

פרק שמיני:

רשומון מן הסוג החלקי המצוי בסיפורת הישראלית

"גירושים מאוחרים" לא.ב. יהושע

גירושים מאוחרים הוא רשומון ישראלי מן הסוג החלקי המצוי. הוא בנוי מתשע חטיבות נפרדות, שבכל אחת מהן מוצגת גירסה שונה ($a_1, a_2, a_3 \dots a_9$) למציאות או לתופעה ב. תופעה זו — שהיא מושא-החלוח המשותף של הגירסאות המתייחסות אליו כל אחת בדרכה ומנקודת-תצפיתה — היא כפולה:

א. הניוון וההידרדרות במשפחה קמינא, שהגיעו לשיאם באישפוז האם נעמי כמוסד לחולי-נפש בשל האשמתה בניסיון לרצח. והמצב הרשומוני מתבטא בכך שכל גירסה מביעה בצורה מיוחדת לה את הגורמים לניוון ולהידרדרות של המשפחה:

ב. ניסיון הרצח במשפחה. כאן האופי הרשומוני המובהק הוא בגירסאות השונות הדנות בכעיה: האם באמת ניסתה נעמי לרצוח את בעלה יהודה? ואם כן, מה היו הסיבות לכך? באופן זה מציג הרומן גירושים מאוחרים שני סוגי רשומון: רשומון-מצב (הניוון וההידרדרות במשפחה) בדומה לזה שבהקול והזעם ליליאם פוקנר; ורשומון-מאורע (ניסיון הרצח) בדומה לרשומון היפני הקלאסי של ריונסוקה אקוטאגאוה.¹ כמו בהקול והזעם של פוקנר גם בגירושים מאוחרים של יהושע הסוג השני (רשומון-המאורע) קשור ברשומון מן הסוג הראשון (ניסיון הרצח נובע ממצב הניוון וההידרדרות במשפחה ומבטא אותה). אולם בעוד שאצל פוקנר רשומון זה מגולם בתוך גירסה אחת בלבד (למרות השלכותיו על הגירסאות האחרות), הרי אצל יהושע עוסקות בו בהרחבה כמה גירסאות, והוא משמש בגלוי מוטיב ראשי מוביל של כל העלילה הרשומונית.

למרות ההבדלים בין שתי היצירות, ניכרת ביצירתו של יהושע השפעתו הגדולה של הדגם הרשומוני שהציג פוקנר בהקול והזעם. והמובאה מן הקול והזעם ש.א.ב. יהושע מציבה כמוטו לגירסה הראשונה שבגירושים מאוחרים ("כנגי ירע כשהסכתא מתה. הוא ככה. הוא מריח'ת זה הוא מריח'ת זה"),² היא בכחינת "הכרזה" המאשרת את הזיקה של יצירת יהושע ליצירתו של פוקנר.

זיקה זו ניכרת בהיבטים העיקריים של היצירה: במיכנה הרשומוני, המשותף לשתי היצירות (בהצגת גירסאות שונות הנמסרות מנקודת-תצפית שונות של דמויות שכל אחת מהן "דוברת" כחטיבה מיוחדת לה); בעיצוב דמויות בעלות תכונות דומות או פונקציה דומה ביצירה; בעקרון התקבולת החל על המשמעות הכוללת ועל העיצוב המפורט של כל

היסודות ביצירה; ובמה שחשוב ביותר ליסוד התימאטי המשותף לנושא הרשומוני של שתי היצירות – ברעיון-התשתית שלהן, שהוא: הניוון וההידרדרות של משפחה בעלת עבר מפואר (נעמי הסכתא מתייחסת לכית אברכנאל ההיסטורי המכובד); וכך שמשפחה זו משמשת סינקדוכה של החברה הכוללת בארץ מגוריה.

רעיון-תשתית זה מתגלם בשתי היצירות בשורת מונולוגים של בני המשפחה, שכל אחד מהם מבטא בגירסתו בדרכו שלו את הניוון, שפשה במשפחה, ואת חלקו הוא בגרימתו. על אף הדמיון הרב קיימים גם הבדלים בין שתי היצירות הנזכרות. הקול והזעם מושתת בשני המונולוגים הראשונים שלו על "זרם התודעה" כמובן האפל והעמוק שעליו מצביעה פסיכולוגיית המעמקים. שיטה זו מעלה מנכחי הנפש חוויות וזכרונות לא-מודעים של העבר, ואלה נסחפים בערכוביה יחד עם זרימת מחשבות מודעות.³ לעומת זאת כל המונולוגים בגירושים מאוחרים מתנהלים בעיקר בזרימה חופשית של מחשבות מודעות המשתרשות אסוציאטיבית בתודעה של הדמות ה"דוכרת" בהתאם לעניינים המעסיקים אותה בסיטואציה המתוארת.

בעלי המונולוגים אצל פוקנר הם שלושה אחים והמחבר. אצל יהושע – משפחה שלמה: שני בנים ובת, בעל-הבת ואשת-הבן, האב והאם (הסב והסבתה), הנכד ואפילו המאהב של אחד הבנים, הנספח אל המשפחה הזאת למרות שיש לו משפחה משלו. מספר הדוכרים גדול אפוא מזה שבהקול והזעם. לעומת זאת אין כאן חטיבה "מסכמת" של המחבר בהצבת דמות מופתית בגירסה העולה כתוקפה על הגירסאות האחרות. מבחינה זו גירושים מאוחרים הוא יותר רשומוני מן הקול והזעם". ביצירת פוקנר החטיבה האחרונה מציבה במפורש אמת-מידה מדריכה מבחינה אידיאית – נורמה של איזון בריא והתנהגות מוסרית, שלאורם בולטים החלקיות והעיוות שבגירסאות האחרות, ונקבע סולם-ערכים ביצירה. ואילו כאן אין כל אמת-מידה מפורשת בסיפור לסולם-ערכים מוסרי המונח בתשתית היצירה. את הסולם הזה יכול הקורא להעלות בדרך-השלילה מן המפורש ביצירה או בדרך פיתוח-ההסמלה המובלעת בה, בהתאם לאופן ההתקבלות וההסתדרות של היצירה בעולם הערכים והאידיאולוגיה שלו.

רוח הגירסאות בגירושים מאוחרים הן מונולוגים פנימיים בגוף ראשון של ה"דוכרים". הגירסה השביעית (של הבת יעל) מופיעה בתחילה כדיבור בסיטואציה דיאלוגית, אך לבסוף מתברר שאינה אלא מונולוג פנימי בסיטואציה דיאלוגית מדומה. סיטואציה דיאלוגית מדומה בצורה קצת שונה מופיעה גם בגירסה החמישית (של המאהב קלדרון), שבה הוא מדבר אל נמענים נסתרים. סיטואציה דיאלוגית אמיתית, המתנהלת בדרושיה ממשי בין דובר לנדבר, מציגה הגירסה השישית שבה משוחח הבן צבי עם רופא-הנפש שלו.⁴

גירסתו של הנכד גדי

גירסת גדי, בנם של יעל (לכית קמינקא) וישראל קדמי, מציגה בחטיבה הראשונה של גירושים מאוחרים מונולוג פנימי של ילד, האמור – על פי המוטו שבראשה המתייחס

לבנגי הפוקנרי – להציג גירסה מקבילה לזו שכחטיבה הראשונה של הקול הזעם. אפילו המלה "אידיוט" מופיעה בחטיבה זו.⁵ אולם הקבלה זו פונקציונלית בלבד. שתי היצירות מתחילות בגירסתו של ילד, שאחריה באות גירסותיהם של המבוגרים. שתיהן משמשות גם כאקספוזיציה של העלילה, המציגה את הרקע, את הבעיה המרכזית ואת מרבית הנפשות הפועלות בה. נוסף לכך קיים בשתייהן דמיון בצורה החיצונית של ה"דוכרים"⁶ וכמצב רוחם.⁷

אולם מכל הכינות האחרות רבים ההבדלים והניגודים שבין שני הילדים. בנגי הוא "ילד" מפגר בן שלושים ושלוש, שהתפתחותו השכלית נעצרה בגיל שלוש. כנגדו גדי הוא ילד בן שבע, מפותח בשכלו ונכון.⁸ הוא לומד בבית-ספר יסודי, יודע לקרוא ולחשב בחשבון. הוא זוכר דברים וחושב באופן הגיוני כמושגים של זמן וסיבתיות, אפשרות והכרח, תנאי ותכלית ויודע להכליל ולסכם. יש לו רצונות משלו, אך הוא מודע למגבלותיו. התייחסותו למתנה המיוחלת, שהסבא שכח להביא לו,⁹ משכנעת בטבעיותה ומשעשעת ב"אמת" הריאלית-פסיכולוגית שבה. כילד הוא אוהב לשחק ולהשתעשע. עם זאת הוא מכיר בחובה ובאחריות (בשמירת אחרותו ובהאכלת תולעי המשי שלו). הוא מתייחס בכיקורת למה שהוא רואה ושומע ומגיע למסקנות. אך בשל ניסיון החיים הקצר שלו, מסקנותיו ילדותיות. הניגוד בין תודעת ה"בגרות" המוקדמת של ילד בן שבע ובין הילדותיות הטבעית, ניכר בדו-המשמעויות שבין יחס הביטול שלו למה שנחשב כתינוקי ובין משיכתו אליו, כפי שרואים במקרים של הסיפור ששמע מבעד לחלון גן הילדים ("וכל הקטנים יושבים ושומעים והקשבתי לסיפור שהיה טיפשי ותינוקי אבל ככל זאת הקשבתי", עמ' 14); ושל סרט המיקי-מאוז בטלוויזיה, שבו צפה סבו "כמו ילד והיו שם עכשיו קולות של מכות ודברים נשברים ורציתי לקום ולראות אבל אחרי שאמרתי שזה תינוקי לא יכולתי" (עמ' 33). בסך-הכול הוא מגלם "אני" (Ego) קטן, לפי תורת האישיות של פרויד. וכזה הוא שונה לגמרי מבנגי הפוקנרי, הנמצא ברמת "הסחמי" (Id) לפי תורה זו.

המונולוג הפנימי של גדי מציג את המשפחה מבעד לעיניו של ילד הסובל מן הלחץ. המתח והעצבנות, המתגברים בבית עם בואו של הסבא יהודה קמינקא מאמריקה. הגירסה מתחילה בתיאור המיפגש הראשון של הנכד המנומנם כאמצע הלילה עם סבו, וכמסירת הויכוח הקצר בחושך, שקדם למיפגש זה, בין אמא (יעל) ואבא (ישראל קדמי), שלא רצה להדליק את האור. הנטייה לא לקיים הבטחה המתגלה כתגובת האב לטענתה של האם, שהיא הבטיחה לילד שיעירו אותו ברגע שסבא יגיע משדה ההעופה: "אז מה?"; והשקר שמוצא גדי כדברי אמו לאכיה: "כבר שלושה ימים הוא מתהלך לא מפסיק לשאול עליך": "מה שלא היה נכון כלל" (לפי קביעתו של גדי) – מציגים את הוריו של גדי כבר מן ההתחלה כאנשים שאינם מדקדקים בשמירת ערכי האמת והיושר בחייהם.

גם גדי עצמו אינו מקפיד לדבר אמת, כדבר מוכן מאליו במקרים שלא נוח לו לגלותה. כך הוא משקר לסבתו רחל (מצד אביו) כתירוץ על ככי התינוקת רקפת, כשהוא רוצה להעלים ממנה את משחקו כתולעים ("אתה אני משקר תמיד. יוצאים לי בקלוח הרכה שקרים", עמ' 22); לאביו – באותו תירוץ כדי לא לספר לו "על האמבטיה ועל הכל כי

חשבתיו שהוא יכעס". עמ' 30); ולסבו — שוב באותו תירוץ כדי להעלים ממנו אח מצוקותיו האמיתיות הקשורות בתחושת השפלותו בין הילדים בגלל שומנו ותגרותיו להגנה על כבודו: "לא ידעתי מה להגיד אולי על הילד שאמר בוקסר ושאני הביתי ושאוּלי מחר ינסה להתנקם [...] לא רציתי לספר לו" (עמ' 32).

מצוקות אלו מטרידות את גדי ביותר. הוא יודע שהוא שמן וכבד-תנועה ונוסף לכך הוא חש כאבים כחזה. תלונותיו על כאבים אלו לפני אמו אינם זוכים לתשומת-לבה באווירה העצבנית שבה היא נתונה מאז בואו של סבא. כאבים חוזרים אלה מתגלים לבסוף כסימפטומים למחלת-לב המחפרצת (כפי שרואים להלן בגירסתה של יעל אמו) בהתקף-לב מסוכן.¹⁰

אפשר לראות אנלוגיה בין גדי לבנג'י בעצם הקיום של ליקוי רציני כדמותם — אצל בנג'י ליקוי נפשי ואצל גדי — ליקוי גופני. גם בעצם תופעת ההשפלה בגלל הליקוי המתבטא כסרכול גופני יש אנלוגיה, כהכרלים גדולים מאוד, בין גדי לבנג'י. לעומת בנג'י חסר-ההכנה והרגש, גדי מרגיש בהשפלה ככיתה וכחברת הילדים: בכיתה — בשיעורי ההתעמלות, שבהם המורה להתעמלות מזלזל בו בגלוי על נחיתותו משאר הילדים הגמישים הקופצים בזריזות על "החמור מעץ" (עמ' 14); ומחוץ לכיתה — בקריאות הגנאי "בוקסר" (עמ' 9, 15). המלוות לרוב כתגרות המסתיימות במהלומות.

גם מהוריו אין גדי מקבל, כאמור, את העידוד הראוי. האם העסוקה בדרך-כלל כחינוקת רקפת, משתכשים לה כל סדריי-הבית עם בואו של אביה, ואינה מסוגלת להתרכז ולשים לב לגדי. האב מכניס את גדי למצבי-לחץ בניירוטיות שלו הדוחקת בגדי לסיים במהירות בלתי-רגילה כל פעולה שהוא עושה, כגון: אכילת ארוחת הבוקר הכבדה, כולל פרוסות הלחם העבות שהוא חותך בשבילו לפני הסעתו לבית-הספר; והטלת-מים בשירותים באמצע הלילה כדי למנוע את ביזיון ההרטבה במיטה. פרוסות הלחם העבות מגבירות את השמנתו של גדי, שרעבוננו הולך וגדל עם הרגלי-האכילה הגסה; ושיריקתו העצבנית של האב, המחכה לגדי מחוץ לשירותים בליווי מילת הזיירו "נו" (עמ' 9), עוצרת בגופו של גדי את הפעולה הנדרשת, גורמת לו שישקר לאביו ("עשיתי כבר", שם) ומשחררת אותו, בחוזרו למיטה, מן הלחץ על ידי הרטבה טוטאלית של המיטה וכל כליה.

חוסר-תשומת לב ראויה לילד ניכר גם ביחס המזלזל של האב לבקשת הילד להביא לבית הספר, על פי הוראת המורה, מצרכים לחגיגת ליל-הסדר בכיתה. הוא נותן לבנו יין מקולקל בקלות-ראש משתמטת "בין כה וכה לא תשתו את זה" (עמ' 11). לבסוף דווקא גדי שותה את כולו. מאורע זה מסמל את הקלקלה שבאופיו של האב ושל החינוך שהוא נותן לבנו.¹¹ אולם הקלקלה הגדולה בחיי המשפחה הזאת, המובעת כמונולוג של גדי רק כרמזים, היא פרשת היחסים שבין הסבא ובין הסבתא, המאושפזת כמוסד לחולי-נפש. פרשה זו נרמזת בגירסת גדי בתמיהתם של האב קדמי ושל הסבא קמינקא למשמע שאלותיו של גדי. את אביו שואל גדי אם סבא יבוא לגור עם סבתא, הנמצאת לפי השערתו באותה שעה "בכפר" (עמ' 10); ולסבו הוא מסביר מאוחר יותר שאף פעם לא לקחו אותו אל סבתא מפני שהיא חולה בבית-חולים ו"פחדו שאני אדבק" (עמ' 25). רק לבסוף, בעקבות המתח והלחץ סביב בעיית הסבתא המתגברים ככל פעם שאביו מראה לסבא "ניירות" (עמ' 35,

36), ו"אבא עומד מדבר אל סבא באכזריות" (עמ' 36) — מתחיל גדי לתפוס שקיימת בעיה חמורה הקשורה בסבתא או במקום הימצאה, והוא מגיע למסקנה חדשה. מסקנתו היא ילדותית, אך קולעך בעיקרה למשמעו הפנימית של הדברים: "הם דיברו על סבתא אני תיכף הבנתי. היא לא בכית-חולים היא בבית-סוהר" (שם).

רמזים אפיים לפרשח ניסיון רצח הסבא בסכין, המתפרשת במונולוגים הכאים, ניתנים במונולוג הפנימי של גדי בתיאור פציעתו העצמית של סבא בסכין בשעה שניסה לחתוך בה את קשר השרוך של הגופייה של רקפת (ה"דומה לסבתא", עמ' 128) לפני שרץ אותה באמבטיה (עמ' 27-28); כמראה הדם של פציעתו של סבא המכסה את ידו ואחר-כך צף במי האמבטיה (עמ' 28, 30); ובחזרה על המלה "סכין" (עמ' 33, 34).

רמז אפי במונולוג זה לדמיון במראה שבין הסבא ובנו צבי אפשר לראות ברושם הראשון שעושה הסבא על גדי כשמעירים אותו באמצע הלילה כדי לראות את סבא: "גדי תקום הנה סבא הוא בא תפתח את העיניים ופתחתי וראיתי את דוד צבי כמגבעת רק מקומט וגבוה יותר מלא שערות" (עמ' 9).

רמז אפי לעניין מרכזי יותר — יחסו של ישראל קדמי, אביו של גדי, לענייני הכלל (שיומחש בגירסה הבאה), המורה על אופיו כפרט ועל אופיה של החברה שהוא מייצג, נגזר מהערותו של גדי: "אבא היה צוחק על המדינה" (עמ' 36). בניגוד למקובל שילדים מערצים את אבותיהם ורוצים להיות כמותם, אין גדי נוהג כך. בתגובה לדברי אביו: "אתה תהיה בדיוק כמוני אל תדאג..." (עמ' 11), חושב גדי בלבו: "אבל אני לא רוצה להיות בדיוק כמוהו" (שם).

כך מסתמנת במונולוג התמים-והנכון כאחד של הילד גדי תמונה לא מרנינה מחיי משפחה פגומה בארץ המייצגת ייצוג סינקדוכאלי את המצב החברתי בישראל (שם אבי הילד — ישראל¹³). וכך תורמת גירסה זו להיבט הראשון של הרשומון והניווט וההידרדרות של המשפחה) על ידי הרמזים, המופיעים בתיאור, הניתן לפי הבנת הילד, לגורמי ההידרדרות של משפחת קמינקא. גורמים אלה נרמזים בפיחות הערכי שבחיי המשפחה מבחינה מוסרית (שקר), לאומית (זלזול בחג החירות ההיסטורי) וציונית (ירידה מן הארץ, לעג למדינה). ישראל קדמי האב מאופיין בקלות-דעתו, בזלזולו בערכים ובחפזונו התמידי, יעל האם — בעצבנות, לחץ ומתח המסכסכים את דעתה עד כדי כך שאינה שמה לב לבנה ולאותות האזהרה להתקף הלב שלו. ויהודה קמינקא הסבא — בשפיפות רוחו בשל הסתככותו בבעיית הגירושים שלו מאשתו שבארץ שיאפשרו לו לשאח אשה בחוץ-לארץ המחכה לו כשכרסה בין שיניה.

התרומה של גירסת גדי להיבט השני של הרשומון (בעיית ניסיון הרצח במשפחה) היא ברמזים בלבד המתארים פציעה וסימני-דם, שמשמעותם הסמלית מתכררת לאור הנאמר בגירסאות הבאות.

את המצב השחוח מסמלות כאן התולעים¹⁴ המעסיקות את גדי. תולעים אלו, שגדי משחק אתן ומדבר אליהן בנשימה אחת עם תשובותיו בטלפון לשאלות של בני המשפחה המבקשים לדבר עם הסבא (הנקרא יהודה¹⁵), מסמלות בטיבן הירוד והנמוך את הקלקלה

והפחיתות של המשפחה, שפגימותה מתבטאת בסטיות מן החיים הבריאים ובניסיון לא-ברור לרצח.

גירסתו של ישראל קדמי

החטיבה השנייה מוקדשת למונולוג הפנימי של עורך-דין ישראל קדמי, אביו של גדי ובעלה של יעל בת הקמינקאים. דברי הסופר והמשורר ו.ב. י"ס, הבאים כמוטו בראש חטיבה זו – "הדברים נפרמים המרכז מתפרק האנרכיה נכרכת על העולם" – מקשרים את גירסת-המציאות של ישראל קדמי עם זו של ג'אסון קומפסון.¹ שניהם מציגים השקפת-עולם מעשית וחכליתנית של מפרנסי משפחה המכורים לכסף ולקריירה. אצל שניהם מתבדים חלומות הקריירה בשל נסיכות מפחיתות: אצל ג'אסון – בנסיכות המשפילות של גירושי אחותו ממבטיח-משרתו, ואצל קדמי – בנסיכות הנלעגות של ביטול הצורך בנאום-ההגנה המזהיר שהכין להגנה על לקוחו הנאשם ברצח, שאמור היה לפרסם את כשרונו כרבים,² אילולא זוכה "הרוצח" שלו כאשר נלכד הרוצח האמיתי. אצל קדמי וג'אסון כאחד משמשים הצ'ק והעיסוק האובססיבי בו מטונימיה למצבם הנפשי ולערכי-היסוד החומריים של חייהם. המירוץ של קדמי אחרי הצ'ק ה"גנוב" לכאורה על ידי מזכירתו מזכיר ברוחו את המירוץ של ג'אסון אחרי הכסף הגנוב על ידי אחייניתו. המצב הנפשי של קדמי מקביל במידה רבה לזה של ג'אסון. שניהם חושבים את עצמם (או נחשבים על ידי קרוב משפחה) לשפויים היחידים³ שבמשפחותיהם. שניהם מרכיבים לרבר על טירוף, מטורפים ובתי-מטורפים.⁴ ובשניהם נדבק לכסוף – בעצבנותם (עמ' 49, 52) ובמרומם הכפייתי אחרי הזמן האחזל – משהו מן השיגעון.⁵

דמיון נוסף בעיצוב שתי דמויות אלה יש לראות ביחסם הקל לנשים ובהקפדתם על סיפוק היצרים באמצעותן.⁶ בתחושת הקיפוח המשפחתי המקנת בהם,⁷ ובמיוחד בהשקפת-העולם האופורטוניסטית שלהם. בעיטתו של ג'אסון במצפון ("אני שמח שאין לי מצפון מהסוג הזה שאני צריך לטפל בו כל הזמן כמו בכלכלב חולה", הקול הזעם, עמ' 178) מקבילה ללעגו של קדמי למוסר ("מה זה מוסר? אבן חצץ קטנה בנעל. אני גמרתיי", גירושים מאוחרים, עמ' 55). רמתם הערכית הנמוכה ניכרת גם בגסותם,⁸ ציניותם,⁹ ולשונם הכוטה והמתנשאת (גם התנשאות גזעית¹⁰), ההופכים אותם בסוף העלילה לדמויות קומיות במצבים גרוטסקיים.

עם זאח קיימים הבדלים גדולים ביניהם, הנובעים מן השוני ברמתם, מצבם, והתכונות האינדיווידואליות של אופיים ומן הקשרים של כל אחד מהם עם סביבתו. קדמי, בעל מקצוע חופשי ומשרד משלו,¹¹ והנשוי לאשה רכה, הוא יותר משכיל ופחות מריר מג'אסון הרווק, ששאף כל ימיו להגיע למשרד משלו ולא עלתה בידו. ואף-על-פי שגם קדמי כג'אסון מתלונן נגד העולם,¹² הוא יותר אנושי ממנו. הוא מסוגל לבקר את עצמו על התנהגותו ועל דבריו¹³ ומתגלה כרגש החם שהוא מרגיש כלפי בנו גדי, למרות חוסר-

הסבלנות המופגן שלו כלפיו בכפייתיות של חפזונו המתמיד. ("אפילו עשרה ילדים יהיו לי (אבל לא יהיו) לשמן המתוק הזה שמורה פינה מיוחדת בלב", עמ' 43).
 ההבדל העקרוני בין איפיון הדמיות של פוקנר לבין אלה של יהושע הוא בכך שפוקנר בהקול והזעם מעצב טיפוסים קיצוניים: אידיוט גמור, משכיל אוכד־דרך וסוחר קטן מתוסכל כמשפחה מתנוונת בעיירה קטנה שוקעת שבדרום ארצות־הברית. לעומתו יהושע בגירושים מאוחרים מציג טיפוסים פחות קיצוניים הלקוחים מן המציאות הישראלית התוססת בשלוש הערים הגדולות בישראל, ואלה מייצגים את הישראלי הממוצע היום שהוא קרייריסט, מעשי, נטול אידיאלים ורוצה לחיות וליהנות מן החיים, כישראל קדמי. שהוא למעשה טוב יותר ושטני פחות ממה שהוא נראה.

מבחינת התרומה לרשומון, מפתחת גירסתו של ישראל קדמי את הרמזים לשני היבטים של הרשומון — הגורמים להידרדרות המשפחה ופרשת ניסיון הרצח, שהופיעו כבר בגירסה הראשונה של בנו גדי.

שני היבטים אלה מתאחדים כמונולוג הפנימי של קדמי בכך שבין הגורמים להידרדרות ולהתמוטטות של המשפחה,¹⁴ תופסת מקום מרכזי פרשת ניסיון הרצח, בהתייחסות לחידתיות המיסטרית שביחסי הסבא והסבתא ובטירוף המפוקפק של הסבתא המאושפזת בבית־המטורפים. אי־הוודאות של טירוף זה מובע כאן בדברים: "היא הרבה יותר חזקה ושפויה ממה שאתם מתארים לעצמכם" (עמ' 49); "מה בדיוק שורש טירופה מעולם לא הצלחתי להבין [...] אינני בטוח אם יעל יודעת בדיוק, המשפחה הסתירה כמה דברים. אני מכיר את המניפולציות של הפסיכיאטרים על דוכני העדים" (עמ' 58-59).¹⁵

השאלה המתעוררת בגירסה זו היא אפוא: האם סבתא נעמי היא באמת מטורפת או שטירופה הוא התחזות מכוונת? ומכאן השאלות: אם היא מטורפת, מהם גורמי טירופה? ואם אינה מטורפת, מהן הסיבות או המטרות של התחזותה זו ושל אישפוזיה?
 אי־הוודאות של טירופה של הסבתא מתחזק בסצינת הפגישה בבית־המשוגעים בינה לבין ישראל קדמי, המגיש לה את הסכם־הגירושין לחתימה. ביחסה האפאטי לכאורה להסכם זה ובסירובה השקט לחתום עליו, מתחלפים כביכול התפקידים ביניהם: היא מופיעה כשפויה וזהירה השולטת במצבה ואינה נגררת אחרי שידולים מעוררי־חשד. הוא "משתגע", למרות קור־הרוח הטובלני שהוא מפגין כלפי חרץ, ממתח, אכזבה ותסכול עם כישלון המשימה שקיבל על עצמו. בשל קלות־הדעת שביסוד בטחונו העצמי המופרז, לא העלה קדמי על דעתו אפשרות שהסבתא תסרב להצעתו. הוא הבטיח לבני המשפחה שהוא ישיג את החתימה המבוקשת לגט ("מה שהסתכן בפתולוגיה עמוקה במשך ארבעים שנה אני אתיר", עמ' 43) ודחה בהיסטריה את הצעות בני המשפחה להצטרף אליו בנסיעתו אל הסבתא ("אני עצבני ורעב ותיכף אוכל את האבקה של הכלב ואתחיל לנבוח [...] בהיסטריה שקטה תמיד ניצחתי אותם. הם רגילים להיסטריה", עמ' 55). שוכו הביתה בידיים ריקות "רצוץ מעייפות" ו"מפורק" (עמ' 68), מנחית מהלומה על תכניתו של הסבא לבנות את חייו מחדש ומחיש את ההתמוטטות והנפילה.

גם את התמוטטות עסקיו הצולעים מחיש קדמי בשל קוצר-ראיתו ושטחיות הבנתו. חסר מבט חודר לטבעם של אנשים ולטיבם של מצבים. אינו מאמין לנאשם-ברצח שעליו הוא צריך להגן (בתוקף מקצועו כעורך-דין). הטוען כל הזמן שהוא חף מפשע. וגם את העובדה, שהנאשם, שבא לתקן את הטלויזיה, "השאייר טביעות אצבעות בכל הדירה מחוץ לטלויזיה" (עמ' 50). הוא זוקף לחובת רשלנותו כפושע. איננו תופס שעובדה זו מבטאת התנהגות טבעית של אדם שאחזתהו כהלה למראה מועזע. טכנאי-הטלויזיה נדהם למראה גופתו של בעל הדירה הזקן המוטלת חסרת-חיים על הרצפה, ומשראה את הנרצח הסיק מיד שאין עוד צורך בשירותו ועל כן לא נגע בטלויזיה. כאקרובטיקה המפולפלת שלו — המבוססת על אמונתו שהנאשם ברצח אכן "רצח כנראה אבל מתעקש לא להודות" (עמ' 50) — קדמי מתכוון להוכיח לשופטים באותות ומופתים (כ"אסטרטגיה מפתיעה", עמ' 53) את היפך האמת ולהוציא את הנאשם לחופשי. ועל ידי כך לזכות בפרסום שיריץ אליו לקוחות. אולם המציאות העובדתית טופחת על פניו ומראה לו שכל האקרובטיקה לא היתה אלא ספקולציה חסרת-ייסוד הנובעת מתפיסה שטחית שאינה חודרת לשורשם של דברים.

פרשת רצח הזקן, שבו נאשם מרשו של קדמי (טכנאי הטלויזיה), משמשת בגירסתו של קדמי תכנית משנית מרמזת לתכנית-העל של היצירה, והיא — פרשת ניסיון הרצח במשפחת קמינקא ובעיית השתלשלותה (וכן גם לסיום היצירה ברצח יהודה). בשאלה החוזרת בתכנית המישנית שבגירסתו של קדמי —

"אבל מהי האמת? האם רצח או לא רצח?"; "האם רצח או רק מצא את גופת הזקן מוטלת שם?" (עמ' 50, 54)

מהדהדת השאלה הרשומונית שכתבנית-העל של כל הגירסאות — שאלת ניסיון הרצח בהסתככות היחסים שבין הסבא והסבתא, שאפשר לנסחה כך:

האם באמת ניסתה הסבתא לרצוח את בעלה? אם כן, מה היו הגורמים לצעדה זה? ואם לא, כיצד ולשם מה טפלו עליה אשמה זו?"

קדמי בדמותו ובהתנהגותו משמש המחשה בולטת להתרופפות ערכית של המשפחה ואחד הגורמים לה. הוא מתואר כ"שמן ומסורבל ועורך-דין בינוני מאוד" (עמ' 47), בעל לשון קלה ("דמותי הגדולה ולשוני הקלה", עמ' 49), "עצבני ורעב" (עמ' 49, 52, 58). הכפייחיות משתלטת על קדמי כבר בכוקרו של יום העבודה שלו. היא מתבטאת, בין היתר, בכך שלפני צאתו למסע היום, הוא "מוחה קצת את האבק מעל כרכי פסקי הדין של בית המשפט העליון ומנגב אותו על מפת ארץ ישראל הישנה שתלויה שם" (עמ' 50); ובשובו לעת ערב למשרדו, כדי ליטול את הצ'ק על מאה אלף, שהגיע באותו יום בהיעדרו, ואינו מוצא אותו במקום שנדבר עם המזכירה, "הוא קורע את מפת ארץ ישראל ומחפש את הצ'ק על הקיר" (עמ' 64). הרמז השקוף מצביע כזה על גורם רבי-ערך להידרדרות: במירדף אחר הכסף נרמסים ערכי הלאום והמדינה.

מצב זה מצטייר כ"טירוף" של מי שאיבד את שפיותו ועומד על סף השיגעון. קדמי מרגיש שהשיגעון הולך ומשתלט עליו ועולה על דעתו אפשרות אישפוז בין המטורפים ("אם אשתגע יעל לכאן תכניסי אותי", עמ' 57). הוא חוזר על מחשבה זו, כשהוא תוהה על אי-שליטתו על לשונו, בפנייה של הסכתא המאושפזת: "לו הייתי אני צריך... זה המקום, כלומר, כאן הייתי מבקש שיכניסו אותי. כלומר..." (עמ' 61, שלוש הנקודות הן בגוף הטקסט).

סמל מאיים מוקדם על ביקורי בני משפחת קמינקא בבית המשוגעים יש בתמונה החוזרת בהבלטה (חמש פעמים בחמישה עמודים) של המשוגע הענק העוקב אחרי קדמי בבית המשוגעים עם מטאטא קש ממוסמר¹⁶ ולבסוף נעמד מאחוריו ודוחף את המטאטא אל ראשו (עמ' 57, 58, 61, 62, 63).

גירסתו של קדמי משלימה, כאמור, רמזים המצויים בגירסתו של גדי ביחס לשני ההיבטים של הרשומון ומוסיפה שלבים נוספים, המתפענחים בהדרגה בגירסאות הבאות ועם זאת משאירים חללים לא-ממולאים המשאירים את הקורא תוהה על מה שהתרחש באמת במשפחת קמינקא וגרם להתמוטטותה.

גירסתה של דינה

החטיבה השלישית של הספר גירושים מאוחרים — המציגה את גירסת-המציאות של דינה, אשתו הצעירה והיפה של אסא, בנו של יהודה קמינקא — היא כולה המצאה עצמית של יהושע ואין לה שום מקבילה במערכת הגירסאות שבהקול והזעם. את דמותה רקם יהושע מן המציאות הישראלית על סמך יסודות מדליים הלקוחים משני תחומים: "מילקה" בודהי של סופרים ומשוררים, שבו מסתובבים כתבנים צעירים המשחרים לחוץ-דעתם של סופרים מנוסים ולאזהדתם של עורכים בעלי-השפעה בעולם העשייה הספרותית; וקליניקה פסיכולוגית, שבה מטופלות מופרעויות שונות של גברים ונשים, שעכבותיהם מונעות אותם מלקיים באופן חופשי את הפונקציות הטבעיות שבחיי הנישואים שלהם.

דמותה של דינה ממזגת בתוכה את שני היסודות האלה. היא סופרת-משוררת מתחילה ומקרה קליני של מופרעות. את בעייתה הקלינית היא מנסה להעלות לתחום אמנות הספרות, ונכשלת כישלון כפול: אינה פותרת בפועל את בעייתה הפסיכולוגית-פיזיולוגית, כי היא פוחדת, או אינה מסוגלת לחדור לשורשיה; ואינה מצליחה ליצור יצירה ספרותית ראויה בשל אותה סיבה. אינה חושפת את עצמה בסיפור שהיא כותבת ואינה נוגעת כמצוקה האמיחית ("במקום שמתבקש משהו רגשי [...] בורחת לנוף, לתיאור סתמי של הטבע", עמ' 80).

תרומתה של גירסה זו לרשומון שבגירושים מאוחרים היא בהצגת מופרעות נפשית קלינית בדור הצעיר שבמשפחת קמינקא, המגלמת בעצם קיומה פגימות ורופפות המליכות להתמוטטות המשפחה (ההיבט הראשון של הרשומון). יחד עם זאת מכילה גירסה זו,

בתיאור המיפגש עם הסבא ובמסירת הדברים שהוא משמיע, התייחסות ישירה ממקור ראשון לפרשת ניסין הרצח (ההיבט השני של הרשומון).

להיבט הראשון של הרשומון מוקדש בגירסה זו מקום נרחב. הוא נרמז בסצינת המיפגש של דינה עם הסופר-המבקר אהוד לרין בציפייה לשמוע ממנו חוות-דעת מעודדת על שיריה וסיפורה. כמרכן הוא מבוטא בחשבוני-נפש מקוטע ובהרהורים טרופים בינה לבין עצמה. לשיאו הוא מגיע בחיזוי הפנימי של החצי השני של תא המשפחה הקטן שלה (אסא) כמונולוג הבא.

סצינת המיפגש עם הסופר-המבקר אהוד לרין טעונה אירוניה קומית וסרקאסטית כמרבית הסצינות שבחטיבה זו.¹ הקומיות קיימח בניגוד הגלוי שבין כתבנית צעירה, מהססת ונרגשת למוצא פיו של איש הספרות הדגול על שרכוטי יצירתה, לבין אשמאי זקן בטוח בעצמו ("נחש זקן בסוודר גולף", עמ' 76), שלא קרא את יצירתה לפני בואה ומסתכן בהערכות המכלילות את יצירתה "בתוך כל הזבל שנמטר אלי" (עמ' 77).

הסופר מעיר: "צריך לכתוב על ניירות צהבהבים ומופרעים, להוציא את בתולי הנערה אל זקני העיר השערה ופרשו השמלה" (שם), והסרקאזם שבהערה זו טמון במשתמע מן הניגוד הסמרי שבין המשמעות המטאפורית של הערת הסופר ובין המשמעות המילולית של מושא משפט זה, משום שדינה עדיין בתולה, למרות היותה נשואה במשך שנחיים לאסא ("בתולה נשואה בשכונת גאולה", עמ' 85). גם בעצם השם "דינה" של גיבורת המונולוג הזה, נשמעת נימה אירונית,² משום שדינה קמינקא נמצאח כאן, מן הבחינה הנדונה במשפט המצוטט, כמצב הפוך מזה של דינה המקראית (בראשית, פרק ל"ד).

חשבוני-הנפש המקוטע והמפוזר של דינה מוסר כלשון ברורה את בעייתה (בלשון קלינית: "מחלתה") המיוחדת של דינה דרך תודעתה כמונולוג הפנימי שלה, במשפטים מקוטעים המביעים את ההזיה והטירוף:

- א. "ואני אשמה והוא התחיל להאשים אותי והיופי לא יועיל ויתפרצץ הכול כמהרה אם לא אתן להיכנס ולא אתן לעולם" (עמ' 85);
- ב. "לא החדירה אני יודעת אבל הכאב, לא הכאב אבל הדם" (עמ' 73)
- ג. "אתה פוחד מן הכאב שלי איך אני לא אפחד ממנו" (שם);
- ד. "חשבתי שזה טירוף מה שאנחנו עושים שאני מפחדת ממך ואתה מפחד מהפחד שלי הרי לעולם לא יהיה לנו ילד" (עמ' 101);
- ה. "לאן נפלתי? גם הוא [יהודה קמינקא, אביו של אסא] מטורף מתחזה כשפוי ואת הטירוף הזה רוצים לתחוב כטיפה רירית בתוכי" (עמ' 94).³
- ו. "הרי הם [ההורים] שפינקו עד אין סוף להגן מכל כאב ומה הוא רוצה לקרוע" (עמ' 85).

מובאות אלה מגלות בצורה הדרגתית את שורש מחלתה של דינה, גורמיה והשלכותיה. המובאה הראשונה מציגה את המחלה עצמה — רתיעה פיסית מן האקט המיני בקיום יחסי אישות עם בעלה. אקט זה נרמז גם בפועל "פשוק" ובסמלים פרוידיאניים המעסיקים את

מחשבותיה (כגון: "נשים צעירות כולן כבר פישקו". עמ' 73: "פרצופי כרגל נטוי [...] הפה הכלבי הפשוט". עמ' 75); ומתואר בצורה חיה בתיאור היחסים שבינו-לכינה (בעמ' 111) באופן הממחיש את התסכול שבחיי הנישואים שלהם ואת סיבת השימוש המרובה של דינה בתואר "רפה"⁴. שעליו כבר עמד הסופר-המבקר אהוד לרין בכיקורה אצלו ("המלה 'רפה' אצלך מופיעה כל הזמן בעמוד אחד ספרתי חמש רפה כאלו", עמ' 80).

שתי המובאות הבאות (השנייה והשלישית) מצביעות בהדרגה על סיבות הרתיעה כשורש המחלה: "הכאב" ו"הדם" הכרוכים באקט ראשוני זה (מוכאה ב'), ו"הפתד" מהם, פחד מן הכאב (מוכאה ג').

במוכאה הרביעית נזכר "הטירוף" כמטבע-לשון. המאיך פחד זה כנויריטי ומצביע על השלכותיו – ערירות מילדים (בנוסף לקץ הנישואים הנרמז במוכאה א').

במוכאה החמישית מוצג הפחד המטורף בנירוחה הכפייתית שלו – "הצדקת" הרתיעה שלה כחשש החולני (המופיע כהגיוני למראית-עין) מפני גנים של טירוף תורשתי מן הסבא (התופש את מקום הבן ברגשותיה המתעוררים), ש"רוצים לטחוב" לתוכה בדרך מבחילה – מעידה עליה שהיא באמח מופרעת.⁵

רק במוכאה השישית מתגלה הגורם הראשוני הראשי למחלתה. עקבותיו מוליכים לימי הילדות והנערות כחיק הורים שפינקוה פינוק-יתר. פינוק זה התבטא בין היתר בניסיון למנוע ממנה כל כאב, ובכך לא חינוכה להתמודד עם כאב. האהבה המופרזת החונקת של ההורים עיכבה בעדם מלהכשיר את דינה לחיים, והיא נשארה למעשה ילדה, תינוקת קפריזית,⁶ גם כשנישאה לאיש.

הטעות בהתנהגותם של ההורים עם הבת נמשכת גם בהווה. והאירוניה הסרקאסטית – המלווה את היזכרותה של דינה כסצינת הדואט "הכונף מתחננת ערמומי" (עמ' 74) שלהם בניסיונם לשכנע אותה, כל אחד בנימוק משלו,⁷ שהגיעה השעה שתתחיל לחשוב על לידת ילד, זואח בשעה שהיא עצמה איננה חדלה מלחשוב על כך – מעידה עד כמה פשטנית ובלתי מעמיקה היא דרך מחשבתם ועד כמה רחוקים הם מהכרת האמח בחיי בתם: "לו ידעו באיזו נקודת התחלה אנחנו מפרפרים, יודעים אבל לא יודעים מה הם יודעים" (עמ' 74).

מוגבלים לעולמם הקטן בתנות המכולת שהם מנהלים, אין הוריה המפנקים של דינה מעלים על הדעת שהיא נמצאת בדילמה קשה, פרי גידולה בכיתם, ושהיא זקוקה לעזרה פסיכותרפית ולא לתזכורות רטוריות בעניין המכאיב לה ביותר התשוקה לילד. תשוקה זו מחדדת את רגישותה למראה חינוקות ולמשמע דיבורים על ילדים.⁸ כמרכן היא משתקפת בחימאטיקה של יצירתה הספרותית. בשירתה מופיעים סמלים ארוטיים מחיי אישות ומחסכולם.⁹ ובסיפורה מופיעה כפילתה החוטפת ילד מעגלה בפתח החנות. התעסקותה בעיצוב הסיפורי של הילד – שמו, לבושו, בכיו, הצורך להאכילו ולהרגיעו – משמשת מוצא לאנרגיה הנפשית של מופרעותה הנספגת בבעיות שמעוררת אמנות היצירה הספרותית, כגון: איך לבנות את מהלך העלילה ("היכן מבקשת העלילה להתקדם", עמ' 106); איך להסביר את הדמויות ולנמק את מעשיהן ("כסוף מחזירה האם אותו אבל למה? הכרעה פנימית?", שם); ומאלו פרטים לרקום את הסיפור כדי שיהיה חי ואמין? ("צריך

להלביש אותה. חצאית או מכנסיים? השם שלה צריך להיות פשוט אפור לא מיוחד [...] הדברים הכנאליים הם שמכשילים יותר מכול [...] החינוק [...] יותר קטן צריך להיות [...] הולכת לחפש חלב. לא מספיק? צריכה לרוץ למכולת שפתוחה עד שעה מאוחרת. שוב מכולת? (שם).

איפיונה של דינה כסופרת מתחילה, המוצאת בעולם היצירה תחליף למציאות, גורר הכנסת עניינים של פואטיקה ספרותית למונולוג הפנימי שלה. פואטיקה זו מציגה "אני מאמין" ספרותי כמורה-דרך לסופרים בחיבור יצירותיהם:

"עצמים, חפצים, ממשות פיסית ורק אחר-כך מתוכם למשוך רעיונות או סמלים. זאת היא ספרות. הרגע המלא הממשי העובר עליך או על אחרים, היכולת להזדהות, לא להפשיט, להיפך, לתקוע לקרקע... להקטין כל הזמן את המרחק בין החיים לכתוב... (עמ' 81). "להתחיל בקונקרטי, בדברים המוחשיים, הפיסיים, מהם יש לדלות את המשמעות" (עמ' 109).

כנגד מניפסט ספרותי זה של הסופר-המבקר מתקומם יהודה קמינקא, שהיה בשעתו מורו של הסופר לויץ, בשל חשש של היטפלות-יתר לעצמים ולחפצים על חשבון האידיאה ושל הישארות ברמה הפיסית, החומרית של הדברים:

"הקונקרטי? מה הוא מקשקש? מה הוא יודע? אל תהפכי אותו לסמכות ... הקשיבי רק לעצמך" (עמ' 109).
"קונקרטי, כמו שאומר סופרנו החכיב... אבל בלי שום משמעות, רק קונקרטי, פיסית, טוטאלי בפיסיות שלו" (עמ' 110).

לחשש זה אפשר למצוא סימוכין בהוריה הגשמית מדי של חיי הכוהמה הספרותית המתוארים כמונולוג זה. אלה מתגלים בחושניות שבהתנהגות הסופר, זו הגלויה עם האורחת הצעירה וזו הנרמזת בריבוי הנשים והתינוקות המתגוררים בדירתו; בכללן וכוהמה הנראים לעיין בסביבתו ("ערמות של כלים מלוכלכים של שיש מוכתם", עמ' 75; ¹⁰ "מצעים מזהמים", עמ' 76); "בריח עובש וכביסה רטובה" (שם); ככיעור של הקיר "המתקלף" (עמ' 73); ובסמליות שב"כורסה הבלה", "הממורטטת" (עמ' 76), ה"משפילה" (עמ' 78), ובשלוש תיבות-הדואר הפרוצות והפעורות (עמ' 73). עד כדי כך מעבירה האווירה הבהמית כבית הסופר את רוחה של דינה, שאפילו מבטה לחלון שכחדרו מגלה לה רק "אור דלוח שם בהרים" (עמ' 78).

מופרעות נפשית עמוקה, כאחד הגילויים של מחלת-הנפש הקיימת במשפחת קמינקא, מגלמת בגירסתה של דינה פגימות יסודית המאיימת למוטט את התא הקטן שבחיי צעיר הבנים במשפחת קמינקא ולהצטרף בכך לגורמים או לגילומים של הידרדרות המשפחה כולה. גם הניסיון הכושל למצוא ישועה למופרעות בעולם הכוהמה, המוצג כבהמיות

המשפילה, בלכלוך וכזוהמה העולים על גדותיהם, מסמל את המצב הירוד שאליו הגיעה בת המשפחה.

ההיבט השני של הרשומון של גירושים מאוחרים – פרשת ניסיון הרצח במשפחת קמינקא – מוצג בגירסה זו בהתייחסות מפורשת ישירה לבעיה המרכזית: מיהו ה"רצח" האמיתי בפרשת ניסיון הרצח של הסבא יהודה קמינקא עם כישלון נישואיו? ולבעיה הכרוכה בה: מהו בדיוק שורש טירופה של אשתו? בעיה מורכבת זו מופיעה בגירסתה של דינה בהכרוזתיו של סבא יהודה המפלילות את אשתו בניסיון לרצוח אותו:

"לנסוע מרחק שכזה כדי לראות את היפהפיה כחתונה משפחתית, להתייצב דומם ליד החופה שלוב זרוע עם מי שרצה לרצוח אותי וכולם שתקו. [...] מה?" (עמ' 92); "היא כמובן. בשביל מה היא שם ובשביל מה אני איפה שאני" (שם); "הסכין ננעצה בי" (עמ' 110).

ומצד שני בפקפוקיה של דינה:

"רצו לרצוח אותו? אלוהים על מה הוא מדבר? האם שמעתי טוב? גם הוא חולה" (עמ' 92); "מה עשה כדי שירצו לרצוח אותו" (עמ' 94); "מה עשה לה שרצתה לרצוח אם כן זה הסיפור האמיתי הנסתר שלהם מתבוסס בדמו ליד המטבח נורא ואיום. אבל יש סיפור כאן" (עמ' 95); "האמנם רצתה לרצוח אותו? באמת?" (עמ' 97); "אני מסתכלת בתנועות הארוכות הזדיווח הדקדקניות ולפתע מבינה איך הוא שיגע את האשה הכבדה הגדולה"¹¹ (עמ' 100); "איך פלא שדעתה נטרפה" (עמ' 102).

שתי התייחסויות מנוגדות אלה למיהות המנסה-לרצוח – המתבטאות בטענות המפורשת של יהודה מצד אחד, ובתגובה המחשבתית של דינה לטענותו – מגיעות לעימות גלוי בדו-שיח שבין הסב לכנו אסא (כגירסה הבאה). עימות זה מציג גירסה סותרת לטענת האב המושמעת במונולוג של דינה. כמובן מתעוררת גם הבעיה: מיהו ה"מסרסר" או המטרפד את יחסי האישות שלהם: אסא החלש, חסר כוח המחץ לכבוש את פחדיה של אשתו אחת ולתמיד ולשחררה מהם; או דינה המוזרה המסתגרת פתולוגית ומחליאה בכך אח בעלה?

בהתייחסות ל"אמת" בחיים הבעייתיים של המשפחה¹² ניכרת האמביולנטיות בדברים שבין דינה ואסא:

"אני לא זקוקה לאהדה אלא לאמת" (דינה, עמ' 75);
 "גם האמת נראית אחרת אם היא נאמרת באהדה" (אסא, שם).
 "את ידעת טוב את האמת" (אסא על דינה כגורם לכשלון יחסי האישות ביניהם.
 עמ' 111).
 "לא ידעת אם באמת אומרת את זה או רק ישנה את זה" (עמ' 112).¹³

בהתייחסותה של דינה לטירוף כגורם להידרדרות ביחסים בינה לבין אסא, חוזר מוטיב הטירוף בדברים: "השתגעתי? [...] בסוף תשתגע מקדרות ומתיחות?" (עמ' 101). "אם לא תחשוב לא תשתגע" (עמ' 112); אסא לדינה: "מטורפת" (עמ' 111); דינה על מצב היחסים ביניהם "זה טירוף" (עמ' 101, ראה גם עמ' 94); על גיבורת סיפורה: "לעשות אותה קצת פרימיטיבית או חצי משוגעת" (עמ' 102).
 גם איפיונו של יהודה קמינקא מצד אחד על ידי תלמידו לשעבר (הסופר) המגדירו כאדם מחר המסוגל להתעלל ולשגע את הזולת. ומצד שני על ידי דינה הנבהלת מגילויי סימנים של אלימות מאימת¹⁴ מחזקים את מוטיב הטירוף כמשפחה כגורם חשוב להידרדרות.

גירסתו של הבן אסא

הגירסה הרביעית, של הבן אסא, מקדמת את פריסת העלילה המרכזית של היצירה: פרשת הנישואים הכושלים של הוריו, יהודה ונעמי קמינקא, תוך כדי תיאור הניסיון החוזר להביא את פירודם לידי סיום (באמצעות גט). כמרכן מתגלה בה פן חדש בעלילה הפנימית המגולמת בגירסותיהם של דינה ואסא — פרשת הכישלון בחיי-האישות שלהם.
 שתי הפרשות של חיי הנישואים המעורערים (אצל ההורים על אף יחסי-אישות מוצלחים, ואצל הבן בשל היעדרם) מציגות את הטירוף כגורם ראשי להידרדרות המשפחה. בחיי ההורים גורם הטירוף לניסיון הרצח והאישפוח שכעקבותיו. והשאלה המתעוררת היא: מה טיבו של טירוף זה? האם הוא רק גורם להידרדרות או גם סימפטום להידרדרות קודמת? ואם הוא אכן גם סימפטום להידרדרות קודמת, מה הם גורמיה של הידרדרות קודמת זו? ומי אחראי לה?

בחי הדור הצעיר, אסא ודינה רעייתו, מוליך הטירוף את אסא להתפרצות של היסטריה והכאה עצמית בהתקף השיגעון שלו (החכו בו מימי ילדותו¹), החוזר שוב נוכח סירובה של האם לחתום על הסכם-הגירושים בפגישה אתה בבית-המשוגעים. כמרכן הוא גורר אותו להסתאבות מכחה בביאתו אל הזונה בסביבת התחנה המרכזית בתל-אביב, בדרכו הביתה מן הביקור המשפחתי הקשה אצל אמו בבית המשוגעים. השאלה הנשאלת כאן היא: מהו הגורם הראשוני (שמאחורי ההסברים הפסיכולוגיים האפשריים) להידרדרות זו? הפאטוס² החד-צדדי של אסא בסצינה המחרה אצל הזונה, מציגה את גבריותו של אסא ככל עליבותה ובזיונה. היא ממחיזה את חוסר-אונותו לא רק ביחסי גבר-ואשה אלא גם

בכפיפותו הנכנעת לתובענות הגסה לאתנן גבוה של הזונה, המרוקנת את ארנקו במקצועיות אלימה³ משטר הכסף, שנתן לו אביו במתנה באותו יום (כדי לאזן במעט את תקציב המשפחה).

הניגוד הכולט בין אישיותו הגלויה של אסא, המופיע כתחילה כאיש-מוסר רציני בעל עקרונות וערכים רוחניים,⁴ לבין ההידרדרות לזוהמה של תחתית-הקיום האנושי,⁵ שאליה הוא נגרר בחלק האפל של הווייתו על ידי סרסור-הזונות בתחנה המרכזית — עוטה באירוניה קשה את כל המונולוג של אסא. הוא נחשב בדרך-כלל לאישיות מכובדת: מרצה מצליח להיסטוריה באוניברסיטה, בעל תואר דוקטור, השולט בחומר-הרצאתו ומטיל מרותו על סטודנטים וסטודנטיוח המשחרים להרצאותיו. אך הוא מתגלה כחדל-אישים עלוב ביחסים שבינו-לבינה, כאלה הלגיטימיים בבית, כפי שמעידה דינה בגירסה הקודמת, ובאלה הבלתי-לגיטימיים,⁶ שעליהם מתורדה אסא בגירסתו.

מבעד לחזותו המכובדת של אסא כאינטלקטואל אקדמי, מבצבצים סימני שיגעונו בתנועת הידיים הדרמטית (המרימה את הזרוע ומסמנת צורת אקדח כאצבעות), שבה הוא מציג את עקרונות הטרוריות הרוסי (שסלל את הדרך למהפכה) על מקורותיו האידיאולוגיים; ובמיוחד בהירתקותו לדמותה הנערצת של בת האצילים הצעירה וירה זאסולין, שניסתה לרצוח, מתוך "תחושה מוסרית אישית" (עמ' 115), את גנרל טרפוב, ראש המשטרה האכזרי של סנט פטרסבורג, למרות היותו ידיד המשפחה. היא רק פצעה אותו וחיכתה "במנוחה גמורה [...] שיאסרו אותה" (עמ' 118), ולבסוף זוכתה על ידי בית-דין של מושבעים ושחררה.

בהשוואת המוסריות שבהריגה הכללית שמבצעת המדינה לזו שבהריגת אדם יחיד על ידי טרוריסט, מצטט אסא מתוך המסה "דער מורד" (הרצח) של קרל היינזן הגרמני, הנחשבת לתיאוריה האידיאולוגית החשובה ביותר של הטרור:

"ההבדל בין המדינה הטרוריסטית ליחיד הטרוריסט הוא בפירוש לזכותו המוסרית של היחיד. המדינה מפעילה כלי-משחית שרוצחים מאות בני-אדם ללא-הבחנה, ואילו הטרוריסט מכה רק במטרה עצמה. ההבדל המוסרי בין הפגז לבין יריית האקדח הבודדת הוא בפירוש לטובת יריית האקדח" (עמ' 117-118).

במובאה זו אפשר למצוא אנלוגיה (כהבדלים המתאימים) לטיעונו של השודד כמודל היפני של הרשומון בחורש:

"כשאני הורג אני משתמש בחרב, שאני חוגר לירכי, אבל אתם לא משתמשים בחרבות. אתם הורגים בעוצמה [...] קשה לומר מי חוטא יותר גדול — אתם או אני."⁷

את המשיכה של אסא לנושא הטרור ניתן להסביר באופן פסיכולוגי כתגובה לחולשתו-כישלונו הגברי. והגיגיו על "שאלת ההכרחיות בהיסטוריה, על אפשרות קיצורי-דרך בתהליכים היסטוריים" (עמ' 127) עמוסים בסמלים מתחום חיי-האישות הכושלים המטרידים אותו:

"הוא מתכוון במקומו, לש את שתיקתו כאלומות, להפוך תשוקה לכוח רוחני. חושב על המרחב הנע אתו על הזמן ההיסטורי המתפתל בתוכו. את הגבולות, הפרצות, הנהר על יובליו, הביצה הרוחשת הזאת בחוף הזמן הקוסמי המת, הוא ימצא את קרקעית האפיק כדי להבין את קו הזרימה [...] את כל השרירותי [...] את חוקיות החיבורים, את המפלים המתפרצים, את יובלי האכזב הקמלים אבל חוזרים ופורצים לפתע, את האפשרויות המוחמצות הבלתי אפשריות" (עמ' 130).

קטע זה מדגים את עקרון הסובלימציה שבמשנתו של פרויד על ידי הניסיון "להפוך תשוקה", על סמליה האירוטיים, למשהו רוחני, לתיאוריה היסטורית המשחקת במושגים "זמן היסטורי" ו"זמן קוסמי" – תקבולת אנלוגית למשחק הזמנים בתודעתו של קוונטין בהקול והזעם לפוקנר.

גם קוונטין חושב על שני מובנים של זמן מבלי לכנותם בשם: מצד אחד, הזמן הקוסמי, שבתוכו מתבטל האדם בחדלון קיומו ובהתאפסותם של כל הישגיו ("הרדוקטור-אבסורדום של כל הניסיון האנושי", הקול והזעם, עמ' 69); ומצד שני, הזמן האישי, המיוצג על ידי מהלך השעון, המדרבן את האדם לפעולה, שסופה להתאפס בזמן הקוסמי.

זמן אישי זה שכתודעתו של קוונטין מקביל ל"זמן ההיסטורי" שבתודעתו של אסא. אולם בעוד שכיוון מחשבתו של קוונטין הוא פילוסופי, והבעיה המעסיקה אותו היא חידת טבע האדם וגורלו, כיוון מחשבתו של אסא הוא היסטורי, והבעיה המעסיקה אותו היא אפשרות קיצור-דרך בשדה המוקשים הנפתל של ההיסטוריה. קוונטין בורח מן הזמן האישי על מנת להתאפס בזמן הקוסמי, ואילו אסא רודף אחרי הזמן ההיסטורי כדי להספיק להגיע להישגים בגילוי צפונותיו על ידי מחקר שקוד. לפיכך חס אסא על "הזמן היקר" (עמ' 120) הדרוש למחקרו ההיסטוריים, כואב את "הזמן האבוד" (עמ' 134, 125, 141) בשל ענייני השעה, המסיטים אותו ממטרתו, ו"מבכה את הזמן המבכזב" עליהם (עמ' 136).⁵

גם אסא וגם קוונטין הם בניס הקשורים לאביהם. בהקול והזעם מבוטא יחס זה על ידי שעון הסבא, שמעביר האב במתנה לקוונטין, ועל ידי טרוניותיה של האם נגד האב על שקירב יותר מדי את קוונטין ואת אחותו ("היו חוכרים נגדי עם אביך", שם, עמ' 212). ואילו בגירושים מאוחרים מעיד אסא עצמו על קירבת-רוח בינו לבין אביו בדברים: "למדתי ממך הרבה. היית גם מורה. ואני במובן מסוים הולך בעקבותיך, אם כי קצת בתחום אחר", (עמ' 129).

ניתן לומר שאסא ממלא בגירושים מאוחרים פונקציה דומה לזו שממלא קוונטין בהקול והזעם. שניהם – זה כסטודנט מחונן באוניברסיטת הרווארד וזה כמרצה מצליח באוניברסיטת ירושלים – הם משכילים בעלי כושר חשיבה מופשטת, העוסקים בפתרון של שאלות תיאורטיות ובכדיקת נכונותן של אמיתות כלליות. עם זאת אינם יכולים לפתור את בעיותיהם האישיות. שניהם בעלי מצפון ומחויבות ערכית. עם זאת הם מועדים, למרבה האירוניה, כל אחד בדרכו, כמעשים הנוגדים את תביעות המצפון והעקרונות הערכיים

שלהם. הניגוד האירוני שבין רמת החשיבה, השאיפה והערכים הגבוהים של כל אחד ואחד מהם, לבין נחיתות הנפילה הריאלית בחייהם הפרטיים, מתבטא בחוסר-אונות ובסימפטומים נירוטיים נוספים המתגלים אצל אסא בהתקפי ההיסטריה החוזרת, ואצל קוונטין בדפרסיה משתקת עד מוות.

ניגודים אלה יוצרים מצע ספרותי נוח לעיגון השאלה הרשמונית בכל אחת מן העלילות שבשתי יצירות אלו. בגירסתו של קוונטין הרשומון הוא פנימי ומתייחס לשאלה: האם ביצע קוונטין בפועל גילוי עריוח באחותו קאדי, ואם כן, האם הבת שנולדה לה מחוץ לנישואים היא שלו? או אולי כל החטא הנחשק הזה לא נתממש למעשה אף פעם ולא יצא מגדר הזיה מצפונית בלבד?⁹ לעומת זאת בגירסתו של אסא הרשומון הוא כללי יותר ומתייחס לשאלה: האם נעמי, אשתו של יהודה קמינקא, אשמה באמת, בניסיון לרצוח את בעלה, או שכל הסיפור על מעשה זה הוא פרי דמיון, תוצאת הזיה של בעלה, שהפכה במשך הזמן להיות גם שלה? ואם היא אכן ניסתה לרצוח את בעלה, האם עשתה זאת בכוונה תחילה מתוך צלילות-דעת, או מתוך טירוף קליני, או אולי בלי כוונה, ברגע של ריתחה ורוגז גואה?¹⁰ עם זאת הגירסאות בשתי היצירות דומות בכך שבשני המקרים השאלה הרשמונית נעה בתחום המגע שבין הזיה ומציאות.

במונולוג של דינה מתעוררת הבעיה "מיהו האשם בניסיון לרצח?" בעקבות סיפורו המתמיה של חמיה יהודה, המאשים במפורש את אשתו. האשמה זו מוכחשת במפורש על ידי אסא בשיחתו עם אביו במונולוג שלו:

- אתה סיפרת לדינה שאמא רצתה לפגוע בך.
- לרצוח... לא סתם לפגוע. אתה יודע היטב... בכקשה.
- אתה יודע ש ל א.
- מה אתה מדבר? עדיין אתה מתעקש... הלא צבי ראה איך שכנתי שם מתכוסס בדם...
- בסדר... די... אל תחזור שוב על הסיפור הזה... לרצוח...¹¹ (עמ' 128).

אחר-כך אסא חושב לעצמו: "מעולם לא האמנתי במחלחה" (עמ' 136); שוב הבנתי. את השיגעון הוא מלכה בה" (עמ' 144).

ואכן גם חזות האם, המופיעה בגירסה זו בפעם הראשונה ביצירה, אינה של אשה חולה.¹² בהתנהגות שקטה היא מקבלת את פני בני משפחתה וכראשם את בעלה, שאותו היא כוחנת בשפיות המכיכה את דעתם של ה"שפויים". את רגשותיה המסוכסכים, הסוערים מחמת התרגשות הפגישה מצד אחד, והנרגזים לרגלי הבקשה להתנתק מבעלה סופית, מבטא כלב ביתם, הנמצא עמה כמוסד. הוא "רץ מסכיבנו כמעגל" (עמ' 136), "מתנפל עלינו, שלשלת ברזל קרועה נגררת אחריו. בוכה, מילל, קופץ תחילה על יעל ומרפה מיד, צונח על רגלי נושך את הנעל, חוצה את גדי ומגלגל אותו על הרשא, מלקק

פניו ושוב מרפה, מזהה סוף סוף את אבא ומתמוטט עליו, שם כפותיו על פניו, חובק אותו מלקק אותו ביבכות חנוקות" (עמ' 137).

נוסף לתפקידו כנושא, ככפיל חייתי, המבטא כהתנהגותו את רגשות האם העצורים בקרבה, משמש הכלב גם כנושא סמלי המייצג את האב בעיני האם ש"היכתה אותו מכה קצרה וחזקה בשלשלת שלו דחפה אותו אל מתחת לכיסא של אבא"¹³ (עמ' 140). רק בעוגה המהירה כלולת הטעמים, שהכינה האם לפגישה,¹⁴ וכמעבר הפתאומי שלה לגוף נסתר באמצע הדיבור-כגוף-נוכח אל בעלה (עמ' 146)¹⁵ ניכרים בעליל סימני טירוף.

קשר לאב וראים כמונולוג של אסא גם כהתנהגותו החושנית הדומה לזו של אביו. הכיני לאביו "בעל התאוה הזה" (עמ' 130) הולם בעצם אותו עצמו כתיאור התעלסותו עם הזונה בתחנה — "נופל אל כפות רגליה בתשוקה נוראה [...] כלה בתאוה" (עמ' 162). וסצינת נישוק הרגליים שלה ("מנשק את האבק [...] חלקת הרגל, כשר", שם) היא אנלוגית לסצינת נישוק "רגלי אמא" על ידי אבא כאקט אהבה מרנין יותר בימים הטובים של העבר שלהם (עמ' 245).

הקירבה-ברוח והקירבה-בחושנות, שבין אסא לאביו משתפת אותם גם בניסיון לקשר את שני ההיבטים האלה (החושנות עם הרוחניות), כדבריו "להפוך תשוקה לכוח רוחני"¹⁶ (עמ' 13). עם זאת קיים הכדל משמעותי בכיווניות של קישור זה. אסא מנסה להעלות את בעיותיו החושניות לתחום הרוחני,¹⁷ אך אינו מצליח להשתחרר מן המועקה החושנית, המציצה גם מבעד למעטה הרוח כלשון הציורית שלו. לעומת זאת האב מחפש בכל מבע רוחני את היסוד האישי הקונקרטי שבו. "אותי לא תשכנע שהכל אידיאולוגיה. אני תמיד מחפש את הסיפור האישי. אני מציע לידידי ההיסטוריונים לרדת לפעמים מהקתדרה ולחפש את הסיפור האישי" (עמ' 123). המשך דבריו העובר למישור האישי מאשר את גישתו: "קוני"¹⁸ לימדה אותי קצח הבחנות פסיכולוגיות דקות, והעולם נפתח לפני כאילו איזה מסך הופשל" (שם).

קשר בין אידיאולוגיה למציאות קיים במחשבותיו של אסא גם על "טירוף" בשני מובנים. מצד אחד הוא חושב עליו כמובן של טירוף קליני כמונחים של מחלת-נפש, אובדן השפיות וטישטוש הגבולות שבין הזיה למציאות. טירוף קליני זה מתממש לו כמשוגעים הנטפלים אליו בביקורו בכית המשוגעים (עמ' 157), בחלקו של האב כמחלה המזיחה לאמו ("את השיגעון הוא מלכה בה", עמ' 144); ובסכנת "השיגעון הגנטי" העלול להתגלות גם בו ("כסוף תשתגע. הם ישגעו אותך. שיגעון גנטי ממתין לך", עמ' 165). מצד שני חושב אסא גם על "טירוף" מסוג אחר. זהו טירוף שפוי של מונומאנים, בעלי אידיאולוגיה חזונית, שלשם המאמץ העליון הנדרש למימושה, נחבעים חסידיה האידיאליסטים לפרוץ את מסגרות חייהם הנורמליים. על טירוף כמובן זה חושב אסא בהקשר לנלכדים כ"מלכודת היסטורית" (עמ' 145) הנאלצים לעמוד על חייהם ככל העוז והתושייה האפשריים. הוא אמנם מרחיק את הדוגמה להמחשת טירוף זה לרודזיה שביבשת אפריקה, אך זו רוויה סממנים בולטים המזכירים — בוואריאציות מתאימות — את תולדות הקמתה של מדינת ישראל, וכיחוד את הסכנות האורבות לעתידה:

“אנשים שפויים [...] מחברגים את את לשיגעון עקשני שאכן יוכלו לכסוף את ידה של ההיסטוריה [...] נושאי הערכים האמיתיים, עבד אלוהים עקשן של העולם הנאור. הם מסתכלים זועפים ממורמרים מבעד לסורגי המלכודת שנכנסו אליה, מיאשים מן העולם המגנה אותם, מדברים על עיוורון כללי, על מחלת רוח, על שקיעת המערב, על הרס עצמי ובתושייה צבאית מעל לכוחותיהם הריאליים, מצליחים להחזיק מעמד נגד חרם כלכלי, נגד התקפות טרור, נגד גינוי ונידוי, הופכים לשריר פלדה, לכדידות נותנים עוצמה תרבותית. ואז, כאשר העולם מתחיל להתרגל לשיגעון שלהם, לומד לחיות אתו כעובדה קיימת, הם מתעייפים [...] מוכנים לפשרה קטנה שגוררת אותם לעוד פשרה, ומשם הלאה, ברגע שהניחו אצבע קטנה בכף ידה הגדולה של ההיסטוריה, היא מתחילה למשוך אותם בכוח הולך וגובר, עד שהם משליטים את הנורא שכאריביהם על עצמם” (עמ' 145).

הקורא הרציני אינו יכול שלא להבחין ביסודות המקבילים שבין תיאור זה של רודזיה לבין המצב הישראלי. ונשאלת השאלה: מה מקומו של קטע זה המטיף, בדרך מוטורית אמנם אך סוגסטיבית מאוד, לאי־נורמליות ברזמן של הסופר א.ב. יהושע, הטוען מחוץ ליציירתו הספרותית¹⁹ לנורמליות ול־זכות הנורמליות” בישראל?

דברים אלה מזמינים פירושים אלגוריים וסמליים לעלילה בתחום החכרה המדינה של היהודים במולדת.²⁰ סיוע לכך ניתן בגירסה של אסא בהערות האגביות של האב על הציונות (“אם עדיין עושים טקס מסלילה של כמה קילומטרים הרי הציונות עוד לא מתה”, עמ' 124; “הרי הציונות התחילה על ידי אנשים שעזבו את ירושלים והלכו אל ביצות פתח־תקה”, עמ' 125). כמו־כן מתרמו באופן סימלי בגירסה זו גורם להידרדרות המשפחה היהודית בישראל — בהורדת “תוויות הזיהוי הישראליות” (עמ' 133) מן הבגדים שהאב מוסר כמתנה לאם.

הורדת תוויות הזיהוי מצטרפת לתבנית קריעת מפת ארץ ישראל על ידי קדמי (שהוזכרה בגירסה שלו). וחיפוש תוויות הזיהוי על הבגדים על ידי האם המאושפזת מרמו לחיפוש הזהות של הישראלי, שמבחינה זו נמצא בעצם כביח משוגעים גדול.

השימוש הרב בפועל “התכורן” — הן בצורת האזהרה העצמית “רק לא להתכורן” המתייחסת למישור האירוטי (עמ' 161, 164); הן בתיאור־מצב (“אני מתכורן במקומי”, עמ' 153, גם 130, 139, ראה גם 137 ו־156); והן כמישור האידיאולוגי (“ערים יצאות למלחמת דמים עקשנית על לא דבר, מכרזות והורסות את עצמן”, עמ' 165) — מצביע על ההתכווצות כמובן האישי והחברתי־מדיני כגורם הרסני משתק ומחליא במישורים של הפרט והכלל גם יחד.

תופעה מעניינת בגירסה זו היא נטילת האחריות לאשמה על ידי כל אחד מן ההורים המסוכסכים:

(האם) — אני אשמה... רק אני... (עמ' 153).

(האב) — אני אשם (עמ' 155).

וגם אם נטילת אשמה זו מתייחסת כמישרין להתפרצות השיגעון אצל הכן אסא, שהיא סימפטום או תוצאה של ההידרדרות כמשפחת ההורים, מהדהד בתבנית זו המיכנה היסודי של הרשומון היפני המקורי, שבו כל אחת מן הדמויות המעורבות ישירות בפרשה נוטלת את האשמה על עצמה.

להשלמת התבנית ה"רשומונית" הזאת מצטרפים דברי דינה²¹ (בהזייתו של אסא) המחייחים אף הם כמישרין לתופעה ספציפית שהיא סימפטום או תוצאה של ההידרדרות במשפחתם:

"גם אני אשמה" (שם).

גירסתו של רפאל קלדרון

רפאל קלדרון, בנקאי בכיר הנמצא בסוד עסקות ניירות-הערך של הבנק בבורסה, הוא מאהבו המבוגר של צבי קמינקא (אחיהם של אסא ועל). מדבריו לומדים על הסטייה המינית של צבי — סימפטום נוסף להידרדרות המשפחה. סטייה זו מוצגת מנקודת מבטו של המאהב, כדיאלוג חד-סיטרי, שבו נשמע קולו של דובר אחד בלבד המשוחח עם שומע נסתר. שומע זה הוא גם דובר נסתר, כפי שניתן להסיק מדברי התשובה של הדובר הגלוי לשאלותיו, הוא מתחלף בגידסה זו כמה פעמים — בתחילה הוא צבי, אחר-כך הוא אביו של צבי, אחריו אשתו של קלדרון (בטלפון) ולבסוף שוב צבי (בפנייה קצרה אליו) ואחריו שוב אביו של צבי (בפנייה ארוכה יותר).

דבריו של קלדרון מבטאים את מצבו הנפשי המערער עקב הימשכותו החולנית לצבי וליחסים ההומוסקסואליים¹ עמו. כמרכן הם מצביעים במפורש על הגורם להידרדרות זו ועל תוצאותיה העגומות כמשפחתו, תוך מסידת פרטים מציניים (דאיקטים) עליו ועל משפחתו.

כך נמסר לנו שרפאל קלדרון הוא בעל משפחה — אשה מעל גיל חמישים (עמ' 180) ושתי בנות תאומות בגיל עשרים ושתיים (עמ' 189) — בתוך חמולה חמה משופעת בקרובים (דודים ודודות, "זקנים וזקנות", עמ' 196). את גילו מוסר קלדרון בשתי עדויות. בדבריו אל צבי, הצעיר ממנו² הוא אומר: "אחרי הפסח אכנס לחמישים ושש" (עמ' 176); ובשיחת ההיכרות עם אביו של צבי באותו בוקר, קלדרון מספר לו: "כבר נכנסתי לחמישים ושבע נולדתי באמצע מאורעות תרפ"ג לא הרכה צעיר ממך" (עמ' 194).³

סטייתו של קלדרון נראית כהרסנית ביותר. ביחס לאשתו הוא מרגיש עצמו פרשע ורוצח, שעל הסכל והצעיר המזעזע שהוא גורם לה, הוא מוכן לתח את הדין בגיהנום;⁴ ביחס לבנותיו הוא רואה את עצמו כחוטא הרסני מעורר גועל (עמ' 178, 181); ביחס לעצמו הוא יודע שהוא "כמו חולה",⁵ משוגע המערער את בסיס קיומו (עמ' 182, 189, 194, 195); וביחס למצב שאליו נקלע בתלותו הבלתי-נשלטת בצבי וברצונותיו, הוא אוכד עצות מתוך יאוש גמור כב"טרגדיה" (עמ' 194: פעמיים) הרת-אסון, שאין מנוס ממנה.

את הגורם להידרדרות אנושה זו לומדים מן הדברים שהוא אומר לצני וחזר עליהם
אחר-כך בפני אביו של צבי:

"איך אתה זהית אותי. איך ידעת, ראית אותי פעם פעמיים בבנק וכבר זהית שאני
מסוגל להיות כזה ואז שיצאנו לארוחה שמת את היד על המכנסיים בביטחון כזה.
איך ידעת?" (עמ' 183);
"זה צבי שהכניס אותי לזה כל זה חדש לגמרי בשבילי [...] הוא היה בא למשרד
שלי כי החברה שלו רשומה אצלנו והוא מהדיבור אתי זיהה כי לעומק" (עמ'
194).

דברים אלה מצביעים על צבי קמינקא לא רק כחוטא אלא גם כמחטיא. הוא מופיע לא
רק כאדם מדורדר בעצמו אלא גם כמי שמדרדר אחרים מתוך חוסר-אחריות גמורה. יתירה
מזו, דברי היאוש של קלדרון אל צבי מצביעים על סיבה חומרית-אנוכית להתקשרותו של
צבי עם קלדרון — ניצול חומרי של משאביו בידע ובכסף:

"... מה אתה רוצה ממני האם זה רק הכסף. תגיד לי, אל חשתוק עכשיו, רק אל
חחייך..."; "מה שאני מוסר לך על הבנק זה כבר חצי פלילי ואם היו יודעים על
זה היו מייד מחזירים אותי לסניף קטן ובצדק. כי בלייכר⁶ כל הזמן מזהיר על
הסודיות... כל הטרנזקציות העיקריות זאת ההפתעה (עמ' 183); "ואם הוא היה יודע
שיש לי קשרים אתך... שאפשר לסחוט אותי..."; "עמ' 184); "אתה כבר יודע יותר
מדי" (עמ' 180); "כבר שבוע ימים שאתה דוחה אותי, אחר כך תהיה עסוק עם
האבא" (עמ' 186).

קלדרון יודע שצבי מנצל אותו, לא רק לרכישת מידע חסרי אלא גם לקבלת הלוואות
שסכומן גדל והולך. עם זאת אינו יכול להשתחרר ממנו. הוא מפרפר ברשת התשוקה אליו,
כעכבר המתרוצץ בדירה ומשמש לו כמובן-מה מטאפורה, בייחוד כמובן שבו משמשת
המלה עכבר, כ"כינוי לשריר (על שום צורתו כעין עכבר,⁷ ולפי זה השם הלוועז
musculus, שהוא הקטנה מ-mus)⁸.

מוטיב העכבר מרמז אפוא לקשר הפאלי המופרע של קלדרון לצבי בכית קמינקא,
קשר המכרסם את שפיותו ואת אושר משפחתו, שהיו מנת חלקו עד לרגע היכרותו עם צבי
(כל החיים שלי הייתי בסדר בעל טוב אב מצוין דוד קרוב משפחה ממושמע", עמ' 186).
אולם מאז הומרו חיי המשפחה שלו עד כדי כך שאשתו מעדיפה שיחלה בסרטן ("הלוא
בסרטן", עמ' 178) במקום בסטייה המבחה שלו.

צבי, כפי שהוא מצטייר בגירסתו של קלדרון, הורס אפוא לא רק את עצמו אלא גם את
קלדרון ואת חיי המשפחה שלו. בכך הוא מגלם פן חדש של שחיתות בהידרדרות של
משפחת קמינקא. והשאלה הנשאלת היא: מהו הגורם לה, ל"שטניות" (עמ' 182)⁹ זו,
שמוצא קלדרון בצבי?

רמזים בדברי קלדרון מצביעים על ניתוק רציפות הדורות בישראל עם השמדת דור ההורים והסבים בשואה באירופה (עמ' 196), על אוכזר האמונה באלוהים ועל שקיעה בצרכים גופניים וכרדיפה אחרי הכסף – כגורמים להידרדרות ולשחיתות של צבי. הרמזים מופיעים גם בדבריו על משכר ערכים, אך אלה באים בהקשר הומוריסטי המטשטש את רצינות הדברים, והקורא נשאר בשאלתו.

גם לפרשת ניסיון הרצח במשפחת קמינקא מתייחס גירסה זו. בהסיעו את צבי לבית המשוגעים לפגישה עם אמו בקשר לתנאי הגט המבוקש, מתרשם קלדרון מאצילותה ומעדינותה של האם ומגיע למסקנה שאין ממש בהאשמח בעלה אותה בנסיין לרצחו:

"חשבתי שהיא רק איימה שהיא תעשה, כמו שאומרים לפעמים... שהיה רגע כזה של טירוף כמו לכל אחד מאתנו מתוך צער גדול... אני בטוח שלא התכוונה אני ראיתי אותה, יש בה עדינות גדולה [...] אני בטוח שלא התכוונה... סכין? לא, אל תגיד לי. אני לא מאמין. מה אתה אומר זה היה ודאי רק באוויר... איפה? כן, אני רואה את הקו הזה אתה בטוח שזה מזה?" (עמ' 198).¹⁰

המופרעות של קלדרון, של צבי ושל הוריו של צבי מתקשרת גם לצביונה המעוות של המדינה בעיניהם של גיבורי היצירה. לקריעת מפת ארץ ישראל (בגירסתו של קדמי) ולהסרת תוויות-הזיהוי (בגירסתו של אסא) נוספות בגירסתו של קלדרון ההצהרה החוזרת "המדינה הזאת היא קצת מעל לכוחותינו, כל הציונות בעצם, קצת חזק ומהיר מדי בשבילנו" (עמ' 191, גם 182); הספקנות בפיתרון שאלת הערכים שאולי "רק בימות המשיח" (עמ' 196) יונח לה; והפעלים הרבים מתחומי השיגוען, הפחד וההריגה,¹¹ המתאימים לתיאור המצב הירוד במשפחה (המשקפת גם את החברה) כגורמים וכסימפטומים גם יחד.

גירסתו של הבן צבי

גירסתו של צבי, אחיו הרווק של אסא, היא דיאלוג ממש בין דוכר ונדבר גלויים. דיאלוג זה מתנהל בין צבי והפסיכיאטר, שאליו פונה צבי בקשר לסטייה המינית שלו. וחשיבותו המיוחדת של דיאלוג זה היא בכך שהוא מוסר עדוח ישירה מפי עד-ראייה על מה שהתרחש בחקרית, שקיבלה את התווית "ניסיון האשה לרצוח את בעלה".

לפי עדותו, ראה צבי את אביו מתבוסס בדם על רצפת המטבח וחשב שהוא "הולך למות" (עמ' 221). מחשש שיאשימו אותו במעשה ("הרי יכלו להגיד שאני עשיתי את זה", שם), מיהר צבי להזעיק את המשטרה בהודעה טלפונית על רצח בביתו. כשהגיעו השוטרים, נלקח אביו לבית-החולים, ואמו הוסעה למשטרה. למחרת נשלה האב חזרה הביתה, כי נתברר ש"הסכין רק ליטפה אותו" (שם), ואילו האם הועברה לבית-משוגעים

ל"אישפוז מונע" (עמ' 223). על פי המלצת הסמל שטיפל בעניין כדי להתחמק "מתהליך האישום" (עמ' 221).

אישפוז האם במוסד לחולי־רוח נראה סביר בתחילה, משום שסימני־טירוף כבר נתגלו בה קודם־לכן, עם הידרדרות היחסים בינה לבין בעלה. "כל הזמן היה עושה פרובוקציות [...] איזה טון שירי חדש נכנס לקולה, היא היתה כמו שרה בסופי המשפטים, והוא היה מחקה את זה, מתחיל לשיר יחד אתה, לא יכול לעצור בעצמו, היא היתה עומדת ומסבירה לו באריכות, ומתחילה כך לשיר קצת, והוא היה לועג מתחיל לשיר בסרקאזם כזה" (שם). וכך ליכה את שיגעונה.

צבי מספר ששיגעון האם החל להתגלות בגניבות קטנות בחנויות מצד אחד, וכבזכו כספים ומצרכים מצד שני. בין היתר קנתה מטחנת מזון ענקית כדי לרסק את האוכל, ודרך מטחנה זו היחה מעבירה את המזון שהגישה לבני המשפחה בתערובות מזון משונות, שהכילו בין היתר גם תערובות ממזונו של הכלב. "אבא הקיא, פחד לנגוע באוכל, בלילות היה צריך להתגנב בחשאי למצוא לו לחם עם גבינה" (עמ' 222). הבית הוזנח. ריח רקב של כמויות האוכל האדירות שקנתה פשה בכל הבית. בעלי חיים שונים עטו עליו. כיניהם עכברים, עורבים וצפורים שוחרות לטרף – סמל לריקבון בחיי המשפחה ולרגשי האיכה המטורפת שהתפתחו בנפשם של ההורים.

בנגד חיאור שיגעון האם, רומז צבי בהקשר אחר שדווקא האב הוא "המטורף האותנטי" (עמ' 209) כמשפחה.¹ הוא מבהיר שלאישפוז של האם גרמו התחזות, כדי להינצל ממשפט, והענשה עצמית על החרפה הגדולה שהמיט על המשפחה פרסום המעשה (שהופץ בצורה מחזרה דווקא על ידי האב), יותר מאשר טירוף אמיתי. חיזוק לכך מובא בציון הבראתה המפתיעה של האם ש"שפיותה חזרה אליה לחלוטין" (עמ' 210). מול שתי הקביעות האלה מביא צבי ניסוח שלישי המאחד את היבט התחזות של האם עם היבט הטירוף האמיתי שלה:

"ופה הכל היה מהיר, תנועה מקבילה בשני מסלולים, גם מתחזה כמטורפת וגם מטורפת באמת... מלכה את עצמה... ומתלכה באמת..."

(גירושים מאוחרים עמ' 221)

בציור "תנועה מקבילה בשני מסלולים" מדהדה המשפט מיצירת פוקנר:

"נעים זה בצד זו [...] במסלולים מקבילים" (הקול והזעם, עמ' 80).

משפטים אלה מגירושים מאוחרים ומהקול והזעם מצביעים על עקרון התקבולת האופייני למיבנה הרשומון המיוסד על ריבוי גירסאות שונות שקיים ביניהן דמיון או שיתוף (כתקבולת של דמיות) או ניגוד (כתקבולת ניגודית) בהתייחסות לעניין המרכזי ביצירה.

השימוש בסוגי התקבולת השונים בולט קודם כל ביחס שבין הגירסאות השונות, היינו כתבניות הגדולות של היצירה. יחד עם זאת הוא ניכר גם בתוך כל גירסה לחוד, כתבניות קטנות, המעשירות גם את התבניות הגדולות.²

התקבולת הראשית כתכניות הגדולות, היינו בגירסאות השונות שבגירושים מאוחרים, מתבטאת בכך שכל אחת מגירסאותיה מתנהלת על ציר הטירוף המשפחתי ומציגה היבטים שונים שלו כסימפטומים או כגורמים להידרדרות המשפחה. תקבולת כתבנית קטנה יותר מציגה גירסתו של צבי בהעמדת הטירוף של האב כנגד טירופה של האם מבלי יכולת לקבוע בכירור מהו הגורם הראשוני לטירוף של כל אחד ואחד מהם במערכת המסוככת של יחסיהם המעורערים.

מגירסתו של צבי ניתן ללמוד שהטירוף של הוריו, שלמויכותיהם היה עד בבית במשך שנים, לא השפיע לטובה על בריאותו הנפשית, ואולי גם דחף אותו – ביחוד על ידי התנהגותו של אביו ש"היה מקים אותי בלילה, מייבב ונדבק אלי" (עמ' 211)³ – לסטייה המינית שלו.

בסטייה זו מורד צבי כנורמות המשפחה והחברה ומפגין מה שהוא קורא "חירות" (עמ' 208) מכל חובה ואחריות. לעומת אסא שהופיע בגירסתו כאנארכיסט ("אנארכיסט שכמותך", עמ' 122) המצדד בטרורזם כדרך למלחמה בשלטון רודני, מתגלה צבי בגירסתו כניהיליסט, השולל את הערכים המקובלים המקודשים בחברה ובמשפחה. את השלילה הזאת הוא מבטא ב"איפכא מסתברא" שבחיו – בסטייה המינית, הנפשית והמנטאלית שלו, שאותה הוא רוצה לנצל לצבירת כוח, ממון והנאה אנוכית. במקום מושא המרד – שלטון רודני, שנגדו לוחמים שוחרי-החופש הטרוריסטים – בהשקפת-עולמו של אסא, תופסת פתודעתו של צבי הנורמליות כעלת הערכים והנורמות המחייבות, שנגדה הוא מפגין כנהנתנות הלא-נורמלית שלו.

צבי רואה את הנהנתנות כדרך מתאימה לו כשטף הפרוע של החיים, שמקריהם נראים לו ככאוס חסר משמעות. הוא מדגיש את הנאתו ממשכב-זכר, מתודעת תדמיתו כ"הומו המתולתל והיפה" (עמ' 207), מהרגשת החירות לבעוט במוסכמות ומן השליטה באחרים, במיוחד בקלדרון, שהוא מגדירו כ"הומו מזדקן מהיישוב הישן. בנקאי חשוב מאוד [...] שדבק בי באהבה גדולה [...] רץ אחרי ככלב, נותן לי שירותים, לא מרפה ממני (עמ' 214). בשיחתו עם הפסיכיאטר הוא מפגין ביטחון עצמי רב, אי-תלוח והכרה עצמית בעליונותו ובשונותו מכל המטופלים האחרים הבאים אל הפסיכיאטר כדי לפרוק מעליהם את מועקת הסבל והמצוקה:

"סבל לא תמצא אצלי... לא באתי אליך עם מצוקה. באתי להבין [...] את הקסם הדק שאני מהלך על הכריות... את כוחי הסמוי... לקבל מבט מפוכח על עצמי כדי לחזק את עצמי, להפוך את הסטייה שלי למקור כוח [...] הנורמליות שאתה מטיף לה אינה בשבילי [...] כי הרי את העיקר עדיין אינך יודע [...] עסקי מין וכסף התערובת המנוולת" (עמ' 211).

אולם הניגוד הגדול שבין הופעתו העצמאית-הבוטחת-המתגרה של צבי בראשית השיחה הטיפולית, לבין ההיטפלות התלוחית בפסיכיאטר כסופה של השיחה, בצורה שאינה שונה כיסודו של דבר מזו של יתר המטופלים, מבטל באירוניה חריפה את כל הדברים היומריים שאמר צבי בהתחלה.

בהיפוך.⁴ שחל בעמדו של צבי בסוף השיחה הטיפולית, הוא נוטש לגמרי את אסטרטגיית ההתחכמות שלו כתחילת השיחה. הוא חדל להכריז שזהו מיפגשם האחרון ומחכה כבר בקוצר-רוח למיפגש הבא. הוא מודה שהפסיכיאטר קלע יפה למתרחש בנפשו כשהצביע על בעיית הזהוח המטרירה אותו, במיוחד בהתמודדות הפנימית שלו עם אחיו אסא ועם אביו, שהוא דומה לו מאוד במראה.⁵ ולכסוף הוא חושף את הבעיה המציקה לו ביותר ומתגלה כמטופל רגיל שאינו מרפה מן הפסיכיאטר גם בתום שעת השיחה:

— חבל שאי אפשר להמשיך עכשיו... רציתי פשוט לשאול אותך...
 — אולי... [נדבר על הכל בפעם הבאה]
 — לא, רק מלה אחת, מציק לי: האם השיגעון הוא גנטי⁶... האם אני יכול להשתגע כמוה... מה ידוע לכם?

לשאלה זו מצטרף גם פחדו שלא יתנו לו לצאת מבית המשוגעים אם ייכנס לשם לבדו.⁷ וכך מתגלה גם צבי כחולה אוכד-דרך מלא-פחדים, המגלם פן נוסף בהידרדרותה של משפחת קמינקא.

גירסתה של הבת יעל

גירסתה של יעל, אשתו של ישראל קדמי ואמם של גדי ורקפת, מציגה לראשונה בגירושים מאוחרים דמות שפויה ובריאה, היחידה כמעט באנושיותה הנורמלית במשפחת קמינקא. תכונות אלו בהקשר דומה מזכירות את דילסי, אם-הבית שבהקול והזעם. אולם בניגוד לדילסי, הנוקטת עמדה ברורה ופעילה כלפי כל בני-הבית על סמך הערכים, חוש-המידה וניסיון-החיים העשיר שלה, יעל היא פאסיבית. אינה נוקטת עמדה כלשהי בסכסוך החריף בין הוריה ואינה מגנה אף אחד מהם. היא מזדהה בלכה עם כל אחד ואחד מהם, תומכת בו מבלי לנקוט עמדה בריכוח שלו עם רעהו ומשתדלת לעזור כמיטב יכולתה לכל אחד מהם. בטענת אביה — "את היחידה שלא אמרת אף פעם את דעתך, רק מסכימה עם כולם, עם אמא, אתי, עם כולם" (עמ' 251) — היא משיבה: "אין לי באמת דעה, אף פעם לא היתה לי דעה [...] אני רק מרגישה אתכם לא הגעתי למחשבה עליכם, כאילו הייתם שני חינוקות שלי" (שם).¹

יעל כואבת את כאב הוריה, ואינה שופטת אותם. היא מקרינה חום ואהבה ומנסה לקטום כל התלקחות מרה ביניהם. כאשה נורמלית, בת מסורה, אם ואחות טבעית בלי יומרות, היא שונה מיתר בני משפחתה, המגלמים כל אחד לחוד וכולם ביחד את הסטייה, הטירוף וההידרדרות של המשפחה. נשאלת, אפוא, השאלה: מהו המקום של גירסת יעל ברשומון הבנוי על גירסאות המבטאות או מגלמות את ההידרדרות הניוון במשפחה?
 על שאלה זו אפשר להשיב, קודם-כל, שבתפקיד שיעל נוטלת על עצמה בגירסה זו — ריכוז כל הגירסאות השונות ושמירתן בזיכרון — היא מגלמת באופן סמלי את מושג

הרשומון המיוסד על קיומן בצוותא של גירסאות שונות (או אף נוגדות זו אח זו). שנית, יש בגירסתה התייחסות לפרשת היחסים שבין אביה לאמה בשתי תקופות: בתקופה הרומאנטית שבה התקיימו ביניהם יחסי אהבה והבנה;² וכתקופה שלאחר הפירוד בפועל ולפני קבלת הגט.³ והתייחסות זו תורמת לנושא הסיפורי של הרשומון הזה.

גירסתה של יעל, השביעית מבין תשע גירסאות הספר, פותחח את השליש האחרון של הספר. בשליש זה מסופר על השלב האחרון שבפרשת היחסים המידרדרים שבין האב והאם — השגת הגט (בצמוד להסכם-גירושין, שבו מוותר האב על חלקו בבית, הנכס האחרון שלו בישראל); חרטת האב החוזר אל אשתו בבית-החולים לחולי-רוח וקורע את שטר-הגט עם כתב הוויתור על הבית; היתקלותו בענק בעל קלשון המוות, והירצחו על ידו שער היציאה מן המוסד.

לא כל הפרטים האלה כלולים בגירסתה של יעל, וכיחוד לא אלה הנוגעים לדרכו האחרונה של האב, שהיא עדיין בגדר תעלומה בגירסה זו. מה שידוע כאן עליו היא העובדה שהוא נהרג ליד השער של בית-החולים לחולי-רוח ביום התשיעי לביקורו בארץ ("משהו פגע בו משהו הפיל אותו. אנחנו לא ידענו כדיוק", עמ' 243-244).

דברים אלה אומרת יעל לגדי בתשובה לשאלות על הסכא העולות פתאום שלוש שנים לאחר מעשה כסיטואציה מיוחדת — ביקור הפתע של קוני (אהובת האב עם כנס הקטן שנולד לה לאחר מותו) בישראל, במטרה לברר את קורותיו של יהודה במשך תשעת ימי ביקורו בארץ ואח נסיבות מותו.

הסיטואציה האפית בגירסתה של יעל היא כפולה: היא מתנהלת ליד השולחן בביתה. שבו היא מגישה לקוני קפה ומספרת לה את קורות תשעת ימי הביקור של אביה בישראל; והיא חוזרת ומספרת לקדמי על שיחתה עם קוני. הסיטואציה האפית המקיפה היא — שיחתה של יעל עם קדמי בעלה בחדר השינה שלהם בשעת לילה מאוחרת.⁴

"שיחה" זו על פֶרֶטִיה והשלכותיה מהווה בעצם את כל גירסתה של יעל. היא מתנהלת בשני מישורים: במישור הריאלי ובמישור ההזייתי. במישור הריאלי היא מתקיימת בצורת דיאלוגים שבהם שניהם משתתפים כשכל אחד מדבר ומאזין לסירוגין (כגון: בעמודים 236, 238-242, ועוד). במישור ההזייתי מובאים מונולוגים ארוכים (בסיטואציה דיאלוגית, שבה קיימות פניות לנדבר, שאינו משיב), שנדמים ליעל כמושמעים בקול, אך השמעתיים-בקול מוכחשת על ידי הנדבר. קדמי, שאליו מכוונים הדברים, טוען שיעל שוחקת, או לכל היותר "מדברת" אל עצמה בדמיונה, ולכן אינו שומע את דבריה. כנגדו טוענת יעל, שהיא כל הזמן מדברת אליו בקולה, ואם לא שמע אותה סימן שנרדם באמצע.⁵ אל הדו-שיח השנוי-במחלוקת הזה מצטרף דו-שיח קצר בין יעל לגדי, שאינו מצליח להירדם (עמ' 243-244). כמו-כן פולש אליו דו-שיח קצר בטלפון בין קדמי לקוני, השואלת לשלום בנה הקטן, שהפקידה לזמן קצר בבית משפחת קדמי. דו-שיח זה מגביר בקרב יעל את תחושת המסתוריות ביחס לכוונותיה של קוני, שנעלמה לשעות רבות מבלי למסור לאן פניה מועדות: "אני לא מבינה איפה היא מסתובבת עכשיו... כבר בארבע עזבה...אני מתחילה להיכנס לאי-שקט" (עמ' 239); "זאת אשה מזרזר מאוד, אני חוזרת

ומזהירה אותך. לא במקרה היא משכה אח אבא... היא באה הנה עם כוונה סמויה, לא רק לברר מה קרה" (עמ' 235, גם 240); "היתה לה איזו כוונה כאן [...] לא ייתכן שאין כאן כוונה [...] לאן היא נעלמה? מה היא רוצה באמת?" (שם, גם עמ' 254).

כהלת החרדה התוקפת את יעל מנומקת במזרות התנהגותה של קוני ובהבלטת הצבע האדום בלבושה וכמיוחד בלבוש בנה (עמ' 234, 235, 240). אלה משורים לחשדנותה המבהלת של יעל אופי עצבני קיצוני, אך אופי זה נמצא עדיין בתחום הנורמליות.

הסיטואציה האפית בתכנית הקטנה יותר (שיחתה של יעל עם קוני, שבה היא מוסרת לה דין-וחשבון מפורט על כל מה שעבר על האב ועל כל בני המשפחה כמשך חשעת ימי ביקורו בארץ, מצדיקה את תחבולת המחבר כחלוקת הספר (כשער) לתשעה ימים ("יום ראשון, יום שני, יום שלישי, יום רביעי, לילה חמישי, יום שישי בין ארבע לחמש אחר הצהריים, יום שבת? ליל הסדר הראשון, ראשון לפסח"). בתשעה ימים אלה ניתנות לפי הסדר גירסותיהם של גדי, קדמי, דינה, אסא, קלדרון, צבי, יעל, נעמי ויהודה. גירסתה של יעל מיוחסת לפי חלוקה זו ליום השבת. בסיפורה לקוני (שלוש שנים לאחר מכן) נעלם ממנה כליל מה שקרה באותו יום, ויעל מחפשת לשווא את קורות השבת העלומה.

חיפוש קורות "השבת האבודה" (עמ' 241) — משמש למחבר תחבולה ספרותית לבניית גירסה המיוסדת על סיטואציה אפית בתוך סיטואציה אפית. גירסה זו משובצת כדימויים החוזרים בריתמוס שקט בתחילת היצירה: "ימי האחרונים הנוראים מוקרנים על מסך לבן כתנועה הכרחית-בלתי-אפשרית במנגינה חרישית עקשנית המלווה אותך מרחוק" (עמ' 231); ובסופה: "חשעת הימים המופרדים בעקשנות מן הזמן החולף, קופאים בבהירות נוקשה, מוקרנים לברם על מסך בהיר ובודד" (עמ' 255).⁶ ריתמוס זה מתאים להווייתה השקטה והשפויה של יעל בתוך קלחת הטירוף שמסכיבה.

צלצול הטלפון של קוני בסיטואציה האפית המקיפה שבגירסה זו (דו-השיח בין יעל לקדמי), מעורר פתאום בתודעה של יעל זיכרון של צלצול טלפון "ביום השבת" שלוש שנים קודם לכן, שהטיל את צילו על קורות אותה שבת. היה זה צלצול מבית הסוהר (מקום כליאתו של הלקוח של קדמי), בו הודיעו לקדמי על בריחת החשוד "המסוכן" (עמ' 295). הודעה זו גייסה את כל בני המשפחה למירדף אחרי "הרוצח" הזה שבזיכורו, על סמך נאום מזהיר שהכין קדמי. תלוי היה המשך הקריירה המשפטית שלו. עם צלצול טלפון זה נגול המסך מעל קורות אותה שבת.

יעל נזכרת שאותה שבת היתה סוערת ביותר בשל הרדיפה אחרי ה"רוצח" הזה עד לתפיסתו. היא זוכרת שבניגוד לקדמי, שהכריח את לקוחו הנאשם-כרצח משום שלא האמין לטענת חפותו, הצליח אביה יהודה, בכוח הסמכות הקורנת מאישיותו, לעצור את בריחתו ולרכוש את אמונו: "אבא [...] שליו, בטוח בעצמו, עירני, אומר לקדמי המיואש, הוא הבטיח שיבוא מחר אליך לאחר הסדר ויסגיר את עצמו. הוא נתן לי הבטחה ואני מאמין לו, גם אתה יכול להאמין לו. וקדמי, אולי בפעם הראשונה מאז שהכרתי אותו, עומד מאוכן, לא יכול למצוא מלה אחת להוציא מפיו" (עמ' 253).

תיאור זה מאיר את אישיותו של האב, כשהוא נמצא מחוץ לסכסוך עם אשתו, באור חדש. תדמית מאירה זו מועצמת על ידי ציין "קולו החם והעמוק" (עמ' 242) על ידי יעל

(בגירסתה), ועל ידי תיאור הופעתו החיצונית הנאה על ידי קדמי (בגירסתו): "גבוה, גבר נאה, רעמת שערתו המאפירות על עורפו מין סגנון של אמנים" (עמ' 69). לעומת זאת כשיהודה נתון בעצבנות בשל היחסים המעוררים בינו לבין אשתו ובמתח של ניסיונו להינתק ממנה סופית, מועם האור שבאישיותו הבוטחת, והוא זקוק לעידוד ולאישור צעדי. מסיבה זאת הוא מטיח כלפי יעל: "את תהרגי אותי בסוף. [...] דווקא את כשקט הזה שלך [...] גם תקחו את הבית ממני וגם לא חתנו לי ללכת" (עמ' 251). ולאחר האסון שקרה לו, מאשימה יעל את עצמה; "ואני פסיכית, לא אומרת מלה [...] האמנם גם אני דהפתי אותו חזרה בשתיקתי, בסירובי לומר מילת אישור אחת" (עמ' 253). גירסתה של יעל מספרת בפירוט על קורות השבת העלומה, שנוכרה בהם לבסוף, אבל אינה עוסקת בהיכטים הרשומוניים של היצירה — לא בהידרדרות המשפחה ולא כפרשת ניסיון הרצח.⁷ ואין פלא בדבר. באהבתה וכדאגתה האימהית לכל בני המשפחה, היא נמצאת כאילו מחוץ למעגל הטירוף. עם זאת גם בגירסתה של יעל, כבגירסתו של אחיה אסא, תופסת בעיית האשם מקום ניכר בתודעתה, והיא מתייחסת אליה בהקשרים שונים במשפטים כגון:

"אני אשמה" (עמ' 237)

"אני לא מאשימה" (שם)

"אתה לא אשם" (שם)

"גם הוא היה אשם" (עמ' 238).

גירסתה של האם נעמי

גירסתה של נעמי, אשתו של יהודה קמינקא ואמם של יעל, צבי ואסא, למרות סימני הטירוף שבה, היא החשובה ביותר מבחינה רשומונית ביצירה גירושיים מאוחרים. בהודאתה של נעמי בניסיון לרצוח את בעלה,¹ היא ממלאת במידה מסוימת פונקציה דומה לזו של אשח הסמוראי הנוטלת את אשמה רצח בעלה על עצמה ברשומון היפני.² נעמי מתייחסת ישירות לעניין ניסיון הרצח ומתארת את נסיבותיו. התייחסות זו מציגה בצורה דרמטית את טירופה ואת טיבו של טירוף זה. כמו־כן היא מצביעה על הגורם להידרדרות זו (המתבטאת בטירוף ובניסיון הרצח) — אכזבה מן הבעל עם התכרות התדמית הרוחנית השלמה שהיתה לו קודם־לכן בעיני אשתו. ציון האכזבה³ כהנמקה לניסיון הרצח, ובמיוחד מיתון כוונת הרצח בהודאה המזוהה "לפתוח אותך, לחצות לא להרוג, לשחרר [...] למי שמתעקש להיות אחד ריחיד [...] לא להרוג אלא לחצות להסיר תחילה את המפתח המתנדנד על חזק [...] לפרק את האחד המתעקש להיות אחד מקורי (עמ' 281, גם 173) — עומדים בסימן הטירוף של נפש חולה. סימני הטירוף מעידים בצורה ברורה על סוג מתלת־הרוח של האם — פיצול־האישיות⁴ — המתבטאת בתעותי הדמיון של נפש חצויה, הנשלטת בהתקפים על ידי כפילה

דמינית. כפילה זו מטשטש את הזהות האישית המקורית שלה. סוחפת אותה למראות הזויים ולמעשים לא-רצויים ומשאירה אותה בדיכאון קשה.⁵

יש לנעמי הרבה רגעי צלילות. הבנה וראייה חודרת. היא תופסת עניינים כבהירות, מסיקה מסקנות כראוי ושוקלת אותן בהיגיון.⁶ היא גם מכירה יפה את בני משפחתה ואת מניעי פעולתם וקולעת באיפיונם.⁷ מבחינה זו היא עושה רושם של אשה שפריה ונכונה, ש"טירופה" נתפס על ידי בני-משפחתה (אסא וקדמי) כהתחזות נוחה,⁸ ועל ידי אדם זר — הרב סוכוטניק, העולה החדש מרוסיה שהוזהל בערב פסח לכית-החולים לחולי-רוח כדי לסיים את הליכי הגירושין — כרמאות חמורה שמקומת אותו נגד הגט.

אולם מצד שני, משתנה נעמי תכלית-שינוי במצבי-לחץ, אי-נוחות, או רוגז. מצבים בעייתיים גורמים לה כאב ראש, המתפשט ודוחה את צלילות הדעת הבהירה שלה⁹ ומשליט עליה את כפילתה, הנוהגת בחוסר-היגיון, בחוסר-ריאליות ובפראות בלתי-מרוסנת. לכפילה זו מתייחסת נעמי בכינוי "היא" (המופיע בגירסתה לרוב בפיזור אותיות). המעבר מגוף ראשון לגוף שלישי מצוי כבר בגירסתו של אסא. אבל בעוד ששם מתייחס אסא במעבר זה אל עצמו בלבד,¹⁰ הרי בגירסתה של נעמי הופך מעבר זה (המופיע כאן בתכיפות רבה יותר) ליישות נוספת, מטורפת, באישיותה המפוצלת של נעמי.

ההתייחסות לכפילה בתודעתה השסועה של נעמי עוברת כחוט השני בכל דפי גירסתה. "ה' י א" מופיעה ברוחה בחזיונות תעתועים הנלווים בסתר לסיטואציות ריאליות. יחד עם זאת היא דוחפת את נעמי למעשים שלוחי-רסן, כגון: אכילת המצה ושתיית היין קודם הזמן כליל הסדר שבבית חולי-הנפש (עמ' 278), נביחות והתפרעויות בלתי-מרוסנות עם בואה לשם "עד שקשרו אותה" (עמ' 259), גניבות, בישולי תועבה וניסיון לרצוח את בעלה עוד בהיותה בבית. קודם הגיעה למוסד (עמ' 279).

נעמי מכנה את כפילתה בכינויים: "מישהי אחרת שגונבת כשבילי" (עמ' 279); "התוספת-הרוצחת-מוצפת-הגעגועים" (עמ' 261); "הנודדת-פורצת-הגבולות-התוספת-הפראית החותרת מזרחה" (עמ' 262). היא רואה אותה "תולפת במהירות מעל צמרות העצים" (עמ' 265); "מתעופפת שם בעשן על גג המטבח" (עמ' 273). היא חשה כלפיה רגשות מנוגדים: מצד אחד היא רוצה להתקרב אליה ולהתחבר אתה, מצד שני היא רוצה להשתחרר ממנה ולהתחבא מפניה; "ה' י א נודדת במעיל-רוח צבאי, ידיה בכיסיה, קלה, אי אפשר לדעת אם מתקרבת או מתרחקת, ופתאום כאב הצלקת מוצץ אותי, הרצון להתחבר אליה שוב כמו אל תרמיל כבד, השמחה של התוספת הפראית בין תנופת הסכין וכרק האור..." (עמ' 264); "היא כבר הגיעה, קמוטה ושזופה, עם תרמיל הרים ירקרק, נעולה בנעלי סירים גבוהות, לא רעב ולא צמא, מחפשת אותי בדרכה אלי. אני רוצה להתחבא מתחת לשמיכה" (עמ' 275).

"תוספת" זו מתעבה לפעמים לאישיות שלמה, עד כדי כך שנעמי מדברת על עצמה כמונחים של "שתי נשים" של יהודה קמינקא (עמ' 279): האחת מטורפת והשנייה שפויה. גילום ממשי של מטורפת זו רואים בהידחקותה המזורה של הצעירה המסכנה מהמחלקה הסגורה אל הספרייה בזמן טקס הגירושים, בתנועות ודיבורים משונים תוך התעלמות גמורה

מן האורחים הנוכחים שם. נעמי מניחה שגם לצעירה הזאת יש כפילה משלה, והיא תולה את התנהגותה בלחץ הכפילה הזאת ("ואני מיד חשתי שיש לה כפילה, שהיא לא אחת אלא שתיים, שהיא יודעת שאסור לה להיכנס, אבל הכפילה מוכילה אותה, מכריחה אותה") (עמ' 269).

במצב דומה נמצא נעמי בליל הסדר. היא יודעת שאסור לה להחזיל לאכול ולשתות לפני תום הברכות, אולם הכפילה "רעבונה חזק, ריר ממלא את פיה, מבטה נתקע בערמת מצות ידה מגששת, נו קחי כבר אני לוחשת, לוקחת מצה כמו בלי משים שוכרת אותה ומכניסה לפיה" (עמ' 277-278, ההטעמה שלי).

הפיצול באישיותה של נעמי נרמז גם בלשון הפעלים "פרק" (גם בשמות הפעולה "פירוק" ו"התפרקות"),¹¹ "פרץ" (במיוחד בהקשר של "פריצת גבולות"),¹² "שסע" (בכינוי פעול "שסועות" ובשם העצם "שסע");¹³ וכנגדם הפועל "כווץ" (בעיקר בכינויים פעל והתפעל) המתייחס בעיקר לאכ"ל¹⁴ — מצביעים על הידרדרות בריאות הנפש וערעור המשפחה. הם מתקשרים עם בעיית הזהות בכלל ועם שאלת אחדות הזהות בפרט. תעודת הזהות של נעמי, הנזכרת בגירסה זו פעמיים¹⁵ משמשת מטונימיה לזהות האישית שלה. בטקס הגירושים שלה היא מתפקדת כאח ולא-מפוצלת: "תעודת הזהות שלי היתה מונחת בכיס חלוקי, הייתי אחת, מעולם לא זוכרת את עצמי אחת כל-כך, מסתובבת לבד".¹⁶ וכה צלולה דעתה ושפוייה התנהגותה במעמד זה,¹⁷ עד שהרב הצעיר, האמור לצרף את חתימתו למסמך הגירושים, טועה בזיהויה של נעמי וחושבה לאחות המטפלת בה.¹⁸ שאלתו החוקרת — "אבל היכן היא: [...] האשה שלך? האשה בעצמה" (עמ' 268) — והשתאותו החשדנית ("זאת היא?"), שם) למראה הופעתה השפוייה והתנהגותה הטבעית של נעמי, יוצרים תפנית במהלך הליכי הגירושים. נרגז על שכאילו רימו אותו, הוא מתנגד לגירושים, ובעברית נלעגת משולבת בערבוב גוף נסתרת ונוכחת ("היא" — "את"), הוא מסכיר לנעמי את זכותה להתנגד לקבלת הגט.

"אני לא חשכתי שהיא... את... גברת... שהיא במצב כזה... נו, נורמלי... אמרו שיש הכרחיות אבל אני רואה לא הכרחיות... בשום פנים ואופן... אם השכל חופשי... נו, היא מכינה... את... גם פה יש לה זכויות... כבית מטורפי הנפש... אם היא... את... תגידי אני לא לחתום כלום..." (עמ' 269-270).¹⁹

הניגוד בין צמדי כינויי-הגוף "היא"-"את" ממחיש את הכפילות שבאישיותה המפוצלת של נעמי (הפועלת לפעמים כשפיוח גמורה) באמצעות התעתוע שמרגיש הרב בהתנהגותה השפוייה של מי שמוצהרת כבלתי-שפוייה במידה המשמשת עילה לגירושים חפזים. רק מאוחר יותר, כשרב זה יערוך את הסדר בכית "מטורפי הנפש", יתגלה לו החלק הבלתי-שפוי, שבאישיותה של נעמי. השתלטות הכפילה — שרעבונה, הממלא את פיה ריר, גורם לה להפר בלי-רסן את הליכי הסדר (על אף פניותיהם של הרב ושל מנהל בית-החולים) ולמשוך את כל החולים לעשות כמותה — מציגים לפניו את נעמי באור שונה לגמרי מזה שקרן ממנה בטקס הגירושים.

הכפילות, המטשטשת את זהותה של נעמי, משתפת אותה, בעצם אוכדן הזהות האישית. עם יתר החולים במוסד. ואוכדן זהות זה מסומל כ"בקבוקים גדולים חסרי-תווית" (עמ' 275). שבתוכם אצור תחליף ליין בטקס הסדר שבבית-החולים. כפילות זו מתבטאת גם בהקשר השני שבו נזכרת תעודת-הזהות של נעמי – זיכרון גניבותיה המזרות בחנויות בתקופה שבה החלו סימני הטירוף להתגלות בה. נעמי מתוודה שהיא לא הרגישה שהיא גונבת "אולי יש כאן מישהי אחרת שגונבת כשבילי" (עמ' 279). התמונה העולה לנגד עיניה בהקשר זה הוא של בעלה ה"מבוהל מהספריה נושא את תעודת-הזהות שלי [...] מתרפס בפני השוטר [...] שהבין מייד כמה המדובר, שהכיר את הסימנים ולא חשב אפילו לפתוח תיק" (שם).

הכפילות וטשטוש-הזהות מטילים בספק את אחריותה של נעמי לניסיון רצח בעלה. ספק זה מתחזק לאור הדברים הנאמרים בסצינת ניסיון הרצח המופיעה בגירסתה של נעמי לראשונה ביצירה גירושים מאוחרים על ידי מי שמעורב ישירות בפרשה. סצינה זו חוזרת כאן שלוש פעמים.

בפעם הראשונה מובאים הדברים בהקשר לצלקת שעל חוזהו של הבעל. נעמי מבקשת לראות את הצלקת הזאת, שהוא נוהג להראות לכולם,²⁰ והיא מתארת אותה כ"קו כפוף כמו מקור אדמדם" (עמ' 271). "התפר הקטן האדמדם כמו מקור כפוף (עמ' 276, 278, 280). צלקת זו, לפי גירסתה של נעמי, היא סימון הסכין שפגעה בו במאבקה המקרי עם בעלה על הסכין כדי לחתוך את נתח הבשר המתכשל בסיר לחתיכות קטנות יותר. "נעצתי מזלג [בחתיכת הבשר]. היא היתה כאבן. כוא אני אעזור לך. לא כך עושים. חן לי סכין לרגע, והוא חיפש במגירה הושיט לי סכין גדולה ופתאום ניסה למשוך אותה חזרה" (עמ' 227).

פרטים נוספים בגירסה פנימית זו מורים על זמן האירוע – "לפני הבוקר, דמדומי שחר לח קייץ נסחב" (שם); הנסיבות שבהן אירע – הבעל "אכל בסתר את ארוחת השחר שלו", ליד צלחתו "המנעול שהסיר מחדרו, והמפתח קשור על שרוך תלוי על חזו, פיו נע בעיפות סגור במחשבתו הקרה השומרת על עצמה, מכווץ לעצמו" (שם). פתאום גילה את נעמי שנכנסה למטבח, נבהל והחל להסתיר את הסירים שבהם בישל את אוכלו, לקח את בקבוק התרופה של נעמי ומזג לה כף גדולה והציע שתקח את גדי שהופקר אצלם לזמן מה חזרה לבית הוריו ותישאר שם קצת.

בפעם השנייה היא חוזרת ומדגישה את סצינת ניסיון הרצח; את הסתגרותו של בעלה ממנעולים מפניה ואת המפתח התלוי על שרוך מתנדנד על חוזהו. תיאור הסצינה חוזר על פרטים הידועים מגירסתו של צבי, כגון: זריקת האוכל שהיא כישלה לכלב וניסיון נואש לבשל לעצמו בסתר את אוכלו. כמו-כן מובא בו נימוק ללהיטותו להשקותה בתרופה – "והוא כבר רוצה [...] להמם אותי, אולי לשלוח אותי מפה (עמ' 279).

תיאור הסצינה בפעם השלישית מתייחס ישירות למעשה ניסיון הרצח ולהודאתה של נעמי בו ומאירה את הפרשה מזווית ראיית המוטיבציה שלה. היא מציגה גירסה סותרת לזו שהשמיעה לבעלה לאחר שהראה לה את הצלקת (בעמ' 273) ומבטלת את תשוכתה

החיובית לשאלתו אם באמת התכוונה לרצוח אותו: "כן, אמרתי, אבל בעצם לא" (עמ' 280). היא תולה את הבנתו הפשטנית את דבריה באובדן חוש ההומור שלו. נעמי מצביעה על מפתח חדרו, החלוי בשרוך על חזהו, כגירוי מעורר-רגו מצטבר לרצון "להסיר תחילה את המפתח המתנדנד על חוזך" (עמ' 181). כמרכן היא מסבירה את רצונה לבקוע את ההסתייגות של בעלה המסתגר מפניה במנעולים ומפתחות וכשתיקה מטריפה את הרעח, ולחצות אותו כדי שישתחרר ויתפרק (עמ' 280).²¹ לבסוף היא מגלה שהשלכת הסכין עליו היתה מתוך מאבק לזהט עמו במישור הפיסי והנפשי. במישור הפיסי – מאבק על הסכין כאשר התחרט על שהושיט לה אותה; ובמישור הנפשי – אכזבה מן הציפייה להידכרות, לתחושה של "יחד" (עמ' 281) משפחתי ואוהב. אולם הוא נבהל, תפס בידה "נאבק ובורח, ושוב בורח" (עמ' 280), ובמקום לדבר אליה "כשקט אז כמו עכשיו בחיוך, בסכלנות" (שם), ולחוש באהבתה, החל צורח ובורח בהיסטריה חוזרת.

תמונה זו חוזרת ועולה לנגד עיניה של נעמי במונולוג הפנימי שלה, המצטיין במעברי זמן רבים מן ההווה לעבר קרוב ולעבר רחוק יותר, ומהם חזרה להווה הריאלי ולהווה ההזייתי גם יחד. סצינת טקס הגירושים שנערכו באותו בוקר (עבר-קרוב), כסצינת טקס הסדר בהווה תותמים כחותם גרוטסקי את המתרחש בהווי של בית המשוגעים. לעומת זאת תיאור פלישתו האלימה של יחזקאל הצנום לחדר המיטות של הגשמים, שבו שכבה נעמי יחידה אחרי שכולם הלכו לטקס ליל הסדר, והופעת צלליתו הגדולה של הגולם הענק על הקיר, יוצרים אווירה מקאברית סכיב נעמי, שבה התאהבו שני מטורפים אלה.

לאווירה זו תורם השימוש הרב בצבע "שחור" שבגירסה זו ("חופה שחורה", עמ' 259; "כמו שני מחוגים שחורים", עמ' 269; "כשורות שחורות וישרות", עמ' 273 – מעניינים יסוד התקבולת שכדוגמה האחרונה, ומוטיב המחוגים המוכר מגירסתו של קוונטין בהקול והזעם; "המונית השחורה", עמ' 267; "לבוש שחורים" (שם); "כמו מתכת שחורה", שם²²). וכן מלים המורות על הריגה,²³ טירוף,²⁴ פחד²⁵ ויאוש,²⁶ הנוגעות ישירות לפרשת ניסיון הרצח ולגירושים שבעקבותיה המוצגים בגירסה זו מנקודת-תצפיתו של הנאשם הראשי.

תיאורי הפרצופים מן המחלקה הסגורה המציצים מאחורי הסורגים ומוכנסים אחר-כך דרך דלת צדדית (כשחלקם כבול בשרשראות) לאולם שבו נערך הסדר, תורמים לאווירה המדכאה והמייאשת סכיב נעמי בבית המשוגעים. גם הלשון הציורית של תיאור המעבר מיום ללילה, שבו מתחילה גירסת נעמי, מרמזת לאווירה זו בדרך-המשמעותיות שלה. המובן המילולי של ביטויים המשמשים לכאורה כדימויים והשאלות בתיאורי נוף פיוטי, מצביע על מציאות אפלה אנושה ומעוותת לאחר הגירושים, מציאות חסרת-צורה ומשוללת-צליל. במציאות זו מתייסרת נעמי, המרגישה עצמה, לאחר הפרידה הסופית מבעלה, ריקה וחסרת-אחיה.²⁷

להרגשה זו מצטרפים גם תמונת הפרחים הנקטפים, מושלכים לאדמה ונרמסים (עמ' 266-267) והשימוש החוזר בפועל "רמס" (ובשם העצם "מרמס", במיוחד בעמ' 282)

המשקפים את הרגשתה של נעמי לאחר הגירושים — רמוסה וחסרת־מגן ("כאילו נעשיתי כבר הפקר", עמ' 260).

הדים להשפעת הקול והזעם ניכרים בגירסה זו בתיאור החוזר של הריד הזכ מפיהם של המטורפים (עמ' 259, 277) ושל תנועת הרעב המניעה את פיו של הענק (עמ' 260). בדימור (של יהודה והרב בטקס הגירושים) "נעים כמו שני מחוגים" (עמ' 269) יש הד לדברי קוונטין על מחוגי השעון וחקבולת לתכנית הלשונית: "נעים זה בצד זו" (הקול והזעם, עמ' 80). בעיצוב הפארוזי של ליל הסדר בבית המשוגעים יש חקבולת ניגודית למיסת חג הפסחא בכנסייה בגירסה האחרונה של הקול והזעם.

חשיבות מיוחדת נודעת בגירסת נעמי לשימוש במלה "טעות". בדומה למיכאל הרטמן ב"פנים אחרות" לעגנון, המתייחס במלה "טעות" לגט שנחן לאשתו ("ונדמה לו שיש בו טעות"),²⁸ כך גם יהודה קמינקא סובר "שאוּלי הכל טעות" (עמ' 278).²⁹

עם כל האופי ההזייתי ופיצול האישיות הכולט בחלק גדול מדברי נעמי, תורמת גירסתה של נעמי תרומה חשובה לרשומון. היא מוסיפה ממד חשוב לפרשת ניסיון הרצח ולגורמי ההידרדרות של המשפחה. בזה, וכיחוד ב"תוספת" הכפילה של אישיותה, מגולם כאופן סמלי העיקרון הרשומוני של כפילות וריבוי התפיסות של מצב או תופעה אחת. אפקט הפראנויה הוא ביסודו רשומוני! והקורא נשאר תוהה: איזו מן ההתבטאויות אמינה יותר — של ה"אני" או של ה"היא" באישיותה של נעמי?

גירסתו של אבי המשפחה יהודה קמינקא

מבחינה רשומונית — חשיבות גירסתו של אבי המשפחה יהודה קמינקא היא בהתייחסותה לשאלות העיקריות: טירופה של אשתו נעמי וניסיונה לרצוח אותה. לעומת זאת בדבריו על ההכטחה שהבטיח לה והאכזבה, שהנחיל לה באי־קיום הבטחתו — שהוליכה להידרדרות המשפחה או החישה אותה — יש בעיקר אישור (אם כי מעמדה מעריכה אחרת) למה שנאמר כבר בגירסתה.

יהודה מדגיש בגירסתו שנעמי מטורפת באמת. הוא מספר שכבר בראשית נישואיהם חש ביסוד מפחיד באישיותה, ויסוד זה התפרץ במהלך־הזמן כמחלת־נפש אנושה מסוג פיצול־האישיות ("פחדתי ממנה, תמיד פחדתי ממנה, אפילו בשנים הראשונות במשכבי אהבה. ופתאום כפול", עמ' 310; מכפילה את עצמה בפראות", עמ' 306). הוא מזהיר אפוא את ילדיו מפניה, ובניגוד לעמדתו של אסא בגירסתו ("מעולם לא האמנתי במחלתה", עמ' 136), מכריז יהודה: "אינני מאמין, ילדים, בהחלמתה, חזרהו, אתם לא מכירים את השורש העמוק" (עמ' 299). בזה מתבטא צד רשומוני ביחס למחלחה של נעמי.

אשר לפרשת ניסיון הרצח, יהודה אומר שבעצם פקפק כל הזמן בכוונתה של אשתו לרצוחו. עם זאת לא נמנע מלפרסם ברכים שאשתו ניסתה לרצוח אותו ו"הוכיח" האשמה זו על ידי חשיפת הצלקת שעל גבי חזהו. הספק קינן בלבו עד ליום הגירושין, שבו הודתה נעמי בפניו בכוונתה לרצוחו.¹ אמנם הודאה זו הוטחה בפניו במשפט מתגרה, שהטון

האירוני שלו מבטל את תוכנו. אך ליהודה היה נוח לקבל את ההודאה כלשונה (כמובנה המילולי) ולהגיע למסקנה הנחרצת: "אם כן לא הזיה" (עמ' 196, 333). "רצתה לרצוח" (עמ' 330), "שלום רוצחת" (עמ' 289), "אולי תנסי שוב לרצוח" (עמ' 333). לסצינת ניסיון הרצח מתייחס יהודה רק בציוור קצר ובהבזקי מחשבה מועטים: "איבחת סכין בשחר, לא הזיה ולא חרטה" (עמ' 306), "סכין מתהפכת בשחר. עוד מעט ולא היית" (עמ' 314). עיקר מעיינו, על פי גירסתו, בחירות שקיבל עם התרת קשר הנישואים עם נעמי. חירות שהוא חוגג במשפט: "הקשר הותר. חירות [...] לא היא ולא התוספת שלה. הלאה שיגעון" (עמ' 297)

גם להבטחה שהבטיח לאשתו ולאכזבה שגרם לה כאי-מילויה של הבטחתו, מתייחס יהודה בקיצור נמרץ, אם כי בתכיפות רבה יותר מאשר לסצינת ניסיון הרצח. התייחסויותיו לשאלה זו מופיעות בחלקן בפרץ שאלות רטוריות מתנצחות מבלי לציין מה היתה ההבטחה, והיא נשארת בגדר תעלומה לקורא ("ומה הבטחתי שאיכזבתי כל-כך?", עמ' 297; "אני איכזבתי? [...] האם הבטחתי אי פעם?", עמ' 300; "במה איכזבתי?", עמ' 319; "איכזבתי? מה הבטחתי?", עמ' 333). ובחלקן הן מנתבות כיוון כללי לתפיסת ההבטחה במשפטי-החיווי: "הרוח חלשה. אולי. הבטחתי מעבר. זאת האשמה?" (עמ' 319); "ביקש ממני את הבלתי-אפשרי לפרוע הבטחה שהבטחתי רק כמשל, ככיוון לגעגועים" (עמ' 306).

מהות הבטחה זו אינה מפורשת. אולם ממשפטים אלה ניתן להסיק שיהודה הבטיח לנעמי הבטחה לחיים מרוממים יותר, חיים ספוגים ברוחניות אמיתית ובערכים שהם "מעבר" לשגרתיו המנמיכה של חיי יומיום גשמיים. להגשמתם של חיים כאלו נדרשים כוחות מוסריים ורוחניים. אך יהודה לא ניחן באלה והכויב. נתברר שרוחניותו חלשה, לא-יסודית ולא-אמיתית, ובכך תרם לדרדור המשפחה.²

בין הסיבות לכך שיהודה משמש גורם לדרדור המשפחה נרמזים בגירסתו אובדן הזהות העצמית המקורית³ וטעויות במעשים ובהתנהגות,⁴ המגולמים בכל גירסאות הספר ומגיעים לשיא בגירסה של יהודה.

רעיון הזהות מבוטא בגירסה זו בלשון ובעלילה. בלשון — בשימוש המרובה בשורש "זהה" בהקשרים שונים.⁵ ובעלילה — מבוטא רעיון אובדן הזהות העצמית במחלת פיצול-האישיות של אם המשפחה ל"אני" מקורי ולכפילה זרה המשתלטת עליה. בתבנית קטנה יותר היא נרמזת בגירסה זו בסצינת חילופי-הזהות הקומיים של קדמי על ידי סמל-המשטרה. במקום לאסור את החשוד המבוקש על ידי המשטרה, כובל הסמל בשלשלאות ברזל את קדמי. עורך-הדין המגן על חשוד זה.

מוטיב הטעות מתבטא אף הוא בלשון ובעלילה. בשימוש הלשון — חוזרת המלה "טעות" בסיכום מצבו של יהודה לאחר הגירושים (עמ' 289) ובהקשרים נוספים.⁶ ובעלילה — מגולמת הטעות באפיזודות הנזכרות של אובדן הזהות, בלכולה וטשטושה בחיי בני משפחת קמינקא. היא מגיעה למיפנה דרמטי בהכרה של יהודה ששגה שגיאה גדולה בויתורו על חלקו בבית (כשנודעו לו שווי הרב של הבית וכוונתו של צבי למכור

את הנכס הזה, כדי לממן את הימוריו בכורסה מבלי להתחשב בכך שאמו תישאר ללא קורת-גג, עמ' 320).

אוכרן הזהוח העצמית המקורית והטעויות והשגיאות הרבות גורמים לאכזבה כפולה. על אכזבתה של נעמי מאיי-קיום הבטחת בעלה נמסר כבר בגירסה של נעמי.⁷ ואילו גירסתו של יהודה מצביעה על אכזבתו שלו עצמו מן המולדת. הקריאה החזרת "מולדת למה לא ידעת להיות מולדת?" (עמ' 327)⁸ — שלכאורה אין בינה לבין מעשי בני המשפחה ולא-כלום — באה להצדיק, מבחינה סיפורית בעיני יהודה קמינקא, את ירידתו מן הארץ; ומבחינה ספרותית-רעיונית, את השימוש בעיוות שבמשפחת קמינקא כראי לחברה שבמדינת ישראל, כשם ששקיעת משפחת קומפסון בהקול והזעם משקפת את שקיעת הדרום באמריקה. אישור לקביעה זו ניתן בדברים שאינם קשורים ישירות לעלילה או לאיפיון, שהמחבר שם בפיו של יהודה. מן המשפט — "ראינו את ישראל נולדת וחשבנו שלעולם נוכל לשלוט בה, ואפילו אם תסטה, תמיד נוכל לכוון אותה חזרה, אבל הנה עתה יצאה משליטתנו" (עמ' 300) — בוקע קול המחבר,⁹ המצביע על הקשר בין עיצוב הסטיות במשפחה לבין העיוות שחל בפני המדינה כאיריאת-תשתית של היצירה. אולם לעומת האכזבה מן העיוות שבדרכה של המדינה, מחוסר היכולת של האוחזים בהגה לנוטה ומן העובדה ש"הקו הכרור התעכר לגמרי" (שם) — קו שטיבו אינו מוגדר ביצירה — מושמים כפי הגיבור של הגירסה שלפנינו גם דברי התפעלות ממנה:

"בעיתונים מפרקים את קיומה של ישראל ככל עמוד, מהפכים בגורלה בעליות, קדמי מפרק אותה שבע פעמים ביום. ופה היא רוכצת איטית וכטוחה פולטת בשלווה עשן אפרפר ואיטי מתחת לשמיים נמוכים. המציאות חזקה מכל מחשבה מפתיעה את עצמה" (עמ' 290).¹⁰

כשתי ראיות-מציאות אלה המושמעות מפיו של יהודה, אבי משפחת קמינקא, מבוטא "המצב הישראלי"¹¹ על שתי בחינותיו הנוגדות: אכזבה גמורה מן המדינה, שכיוון מהלכה נשמט מידי המנווטים אותה; והתפעלות מעצם קיומה של המדינה, אמנם תחת "שמים נמוכים", אך בכל זאת קיום איתן רב-יתרונות שיסודו בכיטחה שקטה ובמציאות שהיא "חזקה מכל מחשבה".

כתפיסה אמביוולנטית זו של המציאות הישראלית טמון, לדעתי, עיקרו של הספר גירושים מאוחרים. ואף-על-פי שכולו עוסק בעיצוב הראייה הראשונה של המציאות — אכזבה מן העיוות וההירדרדות של החברה בישראל — נרמזת בו גם האפשרות של גישה אחרת למציאות זו, יותר אופטימית ויותר מדרבנת להרמח השמים הנמוכים, גישה שאינה מצדיקה שום תירוצים של ירידה מן הארץ.¹²

מבחינה סיפורית — מגיעה עלילת הרומן (מסע דילוגיו של יהודה בין בני משפחתו בכיקורו בן עשרת הימים בישראל, לשם התרת קשר הנישואים שלו עם אשתו) לשיאה עם סיומה. המטרה שלשמה בא יהודה היתה השגת הגט המכוש, שתוארה בגירסה של האשה

נעמי. השיא הוא כמהפך שחל עם חזרתו של יהודה (כפעם הרביעית) לבית-החולים, כדי להוציא מידי אשתו המגורשת את הסכם-הגירושים, שלפיו יתור על חלקו בבית המשותף שלהם. הסיום הוא בסופו המר של יהודה המקבל את מכת-המוות מידי הענק נושא הקלשון החוסם את שביל היציאה מבית-המשוגעים ואינו נותן ליהודה לחמוק ממנו. סצינת החזרה לבית המטורפים, כדי לבטל את הסכם הגירושים המכוסס על יתור חלקו בבית, היא גרוטסקית. מקאברית וטראגית. גרוטסקית — בעיות המתגלם בלהיטותו המוחזרה ללכוש את שמלת אשתו ורדידה. ולהיטוח זו מצביעה על יסוד שיגעוני ביהודה עצמו, כפי שכבר נטען בגירסתה של דינה. מקאברית — כסיחור השדי אפוף אימת מוות של יהודה בניסיונות התחמקותו הנואשת מעקיבתו המאיימת של הענק המטורף בעל הקלשון המונף. וטראגית — במותו ובסובלו סבל גדול יותר ממה שהוא ראוי לו. מבחינה זו דומה יהודה לגיבור טראגי, "המשלם" בעד הטעות הגדולה של חייו בפורענות שאינה מגיעה לו.¹³ כך משתלבת ביצירה גירושים מאוחרים, שיש בה הומור משעשע ואירוניה קומית גם טראגיות של כן-אדם סובל, ששרשרת טעויותיו גוררות את הפורענות הממוטטת עליו את עולמו.

לשיא מיוחד מגיע הניסוח שבהגדרת אופיו של יהודה לפחות בשלב האחרון של עלילתו, המושמע מפיה של המשוגעת, שאושפזה בערב פסח בבית המשוגעים:
 "למה לא אמרת שגם אחת משוגע?" (עמ' 334).

בזה מודגשת השאלה: מיהו בעצם המשוגע במשפחת קמינקא — האב או האם?¹⁴

השפעה חזקה של פוקנר ניכרת בשימוש במוטיבים של הצל, השעון והתהייה הכפייתית "מה השעה?". מוטיבים אלה חופסים מקום מרכזי בגירסתו של קוונטין בהקול והזעם וחוזרים בצורה בולטת בגירסתו של יהודה בגירושים מאוחרים. קוונטין מתחיל את גירסתו בתיאור מהלך הצל על "משקוף-החלון והוילונות"¹⁵ שבחדר כתחילת הבוקר, וממשיך אחר-כך בתיאור הצל של עצמו, כשהוא מהלך בחוץ. גם יהודה מתחיל (לאחר שני משפטים קצרצרים) בתיאור הצל בחדר, "המתעופף דרך וילון החלון"¹⁶ ואחר-כך, בצאתו מן הבית, על צילו שלו.¹⁷

גם מוטיב השעון,¹⁸ שבהם מלאה גירסתו של קוונטין,¹⁹ חוזר ונשנה בגירסתו של יהודה קמינקא.²⁰ בציון השעה "שמונה", שמראה השעון הגדול התלוי על הקיר בבית הספר של גדי (עמ' 297-298), מהדהדים דברי דילסי בגירסה הרביעית של הקול והזעם: "כבר שמונה" לקול תקתוקו של השעון על הקיר בבית הקומפסונים (עמ' 221-222). אולם יותר מכול בולט הדמיון בין שתי הגירסאות בחזרה התכופה על השאלה "מה השעה?", המעידה על תחושת הזמן האוזל אצל שניהם, אצל קוונטין העומד להתאבד, ואצל יהודה העומד להיהרג. אצל קוונטין מסתמנת תחושה זו בציון חלקי השעה המתקרמת והצלצולים והנקישות המלווים אותם. אצל יהודה קמינקא מתבטאת תחושה זו בשאלה "מה השעה?" החוזרת בגירסתו כעשרים פעם.²¹

הביטוי "עוד מעט ולא היית", שבו מתייחס יהודה לעצמו בגירושים מאוחרים (עמ'

214). מזכיר את הכיטוי "כשלא אהיה" של קוונטין בהקול והזעם (עמ' 83). ו"קרני השמש" שבגירושים מאוחרים (עמ' 298) מזכירות את "קווי-אור-השמש" שבהקול והזעם (עמ' 114).

גם בגירסה של יהודה קמינקא, שהיא האחרונה ביצירה גירושים מאוחרים, מופיע מוטיב האשמה (בייחוד בהתייחסותו לפרשת היחסים בינו לבין אשתו).²² מוטיב זה משמש בעיה מנחה בגירסתו של קוונטין בהקול והזעם. ובעיה זו טמונה, כידוע, ביסוד הרשומון היפני המושתת על השאלה: מי אשם?²³

סיכום

גירושים מאוחרים הוא רשומון חלקי מצוי, המחובר לפי המתכונת של הקול והזעם לפוקנר. הוא נכלל בקטגוריה רשומון חלקי מכיוון שגירסאותיו השונות (ה-a-ים השונים) מושתפות בחלקן. ואי-ההתאמה (השונות או הניגוד) ביניהן מתייחסת אל החלקים הלא-מושתפים שלהן. הוא נמנה על הסוג המצוי מפני שלא כל גירסתיו ($a_1, a_2, a_3, \dots, a_n$) מתייחסות רק למושא אחד בלבד מושתף לכולם b , אלא גם למושאים אחרים (b_1, b_2, b_3) המושתפים, כדואייציות שונות, לגירסאות אחדות.¹ עם זאת יש בו גם כמה דוגמאות של רשומון שלם פנימי בתוך גירסה אחת או בין שתי גירסאות, שבהן קיים ניגוד בולט בהתייחסות כלפי b מושתף לשתי קביעות בתוך גירסה אחת או לשתי גירסאות.

בשקידתו על הקול והזעם כמודל ליצירתו, חדר א.ב. יהושע לעקרונות הרשומוניים המכוונים מודל זה, וחיבר את יצירתו בטכניקת המסירה של גירסאות רבות הנמסרות מנקודות-תצפית שונות כחטיבות נפרדות. הוא העמיד את יצירתו על אידיא-תשתית המושתפת לו ולמודל – ההידרדרות והשקיעה של משפחה המשקפת מצב חברתי במדינה כה היא חיה; ושיקע בתוכה את השאלה: מה ומי היו הגורמים להידרדרות ולשקיעה של המשפחה?

שאלה מרכזית זו מומחשת, כאמור, בעלילת הרומן גירושים מאוחרים כמוטיבים-המוליכים של ניסיון הרצח ושל חסמונח הטירוף של הדמויות המעורבות כפרשה. אלה משמשים כסימפטומים וכגורמים (מהם ראשוניים ומהם נגזרים) להידרדרות המשפחה, ומתפרטים לשאלות-המשנה:

- (א) האם באמת התכוונה האשה נעמי לרצוח את בעלה יהודה? אם כן, מה היו הגורמים לכך? ואם לא, מה היו הגורמים להאשמתה בכך?
- (ב) מיהו המטורף האמיתי, שעורר את טירופו של בן-זוגו כמשפחת קמינקא – הבעל (יהודה) או האשה (נעמי)?
- (ג) שאלה כתבנית קטנה יותר: מי אשם בכישלון חיי הנשואים של הזוג הצעיר אסא ודינה?

214). מזכיר את הכיטוי "כשלא אהיה" של קוונטין בהקול והזעם (עמ' 83). ו"קרני השמש" שבגירושים מאוחרים (עמ' 298) מזכירות את "קווי-אור-השמש" שבהקול והזעם (עמ' 114).

גם בגירסה של יהודה קמינקא, שהיא האחרונה ביצירה גירושים מאוחרים, מופיע מוטיב האשמה (בייחוד בהתייחסותו לפרשת היחסים בינו לבין אשתו).²² מוטיב זה משמש בעיה מנחה בגירסתו של קוונטין בהקול והזעם. ובעיה זו טמונה, כידוע, ביסוד הרשומון היפני המושתת על השאלה: מי אשם?²³

סיכום

גירושים מאוחרים הוא רשומון חלקי מצוי, המחובר לפי המתכונת של הקול והזעם לפוקנר. הוא נכלל בקטגוריה רשומון חלקי מכיוון שגירסאותיו השונות (ה-a-ים השונים) משותפות בחלקן. ואי-ההתאמה (השונות או הניגוד) ביניהן מתייחסת אל החלקים הלא-משותפים שלהן. הוא נמנה על הסוג המצוי מפני שלא כל גירסתיו ($a_1, a_2, a_3, \dots, a_n$) מתייחסות רק למושא אחד בלבד משותף לכולם b , אלא גם למושאים אחרים (b_1, b_2, b_3) המשותפים, כדואיצייות שונות, לגירסאות אחדות.¹ עם זאת יש בו גם כמה דוגמאות של רשומון שלם פנימי בתוך גירסה אחת או בין שתי גירסאות, שבהן קיים ניגוד בולט בהתייחסות כלפי b משותף לשתי קביעות בתוך גירסה אחת או לשתי גירסאות.

בשקידתו על הקול והזעם כמודל ליצירתו, חדר א.ב. יהושע לעקרונות הרשומוניים המכוונים מודל זה, וחיבר את יצירתו בטכניקת המסירה של גירסאות רבות הנמסרות מנקודות-תצפית שונות כחטיבות נפרדות. הוא העמיד את יצירתו על אידיאת-תשתית המשותפת לו ולמודל – ההידרדרות והשקיעה של משפחה המשקפת מצב חברתי במדינה כה היא חיה; ושיקע בתוכה את השאלה: מה ומי היו הגורמים להידרדרות ולשקיעה של המשפחה?

שאלה מרכזית זו מומחשת, כאמור, בעלילת הרומן גירושים מאוחרים כמוטיבים-המוליכים של ניסיון הרצח ושל חסמונח הטירוף של הדמויות המעורבות כפרשה. אלה משמשים כסימפטומים וכגורמים (מהם ראשוניים ומהם נגזרים) להידרדרות המשפחה, ומתפרטים לשאלות-המשנה:

- (א) האם באמת התכוונה האשה נעמי לרצוח את בעלה יהודה? אם כן, מה היו הגורמים לכך? ואם לא, מה היו הגורמים להאשמתה בכך?
- (ב) מיהו המטורף האמיתי, שעורר את טירופו של בן-זוגו כמשפחת קמינקא – הבעל (יהודה) או האשה (נעמי)?
- (ג) שאלה כתבנית קטנה יותר: מי אשם בכישלון חיי הנשואים של הזוג הצעיר אסא ודינה?

כל הגירסאות מבטאות בדרך הגילום הספרותי את הכעייתיות שביסוד השאלה הראשונה. כמעט כולן מתייחסות בדרך ישירה או עקיפה, מפורשת או נרמזת, לשאלה השנייה. ושתי גירסאות (של דינה ואסא) מתייחסות לשאלה השלישית. עם זאת נשארות כל השאלות בלתי-פתורות ביצירה, והקורא מנסה לאחות חלקי דברים ולשער השערות על סמך הנחונים הסותרים שבגירסאות השונות.

הניגודים בין הגירסאות הם רבים, אם כי קיימות גם הסכמות, בעניינים הבאים:

א. בשאלת הטירוף — כמעט כל אחד מבני המשפחה מאשים את רעהו בטירוף, זאת בשעה שגירסתו שלו מעידה עליו שהוא עצמו מופרע. קדמי טוען שכל בני המשפחה מטורפים, חוץ ממנו; כי הוא הנו השפוי היחידי במשפחה ("אני לא אכנע לכל השגעונות הפורחים פה [...] מישוהו צריך להישאר שפוי כמהומה הזאת", עמ' 41, ו"מה שהסתבך בפתולוגיה עמוקה במשך ארבעים שנה אני אחיר", עמ' 43). אולם מתוך גירסתו למדים שגם הוא עצמו אינו שפוי כל-כך ("מרגיש איך הטירוף משתלט עלי", עמ' 64). האם נעמי טוענת שאסא בנה הוא השפוי היחידי במשפחה ("אסא הכי יציב מכולם, הכי שפוי", עמ' 268). אך גירסתה מפריכה טענה זו בתיאור התקף ההיסטריה של אסא, מסוג ההתקפים שפקדו אותו בילדותו, החוזר אליו כביקור המשפחתי אצלה. האב יהודה טוען שנעמי אשתו מטורפת ("אוחזת בשיגעונה [...] אינני מאמין ילדים בהחלמתה, תיזהרו, אתם לא מכירים את השורש העמוק", עמ' 299).

אך אסא טוען בניגוד לאביו יהודה שמעולם לא האמין במחלת אמו (עמ' 136). ודינה מגיעה למסקנה שיהודה מטורף ("גם הוא קצת מטורף מתחזה לשפוי ואת הטירוף הזה רוצים לתחוב כטיפה רירית בתוכי", עמ' 94). האם נעמי אומרת לצבי: "אתה מטורף צבי, אני אומרת, אתה כאמת מטורף" (עמ' 262). וצבי מספר בגירסתו שטירוף האם היה התחזות כ"הסדר בשעתו כדי להשתחרר מתהליך האישום" (עמ' 221). יחד עם זאת מצביע צבי על גילויים של טירוף אמיתי בהתנהגותה של האם — בגניבותיה הקטנות מן החנויות ובמאכלי הפיגולים שהכינה לבעלה. מבחינה זו אפשר לראות בגירסתו של צבי רשומון פנימי.

ב. בשאלת הרצח — כנגד טענת האב יהודה, שהאם נעמי ניסתה לרצוח אותו, מתייצבים כולם חוץ מצבי ("אבא היה פצוע", עמ' 221). אסא טוען מפורשות שהאשמת האב את האם אינה נכונה ("אתה יודע שלא [...] אל תחזור שוב על הסיפור הזה... לרצוח", עמ' 128). דינה טוענת שזה לא מסתבר ("רצו לרצוח אותו? אלוהים על מה הוא מדבר?", עמ' 92). וקלדרון מכריז שאינו מאמין בכך (עמ' 198). בגירסתה של נעמי באות שתי קביעות: "כן, אבל בעצם לא" (עמ' 280). וכך אפשר לראות עניין זה בגירסת נעמי כרשומון פנימי.

ג. בשאלת כישלון חיי הנשואים של אסא ודינה — בגירסתה של דינה מתגודדות שתי תשובות נגודות לשאלה: מיהו האשם באי־קיום יחסי אישות ביניהם? דינה בכך ש"סירסה" את בעלה בכלימתה האינפנטילית? או אסא — שהיה אימפוטנטי מלכתחילה? בהשוואת האפקט של השאלות הכלתי־נפתרות ב"רשומון החלקי המצוי" העברי והאמריקאי, בולט כוחו של האחרון. בהקול הזעם מתייחס הרשומון לשאלה על ביצוע ממשי של פעולה, ואילו בגירושים מאוחרים לניסיון בלבד, ואף ניסיון זה נראה מפוקפק. עיצוב הדמויות בגירושים מאוחרים מתבצע דרך התדעות ה"דוכרוח" ביצירה המופיעות כקולות בלבד. בשל דרך־מסירה זו הדמויות אינן מעוצבות על כל פרטיהן וקורות־חיייהן המלאים. באחסין אומר על גיבוריו של דוסטויבסקי: "הם חסרי כיוגרפיה כמוכן של ניסיון חיים בעבר. הם זוכרים מעברם רק מה שלא פסק להיות לגביהם הווה ונחוה על ידיהם כהווה".² דברים אלה יפים, כפי שמעיר שמעון זנדבנק,³ גם לגבי גיבוריהם של פוקנר ויהושע. רק מה שחודר לתודעתם מן העולם החיצוני ומה שחי בהם מן הכיוגרפיה של עברם, נמסר כמונולוגים שלהם, אחרי כריזה קפדנית של החומרים הרלוונטיים, במשמעת העצמית שהסופר מקבל על עצמו כשהוא מסתגר בתודעה של כל דמות ודמות.

"עבר" זה אצל פוקנר הוא תקופת ההתיישבות הגדולה ותנופת הבניין של מדינות הקונפדרציה בדרום האמריקאי. ואצל יהושע הוא — תקופת ההגשמה של החזון הציוני בבניין המולדת לעם היהודי בארץ ישראל. גם פה וגם שם (כמוכן בהכדלים הגדולים באופי ובנתונים של שני מפעלים אלה) חלה הידרדרות ערכית במרוצת השנים, ועם הכרסום שחל באידיאלים החלוציים־הלאומיים־המוסריים של המתיישבים במהלך הדורות, נתפרקה אצלם המוטיבציה למעשים מיסודותיה הקונסטרוקטיביים ונתערעה יציבות הקיום הכריא המושחת על החומר הרוח כאחד.

מבחינת יסוד "המרחב" הפואטי⁴ בסיפר, הרחיב יהושע את זירת ההתרחשות בעלילה על ידי הגדלת מספר הדמויות העיקריות המשתתפות בה; ואילו את טווח "הזמן" של הסיפור צימצם במידה ניכרת. בהקול הזעם טווח הזמן שבו נמסרות הגירסאות השונות הוא שמונה־עשרה שנה. לעומת זאת בגירושים מאוחרים הוא שלוש שנים. עם זאת קיים גם דמיון בין המונולוגים של גירושים מאוחרים לבין אלה שבהקול הזעם, כמועדים וכמוג־האוויר. כמועדים — חג הפסחא מזה וחג הפסחא מזה, יום ראשון לשבוע של חג הפסחא שם ויום ראשון של פסחא כאן, מיסח הכנסיה שם ובמקביל לה ליל הסדר כאן.⁵ כמוג האוויר — גשם יורד מתואר בשתי היצירות, אף־על־פי שבעונת הפסחא כאן אין בדרך־כלל גשמים.

הבדל נוסף בולט במיבנה מהלך העלילה הסיפורית. בעוד שהעלילה בהקול הזעם נשארת בסוף הספר פתוחה, מגיע מהלך העלילה בחטיבה האחרונה של גירושים מאוחרים לסיומו. הירצחו של יהודה קמינקא כבית המטורפים, לאחר קריעת מסמך־הגירושים עם כתב־הוויתור על הבית, חותם כסיכוב שני את פרשת הגט, שהוליכה מבחינה סיפורית את עלילת הספר מתחילתו ועד סופו.

על כל ההבדלים האלה בין שתי היצירות חולש ההבדל בטון של הדברים בסיפר. טון הסיפר בהקול והזעם הוא רציני ואפילו פאתיטי, בעיקר בהתייחסותו לסבל אנוש ולאופני השתקפותו השונים מנקודות-תצפית שונות. לעומת זאת טון הסיפר של יהושע הוא כדחני וליצני ביסודו.⁶ הוא מלעיג על הכריות המסתחררות בגחמותיהן במחול-טירוף סחפני, ומציג את גילוייו השונים של ה"טירוף" אצל דמויותיו, שכל אחת מהן מבטאה אותו בדרך משלה מנקודת-המבט שלה.