שולמית לְבוֹא ורדינון

סיפורים כמו פטריות אחרי הגשם

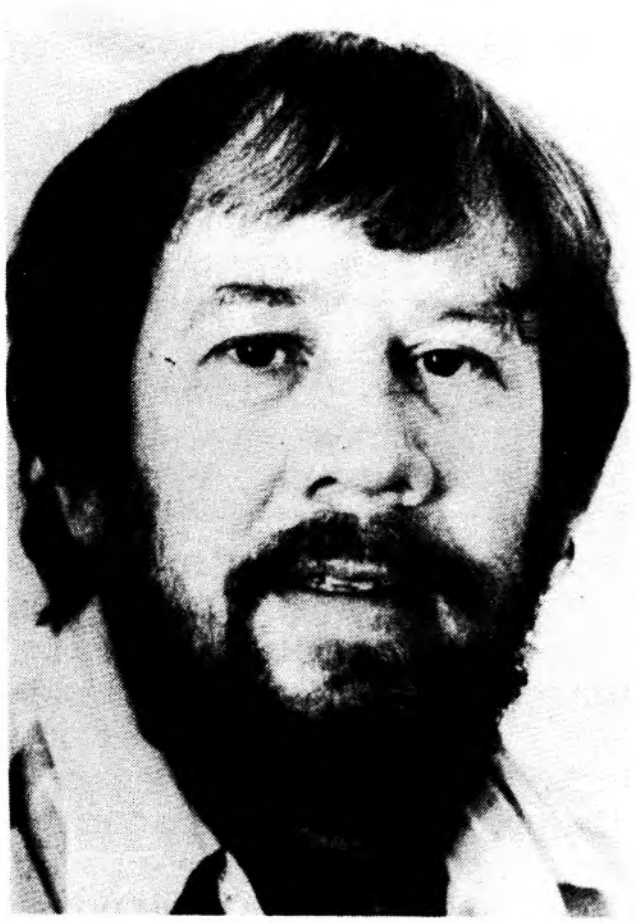
על "אחרי הגשם" ליצחק בן־נר

מאז התפרסמו בהמשכים הרומאנים הגדולים על דפי העיתונות יצאו שנים הרבה. הרומא־נים הלכו לספרים והעיתונים נשארו עם רעש החדשות, להוציא מוספים שבועיים, שעודם משֻמרים משהו ממסורת הסיפור בהמשכים. אין כוונתי למוספי הספרות, שאלה חיים בצמצום ומיועדים לאוהבים בלבד, אלא למוספים השבועיים, השווים לכל נפש. שם, בין מאמרים וכְתֻבות מעניְני היום, מתארחים להם לעתים פרקים בהמשכים מתוך רבי־מכר מובהקים (על הרוב, מתורגמים). בדרך־כלל אלו יצירות שיש בהן ענְיָן לקהל הרחב לענות בו, במה שהן קשורות בחדשות או עושות חדשות.

במקצת ממין זה הוא אף הסיפור "דוד אוגוסט, קאהיר, פברואר", מאת יצחק בן־נר, שהתפרסם לפני חודשים אחדים במוסף השבועי של "הארץ" ובו נפרש סיפורם של שני עיתונאים ישראלים, על רקע ביקור המשלחות בבירת מצרים.

בהֶקשר זה לא יִשָמע הדבר מוזר, אם אומַר שדווקא פרסום הסיפור בשבועונו של עתון, מלמד על המעמד המיוחד שכובש לו יצחק בן־נר, קודם־כל (ולפי שעה) בתורת סופר השעה. אין בדברי אלה חלילה שיפוט לגנאי, אלא תיאור תופעה מיוחדת, שבה סופר יכול וחפץ לכתוב מתוך ההווה אל קהל ערוך ונכון לשמוע את קולו. והנה, אף שאין התופעה חלה על כל סיפוריו של בן־נר, ואין היא מורגשת בעוצמה זו בראשית דרכו, לאחרונה דומה שהיא הולכת ונעשית תכונה מרכזית באופי יצירתו, שענְיָנה כאן ועכשיו, סיפורים שהדו־פק שלהם בחדשות.

בציון תופעה זו עדיין אין תיאור שלם לאופְיָם של סיפורי בן־נר, אף לא ביטוי מלא לכוחו, כשהוא לעצמו וכשהוא בהשוואה לזולתו. ככל שניתן לי לסכם ולהכליל כיוונים בסיפורת של ההווה, שונה בן־נר מבני־זמנו גם משום סגנונו וגם משום הבעיות שהוא



מעלה. סגנונו ריאליסטי ומרוחק מן הפיוט ומן הסימבוליזם המצוי ביצירותיהם של כהנא־כרמון, עוז, א.ב. יהושע ועוד. והבעיות שהוא מציג יש להן בדרך־כלל נגיעה בענְיני הכלל והן לעולם דראמאטיות. אפילו כשעוסק בן־נר באישי או בשולי־החברה, אין בסיפורו בריחה מן ההֶרואי והפאתֶטי והטראגי. כמנהג התקו־פה, בן־נר הוא בראש ובראשונה סופר של דראמות מובהקות וברורות, שבבסיסן בעיָה המוכרת (כך או אחרת) לכל אדם.

היחיד בשיבושו

"אנחנו בני אדם. הטעות מותרת לנו ואיננו חייבים לשלם עליה כל ימינו" (עמ' 38) אומ־רת עתליה, גיבורת הסיפור הראשון בקובץ החדש של יצחק בן־נר "אחרי הגשם" (הוצאת

כתר, 1979), ומעמידה בכך עוד ואריאציה בניסוח התֵמה – הבעיָה המרכזית שבתשתית כל הדראמות של בן־נר. אדם עושה (או חושב שעושה) טעות והיא נהפכת לענָין לענות בו ולהתענות בגינו כל חייו. אדם בודד, אינדיבידואליסט עם הקלון שעל מצחו מול חברה אדישה או עוינת, חברה שלא זו בלבד שאינה תומכת בו אלא אף מעדיפה בסופו של דבר לקשור נגדו ולהקיאו מתוכה. הדראמאט־יות של המצבים מתחזקת ומתעצמת משום זמן־הסיפֵר הקצר. חיי הגיבורים נפרשים לפנינו סמוך לקו הגמר שלהם – השבר האח־רון או המכה האחרונה.

סיפורה של עתליה יוצא מתוך אחר־צהריים שנמשך אל הערב האחרון שלה בקיבוץ. סיפורו של ברגר נתון בבוקר אחד. סיפורו של אורי דנציגר הוא סיפורו של לילה בתל־אביב.

מסירת מהלך המעשים בהווה, כשהם מתערבבים במעשי העבר, תובעת מן הקורא קריאה אינטנסיבית ורצופה, כשהוא רץ למ־צוא את החוט המאגד את כל העובדות הנות־נות את השלבים השונים שלאחר נפילת הגי־בור, עד לסופו הדראמאטי.

בקובץ הקודם – ״שקיעה כפרית״ – קיב־לו הגיבורים את גורלם בהכנעה, בביטול עצמי ואף באהבה; ב״אחרי הגשם״ אין בגיבורים השלָמה עם מצבם. עתליה מורדת ונוקמת, ואילו ברגר ואורי דנציגר מגייסים כל כוחותיהם, כדי שלא להיכשל ולמעוד, וסופם שהם בורחים לעולם של הזיָה אפוקא־ליפטית, שעוצמתה לא היתה ניכרת בקובץ הראשון.

למרות קווים אחדים המבדילים בין שני הקבצים, ״אחרי הגשם״ הוא קודם־כל המשכו של ״שקיעה כפרית״. בשניהם מציג בן־נר קשת רחבה ומגוונת של זמנים, מקומות, מצ־בים ודמויות, ובשניהם על רקע הווי מקומי נרקם סיפורו של היחיד ב״שיבושו״.

הסיפור הראשון, ״עתליה״, הוא סיפורה של חברת קיבוץ המנסה לנקום על בדידותה וכשלונה. הסיפור השני, ״ברגר״, הוא על מנהיגה הנערץ של מחתרת אנטי־בריטית, המתנסה בשעות של בדידות ורדיפה לפני הסגרתו (בין שהיא מתרחשת ובין שכל־כולה בדמיונו). הסיפור השלישי, ״אחרי הגשם״, הוא סיפורו של אורי דנציגר, צעיר בכרך המחפש לשווא את אשתו האבודה ואת אחותו המסוממת. לשלושה הגיבורים אופי פאתֵטי מפני שהם לכודים במצב ה״שיבושי״, חיים אותו ומתמסרים לו שישחק אותם עד הסוף המר הסוגר עליהם באין־מוצא: עתליה מגו־רשת, ברגר חווה את סופו, דנציגר מאבד, כנראה, את הכרתו, או אף את חייו.

בכל הסיפורים מוצגת בעייתו של היחיד על רקע בעיות החברה והלאום, ובשילוב עמן. בהתאם לכך גם הסיום שלהם: אובדנו של ברגר הוא בדמיונו גם אובדן עמו, ותשועתו של דנציגר עולה עם (ובשל) נס הנפט שאירע לישראל. רק חורבנה של עתליה אינו מביא עמו כליָה על סביבתה, מפני שסיומו של סיפורה הוא ריאליסטי, ואילו שני הסיפורים האחרים סיומם פאנטאסטי.

בצד האקטואליות של האירוע, מצטיינים כאמור סיפוריו של בן־נר גם באותֵנטיות של הזמן והמקום. בכוח הפרטים הריאליסטיים הוא מעניק חיוניות לקיבוץ של עתליה ואותנטיות כמעט דוקומנטארית לכרם התימ־נים ולרחובות תל־אביב של סוף שנות השב־עים ותחילת שנות השמונים.

חזון זוועות

הסיפורים בנויים כווידוי הנמסר בגוף ראשון, גם כשהסיפור נמסר בגוף שלישי, מפני שסמיכותו של המספר לתודעת גיבורו יוצרת אֶפקט של דיבור בגוף ראשון. למרות סגנון הווידוי של הגיבורים, אין הם חורגים ממסו־רת דיווח העובדות אל חיפוש אחר מניעי האירועים. כך, למשל, אין דנציגר שואל למניעיהן של אשתו החולה ושל אחותו המסו־ממת, אף לא למניעיו שלו; תחת זה הוא מדווח ומדווח בלבד על חיפושיו המיוסרים והנוא־שים.

דיווחיו של הגיבור אינם נמסרים איפוא בסדר הכרונולוגי שלהם אלא העובדות שבו־רות וטרופות זו בזו ועל הקורא למלא את הפערים ולקשור את הקשרים. הסיבות האימאננטיות לאֶפיו זה של הדיווח הן שלוש: מצבו המיוסר של הגיבור שאינו שולט לא בגורלו ולא בדרך חשיבתו; זמן־הסיפֵר הקצר, שלתוכו מוטל העבר ועמו הוא מסופר. והסיבה השלישית קשורה באֶפקט האֶסתטי שיוצר המחבר, במה שזרימה מהירה זו של עובדות מעורבבות מעבה את הכוח הדראמאטי של סיפוריו.

האינפורמציה נבנית איפוא טיפין־טיפין עד שרק סמוך לסיומו של הסיפור מתבהר פסיפס העובדות ולובש צורה ברורה. התבהרות זו, למרות ההכנות שנעשו לה קודם־לכן, נושאת אופי של פוּאֶנטה, מעין הלם מפתיע, וגם לה ערך דראמאטי משל עצמו.

כזה הוא סיומו של הסיפור עתליה. רק

בעמוד האחרון נאמר במפורש כי ״במוצאי השבת האחרונה, שלחה אש במתבן״. מעשה זה שגרם לאסיפת הקיבוץ לגרשה, הוא גם עילה לעתליה לשחזר את מהלך חייה עד למקום שהוצרכה לעשות בו מה שעשתה.

המעשה הגורלי עצמו הוזכר בראשית הסי־פור (עמ׳ 8), אלא לפי שהוא נמסר באופן מקוטע ובאים אחריו עוד פרטים, הוא נבלע ולא הובן כיאות. במהלך הסיפור קשה ואף בלתי־אפשרי לשער מעשה זה ולקשר בינו ובין העובדה החוזרת ונזכרת שעתליה עומדת ביומה האחרון בקיבוץ. והראיה: כשעתליה אומרת ״המקום הזה נועד להישרף״, כבר בראשית וידויה, לא ברור כי אכן כבר נשרף, ובידיה.

ועוד: כשנאמר ״פצעיה פורחים באש״, קשה לשער כי בכוויות הדברים אמורים. תחת זאת נוטה הקורא לפרש את דבריה על דרך ההשאלה, בדומה לפירוש שיתן למשפט המת־אר את התלהבותו של מתי: ״אש חדשה היא מעלה בו״ (16).

אף הקללה שמטיחה עתליה בחברים בחדר־האוכל: ״אתם כולכם יכולים להישרף. כולכם שתישרפו!״ (38) – אינה מתקבלת ברצינות, שהרי בין הקללה למעשה רב המר־חק בדרך כלל.

סיום סיפורה של עתליה אינו צפוי איפוא וכמוהו סיומיהם של הסיפורים האחרים בקו־בץ. כמה מופתע הקורא בגלותו כי סיפור הסגרתו וסופו של ברגר מתרחש בדמיונו ונושא אופי אפוקאליפטי. תיאור השואה היו־רדת על העם, שחוזה ברגר: ״ובמדרכות גור־יות גוויות, עמרים עמרים מוטלים שמה כבמ־חלת החולירע. אין יוצא ואין בא ואין חי בעם, בכל עֵבר הירדן מערבה היא ציון דרור״ – מופק מתוך המהלך ההגיוני של האירועים ונהפך לחזון זוועות.

ברגע זה חוזר הקורא ומהרהר שמא גם הריאליות הקודמת לחתימה אינה אלא דמיונו ההוזה של ברגר.

הפריצה הפאנטאסטית של הנפט בחתימת ״אחרי הגשם״ היא אף היא חגיגה מפתיעה, אף שבדיעבד מסתבר כי במהלך הסיפור דובר הרבה בנפט ואנשים ייחלו אליו כאל משיחם; אלא שכיסופים הם ענין אחד ומימושם ענין אחר. החזון הזוהר של עם ישראל המתחדש לאור הנפט מחריף בקורא את הטעם האפוקא־ליפטי של הסיפור, הצועד עד חתימתו על הקו הדק שבין מציאות ודמיון. עתה יובלטו כל החומרים הבלתי־ריאליים ויוטעם האופי הפאנטאסטי של הסיפור. והנה, משעה שנתג־לו היסודות האפוקאליפטיים בקובץ זה, יגלה הקורא להפתעתו כי הם מצויים בשפע, אף כי בעיצוב אחר, גם בסיפורים של ״שקיעה כפ־רית״.

מקדים את החדשות

יצירתו של בן־נר אינה אומרת איפוא את עצמה בסמלים, אפילו כשהוא עושה שימוש סמלי מיותר בשמות הגיבורים ובשמות המקומות. כך למשל אורי דנציגר הוא האיש שיראה כביכול באור; עתליה הולכת אחר המלכה המושחתה שעל שמה היא קרויה; בתה היא נטע, בעוד עתליה עצמה היא נטע זר. אהובה האחרון הוא בר־כוכבא, הקרוי גם בר־כוזיבא, המכזב; מזכיר משק המופקד על הסדר הטוב הוא כמובן איתן וולף. תופעות דומות מצויות גם ב״שקיעה כפרית״. אשתו של גיבור ״רומאן זעיר״, למשל, גרה ברחוב המעגל ברמת־גן, הלא הוא הרחוב שסובב בו הגיבור והולך סחור סחור. ביצירת בן־נר השימוש בסמלים הוא כעין תשלום מס מזער ומיותר לאופנת הזמן.

לשונו של בן־נר אינה תכלית לעצמה אלא כלי בהעברת האותנטיות ובבניית הריאליזם. לשון הדיאלוג נוטה אל לשון הדיבור ואילו המונולוג מזכיר לשון של כתיבת מכתבים. כוחו של בן־נר אינו במבחר המלים או בצירו־פיהן, אלא קודם־כל בקצב המהיר של המשפ־טים המקוטעים והמקוצרים, בשיבוש הסדר של חלקי התחביר ובחזרות שתכלית כולן ליצור אֶפקט דראמאטי, בצד העתקה אמינה של זרימת התודעה.

אם עוצרים את הקצב המזורז של הקריאה ומבודדים את המשפטים כדי להתבונן בכל יחידה באורח עצמאי, מתברר כי לעתים לוקה לשונו של בן־נר בפשטנות גסה, מפני מה שנראה בעיני התרשלות בלתי־מכוונת של המסַפר. ממין זה היא שיחתם הדמיונית של עתליה עם מתי (ע׳ 11). תוכן דבריה אינו אמין, אף לא דרך התבטאותה.

לעומת זאת הצלחתו של בן־נר להעתיק ז׳ארגון של אנשים מהממת לעתים. ממין זה היא הלשון המגומגמת והרצוצה של ברקו בסיפור ״ניקול״, או מקבילתו בלשונה של נטע, החותמת את ״עתליה״, באמרה לאמה: ״תגידי עתליה״, שואלת בתה ביובש, ״את רוצה להפסיק לבכות ולהתחיל לארוז? כבר אחת ורבע. ההצגה נגמרה״.

שלושה סיפורים מחזיק הקובץ: הראשון, ״עתליה״, הוא דראמה שיש בה משהו מן

הסיפור ״שקיעה כפרית״ ומשהו מ״ניקול״. זו דראמה פסיכולוגית, שהגיבורה עיקר בה, דראמה העולה, כך נראה לי, על קודמותיה, בשל התנועה המהירה של האינפורמאציה. ״ברגר״ הוא החלש שבשלושה; אף־על־פי שהמצב שבו הוא נתון דראמאטי ביותר, אין הדמות שלו מעניינת או כובשת, ובוודאי לא כעתליה. נראה לי כי היתה כאן החמצה של מצב מרתק. הדיאלוג שהוא מנהל עם האשה התימניה, והדרך שבה הוא משחזר את רֵעיו הנופלים, שניהם אינם אמינים ואינם מענ־יינים.

הסיפור השלישי, ״לאחר הגשם״, מדבר במיוחד, כך נראה לי, לקוראים בעלי תודעה פוליטית. עוצמתו אינה נתונה בתיאור הדמות אלא בתיאור הרחוב התל־אביבי העתיד. ״לאחר הגשם״ הוא סיפור שמקדים את החד־שות, קרוב למציאות המוכרת כדי צעד אחד קטן, ורחוק ממנה כדי אותו צעד קטן, שאחריו הנפילה והתוהו ובוהו. תל־אביב זו, כמו בסר־טי האלימות, היא זירת פעולה של כנופיות צעירים, אנשי ה״גוש״ מכאן ואנשי ״שלום עכשיו״ מכאן. מחזקים אווירה זו המסוממים ואנשי המשטרה המנבלים פיהם באנגלית עסיסית. סיפור זה, כמוהו כקודמו, הוא כמעט תסריט, ועוצמתו תיראה היטב במדיום הקולנועי.

בעיני נופל ״אחרי הגשם״ מ״עתליה״, מפני שהעלילה האישית שבו מאולצת ומִשנית ואילו קורות ההידרדרות של החברה הישרא־לית נעשות עיקר. מאותה סיבה נראה לי שזה דווקא יהיה הסיפור המדובר ביותר של הקו־בץ.

יש קסם ועוצמה בכתיבה הסמוכה לחדר החדשות, אולם אף סכנות טמונות בה. בלא ריחוק אסתטי שובתת הביקורת העצמית ואי־נה מתמודדת עם הכתוב. וכך מזדרז הסופר לשלוח לעיתון סיפור כמו ״דוד אוגוסט, קא־היר, פברואר״, שהוא אמנם בחדשות, אבל בצד המשעמם שלהן. זו איפוא הסכנה האו־רבת לסיפורים המבקשים להידמות לפטריות אחרי הגשם.