

# דן בן-אמוץ — ריאליזם אפיגוני וסיפורת טריביאלית\*

גרשון שקד

של מה שמכנה שמיר ספרות דור המדינה נשתנו, ונקודת המוצא שלה שונות מזו של הסיפורת הריאליסטית, אבל, כפי שנראה, התמודדה עם המציאות הישראלית לא פחות מן הסיפורת של הדור הקודם. יצירות כמו מול היערות, בתחילת קיץ 1970 והמאהב של א.ב. יהושע ודרך הרוח, מנזר השתקנים, מקום אחר, והר העצה הרעה (ובצמם כל כתביו של עמוס עוז), או יצירות של יורם קניוק (היורד למעלה, סוסעץ), אורפז, קנו, בן-נר, ואחרים אינן מעורבות פחות בעניינים חברתיים מאלה של בני דורו של שמיר.

הם אפוזיציונריים יותר כלפי המימסד הקיים וסוטים מן הקונסנוס ה"ציוני" שהיה מקובל על שמיר; אך סטייה מן הקונסנוס שהיתה מקובלת עליו אינה אומרת הינתקות מן המציאות החברתית. העובדה שהם נזקקים לטכניקות אחרות מעידה, שגישתם אל הנושא היא, אולי, מורכבת ומסובכת יותר; אך אין היא מעידה על ניתוק מן המציאות וקוסמופוליטיות תלושה. ההנחה ששינוי בטכניקה פירושו ניתוק מן המציאות נראית לי מופלגת מאד, שהרי לפי הנחה זאת אין לגויס, קפקא או פרוסט כל קשר למציאות החיים של סביבתם וחברתם. גם הריאליסטים לא היו מנותקים ממקורות השפעה ספרותיים חיצוניים, וזה מגוחך לומר שמקור השפעה ריאליסטי הוא לגיטימי ומקור השפעה לא ריאליסטי אינו לגיטימי.

ב

לא כל מי שניסו להמשיך ולשאת את דגל הריאליזם החברתי נקט עמדה דומה לעמדתו של שמיר. אהוד בן-עזר, סופר צעיר יותר, שכניגוד לריאליסטים שניסו למצוא מקומם במודרנה, נשאר נאמן למסורת הריאליסטית, נאבק על הלגיטימציה האמנותית של יצירתו בנסיבות החדשות ותלה עצמו לשם-כך באילנו ה"גדול" של מוסנון. אהוד בן-עזר דן בביקורתו

א

שנות השבעים היתה המסורת הריאליסטית בעמדת מיגננה וניסתה להצדיק את עצמה מבחינה ספרותית ומבחינה פוליטית. שמיר, שעבר בשנים אלה מן השמאל לימין, התווכח בשורת מאמרים עם סופרי השמאל על אופיה התרבותי של המציאות החדשה, כשהוא מנסה לקשור באופן די שרירותי בין נטיות אסכולתיות-סגנוניות לבין השקפות פוליטיות. בלהט הוויכוח הוא טען כלפי המסורת הפוסט-ריאליסטית החדשה, שאינה פטריוטית כל צורכה ומתרחקת מענייניה המרכזיים של החברה הישראלית: "מעיד אני על ההבדלים המהותיים בין דורי לבין הדורות הבאים אחריו בספרותנו, ואיני זו מדעתי, כי יש קווי-אופי דומיננטיים בקבוצה הנקראת "דור המדינה", והם: הינתקות ממוקדי המפעל הציוני (מבחינתם החברתית והתרבותית), העדר הזדהות רעיונית עמו והתנכרות לסגנון התרבותי והרוחני שנוצר בתחומו. אקלים היצירה של דור זה הוא הרבה יותר קוסמופוליטי משל קודמו (הוא מזכיר במידת-מה את קבוצת שלונסקי בראשיתה, מבחינה זו), וזיקתו לזרמי-ספרות במה שקורים העולם הגדול מסייעת לנטייתו הטבעית להתרחק מן המדיום הריאליסטי".<sup>1</sup> מרבית חבריו של שמיר לא ניסו לגונן על עמדתם הריאליסטית ולא רצו לקשור בינה לבין עמדות פוליטיות. רובם היו ביקורתיים כלפי חברתם, ומדרו אותה על פי אמות המידה של העבר. חלק מהם גם ניסה להתאים עצמו למסורת החדשה, ורובם ככולם חיפשו דרכים טכניות הולמות, כדי להתמודד עם הנסיבות החדשות.

ההנחה, שהסיפורת הלא-ריאליסטית מנותקת מן המציאות, צריכה בדיקה. אמות המידה של הסיפורת,

\* פרק מתוך: כחבלי הזמן, הריאליזם בסיפורת העברית, 1940-1980, הסיפורת העברית 1880-1980, ד'. הפרק נכתב לפני כשנתיים.

יצירות כמו מול היערות, בתחילת קיץ 1970 והמאהב של א.ב. יהושע ודרך הרוח, מנזר השתקנים, מקום אחר, והר העצה הרעה של עמוס עוז, או יצירות של יורם קניוק, אורפז, קנו, בן-נר, ואחרים אינן מעורבות פחות בעניינים חברתיים מאלה של בני דורו של שמיר.

בדומה ליהושע ברויטוף ומוסנון שקדמו להם בעניין זה, מנסים בן-עזר ובן-אמוץ להתבונן בבעיות חברתיות מחזור המנעול המשקיף לחדר המיטות.

בהדפסה חדשה של אפורים כשק יותר במקומו שלו במערכת כממשיכו של הרומאן הריאליסטי החברתי, מאשר במוסנון עצמו.

בן-עזר טען, שהקורא מקבל את סיפורי מוסנון: "כנתח של מציאות מסוימת, כעדות חברתית אקטואלית, שנעשתה היסטורית. אין בהם כל רבדים נוספים, סמליים, רבי-משמעות, המאפשרים לדרוש אותם ולמצוא בהם רמזים וכוונות שמעבר לעולמם המוגדר. ובאקלים הסיפורתי שלנו, תכונות אלה נזקפות בדרך כלל לחובתו של הסופר ולא לזכותו. חברה מצומצמת בארץ קטנה זקוקה כנראה מאד לספרות רוויה סמלים, מטאפיזיקה, ערפול וחכמנות וקדושה מתחסדת, וזאת משום שהכתיבה הריאליסטית עדיין נשארה הסוג הסיפורתי הקשה ביותר להתמודד עמו, והחשוף ביותר לביקורת. משום, שכל תפר וכל דמות וכל משפט שאינם באים בו על מקומם המדויק, צרימתם ניכרת מיד, מה שאין באמאלגמות ובהשתפכויות הבלתי-מרוסנות של סיגנונות הפרוזה האחרים הנקוטים והאופנתיים אצלנו".<sup>2</sup>

בן-עזר, שהוא אחד מן היוורשים המובהקים ביותר של מוסנון, מעיד כאן על עצמו לא פחות מאשר על מוסנון. הוא מתאונן שסיגנונו של מוסנון וסיגנונו שלו שוב אינם מתקבלים באותה מידה של התלהבות בדור שהאסכולה השלטת שלו שוב אינה "ריאליסטית", משום שה"רפובליקה" הספרותית של שנות השבעים מעדיפה סיגנונות שמעבר לריאליזם על הריאליזם-נטורליזם. אהוד בן-עזר סובר, איפוא, שגם לאסכולה שנדחקה מן המרכז יש זכות-קיום בשוליים. הוא אינו מנסה לקטב כשמיר בין נאמני המולדת הריאליסטיים לבין הקוסמופוליטים הלא-ריאליסטיים; אלא טוען, שאלה הן שתי אסכולות, שלכל אחת מהן זכות קיום, למרות שברצף הקיים הריאליזם, ששלט בכיפה נדחה לרקע ואסכולות אחרות קודמו לחזית. הוא וכמה מחבריו ניסו למצוא לריאליזם תפקיד חדש במערכת הספרותית.

בדומה לשמיר סבורים גם בן-עזר ובן-אמון שהסיפורת חייבת להיות מעורבת בחברתה, בין שמעורבות זו הולמת את עלילת-העל הציונית (כתביעתו של שמיר), ובין שאמות-המידה המובלעות ביצירות מעדיפות אמות מידה אחרות.

בן-עזר ובן-אמון ויתרו על מקומם בקאנון ונהנו דווקא לכתוב ספרות חברתית לא-קאנונית בעיני הביקורת של זמנם, שייצגה את הדקאנוניזציה של הריאליזם. בדומה ליהושע ברי-יוסף ומוסנון שקדמו להם בעניין זה, מנסים הוא ובן-אמון להתכונן בכעיות חברתיות מחור המנעול המשקיף לחדר המיטות. בדומה לשלושה אלה גם סיגנון כתיבתו של בן-עזר הוא יותר נטורליסטי מריאליסטי. הנטורליזם מתגלה

באופיים היצרי הראשוני של הדמויות ובצורת הצגתן. הסיפורת הנטורליסטית של שנות השבעים היתה קרובה למדי לסיפורת הטריביאלית – הכוונה לסיפורת של "ספרי הכיס" השווים לכל נפש במהות ולא בצורה, המצויה ביותר אצל אומות העולם. זו סיפורת שכוונתה לשעשע ולבדר יותר מלרומם, ואין לה יומרות אמנותיות מוגזמות. לסיפורת הישראלית הטריביאלית יש גם נופך אידאולוגי, והיא ניסתה לצרף מסרים אידאולוגיים אנטי מימסדיים לשאר סממניה. בדיון שלנו נתייחס אך ורק לחלק ממנה. החלק הארי של סיפורת זאת נכתב על ידי סופרים יוצאי עדות המזרח שהפכו ליורשים הלגיטימיים של הסיפורת החברתית של שנות הארבעים והחמישים. היצירות של סמי מיכאל, שמעון בלס (ביצירותיו הראשונות), אמנון שמוש, לב חקק, יצחק גורן, היו ביטוי כן לזעקה החברתית של קבוצה מקופחת שהגיעה אל הסיפורת בשנות השישים המאוחרות. גם סופר מן הסופרים משארית הפליטה (שמאי גולן) כתב בשנות השישים יצירות ריאליסטיות שגם הן ביטוי לזעקת המקופחים. בן-עזר ובן-אמון כתבו בשם המקופחים למרות שהם עצמם היו רחוקים מקבוצה חברתית זאת. זעקתם של המקופחים שימשה להם חומר ביד היוצר המלודרמטי.

בן-אמון הוא בן דורו של מוסנון, בן-עזר צעיר משניהם. מוסנון עצמו התמכר לסיפורת הטריביאלית בכמה מקובצי סיפוריו (כגון: מבחר סיפורים לוחטים, שלגי, ת"א, 1984), למרות שהיו יסודות מעין אלה כבר ברומאן דרך גבר (1953).<sup>3</sup>

כמה מן היצירות של בן-עזר ובן-אמון הם על גבול הסיפורת הנטורליסטית והטריביאלית. דוגמא מובהקת לנטורליזם "טריביאלי" הוא ספרו של בן-עזר המחצבה, (1963), המבקש לעצב את היחסים בין עדות המזרח הנקלטות (והיחסים בתוך העדה הכורדית) לבין החברה האשכנזית הקולטת כמאבק של הכול בכול על מין ושלטון.

אחת מן הדרכים לשמור על המסורת הריאליסטית היא "לרדת" במשלב החברתי על-מנת לשמור גם על משלב חיקוי נמוך. ההשקפה העומדת מאחורי מעבר זה בחומרים החברתיים היא ההנחה, שיצרי האדם הנמוכים נחשפים בצורה גלויה יותר אצל שכבות חברתיות נמוכות ופרימיטיביות מאשר אל שכבות העילית.

שכבות העולים ביצירתו של בן-עזר אינן משמשות, איפוא, דווקא מידגם לעיצוב חברת העולים וקשיי קליטתה אלא כמידגם לעולם של יצרים אפלים עדיין אצל השכבות הללו כטהרתם הראשונית.<sup>4</sup> רומאן הכתוב כמלודרמה ריאליסטית המבוססת על תימאטיקה חברתית הוא הרומאן אנשי סודם

שכבות העולים  
ביצירתו של בן-עזר  
אינן משמשות, איפוא,  
דווקא מידגם לעיצוב  
חברת העולים וקשיי  
קליטתה אלא כמידגם  
לעולם של יצרים  
אפלים.

בן-אמון לא פנה אל  
קהל הקוראים של  
ה"רפובליקה"  
הספרותית אלא אל  
צעירים ומבוגרים  
שמחוק לרפוליקה  
זאת.

לא פנה אל קהל הקוראים של ה"רפובליקה הספרותית" אלא אל צעירים ומבוגרים שמחוץ לרפובליקה זאת. הם הופנו בעיקר לשמאל הצעיר הממורמר. במאמר ביקורת על ספרו של בן-אמון יופי של מלחמה כותב מבקר "שמאלני" מובהק, לאחר שהוא בא בכמה טענות "אמנותיות": "הדברים הכלולים בספרו של בן-אמון — הן החזקים והאמיתיים והן אלה שביקרתי לעיל — משקפים לא רק את כנותו האמיצה המהולה במבוכה ובנטייה לייאוש של המחבר, אלא של רבים בארץ בתקופה האחרונה. משום כך מהווה הספר, ללא ספק, תעודה חשובה על הנעשה בנפשותיהם של רבים, מה עוד שדווקא מספר זה אפשר ללמוד את תוצאות פועלה ההרסני של האידאולוגיה השלטת — האידאולוגיה של שלנו מותר הכל' בארץ הזאת, וכן את תוצאות מלחמות 'המגן' הישראליות 'המפוארות'. זה דבר נדיר בספרותנו — ומשום כך דבר חשוב." 6

זו ביקורת המדגישה את הזדהותו של המבקר עם הביקורת החברתית המשתמעת מיצירתו של המבוקר. האידאולוגיה האנטי-מימסדית המתאימה להשקפותיו של השמאל חשובה בעיניו מן הטקסט עצמו. המטרה הדידקטית מקדשת את האמצעים הטריביאליים של המלודרמה האידיאית. מסתבר, שהתערובת של מרירות חברתית ופורנוגרפיה שהיתה אופיינית ליצירתו התאימה לצרכים החברתיים והתרבותיים שלהם. הם רצו ספרים קלים וקריאים, שיבטאו רעיונות אנטימימסדיים, בלא שהקוראים יצטרכו להשקיע מאמץ מיותר. 7

זה, אולי, סוד הצלחתם המסחרית של ספרי ה"זיון" למיניהם למן לא שם זין (1975) ועד לזיונים זה לא הכל (1979) וזיוני הדרך (1981) וכל כיוצא באלה. אין ביצירתו של בן-אמון עומק פסיכולוגי או עוצמה פיוטית, אבל הרומאן הריאליסטי הטריביאלי קלט כאן את עלילת-העל החדשה (עלילת-על המורדת במוסכמות של העלילה הקודמת), והגיש אותה להמוני הקוראים.

יצירותיו היו מעין מרד תימאטי (שהפך בינתיים,

שיצא בשנת 1968. הרומאן הראשון מצדיק את חשיפת היצרים ואת האינטריגה המסובכת שלו בשכבה החברתית שהמחבר מטפל בה; ברומאן אנשי סדום מומן בן-עזר על ידי שרשרת אירועים מלאכותית למדי לצומת אחד כמה מבעיות היסוד של החברה הישראלית והיהודית בדורו, ומציג מנקודת הראות של יחסי אישות בין גברים ונשים. הרומאן מורכב מכמה חוטי עלילה של דמויות שונות המזדמנות במקרה בצל קורת גג אחת באכסניה בסדום. מכונת של תיירים אמריקאיים נתקעת בסדום. שתי הדמויות, הזוג דניאל ושרה זוכות לחוויות: שרה לחוויה מינית עם הצבר צבי (יחסי יהודייה והעברי החדש); דניאל, בעלה הרופא, נפגש בקארל שיש לו ראייה פגומה, משום שנפצע בקרב האחרון בגרמניה, שבה גויס לצבא כעלם צעיר. קארל מספר על תולדות הטמפלרים ועל מערכת יחסים מסובכת של אבותיו עם היהודים. בן-עזר עוסק באותו רומאן ביחסם של יהודים אל השואה, ברגש האשמה של הגרמנים, ביחסי יהודים וה"עברי החדש". כל זה מלווה תערובת של אפקטים מלודרמטיים וגרויים מיניים.

התערובת המזוהה של בעיות חברתיות "אקטואליות-פופולריות" ואינטריגה מלודרמטית חשובה הרבה יותר מן הדמויות המשתתפות בעלילה וכל מה שמשמע מהן. תערובת זו היא שיוצרת את הריאליזם הטריביאלי, שהוא יורשו של ריאליזם "לגיטימי" יותר של הדור הקודם. 5

## ג

רק בשלהי שנות השישים נעשה בן-אמון מספר מרכזי למדי בסיפורת הריאליסטית הטריביאלי. מאז נועד ליצירתו תפקיד שונה במערכת הספרותית מאשר ליצירתם של הסופרים הריאליסטיים בני דורו. אלה ניסו להשתנות ולהתאים עצמם לזמנים החדשים. הוא התאים עצמו לרוח הזמן מבחינה תימאטית, אך לא התמודד עם טכניקות חדשניות. הוא

אידאולוגיה שמאלנית  
אנטי-מלחמתית,  
שהפורנוגרפיה  
משמשת לה תבלין  
עיקרי מאפיינת  
גם את ה"סיפור"  
קריעה תמה. אותה  
אווירה קיימת גם  
בפסבדואוטוביוגרפיה  
המינית הרעיונית  
של בן-אמון, זיוני  
הדרך.



פנחס כהן-גן —  
סמנטיקה ויזואלית. 1990.  
טכניקה מעורבת.  
76x105 ס"מ.

מדובר בשנות השבעים, שיגרתו מאד בסיפורת הישראלית שלאחר שדה, עמיחי, שחר, עוז, יהושע, אפלפלד, קניוק וקנוז), בלא שזה יקבל ביטוי הולם בצורה. הוא מיסחר את המרד נגד עלילת-העל הציונית.<sup>8</sup>

בן-אמון היה מודע לכוונותיו ה"מסחריות" וחשפן בפני קוראיו. בדר-שיח שבינו לבין נמעניו הוא מתקומם קודם כול נגד ההנחה המקובלת, שסופר כותב למען העולם הבא והנצח, ומטעים לעומתה, שסיפורת נועדה ככל מוצר אחר בראש ובראשונה לפרנס בכבוד את יצרניה ("ספריות השאלה שודדות בעזרתך את עמלם של סופרים ומלים" – כפתח הספר, זיונוני הדרך, 1981). זכות המיסחור היא טענה ממדרגה ראשונה להפצתה של ספרות "טריביאלית", המבקשת בראש ובראשונה למצוא חן בעיני הצרכנים, ואינה בוחלת באמצעים להשגתה של מטרה זאת המקדשת את כל האמצעים הספרותיים.

יצירתו של דן בן-אמון היא יצירה טריביאלית המודעת לעצמה; הוא מרבה במבואות וסופי דבר, שבהם מתחנחן המחבר עם נמעניו המשוערים, ספק להרגשת האוטנטיות של הסיפור ספק לדר-שיח חצי-הומוריסטי, שהוא גם כן אחד מסמני העיצוב שלו. דמות המספר שלו מצהירה על זהותה הביוגרפית (כדן בן-אמון), והיא מודעת לחינה האישי ולאופי הטריביאלי של היצירה, ומקדימה רפואה של הודאה פומבית במיבלותיה על המכה הביקורתית העשויה (או עלולה) להתייחס אליה ברצינות קאנונית.<sup>9</sup> בן-אמון מנסה לפתות את קוראיו ו"לפלרטט" עמהם. הוא מנסה להפעיל עליהם מעין חן ארוטי. במרבית שיחותיו של המספר עם קוראיו יש מידה לא קטנה של אקסהיביציוניזם: בספריו מגלה המחבר לקוראיו בהנאה רבה על מעשי גבורה מיניים שלו, ומרמז שהם אמת יותר מבדיון.

הוא מרמז, שזו הביוגרפיה האוטנטית של בעל הספר – דן בן-אמון. שני היסודות הללו: מעשה העגבים ה"רוחני" עם הקוראים והחשיפה העצמית הם שתי טכניקות "גרזי" האופייניות לסיפורת של בן-אמון כסיפורת טריביאלית.

כדברי הסיום לרומאן יופי של מלחמה נאמר: "אז עכשיו, בוא וספר לי אתה: נהנית מהספר? האמת: נהנית או לא? בכל אופן לא השתעממת, נכון? לא התחלת לפהק ולא נרדמת לי באמצע. נכון שאני צודק? יכול להיות שפה ושם לא הסכמת עם כמה דעות. אולי אפילו התרגזת קצת. זה יכול לקרות. אני לא אומר שלא. אם אתה רוצה לדעת את האמת או תרע לך שגם אני מסתייג קצת מכמה דעות שאנוש הביע." טענה אחרת שלו היא, שיש לשכור את המסגרות

הנוקשות של הבדיון ולהפוך את הספר למעין דר-שיח בין הכותב לבין הקורא, לשכור את השלמות הבדיונית ולהקריב אותה על מזבח ההנאה התקשורתית. ההנחה היא שהספר הוא מוצר תקשורתי המשמש את המחבר כדי להעביר מסרים (ובעיקר דעות פוליטיות אנטימימסדיות).

בספר אחר מנסח בן-אמון אמת "אריסטוטלית" על אופייה של היצירה הספרותית ומציג קשר מורכב יותר בין מציאות לבדיון: "אני עורך אותם ומשפץ אותם בקפדנות (את קטעי הפסיפס של חייו ג.ש.). אילו הייתה באפשרותי לחיות אותם מחדש – כך בערך הייתי רוצה לחיות אותם, ונדמה לי שגילוי לב זה אינו נופל בחשיבותו מגלויה של האמת העובדתית. המציאות מפספסת לפעמים צינסיס לתת ראי מרוכז לאמת בעלת משמעות, ואחת ממטרותיו של הכותב היא לעשות סדר בכרדק הזה על ידי המצאת מציאות אפשרית." (זיונוני זה לא הכל, 1979).

בקטע זה מנסה בן-אמון להצהיר על קשר בין בדיון למציאות על פי אמות מידה אריסטוטליות למרות שהוא נזקק, כמובן, ללשון תת-תקנית ומתגנדר בזה, שהוא מצהיר על אמת פילוסופית אסטטית בלשון תת-תקנית בלתי שגורה.

זו דרך פשטנית מאד להיות מקורי-כביכול בצורת הסיפור או להביע מסרים פוליטיים טריביאליים בצורה מקורית. טכניקה אחרת לקניית לבו ותשומת לבו של הנמען היא, כאמור, הטכניקה הווידויית שבה חושף הגיבור – המספר ברשות הרכיבים את חיי המין והאהבה שלו: בשיטה זאת הוא נוקט בסיפור-יומן שהוא מכנה בשם "רומאן מפתח ללא מנעול", זיונוני הדרך ("מציאות" זמורה, ביתן, מודן, ת"א 1981) המתרחש ברומא, ירושלים, יפו, בית המחבר ובעיקר בחדר המיטות שלו.

כדי לעמוד על אופיים הטריביאלי-הפאתטי של הרומאנים הללו יש, אולי, לסכם כמה מעלילותיהם ולהתייחס למשמעותן ולמהותן של העלילות. המצב האפי היסודי ביופי של מלחמה (1974) מבוסס על טכניקה של האמנות הבלתי בדוייה. המחבר בדה מצב שבו הוא טוען שקיבל זמן קצר לאחר מלחמת יום-הכיפורים חבילה של כתבי-היד, שנמסרו לו על ידי חבר של חיל שנהרג במלחמה. החבילה הכילה סיפור אחד וקטע הגות ורומאן, וכן מכתב אישי של החייל אל דן בן-אמון, שבו מתבקש בן-אמון לפרסם את הדברים. המספר מעיד על עצמו שהוא מזדהה עם רוב הדברים, שקרא בכתב היד, והוא מפרסם אותם בעריכתו. הוא משתמש בסיפור כציר ומשבץ לתוכו את רוב הקטעים האחרים, משפטים שהוא עצמו יוסיף, לצורך קישור והבהרה, הוא יסמן בסוגריים בגוף הטקסט.

בן-אמון מיסחר את המרד נגד עלילת-העל הציונית.

מעשה העגבים ה"רוחני" עם הקוראים והחשיפה העצמית הם שתי טכניקות "גרזי" האופייניות לסיפורת של בן-אמון כסיפורת טריביאלית.

האכזבה מן החברה  
הישראלית לאחר  
"פרוץ המדינה" היא  
נושא מרכזי לכלל  
קבוצת הסופרים  
הריאליסטיים,  
ולסופרים שנקטו  
מאחור יותר סגנון  
אסכולתי שונה.

ההתמודדות עם  
ההווה החברתי  
שאבדה את בתוליה  
הציוניים הייתה  
נושא מרכזי של  
סאטיריקנים ויוצרים  
שקדמו לבן-אמון  
ונשארה נושא מרכזי  
ליצרים שבאו אחריו.

הימים הם ימי מלחמת יום הכיפורים, אנוש הוא חובש קרבי ומטפל בפצועים של המלחמה. באחד הימים הוא מוצא גלויה שממנה הוא למד שדובי, בעלה של מיקי ידידתו, נהרג. הוא מחליט שבחופשה הקרובה יסע אל מיקי, יביא לה את הגלויה ויספר לה את עובדת מותו של בעלה דובי. (את מיקי פגש אנוש לפני למעלה משנה במסיבה בירושלים, ומאז הוא נושא איתו את טעמה הטוב של הפגישה). כפרק השני, אנוש מגיע לדירתה של מיקי אך מתקשה לספר לה את האמת המרה. הוא מבלה איתה לילה ארוך של אהבה, שיש בו סקס ושיחות ארוכות בעניינים אישיים ובענייני העם והעולם. בין השאר מספרת לו מיקי על יחסיה המעורערים עם בעלה ורואה באפשרות שימות במלחמה מוצא נוח מן המצב שנקלעה לתוכו. דובי משתתף בפגישה של מיקי ואנוש למרות שאינו נוכח בה (המת החי). לאחר לבטים ארוכים, בסופו של אותו לילה, מספר אנוש למיקי את דבר מותו של דובי. היא פורצת בבכי מר ומבקשת ממנו ללכת. הוא חוזר לשדה הקרב אך כעבור שבוע הם חוזרים ונפגשים. מה יעלה בגורלם לאחר מכן? לאחר המלחמה? על שאלה זו אין המספר עונה. הוא מציע לקורא מספר אפשרויות ונותן לו לסיים את הסיפור כרצונו. מוקד העלילה בפגישה שבין אנוש למיקי, ופגישה זו מתקיימת כפרק השני. הפרק הראשון מוביל לקראת הפגישה. הוא מספק מידע על הדמויות הפועלות ומתאר את המלחמה, שעל הרקע שלה הופכת הפגישה להיות מה שהיתה. הסיפור כתוב בהסתכלות לאחור, ממרחק זמן קצר. עמדה המאפשרת למספר לספר את האירועים לפרטי פרטים (הוא עדיין זוכר), וגם לפזר חזיונות מן ההתחלה כאמצעי ליצירת מתח. מסגרת הסיפור מבוססת על זיכרונות או יומן הצוואה, שהמחבר מתבקש לפרסם. העלילה בנוייה על מוסכמה סיפורתית ידועה שהוקצנה: המשולש המאקברי: אשה בין שני גברים. האחד נפטר בזמן המלחמה והשני, כנראה, מאוחר יותר. העלילה דלה וחיוורת. רובו של הספר מוקדש לתיאור תמונות מן המלחמה ולהעלאת מחשבות ורגשות שהמלחמה מעורבת אצל המספר, ואלה מתייחסים לטעם החיים והמוות בכלל ובארץ ישראל בפרט. זהו ספר אנטי מלחמתי וישראלי של שנות ה-60 וה-70, שעיקרו במסר החברתי פוליטי שלו. ניתן למצוא אנלוגיה מסוימת בין העלילה של הסיפור, שבמרכזה עומד אנוש, לבין העלילה החברתית שבספר, שהגיבור שלה הוא החברה הישראלית: אנוש נושא איתו את זכר הפגישה הטובה עם מיקי בעבר, ועל פיה הוא יוצר ציפיות להמשך. הפגישה בהווה הסיפורי טובה, אך מלווה מתח מסוים וחששות. העתיד שלהם לא ברור: הקורא יבחר בין האלטרנטיבות השונות

— כלומר, הקורא חייב להיות פעיל ומעורב. במקביל, מתוארת החברה הישראלית, שנושאת עמה עבר קרוב, יפה וטוב יחסי (החזון הציוני, והשנים שקדמו למלחמת ששת הימים), על פיו היא מורדת את ההווה ויוצרת ציפיות לעתיד.

במרכז היצירה מלחמת יום הכיפורים, איזכורים של אישים (גודיק, גרציאני, דוד), ואירועים אקטואליים ודוקומנטריים ממלחמת יום הכיפורים מאז מלחמת ששת הימים. המציאות המתוארת, מתארת את אימות המלחמה של מלחמת יום הכיפורים ונמדדת על פי חוויית השואה, החלום הציוני ושברו.

אידאולוגיה שמאלנית ואנטי-מלחמתית, שהפרונוגרפיה משמשת לה תכלין עיקרי מאפיינת גם את ה"סיפור" קריעה תמה, ביתן, ת"א, 1974, העשוי על פי גיאנר המכונה "ספרותק" על ידי המחבר, ובמידה רבה איננו אלא יומן שגיבוריו הם הכותב, הקורא, כל מי שיכול להיכנס לרומאן, מגולדה מאיר וזלמן שוקן וכלה באשת המחבר.

אותה אווירה קיימת גם בפסבדואוטוביוגרפיה המינית והרעיונית של בן-אמון, (זיונוני הדרך, "מציאות" זמורה, ביתן, מודן, ת"א, 1981). גם כאן מנסה בן-אמון ליצור קשר בין תיאור החוויה המינית לאוטוביוגרפיה שלו. אימות המלחמה של מלחמת יום הכיפורים נמדדות על פי חוויית השואה, החלום הציוני ושברו. הניסיון הישראלי שלפני מלחמת ששת הימים. המספר-הגיבור הוא הדמות הראשית ולצידה — אלן, אשתו, בתיה אפולו — אשתו השנייה; רולי שפילמן, — אהובתו הראשונה; איריס, אנושקה, ואלנטינה, מארי-אן ושותפות אחרות למיטתו של המחבר. כמו כן הוא מזכיר את הדה בושס, נתן אלתרמן, דוד בן-גוריון, "דוקטור" רוזנבלום וגיבורים אחרים משדות הפוליטיקה, הביקורת, האמנות, הספרות וכיוצא באלה. כך נאמר, למשל, בזיונים זה לא הכל: "נכונותי להקריב את עצמי ואחרים למען הישוב נראתה לי מובנת מאליה. אני כמעט מקיא עכשיו כשאני קורא את הדברים המנופחים והנבוכים שבהם האמנתי בלהט באותם ימים" (זיונים זה לא הכל, הוצאת "מציאות", ת"א, 1979, עמ' 70). זו הודאה בהבדל בין עבר להווה ביחס לרעיון הציוני. נושא זה, המדגיש את הפער בין חזון למציאות חלום ושברו, עובר כחוט השני במלודרמות האידאיות של בן-אמון.<sup>10</sup>

נושא זה הופיע כבר ברומאן יופי של מלחמה: "הציונות, שהיתה קרובה כמשך שנים תחת שתי מצבות של מהכאות, התעוררה לחיים מאז מלחמה... השירה מעליה את המובן האופנתי של דברים בטלים, פטפוטים חסרי ערך ובלבול ביצים וגילתה במערומה שאלות יסוד חמורות המעסיקות את כולם. מה זה יהודי? האם באמת היה הכרח בהקמת המדינה? האם

המדינה ועם ישראל הם גופים נפרדים? האם אין פתרון אחר חוץ מהפתרון הטריטוריאלי? – מעולם לא הייתי מעלה בדעתי, ששאלות אלה יכולות לשמש נושא לשיחה מרתקת בין גבר לאשה באמצע הלילה (תראו מה שהמלחמה הזאת עשתה לנו).” (יופי של מלחמה, 1974, עמ' 157).

מה שמסתבר מן המובאות ומן העלילות הוא שבן-אמרן לא חידש חידושים תימאטיים מופלגים והוא טריביאלי בנושאו כשם שהוא טריביאלי בצורת הסיפור.

האכזבה מן החברה הישראלית לאחר “פרוך המדינה” היא נושא מרכזי לכלל קבוצת הסופרים הריאליסטיים, ולסופרים שנקטו מאוחר יותר סיגנון אסכולתי שונה (כגון יורם קניוק). שהיו חוט השדרה של הקונסנזוס הלאומי בשנות הארבעים ובראשית שנות החמישים.<sup>11</sup>

ההתמודדות עם ההווה החברתית, שאיבדה את בתוליה הציוניים, היתה נושא מרכזי של סאטיריקונים ויוצרים שקדמו לבן-אמרן ונשארה נושא מרכזי ליוצרים שבאו אחריו. בן-אמרן הוסיף לנושא את הסממנים המלודרמטיים. מלחמת יום הכיפורים שימשה רקע חברתי נוח לעיצוב האכזבה הגדולה של החיילים האלמונים, שהיו עדים לאויפורה החוזרת (מעין תחייה של החוויה הציונית) של מלחמת ששת הימים ושל הנפילה מאיגרא רמא לבירא עמיקתא במלחמת ההתשה ובעיקר לאחר מלחמת יום הכיפורים. בן-אמרן נזקק למעמד היסטורי זה, כדי לעצם את חוויית האכזבה והוסיף מלודרמה היסטורית על המלודרמה של עלילותיו. הוא נעשה ליוצר, שנוקק יותר מכל יוצר אחר לצורות סיפורת ריאליסטיות טריביאליות בעלות אופי פאתטי-סאטירי, כדי לבטא את אכזבתו של דור מגש הכסף מן המדינה.

הוא “מכר” חומרים אוטוביוגרפיים כדי להעביר מסרים אידאולוגיים ופיזר מסרים אידאולוגיים, כדי ליפות את החומרים האוטוביוגרפיים הטריביאליים-פורנוגרפיים. למרות אופיים האידאולוגי והאישי, כביכול, של הטקסטים, שימשה תערוכת זאת יותר את חשבון הבנק של היוצר מאשר את המגמות האידאולוגיות שבאה, כביכול, לשרת.

1

יצירות “ריאליסטיות” טריביאליות בעלות מגמה חברתית תדירות למדי בראשית שנות השישים, והן עלו כפורחות לצד יצירות מודרניות ולצד הניסיונות של סופרי שנות הארבעים והחמישים לחדש את עצמם. דוגמא מובהקת לספר מעניין זה שיצא בהוצאת “עם עובד” הוא ספרו של יצחק שלו, פרשת גבריאל תירוש (1965). “מלודרמה אידאית” בשבח הפורשים: קבוצת

“החוג המצומצם” (איה, אהרן, דן, המספר הגיבור) והמורה להיסטוריה, גבריאל תירוש, נאבקים במימסד של הגימנסיה (רחנבלום, נוישטדט, שלוסר, דגני), ההגנה והאנגלים. ההנחה הכארקטרוולוגית היא, שכל מי שהוא צבר ולחם הוא חיובי, וכל מי שאינו ולחם הוא גלתי ושלילי. דמות המספר-הגיבור מזדהה עם ערכי המורה תירוש ואנשי הקבוצה המקיפה אותו.

הקבוצה פורשת מן ההגנה ומתנגדת למדיניות ההבלגה. מותה של איה והיעלמותו של תירוש מסיימים את הרומאן. האפילוג מדגיש, שכל הקבוצה שבקה חיים לכל חי להוציא המספר ויאיר. תערוכת של סיפור מחתרת וסיפור רומנטי (אהבת איה לתירוש), הגדוש אפקטים מלודרמטיים ומסר חברתי בשבח לוחמי המחתרת.

פרשת גבריאל תירוש הוא דוגמא מובהקת לרומאן אינטריגי פשטני, שאינו “מסתבך” באיפיון מורכב ומשמש חומר קריאה “מבדר”.<sup>12</sup>

ספר ריאליסטי, שהוא על הגבול בין מה שאפשר לכנות הרומאן הלגיטימי והטריביאלי, הוא ספרה של מרים שוורץ, קורות חוה גוטליב (1968), שהוא לפי מיטב ידיעתי רומאן ביכורים וגם הרומאן האחרון שמחברת זאת חיברה.

המחברת מבקשת להראות, שהקיבוץ ומאה-שערים קרובים זה לזה. אלה חברות סגורות ופוריטניות, שאינן מאפשרות קיומו של יוצא דופן ומחניקים אותו. אפקטים מלודרמטיים של אהבת גבר ואשה משתי עדות עיונות, היריון מחוץ לנישואים ומאבק בין יצר לבין סדרי חברה שונים. כל רומאן על יחסים בין שתי עדות עיונות, המדגיש את הגורם המלודרמטי ביחסים אלה, מוביל למלודרמטיזציה של החומר הספרותי וממילא לטריביאליזציה של הסיפור.

\*\*\*

מכל מקום אפשר לומר, שספרות זאת היא בתחום הבידור יותר מאשר בתחום האמנות, והיא מתייחסת לספרות “לגיטימית” או קאנונית כמו התיאטרון הזעיר לתיאטרון הלגיטימי. ספרות זאת, על קשת הגוונים שלה (מספרות ההרפתקאות והבלש, הרומאן הרומנטי ועד למלודרמה האידיאית), היא חלק חשוב בכל מערכת ספרותית ובכל מקום שהיא חסרה מתמלאים התפקידים שהיא ממלאת והצרכים שהיא מספקת על ידי ספרות מתורגמת. חלק מן הסופרים הכמר-טריביאליים שלנו מנסים לזכות בלגיטימציה “קאנונית” על ידי הניסיון להעניק מסרים חברתיים לעלילות מלודרמטיות-טריביאליות מובהקות.

נראה לי, שהיוצרים והיצירות שמנינו כאן הם דוגמאות מובהקות לסוגת סיפורת זאת. מין ומלחמות, חלכאים ופצועים, מחתרת, יצרים ויחסי דתיים

פרשת גבריאל  
תירוש הוא דוגמא  
מובהקת לרומאן  
אינטריגי פשטני,  
שאינו “מסתבך”  
באיפיון מורכב  
ומשמש חומר  
קריאה “מבדר”.

אפשר לומר,  
שספרות זאת היא  
בתחום הבידור  
יותר מאשר בתחום  
האמנות, והיא  
מתייחסת לספרות  
“לגיטימית” או  
קאנונית כמו  
התיאטרון הזעיר  
לתיאטרון הלגיטימי.

וחילוניים הם חומרים המקובלים על סיפורת זאת בספרות העברית מימי שבבו ופולק ועד לבן-אמון ומרים שוורץ. הסופרים שנמנו כאן ממלאים חלק מן התפקידים המיועדים לסוגה זאת. חלק אחד, כאמור, מתמלא על ידי ספרות הזעקה הסוציאלי של סופרים עדתיים (עדתיים בעלי תודעה עדתית) וסופרים המנסים להציג את הצד החברתי בקליטתה של הפליטה (גולן). אפלפלד, אורלב ושיץ חרגו ממסגרת זאת. ריאליזם אפיגוני הוא ריאליזם הכותב בשנות השבעים בנוסח של שנות הארבעים, וחוזר ביסודו של דבר על הערכים וצורות הביטוי של דור קודם (כגון פרנקל). ריאליזם טריביאלי הוא ריאליזם סוציאלי הנזקק לגורמים מלודרמטיים רבים ככל שאפשר, כדי להעביר את המסר (בן-עזר, בן-אמון, שוורץ, שלו). מרבית הריאליסטים הללו קרובים למיסד השמאלי יותר מאשר לימני, ושלו הוא היצא מן הכלל המעיד על הכלל.

הם עושים ניסיון לפופולאריזציה מלודרמטית של רעיונות הקרובים לליבה של האינטליגנציה השמאלית יותר מאשר להמוני העם, שלהם מיועדת ספרות זאת. חלק מקהל היעד קרא את המלודרמה ולא קיבל את האידיאולוגיה, בחינת אכל קליפתה וזרק את תוכנה. מה שמסתבר הוא, שכמה מן התהליכים החברתיים המוקצנים ביותר וכמה מן התופעות החברתיות השיגרניות (למרות הקצנתן) הועלו דווקא ביצירות אלה. ואם לחלק מן היצירות הללו אין גם חשיבות בלתי רגילה כחלק מן הספרות הקאנונית האמנותית, יש להם חשיבות רבה, אם אנחנו מתבוננים בסיפורת כתופעה חברתית, שאם גם אינה משקפת מציאות היא עצמה חלק ממנה. היא מתמודדת עם המציאות ובודקת זאת הופכת לחלק ממנה.

## הערות

1. משה שמיר, הפסקת אש (ומנית), "מעריב" 15.7.1977.
2. א. בן-עזר, ספרי דורות קודמים, אפורים בשק, "הארץ", 5.6.1977.
3. עיין: ג. שקד, ררך גבר, על יצירתו הסיפורית של יגאל מוסנזון, "מחקרי ירושלים לספרות", י"ב (תש"ן), עמ' 223-251.
4. הודרת רמת המשלב החברתי המעוצב קיים בסיפורת האמריקאית הגוטנליסטית. מאבות הנטורליזם של השכבות הנמוכות היה ארסקין קלודוול (Erskine Caldwell). פוקנר כנגד זה נזקק לאותן שכבות כדי לעצב הויה מודרנית מאד. סופרים רבים למדי בסיפורת האמריקאית הלכו בעקבות קלודוול.
5. בן-עזר כתב כמה ספרים נאטורליסטיים-טריביאליים נוספים, כשהוא הולך ומקצין מלודרמטיזציה של העלילה. הספרים הם אמנם יותר אופוזיציוניים ומתקוממים נגד המיסוס, אבל עושים זאת באמצעות אינטריגות מלודרמטיות נאטורליסטיות. הכוונה ללא למש"ל המלחמה, ת"א, (תערוכת של רומאן דוקומנטרי המביא על האכזבה הגדולה של צעיר מעולם הערכים של החברה הישראלית). 1971; השקט הנפשי, ת"א, 1979 ויצירות מאוחרות יותר.
6. רון, "זו הדרך", 10.7.1974. מאמר זה בדרשבעתן של ריק"ח מבטא יתרון מהו קהל היעד של בן-אמון. הוא אינו מתכוון דווקא לאוהדי ריק"ח אלא לפריפריה השמאלנית שיש לה קשת רחבה

הם עושים ניסיון לפופולאריזציה מלודרמטית של רעיונות הקרובים לליבה של האינטליגנציה השמאלית יותר מאשר להמוני העם, שלהם מיועדת ספרות זאת.

- יותר. הדאוטומטיזציה התימאטית חשובה כל-כך עד שהקוראים אינם מחשיבים את טיבו של הטקסט כטקסט אמנותי.
7. משה שמיר עומד בהקשר מסוים בשנות השבעים על השפעתה הפוליטית המוגבלת של הספרות. הוא טוען במאמר ב"מעריב", לאחר המהפך הפוליטי והמהפך הימני בהשקפת עולמו כך: "יש עשרות אלפי קוראים – ולרוב צעירים באמת – לשיניים שלוש (או ארבעה-חמישה) מן הסופרים המוגדרים כאנשי השמאל הפוליטי בישראל, חלקם זכו לכך משום שהם סופרים טובים, וחלקם משום שהם סופרים גרועים (שמי הסיבות המקובלות ביותר לתפוצה גדולה). אין לי ספק שעשרות אלפי אנשים צעירים אוהבים את כתיבתם של סופרים אלה, מכבדים אותם כיוצרים – וגם מתעשרים מקריאתם בדרך אישית, חשובה מאד כשלעצמה, אבל כל זה אינו מיתרגם לדעות פוליטיות, להשקפות-עולם, למחברות-חברתית – וודאי לא להצבעה. משה שמיר, הספרות כ"הפנינג", "מעריב", 10.6.77. כשהוא מתייחס לסופרים שמלאניים גרועים שיש להם הצלחה "מסחרית", שמיר מתכוון, כנראה, לבן-אמון.
  8. קראתי את הספר בנשימה עצורה ומצאתי בו הרבה ריכוזים מעוררים ותיאורים מעניינים. "יופי של מלחמה אינו מצליח להסתיר כתיבה רעה על ידי הצגת נושא כאוב." "אני מאמין שהספר נכתב מתוך דחף אמיתי, שכמה מהרעיונות שהוא מעלה ראויים לזיכרון, ושהכוונה ודאי הייתה טובה. ואלו אני הייתי גומר בלוגיקה, הייתי אולי מוסיף: כי גם הדרך לספרות רעה – רצופה כוונות טובות." חיים פסח, משמעות הבלאגן הזה (על יופי של מלחמה, ג.ש.), הארץ, 5.7.1974. התגובה של המבקר על ספר זה לחיוב (נשימה עצורה) ולשלילה (כתיבה רעה) אופיינית לתגובה ביקורתית על ספרות טריביאלי.
  9. חן חשיפת תחבולותיהן של יצירות ספרותיות חסרות יומרה שרי גם על הרומאנים, קובצי הסיפורים ודברי הביקורת של ראובן קריץ. מרבית יצירותיו מתאימים לבני העוורים, הגם שנתחוננו, אולי, להיות יצירות למבוגרים. ועיין ביצירות כגון רומאן המפתח האוניברסיטאי: בני בי רב, סטודנטית, קרית מוצקין, 1964; רומאן חברת הילדים: האורות, קרית מוצקין 1970; ורומאן היורדים" הישראלים בלוס-אנג'לס, בשרדות השקיעה, חתום בפסכרונים ריקי קלר, ת"א, 1981. קריץ כתב ספרים נוספים בסיפורת, ביקורת ומחקר.
  10. על מושג ה"מלודרמה האידיאית" עיין: ג. שקד, המחזה העברי היסטורי בתקופת התחייה, ירושלים, 1970, 122-134.
  11. "אני די מטוסכס עם עצמי, הארץ, החיים שם הכול נואה לי ללא מוצא. מצד אחד מה שאני קורא, שומע וחוכר ממלא אותי רצון אדיר להישאר פה, ומה גם שאני אוהב את ניר-יוק, ומצד שני היכרונות האחרים שכוללים בעיקר רק ריחות, שירים, הרים, ציפורים, שמש שלאחר גשם, בתים כיפו ופלפל לא נותנים לי מנוח, אני לא יודע מה יהיה הסוף, אני תלוש ואומלל מבחינה זו, אני שונא ואינני חושב שאוכל לשוב ולחיות בקטנוניות של הארץ, הרכילות בבניית אחר לחיי השני בכל השבתאי (ח) טבחים נמרודים טנאיים כסתיים למיניהם, מעולם אנשים לא החיחסו אלי בכבוד ובאהבה כמו פה, ואינני סובל יותר מכל רגשי הנחיתות שגולתי בארץ בעטיים של ניבורי המדינה השונים. יש דברים החשובים לי יותר מכל ההתנצחויות האידיולוגיות של הפרובנציאליות שלנו בארץ. ואינני יודע מה יהיה הסוף, אני מתגעגע הביתה להורי לאחוזי לכמה אנשים שהם אחרים, אבל דן אתה הלא יודע, איך אתה בעצמך יכול לחיות עם כל זה? שכל אחד יזכיר לך כל ימך שלא שחקת בסטריט-קאר, ושכל אחד בצפון הארץ מודעוץ כשאתה תוקע נוד בדרום הגלב. "מתוך איגרת של יורם קניוק לרן בן-אמון משנות התמישים (ארכיון "גנוזים" 25032/1). ולהלן בהערה הבאה. מודעות לנושא זה כבר הייתה בשנת 1958: "איני בא, כמובן, להכחיש שבשנת תש"ח (הדוק: לא כדור תש"ח, שאינו קיים כלל, אלא בשנת ההיא) או בשנים שקדמו לה, ורוחו אידיאליים מסוימים, שלטו בכיפה מושגים וערכים מסוימים, שלאחר מכן נבגדו ונשכחו או הורדו מגדולתם." מתי מגד, האמנם "דורו של עוזי?", "משא", 7.11.58.
  12. ולעניין זה הארה ורטרופקטיבית בדברי אניטה שפירא: "המדינה פרצה ב-1948, הפכה בן לילה את מי שהיו מבשריו של עידן חדש לתופעה אנרכוניסטית. כרגיל בתהליכים היסטוריים, הזמן שעובר בין האירוע המהפכני לבין המודעות הציבורית לו ולהשלכותיו הוא ניכר." (א. שפירא, "זרור בארץ", אלפיים, 2, 1990, עמ' 202). "היו מהם, מן-הסתם, שחשבו בדיסטאוריינציה בנסיבות החדשות: זאת לא הייתה המדינה שאליה התכוונו. אבל רובם הסתגלו איכשהו במישור האישי." (שם, 202).
- לצורך השוואה, עיין בהופעתה של סיפורת טריביאלי בשנות השלושים והארבעים: ג. שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, ב', 1983, עמ' 282-285. בנוסף לספר שירה רבים ליצחק שלו, רומאן נוסף בשם תחת התות, ת"א, 1971.