

כמו דגים מתים

אך נכשל ומתדרדר, מקצועית ואישית, כשאשתו עוזבת אותו לאחר הולדת בנם יחידם, אמנון, והוא שוקע בוקנה מנוולת. הרוד השלישי, אמנון, הוא כישלון מהלך מלכתחילה: עובר מעבודה לעבודה ומאשה לאשה, ואינו מקים משפחה לעצמו. הוא אוהב לטייל ולשוטט בעולם, ללא מטרה, וכאשר נקרית על דרכו האפשרות למשפחה עם אשת איש העוזבת את בעלה למענו, הוא זונח אותה ואת ילדה ויצא שוב לנודדיו, הפעם כדי להתחקות על גודל סביו בהודו. זהו הסיפור הראשון, והוא בעצם סוג של טלנובלה מוגדלת.

אבל במקביל קיים סיפור שני, והוא של אד מקנזי, וטרירנר אנגלי משמים מכפר קטן באנגליה, הנושא לאשה יפהפייה לונדונית, קייט, ואינו מסוגל לספקה, מינית ורגשית. כאשר הוא מנסה לרענן את הנישואים העבשים בטיול באיטליה, הוא מאבד את אשתו לטובת מרען איטלקי טרזן הגודל אותה ממנו בקלות, ואילו הוא עצמו שוקע במסכת של שכרות ורחמים עצמיים ומפליג מאיטליה להודו. סופו שמגיע לאותה עיירה, לָהּ, בצפון המדינה, והופך מוטרירנר למנהל בית החולים המקומי, שאליו מובא פוליאקוב היהודי, במצב של כמעט מוות קליני.

כאן מתחברים שני הסיפורים, כאשר השני אמנם אינו צבעוני כמו הראשון אבל הוא מין נרטיב שהיה מתאים, למשל, לפורד מדוקס פורד: בעל נבגה, המבקש לנקום במי שגזל את אשתו באמצעות מזימה מטורפת, ליצור תרמית מדעית במשלחת שהוא מממן, למדבר שבין הודו לטיבט, מתחבר אל הראשון בדרך מלאכותית משהו. לסיפור השני יש גם כמה הסתעפויות: נישואיו השניים של אד מקנזי לאנגלייה מבוגרת ומשעממת, הולדת בנו, מות אשתו ועוד ועוד.

שמעוני מקשט את שני הנרטיבים המרכזיים הללו בקישוטים בארוקיים רבים: תיאור החיים בצפון הודו על היחסים בין הדמויות האנגליות שבמקום והילידים ההודים; תיאור המסע ההזוי אל המדבר כדי ליצור את התרמית (בדבר מציאות אוקיינוס קדמון שם) שתהפוך למלכודת המדעית שבה ייפול האיטלקי, חזויותיו של אמנון (הנכד) במלחמת לבנון הראשונה, ועוד. מבחינה זו הרומן אמנם אינו מצייר חברה שלמה, אלא מתאר פסיפס מורכב חובק יבשות. דומה שכאן נגרר סופר אחר יכולת התיאור שלו והתפרס על פני שטחים רבים, אולי רבים מדי. זו אינה תמונה אחידה, אלא מעין מצרף נעדר צורה שיש בו חלקים שאינם מתחברים זה לזה, והסכנה של חוסר אחידות והליכה לאיבוד קיימת. אלא שיכולת הכתיבה של שמעוני היא כזאת, שהוא יכול לרדלג מתיאורים נוסח קונראד (או פטריק וייט למשל בוס) של מסע המשלחת, אל קטעים המזכירים את פורטר (בתיאור המפגש בין החברה האנגלית הקולוניאלית באותה עיירה הודית עם התרבות המקומית). וכאשר הוא מגיע אל חזויות המלחמה של אמנון הוא אולי מושפע מס' יזהר או מסופרים ישראלים אחרים שעסקו בחזויות מלחמה - וכל השפע המגוון הזה ביכולת מעוררת התפעלות.

הווירטואוזיות שנדרשה משמעוני, בתארו נרטיבים כל כך שונים, היא אכן מרשימה. לעתים רבות הוא נוקט גישה אקספרסיוניסטית (כשהוא מחקה את העגה הישראלית, ואף משתמש במטבעות לשון המזכירות את הגשש החיזור), ולעתים הוא מפגין שליטה בטכניקת זרם התודעה (כשהוא מתאר את מחשבותיו של מקנזי, או של אמנון לגבי הנשים בחייהם). דומה שהוא בקי בכל הטכניקות הספרותיים הנתונים לרשות הפרוזה, והוא מתאר את מה שהוא מתאר לא בדרך ליניארית (הרי זה מיושן), אלא הולך קדימה ואחורה בטכניקה קולנועית משופרת של "פלאש בק", אבל מציין בראשי פרקים את הזמן והמקום (מזכיר את הקול והזעם של פוקנר).

לא מניתי אלא תמצית שבתמצית של הנרטיבים הגדולים, אבל כבר כאן ניתן לראות פגם יסודי, כפי שצינתי לעיל: שני הנרטיבים הגדולים אינם מתחברים אלא באופן מלאכותי מאוד. העובדה שהיהודי הרוסי התגלגל בדרך לא דרך לאותה לָהּ שבהודו, ושאליה נָקוּ חייו של הוטרירנר האנגלי,

יובל שמעוני: קו המלח, הוצאת עם עובד 2014, 969 עמ'

"אבל אין המוות בא כך, גם לא מצויד בהרמש, אלא מבפנים הוא עולה כשמתרגש הוויתור הגדול, וכמה קל להיענות לו כשאחל הטעם לחיות."
יובל שמעוני - קו המלח

הסוגה הקרויה "רומן" הגיעה לשיאה במאה התשע-עשרה, אחרי שמאתיים שנה קודם התעצבה בשלבה הפיקרסקי. מאז *דון קישוט*, עבור בז'ל בלאס וכלה במועדון הפיקוויקים, הרומן הפיקרסקי יצר תבנית שפותחה על ידי האמנים הגדולים שלה במאה התשע-עשרה: טולסטוי, בלזאק, דיקנס וסטנדרל. הרומנים הגדולים (תרתי משמע) הפכו להיות פרסקות של החברה, תמונות פנורמיות שבמרכזן נרטיבים משוכללים, שלל דמויות מעוצבות כהלכה, וקצב סיפורי שיכול לרתק את הקורא. (אחד הגילויים המפוארים של הרומן בשיאו הוא רומן-נהר מהסוג שכתבו רומ וולן או מרטין דו-גר). אחרי השיאים הללו, חלה ירידה טבעית ברמת הרומן, ובמאה העשרים הוא שקע בשלל ניסויים מנייריסטיים, שכל תפקידם היה לכסות על השקיעה או למצער להאט אותה.

הניסויים הללו - זרם התודעה, הרומן החדש ועוד - לא היו אלא ביטוי לאובדן היכולת הנרטיבית שהיתה כל כך פשוטה וטבעית במלחמה ושלום, בבית קדרות או במידלמרץ, אם לציין דוגמאות בולטות, ובמאה העשרים היא נעלמה. פשוט כך. לא פרוסט ולא ג'ויס לא ניחנו ביכולת זו. למה הרבר דומה: להשוואה בין המוזיקאים הגדולים של התקופה הקלאסית והרומנטית בווינה, לעומת ירשיהם האקספרסיוניסטים (עד כדי כך שמרוב ניסויים יש מקום לתהות אם האחרונים היו מסוגלים לעשות מה שעשו קודמיהם). כי הרומן, תכליתו לספר סיפור, והוא הבסיס והגיגון הקיום של סוגה זו. כל מי שמנסה לכתוב רומן ואינו יודע לספר סיפור (יכולת שאינה מובנת מאליה), משול למלחין שאינו בקיא בהרמוניה, או לצייר שאין לו טכניקת רישום.

משבר הרומן שנמשך עד ימינו נובע מהיעדרה של יכולת הסיפור. חלק מכותבי הרומנים בישראל יודעים, אולי, לכתוב פרוזה, אך אינם יודעים לספר. הנה, הרומן האחרון של שמעוני הוא יצירה מפוארת, החוזרת הן אל ממדיו של הרומן כשהיה בשיאו (הוא מחזיק קרוב ל-1000 עמודים), והן אל השאיפה לחבוק תקופה שלמה (מאה שנים) ולספר סיפור. הסיפור הוא מורכב. למען האמת, יש כאן שני סיפורים, כמעט מקבילים.

ישנו הסיפור הראשי של שלושה דורות במשפחת פוליאקוב-פולג, המתחיל לפני סוף המאה התשע-עשרה, כשפוליאקוב הסב, ילד יהודי ברוסיה, חווה על בשרו התעלות אנטישמית מידי נערים רוסים, אחר כך הוא עד לפוגרום נורא בעיירה של הודו, הופך להיות חלק מקבוצת טרוויסטים נרודניקים, ומשתתף בהתנקשות בשר הפנים הרוסי פֶּלְבָה בשנת 1904, נתפס בידי משטרת הצאר, עובר עינויים, נחשד בבגידה שעליה הוא מחפה בהוצאה להורג של אחד הקושרים, וסופו שהוא נמלט מרוסיה ומגיע לצפון הודו, כשהוא על סף המוות. בנו נחמן, שנולד מליל אהבה עם נערה יהודייה, עובר איתה לארץ, ומתחיל בקריירה אקדמית,

ביותר בהיסטוריה היהודית, מוטלים הגופים היגיעים של הגיבורים על חוף המבטחים הכוזב של הודו (כמובן, אלא מה?), לשם מועדות פניהם של צליינים מעוררי רחמים אלה. הם מבקשים פשר? גאולה? ואולי את המוות עצמו.

אבל מהי סיבת החולי הזה על שלל צורותיו? הסיבה היא פשוטה: העדר אהבה. אף לא גיבור אחד מגיבורי הספר חווה חוויה של אהבה. ישנם הבוזקי אהבה, כן, אך אין אהבה של ממש. המין הוא זמני, המחויבות אינה קיימת, השעמום גובר על התשוקה. תשוקה? הלא בכל התיאורים הארוטיים בספר, המחבר מדגיש שוב ושוב את סבילותו של הגבר נעדר התשוקה ("איכרו הרופס"), כשהוא נגרר אל מיטת האהבה, בין אם בידי אשה מזדמנת או בידי זונה מקצועית. וכשנעמק, בת זוגו של אמנון, מנסה לעודד בו תשוקה או אהבה, הוא אינו מגיב.



היא מקרית לחלוטין. באותה מידה יכול היה שמעוני לטוות עלילה שלישיית (למשל הומוסקסואל צרפתי שנאלץ לעזוב את צרפת בגלל רדיפות החברה, ושהוא גם משורר שחפן, שמגיע להודו ושם מוצא את גאולתו הגופנית והרוחנית...) המקריות הזאת נראית סתמית, וברור לנו, הקוראים, שהסיפור של היהודי הרוסי הוא החשוב יותר. אבל אם כך, כלום אין הסיפור האנגלי מיותר? בדרך זו הרי אפשר היה לקצר את הרומן בחצי, ואז לא היה זה אולי הרומן ה"גדול" שביקש שמעוני לכתוב. מבחינת ההיגיון האמנותי גרידא (לא כמפגן של וירטואוזיות), הסיפור האנגלי נראה מיותר. הקצב של הליכה קדימה ואחורה נעשה מסובך עוד יותר כשיש לפנינו גם דילוגים אופקיים בין שני הסיפורים. כלומר הרומן אינו משקף רק את תהפוכות הזמן, אלא בעצם מנסה לבטא את הקפיצות המרחביות (רוסי-אנגלי, מזרח-מערב). לעתים נדמה שהיו לשמעוני לפחות ארבעה

רומנים מתחת ידו, אך הוא העדיף לאחות את כולם לרומן אחד. מידת ההצלחה במשימה יומרנית זו תלויה ועומדת. הז'ונגלריה אכן מרהיבה, אבל לשם מה בעצם? כאשר יש בידי האמן עושר ויכולת שכאלה, גדול הפיתוי להפגין אותם בכתיבה. כאן התבקש דווקא ריסון אמנותי, צמצום לשם עוצמה, ריכוז במקום התפשטות.

כסופו של דבר, מהו נושאו של הרומן הגדול הזה? כל הגיבורים הראשיים מגלים אותם תסמינים: בוגרנות, נטישנות, בריחה מאחריות. איש איש לשיטתו. פוליאקוב בוגר בעמו וברעיו למחותרת, נחמן בוגר בשאיפותיו המקצועיות, אמנון בוגר בכל אותן נשים-לשעבר שהכיר וגם בנעמק, האישה שביקשה להקים עמו משפחה. כל השלושה בורחים מאחריות ליצירת יחסים בעלי משמעות. חלקם מסרבים להוליד ילדים (אמנון), חלקם עושים זאת מבלי שיידעו (פוליאקוב).

בצד השני המצב דומה: אד מקנזי אינו משתדל לרצות את אשתו, אדישותו מובילה אותה לנטוש אותו, נישואיו השניים הם בגידה באהבה, שכן אינו אוהב את מי שתהיה אם בנו היחיד. אחר כך הוא מתקיים מכוחה של נקמנות קטנונית המסרבת לגוע. הוא בוגר בכל מערכות היחסים המזדמנות שהיו לו (חלקן עם זונות), ובוגר באפשרות לקיים יחסים אנושיים מעמיקים. הוא חי מתוך אדישות וסבילות, וגם כלפי בנו יחידו שאותו הוא משלח מעל פניו הוא אינו מגלה אהבת-אב יתרה.

המצב הקיומי הזה נחשף על ידי המספר בשלל צורות: במעשה ובמחשבה, בזיכרונות ובהגיגים הנלווים אליהם, הדומה שהוא מהווה חלק נכבד מהטקסט הכתוב, אם לא מרביתו. יש להניח שזו כוונת מכון ושמעוני דאג שנכיר היטב את המשבר הקיומי של גיבוריו, ועשה מאמצים רבים שאנו הקוראים לא נחמיץ את גילוייו.

הבגידה, הנטישה, העדר האחריות, אינם אלא ביטוי לחולשה עמוקה יותר, לאין אותה שהיא גם גופנית (ישנם רמזים רבים לאימפוטנציה) וגם רגשית. התשישות של הגיבורים היא כל כך גלויה וכולטת עד שנדמה לפעמים שהיא מוות בשלבים. ההגיגים של אמנון על מיתתו ועל מה שיקרה לגופו אחריה; התיאורים הארוכים של גסיסת אמו - אלה יותר מאשר רומזים על כך. אבל גם אצל אחרים יש דברים דומים. כולם, כל אחד בדרך, הם מתים-מהלכים, זומבים הניזונים מחוויות חולפות ואינם נאחזים בשום דבר קבוע - אידיאולוגיה, או משפחה, או מקצוע - הכל ארעי, חולף, תלוש. אכן, שמעוני הצליח ברומן הזה לחזור לדמות התלוש שבספריהם של גנסיין וברנר בראשית המאה הקודמת. אלא שאם הגיבורים ההם נתקפו תחושת אי-אונים לנוכח האתגרים העתידיים של המהפכה הלאומית היהודית, גיבוריו של שמעוני (בסיפור היהודי) חווים חולשה בעקבותיה. בסיומה של המאה העשרים, המאה הגדולית והאיזומה



העיר לָה, טיבט

העדרה של האהבה הוא נושאו המרכזי של רומן מפואר זה. דומה ששמעוני חש שהוא מזהה את מה שהוא רואה כמחלת דורנו. דוסטויבסקי אומר **בהאחים קרמזוב** כי "הגיהינום הוא המצב של מי שאינם יכולים לאהוב". זהו הגיהינום שלנו. כאן אפוא מרכזו של הרומן: העדרה המחולט של האהבה הוא החולי האוכל אותנו מבפנים. (אזכיר כאן שורה נפלאה ממחזור השירים של מרדית "אהבה מודרנית": *We are betrayed by what is false within*) הוא מוליך לאדישות, לנטישה, לבגידה, ולכל הצורות המגוננות של פחדנות. החיזוק המבעית הזה שפורש לפנינו שמעוני אכן ראוי לרומן רב-מידות, ומצדיק את יומרת היוצר ליריעה רחבה ככל האפשר. ואולי זוהי הסיבה האמיתית לנרטיב האנגלי: להראות שחולי זה אינו יהודי בלבד, ואינו ישראלי בלבד. מבחינה זו הרומן הזה הוא אוניברסלי, וציון דרך לא רק בספרות הישראלית. כך מתהלכים להם הגיבורים על פני זמנים ויבשות, ונושאים איש איש את צלבו.

האי-אהבה אינה מכוונת רק כלפי הזולת. גיבורים אלה אינם אוהבים את עצמם, ולכן גם לא את נשותיהם, לא את עמם ולא את אלוהיהם! משום כך הם מתים חיים, ואף יותר מתים מאשר חיים. ככה הם נסחפים על פני ים החיים, כמו דגים מתים (אף זה דימוי מודגש בספר).

אבל רוח אלוהים אינה מרחפת על פני המים.