

פסלים מגולפים במילים

(שלושה שימושים בפסלים ברומאן הישראלי)

יוסף אורן

דעתו של אחד מהם, שכנחצות טיפוסית של איש אקדמיה מגדיר את עבודותיו של פולישוק כ"קישט — — — מין פאתטיזם כזה... מין הידואיזם פרוכינציאלי..." (222).

הדילמה שמעסיקה את אוצרי התערוכה מדגימה לקורא הרומאן של אהרון מגד את התלכטותו של יונס בדמותו של דוידוב: האם חפפה תרמיתו הציבורית, ההירואית והנערצת, לדמותו האנושית, המציאותית והיום-יומית? ואיזה פן באישיותו הוא המכריע יותר בהצגת זכרו לבאים: זה התובע כלפיו הערצה מצד צאצאים-ננסיים אל אב שהוא נפיל, או זה המושווה במעלותיו ובחסרונותיו כאדם למעלותיהם ולחסרונותיהם של יוצאי-חלציו?

את ההתלכטות ממחישה ברומאן עבודה נוספת שהותיר פולישוק אחריו בדירת-גג, שיונס מגלה אותה בכניסה לדירה: "כצד הדלת עמד, נעוץ על-גבי כן, הפסל הגבוה המחולל בסחכות שנתקשו מרוב יושן ונצפרו אל גוש החומר. מלאכתו שלא-נשלמה של הפסל פולישוק, אותה מומיה לכושת-שק, שאף פעם לא ניסיתי לקלף מעליה את תכריכה ולגלות את פניה." (9).

כינורו של הפסל בפי יונס כ"מומיה לכושת-שק" מרמז על עיצובו כצורה ריאליסטית של דמות אדם. משאר העבודות בעזבונו של פולישוק ניתן להניח, שרק בגודלו התעלה הפסל הזה על שאר העבודות, ואף הוא התכוון להאדיר את בני תקופתו ולהנציח את תפארתם. אין אנו יודעים אם פולישוק לא השלים את הפסל משום שלא הספיק או משום שהתקשה להשלימו, אך ברור שהיותו פסל בלתי-גמור פותח שתי אפשרויות מנוגדות של פרשנות. האחת — שבחימר, אשר רק המיתאר החיצוני של דמות אדם נעשה ממנו, טמונה אפשרות גדולה: לו השלים פולישוק את יצירתו — היה מוציא מן החימר דמות-שגב של חלוץ, שיר הלל לתקופה שפעלו בה אנשים מופלאים, אדירי-רוח ועתיירי-מעש. והאחרת — שבחימר העטוי בתכריכי הוסתרה האמת העיומה על החלוצים, שפולישוק לא העז לחשוף. לו השלים את הפסל היתה נחשפת אנוכיותם, קטנוניותם ורשעותם — תכונות הטבע האנושי שגוברות על בני כל התקופות ועל חלומותיהם הנהדרים.

במהלך הרומאן מתעמת יונס עם דמותו של דוידוב, והוא מתקשה להכריע בין התאורים המנוגדים של מוסרי-העדות

ל חייו נאבק האמן בחומרים שמהם הוא יוצר את יצירותיו. זהו מאבק תמידי להפיק יופי ושלמות ממגבלותיו של החומר. גסותו וגולמיותו של החומר תמיד יעכבו אמן מהשגת תכלית השלמות שאליה הוא שואף. גדולי האמנים בכל האמנויות יודעים את מגבלות אמנותם. בכך ניתן להסביר את קנאתם של ציירים ומוזיקאים בסופרים, על שום יתרונותיה של האמנות המילולית, המאפשרת לאחרונים לספר סיפור ולנסח מחשבות. ובכך אפשר להסביר את קנאתו של הסופר במקנאיו אלה, שחומרי אמנותם מעניקים להם בנדיבות וכחינם את הצורות והצלילים.

מסיבה זו שכיחה כל כך השניות בפעילותם של האמנים: בצד עיסוקם באמנות שבה הם נודעים ושבה הם מסוגלים להיות במיטבם, הם מנסים את כוחם גם באמנות שביתרונותיה המשוערים הם מתקנאים. בתולדות התרבות נודעו הרבה יוצרים שהתרוצצו בין שתי אמנויות, ואף ביותר משתיים, כחפשמ פיצוי למגבלות החומר של אמנות אחת ביתרונות החומר של האמנות האחרת. במקצת מהמקרים אירע הנס, ובזכות הכמיהה הזו לשלמות — נתגלו אחדים מהם כאמנים מוכשרים ביותר מאמנות אחת.

אצל סופרים שכיחה במיוחד המשיכה למוזיקה ולציור: המשוררים נמשכים יותר אל העושר הווקאלי ואל הקסמים הריתמיים שבמוזיקה, והמספרים שבויים יותר בחושניות הוויזואלית ובפלסטיות הצורנית של הציור והפיסול. בשלושה פסלים שגולפו בחומר בלתי-שיגרתי לפסלים — במלים, בקורותיה של הסיפורת הישראלית תעסוק מסה זו.

"החי על המת" (1965)

עלילת הרומאן מספרת, שלצורכי כתיבת הספר על דוידוב, חלוץ רב-פעלים בתולדותיה של הארץ, מעתיק יונס את מגוריו לדירת-החדר שעל הגג, שבעבר התגורר בה הפסל פולישוק. פולישוק גילף בחימר דמויות של בני תקופתו: "רוקדי ההורה, חלוצים וחלוצות שרגלי שמאל שלהם תלויות כאלכסון וידיהם איש על כתפי רעהו — — — אשה, שצמה עבותה הקיפה את ראשה — — — נער ככוכב-גרב שתת-מקלע תחת זרועו" (221 — 222). האוצרים של המוזיאון, שבאים לבחון את עזבונו האמנותי, נחלקים ביניהם על ערכם האמנותי, ולבסוף גוברת



עמוס עוז

כלחייו של אדם שמחלה אוכלת בחשאי את כוחו אך גם מוסיפה לו מראית-עין של אצילות מדומה, הנוצרת בשל מגעו של המוות בכשר החי. אבל את עיקר כוחו ייחד האמן האלמוני ליחס שבין השפתיים החושניות של נערו לכין עיניו. [— — —] הפסל חרת את הרגע שבו הפה עדיין גדוש עסיס חיים, מפריח את נשיקתו האחרונה. ואילו העיניים, כמין ניגוד חריף, מוצפות אור מוזר, אור שמקורו אינו בעולם הזה. [— — —] הפסל התרכז ברגע הזה ממש, באותו הרף-עין מיסתורי, שבו הנשמה עוזבת את הגוף; זרימת חיותה עדיין מפכה בנער הגווע אך עיניו כבר מזוגגות וחתומות, ותחת האור החם של העולם הזה הן כבר מוצפות כאור אחר, שאינו אלא נוחם ההכרה המיוסרת הנפרדת בהכהוב אחרון מהמראה החי של האור השופע על האדמה." (כל ההדגשות בקטע הן שלי — י.א.).

בניגוד לגילופו של מגד, המתאר פורטים ספורים, בולטת נדיבותו של שיץ בתאור פסל הנער שלו. התאור הוא מפורט והמלים מגלפות בדייקנות את פסלו. התאור מדקדק במיוחד בהמחשת היחס שבין שפתי הנער, השפתיים המגלמות את "התאוה לחיים", התשוקה "לעסיס החיים", ואת "האור החם של העולם הזה", לעיניו, המגלמות "אור אחר", "אור מוזר", שמעבר לעולם הזה — את המוות. בפסל הונצח רגע המיפגש בין החיים למוות — אותו "הרף עין מיסתורי" של המעבר ממחוז החיים למחוז המוות, הרגע "שבו הנשמה עוזבת את הגוף".

מראה הפסל שמור בזכרונו של גולדין על כל דקויותיו ופרטיו, ממש כפי שראה אותו לפני שלושים שנה בחלון חנות עתיקות של שטיינמץ, שם הוצב כדי לפתות את יוליוס פירסט לשלם עבורו מחיר גבוה — מחיר שרק הומוסקסואל כפירסט

השונים עליו. סחבת-הזמן מונעת את האפשרות לקבוע מה באמת מסתתר או טמון בחימר. במרחק זמן אי-אפשר לקלף את העטיפה מהחימר, ונכשלים בכך גם אוצרי המוזיאון וגם יונס: "נתעכבו שוב ליד הצלם הגדול, העטוף תכריך-שק. הדוקטור אחז בקצה מדולדל של הסחכה וניסה לקלפה, אך היתה דבוקה היטב אל גוף החומר היבש והסיכים נתפוררו כידו. — — — לאחר שירדו במדרגות ניסיתי גם אני לקלף את הסחכה מעל גוף הפסל החסון, רס-הקומה. היא היתה כתחבושת על פצע בצק, וכשנקראה פיסה ממנה, דומה היה כאילו נקרע עמה גם הבשר החי. לעולם לא אדע עוד כנראה, עלמו של מי ניצב לפתחי." (222 — 223).

מגד מותיר פתוחות את שתי האפשרויות, הן בפתרון תעלומתו של הפסל והן בפתרון חידתו של דוידוב. יושרו מנע ממנו לבצע מעשה פזיז, שדוגמתו מזדרזים לעשות פרחי-סופרים ברומאנים שנכתבים בשנות השמונים: לנפץ בחדווה את המיתוס על המייסדים. סיומו האמביולנטי של ה"חי על המת" מגולם בעזרת הפסל רב-התעלומה של פולישוק, שאי-אפשר שלא להרגיש בנוכחותו החזקה, המעוררת, אך גם אי-אפשר לחסות בצילו המאיים, בהשפעתו המשתקת, כעדותו של יונס: "הפסל הזה העומד לפתח, עטוף תכריכי-סחכות. איני מאמין ברוחות, אבל הוא שותק עלי. בשעות הלילה אני יוצא לפעמים אל הגג לשאוף רוח, וחושד בו. אולי חרב תחת ירכו." (24).

מגד גילף במלים פסל המשחלב היטב בעלילת "החי על המת". הפסל הוא בעל נוכחות קונקרטי, כפי שמתבקש ברומאן שמעיקרו הוא רומאן חברתי הכתוב בסגנון הסיפור הריאליסטי. המשמעות המושאלת של הפסל, כמגלם שתי צורות של הערכת בני הדור המאוחר כלפי דור המייסדים-החלוצים, מושגת בעזרת האנלוגיה בין הקושי לחשוף את האמת על דוידוב להעדר האפשרות לחשוף את הצורה המפוסלת תחת עטיפות-תכריכי של הפסל. בתבונת סופר מנוסה נזהר מגד מעיבוד-יתר של הפסל לדרגת סמל מופשט, לרעיון ערטילאי על נושא הזיקה בין הדורות בקורות ההתיישבות בארץ. שילובו של הפסל בעלילת הרומאן נעשה במיגון הנכון, ותמיד תוך קיום קפדני שלו כעצם מוחשי וקונקרטי. שימת-הלב אל הפסל אינה חורגת מהתפקיד שנועד לפסל בעלילת-חיייו של יונס. יונס נעזר בפסל כדי לגבש את תחושתו ואת יחסו כלפי דוידוב, אך לפסל עצמו יש קיום משלו, שאיננו בהכרח זה שיונס מייחס לו. הפסל הוא בראש ובראשונה עצם נופי בחדר שפעם התגורר בו הפסל פולישוק — חדר שכל מרכיביו משמרים תקופה אחרת ואורח-חיים של האנשים שפעלו בה.

"שושן לבן, שושן אדום" (1988)

פיסול מוצלח נוסף בעזרת מלים מצוי ברומאן האחרון של דוד שיץ. תאורו של פסל זה, שגם כונה בשם: "הנער מראש העין", מובא בחלקו השני של הרומאן, המסופר ע"י גולדין היפה (עמ' 160 — 165): "שערו עשוי קווצות-קווצות הצונחות על המצח ומכסות אותו כמעט כליל. ואף-על-פי שסידור השיער היה קפדני וחמוד אי-אפשר היה שלא לחוש במשב הרוח הקליל המעביר בו גל לא-נתפס של רעננות. הלחיים היו שקועות ודלות



אהרן מגד

המשמשות עבודה דמויות-מושא לאהבה: סימון המבוגר, הרוחני, שהחל להגשים בהקמת הכפר את חלומו לחיות חיים בלעדי הארוס (200–201) — ומולו סימון הצעיר, החושני ומעורר התאוה (המזכיר ליהודית את מקס שעקבותיו אברו). גם שאר חלקי הרומאן נשענים על דגם זה — דגם "המשולש הרומנטי". בחלק הראשון, שבו נחמיה הוא דמות הקודקוד, מוצבות מולו כמוקדי-משיכה שתי נערות מנוגדות בתכלית: לילי חיוורת-הפנים, המסמלת אהבת-אחות בלתי-ארוטית, אהבת השושן הלבן, מזה — ודפנה מעוררת התשוקה, המייצגת את אהבת השושן האדום, מזה. ובחלק השני שבו מתפקד גולדין כדמות-קודקוד, מייצגת מרגו את האהבה האדומה שבהישג-היד, בעוד חווה מייצגת את האהבה הלבנה, הנערצת והשלמותית, שעוצמתה — בהיותה אהבה נחלת בלבד. לאורך כל הרומאן ממש שיץ את הייצוגיות של שתי האהבות בצבעי האדום והלבן שהוא מייחס לדמויות, בפריטי הלבוש שלהן ובאביזרים שבשימושן.

אך אם נחזור לדגם "המשולש הרומנטי" בחלק השלישי של הרומאן, שבו הדגם מעובד יותר מאשר בשני חלקיו הראשונים, נמצא בו סצינה המתארת ממש את הרגע שהונצח בפסל — רגע העימות חסר-הפשרות בין השפתיים לעיניים, רגע המאבק המכריע בין הארוס למוות. הסצינה מתארת את רגע מותו של סימון. וברגע זה מתברר במפתיע, שאפילו אדם כסימון, שהעלילה נטעה בנו את ההנחה שהצליח זה מכבר לגבור על הארוס, לדכאו כליל ולחיות בלעדיו, טרם השתחרר לחלוטין משליטתו של הארוס בו. על סף התאחדותו השלמה עם המוות, שעניו כמות אליו, מתעוררות שפתיו לפעול בשליחותו של הארוס. וכך מספרת יהודית על רגע מפתיע זה: "אבל הוא

יתפתה לשלם עבור "פסל שיגרתי כל-כך" של נער. אם היה פסל שיגרתי, "שהזמינה משפחת הנפטר כדי להציב על קבר-המשפחה" — מדוע נחקק מראהו בזכרונו של גולדין? מהו קיסמו של הפסל שאינו מניח לגולדין כל אותן שנים?

כיתר "המספרים" ברומאן זה (נחמיה ויהודית), אין גם גולדין מצליח להתנתק מהתגלות שהיתה להם לפני שלושים שנה, כאשר חוו חוויית הארה פילוסופית. אז לא הבינו אותה ולא עמדו על חשיבות הענין שהיו מעורבים בו, ורק כעבור שלושים שנה, בבגרותם, הם משיגים בהכרתם דבר שניכצר מהבנתם בהיותם אנשים כה צעירים. בפסל הונצח "הרגע הזה", שבו מגיעה ההתגוששות בין שני כוחות מנוגדים לשיאה — ההתגוששות בין החיים למוות. ממש כמו בפסל הנער מראש-העין כך גם בטבע האנושי מתנגשים הניגודים: המשיכה החזקה אל הגשמי והחושני מזה, והמשיכה העזה לא-פחות אל ניגודם — אל השלמות, שהיא אפשרית רק מעבר לחיים, ואל הנצחיות שבמוות.

גולדין התנסה בפיתויי הארוס וידע את תעותועיו. בשעת שיכרון החושים במחיצתה של מרגו — הוא נזכר — "צמחתי כענק, גהרתי מעליה ככך-אלים שאין גבול לכוחותיו" (170), אך בהימוג הקסם חזרה התפלות והעליבות של המציאות לשלוט. וגם האהבה חזרה למידותיה הממשיות: "לא היו בה שירה ולא ערגה בלתי נתפסת" (172). חווייה דומה, אך מהופכת, שמורה גם בזכרונו של נחמיה שנים רבות. פעם אחת ויחידה נתהווה בינו ובין לילי מגע גופני, תערובת של חרדה וסבל גופני עם התרגשות ר'דגדוגים נעימים של חדווה" (103). ואף הוא הושבת ע"י הופעתה הקולנית של הגברת בירנה. אך לא לילי זו מתגעגע נחמיה, כי אם לילי חיוורת-הפנים, הענוגה והחלומית, שמזמינה אותו בחלומו לטעום מהדבש הנוטף על ביטנה. רק בחלום זה על לילי — זוכר נחמיה — "ענק הייתי" — — — "ואצבעי טובלת בקונכיית הפלאים של לילי ואני מביא את הדבש המתוק לפי ומוצץ וטועם את הדבש שלא היה כמוהו למתקנות" (91). גם יהודית יודעת שפליקס דמה ל"אל צעיר" רק בשנתו (224), במצב המנתקו מהמציאות, ואילו האהבה הגשמית שלה סירסה אותו וטימטמה אותו, כדרך שמבהיר לה סימון: "זה בחזקת פשע לשמור את הנער לעצמך. הוא הפסיק לנגן, גם אל הציור לא חזר. כל כוחו, כל עוצמתו, מתרכזים כך" (248).

פסל הנער מראש-העין הקפיא את רגע המיפגש השיאי בין ארוס ומוות, כאשר שני הכוחות מבקשים שלטון בלעדי על האדם — סוג של מאבק ושייפה להכרעה שכל אחד משלושת "המספרים" של הרומאן למד להכירו בנעוריו, ועתה הוא חוזר ומשחזרו בזכרונו, כאשר הבשיל גם להבין מה שאירע איתו לפני. למרות שהפסל מופיע כעצם קונקרטי רק בעלילת החטיבה הסיפורית של גולדין — הסמליות, שמיוחסת לניגוד בין השפתיים לעיניו של הפסל, נוגעת גם לשתי החטיבות האחרות של הרומאן. כך נחשף העימות בין הארוס למוות במלוא עוזו דווקא בחלקו השלישי של הרומאן, הנשען כלי-כולו על הסמליות של הפסל בחלקו השני של הרומאן.

החלק השלישי של הרומאן, המסופר ע"י יהודית, בנוי על דמות-קודקוד שלה שנקרעת בין שתי דמויות מנוגדות,



דוד שיץ

מעבירה אל יואל הצופה בפסלון תחושה של כאב: "נשאלת איפוא השאלה, האם ייסורים תמידיים של זינוק בלום ותנופה עצורה, זינוק ותנופה שאינם חדלים אף לרגע אף גם אינם מתממשים, או אינם חדלים מפני שאינם מתממשים, האם ייסורים כאלה קשים יותר או פחות מאשר ריסוק הרגל פעם אחת ולתמיד?" (81).

ההקבלה בין מצב המתח שבו שרוי הטורף המפוסל למצבו של יואל, גיבורו של הרומאן, היא ללא רבב. הרומאן מתחיל מהיסחפותו המוחלטת של יואל אל עיסוקו כסוכן חשאי בשרות הבטחון של מדינת-ישראל. כל קשריו עם הקרקע כמעט התנוונו: עם עבריה אשתו, עם נטע בתו, עם אמו וחמותו. עשרים ושלוש שנות השרות (מניין השנים בין מלחמת ששת הימים לשנת פרסומו של הרומאן בסיום שנות השמונים) הפכו אותו למכונת ריגול עירנית כקפיץ ומחושבת ויעילה כשהיא פועלת, עטה על טרפה. כה מעט עדיין מרתק אותו אל החיים הרגילים של שאר האנשים, ממש כאותה כף רגל שמאל אחורית בפסלו של הטורף. אך מצבם של הפסל ושל יואל מגלם את מצבה של החברה הישראלית, בהערכת המגמה הפוליטית שמתחזקת בה לדעתו של עמוס עוז. האגף הכוחני-המיליטנטי, שמאמין בעירנות בטחונית ובעוצמה צבאית (ובקצרה: הימין הפוליטי), הולך ומתחזק. הנחת-המוצא של הרומאן היא, שבדומה ליחס הכמותי בין אברי הגוף המשתתפים בזינוק לאותו איבר יחיד שכמו-מסרב להצטרף אל אחיו — כך הוא גם היחס שהולך ומתגבש בין האגף הזה למחנה השלום, המצטמצם אך ורק לכף רגל שמאל האחורית.

הרומאן "לדעת אשה" נכתב כתגובה להתפתחות פוליטית משוערת זו. ולפיכך הוא מתמקד בבחינת האפשרות, שבממטות

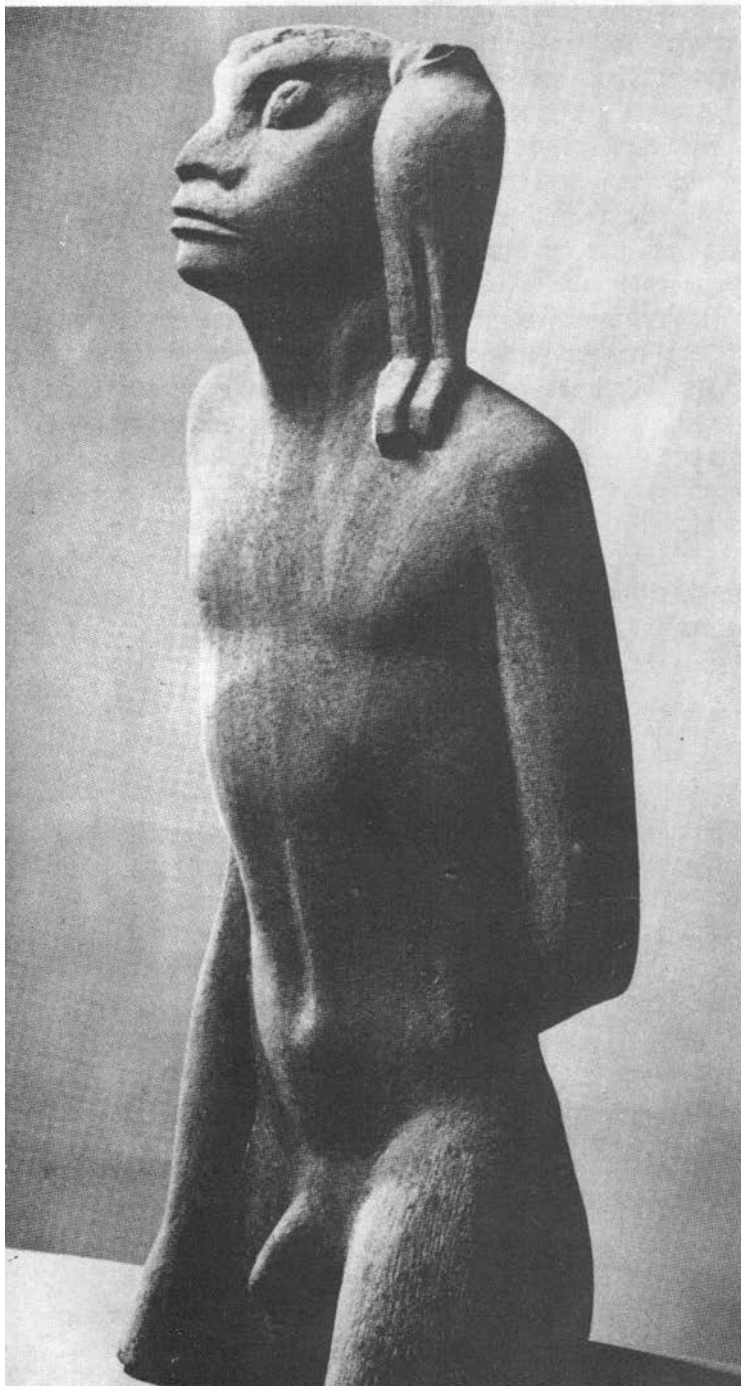
סימן לי בקוצר-רוח שאתקרב אליו עוד, וכשהייתי קרובה ממש לכד את שפתי בשפתי הקרות והנבולות ומצץ אותן בנושקה ארוכה, חסרת נשימה, ינק את חיותי ממני בתאוותנות זרה, שוקקת" (254).

שיץ השכיל לגלף במלים פסל שמשתלב היטב באופיו של הרומאן, שהוא רומאן פיוטי ופילוסופי. הפסל משולב נכון במיבדה עצמו, כפריט ארכיאולוגי במיקוח שביין סוחר-העתיקות להומוסקסואל האוסף עתיקות. אך בעוד שבמיבדה חשיבותו של הפסל היא מוגבלת, לאגף צדדי בסיפור-המעשה ולשתי דמויות מישניות בו, נועד לו חשיבות מרכזית במיכלול הלירי והפילוסופי של הרומאן. המשמעות המושאלת שהוענקו לשפתיים ולעיניים של הנער מראש-העין מקנים לפסל תפקיד של סמל פיוטי, המפרש את המוקד החווייתי של גיבורי הרומאן ואת מהות הזיקות והיחסים בינם לשאר הדמויות המופיעות בעלילה. מיקומו של הפסל במרכזו של הטקסט, בחלקו המרכזי של הרומאן, כמו מרמז על מרכזיותו גם בהנהרת המשמעות הפילוסופית של העלילה השלמה. שיץ גם מפגין בפיסול הפסל של הנער מראש-העין אופן נכון של עיצוב סמל בספרות, באיזון המדוקדק בין הגילוף המוחשי של הפסל כעצם קונקרטי לשימוש האנלוגי בפרטים מוחשיים אלה במשמעותם הסימבולית.

"לדעת אשה" (1989)

לאחר שראינו שימוש בפסל כעצם קונקרטי ברומאן חברתי-ריאליסטי ("החי על המת") ושילוב סימבולי של פסל ברומאן לירי-פילוסופי ("שושן לבן, שושן אדום"), נבחן סיוע אלגורי בפסל ב"לדעת אשה" של עוז, רומאן פוליטי-אידיאולוגי. "היה זה קישוט, פסל קטן, עבודת חובב: טורף ממשפחת החתוליים, מגולף בעץ-זית חום ומשוח בשכבות של לכה. לסתותיו היו פעורות לרווחה והשיניים לטושות. שתי הכפות הקדמיות היו מתוחות באוויר בתנופת-זינוק מרהיבה, הרגל הימנית האחורית גם היא באוויר, מכווצת עדיין ותפוחת שרירים מעוצמת הקפיצה, ורק הכף השמאלית האחורית מגעה בעד ההינתקות וקירקעה את החיה אל כנה עשויה פלדת אל-חלד. הגוף התנשא בזווית של ארבעים וחמש מעלות והיתה זו מתיחות כה עזה עד שיואל כמעט חש בכשרו שלו את מכאוב כף הרגל המוצמדת ואת יוש הזינוק העצור. — — — ככלות הכל לא היתה זו מלאכת חובב. פרטי המלחעות והטפרים, פיתול השדרה הקפיצית, מתח השרירים, התקמרות הבטן כלפי פנים, מלאות הסרעפת בתוך בית-הצלעות החזק, ואפילו זווית אוזני-החיה המשוכות, השטוחות כמעט, אל אחורי הראש — הכל הצטיין בפירוט חד ובסוד ההתגרות הנועזת במיגבלות החומר" (עמ' 5 — 6).

בגילוף הדינאמי של הפסל מודגשת התנועה של הטורף: הטורף הוקפא בתנוחה של זינוק, מתוחה מאוד, שרוב אברי גופו תורמים לה את חלקם. השלמתו של הזינוק על הטרף מעוכבת רק ע"י כף רגלו השמאלית האחורית, שטרם הצטרפה אל שאר אברי הגוף ועודה קושרת את החיה המזנקת אל הקרקע. התמקדות הפסל במצב של סתירה פנימית, של טרם הכרע מוחלטת לצד הזינוק או לצד המשך ההיאחזות בקרקע,



יצחק דנציגר: נמרוד

ממשיך לבררה: "אבל גם אם יתרחש הפלא והטורף המעונה ישתחרר מן המסמרים הלא-נראים [כלומר: ישתחרר מן הרגל השמאלית האחורית שמעכבת וישלים את זינוקו — י.א.], עדיין נשאלת השאלה כיצד ולאן תונק החיה בלי עיניים" (140). עמוס עוז אינו מסתיר, כמובן, את סלידתו מדרכו הפוליטית והאידיאולוגית של הימין, כאשר הוא מגדירה כעיוורון, שסכנתו גוברת אם העיוור גם נוטה לזנק בלי לקחת בחשבון את נכותו ואת מגבלותיו.

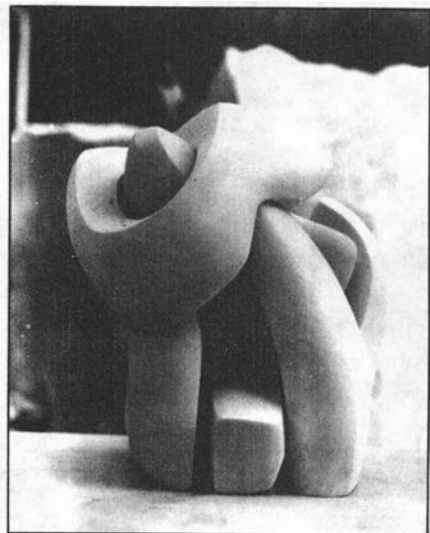
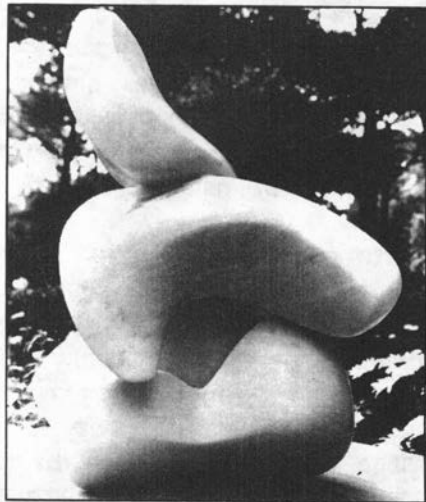
הפוליטית היא דמיונית — האפשרות שבספרות בלבד ניתן להוציא אותה אל הפועל, אשר לפיה ינטוש הימין את ההליכה בדרכו וינסה ללכת בדרכם של יריביו ממחנה השלום. עלילת הרומאן משלימה ממש את התהפוכה הזאת באורח-חייו של יואל: הוא עוזב את השרות ומתחיל לסגל את עצמו לאורח-חיים שאין עמו תהילת-גיבורים, אך הוא מבטיח במקום מוות את החיים. נכון, חיים של שיגרה, של אלמוניות, של מעשים בלתי דראמטיים, אך גם חיים ללא סכנות וללא נזקים כפי שהיו חייו קודם לכן. עמוס עוז השיג ברומאן, בעלילה הבדיונית (שהיא למעשה אוטופיה פוליטית), מה שנמנע ממנו להשיג בממשות של החיים הפוליטיים במדינת-ישראל: הוא השיב את כולנו מהחשיבה הזמנית, הטורפנית, לחשיבה שוחרת שלום ודבקה בחסד וברחמים אנושיים.

הסיום מדגיש את שמחת ההישג. בסיום הרומאן אין יואל מסתפק בקטנות שעשה עד כה בביתו ובחצרו, והוא מצטרף לסייע בבית החולים: "תפקידו של יואל היה למיין מה הולך להתרחק ומה — לכביסה הסינתטית. לרוקן את כיסי הפיג'אמות המלוכלכות, ולרשום בטופס המתאים כמה סדינים, כמה ציפות ראש וכולי. כתמי הדם והזוהמה, חמיצות צחנת השתן, סרחון הזיעה והליחות, סימני צואה בסדינים ובמכנסי הפיג'אמות, גושי קיא שהתייבש, שפכי תרופות, המשב הדחוס של ריח גופים מיוסרים, כל אלה העירו בו לא בחילה ולא שיממון ומיאוס כי אם שמחת-נצחון עזה, אף כי חשאית, שמחה אשר יואל שוב לא התבייש בה ואף לא נאבק, כמנהגו הקבוע, לפענח אותה. אלא התמסר לה בדומייה ובהתעלות פנימית: אני חי. על כן אני משתתף. ולא המתים" (196).

מבקרים של הרומאן, שלא עמדו על משמעותו הפוליטית, נטפלו בעיקר לפסל הטורף כדי לבסס את הנחתם, שעוז נכשל בכתיבת רומאן אמין, בהציבו את פסל הטורף בחזית העלילה — הזמנה גלויה ובלטת מדי לחיפוש משמעות סמלית, עמוקה, שלטענתם אין למצוא בה. הצופן הפוליטי שבו נכתב הרומאן מעניק הצדקה מלאה להופעתו המרובה של פסל הטורף בטקסט. במהלך הישתנותו — תהליך קשה ביותר, שצריכה לעבור חברה שהמגמה הפוליטית הימנית מתחזקת והולכת בה — חוזרת מחשבתו של יואל ונזכרת בסכנה שהיה שרוי בה קודם שהחל בתהליך הנסיגה אל השפיות, אל דרכו של מחנה השלום. ההיזכרות בתנוחה הכואבת שבה הוקפא הטורף, שהיתה גם מנת חלקו בנקודת-המוצא של הרומאן, מעניקה לו כוח להמשיך את מאמציו לחזור ולהיאחז בקרקע, בחיים.

במצבו של הטורף המפוסל מונה יואל שני פגמים. בתחילה נראה לו שהפסל "מפר בעליל את חוקי הכבוד" (6) ולפיכך הוא מסתכן בהתהפכות. עד שרובי מצליח להרגיע אותו: "אל תיפגע מר רביד, אתה שואל שאלה לא נכונה. מבחינה פסיקאלית, במקום לשאול איך זה לא מתהפך, צריכים פשוט לקבוע: אם זה לא מתהפך — סימן שמרכז הכובד שלו נמצא מעל לבסיס. זה הכל" (183). אך לאחר מכן מתחזק משקלו של הפגם האחר: "לטורף לא היו עיניים. האמן-חובב, בכל זאת — שכח לעשות לו עיניים. או אולי היו עיניים אבל לא במקום הנכון. או בלתי שוות בגודלן" (10). ופגם העיניים נותר ללא מענה. וברורה ביותר היא המשמעות הפוליטית של העדר העיניים, כאשר יואל

טקסט סיפורי לטקסט סוצולוגי ("החי על המת"), או פילוסופי ("שושן לבן, שושן אדום"), או פוליטי ("לדעת אשה"). שלושת המספרים עקפו את הסכנות הללו לסיפוריותם של ספריהם בעזרת גילוף פסלים. פסל מלביש רעיון בלבוש גופני. הוא מוחשי ועל כן הוא מסוגל למסור רעיון בצורה יעילה יותר: לא כניסוח אינטלקטואלי שעל תוקפו ניתן לערער, אלא כצורה חושנית שהפנמתה וקבלתה בטוחה יותר. נוכחותו הקונקרטי של פסל כזה, המגלם דילמה רעיונית או מחשבה מופשטת, הולמת יפה יותר את תכונות הסיפור מאשר כל צורה של ניסוח אמירתי, יהיה מבריק ככל שיהיה. הפסל כפתרון אמנותי בסיפורת, מוצלח ככל שהינו, לא יסייע לחסרי-כשרון. מי שמתכוון להשתמש בו חייב להיות בעל כושר המצאה, בעל דמיון ובעל יכולת אינטלקטואלית, לגלף צורה מפוסלת שתמחיש היטב את הרעיון שהוטל עליה לגלם. ■



"לדעת אשה" אינו רומאן ריאליסטי ואי-אפשר לחפש בו סבירות ריאליסטית, לא בגיבורו, לא בזיקות שבין הדמויות בו ואף לא בכיוון ההתרה של עלילתו. הרומאן על כל מרכיביו הוא רומאן פוליטי-אליגוריסטי, בשרות אידיאולוגיה פוליטית שעוז מתייצב לצידה גם מחוץ לכתיבתו הספרותית — האידיאולוגיה של מחנה השלום. מאליו מוכן, שאין לשלול רומאן פוליטי, אם רק נכתב היטב. אם בוחנים את "לדעת אשה" באמות-מידה של סוגו, בכללי הז'אנר של הרומאן הפוליטי, אין ספק שהוא הרומאן הפוליטי הטוב ביותר שנכתב בעשור האחרון בספרות הישראלית, כפי שאמנם טענתי סמוך להופעתו ("מעריב", 3.2.89), על אף שאני נמצא במחלוקת גמורה עם עוז, על השקפותיו הפוליטיות מחוץ לדיון הספרותי בספרו. וכשם שעלילת הרומאן "לדעת אשה" משמעותה אליגורית-פוליטית, כך גם התכונות שהוגדשו בגילופו של פסל הטורף. הרומאן ממעיט בחשיבותו של הפסל כעצם קונקרטי בנוף ביתו של יואל. לעומת זאת הוא מבליט את יכולת ההקסמה שטמונה בתכונותיו הגופניות — תכונות המייצגות באליגוריה הפוליטית אידיאולוגיה מפתה שהרומאן מבקש להתריע מפניה, ובעיקר מפני התחזקותה בחברה הישראלית. לשבחו של הרומאן ייאמר, שהוא הצליח לגלף פסל המשרת כיעילות רבה את העלילה הפוליטית שהיתה משאת-נפשו.

שלושה פתרונות אמנותיים

לא התשוקה להתנסות במלאכת הפיסול, היא בלבד שמולידה פסלים ספרותיים ביצירותיהם של מספרים. הפסל המגולף במלים הוא גם פתרון אמנותי לקושי מהותי של האמנות המילולית. קל יותר בספרות להמחזי מצבים ולהמחיש אירועים. קשה יותר לממש בספרות מחשבות ורעיונות, בגלל תכונתם החריגה — תכונת המופשטות. מחשבה קשה לתאר ורעיון קשה לספר, אפילו הם פשוטים ביותר, לא כל שכן כאשר הם מורכבים ועמוקים. לפני אהרון מגד, דוד שיץ ועמוס עוז, למרות שספריהם כה שונים זה מזה, ניצב אותו קושי, והם התגברו עליו בעזרת תחבולה ספרותית זהה: הם גילפו את הדילמה הרעיונית כצורה מוחשית, כפסל.

אלמלא עשו כך, היה כל אחד מהם חייב להידרש לאמצעים שיגרתיים יותר, לייצוג רעיונות בסיפור: השימוש בקטעים מסאיים גלויים, או הסוואתם כריאלוג בין דמויות — אמצעים שהם מגושמים יותר ושהשפעתם על השהיית העלילה היא ניכרת. כל בר-דעת יכול לשער, מה מוגבלת היתה הנאתו משלושת הרומאנים אילו נמסרו לו רעיונותיהם בצורות האפשריות האחרות. כדי לממש את הזיקה בין הדורות במפעל ההתיישבות הציוני בא"י ("החי על המת"), או את הזיקה שבין האהבה למוות ("שושן לבן, שושן אדום"), או את ההמלצה הפוליטית להמיר את האחיזה המסוכנת בשטחים, הנמשכת ממלחמת ששת הימים, בדרך הפשרה הטריטוריאלית המבטיחה שלום ("לדעת אשה") — כדי למסור בהצלחה כל אחד מהרעיונות הללו, היה צריך בעליו להידרש להרכה משפטים אמירתיים, לשפע ניסוחים הגותיים, שהיו מטשטשים את ההבדלים בין