ידידיה יצחקי

חסד השיר – על חסד ספרדי לא"ב יהושע

אברהם ב' יהושע: ***חסד ספרדי*** (הספריה החדשה/ הקיבוץ המאוחד 2011

הרומן ***חסד ספרדי*** של א"ב יהושע העלה בזיכרוני את ***ענבי זעם***, הרומן הנפלא של ג'ון סטיינבק. קראתי אותו לראשונה לפני יותר מחמישים שנה, בתרגומו היפה והחכם של יצחק שנהר. תמונת הסיום רבת העוצמה שלו נשמרה בזיכרוני במיוחד, לפרטיה, אולי בשל הזעזוע העמוק שהסבה לי. כזכור, בסופו של הרומן יולדת חבצלת־השרון (רוז או'־שרון, במקור), תינוק מת, וכשהיא פוגשת באיש זקן נוטה למות מחמת הרעב, היא נצמדת אליו, חושפת את שַדָה ומיניקה אותו. לימים למדתי שתמונה זו משחזרת את הסיפור הרומי הקלאסי של ולריוס מקסימוס "חסד רומאי", על אדם שנידון למוות ברעב, ובתו היניקה אותו כשבאה לבקרו בכלאו. האם הכיר סטיינבק סיפור זה כשכתב את הרומן שלו? איני יודע, את הקשר בין סיומו של ***ענבי זעם*** ו"החסד הרומאי" עשיתי אני לעצמי בבחינת קורא, וחזרתי ועשיתי בעקבות הקדימון שפרסם א"ב יהושע בכותר "התמונה" לרומן שלו ***חסד ספרדי*** (תרבות וספרות, 'הארץ', 8.9.2010), שכן אז קישרתי את ***ענבי זעם*** גם עם "התמונה", ועם הופעתו, גם עם הרומן. האם ידע יהושע על הזיקה שבין סיומו של ***ענבי זעם*** ל"חסד רומאי"? האם בנה על זיקה זאת ***בחסד ספרדי*** שלו? יהושע אומר שלא, גם הוא קרא את ***ענבי זעם*** לפני שנים רבות, ולא זכר את הסיום. גם קשר בין־טקסטואלי זה אני מציע אפוא על דעת עצמי לעצמי כקורא, ללא התייחסות ל"כוונת המחבר". כקורא גם הבנתי שיש משמעות רבה לזיקה זאת.

צא וראה מה בין השימוש שעשה סטיינבק, ביודעים או באקראי, בחומר הספרותי שב"חסד רומאי", לבין מה שעשה בו יהושע. סטיינבק עשה את הסיפור הרומי לחומר מהמציאות אותה הוא מתאר ברומן שלו, ***ענבי זעם***, רומן מובהק של ריאליזם חברתי. ה"חסד" מופיע בו בסיום כמעשה אקסצנטרי, מזעזע, שמבליט בקיצוניות דרמטית את המציאות הנוראה של המשבר הגדול בשנות השלושים בקליפורניה. אבל לתמונת מציאות זו יש שובל מיתולוגי, אפילו מטאפיזי, סצנה שמהווה סמל ספרותי מדהים לאותה מציאות אכזרית, כי סטיינבק מיקם את תמונת ההנקה באסם, מה שמרמז לתמונת לידתו המיתולוגית של ישו, וזאת בעקבות רוח הנצרות המרחפת על פני הרומן כולו. רוח החסד על פי הנצרות מוצעת ברומן כאלטרנטיבה לקפיטליזם האכזרי והאנוכי, שכן הרומן אינו מסתפק בהוקעתו של הרוע. השימוש שעשה סטיינבק בנושא הרומי, המיתולוגי, בצירוף הארמז לברית החדשה, כדי לעצב תמונה של מציאות, הוליד יצירה מקורית מופלאה ביותר. אפשר שרק מעט מומחים יכולים לקשר את הסיום של ***ענבי זעם*** ל"חסד הרומאי" של ולריוס מקסימוס, אבל ההילה המטאפיזית של תמונת הסיום זוהרת גם כשלעצמה. בעוד היא מתרחשת במציאות הממשית של הבדיה הספרותית, היא מעלה את הריאליזם של הרומן לגבהים של סמליות אוניברסלית, מטא־היסטורית.

גם במכלול יצירתו של א"ב יהושע, החומרים הספרותיים או המיתולוגיים, שאנו קוראים להם "חומרי תשתית", נהפכים ביד אמן לחומרי מציאות, עכשווית, היסטורית או אוניברסלית, בדרכים מקוריות ביותר, בעומק רב וברוחב דעת. אבל ***בחסד ספרדי*** הפליא יהושע לעשות בדרכים אחרות ובהתכוונות אחרת. הוא מסגנן את המיתוס של "חסד רומאי" דרך שלושה או ארבעה מסננים, כולם בתחומי האמנויות. הנושא עולה כרעיון לסרט, וחוזר ומופיע כרפרודוקציה של ציור קלאסי, המאייר סיפור קלאסי, שגם לו יש שורשים במיתוס ובפולקלור רומי עתיק, וכל זה כדי לתת ביטוי סמלי לשאלה פואטית. הסמל ***בחסד ספרדי*** אינו מופיע אפוא כייצוג של העולם האמיתי, אלא בתחומיה השונים של האמנות. ברומן אכן מדובר במטאפורות שנהפכות למציאות, לאמור, המציאות הולכת לעתים בעקבותיה של הספרות. רעיון דומה מצאנו בסיפורו של חורחה לואיס בורחס "נושא הבוגד והגיבור", שבו מתרחשים מאורעות כמו־היסטוריים, שעוקבים אחר עלילות ממחזותיו של שקספיר. יש לזכור שאותה מציאות שהולכת כביכול אחרי הספרות היא מציאות בדויה, ספרותית, ולא מציאות של עולם אמיתי. הוא אשר אמרנו, חומרי תשתית, מטאפורות וסמלים ספרותיים, נעשים בידיו האמונות של יהושע לחומרי מציאות ספרותיים.

"ענבי זעם", באופרה

אקדים ואומר שעניינו העיקרי של הרומן הוא בשאלות של פואטיקה ספרותית, על היחס שבין הריאליזם לבין הסגנון הסמלני, המטא־ריאליסטי, שהיה רווח בספרות המאה העשרים, והתקיים במקביל ובצמוד לריאליזם הספרותי. שאלות אלה מעסיקות זה שנים רבות את יצירתו של יהושע. רמז מַטְרִים לנושא זה מופיע כבר בראשיתו של הרומן, "צילומים אקראיים [...] יש בכוחם [...] להעניק גם לסרט ריאליסטי מובהק [...] נופך מיסטי וסמלי". לאמור, הפתרון לשאלות הפואטיות הוא באינטגרציה של היסודות הריאליסטיים עם גורמים שמעבר לריאליה, במשמעות סמלית.

נראה לי שראוי לחלק את הרומן לשלושה חלקים. הראשון מתרחש בסנטייגו דה קומפוסטלה שבחבל גליסיה, בצפון מערבו של חצי האי האיברי. השני בישראל, בעיקר בדרומה, והשלישי במדריד, בירת ספרד. הרומן מתרחש בהווה של המאה העשרים ואחת, ומעלה את השאלות הנזכרות. בחלקו הראשון מדגים אותן הרומן ביצירות קולנוע, בסרטים המתוארים כ"מוקדמים", שלכאורה שולט בהם הגורם הסמלי והעל־טבעי, והם אמורים להדגים את מגבלותיו. סרטים אלה מוצגים ב"רטרוספקטיבה" שעורכים בסנטייגו דה קומפוסטלה לבמאי יאיר מוזס, גיבור הרומן, שמלווה במתן פרס צנוע מטעם ארכיון הקולנוע המקומי. הרטרוספקטיבה מתקיימת במכון לאמנות הקולנוע, שהיה בימי הדיקטטורה של פרנקו קסרקטין צבאי. דפים מעטים קודם לכן מסופר על התסריטאי טְרִיגָנוֹ שהגיע לאמנות הקולנוע במהלך שירותו הצבאי. אגב, מחנה צבאי שנהפך למרכז תרבות קיים גם בסן־פרנסיסקו ובמקומות אחרים. אפשר לראות בזה רמז ל"כיתתו חרבותם לעֵטִים וחניתותיהם למְזַמְּרוֹת", במודיפיקציה של יל"ג לנבואה המקראית. מִתְקָן צבאי יָשוּב ויופיע ברומן בהמשך, בהתייחסות לסרט "תרדמת החיילים", שיקבל גם פשר פוליטי אקטואלי.

הרומן, בסיפור מסגרת מרתק, מספר את תמצית תוכנם של הסרטים בתוספת פרשנות אלמנטרית. נזכר סרט מוקדם מאוד על אודות אדם שסובל מקנאה, והתגלגל בכלב, נושא שעשוי לרמז לסיפורו של קפקא "חקרי כלב", לפרקי "כלב חוצות" ***בתמול שלשום*** של עגנון, וגם לכלב, גיבור הפרק העשירי של ***קנטטת הגירושים*** של יהושע. שני

הרומנים האחרונים נושאים חותם ריאליסטי ברור, עם יציאות מטא־ריאליסטיות מובהקות, בין היתר בדמותם של כלבים מדברים, בעלי מחשבות. סיפוריהם של שני הסרטים הראשונים נראים כסיפורים שיהושע חשב לכתוב ולא כתב, והם אינם מצויים בין סיפוריו הגנוזים. בדומה לגבריאל גרסיה מארקס, שכתב רשימה בשם "ים סיפורי האבודים", שהתפרסמה בעיתונות ספרדית ודרום־אמריקאית אחרי שזכה בפרס נובל, בה הוא מספר על סיפורים שעלו בדעתו אבל נגנזו מסיבות שונות, בין היתר בשל קרבתם לסגנונו של בורחס, אם כי מארקס מייחס אותם למסורת קפקאית. הסרט הראשון המוצג ברטרוספקטיבה, שנקרא "טיפול החוזר אל עצמו", מעלה בזיכרון את הקומדיה של ארתור שניצלר "המעגל". עניינו בשרשרת סגורה של דמויות הנקשרות לדמויות אחרות, במעגל שנסגר כשהדמות האחרונה מתחברת לראשונה. הקשר שבין הדמויות בסרט זה איננו במעשי אהבה כמו בקומדיה של שניצלר, הוא מתואר כ"טיפול" ועניינו במעשי חסד שגומלות הדמויות שבסרט זו לזו. בכותרתו של הרומן מופיעה המילה "חסד", שרשרת ה"טיפולים" מרמזת אפוא לנושא חשוב זה שיופיע ויטופל בהמשך הרומן. אפשר שיש בכינוי "טיפולים" גם רמז למחזהו של יהושע "טיפולים אחרונים", אם כי אין דמיון בתוכנן של שתי היצירות.

א"ב יהושע

הסרט השני נקרא "אובסיה", או "העט המעופף", שעניינו באיש צעיר שאבד לו עט בעל חשיבות מיוחדת והוא מוציא את ימיו בחיפושים כפייתיים, וסופו שהוא מניח את ראשו על פסי הרכבת. התנהגות כפייתית אינה נדירה ביצירתו של יהושע, היא מאפיינת גיבורים רבים בסיפורים וברומנים שלו. בולט בכך סיפורו "גאות הים", שבו מאבד סוהר צעיר את חייו בשל התמסרות כפייתית לספר החוקים. נושא זה יחזור ב*חסד ספרדי* בהיקף רחב. שני הסרטים המרכזיים, המתוארים ברומן בפירוט, מבוססים על שניים מסיפוריו הראשונים של יהושע, האחד הוא "מסע הערב של יתיר", שנקרא כאן "תחנה נידחת", בעקבות שירו של אלתרמן "תחנת שדות", שקטע ממנו משמש מוטו ל"מסע הערב", ובספרדית קראו לסרט "הרכבת והכפר". הסרט השני נעשה על פי "המפקד האחרון", שנקרא כאן "תרדמת החיילים", מה שמקרב את הסרט גם לסיפורו של יהושע "תרדמת היום". תיאורם של סרטים אלה אכן קרוב מאוד לסיפורי המקור שלהם. בסיפור המסגרת של הרומן יעבירו שני גיבוריו הראשיים, מוזס ורות, הרבה מזמנם בתרדמה עמוקה, רות במיוחד. הסרט החמישי מבוסס במפורש על הסיפור "בבית הכנסת שלנו" של פרנץ קפקא, אבי אבות המטא־ריאליזם המודרני. הסרט מרחיב את סיפורו של קפקא על החיה שהשתכנה בבית הכנסת, ומעתיק אותו להוויה ישראלית. סיפורו של קפקא נדיר למדי, הוא לא כונס בספרי הסיפורים שלו, ונדפס במהדורה דו־לשונית, גרמנית ואנגלית, של פרדוקסים ומשלים (1961), ולאחרונה תורגם לעברית בידי אילנה המרמן, אבל מחקרים על אודותיו בעברית הופיעו כבר בשנות השבעים. מה ראה יהושע לבחור בסיפור זה מיתר סיפוריו הסמליים, המטא־ריאליסטיים של קפקא? אולי משום שסיפור זה הוא האחד ביצירתו שבו מתייחס קפקא במפורש ובמישרים ליהדותו, ולפיכך ניתן לגרור אותו להוויה ישראלית בת זמננו, אבל אולי נבחר סיפור זה בשל חומרי המציאות שבו, תיאורו של בית הכנסת והמתפללים בו, שבהם משובץ סיפורה הסמלי של החיה שהשתכנה בבית הכנסת. סיפורו של הסרט השישי, שנקרא "הסירוב", נכתב כנראה במיוחד לרומן *חסד ספרדי*, אם כי יש בו זיקה כלשהי למחזה "תינוקות לילה" של יהושע. עניינו של הסרט בזוג קשיש חשוך ילדים, שמבקש מנערה צעירה ויפה ללדת תינוק שהם יאמצו אותו. הנערה ממלאת את בקשתם, אבל סמוך ללידה היא מבינה שמעתה תהיה קשורה לכל חייה בילד ובהוריו המאמצים, ומחליטה למסור את תינוקה לאימוץ אנונימי. בנוסח הראשון הסרט היה אמור להסתיים בכך שהנערה מניחה לקבצן חסר בית לינוק את החלב משדיה, אבל רות, השחקנית ששיחקה בתפקיד הנערה, סירבה לעשות זאת, והבמאי תמך בה. הסרט מסתיים בתמונה סתמית של הליכת הנערה על שפת הים אל האופק. מכאן נוצר קרע בין הבמאי, יאיר מוזס, לתסריטאי שלו, שאול טריגנו. בהמשך, בשיחת לילה של הבמאי עם התסריטאי, מסביר הרומן את "הסירוב" ואת המשמעות שאבדה בהשמטת הסיום הדרמטי.

ה"רטרוספקטיבה" של במאי הסרטים מוזס איננה רטרוספקטיבה שעורך א"ב יהושע לעצמו, כפי שחושבים כמה מבקרים, וכפי שנאמר בגב הספר, ואולי בהבחנה הראשונית של הקורא, אף על פי שבכל הסרטים המוצגים ברטרוספקטיבה ניתן להראות זיקות ליצירת יהושע. בעיקרם של הדברים, מבין שש היצירות המוצגות ברטרוספקטיבה רק שתיים מבוססות על שניים מסיפוריו המוקדמים של יהושע. סיפורים אלה מתוארים ומתפרשים אמנם בפירוט רב, אבל עדיין אין בכך סקירה רטרוספקטיבית של מכלול יצירתו של יהושע, גם לא המוקדמת, רחוק מאוד מכך. לאחרונה יצא לאור ספר צנום, שבו נדפסו מחדש שלושה מסיפוריו הראשונים של יהושע, שמחברם מייחס להם כנראה חשיבות מיוחדת, אבל רק אחד מהם, "מסע הערב של יתיר", נזכר ב"רטרוספקטיבה". יצירתו של הבמאי מתוארת אמנם במעבר מיצירה סמלית ליצירה ריאליסטית, בדומה למה שמקובל לומר, בטעות, לדעתי, על יצירתו הספרותית של יהושע, אבל מַעבָּר זה בא להציג את הבעיה שבמרכזו של הרומן, שהיא, כאמור, התבוננות ביחס שבין הבדיה המופלגת והמציאות הממשית. הבמאי יאיר מוזס איננו בן־דמותו של יהושע, אפוא, וכן גם התסריטאי טריגנו והצלם טולדנו. ודאי, בכל דמות ספרותית יש משהו מדמותו של הסופר, כמאמרו של פלובר, "מדאם בובארי זה אני", אבל מהבחינה הספרותית אין לזהות את הדמויות עם מחברן, גם אם מדובר ברומן מפתח. ועוד, הסיפורים שביסודם של הסרטים המתוארים ברומן לא באו לייצג את יצירתו של יהושע, הם נבחרו מסיבה אחרת ולתכלית אחרת: הם נבחרו לשם בירורה של השאלה הפואטית הנזכרת, שהיא לדעתי נושאו העיקרי של הרומן. כך תומס מאן, בנובלה שלו *מוות בוונציה*, מייחס לגיבורו, הסופר פון־אשנבך, יצירות שהוא עצמו חשב לכתוב ולא כתב, וזאת לשם עיון בשאלות פואטיות בדבר היחס שבין המחשבה והרגש ביצירה הספרותית. אף שהנובלה מבוססת על אירוע אמיתי, פון־אשנבך אינו מייצג את אישיותו של המחבר, תומס מאן. יהושע, כאמור, מבקש לבדוק את מהותה של הריאליה הבדיונית שביצירה הספרותית, את היחס שבין הגורם המציאותי, שמתיישב עם המוכר והידוע לנו מניסיוננו היום־יומי בהקיץ, לבין הבדיונות המופלגת, המטא־ריאליסטית, ששולטות בה סמליות, חוקיות חלומית או מטאפיזית. סיפורי הסרטים

שהוצגו ברטרוספקטיבה נבחרו בקפידה רבה למטרה זו, שכן בסיפורים אלה יש נוכחות כזו או אחרת של בדיה מופלגת, אבל יש בהם גם שפע של חומרי מציאות. לאמור, הבדיה המופלגת בסיפורי סרטים אלה אינה נמצאת בתחום הלא אפשרי אלא בתחום הלא הגיוני, שאיננו מתקבל על הדעת הנורמטיבית, או שיש בו זיקה לעל טבעי, בתחום המטאפיזיקה או המיתולוגיה, והם עמוסים במשא סמלי. יתר על כן, הגורם המטא־ריאלי נמצא בסיפורים אלה בתוך תוכה של בדיה דמוית מציאות ממשית.

הסרט "טיפול החוזר אל עצמו" מספר על אנשים של יום יום, ללא ייחוד סמלי, אבל הם נמצאים במצבי קיום קיצוניים, על גבול החידלון, ואף על פי כן הם נחלצים לעזרת זולתם שמצבם קשה משלהם. יש בכך "אמת דתית", אומר הכומר, מנהל ארכיון הקולנוע. לאמור, מעגל הטיפולים האלטרואיסטי מוליך להוויה שנמצאת מעבר לגבולות הריאליה היום יומית וההיגיון הנורמטיבי, אבל עדיין אין אנו רחוקים מהמציאות הממשית, האפשרית. הסרט "העט" מתרחש אף הוא בסביבה דמוית מציאות, רק האובססיה שמוליכה את הגיבור במהלכו של הסיפור אל גבול הקיום שלו איננה מתיישבת עם ההיגיון המקובל. ועוד, העט המיוחד מהווה בסיפור במפורש סמל פאלי, כך שחיפושיו של הגיבור אחר העט מהווים סמל פסיכולוגי, אמנם פשטני למדי. תמונת הסיום, התאבדותו של הגיבור בהנחת ראשו על מסילת הברזל, כדי שייערף כשתעבור שם הרכבת, מהווה גם היא גורם סמלי, באותו עניין. לאמור, הסרט אינו מתאר מציאות כפשוטה, הוא חותר, כאמור ברומן, לסמליות מעמקים.

שני הסיפורים שעליהם בנויים הסרטים "הרכבת והכפר" ו"תרדמת החיילים", לאמור "מסע הערב של יתיר" ו"המפקד האחרון", נחקרו במידה רבה מאוד, והסמלים שבמרכזם פורשו בצורות ובמשמעויות שונות. מכל מקום, סיפורו של הכפר שמיירט את הרכבת המהירה מהמסילה מתרחש במציאות בדויה, במקומות ששמם אינו ידוע, אבל במציאות אפשרית. החומרים המתארים את הכפר הם חומרי מציאות לכל דבר, אבל הכפר, הרכבת והמסילה מתוארים גם כמהות סמלית, ומפקח הרכבות מתואר כדמות אלוהית, מטאפיזית. כך כתוב גם ברומן עצמו. הוא הדבר ב"תרדמת החיילים", הזמן והמקום בהם חלה ההתרחשות המוזרה הם מציאותיים, אפילו ניתנים לזיהוי. יתר על כן, הסיפור מתאר סיטואציה ממשית, חלק מההווי הישראלי, אבל דמויות המפקדים הן סמליות, יש להן אטריבוטים אלוהיים, והתרדמה שאין לה סוף חופנת כמה וכמה סמלים, ככל הנראה במשמעות היסטורית ומטא־היסטורית. *בחסד ספרדי* נוספה לסיפור זה דמותה המסתורית של בדואית יפה, שמסמלת כוחות עוינים הסובבים את החיילים הישֵנים, ומקרבת את הסרט למשמעות אקטואלית, כפי שנאמר בהמשכו של הרומן. היא מחליפה שלוש דמויות כהות, מסתוריות, המופיעות בסיפור המקור, וזכו לכמה וכמה פירושים מלומדים. סיפורו של קפקא זכה אף הוא לפרשנות נרחבת ורבת פנים. בית הכנסת שבסיפור מתואר בסגנון ריאליסטי, רק נוכחותה של החיה מעניקה לסיפור גוון מטא־ריאליסטי. הסרט, כאמור, מעתיק את הסיפור לישראל, ומתאר את בית הכנסת במבנה ארעי שנבנה ונחרב בהתייחסות לחיה השוכנת בו. גם כאן, כמו בכל הסיפורים הנזכרים, מציאות ובדיה מופלגת מתמזגות ליצירת אמנות אחדותית. יצירת האמנות מציגה אפוא במהותה אינטראקציה בין הריאליה הבדויה לבין הבדיה המופלגת.

הסרט האחרון שהוקרן ברטרוספקטיבה, "הסירוב", שונה מקודמיו במידה משמעותית. סיפור האימוץ איננו בבחינת בלתי אפשרי, הוא אמנם מוזר ולא רגיל, אבל מצוי בתחום המציאות הממשית, המוכרת לנו מהיום יום. ההתעלות הסמלית, העל טבעית שהיתה אמורה להופיע בסיום, הגיבורה שחולצת שד להיניק קבצן חסר בית, נגנזה על פי רצונה של השחקנית. בכך נשאר הסרט בלא הגורם הסמלי שלו, ומעתה אינו אלא סיפור ריאליסטי עם גוון נטורליסטי, ועם סיום בעייתי. במסכת הרומן מסומן כאן המעבר ביצירתו של מוזס אל הסגנון הריאליסטי. הסיום של *ענבי זעם* יוכל להאיר את המשמעות שאבדה ב"הסירוב" עם גניזת הסיום. כאמור, הרומן הריאליסטי מתעלה למשמעויות מטאפיזיות בעיקר בכוחו של הסיום, שיובן בהקבלה לסרט *ענבי זעם*, של ג'ון פורד (1940), שנעשה על פי הרומן. בלי הרוח הנוצרית והסיום הדרמטי שברומן, שהושמטו מהסרט, הוא היה לסרט ריאליסטי, איכותי מאוד, אבל לא למעלה מזה. הסיום שברומן, שמציג חסד של עוני קורע לב, של נערה שחולצת שד לאיש זקן נוטה למות, ומגישה לו את החלב שנועד לתינוקה המת, חסד מכמיר שאמור להציע גאולה לעולם, תחליף לרשע השולט בעולם, חסד שהומר בסרט בהכרזה פתטית מפיה של "אמא", שמקרינה אופטימיות באומרה ש"אנחנו ננצח, כי אנחנו העם". לעומת זאת, המחזה של פרנק גלטאי המבוסס על הרומן (1988), מסתיים בתמונה של פייטה, בה, לדעת חוקרים רבים, מוצגת חבצלת־השרון בדמותה של מרים הבתולה, האם הקדושה.

לא רק הסרט "הסירוב" מקבל משמעות עומק בכוחה של החוויה המטאפיזית, שנשמטה ממנו, גם סיפור המסגרת, כבר בחלקו הראשון, מדגים אותה אינטראקציה בין הריאליה הבדויה וההפלגה הבדיונית. יהושע, בדרך כלל, אינו מפליג אל הבלתי אפשרי הצופן משמעות מעבר לעצמו, מעין גריגור סמסא שנהפך בשנתו לשרץ ענקי; הוא מסתפק בהפלגה אל הלא הגיוני, אל מציאות ומעשים שאינם מתיישבים עם הנורמות החברתיות המקובלות במציאות המוכרת לנו. יש לכך כמובן יוצאים מן הכלל, כמו קבורתו בחיים של זקן בן אלף, או עץ זית נוהג באוטובוס, אבל הם מעטים מאוד, ומוגבלים לסיפוריו הראשונים. חלקו הראשון של *חסד ספרדי*, שנראה כתיאור של מציאות ממשית, מוליך את גיבורו לחוויה שיש בה זיקה מטאפיזית מובהקת. הכוונה היא לווידוי המוזר שעורך לו הנזיר מנואל דה ויולה, בקתדרלה המפוארת של סנטייגו. הבחירה בעיר זו כזירת ההתרחשויות ברטרוספקטיבה הקולנועית, וההתרחשויות בקתדרלה ובסביבותיה אומרת שמוזס הוא צליין חילוני, עם כל המשתמע ממושג זה. ואמנם כך נאמר במפורש בהמשכו של הרומן. הווידוי מוסב על סיומו החסר של הסרט "אובססיה", שעניינו נקשר ב"חסד רומאי". זהו רמז מקדים לחשיפה הפנטסטית של נושא זה לקראת סופו של הרומן, אבל יש בו, כשלעצמו, זיקה אל המטאפיזיקה, אל הרוחניות שבדת הנוצרית.

ועוד, רות, גיבורת המשנה, מופיעה בחלק זה של הרומן לא כאשה בדויה, אלא כ"דמות", לאמור, הגיבור הראשי, מוזס, וגם דה ויולה, מודעים לכך שהסיפור שלהם מתקיים במסגרתה של בדיה ספרותית, ולא כייצוג של מציאות ממשית. גם מוזס רואה את עצמו כ"דמות" בשניים מסרטיו, ובשל היותם "דמויות" אין מוזס יכול לשכב עם רות, על אף היותם ישנים במיטה אחת. בשל כך גם יכול מוזס לפגוש פנים אל פנים דמויות ספרותיות מזמנים עברו, גיבורי הרומן *דון קיחוטה*, שמהלכות במציאות הבדויה של הרומן, בזמנו ובמקומו. בכיסוי של משחק תיאטרון גם גיבורי *אחי גיבורי התהילה*, הרומן ההיסטורי של הווארד פאסט, מופיעים במציאות הישראלית של ראשית המאה העשרים ואחת. בסיפורו המוקדם של יהושע "מות הזקן" מצאנו התייחסות דומה לריאליה של הבדיה הספרותית: "מראש הוסכם עם הגב' עשתור ש[הזקן] יהלך על רגליו בשעת ההלוויה [שלו עצמו], אי אפשר היה לחשוש פן יכירו אדם [...] יש לשער, שכדרך רוב בני־האדם, שיודעים מהו עולם אמיתי ונכון שעה שהם רואים אותו, יסבור אל נכון כי דמיונו מטעהו". לאמור, הלווייתו של הזקן מתרחשת במרחב בדיוני, ספרותי, וגיבוריו הם בעיני עצמם דמויות הפועלות במרחב זה. הבחנה זו של בדיה בתוך

בדיה מתרחשת גם בחלקו השני של הרומן, ובעוצמה רבה גם בחלקו השלישי והאחרון.

החלק השני מתרחש ברובו בדרומה של ישראל בין באר־שבע לנתיבות, והוא עוסק במשמעותו של הסיום שנגנז מהסרט "הסירוב". רות חולה ומסרבת להיבדק. מוזס ורות מקיימים מעין רטרוספקטיבה לכמה מהסרטים שראו בסנטייגו, בביקור באתרי הצילום של סרטים אלה. מוזס פוגש חבורת שחקנים שמעלים את *דון קיחוטה* בעיבוד לרקע ישראלי. *דון קיחוטה* נזכר גם בחלק הראשון, בתיאור של פסל בכיכר העיר, ובחלק השני, פרד בחווה שמתגורר בה בנו הנחשל של טריגנו נקרא "סאנצ'ו פאנסה". יש בכך רמז מַטְרִים למפגש הגורלי בסופו של הרומן עם דמויותיו של סרוואנטס ברומן שלו, הראש והראשון בכל הרומנים. רות מדריכה תלמידי בית ספר בהצגת "אחי גיבורי התהילה" לכבוד החנוכה. אמסלם, תורם קבוע לסרטיו של מוזס, מציע סיפור לסרט, סיפור מהמציאות, שהתרחש בממשות הבדיונית של הרומן, סיפור סנסציוני, נדיר. מדובר בילד בן שתים־עשרה שהוליד תינוק לילדה אמריקאית בת גילו. הילד מחזיק בתינוק בתקווה שאמו תחזור אליו. מוזס מבקש להתפייס עם טריגנו, ומקיים איתו שיחה ארוכה לתוך הלילה על אובדן המשמעות של הסרט בשל השמטת הסיום. טריגנו דורש ממוזס לצלם את הקטע החסר, כשמוזס עצמו בתפקיד הקבצן.

החלק השני נוגע אפוא בכמה ספרים ומחזות שמקיימים את המיזוג הלא נמנע בין הריאליה הבדיונית לבדיוניות המופלגת, שמעניקה משמעות עומק או גובה ליצירת האמנות. יש בו אזכור נסתר ליצירתו של עגנון, בשיבוצים שמתייחסים אליה, כגון "התכלת השחרחרה" של עיני התינוק, נכדו של אמסלם, שעליו מוסב הסיפור שמציע אמסלם, אבל מאפיינת את עיניה של דינה, גיבורת *הרופא וגרושתו*. הכפר הערבי ששימש רקע ל"הרכבת והכפר", ככל הנראה בית־צפפה, הפך עם הכיבוש "מאויב לאוהב", ככותר סיפורו הנודע של עגנון, ובהמשך, בביקורו במדריד, מתאר מוזס את עצמו כ"אורח נטה ללון", כשם אחד הרומנים החשובים ביותר של עגנון. רמזים אלה מכוונים לאותה מטרה, להבנת האינטגרציה הבלתי נמנעת בין הבדיה הריאליסטית לבדיה המופלגת, צירוף אופייני כל כך ליצירתו של עגנון.

החלק השלישי אמור להוליך את הקורא אל פשר "החסד הרומאי", שנהפך בהמשך הדברים ל"חסד ספרדי". בכל פרקיו של הרומן לא מצאנו רמז למשמעותו של המיתוס הרומי בעלילתו המורכבת, בסיפור המסגרת ובסיפורי הסרטים, המשמשים סיפורי משנה. זיקתו של סרט "הסירוב" וחשיבותו כסיום לסרט בדיוני זה מתבררות במהלך החלק השני, אבל מעבר לסיפור המעשה, ברובד ההשתמעות הפנימית של הרומן, עדיין לא נרמז דבר שיסביר את בחירתו של "חסד רומאי" כגורם מרכזי ברומן. בחלק השלישי מוצעת אפשרות לפרשנות מרתקת, שעשויה לענות על שאלה זו.

החלק השלישי, כאמור, מתרחש במדריד. מוזס מתבייש למלא את דרישתו של טריגנו בארץ, מפחד הרכילות, ובספרד איש לא ידע על כך דבר, נראה לו. הוא קורא לעזרתו את מנואל דה ויולה, שעוסק בענייני סעד, ומציע את כל כספי הפרס למימון הביצוע של הסצנה מ"החסד הרומאי". דה ויולה מביא אותו למשפחה של מהגרי עבודה מוסלמים, קשי יום ומוכי גורל. האשה מסרבת להסיר את הרעלה בשעת ההנקה, ומוזס מוותר על ביצוע התמונה עם אשה זו. למחרת מביא אותו מנואל לשחקנית שמתברר שהיא מסוממת. גם עליה מוותר מוזס. אמו של מנואל, דונה אלווירה, נחלצת לעזרה, ולוקחת את מוזס, עם הצלם שלו, שהוא בנו של טולדנו שהנהרג בתאונה, לחווה כפרית, שם רואה מוזס סוס וחמור עומדים יחד באורווה, ומהחווה יוצא גבר גבוה וצנום, עם זקנקן. מוזס רואה בו את דון קיחוטה בכבודו ובעצמו, ובאשה הכפרית שמיניקה אותו - בסופם של הדברים - את דולסינאה, אהובתו הדמיונית של דון קיחוטה.

מהי אפוא משמעותה של הנקת החסד? *בחסד רומאי* מדובר בהצלתו של איש ממוות ברעב, גם *בענבי זעם* מדובר בהצלת חייו של אדם גווע ברעב, אבל מעבר למשמעות הישירה, המיידית, מוצע כאן סמל מזעזע למצבו של האדם בחברה הקפיטליסטית. *בחסד ספרדי* אין רעב ואין מוות ברעב, ולמעשה החסד אין משמעות חברתית. זו נדחתה בידי מוזס כשסירב לקבל את מה שהיה אמור לסמל חסד חברתי משדיהן של נשים מוכות גורל. הוא השאיר בידן חלק מכסף הפרס, כך שכִּיוּוּן החסד התהפך, והיונק גמל חסד למיניקה. נראה אפוא שיש לשוב אל נושאו של הרומן כפי שהובן בחלקו הראשון, לאמור, פואטיקה של פרוזה, שעניינה ביחס שבין ריאליזם ספרותי למטא־ריאליזם, ולמערך האינטגרטיבי שנוצר בהכרח ביצירה הספרותית. היניקה מורה אם כן למקורותיה של היצירה הספרותית. החסד הוא "חסד השיר", כפי שכתב לוי בן אמיתי, והשד ממנו יונקת היצירה הוא התשובה לשאלה, השירה מאין תמצא. "שירה" במשמעות מכלילה של יצירת אמנות.

תשובתו של *חסד ספרדי* אומרת, שמקורה של היצירה הוא בניסיון האישי במציאות, בעולם האמיתי, אבל אין די בכך. יצירת אמנות אינה נוצרת בחלל ריק, כל יוצר ספוג במעשי תרבות שספג בניסיון חייו. שני גורמים אלה, חומרי מציאות מחיי היום יום, עם חומרי תשתית המצויים בספרות הגדולה לדורותיה, ובאמנויות לסוגיהן, חומרים שעשויים להיות חומרי מציאות, אבל גם בדיה מופלגת, מפרים בחלב של חסד את דמיונו של יוצר האמנות. היצירה אינה חייבת לרדת לביבי העוני, ירידה נטורליסטית, בז'רגון של חוקרי ספרות, כדי לתאר מציאות חברתית, ואינה זקוקה לסמים כדי להתעלות אל מעבר לריאליה, או לרדת למעמקיה. *דון קיחוטה* עשוי להוות דוגמה מבריקה לפתרונה של שאלת החסד הספרותי, שכן רומן זה בנוי על בדיה מציאותית, המתבטאת בתיאורים נפלאים, רחבים, של חבל למנשא במרכז ספרד, במאה השבע־עשרה, שבתוך בדיה זו משובצים פרקי בדיה מופלגת, הרבה מעבר לממשות, שמתקיימת בדמיונו הפרוע של קיכדה, שלובש בדמיונו את דמותו של האביר הנודד דון קיחוטה. דולסינאה, מתוקה בספרדית, היא חלק מאותו עולם דמיוני. היא דמות מציאותית, איכרה פשוטה ובריאת בשר, אבל היא מתקיימת גם, ואולי בעיקר בדמיונו של קיכדה, לאמור, היא מגולמת בבדיה המתקיימת בתוכה של בדיה, הרומן הענק של מיגל דה־סרוונטס.

יש *בחסד ספרדי* כמה נגיעות בנושאים אקטואליים, כגון נושא הפערים העדתיים בישראל, שכן מוזס, גיבור הרומן, הוא ממוצא אירופי, והדמויות הסובבות אותו, רות, טריגנו וטולדנו, הן ממוצא צפון־אפריקאי. יש התייחסות נקודתית לאי־אלה נושאים אקטואליים, במיוחד בפרשנות של טריגנו ל"תרדמת החיילים", יש גם נגיעה בשאלת דתיות מול חילוניות, במיוחד בחלק הראשון. יש גם התייחסות למעמדה החברתי של האשה. נושאים אלה ואחרים, על אף חשיבותם, מצויים בשולי הרומן, ומטרתם היא לשרת את הנושא העיקרי, הפואטי, שכן אלה הם חומרי מציאות שמעמיקים את המצע הריאליסטי של הרומן, שבתוכו משובצים חומרים של בדיה מופלגת. גורם נוסף שמחזק את המצע הריאליסטי של הרומן נמצא בעיצוב פסיכולוגי מעמיק ומורכב של הדמויות, עם היותן מהלכות בין מציאות ריאלית למציאות מפליגה בבדיוניותה.

חסד ספרדי הוא רומן נפלא, מורכב ומעמיק, הדורש מהקורא חשיבה מורכבת, רבת פנים. הוא כתוב היטב, ביד אמונה, במבנה ספרותי יפה להפליא. ❖