

משוגעת / מדוע, לפי מונחיה, היא הוד מלכותה? (העניינים האלה למה בוכות). שאלות אלה חורגות מעולמה הפיזי הפיזי של הדוברת. הריכוז והאינטנסיביות של החוויה האישית מסייעו לעי צוב עולם מיסטי ומזוה, אך בעל מש וות רחבה ומיידית מאד. הקוטביות שבין טוב ורע, חיים ומוות, אור וחושך שרירה וקיימת. בעולמה של חדוה הרכבי מתג למת קוטביות זו בתמונות של אימה, הת פוררות וריקנות. בצידן: כמיהה לעדינות, ל"חליל ורוד" (עמ' 16), ל"קולות של מלאכים" (עמ' 17), למרחב של אינסר פיות "על שפת השמש" (עמ' 14). בריא ליה של ההווה יש שאלות ותהיות, פחד מן ה"עכשיר" וה"כאן"; בקוטב ההפוך מצויים האגדה והחלום, ומשם בא גם נסיך החלומות, המעביר לעולם אחר,

טוב ומאושר יותר (לצמיחות, נסיך). שיריה של חדוה הרכבי, הבולטים בייחודם, השופעים רגשות אדירים, תוך עיצוב עולם מטאפורי מזוה וקיצוני, אינם קלים לקריאה ולפיענוח. החוויה שמאחר ריהם קשה ומעיקה, ודרכי הבעתה אף הן מורכבות למדי. הסיטואציות קיצו ניות, אינטנסיביות, מעיקות, מתחלפות במהירות ומשנות פניהן באורח קוטבי. השירים דורשים קריאה מעמיקה וסבל נית, אך הם מעניקים חוויה אסתטית ואינטלקטואלית גם יחד. יש בהם יכולת לגעת במסתרי הנפש האפלים ביותר, אך גם בכוחות שמעבר לאדם ולעולם המוכר לנו. היכולת להתכנסות ולהתפשטות, לג עת בפנים ובחוץ, היא המאפיינת את שירת חדוה הרכבי במיטבה. ■

עצמה, לבין ערכיות מוסרית שהיתה מט רתה העליונה של הספרות בימיה ה"פרה מדעיים": "אסתכן בקביעה מכלילה: כל יצירה מילולית בעלת משמעות מכליעה בשיפוטה האסתטיים גם מיבחינים אתיים, החורצים את דינה האסתטי במודע או שלא במודע" (עמ' 102). ובאופן ברור עוד יותר: "כל יצירה שענינה יחסי האדם לזולתו ויחסי האדם לעצמו – איננה אדישה לקריטריונים מוסריים" (עמ' 15).

גישה מרכזית זו, של חיפוש משמעות והדגשת המסר המוסריספרותי, בולטת הן בבחירת היצירות והן בדרך ניתוחן: קאמי בלבטי האחריות ומימוש החירות האישית של גיבוריו; התמודדותו של סארטר (המספר) על חירותם של גיבוריו הוא ועל חיפושם האבסורדי אחרי פשר החיים. סארטר ובעיית האנטישמיות, של גביה נוטשת המחברת כליל כמעט את ההתעסקות באמצעי ובדרכי הבעה, ומת מקדת בהסבר רעיוני. ואפילו ברשימה על רוב גרייה, אשר קבע באופן מוחלט ש"הסופר אינו אומר מאומה. אין לו תי זות ולא מנשרים", טרענת אוריין שכותב הדברים השליך אומנם "את הפסיכולוגיה מבעד לחלון, אבל מפלצת זו שבה והסת ננה מבעד לחרכים המוגפים והצילה את סיפוריו... אילו הצליחה התיאוריה, כי אז נכשלה יצירתו" (עמ' 19).

אלא שלמרות הכיוון הבולט בבחירת היצירות הנדונות ובדרך ההתייחסות אליהן, אין הדברים מגיעים לכדי קונצ פציה מכלילה, לא מבחינת ה"מדוע" הפילוסופי-חברתי המובע בהם ולא מבחינת נקודת-ההצטלחות הספרותיות. קביעה זו נכונה גם לגבי קווי-איפיון מר כזיים נוספים, שבהם עוסקת המחברת, כמו: המונולוגיות הפנימיות של ספרות המאה ה-20 (עלילות קלארסה); מלחמתו של הסופר המודרני ברבדים האמוטיביים של השפה (היאוש שבכנאליות); תהליך השתנותו של הרומן מהמאה ה-19 ועד ימינו (רדנים חיים רק שלוש פעמים) ועוד. כל אלה ניתנים כקטעירעיונות מעוררי-סקרנות, שאינם מגיעים לכדי ראייה אחידות (אף לא בעזרת נסיון הח לוקה הפורמאלית לקבוצות לאומיות, או לרצף יצירות של סופרים מסויימים). סיב תו של חסר זה נעוצה בראש וראשונה בעובדת היותו של הספר אסופה, אשר המאמרים הכלולים בה נכתבו לאורך שנים, ולא הגיעו לידי עיבוד מחדש. אולם תהיה הסיבה אשר תהיה, יש להצט ער עליה, דווקא משום כושר ההתבטאות, מקוריות הניתוח ואומץ ההיסוס והכפירה

טעמיה מעוררת סקרנות

עמלה עינת



יהודית אוריין

• יהודית אוריין, שדות זרים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשמ"ב.

יסודותיה הראשונים של ביקורת הספ רות נבעו בודאי משאיפתו האישית של המבקר להגיע להבנה מעמיקה ככל האפ שר של היצירה הנקראת וממגמתו לקרבה (או להרחיקה) אל קהל-קוראים פוטנ ציאלי. עם התרחבותו של מדע-הספרות והתעפפותו בטרמינולוגיה ובמתודות אנא ליטיות, ניטשטשו והלכו מטרות אלה, עד שלעתים קרובות נוצר צורך בפרשנות לפרשנות, ועד שלפרקים נדמה שכתבתו של מבקר זה או אחר היא, בעיקרה, תר צאה של דחף הביטוי וההצטעצעות המי לולית שלו, יותר משהיא יונקת מהתענ יינותו ביצירת זולתו.

יהודית אוריין מחזירה אותנו ברשימר תיה העתונאיות-ספרותיות לתפקידה הקומוניקטיבי הבסיסי של הסקירה הספרותית, בכתובה שעיקרה מתן רקע כללי, הבהרת מושגים רלוואנטיים, מגע ברצף העלילה או במרכיבי העיקריים והבעת עמדה ערכית לגבי המסר ודרכי הבעתו (כולל תרגומו). ואף שברור כי כליה-הבדיקה והאירגון המצויים בידה משוכללים, ושהיא מיומנת בהם היטב, נראה שבמודע ובמכוון היא אינה עושה בהם שימוש מוגזם, אלא נזקקת לעזרתם כרמיזה-כוונה בלבד, וגם אז מסבירה את הטרמינולוגיה המקצועית הקשורה בהם

בדרך פונקציונאלית: "בשעה שסיפור נמסר", היא מסבירה דרך משל ברשימתה על "תוף הפח" לגראס, "מפעיל הקורא באופן אינטואיטיבי המרה ממערכת מידות אחת למערכת מידות אחרת. בלשון מק צועית, הקורא מהפך את השיפוטות שעושה המספר הבלתי-מהימן מן הנור מות המוסריות שלו לנורמות המוסריות של המחבר והקורא..." (עמ' 103).

השוני בגישתה של אוריין לנרשא כתי בתה בולט גם באמת-המידה המרכזית שעליפה היא בודקת, במוצהר ושלא במר צהר, את היצירות המטופלות. וכאן היא פורצת איסור "מדעי" מקודש כמעט, בנ סותה לקשר מחדש בין צורניות אמנותית טהורה, שמקורה ותכליתה כביכול היא

לגבי אמיתות "קדושות", המתגלים גם במגעה החלקי של המחברת ביצירות. ברשימה המוקדשת ל"אל המגדלור" של וירג'יניה וולף, מבהירה אוריין בדרך עיונית בעלת גוון תיאורי פלאסטי כמעט, שתי אבני־שתיית בעולמה הספרותי של וולף - הזמן והתודעה: "זהו זמן אישי מאוד, מתוח ומכווץ בהתאם לרחשי התר דעה, שאינו מצייט כלל לחלוקות המוסכמות עלינו בלוח השעון... המחברת הופכת את המציאות ככפפה. הארועים החיצוניים נמסרים במינימום של מלים..." (עמ' 88); או: "נרצת אשליה של... נאמנות לתהליך החשיבה כנתינתו. מעין רשמקול... המקליט את כל קולות הנפש בבת־אחת תוך הפרדתם לפסיקול בודדים, הבאים מתוך חוסר ברירה בזה אחר זה..." (עמ' 90).

בסקירה על "תוף הפח" לגינטר גראס ניתן היבט מעניין ומעמיק על התפצלות הזדהותו של הקורא עם גיבור הסיפור בגלל אי־עקיבותו של הנורמות המוסריות

שעל־פיהן בנה הסופר את דמותו. אפאראט ניתוחי זה קושר את המחברת שוב לאמת המידה המוסרית, המהווה ציר מרכזי כאסופה זו. ואילו בטיפולו בטולקין, אין היא חוששת להטיל ספק בגדולתו החד משמעית (אם כי יש לומר שגם בדרך הב עת עמדותיה שלה, ואפילו הן עמדות ספק, ניכרת לעתים נטיה לקביעת אמיתות מוחלטות וחד־משמעיות).

הכלים, כמודגש לעיל, בין האסתטיים ובין האתיים, מצויים בידי המחברת, והם קיצות - עשירים ושלוש במספר, כולל "ראשי הפרקים" למחשבה המצויים בהקדמה ("הטוב, הרע והיפה" - עמ' 9), מעררים סקרנות וציפיה למסה (או מסות) מקיפה יותר, בעלת השקפה כוללת ומארגנת. יתכן שבמיסגרת רחבה כזו תוכל יהודית אוריין להתייחס גם ליצירות כל־שהן מתוך הספרות העברית החדשה, ולערב משהו מעפרות שדותינו בגבוליהם של השדות הזרים. ■

הריאליזם הקרואטי באיטליה

יערה בן־דוד

● תיאודור פונטאנה, אפי בריסט, מגרמניה: נילי מירסקי, הוצאת עסעובד 1981.

בעיותיהם של זוגות נשואים, ובכלל זה הבעיה של בגידת האשה בבעלה והמחיר הכבד שהיא משלמת על כך, זכו לטרי פול נרחב בספרויות המאה ה־19. מה המבדיל בין הסופרים שעסקו בנושא נציחי זה? - כמובן, דרך הטיפול בו; תיאודור פונטאנה כתב את "אפי בריסט" בתקופת השקיעה של הריאליזם הגרמני, שהגיע לנקודת רוויה ומיצה את האמת המרה של המציאות החברתית ואת המכוער והלא מוסרי בחיים. טבעי שבכתיבתו של פונטאנה התנקזו השפעות סיגנוניות ותימטיות של קודמיו. את ההבדלים בדמויותיהן של מאדאם בובארי לפלובר ושל אפי בריסט לפונטאנה ניתן, איפוא, לייחס גם לגורמים השונים של הריאליזם בכתיבתם של שני היוצרים.

המצא היחיד, שמיעדים פלובר, טרסטוי ופונטאנה לאשה שחייה נהרסו עקב בגידתה, הוא המוות. אבל שונה טיבו של פסק דיין המוות שגור פונטאנה על אפי בריסט מגור הדין של טולסטוי ופלורבר; לא התאבדות דרמטית אלא צליל מינורי נוגה מלווה את היקטפותה של

אפי. מותה פשוט מתבקש מאליו בהיותו חלק אינטגרלי מתהליך שהגיע לסיומו: תהליך של גוויעה איטית - פיזית ונפשית. לא ברור מה גרם למה; מצוקתה הנפשית הקשה או מחלתה הפיזית. ופונטאנה מטשטש זאת בכרונה תחילה. את מותה הוא חותם בסיטואציה סמלית צנועה: "בעררוגה העגולה חל שינוי קטן. שעור השמש נעלם, ומאחור נחה במקרה מו טבלת שיש לבנה, שלא נחקקו בה אלא המלים "אפי בריסט" וצלב תחתיה". (עמ' 278). לפרפורי גסיסתה כמעט ואינו שועה - שלא כקודמו, פלובר, שלא עצר כוח לכבוש לחלוטין את נטייתו הרומנטית בתיאור מותה של אמה בובארי, ועל ידי התיאור המפורט ביטל את המרחק האסטטי בינו לבין הדמות.

פונטאנה אוהד את הדמות החביבה וקלת הדעת ומתייחס למשוגותיה בחיך סלחני, בחמימות. מה שחסר הוא האלמנט הביקורתי בהתייחסות לאפי, אלמנט שקיים ביחסו של פלובר למאדאם בובארי. הוא אינו מבקר אותה על חלומותיה, אך יחד עם זאת אין הוא מזדהה איתה הזדהות טוטאלית, כי לא היה עליו, כעל פלובר, להיאבק ברומנטיקה. משום כך הריאליזם שלו "מוזקק" יותר, כמעט גאטרליסטי. חרף העובדה שפלובר ניסה להדחיק הלכי רוח רומנטיים - הם ניכ-

רים בכתיבתו. פונטאנה, לעומתו, מתבונן במציאות בעיניים מפוכחות יותר, והגם שהוא מוקסם מגיבורתו הוא נזהר שלא להאדירה במלים רמות ובתיאורים רומנטיים למכביר.

בכל זאת, קשה להתעלם מצילו הארוך של פלובר על פונטאנה למרות שהאחרון הצליח מבחינות מסוימות להטמיע את ההשפעות ולהעבירן דרך הפריזמה שלו. בקטעים רבים קשה לא לשמוע את אמה בובארי חיה ומדברת מגרונה של אפי בריסט. לשתייהן יופי מצודד וקסם שלא פג עם השנים (זה כמובן תנאי חשוב בסיפור מעין זה). לשתייהן מחשבות על בריחה עם המאהב המפוכח, המסרב למלא את מבוקשן (אפי וקראמפאס - אמה ורודולף). אפי ואמה נשארו ילדות שלא בגרו די צורכן כדי להבחין ולבחור במושא אהבתן הנכון (אפי מודעת היטב לילדותיותה בניגוד לאמה) ואע"פ כן הן מסבות אושר רב לבעליהן האפרוריים והמשעממים. אהבת הבוסר של אפי לאינשטטן משתמעת היטב מהצהרתה הילדותית: "ולמה לא אוהב אותי? אני אוהבת את הולדה ואני אוהבת את ברטה ואני אוהבת את הרטה ואני אוהבת גם את נימאיר הזקן. ועל האהבה שאני אוהבת אתכם אפילו איני מדברת. אני אוהבת את כל האנשים שרוחשים לי טוב ומתייחסים אלי יפה ומפנקים אותי. וגם גרט יפנק אותי מן הסתם. עלפי דרכו, כמובן. הנה, כבר בונציה הוא רוצה לקנות לי תכשיט. הוא אינו מעלה בדעתו, כמובן, שתכשיטים אינם אומרים לי ולא כלום. אני מעדיפה לטפס על עצים ולהתנדנד על הנדנדה". (עמ' 31). שתי הגבירות חסרות רגש עמוק. הן שטחיות כמובן זה שאינן תרות אחר תוכן הדברים אלא מוקסמות מחיצוניותם. אפי אומרת: "גרט יפה תואר, גבר שלצידו אוכל תמיד לעשות רושם גדול, ואשר עוד יכבוש לו מקום נאה בעולם". (עמ' 31). היא מוכנה להסתפק בתחליפי אהבה: "ואם לא יפלו בחלקי אהבה ורור... ובכן אז הייתי מבקשת לי עושר ובית מהודר עד מאוד, שהנסיך פרידריך־קארל יתארח בו כשיצא לציד צבאים או תרנגולי בר". (עמ' 29).

אמה ואפי חולמניות, הרפתקניות, אך הצד ההרפתקני בדמותה של אפי מובלט יותר: "מה שאיני יכולה לשאת הוא השיעמום" (עמ' 29). בגידתה בבעלה אינה נובעת מרצון למרוד בחברה ובמוסכמתיה אלא מתוך יצר הסקרנות וההרפתקנות הטבוע בה. בניגוד לאמה בובארי אין היא מתמרדת בחברה על אף הסתייגות