

"ההוד הנסתר" בסיפור הקצר

סיפוריו הקצרים של זאב ז'בוטינסקי

ביקורת נוקבת על הספרות הרוסית הקלאסית

סיפוריו הקצרים חושפים את המרכז הפנימי ביותר של המעשה וההגות הפוליטית והחברתית שלו בקרקע גידולה המוקדם

דן מירון

פרופ' דן מירון הוא פרופסור אמריטוס לספרות עברית באוניברסיטה העברית בירושלים, ומחזיק בכיסא ע"ש ליאונרד קיי לספרות עברית ומשווה באוניברסיטת קולומביה בניו-יורק. מירון הוא חתן פרס ישראל לחקר הספרות העברית ופרס מאנגר לחקר ספרות יידיש.

א

בחלקה הבלטריסטית הקטנה, שזאב ז'בוטינסקי הצליח לבצר לה מקום במרחב הגדול של מפעלו הפוליטי והעתונאי, תופסת מחרוזת ספוריו הקצרים (בת ט"ו או ט"ז חוליות בלבד) מקום משני. מאפילים עליה שני הרומאנים "שמשון הנזיר", על המסר הפוליטי והחינוכי שלו, ו"חמישתם", רומאן התקופה המזהיר, שבו החיה המחבר את עולמה של היהדות הרוסית המתבוללת של ראשית המאה העשרים ואת נופיה מלאי החן של אודסה בתקופת "האביב" הרוסי, פוטיומקין והריאקציה שלאחר מהפיכת 1905. גם הישגיו של ז'בוטינסקי כמתרגם שירה וירטואוזי (בעיקר מתרגם של של שירי אדגאר אלן פו וכמה ממזמורי "התופת" של דאנטה) וכמי שנטל חלק חשוב בקביעת ההברה וההגייה ה"ספרדיות", המילרעיות, כבסיס השירה העברית שנוצרה משנות העשרים של המאה הקודמת ואילך זכה לשומת לב מחקרית. לעומת זאת, הסיפורים חלפו על פני מרבית הקוראים מבלי שעוררו תשומת לב מיוחדת.⁽¹⁾ רק מחזות הנעורים שכתב המחבר בשנות פעולתו כסופר ועתונאי אודיסאי ("בנכר", "דם" וכו'; אף לא אחד מהם הוכתר בהצלחה בימתית) עוררו תשומת לב ביקורתית ומחקרית אף פחות מזו שעוררו הסיפורים. הללו האחרונים נראו קלים ומשעשעים אך חסרי "כובד" ולכן גם לא מעוררי כבוד. מהם נקראו כפלייטונים עתונאיים יפים לשעתם, ומהם – כזיכרונות נעורים ומשובותיהם, הומורסקות אוטוביוגרפיות. בהירארכיה הביקורתית של הספרויות היהודיות נועד לז'נארים אלה מקום בתחתית הסולם, ומכך סבלה לא רק הערכת סיפורי ז'בוטינסקי, אלא גם זו שהתייחסה ליצירות דומות של מחברים אחרים. הדוגמה הבולטת ביותר לצד זו של סיפורי ז'בוטינסקי היתה יצירתו הסיפורית הענפה למדי של שאול טשרניחובסקי, שניתן לסמן בה כמה תוי היכר דומים לאלה של סיפורי ז'בוטינסקי דמיון שברקע (האודיסאי והסטודנטיאלי), באווירה הקלילה-כביכול ובעיקר באתוס ההומאניסטי ה"גברי" ובאידיאל האסתטי, שמצאו את ביטויים ב"קלילות" האמתית והמודמה אשר שני הסופרים חתרו אליה לאור משנתו של מורם הרוחני, הפילוסוף פרידריך ניטשה, שקבע: "כל מה שטוב הוא קל; כל מה שהוא אלוהי טופף על רגליים עדינות. זהו כלל ראשון באסתטיקה שלי."⁽²⁾

רעיון מבריה סמוי-למחצה

אולם אין ספק בכך, שז'בוטינסקי עצמו ייחס חשיבות רבה לסיפוריו, שאותם כתב ב"התפרצויות" יצירה אחדות (1901-1902, 1910-1912, 1914-1916, 1925, 1930) במהלך העשורים שקדמו לתקופה המאוחרת (מסוף שנות העשרים), שבה ריכז את עיקר כוחותיו בשני הרומאנים וכן בתוכניות שלא התממשו לכתובת רומאנים נוספים.⁽³⁾ ייחוס זה של חשיבות וערך ניכר לכל אורך דרכו הספרותית של המחבר, החל במאבקיו הנמרצים על פרסום סיפוריו הקצרים בעתונות הספרותית הרוסית בשנים האחרונות של המאה הי"ט ובראשית המאה העשרים.⁽⁴⁾ כשהיה בראשית דרכו כעתונאי, מספר ומחזאי, ועד לשנת 1930, שבה הקציב לסיפוריו המכונסים כרך אחד משלושת כרכי מבחר יצירתו הספרותית-האמנותית (במקורה ברוסית). לקראת אותו כינוס מסכם הוא אף הוסיף לשרשרת הסיפורים שלוש חוליות חדשות (שני הסיפורים כבדי-המשקל "ווסובה" וביחוד "וירג'יניה" וסיפור המופת "Via Montebello 48"), ליטש מחדש את הסיפורים המוקדמים, ערך את הקובץ בכללו בסדר בלתי כרונולוגי אבל גם לא לגמרי תימאטי; סדר, שיצר קשרים גלויים וסמויים בין סיפור לסיפור ואף רימז על רעיון מבריה סמוי-למחצה, אשר אמנם לא הודגש ולא הוסבר, אבל הסתמן, ללא הכבדה פובליציסטית, לעיני הקורא הרגיש והדייקן. אכן, הוא השקיע בכרך סיפוריו מחשבה ועבודת עריכה שכיוצא בהן לא נמצא אצלו אלא בעריכה המדוקדקת של חוברת ה"תרגומים" שהוציא לאור בהוצאת "הספר" בשנת 1923. גם לפני ואחרי הצבת כרך הסיפורים במרכז מהדורת הכתבים הבלטריסטיים של 1930 הקפיד ז'בוטינסקי - בהתכתבותו בענייני יצירתו הספרותית - על כבוד סיפוריו, וביחוד אלה שנראו קלי משקל, בעלי אופי עתונאי-פלייטוניסטי. כך, למשל, הזהיר את המו"ל שלו, שלמה זלצמן, שהחל (ב'1934) להכין את מהדורת כתביו בעברית, שלא יכלול את הסיפור Edmee (נכתב בשנת 1912) בכרך הפלייטוניים למרות מראית-הפנים הפלייטוניסטית שלו. פרסום הסיפור, קבע המחבר, צריך היה להידחות "לכרכי הספרות היפה".⁽⁵⁾ שנים ספורות קודם לכן הציע דווקא את הסיפור הזה ("הסיפור הקצר החביב עלי ביותר") כמי שייצג אותו באנתולוגיה של סיפורי סופרים יהודיים שיוסף לפטוויץ' עסק בעריכתה.⁽⁶⁾ ז'בוטינסקי לא סבר, כפי שסברו אחרים, שסיפור זה וכיוצא בו הם מעשים לשעתם, פליטות קולמוסו השנון של עתונאי, ותו-לא.

דיאנה ביכרה את גופרדו על פני מירו

ראוי שנתייחס ברצינות להערכה זו שהעריך הסופר את סיפוריו הקצרים, לפחות במידה שיחס כזה יאפשר שימת-לב בעת הקריאה בכרך הסיפורים (במקור או בתרגומו העברי המצויין של חנניה רייכמן)⁽⁷⁾ לפרטים במיתוויי הסיפורים ובמיבניהם, וכן ליחסים הנוצרים בין סיפור לסיפור, שהעין פוסחת עליהם בסקירתה הראשונה. פרט רב-משמעות כזה אנו מוצאים, למשל, בפתחה של הסיפור "דיאנה" (נכתב ב-1910), שאותו הציב המחבר בפתח ספרו מתוך שייחס לו, ללא ספק, ערך רב במיוחד. הסיפור – למעשה, נובלה קצרה (אורכו היווה, אולי, אחת הסיבות להצבתו בפתח הספר) – מספר על ידידות שהשתבשה, אחת מן הידידויות בין המספר האוטוביוגרפי (המסומן תכופות בשם מירו, קיצור איטלקי של השם ולדימיר) בתקופת הסטודנטים האליות העליזה שלו כתלמיד הפאקולטה למשפטים באוניברסיטה של רומא לצעיר איטלקי זה או אחר. הפעם מדובר בגופרדו, סיציליאני בהיר-שער ובעל ממדי גוף מרשימים, שעשה ברומא כמחזאי וכמשפטן ומצא את פרנסתו בכתיבת נאומים בשביל צירי הפרלמנט האיטלקי פעם נאום שהולך לעבר מסקנה אחת ופעם – נאום שהפריך וביטל אותה מסקנה, הכל לפי המזדמן, המתבקש והמשתלם. גופרדו (אגב, דמות היסטורית; ז'בוטינסקי השתמש באחד ממחזותיו כבסיס למחזה מוקדם משל עצמו) מכריז על ידידות נצחית בינו לבין הסטודנט הרוסי-היהודי וגומר אומר לשתף באהבתו למירו גם את ידידתו דיאנה, אחת מן התופרות הרומאיות הקטנות, ש'זבוטינסקי מתארן באהבה ובהומור גם בסיפורים אחרים שלו, כגון ב-"Via Montebello 48". הזיקה המשותפת לדיאנה מביאה, כמובן, את שני הצעירים למריבה, שאינה מסתיימת אלא בשעה שהמספר עוזב את רומא בדרכו בחזרה למולדתו מבלי שיודה במה שגופרדו מבקש שיודה, היינו, שדיאנה ביכרה אותו, את גופרדו, על פני מירו, ולא העניקה לאחרון מחסדיה. הסיפור נפתח "אלכסונית" בתאור פגישתם האקראית הראשונה של שני הגיבורים. מירו נתקל לראשונה בגופרדו באופרה של רומא. הלה מצותת לשיחה של המספר עם בן ארצו – שיחה בלשון הרוסית, כמובן – וללא דיקדוקים יתרים הוא מפנה אל השניים את השאלה מהי הלשון המשמשת בפייהם. למשמע התשובה הוא מתמלא התפעלות. הוא "אוהב מאוד" את רוסיה וסופריה – דוסטוייבסקי, טולסטוי, ו...סטרינדברג. בצורה זו הוא מוצג בסיפור מלכתחילה כאיש גס-משהו, נרגש, קולני ודברן, שידעותיו לוקות בחסר כלשהו. בעוד שניתן להבין כיצד תשרת פתיחה כזאת

את הסיפור בהמשך התפתחותו, כלל לא קל להבין הערה ארוכה הקודמת להופעתו של גופרדו. המספר של ז'בוטינסקי מנצל את פתיחת הסיפור בתאור השיחה הרוסית הקולחת שהתנהלה בינו לבין מודעו בן-ארצו לשם השמעת הערה מוזרה מאוד על אודות סגולותיה של השפה הרוסית:

הלשון הרוסית, לפי דעתי, אינה נוחה לשיחה ולספרות; היא עשירה מאוד, לא אכזישי, אך זהו מין עושר חסר-טעם, ממש כנהרות הרוסיים. הנהרות הללו רבים ועצומים, אך תועלתם מועטה, כי זורמים הם או לקוטב הצפוני או למבוי-הסתום הקאספי. והוא הדין בלשון. גוני-גוניה לא ייספרו מרוב. אפשר לגזור בה מ"פהק" צורה לכל שלב הפעולה, מפיהוק חד-פעמי עד פהקנות מתמדת. - - אך אם עליך לתרגם מגרמנית massgebend (קובע, מכריע), אין במה לתרגם (עמ' 11).

האבן שהשליך ז'בוטינסקי לבריכת התודעה של קוראיו הרוסים

הערה זו מתמיהה מכמה בחינות. ראשית, לא ברור מהי תרומתה להכנת הרקע לפרשת גופרדו ודיאנה. פשוט לא ברור לשם מה היא היתה נחוצה. שנית, היא עומדת בסתירה בולטת לדברי המספר עצמו, המעיד על שיחתו עם בן ארצו בלשונם המשותפת שהיא גרמה לו קורת רוח רבה, כי "לדבר רוסית נעים מאוד" (שם), ואילו הגיגיו על אודות חסרונותיה של הלשון לא היו אלא בבחינת "פילוסופיה". שלישית, נראים הדברים מן הבחינה הבלשנית הטהורה, חסרי שחר. המתרגמים הרוסיים של הקאפיטאל של מארקס מצאו, ללא ספק, אקוויוואלנט רוסי הוגן לתואר השם הגרמני massgebend. ורביעית - וזו התמיהה העיקרית - הרי הדברים נשמעו מסמרי שיער, דברי כפירה שאין חמורים מהם, באוזני קוראיו הרוסיים של הסיפור בעת הופעתו. האינטליגנציה הרוסית התייחסה לספרותה בהערצה דתית, וראתה בה מורה דרך מוסרי ופרשן האמת של הנפש האנושית. הייתכן שאחד מבניה של אינטליגנציה זו יאמר בפה מלא, שהלשון הרוסית, לשונם של פושקין, לרמונוטוב וגוגול, טורגנייב ופּט, טולסטוי ודוסטויבסקי, צ'כוב ואלכסנדר בלוק, "אינה נוחה - - לספרות", ושעושרה הוא "חסר טעם"?! הלא תצילנה האוזניים למשמע דברים אלה?! ז'בוטינסקי היה, כמובן, מודע לגמרי לגודלה ולכובדה של האבן שהשליך אל בריכת התודעה של קוראיו הרוסיים, לרבות היהודים שבהם (הללו אימצו את

פולחן הספרות הרוסית אולי אף ביתר להט משעשו זאת בני העם הרוסי עצמם). הוא רצה לפתוח את "דיאנה" שלו, ובצורה זו גם את כלל כרך ה"ראסקאזי" (סיפורים) שבכתביו בפרובוקציה תרבותית מהדהדת; ופרובוקציה זו – הדברים על הלשון והספרות הרוסית – היתה בוודאי הטעם העיקרי לכלילתה של ההערה בפתח הנובלה.⁽⁸⁾ למענה היה הסופר הצעיר מוכן להסתבך בפתיחת סיפורו בדבר הנראה לכאורה חסר שייכות לסיפור וחסר טעם כשלעצמו. אבל האם באמת היה הגנאי לרוסית ולספרותה בלתי שייך למעשה בדיאנה ובתחרות על אהבתה שהפרידה בין הַרְעִים, גופרדו ומירו? האם באמת לא היה קשר בין הפרובוקציה למסר של הסיפור, כמו גם לזה של מרבית הסיפורים האחרים?

הערה פרובוקטיבית והערת גנאי

בהמשך הסיפור מצטברות מעט-מעט הערות אגב נוספות, המחזקות את ההערה הפרובוקטיבית שבפתיחה ומרחיבות את תחולתה. הן מתייחסות להתנהגות חסרת הפשר לא רק של שני הגיבורים הגברים אלא בעיקר לזו של דיאנה עצמה, הנערה בת השמונה עשרה המשמשת "סלע מחלוקת" בינותם. דיאנה מצטרפת בגלוי ובהנאה זדונית לכל אחד מן השניים בעת שידו על העליונה. היא לועגת למי שניגף בקרבות המילוליים, ובה בעת היא מקיימת, ללא סיבה ברורה, קשר עם שניהם – קשר, שיש בו אפילו משום סכנה מסויימת לאור הקנאות, הרגשנות האלימה והקיצוניות האופייניות להתנהגותו של גופרדו. המספר שואל אותה ישירות מהי הסיבה לנכונותה לקיים את הקשר עימו, הגם שהיא מודה במו פיה, שאין זה קשר של אהבה אמיתית. היא משיבה ב"אָ... וב"מה אני כי אדע?! (עמ' 46), ולכל היותר ב"אני כזאת: אוהב את כל מי שמיטיב עמי, אותך, אותך... (עמ' 28). אבל לא רק דיאנה אינה מבינה את סיבות התנהגותה. המספר גם הוא מודה באי-הבנה דומה. הוא אומר:

עד היום אינני יודע "לפצח" אדם עד תוך-תוכו. יש ואכיר את הרגליו. אדע מראש מה יעשה או יגיד במקרה זה או אחר. אולם להגדיר את אופיו בנוסחה אחת, לצמצם את כל קוויי-דמותו השונים, המוכרים לי יפה, עד כדי תכונות-יסוד מעטות, לקבוע דיאגנוזה לאישיותו – דבר זה לא עלה בידי מעולם. אוכל לדור עם אדם בכפיפה אחת שנים-על-שנים ואתקשה לומר, אם טוב-לב הוא או רע מטבעו (עמ' 44).

הדברים מנוסחים בטון מתנצל כביכול. המספר מונה בעצמו איזה ליקוי או פחת, והוא אף מוסיף הערה, המלמדת על כך, שהליקוי, אשר פגם קשות ביכולת ההבנה והשיפוט שלו בימי נעוריו – הימים שבהם מתרחשת עלילת "דיאנה" (הסיפור כולו מסופר כאילו הועלה מן הזיכרון הרחוק "מעמק הבכא שלנו הן בשטח והן בזמן") – עודנו פוגע בה גם עתה, אם כי אולי פחות משפגע בעבר: "בימים ההם הייתי, כמובן, חלש עוד יותר מבחינה זו". אולם לאמיתו של דבר הערת ההתנצלות-כביכול הינה פרובוקטיבית לא פחות מהערת הגנאי המכוונת כלפי הלשון הרוסית וספרותה, והיא אף עולה עימה קנה אחד. הרי ז'בוטינסקי תוקף כאן תחת מסווה מיתמם את הנחת היסוד של הפרוזה הריאליסטית-הפסיכולוגית של המאה ה"ט בכללה ואת זו הרוסית (טורגניב, גונצ'ארוב, טולסטוי, דוסטויבסקי) בעיקר. פרוזה זו, מקובל לחשוב, התבססה כולה על הקטיגוריה של "הדמות" הבדיונית, שהמספר האמן לא רק בורא אותה אלא גם חודר לנבכי מעמקה, מבין עד-תום את המנגנונים המניעים אותה, ומסוגל לתאר בדייקנות את תוצאות המיפגש שלה עם סביבתה החברתית והתרבותית, היינו, את "גורלה" (על פי הכלל: האופי – הוא הגורל).

"האופי הרוסי"

זוהי ההנחה המשמשת ביסודם של ההישגים הסיפוריים הגדולים ביותר של המספרים-האמנים, שהדמויות שבראו ופירשו באריכות וביסודיות – אובלומוב, אנה קארנינה, לוויין, ראסקולניקוב ושלושת האחים קאראמאזוב – נעשו לשם דבר ובהצטברותן זו לזו יצרו טיפולוגיה ששיקפה, כביכול, את יסודות הקבע של "האופי הרוסי". והנה, ז'בוטינסקי הצעיר פונה אל קהל קוראי הספרות הרוסית ומציע להם להתייחס בספקנות, אם לא בביטול, לעצם הקאטיגוריה העתיקה הזאת של הדמויות, או המידות (ה"אֵתִי" בלשונו של אריסטו) בסיפורת או בדרמה. הללו אינן משקפת מציאות, שאיש אינו יכול להבינה לאשורה באמת, אלא רק השלכות דמיוניות של סופרים, "המצאות" פסיכולוגיות שלהם. הן אינן מבטאות הבחנה אמיתית בין טוב לרע במציאות האנושית (והרי את ההבחנה הזו העלתה הסיפורת הרוסית על נס), אלא הן השלכות, אימפוזיציות של מושגי טוב ורע מופשטים המוטלות על גבי הווייה נזילה ומסובכת לאין ערוך יותר מן המשתמע מהן. הן באמת רק "אֵתִי", "מידות", הפשטות המכוונת "תכונות", שעה שאנשים אמיתיים חיים את מרבית חייהם בספירה בלתי

מוגדרת אלא בכך שהיא "מעבר לטוב ולרע". ז'בוטינסקי מציב, למעשה, את התופרת הקטנה דיאנה, השואלת "מי אני כי אדע?", כנגד מערכת פילוסופית פסיכולוגית ולספרותית ענקית כאילו היתה היא הפעוט מן האגדה הסאטירית של הנס כריסטיאן אנדרסן, הקובע בלי היסוס: "המלך הוא עירום!"

ב

על פני רבים מסיפוריו של ז'בוטינסקי פזורות הערות "פרובוקטיביות" מעין אלה שמצאנו ב"דיאנה". לדוגמא: במהלך הסיפור ווירג'ניה" (פורסם ב-1930), אחד הרציניים והמאתגרים שבסיפורים, מגיע המספר לתקופה של שלוה יחסית בחיי גיבוריו, רופא שוודי ואשתו, בתו של בעל נחלאות מארצות הדרום של ארה"ב (בתקופה שקדמה לשיחרור העבדים). תקופה זו תגיע כעבור כמה שנים לקיצה המר והמזעזע; אבל בינתיים חיים הגבר הצעיר ואשתו האהובה חיי אושר יומיומיים רגילים של זוג צעיר, עשיר ואוהב. המספר שואל את עצמו ואת קוראיו כיצד יספר על חיי גיבוריו ברצף הזמן שאינו מכיל שום מאורע מרעיש, וכך הוא משיב על שאלתו:

להלן אין במעשה זה, משך חמש שנים, שום מאורעות שאפשר לספר עליהם בשמות עצם ובפעלים פשוטים. על חמש השנים הללו יש לכתוב ספר שלם או שורות מספר; אני בוחר בשניה משתי אלה... (עמ' 176).

סנוקרת עזה בפרצופה של ספרות שלמה

ז'בוטינסקי משלח כאן בדרכו המהירה והאלגנטית סנוקרת עזה בפרצופה של ספרות שלמה, שייחסה ערך עליון למסירה סיפורית של היומיומי וקטון הממדים (למשל, סיפורי צ'כוב ומחזותיו). בעצם הוא תוקף את מסכת הרומאן כולה על רקע ההבדל שבינה לבין הרומאנס, שמתוכו נולדה ואותו דחתה בשתי ידיה. הרי הרומאן איפיון את עצמו ותבע לעצמו את ערך ה"אמת" באמצעות התנגדותו לספרות העלילות הגדולות מן החיים וגיבוריה המופלאים. כך – למן "דון קיכוטה", דרך הרומאן הפיקארסקי של המאות הי"ז והי"ח, ועד לרומאני חדרי האורחים הפרובינציאליים של ג'יין אוסטיין, שהחלה את דרכה

כרומאניסטאנית בפארודיה חריפה על סיפורי הבלהה והרומאנס ששבו את לב הקוראים והקוראות ההמוניים של שלהי המאה הי"ח ("נורת'אנג'ר אָבִי"). יתר על כן, המספר של ז'בוטינסקי אף מגדיר היטב, אם כי במשפט קצר ודחוס, את הסיבה האתסטית להתנגדותו לספרות ריאליסטית מן הסוג הנדון. זוהי ספרות שאינה ניתנת להיכתב באמצעות השימוש "בשמות עצם ובפעלים פשוטים"; היינו, אין זו ספרות העוסקת בקיצור ובחסכוניות תאורית באובייקטים (לרבות בני אדם) השרויים בתנועה נמרצת (כזו הניתנת לתאור בפעלים "פשוטים"), כזו שבה ראה ניטשה את גילוי העקרוני של המצב האנושי. במקום זו היא מתארכת ונהפכת ל"פוליפ" או ל"לחן אינסופי" (כפי שתאר ניטשה בשלילה את המוסיקה של ריכארד וואגנר). היא מעמיסה על שמות העצם ועל הפועל – הנושא, הנושא והמושא הישיר – תארי שם ותארי פועל למכביר, מטביעה את ה"פעולה" באווירה, ומייצרת בסופו של דבר "רפלקסיה עקרה" או "תוגת שיממון" (דעתו של ז'בוטינסקי על הספרות הרוסית המודרנית בת-זמנו ועל סיפורי צ'כוב).

בסיפורים אחרים נמנע המחבר במכוון – ליתר דיוק, בהתנגדות בוטה – להשתקעות בתאורי טבע, מסימני ההיכר הבולטים ביותר של הסיפורת הרוסית, שקשרה קשר אמיץ בין חיי האדם ומעשיו לנוף הפתוח באמצעות מטונימיות נופיות שייצגו את הפעילות האנושית (העובדה שדוסטויבסקי נמנע בדרך כלל מפיתוחן של מטונימיות כאלה היתה כה בולטת ומשמעותית בעיני קוראיו הרוסיים, עד שראו בהעדר זה אחד מקווי ההיכר הבולטים ביותר של כתיבתו). את הביטוי המבריק ביותר להתנגדותו זו נתן ז'בוטינסקי ב"חמישתם", רומאן המופת שלו, בפרק האינטרמצו שכותרתו "לא בשביל הקורא", כיוון שבו "נאלץ" המחבר לתאר את הים השחור אשר על חופו מתנהלת עלילת הסיפור. המחבר קבע כאן חד-וחדלק, ש"הקורא בלי ספק אינו קורא תאורי טבע; אני על כל פנים מדלג עליהם ללא רחמים"⁽⁹⁾ והוא מיעץ לקוראיו שידלגו על פני הפרק התיאורי, המשמש למעשה ציר מרכזי במיבנה של הרומאן הקצר והתמציתי. לא הרבה פחות מבריק ועוקצני הוא הסיפור הקצר "תאור שווייץ" (פורסם בשנת 1911), שתאר מסע של חבורת ידידים אודסאיים בהרי האלפים השווייצריים. הסיפור התבסס על הטעייה מכוונת של הקורא, שציפה למצוא בו תאור נרחב פחות או יותר של נופי שווייץ המפורסמים – הרי תאורים כאלה היו בבחינת לחם-חוק של ספרות המסעות בת התקופה וכן של השירה ה"תיירית", שביצרה לה באותן שנים מקום נכבד גם בספרות העברית, כגון ב"בהרים" של זלמן שניאור וב"הלוציה" של יעקב כהן. אבל מספר הסיפור,

לאחר שגירה את תיאבונם של קוראיו, התחמק ממימוש צפיותיהם, ועסק לאורך הסיפור בכל מיני זוטות ותקלות קטנות הכרוכות במסע רגלי של אנשים שאינם רגילים במאמץ פיסי – מכנסיים שנקרעו, שלפוחיות שצצו על כפות הרגליים (ואשר יש לפקוע אותן באולר שהועבר באש או אפילו בסיכת ביטחון), קשיים במציאת מקום לינה, ענייני תקציב וכיוצא באלה. הסיפור הסתיים בפנייה מתגרה של המספר אל קוראו המאוכזב, אשר אולי "מצא כי שווייץ תוארה כאן לא בפרטות מספקת. מילא, אם אין התיאור מוצא חן בעיניכם, סעוֹנָא בעצמכם והיטיבו לתאר ממני" (עמ' 96). במקום להתרכז בנוף התמקד המספר בבני החבורה וברוח הצוותא שפיעמה בהם. הוא אפילו מניח לאחיד מבני החבורה לצטט קטע ארוך מתוך פזמון קרימינאלי, שהיה רווח בין היחפנים של חופי הים השחור. הכל תוך אמונה בכך, שעיקר התאור אינו "מה מקומות אתה עובר, אלא כי צד אתה מסייר אותם" (עמ' 96).

כוונה פילוסופית בהשפעת ההגות הניטשאנית

אמנם, כשאנו נותנים את הדעת על פרטי המירקם של "תאור שווייץ" אנו נוכחים, שהמספר אינו מתנזר כלל מתיאורים מפורטים, אלא שתיאורים אלא אינם עוסקים בשגב ובהדר של ההרים. הם מתרכזים, למשל, בכביש ובתפקידו כ"יומן החי", המתעד באמצעות העקבות שהוטבעו בו את הפעילות האנושית שהתרחשה לאורכו "מאז הגשם האחרון": עקבות עמוקים של מכונית שחלפה; עקבות קלים של אופניים, שרוכבם "הרים כנראה את רגליו וזנח את הדוושות בגולשו במורד"; עקבות מחוררים שטבעו נעליו המסומרות של מי, שמספר מחליט שהוא "איטלקי סתת אבנים": איטלקי – משום שבהילוך ובפיסוק הסוליות ניכרת "הרמוניה מסויימת", שיש בה משום "חותם של מימי ים-התיכון, שמהם צף ועלה כל היופי שבעולם", וסתת אבנים – "משום שאין זה מדרך האיטלקים לטייל סתם לבטלה" (עמ' 91–92). המספר, הנוקט כאן פוזה של שרלוק הולמס, אינו ניזהר, אפוא, מתאור מפורט במידה שתאור כזה מגלה לא את "הטבע" אלא את האדם במעשיו, ובעיקר את האדם הנתון בתנועה – הולך, נוסע, דוהר מנקודת מוצא למחוז חפץ; במילה אחת, האדם כסוכן של פעולה. כל זה, סבור ז'בוטינסקי, עומד בניגוד לתאור הטבע הספרותי המקובל, הבא להשרות אווירה ולברוא "מקום" באמצעות מלים במקום באמצעות פעולות של האנשים השרויים בו. בעצם, תאור כזה משעבד את האדם למקום,

הופך אותו ליציר המקום; בעוד שהאדם הוא זה הבורא את מקומו והנעשה בצורה זו לאדוניו – בעמל ולשם תכלית ברורה, באמצעות תנועה, התכוונות שכלית ומאמץ פיסי. "אין זה מדרך האיטלקים לטייל סתם לבטלה" או לשם הנאה מיפי הטבע, אף כי גורלם ההיסטורי קבע את מקומם על חופי הים התיכון, "שמהם צף ועלה כל היופי שבעולם". הם מהלכים בתוך הנוף כבעליו וכאנשי מעשה. לא האווירה ולא היופי מעסיקים אותם (אף כי האחרון מטביע את חותמו כאילו ללא כוונה בכל מעשיהם), אלא הכורח והפעולה המביאה לישובו של עולם – למשל, סיתות אבנים לשם בניית בית.

ניתן להוסיף דוגמאות רבות מתוך הסיפורים, היכולת לחזק את שנאמר עד כאן, היינו, את הטענה, שבבסיס סיפוריו הקצרים וה"קלילים" של ז'בוטינסקי משמשת כוונה פילוסופית אסתטית וְאֶתִית ברורה (החתומה לעומקה בחותם השפעת ההגות הניטשאנית – הן בחלקה המוקדם, "מעבר לטוב ולרע", והן בחלקה המאוחר, "הרצון לעוצמה"), וזו מוצאת את ביטוייה ה"חצוף" במכוון בקריאת תיגר לגלגנית המוטלת לעבר המסורת הספרותית הגדולה של המאה הי"ט בכללה ושל הספרות הרוסית בת המאה הי"ט בעיקר. כרבים מבני הדור הספרותי של "תור הכסף" בספרות הרוסית (שהמחבר היה אחד מבניו) מבקש ז'בוטינסקי לאתגר בסיפוריו את הקורא הרוסי בן זמנו, לשחרר אותו מנטל כבד של מסורת ספרותית גדולה שכבר מיצתה את שליחותה, למשוך את השטיח מתחת לציפיותיו האסתטיות ולמוסכמות התרבותיות המזינות אותן, להציע לו הסתכלות חדשה על המציאות ועל מקום האדם בתוכה. בה בעת הוא מעמיד את עצמו גם בניגוד לרבים מבני אותו דור "פוסט-קלאסי" בכך שהוא מבסס את תמונת המציאות החדשה שלו על הבנת האדם לא כיצור "אימפרסיוניסטי-רפלקסיבי", היינו, יצור שקוע ברשמי החושים, בהלוך-רוח ריגושי כזה או אחר וברצף הקוגניטיבי-האסוציאטיבי של תודעתו, אלא על הבנתו כיצור פועל, נע, ממש רצונו, עומד זקוף מול הגורל גם בשעה שמהלומותיו של זה מרסקות אותו, מסוגל להכרעות הרף-עין במצבים המחייבים פעולה מהירה ונמרצת (כגון הכרעותיו החדות והמהירות של שמשון, או הכרעתה ההירואית של מרוסיה, גיבורת "חמישתם", אשר בעוד החלוק שלבשרה עולה בלהבות, נעלה את דלת המטבח והשליכה את המפתח בעד החלון כדי שלא תיתפתח לצאת לבקש עזרה ואולי "תדביק" בלהבות גם את בנה הפעוט הנמצא מעברה השני של הדלת). אדם כזה יכול למצוא את ביטויו הספרותי בעיקר באמצעות הז'אנר של הסיפור הקצר; ומכאן המרכזיות של ז'אנר זה ביצירתו הבלטריסטית של ז'בוטינסקי.

ג

הסיפור הקצר הולם את ייצוגו הספרותי של אדם כזה לא רק משום קוצר מידותיו – אף כי גם לזו נודעת משמעות מכריעה בחשיבותה (לעניין קיצורו ותימצותו של טופס הרומאן ב"שמשון" ו"חמישתם" יש להקדיש עיון נפרד); אולם הקיצור כשלעצמו – לא די בו; והראייה, מבחינתו של ז'בוטינסקי, סיפורי צ'כוב הרוויים "תוגת שיממון", או לכל היותר, שיממון "כוסף", "צימאון השינוי, ויהי שינוי לבניין או להרס, לא איכפת";⁽¹⁰⁾ או אפילו סיפורי גורקי, למרות שז'בוטינסקי מצא בגיבוריהם היחפנים המדומים (הוא הטיל ספק עמוק באותנטיות של היחפנות הגורקאית) "הד לתרועת ניטשה בתלבושת רוסית" וקריאת "עשה את חייך געש – ויהי-מה!" (שם), אלא שמחברם לקה "בחוסר יכולת אורגאני" לקשור אותם זה בזה קשרים מגוונים ומפתיעים העשויים "למלא את רוחב התמונה". ומשום כך גם בהם ניכרת "ירידת כוח הדמיון", המתבטאת בשקיעת המתח העלילתי. תכונה זו של הספרות המודרנית היא בעיני ז'בוטינסקי בבחינת מחלה אסתטית ומוסרית, המעידה על ליקוי תרבותי עמוק.⁽¹¹⁾ גם הסיפור הקצר יכול ללקות בכל ליקוייה ורפיונותיה של הסיפורת המודרנית: תארנות מייגעת; התמקדות באווירה במקום בפעולה; היאחזות ארכנית בפרט או במאורע אחד (פגם זה מצא המחבר בסיפוריו של ליאונד אנדרייב), ריבוי תארי שם ותארי פועל; פסיכולוגיזם שמתוך העמקה ב"דמות"; השתקעות ב"רפלקסיה העקרה המעכבת כל מפעל תעוזה"; סטאטיות, עצירת התנועה האנושית לשם מסירת מחשבות, הרגשות, אסוסיאציות וכו'; הינזרות מן המפתיע, המוזר, המהיר, הבלתי צפוי וכו'. כדי למלא את תפקידו הפילוסופי על הסיפור הקצר להיות לא רק קצר אלא גם צמוד לשורשו הז'אנרי, זה שהעניק לו כבר בראשיתו שבתקופת הריניסאנס (ב"דקאמרון" ובאוספי סיפורים דומים) את הכינוי נובלה, שמקורו ב"נובום" הלטיני – חידוש מפתיע, דבר יוצא דופן, משהו השובר את שיגרת היומיום, אף כי אין הוא חייב להיות כבד ערך, ובוודאי לא בחזקת מאורע ציבורי משנה גורלות. אדרבא, הוא יכול אפילו להיראות כמאורע אקראי, סנסציה חולפת.

סיפור התאהבות "לוליטאית" – מאורע נובליסטי

הצמידות הזאת אל המאורע המחדש, מפר השיגרה, קובע את כללי המבינה והסיגנון של הסיפור הקצר בגילומו ה"קלאסי". המאורע ה"נובליסטי" שבו מדובר

מעניק לסיפור בהכרח התחלה וסוף ברורים, ואפילו חדים. סיפורים קצרים בעלי סיום "פתוח", כזה שהונהג ביצירתם של מספרים מודרניים רבים, זר ברוחו לז'אנר, שאותו הוא מבקש לשנות מעיקרו. הסיפור הקצר הקלאסי תובע סיגור חזק וברור, והוא קולט ברצון ובהצלחה את הסיגור באמצעות ה"פואנטה", או "החוד", היינו, התפנית הגדולה או הקטנה המתרחשת בסיום הסיפור והשופכת אור חדש על הדברים מראשיתם. כך, למשל, בסיפור Edmee, שהיה, כאמור, חביב על ז'בוטינסקי יותר מכל סיפוריו האחרים, הפואנטה היא שמעניקה למסופר את טעמו החריף. הסיפור מבוסס על מונולוג של רופא יהודי גרמני, שלחידושיו בתחום הרפואי יצאו מוניטין, ואף על פי כן לא נמצאה לו משרת הוראה אקדמית – מסיבות ברורות של אפלייה אנטישמית. הרופא מספר את סיפורו לנמען מזוהה בבירור כציוני מובהק (הנמען משקף ישירות את המחבר). כמתבולל, שאינו מודה בציונות, צריך הרופא המספר בכל זאת להסביר את מעמדו בקרב החברה וחוגי הרפואה הגרמניים ואת הפגיעה שנפגע מחמת ההדרה שהודר מן האקדמיה בגין יהדותו. הוא מודה שהעלבון שספג הביא להחלטתו לקחת לו חופשה "מזרחית". אמנם, כזו שאינה מרחקת לכת עד פלשתינה הנידחה, אלא היא נעצרת בנקודה, שיש בה בכל זאת איזו זיקה לאותה פלשתינה, היינו, בקונסטנטינופול אמנם, גם כאן, בבירה שעל חוף הבוספורוס, מבקש לו הרופא מקום מנוחה ברובע רגוע המיושב ברובו על ידי אנשים אירופאיים. משהו מסלידתו מפלשתינה (ואולי גם מאחיו היהודיים שלא "נתמערבו" כל צורכם) הוא מגלה בעקיפין בתיאור ההמוניות והגסות של העיר השוכנת על גבול אירופה ואסיה. רתיעה זו מכל מה שאינו טבוע בחותם תרבות המערב מתגלה בעקיפין גם ובעיקר ב"התאהבותו" של המספר בילדה-נערה בת שתיים עשרה, בת למשפחה בינלאומית, שחונכה היטב ברוח הבורגנות הצרפתית, הנופשת גם היא באותו רובע נוח ו"תרבותי" של העיר המזרחית למחצה. המספר מגלה אולי יותר ממה שהוא מדמה לעצמו בעת שהוא מאפיין את בני משפחת הנערה כמי ש"אין בכוחם – לנטוע בלב ילדיהם שום דבר הדומה לרגש ציבורי, כי חיים הם מחוץ לתחומי כל הוויי אזרחי שהוא. לא זו בלבד שאין כל שאיפה אחזרית בנפשם, אלא חסרה להם אף הקרקע הנפשית לגידול שאיפות כאלה" (עמ' 102). הרי בדברים אלה מגדיר הוא הגדרה חדה את אופיה העקר של ההתבוללות שבה הוא דבק. מכל מקום, ההתאהבות ה"לוליטאית" הזאת של גבר, שכבר הניח מאחוריו את גיל העמידה, בנערה, שזה עתה הניחה מידיה את בובותיה ושאר צעצועי הילדות, היא ה"חידוש", המאורע הנובליסטי, שסביבו נרקם הסיפור. הגיבור המספר אינו יכול להירגע מן הקסם ששפכה עליו תערובת הילדותיות והנשיות האלגאנטית של Edmee מלאת החן,

ילדה-אשה, שהניגודים שבה אינם מפרים איזו הרמוניה טבעית בסיסית, וכן אינם מתגלים במעשה או בדיבור שיש בהם משום חריגה מגבולות הטעם הטוב הבלתי-מודע. מסתבר שגם הנערה מחבבת את הגבר המבוגר, שבהימשכותו הצנועה אליה היא חשה כאשה לכל דבר. בעת פרידתם עומדות הדמעות בעיניה, ולהערתו של המספר על כך שהיא בוודאי תתנחם על נסיעתו בחברת חברותיה הקרובות, היא משיבה בהערה המכוונת כלפי אחת מהן: "א, קלאו – הלא היא יהודיה. בזה נאמר הכל. משום כך אינני אוהבת בכלל את פרינקיפו [הרובע בקונסטנטינופול בו נמצאים הגיבורים. ד.מ.], כי תמיד מצויים כאן המון יהודים. הם כל-כך וולגאריים, אינני סובלת אותם, ואתה?" (עמ' 107). הסיום, המחזיר את הגיבור המספר אל העלבון האנטישמי שהנחיתה עליו האקדמיה הרפואית במולדתו, מפתיע לא רק באור הפתאומי שהוא שופך על סיפור ההתקסמות של המספר ה"מתבולל" מן האידיאל הבורגני הנשי, שאת התגשמותו המלאה גילה דווקא באישיותה של ילדה מתבגרת, אלא גם באור שהוא שופך על הסטרטגיה הסיפורית שבה נקט עד כה ובמתח הרטורי הגלוי והסמוי בינו לבין בו-שיחו הציוני, המזין סטרטגיה זו. הן במשך כל העת שבה התגרה בבו-שיח זה והפגין בפניו את ה"אירופיות" המושלמת שלו דווקא מצידה הארוטי המעודן כביכול (ההתמקדות באידאל הנשיות המגולם באַדְמָה) הוא ידע, כי בסופו של דבר ייתן בידי מודעו-י"ריבו" זה את הנשק המושלם, ההוכחה החותכת של הטענה הציונית, שהיהודי המתבולל, תהיה השתלבותו בתרבות האירופית שלמה ועמוקה ככל שתהיה, לעולם לא יתקבל על ידי החברה, שאת האידאלים התרבותיים שלה אימץ אל לבו. השמעת ההוכחה הזאת מפיה של ילדה "תמימה" היא בבחינת "מפי עוללים ויונקים יסדת עוז". המספר ידע זאת, ואף על פי כן סרב לקבל את המשתמע מסיפורו של עצמו. עם זאת, לא יכול שלא לסיים את סיפורו בהערה זו עצמה, שכן רק היא יכלה להעניק לסיפור חוד וחריפות כראוי לסיפור קצר. אכן, כזה היה בעיני ז'בוטינסקי סיום "נכון" של סיפור קצר: מפתיע, מעורר, שופך אור, ובעיקר מסיים, סוגר, מותח קו גבול ברור, שאחריו אין הסיפור יכול להימשך.

"נשיקת בוסר חריפה" של נערה-אשה

חלק גדול מן הסיפורים של ז'בוטינסקי מסתיימים בהפתעות מסמנות-גבול מעין אלו – גם כשאין כל קשר ביניהן לבין הציונות המוצהרת של המחבר. כך, למשל, מסתיימים סיפורים, הנראים כה שונים זה מזה, בסיומים של מה שניתן

לכנות "תפנית חיובית" בלתי צפויה. בסיפור המוקדם מאוד "ביצ'טה" (פורסם בשנת 1902), עומד הסיום בסימן מהפך ביחסה של הגיבורה, נערה איטלקיה חניכת מנזר, השרויה עתה, בתום ימי חינוכה, בבית הוריה הדל ומסייעת בשירות שמגיש הבית לדיירים ארעיים, אל דייר מזדמן כזה, הוא הגיבור המספר (סטודנט עני באוניברסיטה של רומא). השירות והתנאים בביתה של ביצ'טה עלובים מאוד, אבל המספר אינו נותן לבו עליהם משום שהוא מנהל מעין פלירט קליל ובלתי־מחייב עם הנערה החיננית, והנאותיו של פלירט זה מפצות אותו על הקפה הגרוע ועל המפית הקרועה והמזוהמת. אלא שביצ'טה, מסוגרת ברוח חינוכה הנוצרי הקפדני, אינה נענית כלל לחיזור זה. על כל שאלה מתגרה שמציג לה המספר היא משיבה תשובה שהנזירה החונכת שלה היתה מאשרת ללא היסוס. היא לכאורה, תכלית ההגינות והצניעות. אמנם, אימה של ביצ'טה מזהירה את המספר. בתה, היא אומרת, הינה "שד משחת"; "אש בוערת בילדה זו. הרבה דאגות מובטחות לי ממנה" (עמ' 75). משהו מאזהרה זו, העומדת לכאורה בסתירה גמורה להתנהגותה של הנערה, מתגלה כנכון בעת הפרידה של המספר מביצ'טה לרגל נסיעתו הקרובה למולדתו. לפתע מתעגמות עיניה של הנערה, והיא מעניקה למספר "נשיקה מוזרה", "נשיקת־בוסר חריפה" של נערה־אשה, שהשד שעליו דיברה האם עומד לפרוץ מתוך ה"בובה" שעשו ממנה הנזירות (עמ' 79). סיום העומד בסימן פואנטה דומה מפתיע את קוראו של סיפור הנראה שונה לגמרי, "סנאית" (פורסם ב־1925). כסיפור זיכרונות ילדות בשלהי המאה הי"ט נראה "סנאית" כאילו היה מזמין את הקורא לרצף של פרשיות פרחיות כפי שעושה, למשל, הסיפור הנוסטאלגי "השיטים" (פורסם ב־1911). אבל לא כך הדבר באמת. "סנאית" מספר על פרשה מבישה ומדהימה, שארעה לילד קטן בן שבע, שעמד בראשיתה העלומה כמעט של התבגרות מוקדמת. הדודה, שלהשגחתה נמסר הילד, רואה בו תינוק חסר מין ולוקחת אותו איתה לרחצה במרחץ, במדור הנשים, כמובן. כאן, עירום ומקופל בתוך עצמו, כדי להסתיר את ערוותו, הוא נתקל בנערה המוכרת לו מבית ספרו; נערה מפותחת, דעתנית ומשליטה את רצונה. זו עומדת לנגדו נדהמת במלוא מערומיה הגמלים, והילד מחליט שהוא מאוהב בה עד מוות. את החלטתו זו הוא מפרסם למחרת – בניגוד לכל כללי הזהירות – בבית הספר, והנערה, ה"סנאית", יוצאת למסע נקם בו. היא רודפת אחריו בכוונה להפליא את מכותיו, וכשהיא מוצאת אותו מסתתר בחדר המלתחה של בית הספר היא עומדת להעניק לו נשיכה שלא תישכח; אלא ש"טעם מוזר מאוד היה לנשיכתה. היא לא היתה מכאיבה כפי שציפיתי – או שמא היה זה כאב ממין

מיוחד" (עמ' 164). הנשיכה, מלווה בהבל-פה חם וקרוב, התמשכה לאין קץ; ואם מלכתחילה היה בה מן הסיגוף, הרי אחרי זמן "חלף הסיגוף ונותר משהו חדש". הסיפור "בדורות חשוכים" (נדפס ב-1925) הוא לכאורה סיפור היסטורי (מספרו הוא פרופסור מומחה לתולדות ימי הביניים באירופה. עם זאת הוא גם "איש פרדוקסים"), המתאר את נוולותו של אציל בעל תאוה, אשר בעצם ימי הריניסאנס (1358) עדיין תבע מצמיתיו הנכנסים בברית הנישואין את זכות הסניור שנקראה גם "זכות הלילה הראשון"; זאת, בעת שהמנהג המגונה כבר עבר מן העולם במרבית ארצות אירופה. סופו של האציל, שאיכרו מרדו בו וצרו על טירתו בכוונה לתופסו ולהוציאו להורג בעינויים. את השמירה על מוצא המנהרה שהולכה מן הטירה אל הנהר הקרוב הפקידו בידי כמה מקורבנותיו של האדון, איכרות מרות נפש ותאבות נקם, שהבטיחו לעצמן את התענוג של קריעת אותם איברים ששימשו את האיש בחילול תומתן. אבל בסיום הסיפור השתכרו הנשים, השתקעו בזכרונות הלילה שבילו במחיצת האציל, ומתוך נמנום חושני וחצי שיכרון הניחו לו להימלט.

"גאון" – סוכן פרובוקטור של הבולשת הצארית

כל שלושת הסיומים שתוארו עומדים, כמובן, בסימן של שוביניזם גברי, שלא היה עובר היום את סף רגישותם של קוראים וקוראות שקלטו במידה זו או אחרת את רוח הפמיניזם בן זמננו. עם זאת, הם מדגימים היטב את תפישת הסיפור הקצר של ז'בוטינסקי. הסיפור חייב להיות לא רק קצר אלא גם "סגור" במהודק. עליו להיגמר "חזק", ואם אפשר גם במפתיע. כך מרבית הסיפורים, כולל אלו מהם הנראים כפרקי זכרונות או כשרטוטי דמות אקראיים, מסתיימים, אם לא במוות (כגון "Via Montebello 48", "וירג'ניה", "ווסיובה") או בפרידה שלא על מנת להיפגש פעם נוספת ("דיאנה", "ביצ'טה", "Edmee"), הרי בסיום "סופני" מודגש מסוג אחר. כך, למשל, בסיפור "הוני", מימי מלחמת העולם הראשונה (1914), קולט המספר רק בסיום הדברים, לאחר שהשתהה ארוכות בחברתו של שבוי גרמני (בצרפת) שלכאורה הוא איש משכיל, מעודן ומלומד, מומחה ללשונות ולספרויות ניאור-רומאניות. המספר נעשה עד לשיחזור מפורט של הבלדה "מגלי" של מיסטרל בפי המומחה ואיש שיחו, הקצין הצרפתי הממונה על הובלת קבוצת השבויים שהמלומד הגרמני נמנה עימם, בן פרובאנס, שלשונה ("הלאנגדוק") וספרותה

עודן שגורות על פיו. השיחה הספרותית העירנית המתנהלת בין השבוי לשובו מפזרת כאילו את האווירה הקודרת של המלחמה המתנהלת בכל עוזה. אולם בסופה מסתבר למספר (מפי הקצין חובב מיסטראל), שאותו נציג מובהק של העולם האקדמי הגרמני השתתף זה עתה בכל לבו בהרס בלגיה, שהניטרליות שלה חוללה לא עיפעוף עין. ללא היסוס הוא נטל חלק בהרס ספריות וכנסיות, והיה עד לאינוס נשים. רק עתה הוא מבין את עומק האירוניה שלא היה מודע לה כל צורכו בעת שפירש במהלך השיחה בטעות את אנחותיו וקובלנותיו של האיש כאילו ביטאו צער על הרס בלגיה, בעת שאותן אנחות היו מכוונות לא להרס המדינה וחורבן עולמם של תושביה, אלא כלפי זה ש"הדיבור הוולוני" מתקלקל והולך בהשפעת הצרפתית ושכלל "כל הדיאלקטים הצרפתיים הולכים וכלים מן העולם" (עמ' 115), ולא רק ילדים ואנשים צעירים, אלא גם הזקנים שבכפרים "משבשים את לשונם בניבים צרפתיים לרוב".

בסיפור המאוחר "וסיובה" (1930) מסופר על הצעיר הרוסי בעל השכל המאתימאטי החד וההתנהלות הראציונאלית לחלוטין, שהקדיש את חייו לאסטרונומיה ולמהפיכה מתוך אותה מחשבה שיטתית המסוגלת לזהות סיבה ולנבא בבטחון ובדייקנות את תוצאתה, ורק טעות אחת ויחידה היא שהכשילתו; טעות שמקורה בהסתמכותו על אדם שנראה לו "גאון" מתימאטי שאינו נופל ממנו, והיה למעשה סוכן פרובוקטור של ה"אוכארנה", הבולשת הצארית, הוא אֶזֶף המפורסם, שהסית את אנשי המחותרת לפעולות טרור, הסגירם והביא להוצאתם להורג בתלייה. הטעות היחידה הזאת מוזכרת בסוף הסיפור בשני משפטים קצרים. כשהמספר מזהיר את מודעו ווסיובה מכישלון אפשרי בפעולתו המחותרת ומדגיש את הצורך בזהירות, משיב הלה: "לא אפול. כעת עובדים אנו עם אדם, שבעיני הוא גאון. הכל מצליח בידו, מלאכת מחשבת ממש!", ומוסיף את מילות הסיום הספורות: "אחר כך נודע לי, כי שם הגאון היה אֶזֶף..."

ד

אולם ככל שז'בוטינסקי רואה צורך לחדד את סיפוריו לקראת סיומיהם, להטעינם בעוקץ אירוני, להדגיש באמצעותם את הסופיות של כל רצף קיומי אנושי, להטיל ספק באמצעותם בכל אשלייה של התמשכות שלוה, של בטחון

לטווח ארוך, בה במידה הוא גם רואה צורך להעניק לסיפורים קלות שעל סף ה"לא איכפתיות", וזאת בעיקר באמצעות פתיחותיהם של הסיפורים. גם קלות זו היא, מבחינתו, סממן הכרחי בסיפור הקצר. המסופר יכול להיות בעל אופי גורלי ולעתים טראגי; אבל הסיפור, הטון שבו מסופרים הדברים, חייב להיות קליל, שיחת־אגבי. את הניגוד הזה בין המסופר לסיפור יוצר המחבר בשום שכל ובאמצעים שונים. אחד מן האמצעים האלה הוא הכניסה ה"דיאגונאלית", כאילו מן הצד ומתוך אחיזה בפרט אקראי, אל תוך הסיפור עצמו. כבר נתקלנו בכניסה כזאת בסיפור "דיאנה" (השיחה ברוסית בבית האופרה). בסיפור "וירג'יניה" (1930), מן הסיפורים הקודרים והגורליים ביותר שבקובץ ה"ראסקאזי", נפתחים הדברים בפגישה אקראית לגמרי בין המספר למהנדס ארגנטינאי, שהביאה להחלפת כרטיסי ביקור. בכרטיסו של המהנדס נרשם מקום מגוריו בכפר קטן בשם "סינסומברה", והשם הזה הוא המביא בהדרגה לאיזכורה של אותה כיתה דתית מוזרה, שפולחניה כמעט שאינם מוזכרים (בעיקרו של דבר עמדה הכיתה על "פנטוגאמיה", המצב שבו נשואים הכל לכל), ושכבר עברה למעשה מן העולם. רק בהדרגה מבין הקורא את הקשר בין הכפר, שמשמעות שמו היא "בלי ענן", לבין המעשה הנורא ברופא השוודי ובאשתו שנאנסה בילדותה בידי עבדים כושים מורדים באדוניהם.

מתיאור היסטורי למעין אנקדוטה מפולפלת

אמצעי מקל ומשחרר אחר הוא מסירת הסיפור לידי מספר בלתי אמין, כגון הפרופסור המספר את סיפור בריחת האציל מטירתו ב"בימים חשוכים". הפרופסור הוא, אמנם, מומחה בתחומו, היסטוריה אירופית של ימי הביניים והריניסאנס, אבל בהיותו "איש פרדוקסים" לא ברור עד כמה דבריו הם אמת כפשוטה או אמת־למחצה, שנערכה וקושטה כדי שתפתיע את בן שיחו ואת הקוראים באיפכא־מסתברא שבה: ימי הביניים היו בעצם "ימי נועם לרוב בני התקופה, תור של שמחים בחלקם", והרבה ממה שנראה בהם בעינינו בבחינת עריצות חשוכה "נראה באור אחר לגמרי בעיני האובייקטים" של אותם מנהגי עריצות אימתניים. הנמען, המתווך בין המספר לקורא, אפילו מציע לזה האחרון שלא יתן אמון מלא בטענתו של הפרופסור, שאת פרשת הימלטותו של האציל שתבע את זכותו על הבתולין של בנות צמיתיו מצא כתובה במפורש "בכתב יד

עתיק". "אינני ערב לא לעובדה זו", הוא אומר, "לא לעובדות המסופרות בגוף המעשה, ולא למסקנותיו של הפרופסור" (עמ' 141). בצורה זו נהפך הסיפור מתאור הסיטורי למשהו מעין אנקדוטה מפולפלת, שהוטעמה בטעם החריף (והבלתי אמין) של הטענה בדבר ההנאה שנהנו כביכול הנערות המסכנות במהלך אינוסן.

ברבים מן הסיפורים מושגת תחושת הקלות והנוחות באמצעות הטבעת הסיפור לכאורה באווירה נוסטאלגית של זכרונות מימים טובים ומתחומי חיים רחוקים "מעמק הבכא שלנו הן בשטח והן בזמן" (עמ' 11). גם אם אכן קיימים סיפורים אחדים שבהם הנוסטאלגיה מן הסוג הזה היא, לכאורה, עיקר הדברים (כמו "טרטוריה לסטודנטים" [1901] או "השיטים" [1911]), הרי במרבית הסיפורים, ולמעשה, גם באלה שהוזכרו כאן כיוצאים מן הכלל, משמשת הפתיחה הנוסטאלגית המתרפקת בבחינת מלכודת, המזמינה את הקורא שוחר הקלות והשחוק להיכנס לתוך סיפור גורלי ולעתים גם אכזרי מאוד, שממנו כבר לא יוכל להימלט. ברומאן "חמישתם" שימש מודל זה של מלכודת צבעונית ועליזה בבסיס המיבנה הרומאניסטי כולו. אחר שפיתה את קוראיו להיכנס לעומקו של סיפור הומוריסטי משובב נפש על אודות משפחת מילגרוים וחמשת בניה, וביחוד הנחמדים וקלי החיים שבהם (מרוסיה וסריוז'ה), מאלץ אותו המספר להיות עד מקרוב לחיסול הטאגי שמחסלת ההיסטוריה את המשפחה ועולמה. עם זאת, הוא מצליח לשמר ברומאן לכל אורכו את הטון הקל של הפתיחה. בסיפורים הקצרים מופעל המודל ב"דיאנה" (סיפור המוליך לעימות חריף בין גיבוריו ולפרידתם מלאת הזעף); ב"Via Montebello 48" (סיפור המסתיים בהתאבדותה של הגיבורה, דזינה); ב"תאור שוייץ" (הסיפור הקליל מסתיים בקביעת עיקרו של האתוס ההומאניסטי: בחיים קובע לא המה אלא הכיצד, האופן האנושי שבו נעשים הדברים); ב"Edmee" (השיח הנינוח של הגיבור המספר נקטע בהינף אחד על ידי ההערה האנטישמית הארסית שמשיאה הנערה מלאת החן), ב"הכובש" (1915); סיפור משעשע על מסע במחיצתו של סוכן-נוסע אוסטרי, היודע כיצד להפיק אינפורמציה מועילה מכל רסיס מגע עם סביבתו, ובין שהוא מרגל או שאינו מרגל מתגלם בו "האדם הכובש" של העידן החדש, הנפתח במלחמת העולם הראשונה, עידן הכיבוש באמצעות האינפורמציה); "סנאית" (סיפור זכרונות ילדות המסתיים בזיהוי "טבעה של האשה"); "ווסיובה" (סיפור נעורים אודיסאיים המסתיים בהוצאה להורג של הגיבור המהפכן) וכו'.

מעשה דזינה כתירוץ לתרגום השיר

את אחד מאמצעיו היעילים ביותר של המספר, המנסה בכל מאודו להסתיר את חומרת המעשים שעליהם הוא מדווח תחת מעטה קל וצבעוני, ניתן לתאר כשבירה מכוונת של הז'אנר או של עצם הרצף הסיפורי, באמצעות ז'אנר אחר, בעיקר שירה (רומאנס, שיר לירי, בלדה). החדרת הטקסט השירי – על-הרוב וירטואוזי בחריזתו, במשקליו ובמלוס שלו כידו הטובה של ז'בוטינסקי המתרגם (ובנוסח העברי, ידו הטובה לא פחות של חנניה רייכמן. ז'בוטינסקי היה אחוז התפעלות מתרגומיו)⁽¹²⁾ – אל לב הרצף הסיפורי מאזנת אותו, נוטלת ממנו את כובדו הפרוזאי, משווה לו קלילות מנוגנת. הדוגמה המושלמת לשימוש כזה בשיר המשולב בסיפור נמצאת לנו בסיפור "Via Montebello 48", שהוא, כפי שכבר נאמר, דוגמת המופת של אמנות הסיפור הקצר של ז'בוטינסקי. הסיפור עצמו מעלה בפשטות ובקיצור את פרשת גורלה של התופרת הרומאית דזינה, מאהבת לפרק זמן קצר של גופרדו (הוא הוא גופרדו מן הסיפור "דיאנה"), שעזבה את בית קרוביה ובאה לדור בצוותא, כבמין קומונה עליזה, עם גופרדו, אחיו הצעיר ללו והמספר מירו (ולדימיר). אחר שהחותנת, אם ארוסתו הרשמית של גופרדו, תבעה ממנו במפגיע שיוציא את הנערה מביתו, פרשה דזינה מרצונה מן הבית שבו ידעה כמה חודשי אושר, ואחרי כמה חודשים נוספים הרעילה את עצמה. המספר של ז'בוטינסקי טוען בראשית הסיפור, שאותה דזינה, ש"נקברה תחת צלב אבן, בלי זרי פרחים, בקאמפוסאנטו", כבר נשכחה ממנו לגמרי, ולא היה מעלה את זכרה אלמלי ניקר במוחו איזה בדל-מנגינה, שגם עורר שריד זיכרון "חסר דמות ובלתי נתפס" של טקסט ושל אדם שעמד מאחוריו. אולם עתה, בזמן ההווה של הסיפור, שנים לאחר מותה של דזינה, מצא המספר במקרה מלים של זמר, מעין רומאנס-קינה תחת הכותרת "Fiore di giglio" (פרח החבצלת)⁽¹³⁾ שרשם בשעתו מפי דזינה "בפנקס ישן ומלוכלך". דזינה נהגה לשיר את הזמר המולחן בטענה שנכתב למענה, אף כי לא ייתכן שכך היה הדבר, שכן השיר מקונן על נערה יפהפיה, שמתה בדמי עלומיה, כנראה בדרך האיבוד העצמי לדעת. מותה של דזינה יצר התאמה בינה לבין השיר "שלה", שבו נזכר המספר ופתאום מתעורר בו החשק לתרגם את מילות השיר ולספר על דזינה שהיתה שרה אותו בקולה הצלול בסיומם של הערבים העליזים בביתם של גופרדו ובני חבורתו. הוא מודה: "חושד אני את עצמי, כי המניע העיקרי לחשק זה – היא האמביציה של חרזן, שלא זכה להכרה, וכי לולא הסרנדה הייתה מוותר על כל הסיפור" (עמ' 61). הסיפור נבנה לכאורה כולו לקראת התרגום

המלא של השיר, המהווה את סיומו. בצורה כזו הוצג מעשה דזינה כתירוץ לתרגום השיר. מובן שהוא לא היה כזה. גורלה של דזינה, הפשטות שבו קיבלה אותו והליכתה לקראת מותה, הם הם עיקר הסיפור, וגם הסרנדה המסיימת לא באה אלא כדי לחזק עיקר זה, שהיא עולה עמו בקנה אחד ומעניקה לו את נופך הפאתוס שהסיפור הפרוזאי החסכוני מנע ממנו. אולם בה בעת מאפשרת התערבותו של הזמר את הקלות שבו מסופר הסיפור הטראגי ואת סיומו החד. תפקידים דומים וגם אחרים ממלאים שירים שלמים או קטעי שירים בסיפורים רבים: ב"טרטוריה לסטודנטים" – הסונט החושני-הדקאדנטי "חשיש"; ב"תאור שווייץ" הזמר האודסאי הבריוני ("שחטתי את אבא, רצחתי אמא גם, / את כלתי המותק זרקתי אל הים" וכו', עמ' 95), ובה"הוני" הבלדה הנהדרת של מיסטראל על אודות היפהפיה ה"קאפריסית" מגלי, המנסה להימלט מידי מחזר עקשן, עד שהיא נכנעת לו בסופו של דבר. העיסוק מלא הריכוז של החייל הגרמני השבוי ושל הקצין הצרפתי הממונה על השמירה עליו בשיחזור הטקסט הפרובאנסאלי הישן מטשטש, כאמור, את המציאות הקודרת של המלחמה ושל היום הסתווי הגשום שבה מתרחש הסיפור. השיר פורס על מציאות זו אדרת אוורירית קסומה, המתגוננת ומתרוננת ככל שהשיר משתחזר והולך מסטרופה לסטרופה, כל אחת מהן בת שמונה טורים: ארבעה ראשונים מושמעים מפיה של מגלי הנמלטת ממחזרה, וארבעת האחרים, קצרים ונחרצים יותר, מפי המאהב שאין ממנו מפלט לא בירח ואפילו לא במוות. תוך כך ממצה השיר גם את מציאות הרדיפה הרצחנית אחר האויב (הנהפך לאוהב אמביוואלנטי), שהיא עיקר הזהות הן של הקצין הצרפתי אוהב השירה והן של השבוי שבהשגחתו, ה"הוני" כפול-הפרצופים, אוהב הדיאלקטים הרומאניים, שנעשה גם למשמידם של כפרי בלגיה ועריה.

ה

בסופו של דבר משמשים כל האמצעים שתוארו כאן, וכן אלה שלא התעכבנו עליהם, את מעשה המימוש וההבעה של תפיסת מציאות אחת החוזרת על עצמה בכל סיפוריו של ז'בוטינסקי והכרוכה בהם בעצם זהותם הז'אנרית כסיפורים קצרים. הסיפורים הינם קצרים משום שהחיים קצרים, בתנאי שיש בהם שלמות. כל דבר שלם הוא לא רק – בהכרח – בעל התחלה וסוף, אלא גם דבר קצר, חולף, מתרחש, מגיע למיצויו ומסתיים; מה שניטשה תאר כ"הגיון

התשוקה, הקו הקצר ביותר, ההכרח הנוקשה" – כך בדברי ההתפעלות שלו מן העלילה החסכונית והסוחפת של "כרמן" של פרוספר מְרִימָה, שנשתמרה במלוא תנופתה המהירה והקצרה באופרה של בִּיזָה.⁽¹⁴⁾ שלמות חיים, לפי ז'בוטינסקי (בעקבות ניטשה) מושגת לא בכוחה של התנהלות לפי צו אֶתִי זה או אחר, אם כי היא יכולה להתגלם גם בהתנהלות כזאת במידה שהצו נהפך לפעולה נמרצת ונטולת היסוס ששיחררה אותו מכל הפשטה של "תורת חיים", כגון מעשה ההשלכה בעד החלון החוצה של מפתח של דלת המטבח הנעולה בידי מרוסיה מילגרוים העולה בלהבות ב"חמישתם", או ההימנעות המתגרה המונעת מסמדר את גילוי כיוון בריחתו של שמשון וגוזרת בכך עליה ועל אביה מוות נורא. בעיקרה, מכל מקום, היא מותנית בשתי תכונות הנראות סותרות זו את זו: נינוחות ו"טבעיות" כמו־מרושלת, מזה, והתמסרות מלאה, אקטיבית, מהירה ונחרצת ל"גורל", מזה.

מודל התנהגות ודיבור משוחררים ומרושלים כביכול

כל גיבוריו החיוביים של ז'בוטינסקי, לרבות אלה מהם העוברים על החוקים ואפילו אלה השוקעים בניוון מוסרי וקרימינאלי כגון סריוז'ה, המקסים והמוכשר שבבני מילגרוים שב"חמישתם", מצטיינים בשתי תכונות אלו. הנינוחות הכמו־מרושלת היא אותו דבר שהסופר־המדינאי קשר בחיים המאונים בארץ ישראל. בסיפור "בעל בית כזית" (פורסם ב־1910) הוא הישווה את ההתנהלות המאולצת של החלוצים הפועלים בני חוץ לארץ העוסקים ב"כיבוש העבודה" במושבה שבגליל עם זו הטבעית והמשוחררת של הנער איתמר, בן הארץ. בעוד שכל מעשה ממעשיהם של הפועלים מלווה בדיון ובויכות, איתמר משוחרר לחלוטין מן הצורך להפוך את מעשיו לנושא להתבוננות ולשיקולים אידיאולוגיים. אנו קולטים זאת עם הצגתו, רוכב על פרד בחשכת הלילה בחברת שומרי המושבה (שאליהם נטפל נגד רצונם). הנער מסביר את הצטרפותו אל השומרים, וכל הווייתו מתמצה בדיבורו המשוחרר:

בלשונו של הנער היתה גמישות נועזת, חמימות חיה, רשלנות־דיבור אינטימית, פשטות־ניבים חוצפנית־מבדחת – כל מה שאי אפשר לרכוש מתוך ספר־לימוד. הוא גם ישב על פרדו באותה צורה פשוטה, בטוחה ורשלנית, כפי שדיבר בלשונו (עמ' 211).

אבל לא רק האידאל ה"צברי"-הציוני מתבסס על מודל זה של התנהגות ודיבור משוחררים ומרושלים כביכול. זוהי גם התכונה שובת-הלב האופיינית לכל גיבוריהם האיטלקיים של הסיפורים, בני ובנות ההמון הרומאי הפשוט, לרבות, ואולי בעיקר, התופרות ה"קטנות" המתמסרות בלי חישובנות רבים לאהוביהן, או גם הפרוצות של הפיאצה די ספאנייה.⁽¹⁵⁾ זוהי גם התכונה של ההווייה האודיסאית, שז'בוטינסקי מתארה ב"חמישתם" ובכמה מסיפוריו הקצרים. למעשה, מייחס המחבר תכונה זו לדור שלם, דור ה"זקנים", שאופיו עוצב בימי הבל-אפוק שקדמו למחלמת העולם הראשונה;⁽¹⁶⁾ דור, שז'בוטינסקי הזדהה איתו לחלוטין למרות שחשף בו את עומק הרקב של הדקדאנס ("ימי דורי, בנכם אני מבטן. / אראה בכם גם זוהר גם רקב. / בַּנְכֶם אֲנִי – אוהב בְּכֶם כֵּל כְּתָם. / כל ארסכם אוהב").⁽¹⁷⁾ אַדְמָה, הילדה-האשה, האנטישמית הקטנה מן הסיפור שהיה חביב על המחבר במיוחד, שפכה קסם על סביבותיה בזכות הטבעיות והנינוחות של התנהלותה הילדותית, שמנעה כל מתיחות, חדות, קיטוע, מודעות והתכוונות יתרה. משום כל אלה היא נראתה בין חברותיה "כיצור אוורירי, כבת סוג עליון" (עמ' 103). הטבעיות המקסימה הזו ניכרה אפילו בהערה האנטישמית הארסית שפלטה לפי תומה בשעת הפרידה מאוהבה הזקן, היהודי. ככל שבן-השיח הציוני של הרופא המספר מסתייג מן השאיפה של הלה להתבוללות ולהתמערבות מוחלטת, הוא שותף לו בהערצת האידאל המערבי של החן וההרמוניה שמתוך קיום קל, הרמוני בלי דעת, משוחרר ועם זאת יודע סייג ומידה כאילו ללא התכוונות.

ההתאמה בין הנפש לטבע הדברים

אולם נינוחות וטבעיות לא די בהן, אם לא נובעת מהן איזו תנועת נפש וגוף חזקה, היכולה להיות גם גורלית. אחד ממקורות הקסם של ה"תופרות" בסיפורי רומא של ז'בוטינסקי הוא הפוטנציאל התמותתי הגנוז בהן, המאפשר בהווה או בעתיד תנועת נפש וגוף כזאת. אותן דיאנה ודזינה וחברותיהן לא רק מתמסרות לאהבותיהן בקלות ומחזיקות בהן גם כשהן כרוכות בהסתכנות (כמו ב"דיאנה"), אלא שהן גם מוכנות לשלם את מחיריהן ללא שאלות והיסוסים יתרים. לקראת סיום סיפורה של דיאנה מתאר המספר את פגישתו הסודית האחרונה עם הנערה בפינצ'ו, רחבה הנשענת כמין מרפסת אל החומה הגבוהה של רומא העתיקה. בהגיעו למקום – הנערה כבר ציפתה לו – התבונן בה במשך דקות אחדות מבלי שהיא השגיחה בו:

נעצרת, הבטתי בה, ועל דעתי עלתה מחשבה קודרת חדשה. חומה גדולה זו היתה המקום החביב לצעירות שולחות יד בנפשו. sartine [תופרות] כאלו, כמוהן כדיאנה לכל דבר, היו באות הנה לאחר שלבשו לבני-סלסלה נקיים ממיטב קישוטי מלתחתן הדלה - 'פן יצחק השוטר' - ומפילות את עצמן למרצפת מגובה עצום. מדי שבוע התרחש מאורע כזה, ובעתון 'מִסְגֵּר' היתה אפילו בשביל מקרים כאלה כותרת קבועה: 'Dal muraglione del Pincio' [מעל חומת פינצ'יו]. האם לא תבוא לכאן לשם כך בעוד שנים אחדות גם דיאנה? במה גרועה היא מאחרות, ובמה היא טובה מהן? (עמ' 44).

בסיפור "Via Montebello 48" הנערה דזינה אכן מרעילה את עצמה בתמיסת סולֶמָה. היא אפילו שרה לעצמה מראש את שיר מותה המהיר ("האל עצמו מיהר אותך לקחת מכור יגון ורע", עמ' 70), כי אכן, המהירות, והתנועה בתוכה לפי קיצבה ומידתה, הן עיקר גדול בשלמות החיים, באשר הן מעידות על ההתאמה בין הנפש לבין טבע הדברים. הנערה, שאליה פונה המשורר המשמיע את הסרנדה בבית הקברות עשתה את מעשיה במהירות ובהחלטיות כפי שעושות את מעשיהן עונות השנה ושעות היום:

לִיכָּה תִפְאָרַת
זֶר אָבִיבָה הַשְּׁלֵכֶת לְלֹא מִזְכָּרַת
כִּי עֵת אָבִיב עֲבָרָה.
הָה, פֶּרַח־יָנֶחַת,
יִבְשִׁיל הַיּוֹם - וְשָׁמֶשׁ מִתְלַקַּחַת
תִּשְׁרֹף אֶת שִׁתְּרָה.
(עמ' 69)

תלמידו של ניטשה

רבים מן המעשים הבלתי-הפיכים, המתניעים את עלילות סיפוריו של ז'בוטינסקי, ניתנים ללא ספק לסיווג פסיכולוגי כפעולות של acting out, היינו כפעולות - על הרוב אלימות או הרסניות - המונעות על ידי דחפים בלתי מודעים. לפחות בחצי תריסר מן הסיפורים ("דיאנה", "Via Montebello 48", "ביצ'טה" "בדורות חשוכים", "סנאית", ומעל לכל "וירג'יניה") מופעלת העלילה

על ידי פעולות כאלה. אולם מה שלגבי הפסיכולוג הוא סוג ירוד ומסוכן של התנהגות הנשלטת על ידי הלא מודע והעלולה לגרום לנזק בל ישוער, לגבי ז'בוטינסקי, תלמידו של ניטשה, זוהי תמציתו של אתוס וויטאלי, שההישמעות לו מוצגת כמין מופת. כשכתב ז'בוטינסקי ב"שיר ביתר" ההימנוני שלו את הטורים שצוטטו (הן לשבח והן לגנאי) אין ספור פעמים:

כִּי שֶׁקֶט הוּא רֶפֶשׁ,
הַפֶּקֶר דָּם וְנֶפֶשׁ
לְמַעַן הַהוֹד הַנִּסְתָּר!⁽¹⁸⁾

הוא שאב את האינטואיציות העמוקות שלו לא מן הפאשיזם של שנות העשרים והשלושים, כפי שטענו פעמים רבות, אלא מן הניטשיאניזם של נעוריו הספרותיים. כשם שנודעה לדבריו בשעתם (השיר נכתב באביב 1932) משמעות פוליטית ציונית הנוגעת למקום ולזמן, כך נודעה להם משמעות אתית-אסתטית שמקורה רחוק מאוד מן הסיטואציה הפוליטית שבתוכה ולשמה נכתבו. שורשם של הדברים נעוץ ברומא של שנות התשעים של המאה הי"ט ובאודסה של "האביב" הרוסי ומהפיכת 1905 הכושלת. ה"תופרות" הרומאיות, המשלמות את מחיר אהבתן ה"חופשית" בהתאבדות ("זר אביבך השלכת ללא מזכרת"), בסיפורים המבוססים על זכרונות הנעורים הסטודנטיאליים העליזים מקיימות את הצו הגלום באתוס המכוון אותם כשם שמגלמת אותו מרוסיה, בת המשפחה המתבוללת וכשם שמגלם אותו שמשון המפיל על עצמו ועל עם הפלשתים החוגג את היכל דגון.

"כל אדם מלך" והמלך אינו אלא כל אדם

הסיפורים הקצרים אינם מהווים, אפוא, שוליים צבעוניים באריג הרחב של המעשה הספרותי וההגות הפוליטית והחברתית של זאב ז'בוטינסקי, אלא הם שייכים למרכז הפנימי ביותר של המעשה וההגות הללו. המחבר ביטא בהם את תפישת העולם שלו אולי יותר – ובוודאי לא פחות – משעשה זאת בכל תחום אחר בין התחומים הרבים של מורשתו הכתובה; כך, משום שהסיפורים חושפים את שורשיה של תפישת העולם הזאת בקרקע גידולה המוקדם והראשוני, וכן, לא במעט, באשר הם חושפים אותם במסגרת של ז'אנר ספרותי, שביטא מבחינתו של ז'בוטינסקי את תמצית החווייה הקיומית בהרתה – לא זו המתפרסת על פני

מאות ואלפי העמודים של רומאני טולסטוי ודוסטויבסקי, ואף לא זו הנשוארת "תלוייה באוויר" בסיפורי אווירה רפויי סיגור של צ'כוב, אלא זו המגבילה עצמה – כמו סיפורי בוקאצ'יו, אדגאר אלן פו, או ארתור קונן דויל – בכיבדת סִיפּר קצרה של עשרה או עשרים עמודים, ומקיימת על גבי כיברה מצערה זו, תוך שימוש מתוחכם באילוציה ומגבלותיה, מהלך סיפורי אחיד, שלם מראשית עד סוף; והיא עושה מהלך זה במהירות, בתסכנות אך גם בקלות וכאילו ברישול, בתנועת הגוף והנפש של אדם החי את חייו בחוזקה, בטבעיות, אך גם בחן שמחמת חוסר מודעות, ובעיקר, בשלמות וללא היסוס וחרטה. באדם הזה – לא רק במלכות דוד המתחדשת – היה גלום לגבי ז'בוטינסקי "ההוד הנסתר". בגין אמונתו בו ביסס את ההגות החברתית שלו על הכלל: "כל אדם – מלך!" ותאר כל אדם מישראל כמי ש"בכתר דוד נעטר". בצירוף המלים המעורר הזה, "ההוד הנסתר", יש לתת את הדעת לא רק על ההוד אלא גם על היותו "נסתר"; כשם שבצירוף: "כל אדם – מלך" גלום גם היפוכו: המלך אינו אלא כל אדם, היינו, הוא האדם החושני המצוי. הסיפורים הקצרים שכתב ז'בוטינסקי נצטוו להעטות על ההוד הנסתר של האתוס הוויטאלי הניטשאני מלבושי יומיום אקראיים וקלילים; מלבושים שלא יסרבלו כהוא זה את התנועה החופשית והכאילו אקראית של הגוף הסיפורי על ידי מכלולים מכבידים, מדליות כבוד וכותפות זהב. איש לא היטיב לדעת מז'בוטינסקי כי תחת עומס בגדי הכבוד של הפאתוס יצטמק "הודו" של הגוף הפועל עד שיעלם. כמו כן, איש לא היטיב לדעת ממנו כי ההוד הגלוי והנסתר הוא תמיד הוד חולף, מבצבץ ונעלם; הַבְּזָק צבעוני בהיר וחריף, המאיר לרגע את החשכה ואחר כך נבלע בתוכה. זו, החשכה, היא בבחינת טבע הדברים; ההוד הנסתר מקורו בהתפרצויות קצרות אל מחוץ לגדר הטבע הזה.

הערות:

1. יוצא מן הכלל מבחינה זו היה החוקר חנן חבר. ראו המבוא שלו לזאב ז'בוטינסקי, **סיפורים**.
2. כך בפתח "מקרה וואגנר". ראו:
Friedrich Nietzsche, Der Fall Wagner etc. Kritische Studinausgabe, de Gruyter, Munchen 1999, p. 13.
3. ז'בוטינסקי הגה בחיבור רומאן היסטורי על דוד המלך ותקופתו וכן בחיבור רומאן ארץ־ישראל אקטואלי, שהיה צריך להתבסס על התסריט "גנצוריי", שכתב המחבר בשביל הקרן הקיימת בשנת 1926, ואפילו ב"רומאן בלשי על תקופת האצטקים". ראו מכתבו ליוסף שכטמן מן ה־10 בנובמבר 1937, **זאב ז'בוטינסקי, איגרות** (בעריכת דניאל קארפי

- ומשה הלוי), הוצאות מכון ז'בוטינסקי והספריה הציונית, ירושלים תשנ"ה-תשע"ג, כרך י"ב (1937-1938), עמ' 227-228.
4. ראו בעניין זה מכתביו לוולדימיר קורולנקו מן ה-8 במאי 1898 וה-9 בספטמבר 1899, **איגרות**, כרך א' (1898-1914), עמ' 3-6.
5. ראו מכתב לשלמה זלצמן מ-25 ביוני 1934, **איגרות**, כרך ט' (1934), עמ' 158.
6. ראו המכתב ללפטוויץ' מ-9 באוגוסט 1932, **איגרות**, כרך ח' (1932-1933), עמ' 125-126.
7. **זאב ז'בוטינסקי, סיפורים**, הוצאת ערי ז'בוטינסקי, ירושלים תש"ט. מראי המקומות בדיונונו להלן מכוונים למהדורה זו.
8. ז'בוטינסקי אף שב והביע את יחסו הבלתי חיובי לסיפורת הרוסית הגדולה - כשהוא מלווה את דעתו במשל הנהרות הגדולים המוליכים את מימיהם העצומים אל קיפאון הקוטב או אל הים המדברי הקאספי - במאמרו "עשרת הספרים" (**זאב ז'בוטינסקי, על ספרות ואמנות**, הוצאת ערי ז'בוטינסקי, ירושלים תש"ח, עמ' 11-45), אשר בו כלל בין עשרת הספרים, שהיו ראויים להצלה "אילו הודיעונו כי נגזר לשרוף עד תומם את כל הספרים האחרים", בעיקר ספרי הרפתקאות ופעולה, לרבות סיפורי גוזמאות. ברשימה נכללו אלף לילה ולילה ודקמרון של בוקצ'ינ, אבל לא **מלחמה ושלוש ואנה קארנינה**. דוסטויבסקי זכה להיכנס לנבחרת אחרי יוכוח מר, ורק הודות לכך שבסיפוריו מצאה הנפש המודרנית המרוסקת והחולנית את ביטוייה הממצה. עם זאת, לא החשיב ז'בוטינסקי את **החטא ועונשו** ואת **האחים קרמזוב** כמזון רוחני חיוני הדרוש לבריאותה של הנפש. מזון כזה נמצא לו בכתבי הומרוס, שקספיר, סרוונטס והיינה, ואפילו בספרות הבלשית, כגון סיפורי **שרלוק הולמס** של ארתור קונן דויל, שנענו, לדעתו, לריבוי הפנים והצורות של החיים, המייצרים בלי הרף "כל מיני צירופי מאורעות מפתיעים".
9. **זאב ז'בוטינסקי, חמישתם** (תרגמו י"ה ייבין וחנוניה רייכמן), הוצאת ערי ז'בוטינסקי, ירושלים תש"ז, עמ' 107.
10. מתוך "סיפור ימי", **זאב ז'בוטינסקי, אוטוביוגרפיה**, הוצאת ערי ז'בוטינסקי, ירושלים תש"ז, עמ' 33.
11. ראו המסה "עשרת הספרים", לעיל, הערה מס' 8.
12. ראו במכתבו לשלמה זלצמן מ-22 במארס 1934: "תרגומיו של רייכמן הם ממש חמדה. - - הוא אינו מתרגם כי אם זהב". **איגרות**, כרך ט' (1934), עמ' 80.
13. השיר, תחת הכותרת "סרנדה בבית הקברות", מופיע כיצירה מקורית של ז'בוטינסקי בכרך השירים שלו. ראו, **זאב ז'בוטינסקי, שירים**, הוצאת ערי ז'בוטינסקי, ירושלים תש"ז, עמ' רע"א-רע"ב.
14. ראו לעיל, הערה מס' 2.
15. שירים, עמ' רס"ז-רס"ח. ראו השיר "Piazza di Spagna".
16. ראו המסה "מרד הזקנים", **זאב ז'בוטינסקי, אומה וחברה**, הוצאת ערי ז'בוטינסקי, ירושלים תש"י, עמ' 225-236.
17. הבית החותם את השיר "פיאצה די ספאנייה" (לעיל, הערה 15), ובו מסתיים גם הרומאן **חמישתם**.
18. **שירים**, עמ' ר"ה-ר"ו.