

השאלה כתבנית עומק (ג)

הלל ברזל

כ"ד. במבחן הסוגה: הטראגדיה

כתי הקודש קובעים במראה פניהם את החשוכה הנחרצת לכעיות האדם. הטראגדיה, אם נאחז בתפיסתו של הגל, מציגה במרכז את ההתנגשות בין נושאי ערכים חיוניים. הערכים כמטענים רוחניים המשמשים קני מידה להכרעה בין ברירות שונות, מציבים את היצירה על בסיסה האידאי, החשיבתי. יוצא, איפוא, כי לטראגדיה יותר מכל סוגה אחרת תהיה הולמת פרשנות סטרוקטורליסטית. יהיה עלינו לאתר את הקונפליקט הראשי המתרחש במחזה ולהעתיקו למונחם ערכיים. בדרך זו אנו תופסים את היצירה בדפוסה המהותי, הניגודי, הרעיוני. פילוסופיית היפה של הגל, לפיה האמנות בדומה לדת ולפילוסופיה, חותרת לגילוי האידאה המוחלטת יש בה הרבה מן המשותף עם הסטרוקטורליזם. הגל קובע רמות שונות של הישג ביחס למטרה הסופית. ראייתו היא על כן אוניברסאלית. כל האמנויות יוצאות לדרך אחת, משותפת. מצד אחר הראייה היא יחסית, האמנויות מצויות בתחנות התקדמות שונות ביחס למטרה. לוישטראוס יודה באוניברסאליות החשיבתית המשתפת מיתוס והבעות אחרות, אבל אינו מודה ביחסיות ההישג. הכול קרובים באותה מידה לאידאה המוחלטת, כאשר המוחלטות איננה נתונה באמירה הסופית, פותרת כול, אלא בשאלה: לכאן, או לכאן. בטראגדיה היוונית שבה רואה הגל הישג רוחני מן המדרגה הראשונה, כמו באמנות היוונית בכלל, חייבים להופיע נושאים של ערכים שאין לפקפק בשייכותם המוסרית, מתבצרת איפוא אידאית ברמתה הגבוהה ביותר. מכאן, דווקא בסוגה זו תחום המפגש המשמעותי ביותר בין התפיסה ההגלית לתפיסה השטראוסיאנית. הנחה שגם מי שאינו אמן על תורת הטראגדיה של הגל יקשה עליו לדרושה, כי יסודו של הטראגי הוא בניגוד שבין דמויות נושאות ערכים, מעמידה את הסוגה בקירבתה המהותית לנוסחאות הגל ושטראוס גם יחד. אולם אין להתעלם מן האפשרות, כי על אף מידת השיתוף העקרונית בין שתי הנוסחאות, יהיה צורך להפריד ביניהן בעת התייחסות לטקסט להלכה למעשה. הקונפליקט הטראגי, לפי הגל, יוצא את הלך הרוח הקאתארטי, עליו מדבר אריסטו. הגל רואה עצמו כפרשנה של המישנה האריסטוטלית. אריסטו תבע שהגיבורים יהיו כמונו, לא רעים מדי, לא טובים מדי, בכדי שנוכל להזהרות עם גורלם, מתוך רגשות של חמלה ופחד. קנה המידה "כמונו", כמוליך להלך הרוח המיוחד האופייני לטראגי, מועתק אצל הגל להתנגשות בין נושאי הערכים. סוג כזה של התנגשות הוא המעורר קירבה ותחושת שיתוף. הקונפליקט הטראגי מצוי, כמו בראייה האריסטוטלית במראה השטח והערכים החיוניים שבהם מדובר בולטים וגלויים. מהלך העלילה ותשתיתה האידאית נשקפים זה בזה, ואין מקום להפרדה בין גלוי למכוסה. בסיפור אדיפוס, לפי הגל, נחפש את ההתנגשות בין האלים כמייצגיה של המערכת הנורמטיבית, הענפית, החיובית, האוסרת באופן מוחלט רצח אב, נישואים והולדת ילדים עם אם, ובין אדיפוס הפועל לפי תומו, ופעולה מתוך תוס לב, הוא בגדר של מעשה הנשען על ערכיות חיובית. לפי לוישטראוס מרכיבי העלילה המסיימים אינם חשובים כלל ויכולים להיות אחרים תמורתם ובלבד שנראה דוגמאות מנוגדות ביחסי שארים. זאת ועוד. הקונפליקט בנוסחו ההגליאני המקיפים בגלוי ובמכוסה כאחד, עמוס מתח רב, על אף צביונו הרוחני, ואולי דווקא בשל כך. הערכים החיוניים המתנגשים זה בזה הם המעוררים את רגשותינו. לעומת זאת גילוי השאלה במעמקי הכתובים הוא בתחום החשיבה הרגועה, שדבר אין לה עם התפרצות רגשות עזים.

מן הצד המתודי, המעשי, מעמיד אותנו החיפוש אחר נושאי ערכים חיוניים, המתנגשים ביניהם, בפני קושי גדול. אריסטו הדגיש את החטאה, (אמרתיה) במעשה הגיבור. זו מפחיתה את זיקתו לערך החיובי. האמרתיה בטראגדיות רבות, אם לא ככולן, היא לעין הרגילה הרבה יותר מחטאה, נטולת דרך, והיא נראית כמעשה נטול הצדקה מכול וכול. מן הבחינה מוסרית, מעשה מבייש את עושהו. להוציא את "אדיפוס המלך" לסופוקלס, התנהגות אחד הצדדים מבין המתנגשים זה בזה מעוררת ספק בדבר טוהרתה, או צדקתה. מי שמשמש בנוסחת הגל ימצא עצמו מפרד בין הגיבורים ובין הערכים שהם נושאים, כדי להישאר בגבולות הנוסחה. קושי זה בטל ומבוטל שעה שדפוס העומק מחייב הסתלקות גמורה מן הזיקה של הגיבור לערך שהוא נושא עמו, שכן מלכתחילה ברור כי הגיבורים ועלילותיהם הם כלי תעבורה לערכים המתנגשים בעלילתו הגלוייה של המחזה. במעמקי מתחלפת כליל העלילה על גיבוריה במערך אידאי מזוקק מכל מרכיב אחר, שונה הימנו. האינטלקט בטוהרתו הוא שמתייצב למשפט.

כ"ה: "אנטיגונה", "אותלו"

ב"אנטיגונה" לסופוקלס יתייצב, לפי הגל, הניגוד בין חוק המדינה האוסר על קבורת מורדים ובין חוק המשפחה. המצוה על קבורתו של המת מוקדם ככל האפשר והמטיל על קרובי המשפחה את החובה לדאוג לכך. קריאון השליט נושא את הערך הראשון, אנטיגונה – את השני. ההתנגשות בין השניים קובעת את הלך הרוח הטראגי. פירוש שטראוסני יראה בניגוד זה חלק ממראה השטח ואילו ברובד התשתית אפשר ותוצב הכריזה: קיצוניות, או פשרה, מה עדיף. במערכת המקבילות יופיעו הימון, בנו של קראון ארוס, או אנטיגונה כמטיף למתינות לפשרה; וכך גם איסמנה, אחותה של אנטיגונה, דוגלת בעמדה כנועה, מתפשרת יותר.

מן הצד הפרשני יהיה יחרון לגישה הסטרוקטורליסטית, משום שגישת הגל אינה מתיישבת עם תיאורו של קראון כעריץ ואכזר. נצטרך להניח הפרדה בין הדמות ובין הערך כשהוא לעצמו בכדי להישאר בגבולות המאבק של הערכים החיוניים. הצגת הבעיה: קיצוניות לעומת מתינות, מושכת למעגל הפרשני מספר הרבה יותר גדול של נתונים מתוך הטראגדיה במכלולה. הימון ואיסמנה ממלאים תפקיד מכריע הרבה יותר בהצבת הניגודים ונודעת משמעות חשובה למערכת המדימית העשירה שבה משתמש הימון בויכוח עם אביו ("השיבולת המרכינה עצמה בפני רוח הסערה" וכדומה). אם נפנה ל"אותלו", לשם דוגמה,

נצטרך להתמקד ביחסים בין אותלו ודסדמונה כדי למצוא הסבר להלך הרוח הטראגי לפי השקפתו של הגל. אותלו ודסדמונה, שניהם נושאים ערכים חיוניים. סצינת החניקה של דסדמונה ("כיכבי הנר") בידי אותלו היא הדחוסה ביותר מזווית הראייה של הלך הרוח הטראגי, שכן היא מציגה במלוא החרירות את אותלו הרואה עצמו כשופט עליון הבא לבצע דין צדק כנגד דסדמונה הקטויה כמלאך השרת על ערש מיתתה-הריגתה. אף כאן נעמוד בפני הקושי בהכללת הגיבורים האחרים, בראש ובראשונה את יגו במערך הניגודים שבין נושאי ערכים. יגו, כהוויה שטנית נושא ערכים שליליים בלבד, והוא נמצא איפוא מחוץ לתמונת הקונפליקט הגורר עמו תחושה טראגית. יקשה מאד גם להכין את נוסחת ההדר, השלטת במחזה, יגו העושה את אותלו ככבואה שלו, כהדר החוזר על הקול המקורי. אם אותלו הופך צלו, הדו של יגו, הרי שמדובר בנושא ערכים שלילי הפוגע בדמותה הזכה של דסדמונה. פרק החניקה יעורר תרעומת משום שאותלו ממלא בו את תפקיד השופט העליון, המחוקק והמבצע בעת ובכונה אחת. הצדק נמצא איפוא כמעמד נחת, קאריקאטוראלי. אותלו כמציא לפועל של גזר דין מוות מגיע לשיא ההתמזגות עם הדיוקן השטני של יגו.

מצד שני, ניתוח סטרוקטורליסטי עשוי להציג את תבנית העומק, הדומה לזו של המחזה "אנטיגונה", כאלטרנטיבה בין חוסר גמישות ועקביות ובין רכות, נכונות להאזנה לזולת, טוהרה שבקבלת דין. במערכת המקבילות הבינאריות ימצאו יגו ואותלו מצד אחד, דסדמונה וקסיו מצד שני. אותלו הוא שר צבא נוקשה ועקבי, שאינו יודע פשרה מה היא. בידי יגו הוא הופך מכשיר שטני חסר הבחנה. דסדמונה האוינה לסיפוריו של הכושי ויכולת ההקשבה שלה היטתה את לבם להזדהות עמו, לאהבה אותו. הקושי והרכות הם המתנגשים זה בזה, והאחד מכלה את השני. במעמקי הטראגדיה תישאל השאלה: מה עדיף? עקביות ללא סייג ורתיעה, או רכות וויתור. לא האחרית של הגיבורים היא העיקר, אלא הכריזה, השאלה, שההתרחשות ניצבת עליה כעל תשתית, או כדפוס שלתוכו היא נוצקת.

גירסת הגל, בהשוואת שייקספיר לטראגיקונים היוונים, מציגת את ההליכה מן החוץ אל התוך. שייקספיר מעתיק את הקונפליקט פנימה לחוך הנפש, בהקבלה להתנגשויות המתחוללות במחזה היווני שעיקר התבטאותן הוא בזירת המעשים שמחוץ לנפש, הלך הרוח הטראגי ב"המלט" יהיה האופייני ביותר למה שיכונה כפואטיקה של הגל מחזה מודרני בהשוואה למחזה היווני הקלאסי. ההתנגשות בין ערכים חיוניים וזירתה במחזה השייקספירי המודרני היא פנים הנפש, הנותנת מקום לשיקולים של בעד ונגד. נצטרך לחוש את המאבק, קרב האיתנים בתוך נפשו של אותלו, כדי להתרחש מן הטראגיות המציגת את המחזה. הניתוח הסטרוקטורליסטי יהיה פטור מחיפוש התכולה הטראגית בפנים-הנפש. גם הנפש היא חלק מן המערך העלילתי, שמקומו במראה הגלוי של הכתובים. ואילו השאלה כמי שעומדת בפני עצמה, כחה יפה וזהותה אחת, בטראגדיה של כל הזמנים.

כ"ו. מחזה האבסורד

הניתוח הסטרוקטורליסטי יזדקק לאותם כלים גם בבחינת המחזה המכונה אבסורדי, מבלי להציבו כדאור אנטי טראגי, או מחוץ לטראגי ("מות הטראגדיה", גיאורג סטיינר). הראייה הניאוואליגורית של המחזה המכונה אבסורדי, תשעין את מראה שטח הניצב כאילו על "מיתוס האפס" ולכן אינו בר ניתוח ערכי, על תשתית אידאית מוצקה למדי, בתבנית הכריזה. קונפורמיזם או נון-קונפורמיזם, במחזה דוגמת "הקרנפים" של יונסקו, מתייצבים לכריזה במראה השטח. בדפוס העומק: האם היחיד הוא תוצר של החברה, או להיפך, מורה דרכה, "נקודת ארכימדס" לתמורה. במחזות נטולי הקשקש יוצר משמעות בחיות הקדמיה, גם כן נוכל לבדוד את מערכת המקבילות ולהציב על ציר בינארי ובדרך זו להגיע לשאלת-יסוד, יוצרת תבניתיות בכל הרבדים של המחזה. הכישלון המוסרי המציגי ב"הפסאטו" ליונסקו בדמות רצח הציפורים, הזנחת האם ובמראות ודימויים רבים אחרים, מציב במראה הגלוי את בעיית החורבן הצפוי למין האנושי, באשמתו. נמצא בטור המקבילות את החטאים היסודיים, הראשוניים, של הפרט ושל הכלל: לא תרצח, לא תנאף וכדומה. ברובד הכמוס תוצב השאלה בדבר מידת האחריות של היחיד לחורבן הטוטאלי, החורבן האפוקליפטי כגזירה טראגית ללא מנוס, או כמחנה בהתנהגות האדם ובמידת חרותו המנוצלת לרעה.

גם מחזות קצט, הקיצוניים יותר מאלה של יונסקו, בויתור על יסודות מלכדים, יוכלו להיבחן באופן דומה. הרצף של מוקדם ומאוחר מקיים קו אנכי של שקיעה מעמיקה והולכת במחזה "הימים חטובים". "סוף-משחק" מציג בשמו רצף של ראשית ואחרית. המעגלים החוזרים, בדרגות הפחתה קיצוניות ב"מחכים לגורד", הובחנו והוצגו במהותם זו על ידי פרשנים רבים. כך נבוא לדפוס-השאלה: צפיית האדם לגואל לרבות הגאולה בידי המלה, הלוגוס, יש בה ממש או שהיא חולדה של כסילות. מה שקיים ב"תבנית גבוהה" ביצירה האליגורית (ראה לעיל הפרק על "שיר השירים"), הוא במחזה הנקרא אבסורדי ושהוא למעשה ניאוואליגורי, תבנית המעמקים.

כ"ז. היצירה החזיונית

הסיפור או הרומאן בעלי הצביון החזיוני קובעים במרכז מוצג או יצור, חיה, דמות אדם, בעלי סימני היכר בדימויים מופלגים, הקושרים אותם לספירת על, אלוהית, או שטנית. בכתיב הקודש החזיונותי קשורה בתפקיד השליחותי של הנביאים, חזיון המרכבה בהקדשת יחזקאל, שרפים ומלאכים בהקדשת ישעיהו. בספרות חילונית החזיונות מעוררת זיכרון של דמויות מתוך כתבי הקודש, או תמונות העולם האלוהי על ספירותיו. החזיונות המציגה מציאות מעולמות של קודש בתוך עולם של חולין מבטלת את החלוקה המקובלת בין אדם לאלוהי, חיה לאדם ובכך מוסיפה סגוליות מיתולוגית למסופר. הספרות, שניתן לכנותה מיטאורליסטית (והתורן, מלוויל, קאפקא, קאמי, ענגון) מצרפת מציאות רגילה למציאות על ויש לה בשל כך גוון חזיוני-מיתולוגי. נהירה בדמותו של בלק ב"תמול שלשום", לענגון בתפקיד השקש ב"הזר" לקאמי, במעמדם של בתי הדין השטניים, או הטירה שממנה יוצאים השליחים המדורים ברומאנים של קאפקא.

יסוד התעלומה הגלויה לבידינויות המופלגת מבטל סימני זיהוי מקובלים, ועם זאת מזמין בלי הרף פרשנות מפענחת הבאה לזהות זיהוי ברור את המוצג החזיוני הראשי, זיהוי זה נעשה

קריאה לפי הנחות של לוי-שטראוס בתנ"ך ובספרות (ג)



אלבר קאמי

הרחמים, אוספת את הכן האוכר. בנוכילה מרת הדין פועלת במלוא חומרתה, מבלי לחוס על כל מי שנקלע לדרכה. מכאן על המשותף שכדפוס העומק בשתי היצירות ועל השוני שביניהן: הנצח שבאדם מה טעמו ומשמעותו בהתמודדותו עם הנצח שמחוצה לו, המבדיל, בין הרומאן לנוכילה מלמד שהנצח שבאדם בהתמודדותו עם היקום מוותר מקום לרחמים ולהמתקת דין. אך, בהתחצבו מול הצדק האלוהי, כפי שהוא משתקף במציאות של מטה, הוא נדון לכלייה, שהרחמים ממנה והלאה.

הרומאן נקרא על שם הלווייתן, הנוכילה — על שם המלח. ההדגשות הן על המושלם ללא פגם: לוכן הלווייתן, יופיו של המלח. מנגד, שני רבי החובלים הפועלים ללא רתיעה. אבל האחד מכוח עצמו ובסטייה מן הנורמות המקובלות, תוך פנייה לדת האש ונביאה. האש הולמת את סערת מזגו ורצונו להיות אדון יחיד, בלא החיה מלכת הימים המתחזרה עמו. רב החובל השני פועל מכוח הסמכות שהוענקה לו בעיתות מלחמה והוא נשאר כאב צדיק ורחום בעיני מי שנדון למוות מכוחה של סמכות זו. גם ב"שירת הברבור" שלו, היצירה האחרונה שכתב, תופס הרמן מלוויל את המציאות האנושית בהוויתה כפולת הפנים, כפי שתפסה בכל יצירותיו. האדם מתגשש או מגיע למעלת שלימות וממולו הכוחות הגדולים שלא יוכל להם. אולם ביצירה האחרונה, המסכתת, נחסמו וגובשו תחומי ההתנגשות, תוך צמצום מרחב הרחמים שהרומאן הגדול פיתח. בנוכילה תבוא הכלדה לזכרו של בילי כוד והמסטיית אותה, להקל על תחושת האכזבה ממידת החומרה שפגעה במושלם, בטוב וכיפה שבמלחים. שתי הספינות הן כספינות האנושות, מיקרוקוסמוס כמיקרוקוסמוס. התבנית המצויירת במלואה מחוייבת בהפעלת כוחות נפש שונים ובהצגתם. הרומאן הוא אנציקלופדיסטי כהגדרתו של נורתורפ פריי ומכיל עולם ומלואו. הנוכילה מצמצמת אבל מלכדת ומצרפת ארכיטיפים שונים. בבילי כוד נצטרפו אדם הראשון, הרקולס ויופיין של נשים. הגמגום המאפיין את דיבורו בא להפקיעו מן הארכיטיפ של ישו, או האלוהות בעלת הלוגוס, המלה המושיעה, הבוראת עולם. על בילי כוד נגזר להישאר בתחומי האדם, אכן האדם שהשלימות טבועה בו, אבל לא בן אלוהים או יצור דמוי אלוה. התבנית השלימה מעממת כתוכה חזיון ומציאות, מיתוס ואגדה, אורחות נוהג ומשמעת מוגדרים ומוזהים. שורשי היצירות מצמצמים, בתבנית רעיונית בהירה המעמידה כסימן שאלה את ההווה האנושית המושלמת, או האדירה, בהתיצבותה, או בהיתקלה, במוחלט החזק ממנה.

כ"ו. היצירה הרעיונית

המיתוס שיר לו ככתבי הקודש, בטראגדיה, בעיקר היוונית, כיצירה החזיונית מזמין התייחסות סטרוקטוראליסטית של כולה הכרה בשוני שבין גלוי למכוסה. הגלוי הוא העצום, חסר הפשר, בעל האווירה המיוחדת, היחידתית, עולם שאין בו הבחנות בין ספירה לספירה, המעניק דיוקן אדם לחי ולצומח ומערכב ביניהם. המכוסה הוא קולו של אני חושב, הנקלע למצבי שאלה, שבהם מתייצבים עקרונות זה כנגד זה. השאלה המתנסחת במעמקים היא שלושה ודבר אין לה עם הסערה של הרגשות, שהסיפור, או הרומאן, הטראגדיה, או הספר הקרש מתארים. סוגות אחרות, שהמיתוס אינו עיקר בהן, והצד החשיבתי הוא הכולט בהן מלכתחילה, תהיינה נוחות עוד יותר לניתוח המרגיש את המחש שבין ניגודים לפי קנה מידה רעיוני. אלא שכאן, שעה שהחשיבה היא הצד הכולט, יהיה קשה יותר לעמוד על המבדיל בין הגלוי למכוסה, שהרי מלכתחילה התבנית החשיבתית הרעיונית, גושרת בין פני הכתובים לתשיתם.

את היצירות הסיפוריות, נוכל למיין מזווית הראייה של זיקתן לתהליכים חשיבתיים והעמדתם במרכז, לשלושה סוגים. בראשון, התכלית הרעיונית היא העיקר. ההיגד המסכם, כבשורת הכתוב, קודם בחשיבותו לצד התמנתי-הסיפורי, נוכל לומר על יצירה מסוג זה כי האידאה היא הנושאת את היצירה, כמי שקדמה לה וכמי שהתמונה הסיפורית, או מערכת התמונות, נועדו לשרתה והן משועברות לה לחלוטין. לכאן יהיו שייכים משלים, דוגמת משל יותם, משל הכרם, משלי חיות לסוגיהם (קריילוב, לפונטיין), חזיונות ציוריים שנועדו לשרת רעיון, דוגמת "חזון העצמות היבשות", האליגוריות הסוגרות ששובין המפענח בצדן, והאליגוריות הפתוחות שאינן אומרות במפורש לאיזו תכלית רעיונית נועדו, אבל רומזות אליה בלא הרף. את הסוג השני ניתן להגדיר כיצירה נושאת אידאות. כאן האידאות מובעות בצורות שונות. הן מכתמים שהמספר-הידוע משלב אותן בסיפורו והן כרעיונות שהגיבורים משמעים. ליצירה כוח עמידה משלה, אבל היסוד המחשבתי משוור בתוכה ומעניק לה מלאות ומורכבות. רומאנים דוגמת "האחים קאראמאזוב", "החטא ועונשו", "מלחמה ושלוש" נושאים רעיונות, אבל לא נוכל לומר עליהם כי תכליתם האחת והיחידה היא לבטא תפיסת עולם מסויימת. היצירה, במקרה זה, נושאת אידאות ואין האידאה נושאת אותה. אין היא משל בקנה מידה נרחב, כפי שניתן לומר על מחזות "כל אדם" ויצירות אליגוריות מובהקות.

הסוג השלישי נכנה כשילוב של עקרונות, חלקים מן היצירה בנויים לפי המתכונת האליגורית. כינון דמויות ומעשים מסויימים הוא לתכלית הרעיונית. הדמויות, או המעשים הם המחשות של תפיסות. חלקים אחרים בסיפור, או ברומאן, נועדו לשאת רעיונות אבל הם אינם משועברים מלכתחילה לתכלית הרעיונית. העלאה מחדש של פרשיות הסטוריות, ציורי נוף, עשויים להצביע על תאור לשמו, שהצד החשיבתי קיים בו, אבל אין הוא תנאי להופעתו. מובן מאליו, כל מעשה אמנות לרבות הסיפור, הנובלה והרומאן, מופיעים בתבנית המלכדת רגש ומחשבה, תאור לשמו ותאור משועבר לרעיון. ככל זאת נחוש בשוני שבין יצירה שמטרתה הבשורה הרעיונית המוגדרת, והיצירה לשמה, בעלת התכלית הכוללת. במשל, באליגוריה לסוגיה, הבשורה מקדימה את היצירה והיא עיקר. ברומאן נושא הרעיונות, הדחף האמנותי קודם למכלול הרעיוני. ביצירה ששתי הגישות משולבות בה, מצויים חלקים שבהם המסופר נועד להיגד הרעיוני, וחלקים שיש להם זכות קיום בזכות עצמם, על אף שגם הם נושאים רעיונות.

כל אחד משלושת הסוגים מציג בעיות משלו בפני הניתוח הסטרוקטוראליסטי.

כ"ג. חשיבה בתמונות: אליגוריה סגורה

הסוג הראשון, המאפיין כאידאה נושאת יצירה, מתחלק לשני סוגי מישנה: האליגוריה הסגורה והפתוחה. הסגורה היא בעלת מגמה דתית, מוסרית, דידאקטית ברורה וגלויה. מסקנתה נחרצת וחד משמעית. הסוג השני אינו מגלה את ראייתו המורייקת ויש לתור אחריה מבלי יכולת להגיע לזרואות מוחלטת. הסוג הראשון יהיה שייך מצד המורייקת למלמדת לכתבי קודש וייכלל בהם למכביר. גם בהופיעו בספרות חילונית הוא נוטל על עצמו תפקיד של הכוונה רוחנית, שאין לפקפק ביעדיה. הסוג השני, יהיה אפייני יותר לספרות מודרנית שאינה מוותרת על שליחות מתכתת, אולם אינה יכולה להזדקק לאמירות סמכותיות. חד-כיוונית. המשל הסגור, או האליגוריה הסגורה, בשל כיוונו הכרוך מתייצבים לכאורה, מחוץ לתבנית השושלת. סימן הקריאה, ולא סימן השמירה מייחד אותם בכל חלקיהם. הגלוי והמכוסה מפענחים ומשלימים זה את זה באופן שימטרי. הכתוב ולא המוספ, הוא העיקר בהם. אולם, בחינה מקרוב תראה כי התשובה האידית, המוכרזת בקול נמרץ נדרשת משום הספק, המשאיר את תבנית השאלה כדפוס עומק. נתן הנביא בסיפור ככשת הרש, מגיע לסימן הקריאה: "אתה האיש י" (שמאל ב, י"ב, ז) הוודאות, הרוצאה לאור קבל עם ועדה היא חלק מן הלקח של המשל. "כי אתה עשית בסתר ואני אעשה את הדבר הזה נגד כל-ישראל ונגד

תוך קביעתו של המוצג הבריוני הראשי בתחום הדתי, החברתי, הקיומי, החלומי, הלא-מודע, וכנהנה. מצד ריבוי אפשרויות הפיענות שמציגה היצירה החזיונית היא דומה לזו הכתובה בנוסח האבסורד. שתיהן מרובות פנים ומתייצבות כאילו מלכתחילה ככתובים שתפקידם להיקרא באופן נכדל על ידי קוראים, או ציבורי קוראים שונים.

מצד אחר, מצייר חלק גדול מן היצירות החזיוניות קונפליקט בין המוצג הבריוני, או הגיבור החזיוני ובין הדמויות מן הספירה האנושית הרגילה. יחסי איבה ועוינות שוררים בין בלך הכלב ליצחק קומר, בין מובי דיק הלויתן הלבן לאחאב, בין שליחי בית הדין לבין יוסף ק., בין עובדי האליל האכזר לבין המיסיונר הבא אליהם לשנות דתם ("מומר או נפש נכונה" לקאמי). יוצא כי מצד ההווה הבריונית החזיונית קשה להתחקות אחר מהותה ופישרה של היצירה. הפרשנות האידית, המגדירה, אינה מתיישבת עם הפנים המרובות של הדמות שאינה ככל הדמויות בנות מינה. מצד שני, הקונפליקט יוצר הזדמנות נאותה להתבוננות רעיונית בתשתית הדברים כמי שמבטאת התנגדות בין עצמות יסוד ערכיות. הפרשנות הסטרוקטוראליסטית היא רדוקטיבית במהותה, מבטה מופנה מן הפנים העלומות אל הקונפליקט הגלוי, מן החזיון, אל האידית. היא תתחום תחומים ברורים בין הכחות היריבים, הניצבים אחד לעומת השני. פרשנות כזו תראה סיפור, או רומאן חזיוניים, ככתבי קודש חילוניים שבשורתם נמסרת בשני רבדים: ציורי ותהייה.

מראה השטח הוא בעל פנים מצוות. יצחק קומר נושך על ידי בלך ומת משום שנשכל ולא עמד בפני פיתויים יצריים (הכלב הרקום על מיטתה של סוניה). היצירה השטן הוא המכשיל, הוא הלוכש דמות של מלאך המוות. דפוס העומק הוא בעל פנים שואלות: ההגשמה העצמית יש בה מן הסיכוי, או שהיא מראש נטולת כל תוחלת. הרי גם שמשון בלויקוף מורהו של יצחק קומר מת משחפת ואכזר נגזר על תמונותיו בדומה לכלייה שנגזרה על תלמידו צייר השלטים.

אם נקבל את מרותה של פרשנות סטרוקטוראליסטית יהיה עלינו להניח כמו ביחס למיתוס שהעצום והחיתי אינו אלא כמסכה על פני רעיונות כרויים, הנמסרים בצורות שונות: היגד נמרץ בחזית הקדמית, שאלה נשאלת בחזית האחורית.

כ"ח: "מובי דיק" בצד "בילי בוד"

כמיתודת עזר להגדרת הקונפליקט במונחים ערכיים ברורים תשמשה המקבילות מן היצירה האחרת, אן הסוגה כולה. מקום אחר יכול לשמש כהוכחה, אך יכול גם לשמש נקודת מוצא לפרשנות. ניטול לדוגמא את הבעייה של הגדרת הקונפליקט ב"מובי דיק" שתכליתו לזהות במונחים ערכיים את הלויתן הלבן. פנייה לכתבי הקודש תזהה את אחאב כעיקרון הרוע ואת הלויתן כאלוהות, שבשמה נלחם אליהו הנביא כמלך ישראל הרשע. גישה סטרוקטוראליסטית לא תרחיק על הסף מקבילות מפענחות מן הסוג הזה, אם הן נשארות במראה השטח. בגילוי דפוס העומק ניתן להסתייע במקבילות כאלה, אבל רק כשלב מסייע בדרך אל הרוכב המכוסה. אולם גם במראה השטח יקשה להשלים עם זיהויים תנייכים שפוטניים. הלבן רומז לטוהר, אבל הלויתן עצמו הוא בצלם החיה המיתולוגית שכתבי הקודש משייכים אותה לספירה השטנית ("הלא את-היא המחצבת רהב מחוללת תנין" ישעיהו, נ"א, ט). אחאב בספרו של מלוויל הוא בעל יחס מיוחד לאש, זו שבמאבק אליהו עם נביאי הבעל יידה משמים, לסייע לו, להבטיח את נצחון האלוהות על חוטאים ומחטיאים. אבל ברומאן, נודעת לאש משמעות כוללת יותר והיא מתעצמת כדת ממש. אליהו מופיע בשמו ברומאן של מלוויל כנביא המטורף, המבשר מוות אחאב וצוותו. ניתן להציבו ליד הלויתן הלבן, ולא כבבואתו, או שליחו.

כבדי להגיע לקונפליקט ברמתו המופשטת נחפש קווים מקבילים בין התגלותו ב"מובי דיק" להתגלותו ב"בילי בוד". ברומאן ונוכילה ניכרת המגמה להציב מוחלט כנגד מוחלט. אחאב והלויתן מגלמים בתוך עצמם עולמות שלמים ומלאים, בעלי תכולה עצמית. כך גם בנוכילה בשני שלביה. בילי בוד כסמל הטוהר והתום וקלגרט כארכיטיפ שטני. לאחר מכן, הקפיטן ובית המשפט נדרשים לערך של צדק בתנאי מלחמה, התובע לעצמו מרות ללא סיג. תוך דחייה גמורה של מתן חנינה וגילויי רחמים לפנים משורת הדין, התולדה המשותפת של התנגשות המוחלט במוחלט, היא הכחדה של אחד מהם: המוחלט האנושי. אחאב ביחס ללויתן, הוא מן הספירה אנושית. המלח היפה ביחס לצדק, הוא בשר ודם. נמצא כי האדם גם תוך כיבוש המוחלט לתוך עצמו, אם דרך הרצון הכביד של רב החובל אחאב, או היופי והתום של המלח בילי בוד, נדון לאכזר. האדם מצוייר בשני אופנים שונים, כפורץ מתוך עצמו וכנח בתוך עצמו, אבל בכל מקרה, אחריתו אחת. שכן גם ברצונו לנח בתוך עצמו דוגמת בילי היפה הוא נקלע להתפרצות האחת, הפגיעה בקלגרט, שהביאה גם עליו את סופו.

הקונפליקט נתון איפוא, בשתי היצירות ברמה האוניברסאלית: גורל האדם, שגם בהיותו במעלת שלימות, או אדירות של רצון, דינו נחרץ, אם הוא נקלע להתנגשות עם מוחלט אחר, יהי זה הטבע שעה שמדובר בלויתן הלבן, או הצדק שעה שמדובר במשמעת על גבי ספינה בעת קרב.

במקבולת ניגודית מתייצבות שתי היצירות שעה שהן נבחנו בזיקתן לספירות של דין וחסד. ברומאן המקיף מתקיימות שתי הספירות בהיקף נרחב. סולידאריות שבין דתות, אחווה אנושית, מורות על חסד. ישמעאל (גם מלשון ישמעאל) ניצל בזכות ארון המתיים שהכין הפרא-האציל. לרומאן שני סימונים. הראשון מחזיר את ההווה כולה לתוהו ובוהו, כטרם בריאה. השני, מציב את ישמעאל בדמות השליח הניצל. האניה "רחל", כמציינת את מידת



א.ב. יהושע



דוסטויבסקי

עדיין אנו נמצאים במראה השטח של היצירה. דפוס העומק יתחמק מן ההגדרה האידאית, ויציב על סימן השאלה, שנשאר על ציר הספק. החיאתה של התנועה הציונית, כתנועת תחייה לאומית, האם יכולה היא לבוא מבפנים, או שהיא זקוקה לעזרה מן החוץ. בעל המוסך מתקן את מכוניותיהם של אחרים, אבל כלי ההסעה שקנה לבנו החרש, לא גאל, ויגאל בנו נהג. בסופה של דרך הוא זקוק לעזרת הכפר הערבי שיבוא מישהו משם ויתקן את מכוניתו. מצד אחר נעים פרץ לתחום שאינו שלו, והרחיק לכת בחרות שנטל על עצמו. אדם מחזירו לכפרו, מגרשו מגן העדן. הנסיון להביא מאהב מן החוץ נכשל ואסיה שקועה בחלומותיה. צירי הניגוד המרובים שברומאן וסידורם במקבילות מוליך אל השאלה: מאין יבוא עזרו של עם כאשר חינויותו, פעילותו ועתיד צאצאיו נתונים בסכנת כלייה. ב"גירושם מאוחרים" מתבטא הספק, שבנוסף, ביכולתם של כלי הפולחן, המצווה המסורה מדור דור לתקן את הפגום. טקס הטבילה של התינוקת כרמו לברית מילה מתערבב בתוכו דם ולכלוך. ציר מרכזי ברומאן הוא סדר של פסח מדומה: של ילדים, של מבוגרים שדי להם בתחליף של מטורפים. מעשה הגט מתנועע בין טקס לחילולו, וכך גם בטקסים חילופיים של החברה המודרנית, כאשר הכתיבה עצמה מתגלה כאחד מהם. כמעט כל הגיבורים ב"גירושם מאוחרים", רוצים להעלות את מעשיהם על הכתב.

הזיקה בין יהדות אשכנז לספרד מופיעה על ציר התקבולת המשלימה ב"המאהב", ידועה הזיקה מבניה היטב את נעים הערבי, אבל היא יוצאת מן המערכת המתקנת בשל זקנותה. ב"גירושם מאוחרים", נעשה המוטיב שעניינו יהדות ספרד ויהדות המזרח אדנותי, והוא לובש את הלבוש שהסטייה והאהבה משמשות בו כשתי וערב. הפנייה אל האסור, פריצת הטאבו מתגלה כחלק בלתי נפרד מן ההווה ב"המאהב" וב"גירושם מאוחרים", תוך נהיה חזקה אל החיקון. האמצעים הברורים הטהורים, שיועד א.ב. יהושע בראיית עולמו הפובליציסטי, מתיצבים על אדני הספק והסוטה במעמקי כתיבתו האמנותית. גם הסיפורים מציעים בדפוס העומק שלהם מופשטות אוניברסאליות. כגון איוו תרבות יבור לו עם — חדשה או ישנה ב"מות הזקן", האנושות, האם היא רוצה באוטופיה או בקאטאסטרופה ("מסע הערב של יחיר"). נמצא כי במעמקה דומים הסיפורים והרומאנים של יהושע בחיפושם האידיאלי ובהפיכת האידיאה לשרוש הכתוב. אלא שבא.ב. יהושע המאוחר יותר מציע לנו את הצופן העושה את הרומאנים לכתבים לאומיים, בעוד שיהושע המוקדם הרחיק את הצופן ותלה אותו בדברי אחרים. יצירותיו הראשונות הן על כן מיתולוגיות, האחרונות רעיוניות, פולחניות. במובן זה יש בהתפתחות יצירתו משום דמיון למהלך רוחני כולל של התרבות הלאומית כולה, תחילה מיתוס ולאחר מכן כתבי קודש מגובשים, כאשר ביסוד הדברים נשאר האני החושב ליד ספקותיו ושאלותיו, שהם גם תהיותיו של שבת, ציבור ועם.

ל. מוניזם, דואליות ופוליפוניות: הזז, דוסטויבסקי

היצירה נושאת האידאות עשויה להבליט מגמה אחידות, פולחנית, דוגמאטית, או מגמה ריבויית, דיבור בקולות מרובים. "הדרשה" לחיים הזז באה לבטא מחשבה אחת הנדרשת בפיו של יודקה, שינוי מגמת פניה של ההיסטוריה היהודית מתפיסה "לילית" פאסיבית לתפיסת "יום" אקטיבית. ב"יעיש" מתוארת התעלותו של האח הרוקד כלפי מעלה, המושך את כל הסובבים אותו לחיי סיגוף ומחסור, ולעומתה האח השני הנתון לדאגות החומר והמטבע. ההתפתחות משנה את אורחות יעיש מצמצום לשגשוג עוד בהיותו בחימן. בעלותו ירושלמית נסגרים בפניו השמים, ושוב אנו עומדים בפני תהפוכה. הסיפור "הדרשה" גורענו של הרומאן שאמור היה להיקרא "חלוצים" בהקבלה ל"יעיש" כרומאן מקיף, אנציקלופדיסטי הוא בעל צביון אחדותי, נחרץ; כתב קודש בנוסח חדש, מפיו של מטיף בסגנון מיוחד, שבעצם אינו בעל דרשות. הרומאן מדובב דמויות רבות, עשיר במובאות מן המקורות, משמע קולות שונים, רעיונות מרובים.

באופן דומה נוכל לתפוס את "החטא ועונשו" של דוסטויבסקי כיצירה פולחנית, הבאה לבטא את רעיון המרוק של החטא בדרך הייסורים, הצליכה העצמית וההיענות לקדושת המושע, במקרה שלפנינו דמותה של סוניה. מצד העלילה נתפס הרומאן כסיפור בלשי מלוכד, רצח ופגנון. שם הרומאן מעלה את ההתרחשות לרמתה המוסרית, הדתית: החטא והגמול. הרומאן "האחים קאראמזוב", לעומת זאת, נוטה אל הריכוז, על אף שמדובר גם בו ברצח אחד, רצח אב, נקודת הכובד נעה מגיבור אחד למשנהו. כל אחד מן האחים עשוי להיתפס כגיבור ראשי, גיבור מייצג עמדות רוחניות, אידאיות. מוסיף על כך את דמות הקדוש, או האינקוויזיטור הגדול, או אפילו דמותו של ישו עצמו. לכל אחד מהם ניתן להקנות מעמד שליט, כדיוקן מייצג עמדה רוחנית. הרומאן נותן זכות בכורה לדעות מסוימות: האנושות זקוקה למיסתורין וללחם, כדברי האינקוויזיטור הגדול, או אימרתו המפורסמת של איוואן: אם אין אלוהים — הכול מותר. אולם במכלולו הוא עשיר בהתבטאויות הפונות לכיוונים מחשבתיים שונים.

השני בין יצירה נושאת אידאה ראשית אחת, שנוכל לראותה כפולחנית ובין יצירה נושאת אידאות רבות, ושעל כן נוכל לראותה כפתוחה, חפשית, ניתן להגדירו כמונחים של אחדות ופוליפוניות, במילוננו של מיכאל באחטין. ההתבוננות הסטרוקטוראליסטית חשאי גם במקרה זה את האחדות ואת הפוליפוניות כגילויי חוץ. בפניהן של היצירות ותעדיף לבטא אותן במונחים של דואליות, כגילוי עומק. העמדת המקבילות, הבינאריות, יוצרת דואליות מסוג אחד בכל הכרוך במרכיבי היצירה הסגורה, המיוחדים לה. הצגת האלטרנטיבה, כדפוס עמוק, יוצרת דואליות נוספת, מסוג חדש, לא כמיתות בין קטבים שונים, אלא כאלטרנטיבה, מהורהרת, ללא מתח ריגשי. דואליות זו תהיה גם נחלתו של סופר בעל נטייה מוניסטית, או נטייה פוליפונית, וכן תאפיין יצירות שלפי היקפן נוטות לצד האחדות או הריכוז.

המתח בין יודקה ובין הוועדה בפניה הוא מופיע, שאחד מהם נטל את אשתו, קובע קוטביות

השמש" (שם, י"ב). המשל תפקידו להנחות, ללא תהייה, לקבוע ללא שמץ של ספק. אף על פי כן, אין לפסוח על השאלה, שדווקא קיומה מחייב תשובה כה נחרצת. השאלה היא: האם ככל האדם המלך, בר ענישה. המשל הכיחננו מקרוב אינו דומה בדיוק לנמשל. העשיר בסיפורו של נתן הנביא חומל על צאנו וכקרו. המלך במעשה אוריה ובת שבע מפריד בין רצונו הפרטי ובין חומרת התוצאות הציבוריות, כאשר יודע לו כי בת"שבע הרה לו, הוא עושה ככל שיוכל להחזיר את אוריה לאשתו. הכחדתו של אוריה מתרחשת רק כאשר כלו כל האמצעים להחזירו לביתו ולהסתיר את דבר ההריון. אכן, הכבשה נמשלת לבת שבע, אם נחמיר בתקבולת של המשל, ולא לאוריה. גם טענת דוד "ועל אשר לא חמל" (שם, שם, ו) איננה הולמת את מערכת השיקולים במעשה הנמשל. עוצמת המשל מתחייבת לא משום פחד הנביא מן המלך, אלא דווקא משום הבעתיות השונה הקשורה במעמד המלך ובטיב המעשה שיש לו פנים לכאן או לכאן.

חזון העצמות היבשות של יחזקאל, הוא נטול-ספק במסקנותיו הלאומיות: "והעליתי אתכם מקברותיכם עמי והבאתי אתכם אל אדמת ישראל; וידעתם כי אני ה' — ונתתי רוחי בכם וחייתם" (יחזקאל, לו י"ג — י"ד). המלה החוזרת נקשרת בידעיה. "וידעתם כי אני ה'" פעם נוספת (שם, שם). הידיעה היא ברורה והוהיה נמרץ. "ויאמר אלי בן-אדם העצמות האלה כל-בית ישראל המה" (שם, י"א). אולם, גם פה סימני הקריאה נדרשים בשל סימני השאלה. המצויים גם ברובד הנגלה: "ויאמר אלי בן-אדם התחינה העצמות האלה ואומר ה' אלוהים אתה ידעת" (שם, ד). ראוי להשיג שאלה שרשן עליה הידיעה מדובר בפתח הפרק והידיעה בהמשכו. ברובד הנביא: אשה ידעת, ולא אני, כי אצלי קיים הספק. הספק הוא במקרה זה תאומה של הידיעה. המשל בא להרבות דיעה ולגרש ספק זה כאשר התשובה הנחרצת נעשית נחלת הכלל, בפסוק המסיים את הפרק נאמר: "וידעו הגויים כי אני ה' מקדש את ישראל בהיות מקדשי בתוכם לעולם".

ככל שהמשל, החזון, האליגוריה בדפוסי ה'אנריים המגוונים: סיפור, נובלה, רומאן, שיר, מחזה, נחרצים יותר, כך ברור הספק העמוק שעליו יש להשיב מתוך וודאות. הוודאות יוצאת לפני השטח. השאלה נשארת ברקע. הקונפליקט מוכרע באופן סופי באליגוריות הסגורות: "לישרים תהלה", אצל רמח"ל, לישרים ולא לרשעים המכזבים. הכרעות לטובת משטרים בעלי צביון מסויים, מתן עליונות לתכונות אנושיות אצילות שאוטופיות אליגוריות, או משלי חיות ועופות מציגים, כמובנים מאלהים, מכסים את הספק, האלטרנטיבה, שקיומם מתוך עוצמה מחייב התמודדות והצגת תשובה של ביטחון לראווה. ככל שהאליגוריה נחרצת יותר, כך חמור יותר הספק שאותו היא באה לסלק. האליגוריה היא צורת הוראה ממחשה. החשיבה המופשטת נדרשת לתמונות כאמצעי פידאגוגי. ההוראה, כמו הפולחן נועדו להסיר את הספק כמכשול, מבחינה זו האליגוריה הסגורה היא צדו השני של המיתוס.

כ"ח. חשיבה בתמונות: האליגוריה הפתוחה

בהעדרה של מסגרת ערכית הבטוחה בעצמה יבואו המשל הפתוח, או האליגוריה הפתוחה למלא את תפקידם בצורה צנועה יותר מאשר הדפוסים הברורים: משל שנמשלו בצדו. עדיין קיים הרצון להורות והוא המחייב התבטאות אליגורית. אבל מספר יודע ספקות אינו יכול להפגין אותה מידת בטחון כנביא, ממשל המשלים, המגיד, המטיף, בעל המסתורין הבטוח ברכו, או האיש בעל השייכות האידאולוגית הברורה, הנעזרים בתמונות הממחישות את אמונותיהם. הוא סמוך על שולחנה של תפיסה מוגדרת ומאכן ההצדקה לשימוש האנרי, אך אין הוא במדרגת ביטחון קודמיו. סיפורי "ספר המעשים" של עגנון, שאברהם הולץ הגדירים כצדק כ"משלים פתוחים", מעמידים במרכזם גיבור אכול ספקות, נוטה לכאן או לכאן. תורת משה וציוויה, דמות האדון שהיקנה תורתו לרבים, מעומתים עם דיוקן של אדם היוצא מנתיבו הבטוח והוא נקלע בין קטבים שונים. המספר מעדיף לא לזהות את מהותו הרוחנית המדויקת של הקונפליקט ומשאירו על גבול הידוע: יצר כנגד מצווה. בשל המסכת הערכית הרעועה שבה נתון הגיבור יוציר הקונפליקט מתוך מהמו והתפתלות. יועדפו מצבי חלום, או אובדן חושים. הספק יהיה סמוך יותר לפני השטח מאשר במשל הסגור. ברומאן, כמו "הדבר" לקאמי, גם כאן תהיה ההחלטה הערכית ברורה: מאמץ אנושי כנגד המלחמה. אבל "הדבר" כמיטאפורה יועדף על פני הוהיה הנחרץ. בסיומו של הרומאן מדובר על החידק יוצר המגיפה העתיד להופיע שוב ושוב. הרומאן אינו מוותר על ההכרעה הערכית, שהאליגוריה יפה לה, ועם זאת מעדיף מידה של תהייה וערפול, כהן הדת המופיע ברומאן מנסה לזהות את סיבת המגיפה והוא נכשל בניתוחו הברור, המאשים, המצוי בהטפותיו. הסופר מציג את הבעתיות שבחוסר הוודאות דרך הערפל המיטאפורי שאינו מעלים כליל, אבל הולם יותר עידן של ספק.

האליגוריה הפתוחה תהיה עמומה בתמונותיה ובפתרונותיה ככל שרמת הביטחון הערכית תהיה פחותה. הספק נשאר כגורם יציב בכל האליגוריות לסוגיהן. האליגוריה הסגורה נלחמת בו, תוך התעלמות גמורה, או כמעט גמורה הימנו. האליגוריה הפתוחה מתירה לו, לספק, לעלות ולהתייצב גם בחזית הקדמית.

כ"ט. רומאנים וסיפורים של א.ב. יהושע

הרומאנים "המאהב" ו"גירושם מאוחרים" יכולים לשמש דוגמא בהקשר זה של דרך קריאה סטרוקטוראליסטית-שטראוסאנית, לאליגוריות סגורות, בעוד שסיפורים דוגמת "שלושה ימים וילד", "מול העיר", מדגימים אליגוריות פתוחות. את המקבילות המפגננות נמצא בכל הקשר לרומאנים בהתבטאויותיו הפוליטיות, החברתיות של המספר. את המקבילות לסיפורים נחפש בחומרי התשתית. הנחת יסוד היא כי א.ב. יהושע, דוגמת עגנון בחלק מסיפוריו וקאפקא במכלול יצירתו, הוא סופר שכתביתו הסיפורית היא חשיבה בתמונות. העלילה היא מסכה לאידאה. יהושע ככתביתו המאוחרת יותר היא בעל תפיסה רעיונית לוחמת, מוגדרת. הרומאנים הם חלק בלתי נפרד מן ההווה המחשבתית שהיא בכחנית "כתבי הקודש" הפרטיים של האמן. ככתביתו המקדמת יותר הצד הפולמוסי האישי חברי, אינו נמרץ. "כתבי הקודש" הם של אחרים. התנ"ך, כתביהם של עגנון, קאמי, מאכס פריש וקפקא משמשים כרובדי תשתית.

קריאת הרומאנים אם תיעשה כתוך מסכת אמונתית של האמן תציג מקבילות מזוהות. "כוכות הנומאליות", היא התביעה להכרה בעלינות המולדת הארץ-ישראלית. ב"גירושם מאוחרים" מופיע הטיורף על ציר הניגוד. המהגר, בדמותו של היהודי הנודד החדש רוצה להיפרד מאשור המטורפת. הנומאליות הנדרשת במאמרים היא המגלמת כטיורף שברומאן. המטורף הוא האמיתי, טוענת האמנות, העיור הוא הוידע. בכתביה הפולחניים היודע הוא הרואה, השפוי, ולא "המשוגע", "איש הרוח", במובן של איש הזייה. במסכת הפובליציסטית היחס הנאות לערכים הוא תנאי להתגשמותה של הציונות. ב"המאהב" הנער הערבי שמו נעים והליכותיו נעמיות והוא המתקשר בקשרי אהבה לנערה היהודיה. הסיפורים שייכים כאמור למסכת כתבים שאותם מעריך הסופר. מקבילות מפענחות תימצאנה, כפי שמחפש, למשל, יצחק שלו, בין הסיפורים ובין התנ"ך. הסיפור "שלושה ימים וילד", נקשר בפרשת העקידה, "מול העיר", נקשר באלוהים ומלחמתו בנביאי הבעל. הסמכת הרומאנים לאמונות הכותב סוגרת את הכתובים, מעמידה אותם על תוד התביעה הברורה, הסמכת הסיפורים לכתבים שאינם של הסופר משאירה את העמימות, שכן היא עושה אותם למיתולוגיים יותר לפי רוחם.

של קיפוח ושוכע. כך גם נקבעים פניה של ההיסטוריה היהודית לחסרון (לילה) ולמלאות (יום). מצב אחר אין השוכע והמלאות של מי שנטל את האשה מוולתו, שהם בעלי צביון ערכי שלילי, דומים למלאות ההיסטורית אליה מתפצל יודקה. מה שהשיג מי שנטל מחברו את רעייתו, הוא הוויה בתחום הממש. הצפיה מן ההיסטוריה שמהלכה צריך להשתנות, צריך להתבטא ברוחניות מלאה יותר, ללא חטא, ללא גזל. נמצא כי פניה הגלויים של "הדרשה" ניצבים על ציר הניגודים: יום ולילה, מלאות וחסירון, אקטיביות ופאסיביות תוך הקבלתם לבבואה־שיפוטית ערכית: גזילת האשה של איש ממי שאמור להיות חברו של הגזול. כפניה של הדרשה מצוי היסוד הרוי, המאפיין את הדרשה לדורותיה, מעשים של התעלות כנגד מעשים של ירידה, כאשר יסוד זה לובש גילוי של מרד. יודקה מבשר דת חדשה אלא שדרשתו אינה מן ההר, אלא ממעמקי נפילתו, המכשירה אותו לראות נכונה יותר את המציאות. "הדרשה" כגורעין בלבד של רומאן מקיף אין בה די כדי לגלות את דפוס העומק, אבל אנו יכולים לשער אותו מתוך הסתכלות ב"עיש" וביצירות אחרות של הזו. "עיש" מבטא בגילוייו את הניגודים שבין הגשמה חומרית לכין הגשמה רוחנית, בתחום האישי, הפרטי, השבטי, הלאומי ואף האינדיברסאלי. מחיר ההתרוממות המוחלטת מעלה, הוא אוכדן כוח הראייה. עיש מתעורר, לתקופה מסוימת בפגישתו עם השרף. לעומת זאת גם ההגשמה הארצית דורשת את מחירה. העלייה לירושלים היא ירידה ביחס להיפתחות עשרי השמים. התשתית של עיש וכנראה גם של הרומאן "חלוצים" ו"הדרשה" ככללו, באה לשאול אם ניתן להכריע בין חומר לרוח, מה מעניק חיים ("עיש" בערבית מלשון חיים) מלאים ליחיד: תביעות הגוף, או הנפש? מה מעניק חיים לתנועה מגשימה, התקדשות בקיום החיים, או קידוש השם, הכנותו לשריפת החיים, מוטיב האש המכלה בולט ב"חתן דמים", וברומאן "בקולר אחד" ובמקומות רבים אחרים, בכתבי הזו.

הזו שכתביהו היא רבת פנים וצורות, הוא סופר שבמסכת אמונותיו הוא בעל נטייה מונוגלוית. מוניסמית, נחרצת. "משפט הגאולה" מבטא הנחות ברורות בכל הכרוך בדרך ההגשמה הציונית. ההבעה האמנותית מבטאת מונולוגיות (ו' שרוקה) דיבור בשני קולות, ורב־קוליות, כאשר כל קול ודעתו הנחרצת עמו. אך, ביסוד הכתובים מצויה ההצבה זה כנגד זה: חומר ורוח כאשר לכל אחד מהם משקל ותפקיד. דוסטויבסקי, שהזו הושפע ממנו מבחינה מרובה, הוא סופר פוליפוני בהבעותיו האמנותיות ורב־ניגודים באישיותו, כאשר מעשיו מכחישים את אמונותיו הנוצריות. מחלת "הנפילה" שבה לקה היא סימן גופני, ככבואה לנפילת של גורל והתנהגות. אולם האמונה הנחרצת האחת, הפולחנית של דוסטויבסקי היא בחשיבות הוידוי המטהר, המפרק מטען של חטאת, כפי שמויח אנדרה ז'יד בספרו על דוסטויבסקי.

הרומאן האחרוני "הטאט ועונשו" והרומאן הפוליפוני "האחים קארמאזוב" מצויות בהם מקבילות ניגודיות קיצוניות של אלוה ושטן, קדוש וחוטא. לכלוך וזוהמה (סמרדיאקוב, משמע לכלוך לפי המובן של השם ברוסית) ומולם טוהרה ותום. במערך העלילתי קודש וחול מתערבבים זה בזה. דיוקנאות מסיימים שאירים בארכיטיפיות המוחלטת שלהם. אלוה, או שטן. דמויות אחרות חייבות ליפול לתוך תהום כדי להגאל: ראסקולניקוב — לרצח, סוניה — לזנות. במעמקי הדברים נשאלת השאלה אם קודש וחול נתונים לו לאדם לבחירה, או כהתנסות מחייבת המציאות. ההנחות הנוצריות שעניינן חופש הבחירה וההחלטה, מפרנסות את הרויב הנגלה. על אף הכורח הברבתי, הפסיכולוגי, יכול אדם להחליט לאן תנוות פניו לשקיעה, או לגאולה, לרצח או לתחייה. בתשתית הכתוב נשארת האלטרנאטיבה, הבלתי פתורה, אם חופש הבחירה הוא נחלתם המשותפת של אלוה, קדוש וכל־אדם, או שחופש הבחירה מצוי, הוא מצוי בכלל, מחוץ לספירה האנושית.

ל"א. סיפור קצר נושא אידאה: "האורח" לאלבר קאמי

הרומאן הפוליפוני המקיף, קשה להעמידו על עיקרו האידיאי. נוח יותר למטרה זו הוא הסיפור הקצר. "האורח", כדוגמה לכך, לובש במראהו הגלוי ציווי פולחני ברור המתייחס גם לחוטא כאל בן חורין. את הצו לפי החוק להסגיר את הרוצח למשטרה מחליף המורה בצו פנימי לשחרר את האסיר, וזאת לאחר שהתייחס אליו בהיותו נתון למרותו כאל שווה ערך, ונהג בו מנהג שנוהגים באורח, מפתו אכל, מכוסו שחה, במטחו ישן, ובכיתו התגורר.

מערכת המקבילות קובעת את הסיפור בזיקה לפרשת קין התניכית. הערבי רצח ללא סיבה מוצדקת. בכיית המורה מפת ארץ שלה ארבע נהרות הסובכים אותה. צרפת בסמליות של גן עדן. המורה כמוהו כאלוה, בהיותו לבדו עם האסיר, רוצה להעניק לו מתת נדוד ומצייד אותו באפשרות להצטרף לשבטי הנודדים. האסיר אינו רוצה בחרות שניתנה לו והוא הולך מרצונו למשטרה. כאשר גזר דינו ברור ונחרץ. המורה ימצא על לוח כיתוה את האותיות ככתב על הקיר: "הסגרת את אחיך. תשלם בעד כך". האחרית האפקולפטית בסיום הסיפור, זכרה של צרפת כגן עדן בפתיחת הסיפור, מעשה דמוי פרשת קין במהלכו, מזקיקים את הסיפור לכתבי קודש.

ציר הניגודים נתון בהיסוסיו של המורה: לשחרר את האסיר, או להמשיך במילוי הצו שקיבל להסגיר את הרוצח, משלים את ציר הניגודים התאור הגיאוגראפי, אווירית שלגים בראש ההר במקום בו מלמד המורה. הכחה שולחה לחופש בגלל הקור. המדבר והשמש הלוהט מופיעים בדרך לבית הסוהר. ההליכה עם האסיר היא מן הגבהים אל המישור. למעלה האווירה היא גן עדנית, מולדת החרות, למטה היא של ארץ הנדוד והמעצר גם יחד, של ההכרעה ומחירה. המורה הצרפתי אדון החרות, הערבי, יליד המקום, שאינו מקבל את מתנת החרות, צועדים זה עם זה, כשהם נבדלים מאד אחד מרעהו. מהתום של הניגודים נתפסת לאור הנחותיו הרעיוניות של קאמי. אם המורה DARU לפי אותיותיו נקשר הקור אסונאנטי (שיתוף בתנועות ווליות) אלא בעיצומה, לשמו של קאמי CAMUS ואף מתוך התקדמות אליטראטיבית. שמו של קאמי פותח בג' לפי הכתיב הלאטיני. שמו של המורה פותח בד' לפי אותו כתיב. כך גם באות ר' המקבילה למ'. תמונת הבכואה היא של מי שמשליט את רצונו המלא על הסוכב אותו כמורד. המורה איננו ממלא אחר צו השלטונות. בכך הוא לובש את דמותו של האדם המורד. אך אחרית המעשה היא סיופית. מי שניתנה לו ההזדמנות להישאר בן חורין בוחר במצור. המורה ישלם את המחיר, שכן ברור שיד הערבים, תשיג אותו בנקמה אכזרית. הסיפור מציג במרכזו הר מורבה בהצגת האכנים והסלעים. המורה ירד מאוש ההר לתחתיתו וחש שעשה מעשה פותר, משליט עיקרון של טעם, מנהג נכון באדם שיהיה כאורח, על אף שחטא. אך, מעשהו נהפך על פניו. כסזיפוס ירד אל מרגלות ההר, וחזר כדי לראות שלא הגיע לתחנה משחררת של ממש. ההיפוך האירוני משאיר גם את האסיר בבית הסוהר וגם את מארחו שבו בידו נוקמיו.

עיקר של הסיפור, מוליך אל האבסורד. המעשה הנחרץ של המורה, כאדם משכיל, נאור, מנחיל מורשת, ונחר כל־היה. נשאר, איפוא, הטעם המר של הספק. האבסורד לפי עצם טבעו אינו נקשר בוודאי אלא בספק. לקחו של הסיפור הוא אכל, הספק שנועד להתייצב בפני הקורא שלא הסתפק במעשה, בעלילה, ותר אחר האדייאה שהסיפור נושא. צדו הגלוי של מעשה האורח והמורה מלמד על יופיו של המעשה המקנה חרות, ועל אחריתו המצערת: על עליונות הכורח על הרצון. במערכת הרמזיות של הסיפור מופיע המורה כאדון הבריאה, המאוכזב מופעל דיו, בעמידה מול רצח, חסר טעם, בתפקיד מופיע המורה כאדון הבריאה, המאוכזב למעמד האדם. במעמקי הכתובים בא הספק־האבסורדי להחליף את הוודאי. האם יש טעם במעשיו ככני חורין, שהרי המציאות כולה מכחישה אותם.

נובמבר –דצמבר 1983

כתביו של קאמי, המסות הפילוסופיות והסיפורים האחרים הנדרשים לזיקה של כורח, חרות ונדיבות, בדידות או סולידאריות, מוליכים על נקלה לשאלה הבלתי פתורה. הנדיבות היא צו חזק מן האבסורד ("היה נדיב", מצוותו של קאמי) אבל היא מתייצבת על בסיס ההכרה במהותה הסיזיפית ורבת האשליה, של ההוויה, במהותה כפולת הפנים, הטבע שבו האדם עשוי להרגיש בן חורין, הרים ושלג, והטבע המוליך לרצח, השמש והמדבר הלוהטים.

ל"ב. וידוי רב מחשבות: "הנפילה" לאלבר קאמי

"האורח הוא סיפור מגובש, ערוך היטב. ההקבלה בין העלילה לרעיון שהיא נושאת היא מדוייקת וסימטרית להפליא. לעומת זאת הסיפור "הנפילה" ערוך מלכתחילה כמונולוג הנמנע מסימטריה, והוא מצפה למאזין שישמע את מי שמדבר בעדו. המדבר בקול ראשון והשומע הנמצא לידי, הם שותפים בוידוי בעל צביון אינטלקטואלי מודגש. ההתוודעות הראשונה של מי שעומד מן הצד ולומד להכיר את השניים: את המדבר־המתוודה ואת מי שנמצא על ידו לשמוע לו ולשאול שאלות מסויימות, היא לצד הריבוי והשפע של הנאמר. פילוסופיית־חיים רוויית הברקות מתנסחת בניסוחים מכתמיים, קולחים, חריפים, שכל אחד מהם עומד בפני עצמו. המכתם מלווה לרוב, באפיוודות סיפוריות ממחישות, שאף הן יכולות לעמוד כל אחת בפני עצמה. נוצרות מחרזות של רעיונות, הנחרזים על החוט הביוגראפי, קורותיו של וז'אן־בטיסט קלמנט. שאל דבריו אנו מוזמנים להצטרף.

צד הריבוי מתחזק מכוח הנופים המגוונים והרב־לאומיים הנזכרים בדבריו של המתוודה. הפגישה הראשונה של המתוודה עם בן שיחו היא בכית מרוח כאמסטרדם, אבל הווידוי מפליג לפאריז, למדבר המערבי ולצפון אפריקה בעת המלחמה ברומל, להשמדת היהודים, לעמים שונים, לנסיעה טרנסאטלנטית. מחרוזת שמות של מקומות ונופים, כמוה כמחרוזת המכתמים והרעיונות, מפקיעה את המתרחש ממקום אחד. הווידוי אינו מראה את השניים, המתוודה ובן שיחו, יושבים במקום אחד, אלא מציגם מהלכים ליד התעלות של אמסטרדם, יוצאים לרציפים, מפליגים כים, הסצינה האחרונה מתרחשת ליד מטתו של המתוודה, הקודח, החולה במחלה ללא כינוי, תוך רמז למלריה חוזרת.

הרומבה והתפשטות מוזמינים לקרוא ליד כל תחנות ההתייצבות והגיבוש המצויות בסיפור זה, שהן בעלות צביון עלילתי. תכלית המונולוג מוגדרת כיצירת מראה לכל אדם, שבה יראה כל אחד את עצמו. מכאן הפשטת המעשים, משיכתם לצד הפיקטני מכאן ולמאלף ביותר משם. דיוקנו של המספר גם הוא נתון ברצף של השתנות, לתכלית החיפוף העצמי.

אולם דווקא משום צד הריבוי, העשוי לתעתע ולבלבל את דעתו של המאזין, המיידר, הנתון כגיבור בתוך ההתרחשות, ושל הקורא המוזמן להצטרף אליהם, להשתקף אף הוא במראה, חוקים הם רובדי התשתית, שנועדו ללכד ולגבש את הווידוי רב־הזכרונות, המחשבות, תחנות הדרך והמסכות העולות והיורדות.

הרצף האחרות נכנה מתוך מונח־המפתח "נפילה" כשם הסיפור הנשקף במישורי התייחסות שונים, אליהם פונה המתוודה ישירות, או ברמז. הנפילה עליה מסופר היא חזונית, קפיצת הנערה לנהר סינה בלי שז'אן באטיסט חש לעזרתה. מתלווה אליה הצעקה. לקפיצת־ההתאבדות ולזעקה מחזות־כבואתיים חזורים. נפילת הנערה היא נפילת הגיבור והצעקה היא קול הצחוק, המציין את כשלון חייו. הנפילה יוצרת קו ברצף אנכי מלמעלה למטה, ובו משתקפת התמורה במהלך חייו של המתוודה, מהצלחה לשלון, בנוסחו של המחזה האריסטוטלי. במקרה שלפנינו מאורח חיים אחד התופס עצמו גבוה, לאורח חיים אחר הפונה למצמקים. מעלה־מטה מופיעים במערכת מפותחת של מלים, כינויים, רמזים, דיוויים והשאלות. הנפילה האישית, על הסיפור הטראומאטי הנמצא במרכזו, נפילה מחלוד וצעקתה כאין מושיע, מלווה ברובדי תשתית שעניינן "נפילות". כך נמצאת הנפילה ציר מרכזי בוידוי שצד הריבוי שלו הוא התפשטות בדומה לתעלות אמסטרדם שליון נשמע הווידוי, וצד הגיבוש שלו הוא מסביב לציר אחד רב עוצמה: הנפילה מלמעלה למטה, של הגיבור ושל קרבנו.

חיזוק לקוטב הראשי מציעים מעגלים רחבים הנכנים מסביבו ולידו. בראש ובראשונה המעגל המיתולוגי, נפילת האדם, סיפור "בראשית". במערכת רמזיות חזרות מופיעות היונים כספירת־על מלוכדת, הנמצאת במרומים כגוש אחד המרחף על פני המכול, או ארץ הגיהנום, ומחפשת לראות אם באה ישועה כלשהי למה שמצוי מתחתיהן. דרך איזכורו של דנטה והקומדיה האלוהית בא הסיפור לעשות את הווידוי למסע בתוך הגיהנום, נפילה פרטית שהיא גם נפילת כל־אדם. באופן מקביל לנפילה המיתולוגית הכוללת והמוזמנת לכל אחד מצוי הכישלון בתחום ההיסטורי, אירופה בעידן הנאצי, השמדת יהדות אירופה, לרבות הקהילה היהודית כאמסטרדם כתחנות ירידה מטה. כך גם מעשה הצליבה של ישו מתלכד בסיפור "הנפילה" הפונה לכל־אדם, לאירופה, לכל האנושות ולמהותה של הנצרות. על אף שהווידוי, נשמע מפיו של מי שמגדיר עצמו בלי דת, הרי שכשוש הנפילה והרהורים הדתיים מצויה הנצרות. המתוודה ניצב מול פניו של הצלוב לראות עצמו בו, להרהר בו, ובאחת מתחנות חייו, שהייתו במחנה העצורים הגרמני, הוא פועל כ"אפיפיר" לשעה. נפילת האפיפיר כממלא מקום, נשקפת בצורת רמז, ויותר רמזו, בוידוי של מי שחווה הנצרות, מורו של ישו, יותן משטביל. נקשר בשמו. לז'אן בטיסט, יותן המשטביל, נוסף הכינוי קלאמנט מלשון רחמים וכפרה. כל אלה כינויים אירוניים, כאשר הממד ההיתולי בא אף הוא לגבש ולחזק את מרכזיותה של הנפילה כתופע־יסוד.

גם התשתית הפילוסופית היא בסיון הריבוי ומשקפת שאלות שקאמי נדרש להן בחיבוריו השונים, וביותר מאופן אחד. איבוד לדעת כשאלת־השאלות, כורח וחרות, אופני הגשמה עצמית שונים. אם פה על אף הריבוי נקבעת עליונות עלילתית־רעיונית להגשמה עצמית בנוסחו של הרון־ז'ואן, הסטאטוס התפקודי של הגיבור מתחלף. עורך דין, מלאל תפקיד כצבא, שחקן בצבא, עצור, מצטרף למחתרת הלוחמת בנאצים, שיכור מידרדר חוזר כתשובה בבארים של פאריז, בבאר "מכסיקו סיטי" של אמסטרדם. במסכת התפקידים, בהקבלה לתפיסת ההגשמה העצמית של קאמי בספריו ההגותיים, חשוב התפקיד של השחקן כמי שמגשים עצמו תוך "זכייה" בחיי אחרים, אלה שהוא מזדהה עמם כבן־דמותם על הבמה. מילוי תפקיד האפיפיר הוא בעל משמעות בהצגת הנפילה של התקופה וגיבורה הנוצרי. באיפיון הפרטי, המצומצם, נודעת חשיבות לחיפוש הנשים כהגשמה עצמית. שהכישלון המוסרי, הצחוק והנפילה בצדה.

כדי לבוא לתבנית העומק, יש לעבור מן הריבוי והאחרות לצירים הבינאריים. אלה נתונים גם בצד הריבוי וגם בצד האחרות. הפרדוקס הוא הצורה השלטת שבה מתנסחים המכתבים והמחשבות. כשם שהווידוי הוא מחרוזת של מכתמים, כך הוא גם ערוך כשרשרת פרדוקסים. את הפרדוקס נוכל לתפוס כציר בינארי, בעל היקף מצומצם, הנתון בתוך מערכת רחבה יותר של ניגודים. את הבינאריות ניתן לגלות על נקלה, אם נראה את הציר המלכד בהוויתו הניגודית. המונח "נפילה" מתפרק: למעלה, מטה. פרשיות "בראשית" ו"המכול" מתייצבות על בסיס הגיהינום והשמים, התעלות והיונים. כנגד הראשית מוצגת האחרית, יום הדין, התופסים מקום רב בוידוי. הדיוקן העצמי, כנופל, מתחצל לשופט בעל תשובה, כמו גם לעורך־דין הבא לטהר אחרים והוא עצמו חוטא, לבעל־כוח ולפחדן, לכובש נשים ולנכבש על ידן, לצולל ולנצל, למבקש צדק והיטהרות מחזיק בידו מונות קודש גנובה, שזכר "השופטים הצדיקים" ו"הטלה" בסמליות לישן, מצוי בה.

במערכת המקבילות־הניגודיות נמצא עוצמת יתר שתי הנחות יסוד המתנגשות זו בזו.

האחת: כל העולם אשם, כל אחד אשם, לרבות ישראלי. השנייה, מעלה על נס את יכולת ההימלטות מתחושת האשם, את הקפיצה מעלה, או מטה, כדי להיטהר, או לצאת ממעגל האשם. האשמה, החטא, יוצרים מעמסה שאין להיפטר הימנה, כורח, שגם איבוד לדעת לא יוכל לו. מנגד קיימת הרוח הרצון, המשחררת את האדם מלהיות כלי משחק בידי עצמו ובידי החברה. איבוד לדעת עשוי להיות לכאורה מעשה גואל, אבל יש בו מן הדלות של המנוסה העיוורת, אף אין הוא עשוי להוציא את האדם כליל מזרם החיים והקיום בכל צורה שהיא בהווה הקוסמית.

את הפרדוקס והניגודים אפשר לתפוס בהווייתם ההיתולית, האירונית. בסיום המונולוג הופכת החזרה הנצחית על כשלונותיה לדפוס קבץ, המשטה בכל הרהורי תשובה. גם אם נראה שוב את הנערה הקופצת לנהר הסינה, לאחר מסלול-החרטה רב הייסורים שבו התנסו על שעמנו מנגד, לא נקפץ אחריה למים הקרים. במהותם הרצינית יש לראות את הניגודים גם בצדו הגלוי של המונולוג וגם ברוכדו הסמוי. בצד הגלוי, הפולחני, "הנפילה" הוא שיעור באתיקה, בחלוצי ההתנהגות והמוסר. זהו נוסח מודרני של תפיסת "כל אדם" לפי הנחותיו של קאמי, כאשר נסיונו האישי וההגותי בא לתת לה, כתפיסה בתורת המוסר, תוקף וביסוס. הכישלון המוסרי נתפס בשטח של ההימנעות ממעשה. ז'אן בטיסט קלאמנס, אינו רוצח נערה, אלא מתעלם מצעקה. אף אינו מודיע לאף אחד על מה שראה, או שמע. מדובר בפאסיביות, שהעונש עליה הוא חמור כמו בחטא אדם הראשון, שנבע מפעולה וכמו המבול שנגזר בשל התפשטות מעשי חסם וגזל. ה"כעצקתה" שבפרשת סדרום, נתפסת כאן, כסיפורו של קאמי, בצורה מחמירה יותר. העונש מגיע לא רק למי שגורמים לוועדה, אלא גם לנמנעים מלהושיע. דין הנמנע כדין הפועל.

מבין תורות המוסר מחקבלת ונדחית כאחת תפיסתו של ניטשה. בעל המוסר הקונה לעצמו תחושה טובה בהושטת סעד ליתום ולאלמנה מבוה. סיע ליתום ולאלמנה, נתפס בעליותו בנוסח ניטשה, אבל הדחייה היא קאנטיאנית. עורך-הדין המצליח מרבה במעשי חסד כדי לשאת חן בעיני הבריות ובעיני עצמו. נמצאת מוסריותו לא בבחינת מעשה מוסרי לשם מעשה מוסרי, חובה לשם חובה, אלא מילוי חובה לשם הנאה. גם ההיגיונים מוצב כמוליך אל הנפילה. ריבוי ההנאה הוא כוונת ויכא "לצחק" האין סופי. המונולוג של קאמי מתחיל ומתייצב על גבי "החטא ועונשו" של דוסטויבסקי, בהפיכת העונש לעניין מצפוני-פנימי. ובבקשה המתמדת של השוטר שיבוא לאסור את המתוודה-הגנב. אכן, נוסח אירוני של החטא ההופך לעונש, מתאפשר בשל צמצום ממדי החטאים בהשוואה למעשי רצח, או הונאה בקנה מדה גדול. התמונה הגנובה נמצאת בידי המתוודה, אבל לא הוא גנבה. המתוודה קודת, אולי בשל מחלת המלריה שפירושה האטימולוגי הוא אוויר רע, מחלה הנגרמת מבחון ולא מבפנים. המפתח של דוסטויבסקי מתחלף באירוניה ובסאטיריזציה עצמית. הווידוי הוא של המתוודה הכלתי מהימן, שאינו מאמין גם לעצמו, והוא מבקש את אמן הזולת בדבריו, אמן למחצה.

אל העמדה הנוצרית התווספת את המוסריות כמחייבת קרבן עצמי, מגיע המתוודה בדרך החטא, "האפיפיו" שנכבד על ידי העצירים, שותה את המים של העציר המת, ואינו מחלקם כינו ובין חבריו. זאת, כאשר חלוקת המים במחנה המעצר במדבר היא תפקידו הראשי. אולם, בהעדר אלוהות ומשמע, המתוודה מוסיף עצמו כ"אליהו בלי משיח", הרי שבסופו של חשבון חייבת ההערכה המוסרית לבוא מבפנים. "העין האידאלי", השופטת, צומחת בתוך אישיותו של המתוודה, והוא נעשה לשופט עצמו, שופט בעל תשובה. נמצא כי המראה הגלוי משתמש בפרדוקס כדי להגיע לשיעור הנחרץ, הפולחני, שניתן למצותו כמצוות "עזוב תעזוב עמו", עמו, ולא אותו. קריאת היגיוני במבט לאחר מופנית לאירופה בתקופה הנאצית וחוזרת כזוהרה מוסרית לכל קורא, שיהיה מוזהר נגד נפילת עצמו, נפילת הזולת, חורבן אירופה וכל התרבות עמה. הרומאן של קאמי "הדבר" הוא השיעור לקולקטיבי, לחבורה ולפרט תוך הדגשת המגיפה המשתוללת. "הנפילה" הוא השיעור לאחר "הדבר", כשיח אינטימי "לכל אדם", והוא יוצא לאורחות התנהגות בימים כתיקונם, לא בעיתות חירום ומלחמה. הווידוי הוא דידאקטי וההיתול הוא מכשיר תעבורה הורלם את אוזנו של בן הזמן, האינטלקטואל המפונק, העשוי לבזו לפאחוס בנוסח דוסטויבסקי, ושכוח ריכוזו אינו עומד לו להתעמק בתורות מוסר שנוות על דקויות ההבחנה שלהן.

הזו המוסרית, העולה מן הווידוי, לאחר שמסתלק הלבוש האירוני ולאחר שפני יאנוס הנזכרים בווידי, המבטאים כפל התייחסות ודירעריכות, נתפסים כמסכה בלבד, הוא מוחלט ואחד: למנוע נפילה, ללכת מלכתחילה בדרך התיקון שאינה מוליכה מטה. ואילו בתבנית המעמקים מתחלף הצו באלטרנאטיבה: לשפוט, או לא לשפוט. "אל תשפט למען לא תשפט", נאמר ב"ברית החדשה". בפניו הגלויות של הווידוי מדובר בעורך דין המתייצב בפני שופטים כעיסוק המקנה כוח לאנוכיות, למוסר הקטן הבזוי, לחנופה העצמית. עורך הדין ביכולת להשליה של קיום הסכמות המגוננות לפי הצורך, רואה עצמו בלבוש המלך, האפיפיו והשופט: לכולם מסכות עליונה של חקיקה. אבל מלאכת השיפוט נכשלה ומדובר בשופט בעל תשובה. החרטה מכוונת גם כנגד האשלייה שביכולת השופטת. הגיבור במונולוג החושפני נע ונד מסביב לבעיית השיפוט, תוך שהוא מקיים את המעשה השיפוטי הכוזב. אך במעמקי דבריו הלא-פתורים הוא מציג את השאלה אם רשאי האדם לשים עצמו במעמד של שופט. בלא שיפוט אין קיום לחברה, לדת, לתרבות. בצד השיפוט מתהלכים ככני לוויה האני העושה עצמו ערך עצמי, כביכול, מעל לחוק, עורך הדין כוחו בלשונו, בהעמדת הפנים ומעשיו מכחישים את הערכים שעליהם הוא אמור כביכול להגן. השיפוט הוא כורח שהחרות מצווה להיחלץ הימנו, אבל היחלוצות כזו גם היא תחשב למעשה אנוכי, לבריחה. והאנוכיות עצמה הופכת כפייתית ומבטלת חרות.

שאלת-המעמקים אינה פוסלת, או דוחה את המצווה המוסרית, ואין היא באה להחליף תביעה בספק. הערעור נתון בתחום משמעותי שאינו בא במקום המוסר, אלא מתייצב לידו. לא המעשה הראויים נתונים לבחינה, אלא שופטי האדם, שופטי המעשים. לשפוט משמע להיות מלך, אפיפיו, שופט, נביא בלוי משיח. והרי גם על טיבם של אלה מחוייב בעל הרחמים בהרהורי כפירה והורדת מסכות.

ל"ג. עקרונות משולבים: "מנוחה נכונה" לעמוס עוז

כשם שהמיתוס נבנה מחלקי מיתוסים רבים, כך היצירה ספרותית נוטלת לעצמה מרכיבים ממקורות שונים, לרבות חומרי-מציאות אותה היא מחקה. אולם המיתוס עקרון הכינון שלו הוא אחד ומכאן האווירה המיוחדת שהוא משרה עלינו. היצירה הספרותית עשויה להתגלות גם כמי שנבנתה לפי עקרונות "אדריכליים" מגוונים. חלקים רעיוניים, בצד חלקים מעתיקי מציאות, זיהוי וסמלנות, רעיון נושא סיפור בצד מערכות סיפוריות נושאות רעיונות. עקרונות הכינון השונים יהיו גם הם בבחינת מקורות, המתייצבים על התשתית המלכדת האחדותית, הבינארית, והשוואת.

הרומאן "מנוחה נכונה" לעמוס עוז מעמדת את דור האבות ואת דור הבנים בקיבוץ ומחוצה לו. דור הבנים נוצץ בתבנית אליגורית. המשולש רימונה, יונתן, עזריה – מצויד ברפוסים עלילתיים, שהדגש בהם הוא על פריצת המקובלות החברתיות. רימונה מחזיקה בשני בעלים ובזונת בקפידה ומתוך השוואה את זרע שניהם. רימונה, ברובד הסמלי מלאה זרעים כרימון, אינה מופרית על ידי יונתן. השם יונתן רומז לאהבת דוד ויונתן, אהבה פורצת חוצה ולא פנימה זו המעדיפה את הרחוק על פני הקרוב. כעת בריחתו יודע יונתן ליל אהבים סוער עם

מיכל, לא כן יחסו לאשתו שהיא בעיניו בובה מלאת קש. מיכל, רומזת בשמה למחנה-דוד. שהוא מחוץ לטווח השושלתי של יונתן בן שאול. עזריה, הזר שבא מרחוק, הופך למושיע ומביא זרע בר קיימא לרימונה. יונתן לאחר בריחתו חוזר לרימונה. פריצת הטאבו הקיצונית, שאינה הולמת דפוסי חיים ממשיים, מלמדת על הכוונה האליגורית המציבה את המערכת הבינארית, הניגודית: עקרות, מול הולדת. "מנוחה נכונה", היא מנוחת מוות, "המצא מנוחה נכונה על כנפי השכינה", בתפילת "אל מלא רחמים" שפירושה השלמה עם כלייה. הולדת עומדת מנגד לה.

במקביל למשולש של הבנים קיים המשולש של הדור המוליד. שני אבותיו של יונתן והאם הנשואה לאחר מהם. אצל האבות היה תחילה גודש של אהבה והתפרצות, בניו טרוצקי, שמו מלמד על סער ופרץ, וכך גם התנהגותו. לאב שלא נשאר וברח נסמך מעשה היריה בפר, הפר כסמל לפוריות ולזכריות (כך גם במובן האטימולוגי, מלשון פרה: פרייה ורבייה). הציור של דור האבות נוטה להכיל בתוכו חמרי מציאות יותר מאשר בתאור של הבנים. כאן הסמיכות בין אביו החוקי של יונתן לבין לוי אשכול, הדמות המזוהה מן המציאות, המופיעה כמרכיב חשוב ברומאן.

השאלה המחברת את המרכיבים האליגוריים ביחד עם המרכיבים המזוהים, החברתיים-ההיסטוריים, נתונה סמוך לפני השטח ועניינה: סיכויי דור הבנים להמשך, או לשיתוק, לפוריות, או להולדת. דור האבור פתר את הבעיה לטווח קצר. עצם המושג דור האבות מעיד על יכולת להוליד. אבל הוא זקוק להמשך. אביו של יונתן מבקש הימנו כמובן מאליו לעבור כמסוך ומגנה את דרכי ההישתמטות של הבנים, העושים אותם זרים ומנוכרים לסביבתם הקרובה והרחוקה. סופו של האב, שגם הוא מגיע לשיתוק גמור ולחוסר פועל, אב אחד ברח ומסתפק במעשי נדיבות. האם, בשל כפל המציאות בדור האבות, אחוזת שגאה, כלפי בעלה החוקי, וניתן להגדירה כחולה במחלת הרדיפה שחציה מכוונים כלפי מי שנשאר במחיצתה, מי שמחזק בעיני כל אביו של יונתן.



עמוס עוז



עקרות ופוריות נתונים גם במחזור העונות לפיו בנויים חלקי הרומאן ובתמונות הטבע בתוכו. כתמונת בבואה למוטיב של מנוחה בהתקשו לעקרות והולדת, יכול לשמש השיי "צנח לו זלזל" לביאליק. מחזוריות הטבע פירושה הבטחת קיום לכל הסובב, אולם האני אינו יודע מנוחה ושינה ("לא מנוחה ושנת לילה"), וערירותו מפיקה אותו ממחזור של הולדת, כמוהו כולל שצנת, שיצא ממחזוריות הקיום הקוסמי. בעוד שבשיר המחזוריות הקוסמית היא תמונת השתקפות עיקרית, אצל עוז היא מסגרתית בלבד. עקרות או פוריות משתקפות ומתמקדות במעגלים של משפחה, הקיבוץ והחברה הישראלית. דמותו של לוי אשכול המגלמת בתוכה מעשים של פוריות, החשבת חקלאות, נכונות דיאלוגית, הפגינה גם את ההיסוס, השיתוק וחוסר האונים ערב מלחמת ששת הימים. אכן, שיח ושיג בגבולות הרומאן בין האב ובין המנהיג נקלע בכף הקלע של הבעות חיוניות וצמצום ביטוי נזירי. המכתבים האירוניים נגונים ובמקומם באה התחינה הפשוטה לעזור בהצלחת הבן. לוי אשכול מחיש עזרה טכנית, אבל לא היה שתגלה את הבן. דמות מסוג אחר, האיש יוצא הדופן, היא שתדע להזהיר נכונה את יונתן בפני הצפוי לו מהרפתקאות המנוסה.

על בסיס זה של עקרות ופוריות מתייצבת גם מערכת המקבילות שבין הרומאן כיצירתו המקורית של המחבר ובין הרומאנים האחרים שאיתם הוא מקיים דו-שיח ספרותי. נזכר הרומאן "השער נעול" מאת דוד מלץ בהערת סיום ברומאן. הקשר העיקרי הוא ליוצא הדופן הבא לקיבוץ, ברומאן של מלץ, מושך תשומת לב בהגינותו וסופו שהוא מעורר בזו, שונה שהוא נאלץ לצאת לעשיית צרכיו באמצע נאומו בברשותי. עימות ברור קיים עם "המאהב" של א.ב. יהושע כרומאן שעניינו ברויטאליזציה של הצינונות, שהגיעה כאלו לעקרות. כאן ושם שני גברים השוהים במחיצה אחת עם אשה הווה, שכאילו פג תוקף קיומה, כאשר אחד מהם הוא מאהב שהובא אליה על ידי הבעל כבידועין. כן מצוי בשני הרומאנים המוסך כמציג את הקיומיות והתובעת המשך ונטוי עליהם צלה של הבעיה הערבית. עימות ספרותי, שנראה מכון, מצוי גם עם "מסע באב" לאהרון מגד. בשתי היצירות בורח הבן מדפוסי החיים שהחברה מצווה עליו ומעדיף אילו מנוסות-מוות כפתרון קיומי, אישי. אשכול נטל על עצמו את מצוות ההצלה של הבן ומגיע תוך כדי כך לכליונו הפרטי.

העימות הספרותי עם יצירות משל סופרים אחרים מתייצב על בסיס של שיתוף וניגוד. השיתוף הוא בבעיית היסוד: המשך, או כלייה, שתוקפה לא סר גם אם נראה, לכאורה, שההגשמה הצינונית היא עובדה שאין לערערה, עובדת "נצח". עקרותו או פוריותו של דוד המשך היא העומדת במבחן. הרומאן של עמוס עוז בא להשיב תשובה של חקון, שונה מאלה שהשיבו האחרים. מלץ עשה את הזר שבא לקיבוץ לנוכל מגותך. עוז עושה את עזריה גיטלין למי שמביא סיוע של ממש. יהושע מציג את נעים הערבי כפתור מדומה של הזיקה האירונית. את הקשר בין נעים לנערה היהודיה יש לראות כפריצת טאבו לשעה. עוז עשה את עזריה לצירוף של מאהב ונער מן החוץ הנעשים לאב חדש, פורה וממשי. מגד העמיד את מסע האב בסימן הכלייה, המסתמל בחודש אב, תשעה באב. האחדות הקוסמית המסתמלת בעיסוקו של האב, כמי שנוסע בחללית כל הזמן, נראית רחוקה ובלתי יעילה, שעה שנדרש מסע גלילי ממש בדרכי הגלב והמדבר. עוז עושה את תפיסת האחדות של שפינוזה למוליכה לבשורה מוסרית שיש בה טעם, בפיו של עזריה. עזריה משמיע משפט-מתקן בעל משמעות באוזניו של לוי אשכול וכופה אותו, כפייה חיובית, עליו ועל סביבתו. הצרה של כולם היא השנאה ההדדית ובבקשת האחדות והאהבה ראוי למצוא פתרון, טוען עזריה גיטלין.

דרכי ההבעה המתקנות ניתנות בלבוש היתולי, גרוטסקי, אירוני כראוי לרומאן בזמנים שהפאטוס מעורר בהם גיחוך. אבל אין כאן העלבה והרחקה כפי שהיא מצויה אצל מלץ. הויריה-זקן אצל מלץ הוא אפיזודה חולפת, הפרעה נולגת. הזר, הצעיר אצל עוז הוא כ"נער שליח" מביא בשורה. בהתייחסות הגלויה למלץ, והסמיה למגד וליהושע, נוצר גם סוג של דו-שיח עם אבות רעיוניים ועם שותפים רעיוניים בהווה. מלץ היה מן המבטאים הראשונים של בעיית הערכים בקיבוץ. הרומאן שלו "מעגלות" הציב את בעיית הסטייה מנורמות שבין איש לאשה. "השער נעול" חזר לבעיית הערכים. לדור האבות לא היה ספק ביחס לקיומן

המובטח של המערכות המגשימות, אבל הם שאלו למידת יציבותם של הערכים. מגד מביע ספק ביחס לחוסנו ומוצקו של האב והעמים עליו את מעמסת הכישלון העיקרית. בן גוריון יוצא נשכר כדמות המופיעה ברומאן של מגד, בהקבלה לדמות אשכול ברומאן של עוז. יהושע קרוב יותר בתפיסתו לעוז מאשר למלך ולמגד. על "מיכאל שלי", העיר יעקב חזן בשיחה כי הוא דומה ל"המאהב" בכך, שבשני הספרים מופיעים הערכים כבעלי כוח הגברא. מבחינת זו הלך "המאהב" בעקבות רומאן שיצא לאור לפניו. כ"מנוחה נכונה" מצויה תשובה מתקנת. הישועה צריכה לבוא מבפנים, על ידי שובו של יונתן, והצטרפותו למעגל ההגשמה של עזריה גיטלין (שם המשפחה אם נרצה במורכבות הסמלית מצוין "גיט", כיירוש מלשון טובה וברכה ולין בעברית, המזכיר גם את פה"ל). מובטחת המחזוריות המתקנת, שבה שותפים טבע ואדם, דור ודור, אבות ובנים. ישראל מוזיקנט, ימשיך בהכוונה של הקיבוץ כבית לאבות ולבנים, למתחילים ולממשיכים כאחד.

דפוס העומק אינו עומד בסתירה לתשובה המתקנת, אבל שאלתו האוניברסאלית היא בגדר של תיקון נצחי. ניתן לנסחו כאלטרנטיבה של מנוסה כנגד מנוחה, ההתפרצות חוצה לעומת ההתכנסות פנימה. הישועה מאין תבוא מן המנוחה, או המנוסה. כל אחד מן הקטבים מכיל בתוכו תקומה וכלייה. "מנוחה נכונה" היא חלק מתפילה שמוות ומנוחה-אלם נכרכו בה. מנוחה, כהיאחזות בקיבוץ, היא תנאי לחיים ולהמשך. המנוסה, מנוסת יונתן לסלע האדום, עלולה להביא למוות, כמו במעלה הגלבוע, מצד שני שהיית מנוחה ליד רימונה בהוויתה הבוכתית, המשחקת, אף היא לא תביא לתוצאה של ממש.

ההתפשטות וההתכנסות מופיעים במערך העלילתי. עזריה נכנס פנימה, יונתן, רוצה לברוח החוצה. בניה טרוצקי נמלט הרחק לאחת התפרצות של יריה. האב החוקי מגיע להתכנסות במעגל הקטן, המצומצם ביותר בגופו המשותף. הגיבורים מעוצבים בהוויתם הממשית ובסגוליותם החלומית, ההזויית. כל גיבור ועולמו האינסופי, עזריה חוזר בלי הרף לפנתיאונים של שפינוזה, כשם שיונתן רואה למצוא מפלט במראות הרחוקים. רימונה צוברת תקליטים ומעשיות על צ'אד הרחוקה. כל גיבור והכלי המוסיקלי ההולם אותו. גם המוסיקה שבה מדובר ברומאן אוצרת בחובה את המוביל החוצה, סיפור החליילן מהמלין החוזר כמוטיב מנחה ואת ההתכנסות פנימה, בדמות מעשיו הצנועים של ישראל מוזיקנט. עזריה גיטלין הוא בעל גיטרה ככלי להתייחסות חברתית, ולא לצורכי מנוסה פרטית. אם הרומאן המתקן, קובע צוֹ-המשך בפניו הגליויות, ככתב־חוק, כתב מבקש סמכות, הרי שבמעמקיו הוא משאיר את שאלת היסוד כבלתי פתורה. שכן שני האפיקים התפרצות והתכנסות ההכרעה ביניהן, לטובת אחד מהם, מביאה את הכלייה הבלתי נמנעת: הפלותיה של רימונה השקטה, מנוסת המוות לסלע האדום. המוסיקה, ההזייה, מציעות תפרונות לשעה, חיי הפרט, הקיבוץ והלאום נעים בין הקטבים, כאשר שאלת היסוד: מציאת ישע תוך פריצה חוצה, או התכנסות פנימה, נשארת ללא מענה.