

דן מירון/על בעיות המהימנות האמנותית בסיפור מלחמה חדש

הרומאן של שלמה ניצן, „צבת בצבת“*, שנופו הנושאי הוא נוף מלחמת השחרור, הוא חלק שני בטריילוגיה או בסדרה ארוכה יותר, הפותחת ** בתאור תל-אביב של ימי המאבק עם השלטון הבריטי, תל-אביב של עוצר ושל עליה בלתי ליגאלית, עוברת לתאור מלחמת השחרור בשלביה השונים, ועתידיה, בוודאי, להמשיך ולתאר את ישראל העצמאית בעליותיה ובירידותיה. זהו, אפוא, נדבך בבניין יחיד בהיקפו ובכוונתו בפרוזה שלנו, שלב בנסיון להביא את התולדה הקצרה אך הדחוסה של שנות המעפל הלאומי האחרונות לידי מיצוי וסיכום אמנותיים.

אלא שאין משמעותו של מפעל אמנותי מסוג זה נקבעת על פי תחומי הכרונוולוגיים או ע"י היקפו והכמותי. קו של סיכום תקופה, על החוקיות ההיסטורית המיוחדת לה, חייב להיות מוחש בכל אחד מן הפרטים המובאים ביצירה, חייב לשמש קנה-מדה לבחינת הראוי והבלתי ראוי להכלל בה. וממילא, אין אנו מסוגלים לסלוח בה להרבה מן הפגמים שהיו מובנים בחלק גדול מסיפורי המלחמה, שהציפו את הפרוזה שלנו עד לפני כמה שנים. המחבר חייב לגלות ביצירה זו לא רק את התרשמותו מהסיטואציה המיוחדת במינה של מלחמה, אלא אף את חוש הבקורת ההיסטורית שלו, שרק באמצעות עשוי הוא להקנות לסיטואציה זו כשלעצמה אותה משמעות עודפת, המעמידה אותה כגילוי לחוקיות חיה של חברה שלמה. בבחינה מכריעה זו אין יצירתו החדשה של ניצן עומדת כלל, שכן לא הופעלו בה דרכי תיאור וכוח ראייה, שהיו יכולים להחריג את תפישת המלחמה מאותה פראגמטריות בפיתוח הצורה ומאותה רפורטג'יות שטחית שבמסירת אירועים שאינם מגוף עולם החוויות של המחבר, ושכל עיקרם בעצם ערכם העובדתי, שאיפיינו נסיונות סיפוריים כה רבים בסוף שנות הארבעים ובראשית שנות החמישים.

בעיית המבנה

הולשה זו שב„צבת בצבת“ בולטת ביחוד משום היותו המשך ליצירה שבה עלה ביד ניצן לחרוג מדרך ראייה וביטוי אלו חריגה ניכרת, וממילא

* הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, תשס"ו.

** בספר „בינו לבינים“, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, תשי"ג.

להטעים את הקורא הרבה יותר מאותה איכות של סיכום שאליה התכוון. היא בולטת בעיקר על פי התחושה, שבמעבר מקריאה ב"בינו לבינו" לקריאה ב"צבת בצבת" עובר הקורא מיצירה בעלת מבנה אמנותי ברור ומודע ליצירה שהמבנה האמנותי שבה כמעט שאינו מביא את קיומו לידי גילוי.

את מבנהו האמנותי של "בינו לבינו" אפשר להגדיר כמבנה של "רומאן דרמטי", לפי המובן שמקנה למושג זה אדווין מויר בספרו על הרומאן (***) . מויר מעמיד את הרומאן הדרמטי מול "רומאן הפעולה" ו"רומאן הדמויות" כדרך ביטוי רומאניסטי שסה "נעלם הפרץ שבין דמויות לעלילה. הדמויות אינן מהוות חלק מן המיכון של הפעולה, וכן אין הפעולה מהווה מסגרת כללית לפעולת הדמויות. אדרבא, הללו שזורים זה בזה עד לאין הפרד. נתוני התכונות של הדמויות קובעים את הפעולה, וזו מצידה, משנה בהתקדמותה את הדמויות. בעיית הייחס בין חיי הנפש של הדמויות לבין התפתחות העלילה ב"בינו לבינו" עשויה להדגים יפה את הגדרתו של מויר. חיי הנפש של עזרא, בנו הבכור של המנהיג הלאומי דב בר ביקל הם הם הקובעים ביצירה זו את דרך ההתפתחות העלילתית. תחושתו בחוסר ערכו כאדם, הכרתו בהיותו סמוך "על שולחן שמו של אבא", מתח יחסי האמביבלנטי לאביו, סבלו בבידודו המוחלט מול העולם הפעלתני של הנוער הנאבק, והמכין את עצמו למאבק למען החירות המדינית (המתגלם בדמות אחיו הצעיר, שאוליק), כל אלה הם הנתונים הנפשיים של דמותו (נתונים, הנמסרים לנו עם פתיחת הספר ובהמשכו לא על דרך ההיגד המתאר, אלא על פי שיחותיו והגיגיו של עזרא, על פי זכרונות ילדות שלו, כגון זכרון שעת אחר צהריים של שבת קיצית או הליכה בצוותא עם חבריו לכיתה לעיר).

כל ציוני הדרך העלילתית של מעשה הרומאן נובעים מנתונים נפשיים אלה: מריבותיו של עזרא עם דינה אשתו, והפרידה ממנה, הכורח הפנימי שבשיחותיו עם נתן לדר, המרצה הנודד, כשלונו בעבודתו כמזכיר פועלי הנמל. אלא שכיוון התפתחות זו אינו חד־סיטרי, כשם שנקבעת התפתחות העלילה על פי נתוניו הנפשיים של עזרא כן שבה היא עצמה, בהשתלבותה במציאות החיצונית שבתוכה נולדה, ופועלת על עזרא פעולת חוזרת, היינו משנה את נתוניו הנפשיים ומביאה אותו לידי משבר, שסופו הכרה בכורח שבדרך חדשה לכיבוש אמצעי התקשרות עם התוויה האנושית הרחבה. הצעד

Edwin Muir: "The Structure of the Novel" The Hogarth (***) Press, London, 1928

הראשון, המסויג, המהסס, בדרך זו, השיבה אל דינה, לעת עתה כאב דואג לבת החולה ולא כבעל וכחבר, חותם את הרומאן.

תוך כדי תאור עולם מיוחד ואינדיבידואלי זה של גיבור שהחיים (כלומר טיבו ודרך פגישתו עם מאורעותיהם) דחו אותו לצדדין [כאלה הם, דרך אגב, כל גיבוריו של ניצן בספר סיפוריו הראשון „חגים בחולות“*], בין שהמדובר הוא בעקיבא חן, המצטדד במשעולו, („אדם במשעול“), בין שהמדובר הוא באותו אורח פורח מונקץ' הנווד בלא בית („ככלות ערב“), בשחקן שעבר עליו כלח (גולד־זהבי ב„מחוז למשחק“) או בגד־פרל, איש הקיבוץ שהלך לעבוד בתחנת בנזין בודדת במשמרת של לילה („תחנה בחצות“) [אין ניצן מסיח דעתו מהמציאות שאותה בא לסכם, אדרבא, הגיבור המצוודד, והמבנה הסיפורי המתחייב מתכונות נפשו, קולטים מציאות זו על פי ראייה שתכנה וצורתה כאחד מוטבעים בחותם אישי מיוחד, וממילא נטענים משמעות חיונית שמגוף עולמו הרוחני של המחבר.

חיי הנפש של עזרא ביקל נתונים במתח מתמיד עם חיי הכלל (מכאן השם : בינו לבינם). כשלעצמם, וניצן מגביר מתח זה על ידי הבנייה הקונטרפונקטית של כמה פרקים בספר (למשל, הפרק המתאר קטעים קטעים לסירוגין את המוני תל־אביב הנוהרים אל החוף להתערב בקהל העולים מחד־גיסא ואת עזרא ודינה הנתונים בלבו של דיון סוער שסופו — פרידה, מאידך גיסא). אירת ההשלמה וההתבהרות שבסוף הספר כרוכה ביכולתו של עזרא להגיע למידה של הזדהות עם המציאות הלאומית (הפרק המסיים מתאר את ליל הכ"ח בנובמבר).

ממבנה מהודק וברור זה, המייצב את סיפור חייו של עזרא לפי מהות משמעותם בישוב העברי של ערב המדינה, לא נשאר ב„צבת בצבת“ כל מאומה. קו ההצמדה המוחלטת בין חיי הנפש של הגיבור או הגיבורים לבין מהלך המקרים העלילתי נשמט מידי ניצן לגמרי. חלקים גדולים של „צבת בצבת“, בעיקר החלקים המתארים את שאוליק ואנשיו במלחמתם, אינם אלא סדרות של קטעים, תמונות, שיחות ותאורי מאורעות, שאינם מתחייבים לא ממהלך העלילה ולא מנתוניו הנפשיים של גיבור כלשהו. טול, לדוגמא, כל הפגישה של שאוליק עם נערתו, מיסל. בפגישה אחת נוסעים השנים בג'יפ, בפגישה אחרת שוהים הם בחדרה של מיכל וכו'. אבל לעולם אין תוכן הפגישה משתנה כתוצאה מן המאורעות וממילא מפעולת חיי הנפש של השניים בתקופה שהפרידה בינה לבין קודמתה. עשוי אתה להחליפן אחת באחת ולא יאבד

* ספרית פועלים, מרחביה, 1949.

מאומה מטבעיותן, למרות עדותו הבלתי פוסקת של המחבר על שאוליק גיבורו, שהוא משתנה דרך המלחמה ובאמצעותה. הרי מסוגל הוא לעשות ולומר בפרקו הראשון של הספר כל שיהא מסוגל לעשות ולומר בפרקיו האחרים. באיזה כורח של חיים פנימיים הנבנים בהדרגה תלויה חצייתו הנועזת את העיר הערבית הריקה על כל המתלווה אליה? האין לשער שהיה נוהג באותה העזה עצמה לו נזדמן לאותה סיטואציה בעמודיו הראשונים של הספר ולא באמצעו? כלום שונה יחסו לנערה, למיכל לאחר מות אחיו, או לאחר שגילה את דינה גיסתו ועימה מיכה לויך, האיש שאהבה באמת עוד בחיי עזרא, משהיה לפני כן?

אמנם, שרירותיות זו בפיתוח הספר כרוכה במידה מסוימת באופיה של המציאות המתוארת בו, והיא אופיינית להרבה סיפורי מלחמה שאינם עומדים על סיטואציה אחת בלבד (כגון „שיירה של חצות“ של יזהר. ובעצם מותנה גם מהלך המאורעות בסיפור זה בהוויה החיצונית שלא מגוף הסיפור, בפעולה הצבאית כשלעצמה), וברומאן על אחת כמה וכמה. הן אין חיי נפש של יחיד כלשהו עשויים להכריע בהתפתחותה של מלחמה. ואכן, חש סופר מוכשר כגון נורמן מיילר („הערומים והמתים“) שתאור מציאות המלחמה כמות שהיא על פי גילוייה העיקריים עתיד להפוך את סיפורו לרפורטאז'ה. משום כך לא רק שהעתיק את התבוננותו אל המציאות הטרום מלחמתית של חיי כל גיבור (וכך שחרר את עצמו מן הכורח החיצוני שבפיתוח המאורעות) אלא אף תאר קטע כזה ממציאות המלחמה שהותיר לו מדה יתרה של חירות בפיתוח הסיפור. גיבוריו אינם אלא פלוגה קטנה שנשלחה לשטח שמעבר לקוי האויב ונשכחה מלב. היא נפגשה עם האויב רק פעם אחת (וגם זאת לא על פי שום כורח חיצוני אלא על פי תגובתו הרגשית של מפקד המחלקה לעובדת מינויו של מפקד גבוה ממנו כאחראי למבצע). כל עצמה נתונה הפלוגה לבדה, במתחים שבינה לבין עצמה ושבינה לבין הנוף הפראי של האי. היא מטפסת, (ושוב על פי נהיותיו הסתומות של אותו מפקד) אל ראש הר ויורדת ממנו ללא טעם. כל זה מתרחש בשעה שבמרחק מוכרע הקרב עצמו, ודווקא משום כך עלה בידי מיילר להמחיש במידה יתרה את משמעותה ואת טעמה של המלחמה בספרו.

ניצן אינו מעתיק את המציאות המתוארת בקטעי המלחמה שבסיפורו לסביבה שבה יוכל להפעיל את חייהם הפנימיים של גבוריו ככוחות מכריעים בעיצוב ההתפתחות העלילתית, וממילא מודרך ספרו, במידה מרובה, על פי אותו הגיון של רפורטאז'ה, המצריך את השתלשלות העובדות עפ"י הגיונו האובייקטיבי גרידא, בלא קשר לנוטלים בהן חלק. ערעור המבנה עד כדי ביטול קיומו כמעט הוא, איפוא, סימן ראשון של ירידה בספר החדש.

אלא שאין ערעור המבנה כרוך באיבוד המהימנות האמנותית הפנימית של עלילת הרומאן בלבד. הוא כרוך אף באיבוד הרבה ממשמעותו הרעיונית בהשוואה ל"בינו לבינו". עיון יסודי ב"בינו לבינו" מגלה את עזרא ביקל כציר בדראמה רעיונית, המתחוללת מתחת לפני השטח הספוריים, והעומדת כולה על מבחן הגותי-אמנותי של המפעל הלאומי. דראמה זו מתפרשת כמאבק בין הרצון היוצר, הנאבק, לבין הרפיון המתנכל לו, כפי שהם מתגלים בחיי הישוב, מתח היחסים שבין ביקל המנהיג לבין קרובו נחום שפטל, החיי חיים אינטרברטיים בלבד, השונא את ההגשמות מפני שהן מות השאיפות, ושכל עיסוקו (צייר הוא) התבוננות ממושכת בהווה מתוך בדידותו, (נושאן הקבוע של תמונותיו: אדם בודד מול ים) הוא המתח השורר בין עזרא לשאוליק, בין עזרא לבין עצמו, הוא יסוד המלהמה הפנימית שבלבו של לרר. אף הגוף נוטל חלק במאבק זה ומציג את שממותיו, את חשכותיו, את ברקיו ואת חמתו כנגד ירקוטה ולבנה של השכונה.

אמנם הביא מאבק זה לאחת המכשלות האמנותיות שבספר. לביקל כגבור מותר, אפשר, לתפוס את שפטל כ"הנחה מופרכת שמטילים בשעת ויכוח לשם הוכחת היפוכה", אבל הסופר עצמו סוטה מן הריאליזם האמנותי בשעה שהוא מתמיד בתיאור גבור זה כמייצג מהות מופשטת בלבד. מכל מקום מעניקה דראמה זו משמעות סמלית לכמה מקטעי הספר (למשל למאסרו הבלתי צפוי של שפטל. ביקל טוען כמה פעמים שחייבים "שוטרי החברה לחפש אחריו, שחיינו הם בחינת פשע חברתי". עם קום המדינה נגזר הגזר על הרפיון והריתיון המציניים את שפטל. הגיעה תקופה שכולה הכרעה ומעשה).

עם התפוררות המבנה ב"צבת בצבת" אבדה למשמעות הרעיונית זיקתה הישירה, הפנימית, לגוף המסופר. לא רק שאין ניצן מסוגל להמשיך ולטוות את הקו הרעיוני הסמלי שנקבע ב"בינו לבינו" (דוגמא מאלפת לכך: אין הוא יודע כיצד לפתור את בעית מאסרו של ביקל, והריהו מפרשו סמין "בדיחה תפלה, שאיש אינו מזכירה"), אלא שנגרר הוא בהכרח ליצירת משמעות רעיונית באמצעים חיצוניים, בלתי לגיטימיים, הנספחים אל גוף העלילה ואינם נובעים ממנו. הוא מפליג, למשל, בהיגדים ערטילאיים המתארים את הציבור כגוף אחד שאפשר לתת בו סימנים אחידים של פעילות. עזרא מהרהר "באלפי האופנים בהם מתגלה השותפות של עם השרוי במלחמה", "בעמדות הרבות המקיפות את העיר ועל שאר העמדות בישובים אחרים, ועל העמדות של דורות אחרים בתקופות קודמות במלחמות השחרור של עמים, וממילא ראה

את העמדה הקטנה ליד חורש־הגנה אחות לכולך". במקום להמחיש את תאור רגשותיו של עזרא ולהפוך את הודהותה של העמדה עם כל עמדה שבעולם ואת מלחמת השחרור עם כל מלחמת שחרור, מספח ניצן ליצירתו משמעות זו על פי עדותו המילולית בלבד. כאלה הם תאורי השכונה המתגייסת, הדברים על "הבנים בקרבות והורים בחרדות", הטענה ש"כל חוויה פרטית היתה לנחלת הכלל", ש"אפשר היה לראות כיצד אומה נולדת מתוך המלחמה" — הכל מלים חסרות כיסוי בעצם המתח שבין הגיבורים, בעצם הפעולות שאליהן הם מסופחים. המשמעות הרעיונית שנבעה מעצם העמדת הגיבורים זה מול זה ב"בינו לבינם" נדחקה כאן למילוליות היגדית ריקה. שם היווה עצם המבוך הפסיכולוגי של הגבור אספקלריה לישוב ולמבחן חינוכיותו הלאומית; כאן, דווקא בתיאור מלחמת השחרור — הגיבורים ומעלליהם לחוד, ועדות מילולית־פאתטית בחבר טיבו של הישוב ההופך לעם לחוד.

בעיית האיפיון

בחירת הקשר שבין מערכי־לבו של עזרא לבין ההכללות האידאיות המיוחסות לו ב"צבת בצבת" מביאה אותנו אל הבעיה, שבה נתגלה, אפשר, כשלונו החמור ביותר של ניצן בספר החדש: בעיית האיפיון. בבעיה זו מתגלה בבהירות החוקיות הפנימית של הרפורטז'ה הפועלת בתאורי המלחמה בספר. במסתו "הערות לרומאן" * מעיר אורטגה אי גאסט הערה המבהרת את מהות הטעות היסודית מן הבחינה האומנותית המתבטאת בחוקיות זו: "אנו רוצים לראות את חייהן של הדמויות ברומאן ולא לשמוע עליהם. כל הזכרת דבר־מה, רמיזה או סיפור עליה, רק מדגישים את העדרו. — — — אחת השגיאות החמורות ביותר שעשוי הרומאניסטאן להכשל בהן, נובעת, אפוא, מנסיונותיו להגדיר את דמויותיו. — — — כשקורא אני ברומאן: ג'והן היה זעף; הרי זה כאילו הומינני המחבר לחוות את זעפנותו של ג'והן בדמיוני שלי על פי כוחה של הגדרתו. — — — הנתבע ממנו הריהו, חושבני, ההיפך הגמור: עליו לספק את העובדות החזותיות שתביאנה אותי בהכרח לגילוי ג'והן ולהגדרתו כזעף".

כל שיבדוק על פי קנה־מדה זה את גיבורי "צבת בצבת" ימצא את מרביתן "בלתי קיימות" אליבא דגאסט. היינו קיימות על פי הגדרה ולא על פי המחשה. קודם כל אמור הדבר בדמויות הצדדיות. על נועה, הנערה החושנית, המחפשת

(*) בספר

"The Dehumanization of Art". "Doubleday Company". 1956

בשאוּלִיק דרך למציאות שונה משלה אומר ניצן: „נועה בת ירושלים היתה, משהגיעה לפרקה החלו מדברים בה נסבדות... נסיבות שאינן עניין לכאן גילו לה את זכותה לחיים עד לנישואין, וזכות זו נתפרשה לה ככמיהה עזה לעמוד ברשות עצמה. — — — כמיהת הבחורים אליה העמיקה בה את הכרת יפיה. מוקסמת ממכמני גופה הייתה נוהה אחרי לבה, וכל כולה הוזה, כולה נערת השעות העולות וכלות באש“. סימנו של תיאור זה שכולו מדבר על נועה ואינו ממחיש אותה. בתחילתו נוקט הוא בסגנון היבש של הביוגרפיה הרפורטג'ית. בפסקה כגון „נסיבות שאינן עניין לכאן“ מביאות עובדה זו לידי גילומה האבסורדי. לא רק שחייב הקורא לשוות בדמיונו את תכנון של ההגדרות של ניצן (כגון „מוקסמת ממכמני גופה“, „כמיהה עזה לעמוד ברשות עצמה“ — כל אלה הגדרות מצב הן ולא המחשותיו) אלא שנתבע הוא להאמין בפיתוח הדמות כבפיתוח ממשי על סמך אשראי מוסתר. ישנן עובדות ונסיבות שפעלו על נועה, אבל אלו אינן עניין לכאן. מליצה כגון „נערת השעות העולות באש“ מנסה לשווא לחפות על היובש העתונאי שבתיאור כולו, ולמעשה רק מבליטה אותו. על גיבור צדדי אחר, מנחם, מדריך, אומר ניצן ש„קשה לשער גילו ואיש לא היה מעלה על דעתו מן הסתם, כי כבר נשוי הוא ואב לתאומים בני שנה“. ושוב מגיעה כאן מתיחת גבולות ההיגד עד אבסורד. עובדת אבהותו של מנחם ודווקא לתאומים שהם דווקא בני שנה, אינה נכרת ואינה משפיעה אף על משפט אחד שבספר. מדוע צריכים הקוראים לדעתה? במה רואה ניצן לה זכות קיום מעבר ליכולתו הבדיינית כמספר לומר על כל גיבור כל אשר ירצה? למה מחייבת היא אותו? אין לפנינו כאן אלא חלל ריק מבחינה אסתטית.

כיוצא בדמויות אלו, הקיימות בזכות הגדרות ולא בזכות המחשות, עשרות דמויות, החיות הן בהופעתן החיצונית (כהן מפקדו של עזרא: „מכוער היה, אִזְנוֹ קטופות, עיניו בולטות כעיני זיקית ושפתיו שסועות“), הן בתולדות חייהן (יענקלה המג"ד: „חיפה גידלתהו, ההגנה טיפחתהו, הצבא נתן בו את אמונו“) והן בתגובותיהן הרגשיות (חרמוני: „שתיקתה הולידה בו רגשי אשם. תחל לשנוא אותה על שום שהולידה בו רגשי אשם“ וכו') רק על פי ציון היגדי, כלומר אינן חיות כלל.

משנבדוק את דמויות המרכז (המדובר ביחוד בקטעי המלחמה) נמצא שגם בהן פגעה ההפשטה ההיגדית חמורות. גם שאוליק עשוי להיות מתואר על פי אותה עדות חיצונית, בלתי מהימנת („וכל ניד שבו וכל טיפה של דם שיוועו לחיים רבים“ וכו'). אבל גם בשעה שנותן המתבר דברים בפי גבוריו והגיגים בתודעותיהם אין הם נעשים מוחשיים יותר. שכן אופייני לכל הגבורים

המרכזיים בתאורי הקרב אותו הגיג סטיראוטיפי, שאין שגרתו נובעת מרצונו של המחבר לתאר את גיבורו כבעל הלך מחשבה שגור. סנדליקו, הנוסע בדרך עתיקה חושב (כיאות לבעל נטיות לארכיאולוגיה) על העבר ההיסטורי של האיזור (כמובן, על פי עדות על מהלך מחשבתו בסיגנון של "החל לראות את העבר בעיני ההווה ואת ההווה בעיני העבר" — שוב הגדרה של מהלך מחשבה ולא המחשבה) ומגיע למסקנה ש"המלחמה שלנו תולה עצמה כטבעת זו בשלשלת של המלחמות הרבות שקדמוה". עד כמה אין הרחוק זה אורגני, עד כמה אינו אלא המשך להיגד החיצוני נלמד מן העובדה שכשבא ניצן לתאר את הרצאותיו של צביקה המפקד, נקט אותה לשון ("ההרצאות האלה שיוו רציפות למלחמה ונתנו הרגשה בלב השומעים כאילו הם חוליה נוספת" וכו'). החזרה כמוה כחזרה על פראזה במאמר עתונאי, שכן בשני גילויי הרעיון אין שום קשר חווייתי-סיטואציוני לגיבורים המתוארים. וכיוצא באלה אמיתות סטיראוטיפיות כגון הגיגיו של קוטי למראה העיר הערבית ("אדמה, אולי, אפשר לכבוש, אך לא את אשר מעליה") של שאוליק בכפר הנטוש ("קל לדמות את האויב רובץ בעמדותיו — אך אי אתה עשוי לראותו ברמות זו של סבתא עיוורת שנתרה יחידה") שאתה יכול להחליפם אלו באלו, לשים כל אחד בפי גיבור אחר ומאומה לא יאונה לו, משום שאין באף אחד מהם חיוניות שבמחשבה של אדם יחיד ומיוחד בסיטואציה יחידה ומיוחדת.

אף שימוש באמצעי פסיכולוגיסטי מובהק כגון ה־ Back Flash הזכרונאי אינו ממחיש את הדמויות. אמצעי זה יש בו כדי להקנות לדמות אינדיבידואלי-זאציה כפולה ומכופלת, שכן אין הוא מתאר מציאות מסוימת רק כפי שנצטיירה לאחד הגיבורים, אלא שהוא מתארה כשהיא נזכרת לגבור הנתון במצב נפש מיוחד (עפ"ר אקסטטי) ועל כן גם בסדר משלה, האומר קפיצות ועקולים מבחינת מהלכה הטבעי של ההתרחשות.

אבל שאוליק השרוע על מיטתו, לאחר המבוסה והמנוסה, שרוי בדמדמת, משחזר את המלחמה "בינו לבין הכותל" לא רק בסדר נאה ותוך תיאורים מפורטים, אלא אף תוך ידיעת נפשם של חבריו, שאינה יכולת להיות אופיינית אלא למחבר, "היודע-הכל" (מניין יודע שאוליק, ששמע את קולו של סנדליקו בשעת המהומה זועק על הפגעותו של קוטי, כי "לפני שהצעקה נתמלטה מפיו עבר בו כמו תמיד למראה חבר שנפגע בקרבנו — פרץ אדיר של שמחה", שנתערב אחר כך בצער מהמם ובבושה? דיוקים אלה בנפשו של אחר מנין לו?).

אין תימה בעובדה, שלרבים מגבוריו לא ידע ניצן לשוות פרצוף אישי (אופייני מבחינה זו תאורו של שאוליק כבר ב"בינו לבינם": "שאוליק לא

היה יפהפה, אבל משוך עליו חץ הבעתם של הנערים היפים — — — לפי שהיה בדרך אל היפה — נראה יפה מן היפים". בחזרה זו על יפה ויפהפה, שאינה אומרת, בסופו של דבר, שום דבר מחייב, מתגלה קודם כל התחמקות של המחבר מתאור ברור של הדמות, שלא היתה ברורה לו).

השיחות בין הדמויות אלו, בין שאוליק לסנדליקו, בין שאוליק למיכל וכו' סטיריאטיפיות הן. ניכרת בהן, אמנם, יכולת טכנית של העמדה טבעית של דיאלוג. אתה עשוי להאמין שכך, פחות או יותר, מדברים צעירים, אך אין בהן כלום מן האישי-המיוחד, וממילא מן ברה-המשמעות הכללית. הטבעיות שבהן היא צילומית גרידא. כמו כן, אין ניצן מצליח ברוב הסצינות של המלחמה (הסצינות הקאמריות של דינה, בלומה, שפטל, שהן המשך לפרקי "בינו לבינם" משכנעות יותר) מלבד אחת (סצינה עזת ביטוי: תאור שקיעתו של עזרא אל האליידע לאחר שנפגע פגיעת מוות) לשחזר חוויות אימה או מתיחות.

הספר "צבת בצבת" אינו מהימן מבחינה אמנותית. אין מדובר כאן במהימנותו האישי-החזונית של ניצן, זו מוטלת מחוץ לכל ספק. המציאות שבא לתארה בספרו החדש היא קטע מחזויתו האישית הכנה שאינו מזדהה עם חזויתו האמנותית, עם אותה מציאות שלה מסוגל הוא לשוות אופי של עולם חזויות אינדובידואלי משלו. תיטיב להסביר עניין זה פיסקה מדבריו של הלורד דוד ססיל*: "רומאן הריהו בחינת יצירה אמנותית כל עוד מודענו הוא לעולם חי, העשוי להידמות, מכמה בחינות, לעולם בו אנו חיים, אבל השומר על יחידיות משלו. את טבעו של עולם זה קובעת העובדה שנולד על פי יכולתו היוצרת של האמן, שהופעלה על חזויתו. דמיונו משיג את המציאות בדרך זו שיש בה כדי להעמיד לפנינו חזות חדשה משלה. אלא שעשויות רק בחינות מסוימות בחזויתו של כל אמן יחיד להתפרות את דמיונו, להעמיק לחדור אל יסודות אישיותו במידה שיהא בה כדי להצית את ניצוצו היוצר. ההישג מוגבל ביצירתו לאותו קטע שבו עוסק הוא בבחינות אלו של חזויתו".

ב"צבת בצבת" חרג ניצן מקטע המציאות המצית בו את הניצוץ היוצר, וממילא יצא מתחום ההישג האמנותי הממשי.

* מן הספר:

"Hardy the Novelist". London. Constable Comp. 1943