

# ויותר מכל קולנוע

מאת שולמית לבוא-ורדינון

יצחק בן-נר: אחרי הגשם; כתר, 1979.

בסיפור „אחרי הגשם“ מהרופף העימות אדסית-ברכה, לפי שהחברה מפורקת ומפולגת. בעייתו של הגיבור איננה תוצאה של העימות שבין היחיד לבין הכלל, אלא הפעם היא מבטאת את החברה והתקופה ובעייתיותה.

יובן מכאן, כי הסיפור הדרמטי בעתה שבין השלושה (ובעיני אף הטוב שבהם) הוא סיפורה של עתליה. כאן, שלא כבשני הסיפורים האחרים, מוצגת הדמות מכל צדדיה. אני חושדת בבן-נר כי חולשתו בעיצוב פסיכולוגי אמין ומלא (והיא ניכרת לא רק בקובץ זה) הינה תוצאה של כתיבה מהירה ומרוששת, יותר משהיא סימן לאי-יכולת. דוגמה קיצונית לפזיזות זאת ניתן לראות בעיצובו של ברגר, המוצג ככרזה או פמפלט, ואינני מאמינה כי זו הייתה כוונת המחבר. אין תימה איפוא שהקורא נשאר אדיש לפרשת בריחתו של המנהיג, כשם שהוא אדיש להסגרתו. מיהו ברגר, בעצם? מוטב שלא לשאול, כי התשובה שמביא המספר אינה אמינה ואינה מעניינת, וראה למשל את הדיאלוג-מונולוג של ברגר עם התימניה שלא רק במציאות אלא גם בדמיונו של ברגר אין היא אמין.

בסיפור „אחרי הגשם“, שעליו נקרא הקובץ ושהוא גם, כנראה, לפי סגנונו ונושאו, הסיפור שנכתב אחרון, ניכרת עוצמת הביטוי הקולנועי של בן-נר. העיקר בסיפור הוא מסירת רוח הזמן, הנמסרת כאן בתמונות שמזכירות את הסרט „התפוח המכאני“ נ"ל. לכאורה, זה רחוק וזר, אבל זה גם כליך קרוב, בבחינת הצעד הבא של מצב ביש שאנו מצויים בו. עיצמתו היא באקטואליות הפוליטית שבו (שלום עכשיו" מול „גוש אמונים“, עליית הפשע והייאוש, הציפייה לנס), בתרגום הוויזואלי המדכא שלה. בחינתם של כל סיפורי בן-נר, ולא רק „אחרי גשם“, מראה, כי בנקל ניתן להעבירם למדיום התמונות הרצות, וזו תהא אולי ההצדקה לחולשתו של בן-נר בעיצוב פסיכולוגי שלם.

משים המצב הדרמטי שהם מתארים, אלא משום דרכי פרישתם של הומרים אלה. המספר מציין בחוש קצב דרמטי; הוא שובר את האינפורמציה, מפזר אותה ומסר עובדה אחר עובדה בתנועה מהירה של תמונות ממקומות שונים, מזמנים שונים וז'אנרים מסיטואציות שונות. זמן הסיפור הוא שעות אחדות ובהן זרמות העובדות מבעד לאסוציאציות שבהן דעת הגיבור, המעברים תובעים מהקורא להפעיל את עירנותו, את זכרונו ואת כל חושיה, ממש כמו בסיפור מתח, משום שהוא נדרש לחבר קטע לקטע ולהשלים את החסר.

נקודת המוצא של הסיפורים, שהיא ליד קו הגמר, עלולה היתה לגרום את המספר לספר את כל הידוע לו ולחבל ביצירת המתח, אבל בן-נר משכיל להשתמש בחומר שלו כך שעד סוף הסיפור אין הקורא מבין את מהלך האירועים לאשורו. רק אז, בחתימה, הוא מבין שכאשר התוודע אל הגיבור הוא כבר היה אחרי הנפילה. התשובה לי שאלה: „ומה יקרה אחר-כך?“ כבר ניתנה לפני תחילת הסיפור. אבל זאת אין הקורא יודע, כשם שאין הוא יודע מה בדיוק היה ומה מתהווה והילך לעיניו.

יתרונו של בן-נר בהצמדת עלילה מרתקת מחפה לעתים קרובות על חסרונו ביצירת לשון אמינה ומעניינת. בדור של מספרים הנאבקים במלה מתוך הפישת חשיבותה בולטת קלילותו, כביכול, של בן-נר. החספוס וחוסר האחידות בלשון עשויים להיות יתרון, אבל כאן הם ביטוי לחוסר מחשבה ותכנון. הופעה דומה אני מוצאת בשימוש המיותר (ואפילו הזיל) בסמלים שעולים משמות הגיבורים — עתליה, גטע, בריכוכב ועוד.

לעומת זאת כשבן-נר בא לתאר את ילדי הארץ, היא מעביר את לשונם בעוצמה רבה („ניקול“, „עתליה“ וגם „אחרי הגשם“).

יתרונותיו של בן-נר מאפילים על חסרונותיו. סיפוריו סיחפים, הן משום הישגיהם הדרמטיים והן משום האקטואליות של מאורעותיהם, כמעט בבחינת לחמניות טריות מחדר החדשות. כל החסר רינות שהקפדתי בהדגשתם אינם מבטלים את כוחו הבלתי-מציני של בן-נר כמספר, כוח שהגיע למצוי מלא בסיפור „קולנוע“, אך שמצוי גם בסיפורים האחרים.

א

זו ההזדמנות שלך, נערי, אל תחמיץ איתה. בימים הבאים הפך דודי לעריץ כמעט. שוב לא התיר לי לבוא אל בית הדפוס. בכל בוקר, בקומה לעבודתו, היה מעירני ושומר עלי לזרזני עד שישבתי לשולחן הכתיבה. חזיונותיו הפכו את הופשתי לפלצות („שקיעה כפרית“, עמ' 44).

ההזדמנות שעליה מדבר הדוד טמונה בפגישה עם במאי קולנוע הנקרה לבית הדפוס של הדוד. הנער מוזרז לכתוב לו תסריט, אבל כיוון שהוא מתעב את הבמאי, אין הוא מעלה דבר.

סיפור יפהסה זה מספר על אהבתם של הדוד ור הנער לקולנוע. הדוד צופה ב„ממוצע שמונה סרטים בשבוע“ (עמ' 43). כתוצאה מכך גם אירועים אסורים של יומים נהפכים לדראמות קולנועיות סוחטות דמעות. בעצם, עיקר חייו הם בקולנוע, מעין „התמכרות לכל החיים, ללא התמכרות אחרת“, כפי שאומר הבימאי בסברו שאל עצמו הוא מכיון (שם).

והנער בן-נר (אם אמנם הסיפור אוטוביוגרפי) לא העלה על הניר תסריט אלא סיפורים, אבל הללו, „מעשה שטן“, אהבים יותר מכל את לשון הקולנוע — „התמכרות לכל החיים“.

אינני מבטלת את כוחו של בן-נר המספר; נהפוך הוא, אבל גרמה לי, שכוחו הגדול באמת הוא קולנועי במהותו.

ב

קולנוע הוא סיפור בתמונות, ואצל בן-נר הוא בדרך כלל לקו הגמר, אחרי הסיבוב ואחרי הקטע הדרמטי הקבוע בסיפורים הוא קונפליקט של האדם בחברה; המקום, הזמן והגיבור משנים פנים; הבעיה מתנחנת, אך העימות בין אדם לבין העולם שריר וקיים. בקובץ שלפנינו שלוש מערכות: עתליה לכדה נגד הקיבוץ כולו; איש המחתרת ברגר נגד הישוב (לפחות שכונה המייצגת אותו); המסגירו לייב, ודגנינר נגד הכנופיות המשטרה.

נקודת המוצא שממנה נפרשים הסיפורים סמוכה בדרך כלל לקו הגמר, אחרי הסיבוב ואחרי הקטע הסטרוני. הסיפור פותח במקום שבו מתמודד הגיבור עם כשלונו, כשהוא מקבל את הדין בעל כורחו (עתליה), או מתוך חולשתו (ברגר). הייאוש המוחלט עשוי להביא פתרון שונה כביכול, הלא הוא הנס — נוסח דאוס אקס מאכינה בסיפור „אחרי הגשם“ — אבל באמת אין מוצא, לא לגיבורי הקובץ הקודם ואף לא לגיבורי קובץ זה.

על סוף הנפילה מעוררים גיבוריו של בן-נר כבוד, לפי שיש בהם זקיפות קומה והתמדה עיקשת, ולפי שיש בהם מן הכוח ומן החולשה של הגיבור הראגי ההולך אל חורבנו. אלה אנשים החיים ב"עולם משלהם, וזקיפותם היא גם סימן להעדר גמישות, להיותם נטע זר בסביבתם. לפאורה, מכריע אותם החוץ העויין, אך לאמיתו של דבר המים שבאופיים הוא מקור נפילתם. ההתנגשות שבין הגיבור לסביבתו מצויה בבסיס הדרמות של ברגר ושל עתליה, אלא שבסיפור „ברגר“ היא נשארת היולית ואיננה „מנוצלת“ כראוי, ואילו ב„עתליה“ היא מוצגת באינטנסיביות מרובה. לעומת זאת,



יצחק בן-נר