

פרק אחד-עשר:

במבחן העקרונות של הרשומון "רביעית רוזנדרף" לנתן שחם – "דמוי-רשומון"

בפרק השלישי הגדרנו את תכונותיו הסגוליות של הרשומון ותארנו את סוגיו העיקריים. בהתאם לזה הרשומון הוא יצירה שבה מתקיימים שלושה תנאים: א. גירסאות מקבילות; ב. ניגוד או סתירה בין הגירסאות השונות; ג. התייחסות הגירסאות השונות לתחום-חלות משותף. קיומם של שלושת התנאים המיבניים¹ האלה מוליך לאפקט של תהייה ושאלה לא-פתורה. ואפקט זה, שהוא סגולי לרשומון, נערך ביסוד הניגוד הקיים בין הגירסאות השונות, באופן שאי-אפשר להכריע ביניהן. רק יצירות המקיימות את כל התנאים האלה הן בגדר רשומון. יצירה המקיימת, למשל, תנאי א' בלבד (גירסאות מקבילות) היא מקרה טריוויאלי של יצירה לא-רשומנית. תיאור סכמטי של יצירות מסוג זה ניתן בפרק השלישי (תרשים מס. 1). שם הדגשנו שמאחר שתחומי-החלות של הגירסאות השונות ביצירות מסוג זה הם נפרדים לגמרי, אין מקום לדבר על ניגוד או סתירה בין הגירסאות השונות, וכמובן שאין גם מקום לתהות על הגרסה הנכונה. אלה הם פשוט סיפורים שונים.

דוגמה אחרת הוא הסיפור הבלשי. בסיפור מסוג זה קיימות השערות שונות ואף סותרות המתייחסות לתחום-חלות משותף b (פיתרון הבעיה), וכן קיים בהן אפקט התהייה (למשל, מיהו הרוצח?). אבל אין בהן מיבנה של גירסאות מקבילות כחסיכות נפרדות, והאפקט של תהייה מתעורר בקורא רק בזמן קריאת הסיפור ולא בסופו. "הבלש המוצלח" מגיע תמיד לפיתרון הבעיה, ובכך הוא מסלק אצל הקורא בסוף קריאת הסיפור הבלשי את אפקט התהייה, שהתעורר בו בזמן קריאת הסיפור. מסיכות עקרוניות אלו הסיפור הבלשי אינו רשומון. לעומת זאת סיפור "בלשי", שבו קיימות גירסאות מקבילות, המציגות דעות סותרות, ואינו נותן את פיתרון הבעיה הבלשית אלא משאירה פתוחה, כבר איננו סיפור בלשי אלא רשומון. כדוגמת הרשומון היפני.

יש מקרים יותר מסובכים, למשל, כשביצירה מתקיימים התנאים א' ו-ג'. במקרים אלה לא ברור מאליו שתנאי ב' (קיום ניגוד בין הגירסאות באופן שאי-אפשר להכריע ביניהן) אינו מתקיים, ויש צורך לבדוק בתשומת-לב אם אכן קיים בין הגירסאות ניגוד המעורר בקורא אפקט של תהייה ושאלה לא-פתורה: מהי הגרסה הנכונה מבין כל הגירסאות השונות? אם אפקט תהייה זה אינו מתעורר על ידי היצירה, היא איננה רשומון. גם אם היא יצירה מעולה מבחינות רבות אחרות.

דוגמה ליצירה כזו יכול לשמש הרומן רביעית רוזנדרף לנתן שחם, הדומה בצורתו ובמיבנהו לרשומון. רומן זה מחובר מגירסאות מקבילות בחטיבת מיוחדות (a_1, a_2, a_3, a_4, a_5). ובגירסאות אלה יש גם התייחסות לתחום-חלות משותף (b). b זה הוא אוסף-התופעות הקשורות ברביעיה, שהקים קורט רוזנדרף בתל-אביב, ומהן מתייחדת בעיית חידת דמותה של הירולנית של הרביעיה, אָנה שטאובנפלד, ובמיוחד תעלומת פרשת-האהבים המיוחסת לה עם מחזור עקשן ("הסיפור בחוץ סיפור", עמ' 254). בכך מקיים רומן זה את התנאים א' ר-ג' של ז'אנר הרשומון. אולם את התנאי השני — קיום ניגוד משמעותי בין הגירסאות השונות באופן המשאיר את הקורא בתהייה בשאלת הגירסה הנכונה — אין רומן זה מקיים.

כדי להמחיש דברים אלה נבחן את היצירה המוסיקלית רביעית רוזנדרף. נושאה הוא רביעית כלי-קשת; גיבוריה הם נגנים נבחרים מבין חברי התזמורת הארץ-ישראלית; ותכניה, בעיותיה, מושגיה,² ואפילו האנקדוטות המפורזות בה³ לקוחים מעולם המוסיקה ואף נרונים על פיו.

ברומן זה מושמעים חמישה קולות של חמישה "רוברים" עיקריים כחמש גירסאות מקבילות — ארבע גירסאות של ארבעת חברי הרביעיה המנגנת מוסיקה קאמרית (כינור ראשון — קורט רוזנדרף, כינור שני — קונרד פרידמן, ויולה אָנה שטאובנפלד, צ'לו ברנרד ליטובסקי) וגירסה נוספת של הסופר הנלווה אליהם (אגון לוונטל). כולם מוסיקאים יוצאי גרמניה, שפרט לקונרד פרידמן הציוני הגיעו לארץ בחצי השני של שנות השלושים כדי למצוא בה מקלט זמני ("תקופת מעבר קצרה", עמ' 29) מרדיפות היהודים בגרמניה ובארצות כיבושיה באירופה עם עליית היטלר לשלטון.

לכל אחד מחברי הרביעיה ולסופר הנלווה אליהם מוקדשת בספר חטיבה מיוחדת, שבה הוא מוסר בגוף ראשון את גירסתו על עצמו ועל מעשיו, על הרביעיה והתנהגות חבריה ועל היחסים ביניהם.

גירסתו של קורט רוזנדרף — כנור ראשון

גירסה זו מציגה מחשבות והרגשות הנושאות אופי ויודיי של קורט רוזנדרף, מכעד לתודעתו המדעית. היא כוללת גם שני מכתבים לאשתו (ולכתו) ומובאות רבות שהוא מביא מדבריו על אחרים ומדברי אחרים עליו. כל אלה מציגים את רוזנדרף כמוסיקאי יהודי גרמני ספוג תרבות אירופית ורחוק מיהדות וציונות. רוזנדרף מגלה שלא מרצונו כחר להיות יהודי, ועם זאת מאן לעשות שקר בנפשו ולהתנצר, כעצת ידידיו, בשעה שהדבר היה עדיין אפשרי ("שותפות הגורל היהודית — לא בחרתי בה, אך גם לא ביקשתי לברוח ממנה", עמ' 18). עם התהדקות חוקי הגזע בגרמניה, פוטר בשל יהדותו ממשרתו בתזמורת הפילהרמונית בכרלין, והוא הצטרף לשכעים ושניים הפליטים האמנים, שנבחרו מבין חמש מאות מועמדים להקמת התזמורת הארץ-ישראלית.

רוזנדרף מצטייר בגירסה זו כמוסיקאי מחונן, שלולא נעקר ממקום גידולו במרכז

התרבותי והאמנותי באירופה, היה יכול לזכות בפרסום עולמי. איש-אמנות במלוא מובן המלה, הוא רואה במוסיקה את תזווח הכול, חושב במונחיה ומתמסר לה. יפה-תואר, אציל-נפש ודק-רגש הוא מגלם בעיני מכיריו את היפה, הנאצל והמוסרי שבתרבות המערב. הוא אדם עדין מאוד ("אני מצליח להסתבך במקום שאחרים מסתדרים בקלות. אולי מפני שאיני מסוגל לגסות-רוח, אף לא באותה מידה פעוטה, החיונית לפעמים כדי להעמיד אנשים על מקומם", עמ' 60); מחונן בטעם טוב, בחושים רגישים וכיחס הומני לזולת. רגש-כבוד עצמי אמיתי מרחיקו מכל דבר זול. והאירוניה הדקה שבה הוא מתייחס להתלהבות אידיאולוגית כלשהי, במיוחד לעירוב אידיאולוגיה בשיקולים טכניים כמוסיקה, מעידה על ליטוש-יתר של איש-אמנות בעל הכרה מקצועית המתייחס לאידיאולוגיה כביטול סלחני ממרומי האולימפוס של עולם האסתטיקה שלו.

לזולו באידיאולוגיה נובע לא רק מרתיעתו ממליצות וסיסמאות הנראות לו ריקות, ומהגזמות וקיצוניות שמטבען הן לא-אמנותיות, אלא גם מאידיאולוגיה אמנותית, שהיא אנטי-אידיאולוגית ביסודה. זו האחרונה נעוצה במקצועיות כערך עליון, שלפיו הוא מנהל את חייו. במחלוקת שבין החובבים, המעדיפים "לנגן פרקים שלמים ברציפות, בלי לעבד את הפרטים, עד שהמוסיקה 'נכנסת להם לאצבעות'" (עמ' 39), לבין המקצוענים "המעבדים את פרטי הפרטים ומניחים ששלמות הביטוי היא תוצאה של רצף נכון של פרטים מלוטשים היטב ועיקוב דקדקני אחרי התפתחות השלם מתוך חלקיו" (עמ' 40) – הוא מזדהה כמובן עם המקצוענים. בתביעתם להקפיד על הקטנות הוא רואה שיטה יסודית המבוססת על עקרונות מוסיקליים ברורים, והוא דורש מעצמו ומאחרים להתמיד בשיטה זו ולדייק בכלליה.

"אחרים" אלה הם שלושת הנגנים שבחר רוזנדורף מבין חברי התזמורת הארץ-ישראלית כדי לקיים יחד אתו רביעייה לנגינת מוסיקה קאמרית. במוסיקה זו מוצא רוזנדורף את הסיפוק הרב ביותר: "ככל שאני מרבה לנגן בתזמורת, כן גובר בי הצורך במוסיקה קאמרית. הנגינה בתזמורת נוטעת בנו הרגלים מסוכנים. שם אתה פטור מדקויות הבעה אשר בלעדיהן נגינתך אינה אלא הפקה נכונה של שורת תווים וסימניהם הדינאמיים" (עמ' 39). לעומת זאת במוסיקה הקאמרית "הנגינה בצוותא נעשית חוויה של התגלות" (שם); "מוסיקה קאמרית היא אורח-חיים [...] היא הפשרה הנכונה ביותר בין הדרישות של האיני ובין ההכרה העמוקה בחשיבות העליונה של עבודת צוות" (עמ' 8).

כגירסה הפותחת, המשמשת אקספוזיציה להתרחשות ברומן, מכילה גירסתו של רוזנדורף את עיקרי היסודות המתפתחים במהלך הרומן. את אלה מגלמים במיוחד חברי הרביעייה (והסופר הנלווה עליהם) בקורותיהם, במעשיהם וכיחסייהם זה לזה. ורוזנדורף מתייחס אליהם כגירסה זו בקיצור וברמזים בתודעתו המבקרת את עצמה החל משלב הרכבת הרביעייה.⁴

החבר הראשון, שמגייס קורט רוזנדורף לרביעייה, הוא קונרד פרידמן, יהודי גרמני ציוני, שעלה לארץ מתוך הכרה חלוצית-יהודית עוד לפני שהחלו רדיפות היהודים בגרמניה. פרידמן הוא בעל השכלה יהודית והיסטורית רחבה ומצטיין בסקרנות אינטלקטואלית ובחוש מוסיקלי מפותח. רוזנדורף הועידו לתפקיד כינור שני ברביעייה שלו כששמע

במקרה את נגינתו בכפר הנוער שבו שימש פרידמן בעיקר כ"פועל חקלאי ומדריך" (עמ' 43). רזנדורף התרשם מן הצלילים הנעימים והרכים שהפיק כינורו של פרידמן. למרות הליווי הרעשני של פסנתרנית הכפר. השתדלותו של פרידמן למתן את ליוויה הנלהב של הפסנתרנית הדעתנית, על ידי הבאת "דוגמה משלו לאינטרפרטציה עדינה יותר" (עמ' 45). העידה על אישיות רצינית וצנועה היכולה להתאים את עצמה לעבודת צוות ולמלא את תפקיד הבכואה שכינור שני צריך למלא בעונה ובהומור.

היסוסיו של פרידמן ופסיחתו על שתי הסעיפים — בין קבלת ההצעה המושכת לנגן מוסיקה קאמרית ברביעיה מובחרת לבין מילוי הייעוד של הוראת היסטוריה יהודית לצעירים המתחנכים בכפר ארץ-ישראלי — הציגו לפני רזנדורף מוסיקאי רב-פנים, שאינו רואה במוסיקה בלבד את תכלית חייו אלא סובר: "המוסיקה חשובה, אבל יש עניינים חשובים לא פחות" (עמ' 46); "מוסיקאי אינו רק 'מוציא לפועל' של תווים — הוא נציג של עולם רוחני מסוים" (שם). עולם רוחני זה אצל פרידמן נערץ באידיאולוגיה הציונית על ההגשמה החלוצית בהתיישבות העובדת בארץ ישראל, ש"הרפת", בין יתר סמליה, ביטאה את החזרה לשורשי הקיום העצמי של העם המתחדש בארצו.

פרידמן, "מגושם" כמראהו "אבל מהיר-תפיסה" (עמ' 49), מעריך את הפסנתרנית "העובדת ברפת" (עמ' 46), שוותרה על קריירה של מוסיקאית למען ההגשמה הציונית. אולם רזנדורף מלגלג בלבו על טעמו הפשוט של פרידמן ועל ההגומה ביראת-הכבוד שלו כלפי הבחורה הלא-מצודדת ("בסופרלטיבים כאלה אפשר לדבר רק על אהבה אפלטונית", עמ' 46). והוא מבקר בצנינות גם את השקפותיו האידיאולוגיות של פרידמן, הקושרות הישגים מוסיקליים עם רעיונות נעלים: "הסמל הכולט של ההומניזם היהודי בזמננו הוא רפת. המוסיקאי שגורף זבל ברפת מתעשר בערכים שנגני תזמורת אינם מכירים. איזו תמימות קדושה! לא יכולתי שלא לכבדה. מתחת לזנבה של פרה ארץ-ישראלית מצאים היום את הרומנטיקה שאבדה לנו באירופה. וכי יכולתי לומר לו שאני מכיר מוסיקאים ממדרגה ראשונה, שאין להם לא השקפות נעלות ולא רגשות נאצלים ואף-על-פי-כן נגינתם מושלמת?"⁵ (שם).

באידיאליזם הציוני של פרידמן רואה רזנדורף חוסר-בגרות של צעיר לא-מלוטש, שלא נגמל מן הנאיביות הילדותית, וזו נותנת אותותיה גם בהתנהגותו ותגובותיו. השימוש החוזר בתארים "נאיבי" ו"ילדותי" (כולל שם-העצם "ילד") — שבהם מתאר רזנדורף את פרידמן ("הוא התנצל במבוכה ילדותית", עמ' 45; "שאל אותי בסקרנות נאיבית [...] בעיניו הבריק אושר ילדותי", עמ' 47; "כן גברה שמחתו. כילד שקיבל מתנה", עמ' 49; "מושגי היופי של פרידמן הם ילדותיים במקצת", עמ' 58) — וציורו כ"יתום" בעיניה של מרתה⁶ ("עם קונרד פרידמן היא נוהגת כאילו הוא יתום שצריכים לטפל בו ולדאוג שיאכל ויתלבש וינח", עמ' 58) — מגלים יחס של ביטול כלפי אדם, שנחן בעצם במעלות רבות: עומק וכנות, רצינות ומסירות, ישר-לב ואומץ-רוח, המצטרפים לכישרון מוסיקלי מעולה וכושר הסתגלות מיוחד לעבודת צוות.⁷

בהמשך תיאור הרכבת הרביעיה מוסר רזנדורף בגירסתו על הצטרפות נגינת הויולה אנה שטאוונפלד. אנה קיבלה את ההצעה להצטרף לרביעיה בלי כל היסוסים. לעומת זאת

דווקא רוזנדורף הוא זה שהיסס לפני החלטתו לצרפה ופיקפק אם היא מתאימה לרביעיה. יופיה המהמם עורר בו חששות מפני "הסתכנויות רגשיות" (עמ' 51) של הגברים שברביעיה; וסגירותה המתנשאת, המתעלמת מן הבריות שבקרבתה, נראתה לו כמכשול לעבודת צוות תקינה. אולם סגולות המשמעת, כושר הריכוז והיחס הרציני שלה למוסיקה – שלוש תכונות-היסוד הדרושות לחבר-צוות – הכריעו את הכף, והוא בחר בה ליוזנית של הרביעיה.

רוזנדורף מכיר בעובדה שטעם דומה וגישה מקצועית טהורה משותפת, הסולדת מהתפלספות ומדיבור-יתר, פיתחו בינו לבין אנה מערכת יחסים קורקטיים נעימים והבנה הדדית,⁸ עד כדי כך שאינו מוכן בשום פנים להאמין לשמועות המחפשטות על פרשת-אהבים זולה שניהלה אנה עם בחור פשוט ("בחורה שזוהרת כל-כך שלא יתקרבו אליה, איזה עניין יכלה למצוא בבחור כמוהו?", עמ' 77). אולם הסכר של רגש המשיכה שלו אל אנה נפרץ, ו"הבלתי-נמנע קרה" (שם).

את מה שקרה בדיוק ביניהם וכיצד קרה מה שקרה – אין רוזנדורף מתאר. הוא מתייחס לדברים אלה בעקיפין וברמזים. מתוכם לומדים על גלישת היחסים הקורקטיים ביניהם ליחסים אינטימיים, שהיו משוללי הדדיות. כי אנה, שנהגה להקפיד בחזרות על האיזון בתגובות חברי הרביעיה ליצירות המנוגנות, המשיכה גם במפגשי-האהבים הסודיים עם רוזנדורף לקרוא לסדר, הפעם את רוזנדורף, כאשר נסחף ברגשותיו אליה. כך מצא רוזנדורף את עצמו במצב אבסורדי. הוא, שהתנגד תמיד לכל "פעילות הנושאת אופי מחתרתי" (עמ' 79), הגיע לידי כך ש"בגלל אהבה פשוטה" חי "כמחותרת בתוך מחותרת" (שם) – "בתוך מחותרת" מפני חברי הרביעיה, שמהם מתאמצים שניהם ביחד, הוא ואנה, להעלים את היחסים האינטימיים שהם מקיימים בפגישות הנוערות ל"נגינה בשניים" (שם); ו"כמחותרת" אישית שלו בתוך היחסים האינטימיים האלה עם אנה המצהירה, ש"לה נוח באהבה של בינתיים" וש"אין דבר שנאו עליה יותר מן ההיסטריה" (עמ' 78), ועל כן הוא נאלץ להסתיר ממנה את עוצמת אהבתו אליה.

מצב זה מגביר את אי-השקט בקרבו של רוזנדורף. ומלא חששות מפני העתיד הוא מתוודה במשפט המסיים את גירסתו: "אני חרד לגורלה של הרביעיה" (עמ' 79).

גירסתו של רוזנדורף מספרת עוד על הצעתו לצ'לן ברנד ליטובסקי להשלים את הרביעיה ועל אי-אפשרותו למנוע את ביקוריו התכופים של הסופר אגון לוונטל. ברנד ליטובסקי שמח על ההצעה, אך קיבלה "בהבעה ערמומית של פוליטיקאי מקצועי, שאינו שוכח ליקר את עצמו" (עמ' 58). הוא גם הציע את דירתו למקום מפגשי הרביעיה. בהתייעצות המוקדמת של רוזנדורף עם פרידמן על אישיותו של ליטובסקי, פרידמן מגזיר "כ'צ'לן מעולה [...] אבל אדם בלתי יציב [...] כאדם, יש בו איזו רפיפות. בקלות אפשר להשפיע עליו. יום אחד הוא מחויק בהשקפה אחת ומחר באחרת" (עמ' 57). רוזנדורף עצמו מגדירו כ"היפוכה של אנה. הוא מוכן לקשור שיחה עם כל אדם וכל צורה של התנשאות מרגיזה אותו" (עמ' 51).

לשאלה – על מהימנות הדעות על ליטובסקי – אין תשובה בגירסה זו. גם לביקורת

של רוזנדרוף על אופיו ("ברנרד אוהב את החיים הזולים", עמ' 77) אין ביסוס ממשי בגירסה זו. בדחייתו הנזעמת את השמועות שאינן מוסיפות כבוד לאָנה, שמשמע לו ליטובסקי, הוא מאשים את ליטובסקי (מבלי לבדוק את הדבר) ב"רכילות נבזית" (עמ' 77). ב"ניבול פה" (עמ' 76) וכהתבטאות נחותה ("לפעמים אני תמה. אדם המנגן ברגש מאוזן כלי-כך וספוג תרבות מוסיקלית עשירה — בעניינים מסוימים הוא מתבטא כמו עגלון", עמ' 77).

פרטים נוספים לדמותו של ליטובסקי בגירסה זו מתייחסים למראהו. גם הוא כפרידמן שייך לקבוצת המכוערים, אלא שכיעורו של ליטובסקי הוא "כיעור גברי מושך [...] פניו המחוודות והקשות נראות כפנים של אדם שהיו לו חיים מעניינים ומלאי הרפתקאות" (עמ' 58).

את הסופר אגון לוונטל מזכיר קורט רוזנדרוף בתיאור פגישתו עמו כאניה בדרכו לארץ. אגון לוונטל מתואר על ידו כסופר יהודי גרמני שנון, בעל חוש-הבחנה דק ועיניים שמצלמות את כל מה שלפניו. הוא חזה מבשרו את תצלוליהם האכזריים של הנאצים הגרמנים ביהודים ("הוא היה אחד העצירים הראשונים בדכאון", עמ' 12), ולמרות כל זאת הוא מרגיש עצמו קשור בכל נימי נפשו לגרמניה, לשפתה ולתרבותה.

רוזנדרוף מתאר כיצד לוונטל גלווה לחזרות הרביעיה ומשבש את שיגרת האימונים. לוונטל מגלה דרך-אגב שהוא מתעתד לכתוב ספר על "רביעית כלי-קשת" (עמ' 65). אך בעיקר הוא מכריז שבכל פעם שהוא "נתקף געגועי-מולדת או גועל-נפש" (עמ' 66), הוא בורח אל המוסיקה המשוחררת ממלים מטרידות ומדכאות. בשנינותו הוא מגדיר את הרביעיה כ"מיקרוקוסמוס [...] עולם ומלואו בזעיר אנפין [...] היא ארבעה דגים ברשת המתהדקת עליהם ככל שהם מפרפרים בעוז" (עמ' 65). והוא עצמו נלכד ברשת זו באכירות האלגנטית שבה הוא מחזר אחר תשומת-לבה של ריולינית הרביעיה, אָנה שטאוונפלד.

גירסתו של קונרד פרידמן — כינור שני

גירסתו של קונרד פרידמן, הצעיר שכחברי הרביעיה, נמסרת בצורת יומן עם תאריכים בראשי הקטעים הנכתבים. משך זמנם הוא למעלה משנתיים — מה' באייר תרצ"ו עד ג' בתמוז תרצ"ח, ובסוף היומן מובא מכתבו של פרידמן לאביו בתאריך הלועזי 13.11.1938. בגירסה זו אין ניגוד של ממש לגירסה הקודמת בין לגבי אוסף התופעות ב, שהוא הרביעיה, ובין לגבי ה-b המיוחד, שהוא חידת דמותה והתנהגותה של אנה שטאוונפלד, במיוחד פרשת-האהבים עם הכחור-מן-הרחוב המיוחסת לה. מבחינה אחרונה זו יש בגירסתו של פרידמן, הכינור השני ברביעיה, אישור לנאמר ולנרמז בגירסתו של רוזנדרוף. הכינור הראשון שלה. אפשר לומר, שכשם שברביעיה מוסיקלית הכינור השני משמש כבואה לנגינתו של הכינור הראשון, כך גם כיצירה הספרותית על הרביעיה הזאת, הגירסה השנייה מתנהלת לפי הקווים שהותו בגירסה הראשונה ומשקפת אותה. אישור הגירסה הראשונה ושיקופה בגירסה השנייה מתבטאים בחזרות המרובות

ובהרחבות ברוח הדברים הנאמרים שם. חזרות והרחבות אלה באות כמוכן בהקשרים חדשים, מכוח השוני שבין שני ה"דוברים" העיקריים שבשתי גירסאות אלו. "דוברים" אלו שונים זה מזה באופים ובסגנון התנהגותם, בהשקפת-עולמם ובדרך-חייםם.

פרידמן מדגיש בגירסתו את התלבטותו (שנוכרה כבר בגירסה הקודמת) בין האמנות והחיים, בין נטייתו להתמסר למוסיקה, שכבשה בשלבים שונים של התפתחותו את ישותו, ובין התביעות הצייוניות המעשיות של הזהות היהודית, שנתכרה לו בלימודי ההיסטוריה של העם היהודי. לימודים אלה, שהכתירו אותו כתואר "דוקטור" (פרט הנוסף בגירסה זו), סיפקו לו תשתית רוחנית להשקפת-עולם אידיאולוגית וגישה אידיאית לענפי-הרוח ולאמנות. ברצינוח העמוקה, האופיינית לו, חיפש פרידמן משמעות אידיאית גם בכללים הטכניים של האמנות ונהג להסביר את עמדתו בנימוקים חובקי-עולם ("נימוקים המבהירים את עמדתו על רקע של תרבות רחבה, התקופה, הפילוסופיה השלטת, יחסי אנוש והאופי החברתי של הסגנונות השונים", עמ' 100).

את התלהבותו להגשמת האידיאל הלאומי החלוצי בעלייתו לארץ בשנת 1932, כפי שנמסר כבר בגירסה הקודמת (עמ' 43), מבטא פרידמן ביומנו בציון נכונותו לוותר על הנגינה בכינור כדי שיוכל להתמסר לעבודת-כפיים מלאה: "הייתי מוכן לצרור כל מה שיש לי — ספרים אחדים וכינור לא-רע — ולמשכן אותם תמורת זוג נעלי-עבודה כבדות" (עמ' 83). אולם בהגיעו לארץ הוצע לו "נתיב פחות הרואי" (שם) — הוראה בבית-הספר החקלאי "בן-שמון", שבגירסה הראשונה נקרא בשם "כפר הנוער", ואילו כאן — רק "בן-שמון"!

פרידמן מספר שכדי לקיים במלוא הרצינות את החזון הצייוני, לא הסתפק בהוראה ונרתם במסירות גדולה לעבודה ברפת. אולם לדאבון לבו נוכח שהעבודות הקשות, אשר בחר בהן מתוך הכרה חלוצית עמוקה, לא הנחילו לו "סיפוק אמיתי" (עמ' 83), והוא התגעגע לכינורו. הצעתו של הוורמן, שיצטרף לתזמורת הארץ-ישראלית המוקמת, נתנה לו הזדמנות לחזור — אם כי לאחר לבטים — לעולם המוסיקה. אך שוב לא היה שלם בנפשו, כדבריו: "קשה לי לראות את עצמי מוצא סיפוק בחיים של מוסיקאי מקצועי. אדם שאוכל ומגנן וישן, ומה שמטריד אותו, זה שסולו של שלושים שניות לא יצא יפה כפי שחפץ [...] אצלי אין התזמורת יכולה להחליף את הצורך בקשר החי עם האדמה, העבודה, החלוצים" (עמ' 85)?

השניות שבנפשו החצויה של פרידמן, המושכת לשני הכיוונים, מזכרה כבר בקיצור בגירסה הקודמת, וכאן היא מורחבת על ידי הצגתה מכפנים. אופן-הצגה זה מתאר כאן מתוך מעורבות אישית דברים שלגלג עליהם רוזנדרוף מעמדה חיצונית בגירסה הקודמת. שם אומר רוזנדרוף בציניות: "המוסיקאי שגורף זבל ברפת מתעשר בערכים שנגני תזמורת אינם מכירים" (עמ' 46). כאן פרידמן מאשר דברים אלה בטון וידרי: "בקולות הנשיפה, טפיחות הזנב ומטחי הצראה של פרות טובות-מזג, המעניקות לנו חלב, מצאתי ערכים מוסריים נעלים יותר מ'מגניפיקט' של באך" (עמ' 84). אך גם לטון זה מתגנבת אירוניה עצמית פנימית (שהיא בדרך-כלל סלחנית ומתונה יותר מן הציניות החיצונית כלפיו) בתיאור היחס הרומנטי-אידיאולוגי לרפת. דוגמה לאירוניה זו אפשר לראות בתיאור

אכזבתו של פרידמן האידיאולוג מן האידיאולוגיות היתירה של דורה הרפתנית, שבה הוא מאוהב בסתר-לכו. כשזו קראה את השורה הפיוטית בשיר שחיבר: "משק השרשרות העולה מרפת חשוכה כאשר מניעוץ הפרות את ראשיהן הכבדים הוא שמוציא חמה מגרתיקה" (עמ' 88) — הכריזה ש"זהו השיר הציוני ביותר" שקראה מימיה. בזה הראתה שהיא החמיצה את המשמעות העיקרית של השיר. היא לא תפסה כלל שקראה שיר אהבה, המגלה, שמשק שרשרות הפרות לפנות-בוקר מבשר את בואה של הרפתנית לרפת, שם מיחל לה אוהבה כשם שמייחלים לזריחת החמה.

האירוניה העצמית של פרידמן מתייחסת בעיקר לתחושת תסכוליו בהגשמת ערכיו ושאיפותיו — בהגשמה החלוצית-לאומית ובהגשמה האישית-משפחתית. מבחינה חלוצית-לאומית הוא רואה את עצמו כ"חלוץ שהכויב" (עמ' 111). הוא מאמין בכל לכו בחלוציות של עבודת-כפיים וקשר לאדמה בארץ ישראל, אך משמש כנגן בתזמורת וברביעיה בעיר בתל-אביב. מבחינת ההגשמה האישית הוא מלגלג על אהבתו החד-צדדית לדורה, רפתנית הכפר. פרטי תיאורה של אהבה לא-מציאותית זו משווים לפרידמן אופי של דמות קומית דוגמת זו של המאוהבים המטופשים בקומדיות העולמיות. תכנית זו — של הסיטואציה האירונית-קומית, שבה נמצא גבר מאוהב מדי, שרגשותיו השופעים לנאהבת נתקלים בתגובה מסויגת — מתאימה ביסודה, על אף ההכדלים הגדולים, גם לאהבתו של רזנדורף את אה, כנמסר בגירסה הקודמת.

תיאור הדברים בגירסתו של פרידמן נעשה בעיקר באמצעות השיחזור מן הזיכרון, תוך ביקורח עצמית כנה, של התנהגותו בנסיבות השונות. שיחזור זה מאשר בין היתר² את היסוד הילדותי שבאופיו ובהתנהגותו (עמ' 81, 86, 90, 106, 135). יסוד זה מתגלה בגירסתו בכיטוי הצורך כ"אח בוגר" (עמ' 91) וכמה שהוא קורא בשם "מדריך רוחני" (עמ' 92), שהוא מוצא באישיותו של רזנדורף, על אף "בערותו המכישה בהיסטוריה ובסוציולוגיה של העם היהודי" (שם). פרידמן, שהוא מפרצל בנפשו ועממי בטבעו, מעריך את האצילות הטבעית והשלמות הנפשית שבה רזנדורף מקדיש את עצמו לאמנות הצרופה ביותר. ואף-על-פי שרזנדורף שונא אידיאולוגיות, ממעט כדיבורים ו"סגור בקונכייתו וכל מה שיוצא משם הם רק צלילים", מוצא בו פרידמן את "החסות המרגיעה" (עמ' 91), שחסרה לו.

יושר פנימי ביחסו של פרידמן לזולת רואים גם בזה שאינו מתעלם מתכונות ראיות להוקרה אצל הרוילנית אנה שטאוברנפלד, למרות המבטים הקרים והמזלזלים שהיא משלחת בו, במיוחד כשהוא מאריך באינטרפרטציה. אה מצטיירת בעיניו "כמקצועיות שנתגשמה" (עמ' 97), והוא "מעריך את היכולת העצומה שלה [...] לחזור אל הקצב הנכון אחרי שאנחנו מתירים לעצמנו האטה מסוימת. כאילו יש לה מטרונום מדויק בתוך לבה הקר. אני מתפעל גם מן היכולת שלה להפיק מן הכלי צלילים חמים, עזים ונקיים חמיד" (עמ' 96-97). כציון המקצועיות והצלילים החמים שבנגינתה של אה מהדהדים דבריו של רזנדורף (כגירסה הראשונה) על "גישה מקצועית רצינית" ו"מקצועיות ללא דופי" לנגינה (עמ' 51, 52) ועל "צלילה החם והרך" (עמ' 53 גם 51).

לעומת הערצתו של פרידמן את אה כמוסיקאית, הוא תודה על חידת אישיותה כאדם,

כשהיא נחשדת בעיניו ב"קירבה כלשהי לצד האפל והמטורף של ההוויה האנושית" (עמ' 104). הסודיות שבאישיותה ("פניה הכומסות סוד", עמ' 104), שנרמזה כבר בגירסה הראשונה ("כאילו שמרה בטוד את הצליל שלה", עמ' 51). מקנה לה את הכינוי "העלמה אניגמה" (עמ' 104), שייחס לה ליטובסקי. פרידמן מודה. שאינו מבין "כיצד אדם השקוע כל-כך בעצמו יכול להעניק כה הרבה לאחרים" (עמ' 97).

מצד שני, בניסיון הנאיבי לפענח את תעלומת סודה של אה על פי המניעים של עצמו, פרידמן מרגיש קירבת-נפש אליה בכמה מובנים: באהבה למוסיקה המודרנית, הפורקת את עול המוסכמות (עמ' 106-107), ובתחושת "כאב", "חרדה קיומית" ו"פחד מפני הטירוף" (עמ' 103). שמהם היא נמלטת, כמוהו לפי השערתו, אל צלילי המוסיקה (עמ' 103). בעיית חידת דמותה של אה ותעלומת מעשה האהבים שלה עם המחזור העקשן (שנרמזו בגירסה הראשונה) מקבלים בגירסתו של פרידמן ביטוי רחב יותר. פרידמן מבין מן הרכילות ששמע, שאוה היא ארית ממשפחה פרוסית רמת-יחש מצד אביה ויהודיה מצד אמה. היא נישאה לקרוב משפחה מצד אביה, שהתאהב בה. כתחילה התגאתה בה המשפחה הגרמנית, אך אחר כך התנכרה לה בשל מוצאה היהודי. פרידמן דוחה שמועות על התנהגות לא-ראויה של אה עם עלות היטלר לשלטון, ורואה בהם "השמצה מרושעת" (עמ' 132). גישה דומה מפגין פרידמן גם לרכילויות האחרות על אה. הוא אינו קושר את חיזורו העקשני של הכחור הצופה באוה מן הרחוב דרך חלון החדר, שבו נערכות חזרות הרביעיה, עם השמועות על פרשת-האהבים של אה עם בחור רוסי מן הרחוב. את התנהגות הכחור, הממשיך לעקוב אחרי אה גם בתום החזרות, תופס פרידמן במונחים הידועים לו על התאהבות חד-צדדית של גבר באשה, שאינה מחזירה לו אהבה. אולם את התנהגותה של אה כאשר ליווה אותה פרידמן הביתה על פי בקשתה, איננו מבין. כל עוד נראה המחזור הרוסי בעקבותיהם, פיטפטה אה עם פרידמן בלי-סוף, בניגוד לדרכה, כשהיא עוקבת אחרי המחזור בזווית-עינה. אך כרגע שהבחור נעלם, "נכנסה הביתה ושכחה לומר שלום. נשארתי שם תקוע ברחוב כמו אידיוט. אפילו לא התחלתי להבין באיזה סיפור אני משתתף" (עמ' 129).

לסיכום, אין ניגוד או סתירה של ממש בין הגירסה הראשונה לשנייה. למרות השוני באופי וכדעות, קיימת תמימות-דעים בין פרידמן לרוזנדרוף ביחס לתחום-החלות המשותף של גירסותיהם. שניהם מעריצים תכונות מסוימות בדמותה של אה ושניהם אינם מקבלים את הרכילויות המשמיות "על חייה הפרטיים"³.

גירסתה של אה – ויולה

גירסתה של אנה, השלישית מבין חמש הגרסאות שבביעית רוזנדרוף, עומדת בסימן הניגוד לעמדות ולהתייחסויות שבשתי הגרסאות הקודמות כלפי דמותה, ובמיוחד כלפי השמועות המכפישות על פרשת-האהבים שלה עם הכחור-מן-הרחוב. אולם העמדות שבגירסאות הקודמות, הדוחות את השמועות על הפרשה, מתבססות על השערות וסברות

בלבד — של מי שלא היו מעורבים בפרשה — ביחס למידת הנכונות של השמועות האלו. לעומתן גירסתה של אזה מאשרת את עיקרי השמועות בתוקף מה שאפשר לכנות בשם "טענת עדות על עובדות" של מי שהיה מעורב בהן ישירות כפועל. בתוקף זה מבטלת גירסתה של אזה את ההתייחסויות הנוגדות לה שבגירסאות הקודמות ומציגה אותן כנאיביות או כחסרות-מידע. בדרך זו מאבד הניגוד בין הגירסאות השונות את הפוטנציאל הרשומוני, וכן גם נבלמת התהייה הרשומונית המתעוררת תמיד בעקבות השאלה הלא-פתורה: איזוהי הגרסה הנכונה מבין הגירסאות המקבילות ושוות-התוקף.¹

מכחינת הצגת דמותה של אזה, מעלה גרסה זו את הרומן לשיא בחריפות תוכנו ובעוצמת הצגתו. היא מבטאה כדרך ספרותית מיוחדת את המחאה העזה של האדם על תלותו בבשר, החלק האפל של הווייתו, ואח הניסיון המיוחד להשתחרר מתלות זו. נושא זה נידון, כידוע, בדרך העיון בענפי-דעת שונים (כגון: פילוסופיה, פסיכולוגיה, תיאולוגיה, מיסטיקה) ובדרך העיצוב הקונקרטי באמנות-הספרות. ברביעית רחנודורף משווה נתן שחם לגילום זה, בגירסתה של אזה, אופי נועז — לא כניעה ויאוש מרפידיים של האדם המתמודד, כבגירסתו של קוונטיק,² האינטלקטואל המתאבד, בהקול והזעם ליליאם פוקנר; אלא התגרות מתנצחת של החירות האישית בשעבוד הגופני. התגרות זו מתבצעת באמצעות הפיתוי הזדוני להיענות לתביעות הבשר, שאזה, האשה המשוחררת, מפתה את הגבר הנמשך אחריה, ורומסת תוך כדי כך את כבודו, רגשותיו וערכיו בלעג חסר-רחמים על חולשותיו האנושיות.³

שטניות זו של אזה, שבפני הקסם הטכטוני של החיה הארית שכה מתבטלים כל הגברים שברביעית רחנודורף, מכוונת לא רק כלפי הגברים הנופלים כרשתה, אלא נגד המין הגברי כולו. פגועה מעצם הולדתה על ידי גברים מן האצולה הגרמנית שניצלו באכזריות את הנשיות חסרת-המגן של אמה, נערת-מקהלה יהודיה בביתם של אדונים גרמנים, ואת יופיה המהמם של בתה הלא-חוקית, כל עוד לא הפריע מוצאה היהודי לביסוס מעמדם — אזה קוראת תיגר נגד כל הגברים בעולם.⁴ היא מאשימה אותם בניצול משפיל של הנשים לסיפוק תשוקותיהם האפלות ובצביעות מתחסדת, כשהם משליכים אותן מאחרי גוים. היא יוצאת למלחמת-המינים בקריאת-הקרב המתריסה:

"אנחנו, הנשים, משלמות את מחירה של הסבלות הגברית הנוראה הזאת. אלף שנים מסגר הגבר אחרי האשה [...] אין בלבי רחמים על דגמים פגומים אלה של המין האנושי. שמשתמשים ביתרון הכוח הגופני שלהם כדי להשתלט בגסות על נשים, יצורים מעולים מהם מכל בחינה שהיא, ולהפוך אותן לקניינם" (עמ' 149).

אזה מתקוממת נגד "טבעם המושחת של הגברים, שלא יססו לנצל חולשה" (עמ' 150); נגד "השוכינחם הגברי" (עמ' 153) האחראי למלחמות, לרדיפות ולאפלויות בעולם; ונגד "היסוד הבוגדני שבאופי הגברי". כדי להישמר מן האכזבות המרות, שהוא מנחיל לנשים, הן מוזהרות מלהתמכר "לאשליות-שווא רומנטיות" (עמ' 154). הרגש היחיד

המפעם בלכה כלפי הגברים הוא "חיעוב עמוק" (עמ' 160) ספוג שנאה טוטאלית, ואלה (החיעוב והשנאה) מציגים אותה כמפלצת חסרת-לב ומשוללת-נשמה. דוגמה כולטת לשרירות-לב מתנשאת במשיכת גברים למאורחה ובהשלכתם, לאחר מעשה-האהבים, כדרך הגברים כנשים, משמשת פרשת-האהבים הקצרה שלה עם הבחור-מן-הרחוב, המכונה בפיה "הטיפש הזה בחולצה רוסית" (עמ' 146, ראה גם 162). אזה מאשרת בגירסתה את עיקרי השמועות שהפיץ עליה ברנרד ליטובסקי (בגירסאות הקודמות) בקשר לפרשת-אהבים זו, ואף מרחיבה:

"הוא עמד שם (ליד אולם הקונצרטים, ש.ה.) כליל-יופי כמו פסל רומאי ובעיניו יקדה תשוקה מטורפת כל-כך, שלא יכולתי לעמוד בפיתוי להיות אלוהים כל-יכול [...] אבל הכסיל ההוא האמין כי כל מעשינו שאנחנו עושים זה בזה, בלי ברשה, כאלמונים, קושר אותנו בעבותות חזקים לנצח נצחים [...] לכן אולי נדהם כל-כך בתום שלושת ימי החופשה מן התזמורת, כאשר הבהרתי כי העניין שלי בו מוצה עד תום וכי לא זו כלבד שאין בדעתי להיפגש עמו שנית, אלא שאצליח, בלי התאמצות מיוחדת, למחות אותו מזכרוני (עמ' 163).

אזה מראה שכפרשת-האהבים פעלה לפי עקרון עונג כפול, המנחה את מעשיה:⁵ הנאה חושנית מן הארוטיקה המסעירה ("אנחות החשק שהרשיתי לעצמי לזמר בקול רם", עמ' 163), והנאה מתחושת הכוח שכהנאה זו, ובמיוחד מהכרת היתרון על הגבר שהיה לה ביזום רב-החסד של פרשת-האהבים ובסיומה השרירותי. הפגנת היתרון על הגבר היא גם התכלית המבוקשת על ידי אזה בהתעללותה בפסיכיאטר, שבו היא רואה נציג של עולם הגברים. כמשך התקופה שטופלה על ידו, עוד כשהותה בגרמניה, התגרתה בו אזה בחוצפה, הביכה אותו בלי רחמים וגירתה אותו בגסות-רוח על ידי הכוונת תשומת-לבו ליופיה ולחלקי-גופה הנשיים. בזאת רצתה להראות לו ש"אפילו ספריו, המלאים זוהמה מכל מין, אינם יודעים הכול. אולי מפני שנכתבו בידי גברים, והצביעות הכסיסית הטבועה באופיים 'מדחיקה' מתודעתם את כל התאוות המגוונות שאינם מצליחים לתח להן פירוש מתחסד" (עמ' 142). מעמדת יתרון זו כזה אזה לגברים, הנראים בעיניה סכלים (עמ' 149), "שוטים" (עמ' 148) ופתאים (עמ' 164), כעלי "גאוה ילדותית" (עמ' 183) או "עיני כלב מתחננות" (עמ' 146), ואינם ראויים לזכויות שהם נוטלים לעצמם:

"אשה יפה, לדאבון הלב, אנוסה לדעת דברים שחברתה המכוערת, למודת הסבל, אינה מעלה על דעתה כלל. האחרונה מכירה רק את סכלותם של הטיפשים ואת אכזריותם של גסי-הרוח; הראשונה מכירה גם את כסילותם של החכמים ואת נבזותם של האצילים" (עמ' 144).

ואכן אזה, כפי שהיא מספרת בגירסתה, התנסתה כאלה. "כסילותם" של הנחשכים ל"חכמים" ו"נבזותם" של הנמנים על מעמד "האצילים", הביאו אותה לעולם והשחיתו

אותה. מצד אחד, נרצלה כאמצעי מיני למילוי תאוות הניאוף שלהם. מצד שני, ניצלה היא, כאמצעות מיניותה, גברים אחרים, מעמדה של יתרון, כדי לנקום במין הגברים כולו את עלבון חרפתה מילדות. כך מגלמת אה את יסוד המין במחשבותיה ובמעשיה, "בהתעסקות בהזיות ארוטיות" (עמ' 161) ובמעשי-אהבים, שבהם היא קורעת את מחלצות התרבות המכסות את ה-Id שבגבר ומציגה אותו כמערומיו (תרחי משמע). גם הויולה, שהיא מנגנת בה, נחשבת לכלי שצלילו הם וארוטי (עמ' 152).

למוקד זה של תחושת הפגיעות והקיפוח בתולדות-חייה של אה מצטרף מוקד שני של קיפוח נחרץ וצורב לא-פחות – עקרות, שנגרמה לה בשל עקירת רחמה יחד עם העובר הלא-רצוי שכתוכה במהלך הפלה לא-מוצלחת.⁶ את רגש האימהות המקופח כחייה היא מפעילה על הגברים הרעים, שהיא אוהבת בחולשתם "כמו שאוהבים חינוך חסרי-שע" (עמ' 182). דימוי הגברים, שהיא באה אתם במגע, לתינוקוח ולילדים קטנים חוזר בתודעתה בצורות שונות. את סוג הגברים האלה מייצג קורט רוזנדרוף, שנלכד ברשת היחסים האינטימיים עם אה במידה כזו שלא יכול להיגמל מהם, גם בשעה שהיא קצה בהם.

פרשת-היחסים בין אה לקורט רוזנדרוף, המשאירה פערים רבים בגירסתו של רוזנדרוף, מתוארת בהרחבה בגירסתה של אה. בתיאור זה מתגלה אה בשני פניה: כשטניות המפתה הבזה לחולשתו של הגבר הנכבש על ידה ולעליכותו ברגעים המביכים ביותר שביחסיו האינטימיים עם האשה, מצד אחד; וכרגש אימהי חונן⁷ לגבר לאחר שנפל שדוד לרגליה,⁸ הנראה לה כ"חינוך מגודל" (עמ' 183), מצד שני, "חינוך חביב" (עמ' 185) ו"ילד קט" (עמ' 184) הנרדם לידה "כאנחת אושר נוגעת ללב" (עמ' 185), "ואחר-כך בנשימה שלווה של ילד חסר-דאגה שהרשו לו לישון במיטה של אמא" (עמ' 184). שני המוקדים האלה משווים פן אנושי לדמותה השטנית של אה, "שהחיים עיוותו את קניי-המידה שלה" (עמ' 170-171). פן זה מתחזק בהודאה: "אני מסוגלת גם לאהוב מכל הלב" (עמ' 150) ו"בחת-התודעה [...] קיימת המשאלה לטוהר והשאיפה הילדותית להפיק מתוך גופי הפגוע אהבה מושלמת, בריחור על הגאווה והכבוד" (עמ' 189). משאלה זו מתקיימת באופן חלקי בעיסוקה במוסיקה ("כשאני מנגנת אני אדם אחר לגמרי. אני מסוגלת להיות ילדותית ומאשרת", עמ' 171), וכיחסה האוהד לחיזורו המעודן של אדמונד גרנטלי, הלפטנט-קולונל האנגלי, מפני שהוא "אינו פריץ פון שטאוונפלד. הוא אינו מזויף ואינו גס-רוח. נימוסיו כנים, ואבירותו, אף כי היא חגיגית כאבירותם של בני פון שטאוונפלד, אינה צוננת ומתנשאת כשלהם. והוא, כפי הנראה, גם אוהב אותי כלב שלם" (עמ' 172). "קסם של ישרות ללא דופי קורן מפניו היפות של האיש [...] הג'נטלמן המושלם" (עמ' 174).

רגש אנושי מגלה אה גם כלפי פרידמן למרות חוסר-הסבלנות שהיא מפגינה כלפי דברנותו בחזרתו. היא יודעת שהיא מעוררת בכך את כעסו של פרידמן. עם זאת היא מעריכה את מעלותיו: "ככעסו מתגלים אצלו הצדדים החיוביים: הנאמנות לערכיו והדבקות בעקרונות בלי משוא-פנים לחברים. אלה הרגעים שאני ממש מחבבת אותם" (עמ' 174).

158). אזה מציינת שהתרשמה במיוחד מיחסו של פרידמן אליה לאחר הפצת השמועות עליה: "הוא היחיד שלא נודעזע ולא שילח כי מבטים חמדניים" (עמ' 166-167). היא חסה עליו ואינה מנסה להדיחו לקיום יחסים אינטימיים אתה, בניגוד לנכונותה לעשות זאת עם החברים האחרים, בגלל התחשבות בצער הרב שהיא עלולה לגרום לו (עמ' 151).

כך עולה מגירסתה של אזה דמות שונה מזו שהצטיירה בשתי הגירסאות הקודמות. שם הופיעה כפסל קר, שלוה, מאחזת ושלמה עם עצמה. ואילו כאן היא מתגלה כקרועה ושסועה באי-שקט פנימי מתמיד ("אני, שאי-שקט הוא מצני הטבעי", עמ' 177; "אי-השקט התוסס כי מתחת לחזותי הקפואה", עמ' 152; "השרצים המהורוצצים כמטורפים בנשמת, עמ' 143; "אילולא הייתי מוסיקאית בוודאי היתה דעתי נטרפת עלי", עמ' 169). הסודיות, שעטפה את אזה בגירסאות הקודמות, והציגה אותה כחידה בפני החברים, מוסרת מעל דמותה בחדדי הפנימי שבגירסתה על קורות חייה, על תסביכי רגשותיה ודרכי התנהגותה בחדרי-חדרים. בזה מתפענחת כמידה מסוימת חידת אזה. אך פענוח זה אינו מלא, והיא נשארת עדיין בלתי-מוכנת בכמה מובנים,⁹ כדבריה: "חידה הייתי ואל החידה אני שבה" (עמ' 185).

גירסתו של ברנרד ליטובסקי — צילן

גירסתו של ברנרד ליטובסקי, הנגן הרביעי ברביעיית-רוזנדרוף, נמסרה בצורת רשימות שהוא רושם, כדי "להכהיר את המחשבה" (עמ' 191) ולתעד את קורותיו בארץ ישראל. רשימות אלה מתארות שלב מאוחר יותר בתולדות הרביעיה, בהמשך לזמן שבו עוסקות הגירסאות הקודמות.¹ הן מתמקדות בקורותיו של ליטובסקי עצמו, עד להתגברות פעולות המחותרות היהודיות בארץ ישראל סמוך לפרוץ מלחמת העולם השנייה. עם זאת הן עוסקות, כיתר הגירסאות, בחוויות ובאירועים שהסעירו את הרביעיה קודם-לכן, וביניהן בעיקר בחידת דמותה של אזה, פרשת-האהבים שלה עם "הבחור הרוסי"² והשפעתה של פרשה זו על האווירה ברביעיה; כמיוחד בהשפעת הפרשה על חייו של ליטובסקי, בעקבות הכרתו את הבחור הזה.

היכרות זו מטביעה את חותמה על גירסתו של ליטובסקי, שעיקרה הוא תגובה נמרצת לסיפורו של הבחור הרוסי (ששמו אינו נזכר ביצירה³), שתיאר כפרטי פרטים את פרשת-התעלסותו הסוחפת עם אזה. מרגע שקראה לו לבוא אליה ועד שהסתלקה פתאום מחדר עילוסיהם בהתנשאות מתנכרת. מבחינה זו ממלאה גירסה זו במידת-מה את חסרונו של גירסתו של הבחור עצמו, שותפה של אזה בפרשת-האהבים הנסערת שלהם. אמנם אינה דומה התייחסות עקיפה למעשים ומאורעות — על ידי דובר חיצוני הלומד עליהם בשמיצה בלבד — למסירה ישירה של המעשים מפי מי שחווה אותם כמעורבות ישירה. עם זאת יש בה כדי לקרב את הקורא לגירסתו של ה"בחור" יותר מכפי שהוצג בגירסאות הראשונות.

דבר זה נותן אותותיו גם בהכדלי העמדות לפרשה. כעיניו של הכחור המעורב ישירות בפרשה, טוב המעשה אשר עשתה אה ביום ובביצוע ההתעללות, ש"פתחה לפניו את שערי גן-עדן" (עמ' 202). היכרותו האינטימית את אה חוללה בקרבו, לדבריו, שינוי כביר ועוררה בו את רגשי האהבה לאשה שהיו חבויים בקרבו — "אהבה זכה ועמוקה, שלא חוללה במגע" (עמ' 196). יתירה מזו, אפילו "מעשי האהבה, כדרכה ושלא כדרכה, שעשו זה כזה, הוא ואה, כמשך שלושה ימים ושלושה לילות, בסוף פגרת התזמורת" (עמ' 195). יפים בעיניו. וגם אם בעיני אחרים הם נראים "מזוהמים", בעיניו הם "יפים וטהורים" (עמ' 196). אולם הוא אינו מבין מדוע הסתלקה אה פתאום תוך התעלמות מוחלטת ממנו. צעד חסר-הסבר זה להתנהגותה השרירותית מונע כערו מלהשמיע באזניה את מלות האהבה "המונחות כאבן על לכו" (עמ' 197) ומלבקש ממנה נימוקים להתכחשותה. "הוא יודע שהיא סנובית ונחוצים לה חיים של תפנוקים, ולא תקשור את גורלה בגורל של פועל-כניין" (עמ' 196). אבל סירובה המוחלט להקשיב לו עוד פעם אחת ויחידה, מחליא אותו בייאוש נוקב.

לעומת זאת ליטובסקי מגנה גם את פרשת-האהבים עם הכחור הרוסי וגם את ההתעלמות של אה ממנו אחריה. הוא רואה בזאת שערוריה מחפירה בהתנהגותה של אה, שהשתמשה בתמימותו של כחור מאהב להתגרות יצרית כמין הגברים ולנקמה בהם בוולגאריות חסרת-רחמים כלפי קרבנה. ואילו בהתנהגותו של הכחור לאחר מעשה הוא רואה סימנים של רומנטיקן חסר-תקנה המשועבד להתאהבות מטופשת "ומסרב להכיר בעובדות החיים" (עמ' 193). את ביקורתו העיקרית משלח ברנרד ליטובסקי באוה על התנהגותה עם הכחור לאחר מעשי-האהבים. בהתכחשותה המתנשאת ומתאכזר לבחור, כשהיא משיבה למבטו המתחנן במבט של כוז ותוכחה "על זה שלא התנדף, שלא היה לאפר" (שם), רואה ליטובסקי התעללות וולגארית ב"גבר שלא עשה לה כל רע" (עמ' 202).

ליטובסקי מתקומם נגד אשמת הוולגאריות, שטפלו עליו רזונדורף ואוה. הוא מגלה שהאשמה זו הרגיזה אותו ביותר מפני שהיא הושמעה מפי אה "אחרי שנודע לי עליה משהו שאם הוא אינו מעיד על וולגאריות — איני יודע וולגאריות מהי" (עמ' 192). וכן משום שהיא הוטחה בפניו של רזונדורף שהעדיף לכעוס על ליטובסקי במקום להאמין לסיפור המעשה המשמיץ את אה. ליטובסקי מרגיש שרזונדורף נושא-פנים לאוה בהתנהגות הבת-יעינית שלו כלפיה. רצונו להציל את רזונדורף מן הצער הכרוך בהתאהבות באשה, שאין לה "עינין בגברים אלא כדי לשלוט בהם" (עמ' 195). עולה כתוהו.

הקסם של אה הוא חזק ביותר. חזות אצילית ורגישות ל"חוש המידה" ול"שביל-הזהב" (עמ' 199). שהיא מגלה בחזרות ובקונצרטים של הרביעיה, מצטרפים ליופי מהמם ושליטה מעוררת הערצה בכלי בזמן הנגינה. וק ליטובסקי רואה בכל אלה מסך הטעיה, צעיף המכסה על חושך גדול ("אצלה בפנים שחור משחור, למרות הפרצופון הבהיר הנחמד", עמ' 203). הוא חש בסתירה העמוקה שבין "התביעה שלה לשמור על בהירות ושקיפות. ועל כל מה שצלול חך ומקרין שליטה עצמית וגאוה מתנשאת" (עמ' 200) לבין הלהיטות

שלה "אחרי תאוות מגושמות" (עמ' 201). והוא מתקומם נגד ההתחסדות שלה במשחק "הכתולה הקדושה" (עמ' 201, 208) שהיא משחקת אתם.

ליטובסקי גם דוחה את ההסבר, המתרץ את שנאתה של אזה למין הגברי בחייה המרים כגורמניה, בעלבונות שספגה שם בשל מוצאה היהודי ובמעמדה החברתי הנחות (נולדה מחוץ לנישואים). לדעתו, ניסיון כזה היה צריך להביא למסקנה הפוכה. ראשית, מי שהתנסה בסבל קשה וירדע כאמת סבל מהו, לא ירצה בדרך-כלל – אם הוא ישר-דרך, בריא כנפשו ובעל מצפון מוסרי – לגרום סבל לאחרים. שנית, דווקא כשל הסיבות הידועות להשפלה ולסבל שידעה אזה בימי נעוריה, היתה צריכה להביך "כי סולידאריות של נרדפים היא התשובה הנכונה היחידה לתופעות הללו" (עמ' 203). משום כך "אסור היה לה לחשוב שמותר לה לפגוע ברגשותיו של בחור יהודי חסר-השכלה ממזרח-אירופה" (שם). אבל היא נהגה להפך: "הלא בדיוק מה שעשו לה, עשתה היא למי שחלש ממנה [...]" ואם זו אינה שפלות, מהי שפלות? (עמ' 204).

למרות הלשון הכוטה, המתובלת לפעמים בביטויים גסים היכולים להתחרות עם אלה שבגירסתה של אזה, מבטא ליטובסקי בגירסתו גישה הומניסטית, הרחוקה מן השטחיות הזולה המיוחסת לו בלייטוד בגירסאות הקודמות. ליטובסקי הוא אדם מבוגר, המכיר את יצריו של האדם ומתייחס בהומור, בצנינות ובפליאה לחולשותיו. בהומור הוא מלגלג על התמימות הרומנטית של הבחור הרוסי באהבתו המטורפת את אזה. בצנינות עוקצנית הוא מתייחס לשפלות הוולגארית של אזה, המצועפת בהתהדרות "מלכותית" (עמ' 197) מאחזת-עינים. ובפליאה מתוך כבוד הוא מתייחס לרוזנדורף, האציל והרגיש כאמת, על שהוא נושא-פנים לאזה ומגן על שמה הטוב גם במחיר פגיעה בכבודם של חברים ברביעיה. רק ביחס לפרידמן משתנה כיוון יחסו מביקורת מזלזלת במקצת להערכה של הבנתו הפסיכולוגית, דעותיו הציוניות ונכונותו להילחם על ערכיו.

כה גדול הוא אמונו של ליטובסקי בטוהר הכוונה של רוזנדורף עד שהוא נכשל בהערכת מצב היחסים בין רוזנדורף לאזה. הוא מאמין כי "אזה מחכת את רוזנדורף מאוד, והם כנראה [...] המציאו סוג חדש של אהבה בלי מין, בלי כאבים ובלי תקוות" (עמ' 205). נראה שגם ליטובסקי אינו פטור ממידה מסוימת של תמימות. בחמימות נחנו, כפי שראינו בשתי הגירסאות הראשונות, גם רוזנדורף ופרידמן כל אחד בדרכו. כך יוצא שכל הדוכרים בארבע הגירסאות הראשונות שביצירה, חרץ מאזה, לוקים, או מתכרכים, בקצח תמימות למרות חכמת-החיים שלהם. לעומת זאת באזה השטנית אין שום גילוי של תמימות. אזה מופיעה כיצור מפוכח מאוד, מתוכנן ומוציא לפועל בדייקנות את רצונותיו. היא פועלת בשרירות-לב, בלי כל התחשבות בזולת, לועגת לחולשות של אחרים ומנצלת אותם לטובתה, על ידי הפלתם כרשתה, ונהנית מיתרון כוחה עליהם.

גירסתו של ליטובסקי מאשרת את הרשעות השטנית של אזה, העולה מרדידה בגירסתה. ליטובסקי רואה באזה את מקור הרע של כל מה שקרה – העכרת האווירה כמתח הגובר ברביעיה מצד אחד, והסתככותו הוא כבלי-דעת בריב המחחרות בארץ ערב מלחמת העולם. בפרשת-האהבים של אזה עם הבחור הרוסי רואה ליטובסקי את סיבת הפרת האיזון

ברביעיה. עד לפרסום השמועות על פרשת-אהבים זו נהג רחנדרוף ככנר ראשון להכריע בין החברים בדיכוחיהם על האינטרפרטציה הנכונה של הפרטיטורות המנוגנות. אולם מאז חל שינוי בתוקף הנהגתו של רחנדרוף. הוא נעשה ותרן יותר לאה בזהירותו לא להתנגד לה ועל ידי כך נוצרו ברביעיה שני מוקדים של סמכות – הכינור הראשון והויולה, שמסמכותה מסתייג ליטובסקי באופן נחרץ.

כפרשת-אהבים של אה עם הבחור הרוסי, רואה ליטובסקי גורם חשוב בהתפתחות קורותיו האישיים בארץ. בחור זה הביא את ליטובסקי אל חבורת צעירים, שאתם התרועע על שפת הים, "רוכב פועלי-בניין ומסגרים ואחדים מהם הם סתם בני-חיל מבחוזים" (עמ' 211). העוסקים בתרגילי ספורט והתאבקות כדי לטפח את הכושר הגופני. ליטובסקי שמח להצטרף אליהם משום שהאתלטיקה היתה לו תמיד תחביב מעורר, ומשום שהבחורים היו "אנשים פשוטים ובריאים שאינם רואים בגוף האנושי כלי מלא יצרים ותאוות פרועות" (עמ' 212). הוא נמשך אל השעשועים שבאימוני הגוף בתרגילי הספורט השונים, ונהנה מתחושת כוח, לא כזו של אה הכרוכה בהשתלטות על אחרים, אלא כזו של ספורטאים מיומנים השולטים בגופם בצורה חיונית ובריאה.

אולם הבידור התמים הזה לא נשאר תמים כלל. בשלב מאוחר מדי נתברר לליטובסקי שחבורת הבחורים על שפת הים אינה עוסקת בספורט לשמו, שהבחור הרוסי הוא חבר ב"הגנה" השומר את צעדיו של אחד הצעירים (שפיגלמן) שעזב את "ההגנה" ועבר ללח"י, וששפיגלמן, שהתיידד עם ליטובסקי הפכו בלי ידיעתו לחבר לא-רשמי בארגון, שלא חס על מי שאינו ממלא את הוראותיו. הבחור הרוסי, שעקב אחרי התיידדות זו, ביקש מליטובסקי שלא יגלה את סודותיו לשפיגלמן, וזה האחרון ביקשו להישמר מן הבחור הרוסי. כך מצא ליטובסקי את עצמו במחותרת-בתוך-מחותרת ("המשחק-בתוך משחק, ששיחקנו זה עם זה שפיגלמן, הרוסי ואני" (עמ' 221) – תקבולת בשינויים ניכרים למצב שבו נמצא רחנדרוף בסוף הגירסה הראשונה.

ליטובסקי חוזר ומצהיר: "עד אז לא ידעתי עם מי יש לי עסק" (עמ' 221); "אילו ידעתי כמה מסוכן להתחבר לשפיגלמן, אולי הייתי נרתע" (עמ' 218). "רק כעבור זמן הבנתי אלו סיכונים אני לוקח על עצמי" (221).⁵ הוא מודה בטעויותיו – בקרתנות שייחס לשפיגלמן, כשהלה התרגש משמות היינות שעלו על שולחנו של הנציב העליון כששמע על הסעודה שערך הנציב העליון לכבוד הרביעיה ("הוא לא התעניין כלל ביינות ובמשרתים אלא בסידורי הביטחון" (עמ' 217); ובמיוחד במחשבה ששפיגלמן והבחור הרוסי חברים שניהם ב"הגנה", שאליה הסכים להתגייס.

ליטובסקי חש בעניכת החנק המתהדקת סביבו כשנוף בו שפיגלמן על שלא דיווח לו על ההזמנה לנגן במועדון קצינים בריטיים בדרום הארץ (עמ' 226); כשדרש ממנו בתוקף לשרטט את דרכי הגישה למועדון זה; וכשהזהירו מהידברות עם הקצין הבריטי אדמונד גרנטלי, "ידידה החדש של אה" (עמ' 225, אזהרה ששונתה אחר-כך להוראה הפוכה). חששותיו גברו אחרי ששני אלמונים הופיעו בביתו וחקרו את מרתה אשתו על הקשרים שביניהם ובין הקצין הבריטי. חששות אלו הפכו לפחד מפני נקמת הארגון אחרי

ששפיגלמן נורה בידי בלשים בריטיים סמוך לזמן שליטובסקי חיפש אותו במקום המפגש כדי להזהיר אותו. "הלא אפשר שעקבו אחריי" (עמ' 229).

גירסתו של ליטובסקי מסתיימת במצב של חוסר-ודאות וחרדה לחייו בציפיה לידיעה על הגורמים האמיתיים שהביאו ללכידתו של שפיגלמן. שאולי יבהירו לליטובסקי "שלא בגלל איזו טעות" (עמ' 229) שלו הצליחו הבריטים לעלות על עקבותיו של שפיגלמן. הוא אמנם ממשיך לנגן ברביעיה ובתזמורת, אך אינו מרוכז כראוי (והביקורת לקונצ'רטו שלו היתה כאמת צוננת, עמ' 228). הוא שומע באזני-רוחו יריות, רואה בדמיונו שולפי אקדחים נגדו ומבטא בכך את תחילת ההתפוררות של הרביעיה. כגורם הראשוני לכל הצרות האלה הוא רואה את אה — מפרשת-האהבים שלה עם הבחור הרוסי, דרך סינוור עיניו של רוזנדורף ועד לידידות המתהדקת שלה עם הקצין הבריטי. ליטובסקי מתוודה:

"אני מקלל את היום שהכרתי את אה שטאוונפלד. היינו מאושרים כולנו אילו בחר לו רוזנדורף ויולן אפור ולא התעקש לצרף לרביעיה שלנו את האשה הזאת, שמביאה מזל רע לכל מי שנקלע בדרכה" (שם).

ה. גירסתו של אגון לוונטל — סופר

גירסה זו, הנוספת על ארבע הגירסאות של נגני רביעיית רוזנדורף, מציגה את הרביעיה, דמויותיה וקורותיה — בהדגשת דמותה של אה ויחסה הכוטה למאהביה מנקודת-התצפית של הסופר לוונטל הנלווה לרביעיה בחזרות ובהופעות הפומביות. גם לוונטל הוא יוצא גרמניה, שמצא בארץ מקלט ארעי, וזמן הגעתו לארץ חופף לזה של רוזנדורף (סתו 1936¹). שעמו נפגש באניה בדרכם לארץ ישראל.

הגירסה כתובה בצורת יומן, עם תאריכי כתיבה בדומה ליומנו של פרידמן. תאריך ההתחלה כאן הוא כשלושת רבעי שנה אחרי תחילת יומנו של פרידמן, והיומן נמשך גם לאחר התאריך האחרון של יומנו של פרידמן (וכן גם מעבר לתקופה המתוארת ברשימותיו של ליטובסקי) ומגיע, בחלקו הראשון והארוך — עד לימים ספורים לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה (26 באוגוסט 1939). בחלקו השני הוא קצר, בן רשימה אחת, ונושא תאריך של כחמש-עשרה שנים לאחר מכן (ינואר 1955). בשני החלקים יש תקבולות וחזרות (בהרחבות ובכיווצים) המאשרות דברים מוכרים מן הגירסאות הקודמות, ואלה באות כאן בהקשרים סיכומיים ולפעמים בסצינות חדשות המחודדות היבטים באופי הדמויות העיקריות שבספר, ובמיוחד בעוצמה שבדמותה של אה ובהירתקותם הכלתי-נשלטת של הגברים אליה. בסצינה כזאת מתאר אגון לוונטל בהרחבה כיצד הצטרף אף הוא לקבוצת גברים אלה ומילא אצל אה במוכנ-מה, נגד רצונו והכרתו, את מקומו של הבחור הרוסי, שבשל אהבתו הנכזבת התנדב למלחמה בספרד.

באופן זה משתזרים בגירסה זו המוטיבים השונים, שרקמו את היצירה בגירסאות הקודמות, ומצטרפים למירקם קונטראפונקטי של קולות, שבדומה לפוגה כמוסיקה,

רודפים זה אחר זה, חוזרים זה על זה ומתערכבים זה כזה, נפרדים איש מרעהו ומתקרבים שוב, עד שלכסוף הם מתלכדים יחד בסיום הארמוני של היצירה הרב-קולית. החידוש העיקרי שמחדשת גירסה זו הוא בכך שהיא אינה נמסרת מנקודת-התצפית של דוברים הפועלים בפנים – הם ארבעת נגני הרביעיה המבצעים ביחד מוסיקה קאמרית – אלא של סופר נלווה המשקיף מבחוץ. עם זאת הוא מצליח להיות מעורב כתייהם ולחדור לנפשותיהם. ברגישותו הספרותית הוא תופס דקויות כהתנהגויותיהם המעידות על אופיים ויחסם זה לזה, ובכישרון ההבעה והניסוח שלו הוא משמש שופר לאלה מביניהם (רוזנדרוף ואוה, למשל), שעובדת בואם "מארץ אירופית גדולה ומתרכות מפותחת כגרמניה, שלפני הנאצים" (עמ' 234) גורמת להם להסתייג מן המפעל הציוני, ההולך ומוקם בארץ "לבנטינית" קטנה על ידי יהודים נלהבים ממזרח אירופה,² שנחשבו תמיד לנחותים בעיני גרמנים "שורשיים". ההתלהבות מכל הישג חדש, הסוחפת את בני היישוב בראשית צמיחתו, נראית בעיניו של לוונטל קרתנית, והוא מדבר עליה בלגלוג, שעשוי ליהפך לפאתוס בהתייחסות אחרת:

"בכל דבר של מה-בכך הם שומעים את משק כנפי ההיסטוריה. כל בית הוא שכונה וכל שכונה היא עיר וכל חורש הוא יער [...] כאן אין בונים בתים אלא מולדת. אין כותבים ספרים אלא בונים תרבות [...] תריסר וחצי תריסר ישובים שיתופיים עלובים, הנזקקים לתמיכה כשביל להוציא לחם מן הארץ. הם מפעל התיישבותי; בית חרושת לגרבים (הנושא שמה של עיר בפולין³) הוא תעשייה עברית [...] כמה מאות בחורים, שלומדים בחשאי לפרק אקדחים ישנים, הם שלד של צבא עברי" (עמ' 234-235).

ממרומי התרבות הגרמנית הספוגה שנשמתו של הסופר היהודי-גרמני, רואה לוונטל את ההתחלות הצנועות של היישוב היהודי בארץ כעלובות וחסרות-סיכוי. הוא מתייחס בכיקורח ל"הרפתקה הפלשתינאית" (עמ' 241), שאינה בעיניו אלא "שיגעון משיחי" ש"נועד לכישלון" (עמ' 236). אינו מאמין שקומץ היהודים שבארץ ישראל יוכל "להקים מדינה עצמאית" (עמ' 235). והוא בטוח שבלעדי חסות בריטניה הגדולה לא תוכל הארץ לשמש אפילו מקלט זמני ליהודים נרדפים, שבין כך יעזבו אותה ברגע שתיפתחנה בפניהם אפשרויות אחרות.

תחושת הארעיות בארץ ישראל גוזלת מן הסופר את מנוחת-הדעת הדרושה ליצירה ולהחלטות גורליות כהקמת משפחה. הוא מצהיר שאינו מוכן לשאת אשה ולגדל ילדים לעתיד בלתי-ברור מבחינה בטחונית ותרבותית. בכך הוא מתרץ את ניצול אהבתה של ידירתו הילדה מחס, שאספה אותו אל ביתה והעניקה לו "כל מה שיכול אדם לתת לזולתו כלי לשעברו" (עמ' 296). הוא אינו מוכן לטרוח בלמידת עברית,⁴ "שפה מלאכותית, שכל יום מוסיפים לה עוד כמה מלים חדשות, כלי סבל הירושה של תרבות, שנבנית נדבך על נדבך" (עמ' 241, ראה גם 274). בכך הוא מתרץ את אי-יכולתו להיקלט בארץ כסופר יוצר: "אני סופר גרמני החושב גרמנית וכותב גרמנית ובלשון הזאת אני אוהב ושונא" (עמ' 274).

232);⁵ "לעולם לא אדע לכתוב על הארץ הזאת שנתנה לי מחסה, כי לעולם לא אכה בה שורש [...] לעולם לא אקים לי בית במקום שבו לא אוכל להפיץ ספרים" (עמ' 239). על אף ההשפלות האכזריות שהשפילוהו הנאצים במחנה-הריכוז דכאו, מרגיש לוונטל שהוא קשור בכל נימי נפשו לגרמניה ("גרמניה-של-מעלה, ששוב אינה קיימת אלא בספרינו", עמ' 239). והוא מצפה לרגע שיוכל לחזור אליה ולהמשיך בה ובלשונה את יצירתו הספרותית, כי "סופר [...] לשונו מולדתו" (עמ' 273).⁶

בינתיים נראה לו שהוא מסוגל לכתוב רק טיוטות ליצירות ספרות, שבכוא העת תעובדנה כראוי. מבין הנושאים שעלו על דעתו הוא בוחר "להגיש זכוכית מגדלת אל רביעית כלי-קשת" (עמ' 245) ולהכין טיוטה לרומן עליה.

נושא הרביעיה בטיוטה של הרומן נותן ללוונטל הסופר הזדמנות להביע את הגיגיו על מוסיקה, ספרות ואמנות-היצירה ועל הקשר שביניהן לבין החיים. מצד אחד הוא מתייחס לשאלות תאורטיות-ספרותיות, שמושאן הוא טיבו הספרותי של הרומן וההשלכות הספרותיות של החלטות המחבר בחיבור היצירה על אופיה וסוגה. מצד שני הוא מתכוון בהתנהגות בני-אדם בסיטואציות מיוחדות ולומד מהן על אופיים, רצונותיהם ותסכולם. הוא מוצא תופעה מרתקת בקיומה של רביעית כלי-הקשת, "קברצת מוסיקאים המנגנת כמאה המטורפת שלנו את היצירות המאושרות מן המאה הקודמת!"⁷ [...] ארבעה מושכים בקשת מתרגלים אח אצבעותיהם להשמיע גירסה משלהם למה שכבר נוגן אין-ספור פעמים" (עמ' 245).

רביעית כלי-קשת היא בעיניו של הסופר חברה אנושית בזעיר-אנפין, ויחסי הגומלין בין נגניה מכסים קשת רחבה של זיקות-אנוש. תכונות אלה מצדיקות בעיני לוונטל את בחירתו ברביעיה כנושא לטיוטת הרומן שלו, על סמך החומר הרב שנאגר ביומניו במיפגשיו עם הרביעיה. בארגון החומר הזה ניצב הסופר בפני בעיות של תוכן וצורה, המתמקדות בעולם האמנות בשאלת ה"סלקציה" (כרירת החומרים) וה"קומבינציה" (ארגון החומרים). מבחינת ברירת החומרים מחליט הסופר שיצירתו תתאר "חיים קרועים בביקוש הרמוניה. ארבע דמויות בעלות אופי שונה עושות ליצירתה של אחדות שמחוץ למקום ומחוץ לזמן" (עמ' 246, גם 255); ובהחלטותיו בשאלות: "כמה יומיום להכניס לרקע? כמה ערכים שאינם אומרים דבר לקורא החסר הכשרה מוסיקאלית?" – שאלות רגילות שכל יוצר עומד בפניהן בצורה זו או אחרת – הוא מגיע למסקנה המובנת ש"אין להפריז באינפורמציה על מוסיקה. מותר להכניס עובדות שמלמדות דבר-מה כללי" (עמ' 247).

לחשומה לב מיוחדת ראויות התמודדותו עם בעיות הטכניקה הספרותית והצעת הניסיון להיחלץ מן הרצף הקווי בספרות – לאור הדוגמאות של המוסיקה והציור על ידי הצגה בר-זמנית⁸ של הדמויות וקולותיהן. הניסיון המוצע ליצור "מעין פסיפס ובו לכל אחת מן הדמויות מוקדש משפט, היוצר רצף עלילתי הגיוני עם המשפט הרביעי שלפניו ולאחריו" (שם). אינו יוצא לפועל בגלל הקשיים שהוא מערים על דרך-הקריאה. חרף זאת בוחר הסופר בטכניקת הגירסאות השונות המניחה "את העובדות זו לצד זו" ומציעה "לקרוא להסיק את המסקנות לעצמו" (שם). הוא גם מוסיף: "אילו הייתי צייר, ודאי הייתי מסתפק בכתימי צבע; לא הייתי מקיף את הצורות בקו ברור" (שם).

טכניקה זו מתאימה לרומן החדש שרצה אגון לוונטל להגיש – כלי עלילה, כלי גיבור ראשי, כלי רצף זמן אחד הנמשך מתחילת היצירה ועד סופה. "אחרי שהתמוטטו כליל ערכיה של החברה המערבית, אין טעם לפרסם רומנים מגובשים, כעלי מיבנה ארכיטקטוני מושלם, שהוא הביטוי המובהק ביותר של האמונה בערכים אלה" (עמ' 302).⁹ וכשהוא מוצא את רשימות יומנו כעבור חמש-עשרה שנה בכיתה של ידידתו המנוחה, הוא מחליט לפרסמן כלשונן. "כמין ז'אנר ספרותי לעצמו, שאינו כפוף לשום כללים" (עמ' 297). רשימות אלה מכילות סיפור שבו מובאות עדויות מקבילות של ארבע דמויות שגלו מארץ מולדתם ל"ארץ הבחירה" של עמם "וכלי נגינה כידיהם" (עמ' 256). זהו סיפור על ארבעה נגנים שאף-על-פי שהם שונים מאוד זה מזה, "משתדלים לנגן כאיש אחד" (עמ' 253). נגנים אלה הם מידעניו מן הגירסאות הקודמות: "רוזנדרוף המנגן בשכחת היש ובהצנע המאמץ, פרידמן בנענועי גוף נמרצים, כמאמץ להסביר להדיוט את הכוונה הצפונה במוסיקה, שטאוברנפלד ביראת כבוד כלפי המוסיקה בלבד, ובלי כל חנוכה [...] וליטובסקי בשמחה אמיתית על ההזדמנות לתנות אהבים עם קהלו, בראש נרעד ובעינים עצומות" (254).

את ה"סיפור בתוך סיפור" (עמ' 254) – פרשת-האהבים שבין אוה לבחור הרוסי, שמגלה אגון לוונטל אחרי חזרות אחדות של הרביעה – הוא מחליט לא לכלול בטיטוט הרומן שלו. "אפיזודות אוויליות ממין זה כבר נדושו עד דק ברומנים למשרתות" עמ' 255). למרבה האירוניה הוא עצמו נלכד בסיטואציה המכיכה של התאהבות חד-צדדית באוה שטאוברנפלד ומרגיש שהוא ממלא במובן מה את מקומו של הבחור הרוסי "כאילו מכסת השוטים חייבת להתמלא – אחד נסע לספרד ואני נכנסתי לנעליו" (עמ' 275). חקבולח (בשניונים מתאימים) להתאהבות המטופשת של הבחור הרוסי באוה ולגסותה כלפיו מציגה גירסתו של לוונטל, בתכנית קטנה, בדמותה של הנערה ברנדוט, "אחת הדמויות הכולטות של הבהמה" (עמ' 268-269) כברלין, שלוונטל נכווה בגחלת לשונה בשעתו. על אלה נוספות חקבולוח בחזרות השונות על דברים שנאמרו כבר בגירסאות הקודמות על כל אחד ואחד מחברי הרביעה ועל עיקרי היחסים ביניהם.

הדברים הנוספים בגירסה זו מנקודת-התצפית של סופר המשקיף על המתרחש, ובמיוחד אלה המוסרים את השקפותיו על ספרות ואמנות – משווים לגירסה אופי של קומה שנייה למוצג בארבע הגירסאות הראשונות של הספר. בקומה זו מסתתר המחבר האמיתי של רביעה רוזנדרוף מאחורי דמותו של הסופר הפיקטיבי של טיטוט הרומן "רביעה כלית-קשת", ומשמיע את קולו – בהיגדים מפורשים בענייני יצירה וטכניקה, ובביקורת מובלעת כלפי ההסתייגות של לוונטל וחבריו מן המפעל הציוני בארץ, למרות ההכנה הרבה שהוא (המחבר) מגלה למצוקתו של מי שנעקר משורשו.

ביקורת זו משתמעת מן הניגוד הכולט בין העובדות בזמן שבו נכתב הספר רביעה רוזנדרוף (1987), חמישים שנה לאחר הזמן המתואר בספר, לבין תחזית רואי-השתחרות בשלבים הראשונים של המפעל הציוני בארץ. לעובדות אלו רומז כנראה המחבר מבעד לשאלתו של הסופר: "וכי יודע מישהו מאתנו אלו מן העדויות שהעדנו על עצמנו תהיה חקפה גם אחרי שנעבור מן העולם?" (עמ' 297).

בגירסה זו אין ניגוד לנאמר בגירסאות הקודמות, וממילא אין שום תהייה באשר לגירסה הנכונה מבין גירסאות היצירה. חוסר הקשר לרשומון כולט בגירסה זו יותר מאשר בגירסאות האחרות, במיוחד מאחר שהדיון המשלים שבסוף חטיבה זו מציג תשובות לשאלות העיקריות שנתעוררו בגירסאות הקודמות. סיכום דמותה של אוה וקישור מניעי התנהגותה בתולדות חייה – חושף גורמים להתנהגותה של אוה (בהמשך לתמונה העולה מווידוייה בגירסתה); והדיווח על התפרקות הרביעיה והתפזרות חבריה עם פרוץ מלחמת העולם השנייה ולאחריה – משלים את העלילה בציון גורם נסיכתי (היסטורי ולא פסיכולוגי או מוסרי), שאינו-שנוי-במחלוקת, לפירוק הרביעיה. בכך הוא סוגר את המעגל בתשובה מניחה את הדעת על שאלת גורל הרביעיה ויוצר אפקט הפוך לזה של הרשומון.

1. סיכום

היצירה רביעית רוזנדורף לנתן שחם בנויה בצורת רשומון – בגירסאות מקבילוח בעלות תחום-חלות משותף. אולם יצירה זו אינה רשומון מכיוון שחסר בה ניגוד מהותי בין הגירסאות בהתייחסות לתחום-החלות, וממילא אינה מעוררת את אפקט התהייה (בדבר הגירסה הנכונה) הסגולי לרשומון.

מן הראוי לציין שרוח "רשומנית" שורה בין חברי הרביעיה בוויכוחיהם הרכים על האינטרפרטציה הנכונה של פרטיטורה מוסיקאלית. דוגמה לכך בדברי פרידמן:

"ההתמודדות שלנו עם שאלות האינטרפרטציה המוסיקלית אינה יכולה להוליד משנה סדורה [...] אין כאן, ולא יהיו לעולם, הלכות פסוקות: כך יש לנגן סקרצו וכך יש להטעים סוף פסוק, וכדומה. אותו קטע עצמו ינוגן פעם כך ופעם אחרת, ולא רק בשתי תקופות היסטוריות שונות. מפני שבני דורנו תופסים אחרת [...] ולא רק בידי שני צוותים קאמריים שונים זה מזה [...] אלא גם בידי אותו צוות עצמו בשני ביצועים שונים [...] עניין מיוחד אני מוצא בארבעה פירושים שונים אפילו להצהרה המוסיקלית הפשוטה ביותר" (עמ' 101-102).

דברים אלה מציגים עמדה "רשומנית" בפרשנות המוסיקלית, שתואמת ביסודה את הגישה הפלוראליסטית המקובלת היום בפרשנות הספרותית ונמצאת ביסוד הרשומון. אך כמובן אין ויכוחים אלה הופכים את היצירה לרשומון, על אף קירבתה הרבה למיבנה הרשומוני. קירבה זו מקנה לה את הזכות להיקרא בשם "יצירה דמוית-רשומון"¹, והיא ראויה לשמש מודל ליצירות דמויות-רשומון.²

יחודה של היצירה רביעית רוזנדורף הוא בכך שבה מוצג, בפעם הראשונה בסיפורת הישראלית, רומן מוסיקלי מבחינה תימאטית ומיבנית גם יחד. מבחינה תימאטית – נרשאה, רעיונותיה ומושגיה לקוחים מעולם המוסיקה והמוסיקאים; ומבחינה מיבנית –

היא עשויה כמתכונת של רביעית כל־קשת ומובנית על פי העקרונות המוסיקליים המנחים אותן. מתכונת זו נרמזת כמונחים האיטלקיים של אופי חלקי הרביעיה המוסיקלית, הנזכרים בהגיגיו הזורמים של לוונטל בשעה שהוא נסחף בים הצלילים של המוסיקה:

"המתכון המופלא של התפייסות עם החיים במסגרת הסונטה — באֶלְגֶרוֹ, שכולו שמחה מדודה, ובלֶאָרְגוֹ, המתמכר למחשבות נוגות, ובסקֶרְצוֹ, מסיכה שחוקת, וברִינְאָצ'ה, המחדש נעורים באמצעות חיוניות של מחוזות הספר" (עמ' 263).

כמו־כן מיושמת מתכונת זו הלכה למעשה במיבנה הריתמי של הרוח המיוחדת החופפת על כל גירסה ברביעית רונדורף, המקביל לזה שבפרקי הסונטה או בחלקי הפוגה המוסיקאליות. כך אפשר לראות את גירסתו של רונדורף כמתאימה ל"אֶלְגֶרוֹ" של הפרק הראשון ברביעיה מוסיקאלית (סונטה או פוגה) — באווירת הנעימות והשמחה המתונה של איש השמח בחלקו המלווה כאן את הדוכר (ואכן מלה זו, "אֶלְגֶרוֹ", נזכרת בסוף גירסתו, עמ' 76). את גירסתו של פרידמן אפשר לראות כ"לֶאָרְגוֹ" של הפרק השני ברביעיה מוסיקאלית — המתנהל באווירה רצינית, נוגה ושקטה, כפי שמעיד גם המונח "אֶדְאָג'וֹ" המורה על תנועה אטית מתוך תחושת פנאי ויישוב הדעת. את גירסתה של אזה אפשר לראות כ"סְקֶרְצוֹ" של הפרק השלישי ברביעיה, שמציג בדרך כלל — מסכה צוחקת ויש בו מרוח המהתלה והבדיחה. וגירסתו של ליטובסקי עומדת בסימן ה"רִינְאָצ'ה" או ה"פְּרֶקְטוֹ" המציין את הקצב המהיר של החלק הרביעי, שהוא חיוני מאוד ואפילו פראי במקצת.

רמזים לתקבולת זו מפוזרים ברביעית רונדורף בהתייחסות הכתוב ל"פוגה" (עמ' 288), ל"רביעיה של בטהובן" (עמ' 290) ול"פוגה הגדולה של בטהובן" (עמ' 303) החותמת את הספר במשפט־שיא מאשר ומרומם.

כך אפשר לראות את רביעית רונדורף כרומן מוסיקלי מקורי, המחובר כמתכונת של רביעיה מוסיקאלית. מתכונת זו יכולה להיות דומה בכמה מובנים לרשומון, אך היא שונה ממנו לחלוטין בכיוון של מהלכה ההולך ועולה לקראת שיא אחדותי ובאפקט הקתארטי שלה המנוגד לזה שברשומון. למיבנה המהלך ולאפקט הסגולי של היצירה חשיבות מכרעת בקביעת הסוג (הז'אנר) של היצירה, כפי שכבר הדגיש בשעתו אריסטו ב"פואטיקה"³, התקפה עד היום.⁴