Historical Jewish Press (JPress) of the NLI & TAU
דבר, 31.07.1981, page 18

משא
לספרות, אמנות ועיון

כספית רוטטת במדחום

מאת דוד פישלוב

יצחק לאור, מחוץ לגדר, הוצאת „כתר" ירושלים, 1981.

כמו כספית הרוטטת במדחום. גם בספרו החדש — הראשון — של יצחק לאור, „מחוץ לגדר", אפשר למצוא איזון דק ומתוח בין „חומרים" טעונים, רוטטים ומלודראמאטיים לבין מסגרת זכוכית קרה המסמנת את גבולותיהם בבהק מנוכר. איזון בעייתי ומעניין זה מושג כמובן ברגעים הטובים של הקובץ. לצדם של אלה נוכל למצוא גם מקומות בסיפורים השונים (ולעיתים אף סיפורים שלמים) שבהם מעטה הזכוכית נשבר והכספית הרוטטת גולשת לה, חסרת צורה ומתפשטת, או — ואפשרות זו אולי עוד פחות סימפאטית — נקודות שבהן בוהק הזכוכית מתגבר, מראה הכספית דוהה או נעלם כליל ואנו נותרים כשבידנו שעשועי זכוכית החסרים את הריטט הפנימי חסר המנוח והמרתק.

אבל לפני שאנסה להבהיר ולהדגים מעט את הישגיו ומיגבלותיו של הספר שלפנינו, עליהם ניסיתי לרמוז באמצעות „דימוי הכספית", כדאי אולי להבהיר מדוע בחרתי דווקא בדימוי מוזר מעט זה במקום להשתמש בשלל התויות העומדות לשירותה של הביקורת. ובכן, סיבה אחת להימנעות זו מן התויות המקובלות — המציינות ז'אנרים, תקופות או יוצרים בודדים — נובעת מן העובדה שהן „חורקות" מעט כאשר אנו מנסים להחיל אותם על הספר: האם אלו הם סיפורים „ריאליסטיים" (במשמע זה או אחר של המונח), ואולי לפנינו סיפורים חברתיים, או שמא דווקא גרוטסקות, ובעצם מדוע לא מלודראמות, למעשה גם סממנים ברכטיים לא יקשה לגלות, ומי שחפץ להדגיש „השפעות" ישראליות יכול וודאי לדבר על מאפיינים מן הפואטיקה של חנוך לוין שהשתלבו בסיפורים. ובסופו של דבר — אולי יש לפנינו עירוב מוזר ולא שיגרתי של כל היסודות הללו (חוסר שיגרתיות שהיא, אגב, נקודת זכות לספר).

אבל בחירתי בדימוי „הכספית במדחום" לא נבעה רק משיקולים שעל דרך השלילה — העובדה שהתויות המקובלות נראות מגושמות מעט — אלא בעיקר מכיוון שכמו כל מדחום, גם הסיפורים שבקובץ שלפנינו הם כעין אבן־בוחן, „מד־גייגר" רגיש המסמן מצבים והתהוות מצבים; במקרה שלנו מסמנים, מאתרים וחושפים הסיפורים את מה שאפשר לכנות בניסוח פשטני — מערכת של מיתוסים ישראליים. יתכן ו„מיתוס" אינו מונח מוצלח במיוחד — הוא עלול להישמע אנאכרוניסטי, דתי ורציני מדיי — אבל מוצלח ממנו איני מוצא כעת. כוונתי מכל מקום לכל אותן תופעות (ואם בלשון עסקינן, בביטויים לשוניים) שהתרבות, אשר במסגרתה הן מופיעות, מעניקה להן משמעות שהיא כפל ומעבר לזו הראשונית, או הבסיסית שלהם. אין ספק שניסוח זה בעייתי מכמה בחינות, אבל דומני שהוא יכול לשמש צעד ראשון להבהרת כוונתי; צעד שני יהיה לנסות ולתת כמה דוגמאות למיתוסים „המסומנים" על־ידי הסיפורים.

לצורך הדגמה זו נוכל להיעזר אפילו בשמותיהם של הסיפורים. להלן מבחר ביטויים (או פאראפראזות על ביטויים) מתוך השמות: „הוא הלך בשדות", „מחוץ לגדר", „סוכן הש.ב.", „יום הזיכרון", וכמובן נוכל לחתום צרור די מקרי זה בשמו הפרובוקאטיבי (אולי יותר מדיי פרובוקאטיבי) של אחד הסיפורים — „זין של גוי". מה שמשותף לכל הביטויים הללו זו העובדה שכולם מתייחסים ל„מיתוסים" ישראליים (ליתר דיוק — ישראליים־יהודיים), לפחות במובן שבו הצגנו מונח זה. במחשבה שניה, נוכל לחשוב על „מיבחן מיתוסי": כל ביטוי לשוני המעורר בעיות רציניות בתרגומו לשפה זרה, בעיות שאינן נובעות מהבדלים לשוניים, הוא כנראה ביטוי לשוני המתייחס למיתוס תרבותי; במחשבה נוספת נוכל אולי לאפיין מיתוס בצורה אפוריסטית כסינקדוכה תרבותית — תופעה, או ביטוי, קונקרטיים המייצג מיכלול תרבותי רחב. הביטוי „זין של גוי", למשל, מעלה מטענים של רגשות, התייחסויות וערכים שהם מעל ומעבר למובן הבסיסי („הביולוגי") שלו, ומקורם של אלה במערכת התרבותית הישראלית־יהודית, על הטוב והרע שבה; או „הוא הלך בשדות" אשר תהודות המשמעות שהוא מעורר כבר חורגות מעבר לרמיזה סיפרותית אל ספרו של משה שמיר, על דמויותיו, עלילתו ומשמעויותיו; או צירוף כמו „סוכן הש.ב." — האסוציאציות שביטוי זה מעורר בתודעתו של קורא ישראלי — שבהן מעורבים משקפי־סיב ומיקטורן ביום חמסין, בירות זרות ושגרירויות ישראליות, נמל התעופה לוד ומחבלים פלסטינאים — הן טווח רחב שרק תחילתו במשמעות המילולית של הביטוי.

ומשמות הסיפורים — לסיפורים עצמם. כדי להאיר, לאתר ולחשוף סידרה של מיתוסים ישראליים מפנה לא פעם יצחק לאור את מבטו לחושך, לאפלולית, לשוליים; לכל אותם מקומות שבהם המיתוסים הם המוחשיים ביותר. המרכז המואר, השבע והשליו חי ומקיים מיתוסים אלו, אם גם לא פעם הוא מודע להם, אבל בשוליים האפלוליים מורגשים מיתוסים אלו כמשאת נפש, כתקוות, כחלומות, או כסיוטים וכפחדים.

מבטו של לאור מופנה אל השוליים והחושך, אבל גם — וכאן אולי טמון אחד ממוקדי העניין שמעורר הקובץ — מתוך שוליים אלו; קיים מתח מורכב של היצמדות־היפרדות שבמסגרתו דומה לעיתים שהדברים מסופרים מתוך אותם שוליים על שאיפותם וציפיותיהם. אבל באותה מידה קיים מנגנון היוצר מידה רבה של ריחוק, ניכור וביקורת מכוחות מכים ומעיקים אלה. התנודדות זו בין זוויות שונות של שיפוט וכל ההתבוננות משתלבת — שוב, רצוי להזכיר, בסיפורים ובקטעים הטובים שבקובץ — במערכת דו־ערכית כוללת שאליה ניסיתי לרמוז, בין היתר, כאשר פתחתי בצורה ציורית בדברים על כספית רוטטת במדחום וזכוכית קרה. מעבר לציורים ולדימויים, כוונתי היתה למתח הקיים בין ארועים וזירות פעולה מלודראמאטיים זועקים ומעוררי אמפאטיה לבין צורת הצגה מנוכרת, בוחנת ואף גרוטסקית של חיים אלו.

כאשר המספר עצמו שקוע בתוך החיים מעוותים אלו, כאשר הוא גם מופיע כדמות בעולם היצירה („אבא של רחלי שהיה שתקן", „זין של גוי", יכולים לשמש דוגמאות מובהקות; „קונצ'רטו", דוגמא קצת יותר בעייתית) הרי מאחורי גבו „מציץ" לא פעם המחבר אשר טורח ליצור חיץ אירוני בינו לבינו, וזאת על־ידי הצגת דמותו של מספר־גיבור זה כמסכן ומוגבל מבחינה רגשית ואינטלקטואלית („אבא של רחלי שהיה שתקן") או כמי שהגיע אל סף השיגעון המלווה בהזיות של הרס ומוות („זין של גוי"), או כמי שכבר עבר את הסף ומימש הזיה של רצח — אולי הנורא מכל — רצח בן (דמות האב ב„קונצ'רטו", מפיו אנו שומעים חלק מן הסיפור).

עם זאת, גם כאשר נבנה החיץ עדיין נמתחים קווים אשר אמורים לגשר בינינו, הקוראים, לבין דמותו החריגה של המספר־גיבור, לקרבנו אליו ואפילו לקבל חלק מעיוותו: יתכן, למשל, שהמספר־גיבור ב„אבא של רחלי שהיה שתקן" הוא מוגבל מעט מבחינה רגשית ואינטלקטואלית, אבל אין ספק שהתנהגותו כלפי רחלי, „גיבורת" הסיפור, מצטיירת לא פעם כאנושית ביותר; חולשותיו מוצגות (אחת מהן — היותו משועבד ל„מיתוס החייל הקרבי"), אבל לחלק מהן אנו מוכנים לסלוח ואת רובן להבין ולקבל (מה גם שאנו עצמנו, מזכירים לנו הסיפורים, שבויים במיתוסים אלו).

אבל דומני שהמקרים המעניינים — כמו גם המוצלחים־ביותר ליצירת דו־ערכיות של ניכור ומלודראמה המשמשת לאיתורם וחשיפתם של מיתוסים הם אלה שבהם המספר דווקא אינו מופיע כדמות מתוך עולמו של הסיפור. הסיפור השני בקובץ („כולם וההורים של כולם") וזה שלפני האחרון („מותו של סוכן הש.ב. בנציון שטרקמן") שונים מאוד זה מזה ברקע התרחשותם, בסוג הדמויות שבמרכזם ובטיב הבעיות המועלות בהם: האחד עניינו בחדירתה של משפחה „זרה" לעולמה של מושבה שוקעת שבשולי הכרך התל־אביבי והיחס המתנכר והאכזרי שבו מקבלים את פניהם ילדי המקום. השני, בדמותו הפאתטית של בנציון שטרקמן אשר ניסה להתקבל לשורות „הגיבורים האלמונים" של הש.ב., נהרג בנסיבות לא ברורות, אשר ספק נובעות משרות המולדת, ספק פרי של טעות אומללה, וביחסה של הסביבה הקרובה (הורים) והיותר רחוקה (חברי קיבוץ שעזבו) לדמותו ולמותו.

מעבר לשונות הגדולה בולט קו דמיון חשוב בדרך הצגתם של שני הסיפורים: בשני המקרים המספר (שאינו מופיע כדמות בסיפור) נצמד למערכת הערכים — או, אם ננקוט במינוחנו, המיתוסים — המשותפת לקהילה אשר נתקלת במקרה החריג שאיתו עליה להתמודד. במקרה הראשון מדובר בקהיליית הילדים בני המקום; באמונות, בתקוות, בחששות ובהערכות המשותפות להם ואשר עניינם יחסי עולים חדשים מול ותיקים, יחסים בין־עדתיים ובין־שיכבתיים בתוך המושבה ולבסוף — המתח שבין הפרובינציה שבה מתנהלים החיים לבין המטרופולין (לעיתים תל־אביב, לעיתים אמריקה). בסיפור השני, שם הקהיליה שבה מדובר היא כמובן זו של מבוגרים, מועלים נושאים כמו יחסי קיבוצניקים ובני־עיר, תדמיתו הגברית של הצעיר הישראלי, בעיית הדור המזקין והלא־מתאקלם מבין יוצאי מזרח אירופה; לכאורה, עולמות שונים, למעשה — שני אגפים של מערכת הבעיות, הערכים והמיתוסים הישראליים.

היצמדות של מספר למערכת ערכים מסויימת אין פירושה בהכרח הזדהות עם מערכת זו, וכאן למעשה נפתח המשחק המעניין: השימוש הפשטני והמיכני של המספר בביטויים השואבים את תוקפם ממערכת ערכית מסויימת אינו אמור להיתפס כשימוש רציני — התגובה הכמעט מיידית שלנו למקרא הדברים היא: לא יתכן שכך אומנם רואה את הדברים המחבר, יצחק לאור. למעשה, כל צורת הצגת המציאות, לא רק המבחר בביטויים לשוניים מעריכים מסויימים שואבת את תוקפה ממערכת ערכית־מיתית מסויימת; עצם המבחר של פרטים אלה ולא אחרים לתיאורם של דמות, אירוע, מקום, מעיד על המתאר. כבר בהצגת המשפחה החדשה שבאה לגור במושב (ב„כולם וההורים של כולם") משתרבבת צורת ההסתכלות והשיפוט המיוחדים של ילדי המקום: „הבן הבכור, שהיה הכי מכוער, ישב ליד הנהג, הלא הוא הדוד שלום שהיה איש חשוב בממשלה, וניסה להשעין את הראש שלו על החלון, אבל הרוח העיפה לו את השערות עד שהיה עוד יותר מכוער. אחורנית, היו איזה שלושה־ארבעה מהאחים, מכוערים גם הם ודומים אחד לשני עד שאפשר להקיא מהם (...) דוד כזה חשוב, שיתחבר למשפחה כזאת מגעילה — לא ברור איך זה" (16, ההדגשות שלי).

יצחק לאור

לעובדה שהדוד הוא „חשוב" אין סימוכין רציניים בסיפור, אבל אין ספק שבדמיונם של ילדי המושבה הופכת המכונית הגדולה (שאיתה הוא מגיע למושבה) את הדוד לכזה; הפרטים הנמסרים בהמשך הסיפור ביחס למשפחה לא הופכים אותה בעינינו ל„מגעילים" (להיפך, פרטים אלו רק מערערים את הסטריאוטיפים עמוסי הדעות הקדומות המוצמדים להם), שיפוט זה — גם הוא משל ילדי המקום; וודאי שגם התמיהה החותמת את הקטע המצוטט — מקורה בעולם מושגיהם המצומצם של בני המקום.

הארכתי מעט בניתוח דוגמא פשוטה יחסית, מכיוון שעיקרון דומה, בגילוייו המתוחכמים יותר, אפשר למצוא לכל אורך הסיפור, כמו גם לכל אורך הסיפור השני, זה שעניינו בנציון שטרקמן, מותו ותעלומת הקשר־אי־הקשר שבינו לבין הש.ב. כבר המשפט הראשון של סיפור זה יכול להדגים את העיקרון: „בלווייתו של שטרקמן בכו גברים קשוחים כילדים קטנים, וחברות קיבוץ, שבאו ללוויה בשני אוטובוסים צהובים של המועצה האזורית ואכלו סנדביצ'ים כל הדרך הארוכה והמדברית, התייפחו ברגעי הקבורה, כאילו היו נערות מאוהבות ופאתטיות, ושישה גברים מרכיבים משקפי־טייסים נשאו על כתפיהם, כתפיים אילמות ואלימות, אלונקה שעליה נחה גוויתו הרזה של שטרקמן" (153, שוב — ההדגשות שלי). אין ספק שחלק גדול מן התיאור, וודאי החלקים המודגשים שבו, אינו אמור להיתפס „ברצינות"; זהו נוסח פארודי מעט המבוסס על היצמדותו של המספר לדרכי ביטוי ולעולם ערכי־מיתי, אשר בסופו של חשבון אין חלקו עמהם. הנוסח האמור להיות הירואי נתפש לפנינו כפראזיאולוגי וריקני, ומה שתורם לכך יותר מכל אלו הם הביטויים „הגבוהים" המעומתים עם פרטיה העלובים, הטריוויאליים של הלוויה עצמה.

הנקודה המעניינת במשחק זה של היצמדות־ריחוק מטעם המספר איננה נעוצה דווקא בעצם יצירת השעשוע של הפער האירוני, או בשילוחם של חיצים סאטיריים ברורים ושנונים בקהיליה שאל ערכיה ומושגיה הוא נצמד. מה שמעניין יותר זו העובדה שלא פעם מתחיל להיות לא ברור היכן באמת ניצב המספר; מהיכן שלוח החץ האירוני המערער את מערכת הערכים הנתונה. במלים אחרות — בכמה עניינים מרכזיים אנו חשים ביחס האירוני כלפי מערכת „המיתוסים" של הקהיליה, אבל מהי „נקודת ארכימדס" הערכית שממנה נבחנים ומבוקרים מיתוסים אלו — קשה לנו לאתר. מכיוון שכך, איננו עדים לעימות חזיתי בין שתי מערכות של ערכים שהאחת נשפטת על־ידי רעותה, אלא יותר לחשיפתה הביקורתית של האחת, חשיפה המעוררת מחשבות וערעורים אבל ללא הצעת „פתרון" או מוצא ערכי. עובדה זו אינה מקילה כמובן על קורא המצפה לעימותים ברורים והיא עלולה להיות מקור אפשרי של חוסר הבנה (כאשר ייערך ניסיון לכפות פתרונות חד משמעיים).

פערים אירוניים ורב־משמעיים אלה (שאחת הדרכים לבנייתם תוארה לעיל) שזורים לכל אורך הספר ובולמים את הנטיה הטבעית להשתקע בעולם שנבנה בסיפור (דמויות, מקומות, התרחשויות), שהוא כפי שראינו עולם מלודראמאטי בעיקרו, ובכך תורמים להזכיר לנו ש„זהו רק סיפור"; או בניסוח אחר — פערים אלו תורמים ליצירת מתח בין הנטיה לתת לסיפור „לדבר בעד עצמו" לבין המעקשים המוטלים על דרך זו של „דיבור ישיר" המזכירים לנו שלפנינו מעשה אמנות מודע לעצמו ולא „פיסת חיים" רוטטת. מתח זה נוצר לעיתים כתוצאה מהתערבויות ישירות שהמספר מחדיר לפתע לתוך השטף הסיפורי — בדבר טיבו של שטף זה ובדבר טיבה של מלאכת הסיפור: אלא שברוב המקרים נתפסת דרך זו ליצירת המתח האמור כסכמאטית ופשטנית, יחסית לדרכים המורכבות יותר שניתן למצוא בקובץ.

הסיפור „מרק יום־הזיכרון, פורים ואפילו לפני־כן" (אגב, הסמכתם של שני ימי מועד אלו ההפוכים כל כך באופיים אינה צריכה להפתיע לאחר שעמדנו על העיקרון המנחה של יצירת מתחים בין הפאתטי לגרוטסקי) ממוקד בדמותו של יוסי, צעיר עולה חדש מאמריקה ויחסיו עם שכניו, אמו, בית הספר שבו הוא מלמד וצילה, אהובתו. והנה בסוף הסיפור, לאחר שדמותה של צילה מילאה תפקיד שולי יחסית במהלך ההתרחשויות, אנו קוראים: „לפני שהסיפור יסתיים צריך אולי להוסיף כמה פרטים על צילה, אף כי אינם שייכים לסיפור הזה: בת גילו של יוסי, אולי אפילו מבוגרת ממנו במקצת. בעלה עזב אותה ורק אחר־כך קיבלה ממנו גט, אבל זמן רב לאחר מכן עוד אהבה אותו אהבה עזה. הוא נכנס לעולם העסקים בקנדה. היא כותבת את עבודת הדוקטוראט שלה על ספרות אמריקאית. גובהה מטר שישים וחמש בערך, חזה בינוני, מבנה גו כפוף, דוברת כמה שפות, חיוורת" (103).

קטע זה (והוא, אגב, אינו בן יחיד) כאילו מכריז על עצמו — ראו עד כמה שולט אני בחומרי הסיפור ובדרך עיצובם, ראו עד כמה אני מנוכר לחומרים אלה, ראו עד כמה אני יכול להשתמש בתחבולות „ברכטיות" (ואם נרצה להיתלות באילן גבוה מתחום הקולנוע, נוכל לדבר על „גודאריזם"). אבל דומני שבקטעים כאלה יש יותר מדיי „ראו עד כמה אני..." ומכיוון שכך זה נתפס כמתח מלאכותי ומתחכם ולא כמתח פורה ואינטגראלי (עד כמה שאפשר לדבר על אינטגראליות במקרים שבהם יש יצירה מכוונת של „קונטרהפונקט" ו„דיסהארמוניה") בין מעורבות למרחק רגשיים.

„מעידה" מסוג זה המבליטה בצורה מתחכמת את מימד הניכור נוכל למצוא גם בסיפור האחרון החותם את הקובץ, ושעל שמו הוא נקרא — „מחוץ לגדר". כאן מובא סיפור חייו — והתאבדותו — של סופר מתוסכל השקוע בחלומות פאתטיים על רווח והצלחה שבמסגרתם, כמושא בלתי אפשרי של תקוות וחלומות, „משחקת" כוכבת סרטים אמריקאית תפקיד מרכזי. סממנים מעוררי חמלה והשתלשלות מלודראמאטית של התדרדרות עד כדי התאבדות מוחשית — לא חסרים; אבל לתוך גודש זה מוחדרות „סיכות" של תיחכום שעשועי [illegible] הפעם באמצעות השמות שמעניק המחבר לגיבוריו — הגיבור מכונה „ב.א.", ואם חשבנו שיש כאן מקריות, או אולי דווקא רמיזה (בנוסח של „רומאן מפתח") לדמות ממשית, הרי באים השמות האחרים ועושים את כוונת השעשוע המודע לעצמו: כוכבת הקולנוע האמריקאית נקראת „ג.ד.", ואם עדיין לא נרמזנו שאנו עוסקים כאן במחבר העוסק בניטרול מכוון של המטענים הפאתטיים של חומרי הסיפור, באה דמות נוספת — „פילוסוף מצרפת או משבדיה. בשם ה.ו." (193). והרמזים, יותר מתחכמים מאשר מתוחכמים.

אגב, אם הגיבוב הלא מבוקר של „אגף התיחכום", המוסף עקב כך להתחכמות, הוא פח אחד שבו נופלים קטעים, ולעיתים סיפורים שלמים מתוך הקובץ, הרי הפח השני הפוך ממנו — הבלטת חומרים פאתטיים ללא „רסנים" מספיקים של עיצוב אמנותי זהיר ומודע לעצמו היוצר ריחוק, מורכבות והתורם בסופו של דבר לחשיפת אותם מיתוסים מתשתית חיינו. הסיפור השלישי בקובץ, „זין של גוי", יכול במובן זה לשמש דוגמא להחמצה בטיפול בכמה מן הבעיות הכואבות והעדינות של קיומנו הלאומי בארץ בגלל ניסיון לא מבוקר דיו „להלום" בקורא על־ידי הראית של מצבים (נפשיים) קיצוניים.

ובכלל, דומני שלא היה מזיק אילו נערך ניפוי קפדני יותר בקובץ שלפנינו לפני רדתו לדפוס ובמסגרתו חלק מן הסיפורים היה פשוט מושמט (אני חושב בעיקר על הסיפור השלישי והסיפור האחרון), ולחלק מן החלק הנותר היה נערך „ליטוש" מסויים. המלצה זו לא היתה נכתבת, ובוודאי שלא בצורה ישירה ובוטה כזו, אלמלא הייתי משוכנע שקובץ ביכורים זה, ברובו, מצליח לגעת בצורה מעניינת (אם גם לא תמיד מעודנת) ומעוררת מחשבה בחלק מן „המיתוסים" הישראליים שבתוכם ומתוכם אנו חיים. בגלל איכויות אלו לא נותר לנו אלא לצפות בעניין להמשך יצירתו של יצחק לאור מתוך תקווה צנועה שהוא יוכל להתגבר על כמה „מחלות ילדות" של כתיבתו וינהיג בה יתר משמעת־עריכה־עצמית.