

ז'אנר הראשומון בסיפורת הישראלית

מאת שרה הלפרין

היא בעייתיסוד אוניברסאלית שעומדת מול כל סופר בעשייה הספרותית. ז'אנר הראשומון מציג בעיה זו בדרך המתמודדת עם בעיה שנייה. והיא: בעיה הככילות לרצף הקווי של מדיום המילה כמעריך הסיפורי. שאינו מאפשר מסירה בז'אנרית של התרחשויות שונות (הן פנימיות-נפשיות והן אירועיות-חיצוניות) בעת-וכעונה-אחת.

הבעיה הראשונה — בעיה האמת — היא בעיה תימאטית-אידיאית. וכבר הציג אותה לואיגי פיראנדלו האיטלקי ביצירותיו, וכמיוחד בשני מחזותיו: הרי זה כך, אם כך אתם סבורים" (1917: *Così è, se vi pare*, שתורגם לצרפתית בשם 'Chacun sa Verite' ותורגם חזרה לעברית מן התרגום הצרפתי בשם: "כל אחד והאמת שלו"); ו-"כל אחד ודרכו שלו" (1924: *Ciasuno a suo Modo*). את עמדתו ביחס לבעיה זו מבטא פיראנדלו בכמה דרכים: ראשית-כל, כפי שזה עתה ראינו, בשמות המכתימים של מחזות אלה; שנית — במהלך העלילות של המחזות; ושלישית — בדברים מפורשים שאומרות הדמויות. למשל: "האמת מהי?"; "הייתכן לדעת את האמת?"; "היודעים אתם את הסיבה האמיתית?"; "מה יכולים אנו לדעת על זולתנו? מי הם... איך הם עשויים... מה הם עושים... למה הם עושים דווקא זאת?" (מן המחזה "הרי זה כך, אם כך אתם סבורים"²). "אבל מה אני באמת?"; "עלינו תמיד להתחשב בנמה שחושבים] אנשים אחרים, ואתה דוחה את האמת כפי שהיא נראית בעיני אנשים אחרים וטוען שיש רק דרך הסתכלות אחת על הדברים" (במחזה "כל אחד ודרכו שלו"³).

דוגמה למהלך עלילה המגלם באופן דראמטי את עמדתו של פיראנדלו ביחס לשאלה זו, אפשר לראות בסצינת הסיום של המחזה "הרי זה כך, אם כך אתם סבורים". סצינה זו משאירה בסמין-שאלה את הוזהר האמיתית של הגברת פונצא. שמייצגת את האמת במחזה. לשאלה "מיהי?" משיבה הגברת פונצא שבשביל הגברת פרולא היא בחה שנישאה בשעתה לרווק מר פונצא (כלומר, היא אשתו הראשונה); ובשביל בעלה מר פונצא היא אשתו השנייה שנשא כאלמן לאחר מות אשתו הראשונה שהייתה בחה של הגברת פרולא. לתמיהת השומעים ולשאלתם מיהי באמת, מיהי לעצמה, היא מכריזה:

"בשביל עצמי — אף לא אחת! לא כלום... בשביל עצמי אני בדיוק זו שהם מאמינים שהנני"⁴...

א. כל אחד והאמת שלו.

ראשומון הוא שם של שער, השער, השער הגדול ביותר בעיר העתיקה של יפן, קייטו. בשם זה נקרא גם סיפור שנכתב בשנות העשרים של המאה שלנו (1923) על ידי הסופר היפני המבריק ריונסוקה אקוטאגאווה, שהתאבד בשנת 1927, בשנת השלושים-וחמש לחייו. ב-1950 השתמש בו התסריטאי היפני אקירא קרוסאווה וקרא לסרט, שהפיק מסיפור אחר של אקוטאגאווה ("בחורש"), בשם "ראשומון". סרט זה עבר את גבולות תרבות-המזרח אל המערב והתקבל בארץ בעניין רב כל-כך עד ששמו "ראשומון" הפך למושג המציין סיטואציה אנושית רב-קולית¹, ולכינוי לז'אנר ספרותי המגלם סיטואציה זו בטכניקה מיוחדת שמחוכה עולה הבעיה: מהי האמת שמאחורי תופעות אנושיות שאנו נתקלים בהן מבלי לדעת את כל הגורמים שהוליכו אליהן? ומכאן גם השאלה: היכולים אנו להסיק מתופעות אלה — שהן תוצאות פעולות ופועלים לא-גלויים — מסקנות אמיתיות עליהם? ואם כן, האם מסקנות אלה הן חד-משמעיות או שקיימות אפשרויות של אלטרנטיבות שונות?

שאלה זו — שאפשר לנסח לצורך עניינינו כבעיה האמת של המציאות המפולשת של חייו ושל חיי זולתנו בעיצוב הספרותי —

מאמר זה מבוסס על הרצאה שניתה בכנס הבינאוניברסיטאי הרביעי לחקר הספרות העברית, שהתקיים באוניברסיטת חיפה ב"ח ניסן, תשמ"ז (31 במרץ 1987).

1. ראה, למשל, "ראשומון נוסח רמלה", כתבה במדור הספורט שב"מעריב" (מיידי שבט, תשמ"ז 13.2.87), שבה משמש המונח "ראשומון" לציון הערכות רב-קוליות (תרתי-משמע) במגרש הספורט. מן הראוי לציון, שמונח זה טרם מצא את מקומו במילונים ובאנציקלופדיות הספרותיות, ויש להניח שהוא יהיה בעתיד בין הערכים החדשים שיוכנסו במהדורותיהם החדשות.
2. בתרגום לאה גולדברג, מרכז לתרבות וחינוך של ההסתדרות הכללית של העובדים בא"י (אין תאריך), עמ' 4, 5, 22.
3. תרגומי מתוך

Each In His Own Way in Naked Masks — Five Plays by Luigi Pirandello, ed. Eric Bentley, E. P. Dutton & Co., 1952, pp. 281, 321.

בתרגום לאה גולדברג, עמ' 48.

הבעיה השנייה שאיתה מתמודד ז'אנר הראשון היא בעיית הטכניקה והצורה: כאלו אמצעים צריך הסופר לנקוט ואלו צורות לבחור כדי להיחלץ מן הרצף הקווי של מדיום המילה ביצירה הספרותית (שבה באים הרברים זה אחרי זה בזמן)? וכדי לדלג לכיוונים שונים המאירים את המציאות בסיפור מצדדים שונים? ביכולת זו מצויד כידוע הצלם היכול לצלם במצלמתו דבר מזוויות שונות ואחר-כך לשים את כל התצלומים זה ליד זה, במרחב, באופן שמקבלת תמונה שלימה יותר ומקיפה של הדבר המצולם מזו שהיתה מתקבלת אילו צולם הדבר מזוויית ראייה אחת.

ריבוי הזוויות, או נקודות-התצפית, כפי שהן נקראות בספרות, הפך לאתגר בסיפורת המודרנית ומצא את ביטויו המובהק בז'אנר הראשון. הוא הסיפור הרב-קולי בעל המתכונת המיוחדת. סוג סיפורי זה מציג מציאות או התרחשות מסוימת מנקודות-תצפית שונות, שכל אחת מהן מרוכזת בחטיבה נפרדת בסיפור. כל נקודת-תצפית תופסת את המציאות האת המזווית-ראיית המיוחדת, וכולן ביחד, כשמחבוננים בהן זו ליד זו, או כששמים אותן זו על גבי זו כמו שקפים בהצגה גראפית — נותנת לנו תמונה יותר שלימה של האפשרויות שהביאו לתופעה זו.

בדרך זו נפתרות בז'אנר הראשון שתי בעיות-היסוד הנזכרות לעיל. הטכניקה הרב-קולית בחטיבות השונות של היצירה מגלמת את מרחב האפשרויות כתפיסת התופעה, וסך-כל הראיות השונות נותן לנו תפיסה יותר שלימה של המציאות, כשם שהשתקפויות השונות של פני היהלום הרבים נתפסות כיהלום שלם.

המייצג המובהק של טכניקה זו בספרות העולם המערבי הוא ויליאם פוקנר האמריקאי (1897-1962)⁵, שממנו הושפעו סופרים עבריים בני-זמננו בישראל, ובראשם: א.ב. יהושע, צבי לוז, שלמה ניצן ואלישע פורת בספריהם האחרונים. סופרים אלה מממשים ברמות שונות את חכונות-היסוד של המבנה התימטי ושל האפקט של הראשון.

ב. "עונג שבת" או כבוד שחולל?

רמה קרובה ביותר לטכניקה של הראשון היפני — שבו כמה דמויות מוסרות, כל אחת מזווית-ראיית, גירסאות שונות על אירוע מסוים, שבו הן השתתפו או היו עדות לה — מצטיין הסיפור "עונג שבת" של אלישע פורת (ספרית פועלים, תשמ"ב 1981). בספר זה מובאות שלוש גירסאות עיקריות מפי שלוש דמויות ראשיות על מאורע מסוים שקרה בקיבוץ לאחר קונצרט בכינור שביצע אמן אורח בשם יאיר. המאורע, שהדיו הרבילאיים התפשטו בין החברים כידעיה מרעשה, היה: כריחתו הפתאומית של הכנר באמצע הלילה מחדר מלונו בקיבוץ. והשאלה ה"ראשונה" (אני טובעת מונח זה כדי לבטא שאלה שנסארה פתוחה גם לאחר שמיעת כל הגירסאות) היא: מה בעצם קרה ליאיר הכנר שנמלט פתאום מן הקיבוץ המארח? מי היו הגורמים או היו המניעים לצעד כהול זה?

על שאלה זו מנסות שלוש הנפשות המעורבות בפרשה להשיב

בגירסאותיהן השונות: רכז-התרכות השטחי, הרחוק מתרבות ומאמנות גם יחד, שאירגן את קונצרט הכינור של יאיר והפגיש אותו עם נעמי; נעמי היפה והמושכת, שעזרה לארח את הכנר רשמית לפני הקונצרט ואינטימית אחריו; ויאיר הכנר האורח, שהוא אידיאליסט ציוני בעל-נפש וערכים, ועם זאת גם רגיש מאוד ליופי ולחוס נשים. על שלוש גירסאות אלה נוסף חלק קטן של מעין גירסה רביעית, מעריכה, מפיו של המראיין החוקר — דמות מקבילה לאורח הפשוט השואל שאלות בסרט היפני "ראשון".

גירסתו של רכז-התרכות מייצגת את דעת הקהל הרבילאית בקיבוץ כשהיא מעורבת ביחסו האישי לגיבורי הפרשה: האבה נסתרת לנעמי היפה; וקנאה, עד כדי חיפוב, ביאיר הכנר ששבה את לבה של נעמי. מדבריו מצטייר יאיר כדמות מתנשאת של איסטנים מפונק רודף-נשים, שניצל את האירוח האדיב של נעמי ופיתה אותה לזמזומים זולים, שבגללם נאלץ לעזוב את המקום ולברוח מן הקיבוץ. ריבוי החזרות בדברי רכז-התרכות המרמזות פנימי סגנוני על תחלומת המגבת שהשתמש בה הכנר (עשירים פעם חזרות בדבריו המלה "מגבת" כשלושה עמודים!) מציג את המגבת — עם אסוציאציות הלכוך שבה — כמיטונימיה משפילה ליאיר ולמעשהו המכוער, המשוער בכיטחון רכילאי מבריחתו המחשירה ("המגבת... לא, הוא לא החזיר... בושה... ובכן הוא חייב לנו מגבת אחת ואולי עוד כמה דברים", עמ' 19). כך מציג רכז-התרכות את כריחתו של יאיר ככריחה-של-גנב לאחר שליקק דבש אסור.

גירסתה של נעמי היא ידויו האבה של רווקה יפהפיה בקיבוץ ותיק הסובלת מכדירות בתכרתם של בעלי-המשפחה שבמקום. היא מתארת את רגש האהבה החזק שהתעורר בה כלפי יאיר במונחים תקשורתיים מורדניים (שידורים סמויים החוזרים כתדירות גבוהה ששידרו גופותיהם זה לזה, עמ' 37, 38, 45) מצד אחד, ובמונחים של שיר-השירים המקראי מצד שני, במיוחד אלה המתארים את מנוסתו של הדרוד ואת חיפושי הרעיה-האובהת אחריו. בזה מפיקה נעמי את ההרפתקה שלה עם הכנר מן הזולות והשפלות שייחס לה רכז התרכות, ומעלה אותה לדרגת שיר אהבה מרגש וכובש לב. כך דוחה נעמי את הרמזים בגירסתו של רכז-התרכות על יאיר כרודף מזמזומים. היא מצהירה שהיא היתה היוזמת בהתעלסותה עם יאיר, ואת סיבת כריחתו הפתאומית של יאיר היא תולה בעצמה — כשפיעה הגרושה מדי של רגשות שהטילה עליו (עמ' 50).

לפי הגירסה המתפתלת של יאיר, הוא הינו האחראי לפרשת ההתעלסות עם נעמי, שהקסימה אותו עוד בראשית הערב כ"פלומתה הנכפפת כרוח" (עמ' 78), "פלומת נערה הנעה כרוח הקלה" (עמ' 77) שכעיניו אין דבר יפה הימנה. הוא מלה נעמי גירתה אותו, אך לא נענתה לחיזוריו. ובשעה ש"הדם זינק בתוכי כמו במזוקה... והיא, כאילו לא חשה כלל במה שחוללה בתוכי, עומדת לה מין עמידת ריחוק שלווה כזו..." (עמ' 91) ויאמר... אבל מה קורה אתך עכשו? מה אתה רוצה ממני? (עמ' 92, 93). יאיר לא יכול לשאת את עלבון דחייתו ב"משחק המזור" ששיחקה עמו נעמי בלילה ההוא (עמ' 92), וכדי לשמור על כבודו הגברי שנפגע, ככד-עצמי של אדם מכובד בעל ביקורת עצמית, החליט להסתלק מהר ככל האפשר מן המקום.

הגירסה הרביעית של המראיין, שהוא ער-שומע כלבד, מחדדת כמה איפיונים של הדמויות הדוברות ומגדישה (אולי בנימה אירונית) את המיסותריות שכפרשה:

"רכז-התרכות שבכוננה מתרצץ אנונימי בין הרפים, הוא חלקלק כזה חסר-פרצוף ובעצם רק קמפוץ של שמרים להתפיח אה עוגת המעשה" (עמ' 102). שהיה ברור לכל שומע, שלא

5. ראה הדיון הקלאסי בבעית המדיום באמנויות ב"לאוקואון" של לטונג (1766), ביחוד בפרק 16.

6. מעניין שציירת-המופת שלו "היקול והזעם" ("the Sound and The Fury") ראתה אור בשנת 1929, זמן לא רב אחרי פרסום סיפורו של הסופר היפני אקוטאגאווה וביניהם הסיפור "ראשון" והסיפור "בחורש", שעליהם מתבסס הסרט ראשון.



צבי לוז

שוטפת ובקיאא בספרותה. רגשי האבה התפתחו בקרכו לאשה הנשואה (לשלמה סגל), בה ראה את התגלמות חזון האשה האידיאלית. ככות התקווה של אהבה זו, להכנה ולשיתוף רגשות פוריאני לפחות, התמיד כעבודת השדה הקשה והשתתף בוויכוחים עם החברים על השאלות הגדולות, שאלות עם וחברה, שהעסיקו אותם. אולם משנוכח שרעיה משיבה פניו ריקם — התמטט עליו עולמו. רגשי תיסכול וכאב לב הגבירו בו את תחושת האי-מוצא, וכיכורים האצילים הרומאנטיים שבספרות הרוסית (בייחוד ביצירותיהם של פושקין, לרמנטוב, צ'כוב וטולסטוי) — שעליה היה אמון עוד משנות לימודיו בגימנסיה הרוסית — טרף את נפשו בכפו.

הגירסה השנייה היא של אבנר עמית, אף הוא בן הדור השני במקום, אך יותר מפוכח ומעשי מיאיר. בתוקף תפקידו כמזכיר מייצג אבנר את הגישה ההומאנית שבאחריות-דורשת-טובה, וזו מתגלמת בהשתדלותו לעזור לכל חבר בד בכד עם דאגתו לטובת הכלל. בקי כחזון האדם החדש, שעליו מושתתת החברה הקיבוצית, ויחד עם זאת רכנסיון בטיפול באילוצים של הנסיכות הממשיות של החיים, יודע אבנר עמית שחזון האדם החדש הוא אוטופי בלבד, משאלה לא באה, ושהיאוש מן התקוות שתלו בו עלול לדחוף מאמינים מאוכזבים להתאכזרות. על תשתית רעיונית זו — אכזבה מאידיאל האדם החדש — בונה אבנר עמית את הסברו לצעד הנואש של החלוץ הצעיר, איש הקבר הישן. לפי הסברו הגיע החלוץ הצעיר לקיבוץ כארץ ישראל בכוחה של אמונה חזקה ביכולתה של החברה החדשה המוקמת שם לשנות את טבע האדם. אולם עד מהרה נוכח בטעות, ומרוב יאוש שם קץ לחייו.

הגירסה השלישית היא של יוסף דורי, הארכיבר של המקום. בתוקף תפקידו כמשמר עבר המקום הוא משמר גם את העבר ההיסטורי הלאומי של עם ישראל. דבריו חומים כחותם של המסורת היהודית מצד אחד ושל הפרובלמטיקה של דור התלויים בגולה, שאיבדו את אלוהיהם בגולה מצד שני. לפיכך הוא רואה את שורש המצוקה של המתאבד כדור המייסדים לא בתחום החברתי אלא בתחום המטאפיזי. ואת רפיון הידיים שאחזו בחלוץ הצעיר עד מוות הוא מסביר כחולשת הדעת שתקפה אוהו לא בגלל אכזבה מן האדם כיצור חברתי אלא מן האדם ההוגה החולה את קיומו בעקרון עליון.

מדובר כאן רק כאיוו מעשיית-מזמוטים נמוכה. לא, יש כאן סיפור מאחורי הדברים. השקפת עולם מתחכמת. אני מאמין נסתר וכיוצא באלה" (עמ' 99).

גם בראשומן היפני וגם ב"עונג שבת" הישראלי אין ויכוח בין הגירסאות השונות על עצם המאורע. כולן מתבססות על החוויה בפועל של התרחשותו; והמחלוקת שבין הגירסאות השונות מחייססת לאנשים האחראים לאירוע, למניעים שגרמו לו ולהשלכתם על משמעותו.

ג. שבע פנים ל"שם נפשו בכפר"

א ספרו של צבי לוז "נפשו בכפר" (הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשמ"ו 1985) ערוך במתכונת ראשומנית מוכהקת, אם כי מסוג קצת שונה. שבע נפשות (כמספר הנפשות בסיפור היפני המקורי משנות העשרים) מוסרות כאן גירסאותיהן — כל אחת מנקודת-מבטה — על תופעה מסוימת שהן עדות לה: קבר בודד בשטח הקיבוץ של חלוץ מחקופת ההורים-המייסדים הקבורים כולם בבית-העלמין של הקיבוץ. לשאלה הנשאלת — מדוע לא נקבר גם החלוץ, הטמון בקבר זה, ככל בני דורו המייסדים בבית-הקברות של הקיבוץ? משיבה הנחה (על סמך נתונים מתחומים) שחלוץ זה התאבד. מיד מתעוררת כסיפור השאלה הרשומנית: למה גם לחלוץ זה שישלח יד בנפשו? מכיוון שמדובר כאן בתופעה מזמן רחוק ואין מי שיעיד עליה, הופכת הכעיה הראשומנית לשאלה ספקולטיבית: אלו סיבות ומניעים היו יכולים לרחוף חלוץ צעיר בראשית המאה להתאבדות? כדי לענות על שאלה זו, מתגייסות הנפשות הפועלות כדור הבנים — הממשיכים את מסורת ההורים והמרגישים אחריות לגבי מעשה ההורים בזמנם היו מעורבים בו? — לפיענות החידה.

על סמך מחקר ארכיוני ומאמץ זכרוני (היזכרות בשיחות עם ההורים בשעתם ובתגובותיהם לשאלות מסוימות) מגיעה שבע הנפשות החוקרות למסקנות, וכל אחת מהן מציעה גרסה מתקבלת על הדעת — על פי מיבנה-אישיותה ועל פי נסיונה⁸ — לפשר המעשה ולמניעיו. כך מתקבלות שבע גירסאות אפשריות, המכסות קשת גדולה של אלטרנטיבות (המיוצגות בכוח על ידי הדוברים השונים) להסבר תופעת ההתאבדות של בעל הקבר הבודד.

הגירסה הראשונה היא של אייר, בכור ילדי המקום, שנולד לרעיה ולשלמה סגל בסוף השנה השנייה לייסוד המקום. לפי גירסתו סיבת התאבדותו של החלוץ הצעיר היא אהבה אבודה. נתון כחבלי הערצה אוכססיבית להוריו ובמיוחד לאמו, אין יאיר יכול לחאר לעצמו פרשה מימי המייסדים שאינה תלויה באחד מהם. לפיכך הוא מניח שהחלוץ הצעיר, שהיה כנראה כעל אופי רומאנטי פיוטי, התפעל מופיה ומאישיותה של רעיה השקטה והנכונה הדוברת כמוהו לשון רוסית

7. גם בפרט זה (כברעיון הכללי של העלאת הספקולאציות לגבי מאורע שקרה בעבר) ניכרת השפעתו של פוקר על לוז. ראה ספרו של פוקר "אבשלום, אבשלום" (בתרגום עברי של אמציה פורת, הוצאת עם-עובד, תשמ"ג 1983, עמ' 11): "אפשר אפוא שהיא רואה אותך אחראי במקצת על פי התורשה למה שקרה לה ולמשפחתה על ידיו..."

8. תיאורם בספר "נפשו בכפר" הוא סיכום תמציתי של עיצובם-פיתוחם ביצירות קודמות של לוז, במיוחד בטרילוגיה הקלאסית שלו "אגדות המקום" ובסיפור "מאון" שבקובץ הסיפורים הנקרא על שמו.

מטאפיזי, ואינו יכול לחיות בלעדיו.

הגירסה הרביעית היא של שרית שפירא, בת הדור השלישי, שהיתה כשענה מתוך אוהבתו של יפתח, כנס של יאיר ורותי. יפתח השליך את נפשו המרגישה רגש אלוש במעשה צבאי נועז מדי שנחשב להתאבדות, ושרית ליאוש. מוטיבאציה זו מכוננת אותה גם בחיפושיה אחר סיבת היאוש של החלוץ הצעיר בדור המייסדים, והיא מגיעה למסקנה (בסיפור משוער ארוך שלא כאן המקום לפרט), שהוא התאבד לא בגלל אזלת-ידה של נערה אלא בגלל אכזבה מן האידיאל הצבאי הלאומי, שהוא למעשה אכזבה מן הציונות.

הגירסה החמישית היא גירסתה של האם השכולה. רותי, אשתו הסובלנית של יאיר ואמו המיוסרת של יפתח (שהתרחק מהוריו עוד בחייו), רואה את סיבת ההתאבדות של החלוץ בסכסוך עם הוריו. רותי מעלה את ההשערה שהחלוץ הצעיר היה נער רך ועדין ועם זאת בעל רצון חזק. כשהחליט לעלות לארץ כחלוץ לעבודת האדמה הקשה, התנגדו לו הוריו מתוך דאגה לכריאתו. אולם הוא לא שמע להם ונפרד מהם מתוך סכסוך קשה. כשהגיע למקום, נרחם בכל כוחו בעול העבודה הקשה. אולם כוחו לא עמד לו והוא נחלש ונחלה. ההתמטות הגופנית ערערה כרכבו את צדקת המרתו את רצון הוריו. אולם מכיוון, שלפי נסיונה, בן אינו יכול להודות בצדקת הוריו, משערת רותי, שהחלוץ לא יכול לחזור בו, הוא נקלע בכף הספק והיאוש עד שתקפתהו מרה שחורה, והוא מאס בחייו.

את הגירסה השישית משמיעה עדנה שאולי, רווקה לא-צעירה מבנות הדור השלישי בקיבוץ, שמהעדר יכולת להתמודד עם התביעות של המורשת הקיבוצית מוצאת לה מפלט בהתקפי טירוף הפוקדים אותה מדי פעם בסיוטים ופחדים. היא מסבירה את התאבדותו של החלוץ הצעיר על פי עצמה — על פי מה שהיה עשוי לגרום לה להתאבד. וכך מדיגימה גירסתה את מה שקרא פרויד "הצפת התודעה בלא-מודע". היא תולה את התאבדותו של החלוץ ברגעי שגעון, שסימנם השתלטות הסיוטים המטרופים על התודעה המבוקרת של האדם הסובל מהם וניתוקו מן הריאליה השפויה כריצת אמוק אל המוצא היחידי מן הפחדים הסיוטיים — המוות.

את הגירסה השביעית והאחרונה משמיע יריב אבן, שאין לו ייחוס אבות ראשונים במקום. חרף זאת יש לו כחמכתיים שרכש הן בנסיון חייו כבן-אירופה ופליט השואה והן בהשכלתו ובאישיותו הביקורתית. יריב מצביע על הזיקה למוות הטמונה בכל הגירסאות הקודמות, וטוען שכל אחת מן המופצות המועלות שם הייתה יכולה להסתיים אחרת לולא הנטייה האפוקרית והנסתרת כנפשו של המתאבד אל המוות.

ההבדל בין הראשומון של פורת (בעקבותיה הסיפור והסרט היפניים⁹) והראשומון של לוז (בעקבות יצירתו של פוקנר, ובמיוחד

ספרו "אבשלום, אבשלום!") הוא במודוס של האירוע הנדון ושל ההתייחסות אליו. המודוס של הראשון ("ב"עונג שבת") הוא חווייתי וריגושי ביותר. המודוס של השני ("נפשו בכפו") הוא ספקולאטיבי ומתאבד בהתרחשותו ובהסתערותו את נפש כל הקשורים בו — הרי ההתייחסות בשני היא על-פירוב אפית כמוכן מסוים, אם אפשר להשתמש במונח זה לתיאור שקט של אירוע בעבר שהוא ספקולאטיבי בעיקרו. הבדל נוסף בין שתי היצירות ניכר בכך ש"עונג שבת" ערוך בצורת מונולוגים דיאלוגיים, היינו מונולוגים שהם חלק מסיטואציה דיאלוגית מדומה. מונולוגים אלה הם דיבורים חד-סטריים מפי דמויות מאופיינות אל דובר נסתר, שנוכחותו מורגשת בדברי הפנייה (הרבים והמגוונים) שבהם פונים הדוברים (כמונולוגים שלהם) אל הנכר הנסתר ועונים על שאלותיו המשמעותות מן התשובות עליהן¹¹. לעומת זאת "נפשו בכפו" ערוך בצורת דיאלוגים דו-סטריים המעוצבים כסיטואציות דיאלוגיות אמיתיות. בהתנסויות החברים לדיון בכעיה, כל אחד מהם שומע ומשמיע כאחד: הוא שומע את גירסאות עמיתו ומשמיע את גירסתו הוא ואת תגובתו הוא לדבריהם.

ד. ראשומונים למחצה.

ב ספר "צל של ספק" לשלמה ניצן (מועדון קוראי 'מעריב', תשמ"ז 1985) הראשומון הוא חלקי. הוא מצוי רק באותם הפרקים שבהם מתייחסים הדוברים מנקודת התצפית השונות שלהם לעלילת ההתאבדות של קולהת החבר והאב. אמנם עלילה זו מסמלת בסיפור את בעיית האינזון של האדם, ובעיה זו נמצאת בעצם כהשתיה כל הוודיית של החודעות הדוברות בסיפור. אך סיפוריהן סובבים על צירים אישיים שונים שעליהם ניבנים סיפורים עצמאיים ולא גירסאות רב-קוליות לאירוע הראשוני שכסיפור (עלילת ההתאבדות).

מן הראוי לציין, שגם פה, ככראשומון היפני, מופיעה בין הדמויות הדוברות גם רוח-המת. אך הפעם זו שונה בתפקידה. שם מופיעה רוח-המת (באמצעות בעלת-אוב) רק כדי להוסיף את גירסתו של הנרצח לנסיבות הירצחו. ואילו כאן מופיע צל-רפאים בלי אמצעי והוא משמש כהמחשה ציורית למודעות המטרידה לבעיית האינזון אצל הנפשות-הפעולות. הבדל נוסף הוא בגירסתו של המת המתאבד "צל של ספק" הישראלי נמסרת בראשית הספר כגירסה הראשונה מתוך חודעתו החיה של הגיבור קודם התאבדותו.

גם "המאהב" ל.א.ב. יהושע (שוקן, תשמ"א 1981) הוא ראשומון חלקי בלבד, ואף זאת במידה מועטת מוז של "צל של ספק" לשלמה ניצן. יסודותיו הרב-קוליים של "המאהב", לפי מסורת פוקנר, מרמזים אמנם לראשומון, אולם פיצול-היחיד של נקודות-התצפית לחלקיקים בפרקים מונולוגיים רבים מדי (95 במספר¹²) מרחיק את היצירה ממתכונת ראשומונית מובהקת. אמנם לכל אחד מן הקולות הנשמעים כזרימחם התודעתית ייחוד משלו — וכנה היחיד מרמזים של המחבר — אך אין ייחוד זה מנוצל ליצירת גירסאות רב-קוליות שוות-ערך של חידה הנוטרת לקראת בתום לקריאה לפיענוח. אדרבה, חלופי נקודות-התצפית והמעברים ביניהם מתקדמים ברצף זמני היוצר המשך עלילתי ברור. המשך זה מלכד את כל המידע המצטבר דרך נקודות-התצפית השונות לעלילה אחת הנפתחת ברצף הסיפורי ואינו מציע גירסאות תחליפיות שמשאירות סימן-שאלה בחללן. גם ל"גירושם מאחוריים" ל.א.ב. יהושע (הקיבוץ המאוחד, תשמ"ב 1982) הולם יותר המונח "רומן רב-קולי" מאשר ראשומון. אמנם רומן זה מתקרב יותר מקודמו למתכונת הראשומונית בכך שאין בו

9. מעניין שהמלה "יפניים" מופיעה בספרו בעמ' 27.
10. חוץ מאשר במקרה אחד, שבו מגיב אחד הדוברים (יאיר) בצעד דראמטי לאחר שמיעת הגירסאות השונות.
11. ראה דבריו של ב. הרוזנבסקי (בעקבותיו של ויקטור ארליך) על "המונולוג במצב דיאלוגי" שהוא בעצם "שיח דו-קומתי": "דיאלוג המעמיד דיאלוג בתוך דיאלוג בטיבה החלכין שלוש" על-כיס (בספרו "טיבה החלכין ומונולוגים", הקיבוץ המאוחד, תשמ"ב, עמ' 202-203).
12. אלה מתחלקים בין ששת הדוברים באופן זה: 32 פרקים מוקדשים לסיפורו של אדם, 24 — לזה של דאפי, 10 — לאסיה, 9 — לוודוצ'ה, 19 — לנעים, ו-1 לסיפורו הארוך של גבריאל המתיר את העלילה.

פיצול גדול כל-כך של נקודות-התצפית, אולם גם כאן כב"המאהב" מקדמים חילופי-התצפית כרצף הסיפורי עלילה אחת ברורה ופותרים את חידתה. זאת בניגוד לדגם הראשומוני המציג לפני הקורא פתרונות אלטרנטיביים לתופעה מרכזית אחת מנקודות-התצפית שונות בלי אפשרות להכריע ביניהן.

לסיכום, אם ז'אנר הוא מונח המורה על סוג של יצירות ספרותיות בעלות מיבנה חימאטי ואפקט אופייניים לסוג זה, אפשר לראות בדגם הראשומוני ז'אנר מיוחד. בדגם זה מוצגת כאמור תופעה מסוימת מכמה זוויות דרך נקודות-התצפית השונות של דמויות המעורבות בה (או מרגישות עצמן מעורבות בה). כל נקודת תצפית מציעה גירסה משלה לתפיסת התופעה ולהסברתה, וכולן ביחד, נותנות עושר רב פנים של נתונים המשאירים את הקורא (או את הצופה, במקרה של סרט או הצגה ראשומונית) במצב של תהייה: מה בעצם קרה בסיפור? מי מבעלי הגירסאות השונות מספר באמת את "האמת" של התופעה הנדונה?

ריבוי-פנים זה הוא סימן-היכר יסודי המכדיל את המיבנה התימאטי של הראשומון מזה של העלילה המסורתית בז'אנרים אחרים. בעוד ששם מתפתח העלילה בדרך-כלל משלב-ההסתככות בראשית-היבאמצעה אל שלב-ההתרה שבסופה, הרי בדגם הראשומוני מסתכן הנניין המרכזי של הסיפור דווקא לקראת סופו, עם תום שמיעת הגירסאות השונות, שאין הכרעה ביניהן.

אם להשתמש בנוסחת התקשורת הלשונית של רומאן יאקובסון (עליה נמנית גם היצירה הספרותית), שלפיה משתתפים בכל אקט של תקשורת לשונית שישה גורמים או אספקטים בסיסיים (שדר, מוען, נמען, הקשר, מגע וצופן)¹³, נוכל לומר שהתמיהה בראשומון היא לא רק מוטיב בתוך השדר אלא פונקציה בתחום המגע. כלומר, התמיהה הראשומונית היא לא רק כפנים, בתוך המערכת הסיפורית, אלא גם וכייחוד בקשר-החוקן שלה עם מערכת אחרת, עם המערכת הפסיכולוגית שבנפשו של הקולט. יתר על כן, כל גירסה מגירסאות הראשומון, אילו היתה נערכת לתוד-בנפרד-מחברותיה ביצירה מסוג אחר, היתה מיישבת לעצמה איכשהו את התמיהה בפתרון המסוים שהיא מציעה לבעיה המוצגת: אולם הקבצן של כל הגירסאות יחד על פתרוניהן השונים תחת קורת גג אחד ביצירה הראשומונית, מפקיע את תוקף הסמכות המוחלטת שיכול היה להיות לכל אחת מגירסאות אלה אילו היתה יצירה בפני עצמה, ומציב במקומו את הספק הגדול, את הפקפק בנכונותה הבלעדית של איוושהי גירסה מן הגירסאות השונות, ומה שמשמעותו עוד יותר — את אי-הראות באפשרות להכריע ביניהן.

כך אפשר אולי לראות בראשומון הדגמה מוחשית במודיפיקאציה ניכרת לשאלת התיקן החבויה ב"חבנית העומק" או ("דפוס העומק")

13. ראה מאמרו של רומאן יאקובסון "בלשנות ופואטיקה", הספרות, כרך ב' מס' 2, ינואר 1970 (תש"ל), עמ' 274-285.
14. ראה: Claude Le'vi-Strauss, *La Pense'e Sauvage*, Paris, Plon, 1962, וכן גם: הלל ברזל, "השאלה כתבנית עומק (קריאה לפי הנחות של לוי שטראוס בתניין ובספרות)" — סדרת ארבעה מאמרים בעיתון 77, גליונות 44-50 (אוגוסט-ספטמבר 1983 עד ינואר-פברואר 1984).
15. מיכאל גלובינסקי, "הז'אנר הספרותי ובעיות הפואטיקה ההיסטורית", הספרות, כרך ב', מס' 1, ספטמבר 1969 (תש"ל), עמ' 25-14.
16. שם, עמ' 21.

של החשיבה האנושית לפי תורתו הסטרוקטורליסטית של לוי שטראוס. שאלה זו — ששואל המוח האנושי על הסוד הצפון כחיי האדם ועל החידתיות האופפת את מעשיו — מסתחרת לדעתו של שטראוס בשכבות העמוקות ביותר של המבט האנושי והיא מתגלה ביצירה בארגון המתודש של יסודותיה¹⁴. הראשומון מקצר דרך זו ומפשט אותה בכך שהוא מעלה את שאלת התיקן החבויה אל פני השטח וממחיש את הניגודיות שבשורש התפיסה האנושית בגירסאות השונות, שמספרן יכול להיות מרובה הרבה יותר משתיים.

באופן זה משמשת חבנית-העומק שבחפיסת הסטרוקטורליזם השטראוסיאני כסיס לשלד ולמסגרת המיבנית של ז'אנר הראשומון. במיבנה של הז'אנר רואה התיאורטיקן הפולני מיכאל גלובינסקי את המאפיין הקבוע של הז'אנר, הנתון במערכת תמידית עם השוניים של התכנים השונים ועם החילופים של המגמות והאופנים המגוונים של עיצובם ביצירה¹⁵.

רמחם של תכנים אלה ומורכבות דרכי עיצובם בתוך המסגרת הראשומונית מאפשרים יצירת ראשומונים במודוסים שונים, שהבולטים ביניהם הם: העובדתי-אירועי מצד אחד, והאפשרי-ספקולטיבי מצד שני. הם גם משפיעים על רמחה ועושרה של היצירה הראשומונית. עם זאת היסודות הקבועים בראשומון — המיבנה והאפקט הסגוליים שלו — הם הקובעים את טיבו הג'אנר מיוחד. את האפקט הראשומוני העולה מן המבנה, שדיברנו עליו לעיל, ננסה להגדיר כך: אם, כפי שאמר גלובינסקי: "הקומדיה היא 'משהו בשביל לחזק', המלודרמה — 'משהו בשביל לבכות'¹⁶, נמשיך אנתנו ונאמר שהראשומון הוא 'משהו בשביל לתהות'. יתירה מזו, נוכל גם להדגיש ולומר, שלעומת האפקטים של הז'אנרים הנזכרים האלה שהם אמוציונאליים ביסודם, הרי האפקט של הראשומון הוא אינטלקטואלי. הוא מפעיל את המחשבה ומכוון את החשיבה לחפש פתרונות ולשפוט שיפטים על הנתונים ועל האפשרויות רבות-הפנים מציאות חינו החדתית.

אוניברסיטת בראילן

משפחת
ד"ר יהודה פילץ
מתאבלת
על מותו של החוקר
היהודי הגדול
ד"ר מאיר בן חורין