

פרק שביעי:

רשומון מן הסוג השלם המצוי בסיפורת הישראלית "עונג שבת" לאלישע פורת

הספר עונג שבת לאלישע פורת לא זכה עד עתה לתשומת-לב ניכרת. אולם יש בו משהו מיוחד התובע התייחסות רצינית. הוא מגלם רשומון, מהסוג השלם, על פי דוגמת הרשומון היפני, כלומר, הוא מציג גירסאות שונות למאורע אחד משותף לכל הגירסאות, והן סותרות זו את זו. אפשר לראות בו על כן את הרשומון השלם הראשון, ועד עתה היחיד, בספרות העברית.

הסיפור, המגולם בספר עונג שבת, אינו עוסק באירועים המרעישים ובשאלות הקלאסיות הגדולות הטמונות בעיצוב מעשי אלימות מעוררי-מתח (כגון: רצח, אונס ושוד). אלא באירוע פחות מרשים ובבעיה קטנה יותר הקשורה בכריחתו של האורח המוסיקאי מן הקיבוץ המארח שהזמינו למופע תרבותי בליל שבת. לפיכך גם האפקט הרשמוני — התהייה שאינה-נותנת-מנוח בדרך-כלל לאחר קריאת הרשומון — הוא כאן יותר חלש מאשר ברשומון היפני. לעומת הרשומון היפני העוסק בשאלה הבסיסית של חיים-ומוות בתיאור מעשי אלימות מזעזעים, מתאר הרשומון הישראלי של אלישע פורת מעשים לא-אלימים ומטפל בכעיה שולית, שבלשון המעטה אפשר לנסחה במשפט המבטל: מה סוף-סוף קרה כאן? בסך-הכול כרח מוסיקאי אחד.

עם זאת מעוררת סקרנות ועניין השאלה המרכזית בעונג שבת — מדוע כרח הכנר האורח באמצע הלילה מחדר מלוננו בקיבוץ? מי היו הגורמים או מה היו המניעים לצעד בהול זה? זאת, הודות לאמנות העיצוב הרשמוני של השאלה המרכזית ושל התשובות האלטרנטיביות המגוונות, המשכנעות כאותנטיות שלהן ובאירוניה הדקה הפרושה עליהן. המאורע המרכזי, שסביבו סובב כל הסיפור, היא פרשיית-אהבים, שהתרחשה בקיבוץ, כשביקר שם כנר ידוע, שהוזמן להנעים לחברים את ליל השבת בקונצרט מוסיקלי מרומם. פרשייה מעוררת-סקרנות זו, הקשורה בביקורו החטוף של האמן — מראשית ההכנות לקראת ביקור האורח ועד לכריחתו החידתית — נמסרת לקורא מארבע נקודות-תצפית, שכל אחת מהן משלימה את רעותה בדרך הספירלה המתעגלת ונשארת לעולם פתוחה. דרך זו מעשירה את הסיפור בתוספת פרטים קונקרטיים וחוויות עמוקות, המאירים אומנם היבטים שונים של הפרשה, אך את עיקר הכעיה — היא השאלה הרשמונית שביסוד-הספר — הם משאירים בתעלומתה.

סיפור-המעשה של אותו מאורע חוזר בצורות שונות מפיהם של בעלי הגירסאות השונות, הם גיבורי הסיפור: רכז-התרבות, שהוא חסר-שם ומשולל ייחוד בסיפור; היפה-

בנשים, נעמי, ה"מנעימה לכל רואיה" (עמ' 102); האמן-הכנר, יאיר, ה"מפיק אור לכל שומעיו" (שם); והמראיין הבלתי-מוגדר, שאנו משוחחים הגיבורים האלה בלשון נוכח בשלוש החטיבות הראשונות של הספר (שכל אחת מהן מורכבת משלושה פרקים), והופך לבסוף, כחטיבה הרביעית (שהיא בת פרק אחד – העשירי) למרואיין, המדבר בגוף ראשון ומשמיע דבריו מנקודת-תצפית נוספת, שדרכה בוקע קול המחבר על האמנות, על האדם, ועל אמת-החיים החומקת משניהם.

נוסיף עוד כי בדומה לרשומון היפני, שבו כל אחד מן המעורכים כפרשה (הוא והיא והשוודי) נוטל על עצמו את האשמה במעשה, כך גם בעונג שבת המעורכים כפרשה (הוא והיא) מאשימים כל אחד את עצמו.

גירסתו של רכז התרבות

רכז-התרבות מוסר, שהכנר האורח, המתחזה, לדעתו, לאיש-תרבות, הוא בעצם אדם נחות, חסריגש-כבוד ורודף-נשים לא-ישר, שניצל את האירוח האדיב של נעמי ופיתה אותה למזמוטים זולים, שבגללם נאלץ לעזוב את המקום ולכרוח מן הקיבוץ.

גירסה זו מעוררת ספק במהימנותה בשל אופן הצגתה על ידי רכז-התרבות, ונראה לקורא שמניעיה אינם טהורים. ראשית, כולט בה יסוד אישי סובייקטיבי חזק המשפיע על יחסו של רכז-התרבות ליאיר ולפרשה האינטימית שהתרחשה בינו לבין נעמי. שנית, מקור המידע שלו על מה שהתרחש בין יאיר הכנר לבין נעמי, הוא הרכילות, שהתפשטה בקיבוץ למחרת בריחתו המבוהלת של יאיר. שלישית, בשל אי-התאמתו לתפקידו, תפקיד הדורש שאר-רוח ורמת-תרבות נאותה של הממונה על העשרת התרבות של החברים בקיבוץ, רכז-התרבות אינו מסוגל לתפוס כראוי את האירועים התרבותיים שהוא מארגן ואת החוויות הקשורות בהם.

בדמותו של רכז-התרבות שבסיפור נתמקדו כמה תכונות של רכזי-התרבות ממשיים בקיבוצים מלפני כעשרים שנה. כל דאגות הארגון והביצוע של פעולות התרבות בחברה הקיבוצית, על פרטי הסידורים הקטנים, הוטלו אז על שכמו של רכז-התרבות. הוא היה צריך להתרוצץ ולהתייגע בכל פעם בהכנות לקבלת פני האורח (במצאיאת חדר פנוי, מיטה, מצעים, כלים ואוכל פרטי) ובסידורים להתקנת אולם-המופעים ומועדון-המסיבות על כל האביזרים והמכשירים המתאימים לכל מופע. באופן זה אבדה לפעילותו של רכז-התרבות צביונה הרוחני-תרבותי, והיא הפכה לפעילות אמרגנית מבוהלת. טעמה המיוחד של הפעילות התרבותית, שמטבע ברייתה היתה צריכה להיות מעניינת ונכבדה, ניטל ממנה מרוב ההתעסקות בצד המעשי של פרטי ביצועה, ובאופן מקביל ירדה גם הרמה של העוסקים בה.

רמה נמוכה זו כולטת בדמותו של רכז-התרבות שבסיפור עונג שבת. הוא אינו מבין הרבה במשמעויות הרוחניות והאמנותיות של התכניות שהוא מארגן (עמ' 8, 24, 26), ואפילו אינו מתעניין בהן (עמ' 24). לאחר כל "הטרחת המטורפות" שטרח ו"הריצות

המשוגעות" שרץ (עמ' 22), כדי לארגן את הקונצרט, שנועד להטעים לחברים מטעמה של "תרבות העולם או הארץ" (עמ' 7) במסיבת "עונג שבת", הוא איננו מסוגל אפילו להקשיב לקונצרט בזמן ביצועו וליהנות ממנו. במקום צלילי כינור נעימים, הוא שומע "יבכות קטועות, יבכות התנים" המגיעות אליו "מן הפרדסים הרחוקים" (עמ' 24). ובמקום להירגע ולשבת בנחת ככל הצופים והשומעים, הוא עומד בעצבנות ליד עמודי הזרקורים, "רגל אחת בפנים ורגל אחת בחוץ" (עמ' 26), ודואג לחלק הבא של התוכנית.

הניגוד בין המשמעות הראשונית של המושג "תרבות" (הישגים בהתפתחות הרוחנית של האדם בחברה, כמדע ובאמנות) לבין המשמעות התחליפית, שקיבל מושג זה לאחר שהפך למטבע קבועה המורה על אמרגנות (כמובן של התעסקות בארגון תוכנית מופעים) — הוא היוצר את הממד האירוני של הסיפור מיד בתחילתו. והעיוות שבהתייחסותו המזלזלת של רכז-התרבות לתוכן הפנימי-רוחני של עיסוקו התרבותי כמובן הראשוני של המלה "תרבות", מציג אותו כדמות גרוטסקית מעוררת גיחוך.

הגרוטסקי² הוא הנלעג שבעיוות טבע הדברים — עיוות הרציני, הורדתו אל המגוון וערבובם זה בזה; עיוות השלמות, זיוף ההרמוניה וצירופם המגחך עם הבלתי-הולם להם, היינו עם המזויף, הפגום והצורם. המלה "גרוטסקי" מתייחסת, כידוע, אל המלה האיטלקית grotta (מערה), שממנה נגזר הביטוי האיטלקי grottesca fittura (ציורים גרוטסקיים), המורה על ציורים ותבליטים, שנתגלו בתקופת הרנסנס במערות, ובהם ציורים דמיוניים של אנשים, חיות וצמחים. מכאן התפתחה הוראת המלה "גרוטסקי" לדמיוני-פנטאסטי, לאבסורדי, למשונה ולצירוף מגוון ובלתי-טבעי של דברים בלתי מתאימים.

כמוכנים אלה יש להבין את גירסתו של רכז-התרבות המשקפת את הגרוטסקיות שבדמותו. הוא, שמטבע תפקידו צריך להתייחס ברצינות וכבוד לתכנים רחניים, לאנשי-רוח ולאמנים, שמסייעים לו במליו תפקידו, מתייחס אליהם בזלזול ואפילו בעוינות. הוא, שכרבות-הדעת של איש-תרבות, צריך לשפוט דברים מנקודת-תצפית גבוהות ומבוקרות, שואב מידע משמועות פורחות ומרכילות צרת-עין ומושפע מהן. בתפקידו ומשימותיו הוא רואה "מסכת עונשין" (עמ' 19, 21-22), "עבודת-פרך" (עמ' 25) ו"צרה צרורה" (עמ' 14), שירדה עליו מן השמיים.

מתוך זווית עכורה זו, של חוסר-אהבה לתפקיד, של ידיעה מועטת בו ושל אי-אמונה בשליחותו, משתקפים גם יתר הדברים בגירסתו של רכז-התרבות בצורה מעוותת. אל הדברים, שעליו לשאת לכבוד האמן במסיבת עונג שבת, הוא מתייחס בקלות-דעת ובשטחיות בלתי-הולמות. כתוצאה מכך פורץ מגרונו נאום מעושה, חסר-היגיון ומשולל-טעם, המצרף באופן אבסורדי מושגים מתחומים שונים ("כמה מלים על אמנות ועל קדושה. בלכול גמור עם מבוכה", עמ' 32). בכנר האמן, יאיר, שטרח לבוא אליו ממרחק, הוא רואה טרדן מתנשא, רודף-הנאה ואיש תככים (עמ' 9, 11, 13, 14, 16, 33), שיש להיפטר ממנו מהר ככל האפשר ("העיקר שיקח את המכונית הקטנה ויסתלק מכאן מהר", עמ' 12). וכשזה האחרון מסתלק באמת מן הקיבוץ קודם הזמן הצפוי, מצייר לו רכז-התרבות את ההסתלקות הזאת בצורה מלוכלכת על פי כל צבעי הקשת הרכילאית החוזרים על עצמם ומתעבים כפרטים שמצמיח הדמיון המתלהט בחברה קטנה. כסמל לרכילאות

מקומית זו משמש עניין המגבת, שביקש הכנר בכואו. למרות המסקנה ההגיונית, שניתן להסיק מן העובדות הגלויות, שהמגבת, שנמצאה בחדר-האיפור, היא זו שנעלמה מן החדר בו לן האמן,³ ממשיך רכז-התרכות לדבוק בשמועות על היעלמותה המסתורית של המגבת המתפשטות במהירות במלוא עסיסיות הרמזים הכלתי-טהורים.

ריבוי החזרות בדברי רכז-התרכות המרמזות בעיבוי סגנוני על חלומת המגבת שהשתמש בה הכנר (עמ' 18, 19, 20, 22, 30), מציג את המגבת — עם אסוציאציות הלכוך שבה — כמטונימיה משפילה ליאיר ולמעשהו המכוער, כפי שטוען רכז-התרכות בגירסתו: "המגבת [...] לא, הוא לא החזיר [...] בושה [...] וכך הוא חייב לנו מגבת אחת ואולי עוד כמה דברים" (עמ' 19). כך מציג רכז-התרכות את בריחתו של יאיר כבריחה-של-גב לאחר שליקק דבש אסור.

כה רחוק הוא רכז-התרכות מלהבין לנפשו של האמן עד שהוא מוצא פסול אפילו בתכונתו הסגולית-אמנותית להקשיב לקול הפנימי שבתוכו ("שיעשו הם [הלא-אמנים] את אזנם כאפרכסת בליל-שבת. שיקשיבו הם לקולות העולים מן החוץ. הוא [האמן] אינו יכול. הוא מוכרח להאזין לקולות העולים מתוכו", עמ' 17). חיצו הלעג, שהוא משלח בסגולה חשובה זו, מסגירים בעצם את החסר בו, חסר העושה אותו בלתי-מתאים לתפקידו.

את העיוות שבנקודת-התצפית של רכז-התרכות משלימה המוטיבציה של גירסתו — הקנאה,⁴ המקלקלת את השורה ביחסו לאורח הכנר. רכז-התרכות, שאינו אדיש לנעמי, חש בגשר המבטים ההולך ומוקם בין יאיר האורח לבין החברה נעמי, שהתנדבה לטפל בדברים קטנים הקשורים בארגון סופי של המופע. הוא מבין שמהו חם הולך ומתרקם ביניהם, והוא מפתח יחס עוין ו"קשר של דחייה" (עמ' 31) אל יאיר. עד כדי כך אינו יכול לשאתו, עד שבאופן אבסורדי הוא שמח להפקיד את השלב האחרון של אירוחו — ליווי לחדר מלונו — בידי נעמי (שחדרה שכן לחדר זה), כדי להיפטר "משתיקותיו המבחילות, מגאוותו הכלתי-מוצדקת, מריח גופו המעיב על ריחות הלילה הטובים" (עמ' 35).

גירסתו של רכז-התרכות מייצגת את דעת הקהל הרכילאית בקיבוץ כשהיא מעורבת ביחסו האישי לגיבורי הפרשה: אהבה נסתרת לנעמי היפה; וקנאה, עד כדי תיעוב ביאיר הכנר ששבה את לבה של נעמי. הוא חש אמנם במשיכה ההדדית הגוברת בין נעמי ליאיר, אך הוא מאשים בכך את יאיר. כך מציירת גירסתו של רכז-התרכות את יאיר כאדם נחות, חסר רגש-כבוד ורודף נשים לא-ישר, שניצל את האירוח האדיב של נעמי ופיתה אותה למזמוטים זולים, שבגללם נאלץ לעזוב את המקום ולברוח מן הקיבוץ.

גירסתה של נעמי

תדמית אחרת של הכנר יאיר, השונה לחלוטין מזו העולה מן הגירסה העוינת של רכז-התרכות, מצטיירת בגירסתה של נעמי. גירסה זו נמסרת מנקודת-תצפיתה האוהבת של רווקה יפהפיה בקיבוץ מבוסס, הסובלת מבדידות בקרב החברים, שרוכס בעלי-משפחות. היא מתארת את רגש האהבה העז שהתעורר בה כלפי יאיר כמונחים תקשורתיים מודרניים (שידורים סמויים החוזרים בתדירות גבוהה ששידרו גופותיהם זה לזה) מצד אחד,

וכמונחים של שיר השירים המקראי, במיוחד אלה המתארים את מנוסתו של הדוד ואת חיפושי הרעיה-האובהת אחריו, מצד שני. כך מתחלפת האווירה הגרוטסקית, שנכנתה בדרך העיוות בגירסתו של רכז-התרכות, כחום הרגש הטבעי החזק שבגירסתה של נעמי. בגמישותו של הדיאלוג החד-סיטרי הווידיי שלה, וככנותה של ההצגה הישירה של רגשותיה הנשיים הטבעיים, נוצרת אווירה חדשה לגמרי — אווירה רומנטית, שכנפיה משיקות בשירת האהבה העתיקה בישראל.

יאיר הכנר מצטייר כדוד הרעיה, שדודיו טובים מיין וריח גופו נעים ומושך מריח החבצלות המתוק והחריף (עמ' 43, זאת בניגוד גמור לסלידתו של רכז-התרכות מריח גופו של הכנר). קול הדוד בשיר-השירים (ב, ח) מתבטא כאן בצלילי כינורו של יאיר המגיעים אל לבה וגופה של נעמי. ומחלת האהבה של הרעיה (שיר-השירים ב, ה), המוגדרת בעונג שבת כביטוי "ריתחת אהבתי" (עמ' 58), מקבלת כאן עיצוב מודרני בהתייחסות המפורשת לתגובות האינטימיות ביותר של הגוף במשיכה הארוטית ההדדית שבין גבר-ואשה:

"יש עוד מערכת חושים אחת לאנשים [...] גופי החל לפרפר אליו. הפרפורים הפכו לתשדורת, התשדורת נסעה אליו" (עמ' 38). "השידורים הסמויים ששידר גופי אל גופו. והשידור הסמוי עוד יותר שהחזיר גופו אל גופי" (שם). "נרעדתי פתאום, ואפילו הצטמררתי קצת במעלה זרועותי ולמעלה מכרכי" (עמ' 42). "דרכו של הגוף להסגיר בלי כוונה את סודותיה של הנפש. ובכן, משהו מעין זה התרחש בינינו. ובעצם אני רק עמדתי וקלטתי את כמיהותיו אלי, ככל חושי" (עמ' 45). "תנועות המיתרים הניעו אצלי את מיתרי הלב. אתה ידוע: דמעות פתע חמימות מפרכסות לעלות; איזו רעדה עוריתית, שאין לך שליטה עליה; קור ותום נעים כמרדפי-פתע לאורך הגוף ומרוצים של שערות הנסמרות וגלים הנחרתים בעור" (עמ' 48). "סחרחורת לא ידועה, דגדוגים מחזרים בשורשי השערות" (עמ' 63).

אם כי סיפורה של נעמי מנקודת-תצפיתה נשמע אותנטי ומהימן, יש בו נקודות עיוורות ביחס למאורע העיקרי — הסיבה האמיתית שגרמה למנוסתו הפתאומית של יאיר ממנה. בדברים קולחים ומבוקרים, האופייניים לדמות שהיא מציגה — אשה דינמית בעלת הכרה והשקפת-חיים, שעל אף יופיה והשכלתה לא הצליחה "להתמסד" בחברה בה היא חיה בהקמת משפחה משלה — מציגה נעמי גירסה הנוגדת לגמרי את זו של רכז-התרכות (עמ' 41, 44, 47). היא מספרת על מהלך ההתפתחות של הרפתקת-האהבים שיזמה עם יאיר, ועל התלקחותה הבערת; על כך שהיא העמיסה על יאיר יותר מדי אהבה ("הנחתי לפניו קערת אדירים", עמ' 58), "והוא פשוט נכהל" (שם). אולם על עצם המעשה — על המשכר שהתרחש ביניהם בשלב שבין ההתחלה הצפויה לסוף המפתיע; או כמלים אחרות: על מה שהתחולל בין ההתלקחות של הרפתקת האהבה לבין סיומה המתמיה עם מנוסתו החפזה של האוהב-האהוב ממיטת-אהבתו — על כך ניתזים מחדידה רק גיצים ורמזים. ואלה משאירים בעינה את חידת השלב הסופי בהתעלסות שגרם למנוסה.

כה איתנה היא הכרתה של נעמי בזכותה למימוש אהבתה, עד שגם בריחתו הפתאומית של הכנר באמצע הלילה, מצטיירת לה בקווי התמונה המקראית של הרעיה, המחפשת אחרי דודה שחמק ממנה:

"קול דודי דופק [...] פתחתי אני לדודי ודודי חמק עבר, נפשי יצאה כדברו, ביקשתיהו ולא מצאתיהו, קראתיו ולא ענני. מצאוני השומרים הסוככים בעיר, היכוני, פצעוני, נשאו את רידי מעלי שומרי החומות. השבעתי אתכן בנות ירושלים אם תמצאו את דודי מה תגידו לו שחולת אהבה אני".

(שיר השירים, ה, כ-ח)

בתמונה זו מעוגנת התשתית של גירסתה של נעמי. בה כלולים גם יסודות עמוסיים משמעות בעיצוב אהבתה ואכזבתה של נעמי, כגון: הדלת, כאמצעי מבדיל ומקשר עם האהוב; הריצה אחר עקבות האהוב שחמק; הפנייה הדמיונית אל שומרי המחסום בכניסה לקיבוץ: "הגידו לי, הראיתם את שאהבה נפשי?" (עמ' 57), הרגשת הפציעה וההשפלה "תחת לחץ לעגם וחקירותיהם" (שם) של השומרים המסתובכים בקרבת המחסום; וההכרזה (כשהמשפט "נשבעתי אני לך" בא בהקשר אחר, עמ' 55), שאם שוב ימצא לה יאיר, יכריע אותה שוב עומס ריתחת האהבה, המבעבע עדיין בקרבה ולא מש. כדבריה, מ"לחיי הבווערות" (עמ' 69, סוף וידויה).

בזה סותרת נעמי מכול וכול את הרמזים בגירסתו של רכז-התרבות על יאיר כרוֹדף־מזמוטים. היא מצהירה שהיא היתה היוזמת והמפעילה בהתעלסותה עם יאיר, ואת סיבת בריחתו הפתאומית של יאיר היא תולה בעוצמת אהבתה, בשפעה הגדושה מדי של ארוטיקה שהטילה עליו (עמ' 58).

גירסתו של יאיר

יאיר הוא חבר קיבוץ כנגב "בתוך חולות הלס העמוקים שבמסיבי באר-שבע" (עמ' 70), שהוזמן לנגן במסיבת "עונג שבת" בקיבוץ רחוק. גירסתו שונה משתי קודמותיה ומנוגדת להן.

בגירסה זו משתקפת דמות מרשימה של חלוץ בעל-אידיאלים, שוויתר למען ארץ ישראל על קריירה בינלאומית מזהירה במוסיקה, שניבאו לו מוריו הדגולים באירופה. עם זאת איננו מחזיק טובה לעצמו על הקרבה זו ואינו מכריז עליה. להיפך, הוא מרוצה מן הבחירה לחיות חיי קיבוץ. כדבריו:

"את המוסיקה לא זנחתי אפילו לרגע אחד. אלא מה, העברתי אותה לפס-ייצור שונה [...] כיילתי אותה במינונים שונים. עשיתי לה הסבה אל החיים המציאותיים, שאני גזרתי על עצמי. אל אותם חיים הגזורים בתוך אותה מציאות,

שאני, כבורא-הכלי-יכול, להבדיל כאן אלף אלפי הבדלות, נטלתי לעצמי זכות וחובה, מאמץ ועינוג לקדש אותה כמציאות חיי" (עמ' 71).

כאן מצטיירת דמותו של יאיר הכנר לא כאמן ברהמיין, חסר-עול ומתנשא, שחושב שהכל מותר לו; לא כ"תרכותניק" ריק חסר-אונים ומלא-רחמים על עצמו; אלא כקיבוצניק גזעי הדורש דרישות מעצמו לאור החזון האידיאליסטי וההכרה הריאליסטית בממשות הנעלה של הערכים החלוציים שבחיי הקיבוץ בארץ. כזה מייצגת דמותו של יאיר את איש-התרבות האמיתי בקיבוץ, זה המשתדל להרחיב את דעתו ולהתעלות מעל לגשמיות ולחולין אל משהו רוחני ונעלה יותר, כדבריו:

"קיבלתי על עצמי את הדין הנוהג בממלכת הארציות הבהמית שלנו. אבל רציתי להכניס בה מעט מאורו של נר. להאיר לה קצת מחשכתה [...] לא בעזרת המוסיקה שלי. זו שלי אינה שמן למאור. אני מתכוון לאורו של נר, במובן רוחני יותר, גבוה יותר, טהור יותר, או אם נדייק: מטהר יותר" (עמ' 71).

מתוך אידיאלים אלה נוהג יאיר להיענות לבקשות של רכזי-תרבות בקיבוצים שונים לנגן לפניהם, כשהם מתפנים מחיי המעשה, ולרומם את רוחם הצמאה למשהו תרבותי ורוחני. הוא נזהר מלהיסחף אחר תגובות חיצוניות של קהל השומעים כאולם הקונצרטים, ומשתדל להתרכז במה שהוא שומע ב"אוזן פנימית, הקשורה גם אל מערכות אחרות מלבד למערכות-גופך. אוזן רגישה שקולטת צלילים מעולמות אחרים. הם רתוקים אל כיסאותם. אתה רתוק אל המקור השופע אליך" (עמ' 76).

השאיפה לרוחני, לטהור וליפה ניכרת בדו-המשמעויות שבהתייחסותו של יאיר אל נעמי ואל הרפתקת-האהבה אתה. מצד אחד הוא מתפעל התפעלות אמנותית מן התופעה האנושית היפה הנקראת נעמי ("היפה שבכל העולמות הוא פלומת נערה הנעה עם הרוח הקלה", עמ' 77; "עם נעמי היפה, מבעד לחבצלותיה, פלומתה הנכפפת ברוח", עמ' 78). מצד שני הוא נמשך אל גופה כגבר בשר-ודמי בסערת חושים מסחררת.

נעמי ניצבת לנגד עיניו של יאיר כחידה מוזרה. כתחילה חשש שהיא באה לפתותו כאחת "הליליות" המקסימות המזומנות לאדם כדרכים, והוא קיווה שיעמוד בפיתוי. אולם הגירוי היה חזק מדי, והוא נדלק. דווקא אז שינתה נעמי את התנהגותה במשחקה הכפול. אחרי שמשכה אותו להתעלסות עמה, הראתה לו שאינה מוכנה להמשיך ולהיענות לו. הוא נעלב. המסקנה, שלמעשה נעמי לא נתעוררה מספיק על ידו, גרמה לו לתחושת השפלה, שאתה לא יכול יאיר להשלים. כל ההרפתקה הארוטית הזאת נראתה אז בעיניו כ"פארסה" (עמ' 72). כ"מהתלה עלובה" (עמ' 94), שאינה לפי כבודו. והוא החליט להיחלץ מ"מחזה ההשפלות הזה" (עמ' 72), הכרוך ב"זחילה לא מכובדת מתוך הפח אל תוך הפחת" (עמ' 76), ולהסתלק ככל שאפשר מהר יותר מן המקום.

גם במחשבה שלאחר מעשה מתקשה יאיר להבין מה בדיוק קרה בינו לבין נעמי. "הופך

ומהפך בשאלה [...] מה אירע בינינו? רגע של היחול? מעשה כשל לשוני? חישוף פתאומי שלא היה במקומו? (עמ' 94), הוא מתחרט על כל הפרשה. חרטה זו ניזונה לא רק מרגש העלבון האישי הקשה מהתנהגותה האכסורדית של נעמי בשעת ההתעלסות, אלא גם מאכזבה עצמית על שנקלע למצב מביש זה. הוא מודה שנעמי אמנם גירתה אותו, אך לו עצמו היה חלק פעיל בפרשה, והוא רואה עצמו בהחלט אחראי לה. הוא מדגיש שהוא חיזר לשווא אחרי נעמי: בשעה ש"הדם זינק בתוכי כמו במזרק" [...] והיא, כאילו לא חשה כלל כמה שחוללה בתוכי, עומדת לה מין עמדת-ריחוק שלווה כזו (עמ' 91) ואומרת: [...] אבל מה קורה אתך עכשיו? מה אתה רוצה ממני?" (עמ' 92, 93).

יאיר לא יכול לשאת את עלבון דחייתו ב"משחק המוזר", ששיחקה עמו נעמי כלילה ההוא (עמ' 92), וכדי לשמור על כבודו הגברי שנפגע, כבוד-עצמי של אדם מכובד בעל ביקורת עצמית, החליט להסתלק מהר ככל האפשר מן המקום.

גירסת המראיין

הגירסה הרביעית והאחרונה היא של המראיין הנסתר בשלוש הגירסאות הקודמות. כאן משתנה אופי קיומו מנוכחות נגזרת (מן הפניות הרבות של הדוברים אליו, ככרשומון היפני) לפעילות גלויה של דמות בזכות עצמה המחפשת לשווא את "האמת" שמאחורי הגירסאות השונות.

הפיכת דמות המראיין למרואיין היא תוספת של אלישע פורת שאיננה בסיפור היפני המקורי בחורש. אך היא מקבילה בתיפקודה לזה של האזרח בסרט רשומון, ואף מאופיינת באירוניה שלה במקביל לציניות של האזרח בסרט.

מראיין-מרואיין זה משמש שופר למחשבות המחבר, והדברים שהוא משמיע באזני המראיין שלו (הוא עורך העיתון המתעניין בסיפור פרשיית-האהבים שהתרחשה כליל שבת בקיבוץ) משקפים בעצם את תפיסת-העולם הספרותית של המחבר ואת מימושה המיוחד בסיפור זה. אלה מתמקדים בהכרזה:

"שיהיה ברור לכל שומע, שלא מדובר כאן רק באיזו מעשיית-מזמוטים נמוכה. לא, יש כאן סיפור מאחורי הדברים. השקפת-עולם מתחבאת. 'אני מאמין' נסתר וכיוצא באלה" (עמ' 99).

דברים אלה מרמזים לכך שבסיפור עונג שבת לא ה"סיפור" במוכן העלילתי (פרשיית-האהבים בין נעמי ליאיר) היא עיקר היצירה אלא ה"סיפור" במוכן המשמעותי מבחינה אמנותית-ספרותית ("סיפור בתוך סיפור") ומבחינה רעיונית ("השקפת-עולם"). מבחינה אמנותית-ספרותית הסיפור עונג שבת מציג רשומון עברי במתכונת הרשומון היפני. ומבחינה רעיונית הוא מגלם את "השקפת-העולם המתחבאת" של המחבר, המושתתת על

הספקנות כתוקף של דברי אדם על מה שראה ושמע. האופי התלותי, החלקי והארעי של תפיסת-האדם מקנה אמינות יחסית בלבד לגירסתו ומעלה את שאלת ההתאמה ל"אמת" של גירסאות שונות סותרות של אנשים שונים, שכל אחד מהם רואה (תופס ומבין) אחרת תופעה (מצב, מאורע או אוסף נתונים) אחת. השקפת-עולם (או "אני מאמין") זו מתבטאת בטכניקה הרשומונית, שאליה מתייחס המראיין-המרוויין בדבריו על "השיטה":

"ובכן השיטה היא להניח תמונות רבות זו ליד זו. זו חופפת את זו. ושיעור החפיפה, אף כי עכשיו ממש, אינו כל-כך חשוב, גם הוא תורה לעצמה. ראיתי פעם תערוכת-רישומים [...] והדבר שהיה נפלא בעיני הוא החופש הנלוו של הרשם לחזור ולטפל בנושא עוד ועוד [...] אם הרישום הראשון לא הצליח הוא עושה אחר. ועוד אחד. ושוב אחר. משנה זווית ומחליף כיוון ונוטל גייד אחר [...] העיקר הוא ההנחה של סדרת-הרישומים זה בצד זה. מעצם ההנחה הזאת מתקבלת תמונה רחבה, מקיפה, פתוחה לעיוותים ומתקנת אותם בעת ובעונה אחת" (עמ' 105).

"אנחנו, אלה שעיסוקם בהעמדת תמונות בעזרת מלים, לעולם לא נזכה למתנה יפה כזאת. לעולם לא נוכל להניח זה בצד זה שיר ועוד שיר כדי לכסות רק את רביע-פניה של איזו אשה יפה" (עמ' 106).
 "ותמיד אותה אמת מוזרה, שרק אתה רואה אותה. וכל האחרים, כולם, עיוורים משום מה" (עמ' 107).

נקודת-המוצא של המחבר היא הניסיון להתחרות באמנות הציור וביכולתה להעמיד זה ליד זה בסדרה ארוכה תמונות דיוקן, עצם או נוף מסוים, שככל שגדל מספרם, כן מתקרבים הם, בהצטרפותם זה לזה, למודל הממשי שלהם. אולם ניסיון זה נועד לכישלון, משום שיכולת זו, במידה ובצורה המוענקים לאמנות הציור, מנועה מיצירת הספרות, שעיסוקה "בהעמדת תמונות בעזרת המלים".

מן הראוי להעיר שניסיון זה של המחבר לא היה לשווא. בדרך התמודדותו של המחבר עם היכולת המרחבית של אמנות הציור, יצר, לדעתי, את הרשומון, כתחנת-ביניים בין המשאלה והגשמתה בתחום הספרות.

דברי המראיין-המרוויין על "השיטה" מתאימים לתכונות הרשומון מבחינת הטכניקה — העמדת סידרת גירסאות שונות זו ליד זו; ומבחינת העיקרון התימאטי של הסתירה ביניהן — תביעתו של כל בעל גירסה לאמת בלעדית (מחשבתו שרק הוא רואה את האמת "וכל האחרים, כולם, עיוורים"). הדברים על חפיפת התמונות בשיעורי חפיפה שונים, שעניינה הוא "תורה לעצמה", מצביעים (שלא-במודע) על קיומה של מערכת עקרונות פואטיים שבתיאורית חלוקת הרשומונים לסוגים שונים, מעין זו שהוצעה כפרק השלישי (בחלק העוסק ב"סוגי הרשומון הספרותי") של חיבור זה. דוגמה קונקרטית בתולדות הספרות לדברים על דרכו של הרשם להרכות ברישומים של ציור אחד ("אם הרישום

הראשון לא הצליח הוא עושה אחר. ועוד אחר. ושוב אחר") אפשר למצוא בחדידו של ו. פוקנר על השלבים השונים, שהוכילו לחיבור ארבע גירסאות-המציאות השונות בהקול והזעם⁵ שלו.

את "השיטה" הזאת, שעליה מדבר המראיין בחטיבה הרביעית של עונג שבת, מנסה אלישע פורת לממש בשלוש הגירסאות הראשונות שבספר ולגלם בהן סיפור על פי הדגם של הסיפור בחורש, שהגיע אליו בעקיפין באמצעות הסרט רשומון. כל-כך גדולה היתה השפעת הפואטיקה הרשומונית, המובלעת בדגם זה, על הרשומון שחיבר אלישע פורת, עד שהרגיש צורך לגוון את מתכונת שלוש הגירסאות הסותרות שבעונג שבת כתוספת גירסה, המבטאת במפורש כדיבורים (כפי שראינו לעיל) וכמובלע בגילום אמנותי (בסצינת הכישלון של המראיין-המרואיין להציג לפני העיתונאי גירסה כרוהה על מה שקרה באמת כליל השבת המפורסם בקיבוץ) את העיקרון המנחה, שעליו בנויה היצירה.

תוספת הגירסה הרביעית כפרק העשירי והאחרון של עונג שבת מציגה את המראיין בסצינה, שבה הוא עצמו הופך למרואיין, המכולכל מרוב הגירסאות השונות ואינו מסוגל למסור אפילו גירסה אחת. גירסה רביעית זו נועדה לתת ביטוי שנון לרעיון שאין פיתרון ל"שאלה הרשומונית" העולה משלוש הגירסאות הקודמות, ושאי-אפשר באמת לדעת את ה"אמת" שמאחורי הגילויים או המסכים השונים שלה. אולם העיצוב הטריטוריאלי של סצינה זו בסוף הספר מקהה את השנינות ומחליש את העוצמה שגירסה פחות טריטוריאליית היתה יכולה לתת לשלוש הגירסאות הראשונות.

כאן יש להעיר על פרדוקס מעניין ביחס שבין שמירת כללי הז'אנר של היצירה וכין האפקט שלה. בגירסה הרביעית בהקול והזעם — הניתנת מנקודת-התצפית של המחבר הגלוי (בטכניקה של סיפור-בגוף-שלישי) הגבוהה והסמכותית יותר מזו שבגירסאות האחרות — עובר פוקנר, כאמור לעיל,⁶ על כלל שוויון-הערך (מבחינת תוקף המסירה) של גירסאות הרשומון. עם זאת אין גירסה זו אצל פוקנר פוגמת באפקט של היצירה, בשל העוצמה העניינית המקנה חשיבות למתואר בה. לעומת זאת הגירסה הרביעית בעונג שבת, שבה מסתתר המחבר מאחורי דמות המראיין-המרואיין שסמכותה אינה גבוהה יותר מזו של הדמויות האחרות הדוברות בגירסאות הקודמות, אינה מנוגדת לכללי הרשומון. עם זאת היא מחלישה את האפקט של היצירה בשל העדר עוצמה המקנה חשיבות לבעיה המעוצבת בה.

לעומת זאת יש יתרון בגירסה האחרונה — שמתוכה משתמע בכירור קולו של המחבר — כיצירתו של אלישע פורת. בדברים על העמדת סידרת גירסאות שונות זו ליד זו, ועל תביעתו של כל אחד מבעלי הגירסאות לאמת הבלעדית ("כל האחרים, כולם, עיוורים") — מובעים במפורש עיקרי הרשומון, המגולמים בעונג שבת.

בהשוואת עונג שבת העברי עם בחורש היפני מן ההיבט "הסיפורי" (סיפור-מעשה אינטנסיבי קולח, שיש בו דרמטיות מרתקת) וההיבט "הספרותי" (אמנות הצגת הסיפור במירקם עשיר של תמונות ורעיונות) — אפשר לומר על המודל היפני שהוא חזק מבחינה "סיפורית", אבל חלש מבחינה "ספרותית". הוא נראה כסיפור עממי קצרצר המבוסס על מיתוס השודד-האליים-המתנכל-לישרים-ולתמימים, ארכיטיפ ידוע בתולדות התרבות

האנושית, שהפרה את הדמיון הספרותי מקדמת-דנא. לעומת זאת סיפורו של אלישע נראה חלש קצת מבחינה "סיפורית" אבל חזק יותר מבחינה "ספרותית". חסרה בו הדרמטיות הדרושה לריתוק הקורא ולכיבוש חשומת-לבו לסיפור שביצירה, דוגמת זו הקיימת במיתוס היפני. אבל מצד שני עניינו כאתוס יהודי, והוא מצליח, באמצעות תמונות-מצב ואיפיונים אנושיים קולעים, לבטא בצורה מתוחכמת גם רעיונות וביקורת חברתית.

הביקורת שבעונג שבת מתייחסת להווי החברתי בקיבוץ, ומתרכזת במיוחד בשאלת אופן קבלת השבת בקיבוץ. על פי ביקורת זו חיי המעשה, המושכים את האדם לצדדים שונים על פי חוקיותם, הם צורך חיוני והכרחי לאדם, אבל עם זאת אינם מספיקים. בכדי לחיות חיים מלאים, זקוק האדם גם לחיים של שבת. אולם אלה אינם מוצאים את צורתם ההולמת בקיבוץ, כל עוד אינם נתפסים כמובן המקורי של חיי רוח פנימיים ביום מנוחה אמיתית.⁷ לסיכום, עונג שבת לאלישע פורת הוא רשומון עברי שלם מצוי, הראשון מסוגו בסיפורת הישראלית.⁸ הוא בנוי, בוואריאציות מתאימות, במתכונת הרשומון היפני (של הסיפור באמצעות הסרט), שהשפעתו על הדמיון היוצר של המחבר היתה כאמור רבה. גם ברשומון היפני וגם בעונג שבת הישראלי אין ויכוח בין הגירסאות השונות על עצם המאורע b. כולן מתבססות על החוויה בפועל של התרחשותו; והמחלוקת שבין הגירסאות השונות מתייחסת לאנשים האחראים לאירוע, למניעים שגרמו לו ולהשלכתם על משמעותו.

בשתי היצירות תופס מקום חשוב עניין הכבוד וההשפלה כמניע למעשה, ובשתייהן מודים הגיבורים באשמה (חוץ מרכז-התרכות בעונג שבת) ונוטלים את האחריות למעשה על עצמם.

ההבדל הניכר בין הרשומון היפני והישראלי הוא בתחום התכנים ואופן הטיפול בנושאים של היצירות. הרשומון היפני מציג בסיפור-הרפתקאות מעשים אלימים קשים — אונס ורצח (או התאבדות, ככל אופן, מוות) — שמשווים דרמטיות ומתח ליצירה. לעומת זאת הרשומון הישראלי, שנכתב על ידי סופר חקלאי חבר קיבוץ, הוא יותר "אפי" מן המודל היפני שלו. הוא מציג הווי-חיים של אנשים עמלים שוחררי-תרכות בקיבוץ ותיק בארץ, דרך פריזמה ביקורתית-מאופקת של אופן חגיגתם את יום השבת. דרך פריזמה זו משתקף מעשה האהבים — נושא עתיק המקבל כאן עיצוב חדש — משלוש נקודות-תצפית, שכל אחת רואה אותו באור אחר.

שלוש הגירסאות של העלילה העיקרית המושמעות מפי רכזי-התרכות, נעמי ויאיר מציגות שלוש ראיות שונות של המאורע. על גירסתו של רכזי-התרכות אפשר לומר שהיא חתומה כחותם "הפה", היינו, של הדיבורים היוצאים מפיות הבריות הנוהגות ללהג ולרכל על כל דבר. לפיהם מאשים רכזי-התרכות את יאיר כגנבה וכמעשים משפילים מסוג זה שעושים קלי-עולם — "כמו שמתגנבים הפרחחים מן העיר הסמוכה, אלה הכאים ללקק דבש אצל המתנדבות שלנו" (עמ' 9-10). גירסתה של נעמי מציגה את "הגוף" הכשל של נערה צמאה לאהבה, שהגיעה לפרקה. וגירסתו של יאיר מייצגת את השאיפה ל"רוח" של חלוץ בעל אידיאלים, הרואה באמנות את אחד האמצעים להתעלות רוחנית, ומתייחס באירוניה אל עצמו על שמער בתאוות בשרים לליל הקונצרט שלו בקיבוץ.

הניגוד בין הגירסאות השונות ניכר גם בטון וכאופי של הדברים הנמסרים בהן. הגירסה הראשונה, של רכז-התרבות, חתומה בחותם ה"מעשיות" הגרוטסקית; על הגירסה השנייה של נעמי חופפת רוח רומאנטית; והגירסה השלישית של יאיר חדורה בכיקורת עצמית חמורה.

מבחינה רשמונית יש לציין ששלושת הדוברים מתייחסים לאירוע אחד b (מנוסתו הפתאומית של יאיר), וגירסותיהם השונות a_1 , a_2 , a_3 מציגות שלוש ראיות שונות של מאורע זה: רכז-התרבות רואה מנוסה זו כבריחה של גנב ומדיח לדבר-עבירה; נעמי רואה אותה כתוצאה של גודש אהבתה הגדולה שהרתיעה את אהובה והרחיקה אותו ממנה; ויאיר רואה כבריחתו תגובת-כבוד אינסטינקטיבית לחוסר ההיענות של נעמי לחיזורו.

עונג שבת הוא רשומון יותר מתוחכם מן המודל היפני. זה האחרון נראה פשטני למדי, אם כי הוא תופס בהבנה פסיכולוגית יסודית את טבע האדם ונוגע בעוצמה בשורשי חיו. במשולש הנצחי שביחסי גבר-ואשה פועלים ברשומון היפני טיפוסים מנוגדים בעלי-עוצמה — שורד מפורסם, סמוראי נכבד ואשה יפה הנקלעים יחד להרפתקה גדולה. לעומת זאת גיבורי אלישע הם חברי-קיבוץ עמלים בחקלאות וכחעשייה, הנתונים לבעיות חברתיות שגרתיות למדי בחיי ההגשמה שלהם. ומאמץ גדול מן הרגיל נדרש מסופר המתאר חיים כאלה כדי לעשותם למעניינים.

על כל פנים, בניסיון לטפל בבעיות "קטנות" של הווי חיים ישראלי על ידי הצגתן בגירסאות שונות וסותרות מנקודות-מבט שונות, פרץ אלישע פורת דרך לז'אנר חדש בסיפורת הישראלית, ז'אנר הרשומון, וגילם רשומון מן הסוג השלם.