

מדחפיה חורצים בחול – על 'קו המלח' מאת יובל שמעוני

שוו בדמיונכם אונייה כבירת מימדים: אין זו בשום פנים אחת מאותן אוניות-קזינו על הזוהר הזול ששיוו לה תפאורנים בפרוטה והמתקיימת על עושק שרתיה החיים בכוכים גדושים במעמקיה ועל שוד אדיב והחלטי של הנוסעים – מעמד בינוני חרוף הלובש לרגע את בגדי העשיר מול הרולטה הבולענית; זוהי אוניית משא כבירת מימדים, מרותכת משברי אוניות אחרות, שנפטרה מכל שריד של מטען בהחלטה של קברניט שאין לו בעצם מה להרוויח או מה להפסיד, ועכשיו היא דוהרת במדבר שהיה בעבר הפרה-היסטורי ימה כבירת מימדים. האונייה הזאת מפלסת לה נתיב מתחת לקו המלח, מדחפיה חורצים נתיב בחול המדברי.

בהיותי ילד קראתי רומן הקרוי "אוניית המתים" – שנכתב על ידי סופר גרמני בשם רט מארוט (תחת שם העט ברוננו טראוון). מלחים שאיבדו את הצפון ואת הדרכון ו /או את שמם הטוב היו נשכרים לשרת בשברי אוניות בהמתנה לטביעתן ולגביית דמי הביטוח. לצורך כך נשכרו האבודים או הגרועים והפרועים שבספנים, הללו שפנקס הימאי שלהם טובל בשחור. ברוננו טראוון ("השושנה הלבנה", "קוטפים כותנה") כתב בעצם רומן במסורת הריאליזם הסוציאליסטי המוקדם עליו היה אמון – הרוח הרעה, הקיום על הסף הכיליון, הניהיליזם הבוטה, האווירה האנרכיסטית המאיימת להשתלט על מאבק ההישרדות של מלחים פשוטים האמורים להיאבק בקברניטים חורשי רע מלגו ובפלטרמות מחוררות ומוכות חלודה המאוימות בקריסה מלבר – כל ההיבטים האלה, שהובילו רומן סוציאליסטי פשוט יחסית (העוסק בתעשיית הביטוח הימי' וגבייתו על גוויות יורדי הים שאתרע מזלם להיקלע לסיטואציה) אל גבולותיו של המשל הקיומי, באופן שאיני יכול לגמור בנפשי האם הרוח במפרשים של

ברונו טראוון הייתה פרי תכנון של קברניט-על ספרותי או שהייתה זו רוח מקרית במפרשיו. את "אוניית המתים" קראתי פעם אחת בגיל 13; מאז קראתי אלפי רומנים טובים וטובים פחות – הללו, רובם ככולם, פרחו מזיכרוני. "אוניית המתים" נותר יציב וחד פעמי בתודעה.

פתיחה כפולה זו אמורה לסמן את גבולות הדיון שיפתח באמירה קודרת, יומרנית, זועפת ושחרת גדולה לא פחות מהרומן עליו נכתב המאמר הזה: אני סבור ש"קו המלח" הוא אירוע נדיר בתולדותיה של הספרות הישראלית בחמישים השנים האחרונות – על כל פנים (ולפחות זה), גדול ממידותיה הנוכחיות בעשרות מספרים. האפשרות שאירוע כזה יתקיים בפועל ממש במצבה הנוכחי של מה שמכונה "ספרותנו" רחוקה מן הדעת – על גבול הבלתי אפשרי. מצד שני, כל תולדותינו כאן בספרות הן ציפייה נמשכת לאירוע מעין זה. שכן אחרת, תולדותינו כאן בספרות אינן אלא ווריאנט נלעג במיוחד ל"מחכים לגודו". וגם זאת: איני סבור שיש בכוחה של המערכת הספרותית הנוכחית, יהא מצבה אשר יהא, להתמודד באמת, היינו, לתגמל את הקברניט והבעלים של "קו המלח". אין ביכולתה של הספרות הנוכחית להושיע את גדוליה (בכוח או בפועל) ברב או במעט. אפשר אולי להגיש ל"פרס ספיר" הנכלולי, רק בהיר ונהיר שהפרס שכבר הבאיש והתליע יצטמק שוב, כמקובל אצלנו, למידותיה של איזה יצאנית מילולית (לשון נקבה כאן מכוונת לא פחות מלשון זכר, שכן היצאנות, לפחות בשני העשורים האחרונים, היא המשכה של הספרות כדרך שהקברנות היא המשכה של הרבנות, כמאמר השיר הידוע). מאמר זה, הפושט במודע את בגדי העשיר של ביקורת הספרות ומגננותיה, אינו אלא קרבן-חטאת סמלי, כיסוי דם.

אירוע חד פעמי בתולדותיה של הספרות העברית המתקרב אל הגבהים מעוטי החמצן של "היכל הכלים השבורים" לדוד שחר (במונח 'גבהים מעוטי חמצן' כוונת המכוון היא גם לאפס קוראים – למרות ששחר היה ביסוד הדברים מספר 'טבעי' רב קסם) או מה שקרוב יותר אל הדעת – כך, כמו 'קו המלח', היה אמור להיראות "אלף לבבות" של דן צלקה אלמלא נכנע באורח כה מלבב לתאוות הקוריוזים המפעמת בו, לאהבת האדם הסמויה שלו, לאירוניות, להיעדר ההחלטה היכן ימוקם המספר הפנימי –

בשוליים או במרכזי האירוע (וגם הוא, צלקה, בעודו בחייו, נותר במצב של אפס קוראים. אבוי לספרותנו העברית, נותרה ללא כוכב). אבל ספרות גדולה אינה מצטיינת באהבת אדם, בהתמקדות בקוריוזי, חד פעמי ככל שיהיה, באירוניה; לכל היותר, היא יכולה להשתמש בהם, בחינת השתמש וזרוק. יובל שמעוני עולה על המסלול הזה, של גדולה זועפת, ללא ספק. המעקב שלו אחר הדמויות, הבוננות, הוא אובייקטיבי במקרה הטוב וחסר אמפטיה במקרה הפחות טוב. כעקרון, לפנינו ספר שנכתב על קצה המגבלות של הסופר (ולפחות בפאזות מסוימות) על קצה יכולת ההתמודדות של הקורא העכשווי. במקום שבו סופר כדוד שחר נשבר, יובל שמעוני ממשיך ומותח את גבולות הסיפור והשתמעויותיו אל גבולות האפשרי והייתכן.

"קו המלח" נטוע בהקשר היסטורי ברור ומזוהה היטב, אבל אין מדובר ברומן היסטורי כלל – לא בגישה ולא בדרכי המימוש. אין כאן שום ניסיון לשחזר את העברית של תחילת המאה הקודמת, לשונם של ברנר וברדיצ'בסקי. שיחזור המבצע ברמה של פסטיש אמנם מאפיין רבים מן הניסיונות העכשוויים להעניק קורט של אמינות ל"עבר המיתולוגי" האמור לגבות ולהעניק מימד של עומק לרומן המשפחה הטריטוריאלי שמייסדו הוא תמיד אב או סב "מיתולוגי", מעין ארכיטיפוס. "קו המלח" מנוקה מן הבסיס הארכיטיפי המאפיין את הרצף של עמוס עוז ששחק עד דק את מודל 'רומאן המשפחה'. שמעוני נמנע מכל מגע עם הרצף היומיומי של הספרות הישראלית בת הזמן הנוכחי, זו המתפתלת כתולעת בחיפוש אחר הצדקת-קיום כלשהי בעבר הנתקל באפס עניין בהווה. רוסייה של 'סופות בנגב', אנגליה הכפרית של תחילת המאה הקודמת, אזורי הספר ומדבריות המלח של צפון הודו הקולוניאלית, תל אביב של שנות העשרים והשלושים ושנות השמונים של המאה הקודמת הם רקע לסדרה אינסופית של מפלות אנושיות שאמורות להוביל להצטמקות המרחב האנושי למימדים של הישרדות מתחפרת, אבל הרומן הזה מתמקד בדמויות שחרגו מכרטיס הטווחים שהכתיב להם צו הגורל והאורח הקלידוסקופי שבו הסתמנו הסימטריות של חייהם. הנקמה שהוגה ומממש הווטרנר האנגלי שכל מערכי חייו כווננו לריפוי בהמות משק ולא לנקמות שנהגות בקצה הודו כלפי אספן אמנות וארכיאולוג איטלקי חלקלק שפיתה את זוגתו. אל

הקצה הזה של הודו הוא מגיע במסע רווי אלכוהול ובתפקיד החדש ששווה לו, רופא המיסיון הבריטי. הוא מציל את חייו של מהפכן יהודי צעיר ורותם אותו למשימת הנקמה שלו. המהפכן היהודי הצעיר והאובדני (שנמלט ממשטרת הצאר כמו מחבריו המהפכנים החושדים בו שבגד) מתחבר בכל נימי נפשו לילד קטן, בנה של יצאנית יהודיה למחצה, שעל גגו של חאן בדרך השיירות המובילה למזרח מתכננים המהפכן הצעיר והילד המראה לשמיים (לאחד) וריסוק איברים על הקרקע (למשנהו), מה שעתידי להתרחש בפועל ממש מקץ עוד כמה סיבובי-בורג של הגורל – זאת בעוד בנו האמיתי של המהפכן (שלקיומו אינו מודע כלל) גדל בתל אביב של שנות העשרים והשלושים ואמו היא שמשלמת בבשרה את שכר הדירה.

אני סבור שהמשך הדיון בעלילה מיותר. מה שראוי אולי להדגים אינו הכורח ההיסטורי או המקריות הפרועה, אלא הסימטריות האינסופיות שהקיום האנושי מממש ברצף. דמות הילד האובדני שנכדו של המהפכן מבקש להציל ונכשל חוזרת על חוף הים של צור, במלחמת לבנון בתמונת הילד הטובע; האלטרנטיבה של הויתור, היינו, חייהם של הללו שלא היו חלק ממסע האוניה בחולות המדבר, מומחש עד תום בחיי הבנים. בנו של הוטרניר האנגלי שהוחזר לאנגליה מממש את הויתור שאביו לא ויתר והוא מקיים אורח חיים כפרי רגוע למראית-עין אך תוסס רעל פנימי ואירוניה ארסית שמאיימים להציפו ולכלותו – קיום של וטרניר כפרי שאביו נטש; בנו של המהפכן בילה את חייו כמגיה בעיתון הסתדרותי. שניהם הציצו, כילדים קטנים, אל התהומות ונסוגו מקיום הרפתקני אל שיגרת הקיום היומיומי וביטחונותיו המעטים. הוטרניר האנגלי הקשיש עוד זוכר את הודו שחוה בילדותו המוקדמת כמרבץ של טינופת אלוהית על פי המבט המזועזע שנתנו בראשו, כשהגיע לאנגליה, שהיה משרץ כינים; הילד התל אביבי עוד זוכר את אמו מפייסת (באופן שלא יפורט כאן – נסתפק בכך שנוהיר שיוכל שמעוני אינו סופר אמפאטי. המבט שלו אובייקטיבי וחסר רחמים – הדבר ניכר היטב בתיאור המפורט של הפוגרום ממנו נמלט הנער היהודי אל חיים של מהפכן) את בעל הבית החמדן, המאיים להשליך אותה ואת בנה מכל המדרגות של הדירה. קריאה רוחבית של "קו המלח" תחטיא את הייחוד ואת החד פעמיות שלו. אני חוזר ונצמד לדימוי האוניה

החותרת בחול, משום שבתנופה הזאת מתממש ערכו הייחודי ולא במימד הרוחב. היינו, באנאלוגיות הניגודיות לעלילה הראשית. שכן העיקר ברומן הזה הוא כאמור המסע אל מעבר לכרטיס הטווחים האפשרי של אנשים קטנים, ממוצעים לחלוטין בהמשגותיהם וביכולת ההשגה שלהם. אנטי גיבורים שהפכו להיות גיבורים בניגוד לנטיית ליבם המולדת או למרחב הרגשי והמנטאלי שלהם. לפיכך, דימוי אוניית המסע כבירת המידות, בעלת המנועים האימתניים, שמחסניה ריקים והיא דוהרת במדבר חול אינסופי שהיה פעם ימה רדודה מתאים יותר לתיאור **המהלך הכולל** של הרומן. אכן, אין מדובר כאן באוניית פאר או בפלטפורמת מסחר אימתנית הנושאת במחסניה את הג'אנק של העולם המערבי פרי סדנאות היזע של המזרח הרחוק. אלא אונייה הבנויה משברי כלים אנושיים, ממי שהפסידו במשחק הפוקר הקיומי אליו נקלעו בלי דעת ובלי רצון והחליטו לא לוותר ולא להצטמק בכלוב הברזל של הקיום השאריתי, אלא לשבור את קווי התיחום שהקצו להם חייהם. הרקע המתואר, היינו, דור הבנים הנסוג לקיום זעור במרחב גיאוגרפי ומנטאלי מוגבל ומדוד, יוצר הדגשת יתר של המהלך המרכזי. דומה, שהחשיבות של מסע האוניה ומסע הנקמה חורג מתוצאותיו הממשיות (הנקמה בארכיאולוג והאספן החלקלק מאחרת בשני עשורים את האירוע אותו ביקש לנקום. כשאושפז הארכיאולוג שחלה במסע המדברי שלו אל הממצאים המוטמנים נגלתה לוותרניר שעסק בריפוי האמת – יותר משביקש לגזול את אשתו, ביקשה היא, האישה, לעזוב אותו ואת חיי השימון הכפרי ונתלתה על צווארו של הארכיאולוג בכל כוחה).

אנו סובבים במעגל וחוזרים שוב אל הבסיס של המודרניזם בן המחצית השנייה של המאה העשרים ("האדם המורד", "המיתוס של סזיפוס" כטקסטבוק תשתיתי שהכווין את המהלך השני של המודרניזם בספרות – המדגש את המרד על חשבון התוצאה האפשרית המפוקפקת והמימילאית שלו).

הכללות אלה, נכונות ככל שיהיו, ודאי יחטאו קשות לייחודה של אחת הדמויות המעניינות והבלתי צפויות ביותר במהלכה המאוחרים של הספרות העברית. יובל שמעוני החל את המהלך שלו בספרות העברית

כתלמיד נאמן של 'הרומן החדש' הצרפתי (אלאן רוב גרייה, נטלי סארוט) שלא היו לו לא עקבות ולא סימנים מוקדמים במהלכה של ספרותנו ("מעוף היונה"). הספרות הישראלית שהייתה אז (תחילת שנות התשעים של המאה הקודמת) במהלך הקריסה הראשון שלה קיבלה את "מעוף היונה" במאור פנים לא מחייב (כי מה ממנה יהלוך). המהלך השני (סוף שנות התשעים) עם "חדר" היה משמעותי ומהדהד לאין שיעור ומעיקרו של דבר הפך להיות האירוע המשמעותי ביותר בספרות העברית של סוף המאה הקודמת (רק שהמערכת שהייתה אמורה לקלוט ו"לטפל" ב"חדר" – לצבוע את יחודו בצבע עז, לטפל במעמקים שלו – קרסה לאבק והתאינה). מי שנחשבו ראשי הדברים שלה נטשו את הספינה הטובעת (דן מירון) או שחלפו-עברו לעולם טוב לאין שיעור (גרשון שקד). אמנם, אין לדעת איך היו מגיבים – ככלות הכול היו לשניים (ולנושאי הכלים שלהם במחקר הספרות והביקורת שהיו גרועים משקד ומירון, אך חסרו את רוחב הארודיזיה והברק הרטורי שאפיין את השניים) לטיפונדיות משלהם לטפחן. מכת חשמל עזה ("פרס ספיר" שנוסד בסוף המאה הקודמת) אמנם החזירה את הפגר שנכנה אותו כאן "ספרות ישראלית" לחיים, אבל לא החזירה לו את נשמתו. העובדה ש'חדר' לא זכה בפרס ספיר (העדיפו איזה ממואריסט חרדי למחצה, שמנקודת מבט של אברך משי תמים או מיתמם כתב את חוויית מלחמת יום כיפור שלו) – ובכך חרצה, בעצם, את גורלו של הפרס הזה להתקיים כבדיחה מתמשכת, שגם כיסיה המלאים לא יצילו אותה מגורל של ספינת השוטים המלווה את הספרות הישראלית אל אובדנה, או גרוע מזה, אל עבר שיט אינסופי בים הסכלות.

יהא תיאור האירוע הסוציו ספרותי אשר יהא – "חדר" היווה אתגר לא פשוט למערכת מתפוררת ולקהל קוראים שהיה בשיאו של מהלך נטישה לטובת פורמאציות קליטות ומספקות באופן מיידי ולאין שיעור (הטלויזיה, הקולנוע, האינטרנט) מן הניסיון המוזר והבלתי מתקבל על הדעת לבנות-מחדש את ה"קתדרלה של קלן" משברי לוחות, גפרורים שרופים, שברי לבנים ושוליים אנושיים. אני שוב אנוס לתאר את "חדר" באמצעות דימוי, מבנה הקתדרלה אכן מתאר את הרומאן בן שלושת החלקים שהחיבור ביניהם בעייתי ולא מסתבר בקלות. "חדר" נכתב בשלוש רמות של המשגה – מרומאן זרם תודעה בחלקו הראשון, המרכזי, המתאר קבוצה

של קולנוענים המצלמת סרט הדרכה לטירוני נ.מ בבסיס סמוך לשדה התעופה בהרצלייה – תיאור שעדיין כבול בפורמולות של 'הרומן החדש' וזרם התודעה הלירי ('הרומן החדש' נקט בהקצנה והמשגה של זרם התודעה הלירי). החלק השני – המתאר ניסיון של סטודנט לאמנות פלסטית לשחזר את אופני הציור מתקופת הרנסאנס באמצעות בימוי תמונה המורכבת מגוויה שנלקחה מחדר גוויות וקלושארם פריסאיים עטופים בבגדי התקופה – כבר השתחרר לחלוטין מהפורמולה של ה"רומן החדש". החלק השלישי, שהוא משל קיומי בסגנון בורחסיאני מתאר ניסיון לבנות מהדורה מוקצנת של מגדל בבל.

בביקורת שלוותה את צאת "קו המלח" לאור השתרשה הסברה שיש בו חזרה אל הפורמולות המסורתיות של רומן המאה ה-19, "הרומן כתוב באופן מסורתי כרומן ריאליסטי רחב יריעה מהמאה ה-19 וזו הרדיקאליות שלו" כתב המבקר אריק גלסנר. אפשר כמובן להתווכח על הקביעה הזאת בשמו של מודרניזם מאוחר יחסית, "הקוורטט האלכסנדרוני" של לורנס דארל או "יורדי המרכבה" של פטריק וויט, שגם הם כתובים, לפחות חלקית, במסורת רומן המאה ה-19, אלא שוויכוח מן הסוג הזה עלול להחטיא את מה שמסתמן כעיקר – יובל שמעוני אינו מספר "גמיש" המדלג בקלות מנוסח לנוסח ומז'אנר לז'אנר. רומן כמו "קו המלח" הבנוי מחומרים וקווי עלילה שאינם משתלבים באורח מובן מאיליו ומדמויות שעל קו התפר שבין האנטי גיבור לגיבור מכתוב עיצוב בסגנון המודרניזם המאוחר דווקא. לעניינו חשובה העובדה שמתממש כאן מודל חדש של כתיבה סיפורתית, שיש לו כמובן צד אינסטרומנטאלי קשיח אבל גם צד רעיוני: השתחררות מכל תלות במטריקס כובל של המודרניזם בלא לחרוג אל תחומי הפוסט-מודרניזם (שהישגיו הממשיים בסיפורת מעוטים למדי). נדמה לי שיש בקורפוס של שמעוני חשד עמוק וזהירות רבה מפני הקסם הכובל של הז'אנרים המרכזיים בסיפורת המאה ה-20, זהירות של מי שנלכד בקסמו של "הרומן החדש" מצד אחד, ובאלגברה של המשל הבורחסיאני הסמלי והמופשט מצד שני, והשתחרר בעמל רב לטובת דגם חדש ומורכב, הגם בעייתי מאוד ומטעה מאוד.

לצורך בירור העניין הזה עלינו להבין בראש וראשונה את הזיקה לקולנוע של ה'גל החדש' הצרפתי המאפיינת באופן מודגש מאוד את יוצרי ה'רומן החדש', שחלק מהם קולנוענים מובהקים במסורת ה'אוטר' הידועה. היה עלינו לצפות, אפוא, ששמעוני יתחבר לקולנוע של ה'גל החדש' הצרפתי על ההדגשים המאפיינים אותו, צורה כשוות ערך לתכנים ואסתזים מוקפד של הפריים הקולנועי, דל תקציב ככל שיהיה. אלא שלמרבח ההפתעה דבק שמעוני דוקא בקולנוע הגרמני שלאחר מלחמת העולם השנייה (גם הקולנוע הגרמני התאפיין בחיבור טראומטי עם הספרות שנכתבה במקביל, מדוגמת "תוף הפח") – ומעיקרו של דבר, מתחבר שמעוני לאסתטיקה המוקצנת של הבמאי הגרמני ורנר הרצוג, שביקש לעצב תמונה קולנועית קרובה למציאות או אף מתחככת בה (בסרטיו, שחלקם צולם בג'ונגלים של דרום אמריקה, כגון "פיצקרלדו", העמיד את הצוותים שלו בסכנת חיים מוחשית). וורנר הרצוג ניהל מאבק כמעט סיוזיפי באלמנט המדמה מציאות בקולנוע, שלטעמו מעצים את ה"פיקציה" שבמעש הקולנועי וגורע מרצינותו (אמנם, בשלבים מאוחרים יותר התכחש הרצוג להיבט זה שאפיין באורח כה מודגש את עשייתו הקולנועית וחמק באלגנטיות יחסית משאלות העיתונאים האמונים על ה'תקינות הפוליטית' שוורנר הרצוג חרג ממנה קשות בהיותו על הסט – אבל אין בכך כדי להפחית במשהו מן העיקרון האסתטי החד פעמי הזה).

יובל שמעוני – שזיקתו לקולנוע מובהקת גם "במעוף היונה" וגם ב"חדר", ועדיין בפאזה המרוככת יחסית של ה"גל החדש" הצרפתי – אימץ את הגישה המוקצנת של הרצוג, והדבר מתבלט בפרקים רבים של "קו המלח" ובעיקר בתמונות הפוגרום ובמהלך המסע במדבר לצורך הטמנת המלכודת הארכיאולוגית; סצנות שמזכירות מהיבטים רבים את סרטיו של הרצוג, העוסקים ללא הרף במימוש אובססיה מוקצנת אבסורדית של האדם הבוודד, המתנתק מהקשר דורו ואורח החיים השגור; כך למשל, "פיצקרלדו", העוסק בניסיון אובססיבי לקומם בניין אופרה בטבורו של ג'ונגל דרום אמריקאי. הרצוג התעקש לצלם את הסצנה כמו את הסרט כולו בג'ונגל עצמו ולא באתרים מסוכנים פחות שהציעו מפיקיו. שווה הערך ה"ספרותי" של העניין אצל יובל שמעוני הוא פירוט מישיר מבט של הפוגרום, הנמשך לאורך עשרות עמודי-ספר – אופוזיציה בולטת לתיאורי

הפוגרום בספרות העברית שגם בגילויים המוקצנים ביותר שלה (ביאליק, "בעיר ההרגה") נהגו צמצום מפורש של המרחב התיאורי מעבר להצצה רגעית מדגימה, וגם זאת בכסות רטורית כבדה של גינוי מוסרי הבונה את הכסות הדימויית ("מרבעת סוסי אדם"). הספרות העברית מתאפיינת, כידוע ב'לשון המעטה' ומקנן בה חשש גדול מחריגות מן הטעם הטוב, שבגיננו שקדה לשרש כל סימן של אובסצניות, גם כשהממשות המתוארת היא אובסצנית. שמעוני, תלמיד נאמן של ורנר הרצוג, אינו מכבה את המצלמה היכן שכל סופר אחר היה חוסך פוטג', היינו, מילים.

נדמה לי שמטעם זה טעו מבקרים ונטו לתאר את "קו המלח" כחזרה ריאליסטית על מסמני רומן המאה ה-19. ככלל, המעבר מן הקולנוע אל הספרות, שלא כמעבר מהכתיבה העיתונאית או מן התיאטרון אל הספרות, נדיר כאן אצלנו מאוד. החיבור לקולנוע, כאן בספרות, היה תמיד טראומטי, והמעברים (האדפטציות) אל הקולנוע זכו תמיד לכתף קרה וחשדנית מצד הסופרים, שמידת האמון שלהם בקולנוע הייתה תמיד מוגבלת מאוד, גם כשמדובר היה באדפטציה מבריקה ("התגנבות יחידים" של דובר קוסאשווילי היא דוגמא מובהקת וחד פעמית).

אלא שהעניין המטריד באמת ב"קו המלח" אינו המרת הדימוי הספרותי בדימוי הקולנועי (עניין המצריך, כמובן, דיון ספציפי נפרד, גם משום שאין מדובר רק בדימוי, מדובר בעצם החזון, מה שמכונה בקולנוע "וויו", זווית התבוננות במכלול) אלא החיבור הבעייתי (היינו, השלילי) של יובל שמעוני אל הספרות העברית. רומאן (מן הסוג הלא טריוויאלי) העוסק בתחילת המאה הקודמת שאינו עובר דרך ברדיצ'בסקי, ברנר וגנסין הוא ללא ספק עניין מדיר מנוחה. בשלמי התודה ההכרחיים שבסוף הרומאן מודה שמעוני, מלבד לביאליק (שאת הפואטיקה שלו הוא דוחה על הסף) לישעיהו ברשדסקי ואליהו מידיניק המשניים במשניים, ולפחות אחד מהם, ברשדסקי, הוא סופר טריוויאלי וסתמי עד בלי דיי, במסורת התיאור הריאליסטי של דור ההשכלה והתחייה, סופר שאינו חורג משום מוסכמה ומקובלה של הדור הקודם לדורו. העניין, שוב, אינו מתמצה ב'נוסח' או בפילטר דרכו מבונן הסופר במציאות העבר שאינה מוכרת לו ככלות הכול, יובל שמעוני לא חי בימי "פרעות בנגב" והמידע שלו הוא מכלי שני –

ועדיין לא נמצא לנו מקור טוב מברנר (כלומר, מקורת היסטוריים לא חסר, הם רק סתמיים באורח מופלג). עניין לא פחות חשוב, עליו עמדו מבקרים אחדים (אמנם בלא לתהות תהיית יתר) הוא היעדרה של בוננות ופרספקטיבה היסטורית. "קו המלח" הוא רומן היסטורי שאין לו שום ראיה היסטורית החורגת מתיאור מצבו של היחיד – אם מדובר במהפכן היהודי הנמלט, בבנו או בנכדו. אכן, משלב מסוים במהלך הקריאה תהיתי אם נכתב כאן, בכוח, רומן עוקף ברנר. ובאמרי ברנר, אני מתכוון למכלול של הספרות העברית: ברנר, ולפניו ברדיצ'בסקי באורח פחות מודגש אבל אוטוסיטי וארכיטיפי לאין שיעור, הוא המנסח של התפישה ההיסטורית והסוציו היסטורית וחציבת דרך המלך שלה אל תוך הספרות. חלק בלתי-נפרד מן החזון הקודר של ברנר באשר לגורל היהדות והישוב היהודי בארץ ישראל התלוי על בלימה פיזית וקיומית-מנטאלית.

הספרות העברית החדשה היא ככלות הכול ניסיון להתמודד עם ההיסטוריה של עם ישראל והפרט הספציפי, שגם בגילויים היותר אכסביציוניסטיים ובמצבי הסף היותר חריגים שלו, שבהם התמקדה הספרות, תמיד היה סוג של סינקדוכה למצב הכללי. של האוניברסום היהודי. יובל שמעוני ממיר את הראייה ההיסטורית של הספרות ברשת של סימטריות וקואורדינאטות (למשל, בין האבות, הבנים והנכדים). התנועה ב"קו המלח" היא מעגלית. כך למשל, תמונת הפוגרום מוטרמת באמצעות סצנת ההתעללות בתיש והגלגול בחבית – והמתעללים הם אותם מתעללים ממש, רק שבתמונת ההתעללות בתיש הם עוד ילדים, אבל האכזריות היא אותה אכזריות. יובל שמעוני מסרב להאמין להתפתחות היסטורית, גם במובן החיובי וגם במובן השלילי. מבחינות רבות, הרומאן הזה, על מימד האורך שלו, מטפל באופן אובססיבי במספר מצומצם מאוד של תמות יסוד. הבגיידה והנטישה הן אולי היותר מרכזיות ברצף. תימות אלה חוזרות באורח כמעט אובססיבי בכל הקורפוס הסיפורתי של שמעוני. למשל, דמות הבמאי ב"חדר" הננטשת על ידי צעירה צרפתית שהחליטה לשים קץ ליחסיהם מתוקף ההחלטה קרת רוח לחזור לאורח חיים בורגני-פרקטי בעיר שדה בצרפת, בו אין לצעיר ישראלי מיוסר, במאי כושל, לא מקום ולא תפקיד, או בהיפוך ורסיה, דמות השחקן הכושל והמסיכה (הסיפור מתרחש בעיצומה של מלחמת המפרץ) אותו סוג של אירוע מתרחש גם ב"מעוף היונה" כסוג של

תמונה בלא קול (רפראנס לסרט האילם ופרפראזה מורכבת על "אשתקד במאריינבד") וגם וכאן, ב"קו המלח" – בנטישה ובכגידיה של הוותרניר האנגלי שבצפון הרחוק של הודו אליו השליך את עצמו שיכור כלוט, זומם נקמה, וברצף העלילתי של המהפכן (שאמנם נטש בלי דעת את בנו), והבן עצמו, שזוגתו נוטשת אותו לטובת מי שטוב ממנו (וליתר דיוק, מבוסס כלכלית ונדיב ממנו). אלא שהבן, מוגן היטב באורח חיים מוסדר של פקיד הסתדרות – כאמור, מדובר במגיה של עיתון הסתדרותי שלא מניד עפעף – והנטישה מדלגת לדור הבא: הנכד של המהפכן נוטש את המשפחה והילדים ש"אימצו אותו" לטובת מסע להודו והתחקות אחר דמות הסב – היינו, עד למשכבו של הסב במנזר, משכב עליו מצא את מותו ועליו, קרוב לוודאי, ימצא את מותו גם הנכד.

שתי בעיות לא פשוטות מטילות צל על ההישג הבלתי מוטל בספק של "קו המלח", והתלכדותן עלולה ליצור בעיה במהלכים העתידיים של המספר. הראשונה היא מבנית: יובל שמעוני ביסוד הדברים, ולמרות הניסיון לבנות מבנה ספרותי קתדראלי, הוא מספר קאמרי, ותנועה סימפונית במרחב (מה ש"קו המלח" מבקש לממש) מקבלת שיקוף בעייתי מאוד במימד של אינפרא סטרוקטורה (מה שהכשיל מאוד את "אלף לבבות" של דן צלקה ויצר שבר במבנה של "היכל הכלים השבורים" לדוד שחר בין החלק השלישי והרביעי). הספרות העברית (ושמעוני בתוכה, או במקביל לה) היא ספרות קאמרית – תנופה ומבנה-אפי זרים לה, זוהי ספרות של שבר, ספרות שההמשכיות שלה בעייתית תמיד (דוגמה מובהקת: פרשת הכלב בלק המוטמעת ב"תמול שלשום"). היא מובהקת ספרות של אנטי-אפוס ואנטי-קליימקס (מה שברנר הבין היטב ב"מכאן ומכאן" ומה שעגנון הבין במאוחר, ב"תמול שלשום"). שמעוני מבקש "לעקוף" את הבעיה, אם תותר לי לשון הַשְׁאָלָה, באמצעות חצי תריסר רביעיות קאמריות המנגנות באורח סדרתי או באמצעות מתכונת של מחזה תחנות וכמו גם בידי הסתרת חלק מהנגנים מאחורי הקלעים – אבל זו, כמובן, דרך גרועה מאוד ליצור פוליפוניה מתמשכת. שמעוני אולי אינו רואה עצמו חלק מן הספרות העברית, אבל מגבלותיה וקוצר הנשימה הבסיסי שלה דבק בו כמו בוץ לנעליים.

"קו המלח", מהלך סיפורתי הרה משמעות ורב-רושם ככל שיהיה, מתאפיין במעט מאוד אמון בספרות בכלל, ועוד פחות מזה בספרות העברית. השימוש שלו בנוסחים ספרותיים של המודרנה הוא מעיקרו של דבר אינסטרומנטאלי; יחסו לדמויות הוא ברוב המקרים חסר אמפטיה, ושוב, אינסטרומנטאלי באורח מוקצן. עלי להודות ביני לבין עצמי שהעניין הזה נוגע, לדידי, בכתם עיוור, במה שמכונה "נקודת מגוז". נשגב מהבנתי למה להתאמץ ולכתוב סאגה, רומן מסע מרהיב על דמויות שהקשר הרגשי של הסופר אליהן מפוקפק וטעון הוכחה שעדיין לא נמצאה (אמנם, ניכר חיבור רגשי לכמה דמויות משניות, כגון דמות הילד על הגג בדרך השיירות, או כמה מן המהפכנים המתחבטים התחבטות אינסופית בשאלה מי מביניהם בוגד בכוח או בפועל – אבל מדובר, כאמור, בדמויות משניות שהחיבור שלהם לתמה הבסיסית של "קו המלח" הוא תשתית). ב"חדר", הרומן הקודם, עדיין ניכר איזון בין הבוננות חסרת הרחמים בקלושארם הישראליים בדמות קולנוענים כושלים ובקלושארם הפריסאיים לבין סוג של אמפטיה נסתרת. איזון זה נבק כמעט לחלוטין כאן, ב"קו המלח".

האם העניין הוא אי אמון בספרות או אי אמון באדם? הספרות העברית פתרה את הדילמה הקודרת (של מיעוט האמון באדם ובמרחב האנושי) ב"אף על פי כן" הברנרי וב"כי באדם אמינה" כשהדגש הוא על ה"אמינה" ופחות ב"אדם" שבמשוואה, ויותר מאלה באמצעות בטחון רב במעמדה של הספרות ששבק חיים לכל חי בסמוך לנקודה בה נכנס שמעוני לספרות ועשה בה את צעדיו הראשונים. בדור שלאחר שמעוני, שכבר נהיר היה לחלוטין שהספרות מצטמקת בפירתה מוכת רימה ונעקפת לטובת מהלך ישיר אל הקולנוע (ואל התיאטרון) – אגב, חלק נכבד מעולי הימים הכותבים היום סיפורת רואים בה תחנה הכרחית וזמנית בדרך אל התסריט הקולנועי והטלוויזיוני, המבטיח שכר טוב פי כמה והתייחסות מקצועית עניינית. (בניגוד לספרות, שאת מהלכיה היום מנהלים במקרים רבים שרלטנים מובהקים ועורכים שהבורות החצופה היא סגולתם המרכזית).

בשלושת העשורים האחרונים (פחות או יותר, שנותיו של יובל שמעוני בספרות) כאשר מתנהר ה"מצב האנושי" במדרון הדרוויניזם החברתי, (וסימנו המובהק: התפוררות וקריסת המעמד הבינוני) כאשר מתבהר והולך שאין בספרות אפילו כמידת נחמת טיפשים, "קו המלח", שללא ספק עוקב

מעקב סמוי מ"מעוף הציפור" אחר הספרות מימי מסע הארגונואטים ועד ימינו אלה, היא יצירה לעומתית, משיבת צינה קודרת – יצירה הנבנית מסביב לתהום עמוקה של היעדר משמעויות ופשר, שהפוזיציה שלה מול הספרות שבמסגרתה נכתבה, היא לעומתית.