

עכשיו

ספרות
אמנות
ביקורת

49



RISSA: OH, HOW THEY WOULD LIKE TO SEE
NAILED ON HOW WE MIGHT JUST THE

עכשיו

ספרות — אמנות — ביקורת

25 שנות "עכשיו"

באפריל 1984 מלאו 25 שנים להופעת החוברת הראשונה של "עכשיו". במשך תקופה זו פירסם "עכשיו" אלפי יצירות מפרי-עטם של מאות סופרים עבריים בתחומי השירה והסיפורת, המחזה והביקורת. מעל דפי "עכשיו" ובהוצאת-הספרים שלידו פירסמו את יצירותיהם הראשונות עשרות יוצרים, ש"עכשיו" קירבם לתודעת קהל-הקוראים. כן פורסמו ב"עכשיו" מאות תרגומים מהספרות המודרנית בעולם, הנחשבים כיום לנכסי צאן-ברזל של התרגום העברי. "עכשיו" לא נגרר בכל שנות תולדותיו אחר הטעם הידוע והקבוע, אלא יצר לרוב קני-מידה חדשים של הערכה, לעיתים תוך פולמוס מר. קני-מידה אלו נעשו במשך הזמן לדומיננטיים בספרות ובתרבות בישראל ונתקבלו על דעת-הכלל בתור הדיוקן הרחוני הכללי של דור-המדינה בספרותנו.

לציון שנת חצי-היובל של "עכשיו" יתקיימו האירועים הבאים:

- א. תצאנה לאור 4 חוברות של "עכשיו" (מס' 49, 50, 51, ו-52). כל חוברת תוקדש לנושא מסוים: הראשונה לסיפורת, השנייה לתרגום, השלישית לשירה והרביעית לספרות עברית בימי-הביניים. בתום שנת-היובל יתחיל "עכשיו" להופיע שלוש פעמים בשנה.
- ב. בהוצאת "עכשיו" תופיע סידרת ספרים חדשים, וכן תפורסמנה מהדורות נוספות של ספרי "עכשיו" שאזלו מן השוק.
- ג. יוסד ויחולק פרס "עכשיו", שיזכה את הזוכה בו בפירסום כתב היד שלו כספר בהוצאת "עכשיו". (שופטי הפרס יהיו אהרון אפלפלד, ברוך חפץ, גבריאל מוקד ויהודה עמיחי).
- ד. ערבי "עכשיו" יקויימו בערים הראשיות ובהתיישבות העובדת.
- ה. יפורסם אינדקס מלא של משתתפים ויצירות ב"עכשיו".
- ו. ייערך מיבצע-מנויים מיוחד, שבמגמתו להעמיד את קהל מנויי-"עכשיו" על אלפים רבים.

מזכירת המערכת: רינה זכריה

סדר-צילום: רוני צפריר 052-88297, 03-720632

דפוס "רפיד" תל-אביב

ציור השער: ריורם מרוז

"Larissa: 'Oh, How They Would Like"

180x122 ס"מ צבעי תעשייה על לוח, מתוך הסידרה "חיווק פעולת-השרירים", 1983

מיבחר ציורים וצילומים נילווים: מישל אופטובסקי

עכשיו

ספרות - אמנות - ביקורת

העורכים:

גבריאל מוקד ברוך חפץ

AH'SHAV
LITERARY REVIEW

P.O.B. 505, Jerusalem, P.O.B. 3421, Tel-Aviv, Israel

דמי מנוי על 3 חוברות של 'עכשיו' הם 2,450 שקל (כהנחה ריאלית של 35%).

מען המערכת:
ת.ד. 505, ירושלים — ת.ד. 3421, תל-אביב

מען המינהלה ומחלקת המנויים: ת.ד. 3421, תל-אביב

כל הזכויות שמורות ל"עכשיו"
אין המערכת מחזירה כתבי-יד
אין המערכת אחראית לתוכן המודעות

תוכן העניינים

7	עכשיו על הפרק
11	אורציון ברתנא: מישחק (ואריאציה קאפקאית)
12	אהרן אפלפלד: בדרך אל ארץ הגומא (קטע מנובלה)
22	שיחה בין א.ב. יהושע וישראל ברמה
47	מריים ניגר: עבודה חזותית
48	גבי קלזמר: עבודות חזותיות
50	ריוורם מרוז: עבודה חזותית
51	ישראל ברמה: שעה אחרת (סיפור)
73	אמנון נכות: יסוד רעוע וכתמים בשמש מטאפורית (על סיפורת של ע. כהנא-כרמון)
88	א. דורית: מינים וזנים (פרקים מנובלה)
102	צוּטאן טודורוב: טיפוסים של ספרות בלשית
108	מנחם ברינקר: תימה בספרות
116	גבריאל מוקד: שבע ואריאציות
125	עזריאל קאופמן: ממדי קיום עקרוניים (עיון בוואריאציות של גבריאל מוקד)
129	דוד שיץ: חיבת האוצרות של לילי (סיפור)
144	אורציון ברתנא: ציונות ואכזיזיסטנציאליזם ביצירת ברנר
150	אמנון נכות: גנסיך, אופציה זנוחה מראש
160	אבינועם ברשאי: קווים לפעולתו של אשר ברש
167	אריה ליפשיץ: על סיפורת העליה השלישית
174	דן שביט: אנה ואני (פרקים ראשונים מרומאן)
186	אריה רווריגז: חורבות האתר (סיפור)
190	אמנון נכות: אופק מלאכותי (קטע מרומאן)
195	אברהם בלבן: על עמוז עוז (מסת מבוא)
217	דוד מרקיש: אחרי הטוב שבזמנים (קטע מרומאן)
227	שושנה בנימין: על משמעות נסתרת (מסה על פרשנות)
236	א. דורית: כפיתולי המבוך של ד.מ. תומאס
240	יעקב גולומב: תומאס מאן על ניטשה ופרויד
245	איל אדר: בורחס כאנאכרוניסט
249	לואיס לנדאו: הפאנטאסטי בספרות
255	אמנון נכות: אורגאניזם מסוכסך (על פוקנר)
260	א. דורית: הרומאן הבלשי-פילוסופי של א. אקן
265	שמעון בלס: שיחה עם סילביה בגן לוכסמבורג (קטע מרומאן)
274	ישראל ברמה: על 'הגבירה' ו'העלם' של י. אורפז

284 גבריאל מוקד: הסיפורת העברית — הפיסגה והמישור
289 גבריאל מוקד: נוסחים בסיפורת ניאור־רומנטית
294 עדנה אפק וישי טובין: זמן ושפה בטכסט של ש"י עגנון
303 אורציון ברתנא: אנטומיה של מלנכוליה יהודית (על י. קניוק)
 אמנון נבות: מקרי מיכתן בספרותנו
309 על דוד שחר
314 על א. דורית
320 על יצחק בן נר
326 על דוד גרוסמן
332 על י. בוצ'ן וא. סמור
337 על "תלמידות" ע. כהנא־כרמון
342 גבריאל מוקד: "עכשיו שבעכשיו" ורוקמת התחרה (על 'למעלה במונטיפר' של ע. כהנא־כרמון)
346 אפרים שמואלי: חידוש הזמן ושינוי המקום (בהקשר של ע. כהנא־כרמון)
348 יוסף עילם: על 'עונת־המלכים' של א. נבות
350 משה גנן: צד אפל
 סופרים ישראלים כותבי פולנית
352 אלי כרבור: מי שראו כי טוב
354 רנאטה יכלונסקה: גבירת הברזל
355 גדעון עפרת: על שלושה אמנים ירושלמיים
357 הערות בעיניינים שונים
363 דג הדיו

עכשיו על הפרק

ספרות ופוליטיקה

בלב הסערה של המערבולת החברתית-הכלכלית, הפוליטית והבטחונית, שפוקדת את ישראל, לא נפקד גם מקומה של מערבולת בחיי תרבות-ורוח. ראשית, עצם הלחץ של מאה האטמוספירות שבו נתונות כל הספירות של קיומנו משפיע גם על הספרות והאמנות וההרגשות האישיות ביותר. שנית, חלק מסוגיות-התרבות עצמן נתון במחלוקת ציבורית חריפה, שאף היא מאופיינת בקווי-היכר חברתיים ופוליטיים.

והנה, ככל שמדובר בסוגיה הראשונה אנו מזדהים במידה רבה עם דיעות המובעות בשיחה בין א.ב. יהושע ל.י. ברמה בחוברת הנוכחית שלנו (וראה גם 'עכשיו על הפרק' בחוברתנו הקודמת). המעגל החברתי-פוליטי הישיר עשוי להתבטא בצורה עמוקה ביצירות מסוימות; אך לא פעם הוא מביא להשטחה ביצירות-אמנות, ובוודאי איננו יכול להוות את האמנות כולה. אף ברור, כי אנו מצרדים בהחלט בזכותם של אותן יצירות חברתיות-פוליטיות בתחום הקרוי "אמנות" (למשל, בתחום הטכסטים) שיש בהן עומק אמיתי והמוקיעות את ההידרדרות שהמימשל הנוכחי בישראל מבטא ומאיץ אותה. אם כן, הבעיה שלפנינו היא מורכבת והטיפול בה איננו יכול להיות פשטני; היא מורכבת מבחינה סמאנטית ואסתטית, ככל שמדובר בביטוי המצב החברתי ביצירות עצמן, אם כי פשוטה וברורה היא התנגדותנו לתהליכים רבים בחברה הישראלית ולמימשל המבטא ומאיץ אותם. לא תהיה דמוקרטיה ולא תהיה תרבות במיני-ממלכה צבאית השולטת על מיליוני נתינים מעם אחר. במקום דמוקרטיה ותרבות יהיה רק דיקטאטור פופוליסטי; ותהיה כפייה לאומנית-קלריקאלית; וגם תרבות לא-פוליטית ביסודה חייבת לפעול לאור (או בצל) ההכרה הזאת, גם כשאיננה מתרצת בפוליטיקה.

מזרח ומערב

נוסף לעימותים הפוליטיים הישירים ולבעיות הפוליטיות של כיבוש ומלחמה, שבהם צריכה הספרות להתנגד לכל ניפוח אימפריאלי מחוץ לצרכי-הביטחון הקיומיים ההכרחיים, מתלבטת החברה שלנו בבעיות תרבותיות עקרוניות, שאף להן נודעת השלכה על חיי האמנות, ועל הספרות בפרט. אחת מן הסוגיות החשובות בתחום ה"ל" היא בעיית היחסים בין מורשת תרבות של עדות-המזרח ושל יוצאי-אירופה בארץ. הרבה דברים נאמרו על סוגיה זו, ומן הראוי להעיר כמה הערות עקרוניות בנדון, שלרוב לא הגיעו לכלל אמירה וביטוי פומבי, או אין אומרים אותן באורח פשוט ותמציתי בבת אחת, במקום פירורי ויכוח במקומות שונים ובבמות שונות.

קודם-ככל ברור, כי אין בארץ כיום עימות בין תרבות "אשכנזית" של דוברי-יידיש ממזרח-אירופה לבין יושבי ארצות-האיסלם או יוצאי הקהילות הספרדיות שבצפון הים התיכון. הספרות העברית הצעירה, למשל, בוודאי איננה מבטאת את האתוס והפולקלור של יהודי מזרח-אירופה דווקא (המכובד וחשוב כשלעצמו), אלא חוויה ישראלית מודרנית. לפיכך, אין שום שורש ושחר להעמדת העניין על-ידי אי-אלה "מזרחיים מקצועיים", הטוענים כאילו שרויים אנו במאבק בין תרבות ספרדית-מזרחית לתרבות אשכנזית מזרח-אירופית.

נוסף לכך, אחרי תום "דור הפלמ"ח" בספרות, בוודאי אין יותר דמות של "סופרמן" צברי במרכז במותינו, ובאור זרקוריהן אינו ניצב אורי הבלונדי של שמיר או צעיר רגיש ומתלבט יזהרי, המרוחק מיושבי-מעברות, אף כי ייתכן כי יורשי גיבוריו של יזהר מצוים פה ושם בשורות של "שלוש עכשיו"; וגם אז עדיפים הללו בעינינו על בעלי-אגרוף, שאינם רשומים בדפנתראות מס'הכנסה, והזועקים מאחורי הבאסטות שלהם: "אריק מלך ישראל!"

שלישית, גם תרבות עדות-המזרח איננה מהות אחידה אחת. מזה רב ההבדל בין הצד הלאומני-קלריקאלי של הפולקלור, המוצב נגד כל תרבות נאורה, לבין צדדים רוחניים ואסתטיים אותנטיים בתרבות המזרח; ומצד שני, מזה רב הגיוון בין האוריינטאציה התרבותית של יוצאי ארץ מזרחית אחת לרעותה. מזה רב ההבדל בין אנשי-שמאל יוצאי עיראק ובין דמויות כח"כ מגן, או מזה בין יוצאי בולגריה ליוצאי לוב דווקא, בין יהדות תימן וחמולת אבוחצירא? אל יפילו עלינו, איפוא, אימים ב"גוש המזרחי-הפולקלוריסטי המאוחד", שזעקות "אשכנאצים!" כקצף על שיפתותיו. מזה עוד שאין זהות בין מושג התרבות האיסלאמית-מזרחית לבין מושג שונה לא-במעט, והלוא הוא מושג התרבות היס-תיכונית. מושג התרבות היס-תיכונית הוא גוון חשוב באוצר מושגיה האפשריים של התרבות הישראלית; אולם מה בינו לבין רצף תרבותי של איראן או של תימן, הרחוקות למדי מה-*mare nostrum* ותרבותו?

יתר-על-כן: עובדה חשובה ביותר היא, כי כל אותם אנשי-תרבות ויוצרים צעירים מעדות-המזרח, התופשים גם הם מקום מרכזי משלהם בתרבותנו, אינם רוצים להסתגר בגיטו פולקלורי, אלא שואפים – ומצליחים לרוב – להשתלב בורם המרכזי של יצירה מודרנית עכשווית בישראל, תוך-כדי תרומת ציביון ביוגרפי ואסתטי משלהם. והרי זה העיקר: עכשיו ועשויות תרבותיות-אסתטיות הדומות לו מציבים במרכז את הספרות והאמנות המודרנית, המורכבת בשלל בעיותיה, אך החדורה דינאמיקה רבה, בכך נותנים אנו ביטוי לישראל עכשיו, לאומה הישראלית-היהודית שנתהוותה במזרח התיכון, במערב אסיה, על שפת הים התיכון, בלב כעיות ורבידים וסיכויים וסיכונים רבים כל-כך. בכך עלינו לעסוק ולא בגיטו פולקלורי-עדתי כזה או אחר.

מי שמוקיע את היצירה העכשווית, המודרנית, בשם רצון להסתגר בפולקלור שגובש במשך 1500 שנות משטר מזרחי-פיאודלי הוא שמרן נואל לא פחות ממי ששואף להטיל חרם על התרבות המודרנית בשם הגיטו של ה"אגודה" ו"נטורי-קרתא", או להכריח אותה בשם תכתיבי רב לווינגר ודומיו מ"גוש אמונים". עיוות כזה מתרחש ברגע שבו – במקום יחס-כבוד למסורת דתית ולתולדות היהדות ויחסי-גומלין איתם מבסיס קיומי עכשווי של ישראליות חילונית, וכן במקום כיבוד הצדדים הרבגוניים של תרבות-המזרח הקלאסית, היכולה להסיף לכולנו רבות – באות אמירות שכוונתן ותוכנן הם: "ניתנה ראש ונשובה לרצפים המסורתיים הקודמים שמהם יצאנו פעם".

ממש כשם ששטות היא להצביע על תרבות מודרנית כ"מזימה חילונית נגד היהדות", שטות לא פחותה מזו היא לראותה כ"מזימה אשכנזית" נגד עדות-המזרח. אכן, נאמנים עלינו דברי הסופר סמי מיכאל בנדון, אשר הזהיר בעצם מפני "פולקלוריום ספרדי-שמרני", המתעלם מבעיות התרבות המודרנית.

מכובדת עלינו מורשת כל העדות; אך אין להשלים עם נסיגה שמרנית לתחומה הבלעדי של תרבות עדה זו או אחרת, ואף לא לצירוף מוכני של כל המסורות הללו גם יחד. שמרנות פולקלורית עדתית זו היא גם מסוכנת לגיבושן של אומה ותרבותה.

ברור כי שיתוף-הפעולה או מיזוג בין יוצאי עדות שונות בכור-המצרף של ההוויה הישראלית לא יתגבש ולא יהיה עמיד נגד עיוותים באווירה של התבדלות תרבותית. אור-אז הוא יקבל אופי של תהליכים הכרחיים ועוינים. מבחינה זו מתגאה עכשיו בכך שמעצם שעת-ייסודו הוא מייצג באישיות עורכיו שיתוף כזה, וכן בעובדה שמעל דפיו עלתה מישמרת שלמה של יוצרים צעירים מוכשרים מבני עדות-המזרח, שפורסמו משום חשיבותם ולא משום איזה פולקלור, וגיוונו את המודרנה שלנו גיוון ביוגרפי ואסתטי רב, מבלי שתיפגם מרכזיותם כסופרים מודרניים המשולבים בורם העיקרי של התרבות הישראלית העכשווית, בלי חזרה לשמרנות למיניה, הגובלת במיערה בחומייניזם, ובאשר ליוצרים המרכזיים ביותר בתולדותיו של דור-המדינה בספרותנו, מי בכלל שם לב למוצאם? האם בכלל שאלנו את עצמנו מאיזו עדה באו א.ב. יהושע או מאיה בזרנו? הרי שמנו לב רק אל היצירות עצמן.

נוסף לכל הטענות הללו, ברור כי מי שטס במטוס, רואה טלוויזיה, משתמש במחשב, נהנה מהישגי הרפואה המודרנית, משתמש בנשק מודרני, איננו יכול לחזור לימי הכליפות ולשטיחים המעופפים, ובוודאי לא לשרידיה הפיאודליים הנדולדלים של הכליפות על סף העת החדשה, והרי בוודאי לא ינדה גם טכנולוגיה מערבית (ממש כשם שבשטח אחר לא יחזור לימי הספרות העברית שמלפני רמח"ל –

הספרדיו! – ויזל, מיכ"ל, מנדלי וביאליק. הרי ככלות הכול לפחות הספרות העברית החדשה לא נוצרה במארוקו, וייסלח לנו איזכור עובדה זו שאיננו עשוי להיות פופולארי בקרב חטיבות-מצביעים עממיות (נרחבות).

כפיה מימסדית ופופוליסטית – וחירות התיקשורת

למזלנו ישראל היא מדינה דמוקרטית, לפחות בינתיים; מדינה שבה קיים מרחב-פעולה תרבותי שנהנים ממנו זרמים אסתטיים ורוחניים שונים ומגוונים. הדמוקרטיה הישראלית וחירות התיקשורת הם מהנכסים המפוארים ביותר שלנו, בצד הישגים מדעיים וניסויים חברתיים בחיי-שיתוף, וגם בצד טכנולוגיה וצבא. גם הסוציאליסטים המושבעים שבנו אינם צריכים לזלזל בהישגים אלה של "דמוקרטיה בורגנית". הרי ההישגים הדמוקרטיים של הליבראליזם המערבי (בנוסף הפרדת-הרשויות מבית מדרשם של ג'ון לוק, מונטסקייה, ג'פרסון, וכו') ראויים להנהגה גם במיסגרת משקים ומשטרים פוסט-בורגניים, שאם לא כן עלולים לנו לחיות במשטרים שבהם חוץ מהפוליטיביווירי בשיבות סודיות איש לא יוכל לערער על סמכות המוכרים הכלליים למיניהם. אולם במציאות הישראלית, הסכנה לדמוקרטיה ולחירויות הדמוקרטיות-ליבראליות באה לא מצד שמאל ביורוקרטי או מצד שמאל קיצוני-משיחי ימניים-קיצוניים מטורפים פחות, והוא הדין גם בגורמים קלריקאליים קיצוניים המנסים להשתלט על חיי-המדינה, כאשר גם הכפייה הדתית המובטחת להם על פי הסטאטוס-קוו אינה מספקת אותם. כל הגורמים והאישים שחיי-תרבות חופשיים יקרים להם מוצאים עצמם, כמובן, בהכרח במערכה נגד הימין הלאומני והקלריקאלי השתלטן, שרק העובדה שאין לו עדיין הכוח המוחלט מונעת ממנו לערוך טיהור כמעט טוטאליטארי בחיינו. (ניזכר, למשל, במחתרת-המתנחלים או בניסיונות חוזרים ונישנים לשחק תחבורה תקינה מצד קנאים דתיים או באווירת פוגרום ואלימות שמנסים הללו להשליט בפתח-תקווה ובשכונות רבות בירושלים). ואם נפנה לימין הקיצוני הרשמי, המימסדי שלנו, אופייני כי גם על סף מערכת-בחירות, שבה הוא עלול לאבד את שלטונו. מפתח הוא מזימות ופעולות נגד כל ליבראליזם אמיתי, (מבחינה זו, הליבראליזם שב"ליכוד" הם פארודיה ועיוות של ליבראליזם ונתשאים בדרך-כלל את שמו לשוא). אופייני הדבר, כי גם אנשי-ימין מובהקים, במידה ששמרו על עקרונות מרכזי ימין ליבראלי אמיתי מסולקים על-ידי גלי הפופוליזם הימני-קיצוני הגואה (וראה פרשות לפיד, סבידור וציפורי).

מינויים של אנשי-ימין קיצוניים מטעם ברשות-השידור מבליטים את החשיבות של חיי תרבות-ורוח עצמאיים בארץ שלא ייכנעו לתכתיב הלאומני-קלריקאלי. תרבות חילונית-ליבראלית אינה בוודאי צווי לכל פצעי חיינו ופיתרון לכל בעיותינו. אולם בהיעדרה תשלוט רק החשיכה. אנו גאים, אפוא, כי לב הספרות, האמנות והתרבות בארץ פועם בצד הליבראלי ושחרר-השלום של ההווה הישראלית. הרי מבינים אנו, כי במצב של שלטון מתמשך בעם אחר, תהייתה הנהגתו ושגיאותיו אשר תהייתה, תאבד במשך הזמן גם המהות הדמוקרטית והיהודית-ישראלית של המדינה. מבחינה זו כל הספרות העברית הצעירה נתונה בחזית מערכה אחת (למרות חילוקי-דיעות שונים, למשל, על מידת הצורך בספרות "פוליטית ישירה", וכו').

שוב: לא רק הספרות, אלא גם דבר-מערכת של ביטאון המוקדש לספרות איננו נוטה ואיננו צריך להיות כרוטי בוטה ונאלץ לראות דברים בשחור-לבן רק כשאינו ברירה. אלא שלמצב אין-ברירה כזה הגיעו באמת חיי-הציבור שלנו בשנה האחרונה (מכל ההיבטים שמנינו לעיל, מבלי לדבר על המצב הכלכלי החמור, האינפלציוני, שפוגע קשות בחיי התרבות בארץ). עם זאת, מלרות כל ההצהרות של דברינו, איננו פונים נגד תרבות דתית, נגד נסיונות רציניים לטפח מורשת יהדות-מזרח, או נגד מחשבה רצינית ויצירת רצינית הבאות מחוגי הימין (אילו היו כאלה!). בטאון כ"עכשיו" שפירסם ומפרסם יצירות של כל הסופרים החשובים בתחום הספרות העברית הצעירה, בוודאי איננו יכול להיות חדגוני, וצריך להיות פתוח דיאלוג רציני עם זרמים רוחניים שונים. וזו עוד סיבה מדוע איננו יכולים להתייבב לפקודתו של הגל איריאולוגי אחד כלשהו – גם לא של השמאל.

אולם שום דיאלוג איננו אפשרי עם גורמי הימין הקיצוני והקלריקאליים שלוחי-הרסן, הנתונים מחוץ לכל קומוניקציה עם קני-מידה נאורים כלשהם. כנגד הגורמים הללו חייבת הספרות העברית לאמץ לעצמה את קני-המידה האנטי-קלריקאליים והמתקדמים של אבותיה: מה"משכילים" הראשונים עד סמולנסקין וברנר, שבוודאי לא צמחו על בירכי איוו "תודעה יהודית" שבקצה הימין של הספקטרום.

החוברת הנוכחית של 'עכשיו', העוסקת בסיפורת, מנסה קודם-כל לייצג התהוויות שונות ותקופות שונות במסגרתו של דור-המדינה שלנו. החל מפרוזאיקן מרכזי ביותר כאהרן אפלפלד, שראשית יצירתו בשנות-השישים, דרך יצירה שתחילתה בשנות-השבעים, כגון זו של דוד שיץ, וכלה בצעירי-הצעירים שלנו. מבחינת הביקורת אנו מנסים להנהיג כאן את "עקרון המעבדה", שבה נבדקים באומץ ומתוך פלוראליזם – יצירות ועמדות שונות, מתוך דחיית כל מיסוד עקר. אנו סבורים, כי בדרך זו נאמן 'עכשיו' לראשוניותו ולאנטי-שמרנות שלו, כפי שנתבטאה תמיד ביחס ליוצרים ולבעיות, ולא מתהדר במיסוד הישגי עצמו והישגי היוצרים, שהיו קרובים לנו במרוצת קיומנו. את עניין המיסוד ה"מרובע" אנו מוכנים להותיר בחפץ-לב לאחרים.

בחוברת הנוכחית שיתפנו, בין היתר, במדור העוסק בסיפורת העברית ארבעה מבקרים צעירים, שאנו רואים בהם את הכוחות המרכזיים בביקורת שלנו כיום: ישראל ברמה, אורציון ברתנא, אמנון נבות ואברהם בלבן. תרומתם לחוברת היא נכבדה מאוד וביחוד רבה תרומתו של אמנון נבות, שלרשותו העמדנו מדור שלם של ביקורת-ספרים. עם זאת דיעות כל מבקר הן משל עצמו, ואינן מחייבות את המערכת, אשר הסתפקה בהעמדת במה פתוחה לרשות המבקרים שהיא מחשיבה. כך, למשל, דיעותיו של גבריאל מוקד אינן בהכרח דיעותיו של ישראל ברמה, ודיעות אמנון נבות אינן בהכרח דיעותיו של אברהם בלבן; וכיוצא בכך.

בצד סיפורת מקורית וביקורת הנסבה עליה מצוי בחוברת גם מדור המוקדש לתיאוריה ולמחקר על ספרות. בסיוע חלקי של הפקולטה למדעי הרוח והחברה של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב. כן מצויים בחוברת הנוכחית מדורי תרגום המוקדשים ליצירות סופרים ישראלים כותבי-רוסית (ד. מרקיש) וכותבי-פולנית (א. ברבור ור. יבלונסקה). אנו שמחים, כי יכולנו לארחם. כן חשוב בעינינו, כי מובאות בחוברת יצירות חזותיות של קבוצה ניאורפיגורטיבית של ציירים ירושלמיים.

מ.ע.

מישחק

(ואריאציה קאפקאית)

אורציון ברטנא

המישחק שאנו צופים בו מאוד מעניין. כלליו משתנים כל הזמן. פעם הוא נראה כדורגל, פעם שח, פעם כיליארד, פעם קריקט. האפשרויות בלתי-מוגבלות. הצדדים המשחקים מרוכזים מאוד. לפחות כך הם נראים מכאן. אבל לנו לא ברור כמה הם מרוכזים, משום שנראה בעליל כי כללי המישחק משונים על-ידי השופטים לאחר כל פעולה, ובכל פעם הכלל החדש חל על הפעולה שכבר בוצעה. לאחר ששחקן הניע את אבן-המישחק שלו, ממהרים השופטים אל ספריהם, ולאחר משא-ומתן — מייגע לעיתים — הם קובעים כיצד היתה הפעולה צריכה להתבצע. תמיד מקבלים השחקנים את הכרעת השופטים בהסכמה; גם אם מוחזרת אבן-המישחק למקומה או מועברת לפינה שכוחה, בלתי-צפויה לגמרי.

אשר לספרי השופטים, מנקודת-המבט הרחוקה שלנו כלל לא ברור אם אלה ספרים המתארים את כללי-המישחק, וכאלה מעיינים השופטים בתשומת-לב מרובה כל-כך לאחר כל פעולה; או שמא אלה ספרי הימורים, למשל, שבהם מסתכלים השופטים העייפים מן המישחק הממושך והמטריד. אולי חשבונות הימורים על המישחק עצמו הם המרתקים אותם לפינתם פרקי-זמן ארוכים כל-כך, והם המביאים אותם להפסיק את המישחק לאחר כל פעולה, ולתכנן את כלליו מחדש בהתאם להשקעותיהם. דבר אחד ברור לנו: מישחק זה אינו משל, מכיוון שהשחקנים השתמשו בו כבר מזמן בכל הנמשלים האפשריים וכיותר מהם.

בדרך אל ארץ הגומא

פרק מנובלה

אהרן אפלפלד

בסוף אוקטובר היה קר ולח ושמש לא נראתה בשמים. הם עברו מיער ליער בלא לעצור. "היכן אנו", היתה מדי פעם מקיצה טוני. "תעיר אותי לפנות ערב" ומיד מפילה את ראשה על המסעד. לפרקים היו עוצרים ליד מחסן או דוכן, מצטיידים בתפוחי-אדמה וממשיכים. המחשבה כי כולם יושבים עתה, דחוקים בכיתות האפלות, לומדים ונבחנים והוא בן-חורין, ברשותו שני סוסים צעירים, המחשבה הזו רהטה בו כעונג נמשך. נכון, אימו לא הקלה עליו — אך במרוצת הימים למד, שיש לדבר אליה במתינות, להבטיח לה ולהרגיע אותה ובשעת הצורך להחמיא לה. כשמחמיאים לה שב רצון החיים אל פניה.

לפעמים היתה מקיצה ואומרת: "מה אנחנו עושים כאן".

"נוסעים אמא. כלום אין הנוף מרהיב את הדעת".

"על איזה נוף אתה מדבר. הלחות אוכלת אותי".

בראשית נובמבר היו הדרכים טבועות בכוכן, האם מסוחררת והסוסים עייפים. נצטרך לעשות חניה, אמר והאם הסכימה עימו. אבל היכן חונים. הם היו בלב ליכן של הגבעות ומנותקים מכל יישוב, יערות מימינם ויערות משמאלם. פה ושם ביקתה או מלונה נטושה.

"כוס קפה, יקירי, כלום אין כאן בכל המרחב הזה, כוס קפה".

"לא רחוק", אמר להסיח את דעתה.

"אין דבר, נתאפק".

ובעוד הכירכרה מיטלטלת יגעה ובלא תכלית, הופיעו בתים באופק. בימים האחרונים איבד רודי את הכיוון ולאם לא היה עוד איכפת. רק להגיע לבית ולשתות כוס קפה.

"נקווה כי היישוב הזה הוא יישוב רחום", רעד קולה, "ולא ימנעו מאיתנו כוס קפה".

מקרוב זה נראה שונה במקצת. כמה בתים נמוכים מוקפים עצי-אלון גבוהים. הבתים הכחושים רק

הבליטו את כוחו הפושט של היער: מארג של ענפים, בדים ושריגים.

"היכן אנו", הוציאה טוני את ראשה מתוך המעיל.

"בבושווין, גברתי", השיבה האשה בקול מבוש.

"והיכן המלון, גברתי".

"על ירך גברתי, על ירך".

פניה של טוני אורו. כמו נימחו בבת אחת מליכה המועקות והבזיונות. האור הצעיר, שהוא כל כך אהב,

שב ועטף את פניה.

היתה זו, כמסתבר, אכסניית-עץ קטנה שהאם והבת ניהלו אותה על פרשת דרכים זו.

"מאין ולאן בקרה הזו", שאלה האם בנעימה יהודית ישנה.

"הביתה אמא. הגיעה השעה לשוב הביתה, לא כן".

"הלוואי וכך היו אומרות בנוחי".

"והיכן הן בנותיך".

"בווינה, בווינה הארורה".

מיד הוגשו: הקפה והלחמניות, החמאה והגבינה. "אלוהים אדירים", הכריזה טוני. "כמה טוב שהגענו לבית נקי זה".

"כיצד היתה הדרך", שאלה האשה והציעה פובידלה ביתית.

"טוב לשוב הביתה וטוב להיות עם אנשים קרובים".

"שנים רבות לא ראית את אימך".

"רבות".

"את עושה מצווה גדולה", אמרה בעלת האכסנייה ונסוגה.

הבת הראתה להם את החדר, חדר לא רחב, נקי ומחומם. החלון הקידמי פניו ליער והאחורי אטום במטפסים. ומלבד זה: שתי מיטות-עץ ישנות, כוננית ושולחן-כתיבה. טוני שמחה לב: הצעירה מסודרת, אך מרירה.

וכמו בימים עברו חשה להחליף את הבגדים, התאפרה ובתנועה קלה, כליד חוף ים, אמרה: "עלינו לצאת בעוד אור". והמראה היה מרהיב בפשטותו: כמה בתים עטופים בעצים ומטפסים אדומים. בחצרות דיר או מחסן עצים. ולפתע איכר וסוסו: כמו פלש היער עם צאליו וציידו.

"גלידה, מתחשק לי גלידה", אמרה טוני בקול שוקק.

"בסתיו, ובמקום הזה", תמה רודי.

"אתה צודק, למה זה עלה על דעתי".

"שכחת", ניסה הוא להמתיק.

"אני תמיד שוכחת, אל תכעס עלי".

כלום יכול לכעוס עליה. מעולם לא נזפה בו, לא קינטרה אותו ולא היה דבר שהוא ביקש שהיא לא נתנה לו. מובן, היא הגזימה. בסתר היתה מוכרת תכשיטים כדי לקנות לו מגפיים מעור דק ומשובח, מיכנסי רכיבה וכל מיני אביזרים של נערי זוהר. היא רצתה שבנה יהיה נודע לא רק בכשרונותיו אלא גם בהופעתו הנאה, על פי מיטב האופנה, כבן עשירים, אם אפשר. והופעתו היתה אמנם מרשימה. בסוף החמישית כבר יצא לבילויים. תחילה בנשפי הריקודים בבית העם, לאחר מכן כבר שמחוץ לעיר, לבסוף בבתי העשירים. היה חוזר מאוחר, מדיף ריח בירה. אך טוני היתה גאה. המחשבה כי בנות מתחרות עליו הסבה לאם איזו תחושה של שמחה לאד. היא טיפחה את יציאותיו ברגש. לימים הפכה שמחה קטנה זו למועקה: את כולן הוא אוהב רק לא אותי.

רודי שקוע מעל לראשו בהצלחותיו, כמובן, לא שם לב לחרדות זעירות אלו. היא היתה באותה עת רק עזר לשגינותו ותור-לא. לא חסרו שמועות רעות, תקלות, אך לא היה בכל אלה להקדיר את אופקו של הנער. בלימודים ירד כמו שאומרים, 'המעולים' לא הזהירו עוד בתעודת השליש. אך הוא נשאר תלמיד טוב.

"אתה שקוע כל כך בבילוייך, לא שמת לב, כבר יומיים לא יצאתי מן הבית".

"סליחה, אמא".

"אתה חוזר מבילוייך מבלבל לחלוטין". בילוייך. היה משהו מקניט בהיגיונה של מלה זו, נכון יותר מריר.

ורודי אמנם עשה חיל. באחד הלילות בעוד הנשפיה בעיצומה התנפל עליו אחד הנערים והלם על פניו. רודי לא טמן את ידיו בצלחת. אך הלה ברוב רוגז חשף את החרפה: יהודי. רודי התבונן סביבו. הוא לא ביקש הגנה מפני התוקף אלא מפני עלילתו. משונה, איש לא בא לעזרתו. רודי חרק שיניים ופרש מן הבילויים.

כל זה כאילו אירע לפני שנים. עתה עמדו במחלבה וזללו גלידה בעמידה. היתה זו גלידה ביתית שטעם החלב הטרי היה טבוע בכל פיסה ופיסה שבה. טוני היתה מאושרת ולאושרה היה ביטוי ברור: העינים. הן זהרו.

שתי מנות גרושות זללו. היא עמדה להזמין מנה שלישית, אך כרגע האחרון נסוגה.

"מאיין ולאין", שאל בעל-המקום בלשון הכפר.

"הכיתה, הגיעה השעה לשוב הביתה, לא כן".
 "היכן אותו בית".

"לא רחוק. שלוש מאות קילומטר לכל היותר. אבל עתה אנו מרשים לעצמנו פינוק מועט, מנה אחת אפיים גלידה. חייבים להודות. היא משוכחת. כמותה לא תמצא בעיר".

"תודה", אמר בעל-המקום ופניו הלכניים סמקו במבוכה.

לאחר מכן הם יצאו לסיור. חיש גילו כי נהר חוצה את בושווין וגשר-אבן מחבר את גדותיו. גם בגדה השנייה, הבתים מעטים, עטופים במטפסים ושלווה שרויה על החצרות ועל מבואות הבתים.

"כלום לא היית רוצה לחיות כאן", הפתיעה אותו טוני. "האמן לי, זה מרגוע לנפש. אתה קם בבוקר ומדליק את התנור, גינה ליד הבית, ברפת פרה. מה עוד נחוץ לאדם". רודי שם לכ, היא דיברה גרמנית אחרת, גרמנית רכה.

המראה היה אמנם מרהיב בשלוותו. בחצרות ניסרו קורות ונערים סידרו את בוליה-העץ ליד הקירות. נשים התקינו את החלונות הכפולים. איכר החליף רעפים על גגו. החורף עוד היה רחוק; אבל ריחו כבר הילך כאן. רודי העלה על ליבו את ימי-הקור הקרבים: השלג נערם מכל עבר. אין יוצא ואין בא, אבל כבית רועם התנור. אתה מתעטף בשמיכה וקורא ספר.

והשמועה עשתה לה כנפיים: אשה נאה עם בנה הגיעו מאוסטריה. כאשר שבו מהסיוור כבר המתינו להם דיירי האכסניה לחזות במו עיניהם כפלא. טוני הייתה במצב-רוח מרומם, שתתה קפה וזללה שתי עוגות-גבינה. היא נאה, עברה השמועה מפה לאוזן.

מאוחר יותר הביאו את הגרמופון וכולם רקדו ואלס עד מאוחר. רודי, העייפות נפלה עליו, מראות היום זרמו אל תוכו סמיכים ושיכרו את חושיו. הוא כרע על המיטה בבגדיו כשק.

למחר היה האור בחלון מלא וכלא כתם. אבל טוני פניה סתורות היו. כמו זיעזע אותה איזה שאון פנימי. מה אירע לי. מה רע עשיתי, שאלה במרירות כשהיא יושבת במיטה. רודי הכיר קול זה, תערוכת של מועקה וכסילות. כך היתה נשמעת בשוכה אחר ביוזון או כישלון חרוץ.

"שום דבר, נדמה לך", אמר רודי בהיסח הדעת.

"אני מבולבלת", אמרה והטיחה את ראשה בכר.

הפעם כמסתבר לא היה זה בילבול: ראשה קדח וכל גופה רעד. הרופא שכא אחר הצוהריים קבע ללא היסוס, עליך לשכב במיטה.

בלילה גברו הזיויתיה והיא דיברה בלא הפוגות ובעירבוכיה: ההווה והעבר, הנוכחים והנדיבים. לא היה שום כעס בהזיויתיה. כמו באה להשלים עם כולם. היא היתה צמאה ורודי הגיש לה כוס מים.

"אתה אוהב אותי", החזירה לו את הכוס הריקה.

"ודאי שאני אוהב אותך אמא".

"עכשיו לא איכפת לי שום דבר". ראשה צנח על הכר.

בבוקר כבר היה ברור: טיפוס. והשמועה עשתה חיש כנפים והחרידה את המקום משלוותו. אם האכסניה פכרה את ידיה ואמרה: "מה הם רוצים מהאשה הזו". שני השרתים באו והראו מציאות מהי. על גבי אלונקה שטוחה, בלא גיגונים, כשני קברנים קרים, הוציאו אותה הישר אל חדר-הבידוד של המרפאה.

הרופא, איש קשיש, בעל סבר פנים מתון הסביר לו בקול שקט, כי מעתה על האם להיות בבידוד גמור. "ואני", שאל משום מה רודי, אך מייד תיקן: "מה עלי לעשות".

"לא כלום, רק להמתין. אני והאחות מאיה נטפל בה".

הוא לא הוסיף לשאול. שעה רבה עמד על מקומו בלא להוציא הגה מפיו. לאחר מכן ירד אל המחלבה ואכל שתי מנות גלידה. הגלידה הקרה שיכרה את חושיו. הוא חש חולשה, נכון יותר עייפות.

והחום גבר מיום ליום. הרופא בא פעמיים ביום למדוד את החום ולהשקות אותה תרופות. מבעד לחלון המרושת יכול היה לראות את פניה החיוורים מונחים על הכר בריפיון.

"מה שלום אמא", היה קרב בזהירות אל הרופא.

"בעזרת האל תכריא". מראהו של הרופא הביע איזו דחיות מפחידה.

שעות היה עומד ליד החלון ועוקב בדריכות אחר כל צל. הדריכות הזו העלתה לנגד עיניו מראות מימים עברו, לא מראות מלככים במיוחד, כגון מיגרש כדור הרגל ששם היה מבלה שעות. היו אלה מישחקים

פרועים, שבהם דחפו, חבטו ובעטו ללא רחם. שם הגן על יהדותו העלומה בחירוף-נפש כעל מום שאין יודעים את פשרו. לפעמים היתה מופיעה האם עם הנסיך קוניץ ומיידעו אותו מתוך הלהט הזה. בהיותו בכיתה ח' התאהבה טוני בנסיך קוניץ, נסיך רמ"ח, שירד מייחוסו ונכסיו והיה מתפרנס משני ארמונות עתיקים שהורישו לו הוריו. הוא עצמו התגורר בדירה צנועה, מחוץ לעיר, בסמוך לשכונת הפועלים. תאוה אחת קטנה בכל-זאת הנחילו לו אבותיו רמ"ח, לרכוש תמונות. מחולשה זו לא נגמל ממנו למדה, כנראה, טוני שמות של כמה ציירים, סופרים ומוזיקאים נודעים. הוא שנתן לה כמתנה שני רישומים של לודוויג מאיר, שטוני כמוכן לא ידעה להעריך ערכם.

בערב היה יושב שעות ומצפה לשוכה. מרוב רוגז היה נדרם על הספה. באותם הימים אגר הרבה רוגז. הוא שינן לעצמו לנטור רוגז זה לעולמי עד. היא כנראה חשה בכונתו והיתה מנסה לרצותו. בשוכה בלילה היתה פורשת שמיכה על הרצפה וישנה לידו. פעמים כשהיה מקיץ היה רואה אותה מקופלת לידו, קיומה מצומצם כשל ילד ישן.

עתה עמד בחוץ וביקש למחול לה על הכול. חשוב היה לו שגם היא תמחול לו על חטאיו שהוא חטא כלפיה והללו לא היו מעטים: התעלמות, התנשאות, התפרצויות בהן כינה אותה פחזנית ללא תקנה. נכון, כסילה לא כינה אותה, אך בליבו סבור היה שהיא כסילה גמורה. אמת, במרוצת הימים צפו בו גם מחשבות אחרות על אימו, אך אלו שמר לנפשו ולא גילה אותן לאיש.

"איך את מרגישה אמא", נזעק.

היא קלטה כנראה את שעוותו, אך לא היה בכוחה לפקוח את עיניה. למוחרת בא הרופא המחוזי. הלה נראה צעיר מן המקומי ולבושו עשוי בקפידה. ניכר היה כי האורח נוהג במארחו יחס של זילזול. הוא דיבר אליו בלא להתכונן בו. יותר משהתעניין בחולה התעניין בכיבודו. ליד הדלת אמר: "יש להטיל הסגר מוחלט, אתה שומע". מייד עלה על המרכבה ונעלם מן העין.

"התשוב אימי לאיחנה", שאל רודי אובד עצות.

"האל, רופא חולים, הוא ירפא את אמך."

לאחר מכן הזמינו אל המחלבה. הם שתו קפה ואכלו עוגת פרג. פניו של הרופא הביעו פליאה רבה. כמו לא היה רופא שראה מתים רבים בחייו אלא הוגה סתרים.

"לאן אתם נוסעים", שאל.

"אימי", אמר רודי בקול רציני, "קצה בחיים העירוניים והחליטה לשוב הביתה".

"כמה זמן אתם בדרך".

"כבר שלושה חודשים. אמא שמחה מאוד לשוב הביתה. אבל עכשיו מה נעשה".

"אל דאגה יקירי. אתם תמשיכו בקרוב".

"תודה", אמר רודי.

"לא אני", אמר הרופא, "רק רצון האל".

הישיבה הנמשכת ליד המרפאה היכה את חרדותיו. היה יושב שעות בלא לזוע. מדי פעם היה מציץ בחלון. את שעות אחר-הצהריים היה מבלה במחלבה, זולל גלידה ועוגות. הזלילה בין עובדי-אורח, זרים, נערות-כפר ואיכרים בידרה מעט את דעתו. בערב היה שב אל האכסניה עייף וכלאחר יום מפרך. באכסניה התהלכו כאורכים כמה פנים חורשי רע והתענינו בגורלה של טוני. היו אלה, כמסתבר, עורכי-דין יהודים שניהלו כאן את סחר העצים והתבואה. לא פעם שכחו כי הרחק בעיר יש להם אשה וילדים. רודי שם לב, הם לובשים חליפות כחולות ומפוספסות, מעשנים סיגרים ומדברים ביניהם שפה שהיא תערובת של גרמנית, יידיש ורוטנית. אליו פנו בגרמנית, מעשיים להחריד.

עם הרופא מיעט להיפגש. הצירוף הזה של רפואה ואמונה הביך אותו. הרופא היה מפיל עליו, בטון הדתי שלו, איזו מרה שחורה. כנפשו אמנם ביה מתפלל על החלמת אימו, אלא שהיתה זו תפילה נעדרת מילים וכל כולה עלומה.

"אתם שומרים מסורת", שאל אותו הרופא.

"לא", השיב רודי, "אנחנו בני חורין". ובאומרו כמו שמת הפחד ממנו. איזה כוח, נכון יותר זעם, מילא אותו. אני אגן על אימי ככל מאודי.

אך בינתיים נפל הוא עצמו בפח: משרתת רוטנית. נערה נאה ומוצקה, שהיתה מביאה אל חדרו את קפה

הבוקר.

"מה שלום אימך", הפתיעה אותו.
"הוטב לה", נדהם מן המלים הגרמניות שיצאו מפיה. "היכן למדת גרמנית?"
"עבדתי בעיר שנה, אצל יהודים, ושם למדתי".
"ולא היה לך קשה".

"לא. זה היה נעים מאוד", אמרה וחשפה מחרוזת של שיניים צחות.

נערות כאלו למדו בבית-ספרו. הוא זכר אותן עכשיו בבהירות רבה, במיוחד את זוּודה, נערה מלאה עם חיוך אטום. ככל פעם שהיתה נקראת אל הלוח היתה פורצת בככי. המיספרים מסחררים אותה, היתה אומרת. אכיה, כעל האחוזה, היה נקרא מדי חודש אל המנהל. הלה היה דומה לכתו, איתן ובעל קומה ממוצעת. ריח שדה היה נודף מבגדיו העבים. פעם סטר על פניה של זוודה בפרוודור. היתה זו כנראה סטירה חזקה, היא נשמעה בכל הכיחות.

אילמלא אביה העשיר היו מרחיקים אותה כבר בחמישית. הלימוד היה קשה עליה, פשוטו כמשמעו. משונה, דווקא אטימותה היא שעוררה עליה אהדה כמוסה, חמדה. בשישית כבר לא פנו אליה המורים בשאלות. היתה יושבת בשורה הראשונה, בוהה. לאמיתו של דבר שקודה בטיפוח עצמה, כבר מלאה, כאשה.

לפרקים כדי לבדר מעט את הכיתה היה המורה למתמטיקה פונה אליה במפתיע, היא היתה נחרדת, מחזוירה ופורצת בככי. אך לרוב לא הטרידו אותה. בסוף השישית התנפלו עליה כמה נערים של השביעית ואנסו אותה בגן.

המהומה היתה רבה. הזעיקו את ראש המועצה, שוטרים וכמה קשישים מנאמני בית-הספר. לבסוף הובא האב. הלה הופיע, משום מה, לכוש בחליפה כהה ומפוספסת, מדי הלוויה שלו.

בסוף היום שככו הרוחות, האב יצא ממושרדו של מנהל בית-הספר ובלא אומר חטף את בתו והיכה אותה שוק על ירך. מאז לא הופיעה עוד. שכועות אחדים עוד דיברו עליה; אך לימים הפך שמה לשנייה. בשמה היו האבות מייסרים את בנוחיהם והמורים את המפגרים.

כל זה אירע אך לפני שנתיים. אך עתה זה נראה כיכרון תעתועים. החודשים המעטים הרחיקו אותו מעצמו ומחיייו. ועתה גם אימו פרשה ממנו.

למחרת כשהופיעה הנערה עם טס הקפה שאל: "ומה את מתכוונת לעשות".

"לא כלום", אמרה בחן נשי ובכיטול עצמה.

"ולא תרצי לנסוע העירה".

"אינני יודעת". וכאומרה נחשפו שיניה הצחות.

לא היה צורך לגרור אותה אל המיטה.

"מה שמך", שאל לאחר המעשה.

"טניה".

רוב היום היה עומד ליד החלון המרושת ומנסה להחליף מבט עם טוני. טוני שרויה היתה בחום גבוה והמילים שנפלטו מפיה הכיעו כאב בעתה. הוא עצמו, התחושות הלכו וכהו בו. פניה הסתורות של אימו לא ריגשו אותו עוד. אם היהרר בטניה. זו היתה לובשת חולצות הדוקות ומכשמת את צווארה בפרפום זול.

"אימי חולה ואני מתעלס", היה מדי פעם חולף הרהור אשמה במוחו.

בינו לבין עצמו האשים גם אותה על פחזותה, על שנטשה אותו כלילות החורף. הנסיכים נחשבו בעיניה יותר מבנה. רק מראה פניו הסגופים של הרופא, מסירותו, היו מצפים אותו פתע ברגש תיעוב חזק כלפי גופו. היה זה בסופו של דבר תיעוב חולף. יותר ויותר היה מבלה עם טניה. היא אהבה כדרך בעלי חיים, בשיכרון חושים מלא.

הפשוטה לא היתה פשוטה כל כך. היו לה השגות משלה, חשבונות. "אתה הרי תפליג עוד מעט. ואני, מה יהיה עלי. הכריות ירננו אחריי". הוא ידע, אין זו אלא העמדת פנים, בקשת פיצוי. והוא אמנם היה נדיב:

פעם פרפום ופעם שאל של משי. התשורות הללו הסכו לשניהם הנאה שבגניבת הדעת.

לא נעדרו באכסניה גם מראות מגוחכים. בן-הזקונים של בעלת האכסניה. הנער היה יושב שעות בחדר-האוכל ומתענה בפיתרון תרגילי-אלגברה. הוא התכוון לכחינות-כניסה לגימנסיה. הפחד הזה בילבל אותו

לחלוטין. "הוא מוכשר מאוד, אבל מתקשה במקצת במתמטיקה. הוא יודע היסטוריה, תוכלו לבחון אותו", היתה מנסה האם להמתיק את החרפה.

היה זה נער סתור-מצח שפניו הביעו תמיד התאמצות משונה. את יומו היה מבלה באכילה או בפיתרון תרגילי-חשבון. נראה כי האכילה המרובה לא סייעה לו בלימודים. הוא הלך והשמין ותנועותיו נהיו מגושמות מיום ליום.

"מה שלום אמא", שבה והביכה אותו בעלת האכסניה.

"יותר טוב", אמר בפיזור הדעת.

"אין לך מה לדאוג עוד", אמרה. היא ידעה מה עושה רודי בבקרים בחדרו, אך כבעלת-אכסניה ותיקה ידעה שבעניינים שבינו ובינה מוטב להחריש. אך על טניה היתה מקפידה: "את מתרשלת בניקוי החדרים". ובעוד הקור גובר מיום ליום הקיצה טוני מחוליה ואמרה: "רודי". לשמחתו של הרופא לא היה שיעור. "רודי", חזרה ולחשה, כשהיא מתעלמת ממצילה שלא זו ממיטתה. מיד חזרה ועצמה את עיניה.

"אני מודה לך מאוד", חש רודי אל הרופא.

"לא לי נערי עליך להודות, רק לאל הטוב והמיטיב".

הוא עמד ככלי מלא בושה ושלא מרצונו הסכים: "אתה צודק". אך בליבו כעס עליו על שהכריח אותו להסכים עימו.

לאחר מכן באו ימים קרים ולחים. עורכי-הדין והסוכנים היו יושבים בחדר-האוכל שעות לאחר הארוחה ומספרים בדיחות ישנות. מדי פעם היה פורץ פנימה איכר ותובע באיומים כסף או רכוש. מיד היו יוצאים אליו עורכי-הדין ומשדלים אותו במלים רבות עד שהלה היה נרגע ויוצא מרוצה. בערב היו יושבים הכול, נשים וגברים ומשחקים פוקר. הרוחות הקרים הפיחו להט במשחק. בתום הלילה היו המובסים מדוכדכים והמנצחים עליזים. לא עלה בידה של בעלת האכסניה להרחיק מן המשחק את בן זקונה. הלה אמנם גורש לחדרו; אך שם היתה לו ניקבת תצפית טובה.

את שעות-הבוקר היה מבלה עם טניה. הנועם הזה לא הביא מרגוע לחושיו. אל המרפאה היה יוצא מדוכדך וכאיכר שביזבו את שכר חודשו בבית-מרוח. באחד הבקרים גילתה לו, כי יש לה ארוס בכפר. הגילוי חרה לו, משום מה, והוא אמר: "למה לא אמרת לי".

"מה יש לומר", אמרה וחיך של טוב-לב ועורמה פשו על פניה.

הוא התבייש: ככלי ריק הוצג.

למוחרת פקחה טוני את עיניה לרווחה: "כוס קפה". הרופא הרכיז את ראשו והסיר את הכובע כאיכר מאמין ששמע קול עלום.

"היכן אנו", שאלה טוני.

"בבושווין, בבושווין העילית", דיבר אליה הרופא בקול רם.

"אני מבינה", אמרה טוני בקול רפה.

"אני הרופא וזוהי האחות מאיה". ביקש להציגה.

"אכלת. למה לא אכלת", פנתה אל רודי והתעלמה מנוכחותו של הרופא.

"אכלתי, אמא".

"סליחה", אמרה טוני ועצמה את עיניה.

לשמחתו של הרופא לא היה שיעור.

לאחר מכן ישבו במיונון ושחו קפה. כבר שנים ככול למקום דחוק זה, מחמת גרושתו שהתישבה, על אפו, כביצה זו. הילדים אינם טובים מאימם. אך מה יעשה. ייטוש אותם ויהגר לאמריקה. רודי ראה עתה כבהירות רבה את אוכרנו של האיש.

"אין בליכי שבח לפרובינציה. הטבע כנראה מטמטם", אמר הרופא.

"והעיר טובה הימנה".

"אינני יודע אם טובה, אולי גם היא מושחתת".

"היכן מקומנו, אם כן".

"באמונה".

מעולם לא שמע מלה מעין זו יוצאת מפיו של אדם שסיים אוניברסיטה. בגימנסיה היה רק הכומר מדבר

על ענייני אמונה. עוד הפתעה: דוקטור לאופר לא התכוון לאמונה יהודית אלא לפראבוסלאבית. לפני שנים אחדות המיר את דתו, משום שזו היתה אמונתו של דוסטויבסקי. אך העלה את שמו של דוסטויבסקי אורו פניו.

למוחרת הקיצה טוני משנתה ולא שאלה, היכן אני. היא ידעה שהיא בבושווין, זכרה את האכסניה, את בעלת האכסניה, ואת שני השרתים שנשאו אותה באלונקה זכרה.

"מה עשית", שאלה בתימהון משונה.

"שום דבר", שיקר הוא במצח נחושה.

"אתה נראה טוב, למה דאגתי".

פניה רוז ועל צווארה החיוור, החשוף, פעם וריד כחול. אבל בעיניה כבר הזהיר רצון חיים. נבואתו של הרופא, כי מעתה לא יידע רעבונה שיעור, נתקיימה במלואה. היא אכלה מכל הבא לידה בבולמוס.

"מה שמך", שאלה את האחות.

"שמי מאיה", אמרה האשה בקול חרישי.

"איזה שם יפה, הורייך אהבו אותך, לא כן".

"אני גדלתי בכיתה-האסופים, גבירתי, ושם נתנו לי את השם הזה".

"בת חורין את, אם כן".

לשמע מילים אלו הצטחקה מאיה וכל אבריה הכבדים צחקו עימה.

"האם אני טועה", שאלה טוני.

"לא גבירתי. אני פשוט צוחקת מן המילים. כבר מזמן לא שמעתי מילים כאלו".

למוחרת ניתנה לו הרשות להיכנס פנימה. טוני שכבה שעונה על הכרים ופניה הכחושות הביעו תמיהת נעורים. הוא נפעם מהצחות הזו וחש אי-ניקיון.

"ראה מה עוללתי", אמרה כדרך שהיתה אומרת בעוללה איוז פחזות.

"אין דבר, אמא, יש זמן".

"מה אתה סת, החורף עשוי להקדים ואנו נישאר תקועים כאן." קולה היה זך; כמו נמרקו המילים בחום של מחלטה.

חיש למד כי ראשה מלא תוכניות ומישאלות לכ. כל שנאגר בה במרוצת ימי מחלטה ניגר מתוכה בשטף. וכתמיד: הלבוש. רוצה הייתי שמלה חדשה. היכן אפשר לקנות כאן שמלה חדשה. החורף קרב, ולי אין שמלה חמה".

באכסניה קיבלו את פניה של טוני בתרועת שמחה. הבלברים ועורכי-הדין מילאו את חדרה תשורות: בונבונירות ופרפומים. טוני היתה נרגשת מקבלת הפנים. הרזון העניק לפניה איזה יופי חדש.

טניה נעלמה מן האופק. היא קיבלה את משכורתה האחרונה ולא שבה. "היכן טניה", שאל אחד הבלברים, אחד ממעריציה האילמים. "אל תשאל", אמרה בעלת האכסניה. "מוטב לך לשאול את הנחל למה עלה על גדותיו ולא את נערת הכפר".

בינתיים נחת החורף. הרחבה, שבשבעות האחרונים טבועה היתה בכוכץ, כוסתה שלג. השלג מכה בכת אחת את הכתמים הצהובים שכיערו את המקום והבאישו אותו. יריעה לבנה, איתנה, נפרשה עד לשולי היער.

ובעוד השלג יורד נזכר רודי בסוסים. כבר שבועות לא ראה אותם. השיכחה הזו החרידה אותו ממקומו והוא נזעק: "היכן החצרן". בן הזקונים, שישב בחדר האוכל ליד המחברות הצהובות, נבעת ממקומו: "מה קרה".

והפחד לא פחד שווא היה. הסוסים נעזבו באורווה באין משגיח. הוא זעם. כינה את החצרן בן בלי יעל ועמד להלקות את עוזרו. ימים של בילבול ומתח נתנו גם בו אותות. הוא היה עייף, סחוט, והסוסים הכחושים, שעמדו רועדים ליד הדלת הפתוחה, הבעירו בו את חמתו. את היקר ביותר אנו מפקירים בסופו של דבר, פלח הרהור את ראשו.

טוני הבריאה, רק האופן שהיא אכלה. היא זללה, פשוטו כמשמעו.

"אמא למה את ממהרת", לא יכול שלא להעיר לה.

"סליחה, אני רעבה".

השמים קדרו מיום ליום והיציאה ירדה מהפרק. רודי לא סמך עוד על החצרן. את התערובת לסוסים הכין כמו ידיו, הישקה אותם וניקה אותם. המגע השקט עם בעלי-החיים האילמים השיב לו את חוש המידה. נכון יותר האופן שאהב להתבונן בעולם ובאימו: ממרחק. אך בינתיים מפיצה טוני סכיבה שמחה וצחוק. אפילו הבת המרה, שכל העת מקנטרת ויורה חיצו רעל לעבר המשרתות, אפילו היא נאלצת להודות, שטוני היא אשה מיוחדת במינה ואין לומר הבלברים ועורכי-הדין: הללו יוצאים מדעתם. מתחרים זה בזה: מי שנון יותר, מי מבריק יותר. ובחורץ: כל יום סופת שלג חדשה; המקום הולך ונסגר, אין יוצא ואין בא. בעלת האכסניה עומדת בפתח האכסניה ומכריזה: כל עוד יש עצים במחסן ותפוחי אדמה במרתף אני לא דואגת. אדרבה יירד שלג. אני אוהבת את הפתותים הלבנים הללו.

שבויעים לאחר החלמתה החלו זכרונות מצפים את טוני. היא זכרה את הנסיך קוניץ ועוד נסיך אחד שאת שמו שמע רודי מפי העוזרת. טוני דיברה עליהם כעל יצורים רחוקים, מנותקים מחייה ושקועים במחוזות אפלים. על אביה ועל אימה חדלה לדבר. כמו נעלמו מאופקה. בסופו של דבר הוליכו אותה זכרונותיה אל איזו מסקנה מעשית: כמה טוב שאיני תלויה עוד באיש ואיני זקוקה לחסדים. משונה, את בעל חסדה שהשאיר לה את ירושתו לא הזכירה אף לא במלה אחת. מוזר, אמר בליבו רודי. למיטיבים לנו באמת אין אנו נוצרים חסד.

מדי פעם מסתננים לכאן, כמו להחריד את השלווה, ידיעות רעות ומפילות בחדר-האוכל החם רגע של אי-שקט. כמוכבן, הרוכלים, שהשלג נשא אותם על כנפיו והביא אותם הלום. אך מי יאמין לרוכלים. הללו הרי תמיד בודים מליבם פחדים. תנו דעתכם לפי השלג ולא לידיעות הרעות, הכריזה בעלת-האכסניה. כל עוד השלג מושל בכיפה לא יאונה לנו רע. היו לה לבעלת האכסניה חשבונות משלה. השנה היטיב עימה החורף. הבלברים ועורכי-הדין נבצר מהם לעזוב את האיזור. המקום במלוא התפוסה. צריכים לבדר את דעתם, להאכיל אותם, ולהבטיח: אתם לא תשכחו את החורף הזה לעולמי עד.

המעשה העביר אותה על דעתה. היא שכחה את בנותיה, כל שעבר עליה במקום מבודד זה במרוצת השנים, את בתה שמרה שחורה אוכלת אותה, את בן זקוניה. היא מרוצה מן ההכנסות הרבות שזימן לה חורף זה. הישכחות זו חומסת ממנה את מעט חינה. עיניה מבהיקות ותאבות לבצע.

פניה של טוני שבו אליה והיא נראית צעירה מגילה. כולם מחזרים אחריה בלא בושה: היכן טוני; לא ראית את טוני. היא מתנהגת כאילו היתה הנסיכה מרוטנבורג, רוטנת, בלא קול, בתה של בעלת האכסניה. טניה לא חזרה. לפני שנעלמה נתן לה צמיד זהב שאותו קיבלה טוני מהנסיך קוניץ. היה זה צמיד ונציאני עתיק, משובץ יהלומים זעירים שטוני היתה עונדת כמועדים נדירים.

“זה מוצא חן בעיניך”, שאל.

“כן”.

“אם כן שלך הוא”.

טניה כמוכבן לא שאלה מאיין או כיצד. התכשיט הלם את ידה. לאמא יש מספיק תכשיטים, חלף הרהור רשע בראשו. טניה לא שבה. נראה כי הארוס עמד על טיבו של התכשיט ולא נתן לה לשוב. רודי לא התחרט. אך עתה כראותו את אמו יושבת ליד השולחן, יד שמאלה חשופה, חרה לו הדבר. הרופא קבע: “לא נשארו שום שיירים חולים. עלייך לנוח. החורף יפה למנוחה”. פניו הסגופים הביעו שמחה נסתרת. משונה, הוא לא דיבר על אמונתו הפראבוסלכית אלא על דוסטויבסקי, החכם מכל אדם. טוני הושיטה לו צרור שטרות ואמרה: “תודה”.

“לא אקח”, אמר בתנועה מפוזרת משל הגישו לו פיגול.

“אנחנו נותנים לך ואתה תעשה בכצע הזה כראות עיניך. אתה יודע בדיוק למי זה נחורץ”.

“למה אמרה בצע”, תמה רודי.

“לא לי, על כל פנים”, נחרצה קמעה.

“ודאי. אתה חיתן, אתה תחלק”.

“ולך יש? החורף עוד ארוך”.

“לי יש תודה לאל. האל היה נדיב עימי השנה”. טוני שמה את הכסף במעטפה. כמו להסתיר את הטומאה מעיניו. “אין זה כל כך הרבה כפי שזה נראה”, אמרה. הרופא לקח את הכסף ואמר: “נצא”, בלשון רבים, משום מה.

"שלג. למה לא חסעד עימנו", אמרה טוני, בקול אימהי.

"חולים מחכים לי. הטיפוס שוב מתהולל בכפרים. ולי אין אלא שני חדרי-בידוד. האיכרים מטומטמים וגרועים מן הבהמות". ובאומרו כמו הכין כי חטא בשפתיו, מייד אחז בתיק המכשירים ובלא ברכה, כנמלט, פנה אל הפתח.

חל שינוי בעיניה של אימו, שם לב. גם שינוי זעיר בהטיית הצוואר, באופן שהיתה מקשיבה לו, פיזור דעתה כמו שכן. ופעמים אומרת: "מה דעתך". כמו להעמידו במבחן. השינוי הזה גרם לו איזה אי-שקט. רגיל היה לבחון ולא להיבחן.

אך בינתיים היו הערכים באכסניה עליוזים. שיחקו עד מאוחר, רמי, ברידג' ופוקר, שתו קפה ועישנו. טוני, כמובן, היתה במרכז. יופיה, לאחר המחלה, לא עמם. אדרכא. כמו נחשפו כמה קווים נסתרים בארובות עיניה. גם רודי זכה לתשומת לב: הוא גבה ובמגפיים החדשים הוא לא נראה כתלמיד תיכון, שלימדו נקטעו פתע, אלא כסטודנט בחופשת הפסחא.

"מה רע כאן", אמרה בעלת האכסניה לאחד הסוכנים שנאחו כרגשי אשם. הסוכן נדהם רגע מן המענה הישיר של בעלת האכסניה. המילים נאלמו בפיו. והוא עמד לידה גבוה ועילג. לבסוף חייב היה להודות: "לא רע כאן, כלל לא רע. אומלט הגבינה הוא מצויין".

אבל רודי לא חש בנוח. אילמלא השלג היה רותם את הסוסים ומוציא את אימו מכאן. חודש ינאר חלף כאפלה רצופה. גם חודש פברואר לא הביא עימו אור. הארוחות הוגשו כמועד, התיאבון היה רב. השפחות עבדו מן הבוקר ועד מאוחר בלילה, בלא הפוגה.

בחודש פברואר היתה טוני נתקפת חרדה לפרקים. "חמודי, מה אנו עושים כאן, מתעצלים. בגיהנום יצלו אותנו". היא דיברה בחופשיות משום שידעה כי לעצלותה יש הפעם הצדקה גמורה. השלג הולל בלא מצרים, הדרכים חסומות, אין יוצא ואין בא, אפילו מזחלת הדואר חדלה מלהסתכן. בתה של בעלת האכסניה היתה מדי פעם פורצת אל חדר האוכל ומשמיעה מיני הערות מרות כלענה. נכון, עורכי הדין והלבלרים לא נטו לה חסד, התעלמו ממנה. לא הועילו הפצרותיה של האם. היי נוחה, היי רגועה, הסכירי פנים. היא היתה קנטרנית מילדותה, בלתי-מרוצה ומרירה. השנים לא הרגיעו אותה. קמט עבה חרץ את צווארה לרוחב. בשעת רוגזה היה הקמט נאדם ונראה כצלקת טריה. משונה, רודי היה מתבונן בה. כמו היתה מקור שופע של סודות גנוזים. היא, כנראה, חשה בזה. סבורה היתה שרודי אורב לה כדי לגלות את מומיה הנסתרים ולאחר מכן ילעג עליהם יחד עם עורכי-הדין והלבלרים. היתה נמלטת מפניו ותוך כדי ריצה לוחשת: הנה הוא, הרשע, הנא הוא השד.

כך עבר חודש פברואר. במרץ החלו השלגים להפשיר, לא בכת אחת. רוחות דרום קרים כירסמו בלובן והטילו בו כתמים עכורים. לא היה שום יופי בהתפוררות הזו, רק אי שקט. הלבלרים, הבהלה אחזה בהם. אחד הלבלרים, אחד הכסילים, נטפל אל טוני. הוא סיפר לה כי לא הרחק מכאן יש לו בית רחב-מידות, כיברת ארץ פוריה, יער וסוסים. כל כך מוקסם היה מיופיה של טוני עד אשר בדה מליכו שקר זה. כולם הכירו אותו וידעו כי לבלר הוא, וספק אם יש לו מיטה משלו אצל אימו העניה בכפר.

משונה, טוני לא לעגה לו. היא דיברה אליו כדרך שמדברים אל אח צעיר, במילים גלויות ונוחות. רודי תמה על האופן שהיא מדברת אליו. עלה בדעתו כי דיברה לפניו אל נסיכים ורוזנים שהיו כרוכים אחריה. מחשבה זו מחתה, באין משים, מליכו איזו טרוניה ישנה על אימו שאת עיקרה לא זכר עוד.

"חמודי, למה אתה מתבונן בי. שוב עשיתי שטות".

"לא".

"אני שמחה. יש להתכונן לדרך, לא כן".

"ודאי", אמר רודי, ולעצמו אמר: הרי אינה מתכוונת ברצינות.

אך את הבלתי-נמנע לא ניתן היה למנוע עוד. הרוחות פוררו את השלגים והכתמים העכורים המירו גוונים ונהיו ירוקים. הלבלרים ועורכי-הדין התפזרו בבהלה לכל עבר. לא חסרו במהומה הזו מילים של מרירות ומילים של עצב, גם שערוריה. איכרה אחת הופיעה כפתח האכסניה ותבעה כי יסגירו לידיה את הפושע, את עורך-הדין שטום. היא הרה, ממנו ולא מאחר. מי לא הכיר כאן את שטום. התואר פושע לא הלם אותו כלל. כחוש קלונס ונעדר סבר. כל החורף שכב במיטה והתלונן על מיחושי קיבה. "אותו את מחפשת, דוקא אליו את נטפלת", דיבר אליה אחד מעורכי-הדין שנשאר לפליטה. זו היתה דוניה, היא

נטתה חסד לגברים רבים, ייתכן שהחליפה שם בשם, כי את שטום אין לתאר שוכב עם אשה. "יש יהודים טובים ויש יהודים רעים", עמדה על דעתה. "את הטובים יש לשמור את הרעים להסגיר לידי המשטרה, כי הם נוכלים". ידעה בעלת האכסניה כי במרוצת השנים רבים מאורחיה כילו אצלה לילה או שניים. רבים השפיעו עליה שפע כספים ובנוכחיות והיו שרימו אותה ולא שילמו לה פרוטה. בצעירותה היתה גאה שיהודים באים אל בקתתה. עתה משהזקינה הגיל מדבר מגרונה. היא מפחדת ומרוב פחד בודה שקרים. בעלת האכסניה לא הוכיחה אותה על פניה, אלא דיברה אליה ארוכות וכנעימה של איכרים. לבסוף הגישה לה, כלמכרה ותיקה, עוגה וכוס קפה.

החצרן הוציא את הסוסים אל הרחבה. הסוסים הצעירים, שרק לפני חודשים מיספר היו חטובים וצעירים — קומתם שפלה. קדרות נפלה על פניהם המאורכים. הם עמדו בלא לזוע. כמו ניטלה מהם התשוקה למרחבים. רודי רצה לגשת אליהם. לנגוע בעורם ולנחם אותם.

החצרן הוציא דלי ומיברשת ורחץ את הסוסים. אמש רחץ אותם. עתה לא ביקש אלא לעשות רושם על בעל הסוסים. הוא משך את המיברשת על בטניהם בחוזק יד. לא כל כך חזק, רצה לבקשו. עמידתם הסבילה של הסוסים העציבה את רודי והוא הלך.

אבל טוני היתה מרוצה וארזה את המיזוודות בחריצות. שמחה שקטה הקיפה את פניה. עוד שם לב: היא מקפידה כי כל חפץ מונח יהיה במקומו, נוח לגישה. איזה יישוב דעת. כלום זה הולם אותה, תמה. טוני אמרה, מזג האוויר השתפר, האביב נותן אותות ככול, הסוסים נחו, צפוי לנו מסע נעים. המילים נשמעו משום־מה כדיוקלום של שיר, שחרוזיו אינם מעולים ביותר.

בעלת האכסניה חיבקה את טוני ואמרה: המזל האיר לנו פנים החורף, את קישטת את ביתנו כפרח. לשמע מילים אלו עצמה טוני את עיניה. בנה של בעלת האכסניה, שישב אותה שעה על המדרגות, העווה את פניו בצורה נואלת. הוא, כמובן, לא ייגש לבחינות אכסטרניות. המורה למתמטיקה ולגרמנית קיבל את שכר הבטלה וחזר העירה. "למה לייגע את הנער בדברים מופשטים. הוא ימצא את דרכו בחיים גם בלא זה", דיבר המורה בזיחות דעת. האם קיבלה את פסק דינו בשקט ובערב, ברוב כאב, בכתה חרש הבת הושיטה יד לבנה וכרועה. "היה נעים. להתראות בקרוב", אמרה ביובש ובמעט שמחה לאיד. היא, על כל פנים, לא תעמוד בחלון כשהכיכרה תיעקר ממקומה. לבסוף נכנסו אל החדר שתי החדרניות הרוטניות ואחזו במיזוודות. טוני סקרה רגע את החדר הריק בפיזור דעת ואמרה: "תודה על העזרה". טוני ידעה כי לא באו אלא לקבל את המתן שלהן, ואף על פי כן העמידה פנים כאילו באו להיפרד ממנה. "אזכור את הימים בנועם רב", אמרה כשקולה חנוק ומיד החלה תוקעת בידה של כל אחת מהן שטרות כסף. הללו הסמיקו מרוב חמדה ושביעות רצון.

הפרוודור הצר, החלונות הכפולים, המדרגות שהמו כל החורף מרץ ותקווה נחשפו פתע ערומים כלאחר גירוש פתע. בעלת האכסניה עמדה בפניה, פניה סתורות, עולמה חרב עליה לאור היום. טוני חיבקה אותה בהרבה רך.

"למה את הולכת, ולמה את עוזבת אותי", געתה בככי.
"אשוב, אני מבטיחה", אמרה, אף שלא האמינה במוצא פיה.

שיחה באוגוסט

שיחה בין א.ב. יהושע וישראל ברמה

שיחה זאת התקיימה בשעות אחר-הצהריים של יום קיץ חם, בתחילת אוגוסט 1983. בחודשים שלאחר-מכן השתנתה המציאות הישראלית במהירות — פינוי חלקי והתפרשות חדשה בלבנון, התלקחותו של האזור המתפנה, טלטלות של כלכלה מעורערת, פרישתו של מנחם בגין מכס ראש-הממשלה ומינוי יורשו, התדרדרות כלכלית נוספת, הכרזה על בחירות. נדמה אף שהנושאים שהיו במרכז הדיון הספרותי בארץ השתנו במעט, אך רוב הדברים שהועלו בשיחה זאת עדיין נשארו תקפים כשהיו.

א

ישראל ברמה: הייתי רוצה לפתוח את השיחה שלנו דווקא בנקודה שהיא בעייתית מכמה וכמה בחינות, ומבחינות אחרות היא נראית הכרחית וכמעט כלת-נמנעת בתוך הזמנים הרעים העוכרים עלינו. אפשר לאבחן זאת כהתכוונות יסודית, שבזמן האחרון היא נדמית כהיבט מרכזי מאוד בספרות הישראלית המתהווה — התייחסות גוברת והולכת לשאלות רלוונטיות, לשאלות אקטואליות, לשאלות של ספרות בהקשריה הפוליטיים ובכל מה שיש לה לומר על המציאות שבה אנו נתונים ועל הדרכים השונות הצומחות מתוכה ומתוך נפשנו ומובילות אותנו מכאן והלאה. לדעתי, מבחינתה של הספרות כמהות מתפתחת ומחליפה פנים בהדרגה, המצב כיום מתאפיין בעיקר בפניה מוגברת ומקיפה, שכמוכן יש בה סכנות רבות יותר, לקראת כתיבה שיש בה אמירה חברתית ברורה, חד-משמעית ובעלת שליחות. מה דעתך?

א. ב. יהושע: נאמר כך — אם נסקור לרגע את שאלת המעורבות והרלוונטיות של הספרות בתוך המציאות הפוליטית והחברתית-פוליטית, אז נוכל באופן כללי לטעון באם אנחנו סוקרים את כל הספרות העברית, נניח משנות העשרים — ואינני יודע אם תסכים איתי — שפחות או יותר כשמונים אחוז מן הספרות עד עצם היום הזה היו בה אמירה ומעורבות פוליטית, חברתית, או שהנושאים הפוליטיים והחברתיים והמלחמתיים נכנסו לתוך הספרות בצורה כזאת או אחרת, במישרין או בעקיפין. כך שבאופן כללי המגמה הזאת, ששוב פעם מתארים אותה כמגמה חדשה, הנה שוב פעם בא גל כזה — כל הגלים הללו, אם חזקים יותר או חלשים יותר, הם ראשית-כול על יש ברור של מעורבות, של התייחסות לשאלות האקטואליות. להוציא, נאמר, תקופה אחת שהיא התקופה הזאת של סוף שנות החמישים ושנות השישים שבהן הספרות (ושוב, צריך לבדוק נקודה זאת גם ביחס לספרות העולמית, הרי היה גל דומה לזה בספרות העולמית, כאילו מנסיבות אחרות לגמרי) — עסקה בכתיבה סמלית, כתיבה מנותקת, כתיבה כאילו בעולם אחר שלא התייחס למציאות באופן ישיר, ולא התעסקה בנושאים הפוליטיים הבעורים. כל המגמה הזאת שמדברים עליה בשנה האחרונה, ואנחנו תמיד אוהבים לדבר על השנה האחרונה או על השנתיים האחרונות — כל זה הוא ענייני די יציב בספרות העברית. אני אומר זאת כמי שהיה אחד האנשים שעשה את שני התהליכים גם יחד, שהיה בדור-המדינה, בדור של סוף שנות-החמישים ושנות-השישים, וכתב ספרות שהיתה כאילו מחוץ לאמירה פוליטית ולכל מה שקשור בכך, ולאחר מלחמת שישים-ושבע חזר ונכנס לענייני החברתי במידה מסויימת, במידה לפי דעתי פחותה ממה שחושבים... (אני בכלל הייתי אומר שגם

הכתיבה המנותקת שלי לא היתה כל-כך א-פוליטית כפי שהיא נראתה, והכתיבה הפוליטית שלי, הכתיבה המעורבת שלי, איננה כל-כך מעורבת כפי שהיא נראית. כלומר, המרחק בין שתי הכתיבות האלה איננו גדול כפי שנוטים לחשוב). מכל מקום, כמי שעשה זאת, אם אתה שואל אותי היום על כיוון זה של האמירה הבוטה, האמירה הישירה, ההתייחסות לחומרים מאוד מציאותיים ובמובן מסוים מאוד עיתונאיים ודוקומנטריים שהופכים להיות אחד מן הרבדים של הספרות — וכמובן מבלי לתת בזה ציונים, או רצפטים ועצות, אלא ככיוון כללי — אני רואה בזה היום הרבה סכנות. ואני רואה יותר סכנות מאשר ברכות, נאמר זאת כך.

ישראל ברמה: ובכל זאת, לפני שנדרן בשאלת ההתפתחות ההיסטורית או רצף הגלים של ספרות ואקטואליה בספרות העברית ושאלת המקבילות שלה בספרות אחרת, הייתי רוצה להעלות שאלה שאני מאמין שהיא חשובה לשנינו. האם לספרות היום — ולרגע ננתק אותה ממה שקרה בדורות קודמים, בשנים קודמות ובמישמרות ספרותיות שונות — האם יש לספרות של היום חשיבות מיוחדת במצב הפוליטי הנוכחי? האם יש לספרות של היום מה לומר בעניין זה? האם אפשר לראות בה אם לא מפת דרכים אז לפחות סידרה של תמרורים שתנחה את האנשים המעוניינים בכיוון מסוים, או בכיוון אחר? ושוב אני אומר, אני אהיה הראשון שיסתייג וישאל את עצמו עד כמה באמת יש לספרות השלכות מעשיות על המציאות בהקשרים פוליטיים כאלה או אחרים. ואני מסתייג משום שהספרות לאחר הכול תלויה, בין שאר הדברים, גם ברצון קוראיה. אבל אני חוזר ושואל את עצמי, ועכשיו אני מעביר את השאלה אליך — האם לספרות הישראלית של היום חייב להיות מסר מסוים, והאם הספרות היא אמצעי אפשרי כדי לחלץ אותנו ממצב שנראה לנו קשה בכל המובנים?

א. ב. יהושע: אני חושב שמכחינה זאת הספרות אינה יכולה להיות אמצעי כדי לחלץ אותנו ממצב. היא יכולה לתאר את המציאות, ותמיד היא היתה מתארת מציאות במובן המירבי של הדבר. כלומר, היא מתארת מציאות שתהיה, או שהיא יכולה אולי לתאר כמה שלבים קדימה. היא יכולה לתפוס קצת חוטים קדימה. אבל כאשר המצב כשלעצמו הופך להיות מאוד חד-משמעי... כלומר, אם אני משווה את המצב היום המצב הפוליטי, הכוחות הפוליטיים, הויכוח הפוליטי, לעומת מה שהיה בשישים-ושבע או בשנים שכן מלחמת ששת-הימים למלחמת יום-הכיפורים — המצב אז היה הרבה יותר מורכב; הוא היה הרבה פחות חד-משמעי מאשר הוא היום. היום יש ויכוח ברור, במובן מסוים אפילו ויכוח מאוד מאוד רדוד, והוא ממוקד בנקודה מסוימת. ויכוח שהוא במובן מסוים גם פשוטי. אין זאת אותה דרך שהיתה בשישים-ושבע, כאשר יצאנו ממלחמת ששת-הימים ובעצם עדיין לא ידענו מה הם היצרים שלנו. כלומר, אותם אנשים שחשבו על סיפוח אפילו לא ידעו שהם רוצים סיפוח. כלומר, זה היה איזה שהוא דבר המונח בתוכם, מין פוטנציה כזאת. הם היו עדיין ישראלים שמלפני שישים-ושבע, שהיו תחת איום מוחלט ושראו את עצמם מאויימים, והפגישה עם השטחים היתה בשבילם מין פגישה שעדיין לא גילתה להם את מלוא הקונפליקטים ומלוא יצריהם כלפי העיניין. הוא הדין גם לגבי כל עמדות השמאל. עדיין היה ברור שישראל מאויימת, שישראל תחת איום אמיתי — וכל השאלה של השטחים וכל השאלה הערבית וכל הדברים הללו עדיין כלל לא היה ברור שהם יתגלגלו לאותו חיתוך חד-משמעי כפי שהוא מתגלה היום. כך שהמצבים היו הרבה יותר מורכבים. כלומר, האנשים נשאו בתוכם גם אלמנטים ניציים וגם אלמנטים יוניים ואלה היו מעורבים האחד בשני, והמציאות לא היתה מפוענחת להם. הם לא ידעו בכלל את אופקיה עד הסוף. היום הויכוח נעשה הרבה יותר חד-משמעי, בין שתי תפישות-עולם שכל אחת מהן מנסה לפשט את תפישת-העולם שלה במידת היכולת — זה רע וזה טוב — ואתה רואה זאת בשני המחנות העומדים זה מול זה. מבחינה זאת, לפי דעתי, ספרות שלוקחת עמדה — ובראש-זובראשונה מדברים כאן על הספרות שלוקחת את העמדה היונית המובהקת — בעצם אינה יכולה לומר שום דבר חדש, כיוון שהעיתונות, הראדיו, כלי-התיקשורת, העמדות הכינלאומיות חושפים את כל העמדה הזאת באופן ברור. איזה ניואנס הם יכולים לתת כאן שאינו ברור כאילו מתוך המסה בעיתון, איזו נקודת-עומק הם יכולים לתת שאינך מכיר? כך שנדמה לי שבאופן מסוים יש כאן היום התעכבות בשאלה זאת, כדי לחזור ולומר את אותו מסר: הכיבוש משחית והעיניין הדו-לאומי יהפוך לקטסטרופה. עם כל החשיבות המסוימת שתהיה כאן עוד עדות, ספרותית, בנוסף לעדות של העיתונות ושל השרדן אשר מביאים את הדברים הללו באופן מידי, נדמה לי, ואולי אני טועה, שהספרות לא תביא עכשיו שום דבר חדש ועמוק באמת.

ישראל ברמה: כלומר, אתה רואה את הספרות כמעין עדות המלווה את המעשים, ואפילו די קרובה אליהם — אבל תמיד לאחריהם.

א. ב. יהושע: במובן מסוים היא תהיה לאחריהם ולא תוכל לתת כאן משהו חדש. תראה, אני רוצה להסתייג. כשאני אומר את כל הדברים הללו הם מבטאים רק את תחושותי — ותחושותי היא שנדמה לי שהספרות במצב חד-משמעי זה אינן לה אותו איזור רב-משמעי ובלתי-ברור שבו היא במיטבה. שכן במצב הפוליטי החד-משמעי הזה, בעמידה של שני המחנות הללו, הספרות אינה יכולה למצוא כאן אותם ממדים שהם שעושים אותה בעלת ערך ובעלת משמעות. כאשר, למשל, אורי צבי גרינברג כותב בישראל של תשע-עשרה השנים, ישראל של הקו הירוק, על הפרת והחידקל וכל מיני דברים כאלה הוא מכניס מימד מאוד מיוחד ומאוד מיתי, הוא מכניס משהו מאוד מעניין לתוך המציאות הישראלית — אבל זה דבר פאנטאסטי, זה דבר שכלל אינו אקטואלי ואינו עומד על הפרק או בתוך הוויכוח. לכן מעשה זה מכניס איזה אלמנט מאוד משמעותי לתוך הספרות, אך מבחינה פוליטית הוא חסר כל ערך, כיוון שהוא חסר כל רלוונציה.

ישראל ברמה: יהיו קוראים רבים עד כדי סכנה ממשית, שבדיוק בנקודה זאת שהעלית בהקשרו של החזון המשיחי של אורי צבי גרינברג יסרכו להסכים עימך; תנאיה של המציאות העכשווית, במעין עיוות מחשבתי מוזר של ערכים ודרך שהיו בשכבר הימים חלק מחלום אפשרי, ובמימושם נגעו בשוליו של סיוט, הצמיחו בתוכנו כהגדלה של תכונת-נפש נידחת, הנרקמת בהזיות התודעה השבטית או הלאומית (ולכן נתן אצ"ג ביטוי), אנשים הרואים בדברים אלה אמירה ברורה עם מסר פוליטי רלוונטי ותוכניות לביצוע; אבל מוטב שלא נדבר באנשים אלה. נשוב לתחומה של ספרות. הייתי פשוט רוצה לומר כמה דברים בעניין הספרות המתהווה בארץ, ואני מצמצם את דבריי להיבט אחד המאפיין אותה בשנים האחרונות. אני נוטה לקבל את רוב דבריך לגבי השלכותיה של ספרות על מציאות מוצפת כלי-תיקשורת מיידיים יותר, וכן את ספקותיך עד כמה ספרות יכולה להיוותר ספרות איכותית כשהיא מנסה להיות בה-בעת רלוונטית ואקטואלית במובנים הפוליטיים. אבל יש מיספר דברים שהייתי רוצה להסתייג מהם, ולא משום שהם נראים לי שליליים במיוחד או משום שהם עלולים להיות חמורים במיוחד כדרכה של הספרות העתידה להיכתב, אלא משום שהם מציגים תפישה אחת וברצוני להציג ואריאנטים — ולא שוני — של אותה תפישה, או לפחות של קו-מחשבה הקרוב לה. עד כמה שאני יכול לקבוע נקודת התבוננות משמעותית לגבי קריאתי שלי, כקורא די מעורב בספרות הישראלית (וכרגע אנחנו מגבילים את דברינו לספרות), הספרות של השנה האחרונה בפרט, וחלק ניכר בספרות של העשור האחרון ככלל, שונה במובן מסוים מהספרות שקדמה לה. אני מסכים בהחלט שהנטייה לכתיבה מעורבת ואקטואלית מהווה כבר מסורת ארוכה בספרות העברית, מראשיתה. אולי יהיה זה סכמאטי מדי לומר שתכנית-היסוד מורכבת מגל של ספרות "רלוונטית" שבעיקבותיו בא גל של ספרות מתרחקת, אבל משהו מעין זה קיים. נתייחס למונחים אלה, לרגע קצר ובהכללה, ונסה ליישם אותם על המשמרת העכשווית בספרות, שכמידה יוצאת-דופן מכילה בתוכה את שני סוגי-גל אלה, אף שלרוב הם מתגלים בשתי מישמרות שונות ועוינות, שאחת מהן יורשת את קודמתה. הגל מסוף שנות-החמישים ועד לאחר שישים-ושבע, ואולי אפילו עד מלחמת יום-הכיפורים בשבעים-ושלוש, היה גל שבעיקרו — זאת לא שאלה של בלעדיות, אלא של דגשים — היה מורכב מיצירות מתנתקות והרמטיות, שאם (וכאן הספק גדול) היו להן אמירות אמיתיות מרמזות, מסרים אקטואליים חכויים, הרי אלה מתגלים בפרשנות. וכל מה שהוא כתחומה של הפרשנות הוא גם כתחומה של האינטואיציה. כאשר לטכסטים עצמם הרי שבעיקרם יש להם נטיה אל ההתרחקות, אם כי כבר בשנים האחרונות של אותו גל החלה נטיה זאת להתהפך. והיפוך זה בא אולי משום שהגיעו לנקודת רוויה מסוימת, ונוצרה תהיה עד כמה ספרות יכולה להיות מנותקת או סמלית (והדברים אינם סותרים) או מסתגרת, וכיוצא בכל המושגים הללו. משנת שבעים-ושלוש — ובהחלט איני סבור שהגל העכשווי ביותר בספרות מתחיל דוקא בשנה האחרונה, אני הייתי מתחיל אותו משבעים-ושלוש — הופיע גל שהיה בהיבט מסוים המשכו, ואולי אם נשחק קצת במושגים: וכמעט היפוכו, של הגל שקדם לו, בכך שהוא יותר ויותר — ושוב השאלה היא של דגשים — נעשה רלוונטי ובעל אמירות ברורות מבחינה חברתית — אבל יש לקוות שאין אלו אמירות חד-משמעיות. לדעתי, נטיה זאת חרפיפה והלכה עד שלרגע אחד או שניים של שיווי-משקל עדין היא נעשתה כמעט דומיננטית עם מלחמת-לבנון. וכיוון שאנחנו עוסקים בסופרים

ובספרות, ויש כאן מימד של תחושות מקדמות — אולי מעט לפני כן. ואולי הדברים קשורים כמהפך הפוליטי של שבעים-ושבע דוקא, או במאורע קצת יותר מאוחר, והדברים עדיין דורשים בדיקה. מכל מקום, משבעים-ושלוש והלאה החלה החרפה הדרגתית בנטיה לכתיבה אקטואלית ומעורבת וההתכוונות הפוליטית נעשתה יותר ויותר מפורשת. התכוונות פוליטית זאת איננה ניתנת בפרשנות של המבקר או של הקורא או של הסופר לאחר מעשה, אלא בתוך תוכו של הטכסט, בתוך מירקם היצירה הבדייונית משחלבים היבטים ממשיים מן המציאות המוכרת, נאמרים דברים חד-משמעיים עם ציוני שמות ברורים, ציוני מפלגות, תפישות פוליטיות, אידיאלוגיות, אירועים, וכדומה. בשנה האחרונה — ועיניין זה ברצוני להדגיש — הדברים נעשו חריפים יותר מקודם, בעוצמתם, בחשיפתם וגם במיספר רב יותר של יצירות המתייחסות אליהם וצומחות מתוכם. אזכיר כאן כמה יצירות, הכולטות בתוך מיכלול גדול יותר של יצירות רבות, ואולי עוד נשוב לדבר בהן בהמשך. יצירותיו של יצחק בן-נר, מ'שקיעה כפריח', שהיה מעין מבוא להתכוונות הזאת, ועד ל'ארץ רחוקה' ועד 'פרוטוקול' (בהסתייגות מסוימת מן ההגדרה לגבי הספר האחרון). שני ספרים ערכיים של דוד גרוסמן, סופר חדש בעל כישרון ופוטנציאל הראויים לשבחים, ובמיוחד הרומאן 'חיוך הגדי'. המשך הטרילוגיה, או רצף היצירות, של יצחק אורפז שהתחיל עם 'בית לאדם אחד' וקיבל עכשיו המשך והחרפה ב'הגבריה', רומאן עז-ביטוי שהוא אנאטומיה של סיוט המטרד את מנוחתנו בימים אלה. ואולי בהקשר זה נזכיר את 'היהודי האחרון' של יורם קניוק, אם כי יצירה זאת מורכבת ורב-מימדית כל-כך שצימצום ההתייחסות אליה כדי היבט אחד בלבד גורם לה עוול. ואולי תרצה אחר-כך להזכיר יצירות נוספות. וכמוכן, שני הספרים שהם מרכז-המרכזים של התופעה, אם כי הקדימו אותה במקצת — 'גידושים מאוחרים' של א.ב. יהושע (על רקע יצירות כמו 'המאהב' או 'בסיס טילים') ו'מנוחה נכונה' של עמוס עוז (על רקע מסות ספרותיות-עיתונאיות ואח"כ 'פה ושם בארץ-ישראל בסתיו 1982'). מובן שאפשר להזכיר כאן ספרים נוספים, ואלה שהזכרתי הם הידועים ביותר, אם כי לא בהכרח כולם מן האיכותיים ביותר. מכל מקום, כוונתי לומר שבשנה האחרונה, ומעט לפנייה, הנטיה שכבר היתה קיימת ומרכזית כמעט עשור שנים, ושכבר עיצבה יצירות של אותם יוצרים ממש, הוחרפה והודגשה. אפשר לאמר שהיא נעשתה אבן-הראשה של הבניין הזה, שנקרא ספרות עכשווית, שיש בו פגמים ויש בו עמודים סדוקים ויש בו בעיה של יסודות או מה שכינינו קודם סכנות הספרות המנסה להיות רלוונטית מבחינה חברתית; אבל בכל-זאת הוא (הבניין) קיים ונמצא. ואני חושש שאם המצב לא ישתנה לטובה, וכוודאי אם הוא ישתנה לרעה, התופעה הזאת תישאר איתנו זמן ארוך. ואני מוכרח לציין שזאת אינה פסגת שאיפותי או שיא תקוותי ביחס לספרות. הדבר הכרחי כל עוד הוא נחוץ. אבל כרגע הייתי רוצה להעלות כאן פנים הפוכות. בדבריי אמרת שספרות אינה יכולה לעקוב אחרי חד-משמעיות של המציאות הקיימת. אני מסכים שדבר זה נכון, ולדעתי דווקא בכך חשיבותה, משום שהיא יכולה להפוך מצב חד-משמעי של טוב או רע למצב אנושי של אפרפר ולבנבן — למצב בו ניגלים גווני-הביניים האנושיים. חשיבותה אינה בכך שהיא נעשית פלאקאטית, חד-משמעית וחד-פנית כמו המציאות שממנה היא נולדת (אלו לרוב מיגרעותיה), אלא בכך שלצד היותה בעלת מסר פוליטי או חברתי — או למרות היותה כזאת, ומכאן המתח המטעין אותה בעוצמה רבה כל-כך — היא גם בעלת ערך ספרותי ומורכבות החורגים מעבר לתחום היצירה כאמירת מסר מודעת ומכוונת. כל אחת מן היצירות שתחילית למצות את העוצמות החבויות במתח שבין העמדה האידיאלית הברורה לבין המורכבות הרב-מימדית של הספרות כקסם בלתי-מתפענח עד תומו יכולה לעמוד ברשות עצמה, בכוחותיה היא, אף שתיחפש לא רק במקומה החברתי או בהקשריה הספציפיים, וגם מעבר לתופעה ההיסטורית-ספרותית בזמנה, ומעט-מעט לתוך העתיד.

א. ב. יהושע: אני מסכים לדברים רבים שאמרת כאן. גם מבחינת המיפוי כפי שעשית אותו. הדבר שמדאיג אותי היא העובדה שהסופר הוא בעל עמדה כל-כך חד-משמעית לגבי העניינים הפוליטיים, שכל דיעה היא ברורה ונחרצת. ושהדיעות כאן היום באמת נעשות כדיעות של שחור לבן, הלנו אתה או לצרנו? ואז נשאלת השאלה אם יהיה לסופר כוח, נניח, —

ישראל ברמה: לסופר כאזרח?

א. ב. יהושע: לסופר כסופר, להיכנס לתוך-תוכה של העמדה השניה, זאת המנוגדת לעמדתו שלו, ולהבין אותה. כלומר, אני אומר: אתה רוצה לכתוב על הוויכוח היום בארץ, אתה רוצה להתייחס למציאות — שאל את עצמך אם אתה יכול להבין לעומק מה שנקרא איש ימין, להבין את כל מערכת החשיבה שלו,

את כל מקורותיו העמוקים, את כל הכוח של העמדה הזאת כפי שהיא עומדת וכפי שהיא היתה, או שאתה בסך-הכול יכול לעמוד מולה ולגנות אותה ולהכות אותה. זאת אומרת, מה הסכנה? הסכנה היא שתיכף זה יהפוך להיות סטראטיפ, יהפוך להיות קלישאה, יהפוך להיות פאנטום, זאת השאלה. וכדי להבין אותו — את איש הימין — אתה צריך באיזה שהוא מקום, הייתי אומר, אפילו להזדהות איתו. כלומר, בדרגה מסוימת אתה יכול להזדהות. אני — מצטער שאני נותן דוגמא מיצירותי — אבל נוכל לומר, נניח, שהמורה הזקן מ'בתחילת קיץ 1970' אם הייתי מסווג אותו מבחינה פוליטית היום, הוא איש מערך ניצוי. אם היום הייתי צריך לסווג אותו מבחינה פוליטית הוא איש מערך שוודאי נטיותיו ניציות, ואם היה נשאר בחיים עד היום היה מצביע ל"התחיה", למרות שמקורותיו כתנועת-העבודה. אבל ברור שכתבתי יצירה זו ויצרתי דמות זו בשעתו, ב-1970, כאשר העמדה היונית לא היתה חד-משמעית מבחינה זאת; כיוון שאומנם חשבתני שצריך לעשות הכול למען השלום, אבל לא האמנתי ככלל שהערכים באמת רוצים בשלום. בכל אופן לא ראיתי את זה כמשהו קרוב ואפשרי.

ישראל ברמה: הבחירה לא היתה קובעת גורלות כפי שהיא היום.

א. ב. יהושע: כן. ואז יכולתי באיזה שהוא מקום להבין את האיש הזקן הזה ולהבין אותו מתוכו. כלומר, להבין את ההיגיון הפנימי ואת הכוח הפנימי של העמדה שלו. מבחינה פוליטית הייתי בוודאי קרוב יותר לכנו; אבל ראיתי גם את שיטחיות עמדתו של הכן, והרגשתי את עומק עמדתו של אותו זקן כלפי המציאות כמבטא משהו נכון בתוך המציאות. היום השאלה היא... אם למשל כמעט בצורה של נוסחה — אם מול איש "תחיה" כזה או איש גוש-אמונים כזה, אינני יכול. אני אומר זאת כמעט בצורה של נוסחה — אם אתה רוצה לכתוב על המציאות ואינך יכול להבין מכפנים ולהזדהות מבפנים עם עמדה של גוש-אמונים (ואני אומר שאני אינני יכול בשום פנים ואופן) אז אינך יכול לתאר משהו אמיתי ונכון על הרב-משמעיות של המציאות הזאת. כמו שפוקנר — נזכיר אותו כיוון ששנינו אוהבים את יצירותיו — יכול היה להבין טיפוס גזענים כאלה, עם כל עמדתו החמה מאוד כלפי הכושים; הוא יכול היה להבין ויכול היה לתאר דמויות של גזענים אנטי-כושיים מטורפים ולהבין אותם מכפנים. למשל, פרסי גרים ב'אור באגוסט', פוקנר הולך איתו עמוק; או במובן מסוים גייסון ב'הקול והזעם', גם הוא דמות כזאת שפוקנר יכול להבין...

ישראל ברמה: אגב, שתי דמויות מאוד בלתי-סימפאטיות.

א. ב. יהושע: אבל רב-מימדיות. גייסון הוא רב-מימדי. פוקנר תפס אותו מכפנים, עם הצער והחמלה והאהבה המסוימת שהיתה לו אליו. זאת איננה דמות ששורטטה בקארטיקטורה. עם כל עמדתו של פוקנר כנגד הגזענות הזאת הוא יכול היה לתת גם לאנשים האלה להשמיע את קולם ועל-ידי כך לעשות את המאבק עימם למאבק רציני. כלומר, אם אתה רואה את איש הימין כסטראטיפ, כקלישאה, כמשהו כזה, אז כל המאבק שלך בו הופך להיות מאבק שטוח. כאן השאלה. במציאות של היום, ואני אומר זאת מתוך נפש, אם למשל היית אומר לי: תכתוב רומאן שבו תתאר איש גוש-אמונים, הייתי אומר שאינני יכול לעשות לו צדק ספרותי, איני יכול בשום דרך להטיל קרס, להטיל חכה, לתוך נפשו ולהבין אותו. ולכן גם אירחע מלתאר עימות איתו, כיוון שאדע כי עימות זה ייהפך לחיצוני.

ישראל ברמה: נרחיב את הרגע את השאלה; אך נישאר בנקודה האחרונה. ננסה לרגע לשער את העתיד עד כמה שאפשר. האם נראה לך שפרספקטיבה היסטורית — נאמר כמה עשרות שנים, קדימה או לאחור, לאחר מעשה ובתוך ריחוק זמנים בין הסופר למושאי תיאורו — יכולה לאפשר דבר זה?

א. ב. יהושע: כן, אני חושב שכן. יכול להיות תיאור מאוד מעניין, נניח של סופר בעוד עשרים שנה, על הכאב של מי שהרס את ביתו בימית. היום בשבילי... ישכתי והסתכלתי בטלוויזיה וצהלתי ואמרתי "כמה צדקנו, כמה צדקנו" וטפחתי על חזי כאשר ראיתי אותם. אבל לא יכולתי בשום אופן... כשהרכיבו להם והיכו אותם יכולתי רק לחייך. ייתכן ויהיה איש שעמדתו תהיה לגמרי כמו עמדתי, אבל הוא גם יבין את האיש שכתבו נהרס.

ישראל ברמה: להט המאורעות וחריפות הדברים הם שמקשים על הגישה?

א. ב. יהושע: לא. בגלל חריפותה של המציאות אתה מחוייב לנקוט עמדה פוליטית חד-משמעית. וכשאתה נמצא בתוך מלחמה וקרוב-אש יומיומי עם המחנה שכנגד, אינך יכול לתאר אותו ולעשות לו צדק על-מנת לתאר אותו באופן אנושי, ולהבין את מקורותיו ההיסטוריים העמוקים ולהיכנס לתוך המערך



הנפשי שלו על-מנת שלהתמודדות יהיה איזה שהוא עומק כמו שהיא באמת ולא תהיה זאת רק התנצחות עיתונאית.

ישראל ברמה: אתה מדבר על קשייו של הסופר, וכרגע אנו נשארים בתחומי הספרות ולא בתחומי של הסופר כאזרח פוליטי. האם הדברים נובעים מבעיותיו של הסופר וידיעתו אותן, — דבר חשוב ביותר — או שיש כאן עיניין של הימנעות מתחום-נושאים מסוים, או תחום-ערכים מסוים, שהוא הבעיית? האם ההתנגדות הפנימית שלך וידיעתך אותה — לתאר איש גוש-אמונים או לעסוק בתחום-ערכים דומה — נובעת מזה שאתה נמצא בעימות איתו היום בארץ אחת (ובפיו מערכת-תפישות שאביו לפניו יכול היה להטיף לה, אלא שאו היא לא באה לידי ביטוי במערכת השלטון והעשייה), או שזאת פשוט התנגדות עקרונית לכל מערכת הערכים שלו וסירוב לתת לה ביטוי כלשהו?

א. ב. יהושע: אינני יכול לתאר היום איש גוש-אמונים כיוון שכל מערכת ערכיו ומחשבותיו היום היא כל כך מאיימת עלי שאיני יכול בשום פנים ואופן להתחבר אליה. ב-1970 יכולתי להבין ולהזדהות אפילו עם הניציות המסוימת, עם תחושת הגורליות המחזורית הזאת, של המורה הזקן מ'בתחילת קיץ 1970', כיוון שאו באמת לא הייתי בטוח שהסיכסוך יכול להיגמר או שאפשר לחתוך אותו וגם לא הייתי משוכנע שכוונותי רעות.

ישראל ברמה: לא התנגדת לערכיו של אותו מורה זקן, בזמנו.

א. ב. יהושע: לערכים המסוימים הללו, כפי שהם מוצגים, של תחושת פאטאליות כזאת "מה אתם רוצים ועל מה אתם מדברים, אין בכלל פארטנר, האם אנחנו רוצים את השטחים הללו" וכל מה שקשור בזה, כלומר, לניציות המסוימת שלו היו מקבילות, ויכולתי למצוא חלק ממנה גם בנפשי. ישראל ברמה: יכולת להבין אותו?

א. ב. יהושע: יכולתי להבין אותו, ואפילו יכולתי לומר שאני כמוהו כמובן מסוים. לא הייתי לגמרי בטוח שהוא אינו צודק. היום אני בטוח לחלוטין שאיש גוש-אמונים אינו צודק, לכן איני יכול אפילו כאיזה שהוא צד להבין אותו. הוא גם אינו רחוק ואין הוא דמות היסטורית שאני יכול להיכנס לתוכה באיזו הזדהות היסטורית רחוקה ולראותה באיזו פרספקטיבה. הוא אויב מידי, חד-משמעי, במאבק היומיומי. אינך יכול לבקש ממני להיות נוצרי ופתאום להבין את אויבי.

ישראל ברמה: איני מתכוון לבקש זאת. אבל עדיין אני רוצה לחדד את השאלה. נדמה לי שמיצינו נקודה זאת ונעבור לנקודה קרובה לה שהיא חשובה מאוד. האם תהליך זה, שהוא כמובן גם תהליך בחברה הישראלית כולה — ולרגע ננסה ובורדאי לא נצליח להתעלם מהקשר שבין הסופר למציאות שבה הוא חי — האם ההתקרבות הזאת לתחום שבו אתה אומר אינני יכול להבין, אינני יכול לכתוב משום שאינני יכול להבין, איננה נובעת מהתפתחות פוליטית והכרתית שלך כאדם פרטי. כלומר, האם לאחר 67, או נאמר בתחילת שנות השבעים, לא היתה כך מכוכה שבעצם העניקה קיום לאותה פתיחות מסוימת שאיפשרה לך להבין גישות ימניות, ועכשיו אותה מכוכה איננה קיימת ובמקומה באה הכרה ברורה וידיעת הדברים וקביעה שלמה של עמדות כלפיהם.

א. ב. יהושע: כן, מדובר כי כאדם, ואני חושב שזה משותף היום לסופרים אחרים, ומבחינה זאת לפי דעתי כל עבודה רצינית המתארת את הוויכוח הפוליטי ברב-מימדיותו ובעומק צדדיו הופכת לכלתי-אפשרית. או בא יצחק לאור, או מישור אחר, ואומר: "אנחנו כיפות סרוגות לא עוד קוראים לנו / אדווקים פיסטוקים לא עוד מושכים לנו / בציצעס..." ו"בקרובה ובענועי / גוף מתמכרים נחוג בהתכוונות ובמצותינו דם נערים פלסטינים כי בלאו הכי הכל עלילות עכ"ם". הוא מוציא זעם. אני יכול אפילו להזדהות עם סיבות הזעם שלו; אבל אני יודע שאלה לא אנשי גוש-אמונים שהוא מוציא את זעמו עליהם. ספרות כמוציאת זעם היא סוג של תרפיה מסוימת. אנשים יכולים להזדהות איתה, אבל לפי דעתי זאת ספרות מוגבלת מיסודה. יש לה תפקיד תרפויטי; אבל לא יותר מזה.

ישראל ברמה: והיום תפקידה התרפויטי החברתי של הספרות איננו נראה לך, איך נאמר, דחוף, נחוץ, הכרחי יותר מתמיד — ואינני מתכוון מבחינה אישית, אלא בגישה שלך אל מה שהיית רוצה לראות בפני הספרות העכשווית?

א. ב. יהושע: לא. העיתונות מוציאה זעם בלי סוף, כל מיני פליטוניסטים מוציאים זעם. יש כל מיני דברים מהסוג הזה. בכל אופן, תפקידה של הספרות הוא לעבוד בלשון, לתת עוד ניואנס חשוב לגבי המציאות שלנו — אם היא תבזבז את כוחה בזעם, ובעצם תספק את צרכי הסופר כאמצעי פורקן לזעמו, אז היא תעשה תפקיד מוגבל שאיננו תפקידה.

ישראל ברמה: כלומר, אתה מפריד, בין ספרות כתראפיה חברתית — של הספרות האקטואלית, הרלוואנטית מבחינה חברתית, המעורבת, הפוליטית, בעלת המסר החד-משמעי — לבין ספרות בעלת ערך אמיתי וסיכויי-השתמרות ממשיים.

א. ב. יהושע: זה נכון. לפחות מצד מאמץ שבהן. אני רוצה לומר עוד משהו. כל מה שאני אומר כאן הוא בהכללה — ואנחנו יודעים שאיש אינו יכול לקבוע כללים. ויכול לבוא הגאון שפתאום יתן לך משהו שיהיה לכאורה לגמרי פלאקאטי ויהיה באמת בעל ערך; פתאום הוא ימצא דרך, איוו נוסחה מסוימת שדרכה גם הלשון תהיה כל-כך מעניינת ובעלת משושים מדויקים, למרות שהיא תופעל על אנרגיה של זעם. כך שאנחנו אומרים את הדברים הללו רק בהסתייגות שאיננו מתעסקים בתופעה שאפשר לקבוע בה כללים או לקבוע בה מה טוב ומה רע. נראה לי, רק נראה לי, שלכיוון זה מחכה איזה מבוי סתום (ואפשר לראות זאת טוב בתיאטרון) כמו שאפשר לומר שהכיוון הסמלני הטהור עם כל יכולתו בשלב מסוים היה לו מבוי סתום; הוא הגיע לאיזה מבוי סתום שצריך היה להיזהר ממנו, כיוון שאין זאת ספרות שיכולה לאורך זמן להזין את עצמה, חוץ מאשר פה ושם איזה גאון, ויש לכך סיבות. אבל באופן כללי, כתופעת-קבע או כתופעה של אסכולה ספרותית, זה לא יכול להחזיק מעמד זמן רב אם לא יזון מתוך המציאות עצמה. זאת הרגשתי ואני חושב שקורה כאן משהו נוסף — הקוראים לא ידגנו על הספרות כספרות, כיוון שהיום הם רגילים לדון בכל דבר על-פי "הלנו אתה או לצרינו" וכל דבר הוא עם תוית. גם ספרות כזאת תיכחן רק על-פי התוית שלה והקורא ייקח אותה לפי "היא אומרת מה שאני חושב" או "היא אינה אומרת מה שאני חושב".

ישראל ברמה: מוטב לה לספרות להיזהר מתוויות כלשהן בכתיבתה, ובמיוחד בקריאתה.

א. ב. יהושע: כן.

ישראל ברמה: אני חושב ששנינו מסכימים שהפניה אל ספרות אקטואלית (נגדיר אותה כאשר נרצה) בכל-זאת קיימת ומרכזית, ויש לנו ויכוח על חשיבותה ועל ערכיותה הפוטנציאלית. אני חושב ומאמין שספרות רלוונטית מבחינה חברתית יש לה שליחות לזמנה. עד כמה שיעצרה כזאת יכולה להשתמר אחר כך קשה מאוד לומר, ובמבט לאחור צר לי לומר שרוב היצירות שנכתבו בהקשרים רלוונטיים בוערים, גם

בספרות העברית וגם בכללית, דינן בדרך-כלל לא רק להיעלם, אלא להיעלם בחרפה, כאשר הן הופכות לפארודיות ולמושאי לעג וכדומה. כך או כך, מוטב לה לספרות להיזהר מאוד בכיוון זה. אם כי אוסיף ואומר שהספרות נאלצת בזמן האחרון בעל כורחה כמעט, ושינוי איננו מברכים על כך, לפנות לדרך-תחתית מסוכנת זאת, משום שהמציאות וסכנותיה הופכות את הדבר אם לא להכרחי, הרי לפחות לכלתי-נמנע.

ב

ישראל ברמה: בהמשך לדברים עליהם שוחחנו עד כה הייתי רוצה להעלות שאלה, שהיא בעצם מבוא לתחום נרחב מאוד של נושאים ונושאי-מישנה ואזורים בלתי-כרוזים של בעייתיות ותהיה. הנחת-היסוד הכלתי-נמנעת היא כאן שלא נוכל להקיף תחום זה, או אפילו חלק ממנו, ובוודאי לא בשיחה קצרה אחת; ננסה לגעת מעט בהיבט או שניים מתוכו, להבהיר כמה מחשבות הנובעות ממנו. כוונתי לשאלת הקשר המשולש — אולי הוא דמיוני במקצת ואולי הוא יותר אחיזת-עיניים אוטופית — בין ספרות, מציאות ואמת. שלושת המונחים הללו, וביחוד השלישי שבהם, עטופים בסימני-שאלה רבים כל-כך שאולי במחשבה שניה מוטב היה לנו להיזהר מלעסוק בהם; אך הם מגדירים את תחום הנושא שהייתי רוצה לעסוק בו עכשיו. קודם הזכרנו את ויליאם פוקנר, בשאלת הגזענות ושאלת התייחסותו האישית והתייחסותן של יצירותיו אל נושא זה, כביטוי משתלב בשאר היבטים של התייחסות למציאות. הייתי רוצה להשתמש בנקודה זאת כנקודת-מוצא לדברים. ואבהיר את דברי. בהקשר זה, וגם בהקשרים אחרים, מצאתי מעין קידבה מוזרה בין יצירותיו של ויליאם פוקנר ליצירה אמנותית מתחום דומה, אבל ממדיום שונה. אני מכון את דברי ליצירה קולנועית (בעצם, יש לומר "ראינועית" כיוון שהיא נעשתה ב-1915) מפורסמת מאוד וראשונית של הבמאי האמריקני ד.וו. גריפית, הנקראת "לידתה של אומה" ("Birth of Nation"). סרט זה, עד כמה שראיתי אותו, ועד כמה שניתן לראותו היום למרות ההגבלים הטכניים של אז, מתייחס אל לידתה של האומה האמריקנית ועוסק בצורה אינטנסיבית במלחמת-האזרחים בין הדרום והצפון ובהשלכותיה. בסרט מופיע אספקט אחד שהייתי רוצה להתייחס אליו ולקשור אותו עם פוקנר, אף שקיימים בו אספקטים נוספים החושפים השפעות ושותפויות מחשבה וגישה אמנותית ביניהם (שתנועתם היא, כמובן, מן הסרט אל יצירות פוקנר, שהחלו להיכתב רק בשנות-העשרים). בנושא אחד, איך לומר — כשראיתי בסרט קטעים מסוימים כאילו צרבה בי מיכוות-אש והיתה התפקחות כלשהי לגבי יצירותיו של ויליאם פוקנר. כוונתי לאופן התייחסותו של הסרט אל הכרשים, תיאור היחסים בין הכרשים והלבנים, במדינות הדרום המוכסות לאחר מלחמת-האזרחים. הבמאי גריפית, בן-הדרום בעצמו, מסיבות היסטוריות ידועות ומוכרות של 1915, לקח שחקנים לבנים ובמסורת המינסטרל צבע את פניהם וידיהם ואמר להם תנהגו כמו כושים. אלו דברים נוספים הוא אמר להם ועד כמה נטיתו הדומיננטית למלודרמה העבירה אותו על מידתו אינני יודע; אבל התוצאה מזוועה. מתרוצצים כושים שיכורים (ונא לזכור כי אלה שחקנים לבנים מחופשים, בעלי נטיה למישחק מוגזם וגרוטסקי) ומבצעים לפני המצלמה מראות זוועה — פורצים לבתים, אונסים ושודדים ומציתים שריפות ורוצחים. כל חטאות סדום נעשים על-ידי כושים. והתמונה אינה מאוזנת חלילה, כיוון שהלבנים הם מלאכי-השרת לעומתם (מבחינת הבנה מאוחרת ומקיפה יותר ברור לנו מה קרה בתפישת הסרט את הדמויות — סטריאוטיפים גזעניים מסוכנים). הם מושיעים של בנות-הלבנים הענוגות והמיסכנות מידי "החיות השחורות" — כך מציגים אותם — והם מופיעים כגדוד פרשים עוטה סדינים לבנים כשברדסים מחודדים מכד לכן מכסים על פניהם ומבצעים "צדק מהיר" באקדחים שלופים. שמו הראשון של הסרט, לפני "לידתה של אומה", היה "The Clans" (השבטים, המטות). הסרט כשנעשה הקים לתחייה מעין פיקציה חצי-דמיונית שהיתה או לא היתה לאחר מלחמת-האזרחים, כאשר בצילה הוקם — ואולי הדברים נכונים במידה מסוימת — הקלן-קלוקס-קלאן, שאת מטרותיו הידועות לשימצה אין צורך לציין. אולם תנועה זאת — או המקבילות לה מבחינת התפישה והמטרות — גוועה אי-שם בשנות-השמונים של המאה הקודמת וכמעט נעלמה כגוף מאורגן. כעשרים או שלושים שנה התנועה הזאת נדחקה מן התודעה האמריקנית. הסרט הקים אותה לתחיה, סרט שעל-פי כל המומחים נתפש כיצירת-אמנות עליונה, ערכית בעלת חשיבות היסטורית, וכן הלאה. עד כמה הושפע פוקנר מסרט זה — שנעשה בשנת 1915 ואז פוקנר הוא כבר אדם בוגר, שנתיים אחר כך הוא יתגייס לחיל-האוויר הקאנאדי (אגב, שנים אחר-כך יעסוק פוקנר בכתיבת תסריטים ויהיה משועבד לחזוים בהוליווד).

כלומר אדם כמלוא פתיחות תודעתו וכוח הבנתו — ועד כמה יצירותיו הן תגובות נגד גריפית (ועל רקע נטיותו לקארקאטורזיאציה מסוימת של דמויות כושיות במיקרים מסוימים או לשילובם בסיטואציות מלודרמטיות — וגם בכך יש שמץ ספק) אינני יודע. התחושה הפנימית שלי, ובניתים איני מבסס אותה בפירוט, נוגעת בעניינין זה מתוך חשש שיצירותיו נכתבו גם מעט שבמעט מתוך השפעה של ראייה מעוותת וחולנית ומסיתה זאת, שנדמה שכל בני מדינות הדרום נגועים בה. מדוע הארכתי בדברי בעניינין זה? הייתי רוצה להציג את מיקרהו של סרט זה כאפשרות אחת שבה האמת ההיסטורית ויצירת-האמנות אינן הולכות יחד. בכל זאת, לפי דעת כל המומחים משום-מה מייחסים ליצירה זאת ערך אמנותי עליון, שלא לדבר על ערך היסטורי. וכבוונה אני מביא דוגמא קיצונית כדי להאיר באור עז תחום-שאלות זה. ונשוב אל תחום-הספרות. האם לדעתך אפשר לראות ספרות — כמוכן, שתהיה זאת גישה אופטימית מאוד, שוחרת טוב, המתעלמת מרעות-חולות קיימות — כגדולה רק אם היא רוצה להיות ערכית, לשקף מציאות בצורה אמיתית, נכונה וכנה?

א. ב. יהושע: אני חושב שכן. מטרתה של כל אמנות היא לומר משהו על המציאות. וכאן יש בעצם שני נושאים — האם לומר את המציאות והאם לומר משהו עליה. כלומר, ראשית אתה צריך לשקף כמות או פיסה מסוימת של המציאות ולאחר-מכן עליך לומר עליה את שיפוטך, את דעתך. מבחינה זאת הספרות תתמודד תמיד עם שני דברים. דבר אחד — לנסות לתאר את המציאות בצורה המהימנה ביותר, או לפחות לתפוס חלקים מסויים ובלתי-גלויים בתוכה ולחשוף אותם. ודבר שני — לתת עליה שיפוט, הסכמה, אי-הסכמה; כלומר את שמתלווה אל השיפוט המוסרי, ובמיוחד כפרוזה שעוסקת כמעט ללא הרף בשיפוט מוסריים. אם היו בודקים טכסט כדי לגלות עד כמה ניתן בו שיפוט מוסרי, דרך גיבור זה או דרך גיבור זה, היו רואים שכל הזמן כאילו יש מעל לתווים הללו מין מערכת-סימנים נוספת שהיא השיפוט: נכון לא-נכון צודק לא-צודק, ראוי לא-ראוי. מבחינה זאת ראיית המציאות, תפישת המציאות, נעשית לפעמים כך שכדי לגלות דבר אחד, אלמנט אחד, אתה צריך לעוות הרבה אלמנטים אחרים. כלומר, אתה צריך לחתוך את האדם כדי להגיע לכך שלו ואז שואלים זה אדם? אתה מראה לנו משהו חתוך וערום... ואתה עונה: כיוון שאני רוצה לראות את האלמנט הזה הייתי צריך לעוות כל כך הרבה. יש פעמים רבות שצריך עיוות של מציאות כדי לגלות את האלמנט שנראה לך משמעותי משום שהוא אמיתי. לכן יש כאן כאילו הליכה דרך מסלולית של שקר ואמת. והשאלה היא, כמוכן, עד כמה הדברים ברורים לך, ועד כמה האמת שבסוף מצדיקה את העיוותים לאורך כל הדרך. ועד כמה יש לעניינין זה יסוד. סוג החיתוך יהיה תמיד בקשר לאמת. כלומר, אתה תראה את העיוותים מן ההתחלה ותרגיש שזאת לא בדיוק המציאות כתיאורים מוגזמים, גרוטסקיים, חד-מימדיים. אבל השאלה היא עד כמה תרגיש בהם תמיד הסכין החותכת המתכוונת לקראת האמת, כך שלא תרגיש הסתייגות לאורך כל הדרך. זאת, פחות או יותר, תפישתי את היחס בין אמת ספרות ומציאות.

ישראל ברמה: ספרות מתייחסת אל מציאות, אומנם מכעד לפריזמות כאלו ואחרות, או בוודאי בקשר כלשהו שמעבר לו אין הבנה משותפת או נתונים קוהרנטיים לתיקשור, ולכאורה היא צריכה להתייחס במיכלול לכל תחום הערכים האפשריים שבמציאות. האם יש טאבו לספרות? האם יש ערך או אנטי-ערך או נושא או השקפה שהספרות אסור לה לעסוק בהם? או נושאים שהספרות חייבת להיזהר מאוד מלעוות בהם אפילו לצורך מטרה של אמת סופית ושלמה?

א. ב. יהושע: לא. אני חושב שמבחינה זאת באמת הכול מותר לספרות, ואפילו הייתי אומר שהיא חייבת לגעת בטאבו; אבל רק כל עוד היא באמת משוכנעת שחתירתה היא לקראת האמת. מהי אמת ומהי לא-אמת? הקורא בא ואומר אמת או לא-אמת. אני אומר שהספרות יכולה לגלות אמת מסויה, ובעצם מי יכול לדעת? האם אנחנו יכולים לדעת אם מה ששקספיר נוגע בו הוא האמת? הרי כל העניינין בנוי על הנחות, הייתי אומר שאנחנו מאמינים לחתירת האמת שלו.

ישראל ברמה: אולי אציג שאלה שתבהיר קצת את כוונתי. כדוגמא ניקח יצירה דמויונית לחלוטין, שלא היתה ולא נבראה, שמאפייניה סאטיריים, כלומר, מלכתחילה אנחנו יודעים שכל מה שיאמר בה צריך להופכו. הדמות הראשית בפיקציה זאת היא אנטיפאטית ובלתי-מהימנה לחלוטין, ודמות זאת נושאת נאום בשבח סחר-העבדים או בשיבחן של רעיון מטורף אחר; יצירה פיקטיבית שיש בה דברים שנאמרו ברצינות ונחשבו במקומות רבים כראויים להקשבה ממש עד לזמנם של סכי-סבינו. או שניקח, כדוגמא אחרת לאותו

עיניין. יצירה ממשית וקיימת — מאמר סאטירי מבריק של ג'ונתן סוויפט (סאטירי! שחלילה לא יבינו אותו שלא כהלכה) המדבר בשבח הקאניבאליזם כדרך לפתרון הבעיה הפוליטית של אירלנד. ונדמה שאיש לא טעה כהבנת דבריו של סוויפט ובהבנת מהותם הסאטירית, אף שדברים כאלה לא הושמעו מעולם; אכן, איש לא יכול היה לקחת אותם ברצינות. וככל זאת, האם אפשר לדבר גם על סכנה שדברים לא יובנו, אם הם יהיו, למשל, פחות סאטיריים? האם מסר שלילי לחלוטין — ונכניס לרגע את כוונתו של הסופר, שהיתה מלכתחילה ביקורתית ושכל שבחיו הם אמירה של היפכא מסתברא, במקרה שיש לנו עניין עם אדם שפוי — הופך את הספרות למסוכנת? האם יש תחומים ואופני הבעה שצריך להיזהר מהם במיוחד, או להימנע מהם לגמרי, כאשר נוגעים בנושאים רגישים הנוטים להתפרצות? האם יש דברים שאפילו כשהם נאמרים בדרך סאטירית וכביכול מתוך הזדהות יש בהופעתם בספרות סכנה?

א. ב. יהושע: לעולם לא הייתי מעמיד שום הגבלה. יש סכנה חברתית מסוימת; אך תלוי מי הוא הקהל, מה מידת רגישותו ותיכוכמו, מה מידת יכולתו להבין דברים והיפוכם וכל מה שקשור בכך. אם, נניח, תפרסם בעיתון ערבי שהיהודים מתכוונים לאכול את ילדי הפלסטינים, או משהו מהסוג הזה, הייתי אומר שזאת טעות, אפילו שהתכוונת לגנות באופן אלגורי תופעה או משהו מעין זה.

ישראל ברמה: זה שימוש בסאטירה של סוויפט בקונטקסט שונה — שוני מהצד ההיסטורי, הרוחני, התרבותי. ושאלות של שינוי בקונטקסט הן תמיד מעוררות מחלוקת ובעייתיות.

א. ב. יהושע: אם הסופר היה שואל מישהו, היו אומרים לו: אם כוונתך לטוב אל תעשה את הדבר בדרך זאת, כיוון שהקהל לא יבין את האיפכא מיסתברא שלך, את היפוך המשמעות ואת כל הדברים הללו, ותגיע למטרה מנוגדת. אבל אנחנו מדברים על ספרות שיש לה מטרה — להעביר מסר מסוים. אני חושב שגם אתה תסכים איתי שספרות כזאת היא מוטעית. כלומר, מהו המסר? מסר שכאילו יוצא מתוך מחשב ככרטיס מנוקב שאומר: זהו! זאת המסקנה וכל מה שנכתב בעצם נכתב למען הכרטיס הזה. ואם הייתי יכול להקריא לך את הכרטיס לא דרך ספרות, אז בעצם חבל על הספרות והיא מיותרת.

ישראל ברמה: זאת, כמובן, תכונתה של ספרות גרועה, שלא תהיה חלילה אי-הבנה. במיקרה זה דעתי כדעתך, וכרוך שאינני דוגל בקיומו של טאבו כלשהו. אם כי עדיין יש לי תמיהה אישית מסוימת שמה שאיש מקום להסתייגות מסוימות שהן אישיות — כל סופר לעצמו — בתחום זה. ובמידה מסוימת עיניין זה מתקשר לאירוע מסוים, וזאת בעצם הזדמנות בשבילך לומר את דבריך בעינין זה. בראיון, נדמה לי ב"מעריב", דיברת — בין שאר דברים רבים אחרים — על המונח "מלחמת-אזרחים פנימית" ועל אפשרות הפעטה כארץ. לא היה זה מונח שנוחת בפירוט ולא היה זה נושא הראיון ולא עיקר הדברים. הרגשתי היא שמונח זה השתרבב שלא ככוונת-זדון, אלא במיסגרת ניסיון להגדיר מצב אפשרי חמור כחלק ממערכת חששות עמוקים וכניס. אבל העיניין התגלגל כך שבמת הדיון, שכאילו פתחת לפני מתנגדים פוליטיים השייכים לתחום מוגדר מאוד, נהפכה לכסיס התקפה אישית עליך במקומות שונים וגם בכנסת הישראלית הנכבדת. אולי זכרוני ההיסטורי הקצר גורם לכך, אך עד כמה שידעתי מגעת דבר זה לא קרה לפני כן. בפעם הראשונה הותקף סופר ישראלי בכנסת, על-ידי ראש הממשלה, על דברים שנאמרו בתוקפו של חופש הדיבור. דברים שאומנם אפשר להתווכח על חריפותם וחומרם ביחס למציאות; אך ביסודם הם נובעים מחששות אמיתיים והסכנה — עד כמה שהיא קיימת וקרויבה להתממש, ועל כך אפשר להתווכח — מסתמנת כיומים בגרעיניה, או בניצניה ויש שיאמרו אפילו בפריחתה הארסית ובפירותיה המרים.

א. ב. יהושע: אינני יודע מדוע העלית נושא זה עכשיו.

ישראל ברמה: אינך חייב בכלל להתיחס לעניין.

א. ב. יהושע: לא, אני יכול להתיחס לעניין זה רק בהרגשה שהתיחסתי לשאלת מלחמת-האזרחים דווקא מתוך כך שמלחמת-האזרחים נראית לי כמעט בלתי-נמנעת. דבר שאני מחאר כמו שאתה היית מחאר אינפלציה. לא דבר שאתה רוצה בו או אינך רוצה בו. המציאות כבר העמידה סוג של קונפליקט כך שמלחמת-אזרחים בדרגה מסוימת כבר קיימת. השאלה היא האם אתה צריך לפחד ממנה עד כדי כך שתאמר — וזאת בעצם היתה נקודת-היסוד שלי, הקשורה לתפישה הציונית שלי — ... אף שיכולה להיות בתוכנו מלחמת-אזרחים אנחנו גם את הדבר הזה נעבור. כלומר, כמו כל מדינה שעמדה במלחמת-אזרחים, שעמדה במצבים קשים, אנחנו חייבים לעמוד גם במצב כזה. אין זה דבר שצריך לאמר עליו: על זה אני לא מוכן לחשוב. מלחמת-אזרחים יכולה להיות בארץ כמו שהיתה בארצות-הברית. הייתי אומר שכמעט לא

היתה אומה שלא התגבשה גם סביב מלחמת־אזרחים. אם אנחנו רוצים להיות בתוך ההיסטוריה נראה שנגזור כך גם עלינו. ולכן אני מוכן לדבר על כל האפשרויות, לברר איך לרכך או למנוע תופעה זאת. אינני מוכן לומר: את המישחק הזה אני לא משחק. אני מוכן לקבל את מדינת ישראל על מלחמת־אזרחים ואינני מזדרז לקחת את החבילות וללכת מפה.

ישראל ברמה: אני מבין בהחלט את דבריך. אבל ניסיתי יותר להתייחס לכל מה שצמח מאמירתם. נדמה — ואולי קצת יותר משנדמה סתם — שלכמה אנשים מחוגים מסוימים מאוד נראה היה שאתה נגעת בטאבו נשגב ונורא, ושברת אותו וביצעת פשע רוחני וחיללת קודשים וכן הלאה. מה היו הרגשותיך? האם יש לך תגובה להתקפה זאת עליך?

א. ב. יהושע: מה שהפתיע אותי לאחר התקפתו של ראש־הממשלה עלי היה שלא הרגשתי בשום התקפה עוינת נוספת. כלומר, היה כאן משהו שהביא אותי לראות כמה קל לשבור טאבו. לא הרגשתי ששברתי טאבו, אבל נגעתי קצת יותר בטאבו שכבר רבים נגעו בו לפני ועוד ייגעו בו. לשייכה של החברה הישראלית שיש לה יכולת של ביקורת ודין עצמי ושהיא אמונה כל־כך על הוויכוח ועל הפולמוס הפוליטי שהדברים הללו אינם מחרידים אותה יותר מדי. עומד ראש־הממשלה ומתקיף אותך אישית באלימות רבה. אני יכול לומר שבאותו רגע הייתי קצת מבוהל; אבל למחרת הלכתי ברחוב ולא הרגשתי שאנשים הפסיקו לחייך אלי. הייתי אומר שבמוכן מסוים, והדבר מתקשר עם הנושא הראשון, זה חלק מהלוכסוס של השמאל. השמאל יכול לאמר כל מה שהוא רוצה והוא עושה זאת; אבל כאשר צועקים נגדו ומנסים לעלות עליו הוא צורח. ומבחינה זאת זה מצוין — כך הוא מקיים את הדמוקרטיה — אבל זה שמאל בתנאים די נוחים. זאת אומרת, "יונים" ושמאל ומתנגדי ממשלה נמצאים בתנאים די נוחים. והשאלה היא איך הם היו נוהגים אם התנאים היו הרבה פחות נוחים. כלומר, אם הם היו באמת נרדפים בגבולות מסוימים, האם היו כל הגיבורים, ואני כולל את עצמי בתוכם, מחזיקים תמיד מעמד. נניח, "סימן קריאה", אם היו אומרים לו, "פירסמת שיר כזה והמדינה אינה רוצה לתת לך כסף", מה היה עושה "סימן קריאה"? האם לכל מאה ועשרים המשתתפים שמנחם פרי ידידי מדבר עליהם היו הכוח והרצון לממן את "סימן קריאה" מכיסם, כמו שעושים היום בצ'כוסלובקיה? האם היו מוכנים להוציא מכיסם חמשת אלפים שקל כל אחד ולממן את "סימן קריאה"? זה הימבחן. לצרוח נגד הממשלה — זה בסדר, כל עוד זה עובד. אבל נניח שזה לא היה עובד. איני אומר שאנחנו צריכים לממן את "סימן קריאה". אבל השאלה היא אם לאנשים הללו יהיה קומיטנט עד שהיו אומרים: "אני מוכן לוותר על כמה מהנאותי ולממן כתבי־עת חשוב זה". בעיניי זה, משום מה, אני חושד שלא, וזה מצער אותי. וזה גם נותן לכל המאבק ה"יוני" איזה מעמד רופס. הם לא עמדו במבחן הגדול. ואני רוצה להיות מוכן גם לרגע הזה שיבוא יום בהיר אחד, כשיגידו: "די, נמאס לנו, לא ניתן לסימן קריאה", לא ניתן ל'עכשיר' לא ניתן... וכן הלאה. והשאלה היא אם אנחנו מוכנים לשאת אותם על עצמנו.

ישראל ברמה: כלומר, אתה בעד הקריאה המפורסמת: ויכוח יהיה!

א. ב. יהושע: ויכוח יהיה.

ישראל ברמה: אבל ללא תנאים מועדפים ועם נכונות לקבל תגובות־נגד.

א. ב. יהושע: לקבל תגובות־נגד ולשאת בכל האחריות של ויכוח כזה.

ישראל ברמה: עולה צווחה גדולה מאוד, שאולי יש לה בסיס מסוים, בקשר לסתימת פיות. הענייני די קרוב לנושא הקודם, ויש לקוות שסתימת־פיות כזאת או אחרת לעולם לא תגיע לכתבי־העת ולטאונים הספרותיים, ובמיוחד לא ל"מאזניים". ירחון אגודת הסופרים עצמה שהצליח לעמוד יפה בלחצים כאלה ואחרים שגברו לאחרונה. ואני מזכיר את "מאזניים" כסמל ונקודת־כוח. שכן אני בטוח שכתבי־עת כמו "עכשיר" לא יקבל על עצמו הגבלות מלמעלה, וימשיך להתקיים, כמו בעבר, גם ללא תמיכות. ובכל זאת, בכל עניין תמיד מעלים את הביטוי "סתימת פיות". ברור ששנינו, כאנשים שפויים, איננו בעד סתימת פיות. האם אתה בכלל רואה בצד השני רצון או שאיפה או התכוונות חזונית לעתיד רחוק להגיע למצב של סתימת־פיות? ואם נגיע חלילה למצב כזה, כיצד יש לפעול? כיצד אתה היית פועל?

א. ב. יהושע: ראשית, המגמה הזאת של סתימת־פיות וצימצום זכות־הדיבור תמיד תהיה קיימת. אני חושב, ללא כל ספק, כי כרגע שהם יהיו לחוצים הרבה יותר ממה שהם היום — ישראל ברמה: הם?

א. ב. יהושע: השלטונות. כמצב של משכר זה בהחלט אפשרי, ובמוכן מסוים הם היו רוצים לעשות זאת. אני לא משלה את עצמי שהיום ניתנת זכות דיבור טוטאלית בזכות עמידה מאחורי עקרון הליבראליזם של השלטון, הזכות ניתנת מתוך הכרח — הצעקה תהיה גדולה מדי, העיניין באמריקה וכל מה שקשור בכך. איך נערכים כמצב כזה? — בסולידאריות עצומה שנותנת גיבוי חד-משמעי. וזה מיבחנו של ה"יונים". לקרוא היום שירים נגד מלחמת-לבנון זה פשוט מאוד, זה לא עולה במאמצים קשים. היום יושבים בבית-סוהר על סירוב לשרת בלבנון. אינני בעד משום שאינני בעד פגיעה בדמוקרטיה, מאותן סיבות שבגללן אני חושש ממלחמת-אזרחים; אבל בכל אופן היום הם משלמים את המחיר. לשבת בבית-סוהר משום שאינך רוצה לשרת בלבנון זה לשלם מחיר. היום יש כשבעים אנשים שמשלמים מחיר זה, והם קטגוריה אחרת ונפרדת מזאת של הסופר שמפרסם מאמר נלהב נגד המלחמה בלבנון או שנותן ראיון בבי. בי. סי. או משהו מעין זה. זה עדיין איננו מיכח; אבל אותם שבעים אנשים עומדים במיכח ומשלמים מחיר. השאלה היא מה מידת הסולידאריות והעירנות לגבי תחילת מצב של סתימת-פיות. מה הם האמצעים של לשון הסתרים אשר תתפתח. מה הם הקודים התחליפיים שיבואו כדי להעביר את המסר בזמן תהליך של סתימת-פיות — האמידה הסאטירית, הסמלית, האלגורית וכל הדברים הללו שיעצבו את הלשון כך שבכל אופן היא תעביר את שעליה להעביר למרות סתימת-הפיות.

ישראל ברמה: כמו הספרות שאנחנו מכירים את סממניה מספרות שנכתבה ועדיין נכתבת במדינות לא-דמוקרטיות.

א. ב. יהושע: כן, ואפילו במוכן מסוים דברים מסוימים שדוסטויבסקי כתב: ספרות המאה התשע-עשרה פעלה בוודאי כתנאים מסוימים שבהם לא יכולה הייתה לאמר הכול. וזה היטיב עימה. כלומר, יצירת התחליפים והקודים התחליפיים, כמצב שספרות נמצאת באיזה לחץ לחפש דרך הלשון אקוויבאלנטים לצורה הישירה, היטיבה עם הספרות. זה היה מצב אותנטי. אינך יכול ליצור מצב מלאכותי של לחץ על-מנת שהספרות תיצור תחליפים. אינך יכול ליצור לה כאופן מלאכותי סתימת-פיות. אבל אם יבוא מצב כזה מעניין יהיה כיצד הספרות תענה לו.

ישראל ברמה: כאופן הכוטה ביותר — האם הדמוקרטיה בישראל בסכנה?

א. ב. יהושע: נאמר כך — ככל דמוקרטיה צריך לעמוד על המישמר. הדמוקרטיה איננה מובטחת והדמוקרטיה בישראל איננה מובטחת. היא קיימת וממשית. אבל זה דבר שצריך לשמור עליו... כמו בטחונה של מדינת ישראל, זה דבר שאינך יכול לאמר עליו שאתה יכול לישון בשקט. שדה המערכה כל-כך רב ויש לו כל-כך הרבה אזורים שם אתה צריך להיאבק על הדמוקרטיה. לא די להגן על הדמוקרטיה בבחירות כל ארבע שנים. זה מאבק יומיומי. הדמוקרטיה קיימת. אבל היא לא מובטחת.

ישראל ברמה: צריך לעמוד על המישמר.

א. ב. יהושע: כל הזמן.

ג

ישראל ברמה: למרות מועקת הימים האלה, הכופה על כולנו לעסוק שוב ושוב, אולי באופן אובססיבי כמעט, ככל הדברים החשובים והרלוונטיים מבחינה חברתית, הנדרשים וההכרחיים, ככל הסכנות האפשריות והממשיות ובדרכים הנפתחות לנו שיש ללכת בהן כדי למצוא תשובות כלשהן, ננסה לפרק-זמן קצר להינתק מעיניינים אלה, עליהם דיברנו עד כה. נחזור לתחומה של ספרות ב"טהרה", כפי שנוכל לקרוא לה באותו מונח בידינו שאיננו מצליח להסוות את הקשר בין הספרות וההווייה סביבה, ובוודאי שאיננו מטעה איש לחשוב שספרות היא דבר סגור וסטריילי, אך משתמשים בו לפעמים במליצה פיוטית שיגרתית או לרוב בגלגנות קלה. הייתי רוצה שנדבר על מצבה של הספרות העברית העכשווית כפי שהיא נראית ברגעים אלה ועל התפתחויות אפשריות הגלומות בתוכה ומוצאות ביטוי במתהווה ומתגבש באיטיות ומשנה את פניה. אולי לא נעסוק בעשור האחרון כולו, אם כי זהו טווח-התכונות מוגדר מאוד שאפשר לתת לו ביסוס ממשי (כלומר, משנת שבעים-ושלוש עד שנת שמונים-ושלוש, פרק זמן מוגדר היטב גם מבחינת ההיבטים הספרותיים עצמם), אלא בשנים האחרונות ממש, שנתיים-שלוש. עד כמה שיש ביכולתי להסתכל על ספרות זאת בהיקפה המלא ובכל היבטיה השונים, ועד כמה שאני רוצה להסתכל לתוכה, לא תמיד אני מוצא בי כוחות-נפש כדי לשוב ולבדוק את תכניה של הספרות הישראלית המתהווה. דבר זה מצביע כבירור על ערכיותה בעיניי. אם כי כפעמים אחרות אני מוצא בי דחף תמוה או הרגשת-



הכרח לחזור לפרקי-זמן כאלה או אחרים, בדרך-כלל לא ממושכים ביותר. לעיין בספרות העברית. לצערי אני חייב לומר שמצב הספרות בכללותו איננו טוב. ספרים רבים מופיעים; אך לרובם כמעט אין ערך ספרותי (לעומת זאת, יומרות לא חסרות בהם), ועליהם לא נדבר. כי חבל על זמננו. אולי בהזדמנות אחרת היה ראוי להתייחס לתופעה זאת של ריבוי סופרים וספרים חסרי-ערך — האם התופעה הזאת היתה תמיד בעוצמה ובכמות כאלו? האם התופעה מתגברת עד שיטפון? בעיניי זה יש מידה של טריוויאליות וביזבוז זמן, ומוטב להתרחק ממנו בזהירות. אבל היכן שהדברים חשובים אפשר לאבחן שתי תופעות. ומבחינתי לפחות אני מגביל את דברי לפרוזה הישראלית, אם כי יש דברים חשובים וערכיים מאוד בשירה העברית המתהווה. תופעה אחת היא שכמעט לא הופיעה מישמרת של מספרים חדשים. כבר זמן רב לא הופיע. בוודאי שלא בעשור האחרון. אף מספר חדש בעל ערך ומעמד שמעל לכינוי הופיעו יוצרים חדשים, אך אלה היו יותר הבטחה מהגשמה, ולפני היעלמם או נסיגתם הם השאירו יותר חקוות שהפכו לאכזבות מאשר טכסטים ממשיים ומשתמרים. ואסיג את דברי בהמשך כיוון שבזמן האחרון הדברים קצת השתנו לטובה וחלה חזוזה משמעותית בעיניי זה; ומתחילים להסתמן סיכויים להתגבשות מישמרת חדשה. תופעה שניה היא קיפאון מסויים, או האטה מסוימת, במישמרת הווחיקה יותר. כשאני אומר וחיקה, הדבר נשמע מוזר, כיוון שאני מייחס מילה זאת למישמרת שעד לפני זמן קצר, אולי עשור, קראו לה עדיין המישמרת הצעירה, המישמרת של מדינת ישראל, של דור-המדינה; בכל אופן, כוונתי למישמרת הנמצאת עכשיו בעמדות המרכזיות לאחר שהצליחה להתכסס בזיכרונה הקצר של הקהל ולעבור את המחסום האקדמי, ובמיוחד הצליחה לעמוד במידה כזאת או אחרת במיבחן הערכיות. נדמה כאילו הסופרים המרכיבים מישמרת זאת כותבים פחות, ומפרסמים בוודאי פחות, ולא כל מה שהם מפרסמים בשנים האחרונות הוא בעל תוקף וערך או בעל חשיבות. לפעמים נדמה כי המספרים הווחיקים את מיטב יצירתם כבר כחבו, ולא בשנים האחרונות אלא בשנות השישים. והדברים אמורים לגבי רוב הסופרים שהחלו לכתוב בסוף שנות החמישים והמשיכו לפרסם במהלך שנות השישים והשבעים, וכמובן ממשיכים היום. כשנות השבעים הופיעו מיספר סופרים, שאת חלקם כבר היזכרנו. כמו יצחק בן-נר שהופיע בתוקף רב (בעצם, הוא החל לפרסם כשנות השישים; אך לא נחשב כסופר מרכזי עד ל"שקיעה כפרית"), לפחות במיספר הספרים

והקוראים, ובתשומת-ליבה של הביקורת לכתיבתו. ויצחק בן-נר מהווה דוגמא ליוצרים שראשית צעדיהם נעשו קודם; אבל התבלטותם היתה בשנות-השבעים. כמו יעקב שבתאי ז"ל, שלצערו הספיק לכתוב רק שני ספרים; "זכרון דברים" שלו הוא ספר מיוחד ומעניין מאוד, שעוד תהיה לו השפעה גדולה בעתיד, אם כי יש בו כעיייתיות מסויימת. לצערנו אין לה המשך, והלוואי ויכולנו לעסוק בכעיייתיות זאת ביצירות נוספות. אבל באופן עקרוני יוצרים אלה, ואחרים פחות ראויים לאיזכור, הופיעו במרכזה של תשומת-לב רבה, אך מבחינת התוקף הערכי הספרותי שלהם הדברים נראו מעורערים מאוד, לא בטוחים, לא ודאיים. היו מעידות רבות שלהם, היו החטאות; אבל קראו אותם. ובכל-זאת אני עדיין שומר בליבי אכזבה מסוימת מכך שלא התגבשה מישמרת חדשה בשנות-השבעים משום שהיוצרים החדשים המעטים שהופיעו לא עמדו עד הסוף בקריטריונים ערכיים והיו להם נטיות ספרותיות לתת לקהל את מבוקשו כפי ציפיותיו, דבר שקילקל את הדברים הטובים יותר שבכתיבתם. בוודאי שלא היתה להם שאיפה להכניס חידושים או לפתח אופקים חדשים באמצעות ניסיונות ספרותיים. אם כן, שתי הנקודות המאפיינות את הספרות של שנות-השבעים הן — לא הופיעה מישמרת חדשה, והמישמרת הוותיקה האטיה את צעדיה. מה דעתך?

א. ב. יהושע: נאמר כך — אני חושב שהעיניין של המישמרת הצעירה שבוששה לבוא הוא אולי הדבר המדאיג יותר, ואני גם מסכים איתך שדאגתי יותר לפני ארבע-חמש שנים, והיום אני קצת מרגיש שיש כבר איזה תזוזות בשטח. אני מרגיש שהנבטים יוצאים. אבל באמת היתה תקופת-ייובש קצת ארוכה מדי. היו שמות שהיו מגיעים, ובמובן מסוים לא היתה הרגשה שהם מתבססים. פה ושם היה ספר מבטיח, היה איזה כישרון; אבל לא היתה תחושה, שהיתה לפחות בשתי המישמרות הקודמות, כאשר היו סופרים שבאופן חד-משמעי כשיצירותיהם הופיעו ניכרה הרגשה שזה שם שאתה תלך איתו. לגבי מה שאתה אומר, — בעיניי האטה, ואולי ירידה, של הסופרים היותר ותיקים כתופעה כללית — כאן צריך לקשור שני דברים. אתה יכול לבדוק, כמעט אצל רוב היוצרים, שבשנים אחזו מן היוצרים האמיתיים, יש תמיד... תבדוק מה הם הספרים החשובים שלהם, הספרים בעלי הערך שלהם — בהרבה פעמים היו אלה ספריהם הראשונים או השניים.

ישראל ברמה: נזכיר את ויליאם פוקנר, מספרו השלישי ואולי מספרו הרביעי, לפרוזאיקנים יש בדרך-כלל יותר אורך-נשימה מאשר למשוררים.

א. ב. יהושע: ואחר כך הספרים שהוא כבר כתב בשנות-הארבעים-והחמישים היו פחותים בהרבה. קאמי, הספר החזק ביותר שלו, "הזר", הוא ספרו הראשון. אתה יכול לקחת את עגנון. בשלב מסוים, ושוב תבדוק לפי השנים; אצל יוצרים שמצליחים להגיע לשנות הארבעים לשנות החמישים שלהם יש, כמובן, איזה סוג של ירידה מסוימת, או לפחות קפיאה מסוימת. זה מצב שהוא כמעט כללי ומי שהיתה לו הרגשה שלפחות בכל יום הסופר ישלוף לו מן השרוול איזה שפן חדש, או משהו מן הסוג הזה, יתאכזב. מה עוד שאלה לא היו סופרים שהיה להם עולם ברור, זאת אומרת עולם מציאותי ברור. על עגנון, למשל, אתה יכול לומר כך — נכון ש"בדמי מיה" ו"הרופא וגרושתו" ו"סיפור פשוט" אלה היצירות היפות ביותר שלו, למרות שבמרכזן איננו ניצב עולם המסורת; אבל לעגנון יש בכל אופן עולם משלו, שלגביו יש לו התחייבות. אם הוא מוציא איזה ספר, "עיר ומלוואה" — אומנם הוא לא הוציא את זה בחייו, או ניקח ספר אחר — הוא עדיין עגנון. אתה אומר — נכון שהוא פחות עז, פחות מבריק, פחות חווייתי מאשר בסיפורים הקודמים שלו. ה"מסורתיים" וה"לא מסורתיים" מבחינה זו או אחרת; אבל עדיין יש בו אותה התחייבות, התחייבות של עגנון כלפי עולם מסוים. ומבחינה זאת אתה מכבד את הספר הזה על ערכו בתור מיסגרת של העולם שבו הוא מופיע. הוא הדין לגבי פוקנר. הדרום, סיפור הדרום — אז יש עוד סיפור, עוד ואריאציה. מבחינה זאת, נאמר, סופר כזה בארץ הוא אפלפלד. ואהרן אפלפלד הוא באמת בעיניי אותו סופר שיש לו עולם ברור ושיש לו מציאות ברורה ומבחינה זאת יש לו התחייבות. כלומר, אתה יכול לומר אולי שיצירה זאת שלו היתה טובה יותר מהיצירה האחרונה או משהו מהסוג הזה, אבל עדיין תאמר שאתה מכבד אותו ואתה מקבל את הספרים הללו מבחינת ההתחייבות שהוא נוטל על עצמו במיסגרת החוזה שהוא חתם בינו לבין הקוראים לגבי העולם שאותו הוא עתיד להביא להם. סופרים שהיו פחות עם חוזה כזה על עולם ויותר עם חוזה של חוויה — נגדיר זאת כך: חוזה של חוויה — מהם כמובן אתה מבקש שיצלצלו לך תמיד באותם הפעמונים החזקים של החוויה הראשונה, מה עוד שאם הייתי קורא יצירה, נניח של הסופרים הללו, כרומאן או סיפור ראשון שלהם המופיע היום, והם היו מפרסמים לא בשמם שלהם אלא תחת פסבדונים

— כמו שרומן גארי עשה עם אמיל או'אר — הייתי אומר שזאת יצירה מכריקה, שאין כדוגמתה; אבל כיוון שזה סופר שאתה כבר מכיר אותו ידעת את שיאי, אתה אומר שבגיל ארבעים-וחמש הוא צריך לתת משהו עוד יותר חזק ועוד יותר מפתיע וכו'. אז יש לך תחושת עייפות ותחושה של סטאגנציה. ישראל ברמה: כמילים אחרות — מה שקורה כאן הוא עליה של סף הגירוי.

א. ב. יהושע: כדיוק, עליה של סף הגירוי — עליה של הציפיות וגם התחושה שאתה פתאום מגלה את הסדן של הסופר, אתה מגלה את הגבולות שלו ואתה אומר: "מה הוא חוזר על עצמו?" ואתה מתחיל להגיד שהוא חוזר על עצמו. בחזרה עצמית אין שום פגם. כלומר, אנחנו מעמידים את זה היום כקריטריון של חזרה, כאשר החזרה היא דבר שלילי. אני חושב שיותר מדי בזמן האחרון אנחנו מעמידים את העיניין של החזרה כדבר שלילי. אם היית בודק את באלזאק על פי קריטריון החזרה, לפי דעתי הוא היה יוצא בשן ועין. ולמרות הכול אני חושב שמבחינה זאת לפנינו לפעמים קריטריון יותר מדי אכזרי. כיוון שאנחנו חיים בדור של חידוש ואתה לא מוכן שהמערכת הסטריאופונית שלך תחזור על המערכת הסטריאופונית הקודמת, אז גם בספרות אתה מעמיד אותם קריטריונים כמו למערכת סטריאופונית או כמו שאתה מעמיד לשיר של דיסקוטקים. מבחינה זאת זה לא לטובת הספרות, וזה גם דבר שהורס אותה. רק כדוגמא — ג'ון אפדייק, למשל, גם עליו היית אומר אותו דבר שהנה הוא חוזר על עצמו, והוא יורד? או סול בלו, שהיית אומר: איפה היצירות הטובות ביותר שלו? או כך הייתי שואל אותך והיית אומר בוודאי: יצירתו הטובה היא "תפוס את היום", או היצירות הראשונות שלו. זאת אומרת, זה דבר מתבקש — ויש לבדוק אם חוץ מאותם שיש להם, כמו שאמרתי, קומיטמנט לעולם — משום שסוג החזרה הוא אחר. העיניין של הדור הצעיר שבסיפורת שלנו הוא באמת שקצת הדאיג. אבל אני חושב שגם אתה וגם אני מרגישים עכשיו שאחרי לידה מאוחרת יש תחושה שמהו יוצא. היציאה הזאת צריכה להיעשות בראש-ובראשונה מתוך מאבק עם הדור הקודם. אני מאמין מבחינה זאת שחלק מן הוויכוח הגדול שנעשה לאחרונה כדי להרוס את מרכזי "דור המדינה" הוא מבחינת הדינמיקה הספרותית לגיטימי. ואני אומר זאת למרות שאני מהווה אחת מן המטרות. אבל אני מרגיש שזה כמו שאני יכולתי לכתוב ומצאתי את זהותי הספרותית דרך מאבק בדור של מלחמת-השיחור, בלי שום קשר אם הם היו טובים או לא-טובים ומה ערכם ומה יהיה ערכם כחשכון הכללי. ראיתי שצריך להיאבק בהם כדי למצוא את זהותי. אותם סופרים חדשים צריכים להיאבק בעמוס עוז ובקניוק ובכך-נר וכי כדי למצוא את זהותם, וזאת ממש חובה. מה שקשה הוא שאין להם סבאים כל-כך טובים — לנו היו סבאים ואנחנו לקחנו לנו את עגנון ואת ברדיצ'בסקי — ישראל ברמה: ואת גנסין.

א. ב. יהושע: ואת גנסין, כסבאים טובים. אל חלק מהם הגענו כבר כנינים שלהם. לקחנו אותם כסבאים, למישמרת שתבוא עכשיו קשה לקחת כסבאים את דור מלחמת-השיחור, ולקחת את הסבאים שלנו זאת אומרת לפעול כאותה מיסגרת. היום הם אינם יכולים לכתוב, נניח, בנוסח עגנון. זאת אומרת שהם קצת חסרי סבאים. ולכן כמובן מסוים, לפי דעתי, היה להם קושי. לכן הלידה היתה מאוחרת. אז הם צריכים לנהל בעיקר את מאבק הזהות שלהם כנגדנו. נאמר כך: למצוא את זהותך הספרותית אתה צריך במאבק באבא ובאיוו הזדהות מסוימת עם הסבא. נאמר זאת בנוסחה מאוד פשטנית. ישראל ברמה: ואם אין סבא, אז שיהיה לפחות איזה דוד בסביבה.

א. ב. יהושע: כן, או משהו מהסוג הזה. להם היה קשה משום שהם היו צריכים לנהל את המאבק עם האבא; אבל לא היה להם סבא או דוד לעזור להם, כמו שהיו לנו. מבחינה זאת היה כאן איזה שיבוש. ואני חושב שהיום אולי תימצא איוו נוסחה. היום הם אולי יחריפו את המאבק עם האבא. אולי זה יתאפשר למרות שגם המאבק בדור מלחמת-השיחור היה מאוד אכזרי ואנחנו, כמובן, מכירים את ידידנו גבריאל מוקד, וכמה הוא תרם לעיניין זה. כאן יש גם שאלה מהותית. האם זה יעשה על-ידי היוצרים עצמם או על-ידי ביקורת בליוויית יוצרים, ואני חושב שכבר אמרתי לך שלפי דעתי זה מסוכן כשהיוצרים בעצמם מנהלים גם את מאבק-הכתיבה וגם את מאבק-הביקורת. זה דבר קצת פרובלמאטי, אף שהוא לגיטימי כמו כל דבר אחר. אבל מהבחינה האמורה הרי זה המצב שלפנינו.

ישראל ברמה: אינני מסכים כל-כך עם דבריך. הייתי מאוד רוצה לראות את הדברים באופן בו אתה רואה אותם — הכול נמרץ מאוד, נלהב, מלחמות, מאבקים, התמודדויות, התנגשויות, ליכון דברים. וצמד המילים האחרון נאמר בקצת יותר רצינות. אבל אני חושש מאוד, ואולי אפילו קצת שמח, שהניגוד בין

הדור החדש המתחיל להתהוות או העתיד לצמוח, לפחות עד כמה שאני יכול לשפוט את הנטיות המסתמנות כבר בפני הדברים, וכאן המשפט הוא אישי לגמרי ואינטואיטיבי, לבין הדור המרכזי בספרות ההווה אינו יכול להיות חריף עד כדי כך; יש לנו, או לנו ולא לה שבאים יחד איתנו, הרגשה ברורה של קירבה דווקא לדור שקדם לנו, אל מה שקוראים הפנתיאון של דור-המדינה. בכל אופן קירבה יותר מאשר ניגוד. ואני חושש מאוד שללכות ניגודים שאינם קיימים קשה מאוד ומיותר למדי. השאלה היא אם אפשר לטפח ניגודים שיגרמו למאבק זה, או בסיכוב הפוך של הדברים — לפתוח במאבק ולקוות מאוד שהדבר יגרום להופעת השוני, להצמחת הניגוד, האחר, ההפוך, החוזר לאחור או נע קדימה, ומוצא את ביטויו החדש באלף-ואחת אפשרויות. כך או כך, הרגשת-היסוד שלי, ואני בטוח שעוד כמה אנשים סוברים כך, אם כי בוודאי יהיו אחרים שלא יסכימו לדבריי, היא שקיימת כאן דווקא קירבה והזדהות, כאילו המשך של דור אחד. לא מלחמה ולא התמודדות ולא ביטול הקודם כדי ליצור דבר חדש. אולי יש בכך מידה מסוימת של כישלון, ביטוי אחד ממיגוון של קשיים בדרכה של התגבשות מישמרת ספרותית חדשה, ואולי זאת אחת הסיבות לכך שמישמרת כזאת מאחרת להופיע כבר תקופה ארוכה, ואף מאחרת בסימון דרכים חדשות ופחות שיגרתיות. וכמובן, אם לא תעוצב זהות מוגדרת למישמרת תעמוד בפניה סכנה מתמידה של אפיגוניות. אבל כך נראה מצבה העכשווית של הספרות, ולא נותר לנו אלא תחילה להכיר בו ואחר כך למצוא דרכים לתקן אותו. בזמן האחרון יש ניסיונות לא-מעטים לדון בניגוד שצריך להיות בין המישמרות, ולעסוק בו ולנסות לגרום אותו במכוון באופן מלאכותי, בעיקר על-ידי מבקרים במוספי העיתונים שנדמה שמריבות הן לתם חוקם. אך לדבר אין בסיס. ויש לי הרגשה מאוד לא-נעימה שבמקום שהמאבק האפשרי בטווח הרחוק יותר יצמח מגורמים שהם מיסודם חיוביים — גיוון המופיע משוני בין דברים, חיפוש דברים חדשים, מסורות חדשות, ז'אנרים חדשים או דרכים אחרות — במקום כל הדברים שיסודם או תוצאתם חיוביים (ואני נזהר מאוד בלשוני, ואני לגמרי לא-בטוח באמיתותם המוחלטת של דברי — תמיד טוב להשאיר מקום לספק קטן שהוא אמיתי וקיים) אולי יש כאן חלילה ניסיון של כדאיות והתבלטות לשם התבלטות, התמודדות לפירסום עצמי ולהרבות מהומה. במילים אחרות, מהומה על לא מאומה. כמובן, תלוי איזה חומר מתפרסם ומי הם הכותבים ועל מה הם כותבים ואיך ועד כמה טוב הם כותבים. והדבר קשור גם לעניין מישמרת של מבקרים, שכן צריכה היתה כבר להיות מישמרת-מבקרים חדשה, ואף היא רק מתחילה להיווצר עתה. מכל מקום, בביקורת העכשווית יש חשש שהדברים עומדים על חישובי כדאיות גם ביציאה נגד דברים וגם בשירי הלל שהם בדרך-כלל שלא במקומם. הרי חנפן ומבקר זה שילוב מצוי; אבל בהחלט לא סימפאטי. כפי שמבקר "אץ קוצץ", השוחט למען השחיטה, מבלי שדבריו מבוססים הוא אנטיפאטי בדיוק באותה מידה. עד כמה אפשר יהיה בעתיד לבצע מרד, ליצור שוני, אינני יודע, כיוון שהמישמרת הקודמת איננה מונוליתית וזה מה שהיה חדש בה לעומת קודמותיה. המישמרות הספרותיות שקדמו לה, קצרות-טווח או ארוכות-קיום, היו יותר מונוליתיות. המישמרת של סוף שנות-החמישים ושנות-השישים איננה מונוליתית — מכאן עמוס עוז ומכאן א. ב. יהושע, מכאן יורם קניוק ומכאן יצחק אורפז, א. אפלפלד ועמליה כהנא-כרמון. ועד כמה שהם קרובים זה לזה עדיין יש שוני ביניהם. יש מיגוון גדול מספיק כדי שאיך שלא נצעק "מהפכה, מהפכה" תמיד יהיה משהו מן המישמרת הקודמת שבעצם נלך בעיקבותיו, או שהוא יתמוך בנו, כפי שאתה עשית עכשיו לגבי אחדים, מתוך מניעים לגמרי ברורים ופשוטים של רצון בהתחייבות ספרותית, שתהיה ספרות.

א. ב. יהושע: כיוון שאני חושב שהמאבק איתכם יכול לעזור גם לנו. כלומר, אני חושש מתחושה שכאילו אין לך יריבים או מאבק, ואין לך אתגרים. אני חושב שחלק מחולשתו האחרונה של עגנון היתה בגלל שהוא ישב על כס-המלכות לבדו במין מידבר-שממה שהמבקרים דאגו להקים סביבו. לכן חלק מן הפוטנציאל של עגנון לא הגיע למיצוי דווקא בגלל העובדה שהוא לא היה במאבק. ישראל ברמה: כן, אבל אני אומר שיש להיזהר ממלחמות שנגרמות ללא סיבה. הרי מלחמות בעולם-הספרות הן לא פעם באמת פיקציות תלושות מכל ממש. הספרות היא במילא פיקציה, בידיון; אבל פיקציה של פיקציה, שאין לה עגינה במשהו — בשוני, בהטפה לדברים אחרים, בתפיסות שונות — היא פשוט מגוחכת. כרגע עדיין לא הצטיירה דרך אחרת והדברים מסובכים.

א. ב. יהושע: אני אומר את הדברים הללו לא רק מבחינת ענייני-הזהרות. אתה אולי מכיר את התפישה הביקורתית של הדיקונסטרוקשן, של הפירוק, שהיא מאוד פופולארית עכשיו. כל התפישה הזאת של

הדיקונסטרוקציה מכוונת על הנחה — דור ספרותי, או עשייה ספרותית, יותר משהם כאמת בנויים כאילו מתוך התייחסות למציאות חדשה, הם מושגים על התייחסות לקודמיהם... הולדתו של דור קשורה יותר להתייחסות לטכסט. כלומר, הם רואים יותר את הקשר, שבעצם דורות ספרותיים מדברים זה אל זה ובעצם המציאות של הסופר היא פחות המציאות הממשית ויותר הספרות שנכתבה לפניו. כלומר, הם נותנים יותר משקל להתייחסות ההדדית של דורות ספרותיים, ולעובדה שכל דור מוצא את ביטויו על-ידי כך שהוא מורד מבחינה אדיפאלית — מדברים על המרד האדיפאלי כדור הקודם כמנוע רכיב-עוצמה בתהליך של גיבוש וגיבוש זהותו. ואני רוצה לומר, פשוט מתוך עדות עצמית, שאני זוכר עד כמה היה חשוב לי מאוד העניין הזה של לא לכתוב כמו דור מלחמת-השחרור, כמה זה היה רכיב-משמעות בתודעה שלי. אני יכול לומר שהמציאות השתנתה והיו הרבה דברים אחרים; אבל אני שואל אם אני הייתי כל כך שונה מבחינה מנטאלית, סוציולוגית ופוליטית מאנשי דור מלחמת-השחרור. לא הייתי כל-כך שונה מבחינה אישית כמו שהייתי שונה מבחינה ספרותית.

ישראל ברמה: אולי תנסה להגדיר — מדוע לא רצית ללכת בעיקבות סופרי מלחמת-השחרור?
א. ב. יהושע: תראה, ניקח לדוגמה סופרים אחרים, נניח כמו עמליה כהנא-כרמון. אתה בוודאי זוכר את הרשימה המעניינת שלה ב"מעריב", שהיא כתבה על דור מלחמת-השחרור, ודווקא היא שהיתה בעצם בת-דורם, ובעצם עשתה את מלחמת-השחרור כמותם, ומבחינה סוציולוגית ורוחנית אלה היו חבריה, דווקא היא מבחינה ספרותית היתה כל-כך מנוגדת להם וחלק גדול מזהותה — היה שונה כל-כך מהללו — והוא הדין גם ביהודה עמיחי.

ישראל ברמה: וגם יצחק אורפז.

א. ב. יהושע: ואפילו יצחק אורפז, בדיוק. ועד כמה היתה להם התנגדות ספרותית. למה צמחה פה זהות ספרותית ומה היה כאן החלק האישי — כל מיקרה ומיקרה לחוד וצריך לברר אותו. בכל אופן, הדגל בכל-זאת היה הדגל הספרותי. אבל על כל מה שאמרת עכשיו, העניין הזה של ליכוי מלחמות — אתה נמצא בפנים, ואני מתייחס לזה כמעורב, כאובייקט בתוך המלחמה הזאת, אז אני מנסה, לפחות רוצה, להיות יותר אובייקטיבי. ואולי אתה יותר אובייקטיבי ממני. כדי לא להיות סובייקטיבי אני מנסה לחשוב את המחשבה של הצד השני.

ישראל ברמה: הייתי רוצה לומר כמה דברים כדי להבהיר את דעתי. לגבי היותי מעורב — אינני יודע אם אני כל-כך מעורב. כיוון שאני מעדיף לשמור על עמדה של ריחוק מסוים, ועניין זה הוא ספק החלטה ספק חוסר-התעניינות. במונחים רבים מאבק הביקורת ומאבקי הדורות הספרותיים לא כל-כך נוגעים לי. לא הייתי רוצה להיות מעורב בזה. עשייתי הביקורת נעשית ככל יצירה לגופה ולא בסיווג למישמרות או בניסיון ליצור מלחמה רבתי או פאנוראמה כללית של שדה המערכה האפשרי. אבל ככוונתי להתייחס לנקודה אחת חשובה מאוד שהיזכרת בדברך והייתי רוצה שנרחיב בה קצת. אתה אמרת שלדעתך לא כל-כך רצוי שסופר ומבקר יתגלמו באיש אחד. ואני רוצה לחזק את דברך ולומר שמבחינה אישית אני מרגיש התלבטות חזקה מאוד בנושא זה, וכבר דיברנו על כך בהזדמנות אחרת ואמרתי כמה דברים בעניין. אני עצמי מרגיש מבוכה לגבי התייחסות של אדם שכותב יצירות ספרותיות בעצמו וגם כותב ביקורת על יצירות של אחרים. כיוון שהדברים מבחינה אחת נראים לא כל-כך אתיים. וידועים מיקרים כרוכים שהם אנטי-אתיים ללא כל ספק והם נמצאים במידה הלא נקי והלא-סימפאטי של השקר. אך אמת שיש כאן גם עניין של העדפות — הרי כסיכומי-הדבר כתיבה אחת שלך, מה לעשות, באה על חשבונה של כתיבה אחרת. וכתיבה ביקורתית, אני מעיד מניסיוני, פוגעת מאוד בכתיבת יצירות משלך. זאת חבלה עצמית שלא כמזיד. והדברים כל-כך מסתבכים שלפעמים אני מרגיש צורך לעזוב אחד התחומים, ומתוך העדפה אישית הייתי בוחר, אם איאלץ לעשות זאת, לעזוב דווקא את תחום הביקורת, שכן לאחר הכול תחום הביקורת איננו שיא המאוויים שלי. וכל אדם יוצר יודה כינו לבין עצמו שבעצם זה אינו צריך להיות שיא המאוויים או הביטוי העצמי הנעלה ביותר של אדם יוצר וכותב. יש חשיבות לביקורת ויש לה שליחות ותוקף ובמיקרה האופטימי — לרגע נהיה אופטימיים — יש לה ערך מסוים מבחינה ספרותית. היא איננה משתמרת כל-כך ואין לה תוקף לאחר זמן ואם מדברים על תחום הרצונות היא בכלל זמנית מאוד, ובתחום המסה לא תמיד היא מתעלה מעל לבינוני החולף והבלתי-חשוב. הביקורת היא צורך של ספרות ומתוך הבנת חשיבות הדברים אני ממשיך לכתוב ביקורת, משום שאם אני לא אכתוב ביקורת אז את הביקורת שלי איש לא יכתוב

במקומי. ומאחר ויש לי דברים לומר, והם נראים לי חשובים ובעלי תוקף ובעלי מסר מסוים, ואני מנסה שלא להפוך אותו לחד-משמעי או לחד-צדדי, ולהקיף את מירב ההיבטים החיוביים והשליליים בכל יצירה ויצירה, אני ממשיך לכתוב ביקורת מזמן לזמן. וחשוב לחזור ולהדגיש כי לביקורת יש קשר לצמיחתה של ספרות ולהתפתחותה, ובעיקר לערכותה. ספרות ללא ביקורת היא שטח פרוץ לכל רוח רעה. וכאן איננו מדברים בביקורת עצמית שהיא תנאי הכרחי שאי-אפשר לוותר עליו בתהליך התהוותה של ספרות בתחומי של היחיד, אך גם בתחום הכלל, אלא על ביקורת כללית יותר, הנעשית במסורת או ברצוניות או כאופנים אחרים על יצירות ספרותיות מוגמרות המחפרסמות באופן שוטף או תקופתי. ביקורת כזאת קשורה לבריאותה, או למחלותיה, וגם זה קורה, של הספרות, וכך או כך משהו קורה. ומבחינת המבקרים הפועלים בארץ אני רואה גם משבר בביקורת הצעירה, ואני רואה משבר חמור יותר במסורת המסה ההולכת ונעלמת ממש לעינינו, ואולי כבר גוועה ואיננה. אני מרגיש שיש חשיבות לחדש את מסורת המסה בספרות. בתחומים אחרים כוחה יפה לה לבד. במערכת היחסים שבין הספרות והביקורת אני מרגיש, ואני רוצה לשתף בכך את הקורא שלנו, התלכטות בעיקבות אי-ודאות, ספק, אחת הפנים המכוערות ביותר של הביקורת היא ביקורת חד-משמעית נחרצת וצדקנית באופן עילאי שאין לערער אחריו. אם יש קיצוניות של שבח ויש קיצוניות של קטילה, הייתי מעדיף את הקיצוניות הראשונה, למרות שאינני רוצה קיצוניות אלא דרך-ביניים הגיונית ושייכת ובעלת ערך. מה שהספרות תעשה היא תעשה ומה שהביקורת תעשה אני מקווה שהיא תעשה נכון; אבל היחס איננו של "השיירה עוברת והכלבים נובחים", או "הכלבים נובחים והשיירה עוברת", ויכוח של מה קדם למה, מה מצמיח מה. אך לסיום אפשר לחשוב על דמויות של יוצרים משיעור-קומה עולמי שהיו גם מבקרים. ונוכרי את הגדול, ואולי לא הגדול, אך בוודאי המפורסם ביותר, ת.ס. אליוט. ובמיקרה זה הדבר מתאפשר אולי משום שכשכותבים שיר יש יותר זמן לביקורת; אך אם אחפש, בוודאי אמצא ללא קושי סופרים-פרוואקינים גדולים שהיו גם מבקרים, כמו שנמצא סופרים גדולים שמעולם לא כתבו מילת ביקורת ספרותית, לא פירסמו ביקורת ושנאו את המבקרים בכל ליבם.

א. ב. יהושע: נכון. אני באמת רוצה להוסיף הערה אחת לדברים שאמרת עכשיו. בעיניי של סופרים-מבקרים יש שני צדדים. מצד אחד היתרון של סופר-מבקר הוא בזה שהוא נותן איזו חשיבות לדברים כיוון שכסופר יש לו תחושה של חשיבות הספרות. יותר מאשר סתם רצונות, שהוא מורה לספרות — ישראל ברמה: במיקרה הטוב.

א. ב. יהושע: כן, או שהוא אוהב לקרוא ועושה זאת כחלטורה. הסופר כשהוא בעצמו כותב ביקורת, בשבילו זאת לפעמים שאלת חיים ומוות. ואם יש דבר יפה בביקורת של סופר זאת מעין תחושת חשיבות כזאת שהוא נותן לעיניי הספרותי. הוא נלחם, לטוב ולרע, כאילו הוא נלחם על נפשו. לפי דעתי, זה הצד הטוב שבכתיבת ביקורת על-ידי סופרים. ואפילו חלק מן המבקרים שכאילו לא כתבו, נניח כמו קורצווייל, אתה מגלה שבכל אופן היתה להם פינה בה הם ראו את עצמם כסופרים. ולכן — וזה כוחו של קורצווייל — ההרגשה הזאת שהדברים חשובים, שביקורת שלו על איזה ספר של נתן שחם בשנות החמישים היא עיסוק בשאלת חיים ומוות. אין זאת גישה של "אני סתם כותב את זה, הספר לא חשוב", או משהו כזה, אלא זאת שאלה רוחנית שהוא נאבק עליה. זה דבר שהספרות חסרה הרבה פעמים. היא חסרה תחושת חשיבות הרבה פעמים. לפי דעתי, תאמר מה שתאמר על הספרות, השאלה היא אם אתה מתייחס אליה כחשיבות. יש כל כך הרבה דברים חשובים קודמים במציאות שלנו שהספרות צריכה להיאבק מרות על תחושת חשיבותה. הבעיה היא, ראשית-כול: להחזיר לה את החשיבות. מבחינה זאת סופרים-מבקרים נותנים יותר חשיבות לעיניי. הצד הפגום בעיניי הוא לא רק הצד האתי, כאילו אתה מכה את מתחרך ומפלס לך דרך. אני חושב שאצל אדם הנמצא בתהליך כתיבה הבעיות שמעסיקות אותו גורמות לכך שהתיחסותו אינה יכולה להיות אובייקטיבית, כאשר הוא נאבק על סוג המשפט שלו, כאשר הוא נאבק על סוג המוסיקה שלו. ברור לגמרי שמוסיקה אחרת בוודאי רק תפריע לו והוא יהיה אליה כלפיה, הוא יתיחס אליה ביחס אינסטרומנטלי. כלומר, אם היא עולה בקנה אחד עם המוסיקה שלו, או שהיא מתנגדת לה.

ישראל ברמה: וזאת הסכנה?

א. ב. יהושע: וזאת הסכנה, שהוא אינו יכול להיות אובייקטיבי כיוון שהוא עסוק במשהו, אם הוא סופר אמיתי ואם הוא באמת עושה תהליך פנימי בתוכו, הוא עסוק ביחס מסוים למאטריה כמו שהוא מתיחס לדברים רבים בחיים — באופן אינסטרומנטלי. האם הם משרתים את כתיבתו או לא. האם הוא

יכול למצות מתוכם חומרים ליצירה שלו. וכך רמת היכולת שלו לאובייקטיביות פשוט יורדת, לא מתוך זדון, משום שהוא רוצה להרוס ספר מסוים כדי להכין מקום לספר שלו, אלא שאפילו אם הוא היה רוצה להיות מלא רצון טוב ומלא רצון להיות אובייקטיבי — הוא אינו יכול להיות אובייקטיבי. כלומר, אף אחד איננו אובייקטיבי, אבל רמת האובייקטיביות שלו עוד יורדת בשתי דרגות, למרות שזה נותן לו לפעמים הארות חודרות מצוינות.

ישראל ברמה: וכל מיקרה לגופו?
א. ב. יהושע: לגופו.

ד

ישראל ברמה: נעבור עכשיו לשוחח על הרומאן האחרון שלך, "גירושים מאוחרים". התכוונתי המקורית אומנם היתה לשוחח על כל ספריך; אבל בוודאי לא נוכל לעשות זאת בשיחה אחת ולא בזמן הקצר העומד לרשותנו. אולי בהזדמנות כזאת או אחרת נוכל לדבר יותר על מיכלול יצירותיך; אך בינתיים בהכרח אנחנו מתיחסים בדברינו בעיקר לרומאן האחרון, לא משום שהוא בעייתי במיוחד, או חדשני-מהפכני במיוחד במיסגרת הכוללת של עולמך הספרותי, אלא פשוט משום שהוא העדכני ביותר ומטבע הדברים הוא עומד יותר מיצירות ותיקות יותר במרכז ההתעניינות העכשווית. הייתי רוצה שנתייחס אליו מכמה היבטים שנראים לי מרכזיים בו, ובמיוחד מן היבטים המייחדים אותו מיצירותיך הקודמות. אין בכך כדי לסתור את ההנחה שרומאן זה ממשיך קווי-צמיחה אופייניים שהסתמנו בכתיבתך ונעשו מוכרים וייחודיים כסימני זיהוי, כפי שקורה בכל כתיבה איכותית המרוכזת בתחומה הפנימי, הנעה על המחיצה הצרה שבין המשך וחדוש; ומילת המפתח היא באמת "צמיחה" במלוא מובן המשמעות וההשלכות שלה. מכל מקום, מבחינתי, בחרתי לדבר על כמה היבטים ייחודיים ברומאן זה שנראו לי כמבטאים את תהליכי הצמיחה הללו, לטוב ולרע, ומתוך כך נראו לי כחשובים במיוחד. ראשית, אני חייב לציין שקראתי רומאן זה בשטף שלא לעיתים קרובות אני קורא בו יצירות-סיפורת ישראליות, פיסקה אחר פיסקה, מונולוג אחר מונולוג, מן ההתחלה ועד הסוף. חשתי היטב במיומנות הגדולה שהושקעה בבניית האירועים, הדמויות והיחסים ביניהן ועולמותיהן הנפשיים, בהרכבת העלילה ובסדר המודרג והמכוון של מסירת האינפורמציה, ביסוסה וסתירתה. בקיצור, בכל הגורמים היוצרים קריאה מרתקת. אך בנוסף לדברים הללו שבמידה רבה התרגלנו לצפות להם כדבר מובן מאליו מכל יצירה חדשה שלך (וכבר דיברנו על האפקט של עליית רמת-הציפיות של הקוראים והמבקרים), וכמעט ושכחנו את הקסם הבלתי-מתפענח שבכל יצירה ספרותית ואת הנס השב ומתחדש בכל סיפור ורומאן לעצמם, ראיתי מספר דברים דומיננטיים בחשיבותם. ראיתי את ההתקדמות הגדולה, כך אני רואה תהליך זה, מבחינת ההתמודדות עם הלשון, למשל לעומת "המאהב". אינני מדבר על התכוונות להתמודד עם השפה, המילים, כיוון שהתכוונות להתמודד יש כמעט בכל ספריך ומידת מרכזיות-הדבר היא המשתנה, אלא על הצלחה בהתמודדות העולה כאורח יחסי על מה שמצאתי ביצירות הקודמות. אגב, זה לא פוסל את ההתמודדות הלשונית ביצירות הקודמות, אלא שעד ל"גירושים מאוחרים" ככל-זאת חשבתי שמבחינה לשונית אפשר היה לעשות אחרת, אולי יותר טוב. וזאת היתה דעתי שהיבעתי כמבקר על "המאהב". ב"גירושים מאוחרים" היתה הצלחה ראויה לציון בהתמודדות הלשונית, היתה מהימנות של לשון בטכסט, היתה אמת לשונית בדמותו של גדי, הילד, המדבר בשפה מהימנה ונכונה לו. וכן גם קדמי, עם הפטפטנות והעצבנות והרדידות הרוחנית שלו. אם המשפחה, נעמי, מדברת בשפה סוגסטיבית משלה, פחות או יותר מהימנה, לכד מן הפתיחה שהיא מבחינתי בעייתית. שלא לדבר על קלדרון, שבהחלט ויותר מכל הדמויות האחרות מדבר בצורה מהימנה ומתאימה בצורה מדויקת מאוד לדמות (הרעיון של חצי-דיאלוג, הדורש מן הקורא להשלים את הקטעים החסרים בפסיפס, הוא בהחלט מסקרן ומשעשע). מבחינת הלשון נעשו כאן דברים שהיו, איך לאמר, מצד אחד מאופקים ביותר (איפוק כסימבוליזציה וחסכנות במטאפוריקה של השפה), ומצד שני היתה תעוזה גדולה בניסיונות לשוניים וגם צורניים (כמו בפתיחת הרומאן או בדיאלוג-מונולוג של קלדרון), כאשר משפטים פשוטים — וכאשר אני אומר "פשוטים" כוונתי בהגדרה לשמה, לא כפרשנות — משתלבים עם משפטים מורכבי-מטאפורות מתוך חתירה לאפקטיביות מירכית ותיפקודית למדי, וכדומה. כל הדברים הללו שצינתי, חלקם במימד הכולל — מהימנות הדמות או ניסיונות צורניים — וחלקם במימד של קטע הטכסט הקטן, הספציפי, ובמהימנותו. אני מנסה לדבר על שני הצדדים, למרות שהדברים נראים קצת קיצוניים לכאן

ולכאן, משום שהם משקפים שתי פנים של אותו מטבע, של אותו ספר. הלשון, גם בקונטקסט הכולל וגם במשפט הבודד, הראתה השקעה של עבודה רבה, אבל לא בסימני המכוש או מהלומות הפטיש, לא כעבודה גולמית, אלא מבחינת הליטוש, ההצלחה ללטש ולהגיע לאפקטיביות מירבית. כאשר גדי מדבר מצטיירת דמותו עם כל עולם מושגיו, למרות שיהיו מי שיעירו, ואינני מסכים איתם, שיש הגכהה מסוימת של השפה לעומת שפת ילדים. אבל אני אינני מסכים ואני רואה בכך סטיליזציה מכוונת של שפה כדי שלא תהיה סתמית. במיקרה זה הענייני עובד כיוון שנשמר האיוון הדק בין משהו שהוא עדיין מהימן לבין משהו שכבר מתחיל להיות מסוגנן. בדמויות האחרות הדברים שונים, בכל דמות לגופה. הייתי רוצה לשאול אותך, אולי לא באופן ספציפי לגבי הרומאן הזה, כיוון שידוע שאינך אוהב לדבר על מעשה הכתיבה, על תהליך כתיבת הטקסט עצמו, אלא באופן כללי יותר — מה דעתך על בעיות השפה בספרות העברית של היום?

א. ב. יהושע: אני שמח שהתחלת את הדיון דווקא מן השאלה של השפה, כיוון שהיא נראית בעיני העקרונית ביותר. וכאשר אנחנו זוכרים את תחילת דברינו, כשאמרתי שאני חושש קצת מההתנסקות הפוליטית החד-מימדית — אני חושש שהיא תבוא על חשבון המשימה האינסופית והקרושה של הספרות שהיא משימת השפה, שהיא המשימה לחפור עוד ואריאציה, ללוש עוד משהו בתוך השפה. וכיוון שאני יודע שלגביך כסופר דבר זה הוא אחד מן הדברים שמעסיקים גם אותך כל הזמן, שבשדה הקרב הזה אתה עומד, לכן אני תוזר ואומר שכל מה שאמרתי בתחילת השיחה על העניין הפוליטי וכל מה שקשור בכך, חלקו נבע לא מכך שאני רוצה לתת עצות בספרות, אלא משום שאני אומר שכל דבר אחר יבוא על חשבון העניין הזה. נכון שאנחנו, לא נשכח, עדיין בשפה שקמה לתחיה לפני מאה שנה ושעדיין נמצאת ברובה במדבר, ועליה מאיימות האנגלית והלשון התיקשורתית והטלוויזיונית הסינתטית. גם על השפה הצרפתית מאיימת הלשון הסינתטית הזאת, ומאחוריה מאות שנים של דיבור ועבודה, והמלחמה שלה כשפה הסינתטית היא כמו מלחמה של כל שפה בעולם (חוץ מן המאבק עם האנגלית, שהוא מאבק נפרד). אנחנו רק עכשיו יצאנו מן המדבר ואנחנו צריכים עכשיו מלחמה כזאת ולכן המשימה של השפה היא של ואריאציה חדשה בשפה. אינני יודע אם תסכים איתי; אבל נניח ששנינו מסכימים שדוד גרוסמן מתבלט ונותן לנו איזו תקווה מסוימת — זה גם בגלל העובדה שאנחנו רואים שיש משהו חדש בשפה, יש ניסיון ללוש אותה.

ישראל ברמה: יש התמודדות, יחס אמיתי וחי למילים, צבעוניות ועושר ייחודיים.

א. ב. יהושע: התמודדות ברורה שבתוך הספר הזה היא חשובה ביותר, מעבר לכל בעיית השטחים והוויכוח שם והמסרים הפוליטיים וכל מה שקשור בכך, וזה בעצם עיקרו. וזה היה עוד בסיפור "רץ", ואולי אפילו חזק יותר ויותר בעל-משמעות. מה שקרה בשפה בשנים האחרונות הוא אולי אחד מן הדברים שהדאיגו אותי מאוד; שהרבה מן הכתיבה השתמשה בשפה באופן פונקציונאלי בלבד שהיה במובן מסוים נסיגה ברמה הסוגסטיבית של השפה. הדור שלנו, במובן מסוים שאב מקורות סוגסטיביים לשפה על-ידי הליכה אמיתית אל מקורות מסוימים. ואני חושב שכמובן מסוים הדבר גם נתן לגיטימציה כאשר הופענו. זאת אומרת, למרות העובדה שהרסנו טאבואים או פגענו בערכים חברתיים וכדומה, הדבר נעשה דרך שפה בעלת מימד סוגסטיבי, בעלת רמה ספרותית מסוימת, שהיתה בהחלט בתוך המסורת הספרותית. והיתה קשורה עם סיגנון עגנון או ברדיצ'בסקי ולשון גנסינית (כמו אצל עמליה כהנא-כרמון), והיא שנתנה לדברים האלה תוקף. עובדה היא שבספרות הצעירה של עשר השנים האחרונות היה ויתור על המאבק הגדול בתחום השפה, והיתה יותר שאלה של תכנים או שאלה של לשבור עוד טאבו או לשבור עוד ערכים ספרותיים, כעוד שלא נעשה איזה מאמץ חד-משמעי לחדד את הכלים הדקים של השפה, למצוא עוד ניואנס כתוכה, לנסות ללוש אותה באיזה אופן. זה היה בעוכריה של הספרות הצעירה. אני אומר רק מילה אחת לגבי "גירויים מאוחרים". אני תמיד רואה את עצמי כמישהו שיש לו בעיה עם השפה — כלומר אני תמיד מקנא בעמליה כהנא-כרמון וביזהר ובעמוס עוז מבחינת ידיעת השפה שלהם, מבחינת כמות הכלים שעומדת לרשותם — ואני נלחם את מלחמת השפה שלי כאשר אני עם תיזמורת קאמרית ולא עם תיזמורת סימפונית.

ישראל ברמה: אני יכול לומר בנקודה זאת, כמבקר, שזאת תחושתך האישית; אך לדעתי היא לא כל-כך מדויקת. אני מאמין שמבחינה לשונית יש לך יותר מתיזמורת קאמרית.

א. ב. יהושע: ואני יכול להוכיח לך, כמורה לספרות, שאני עובד עם תיזמורת קאמרית ולא סימפונית, ולוואי והיתה לי תיזמורת סימפונית; אני רחוק מלעבוד עם תיזמורת כזאת. אז בתיזמורת הקאמרית שלי היתה שאלה של לשון הדיבור במונולוג הפנימי, שאלת לשון הדיבור בה התרכזתי בשאלה של מציאת הוואריאציה — מה שנקרא לשון האדם על-פי המנטאליות הפסיכולוגית שלו ולא רק על פי הקלאסיפיקציה הסוציולוגית שלו; נגדיר זאת כך, אם אתה שואל אותי לגבי הספרות הצעירה, אז אני אומר שמבחינה זאת הייתי משיב את כולם ואומר: רבותי, חישוב על השפה, חישוב פחות איך להרגיז את הכורגני או את הפוליטיקאי או איך להרגיז את אבא ואמא שלכם, ואיפה החווייה הפרברטית שתעבירו. כל זה — בדרגה שניה. אבל חישוב על השפה ואל תשכחו שהמאבק הראשון במעלה הוא על שאלת השפה. ישראל ברמה: לא נותר לי אלא להצטרף לקריאתך, ומצידי בהתלהבות גדולה — בעיני השפה היא הדבר החשוב מכול, והיא אחד הדברים שאני נאבק עליהם במיוחד בכתיבתי שלי, עם כל ההתלבטות הגדולה והצורך במידת זהירות הכרחית ובהקפדה אינסופית שבכך. עכשיו אולי נעבור להיבט מרכזי אחר ב"גירוש מאוחרים". הרומאן מורכב ממונולוגים, כמו שבזמנו הורכב "המאהב", והטכניקה מוכרת וידועה ואיננה דורשת הצדקה או הסבר. היבט שאולי איננו ייחודי לרומאן זה במיכלול יצירותך, אך גם בו יש התפתחות מסיימת, אם כי בהתפתחות זאת גלומות גם כמה סכנות. נקודת-המוצא היא מערכת הדמויות (אחר כך ניגע מעט בתחום הפסיכולוגי שלהן) ובמארג העדויות — הדמויות כהרכב תודעה כחתימה לכניית תמונת עולם, מציאות, או מערכת עדות שלמה. הספר עצמו בנוי סביב אקט מסוים, שהיה או לא היה ולא ברור כיצד היה ומה מכין הדברים שמסופרים עליו אכן קרו כאמת — הסתרתו ואי-בהירותו הם אחד מעקרונות היסוד של הרומאן. לכן השתמשתי במונח מארג עדויות — שכן נעשה פה "מעשה פשע", שנעשה או לא נעשה כשנעמי נעצה או לא נעצה סכין בחזה בעלה. והצלקת הזאת, הדמויות למחצה במיתולוגיה המשפחתית שלהם הופכת לבסיס קיום ומקדם עיניניים, וכדומה. הדמויות כולן, נראה לי, מתכוונות ליצור תמונה שלמה, או במילים אחרות — תמונה טוטאלית, שמתכוונת להקיף סדרת מאורעות ודמויות על כל מורכבויותיהם כפרק זמן מסוים, בניסיון להקיף אותו כולו. כל הדמויות העיקריות מדברות, כולן נמצאות בחלקים אלה או אחרים ולכולן ניתנת הזדמנות לפתוח את פיהן ולדבר. וכאן קיימת בעיה. הייתי רוצה להסביר את דבריי באמצעות דוגמא ידועה. והעינין נוגע להתלבטות שלי לגבי מחשבה על רומאן שמורכב מתמונת-פסיפס של מונולוגים. אחת התכונות המצוינות ביותר ביצירת "הקול והזעם" של ויליאם פוקנר היא שאחת הדמויות איננה מדברת — קאדי, האחות. וכל פעם שאני קורא יצירה זאת אני חוזר ומברך את תבונתו של פוקנר שלא נתן לה לדבר. היעדרותה היא דווקא שמוסיפה לספר, לדמויות כהרכב המרובע של הרומאן. זהו רומאן החותר להבעה שלמה, אבל לא טוטאלית, וכרגע היזכרתי לפחות אלמנט אחד שחסר בו ומונע ממנו להיות טוטאלי. על-ידי השכר שבו על-ידי ההעדר ממנו, נוסף לרומאן כוח, נוספו לו מימדים, השלכות ופרשנויות. כעצם, השמטה זאת — ומוכן שלא היא לכדה — הפכה את הספר הזה ליצירה גדולה. ההרגשה שלי לגבי "גירוש מאוחרים" והשוואה אינה מופרכת לחלוטין (כמו שכבר כתבתי בהזדמנות אחת, ובאמת קל לראות את הקשרים הגלויים מאוד והפחות גלויים בין הרומאן הזה ו"הקול והזעם", ואולי עוד נדבר באספקט זה) — הרגשתי היא שלרומאן "גירוש מאוחרים" היתה בעיה יסודית מבחינה זאת. בדיוק בנקודה בה נטתה כף-המאזניים לעבר העדפת המגמה לטוטאליות. אני יודע מאינפורמציה שמחוץ לרומאן שהיה מונולוג נוסף שנשמט — נדמה לי שדיברת על כך בתוכנית ראדיו כלשהי — מונולוג הכלב (בהשמטחו אין פגיעה בטוטאליות משום שנתרו דיווחות דוברים אחרים). אבל לבד מן הכלב כולם מדברים. קלדרון מדבר, שני הכנים מדברים, הבת מדברת, גדי מדבר, נעמי ובעלה מדברים ואפילו קדמי. כולם מדברים. והרגשתי שמוטב היה — ואולי אני טועה, כיוון שכאן נשמרה בי מידה של ספק — והרי זה עינין של אינטואיציה ולא עינין של מאזניים ומשקלות מדוייקים — שרומאן זה, וקצת מוזר לאמר זאת, הוא יותר מדי טוטאלי מצד הדיבור. לא שיש חלקים חופפים או חוזרים — אין חזרות או כפילויות, אבל יש לי הרגשה שהוא מדבר יותר מדי. כמה דקות של שתיקה היו מועילות לו. מה הרגשתיך?

א. ב. יהושע: ההערה שלך היא יפה ונכונה. יכול להיות. כלומר, אני מסכים איתך שהיה איזה רצון לטוטאליות. נזכור רק שלגבי "הקול והזעם" שבוודאי היה אחד ממקורותי של הרומאן שלי, ללא ספק הוא כמובן מסוים מקור השראה, ב"הקול והזעם" זה לא רק שקאדי חסרה שם, אלא שהמונולוג האחרון אינו



צילום: רונית הכר

מונולוג אלא סיפור בקולו של המספר. כלומר, בסך הכול יש שלושה מונולוגים וסיכום בקולו של המספר. שהוא סביב דמותה של דילסי, אך לא רק סביבה, ואין זה המונולוג של דילסי. ראשית, הכעיה היסודית שלי, ואני יכול לומר זאת בגיל ארבעים-ושש, כאשר כתבתי כמה וכמה ספרים, שעדיין לא היגעתי לדבר הפשוט הזה של סמכות המספר. סמכות-מספר זאת, שכל כך הרבה סופרים הגיעו אליה, לכתוב פשוט מתוך עמדתו של המספר, בגוף שלישי, על אנשים. אני עדיין לא היגעתי לזה, ואני אומר זאת מתוך הנחה שככל ימי חיי כתבתי שני סיפורים בלבד בגוף שלישי, "מול היערות" ו"יום שרב ארוך". כאשר "מול היערות" נכתב תחילה בגוף "אתה" ורק כרגע האחרון העברתי אותו לגוף שלישי. ואפשר היה בהחלט לקחת את הסיפור ולהפוך אותו לגוף ראשון — אני לא חושב שהיה איזה הבדל יסודי. אני אומר זאת לא לזכותו של הסיפור; אני אומר שאם היה בא מישהו והופך את כל הסיפור לגוף ראשון לא היה הבדל מהותי. זאת אומרת, אני רוצה לומר שרומאן זה, "גירושם מאוחרים", הוא עדיין במיסגרת מאבק זה. אני עדיין מחפש ולא נטלתי לי את סמכות המספר. אולי בגיל שבעים אגיע סוף-סוף למה שכל-כך הרבה סופרים מגיעים אליו בגיל צעיר, ומתחילים עם סמכות המספר. מדוע עדיין לא, אינני יודע. או שזה לא נראה לי מהימן — כלומר, הפוזיציה הזאת לא נראית לי מהימנה — או שאני מפחד ממהו, מאמירות מסוימות שסמכות המספר היתה מחייבת אותי לומר. לזה עדיין לא היגעתי ואני מקווה שבאיזה שהוא מקום עוד אגיע לכך. אני רואה בכך חשיבות; אבל זה מתקשר עם מה שאמרנו קודם, עם המאבק כדור מלחמת-השיחרור שהיתה לו סמכות-מספר קלה מדי, שנראתה לי שיטחית, ואני ביצירת הזהרות שלי ביחס אליהם עדיין מסרב לקבל סמכות-מספר כזאת, כאילו מפחד שעל-ידי כך אקבל...

ישראל ברמה: זה השריד, אחד האחרונים, של השפעות הספרות הרוסית וסמכות-המספר המפותחת שלה שהגיע עד לרור מלחמת השחרור, מעין הלך רוח וכיוון שליט בקלסיקה הרוסית. ויש לזכור כי דור שנות-השישים (במיוחד בשירה, או גם בספרות) עמד יותר תחת השפעתה של הספרות המודרנית המערבית, האנגלית והצרפתית, ואפילו האמריקנית.

א.ב. יהושע: כשאלה של השתיקה — אני מסכים איתך בעניין הטוטאליות, כלומר שזה יכול היה להיות כאמת משמעותי, חסרונו של מישהו מהם. העניין הוא שבכל אופן לא היה כאן מוקד חווייתי עז כל-כך כמו קאדי ב"הקול הזועם", שאם היא היתה מדברת אז כאילו כל האנרגיה החווייתית העצומה

שהיא ריכוזה היתה הולכת לאיבוד. תזכור שכיצירה "בשוככי גוועת" אפילו לאם, אדי באונדרן המובלת מתה, אפילו לה יש מונולוג.

ישראל ברמה: מונולוג יחיד וקצר.

א. ב. יהושע: מונולוג קצר מאוד, אבל נפלא. אבל ההערה שלך צודקת. היה איזה מין רצון לטוטאליות כזאת. כלומר, כיוון שלא נקטחי בסמכות המספר אז לקחתי מין טוטאליות. מישוהו אמר לי, דווקא קורא זר שראה את הרומאן הזה בתרגום לאנגלית, העומד להופיע: "אתה כאילו לא נותן... מין רצון השתלטות כזה, השתלטות חומרית כזאת". לזה אני מסכים כהערה עצמית, לעומת הסיפורים שבהם היו הרבה שתיקות ומירווחים כאלה. כאן גם היתה הצמצמות בזמן וגם השתלטות חומרית כזאת על העיניין, שנעשתה חזקה וקצת מסוכנת לי. בזה אני מסכים.

ישראל ברמה: היא מוסיפה מידה רבה של אינטנסיביות ליצירה וזה אחד ההיבטים היפים ביותר בה, שהיא אינטנסיבית, אפקטיבית. היא תופסת את הקורא ומשפיעה עליו, דבר שקשה מאוד לאמר על יצירות רבות אחרות. וזאת אחת המידות של יצירת הספרות הטובה. ומכאן נעבור לשאלת הפרשנות שהביקורת נתנה לספר, ולא נתעסק הרבה בעניין זה ונעבור ממנו לשאלת המימד הפסיכולוגי שהביקורת דווקא לא נטתה לעסוק בו. עד כמה שאני מסתכל על הביקורת היא דווקא הירכבה מאוד לעסוק בניסיונות, מוצלחים פחות או מוצלחים יותר, של פרשנות אלגורית. מיהו האב ומה פישרו. ומה פשר שובו ומותו, ומה פשר החטא ומה מייצג כל בן בעולמו הרוחני הספציפי, וכן הלאה — ולאן כל אחד מהם שייך במציאות הישראלית ומה בא הוא להעיר עליה ועלינו, והעיניינים נראו לי קצת מופרכים.

א.ב. יהושע: אני יכול לומר שבסתר לבכי היתה לי מין הנאה מהכתיבה האלגוריסטית. למרות שהייתי יכול לשחק את המישחק של "הו, מה אתם רוצים ממני", עדיין תמיד היתה בי הנאה מסוימת מהביקורת האלגוריסטית.

ישראל ברמה: מידה של פילפול?

א. ב. יהושע: כן, מידה של פילפול. אני עצמי אוהב לפרש יצירות אחרות, אוהב לדבר על האחים קרמזוב כארבעה אספקטים של רוסיה, ועל דברים מן הסוג הזה, אם זה נכון או לא. מבחינה זאת הפרשנות האלגורית היא עיניין מאוד יהודי. זאת אומרת, למציאות עצמה אין ערך אם אין לה "קומה שניה". אבל מבחינה זאת שילמתי את המחיר. חשבתי שאספקטים פסיכולוגיים נזנחו — חוץ מביקורת אחת שהתפרסמה ב"על המשמר", של נעמי שחם שתפשה יפה מאוד את האספקטים הפסיכולוגיים וניתחה אותם נכונה, והיגרשתי פתאום שהפיתיונות האלגוריסטיים שבמובן מסוים זרקתי הביאו לכך שהביקורת לא טיפלה מספיק באספקטים הפסיכולוגיים, וגם נדמה לי שמבחינה זאת מבקרים היום — ואולי זה יילך ויגבר — מבקרים היום אינם מצוידים מספיק בכלים פסיכולוגיים כדי לדון בשאלה זאת. באוניברסיטה אני נותן עכשיו קורס בשאלה של פירוש פסיכואנליטי ופסיכולוגי של טכסטים ספרותיים ואני אומר לסטודנטים: תראו, רבותי, אנחנו עשינו חיים קלים עד עכשיו כשהיינו מסבירים הסתכנויות ואהבות ואכזבות וכל מיני דברים כאלה בצורה כל-כך פשטנית ולא העמדנו ליצירה את השאלות הפסיכולוגיות העמוקות יותר. בכל זאת, העיניין הפסיכולוגי הוא לשון מסוימת, איזה סוג של מיבנים לוגיים מסוימים, ולא דבר שרירותי שאתה יכול לומר: הוא התאבד כיוון שאהובתו עזבה אותו וזה לתת נימוק מספיק. צריך למצוא מאחורי התופעה את הסיבה העמוקה שלה ואת ההיפוך וההשלכות שלה וכל הדברים הללו. בכל אופן, פסיכולוגיה זה לא דבר שלומדים אותו בכית-ספר והרבה אנשים בכלל אינם מבינים אותו. אני חושב שהיום התעסקות בספרות בלי לדעת את עיקרי הפסיכולוגיה היא לא שלמה.

ישראל ברמה: מבחינה אישית אינני מסכים עם מידת חריפותם של המשפטים האחרונים, אבל אני בהחלט מסכים, וכבר דיברנו על כך וכבר שמעת אותי אומר זאת, שהמבקר המצוי — חיה מאוד מוזרה — איננו מצויד ביכולת או בכלים או ברצון להתמודד עם האספקטים הפסיכולוגיים של היצירה הספרותית. ולכן הוא זונח אותם כמו שהוא זונח אספקטים עיוניים רבים אחרים, החשובים באותה מידה. ובמיוחד כאשר היצירה דורשת זאת, או פשוט זועקת לפרשנות וניתוח פסיכולוגיים וצריך להיות אטום לחלוטין כדי לא לחוש בכך. אגב, "גירושים מאוחרים" הוא מן היצירות שפשוט זועקות לגישה פסיכולוגית בפרשנות או בביקורת. אפשרות אחת להסביר את ההימנעות של הביקורת מעיסוק במימד הפסיכולוגי, שאולי איננו בלעדי, אך ודאי חשוב מאוד לרומאן, היא שזאת העדפה של ההיתפסות בדברים קלים יותר

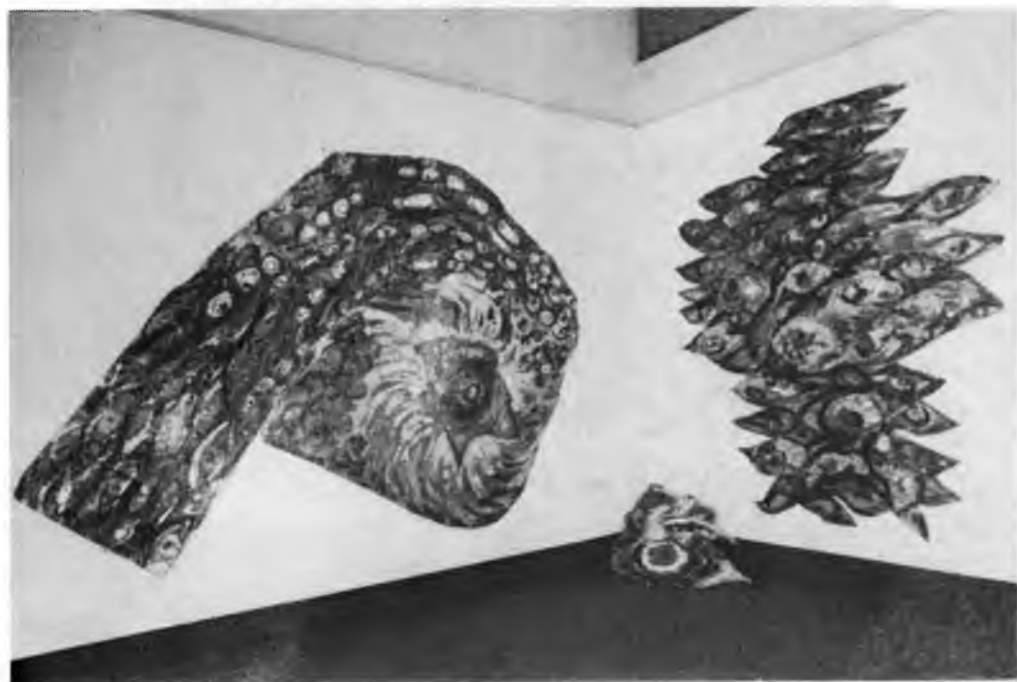
— לכתוב על היבטים פסיכולוגיים זה מסובך וקשה, זה אתגר וזה גם נתון לקריאתם של אחרים ולבדיקתם של אנשי-מקצוע מיומנים יותר בתחומי הפסיכולוגיה, וזה כבר מסוכן. אבל הסכר רציני יותר יימצא אם נסתכל לרגע על טיפוס המבקר שנקרא לו "המבקר המדעי" — הספרות בעיניו היא אינטואיציה, הפרשנות הפסיכולוגית נראית בעיניו כעיניין של תחושות ואינטואיציות ורק את עצמו הוא רואה כמדען, ולכן לערבב אינטואיציה באינטואיציה זה גורם לו להרגיש שלא בנוח, הוא אינו מוצא משהו מדעי להתגדר בו. אפשרות אחרת להסכר נמצאת בהנחה שהביקורת מבוססת על אינטואיציה — בניגוד למה שיגיד המבקר המדעי — הספרות עצמה, ואינני יודע אם במידה פחותה או במידה רבה יותר, אף היא עיניין של אינטואיציות והפרשנות הפסיכולוגית היא עיניין של מושגים מדעיים, כלים ומערכות, כפי שצינת. ועיניינים אלה או שהם קשים מדי למבקר המצוי או שברצוניה — והמסה הרי כבר נעלמת — לעיתון או אפילו לכתב-עת (וגם בהם תופעה מצערת היא לא פעם דרישה בלעדית לרשימות קצרות ולא מסוככות) הממדים אינם מאפשרים עיסוק הוגן ומלא ומוכן בממדים עיוניים של יצירה שלמה. לכל היותר אפשר לרמוז או לעסוק ברצוניה שוטפת שנועדה למסור תמצית ראשונה של יצירה ספרותית בכל היבטיה העיקריים — באספקט אחד וחלקי בספר שהופיע זה עתה. דבר זה משאיר הרגשה של חוסר סיפוק, הרגשה של מלאכה לא-שלמה. אני עצמי אינני יכול להוציא תחת ידי רצוניה מקוטעת וחלקית כזאת, וזאת אחת הסיבות שעל "גירויים מאוחרים" לא כתבתי רצוניה, אלא עניתי לכמה שאלות ופטרתי אולי בנוחות גדולה מדי את העיניין הזה, במקום להיאבק עליו ולשנות את המצב. מימד פסיכולוגי במיוחד ביצירה כזאת או בדומות לה, דורש מימדים שרצוניה אינה יכולה להציע לה, וחבל. הפרשנות הפסיכולוגית של יצירה ספרותית, ולא הפסיכולוגיה כמדע, היא כמעט לכל הדיעות דבר חשוב ורצוי ואפילו חיוני כדי להבין את שלמות היצירה ובמיוחד בספרות המודרנית. מה שהמצב מאפשר היום, בגלל מהות המבקרים וכישוריהם או בגלל מקומות הפרסום הקיימים, זאת הבעיה וכמוכן שבשיחה כזאת לא נוכל לפטור אותה. ונעבור לשאלות האחרונות בשיחתנו, כיוון שהזמן הולך ואוזל. יצירות רבות שלך הועברו ממדיום למדיום. הן הופיעו כיצירות ספרות ואחר כך נעשו ליצירות-אמנות בתחומים אחרים ושונים — יצירה אחת נהפכה לסרט ("שלושה ימים וילד"), יצירה אחרת נעשתה לסרט טלוויזיה ("בתחילת קיץ 1970"), סיפורים שלך הפכו לסכתי ראדיו; אתה עצמך כתבת שני מחזות, אבל העברת אותם לידיהם של במאי ושחקנים שהם מעין מדיום אחר; כתבת רומאן ("המאהב") שחלקו עובד למחזה "נעים"; רומאן נוסף ("גירויים מאוחרים"), עובד לאחרונה (על-ידי שוש אביגל) למחזה שלם בתיאטרון נווה-צדק. אינני מתכוון לשאול אותך מה דעתך על עיבוד זה או אחר (אם תרצה — תאמר); אבל — אולי מתוך סקרנות אישית, כיוון שהייתי מעט שבמעט מעורב בעיניין דומה — הייתי רוצה לשאול מה הן תחושותיך כשאתה נתקל ביצירה שכתבת כמו יידך והנה פתאום היא מול פניך במדיום אחר, שבחלקו התעסקת במישרין (כליווי החזרות על מחזותיך) ובחלקו כלל לא היית מעורב (כמו קולנוע), כך שהפגישה המחדשת היא הפתעה שלמה? מה קורה לך ולתחושת היוצר שבך בפגישה כזאת?

א. ב. יהושע: התחושה שלי היא כמו תחושתו של אדם המסתכל על נכד או על נין שלו, במיקרה הטוב. זאת ממש מוטאציה אחרת שלך ואתה צריך להתגבר על הרבה התנגדויות כדי להשלים עם הדבר הזה. כלומר, איך שלא יהיה זה תהליך שתמיד מכאיב, תמיד מרדד, תהליך שאתה חושב שהוא הרסני ולא צודק. זה תהליך שתמיד מכאיב לראותו. אודה על האמת, עשיתי זאת גם מתוך פיתויים כספים מסוימים, וגם מתוך הנחה שבין כה וכה היצירה כבר נמצאת ברשות הרבים ואיני יכול לאסור על מישהו להמשיך ולעסוק בה על-פי דרכו. כלומר, אינני נרקסיסטי כלפי היצירות שלי עד כדי שלא להרשות שום פגיעה בהן; אבל איך שלא יהיה, במקרה הטוב ובמקרה הרע — מהדברים שנחשבו להצלחות ועד לדברים שנחשבו לעיבודים לא-מוצלחים — בעיניי זאת תמיד תהיה סוג של פגיעה, שאני מרשה לעשות כלפי יצירתי. ישראל ברמה: כמשך יותר מעשרים שנה של פעילות ספרותית פירסמת תשעה ספרים — קובצי סיפורים, מחזות, נובלה, קובץ מאמרים, שתי אנתולוגיות מיצירותיך ושני רומאנים. כמו כן פירסמת מאמרים בעינייני אקטואליה, ומאמרים לא-רבים בעינייני ספרות. לאורכה של תקופה זאת גילית התיחסות ביקורתית ליצירותיך-שלך, החושפת משהו מתהליכי המיון העצמיים הפועלים גם תוך כתיבתך — לא הוצאת מהדורות נוספות של הקובץ הראשון שפירסמת. "מות הזקן", ולא כינסת אותו לקבצי האנתולוגיה שלך: סיפור שלך — "הסיים" שפורסם בכתב-העת "קשת" מעולם לא כונס בספר. בוודאי אוכל למצוא

דוגמאות נוספות. מכל מקום, מכין כל היצירות שכתבת – סיפורים, מחזות, נובלה, רומאנים – מהי היצירה הקרובה ביותר לליבך?
א. ב. יהושע: איך נאמר: כולם היו בניי... אבל הסיפור "שתיקה הולכת ונמשכת של משורר" הוא הקרוב לי ביותר, כיוון שפחד השתיקה הוא הפחד המתמיד והמאיים ביותר על סופר...



מרים נייגר, "אהבת מולדת", 1931, מתוך הסידרה "רכבת שדים — סביבות ריגשיות"





גבי קלומר, "זיקוק" – "Zicook", 1982, 70x200 ס"מ, סופרלק על נייר



גבי קלזמר, "זיז"



גבי קוזמר, "לטאה" — "Letaah", 1982, 70×200 ס"מ, סופרלק על נייר

ריוורס מרוז, 78x110 ס"מ, אספלט וצבעי תעשייה על נייר, 1983



ריוורס מרוז, "דגעים מאושרים (אופרה)", 120x240 ס"מ, צבעי תעשייה על לוח, 1984

שעה אחרת

ישראל ברמה

א.

הכול מתחיל בקיר לבנים באור שעת-בוקר מאוחרת. מאותו רגע הסיפור יכול לספר את עצמו והוא כבר קיים ונמצא מחדש כמו זיכרון הנמשך עם המילים ומתהווה כאילו בפעם הראשונה. אני אומר לעצמי שזאת אינה יכולה להיות הפעם הראשונה שהדברים נאמרים, שכן כבר סיפרתי אותם לעצמי פעמים רבות, אבל בכל פעם שהסיפור טווה את עצמו בתוכי הרי זה כאילו אמרתי יהי אור והכול שב ונמצא. ויותר משהיה זה רגע בזמן היה זה מקום, דבר מוחשי שכולו נוכחות חומרית, מוצקה, עכשווית, והזמן הוא שהכניס בו איזה סוד. אני חושב לעיתים קרובות על כל העיניין, אבל אינני מוצא תשובות או מנוחה. מה שנשאר הוא זיכרון של קיר-לבנים בהיר וחלק כנהירת-מים חרישית לאינסוף, מחופה מיפרשים מוארים של חיספוסי סיד והגיות לחשים נמחקות ואובדות. פרחי-צל זעירים נסחפים במעברו של משב רוח כמו צונן פתאום מלא ברישושי עלים רחוקים וטעם דק של צחיחות נושרת מתוך חלל חסרת-חומים של ראשית קיץ. הכול מתחיל באותו קיר-לבנים ובאותו רגע אפשרי והכול יכול להסתיים בהם. זאת אני יודע. ועדיין משהו מתלבט בי ומבקש לספר את עצמו, חוזר ונאסף לרגע אחד שבו נעשה הזמן מוצק ונוכח עד לעומק הדברים, לרגע אחד שאחר כך ימשיך להיות הקיר ההוא והאור הנרקם בו ומשתמר שהות לא ארוכה מעבר לקיומו הממשי. אני זוכר שבחוף כבר היתה השעה מאוחרת יותר, מוככדת בשרב וגיאיות של אבק ואש, נחרת באור צוהריים של שרב ראשון; בתוך המעבר המקורה עדיין נשמרה הווייתו של אור הבוקר, לרגע אחד של צלילות הזויה. אני מנסה לדבר על הרגע האחד הזה, ומה שנמשך ממנו, כל הדברים שהתהוו והמשיכו לקיים את נגיעתם במחשבות ובפחד, כמו תנודות האור במים זורמים ללא הפסקה. על המבוכה איני רוצה לדבר.

היה זה מעבר מקורה בין שני ביניים חד-קומתיים ארוכים דחוסים בחלונות ראווה, היורד מן הרחוב ותנועת המכוניות העוברת בו ברצפים נפסקים, ברצועת אספלט שחוקה ומאובקת, לתוך חצר פנימית סגורה בקירות אפורים ופתוחה אל השמיים החונים עליה גבוהים ובהירים ללא שיעור. בצידו האחד של המעבר היה קיר גבס מוצל ודהה, מכוסה בכחמי לחות טחביים מתפורר לפיסות של חומר מת. בצידו השני היה קיר לבנים עד חצי הגובה, מיפלש של אור פועם נופל עליו מן החצר הפנימית, עוטף אותו כפלומה רכה וחמימה כמו אור בוקר. לרגע חדלו הצוהריים להתקיים וכל ההווייה נתמצתה בקיר הזה ובאור הנח עליו, אור של זמן אחר, כאילו לא שייך, כאילו ממתין רק לך. ציורי מלבנים מלוטשים כשטף בהיר של אור ישיר, המתוחמים בקווי סרגל כהים ודקיקים בהם עדיין רועדים קורי צל רוחפים נמוגים בזרימה הבוהקת. קרירות אוזלת במהירות. מעל לשורות הלבנים היה מיטשט קיר מסוייד עד לקימור אבן עגול הנמתח מגג לגג, מקווקו כפיח של שנים רבות, בוהמה יבשה וקליפתית של העונות והגשם והאבק וריחות הקמילה החבוים. חלון סגלגל היה מנוקב בגמלון התומך בקימור האבן, סגור בזכוכית ירוקה. שכבת צבע ורודה מכסה על שורות הלבנים, כמו בניסיון כושל לכסות על הכיסוס החשאי האוכל בהם, נוקר בפינותיהם, משוחה בכמה הטחות מיברשת רשלניות המושכות קו על קו בכיוונים משתבשים וקטועים. זיפים נשורים דבקו בצבע ונהדקו לקשתות קטנות של פקיעת פני השטח הכלתי אחידים. צבע ורוד עד מחצית הגובה

ומעליו קליפות על קליפות של צבעים נחשפים, וסדק אפל הפותח את הקיר הפנימי, זה שמאחורי קיר הלכנים המוסטות פנימה ומשנות את תאימותן זו לזו, רץ בהם כהתגלות פתאום, כתשליל של ברק חד. בתוך הסדק היו סיבים של קש ונתחי בוץ מתפוררים שנלושו בזמן נשכה ויובשו יחדיו למחסן ונצבעו בסיד ונתמכו עד מחצית גובהם בקיר לכנים, שהוא עצמו נצבע ורוד לפני זמן רב כל כך שכמעט ונשכה אף הוא. ומסביב צומחת עיר, ובהים רחובות ציפופי עצים קירות אנשים תהיות ונבילה חשאית הפורטת כפתאומיות בתוך החלום ונכטיו ובתוך החיים ואחריותם. מעגלים של צמיחה מקושרים זה בזה, מבוך של הזמן הנוקף והאנשים העוברים על פניו והוא עובר על פניהם. רחש צמרות רחוקות והרוח כאילו נספגת בהם ונעצרת. והקיר מקרין גבישיות נוצצת, שלמה ומסוגרת בתוך חלקות פניה, ומעליו קימורים מעובים של לבנוניות גסה חספוסית שמוצקות תופסת בה, אולי עתיקות שהועמקה עם השיכחה, ומקיימת אותה כפי שהיא, משתנה באיטיות גדולה כאילו אינה משתנה כלל. שיטוטים קטנים של תמורות באור החודר לתוך הקימרון שבין הרחוב והחצר הפנימית. החצר היתה פתוחה אל תכלת המוקפת בשינוני רעפים מוריקים מיושן, המשתפלים על קירות מעוכים לתוך האדמה. קורות בטון ומשקופי דלתות פעורות. מעל לגג צמרת אקליפטוס גבוהה מתגבכת כקבוצות נסחפות של סרטי עלים נחמטים לגושים ירוקים אטומים על רקע השמיים. החצר היתה נחלקת לרבדים שונים המסומנים בקו הרעפים ובקו המשקופים ובמישטח החצר המרוצף כולו במעגל סביב ליכת אספלט שבורה. והקימרון תוחם את הכול כמיסגרת תמונה החותכת את עצמה ואת החצר מן הרחוב, שרוח חמה מתחילה לעבור לאורכו ולהפוך באבק ובציצות העשב המיקריות העולות בין המרצפות ולנוח בעיקומי הצל תחת המכוניות החונות פה ושם.

שעה של כמעט צוהריים והרחוב ארוך ופתוח במשיכות אספלט ואבן ושלטי פח וריחות מעופרים, תפוסים בעשן ובאבק דק כמעט בלתי מוחש ובחמימות הנעגנת לאט לאט ומלבה גחלים כבדות. ריחות גדושים מליחות מתעטעת של שעה כזאת, כנוזן חרוך נפלט בפקיעות קבועות, מוניות עוברות פתאום מלאות אנשים מזיעים בפנים אדומים בתוך שלפוחית דיזל גוססת. והצבעים נוזלים עגולים ומבריקים, מרצדים כגל מים. ירדתי לאורך הרחוב בשעה כזאת, עם כל החום והצבעים המרצדים והכפילות המימית המתחילה לאפוף את האספלט מתחת לגלגלים העוברים ברישורש על סחיפי החול. חובכי ציון בצוהריים. אמצע חודש מאי שבעים וארבע, עדיין ימים רעים של אחרי מלחמה, כאילו המלחמה עדיין נמשכת בכל כוכדה, ככל הפחד ואימת הפתאום שניכוותה בנו, עדיין רצף זמן אחד ובלתי מתנתק שאין בו חדש מושך אותנו עם זרימתו המפעפעת לתוך המחשבות ומושך עימו שטף אינסופי של תחושות וחפצים. עדיין המציאות פורצת לתוך הנשמה בכל כוחה. והקירות בהירים או כהים מחליקים עם ההתבוננות העוברת וסופגת אותם ללא רצון או בחירה, בעיפות המחפשת מנוחה מריכוז הפרטים, והכול מתחלף במריחות צבע מהירות וכמו פתאומיות. שעה של צוהריים והזיעה מסמנת חמסין שמשעות הזריחה כבר היה שורה בשמיים הנשברים בפסים של אבק וריחות פרוצים ירוקים וחומים. עשב מבצבץ בין הכביש למישטח המדרכה המתעגל כמו בטון מיוזע באוויר קייצי נלהט. קירות ישנים ורחוב ריק, גגות רעפים וגגות שטוחים מוקפי כרכוב, חיבורי חשמל מחלידים, קומות עליונות מוצלות תמידית, האור המצהיב בצידו האחר של הרחוב. חלונות הראווה נעשו לברועות שקופות ומתעגלות מוכות אור מעוכות בחום המכרסם ביסודותיהן, צוברות פיסות צבע וקול נחסם, כמו צף במים מוצלים. בצידה של חנות רהיטים, השולחת את אולם התצוגה לעבר הרחוב כמו אגרוף של מתכת וזכוכית, היה המעבר המקורה (הלכנים היו ורודות וחמות וחלקות) יורד לתוך חצר פנימית מרובעת שסביבה מחסנים חסומים ויציאות אחוריות של חנויות. גרוטאות ברזל. קירות ערומים וציורי גיר. צל כמעט חורפי, דק ומוכי ואפל, וגישושי אור מיקריים, גישושי צבע המתבהרים למעלה בשולי הרעפים הירוקים וצמרת האקליפטוס העומדת עליהם. זהב ניטווה בעיניים, כבד או קל, בתנועות רוח הנפלת בצורה מזורה בין הגגות ורטיטת הצמרת.

נשמעו קולות קצובים של חבטה והתרעדות מתכת, והוא עמד שם בחצר, פניו מזיעים, מחזיק כדורסל כתום חתוך בקשתות שחורות, מכוון רגליים מכוון ידיים אל טבעת ריקה מוצלת בטיפטוף של צל כהיר מאמצע הגג, מחוברת לריבוע עץ מנוסר באלכסון ותפוס במסמרים בתוך בשרו. תמונה נחרתת מתוך הזמן, נחתמת בזיכרון. הוא היה גבוה וגופו מסורבל ודובי, מתנשם בכבדות ומתפיה תנועות שחומות על כתפיו, ראשו כדור צמר כהיר, עיניים חומות עגולות פתוחות, מכוון וזורק התגלגלות כתומה לאוויר. הכדור מכה בטבעת נזרק למעלה מכה בקיר, נשמת וחוזר לאחור כמעט אל ידיו. שלח כף יד גדולה וכאילו חפץ אותו

מתוך האוויר, מצמיד אותו למותן וגוחן לפנים לוגם נשימות ארוכות. זיעה ניגרת על צווארו. בין המרצפות היה שקוע לוח-ברזל עגול וכשדרכתי עליו היה לרגע קול חלול מהדהד בחצר. הסתובב אלי בפנים שואלות, אדמומית נוגעת במצחו, ותוך כדי כך זרק מגבת על צווארו וניגב את פניו, נשימתו כבדה. הניע את כף-ידו האוחזת בכדור לאחור, אצבעותיו קצרות וקשות וציפורניו מכורסמות ומלוכלכות בדבק וגרזי, ומסר לי את הכדור, מפנה את מקומו מתחת לטבעת. תפסתי את הכדור וזרקתי אותו מרחוק. הכדור היכה בשולי הטבעת וקפץ אל התכלת, חוזר ונופל למטה.

"איך אפשר לעזור לך?"

"אני מחפש מישור. שטארק".

"מצאת", ניגב את פניו במגבת. עיניו חייכו.

"בעיניין האופנוע. טילפנתי אתמול", מסרתי לו את הכדור בהקפצה בשתי כפות-ידיים נפתחות כפרח. היתה בי אדישות מסויימת כמתוך נימוס. המחשבות כאילו התנתקו ממני.

"כן".

"כמה אתה דורש?"

"קודם תראה, אחר כך נדבר על מחיר".

"בסדר".

"אצלי בבית על המירפסת. אני רק סוגר ואנחנו זזים", הרים את הכדור וקלע אותו לתוך הטבעת.

"שלך?", הכדור התגלגל אליי. הרמתי אותו ושוב זרקתי. הכדור שוב החטיא.

"של אחי".

"נמאס לו?"

"מת. יום כיפור. לא ידעת".

"אני מצטער".

"התרגלנו".

שטארק הרים את הכדור והשליך אותו באצבעות מתוחות מלאות רוגזה לתוך ארגז הפוך על צידו המונח ליד ארון מכורסם שמגעוליו עקורים. ניגב את פניו כאילו סוחט מתוכם קווים של זיעה, ופתח ברו בפניה, מפזר קילוח מים לנתזים המתרסקים על האדמה הסופגת. שטף את פניו ואת ידיו וניגב אותם בכד המחוספס, עיניו עצומות, אחר כך פנה ללכת. בכף יד נסגרת בחוזקה סובב את המגבת באוויר וקלע אותה מתקפלת בזריזות על דלת פתוחה. כתנועות מתמוטטות פרף את השרוכים בנעלי ההתעמלות והסיר אותן דוחף עקב בקצות האצבעות מושך ומוריד, מרקיד אצבעות בתוך סלילוני אור שנפלו פתאום מתוך רחיפת הצמרת שעל הגג. נעל סנדלים פלסטיים, לובש חולצת-טריקו אפורה עליה מצוייר ראש נמר, מגדל כרס קטנה ועגולה על נשימות קצרות. נכנסנו והוא נעל את הדלת בשרשרת ובמנעול תלוי. בתוך הצל שבמחסן אפשר היה לראות שולחנות בגדלים שונים, שלדי כיסאות חסרי-ריפוד מקומרים כמו צלעות משופות, ארונות מפותקים. בדלת הנפתחת מן המחסן אל חדר התצוגה היו מערכות סלוגיות בעטיפות-ניילון שקופות ופינות-אוכל צפות בתוך אור מזהב ורך, כמו בתוך בועת-דבש מושלמת ומסוננת באיטיות מכעד לחומו של היום החודר פנימה. ריח של דבק ולכות מתייבשות ועץ מנוסר.

"אתה רואה", אמר, "לכאן מביאים את הרהיטים ממש לפני המסירה. אנחנו עושים את הלכה, הריפוד, זאת הפירמה", קרץ בעינו.

"והעבודה העיקרית, מי עושה אותה?"

"כמה כתי-מלאכה עם ערכים מהשטחים, יושבים ועושים רהיטים מאיטליה, רהיטים מסקנדינביה, מה

אתה חושב".

"ככה".

"כן".

עברנו לתוך חנות שהיתה ממוזגת קיפאון, פרטים צפים כאור בעיניים ככדות מאור, משהו כמו חיבורי עצים מנוסרים כמו פסי מתכת כרומית, ושוב יצאנו. הדלת השקופה מוקפצת מעצמה על הגב, אנחנו יוצאים מתוך הזדמזמות קרירה כספית צפה סביב הפנים, נגמרת כשיוצאים בחיתוך מהיר. שטארק נעל את דלת-הזכוכית ופינינו ללכת.

ופתאום שוב היתה אדמה נשטחת חמה. אכן מהודקת, אספלט לוהט, מועקה עמומה. הצוהריים נפתחים לפנינו כאילו היינו חוצים בתוך נד של מים הנסגר מאחורינו בצלבים של זיעה דביקה על הגב הנעשה שמנוני וחמצמץ מתחת לקפלי הכד וסביב הצוואר. הולכים ברחוב הקייצי לאורכם של הכתים הישנים וחנויות-הזכוכית הנוצצות שנתקעו לתוכם בגלגולים מגוחכים. מכונית מכונית כאילו נסחפו ברוח חזקה בזרם עצבני של אור, גוררות עיוותי-צל מלבניים בין הגלגלים שם עוברים במהירות ניצנוצים של פיטות-זכוכית זעירות ראשי פקקים מעוכים לדיסקיות בבשר השחור. הלכתי אחרי. הוא התקדם במעלה הרחוב, בחולצת-טריקו מצויירת נמר צוחק ומיכנסי-חאקי קצרים וסנדלים, עיניו מצומצמות מול האור. הרחוב כולו שט סביב, מזניק או רותח אל תריסי המרפסות בכתיה-המגורים העומדים מלמעלה בגדה המוצלת של המדרכה, דחוקים מעט לאחור כמו מסוככים עורף למקומם. אם היגענו עד כאן, מכאן והלאה אי אפשר לחזור. חום כזה נופל עליך כמו צל מוות, אומר דבר-מה שאינך מביין את משמעותו מעבר למילים שבאמת אינן נאמרות לעולם. המשמעות אבודה לך, בשעות ארוכות שכאלה בתוך האור והחום, כאילו הכול ממוקד בעדשה שקופה. המחשבות מפעפעות. הבחינות האלה מטמטמות אותך, אתה מסתובב סתום מחשבות ונכנע לעולם החונק אותך בריכוז פניו, כפרטים המרכיבים אותו, בשינויים הבלתי-נמנעים של מרוצת הרגעים. הולך לבית-הספר, נכנס לבחינה, ממלא מחברות, מתרוקן בהדרגה. מחכה שהכול ייגמר ותכוא מנוחה. בינתיים ים פלדות נשפך. לא. עכשיו כשסגרת את המחברות אינך צריך לדעת שום דבר. שטארק הוציא מכיסו צרור מפתחות וניגש למכונית סטודיבייקר מרופטת שעמדה מעבר לכביש בתוך צל מצטמצם של מרפסת ארוכה הכוללת מעל למדרכה. כתמים אדומים של צבע נגד חלודה היו על מיכסה המנוע וסביב מיסגרות-הניקל של העיניים המלוכסנות והריקות מלפנים. שטארק התניע את המכונית ופתח את הדלת לצד המדרכה. מושבי הפלסטיק היו חמים. שטים לתוך הרחוב בחלונות פתוחים. הרוח היתה תנועות קצרות מתפרדות בתוך אור בשיחים צפופים עלים מתעוותים מחום בקירות החרוכים ברחוב שכולו זכוכית ואבן ומתכת. שכבות מתאבכות של אבק מתחילות לוחל בגווני חום ואפור, כמו היו השמיים יריעה צהובה מוצלפת קווקווית בתוך מים דהים, בתוך שארית אידים מעל לאש כבויה. נסענו במורד הרחוב. היובש וריחות הזיעה נסגרים באיטיות על הקירות המתמוטטים בלובן בלתי-נסבל. המדרכה עוברת תחת אור וצל אור וצל והכביש מצמיח מסך של חום בהיצרבות בלתי-נפסקת, עכשיו, כמו שריקה חלולה וצהובה ואטימות סחורה. החלונות טעונים בצבעים סליליים וסחרחרות של פרטים. העיר נפתחת מעגלים מעגלים של צמיחה, גדרות וגינות וכתים וקירות ומדרגות ודירות וחדרים ופינות וחיים רוחשים, כמו טבעות בגזע עץ. כמו קליפות בצל, ומשקילפת אותן עד האחרונה שבהן לא נשאר דבר מן הדמעה. לבד מהיפוך הכוהנים שהוא יסוד המקום הזה. קוביות שיש של מסעדות שולחן אחד וריחות חריפים, קימוטי פח מעושנים, מחסני סיטונאים, ריח קפה טחון טבק זיעה מים טמונים. ריחות של לחם נאפה, אי אפשר לדעת מניין באים הם פתאום, בתוך התאיידות האספלט. דרורים אפורים על תלוליות-זבל קטנות בין הקירות והחול הקרוש. שעה של טריפה והיטרפות בתוך הבערה הנסתרת, שעה קשה. אתה יודע שאפשר היה לשבת עכשיו על הספרים והמחברות וטיוטות הסיכומים, לבדך בחדר שתריסו סגורים, עם שתיה קרה ככוס גבוהה עטופה בכפור. חתול אכול בשחור נורא עבר בכביש, נפחס בחום, מושך אחריו שובל של סרחון מוות. הדרורים התרוממו לתוך האוויר. פונים לרחוב פינסקר. אחר כך הברון הירש. גן המייסדים המרוצף היה מתלהט, ניירות קרועים נערמים מתחת לספסלים, העצים הרחבים שבצידו מחפשים צל במעגלי האור הסוחפים את שולי צמרותיהם מתדירים לטיפות אש לתוך הירוק לתוך הגזע הנפתח בווייתור. צומת מרומזר. הכול היה עטוף במיקרעים אקווארליים רחפניים בלובן בלתי נסבל. עמוד השעון נגע בשתי אצבעות-אבן מקורשות ברזל בלב השמיים, חסר מחוגים ואור יורד לתוכו כסילון חול, מודד שעות אחרות.

הכית עמד רחב וגמלוני בין חלקות עזובות שהירוק עדיין רוחש בהן ומקיף את הכול בלשונות מחוספסות של כוח-התמדה רווי, צמיחות נוראות-יופי על מים נסתרים. הכביש היה ריק וחשוף לכל אורכו לאור הצוהריים וחלקות-האדמה מכוסות הצימחיה, שכמה מהן היו מגודרות בתיל מסביב להריסות בתים שמוטי גגות, נמשכו מרחק גדול עד לבתים המצטופפים בתחילתה של הדרך. טור של עמודי חשמל, המנוסרים ישרי-זרועות באוויר הנתזו ומהביל ריחות קלויים, סימן קווים אפורים שהלכו וקטנו כמרחק. שטארק סובב את ההגה בחוזקה והמכונית ירדה משולי האספלט הנמעכים מתחת לפקעיות עשב

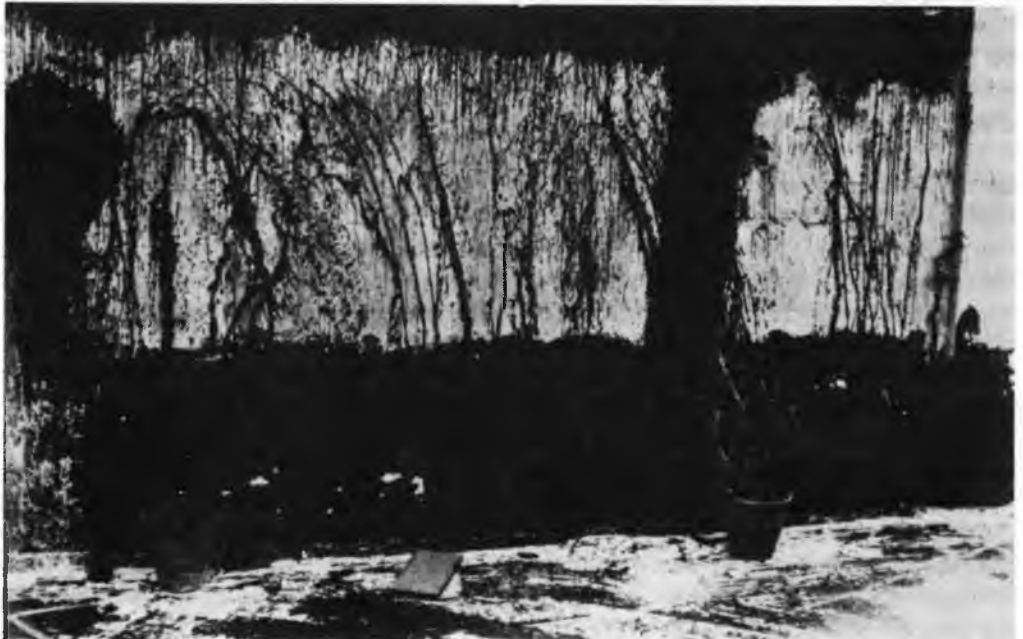
מתדלדלות לתוך תעלה רדודה, שבה ועולה אל רכס הכורכר המוליך מבעד לעמודי שער לתוך החצר. גדר נמוכה של אבנים מסותתות בכבדות, כמעט גולמיות, מכוסות בתיפרחת עצומה ופראית של הסתעפויות מטפס עבה וקשוי המושך חגורות של שריגים ועלעלים דהים בין ענפי הברושים הצומחים מתוכו ונכפפים במועקה הכססת בהם מיום ליום. החצר היתה מלבן גדול של אדמה מהודקת וקליפתית, כמו שיכבה דקה של חול על סלע, מותווה ברישול שנבט מתוכה במקומו של סדר ישן ונשכת, שהיה פעם מחשבה ורצון שקרעו אותה מתוך השממה ונתנו לה גבול ושייכות וזיכרון ופעימה סמויה של געגועים. אותות דלים שלהם עדיין נרמזים, אבל משהו אבד עם הזמן. צמרת מסועפת של עץ־אלון גדול, מסוכסכת פרקי ענפים וטרפי עלים דחוקים, כיסתה על גג הבית נישאת כמו קיר אטום למחצה לתוך הזוהר הרקוע מעליה. האדמה בעיגול שולי הצמרת היתה חיוורת וצל כחלחל נספג בקמטיה הקרטוניים. בתוך הצל עמדה מכונית פיאט לבנה, מוכתמת לשלשת סידנית. כמה סרטי עשב גוועו על קו האור והצל שנמתח לפני קיר הבית והתחבר לשוללית הכהה תחת העץ. העשב בחצר היה מועט, כמו נדדס בפעילותם של אנשים רבים לאורך זמן, פעילות שדעכה והניחה לעשב לשוב ולתפוס מאחזים ישנים. הבית התרווח בצוהב משטחי קירותיו ובחדריו הגבוהים ובשיפועי רעפיו המקווקוים ירוקת ובחלק גגו הפתוח לשמיים ומסוכך במיסגרת קורות וקנוקנות גפן, רובץ על משטח מוגבה של גושי כורכר; קוביות גדולות דבקות לגוף של סלע העולה מתוך האדמה העירומה, מנוקד בקוצות עשב הבוקעות מבשרו. מדרגות ביטון ארוכות ומרופטות משימוש והזנחה. דלת כפולה, מחושקת פסי ברזל דקים שהאפירו מאבק. חלונות גדולים. תריסי עץ שהצבע מתקלף מעליהם מחופים בענפים בסירוגים של צל ואור רוטט. בית כזה שאתה יודע שחדריו גבוהים ומרווחים, תיקרותיו מקומרות ומסויידות בלבן או בתכלת ומרצפותיו מצויירות בשזירה של מיתווים קפדניים, מיקלעות עלים או מיסגרות משתלבות של חום ושנהב, שחור ולבן, זית ושושן. בית־אחוזה, כך היה בוודאי נקרא בימים הראשונים, ובימים שבאו אחריהם ועדיין היו סמוכים אליהם וחיים מתוך הווייתם. תחושה ישנה משתמרת. ריח מתיקות גדולה, רחיפות כנפי פרפרים דקים באור שמש, עשב רווה ואדמה ותרנית מרוב שנים של עיבוד ונתינת פרי במחזורים קובעים. עצי־לימון סמיכים ועתירים בענני ניחוחות עוקצניים. ערוגת שיחי תבלינים מתחת למשוכת הדסים מדולדלת מיובש. שיחי שושנים מתים. מאחורי הבית היה מחסן הרוס מוקף באורנים על מדרגה מדופנת אבנים ולצידו סככת פח מחוסרת קירות, טרקטור קטן וכלים חקלאיים חלודים ותל של ארגזי־עץ גדולים העומדים זה על זה. מעבר לסככה היתה רצועת אדמה חולית משתפלת כמו לתוך ערוץ של ואדי, ומעבר לה כבר היתה אדמת חמרה צבורה לעומק והיו שורות שורות של עצים, פרדס גדול ובלתי־מטופל; השבילים שבין השורות היו מכוסים עשב והפרי עדיין כבד על הענפים. מסילת רכבת רצה בקשת רחבה החובקת את צלעו האחת של הפרדס, מתרחקת ומטפסת בין השדות העזובים במעלה גבעה נמוכה ונעלמת במחצית המדרון. ציפורים כהות שייטו על הזרמים החמים והרועדים לאורך ראש הגבעה, גולשות אל השדות הריקים והלבנים מאור.

קרירות היתה נעה בין החדרים כמו גל שקט של שלווה, נינוח ומפוהק ונגוע לחישות. קירות עבים ומרצפות צהובות כהירות במיסגרות חומות וצל של תריסים סגורים. ריח רטיבות בלתי קיימת. תחושות הפוכות, סתורות, חילחלו לתוכי במסעים נצחיים וחולפים. לא יכולתי להפסיק אותן, לנתק את מגען במחשבות בחלומות בזיכרון בהרגשת כל שהוא אני וכל שהוא מציאות וזמן. הבית היה מלא אותן. משהו חלק ומעוגל בעטיפות של רגעים מושלכים רבים כל כך שנעשו מישקע אחד, ככדים ואילמים ומוצקים כמו ליבת אבן, כמו אבן ססותת בה שעון שמש על כל שעותיו. ובתוך תוכו ואולי אופף אותו בשניותו משהו אחר, משהו מחוספס שמירקמו כולו בליטות ושקערוריות, תפוס דימדומים ומיתות קטנות, כמו יתד מתפוררת מחלודה המסיטה את קו הצל על פני האבן המחוטטת ספרות וקווי רגעים. תמונות מטושטשות על הקיר, במיסגרות מתכת מלבניות ושולי קרטון מוכתמים ואכולי עש, לוחות זכוכית הנאטמים בכיסויי אבק ומתאייתים ככתובות לא־מוכנות של זכוכים משוטטים. צילומים מחוקים וחומים של קבוצות אנשים במיגעות וזקנים, צילום של משפחה על עגלה מדופנת אליה קשורות שתי פרדות, צילום של אשה בהירת־שיער בשמלה של קישורי־משי ארוכים וסביכה שלושה ילדים בכגדי מלחים ושתי ילדות קלועות צמה, צילום של גבר בכגדי רכיבה וכובע שעם, שוט תפוס בכף יד. שידות נמוכות, ארונות מזוגגים ובתוכם כלי חרסינה, חפצים ישנים ושחוקים משימוש. גילופי עץ. רהיטים ככדים וכהים. בחדר המגורים היה שטיח ארוג בצירי צבאים קטנים על רקע ירוק, שחוק מרוב שנים. אור משוטט מלא ריחות ונגיעות

קטנות של צבעים רכים.

דלתות-זכוכית צרות נפתחו אל מישטח מרוצף ומתוחם בחצאי קירות מסנוורים בלובנס. שורה של מיסגרות-עץ ארוכות, קיר שלם בחדר מוצף כולו באור שמש, קילוחים שופעים של אור שמש, נהרות כהירים שהיכו בעיניים ברגע שנפתחה הדלת שבין הסאלון המוחשך והחדר הנפער בדלתות שקופות אל שטיחות מרצפות וגדר סיד לבנה וחלקת-דשא גזומה מעקצצת חריפות. כוגנווילה אדומה, שיכורת ריחות, עמדה על פינת הבית, מנענעת אשכולות פריחה על שיפולי הגג. כורסת עור מגושמת היתה מופנית אל האור הממשיך לנהור מבעד לדלתות הזכוכית, תפוחת קימורים וחלקה ורכה כאילו נושמת מעולפת אור. והיא יושבה שם, מוארת וחמה, בחלוק רחצה קצר הכרוך אל מותניה קוראת בספר ועיניה עצומות למחצה. רגליה מונחות יחפות על קצה שולחן נמוך, ארוכות חלקות חשופות וכיניהן לשולי החלוק הנפתחים במקצת היתה חלקת צל כהה. ידיה שקטות. צווארה לבן. פניה נינוחים במיסגרת השיער השחור. לאחר רגע קצר נשאה את עיניה והביטה אל הפתח. קמט כעס דק נקשר בין עיניה, וסניטה היתה מפרפרת וחדלה על שפתיה. וכבר היא קמה בחנועה רצופה ונמשכת ויוצאת מבעד לדלת שנכנסו בה, והספר סגור על אצבעותיה. פתאום חשתי שהחדר היה ריק, שטארק הביט בה בפנים קפואים עד שנעלמה, עיניו ממוגנטות אליה. אחר כך התחיו פניו והוא הסתובב אליי, פורש ידיים כאילו מכוון אותי אל דלת אחרת, ואנחנו עוברים לחדר אחר שהיו בו ארגזים חתומים וארון עצום וממורט-דלתות, שהמרצפות שקעו תחתיו, ויוצאים למירפסת צדדית. המירפסת היתה ארוכה ונמשכה אל מעבר לפינה, שם שוב היתה הכוגנווילה הנוצרת בפריחתה. עורב עמד על אחד מענפיה, מהפך את ראשו לכאן ולכאן, מכה במקורו באשכול פרחים הנוזל נטיפים-נטיפים של אש. על מעקה האבן היו תריסי אזבסט ארוכים שצבעיהם נשחקו באבק, תלויים במסילה זיגוגית מקופלת. האור המשיך לנהור.

ריח סחרחר של פרדסים שקויי שמש ושרף נקרב ובנוזין הסתנן מבעד לאנכי האזבסט. נספג בהם וניגר כמו זרמי-חול קטנים, גרגיריים. התריסים סגרו את המירפסת רק עד מחציתה ומעבר לגופיהם המהודקים זה לזה היה פתח מואר אל הפרדס המצופף והשדות הריקים ומעלה הגבעה הנבצקת בכבודות הצוהריים. בתוך הצל האפורי שמתחת לתריסים עמד אופנוע שחור ומגושם, כולו דחיסות מתכת קשויה, פרקים גולמיים וחיבורי כרגים וסלילים וגומי חם וקווי ניקל, מכפיל את עצמו בשכר-זכוכית מוכהים במיסגרת-



צילום: רונית הבר

חלון הנשענת אל הקיר. גלגלו הקידמי התעקם מעל מיגבה התומך בו כמו כף-יד ארוכת-בוהן, משהה את תנועתו כאילו הקפיא בו יסוד של מהירות בלתי מוסכרת. קדחתנות, קוצר רוח, חוסר סבלנות עד התפקעות, אפילו כוח. הידיות נכרכו ברצועות לבנות של סרט פלאסטי מידבק וחץ אדום השתלח על מיכל הדלק. שריטות עמוקות היו בצידו האחד של האופנוע, מתחת לצבע, בתוך המחכת עצמה, ומשעברתי לצידו השני הבחנתי שהן חוזרות גם שם. מיכסה המנוע היה מקומט, כאילו חבוט בכעס. שטארק עקב אחרי במכטו, מתכוונן להיכן שהתכוונתי, עיניו מצטמצמות באי-נוחות מסתירות חישובים של כדאיות והפסד ואחר רגע מתאדשות. היה כאן משהו פגום, לא באופנוע, בפניו, בעיניו. כהתאדשות הזאת. לא הבנתי מה.

"שום דבר. קצת פחות. אין מה לדאוג בגלל זה", נימה של משהו מאולץ חדרה אל בין דבריו והפכה אותם למזורים ומלאי בוסר.

"אולי".

"אני אומר לך, מאה אחוז".

הצמיגים נראו חדשים, וכן מושב העור הסינתטי המתארך לאחור כמו אוכף כפול. השריטות היו עמוקות ומקבילות, רומזות על התרחשות שאינה ניגלית. רחש עלים בא מן הפרדס שנהר של ניצוצות נגע בו והעביר בו שרשרת של סערות קטנות ובוהקות. עלים מתהפכים ברוח חמסנית של צוהריים. שורות שורות של עצי תפוז מגודלים ועבי גזע, אפלוליים אף בשמש הישירה, שהפרי נשאר זנוח בצמרותיהם, מבשיל ומצטמק ונושר ונרקב בעשב שהחל עולה מתוך חפירות האדמה.

"הייתי רוצה לשמוע את המנוע", אמרתי.

"אפשר כאן".

בתנועה כבדה לאחור הוא הרתיע את האופנוע מעל מלחצי המיגבה, מסיע אותו צעד ושניים עד שהגלגל הקידמי התישר, ועולה בתנועה לוחצת על מנוף קטן שהיה משתרכב כאילו מעוך מתחת לכף רגלו. המנוע השמיע סידרה של השתנקויות ודמם. הוא חזר ולחץ בכף רגלו על הדוושה כדי להתניעו, מתרומם בכעס בכל כובד משקלו, ושוב המנוע חורק וחורק עד שהותנע בביעבו ערשים מחרחר וקולני. הרעש ואידי הבניין והשמן מוצפי החריפות נסחפו אל פנים הבית, מתפשטים כמו בועה קלה שברירית בתוך השקט המשועמם שבין קירותיו.

"אחי היה מטפל במנוע. אני לא נוגע בו", קולו הצריר, "עם טיפול זה נשמע אחרת. אצלו כל כלי-רכב היה שר סרנדות".

"בכל זאת... לא לפנוע, בהיסוס, "תראה..."

"אתה יודע מה, נסדר משהו במחיר", כאילו מתרצה, מוותר מעט.

"בכמה?"

הוא שתק רגע ארוך ואחר נקב במחיר. לא הייתי מופתע מן הסכום או מן הדרך שנקב בו, בלחישה ובקפיצת שפתיים חדה קובעת משהו שאין אחריו עירעור או חזרה, או מכך שלא הייתי מופתע. כאילו צפיתי שהדברים יתגלגלו כך, כמעט בלתי-נמנעים. הסכום היה גבוה, אבל לא בהרבה. חסר לי, הכסף שיש לי לא יספיק. בעצם אני לא יכול. אבל הכמיהה כבר תפסה בי חזק, מתחפרת בנשמה, כל כך עמוק. לא. נמצא משהו אחר. ואם, אם לא נמצא? לא. אין. אני שונא את ההתלבטויות האלה, הסיבוכים האלה. והמבוכה הארוכה. על המבוכה אינני מדבר. לא. החלטתי וזהו. אני צריך ללכת. בכל זאת? בכל זאת. רגע. אם הגענו הנה. סבלנות. הוא הכיט בי סופג את מחשבותי בעיניו. שתק. הרוח באה ועטפה אותנו ונסוגה, ושוב באה ונסוגה. עבר רגע ארוך של שתיקה. האור השתנה.

"אתה יודע, אחי נהרג בחזית סורית מתחת למשאית הפוכה. משאית תחמושת. אולי שמעת על זה, כתבו אז בעיתונים. אמצע אוקטובר שבעים ושלוש, אפילו לא הגיע לסוף הדרך, כל כך בער לו. דוהר כל הלילה בחושך על הכבישים הארוכים עד אור ראשון... מה?" עיניו נעו מנקודה לנקודה, בלתי ממוקדות, כאילו מחפשות מילים. הוא לא הכיט אליי. נדמה היה לי שלא אליי הוא מדבר.

"לא אמרתי כלום".

"הלכתי ושאלתי, חיפשתי אנשים לפי רשימה, כשנגמרה הלחימה. מכל הסיפורים שלהם הבנתי את הסיפור השלם. אולי זה יעניין אותך. כאמצע הלילה הוא הסתלק מבית-החולים בחלוק של רופא עם התפרים בראש. מיהר ליחידה שלו, הסורים בכל רגע עולים עליהם. הגיע לבסיס היציאה ועלה על משאית

חימוש שיצאה ליחידה שלו. בדרך עוצרים אותם שני שוטרים צבאיים ומורידים אותם מהכביש על איזה עניין לא-ברור ומכניסים אותם לאיזה חדר, תשב תחכה תשב תחכה כמה שעות, צריך לברר מה ומי ולמה ומתי, והוא ככה על קוצים. ראו עליו שהמחשבות מתרוצצות לו בראש והדאגה אוכלת אותו. כל פעם שהוא קם ואומר שמחכים לו למעלה אומרים לו תשב תחכה, אז הוא תופס עצבים ומנסה לצאת והם מנסים לעצור אותו והוא זורק אותם אל הקיר, מהמם אותם ומסתלק. כזה פרא-אדם הוא היה. כשצריך ידע להכות. במגרש החניה הוא מצא את המשאית עם המפתחות בפנים והתחיל לדהור צפונה, נוהג כל הלילה עם דוושה לחוצה עד לרצפה והמשטרה הצבאית אחריו. ככה נסע כל הלילה, בתוך שיירות שזרמו למעלה ובקיצורי-דרך צדדיים בכל מיני ישובים, וכבר כשהוא קרוב מאוד ומתחיל לטפס כפיתולים המשאית יורדת מהכביש ומתהפכת במידרון כמה פעמים, המטען משתחרר בפנים ומוחץ אותו, ככה, בתנועה אחת וסופית", באצבעות סגורות לאגרוף נגע בעורפו, כאילו מתמתח משינה מיוגעת, "מכה אחת".

הינהנתי בראשי כמתוך השתתפות, ובתוכי היתה משתרגת ריגשה חמוצה כמו ענן דמי וכהה המצמיח פתילים קרועים של קצות סיוטים שאינני רוצה לחשוב עליהם, אינני רוצה לחשוב על הצורך שלא לחשוב עליהם, חוזר תמיד ונכלא לתוכם בחלומות עקרביים. בשנה האחרונה, מאז אוקטובר המעכיר את המחשבות, אני חוזר שוב ושוב אל אותם חלומות אותן רתיעות. כולם חוזרים ומנסים שלא לזכור על כך, שלא לחשוב. מקטינים את הדברים, מבטלים את חשיבותם, מכחישים אותם ומקווים שהעבר ישתנה והוא לעולם אינו יכול להשתנות. אולי אנחנו משתנים. לא הירגשתי שאנחנו משתנים. לאחר כמה שנים, אורכי-זמן קטועים ומתחלפים במהירות כמו כפיסי עץ בתוך קצף גלים מתרחכים 'יקציף גל מתרחב לחשים אוהב מלטף חמים פעימות רכות עוטפות לא ידעתי מה זיכרון ומה שיכחה'. יכולתי להרגיש שכבר היינו שונים. הכל היה שונה, ולא לטובה. ימים רעים באו לנו. והזרימה החשוכה הזאת 'הזרימה החשוכה הזאת הילית העומק העומם קולות הריקנות הנמצאת' של אותה נסיעה לילית קודחת הנעה לקראת הבוקר ומסתיימת בו ובברזל מעוקם וזכוכית מנופצת וריח עשן ומנוחה אינסופית כבר היתה לחלק ממני, כבשר וכדם וזיכרון וכפחד הנורא מכול. באותה שעה ובשעות אחרות שכאו לאחריה יכולתי ממש לראות את הכביש הרץ מתחת לחרוטי האור ואת הריקנות השחורה שנהדפה לאחור בגושים חסרי צורה 'ריקנות חסרת צורה'. לחוש את הפעימות המהירות הרועמות בתוך הדם בתוך העורקים ומקרינות חום, לרעוד מעוצמות כבירות של תחושת הירדפות והתכוונות מגויידת ככל הכוחות, לשמוע את צווחת האוויר הנפרם ושוב נכלב כסחיפי ערפילים מתערכלים בעדינות, את צריחת השמחה המשוחררת ללא קץ ואת הקינה העצמית השרה את עצמה במחבוא המוח בתוך תא קטן ומחושמל בשולי מחשבותינו. 'שמעתי פעם את הקינה שלי, במסך של מים שאפף אותי בדממה חמה וחשוכה שאיזה דופק הרעיד אותה, חלקה ומנחמת וחסרת דרישות, שוקע שוקע מנמנם שקט תהיה מנוחה בעומק מים הגלים עוברים מעלי ופני הים הלייליים והכוכבים והחוף, אני טובע אני כבר לא נאבק שוקע ושוקע זמן מתארך חם גמיש מלטף. מישהו תופס אותי מסביב לחזה מושך לא רוצה טוב לי לישון לישון מנוחה קולות הים טובים אלי ומישהו מושך אני רוצה לשמוע את השיר שהיה בתוכי שיר קינה בתוכי איטי וקצוב בלי מילים מנגינה מכושפת מישהו מעלה אותי השיר איפה השיר מישהו נושם, מי נושם? אני נושם מונח על החול הרטוב מלא כאבים. אני נמצא. השיר אכז. ככיתי. השתעלתי. לילה אחד בקיץ נסענו לים וירדנו לתוך המים השחורים החמים. עוד לפני שנכנסתי למים והתחלתי לשחות ידעתי שמשוהו מתחיל לשיר בי סוד.

"לא ידעתי מה היה לי.

משהו כי הוא כבר פחות

משהיה וכבר עובר."

"מכה אחת והוא גמור. אחר כך המלחמה נגמרת. כל הענין נסגר בדיווחים הרישמיים, המפקדים שלו מדברים על דאגתו לחברים ועל המחשבה העקשנית שהיתה לו לעצור את הסורים, שהוא חייב בעצמו. היה פרא-אדם אמיתי. שמעת כבר על כל העיניין הזה?", עדיין לא הביט אליי, פניו רכונים, משהו נמתח ומתרפה מתחת לרקתו. קולו נעשה חסר גוונים.

"לא זוכר. היתה מלחמה ארוכה כל כך."

"כן. כן. המלחמה הזאת. עכשיו היא יושבת כאן בכית ושונאת אותי שאני עדיין לא מת, שהוא שוכב

באדמה ושאני לא נותן לה לשכוח. הם התחננו ארבעה חודשים לפני המלחמה, ופתאום, ככה. הכול נגמר. אבל זה עיניין אחר. לא? אני לא יכול לתת שישכחו. תראה, אפילו לך אני מספר את הסיפור הזה. בוא, אני רוצה להראות לך משהו."

ריחות קיציים צפו ברוח מתפזרת, נמזגים לתוך משכים של קרירות שנשתמרה בין חדרי הבית, אופפת אותנו בלתי־נראית כשנכנסנו מן המרפסת ומפתיחותה החמה, הפרדסים והאור עומדים מייד מעבר לתחומה הצר כאילו ממתינים למשהו, אל החדר המסוגר. קול רעש רחוק, חורק וקצוב, בא מעבר לשדות הרחוקים שמאחורי הבתים בתחילת הדרך, במקום שם נהפכה האדמה ונתכסתה פיגומים ולוחות מעוצים וצבירי קירות ומערכלי ביטון וערימות חול וחצץ ובורות סיד. היה איזה קשר נעלם, שלא יכולתי להבינו, בין הרעש הגונח והקדחתי הזה לבין הרגשת אי־הנוחות שנתרכזה בתוכי כפקעת מסוכנת. נכנסנו לחדר מוארך שקירותיו ורצפתו מכוסים בספרים המונחים בערימות, מרופטים וישנים ואכולי עובש. כריכותיהם היו עדיין קשות וצפודות ומלאות ריח של נייר עבה וריחות דפוס ודבק קרני. ככל המקומות הפנויים מספרים היו מונחים חלקי מכונות מפורקים, כלי מלאכה מפוזרים וסביכם סבך של חוטים ועטיפות נייר, שקיות שקופות מלאות מסמרים וברגים, קופסאות צבע מדובקות מיכסים, כלי זכוכית ואבקות מוזרות, רתמות עור ובקבוקי תרופות לבהמות, שקיות זרעים קרועות שתוכנן מתפזר והולך. על שולחן כתיבה גדול הנשען אל הקיר, רגליו מגולפות כפות אריה, מגירותיו פתוחות למחצה וגדושות חפצים והוא מכוסה בשיכבה של אבק מקומח, היו ערימות של גזירי עיתונים עתיקים וניירות צהובים שמתוכן משתרבות פינות מזוהות אותיות כדי ישנה ומזוהת.

"הוא התחיל לחקור את תולדות המשפחה, מהימים הראשונים של העיר. הוציא מכל מקומות המחבוא והאיחסון את השאריות הישנות, את היומנים והכלים שאף אחד כבר לא צריך. רתמות של סוסים ופרדות. מי שמשתמש בהן היום. משאבה של באר שהשתמשו בה עוד בתחילת המאה. קופסאות טבק. הנה תראה," הוא הצביע על זוג אקדחים מצטלבים שהיו מחוברים לקיר בטבעות מתכת, "האקדחים המזופתים של האבא של הסבא שלי, שאף בדואי או ערבי לא פחד מהם. איזה גרמני מווילהלמה מכר לו אותם תמורת סוס. הם היו מפורסמים בכל הסביבה, האקדחים שמעולם לא פגעו בשום מטרה. אפילו לא פעם אחת. כששמרו על המושבה מהתנפלות והאבא של הסבא שלי היה מחזיק אותם כולם היו נזהרים מאוד שלא לעמוד בקו עין איתו, כדי שלא יחטפו כדור כתחת". התחיל מגחך לעצמו, מכה כף־יד סגורה בכף ידו האחרת, שנותרה פתוחה, מעוקלת אצבעות. משהו מוזר אפף את פניו, את שפתיו המחייכות חיירות. "ידעת שהמשפחה שלנו היא מהראשונות במקום הזה? לא להאמין, אולי מאה שנים. ותראה מה יוצא לנו מזה. הבתים מתפוררים, הפרדסים נעקרים במעשה של יאוש ובמקומם מופיעים שיכונים מלאים קדחת של רצונות מטורפים גלוחיים, בורסה, חיווך, כסף שחור. מחזורי כספים במקום מחזורי זרעים. הוותיקים מתים כמו כולם והבנים שלהם יורדים מהפסים. ככה זה". הוא חדל לדבר.

מעבר לשלכי התריסים הסגורים למחצה היה האור שבחוץ משיי ומלובן. שעון נסתר סימן כנקישות כבדות ואטומות מחצית שעה כלשהי. איני יודע מה היתה השעה, הזמן כאילו נמשך ונמשך מלא מילים וקולות שרק מחציתם באמת נאמרה ומחציתם האחרת היא הדים לדברים אחרים. מילים הסובבות את עצמן באיטיות כואבת של תמורות נסתרות. זמן רב אחר כך היה לרגעים מתארכים אלה סימן ככל הזמנים האחרים, ולא ידעתי ועדיין איני יודע מדוע היה זה כך.

"חסלח לי לרגע, אני צריך לסדר משהו. תחשוב על המחיר. אל תמהר."

סובב במהירות את פניו ויצא מבעד לדלת כשהוא מתחכך במשקוף, כאילו מתמוטט לפניו, שב לשיווי משקלו כנגיעה קלה של יד מושטת אל הקיר. הדלת נשארה פתוחה. רעש גרירה ונפילה של משהו ברחש חנוק ומתפזר, כאילו חפצים קטנים ורכים מתגלגלים על הרצפה. כמה מילים בלתי־מוכנות נאמרות שוב ושוב כנשימה קצרה, ושוב חוזרות כרצף של מיצלולים קטועים חסרי משמעות, עצורים, מאופקים למחצה, אסופים בטקס מאגי של חוסר אונים הנעטף אדישות. שוב היה רגע מתמשך של חרישיות מלאה מתחים. שיכבה עבה של אבק נחה על החפצים הפזורים בחדר, על הספרים, על מיטת השולחן המגובב ניירות וכריכות־יומנים מעוכות. קור כסוף ורק היה מסתחרר באחת הפינות שהאור מבחוץ נגע בה, מבהיק ופועם חיים זעירים וסבלניים. ריח של מקום סגור, רטיבות שנתייבשה בכתמים כמעט בלתי־נראים, הזנחה של ימים רבים. קור הכסף כבר נעלם, מתעמם וחדל להתקיים, נולד ומת ברגע מלא השתהות פלאית על

סיפם של דברים. אור השמש נע באיטיות לרוחב הקיר וטיפטף עכשיו לתוך שורה של צינצנות מלאות נוזלים שצבעיהם נעשו פתאום חמים ושקופים. תנועת-אור איטית כל כך, כמעט בלתי מוחשת. תנועת-זמן מדודה שאין בה השתמרות, אין ממנה שיבה כלשהי.

בין משקופי הדלת היתה דלת פתוחה של חדר אחר. הקירות היו מסויידים בצבע אפרסק, נוגעים זה בזה כפינה קהה, ששידה נמוכה וגוצית עמדה בה ברגיעה כבדה ומעליה תלויה מראה במיסגרת של נחושת משחירה. ומלבד זאת היתה הקיר הריק והמוצל שמעבר לו באה רוח קלה וחמימה המרטיטה על וילונות מחוררים על מרצפות חשופות וחלקות כקרום מים. שלולית חלבית שקטה. היתה תחושה של חמימות שליווה, שהות עצלנית. נקישות חרישיות של שערן בלתי-נראה. עצמתי את עיניי מנסה לדמיין כיצד נראית תנועת המטוטלת של השערן הסמוי בין הצל והאור. כשפקחתי אותן היא כבר היתה שם, מעבר לדלתו של החדר האחר, דמותה הארוכה בחלוק רחצה, יחפות רגליה, שיערה השחור הנפזר על גבה. פניה היו מוסכים לאחור, מוסתרים, מכוונים אל משהו המתרחש בתוך החדר. קול בלתי-ברור היה מלווה אותה, נפסק ומתחדש וממשיך בהפצרה בלתי-מובנת. כתפיה היו מעוגלות בכד הרך. נשימותיה רדודות. אחר רגע הסבה את פניה אל הקיר, והם היו קשים ויבשים כקליפה משוייפת חולות, מלאים סרבנות. המראה שיקפה חלק מפניה, עיניים עצומות ומצח שכמעט נוגע בפני הזכוכית. עמדה כך, רכונה אל השידה כאילו מפנימה כאב מר. צל נע על הרצפה ושטארק עבר את המרחק ביניהם, עומד מאחורי גבה, ידיו מונחות על כתפיה, קופאות. קולו נעשה לחישה ואחר פסק. עמד ושתק וידיו מושטות אליה ונוגעות בה. נראה היה כאילו היא ממשיכה להקשיב לקולו, להקשיב דרוכה לנגיעת אצבעותיו. צל וילונות מחוררים היה סביבם. ידיו החלו לנוע באיטיות על כתפיה, מגששות על בד החלוק הנקמט, חופנות את צווארה נוגעות לא נוגעות בלגימות זהירות ומהססות של תחושה. ידיה דחקו את ידיו באגרופים קפוצים, עיניה נפקחות ומביטות לתוך המראה, לתוך השתקפותם בתוכה. עיניו הביטו בהשתקפות עיניה, וכך עמדו רגע ארוך מאוד ללא תנועה, ללא קול. ידיה היו רוטטות ממאמץ מנסות להסיר את כפות ידיו מצווארה, מכתפיה, ואחר נסתמן בהן ויתור וגופה ופניה היו מתרפים והולכים. כפות ידיה נשאר על כפות ידיו והוא ממשיך ללטף את גבה, כפות ידיו מחליקות על זרועותיה המקופלות. מבטיהם היו שקועים זה בזה בהשתקפיות עיניהם, פנים מעבר לפנים כמראה.

משהו ניתק בי והתמוסס לאיטו משהו התאחר, נצפן מבוכות קטנות. יצאתי אל המרפסת, נזהר שלא לעורר רעש. האופנוע היה יצוק שם בסורג של אור וצל, חלקיו הממורטים נעכרים בשיכבה שמוננית וחסרת ברק. כיהות קווית נרקעת בקימורי המתכת, מתעיינת סביב ראשי הכרגים ונקודות הריחוף. לובן השמיים ממשיך לשטח את המרחקים, את השדות האפורים בצלע הגבעה המשתפלת נחצית בעיקול דרך כורכר חיזורת כמו גיר. משאית טעונה פסולת בניין יורדת בה בפקעת של אבק סמך וקולות-חריקה מיוסרים. שורות העצים היו כמו גבנונים קטנים וצפופי ירוקת מעבר לרצועת אדמה בלתי-מעובדת וקירות ממוטטים של מחסן גדול שגגו קרס פנימה. שלד הגג היה עדיין שלם, קורותיו ממוסמרות לתבנית מעוקמת, ורצפת הבטון היתה מכוסה שכרי רעפים מושחרים בטחב. שורה של יונים צבעוניות נחה מנומנמת על אחד המרישים הגבוהים. אורנים נטועים מסביב לבסיס הלבנים, מחורצי גזעים, צמרותיהם נוצתיות ופרועות. אצטרובלים מפוזרים על מישטח-מחטים חום. עמודי-עץ אפורים סימנו קו של גדר שהיתה פעם בין הביניינים לפרדס, ומתילי המתכת שהיוו אותה נותרו אניצים חלודים ומפותלים וכמה סבכים של מתכת. גולמי חביות אכולות גשמים במירקם פרוע של צוהב סכיונים והיפוכי סיבים סתורים של קוצים ירוקים המתקשחים והולכים בחום הכובש אותם לתוך ארמת החמרה הסמיכה. האור העוטף את הכול בקשיות אינסופית מתנגנת כהברה עקשנית ובלתי-נתפסת של חדגוניות ורוחב שמיים רוטטים בהירות. האור עוטף את הכול, קשה וחד ומקטן צללים, והאדמה והעצים והעשב-והיריסות המיכנים הזנוחים נעשים גרומים יותר משהיו לפני זמן מה, פגומים משהיו בזמן עבר המתרחק רחפני וחסר ממשות ונמזג לאגדה מלאת צבעים, סיפור כמעט מחוק משיכחה שבין הזמנים. ריח בשלות נמקה מתרסס ברכיבות הצמיחה הנגדשת ועולה סביב הדברים, שטח מתוך הפרדס הנקוד ככתמי פרי משויירים המתחילים להתייבש על הענפים ונרקים בין קני העשב המתחממים באור. בשלות תפוחת ריחות ומתפוררת למהלכי רוח תועים, נחה על האדמה האדישה והלבנים הנשמטות והצימחיה הפראית ומלאת החיות הנעה ותוססת תחתם. ברגעים שבין החלום והיקיצה המסוייטת נמצאת מחשבה על דברים שעבר זמנם, על נטישה ללא

מחשבה מיוחדת, ללא כאב וללא רוע, על נפילה הדרגתית וכמעט סמויה שאינה טורדת מנוחה מיום ליום. תחושות סתורות. אתה חושב על רחבות בלתי מתוחמת של ארץ קשה ויבשה ומלאה הזיות ושמיים גבוהים ואור, פתיחות של שטח מלא תהליכי צמיחה מתפרסים ומים טמונים ומיכנים הנשטחים והולכים משנה לשנה. אחר כך אתה חושב על סגירות של דברים קטנים וצפופים, מרוב פרטים וסתמיים, נוגעים זה בזה ומשתלבים בתכליתיותם עד שאף אלה נעשות חסרות חשיבות. לפעמים אני מוצא את עצמי חושב על דברים כאלה ומתמלא עייפות גדולה כל כך שהיא צורכת אותי מבפנים. ישבתי על מעקה האבן החלק, נשען אל סורג ברזל נמוך ומצופף בפיתוחי עלים שתוויהם ניטשטשו ונעשו רדודים כאילו מצויירים בקו אפור ודק של אבק קרוש. חום הצוהריים נע אל הבית במשבים זחלניים, נארג לתוך רדימות שחילחלה פנימה נוגעת במחשבות מתקוות. נדמה היה שזמן רב מאוד עבר בהמתנה.

שטארק שב פתאום ויצא אל המרפסת, מחזיק בידיו שתי כוסות זכוכית גבוהות מפוספסות כפור ומלאות כריסוקי לימון שנתנו לנוזל מראה חלבי וסמיך במקצת. הושיט כוס אחת לעברי, מהנהן בראשו כאילו אומר משהו מתוך שתיקה הפורטת בשולי סגירותן של מחשבות אחרות, עיניו מכונסות לתוכן כבויות כמו אפר. התיישב באלכסון על שולחן צר וגבוה שעמד שם, שותה באיטיות ופיקת-גרונו נבלעת ועולה בתנועה קצובה. אצבעותיו שלוחות ומכסות על שולי צילום שהיה תפוס מתחת ללוח-הזכוכית המונח על השולחן, שורש כף-ידיו האחרת ליד ברכו נהדק בכוח אל השוליים ומלבין. שתיתי מתוך הכוס בלגימות קצרות, מנסה לשמור על תחושת הקור המתפוגגת, מתכווץ באופנוע ובצל שהתייצב תחתיו. לא ידעתי מה לומר. משהו חסר ודאות סיכסך בי מחשבות, וההחלטה היתה מתאחדת ושוב ניגפת מבוכה ומשנה פנים ומתפוררת ולא ידעתי מה לומר.

"המחיר גבוה בשבילי", אמרתי בקול נמוך, "מצטער".

"מה?", הביט בי בעירנות פתאים.

"חיפשי משהו פחות יקר".

"אני מבין".

"אחרת הייתי קונה".

"כן".

קמתי והנחתי את הכוס הריקה על מעקה המרפסת. הזכוכית השמיעה הצטלצלות קטנה ורוטטת לרגע. שיכבה דקה של אבק נסחפה על פני האבן. פיסת צלופן נתפסה על אחד מסורגי הברזל, מפרפרת רישרושים זעירים, וכבר נסתחררה כמשב רוח וגלשה כרחיפות מתמשכות לתוך שיח-שושנים פקוע כפריחה מטורפת. הרגשה חריפה ובלתי-נעימה היתה כלואה בתוך המחשבות החולפות בי, הרגשה של הסגת-גבול מסויימת, מקננית ותפלה עד יסודה. אולי ככל זאת. אם הוא יוריד את המחיר. שיוריד את המחיר. אני רוצה. געגועים למה שעוד לא היה. ובכל זאת. אני רוצה. בכל זאת. לא. לא. לא. הרוח בפנים, המהירות הדוהרת האופנוע הרץ מנוע רוטן גלגלים מרוצת המתכת תחושת הפעולה ההתהוות השינוי. לא. לא. אז פעם אחרת, והכסף, לא מספיק. לוותר. בכל זאת. אני צריך ללכת. רגע. חיכיתי ששטארק יאמר משהו, שהרגע יישבר, שמשוהו יוכרע, שיהיה מה שיהיה.

"אני צריך ללכת", אמרתי.

"כן".

"מחכים לי".

"כן".

הוא המשיך להישען על השולחן בגופו, בכפות רגליים צלובות, ידיו שעונות במשולב על חזהו ואצבע אחת זקופה לפני שפתיו. נראה היה כשוקע במחשבה הדורשת התעמקות, מצחו מקומט בקווים מודגשים, כאילו רצה לומר משהו ואינו יודע כאילו מילים לגבש אותו, לתת לו מיבנה של קולות חולפים. הימתנתי שידבר והוא שתק, אצבעו על שפתיו מרמזת מילים שתוקות. אור שמש שהחל לנבוע מתוך צמרות האורנים משנה את תווי פניו. פניתי לצאת. כשעברתי לידו נדמה היה שלא חש בכך, עיניו מצומצמות ובהרות אור משוטטות עליהן. כשהייתי בתוך החדר, הצל שכפנים היה עמום וצינה עלתה מתוך המרצפות והקירות העבים, קרא לי בקול נמוך לשוב.

"חכה רגע", עמד בפתח וסימן לי בכף-ידו, "אל תמהר כל-כך".

"מחכים לי".

"תראה, אולי נוכל לסדר משהו בקשר לאופנוע, בכל זאת. אם אתה כאמת מעוניין".
"תלוי".

"אני אגיד לך מה. קח כמה ימים למחשבה, ואם עדיין תהיה מעוניין אז תודיע לי. אל תחליט עכשיו. תחשוב על זה כמה ימים ותודיע לי".

"עדיין יהיה חסר לי סכום רציני, אני לא חושב..." הנחתי למילים לרחף בלתי גמורות, מגששות אחר מה שהיה טמון בדבריו. וכבר נופף לעומתי את אצבעו וחיוך הרחיב את הקמטים משני צידי פיו.
"יהיה בסדר. אתה מוכן להשקיע שלושה-ארבעה ימים של עבודה, לא? תעזור לי קצת לשפץ מסביב, לא משהו רציני. זה בדיוק ישרים לך את הסכום."
"אני לא חושב..."

"גמרת כבר את הלימודים, לא? קם וניגש אל המעקה, תופס את הסורג בכפות ידיו, גבו מוסב אליי. נשם את ריח המתיקות שהיה באוויר, מעורב בריח עשן רחוק על רקע כוחל-הגבעות שהיבהב בקו האופק מעוטף עננות לבנות דקות כאיד. זמזום של חרק חולף מסונוור מול השמש, מסחרר נגוהות פלומתיים. עורב שחור קטיפתי נשמט מחוטי-החשמל בין העצים.
"כמעט". שתיקה.

"טוב, כמו שאמרתי, קח כמה ימים למחשבה ותודיע לי".
"בכנות?"

"לא, כאן". הסתובב והחל להסיט את לוחי-התריס האנכיים לאורך המעקה, מסיע מלבני-צל מחוררים על הקיר. "אני עסוק כאן בשבוע הקרוב. צריך להשגיח על דברים. תבוא ככה לפנות ערב".
"טוב, אני צריך ללכת".

"כן", מהנהן בראשו, עיניו אטומות, "בוא איתי".

בחדרים היתה צינה שטוחה ומתפוגגת, שארית אחרונה של בוקר. אור הצוהריים מסתנן מבעד לתריסים בסלילונים זהובים של פתיחי אבק. בכל מקום שנחה קרן-אור צרה היו הצבעים ניצתים פתאום בסגנונות חתוכה. רהיטים כבדים. צילומים מצהיבים ממסוגרים בכסף מתקלף. שטיחים עשירי מירקם ובלויים באיפוק שכולו הדרת-כבוד מתרוששת. קירות מסויידיים בגווני-כיניים שקטים, נגועים ברשת כמעט סמויה של סדקים. הד רחשים היה משתהה ביניהם. ליד דלת-הכניסה היו רישומי קולות חרישיים מן הבית כולו, הם עצמם כמעט שאינם נשמעים, משהו חלול ומהדהד מעט-מעט, אולי משב אוויר בין חדרים סגורים. אולי צינה הנפתחת לקיץ, שוקעים שם כמו באגן עמוק של קרקעית ים. הוא עצר והניח לי לעבור.
"יש לי כמה עניינים לסדר. תוכל לרדת לבד למושבה?", מן המטבח שהיה מימין נשמט עליו אור, משקיע את צידם האחר של פניו בצל רך. זמן רב כל כך לא שמעתי משהו אומר לרדת למושבה, שבר מילים שלוקח לך רגע לקשור בו משהו שיהיה פיתרון וקריאה בשם וזיכרון של שינויי הזמן והמקום וכל מה שמחבר בין האנשים ומפריד ביניהם. משהו זקן המתבלה תחילה מרוב שימוש ואחר כך מאבד את שייכותו, כמו דפוס לשוני של ימים נמחקים, של עתיקות שולית וכמעט בדויה הנשארת משום-מה ונעשית מגוחכת במקצת. לרגע הזמן שב לאחור, העיר אינה קיימת, גושי ביניינים מתכסים בשדות-בור ופרדסים ואקליפטוסים, כפרי פורעים מסביב וקדחת, בתי-אחוזה גדולים ושומרים רכובים ופעימת משאבות, מטעי שקדים וצריפים ורחובות חוליים. המציאות חוזרת להיות החלום. החלום חוזר להיות אפשרות ותקווה. רגע שתמיד חולף.

"באוטובוס".

"הוא עוצר ליד תחנת-הדלק. קודם עברנו שם".

"כן, ראיתי".

"אז בסדר".

הינהן בראשו, כאילו מסלק משהו מתוך מחשבותיו. הינהן שוב. הסתובב ונכנס למטבח, חוצה את ריצפת-הלבנים הכתומה בצעדים מהירים ויוצא אל החצר מבעד לדלת צדדית, יורד בכמה מדרגות. ראשו היה שוקע בתוך הדלת המרוששת עד שנעלם. צרימת מתכת דקה שבאה מתוך ציירים חלודים מיושן נמשכה רגע ארוך. ניגשתי אל דלת-הכניסה ופתחתי אותה. הדלת היתה כבדה וכהה, משובצת פסיפסי-עץ חומים

כהירים ובריח-ברזל מסורבל ושחור תלוי עליה.

החוץ היה כולו צוהריים ואור שופע, רוח חמה רצה לאורך הכביש ומתהפכת בין הגדרות. שכבות נזוליות של שקיפות רתחו על האספלט. ריח של אספלט חם. המגרש הריק מעבר לכביש, המכוסה להבי עשב וחלמיות וקנים של שיבולת-שועל זיפית, היה כולו גלים סוערים של פישתן ברוח; טור עננים נוצתיים הנוסע בשוליה של השמש השליך בו חלקות צל חומות. הלובן והצל התחלפו במהירות, בתנועה אינסופית. גג הבית תיחם צל לתוך החצר, עם גמלוני שידרת הרעפים ודוד השמש והמעקה המנוקב ריבועים של חלק הגג השטוח ועליו סורג הקורות השזור בגפן מצומקת מיובש, שהסתמנו כתשליל רזה מעוות על האדמה החיוורת. בצילו הענק של עץ-האלון השולט בהתפצלות ענפיו ובהתארכותם בחצר כולה, ליד הפיאט הקטנה שחנתה שם, עמדה היא. שעה היה אסוף לאחור וקשור כפתיל מחורז, נופל בזרם שחור עד לאמצע גב המיקטורן הלבן. נעלי-עקב גבוהות, רצועות על קרסוליה. תא המטען היה פתוח והיא הניחה בו חבילת-כגדים דחוסה קשורה בצילובי חבל. חליפה, חולצות, סרבל-עבודה לכן מכביסה, שני זוגות של נעלי-גבר חומות. פריטים נוספים. סגרה את מיכסה תא-המטען בחבטה, צדודית פניה מגלה מתיחות קשה. התיישבה לפני ההגה, תופסת בו בחוזקה, מצחה נשען על כפות ידיה. הימשכתי ללכת. עורב מנופח-נוצות, כנפיו מושטות לצדדים, היה מקרטע על תלולית-עפר מוארת ליד הירידה אל החצר, המתגממת בגבשושיות כורכר, דוחק במקורו כדור נייר מוכסף מתוך קופסת-סיגריות ריקה. בכמה צעדים התקרבת אליו וכשעבר עליו צילי דילג לאחור בעין מבריקה ופרח בצריחה גסה לתוך הגובה. הפיאט מתקרבת בהימהום מנוע, מיטלטלת על האדמה המתעגלת בערוצים סלעיים שטוחים ועולה אל הכביש, עוצרת ברתיעה חדה בין עמודי השער. רעידת חלקי-מתכת, נקצבת, דמומה. ישבה רגע והביטה בי מתוך מיסגרת החלון, אצבעותיה מתופפות על ההגה ועיניה פקוחות ורציניות. פתיחים מוזהבים ואישון כחול כהה. פניה היו נקיים מאיפור. היה משהו יפה ושלם בפניה, בנקיות של המצח החלק, בקו הלבן המתעדן לצד שפתיה. חולצת משי כחולה, כפתורי-פנייה זעירים לאורך הצוואר.

"גמרתם כבר?," הביטה בי, אצבעותיה ממשיכות לנוע בעצבנות על ההגה.

"בערך."

"מה," פיה נקמט. קצה חיוך. לא חיוך.

"לא לגמרי. נראה."

"כן," הביטה לפנים אל הכביש, "כן."

על מושב המכונית היה צרור-ספרים קטן, מונח בערימה מתפזרת. רגע של שקט. הרוח מאושת כחישוקי המטפס שליפפו את הגדר ואת עמודי השער. פריחות ורודות מניצות בתוך הסבך האפור והמפותל, גיצים צבעוניים מתלקחים באור רועדים ברוח. אחד הספרים היה מונח בגבו למעלה ותמונתה מודפסת עליו, בשיער פזור ומבט מצועף. שמעתי שדיברו על שיריה, על הכאב והפשטות ודייקנות המילים. קוראים את שיריה בתוכניות ראדיו. קראתי כמה מהם במוספים הספרותיים. משהו על אור לטוש ואבנים יקרות כחשכה מדומדמת וגבישים של קרח. משהו חשוף כמו אש ברוח. שירים מתוחים מאיפוק ומצומצמי שורות, המהפכים וחוזרים ומהפכים את קו הברק המוסתר בתוכם כערוץ בווער קפוא מסמן תהום מסמן פחד.

"מצטערת, הייתי מסיעה אותך אבל אני לא חוזרת למרכז."

"זה בסדר."

"את הסיפור המופלא על יהודה שטארק הוא כבר סיפר?"

"מה?"

"על אחריו."

הינהנתי בראשי.

"משאית הפוכה בדרך לחזית," אמרה.

היה משהו מוזר בקולה, לא הבנתי מה. הביטה בי כאילו חיכתה למשהו שהייתי צריך לומר. שתקתי. סובכה מעט את פניה והביטה אל הכביש. אור שמש נשבר בשמשת המכונית, מצייר קשת רבגונית על לוח השעונים, זרורים קטנים של צבע מרוסק. ביניהם איווש קול תיקחוק נסתר. נקיפה זעירה המודדת זמן כלשהו, רגעים רגעים עוברים.



צילום: אנדרו ג'וליאן

"ארגזי תחמושת, כן. כזה כישוף במילים", אמרה, מביטה אל הכביש.
לא ענית.
"תבוא שוב?"
"כן".
"טוב".

הסירה ידה מן ההגה והחליפה מהלך. מנוע המכונית מגביר את רעשו וריח כנוזן חריף ניתק וממלא את החלל סביב. המכונית החלה לנוע, מצטודדת במקצת ועולה אל הכביש. גלגליה סימנו שני פסים מרושחים בחול שנאסף בשולי האספלט. ריח הכנוזן השתהה.

הפיאט התרחקה לאורך הכביש, נכלעת ברוחב המראות מוצפי האור, בין החלקות הריקות והביניינים הנמוכים שהחלו במרחק מסוים. לפני הצומת האטה, עוברת מחתת לגג הבטון העגול של תחנת הדלק, ואחר חצתה כטלטלה כפולה את פסי הרכבת שחתכו באספלט ופנתה לכביש הכין-עירוני. חנועת-מכוניות דלילה הקיפה אח הקצב האיטי של הפיאט, הממשיכה לנוע במהירות איטית כמו נמזגת בשטיחות הבהירה של השמיים והאדמה, נעלמת ושוב מופיעה מאחורי שורת האקליפטוסים הגבוהים המרחפת בחום הצהריים מצידה האחד של הדרך. אחר כך היתה הפיאט יחידה על משיכת האספלט הרוחת ומשנעלמה התרוקן הכביש.

אחר כך היתה שעה של לפנות ערב. השתהות מפויסת מלאה שטפים ממושכים של רכות שקטה ממלמלת רגיעות. הכול היה פשוט יותר. חחושה של עולם שלם בתוך הזמן, מוצף אור רך וזהוב, מלא נימים פועמים של זוהר פנימי שופע כנהר אחרון. זהב סגור. השמיים היו גבוהים ורחבים ללא שיעור, מחוירים בגוונים ובני גוונים של ורוד ההולך ומסמיק לצד מערב, נקשר בצמרירים שקופים של לוכן נדיר, כערוצי נחושת ממורטים ובהירים מאוד, ברכסים נפתחים של תכלת וציפורן. האדמה מתכסה צללים מתארכים ואפלוליות ראשונית נובטת בה ושולחת נגיעות נגיעות של ויתור והבטחה. צל הר על צלילות מים. ריחות רוויים מתיקות גדולה של פריחות פראיות, זימזום דבורים עמוס יגיעה, חדגוני, נעים. הדים חסרי מובן היו רפים במרחק. קצות העשב מרשרשים באיטיות רוטטים ברוח קרירה שנעה זורמת גוועת על השדות הנשטחים. דכלולי הקוצים היו כהים ובהירים, כמו כפולי פנים ברגעים חדורים שלוה מוזרה ודוממת. יונק־דבש שגופו זהרורים ירוקים כחולים מוכספים היה מרחף בפירפור כנפיים מסביב לגביעי

הפריחים הוורודים שהתלקחו בתוך הסבך המטפס על אבני הגדר ונאחו בעמודי השער. במשך הימים שעברו, כמה ימים שבהם משהו היה מדובב בתוכי כמיהות חסרות שם ומושך אותי לשוב ולמצוא את מה שלא נמצא ולא נאמר ועדיין לא יהיה, החל שיח כהה לפרוח במלוא כוחו לצד הגדר, מוציא מתוך הסבך שחנק אותו פרחים אדומים גדולים שלשונות ארוכות היו משתלשלות מתוך מעטפותיהם, לשונות זיפיות ארגמניות כאש. עברתי בין עמודי השער והבית היה גמלוני וכבד בתוך החצר, המקיפה אותו כמו אגם ממתין האורב לתחילת ההתפוררות שתבוא כדי שאפשר יהיה לכסות על כאביו וחלומו הסתומים באבניו ובזמן שנאסף עליהם ובמילים שנשארו עימו. הגג הרחב והמתלכסן כמו הכביד עליו ודחק אותו לתוך האדמה. צמרת האלון העצומה והאפלה זרקה צל סמיך על הקרקע תחתיה ועל חזית הבית, מסתירה אותם מדמדומי הערביים ברחמים קשים. הקירות נעשו כהים ומטושטשי פרטים מתקוקוויים כשריטות מעטות של שאריות אור ובכתמים מנומרים של נוגה צהוב מסתנן, ופתאום חוצים את קו הצל ומתבהרים כצבע חם וחלק. הכול היה פשוט יותר, שקט ומוצף ניצוצות מאדומים של ראשית שקיעה, הנאספים כמו עטיפות שקופות מסביב לצללים הנוודים משיח לשיח, מגבעול לגבעול, מאבן לאבן. נגיעות קלות של רוח עברו בין העלים. הבית היה מלא שתיקות ומסוגר, מבודד בין השדות הריקים השטוחים סביבו שקויים באור עינברי.

ב.

עליתי במדרגות-הבטון הצרות ומשכתי בחוט המצילה שהיה משתלשל לצד הדלת. קולו האטום של הפעמון שנרעד בפנים היה הד של ימים אחרים, ימים של מצילות-פעמון מצוחצחות וכירכרות רחומות לסוסים ומשרחים ערביים יחפי רגליים. הימתנתי רגע ארוך ואיש לא ענה. עכשיו ראיתי כפתור של פעמון חשמלי בצידה השני של הדלת, וצילצלתי שוב. הדלת נשארה סגורה. חזרתי וירדתי, ממשש בכף-ידי את גושי הכורכר המרוככים לצד המדרגות. מעבר לפינת הבית הייתה החצר נפתחת אל השמיים, מלאה בשיחים מסוכסכים ולהבי עשב ושברי חפצים בלתי-ברורים. הכול היה מוזנח ושוקע באבק. ערוצי צמיגים רמוסים הוליכו אל מאחורי הבית, מקיפים את חצאי הקירות המסויידים בלבן מסביב לבוגנווילה. נדמה שרק אותה פינה סביב מפל תיפרחות הבוגנווילה, עם חלקת הדשא שידעתי שהיא נסתרת בין חצאי הקירות, היתה מטופלת בשקדנות עיקשת. מעל להריסות המחסן נעו האורנים בסערה של ירוק חי ומשולהב. פתאום נפלה בי הרגשה של ריקנות. הפרדס כבר לא היה שם, מעבר לאדמת החול המשתפלת כמו לתוך ערוץ יבש. נשאר מיטטח ממוטט של גזעים וסמרטוטי עלים שהיו מוטלים על תלמים של אדמת חמרה חפורה וקרעי שורשים המלבינים באור המקבל אותם כפי שהם, מדולדלים ונגוסים בנשיכות-מתכת רצחניות מכוסים פקעיות עפר לחות ומלאות עליבות. גזעי העצים נתלשו מתוך האדמה ונשברו לכפיסים ארוכים ולבנים, מושכים רצועות שסועות של קליפה, סיבים מנופצים ומסוככים של צמרות רמוסות. ריח מרירות לחה כיסה על המתקתקות הנמקה של שאריות הפרי. האדמה מסביב לערימת העצים, שנדחפה למרכז השטח שהיה פעם פרדס, היתה עכשיו ערומה ובשרית ומהופכת. ממתנינה למשהו. העצים מתחילים להצטמק מיובש, להיעשות קשיחים ויבשים כמו נעורת, ממתנינים לאש שתאכל אותם בשלמות. על הגבעה ריצד עכשיו אופק כחול עד קסם. טרקטור-זחלם עמד בתחילת דרך הכורכר המתפתלת בצלע הגבעה, במקום שהדרך המכורסמת מתחברת אל הפרדס, כף-פלדה צהובה תקועה בשיניה בתוך צילו. לפניו עמדה משאית ענקית ושני אנשים כבגדי-עבודה ירוקים, בובתיים חסרי פנים כמרחק, משכו שיפועי מתכת מעליה, מכוונים אותם אל זחילי הטרקטור. אדם שלישי עמד בגבו אליהם, ידיו בכיסי מיכנסיו, מתבונן ללא תנועה אל שרידי הפרדס, קרן-אור אדומה עוברת עליו כמו פורצת מתוך החמרה. ריח של עשן רחוק הסתלסל בתוך השקט והיתה מנוחה מתארכת, כמו לאחר סיום הדברים, כמו זמן הנעשה עבר והוא כבר עבר וכבר הוא זיכרון. וגם שיכחה תבוא ותיגע בו והיא עצמה תחדל מלהתקיים.

פניתי ללכת, חזרו אל קידמת הבית לאורך המישטח המרוצף שבבסיס הקיר, סדקיו מצמיחים קווצות-עשב אפלוליות. הפיאט הלכנה התקרבה לאורך הכביש ופנתה אל החצר, יורדת לתוך התעלה הסתומה בחול ונוסעת על שביל הכורכר המוליך עד לבית. היא עצרה באמצע החצר, בשולי צילה של הצמרת המשתפלת אל המדרגות, ויצאה מן המכונית. שיערה היה פזור על כתפיה, מכחיל כפלדה על רקע החולצה הלכנה שלכשה, מקופלת שרוולים ואוספת כתמים של אדמומית בקמטיה. ידיה שזופות. שפתיה מצויירות כסגול עדין ושקוף. תנועות איטיות וסבלניות, בהסחת מחשבה, כמתוך חלום מהורהר. הביטה כי וסובכה

פניה אל הבית ושוב הכיטה ב.

"אתה מחכה הרבה זמן?"

חיכה, אספה מעל מושב־המכונית תיק־עור חום וכמה ספרים שאותם הכניסה לתוכו, ועליו הניחה כיכר לחם ועיתון מקופל וקופסה מסורגת כפלסטיק ירוק מלאה בתותי־שדה מכוסים בצלופן. סגרה את דלת המכונית ופנתה אל המדרגות. נדמה היה שהכול ממוקד בה, מתמלא כולו בנוכחותה. ריבוי־התחושות שהיה נוהר לחוכי ללא הפסק, מייגע ונדחה, נעשה עכשיו בלתי־חשוב, מוחצן מן המחשבה.

"כרגע באתי."

"יפה", הינהנה כראשה כמרץ מחוייך, "טוב מאוד".

היא עלתה במדרגות ופתחה את הדלת בשני מפתחות ובמשיכה של ידיה תפוחית נוקשת. נכנסו פנימה. הכית היה חשוך ורק שביבים אדומים הסתננו מבעד לשלבי התריסים הסגורים ונחו על המרצפות ובתוך הארונות המזוגגים חשיכה. הניחה את הדברים שבידיה על שידה נמוכה, דמותה מטושטשת בתוך הצללים הסמיכים, והחלה לפתוח את התריסים. רוח מתונה חלפה על החלונות והמרחק הנפתח היה עדין מואר וזהוב. היתה קרירות נעימה, שוב הקיץ משנה פניו ונסוג ואביביות חדשה ופתאומית מעופפת באוויר, שגעונית ופורחת באלפי נימים של רכות, מונה את הרגעים האקצרים עד שישוכו החמסינים.

"באתי בקשר לאופנוע".

"אני יודעת", התחילה לפתוח את התריסים כסאלון, והסיטה את הדלת הנפתחת אל דלתות הזוכית

בחדר השני, ומעבר להן הדשא היה נחלק בין האור וצל חצאי־הקירות.

"כמו שסיכמנו", לא ידעתי מה לומר.

"הוא כבר חוזר. כדאי שתחכה קצת".

הינהנתי כראשי.

"אני רק שמה מים על האש", יצאה מן החדר, קולה נמשך, "אתה יכול לשבת".

"בסדר".

החישבתי בכורסא שפנתה אל פתיחותן רחוצת־החמימות של דלתות־הזוכית בחדר השני, אל השתפלות הבוגנווילה הכבדה באשכולות בויערים ושיכורי ריח. קול נקישה של מתכת במתכת בא מן המיטבח הרחוק, שהקירות הסתירו אותו, ושיפשוף של גפרור ניצת. היא שבה אל הסאלון. בתנועת־יד איטית הסירה את נעלי־העקב והניחה להם ליפול על שולי השטיח, מתיישבת על הספה המפוספסת בירוק וזהב, רגליה אסופות לצידה, מעבירה בעייפות את ידה על כפות־רגליה. מחשבה היתה מרכזת את פניה בקמט דק בין העיניים המשקפות את האור העולה בחלון, נקודה בהירה ככחול עמוק וזהרורי. עיניה הביטו כי חודרות ומהפנטות ורגעים ארוכים לא יכולתי להסב את פניי. קולה היה כמו בא מרחוק, הולך למראה גדול עוד יותר.

"סיכמת עם שטארק?"

"פחות או יותר", אמרתי, "הייתי חייב תשובה".

"תשובה?"

"אם אני מעוניין באופנוע".

שתקה והביטה כי בעיניים חודרות. הרגשה לא־נוחה היתה מצמררת את גבי. שקעתי לתוך הכורסא העמוקה, מניח את ידי על משענותיה.

"אתה יודע לאן נסעתי, אני מתכוונת כשיצאת מכאן בפעם הקודמת?"

עיניה היו ממוקדות בפניי; לא ענית. התשובה כבר היתה נוצרת על שפתייה, מרידה, חצצית.

"לראות את אחיו, יהודה שטארק. אחיו עוד חי, נושם, הלב דופק, הדם זורם. שוכב במיטה לבנה במחלקה לפגועי ראש. שוכב בעיניים פקוחות וחולם שהוא צמח, מגדל גבעולים דמיוניים ועלים דמיוניים ומרוצה בינתיים. שום דבר לא מטריד אותו, עכשיו הוא מצא מנוחה אינסופית וסוף־סוף הוא שקט. עכשיו הוא מחכה לדבר אחד אחרון, אבל זה צפוי לבוא והוא מוכן לקראתו, היה מוכן לקראתו כבר זמן רב. שנים. כל חייו הוא מחכה לו. מחפש אותו. אוהב אותו יותר מכל דבר אחר. הוא מחכה; אבל כאילו כבר גמר לחכות". היא פסקה לדבר. אבל קולה כאילו נמשך, צובר עוצמה, מכה, נסוג. עיניה הביטו בי בלא לעפעף, בריכות שליוות של לובן זך וגלגל־עין כחול עמוק. קול נשימות קצרות, מהירות. סובבתי את פניי לחלון.

האור היה מתכהה שם, אדמומית השמיים אדמומית השמיים דימדומים והיתה שם אש? היו גחלים גיצים בוערים היתה שעה אחרת זיכרון אחר מתגכה ומתרחקת. הרוח נעשית חזקה יותר, ורעש נאסף בין הצמרות המתחככות אלה כאלה כעלים נסתרים. כשחזרתי להביט בפניה המשיכו עיניה להיות נעוצות בי. דרוכות.

"שטארק לא סיפר לך את מה שבאמת קרה. יותר קל לו כך. משהו דוחף אותו לשנות את העובדות, יש לו סיפור אחר בפנים שרוצה לספר את עצמו, בעיניין הזה הוא בנה לו מציאות משלו, סיפור משלו, אחי הסתלק מהיחידה שלו בחזית הסורית, בדיוק שתי דקות אחרי שהכריו כוננות ספיגה לאורך כל הקו. באמצע דצמבר הקרבות הגדולים כבר נגמרו. אבל המצב היה עדיין מתוח והיתה מלחמת התשה. היחידה שלו לא עשתה משהו מיוחד, פשוט ישבו וחיכו ככוח תיגברות, ואצלו משהו נשבר והוא מסתלק פתאום. משהו, אני רק יכולה לנחש מה זה היה, משך אותו בתוך הנשמה, קם וסחב משאית ריקה מפניה חשוכה בחניון והתחיל לדהור בה בחזרה למטה, דוהר בלי להאט בסיכונים החדים ביותר, נוסע חצי-לילה בכבישים חשוכים ולא איכפת לו מכלום והוא מושך אחריי את המשטרה הצבאית, מחסום אחרי מחסום מגשר כנות-יעקב עד חדרה. שם הוא הצליח לאבד אותם. הגיע הנה באמצע הלילה ועמד כחצר והיכה באגרופים בדלת. שטארק היה בבית כחופשה של שבוע, עבר עליו זמן קשה מאוד מעבר לתעלה. רב-סרן בצנחנים. הוא לא נתן לו להיכנס ושניהם עמדו מחוץ לדלת והתחילו לריב, כמו שהיו רבים תמיד. דברים מכווערים. אחר כך יהודה נכנס לחדר שלנו, העיר אותי והסתכל עליי כלי לומר מילה אחת. הוא שתק ואני שתקתי. העיניים שלו היו מבריקות בחושך. כשיצא מן החדר שמעתי אותו הופך דברים בבית, מרשרש בנירות, פותח מגירות, מקלל, מפיל דברים. הוא לקח אקדח מוזג-אקדחים עתיק וחלוד שהיה של הסבא שלו או של אבי-סבו. נכנס בחזרה למשאית והתחיל לדהור בחזרה ליחידה שלו. חצי-שעה אחר כך מגיע גיפ של המשטרה הצבאית, והם שואלים אם ראינו אותו או את המשאית. אחרי כמה שעות עצרו אותו במחסום באיזה כביש צדדי וסחבו אותו למחנה הצבאי הקרוב ביותר והכניסו אותו לתא-המעצר. כשהוציאו אותו לחקירה הוא הפך את הקציץ עם הכיסא לתוך הקיר, שפך את הקפה הרוחת כפניו של השומר. לפני שיכלו לעצור אותו הוא תפס את האקדח הארוך של הסבא שלו, או של הסבא של האבא שלו, שהיה מונח על השולחן וברח לתוך החושך."

שריקה רכה נשמעה מן המיטבח, נושפת בהתמדה. קול של משרוקית קומקום רותח, צועק כבאב. נכווה היתה אש פרח של אש צומח פתאום כמעט זוכר מה היה לי. החדר היה מוצל כולו עכשיו, וקרירות החלה לגעת בקירות העבים ובמרצפות המתכהות. היא שתקה ולרגע העבירה את כף-ידה על עיניה, אחר כך קמה, מחליקה על החצאית בהקפדה, והלכה אל הדלת ברגליים יחפות.

"רק רגע, המים רותחים. קפה?"

"לא, תודה."

יצאה וחזרה אחר רגע בידיים ריקות. שבה וישבה על ספה, רגליה מקופלות. שוב הביטה בי. "הם התחילו לדרוף אחריי והוא הצליח לברוח. אחר כך, כשהוא התקרב לגדר הם התחילו לירות כדי לפגוע. הוא התכופף ונכנס בריצה לתוך משתנה שהיתה ליד השער וסגר את הדלת עם מוט-ברזל שהיה מונח שם על הרצפה. ישב שם אולי שעתיים. כל הזמן צעק שלא יתקרבו, שהוא מוכן לירות כדי להרוג. החליטו לחכות עד שיהיה אור ויוכלו לראות מה עושים. אחר כך כבר היה אור בוקר, הציפורים התחילו לשרוק בתוך העצים. כשהתחילו לשבור את הדלת עם שיני מלגזה של טרקטור הוא הכניס את קנה האקדח לתוך הפה שלו וירה. כדור אחד. מצאו אותו שוכב באחד התאים, מאחורי דלת סגורה, עם כדור בראש ופרצוף מרוסק מלא דם ועצמות. היה מראה נורא. הוא עוד החזיק את האקדח הארוך הזה, שהיה מחטיא אפילו ממטר, בתוך הפה, האצבע היתה על ההדק מוכנה ללחוץ שוב."

שתקתי והיבטתי בה. היא עצמה את עיניה, שוקעת לתוך מחשבות לתוך כאב הנולד בתוכה. השמיים נעשו אדומים יותר אש, גחלים, אש? היתה אש, משהו בער ואוכל, לפני ימים משהו בתוך אש, שורות עננים צבועים באדום עכרו בהם, נמוכים וקרובים. שולי השמיים בצד מערב כבר היו מחשיכים כסגול ובקורים של כחול-כהה. נשמע ציוץ רחוק של ציפורים, נישא על פני השדות. רישורש של עלים. אשכול פרחים נשר מתוך הבוגנווילה והתפור כרסיסים אדומים אש? היו גחלים. גחלים? אש גוועת, נרשפת מתחת לקליפות אפר כהות. היתה מדורה, ישבתי על חול חמים. השמיים היו מתחילים להשחיר.

היתה תחושה של אושר, מה זה אושר, היתה מגוחה, היה טוב. החול היה רך. חול? חצר תולית מאחורי בית. בית? לא, מתחת לעץ התאנה. והוא אמר, מי אמר? הוא אמר אולי, כהים בתוך הדשא, בשולי המרצפות האפורות. יונק רבש עכר במעוף איטי, יורד אל התיפרחת וממריא לתוך הצמרת הסמיכה. נעלם.

"עכשיו הוא שוכב מחוסר הכרה כמו צמח, מחובר לצינורות ולחוטמים ולמסך של מוניטור, ומחכה למשהו שצריך לבוא. כבר חצי שנה בלי הכרה. מתכווץ ומתכווץ כמו עובר ומחכה לעבור שוב תהליך של לידה; אבל בכיוון ההפוך. אני לא יכולה לומר את המילה הנכונה... מוות, למות, מת. אמרתי. ככל ביקור שם אני רואה שיש לו סבלנות. הכל יבוא בסוף. היום הייתי שם, והוא התחיל לחייך, כאילו אומר עוד מעט הכול ייגמר ויהיה שקט. שטארק לא נוסע לבקר אותו. ממשיך לריב איתו אותו ריב שרכו בלילה ההוא, ממשיך להשאיר אותו כמו שהיה כל עוד הריב נמשך, אפילו רק בתוך המחשבה שלו. בתוך המחשבות אחיו עדיין מדבר אליו, צועק, אפשר לעשות איתו חשבון, הוא נשאר. כלפי חוץ שטארק הורג אותו בספורים שהוא ממציא, שהכול יהיה מסודר וברור ואחר, ובתוכו הוא ממשיך להחיות אותו בריב שלהם. הם רבו מה לעשות בפרדס. יהודה לא הסכים בשום אופן לעקור אותו. עכשיו שטארק עוקר אותו, החליט שהגיע הזמן לגמור את הריב ולהוציא את אחיו מהמחשבות ולמצוא קצת שקט לשניהם. כשחזרנו בפעם הראשונה מכית-החולים שטארק הוציא את האופנוע לחצר והתחיל להכות בו כאיבוד חושים, באגרופים, ברגליים, במוט ברזל, קשר אותו בשרשרת לטרקטור והתחיל לגרור אותו הלך ושוב בכל החצר. אחר כך זרק אותו בסככה וכיסה אותו בפחים. כשהוא החליט שהגיע הזמן והסיפור הפנימי שלו על מות אחיו כמעט התאחד עם המוות האמיתי שכבר אוסף אותו, שטארק הוציא את האופנוע ושיפץ וצבע אותו ועכשיו הוא רוצה למכור אותו. הוא חושב שהדברים ייסגרו ולשניהם תהיה מגוחה. הוא לומד להשלים עם המציאות, להשלים עם אחיו, להשלים עם עצמו. אני עוד מחכה ואינני יודעת למה אני מחכה. יושבת עם המחשבות שלי. נוסעת לראות את יהודה. לא יכולה לישון מרוכב סיוטים. כמה פעמים בשבוע אני מעבירה שיעורים בכית-ספר ערב, יושבים גלמים לוטשי עיניים באור מגורה חשופה ובצללים של לילה וחושבים שיש לי תשובות. שטארק שונא אותי. אני מזכירה לו יותר מדי, אולי אני לא מזכירה לו את הדברים שהוא רוצה לזכור. רק תחשוב איך הזמן עובר."

שתקתי. היא הביטה בי רגע ארוך ולא אמרה דבר. החדר היה מחשיך בהדרגה. קול היה מתגלגל בתוכי, מרעיד את נשימותי. משהו חמוץ שקע פנימה, צורב את המחשבות, רציתי לקום וללכת רציתי להישאר. היא עצמה את עיניה, פניה חלקים ומלאים יופי ומנוחה נלמדת. בעפעפיה היה כאב דק. האור היה מאדים את אחת הפינות בחדר, עולה על הקיר ונעצר כתמונה ממוסגרת. שני ילדים עומדים זה ליד זה בשטף אור בהיר הנופל על פניהם ועל עמוד שער לצידם, המכוסה במטפס גזום בהקפדה; הילד המבוגר יותר היה גבוה ומסורבל, ידיו בכיסי מיכנסיו, והילד הצעיר ממנו בכמה שנים החזיק בזוג אופניים, שיערו הבהיר חתוך כאלכסון על מצחו. עיניהם היו ממצמצות מול האור, ופניו של הצעיר היו מרוכזים ודרוכים במידה שלא תיאמן, שפתיו מתכווצות ברוגזה והוא מביט אל הצד. לא היה לי ספק שהילד הגבוה יותר היה שטארק, והילד הצעיר היה כנראה אחיו. שניהם עמדו בתוך שטף של אור אדום. היו שמיים אדומים של לפנות ערב, ישבנו מסביב למדורה שנעשתה גחלים מאפירות, בחצר של ירמי. איני זוכר איך נראו פניו. החצר של ירמי? חצר חולית רחבה, בית מלבני של קומה אחת וחלונות גדולים, קירות אפורים, שקט, צמרות ברושים מאפילים משחירים אוספים לילה. ישבנו בשעה של כמעט ערב, והמדורה כבר שוקעת מתמלאת גיצים וריח עשן. ריח עשן? ריח חול ועשן ועץ. התמונה נסתרה בצל. למות בתוך משתנה, בתוך ריח הסירחון הנורא, בתוך התא הסגור. משהו התהפך וחתך בי. ראיתי את פניו הדרוכים, שיערו חתוך כאלכסון על מצחו, יושב ומביט באצבעו על ההדק, בפיו של קנה האקדח. היאוש והשמחה הפרועה חשוקת השיניים, מצחו לכן ונוגה אור, אור נופל מתוך חלון קטן ומסורג. משהו היה מוצא כי הד. הרגע הדרוך והמאומץ. הרגע שהזמן התממש ונעצר. ירמי ישב על ירכיו וחיטט בענף בחול, והאש היתה שוקעת. חיטט בין הגחלים והלהיט בחול שלהבות אדומות קטנות מתפררות לערימה של גיצים. אלימלך חירחר בשפתיו מתוך שיעמום. מה עושים עכשיו? משעמם. "אני יכול להביא כדורים של רובה", ירמי אומר, מגחך, מנצח. "בשביל מה זה טוב?", אומר ציבי, מבטל. "להכניס אותם לתוך המדורה והם מתפוצצים פיו... פיו...", אומר ירמי, נלהב, קם על רגליו. "מאיפה יש

לך? אני שואל. אני שאלתי? כן. סקרנות, שיהיה מה שיהיה. מה רציתי? לא יודע. "אח שלי אפרים הביא מהצבא", ירמי אומר, "הוא שוכב שם בבית וחושב שאני לא יודע איפה הוא החביא אותם". "נראה אותך", אני אומר. ירמי הלך. העצים השמיעו רעש של רוח לפנות ערב, החמסין נשבר. ירמי נכנס בדלת האחורית לחדר צדדי. עברו כמה רגעים. ירמי היה שוב כפתח, יוצא וכא לקראתנו. אז היה פרץ של אש. בתוך החשכה בחדר צמח פתאום פרץ עצום של אש והתריסים רעדו ונפלו הקירות כאילו נפתחו וירמי היה מרחף באויר בפה פעור ונמעך לתוך החול מכוסה כתמים אדומים קטנים. רעם עבר אותו. ריח של עשן, של אש מלאה עשן. היה כמו קסם, ישבתי קפוא ללא תנועה. אחר כך באו אנשים בריצה, צועקים. הרוח היתה מלאה קולות, הערב היה מלא רחשים וטעמים. ריח של פית רטוב. האש היתה אדומה כמו השמיים, השמיים היו אדומים כמו אש, כביס והולכים. הוציאו את אפרים, אחיו של ירמי, מתוך החדר והוא שכב על האלונקה בלי תנועה והשמיכה מכסה את פניו. כשהכניסו אותו לתוך האמבולנס, ירמי כבר שכב בפנים בבגדים קרועים מכוסה תחבושות, ירמי התחיל לצעוק מילים לא ברורות. ופתאום היה כבר לילה. אחר כך ידענו. אפרים עטף את המחסניות בסוודר והחביא בארון, ומתחת לסוודר שם שני רימונים שסחב מהצבא. ירמי משך את המחסניות, הסוודר נתפס ברימונים, ירמי משך, הנצרה נפתחה. היה פרץ נורא של אש. שק נורא של דם, כוויות אשמה. ואחיו של שטארק עדיין יושב במחשבותיו כאילו אצבעו נעה על ההדק. עדיין מחכה לרגע הנכון. החבטות בדלת, הסירחון המחלחל בין האסלות המטונפות והתקרה המוארת באיטיות, האוויר הדחוס בהמתנה דוחקת, הלעג שהיה משתולל במחשבות פרוע וניצחי. השפלה עצמית חוגגת וצוחקת ולא-איכפתית, למות כמו כלב, שליחת לשון מול העולם. לעזאזל הכל. ועדיין הוא שם, באותו הרגע המתאזן בין היש והאין.

הביטה כי ולא אמרה דבר. רגע ארוך של שתיקות מעיקות, נדמה שהכול כבר נאמר. משהו כמו הסתיים. האור בחדר שיקף את חילופי הגווני האטיים בחוץ, אפלולית התחילה להיאסף והבית היה גדול ומלא הדים וישן. היה שקט שלם ורגוע, כמו שיש תמיד בשעת הדימדומים ובערב המתקרב. מנוחה. צלילות הנעשית ריחות של לילה. הירגשתי את ידה על ידי וסוככתי את פני להביט בה. היא נטלה את ידי בידה והחלה להעביר אותה על פניה, בלטיפה מתמכרת. פרקי אצבעותי מחליקים על צד פניה. לא רציתי למשוך את ידי, משהו מתכרבל בתוכי ולוחש משהו לא-ברור. רציתי ללכת ורציתי להישאר. עורה היה חמים וחלק ומבטיח קצה אהבה והתרחקות. דופק מהיר פועם בצווארה. ידה חדלה לנוע וקפאה. באיטיות היתחלתי להניע את ידי, ממשיך את התנועה שנפסקה, מלטף באיטיות את לחיה ורקתה ושפתיה וצווארה והיא מביטה בי בעיניים מרווחות ושקטות. הורדתי את ידי. היא ישבה רגע ארוך ללא תנועה ואחר החלה לקרב את פניה לפניי, מניחה את ידה על כתפי ואת שפתיה על שפתיי. מתיקות גדולה נגעה בי עד שעצרתי את נשימתי. לא ידעתי היכן להניח את ידיי, עד שהיא כרכה אותן על גופה ושנינו כבר עמדנו ליד השולחן, אחוזים יחדיו, קצרי נשימה. כשפקחתי את עיני היו עיניה פקוחות וקרות לרגע, קשות, דוקרות, ופתאום התרככו. היא הלכה אל הדלת והושיטה את ידה אליי. הלכתי אחריה. החדר היה מסורג בחשכה ואור רך, הולך ומתכהה. היה זה החדר המסוייד באפרסק, עם השידה הנמוכה ומראת הנחושת השחורה. עמדה שם מיטה רחבה מכוסה כריות, ולידה ארון גדול שהיה מבריק כצללים המתעבים. התיישבה על שולי המיטה, מושכת את כנפי החולצה מתוך החצאית, מתחילה לפתוח את כפתוריה זה אחר זה עד לחלקת צווארה. לא הביטה בי. באור המועט שבחדר היה קו של לובן בין כנפי החולצה. פגיעות מסוימת. שיערה כיסה את פניה, כאילו ניסתה להסתיר בו את עיניה את מחשבותיה. נשארתי לעמוד ליד הדלת, ללא תנועה ללא נשימה. הרגישה בכך והרימה את עיניה להביט בי, פניה רציניים ומפוכחים, כאילו מבקשים משהו. היה איזה קול שבר, קול בתוך הבית המחשיך שרוח הערב מעלעלת בין חזירי, צרימה חדה וממושכת של מתכת וחלודה, ואחריה נקישת רפה שנשמעה היטב ואי אפשר היה להתעלם ממנה. ואחר רגע נקישת נוספת, אטומה, מצטלצלת בזכוכיות מתנגשות כמו דלת מקרר נסגרת בחוזקה, ואחר כך קול צעדים. ידיה קפאו בתנועתן. טעם מר היה מנץ בפי. הצעדים התרחקו ואחר התקרבו.

"את בבית?", קולו של שטארק, "אני רואה."

"כן". הביטה אל הדלת כאילו חיכתה שייכנס, רצתה שייכנס. ידיה נחו לצדי גופה והחולצה נשארה פתוחה. אור נגה מפניה הקרים.

"אם מישוהו מחפש אותי, אני על הגג", צעדים מתרחקים. אחר רגע נשמעה שוב אותה צרימה יבכנית וארוכה של צירים מתפוררים. נקישה קצרה באה בעיקבותיה. הכתתי בה. היא הביטה בדלת, כאילו עדיין חיכתה שייכנס, כאילו קוראת לו לשוב. פניתי לצאת מן החדר. ליד מכוא הבית השיגה אותי, רגליה היחפות משמיעות קולות חנוקים על המרצפות, אצבעותיה מסיימות לכפתר את החולצה. החליקה את השיער מעל עיניה. "אל תלך".

היבטתי בה ומשהו היה מפזר את מחשבותי, מביך ומעורר תימהון.
"אני לא מביין", אמרתי.

"אני יודעת".

"תראי, אני לא יודע איזה מישחק זה...".

תיקה העור החום, כיכר הלחם והעיתון היו מונחים על השידה. נעליה היו מושלכות על המרצפות החשופות, בתוך אלכסון של אור גווע.

"לא. אל תגיד".

"זה משפיל, אני לא יודע, ככה...".

שחקתי. היא עמדה לידי ועיניה חסרות הבעה, ראשה נטוי לצד אחד, כאילו מקשיבה למשהו. נעטפת ריחוק מלא הרהורים. הסתובבתי והלכתי למיטבח. סירי נחושת ורצפת לבנים ותנור ברזל מפורק ארוכה. נורה חשופה כבר הייתה דולקת במיצלב קימורי-התקרה. כשהגעתי לדלת המרושתת נישא קולה אחריי.

"אם היית יודע...".

דלת-הרשת חרקה כשפתחתי אותה. בחוץ היה עדיין אור, מאדים ומכחיל ונעשה אפל יותר. הלילה לא מיהר לבוא, משאיר שהות קצרה לדברים לשמר את צורתם וצבעיהם. ירדתי בגרם-מדרגות קצר והיקפתי את פינת-הכית. החצר הייתה סבוכה בשיחים צפופים שהאור החמים נשבר סביבם באפיקים מופזים ורחש בא מתוך צמרות האורנים מסביב להריסות המחסן, והאוויר היה מלא משכים קרירים והתכהות הדרגתית היתה שוקעת בשמיים. שטארק ישב על שידרת הגג, צמרת-האלון מתכהה מאחורי גבו גבוהה וזורקת קווי צל כבדים עד לאדמה, והוריד רעפים מעל לקורות-עץ מושחרות מריקבון. ערימה קטנה של רעפים חדשים, כתומים-חומים ומעוקלים, היתה מונחת בשולי הגג ליד הסולם, נתמכת בענף מפוצל שהיה תקוע בתוך פי המרזב. את הרעפים הישנים השליך מן הגג אל הקרקע, נשברים לפיסות חרס משוננות. כשראה אותי הפסיק והרים את ידו כמסמן משהו.

"אתה רואה?", הוא הצביע אל עקירות הפרדס, "מה תגיד על זה?"

ערימת העצים כבר אספה חשכה מתחתיה, ושברי הענפים היו מסמנים מיתווים שחורים על התלמים המעוכים. החמרה היתה ארגמנית כרם. טרקטור-החולים והמשאית הנושאת אותו נעלמו. דרך-הכורכר היתה חיוורת יותר, מתבלטת בצלע הגבעה המוצלת. מעל ראש הגבעה כבר הייתה התחללות סגולה ובה צפה ציפור לבנה וגדולה עד שירדה אל אחד השדות. ריח מריר בא מן העצים העקורים ומהעלים המעוכים באדמה, הנעשית קרה ולחה. הכול נעשה מרופט ועלוב.

"אין לך מה להגיד", שטארק זרק את ראשו לאחור והשמיע קול צחוק קצר. "משם ועד שם", הצביע מן הכתים הנכנים ליד הצומת ועד מעבר למקום שעמד בו הפרדס, "הולכים לבנות שיכונים של ארבע וחמש קומות, ושם, על הגבעה, רחוב וילות לפקידים בכירים ומתווכים ועורכי-דין וחנוונים".

הוא השליך רעף נוסף אל הקרקע, שם היתה כבר תלולית של שברי חרס. מתחת לברכו הוציא רעף חדש והניח אותו בשורת-הרעפים הכתומה בתוך ירקותו האפורה של הגג. כתנועות זהירות החליק במורד הגג, תופס בו בעקביו ובכפות ידיו, ועצר ליד ערימת-הרעפים המונחת על המרזב. כשגחן לקחת רעף נוסף נשבר רעף סדוק מתחת לנעלו ורגלו החליקה. נדמה היה שהוא מאבד את שיווי משקלו ונופל, אבל רגלו נעצרה במסילת המרזב. הענף המפוצל נשבר וערימת הרעפים החדשים ניטלטה התהפכה כגוש אחד ונשמטה אל הקרקע נשברת בקול חבטה. עווית של כעס חריף ממילים עברה על פניו, וידיו סימנו תנועה של ביטול, ויתור, דחיה זועפת ועצבנית, והוא הסתובב והחל לרדת מן הגג, מעביר את כפות רגליו בשלבי הסולם.

"אז החלטת לחזור", אמר.

"כן".

"מתי תוכל להתחיל? אתה רואה שיש כאן הרכה עבודה. קשה להסתדר עם הרעפים האלה לכד על הגג."

אצלי עוקרים פרדס; אבל הרעפים על הגג הם עיניין אחר. תבוא כאיזה בוקר ונגמור, או שאתה מפחד מגגות?"

"לא זה. תראה, באתי להגיד לך שאני מוותר."

"מה מוותר?"

"על האופנוע. אני מחפש משהו אחר."

"במה האופנוע הזה לא טוב בשבילך?"

"לא אמרתי שהוא לא טוב. אני פשוט מחפש משהו אחר."

"לא טוב בשבילך", עמד מולי ופחאום הושיט יד אל הכתף ודחף אותי בכוח, "אתה מחפש משהו

אחר", שוב דחף אותי בכף ידו עד שנרתעתי, "אתה חושב שאתה טוב מדי לאופנוע הזה", שוב דחף אותי, יותר חזק. צעדתי לאחור כדי שלא ליפול.

"מה אתה עושה", התרחקתי ממנו. היא עמדה בסמוך והביטה בנו.

"מראה לך את הדלת החרוצה", התקרב אליי ושוב דחף אותי, בשתי ידיו, אדמומית נקשרת בעיניו. כמעט

נפלתי. היא התחילה לצחוק בקול צרוד, כתפיה מזדעזעות ותווי-פניה קפואים.

"אתה צריך רק להגיד."

"אלא מה", ושוב דחף אותי חושף את שיניו, ועד ששכתי לשיווי-משקלי דחף אותי שוב. מצאתי את

עצמי על האדמה, על שברי חרס. היא המשיכה לצחוק בקול צרוד, מכוער. שטארק עמד לידה ופניו תוהים.

אחר ניער את ראשו וניגש אליי ביד מושטת, בקול מלא פליאה, "מצטער, לא יודע מה קרה לי."

היבטתי בפניו ולא אמרתי דבר, קמתי וניערתי את החול מעליי, מתעלם מידו המושטת. התבוננתי בהם

רגע ארוך ואחר פניתי ללכת.

"חכה, אני אקח אותך העירה", קרא אחריי בהרמת קול, צחוקה נשמע בתוך קולו. עצרתי והסתובבתי

לרגע, "לא צריך", אמרתי בקול שניסה לשמור ככל האפשר על יציבותו, "לא צריך". היקפתי את פינת

הבית, עובר את המדשאה שבמרכזה עמדה הבוגנווילה שהתחילה כבר להשחיר מלילה, והמשכתי ללכת עד

לשער החצר. הסתובבתי לראות אם מישהו הולך אחריי, והחצר היתה ריקה ושקטה. חשיכה כבר נחה

מתחת לאלון ולענפיו המשתפלים וכיסתה על חזית הבית באגם אטום ושחור.

ישבתי כתחנת-האוטובוס שמול תחנת-הדלק, בתוך שלולית אדומה של אור אחרון. השמיים כבר היו

חשוכים מעל לצמרות האקליפטוסים שבצד הדרך, ורק כמערכ היה עדיין שטף ארגמני בהיר, מוזהב

בשולי גלגל-שמש בוער ושוקע, רוחץ את מסעי העננים בשביבי גחלים וקליפות אפר נוגעות בהם, רוטט

בתוך שכבות מוכפלות של אוויר חם המתקער ומתרחק לתוך הגובה החשוך. האקליפטוסים הגבוהים היו

מפוחמים על רקע האופק המתלהט ונוגע בהם כבערה אוכלת המבטלת את צורתם וקיומם, אך אינה יכולה

לריחם העז שהיה מתלבט בין החשיכה לדימדומים. העצים הלכו והתגמדו מן הצומת ולאורכה של הדרך

הבין-עירונית המתרחקת ומעליה קשתות קשתות של פנסים גבוהים שניצתו ככתום חולני וממאיר. תנועת

מכוניות מהירה. רחש צמיגים בתוך האבק. רוח קרירה מרשרשת בעצים, סוחפת חול על הכביש, מלטפת

את פניי בנוחם סחמי. יושב ומחכה לאוטובוס. עכשיו שוב היה הכול רוגע ושקט, מקבל על עצמו מנוחה

כלשהי. משאבות-הדלק מכריקות בצללים, ומכוניות נעצרות ביניהן, מתחת לגג-הבטון העגול, וממשיכות.

בתוך המוסך היו גופי מכוניות חשוכות, ובאור החשמל המקומץ שנשפך עליהן היו כמה אנשים כסרבלים

סוככים וחוזרים באיטיות, כמו מגומגמים. מישהו רחץ מכונית בשולי התחנה, ליד משאבת האוויר, מגיד

נצנוצי מים צבעוניים מתוך צינור-גומי ארוך. ניצנוצים שכבו בתוך הצל המעוקם של גג הבטון. הבתים

הקטנים היו מוארים בתוך החצרות החשוכות, מלאים בקולות שקטים של ערב, של אנשים חוזרים, של

צלחות וכוסות וסכינים בלחם, ילדים לומדים לנגן בחלילית, ראדיו. קולות מהוסים. חיים קטנים

ומצומצמי נוכחות. מרוצים בחלקם. בכמה חצרות נדלקו מחרוזות של נורות בתוך עצים מעל למירפסות,

ואנשים ישבו לארוחה. נשמע זימזום של ניאון. פנס-רחוב רחוקים זה מזה זורקים עיגולי אור חיוורים על

הכביש היורד לתוך השדות הריקים, נמשך אל נקודת-האודם האחרונה באופק. הבית הגדול בין השדות

הריקים, שכבר הייתי מנסה לסלק אותו מן המחשבות וכבר ידעתי שלא אוכל לעשות זאת לעולם, עמד

חשוך כולו ואטום, צמרת אלון ענקית מטפסת על גגו כערימה של אבנים מתמוטטות. צל הגבעה זחל ונגע

בערימת העצים העקורים, יכולתי לנחש היכן מקומה, והתקדם ואפף את הבית שהיה עכשיו צל שחור בתוך

עמק שחור. החשיכה כיסתה עליו בשלמות.

על קיר צדדי של תחנת הדלק, מעל לכמה מכוניות חונות, גבוה ושטוח ושרידי האור כאילו מתרכזים על פניו, היה ציור גדל-ממדים. צבעים כהים באור הדל, מתקוקוים בצללים נודדים. גגות-רעפים רחבים וכתומים, עצי תפוז שעייגולי פרי בצמרותיהם, רחוב שכולו חול, כירכרה רתומה לסוס מעוות ומסולף צבעים. ניסיון כמעט נואש לקיים זמן שעבר ואולי לא היה. ציור חובבני, מכוער בגלל פעימת התקוות שעוד היתה בו, מעוקם קווים וחסר פרספקטיבה. געגועים חסרי תכלית שאינם יכולים להגיע אל סופם. זה מה שנשאר ממציאות שאיננה עוד. חוגג את נצחונו, עד שגם זמנו יגיע. הייתי יכול להוסיף שתי דמויות בין הבתים המדומים והרחוב המדומה והחיים המדומים, בווערים מכוחה של אש כבויה. מחכים למשהו. תמיד מחכים. המחשבות היו מתפתלות בי, מסתבכות, והיתה בי עייפות, ליאות כמילים. החשיכה היתה פתאום שלמה ולא יכולתי לראות את הקיר. יכולתי להפסיק לחשוב.

ריחות החול. טעמי המים. הכוכבים הניצתים כראשי סיכות. רעש המכוניות. קולות האנשים. עכשיו יכולתי למצוא שקט בתוך הפרטים הקטנים, כשטף הארוך של הזמן. תחילתה של מנוחה. אולי תהיה מנוחה של רגע. הלילה כבר נמצא. העולם כבר היה חבוי וחסר. רגע אחד של יש רגע אחד של אין. מעבר לאותו רגע של התהוות ודעיכה דבר אינו ממשיך להתקיים, אלא כמאזן הלא-ידוע שבין הזיכרון והשיכחה. דבר אינו נשאר כשהיה.

יסוד רעוע וכתמים בשמש מטאפורית

הערות אקראיות למיגזר הסיפורת של ע.כ. כרמון ולנגזר ממנה

אמנון נבות

א. לגניאלוגיה של הטיפול הביקורתי במיגזר

“סוטה, כמידה שמדדה בה מודדין לה: היא עמדה על פתח ביתה כדי שתראה לו לפיכך כוהן גדול מעמידה על שער היקנור ומראה קלונה לכל, אמר: 'היא פרשה סודרין נאים על ראשה, לפיכך נוטל כוהן גדול כיפה שעל ראשה ומניח תחת רגליה. היא קלעה שערה, לפיכך כוהן גדול סותר שערה. היא חדרה בצלצול יפה, לפיכך כוהן מביא חבל המצרי וקושר לה למעלה מדדיה. היא קישטה פניה, לפיכך פניה מוריקות”

← (“אם נא מצאתי חן”, 'בכפיפה אחת')*

המבקר הנדרש לשאלת שיפוט ההישג הספרותי הממשי של עמליה כהנא-כרמון ימצא עצמו קל-מהרה בשדה כמעט לא-חרוש. המחקר הספרותי העקר, הממייץ מוטיבים והמאצבע על סינקדוכות, קיבל גם במיגזר זה דומינאנטה מוחלטת. עיון קל, ואפילו הוא חיצוני למדי, בטכסטים שנכתבו-עלו ב"סביבת" הסיפורת הזאת על מימדיה הקונסטראורסאליים, יגלה סוג של דיכוטומיה טיפולית מדהימה: מחקר אליטיסטי רב-כמות, בעוד שהאספקט הביקורתי-הערכתי הופקד רובו ככולו בידי מבקרים סוג ד'. כך, בזמן שיימצאו לך אלפי עמודי מחקר ומיון מוטיבים מדוקדק, סובל ההיבט הערכתי והערכי קשות. כותב שורות אלו יכול להוכיח סימטריה בין הדפורמאציה שקיבל מיגזר זה של סיפורת לבין החלל הביקורתי הריק המלווה אותה בעצם, מאז תחילת ימיה.

בצמוד לתיוזה שכבר העליתי פה ושם (והד לה ימצא אפילו כרצוניה המתפרסמת בגיליון זה של 'עכשיו': "מי אפסיים רדודים"), הדפורמאציה במיגזר אינה משרייכת באורח כלעדי למכותבת הראשית, דהיינו, לא רק לע.כ. כרמון בכבודה ובעצמה, אלא למיגזר שלם של 'ממשיכי דרך', ובמילים ברורות: עמליה כהנא-כרמון והישגיה, או תהליך הזיוף הפנימי המוביל להישגיה הפיקטיביים, אינם עילה יחידה ל"עיצומו של הטיפול", אלא העילה העיקרית לדבריי היא התגדרותה כפאראדיגמה ספרותית נותנת-טעם, מציבה משוכות ומצוירת קווי-אורז! ומציגה כמו סיפוריה ממש, דגם ספרותי ולשוני דפורמאטיבי. תוך כדי חיפוש אחר טכסטים ביקורתיים משמעותיים קצת יותר, המתיחסים לע.כ.כ., תימצאנה לנו כמה הערות ביקורתיות צדדיות למדי, שלמרות חריפותן מחטיאות את עיצומו של הסיכון הקיים בטכסטים הכרמוניים. "התאונה הספרותית שאירעה ב'שדות מגנטיים' מאת עמליה כהנא-כרמון (כשאני משתמש בהקשר זה במילה 'תאונה', אני נזכר בשלטי האזהרה הנפוצים כהרבה מפעלי חרושת בבריטניה: 'תאונה אינה קורה, היא נגרמת') כל החששות שעורר 'יורח בעמק אילון' — הרבה יותר מזה — מצאו את מלוא

* הדין מלווה את הטכסטים ה"כרמוניים" הבאים: א. 'בכפיפה אחת' / הוצ' הקבה"מ תשל"א; 'יורח בעמק אילון' / הקבה"מ / מהדורת מאי 1971; 'קטע לכמה, בטעם הסיגנון הגדול' / 'חוב' סימן קריאה 8; 'שני סיפורים שאופיים בלתי מוגדר עדיין' — סימן קריאה חוב' 10.

הציודק בטריפטין הזה, שהמחברת הכריזה עליו כעל משהו מעין כתבי הקודש של יצירתה. אכן, המוראליסטאנית בעלת רגלי העופרת והנביאה הכנאלית שבע.כ. כרמון גברו כאן כמעט לחלוטין על המספרת הרגישה (...). אכן, עמליה כהנא-כרמון עדיין היא המספרת המוכשרת ביותר בישראל². כללו של דבר, ההערה הביקורתית הספוראדית הזאת, מעבר לקביעה נחרצת בדבר עילאותה של המספרת, משייכת (כמירב המבקרים הערכיים) את הכשל להיבט של אינטלקטואליזם יתר (שם, עמ' 101) ולהגבהה רבה מדי של נקודת התצפית האתחלתית (שם).

ולהלן: "עמליה כהנא-כרמון חגגה ניצחון מסופק עם הופעת הרומאן שלה ז'ירח בעמק אילון, שאמנם בכמה מפרקיו נמשך הקו שהסתמן במיטב סיפוריה הקצרים, אך בפרקים האחרונים, ובמיוחד זה האחרון, צפה-עולה איזה הווייה של התנשאות ובנאליות, של דעתנות וצרות מוחין שהיה בה כדי להרתיע"². ואלו הן ככלות הכול ההתייחסויות החריפות ביותר! וכבר אין צורך לאזכר מומנטים של השעיית-שיפוט ביקורתית מוחלטת, כגון מאמר של נ. קלדרון "מעשה חושב"³, או השעיית-שיפוט חמורה עוד יותר של שמעון זנדבנק ("להתבזבז על הצדדי")⁴, שהרמוז הביקורתי היחיד המצוי בה הוא אינטרפרטציה מתוחכמת על שמה של הרצנויה!

סקירת שלל התגובות היותר ערכיות למיגזר-הסיפורת הנדון, תוכיח לא רק טראנספיגוראציות מפתיעות, שבהן, כמין היפוך של מעשה בלעם, הרצנויה הופכת להיות תיזה מחקרית לעתיד לבוא, אלא גם צימצום ממושגה של הביקורת ועיצומה-של-הרצנויה לכדי הערת-אקראי ביקורתית. באופן שמזכיר במקצה את חוקר-הטבע המצוייד בזכוכית מגדלת, זה המאבחן אבחן היטב את הפישפש שעל קצה חוטמו של הפיל ואינו מבחין בפיל המשתולל עצמו. כוונתי, למשל, להחטאות הכמעט-קריטיות של מרכיב הגבהת-הלשון, זה המאיים להרוס מיגזר שלם של פרוזה בספרותנו. ואפילו אם רואה הביקורת את עצמה כמחויבת אך-ורק לכרמון, ובמנותק לגמרי מהקשרים סקריפטור-ספרותיים, הרי ההחטאה היא באי-סימון תהליכים פנימיים הנראים לעין אצלה, כגון ה"לופ" הפנימי של גילוייה המאוחרים יותר של סיפורת כרמון, הווה אומר שהסיפורת הזאת סובבת סביב עצמה, סביב טכסטים מוקדמים של עצמה, תהליך שצריך להיות מאובחן כיצירת שייכת-שומן מילולית סביב בסיס טכסטואלי קדום — זה שמלפני המבול ולאחר 'בכפיפה אחת' — בסיס הלקוח כולו מתוך ההישג הכמעט ודאי לגמרי והיחיד של מיגזר-סיפורת זה — חלק מסיפורי 'בכפיפה אחת'. כמה מבקרים (כגון דן מירון) עומדים לפתח הקביעה הזאת, ואולם אינם חוצים את הרוביקון.

יקצר המצע מלבדוק את הגילויים הפחות ערכיים של ביקורת הספרות הדנה במיגזר-פרוזה זה, שהוא למעשה, כל-כך קונטראוורסאלי, העלול להיות הרה-משמעות בעת שיביאו לשיקלול מצטבר של ההישגים והמפולות של הסיפורת העברית במהלך שלושת העשורים האחרונים. גיחת-עראי כלפי המערכת המחקרית תצביע על טכסטים רדודים וחסרי כל שאר-רוח, אפילו לא מעשה טכנוקראט, סתם התבטלות והתאפסות עצמית כגון הדוקומנט המביש של ג. חזן רוקס⁵; וכן על טכסטים ערכיים קצת יותר, לפחות מהאספקט המחקרי, וראש-וראשון להם 'הקדוש והדרקון' (אברהם בלבן). וכן על כמה מן הקטעים הנוגעים ל'שדות מגנטיים' בעבודת הדוקטור של לילי רתוק.

סקירה, אפילו ספוראדית למדי, של "הטכסטים הנילוים" ל"תנ"ך הכרמוני" ולאגרותיו, חוביל למסקנה חד-משמעית: גם בשלב מוקדם יותר, ולבטח בעיתוי זה*⁶, קיים צורך קריטי כמעט ב"גמר חשבון" ביקורתי והערכתי של הקיים, במנותק מהיבטים תימאטיים בכל מחיר. במנותק מקונצפטים אידאיים והיבטים מופשטים (שקיבלו ביטוי מלא ומספק ב'הקדוש והדון'). ומהדומינאנטות שקיבלו אלה לעומת כל בדיקה שפויה של הבסיס ה"רגיונאלי" הממשי של הטכסט הספרותי, האמור להיות מאובחן ונדון בזכות עצמו, לא בזכות עברו המפואר, השאול מ'בכפיפה אחת', לא בזכות המשמעות המוכללת מעל, כפויה הר כגיגית, לא בזכות אניגמאטיות קוקטית של סופרת עתירת חוכמה

** להערכתי של כותב שורות אלו, ועל סמך בדיקת טכסטים שהופיעו זה מקרוב בדפוס (גל' ראש השנה, 'ידיעות אחרונות') זה באמת קצת מאוחר מדי, והעיוות הלשוני והפרצפטואלי הגיע עד מירקמים שקודם-לכן נחשבו מטוהרים יחסית. אף על פי כן, עדיין עיצומו של הטיפול כדאי ורכי-חשיבות, הואיל והתצורות והטיפולים הלשוניים האופייניים למיגזר הפרוזה הנ"ל הפכו להיות "כיסויי דם" למספרים רבים, והכור לתוכו כשלה כרמון עלול להתגלות כההום למספרים אחרים.

וחוכמולוגיה***, לא בזכות רפקלציה, האדרה, או אדרת של טכסטים שבעבר, המושלכת על טכסטים כהווה, כלומר לא בזכות בדיקת משמעותה של עגינה בטכסטים משכבר בבחינת 'נושא עם ואריאציות' ניצחי (כגון הטריפטין המפורסם המתבסס על שיכתב טכסט שמקום לה ב'ככפיפה אחת', בעוד שהיותה חלק מ"טריפטין חדש" מצריך בדיקה מחודשת, מנופה מהערכות מוקדמות).

ההכרחי והנדרש הוא יצירת דיכוטומיה מוחלטת, אנטאגוניסטית לגמרי לתהליכי המהילה והטישטוש וההתבטלות של הביקורת בפני "קונצפציות-העל". יש לזנוח את רמות ההפשטה ה"הכרחיות" של ההתיחסות לטכסט, ולכדוק האם אין בניסיון המכוון להכתיב טיפול בהיבטים המופשטים⁶ כדי כיסוי פערים כתשתיות הסיפר, הן מצד המודל הסיפורי, והן מצד מלאכת-הדיוקים הלשונית, זו הנחשבת גם בעיצומן של ההערות הביקורתיות החמורות ביותר של מירון² כהישגה הממשי ביותר של המספרת, ועד כדי הכתרתה כתואר "מספר עילאי". יינתן כאן משקל לדיכוטומיה לא-מובנת מאליה: פיצול בין רמות המשמעות, האידיאיות והאידיאטיסיות, לבין רמת המימוש של המירקם והטכסט. בעל המסה הביקורתית הזאת יתעלם, ולו גם לצורך ה"אכסניה" המכובדת והמצטיינת בבדיקה מתמדת של הקיים והנאגר בספרותנו, מכל שיקול של "איזון", "איזון פנימי", "זכויות היסטוריות", "זכות הפריצה הפרוזאית (הגלומה במספרת זו כמו בכמה אחרים) מתוך השאבלונה הפלמ"חאית הידועה", ושאר שיקולים היסטוריים ספרותיים שאולי היה להם מקום במאזנה, אילו היתה הערכת המיגזר הפרוזאי הזה הרבה יותר מאוזנת מראש. אין לשכוח שע. כ. כרמון (ואחרים) החזירו את הסיפורת העברית, ולפחות את הממוצע השגור שלה, אל המאה העשרים, לאחר הרגרסיה הפלמ"חאית החמורה שידעה ספרותנו, רגרסיה שרק דור-ההשכלה עלה עליה בפלאקאטיזאציה של ספרות. אלא שסכנות חדשות עומדות בפתח, ואולי אנו מצויים כבר בעיצומו של המימוש שלהן — תנועתה של הסיפורת אל החלל הריק. לא רק ה"יום-יום" הספרותי עומד כאן על כף המאזניים — נראה בעליל שהממדים הממשיים של עומק ומסה, כמושגים ספרותיים רגיונאליים, כלומר כמעוגנים בתחום ערכם של טכסטים, עומדים כאן בסכנת ההדר הלשוני הסתמי, הקוקטיזציה והאינטלקטואליזם הריקני. תנועתה של הסיפורת העברית לעבר חלל ריק היא-היא סימן האזהרה.

ב. הכתם איננו מטאפורי

"משמאל, פינת-אוכל מתחת לחלון. שם מיטבת. שם חדר שינה. שם חדר-הילדים. איני לועג לבית-הוריי. כאן על חיינו להירקם. חיינו. כבית תל-אביב. כדירה בת שלושה חדרים" ("לב הקיץ לב האור", 'ככפיפה אחת').

השאלה היא: מי מציג כאן את ה"קאטאלוג"? ילד. ככה מדובבת עמליה כהנא-כרמון ילד, זוהי הצגת המאטריה, זהו אופן הצגת המאטריה. המאטריה: בית אופייני, ככל הנראה בתחילת שנות-השישים. אין זה איתות בעלמא, אלא סימון-מטרות חדש, שקיבל אחר כך מימושים דפורמאטיביים לעילא ב'ירח בעמק אילון', העוסק, מבחינה בסיסית, באותו סוג מילייה, כחומרי-סיפר דומים. אין זה איתות בעלמא, אלא איבחון מסוים של תפנית — עמליה כהנא-כרמון החלה להיות נזקקת למאטריה הרבה יותר מזוהה, אם נשווה את סוג ההזדקקות הזה לקיים ב'נעימה ששון כותבת שירים". חומרים רגיונאליים; הרחקת העדות המאטריאלית אינה מאפשרת יותר קיום כמודוס עלום וזוהר. כבר בסיפור זה, המצוי בעיצומה של האופוריה של 'ככפיפה אחת', קל לאבחן את הפערים, ולא רק במישור הפשטני של קאטאלוג הפרטים והמאטריה מול הטיפול הלשוני, אלא גם בכל הקשור ל"רשות המספרת", שאינה רואה כצורך וכראוי לה לאכוף על עצמה את מיגבלות הפרצפציה ויכולת המעמס הלשוני של ילד. ילד איננו סופר, הסופר איננו (במיקרה דנן) מוכן להיות ילד. עקרון "חירם" (הסופר המופיע דאוס אכס מאכינה בסופר של 'ירח בעמק אילון' על-מנת להגביה את הפיטפוט המשכילי הנעלב, המפוצה-עצמו, אל גבהי הליטראטיה, וראה להלן)

*** היבט נוסף, מדהים לא פחות: דווקא ביקורת הספרות העברית החדשה, שעברה ניסיון מר עם הטכסטים העגנוניים של סוף ימיו, זו הביקורת שהותירה את ה"מלאכה" ל"פרפטום מובילה" מתקרי, מחויבת ליתר עמידה על מישור הגדרות הערכיים וההערכתיים שהיא מייצגת, ולא להרשות כל ויתור למחקר העקר הבא על חשבון הרשות המעריכה והשופטת ולוקח את מקומה. נראה בעליל שכשל עגנון בביקורת חוזר ונעשה (להבדיל אלף-אלפי הבדלות בין עגנון וכרמון. כמוכן) כשל הטיפול הביקורתי בע. כ. כרמון.

אינו יכול להיות מופעל כאן. ילד פירושו ויתור על מישקעי לשון יתירים (או מציאת אקוויוואלנט לשוני מיתאמי ומדויק ל"מיבנה העומק" של לשון זו). ילד, פירושו ויתור על עמקים מודעים של לשון ספרות. ילד אינו יוצר מיתאמים ומיבנים אירוניים. האינטרפרטציה של ילד למאטריה שהוא חווה אינה יכולה להתרגם, בדרך מעין זו. ההשלכות (רפלקציות) שהוא יוצר הן אחרות לחלוטין. לא ניתן לתכנת או למדל פרצפציה של ילד לשני תרשימי-זרימה שונים — זרם חווייתי ("אמא באה מן המטבח, מצטרפת אלינו לארוחת בוקר, ישוכה בקצה כיסאה כאורחת. מה היה החלום שחלמתי בלילה. איני יכול להיזכר", שם, עמ' 175) וזרם תודעתי מכליל ומופשט (כבדיגוס שבמוטו לפרק זה).

דרכי ההתייחסות הקיומיות של ילד הן לחלוטין אחרות; החומרים בסיפור אינם שלו ואינם ברשותו. ילד הוא סוג של מראה, של אספקלריה לא מלוטשת, המתרגמת את התמונה ללשון אחרת, לתכניות אחרות. המטאפורות אחרות, המטונימיות אחרות. ילד אינו ממושכל, אינו אינטלקטואל, אינו דרך התנהגות, אינו סכל שנושא משא מטאפורי. בדברים אלו יש כבר כדי רמיזה עקרונית כלפי דינאמיקה של הזיוף הפנימי, שצבר מסה ותאוצה — ועל כך בהמשך. האם לפנינו מיגבלה של סופר ביחס לגיבורו, מיגבלה של מספר שאינה אלא מיקרית ביחס לסוג-גיבור ספרותי? קל מדי להתפש למיגבלת שטח ולא לבדוק את הצברי העומק, שיוגדרו ביחס הדיאגראמאטי בין המאטריה של הסיפור בפועל לבין מיצוע המשמעויות. ועיקרה של המיגבלה אינו בכשל, הגם שהוא כשל עקרוני, למשל ביחס לבניית דמות, העובר כחתך לכל אורך ספרותה של מכוחבת מאמרי — אלא עיקרה באי-הודאה (פנימית) במיגבלה שהמאטריה מכתיבה מראש. לקאטאלוג הפרטים יש מיגבלה מבחינת יכולת ההשלכה על מירקמים שמעבר לו. ללשון ילדים ולדמות ילד יש מיגבלה שביכולת ליצור מיתאמים אירוניים ותייחוס מצטבר. האפשרות היחידה היא, והיא-היא האפשרות המצפונית היחידה, לתעל את המיגבלות הללו על-מנת להפיק מהן את אשר ניתן להפיק, להפוך את המיגבלה ליתרון, כמו שאומרים במקומותינו.

גיבוריה של עמליה כהנא-כרמון "חיים את הוויתור", מודיע לנו נחרצות המחקר הספרותי הקיים. השאלה היא, כמובן, במיקומו של קו הגבול. זה ה"דק מן הדק", המפריד בין ויתור ממשי לבין ויתור יזום, דהיינו, זה הוויתור שיוזמת למענם המספרת, החולפת תוך כדי כך קל-ומהרה על מירקמים שכל מספר מצפוני היה רואה עצמו מחויב להם — כדי להגביה בכל מחיר. הוויתור הנחפז, קל-מהרה, הנרמז ב"לב הקיץ, לב האור", על עולם חילופי-פנימי של ילדים, אלה הילדים ההופכים להיות קל-מהרה לא פחות מהדורה מוקטנת של עמליה כהנא-כרמון — כרמונים קטנים, מצביע כבר בשלב זה על מספרת שאינה חיה את מיגבלות המאטריה שלה, ומכאן הדומינאנטיות, המוחלת בזריזות ראויה לציון, של דמות הסופר, ומדובר לא רק ב"אקס קאחידרה" ספרותית סתם ובהזדקקות לה, אלא בנוכחות מוסוטית של דמות סופר, פשוטו כמשמעו: "חירם" אחד (ביזירה בעמק אילון) לייפציג אחד ('שדות מגנטיים'). ובאותה נחפזות אירונית נבהיר, כי המרחק בין הילד שאיננו סופר, אך ניטל עליו מטעם רשויות כרמוניות ידועות להיות כזה (הוא אינו זוכר את החלום, זיכרו!) לבין הסופר שלא היה ילד מעולם, קיים במטאפורה מאולצת של מספרת שכבר מגיעה אל קצה גבול אפשרויותיה המטאפוריות⁷, אותו סופר הזוכר את חלומו והופכו באופן גלוי עד בחילה חומר ספרותי כפול שלוש (שאינו אלא ואריאציה על ואריאציה תומאס-מאניתי (!) אופיינית) — הוא פחות ממה שהעלתה על דעתה ביקורת הספרות בעיצומם של שנות השישים והשבעים — מועד הופעתם של שני האטריבוטים האמורים.

אבל הדיכטומיה הברורה עד-להפליא שבין ע. כ. כרמון כותבת 'ככפיפה אחת' לבין אותה גברת באדרת 'יירח בעמק אילון' — הפרדה שמצאה הד בדבריהם של מבקרים מסוימים, וראש-וראשון להם דן מירון — אינה ברורה ואינה ממילאית כל כך. כפי שכבר הראיתי, אין להעלות על הדעת שהמפולת המאוחרת ב'שדות מגנטיים' וביזירה בעמק אילון' לא תאובחן, כמקודדי-פורמאציה קטנים, כסיפורי 'ככפיפה אחת'. יותר מזה וחשוב מזה — כל המסמנים הספרותיים, כל התכניות הספרותיות, כל מראות הלשון ונקודות-התצפית המוגבהות יתר על המידה — כל אלה מצויים כאינקובאציה בסיפורי הקובץ הראשון האמור; וכל אלה היו חייבים להגיע לכדי דיון ביקורתי עקרוני עוד אז. המירקם היה אמנם אז מצופף יותר, מוקדי הסיפור מאפשרים שם יתר אינטנסיביות, כלי-הקיבול היו קוהרנטיים יותר למיגבלות החומר — הסיפור הקצר והמצומצם. ברם, המיגבלה הטכנית למראית עין, שבמתחת החומר לכדי נובלה, והלאה ממנה, אל הרומאן או הטריפטך, מצביעה על אותם פערים ופגמים, רק בהגדלה ניכרת יותר לעין

לא־מאומנת. היתר מצוי בהקשרים שהם מעבר לאפשרות תחזויותיהם של המבקרים — התדלדלות החומר, התרוקנות הכלים — רק הכלים הגדולים יותר, כאילו מלאים יותר. ואולם האבחנה המרכזית — דהיינו, שמירב הסיפורת הכרמונית שלאחר 'בכפיפה אחת' הנה מערכת הפועלת כמין חזרה על אותם בסיסי־סיפור פגומים, רק מתוומרת טוב יותר ומתוחכמת כפליים — הוחטאה לחלוטין.

מכאן המבוכה המתעוררת למקרא מרכיבים מעוטי־פוטנציאל בהקשרם החדש, הקשרו של 'שדות מגנטיים', הזוכים להכפלה מילולית בחלקו השני והשלישי של הטריפטך, בעוד החלק הראשון מגלם פוטנציאל שאינו יכול להיות משתנה ופונקציונאלי כפלאסטלינה — ויש בו אשר אפשר למצוא בו בתיפור, שאינו תיפור פנימי של שניים־שלושה סיפורים ממאפייני 'בכפיפה אחת', הטובים לסביבתם ולהקשרם. יתר החלקים נועדו לשמש המשך (כרמה אידיאית, אלא מה?), כמין מערכת כתמי־רורשאך אילוסטראטיבית, העוברת תהליך של מתיחה לשונית (דבר המאופיין על־ידי מבקר "אופייני" כקלדרון, אמנם בהקשר אחר, כמלאכה "דקה מן הדקה"). הקישור כרמה 'אידיאית' יהיה כאן הכתם בשמש מיטאפורית ידועה.

אלא שהוויכוח אינו קיים ואינו מצוי בתחומים אידיאיים — הללו משוייכים לאופרה ה"כללית" של הביקורת והמחקר הספרותי במקומותינו. הוויכוח ותחומי המימוש של המיבדה אינם יכולים להיות מקושרים בחכילה אחת, בעלת אספיראציות אידיאיות "הכרחיות ומספיקות". במילים ברורות: הקשרים אידיאיים של תפישת עולם או תפישת־על אינם כיסוי־על, מספק, ועלולים להיגלות לדאבון־לב כשמיכתו המטולאת של הקבצן הספרותי. ובמילים עוד יותר נחרצות: הכיסוי האידיאי אינו פוטר ממלאכה מפרכת של ריבוד ספרותי, ודילוג קל ונחפו אל ההקשרים האידיאיים, עיצומה של ההגבהה המתמדת של המאטריה, כתהליך אופייני לטכסטים הכרמוניים ולביקורת העוסקת בהם, חרג מהקשרים רגיונאליים של "התרת רשות" ספרותית והפך להיות כיסוי־דם לתהליך של פיקסאציה ופיקטיזאציה מבחינה עקרונית (דהיינו לפי עקרון בדידי־הפאזל המאפיינים את הטריפטך). כל טכסט ב'כפיפה אחת' יכול לשמש אקוויוואלנט "הכרחי ומספיק" לטריפטך המפורסם. (הקורא מוזמן לנסות, ולהכליב ל"טריפטך" את הסיפור "אם נא מצאתי חן" או כמעט כל סיפור אחר, ויווכח בתוצאה דומה להפליא). אין זו, כמובן, אשמתו של הטריפטך שאין בו אלא מה שיש בו — הקבץ־טכסטים מסוים, פגום, בעייתי, ובסיכומו של חשבון קונטראוורסאלי למדי — אלא אשמתה של התרת הרשות העקרונית, ומיסמוס האידיאה כדי כיסוייה של כל אמורפיה ספרותית אפשרית. בהקשר המפוטט והאמורפי של הדיון הספרותי בארץ, כל דרישה לתשתית, לצומת קשר ממשי בטכסט, להראיה, להוכחה, נעשית פתאום מופרכת. איני יודע אם צריך להחיל אשם על המספרת שטיפטה את האינטרפרטציות העצמיות שלה אל תוך אותו כליל אמורפי כללי⁶, והמראה של המספר ההופך להיות אינטרפרטטור של עצמו, בבחינת כולם חלקיים חוץ ממני, היה ראוי, בהקשרים שפריים קצת יותר, לאיזכור ב"דג הדיו". איני חורג כאן מהקשרו הספרותי של העניין: מישמר ההגדרים הנורמאטיביים — או בעצם היעלמו — אינו משוייך רק למספר המתחרה באינטרפרטורים שלו, אלא, כמדומני, גם למספר הנוטל לעצמו רשות מודעת לזייף את עצמו בתוך ספרו.

שיוך הכשל העקרוני של החלקים המאוחרים של הטריפטך לנקיטת עמדה של "מוראליסטאנית בעלת רגלי העופרת" דן מירוניים, ולחילופין שיוך העילאות הממילאית לכתישת מאטריה עד "דק מן הדק"³ (כנראה כדי שתספיק למריחת שטח טכסטואלי גדול יחסית, כמידת הטריפטך או הרומאן) — כל ההגדרות הללו עדיין עושות חסד עם המספרת ועם הטכסט כאחד. ההיבט שטרם עמדו עליו המבקרים הרשומים מעלה, וזה האלמנט שמוליך שולל את העולם הספרותי שלנו כולו — הוא, כמובן, יכולת התיזמור הספרותי של המכותבת. מעבר לקישור ה"אידיאי" בין פרקי 'שדות מגנטיים', שאינו קישור קיימת יכולת־תיזמור מעולה. העובדה (החוץ־ספרותית מעיקרה) שלמרות שהקישור אינו קישור והאיוך אינו איוך — אין הפרעה נראית לעין כתוצאה מהכלבת כמה חטיבות סיפור שיחסן זו לזו אינו אלא אפליקאטיבי ואילוסטראטיבי מעיקרו, אומרת דרשני. משול הדבר ליחס שבין הכלב לתרנגולת: הם אינם מופרעים זה מקיומה של זו, הם אדישים זה לקיומה של זו, הם קיימים כקישוט לחצר הבית, זה הכול. זוהי הנקודה בה המחוייבות העקרונית של הסיפורת המודרנית, ודווקא כתוצאה מהתרת רשות לשבירת מיבנים וקישורים לינאריים או דמויי־מציאות אחרים, הופכת להיות פלסתר, מעין גרוטסקה של עצמה. הנקודה

היא, שעדיין לא מובהר בדיוק מהו הכלב ומיהי התרגולת — האם "שהאוניה נגבה החליקה מלכותית" מתייחס ל"נער שני האקדחים" שבטריפטיך כתרנגולת לעומת כלב במיסגרת חצרו של הטריפטיך? ואולי להיפך?

גם אם ננקוט עמדה דסקריפטיבית גרידא ונגדיר את העיקרון המפעיל של הטריפטיך כעיקרון "אחדות הניגודים", ככל שימצאו סניגוריה של כרמון מגן בעקרונות אקספרימנטאליים של "ניסוי ותעיה"⁸ ובכל הקשרה של התרת רשות אליטיסטית של 'אני ואפסי עוד' (היינו, רק אני, אתה והמחברת יודעים מה כתוב שם) עדיין מתקיים פער עצום בין המערכת לבין בדידה. ואריאנט מתומצת של הפרק הטריפטיכוני הידוע "נער שני האקדחים", ואריאנט מתומצת ומובנה, מובנה מחדש של "שם חדר החדשות" יכול אולי (ובשים לב להתניות רבות מספור) לשמש שיכבת-חומר אחת (מתוך שכבות אחדות) של נובלה וממינימאליזם עקרוני זה ואילך ניטל על מכותבת מאמרי לעסוק במה שקרוי מלאכת קישור, תימצות וריבוד מפרכת. (לא אעלים חשד כבד שניעור כי למקרא ראשון של הטריפטיך, — ששכבות חומרים היוליות, אתחלתיות לגמרי, וכמעט לא מטופלות טיפול שני ושלישי, שימשו למספרת מאטריה למעשה-חאלטורה מודבק, כמין קולאז-גרנטאות אוואנגארדי). שוב, לא ההקשרים הדפורמאטיביים של עמליה כהנא-כרמון הם הענייני — אלא עיקרון חמור הרבה יותר, עיקרון בסיסי לגמרי של קפדנות ודיוק לא רק ברמתו של ה"דק מן הדק", גם אם נגזים ונאמר שזה ההישג השגור והמורגל של מכותבת מאמרי בכל בדיד טכסטואלי — מה שכמובן רחוק מן האמת, — אלא קפדנות במערכים המורחבים של פיסקה, פרק, חלק, וכו'. ואולי העיקרון הבסיסי צריך להיות כאן "מה שמותר ליופיטר אסור לשור", דהיינו מה שבגדר אפשרויותיהם של פוקנר, של עגנון וג'ויס אינו בגדר מובן מאליו לע. כ. כרמון ודומיה. המחויבות הספרותית צריכה להיות אפריורי אחרת — לקפדנות, לדיוק, למצוא את צומת הקשר הנכון עם המילייה ולא לחרוג ממנו או לברוח ממנו; הקשריה של הספרות העברית אינם מדומיינים, ואינם מצויים בלונדון של טריפטיך, או בירושלים מטאפורית ומקושקשת. סוף עונת האמיתות החלקיות. כל חריגה מהקשרים רגינאליים צריכה להיות מנומקת היטב.

ג. הגיבור כמטאפורה של עצמו

"לא, עץ תולענה איננו עץ עם תולעים, משיב היה שם המורה יחזקאל בנעימת הקול השווה. זה עץ מהאגוני. עץ מהאגוני? מין עץ אדום. מדוע דווקא עץ תולענה? אינני יודע. הוא סופר. הוא כותב מה שהוא רוצה. ואחרי כן: 'לנו חשוב רק הרעיון'" ("נעימה ששון כותבת שירים", בכפיפה אחת)

למצות את הוויכוח עם ההיגד שבדיגום, יהיה אולי בלתי-הוגן כשל הקיטוע מההקשר הנכון. אין בדיגום אלא כדי להצביע על סימון-מטרות מסוים, שהוא ככלות הכול ומעבר לכל ההקשרים סימון-מטרות פואטי. מדובר בהכלתו המוחלטת, בניצחוננו של הרעיון, כמין דומיננטה פואטית המוחלת על הכלל ועל הפרט הספציפי. 'חשוב הרעיון' הפך להיות כיסוי-דם ספרותי דטרמיניסטי. ממילא כל המערכת מוגבהת מראש. ניקת לנו לדוגמא דמות שאפשר שתהיה מזוהה כארס-פואטית (הואיל והיא מיישמת את עקרון ה"הגבהה בכל מחיר" ממש כמו המספרת): קצת יותר חכמה, מעט יותר אינטלקטואלית, והרבה יותר ממה שמספר יכול להרשות לעצמו בהקשר של 'זירח בעמק אילון'. ההיבט הזה של הגבהה מתמדת מציל אולי את הרומאן משקיעה מוחלטת בתוך ז'אנר הרומאן הרומאנטי, עימו מקיימת המספרת יחסי משיכה ודחיה מתמידים. אלא שתוצאת הענייני הספציפי הזה מצביעה על תהליך כללי ומקיף, שהוא מעבר למיגבלת הדמות, עקרון היושר הבסיסי המכתב הליכה בעיקבות מה שמכתיב הטכסט. ואז ממילא חירם והפרק "מסיכת המוות" המסכם את הרומאן אינם אלא שיקריות ליטראטית: עמליה כהנא-כרמון, תהא מה שתהא, אינה פטורה מהעיקרון השגור של מידת ההשלכה הממשית של המאטריה והטכסט. מצוקותיה של (נניח) נועה טלמור מכתבות מה שהן מכתבות, ולבטח לא ואריאציה תומאס-מאנית ליטראטית. אלא שהפגימה אינה מצויה בהקשר המסכם, והטענות המצטברות כנגד עקרונות הסיפר של מכותבת מאמרי אינן כרמה המטאפורית ואינן יכולות להיות כאלו: נועה טלמור אינה אשה חלשה, אלא פארודיה ספרותית של אשה חלשה. היא איננה משכילה — אלא פארודיה של אשה משכילה. אשר טלמור



צילום: שוקי קוק

אינו גבר בעל מסמנים מורבידיים, אלא פארודיה של דמות, המצטמצמת בחלקיו המאוחרים של הרומאן לכדי דימוי. ובנקודה בה הוא אמור להפוך דימוי מאוים ומסוכן. כגון בפרק הירושלמי של הרומאן — הוא הופך דמות. כך או אחרת — אין בזה ממש, אין שום פרט ממשי, שייצור סינקדוכיות שתעשיר באופן ממשי את המטאפורה, או את קיומו המטאפורי בלבד. וכאן, בנקודה זו ממש, שאלת העץ, האין הוא מלא התולעי ריקבון או עץ-מהאגוני הוא, מקבלת ממשותח מאוימת. ושאלת תולעי-העש הספרותיות או המהאגוני צריכה להכתוב את הרעיון, אלא אם כן רומינו כלונו והתולעים, כמו הרעיון והמהאגוני, אינם נמצאים כלל בעץ.

עיצומו של הזיוף הפנימי, המוחש, מצוי בשאלה אם העץ עץ, או אולי הוא מעמיד פנים שהוא שמש מטאפורית. ככלות הכול, לכתוב רומאן, אינו אלא סוג של התחייבות ספרותית. לכתוב טריפטיך הוא סוג של התחייבות סטרוקטוראלית-ספרותית. לכתוב מתוך נקודת תצפית של ילד — זוהי התחייבות מראש, והיא צריכה להישפט על פי הנורמאטיביות הפנימית של המיסגרת, ובה ההקשר יישפטו גם החריגות — חריגות מכל סוג ומין. הדברים אינם יכולים להישפט על פי חריגה מראש של אותה נורמה פנימית. השיפוט הוא בהקשרו של הקיים והאפשרי, והמיסגרת, המיסגרת הדיון או מיסגרת הסיפור, נמדדת על סמך ובעיקבות הקיים בספרות העברית החדשה, והחריגה מההקשר, כל התרת רשות לחריגה מהקשר צריכה להיות מנומקת לא רק בהקשר פואטי, ממשי או מופרך — אלא גם בהקשרה של המאטריה הקיימת, וכאמור מידת ההשלכה האפשרית שלה, או פוטנציאל הפרוייקציה הטמון בה. לכתוב על (או את) "דיוקנה של גברת" כוואריאנט טיפוסי של המאטריה הקיימת במקום ובזמן מהווה סוג של התחייבות שאפשר לחרוג ממנו (במידה ויש הצדקה), ואולם אי-אפשר לעקוף אותה, וגם אם נדקדק ונגדיר את סוג העקיפה כעקיפה לשונית, עדיין יוצר המעקף את החריגה המוחלטת ממחויבות שאינה חוץ-ספרותית וסתמית — אלא פנים-ספרותית וספציפית במפורש. אי-אפשר לכתוב (נניח) ואריאנט ישראלי ל"דיוקנה של גברת" ולטמון בתוך הכתוב סוג של העמדת-פנים ההופכת לשקר מוסכם, שזוהי גברת אחרת, המצויה במקום אחר. שדיוקנה דיוקן אחר, ובעצם מן הראוי לשרטט דיוקן אחר תחתיו. מה שאובחן ביורח בעמק אילון' כפער-פנים אירוני הוא, לדעתי, החיציון שבין דיוקן ממשי ודיוקן מדומיין, המנסה לבוא תחתיו, לא כפער

בעל מהות טראגית גם אירונית, אלא כפער טראגי ספרותי באמת בין מילייה לשוני שאינו מועדף לכין מילייה מדומיין ומתורגם לספירה לשונית אחרת, לספירה של האטריבוט הלשוני. בבקשה:

”באור השקיעה היה הכל גוון רך, סלח, אחד: בתים, עצים, שדות. — בזהב חום ארגוני, זהב, זהב, זהב חרוץ, זהב סגור, זהב שחוט, זהב פרוויים. אולם באור השקיעה היה הכל גוון אחד. הו פיליפ, הבט עלי עכשיו. עכשיו אני ניתקת מאיתנו. הבט, אני נפרדת” (’וירח בעמק אילון’ עמ’ 154).

לתקוף את נקודת-המוצא האופראית במקצת יהיה החמצת העיניין כולו, והרי טיבו של העיניין דומה בעיני לאותו אדם העושה מעצמו בדיחה, וחמור יותר מצבו של סופר העושה מלשונו בדיחה. כבר תקפתי את סוג האירוניה הפנימית שבקטע זה⁹, בבחינת ”אמנם אני כתבתי זאת, אבל לא התכוונתי ברצינות”. מה שלפנינו הוא ”שיר פרידה” הבא להגיב על ניתוק הקשר הסופי בין נועה טלמור ופיליפ. לא העובדה שהגיבורה, והמחברת ה”מדוכבת” אותה, מבודדות ריקמה לשונית ויוצרות שיקוף עצמי דרך הקוהרנט הרגרסיבי של צבעי פאסטל — אלא שבאופן עקיב וברור לגמרי הממשות ה”אמיתית” (לא רק זו ה”מועדפת”) קיימת ברקלאמות מסוג זה. ההתכזבות בצדדי וההשתקעות המילולית מהוות אולי שיכבה חיצונית וגלויה לעין של מירקם, שהוא תוצאתו של אי-יושר, פגימה מצפונית. זיוף לכסיקאלי מצביע כאן על זיוף כללי.

אבל דבריי מכוונים כלפי אספקט אחר: ההתכזבות על הצדדי והלכסיקונים של צבעי פאסטל אינם אלא הודאה סמויה במאטריות בעייתיות, בקאטאלוגים לא-אהובים על מספרינו העכשוויים (”שם שלשה חדרים, שם מיטבח, שם חדר השינה, שם חדר הילדים”), והתיקון הקטן, המינימאלי, הסמוי של ”שם חדר החדשות” — יעיד. מכותבת-המאמר העדיפה להחליף את המילייה במקום להודות הודאה (שהיא כמעט עוברתית) שהמיליה השגור של ”שם המטבח, שם חדר השינה” הוא לאפידארי ומעוט-קונטאציות מנקודת תצפיתם, וככל מיקרה מועדף עליהם רחוב לונדוני ידוע, הספריה הלאומית, הגאלריה הלאומית לא פחות, חדר החדשות שם ליד ”סאגיאטא”, במקום בו זבולון לייפציג כותב מחזות לונדוני אלינור אוטיס.

השאלה שצריכה להישאל היא האם לונדון מהווה מילייה עתיר-פוטנציאל לאין שיעור בהשוואה לתל-אביב או ירושלים, באר-שבע בירת הנגב, כל מקום שהקריאה בשמו מעוררת כמעט תחושה של אי-נוחות — או אולי אין לונדון וה”מילייה” שלה אלא נסיכה נוספת ל”מדרש שמות”, עוד שיכבה של ”עושר מטאפורי” אפשרי? האם יפצה ה”שם” עתיר שמות רכי-משמעות את ה”כאן” המדולדל? אני טוען: כל מה שאינו נמדד אצל כרמון כמודיפיקאציה מטאפורית נידון לשתיקה עצמית ולזניחות כמעט עקרונית. לונדון המעטירה אינה מועשרת יותר מ”תל-אביב” של נועה טלמור, כל אשר איננו כתם הוא מטאפורה. קאטאלוג של מילים המועשר כחזקת עצמו, וגם בהטעיה סמאנטית זו נפלו מבקרים רבים, בבחינת כורה בור מילולי ויחפרהו.

לא הייתי נזקק לחריגה זו מנושאו הפסציפי של הפרק אילמלא היה בכך כדי להקנות מיסגרת מובהקת לדיון בגיבור כמטאפורה. כבר הוזכר ז’אנר ”הרומאן הרומאנטי” כאחת האופציות המרכזיות לכירור ה”כיוון הספרותי” של מכותבת-מאמרי¹⁰, והגיבור במודל המוזכר אינו מנותק אלא מהווה המשכו המובהק של הז’אנר והמילייה — ללא מיגננת הניתוק והמופרכות מהקשר רגיונאלי עתידה הדמות לפקוע ככועת-סבון מטאפורית. דמותו של זבולון לייפציג הכותב מחזות אפשרית רק כמנותק לגמרי מכל הקשר, בין סמוי בין גלוי. היא אפשרית וקיימת רק כמנותק מכל איזכור ממשי של מחזאות, תיאטרון, ואפילו משפחה. ליזום מילייה מדומיין אפשרי, בתנאי שהוא מעומת עם משהו מחוץ לו: אין מורכבות לחצאין, דמות לחצאין — מימושה של חצי-דמות אינו מרידה בקומפוננטים ובקישורים ”דמויי מציאות” — זה פשוט חצי-דמות ותו-לא. משול הדבר הזה לאותו סטודנט שהוא גיבור ה”פוטו רומאן” הידוע — הגנים בהם מצולם אותו סטודנט אינם אוניברסיטה, כפי שאיזכור עובדת היותו של זבולון לייפציג ”מחזאי” — עדיין אינו עושה אותו מחזאי; זה פשוט סוג של סטיגמה דומה לזו הקיימת ב”פוטו-רומאן” הידוע — נורמה של דרכי התנהגות או מעמד מועדף. זהו סוג של הפשטה שאינה תולדה של בסיס כלשהו — ממש כמו הטובה, היפה, האוהב, השונא שכרומאן הרומאנטי. דומה הדבר לסוג ה”הפשטה” העקרונית המקוימת במקראות לאנגלית של כיתות-היסוד — בהן מיסטר בלאק הוא עיתונאי, אבל כמות המילים הכללית מספקת רק כדי תיאור קימתו בכוקר, ציחצוח שינוי, תהליך לכישת-בגדי, הליכתו לחדר-האוכל

כדי לשחות קפה ולאכול פרוסת לחם בחמאה עם ביצה שלוקה וכוס מיץ-אשכוליות. ברצוני לרמוז כאן באופן שאינו משתמע לשני פנים — שעיסוק לנו בסופרת בעלת חצי-לכסיקון, וכידה להקנות קיום לחצי-ממשות. המרחק מזיוף יסודי ועד קיבעון פרצפטואלי אינו רב. גם המרחק מכאן ועד הקביעה שניטל על מכותבת-מאמרי להתקיים בתוך סיופיות מטאפורית אינו רב, ורק השלכות הדבר הזה מצויות בקרב מיגור "ממשיכי דרכה" על ע. כהנא-כרמון. ה"לופ" המטאפורי מקבל דומינאנטה מוחלטת, שנעשית תשחית של עצמה וסיבת-העראי של קיומה. "לטפס, ולהוסיף ולטפס בסולם העריירי. מוביל אל גבהי חלל ריק, כבמרומי מגדל התקשורת, שם מוסיקה מוזרה שרה. שלא לבני תמותה. נועדת להיקלט במחשבים". כנגד מה דברים אלה אמורים? כנגד איזה מגדל תקשורת נכתבו הדברים? היכן ב'שדות מגנטיים' יש מחשבים? כנגד איזה אקוויואלנטים, ובאילו פרופורציות אמורים הדברים? מהו היחס הפנימי בין מטאפורה דלה לביצוע עשיר? ואם אין די בכליל האסוציאטיבי הזה (קודם-כל צריך להשתכנע שעקרן האסוציאטיביות פועל כאן, וגם על כך איני מוכן לחתום, הכליל מתוחכם מכפי שיהיה פטור בלא-כלום אסוציאטיבי) — נמשך ונדגים:

"שכבר אין חומות. הפגיע, גלוי וחשוף לעין השמש. מציאות. האנדרטה; מבנה יחיד בשטח, מוסד. בצורת שער. החקוק: ערירי המלך, ערירית המלכה" (שם, עמ' 85).

מעבר להיגד הביקורתי המתבקש, דהיינו שלפנינו הצבר מוטיבים ומטאפורות חסרות-אחריות, שאינן יכולות אפילו "להתבזבז על הצדדי"; מעבר להיבט הלשוני גרידא, שיקנה דיאגנוזה של מצב ביניים: אטריבוט משכילי אמורפי המנסה בכל כוחו לעצב לשון 'זרם תודעה' ולא מצליח, ועל כך ראה להלן — אין כאן אפילו התבזבזות על הצדדי הואיל ואין תוהך ואין צדדים — שהרי 'מרכזו' של הטרופטיך הוא אחד, וסביבו שפע ואריאציות. וונדי אלינור אוטיס אינה ערך העובר ממצב של שיויון למצב של חוסר בהשוואה לזבולון לייפציג וכלפיו, הואיל ובדרך "נשכח" פרט תפל באורח יחסי — עלינו להיות משוכנעים שוונדי היא ערך, לא מצב נויל הנובע מהכפלות מטאפוריות. זבולון, כדמות החיה בלונדון, אינו ערירי, כי כל המושגים האלה, גם אם יש בהם כדי עמימות "ספרותית" שאין בה אלא כדי להטעות את השוטה — ורסאביליים ביחס למשהו, ביחס לאקוויואלנט כלשהו. ביחס למה נמדוד את "ערירותו" של לייפציג? ביחס למחזות שהוא כותב? ביחס לתיאטרון? ביחס לאיזכורי משפחתו? ביחס להיקפו הקיומי המאופייין במילים מן הסוג שהודגם? ביחס לוונדי אלינור אוטיס שאינה אלא קוד של התנהגות? כי מה שאין בה איננו יודעים, ומה שיש בה אינו מספיק כדי להאיר פנס קטן, קל וחומר שדה מגנטי גדול. לא הטעות, לא ההסברים, לא "ספר הנכתב מפי מלאכים, שדיברו אליה (אל המחברת) ברמקולים", כעדותה של בעלת הדבר, יכולים לפטור טכסט מעגינה וממחויבות ממשית כלפי קוהרנט ברור ומעוצב, אלא אם כן שוכנענו מראש שמלאכים מהווים נסיכה ספרותית מקילה, וממילא יתדרדר הטיפול הביקורתי, בעיקבות מושאו, לעבר מחוזות ידועים של "דג הדייר".

"וכלן אמתות חלקיות"⁶, טוענת המספרת כנגד מבקריה, בעוד היא מקיימת בפועל, ממש, עולם חלקי. ובכן, אין אמתות חלקיות, הדברים אינם ניתנים לחלוקה אפירוראלית: אין דמות חלקית, ספר חלקי, והדברים אינם ניתנים לחלוקה אלא אם כן נשעה שיפוט — אלא אם כן נגדיר את מוסר הסופר של ע. כ. כרמון כמוסר חלקי. זבולון לייפציג אינו יכול להיות קיים כ"מהות הנמשכת לכיוון השדה המגנטי של וונדי אלינור" ותו-לא, בעוד שלכל השאר והדבר אין המספר בעצם נוטל אחריות ספרותית. וונדי אלינור אוטיס אינה יכולה להתקיים כ"מחוז מגנטי עלום" (בעוד מה שלפנינו נפרט לפרוטות של תיירת אמריקאית בלונדון המשמיעה משפטי-יסוד אינטלקטואליים-למחצה) והגילוי העז של אותה "הפעילות האינטלקטואלית" שמגלהים השניים (כאן, אגב, מצוי האקוויואלנט הקרוב ביותר למשהו שאפשר לדמות כ"אינטנסיביות ספרותית") אינו שירת מלאכים, כי המלאכים, ככל הידוע לכותב שורות אלו — אינם אינטלקטואלים. ההכפלה של העולם המדמה ("ואולי נדמה לזבולון לייפציג שוונדי היא מחוז עלום ולכן הוא נמשך אליה"), בלא שתוצג כוואריאציה אפשרית מראש, היא חלק מן השקר הפנימי המוסכם עליו מושחתת "תוספת הערך" הספרותית שהרומאן מבקש להקנות לעצמו כיציר שירתם של מלאכי שרת הפוטרים בחסדם סופרת ישראלית מצויה מעבודת סיופוס מפרכת של ריבוד ושינוע, שיובילו את המיפגש וונדי / זבולון מן התחום הבלתי-אפשרי והמנומק בצורה שיקרית כ"מוסיקה מוזרה, שלא לבני תמותה נועדה" (שם) אל תחום הדיון של בני-התמותה, ובהקשריהם האפשריים (והם עדיין רחבים דיים)

יובהר כיצד ולמה נמצא זכולון לייפציג בלונדון, שזכולון לייפציג הוא מירקם מצופף של תאי עור ובשר, ואינו מורכב מריקמה של אטריבוטים מילוליים, ושוונדי אלינור אוטיס חלל לה כבטנה, מין בור פעור מלא וממולא פחדים, ולא קוד התנהגות ותודעה עצמית מתחכמת. הפער בין הבלתי־אפשרי, שמנסה מחברת 'שדות מגנטיים' לחולל, לבין האפשרי הוא כפער שבין כתיבת הדבר עצמו לבין כתיבת כל דבר אחר, שאינו הדבר ככבודו ובעצמו. מערכת משפטי־היסוד והאמיתות האפשריות של 'שדות מגנטיים' אינה מצויה במחזות הפשטה בלתי־אפשריים; היא היתה צריכה להימצא במחזות ממשיים ומעוצבים כדבעי — קודם־כול מעוצבים כדבעי — והעשויים מתשתיות ומחומרים של ממשות. לא כישוריה הערכיים של המחברת ליצור "מוסיקה מוזרה, שלא לבני־תמותה נועדה" מצויים בתשתיותיו של הטריפטיך — אלא אי־נטילת מחוייבות מוסרית ואמנותית. לא רק בני רשף יגביהו עוף — גם חוסר־מחויבות אוורירית זה שאין לו רגליים — מחפש לו מחזות גבוהים, מדומיינים, ובתוכם, רק בתוכם, אפשרי לו להתקיים.

ד. ניסוי ותעייה ב"שדות פלמ"חאיים" של הרומאן החדש

"כאילו נכתב הספר במעין וידאו־טייפ קוסמי, באצבע אלוהים [!]. כדימויים הללו מרחף אוקסימורון, שמרכיביו הם עולם בארוקי קסום ומודרניזם משוכלל של העידן הטכנולוגי. ישן וחדש דרים בספר בכפיפה אחת: ארבעת המימדים של תורת איינשטיין עם ארבעת קצוות הארץ מן האסטרונומיה התלמאית, המבוססת על תמונת־עולם הירארכית כשמלאכים בראש הסולם. ונדי, כמלאך קצוץ כנפיים, חוזרת אל מחזות ילדותה. התשוב?"

ז. שמיר, "ניסוי ותעייה — תעייה ב'שדות מגנטיים'

תהיה על נתיבם", 'עכשיו' 37/38

כותב שורות אלו לא היה טורח לתקוף את מערכי האטריבוטים הפרילימינאריים, האופייניים למכותבת בשמה הקדוש של ה"טוטאליות של האמנות", ו...ודאי שאין עלי לתקוף "אמיתות חלקיות" שהשליכה גב' כרמון על פני מבקריה בהותירה "אמת אחת, גדולה" — במחוז עלום. בוודאי שאין לתקוף, בפירוט ובאריכות מעין זו, את הדיפוסיה הפנימית המעצבת כל בדל של ממשות לכדי מטאפורה מוגבהת ולכדי מחזות של מלאכי שרת. בוודאי ובוודאי שקצרה ידו של רצנונט שכמותי להחזיר אל מכונם את הקריטריונים הבסיסיים של ביקורת הספרות שנונחו באופן מכיב ומשפיל (משפיל את הישגיה הוודאיים של הספרות העברית החדשה), ואין כוונתי כאן למערכת של קריטריונים עיליים, אלא למערך של שאלות פשוטות, בסיסיות לגמרי, כגון מה מעוצב ומה אינו מעוצב כראוי, מהי התבנית הפנימית, ומתוך איזו ממשות ספרותית היא נובעת, מהו היחס הפנימי שבין המילים לבין החוויה והממשות המתוארות באמצעותן. אלא שאין קריטריונים אלה תקפים בעת שמצטרפים להעלות את המירקמים הללו הדיפוסיים והאמורפיים למדרגתם של מלאכי שרת המטפסים על סולם מטאפורי רעוע. אלא, וכאן מצוי ההיבט המרכזי של העיניין — התבנית והתמונה הכללית, המצטברת, של הסיפורת העברית החדשה, מראה פניה כשמצטרפים את ע. כ. כרמון. לא שאלת מעמדה והישגיה האישיים של המכותבת עומדת כאן בעצם לדיון מרכזי. הללו, למרות כל הנאמר כאן, אינם יכולים להימדד בפאקטורים מוחלטים של חיוב או שלילה. ההיבט ההיסטורי, עצם הפריצה של טכסטים כ"נעימה ששון" ו"אם נא מצאתי חן", מאזנים את התמונה הכללית — הללו הישגים ודאיים של הסיפורת העברית כולה, ויש להקפיד ולהגדיר שהם קיימים בתוך תחומי הדיון שלה, מוערכים לאורה ובהקשריה של ספרות זו, וערכיותם אינה עניין שבחריגה לכיוון מפקפק של מלאכי נייר. אם כי גם הישגים אלה אינם יכולים להטות משפט, הואיל והתשתיות, שורשי הסיפור הניגלים לעינינו בטכסטים הכרמוניים האחרונים, מצויים בשלב של דירדור מתקדם. מעבר לאזהרה חמורה ויטירנית — לא האפשר, שצריכה להיות משוגרת למכותבת ע"י ביקורת הספרות, אותה תחושה האומרת שעוד... לה אחת שהיתה מוסיפה זו לטריפטיך — די היה בה כדי לגלות את מימדי השקר וההטעה הפנימיים. נראה בעליל, כי כל סכנותיו הממשיות של העיסוק המטאפורי קמו והפכו ממשות מבהילה של דילדול והתדרדרות לכדי אמורפיה מוחלטת, כל כך רפוי ומדולדל, עד שאינו מציינת לחבניות

הפנימיות המבקשות להיות מעוצבות בתוכן¹¹. כל נבואות הלב, כל האזהרות מפני מבוכים פרלימינאריים ומישחקים באניגמות משונות, מקבלות כבר דומיננטיות מוחלטת. כפי שכבר נרמז, אין לנתק את מיקרה עמליה כהנא-כרמון מההקשר הספרותי הספציפי, וככל שמכותבת-הדין מצויה בסוד שיח וצקון-לחש עם מלאכי-שרת באמצעות כלים יום-יומיים כרמקול, ככל שנאכתן ניסיון בריחה ממחויבויות פואטיות כלפי הקיים והמעוצב בספרותו — אין לפנינו חריג מכל היבט של תהליך ספרותי כללי.

כפי שכבר הוזכר, משוייכת עמליה כהנא-כרמון לדור-המדינה בספרותו (מושג לשון שקבע בהצדקה ניכרת גבריאל מוקד ושרבים סיגלוהו לעצמם), אלא שקריאה קשובה בטכסטים כגון "באר שבע בירת הנגב" תגלה את העגינה שלה בשוליו המאוחרים של העיין הפלמ"חאי בספרות. ידוע שהשבר הסטרוקטוראלי של ה"רומאן החדש" בצד ההתגדרות האליגוריסטית¹², שהגיע אל מירקמי הסיפור של דור הפלמ"ח "דרך" דור-המדינה, בקיע את כלי הביטוי ומקורות-הנביעה שלהם והותיר אותם חצויים בין קליטת מאטריה באופן פשטני, וקליטתה ועיבודה ו"פליטתה" באופן "מורכב", "רב-משמעי", "רב-רובדי" — אפליקאציות שהגיעו לשיא נלעגותם ברומאנים עתירי חוכמולוגיה אם כי מפוררים מתוכם. אין להיחפז ולקשר את מכותבת-מאמרי עם דור הפלמ"ח בספרות. ברם, תהליכים מסוימים שעברו על המיגזר הפלמ"חאי בספרות זוהו כקיימים ואף צוברים עוצמה בטכסטים הכרמוניים. נראה, כי שבר מסוג זה לא ניכר לעין ביקורתית בפרוזה האתחלתית של ע.ב. כרמון — כל עוד כופפה את ההתלעלעות הלשונית והאניגמאטיות לטובת מיבנה מוקפד של סיפור קצר. זה שייחד את ע.ב. כרמון והציב אותה בעמדה אנטאגוניסטית כלפי דור הפלמ"ח, והוא אשר הציל אותה מפני השבר שקרע לגזרים את כל מה שנחשבו "יהשיגו" המאוחרים של אותו דור. אני טוען — העגינה של המספרת בדור הפלמ"ח מהווה נתון רב-חשיבות, ובצמוד לכך — הבקע הפנימי שהוא אחד ממאפייני הדור ההוא חלף ועבר, אם כי כמאוחר, על עמליה כהנא-כרמון.

יקצר המצע מלפרט את הדברים, ואסתפק רק בניסוח מצומצם שיצביע על כיוון חדש לדברים. ואין מדובר כאן בהתנסחויות פשטניות, אם כי נכונות בחלקן כגון "כפי שהגמל המעופף של הפלמ"חאי המתפורר אינו סיפור על 'סופרים', כך 'שדות מגנטיים' אינו סיפור על מחזאי". גם המחזאי גם הסופר אינם אלא ניסיון ל"מורכבות בכל מחיר". במילים ברורות: לא המחזאי ולא הסופר מהווים כאן בעיה (אלא לכל היותר, להלל המחפשים אותם בנרות), אלא הבעיה היא היחס הפנימי בין מאטריה לבין משמעות, היכן מצויה אי-נטילת האחריות למילה, למשפט, לדמות, ובעיה זו חופפת בעצם את עקרון ה"ניפוח הפואטי": היכן חופפת ה"מישוואה הקיומית בכל מחיר" את מקום הרצף השפוי, והיכן הופכת מלאכת הסיפור (שהיא ככל הנראה מפרכת מדי, ולכן נזנחת במהירות) למלאכה בנאלית, טפלה וזניחה, בבחינת משהו מיותר לגמרי — אפקט רב יותר מושג ממילא באמצעות שאלון מתמצת בשיטה האמריקאית הידועה, כמיון תמצית של סיפור ודרכי סיפור:

"רגלי חרס. האם התכוונת כמושג זה במשמעות [!!] של: א. יסוד רעוע. ב. כתמים בשמש מטאפורית" ('שדות מגנטיים', עמ' 232).

העדפת החוויה המפוברקת, המורכבת למראית עין, המרשימה, על ניסיון יגע של ריבוד סיפורי, תהליך כללי (המשותף לדור-הפלמ"ח המאוחר ולמכותבת) שבו ה"ספרות" כהתגלמותה העקרה, כמורכבות אניגמאטית, נהפכת להיות כיסויו האחרון של הקבצן הספרותי.

לא יקשה להתוות מסלולי מהילה ודילול נוספים, הבאים לידי ביטוי במין ריאקציה מהופכת — כל אשר אינו אלא מימי ומדולדל מקבל "גבישיות" שאלונית ומורכבות אפליקאטיבית. ה"עיקר הפואטי" הפך להיות דיון ליטראטי עקר, שמשמעותו בעצם כירסום במלאכת הסיפור. (שוב, ראה את השאלנות ל"הבהרת המצב" ב'שדות מגנטיים', ראה הפרק "מסיכת המוות" שהוא שיאה של מלאכת פיכרוק סמלים וסימולאציה גלויה לעין, המאופינת שוב ושוב, בהזדקקות לדמות ה"סופר", ראה מה תפקידם של ה"סופר" וה"ספרות" ביגמל המעופף ודכשת הזהב' למגד).

החוקר שיגיע לכדי בדיקת סיפורת דור-הפלמ"ח בקו לינארי של זמן ייווכח לא רק באינטנסיפיקציה של הזיקקות לדמויות של "סופרים" ו"מחזאים" ויאלץ לאסונו לבדוק לא רק את משמעותה בקונטקסט; הוא יכיר גם בעובדה נוספת, מעוררת עניין לא פחות: ככל שמתרחקת סיפורת זו מחזויות היסוד שלה, הולכת מחויבותם של מספרי הדור ל"מאטריה" ופוחתת. אותו כיוון שהוביל חלק ממספרי דור הפלמ"ח לכדי

בדיחה מתמקיינת, דה-דיסקריפטיבית¹³ של מאטריה, הוא שהוביל לכדי ירח בעמק אילון ו'שדות מגנטיים'. התבניות והמיסגרות המירו כאן את מקום המאטריה, הדימוי והמטאפורה את מקום הדמות, ובמקום ממשות וקונקרטיזציה — באו מערכות ליטראטיות מתוזמרות באמצעות שיכבה של אינטלקט. תוצאת הדבר הזה היא ברורה ואינה משתמעת לשני פנים: הרגע בו נוכח הקורא הקשוב לדעת שאינו קורא סיפור, אלא מערכת סימולאטיבית, הדמייה של סיפור הסיפור, אשר אינו אלא תהליך גם ופשוטי ברומאנים של תמוז וכיוצא בו (קל להגדיר את יחסם לצמתות מרכזיות של הסיפור בלשון: "איני מתכוון לזה ברצינות, זה רק ספרות"). מה שאינו אלא החמור שמתחת לפרוות האריה, וגם פרוות האריה ניגלית קל-מהרה כתחפושת פורים מקארטון וראפיה, מקבל כאמת מימדים של החמצת העיקר בטכסטים הכרמוניים. ההחמצה כעקרון-יסוד להבנת סוג הטכסט הזה ואופן הטיפול בו מהווה עקרון-יסוד של התיאור הביקורתי שבמסה זו.

אלא שלא העיקרון, אלא מימושו המדאיב הוא העיניין — כאילו נוכח הקורא לדעת שדמויות מרכזיות בטרפיטיך וברומאן מקוצצות לחצי. החצי האחד לא קיים, והחצי השני פרום לעיניך באופן מדאיב¹⁴. גם חייהם הסמויים ביותר נתונים באותו הקשר של "ספרות". דהיינו מה שעליך לגלות מעצמו נכתב מפורשות, כאילו התרשלה והתעצלה ידה של המספרת להשתיל את הפרום והגלוי-לעין בין השיטין של מירקמי הסיפור. בבקשה: "אני, יש לי מיגבלה."

רחשי כבוד, אמון, אהבה, שאיפת השלימות, דביקות. על חמישה אלה עומד עולמי. קיימים כמוכב גם חילופיהם: פציעת רחשי הכבוד, פציעה באימון, פציעת האהבה, פציעת השלמות, והיעדר האמון, היעדר האהבה, היעדר השלימות, היעדר הדביקות. ואם כי אין זה שייך לעניין הנדון, ייאמר כאן אלה עלבונות. המעוררים תגובות, מכל גוון בקשת אשר מן חמה ועד ויתור וסליחה (...) הרצון הטורף, אסוני, לראות את האדם בעל משמעות, לראותו מוצא דרך, להתקרב יותר, ולו קמעא, אל צלם עצמו הנכון (...) "וכו' וכו'." וכך על פני עמודים רבים של טריפיטיך.

האם זה הגילוי המידי, הזול, של עקרונות חיים, שהם ככלות הכול תולדה של ניסיון חיים (וליתר דיוק — צריכים להיות תולדה של ניסיון חיים), המקבל כאן ממדים של "אינסטנט ספרות" (מוכן לאכילה תוך רגע, רק להוסיף מעט סוכר כדי למחות את הטעם הטפל)? הקורא מוזמן לשית ליבו לעקרון ה"הדרגתיות הפנימית" הפועל בתוך הטכסט: גם כאן אין ויתור על טראנספיגורציה לכיוון ספרותי מפורש — אלא שגם אם היינו מקבלים וידי זה כמות שהוא, בלא לתהות על דרכי המימוש של המספרת — עדיין ההיודור שלו מצביע לכל המעט על משהו פרום, אוניפורמי, מה שאינו תולדה של ניסיון-חיים ממשי — אלא של ניסיון בריבוד ספרותי, ולכל המרוכה מצביע הדיגום על דמות של קארטון, וממילא אין ממה להתרגש כי הכול מילים. על הקורא המדוכדך לפעול על-פי עקרון "מיסטר בלאק" הידוע מספר האנגלית למתחילים, על מנת להפיח חיים בדמות שהיא תולדה של יותרת ספרותית. למשל: איזה מחזאי הוא זבולון לייפציג? האם הוא שייך לדור הפלמ"ח? (לפי גילו המשוער)? איזה מחזות הוא יכול לכתוב? והאם האמירה ה"ארס-פואטית" שלו "לראות את האדם בעל משמעות" היא אמת או פארודיה? דממה. פרטים אין. מהר מאוד אנחנו נוכחים שכמו הגמל ה"סימבולי" של אהרן מגד, גם לייפציג שינן בע"פ מתוך איזה "פירסט רידר" לאנשי-רוח.

וצריך להבהיר: איני בא כאן בשמה של שלילתה של פואטיקה, והצעת דגם חליפי; איני בא בשמה של "הטוטאליות של האמנות", ואין לי ויכוח עם כרמון על דבר קונצפציות אידיאיות. הללו מוצאות מראש מחוץ לטווח דיון זה, לא רק כיוון שהן קיבלו דיגוש לא פרופורציונאלי במהלכה של הביקורת העוקבת את הטכסטים הכרמוניים — וגם בהקשר זה, אגב, לא התהווה דיון ממשי, אלא דסקריפציה של הדברים. וכמאמר מוסגר — יש משהו דהוי ורפוי בקונצפציות-היסוד (המוגדרות ע"י א. בלבן "כובריסטייות"), אך גם — ובעיקר — בלתי-ניתנות למימוש מלא, והן: התנייתו של האחד באחר, ובכך ננטש באיזה אופן הגרעין הקשה של התימה והדמות שאינה נותנת מנוח לספרותנו — דמות "הצעיר הבודד". נעלה מכל ספק: קיים סוג של אנטאגוניזם בקונצפציית-היסוד של ע. כ. כרמון, עמדת מוצא שונה באופן חותך וברור בהשוואה למהלך-החומרים השגור של שאר מספרי דור-המדינה. כתנאים אחרים של מימוש עקרוני ומוקפד של הקונצפציה, ולאחר שמולאו כל תנאי-היסוד הספרותיים, דהיינו, שהקונצפציה אינה מיסתור

אמורפי מפני מימוש קשה ומסקני של הדברים — אד אבסורדום, לפעמים — היה בפואטיקה ובקונצפציות הכרמוניות כדי להציב שדה מגנטי מנוגד למיגזרים אחרים של הפרוזה במהלך שלושים שנותיה האחרונות. לכשעצמי, אין לי ספק שהבריחה אל תוך הוויה ליטראטית וסימולאטיבית אינה אלא חוסר העזה שבעימות עם הקונצפציה, עין בעין. בנקודה זו יוצרים התהליכים, תהליכי ההתפוררות שעברו על דור הפלמ"ח והתהליך העובר על כרמון, צומת מקשרת. האכסטרוברט שבטופרת מתורגם באופן מידי למערכים ליטראטיים. לשון הדיכוב, מתחילתה ועד סופה, הופכת להיות לשון מטאפורית ואידיוסינקראטית — כי את מחירו העיקרי של התהליך משלמת ככלות הכול הלשון.

ה. לשון המראות כיסוד רעוע

"אין ספק שדרך המסירה של סיפור זה ('שדות מגנטיים' — א.ג.) היא מאנייריסטית באופייה. האופי האינטלקטואלי המובהק המאפיין אותה, הקפדנות הרבה בעיצוב כל פרט ופרט, החותרת להעניק לפרטים השונים אינטנסיביות מירבית, ההטרוגניות של החומרים, והוויתור על הציר העלילתי לטובת ציר אחר — כל אלה תווי היכר מרכזיים של המאנייריזם (...). הסיפור פונה אל כשריו האינטלקטואליים של הקורא... (...). סיפור זה הוא חריג (...). הקובע לעצמו רמה נפרדת בהשוואה לכל הנכתב היום בספרות העברית"¹⁵.

דברים שמקבלים מימדים של בדיחה חרוטה בסיפורת המאוחרת של דור הפלמ"ח — מועצמים לכדי מימדים קאטאסטרופאליים של מפולת בספריה של ע. כ. כרמון. ממדי המפולת עולים בחזקה כשמדובר בקוורום "ממשיכי דרכה" של ע.כ. כרמון — אצלם הלשון היא ההתרחשות הבלבדית והבלעדית והמוחלטת, וכבר אין אצלם בעייה של "דומינאנטה" שהיא ביחס למרכיב אחר — כי ן מרכיב אחר. הלשון היא הראי אשר למולו יתעוות הקוף. בבקשה:

"מה עושה אז הנעזב מאחור, הקופה המפוצחת, זה שמעדיפים עכשיו אחר על פניו, כל סגולותיו בעיניו ארסנל (!!) מיושן, שאיבד כוחו, עתה שקסמו בעיניים יקרות לו סר, מה הוא עושה?"
 מעבר לאיצבוע המפורש שיש בדיגום הזה לדברים בהם טיפלנו — עקרון התנייתו של האחד באחר, והריפיון הנובע מכך — כדאי וצריך לבדוק לאן דיגום זה מוליך. השאלה היא לאן מוליכות המילים. שהרי אילו לשון מונולוג היתה לפנינו, מן-הראוי היה לנקות את האפליקאציה המעין-סינקדוכית ("הקופה המפוצחת"), הבאה לקשט את המשפט הנירפה, כדי להעניק לו "תוספת ערך" מטאפורית. (צריך עדיין לבדוק אם באמת תוספת-ערך לפנינו או סתם אטריבוט משכילי אירוני). ואם לחלופין ניאחז דווקא ב"עיצומה" של האפליקאציה הזאת, וננמק אותה כגיחה אפשרית של זרם-תודעה אל תוך המירקם — הרי שאין כיוון זה יכול לעמוד בזכות עצמו, הואיל ואין לו משקל משלו, אלא רק כאפליקאציה, כקישוט. נעלה מכל ספק שהלשון בטרטיפטך (משל) מהווה נסיגה מבורכת מההתלהמות, שאכלה כל חלקה טובה ב'זירח בעמק אילון', אלא שעדיין אין לפנינו חדירה אל מירקמים זרם-תודעתיים או תת-תודעתיים במפורש — לפנינו נקיטה בדרך אמצע, שאינה לכאן ואינה לכאן — השככות הרפויות ביותר שבלשון מנסות כאן לקיים מלאכת דיוקים (שכשלעצמה היא מעניינת למדי) — אלא שבהקשרו של הטרטיפטך זוהי לשון של נייר; על הקורא ניטל לקרוא מילים, והמילים יוצרות כאן שיככת-מגן בפני החומר. כללו של עינין — התוצאה היא שוב מודיפיקאציה לשונית, שיש לשייכה לתחום אחד ובלעדי — תחום הליטראטי.

שתי הוואריאציות הלשוניות, זו המוגבהת והמאפיינת את 'זירח בעמק אילון', וזו הנמוכה המאפיינת את הטרטיפטך, פסולות מראש, והפער, כלומר השיככה הנוצרת בין הלשון ובין המאטריה, אינו פוחת בשל תהליכים של הגבהה או הנמכה: "כואה, כואה אל תוך האור, שזה הכור המצרף. ומהו אשר כאבן נגול, משחרר הששון, ערגון העקידה, והתקווה לעלות על המוקד" ('זירח בעמק אילון', עמ' 39), למשל, יוצר פער בין מהלך שגור של חיי נועה טלמור, לבין מין מוד ריטואלי, מדומיין, כאילו אין לפנינו אלא מחזה-תחינות ימי-כיניימי, המציג סוג של פורגאטוריום קיומי. הפער בין רמות אלו יוצר לא פעם משמעויות גרוטסקיות בלי דעת. מכל מקום: אפשר והמתח והאינטנסיביות הלשונית קיימים ביתר-שאת דווקא

בוואריאנט ה"גבוה", בעוד הוואריאנט ה"נמוך" מצוי כולו בתוך ריפיון והפך חלק מן האמורפיה הכללית. מושכלות ראשונים: הלשון אינה מודיפיקאציה נפרדת ובדולה לעצמה: הלשון היא כלי ולא מטרה — אלא אם כן תובאנה לפנינו הנמקות אחרות, שתחרנה את החריגה הזאת. הלשון אינה יכולה, על כל פנים במיסגרת נובליסטית או רומאניסטית, להוות עיקר, אלא אם כן נשוכנע מראש בקוהרנטיות האפשרית של הדבר. מה שנראה יסוד ומסוד בעיניהם של מבקרים רבים אינו בכחינת ברור מאליו ומעבר לכל בדיקה ערכית. שוב, על עקרון יופיטר והשורר שכבר אזכור ייאמר בהתגדרות — הקולילפיקאציות הג'ויסיות, העגונניות, אינן בכחינת מיצוע שגור ומוכן מאליו, ויש בהן כדי לרמז על כיוון לא-צנוע מיסודו — מה גם שהתגדרותה של המספרת קוהרנטית רק לגבי שיכבה אחת מסויימת כלשון, וגם זו אינה נמדדת כהישג תמיד ובכל תנאי, והרי אין מכותבת-מאמרי קרובה כהוא-זה לענקי הסיפורת.

הלשון היא הראי אשר למולו נשתקף — ולעיתים נתעוות. היא מהווה אמת-מידה מצפונית לסופר כאשר הוא. כמעט והייתי אומר: מי יגלה עפר מעיניך קורצוויל! כדי שהדברים יחזרו לממדיהם הנכונים¹⁶. ובמילים ברורות: "ערגון העקידה" ביחס לנועה טלמור וכיוצא בזה ביחס לאשר טלמור וכו', אינם מצביעים על פרופורציונאליות נכונה בין מסמן ומסומן. אלא על חריגה מכל יחס פרופורציונאלי ממשי. על ניפוח ליטראטי, ניפוח מימדי-היגד מעבר לטווח האפשרויות וההשלכות הממשיות והאפשריות של הסיפור, סוג של העמדת-פנים ותור-לא. מקרא חוזר-ונישנה במערכת ה"ביקורתית" וה"מחקרית" המקיפה את עמליה כהנא-כרמון כמין פורמאלין איננו מוצא איזו שהיא הצדקה עקרונית או טיעון חדש ל"פולחן זוטא". — בעצם, ניתן לסכם את סך כל ההיגדים הביקורתיים בקטע של אכרהם בלבן, הפותח את הפרק.

לא אנקוט דרך של ויכוח עם קטע זה, אין הוא אלא דיגום לביקורת המותרת קל-מהרה על אמות-המידה שלה, ואוחזת קל-מהרה לא פחות במערך-קריטריונים מדומיין. גם המאנייריזם המצוין בדיגום קובע לעצמו ערך ורמה נפרדת, וזאת אם נסכים מראש שמאנייריזם כאן הוא נכון ואפשרי — ודווקא בהקשריה של עמליה כהנא-כרמון — כהגדרה שעיקרה חיוב. כך או כך, הטיעון הזה וגם אחרים לא קרבים כדי זרת לבדיקת פרופורציות ממשיות: אין לפנינו טיעון ביקורתי כלל. המסקנה היא מכל מקום אחרת — אין להחיל אשם מוסרי-ספרותי על המכותבת — האניגמאטיות, הליטאראטיות, הזיוף הלשוני, האמורפיה, הקיום ה"ספרותי" כמטאפורה חסרת-אחריות, ההתמוססות אהדדי של ה"אינטלקט" (כמרכיב ספרותי!) אל תוך הסיפור והסיפור אל תוך האמורפיה של האינטלקט, הקיום בתוך תחומי הנייר (— דבר שבלבן מכנה בטעות "מאנייריזם") — כל אלה אינם בעייתה הספציפית של עמליה כהנא-כרמון, אלא של מה שהולך וניגלה כמראה פניה האפשרי של הסיפורת בשני העשורים האחרונים, והרקלמה הידועה והמוכרת מראש של "יסוד רעוע, כתמים בשמש מטאפורית" מהווה מיצוע כללי של סיפורת מתפוררת, בהזויה של האמורפיה, כישלונות בלב הצלחות מדומות*.

* לעונג לי לציין שמאמר זה נכתב ברוב הביקורת הלוחמת של מורי-ורכי בביקורת שהוא גם מארחי כאן, למרות (ואולי בעיקבות) אי-הסכמה ביני ובינו בהערכת חלק ניכר של התופעות הספרותיות שהועמדו לדיון כאן. (א.ג.).

הערות

- (1) הדברים אמורים, למשל, במאמריה של עמליה כהנא-כרמון "ויכוח יוסף אל אחיו" ('מעריב', 1966) ו"וכולן אמיתות חלקיות" ('משא'), וראה להלן.
- (2) דן מירון, 'הפנקס פתוח', שיחות על הסיפורת בתשל"ח; הוצ' ספרית פועלים 1979; להלן עמ' 95 ועמ' 101.
- (3) נ. קלדרון; "מעשה חושב" (רצוניה על 'יורח בעמק אילון') בתוך חוב' 'סימן קריאה' 1.
- (4) ש. זנדבנק, 'להתכזב על הצדדי' (רצוניה על 'יורח בעמק אילון') בתוך חוב' 'סימן קריאה' 1.
- (5) גלית חזן רוקם, 'הספרות', 32-33.
- (6) ובאשר להיבטים הגרוטסקיים, המדכדכים, המתהירים, מפוצי-עצמם, כפי שהדברים באים לידי ביטוי באינטרפרטציות "עצמיות" של המספרת ליצירותיה-היא, ראה שני המאמרים המוזכרים בהערה 1.
- (7) ראה 'יורח בעמק אילון', בפרק "מסיכת המוות".
- (8) זיוה שמיר, "ניסוי וטעייה: טעות ומסה" (רצוניה על 'שדות מגנטיים', 'עכשיר', 37/38).
- (9) ראה מאמרי "טווח הישג האפשרי בפרוזה של שנות השישים בספרותנו", גל' המוסף לספרות של 'מעריב', פסח תשמ"ג.
- (10) ניסיון מובהק ומודע לעיסוק בז'אנר הזה בסביבתו הקרובה מצוי בקטעי הסיפור שפירסמה ע.כ. כרמון

- בחוב' 'סימן קריאה' 10.
- (11) זאת אם קראתי נכון את הפרקים שפירסמה ע. כ. כרמון בגליונות ראש השנה תשמ"ד של מוסף 'ידיעות אחרונות'.
- (12) על האליגוריה בסיפורת העברית ועל ההבדל הדק שבין אליגוריה, אליגוריזאציה ואליגוריסטיקה, ראה בספרו של אורי שוהם 'המשמעות האחרת', פרק שביעי ושמיני.
- (13) היבט זה חריף במיוחד בטכסטים המאוחרים של חיים גורי, 'החקירה' ו'סיפור רעואל' נאולס אין לכך נגיעה במעמדו של גורי כמשוררן וב"רומאנים" המדורדרים של תמוז המאוחר.
- (14) דברים אלה נאמרים כפארפראזה על המבקר קאולי — שהגדיר את דרכי הקישור של הסיפור הפוקנרי כ"מתופר מפנימיותו".
- (15) אברהם בלכין: "ז. לייפציג כותב מחזות" (רצנויה על 'שדות מגנטיים'), 'סימן קריאה' 7.
- (16) יחסו החריף של ברוך קורצוויל ז"ל לזיוף הלשוני בא לידי ביטוי כובש במאמרים כגון "בוסר מנופח ואפס סנוביסטי" ו"בין הפלאי והגלוי"; ועיין: ב. קורצוויל, 'חיפוש הספרות הישראלית', הוצ' אוני. בר-אילן, תשמ"ב.

מינים וזנים

שלושה פרקים ראשונים ועוד שני פרקים מנובלה

א. דורית

א.

היא פגשה בעדנה בגן יעקוב. השמיים היו מעוננים והחולצה החדשה שלבשה, מאריג מחוספס, דיגדגה את עורה. משם התכוונה לסור לבית-הוריה, כדי להפקיד בידם לשעות ספורות את הכלבלב ולהמשיך הלאה למחלקת המיון. היא הירהרה ברוגז בכך כי תיאלץ לשאת את תחושת-הגירוד הבלתי-נסבלת על עורה עד רדת החשיכה, ורק כשתשוב לדירתה תוכל להסירה. לפני כשבוע הנערה נכנסה למשרדה בלשכה לייעוץ לנערת במצוקה ונגה לא ניחשה כי מצבה גרוע עד כי הידרדר לכדי בליעת כדורי נפתלין. אולם בלילה הוחשה למחלקת טיפול נמרץ וכעת, כה בישרו לנגה, היא מתאוששת בחדר המיון. אם תחמיץ את שעת ביקור אחר-הצוהריים לא יהיה זה ניתן לתיקון, סברה, כמו המאמצים שהשקיעה באילוף הגור שקיבלה במתנה; אך למרבה הצער מאוחר מדי שכן הכלבלב בילה את ימי ההתקשרות המכריעים בלעדיה, ועתה לא התחשב בפקודות שכיוונה לעברו.

נגה זכרה בדיוק רב את פגישתה הראשונה עם עדנה, שכן האשה עם הכלב לבשה חולצה זהה לשלה והיה מימד מביך במעמד, כשחלפו אחת על פני חברתה בחולצות תואמות, מושכות כלב ברצועה, וכמו להדגיש זאת לא נמצאה באותה השעה בגן נפש חיה מלבדן. נגה לא התאפקה וחייכה. וכשהשתהו הכלבים לרחרח זה באחורי חברו, התחלף חיוכה בפרץ צחוק עצבני — כל-כך מגוחך הצטייר בעיניה המעמד. אבל כאשר כישכשו זה בזנבו לעומת השני ואיתרה מבט מאופק בפני העומדת מולה, הבליגה, ועל-מנת להפיג את המתיחות, שירדה עליה פתאום, אמרה, צירוף מקרים, פעם ראשונה אני לובשת חולצה זו והנה עוד אחת. אשה זו בת ארבעים, ניחשה נגה, ופניה נעימות מאוד, מייד נתחכבו על נגה שלעיתים נדירות משכו פרצופים את תשומת-ליבה. אולם פעם שניה באה במבוכה — בעלת הכלב כלל לא הבחינה כי שתיהן פוסעות בחולצות זהות, שכן כעבור דקות אחדות בלבד ירדה לפשר ההערה בהגיבה, לא שמתי לב, באמת אותה חולצה. אחר צנחו על ספסל ועדנה פרשה עליו מיטפחת — דקדנות שעוררה את תמיהת נגה שמיידי הבחינה בסיכה מוזהבת דמויית פרפר הנעוצה בחולצתה. זה מבעלי, הגיבה על מבטה האשה שלא נשאלה למקור הקישוט.

אותו צוהריים אפור לא היתה עדנה בעיני נגה אלא עובר-אורח שהחליפה עימו מיספר משפטים ולמרות חביבותה של הדמות האקראית לא התכוונה להתעמק במחוויתיה. בשנה ההיא היתה נגה טרודה ומפוזרת. לפעמים חשה כי אחת זריזה ממנה מנהלת את שיחותיה, עולה ויורדת ממאות אוטובוסים, פורטת שטרות, שוקעת באמבטיות שטישטשו עקבות ארוטיים, שמה בצד עשרות ספרים שלא סיימה לקוראם. מכרים חלפו על פניה בדרכה לפגישה אלמונית, קיצרת נשימה בין שתי נקודות, נוחתת מאוחר או מוקדם מדי, מאבדת מפתחות וכחובות — אפילו שנתה היתה חטופה ומקוטעת. פעם אמר לה ידיד, כי הגור שברשותה אימץ מהרגליה — ריחרח איזור ומיד ניתק מעליו, את המזון שבקערתו כילה בהפסקות ממושכות ובאי-שקט קיפץ מפניה לפינה.

כשעזבה את הגן הירוק בדרכה לרחוב, משתאה לפיח ולעשן במרוצה לעבר קו 5, גמרה בליבה כי אמנם תחזור ותשוב לכאן בעוד יומיים. עדנה הבטיחה כי תביא לדודי, כלבה, קולר נגד קרציות המיועד לגורים.

היא אינה זקוקה לקולר, טענה, ליתר דיוק, אין בו שימוש בעבור כלב מפותח וכוּגֵר כשלה. נגה עצרה אפוסת־נשימה בתחנת האוטובוס, שלא חרג מהרגלם המגונה של כלי־תחבורה ציבוריים להתמהמה דווקא כשהם דרושים ביותר, ובנוהג נפסד זה חיקו דרכי תעודות, טפסים וכלי־בית הנוטים להיעלם בשעת דחק, או ידידים השוהים בחו"ל כשכתפם התומכת מועילה במיוחד, וחשבון בנק הולך וכוחש — שלהבת חייו תלויה על בלימה — בפרט באותו שבוע גורלי כשמוצר שנכספת לרוכשו חודשים ארוכים מוצע למכירה במחיר נוח.

כבעיות־חירום דומות החליטה נגה לעצור מונית, ובעודה מרותקת לספרות המאירות שפעילות־ליבה הדביקו את קצב מרוצתן על לוח המונה, תמהה כיצד הצליחה הנערה לבלוע כדורי נפתלין. לפני כשנה איכסנה בארגזים ספרים ומחברות ששימשה כסטודנטית לפסיכולוגיה והינחזה כשהתכוננה לבחינות בבית־הספר לעבודה סוציאלית, ואז פיזרה בין הכרכים, ששורות רבות בתוכם הודגשו בקווים אדומים, כדורי נפתלין לבנים ומחוספסים, והריח החרیف שפרץ מהחבילה, סיחררה וצרכ את עיניה. היא לא ידעה אם לפני שבלעה הנערה את הכדורים המסה אותם במים חמים, או נלעסו מוצקים זוהרים עד שהתפוררו בחיכה. האפשרות האחרונה שילחה צמרמורת בגווה גם אם בשני המיקרים התוצאות היו שוות. משום מה העדיפה כי הנערה תבחר באפשרות הראשונה.

היא האשימה עצמה: כיצד זה לא ניחשה כי הנערה תבחר להתאבד, ומדוע הניחה לה לשוטט בחוצות כשבקודקודה המופרע מדלגים רעיונות פרועים. לאחר שפרעה חובה לנהג המונית, גילתה כי היא מאחרת מזה עשר דקות, וביאוש הירהרה בכך כי הפסיכולוגית הראשית מרת צור ממתינה לה ברגע זה ליד מיטת המתאוששת, וכמעט פרצה בככי כשגילתה כי הוריה אינם בבית, ומכיוון שלא העזה להפקיר את רהיטיהם לחסדי הגור המשחית, צילצלה בפעמון השכנה, הגור בזרועותיה, אפילו הטילה ספק בכוננותה לארח במעונה את החיה הלחה. אולם גם כאן לא נפערה בפניה כל דלת ובשנית הבזיק בה היהור על שירותים שבשעת־חירום אינם נחלצים לעזרת הפונים אליהם, ושוב יצאה לרחוב ועצרה מונית, נואשת כליל, מתעלמת מההוצאה הכספית, מגרשת כל דאגותיה ומפלסת נתיב לתקווה אבודה מראש, כי תדביק, ולו אף תפגר במעט, את איחורה.

ככניסה לאיכילוב עצרה שומר המציץ בחיקים ואמר, זה לא גן־חיות פה, תשאירי את הכלב בחוץ, וברגע זה פרקו מהאמבולנס אלונקה עם פועל בסרבלי־עבודה, שגנח, ודם טינף את כפו ושולי שרוולו, ונגה הביטה הצידה — דם ובשר עוררו בה בחילה למרות שקיימה יחסי מין בהתלהבות, ובעוד שאלתה, איפה אשאר את הכלב, נבלעה בשאון האלונקה שהתגלגלה במיסדרון ונבלעה בדלת משמאל, שנבקעה במחציתה כים־סוף וקלטה פנימה את הפצוע, התקדמה לעברה בחזה מובלט וגא הפסיכולוגית הראשית, התנצלה על איחורה בפנים נקיות מצער, ובתום התלבטות קצרה נגה הודתה כי בעצם אף היא מאחרת, ותוך כדי דיבור הורתה על הכלבלב באצבעה והוסיפה: אסור להכניס כלבים ולא היה לי היכן להשאירו. הפסיכולוגית הוליכה את נגה וכלבה לעבר זקיף במגרש חנייה שלידי הכניסה, וציוותה עליו כי יקשור את הכלב לרגל כיסאו. נגה היטיבה להכיר את נימת הסמכות שבקול האחראית עליה, אפילו העריצה אותה בגינה שכן היא עצמה, חשבה במורת רוח, אינה מעוררת יראת כבוד בזולתה, ולא אחת תהתה אם אין העדר הטלת המרות באישיותה פוגם בכושרה לשמש יועצת לנערות במצוקה. אפילו סיימה את כתיבת המאסטר שלע־עתה פרשה ממנו, ונניח שכעוף חכם הפליגה מעבר לו — דואה קצוצת כנף ככלובים אקדמיים — לא היתה מסגלת אותו הילוך־מנהיגים שהרעישו בו העקבים שלנעלי הפסיכולוגית. בתום היסוס בן שניה שמצא לו ביטוי בעיני השומר, אך לא בדבריו, ושנמחה כשרידי ארוחה משולחן מול עמידתה הכוטה של מרת צור, נקשר הכלב לכיסא, וכשהתרחקו השתיים במעלה שביל־האספלט תוך רצון משותף לתהות מקרוב על מצב המטופלת, שלשעה קלה הוצאה מרשותן ונאספה תחת כנפי רופאי גוף, הבחינה נגה מזווית עינה כי השומר ליטף את הגור מתחת אוזנו.

סוף־סוף נכנסו לחרר־המיון. הנערה שכבה על מיטה מאחורי פרגוד ירוק ומעל שמלתה חלוק חולים, וכלל לא הגיבה כשהסיטו את הווילון ברעש ומרת צור, נגה ורופא צעיר הציצו בה מתוך חרדה אמיתית אשר תיכף התחלפה בתחושת הקלה, שכן גילו כי הנערה שרויה בהכרה — אותה הכרה שזממה להכחיד בפעולתה הפזיזה. הרופא חקר בנימוס אם שתיהן קרובות של החולה, ולאחר שהבהירו את מהות קשריהן, התחלפה נימת קולו ופנה אליהן כבעל מקצוע אל חברו, ניפנף בטופס הפרטים האישיים, התלונן כי הנערה

אינה מגיבה על שאלותיו וחקר אם במיקרה הן מתמצאות בתולדות החולה. נגה פישפשה בארנקה, שלפה מתוכו פינקס מוארך, פתחה אותו באות ש' והשיבה על שאלות הרופא אחת לאחת: שם החולה — שולה למדן, שם האב — אברהם, שם האם — לא ידוע, המקצוע — אין, הגיל — שבע-עשרה, כתובת — חרל"פ 2. הנערה הביטה בהם כאדישות, כאילו לא בגינה כל המהומה, ולאחר שהכריז הרופא כי יצאה מכלל סכנה, וכי נשטף הרעל מקיבתה, נעלם, והפסיכולוגית נטלה את יד השוכבת בעוד נגה מציצה במחזה מאחורי גבה, מביטה ברגלי החולה המחוטבות שהגיהו משמלתה שלא כוסתה כליל בחלוק ונחו בקו אופקי על הסדין, וחשבה כי היתה שמחה להיות בעלת קרסוליים נאים שכאלו. קול הפסיכולוגית שהרעים — איך את מרגישה — ניצרה משרעפיה ובעיקבותיו תשובת החולה — טוב תודה — ונגה תרה בארנקה אחר חפיסת שוקולד שזכרה לרכוש במיזנון ולא הספיקה לארוזה בנייר מתנות, והושיטה אותה לנערה, שחזרה ואמרה, תודה, הרופא אמר שאסור לי עכשיו לאכול. נגה נתקפה בהלה, כמעט השיבה אל חיקה את הממתק לבל תחסלו הנערה בניסיון-ההתאבדות חוזר, כשלפתע הציפה גל חמלה ושאלה, לאן את חוזרת מפה, והנערה השיבה, אוחות עדיין בחפיסה, לרחוב חרל"פ, ונגה והפסיכולוגית החליפו מבט רב-משמעות ומאוחר יותר, כשחצו את רחבת הדשא, נגה התנדבה לארח את הנערה בביתה עד שיוזמן סידור מוצלח יותר. הפסיכולוגית התנגדה וקבעה כי מדי יום תיפגשנה, אפילו תוכלנה לבלות מחוץ לשעות העבודה, אבל מגורים משותפים אינם באים בחשבון. בבית-החולים נגה אמרה לנערה כי גור-כלבים ממתין לה בחוץ ונדמה היה לה כי חייכה, לכן מייד הודרזה והציעה כי שתיהן תדאגנה לגור, עוד השבוע תוכלנה לבקר אצל וטרינר, ושוב דימתה כי הנערה חייכה. לפני שנפרדו נגה הזהירה, כינתיים אסור לך לגעת בשוקולד, והפסיכולוגית סגרה סביבה את הווילון.

בחוץ גילו את הכלב מנמנם בחיק הזקיף לאחר שהוזן באשל שרכש עובד-נקיון ערבי במכולת סמוכה. הגור הגיב בנביחה ובאי-רצון הושיטו האיש במדים, ואף הציע עצמו שמרטף בשעת הביקור הקרובה. הפסיכולוגית הסיעה את נגה לדירתה ולבסוף, באנחת רוחה, פשטה את החולצה המגדרת.

ב.

נגה חייכה בידידות כששולי עמדה כפתח בית-הקפה, מאחרת כהרגלה, מלקטת בחולפה מבטי הערצה של יושבים אשר התלהבותם הגלויה מחקה את אותות החיבה מפני הממתנה שבראש-וראשונה היתה אשה, לאחר-מכן ידידה ורק לבסוף פסיכולוגית. נגה נאלצה להודות כי שולי זוכה למלוא תשומת-הלב כשצעדו זו לצד זו ברחוב, השתעשעו עם הגור בגן ציבורי, או המתינו מול דוכן-גלידה בעוד נער מחוטט מערים על גביע שולי כדור-גלידה חינם. ככוונה תחילה, נגה חשדה, השתרעה שולי בחצאיתה הקצרה על הדשא ברגליים פסוקות, מנופפת מקל בוריות מול עיניו המתרוצצות של הגור הדרוך, וריתקה בכך בעל-מיקטרת, אדונם של שני בולדוגים, אשר לפתע נזכר בקיומה של נגה (מזה חודשיים התאמצה ליקרב אליו באמצעות גיחות מקובלות — אולי הוא יכול להמליץ בפניה על חנות-חיות? ואפילו נאלצה לכזב — האם במיקרה שמע על פנסיון לכלבים בשביל אס-הגור שלה?), פסע לעברן ובירכן לשלום. עכשיו, הואיל לדגדג את צוואר הגור, כורע לצידן, מניח מיקטרתו על הדשא, פולט עננת עשן לעבר נגה, שממש ברגע זה ננעץ קוץ בכפה והושיטה אותה לעבר הגבר שהתאמץ לשולפו בעזרת ציפורניים נקיות ומעוגלות מכדי שתשמשנה למחיצה ומעיקה.

שולי התישבה מעברו השני של שולחן-הפורמייקה הסדוק, בתספורת חדשה, קצרה ואופנתית שהלמה אותה במיוחד ונגה העירה, יופי של ראש, מי עשה לך את זה, ושולי אמרה, ויקטור, ונגה פערה עיניה לא התאפקה ופלטה, ויקטור לוקח הון, ושולי הרגיעה אותה, זה בסדר, אביגדור שילם, ונגה צימצמה עיניה ובדאגה לחשה, את שוב נפגשת איתו. שולי קטעה דבריה, אף פעם לא הפסקתי, אין לך קשר להתאבדות, שכן לא חלמה לספר כיצד בתום הארוחה נסעו במכונית אביגדור לים בהרצליה, חולפים בחלונות מוגפים בכביש החוף על פני שיכונים בחולות ומוסיקת רוק בוקעת מהטייפ, וכשנגעו הגלגלים בשפת המים, זינקו החוצה והחול הרטוב מגשם קירר את כפות רגליה של שולי ששבה ונסגרה ברכב בעוד אביגדור מתפשט ורץ לעבר המים, והיא השתעשעה באורות הקידמיים, מנסה לצוד באלומתם את הראש הצולל וצף וכשחזר, טרק מאחוריו את הדלת, השכיבה על המושב האחורי, מתעצל לפשוט שמלתה, רק מפשילה מעט קדימה, וצחק כשגיליה כי אינה לובשת תחתונים ואז אמרה, ישבתי ככה בקאסכה והוא ענה, למה לא אמרת

כשאכלנו צדפות, יכולתי לרחוף לך אחת בין הרגליים מתחת לשולחן והיא התריסה, לא היית מעז. בדיוק גמר, משאיר ריר בין ירכיה והיא לא ניגבה, רק קיוותה כי יחזור וייקח אותה לקאסבה לראות אם אמנם יזמין צדפות ובינתיים, בכיתה-הקפה, אספה אל חזיקה את הכלב של נגה, כלל לא איכפת לה כי טיפן שמלתה, והחליטה כי מחרתיים בתבקש מאביגדור גור, כיצד לא חשבה על כך כשהבטיח לקחתה בשבת הקרובה לתצוגת הכלבים בפארק הירקון, תמהה ושמחה כי הזמין אותה ולא את אשתו ומשכה ככתפה כשנגה אמרה, אני במקומך הייתי בכל זאת גומרת את הבגרות.

נגה הפגינה יחס מיוחד כלפי שולי שהיתה שונה משאר הנערות שחצו את מיפתן משרדה, אך כמותן היתה שרויה במצוקה, אפילו יאושה היה אחר. בדרך-כלל נגה דאגה לנערות שגילן נע בין חמש-עשרה לעשרים, עיניהן אטומות ושערן שמן, מקצתן עסקו בזנות, רוכן לעסו גומי-לעיסה וציפורני כמה מהן היו ארוכות ומשוכות בלאק. אחדות נאנסו על-ידי אבותיהן כשהיו בנות שתיים-עשרה ושיניהן הושחרו מכתמי ניקוטין — והיו אף המסוממות שדיברו בעגה אופיינית. הנאורות שבהן היו בנות טובים שכרסן הותפחה וחששן מתגובת ההורים נשאן לחצר אחורית בדרום העיר, שמליכה הושטו לעברן זרועות מסייעות. שולי נכנסה למשרדה רחוצה ומנומסת ואמרה, עכרתי כאן לפני שבוע וגיליתי את השלט בחוץ. נראית לי כסדר כשהצצתי מהחצר לכן נכנסתי כי אני במצוקה. לא היתה זו פגישה שיגרתיית עם מטופלת — לרגע נגה חשדה כי שיטתה בה וסייע לכן החיך על שפתיה המלאות. פי הנערה היה עגול, שפתה העליונה משוכה כלפי מעלה ומכרועת מעט, עיניה גדולות חומות וצלולות, אפה דק וישר ופניה המחודדות הסתיימו בסנטר כולט. חן רב קרן מהפנים הכהות שהתנוססו על גוף דק וממוצע קומה שתנועתו קלה והותיר רושם של חוסר אחריות אשר נגה התקשתה להגדירו. נגה חיכה לעברה ומיהרה להתכצר מאחורי פנייה שגרתיית, אינך צריכה לדבר אם אינך מרגישה, והיה רגע מביך בתחומו איוותה לבלוע את הערתה כפי שעושים כבועת גומי-לעיסה החוזרת ונשאבת פנימה; ואמנם הנערה הטיחה בה מבט נעלב ואמרה, אם לא הייתי רוצה לדבר לא הייתי נכנסת, ונגה הרגישה כפקיד-עירייה שניפצו לו את כוס התה, והירהרה בכך כי היא הולכת ומזקינה, הנה מלאו לה עשרים-ושבע שנים וכל מאורע מסעיר אינו מקופל במעטפות השנים הקרובות, והנערה כאילו קראה הרהור מדכא זה ואמרה, שמי שולי ואין לי כשביל מה לקום בבוקר, ולא נשזר בהצהרתה פאתוס דוחה, ואף נעדרו ממנה עצב שבבגרות או מחאה קיומית גנדרנית, אלא היתה בחינת ציון עובדה גרידא. מייד הוסיפה, חשבתי שתוכלי ליעץ לי על כיוון מסוים, ונגה לא היתה בטוחה אם אמנם אינה מלעיגה על ישיבתה הנמרצת בחדר זה בצל תקרה גבוהה, שאיינשטיין על אופניים קישט אחד מקירותיו.

מול שולי בכיתה-הקפה חזרה נגה ושיחזרה פרטים אישיים שהדליפה באוזניה אותו אחר-צוהריים ושהקפידה לתייקם בין ניירותיה. שולי סיפרה כי עזבה את התיכון לפני כשנה ומאז היא מסתובבת, קצת עבדה כדוגמנית-מדידה בכיתה-חרושת לבגדי כותנה שאביגדור בעליו, שם אף פגשה בו, בקומת הקרקע, היכן שמאות שמלות מתנוודות על מוטות מוארכים, וגרמו לכך סיכה מבורכת שנעצה בגבה ותופרת קיצרת רואי שנכשלה לאתרה בכשרה, והיא, שולי, מצידה לא יכלה להיחלץ משמלתה, מפני שתזוזה-הבד הרקידה את חוד-הסיכה בעורה, ורק אביגדור שהוחש למקום ממשרדו למעלה גאלה מיסוריה ושיכך את עלבון גופה שנערטל לעיניו בעוגה ומיץ בחוץ. את אמא שלה לא ראתה אף פעם ואבא שלה פסל והם מסתדרים מצויין, אפילו הכירה לו את אביגדור. אל תטעה נגה ותחשוב כי יש כאן בעיות משפחה. נגה לא ידעה מה תגיד. אף פעם לא התוודו בפניה בגילוי-לב יבש כזה. היא השתוקקה לפרוץ בצחוק רועם, לשעוט בחדר בפראות ולהפוך את מגירות השולחן. עד כה הינחתה מסוממות, הרחיקה פרוצות מהכביש, העלימה עיקבות מיטגל, פרשה סוכך על ראש חסרות-כית, שתלה עזובות במשפחה מאמצת, הגישה כתף למתמוטטות, אבל לא ידעה מה תעשה במיקרה שלפניה. כסכר אחראי היהרהה באפשרויות התחובות בכנפות המעיל הרחב והמתנופף, חלוי על קולב ומצפה ליום שתחבוש אותו שולי — רפואה, מדע, אמנות, ילדים, מסעות, פוליטיקה — פסלים בכיכר שרמוז לעברה באצבע מפתה כי תחוש ותתייצב על כנם. נגה לא ביכרה אחד מהם על פני חברו, רק אמרה בעקשנות, נו, צריך להיות משהו שמעניין אותך במיוחד, ועיניה שיגרו מבט ספקני שגרם לה כי תנשום לרווחה על שמרת צור אינה רואה אותה בקלקלתה. ושולי, כאילו העמידה במבחן את נטיותיה הפדגוגיות, אמרה, סילקתי מכל-בו נוצצים לעיניים ושלפה מארנקה קופסה עגולה בעלת מיכסה שקוף דרכו הבהיקו נקודות זוהרות בקשת גוונים, ותחת שנגה תוכיחה

על פניה, מיהרה לטבול אמתה בפוך, הרחיקה ומשחה פס זורח לאורך גב ידה ונאנחה, כמה יפה. הנערה הציעה לאפרה מתחת לעיניים ונגה הצטחקה ונכנעה, וכשהציצה בראי שהושט לעברה, קבעה בסיפוק, דווקא מתאים לי, ושולי הינהנה בראשה וציינה, אביגדור אוהב את זה, ומייד הוסיפה, הבן שלו למד איתי במישלב והיינו המפגרים של הכיתה במתמטיקה. נגה חקרה על ידידים נוספים מחוץ לאביגדור ושולי השיבה, אלו שהרימו אותי לא נחשכים ועם בחורות איני מסתדרת, הן לא סובלות אותי, ונגה לא הבינה מדוע, בכל זאת אמרה, אני יכולה לתאר לעצמי ושולי חייכה, את ישרה, ומאחר שהשעה היתה כבר חמש, התרוממה נגה כדי לנעול את המשרד, וחשה סחרחורת, כשעלו ברחוב, והעדיפה כי שולי לא תתלווה עד ביתה, מי יודע אולי היא מופרעת מסוכנת, לפיכך התקרמה בכיוון ההפוך ועלתה על אוטובוס שרירותי, קובלת בדממה על הסיכול המיותר עקב פעולת ההטעייה, ובאותה השעה חשה אשמה בגלל הסתייגותה מבת שבע-עשרה במצוקה. שולי אמרה כי תשוב ותבקר ונגה העדיפה כי לא תממש את הבטחתה.

כשעזבו את בית-הקפה באלנבי, הירהרה שולי בקול אם נגה אינה מוטרדת למראה הנעולים בביתני מפעל-הפיס, שווילאות מיספרים מופשלים על חלונותיהם, והתוודתה כי בחולפה על פניהם היא מדמה את שביל חייהם עד שניצבו על מיפתן הצריף הירוק כאילו נזרע בכרטיסי זכיייה מוחמצים, והיא סבורה, המשיכה, כי רובם משותקים ברגליים או בעלי חטוטרט; אבל מוסווים בביתן כשרק פלג-גופם העליון פונה לרחוב, מוצגת חזותם ללא דופי. נגה השימה עצמה חרשת, הירהרה עד כמה שפר חלקה של שולי, שכן נוכחות אביגדור מאפילה על אותם עשבי בר שוטים כדמות פעולות-שיגרה כעשיית אמבט, לכאורה מושג המשרה אווירת רוגע, אך מלאה ביותר כשעומדים לממשו, להוציא מגבת מהארון, לתלותה על קולב, לפקוק את פי האמבט, לכוון את כרוזי המים לטמפרטורה הרצויה, להעביר את הסבון מהגומחה על הכיור לזו שבדופן האמבט, להחפשט, לטבול במים, לסובב את פקק השמפו, למרוד כמות סבון מתאימה על הכף הפרושה, להרטיב את השיער, לקרצפו, לשטפו, לחזור על הפעולה, להתרומם ולסכן את הגוף, להתנער מהמים, לנגב את הריצפה בסמרטוט ולאסוף את הבגדים המושלכים. באמת, חשבה, טוב שיש לה אביגדור כזה, הגעגועים והציפייה משתלטים על טירדת החפצים. תחת זה שמעה את קולה, אביגדור הזה עוד יהרוס אותך לגמרי, וקיאנה בשולי בעבורו, שכן קשריה עם גברים אף פעם לא קרעו את ליבה וערגה פתאום לגבר גדול, דימתה אותו רומסה ברגליו ונבהלה מהזייתה, במיוחד מפני שהיתה פסיכולוגית ומנויה על עיתון פמיניסטי ולכל הדיעות אשה משוחררת, אולי מכאן רתיעתה מאביגדור — גבר בן ארבעים וחמש המתעסק עם בת שבע-עשרה. הידיעה כי אינו נואף מתוך הרגל לא מתנה את דאגתה וגם לא הצהרת שולי, איני סתם אחת בשבילו אפשר להרגיש בזה, לא? נגה נזכרה בכך-כיתתה שנהרג בתאונה, תמיד הירהרה בידיד-נעורים זה, אפשרות לאהבה אמיתית שסיומה הטראגי לא סתם עליה את הגולל והשאירה בגדר אפשרות ניצחית בניגוד לאפשרויות אחרות שנפתחו בפניה, טומנות בחובן הבטחות גדולות שדעכו במהירות. אמנם לא הנחיתו על ראשה אכזבות מרות, שכן נגה לא ציפתה להרכה מבני זוגה. גברים ליווה להצגה שניה וחדרו לתוכה פעמיים בשבוע, והיא העדיפה כי לא יישארו במיטתה עד הבוקר, מפני שתיעבה חיוך אינטימי בפה ששיניו לא צוחצחו. כשארע ובן-הזוג נרדם לצידה במשך הלילה, זינקה בשבע ממיטתה בתנועות רפויות, כיפתרה חולצתה ובעיניים ישנוניות הכריזה, עליי להגיע לעבודה. בדרכה למישרד רכשה בכית-מרקחת מישחה ומיברשת-שיניים וציחצחה מול ראי מכוסה כתמים כהים מעל כיור בית-קפה, עיוותה פרצופה לטעם תה מר, מוכיחה עצמה על כי נרדמה לאחר מעשה תחת שתפגין רמזי עכשיו לך הביחה, ותהתה אם עדיין הוא עטוף בסדיניה, מתפללת כי לא יכלה את שרידי העוגה שאפתה אימה ועמדה במקרה מכוסה ניילון שקוף.

שתיהן נכנסו לקולנוע, ולפני הקרנת פירסומות שולי הציעה כי תתלווה אליה ואל אביגדור לחזות בתצוגת כלבים בתנאי שלא תופיע בחלוק של משגיחה. נגה חשבה כי אמנם התיידדה עם בת שבע-עשרה, וכשמרת צור התעניינה בהתקדמותה של שולי, העמידה פנים מקצועיות: שולי מתפתחת להפליא.

ג.

שלט 'שיעורים פרטיים לאנגלית' היה תלוי על דלתה של עדנה ומתחת לפעמון הודבק כרטיס 'מורה מדופלמת'. נגה נכנסה ומעט הופתעה — לא כך דימתה את מראה הדירה בעודה מטפסת במדרגות עד לקומה השלישית. היא חשבה כי תשקע בכורסא ישנה ותפלוט הערה מנומסת על תמונת-שמן שייצגה

בצבעים עזים בית ייער. להפתעתה היתה הדירה מרוהטת בטעם. בכרזה אחת השתזפה אשה בכגד-ים על מרפסת בית-עץ והביטה באור הבהיר הנדיר בניו-אינגלנד. כשנכנסה לחדר האורחים, התרומם רקס, כלבה של עדנה, וכזיחה אותה, שב ורבץ, מאוכזב כלשהו כמו המתין לבואו של אחר. דודי זינק לעבר החיה המעוצבת, הקיפה מכל הצדדים, מכשכש בזנבו בחוצפה מוגזמת, שכן רקס היה זאב גזעי ובוגר ודודי גור מעורב וילדותי, ושלושה הבדלים אלו היו צריכים ללמד את העולל כי ירסן התנהגותו. רקס הגיב על הטרדות הגור בסבלנות אבהית. כשחזר והתרומם על רגליו, מנער להרף עין את פרוותו השחורה כדרכו לעבר פינה שקטה, התמקם הגור תחת בטנו — רק זנבו המתרוצץ כמגבי מכונית בולט החוצה, וגרם לכך כי רקס ידבק בעמידתו סרת-הטעם באמצע החדר, ויתנזר מתוזה שהיה בה כדי לפגוע באוויל שבין רגליו. כשזחל לבסוף הגור מתחת בטנו, פנה מעליו רקס בחוסר-עניין מופגן אשר לא ריפה את ידי הצעיר, שהתגרה בו תוך הבעת אימון מוחלט, ובניתורים קלים הגיש צווארו לעבר שיניו הרצחניות. עדנה צחקה ואמרה, נו, הקטן כבר לא פוחד מרקס, ונגה הגיבה, עכשיו לא, וזכרה בפגישתן הקודמת בגן-יעקוב, כשקיבלה את הקולר מידי עדנה ואחר שיחררו כלביהן לחופשי. למראה החיה השחורה שחוטמה מוארך ואימתני ואוזניה מחודדות, נתקף הגור בהלה, התהפך על גבו והתיז באוויר קשת זהובה. נגה מיהרה לעברו, רקס התרחק מעליו בהבעת תיעוב ועדנה אמרה, הקטן נבהל, והתכופפה ללטף את דודי, ששב והתיצב כתנוחה אופקית, זנבו בין רגליו, מביט בה מבוויש.

עדנה הובילה את נגה למירפסת, הגישה עוגת גבינה כתבנית עגולה ונגה שאלה, לא אפית אותה במיוחד בשבילי. המירפסת השקיפה על חצר חולית, גג גלי שכיסה פחי-אשפה ועץ קירח ואפור שענפיו נפרשו בזעקה. רעש מכוניות חולפות התערבב בצפירות, הידהד בגלים מתגברים ושוככים, ועדנה אמרה, אני רגילה לקולות ולא קולטת יותר. אחר-הצוהריים מגיעים לביתה תלמידים פרטיים, אמרה, והיא מורה בתיכון אקסטרני. השנה נטלה חופשת הוראה והיא בודקת בגרות בלבד. יום שבת, לעומת זאת, מוקדש לרקס, וכשביטאה את שמו, התרומם ועבר לכרוע תחת שולחן המירפסת. בשבת שעברה צעדו עד מפלי רידנג, פרוותו מתחככת בכרכה, משוחרר מרצועותו, מתאפק לא לדהור קדימה למראה דרורים, פרחי-בר וכלבת-ספאנייל שלקקה מים כלשונה. עדנה הוליכה אותה לחדר-השינה, הצביעה על שולחן-כתיבה עם ציפורן וקסת, כאן היא מקבלת תלמידים, אמרה, ונגה הביטה במיטה הכפולה בשתיקה, וכשנדרו לחדר-האורחים בגלל הקרירות במירפסת, פניה אל החלון, גילתה תצלום גבר ככן חמישים שסיגריה בין שיניו. זה בעלי, עדנה אמרה ונגה תמהה שכן לא חשה בכל נוכחות גברית — חסרו כאן נעלי-בית, מכשירי-גילוח, עיתוני-חוף, ומשני צידי המיטה נחו מסרגות, כלי-איפור ומיכרשת. כשעתיים פיטפטו. עדנה שיבחה את רקס: אפשר לתת אימון גמור בכלכל הזה. פעם בחוף-הים הפקידה אותו לשמור על חפצים, וכששבה כעבור שעתיים, עדיין רבץ למראשותם, לשונו משתלשלת מחוס, מביט בתקיפות במתעמלים ובמקימים ארמונות על החול שמא אחד מהם חושק בארנקה או בסנדליה של גבירתו שהופקרו לחסדיו על החול. נימרוד, בעלה, הביא את רקס כשהיה בן חודש, ובחר בו מבין הגורים המכווצים בקופסת-נעליים, שכן היה היחיד שקידם פניו בנביחה, שהעידה כי לב נאמן פועם מאחורי פלומתו הרכה. נימרוד אילף את רקס ופיתח בו אופי מאוזן, שהתערער פעם אחת בלבד — כשבצעליו נסע לאיטליה. כשהורדו המיזוודות ממרומי ארון והושענו על קיר, קפא הכלב על עומדו בתהייה ממושכת, ומרגע זה ואילך הסתובב באי-מנוחה בין הכתלים, וכל אימת שנימרוד עזב את הבית, מיהר לבדוק אם המיזוודות מונחות במקומן, וייבב מאחורי הדלת הנטרקת שמעברה השני הידהדו צעדי אדונו המתרחקים. לב נימרוד נמס בקירבו ונטלו לכל הסידורים — בנק, בית-חרושת למעילים, צילום תמונת-דרכון. ביום הגורלי לקחו עימם את רקס במונית אל שדה-התעופה והזאב, שהיה חסיד מושבע של מסעות על גלגלים, לא הביט בעד החלון, אלא בעורף אדונו, וכשנימרוד ניפרד על הקו החוצץ בין הממריאים לנעזבים ונעלם במעלה המדרגות, אינו משתהה לנופף בידו לעדנה ורקס שהתכוונו בעיניים קרועות בריקנות שהטיל מאחוריו, פרץ רקס קדימה בהתעלמו מקריאות בודק-הדרכונים, והתנפל על נימרוד שרכן מעל טופס תושב-יוצא. נימרוד תפסו בקולרו, גררו מטה, ובחור אדמוני סייע לעדנה לאחוז ברצועה שרקס משכה בפראות, רוטט מהתרגשות, גולגלתו שלוחה קדימה ורגליו מכופפות בגיחת זינוק.

בשבויעים לאחר-מכן סירב לזחול החוצה מתחת מיטת חדר-השינה, אשר כצילה התמכר לחשיכה ניצחית, מתנכר לתחושות רעב, מועיד עצמו לחיי בדלנות, ורק גזעו האבירי כפה עליו לפרוש ממנו



צילום: ענת נורל

אכלותו להפסקות קצרות לשם עשיית צרכיו. עדנה חששה כי ייפח נשמתו מצער. אולם בוקר בהיר אחד התייצב מעל קערתו במצח נחושה, רק רגליו האחוריות, המפוסקות מעט, העידו על חולשתו, ותבע מזונו כגירגור גרוני חדש. מיום שהתאושש, אבדו הרגליו הטובים. בעת טיול חצות שוב לא ניתן היה לשחררו מקולרו, שכן נבח בזעם על כל עובר-אורח וחרונו לא פסח אפילו על תינוקות שצהלו לעומתו מעגלות. ערב אחד התקשר נימרוד מאיטליה ועדנה הנמיכה את השפופרת מאוזנה לזו של רקס, שנזקפה לשמע הצלילים המוכרים שזחלו מפי אדונו לאורך יבשות ואוקיאנוסים ונחתו בחדר-הכניסה ברחוב פרישמן. לאחר שהקשיב למילות חיבה והוכח בדאגה, עדנה אומרת שאתה מתנהג גרוע, ולאחר שנטרקה השפופרת בנקישה החלטתית, שכן דמי שיחות-חוץ יקרים מכדי שאפשר היה להתחשב בלב שכור של זאב גזעי, נשא חוטמו כנגד המנורה הדולקת ופלט יבכה ממושכת. מאותה שיחה ואילך שב רקס ואימץ הילכות דרך-ארץ, אמרה עדנה, ואינו מגיב כאשר היא נוקבת בשם נימרוד, ואמנם ראש הכלב שורבב בין כפותיו הקידמיות, נשם נשימה בלתי-מאומצת, ולא הניד עפעף לשמע צלילי השם שלפני שלוש שנים היה בכוחו לערער את שיווי משקלו הנפשי. כשנגה נפרדה והבטיחה לשוב ולבקר, היו פרטים רבים בחיי עדנה חתומים בפניה. עדנה ידעה כי היא בודדה, וכי גם לפני שפגשה בנימרוד חייתה בגפה. דירתה ומישרתה לא היקרה את הרגשתה כי נעזבה מאחור כתינוק שהשביע את חוש מישחקו בארגז-חול והוא ממתין לנפש קרובה שתגאלו מתוכו. תחושות, שנימנמו בגופה מעולפות ועמומות, המתינו כי יעצבו את זרימתן הגולמית, יגלפו בהן צורה כאותו חימר שדוחסים בתבנית ומחלצים אותו מתוכה כשגבולותיו מוגדרים. עדנה פגשה בנימרוד בחתונת אחיה בן השלושים. בעשר שנים היתה מבוגרת מאחיה ונבוכה להצטופף במעגל המשפחתי מול עשרות זוגות ידיים שהושטו לעברה, וככידונים הצמידוה לקיר דמיוני — כיצד אחת מוצלחת כמוה החמיצה שלב מרכזי בחיים. לכבוד האירוע רכשה שימלה חגיגית, שתיעבה את גיזרתה ונשאה על גופה כאות קלון, מפללת כי הערב יבוא אל קיצו ותוכל לשוב לדירתה, לסיים את בדיקת בחינות-השליש, ואולי תספיק להאזין לפרק הראשון בסמפוניה הרביעית של בראמס. היא ישבה מובדלת משאר הסובאים, ולא השתחררה מההרגשה כי עיניים אלמוניות עוקבות אחריה, ומכיוון שנמנעה מלהביט סביבה, לא יכלה לאתר את בעליהן. היא לא נגעה במנות, רק חתמה גומחת-כפית במוס-השוקולד, וכשפתחו בריקודים, התיישב בכיסא הפנוי לצידה גבר מבוגר משנותיה, שפניו ארוכות, והציג עצמו בתור

צלם החתונה. יש כאן תמונות שלך, הורה על המצלמה שלמותניו והוסיף כי היא האובייקט המעניין ביותר להנצחה בשטח. עדנה לא ידעה מה תגיד, אין זה נאות מצד צלם, שהזמן עליידי אחיה להנציח את יום שמחתו, כי יפגין בוזו כלפי שוכרו, ובמיוחד כשהאחרון הוא שאר-דמה. וכבר ביקשה להעמידו על מקומו, אבל תמיהתה לשמע הערה לא-שיגרתית מפי צלם-חתונות הישיתה את תגובתה ומנעה את הגייתה במילים, שכן מייד התרחק הצלם ונבלע בים הרוקדים, מתכוּפף, מתקרב, מסיט מותניו לצדדים תוך הטיית-ראש, לוכד בנקב מצלמתו נשים כבדות, בעלים-מקריחים ותינוקות מרוחים-שוקולד. מכאן ואילך עקבה אחריו עדנה בעיניה, אף דימתה כי כמה פעמים קרץ לעברה, והודתה כי אינו נראה כצלם-חתונות בסרכל הילדותי שלגופו שלא הלם גבר בגילו. לפני שעזבה את המקום, קורסת תחת משא מתנות בעטיפות מבריקות, שהצמידה אל חיקה ולחצה בעזרת סנטרה, שב והופיע מולה ואמר, יש לי את הטלפון שלך ואתקשר באחד הימים, ולא יכלה לנענע ראשה לחיוב או לשלילה, שכן היה מוטה בתנוחה המגוחכת, וכשחנתה המכונית בפתח דירת הזוג המאושר ועדנה עזרה לפרוק מתוכה את החבילות, פרח מראשה אותו צלם תמהוני. אבל כעבור שבועיים, כשהתכוונה בשקופיות שהוקרנו על קיר דירת אחיה והציגו קטעים מנושף-החתונה, לא התאפקה וחיכה לנוכח הטוטי-המצלמה הזולים, כאילו חילקה בדיחה פרטית עם הצלם, שכן שושנים צנחו באיטיות מטה, מסך ארגמני שהצעיף את פני הרב והתומכים בסומכות-החופה, וכשהתאחדו שפתי הזוג, התפלגה התמונה לעשרות ריבועים מוקטנים וזהים, ולשבריר שניה התהפכו על פיהם שולחנות הסועדים ומיהרו להתאזן בחזרה, כדי שלא יישפך תוכן הצלחות, ועדנה פלטה צחוק חפז, ואחיה שהפעיל את מכונת ההסרטה, זעק, רגע, מה קורה פה, אבל כשחזרו והקרינו את היצירה לכבוד דודתה שהגיעה באיחור, נישנה קטע ההיפוך ואישר כי אין מקור התקלה במכונת ההקרנה, ועדנה לא היתה בטוחה אם הופגן בפניה הומור צלמים, או היתה זו טעות בפיתוח, ואולי פעלול נפוץ, אך משלא נתקבל באהדה עליידי הצופים בחדר, ביטלה את השערתה האחרונה וחשדה כצלם המלעג.

את מרבית בוקר-המוחרת בילתה מחוץ לחדר מנהלת-התיכון, משתדלת כעבור תלמיד שנתפס בקלקלתו בכיתה פנויה, שבניגוד לאמונתו לא ננעלה כראוי, וגילתה אותו בתנוחת חדירה מול בחורה צמודה לקיר שבתום חקירה קפדנית נחשפה זהותה כמנקה בבית-הספר. המנהלת התכוונה למחוק את שמו מרשימת התלמידים, אך עדנה התייצבה לצידו. לפעמים תמהה כיצד זה חיבכוה תלמידיה, בשום פנים לא היתה אחת משלהם, לא דיברה כלשונם, לא אהבה את המוסיקה שלהם, לא לבשה את בגדיהם, אפילו צאצאים בגילם לא היו לה. למרות עובדות מפלילות אלו נתנו בה אימון, ולעיתים רחוקות נכשל אחד מהם כבגרות כאנגלית שלכל הדיעות נמנתה על המקצועות הקשים. המנהלת חזרה וציינה באוזניה כי בזכותה בלבד עומדים התלמידים בכחינה, מפני שהם לומדים בשבילה, ומתאמצים בעבודה, ולא למען רכישת שפה זרה, ואפילו לא לשם המטרה הסופית של הצלחה בכחינה. התלמיד המבווה חיכה לצידה מכוויש במיסדרון, בטוח כי דינו יומתק בסופר-שלי-דבר, שכן עדנה איימה לעזוב במידה ויטולק, והודיעה על כוונתה בקול שקט ועצור, בנימה שתמיד היפנתה אל בן-שיחה ונמנעה מלהזכיר את הנסיבות המשפילות שנקלע אליהן התלמיד, וגם המנהלת לא העזה לרדן בפרטיהן בנוכחותה, לא משום צניעות-היא, אלא מפני כבודה של עדנה שעוררה התאפקות בסובבים אותה. מסיבה זו בוודאי היה תוכן שיחתן מצלצל מזור באוזני מאזין מהצר, שכן עילת המשא-ומתן ריחפה חמקמקה בחלל, ועדנה חשבה כי בסוף השנה התלמיד יתגייס לצבא, ואם לא יגמור את הבגרות יהא עתידו מוגבל ומצומצם; לכן אמרה בקול, אסור ששגיאה טיפשית תחתום את גורלנו והוסיפה, מסיגה בהערתה את גבולות צניעותה, כולנו מועדים לפרוקן היצר, והמנהלת הביטה בה בעיניים מבוהלות והירהרה בכך שאולי היא, המנהלת, מועדת לסטייה פתאומית מהשביל, אבל בשום אופן לא עדנה. לבסוף הומתק גזר-הדין המר שכגרזן איים על צוואר הנער, והוחלט להרחיקו לשבוע ימים מבית-הספר, ואילו המנקה סולקה לצמיתות. כעבור שנים צילצל אותו תלמיד בפעמון דירתה, וסיפר כי התקבל ללמוד וטרינריה בחו"ל והיתה זו אחת מאותן קורות-רוח מענגות, שאילמלא פריצתו של נימרוד לחייה כרוח סערה לאוהל ריק, היו ממלאות את כל הוויתה. אותו ערב היתה עייפה, שכן את מרבית הבוקר בילתה בהמתנה מול חדר המנהלת, כשצילצל הטלפון, והצלם מעברו השני של הקו הודיע כי בעוד דקות אחדות יתייצב בכיתה, ולפני שהספיקה להחליף בגדים ולהסתרק, דרך על מיפתנה וצעד לחדר-האורחים. עדנה זכרה את כניסתו ויציאתו של נימרוד מחייה כבהירות, בחיות רבה יותר מכל מה שאירע ביניהם, מפני שלא היקוהו אותן הקדמות מיותרות ובשנתיים ושלוש החודשים

שהשתרעו בין נקודות הפתיחה והסיום, חשה כאילו כוסתה בשמיכה, מוגנת מסיוטים. על מה שוחחו אותו ערב, לא זכרה, אך בבוקר, כשעזב, ידעה כי זה האדם שהמתינה לו מאז מלאו לה שש שנים — גיל נאור בו לראשונה מתעוררת בנו תשוקה לשתף יצור חיזוני בעולמנו האמורפי ואנו ממתינים קצרי-רוח להופעתו. עדנה לא ידעה אם זו האהבה, אך מאז ביקר בדירתה לא חדלה להתגעגע אל פניו, לשיבתו הקפיצית בקצה הכיסא ולידיו העצבניות. באותו הערב אמר כי הוא אמן-צלם והזמינה לבקר בסטודיו שלו, ששימש גם מקום מגוריו. כשהגיעה לשם כעבור שבוע, במשך שעות ארוכות משכה תצלומים מערימות פזורות סביב והתאמצה לקרוא מתוכם את מבטו על העולם. פרצופים, רחובות ובתים שחלפה על פניהם יום-יום, נתערטלו לעיניה עד כי איוותה לצחוק מאימה. היא בחנה תאומים עירומים המביטים זה בעיני זה, תפוסים כנפניקים על אנקול בשלכים בגן-ציבורי, דחוקים גב אל גב בגלגל-גומי שחור, שצף על המים. התצלומים עוררו בה התרגשות עזה והודתה עליה בפני נימרוד, שמשך ככתפיו ואמר, אלו עבודות טובות. אחר השליך לעברה מעטפה ואמר, זה התיק שלך, וזיהתה עצמה בשמלה המכוערת ליד שולחן עם מפה, מרוכזת במשקה כתום כאילו ניסתה להציב מישוואה, והסתכלה במצולמת ככאשה זרה, סקרה את הבעתה וצינינה, היא לא דומה לי, ונוכרה כיצד לפני חודשים האזינה לקולה המוקלט וגם אז צילצל זר באוזניה, לא כך נשמע כשהיתה משוחזת ונימרוד אמר, לא רציתי שתדמה לך, התרכזתי בתמונה ולא כך. עדנה נפגעה, למרות שידעה כי לא התכוון להעליבה, שכן דיבר ברצינות מקמט גבה שמאלית.

כעבור שבוע לראשונה בחייה החלה אופה, שכן לא טרחה לפנק חיכה במטעמים, ואילו עכשיו, בת ארבעים, הכינה עוגת-לקח פשוטה ובהנאה דיפדפה בספרי-בישול בחנויות, משתהה מול צילומי צלי מקושט גזר ופטריות, פשטידת חרד מבצק שחום ומיקפא תות-שדה מגורד קוקוס, והתכוונה בנשים המעיינות לצידה, אימהות לילדים ונשים לאבות, והתנסתה בתחושת ביטחון חדשה. היא לא זכרה על מה דיברו, אלא שכל הזמן דיברו, כאילו כל ימיה עצרה בתוכה מילים וכעת פרצו מתוכה כמבקבוק דחוס שפקקו נחלק, והתמכרה לאהבה. כעבור חודשיים נישאו ונימרוד עבר להתגורר בדירתה. תצלום אחד נמצא ברשותה של עדנה, זה שניצב על הכוננית והופיע בקאטאלוג שהוציאה גאלריה בירושלים שהציגה מעבודותיו, ועדנה כיתתה רגליה עד שאיתרה את בעליה וקיבלה מידו את תיק הקאטאלוג, שבאחד מתאיו נמצא הסרט מתוכו פותח התצלום, וכך יכלה להביט בנימרוד בשעה שחיך.

ח.

אבק-מיתמר-מבתיים-מדרכות-ניגרות, הממה את נגה תחושה חריפה בעודה רוחפת בנחלת בנימין, שתי אצבעות מתוחות ככפה הימנית, הקפוצה, מונות שני צעירים שחלפו על פניה בלב נחשול קשישים, חבוש שכבות, מדרשדש ורוחש, מגיר ענני עובש, עורכים בקונדיטוריות שמקוריהם בכוסות משקה כלפני שנים מול חלון-ראווה לבגדי-ילדים 'שפירא', שנהגה לקפוא ניכחו, מרותקת לקירות החסידה הממוכנת אשר מפקעת גוף מרוט צייתה לחוקי שיווי-מישקל, שלוש פעמים רכנה בגיחת ניקור לעבר כוס-היין, ורק בשלישית הרעיד מקורה אדוות בנוזל, ובאיו דקדקנות מילאה אחר כללי הטקס, במסירות מחשמלת תיחרה ברמזורים שקרצו ללא ליאות, ונגה חשבה, הנני חסידה בין פיז'אמות עם הדפסי מטריות ודובים, וגל שתן מהול בליזול טפח על נחיריה ושוב כאז עקבה מכיסא לכיסא, ממישקפת למישקפת, אחר בובות איסלנדיות שאישונן זכוכית והן מסתחררות בארמון עץ ב'פנורמה' שירדו אליו במדרגות, ואח כרטיס-הכניסה גנוז בכיס מעילה, שכן מגעו הרטיט את כריות אצבעותיה בדקירות אימה, כמו עכשיו, כשאייתה כי רעש אדמה ירתח מחימה ותמלה וימחק את העיר כגשם שוטף הלוקק אבק וליכלוך, ועיירת שלולית זו שהעתיקה מושבה מחורבות תפאורה נשכחת, נגרפה ממחילות מאה קדומה, תחזור ותתכנס כאפלולית המרגיעה של קיום בדיוני המפעפע רחוק ובלתי-פגיע ביצירות ספרות, תבלין לניד פילוסופי, מזון בריא לשיני-שכל נוגסות שאליק בניבים זרמי כאבים.

ארבעה עיוורים חלפו על פני נגה במשך ארבע דקות, עיוור לדקה בממוצע, חייכה במרירות, וגם אצלה מחשיכות העיניים, וכי למה שכבה עם אביגדור אתמול. באקראי פגשה בו בריינס, מקרקש בצרור מפתחות לצד גבר נוסף, והיא מהירה מאוד, כפסיעות ארוכות, מפני שדודי נכלא בחדר-השינה מאז הבוקר, כובש חלקות חדשות כמאבק ניצחי שניהל כשיכבת צבע לבן אשר בימים רחוקים כיסה את משקוף הדלת, והכלב, כאמן מתוסכל שרט בה צורות ערטילאיות — כתמי וורשאך שנגה כינתה בשמות מתחלפים, איי

עץ חשוף שהזמינו תילי פירושים.

אתמול מפאת הנימוס התעכבה לרגע ברחוב, פולטת גבב שיגרת, זרם ניתז כתגובה לסיכוב ברז, ואביגדור אמר, תכירו, זה אחי, וגבר גבוה הביט בה בנעימות וגרם כי תחשוב, את זה מתאים למעלות, ואיוותה להינתק מהם ולזרום הלאה בצל ירקות כהה-מאובקת בריינס, אשר כסככה אטמה השתטחות קרני שמש על המדרכה המוכתמת מפרי נושר, ששימן בהרות עגולות ומשוללות דימיון בפרצופה המשמים. אביגדור הציע כי יסיעה במכוניתו לביתה והוסיף, אחיו יורד אחרי הפינה והוא ממשיך ישר, אין כל בעיות, לכן התרכבלה במושב האחורי בכיפוף ברכיים, אפה בקו ישר עם כדור-רגל מעור שקישט מראה קידמית, וכשעצר מול ביתה, נחלצה, ולפני שנבלעה בשביל הכניסה מתוך היסח-דעת גמור וללא מחשבה מכוונת, שפפה עד כי ראשה רכן בגובה אחד עם זה של חלון הרכב, אפה בשמשה שלא הוגפה כראוי והותירה חריץ בעובי שלוש מטבעות, וקולה הבלתי דרכו בנימה יגעה, אולי תעלה לקפה, וקיוותה כי יסרב: לחייו נפלו ליאות, מבטו מהוה וגופו כעורג לאמכט.

אביגדור ריווח שפתיו בעווית מתנצלת, כבר עלצה על כי הוא עומד להגיב בשלילה ורצתה לשים פעמיה הלאה משם, כאשר תשובתו סיכלה את תנועתה, בסדר, תודה, משמאל יש מקום-חנייה. נגה לא זכרה שקודם-לכן השחירה כאן בשעה זו פיסת-כביש ריקה ממכונית, ושבה והירהרה בכך מפני שאף חודשים ארוכים לאחר אותה תקרית לא חזרה ונתערטלה לנגד עיניה רצועת חנייה זו, ולא פיתחה בעירומה מכוניות שנואשו מטילטול בכבישים מקבילים ואנטיים הדחוסים ברכב חונה — היה זה צירוף מיקרים שנטע בה תמיהה מפוזרת על-אודות מוכרעות-מראש וחופש בחירה — ומושג האל לא התערב בהרהורי, למרות שבשנה ההיא העיב צילו על דירות אזרחים אובדי נתיב ברעננה, רמת-גן ומעלה האדומים, אפף מכשירי מזימיקס וטוסטראוכנים, התאבך כענן תנ"כי מעל דוכונים צבאיים, קערת פול עם ביצה ורגל תוחבת, שאב אל תוכו בשאיפה שרקנית מהמרי בורסה ועסקנים.

כפנס שאורו רפה ואוזל העפילה נגה במדרגות ואביגדור בעיקבותיה, ובעד הדלת הנעולה קרבו נביחות דודי שלמראה גבירתו נותר דילוגי בעתה, נסוג וקפץ, לא רגע עד שנגה השקיטה, כן כן מתוך שלי תיכף תקבל אוכל, אומלל. אולם כשפערה את דלת המקרר, הצטמקה קיבתה לנוכח ריקנות מוארת שהכילה חפיסת מרגרינה, עגבניות בשלות עד כדי בחילה ושרידי איטריות — נוכחות ששטפה אותה בקבס תבוסה, ובחובטה את דלת המקרר לאטה, בוהה בחידלון במזווה המוערם תילי מחברות משנים שחמקו ופערו בה חלל, שניבט בה בחשיכה עוינת כל אימת שהציצה אל קרבו, נזהרת לא למעוד, מצטערת אין לי מה להציע, ושיגרה דבריה לעבר שניהם, גבר וכלב, וכל אותה שעה לכדה זווית עינה בעד החלון אותה שכנה זמרת, שכדרכה תמיד פסעה עירומה הלון-ושוב, בצעד דאוג ומדוד, בשדיים תשושים, בשיער-ערווה מכסיף וכרס מידלדל, ונגה זכרה כי אביגדור ניצב בגבה, מזין עיניו בשכנה הזמרת אשר השתרעה לעיניה כנוף מוכר משרה רוגע, אך תחת מבט אביגדור ביזתה את המין הנשי עליו גם נגה היתה מנויה, כך חשבה, ולא נודמן לה משפט הולם יותר מאשר אין לא קר לה בצינה הזו, וסגרה את הווילון בתנועה תיאטרלית פוגעת שכלל לא כיוונה אליה, ולפתע הבינה כי ישות עצמאית מתרגמת רצונה למעשים לא-חופפים, לכן אזרה את כל כוחותיה כדי לסלקה מתוכן ובטון שקול הודיעה, לפחות אכין קפה, אבל כשחיטטה במגירה גילתה כי פחית הקפה מרוקנת, ושקעה במבוכה מעיקה שהוסיף עליה רעב נוקרני ומגרגר באי-איפוק בבטנה, וצנחה בחוסר-אונים משווע על כיסא סמוך לשולחן המטבח, מורה באצבעה על כיסא שני, וכמו חברה נגדה אגודת פגעים, דודי בחר לשרבב את חוטמו בין ירכיה, מזורר בעקשנות, וכל מה שניסתה לגרשו מעליה באמצעות הטחות-כף לא הועיל הדבר במאום, שכן חזר לסורו, והושיעה אותה מתנוחה מגוחכת זו תרועה גואלת של טלפון פתאומי שבלפיתת ניצול נצמדה לאפרכסתו, והיה זה קול אימה שבישר על מותה של דודה בת שמונים-ושלוש שוכרה אותה בוצעת עוגה מקושטת דוברכנים שהיטור את היספירה 70, על גג מלון-סמואל מול הים, מוקפת קרובי משפחה נוספים.

מאותה מסיבת-יומולדת נשכחת שרד תצלום באלבומה, בת שלוש-עשרה בשמלת-פלאסטיק כחולה, נושאת מגש כריכים, חוטמה אדום מהתרגשות, ולא ידעה באיזה נמל נאלצה אותה דודה להשליך עוגן כאשר נסדקו מפרשי שנותיה — ההיתה ספונה במוסד אלמוני, מיטרד במעונו של קרוב רחום, או גישה בין קירות דירתה חרוכה מאיוושת זכרונות שאיכלו את גלעינה, וכאשר השיבה את השפופרת אל כנה, הוצפה ריקנות וליאות, בקושי רב פילסה דרכה למיטבח, חוצה קרומי חלב שנתחלחלו מול פניה, מונחית

על-ידי ריחות מוכרים, כמעט פלטה נביחה, אך תחת זה שמעה את קולה המכריז, דודה אחת שלי שבקושי היכרתי מתה, וחשה דחף עצום להתגבש בריגוש חריף, שכן הלכה ואזלה, דהתה כצילום נושן במיסגרת, היטשטשה כאמיבה על לוחית מיקרוסקופ לא-מכוון, התאינה כגבשושית קרח כלב שלולית, מול רגעים כאלו לא יכלה להתייצב בגפה. לכן בכוח הגירה דמעות מעיניה, מתוך חישוב קר, פעולה אלימה של פליט שנפשו מושלכת מנגד, וממש כפי שניחשה, הניח הגבר יד על כתפה ואמר, אני מצטער, והיא כבשה פנים בחזה שהדיף ריח מישחת-גילוח כלול בזיעה ולחשה, זה לא הדודה, ספרתי ארבעה עיוורים כריינס... וצללה ביבבה. זמן רב חלף מאז התייפחה מתוך רווחה שכזו, רופסת בריפיון רוטט, מלוחה ולחה, גונחת מתוך הרפייה, רטובה וצמיגה, ואביגדור בתוכה, מדביק את פירכוסיה בעוד דודי ממתין בלשון שלוחה בצד, נושם כרעש שהחריש את יפחותיהם, ברגע מסויים אפילו הרכין ראשו בכבוד והבנה, ולאחר שהתנערו מעל קרקע המטבת, גבה קר ומחוץ מלחץ האריחים, חשה ברוגע המשתלט עליה ובהתפוגגות הרעב.

אביגדור הזמין פיצה בטלפון, וזה מול זה באצבעות משומנות, בפיות מוצפים רוק, רוכנים מעל פירורי גבינה מותכת ובצק בקופסת-קארטון גדולה, נאנחו זה אחר זה, לא התכוונתי לכך כשעליתי לכאן, וגם אני לא בכלל.

בנחלת בנימין פנתה ימינה, כאשר נחו רפש מחצר חולית חסומה בתיל הצמית אותה אל עומדה, מדלי או גיגית סמויה הוטח על המידרבה ורדד בתעלה הקעורה בשולי הכביש כדי לאזול בתהום, ונגה דילגה מעל לנחיל המבעבע אשר הזכיר לה את המים שאמש גאו מעל שפת האמבט. לאחר שאביגדור עזב חשה מוכתמת כאותה מפית שעטפה סופגניה וניגבו בה שפתיים, מנקדים בה בהרות-שמן שקופות. בגלל זה שיחררה את ברזי האמבט ובעודה ממחינה כי יגבה פס המים מעל דפנותיו, בחרה בתקליט של שלמה גרוניך, וזימומה לעצמה כנימה חרישית עד שהמחט רקדה ברצועה המזמרת "לא מכבסת לא מנקה לא מעכות לא מסמיקה עכשיו מתעוררת אשה חזקה", וגרמה כי תחליף לקטעי חליל שצליליו החרישו את שאון הכרזים והשכיוח ממנה את זרימתם, ורק עיקבותיו הרטובות של דודי שנצצו על האריחים החשופים בין המרכז לקיר, הזכירו לה, אלוהים, המים גואים, וכאשר דישרשה לאיזור המועד נוכחה כי אכן קלעה בניחווה — הריצפה הוצפה, המיסדרון הצר, פתח המיטבת, ובעזרת מגב גרפה את המים לעבר נקב בקיר תוך שהאזינה לכיקבוק המפל הניתך מהמרוז בקומה השלישית אל החצר למטה.

לאחר שהספיגה מטלית בריצפה הלחה, שקעה כאמבט שמימי הצטננו בינתיים, ומפאת הגיאות לא נערם על פניהם קצף, וסירב לטפוח מתמצית הסבון שמוזה לתוכם, ורק ניבטו בה בגוון עכור. נגה העתיקה מבטה לעבר מתג ישן אטום בלוחית מסויידת, שכן המים השקופים נטולי-הקצף לא כיסו את גופה הערום והיא שנאה להביט בו בתום תינוי אהבים. מסיבה זו התהפכה על בטנה תוך כיפוף ברכיים עד כי שוקיה הזדקרו מעל קו המים כדיגלונים, בכפות רגליים מתנופפות, ולזמן-מה טבלה בתנוחה זו, סנטרה שעון על שיפוע התרסינה כאילו היה כרית. כששבה והתהפכה על גבה הציץ בה בעד החלון ראש זאב והצבע אזל מלחיה, זו שולי, נשכה את שפתיה וסגרה על שדה כף יד מבוהלת, וכשסירב לימוג כדרכו של ביעות פתאומי, ודבק במשקוף כראש ברונזה של מלחין על כנף פסנתר, הזעיקה את כלבה, ודודי אשר פרץ נבכיחות כלפי התיקרה, גירש את לועז השלוח של האוב השעיר אל תוך החשיכה שליפפה את הבניין בקורים אפלים.

בעודה מתנגבת סיכמה כי תחושת אשמה אינה מחלחלת בגופה, וכי תוכל להישיר מבטה כפני שולי. אולם אזעקת סכנה שלא עמדה על טיבה התריעה בקירבה, וחשה כי ממש ברגע זה אסון מרחף על ראש שולי, נוגע בה בקצות כנפיו בעודה פוסעת בעיניים קשורות על קורה מעל נהר גועש. אפילו נחתה בשלום על הגדה, ארכה לה ביבשה חיה פראית, ונגה איוותה לזעוק בקול, אך הגה לא בקע, ובעיניים קרועות לרווחה הביטה בשולי שהרימה רגל אחת, איבדה את שיווי משקלה ונחתה בישיבה על הקורה, אוזנת בה בשתי ידיה.

נגה ידעה כי התקריט עם אביגדור תתערפל בזכרונה כפי שחילוף-דברים אקראי מתאיין בעשן, כמו שמתעלמים מהזמנת חתונה כדי לחסוך דמי מתנה, כידיעה שברגע זה נקבה את אוזנה ובקעה מטרנזיסטור בקיוסק שהושחל על קרס לצד שלושה כעכים נוספים, בשורה על-אודות שני חיילים שעלו על מוקש ולשלישי שלום, ולפתע גבר בה דחף עצום לבלום, שכן הכל רחש וגועש. פרטים ריצדו זה לצד זה

בחשיבות שווה: היא נשלחה להשתלמות בת שבוע של עובדים סוציאליים ביגור, אביגדור השליך לדודי קצה חרוך של פיצה, הר אדם עם פאות נאם בטלויזיה בזכות הסיפוח, עיתונים גיבכו מילים שטוחות, הבעות-צער דומות זו לזו דבקו בפנים כבולים זהים על מעטפות, שירים פירסומים ומכתבים ותשובות ראינות השגות מחמאות חיויים הודעות, כל אלו התגלגלו כרעם גובר, תהום הולכת ונפערת, הליווייתן, אשר יונה ביקש להימלט ממנו, התלעלע כיה בגרונה. אין טעם לכך כי תתודה בפני שולי על-אודות עצמה ואביגדור, פסקה, יהא זה הרה-גורל בעבור ידידתה למרות שאין לתקרית הנואלת כל משמעות מיוחדת בעיניה. מכאן ואילך קבעה, לא תגלה עיניין בצד זה של חיי ידידתה, לא תביע סקרנות, תקמץ בעצה, תימנע מלחוות דיעה. האמנם יכלה להתאהב באביגדור, תמהה בינה לבין עצמה ממשיכה דרומה באלנבי לכיוון משרדה, לא, לא הייתי יכולה, חזרה ושנתה, קשר זה היה מציבה במסלול מתיש של תנועה, סוגרה בקובה. אולם הירהרה, כסופו של דבר הכרעות מועטות כורעות תחת שוטה, שכן הלכה ואיבדה שליטה באירועים, נגררה לתוכם תוך מאמץ להדביק את קיצבה לקיצבם בעודה מקיימת מראית עין של התאמה. אותו משפט מתוך ספר פסיכולוגיה חברתית שהקריאה באוזניה מרת צור לפני ימים אחדים הידהד בראש, "ככל שאנו פחות בטוחים בעצמנו אנו מעריכים את העובדה שמחככים אותנו ומכאן — אנו מחככים יותר את מי שמחכב אותנו", וכשלחצה על ידית דלת-מישרדה גילתה כי נערה ששערותיה אדומות וסבוכות ושיני-סוס נעוצות בשפתה התחוננה, ממתינה לה על ספסל בפנים. וכשנגה התרווחה בכסאה ידעה כי שום מימד לא ניגרע מעולמה. היא שכבה עם מאהב של מטופלת שהיא ידידה. היא ניגבה ריצפה שהוצפה. אחר הוליכה את דודי ברצועה עד הפנס ובחזרה. דבר לא השתנה.

מכיוון שלא ציפה לנגה אירוע משעשע יותר לחוותה באותה שבת גשומה, הסכימה להתלוות אל שולי לנסיעה באוטובוס צפוף, שיעדו כסיס צבאי כנגב. ידיד של שולי בשם אברי סיים קורס קצינים ובאמצע השבוע התקשרה זו אל נגה וסיפרה לה כי הוריו בחו"ל, היא ואברי ידידים מילדות, איש ממכריו לא יהיה נוכח בטקס, לכן החליטה להתייצב בכסיס ואף נגה מוזמנת. לשבריר שנייה הירהרה נגה בפיתויים התחובים בנרתיקה של אותה שבת ממשמשת וקרבה, אך מאחר שלא מצאה בתוכו דבר להוציא קימה מאוחרת בבוקר, רישרוש רופס בעיתוני סופשבוע, אי-אילו גישושי טלפון שיגדירו את אופי ערכיה בשבוע הבא, נעתנה בחיוב. אולם כאשר נכנסו לאוטובוס, התחרטה על כי נתנה הסכמתה. בתחנת-ההסעה הצטרף המון קולני של קרובי משפחה מצויידיים בכרים, מיטריות וצורות מוזן. כשחלף האוטובוס על פני צומת אשקלון, הצליף גשם כבד על זוגיותו ועירפל את המראה. בלאו הכי לא היה על מה להסתכל. קול צרוד של אם, שרק שערותיה ביצצו מחוץ לתחום כרית המושב לפניו, אמר: שרק הגשם הזה ייפסק עד שיתחיל הטקס, מיסכנים החיילים בחולצות הדקות. שלוש משאיות כבדות שנצמדו זו לזו כחוליות יונק ענק, זחלו מלפנים במהירות ארבעים קמ"ש ומנעו את עקיפת כלי-הרכב מאחור. צפירות קטועות פילחו קטעים בשיירה שהתפתלה כזנב עצבני של לטאה אדישה. כשעצר האוטובוס בתחנת הדלק, ירדה נגה ושבה לאחר דקות אחדות כשבידה חפיסת-שוקולד ומפתח מחובר ללולאת מתכת, אשר פער למענה דלת-שירותים שעל גבה התנוססה דמות עם משולש הפוך ומשתפל מהמותניים, הטעות המצערת התגלתה לנגה רק לאחר שהתרחק האוטובוס מתחנת הדלק, ולא העזה להציע לנהג כי יפנה על עקביו ויעכב את שאר הנוסעים, והרגיעה את מצפונה כי יתכן ובדרך חזרה יעצרו באותה הנקודה ותחזיר את המפתח לבעליו. כשהתקרבו לכסיס הורה צעיר באצבעו על רכס מרוחק ואמר, זה נאבל כוס, איפה שמביאים תחיליות לחיילים, ורגש רחמים גאה כנגה כשחשבה על אותם הנערים והנערות שפרק-חיים נשדד מהם ללא תקנה. האמנם נשדד ללא תקנה, הירהרה נגה ומייד נזכרה באיכון בת העשרים, אביבה לשעבר שהתמוטטה במשרדה לפני כשבועיים, מסיימת באותה נקודה ממנה הגיחה כמרץ כוסס לפני שלוש שנים: דירת אימה הצפופה בשינקין. איכון פסחה על השירות הצבאי, שכן בת שבוע-עשרה הוזמנה על-ידי דוד תמים מברוקליין, אשר הגיש לה בשדה-התעופה 'קנדי' מחזיק-מפתחות דמוי בניין האמפייר-סטייט, לביקור בארצו, בת שבוע-עשרה-וחצי נישאה לפורטוריקאי שהוא אזרח אמריקאי. בת שמונה-עשרה התגרשה, וכל השנה לאחר-מכן התפרנסה למיחייתה כחברת הזיות-הטלפון של אליס. בקשיחות אילפה איכון את קולה, פרטה באצבעות גסות על נימיו, ייסרה אותם בשוט וקשת עד שהואילו לפלוט גניחה מדוייקת, יכבה

שורקנית, נשימות בהולות. בוא, בוא, פיתחה את לארי, אופפת את יצרו בקולה כעננת בושם, דוחפת אצבעות, מתגרה, רכה, מפצירה, עד הישמע צליל-התפרקות גואל — אני אוהב אותך, איכון — ואחרי זה נותק הקו והפקיר את הגבר במיכנסים משולשלות במישרד צונן בשעה שבין נעילה לשיבה אל חיק אשה וצאצאים. על אצבעות יד ימינה מנתה איכון את היתרונות: תמורת שלושים-וחמישה דולר בלבד, שמחייבים בהם את כרטיס הווזיה של המטלפן, הוא רשאי להוליכה בידו אל כרי-האחו המלבלבים שבדמיונו — איכון היא כיפה אדומה, אם שתלטנית, חיה טורפת, יתומה מושפלת; זה כל-כך יצירתי, נאנחה. לארי, גיימס מארק וריצ'רד מפליגים הרחק מתאו הטחוב של טלפון ציבורי, חדר ערום-כתלים או בית עם גינה ומוסך, לעבר איי תענוגות. במשך חמש-עשרה דקות הם מותחים מיפרש, מתערסלים למשכן של רוחות לוחשות המגיחות מכיוון מיסחורי: צפון-דרום-מזרח-מערב, מהיכן נושב קולה של איכון? גניחותיה בוקעות ממחוזות של שאננות: אין בכוח המתפרקים לנגד אוזנה להשחית את גופה ונפשה, כפי שמוספר בעיתונים על מעללי סוטים משוטטים. עידן ההסתפקות בעצמי משחרר את לארי, גיימס, מארק וריצ'רד מאימת ההרפס, חרמשו של סרטן-המין ונגיפים קטלניים. דור האני המכלכל את צרכיו תוך חישוב קפדני. במיוחד נגעו לליבה אותם נפגעי וייטנאם שנהגו להושיבה בכיסא גלגלים, הגריבו גרביים לכפות רגליה המשותקות, שיחררו את רוכסן מחוכה כשהם חוקרים בקול ניחר לפשר הרגשתה.

והיו חריגים: הקשיש שביקש שתצליף באימו בת השמונים-ושש כשהוא כועלה על אריחי חדרה, זה שהיה משמיע שלוש מילים וגומר, מאהבה של הכת-יענה. כשגילתה אליס עד כמה איכון רצינית, ציידה אותה בצידו טכני זול שהפיק פעולות קול כצליפת שוט, שאגת נמר ונהמת מי-שירותים מודחים. זו היתה כוריאוגרפיה, התייפחה איכון, ממש כוריאוגרפיה. עד אותו יום מר ונמהר בו איכדה את קולה. שפעת קטלנית, שנטפלה לרוב תושבי-העיר, התדפקה גם על פתח גרונה של איכון וגללה עליו אבן כבדה. קולה נדם לירח ימים וסירב לקום לתחיה כשגירגרה כמי-מלח, שאפה אידים מסירים תפוחים, הדביקה לפניה מטליות לחות וניסתה כוחה בכשפים. כשחזר אליה לבסוף, בערב חג-המולד בדיוק (כבר האמינה כי סנטה קלאוס זימר לתוך הגרב האדומה שהיתה תלויה על דלתה), נאנחה, שאפה, ירקה, צווחה כציפור, מיצמצה בשפתיה, התאמנה בדקויות המודעות רק לה כטווס הכודק את נוצותיו המתחדשות בתום מחלת נשירה ממושכת. אולם כשחזרה והתייצבה במקום עבודתה גילתה כי לחשנית אחרת נאחזה באפרכסת מכשירה. לא עמדו לאיכון טענות ההתקוממות שפזרה לכל עבר — אליס השקיפה עליה כאילו היתה ליצאנית המחלימה מעגבת והטילה ספק בהתאוששותה המוחלטת. איכון נשארה ללא פרנסה. לכן שבה ארצה. בת הקול הערטילאית ירדה למדרגת בתה של מבשלת בבתים פרטיים. איכון רוצה לברוח מכאן. אין לה לאן. נגה חשבה, לו נשארה בישראל היתה בוודאי מתגייסת לצבא וייתכן שהיתה משרתת במרכזיה או בקשר. לרגע דימתה בעיני רוחה טוראים, קצינים, סגנים ותת-אלופים הממהרים לחול מאהלים, צריפים, עמדות ומקלטים כדי להתרפק על מכשירי-טלפון כבדים ומגושמים הפזורים אי-שם על פני הארץ. אכיבה של החיילים, היתה שמועה מוליכה את שמה מהגדה ועד הרמה.

לפני שהגיעו לבסיס שולי אמרה, החלטתי בכל-זאת להתגייס לצבא ולא להוריד פרופיל. היא תבקש לשרת רחוק מהבית ולא תהיה תלויה באביגדור. המחיצה המלאכותית שתוצב ביניהם עקב שיבוצה בנקודה מרוחקת תהפוך כעבור זמן-מה לטבעית. מי יודע אולי תחבר עם רב-סרן. תמיד משתוקקים הגברים לגופה. הרב-סרן יפטרנה משמירה ותורנויות שבת. חלום בהקיץ זה נקטע על-ידי קולה המפוכח של נגה, אין לך סיכוי בצבא, אפילו אני בקושי החזקתי מעמד בשלישות. לבסוף הגיעו. שייך-גימל צנום, שלט 'ברוכים-הבאים' ושני דגלונים הקבילו את פני האורחים. הן ירדו מהאוטובוס והתקדמו לעבר רחבת-כטון מוקפת מדרגות ישיבה. המיבנה דמה לאמפייתאטרון וגשם התמיד ללא הפוגה. המבקרים מצאו מחסה תחת סככה שחיפתה על המדרגות וניכטו מטה. שולי ונגה שנימנו על אחרוני הבאים, ניצבו מאחורי מעקה בטון פנוי מצופים, ששלולית גדולה ניקוטה לרגליו, ועד מהירה התמקמו עליו. חייל ככפפות צחות היפך באצבעותיו מקל ומאחוריו התקדמו בצעד מתוח נושא הדגל והנגנים. התזמורת עצרה מול המיירפסת ממנה השקיפו שתיין. בעלי הדרגות הגבוהות פרצו פנימה ואחריהם הצוערים. שולי אמרה, אברי נמצא במחלקה אחת כחה שלוש ושארית קולה נבלע בשאון המארש. לחלוחית צעפה את עיני נגה שהתרעמה על תגובותיה — בשיפלות-קומה נכנעו בפני המארש שדלה מתוכה רגשות מזויפים. דמעה מלוחה, שמקורה לא היה בתחושת עצב או גאווה, דיגדגה את לחייה, זווית פיה וסנטרה, ונשרה באותה טבעיות בה העין ממצמצת

נגד שמש מסנוורת, או שיער הגוף סומר מצינה. שולי הצביעה על גוש חיילים שחולצותיהם הרוויות טיבות שינו את צבען לכחול-עמוק וקראה, הנה אברי שורה שניה שלישי משמאל. קולה עבר בין שורות חיילים וחניכים מצטיינים שעטו קדימה לקול תשואות. אחד דיבר לתוך מיקרופון והתזמורת רעמה. נגן-וצוצרה שמנמן חיים אצבעותיו הקפואות בהבל פיו לפני שתחב את פיית-המתכת בין שפתיו. קר מיסכנים הללו, אמרה שולי, בקושי זזות להם האצבעות על השסתומים ואסור להם לחכך כפות בין נגינה לנגינה. החצוצרן נשא לפתע עיניו כאילו ניחש כי בו דיברו, ונעצן בשולי. כשענדו תגי-פלאסטיק לבנים וכתפות החיילים, קרץ לעברה והפריח בשפתיו נשיקה באוויר. נגה חרדה, עם כל ההעוויות האלה הוא נוד יגמור בכלא. שערותיהן וגרביהן נרטבו כליל, ומים קלחו מכומתות הנגנים. החצוצרן לא התיק מבטו לשולי וקפץ אגרופיו בתוך שרוולי חולצתו כדי לחממן. פסיכי אחד, אמרה שולי, חשבתי שבתזמורת לכל זפחות רציניים בגלל האמנות. בכת-אחת התעופפו הכומתות באוויר ועשרות צוערים דהרו אל המעבר שבין המדרגות לפגוש בקרוביהם. שולי משכה אחריה את נגה ועד מהירה גילו את אברי. הם נכנסו לחדר ארווח עם כיבוד דוחה, ששרדו ממנו כדורי פלאפל צמיגיים, מלפפונים מכווצים וקנקני-קפה ששטו בהם גלעלים כהים. אברי, רטוב עד לשד עצמותיו, פרש להחליף בגדיו. שולי ונגה המתנינו בחוץ והביטו בצערות החולפות במיסדרונות בגרבוני צמר וסוודרים צמודים, ונגה העירה, יפות שכאלו. כמעט סיפרה על איכון, אבל הבליגה. לאחר הכול, גם שולי היתה מטופלת. פרט לכך שמרה על אתיקה מקצועית. עודן ממתינות לאברי, קרב לעברן חייל שמנמן עם פני-תינוק וקרא, כמה טוב שמצאתי אותך כבר שעה אני מחפש אחרייך עמדת במירפסת למעלה ונראית כמו בת-דודה שלי שמתה בת שתיים-עשרה ממש קפאתי כשראיתי אותך מקרוב את פחות דומה. שולי עמדה לסלק את הטורדן, אך כשהציעה בפניו, הגיבה בנימה מתרצה, אתה בא לבלבל את המוח או מה. החצוצרן הגיב, לא הימצאתי את הבת דודה ואני משוחרר להביתה, אולי את עם רכב צמוד לתל-אביב. כששמע כי הגיעו באוטובוס, שאל אם יוכל להצטרף בדרך חזרה, ושולי אמרה, זה לא תלוי בי, האוטובוס ציבורי. במדים יבשים הזמינם אברי להיכנס פנימה. החצוצרן הגיב כאילו גם אליו כוונה ההזמנה. חיילים שחרחרים על מיטה כירסמו תאנים משקית ואת החרצנים הניחו במאפירה עם גפרורים שרופים. חוברת הווי נחה על המיטה ונגה עילעלה בה, מתעככת על שיר היתולי. חייל מבוגר, עולה חדש כנראה, ינק חלב מרוכז משפופרת. ללא בוששה נדחקה איכון למחשבותיה של נגה וגרמה לעיניה כי תתורנה לאורך הכתלים אחר שקע טלפון. לפחות חלק מהם שכבו עם אשה, חשבה, לא כמו רכבות הילדים של חומיני, שמפתחות גן-עדן מתנודדים על צוואריהם והם מפזזים מול מטחי אש עיראקית. טוב קדוש שרוף ונקוב מילד מובס, מפיחה אימרת שליטם רוח-קרב ברגליהם שלא גמרו להתפתח.

באוטובוס ישב החצוצרן סמוך לשולי בשורת המושבים המקבילה. נגה ישבה ליד החלון, מפעם לפעם מחתה בידה את האד שעירפלו והביטה החוצה בעד הצוהר שקרעה. החצוצרן פרש את תוכניותיו: לאחר שישתחרר מהצבא יתמסר לנגינה. הוא רוצה לנגן ג'אז. האוטובוס עצר ונגה הסתכלה החוצה. בתדהמה גילתה כי הם מצויים באותה תחנת-דלק שהתעככו בה בדרכם לבסיס. מבעד לחלון זיהתה את הקשיש בחולצה הכחולה שבבוקר הפקיד בידה את מפתח-השירותים, שעדיין נח בארנקה. היא ירדה מהרכב והושיטה לעברו את המפתח, מתנצלת על נטילתו. העובד אמר כי הדלת עודה נעולה, שכן לא היה יכול לעזוב את התחנה כדי להביא מדירתו מפתח זהה, ונאלץ להשיב ריכם פני עשרות מתאפקות ששיחרו לפתח תחנתו. נגה נטלה רשות לשוב ולהשתמש בשירותים, וכשפתחה את הדלת גילתה כי כיסא הישיבה מלא עד פיו מים שהחלו גואים על גדותיו. כשהתריעה באוזני בעל המקום על סכנת ההצפה, חש למקום בליוויית עובד נוסף, ובכוחות משותפים איתרו את איזור הפיגוע. בקול תמה כיצד כפייה טובה כיוונה ביאתה לשעה הנכונה להושיע את בן-חסותה דקה לפני שחרבו של יריב פולחת קרביו. נגה נפרדה בחופזה, שכן שולי קראה לעברה דרך חלון שהוגבה כדי מחציתו, הנהג כבר עוזב. כשנדם קולה, כבמטה קסם פסק הגשם שמאז הבוקר ניתך ברציפות.

טיפוסים של ספרות בלשית

צוואן טודורוב

"הסיפור הבלשי הוא בלתי-ניתן לחלוקה סוגית. לכל היותר אפשר לסווגו לצורות היסטוריות שונות"
הסיפור הבלשי מאת בואלו ונארסז'אק, 1964

אם אני משתמש בהבחנה זו כמוטו למאמר, שנושא המובהק הוא סוגים בסיפור הבלשי — אין זה על-מנת להדגיש את הסתייגותי מדעת המחברים האמורים, אלא משום שגישתם היא נפוצה למדי; מכאן שזה הדבר הראשון שעלינו לבוא לידי עימות עימו. הספרות הבלשית אין לה ולא-כלום עם גישה זו. מזה מאתיים שנה בקירוב נתקבלה כל נטיה לסווג לסוגים בהתנגדות חריפה מצד חוגי הספרות. כביכול עלינו לעסוק בספרות בכלל או ביצירה מסוימת; ומובן-מאליו היה שמיון יצירות על-ידי ז'אנרים משמעו הפחתה בערכן. קיים נימוק היסטורי טוב בזכות עמדה זו: התנגדות לדגם ספרותי של התקופה הקלאסית, שבה התעניינו יותר בסוגים מאשר ביצירות; תקופה בה נטו להעניש בתואר "דל" כל חיבור שלא ציית דיו לכללי הז'אנר אליו אמור היה להשתייך. מובן שביקורת כזו אינה מסתפקת בתיאור הסוגים, היא גם קובעת אותם; במקום שז'אנר יבוא בעיקבות היצירה הספרותית הוא מקדים אותה.

התגובה היתה קיצונית: הרומנטיקנים וממשיכיהם בימינו סירבו בכל תוקף להישמע לא רק לכללי הז'אנרים למיניהם (זו, כמובן, היתה זכותם), כי אם גם להכיר בקיומו של רעיון הז'אנרים. משום כך נותרה התיאוריה הז'אנרית דלה ובלתי-מפותחת עד לאחרונה ממש; אבל עכשיו ניכרת נטייה למצוא קשר בין השניים — בין המושג הכוללני מדי של הספרות לבין המושאים האינדיבידואליים, כלומר היצירות הבודדות. העיכוב בפיתוח מישנת-הסוגים חל, ללא ספק, בגלל העובדה שמעשה הסיווג מחייב ומתחייב כאחד מעצם תיאורן של העובדות הבודדות; ואולם משימת המיון הנ"ל רחוקה עדיין מפיתרון משביעי-רצון; וכל עוד איננו יכולים למיין מיבנה של יצירות, עלינו להסתפק בהשוואה של אותם היסודות, שנועדו מעצם טבעם למדידה, כגון המיקצב (או המישקל). למרות העיניין המיידי שיש בחקר ז'אנרים (כפי שהעיר על כך אלברט חיבודט, חקירה מסוג זה עוסקת בבעיית הכוללים), איננו יכולים ליטול זאת על עצמנו מבלי שנפתח קודם-כול תיאור מיכני: רק הביקורת בתקופה הקלאסית יכולה היתה להרשות לעצמה לגזור ז'אנרים מתבניות לוגיות מופשטות.

קושי נוסף אורב לחקר הז'אנר, והוא הצורך להתייחס לאופי המיוחד של כל מוסכמה אסתטית. היצירה החשובה מעלה בעצם ז'אנר חדש ומפירה בכך את כלליו הקודמים והתקפים של אותו הסוג. הז'אנר של יצירה מסוג 'מינזר פארמה', דהיינו הדגם שאליו מתייחס הרומאן ההוא, איננו 'הרומאן הצרפתי בראשית המאה הי"ט', כי אם 'הרומאן הסטנדרטי', שהוגדר כז'אנר בעיקבות יצירה זו ממש, ובעיקבות יצירות מסוימות אחרות. ניתן לומר שכל ספר גדול מאשש את קיומם של שני ז'אנרים, את קיומן של שתי מוסכמות: זה של הז'אנר ממנו הקיום הנ"ל חורג ואשר היה שליט לפניו בספרות, וזה של הז'אנר שהוא יוצר.

אולם קיימת ממלכה מאושרת, שבה הסתירה הדיאלקטית הזאת בין היצירה לבין הז'אנר שלה אינה קיימת; וזוהי הספרות הפופולארית. יצירות-מופת אינן משתייכות בדרך-כלל לכל ז'אנר שהוא, מלבד לז'אנר של עצמן; אבל יצירת-המופת בספרות הפופולארית תואמת להפליא לז'אנר של עצמה. ספרות בלשית נוהגת לפי כללים משלה, ו"לפתח" אותם פירושו גם להתרחק מהם; "לשכלל" ספרות בלשית משמע לכתוב יצירת-ספרות ולא בלש. הסיפור הבלשי המובהק, המעלה את השאלה "מי ביצע זאת?", אינו זה שמפר את חוקי הז'אנר, כי אם זה המתייצב לצידם. אין סחלבים לגב' בלנדיש' הוא דוגמא המגלמת את הז'אנר, ולא טראנסצנדנציה שלו. אם ננסח בדיוק את סוגי הספרות הפופולארית לא יהיה

מקום לדון בשיאיה. הן יצירה אחת, כולם בחזקת אותו הדבר. הרומאן הטוב ביותר מן הסוג הנ"ל הוא זה שעל-אודותיו אין מה להעיר. זוהי תופעה שבדרך-כלל אין שמים אליה לב, ושתוצאותיה משפיעות על כל קאטגוריה אסתטית. אנו עדים היום לחוסר-התאמה בין שני גילומים מהותיים: אין יותר נורמה אסתטית אחת בחברה שלנו, אלא שתיים; אין להחיל אותן אמות-מידה על אמנות 'נעלה' ועל אמנות פופולארית. תיחומם של הז'אנרים בספרות הבלשית מצטייר, אם כן, כמשימה קלה באורח יחסי; אבל עלינו להתחיל בתיאור הסוגים, כלומר בהגדרתם. כנקודת-מוצא למשימתנו נקבע את סיפור הבלש הקלאסי, שמגיע לשיאו בתקופה שבין שתי מלחמות-העולם, ונקרא בדרך-כלל סיפור 'מי עשה זאת'. נעשו כבר מיספר ניסיונות לפרט את חוקי הז'אנר הנ"ל (בהמשך נחזור לעשרים הכללים של ס.ס. ואן דייך בנדון); אך האיפיון המקיף והטוב ביותר שאני מכיר הוא זה שכותור מתאר ברומאן של עצמו: 'בחלוף הזמן'. ג'ורג' בורטון, מחברם של הרבה סיפורי-רצח מיסתוריים, מסביר למספר, ש"כל סיפור בלשי מתבסס על שני מיקרי רצח, שבו הראשון, המבוצע על-ידי הרוצח, משמש עילה בלבד לרצח השני, בו הוא הקורבן של הרוצח המובהק והבלתי-נתפש — הבלש", וש"בסיפור מצויות שתי עלילות שאחת מהן מונחת, כביכול, על השניה: ימי החקירה, שמתחילה עם גילוי הפשע, ומשך הדרמה שגרמה לכך".

ביסודו של סיפור בלשי בנוסח "מי עשה זאת" אנו מוצאים שניות. זו אותה שניות שתלווה את תיאורנו. הרומאן הבלשי אינו כולל סיפור אחד, כי אם שניים: סיפור הפשע וסיפור החקירה. בצורתם הטהורה אין אף נקודה משותפת לשני הסיפורים. להלן שורות ראשונות של בלש מסוג "מי עשה זאת".

כרטיס-אינדקס קטן בצבע ירוק, עליו מודפס:
אודל, מרגרט

184 וו. רחוב 71. רצח כחניקה: בערך בשעה 11, דירה שדודה. יהלומים גנובים. הגופה נמצאה על-ידי איימי גיבסון, משרתת. (ס.ס. ואן דייך, 'המיקרה של רצח הקנרית').
הסיפור הראשון, של מעשה הפשע, מסתיים לפני שהשני מתחיל. אולם מה קורה בסיפור השני? לא הרבה. הדמויות של הסיפור השני, סיפור החקירה, אינן פועלות — הן חוקרות. שום דבר לא יכול לקרות להן. חסינותם של החוקרים היא תנאי הכרחי בז'אנר זה. איננו מעלים בדמיוננו את הרקול פוארו או את פילו נאנס נתונים באיזה איום של סכנה, מותקפים, פצועים, ואפילו מתים. מאה וחמישים העמודים, המפרידים בין גילוי הפשע לבין גילויו של הרוצח, מיועדים לחירגול איטי — אנו בוחנים רמו אחר רמו, עקבות אחר עקבות. בכך נוטה דגם זה של סיפור "מי עשה זאת" למיבנה גיאומטרי טהור. כך, למשל, רצח באוריאנט אקספרס של אגאתה כריסטי מעלה שנים-עשר חשודים; הספר מורכב משנים-עשר פרקים, וכן משנים-עשר תחקירים, מפתחה ומפרק-סיום (שהם גילוי הפשע וגילוי הרוצח).
הסיפור השני, סיפור החקירה, נוטה להעדיף מעמד מסוים — אין זה מיקרה שבדרך-כלל הוא מושמע מפיו של יריד הבלש, שמודה בכירור כי הוא מחבר ספר (הסיפור הבלשי); הסיפור השני מורכב מן ההסבר כיצד למעשה נכתב ספר זה. הסיפור הראשון מתעלם לחלוטין מקיום הספר ולעולם אינו מתוודע אל טבעו הספרותי. (שום מחבר ספרי-בלש לא ירשה לעצמו לרמוז במישרין על האופי הבידיוני של סיפורו, כפי שזה קורה לעיתים ב"ספרות הטהורה"). מצד שני, הסיפור השני לא רק מתחייב להכיר כמצאות הספר, אלא הוא הסיפור של הספר הזה עצמו.

יכולנו לאפיין את שני הסיפורים הללו בכך שנאמר, כי סיפור-הפשע מספר "מה שבאמת התרחש", בעוד שהשני — סיפור החקירה — "מבהיר כיצד מתוודע אליו הקורא או המספר", ואולם עניינן של הגדרות אלו אינו רק שתי העלילות שבסיפור הבלשי, כי אם גם שני ההיבטים של כל יצירה ספרותית, שהפורמאליסטים הרוסיים הבדילו ביניהם לפני כארבעים שנה. הם הבדילו בעצם את סיפור המעשה (הפאבולה) מהנושא (העלילה) של הסיפור. הסיפור הוא מה שאירע בחיים והעלילה היא דרך הצגתו על-ידי המחבר לפנינו. הראשון תואם למה שהועלה במציאות, למה שקורה בדרך-כלל בחיינו. השני תואם לספר עצמו, למסופר ולתחבולות הספרותיות שמפעיל המחבר. בסיפור המעשה אין עיוות הזמן, הפעולות עוקבות לפי הסדר הטבעי שלהן. בעלילה רשאי המחבר להקדים תוצאות לסיבות שלהן ואת הסוף להקדים להתחלה. שתי אפשרויות אלו אינן מייצגות שני חלקים בסיפור, כי אם שני היבטים של אותה היצירה, שתי נקודות-מבט על אותו הדבר. כיצד קורה, אם כן, שהסיפור הבלשי מצליח להגשים אותן זו לצד זו? בכדי להסביר את הפאראדוקס הזה עלינו לזכור שוב את המעמד המיוחד של שני הסיפורים. הראשון,

זה על-אודות הפשע, הינו כעצם סיפור של היעדר. אופיו המובהק ביותר הוא באי-יכולתו להיות נוכח בספר; במילים אחרות, המספר אינו יכול למסור במישרין את שיחותיהן של הדמויות המעורבות כרצח, ואף לא לתאר את פעולותיהן; לשם כך הוא זקוק, כמוכן, לתיווכה של דמות נוספת, או אותה דמות, אשר תדווח בסיפור השני על המילים שנשמעו או הפעולות שניצפו.

מעמדו של הסיפור השני הוא, כפי שראינו, מופלג ממש באותה המידה; הוא חסר חשיבות כשלעצמו, ומשמש כמתווך בלבד בין הקורא לסיפור הפשע. תיאורטיקנים של ספרות בלשית הסכימו תמיד שסיגנון בספרות מסוג זה צריך להיות שקוף לחלוטין ובלתי-מורגש; הדרישה היחידה שלה הוא מציינת היא להיות פשוט, ברור וישיר. נעשה אפילו ניסיון משמעותי לשים קץ לסיפור השני לגמרי; מר"ל אחד שלף תיק-מסמכים אמיתי המבוסס על דו"חות-משטרה, תחקירים, צילומים, טביעות-אצבעות, ואף קוצות-שיער. עדויות "אותנתיות" אלו אמורות היו להוביל את הקורא לגילוי הפשע (למיקרה של כישלון, הודקה מעטפה חתומה בעמוד האחרון, בה ניתנה התשובה לחידה, למשל פסק-דינו של השופט).

אנו עוסקים, איפוא, בסיפור בלשי מסוג "מי עשה זאת" בעל שני סיפורים, שאחד מהם נעדר אך אמיתי, והשני נוכח אך חסר-ערך. נוכחות והיעדר אלה מסבירים את קיומם של שני סוגי-סיפור במשך הסיפור. הראשון מערב מוסכמות ותחבולות ספרותיות רבות כל-כך (שהם למעשה היבט ה"עלילה" של הסיפור) עד כי המחבר אינו יכול להשאירן בלתי-מוסכרות; אפשר לומר שתחבולות אלו הן בעיקר משני המינים: החלפות של לוח-הזמנים ונקודות-תצפיות אישיות. המשמעות של כל פיסת-מידע תלויה באדם שמעביר אותה. שום הבחנה אינה קיימת ללא מבחין. המחבר אינו יכול, על-פי עצם הגדרת-מעמדו, להיות "יודע-כול", כפי שהיה ברומאן הקלאסי. הסיפור השני מופיע, איפוא, כמקום שבו כל אותן תחבולות באות לידי צירוף ונעשות "טבעיות"; כדי להעניק להן אופי "טבעי" המחבר צריך להסביר שהוא כותב ספר ולמנוע בעד הסיפור השני מלהיות סתום ומלהטיל צל מיותר על הסיפור הראשון. הסיגנון נשמר נייטרלי וברור עד לנקודה בה הוא הופך להיות בלתי-מורגש.

וכעת הבה נבחן ז'אנר אחר בספרות הבלשית. הסוג האמור נוצר בארה"כ בדיוק לפני מלחמת-העולם השנייה, ובמיוחד לאחריה, ונתפרסם בצרפת תחת הכותרת "הסידרה השחורה" (המותחן). סוג זה של סיפור בלשי מקשר את שני סוגי-הסיפור שהוזכרו קודם, או, במילים אחרות, מסתיר את הראשון ומחייב את השני. לא מספרים לנו יותר סיפור על-אודות פשע שקדם לרגע המסופר; המסופר משתלב עם הפעולה. אף מותחן אינו מוצג בדרך של העלאת זיכרונות ואין שום נקודה בה הסופר מבין כל מה שאירע; איננו יודעים אפילו אם הוא יישאר בחיים עד לסיום הסיפור. חיפוש אחר עתיד תרפס מקומו של שיחזור. אין שום סיפור שצריך לנחשו, ואין גם תעלומה דוגמת זו שהיתה מצויה בבלש מסוג "מי עשה זאת". אולם התעניינותו של הקורא איננה פוחתת בשל כך; אנו מכחינים כאן בשתי צורות שונות לחלוטין של התעניינות. אפשר לכנות את הראשונה 'סקרנות'; היא נעה מתוצאה לסיבה: מתחילים מרושם מסוים (גוויה וכמה מפתחות), עלינו למצוא את הגורם (הנאשם והמניע שלו). הצורה השנייה היא 'מתח'; וכאן התנועה היא מסיבה לתוצאה: ראשית, אנו מצויים נוכח הנתונים הראשונים (גאנגסטרים מכינים שוד) והתעניינותנו מתחזקת על-ידי הציפייה למה שעתידי לקרות: לתוצאות מסוימות (גוויות, פשעים, קרבות). סוג זה של עניין הוא בלתי-מתקבל על הדעת בז'אנר בלשי של "מי עשה זאת" משום שדמויותיו הראשיות (הבלש וידידו המספר) היו מחוסנות על-פי עצם הגדרת-מעמדן; דבר לא יכול היה לקרות להם. במותחן המצב הפוך: הכול אפשרי והבלש מסכן את שלומו, אם לא את חייו.

היצגתי את הניגוד שבין סיפור בלשי בנוסח "מי עשה זאת" לבין המותחן כניגוד שבין שני סיפורים לבין סיפור אחד; אולם זהו סיווג הגיוני ולא היסטורי. המותחן לא היה צריך לבצע שינוי מסוים זה על-מנת להופיע על הבמה. חוסר מזלו של ההיגיון הוא, כי ז'אנרים אינם מתהווים כתיאום עם תיאורים מיבניים. ז'אנר חדש נוצר סביב יסוד שלא היה הכרחי בישן: שניהם רושמים צפנים שונים של יסודות. מסיבה זו הפואטיקה של הקלאסיציזם ביזזה את זמנה בחיפוש אחר מיון הגיוני של ז'אנרים. המותחן בן-ימינו לא היה מושגת על אדני אופן-ייצוג מסוים, אלא כרוך היה בהווי-סביבה מסוים שיוצג בו, בטיפוסים מסוימים והתנהגות; במילים אחרות: אופיו מורכב מהנושאים שלו. עניין זה תואר כדלקמן בשנת 1945 על-ידי מארסל דיהאמל, מי שקידם את הז'אנר הנ"ל בצרפת: בתוך המותחן מוצאים אנו "אלימות ככל צורותיה, ובמיוחד את המביש ביותר — מכות, רציחות... אי-מוסריות היא בת-בית כאן לא פחות מאשר רגשות

נאצלים... יש גם אהבה, ועדיף — שפלה, תשוּקה אלימה, שנאה אינסופית". המותחן מתבסס כאמת על עקרונות ספורים אלו: אלימות, פשע מתועב, אי־מוסריות של הדמויות. נחוץ גם "הסיפור השני", זה המתרחש בהווה, יתפוס כאן מקום מרכזי. אולם העלמתו של הסיפור הראשון איננה תופעה הכרחית; מחקריו המוקדמים של המותחן, דאשיאל המט וריימונד צ'נדלר, שומרים על יסוד המיסתורין. הדבר החשוב הוא שעתה נודע לכך חפקיד מישני, נחות ולא־מרכזי, בניגוד לסיפור הבלשי של "מי עשה זאת?". הצטמצמות זו בהווי סביבתי, כפי שתואר, גם מבדילה את המותחן מסיפור־ההרפתקאות, למרות שבכול זה איננו מובהק כל כך. אנו יכולים לראות שאת התכונות שצויינו עד כה — סכנה, מירדף, קרב — אפשר למצוא גם בסיפור־ההרפתקאות; אך המותחן שומר על ריבונותו. עלינו להבחין במיספר נימוקים לכך: היעלמותו היחסית של סיפור־ההרפתקאות והחלפתו ברומאן־הריגול; וכן נטייתו של המותחן לעבר המופלא והאקזוטי, המקרכת אותו מצד אחד לסיפור־המסעות, ומצד שני לסיפור המדע הבדיוני בן־זמננו; ולבסוף, נטייה לתיאור שנשארת זרה לחלוטין לסיפור הבלשי. יש להוסיף כאן גם את השוני בסביבה ובהתנהגות המתוארים; הבדל זה בדיוק אפשר למותחן להתהוות לז'אנר.

מחבר בולט אחד של ספרי־בלש, הדוגמאטי במיוחד, ס.ס. ואן דייך, רשם בשנת 1928 עשרים כללים, שכל מחבר "בלשים" המכבד את עצמו צריך להישמע להם. כללים אלו שוחזרו מאז לעיתים תכופות (ראה לדוגמא ספר שצוטט במוטו שלנו, מאת בואלו ונארסן־אק) ועמדו לעיתים קרובות באש הביקורת. מאחר שאיננו עוסקים בנוהלי־מתכון עבור הסופר, כי אם בתיאור הסוגים של ספרות בלשית, אנו יכולים לתועלתנו להתחשב רגע בכללים אלו. בצורתם המקורית הם רכי־מלל למדי, ואפשר בנקל לסכםם כשמונת הפסוקים הבאים:

1. צריך שיהיה לסיפור לכל היותר בלש אחד ופושע אחד, ולפחות קורבן אחד (גופה).
 2. הנאשם לא יהיה פושע מקצועי, ואסור שיהיה הבלש; עליו לרצוח מסיבות אישיות.
 3. אין מקום לאהבה בסיפור בלשי.
 4. הנאשם צריך להיות בעל חשיבות מסוימת; א. בחיים: לא להיות משרת או חדרנית. ב. עליו להיות אחת הדמויות הראשיות בספר.
 5. כל דבר צריך להיות מוסבר באופן הגיוני; הפאנטאסטי איננו מותר.
 6. אין מקום לתיאורים ולא לניתוחים פסיכולוגיים.
 7. בהתייחס למידע על הסיפור צריכה להישמר המישוואה הבאה: "מחבר: קורא = פושע: בלש".
 8. צריכים להימנע ממצבים ומפיתרונות בנאליים. (ואן דייך מציין עשרה מהם).
- אם משווים אנו רשימה זו עם תיאורו של המותחן, נגלה תופעה מעניינת. חלק מהכללים של ואן דייך מתייחס, כפי הנראה, לכל הספרות הבלשית; וחלק אחר — לסוג "מי עשה זאת?" בלבד. חלוקה זו מתאימה באופן מוזר לתחום שימושם של הכללים: אלו שעניינם בנושאים מייצגי־החיים ("הסיפור הראשון") מוגבלים לסוג "מי עשה זאת?" (כללים 1-4), ואלו שמתייחסים לשיח הספרותי — לספר ("הסיפור השני") חלים באותה מידת־חוקף גם על המותחן (כללים 5-7). ואילו תחולתו של כלל 8 נרחבת הרבה יותר. במותחן יש באמת לעיתים קרובות יותר מאשר בלש אחד (ראה, למשל, 'למען אהבתה של אימאבל' מאת צ'סטר היימס) ויותר ממושע אחד (ראה, למשל, 'המירדף מההיר' של ג'יימס האדלי). הפושע כמעט מחויב להיות מקצועי ואינו רוצח מסיבות אישיות ("הרוצח השכיר"); נוסף על כך הוא לעיתים קרובות שוטר. גם אהבה — רצוי רדופת־תאוה — מוצאת פה את מקומה. מצד שני, הסברים פאנטאסטיים, תיאורים וניתוחים פסיכולוגיים נידחים גם כאן. הפושע צריך עדיין להיות אחת הדמויות הראשיות. כאשר לכלל 7 הוא איבד את העניין שבו עם היעלמו של הסיפור הכפול. זה מוכיח שההפתחות השפיעה בעיקר על החלק התוכני ולא על מיבנה השיח הספרותי עצמו (ואן דייך אינו מציין את הצורך במיסתורין, ולפיכך אף לא את הצורך בסיפור הכפול, בהשקיפו עליו, ללא ספק, כעל מובן מאליו).

תופעות מסוימות חסרות ערך למראית עין, יכולות להיות "מוצפנות" ומזוהות ככל אחד מסוגי הספרות הבלשית: הרי הסוג מאחד פריטים הנמצאים בדרגות־הכללה שונות; מכאן שהמותחן, שכל שמץ תחבולה ספרותית זר לו, אינו שומר על הפתעותיו לשורות האחרונות כפרק; בעוד שסיפור "מי עשה זאת?" המאשר את המוסכמה הספרותית כחוקית על־ידי הוצאתה אל האור ב"סיפור השני" — יסיים בדרך־כלל

את הפרק בגילוי מפתיע ("אתה הוא הרוצח" - אומר פוארו למספר של 'הרצח של רוג'ר אקוויד'). נוסף על כך, תופעות סיגנוניות מסוימות כמותחן שייכות לו במיוחד. התיאורים הם חסרי ריתוריקה, קרים; אפילו כשמתוארים דברים מחרידים. ניתן גם לומר, כי הדברים נמסרים "כאורח ציני" ("ג'ו שחת דם כמו חזיר. לא ייאמן, שאדם זקן יכול להוציא כל כך הרבה דם"; הוראס מקקוי, 'נשק מחר, הייה שלום'). ההשוואות מעלות ברוטאליות מיוחדת (תיאור של ידיים: "הירגשתי שאם הידיים שלו ייגעו עוד בעיגול גרוני, הן יגרמו שיישפך דם החוצה דרך אוזני"; צ'ייס, 'לעולם אינך יודע, עם נשים'). די לקרוא קטע כזה כדי להיות בטוח שלפנינו מותחן.

אין זה מפתיע ששני צורות, השונות כל-כך זו מזו, התפתחה צורה שלישית, שמאחדת את תכונותיהן, רומאן המתח. הוא שומר על המיסתורין של "מי עשה זאת?" וכן על שני הסיפורים, זה שבעבר זה שבהווה; אך הוא מסרב לצמצם את הסיפור השני לכדי בילוש רגיל אחר האמת. כמו כמותחן תופס כאן הסיפור השני את המקום המרכזי. הקורא מעוניין לא רק במה שהתרחש, כי אם גם במה שיתרחש להבא; הוא תוהה על העתיד לא פחות משעל העבר. שני סוגי ההתעניינות נמצאים כאן ביחד - קיימת הסקרנות לדעת את יוסבר המאורעות שחלפו, וכן קיים המתח מה יקרה לדמויות הראשיות. דמויות אלו נהנו, כזכור, מחסינות בסיפורי "מי עשה זאת?" ואילו כאן הן מסכנות את חייהן בקביעות. למיסתורין נודע כאן תפקיד שונה מזה שהיה לו בסיפורי "מי עשה זאת?"; המיסתורין הוא כאן בעצם רק נקודת-מוצא, עיקר תשומת-הלב מופנית לסיפור השני, התופס מקום בהווה.

מהבחינה ההיסטורית, מופיעה צורה זו של ספרות בלשית בשתי תקופות: היא שימשה בשלב-מעבר בין סיפורי "מי עשה זאת?" לבין המותחן; אך נותרה קיימת גם בתקופת קיומו של זה האחרון. לשתי תקופות אלו מקבילים שני תת-סוגים של רומאן-המתח: הראשון, שניתן לכנותו "סיפורו של הבלש הפגיז", מודגם בעיקר ברומאנים של האמט וצ'נדלר. תכונות העיקרית היא בכך שהבלש מאבד את חסינותו, מוכה, נפגע קשות, ומסכן בקביעות את חייו; בקיצור הוא משתלב בעולמן של יתר הדמויות במקום להיות מתבונן בלתי-תלוי בדומה לקורא (אנו נזכרים באנאלוגיה של ואן דייך בין בלש לקורא); רומאנים אלה מסווגים בדרך-כלל כמותחנים בגלל 'הסכיבה' (מילייה) שהם מתארים; אבל אנו רואים שבהרכבם הם קרובים יותר לרומאן המתח.

הסוג השני של רומאן-המתח נראה כאילו חיפש דרך להיפטר מהמוסכמה של סביבת הפשע המקצועי ולשוב לפשע האישי של "מי עשה זאת?", אם כי תוך הסתגלות למיבנה החדש. מזה נבע רומאן שיכולנו לכנותו 'סיפור החשוד כבלש'. במקרה זה הפשע מתבצע בדפים הראשונים, וכל העדויות בידי המשטרה מצביעות על אדם מסוים (שהינו הדמות הראשית). על-מנת להוכיח את חפותו צריך אדם זה למצוא את האשם האמיתי, אפילו הוא מסכן בכך את חייו. יכולנו לומר שבמקרה זה הדמות האמורה היא בעת ובעונה אחת הבלש, הנאשם (בעיני המשטרה) והקורבן (קורבן פוטנציאלי של הרוצחים האמיתיים). רומאנים רבים מאת ויליאם איריש, פטריק קוואנטין וצ'ארלס ויליאמס בנויים לפי דגם זה.

קשה למדי לומר אם הצורות שתוארו זה-העתה מקבילות לשלבי התפתחות או הן יכולות להתקיים בצורה בו-זמנית. העובדה שאנו יכולים לפגוש במיספר סוגים של סיפור בלשי מפריע-עטו של אותו מחבר (למשל, ארתור קונן דויל או מוריס בלנק, המקדימים את השיגשוג הגדול של הז'אנר הזה), מניעתנו לפנות לפיתרון השני, במיוחד מפני ששלוש צורות אלו מתקיימות כיום ביחד. אבל ראוי לציין שבהתפתחות הספרות הבלשית במיתאריה הכוללים כאו שלוש הצורות הללו זו אחר זו; אפשר לומר שבנקודה מסוימת הספרות הבלשית חשה את מיגבלות ז'אנר זה או אחר כנטל לא-מוצדק ומנסה להיפטר מהן כדי לכוון מערכת-כללים חדשה. הכללים של הז'אנר נתפשים כמאולצים כאשר הם נעשים צורה טהורה ואינם מוצדקים יותר על-ידי המיבנה השלם. לפיכך, ברומאנים מאת האמט וצ'נדלר המיסתורין נהפך לאמתלא גרידא, והמותחן, שירש את סיפורי "מי עשה זאת?", הצליח להיפטר הימנו במגמה לפתח צורת-עיניין חדשה, מתח, ולהתרכז בתיאור הווי-סביבה. רומאן-המתח, שהופיע לאחר השנים הטובות של המותחן, ראה ב"סביבה" זו תכונה חסרת-תועלת, ושמר רק על המתח עצמו. אר-אז נחוץ היה גם להגביר את העלילה ולחדש שוב את המיסתורין הקודם. רומאנים שניסו להישאר ללא מיסתורין וסביבה כיאה למותחן (למשל 'תוכניות מראש' מאת פראנסיס ו'אדון ריפלי המוכשר' מאת פטרישיה הייסמית) הם מעטים מכדי שייחשבו כז'אנר נפרד.

כאן אנו מגיעים לשאלה האחרונה: מה צריך לעשות ברומאנים שאינם מתאימים למיון שלנו? אין זה מיקרה, כך נדמה לי, שהקורא מחשיב בדרך-כלל רומאנים בדומה לאלו שהיזכרתי זה-עתה, כשוליים לסוג, או כצורת-ביניים בין הספרות הבלשית לבין הרומאן עצמו. מאידך גיסא, אם צורה זו (או אחרת) נעשית לנכט של ז'אנר חדש בספרות הבלשית, לא ישמש הדבר כשלעצמו טיעון נגד הסיווג שהוצע. כפי שכבר אמרתי, הז'אנר החדש איננו ניבנה בהכרח מתוך שלילת קווי-ההיכר העיקריים של הסוג הישן, אלא יוצר הרכב שונה של תכונות, שאיננו בהכרח כתואם הגיוני עם הצורה הראשונה.

חירגמה מאיה בז'רנו

תימה בספרות

מנחם ברניקר

1.

תימה מזוהה, לעיתים קרובות, עם מה שטכסט או מהע מסוים הם על-אודותיו. אולם השימוש הרגיל, הטרומ-תיאורטי, במונח אצל קוראים, מבקרים ופרשנים או ספרנים ועורכי-קאטאלוגים מפריד בין השניים ולא כל דבר שטכסט מסוים הוא על-אודותיו נחשב לתימה שלו.

אילו נשאלנו על-אודות מה הוא 'אנה קרנינה' היינו יכולים להשיב: על-אודות אהבתה של אנה קרנינה לורונסקי, על-אודות אהבתו של קונסטנטין לויין לקיטי, על-אודות אוניו הגדולות של קרנין, על-אודות מינהגי האכילה של סטיבה אוכלונסקי, והיינו יכולים להוסיף ולמנות שורה ארוכה של אירועים ואנשים שי'אנה קרנינה' הוא על-אודותם. אולם היינו יכולים גם להשיב כי 'אנה קרנינה' הוא על-אודות סידרת אירועים נוקפים, הקשורים זה בזה קשר סיבתי ומביאים לתמורות גורליות בחייהם של כמה בני-אדם. אף-על-פי ששתי התשובות השונות האלה נכונות לגמרי ואין בהן שום פסול לוגי, לא היינו רואים אותן כתשובות מוצלחות לשאלה בדבר התימה או התימות של 'אנה קרנינה'. התשובה האחרונה היתה מאכזבת אותנו מפני שניתן להשמיעה ביחס למרבית הסיפורים שבעולם (למעט אלה שגיבוריהם הם בעלי-חיים ואלה שהתמורה הצפויה בחיי גיבוריהם לא מתרחשת כסופר-של-דבר). התשובה הראשונה היתה מאכזבת אותנו מפני שהיא צמודה צמידות רבה מדי לטכסט ולעולם הפיזי המיוחד של הרומאן 'אנה קרנינה'. אף-על-פי — שבדומה למוסיקה — אפשר לדבר על תימה בתוך סיפור בקשר עם מרכיב מיוחד בסיפור, החוזר ונזכר בו פעמים אחדות — החיפוש שלנו אחר תימה או תימות של סיפור הוא תמיד אחר מונח המציין מה שמשותף לסיפור זה ולסיפורים אחרים (ובדרך-כלל גם מה שמשותף לו ולטכסטים אחרים שאינם סיפורים).

התימה היא, איפוא, דבר-מה שסביבו ניתן לקבץ טכסטים שונים. זהו עקרון-מיון אחד מני רבים, ואנו ממיינים בעזרתו טכסטים העשויים להיות שונים מאוד זה מזה מבחינות רבות אחרות. כיוון שאנו עורכים מיונים אלה למטרות שונות ולצרכים שונים נקבעת דרגת הכלליות והמופשטות, או, להיפך, דרגת הספציפיות של התימה לפי המטרה והצורך המנחים את השימוש בה כבעקרון של הקבצה. אצל מבקרים ופרשנים — בניגוד לספרנים, פירסומאים או מוכרי-ספרים — השימוש העיקרי בתימה הוא בניסיון ליצור הקשר המסייע למתן תיאור חלקי ופרשנות חלקית לטכסט כודד תוך הסתייעות בהשוואתו המפורשת או המובלעת לטכסטים אחרים.

גם בתחום המיוחד של התיאור והפרשנות אנו מכירים הקשרים שונים. ההקשר התיאורי או הפרשני משתנה בהתאם לשאלה אם עינינו בתיאור יצירה בודדת, קובץ של יצירות (קובץ-סיפורים, למשל), מיכלול יצירתו של סופר, או למשל קבוצת היצירות הבולטות של קבוצה ספרותית, זרם או תקופה. בעיקבות שינויים אלה יחולו שינויים גם בדרגת המוכללות או הספציפיות של התימה הספרותית. אצל קורא המכיר את הלשון שבה כתוב סיפור מסוים קשה לקבל תשובה לשאלה בדבר התימה של הסיפור שתהיה כלתי-נכונה באופן מוחלט. אולם ניתן לקבל תשובה בלתי-מועילה שלא תוליך אותנו

לשום מקום, בהיותה כללית מדי, או, להיפך, ספציפית מדי. התוצאה היא שניתן להציע, בדרך-כלל, תיאורים תימאטיים שונים לכל יצירת-ספרות, ורק ההקשר הפרשני מביא אותנו להעדפת תיאור אחד על מישנהו, שכן מה שאנו מעוניינים בו כשאנו שואלים על תימה של יצירת-ספרות איננו כל מה שחיבור מסוים הוא על-אודותיו, אלא רק כל מה שהוא נאמר בצורה משמעותית על-אודותיו. המשמעותיות נקבעת על-פי ההקשר.

2.

כדי להכריע בין קריאות תימאטיות שונות של סיפור או של מיכלול-סיפורים מציעים, לעיתים, להעדיף את התימה המאחדת מיספר רב יותר של מרכיבים לשוניים והיצגיים של הסיפור או של קבוצת-הסיפורים. כך, למשל, מציע או'טול לראות בתימה העמוקה של סיפורי קונאן-דויל את הניגוד תבונה / אי-ראציונאליות ולא את הניגוד בטיחות / הרפתקה, המוצע על-ידי שצ'גלוב¹. בניתוח מזהיר של 'הערפד מסאקס' הוא מראה, כי הניגוד שהוא מציע מיוצג לא רק בפאבולה ובעולם הפיזי של הסיפור, החל בחלוקה הטריטוריאלית של המרחב המדומה וכלה באיפיון הדמויות, אלא גם כלשון שופעת האוקסימורונים של הטכסט (החל משם הסיפור). הוא מראה בצורה משכנעת למדי, כי ניגודים אחרים בסיפור כמו בריטי / זר, פאמיליארי / אכזוטי, בריא / חולני, לרבות הניגוד שמציע שצ'גלוב (בטיחות / הרפתקה) יכולים להיחשב לגילויים שונים של הניגוד הבסיסי תבונה / אי-ראציונאליות.

למרות העניין הרב שבעבודתו ושבעבודתם של ז'ולקובסקי ושצ'גלוב שאותה הוא משיך, דומני שהמודל הגנארטיבי-טראנספורמאציונאלי, המוצע על-ידי השלושה, מעורר ציפיות מופרות, ציפיות שאי-אפשר יהיה למלאן ברגע שבו ידובר בסיפורים יותר-מורכבים או במיכלולים (קורפוסים) פחות-אחידים מאלה של סיפורי קונאן-דויל. בסיפורים ובמיכלולים כאלה לא תמיד אנו מנסים לחפש תימה עמוקה אחת מפני שאנו מכירים בכך שתימה — כמקום מעניין ופורה מבחינה פרשנית שבו נפגשים טכסטים ממשיים ואפשריים שונים — אינה חייבת לאחד את כל המרכיבים הלשוניים וההיצגיים של סיפור או מיכלול-סיפורים. אנו מסתפקים בכך שהיא מאחדת חלק גדול או בולט או חשוב או מעניין של מרכיבים אלה.

כשביל ז'ולקובסקי, שצ'גלוב ואו'טול התימה היא תמיד מיבנה-העומק שמאחורי סיפור-המעשה; המרכיב המפעיל בקצה על כל המרכיבים האחרים ביצירה המופקים ממנו. השימוש הרגיל שלנו במונח תימה מגוון יותר. הוא אינו מניח מיקום קבוע של התימה כחלל המיטאפורי של מיבני-שטח ומיבני-עומק שבו עורכת התיאוריה את המרכיבים האחרים של היצירה (כמו הפאבולה והסו'ט), ואף אינו פונקציה קבועה כפוליטיקה המיטאפורית של מרכיבים שליטים ומרכיבים נשלטים, החביבה אף היא על אנשי התיאוריה. הסיבות לשימוש המגוון ב"תימה" אינן קשורות, לדעתי, בעצלות המחשבה של מבקרים וחוקרים, אלא בעובדה שניתן לזהות תימות ברמות שונות של היצירה.

אנו מכירים, למשל, גם ביצירה הבדיונית, תימות ספרותיות המצויות על המישור הגלוי ביותר וה"שיטחי" ביותר של הטכסט, מזכרות בשמן המפורש ומתקשרות בסיפור-המעשה בדרכים שונות ומגוונות. הסיכה שפטרבורג, למשל, מוכרת כתימה מרכזית ביצירת דוסטויבסקי אינה בכך שכל המשמעויות של סיפורי דוסטויבסקי מתאחדות בה. החל מדרגה מסוימת של סכימאטיזאציה אפשר לגולל אפילו את סיפור-המעשה של 'החטא ועונשו' בלא להתעכב על המיתוס של הכרך, הבולט כלי-כך בעולם הפיזי של הרומאן. אף על פי כן, מיתוס זה בולט וחשוב מכדי לחשוב אותו למרכיב המשועבד לתימה עמוקה ממנו, נגזר ממנה או מופק על-ידה. מה שמקנה למיתוס של פטרבורג בולטות תימאטית היא העובדה שדוסטויבסקי עיצב חזון פיזי מקורי, המקיים קשרים בינטכסטואליים עשירים עם חזונות פיזיים קודמים של פטרבורג בספרות הרוסית (פושקין וגוגול), עם חזונות פיזיים אחרים של הכרך הגדול אצל סופרים אירופיים אחרים (פאריז של באלזאק ולונדון של דיקנס) ועם טכסטים לא-אמנותיים ולא-בדיוניים על פטרבורג, טכסטים עיתונאיים, חברתיים, היסטוריים ומדעיים, המטפלים בעיר עצמה ובהיבטים הקונקרטיים והסמלים השונים של החיים כתוכה. ביצירות רבות של דוסטויבסקי פטרבורג היא הרבה יותר מ"זירה" של התרחשות. אולם ההנמקות הריאליסטיות הקושרות את תיאורי הכרך לסיפור-המעשה והזיקות המיטונימיות והמיטאפוריות שהעיר מקיימת עם הדמויות לא היו מקנות למיתוס של פטרבורג אותה עצמאות תימאטית שכל הכותבים על דוסטויבסקי ממרו'קובסקי ועד פאנגר עמדו עליה

לולא הקשרים הבינטכסטואליים העשירים הקושרים במקום זה את הטכסטים של דוסטויבסקי עם טכסטים אחרים מסוגים שונים².

תימה יכולה להיבנות מקטעי טכסט (סגמנטים) קצרים יותר וקישרה לסיפור-המעשה יכול אף להיות רופף יותר. הרומאן הריאליסטי, למשל, נוהג לפתח תימות סאטיריות שונות (האופרה ב'מלחמה ושלום', למשל), הרחוקות מלשלוט במרבית המרכיבים של היצירה; תימות אלו אינן נגזרות מן הפאבולה, ממש כשם שזו אינה נגזרת מהן. יצירת-ספרות בעלת מה שמכנים "אחדות אורגאנית" כוללת בתוכה מרכיבים שיכולים להימצא זה בצד זה — ולא דווקא, כלומר שלא כבמיקרים של תשבץ או מנוע של מכונת, מרכיבים החייבים להימצא זה בצד זה. משום כך יכולות תימות אחדות לקיים עם הפאבולה יחסים שאינם יותר מיחסי דר-קיום בשלום.

למודל הגנראטיבי מנוגד לא רק השימוש הרחב הטרום-תיאוריטי במונח שאנו מתארים במאמר זה. תיאורטיקנים של ספרות, כמו תומאשבסקי ופריי, מזוהים את התימה באופן שיטתי ביותר לא עם השיכבה העמוקה ביותר של הסיפור (הנאראטיב) — המוטיבים, הדימויים הארכיטיפיים או הצירופים הבסיסיים ביותר שלהם — שהם היחידות הבלתי-ניתנות לסילוק של הספרות, אלא דווקא עם ההסוואה וההעתקה (Displacement)³ של יחידות אלו על-ידי האשלייה הריאליסטית או הרפנציאליית. המוטיבים וקישוריהם אינם מופקים (Generated) מן התימה, אלא להיפך: התימה ה"מעניינת" מופקת מתוך הצורך בפשרה בין האפשרויות הפנימיות של הספרות לבין ההתענינויות החוץ-ספרותיות של הקורא. התימה בתפישה זו היא דבר-מה המצוי בדיוק באמצע בין מיבנה-העומק הקומפוזיציוני של היצירה לבין מיבנה-השטח הלשוני.

3.

גם מיקום קבוע זה מחטיא את שימושנו הרבגוני במונח. ברור, כי תימות בולטות ביצירה יכולות לצמוח מתוך צירופי מוטיבים חופשיים (במובנו של תומאשבסקי), לשרת את המוטיבאציה הריאליסטית ולהתקיים כצידה של הפאבולה, כחלק מחומר ה"מילוי" או ה"כיסוי" שלה. הן יכולות, למשל, להתקשר ב-Setting המקומי או ההיסטורי שפאבולה מסורתית מסוימת הועתקה אליו. אולם תימות אחרות מזוהות על-ידינו עם הפאבולה המסורתית עצמה: נפילתו של אדם גדול, זוג-האהבים הצעיר המתגבר על המיכשולים שבדרכו, שתי הנוסחאות המסורתיות של הטראגדיה והקומדיה, הן, למשל, תימות כאלו. תימות אחרות — כמו אלו של הסאטירה האליגורית והאליגוריה בכלל, רומאן à thème, המעשייה הפילוסופית, וכיוצא באלה, תוכעות לפקח על קישורם של המוטיבים בסיפור-המעשה ולצורך זה הן מכניסות שינויים מתאימים בפאבולות מסורתיות או אף מייצרות לצורכיהן הדידאקטיים פאבולות חדשות.

יהיה מיקומה של התימה ביחס למרכיבים האחרים של היצירה — מוטיבים, פאבולה, סוּט, לשון — מה שלא יהיה, בעיני קוראים ופרשנים יש לה תמיד זהות מינימלית זו: היא נקודת-המיפגש של הטכסט הבודד עם טכסטים מסוגים שונים: סיפוריים ולא-סיפוריים, אמנותיים ולא-אמנותיים, בדיוניים ולא-בדיוניים. היא מפגישה טכסטים של הספרות האמנותית עם טכסטים תרבותיים אחרים, כמו אלה של המדע (בעיקר מדעי-האדם) ושל הפילוסופיה, של הדת ושל האידיאולוגיות החברתיות; וכן גם עם טכסטים שאין להם מעמד תרבותי מיוחס כמו אלה של העיתונות (לרבות טורי הרכילות), וכמו טכסטים אישיים כיומנים ומכתבים.

המעמד השונה של התימה ביצירות-ספרות שונות מצביע על המידה השונה שבה שואפות יצירות-ספרות להתגלות לעיני הקורא כבעלות (או כחסרות) מכנה משותף עם טכסטים אחרים אלה. יש כאן אפשרויות שונות שהקיצונית בהן היא חתירתה של יצירת-הספרות להיחשב לאקוויואלנט אמנותי של טכסט פילוסופי או אידיאולוגי מסוים.

כשמדגישים שהתימה היא — לפחות, באופן עקרוני — נקודת-מיפגש של טכסטים שונים מסוגים שונים, אנו עשויים לשכוח שתימות אינן קשורות בהכרח לטכסטים לשוניים. גם לצירורים ולפנטומימות יש תימות. ביצירה בדיונית התימה עשויה שלא להיזכר בשמה המפורש בטכסט. במקרה זה אנו מזוהים אותה כמוצגת כמובלע כאמצעות העולם הפיזי שביצירה על-ידי קישור היבטים אחדים של עולם זה עם התימה המפורשת של טכסטים לשוניים אחרים או עם התימה של היצגים לא-לשוניים (תמונותיים ומנטאליים). במיקרה זה אנו מבחינים — בעיקבות בירדסלי — בין נושא (Subject או Subject-matter) של

הסיפור לבין התימה שלו, ואנו צופים שתי חשוכות אפשריות לשאלה על-אודות מה הוא סיפור מסוים. למשל, הסיפור העשירי בקובץ משלי איסופוס (שהוא הסיפור הראשון בקובץ החסר נמשל מפורש) הוא על-אודות שועל, עורב וחתיכת-בשר. אולם הוא גם על-אודות אנשים ערמומיים, אנשים טיפשים וטובות-ההנאה שמסוגלים הראשונים להוציא מן האחרונים. כיוון שהתימה — בניגוד לנושא — אינה מנוסחת בטכסט, קשה לראות כיצד יועילו לתיאוריה של האינטרפרטציה הדיונים הבלשניים המנסים לאתר תימות של מבע (Discourse) על-ידי הפרדה בין חלקי-דיבור שונים (כמו שם-עצם, שם-פעול, וכיו"ב) וראיית רק אחדים מהם כ"תימות". כמובן משמעותי זיהויה של התימה בסיפור איזופי זה דומה לזיהויה בציור יותר משהוא דומה לזיהויה של תימה בטכסט של שוני על-ידי הדגשת כמה ממילותיו או ממשפטייו. ברור, כי הסיפור האיזופי יכול היה להיות מוצג בצורת פנטומימה בלא שתשתנה התימה שלו. על הרמה הלשונית אין כל המיבדה בין כל קושי לחשוב שהסיפור הוא על-אודות כל דבר הנזכר בו במפורש, ממש כשם "הספר הוא על השולחן" יכול להיחשב למשפט על-אודות הספר, על-אודות השולחן ועל-אודות העובדה שהספר הוא על השולחן. אולם ברור, כי כאשר מדובר בתימה של המיבדה ייתכן מאוד שאף אחד מן המרכיבים הלשוניים שלו לא יספק לנו מפתח לזיהויה של התימה המובלעת בסיפור.

אולם גם כמודל הפילוסופי של זיהוי-התימה שאני מעמיד אותו במאמר זה כנגד המודל הבלשני — יש מכשלה. גילברט רייל הבחין בין מה שמבע מסוים הוא על-אודותיו מבחינה לשונית (Linguistically about) לבין מה שהוא על-אודותיו מבחינה רפרנציאלית (Referentially about)⁴. נלסון גודמן חזר על אותה הבחנה כמונחים המבחינים בין מה שטכסט מסוים הוא מבחינה רטורית על-אודותיו (Rhetorically about) לבין מה שהוא מבחינה רפרנציאלית על-אודותיו כאשר קוראים אותו קריאה מיטאפורית תחת אינטרפרטציה מתאימה⁵. ג'ון סרל חשב על הבחנה דומה כשהפריד את הפעולה הלשונית המדומה (Pretended-speech-act) מן הפעולה הלשונית הממשית המוכלת בתוכה (Conveyed by it)⁶. לפי הבחנות פילוסופיות אלו הסיפור האיזופי הוא מבחינה לשונית או רטורית או כפעולה הלשונית המדומה על-אודות שועל ועורב, ואילו מבחינה רפרנציאלית או כפעולה לשונית ממשית הוא על-אודות טיפוסים מסוימים שונים של בני-אדם. כל ההבחנות האלה נעשות במונחים רפרנציאליים כשההבחנה היא שיש להפריד בין היגד ממשי העשוי להיות אמיתי או שיקרי לבין הצורה הרטורית או הלשונית הבדיונית של ההבעה.

אולם כשאנו מזהים כיצירה הבדיונית תימה — לא תמיד אנו חושבים עליה כמונחים רפרנציאליים. אף על פי שתימות מנוסחות בדרך-כלל כמונחים רפרנציאליים ורומזות על דגם-יחסים בעולם הממשי (למשל, משפחה, ניאוף והחיפוש אחר חיים בעלי-משמעות ב'אנה קרנינה'), אנו מייחדים את הקריאה הרפרנציאלית המובהקת לסוגים מסוימים של טכסטים כמו סאטירות, אליגוריות, מעשיות פילוסופיות ורומאנים אידיאולוגיים, או לסוגים מסוימים של אינטרפרטציות.

בפילוסופיה האנאליטית אין היום ויכוח על כך שטכסטים בדיוניים יכולים לכלול בתוכם רפרנציאליות. לאפשרות זו התכחשו כל עוד חשבו על הבעיה אך-ורק כמונחים של היחס בין משפטים: היגדים-שלכאורה, שמהם נגזרים היגדים ממשיים. היום מכינים שהיגדים-שלכאורה (Pseudo-Statements) עשויים לעצב עולם פיוטי מדומה, שניתן לפרשו כייצוג ממשות. אחרי-כך-הכל אנו משתמשים (במדע ובפדאגוגיה המדעית, בספרי חשבון, למשל) במיבדים כדי ליצור מודלים להבנת יחסים ממשיים בעולם. כיום עורכים הקבלות מרובות בין דיבור בדיוני לדיבור מיטאפורי. אולם במקום ללמוד מהקבלה זו שהסקת היגד ממשי מהיגדים-לכאורה דומה להיסק שמסיקים מן הפסוק המיטאפורי "ראובן הוא אריה" — למשל מסיקים ממנו את הפסוק (הלא-מיטאפורי) "לראובן יש זנב בעל צורה מיוחדת", חושבים על כך שפסוקים מיטאפוריים מובהקים כמו "שמעון הוא חזיר" ו"לוי הוא חמור" יכולים כהחלט להיחשב לאמיתיים או לשיקריים ואפשר להביא טיעונים ואף ראיות חותכות לכיסוסם או להפרכתם. עם זאת, לחשוב יצירה בדיונית כמו 'אנה קרנינה' להיגד על משפחה וניאוף ברוסיה של המאה ה-19, או בכלל, הוא להתייחס אל הרומאן באופן מסוים מאוד. יחס כזה נראה טבעי מאוד בהקשר עם מיבדים מסוימים, אפשרי בהקשר עם מיבדים אחרים ובלתי-אפשרי או לפחות מאולץ בקשר עם מיבדים מסוג שלישי. זיהויה של תימה הוא הכרתה של רפרנציה-שבכות. אולם פוטנציה זו אינה חייבת להתממש. זיהויה של התימה אינו מחייב זיהויה של "פרדיקציה סמויה" או "אמת מובלעת" במיבדה. איננו יכולים, למשל, לחשוב שזיהוי

התימה של הקומדיה הרומנטית מחייב לחשוב שהאהבה גוברת תמיד — בעולם הממשי — על כל המיכשולים שבדרכה. התימה יכולה להתקשר בחלומותינו, בהזיותנו ובתשוקותינו ממש כשם שתימות ספרותיות או אמנותיות אחרות מתקשרות כסיוטנו ובפחדינו. אף-על-פי שגם אז יש כאן רפרנציה עקיפה לממשות, אין זה אותו סוג של רפרנציאליות שהבנתו הכרחית להבנת היצירה והעולם הפיזי שלה. קריאה תימאטית נעשית קריאה רפרנציאלית ברגע שאנו מיחסים ליצירה כדיונית מסוימת — או לקריאתנו אותה — תכלית קוגניטיבית. אולם יצירות כדיוניות והקריאות שלנו בהן משרתות תכליות שונות. מבקרים אחדים של אי.א. ריצ'ארדס עמדו בצדק על כך שהתכלית האמוטיבית שיוחסה על-ידיו לשירה לא חייבה להניח כי לשון השירה מורכבת כולה ממילות התפעלות ואנחה כ"הה" ו"אוי". אולם הם טעו כאשר הניחו שמשום כך בלבד יש לייחס לפסוקים פיזיים לא רק משמעות-סתם (Sense), אלא גם משמעות רפרנציאלית (Reference)⁷. אריסטו סבר שעל הטראגדיה חלים אילוצים תימאטיים מסוימים ביותר, ורק בגינם תוכל לעורר בצופים פחד ורחמים ומירוק של רגשות כמו אלה. אולם הוא בצדק הסתפק בכך שהקהל חושב את סיפור-המעשה לאפשרי וסביר. כללי-ההסתברות מתיחסים, כמובן, לעולם הממשי, או לדיעות ולאמונות של הקוראים והצופים ביחס אליו. אולם רק במקרה המיוחד של הריאליזם הרציני שואפים סיפורי-מעשה ועולמות כדיוניים לשכנע אותנו שמתארח שהם נראים כהמשכו של העולם הממשי הם גם מכילים כתוכם מודלים להבנתו של עולם זה. ואפילו כאן יכולה הרפרנציה לעולם ללכת לאיבוד תוך-כדי היסחפות באשלייה האסתטית ובאירווי העולם המדומה. אין שום צורך להניח למשל, שאותלו מתחסל לתוצאות האפשריות של קנאה עזה בעולם הממשי על-מנת להגיע לפורקן-הרגשות הטראגי תוך-כדי צפייה בכיצוע טוב של מחזה זה. כשתומאס ריימר, אחד העורכים הראשונים של מחזות שקספיר, רצה לזהות במחזה, ככל מחיר, משמעות רפרנציאלית ברורה כחלק מהשתדלותו הכללית להצביע על התועלת שבתיאטרון, נשכחו ממנו הקנאה, חוס-הזוג ויתר התימות הטראגיות שבמחזה, ובמקום זה הצביע על הסיכונים הכרוכים באובדן ממחטה כעל "לקח" של 'אותלו'.

תמיד ניתן, כפי שאומרת סוזן רובין סולימן, בספרה על מיבדים אידיאולוגיים, לייחס לקח או להצמיד פיתגם דידיקטי ליצירה כדיונית — אולם לא תמיד נראית לנו פעולה זו כפעולה טבעית או נחוצה. היצירה הכדיונית הטהורה מנתקת את הקשרים הרפרנציאליים שבין השפה לעולם. כדי לבנות מחדש קשרים אלה על הרמה ההיצגית של המיבדה אנו זקוקים למניע פרשני מיוחד. מניע זה יכול לבוא מן היצירה עצמה או מסוג הפרשנות שבו אנו מעוניינים. אולם דומות-למציאות ותימה פאמיליארית אינם כשלעצמם תנאים הכרחיים או מספיקים לקיומו של מניע כזה.

הרפרנציאליות-שבכוח, החבויה בתימות של יצירות כדיוניות רבות, נותרת רדומה כל עוד אין לנו מניע למימוש. אולם כדיוק מפני זה שהאירגון התימאטי של מה שאנו קוראים כסיפור משמש את כל התכליות שבגינן אנו קוראים סיפורים — תימות נמצאות בכל מקום שבו מצויות יצירות-ספרות. הן מתקיימות ומובנות בתוך החלל הבינטכסטואלי המתהווה כתוצאה מן החפיפה החלקית של טכסטים אמנותיים, נאראטיביים וכדיוניים לטכסטים תרבותיים אחרים. משום כך חושדים בצדק בתימות שיש להן מוצא מעורב ושהדם הזורם בעורקיהן אינו דם "ספרותי" או "פיזי" טהור. זוהי אחת הסיבות לרתיעה שחשים תיאורטיקנים אחדים כלפי הטיפול בתימה.

4.

הסיבה השניה לרתיעה זו קשורה בכך שהתימות — לפחות התימות של יצירות בלתי-דידיקטיות, אלה ששלדון סאקס רואה אותן כשייכות למודוס הקונטמפלטיבי של הספרות — הן תלויות-אינטרפרטציה יותר מכל מרכיב אחר ביצירה הכדיונית. הן תלויות כדיעות ובאמונות שלנו לגבי העולם, או, במילים אחרות, בהיכרותנו עם טכסטים שאינם דווקא אלה של הספרות האמנותית.

תלותם של זיהוי-התימה בטכסט נתון בטכסטים נוספים על הטכסט הנדון אינה מיוחדת ליצירה הכדיונית. במאמר שהיזכרנו לעיל עושה גודמן הבחנה בין מה שמכע מסוים הוא על-אודותיו באורח מוחלט (Absolutely about) לבין מה שהוא על-אודותיו רק באופן יחסי (Relatively about). לפי הבחנה זו הפסוק "הספר מונח על השולחן" הוא באורח מוחלט על-אודות הספר, על-אודות השולחן ועל-אודות העובדה שהספר מונח על השולחן. אולם יחסית למידע שנמסר לנו הבורק ושומר לנו כי "אם יקנה ראובן את הספר — הוא יניח אותו על השולחן" הפסוק הוא גם על-אודות ראובן, ועל-אודות העובדה שקנה את הספר

והניח אותו על השולחן. כהדגישו כי הרפרנט ביצירת-ספרות הוא קונסטרוקט הנוצר מקטעים שונים ומפוזרים של טכסט, וכן גם ממידע כללי שאינו מופיע בתוך אותו הטכסט, ואומר בנימין הרושובסקי דברים שהם דומים למדי לדברים אלה. אפשר להגיד שמה שטכסט מסוים הוא על-אודותיו באופן מוחלט נקבע במפורש על-ידי אותו טכסט; ואילו מה שהוא על-אודותיו באופן יחסי נקבע במשותף על-ידי הטכסט הנדון ועל-ידי טכסטים אחרים.

אם נקשור הבחנות אלו בהבחנות הקודמות שהיזכרנו לגבי טכסטים בדיוניים נבין שיצירה שהיא בדיונית-לחלוטין מוסבת באופן מוחלט אך-ורק על-אודות אירועים ואנשים בדיוניים; ואילו כל דבר לא-בדיוני, שהיא מסוגלת להיות מוסבת על-אודותיו, מופיע כמשהו שמדובר על-אודותיו באורח יחסי בלבד. זיהויה של תימה של טכסט כזה יהיה, איפוא, תמיד יחסי לטכסטים המשמשים אותנו מחוץ ליצירה הבדיונית. האמונים על סוג זה או אחר של מארכסיות או של אכזיסטנציאליזם, של פסיכואנליזה או של כל תפישה אחרת של האדם או החברה או התרבות, יזהו תמיד תימות אחרות שהיצירה היא באורח יחסי עליהן. הקריטריון לזיהויה של תימה כזאת יהיה מצוי באורח חלקי בלבד ביצירה הבדיונית עצמה, כלשון שלה ובעולם הפיזי שהיא בונה. בחלקו האחר הוא יהיה מצוי בדיעות ואמונות שהן ילידות טכסטים שונים. תמיד אפשר, כמובן, לעשות את המאמץ לזהות את התימות של היצירה הבדיונית כפי שהמחבר עצמו או הקוראים בני-זמנו היו מזהים אותן. (למשל, התימה של המעמד המפוקפק של דברי רוחות-רפאים שהיתה, לדעת חוקרים אחדים, מרכזית ביותר בשביל הצופים המקוריים של 'האמלט'). אולם סוג זה של קריאה איננו הסוג היחיד האפשרי, ואפילו הסוג היחיד של קריאה הנראית לנו טבעית (של 'האמלט', למשל). אחרי-הכול אנחנו מבינים יצירות בדיוניות ממש כמו אירועים היסטוריים ממשים לפי מודלים של ביאור והבנה, שמחבריהם לא חלמו עליהם. בלי להיכנס, איפוא, לוויכוח החוצה את ההרמנויטיקה החדשה (בין חסידי גאדאמר לחסידי הירש) בשאלה אם ניתן או לא ניתן לקרוא יצירה של זמן אחר ומרחב תרבותי אחר כפי שהיה קורא אותה מחברה, נציין רק שברור למדי שזה אינו אופן-הקריאה היחיד שבו אנו קוראים יצירות בדיוניות כהיצגים.

החליך זה של שינויי התפישה התימאטית של יצירות בדיוניות אינו חייב להוביל אותנו למסקנה שכל דבר יכול לייצג כל דבר אחר בתנאי שנספק לו הקשר פרשני מתאים. תיאורו הלשוני של הטכסט והארת העולם הפיזי שלו ניתנים להיעשות לפחות עד גבול מסוים ללא הנחות בעייתיות הנוגעות בזיהוי התימה או טווח הרפרנציות הפוטנציאליות שלה. מוגדרותם של אלה מגבילה את החופש של הפרשן. אי-אפשר, למשל, לקרוא את סיפור עקידת-יצחק כסיפור פרוידיאני על קנאותו של אברהם באהבה שאוהבת שרה את בנה, שהביאה אותו לשמוע את קול האלוהים המצווה עליו לערוך ניסוי אכזרי כבנו. גם אם זהו בדיוק מה שקרה בהיסטוריה והמספר המקראי פשוט לא הבין זאת, אין זו קריאה אפשרית של הסיפור המקראי. הכנסת תימה פרוידיאנית כסיפור זה חייבת להתעלם מכמה מן הדברים המוגדרים בו ומכמה דברים אחרים הנובעים מן הדברים שמוגדרים בו בצורה חד-משמעית. עולמות פיזיים וסיפורים בדיוניים ניתנים אולי תמיד לתיאורים תימאטיים שונים. אולם תמיד יש בהם מוגדרות מספקת על-מנת לדחות תיאורים תימאטיים מסוימים שלהם כבלתי-משכנעים, ככפויים, או לפחות כתוצאות של קריאה או פרשנות בלתי-טבעית.

איני יכול במסגרת מאמר זה לבאר כל מה שכרוך לדעתי במושג של קריאה או פרשנות טבעית (ניגודו כאן אינו קריאה או פרשנות קונבנציונלית אלא קריאה או פרשנות מלאכותית). אני מאמין שהפרקים במחקרים פילוסופיים של ויטגנשטיין העוסקים בשאלה של "ראיה בתור" מתארים בדרך הטובה ביותר גישה זו לשאלת הקריאה התימאטית של יצירות בדיוניות.

קבוצת התופעות הנידונות על-ידי ויטגנשטיין תחת הכותרת "ראיה בתור" (Seeing as) היא הטרונגנית למדי⁸. אולם תופעות אלו מעניינות את ויטגנשטיין בזכות המשותף להן, ולא בגין "גוונים דקים של התנהגות" המפרידים אותן זו מזו. כל התופעות הללו הן דוגמאות של קטיגוריה ומה שיש להן במשותף נרחב הוא מ"דומות משפחתית". המאפיינים המשותפים שבגונם הם מהווים קבוצה הם אלה: (1) כולן תופעות של תפיסה (בדרך-כלל ציורים, ולעיתים מגנינות) שאפשר "לראותן" (או "לשומען") ביותר מאופן אחד של ראייה (או שמיעה) (2) בכל התופעות האלה אנו יכולים להיתפס לאופן-תפיסה אחד, וכתוצאה מזה לא נדע שתפיסתנו היא, למעשה, אינטרפרטציה, מיקרה של ראייה בתור, ולפיכך נחשוב אותה למיקרה רגיל

של ראייה. 3) אף-על-פי-כן ניתן לראות הופעות אלו באופנים שונים שאינם מתישבים זה עם זה, לפחות לגבי אותה פעולת-ראייה. כאשר רואים אותן בזה אחר זה באופנים שונים נעשים מודעים לכך שאין מדובר כאן בראייה פשוטה. מנסים לתאר את המרכיב הנוסף לתפיסה כ"דימוי" או כ"מחשבה" ורואים את החוויה כולה כעירוב של תפיסה ודימוי, או של תפיסה ומחשבה. 4) מעבר מאופן-ראייה פאמיליארי או מושרש לאופן-ראייה חדש אפשרי בכל רגע והוא עשוי להיות פתאומי. 5) חירות פתאומית זו של דימוי או מחשבה המדריכים את התפיסה ונעשים אחרים לאינטרפרטציה התפיסתית מתגלה כהיכט נוסף של התופעה, החבוי בתופעה עצמה, ולא רק כמרכיב נוסף בחוויה המנטאלית. כאשר אנו מכירים לפתע שציר מסוים הוא היצג של א' (ברווז), או כאשר אנו מכירים לפתע שהוא היצג של א' ולא של ב' (שפן), אנו מודעים בעת ובעונה אחת להיכט חדש של הציר ולאופי האינטרפרטטיבי של תפיסתנו אותו.

ברור, כי במובן טריוויאלי מסוים כל ראייה היא "ראייה בתור" ועצם הזיהוי של אובייקט מסוים כשייך לקטיגוריה של נמצאים ("מזלג") הוא פרשנות. אולם ויטגנשטיין, שאינו מאמין במיתוסים של נחונני-תפיסה טהורים, אינו מביא את "הראייה בתור" כדגם לתפיסה או לראייה בכלל. למרות המרכיב האינטרפרטטיבי המצוי בכל זיהוי קטיגוריאלי של עצם אין אנו רואים את המזלג בהרבה אופנים. צורת-חיים והאופי של מישחק-השפה שלנו מכתיבים לנו — מספקים לנו "כללים" — לראותו באופן אחד של ראייה. לעומת-זאת אין "כלל" או "קונבנציה" או "קריטריון" שיכתיב את ראיית השפן / ברווז בדרך זו או בדרך אחרת.

אם נתעלם מן העובדה שהתופעות שוויטגנשטיין מנתח אותן הן על גבול התפיסה, נוכל להרחיב את הקטיגוריה שהוא דן בה ולהחילה על סוג מסוים של פעולות קוגניטיביות של אינטרפרטציה. בפעולות אלו אין כללים ואין קריטריונים, ואף-על-פי-כן אין אנרכיה פרשנית גמורה. הקריאה התימאטית (והרפנציאלית) של יצירות בדיוניות עשויה להיות שייכת לסוג זה של פעולות.

מי שקורא את 'החטא ועונשו', למשל, וסבור שהוא מוסב לא רק על-אודות רסקולניקוב, רצח אליונה איבנובנה ומשפחת מרמלדוב, אלא גם על-אודות הניגודים הקיצוניים, ניגודי-הקצוות, בנפש הרוסית (כמו ברדייב) או על-אודות התוצאות הרות-האסון של התכשורת האדם היהיר המודרני לחזון הנוצרי של אחוות בני-האדם כחטא ובגאולה (ויאצ'סלב איבנוב), או על-אודות מחאתו העיוורת של הפרט בחברה הקאפיטאליסטית, המתבטאת בניסוי הנפשי האכזרי למרוד בקונבנציות המוסריות שאינן מחייבות עוד את בעלי-השררה בחברה זו (גיאורג לוקאץ'). קורא את הטכסט של דוסטויבסקי לאורם של טכסטים אחרים (שהוא רואה אותם כבלתי-בדיוניים). הוא מתאר מה ש'החטא ועונשו' הוא על-אודותיו במונחיו של גודמן — בצורה יחסית לטכסטים אלה. במונחיו של ויטגנשטיין הוא רואה את העולם הפיזי של 'החטא ועונשו' לאור דימוי או מחשבה, שהגיעו אליו מטכסטים אחרים אלה.

המודל של ויטגנשטיין מספק לנו תיאור כהיר ביותר של האופי האינטרטכסטואלי של כל פרשנות תימאטית (או רפנציאלית) של יצירה בדיונית. אולם יש לו גם יתרונות נוספים: הוא מגלה לנו לאיזה מין "מישחק" (או לאיזה סוג של ראציונאליות) אפשר לצפות כוויכוחים ספרותיים על התימות (או הרפנציות) המובלעות ביצירה הבדיונית.

הוא מגלה, כי: א'. קריאה תימאטית או רפנציאלית של יצירות בדיוניות בלתי-דידקטיות אינה נשענת על כללים או על קונבנציות, שכן יש יותר מאופן אחד של פרשנות טבעית של יצירות אלו. ב'. עם זאת, אין היא נקבעת על יסוד אסוציאציות פרטיות. הפרשן מונחה על-ידי דימויים ומחשבות שהוא עשוי — מבחינה עקרונית, לפחות — לשתף בהם את שומעיו (או קוראיו). ג'. דימוי או מחשבה אלה מביאים אותו לקשור קבוצת היבטים בולטים בעולם הפיזי בתהליך או מיבנה הנראים לו שייכים לעולם הממשי. ד'. קישור זה מחייב: 1) אירגון תימאטי מסוים של הטכסט הבדיוני ו-2) ראייה מסוימת של הממשות הנחשבת למוצגת בטכסט זה. היות ששני אלה אינם — מבחינה עקרונית — חלק של חוויה מנטאלית פרטית, ניתן לעורר קישור זה אצל קורא אחר, גם כאשר האירגון התימאטי של העולם הפיזי הבדיוני תלוי לחלוטין בראייה מסוימת של הממשות החוץ-ספרותית. ה'. באמצעות הקריאה התימאטית (או הרפנציאלית) היצירה הבדיונית רוכשת היכט חדש שלא היה בה לפני-כן. אף-על-פי-כן, ניתן לתארה באופן נייטרלי, כלומר כהעדר היכט זה. התכונות הלשוניות וההיצגיות של היצירה יכולות להיות מתוארות לפני — או כהעדר — פרשנות תימאטית גלובאלית של היצירה. ו'. כאשר יסכימו כיניהם מבקרים על תיאור זה, יקטן

שדה-המחלוקת ותתברר תלותם של חילוקי-הדיעות בנושאים שאינם קשורים במישרין לספרות ולתיאוריה של האינטרפרטציה.

במובלע נובע מדבריי אלה שהתיאוריה הספרותית כשלעצמה אינה יכולה — ואינה צריכה — לספק כלים לאינטרפרטציות מסוג זה. אולם אף-על-פי שאין לצפות ממנה לתיאורן של כל התימות העשויות להתגלות ביצירות ספרות — הרי מכל סוגי הפרשנויות העשויות להינתן להן אפשר לצפות להבהרת האופי המעורב והאינטרטכסטואלי-העשיר של התימה. אם לא תעמוק הפרשנות בנושא זה, תחטיא את המורכבות והעושר של מושא המחקר שלה, יצירת הספרות ודרכי-קריאתה.

הערות

1. Yu. K. Scheglov, "Towards a Description of Detective Story Structure" in **Russian Poetics in Translation**, No. 1, 1975, L.M. O'Toole and A. Shukman, eds.
2. L.M. O'Toole, "Analytic and Synthetic approaches to Narrative Structure: Sherlock Holmes and The Sussex Vampire", in **Structure and Style**, R. Fowler, ed, Blackwell, 1975.
3. Yu. K. Scheglov and A.K. Zholkovskii, "Towards a 'Theme - (Expression Devices) - Text' Model of Literary Structure", **Russian Poetics in Translation**, No. 1, 1975.
4. D. Fanger, **Dostoevsky's Romantic Realism**, Cambridge, Mass, 1965.
5. Tomashevsky Boris, "Thematics", in **Russian Formalist Criticism**, L.T. Lemon and M.J. Reis, eds. University of Nebraska Press, 1965.
6. Frye, Northron, **Anatomy of Criticism**, Athencum, New York, 1968.
7. G. Ryle, "About", **Analysis**, Vol. 1 (1933) pp. 10-11; "Imaginary Objects", **Proceedings of the Aristotelian Society**, Supplementary Vol. 12 (1933) pp. 18-43.
8. N. Goodman, "About", **Problems and Projects**, The Bobbs-Merrill Company, Inc. Indianapolis, 1972, pp. 246-272.
9. J.R. Searle, "The Logical Status of Fictional Discourse", in **Expression and Meaning**, Cambridge University Press, Cambridge, 1979, pp. 58-75.
10. Kaplan, Abraham, "Referential Meaning in the Arts," **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 12,(1954) pp. 457-474.
11. Wittgenstein, L., **Philosophical Investigations**, Oxford University Press, pp. 193-220.

שבע ואריאציות

גבריאל מוקד

לבושו וגופו

הוא נאלץ לפעול בלי הרף, לפתח פעילות חיצונית, להתעייף מעקיבה מטרידה וכלתי פוסקת אחר האירועים, לעמול עמל מייגע יותר מתכולתו של איזה קריטריון סביר, כדי שלבושו האופייני לא יעטה פתאום חלל ריק דמוי גוף, מתוך תקווה שלא ייהפך לחלל ריק דמוי גוף בתוך חולצת נסוס. בהיותו כפי שהוא, ספון בתוך לבושו האופייני, שהיה מדי החלל שלו, נתון בין קפליו, צינורותיו ומיכלי החמצן, נטה כעל פי חוק גראוויטאציה פרטי ואבסורדי להימוג ולהיהפך לחלל ריק, לא להיות, להשאיר רק את מדי החלל שלו מהלכים בשטח, מתכופפים, בודקים ברצינות את דוגמות האבק הרדיואקטיבי, סורקים את שרידי העיר, טסים בהליקופטר מעל שרשרת ההרים או מנקים את זוגיות העיניים של המסכה הפלאסטית העתיקה, שקנה פעם. רק פעולות השבעה מרוכזות בתכלית, טכס פולחני גרוטסקי, מיוחד ומפתיע, יכלו עוד להרעיד את קווי שדה הכוחות המת בתוך חלל ריק דמוי גוף, המצוי בתוך ריקמתה החיבורת והמקומטת של חולצת נסוס. רק סידרת פעולות מכוונות היטב, הזות כלים על פני לוח השח, שלוש שיחות מדיניות ערות, גירוי קצת יותר חזק, איסוף רגעי יוקרה מרוכזים, יכלו לשמור בינתיים על קווי גופו, המפוזרים ורוטטים בחלל הריק, מהתפוררות מוחלטת. לבושו האופייני, שהיה מדי החלל שלו, לא נזקק לדמותו הממשית על-מנת לבצע פונקציות אחדות של יכולתו ולערוך פעולות סיור שיגרתיות בשטח. הוא נעלם עוד בחייו ככבואות קרובי-משפחה שמתו, שלפוחיות סכון שנתפקעו בחלל החדר, ניצוצות אירועים שהיו פעם (רק עיקבותיהם ניכרו עוד על לוח-הגראפים הגדול), צללים ושרידי דיוקן. היה עליו לחפש את עצמו בשעה בין הערביים, בהזדמנות מאוחרת, מתוך כחילה שתמיד נשארת, לקשור קשר אחר קשר, לטפח גינת קאנדיד אחר גינת קאנדיד, כדי שבכלל יוכל להגיע למשהו, לזיהוי קו כלשהו של דמותו בלבושה האופייני. צורות שונות של פעילות מכוונת נועדו כאן להעניק לפעמים מיסגרת של תדמית לחיך, לפנים ולגעגוע. הרי לא היה שום דבר ממשי בתוך חולצת נסוס. רק ניתוק קורי החלום הרע שחלם

* קבוצת-הוואריאציות המובאת כאן נועדה להוות רקע-התייחסות מיידי שאליו יוכלו לפנות קוראי מאמרו של עזריאל קארפמן. שתיים מהן (לבושו וגופו) ומפקד הפרטיזנים) הופיעו כ'מיבחר הוואריאציות 1979-1959', ושתיים מהן לא הופיעו שם והן מאוד בלתי-ידועות למרות שחזרו לפני שנים (מי שניצב רועד כך בלב המעגל והאורקל המזורז). נוסף לכך, מתפרסמות כאן גם פתיחות לשלוש ואריאציות חדשות, שנכתבו בשנתיים האחרונות ושייכות לקבוצת-יצירות שעליה נימנות גם שלוש הפתיחות לוואריאציות אשר הודפסו לאחרונה כ'מאזניים' (אביב 1984).

מהבחינה התוכנית אפשר לחלק את שבע הוואריאציות הללו כדלקמן: 'לבושו וגופו' הוא פרק מתוך המחזור 'האיש בחולצת נסוס', הדין ביחסים בין גוף (או אדם) לבין לבוש אגדי. הוואריאציה 'מפקד הפרטיזנים' שייכת למחזור הוואריאציות שמטאפורת-הצבא והקרקות היא מרכזית בהן. 'האורקל המזורז' שייך לקבוצת 77 הוואריאציות, שעניינן לשון-77 משפטים שכל אחד מהם מתמצת גישה פילוסופית או דתית. לקבוצה זו שייכת גם ה'וואריאציה השפינוזיאנית'. ואילו שלוש הוואריאציות האחרות ניצבות כל אחת בפני עצמה: 'מי שאיננו ייתי עכשיו' עוסקת בעיקר בחוויות טראומטיות של נאמנות ובגידה, עניין הרפוס הפסוקי נסב על יחס לתבניות לשון ולתבניות חוויה לעומת לשון וחוויה, ואילו 'מי שניצב רועד כך בלב המעגל' הוא בוודאי טכסט שעניינו חוויה-וביגריפיה, אם תיחפש הביוגריפיה על-ידי מה שאפשר לקרוא לו: מוכן רוחני עמוק.

היה עשוי לפעול ישועה. כאן כבר שום דבר לא היה מסוגל לעשות ישועה. איך חלל ריק דמוי גוף היה יכול לעשות ישועה? איך חלל ריק דמוי גוף היה יכול לפעול ישועה. שום גוף ממשי לא עמד מאחורי הרפתקה זו. שום גוף ממשי לא היה מסוגל לפעול כאן ישועה: אבל היה עליו לנתק את קורי החלום הרע, שחלם על לבוש אופייני ועל חלל דמוי גוף, על מדי חלל ועל היעלמות אבסורדית. עתה היה הכרח להחליט מה לעשות בין אור וחושך, ומה זה נקרא לעשות ישועה: לנתק קורי חלום רע, שחלם בין אור וחושך על לבוש אופייני ועל חלל ריק דמוי גוף, או לעשות ישועה בלבושו האופייני, להתעופף כסמל מישוואה כימית מעל שרשרת הרים, להיעלם סתם כקו באוויר תוך עשייה מרוכזת של ישועה.

* * *

הוא נאלץ לפעול בלי הרף, לפתח פעילות חיצונית, להתעייף מעקיבה מטרידה ובלתי פוסקת אחר האירועים, לעמול עמל מייגע יותר מתכולתו של איזה קריטריון סביר, כדי שלבושו האופייני לא יהיה פתאום אשליה מגוחכת, העוטה גוף מכוער ופצוע: על מנת שלא יהיה רק גוף מכוער ופצוע, המנסה למשש באצבעותיו זיכרון של אשליה מגוחכת. להיות לבושו האופייני כפי שהוא, בד פריך של אשליה מגוחכת, העוטה גוף מומס יבש, נטה עכשיו בתום ההתפכחות להימוג כעל פי חוק גראוויטאציה פרטי ואבסורדי, להיפך לאוויר, לא להיות, להשאיר רק את הגוף החשוף והממשי בעליבותו: מהלך בשטח, נחנק מדמעות, מעמיד פני איש בחולצת נסוס, בורק ברצינות דוגמאות של השפעות חשובות יותר, מספר על כך כדי להיות פטור מצל של חשד, סוקר את שרידי העבר הדימיני, נדחק במרפקי שכניו לאוטובוס, מגביה כתפיו, מחייך חיוך פיקפוק חרד. רק פעולות השבעה מרוכזות בתכלית, רק טכס פולחני גרוטסקי, מיוחד ומפתיע, יכלו עוד להרעיד את קווי-הכוח של צל הבבואה המדומה ולהוכיח את קיומו של לבוש האשליה. רק סידרת פעולות מכוונת היטב, הינתקות מפעילותם השיגרתית של תאי הגוף, 'שלוש שיחות ליום על נושאים עקרוניים כאמת, גירוי קצת יותר חזק של חוסר רצונו להיות, איסוף רגעי התלהבות מגובשים, יכלו לשמור בינתיים על קווי הצל של לבושו, הרוטטים בחלל הריק, מהיעלמות מוחלטת. דמותו האופיינית, הנטל של מיגבלותיו, לא נזקקה לתדמית של מדי חלל על מנת לנשום את האוויר הדחוס והטחוב של עליבותה בקרן הזווית השמורה שלה. יכולתו המיוחדת נעלמה עוד בחייו כבבואות קרובי משפחה שמחו, שלפוחיות סבון שנתפקעו, ניצוצות אירועים שהיו פעם בחלל ובזמן, צללים ושרידי דיוקן. היה עליו לחפש את לבושו בשעה בין הערכיים, בהזדמנות אחרת, מתוך אמתלה מיותרת, לקשור קשר אחר, לטפח גן געגועים פרטי אחר גן געגועים פרטי, כדי שבכלל יוכל להגיע למשהו, לזיהוי קו כלשהו של דמותו בלבושה האופייני. צורות שונות של פעילות מכוונת נועדו כאן להעניק לפעמים מיסגרת של תדמית לאפשרות, לריחוק ולגעגועי יכולת. הרי לא היה שום דבר ממשי בחולצת נסוס. רק ניתוק החלום הרע שחלם היה עשוי לפעול ישועה. כאן כבר שום דבר לא היה מסוגל לפעול ישועה. איך גוף פצוע ומכוער היה מסוגל בכל ערייתו לפעול ישועה. שום לבוש מופשט לא היה מסוגל כאן לפעול ישועה; אבל היה עליו לנתק את קורי החלום הרע, שחלם על לבוש אופייני ועל גוף פצוע ועירום, על צל יכולת ועל היעלמות פתאומית. לכן היה מוכרח להחליט בדחיפות מה לעשות בין אור וחושך, ומה זה נקרא לעשות ישועה: לנתק קורי חלום רע, שחלם בין אור וחושך, על לבוש אופייני ועל גוף פצוע ועירום, או לעשות ישועה בגופו הפצוע והמכוער, להתעופף ממש עירום ועריה בפרישת ידיים ורגליים, כמתוך שיטוח גוף על כרים של זרמי אוויר, כסמל מישוואה פרטית לחלוטין, מעל שרשרת הרים, להיעלם סתם כקו באוויר מתוך הכרה בחוסר יכולת מוחלט לעשות ישועה.

מנהיג הפארטיזאנים

כאשר הגיע מנהיג פארטיזאנים עיקש ויחפן מהמחוזות השוליים ביותר של האימפריה לבית-ספר לפיקוד ומטה של קצונה קיסרית בעיר-הבירה, חש עצב מוזר שהאפיל באיטיות כעננה על מראה עינים של התפעלות אמיתית משכיחות החמדה של האקאדמיה. בהתהלכו כפי שהוא, לא קרוע ובלוי בגדים, אלא לבוש בצניעות אופיינית בסגין מהוה מצבע חום-מתן ומחייך חיוך מלא יראת כבוד, מהסס ותמיה,

משוטט בעויות מבושת כמתחיל רציני ונבוך בין צמודי השיש של מכוני הלוחמה השונים, בטרם תתחלנה ההרצאות על איסטרטגיה ומאבק עיקש על הכול ולא-כולם כאולמות הרמים, נדמה היה לו לרגע, למזור מבין מפקדי האימפריה, imperium sanctum et terribile, כי פרט למלחמה לא עשה דבר בחייו הקצרים והאלימים, הארוכים רק על פי קנה מידה של תלאות, אויבים וקטל מדויק, רצחני ומלא גיל בקרבות, שלא נרשמו בינתים בתולדות הצבעוניות של אנימה מונדי ורק בחלקם הקטן היו מוגדרים במידה מספקת, הן על פי קבצי התקנות הפרטיות שלו והן על פי חוקי האקאדמיה, בית-הספר הגדול ביותר למישנות הלוחמה בשני העולמות. שנות חייו עברו עד עכשיו ובזבזו לריק בעשרות מאבקים חסרי תכלה, בהרים ובעמקים בלתי ידועים לאיש, עתה ידע. האמת המרה התכררה לו בהדרגה עם יציאתו ממחבואו הרחוק, שם בהרים המיוערים מעבר לים, והפליגו, לוחות מצויירים של מאבקי כידו, צופה כגעגועים אחורה לברית נעוריו ונסחף בינתים בין גלים בזרם תחת נעלם של האוקיאנוס, מערבולות גיאות בלב ימים אדירים, נפח אטום ואלמוני של תהומות והרי מים גולשים, ניסע ונוטה, יחד עם מחוג המצפן וחרטום הספינה, לעבר בירת הקיסרות. איש לא הכיר אותו ואותו, את דמותו הרועדת ואת מאבקי, במחוזם התם והנאות ולא זיהם בזמנם המקורי, בעידן הנעורים הקסום והקובע גורלות, אפשרות יחידה של התפעמות סתורחה בטרם חושך מתוך ליכוד אמיתי של טורי גילויים חדשים עם התעצמותה של שורת ההישגים בסוד לבכות ומערכים נפתחים ונסגרים, נבנים ומתגבהים בהדרגה, אימון היד יחד עם גידולה או הוספת פרובינציות ביחס ישר לביצור עיר-הבירה וגידול איטי של חשיבותה בלב הדברים. שנות המאבקים האלימים ושטופי הדם בגבעות הצחיחות וניחרות ובעמקים שכוחים, קטנים וירוקים, שביניהן חלפו ללא שוב בסכיבה שקיומה לא היה ידוע או נחוץ לאיש והקרבות עליה לא הוכנסו לספרי הרשומות של האקאדמיה, אותם דפתראות של אינדקס רשמי ורב כרכים, ששמעותם לא הוטלה מעולם בספק אפילו על ידי, מעריך קטן ומושבע של סמכויות מסורתיות שעמדו בפני שן הזמן המכלה וכולע את הכול, כרונוס אימתני וזקן המפורר של רק יקמות חיצוניות וקישוטים נוקשים בשולי הגעגוע, אכומיה וחשוקיה של גדולה תקיפה ומכוונת מעבר לה, אלא אפילו יסודות עולם, מיבנים מובהקים ביותר של מחאה נגד האירוע ורישומי הרוגנים והרעגוניים.

הידיעה שנרכשה בקרבות הללו, מאבקי החשובים והחשאיים ביותר עד יום גלות, אבדה לחלוטין כחלל הריק של הגבעות ומי זכר אפילו את קורות העמקים הירוקים והקטנים, הלחות מדמעות ומטל נעורים, מקומות וזמנים פרטיים לגמרי של הגעגוע, שלא הלמו אולי קני מידה כלליים יותר: אך גילו למרות-הכול קוויי יוצר אוניברסאליים ודרכי התקדמות אפשריות של פעולה ויכולת? גם אותם מתי-המעט שליקט אל דגלו, סמל הראלדי מרוקם של צוקיפים שכוחים מראשית שנות שישים של מאה עתיקה, או שלט אוואנגארדי עם אריות כסף ונמרי ארגמן המרוקעים על מתכת קשה וטובה, חבורות לוחמים אלו נזדמנו כאורח מיקרי, יותר מייצג אפשרויות שונות ואכזרות מאשר משקף אפשרויות מיוצגות כאמת, ולא היו, כמובן, אפילו בקירוב, צבא שנרשם אי-שם מבחינה היסטורית בינות הכוכבים. לא רק ניצוצות אורן הרגוע של הקונסטלאציות העתיקות, המהבהבות בגדולה שליווה, לא ייעו דבר עליו, על יכולתו ועל צבאותיו המיקריים, שגלקטו ולוכדו רק לצורך גילום אפשרויות עד ארגיע, הבלחות חטופות של מישחקי-נעורים מעמקים ואמיתיים יותר; הם לא היו ידועים גם לאסטרונומים נועזים הצופים בהיערכויות מפתיעות ומבורכות ביותר של הזודיאק, צל הבלים של חלומות גדולה. לא הקרבות, לא המשתתפים המעטים והחללים הפוזרים בהם לרוב, ולא מנהיגן הכושל של מערכות טאקטיות עקובות מדם במלחמות הסומות של הפרובינציה, לא נזכרו ולא נודעו בפסגות שלטון של יקום הכוכבים, או אפילו לא בכירה הגאלאקטית הצנועה של מחוז השמשות והירחים הזה, איפרכיה צדדית לגמרי של שביל החלב, שלוחה קטנה בהחלט במפות מקופלות ומרשרשות, אם לא של הלב אזי של עוצמה וכוח, המנסות לתאר כדרךן הקטועה והנמרצת תחום זעיר מאוד של מישטחים רועדים של הקרום החיצון, או, אולי, בשפת האירוע. במקרה הטוב ביותר יכלו כל המאורעות הקרביים הללו, מסופרים למישהו אוהד ומתארים אותו כממדיו המצומצמים, לשמש ייצוג-מישנה מדגים, המהווה כמישרין צילום של פינה באחד המודלים הלא-חשובים על שולחן-שדה של המכון הקיסרי בעיר-הבירה. מבחינות מסוימות מוטב היה לא להיודע כלל בשערים מאשר להתפש כפרפר זעיר, להיות ממין כתופעה שולית בדפתראות האימפריה ולהיגזז באחד מרכבות ספרי הזהב, הצפוניים באוצרות-הקסף, תכלת וכדי יין כמיקדשי אלים מסדר גודל מוגבל,

ששירתם כוהנים בגליות. מגוון הולם ומפתיע, הנערכים במיספרים היירארכיים סדורים לפני המזבח, בעוד יצר הקיום, אותו כוח עיוור ועז, דחק אותו למרות הכול לניסיון לזכות באישורי הסתופפות צנועים מרשויות קובעות, שיעידו לפחות על מקום ליד המקום העיקרי, בחלל המקושר למיצער בקואורדינאטות של כיוון לזירת ההתרחשויות הגדולה ולדגמים מאקרוקוסמיים יותר של מישחק מלהיב, מבירור יחסי התפשטות עד שיחזור צמחים מכאיבים וקביעות מופת של ממדים ומובנות בלב האירוע. אפילו רצונות שונים וקטלניים ביותר של הוכחת יכולת עיוורת בלא מחשבה תחילה, מעשה או כוח מסומא ומלוכב הנראה כשלווה, לא היו פטורים מתשוקת התהילה במרכז המוחלט של הממלכות, האלו. רק איחור מלא וגורלי של מקום הפעולה על לוח המזלות המכוכב, הסובב בין הצלחה לכישלון ובין עליית קרן לבני שם לבין חשכת הסתמיות, יכול למנוע רצון מיותר לצמוח, שעשוי היה בגיל מוקדם יותר לשכנע אפילו לוחם פראי לגמרי ללמוד בשקידה תרגילי-סדר הגיוניים וגמישים של האקאדמיה על מנת לזכות בדרגות הקצונה ולייצג בדרך חוקית ומפוארת מעמד פורפיריה, הנעלה על כל ספק, עטוי תכלת ואחראי לבחירת ידידים וסגנים, נוטף דם וחותך החלטות, רצין ומרשיע בין חושך לחושך. (בעיית הקיצוניות וחליפת הגיל הראשון של הנעורים נבחנה לא פעם על-ידי הנזירים במדבר האדום בסוריה עילית ומתבודדי העמודים בשממת הנחושת מזרחה ממוצאי הטיגריס, אשר דגלו בשניות השלמה לעומת השילוש היחסי יותר של רוב מרכזי הסמכות המסורתית במהלכו השוטף של הקריקולום. אכן, אכן: נהגו למלמל כוהנים תומכי השילוש לתוך זקניהם מדיפי הקטורת כל אימת שהואשמו בהפרחת מילים ללא כיסוי). רק הביטחון שאין קשר ממשי בין אופי מאבקיו הבודדים בגבעות, הרחק מכל יישוב, ובין כלי הנשק הרגילים ומערכות קיסריות שעל פיהן לימדו מישנת קרבות באקאדמיה, יכול היה להפיג שיעבוד של תלות במעגלים סגורים ואיטומן של דרכי יכולת: נתיבים בידים, כאובים וזוהרים בין חושך לחושך. אבל ודאותה של מישנת הלחימה הפרטית בגבעות חייבת היתה להיכפות עליו ביד קשה ובזרוע נטויה, כי מי יכול לוותר מרצונו הטוב על עיטורי הכבוד של האקאדמיה, המכון הגבוה ביותר לטאקטיקה ולאיסטראטגיה בשני העולמות? מי יכול לוותר על סיכוי יחיד ללמוד במכון, שאפילו הקצינים הזוטרים, אשר לימדו בו את משחקי הכדורת האויקלידית, היו עטויים בתוגות ארגמן ונעלו סנדלים מעץ הבנה עם רצועות הכסף? מי יכול להתעלם בלי ללון בעומקה של הלכה צבאית באמצע כיתה של מדריכים מרצינים ונוזריים, המתגוששים ונאבקים בלי הזהרה מוקדמת בגוף וברוח, בין פסלי אלים ודמויות שחומות ומזהיכות של חיות הקודש, חניכים ומורים האוחזים בכלי נשק של טַכְנָה דקה ומתכתית, אלת הקרב והנעורים, המגולפת ומתנשאת לגובה בין קרני פוך וגופות עירום, בדלי גיר ולוחות מישוואות, מראות חזרות ושטופות שמש של מיקצבי החומר, טבלאות מיון שחורות ותחרטים אדומים, המכילים המון סימונים וקיוקווי היירוגליפים מתרוונים, פרסקו ציפורים ודגים ושירטוטי תבליטים משוחים בארגמן וכסף דק של דינאמיקה קבוצתית? האם אפשר היה לשכוח מבט היסוס ירא, אשר גילה בעומק האולמות הרמים דגם פתוח וזוהר בתכלת ים ושמים של תופעות תנועה, שעל רקעו כולטים שבעתים הגראפים הגדולים של אפשרויות מפלה וניצחון? גם קצינים מחמירים, שכזו לעיטורים הרגילים של לישכות האזרחות והמיפקדות המקומיות, נהגו לדבר ביראה ורתת על יכולת היצירה הגלומה בכיתות האקאדמיה ועל כוחות התיכונן המקנים בסטוים המרווחים בין אולמות השיש הגדולים הללו: ומי יכול היה מרצונו הטוב לא ללמוד במרכז הקיריה הקיסרית, שכבר קרא לה המשורר עיר ורודה האדומה שימיה כמחצית הזמן, בשחר בין לובן השיש ונמלי הים והשמים.

אבל אפילו אז זהר בלב רסיס עצוב, נטף הכרה גבישי, ממתכונת אותן קמיעות-עינבר יחידות ורבות סגולה שהועלו לפעמים ברישתות דייגים בתום סערות ימיות כאופק אפור וזעזועי אימה בלב אוקיאנוס; האורקל המוזר דובב בלשון ברורה: לא גליות הטכס של האקאדמיה, לא התוגות הלבנות ולא פורפיריית המדים, העוטים את מפקדי מיסדר-השמש של הקיסרות, לא יכלו בעצם לגרום יותר מעונג אסתטי, התפעלות מהתנועה הריתמיה של גוף ורוח, לפני שעה עקובה מדם ואחריה: רגע האמת האכזרי והקובע, אך לא יכלו, כמובן, להושיע בעיצומו של הרף-העין המר ההוא, טוב מבנים ובנות, הורדת כסותן של מציאויות עורמה, לעת קרבות בודדים שנכפו עליו בגבעות המולדת אשר מידת הרים הריהן. מערכות גדולות אלו לא נועדו עבור המשימה הקרבית שהוטלה עליו מטעם האקאדמיה למרות היותן האפשרות היחידה לייצג (את האקאדמיה) ברציפותו של מהלך-הלימודים הקובע (המשותף לה ולו). ודאותה של מישנת הלחימה הפרטית שלו בגבעות, המהממת בסגירותה הפראית ועתיקת היומין, חייבת להיכפות

אפילו עליו ביד קשה ובזרוע נטויה בלי להטעים יותר מדי את ההכדל המר בין תחולתה לתחולות אחרות. הרי כל ההבדלים הקובעים היו ברורים כבר מרגע שנזכר מרכז הכאב העיקרי ולא צריך בשום פנים ואופן לשנן ולהדגיש אותם במיוחד, הוערו מדי פעם הערות-מישנה שיטחיות על-ידי צוות-הקצונה המצומצם שלו אפילו בין אוהלי שדה בגבעות. הוא היה חייב להקשיב בכבוד לדבריהם של מורי האקאדמיה, שאפילו הנבחרת העשירית במעלה שלהם יכלה לנצח כל נבחרת אחרת בעולם, ולא להקדיש תשומת-לב יתירה לגופם ולבושם הזוהר בין מדרגות השיש. הרי הדברים הרבים שנאמרו בין חושך לחושך, במשך יממה גדולה ומשחררת של משא-ומתן באקאדמיה, היו נעלים בתוכנם הרם, בפירוטם ובצלילם המתכתי, גיבוש צורה שקופה וקורנת, על רוב ההמולה השבטית ועגות המיעוט השכוחות, שלא לומר המסורבלות והמיושנות, במחוזות-הספר הנידחים ואזורים מעבר לגבול הקיסרות. במידה שאפשר לתאר קרבות ממשיים של שעות ניחרות ועקובות מדם במכון התקנים ובהיכל המפות של האקאדמיה, הם סוכמו לאשורם, בלא טעות ומשוא פנים, הרבה יותר טוב משידע לתאר בעצמו מיבנים כלליים, יסודות סמויים ופיגומים ניגלים של האירוע.

שום מפקד פארטיזאנים ממחוזות-הספר הנידחים של האימפריה, שליקט אל דגלו גונדאות מעורבות למדי של אנשים וכלי נשק, להקות גברים לזהטים מיאוש, ליאות ושנאה, החמושים בכל הבא ליד, לא יכול להשתוות עם מישנתה הסדורה של האמת הקיסרית (אף כי יכול היה להתחרות בהצלחה עם מחזורי בוגריה), לא מבחינת פירושים מקיפים ועיקביים של מעשה המלחמה ולא מצד הקונסטרוקציות הלוגיות הסומכות את כתלי מיבניה או הבאות במקומם בכמה מכת-הספר החדשנים שלה. באמת, איזה צבא מעורב הועמד לרשותו ופעל באחד המחוזות הנידחים והשוליים ביותר של האימפריה! שארית כוחות מטאפיסיים ישנים, שאיכדו מזמן כל שייכות לשיטת פיקוד סדירה ומקיפה יותר, ושלא אפילו כל ייחוס מועיל, ונשתקעו עתה כקציני-מטה מהגרים במדים הדורים וכלויים עם קוקארדות צבעוניות במחנה הפיקוד הארעי והנייד שלו. פליטי אינטליגנציה אווריריים, שחפנים (כדור הקודם היו בוודאי מתים מזמן משחפת) ומלאי גחמות, שלא התאימו לשום קנה-מידה ומסגרת צבאית ושימשו עכשיו כקצינים קרביים לעת-מצוא לאחר שעברו קורס מזורז של תותחנות והתמצאות בשטח עם התמוטט כל הארטילריה השיגרית והטובה; גווארדיה ישנה של חיילים דתיים שנלחמו בשיטות עתיקות, תמימות ועזות אמונה, בצד קשתים וחוגרים שאומנו בשיטות מלחמה חדשות למדי, אוואנגארד נועז של מתאבדים בקרב קטלני בגבעות. רק העוכדה שבכל צבאו נמצאו אך מעטים מכין חסידי המשטר הרגולארי, בן-ימינו, או כמחשבה שניה, גם נצר עתיק, רק עוכדה נחרצת זו, המדובכת בעד עצמה ומאירה דברים באור בהיר, היתה משותפת לכל הקהל הלוחם הזה, אוכלוס עז ועצמאי, שהורכב מיסודות שונים כל כך. לא פלא, שכל הקרבות הללו הביאו רק מפורת גמורה על מתי נאמניו, עדי בוא יום המערכה המכרעת, ההתנגשות הקובעת שאין אחריה, שבה ורק בה יוכח יתרון צבא הפארטיזאנים, הנלחם היום פה ומחר שם, על אסכולות מסורתיות של פיקוד ומטה. שרשרת הפיקוד לא מצאה לה מעולם ממשך נאמן כל כך. אם אי-אפשר היה לערוך יותר דיון איסטראטיגי אמיתי על תנאי המערכה בין איתני הטבע, אפילו יוצגו אלה ויוצבו על שולחן-החול של מעבדה ומטה בלב הדברים, חייבים סיכומים של תנאי המערכה ותיאוריה לפנות אל לב ליבה של הפוזיציה היסודית, מכון שבתו באמצע לא-כלום וסוד התנגדותו העיקשת בין מערכולות זרימה, ולהתוות דרכי נוהג ממשיים לקציני המטה, לא בעד איתני הטבע, אלא נגדם, שיער.

מי שניצב רועד כך

מי שניצב רועד כך בלב המעגל התחייב, כמוכן, להימנע משינוי ערך לדמותו החיצונית, הקופאת בתצלום או העושה תנועות כלפי סביבתה, מקהילה קהילות ודורשת דרשות, מחייכת ופושטת לשון, נוגעת בדברים ומצטודדת מפניהם, מכופפת ברכיה בשעת עלייה במדרגות, אוכלת ופולטת, פעילה על בטנה ושוכבת רגועה על גב, אם לא להיפך, מגיעה עט על הנייר ורושמת צורות ציוריות מוסכמות, ניצבת בקבוצה עם דמויות אחרות, המנסות לחייך ולהעמיד פני מוכנות, אומץ ושליטה בעיניינים בלב לא-כלום, רוצה לומר: הו אלי, לא ייתכן שכאן אנחנו, ונמנעת מגיחוך, מפסיקה לרגע את הכתיבה מעייפות, כי הרוח רוצה והבשר רפה, והזמן לוחץ ויש תביעות מכל הצדדים, גם מהצדדים הנכונים, ועסוקה כל-כך ביצירת שדות-כוח מועשרים במקומות שנמשכת שרשרת עורקי מתכת יקרה על פי קשר

פנימי, או אולי רק חושפת אותם, מנסה להיות שוב בתוך הרצף ולא להשקיף עליו מבתוך, משתדלת ללקט זיכרונות ולשמור על חפצים ומכתבים ישנים בצד תדמית של התפתחות מתואמת, מקימה קולוניות על חול על-פי תבנית ששורטטה בגיל ארבע-עשרה, מכינה היטב את מצבה כנקודת-מיפגש רוטטת בין הממדים, של מוכנות, מוסיפה כרגש תפלות, באיזה מובן עדיין כילד או נער, הממשיך תוכניות שהוחזו, ומנסה להציל גם רציפות של תחביבים, מתנועעת בין רגש אובדן כללי ובין רצון להציל אפילו תחביבים, מכינה מפות של עצמה לעוד חמש שנים וכוונת שטופת דמע מפות מלפני חמש, ובעיקר את הבקע הגיאולוגי של שנת השלושים, מכינה את השגיאות הנוראות של עצמה וגם את בגידות האחרים, רוצה שמה שהיה נדמה לה פעם יהיה אמת, גם אם היה רק נדמה פעם, מנסה לקיים שוב רצף שוטף ולכונן מייד נקודות תצפית ברצף, שואפת לזכור בכת אחת רצף, קולוניות ושכיבה רגועה על גב, תוהה אם זה אפשרי בשעת ייסוד קולוניות ושמירה על מישמעת בין עיר ומבצר, ים ונהר, בשעת הרהורים ברצף ובשעת שכיבה רגועה על גב, נהנית מהרגעים הקטנים ופוחדת את הפחד הגדול, או סובלת מהרגעים הקטנים ופוחדת את הפחד הגדול, מתחילה שוב, לאחר רגעי התפוררות גמורים, לבצע בשמחה את ה־grand project מנקודה שהופסק, או אולי לגמרי מחדש (או אולי לגמרי מחדש?), נזכרת בתנועות הקטנות ביותר של דמות אהובה וחוזרת בכל-זאת לצנזר את עצמה, כדי לשמור על דמות חיצונית של כבוד נוקשה, קונה כרטיסי אוטובוס, מתנועעת כחרק ודוכרת עברית בקופסת מוך קטנה, צרה וארוכה, מכושמת כמעט כרשם של שינויי אקלים ומורעלת באידי גאזולין, מרופדת בחול ובפרדסי־תפוזים ועזרים, משובצת בסלעי הרים וכשפת ים כחול, וחצויה בשירטוט עיפרון דקיק של נחל אחד על רקע שיכונים מכוערים, נצורה כטירת צלבנים בפני אויב וצר, מאחורי תעלה ודייק, פושטים כגודד אזרחים חמושים בזמר קרב לשממה, המשתרעת שתי פרסאות מחוץ לעיר, פוליס של מרכולת פלשתית, זכוכית עתיקה וכלי אבן, אוניברסיטה חדשה מזכוכית ומלט על תל חימר, לומדת שם וחושבת את אלה כחדר קר, יושבת לכד ומתאיינת בשקט, מבטלת מסד של עצמה ומכוונת שוב את עצמה במלוא הרצינות החמורה, יודעת ניסיונות אחרים ואומדת את המרחק, קרובה וזרה, כמוכן, גם למי שניצב כך, רועד בלב המעגל ומתחייב להימנע משיווי ערך לדמותו החיצונית, הקופאת בתצלום או העושה תנועות כלפי סביבתה. רק חובות מוגדרות מאוד כלפי השנים הקדושות של עיצוב עצמי ואהבה, תלות בקאנוניזאציה של פרק זמן מוגדר, יכלו לגרום לשיווי ערך מסויים גם לדמות הראשית, העוסקת בחזרות על תרגילים מחזוריים של עצמה ומבכה את מר גורלה בין המצרים.

האורקל המוזר

אכן, לא היה ספק בדבר, האורקל המוזר דובב כרורות: שבע המילים הקובעות יכלו להיסב רק על עצמו, בודד ורזה בין המצרים, עוטה חולצתו ומתייפח כמצרים העליונה ועל חופי יבשת אבודה, שממנה הובאו באוניות הסוף ההיירוגליפים הראשונים; או גם מותח זרועותיו אל אור שמש אחרת במקום שאין בו אוויר ומים, ומדלג מתוך שמחה על שאלות בלי תשובה גלויה לעין, כגון ממה עשוי גופו בין המצרים, או מי שמח כאן מול שמש אחרת, ומה עניין שמש אחרת לכאן, אם לנקיט נוסח מוכר וידוע, ומהיכן היא באה, ומה בין כאב ליבו לנמר שחור, שאם לסמוך על חוקי־ראייה מקובלים כגובה בניין ממוצע גובהו, הרץ שם בין הגבעות, ולמה בכל מקום שהיו שבעה־עשר מבני מינו הופיע מייד השמונה־עשר. שאלות אלו היו עכשיו ממנו והלאה, כי האורקל המוזר דיבר כרורות: שבע המילים הקובעות יכלו להיסב רק על עצמו, ולא על זווית הסיבוב של מערכת הכוכבים או על חוקיה הניצחיים של תורת ההיגיון, כגון חוק השלישי הנמנע, כלי לומר אפילו מלה רעה אחת נגד מודוס בארבארה, וגם לא בעצם, צר היה לו להוסיף את הגלוי ולפגוע במישנה האהובה עליו באופן אישי, וגם לא, רימו האורקל באורח סתום, על חלקיקי סוד, המרכיבים, למשל, חונצות אמיניות, או על תולדות התהוות שלטון האימהות באיים הקאריביים. לא על כל הדברים המעניינים הללו יכול להיסב המשפט הקובע, אלא רק על תכונות־מפתח של ניהול הקוריקולום, שניתן לשייכן בדרך השערה נועזת לדמויות הפריכות והזעירות, העומסות אותו על שכמן. אבל, אם להביא עצמו כמשל, משום שהשתדל לנהל דיון זה בצורה ההולמת אותו, על איזו מתכונותיו יכלו לדבר שבע המילים? האם על גופו או על תכונות נפשו בת האלמוות, העתידה לשבת יום אחד, עטורת כנפי

כרוב, על עונת פוך צחורה ולפרוט עלי נבל, כאשר לימינה נחח מצלי ליווייתן וכד נקטר, משקה בלול ושמיימי של חלב ודבש, המחומם בדיוק במידה הנכונה? אבל גופו בוודאי יתפורר עוד מעט ומי יכול להמר על נפשו בת האלמוות. נוסף לכך, כשים לב למצב הקיים בעליל, קטעי ארגמן בין פכי פכיה של הסתמיות, החשופים להתקפי כאב מצמית, מה היה יתרון ההתמדה המכפילה בקפידה את משכיה, או הנמשכת בלי למנות את שנותיה, תחת השמש, הנצחת קיום רוזה של גוף או מחשבה? אם, למשל, לא היה סוף נראה לעין לדמות קוראת ומשתזפת, או ממריאה מנקודה לנקודה, תחת השמש, או לגוף נמרי מסוים המזנק בחדווה שאינה יודעת מעצור בין כוכבים, האם יכול היה להסב עליו משפט עז ונמרץ, בן שבע מילים קובעות שבכוונן אפשר להיכנס ישר לשמים? כן, כאילו מידה ביטאו אותו התבוננות חסרת תכלה בצבע אדום או הסכמה בלתי-אישית, שעל מושאה אינה חלה התיישנות, למשפט בחורת ההיגיון? לא, כל הפרוצדורה הזאת לא נראתה לו כעצם בין חושך לחושך ולא סיפקה אפיק התקדמות נכון למחזו התכלית הנרצית. גם מספר הפרטים של ידעו, ספר גדול וצבעוני שטרח להוסיף עליו כל יום איזה רישום חדש, לא יכול להידון במשפט הקובע, כי הלוא פריטים אלה השתנו, אף התרבו, ולרוב גם לא הסכירו דבר, ולא היה טעם להיות תלוי כמניינם בין חושך לחושך. דברים רבים אחרים לא יכלו להידון גם הם במשפט הקובע, כמפורט אפילו דלעיל בקונטרס זה עצמו, חוברת יראים צנומה מאוד. מתוך ריחוק אירוני מסוים אפשר היה, איפוא, לומר שבזכות שבע מילים יכול להיכנס מי שמדובר בו עכשיו לשמים, כי רק מילות השבעה ברורות וקצובות יכלו להצילו בין חושך לחושך, תפילה אחרונה בלב רע*. רק הארה פתאומית כזאת, הצפונה בנוסחת קסם יחידה, ממש כהשבעות חדגוניות של אמידהאבא בודהא, יכלה להלום את מלוא מוזרות מצבו בין אמבות לכוכבים בלב כועת חלל, אוריר ומים, אפוף אדרת זוהרת של לא-כלום ומחייך ברצון טוב ומבוש, מדיף ריח של פירווי גבינה וחלב טרי, מנת חלקו לארוחת בוקר, ומחליק במתינות את אניצי סודר הצמר שלו בין גילופי רהיטים נכבדים וכהים בפנינות החדרים, שקרן אור הבאה מבעד לוויולון נחה עליהם בשלווה ואיננה חודרת דרכם, כפי שיכלה לעשות על נקלה בנסיבות אחרות. רק הבנת פתח המקבלת לעיתים צורה של פסוק מועדף, יכלה לבוא במקום צירופי מידע צונן ברעג הנכון ולעורר תקווה לזכות שוב בממשויות שאבדו. הפורמולה הקובעת היתה באמת כליחוש השבעה נואש של געגוע מודע לה, עיקש ומפותל כשורש מנדרגורה המזדקר כהה מהאדמה רק בכמה מקומות בעולם, אך פירוים ממנו יכלו להימצא גם ביורות מבעבעות של אלכימיה קדומה, והיא, הנוסחה הגואלת, היתה בוודאי גם יציאה חוגגת ממכוך חסר תקווה אחר זניחת סתירות ללא מוצא (עם קצף דורר מדומה על השפתיים?), דיון מלא אפלה תחת קליפה קשה, מעוצבת וזוהרת, בלי קשר עם ערוכות טעם חיזון, בנייני גדולה עוצרת נשימה, שלא היתה לו כל גישה אליהם, ובלי הישענות נוסכת ביטחון על מיכני מדע אדיירים, למרות שמה שנראה כמעריך יבש וקר של מידע זה, יקום נוכרי וצונן ובוודאי אדיש, של פריטי עובדות, התפרקויות יסודות ומשפטי חשבון, היה נהפך מינה וביה, בנסיבות פנימיות וחיזוניות מבוררות היטב, קצת חיזוניות אך בעיקר פנימיות, לשדה פעולתו הלגיטימית והחיזונית של הרצון הטוב, המתגלה, לעיתים, גם בדיוקני ריעיו הקטנים ממנו, הזוג הנודע בשערים: הלוא הם הרצון להבנה והרצון לשלטון; כך, על כל פנים, היו מגדירים אותם פעם במשלים אלגוריים של ימי-הביניים; אירגון, סידור ואיכלוס הספירה המהעצמת ככדור, שנפחו גדל כלי הרף. גם הבנה שלא היתה פתאומית מצד תולדותיה בלב הדברים חייבת היתה להינתק לגמרי מאמונה ביקום הברור הכללי, לאחר שהשתחררה עוד קודם מהנחות מקיפות מעבר לתחום הניסיון, ואף לא לצפות לגילויים המעודכנים של שפע פריטי המערכת הכוכבית והמחשבתית הזאת, כפי שהעיר בצדק כבר המורה הראשון, מניח יסודותיה היחיד והמהימן של השיטה הקדושה. גם לא שטיחות המצב, אם כבר נפנה להנדסה מתונה ושקולה, גיאומטריית המישור וסטריאומטריה באספמיה, אלא דווקא מעמקיו הפועמים ורבי הסבר, שחוגג-המבט יכול להקיף רק אחדים מהם, תבעו ריכוז תשומת הלב ביחס בין חוגג-המבט למושאייו במקום כשחיה נלהבת בלב המעמקים עצמם בין חושך לחושך: הארות מובנות ומסות גדולה הנפקחות לחוג המבט ביחסים שונים של אור ואפלה, שניתנים לפעמים לתיאור מיספרי מוקפד, החייב, אמנם, לקחת בחשבון גם את נקודת יציבתו או ציפתו של גוף המשקיף,

* או מתוך הגזמת מה אפשר היה לומר שבזכות שבע מילים קובעות נכנס מר מוקד ישר לשמים, לאחר שניצב איחן ותימרן בתבונה וניצל בצורה זו בין חושך לחושך.

השוחה במים רכים, נושם ופולט בעזרת בזימיו הכחולים והמעוגלים, המתנפחים ומתכווצים חליפות; וכן לשים לב להרכב הכימי של המים, כמעבדות עשויות אכן, או רק צמחי ים ומים, לחום וקור שלהם, ולאוכלוסיית דגים, אמבות, תמנוני עומק ואלמוגים, המצויה בשיכבותיהם השונות, מבלי לדבר על שרידי אוניות, אצות ומטמוני הזהב בקרקע אוקיאנוס, ועל תנועותיהם המביכות והאיטיות של שוחים אחרים ובניינים ממים ואצות שניסו להקים פה ושם, על תחושות של צלילים שונים ומגנינה במים, שכונו על-ידי משורר כרם ים אגדי, קרבות עם כרישי ענק שחורים ומפלצות כל תשוערנה בין חושך לחושך.

מי שאיננו איתי עכשיו

מי שאיננו איתי עכשיו לא היה איתי אף פעם. 'מי שאיננו איתי עכשיו לא היה איתי אף פעם.' "מי שאיננו איתי עכשיו לא היה איתי אף פעם." מי שאיננו איתי עכשיו לא היה איתי אף פעם. מי שאיננו איתי עכשיו לא היה איתי אף פעם. מי שאיננו איתי עכשיו לא היה איתי אף פעם. השמעת משפטים דוגמאטיים ואמיצים רק לכאורה, הדומים לשריקות ששורק לעצמו נער כודר כלב יער, אמירתם בלב חלל ריק, או בלב רצף הומה ומלא עובדות, או מצבי דברים ואפשרויות, תמוהים ומפתיעים, לא יכלה כשלעצמה להושיע את מי שעמד להתפורר תוך זמן לא-ארוך, גם אם יידונו המשפטים מצד תוכנם הנוגע בעיקר מעמדו ובהצלחתו מהסופיות הרעה הזאת. מה עוד שהמשפט הדוגמאטי הנוכחי לא דן כלל בצדק ובאלמות, אלא במצב-דברים מסוים כתחום המיקצבים שבין מורה לחלמיד, בין שני אוהבים, כלב פריצה מהפכנית או במצב קיצוני של המשך הקו העיקרי. במבט הראשון הוא בוודאי לא היה תחמושת של ישועה. לכן נשוב לכיסוס המשפט עצמו, ויישומו בין פסוקים של חיל-הישע בוודאי יבוא כפרקים הבאים של חיבור תיאולוגי נזות זה או אחר.

מי שאיננו איתי עכשיו לא היה איתי אף פעם. הרי אם היה איתי או באמת, היה עם מרכז אישיותי המתבטא גם עכשיו (וביחוד עכשיו) בצורה יפה, מופלגת ומורכבת כל-כך, ביטוי תוכני יפה, מופלג ומורכב כל-כך (גרקיטוס). אך אם נניח שלא מדובר בהידרדרות, בירידת היכולת מאז השיא הראשון, בין חושך לחושך, אלא בהפלגה אוואנגארדית מובהקת (אם להשתמש בסיונדרוס נערות ורעננות של מאנסארדות פאריסאיות ודירות-ידידים במוסקבה, מינכן ודאבלין של ראשית-המאה לעיניין כה רציני), הרי מי שלא היה עכשיו איתו בוודאי לא הבין אותו אף פעם.

ואריאציה שפינוזיאנית

ההתגוננות האינוספיות בצלעי הסובסטאנץ נבעו בהכרח מאופיו, מאופיין ומאופי התואר שתחתיו הן נחפשו, כלומר בחשבון האחרון רק מתוכו ומכוח אופיו בלבד, כאשר גם השתקפויות של כל אלו במחשבה היו רק פן אחד של הסובסטאנץ עצמו, העצם האינוסופי גופא, שלית אחר פנוי מיניה. בנדיקטוס, הרצין ככל המטאפיסיקאים והאוטולוגים, העלה מחשבות אלו, שהיו נביעה הכרחית ממהות הסובסטאנץ עצמו, ממש כשם שפניו, חיוכו וליטוש יהלומיו והרגשת האושר, אהבת האל השיכלית, שפקדה אותו, היו חלק בלתי-נפרד מכוליות האל או הטבע. גם מחשבות אלו על בנדיקטוס היו נביעה הכרחית כזאת ממהות העצם גופו, שההכרח חשוב בו מזמן, וגם אילו היתה מחשבת בנדיקטוס רק היערכות חומרית (למשל, של מילים המפורשות כאירועים או כסימנים חומריים), ולא אופן-גילוי של היבט או תואר אחד מהיבטיו או תארו האינוסופיים של העצם, עדיין היתה נותרת 'מחשבה' זו בגדר נביעה הכרחית, אף כי משוטחת כדי מימד אחד, גופני או חומרי, שאמנם כבר אמר עליו בנדיקטוס עצמו שאיש איננו יודע למה מסוגל גוף מורכב מאוד.

מכל מקום, לא רק הוכחת פרטי אופיה של המציאות, אלא גם פרטי המציאות, או הממשות, עצמה

הסתעפו כהכרח מיסודות הממשות הזאת, לאו דווקא רק ממחשבה החושבת את עצמה, אלא מכוליות המתגלה בפרטיה, כלומר מהרבמימד ומהרכתואר עצמו. "גופי ורוחי הם התגוננות הכרחית בעצם האינסופי" או "גופי ורוחי הם התגוננויות הכרחיות בעצם האינסופי" היה, איפוא, המשפט הקובע בן שבע המילים, יחידת-הקסם כוללת המובנות והישועה, שפיזר את ערפילי הבערות ונטע אותנו בתחום קיומם הנצחי של הגופים והמושכלות, שהיינו נטועים בו ממילא, בין שביטא חוסנו הרוחני את חוסן גופנו ובין שהקביל לחוסן מגעינו, הטכניים והאחרים, עם המציאות בכל הדרגים, הגופני והרוחני, שניים הידועים לנו מאינסוף תארי הכוליות. לא היה כאן מקום לשום נזירות של הסובייקט, להיפך. חוסן גופני ורוחני העיד על חיוניות חפישתנו את האל או העצם שבתוכו אנו שרויים כאיפנונים של התגוננויותיו מצד היבטו הרוחני או הגופני, בחינת אופן סופי חסון השמח על קונו, שהוא חלק ממנו. גם הקהילה המדינית, החופשית והנבונה ביותר היתה רק צירוף מושכל של ארפנים סופיים חסונים ונכונים, שזכותם לכל דבר היא כמידת חוסנם באספמיה (והדימיון הדתי היה רק מקדים עמוס, אף כי מבריק כדרכו, של תודעתם השנונה). אולט השתכללות זו של האופן הסופי, החסון והנכון, במידה שהשתרשה, או גם העדרה, היו רק חוליות הכרחיות כשרשרת האינסופית, ניצוצות ותנועות בסך-הכול של כל התודעות וכל התנועות המוכניות. יתר-על-כן, כשרשרת הסיבות, או הנביעות, היה חבוי ונוכח כל רגע, או כל אירוע, כאיבר שלא יישטט לנצח וקיומו האינסופי הובטח לחלוטין, גם אם נראה כגז ואיננו. כך, למשל, אפשר היה לאמר כפה מלא בהקשר מישנתו של בנדיקטוס, כי 'שיכחה לא איימה אף פעם על מה שהיה אצור באוצר המושכלות'. אבל גם כאן הגופים היו ספונים לעד בפניו הפיסיים הניצחיים של היקום, הטבע הטבע, שהזמן היה מבחינות רבות טפל לו.

הדפוס הפסוקי

כאשר נותר רק דפוס פסוקי מהפסוק הממשי היו פתוחות לפניו רק שתי דרכים לצאת משדה-השממה של הסתמיות ולהתגבר על הצורה האדישה שנותרה ריקה מתוכן: הדרך האחת, המתפתלת בתוך סבך המשפטים והאמירות שטרם נגדעו בקרדום שעושפו מבהיק ומתהפך בלהב הלשון הכתובה או המדוברת, סבך-עלווה המצוי וצומח כשדה אינסופי של אפשרויות ומישחקים, ענק ופרוע, אך גם משועבד לכללים ידועים ורועד מאנגריות המיוחדות רק לו, תוך זניחה מובהקת של הצרנות הגיוניות; והדרך השניה אשר בה השלד ההגיוני והמיבנה הערום של הדפוס הפסוקי נהפכו עצמם לפסוק תוך שימה כמרכאות או העברה אחרת מרמה לרמה, בכל כיוון שניתן לביצוע, למשל כפי ש'פסוק לי פסוקך' נהפך מיניה-וביה ל'פסוק לי פסוקך' או לפסוק לי פסוקך, והמבין יבין; וכייתר דיוק כפי שפלוגי ואלמוני כמשפט 'פלוגי קטן מאלמוני' ניחנו בבת אחת בייחוד משלהם והיו לפתע מישגם ממשיים לגמרי. אבל אם מדובר בדפוס פסוקי של געגוע, מישוואה אלגברית של חוויה, נוסח כללי של מצבים פרטיים, שבהם רובד מוסמך באופן רצוי או בלתי-רצוי לרובד וספירת-קיום מקורבת לספירת-קיום אחרת, בזוויות שונות ומפתיעות כאספמיה, של ביניינים הבלתי-אפשריים רק לכאורה והמבטאים בעצם את אפשרויות הבניה החשובות ביותר, הרי החוויות הוסבו על הדפוסים האלגבריים עצמם, במקום לדבוק באריתמטיקה של פרטים מוחשים.

ממדי קיום עקרוניים

עיון בוואריאציות של גבריאל מוקד

עזריאל קאופמן

1

בקובץ הוואריאציות 'קטע קצר', שהופיע בשנת 1967, נראות כבר בכירור תכונות-היסוד המאפיינות ד'אנר זה כתופעה ייחודית. הד'אנר פותח וגובש ביתר שאת עם פירסום הקובץ השני של '5 הוואריאציות' בשנת 1971 (היו אלו מהדורות מצומצמות שנועדו להפצה אוטורית בחוג-קוראים צר), והוא ניכר בוואריאציות שהוסיפו להופיע ככתבי-עת ובגיליונות-חג אחדים של המוספים לספרות. אחת מאלה, הממצה את מיטב תכונותיו של הד'אנר הזה, היא הוואריאציה הסוקראטית: "שאלה שעניינה סוקראטס". הוואריאציות הופיעו, כאמור, לראשונה בקבצים קטנים ובפורמאט קונטרסי, במהדורות מצומצמות עד כ-300 עותקים והופצו בין ידידים — אנשי ספרות ואמנות.

לשיטת-פירסום אוטורית זו היו סיבות שונות, בין אלה: עיסוקיו של ג. מוקד כמבקר וכעורך 'עכשיו', אשר יצרו לדעתו, נוסף לעצם המגמה האוטורית, מעין לחץ, ואילצוהו להתיחס באיזה יחס מצודד ליצירתו הספרותית העצמית ולהצניע את פירסומה הרחב.

מכמות הוואריאציות שפורסמה עד כה, ניתן ללמוד שד'אנר זה הוא בבחינת עמידה לכדיית בזרמים המודרניים של הספרות העברית בארץ, דווקא על רקע של שנות ה-50 וה-60 בהן היתה הספרות העברית כשיאי חדשנותה ועם זאת לא היתה מסוגלת לעכל חדשנות שלא היתה לה אסמכתא נורמטיבית נרחבת.

2

לוואריאציות תכונות-תמסיר רבגוניות; אבל בשל תכונותיהן ההגותיות אין להתיחס אליהן במינוח השגור זה-מכבר בכיקורת ובאסתטיקה לגבי ד'אנרים ספרותיים מוכרים. מוקד עצמו מגדיר את הוואריאציות שלו כטכסטים. ייאמר, איפוא, שהוואריאציות הן טכסטים שיאה להם ההגדרה — מודרנה ספרותית-פילוסופית.

מבחינה מסוימת הוואריאציות הן צומת המפגיש פלגים ד'אנריים בספרות העברית החדשה, פחות בתימאטיקה ויותר במימד הקונצפטואלי. תכונה זו בולטת בעיקר בוואריאציות המצטרפות לחטיבות מלאות: ואריאציות נוסו, ואריאציות הפיקוד, וואריאציות מדע בדיוני.

בתחילתן נוצרו הוואריאציות עקב עבודותיו הביקורתיות של ג. מוקד על עגנון, קאפקא וברונו שולץ, אלא בדומה לאפשרויות הקיימות בתחום המוסיקה, שניתן על-פיהן להתיחס ליצירה לא בדרך המדיום הביקורתי, אלא בדרך גירסאות כמוסיקה עצמה, התחיל ג. מוקד לכתוב ואריאציות. הספר שהושפע ממנו במיוחד בשימוש הרחב בסמל "חולצת נוסו" הינו 'ג'ורג'ן מאת ג'יימס בראנץ' קייבל.

ייחודו של הד'אנר הזה מסתבר מעמדה אמנותית-פילוסופית פתוחה שאיננה מתנה כפיפות של טכסט לנורמות מוקדמות, אלא בוחנת אותו כמצע אמנותי עצמאי, לוקחת בחשבון סך-הכול התכונות האמנותיות והסמאנטיות הבולטות בו כטכסט מילולי המופעל הפעלה משמעותית כיחידה בלתי-ד'אנרית אוטונומית.

3

מבחינה סיגנונית ניתן להצביע על סינתזה של יסודות פרוזה, שירה, פילוסופיה ויומניות כסימן-היכר מרכזי בכל הוואריאציות.

ד"אנר זה, שהוגדר כ"צבעוניות קסומה ודראמטית" (מ. בראון, 'משא'), כמוהו כאמנות מודרנית (הלא-מילולית) במובנה החדשני, מחייב את הקורא לפתיחות ולמאמץ אינטלקטואלי.

ברוב רובדי הוואריאציות אין התיחסות לאתנוס מוכר: רגיונאלי, קבוצתי או לאומי. במקום אלה, תמצא כאן אוניברסאליות רחבה: מי הוא "איש החרב"? מי היא הדמות הלוכשת חולצת-נסוס? מי הוא המפקד השוהה בפרובינציות? אמנם זהותם אנושית מובהקת; אבל אין הם נושאים תווים מובחנים.

ריחוקו של ג. מוקד מעיצוב תימאטיקה בעלת זהות לוקאלית מאפשר לו לבנות רובדי עלילה, בני יריעה חיצונית מצומצמת, על יסודות מוכללים וללא פרטנות יתירה. לדוגמה: "כל המתיחויות שהתנסה בהן, נבעו ממאמציו המודעים והבלתי-פוסקים לברר מה הן סגולות חוסר-טעות של אמן אמיתי" ('אמן אמיתי'); "הרי נאמר כבר, שתנאי הקרב עוצבו בהחלט לרעתי. גם ציינתי, שכאורח שרירותי ייסרו אותי. למעשה קברו אותי. עוד לפני מותי מופקרות עיניי אל ברק השמש. אמש יכולתי להרתיע את כל ההמון שלפניי. עיניי לא היו מסוננרות. חיכיתי לאות. שוט החכוסה לא הונף על גווי. מוכן, שאיני נביא. איני יודע אם אובס. אולי להיפך. אולי אראה את ההמון..." ('איש החרב').

כנגד זאת, ממציא הוא כחחום התיאור מעין הרחבות-פתע: "בהתהלכו כפי שהוא, לא קרוע ובלוי בגדים, אלא לכוש בצניעות אופיינית כסגין מהוה מצבע חום-מתון ומחייך חיוך מלא יראת כבוד, מהסס ותמיה, משוטט בעווית מבוששת כמתחיל רציני ונבוך בין עמודי השיש של מכוני הלוחמה השונים... נדמה היה לו... כי פרט למלחמה לא עשה דבר בחייו הקצרים והאלימים, הארוכים רק על פי קני-מידה של תלאות, אויבים וקטל מדויק, רצחני ומלא גיל בקרבות, שלא נרשמו בינתיים בתולדות הצבעוניות של אנימה מונדי ורק בחלקם הקטן היו מוגדרים במידה מספקת, הן על-פי קבצי-התקנות הפרטיים שלו והן על-פי חוקי-האקדמיה..." ('מנהיג פרטיזנים').

כן מסתייע ג. מוקד מבחינה תחבירית בשבירות בריחמוס ומפעיל לוגיקה הנמלטת לכאורה מתוצאה, ממודל, ממשקנה. "זה לא קל להיות אלים נגד צללים. קלים הם רק הקרבות האמיתיים. עיתים אני יושב, שעון על חרבי, וחושב, שאיני יכול יותר לעסוק בריחמיקה נגד צללים. ריקה מתוכן היא מלאכת הסיוף בלי גוף." ('איש החרב').

המציאות החווייתית בוואריאציות איננה מעוצבת בדרך הקלאסית המוכרת; אך בכל-זאת התיאור תלת-מימדי ומוחשי. את המציאות הזאת מעצב מוקד על דרך המיפוי; במקום פיגוראטיב בעל תכונות מטאפוריות, מועברת הצבעוניות למערכים הנוטים להפשטה, כתבנית הניגלית מגובה מעוף-הציפור או כרשת כתמים וקווי-גובה במפות טופוגראפיות.

התוצאה היא סינתזה של יסודות מוחשיים, אסוציאציות פילוסופיות, אלוזיות מיתולוגיות (חולצת נסוס) ותהודות היסטוריות (מפקד הפרטיזנים).

ברמתן המופשטת הוואריאציות הן קונצפט אמנותי לעיצוב החוויה האינטלקטואלית-המודרנית. קונצפט זה מתגוון ביסודות אישיים-יומניים של המחבר, המצביעים גם על פעילותו הרוחנית שנעה בכיוונים המתעשרים בהתמדה.

מוקד מעצב, איפוא, מימד-קיום עקרוניים, שבדרך מטאפורית ניתן להגדירם כגיבושים אלגבראיים: — לא נוסחתיות, אלא אלגבראיות כדרך לעיצוב המסר הלשוני והחדרתו של המרכיב המשמעותי.

בגלל תכונותיה הכמר-מופשטות של העלילה, נזקקות הוואריאציות למעין מרכז-כובד; בחינת כוח מאחד. הדבר ניתן להן על-ידי כך שמוטבע בהן יסוד מודרני של דפוס מיתי, ואילו באופיין הפרגמנטארי הן מוחזרות כאילו לדפוס האגדה או המדרש.

4

בוואריאציות מוטבע יסוד של הגות אכזיסטנציאליסטית בלתי-מסתייעת בציטוט או באיזכור פורמאלי של הטקסט. זהו סוג ספרותי של הגות בנוסח מוולטר עד קאפקא, המאפשר עיצוב טכסטים קצרים, או קצרים באורח יחסי, בעלי תכונות מורכבות.

אין כאן דיון פילוסופי מופשט, אלא המחשות של סיטואציות רוחניות, אופני קונקרטיזציה של אידיאה

בדרך קוד ספרותי מסוים, המסוגל להתיך תחושות-קיום ללא עיבוי חומרי יתר וללא מחסום סיטואטיבי. עם זאת ברור, כי מוקד מושפע כאן מקירקגור לגבי חפישתו את אופן קיומו של הסובייקט; מהוסרל — ביחסו אל המציאות כפדראציה של תחומים; ומתמודד עם תורות ניאוביהכיריסטיות, בייחוד בוואריאציות 'מי ניהל את הדיון' ו'שאלה שעניינה סוקראטס'.

במרבית הוואריאציות מצוי, איפוא, יסוד הגותי, המתפקד כמימד מופנם וכדומיננטיה רוחנית. יסוד זה מאפיין גם את תנועת הדובר בין קוטב היומניות הכמו-סובייקטיבית ובין קוטב האובייקטיביות המרוחקת.

5

שני מצבים מרכזיים מעוצבים בוואריאציות:

א. מצב חרדה, או לפחות תמיהה מוחלטת, כתמצית החוויה הקיומית.

ב. חתירה למשמעות תוך שימוש בלוגוס מילולי.

המצב הראשון מתמקד בעיצוב האופי הדטרמיניסטי של הסיטואציה האנושית. יסוד החרדה, או התמיהה, מצוי בתנועה הרוחנית המתמדת, שהיא ללא פיתרונות, והדובר נשטט ממערכות בטוחות, משהו בדומה ל"אודיסיאה בחלל", אודיסיאה בחללים, בזמנים ובין חומרים, שמהותם איננה ברורה (כלומר לא ברור לאני המתבונן מה הם זמן, חלל וחומרים, ולבסוף אף לא ברור לו מי הוא; האם למשל, הוא רק פדראציה של לשון וגוף).

המצב השני מבליט חיפוש ער ועיקש אחר משמעות חושית-קוגניטיבית, וחרף הרגשת סגירות כוללת; כבדרך מחילות עיוורות, מתרחשת החתירה אל משמעות. המימד המושגי מקשר כאן בין עמדות ריאליות של המחבר לבין עמדת-הפנים הבידיונית של המספר-המדווח.

6

השימוש בדימוי ובסמל של חולצת-נסוס בספרות הוא עתיק ורבגוני: מיתוס נוסוס במיתולוגיה היוונית; דימוי אצל הרמן ברוך — 'הסהרורים'; תיאורו של קייבל — 'ג'ורגן'; בכל אלו מופיע הלבוש המאגי, גורם היסורים והגדולה, שאין להיפטר ממנו.

אף אצל קאפקא ב'הגילגול' אפשר להשקיף על גופו של גרגור כעל צורה גורלית, לבוש גורלי, ש"עוטה אותו עד אין הפרד".

המשמעות המגולמת בסמל זה קשורה בעיצוב סיטואציה שאין ממנה מוצא (פסי). גם ב'הגילגול' של קאפקא קשור הדבר בהיעדר סיכוי שגרגור יפשוט מעליו את לבושו החרקי ויחזור להיות אדם לכל דבר. חולצת-נסוס המיתולוגית (כתונת-נסוס) היא לבוש מאגי, המחסל לאט את לובשו (הרקולס), מוצץ את דמו ומענה אותו קשות עד מוות. אולם כתונת-פסים אגדתית זו עשויה להתגלות גם כלבוש של פרסונה, או ארכיטיפ, או כמעלה יצירתיות או אירוניה, או שיריון עתידיני, המעניק כוחות.

מעבר למשמעות המגולמת במיתוס זה במקורו, מעניק לו מוקד עיצוב חדש על-ידי טרנספורמאציה מתוכנו הארכיטיפי למשמעויות מודרניות. מיתוס זה, הוטבעו בוואריאציות מסידרת נוסוס שלושה יסודות ברורים: המאגיה, הסבל והדטרמיניזם, שבסימביוזה עם לבוש המאגי והאסתטי, המעניק כוח רב והמבטא לא פעם את האישיות יותר מה"אדם הרגיל". סמל זה מתפקד כצומת רוחני לוואריאציות אחרות, בהן אינו מופיע כסמל באורח מפורש: 'איש החרב', סידרת המדע הדמיוני, ואריאציות-האמן, וכו'. במיתוס זה מגלם מוקד כישרון, מאגיות, אינטלקט, דמיון ותנופה, חיפוש מתמיד, תעוזה בידיונית ועמידה על סף סיכוי וסיכון במידות שוות.

בסידרת חולצת-נסוס ניתן, איפוא, לראות ציון-דרך רוחני של המחבר ומצע אידיאלי עליו נאבקת הוואריאציות מבחינה הגותית (אגב, ואריאציה פאנטומימית על מוטיב חולצת-כסוס הועלתה על-ידי להקתו של יורם בוקר, בדומה להשתתת יצירה אלקטרואקוסטית של רון קולטון ובאלט של להקת בת-שבע על הוואריאציה 'איש החרב').

מוטיב קבוע נוסף המצוי בכל הוואריאציות הללו הוא הכרח ההיענות המופיע גם באלה שבהן, כאמור, נעדר סמל זה באופן מפורש (הוואריאציה על ההישגים, 'איש החרב').

בהקשר זה מובלטת תגובתו של ג. מוקד לסארטר בדבר ארכיטיפים של בחירה, המבטלים כביכול את האפשרויות של בחירה אינדיבידואלית.

האקט המאגי (מיתוס נוסוס העתיק) וארכיטיפים אחרים מתבטאים בוואריאציות בניסיון להעניק

מאגיות לטכסטים המעצבים מצבי-אדם בתוך אפשרויות בחירה מותנות ונעדרות-חירות. מוקד מנסה לפתח מעין אכזיסטנציאליות דטרמיניסטית מול תפישת-החירות של סארטר ונוכח היסוסי קירקגור ("אבי השיטה הקדושה") בסוגיית החירות כ'אר-או' שלו. האישיות הפנימית של איש-החרכ ואיש בחולצת-נסוס מחייבת מעשים מסויימים — גם במצבים "אובייקטיביים עוינים".

7

בטראנספורמציה ממיתוס נסוס הראשוני-הייצרי אל מימד רוחני-פאנטאסטי, יוצר ג. מוקד אנטיטיזה לאופני מימושו של הסמל הנזכר, בז'אנרים שונים של הספרות. מעוצב כאן מהלך מנוגד, שמכווח הופכים היסודות האכזריים והמכאיבים למקור השראה רוחני. עינויו של האינטלקט, למרות היותו מותנה בסיטואציות קונקרטיות, דוחפים אותו לבקש פיתרונות אל מעבר לו, תוך זינוק מתחום אל תחום ומרידה בישויות הנוטות למוגדרות. תכונה זו מובלטת במיוחד בוואריאציה 'שאלה שעניינה סוקראטס': "בעיר שבה גופות התפתלו זה בזרועות זה, והחומרים התחלפו בלי הרף בקיבות ובוורידים של כולם, גופות התפוררו כאדמה וציפורים עופפו כמרום, מולקולות התפוררו והתחברו בכתלים ובסלעים, הכלורופיל חסס ופעל ישועה בעצים ובשיחי קיסוס ודולפינים המתזים סילוני-קצף שטו ליד החוף בין גלי הים, בולעים דגים קטנים ואמבות, ומדינאים ניסו לזכות כרוכ קולות באגורה, ואנשים נטו לעיתים ללמוד מתמטיקה ומוסיקה, ולהרוויח מעט כסף מסחר בשמן-זיתים דרוך בגת, סמיך ודביק, וממישחק הקוביה, קרה עתה משהו ששמו סוקרטס. זרם תודעה, הנפרד מלשון ומגוף, נסתייע בלשון ובגוף, וכוונן עצמו, על-ידי זינוק אמיתי מתחום לתחום, כאוהב חוכמה כעור בלב הלאס, ומרגע זה היה כבר סוקראטס, הודות לאירוע פראי בתודעה ולשגיאה נהדרת בשימוש בלשון".

גבריאל מוקד ניגש לדמותו של סוקראטס מזווית בלתי-צפויה. הבחירה בסוקראטס כמושא לוואריאציה 'שאלה שעניינה סוקראטס' איננה מיקרית; בעיני רבים סוקראטס הוא מיתוס ודמותו מלווה אותנו מילדות, ואסכולות פילוסופיות שונות מצאו בו מקור ואחיזה במשך הדורות.

מי שקולט ברצינות את הביביוריס החדש בודק את האימאז' של סוקראטס ואת עמידתו במצבי-לחץ מודרניים, ומתייחס בספקנות לא רק למושג הנפש ולמושג האידיאות במובנם האפלטוני, אלא גם למושג תודעה או אני בלתי-לשוניים ובלתי-גופניים. לפי בעלי תורה זו האדם הוא מין פדראציה גופנית ולשונית מפותחת ואין, איפוא, לדבר על תודעה וחוויה בנפרד מלשון או מגוף. הוואריאציה הנזכרת של ג. מוקד משתלבת במיסגרת הדיון הזה בהציגה את השאלה "מי היה סוקראטס?"; אלא שבניגוד לביביוריס החדש, אנו למדים ממנה כי סוקראטס הוא אפשרות של מוטאציה חויתית תודעתית, המכוננת עצמה כאני וכסוכייקט, כי בכל עת וזמן תעלה שוב ושוב השאלה — מי אנחנו? ייתכן שעניינינו לנו כאן בהשפעות מהזן-בודהיזם, המקצין בשאלת מהות האדם ומסיק שאין "אני".

בוואריאציה הסוקראטית של מוקד הסוכייקט הינו, איפוא, משהו מוזר שקרה. מבחינה פילוסופית לפנינו סוג של הומאניזם בעל תכונות אוטוריות, השואב מהילכירות שונים בני זמננו, ומנסה לפתח מעין "ניאו-אכזיסטנציאליזם" מפתיע.

ביבליוגרפיה:

1. גבריאל מוקד, ט'ו ואריאציות (הוצאת מהדיר, 1966)
2. גבריאל מוקד, קטע קצר (הוצאת מהדיר, 1967)
3. גבריאל מוקד, 5 ואריאציות, (הוצאת מהדיר, 1971)
4. גבריאל מוקד, מיבחר ואריאציות, 1976-1959 (הוצאת פפירוס שליד אוניברסיטת ת"א, 1979)
5. עזריאל קאופמן, נסוס בלבוש מודרני: על המשמר, 6.4.1980.
6. מנחם בן, 'אלכימיה עזורת ומזהירה' משא, 11.10.1968.
7. אורציון ברטנא, 'בין ספרות לפילוסופיה': על ה'וואריאציות' של גבריאל מוקד, ידיעות אחרונות, 18.1.1980.

תיבת האוצרות של לילי

דוד שיץ

א. הרחצה

לפעמים, אמרה ליילי, נדמה לי שישנתי עד שמלאו לי עשר שנים. והדבר הראשון שבו ניחלתי כשהתעוררתי היה פרצופו של אוסקר. השפם שלו. דרכו לתקוע את ידו השמאלית בכיס מיכנסיו ולהרצות בפני אמא כשידו עולה ויורדת עם משפטיו. עיניו הרכות. עיני הקטיפה הסתומות של אוסקר המתרחבות לפתע בהבעה של שביעות-רצון. הו, אוסקר הרגיש, הפגיע, המאוהב בעצמו... חבל, חבל שלא היכרת את אמא שלי. גדולה ולבנה היא משתרעת על הספה. ראשה מופקד בידי. הווילונות מתוחים על החלונות. אני יודעת שמעבר להם נעכר היום. גשם דק יורד בחוץ. אוסקר מצטנף בפניו כמין פסל עשוי חומר רך. הוא מנהם לעצמו מול שולחן הקלפים. מניח קלף אחר קלף. רק אצבעותיו זזות. אני משחררת את הסרטים הקושרים את שערה של אמא. השיער גולש עד הרצפה. היזהרי, אומרת אמא, שלא תכאיבי לי. אני לא אכאיב לך, אני אומרת. טוב, אומרת אמא, כי לפעמים את מושכת. אני לא אמשוך, אני אומרת.

בעדינות אני מסרקת את השיער הנהדר שלה, מברישה יפה עד שהוא דומה לנהר שחור. אמא מנומנמת. היא תמיד מבקשת לישון בשעות הללו ואינה יכולה. איפור הלילה מכסה עדיין את פניה. היא מקפלת את רגליה, מתכווצת עד שברכיה נוגעות במצחה. רק שערותיה נותרות בידי ואני אוספת את כל השיפעה החמימה הזו וקולעת צמה עבה.

מן החדר הסמוך עולים קולות. נערות מצחקקות. לפני הווילון פוסע מישהו, מתהלך בנעליים חורקניות. אני רואה את צילו משתקף נגד האור. אמא אומרת, ליילי, את מדגדגת אותי. אני פורמת את הצמה וחודרת באצבעותי עד לעור. כך היא אוהבת. אוסקר קם ממקומו. הוא מתמתח ומפקק. מה יהיה, הוא שואל, הגשם הזה ייפסק? אמא אומרת, תעשה לי טובה, תדאג לאמבטיה מלאה מים חמים. אוסקר עונה שזה עתה התכוון לצאת. קשה לו לשבת כל היום ולשחק בקלפים נגד עצמו. כמעט שהצליח לסיים מישחק שלם, אלא שאז התערבבו הקלפים וכמו תמיד לא ניתן היה להשיג את התוצאות הרצויות. אמא, ממקומה, מנסה לנחם אותו. אוסקר אומר שזה מה שקורה לו תמיד, ברגע האחרון משהו משתבש והקלפים מרמים אותו. חוץ מזה, הוא מוסיף הגיע הזמן שתקומי ותכיני אוכל. אפשר להתפרץ מהשעות הזוחלות הללו שבהן לא קורה שום דבר, שעות שאותן אני נאלץ להעביר במישחקי קלפים. אמא אומרת שהיא משתוקקת לקום, גם היא רעבה, אלא שקודם לכן היא מוכרחה אמבטיה מלאה מים חמים והיא פונה אליו פעם נוספת בכקשה שידאג לה. האמבטיות שלך, משסע אותה אוסקר, אפשר לחשוב שאשה לא רחוצה לא יכולה להרתיח מרק. וככלל, הוא אינו מוצא שום קשר בין הרכיזה שלה לבין האמבטיה החסרה. אך מכיוון שהוא מכיר אותה היטב ויודע שאין בדעתה לקום, הוא יפנה לכרירה היחידה הפתוחה לפניו — יחפש מסעדה להשביע את רעבונו.

אמא מותחת את רגליה ומתהפכת. היא עושה זאת בזהירות ורומזת לי בכך שאמשיך לטפל בשערה. לאוסקר היא אומרת שברצון היתה טורחת סביבו ומפנקת אותו, אלא שקשה לה מאוד, ממש בלתי-אפשרי

בשכילה לקום מהספה הזו בלא הידיעה שתוכל לשטוף את גופה מהלילה הקודם. ולכן היא חוזרת ומבקשת ממנו לבדוק את הנעשה בחדר האמבטיה. על זה משיב אוסקר שנמאסה עליו הדירה הזאת. החיים המשותפים עם משפחת טרוץ מורטים את עצביו. הוא אינו מכין לאיזה צורך נקלע למקום הזה, לעיר העלובה הזאת, לחצר המוזנחת, לאלמנה טרוץ שלה ארבעה ילדים השורצים כל היום באמבטיה — ודווקא הוא צריך להיכלא במקום המתיש הזה, דווקא הוא הרגיל לחיים שונים לגמרי, ואין צורך לומר — לסידור־אמבטיה מחקבלים על הדעת. כשנעדרים הילדים מהבית, משליכה טרוץ את הכביסה שלה אל תוך האמבטיה. ואז הוא, אוסקר, המתבקש לגשת אליה, ממלמל בעיניים מושפלות שהאפודות הענקיות שלה המושרות במים מפריעות להם להתרחץ.

האלמנה טרוץ עונה, מופתעת כולה, שכביסה חייבת להיות מושרה כמים. אחרת אי־אפשר לסלק את הליכלוך. זה נכון, מסכים אוסקר, אלא שעכשיו משתוקקת הגברת להתרחץ.

— הגיע הזמן, משיבה טרוץ, ומוסיפה שעוד מעט תפנה את בגדיה משם.

— לא, משיב אוסקר כמנסכם, עכשיו. עכשיו תסלקי את הכביסה.

— ה, זה לא כל־כך מנומס לדבר ככה, אומרת טרוץ, מ־א־ד־ל־א־מ־נ־ו־מ־ס. על פניה מתפשטת הכעסה צדקנית שאי־אפשר לטעות בה. תראה, היא מוסיפה אחרי הפסקה מתאימה, אולי כדאי לכם לחפש דירה אחרת.

— למה דירה אחרת, מיחמם אוסקר.

— מפני שבחווה שלנו, משיבה טרוץ, בחווה שלנו לא כתוב שאני חייבת לפנות את הכביסה ואני רוצה שהיא תישאר ש־ם. ולייתר תוקף היא מצביעה על המקום.

— למה? לא מתאפק אוסקר וטועה בשלישית.

— כ־כ־ה, משליכה טרוץ מול פניו, ככה. כשאוסקר מחקה את טרוץ הוא נראה כמוה, הוא אפילו מזיע כמוה.

אמא מעירה בשקט שההצגה הזו שלו לא מסייעת כהוא־זה לעניין הרחצה שאליה היא שואפת כל כך. נרתיק־הסיגריות של אוסקר נסגר בנקישה. אני מציע, הוא אומר, שתשלחי את הקטנה לטרוץ.

אמא לא משיבה. ראשה שוקע בכרית הרכה שאני דוחקת תחתיה. באצבעותי אני חשה מה מתוח צווארה.

— אז אני הולך, מודיע אוסקר.

אמא אינה עונה.

אוסקר פותח את הדלת. משב הרוח נושא את ריח הסיגריות. כאשר לאמבטיה שלך, הוא אומר, שילחי את הקטנה לטרוץ. יש לה כישרון גדול בניהול משא־ומתן. בכלל, הוא מוסיף בזיחת דעת, יש לה המון כישרונות. וסוגר את הדלת.

אחר כך מתרכה השקט. מרוב קולח בחצר. הילדים המכוערים של טרוץ רוחשים כחיות זעירות מעבר לכותל. ידה של אמא נשמטת וכמעט נוגעת ברצפה. יד לבנה, עגולה ומלאה. ציפורניה כפופות כלפי פנים, משוחות לכה אדומה אדומה.

ב. אוסקר

“לא”, אמרה לילי, “אין לי תמונה שלו. אף פעם לא היתה לי. ובאמת, לא כל כך קל לתאר את אוסקר. אני זוכרת את הפסקות המדוייקת שלו, את דרכו לעטוף את צווארו במיטפת־משי לבנה ואת נעליו אני יכולה לתאר, נעליים שחורות מעור רך. בימים הראשונים, כשרק הכיר את אמא, נהג להושיב אותי על ברכיו. ריח של בשמים נדף ממנו, מעורב בעשן סיגריות. זה היה קצת מוזר לשבת על ברכיו, ובעיקר לא נוח. ייתכן שהוא חש בהתנגדות ולכן תקע את אגודלו בידי וביקש להשוותו עם זה שלי. ובאמת היחסים ביניהם היו מדהימים; היה לו אגודל עקום וארוך בעל ציפורן מגודלת. ואז היה רוכן מעלי, מפזר בכף ידו השניה את השיער בעורפי ולוחש בקול נמוך נמוך “מי מתקרב אליה מגבה, עוקב אחריה צ־ע־ד צ־ע־ד. וכשהיא מפנה את מבטה לאחור, הוא מספיק לחמוק ממנה, מחליק ללא רחש אל צידה השני וכשהיא משליכה מבט זריז אל העבר ההוא, כבר נטה משם, נחבא בצללים. כי אין לה עיניים בגבה” — לוחש אוסקר בגבי — “אין לה עיניים בגבה ואין היא מסוגלת לראות את מה שנבצר ממנה, את האיש המתהלך

בשקט בשקט מאחוריה..."

— די עם המישחק הזה, רטנת אמא. היא מחפשת זוג גרבי-ניילון שלמות במגרה.
— לבדה היא מתהלכת בשבילים המוכרים לה, מגיע קולו הסדוק של אוסקר לאוזני, מלווה מיצמוצי רוק התכופים, לבדה לבדה היא ממהרת, חוששת להסב את פניה לאחור. עכשיו היא כבר יודעת ששם, מעבר לכתפה אורב לו הזר הסופר את צעדיה, היא כבר יודעת שאין היא בודדה והזר המתנשם מאחורי גבה הוא גם זה הדובר מליכה..."

— אוסקר, אומרת אמא, אני מציעה שתבחר לך מישחק אחר.

אמא מתפנקת. כמה היא גאה שמצאה חן בעיני אוסקר. קודם היינו נוסעות שתינו ממקום למקום. אמא היתה עובדת קצת, חוסכת כסף, שוכרת חדר ושוב היינו יוצאות לדרך. קשה היה לשבת במקום אחד. לפעמים היתה אומרת שהיא מבקשת לשוב למחוז הולדתה, עיר קטנה בהרים, בצ'כיה. אך נוסעת היתה בכיוון ההפוך, לים. היו לה געגועים רבים לים וכשהיינו שתינו לבדנו, צפופות ברכבת, הייתי משעינה את ראשי על כתפה והיא היתה מספרת לי על הים, על רחש הגלים, על קריאות הזעם של השחפים המרחפים על המים. היא היתה מחקה במדויק את הצעקות הללו הנשמעות אנושיות כל כך; מניחה יד על פיה ומשלחת את הקול המוזר הישר אל תוך אוזני. כמה פעמים התקרבנו לים. מרחוק יכולתי להריח את מליחותו, את המרירות הנודפת ממנו.

לים לא היגענו. גם לא להרים. אמא העדיפה להתנהל סחור-סחור. יכול להיות שביקשה לשוב למחוזות הולדתה במלוא גאונה. אינני יודעת. עד אז, היינו עוקפות את המיכשולים ונוסעות ממקום למקום. ולכן, כשפגשה את אוסקר היתה אמא מאושרת כתינוקת. כל היום היתה מצייצת סביבו, מלעיטה אותו, משעשעת את רוחו. בהזדמנות הראשונה רכשה עבורו את קופסת-הסיגריות המוכספת, זו הקופסה המנקשת שאוסקר נהג לשאת בכיס הפנימי של המיקטורן.

— מתוקה שלי, אמר לה אוסקר משנשרו ניירות-העטיפה המרשרשים מול עיניה המבריקות ונרתיק-הכסף ניגלה במלוא הדרו, מתוקה שלי, סוכריה שלי. ורק אז הבחין בראשית-יכות שמו החרוטים על מישטח הכסף והתרגש מחדש, אסף אותה ברוך ונשא את עיניו כלפי מעלה, כמתפלל.

אז לא התגוררנו אצל האלמנה טרוץ. לא היכרנו את חדר-האמבטיה שלה ולא את החצר שבה שיחקו ילדיה בקלאס. היתה לנו דירה אחרת, קטנה, בסימטה בעלת שם לא מקובל במקצת, סימטת כל הקדושים קראו לה. ושם, בקומה השישית של הבית, הושיב אותי אוסקר על ברכיו. החלון שמולנו היה חמים עדיין מקרניה הרופסות של השמש השוקעת. הרחק הרחק מעבר לעיר, במקום שבו נפגשים המישור הירוק עם השמים, התרוממה חומה מוצקה של עננים אטומים, סגולים-כחלחלים. מעל לשומרים מחמירים אלה חמק האור ושטף את השמים. ועוד אוסקר מדגדג את תנוך אוזני ואומר שלעולם לא אצליח להיפטר מהלחשן האורב לפיתחי, נתלשה הספינה השמימית ממעגנה, חלפה בקלות מעל המזח שסגר עליה והפליגה לדרכה. חרטומה נטה היישר אל החלון; באיטיות החליק ראשה הכביר, מין אייל נגח, מגושם. אמא אומרת לאוסקר להפסיק עם המישחק הזה. הילדה צריכה להתחיל ללמוד. נכון, לילי? ואני אומרת: נכון, וממשיכה לשבת על אוסקר כי משם ניתן לצפות בספינה הזו המשתנה, מתכווצת ומצטמצמת לכדי מיטה בעלת רגל אחת שכורה. אני שוכבת במיטה, מכוסה שמיכה מתפוררת.

שש — וכך, אומרת אמא, הגורבת את גרבי הניילון שלה, מותחת אותן יפה-יפה על רגליה ומקפידה שהתפר יחצה את הרגל כמדויק, כך תוכל לילי ללכת לבית-הספר באופן מסודר, עם ילקוט וספרים וכל הדרוש.

בינתיים התמססה השמיכה והשחירה. היא חשפה גוף זעיר ששכב במיטה, גופיך שנשא ראש ענקי על כתפיו. העיניים יצאו מחוריהן. הלשון נשלחה החוצה, עקומה וחצופה מבעד לשפתיים המחייכות. — וזה, לילי, הסיפה אמא, דבר חשוב. תאמיני לי. וכשאמא אומרת, תאמיני לי, היא מדגישה את צמד-המילים הזה בהטעמה מיוחדת, אולי מתוך חשש שלא אאמין לה. אבל אני מאמינה לה אף על פי שאני חשה יפה בועזועי הצחוק החרישי החולפים בבטנו של אוסקר ומדגדגים את גבי.

ג. יוזף

אמא היתה גאה באוסקר שלה. כשלא היה לו נוח בסימטת כל הקדושים, יצאנו שוב לדרך. אני אהבתי

את הנסיעות הליליות, אהבתי להאזין לצלילים העולים מהמסילה, לראות את עמודי החשמל עטויים אידי ערפל ולהירדם אט-אט על כתפיה של אמא.

הפעם נסענו בהדרכתו של אוסקר אל ידידו יוזף. יוזף זה בא להקביל את פנינו בתחנת הרכבת. איש גבוה מאוד, קירח ועצוב שכיסי מעילו האפור מרופדים ז'ורנלים ישנים. אוסקר הציג את יוזף כשוחפו לעסקים ואמא שמחה לראות שיש מי שדואג לה. יוזף שיכן אותנו במלון בינוני, מלון מתקבל על הדעת ושוחח עם אוסקר על איזה עסק שהוא עומד לבצע, עסק שיחלץ אותנו כאחת מכל הטרדות הקטנות שבהן היינו נתונים. היה זה עסק מסובך באמת שתיכוננו גול זמן. כלילות המחניקים של הקיץ ההוא ישבה אמא עם אוסקר ויוזף על הספה האדומה-כהה בקצהו השני של החדר. דמויותיהם מוארות בזמנים קצובים מהיכהובי שלט-הפירסומת שבחוץ. כשהייתי מתעוררת כלילה הייתי רואה אותם שם, כמין תמונה. אוסקר פרוש בפנתו, מניח קלף מחבילת-קלפים שבידו. אמא מתלחשת עם יוזף, מנסה לשכנע אותו בדבר-מה. יוזף מניע את ראשו בשלילה. מדי פעם מתערב אוסקר בשיחה. מילה קטנה. הערה. הימהום.

אני משרבבת בזהירות את ראשי מתוך השמיכה, מחדדת את אוזני בתקווה לקלוט משהו מדבריהם על הקטנה. אבל הם זריזים ממני. אמא קמה באנחה, ניגשת למיטה, אוחזת בשולי השמיכה ומנפנת בה מעלי כמו בכנפיים גדולות. מתכופפת ושואלת מדוע, לכל הרוחות, אני לא ישנה. יוזף מקפל את הניירות שעל השולחן. תנועותיו מקוטעות בגלל הבזקי האור. אוסקר מעיף אלי את חיוכו השבור הברוקע מהרווחים שבין שיניו. לילה אחד מעירה אותי אמא. החדר ריק. היא מגישה לי תה חם. מזרזת אותי להתלבש. גשם מכה בחלונות. אמא מודאגת. מעט תה נשפך. היא צועקת.

— לילי, היא אומרת, אני לא מבינה מדוע את עצבנית כל כך. אי-אפשר לשאת אותך כשאת מתעוררת משינה.

— מאוחר עכשיו, אני שואלת.

— לא, היא צוחקת לפתע ואותו אשד עליו משתפך ממנה, עכשיו מוקדם.

היא עוטפת את כפי כמעיל חם ומורה לי לרדת למטה, לחלוף בהחבא על פני השוער הכלוא בתאו ולחמוק משם החוצה. לפני שאני הולכת היא מנשקת את שתי עיני וקוראת לי בחיבה צועניה שלי, צועניה מיסכנה שלי.

בחוף, לפני המלון, כבר מחכה לי יוזף. יחד אנחנו מתכרבלים במשאית קטנה שבה נהג. הוא מכסה את רגליי מפני הצינה ואומר שאין לי מה לדאוג. הכול יהיה בסדר. הלילה אפרורי כמו המעיל של יוזף ועולה ממנו אותו עצב מדכדך. המשאית מרעישה את הרחובות הריקים של העיר.

— יהיה בסדר, אמר יוזף כשפסענו שנינו בשביל רטוב ועקפנו בית בודד שניצב בין עצים, זה יהיה בסדר, הוסיף כלחישה, רק אסור להתעצבן.

— ולעשות בדיוק מה שאני אומר.

— קן.

— זהו, לחש יוזף וחיבק אותי עד שחשתי בעצמותי את מעילו הלח והקר, ככה אני אוהב אותך. עמדנו מול הבית. יוזף התעסק קצת עם החלון, טיפס משם על הכרכוב והורה לי להתקרב אליו. מרחוק נשמעה נביחת-כלבים. יוזף התכופף ופשט את מעילי מעלי ואחר את האפודה ואת החולצה עד שהייתי ערומה כולי. מקרוב היו פניו הגדולים נוטפים מים.

— עכשיו, הוא אמר והרים אותי בכף ידו הענקית, כמנוף. הרווח בין הסורגים לקיר האבן היה צר וגבוה, הקיר עצמו חלק ושטוף מים. יוזף נאלץ לשאת אותי מעל ראשו. חשתי כיצד רוטטות ידיו סביב מותני. — תמהרי, קרא. השתחלתי בכוח פנימה, הבטן נסרטת לכל אורכה מחוד החנית של הסורג. אבל עמדתי בצד השני, מחייכת וקופאת. יוזף צחק מהנאה. היכה ברכות על כיסי מעילו וצחק.

— את נהדרת, אמר ולחץ את מעילי ונעליי בין השלבים. החלון היה פתוח. קפצתי למטה, על ארבע. התלבשתי שם, בחשכה, וחיכיתי עד שעייני התרגלו לאור. החדר היה דומם ועזוב. ברור היה שזמן רב לא דרכה בו רגל אדם. הרהיטים היו מכוסים בדים לבנים. באור הקלוש הם דמו לאיים קטנים על רקע השחור. שני פסלים בגודל טבעי שמרו על גרם-מעלות פנימי. ללא קושי הגעתי אל הדלת הראשית. משכתי את הכריח. יוזף חדר פנימה, מנגב את רגליו בקפרנות על הסף.

— אין סיבה ללכלך, העיר. פנסו העטוף בכד שפך אור על העזובה על הכדים שהצהיבו, על פרצופיהם

החיוורים של שני השומרים שליד המדרגות. שמעתי אותו מחטט בניירות שמילאו את כיסי מעילו. קחי, אמר, וחכי לי כאן. נייר סוכריה רישרש בידי. ראיתי את נקודת האור ניתקת ונעה אל המדרגות. גילגלתי את הסוכריה החוצה ודחפתי לפי. הטעם החמוץ-מתוק המוכר לי כה היה נעים כל-כך באותו רגע. האור שבידי יוזף פגע במשהו מתנוועע. דבר-מה זו על המדרגות. בבת אחת נדלקו האורות. רגש חריף של כושה הציף אותי. חשתי שאני ערומה, אף על פי שהייתי לבושה במעיל. לחיי הסמיקו. הסוכריה דבקה לחיכי. נשמעו צעקות כבושות, לא אנושיות. דומה היה שתוכי ענק, נרגז, קורא מלמעלה, פורע את נוצותיו. עוד הספקתי לראות שתי נשים זקנות, לבושות חלוקי-לילה ארוכים, מתנפלות על יוזף. הוא רכן כלפיי, כבד ונבעת וצעק: תברחי לילי, תברחי... הקטע עד הדלת היה ארוך במיוחד. הרצפה המנומרת אריחים כהים סירבה להסתיים. ראיתי את רגליי מדשדשות במקום. עד שאחזתי בידית הדלת שמעתי את השתיים חובטות ביוזף.

- היא בורחת, הגנבה.
- אני רואה, אני רואה, צווחה השניה.
- תתפסי אותה, שמעתי את הראשונה.
- קל להגיד, השיבה זו.
- אני מבקשת ממך, לא עכשיו, לא עכשיו, עלה קירקורה של הראשונה מעל אנתוחיו של יוזף.
- תמיד את, תמיד את...
- היא בורחת, היא בורחת היא בורחת...
- אז מה?
- תתפסי אותה!
- את, את, הקניטה אותה השניה, תתפסי אותה את. הקול האיום, הצרחני, ליווה אותי עד הדלת. הייתי בחוץ.

רצתי מבלי להיעצר. המשעולים הרטובים טסו מתחת נעלי.

- לאן? שמעתי פתאום קול מוכר.
- הסתובבתי וראיתי את אמא בחברת אוסקר. אמא הדורה בשלל בגדיה הטובים ואוסקר עומד לידה ומפריח עשן אל תוך הערפילים הקלים. לא שאלתי מניין צצו שני אלה מתוך הגשם ואיך זה יבשים בגדיהם. נתליתי עליהם, אוחות כהם כפראות. אוסקר אמר, היי היי, מה קורה לך. ואילו אמא הרימה בחוסר-סבלנות את סנטרי ובחנה את פני. היא רעדה תחת מעטה האיפור המושלם שלה. זנב שועל-הכסף שקישט את צווארון מעילה צנח ונגע בכוף. היא כרעה ברוך לידי, מיששה את כרכי הערומות ואמרה לאוסקר באופן שאין עליו השגות; אנחנו מסתלקים מכאן. וכך הפקרנו את יוזף ומצאנו מקלט אצל האלמנה טרוץ.

ד. האלמנה טרוץ

- הגשם מוסיף לרדת בחצר. אני יושבת ליד אמא, משחקת בשערה.
- לילי, אומרת אמא, וקולה בוקע עמומות מתוך הכרית, אולי באמת תלכי אליה?
- טרוץ מחכה לי במיטבח שלהם. שניים מילדיה חבוים בקפלי חצאיתה הרחכה. פֶּטְרָה, שעיימה אני משחקת לעיתים קלאס, מציצה מחדר-השינה.
- תגידי לאמא שלך, אומרת טרוץ, שקודם תשלם.
- אני מסבירה לה, כפי שסוכם מראש, שעוד מעט נכצע כמה עסקים והבעיות תיפתרנה.
- טוב מאוד, עונה טרוץ, אני אחכה. וכינתיים תחכה האמא שלך לאמבטיה שלה.
- אור-אז אני מזכירה לה בעדינות שגם לנו יש זכות שימוש בחדר-הרחצה.
- כוודאי, מסכימה טרוץ, השאלה רק מתי.
- והיא מפנה אליי את גבה, חותכת לחם בסכין על לוח-עץ. הילדים שלה מתכוננים כתנועות וגם אני עוקבת אחר הזרוע הכבירה המרטטת מרוב שומנים וכוח.
- מה איתך, גוערת בי טרוץ בחיבבות גסה, ראיתי אצלכם כמה קופסאות. תביאי משהו ונסתדר.
- אני יודעת שהיא מדברת על קופסאות-השימורים שאמא אוגרת ואני גם יודעת שאמא מחשיבה את



צילום: רונית הכר

הקופסאות הללו ולא מרשה אפילו לאוסקר להתקרב אליהן. אמא סוחבת אותן מעיר לעיר, מקבלת מדי פעם אחת או שניים במחנה ומצרפת לאוסף שלה. לאוסקר היא אומרת שלא יעז להניח עליהן יד ואותי היא משביעה לשמור עליהן בהעדרה.

אני מנסה לשכנע את טרוץ שהבשר שבקופסאות הרקוב כבר ממילא. עובדה, הן נפוחות. האלמנה מעבירה עליי את עיניה הקטנות, הירקרקות, ואומרת, נו טוב, אז תביאי לי אחת מהטובות. אף אחד לא ירגיש. ואני אתן גם לך. היא מסיימת לחתוך את הלחם השחור, הריחני, כוצעת פרוסה ונותנת לשני הקטנים. אלה נדחקים קרוב לאימם, אוכלים מאחורי גווה הרחב. אז מה את אומרת, היא שואלת, אוספת את הפירורים ומשליכה לפיה הפעור.

אני משתדלת לדבר במתינות. מעלה את הטענה שאין החילופין שהיא מציעה הוגנים, כי האמבטיה מגיעה לנו, ואילו קופסת השימורים...

— ידעתי ידעתי, משסעת טרוץ, ידעתי שקל יותר לחלוב את הקיר הזה מלסחוט טיפה מהממזרה המזוהמת הזו... אהה, נאנחה טרוץ, מה הרע שעשיתי, היכן החטא שחטאתי. מדוע זה מגיע לי? פעם, כשאלברט היה חי עדיין... אהה, היה כאן מצוין, היה כאן נחמד, אני אומרת לך... כל אחד ידע את מקומו, ידע מה הוא שווה... והכול היה בסדר, בסדר גמור. אף אחד לא נכנס לתחת של השני... עד שיום אחד פרצה המלחמה והכול התבלבל, והכי גרוע — אלברט לא חזר. איך אפשר היה להעלות על הדעת, כימים שלפני המלחמה שכאן, אצלנו, בבית שלנו, יגורו אנשים כאלה? מי היה מכניס אותם לביתו? מי היה מוכן להשליך פרוסת-לחם לעברם? הם כמו טיפת-דיו שהשפריצו אותה למים טהורים. הכול מיטנף, משחיר. מה את חושבת, לילי, את חושבת שאני לא יודעת מה אומרים השכנים? השכנים מדברים ביניהם, את יודעת, מגיפים את החלונות כשאני עוברת. ואת חושבת שטרוץ הזקנה לא רואה שבעלת החנות סותמת את האף כשאני נכנסת אליה? כאילו שריח רע נודף ממני, כאילו שאני מסריחה. וכל זה בגלל שהיסכמתי להכניס אחכם לביתי. בהתחלה נראיתם מסכנים כל-כך ואני ריחמתי עליכם. איך יכולתי לנחש שכך יתפתחו הדברים. ובינתיים התברר באופן סופי ומוחלט שאלברט לא יחזור. לא לא. אל תנסי אפילו לרכך את גודל המכה. הוא לא יחזור. ואני משתגעת מצער. מדאגה. כלילות אני לא ישנה. רואה את הירח. שומעת

את הגשם. מכסה את הילדים. מי היה מאמין שכך יקרה לי. דווקא לי. מי היה מאמין שבגלל המלחמה הזו איאלץ להכניס לחדך ביתי את הדבר הרע הזה, לראות כמו עיניי את המוגלה הזו תופחת אצלי... מי היה מאמין...

והאלמנה טרוץ טופחת בכוח על מצחה. ביאוש עמוק, כמו להקיץ מתרדמת הזיות שבה היא שקועה, להכריח עצמה לראות עין בעין את האמת המרה; אותי.

— בתחילה הסתפקו השכנים ברמזים. יעצו לי לוותר על התוכנית. אם את באמת רוצה להשכיר חדר לדיירים, אמרו לי, זו זכותך, כמובן. אבל קיימת תמיד הסכנה שבעיקבות האומללים, חסרי הבית, הנודדים בדרכים, קורבנות המלחמה, יבואו גם היהודים. ורק זה חסר לנו, אמרו, שיהודים יתישבו כאן, בינינו, יקנו מיצרכים בחנות שלנו, ישחקו עם הילדים שלנו. מה גם שאין הם נוהגים להכריז על גזעם בראש חוצות. לא. בזמן האחרון הם למדו להסתוות כזיקיות ממש. וצריך חוש מיוחד, כמו שלי, למשל, אומרת טרוץ, כדי לזהות יהודי. חוש מיוחד.

* * *

פטרה, כתה של טרוץ, נשבעת לפניי שאף פעם לא גרו יהודים באזור הזה, בוודאי שלא ברחוב הזה. עשרות שנים, ואולי מאות, ניצבים הבניינים, מתפתלות הסימטאות הללו ומעולם לא חדר אליהן יהודי, לא טימא אותן ברגלו. מבחינה זו, הכטיחה פטרה בכת צחוק, לא שינתה המלחמה דבר. גם לפני המלחמה ידע כל אחד מה מותר ומה אסור. וכאן, אצלנו, לא היו בעיות. ודווקא עכשיו, משהסתימה המלחמה והאויב נוצח והושמד, דווקא עכשיו צצים להם יהודים בכל מקום. ואומרים, הוסיפה פטרה בסודי־סודות, שגם לרחוב שלנו הם הצליחו לחדור.

יכול להיות שהיא צודקת. בשעות הערב, כשהחשיכה יורדת, ניתן להבחין באי־הנחת, בזעף החבוי המבקש להתפרץ. שקט חסר־צורה יורד על הסמטאות הלחות, נושר עם הגשם הדק החודר מבעד לסדקי הבתים הישנים, מחלחל שם באפלה, ניקווה במרחפי הבתים, מזין את הטחב הפורש כחשישות חולנית; אני עומדת בחשיכה האפרורית ליד החלון ורואה הלך בודד ממהר בגשם, שערו נוצץ לרגע באור הפנס, חוטמו הדק והארוך כחוטם חיה זהירה מרחרח באוויר, מים מטפטפים על עורפו. משום־מה הוא שורק מגנינה סתמית בגשם הזה שאינו חדל לעולם.

* * *

— אהה, גונחת טרוץ ולוגמת אוויר מלוא ריאותיה, כמה אני מיסכנה! ומה אני כבר מבקשת? אני בסך־הכול מבקשת שישובו הימים מלפני המלחמה, שישובו הימים של אלברט שלי, שישובו ימי השמש המבורכים... הא, הימים המבורכים...

והאלמנה מרכינה ראשה, חושפת את עורפה העבה. עיניה הירוקות, הזעירות מתמלאות דמעות. ברחמים רבים היא מחבקת אותי. שפתיה רועדות. פניה הרחבים מעוותים מכאב. היא מתכופפת ונושאת אותי על זרועותיה, כוכשת את ראשה בחיקי וממרת בכבי.

— לילי הקטנה לילי הקטנה, היא גונחת, את חושבת שאני לא מרגישה כלום, את חושבת שטרוץ הזקנה לא יודעת לרחם... הו לילי לילי... את חושבת שאני לא מזיזה את הווילון בשעות אחר־הצהריים... ושם בחוץ, בחצר... את משחקת עם עצמך בכדידות גדולה כל כך... ואת חושבת שטרוץ העלובה לא יודעת מדוע את בחוץ... כימים האפורים האלה... מחכה בידיים זעירות וקפואות שהחדר יתפנה, שאפשר יהיה לחזור הביתה ולהתחמם... וגם אמא שלך יודעת ולכן היא שולחת אותך החוצה, החוצה, החוצה... ואני רוצה לומר לך, לילי, שטרוץ המיסכנה שומעת הכול ורואה הכול והיא מזמינה אותך לבוא אליה, לשחק עם הילדים שלה...

האלמנה נרגעה מעט. בידה הפנויה ניגבה את דמעותיה. הייתי עדיין על זרועה כשהבחינה בכירור שלא בכיתי עימה. בגלגל העין הירוקה שלה קפא לרגע קצף איבה. וכדי להשתחרר מהמבוכה הורידה אותי ארצה, גרפה את חוטמה במטפחת שנשאה בכיס הסינור ואמרה בשקט, כמעט בלחש, טוב. בואי נראה מה קורה באמבטיה.

וכך יכלה אמא להסיר באיטיות את הצבעים שקישטו את לחייה, את עיניה, לנקות את פיה היפה, למעוך ניירות רכים על שפתיה, ששרידי אודם עדיין דבקו בהן, ולרדת אל המים.

אהבתי להתבונן בה כשהיא מותחת אט־אט את גופה במים ושוכבת כך, ללא תנועה, עיניה עצומות מול

הנורה הערומה הדולקת מעליה: רגליה הארוכות, הלכנות שקועות בקצף הדליל של הסבון. אצילות ידיה נשענות על השפה, מפורקות מעוצמתן.

אבל במיוחד אהבתי אותה כששבה מחדר הרחצה; מעל פניה הנקיים, המטוהרים, התרומם לו אותו תרבוש מוזר, המגבת הענקית שלה העוטה את שיערה הרטוב כקסדה. אמא נכנסת לחדר, עוצרת ליד שולחן־הקלפים הזעיר של אוסקר, מעיפה מבט בנסיגותיו ומעירה בכוז, נו, בוודאי, כך אי־אפשר לסיים אף פעם וגורפת את הקלפים ביד מנוסה לערימה אחת.

ה. ימים שליווים

היו גם ימים שליווים, שקטים עד בלי די. אמא נשארה בכית. היא מעלעלת לאיטה במגאזין ישן, ישובה בכורסה שליד הראדיו. הראדיו אינו פועל. הוא מקושט כמפה זעירה, רקומה ועליה שתי רקדניות־חסינה. אני מנסה להלכיש את כובת־הזכוכית שלי — בקבוק־כושם ריק המעוצב בדמות אשה. לפתע נפרצת הדלת ואוסקר מתנפל פנימה, דוחק כמה חפצים לחיק שהוריד מהארון וכשאמא מנסה לשאול מה קרה הוא מהסה אותה במילמול נרגש ומבקש ממנה כסף בדחירות, ועוד לפני שהספקתי להבין מדוע רועדות ידי, הארוזות את חפציו, נעלם באותה פתאומיות שבה הופיע, משלח נשיקת־אוויר מסוגנת לאמא ואומר לי ליד הפתח: לילי, (זו היתה אחת הפעמים היחידות שקרא בשמי) — לילי, תשמרי על אמא. היא כל כך מפוזרת. והולך. כנף מעילו ההדרור נעלם בקצה הסימטה כשהצפירות המוכרות נשמעות ולתוך החצר שלנו, המזונוחת, נדחקות שלוש מכוניות. אנשים יורדים בריצה, נוקשים־מתנצלים־נכנסים, מורחים בכוכך את רצפת החדר הגדול. אמא אומרת להם, שהיא מאוד מאוד מצטערת, היא איננה מבינה על מה הם מדברים, יחד עם זאת ברור לה שתיאלץ לעמול קשה על ניקיון הבית לאחר שיסתלקו.

מפקדם, בחור גבוה במעיל־עור, מתכופף ומביט בעיניי.

— את, לפחות, הוא אומר, עדיין לא למדת לשקר. נכון?

— נכון.

— את מכירה את זה, הוא שואל ומראה לי את נרתיק־הסיגריות המוכסף של אוסקר.

— לא.

— ראיח את החפץ הזה פעם?

— לא.

— ואת לא יודעת למי הוא שייך? האיש הגבוה מקרב אלי את כובע־המצחיה הירוק שלו. עיניו קרובות, רציניות מאוד.

— את בטוחה שאינך יודעת? אפשר היה לחוש באכזבתו יחד עם ריח הבירה שנדף מפיו.

— בטוחה. אני נשבעת באלוהים, כאמא שלי, שאני לא יודעת כלום.

האיש הגבוה משפיל לרגע את עיניו אל הנרתיק שנשא בהבלטה את ראשי־התיבות של אוסקר חרוטים על פניו.

— למה את משקרת, הוא שואל בלחישה חופזנית, בוחן כתשומת־לב את תגובתי, את לא יודעת שזהו חטא חמור, את לא יודעת מה קורה לילדות שמשקרות?

בעדינות רבה הוא מחליץ את כובת־הזכוכית מבין ידי ואוחז בה בין האצבע לאגודל.

— איך היית מגיבה לו שיקרה לך הבובה שלך?

בינתיים התאספו האנשים סביבנו. אמא, עם המגאזין בידה וכל אלה שהתפנו מחיטוטיהם התקבצו במעגל צר.

— הבובה שלי, השכתי ולקחתי אותה מידו, מתענינת רק בשלה. רק בשלה.

ניצוץ של הבנה חולף בעיניי היפות, האפורות של האיש הגבוה.

— בסדר, גבירתי הצעירה, השלים בלי חיוך וכלי עוינות, ברגע שתדעי משהו, גם אני אדע על כך. ובאמירה סתמית זו, שמן־הסתם לא שיכנעה אפילו אותו, הזדקף, חלץ את עצמותיו, רמז לאנשיו ואלה הלכו, נוטלים עימם כמה חפצים חסרי־ערך שהיו מוסתרים במגרת הארון.

— עוד נחזור, הכטיח הגבוה לפני שנעל את הדלת ונגע בכובעו לאות ברכה.

היינו לבדנו. אמא ספקה כפיים מהתרגשות. — היית נהדרת, אמרה ונשקה אל לחיי, נהדרת, עכברונת

שלי.

ואחרי הפסקה —

— מאיפה רכשת את הכישרון הזה?

— ועוד —

— זה היה ממש לא יאומן!

שטפנו את הטינופת שהאנשים הותירו אחריהם. אמא גחנה אל הדלי ואמרה: אבל זה היה לגמרי מיותר, עכברונת שלי. לגמרי מיותר. הם הרי יודעים הכול. לא היית צריכה להתאמץ כל כך. אוסקר אכזר. משהינחנו את כלי-הניקיון במקומם חיקתה אמא את הקציץ הגבוה, הנכוך, וכמעט נחנקה משיעול קשה שתקף אותה, התמוטטה על הספה, כיסתה פניה בידיה והתיפחה.

— הם ילכו לטרוץ, ייבכה, וזו תספר להם כל מה שהיא יודעת. אהה, כמה אני שונאת אותה. אחר-כך סילקה בכת אחת את הידיים, ניגבה את הדמעות ואמרה תוך ריטוטי צחוק עצבני שכמו פרץ ממנה נגד רצונה; אוסקר החמור הזה... הוא והעסק שלו... העסק שלו... ואז לא יכלה להשתלט יותר על נחשולי הכאב שגאו בחזה, רסיסי דמעות ניתזו מעיניה, מפיה והיא ישבה, לופתת את בטנה, מנסה לשווא להתגבר על עלבון אמונתה באוסקר — בו ובעסק הנהדר שלו — העסק שבשלו הילוותה לו כספים, האכילה ופינקת אותו ויצאה עימו לאותן פגישות ליליות שלה.

לבסוף נאנחה והתפרקדה על הספה. התכווצתי במקומי, דוממת כאחת הרקדניות הזעירות שקישטו את הראדיו שלא פעל, ישבתי וחיכיתי עד ששמעתי את נשימתה הכבדה וידעתי ששקעה בשינה.

* * *

אותו לילה נשבה רוח חרישית. מעבר לקיר חרקו צעדיה של טרוץ. הירח נשבר לשניים. שני פלחים חולניים נשקפו מצירי עמוד החשמל. אמא לא יצאה לעבודה. מהסימטה עלה לאיטו אד לכנבן. אמא אמרה שבלילה כזה צריך אדם בית. אוי ואבוי למי שאין לו בית כלילה שכזה.

קשה היה לי להאמין במזלי הטוב. מין דיגדוג של אושר אחז בגרוני, פירכס שם. היפנית את פניי מאמא אל החלון, אל הלילה. איזה מזל, אמרתי לעצמי, איזה מזל מטורף. סוף-סוף נפטרנו ממנו. אמא כולה שלי. לה לא היה ספק שהרודפים השיגו אותו והשליכו אותו לבית-סוהר. ושם, בין החומות מתהלך לו אוסקר בשיער קצוץ — כי זו דרכם לגלח את הנתפסים על-ידם — ומכיוון שאין לו דרך לצבוע את שערו יילך זה ויאפיר. ובכלל, לתאר את אוסקר המפונק שלה בין הטיפוסים הכלואים שם, כשבמקום הסיגריות האהובות עליו ייאלץ לעשן קש מיזרונים ולהשתעל שיעול רע, והקיכה העדינה שלו... אמא רעדה מצמרמורת, ואחר פיהקה פיהוק גדול וחסר-בושה. אהה, אמרה כשהיא מכסה יפה-יפה את רגליה בשמיכה, כמה עצוב שישנם אנשים חסרי בית כלילה כזה.

* * *

ימים מעטים חלפו. אמא נתקפה בחוסר מנוחה. היו לילות שבהם לא שבה הביתה. יוצאת היתה בבהילות, יפה ומטופחת. תיסרוקתה עשויה כמיגדל. הבושם החכיב עליה מתמזג בריחה. כמה קריר ומרוחק היה ניחוח הבושם בבקבוק הקטן, הירקרק, המוצג על המדף שליד הראדיו האילם, וכמה עשיר וחמים עלה מפניה, משערה, מגופה. לפני לכתה היתה קוראת לי, מחבבת אותי בשתי ידיה, לוחצת בכל כוחה ואומרת עכברונת שלי, צוענייה שלי. טרוץ עומדת בפתח ביתה, מוקפת יתומיה, מניעה את ראשה העבה כמין תוכחה לא-הגויה ועוקבת כמוני אחר אמא הנעלמת בעיקול. באחד הלילות הללו שמעתי את הדלת חורקת באפלה. התעוררתי על הספה שבחדר הגדול. הדלת לא נטרקה ותחת זאת הידדה בחדר צליל מוזר, כעין נפילה.

העליתי את האור. אמא מולי. לא היכרתי אותה. סריטות דם נקרשו בפניה. עיניה היו יכשות מדמעות רבות. פרוות-השועלים הלכנה שלה נעלמה יחד עם תיק-העור הקטן, המבריק. היא צנחה על קצות הספה. ניסתה לעצור באגרופיה את גל הכאב שעלה בה. נעלתי את הדלת ורצתי סביבה. דיברתי כל-כך הרבה עד שאמא הבליגה וחיכה חיוך דל של הכרת טובה. סייעתי לה להסיר את גרבי-הניילון הקרועות המזוהמות. חלצתי את נעליה. מילאתי קערה כמים. אמא ניקתה את פניה מול המראה. היה לה פצע מכוער מתחת לעין השמאלית.

כשישבה כך, כתפיה שחוחות וצמר־הגפן בידה, פוקחת בכוח את העין העצומה, העירה אמא שכך הדברים לא יכולים להימשך. לא הגבתי והיא הוסיפה שהגיע הזמן לשנות משהו יסודי באורח חיינו. עניתי ואמרתי שאני דווקא שמחה שנשארו שתינו לבד. ואני משוכנעת שעוד מעט אוכל להגן עליה — אני רק צריכה לגדול קצת. בינתיים יהיה קשה, אני יודעת. אבל אחר כך, כשאתחזק, אכה את כל אלה שהיכו אותה. ועד אז אנחנו יכולות להסתלק מטרוץ וילדיה ולנסוע לים, למקום שהיא באמת אוהבת. — באלוהים, תפסיקי, ענתה אמא, הפנים כואבים לי כשאני צוחקת. — ושום אוסקר, ניצלתי את ההזדמנות, אנחנו לא צריכות את אוסקר בכלל. בבקשה, רק לא אוסקר נוסף.

אמא המשיכה לשפשף את עיניה במים, מסירה גושי ליכלוך ודם. בשערה הסתור חסרה קווצה שנתלשה ממקומה.

— תשמעי, אמרה בנימתה הרגילה, אני באמת חושבת שניסע קצת.
 — לא?
 — לפלשתינה.
 — פלשתינה, מה זה?
 — ארץ, השיבה אמא בקיצור.
 — למה דווקא לשם?
 — זה מה שנשאר, ענתה אמא.
 שחקתי. גם אמא לא מיהרה. ואז שאלתי;
 — מה יש שם?
 — אני לא יודעת, השיבה אמא ביושר. שמעתי שיש שם תפוזים. ואחרי הפסקה מתמשכת הוסיפה, תפוזים ויהודים.
 — יהודים?
 — כן.
 — אז אני לא רוצה.
 — למה?
 — כי אני לא אוהבת יהודים, אמרתי.
 אמא טבלה את צמר־הגפן במים וסחטה. המים איבדו מצלילוחם.
 — אבל את אחת מהם, אמרה רכות.
 — אני?
 — כן.
 — יהודיה?
 — בדיוק, קבעה אמא.
 — אבל אני נגד זה, הודעתי לה, אני לא רוצה.
 — זה מזכיר לי, השיבה משועשעת, שגם אני לא רצייתי. וכשאמרה כך קירבה את עינה הפגועה אל המראה ובחנה בקור־רוח את הנזק.

* * *

פטרה מבוססת לידי בשלג. אנחנו צמודות זו לזו בדרך היער המובילה הביתה. שתינו התעכבנו בחצר בית־הספר. עכשיו השעה כבר מאוחרת. העצים גבוהים כל כך, שחורים ירוקים. בקרחות מבצבץ האזוב החיוור. מפיה של פטרה מתמר אד לבנבן. עיניה בולשות בין העצים.
 לאף אחד לא סיפרתי את הסוד. לא לבניה של טרוץ ולא לפטרה. שתקתי גם בבית־הספר, כשיעורי הדת וההיסטוריה. אך האמת הלכה והתבהרה מדי יום; היקף הפשע היה ללא נשוא והיתה סיבה עמוקה ואפלה שבגללה ספגה אמא מכות והיתה סיבה שבגללה כרע אותו קצין־חקירות גבוה והתבונן בי בתיעוב בעיניו היפות, הגדולות.

פטרה אמרה שאנחנו חייבות להיזהר. — ממה, שאלתי. גם אני הייתי מבוהלת. פטרה הפכה את ראשה לאחור ואחזה ביד. רק חריקות הנעליים על השלג הנוקשה נשמעו.

— מהיהודים, השיבה בלחישתה. סבא שלי אומר שעכשיו, אחרי המלחמה, התרכו היהודים באופן מבהיל.

ו. שמאלץ על לחם שחור

אמא עומדת ליד החלון הפתוח. ראשה נחרט בחדות על רקע החצר השוקטת. בשתי ידיה היא מורחת שמאלץ על לחם שחור.

בינתיים הגיע האביב. בשיפולי החצר, מעבר לקיר הצהבהב, כתם תכלת. שמש הססנית נוגעת בכבסים הלחים של האלמנה טרוץ.

אמא לבושה חליפת־נסיעה התפוררה משני חלקים; חצאית צרה שסועה מאחור ומיקטורן נאה בעל כיסים, הדוק למותניה. כל כך היא יפה בכגד הזה. ואני מאושרת שיש לי אמא כזאת.

— תגמרי כבר, תגמרי, מזרזת אותי אמא ובאופן יוצא מהכלל מורחת למעני את הפרוסה הבאה. המיזוודה מוכנה בפניה. מיזוודה ישנה שאמא קנתה מטרון, קשורה בשני סרטים עבים.

— ואין לך בכלל מה לדאוג, מוסיפה אמא משפט שכבר אמרה כמה וכמה פעמים. וכשאני לא עונה, היא גוערת, שמעת?

— אני לא משיבה ואמא מעמידה פני נעלבת. — את מעלה בדעתך, היא מדגישה, שאני מעונינת להמשיך לעבוד כפי שאני עובדת, לשכור חדרים עלובים אצל האלמנה טרוץ? הו, כמה אני שונאת את

המקום הזה, את המיסכנות הזאת. ואת יושבת ומודאגת. לא נוגעת בפרוסה שמרחת. האם את מעלה בדעתך שאני מסוגלת, באמת, להיפרד ממך לתקופה ארוכה. יכול להיות שאת משערת, בעימקי ליבך,

שאני מעונינת להתרחק ממך. יכול להיות שאת סוברת שנוח לי להיפטר ממך. עכברונת שלי, צועניה קטנה שלי. הרי רק בגללך הייתי חוזרת לבילות הביתה. מהדאגה לך. מהצורך לשאתך בזרועותי אל מיטתך

ולכסות אותך יפה־יפה. ודווקא עכשיו, כשהכול כבר מוכן וכבר סיכמנו את כל הפרטים — דווקא עכשיו נתפס לו אוסקר בידי המשטרה. ואני מבקשת לגלות לך עוד עיניין חשוב שעליו לא דיברנו; כל העסק

המיסתורי של אוסקר היה מכוון למטרה זו. כי גם אוסקר הרגיש שהגיע הזמן להסתלק, לצאת מכאן. אלא שהוא רצה להכין הכול כמו שצריך. אוסקר אוהב, כפי שאת יודעת, להשתעשע בתוכניות מושלמות. הוא

לא היה מוכן להסתפק כמה שהצעתי לו, לקום וללכת. לא לא. לאוסקר היו מחשבות מפותלות. מפליא ממש להיווכח באיזו אלגנטיות אוסקר מצטיין.

נכון, משהו קורה להן, לאותן תוכניות מושלמות שלו. עובדה, זו הפעם השלישית שהוא נתפס. אמא נעצרת לרגע. מהורהרת היא מפנה את מבטה החוצה, אל החצר המוצפת שמש, אל כבסיה של

טרוץ הנעים ברוח הקלה ואומרת, תראי תראי. אני מדברת. את לא אוכלת והזמן עובר.

* * *

בערב עמדנו סמוכות זו לזו מעברם של כלי־המיטה המתנפנפים. פטרה הקשיבה לי בדממה, עיניה העגולות מתרחבות, תופסות דבר־מה שלשונה המהירה לא מצאה לו מענה.

— לא יכול להיות, פלטה לבסוף.

— לא לא, עינתי, זה נכון.

— לא, היא אמרה.

— כן כן, בדקתי את העניין, אמרתי לה במחנינות, אמא באמת כזאת ולכן גם אני כזאת.

— לא לזה אני מתכוונת.

— אז למה?

— לזה שאת נוסעת מחר, השיבה פטרה כעגמומיות. איזה מזל יש לך. את נוסעת. אבל אני, מה יהיה איתי? אף אחד לא יגלה עליי שום דבר. אף אחד לא ייקח אותי מכאן... ישבנו מאחרי הכבסים של טרוץ,

אני מחבקת את פטרה והיא מסתירה בשרוול מעילי את פניה הזוערים, החדים, העלובים. לפני שנפרדנו, בשבועה חמורה להתראות בקרוב, ניחמה אותי פטרה ככל יכולתה והבטיחה בהן צדק שאם לא אזכיר את

העניין ההוא, אף אחד לא ירגיש. כי אני באמת נחמדה ולא מבחינים אצלי כלום. ממש כלום.

* * *

אמא ואני ליד תחנת-הרכבת. בשדה שליד המסילה פורחים פרחים. הרי אמרתי לך, האביב הגיע. זכובים ופרפרים שטים באוויר. אמא לובשת אותה חליפת נסיעה אדומה-כהה, ואותו תיק, שחור מצועצע אחוז בידה. ילד קטן מדלג בין הפרחים בטירוף של שמחה. לראשו כובע לבן. רגליו הזעירות מתופפות על האניצים הירוקים המבצבצים מהאדמה. הוא עוצר לרגע, פונה לאחוריו ובוחר את פני אביו. וכשהוא מגלה בהם סימן של שביעות רצון, מתגלגל ממנו צחוק מאושר. נעליו הקטנות ממשיכות לפזז על הדשא הרענן עד היום.

מרחוק נשמעת צפירה. אמא רושמת משהו בחיפזון על קרע של חפיסת-סיגריות.
— שלא תאבדי, היא אומרת, זו הכתובת שלנו, והיא דוחקת את פיסת-הקרטון לכיס החצאית הצהובה שלי.

באיטיות רכה מתגלגלת הרכבת לתחנה. אתה הרי זוכר אותה. גם אתה נסעת בה. אמא מעיפה מבט אחד בקרונות האלה ובאנשים התלויים עליהם ואומרת בשפתיים קפוצות, לילי, אולי נחזור הביתה. למה, אני שואלת. נו, היא נאנחת, תסתכלי על זה. רכבת-בהמות, אני אומרת. נכון, מסכימה אמא, בהמות. עקב נעלה נתקע באדמה הלחה והיא מתאמצת לחלץ אותה.

— תשמעי, היא אומרת, נחזור הביתה ונחכה עד שאוסקר יצטרף אלינו. בשקט היא מדברת, לואטת לאוזני. כמו חוששת לקלקל משהו מחגיגותו של יום האביב המסנוור הזה, ואולי נדמה לה שאבי הילד המרקד מתאמץ להקשיב לה.

זה היה רגע. אתה יכול לתאר לעצמך. לא רציתי לשוב לשיחות על אוסקר ולכן אמרתי לה שאני אצא ראשונה והיא תבוא אחרי. כאן טמון הסיכוי היחיד שלנו. גם לא סיפרתי לה שבערב האחרון, ממש לפני הנסיעה, הפרתי את הנדר החמור שנדרתי לעצמי והתוודיתי בפני פטרה. לא היתה דרך חזרה. זה היה כלילה הקודם. ועכשיו אני אומרת לאמא שעליי לנסוע ברכבת. היא מחייכת. ריח קלוש של נאפטאלין נודף ממנה עם הכושם המתוק שאין דומה לו בכל העולם. עיניי מתמלאות בצבע האדום, הלוהט של החליפה.

— אולי, אומרת אמא בהקלה, אולי את צודקת, צריך להתחיל מאיזה מקום. ולפני שאני עולה ומטפסת וגוררת אחריי את המיזוודה הישנה של טרוץ הקשורה בשני סרטים ובתוכה שלוש קופסאות נבחרות של אמא והרכבת מתחילה להחליק ללא התראה, לוחשת אמא בקולה העמוק, הנהדר, אין לך מה לדאוג, לילי, אני היבטחתי. והיא מושיטה לי את ידה. ביד אני חשה בחפץ נוקשה. אחת הרקדניות שניצבו על הראדיו. שטר-כסף הדוק בגומי לחוזה, ממש מעל שמלת המלמלה. אמא בשדה הפרחים; היא מנפנפת בנעל החלוצה. אחר כך היא שולפת מיטפחת-תחרים מחיקה וזה מה שנשאר, ריח המיקטורן ואמא העומדת בתחנה הכפרית ומנפנפת בשתי ידיה.

ז. קליפת התפוז

לילי טעתה; לא הייתי עימה על הרכבת ההיא. אני גם לא זוכר אותה ממסע האוניה בים. לו הייתי נתקל בה בדרך, הייתי מזהה ללא קושי את פני-הליצן הלבנים שלה, פני-החרסינה המעודנים, את העיניים הכהות כל-כך המצוירות על פניה. גם מחוסר-המנוחה שלה אי-אפשר היה להתעלם, מדרכה לדבר הרבה, להגזים. ביום האחרון להפלגה קיבץ אותנו רב-החובל בחדר-האוכל. זו היתה פעם ראשונה שראיתי אותו; צחור הוא היה, שזוף ומוזהב. שפתיו חרצו כמה משפטים בשפה שלא הבנתי. אחר כך חיך אלינו בשיניים יפות, מרוצה מקרינת זוהרו. הוא סימן בידו ושני מלחים שעמדו שם השליכו אלינו פירות כתומים עטופים נייר דק. מאז אכלתי תפוזים לאין-ספור. אף אחד לא היה בטעם ההוא. מרוב תאוה לתפוח-הזהב נגסתי בשיני את קליפתו הלבנה, הספוגית, והמשכתי לחרסם כבולמוס את תוכו עד שבלעתי את כולו.

— קליפת-התפוז עדיין בוערת בין שפתי, הלכתי לשוטט בין הנקהלים בחדר האוכל, מנסה לשחד את מי שייטה לוותר על הפרי שבידו, על מחציתו, על פלח, על קליפה. גולדין היה שם. גולדין שמאוחר יותר התפרסם כגנב והיה היחיד מבינינו שעזב את הכפר מרצונו ולא שב אליו, וגדי היימן ששמו האמיתי היה פליקס נשען על קיר, הרחק מהמהומה. שתי התאומות, צאנה וראנה, נדחקו החוצה, אל הפרוזדור. כבר אז נשאו לכל מקום את שמיכת הפוך שלהן, כמין יצור בעל ארבע רגליים דקות ושני ראשים זהים, עצובים. לא, לילי לא היחה אז איתנו.

האוניה היתה לכנה, דקה וגנדרנית. התאומות שעל הסיפון חבויים ליד סירות-ההצלה, רוכנות מטה, כלפי הימ. להקת דולפינים מזנקת מהמים מולן, טסה בעליצות מטורפת אחר שובלי הלובן של האוניה. קצף ניתז מגופה הנמתח בקשתות מעל הגלים. בפתאומיות הם צצים מתוך המים הכחולים-אפורים, מתרוממים בחדווה וחוזרים וצונחים כחיצים באור הכוהק. וכשדומה שהלהקה כבר הרחיקה, חוזר חצוף אחד, מתהפך באוויר כלהטוטן הנפרד מקהלו ונעלם.

צופים ניצבנו על הסיפון, חושפים שיניים מול הרוח המלוחה. אילו היתה לילי שם, האם לא הייתי מבחין בצחוקה המיוחד כל כך, בשריקות ההתפעלות העזות שלה? בקיצור, אף על פי שניסתה לשכנע אותי כי זמן רב לפני שהיגענו לבית בירנה נדדנו יחדיו, הרי שאני נוטה לחשוב שהיא כדתה את הדברים מליבה. היתה לה חולשה ברורה: לספר סיפורים על עצמה ולדאוג שהם יתאימו יפה זה לזה. אין ספק, היתה לה תשוקה לרקום בסכלנות סיפור המשחזר בתמונות צבעוניות את דברי הימים הפרטיים שלה. אני הייתי רק הקהל.

ח. המכתב

לילי התישבה על מיטת הברזל, באוהל, חיבקה ברגליה ארגז-תפוזים ריק ששימש שולחן וכתבה מכתב. הוא הכיל את השורות הנחוצות ביותר; שלומה טוב. היא לא מכירה בארץ החדשה אף אחד. שיכנו אותה במחנה מעבר — מערכולת של אנשים באים והולכים. לא ברור לאן הם באים ומדוע הם הולכים. האוכל בסדר. היא רק לא מבינה איך אפשר לטעום מהזיתים השחורים, המצומקים הפזורים על שולחנות-העץ — במיאוס כזה לא התנסתה אף פעם (לי סיפרה שטעתה לחשוב שהזיתים הינם שזיפים מיוכשים וכשפשטה המרירות הזו בפיה, ירקה בגועל). והרעש שמקימים הרמקולים התלויים על עצי האקליפטוס. כל היום פולטים הרמקולים הללו הודעות צרודות. שירים. הימנונים. הודעות החוזרות על עצמן בקצב מונוטוני. המוזר הוא ששום דבר לא קורה במחנה; הילדים ממשיכים לגרש זבובים, לחטט באף, הנשים לכבס, ועל יד הצריף השוודי, זו המזכירות, מתקבצים הבטלנים ובעלי השמועות. יכול להיות שזו הסיבה שבגללה חוזר הרמקול ביתר תוקף על הודעותיו.

בסיומו של המכתב ("נגמר לי הנייר", כתבה) היא מבקשת לדעת מתי תבוא. "כי תדעי לך שהשמועות הן שעוד מעט אי-אפשר יהיה להיכנס הנה מפני שהשערים ייסגרו" (את הביטוי הזה קלטה לילי במחנה. והארץ התכווצה לה לפתע למימדי של הפרדס הסמוך שבו עבדו המבוגרים בקטיף-תפוזים מאחורי שערי-עץ גדולים). "כן", רשמה לילי בשולי דבריה, "אומרים שבעתיד יהיה קשה עוד יותר ולכן כדאי שתבואי כבר עכשיו. אני אחכה לך במחנה ולא אזוז. אם לא תבואי אליי", המשיכה, "לא תהיה לי ברירה; אני אשוב אלייך. הו, אמא אמא, אני לא יכולה להיות כאן לבדי. בלילה מייללים תנים. אלו חיות קטנות, בגודל ארנבות, שאיש לא ראה כמו עיניו. הן נחבאות כפרדס, ומשוטטות בלילה. אבל את קולותיהן אי-אפשר שלא לשמוע. באמצע הלילה, כשהירח מאיר, הן מתחילות ליילל. קשה להאמין שכאב כזה, הבוקע מגרונן, קיים בכלל. המחנה דומם. בלי מאמץ ניתן לחוש איך כולם מתהפכים על המיזרונים, על המיטות החורקניות ובוכים. אדם אחד זקן יצא מדעתו מהיכבות החנוקות, העורגות הללו. הוא נעמד בפתח אוהלו והצטרף למקהלה האיומה הזו; שר איתן. בבוקר לקחו אותו.

אף אחד לא יודע לאן ייקחו אותי. אולי זה לא משנה במיוחד; אבל אני מפחדת מהרגע. וחשבתי שיהיה זה נכון לדבוק במקום הזה שאותו אני כבר מכירה. נכון שהוא לא מוצא חן בעיני. ואף על פי כן, כאן אני יכולה לחכות לך במנוחה. לפחות אני מתמצאת בנהלים.

אלה המבקשים להתחמק מההסעות הקבוצתיות — בורחים לפרדס. יש להם סיכוי טוב שיעזבו אותם. עד לפעם הבאה. וקורה גם ההיפך; כל היום מחפשים מישהו שאמור להצטרף לאחת הקבוצות. לבסוף מסתבר שהוא כבר מזמן הסתלק, על דעת עצמו פנה והלך. אבל אלו מקרים נדירים. אני מפחדת לעזוב את המחנה. מדי פעם אני שומעת את שמי נישא ברמקולים. הם מגבירים את הקול אלף מונים והוא נשלח עבה, צרוד ומתכתי עד קצות הפרדסים, רודף אחרי; לילי קאמר; למזכירות! לילי קאמר — למזכירות! ואני מתעלמת ממנו. אני מניחה שהם כבר הכינו חוכנית לגביי. אין לי ספק שהם אירגנו דברי-מה. זה ברור. ואילו אני מתנהגת כאילו אין לי מושג. כאילו שאיני תופסת את כוונתם. מבלי להרהר בתוצאות אני זונחת את חדר-האוכל, את האוהל הענקי שבו אנו אוכלים, ומתחילה לרוץ והקול משיג אותי; לילי קאמר

— למזכירות! ואני רצה עוד יותר מהר. הנה, זה מה שאני עושה”.

“ומה את עושה”, צימצמה לילי את שאלתה בכתב זעיר בשולי הגיליון: “אני מחכה לתשובה”. התשובה נכתבה על נייר-תכלת דקיק באותיות גדולות ויפות. בעצם, היה זה צרור פריסות-שלום מזמנים שונים וממקומות שונים. בסופם היתה מוטבעת חתימת-שפתיים אדומה. “לילי היקרה”, נאמר שם, “לילי היקרה שלי”.

“כמה מוזר לקבל ממך מכתב. לפתע פתאום אני רואה את המרחק שהמכתב עובר. ואני הרי לא יודעת לכתוב לך. בכלל. אין לי מושג איך עושים את זה. אני יושבת בפינה המוכרת לך, ליד החלון, חושבת כיצד לנסח משפטים שפעם הייתי פשוט אומרת בקול רם. אני כל כך מבולבלת. לפתע נכנסת האלמנה טרוץ ומוסרת לי את המכתב שלך. אני קורעת את המעטפה והיא מתחילה לגנוח כאילו שאליה מכוונים הדברים. היא אומרת שכך בדיוק איבדה את אלברט שלה — את שומעת?

“החיות הקטנות שעליהן את כותבת, מדאיגות אותי באמת. שאלתי עליהן בחנות. איש לא שמע את היללות אודותיהן את כותבת. אני רק מקווה שהן לא נכנסות לאוהלים כלילה. מדוע, דרך אגב, אין לכם בתים? אני אגיד לך את האמת, לא כך תיארתי לי את הדברים בדימוי. אני כל כך מבולבלת. שכחתי לומר לך שהאלמנה טרוץ הביאה עימה זוג כפפות-עור וביקשה שאשלח לך. הן היו שייכות לפטרה. הודיתי לה מאוד וקצת צחקתי בליבי; מה, היא לא יודעת שבפלשתינה אין צורך בכפפות בכלל? השמש הזאת הזורחת שם כל היום, ברוח החמה המנשבת כלילה? הרי הכול שם רק חול ועוד חול. אבל לא אמרתי לה כלום כדי לא להעליב אותה.

“כאמור, היא יושבת מולי ונאנחת. ועד שלא היקראתי לה את החלק הראשון של מכתבך, לא יכולתי להיפטר ממנה. עכשיו, כשאוסקר איננו, היא מזמינה אותי אליה. היית מאמינה? ובכלל, היא חושבת שהיתה זו טעות לשלוח אותך כל-כך רחוק. היא מאוד מפחדת שבסוף תיהפכי למשהו אחר, ליהודיה. מה אני יכולה לומר לאשה הזו הבאה אלי, מתנשפת ונגרזת, רובצת מולי ומספרת לי את צרותיה עם בעלה המת?”

* * *

“בינתיים נדחה המשפט של אוסקר והועבר לברלין. לא היתה לי ברירה; עזבתי גם אני את מקומנו הישן ונסעתי לעיר הגדולה הזאת. תארי לך, עכשיו אני כותבת לך מבית-הדואר המרכזי. לא ברור לי מדוע הושיבו את אוסקר המיסכן דווקא כאן. אפשר היה לחשוב על מקום מתאים יותר. הכול פה הרוס ומבולבל ואי-אפשר למצוא את הידיים והרגליים, כמו שאומרים. בכל מקום, שוטרים צבאיים, הכול בייקר. וקר נורא. השדרות הרחבות, המפורסמות כל כך, הרוסות עד היסוד. יד ענקית עברה ודחפה את הביניינים הצידה. איזה כיעור.

מדי פעם מרשים לי לראות את אוסקר. הוא נראה מצוין. מוסר דרישת-שלום. השיער שלו כבר צומח, מובן שהוא נראה קצת משונה במלבושי האסיר ובחיוך החדש שנקבע על שפתיו; מין עווית המושכת כלפי מעלה את גבת-עיניו השמאלית ומפרפרת לרגע על פיו. הוא דומה אז לאדם ששכח איזו בדיחה. אלו ימי כרלין העלובים שלי. אני מופיעה כשערי בית-המעצר. משם אני מטיילת עד אולמות בית-המשפט. אוסקר מבקש ממני, בכל ביקור, לעזוב אותו ולנסוע. הוא אומר שממילא הוא אבוד. אבל אני חושבת שכל דבריו אינם אלא תוכנית לנסות אותי. הוא כל כך אוהב לשמוע שלעולם לא אסכים להפקיר אותו שם, בבית העגום הזה. והרי באמת, כפי שאת יודעת, אין לו אף אחד. מלבדי. עורך-הדין המטפל בענייני מנסה להסביר לי שישנו עוד מיכשול זעיר המונע את שחרורו. אינני מכינה כזה. לעומת זאת אני משוכנעת שמדובר בימים ספורים. רק עוד קצת סבלנות.”

* * *

“אני באה. אני באה. קצת קשה לגייס את הכספים לנסיעה. אוסקר עומד להשתחרר. הוא אומר שיילך אחריי לכל מקום. סוף-סוף נהיה יחד. אני רצה לרכוש כרטיס. אני עפה. אני באה.”
 וכאן היא מסיימת ב“אהבה רבה” ו“חיבוקים-עזים-רכים-מספור”. המכתב הזה היה נתון כל ארבע השנים ששהינו בבית בירנה בגליל-קארטון, שהיה פעם קליידוסקופ. את הצעצוע הצבעוני הזה הישיג עבורנו יושב-ראש ועדת-התרכות של הכפר, אליהו וייט, שתפקידו כללו גם דאגה וטיפוח הנערים הפליטים ששוכנו בכפר.

הקאליידוסקופ התגלגל מווירט לגדי היימן, חביבו. גדי מסרו בחשאי לדפנה ויינשטוק כתשורת-אהבים. היא היחה מרוחקת לצעצוע היפה כמה ימים עד שנפל מידיה ונשבר. אראז נתנה אותו לילי כמתנה. לילי פירקה מתוכו את מכיחות הזכוכית הצבעונית ודחקה לגופו החלול כמה מאוצרותיה והניחה אותו בתוך תיבת ממחקים ישנה מתחת לגמל עץ-הזית המקושט בחרוזים, זה שחלוי היה על חלון חדרנו המשותף. ושם זכיתי גם אני לראות כמו עיניי את המכתב הזה ואת הנשיקה-לדוגמה, שהוטבעה על שוליו הדקים של נייר-התכלת.



"עצבים"

הציונות
כתפישת-עולם
אכזיסטנציאליסטית
בסיפור הארץ-
ישראלי של ברנר

אורציון ברטנא



א. ברנר בין ריאליזם לאכזיסטנציאליזם

ראשיתה של הספרות העברית החדשה — ספרות ההשכלה — היתה ספרות של מעורבות חברתית. היא צמחה מתוך תנועה חברתית — תנועת ההשכלה — והצדקה לקיומה לא היתה האסתטיקה כי אם הדידקטיקה. גם לאחר שתנועת ההשכלה וספרותה שבקו חיים לא פחתה מגמת המעורבות החברתית בספרות העברית. נהפוך הוא, דומה כי אחת התכונות החשובות שהורישה ספרות ההשכלה ליורשתה היתה הנטיה לריאליזם, שנעשתה לדימוי-עצמי של "מעורבות" בספרות העברית. שום זרם שדגל באסתטיקה לשמה לא האריך ימים בספרות העברית של סוף המאה ה-19 ותחילת המאה שלנו. ולהיפך — ככל שברורה היתה מגמת הריאליזם ביצירה (נטייתה לאקטואליה) כן האריכה זו ימים. דמות ה"חלוש", הדמות המרכזית בסיפורת של סוף המאה הקודמת ולאחריה, אף היא ביסודה צילום סוציופסיכולוגי של האינטליגנציה היהודית החדשה; זו שנותרה ללא אמונה, ללא העיירה ועם מיטען של תסכול ויאוש. זאת ועוד: הספרות העברית בתקופה זו נקראה על ידי קוראים מעטים. כולם הכירו את כולם. הקוראים הכירו את היוצרים, וגם זה חיזק את המגמות האקטואליות בסיפורת, והבלית את חשיבות הנתונים החוץ-ספרותיים להכנת היצירה. לא היתה זו ספרות המונית, מרובת-ז'אנרים, שנקראה על-ידי שכבות חברתיות אחדות כפי שהיתה ספרות היידיש. זו היתה ספרות בודדים לבודדים, בה היוצר, המספר, הדמות המרכזית והקורא היו קרובים זה לזה ברקעם ובהבנת-העולם שלהם. הריאליזם האקטואלי היה, איפוא, פניית הדומה אל הדומה, וכתיבה על בעיות מקובלות ומוכרות גם מעבר ליצירה הספרותית.

בקווים גסים מאוד — אלה היו פני הספרות, בה החל ברנר לפעול, ולאור זאת התקבלה והובנה גם כתיבתו: עיסוק סוציולוגי בבעיות לאומיות; טיפוח דמות החלוש; חיבור נרחב של הליכי תפיסה חברתית, החל מראשיתה בעיירה היהודית במזרח-אירופה, דרך חיבור הצעירים הבורחים ממנה לעיר הגדולה, למערכ אירופה (תקופת לונדון), לארצות-הברית, וכלה בחיבור העליה השנייה והישוב היהודי הנוצר על ידי אותם תלויים המחפשים בציונות את פיתרון הפרטי, היהודי, לבעיות הסוציו-פסיכולוגיות של האדם העמל והנשחק. ואכן, אין לי ספק שברנר התקבל באהדה רבה כל-כך בעיקר מכיוון שיצירתו הובנה כיצירה המתארת את החברתי-האקטואלי מנקודת-מבט של האנטי-גיבור: מי שנשחק במציאות זו של "המעמד השלישי" בארץ-ישראל. יצירתו של ברנר נתפשה, איפוא, כאחת מ"אבני התשתית" ב"דרך המלך" של התפתחות הספרות העברית. התפתחות חברתית של ספרות חברתית.

יחד עם זאת, הריאליזם החברתי הוא רק פן אחד בכתיבתו של ברנר. פן שני, כפי שאשתדל לראות על-פי סיפור "עצבים", הוא תפישת-עולם אכזיסטנציאליסטית. שני אלה מתאחדים בחלק נכבד של יצירתו, כך שהאנטי-גיבור בה הוא "תוצר" הן של תנאים חברתיים והן של מועקה קיומית. לא אדון כאן במהותו של האכזיסטנציאליזם¹, אומר רק זאת: האכזיסטנציאליזם שחופס את האדם כ"מנוכר" ש"נורק" לעולם ל"סתם", וצריך "לבחור בחירות" מתוך עצמו, כתשובה ל"כישלון הארוטי" שלו ול"סבלו הקיומי", היא השקפת-עולם העולה אצל ברנר בקנה-אחד עם חיבור חיים קשים, מצוקה, כיעור ועליבות. הרי זה כמעין

תוכן, והרי זה כמעין לכושר: הסיבה — קיומית; גזרתה החיצונית — חברתית. כל ארבעת הרומאנים של ברנר מאחדים דר-מגמתיות זו: ב'בחורף' מתוארת קרקע גידולו של התלוש, משפחתו ומצבה, עיירתו, וכו', והרומאן מסתיים בתיאור הסיבות הקיומיות לעליבותו. 'מסביב לנקודה' מתאר את הצעיר העברי הבודד בעיר הגדולה, וגם כאן ניכרת הכפילות בין תיאור היוצר העברי הצעיר ובעיותיו ובין עמידה על האימפוטנציה הנפשית שלו — בעיותיו ובעיות אנושיות. 'מכאן ומכאן' מתאר הווי של מהגרים לאמריקה ולארץ-ישראל ומצבם הקיומי. הוא הדין ב'שכול וכשלוך' שרקעו החברתי ירושלים של ה"כוללים" והווי קבוצה בארץ ישראל. אבל גיבוריו הם דיגומים לקונפליקטים אכזיסטנציאליים.²

ב. הציונות של ברנר בסיפוריו הארץ-ישראליים כתפישת-עולם אכזיסטנציאליסטית

התפישה האכזיסטנציאליסטית הולכת ומתגבשת, כאמור, ביצירת ברנר מראשיתה כמעט. אבל היא משנה את פניה מתכנית-עומק לתכנית-שטח ופורצת בגלוי אל פני השטח של יצירתו עם היווצרות הסיפורת הארץ-ישראלית שלו. נראה שבסיפורת הארץ-ישראלית שלו, מראשיתה ב-1909, מגיע ברנר למסקנה, המאחדת יצירה ספרותית, פובליציסטיקה וביקורת ועבודה ציבורית, כי תפישה אכזיסטנציאליסטית היא הבסיס האפשרי לציונות.

מאחורי רעיון מהותי זה שאיננו מנוסח בצורה ישירה על-ידי ברנר (בין השאר, כמובן, משום שברנר בזמנו לא יכול היה עדיין להכיר זרם אכזיסטנציאליסטי מגובש), אך מנוסח בעקיפין בחלקים גדולים של יצירתו, ובצורה גלויה יותר ויותר ביצירתו הארץ-ישראלית, מתגלים כמה וכמה טיעונים פסיכולוגיים וחברתיים האופייניים לברנר: הטיעון שכל המפעל הציוני, כמפעל חברתי-היסטורי, עומד על הצורך של הפרט לגאול את עצמו. הטיעון כי הגאולה העצמית לא תמומש קרוב לוודאי, אבל האף-על-פי-כן האכזיסטנציאלי, שהוא נקודת-המוצא ממנה יכול הפרט לצאת ולגאול את עצמו, היא נקודת-הכרעה מוסרית הכרחית לקיומו של הפרט. הטיעון כי רק הצורך הקיומי, האינדיבידואלי, יכול להסביר את המפעל הציוני ויכול לשמש לו מצע. הטיעון כי התפישה הקיומית, המינימאליסטית, הצמודה לקיום היומיומי, היא מספיק פאתטית כדי לקלוט את כל החזון הציוני, וכי בעצם הריאליזם האפור שהיא מגלמת מצוי, באורח פאראדוכסאלי (ממש כמו באכזיסטנציאליזם עצמו), בפאתוס הגדול ביותר ובתקווה האיראציונאלית ואפילו המטאפיסית (כן, המטאפיסית, כמו שנרמז בסיום 'מכאן ומכאן') לעתיד הלא מוכרע. ובעיקר ובסיכום, שהציונות היא הכרעה הכרחית של אלה שאין להם ברירה, כפי שהאכזיסטנציאליזם הוא הכרעה הכרחית של אלה שאין להם ברירה.

"עצבים" הוא הסיפור הארץ-ישראלי השני שכתב ברנר (אוקטובר-נובמבר 1909)³ אחרי "בין מים למים". והוא הסיפור הראשון שבו מנסח ברנר במפורש את המיזוג בין הציונות לאכזיסטנציאליזם הנתפש בצורתו המוחשית כדחף ציוני וכתחושה קיומית הממזגת בין הפרט ובין הנוף הארץ-ישראלי ולבין המצב החברתי הארץ-ישראלי. וכאן מקומה של נקודה מהותית להבנת הפרט והטיעון הציוני-קיומי של ברנר; נקודה שהתגלתה במלוא עוצמתה בסיפורו השני של ברנר בארץ-ישראל: הפרט הציוני, המנסה להגשים את דרך-הקיום שלו הוא איש העליה השנייה. לעומתו אנשי העליה הראשונה, הנמצאים כבר בארץ מזה עשרים שנה ויותר, הם בורגנים חרשים, אטומים לרגישות-קיומית וממילא אינם יכולים להיות מודעים לדרך-ראיה קיומית, ובעצם אף אינם ציונים. אחיותם בארץ היא לצורך חיזוק עוצמתם (הדים להשפעה ניטשיאנית?) המתבטאת בסיפורים שונים של ברנר הן במישור כלכלי, הן בתחום הארוטי והן בסדר החברתי, ברצונם להיות מנהיגים. "עצבים", בין שאר דברים, הוא כתב-האשמה נגד אנשי-העליה הראשונה. הציונות מתגבשת, לדעתו של ברנר, רק בתקופת העליה השנייה. לברנר השפעה עצומה על הסיפורת הארץ-ישראלית ולתפישה זו שלו השלכה מרחיקת-לכת על סיפורת זו עד לדור הפלמ"ח: הציוני הוא גלגולו החדש של "התלוש". הוא המהגר, שדחפיו הקיומיים חזקים, אך מטבע הראיה האכזיסטנציאליסטית אין להם סיכוי להתממש בהצלחה והוא נדון ליצור תנועה חברתית שאופיה לא יכול להיות כרוך; לא יכול להיות מוכרע; לא יכול להיות סופי.

למרות שהאכזיסטנציאליזם עוסק בפרט כפרט, האכזיסטנציאליזם של ברנר נושא אופי חברתי מוצהר מלכתחילה, ועל כך כבר רמזתי בדברי קודם. מושג האחריות הקיומית, לפחות באכזיסטנציאליזם החילוני, פירושו יכולתו של הפרט להבטיח לעצמו ולקיים לעצמו; כשיכולתו להיות אחראי לעצמו ממלאת את מקום ההשגחה שאיננה. ואילו אצל ברנר אופי האחריות הוא מלכתחילה גם חברתי. ברנר אינו

יכול לשכוח את התפישה החברתית שמתגלה בהירות כסיפורי הראשונים, סיפורי 'מעמק עכור'. תפישה חברתית זו, בעצם אחריות חברתית זו, היא מורשת כל ספרות ההשכלה ומורשת ספרות המהלך החדש, כפי שהיא מורשת הספרות הרוסית של המאה ה-19 שהשפיעה עליו. כלומר, לא זו בלבד שברנר לא היה שותף לזרם האכזיסטנציאליסטי, שעלה ושיגשג לאחר שירד ברנר מעל במת-החיים, אלא קירבתו לאכזיסטנציאליזם מוגבלת בצורה עקרונית מעצם העניין העמוק והחם שיש לו בחברה היהודית האקטואלית שראה נוכח עיניו. משום כך, מעורב ביצירתו הרעיון הקיומי ברעיונות סוציאליסטיים. משום כך ביצירתו קיים ההומאניזם החברתי כערך לצד הדחף המוסרי האכזיסטנציאליסטי.

ג. "עצבים" — הפן החברתי

"עצבים" בנוי כסיפור-מיסגרת המכיל סיפור פנימי. סיפור-המיסגרת הוא הרקע לסיפור הפנימי, ובו מתוארת פגישתו של המספר עם הגיבור: בחלק א' של סיפור-המיסגרת, ראשית הסיפור, מתואר הרקע לסיפור הפנימי — קורות עלייתו של הגיבור לא", המסופרים על-ידו בגוף ראשון. בחלק ב' של סיפור-המיסגרת, סיום הסיפור, מסכם המספר את מצבו של הגיבור, לאחר ששמע את סיפורו. ביסודו מהווה הסיפור כולו עיבוד של סיפור-הווי ארץ-ישראלי טיפוסי (במסגרת התקפתו של ברנר על "הז'אנר הארץ-ישראלי"). כדרכו מתאר ברנר בצורה פסימית את כל גילגוליו של הגיבור ("גיבור" במשמעות של דמות מרכזית בסיפור, אך בוודאי אנטי-גיבור מבחינת איפיוניו) בעלייתו לא": דמותו, דמות "איש כבן שלושים, בעל שכם הגון, נטוי, לא אצילי כלל, ופנים גסים, עבים מחוטטים..." (ע' 283)⁴; גילגוליו העלובים, גילגולי תלוש עברי מאוקראינה לבית-מלאכה מזוהם בניו-יורק: "...וורקשופ נאלח, וככל הגועל שבנפש, צריך אני לומר לך!" (ע' 284); הנסיעה לאירופה וחוויה מדכדכת בלונדון — מהגר יהודי, המאבד עצמו לדעת, לאחר שנודע לו כי משפחתו מוחזרת מאנגליה; וכלה בתיאור ההפלגה הדחוקה ורבת-העלבונות, בה פוגש המספר טיפוסים יהודיים רמאים וסרסורים המנצלים אותו ואת המשפחה ש"אימץ" לעצמו בדרך, כשדמות משפחתו של המאבד עצמו לדעת עמדה מול עיניו. סוף תלאות העליה הוא תיאור יהודים מקומיים, תושבי א"י הנכספת, המנצלים את אחיהם העולים ללא בושא. הסקירה החברתית הפסימית מסתיימת ומסוכמת בחלק ב' של סיפור המיסגרת בתיאור ההווי המנוון של אותם חלוצים לשעבר, אנשי העליה הראשונה, שכבר נתערו בארץ, ויחסם אל העולים הוא כיחס בורגנות מנצלת אל הפרולטריון: "אכלן גדול איננו וגם אינטליגנט גדול איננו, אבל כל הלילה אינו נותן לישון... — התלונן בעל הבית באוזני אורחי [— — —] קדחת? — קרא בנו המגודל של בעל-הבית [— — —] שבאותו שבוע התעתד לנסוע לשיקאגו, לרודו [— — —] השעה היתה קרובה לתשע. הבת המתבגרת [— — —] ישבה בקצה השולחן [— — —] ולמדה צרפתי. הכל כתמול שלשום. שוחחו, פהקו, שחו קפה ואכלו דגים מלוחים" (ע' 292).

הסיפור מפורט מאוד. מבקר דקדקן של ז'אנר "הסיפור הקצר" היה מגדירו בוודאי כ"סיפור-קצר-ארוך". עיקר הפירוט בו בשל התיאור המדוקדק ורב-הפנים של מציאות עליה לא"י בתחילת המאה, ושל המציאות הארץ-ישראלית בתקופה זו. הרי לפנינו סיפור-הווי ריאליסטי ופסימי, העוסק בנושא חשוב בספרות העברית של התקופה: דמותו של הגיבור הטיפוסי בגלל מוצאו (אוקראינה), גילו (צעיר יהודי), מצבו הכלכלי (עני), והמשפחתי (רווק), מסלול הגירתו (ממזרח-אירופה לאמריקה ומשם דרך מערב-אירופה לא"י), דרך העליה (נסיעה ברכבת במחלקה הרביעית, טלטול באוניות ישנות, מסלול ההפלגה). היהודים שהגיבור פוגש טיפוסיים ומייצגים שכחות חברתיות בגולה ובארץ: מהם דתיים (סגן השד"ר), ציוניים "מקומיים" גלותיים (האסיפה בכרלין), הצעיר הסרסור שאיננו לא דתי ולא ציוני ולא מתבלבל, אלא איזו כריה חילונית חדשה, יהודים זעיר-בורגנים (משרתי המלונות שבדרך), האלמנה וחמשות ילדיה שהם משפחת-מגורים טיפוסית, וכמובן, יהודי הארץ — המספר (שאינו מתואר במישרין), הגיבור (חלוץ, עני ועלוב), הפונדקאים ומשפחת האיכר (הבורגנות הוותיקה).

להוציא הגיבור והמספר (שעיצובם נושא לדין בפני עצמו) אף אחת מן הדמויות איננה מתוארת תיאור חיובי מלא. כוונתי — כבעלת השקפת-עולם היכולה להוות סמל אידיאולוגי חיובי בסיפור ריאליסטי חברתי. קיימות בסיפור דמויות מישניות חיוביות — המשרת במלון שבפורט-סעיד והילדה בת האחת-עשרה, "חברתו" של הגיבור כהפלגה — אולם הופעתן בסיפור ארעית ומטושטשת. לקיחת דמויות עלובות ברע שבהן ועלובות שכטוב שבהן; תיאור מיקרי יומיום עלובים כמיקרי-יבוחן לאצילות רוחנית או

לחוסר מוסר; תיאורי סביבה עלובה, דלים בסמליות ובמטאפוריות; ובעיקר — תיאור המשפחה העילגת, העולה ללא הבנת מעשה-העליה — מאירים את כל התיאור האקטואלי הזה באור פסימי כבד. האידיאליזם הגבוהים של “עליה”, “ציונות”, “ארץ ישראל”, “מולדת ישנה-חדשה”, “מושבה”, “עבודה עברית”, מתוארים, כאמור, כבלתי-אפשריים כמעט במציאות ההיסטורית.

ד. “עצבים” — הפן האכזיסטנציאליסטי

עד כאן צידו האחד של המטבע בסיפור זה ובחלק ניכר מן הסיפורת של ברנר. צידו השני של המטבע היא, כאמור, העובדה כי תיאור ריאליסטי זה משמש ביסודו גם כמע לעיון אכזיסטנציאליסטי בבעיות קיום של אדם באשר הוא אדם: מהלחץ החברתי לאימה קיומית; מבדידות ל“ניכור”; מהתרגשות בגלל טוב או רע חברתיים-“חיצוניים” להתרגשות בגלל “עצבים”, המציינים (כפי שאראה להלן) את מנגנון התחושה של האדם המאפשר לו בחיים, שהם כשלעצמם חסרי ערך לטוב או לרע, להבחין בין התרגשות חיובית לבין אדישות והתרגשות שלילית — לתח טעם אישי לחיים חסרי טעם אובייקטיבי. לחיות.

חולית הקישור בין שני פנים אלה שבסיפור היא אופיו הפסיכולוגי של הסיפור הריאליסטי. הריאליזם כאן עשוי במתכונת הריאליזם הפסיכולוגי בסיפור הרוסי במחציתה השניה של המאה ה-19 ולאחריה — גורקי, צ'כוב ודוסטויבסקי, ממנו מושפע ברנר בצד הקיומי שבסיפוריו. המעבר מן הריאליזם לאכזיסטנציאליזם בסיפור מתבצע בנקודת-ההצפית האישית (פסיכולוגית), ממנה מסופר הסיפור. ההבדל בין המספר לבין הגיבור בסיפור מכוסס על תכונת החשיפה העצמית של הגיבור. שני דברים קורים לתיאור הריאליסטי כשהוא נמסר מבעד ל“מסננת” של הכרת הגיבור על שתי תכונותיה הכולטות — המודעות העצמית האכזרית והחשיפה העצמית הכמעט-מאזוכיסטית: ראשית, התיאור הריאליסטי הופך מתיאור מציאות לתיאור הלך-הנפש האישי הנותן לתיאור המציאות את גונו. שנית, התיאור הריאליסטי נקטע על-ידי קטעי-הגות רבים, בהם חושב הגיבור על משמעותה של מציאות זו.

כבר בראשית הסיפור הפנימי, בפרק ב', מתאר הגיבור את המוטיבציה שלו לנסיעה לא”י כתישלוכת של רצון התלוש הטיפוסי לשינוי מצבו החברתי: “איזו אחיזה שהיא, יניקת משהו שם, באותה ארץ-חמדה, בקדמת אסיה, אשר אוהלי הבידואים, אולי בני בניהם של אברהם העברי, ינטו שם עד היום זה [— — —] ואשר [— — —] דור שלישי ורביעי למלוי-בריבית לפריצים פולנים מנסים שם ללכת אחרי המחרשה” (ע' 284), עם הכרתו הקיומית: “...כי חידתם, חידת החיים הללו, לעד לא תיפתר כי מה שיהיה אחרי חיי לא אשיג ולא אתפוס עד רגעי האחרון... ועד בכלל... כלומר: כלום לא יהיה... וקשה מזה: לא רק מה שיהיה אחרי חיי — גם מה המה חיי לא אבין לעולם [— — —] וגם ידעתי [— — —] שלמרות ידיעתי ולמרות הרגשתי, הרי אני ככל היודעים והמרגישים מאז ומעולם מוכרח, שלא כרצוני [— — —] למלאות באיזה דבר את החלל הריק, הכולע, שאינו מתמלא עד הרגעים האחרונים, ואולי לא עד בכלל” (ע' 284).

כל האקטואליה מתוארת מנקודת-מבטו הקיומית של הגיבור כ“עצבים”, כרצון למלא בתוכן את החלל הריק, המנוכר וחסר המשמעות לתוכו הושלך האדם. כל תולדותיו ומסעו לא”י ומעשיו ושיפוטיו המוסריים מתוארים כהסברים אישיים ריגשיים-רגשניים שהוא נותן לעובדות בלתי-ניתנות להסבר אובייקטיבי; כבחירה בטוב יחסי, למרות שאין מאחריה ודאות של טוב מוחלט. ברקע ניכרת ההכרעה בנוסח דוסטויבסקי כי “לא הכל מותר” למרות ש“אלוהים מת”.

כזו, למשל, דרך טיפולו במשפחת האלמנה המהגרת: בשל רגשותו (“עצבים”!) טועה הגיבור לחשוב כי זו משפחתו של היהודי שהתאבד בלונדון, ומתוך רחמיו נטפל אליהם כדי לעזור. כשמסתברת לו טעותו, אין היא חשובה בעיניו. והקורא לומד כי לא רק הקביעה המעשית חשובה, אלא גם הקביעה הנפשית-מוסרית-קיומית. ושוב ניכר המיזוג בין הרעיון החברתי לבין הרעיון הקיומי: המציאות המיקרית חשובה וגם החופש הנפשי לפעול על-פי המוסר הפנימי. התאהבותו של הגיבור כנערה בת האחת-עשרה — התאהבות רגעית וחסרת תוחלת — מאפשרת אף היא לראות את המיזוג בסיפור בין תיאור עובדתי לתיאור אכזיסטנציאלי, תרצה — ראה כן כישלון אירוטי סוציו-פסיכולוגי, טיפוסי לדמות התלוש בספרות העברית. תרצה — ראה כאן סמל קיומי מובהק: ההתאהבות עצמה חסרת תוחלת, עקרה; אבל הרגש הכרוך בה נותן טעם חיים. בתארו נושא זה נוטה הגיבור לפרשנות הקיומית: “אהובתי, בת האחת-עשרה, כשהחזיקה כפות-ידיה הקפואות בשרוליה, הוציאה אותן משום-מה ושלחה לי מבט אחד. ידיה שבו

למקומן, אבל המבט חזיקני, חזיקני... ושוב נדמה לי, שעצם הצרה הקיצונית, בעצם המצב של איך-מוצא, כי כדאי, כדאי לחיות, כי יש בשביל מה לחיות, וכי נעים, נעים לחיות. רגעי היה הרעיון הדמיוני ההוא, כמעוף-עין בא וכהרף-עין חלף, אבל בן-תוכן היה אותו הרגע. בפני בקורת-השכל לא היה גם הוא יכול לעמוד, בפני קרח הכרת המציאות, כמות שהיא, והאפסות שלאחריה, כמו שהיא — לא כל שכן... ואולם כל מהותי צעקה באותו רגע: כן! כן! כן! "ע' (291).

ה. תיאור הנוף

מבחינה אמנותית, הדרך העיקרית בה נרמזת כסיפור החשיבות הקיומית של "עצבים", היא דרך תיאור הנוף. על חשיבות הנוף ב"עצבים" כבר כתב במאמר מפורט על סיפור זה יצחק בקון⁵. כן נדונים תיאורי הנוף של ברנר במאמר של דן מירון⁶. אתרכז כאן, אפוא, רק במשמעות הקיומית של עיצוב תיאורי הנוף ב"עצבים" — תרומתי שלי לדין זה. תיאורי הנוף בדברי הגיבור מנוגדים לאורך כל הסיפור לתיאורי הנוף של המספר, המוצג מבחינה זו כניגודו האירוני. אין דומה הפאתוס בדברי הגיבור לפאתוס בדברי המספר. כבר בפתיחת סיפור המיסגרת בולט הפאתוס של המספר שרוב דבריו, אגב, עניינם תיאורי סביבה ונוף. הוא פותח את הסיפור כך: "מעין ריח פרפוס עלה מסביבנו — מגידולי-השיטות [— — —] שבמעלה המושבה העברית אשר בארץ-יהודה. אלומת הפז של החמה השוקעת מאחורינו הזהיבה ברום-המרחב שלפנינו כנופיה אחת של עצים שקטים וקלושים [— — —] קצות-מרומים קרנו בוהר רך וצנוע" (ע' 283). כסיגנון זה נמשכים תיאוריו לכל אורך הסיפור. כנגדו, סיגנון הגיבור הוא סיגנון "ברנרי" טיפוסי: שפה יומיומית-נמוכה, שעיניינה אקטואליות יומיומית, ועניה היא ביותר בתיאורי נוף. הרקע הדנוטאטיבי לאוצר המילים של הגיבור היא המציאות החברתית המיידית שאותה הוא חווה ועליה הוא נותן דעתו. כבר בפתיחת דבריו, בפתח סיפור-המיסגרת, מתחיל הגיבור בדיבור על אילנות; אך עובר מהר מאוד לתיאור אשר "רואות" צמרותיהם — הערים שמעבר לים, המשוות לחיים בא".

דווקא משום נטייתו הכללית של הגיבור לתיאור ריאליסטי ומתון, דווקא משום התנוררותו מתיאורי סביבה ונוף, ניתן להבין את חשיבותם של תיאורי-הנוף הפאתטיים המעטים כל-כך בדבריו. הפאתוס הולך ומבצבץ מדבריו קימעה קימעה. ניכרת התקדמות איטית בדבריו מריאליזם מבוקר להתפרצויות פאתטיות (אשר שיאן בכייו עם סיום הסיפור). ניתן לומר, כי התקדמות זו בתיאוריו היא התפתחות ההפנמה כסיפור מנקודת-המוצא החברתית-אקטואלית אל המסקנות האישיות הקיומיות; וזהו אותו פאתוס הקושר בסגנון דבריו את הדחף הציוני עם המציאות החברתית המיידית. ההתפתחות כתיאורי הנוף בדברי הגיבור חופפת להתפתחות הסיפור כולו.

כבר בפתיחת דברי הגיבור כתחילת הסיפור הפנימי, כאשר הוא מתאר את כמיהתו לנסוע לא"י, יש רמז מקדם לתפקידם של תיאורי הנוף: "אולי במעמקי נפשי רטטו והעירוני לנסיעה, אם לדבר בסיגנון ספרות, גם צלילי געגועים ליפה-נוף" (ע' 284), והאלוהיה לריה"ל בולטת. אבל תפקידם העיקרי של תיאורי-הנוף מתגלה בהגיע הספינה לא"י: מתגלה הכוח המושך שבטבע, שבעולם מסכיב; הרמז שיש למען מה להתרגש, לרצות רצונות החיוניים לחיים. האסתטיקה המנחמת שמוצא הגיבור בטבע אומרת הן לחיים, מבער לידיעתו השכלית שאין טעם לכול, ומסייעת בכך להצדקה הזמנית אך החיונית של ה"אני": "וכשירדה כל המשפחה אל תוך הסירה לנסוע אל הנמל, כשנשתתק ה'שלוש' שלה האחרון, ואני נשארתי לבדי על מכסה-האוניה בתוך נגהות השמש הטובלים בגלי נצחים [— — —] ומרחוק יפו [— — —] עם גותיה הדומים למעלות ומורדות של חומה אחת גדולה, היה — אני אומר לך אחי — איזה דבר-מלכות בליבי. מרגעה! ... [— — —] ואז נתגלה לי הדבר הישן, כי למרות ידיעתי שהכל שווה והכל אחת בהחלט, הנה כל זמן שנשמה בקרבי, אין אני יכול מבלי עשות חילוקים שונים בין אדם לאדם, בין עולם לעולם [— — —] וכי למרות 'הכרתי הברורה', ככיכול, אי-אפשר לי לבלי להרגיש בכל שעה הרגשות אחרות — מאשר בקודמת [— — —] הן; יש, יש סודות בצרופי דברי החיים אחי" (ע' 290). המסר הקיומי בקטע זה בולט. בולטת גם הדרך בה הוא משתלב במצע החברתי האקטואלי של הסיפור — הדין כעליה השניה ובציונות. זו יפו העיר היפה, וזה רעיון העליה שנותן גם הוא טעם אישי לחיים. כשרונו של ברנר ברור פה ובולט: היכולת לכרוך עם האקטואלי את האינדיבידואלי, בעזרת שימוש בזווית-ראיה אישית.

אינני יכול לסיים עיון חטוף זה בנוף, מבלי להביא את דברי הסיכום של הגיבור, בסיום הסיפור הפנימי,

הקשורים אף הם שלא במיקרה בנוף: “שמע-נא, אתה יודע מה שאגיד לך? הן שונאים אנו את הדיבורים היתרים על היופי, אשר אנו שומעים השכם והערב מסביבנו [— — —] אולם, אמור מה שתאמר, מלים אין כפי — ואז היה יפה, והים הגדול! אכן הוא ים יפה, ובחורף חיפה — יפהפה! באותה שעה האמנתי באמת ביופי, ביפיי-הטבע, ביפיי-היקום, ביופי של מעלה — — — מוכן — גם זה עצבים” (ע’ 292). האסתטיקה נותנת נחמה-הזעירה קיומית לאדם האומלל. אין ספק שהשימוש בנוף בהקשרים שתוארו הוא שימוש מחוכם: הנוף מאפשר ביטוי אישי-חיוייתי; הנוף מהווה סמל למסר קיומי. תיאור הנוף מנוגד לתיאור חברתי; הנוף קשור בחוויה החדשה של מולדת, כאשר הוא שונה כל-כך מהנוף החברתי שהגיבור עזב מאחוריו, בגולה.

ו. סיכום: “עצבים” כנקודת-מיפנה ביצירת ברנר; או מה בין ‘בחורף’ לבין “עצבים” ההקבלה בין הסיום של הרומאן הראשון של ברנר, ‘בחורף’, לבין סיומו של הסיפור הארץ-ישראלי השני שכתב, “עצבים”, בולטת. בשני המיקרים הסיפור נקטע לנוכח מצב של ללא-מוצא כשהחידלון האישי הצפוי של הדמות הראשית הוא יותר מרמז. אבל בשתי היצירות החיוניות הקיומית של הדמות הראשית היא כזו שיש בה כסיס ליצירות הבאות של ברנר, בהן הדמויות הראשיות הבאות ממשיכות מן הנקודות בהן הפסיקו קודמותיהן. ולאור זאת אין לשכוח ש“עצבים” הוא המשכו המאוחר של ‘בחורף’. אכן, יש בו מה שעדיין לא היה ב‘בחורף’ — הדחף הציוני הקיומי כתחליף אישי (וחברתי) לאמונה הדתית, ש‘בחורף’ מתאר את הדרך שבה היא הולכת ואובדת מן הפרט. ואחר-כך, ‘מכאן ומכאן’ ו‘שכול וכישלון’ ממשיכים ומפתחים את הדיון הרעיוני שהוחל ב“עצבים”.

את אופיו ההגותי של הסיפור הברנרי הידגשתי מאוד במאמר זה. מן-הראוי לסיים בהערה שנוגעת בסגנון, וגם היא הערת-השוואה בין ‘בחורף’ ובין “עצבים”. הפאתוס בלשונו של ברנר היה תמיד. כל מי שדיבר על הריאליזם האפרורי בלשונו של ברנר התכחש לפאתוס, טעה והיטעה. גם מקורו של הפאתוס (כמשמעותו הגניאלוגית) אחד הוא וקבוע בסיפורי ברנר. אבל מבחינה סמאנטית, אוצר המילים (הפאראדיגמה) המשקף את הפאתוס משתנה, כשם שמשנתנה ההסמלה שנושא הפאתוס. ב‘בחורף’ הפאתוס קשור בפאראדיגמה של ביטויי-חידלון. ב“עצבים” הוא קשור בנוף. וליתר דיוק — הנוף כמשקף חיים, ויטאליות. השינוי הסיגנוני מראה שב“עצבים” ברנר מצא את “הצומת של סיפוריו”: הצומת שבו נפגשים הרגישות והדחף הריגשי בלבוש ההכרחי האכזיסטנציאליסטי עם המציאות הארץ-ישראלית בלבוש ההכרחי הציוני. זה שלא היה עדיין ב‘בחורף’ קיים מ“עצבים” ואילך.

הערות

1. ועיין בספרו של רן סיגד: ‘אכזיסטנציאליזם’, מוסד ביאליק, ירושלים, תשל”ה.
2. וראה מאמרי “לנוכח הדממה (על ‘שכול וכשלוך’ לי.ח. ברנר)”, “עכשיר” 39-40, עמ’ 218-204.
3. וראה יצחק בקון, ‘בשנה ראשונה’, ת”א, פפירוס, תשמ”א.
4. כל הציטוטים מן הסיפור לקוחים מתוך ‘כל כתבי י.ח. ברנר’, כרך ראשון, דביר והקיבוץ המאוחד, תשכ”ד.
5. י. בקון, ‘בשנה הראשונה’, עמ’ 135-93.
6. “על בעיות סיגנונו האמנותי של ברנר בסיפוריו”, ‘גזית’ י”ט, חוב’ ט”י-י”ב, עמ’ 54-50.

גנסיין: אופציה זנוחה מראש*

אמנון נבות

א. דיפרנציאליות מדומות

פעמים אחדות היבעתי דעה, בין בכתב ובין בעל-פה, שהדיפרנציאליות הממשיות והנוסחים הערכיים בסיפורת העברית בת-זמננו אינם תולדה של מתח בין-דורי, והם אינם מצויים בדיכוטומיות שבין דור הפלמ"ח ודור-המדינה (למשל), כמין תולדת תיזה ואנטיתיזה. יותר מכך, טענתי כי בעצם הדיפרנציאליות הללו הן כיום מדומות, ובחמש-עשרה השנים האחרונות יש לתת את הדעת לתהליך של האחדה תימאטית, נושאת, ואף האחדת השימוש הציני כמה שקרוי 'מסמנים ספרותיים'. במילים ברורות — האופציות הממשיות, לא אלו המדומות, העומדות בפני מספר מצפוני, המבקש ליצור מיחבר ממשי עם פואטיקות ותרשימי-זרימה לשוניים-ערכיים, שהם תולדה של מתח קיומי וספרותי ממשי, לא מדומה או מדומיין — מצויות בניסיון מיחבר עם השגרות הערכיות ועם הנוסחים האופציונליים של אבותיה המייסדים של הסיפורת העברית החדשה. לעומת-זאת, הסינתיות בנות-זמננו, הנהוגות אצלנו למעשה, כבר נהפכו כעת להיות סינתטיות.

האופציות המרכזיות: ברנר, גנסיין, עגנון וברדיצ'בסקי. ייחודם של הנוסחים הללו (או בדרך שבכוונתי להציג אותם — תרשימי-זרימה לשוניים-פואטיים) אינו מצוי אפרורי במיחבר עם נוסחים מרכז-אירופיים ומערב-אירופיים אופייניים — אלא שהנוסחים המרכז-אירופיים בני-הזמן קילקלו בהם כהוגן, וזאת אם ניתן ליבנו לכיוון הנאטוראליסטי המובהק שמאפיין חלקים רבים מכתבי גנסיין, חלקים שאינם אלא גרסיה בהשוואה לנוסח המרכזי שלו, אשר יוגדר בשלב זה כנוסח הנע בין אימפרסיוניזם לזרם-תודעה מוקדם, וזאת כמה עשרות שנים בטרם חדר זרם-התודעה לתודעתם של מספרים אירופיים ידועים. במילים ברורות: ניסיון המיחבר המעניין, שאחראי לו כראש-וראשונה קורצויל, בין נוסחים מרכז-אירופיים לבין נוסחיה השונים של הסיפורת העברית החדשה הוא במפורש עיוות פרצפטואלי של גדול מבקרי הספרות העברית. עצם תפישתה של הסיפורת העברית החדשה כוויניטה, או הפלגה של נוסחים מוכרים וספרויות ידועות — בלא לתת משקל נכון ואופטימלי להתרחשות לשונית ייחודית, תהליך סירקולאציה של לשון שהיתה עד אמצע או סוף המאה שעברה דוממת, למשל: עגנון כתולדה או כהפלגה של סיפורת אוטור-הונגארית (קאפקא, ברונג שולץ, מוסיל, ברוך, בצד תומאס מאן), בוודאי שעושה עוול לתבנית העגנונית המתחכמת, המנוכרת, המצטיינת כקו גלוי וסמוי לסירוגין של הזרה ולאבירינטאציה קיומית: בדידי לשון תואמי בדידי התרחשות, שהכלבתם והרכבתם שלא על פי "סדר ריאלי" אלא על-פי סדר קוסמי מסוג אחר, היא במפורש ובמוצהר סוג של קריאת-תגר קיומית דתית, שלא לדבר על גרסיות לכיוון מינימאליזם קונצפטואלי ('ספר-המעשים'), שאינו אלא השלדה מדעת של אירודיציה קיומית מתורגמת לאירודיציה לשונית. מיחבר של סיפורת עכשווית עם עגנון (או עם ברנר, או עם ברדיצ'בסקי, או עם גנסיין) על כסיס של מודרניזם מכון, אותו חזינו בעינינו ממש, בשנות השישים, לא יכול היה להתקיים, אלא לטווח זמן קצר, כדי מציאת

* קטעים מתוך ספר מסות ביקורתיות על אבותיה המייסדים של הסיפורת העברית החדשה ההולך ונכתב בימים אלה. הפרק להלן מרכז קטעים מתוך המבוא, ומתוך פרקים העוסקים בגנסיין ובעגנון. תנועת-המטוטלת האופיינית, היוצרת מגע תוך כדי ההתייחסות עם סיפורת בת-זמננו, אינה מיקרית, אלא מכוונת.

קו זינוק ספרותי "נכון". במילים ברורות: אין לדבר על מיחבר ממשי של סיפורת דור-המדינה עם תכנים, תצורות ושיגרות סיפור של האבות המייסדים; ככלות הכול, ניסיון חכירה עם פואטיקה, בין העגנונית בין אחרת, צריך להיות מודע היטב לעומקה, רוחבה ואורכה של אותה אופציה; תפישת הסיפור העגנוני כמערך או כהצבר אנקדוטי קונטראפונקטי, שימוש עראי ומבודד באלגוריה העגנונית בלא דגש נכון על מקורותיו האידיאיים, הגנוים של סוג הסיפור הזה (כגון האגדה התלמודית, הטכסטיים הרבניים והמישנאיים, הנוגדים זה את זה בהתאמה), תמוין כאן כניסיון עקר, אם לא ציני ומכיש, של נטילת הקצפת המדומה מעל עוגה ספרותית קיימת כדי להיכנות מפירותיה המידיים בלא תשלום ממשי של מחיר ערכי — מחיר התמודדות סמויה וגלויה כעם תוכני עומק.

מה שברצוני לומר הוא, שהעובדה שהפואטיקה העגנונית קיבלה בזמן מן הזמנים דומינאנטה מסוימת, וללא ספק מדומה, בעוד שבימינו אלה ממש נאחזים מספרים אלה ואחרים בדומינאנטה של ברנר, בכחינת "כיסוי דם" מלאכותי לא פחות לריאליזם פסיכולוגיסטי אמריקאי, ובה כשעה הנוסח של גנסין כמעט אינו נחשב או כמעט שאינו קיים בתודעה ספרותית חיה ופעילה מכלל ה"תודעות הספרותיות" הפועלות בימינו-אלה — אינה ראייה ממשית ואיננה מצביעה מראש על כישלון תוואי-זרימה ספרותי זה (נניח, גנסין) בהשוואה לתוואי אחר (נניח, עגנון), בעוד שאיזה אינקובציה חשאית יוצרת פה ושם מיחבר עם ערכות (נניח) ברדיצ'בסקאיות מובהקות, אלא שכל ארבע האופציות הערכיות הללו מעולם לא הובאו בחשבון-דברים ספרותי ממשי וערכי. לפנינו לכל היותר אפליקאציה ואחיה בשם מפורש — כולם נשבעים בזקנו של הנביא העגנוני, הברדיצ'בסקאי, וכו' — ומתייחסים לזקנו בלבד. אין צורך לומר, שאין התייחסות ממשית או קבלת עול פואטי של אחד המנויים כאן. ההימנעות מכל ויכוח רעיוני ופואטי אמיתי עם הנסחים הנ"ל לא החלה, כמובן, בימי של דור-המדינה או דור-הפלמ"ח, ושיאה הערכי של הבריחה מכל נקיטת עמדה ממשית אינו מצוי בימינו אלה ממש — בינתיים נראה בעליל, כי ה"מעורבות" של הסופר בן-זמננו בקיים ובעראי, אינה אלא סוג מובהק של בריחה פואטית אל מחסה בטוח של כרוניקה עיתונאית מובהקת. כמיסגרת הדין על דיפרנציאציות מדומות, כדאי שניתן את ליבנו לעוד היבט אחד — ה"האחדה הנושאית" המאפיינת את קוורום האבות-המייסדים של הסיפורת העברית החדשה (למעט, אולי, עגנון) — תימת ה"צעיר הבודד", השרוי כנתק קיומי מעברו וללא עתיד נראה לעין, והמנסה לבחון שברי אופציות קיימות או מדומיינות — ממשיות ואידיאיות, ו/או למצוא מיחבר נכון בין זה לבין זה — כל אשר מאפיין חטיבות ממשיות מספרותם של ברנר, ברדיצ'בסקי וגנסין, בחריגה ערכית אחת — עגנון, שנתן דסקריפציה טוטאלית לדור השרוי במשבר קונצפטואלי, מתוך החלת קונטקסט רחב, רב-דורי, על מערכת זו. ההאחדה הנושאית אינה מפחיתה כהוא-זה מן הדיפרנציאציות הערכיות שבנוסחים, ובעובדת קיומן של ארבע אופציות-נוסח מרכזיות, אשר בשלב זה, ומתוך התכוננות סינאופטית במאגר המצטבר מאז היות ברנר, גנסין, ברדיצ'בסקי ועגנון, — הרי הן אופציות מבוזבזות.

באשר ניתן את ליבנו לאחת ההפלגות בנות-זמננו ל"צעיר הבודד" בדרך שהתיימה באה לידי ביטוי עכשווי בכמה רומאנים מקומיים, מה שממוין גם עכשיו כניסיון מפורבק, מה שימוין כדפורמאציה של התימה, אינו אלא חוסר כל מיחבר עם התשתיות הקיימות, וגם זה מסמן. ואולם, צריך לקבוע באופן קאטיגורי שאין האלה של הנסחים הללו, כלומר אסור שיתהווה מצב בו בחינת ראה וקדש ספרותי בפועל ממש הוא שצריך לתפוש את מקומה של בדיקה ערכית (אמנם יש נוחות יחסית שבהקדשת הנוסחים הללו, איש לא טורח לקרוא ולנקוט עמדה ממשית, או לבדוק את הנוסחים הללו בדיקה ביקורתית מפורטת) — ויש צורך בבדיקה ביקורתית מקפת ומחדשת של הנוסחים הללו, כחלק מדיון ממשי ועקרוני במצאי כולו. חלק מ'חוקי המישחק' הפנים-מחקריים — אבל גם הפנים-ספרותיים — הקיימים כעת אינו כולל בתוכו ניסיון ביקורתי לבדוק את הנוסחים הללו לעומקם, כניסיון ומתוך נקודת-תצפית של ביקורת עכשווית, וכחלק מנקיטת העמדה של ביקורת העוקבת אחרי סיפורת השרויה במבוי סתום: הרי זו החמצה של הזדמנות אחר הזדמנות לבדוק את הדיפרנציאציות השונות שבתוך הנוסחים, להגדיר אותן הגדרות ערכיות מובהקות — כל הניסיון הנחוץ הזה כמעט ואינו קיים. אין לנקוט טוטאליות, ולהגדיר את הטכסטים הנאטוראליסטיים של גנסין ברמה זהה למרכז הפואטי שלו ('בטרם', 'הצידה', 'אצל' ו'בינתיים') ואת מרכזו הפואטי כמיחבר עם שירתו המהולה והמדולדלת; תיג ביקורתי בטל-כשישים של 'אימפרסיוניזם', או 'אימפרסיה של המתואר' כהגדרה מקפת של הטכסט הגנסיני האופייני, חוסר כל התוויה ביקורתית

לטכסטים של עגנון, קבלת ה"יצירה השלמה" של ברדיצ'בסקי ללא נחיתת משקל נכון ל'ספרות' שבה, ואי-ראיית הפן המחקרי שבכתבי ברדיצ'בסקי כחריגה טראגית, קאטאסטרופה אנטי-ספרותית הצריכה הכאה על חטא — העמדת 'סיני וגריזים' כהמשכו ה"מהותי" והערכי של הטכסט הספרותי הקוהרנטי של ברדיצ'בסקי. שוב, אין עליי כמבקר ספרות לקבל ולקדש טכסט שאינו ספרותי מובהק כחלק מיצירה כוללת, הקרויה "תרבות" — את המלחמה הכוללת של ה"תרבות" יעשו אחרים. אכן כל מילה לא-ספרותית שכתב ברדיצ'בסקי אינה אלא טראגדיה ספרותית ודפורמאציה תרבותית.

כדומה ייאמר בהקשרו של הנוסח הגנסיני: מתוכננת כאן בדיקה מסוימת של הטכסט הגנסיני, מתוך מתן תשומת-לב ראויה ל"אי התערות" בקיים הספרותי ובקואורדינאטות הממשיות של ה"מגרש הספרותי" — בהשוואה ל"התערות" מסויימת, של הנוסח העגנוני ו/או הכרנרי, בסיפורת העכשווית קיימת. האם 'משפט-מפתח' זה נכון? האם התערותם של (עגנון, ברדיצ'בסקי) בתוך חומרי המילוי הספרותיים של (נניח) עמוס עוז וא"ב יהושע יכולה להיות נידונית באופן ערכי? שאלת ערכו ושאלת חיבת התהודה האפשרית של הנוסח הגנסיני דווקא, מתן דגש למסומני הערכיים שלו, איצבוט של הספציפיקאציות שלו בהשוואה לנוסחים אפשריים אחרים, ואפילו דגש על ייחודו של הנוסח (שהפך להיות דגש על עראיותו או מיקריותו) כל אלה אינם אלא התוויות בחלל ריק פואטי ותימאטי; הנוסח הזה כמתארה של 'הוויית מעבר' בין המודוס הדתי הנוטש לבין מודוס 'משכילי וזעיר-בורגני אירופאי' בחצי הירקמותו, אינו רלוואנטי, אפילו ייאמר שמערכים מעין אלה הם עניין של יוס-יוס בעכשיו ובעראי, וכשהדילמה זהה בכמה מקווי-קונטור שלה גם אז וגם היום; אלא שעצם ההתייחסות לנוסח-יאב אלה כפאראמטר אפשרי לאמידת גובה, רוחב ועומק של סיפורת עכשווית, מופרכת, הואיל והפאראמטר הזה לא אומץ מעולם, כפי שלא נזנת מעולם. אותן גיחות-עראי מצד מספרי 'דור-המדינה', ונטילת שיגרות קונצפטואליות אחדות, אינן נחשבות ואסור להן שתיחשבנה כמיבחן נכון ו/או כמיקרה מיבחן ערכי לאימוץ תבניות מרכזיות — הואיל וה"שימושים הספרותיים" והכוונות הספרותיות של מספרים שלאחר עידן ה"אבות המייסדים" שונים לחלוטין מאלו של האבות המייסדים עצמם, וזאת עוד כטרם ניתן את ליבנו לפער איכותי יחיד במינו.

קו שאינו עראי ושאינו מיקרי נמשך בכל-זאת מן התשתיות הספרותיות, שיצרו האבות המייסדים, אל "המימושים הספרותיים" של הדור הזה, כמין אחדות-גורל משותפת שתצביע באופן נחרץ על מופרכותו של הנתק: כשל המעבר מנובלה לרומאן (למשל) הוא אחד המאפיינים הראשיים של היקף העיגול הספרותי כולו. המעבר הבעייתי מן הנובלה ל'רומאן הקצר' או מה שמוגדר כ'רומאן קצר' אצל ברדיצ'בסקי; מה שנודע בפראקסיס ביקורתי ידוע כ'כשל הרומאן' — אינו אלא מערך-כעיות תשתיתי המשווין כולו למערכת-האפיונים של הלשון העברית. החריגה וההתרחכות העראית אל קווי-המיתאר של הרומאן בלא נחיתת דגש נכון וערכי ליכולת ולתכולה של הלשון; מיבחן הנובלה וניסיון החריגה הקל ממנה אצל גנסין ('בינתיים'): בעיית המעמס הלשוני מחד גיסא והריק הלשוני מאידך גיסא, מה שאיים ליהפך-ולהיות למיגבלה מרכזית בסיפורת-גנסין והפך להיות יתרון — דווקא בשל דגש יתיר על פער-לשון וחללים קיימים בה, ואיתור וטיפול מובהק בשיכבה הזאת — מה שהפך מיגבלה אויביקטיבית מסוימת בקונטכסט הגנסיני לייתרון — ובאמצעות דחיית הפיתרונות השגורים והשגורים פחות, החל בנוסח מנדלי וכלה בנוסחים וכשיככות-לשון מתועדות כראוי ומצויות כמאגר רדום. ובאותו עניין — אין להיחפז ולהסיק מסקנה קלה ונמהרת בבחינת הדגש שאצל מספרי 'דור המדינה', וכי מורגש מהפך מ'לשון מתארת' ל'הווייה מתוארת' — משפט-מפתח המקנה כמות-אשראי רבה מדי למספרי 'מרכז המגרש' היום, בבחינת דיפרנציאציה מודעת לעצמה בתוך הסיפורת שלהם בין זה לבין זה. וכיסודו של קו אשראי שיקרי מסוג זה קיימת ההנחה המיוסדת מראש, כי ספרותם של מספרי 'דור המדינה' מודעת לעצמה, ומחפשת את מגרירה התימאטיים ואת מרחב-המחיה הממשי שלה בקונטכסט של 'סיפורת עברית' ולא בקונטכסט שונה במקצת, למשל של — סיפורת ריאליסטית אמריקאית, מעין ג'ון אפדייק כפאראדיגמה של ספרות זו. כלומר, הגדרת התשתית, בה יובהר מראש קיומה של איזו שהיא מחוייבות ערכית לסיפורת עברית, לזרימה בין-דורית ולוויכוח פנים-ערכי בתוכה, אינה אלא חלום באספמיא.

ב. נקודת-חיבור אפשרית

הגנוסי, המאגר המצטבר של הסיפורת העברית על חלקיה המדולדלים ועל חלקיה הערכיים יותר אינו

מצביע על איזו שהיא נקודת-מיחבר קיימת עם מערכים גנסיניים מובהקים¹, אפילו ב"על פני שטח" פחות ערכיים; ואין צורך לומר, שלא קיים מיחבר כלשהו באיזו שהיא שיכבת עומק. אם כי, וזאת יובהר כבר מלכתחילה, תואי הכשל האפשרי של הנוסח והפואטיקה הגנסינית מהווה מיגבלה שאין לדעת את מימדיה, הואיל והנוסח לא נבדק מעולם, כאמור, לא אומץ ולא נעשה חלק מטווח-אפשרויות קיים. אלא שהגדרה ממשית של הפואטיקה הגנסינית היא במידה רבה הגדרתו של נוסח לשוני, שהוא בראש-ובראשונה אופציה לשונית, כולל המעבר, הידוע מביקורת גנסיין כמעבר מאימפרסיוניזם שהוא פרנט מסוים אל לשון זרם-תודעה ועד נאטוראליזם עמוס. דווקא מתוך מתן תשומת לב ודגש ביקורתי נכון גם להיבטים הנאטוראליסטיים ביצירת גנסיין צריך לחזור ולדגש את ההתגרות הנובליסטית; וכשל כל ניסיון התרחכות ועירוני תימות מרכזיות ותימות-מישנה לכדי היקף רומאניסטי — אלא, לכל היותר, מדובר כאן בתכנית רב-שיכבתית — זאת אם עושים משהו נועז ומבודדים את חטיבת הסיפורת המרכזית של גנסיין ('אצל', 'בטרם', 'הצדה', 'בינתיים') כחטיבת-סיפורת אחת, הפועלת במימדים של עומק ולא של אורך קווי או ליניארי — משמע כחטיבת סיפורים אחת בעלת מערך קישורים תימי וסטרוקטוראלי ולשוני אֶחָד ומובהק, כמערכת סיפורת רב-שיכבתית (היינו, קווי עומק במקום קווי אורך ליניאריים שגורים). מיחבר של כמה נובלות, או תבניות נובליסטיות לכדי יצירה ספרותית אחודה, דומה מבחינה נושאת וזהות הטיפול הלשוני, והנפרד גם ככל השוואה עם חלקים אחרים ביצירת גנסיין. במילים ברורות — על-מנת לתפוש ולהקיף את מלוא הצבר המשמעותי וההישג של הסיפורת הגנסינית ומתוך מתן דגש לזו המרכזית — יש לתפוש את מערך-הנובלות המרכזי שלו כחטיבת סיפורת עצמאית, בעלת קישורים תימאטיים ולשוניים. לדברים הללו חיזוקים מחיזוקים שונים. המרכזי שבהם, מצוי במסתו של ע. צמח "כדרך לחורש מצל" ("עכשיו" 3/4) לאמור:

"הוא הדין בתיאורים האימפרסיוניסטיים ליריים. יכול הסיפור הקצר להיות ניוון מיסוד לירי, אבל מערכת תיאורי נוף ופירוטי חוויות אינה מעמידה עדיין סיפור שלם (...) התלכודת, זו שמתלכדים המוטיבים סביב תימה אחת (ובהמשך: 'אשכולות תימיים') אינה רראמאטית (קרי: מחוייכות למרכז דראמאטי אחד בכל מחיר), אלא אקומולאטיבית שקטה. קצב התפתחותם איטי קמעה ואינו מוליך תמיד, וכחוק בלי-עבור, במישרין נהיינו. יש כאן חיזוק לעקרונות-היסוד של הפואטיקה הגנסינית — לא קו ליניארי, אלא קו רוחבי, או כלשון בעל "כדרך לחורש מצל": "תימה אחת, ושתי אגודות מוטיביים המסתעפות ממנה".]

הקו הליניארי השגור של העלילה, המיסגור המובהק של זמן והתרחשות, או קונפליקט בסיסי, דברים שהם ממאפייני הנובלה כנובלה, אינם הצד המודגש בפואטיקה הייחודית של גנסיין. — ההסתעפות של כיוון הדברים היא רוחבית, ובמימדי הרוחב והעומק ניכרים האיכויות שלה, וגם באטומים של הלשון (ראה לעיל ולהלן). הניסיון הנכון, במיקרה שלפנינו, הוא למצוא את מיסגרות האורך של ארבע הנובלות המרכזיות ולהציג אותן לא כנקודות-עראי כרצף ביוגרפי או היסטורי ספרותי, אלא כחטיבת סיפורת שלמה, כה חוברים הדגשים מן הנובלה הבודדת שכרצף אל הרב-מערכת. לאחר תום כל הדיפרנציאציות באשר הן, ולמרות קיומן, אין ספק שמדובר כמערכת נורמאטיבית ספרותית אחת. עקרון ההפרדה שצריך לחול כאן הוא כידוד חטיבת הסיפורת האימפרסיוניסטית זרם-תודעתית מכלל החטיבות המדוללות של שירה צולעת, סיפורת נאטוראליסטית מתארת ('כבית סבא', 'ובגנים'), אותו מוקד נאטוראליסטי בצירוף אטריבוטים תיאוריים "עולם הטבע", כשתי מערכות שלא יצרו בסיפורת של גנסיין מיחבר ממש². האיכויות הספרותיות הן שצריכות ליצור את הדגם הלשוני והספרותי: גאוניותה של כלל יצירת גנסיין, בין בכוח ובין בפועל, היינו בין שיצאה מן הכוח אל הפועל בין שלא יצאה מצפה לכחינה נוספת: הטיפול בכלל יצירתו של גנסיין יתאפשר לו לחכות. הניסיון העכשווי לעשות צדק עם כלל היצירה הזאת עלול להיתפש כמופרך ובראש-וראשונה כלא-רלוואנטי, כל עוד אין מדובר אלא באופציה זנוחה בקונטקסט הכולל. במילים אחרות — זו שאלת ההתערות של הנוסח, או מציאת מוצא חדש לסיפורת זו באמצעות פתיחת קווי זרימה והתערות סתומים, כידוד ההקשרים והמערכות המנתקות. כדאי לדגש את נקודות-החיבור האפשריות בין העראי והקיים עכשיו לבין הקיים והעראי בעולמו של גנסיין (חוויות מעבר, נקודת-אמצע שבין חילון ורחיות, אירוטיזם גלוי וסמוי; הווייה בורגנית משכילה ומשכילה-למחצה; דיפוסיה בין מערכות קיום — הבורגנות נושקת לאינטלקטואליזם, וכיוצא בזה מאפיינים וקווי-קונטור זהים או

דומים). הטווח הנושאי הרחב והמצומצם של הנובלה הגנסינית אינו חורג מכלל העיסוקים הממשיים והמדומים של הספרות, אז והיום. אלא שההיתפשות למיחבר שיטחי מסוג זה ו/או הדגשת הצד ה'נושאי' הדומה, תפישות שעלו לא מכבר בהקשר הגנסיני והדגשת הזרימה האורכית או תיעול מכוון של התימות ומערכי-עלילה לכיוון של זרימה אורכית ושאר ניסיונות מיחבר מסוג זה נדרונו ויידונו לכישלון. הדומינאנטי באמת בהקשר הגנסיני הוא קידוח עומק תודעתי, שאינו רק פרט נוסף בתמונה הכוללת, הכלל-ספרותית, הנסבה ומתייחסת לתימת-יסוד אחת — ה"צעיר הבודד".

הניסיון למצוא ייחוד דווקא במערכים העלילתיים, או הדגשת צד הפאבולה כנובלה הגנסינית, וכל אופציה המקנה לפאבולה הגנסינית ייחוד, צריכים הוכחה במה חורג גנסיני מה'מרכז התימאטי' השגור של זמנו. לא ירחק ממני לומר שבמרכז של סיפורת ה"אבות המייסדים" מצויה כרוניקה המשרתת מרכז תימאטי יחיד: ההאחדה הנושאת הזאת מצביעה להערכת על דגש נושאי פחות בהשוואה להיבטים אחרים של היצירה האמנותית-ספרותית בת-הזמן, ואין צורך לומר, ההישגים הממשיים שלה: חל כאן בילבול, ואין צורך לומר עיוות, בתפישת הספרות כולה, בהשוואה לספרויות אחרות, המתבססות דווקא על ההקשר הרומאניסטי, וממילא אז הדגש העלילתי הוא הדגש הנכון, דברים שאין לומר בהקשרה של ספרות המתבססת רובה ככולה על מערכת נובליסטית ועל הלשון; ממילא, אינטרפרטאציה לא-נכונה יוצרת אטמוספירה שיקרית לגבי המשך הדרך. הוויכוח אינו מצוי אך-ורק במקוד הנובליסטי או הרומאניסטי; דהיינו הדיפרנציאציה הממשית היא בין ספרות המתבססת מעיקרה על הרומאן, כמיקרה מיבחר וכסטרוקטורה עיקרית שלה, לבין ספרות המתבססת על הנובלה כסטרוקטורה עיקרית; ולעומק הענייני — דיפרנציאציה בין ספרות המתבססת על הפאבולה והעלילה לבין ספרות המתבססת על תימה ראשית אחת ועל הלשון ככלי-מבע עיקרי ומודע לעצמו.

לא ירחק ממני לומר, כי מרכז של סיפורת ה"אבות המייסדים", למעט עגנון, היא כרוניקה שמרכזת משרת תימה יחידה או כמעט יחידה: ההאחדה הנושאת הזאת מצביעה על דגש נושאי ופאבולי באורח מצומצם יותר, בהשוואה להיבטים אחרים של היצירה האמנותית-ספרותית, דגשים כגון מערכות לשון, הסלקציה של הלשון, נקודות-תצפית של מספר, וכיוצא בזה. רק אם לא נתעלם מן התימה המאחדת (גם את סיפורת ה"אבות המייסדים" וגם את יצירת גנסיני ככריד בתוך מאגר זה) — תתאפשר המסקנה, כלומר שלא ההיבט הפאבולי או קן-העלילה הליניארי הוא הדומינאנטה הנכונה והערכית; גם כ'מיקרה גנסיני' כפרט מתוך ספרות שלמה וגם 'מיקרה גנסיני' כענייני כדול לעצמו ובעל ייחודים ומסמנים שאין למדוד אותם בהקשרים מופרכים כגון אלה.

ההדגשים הרוחביים, מערכת ההסתעפויות של הלאכירינט הלשוני, הקונטכסט הלשוני כתוכו פעל גנסיני ובהקשרו מצא את ייחודו; עקרונות הירקמותו של הנוסח הלשוני ובעצם האפשרויות, הפוטנציאל הלשוני על ממדיו הממשיים והרדומים — שכבות רדומות שאינן אלא מאגר פרצפוטואלי רדום (לשון מישנה, לשון רבנית, אגדה, תנ"ך וכו') ואיכות הפיתרון וסוג הפלאסטיות שנוצרה דווקא כתוצאה ממיאון עקרוני להתקיים מתוך המאגר הזה כלבד ונחיתת דגש למערכי-לשון אחרים, בעלי סוג מסוים של מעורבות, כל אלה הם החשובים ואחת ההפלטות האפשריות של הענייני היא — לשון המשרתת טוב יותר היבטים אירוניים או גרוטסקיים המובלעים בטכס הגנסיני. נשאלת, איפוא, השאלה האם ההקשר האירוני והגרוטסקי גרם לסוג-סלקציה זה, ולא לסוג-סלקציה אחר. חתך בתכולת הלשון יוכיח מירקמים מתוך לשונות כגון יידיש, רוסית, גרמנית, צרפתית וכו'. כד כבר אפשר שהמטרה היא יצירה נוסח זרם-תודעה או מעין זרם-תודעה מעורב (או איזה שהוא פרנט דומה) כמאפיין דרך חשיבה ותודעה של בורגנות יהודית משכילה, הנתונה בתוך בין עבר דתי ותהליך של התמשכלות.

אלה הם ההיבטים הצריכים דיון ולא "הכאה מחודשת כחשבו" של כלל היצירה הגנסינית, על מערכיה הפחות ערכיים או מוערכים; לא היצג מחודש של הנובלה הגנסינית האופיינית כבעלת דומינאנטיות פאבולית ו/או גרוטסקיות מובהקות ו/או מציאת אקוויוואלנטים כרוכים בין גנסיני האיש לבין ספרותו והדגשה מחודשת של ה'קונטכסט הביוגראפי' כשלב נוסף בדרך לביסוסו של גנסיני כיצור משמעותי בספרותנו. — הואיל ולא הדגשים אלה יצמצמו את פער הניכור בין הנובלה הגנסינית לבין מצב ממשי או מדומיין בו היא מתערית אל תוך הסיפורת בת-זמננו ואין בהיבטיה הכלליים של ביוגראפיות גנסיני איזה שהוא ייחוד הרה-משמעות בהשוואה למספרים אחרים בני-זמנו, אין צורך לומר שאין ניפלות כמה שקרוי

'ביוגראפיה ליטראטיה'. המעמס היחידי עימו שורה הנובלה הגנסינית ועימו צריך מבקר ספרותי לשרות הוא, כמוכן, הלשון ומשמעותה של ההפלגה הלשונית בקונטקסט. ובאשר לשאלת התערותו של הנוסח הגנסיני — ממילא כמצב ספרותנו, זה הנכון לשנת 1984, הסיכוי לכיורר מחודש או לעירוידם מחודש, בין שזה דם-תמצית גנסיני בין אחר, יהיה נדון כמפורך — כך או אחרת הדגשים הממשיים של ספרותנו היום אינם אלא מתכונת של ריאליזם אמריקאי בתוספת כמה אפליקאציות חשודות — שרידי ערבסקות הלקוחות באמת מתוך סיפורת האבות-המייסדים לצורך קישוט. שרידים עלובים אלה, המתיימרים להוסיף ולקיים את 'המיחבר' — אם באמצעות איזכור גלוי וגס של כמה מוטיבים מעין אלה³ ואם באמצעות דרכי-מיחבר אחרים, אינם אלא תשלום מס ספרותי מינימאלי הכרחי, או באים מתוך ניסיון ציני וקר להרוויח 'תיבת תהודה' נוספת.

אם כן, הדגש המשמעותי של ביקורת הספרות העברית, המנסה ליצור איכשהו מיחבר עם מערכי עומק (אף כי מעבר לגבה של הספרות הנכתבת עכשיו כמין יריד-הבלים), צריך להתמקד בניסיון לפצח את הקוד הלשוני, את סוג האניגמה הזה, מתוך ניסיון לאמוד את טווח-ההשלכות הממשי וההישג שלה. מתוך ניסיון להצביע על הרווח הקיים בעומק ובמערכות רב-שיכבתיות; להצביע על קידוח העומק שיוצר המספר מן ראשית המאה בתודעתו של הגיבור וההצטברות הלשונית כהשלכה של אישיות-גיבור ייחודית ולא כניסיון פסיכואנליזה מעוכל ולעוס היטב שהוא בבחינת העלאת גירה ספרותית בתימינו; שאלות-היסוד של הנובלה הגנסינית מהוות חלק ממראה-פנים עקרוני של שיכבה ספרותית שלמה. האם הדגש המימלאי הוא על מסעו הממשי של אוריאל אפרת בדרך לחורש מצלי של בית אבא, או שאין זה אלא הדגש נוסף של פּרָפֶטואום מופֶלָה מעגלי, עוד השלכה של נוף הנפש? לא גילויי קורקונטור נוסף, עוד איזה גילוי אמריקה מחקרי, אלא משקל המבע האמנותי הכולל ומערכת הייחודים שלו בקונטקסט ערכי, צריכים להיות ממרכז ענייננו.

ג. דגש לשוני חדש: המיצולול בלשון התודעה

מה שברור לגמרי הוא, שהאופציות השונות הידועות מתוך מאגר לשונות-הכתובים למיניהם, היו אפשריות לגבי גנסיין, ככל שאמורים הדברים במיכתן ביוגראפי בסיסי, כתלמיד ישיבה כנעורותו. וכעצם, קל לאחד את ארבעת מייסדיה של הספרות העברית החדשה, כבעלי אופציות לשוניות רבות, ודרכי מימוש מעטות — ככל שאמורים הדברים ב'שמישותה' של הלשון העברית כלשון מרכזית או ראשית. לא ניתן את ליבנו בשלב זה לדרכי המימוש של האופציות השונות הנ"ל. נזכיר רק, שעגנון הוא הסופר שמימש את הלשון למלוא טווחיה ומאגריה, בעוד שלייתר המספרים בקוררום היה טווח התיבה מצומצם יותר (גנסיין, ברנר וברדיצ'בסקי חדלו למעשה לכתוב כעשור הראשון והשני של המאה הזאת) — וממילא הדגש הוא על איזה שהוא קרא-מצע מובהק שבין האופציות העצומות הטמונות במאגרי הלשון לבין שמישותה כלשון-דיבור בתחילת המאה. לפטור את התוצאה הקיימת בסופרת זו כתולדה של חוסר-ברירה או כקרא-מצע בין מאגר ענק, אך רדום, לבין לשון-דיבור יהיה פיתרון קל ושקוף מדי. קשה להגדיר את הנחקר היחסי שבין מאגר-הלשון הידוע לבין הממשות הלשונית שנוצרה בכתבי ברנר, ברדיצ'בסקי וגנסיין כתולדה של חוסר-מוצא או אי-נקיטת עמדה; הטיעון המקובל דובר התיישנות הלשון הזאת טומן בתוכו, בעצם, חוסר-הערכה בסיסי ללשון הזאת כתולדה של החלטה אמנותית מודעת ומפורשת, ולא כמיגבלה. ברגע בו יובהר, ובאופן נחרץ, כי הלשון הנקוטה בידי שלושת המספרים הנ"ל (מטעמים של דיפרנציאציה איני מאזכר כאן את עגנון) מהווה עוד שיכבה ערכית, חלק מהיסטוריה ברורה ורלוואנטית של הספרות העברית החדשה, ושהישגיה האמנותיים הכוללים לא רק שהם מצויים בלשון ובאיכויות הפלאסטיות שיצרו בתוכה, אלא שההישגים הללו בעצם מצילים על כל טווח ההישג הממשי של הסיפורת שבאה בעיקבותיה, תתאפשר אולי רוויזיה מחודשת והערכה מחודשת של הלשון הברנרית, הגנסינית והברדיצ'בסקאית לא כאנאכרוניזם לשוני של תחילת המאה, אלא כאחד ההישגים העיקריים של ספרותנו. ושוב כדאי שלא לנקוט בלשון מוחלטת; הספציפיקאציות הלשוניות של גנסיין הן עניין מתפתח ומלאכת-האיזונים הדקה שבין האופציות השונות שעמדו לפניו — כל זה הגיע לידי ביטוי מובהק רק בארבע הנובלות המרכזיות. על-מנת לעמוד על היקף הבעיות, ניטול דיגום מתוך הפראגמנטים שסיפקו לנו עורכי "כל כתבי גנסיין" ביד רחבה: "הדוד לקח מן הפנכה קארטופל בשיריונו, ממקפת הקמח הצחורה אשר נראתה מתחת לשירון".

מה שמסומן כאן בכירור, הוא איכותה של החלטה אמנותית מוקדמת להימנע מכל מיחבר מודגש עם מקורות לשון תלמודיים ומשנאיים, ולטפל ברמה פלאסטית-מתארת מובהקת, ואולי אף להביא לידי מיצוי מסקני איזו שהיא הקצנה של הלשון שאינה יוצרת כל מיחבר עם מערכים קודמים ומאגרים ידועים. בטרם הגיעה לידי ביטוי מלאכת-איזונים מדוקדקת, קיבלה הלשון הזאת ממשות נאטוראליסטית (אם ניתן את ליבנו לשימושים בדייש): הביטויי החד-פעמי של המיצולול טרם הגיע לידי גיבוש מודע; הוויניאטות הגרוטסקיות-הומוריסטיות מהסוג האמור טרם קיבלו ביטוי בלשון. ובאותו עניין: מה שקיבל אחר כך מימדים דומים ללשון זרם-תודעה, הפואנטייליזם של הלשון והעירוב המובהק של לשונות, מה ששימש אחר כך כאחד המסמנים של הוויה מעורבת, סוג של אי טוהר ואי ניקיון הדעת, שבירת המבט, ריסוק המשפט ואונומטופיאה (כאחד מסממניו של המיצולול) אינו אלא פן-מתאר נוסף להצטברות הלשון עד כדי הפיכתה לזוקטור (קור-כוח) מרכזי בנובלה המתוארת; עד כדי מצב בו הופכת הלשון לכדי מומנט היוצר נתק משאר האלמנטים של הנובלה ומקבל דומינאנטה מרכזית, כנגד יתר המרכיבים שיאופיינו ללא ספק כרגרסיה.

על-מנת להדגים את הטעון: נחום חגזר, גיבורה נכה-הרוח של הנובלה 'הצידה', מממש בצלמו וכדמותו כל הקשר רגרסיבי שניתן להעלות על הדעת. תהליך האיפוס העצמי הזה אינו מותנה ב'סביבה עלילתית' כזו או אחרת, מה שקרוי 'מילייה' — אלא תהליך נימי המהווה חלק ממייבנה אישיות רגרסיבית — קוהרנטית וברורה. הוא מבטל את עברו הרחוק כעפרא דארעה, כשרימוז מסוים בטכסט מקשר אותו לדת (שוב, חלק מתכנית אופיינית ל'תימה' של גנסין בסיפורת המרכזית שלו), בין עברו הקרוב ובין ה'הווה' שלו בעיר קטנה, הווה שעיקרו חיבוט קבר סביב מערך יחסים אירוטי ההולך-ונעכר וסביב יצירה ספרותית שהוא עושה הכנות לכתוב ונשאר בתחומי ההכנות. את תקוותיו הוא תולה בעתיד מדומין הניבנה בעוצמה רבה ובאימוץ של כוחות-הנפש על בסיס של לא-כלום. עד כאן אין חריגה מן התימה. הווה אומר, שההתרחשות היחידה שאינה רגרסיבית היא בעצם מדומינת וגם עד כאן אין חריגה מן התימה ומן המאפיין אלא מהיבט אחד — כל זה נכתב בלשון שופעת מתארת, בעלת היבטים פלאסטיים מובהקים. למקרא ראשון: חוסר כל קוהרנציה בין מסמן ומסומן — לשון עמוסה ומיצולול רב תהודה לעומת התרחשות מדומה ורגרסיבית כמוחש. אם אכן, אסימטריה.

על-מנת להרחיב במקצת את העיסוק הקונקרטי בהיבט זה: נוסיף משהו מתוך הדיגרסיות המחקריות והביקורתיות שליוו את סיפורת גנסין. ג. שקד מנתח את ההיבטים הלשוניים בנוסח בעל מסמנים מובהקים של לשון זרם-תודעה שגנסין הקדימו בכמה עשרות שנים. מכל מקום, מוגדר המהפך הלשוני הפנימי (בקונטסט של שקד — בין 'שמואל בן שמואל' ו'אצל') כמעבר מהמשפט ההיפוטקטי שזו צורת האירגון השגורה בסיפורת נאטוראליסטית, לאירגון שזרני (פראטאקטי) השובר את רצף הזמן. הלשון היא רפלקטיבית, והמשמעות אינה מצטברת בקו ליניארי, אלא על הקורא "לדחות את ההבנה לשעה קלה עד שהתכנית כולה תובן כאחדות 'מרחבית' בין מרכיביה" (ג. שקד)⁴.

אין לי ויכוח עם גרשון שקד, הגם שהקונצפט שלו הוא כמעט ללא ספק השלכה של סיפורת זרם-תודעה אירופית קאנונית (וזה גם עמדתו הבסיסית של גבריאל מוקד לגבי 'אצל'); אין צורך לומר, שאין זהות בין מירקמיה של לשון אירופית לבין הלשון העברית והספיציפיקאציות שלה, ובספיציפיקאציות-הייתר כהקשר הנדון. גם ההגדרה הקאנונית ("זרם-תודעה") מצריכה בדיקה עקרונית; מכל מקום, התפישת ה'מרחבית' (והלא-ליניארית) מקובלת עלי כנכונה, אם כי כבלתי-מספקת בהקשרו הקונקרטי של גנסין: ואגב קוהרנציה ברורה, פלאסטית בין המסמן והמסומן (= לשון מתארת ומתוארת) היא-היא אחד מעקרונות הקומפוזיציה של הטכסט הגנסני, גם כאשר אין הוא דבק בכל אשר אינו מאורגן ביחס ישו, כבחינת I:1. ככסיפורת הנאטוראליסטית שלו ('שמואל בן שמואל').

אבל קיים טעון אופייני אחר, שהוא רעה-חולה בכיקורת גנסין: שקד טוען כי ההבדלים בין הדמות (אפריים, בנובלה 'אצל') ודמות המספר מיטשטש, כחלק מהגדרה אימפרסיוניסטית. זה ה'קיעבון האימפרסיוניסטי' כתפישת דרכי ההרכבה ואמנות הלשון הגנסינית הפך להיות רעה חולה, חלק מתפישת מעוותת במעין טכסט גדוש סינקדוכות, שיהסו האימנטי להוויה המתוארת אינו ברור ואינו מימילאי. לטוב — סוג של אימפרסיוניזם סחמי; למוטב אין לפנינו אלא דפורמאציה מילולית.

מה שחייב להיות מובהק, הוא שהאכספרסיה הלשונית יוצרת התאם מדויק ומדוקדק ומודע לעצמו עם

התימה (תימת הגיבור הראשי — "הצעיר הכודר") ומשרתת אותה באופן ספציפי, כהתאם לאותו מלל מתייפח, יכבני, של צירוף עצמי חיצוני לתחושת הכשל ומצב הרגסיה האמור. הלשון היא קומפוננט המתייחס לדמות (אם כי לא זהה לה ולא תמיד מזוהה איתה כמוכח מאליו), היינו אין זהות מפורשת בין הדמות ובין המספר בנובלה, אלא בכניית ההיגד הלשוני כרפלקציה, כהשלכה שאינה מתוך הדמות (ובנקודה זו מצוי הפער בין 'זרם התודעה' הקאנוני לבין סימון התודעה והתודעה המספרת אצל גנסיין). בניית המארג, ולא רק המארג הלשוני, אינה מתוך הדמות אלא מסביבתה הקרובה. קיימת קירבת תודעות, ואולם אין האחדת תודעות ואין טישטוש בין התודעות כתוצאה מ'טכניקה אימפרסיוניסטית'. אם כן, הלשון הממבראנית מיצלולית חופות ממהרת לכסות כמילים הרפתקה של לא-כלום של 'גיבור דורנר' עלוב, משכיל-אוטודידאקט, בקיטונה החשוך והרומזני של איזו נערה יהודיה בעיצומו של אובדן דרך. אם נפנה אל גיבורנו חגור, כבר לאחר כל המפלות, מכורסם עבר והווה ומכרסם בעתיד, ונכווד לנו התרחשות ממשית למראית עין ואולם לשונית למעשה:

אז נעשו פני הגור ממוזמים וזעים, והתחיל חש תדיר בראשו וכלבו ומדבר תכופות על איזו זוהמא מרקיבה ומחלת ספחת ובחילת נפש, והתחיל מבקר תדיר אצל חנה היליר ויושב אצלה וסוטר לה על חוטמה והיא משחקת, והוא משתקע בהרהורים, ויוצא, וחוזר הביתה, וגונח. לכאורה אין בדיגום הזה דרך תיאור חיצונית, אופיינית למדי בטכסטים המרכזיים של גנסיין. המעבר המובהק מקואורדינאטה מתארת להתרחשות לשונית הוא מעבר מצטבר באמצעות דרכי קישור לשוניות בין אירוע לאירוע (ו' החיבור). בקטע זה נתייג למעלה מעשרה ואריאנטים שונים, של התרחשות מתוארת. האינטנסיפיקציה — אינטנסיפיקציה לשונית. למעשה אין כאן כל התרחשות, אלא סוג של הלך-נפש, ובניגוד להעצמה הלשונית עיצומו של התיאור עוסק למראית-עין בהעצמה ויטאלית של דמות מרוקנת מכל ויטאליות, אפילו תודעית. נחום חגור הגיע לשלב המאריוניטי שלו, בשלב בו משתלט הלא-רצוני על הרצוני, מעין תנועתו של מי שכפאו שד, וכל תנועה מעצימה את התהליך. הפלגות דומות של לשון מתארת אימננטיה (בהיפוך!) לרגסיה הנפשית קיומית של הדמות אפשר לכינתיים, ב'הצידה' וב'אצל'.

אלא שלהעצמה הלשונית נוספת גם העצמה מיצלולית. כדאי לדגש בדיגום את האותיות הו' והס' ואת השימוש המצטבר בהן. להצטברות אפשר להוסיף קו מיצלול שני — אותיות הש' והצ'. כדאי לחזור ולהבהיר שני היבטים עקרוניים של הטכסט הגנסיני: הדיפרנציאציה בין הדמות לבין המספר, למרות קירבת התודעה; היבט שני, הוא קר-עלילה ליניארי מדומה: אפקט התנועה, אפילו התנועה החופזנית שכקטע הדיגום אינו אלא תנועה מדומה, שאינה מוליכה לשום מקום, ואינה נועדת להוליך למקום כלשהו. אם כן, אין לומר שהלשון או העיכוי הלשוני מתקיימים כהפלגה סתמית או כוויניטיה שתפקידה להפיק רווח גרוטסקי מידי — הלשון היא חלק מתצורת-מיתאר יסודית של ספרות זו — לפנינו בדיה קפדנית ומוקפדת של הליך לשוני המתפקד כקונטראפונקט, כהנגדה ערכית למצב של רגסיה קיומית. התאם מהופך בין ההפלגה הלשונית לבין הרגסיה הקיומית מהווה חלק מן הייחוד העקרוני של גנסיין במיסגרת הטיפול בתימה. התוצאה היא התאם מהופך או סוג של אחדות-ניגודים תואמת. תפישת ההיפעלות הלשונית, כמין הישג גדול לעצמו ומנותק מהקשרו למסומן, לשון שאינה יוצרת קוהרנציה עם התימה, ולחילופין, דיגוש העלילה על חשבון הלשון אינן אלא הטעיות אופטיות (ובמיקרה מסוים — סינאופטיות) מובהקות. יחסי-התנות אינם בין הלשון לעלילה, או לפאבולה, אלא בין הלשון והתימה התשתית של סיפורת גנסיין.

מכאן שיש לדחות כשתי ידיים תפישות ביקורתיות שגורות ומוטעות, כגון שאין הלשון אלא סרע-עודף אימפרסיוניסטי בבחינת היפוך או ריאקציה מזורה לוואקום הלשוני של תחילת המאה בספרות העברית. יש לחזק על דרך ההראיה והטיעון את ערכיותה של הלשון ואת האימפקט הייחודי שלה בהקשר הקונקרטי — ואף בהקשר הספרותי הכללי. אין הלשון הגנסינית בבחינת אפליקציה, בין שהיא בעלת איכות קישוטית ובין שהיא בעלת איכות שזרנית הפזורה במרחב הסיפור. ההצטברות, האקומולציה של הלשון והיבטים הפואנטיליסטיים והסינקרוטיים שלה אינם סביב הקשרים פזורים, כמין השלכה מכלי שני וביטוייה כתיאורי-נוף (הטעיה שגורה ביחס לנובלות כגון 'אצל' ו'הצידה'), אלא סביב מוקדים תימאטיים מובהקים — ושוב אזכיר כי התימה התשתית מתורגמת בהקשר לדמות הגיבור כמפתח תימי מובהק וכפאראמטר

ראשי (היינו, שהכול מתייחס אליו) ביצירה.

מה שיובהר כאן הוא שהמבע הממשי (מסע אודיסיאוס של אוריאל, מצב של תנועה מתמדת לקראת 'עתיד מבטיח' תוך כדי כירסומו של עבר והווה — נחום חגור) אינו מסע ממשי; גם במסעות האירוטיים, שאולי בהם המאפיין הממשי של ה'מסע' ביצירה הגנסינית (פרט מעניין: כל גיבורי גנסין מצויים כך או כך באחד בשלבי של מסע, בתכונה למסע, או אחרי מסע. למעשה, המסע היחיד הוא מסע של היגרעות אינפלאציונית של הנפש: ניזולה של ה'פרסונה' והתמעטותה עד כדי מארינטה של תיאטרון, מופעל אוטומאטית על-ידי עצבים) ניכר שהם חוזרים על עצמם, המסע האירוטי הוא מקיטון רומזני חשוך זה לקיטון רומזני חשוך אגב היפסדות החומר. כמוחש, ההיפסדות, תהליך הדפרסוניפיקציה נעשה כאמצעות אינפלאציה של מילים, בין באופן ישיר ובין באופן עקיף; את מקום האינטנסיפיקציה של הנפש נוטלת במפורש הלשון; זו הסימטריה שמציג גנסין ("מרכבות הטראם היו שואבות ויורקות רצי תכלת ארוכים, והללו אובדים בוהר הצח. כחלונות הבתים שלנוכח היו רצי זהב וחופת התכלת האורה שבמרומם הייתה רומזת ומאירה פנים לציצים הורודים המסתתרים אחורי האשרות הגווזות שבגינות (... ושמה, אחורי הרחוב והרחבה הנוצצת (... הרחק הרחק אחורי האוניברסיטה האדומה והרבה הלאה היו חרדים ואינם נראים משאות נפש טהורים שבילדות, וחלומות כמוסים, חלומות שהיו ואינם וחלומות שיהיו ויאבדו, היו מרחפים דומם בצמרות המטושטשות כאותו אד כחלחל המיתמר באופן... ריכה זו, שחלומותיה ודאי גם כן שם מה היא רוצה ממנו?"; עמ' 219).

מה שמתואר כאן למראית עין כנביעה אפשרית של תקווה, כיוון חדש ישן, אינו אלא אפליקציה לשונית מפורשת. מה שמאפיין באופן דומה כמשאת-נפש המאפיינת את ה'צעיר הבודד הקאנוני' ל'חורש מצל אצל הילדות' מתאפס איפוס כפול ("ריכה זו... מה היא רוצה ממנו?"). וכן איפוס מפורש נוסף ("אילו אפשר לו לאדם שיהי גם כן כמותה התמרה הקלה (... מתרחבת ומתפשטת בטלה בשטח הגדול הזה"). ואם בכך לא סגי, הרי המשפט שלאחר מכן ("אוריאל צחק מנחיריו והצית פאפירוסה")⁵ מעיד על כך כי השאיפה ה"קאנונית" השגורה על ה'צעיר הבודד' לחזור ל'חורש מצל' אינה אלא הפלגה לשונית. באחדות מן הנובלות קל לצרף אופן תיאור זה לסוג הדיאלוג המשכילי וכמו אלגנטי, המרושל מעורב כמו במחכוון כחלק מיכולת אכספרסיבית השרויה בניתוק גמור מכל פאראמטרים ממשיים של רגש או חישה. מה שהוגדר כאן ובמקומות אחרים כ'תיאורי נוף', 'משפט שזור', ושימוש אינטנסיבי במערכי סינקדוכות צריך להיות מוגדר כלשון המתארת ואריאנטים שונים של דפורמאציה נפשית, המקבלת ביטוי ייחודי ע"י נתק ריגשי, חושיות מדומה, כאמצעות פאראמטר מדומה של חישה. בנקודה זו מתאחה תכנית האינטרפרטציה שלי לנובלה הגנסינית — כשלם המורכב משני אלמנטים דיכוטומיים, המתייחסים זה לזה בהתאמה, האחד פאראמטר על השני. וכדי לסכם את הדיון נוסף כמה הערות ביקורתיות ל'מחקר גנסין'. בדיקה היסטורית של ביקורת ומחקר גנסין תוכיח פגימה כסיסית בתפישה נכונה ומאוזנת של הנובלה הזאת בשל ההפלגה הלשונית והמסמנים הייחודיים של הלשון. הרי זו תפישה הגיבור הגנסיני כדמות חיובית מיוסרת כתוצאה מתפישת הרפלקציות הלשוניות כנביעה של נפש עשירה ומיוסרת של גיבור, וכן כתוצאה מזיהוי אוטומאטי-ביוגרפי בין גנסין לגיבוריו השונים (כדברי לחובר, עוד בשחר ימי ביקורת גנסין). ה'אימפרסיוניזם' בלשון נתפש לא פעם כאלמנט מטושטש או מרכז, ולא מעט אשם בכך עירוב שירתו של גנסין, כמין מאטריה הנמשכת וחודרת אל תוך הסיפורת, כאילו הסיפורת אינה אלא המשך מובהק וראוי של אותה שירה (ד. פרישמן). הארטיקולאציה שבתפישת היצירה הגנסינית ניסתה לחבוק גם את גנסין עצמו. תפישתו של פרישמן את כלל היצירה הגנסינית כמין אינטנסיפיקאציה של מטא-לשון שירית עדיין תקפה, ויש לה ממשיכים מובהקים. אבל תפישה רומאנטית פשטנית של יצירה זו אינה אלא המשך הטיפול הביקורתי הבעייתי.

תפישה ממשית יותר, הנוטלת בחשבון את מסמניה הממשיים של המודרנה כסיפורת האירופית (אם כי ההפלגה המוגזמת למערכי-ספרות אירופאיים קילקלה את השורה) מצויה במאמרו של ב. קורצוויל ("מהות המודרניזם בסיפורי א"נ גנסין") אשר עמד על הפיצול הקיומי בתוכה, להלן: "אין תקנה לגיבורי גנסין, אם לא ישתחררו מתודעת המרחק שבינם לבין החיים האמיתיים (... הם טבועים בחותם אי-ההווה, ביתר דיוק, ההווה למראית עין" — מעין ריק אותו צריכה למלא, או לבוא במקומו כאקוויבולנט היפעלות לשונית.

לאורה של "אחדות-הניגודים" היחידה בסוגה שנוצרה באופן חד-פעמי בספרותנו, לאור האחדות התימאטית, המורכבות הקיומית והאינטנסיביות של הלשון, יוברה היטב כיצד גנסיין, כאופציה ספרותית זנוחה, הינו דרישה מתמדת מספרותנו, כחינת עומק החווייה, הלשון והתימה: אחדות שעוד רחוקה ממספרינו.

הערות

- (1) למעט, כמובן, כיוונים מסוימים בסיפורת ס. יזהר; אלא שעל הנובע מכך צריך לדון כנפרד.
- (2) תפישה המאחדת את שתי המערכות בסיפור אפשר למצוא, למשל, אצל דן מירון ("מה נתגלה לגנסיין בדממת הגנים", "מולד" כרך ו' אביב תשל"ה). אך גבריאל מוקד הוא שהצביע ראשון בצדק על דומיננטה של זרם-התודעה אצל גנסיין (וראה מאמריו הרלוואנטיים ב"דיעות אחרונות" וב"משא" וכן הרצאתו על שלושת הנוסחים בסיפורת העברית, כנס עגנון באוניברסיטה העברית בירושלים 1980).
- (3) למשל: 'הגמל המעופף ודבשת הזהב', רומאן סאטירי מאת אהרון מגד, המשתמש במערכים מתוך 'קלונימוס ונעמי' לברדיצ'בסקי כאפליקציה מבדחת.
- (4) ג. שקד: "זמן ומרחב בסיגנון, עיונים בסגנונו של א"נ גנסיין"; 'מאזניים' כ"ד, כ"ה תשכ"ז.
- (5) מחמת קוצר יריעה לא אכנס כאן למיון קאטיגורי של סוגי ההפלגות הלשוניות השונות ואופן תפקודן ומה הן מסמנות בקונטקסט של הגיבור הגנסיני; אזכיר רק שני סוגים: ההפלגה האסתטיציסטית, הקרה, מהודרת הלשון שאינה אלא מישחק אסתטיציסטי משכילי במילים וחיכוך לכדי תמונה מדומה; ואת ההפלגה הריגשית למראה עין, שאינה אלא רפלקציה נפשית מדומה. במיסגרת מחקר מסוג זה יש מקום לבדיקת מיקום של ההפלגות הללו בקונטקסט הסיפור.

פרוזאיקנים כאידיאולוגים של ספרות:

סופר עברי ואמת-הבנין בידו

(קווים לפעולתו הביקורתית והציבורית של אשר ברש)

אבינועם ברשאי

א

בדומה לסופרים עברים בני-דורו, שנתנו חילם לפעילות ציבורית בשדה הספרות, עמד אשר ברש בצמתים החשובים של הספרות המתהווה בארץ-ישראל. תגובותיו הערות והתכופות בנושאי ספרות ותרבות העידו על קשריו האמיצים עם הנעשה בתחומים אלה. הוא נתגלה כמבקר-ספרות אנין-ביטוי, כשותף פעיל עם יעקב רבינוביץ בעריכת 'הדים', כלי-המיכסא המרכזי בשנות העשרים בא"י, כמורה-הוראה וכעורך ספרי-מקור-ותרגום בהוצאת 'מצפה', שהיה בין יוזמי-הקמתה. בכך ראה עצמו כמי שמסייע לבנייתו של מרכז ספרותי חדש בא"י, וכמי שמטיף לטיפוחם של חינוך וטעם ספרותיים. הוא היה פעיל באגודת-הסופרים ויושב-הראש שלה, חבר בוועד הלשון, ושימש נציג בקלוב פא"ן. הוא ייסד את המכון הבינ-כיבליוגרפי, הקרוי עתה על שמו, 'גנוזים'; וערך את הירחון לנוער 'עתידות'. סוגיות נכבדות באותם הימים, כגון: הסופר והמפלגה, הסופר וקהל-הקוראים העברי, הסופר והמדינה, העסיקו אותו לא פחות מבעיות היוצר בבית-היוצר שלו. גילויים אלה ואחרים מרכיבים את אישיותו הציבורית המגוונת, ומצביעים על נטייתו לעסקנות ספרותית.

תגובותיו הביקורתיות והפובליציסטיות של ברש כונסו, רוכן ככולן, בכרך השלישי של כתביו המקובצים, שנערכו בידו בחלקם וראו אור בין השנים תשי"ב-תשי"ז¹. הן ניכרות בכמה תחומים. התחום הראשון הכולט בחשיבותו כולל שירטוטיו-דייוקן ממצים, מהם קצרים ומהם ארוכים יותר, של כמה מחשובי המספרים והמשוררים העברים. בשירטוטים אלה השקיע ברש הרבה מבינת-הלב של היוצר, הרואה ומכוון ללב-יצירתו של הזולת. בדומה לפיכמן המבקר פיתח כושר-הזדהות רב עם יוצרים ויצירות שעליהם כתב, אם כי נימתו היתה מאופקת יותר ומשפטיו שקולים ומדודים. לא מעט סייעו לו כאן פגישותיו עם סופרים והתרועעות עימם בצוותא. על שירטוטיו-הדייוקן שלו ניתן להחיל את המונח 'ביקורת יוצרת' שטבע פיכמן במסחו². הערכותיו מאופיינות במידת-החסד — ולא במידת-השכט הביקורתית, שהיא, לדעתו, מלאכה קלה לבעליה. לא אחת נטה לערב את אישיות הכותב, כפי שהכירה וידעה, עם היצירה הכתובה, ולמדוד את כוחה בכוח הדייוקן המסתתר מאחוריה. הסופרים שאותם העריך היו מוסכמים על הכול ונכסיהם ודאיים: מנדלי מו"ס, י"ל פרץ, ביאליק, טשרניחובסקי, שניאור, ברנר, עגנון, ואחרים. זיקתו לסופרי הדור הקודם מלמדת, שלא ביקש לחולל מהפכות, למרוד בראשונים כשמו של מודרניזם פורץ גדרים ומכטל סייגים. הוא לא המליך משוררים בטרם-עת על-פי נבואה שבלב, ולא הסיר ותיקים מכהונתם. כוח ההמשכיות פעל בו; אולם הוא לא חשש מפני הזרמים החדשים וקולותיהם שנשמעו ברמה. יתירה מזו: הוא לא היה מוכן לקדש את העבר כמחיר ההווה ולהוציא חדש מפני ישן. בקטעי-הרהורים, שפירסם בכרך הראשון של 'הדים', נתן ביטוי ברור לשאיפת ההתחדשות:

"הזאבים המייללים מכאב, מהם עייפו ונשתחקו ומהם מתו ונרצחו, וכחורכת ספרותנו עומדים חצי מיניין יהודים כשורים ומדביקים מזווות כשרות אל הדלתות הרעועות. אין לחשוש: השדים לא ייכנסו והשיממון והמוות יגברו מיום ליום. אבל גם רוח הקודש

בורחת מן השיעמום כמפני המגפה. לא. בוא יבוא שד יהיר ויפרוץ לתוך החורבה, מצד מזרח או מערב, אחת היא, ואם גם יפיל או יניס כמה מן היהודים הכשרים אין בכך כלום. העיקר שיבואו לספרותנו חיים ותנועה וגם קצת 'עליצות'.
ישיבת צדיקים מעוטרים הנהגים מזיו שכינתם לשעבר (ההדגשות במקור — א.ב.) זהו עניין לעולם הבא. והספרות נוצרת בעולם הזה. וכזה יש מלחמה וחתימה, ואם תרצו — תאוה³.

אין לחשוש כאן מחריפות הניסוח. ברש לא דגל מעודו ב'שינוי ערכין', וכל כוונתו היתה להדגיש את הצורך המוחשי בריענון פני הספרות העברית. על כך הצהירו הוא ויעקב רבינוביץ בפתח 'הדים':
"כימי רפיון כוח וקהות יחס לספרותנו, אנו באים בחוכרות הקטנות הללו. לא לגדולות אנו מתכוונים: לא לשנות ערכין ולא לחדש צרכין; אך גם לא נשתעבד לזרמים קיימים ולדרכים כבושות. בעצם אנו שואפים לדבר אחד: לרעננות (ההדגשה במקור — א.ב.). אנו, בני דור עומד והולך, מטים אוזן לדור בא... הדלת פתוחה בפני כל אדם... אין לפנינו יחוס-שמות כי אם יחוס-דברים: 'הדים' מכית או מחוץ, מחדש או מישן, ובלבד שיצטרפו להלך-הנפש של חיינו⁴."

ברשימה שנתפרסמה ב'הדים' בתרפ"ד, 'ישן וחדש בשירה והמורדים מאחורי הגדר', הרחיב ברש את הדיבור על היחס בין אבות וכנים בספרות; ועשה כן בלשון ציורית וברוח מסתו הידועה של ביאליק 'שירתנו הצעירה': "אין גם אסון בזה, שפקעים חדשים מלאי ליח ואון דוחקים ומשירים (ההדגשות במקור — א.ב.) את השריגים המצהיבים מעל הזמורה החיה. סימן חיים הוא. מלחמת האבות והכנים — מצד הכנים בשם אידיאל ותנועה, ומצד האבות בשם מסורת והרגל — חלה גם על דורות המשוררים. וכל התחדשות — אכזריות עמה. חוק הטבע הוא⁵."

יחסו ל'כתובים', בפרוס השנה השניה להופעתו, מלמד על פתיחות, קשב והבנה לרחשי הזמן החדש. ברש קידם בכרכה את שלונסקי התוסס והמרדן בקובץ-שיריו השני, 'לאבא-אמא' (תרפ"ז), וגילה בבני-חברתו פעלתנות, חיוניות וחדשנות מבורכת. הוא נישבה בקסם פעילותם הנמרצת, והכיר בתחושת-ההווה העמוקה שהולידה אותה; ואף הכתירים בתואר עולים ומגשימים. לפעילותם ה'תלון, אמנם, קולניות צורמת ויצר פוחז, אולם אין בכך כדי להמעיט את החיוב הגדול שבכעשייתם:

"החיוב הבולט עד עתה ב'כתובים' הוא היחס הברור והמתמיד בשאלת הלשון והתרבות העברית (ההדגשה במקור — א.ב.). כימי פושרים ופשרנות אלה, שנותנים אותם כמעט בכל כתבי-העת שלנו ככל העולם, נראים 'כתובים' בנידון הנ"ל כמשואה מזהירה וקוראת כאחת. אותות-האש שלוחים לכל צד, וכנראה שיש מי הרואה אותם. כל נאמני ביתנו מחויבים להיות להם לעזר בתפקיד זה. עת סכנה היא ודעיכת מאורות... המעלות הוודאיות: זריזות, עירנות, גיוון, אומץ לב וזן ידוע הועילו לחכב את 'כתובים' במידה מרובה. אל ירפו ידי העושים במלאכה. יוסיפו ויעלו!⁶"

שלונסקי זכר ליעקב רבינוביץ' ולברש את חסדם עימו בראשית דרכו. הספדיו על השניים מלאים רחשי-תודה והכרת טובה. הוא, שקרא תיגר על ה'אב הספרותי' ביאליק בשם של בניס מורדים, תיקן רק מאוחר יותר את יחסו המוקדם בימי צעירותו. לעומת-זאת שמר אהדתו והערכתו לשני הסופרים שהכירו בו בתחילת דרכו. הדיוקנאות המאוחרים ששירטט נסמכו על פגישותיו הראשונות עימם וסביב 'הדים'. בהספדו על ברש רקם שלונסקי את דמותו ברקע הדור והתקופה, והציבו בצומת החילופין שבין ישן לחדש:

"היה זה כשחריתה של העליה השלישית, כשנוף מסוים, נוף המקום ונוף הזמן בארץ-ישראל, חי את קיצו הבשל, ולתוך חיי-המעשה וחי-הרוח של מולדתנו הניכנית בתמורות (כל ההדגשות הן במקור — א.ב.), החלו להשתפך צבעים חדשים, קולות חדשים, חיים חדשים — אתחלתא של נוף אחר... סוף-סיגנון וטרומ-סיגנון... ובחיים כבספרות, כספרות העברית היתה אז איזו ליאות של אסר-חג, חפץ-ואין-חפץ, נים-ולא-נים; וצריך היה אדם להתכרך בחוש מיוחד לנחש אז — גם סימני ערנות, סימני התחדשות והתקדשות, רוחות של ערבי-יום-טוב חדש."

אכן, בסוד הניחוש הזה, בציפייה לחדש העומד לבוא, המוכרח לבוא, נוסדה אז אותה כמה קטנה, חנינית, שהיתה הפרולוג הנאיבי לחזיונה של הספרות העברית החדשה, אשר היום הוא הנכס הוודאי, צאן-ברזילה של ספרותנו. היו אלו חוברות צנומות... לא רק הדים לקולות שהיו וישנם, או היו ואינם עוד, אלא הדים לקולות שיהיו, שצריכים להיות. כמה קטנה, בלתי-רגילה כימים ההם, — כמה שכולה קשב.

ב'הדים' נשברה מסורת... פאטריארכאלית... שומרת-חומות וזורקת-מרה, ובחומרה של מוסר-אב מהסה כל המולה של נערים... כביכול, נשמעה המצווה ההפוכה: 'הסו, הבנים כותבים!' והבנים כתבו. והאבות — בעלי האוהל הקטן, 'ההדים' שמו, ישבו כפתח וצפו... הם היו אז בארץ היחידים (כמעט היחידים) שהתיחסו כך אל החדש, שהקשיבו כך לעתיד לבוא... על כן היו סנדקיה של ספרותנו הקדישה.

(ברש) היה מן המעטים בספרותנו, אשר בעמדם על הסף, כשייכים לנוף מסוים, לא נבוכו בפרשת-הזמנים ולא אטמו ארזן, אלא השכילו לכוון את הרוחות, להבין את החדש, לאשרו ולהסתגל אליו, ואולי גם לסגלו. תפילת-השבעתו על "השד הצעיר" שיסתער לתוך ספרותנו, על רוח-הפרצים שתטהר ותרענן, — לא היתה תפילת-שווא, מן השפה ולחוץ. על כן נתקימה⁷.

ב

עמדתו של כרש בסוגיית הישן והחדש נבעה מתפישה רחבה, שפיתח לגבי הספרות העברית במרכזה החדש בארץ-ישראל. 'עבודת ההווה' שלו ושל 'רבינוביץ' באה לידי ביטוי באופנים רבים ושונים. בצד שירטוטי-הדיוקן הספרותיים, והרצאות מקיפות על מצב הספרות העברית בארץ, שקד בהתמדה על מלאכת הסיקור, בעיקר ב'הדים', כ'רבינוביץ' (בחתומת רף-רף), הירבה אף הוא בסקירות ספרים חדשים בספרות ובהגות עברית וכללית; ואף נושאי השעה נידונו במיסגרת זו. הן פורסמו בכינויו ב'פליכס. מדור הסיקור הרחב (הערות וצינונים) גילה רצון משותף לעורכיו לשוות לכתב-העת חיוניות ועכשוויות, קשיבות מתמדת למתהווה ולמתחדש בארץ ובעולם. ייחודו ניכר, לדעתם, ב'ישראליות'. דורם ידע את מפעלי 'השילוח' ו'התקופה', רבי ההיקף וההשפעה, ואילו הם ביקשו להמחיש באמצעות דרי-החונם את עליית-שימשו של המרכז החדש בא"י, שהחלה כימי העליה השניה. מעל דפיו נתפרסמו שירים ראשוניים של שלונסקי ולמדן. משורר עברי כהלקין הביא ל'הדים' מנופי אמריקה והשירה האנגלוסאכסית. ספר-שיריו הראשון של שלונסקי, 'דווי', ראה אור בתרפ"ד בהוצאת 'הדים'. למדן הצעיר התקשר אף הוא ב'הדים' (בתיורו של שלונסקי), ובתרפ"ז ראתה אור הפואמה הדראמאטית שלו 'מסדה'. לימים השפיעו הגישה הכוללת וקו העריכה של כרש ורבינוביץ על למדן העורך. כבואו לייסד בתרפ"ד את 'גליונות', אורח לשעה ב'הדים' היה יעקב הורוביץ, מספר מודרניסט, שפנה דווקא ל'הפועל הצעיר'. בכתב-העת האחרון נדפסו סיפוריו האכספרסיוניסטיים החשובים שנכתבו בשנות-העשרים. גם משורר כאצ"ג פירסם ב'הדים'. ספרי שיריו: 'אימה גדולה וירח' ו'כלב-בית' ראו-אור בהוצאת העורכים בתרפ"ה ובתרפ"ט. בעיקבות מאורעות תרפ"ט החליף, כידוע, אצ"ג את זהותו הסוציאליסטית בזהות חדשה; ונטש את האכסנויות הפועליות, בהן השתתף בשיר ובמאמר.

'הדים' שימש, איפוא, כתחנה חשובה בדרך-המלך של המודרניזם בשירה העברית בשנות העשרים. מצעו הנוח הכשירו לקליטת המגמות החדשות בשירה העברית. פתיחותו וחדשנותו היו דבר בעיתו. 'הפועל הצעיר', שנוסד בימי העליה השניה, שימש ככמה פועלית מובהקת, ולמרות שמילא תפקיד נכבד בחיי החברה והתרבות בישוב העברי, כבר ניכרו בו אותות המיסוד. כתבי-עת כ'האדמה' ו'מעברות' כמעט שלא הוציאו את ימיהם. כנגד 'הפועל הצעיר' הציע 'הדים' ביטוי ספרותי מחודש וגישה רעננה, תוך זיקה הדוקה לעליה השלישית ואופיה. בניגוד לקודמן ניכר 'הדים' כציביונו הספרותי המובהק. ראוי לזכור, ששני העורכים, כרש ורבינוביץ, היו שמרנים בעשייתם ובתפישתם הספרותית. הפתיחות שגילו נבעה מהכנת צרכיה של הספרות העברית בא"י, ולא דווקא מתוך הזדהות עם זרמים חדשים בשירה. רבינוביץ, למשל, המשיך לפתח ב'הדים' את גישתו החברתית, שבוטאה קודם לכן ברשימותיו ב'הפועל הצעיר'. בהספד נרגש, שנשא כרש לזכרו של יעקב רבינוביץ, עמד על קשרי הריעות והאחווה העמוקים שנוקמו ביניהם ועל תפישתם המשותפת: "אנשי-גידול אנו ולא אנשי הפיכות, עשויים

לניצחונות ולכישלונות, כל אחד לפי דרכו וטבעו"⁸. אולם כעלי קו־ההמשכיות היו גם בעלי מגמת ההתחדשות וטיפוחה. בהקשר זה מענינת דרכו של ברש. לאחר שנדמו ה'הידים' והוא נספח אל מחנה 'מאזניים' השמרני, לא בטלה זיקתו לפרוצי הגדר.

ב'הידים' ניכרו היטב החותם האישי של העורכים ותנופת עשייתם. יעקב רבינוביץ' נטה להרחיב יריעת-רשימותיו וסקירתו בכיוון המסה הסוציולוגית, וכלל בהן דיעות ומגמות, מהלכים וציפיות, שאישרו את חשבוננו המפוכח לגבי הישוב העברי והספרות העברית בעבר ובהווה. כמה ממסותיו המקיפות הן, למעשה, דין-וחשבון מורחב על היבולים הספרותיים השנתיים והתקופתיים, שעלו זה מקרוב בכרם הספרות⁹. ביסוד זיקתו למתהווה בספרות עמדה אידיאלוגיה ספרותית-משכילית מגובשת שאימץ לו במקודם, ועל חיזוקה וביסוסה טרח כל ימיו. הוא תבע התהוות איטית ומודרנת של קיניי החומר והרוח במרכז החדש. לעיתים תכופות ניכר ככתיבתו יוכש לשוני והעדר צימצום וגיבוש. ברש, לעומתו, הועיד לעצמו את הרשימה המגובשת והמהודקת, המצמצמת עצמה לעיניי הנידון וסביבו. צימצום היריעה ככתיבתו היה לקו ולמשקולת למי שלא היה ארכן מטבעו, והעריך את השורה כשלמות רצויה.

בניגוד לרבינוביץ' הקפיד ברש בלשונו, כשם שהקפיד עם סופרים כסיגנונם. ישורון קשת (יעקב קופלביץ) מצא טעם לפגם בסיגנונו, בכואו לערוך את חשבוננו עם 'תמונות מבית מבשל השיכר' שלו¹⁰. הוא תיאר אותו ברשימתו כסיגנון כללי, נטול ייחודיות, משום שברש מגלה, לדעתו, נאמנות בלתי יוצרת למטבעות-לשון ולקשרים אסוציאטיביים כלשון. אולם ביקורת זו שאף עוררה את ברש להשיב למבקר מעל דפי 'כתובים', אינה משנה מתכונות הבהירות והצלילות, הגיבוש והריכוז, שהשיג בסיגנונו. דוגמאות להערותיו במלאכת הלשון של היוצרים מצויות וידועות. אחת מהן נוגעת ליצירתו של יהודה בורלא, שבה נתן ברש עינו לטובה. על הרומאנים: 'אשתו השנואה' ו'נפתולי-אדם' בירך ברכת הנהנין. אולם הוא לא נמנע מלציין את חולשותיו. הרומן 'בת-ציון', שקיבל מידו, יכול לשמש כבחון לעריכתו. במכתב ששיגר לכורלא הודיעו עד כמה הוגיע עצמו בתיקונים. הוא הביע הסתייגות מרמתו הסיפורית, מיכנהו הרופף ותפריו הגסים, וסיגנונו הפרוץ והמגושם.

רצון הצימצום והגיבוש הוליד אצל ברש את הכתיבה האפוריסטית. כסוג כתיבה זה חטאו, כידוע, הוגים וסופרים רבים. בספרות העברית של הדור הקודם הצטיין בתחום זה המסאי והוגה-הדעות, יעקב קלצקין, שהביא עימו לאוהל הספרות העברית מיופיותו של יפת הגרמני ויצק תכניו והגיגיליכו בדפוס-לשון מקוריים. מ"י ברידצ'בסקי כתב 'מאמרות' בגרמנית, שהורקו ללשון העברית זה לא כבר.

ברש, לעומת זאת, לא היה מבעלי הדחיסות והעמקות, ורחוק היה ממידותיהם ויומרותיהם של בעלי השעיפים שלעיל. שלטו בו ובכתיבתו המתינות והכהירות, שהמעטו מכורשו להמריא במחשבותיו. למשרטטי הדיוקן הספרותי שלו נצטייר ככהיר-מחשבה וצלול-דעת, ונתגלחה בו, כלשונו של דב סדן, 'ארשת ממוזגת' המכסה כדבעי על כוחות-נפש מתרוצצים. הוא ביכר את האינטואיציה הישירה על פני סבך ההרהורים ותעיייה באופן המחשבה. כאפוריזמים שכתב ניסח את עיקרי-אמונתו בחיים ובספרות לפי מזגו וטיב-הבנתו. הם באו עפ"י כלוויית מסות קטנות ומלוטשות, שעסקו בנושאים שונים, וניתנו תחת הכותרת 'מאמרות ואמרות'¹¹. מאמריו ורשימותיו בנושאי ספרות ותרבות באו תחת הכותרת 'ממחברתי'. בכותרות אלה נשמע הדל ל'פנסק' הברנרי המפורסם ולמדורים האחרים שהתקין איש המכאובות לעצמו. כברנר כן גם ברש, עסקן הספרות המתהווה, ראה עצמו צמוד לגילויי העכשיו וכמי שנדרש להגיב תגובת השעה. בכך נתן ביטוי נוסף לעמדתו המוצהרת, שלפיה עומדת ספרות ההווה כסימן העידוד והדאגה לעתידותיה.

ג

יוזמותיו הציבוריות של ברש והעידוד שהעניק ליוצרים בראשית דרכם נסמכו על ראייתו המפעלית-חלוצית בספרות העברית. הוא היה שותף מלא לתפישתו של רבינוביץ' בדבר המרכז החדש בא"י וחבלי-צמיחתו. המעבר מהגולה לא"י ('ספרות הגולה' ו'ספרות ארצישראלית' במונחיו של רבינוביץ') השפיע על מעמדה ומצבה של הספרות העברית, והועיד לה ולעושייה ימי-קטנות ממושכים. לדעת ברש יש לספוג את טעם העקירה הקשה ממחוז השם, ולחוש מחדש את רעננות הנטיעה במחוז הכאן. מקום חדש תובע צרכים אחרים ומיסגרות שונות לפעילות הספרותית. לכך יצאחו הכוחות הצעירים, שגידולם והתפתחותם כאן ועיניהם נשואות לעתיד. לסופרי הדור הקודם קשה המיכחן שבעתים, משום שחשבונם מוגמר ונשיות-

הקבע מושרשות עמוק בקירבם.

בד בבד, טען ברש, יש להתמודד עם סכנת הניתוק התרבותי והספרותי מהמרכזים שחברו והמקורות שנידלדלו; ועם סכנה שאינה פחותה מקודמתה — סכנת כיתתיות רעשנית ופרובינציאליות מרוששת. הוא ראה סכנה מוחשית לקיום המרכז החדש בצמיצומה הגיאוגרפי של הספרות העברית. באופן נוקב העמיד את השאלה, 'אם היא ספרות של שבט קטן, היושב באחת הפינות במזרח הקרוב, או ספרות של עם, שיש לה רוב האטריבוטים של ספרות עם'¹², וקבע בפסקנות, (ש)אין להתרגל בשום צורה שהיא למחשבה המסוכנה, שספרותנו תהיה ספרות של שבט ארצישראלי¹³. ועוד הוסיף ואמר: 'כל ספרות, שאינה מבטאה פוטנציה של עם, של המונים, אי-אפשר שתפעם בה רוח גדולה. ואם נכרות את טבורנו הרוחני מהיקפנו הלאומי, נלבש גאון ונאמר, כי אנחנו הננו לא רק השאור שבעיסה, כי אם השאור והעיסה גם יחד, תהיה ספרותנו בריה משונה מאוד'¹⁴.

מרכז ספרותי-תרבותי בא"י, שימצא עצמו ויתנתק מן הפזורה היהודית, מספרות הדורות וספרות העולם — סופו דלות וניוון. בהרצאה שנשא בקונגרס העברי בירושלים, שב ברש והתריע על הסכנה של הסתפקות ביש הארצישראלי, של הסתלקות באפס קושי וצער מן ההיקף הנשאר ומכמה ערכים חשובים שנוצרו כדורות הגלות...¹⁵. הוא ידע היטב, כי המרכז החדש בא"י לא ידמה ולא ישווה למרכזים הספרותיים שהיו בגולה. אולם למרכז זה נודע יתרון מהותי על קודמיו. הוא מושתת על חתירה לנורמליזציה של הקיום החברתי, הכלכלי והתרבותי, ועל פיתוח ערכי-יסוד של חברה, הבונה עצמה ככוחות עצמה ומתוך אחריות לאומית מתמדת. ברית הכוחות היזרים, אבות ובנים, במרכז החדש היא על-כן משימה בעלת חשיבות ראשונה כמעלה, ויש להגשימה באופנים שונים.

בעיצוב תמונת המרכז החדש של ברש ורבינוביץ' חברו יחדיו שיקולים ספרותיים וחברתיים-כלכליים, ואין להפריד ביניהם. הספרות היא חלק מהאירגון הכולל של החיים החדשים בארץ וכיטוי לצמיחתם השורשית. לא אחת מדומה הסופר בפי השניים לפועל מן השורה המשתתף במעשה הביניין. הקמת המרכז תלויה, במידה רבה, בשותפות מגוונת של אנשי הספרא ואנשי הסייפא.

סימן מובהק לפיתוחה של ספרות-מקור במרכז החדש הוא נטייתה ל'מקומיות'. ברש ורבינוביץ' הצביעו על צורך קיים ב'ספרות רגיונלית'. על-כן קידמו בכרכה את בורלא ושמי, נציגי השבט הספרדי והמזרח הערבי בספרות העברית, ומרחיבי מעגלה הטריטוריאלית. מושג המפתח בתפישתו של ברש, 'ספרות עם', הדריכו ביחס לשני יוצרים אלה, שעולמם היה רחוק מעולמו ומעולמם של הסופרים בני מזרח-אירופה. הוא סבר, שעל המרכז הספרותי בא"י לתת ביטוי לקיבוצי-גלויות ולהתייחס בכור-המצרף שלו. כנגד הנטייה ההכרחית להתבססות 'מקומית' של הספרות הארצישראלית, תבע ברש פתיחות לעולם החיצון, התרבותי והספרותי. חשש עמוק קינן בו מפני הצמצום הגיאוגרפי שגזור המרכז החדש על הספרות העברית, שהיא לפי טבעה ספרות של מרכזים ופרוצה להשפעות חיצוניות מגוונות. כסופר עברי, שצמח בגולה ובנופיי-המקום שלה (גליציה), הכיר בכך, שהספרות העברית אינה יכולה לסכן עצמה בארצישראליות גמודה ולהזיון ממנה. יש לקיים במרכז החדש את הזיקה המפרה למורשת היהודית ולספרות אירופה ותרבותה. המקורות הפנימיים הם ערוכה לצמיחה שורשית: 'חובה ראשונה כמעלה, לבדוק ולחזור ולבדוק את נחלת עברנו, כדי להוציא ממנה חומר חיוני הרבה ככל האפשר, על מנת להזרימו לתוך עורקי הווייתנו ויצירתנו החדשה. נחלת העבר היא הערוכה העיקרית לשמירת אותם גוני היסוד, שהם סימן ההיכר של כל תרבות לאומית, יהיו חומריה מה שיהיו'¹⁶.

קצרו של דבר: בתפישתו ביקש ברש לאזן ולפשר בין שתי מגמות, שנראו לו חיוניות לתהליך ההתפתחות וההתחדשות של המרכז הספרותי בא"י: התבססות 'מקומית' של הספרות באקלים החברתי-חלוצי הקיים כאן, וגילויי פתיחות כלפי המורשת הספרותית מבית וספרות אירופה מחוץ.

הוכחה חותכת למגמת ההרחבה ניתן לגלות במדיניות העריכה שהנהיג ברש בסיפריית 'מצפה'. הוא הירבה לעסוק בהרקת יצירות מספריות אירופה השונות, ואף טרח לחבר הקדמות קצרות ליצירות המתורגמות. כן נטל חלק פעיל במלאכת התרגום עצמה. ההקדמות מגלות צד נוסף, אף כי צנוע, כפועלו כמבקר ספרות. הן אינן מגיעות לידי חשבון ביקורתי של ממש, אולם ניכרות בהן שתי תופעות מענינות, הזורות אור נוסף על תפישתו הספרותית: א. ברש מטעים את האופי הלאומי, המקומי, של היצירה הנידונה. צ'כוב הרוסי, אדלברט שטיפטר הגרמני וביירנסון הנורווגי, מגלים ביצירותיהם תכונות

'מקומיות' המיוחדות לתרבותם הלאומית¹⁷. כושרם הספרותי מתבטא, לדעתו, כתיאור עשיר ואוטנטי של סביבתם הטבעית, בה הם מעורים. תפישה עמוקה של נופי-המקום בסיפוריו (בעיקר מכורתו גליציה), השפיעה על תביעתו מאת הסופרים העברים לנאמנות אישית וספרותית למראות המקום. תביעה זו היתה אקטואלית, משום שרוב הסופרים העברים חזרו ביצירתם על גירסה דינקותא וגילגלו במראות-שתייה מעברם. יחסם הבוגר לארץ ונופיה לקה לדידו באי-טבעיות ובסנטימנטליות. זיקה טבעית לנופי הארץ הניבנית היתה בעיניו המיבחה העיקרי במגמת ההשתרשות. הערבי, טען ברש, ניכר ביחסו הטבעי, אולם מצטיין בגישה פרימיטיבית ובלתי-מעודנת. הסופר-המהגר העברי ניחן ברגישויות אישיות וספרותיות עמוקות; אולם חסר את המגע הראשוני והבלתי-אמצעי עם הארץ ונופיה. ב. ברש מאמין בכוחו של הריאליזם הספרותי לשקף מציאויות וטיפוסים חברתיים. ספרות לאומית היא המיסגרת לכוח היוצר הספרותי. ערכיה האוניברסליים של כל יצירת-ספרות כמיסגרת ספרות-העם טמונים בבית-גידולה הטבעי.

ד

הצמיחה החדשה ותהליך ההשתרשות הם מוטיב חוזר ברשימותיו ובהערכותיו של ברש. ספרות-העם מאופינת בתהליכי-גידול-צמיחה אורגניים. כל ניסיון לעכבם, להפסיקם או לעקמם — לא יכשר, והתוצאה במיקרה זה גלויה לעין. 'כל תרבות, והספרות כתוכה, דורשת התחדשות תמידית, חילופי חומרים וזרימים חדשים. כל קפיאה על שמרים מביאה התנוונות, מוות'¹⁸.

לצורך ההמחשה של תפישתו הירכה ברש במאמריו, ברשימותיו ובמילולי-האפוריזמים שכתב, להשתמש במיטפורות, הנטולות מעולם הצומח והגוף החי ומצביעות על אדמתיות והתערוה 'איכרית' באדמת הארץ¹⁹. גם רבינוביץ' נטה לכך כמאמריו וברשימותיו. מיטפורות אלה היו חלק מהביטוי האידיאולוגי של נאמני הצינונות הפועלית, והיו שגורות בפי נציגיה ומבטאיה. לעיתים אף חידד ברש את דבריו, בבטאו צורך בעיצום הרוחניות היהודית המפורסמת ובהרחבת כושר-החיים הארצי של העם וסופריו בארץ הניבנית. את המיטפורות הללו ניתן לגלות בכתיבתו בהקשרים קבועים ובלתי-משתנים. שני ציורי-הלשון הרווחים הם: עץ השדה חסין-הגזע ורכי-הסעפות; והקרקע המדושנת והמטויבת, כתנאי המכשיר אותה להעמקת שורשים בה. ציורי-הלשון הללו מלמדים על חוק הטבע שביטוייו: כליה וכליה, צמיחה ופריחה. ברש הצמיד להם מדעת את התהליך ההיסטורי, הרצוני והמודע, המחייב הישענות-של-אמת על העבר למען העתיד. הכלל אחד הוא: רציפות המורשת התרבותית והספרותית חיונית לקיומו העכשווי והעתיד של המרכז החדש.

תפישה אורגנית זו, שהושפעה בלא ספק מספרות העבודה, ובעיקר מתורתו של א"ד גורדון, הביטיה את הצורך בשילובם של חזיונות העבר וחזיונות ההווה בתחום הספרות. בתפישה זו החזיק ברש בעקיבות ומתוך נאמנות אידיאולוגית: 'אין גידול בלי רציפות, אין התפתחות שאינה המשך, אין התקדמות בלי מה שקדם לה, וכל ניתוח גורם איבוד דם וכוח חיוני. על כן יש מקום וצורך לברר ולקבוע דרכי פעולה נכונות לשם התפתחות רצויה'²⁰.

כמאמר זה ביקשנו לסכם את עיקרי-תפישתו של ברש, הנוגעים לאופייה ולמעמדה של הספרות העברית כמרכז החדש בא"י; וכחנו את קשריו עם המורדנה בספרות העברית ותורמתו להתפתחותה. כעסקן ספרותי קרוב היה לאידיאולוגיה של תנועת הפועלים, ושלב ממנה את הצידוק לפעולותיו בתחום הספרות. הוא היה מסופרי השורה, שקיימו דיאלוג מתמיד עם תנועת העבודה. פרק זה בתולדות הספרות העברית ראוי שיידון בהרחבה כמיסגרת נאותה.

הערות

- (1) כתבי אשר ברש, כרך ג', מסדה תשי"ז.
- (2) 'עקב פיכמן, כתבים, דביר, תש"ך, 'על הביקורת היוצרת', עמ' שפ"ה-שפ"ט.
- (3) 'קטעי-הרהורים', 'הדים', תרפ"ב, חוברת א', עמ' 40.
- (4) 'הדים', תרפ"ב, חוברת א', עמ' 3.
- (5) 'הדים', תרפ"ד, חוברת י"א-י"ב, עמ' 87.
- (6) 'הדים', תרפ"ז, חוברת ב', עמ' 289-286.
- (7) אברהם שלונסקי, 'ילקוט אשל (צורר מאמרים ורשימות), ספרית פועלים 1960, 'דמויות כמיסגרת שחורה: אשר ברש', עמ' 79-78.
- (8) אשר ברש, כתבים ג', 'ליעקב רבינוביץ' עליו השלום', עמ' 43.

- (9) יעקב רבינוביץ', מסלולי-ספרות, א"ב, גיומן, 1971. ראה, בעיקר, המדור 'סוגיות והערכות' בכרך הראשון.
- (10) יעקב קופלביץ' (במדורו 'כחינוח'), 'הפועל הצעיר', תרפ"ו, גיליון 43-44, עמ' 8.
- (11) ראה, למשל, המסות הקצרות והאפוריזמים במדור 'מאמרות ואמרות', שם, עמ' 165-167, 174, 176, 181.
- ברש דן כיחסי תוכן-צורה, תכלית היצירה הספרותית, דרכי היוצר כיצירתו ועוד.
- (12) אשר ברש, כתבים ג', 'ספרות של שבת או ספרות של עם?', עמ' 78.
- (13) שם, שם, עמ' 81.
- (14) שם, שם, עמ' 80.
- (15) אשר ברש, שם, 'הספרות העברית — ספרות של עם', עמ' 115.
- (16) אשר ברש, שם, 'לענין הקליטה הרוחנית', עמ' 120.
- (17) א"פ צ'כוב, 'ערכה', מצפה תרפ"ז; א' שטיפטר, 'עובדיה', מצפה תרפ"ו; ב' ביינסון, 'ארנה', מצפה, תרפ"ח.
- (18) אשר ברש, שם, 'הסופר והמדינה', עמ' 118.
- (19) ראה המדור 'מאמרות ואמרות' וכו': כאדמת בור (169), כעץ השדה (170), שתי הידיים (170), חיים עשירים (172), הענין הלאומי (178), בארץ זו (180), אלה שגידלה האדמה (181).
- (20) אשר ברש, שם, 'הסופר והמדינה', עמ' 118.

סיפורי הארץ ושירה

רמיניסצנציות בספרות תמול שלשום והיום

אריה ליפשיץ

בימינו כבר הגיעה הסיפורת העברית, ועימה גם השירה, לגיווני-תכנים וצורות-כתיבה חדשניים, כאילו הן מושרשות בחיי ארץ-ישראל דורות על דורות וכבר שבעו ממיכמני עֶבֶר; ולא עוד אלא שהספרות העכשווית מניפה עצמה להוסיף ולהרחיב את הנושאים של הכלטריסטיקה והפיוט, וכך תועמק המשמעות של רציפות הווייה אנושית מאז ימים רחוקים ועד הווה שלפנינו, החותר בעליל לעיצוב חיי-יחיד ואיפיון חיי-עם בהתפתחותם הרעיונית והנפשית. — האמנם כך הם הדברים?
א. זיקת אמת

לפני שננסה לבחון במידת-מה תְּכֵנִיה של הראשונה ביצירתנו הספרותית, והיא הסיפורת, ניצבת השאלה: האם קיימת רציפות אורגנית שנמשכת, כינה לבין תכניה-ערכיה האידיאיים של הסיפורת אשר כתובה סופרי העלייה השנייה והשלישית; האם נתגשם הייעוד האישי-חברתי של שילוב דורות למען טיובו של הסיפור העברי בהישג האמנותי ובמובן החדרת תכניו האנושיים-לאומיים בלב הקוראים? עיניין זה שהוא טְבֵעִי בספרויות עמים, לא תמיד מקובל אצלנו, ויש שמתפרש כמין שאיפה למונוליטיות, כעין יומרה לאומית שאין לה טעם, שתיים העלולות כביכול ליטול מן הסופר את קולו ורצונו ולעשותו כמו מוותר על עולמו הסובייקטיבי ומתחמק מעצם הכרת גורלו כסופר יחיד בלתי-תלוי. אינדיווידואליזם זה ודאי נאה למי שמתפח את עולמו שלו בלבד, והוא נראה למי שהיבטיו העגומים על החברה שמסביבו מביאים אותו לראות עצמו בנו של עם אשר אין לו תקווה, ועל כן יש שרגישויות יתירות עשויות לשכנעו כי תחילה מוטב להבין ואף לתמוך בכניו של עם אשר כוחם ההיולי קיים ועומד מאז ומעולם, ולהם התקווה והזכות לחיות וליצור, ומתוך כך יעשו גם למען זולתם.

מעניינת התופעה בספרות הארץ, ובעיקר בחוגים הקרויים חוגי ספרות-העבודה, כי סופרים מבני העלייה השלישית ששלחו ידם בכתיבת סיפור ושיר ומסה, זיקה עמוקה היתה להם אל סופרי העלייה השנייה; לא בלבד זיקת תלמידים למוריהם, אלא — לעיתים קרובות — זיקת בנים לאבותיהם. לא רק מי שכבר עלה בידו לכתוב סיפור ראשון וצרור של שירים, אלא אפילו אלה שעדיין התכוננו בליכם להעלות מבע משלהם בספרות הארץ-ישראלית, כל חפצם היה להיפגש פנים-אל-פנים עם סופרי הדור שקדם להם בהתהוותה המחודשת של הארץ ולשוחח עימם על יצירותיהם שידעו היטב-היטב. כשבת וביום תג היו מְתַפְּנִים מְחַרֵשׁ-אדמה שזה מקרוב יובשה ממאירת הביצה, באו ממחנות של סוללי כבישים בהר ובביקעה, מחבורות חוצבים וסתתים ובנאים וטפסנים וברזלנים ויוצקי-ביטון, שהתחילו להקים שכונות-מגורים בערים, במושבות ובקבוצות חקלאיות.

ראשית דרכם של הצעירים שהתחילו בכתיבה עברית היתה אל אוהלו של יוסף חיים ברנר במחנה הכביש טבריה-טבחא, שם היה הסופר-המעורר מלמד לשון עברית וספרות עברית לכחורים ולבחורות שעלו מרוסיה ומפולניה. אני שידעתי כי בעיר הולדתי, בקראקוב, יצא אחד מספריו הראשונים של ברנר, והוא סיפור המיוסרים והמקטרגים כלפי היחיד והכלל היהודי — "בחורף" (1904) — עמדתי לפניו במחנה הכביש, ואחר-כך בוועידת יסוד של הסתדרות העובדים, ברעדה של קורא וביראת-כבוד של תלמיד

מרחוק. — באותם הימים, עם ראשיתה של קרית-ענבים, נוצרה היכרות מלאת-השראה עם צבי שץ, תלמידו של ברנר, אלא שלא עברו ימים רבים ושניהם נוצחו באכזר-כביר בידי פורעים ערכיאים, הם ויוסף ולואידור ובני משפחת יצקר.

בהיותנו אצל ברנר סמוך לטבריה, סרו אחדים מאיתנו אל הסופר-ההוגה אהרן דויד גורדון, איש זקן וסמיל בדמותו שילוב של הגשמה עצמית בעבודת השדה ובעשייה הרוחנית; ובאותה קבוצה ליבלכה אז שירתה האותנטית של רחל אשר הכול דיברו בה ברגש נלהב, אך אי-אפשר היה אלא לשאול לשלומה עם המציאות הקודרת של מחלתה.

היו ימים שנסענו נסיעה ארוכה לתל-אביב כדי לבקר בביתה של דבורה פֶּאָרן, להתקבל לשיחה עם אשר ברש, לבוא לירושלים ולראות מקרוב את אהרן ראובני, את שלמה צמח, דוד קמחי ואהרן אברהם קבק. — חוויה מיוחדת היתה בפגישה עם המספרים יצחק שמי ונחום ירושלמי; יצחק שמי שנולד בחברון למשפחה ספרדית, ונחום ירושלמי שעלה מרוסיה בתחילת המאה ונשא לאשה בת משפחה ספרדית — ושניהם העלו בסיפורים לזהטים חיי יהודים וערכיאים בחברון ובירושלים, הווייה במאהלי בידואים ובמשכנות עדות-המזרח. — ש"י עגנון טרם חזר מגרמניה, שם עשה בשנות מלחמת-העולם הראשונה ולאחריה, כולו נתון בעולם סיפורי; ועדיין לא הגיעו חיים נחמן ביאליק ושאל טשרניחובסקי לקבוע כאן מקום מושבם והמשך ליצירתם.

אכן, גדולה היתה הסקרנות לעקוב דרכם המורכבת, הראשונית, של סופרי העלייה השניה, אשר על-אף קשיים חומריים ולבטים נפשיים בתוך הווייה דלה כל כך, קמו יחידים מהם וכל אחד במקומו, לפי סגולותיו, העלה ביטוי של סיפור-אמת באותו "עולם מתהווה" לקראת השתרשות קיבוצית וכשביל בניינה של ספרות ארץ-ישראלית ראויה לקוראים ולהם עצמם. — ודאי כי מביניהם עדיין כתבו ברגישות מיוחדת סיפורים מחיי הגולה; אולם משהתחילו לתאר הליכות אדם על אדמת הארץ הכמעט-ריקה והמחליאה עדיין, משהו הניע אותם לחדור אל נככי הנפש של הנאבק עם יסורי עצמו ומתלבט בתקווה שאפשר יהא כאן קיום לחברה חדשה של יהודים העובדים בכל עבודה ומסוגלים ליצור גם נכסים של תרבות עברית בשביל אלה שיכואו הנה להיות כמוהם.

ב. סיפור בניב חדש

שנה אחר שנה התבדר מעין גילוי בספרות העברית הארצית, שאפשר ואין לו משל בספרויות העמים. על אף העובדה שחיי הישוב החקלאי והעירוני עמדו רק בתחילת התפתחותם, ועדיין לא נוצר ההתרחק להתבוננות בממשותם של החיים המתהווים, כבר התחילה להתרקם פרוזה סיפורית מהותית. גילויי השירה של בני העלייה השניה רפויים היו לעומת כוח התיאור ויכולת העיצוב של דמויות-אדם ומראות-טבע בהווייתם של מְחַדְּשֵׁי הארץ בעבודה וכחברה. לא מְסַפֵּר אחד, או שניים-שלושה נתעלו ביצירה סיפורית, אלא קבוצה ניכרת שהיתה בה נכונות פנימית, גם בשלות אורגאנית, לטפח בימים ההם ולכנות סיפור עברי כיסוד איתן לספרות נושאת עצמה בייחוד נושאי, בשימושי לשון חיה, בעיצוב אמנותי. אמנם היו מביניהם שלא בלבד מְסַפֵּרם היו; יש שהקדישו כתיבתם לשניים או לשלושת ענפי היצירה של הספרות גם יחד; כמו יעקב שטיינברג שמסכת יצירתו נתמזגה בשיר בסיפור ובמסה עד למהות אחידה; כמו יעקב פיכמן שבעיקר מבקר הספרות היה, אך המשורר שבו פיתח במסותיו רגישות של פרוזה אישית-מקורית, כל אותה השקפה על הרציפות ביצירות הספרות החל מן הנושאים התנ"כיים ועד ההיצמדות החלוצית להחייאת הארץ של בני העלייה השניה; כמו שלמה צמח, מבקר נחשב שידו היתה גם בסיפור ובמחזה ששיקפו קשיים וליבוטים של העת ההיא. — ניתן לומר שכמעט כל הסופרים סגולה היתה בהם להרחיב ולהעמיק את היצירה הספרותית. לא בלבד בעיצוב הסיפור. עניינם היה גם בדבריה-הגות על אידיאות לאומיות וכלל-אנושיות לקידום הגשמתה של הציונות בתוך אומה פרודוקטיבית ומקימת שיויון חברתי. ולא עוד אלא שתוך כדי כתיבה עצמית הם עסקו בעריכת כתבי-עת שביטאו מהלך חדש בתהליכי היצירה, גם תירגמו לעברית מודרנית סיפור ושיר ומסה ממיטב ספרויות העמים. אולם הפרווה הגרעינית של המספרים המובהקים, שנשימת רוחם הופחה בתכנים ובגיוני הצורה של הסיפור הארץ-ישראלי האמנותי — היא שנפלאתה מכול. איזה רעבון חילחל בהם שיהא סיפור עברי מקורי בניב אשר המזדקקים אליו היו בעצמם קוראים וְשֹׁחִים וכותבים עברית, והסיפור מְקַרֵב אותם זה לזה להכרת נפשם ולידיעת כל הסובב אותם בתהליך ראשון זה של קיבוץ-גלויות וקוממיות אומה במולדתה העתיקה.

אמנם פה ושם היו מספרים, ומן הטובים, שעדיין שרויים היו ברומאנטיקה של עברם הקרוב והיו נוטים לפאר את חיי יהודים בגאליציה ובפולניה; כמו אשר ברש ודוב קמחי שתיארו בסיפוריהם דמויות גברים ונשים מתוך אידיאליזציה נוסטאלגית — וארוכה היתה דרכם עד שהגיעו לכתיבת סיפוריהם מחיי הארץ. — כן א"א קבק שסיפוריו מחיי הגולה נצטעפו בהילה של רומאנטיקה לאומית, והוא הרבה מגשש היה עד עיצוב סיפוריו ההיסטוריים-המשיחיים הגדולים שכבשו את לב הקוראים וגיוונו את הסיפור העברי המודרני בייחוד הלאומי והאנושי שבלילותיו. וכן יהודה בורלא, בן הארץ, שבאותה תקופה, בדומה ליצחק שמי, היתה בו האותנטיות של מספר-מעצם-טבעו לרשום ולהנציח גורלות אנשים יהודים מכני עדות המזרח ולהט הרוייתם של שכנים ערביים.

על פי הרוב עצובים היו נושאי הסיפורים הריאליסטיים שבאו לשקף תהפוכות-חיים של עובדי-אדמה ופועלי-כניין ראשונים בתנאי החיים ההם של הארץ. אולם, אפילו הפסימיסטים הגדולים שבמספרים, כיוסף חיים ברנר ואהרן ראובני ויעקב רבינוביץ, לא טישטשו את זיק האמונה של גיבוריהם לימים טובים יותר. הם עצמם לא רק אנשי הוראה היו, אלא גם פועלים היו, ולא נרתעו למצות עד תום תיאור של חווייה אותנטית בעירטול מציאות מייסרת, מייאשת. — ידועה היתה מימרתו של ברנר עד כמה קשה מצב היהודים בכל מקום ומקום שבעולם. היה זה בחצר הטכניון הראשון בחיפה, בין ישיבה לישיבה בוועידת היסוד של הסתדרות העובדים, כשהופיע ברנר והוא ביפר לשוחח קודם-כול עם הצעירים שעלו זה מקרוב כדי לעמוד על טיב חינוכם ועל נכונותם החלוצית לכיבוש העבודה בכל תנאי; העמיק להתבונן בנו וחזר על דברים שכנראה כבר אמר או כתב: אתם מְכַבְּרִים על העבר... איזה עבר! הלא אתם יודעים עליו מתוך תולדותינו; וההווה — כולנו רואים איזה הווה...; על העתיד, מי יודע, אולי אין על מה לדבר — — — אבל צריך לעבוד, להמשיך ולעבוד! בהתמסרותו של כל יחיד ויחיד לעשיית כל הדרוש, אפשר נגיע ביום מן הימים לפינת-חיים משלנו ואפשר נוכל לשנות את העם שיהא עובד בשביל הנצרך לו ויִקִּים חברה ותרבות עברית...

התחזקות זו באה לו לברנר בעיקר למראה בני העלייה השלישית שבתוכם נתערב ומהם שאב עידוד-מה בדרך לתיקון ההווייה היהודית, ואילו הצעירים שבאו איתו במגע דימו לראות באישיותו היוצרת והנסערת כעין סמל של שיבת האדם היהודי למקורו, על אף התלבטויות היחידים ואי-רצונו של הכלל לקיים חיי אומה במקומה האחד בעולם ולמרות השכול והכישלון שבהתחלת השיבה הזאת.

ג. סיפורת לזמנה ולייעודה

כבר אמרנו שהתבוננות חוזרת בהתפתחותה של הספרות בתקופה היא מבליטה לפנינו את העובדה כי בין שלושת תחומי היצירה של סופרי העלייה השנייה חזקה ונתעלתה הפרוזה הסיפורית, ורק לאחריה נימנו השירה והמסה. והנה בדור הבא, בתחומי היצירה של סופרי העלייה השלישית, בלטה השירה בשורה הראשונה, ואילו הסיפורת לא הגיעה להישגים מיוחדים. הכל ייחלו כי יחד עם גידול היישוב בעיר ובכפר, ע"י כל אותם בני קיבוצים חדשים ופועלים במחנות גדר-העבודה שתכרו לחולל תמורה מהותית בחיי הארץ, תצמח בעיקבותיהם סיפורת לזמנה ולייעודה. אבל, קשה היה; עד שנתברר לו לאדם-יוצר מקום-קבע שלו, כדי להתבונן מיניין ועל מה קם חלק של אומה לחדש ערכים של חברה עובדת המסוגלת גם לעשייה רוחנית. בהתחדשות זו של בני העלייה השלישית לאחר מלחמת-העולם הראשונה, שוב באו עליהם היסוסי-לב וניגודי-נפש, בעיקר על רקע עזיבתם את הבית נגד רצון ההורים. וצריך היה לעלות בהרים ולחצוב מסלעיהם לסלילת כבישים ולבניין בתים. העמל היה מפרך מאוד. האדמה שנוקזה מן הביצות נחרשה ונזרעה בלהט השרב ותוך מחלות הקדחת, וגדולה היתה הציפייה לנוף ראשון של שדות-תבואה ומטע נושא פרי, עד שיזכו לשמחת קציר ולהרוחת האסיף ולא ישפילו פנים בעוגמת הבצורת. עדיין נראו לעין רווחי הזמן שבין עשייה לעשייה, בבית ובחוץ, אתמול, היום ומחר — ומה רבה היתה הכמיהה להכות שורש בהווייה עצמאית, שעל-אף רפיונותיה חשו הכל כי האמת בה והיא שיכולה להצמיח כוחות יצירה. ובאמת, מגעה של הכמיהה בליבו של דור צעיר זה, לא תמיד עלה בקנה אחד עם יכולתו של הסופר שהיה מהלך בתוך טבע הארץ, היולי ברוכו, ובין אנשים לא-מרובים ממוצא שונה שעדיין נשאו בליבם מצוקות ותוהים איך ייקלטו בעבודה. כתיבת הסיפור הראשון נתאפשרה רק בשעות שלאחר עמל גופני קשה, בתנאי-מגורים של אוהל, צריף או בית צר. התבוננות בדמות הקרובה ותיאור האוירה שמסכיבה, לא היו אלא כהתכשרות לקראת הסיפור הבא שיהא מגובש יותר, כשל יותר. היתה איזו שותפות בין איש-

השדה ושכיר-היום לבין הסופר-המתחיל הכואב בפיתו — שהיצירה לשניהם ניתנה. הזיווג הזה. מה שקרר היה כימים ההם: העבודה העברית והספרות העברית. השפעת-גומלין שחתרה להעמיד ולקיים לא בלבד ערכים חברתיים ומוסריים, אלא גם לשפר את החיים בקייני-תרבות אסתטיים.

כאשר קם לראשונה מספר צעיר, שלמה רייכנשטיין, והעלה בסיפור נרחב "ראשית" התהוותו של אחד מן הכפרים הקיבוציים הגדולים בעמק יזרעאל, ומיד לאחריו עיצב לראשונה דוד מלץ "מעגלות" של חבלי חיים אישיים בתוך החברה השיתופית שבקיבוץ, כל אותם יחסי-גומלין בכנין המשק ובהנאת פריו כימי חברה שיוויונית המעצבת דמות הווייתה ללא כפייה וללא חלות במישטר חיצוני — הרי לא היה זה אלא רצונם של צעירים רגישים, בני דור מזועזע, לתאר מציאות חדשה של "התל הזה והאדמה שמסביבו" ולגלמה בסיפור אותנטי הן מתוך חדות ההתלהבות והאהבה, והן מתוך מכוונת הצער שאנשים המאוחדים בחזון גדול נתלשים פתאום ממיצוי הרעיון של שיתוף חברתי ומתפלגים בדבר אופיו ועתידו של המשק הקיבוצי הגדול.

שלמה רייכנשטיין ראה ראה פורענות זו לעומקה וביטא אותה כטראגיות המאבק בהגשמת החזון הלאומי-אנושי כבר עם "ראשית". ודאי שלא ביטא את הדברים אלא בחלקם, כי ימיו קצרים היו, ימים שהוקדשו בעיקרם לעבודת-כפיים שתבעה את האדם כולו, ורק במאמץ בלתי-רגיל צירף אליה גם את ייעודו הספרותי. "אלה היו רגעים חטופים, גזולים ממנוחה ומשינה, גנובים מילד המצפה ללטיפת אב", כתבה רעייתו טובה לאחר מותו, והוא ככן ארבעים שנה.

מידה רבה יותר של התכוננות בכלל החברה הקיבוצית, ואף יכולת בעיצוב רשות היחיד על בעיותיו האישיות במיסגרת-חיים מחייבת זו, ביטא דוד מלץ ב"מעגלות". נאמן למצפוננו בחר מלץ בנושא סיפורי שיוכל להשמיע בו קול ליבו, אם גם לא ריוונאנס גדול. הסיפור היה אמיתו, פשטותו, יופיו; סיפור האומר כי רק על-ידי טובת הווייתו של היחיד תיכון חברה, ייכון עם — ועוד יש לציין עיקר יסודי ונחשב ביותר, המהדהד בשני הסיפורים האלה: טוהר היחסים בין איש לאשה. אצל רייכנשטיין כמו אצל מלץ מצטללת אהבת הזוג בפריחה מעודנת; עמידה על נפש האהבה הנתונה לסכנה בתוך התהוותו של קיבוץ גדול. אכן, כביכורי שדה חדש, טעם מיוחד היה לסיפורים האלה כימים ההם. ציפייה לצמיחה סיפורית שתבוא.

מסכת של הווייה ראשונית דומה, במעבר מן הארעי שבמחנה-אוהלים ככבישים נסללים ועד תחילתה של התיישבות-קבע, והעלתה בידי נתן ביטריצקי בסיפורו הנרחב "ימים ולילות", שיצא באמצע שנות-העשרים והיה סימן⁶ דרך בסיפורת מתקופת העלייה השלישית. כאן לא היו עלילות מרעישות, אך בפרקיו רוחש עולם של אידיאה ופעילות חלוצית בעדה-חברה שהמספר חש בה ביקוע הגרעין להתפתחות תנועה גדולה שתחדש פני אומה על אדמת אכותיה.

לאט-לאט נתגדל הסיפור כדמויות-אדם וכמראות-הארץ, גם הועלו חטיבות-חיים כמלוא התנועה. מובן כי "זרזים" שהקדימו לעשות כבהילות "ספרות ארץ-ישראלית", הכזיבו; ואילו סיפורים באמתם הפנימית, כסיפוריהם של יהודה יערי, יצחק שנהר, מ.ז. וולפובסקי ויוסף אריכא, יהושע כרייסוף וישראל זרחי ועזרא המנחם, היה בהם מן הצידוק לעיצוב התוכן והצורה בהתפתחותו של עולם ארצי ועולם נפשי שבחיי דור חלוצי.

בין המספרים האלה פילס לו יעקב הורוביץ נתיב צדדי בסיפור הארץ-ישראלי. הורוביץ, אף-על-פי שמוצאו מבית מסורתי היה — ועוד מצאצאי השל"ה! — נתפס תחילה אל קסמיה של תרבות וינה האוסטרית, ועד שסילק עצמו מהשפעות ספרות ה"דקאדנס" של ראשית המאה באירופה, התלבט הרכה בכתיבת סיפור כמו "סולייקה", "עד דכא", "אור זרוע". עם השתרשותו כבלטריסטיקה העברית, ועם פעילותו בעריכת בטאונים ומוספים ספרותיים הגיע הורוביץ לסיגנון אישי משלו ונחשב כאחד מבעלי הייחוד בעיצוב הסיפור של תקופתו. ואכן, יחד עם יצירת יעקב הורוביץ, כשאנו חוזרים אל אמנותו הסיפורית של יצחק שנהר, העלאת הווייתו של דוד טראגי והירואי שבסיפורי יהודה יערי, סיפורים של תלאות וכיסופים בסיפורי ביטריצקי ויוסף אריכא, יצירתו הבלטריסטית של מ.ז. וולפובסקי, סיפורי ירושלים וצפת של יהושע כרייסוף, שלהבת האור הגנוזה בסיפורי ישראל זרחי, סיפורי משפחת האדמה בקיבוץ הגדול מאת שלמה רייכנשטיין ודוד מלץ; עד גיוון האירועים ורחשי הנפש בסיפורי שרגא קדרי ועד סיפורי הלידיים של הרומאנטיקן עזרא המנחם; הרי לפנינו מסכת של יצירות ודייקנאות בתקופה הראויה להערכה. בעלי השראה שבהם העמיקו בתפיסת הקולורית של הארץ עם הכרת ההווי של בני

העדות השונות, ועם הזיקה המיוחדת להכנת הליכות חייהם של הפלחים והפועלים הערכיאים. — תוך כדי הכנת כלים אמנותיים היו שנתאזרו בהשפעת יצירותיהם מבעלי התנופה הוותיקים, כ"שבעת אמונים" ו"תמול שלשום" לש"י עגנון, כסיפורי המהפכה והגאולה וסיפורי העדות לחיים הזו, וכיוצא באלה. ואולם בדרך-כלל קשתה מלאכת הסיפור, יש עילות וגורמים עמוקים למתח כשרונו של המספר במקום ובזמן. תקופה תקופה ובעיותיה הנוקבות. העולם אחר היה. האם ניתן להתרכז ביפה בלבד; לטפח התבוננות מתוך בינת-הלב ושיקול-דעת...

על כן רבו הסוברים כי הסיפורת הזאת, עם כל גיווני תכניה, לא הגיעה לרמת השירה שצמחה ממקור נפשה של העלייה השלישית וחדרה להכרת הדור במולדת מחודשת. כזה אחר זה הביעו משוררים את המשוקע שבליבם, אם כי גם השירה סמוכה היו לה לבעיית הסיפור, כיוון שלא היה עדיין מרחק-ראייה לתפיסת ערכיה הנאצלים של הווייה מיוחדת זו. אף-על-פי-כן עלתה שירה רב-צדדית בנושאי תמוטה ותקומה לאומית, מה בין גולה מְכֻלָּה לבין התנערות ממנה; מתוך ידיעת ערך עצמאותם של חיים יהודיים, ורצון בשירה ארץ-ישראלית חדשה ובה השאיפה להיות חלק בלתי-נפרד מן המרחב האוניברסאלי והאמנותי שבתרבות בעולם. — כך עלה הקול המרדני בשירים המתרוננים של אורי צבי גרינברג ואברהם שלונסקי; פיוטי הלב ומלחמת הישן והחדש בשירי יצחק למדן וש. שלום; געש ביטוי של אביגדור המאירי וצלילותה של שירת יהודה קרני; העצב הגרעיני בשירת היחיד של אברהם חלפי; ולצידם משוררים בקיבוץ הכפרי כמו לוי בן אמיתי ויהושע רבינוב.

ד. שילוב דורות

ודאי שהיתה התפתחות מתמשכת, מהותית. ריבוי העולים ומיזוגם במיגזרים מיושבים ובנויים יותר, הביא באופן טבעי לספרות אפשרויות של יצירה סיפורית ופיוטית נרחבת אשר המחשישה את האדם והנוף הארץ-ישראליים בתחומי העיר והמושבה, בישובי הקיבוצים החקלאיים ובין אנשי הפלמ"ח הלוחמים. אמנם גם כאן, כבימים קודמים, רבו ההשגות על העדר תנופה אמנותית, עודף סנטימנטאליות, הצטמצמות רגיונאלית, תופעות שכביכול אינן מצויות בספרויות עמים אחרים; ואולם על אף הכללות אלו, נתגלמו עולמות חדשים בסיפור הקצר וברומאן החברתי. מצד אחד נתעמקו סיפורי העבודה וההגנה של ס. זיהר בקולורית מופלא של מראות-טבע ואיפיון המפעל האנושי-לאומי בפאתי-נגב, במישורי המושבה ובחורשות ההר; ומצד אחר פיתח משה שמיר בסיפור אקטואלי וברומאן היסטורי עלילות דראמטיות של גורלות-יחיד וגיווני עשייתה של חברה יהודית חדשה, אשר כפי שכתב בזמנו דן מירון ("על סיפורי משה שמיר" בספרו '4 פנים בספרות העברית בת ימינו'), היתה זו "חזונו של כוח היסטורי עולה, מראית פניה של חברה אנושית שנסיונות היסטוריות העניקו לה כוח ורצון לחשל לעצמה כלי-קיום מדיניים, ובקצרה — מראית פניה של חברה מקימה מלכות, מכוונת מדינה". אורי, גיבור 'הוא הלך בשדות', ואוריה החיתי, גיבור 'כבשת הרש' מזה; ואָלִיק, איש הפלמ"ח, גיבור 'כמו ידיר', בהקשר לאוירת המקום ורוח הזמן הרחוקים שבימלך בשר ודם מזה — הרי זו "אותה התרחשות סמויה שבה מתמחשת עלייתו זו של הכוח החדש. עניין זה נטוע ברצונו של שמיר להבין לעומקו את מעשה-הקוממיות הישראלי שנתרחש מסביבו; אבל הוא עשוי להיפרש גם על מרחקים היסטוריים". דברים מעניינים ביותר כתב דן מירון בנושא זה.

בסמוך לזיהר ולשמיר, ובעיקבותיהם, נתגדלה פלייאדה נכבדה, שכקודמתה, אשר משום-מה כינה "מישמרת ביניים", באה זו על החדשה לעצב סיפורת לזמנה ולייעודה, כאהרן מגד, חנוך כרטוב, נתן שחם, חיים גורי, בנימין תמוז, דוד שחר, מרדכי טביב, יגאל מוסיונון, שלמה ניצן ואחרים. פלייאדה זו, שנתקראה "דור הפלמ"ח", לא זו בלבד שהוסיפה ערכים לסיפור הארץ-ישראלי, אלא היתה גם משולבת בדור-המספרים משנות-העשרים-השלושים, עם כל שיקוליה ביחס לריאליזם הסמאנטי והאידיאליזטורי שלו.

ואילו הבאים אחריהם? דור-המספרים הקרוי דור-המדינה? איך התבטאה השפעתם של אלה על אלה, ולעיתים גם בכיוון הפוך? ברור כי אין כאן שאלה השוואתית, או דבר שבגישה מתודית לקביעת זרם ספרותי. כאן לפנינו תופעה של תמורה נפשית בעיקרה, "מהפכנית" כביכול, שדוגמתה קשה למצוא בספרות אחרת, כי כמה וכמה ממחדשי חידושים בסיפור שלהם, כבר עם תחילתם של חיי המדינה, נדחפו ברצון גלוי להינתק מן הזיקה החברתית-ישווכית, ומן "ההרגשה הפאתטית", כלפי מה שקדם להם בכתיבת הסיפור והשיר. הזמנים נשתנו, וכל אותה שאיפה לפירוד אידיאי, כנראה רק היא עשויה היתה להעניק

חירות אישית אשר שום אב ואם לא היו מסוגלים לה. — מי אמר שיש צורך בהמשכיות דווקא? האין היבטים חדשים? ונונקונפורמים, מה יפה מזה?

חלף חורף ובא אביב. פתאום נתחדדה צלילות־הדעת להבחין בכיווניה של יצירה. שהרי הספרות חייבת קודם לכל להיות מושחתת על אסתטיקה ועל הומאניזם, ופירושו: גישה מתקנת של הסופר בעיצוב היחיד וביקושי, למענו ולמען שיפור החברה אשר תכיר לפני־הכול בסיסמת אחרות־אדם ובסיסמת שלום־עמים... הספרות הזאת; הרי לא טוב להם לגיבורי הסיפורים ולמחבריהם־מעצביהם שהופיעו עד עתה בספרים המרובים; הרבה לא טוב להם; והגיעה השעה שישתחררו מתוך הסבך של עצמם. אפילו תאמר סבך זה של יחיד וחברה ניתן לנתחו ולספר עליו בדרך להתרחו — לא אמרת אלא דבר סתמי. כי לאמיתו של דבר אין זה אלא מין פחד ביולוגי מפני קיום חברתי־לאומי, איזו בהלה אישית לגבי טיבו של יום־מחר. ועל־כן מה יש לדבוק כל כך בסיפור העשייה למען ההתערות הקיבוצית, כל אותם מאמצים שהיו לקראת מדינה ושישנם ושיהיו בתוך המדינה... חבל להמשיך בהולכת אדם יחיד לעולם של אשליה. ישיבת הערביאים בחלקי הארץ והמלחמות ההרדיות שאין להן סוף, אין להן פיתרון ואף לא צד מסייע לכיוון הפיוס ולתכלית המוצא בהגשמת זו האידיאה הלאומית־ציונית. ועל־כן; ועל כן מוטב לה לספרות כראש־ובראשונה שתהא עניין לביטוי מעגל־חיי של היחיד; לפתח בו, וממנו לזולת, את האסתטי, את ההומני, להניף מתוכו כבוד אל המצוי מסביבך; להבין ולעשות למען צרכי של העם השכן; להכיר ולדעת בליטב תכונותיו, שאיפותיו. — זו הסובלימאציה המהותית ביצירה הספרותית הבלתי־תלויה למי שהחרידה בליטב על עצם קיומו האישי והמבקש שקיום זה יתעטר בקצת יופי ובהרבה צדק; אז, אפשר שהסופר העברי שבא הנה ממרחקים, או שהוריו הביאוהו עד כאן, ייטהר ואולי תיראה באופק הישועה גם לכלל העם היהודי... התחכום הזה, לצאת מתוך מיצר הבהלה והפחד, הריהו אחת מסגולות־היסוד של בני האומה היהודית. דורות על דורות. והוא המגע המקשר בין כיבוד הזולת להתבטלות עצמית. נקיטת עמדה מתוך נבדוזה. כמקור להכיר עצמו — להזדהות עם הדרוש לאחרים, לפי הרצון של אחרים. אפילו מלכודת היא, האחרים ייטיבו עימך.

"המדינה הזאת קצת מעל לכוחותינו", אמר אחד הגיבורים המעודנים ב'גירושם מאחרים' ל.א.ב. יהושע; "כל הציונות בעצם, קצת חזק ומהיר מדי כשכילנו". — כך ובדומה לכך, נשמעים הדברים כרוכים בסיפורי האחרים של יהושע, והם מתלהטים לאש גם באיפיון הדמויות של בנימין תמוז, יורם קניוק, יצחק כן־ר ועוד ועוד.

זה שנים שבעיית טיבה וריעודה של הסיפורת הישראלית מעסיקה את המסאים בכיקורת הספרות. לא רק דן מירון וגרשון שקד וגבריאל מוקד; בעיקבותיהם כאים גם תלמידיהם ומשמיעים קולם בנושאים האקטואליים של היצירה הספרותית. כאשר גבריאל מוקד מנתח את ספרו של גרשון שקד 'הסיפורת העברית 1880-1980', הריהו מתרכז לא בלבד "באותם סופרים שהיו משועבדים לתפיסת הז'אנר הארצישראלי החברתי (בגירסתו הנאטוראליסטית יותר ובגירסתו האַפְסוֹטִית והאידיאליזטורית גם יחד) אשר הוכשלו על ידי הקונוונציה הציונית שלהם", אלא גם ב"אותם הסופרים שפרצו את גבולות הז'אנר לכיוון איזה 'אנטי־ז'אנר' פרטי, ריגשי, וכו'". דברים אלה יש להקדים לשורה של עבודות בדיקה וניתוח שכתבו המבקרים הספרותיים מן השורה הראשונה וגם על הסיפורת העכשווית ממש. ולא הם בלבד. הלל ברזל ואורציון ברטנא ויוסף אורן; רינה ליטווין וזיווה שמיר קלדרון ושאר צעירים שעניינם בכיקורת הספרות החדשה.

בספר מסותיו 'ההתפכחות בסיפורת הישראלית' עורך יוסף אורן דיון רציני על רוח תכניה־עלילותיה של זו, ומדי פעם הוא מסכם דברים נכוחים וקשים למדי. "ליבו של הסופר הישראלי איננו שלם עם ההסתמכות על כוחה המגן של המדינה, אשר מביאה את העם לזלול בחוסנו הרוחני ובמורשתו התרבותית. חוסר המנוחה של הסופר הישראלי מקורו בעובדה שהוא מגלה סביבו את בני עמו מסתפקים בגאולה הפיזית... שאין עימה גם גאולה רוחנית". "הגימה המתריעה הזו התגברה במיוחד בסיפורת הישראלית לאחר מלחמת יום־כיפור". אורן דן, למשל, ברומאן 'היהודי האחרון' של יורם קניוק החותר בסיפורו אל מסקנה רעיונית, כי "סכנת האחרונות לא חלפה עם כינונה של מדינת ישראל", "לא־פחות מכפי שהיתה בתקופת השואה". במילים אחרות, חותכות: "המדינה מסכנת את המשך הקיום היהודי".

שלב אחר שלב. בנימין תמוז ברומאן 'יעקב' כבר אינו כוחן את קיומה של סכנה; גיבורו רואה "כיצד

נמלטים מן המדינה שנפלה", ואף יש "שהכינו לעצמם דרכי בריחה"... ומכאן, אולי "מוטב לעם היהודי לחזור להיות כפי שחי קודם שהיתה לו מדינה"...

שורה של סיפורים ורומאנים – מתוך השראה, מתוך חופש היצירה, כמובן. כעין רינסאנס לקראת נודדי תלויים ועקורים. סיפורת כמו אוואנגארדית; מורה דרך לכני דורנו, לבני דור ההמשך.

אתה תוהה ואתה שואל: הייתכן שספרות כספרותינו תהא בעיקרה מפלט כזה לחיבוטי־נפש ולמבוכה, לריפיון עד שקיעה?

לעיתים, בתקופות מסויימות, סבורים היו הקוראים כי הבלטריסטיקה מלבד שהיא מהנה, היא גם בונה את האדם, ובאמצעותה היא מגביהה את החברה בערכים אנושיים־לאומיים לצמיחה פרודוקטיבית ולקיום עצמאי בין עמים. בימינו, שהעם היהודי פוחד והולך בתפוצותיו, ומלבד מעטים־מעטים אינו מוכן לעלות לארץ־ישראל – שמא הספרות העברית יכולה היתה להניף את הטראגיקה הזאת למדרגה של התעוררות פנימית בשכיל חיזוקה ותקומתה של הנפש היהודית; קידושה של היצירה כתכלית לחידוש אומה במקומה שלה. שמא...

האמנם ייתכן, כי לפנינו סיכומים של סוף־חשבון, סוף־דרך? מין ליקוידאציה? ודאי שלא ייתכן. חשבון היצירה בתוך הספרות העברית לא נגמר.

סיפורי הארץ ושיריה עוד יעלו כעמוד־אור לכל שמתעתדים לעלות, ולכל שכבר מבקשים כפועל לקיים כאן חיים מתוקנים.

הערת המערכת: היוזמו את המספר הוותיק אריה ליפשיץ למסור לנו את התרשמויותיו מסיפורת העלייה השלישית, תוך התיחסות לקודמתה: סיפורת העלייה השנייה. ואמנם הוא מדגיש כאורח נלהב מה רבו נכסיהן החיוביים של הללו גם בלי שים לב לעגנון ולהזו, ולהשוואות עם מנדלי, גנסין וכו'. אולם הוא קושר את סיפורת העלייה השלישית בעיקר עם "המסר החיובי" של ריאליזם ציוני, המהווה לדעתו גם כיום אופציה נגדית לדרכה של הסיפורת הצעירה. הוא איננו רואה את נכסיה החיוביים של הסיפורת הצעירה של דור־המדינה אשר העמיקה למסור את המורכבות של ההווייה הישראלית, ואף איננו מכבד את ה"לכטים הברנריים" שלה לגבי מידת צדק ועוול, למרות שהוא בעצמו הכיר את ברנר. החלק הזה של דברי אריה ליפשיץ מתפרסם כאן לא מתוך הסכמה איתו, אלא מתוך יחס כבוד לווחיק העליה השלישית שבין מספריו.

אנה ואני

(פרקים ראשונים של ספר)

דן שביט

א.

חלומה הישן של אנה היה להלך על ענני ורוד: האויר ספוג פתיחים ורודים ומשוכים בהם חוטי כסף. כלי הפורצלן כביתה יהיו מעוטרים ורוד והיא בחלוק מבד יקר וורוד תהלך על בהונות כנעלי בית, תפיץ סביכה כושם-לילך. תמיד רחוצה ומטוהרת, תמיד פניה כוהקים מן המשחות והשמנים המשמרים את עורה צח ומלכותי. תמיד שיערה אסוף אל קודקודה בכדור עגול ומהודק ואין שיערה אחת סוררת. זה לא היה חלום מגוחך, אלא חלום מכאיב. מכאיב כמו צמר-גפן שנטבל כמיקווה דם. חלום של פצע שאין פוערים אותו, אלא הוא שותת פנימה. מזמן לזמן מעט יותר, אבל לעולם לא כדי גרימת שטיפון. לא נהר גועש ועולה על גדותיו של דם עז וארגמני, שוצף ומסתער.

זה היה חלום מכאיב מפני שאנה לא דיברה עליו, אלא היתה מהלכת בינו ובתוכו, ולא הניחה למישהו לחמול עליה. כיצד ידעתי על החלום אם לא דיברה עליו. אין לי תשובה בדוקה והעיניין מורכב ומסובך. אני הודעתי לה, אז בהתחלה, על סמך חושיי הטבעיים, שזהו כל עולמה: ענני-ורוד שטים ומלטפים והיא על גבם ובתוכם. היא עצרה אותו רגע ממלאכתה. כמדומני רחצת-כלים במיטבח. ספלה-חרסינה היפה מכה קשה בצלחת הלבנה שבידיה. גיווה נתמתח ונתקשה, פניה הלבנה ושפתיה רעדו ונקפצו. חדרה-מיטבח מואר היה באור ניאון חיוור וחגיגי. היא שאלה: מיניין לך. מה פתאם? והוסיפה: איזה שטויות, דניאל! אך טבעי היה שאניתי לה, אחזור כי מהצהרתי ומזוית-העין אוכל להבחין בדמעות הזולגות מעיניה כשהיא מתגייסת למלאכת הרחצה במישנה-מרץ ומטיחה את כלי-המיטבח זה כזה, בלא-רחמים. כיצד הינחו אותי חושיי אל חלומה הוורוד של אנה. למען האמת ניחנתי בחושי-אבחנה דקים ומדויקים מאז-ומתמיד, אלא שהעדפתי להצפינם. ואולי לא אני הוא שהעדפתי, אלא אנה היא שמנעה ממני לחשפם. או אומר זאת כך: בשתיקה נעניתי לתביעתה שלא אהיה יותר ואחר ממה שהניחה לי להיות.

מה הניחה לי אנה להיות: רק אדם שמתכונן בה ומניח לה לטוות חוטים של חלומות ורודים. זה היה התנאי הכלתי-כתוב כימים ההם. ראיתייה עומדת כסינרה אצל הכיור במטבח או יושבת בטבורו של חדר-האורחים על כיסא-הנדנדה המקושט פיתוחי-עץ, רוקמת מעשי תחרה ורוחה נודדת בין דודותיה והקנות המתגוררות בגפן בדירות קטנות ומוגפרות לבין טירות הערפל שראתה כילדותה. דודתה האחת טניה גרה ברחוב כוגרשוב. אשה נמוכת קומה ובעלת גיבנת, ראשה שחוח ועיניה מגולגלות מעלה אל האיש הדובר אליה והן מאותתות חשדנות עיקשת ומרה. איש צעיר, היתה פונה אליי משהביאה אותי אנה לביתה בפעם הראשונה, איש צעיר — היה קולה עשן ומרוסק — אני לא מבינה מה יכול לגרום לאדם בגילך להיות מורה. זאת פרנסה של בטלה המיועדת לאנשים זקנים. אתה-יכול לצאת ולעבוד. נכון אנה? —

דודתה השניה היתה רגינה. גם היא אשה גוצה בעיקרו של דבר, אבל גיווה זקוף ותווי פניה מחודדים ומושחזים כשל נשר זועף. היא ניהלה משק-בית קפדני, אפילו סגפני. בדירה קטנה שרכשה לפני שנים בהדרה-הכרמל בחיפה ומשם השקיפה מדי ערב ממושכות על כתי העיר היורדים על ההר, עד שהגיעו עיניה הזעירות, המכווצות עמוק בחוריהן, אל היס. שם נעצרו והמתינו. כל העת הזאת מילמלו שפתיה דברים ולא ניתן היה לרדת לסוד חיקרם. אפשר ששיננה תפילות עתיקות ואולי טוותה רקמות של טקסטים קדושים

שהיא עצמה בדתה, דודה רגינה הממתינה על ההר. ממתינה לאנה, שתמיד שבה אליה. כמו ילדה קצרת-רוח מקפצת בערפל, מדלגת על המדרגות, תיק-פלאסטיק חלוי על כתפה מיטלטל-מכה בירכיה, שלושה חתולים נפוצים מפני רוח התזוית האוחזת בה. על מצילתה של הדודה רגינה חכה ככוח, עד שזו תתנער מחלומות-ההקיץ שלה, תיחפוז לפתוח דלת שמא תחמיץ את ביקורה הפתאומי של הדודנית הנפלאה. נפלאה היתה אז אנה לדודותיה והן נפלאות לה. רק לה. היא יושבת והן, כל אחת בדרכה, עגות-חגות סביב, מציעות לפניה דברי-מתיקה אהובים עליה במיוחד, ממש כמו אלה שהיתה גונבת בחשאי מן הקופסה המוזהבת שבכית סבתה; ממחקי שוקולד וסוכר שאין מוצאים כמותם היום, כאן, בארץ, אלא אם תחדור אל גניזתן החסויה של הדודות טניה ורגינה. גם דברי חיבה העתירו עליה שתייהן, גם ציוצים של מציעה דיקקה וגם הבעות רחבות ידיים ושפתיים של התפעלות והשתאות מכל מילה ובדל-הגה שלה. פעמים בודדות מאוד הייתי מצטרף אל ביקוריה שם, וגם זאת רק כטרם נולד רון. ראיתי שם אנה שונה מזו שבכיתנו. לחייה הלכנות פרחו כארגמן. עיניה זרחו וגם דמעו. גרונה נשנק מצחוק ומיכבה. חדרוה גדולה הסעירה אותה ואני הייתי יושב ומתכוונן בסצינה שכמו נלקחה ממחזה של סופר רוסי, נאמר בן המאה התשע-עשרה. אנה ודודותיה, יכולתי לכנותו. כשהיינו חוזרים בערב לביתה כבר היתה שבה להתכנס אל תוך שריונה הקר והעבה. פניה היו חוזרות אל קיפאונן היבש, הנואש.

ואני שאלתי את עצמי: האמנם כל אשה כך או רק אנה. האם רק היא בת-מלך בצאתה ונציב-אבן בכיתה. היא עצמה לא היתה משיכה לשאלה אילו הצגתי אותה בפניה. לא נותר לי אלא לצרף כדלי-מראות וקרעי-דברים וגם אגחות והדי קולות של לילה. ואני ידעתי: חוטים סמויים מתקשרים מבחיתהן המוגפים והחתומים של שתי הדודות אל ילדותה הרחוקה: הבית רחב-המידות טבל כולו באור ורוד ומסמא והילדה אנה היתה מהלכת בו בשמלת-מלמלה של רקדנית ושתי משרות בשביסים וסינרים היו חגות סביבה ומשתרלות שתיקה ותקלף סוכריית-דבש נוספת ממעטה-הזהב שלה וגם קדות לפניה כשביקשה שתקראנה לאימה. ועד שתגיע האם — יהפוך חדר-האורחים הענק לאולם-ריקודים מואר באור-יקרות והיא תחולל על פניו, מקצה אל קצה, על בהונות וקופים, בידיים משוכות-מעלה ומתנועעות כצווארי ברכורים. הילדה אנה גם היתה יוצאת אל גינת הבית, לבדה מתיישבת ליד שולחן-הגינה הלבן, רגליה הקצרות אינן נוגעות במרצפות האבן הקרות, עיניה עוקבות אחרי הגנן המשתוחח לרגלי שיח ומתאמץ לעקור ענפי-פרא שצמחו סביב לו. עיניה שקועות במעשיו היגעים עד שדמעות ממלאות אותן מבלי שתשגיח, מבלי שתרצה, אולי בשל קרניה המסמאות של השמש. הילדה אנה חלמה חלומות בהקיץ שמילאו את חלל העולם המסתחר סביבה בזהרריות ורודות הנשאבות אל נחירי אפה ואל ליבה הקטן, המפרפר וכמעט חדל. אבל היו ימים בהם הושחת הוורוד בטיפטופיו העקשניים של אדום סמיך ורע. בבהלה היתה מנתרת ממקומה ובזעקה כורחת, כל עוד רוחה בה. ממהרת לטפס אל עליית-הגג; אבל שם נסוגה מפני החשיכה המעניקה מחסה ליצורים זעירים בעלי לשונות-אש ולמעשים רעים ומרשחתיים שהינם יכולים להרשות לעצמם רק באפלה מוחלטת. והיא חשבה שהנה היא לוקחת שכר זכוכית מן החלון וכבר מותו סביב לה הדם. הרבה מאוד דם. ניגר מתוך גופה, זורם סביב והיא רצה הלאה משם, מועדת בתוך סכך שיח-יער דוקרניים ומתחתיה נפערת תהום שקרקעיתה ביצה טובענית ומעופשת והיא אל תוכה כמעט קורסת, אבל אינה מתמוטטת. מוטיפה לדלג לאורך גדר של משוכות גבוהות, גדר שאין לה סוף ואין לדעת מה מסתתר מאחוריה. כוחותיה אזולים, מתחננים להגיע למקום כלשהו. לפניו שמיים רחבים וגבוהים וגם שדות אינסופיים של חיסת-זהב; אבל מאחוריה זוחלת ומאיימת אפלתה הפעורה של עליית-הגג. לשונות-האש המהבהבים בתוכה צוחקים צחוק של זדון ומתעקשים לפרוש לרגליה את רשת הביצה הטובענית והיא נמלאת חלחלה. על נפשה מבקשת. לצאת מתוך סבך הקורים האוחז בה, לדאות מעלה אל חדר-האורחים הטובל בוורוד, משם אל מיטת-האפיריון שבחדר-השינה הפרטי, שבין כסתותיה הריחניות אפשר לחוש כיצד זורם הגוף בעונג מפרפר ומתוק. עונג מכאיב שרק לאחרונה למדה להכירו. היא נבוכה ומופתעת: החענוג הזה מושך בשיפולי בטנה התכווציות נסוגות ומתעצמות והיא בידיהן מופקרת וחסרת אונים, ראשה סחרחר וחולשתה הפתאומית משרה עליה אדישות או דיכאון.

אדישות או דיכאון. מה אמרו עיניה של אנה מאוחר הרכה יותר, כשכבר היתה אשה. משכימה כל כוכך ראשונה, אני עדיין במיטתנו והיא חולטת קומקום-קפה ומוזגת קקאו לרון, על בהונות ניגשת למיטתו ומעירה אותו, מנשקת ומסירה את שמיכת-החורף המדיפה ריחה של עליית-גג נעולה, לוחשת על אוזנו

מילים כבושות ולחות, מוליכה אותו אל חדר האמבטיה, אל שולחן ארוחת-הבוקר אותו היא עורכת בקפידה ובהתמסרות. אדישות או דיכאון. לא אדע. לא ראיתי זעף על פניה ורק לעיתים נדירות מילטו שפתייה קובלנה. מן הדירות הסמוכות נהדפו חבטות וזעפות של דלתות, מכשירי-ראדיו עצבניים ציפצפו אותות זה לזה. נשים שטרם נרפאו מסיטי הלילה, סיננו לעצמן הברות חמוצות. על דירתנו נגה אור בוקר עמום ושקוף אותו הקרינה אנה. אדישות או דיכאון. דומה היה שכל סדרי-העולם מקובלים עליה. אבל מילים נדירות שאמרה בהתחלה לא נימחו מזכרוני: שלא תטעה לחשוב, דניאל. הכול מסכה. אני כל הזמן על חוטים ורודים מהלכת והם מתוחים על פני רקיע של כסף ותהום של אש. פעם ידעתי איך להיאחז בחוטים וכשהיתה התהום לועגת לי הייתי שבה ונמשכת-למעלה אל הרקיע בכוחותי האחרונים. אבל מאז ניטוים החוטים בחלומות כלבד אני ממתינה כל יום לבוא הלילה. האור מסביב הוא תפאורה ריקה של לעג לרש. חוטים ורודים, אמרה היא, שזרו את חלומות הלילה. ואני אומר: גם היום היה מלא בחלומות. כמלכה בסוגרה, גאה וכראבת, הילכה בבית. השפתיים החשוקות, הגאוה הפגועה שאינה יודעת גבולות, ידיה עושות במלאכה ורוחה הרחק מכאן.

ב

בחתונה של קרוב-משפחה רחוק היכרנו אנה ואני. אילמלא היו הורי דוחקים בי לבוא למסיבה לא הייתי פוגש בה מעולם. בכל פעם מחדש התחנתי שיניחו לי; אבל הם, בעקשנות שהיה בה גם קורטוב של שמחה לאיד, נעמדו עליי שעה ארוכה והפצירו, התחננו וגם איימו.

ערב של סתיו היה. הקרואים נדחקו ודחקו. הזיעו וזללו. התיזמורת החרישה אוזניים. אמא ואבא הירכו להתחבק יותר מבכל הזדמנות אחרת בה התכנסו בני המשפחה. ואני, מפינתי, ראיתי פתאום אותה — שעונה אל הקיר בפיתתו האחרת של האולם. היא התכוננה בקהל-החוגגים בעיניים עצובות ובאדישות מוחלטת. זקופה מאוד עמדה, גיווה מתוח מתיחת-קשת וידיה שלובות על בטנה וממוללות רצועותיו של תיק. כמוני לא התערכה בהמון ונראתה כמי שלא מרצונה החפשי באה. לאט מאוד גיששתי לעברה. את תשומת ליבה טרם ביקשתי לעורר. רק להתבונן בה מקרוב, להיטיב לדעת מה אומרות עיניה. ראיתי אותן נוגות וגם עירניות וחוקרות. הן בלשו ובדקו סביב ושאר חלקי הפנים נותרו קפואים ורחוקים. פתאום עמדתי לידה. שלום, אמרתי. ערב טוב. היא נבעתה. שקועה בהזיותה עמדה ואני פלשתי אל תוכן ברות גסה. היפנתה פניה אלי, חיוורת מאוד, רצתה לומר: מי אתה. או: איזו חוצפה. ביקשה להסתלק מידי; אבל פתאום שלטה ברוחה והשיבה: ערב טוב. בתוך קהל-הקרואים הנלעג אין היא עוד בודדה לחלוטין. עיניה הפיקחיות קלטו זאת בהבזק זריז.

במיסעדה קטנה ישבנו למוחרת בערב. מיסעדה בה מדליקים המלצרים נרות דקים ואדומים עבור המסובים. לא רבות מיסעדות כאלה בתל-אביב ואני הירכיתי לבקש אחריה כמשך כל שעות היום עד שמצאתי ובאתי בערב אל ביתה של אנה, ברחוב קטן שעל גבול תל-אביב-חולון, וצילצלתי בפעמון. היא פתחה לפניי צוהר קטן, ביקשה שאמתין עד שתצא. להיכנס פנימה לא הניחה לי.

האם אהבתי אותה באותו ערב ראשון. האם אהבה היא אותי. היום אני יודע שהיה כי דבר שאנה דבקה בו אז מאוד לרצות אותה. להיסמך עליה. אבל לא אהבה היתה זו. היום אני יודע שהשלווה הליאה שהיתה נסוכה על פניה וגם על גופה, המבט העצוב והמרוחק שנשקף מעיניה השקועות תחת עצמות לחיים גבוהות ומסותחות היטב, שליטתה המופרזת כתנועותיה, בהבעותיה ובמילותיה — כל אלה העירו בי סקרנות נדירה וגם הילכו עלי קסם. בטוחה בעצמה לחלוטין נדמתה בעיניי. בטוחה מדי. וגם עשירה בניסיון חיים ובכושר שיפוט שלא שמעתי כמוהו קודם. קצרים ומושחזים היו המשפטים שאמרה בשעה שנשכחה במזלג נשיכות מלטפות ומבוקרות.

אני קינאתי בה באותו ערב ראשון. על בטחונה וזקיפות קומתה. על יופיה שהיה בו גם מיסתורין. על השקט המיושב. קולי נדמה באוזניי חלול ולא-ערב. דבריי, מוכרחים היו להישמע טפלים ונטוליי-דמיון. היא מיצעה לשאול וגם קימצה בתשובותיה. מבוכתי הלכה וגברה. מדוע נענתה אמש במסיבת החתונה להזמנתי לבוא ולבלות עימי. רק כדי לשכת מולי, לרצות שאחבונן בעור הצח של פניה וצווארה, בשעה שהיא תרשום לעצמה, בינה לבינה, כמה אוילי ומעורר-רחמים אני בעיניה. האם כבר כליל אמש ידעה אבחנתה הדקה לקבוע שלא למאמץ רב תיזקק כדי להשפילני.

מפני שאני באותם ימים וגם היום איש מושפל, ולכן נבוך מאוד, אם מישוה מגלה כי דבר המעורר את

סקרנותו. ויותר מכך, אם הוא מעמיד פנים כאילו הוא מוצא בי עניין כלשהו. אני כאותם ימים וגם היום דניאל אלטר, איש שנולד לחדרים קטנים ואפלים. איש שלא נולד כדי שאנשים יחזרו אחר חברתו והוא מעולם לא יכפה עצמו עליהם, לא יטריח אותם, לא יחזר אחריהם. הלא הדברים מתחילים בדמותי. אמנם אני גבוה, אבל נושא עימי גבנון קל. אופי הרזון שלי הוא אותו אופי מצומק ויבש. עור צווארי חרוש קמטים ותווי פניי מכוערים (אין לי מילה של עקיפין לשים תחת המילה "מכוערים"). כבר מגיל מוקדם החל ראשי להקריח ופדחת בוהקת נחשפה מעל מצחי ומעל לזוג המישקפיים העבים שאני נאלץ להרכיב. ובשל כל אלה, ואולי בשל מניעים אחרים, הקדימה גם רוחי להיות רוח נמוכה, שאיננה מבקשת להמריא וזרועותי הדקות מעולם לא ביקשו ליהפך לכנפיים דואות. במשך שנים רבות, מאז היותי נער, קינן בי ספק של ממש אם אכן מעשה נכון עשו הורי שטרחו להביא יצור בלתי־משמח כמוני לעולם. אבל לזכותי ייאמר שבכל השנים הללו עשיתי כל שיכולתי כדי לצמצם את נפחי בכל מקום אליו נקלעתי, וזאת חרף מימדיו הארוכים של גופי. ניתן היה לראותני, אם בכלל, מסתופף אל קרן־זווית, מכונס ומכווץ, לא נדחק ולא מתפרץ, מקפיד על נוהלים אדוקים של נימוס ואדיבות, אסיר תודה על כל תשומת־לב, ולו מיזערית, שמישהו מצא להקדיש לי וגם נכון וזועף בגללה.

רק משחלפו מיספר שבועות בהם התעקשה אנה לשוב ולראותני מדי יום אזרתי עוז ושאלתי: מוזר שאת שומרת קירבה לאיש כמוני.

רציתי לומר: מה לכל הרוחות מוצאת אשה כמוך בי.

דומה שאנה לא הופתעה מן השאלה. משמע, גם בעיניה לא היתה קירבתה אליי מובנת מאליה. היא אמרה בשקט: כבר בליל החתונה היבחנתי שמאחורי הקו המבויש של העיניים והחיך הרפה מסתתר מישהו אחר. גם פיקח וגם הגון. את השילוב הזה אני מחפשת, כלומר, מצאת חן בעיני. אבל אנה לא אהבה אותי. רק חן מצאה בי. מוזר, והלוא מן המפורסמות הוא שאני נטול כל חן. מפורסמות אני אומר. בקרב מי. מצחיק.

לא מייד נתודעתי אל חלומותיה הוורודים. מדי ערב היינו נפגשים בבית־קפה קטן או בגן ציבורי או בחדר־המתנה של בית־מלון. אנה היתה לוקחת לעצמה מלכתחילה את זכות השתיקה וההמתנה לדברי. כה מוזר ומביך היה הכול. הרי איש מלבדה טרם המתין שאני אפתח לפניו בדברים. להיפך, ברור היה לכל שהאיבר היחיד בגופי שהינו בעל ערך של ממש הן זוג אוזני המגודלות והשעירות, הדמויות פי־משפך, שדרכן יכול כל אדם לשפוך ולהזרים מילים אין־ספור באין מפריע, באין עוצר. ואנה, הלוא היא בוודאי הורגלה לכך שהיושב במחיצתה יקשיב לה קשב רב. מדוע, אם כן, העמידה אותי במיבחן שכמעט קטע את הקשר השברירי באיבו? — אני ביקשתי מאוד לנצות אותה ולספר לה דברים שתמצא בהם עניין. אבל לא רק שדבר מכל המתרחש אצלי לא נראה לי ראוי להביאו באוזניה, אלא שעצם החיטוט והחיפוש אחרי אלה שתם לחלוטין את ערוצי הזיכרון והחשיבה שלי. לכאורה לא נותר לי אלא להמתין לכך שהיא תקום ותאמר: הֲיֵה שלום, דניאל. אזכור את שתיקתך הנבונה, את החיך המבוויש, את העיניים השמחות־עצבות שמאחורי מישקפיך העבים. אלא שאנה לא קמה. היא ישבה והמתנה. אחת מכפותיה היתה לופתת את סנטרה ועיניה הפשירו מקיפאון אט־אט עד שחייכו אל חוץ עיניי, עד שלעיתים היתה פורצת אפילו בצחוק מתגלגל שכל־כך התגעעעתי אליו מאוחר יותר, כשכבר בילינו זה במחיצת זו שנים מתמשכות. דקות ספורות לפני שהייתי אומר נואש היתה שאלה כלשהי נמלטת מפי. בקול נמוך מאוד. כמעט בלא כוונה. מי את אנה, הייתי שואל. או: מיניין באת. או: היכן משפחתך. וגם: לאן תלכי מכאן.

תשובותיה היו חסכוניות ומדרודות. אבל אני, כאמור, לקטתי מתוכן פירוים רבי־משמעות. למדתי לדעת יותר משרצתה שאדע. למדתי לדעת כמה היא נואשת. דבר־מה רע ועצוב מכוון את חייה. סחור־סחור היא סובכת ולא משיגה. רגליה נוגעות ולא נוגעות בקרקע. גופה כאן ונפשה מי ידע היכן. והדרודות טניה ורגינה משמרות בכתיהן המוגפים אשליה מתוקה ומרה כשתי מכשפות מחופשות לדרודות טובות.

ג

כל ימי רציתי לחיות בירושלים ובכל פעם דחיתי. עכשו אני יודע שלעולם לא תהיה לי ירושלים לבית. כשהחלטנו אנה ואני להינשא אמרתי לה שמן־הדין הוא שנקים ביתנו בירושלים. היא פערה זוג עיניים נדהמות: מה פירוש מן־הדין? אני נבוכתי: כלומר מאוד הייתי רוצה בכך! היא לא שאלה מדוע, רק פסקה: לא. בתל־אביב נגור! מאוד רציתי שטכס־הנישואין שלנו ייערך בחוג־משפחה צנוע. הלוא ידעתי איך

איראה אני בחליפת-ערב נוקשה ושחורה, ניצב כטבורו של אולם-חתונות, מוקף עשרות אנשים הלוטשים אליי עיניים ומגחכים, בינם לבינם, על מראי האווילי, על אותה הכעה נכובה שננסכת על פני בהודמוניות כאלה. ידעתי שלא אוכל לשאת את לחיצות הידיים, הנשיקות, החיבוקים, הבזקי המצלמות. וגם ידעתי שטרם הוברר מעל לכל ספק שאנה ואני אוהבים זו את זה.

אבל אנה חפצה מאוד בשמלת-כלולות אמיתית, עשויה בד משי לכן, מעוטרת אמרות-תחרה. שובל ארוך נישא מאחוריה ושני ילדים-מלאכים אווזים בשוליה. גם כתר של שושנים אדומות ביקשה שינעצו בשערותיה וגם תזמורת ציוותה לשכור שתצעיד אותנו באולם שלוכי-זרוע.

אני תמהתי ולא תמהתי. למדתי להכיר כאנה קן של פשטות כנה שעמד בסתירה לראוות המשחק שנתגלמה בסצינת החתונה שהכינה לה. אבל נתוודעתי גם, טיפין טיפין, אל עולם החלומות הוורודים וגם ידעתי שהדודות טניה ורגינה לא תוותרנה על הנפלא בחזיונות. לו המתנו בעיניים לחות שנים ארוכות. שנינו הירכינו לחייך אל עבר הקרואים שעה שבינינו כבר ירד מסך שקוף. צינת בדולח נשקפה מעיניה ככל פעם שנתקלו בעיניי, עד שהיסתרתי אותן עמוק יותר בחוריהן מאחורי זגוגיות המישקפיים. לנוכרי נדמיתי בעיניה, זר ורחוק יותר ממרבית הקרואים. וגם אני — עליי להודות — רחשתי לה עוינות עמומה וקצרת-רוח, אם גם מכוישת ומתחטאת.

למוחרת נדמה היה כאילו שוב חזרנו אל עצמנו. אל השקט המפוים, אם גם צונן מעט יותר, שהיה בינינו מאז ליל-המיסעדה. תלמידיי הצעירים, ילדים חמודים מאוד כימים ההם, באו אחרי-הצהריים לברכני. על בהונות נכנסו, מסמיקים ונכלמים, זרי פרחים ועוגות בידיהם. אנה הקבילה את פניהם בחלוק מפואר שקיבלה במתנה יום קודם. כל אחד מהם זכה ממנה לטפיחה או צביטה, וילדה אחת, ימימה שמה, גם קיבלה נשיקה של ממש. במעגל ישבו, על רצפת חדר-האורחים שבדירתנו המשותפת, דירת אנה ודניאל, ולא ידעו מה לשאול ומה לומר. זו היתה הפעם הראשונה בה נכנסו תלמידי הצעירים לביתי ואף שהייתי נרגש מאותות החיבה שנתגלו כאן, גברה בי המבוכה על ההתרגשות. אילו רק מנעו ממני מעמד זה. והלוא בינם לבינם לא חדלו מלגחך עלי ולתמוה כיצד יצור מופנם, חסר צבע ודיוקן כמוני, הופקד להיות מורם ומחנכם. בינם-לבינם הירבו בוודאי להצמיד לי תארי-גנאי מלעגים ומכזים. בינם-לבינם הירבו לחקות את תנועותי והעוויות-פני, שהיה בהן משהו מסורבל ונטול-חן באופן מוחלט.

מה קראה אנה בעיני הילדים שסבכו באי-מנוחה על פני חדרנו הקטן, בלשו סביב ונמנעו מלפגוש בעיניה ובעיניי. היתה זו פעם ראשונה בה היתה עדה לראותני בקרב תלמידיי; עליהם מעטתי לספר לה בלאו הכי. כיצד זה לא נתעצבה לראותני הססן ואווילי עוד יותר מן הילדים עצמם. כיצד זה לא קמה מייד לאחר שהסתלקו והכריזה: דניאל, הלוא אתה הינך היצור המאכזב ביותר שקיים עלי אדמות. ואז היתה אורזת מן-הסתם את חפציה, ואת המתנות שקיבלה יום קודם לכן, בעיקר סרוויסים של כלי שולחן, וטורקת אחריה את הדלת.

כיצד לא קמה וטרקה אחריה את הדלת כבר ימים רבים קודם לכן. והרי לא אהבה אליי מלאה את ליבה. לא אהבה. אבל מין דבקות עקשנית אחזה בה, דבקות במידותי הגמלוניות ובתודתי הנרגשת על תשומת-הלב שהיא מעניקה לי. וגם אני, שכבר טעמתי פעם טעמה של אהבה אמיתית — אף שהיתה נכזבת ועל כן נדחקת עוד ועוד — ידעתי שלא אהבה קושרת אותי אליה. לא אהבה. אלא דבקות בשקט ובכיטחה שהיא נוסכת, ובעצם עובדת הקשר המתהדק בינינו במין אופן מוכן-מאליו, קשר שלא ניתן להחירו על אף ששני הצדדים לא נמצאו נסערים ונרגשים ממנו.

אני אחרי אנה נסחפתי. אחרי נחישות דעתה. ספקות רבים היו לי אם עליי להינשא לה. אם עליי להינשא ככלל. אני לא הידחקתי אותם. אדרבא, מודע הייתי להם כל הזמן. אבל חיי באותם ימים כמו התנהלו על פני מקבילית: באותן שעות ספורות בהן שהייתי במחיצת עצמי התרחשה כתוכי איזו אמת פנימית אישית ועצמאית מאוד, שלאיש אין חלק בה. וכאשר התייחדתי עם אנה ידעתי שגם היא, כמובן מסוים, הופכת חלק ממני.

ואנה אליי — נסחפה גם היא במין אופן דומה ושונה והניחה לימים לחלוף מתוך ביטחה בהחלטתה: אני אהיה שלו. וכל מה שנוותר היה להניח לימים לחלוף. לעבור מבתי-הקפה לדירות הורינו, להניח לזוגות הישישים הללו להזין עיניהם בשני האנשים הצעירים היושבים על הספה קרובים, שלוכי אצבעות ומחייכים. ואין לדעת בכיטחה מי השתקף במראה — הם או אנחנו.

אנה אמרה שכירושלים לא נגור ואני לא חדלתי להתגעגע אל העיר. מאוד אהבתי את גונו המזוכך והעמום של האור, את המיסתורין והקסם המהלכים על שכונותיה. רק ירושלים, ידעתי, תוכל להשרות עלי את הרוח האחרת לה אני זקוק. רק היא תחיר לי חיי פרישות והסתגפות אליהם חתרתי. תקופות מסויימות, אני זוכר, שקלתי אפילו להצטרף אל מינור השתקנים שבמבואותיה. גלימת-הנזירים הארוכה, כך שיערתי, תהלוך לי מאוד וכמוה שתיקת-העצלתיים הנצחית. אני לא אטריח איש, איש לא יטרח אליי ואין טוב לי מזה. הרי, ידעתי, ישקעו ביגון עמוק ומתמשך, יטילו עלי את האחריות לזירוז קץ-חיייהם, אבל אני אאטום אוזני מלשמוע. נזיר שתקן אני, המתכוונן מעתה בחיים מזווית שונה ומרוחקת.

ואם לא חיי-פרישות מוחלטים תציע לי ירושלים, אוכל, לפחות, לקיים בה משטר נכון של התבודדות שמשמעותה האמיתית שליחות. מכוונס בהרהורי, ימים ארוכים בדירה קטנה וציורית, אשכ ואיש לא יידע על קיומי. את טעם החיים אחפש, את סוד קיומם וקיום העולם כולו, ואחרי-כך אהגה במהות האושר הניצחי עד שאתקדש לאיזו שליחות נעלה ואת בשורתה אביא קבל-עולם. רק תפאורת ירושלים יכולה וראויה לכך. אלא שאנה פסקה: לא!

ד

תקופת הרינונה היתה היפה בחיי. וכל זאת מפני שהיתה היפה בחייה. אני אומר זאת בכיטחה מלאה, על אף שהיא עצמה מעולם לא הודתה בכך.

ראשית לכול היתה היא עצמה יפה מתמיד. תווי גופה ופניה הרכים-עגלגלים ממילא, כמו קיבלו את מלוא ביטורים, האמיתי ביותר. תנועותיה נחעדנו וגם אצילות-פתאום היתה בהן. פניה זהרו. מבטה, שנהגה להפנותו פנימה, אל תוך נפשה התועה, התפרץ אל העולם החיצון, הורם-מעלה. עוד מעט וגם זעקות-חדווה נמלטו מגרונה, נוכח כל המראות הפורחים שקודם לא השגיחה בהם.

מרבית הימים היינו יוצאים לטיול איטי ונינוח בשעת בין-ערכיים. אנה היתה מניחה על כתפיה סודר סגול שסרגה כמו ידיה, משחילה זרועה בזרועי, פוקחת עיניים גדולות אל רחובות העיר ואני יכולתי להבחין כיצד היא מתאמצת לאצור-פנימה את הסערה הגדולה המתחוללת בקירבה.

כרסה הלכה ותפחה והיא לא ויתרה על מסלול הטיול הקבוע. דירה קטנה שכרנו ברחוב יהודה הלוי, יצאנו ממנה והלכנו עד לצומת רחוב בלפור ומשם ירדנו אל רחוב אלנבי. אנה אהבה לטייל ברחוב זה סמוך למועד סגירת החנויות. כל דביקותו המיוזעת של היום כמו מצטברת מתנקזת באוויר על פני המרצפות המטונפות ובחללים הדקים שבין האנשים הנחפזים. אנה איננה נוגעת באיש מלבדי והדבקות המטונפת לא נוגעת בה. אנה רק מתכווננת ולוחשת מילים כבושות. היא מחייכת אל עצמה ולפעמים גם אליי ושפתיה הקטנות פולטות סיפורי-שרשרת, דקיקים כחוטים שהיא טווה. דרך מורד אלנבי נפשה חותרת אל הים. שם, לאורך הטיילת תוכל להלך ולנשום מלוא ריאותיה אוויר צלול, אם גם לח ומלוח.

כשהיינו סבים על עקבנו לחזור הביתה הייתי מציע שניסע באוטובוס או ניקח מונית. אבל היא סירבה. רחוב אלנבי כבר החשיך ודמם. מוניות חלפו ביעף. על פתחיהם של מיספר בתים התכונו קבצנים ללינת לילה. אנה היתה מתעקשת להתכוון בכל אחד מהם ככוונה ובקפידה. לכל אחד מהם העניקה כינוי. כל אחד מהם הישרה עליה אימה. היא נצמדה אליי בכל גופה וצמרמורת עברה בה. מדוע את מתעכבת, אנה, רצייתי לשאול. מדוע עליך לצבור מראות שמביאים כן סיוט דווקא לפני שינת הלילה.

כשהיינו שבים לדירתנו היינו מדליקים את האור במיטבחון בלבד ומותירים את שאר חדרי הבית חשוכים. אני הייתי מבקש להדליק את הראדיו כדי להמתין למהדורת החדשות ולמוסיקה שלאחריה; אבל ידעתי שאין הדבר לרוחה ונמנעתי מכך. ליד השולחן היתה מתישבת, מעסה קלות את רגליה שצבו בשעת ההליכה ומקשיבה לצמיחה הפנימית המתרחשת בגופה. אני הייתי מכין לשנינו ארוחת-ערב קלה, בדיוק על פי טעמה. ביצה רכה, גבינה רזה, עגבניה ובצידה מלפפון קלוף, לחם שחור מרוח בשיכבה דקה של חמאה, לפעמים מעט שמנת ותמיד כוס תה לקינוח. צנועה מאוד היתה הארוחה לא רק בשל מצבנו הדחוק-משהו, אלא גם בשל נוהגיה החסכוניים של אנה. בדרך-כלל היינו מקדימים לעלות על יצוענו, בעיקר בשל עייפותה ואולי גם בשל סיבות אחרות. לפעמים היתה נאלצת להמתין במיטה עד שאני הייתי מסיים להכין את שיעורי המחר או לבדוק מחברותיהם של תלמידיי הקטנים. היא שהיתה שוכבת על גבה, מקפידה לכסות את כל גופה ולבהות בעיניה אל התקרה. היא לא דיברה ולא יכולתי לדעת אם אל תוכה-פנימה היא מאזינה או אל הקולות העולים מן הרחוב.



צילום: רונית הבר

היתה זו תקופת-חינוך היפה ביותר. אינני יודע אם גם אצל האחרים כך. נפלאות דרכיה של אשה הרה, קראתי פעם בעיתון. כל אחת נוהגיה שונים. יש נשים הרות הנפתשות לבעתות טירוף ולחזיונות קשים. אבל לא אנה. היא, כאמור, היתה אחרת. לא עוד מחושבת וקריירה, גם לא מאופקת ומרוחקת. כל מה שאני יודע עליה למדתי אז.

לא הכול אני יודע, כי לא הכול סיפרה לי. פעם ביקשה שנשנה מנוהגינו ונרד לים דרך רחוב פרישמן, עד מלון "דן", שם נשב על אחד מספסלי הטיילת ונשקיף אל הים. בדרכנו חשבתי: כמה דלים ושטוחים המראות שיכולה תל-אביב להציע. כמה מעטים מסלולי הטיול שזוג כמונו יכול לבחור לו. לא סימטאות מפותלות, לא עליות ומורדות, לא מראות ניגלים בהפתעה, לא שיכבה על גבי שיכבה. רק עיר של חול, ניזרית ברוח, עשויה תפאורת-קארטון. אבל בה בעת גם נקשרה נפשי בנפש העיר הזאת מפני שהיא נוהגת איוו קלות-דעת צבעונית, בלתי-מחייבת, שירושלים המודעת עד בלי די לעצמה ולמעמדה, לא תרשה. עיניה של אנה לא פנו אליי. רק בים הסתכלה. וכף ידה היתה מונחת על כרסה התופחת. הוריי זקנים מאוד, אמרה, ועוד מעט ימותו. אני רוצה רק שיסיקו לראות את נכדם. תראי שיהיה בסדר. אמרתי.

אילו נשארו שם היו מאריכים לחיות יותר. וגם אני הייתי מאושרת יותר. לאט הירכבתי לי את תשכץ הסיפור: בדרום צרפת נולדה וגדלה. הוריה היו עשירים מאוד. ילדותה עברה בין כחלי חווילת-מיגדלים שניצבה בלב כרמי-יין רחבים. אלה היו שייכים לאביה וכמותם החדרניות והמשרתים שעמדו לשירותה מיום שראתה אור-עולם. מן המרפסת הפונה אל גן-הבית יכלה להשקיף אל הכרמים ואל יערות עצי-הצפצפה העוטים ערפל. לטוות רשתות דקיקות של קורי-חלומות. עד שיום אחד נסתבך האב בעסקים מפוקפקים וגם שגה במיני ספקולציות פיננסיות שהורידוהו מנכסיו. את כרמי-היין נאלץ למכור, את בני משפחתו ומיטלטליו לאסוף ולהפליג אל דירת-עולים קטנה בלב שכונה נידחת שעל חולות בת-ים. אנה ואחותה, שתיהן נערות-תיכון במלוא פריחתן, שקלו אם להצטרף אל זוג ההורים שבורי הלב, או לעקור לפאריס, ללמוד באוניברסיטה ולפתוח דף חדש. אבל הן חששו שמא יקרבו כך את קיצם של ההורים המוכים, חשקו שפתים ועלו עימהם אל הדירה הזעירה שבלב החולות.

מיספר פעמים שאלתי אותה: מדוע לא שינית את שמך. אנה איננו שם עברי! בשום אופן לא! — נהגה להתריס — אני אנה! מן הכול אתה רוצה שאפרד?
לאביך לא היתה ברירה, אני אומר, הלא בעצמך את יודעת. אף אחד מאיתנו איננו יודע לאן ינחה אותו הגורל.

היא צחקה: מילה ספרותית כל כך — ינחה!

ואני נבוכתי. הלא כך אני רגיל לדבר.

אחר־כך נאנחה: לא הכול סיפרתי לך. הלוואי והיה לי כישרון סיפור אמיתי. את יודעת, העזתי. עד עתה נשמע הכול דומה לסיפורים אחרים. את כודאי מכירה: אותם סיפורי־גורל מלודרמטיים. היא היתה נסיכה עדינה ומפונקת שהוריה ירדו מנכסיהם והיא נאלצה למכור גפרורים ברחוב. צחקה צחוק של פעמונים. אחר־כך שנים לא שמעתי כמותו.

בעצם אתה צודק. כל הסיפורים דומים. ורק לך עצמך נדמה הסיפור שונה. אחד ויחיד!

חשבתי שאנה מתכוונת לשתוק כעת ואני הלא אהבתי כל־כך את מילותיה המקישות זו בזו כחלוקי־נחל.

אמרתי: נו, ועכשו ספרי!

שוב צחקה וגם טפחה קלות על לחיי ואפילו נשקה לי:

אתה כמו י'לד, דניאל.

מילא.

את המאבק בין האור לצל אני אוהבת וכאן אני לא מוצאת אותו. אני מחפשת. יורדת אל הים ואור גדול פרוש מעליו. אני יודעת שהוא מכסה על מעמקים של אפלה כחולה. אבל אני אינני רואה אותם. לא אני הצוללת אליהם. אני יושבת כאן על המדרכה השטוחה, חשופה לשמש ודבר לא קורה. אני ממתנה. מה יהיה. שם יכולתי לשחק בצללים ובאורות. הם שיחקו איתי במחבואים כשהייתי יוצאת אל המירג'ת, ממנה אל הגן, משם אל היער. הייתי מלכת האור המחפשת בין הצללים. לדעת מה מסתתר בכל המקומות שאינם גלויים לעין. כשהייתי חוזרת לטירה יכולתי לשוטט בין החדרים והפרוודורים ואיש לא עצר בעדי. כל דלת סגרה על חדר אפל ושונה מקודמו ואני לבדי צריכה הייתי לגלות את סודותיו. בסוף הייתי מטפסת אל מרומי המיגדל, משקיפה על הכול — היער, הגינה, הכית. הערפל הוורוד היה מציף. מכסה וגם מגלה.

ה

בתחילה אהבתי מאוד את השעות הארוכות שהייתי מבלים עם רון בעודנו תינוק. הוא שכב בעריסת־נצרים מיוחדת שאנה קנתה עבורו. כשהייתי שכ מבית־הספר הייתי מוצא אותה יושבת לידו ומטלטלת קלות את העריסה. ניצבתי מעליו והוא הכחין בי וחייך. העברתי מבטי אליה ושנינו חייכנו זה אל זה. אפשר היה לדמות שהילת־אור שקופה נוגהת על שלושתנו. אחר הצהריים היתה אנה פורשת מחצלת קלועה על ריצפת חדר־האורחים ומשכיבה אותו עליה. איטי למדי היה זוחל אל הפינות, חותר אל מתחת לכורסאות, שולח מבטי תינוק אוויליים־משהו לעבר אנה ולעברי. אנחנו היינו מושיטים אליו ידיים, ממצמצים בשפתותינו, גוהרים לעברו. אנה היתה מאופקת ממני. לא מתנפלת, לא מרעיפה גודש עמוס ודביק של אותות חיבה, כדרך רוב האימהות. צעיף של תוגה היה משוך על עיניה גם כשחייכו. היא אהבה את רון בכל מאודה; אבל כבשה אל ליבה פנימה דברים רבים שלא אמרה.

את אינך מאושרת, — אמרתי.

זו סתם עייפות, דניאל — דחתה אותי.

והיתה יושבת בלילות על כיסא־הנדנדה שלה, תחת המנורה שהאירה את תגי־הריקמה הצפופים, מתנודדת קלות ברוח כמו הווילאות הלבנים שכיסו על החלון הגדול, כמעט לא מתבוננת בי; אבל משיבה בתשומת־לב ובדייקנות לכל שאלה שלי. שלוה גדולה מדי אפפה את דמותה היושבת ורוקמת. מה, לכל הרוחות, מתרחש בליבך. להיכן נושאות אותך הזיותיך. הנה רון יגדל ואת תוסיפי לרקום ולרקום כאילו אין בעולם דבר לכד מפיסות־הבד המחוררות הללו והחלומות הקטנים, הנואשים, שאת רוקמת על־גביהן. אילו פעם אחת יצאה אז מגדרה. מתפרצת בצעקת־פתאום אל תוך השקט הנקי, המחוטא, של חדר־האורחים שלנו. אבל תמיד מחדש שעת־ערב ושנינו יושבים. היא במקומה ואני על הספה עוטף רגליי בשמיכת־צמר, ולגם כוס תה שהכינה לי, מתכוון מאוד אל מחברות התלמידים הדקיקות, ששוליהן מאויירים בכל מיני

רישומים שילדיי עיטרו בהם את שעורי הבית שהם מכינים עבורי בשקיקה, כחריצות נוגעת ללב. דבר כלשהו טורד את מנוחתי ואינני יודע מהו. ככל ערב נאבק, מעריץ את שלוותה של אנה, המחלחלת דרך כל רבדי גופה ונשמתה, מצפה שלפתע אולי בכל־זאת כבר לא תוכל עוד. משהו ממעמקיה לא יוכל לשאת את המתרחש וזעקה נוראה תימלט, אבוי —

דבר לא קורה. את זימזומה החדגוני של מנורת־הניאון אנחנו שומעים. את נקישתה העקשנית של הטיפה הנושרת מן הכרז בכיור המיטבח. את נשימתו החרישית של רון. את נהמתה העמומה של ציפור־לילה רחוקה. דבר לא קורה. כשבתות אנחנו נוסעים אל הוריה בכתים. אינני אוהב לנסוע אליהם ואנה פחות ממני. אין היא יכולה לראות אותם בדעיכתם. הלוא אביה היה אדם זקוף־קומה ונערץ וכעת הוא יושב בין הרהיטים העתיקים, המגולפים, שהציל מתוך טירת הערפל וגככם זה על זה בתוך הדירה הקטנה; המתקלפת. יושב, מתכווץ וממתין. הסנטר נעוץ בחזה, השיניים חסרות, השפתיים מחייכות רק מעט שבמעט מתחת לעינים כבויות. כשרון מתגלגל על הרצפה הוא גוחן ומציץ אליו. שקיות נפוחות תלויות מתחת לעינים וגלגליהן משורגים נימי־דם. רון אינו משיב חייו. רון אולי מפחד. אימה, גברת ניקול קוראים לה השכנים, התכווצה גם היא מאז זנחו אותה פרחי המשרתים שכיכרו סביבה. כעת היא ציפור מרטה וגרומה, עורה סדוק ומקורה המחודד מצפצף בלא הרף. זו גברת ניקול, שתלתליה המלאכותיים והרלילים צבועים בגון־חלודה דלוח. אין לה עינין אמיתי ברון. חיזוריה אחריו מזויפים עד להכעיס. אין לה עינין אמיתי בי, גם לא באנה. רק בה עצמה, בשקיעתה הנעלבת. אם תסגור חלילה את שפתיה הרקיקות, ולו לשנייה, לא תחוש את עצמה, תחרד שמה הסתלקה מן העולם מבלי שאיש חש בכך. מבלי שהיא עצמה חשה בכך.

נסערת ומדוכאת יוצאת משם אנה מדי שכת. מתכוונת לומר שלעולם לא תשוב מפני שממילא הללו חדלו להבחין בין ימינם לשמאלם. אחר כך שבה ומנחמת עצמה בכך שקיצם קרב. הן לא ייתכן אחרת.

1

בתחילה אהבתי הכול. הלילות הארוכים בהם היינו מכונסים תחת הילת־אור שקופה ואפילו חמימה מעט. הרחוב היה הולך ומשתתק. הרחוב היה הולך ונמלא חושך. רחוב שותק וחשוך, ידענו שנינו, הינו מעטה של כבידות קשה וגם אפשרות של פורענות אכזרית. כל מה שניתן להיאחז בו, הוא מעט האור והחום שניתן לשמרם. לכן הקפדנו לנהל שיחות חרישיות, מלאות כוונת־התקרבות, לא ממושכות, גם לא מחלחלות־פנימה. אנה היתה רוקמת, שואלת שאלות קטנות ולפעמים נרעדת כשצופר של אמכולנס או צעקה של כבידות רחוקה היו מפירים את האיזון שהתעקשה להיאחז בו. למשל: אל תשכח לעבור מחר בבית־המרקחת כשאתה חוזר.

מוכרחים כבר לתת לרון את התרופה שהרופא רשם.

או: דניאל, אמרת שאפשר לקבל הלוואה מהסתדרות המורים. חבל שאתה מזניח את זה. אני באמת שכחתי אנה.

בתחילה אהבתי כמעט הכול. היא התמסרה לטיפוח חזותה של דירתנו הקטנה. באמצעים חסכוניים, אבל מחושבים כראוי, היתה רוכשת מדי זמן רהיט או דבר־קישוט כלשהו. אני סמכתי לחלוטין על טעמה האישי. מבלי שהיבחנתי בכך, כביכול, שינה הבית פניו אט־אט ולנו היה קן חמים, מקושט ומרוהט בטוב טעם. היא רכשה מרבץ צבעוני לכסות על מרצפות־הבית הדהיות, היא השיגה במציאה כמה כלי־כסף נדירים ביופים והציבה אותם על הכווננית הקטנה, היא תפרה כמו ידיה וילאות חדשים וגם חידשה את ריפודה של הספה הישנה. היא תלתה תמונות קטנות על הקירות, שהיו כרוכז רישומים מעודנים בשחור־לבן. היא היתה מרבה להסתובב עם מטלית לחה בידה ולנגב פיזורי־אבק שנדרו על פני הבית. אבל לאט־לאט גם ידעתי שהיא ממלאת את הבית בעיסוקיה השונים כדי שלא תיאלץ לשבת מולי, עיניים כנגד עיניים, ולהודות שאין אנחנו מחליפים מילה על־אודות המתרחש באמת.

לפעמים נידמה היה לי שקשר סמוי קשרה עם תלמידי הקטנים. חוט דקיק וארוך של ליגלוג היא מותחת כנגדי, יחד עימהם. השתדלתי לא להאמין שהדבר אפשרי באמת. אבל כשהייתי עומד לפנייהם ומספר סיפור מסיפורי התנ"ך העתיקים או מביא דוגמאות של הטיית־שורש נדמה היה לי שאבחנתי אינה בוגדת בי. זדון רע וערמומי הייתי רואה מתחת מסווה העיניים התמימות. כמעט והייתי עוצר את מהלך ההרצאה,

נושם עמוקות, מישיר כנגדם מבט, ממתין להשתתותה של דממת-מוות וזועק: מטומטמים. אתם אינכם מבינים כלל עם מי יש לכם עסק? הלוא כל אחד מכם הינו אפס ריק וסתום! — קרה גם שעניי הזריזות, הנכלמות, קלטו מבט של הבנה שלמה בין אנה להורי שהתגוררו במושבה. דבר לא נאמר במילים, אבל חיוכי ההסכמה העוברים-חולפים באוויר היו פולחים את בטני כמו סכינים חדות שאינן יודעות רחם. וכל זאת על אף שהיקדשתי להורי את מלוא תשומת-הלב אותה תבעו, גם אם זיקתי אליהם לעולם לא היתה מחוורת די הצורך.

אנה אימצה לה אותם למן הרגע הראשון וגם נהגה חירות מופרזת, אפילו מביכה, בכיתם ובריגשויהם. אילו היה דבר חלוי בי היינו ממעטים להגיע אליהם. אבל היא היתה מודיעה מדי כמה ימים שהיום נוסעים למושבה. כך לפני הולדת רון וגם אחרי-כן. היתה נושקת קלות ויבשות ללחיי הורי שהיו מקבלים אותנו כפחח, ממהרת להיכנס פנימה, לפזר חפציה סביב ולערוך סקירה מקפת על-פני הבית כדי לצאת עם סיכומים מוצהרים לגבי המחרש בו: מה מוצא חן בעינייה, מה מוזנח, מה מגוחך ומה משווע למעט תושיה אנושית כדי שישופר ויתוקן. אמא ואבא היו מאזינים לה תמיד מחדש פעורי-פה, מתאהבים בה יותר ויותר, ומודים לגורל על ששידך להם אשה נכונה ובעלת-טעם כמותה. לא לי הודו, כי כרי היה להם שיד המיקרה העיוור הועידה להם את אנה לכלה. לבטח לא אישיותי המביכה היא שקשרה אותה אליהם!

מה מאוד הבנתי אורם. שמש עזה התיכה את בתי המושבה, את שדותיה וכבישיה ומבין העצים הרחכים, הדשאים המכוסים היטב והרחובות העצלים צמחו נערים, שזופים וחסונים, בהירי מבט ומקורולי שיער. לא דניאל אלטר. הוא נער רזה וארוך גפיים, ממהר להקריח, חוריין, שעיר ומצומק-קלסתר. מרחף בין צללים אפלים, נוגע בעולם מגע של התחטאות ונסיגה, של הצטדקות על דבר קיומו. מה מאוד צריך הייתי להצטדק. הנה אחי הבכור יונתן: בן שש-עשרה ורחב-כתפיים. מסייע לאבי בעבודת השדה, נוהג טראקטורים, חולב פרות, בונה ערימות-חציר לראווה, מסחרר את בנות המושבה בהורה של לילות שבת. הנה אחי יונתן יוצא אל השדה במיכנסיים קצרים בלבד ופלג גופו העליון ערום ושוף, קשה ובוהק כמתכת יקרה. מעט נמוך ממני בקומתו; אבל מלוא כל העולם ישותו המזנקת. גם אני עוזר לאבי בעבודת השדה, גם אני משכים אל חליבת הפרות, גם אני מכסח את דשא הגינה כשעת בין-ערביים. אבל בזווית עיניו של אבי התימהון והועם. כמה נטולות-חן תנועותיך, דניאל.

אמא לא אמרה כך. בליבה שמרה מה שחשבה. חמימות מלאה היתה מפגינה בשעת ערב כשאבא ויונתן ישבו קרובים מאוד תחת המנורה, בודקים ברשימות שמא גדול ההפסד מן הרווח. אז נכמרו רחמיה ואפשר מאוד שהתכוונו לפרוש על כתפיי את הסודר החום שלה. אבל בה-בשעה כרי לי שבאישון לילה הירהרה ואמרה: הלוא יכול היה הנער גם לצמוח אחר.

בליל נישואי לאנה עמדו דמעות בעיני אמא. היא עטתה צעיף-משי ורוד ולבשה שמלה שתפרה לה במיוחד אסתר, תופרת המושבה. לה נדמה היה שמעולם לא נראתה יפה כל-כך. אבל אני אהבתי אותה יותר בשמלות הישנות שלה, שהיטבתי להכיר את ריחן וגם הורשיתי למששן שנים רבות קודם לכן. סביבה עמדו דודתי, שלוש אחיותיה שאחת מהן באה במיוחד מניו-יורק. אני תמהתי על כך מאוד: מה עניין התחברותי אל אנה נוגע לדודה מניו-יורק. לבטח לא כדי רכישת כרטיס-טיסה לתל-אביב. אבל דודה זו, מרים שמה, שנישאה לאיש-עסקים עשיר שהצהיר על עצמו כשומר-מסורת אדוק ומדקדק והיה שנוא על אבא שנאה נרגזת וקצרת-רוח, עד כדי חשש להרמת האגרוף כנגדו — הדודה מרים ראתה עצמה כמעט כמחותנת. אל אמא נצמדה וטרחה להפגין עוד ועוד שמבין כל הקרואים אין קרובה ורצויה ממנה. אמא הניחה לדמעות להיקוות ולרדת על לחייה המאופרות באבקה משוכחת, הסתכלה אליי והסתכלה אל אנה, חייתה ומיצמצה. אני תמהתי מאוד כי ראיתי בטכס כולו הכרח בלי-גוונה. אבל דמעות של ככי! — מה פתאום בוכה אמא כשמדובר בי. הלוא כל ההתרגשות רוחשת וגואה סביב רק מפני שכך נהוג ומפני שבני המשפחה ואנשי המושבה מצפים למסיבות שכאלה! — איש מהם לא חשב שלי, דניאל אלטר, אכן מגיעה תשומת-לב חגיגית ומפוארת שכזו — גם אני לא חשבתי.

ואחי הבכור יונתן עמד מן הצד והשקיף. שני ילדיו הקטנים, זוג התאומים חגי ומיכאל, ניצבו לצדדיו, מתבוננים פעורי-פה. יונתן לא חרש מזימות רעות כנגדי, גם לא גיחך בינו לבינו. מתחת למעטה שיריין המתכת הקר רחש אלי חיבה וגם כיבד אותי מפני שלדעתו היו בי מיספר תכונות נדירות שלא מצאן

כאנשים אחרים, ורק חבל שתכונות אחרות שכי — אמר ולא פירט — מונעות מן התכונות הנאצלרות הללו להיחשף ולזנק כראוי.
 כך אמר פעם אחי יונתן בליל חורף סוער ונגזז, כשנזדמנו שנינו למתכן אצל פרה שכרעה להמליט.

ז

בלילות החמים של סוף אותו הקיץ היתה אנה פותחת לרווחה את חלונות הבית כדי שרוח הים השורה על תל־אכיב תפיג את הלחות ותייבש את הזיעה. חלוק דק היתה לובשת שגיזרתו הותירה את זרועותיה ואת צווארה חשופים. גופה היה מלא ולבן. רון היה יונק בשקיקה נמרצת מפיטמותיה הגדולות ופני התינוק הסמוקים והדשנים שלו הפיקו קורת־רוח עילאית. לאחר שסיים הרימה אותו, הצמידה את גופו אל שדיה השופעים והמתניה עד שיעלה גיהוק יפה מתוך ריאותיו הזעירות. אחר־כך היתה משכיכה אותו בעריסתו שסביב לה תלתה וילון מכד כילה שקוף, היתה מצייצת אליו וגם גוחנת ולוחשת לו מילים של פיוס והקנטה. הוא מיהר להירדם אל תוך חלומותיו המבולבלים והיא שבה אל כיסאה, נטלה את מלאכת הדיקמה האינסופית, שלחה אליו מבט שעדיין נותרה בו מידה של קירבה והעבירה עיניה אל פיסת הכד שעל ברכיה. אז החלה מוצצת את החוטים בשפתיה כדי שמלאכת השחלתם בקוף המחט תקל עליה. תחת אפה ביצבצו אגלי־זיעה גדולים ובוהקים; אבל הרוח ייבשה אותם אט־אט, ואנה, כך אמרתי לעצמי, מדישנת ורגועה עכשיו לא פחות מרון. ואולי יותר. עייפות לא היתה בה. אני היקדמתי לעלות על מישכבי, להדליק מנורת־לילה כדי לקרוא בספר, והיא עדיין נותרה יושבת, זרועותיה העבות ואצבעותיה הזרירות מסורות לחובתן בחריצות חמורה ועקשנית. עפעפיי היו הולכים ונשמטים מאליהם ואז היתה נכנסת לחדר־המיטות שלנו, פושטת לאט את בגדיה, אפילו ניצבת לפני ערומה במלוא גופה העבה למיספר שניות, לובשת את כתונת הלילה, נשכבת על גבה וממתניה בשלווה ארוכת־רוח להשתלטותה של עייפות מלאה, כרובשת.

בלילות החמים של סוף אותו הקיץ היה האוויר טעון חדרוה מתוקה ודרוכה. המלחמה נסתיימה זה עתה והיניצחון היה סוחף ומרומם. הוא שטען את האוויר באתה רוח שנשאה אותנו מעלה וגם חילחלה אל תוך נפשותינו וגופותינו. התעלות נפש כזאת טרם ידענו. רק בדיעבד הבנו כמה ייחלנו אליה, כמה זקוקים היינו לה וגם ראויים. הנה ניתנה לנו הזכות לשלווה שלא ידענו כמותה וגם נמלאנו ציפיה נרגשת לקראת הבאות. הכול היה טעון ומתוח ושיגיגי עד לבלי הכיל.

כשפרצה המלחמה היתה אנה בסוף תקופת הריונה. בימי ההמתנה חרדתי לראותה מאבדת את זחיחותה, אבל נתבדיתי. פניה קרנו ועיניה זרחו. טוולינו היו מתארכים והיא היתה ממלאת אותם בסיפורים זרים ומפורטים על הזיות ילדותה, ועל בית־החלומות ממנו עקרה. בו בזמן טיפטה אל אוזני מעט מעמדותיה הנחרצות לגבי המצב אליו נקלענו ואני תמהתי מאוד. ממבט ראשון, כך אמרה, אפשר לדמות שזהו מצב ביש. אבל חושיה אומרים לה שלפנינו ימים גדולים. ליטופיה את בטנה הגדולה והתופחת נעשו תכופים מקודם וגם מלאי־כוונה. בימי מלחמה נולדים בנים, הצהירה בפנים סמוקות ובעיניה אור אחר ומורז, ואני כל־כך רוצה בן —

רון קראה לו מפני שהשם הלם את מה שרחש ליבה. וכשבאתי לבקרה בחדר־הלידה נשאה אליי עיניים עייפות ומאושרות ולחשה: אמרתי לך שיהיה בן!

פתחה את החלונות לרווחה, באה רוח הים. נשמה לקראתה עמוקות, השיטה מבטים אל עבר החושך, בלשה הרחק מכאן והתישבה. זקפה אוזניה והמתניה, תמיד כשתיקה ובהתכוונות אל תוכה פנימה. יכולתי לחשוב: לאיתותי־אורות מן האפלה היא מחכה, ואולי לדפיקות קצובות ועמומות בדלת או בקיר, אשר יכשרו לה שעליה להתייצב במקום וכשעה יעודים, כדי להצטרף אל האחרים — והלוא אמרתי: האוויר היה טעון ומשכר —

אותי שאלה פעם: בכל זאת, איך זה שכחרת להיות מורה. או שכחרו בשבילך, או שזה קרה בלי שהתכוונת, כמו לכל־כך הרבה אנשים — והלוא אני, אנה, נתכוונתי להיות משורר. כאילו הכנתי שאין לי כל ברירה אחרת. וגם בכך נכשלתי.

בגיל צעיר מאוד נתגבן גיווי הארוך, שערות ראשי וגופי צמחו כזיפים שחורים וזקורים. ניתן היה

למצוא אותי ישוב, כפוף ומכונס, מעל השולחן הקטן שניצב בכרך האפלולי שבבית המושכה. עיני הקדימו לכהות והרופא רשם לי מישקפיים עבים ועגולים. אימי קנתה לי עט נובע מסוג יקר במיוחד ואבי לא ידע על-כך. מבית-הספר הבאתי ניירות ארוכים, ללא שורות, שכמותם היו מצויים רק בחדר-המורים. ניתן היה לראותני יושב וכותב. לשערותי הינחתי לצמוח פרא ופלומת זקני הנערית עטרה את לחיי הקשות, המחוררות. מאימי רציתי לבקש שתתלה וילון-תחרה בין פינת השולחן לשאר החדרים, אבל היא היתה עסוקה וטרודה במשק הבית ודי היה לה בכך שקנתה לי עט-נובע, יקר במיוחד.

אותיות קטנות ועגולות היו רצות בשורות ישרות וסדורות היטב. פחות ופחות נתמשך שיח-ושיג שלי עם הבריות. להתקדש אל השירה, אמרתי. משורר צומח-פרא, דק-גיזרה ומעלה-גבנון. תשובותיו מדודות ולא קלות לפיענוח. שפחו מדויקת וערכאית במתכוון.

אינני יודע אם בחרתי או נבחרתי אז להיות מורה. אבל לאן, ככלות הכול, תלך דרכו של משורר-מחילות עצוב ומיותר. ביקשתי מהוצאת-ספרים קטנה שתוציא את שיריי בספר והיא סירבה. נסעתי אל משורר נחשב ומכובד בעיר והראיתי לו את קובץ השירים, כתוב בעט נובע יקר, בכתב-יד עגול וזעיר, והוא אמר: כישרון של ממש, בחור צעיר. מדוע, אם כך, סירבו האנשים להוציאם כספר, שאלתי. הוא לא יכול היה להשיב על כך. חיוך דק ניצת בזווית עינו ואני לא ידעתי מה חושב האיש בליבו. תמים מאוד הייתי אז ומשהו מאותו מתום-ילדות נותר בי עד היום. כולם, ובעיקר אנה, חמלו עליי בשל התום הזה. גם המשורר הנחשב והמכובד הוא. ואני שבתי הביתה, את צרור-הניירות השלכתי אל החבית שבחצר והעליתי באש. אבי היה בשדה. אימי הלכה לבקר אחת משכנותיה. חשבתי שעליי להתנפל על מיטתי ולבכות שעה ארוכה, נער בן שמונה-עשרה שנים, לחייו זרועות פצעוני-דם, גופו דק כאילו יש בו חולי הרסני. חשבתי שאימי תשוב ותמצא את ראשי טמון עמוק בכר המלוכלח בדמעות, אבל אני בכיתי רק מעט, בכי יבש ומגוחך ואימי בוששה לחזור. אימי סברה שעלי להיות מורה לילדי המושכה. אבל אני ידעתי שאבי לא יוכל לשאת את החרפה. בוקר-חורף אחד יכלו לראותני יוצא, נושא את מיוודת-העור החומה הישנה, פוסע לאט על פני כביש-המושבה הדביק, שאורותיהן הדלוחים של נורות עמודי-החשמל השתקפו בו. לובש בטלרדס שמידותיו קצרות על גופי הארוך, הולך ומתרחק כאילו לעולם לא אשוב ואיש אינו עוצר בעדי, לא נפרד לשלום, לא מצטער. אף-אחד לא בא להיפרד. אבא אמר: מכאן לעיר חצי שעה נסיעה בלבד. אמא אמרה: אקום ואלווה אותו לתחנת האוטובוסים. אבל אני היפצתי בה שתימנע מכך בשעת-בוקר מוקדמת וכהה של חורף. דבר-מה בליכי נשבר. אפשר שהיה זה רק בשל תפאורת החורף. איש פוסע לבדו על כביש מושכה תחת שמיים נמוכים ואפורים, בין טיפות גשם. אין קרן-אור שתשאף להפציע מבעד לעננים, אין ציפור על ענף עץ ערום, אין אדם שמחייך ומסיר כובעו לכרכת-שלום. יכולתי לכתוב שורות יפות ונוגות של שיר. אבל אז כבר חדלתי מכך.

תלמידי הקטנים גיחכו מאוד לקראתי למוחרת בבוקר. לשווא ניסיתי לשוות לי מראה צעיר וחגיגי. קרחת-ראשי שכבר הלכה ונתפשטה, מישקפי העבים, בגדי המושבה שלי, גבנוני המקולל — היציגוני כמות שאני. התיצבתי מולם והמילים נעתקו מגרוני. שעור תורה, כתוב היה במערכת השבוע, אבל כל רשימותי מאמש לא סייעו בידי. ואז החלו הקטנטנים הללו, חביבים להפליא, מתוקים מכל מתוק, לשאול שאלות חרישיות וסקרניות. כאפורחים רכי פלומה נידמו בעיני. לחום ולמחסה הם זקוקים תחת מעטה העופרת הכבדה של שמי החורף. עליי שאלו שאלות. את שמי רצו לדעת. מיניין באתי ומה עברי ואם יש אלוהים בעולם. ואני השבתי להם, אחת לאחת, תשובות ארוכות ומפורטות, מבלי הסתר דבר. דמעות חנקו את גרוני, רציתי את כולם לחבק ולכנוס תחת מעיל המושבה המטולא שלי, לקחתם אל ביתי ולהושיכם צפופים, מתחממים זה בזה ואני בתווך מספר להם אגדות עתיקות, מפיה רוח חדשה בליבותיהם הזעירים, הגלמודים.

חורבות האתר

אריה רודריגז

נחמה הגיעה אל האתר עם זריחה. עונת-החפירות כבר תמה וכאור הכוכרי הצלול יכלה לראות בכירור שהאתר נקי מאדם: חורבות זוהרות בכדידותן. היא נעמדה על תלולית-עפר קשוייה וסקרה את הנוף הטרי: שממה בראשיתית ללא רכב אנושי. כאן התקשתה בדרך-כלל להאמין שאכן קיים איזשהו כרך דחוס-אוכלוסין, אשר בין יושביו מצטופפת אף היא. הניחה את ילקוטה על הקרקע והתישבה על התלולית. פה מסתיים המאבק. המאבק המגוחך עד כדי בכי. פה יורד המסך על ההצגה המתישה, והמחשבה והרגש חדלים להיות מטבע עובר לסוחר: פטורים משובשינים. נטלה תפוז מן הילקוט ולעסה פלח אחר פלח בניחותא. הנה התפוז, למשל. לא אחת נתקעים פלחיו בגרונה בשעה שנאלצת היא לאוכלו בין הבריות. נדמה לה אז כאילו מתפטמת היא בעיסה תפלה, במקום לטעום בשוקנות פרי עסיסי משיב-נפש. נוכחותן של הבריות הופכת לה את אכילת התפוז לעינוי. שומה עליה אז לאפק את נייע השפתיים, להחריש את קול מציצת המיץ הנוטף: לבלוע את התפוז האומלל באורח מתורבת, משל היה פרק בתורת הנימוסין. בלי שמץ התמוגגות. ואילו כאן היא מתבוננת באדמה הסלעית והאדמה ניבטת בה, הכול מתוך שאננות מרגיעה. בתנועה הרגלית חשפה נחמה את מפרק-ידה להציץ בשעונה. והיא צחקה לעצמה בכדיחות: מה היו מורים לה כאן מחוגי שעונה... את שעת-הבוקר החופזנית שבה נדחקת היא אל תוך אוטובוס, ולא נותר לה אז כי אם להתנחם בראי הפינתי הצר המשיב לה בבואת פנים אהודות: פניה שלה. והשעון היה מזכיר לה גם את שעת ירידתה מן האוטובוס, כשנתקלות עיניה במודעת-הפירסומת הכבירה עם פרצוף-כפיל של אלברט איינשטיין, הממליץ על מוצר חשמלי בארשת מוקיונית. מדי בוקר השתדלה להימנע מלהביט במודעה זו, וכל פעם נפל מבטה עליה מחדש. לבסוף, הקפידה לחלוף על פניה בעיניים עצומות. השעון נשאר, איפוא, כחדר-השינה שלה, והוא ממשיך לתקתק שם כסדרו בקצב הזמן העירוני. אילו הובא אל המרחב המדברי הזה, דומה שהיה מתדמם כדג שהוצא מן המים. תכופות התאוותה נחמה לראות בני-אדם ערומים כבשעת היוולדם מוטלים מן האוויר אל ישימון צחיח במגמה ללמדם לחיות — מחדש. אלא שאפילו נחל הניסיון הצלחה מסוימת, לא היתה עוברת עת ארוכה והכול היה משתבש אצלם שוב עד היסוד.

היא קמה מעל התלולית ובזהירות, בדחילו ורחימו, ירדה במדרגות המאולתרות אל תוך מבוכי החפירות. הישהתה כפיה על החורבות וחשה שבמגע זה היא מאוששת בקירבה כוחות חיים נפולים. חורבות אלו, שרידים רופפים מן העבר הרחוק, היו לגביה ממשות איתנה וקורנת. החוסן הנפשי שהאצילו עליה השרידים הללו עלה לאין-שיעור על כל מה שיכלו להעניק לה בתי עירה הבנויים לתלפיות. אמנם לכל בית חדש שנישלם לאורכה ולרוחבה של העיר הוצמדה מייד פיסת-דשא גדורה, למען יוכלו הדיירים להתנפש לפרקים בחיק הטבע, לשבת בחברותא מקופלים כל אחד בתוך שיריונו. גם נחמה ישבה פעמיים או שלוש על דשא ביתה, לנשום אוויר רענן בין פחי-האשפה הציבוריים ופיח המכוניות החולפות. וכל פעם נתקפה דיכדוכת כבדה, כאילו ניטל מקירבה לשד חיה. נפשה ערגה למקום אחר. מקום שאולי לא יהיה בו כדי להרחיב את הלב בפיסת-דשא מרובעת, אבל גם לא יכמיש אותו באווירת-חולין חונקת. בלי חשך תרה את העיר בחיפוש נואש אחרי פינת מרגוע לרוחה, ובכך רק העצימה את שאט-נפשה. עד אשר

באחד הימים נעמדה באמצעו של רחוב לילי שקט ונתחייכה בסלחנות, כי היה נדמה לה ששיטתה בעצמה לאורך שנים. מאותה שעה חדלה לתור את העיר, שכן אז הוברר לה אל מה היא משועת באמת. אתר החפירות לא נימחה מזכרונה למן ביקורה הראשון בו כתריסר שנים קודם-לכן. רק פעם אחת, בין טיילים אחרים, סיירה בו בחטיפה וכתום הסיור המודרך נשתהתה שם רגעים מועטים כלבר פן תתעה לבדה בדרכה חזרה. במשך הזמן הרב שעבר מאז, נשתכח ממנה לחלוטין מראה האתר. ואולם תחושה מסוימת נחרתה בה: היא חוותה באתר זה הנאה עמוקה. הנאות רוחניות לא חסרו לה גם בעיר, אך כולן היו קשורות קשר בליינתק עם יצירות אמנותיות וכלל לא עם העיר עצמה ומקומותיה. אדרבא, היא חוותה אותן למרות העיר ומקומותיה, לא בזכותם. ואילו כאן, בין החורבות האלו, לא נצרכה נחמה לדפי ספר, לציור מעורן או ללחן מענג כדי להביא את רוחה לידי התעלות. התעלות הנפש באה לה כאן מכוח עתיקותו של האתר, מזוהרו המרוחק ומהיותו תלוש לגמרי בזמן ובמקום משדיפותם הקודרת של רחובות העיר. במשך תריסר השנים שנעדרה מן האתר הוסיפה גחלתו לקנן בה בהצנע וכלא יודעים, וכשהתלקחה לכסוף ופרצה מתוכה, לא מצאה נחמה הסבר הגיוני מפני מה אירע הדבר באותה שעה דווקא. מאז, ככל שהתכיפה את ביקוריה באתר, נתחדדה בעיניה הניגודיות שבין אוירת הרוממות הנאצלת אשר שרתה עליו לבין זולותה המופקרת של העיר. בקושי הולך וגובר נשאה בכל פעם את רגליה לשוכ מבין החורבות הדוממות אל תחומה של הארכולוסיה הרוחשת. עד מתי? נהגה לשאול את עצמה, עד מתי יהיה כי הכוח להיפרד מן האתר הנשגב הזה ולהיבלע מחדש בתוך אפסיותה הגשמית של העיר. תדיר נתעורר בה הרצון לטעת אוהל בקירבת האתר ולהתמקם שם סופית, כדי לשים קץ להינתקותה ממנו. אלא שכך או אחרת היא תיאלץ להמשיך לבוא במגע-ומשא עם יושבי העיר כדי לדאוג למיחייתה. ומלבד זאת, מי כמוה יודע שאינה קרוצה מאותו חומר איתן של אנשי-ארמה העשויים לבלי-חת והעמידים בפני פגעי הטבע. נשמתה כנשמת ציפור כלוב, שבלעדי ביטחונות חומריים בסיסיים הריהי דועכת וכתלה מן העולם. המחשבה על נשית תרמיל ויצאה אל הבלתי-נודע קסמה לה והולידה בה פלצות בעת ובעונה אחת. תמיד התיחסה בעירוב של התפעלות והערכה ספקנית אל אלה שיכלו להשתית את קיומם על קיינותו של היום בלי לחרוד למחסורו של יום-המוחרת. באשר לה: הרי חדרת המחסור היתה משתקת אותה ומונעת ממנה ליהנות גם מן המצוי בידה. לא הרכה דרוש לה למיחייתה. ואולם, למען שלוות נפשה, את המעט הזה חייבת היא להבטיח לעצמה, ולא רק ליום הבא. הלוא בלאו הכי עומדת הווייתה על בלימה, ובנכביה חשה שכלי אותם ביטחונות חומריים מוגבלים, המהווים מסד רופס לקיומה, יקרוס גם עולמה הרוחני ויתכלה כליל. כך יקרה אם תעבור לשכון באוהל לידי האתר. על כן נגזר עליה להמשיך לדור במקום שמי-כרו זורמים כתיקנם וצרכניה סמוכה משבירה לה בסדירות את מזונה, ורק שאר-הרוח מוקצה בו מחמת מיאוס: חיסרון שולי לכל הדעות, שאת מחירו הכבד שילמה נחמה בדאבון-לב.

כל אימת שחזרה מן האתר אל חוצות העיר, מאיגרא רמא לבירא עמיקתא, הרגישה כמי שדוחה תבשיל מעודן המונח בהישג יד ואונס עצמו לבלוע מנת-פיגולים קבועה. בביקוריה הראשונים באתר השתדלה בכל מאודה להפיק משהייתה בו עונג מירבי, עד כדי כך שההשתדלות המאומצת והמרוכזת הזו לכל תחמיץ אף רגע יקר של הנאה, האפילה על ההנאה עצמה ופגמה בטיבה. תכופות, כפוסעה אז בתוך החורבות, היתה נשטפת בבולמוס ההנאה, היתה חוקרת את עצמה בלי חדל: האם באמת אני מתענגת כאן לשביעות-רצוני המלאה? כלום לא ייתכן ליהנות יותר? היתה זו רדיפה מייסרת ומתישה אחרי העונג העילאי. אך במרוצת הזמן למדה נחמה לשלוט ברוחה ולאפק את הבולמוס הקדחתני שלה: היא נוכחה שככל שהשכילה להיות צנועה ומרוסנת בציפיותיה מן האתר, כך גבר סיפוקה הרוחני ממנו. אותה מתיחות נפשית מאכנת, שהעכירה את ביקוריה המוקדמים שם, נהפכה בהדרגה לתחושת רוחה משחררת. ותחושת הרווחה נתעצמה בה כל כך ברבות הימים, עד כי באורח מזור היתה מתגעגעת לאתר בעודה שוהה בו, עוד בטרם משה ממנו. לקראת סופו של כל ביקור, היתה מביטה בחורבות בעיניים ערגניות ונכספת אל השעה שבה תשוב לכאן בביקורה הבא. וכך חוזר חלילה מביקור לביקור. אבל גם כאשר נמצאה בתחומי העיר, אם במשרדי הארדיכלות המאווררים ואם בעיתות הפנאי במעונה החמים, לא אחת היתה רוחה חומקת ממנה, נמלטת אל האתר ומרחפת לה שם בין השרידים. דחף עיקש היה מניע אותה אז להסיט הצידה את תרשימיהם של מיבני העיר אשר הוטל עליה לשרטט, ותחת זאת היתה שוקעת ראשה ורובה בציור מראות האתר, פעם מזווית זו ופעם מזווית אחרת. היו אלה ציורים תמימים נטולי יומרה אמנותית. אך היא

התמסרה להם בלהיטה, כנחמה פורתא על אי-הימצאותה במקום המיוחל. היא לא הראתה ציורים אלה לאיש והקפידה שאיש לא יידע על קיומם. הם היו לדידה כעין קודש-קודשים כמוס והיא שמרה אותם מכל משמר. פן יטמאום עיני הבריות. היא קיבצה אותם בתיק-עור מהוגה ודיפדפה בהם חזור ודפדף, כאסיר מוגלה המפיג את צוקתו בלקט תמונות ממכורתו. הציורים הללו סעדו את נפשה כפרט בימים סגריריים, כשנבצר ממנה להגיע אל האתר ומבעד לשמשת חלונה יכלה רק להזין עיניה בחזות הבתים המגושמים הזולגים אגלי גשם. היתה שוטחת אז את ציוריה על רצפת חדרה, מתישכת ביניהם ונישאת על גבם אל האתר. מובן מאילו שהסתגרותה עם ציוריה מעולם לא היתה מושלמת ואידיאלית כפי רצונה. שהרי מפקידה לפקידה פילחו רעשי רחוב את קירות החדר ובקריצה ליגלוגית הזכירו לה שלא באתר היא מצויה. אבל ככלות הכול היו ימי-ההסתגרות הללו מעטים והחורף לא הירבה לחמוס ממנה ביקורים בחורבות. התבהרות קלה שבקלות מילטה אותה מהעיר במישנה-מרץ. היתה אוגדת את מאכליה בילקוטה, מתבטלת מעבודתה ומכתחת רגליה אל האתר בהליכה מאוששת. בימים אלה שלאחר גשמים לא מצאה באתר מקום-ישיבה נוח על קרקעו הברוצית. אבל היא מצאה שם את השלווה אשר אבדה לה בין הבריות. בחוצות העיר ארך לה תמיד זמן רב לדלות מחדש את חיוך-הבוקר המעושה שלה. אך בהיותה בין החורבות שפעו ממנה חיוכי-נחת לבכיים ומתוך אסירות תודה כיוונה אותם אל אלה שהיו ראויים להם באמת: השמיים, גבעות הטרשים, ועל כולם — האתר עצמו. היתה זו תחושה משונה לגביה, כי בעיר הורגלה לחיך סביבה מטעמים תועלתיים גרידא. אווירת האתר שיחררה אותה מן הפחד להיכשל במעשה כלשהו וליפול טרף בידי הזולת. באתר עלולה היתה לכל היותר למעוד וליפול על פניה ותורלא. הדריכות המייגעת הזו שכירסמה אותה בעיר, התאינה כליל בצאתה אל האתר. האדמה הסלעית, החשופה והחופשית מכל תעוקה של בתים, כבישים ומדרכות, עוררה אותה להשיל מעליה את החולץ אשר נשאה ברוח נכאה בהתהלכה על אדמתה החנוקה והמעונה של העיר. היא ידעה שמקומה הטבעי — באווירה של קדושה. והאתר הזה אפוף הילת קדושה, זו היתה הקביעה שלה, אפילו קם עולם ומלואו וצחק לקביעתה.

מקטנות נמשכה נחמה אל בתי-תפילה ספוגי חמימות רוחנית. נהגה לשבת בתוכם ארוכות בלי לשאת תפילה. ואולם ככל שבגרה, גברה רתיעתה מנוכחותם של מתפללים: הדיכורים החילוניים שנשתרכבו בין תפילותיהם צרמו את אוזניה וההוויה הארצית שלהם דחקה אט-אט את רגליה החוצה, עד שלבסוף באה לידי מסקנה ברורה: מקום שבני-אדם מצויים — אל לה לבקש בו את הקדושה הצרופה. ובכל זאת, לא בנקל יכלה לוותר על שהיותיה באותם בתי-תפילה; מפעם לפעם, בשעות שנתרוקן אחד מהם ממתפללים, היתה נעמדת על מיפתנו וסוקרת את פנימיותו בקפידה, לוודא שאכן ריק הוא מאדם. אחר כך היתה מצטנעת באחת מפינותיו ובמיקרה שנכנס משהו במפתיע, היתה חומקת החוצה כעכבר מורעל. אבל גם ברגעי בדידותה בתוככי בית-תפילה, החשש המנקר להופעתו של אדם לא-קרוא מן החוץ מנע אותה מלהגיע אל רגשי-ההתעלות המיוחל. היתה פוזלת בלי הפסק לעבר שער הכניסה ומצפה בכל רגע להתאמתות החשש שלה.

כל החדרות האלו באו אל קיצן באתר. היחידות שיכלו להפתיעה שם היו הציפורים, אך ציוציהן היו לפחות נקיים מצלילים הצורמני של הבלים מטמאים. בקירבת יושבי-העיר הצטנפה נחמה בשתיקה נוקשה, בקירבת ציפורי-האתר היא זימרה לעצמה בקול שירי-נועם. צער מר גרם לה תמיד זכר היום הנמהר שבו נתפתחה לזמר כמה שירים אהובים עליה במסיבה שנתקיימה במקום עבודתה. זמן רב אחרי האירוע הוסיפה להעיק עליה ההרגשה שהיא טימאה את השירים, אשר זימרה אז בפומבי. עד כד כך, שמרוב מיאוס לא יכלה עוד לזמרם אפילו לעצמה. לימים, רק האתר וסביבותיו השוממות השיבו לה את טעם השירים הללו כבראשונה וזיכרו אותם מחדש למענה. אבל לא רק את טעם השירים השיב לה האתר: הוא גם השיב על כנו את סדר-הדברים ההיולי הפשוט והטבעי, במקום הסבך הגס והנפתל שהיה מנת-חלקה בעיר. האתר פטר אותה מן הכורח הנואל למצוא את ההקשר המתאים לכל מעשה. היתה לנחמה נטיה מובהקת להוציא את מעשי הבריות מן ההקשר המשמעותי שלהם. כך, למשל, היתה מתבוננת בנהג האוטובוס שהסיע אותה לעבודתה ובכחנה בדקדקנות את תנועותיו, הפרידה אותן כל אחת בפני עצמה ואת כולן ביחד מן התכלית שלהן. באופן זה נראו לה תנועות הנהג כמגוחכות עד בלי די: ישב לפניו אדם שחץ שוב ושוב על אי-אלו כפתורים, סיבב פעם לכאן ופעם לכאן גלגל גדול שהודקר לעומתו, חילק בשקדנות פיסות נייר בשרשרת. וכל זאת לשם מה? בעיני נחמה כמו עמד האוטובוס על עומדו ללא ניצ ואליו האיש שישב על מושב נכדל

כראש כולם התאמץ וטרח ככל מיני טירחות תפלות ומצחיקות.

ואולם הפרדה זו שבין מעשה להקשרו נגעה תכופות גם במעשיה שלה בעיר. לרגעים, כאשר רכנה על גליונות השירטוט שבמשרדי האדריכלות, דימתה כאילו התנדפו לפתע הגליונות מתחת ידיה ולא נותרה אז כי אם הרכינה האווילית על לא-כלום. כללו של דבר, חיי העיר היו לדירה מקור בלתי-נידלה לראיה מעוותת ונלעגת. לא כן האתר: לראיה כזו לא היתה שום אחיזה בו ובכזו גבהני דחה כל ניסיון מאולץ להדביקה לו. נחמה חשה שבאתר ובגבעות שכיתרוהו טמונה איזו מוצקות שורשית וחמורה, אשר שמה לאל את נטייתה לשקוע בתעותעים סלפניים. בהימצאה במקומות הללו היתה חושבת בליבה: כאן לא תשחקי את מישחקי-העיר הנלוזים שלך. יראת כבוד: זהו היחס שעוררו בה נופי האתר; יראת כבוד: זו התחושה ששום בן-תמותה לא עורר בה. ממוחה של נחמה לא הירפתה המחשבה שכשם שגוף-האדם מכיל בתמידות חומרי פסולת ורקב ולכלל נקיות מוחלטת לעולם לא יגיע, כך גם רוחו נושאת בחופה טומאה ללא תקנה. משום כך לא יכלה להתמסר לחביקותיו של איש ולהתנעם בחיקו. בפעמים הספורות שניסתה, הרגישה כמתבזה: כיצד תפקיר עצמה בידי בשר-רודם הרחוק כל-כך מן הטוהר הנעלה. די לה בטומאתה שלה, לשם מה לה ההידבקות כזו של אדם נוסף. גיפופים, נישוקים, לטיפות: מה עלובים ושדופים נידמו לה כל גילויי-הקירבה האנושיים לעומת הקשר האמיץ שלה עם האתר ומרחביו הדוממים. רוחה היתה נמקה ברעב אילו הוצרכה להסתפק באותות-חיבה אנושיים: בין שרכים היו או מעטים, לא היא אלא מזון-דחק עבורה. בעיניה נמשלו לדברי-מתיקה מתמסמסים שערכם התזונתי כקליפת השום. מביני-דבר טענו כנגדה שאינה יודעת לאהוב. אבל אהבתה היתה מוצקה ודמומה, שורשית ויציבה: אהבה לא-אנושית. בני-אנוש התקשו לשאת אהבה מעין זו: היתה למעמסה עליהם. נחמה יכלה להעניקה בלא סייג רק לאותם גושי-אדמה ושרידי אבנים, שהיו מוכשרים להכילה. אהבתה נספגה בהם בטבעיות וכלי תחתיתם, כאילו נועדה להם מבריייתה. אמנם, נעדר מאהבה זו גורם ההדריות. אבל לנחמה לא היו באתר שום ציפיות להדריות כזו: כל חישובי 'תן-וקח' למיניהם התאימו לרמת היחסים האנושיים, אך באתר הם פקעו ככוכות סבון. כאן השתדלה כמיטב יכולתה להתנער משפת אנוש, להשאירה הרחק מאחוריה ולכרות אוזניה לשפת-השממה הפשוטה הצלולה. שפה אשר כל קסמה וכוח משיכתה היו בכך, שנחמה לא נצטרכה להבינה, לפרש בה פירושים ולהגיב עליה. באתר למדה להתבונן, להקשיב, לרחרח ולמשש כאילו היתה ציפור או לטאה: בחושיות ישירה, בלי נפתולים שיכליים. וכל פעם נאלצה ללמוד זאת מחדש, כי מדי שוכה הביתה היתה נדבקת על כורחה בשפת-העיר עמוסת-ההבל.

* * *

היא עלתה מתוך מבוכי החפירות באותן מדרגות מאולתרות וכאותה זהירות מופלגת כבשעת ירידתה לשם. השמש היתה קרובה אל הזנית, אך נחמה נשאה את חומה בהשלמה, כובעה על ראשה. לגמה את שארית מיהמימיה שלה והיכתיפה את הילקוט שהושאר על תלולית עפר. במקום עבודתה בוודאי כבר נואשו מלראותה היום. ופתאום נצטייר בדמיונה ביניין משרדי-האדריכלות, עם עובדיו השקודים, מזדקר — הוא לבדו — על אדמת-טרשים זו; צחוק רם נפלט מגרונה. בעיני רוחה ראתה את עמיתיה השרטטים, כלי-השירטוט בידיהם, מצטופפים ליד חלונות-הביניין ומכוונים החוצה מבטי-תהייה דאוגים: מה המקום הזה... מה אנחנו נשרטט כאן... נחמה התבוננה אליהם בחמלה. כיוון שנתאוותה לגשת עדיהם ולהבהיר להם כמה דברים, תקפה שנית הצחוק. ככל אופן אינה צריכה לדאוג להם יתר על המידה, שהרי מחר היא תפגוש אותם שוב וינחום ויושבים לבטח, בסביבתם הטבעית: בין בינייניה האחרים של העיר. ואז ממילא ייהפכו כל דברי ההכרה שלה למיותרים. פעם אחרונה נימכה עיניה אל האתר, לשאוב ממנו כוחות לדרך. אחר כך שמה פניה לכיוון העיר. אני חוזרת לשם, חשבה. אני חוזרת על אפי ועל חמתי. ולא אשאל את עצמי מדוע ולשם מה. הלוא הכול כבר נהיר ומחוויר. הכול כבר מוסכם מזמן ללא עירעור. היא נזכרה בקליפות-התפוז שבילקוטתה; בעודה מהלכת פיזרה אותן על האדמה בתנועת-יד רחבה: מאכל לחיות-השדה.

אופק מלאכותי

פרק מתוך רומאן

אמנון נבות

1.1 הנהירה של אנשי אקדח אל מחוזות לא ידועים (זאת אומרת לא ברורים) של המערב היא ששברה את קוד החוקים החמור של מדינות ארה"ב והיא היא שיצרה במקום את קודכס החוקים החמור של הטכסס ריינג'רס הכתובים בספרי ביל קארטר סגן ראש המארשאלים הפדראליים של טכסס לאמור: לריינג'ר אסורה האהבה! ואין זאת אומרת שהחוקים כתובים בספרים של המערב הפרוע על ביל קארטר, בוק ג'ונס והמשכס במארשלים הפדראליים של המושבה (4.1) ואלה הם המארשאלים הפדראליים של המושבה: מייג'ר גרשון גרייף וקפטיין שחר וויס, מארשאלים פדראליים, אנשי אקדח, טייסי קרב הפצצה, כנף המפציצים האסטרטגיים בי 52 של השיכון. 1.2 וזה מה שכתוב בספר החוקים של הטכסס ריינג'רס לאמור: אחד, צריך לשלוף בפחות מעשירית (1/10) שנייה. שתיים, לא יורים בגב רק בלילה מותר (בגלל) שכלילה אין הבדל בין הגב ובין המיקדימה ההבדלים מטושטשים. שלוש, את כוכב המארשאל הפדראלי ואת דרגת המייג'ר (של טייסת מפציצי הבי-52) מסתירים מהצד הפנימי של המעיל, וזה בתנאי שזה מעיל טייסים זאת אומרת בד בחוץ ופרווה במיכיפנים. ארבע, כלילה טסים תמיד בטיסת מכשירים (1.3). ואלה הם החוקים של טיסת מכשירים: אחד, טסים לפי אופק מלאכותי. שניים, לפי הראדאר. שלוש, לא מחמשים את הפצצות ואת הטילים הבאליסטיים הבין-יבשתיים אלא רק לפי פקודה מטריבון העם (הטריבון האמיתי של העם זה כן-גוריון ולא אפריים). ארבע, לא מפחדים כי המוות זה דבר פשוט ומהר. חמש, לטכסס ריינג'רס ולטייסי בי-52 של הפיקוד האיסטרטגי של השיכון של הטריבון אסורה האהבה וזה משתי סיבות: אחד, בגלל שבכנות יש בגידה בדם. שתיים, אהבה זאת אומרת תמיד ילדים וילדים זאת אומרת שנקרע ונאכל כל המיכיפנים של הגוף כאילו מכניסים רימון קטן מאוד לתוך הגוף שלה וזה גדל ממכיפנים ואוכל את תוך הגוף שלה תוך כדי כשהוא גדל ובגלל זה. מוות על חשבון חיים להיפך, חיים על חשבון מוות. ואת זה אי-אפשר להשוות לטיסת מכשירים במפציץ באליסטי בין-יבשתי מטיפוס בי 52. הגובה חמישים ושישה אלף רגל. כיוון הרוח: חמש שתיים שבע אפס שלוש. מקום: צפון-מערבית למושבה. ארבע מנועים. סחב: שישים ושמונה אלף פאונד (ביטאון חיל האוויר 89 (9)), מצב: גלישה בזווית המוות של המפציצים. הנווט יושב מהגב של הטייס (וזאת אומרת) שהטייס יושב במילפנים של הנווט. שם הטייס: (4.1) מייג'ר ומארשאל פדראלי גרשון גרייף. נווט: קפטיין שחר וויס. מחשב המטוס: מתוצרת פיליפס עם שמונה-עשרה מנורות. מגפי טיסה לפי מעיל טייסים זאת אומרת פרווה במיכיפנים וכד במיבחון. מצב כללי: נקודת הקיפאון של המנועים וזאת אומרת גלישה קבועה בזווית המוות של המפציצים וזאת אומרת זווית כזאת שאי אפשר לצאת ממנה בצלילה. הטייס, זאת אומרת מייג'ר גרשון גרייף, סוגר את מכשיר הקשר כי הוא עבר את הקו האדום של לא חוזרים וצריך לחמש את הפצצות ולכתוב את אורות תא-הטייס. ואלה הם החוקים: אחד, החלטה נחושה. שתיים: קור רוח של אקדוחן. שלוש, שעון הזרחה עליו מונים את השניות עד הלחיצה על כפתור השיחרור של הטילים הבין-יבשתיים. (הם דואים באוויר, המנוע שלהם מופעל והם עוברים את המפציץ בטיסה ישרה וממשיכים הלאה, ונעלמים בחושך של טיסת מכשירים. הם עולים על מסך הראדאר) 1.4 קסדת-קרב של טייסים עם מכשיר חמצן מסתירה

ומטשטשת את הפצעים שלא עוברים מהלחיים אל אזור השפתיים וההכרל זה הכרל הכעת הנחישות כי פצעים באזור השפתיים באים מבעיות עיכול או מנשיכת שפתיים של זה שמראה עליו את האופי של זה שכובש את כעסו וסבלני ונוקשה ולא עונה על התגרות. אבל פצעים על הפנים זאת אומרת המוגלה שלא יצאה החוצה יוצאת דרך הפנים וזה סימן שיש לך מוגלה בגוף ומוגלה בגוף זאת אומרת רעל שלא יוצא החוצה וזו הסיבה לגלישת המוות של מייג'ר ומארשאל פדראלי גרשון גרייף מעל גבעת החמרה שבין השיכון לבין מעברת רמת-עמידר ומה שמסמן את המעבר זה מעבר ממקום ישן למקום מתיישן ומדיף ריח של קור (זאת אומרת עשן של תנורי נפט) שתן זורע. המפציץ הכבד טס שחור וכבד בין בתים מואפלים מעץ שחור ופח חלוד. ומייג'ר גרשון גרייף הקפיא את פניו וכירסם את שפתיו קודם ההחלטה הסופית והחתוכה בתוקף פקודה סמויה (זאת אומרת סודית) של טריכון העם. (האמיתי). מייג'ר גרשון גרייף פסע בין הבתים הנמוכים (זאת אומרת שתי קומות לכל היותר) ובפיו טעם של חמיצות (כי רק פעילותיות מקולקלת של הקיבה תביא לפצעים באזור השפתיים) כי עלה על דעתו שבכלל צריך לשמור את חצאי הלירות אולי כדי לקנות מגפיי טייסים מחופי פרווה ומישקפ־רוח כי ההיגיון אומר שזה שלב חשוב בדרך אל התקיימות החלום. (1.5) ועכשיו צריך להעמיד זו מול זו שתי עמדות. אחת: טייס קרב במעיל טייסים עם פרווה ומגפי טייסים, ידיו בעומק כיסי מעיל-הטייסים וקו המבט סוקר את האופק בו יופיעו מטוסי הקרב (קטנים, עם חרטום חד, בקצהו ראש סיכה) של הטריכון האוייב (5.3) זה אפריים שאנס את ורדה וגם את שרה שומרי ופשע בטריכון-העם הראשי של הנוער העובד דוד בן-גוריון) שתיים: בלי מעיל טייסים ומגפיים, וזאת אומרת אותם הבגדים הרגילים בחבילות מאמריקה, וריח של שתן זורע נודף מהם, כמו מהמקום הזה. (המקום: מעברת רמת-עמידר) ועם חצי לירה אחת ביד (גונבים מהמחבוא של הכסף של ההורים. המחבוא: האינטרסול של דוד החימום, מאחורי הבויילר). בכל זאת, נחוש מאוד כי ההחלטות הן לא עיניין של טייס מול טייס בשתי עמדות שונות דפק מייג'ר חיל-האוויר ומארשאל פדראלי גרשון גרייף על איזה חלון שנרמה היה לו שזה זה וקול אמר לו (קול של בחורה עיראקית) זה לא כאן. ודלת הבית נפערה וילד לבוש שמלה עם סיכת ביטחון יצא והצביע בדיוק על המקום. גרשון גרייף פסע ברגליים מוכיות מאגרף ביד שטר של חצי לירה זאת אומרת כפתור השיחורור של הפצצות שצריך להחזיק אותו בזווית ישרה לגוף ולהצמיד מבט אל כוונת ההפצצה עד שהצלב נוגע במטרה ולירות את הפצצות. הוא עצר והרים את השעון אל מול עיניו וכיוון את השעון אל נקודת האפס זאת אומרת השעה השתיים עשרה (ובזה עבר על חוקי הטכסס ריינג'רס של טייסי הקרב לאמור: לטכסס ריינג'ר אסור לשקר את הזמן ולטייס קרב-הפצצה יש שני שעונים. אחד בשביל הזמן ואחד בשביל נקודת הקיפאון של המפציצים) ומייג'ר גרשון גרייף דפק על החלון ביד מאוגרפת וקול צרוד אמר לו כבר יוצאים. מתוך הבית יצאה אחת בחורה גבוהה עם חצאית קצרה כמו של בוכות ואמרה לו להראות את הכסף. והיא התכופפה אל השטר ולא נגעה בו (בגלל שגם להם יש חוקים) וחזרה אל הבית והוציאה ממנו ילדה בת שלוש-עשרה אולי שקרכה אליו בפשטות ונגד החוקים אחזה בידו, איפה שהשעון וזה התחיל להיות קרוב למה שקוראים בספרי החוקים של הטריכונאל (למשל, בספר "הימאים" וספר המארשאל הפדראלי ביל קרטור שלא כתובים בו שום חוקים אבל מבינים לפי) אהבה. ומה שצריך עכשיו זה שנאה עזה ובוז קר מתוכו מוציאים החוצה את מיטען הפצצות והטילים. הוא רכן על הגאי המפציץ וכיבה את מכשיר הראדאר ואת מחשב המטוס ודיבר לא ישר אלא כאילו דרך מכשיר הקשר אבל אני צריך אותה, והצביע באצבע מתוך אגרוף קמוץ לכיוון אליו נעלמה הגבוהה ומתוך הבית נשמע קול זה יעלה לך לירה. ומתוך הבית חזרה ויצאה הגבוהה עם השמלה הקצרה והסתכלה בו בעיניים אפורות וצרות כמו של סיני (וזה ההסבר: חצי לירה זה כמו ששופכים בחוץ. לירה זה כמו ששופכים בפנים). אתה מבין את ההבדלים? כן. וזה ההבדל בין לירה וחצי לירה, וזאת אומרת לשפוך בחוץ מלשפוך בפנים: ילדים. ילדים כידוע הורסים את הגוף מהמכיבינים ומגדילים את הקילקולים והשנאה עוד יותר כשהילדים גדלים ואז צועקים עליהם (ילד מפגר. אידיוט. דביל. מפגר!) וזה לא אומר שהילד מפגר ואידיוט ודביל, אלא זה אומר ששונאים אותו, זה הכול. וזה כהשוואה ללשפוך בחוץ. נקי משנאה, נקי מפחד. רחוק. כאילו לא עוברים על ספרי החוקים של הטכסס ריינג'רס וספר החוקים של טייסי ההפצצה וספר החוקים של ממלכת הטריכון לאמור: לריינג'ר אסורה אהבה! (וזה דבר ההתפתחות של ספרי החוקים כתוב בספרים: מתחיל בטכסס ריינג'רס ועובר לקוד החוקים של טייסי הקרב-הפצצה של המושבה וממשיך לאיזורים אחרים וזה כתוב בספר "הימאים") והילדה עזבה את פרק

ידו והוא ידע שהוא לא מרגיש כלום ואמרה לו את החוקים. ראשית: לא שוככים. שנית, זה צריך לקחת דקה וחצי בדיוק. אחרי דקה וחצי אין יותר התחברות. שלישית: מחזיקים כל אחד בקצה של החצי לירה וברגע שזה יוצא אז הוא גם עוזב. רביעית: בלמטה רק. בלמעלה אסור לגעת כי על זה יש תוספת בגלל שקר. חמישית: ברגע שזה יוצאים החוצה אז שניהם ובעיקר הוא צריכים לקפוץ אחורה והיא אוספת את מה שיוצא ורק בכפות הידיים, אבל לא נוגעת בכלל, רק משלבת את כפות הידיים לכמו קערה. שישית: בלי מתחרטים באמצע (וזאת אומרת שאי אפשר להתחרט פתאום ולקחת בחזרה את הכסף) שביעית: הוא צריך לתת עירבון להבטיח את החוקים. (עירבון זה למשל: השעון.) ובשביל להבטיח אז מחזיקים גם את הכסף וגם את השעון. היא נרכנה ונעלמה בחשיכה ואמרה לו בלחש איך קוראים לך שתבוא. ומייג'ר חיל האוויר גרשון גרייף שלבש בחושך את כותפת הדרגה (כותפת הדרגה: שלושה כוכבים וצלב קרס) על-ידי הפיכת המעיל עם הביטנה החוצה והחוץ בכתוך אמר: קוראים לי מייג'ר ביל היקוק. והיא אמרה זה פה, והוא התכופף וזחל דרך שביל שבין פחי סיד לגדר עד לחצי חבית. והיא עלתה על החצי חבית והוא עמד. רגל אחת פשוטה אליו ותחתונים אדומים על רגל אחת על יד הנעל למטה. מייג'ר גרשון גרייף רכן על הגאי המפציץ לפי החוקים (1.6) זאת אומרת להטות את המפציץ בחצי עיגול להקיף את המטרה ולצבור גובה גם לפני הצלילה תוך כדי האטת המפציץ וזה בזמן אמיתי לגמרי זאת אומרת שני שעונים ולא בזמן השקר של בית-הספר לטיסה קרבית של המושבה. הזווית: מאה ושבע-עשרה מעלות. כוונת הפצצה. צלב. צלב קרס. מגן דוד. מגן דוד אדום. והוא לוחץ על כפתור שיחרור הפצצות והטילים גם וזה היה חסר תועלת והכול נזל על ירך רזה ומלוכלכת. עכשיו היא ישבה בכרכיים פשוקות קצת והתנגבה בתחתונים האדומים, אוזחת ביד השניה את החצי לירה והוא החזיק ביד את השעון לפי החוקים. עוד רגע דמם מייג'ר חיל האוויר ומארשאל פדראלי של הטכסס ריינג'רס גרשון גרייף ואני (זאת אומרת קפטיין חיל האוויר ומארשאל פדראלי מטעם טריבון העם ד. בן-גוריון) לחש לו פקודת ניתוק-מגע כמכשיר-הקשר של המפציץ. הוא פנה ללכת, מאיץ את המפציץ אל צלע הוואדי. אבל המפציץ הכבד כמו טייסו זחל מתוך אימוץ המנועים במהלך ניוטראל. מפציץ זה לא דבר יפה כמו מטוסי-הקרב הקטנים של הטריבונים האויבים אבל כבד ומה שחשוב זה לא מה שנראה מהחוץ אלא מה שמסתתר בתוך תא הפצצות והמחשב וההגאים והראדאר כי לא צריך יופי זה מיותר ולא חשוב חשב לעצמו (אמר בליבו) גרשון גרייף ועמד להקיא את ארוחת הערב עד ששככה בעיריה במעיוֹרהו עמד בראש רכון, כי גם לשפוך בחוץ זה כמו מוות ככתוב בספר החוקים האמיתי של הממלכה ולא בספר החוקים המזוהם של אפריים טריבון העם: מערכות ניסוח מאוד בגוף נהרסות כי או שאתה שופך בפנים ואז הילד הורס אחת או שאתה שופך בחוץ ואז אתה נהרס מכימיפנים שתיים ולזה צריך להוסיף את תחושת המיאוס (אחד) ותחושת הכישלון (שתיים) שמעבר למה שמלכים בו את הדמיון (כי הדמיון של ילד מפגר זה דמיון חולה) נחישות הדעת וקור ההחלטה ואי הפחד הפחד ואת הציות לספר החוקים (שלוש). ואת ההפסד ואת הצער (חלק מהצער) (ארבע). וגרשון גרייף הלך לאט חוזר אל תחושת הכישלון שמעבר למה שמלכים בה את הדמיון ונחישות הדעת וקור ההחלטה (שלוש) וגרשון גרייף הלך לאט, כדי להשהות את זמן החזרה הביתה כי באור הדברים נראים הרבה יותר רעים ממה שהם נראים בחושך אבל האור אינו מאיר בבת אחת. קודם-כול קו הפנסים של המושבה ובעיקבותיה עיגולי האור של הפנסים. האור מתוך הצרכניה: חנות הגלנטריה: הקיוסק והמסעדה גב אל גב עם מרפסת פונה אל החוצה שקועה בכוף: והלאה אל הבתים עם המנורות המאירים דרך חלונות והפנסים זאת אומרת פנס אחד בהתחלה של הרחוב פנס שתיים מסמן את סופו. וגרשון גרייף הולך בצידו החשוך של הרחוב והרחוב לא רחוב זה שביל זאת אומרת דרך כבושה בגלגלי העגלה של הפרדות של אבא של גרשון גרייף (כי אבא של גרשון גרייף הוא עגלון). הוא כבר חק מן הפנס שלאורו ראה פעם את ורדה (וזאת אומרת לא בדיוק ורדה, יכול להיות שזו האחות הגדולה של ורדה) עומדת רכונה על ספר, וקוראת בו לאור הפנס (יכול להיות שגידשו אותה מהבית כי היא זונה) והיא גם היתה לכבושה כמו זונה כטח זאת אומרת מכנסיים מקורדרוי ומעיל ארוך של גבר שזה סימן ראשון לזנותיות ושערות בצבע זהב. אבל מייג'ר גרשון גרייף לא התעכב אז והמבט שנתן בה לא היה ארוך יותר מהרף עין של שליפה (1.2 פחות מעשירית שניה מכסימום) ואלה הן הסיבות: ראשית כל אין לזה סיכוי. זאת אומרת לגרשון גרייף אין סיכוי עם בחורה עם שיער בצבע זהב וקו רך מאוד של שפתיים ובזה אפילו הוא (שעבר את מיבחן השקר והאמת של בית-הספר לטיסה קרבית של המושבה) מודה. שנית כל זה מיותר וגורם סבל ושלישית כל אם אוהבים מישוהו כאמת לא הורסים אותו

(מבקעים אותו) מבינים בדרך שמעבירים זרע והוא גדול בתוך הגוף שלה והורס כתוכו תאי-גוף עדינים ומכאן עוד צעד אחד אל החוק הכתוב בספר החוקים של הטכסס ריינג'רס לאמור: לריינג'רס אסורה אהבה. ומכאן לחוקים של ה"ימאים" שזה כמוכן לא ימאים זה חכורה סודית שנלחמה בכריטים על קוממיות הממלכה היא ממלכת טריבון העם ד. בן-גוריון לפני עוד שקמה המדינה ולפני המעברה. וצריך לקבוע שמייג'ר חיל האוויר גרשון גרייף עבר על החוקים ובגלל זה (3.0 1.7) שגרשון גרייף, מייג'ר וילד מפגר תשים את האקדח בבקשה פה על שולחן הטריבונאל אתה עומד עכשיו לרשות בתי הדין של הממלכה למשפט צבאי (3.3) וזה המשפט שערכו לדליה מה"ימאים" ואלעזר בן-יאיר שהאהבה קילקלה את כילכול מעשיו לפי החוקים לאמור: לא מתקבל על הדעת שככה נהפך בו ליכו של האוברשטורמפיהרר הנאצי היינץ שולץ אשר יבוא אל דליה מה"ימאים" התפושה בידו זאת אומרת בידי עושי דברו. אלעזר בן-יאיר מה"ימאים" תן תודה והתוודה באופן מוחלט כי על כן נשבעת ודבר השבועה הזה אשר על דרכינו המזוהרות מזוהמת אהבה אות ומופת יהיו ללוחמי הממלכה הזאת הנולדת מתוך דם (והדם:) דמנו דם ימאים בני "בר גיורא" אחים למחתרות הלוחמות בפולש הבריטי ועושה דברו הנאצי ומשרתיהם הערביאים אשר על מזימות אוהלי קידר (לבוא על בנותינו לילה) ועל זאת אלעזר בן-יאיר תן תודה והתוודה מייד למה הרגת את האוברשטורמפיהרר הנאצי היינץ שולץ אשר נהפך בו ליכו לאהבת דליה ואל העיניין וכליכו חשב מפקד ה"ימאים" הוא אברהם בן זאב לאמור: יודע אני את התשובה כי חוק הוא לנו לימאים לאמור: מפקד יודע נפש פיקודו, אך צריך הוא להתוודות כדי שינצח דבר אהבת המולדת הקדושה ודבר העיניין המשותף את רצון הלב הקטן שאין לו מקום בשעתה של הולדת ממלכה מתוך אמה אדמה והיא עוד מְדַמְמֶת ואלעזר בן-יאיר גיבור הימאים אשר גיר מאוד על אויבי המדינה כרע על כרכיו וכלהבת עיניו עבר דבר תקומת-המדינה היא הממלכה אשר עליה יופקד טריבון העם והוא התוודה כי לא טובת הממלכה היתה אל מול עיניו ובתוך הדברים שהובילו אותו לירות את היריה הקובעת שרוצצה את חזונו של אוברשטורמפיהרר היינץ שולץ אלא דבר אהבתו לדליה היא שעשתה את נקמתו על העינויים הקשים אשר עינו אותה כטרם נהפך בהם ליכס לאהבה אותה (אחד) ועל דבר מעשה המירבעת שהרכיעו אותה (שתיים). רע עשית. פסק אברהם בן-זאב כי קילקלת בעיניי הכללי ועונש אטיל עליך. כי במיפקדה תשב ובקרבות לא תשתתף. כה דיברתי אלעזר בן-יאיר. (בחלבי ובדמי את הבעירה אשלם צעק אלעזר בן-יאיר לפני מפקדו אבל מפקדו דמם) ואתם השופטים אשר על דבר החוק בממלכה הוא אשם מלפנינו. צעק הקטיגור הגדול והראה באצבע על מייג'ר גרשון גרייף. לא הוא אשם כי אם צועה זונה. אמר הסניגור. להוריד לו את דרגת המייג'ר אמר בשנאה סגן השופט הגדול לממלכת ישראל והטריבונים רכות המכובדים. פתח ואמר הסניגור ונוסף באצבע אחת לעבר השופטים המכובדים. שופטים מכובדים וגם חשודים. מאשימים אותו בהרעלת בנות ישראל בזרע מסואב של מפגר אמר הקטיגור בשנאה חוץ מזה שהוא גם בוגד. מי הנאשם? שאל השופט הראשון של הטריבונאל. לא אייכמן. לא היטלר. מייג'ר חיל האוויר גרשון גרייף. מארשאל פדראלי, בוגר בית הספר לטיסה קרבית ומפגר (אמר פקיד בית-המשפט) וזה דבר כתב-האישום: אחד: אשר עבר על דבר החוקים של הטכסס ריינג'רס לאמור: לריינג'רס אסורה האהבה. שתיים: אשר בא להזיז זרע של מפגר. שלוש: אשר שיקר בזמן אמיחי אחרי אשר עבר את מיבחן השקר והאמת של השעונים בבית-הספר לטיסה קרבית ולטיסת מכשירים וכזה עבר על חוק נקודת-הקיפאון של זמן-המועים. ארבע. אשר בגד בממלכת הטריבון הקדוש זה אפריים טריבון העם. האם הניח הנאשם את אקדחו על שולחן הטריבונאל? התעניין השופט. כבודו. אמר הסניגור. מייג'ר גרשון גרייף הוא טכסס ריינג'ר. זה נכון. אמר הקאטיגור אבל לטכסס ריינג'ר אסורה האהבה. והוא פנה אל גרשון גרייף לאמור: האם הנאשם יודע מהו הסעיף הראשון בפנקס החוקים של הטכסס ריינג'רס? ומייג'ר גרשון גרייף אמר כן. יגיד נא מה כתוב, ויגיד בעל פה ובקול רם כדי שישמעו שופטיך. שלריינג'ר אסורה האהבה. רכות השופטים הגדולים אשר על מילאת ואשר על ספר החוקים של הממלכה (אמר הסניגור), לפי הרשומות שבידי אין האיש הזה העומד לפניכם בדין כי ראשית-כול הוא לא יכול לאהוב הוא מפגר. שנית-כל הילדה שאת דמה זיהם אז דמה כבר מזוהם לגמרי כי היא מהמעברה, שלישית-כול הוא לא זרע בתוכה את זרע הפורענות את זרע הפורענות אספה ביד. רביעית-כול, לא אשה לא פילגש בגבעה לא אשת חזנונים כי אם נערה סוטה. תקדימים משפטיים! אמר השופט הגדול והקטיגור אמר מיקרה אלעזר בן-יאיר אשר על הימאים וכתוב בספר "הימים במיצע מוות" וכו יסופר על מזרק זרע המוות אשר הוא (3.4) זרעו של

אוכרשטורמפיהרר היינץ שולץ אשר בא לטמא את דם בנותינו ולהזריע בתוכן את הזרע אשר יביא את משיח הרייך הרביעי. אבל אי-אפשר להשוות כי (אל"ף) אלעזר בן-יאיר מה"מאים" אשר ירה בקולונל היינץ שולץ כי טימא דם אהובתו דליה גיבור וגרשון גרייף זה בכלל מפגר. (בי"ח) חוקי הימאים הם לו אות ומופת ולא פנקס החוקים של הטכסס ריינג'רס. (גימ"ל) מזרעו אשר בא אל תוכה של דליה מה"מאים" קמה המדינה מתבוססת בדם הווסת ומה יוליך אני שואל מה יוליך ומה יוציא ומה יביא זרעו של מפגר אם לא מפגרים עד דור שביעי עד עולם. (דל"ח) רבותי ומורי השופטים הגדולים של הטריבונאל. זה יהיה משפט המפגר בשכלו: (1.8); את מאור עיניו יאבד בגיל שבע-עשרה. בגיל שלושים ימות. בגיל עשרים- וחמש (כשימותו אמא ואבא שלו) הוא יעבור מייד לגהה. בגהה עם אחיו המפגרים (מזרעו הרע של קולונל היינץ שולץ) עד היום הזה. ואם ישאל השופט הגדול לממלכת הטריבון מה יבוא במקום מאור עיניו של המפגר בשכלו — אישוניו ילכנו יתעכרו האישונים יתמזגו בתוך הלבן וצבע אפרפר כצבע המוח יבוא במקום מאור העיניים. מייג'ר גרשון גרייף. כן אדוני השופט. הנח את אקדחך כאן. וגם את סמל המארשאל הפדראלי וגם את דרגות המייג'ר. לך לביתך. כן אדוני השופט. ואל טמא עוד בזרעך זרע מפגר את דמן של בנות הממלכה. כן אדוני השופט. נכתב היום ונחתם כחותם הממלכה. דוד בן-גוריון טריבון העם. אפריים סגן טריבון העם. שר-האוצר לוי אשכול ושר המסחר והתעשייה חיים גבתי ויו"ר הכנסת קדיש לוז וסגן יו"ר הכנסת מנחם בן-אליעזר (חרות). 1.9 וגרשון גרייף חלף ועבר את ביתה של ורדה, את הבית שלי ואת הבית של האדוק והמשותק והקיף את הבית מהחצר האחורית ונכנס דרך מבוא הפרדות. על יד האורווה עצר, הזדקף ופנה להסתכל דרך החלון וראה את אבא שלו עומד על יד הפרדות כדרך שהיה עומד תמיד ורק עיניו זרחו וזרחה גם הסיגריה שלו. (אם יהיה לו ככל זאת פרוטקציה אז לא יעבירו אותו לגהה אלא לשלוותה). אמא של גרשון עמדה על יד הדלת ושלחה אותו אל אבא שלו שכבר עמד באורווה הכן, אוחז ביד את יצול העגלה ועמד להתכונן בבנו המפגר: את הראש הגדול ואת העורף (כי העורף הוא אות המפגרים) ואת העיניים הגדולות שנעו לכאן ולכאן, ואת העכרוריות שהיתה בהן (1.8) עוד שנתיים (והוא מחעורר), גרשון גרייף אמר לו: אתה רוצה להרוג אותי בכלל? הוא דיבר בשקט, כאילו שלח אות במכשיר הקשר של המפציץ. והאב אמר לו: תישאר לישון פה עם הפרדות, ויצא וסגר אחריו את הדלת ונעל מהמיכחון והלך. 1.10 וצריך להבין שגרשון גרייף לא צעק ולא בכה בגלל העונש וזה מהסיבות הבאות: א. קודם-כול, לישון עם הפרדות באורווה זה מיבחן לאומץ-הלב (ואלה הם מיבחני אומץ-הלב בבית-הספר לטיסה קרבית: מיבחן נקודת הקיפאון של השעון; מיבחן הסוסים; מיבחן הכלב; מיבחן העכבראשים; ולזה צריך להוסיף את מיבחן הפרדות) ב. על דבר גניבת הכסף ממיסתור הכסף של אמא של גרשון גרייף צריך לשלם את מחיר העונש (כמאמרו של השופט הגדול: לך לביתך, וזה אומר, וזאת אומרת) עונש מאסר בית ג. הכל הפרדות יוצר חום ובכית קר ד. חוץ מזה שבלילה אפשר לצאת לדהרה על גב הפרידה פשוט פותחים את הבריש עם מקל או משהו ויוצאים כדהרה אל שדות הבור (רק צריך להתלבש חם, זאת אומרת מעיל טייסים ומגופות פרווה) אל מעבר לשדות הבור, מעבר לקו הפנסים אל בית- הקברות למכוניות מקום בו דוממים המפציצים האסטרטגיים של המושבה.

עמוס עוז – מסת מבוא*

אברהם בלבן

ספרו הראשון של עמוס עוז, 'ארצות התן' (1965), הורכב מתשעה סיפורים שנכתבו בשנים 1962-1965. הראשון מבין סיפורים אלה, 'קודם זמנו' (נדפס ב'קשת', יולי 1962), לא היה סיפורו הראשון של עוז אשר ראה-אור. קדמו לו שני סיפורים – 'סדק מפולש לרוח' ('קשת', אפריל 1961) ו'חוף סגול' ('דבר', 18.5.1962) – שלא כונסו מאוחר יותר בספר. לכאורה קיים קשר אמיץ בין 'סדק מפולש לרוח' לבין סיפורי 'ארצות התן'. הרקע של הסיפור, כרקע של מרבית סיפורי 'ארצות התן', הוא הקיבוץ, והסיפור כולל אף דמויות ומוטיבים המופיעים בסיפורים המאוחרים יותר. סאשקה, מזכיר הקיבוץ, מגיבורי 'ארצות התן', מופיע כבר בסיפור ראשון זה, וכמוהו השדות אשר כמוהם כחיה, התנים ועוד. כמה וכמה מוטיבים מקשרים אף את 'חוף סגול' עם סיפוריו המאוחרים יותר של עוז (התן, המים, הצכע הסגול, ועוד). מדוע החליט, אם כן, עוז שלא לכנס את סיפוריו הראשונים? כמוכן, ניתן לטעון כי הסיפורים הראשונים לא עמדו תחת שבט הביקורת של עוז, עם השתכללות יכולת ההבעה שלו והתפתחות טעמו הספרותי. אבל עובדה היא כי הסיפורים שנכתבו אחרי 'קודם זמנו' נכללו כולם ב'ארצות התן' על אף שאינם מעור אחד, לא מבחינת שיכלול סיגנונם ולא מבחינת ערכם הספרותי. משמע, לא שאלה של טבע, של מהות. קיימים, אכן, הבדלים עקרוניים בין שני סיפוריו הראשונים של עוז לבין סיפוריו הבאים. התבוננות בשני סיפורים אלה, ובמעבר מהם אל 'קודם זמנו', מצביעה על התגבשות תפישותיו הספרותיות של עוז. אין ספק, עם הסיפור 'קודם זמנו' הגיע עוז לכלל עיצוב נוסח סיפורי שסיפק תשובה לצרכיו השונים. נמצא לו מודל שבו ידבוק לאורך מרבית דרכו הספרותית, בכתיבת סיפורי 'ארצות התן' ו'הר העצה הרעה', כמו גם בכתיבת הרומאנים 'מקום אחר', 'מיכאל שלי' ו'מנוחה נכונה'. מודל זה מתייחס לאופיים של הגיבורים, למערכת הסמלים המשמשת אותם, וכן לזיקותיו של הסיפור אל המציאות בת-הזמן וזו העל-זמנית.

'סדק מפולש לרוח'

במאמרו הראשון בעיתונות היומית, מאמר שבו תקף את הפירוש שנתן דוד בן-גוריון לקיבוץ ולערכיו, הגן עוז על "בלתי טבעיותם" של ערכי הקיבוץ: "מהות האדם, תוכנו העמוק של 'היות אנושי', הוא המאבק נגד הטבע, ולא ההשתלבות הנכנעת בחוקי הטבע" ("שיתוף אינו תחליף לשיויון", 'דבר', 1961). אחרי שעמד על המישור החיצוני של מלחמה זו, הדברת איתני הטבע והתאמתם לצורכי האדם, הוסיף: "יש מישור שני להתמודדות זו. התמודדות סמויה ופנימית, אך לא פחות הירואית מזו 'החיצונית'. זוהי מלחמת האדם בטבעו שלו, ביצורו, באינסטינקטים שלו, בחייתו שבו, ב'טבע' שבנפשו". מלחמה זו המאיימת לשסע את האדם ולפוררו, הניסיון להבין את הצדדים הלוחמים ולהביאם לידי קיום-כצוותא שיש עימו

* פרק מתוך חיבור על יצירתו של עמוס עוז, אשר יראה אור במהלך השנה הבאה.

זיקת-גומלין מפרה, יעמדו מאוחר יותר במרכז יצירתו של עוז. למאבק זה מוקדש כבר סיפורו הראשון, 'סדק מפולש לרוח', שנכתב בתקופה שבה נכתב אף המאמר הנזכר. עם זאת, דרך התמודדותו של הגיבור בסיפור זה עם ה'קרע' עומדת בסתירה גמורה לדרך ההתמודדות שאימץ לעצמו עוז מאוחר יותר. המספר של 'סדק מפולש' הוא חבר קיבוץ אשר בקיר חדרו ניבעה סדק גדול, והסיפור נסב סביב ניסיונותיו של המספר למצוא רפואה לסדק זה. הוא פונה תחילה אל תשבי אליהו, איש-הבניין של הקיבוץ; אך זה דורש את אישורו של מזכיר הקיבוץ. המזכיר, סאשקה, גורס שהשלמתם של בתים חדשים קודמת לתיקוני סדקים למיניהם, אך נאות בסופו-של-דבר להביא את העיניין לפני אסיפת הקיבוץ. המספר הנופל למישכב בשל רוחות-החורף המנשבות מבעד לסדק, אינו מסתפק בתשובה זו. הוא מחליט לנסוע העירה, כדי לקחת דברים עם קרובו רב-ההשפעה, ברוך מכתש. ברוך מכתש זה אמור, בין השאר, לסייע למספר לעזוב את קיבוצו ולמצוא בעיר מקום ראוי לו ולרעייתו. בדרכו אל ביתו של ברוך מכתש פוגש המספר מצחצח-נעליים זקן, ורוכל המוכר תמונות פורנוגרפיות. אלה מבקשים ממנו שייצג לפני שלטונות-העיר את דיירי רחובות התחנה המרכזית, שנפשם "נשכרה מעקת הרעש וההמולה". המספר אכן נחלץ לעזרתם, ויוצא בראש הפגנה אל בית-השלטונות. הוא לוקח דברים עם מתכנן-בניין-העיר, ועם כמה פקידים נוספים, ומתפרץ בסופו של דבר אל לישכת אבי-העיר. פקידת אבי-העיר — למרבה הפלא: אהובתו לשעבר של המספר — מנסה לשכנעו בכסילות משימתו. הרעש שעליו מוחים שולחיו — הם עצמם מקימים אותו, היא טרענת. המספר אינו משתכנע ומקיש על דלת אבי-העיר. דפיקותיו נותרות בלא מענה והוא חוקר "בקול סדוק" את אהובתו-לשעבר מיהו אבי העיר. כאן מתברר לו, כי אבי העיר אינו אלא ברוך מכתש שאת עצתו בא לדרוש. הסיפור מסתיים בחזרת המספר לקיבוצו. מאחר שהחמיץ את המכונית הנוסעת לקיבוצו, הוא נוסע במכונית אחרת, ועושה את יתרת הדרך ברגל. בדרכו בשדות נטפל אליו תן קטן: "בלכתי, עיף ומוגף, בכביש המסורגל כשרטת כבשר השדות הרטובים, נטפל אלי תן קטן. הלך אחרי ובכה. רקעתי ברגלי. נרתע ופרץ בצחוק תני. החשתי צעדי. רץ. יידיתי בו אבן. הבריכו עיניו בתוכחה. גחתי אליו וליטפתי. נתחכך בי. הרמתיו והבאתיו אל מפנים למעילי" (עמ' 27). המספר מגיע לקיבוץ, פורש מצע-שקים יבש לתן הישן, והולך אל תשבי אליהו, כדי לקחת ממנו את מפתח מחסן-הבנאים. הוא מכין דלי מלא מלט וסותם בעצמו את הסדק שבקיר חדרו.

הסיפור כתוב כאלגוריה עגנונית, בנוסח 'ספר המעשים' (תש"ב). הסדק שסביבו סובב הסיפור הוא המחשה מטאפורית של הקרע שבנפש הגיבור: במקום לומר כי יסוד מרכזי בנפשו התערער ומאיים על קיומו, מספר הגיבור על התערעורת "עמוד-התיכון" של ביתו, ועל סדק גדול שניבעה בקיר חדרו. מה משמעותו של סדק זה? מה אופיו של הקרע המאיים על הגיבור? אין ספק שאחד הגורמים העיקריים להיווצרות הסדק הוא הניגוד שבין ה"טבע" שבאדם, כוחות-היצר הסוחפים, הדחפים הג'ונגליים, לבין יסודות התרבות שבו. כוחות הטבע, תנועת האדמה, "זרמי המים האדירים", הם שכבראו את הסדק, הם שנטלו מן הגיבור את הגנת הציוויליזציה וחשפו אותו לגשם ולרוח. הניגוד שבין טבע לציוויליזציה עולה בסיפור בכמה אופנים שונים. עולם הטבע המצוייר כאן הוא עולם חי ונושם, בעל נפש משלו. יתר על כן, נפש זו עוינת את הגיבור ומתנכלת לו. אחרי שאשתו סתמה את הסדק בעיתונים ישנים הוא מעיר "מקומנו פרוז לסערות העזות והממושכות של ימי טבת, ופקעת של עיתונים ישנים אינה מיכשול בפני רוח היודעת את רצונה. באחד הימים פרצה הרוח פנימה, סוחפת עימה את מיתרסי יקירתי ומפזרת עלי-פני החדר קרעי-נייר שעבר זמנם ובטל עניינים" (עמ' 17). המילה 'מיתרסים' מעידה על המאבק המתחולל, ואכן המספר מוסיף מייד לתאר את הרוח, אשר "באה מן הסדק וצחקה לי והיקשתה על מחלתי".

חיותו של עולם הטבע, והניגוד שבינו לבין הציוויליזציה, באים לידי ביטוי בכמה תיאורי-טבע קצרים. כך, למשל, הולך הגיבור בלילה אל ביתו "בכביש המסורגל כשרטת כבשר השדות הרטובים" (עמ' 27), ובעת שהותו בעיר הוא מספר, כי פעמים רבות ראה "מטוס-סילון משייר אחרי צלקת לבנה כבשרם של שמיים כחולים" (עמ' 18). בשני התיאורים נתפשים מעשי-האדם כפועמים את איתני-הטבע, כחותכים כבשרם. מטאפורות אלו, המציירות את איתני הטבע כבעלי-חיים, תופענה שוב-שוב בציוריותו המאוחרות של עוז, והן מצביעות על אחד הצדדים המרכזיים בעולמו: גיבורו של עוז רואה את העולם כאיש שבת קדמון המייחס לאיתני הטבע חיים, נשמה ורצון. המחשה סמלית של ההפרש שבין הטבע לציוויליזציה מובאת בסוף הסיפור: הגיבור גוסף בדרכו אל

הקיבוץ תן, מחזיקו בחיקו ולבוסף מניח אותו בעדנה על ערימת שקים יבשים. התן מייצג כאן את כוחות הטבע שבאדם, את צידו האפל והשפל. כעת משהשלים עם החיה שבו "גחנתי אליו וליטפתי. נתחכך בי. הרמתיו והבאתיו אל מפנים למעילי", משלמד לחיות עם התן שבו, יכול המספר לגשת למלאכת סתימת הסדק. עם זאת, הניגוד שבין האדם לחיה מובא כאן בגירסא מוקלשת מאוד. התן הוא אנושי למדי (הוא בוכה, צוחק ומוכיח), הוא גור רטוב ומיסכן. עובדה זו מסבירה את האופטימיות הנלהבת של המספר, הבטוח כי יעלה בידו ביום מן הימים לסתום סופית את הסדק בביתו. בסיפוריו המאוחרים של עוז מאבד התן את 'אנושיותו' והופך להיות חיה מרושעת, זבת ריר וריחות רעים, המייצגת את זדונו של הטבע. בד בבד מתפקקת אפשרות ההתפייסות עימו.

אחד ממקורותיו העיקריים של הסדק, אם כן, הוא הניגוד שבין הטבע לבין הציוויליזציה המנסה לכבושו, או הניגוד שבין הטבע שבאדם לבין יסודות התרבות שבו. צד אחר של ניגוד זה נקשר לארוס. על כעיית הארוס עמד עוז בראיון שנערך עימו לרגל הופעת 'מיכאל שלי': "אני חושב שהיחסים האנושיים, א-פריורית, זהו עסק-ביש. ההתאמה שלנו לקוסמוס היא לא שלמה, ואם אפשר לדבר על היגיון ביולוגי, האדם הוא יצור מופקפק, מלא סתירות, מתוך עצם מהותו. אנחנו היחידים בקוסמוס כולו, חי צומח ודומם, שיודעים שאי-פעם נמות, והתודעה הזאת ממלאה את חיינו בשעה שהטבע לא נתן לנו שום מנגנון שכנגד. חוץ מזה, אנחנו היצור היחיד בטבע שבשבילו הארוס הוא בעיה. בכל הטבע הארוס הוא רפלקס, מנגנון, מכאניזם. אצלנו הוא בעיה" ("המסע הארוך אל תוך הלשון", 1968). הבעיה הטמונה בארוס מובעת בסיפור באמצעות תגובתו הלא-צפויה, האלימה, של הגיבור, למראה תמונות-זימה המוצעות לו למכירה: "חפיסה של תמונות נבזיות, תצלומי זימה ופריצות, שיטתה כי וטרפה עלי את צלילותי. פניי האדימו. לא בשל מחלותי האדימו פניי. רוגזה משוגעת חירחרה בי. ושרירי בטני נתכווצו משנאה. באצבעות מעוותות שיספתי את תמונותיו של סולטניאן, מפריח באוויר המסעדה פיסות קטנות ונפחדות. [...] במאוחר למדתי כי כל קרע מקרעי התצלומים פריצות מסעירה שבעתים מפריצות התצלום השלם" (עמ' 20). הארוס הוא נפש-פועלת מרכזית בעולמו של עוז. הארוס הוא עקרון מפתח בקוסמוס כולו (ברומאן הראשון שלו, 'מקום אחר', 1966, יתאר עוז את בקעת-הירדן כ"חריץ הקדמון", כינוי המעלה על הדעת את הערווה, עמ' 40). ובנפש האדם הוא מייצג את אחד מכוחות הטבע שנשתמרו בכל עוצמתם הראשונית, האדירה והקודרת. בסיפור שלפנינו די בתמונות עצמן כדי להוציא את הגיבור משיווי-משקלו. הן תוקפות אותו ומשטות בו כרוח ש"צחקה לו" והיקשתה על מחלתו, הן טורפות את דעתו ומעירות בו "רוגזה משוגעת". 'שגעונו' מעלה על הדעת את תלונת דיירי התחנה-המרכזית על הרעש והסירחון המשגעים את ימיהם (עמ' 21), ואת סיפורו של האיש ש"ידעתו נחבלעה" בשל הסדקים שנפערו בביתו (עמ' 24). חשיבותו של יסוד זה שבה ועולה בסיום הסיפור. לפני שהוא עוזב את לישיכת אבי-העיר כותב המספר על דף-נייר גדול "בסמטות התחנה המרכזית סובב רוכל ושמו סולטניאן. הוא מוכר תצלומי-זימה. מתכבד אני להציע בזאת את מועמדותו למישרת אבי-העיר" (עמ' 26). לפני התפייסותו הסופית עם התן מציע כאן המספר בשגעונו את פולחן הארוס כתחליף לפולחן האלוהים שנתרוקן מתוכו.

אכן, תחושת הניתוק מאלוהים, והספק בדבר עצם קיומו, הם צד נוסף של הסדק. אבי-העיר נתפש כאן כאילו היה אלוהים בכבוד; "כימי-בראשית של העיר כיהן האיש כאביה, הראשון באבותיה. יש האומרים עליו כי הוא מייסדה של העיר הזאת. מי יידע אל-נכון דברי-נושנות המרפרפים על גבול האגדה והדימוס" (עמ' 22). לישיכתו נמצאת 'בחדר קץ-המספרים" (כהמחשה מטאפורית של מושג האי-סוף המציין את תפישת האלוהים), והמספר פונה אליו במונחים מתחום הפיזיק והתפילה: "'אדוני אבי-העיר', צעקתי, 'פתח לי, פתח לי, חוס עלי ופתח לי...' (עמ' 26). משלא בא מענה לצעקותיו הוא שואל "כקול סרוק" את מזכירת אבי-העיר: "מיהו היושב שם, בפנים? מיהו? היש שם אדם, או מכתבה ריקה מונחת שם, או יתומה-מאב העיר הזאת?" [...] 'אבל מיהו, גבירתי, מיהו?...' צעקתי, והצעקה גוברת על הצועק ומטלטלת את כל גופו. 'ברוך מכתש', ענתה ירדנה כפליאה דקה" (עמ' 26). שאלותיו של המספר נסובות על עצם הנהגתו של העולם, או לשון אחרת, על שאלת קיומו, או אי-קיומו, של אלוהים: היש אב לעיר, השולט בה ומכוון את פועלותיה, או שמא היא מתנהלת בלא כל תוכנית-אב, בלא כל השגחה. העובדה שברוך מכתש הוא אבי-העיר, או כך, מכל מקום, טוענת ירדנה גבע, אינה מציעה תשובה חד-משמעית לתהיותיו של המספר. השם 'ברוך' עשוי לתמוך בטענתה של המזכירה כי אבי-העיר חי וקיים. שם זה

מופיע פעמים רבות בתפילה ובפיוט כשהוא צמוד ל'אלוהים', ולעיתים הוא משמש אף ככינוי לאלוהים ('ברוך אתה ה', ברוך אומר ועושה', 'ברוך ה' יום יום', 'ברוך הוא ברוך שמו', 'ברוך השם', ועוד). מצד אחר, שם-המשפחה 'מכתש' מצביע על היעדר, על שקע הקיים מכות הקירות הסובבים אותו. שם-משפחה זה עשוי לחזק, אם כן, את תחושת המספר כי לישכת אביה-העיר ריקה. יתר על כן, אפילו קיים אביה-העיר ועושה בלישכתו, הרי מזכירתו ממהרת להוסיף, "שזקן הוא מאד, ואוזניו כבדות. אולי שקוע הוא בעבודתו. אולי חושב מחשבות. אולי נרדם". וכיוצא באלו מחשבות קאפקאיות-עגנוניות, הקרובות אף לנוסח ראשון של א.ב. יהושע. הגיבור שנסע העירה כדי לפגוש את ברוך מכתש, במטרה למצוא מרפא למחלתו ואולי אף לעזוב בעזרתו את הקיבוץ, מבין כי מכאן לא תימצא לו ישועה. הוא חוזר אל הקיבוץ וסותם במו ידיו את הסדק שנפער בקיר חדרו: "מימי לא עבדתי עבודת-בנין, ובמלאכת-ידי הנחפזת בטחתי אך מעט. ודאי לי שאצטרך לשוב ולסתום את הסדק. ובכן אשוב ואסתום את הסדק ואהיה עקשן מן הסדק, עד שיתיצב לו עמוד-התיכון במקומו. הבית הלוא ימצא לו באחד הימים את תנוחתו הסופית, זו שנועדה לו בדרך הטבע" (עמ' 27). אם קודם לכן מילא המספר את תפקיד הגיבור, בצאתו לייצג את אנשי התחנה-המרכזית לפני שלטונות-העיר, הרי כעת הוא נוטל על עצמו משימה נכבדה לא פחות: מאבק מתמיד בסדק, עד שימצא לו הבית את תנוחתו הסופית.

הסיפור מסתיים, אם כן, ברוח אופטימית, במסורת ההומניזם הישן שפיאר את האדם, את יכולתו לשלוט בעצמו ובסביבתו, את כוח רצונו ואת נחישות החלטתו. הנחותיו הנלהבות של המספר בסיום הסיפור הן, ראשית: בין אם אלוהים קיים ובין אם אין הוא קיים, האדם יכול להתמודד בכוחות עצמו עם בעיותיו. שנית, המאבק בסדק אינו עתיד להיות מוכרע במערכה אחת, אך בסופו-של-דבר ניתן לסיים את הקרב בהצלחה. יתר על כן, מן ההנחה הקודמת עולה, שהסדק אינו כורח קיומי, אינו מתחייב מעצם טבעו של האדם. המספר נשבע להחזיק ולסותמו עד שימצא לו הבית "באחד הימים את תנוחתו הסופית, זו שנועדה לו בדרך הטבע". קיימת, אם כן, תנוחה סופית, תנוחה שבה ניצב הבית יציב, חסון, חסין מפני סדקים. ראשון להתנער מהנחות נלהבות אלה יהיה עמוס עוז עצמו, אשר בסיפוריו הבאים יצביע שוב ושוב על הסתירות המציניות את הקיום האנושי, סתירות הנובעות מעצם טבעה של נפש האדם, ואשר המאבק בה אינו עשוי להסתיים לעולם בניצחון, אלא, במיקרה הטוב, בפשרה מכאיבה.

השפעת 'ספר המעשים' של עגנון ניכרת היטב בסיפור 'סדק מפולש לרוח'. השפעה זו ניכרת בשמות האלגוריים של הגיבורים (תשכי אליהו, ברוך מכתש) והרחובות (ברוך מכתש מתגורר בשכונת 'מזלג-עקום', בסימטת 'כמעט-כטוח'), במערכת הכוחות המניעה את העלילה (הסדק, מחלת הגיבור) ובזימונים המפתיעים המכתיבים את מהלכה (חור ככותל, המצריך תיקון ומביא לנסיעת הגיבור אל עיר מולדתו, נמצא בסיפור 'לבית אבא', הראשון בסיפורי 'ספר המעשים'; בסיפורים הבאים נמצא תיאורים של תל-אביב על תחנת האוטובוסים הרועשת שלה ועל מיטרדיה האחרים. כן חוזרים בסיפורים אלה מיוחשיו ומחלותיו של הגיבור). בסיפורו הבא של עוז נמצא, בצד המשך מגמה זו, גם סטייה רבת חשיבות ממנה.

חוף סגול' – בין עגנון ליונג

סיפורו השני של עוז, 'חוף סגול', מהווה, מצד אופיו האליגורי, המשך ל'סדק מפולש לרוח'. יתר על כן, עוז כמו החליט למצות את המשתמע מסיגנון-הכתיבה האליגורי ויתר לגמרי על סממנים של מקום וזמן. אם שמות האנשים אליגוריים, ואליגוריים שמות הרחובות והכוחות המניעים את העלילה, מה טעם יש למקם את העלילה במציאות מוכרת, כמו-ריאליזם? במילים אחרות, מדוע יש לכרוך את שאשקה ואת תשכי אליהו בסיפור אחד? סיפורו השני של עוז אינו מתרחש, אם כן, על רקע של קיבוץ אלא על רקע אליגורי-מופשט: ספינה השטה על-פני האוקיאנוס, במסע שאין לו כל יעד בלבד עצם קיומו. מגמה זו משתלבת כמגמה נוספת: בהשפעת השקפת-עולמו אימץ עוז את תפישת-העולם היונגיאנית, על המסקנות העולות ממנה בדבר טבע האדם, ועל סמליה. גם במיקרה עוז הביא עוז לידי הגשמה קיצונית מגממת הקיימות ב'ספר המעשים' של עגנון. הסמלים היונגיאניים הרווחים ב'ספר המעשים' (מעבר על-פני גשר, ים, ועוד) הפכו להיות ב'חוף סגול' למציאות גופה. עם זאת, מימוש קיצוני של דרך-הכתיבה העגנונית הוליד התרחקות מדרך-כתיבה זו בתחום מרכזי אחד. כמיסגרת השקפת-העולם היונגיאנית לא היה עוד מקום לגיבורי האליגוריים של עגנון. תוך ציות למתחייב מן ההשקפה שכוון של שכבות-הנפש הקדמוניות חזק בהווה כבעבר, עבר עוז לעסוק בדמויות ארכיטיפיות, בעלות רקע מיתולוגי. כל יצירותיו הבאות, סיפוריו הצרירים

והרומאנים שלו, יושפעו בעתיד משינוי מכריע זה.

המספר של 'חוף סגול' הוא אחד מחבורת נוסעים המבלה את חייה בשיט אינסופי על-פני האוקיאנוס: "אחדים היו משחקים בקלפים, ואחרים מצצו בתאוה ובעצימת-עיניים משקאות קרים מתוך כוסות של בדולח. קצתם רבצו דומם והתמכרו ללטיפות השמש. כמה מהם רכנו אל מעבר למעקה הסיפון ונתנו כים עיניים של עליונות או של עצלות שבעה ומנומנמת". אולם המספר, שלא כנוסעים האחרים, אינו יכול ליטול חלק באווירת ההפקרות העולזת, השאננה, של הספינה. מראות מוזרים, הפוקדים אותו מדי לילה טורדים את מנוחתו: "שכתי אל חאי וישנתי שתי שעות. סמוך לפני הזריחה ירדה עלי העירות. קמתי ממיטתי והיצמדתי פני אל זוגיית הצוהר. ואז בא הדבר. תמיד היה בא כמתגנב. לילה לילה ראיתי את המראות ובכל לילה הדביקוני המראות לא-גמור, לא-מתוקן לקראתם. אני לכדי ראיתי את המראות. אין לי עד מלבד המראות ולמראות אין עד זולתי. דיטה, לחשתי בלי קול ושפתי דבקו בזוגיית הצוהר הצוננת. דיטה, אני רואה יבשת. איים אני רואה. חוף סגול. אין בספינה דבר שיהיה סגול כחופים האלה. לא ראיתי סגול כסגול הזה. ויודעת את, יש דקלים בחוף, יד דקלים גדולים. גבוהים הם מתורן הספינה. סגול צבע הדקלים. יש ממלכה של סגול. לולא הזוגיית יכולתי להושיט יד אל הדקלים. לולא מידת ידי, יכולתי לגעת בדקלים. אני נשבע, דיטה. יש יבשות של סגול. ושם משכן הדקלים. שם מחוזות שלטונו של מלך מלכי הצבעים. שם". המספר רוצה להביא לידיעת נוסעי-הספינה את בשורת-קיומם של המראות הסגולים, בשורה שכמוה כקריאה למרד. אולם קריאתו למרד נכשלת. המוני הנוסעים נמלטים אל תאיהם והמספר עצמו מוכרז כמת על-ידי רופא-האונייה וקברניטה. ניסיונו לשכנע את הסובבים אותו כי הוא חי אינו עולה יפה (אי-אפשר שלא להבחין בדימיון בין ההומור המאקאברי המציין סצינה זו לבין ההומור המאקאברי המאפיין את סיפורי המוקדמים של א.ב. יהושע, שנכתבו בתקופה זו). בפקודת הקברניט נזרק, אם כן, הגיבור הימה ב'קבורה ימית'. במפתיע אין הוא טובע מייד, אלא צף על-פני המים. הסיפור מסתיים בתיאור הספינה המתרחקת ממנו לאיטה.

נקל להבחין כי גם סיפור זה, כקודמו, עינינו מיבנה הנפש האנושית והמתחים הרוחשים בה. אולם אם ב'סדק מפולש' היה היקף האמירה של הסיפור מוגבל למדי (הסדק ניבעה רק בקיר חדרו של המספר, ונוצר בשל "אשמת" הגיבור שבחר לגור בחדר הקיצוני בכית; החדרים האחרים לא ניזוקו), הרי ב'חוף הסגול' ביקש עוז לומר דבר על המצב האנושי בכללותו. גיבורי הסיפור מייצגים שלבים שונים בהתפתחות היסטורית משוערת: החל באלים ובטיטאנים, דרך הנפילים והענקים, וגמור באדם, שתודעתו חותרת להשתחרר מן האוקיאנוס של כוחות-הטבע הקדמונים, הלא-מודעים ולהגיע אל החוף המואר של המודעות.

דמות מפתח בסיפור היא דיטה, האובדת של המספר, אשר שמה אינו אלא קיצור של 'אפרודיטה'. דיטה, כאפרודיטה, מייצגת בסיפור את האוקיאנוס, את האם הגדולה, שהיא אפלט הלא-מודע. שהיא מקור החיים והיא סופם.¹ אם אפרודיטה נולדה מן הים — ובתור שכזאת היא נציגת מעמקיו ומרחביו האינסופיים — הרי דיטה מתוארת שוב-ושוב כמונחים מתחום הים. לא נעדר אף 'קצף הים' שמנו נולדה אפרודיטה לפי האגדה: "תמיד תמיד היתה דיטה מחוללת בחוץ. לאט נעו מותניה, כנוע הגלים. כקצף כראש הגל נתבדר שערה הבהיר והרך". בהמשך, בדומה למי הים "הזורמים לאט", "זורמת לאט" ידה של דיטה ו"מחלחלת" בעורקיו של המספר. זיקתה של דיטה אל האוקיאנוס מוארת גם באמצעות הטבעת, או עיגול, הנקשרים בסיפור אל דמותה. לאורך כל הסיפור מעמיד עוז זה מול זה את 'העיקרון הנשי', המסומל על-ידי טבעת, ואת 'העיקרון הגברי', המסומל על-ידי קו ישר. נושא זה עולה כבר בפתיחה, אחרי שהמספר "מבקיע טבעת צוהלת של נשים ונערות", כדי להתקרב אל הקברניט ולשאלו האם ספינתו "מציירת על-פני המים מסלול של קו". הקברניט מתחמק מתשובה: "ואולי מסלול של טבעת ואולי מסלול של לולאות", אמר הקברניט והביט בי בדאגה ובחיבה". כשהמספר אינו מרפה משאלתו נעלמת חיבתו של הקברניט, הוא משתכנע בחומרת 'מחלתו' של המספר ושולחו אל רופא-האונייה. העימות בין הטבעת לבין הקו מתרמז באופנים שונים לאורך הסיפור כולו. הקברניט מעין זיאוס השולט ביד רמה בעולמו, משליך את הסיגר שלו "במסלול תכליתי וישר כסרגל". במסלול "ישר ותכליתי כסרגל" עף גם כדור-הטניס שהוא חובט בו. לעומת זאת, הכדור שבו חובטת דיטה "מתווה באוויר קשת גנדרנית". בפתח הסיפור נתפש כדור הטניס כמעין מטונימיה של דיטה, המשחקת בו בחדרה ומשליכה אותו ככעסה על המספר. חשיבותה של סוגיה

זו בסיפור מתבררת סופית, כאשר המספר הצף על-פני המים, בעיקבות קבורתו הימית, מהרהר: "לא אדע אם גופי הרפה מצייר על פני הים מסלול של קו או מסלול של טבעת או מסלול של לולאות". מה משמעותה של שאלה זו, המקרכת את קיצו של הגיבור ומדריכה את מנוחתו אף ברגעיו האחרונים? הטבעת, כמוה אוקיאנוס, מייצגת את השלמות המקיפה ראשית ואחרית, את הדרך-שזנכו-בפיו, הזולל את כשרו, מפרה והרה את עצמו.² הטבעת היא כוחות הטבע האפלים, הלא-מודעים, המתקיימים מתוך שלמות בלתי מופרת, שאין בה כל שינוי או התפתחות. לעומת הטבעת מועמד העיקרון הגברי, הכרוך באקטיביות, בתכליות ובשינוי.³ לאורך הסיפור תוהה, אם כן, המספר האם יש בהיסטוריה האנושית משום התפתחות, משום התרחקות אמיית מן המקור הגיונלי, האם יש כנפש האדם די כוחות היכולים להיאבק באנרגיה החייתית-הכילוגית ולהפנותה לכיוונים אחרים. דמותה של דיתה, הקשורה קשר בל-יינתק באוקיאנוס ובטבעת, היא המודל לכל הנשים ביצירתו של עוז. קו ישיר הולך ממנה אל טניה וגלילה, מגיבורות הסיפור 'ארצות התי', (1965), אל חנה גוגן ('מיכאל שלי', 1968) ואל רימונה ('מנוחה נכונה', 1982). עוד בנושא זה — בהמשך הפרק. הזיקה בין דיתה לבין האוקיאנוס היא דר-כיוונית. ברומה לאשה המתוארת באוקיאנוס נחפס האוקיאנוס כיסוד נשי. כך, למשל, חרטום-הספינה מכתק את המים "כגורד משי רך", והסיפור אף מסתיים בתיאור החרטום ה"מכתק בעדנה את משי המים". כמו דיתה, המפתה את המספר לשכב עימה, כך אף המים רוויי תשוקה ("ציפורני מרחפיה של הספינה היו שורטות במים, והמים היו משיבים בלחישת גלית. תשוקות המים חילחלו אל תוך הספינה וריחפו על הסיפונים כהבל דק") ותנועתם הגועשת כמהלך המישגל היא המחשה של תשוקות אלו. משמעותם של מי האוקיאנוס, העובדה שהם מייצגים את העולם-המעמקים הלא-מודע, עולה מצבעם השחור, הכולע כל אור הקרב אליו: "התכונתי במים השחורים. חרש קיבלו המים את אור הכוכבים ולא שיקפו את אור הכוכבים ולא השיבו מאומה תמורת אור הכוכבים הבא בהם". הצבע השחור אכן מייצג את שלב-ההתפתחות הראשוני, העוברי.⁴ על האוקיאנוס כסמל מרכזי של הלא-מודע עומד יונג שוב ושוב בכתביו.⁵

לעומת דיתה ומי-האוקיאנוס מעמיד המחבר את דמות הקברניט ואת היבשת והאיים שרואה הגיבור. שלא כדיטה, נציגת המים השחורים, יש בדמות הקברניט יסודות של אור. מבטו נע כ"זרקור" (דימוי המשלב את מטיב המסלול הישר ואת האור כאחד), והסיגר הנזרק על-ידו עף כ"כוכב נופל" ונבלע בלא קול במים. מראות האיים הסגולים שרואה הגיבור הם יסוד מרכזי בסיפור. בשמם הוא יוצא למרד, בשמם הוא מושלך המימה בקבורה ימית, והם המחזיקים את גופו על-פני המים ("אינני חזק, דיתה. אבל המראות חיים בי ואני צף. אני צף, דיתה"). לעומת המים, על אי יציבותם, על מעמקיהם הסותרים, המאיימים, מהווים האיים קרקע יציבה, שניתן לכבשה ולעבדה. גם מבחינה התפתחות עולם-החי מהווים החיים על פני היבשה שלב מתקדם בהשוואה לחיים בים. העובדה שהצבע הסגול מופר במסורות שונות כסמל רוחניות וסובלימציה מחזקת את משמעותם של האיים כמייצגים עיקרון המנוגד במהותו לאוקיאנוס, עקרון הרוח, או התודעה.⁶

ניתן כעת לסכם: ככסיס להוצאת משפט על המצב האנושי מעמיד המחבר שתי הוויות, שני עקרונות קיום. מצד אחד, העיקרון הנשי, אשר סימניו הם האוקיאנוס, הטבעת, החשיכה והלא-מודע, ומצד שני העיקרון הגברי: יבשה, מסלול ישר, האור והתודעה. מהו מצב היחסים בין שני עקרונות אלה? מן הסיפור עולה כי אלה אינם עקרונות שווי-כוח או שווי-דרגה. האוקיאנוס הוא השטח שעל פניו נעות הדמויות, ואילו האיים אינם אלא מראות הזויים, לא ודאיים, שרק אדם אחד רואה אותם. יתר על כן, הגיבור מבקש להביא את כשורת האיים, כשורת האור, לבני האדם, ומכריז בקול-יקולות על קיומם, אך בקראו למרד בוקעת מפיו "לללת תן". משמע, הגיבור עצמו טרם התרחק די מן ההווה הראשונית, החייתית, ובכואו להתריע נגדה היא משתלטת עליו. המצב הראשוני, אם כן, הוא האוקיאנוס, ההווה הלא-מודעת של עולם הטבע, ההווה הבראשיתית, השלמה-בתוך-עצמה והבלתי-מתפתחת. הסיפור מרמז לשלבים שונים בהתפתחות ההיסטורית. על הספינה עושים נציגים של האלים (דיתה, הקברניט), של הטיטאנים, של הנפילים-הענקים ושל בני-האדם. הטיטאנים, הדור השני לאלים, מסמלים במיתולוגיה היוונית את הכוחות הפראיים, הלא-מרוסנים, של הטבע הראשוני. אלה הם שליטי העולם הראשוני, שהוכנעו אחרי מאבק ממושך על-ידי האלים האולימפיים שוחר-הסדר. נציגם של אלה עלי הספינה הוא 'טיטאן', כלבו של הקברניט. סיפור הכנעתם של הטיטאנים על-ידי האלים עולה בסיפור מדברים שמשמיע המספר באוזני

הכלב: "הישמר, טיטאן, וזכור את גורל קודמך. הכלב שגידל הקברניט לפניך מת מיתה משונה. הקברניט ערך לו קבורה ימית. קודם שנולדת היה הדבר. כלילה הושלך פגרו הימה וצלל כאבן בתהומות. חשב צעדיך, טיטאן, פקח עין. כלב טוב אתה". מצד אחר מאיר הכלב 'טיטאן' את היסוד האקטיבי השואף למרד, הטמון בגיבור עצמו. אכן, הכלב הוא היחיד המגיב בצער, בתחושת אבל, על כישלון ניסיון-המרד של המספר ("בא טיטאן והריח את פני. כמה אפורות עיני הכלב. עצב היה בעיני הכלב. לבסוף מילט הכלב ירכה עגומה ממושכת"). דמותם של הנפילים-הענקים, שלב המעבר שבין האלים לבין בני האדם, מצוירת בסיפור בדמותו של מורדו, רב המלחים. "גוף האדירים" של מורדו מפליא את הנוסעים בתרגילים של גמישות וזריזות, והוא סוחט צווחות-אימה מן הנשים שעה ש"משקל-הנפילים" שלו נישא על זרת ידו לבדה. שמו של מורדו מעלה על הדעת את שמו של האל הכנעני מורדוך-מרדוך והוא שייך, אם כן, לגאוריית הדמויות המיתולוגיות המאכלסות את הספינה.

בתחתית סולם-התפתחות זה נמצאים בני-האדם. מהותם של אלה משתמעת כבר ממשפטי הפתיחה של הסיפור, המתארים את הגאי הספינה: "בעיניים מוגפות היה מלח המישמרת נצמד אל ההגה דומם וצופה אל הים החשך. עירום עד מותניו היה עומד, פיו מפושק ושתי שיניים חדות מלבינות מתוכו". גיבי החיה שבפי המלח מלמדים, כי זה עדיין לא הרחיק ממקורו הטבעי, החייתי. וכמוהו שאר נוסעי-הספינה. המספר, החפץ לשכנע, ולו אחד מן הנוסעים, בקיומם של המראות הסגולים, סוקר את הנוסעים ורואה לפניו אנשים-חיות: "עיני שוטטו בין כיסאות-המרגוע וביקשו פנים. מקום להטיל בו עוגן. זו האשה החכמה, פרצוף-חולה. הזקן קצר-הרואי הקורא בספר קדוש, וחוטמו רוחש כתולעת בין הדפים המחוקים. הנער המותח גופו בתרגילים של עמידת-ידיים, כמבקש להסב לעצמו קצת מהילתו של מורדו. כה לחי, קופיף קטון! הנכד המשתרע כצב כשמש. חבורת הזאבים החסונים המסתודדים ומחליפים בדיחות של ניכול. צמד שועלי-השחמט הזונחים ספינה ומלואה וניפתלים בחישובי עורמה. דיטה, מותני-חחולה". המספר עצמו משתומם לשמוע "לילת-תן" בוקעת מגרונו בקראו לנוסעים למרד. קירבתם של בני-האדם אל עולם הטבע הראשוני, עולם החיות, מוארת בסיפור מכיוון נוסף. לאורך הסיפור כולו מושווית הספינה לספינת נוח, והאנשים שעליה לחיות שכינס נוח אל ספינתו: "לילה לילה היתה תזמורת אררט מצייפה את האולמות במיצהלות ג'אז, ואנו היינו דבקים זה בזו ויוצאים במחולות, זכר ונקבה, זכר ונקבה" (והשווה בראשית, ז', 15-11: "ויבואו אל נח אל התיבה שניים שניים מכל-הבשר אשר בו רוח חיים: והבאים זכר ונקבה מכל-בשר באו כאשר ציווה אותו אלוהים ויסגר יהוה בעדו"). על-פי ההשקפה המובעת בסיפור נמצא, אם כן, המין האנושי בשלב ההתפתחות המתואר בספר 'בראשית', פרק ו': "ויראו בני-האלוהים את בנות האדם כי טובות הנה ויקחו להם נשים מכל אשר בחרו[...] הנפילים היו בארץ בימים ההם וגם אחרי-כן אשר יבואו בני האלוהים אל בנות האדם וילדו להם המה הגבורים אשר מעולם אנשי השם. וירא יהוה כי רכה רעת האדם בארץ וכל ייצר מחשבות ליבו רק רע כל היום: וינחם יהוה כי עשה את האדם בארץ ויתעצב אל ליבו" (פסוקים 2-6).

לעובדה שהמין האנושי הרחיק אך מעט ממקורו הראשוני, החייתי, צד נוסף בסיפור. התפתחות האדם מותנית באיש הסגולה, ה"גיבור", המגלה יכשת מוארת ומבקש להוליך אליה את האנשים כולם. כמו פרומתיאוס מבקש המספר להביא את האור לבני האדם, אך איש אינו מסייע לו במשימתו הנכבדה. יתר על כן, קברניט הספינה, כזיאוס, המבקש להשאיר את בני-האדם כבערותם ומעניש את פרומתיאוס — גוזר עליו מיתה. המוני הנוסעים יוכלו להמשיך בחיי הבטלה שלהם, בקיום השאנן, הכוּטח, חסר-הדעה וחסר-המודעות. עם זאת, סיומו של הסיפור אינו קודר לגמרי. הגיבור הנזקק אל הים אינו טובע מייד למרות חולשת גופו: "אינני חזק, דיטה. הרי זה מפתיע[...]. יונה אני מבקש לראות, צריך שתבוא יונה, האין זה דיטה? אני מתחנן אל גופי שלא יתפייס עם המים. את המראות אני מזכיר לו. אולי לא יזיכר". היונה, השבה ומקשרת את הסיפור לסיפור תיבת נוח, אמורה להעיד כאן על קיומם של היבשת והאיים שאותם ראה המספר מדי לילה. הסיפור אינו פוסל לחלוטין את אפשרות הופעתה: כל עוד אין הגיבור טובע עשויה היונה להופיע לעיניו. אפשרות זו מוצאת סימוכין אף בעובדה שהגיבור, המפרפר במים בצפייה ליונה, כמוהו כיונה הנביא. קווי-הדמיון ביניהם עשירים למדי: קריאתו של המספר למרד כמוה כקריאה שמשמיע יונה באוזני אנשי נינוה, כמוהו הוא מושלך המימה וכמוהו אין הוא טובע. הסיפור המקראי שברקע עשוי לרמוז, אם כן, לגאולתו האפשרית של הגיבור. הסיפור מיטלטל, אם כן, בין "ויאמר והוה

אמחה את האדם אשר בראתי מעל פני האדמה" (ברא, ו', 7) לבין: "וירא אלוהים את מעשיהם כי שבו מדרכם הרעה וינחם האלוהים על הרעה אשר דיבר לעשות להם ולא עשה" (ספר יונה, ג', 10). השקפתו הפסימית של המחבר על המין האנושי מוצאת לה, אם כן, בסיום הסיפור נחמת-ארעי. אפשרות הגאולה של האדם, אפשרות התרחקותו ממקורותיו הטבעיים, המאופיינים על-ידי יצירות, שחיתות ורוע, אינה נפסלת לגמרי.

בתפישת האדם כפי שהיא מובעת בסיפור זה ידבוק עוז לאורך כל דרכו הספרותית. תפישת עז עולה בקנה אחד עם השקפתו של יונג, הרואה בנפש האנושית פירמידה שבסיסה, ולמעשה עיקר נפחה, הוא המורשת הקולקטיבית המשותפת למין האנושי ולטבע כולו. ואילו האני ('אגו') הוא נקודה צרה ושטוחה בראשה. ה'אני', לפי השקפה זו, צמח וניזון מן המעמקים שתחתיו, והוא נתון תחת סכנה מתמדת של 'פלישת' מעמקים אלה לתחומו (וראה תגובתו של הגיבור למראה תמונות-הזימה המוצעות לו למכירה בסיפור 'סדק מפולש לרוח'), או של נסגותו הגמורה לתחומם. נזכיר עוד כי יונג, שלא כפרויד, לא ראה בלא-מודע גורם שלילי בלבד, והטעים שוב ושוב את התבונה והיצירתיות הטמונים בו. נושא זה, החיוניות והיצירתיות האצורות באפלט המעמקים יהפוך להיות מנושאי הראשיים של עוז (ראה סיפורי 'אש זרה' ו'אבן חלולה' (1965) ו'מנוחה נכונה' (1982) ועוד. עם זאת, בסיפוריו הבאים של עוז ישתנה תפקידו של הגיבור תכלית-שינוי. ב'חוף סגול' כמו לא הירשה עוז לעצמו למצות את המשתמע מהשקפת-עולמו. עוז בן העשרים ואחת כמו חשש מן המסקנות הקיצוניות שנבעו מתפישת-האדם שלו, והעדיף לדבוק בדמות 'הגיבור' נושא-הבשורה, הדמות "החיובית" שיש בכוחה לגאול את המין האנושי מחרפת טבעו. וכך בניגוד גמור להשקפה המובעת בגוף הסיפור, נמצא בסיומו עקבות של ההומאניזם האופטימי שציין את 'סדק מפולש לרוח'. בסיפוריו הבאים יזרוק עוז לכל רוח את שרידיו של ההומאניזם זה. אם ב'חוף סגול' ביקש הגיבור להביא את האור לבני-האדם, הרי מכאן ואילך יתרפקו גיבוריו של עוז שוב ושוב על החשכה. לא את האור יבקשו להביא, אלא להעמיק עוד ועוד במעמקים האפלים שבקירבם. אמנם, בחשבון אחרון נפגשות שתי מגמות אלה: חשיפת שיכבות-הנפש החשוכות משמעה, בין השאר, הרחבת איזורי-שליטתה של התודעה, הרחבת שטחיה המוארים של הנפש. עובדה זו היא המקנה ליצירתו של עוז את ערכה האנושי, למרות האי-מוסריות הקודרת המשתמעת ממנה.

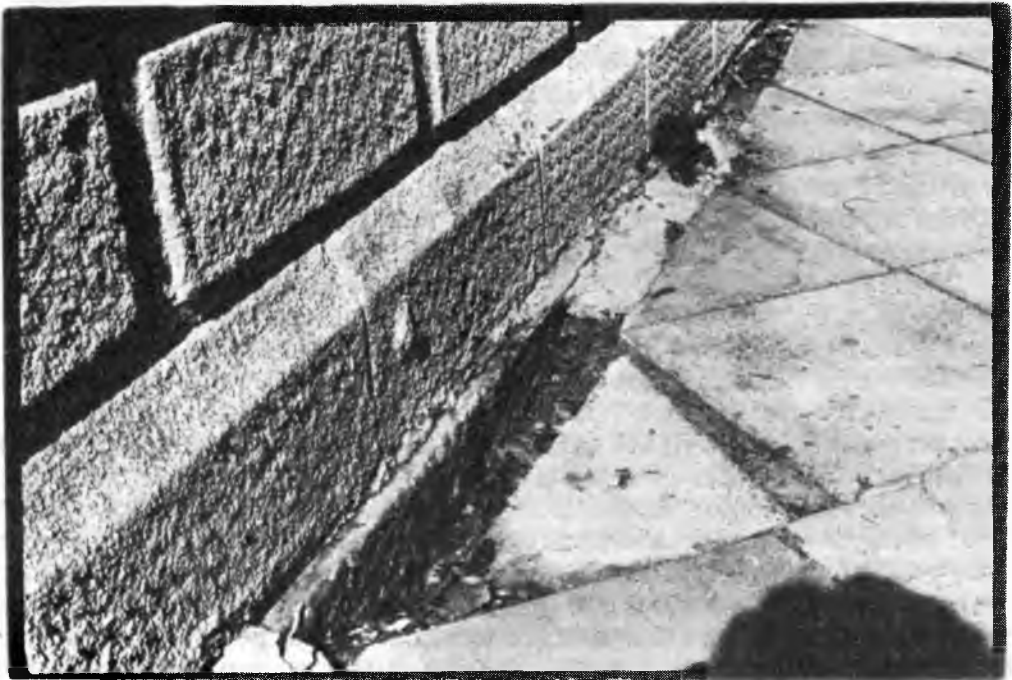
'קודם זמנו' — נקודת-המוצא

סיפורו הבא של עוז, 'קודם זמנו' — כאמור, הראשון מבין סיפורי 'ארצות התן' — שונה תכלית שינוי מ'חוף סגול'. מה הוביל למיפנה זה? נראה שאחרי שני סיפוריו הראשונים גילה עוז, כי יותר מדי תכנים שהתרוצצו בו נותרו בלא פיתחון-פה. יתר על כן הסיפורים לא יצרו דיאלוג של ממש בינו לבין קהל-קוראיו המידי, זה שנכלל בשורות התנועה הקיבוצית. דומה שהשאלות שהטרדוהו היו: איך לתת ביטוי לדחפים ה'דייוניסיים' והאפולוניים' שהתרוצצו בו? ואיך לתת ביטוי לסבך-הרגשות שליווה את קשריו עם הוריו? איך להביע את שפע הרשמים והתחושות שנאגרו בו, כולל מרירות רבה, ביחס לחברה הקיבוצית שבה חי? כמי שעסק בשאלות חברה ופוליטיקה מגיל צעיר, צריך היה עוז למצוא מודל סיפורי שבו יימצא מקום גם לשאלות אלו. מישור-התייחסות נוסף היה המישור המטאפיסי, שעל העיניין הרב בו מעיד כבר 'סדק מפולש לרוח'. ואשר לקוראים: איך ניתן לפנות אל הקהל הקיבוצי בלא לוותר, בו-הזמן, על עגנון, כקורא אפשרי, ועל קוראי עגנון? גורם נוסף שנכנס לתמונה היה נושאי-מיבני. דומה שכבר בשלב זה החליט עוז, כי אין ברצונו לכתוב ספר שיורכב מכך וכך סיפורים עצמאיים, עומדים כל אחד לעצמו, אלא ביקש לומר אמירה אחת שלמה, מקיפה על טבע האדם, אמירה שבה ישתלבו הסיפורים כולם, ויאירו זה את זה על דרך ההשלמה או הניגוד.⁷ המסקנה המתבקשת ממיכלול-לחצים זה היתה, ראשית, חזרה אל הקיבוץ שתואר ב'סדק מפולש לרוח'. הקיבוץ, דמויותיו ונופיו, יעניק למחבר את ההמשכיות הדרושה לקובץ כולו. באמצעות דמויות-הקיבוץ ניתן גם לפרוק את מערכת המתחים המשפחתית ולהגיב על מציאות הפוליטית. מסקנה אחרת הולוכה לדרך הצגתו של הקיבוץ. על-מנת להעניק תוקף אנושי לדמויותיו, ללכטיהן ולמאבקן, ועל-מנת לתת לסיפור עוצמה של ממש, צריך היה לוותר על דרך-הסיפור האליגורית, ולתאר את הקיבוץ, לפחות במישור העלילתי הגלוי, כקיבוץ של ממש, כזה שהקורא יוכל לזהותו, להזדהות עם דמויותיו או לתעבן. משמעותן הסמלית של הדמויות צריכה לצמוח מן העלילה, או

להימסר כרקע אחורי על-ידי רמיזות מוסוות היטב, ולא על-ידי שמות הגיבורים. דרך-עיצוב זו של הקיבוץ גם תענה על הציפיות השונות של קהל הקוראים, זה המיידי, הקיבוצי, וזה המתוחכם, הבקי בלשון הרמזים של עגנון, של קאפקא ושל ג'ויס.⁸ זוהי מערכת-הגורמים שעיצבה את הסיפור 'קודם זמנו' והפכה אותו מודל ליצירותיו המאוחרות של עוז.

הסיפור 'קודם זמנו' מתפתח בשני צירים עלילתיים. הציר האחד נע סביב גורלו של שמשון הפר ומישנהו מתאר את לילו האחרון של גיבור הסיפור, דוב סירקין. שמשון הפר, "גאוות רפתני הקיבוץ, פאר פרי העמק" (עמ' 59) נושך על-ידי תן שוטה ואיבד את "כוח-המוליד" שלו. הסיפור פותח בליל-השחיטה של הפר (שחיטה הנמסרת בפירוט ריאליסטי דק ומדויק), ובמכירת עורו לרשיד-אפנדי. זה מתכוון לעשות מעור הפר "דברי מזכרות לתיירות עשירות, תמונות של קלף בסגנון-צבעים: כאן סימטת מגורי ישוע, כאן סדנת-נגרים, יוסף בתווק, כאן מקישים מלאכים בעינבלים ומבשרים אח לידת הגואל, וכאן הינוקא עצמו, מצחו קורן עור, הכול מעשה-קלף — פאר יצירה" (עמ' 59). כפי שנראה בהמשך הדברים, הזיקה שבין עור הפר לבין תמונות הגואל המצויירות עליו היא מנושאו המרכזיים של הסיפור.

גיבור הסיפור, דוב סירקין, היה בעבר איש המטעים, מ"עמודי-התווך" של קיבוצו. לפנים היה נלחם בתנים, המקיפים את גדר-הקיבוץ בלילות, ובטוח היה כי בסופו-של-דבר יגבר עליהם: "צוחק הצוחק אחרון, היה דוב רגיל לומר בשכבר הימים בטרם יזנח את משפחתו ואת קיבוצו ויילך לשוט בארץ ולשייר בה את טביעת-אצבעותיו" (עמ' 62). אחרי עזיבת הקיבוץ עסק דוב בעבודות שונות ולבסוף נשחקע בירושלים ונעשה מורה לגיאוגרפיה. שני התקפיל-לב גרמו לו שיפרוש ממישרתו ויישב בכיתו. בנו של דוב, אהוד, השתתף בכל פעולות התגמול, וסופו שנפל באחת מהן וגופתו נותרה על אדמת-ההפקר. רק בלילה הרביעי עלה בידי חבריו לחלץ את "פיגרו", לא לפני שחנים אכלו את בשרו. הסיפור מחאר את לילו האחרון של דוב: הוא יושב כדרכו ומשרטט עולם דמיוני, אשר ממדיו עצומים פי כמה מממדי כדור-הארץ, כאשר מגיע לאוזניו קול צעדים זרים העולים במדרגות המובילות אל דירתו. צעדים אלה מעוררים בו חששות שתומים והוא סוגר היטב את תריסי ביתו, את חלונותיו ואת דלתו. בסופו-של-דבר הוא מבין, כי



צילום: ענת גורל

כשם שלא עלה בידו להשאיר את התנים מחוץ לגדר הקיבוץ, כך לא יוכל להתחמק מן המיפגש עם הזר שבחוץ. בהכינו כי הוא נלחם מלחמה אבודה הוא קם אל הדלת, לקראת המפגש האפשרי עם בנו הבא להתנקם בו, ומחמוטט. למשמע קול התנים הוא יודע כי הפסיד בקרב עימם: "אני אחרון ואני אינני צוחק" (עמ' 74).

הסיפור, שלא כקודמיו, הוא בעל חזות ראשונית ריאליסטית. רבים מתיאוריו מפורטים למדי, מעבר לפירוט הנדרש מבחינת משמעותם הסמלית. וכך יכול הקורא לעקוב צעד אחר צעד אחרי שחיטת הפר או אחרי התמוטטותו של דובר, לראות לנגד עיניו את מטעי-הפרי של הקיבוץ לזניהם השונים, או את דוב הקורא ללא ליאות את עשרות החיבורים שכתבו תלמידיו. ניכר כי עוז טרח לחזק את אשליית הריאליזם של הסיפור. פרטים רבים בסיפור נועדו למטרה זו בלבד, ומשמעותם הסמלית של הפרטים האחרים אינה מפקיעה אותם מן ריאליזם שלהם, אלא מצטרפת לריאליזם זה כשיכתב משמעות נוספת. ניתן להדגים את ההבדל בין סיפור זה לבין סיפורי המוקדמים של עוז כאמצעות דמותו של דוב סירקין. ראשית לשם 'סירקין' יש הנמקה ריאליסטית טובה (השם היה מקובל בין עולי גרמניה) והזיקה שבינו לבין 'קין' פחות מיידית מן הזיקה שבין 'דיטה' ל'אפרודיטה', או בין 'מורדר' ל'מרדוך'. השם דוב אמנם מרמז למהותו הדובית של האיש; אך מצד אחר זהו שם עברי נפוץ, והוא אף מתגונן ומתעשר מכוח תיאוריו החיצוניים של האיש. יתר על כן, דוב מתואר בפירוט רב (מראהו החיצוני בעבר ובהווה, מעשיו בקיבוץ ובכיתו העירוני, סדרת פגישותיו עם אהוד בנו, ועוד) ואחדים מן התיאורים אינם נושאים אחריהם כל שובל של משמעויות סמליות. הקורא יכול, אם כן, לראות לנגד עיניו את האיש — דמות מסוקסת, סמכותית, תקיפה עם עצמה ועם אחרים, דמות המשלבת תמימות של ילד עם פראגמטיות של מבוגר ועקשנות של זקנים — אשר כמוהו היו לא מעטים בדור-המייסדים של הקיבוץ.

יתר-הריאליזם של הסיפור לא שינה באופן מהותי את טכניקת הכתיבה של עוז. המיכנים האליגוריים המורכבים הוסוו-תחת מעטה ריאליסטי. אכן, הסיפור עמוס משמעויות לעיפה והמאבק בין האדם לתן, בין 'תרבות' לבין 'טבע', הוא רק צד אחד של המאבק הנגול בו.

שיאו של הסיפור, המקפל בתוכו את עיקר משמעויותיו, הוא המיפגש ההזוי בין דוב לבנו והרהוריו האחרונים של דוב. דוב, השומע כי צעדי הזר הגיעו עד מיפתן דירתו, קם מכיסאו ופוסע בכתפיים שמוטות אל הדלת. כאן בא תיאור ארוך של המאבק שניהל דוב בתנים, של נקמת התנים באהוד בנו, ורק לאחר-מכן שב המספר אל דוב הקומץ ידו באימה סביב ידי-הנחושת אשר לדלת (עמ' 73). העובדה שתיאורו של דוב, ההולך לפתוח את דלת ביתו, נמסר במעין סוגריים, ביניהם מובא מאבקו הקודם בתנים, מצביעה על כך שתיאור התנים נמסר מנקודת-ראות של דוב. זה מבין כעת, כי אי-אפשר לגדור את דרכם של התנים. אי-אפשר להשאיר את התנים מעבר לקלונסי הגדר של הקיבוץ, בחשכה, כי הם נמצאים בלב-ליבו של הקיבוץ המואר. ברגעיו האחרונים מבין דוב, כי הניגוד בין חושך לאור, בין טבע לתרבות, הוא ניגוד חיצוני, ניגוד מדומה בלבד. אכן, אחרי תיאורם של התנים הסובכים את גדר הקיבוץ, ולפני שהוא חוזר אל דוב הנוגע באימה בידי-הדלת, מוסיף המספר:

"קללת-עולם משתלחת בין יושבי-בית לבין שוכני ההרים והערוצים. עיתים, בשעות של לילה, חש כלב-הבית המדושן את קול אחיו המקולל. לא מעבר השדות בא הקול. בקרב הכלב שוכן שונאו. ממעמקים שולח הוא מטחים של צחוק ירקרק" (עמ' 73). פיסקה זו — קטע 'דיאנייה' אופייני במונחיו של אריסטו — היא צירו התימאטי של הסיפור כולו. התן, אומר המספר, קדם לכלב-הבית, ותכונותיו ממשיכות להתקיים בהיחבא ככלב. ההבדל בין השניים אינו הבדל בטבע, אלא בדרגה בלבד. על תכונותיו הקודמות של התן צמחה שכבה נוספת, זו ההופכת את התן ליצור החי מתוך שיתוף עם בני-האדם. אולם תכונותיו של התן לא נמחקו כליל, והן ממשיכות להתקיים ככלב, לתוקפו מדי פעם מבפנים. השקפה זו אינה חלה על בעלי-החיים בלבד. גם הצומח אשר נכרת ועובד משמר את תכונותיו. וכך, הרהיטים בכיתו של דוב אינם דוממים חסרי-חיים: "הנכנס אל החדר נופל אל מערבולת משועת של עדרי רהיטים גועים בקול עבה". תפישה זו שבה ומובעת בסיפורי 'ארצות התן' (ראה הסיפורים 'ארצות התן', 'מנזר השתקנים', 'אבן חלולה' ועוד). דברים מאירי-עיניים בסוגיה זו אומר עמוס עוז במאמרו 'האדם הוא סכום החטא והאש העצורה בעצמותיו', אם כי הוא מרחיק את עדותו עד ברדיצ'בסקי: "תיקון עולם" מיסודן של תנועות אידיאולוגיות מופיע אצלו כמין גילוי חיצון, מרוסן ומלוכש, של יצרים עזים וערומים. ולא שברדיצ'בסקי היה 'אנטי-

אידיאולוגיט' נוסח אופנה אחת מאופנות ימינו, ולא שלא ידע והכיר את ראשי הזרמים באירופה ובעם-ישראל בדורותיו, הוא ידע והכיר וגם התערב ותמך והוקיע וכו'. אלא שבכואו לספר סיפור היתה עמדתו ספקנית קצת. כאומר: אכן, בחורים מחזיקים בכל מיני דיעות, אלא שהדיעות אינן אלא גילגול מרוסן ומהוגן של כוחות-בראשית, כפי שכלב-הבית הוא גילגולו המאולף של זאב-ערכות וכאשר יתפרקו החישוקים ישוב הכלב ויהיה זאב, שרק אז מגיע סיפור ברדצ'בסקאי אל עיצומו" ('באור התכלת העזה' 1979, עמ' 31-30).

השקפה זו בדבר טבע העולם וטבע האדם היא אותה השקפה שבוטאה כסיפורו הקודם של עוז 'חוף סגול'. אכן, עוז אף משתמש כאן במטאפוריקה דומה לזו ששימשה אותו ב'חוף סגול'. בדומה לזריחה, החורשת ב'חוף סגול' "צללת 'מוקה בבשר האוקיאנוס", מתוארים פנסי-הגדר ב'קודם זמנו' כ"מצליפים בבשר השדות חבטות של אור" (עמ' 72). יתר על כן, בדומה לסיפור הקודם, שבו שט המספר עם שאר נוסעי הספינה על-פני האוקיאנוס וראה בעיני רוחו איים, כך גם בסיפור שלפנינו מתואר הקיבוץ כולו כאי: "על בהונות סוככים התנים, חטמם לח ורחרחני, ואל הגדר לא יעזו. סחור-סחור הם רוחשים, מתגודדים ככפולחן, טבעת של תנים רוטטים סוככים בשולי מעגל הצללים, הסוגר על אי האור. עד אור הבוקר מפרנסים הם את האוויר בקולות-ככי, ורעבם מתנפץ גלים-גלים אל חופי האי המואר הגדור" (עמ' 73). נקל להבחין בדמיון שבין מטאפוריקה זו — הקיבוץ כאי מואר, התנים והחשכה כגליים המתנפצים אל חופי האי — לבין הסמלים הראשיים של 'חוף סגול' (וראה אף הופעתם החוזרת של הטבעת והמעגל). מתברר, אם כן, כי במאבק המתואר התנים אינם הצד הנחות והמיסכן. התנים, כנציגי העולם הלילי, הם חלק מן האוקיאנוס, חלק מעולם הטבע הראשוני, הממשיך להתקיים לא מופרע ולא מופר. המספר מדגיש צד זה של הווייתם. "דורות של תנים נתחלפו מאז, אך צעריהם מקיימים מורשת-אבות ואינם נוטים אחר החידושים. כל דור ממלא את מרחבי הלילות בשירי-קינה ומצהלות-זימה ובעירוביית קולות של שנאה מרושעת ושל חנופה מתרפסת" (עמ' 64). הקיבוץ, לעומתם, הוא אי שהתרומם מתוך מעמקי הים, אי הנמצא תחת סכנה מתמדת של גלי הים או אף של שקיעה גמורה במים. במלים אחרות, האדם צמח מתוך עולם הטבע, והוא עדיין קשור אליו בטבורו. תכונותיו "האנושיות" של האדם עדיין יונקות מעולם הטבע, וקיומן כרשות עצמאית הוא חלש ובלתי-יציב. תחומי שליטתה של התודעה בנפש, תחומי הנפש "המוראים", הם קטנים ומוגבלים, ומתחתם רוגשים כל העת מעמקים חשוכים, מאיימים¹⁰.

משמעותם של המים שבה ועולה בהרהוריו של דוב טרם שהוא מאבד את הכרתו: "אמת, כשנוסד הקיבוץ, אהוד, ביקשנו להנהיג סדרים חדשים, עד שצווחו הדברים כי אין להם תקנה. אמרתי, די לי אם אעשה מעשים יפים ומהוגנים ולא ידעתי, אהוד, כי אין חותם אצבעותינו מתמיד על חלקת המים" (עמ' 74. ההדגשה — שלי, א.ב.). דוב חוזר ומאשר את דברי המספר: ניסיון האדם לשנות את טבעו כמוהו כניסיון להטביע חותם על-פני המים. המים הם איתני-הטבע הנצחיים, הבלתי-משתנים, שאין כל דרך לכבשם או לאלפם. מייסדי הקיבוץ ביקשו לעצב דמות חדשה, דמות הגיונית ושפויה, אשר התנהגותה אינה מוכתבת על-ידי האינסטינקטים והיצרים הפועלים בעולם הטבע. זמן-מה, אמנם, דומה היה שהניסיון עלה יפה, "עד שצווחו הדברים כי אין להם תקנה". ה"דברים" אינם מדברים אלא 'צווחים' כחמת זעם, בשל הניסיון לעצבם-מחדש, לשים להם רסן ומושכות, או אף להעבירם מן העולם.

בגירסתו השנייה של הסיפור חזק המחבר את הקשר שבין כוחות ראשוניים אלו לבין התנים, בתארו כפיסקת-הסיום של הסיפור את התנים כפי שמופעלים על-ידי "זדון ללא תקנה" (1976, עמ' 84). הסיפור 'קודם זמנו' הוא, אם כן, סיפורה של מפלה. כקרב בין האדם לבין התן התנים הם הצוחקים אחרונים. בטבע שורר חוק שימור-האנרגיה. כוחות-הנפש הראשוניים, ה"תנים", לא חלפו מן העולם, אלא רק שינו לזמן-מה את צורתם. הניסיון להחניקם, או לשנותם כליל, מחזיר להם את שניהם וציפורניהם ומוכיל להתפרצות המחודשת. דוב סירקין אינו בודד במפלתו. שותפים לגורלו אהוד בנו ושמשון הפר.

הפר סמלו של האב כמערכת-הסמלים היונגיאנית, מוכרע על-ידי התן, נציג החשכה, סמלם של האם הגדולה, הטבע הבראשיתי, ה'אוקיאנוס'. הפר שימש כפולחני-פוריות קדומים סמל לבן-המאהב של האם הגדולה והיה מובא לה כקורבן. עריפת ראשו היתה מעשה סירוס פולחני. נוימן (1973) מציין, כי פולחנים אלה איפיינו את תקופת שלטונה של האם הגדולה, תקופה שבה בנה-מאהבה טרם ניתק ממנה, טרם התגבר על כוחה האדיר.

אכן, המאבק בין העיקרון הגברי לבין העיקרון הנשי עבר ממימי האוקיאנוס של 'חוף סגול' אל אדמת-הקיבוץ של 'קודם זמנו'¹¹. כמו ב'חוף סגול', שבו ניסה הגיבור למרוד באם הגדולה וסופו שנכשל והוחזר אחר כבוד אל חיק האוקיאנוס, כך גם ב'קודם זמנו' העיקרון התני, הלילי, הוא העיקרון הבראשיתי, הניצחתי, המנצח. על מאבק זה ועל סופו מעיד גם שם הפר, שמשון: גורלו הוא גורל שמשון הגיבור שהוכרע על-ידי אשה.

העובדה שדוב סירקין ושמשון הפר מייצגים בסיפור אותו עיקרון עצמו מוארת גם באמצעות סידרה של הקבלות המקשרות ביניהם. וכך, שניהם היו "כמלוא אונס" (עמ' 59, 67) ושניהם מתים קודם זמנם בשל מומם; שניהם נחים "בראש מורכן" (עמ' 60, 65), ושניהם עיפו ממאבק והם מקבלים בברכה את מוות, שכמוהו כחזרה אל הרחם ("אחרונה באה עווית וצנפה את גוף הפר כמו לו ביקש שמשון להתאים גופו לתבניתה של מכונית הסוחר מנצרת, או כמו לו ביקש למות עובר", עמ' 61; "אחרונה באה העווית, רכה ורחומה", עמ' 74).

לדמויותיהם של דוב ושל שמשון מצטרפת דמותו של אהוד. אהוד, אהוב ל'בן של כל בנות הקיבוץ, הלוחם האמיץ, הנופל בסופו של דבר בידי הערבים והתנים. כמו שמשון הפר גם הוא לא נמלט מגורל הסירוס (סירוסו מסומל על-ידי אכילת פניו על-ידי התנים)¹². הפועל 'נקצר', המתאר בסיפור פעמיים את נפילתו של אהוד (עמ' 62, 70), עשוי להעלות על הדעת את פולחני הפריין והקציר שבהם היה השור, בנה-מאהבה של האם הגדולה, מועלה כקורבן. ההוויה הפולחנית היא צד מהותי בסיפור. התנים "מתגודדים ככפולחן" סביב הקיבוץ (עמ' 73) וקודם שהם נוגסים מבשרו של אהוד הריהם כ"כזהנים חגיגיים בטכס של אבל" (שם). אהוד עצמו מצוייר כ"מכשף" ש"היה מתעסק בקפה בלחשים ובהשבעות. [...] מיום שנקצר אהוד נשתכח סוד פולחן-הקפה, סדר מצוות הקלחת הזעירה, הלכות הטכס המדוקדק" (עמ' 62). למול עולם הגברים ניצבים בסיפור הנשים והתנים. במקביל לסיפורו של שמשון שנפל קורבן לדלילה מתוארת צשקה כיעל אשת חבר הקיני, הורגת סיסרא. החזרה והפירוט התיאורי של ספל החרסינה ("צשקה, גרושתו של דוב סירקין, הישקתה את יוש חלב מתוק וחם מספל של חרסינה. [...] ספל-החרסינה עבה ומגושם", עמ' 61) ושל החלב שכתוכו ("איד חם וריחני עולה מן הספל, וקרום-שומן צף על-פני המים"), הנמקתם היחידה, כמדומה, היא הסיפור המקראי המועלה על ידם ("מים שאל חלב נתנה בספל אדירים הקריבה חמאה", שופטים, ה', 25). לקטלניותן של הנשים מרמז אף תיאורה של צשקה "כאולר שלהבו מכונס וגבו מעוגל" (עמ' 61), ותיאור גאולה, בתה, כמי שפיה "מתקשת כסיף עקום" (עמ' 63)¹³. גאולה עצמה כמוה כתן: "גאולה אינה כשאר חברותיה, בנות-הקיבוץ. הללו, רגליהן דשנות ושזופות. רגליה שלה דקות, חיוורות וזרועות פלומה של שיער שחור. הללו, פניהן עגולים ועיניים להן כחות ועירניות, פניה של גאולה רזים וממושכים, ועיניה תכול דלוח" (עמ' 62). תפיסה זו של הנשים כנציגות האם הגדולה, עולם הטבע הבורא והקוטל, תוסיף להתקיים לכל אורך יצירתו של עוז.

כמתחייב מהשקפת-העולם שעל-פיה כוחות-הנפש הראשוניים לא איבדו כלל מתוקפם מתוארים גיבורי 'קודם זמנו' כדמויות ארכיטיפיות, קדמוניות. וכך, בדומה לפר המכונה "פר אדירים" (עמ' 59), זורק דוב את בנו לשחקים "בתנופה אדירה" (עמ' 63), והוא מצויר "ספינות-נפילים" הנכונות לבלוע "נתחים אדירים" (עמ' 66). למרות שחי בקיבוץ, הדוגל בחברה שיוויונית, מתואר דוב כ"מושל" ("בשכבר-הימים היה דוב סירקין מושל בכוסתנים", עמ' 63) וכ"אדון" ("בשכבר-הימים היה דוב אדון הבוסתן", עמ' 64). בשירטוטיו נמצא שילוב של תודעה מיתית, המקיימת מגע עם איתני-הטבע ומתעלמת ממיגבלות כלשהן של גודל ומידה, ותודעה מודרנית, שבה מתפרטות ההזיות ל"חישובים מדוקדקים של חומר-יגלם, הרצאות בנייה, סלילה והוכלה" (עמ' 72). על הווייתו הראשונית, ההיולית של דוב מלמד חדרו, המשמש כמטונימיה לבעליו: "הנכנס לחדר נופל אל מערבולת משוועת של עדרי רהיטים גועים בקול עבה. זאת בשל — אותו נתך-צבעים פרוע: מהומת וילונות קלילים ורודים ושידה עתיקה ושולחן עגול, שעון של רגלי-דינזואור, וארון משחור מהוד. כנתו של הוללות צווח בתוך כל אלה כיסוי מיטה פרחוני אדום-תכול וניברשת שחורה מרחפת על פני התווה, מניברשות סבו של סבא. בזווית החדר מפתל עציץ גדול נחשים סבוכים של קקטוס אפריקאי" (עמ' 67-65). הרמיזה לתורה ובוהו שקדם לבריאה מתעשרת בפרק הבא בתיאור ירושלים הלילית: "קרום חרישי על-פני האדמה ואיד תכלכל עולה כנגדו מתוך פתחי הביבים" (עמ' 67, והשווה: "ואד יעלה מן הארץ והשקה את כל פני האדמה", בראשית, ב', 6).

לאווירת הבראשית מצטרפים הדינזואור והקקטוס האפריקאי על נחשיו הסכוכים. גם "עדרי הרהיטים" כמו שכים להיות אשר היו לפני שעובדו לחפצים דוממים. לכאורה צריכה היתה דמות ראשונית, ויטאלית, כדוב ליהנות מחיים של הארמוניה וסיפוק. שאלה מכרעת בסיפור היא מה גרם, אם כן, למחלתו של דוב, מה הוביל לעזיבת הקיבוץ, מה הפך אותו יושב־בית והביא בסופו של דבר לקיצו. תשובה חלקית לשאלה זו נמצא בתיאור חדרו. איזה יסודות בחדר מצדיקים את דברי ההקדמה של המספר, המכין את הקורא לקראת "מערכולת משוועת" ו"נתך־צבעים פרוע"? כמדומה, יש בחדר יסוד נשי, המחדייר אליו אי־סדר ("מהומת וילונות קלילים וורודים") ובעיקר הוללות ("כנתו של הוללות צוות בתוך כל אלה כיסוי מיטה פרחוני אדום־תכול"). הניגוד שבין כיסוי־המיטה לבין החדר שב ועולה בהמשך הסיפור ("פירורי־סיד קטנים טינפו את כיסוי־המיטה האדום־תכול", עמ' 67). בגירסתו השניה של הסיפור חזק עוז פי כמה את משמעותו הנשיית של כיסוי־המיטה: "פירורי־סיד קטנים נפזרו על כיסוי־המיטה שהיה דומה לחלקי לבוש אינטימיים של נשים פרועות" (1976, עמ' 75). ליסוד הניקבי שבחדר מצטרפים הנחשים הסכוכים שמפתל הקקטוס האפריקאי. הנחש הוא מסמלי האם הגדולה (כנחש־שזנבור־בפיו), והסיפור אכן מרמז לדמיון שבינו לבין התן שנשך את הפר והומת על ידו: גורל התן הוא גורל הנחש המגורש מגן העדן ("ואיכה אשית בינך ובין האשה ובין זרעך ובין זרעה הוא יושפך ראש ואתה תשופנו עקב", בראשית, ג', 15). יתר על כן, אופיו של החדר מעלה על הדעת את הוויית התנים שתוארו כעמוד הקודם ("דורות של תנים נתחלפו מאז, אך צעיריהם מקיימים מורשת אבות ואינם נוטים אחר החדושים. כל דור ממלא את מרחבי הלילות בשירי־קינה ומצהלות־זימה ובעירוביית קולות של שנאה מרושעת ושל חנופה מתרפסת", עמ' 64). חדרו של דוב, כעולם התנים, מלמד על הווייה שאין בה שינוי או התפתחות, הווייה שיש בה "עירוביה" — "מערכולת" של קולות שונים, של "זימה" ו"הוללות", של "מצהלות" (מלה זו מיוחסת אף לדוב, עמ' 63) של "קינה".

מה מלמד, אם כן, חדרו של דוב? זהו ביטוי ראשון להשקפת־עולמו הקודרת, הנחרצת, של המחבר. המצב הראשוני הבראשיתי, אינו מצב של טוהר ושלווה. ה'פרא האציל' נוסח רוסו לא היה ולא נברא. כשורשי הדברים טמונים יצרים אפלים, זימה והוללות. יצר ויצירה חד הם. דוב סירקין משקף מצב ראשוני זה ונופל לו קורבן. בדוב, איש האידיאה המגן על קיבוצו מפני התנים שלפיתחו, יש אף שמץ מקין (ראה להלן) ואף מן השטן. תיאורו, כמי שזנח "את משפחתו ואת קיבוצו ויילך לשוט בארץ" (עמ' 62) מרמז לשטן, הבא לפגישת בני־האלוהים עם יהוה "משוט בארץ ומתהלך בה" (איוב, א', 7). שירוטטיו הליליים של דוב מעלים על הדעת את ההווייה הראשונית, הפרועה, השוררת בחדרו ("סבך דרכים ומסילות וגשרים ומסלולים נפתל כפקעת נחשים שוצפת", עמ' 66), והם מאופיינים על־ידי תוהו בראשיתי, שיש בו עוצמה, יצירתיות והרס: "אנדרטות־אבן, פגינות־סלע, פסגות נשלפות כהישלף סכינים בסימטות השיכורות. ערוצים מטורפים שורטים את מתני הטרשים. גבנונים מאוימים זוממים לדרדר תהומה אשד־בראשית של רסק־צוקים. אצבעות־אבן מעוותות מצביעות אל עדר נקי־תוהו משונני כתלים, עמוקים עשרת־מונים מן העמוקים בנקיקי תבל" (עמ' 67-68). דוב מתואר, אם כן, כמי שנהנה מראשוניות חיתית ('דוב'), כמי שמקיים זיקה הדדית עם איתני הטבע ("בשעות של בוקר נוהג דוב להשקיף מבעד לחלוננו מזרחה, מחליף מבטים צורכים עם השמש העולה ומתרומם מעבר הרי מואב", עמ' 71). לכאורה, היה הקיבוץ פיתרון אידיאלי למערכת־הכוחות המפעילה דמות שכמותו. אכן, תחילה ניסה דוב לרתק את חינויותו, את זיקתו אל העולם, אל המערכת האידיאולוגית של הקיבוץ, שגרסה חזרה אל האדמה, שיבה אל הטבע. זמן־מה דומה היה שזהו מקומו (וראה תיאורי עבודתו בכוסתנים המלווה "מצהלות רחבות", פרק ד'). אך הווייה ראשונית זו, כאמור, אינה שליווה ורגועה. המתחים המצויים בה נרמזים, בין השאר, במתיחות החריפה ששררה בין דוב לבנו: "באגרופים קטנים וחדים היה אהוד מתופף על ראש אביו, ודוב היה נוקם בכנו בתנופה אדירה, יורה את הפעוט לשחקים ושב וקולט בזרועותיו את ילדו שאינו־צועק לעולם" (עמ' 63). אולם הדבר שהרחיק באורח סופי את דוב מן הקיבוץ היתה הסתירה החריפה שהתגלמה בו. יחד עם אלתרמן יכול היה דוב לומר: "אינני רוצה לכתוב עליהם, רוצה בליבם לנגוע"; אולם הניסיון לגעת בלב הדברים לווה אף בניסיון לשנותם. מייסדי הקיבוץ דגלו בשיבה אל הטבע, ובה כעת ביקשו "להנהיג סדרים חדשים", לעצב דמות אנושית חדשה. אך אם שיבה אל הטבע משמעה קריאת דרוך לכוחות הנפש הראשוניים, הרי היומרה לתקן "סדרים חדשים" משמעה ריסון קפדני של כוחות אלה. וכך, דוב, הנהנה

לחדש את קשריו עם הטבע, בו בזמן אף נלחם בטבע (בדמות התנים), נלחם בעצמו. לא כמיקרה נסמך תיאור מאבקו כתנים לתיאור עזיבת הקיבוץ (עמ' 62). דוב מכיר בעליונות כוחם של יסודות-הנפש הראשונים, התנים, עוזב את הקיבוץ באמצעו, כקרונסיגה אחרון, את המוסר החברתי המקובל: "אמת, כשנוסד הקיבוץ, אהוד, ביקשנו להנהיג סדרים חדשים, עד שצווחו הדברים כי אין להם תקנה. אמרתי, די לי אם אעשה מעשים יפים ומהוגנים, ולא ידעתי, אהוד, כי אין חותם-אצבעותינו מתמיד על חלקת-המים" (עמ' 74). המלה "צווחו" שבה ומתקשרת עם חדרו של דוב ("כנתו של הוללות צווח בתוך כל אלה כיסוי מיטה פרחוני") ומלמדת על מהותם ה"הוללת" של הדברים שאין להם תקנה. קר-ההגנה האחרון של דוב נפרץ אף הוא, וטרם מותו הוא יודע כי הפסיד בקרב: "אני אחרון ואני אינני צוחק" (שם). במובן זה לפנינו סיפור של היוודעות: ברגעיו האחרונים מכין דוב כי התנים שנלחם בהם הם בשר מבשרו ואין כל דרך לשרשם. דבריו הקודמים של המספר, על קללת-עולם המשתלחת בין יושבי-בית לשוכני ההרים והערוצים, מצביעים אף הם על סתירה מייסרת זו. שכן, מצד אחד קיימת, לכאורה, איבה אכזרית, ניצחית, בין שני המחנות; אך מצד אחר קיים ביניהם קשר דם ("קול אחיו המקולל"), קשר משפחתי שאין חזק ממנו.

דוב נופל, אם כן, קורבן לסתירה הטראגית שבעצם המצב האנושי. האדם צמח מן הטבע, מן האם הגדולה, מן האוקיאנוס, ותווי-ההיכר של עולם החי — יצריות, דחפים אינסטינקטיביים, חיוניות יצירתית והרסנית — הם אף תווי-ההיכר שלו. אולם לסתירות שבמצב הטבעי — בין השאר, בריאה ויצירה מול הרסנות קטלנית — נוסף ניגוד חריף עם התפתחות התודעה האנושית, ועם התפתחות כללי המוסר החברתי והאישי שבעקבותיה התפתחות התודעה יצרה חיץ ממאיר בין האדם למקורותיו הטבעיים, וכללי המוסר הפכו מקורות אלה ל'צל', לאויב החותר במעמקים, ממתין לשעתו, ל'תאום המקולל'¹⁴. התפתחות התודעה פגעה באדם משני הכיוונים גם יחד: החיבור עם עולם-הטבע נותר חזק דיו כדי לסכל כל ניסיון אנושי לעצב דמות המנותקת כליל מכוחות-הטבע הראשונים, ואילו, מצד אחר, אין חיבור זה חזק דיו כדי להעניק לאדם תחושה של קשר עם הטבע, תחושת הארמוניה בקוסמוס¹⁵. האדם נותר, אם כן, בלא תחום קיום אפשרי או מספק. בחיים על-פי העקרונות הטבעיים יש משום חינויות ויצירה, אך גם יצריות והרסנות שאינן מותרות מקום למוסר ולקיום בצוותא. ואילו חיי היומיום בתחומיה הסדורים של החברה כמוהם כחיקוי דהה, עלוב ומשמים, של המציאות החיה, הטבעית. וכך מקביל המספר בפרק הסיום בין היומיום הירושלמי לבין חפצי הנוי ותמונות-הקודש שנעשו מעור הפר. חפצים אלה אכן עשויים "מעור שור אמיתי, עז וקדמון", אך התארים "עז וקדמון", שהיו יפים לשור, שוב אינם יפים להם¹⁶. דברים גלויים בנושא זה אומר עוז במאמרו 'האדם הוא סכום החטא והאש העצורה בעצמותיו', מאמר שבו הוא פורש את הכוחות העיקריים הפועלים בעולמו דרך הפריזמה של סיפורי ברדיצ'בסקי: "בעולמו קיימות שתי מערכות אפשריות של חוויות: יש חוויות ראשוניות, עזות, ויש חוויות מישניות, שהן דהויות ועלובות ושחוקות. החוויות הראשוניות קשורות תמיד בשילוח-רסן ובפורקן-יצרים: אהבה, שנאה, קנאה, ידידות, הרס אמביציה לזהות, התגרות בגורל [...] כל אלה חוויות ראשוניות שמחירן כבד (שיגעון, מוות); אבל להן רוח-חיים. לעומתן, יש ריגושים מישניים: עשיית-רושם, הצלחה חברתית, חוכמת "להסתדר בחיים", וכיו"ב, נשיאת-חן בעיני הסביבה" (באור התכלת העזה, 1979, עמ' 36). ניגוד זה, שהוא והמשמעויות הנובעות ממנו הם ציר עולמו, מוצא עוז בכל היצירות הנודנות על-ידיו ב'אור התכלת העזה', בכתבי ברנן ועגנון כמו גם ב'אנקת גבהים' לאמילי ברונטי.

הסתירה הטמונה במצב האנושי מוארת בסיפור מפיון נוסף: דוב מתואר בעקיפין כקין וכהבל כאחיו. השם 'קין' מרומו בשמו (סירקין), וכמו קין הוא תחילה עובד אדמה, ואחר נע ונד בארץ. כמוהו הוא מתיישב בסופר-של-דבר בעיר, ובשירותו הוא כמו כונה עיר (השווה בראשית, ד', 17). אחרי שני התקפילב הופך דוב "יושב-בית". המחבר מדגיש עובדה זאת שלוש פעמים (עמ' 64, 71, 73). דוב החולה, שגזר על עצמו "דיני מתינות ונשמר שלא יביא את ליבו לידי השתוללות חדשה" (עמ' 71), הוא כעת הבל, הנדהם לגלות בתוכו את עיקבות קין, אחיו המקולל. גורלו ממחיש, אם כן, את התפישה המונחת ביסוד הסיפור, על-פיה קדם קין להבל כזאב שקדם לכלב. אהוד עצמו, כאבי לפניו, הוא כעת קין אפשרי. אהוד הוא דמות-גיבור אופיינית, הנשלחת על-ידי אביה לעמוד במשימות גבורה, דמות המלווה על-ידי אם דואגת ואחות בתולה¹⁷. הכנתו לשליחותו מתרמזת בדרך שנוהג עימו אביו בכוסתן. הכנה זו זכתה

לפירוט נרחב בגירסתו השניה של הסיפור: "צריך להיות חזקים ומחושלים מאוד, היה אומר [...] לרצוח קורבן חף מפשע, זהו הפשע הנתעב ביותר בעולם. להירצח חף מפשע זהו החטא השני ואתה אהוד תהיה איש חזק נורא. חזק עד שלא יוכלו לגעת כך עד שלא תצטרך להרע להם מפני שהם לא יעזו להתחיל איתך. עכשיו מחשיך ואנחנו הולכים הביתה. לא, לא ביחד אלא אתה לבד דרך הוואדי ואני בדרך אחרת" (עמ' 70). במקביל לתפישה המדריכה את הסיפור כולו אין הגיבור מצליח למלא את משימתו עד תומה, אלא נופל בידי הערבים והתנים. עם זאת, דוב, כבעל תודעה מיתית, יודע שמה ש"נקצר" עתיד לשוב ולצמוח, והוא ממתין-באימה לבנו הבא לקחת את נקמתו.

לא במיקרה מוגבל הרקע המיקראי של הסיפור בעיקרו לארבעת פרקי-הפתיחה של התנ"ך. כזכור, רק עם הולדת אנוש הגיע תורה של האמונה הדתית: "אז הוחל לקרוא בשם יהוה" (ד', 26). שלא כביסדק מפולש, שבו עולה אפשרות של אל השולט מגבוה על נמניו ומכוון את חייהם, אין בעולם המשוער ב'קודם זמנו' כל מקום לאמונה באל מונותאיסטי. ההווה המיתית העולה בסיפור היא הווה שקדמה למונותאיזם. התפישה הרליגיוזית בסיפור זה, כבשאר יצירתו של עוז, היא תפישה שיש בה יסודות פאגאניים ופאנתאיסטיים. אלוהים אינו שולט בכרואיו מגבוה, אלא מתגלה בעולם עצמו, שנוצר באקט של יצר ושל יצירה. טבעו של אלוהים, אם כן, הוא כטבע העולם, טבע האם הגדולה: מחריב ובונה, רב-חסד ומרושע. האל והתן אינם אלא שני צדדים של מהות אחת. כבר כפתח הסיפור יוצר המספר קשר מוזר, לכאורה, בין פעמוני הכנסיות לבין פיזמון פרוע והולל: "אחרון-חביב שידרה התחנה את העז שבלחנים. פרועה והוללת נשתלחה המנגינה, פעמוני הכנסיות ליווה כמצילתיים" (עמ' 59). התארים 'פרועה' ו'הוללת' הם התארים המשמשים את המספר בתארו את חדרו של דוב ואת יללת התנים. המחבר טורח לחזק זיקה אפשרית זאת בכמה אופנים. ראשית, כפעמוני הנוצרים בירושלים ה"מחליפים וידיים" עם פעמוני בית-לחם (עמ' 66) כך משיבים תני ירושלים לתני בית-לחם (עמ' 68). יתר על כן, בפסקת-הסיום של הסיפור מומרת ההקבלה הקודמת בזיקת-גומלין ישירה בין שני המחנות: "כמה חגיגיים פעמוני המנזרים. כמה ניכזים ופרועים-לשימצה התנים המשיבים על בשורת העינבלים בצחוק עקום, היתול-שוטים. שיסוי-זרון טמון בליבם, זרון וחילול-הקודש" (עמ' 74). פסקה אחרונה זו רוויה אירוניה. התנים עצמם תוארו כעמוד הקודם באמצעות השם 'כוהנים', המחברם לעולם הכנסיות והמינזורים, וכאמצעות התואר 'חגיגיים', המתאר אף את קול הפעמונים ("אט, ככוהנים חגיגיים בטכס של אבל יקרכו הם אל גופת הנער"). מתברר, הניגוד שבו קול הפעמונים לבין יללות התנים כמוהו כניגוד שבין כלב-הבית לבין "אחיו המקולל". אין זה ניגוד של טבע, אלא של דרגה בלבד; זהו ניגוד חלקי וארעי בין מחנות אשר קירבת דם, קירבת הורים ומורשת, קושרת ביניהם.

אם האל מתגלה בעולם עצמו מהו אופיה של החוויה הרליגיוזית? החוויה הרליגיוזית בסיפור זה, כביצירתו המאוחרת של עוז, היא חווית ההתלכדות המחודשת עם איתני הטבע שהאל חדרר בהם. וכך מתואר דוב שוב-ישוב כמי ששימר את יכולת המיפגש החשוף עם האיתנים וחיו מתוארים, כאמור, באמצעות מילים וצירופים המעלים את הווית ה'בראשית' של העולם. כשירטוטיו מבקש דוב להגיע לחוויה שמעבר למילים, חוויה שיש בה מיצוי כוחות-הנפש הראשוניים: "נקיקים-נקיקים נפערים במבוכי-הזעם ובמערות-הגעש, עד שאגה וזוועה וקיפאון" (עמ' 68), "ערים גבוהות מיתמרות במיגדלים מקומרים אל מעבר לפסגות, נשקפות אל מיפריציים שסועים כחולים עד צעקה" (עמ' 72). מעניין לשים לב, כי בגירסתו השניה של הסיפור נעלמו מתיאורים אלה המילים המביעות קול, ואת מקומן תפסה 'דומיה': "מבוכי-זעם ומערות-געש עד אימה עוד דומיה אחרת" (1976, עמ' 76), "מיפריציים שסועים כחולים עד סף דומיה" (עמ' 81). לרממה מקום נכבד כבר בגירסא שלפנינו: מחסניו של דוב "גבוהים כדממה המסננת אצבעות-חושך שלה מבעד סידקי תריסיו" (עמ' 66), ניידת משטרה "פורמת את הדממה, והדממה שבה ומאחה את קרעיה ביד גדולה, רכה, חלומית, צוננת" (עמ' 67), ועם האר היום "מקהלת דרורים הצליפה בדממה חבטה של זמירות" (עמ' 74). כמה חשיבותה של דממה זו? הדממה נחפשת כאן לא כאין, לא כהיעדר-קול, אלא כנוכחות חיה, ממשית. הדממה היא קולה של המציאות הראשונית, זו שמעבר למילים ולתרבות. לחווית המיפגש עם הדממה, המציאות הצלולה שלא נערכה על-ידי מילים, יקדיש עוז את סיפורו הבא, 'מנזר השתקנים'¹⁸.

מן התפישה הרליגיוזית המשוקעת בסיפור משתמעת קירבה מהותית בין הקדוש, כקרוב ביותר אל

'נפש' העולם, לבין הטמא והחוטא. על-מנת להתאחד עם האל-החיה על האדם לשוב בעצמו אל מקורותיו החייתיים. נושא זה הוא מן המרכזיים בעולמו של עוז. רבים מגיבוריו עומדים מול ברירה טראגית: כדי לשוב ולהתאחד עם אלוהים עליהם לוותר על תכונותיהם ה"אנושיות". זהות זו של הקדוש והטמא, של האל והחיה, היא המעצבת את דמותם של מתיתיהו דמקוב (מגיבורי הסיפור 'ארצות התן'), של יפתח הגלעדי ('על האדמה הרעה הזאת', 1973), של זיגפריד ברגר ('מקום אחר', 1968) ושל עולי-הרגל הנוצריים ('עד מוות', 1971), והיא המסבירה מדוע גיבוריו המאמינים ביותר של עוז הם כה-בעת אף גיבוריו השפלים ביותר.

תפישתו של עוז בסוגיה זו מתנסחת בצורה בהירה במאמרו הנזכר על ברדיצ'בסקי: "ברדיצ'בסקי ביקש להעמיד מעין אנטי-ספר-האגדה, ולהבליט איזה מיתוס-קשנגד, לא יהודי, אלא עברי-קמאי. מול 'שושלות' של רבנים, גאונים, מורי-הלכה, צדיקים, ביקש הוא לחשוף מעין 'שושלת בני-קין' של מקוללים, שושלת שתשפוך אור אחר — אולי צריך לומר, טטיל צל — על כל דברי-ימי עמ-ישראל. אלה הגיבורים הנידחים, בעלי-היצרים, המנוודים והמוחרמים. כך ביקש לשכור תשתית דתית כדי לרדת אל תשתית קדומה ממנה, פראית יצרית, בשר-ודמית" ('באור התכלת העזה', עמ' 34). בהמשך המאמר מציין עוז, כי הכוח המפעיל את גיבורי ברדיצ'בסקי הוא הרצון "לשבור את גבולות התרבות ולהיות חיה או אל-חיה" (עמ' 35). אכן, לא במיקרה פותח עוז מאמר זה בהטעימו את הקירבה "הגנטית" שבינו לבין ברדיצ'בסקי. עוד נוסף, כי על הזהות שבין 'אל' ל'חיה' חוזר עוז גם במאמרו על עגנון ('באור התכלת העזה', עמ' 48). ניסיונו של עוז להעמיד, כברדיצ'בסקי, "מיתוס עברי-קמאי" הוכתב על-ידי השקפת העולם שלו, וזכה בלא ספק לעידוד מן הזרמים הכנעניים שרווחו בארץ בצעירותו. איש מבני-דורו לא היה נקי מזיקה כלשהי לזרמים אלה, סיפר עוז בראיון [נורית גרץ, (תשמ"י), עמ' 27]. מעניין, אולי, להביא בהקשר זה את האנקדוטה הבאה: לרגל הופעת המהדורה האנגלית של ספרו 'פה ושם בארץ-ישראל' (1983) השתתף עוז בארוחת-צוהריים חגיגית שנערכה לכבודו בהארוארד. אני עשיתי אותה עת בהארוארד כמרצה-אורח ושמחתי לפגוש ידיד ותיק. הנוכחים בפגישה התעניינו בעיקר בדיעותיו הפוליטיות של עוז והוא חזר על עמדותיו המוכרות. לשמחתי סטה אחד מן המשתתפים מקו זה ושאל את עוז מהי תפישתו הדתית. תשובתו של עוז הייתה, לכאורה, מוזרה מאוד. באנגלית הטובה שלו אמר: "מצטער, לא אענה על שאלות בדבר חפישתי הדתית, כשם שלא אענה על שאלות בדבר הרגלי המיניים. ומאותן סיבות". הנוכחים בפגישה צחקו, וייחסו את החשוכה לשנינותו של האורח. הם לא שיערו כי לרגע אחד הסיר עוז מעל עצמו את מסוה ה'פרסונה', וחשף באחת את ליבו לפניהם. ההשוואה שערך עוז היא אמנם מוזרה מאוד, אך היא מתבררת מאליה לאור תפישתו הרליגיוזית. אי-אפשר לסיים את הדיון בתפישתו הדתית המובעת בסיפור בלא לדון בתמונות-הקודש שמכין האפנדי הישיש מעורו של שמשון: "תמונות של קלף בסגנון-צבעים: כאן סימטת מגורי ישוע, כאן סדנת-הנגרים, יוסף בתוך, כאן מקישים מלאכים בעינבלים ומבשרים את לידת הגואל, וכאן הינוקא עצמו, מצחו קורן אור, הכול מעשה-קלף — פאר יצירה" (עמ' 59). מה מקומו של ישו הגואל, בסיפור אפל וקודר זה? אירוניה מושחתת טמונה בתמונות המוטבעות על-גבי עור הפר: מעמדו של ישו הוא מעמד מישי, מותנה. אורן נשען על עור הפר. או במילים אחרות: פולחן ישו צמח על-גבי פולחני האם הגדולה והוא יונק מכוחם הארכיטיפי. בניגוד לתפישתו הנוצרית, כי הגאולה כבר באה, בדמותו של ישו, סבור עוז כי הגאולה עדיין רחוקה מרחק רב. גורלו של ישו הוא גורל כל הגברים בסיפור. הגיבור, שאמור היה לבשר שלב רוחני חדש, שינוי בתודעה האנושית, לא עמד במשימתו¹⁹. המצב האנושי עורו קרוב קירבה מסוכנת לתוהו הראשוני, כוחות-נפש הקדמונים שרירים-וחזקים כבעבר.

תפישת העולם של 'קודם זמנו' חייבה את עוז להתמודד עם בעיות מורכבות של סיגנון. מצד אחד, מתיאור דמויות ארכיטיפיות השתמע ויתור על ה"פסיכולוגיה" ועל דקויות סיגנון נוסח ספרות זרם-התודעה. דמויות ארכאיות מהוות הצדקה ללשון ארכאית, 'גבוהה'²⁰. או בלשון של עוז: "זוהי לשון שאינה מתייראת מפני מילים מונומנטאליות ומפני הגבוהות-קול ומפני צעקה ומפני ארכאיים ואנאכרוניזם עד כדי מגושמות [...] לשון שאין לה סכלנות לבני-גוונים ולמישחקי אור-וצל" ('באור התכלת העזה', 1979, עמ' 32). יתר על כן, האמונה בכוחות-נפש ראשוניים, קבועים, פתחה פתח ללשון המוותרת על תיאור ופירוט ומסתפקת בחוויות כלליות האמורות לייצג מרכיבים קבועים בנפש או בעולם: "עד שצווחו

הדברים שאין להם תקנה". המלה 'דברים' היא, אמנם, מלה כללית מאוד, אך זוהי בחירה הולמת לציון הכוחות הראשונים, הכוחות שאין להם שם. הלשון, במיקרה זה, אינה מתארת את התופעה, אלא רק מסמנת אותה, מקיפה אותה כחבלן המסמן מוקש כחבל לבן. בפרק הסיום, בתיאור השחר העולה, שב עוז וניזקק למלה זו: "כמתגנב הגיע דבר אדמדם-חיוור וסינן אצבעות-אור שלו מבעד לחרכי התריס המזרחי" (עמ' 74). המלה 'דברים' תשוב ותופיע בהוראתה הנזכרת בכמה וכמה מסיפורי 'ארצות התן' ('ארצות התן', 'אבן חלולה', 'אש זרה', ועוד).

דווקא הכלליות של המלה 'דברים' איפשרה למחבר לחדור לתחום שאי-אפשר להגיע אליו באמצעות מילים מדויקות יותר. עובדה זו מתקשרת לקושי סיגנוני נוסף שעזמו היה על עוז להתמודד. מילים הן תוצר של חברה, של תרבות. הרצון להגיע אל הוויה קמאית שמעבר לתרבות משמעו גם ניסיון לפרוץ אל מעבר לגבולות המילים ולתכניות המחשבה והרגש שהן נושאות עימן. איך ניתן, אם כן, לתאר במילים הוויה שמעבר למילים? פיתרון אחד היה, כאמור, שימוש במילים המהוות תווית ריקה, מרמזת, המאפשרת לקורא לחוש את המעמקים הנסתרים מאחוריה. פיתרון זה מלמד על תכונתם של הפיתרונות הסיגנוניים האחרים: הימנעות מתיאור ישיר של התופעות והסתפקות בלשון רומזת, עוקפת. וכך עושה עוז שימוש במילים הנושאות עימן הידהודים — מקראיים, מיתיים — של הוויה ראשונית, קדמונית, או שהוא מצביע על הקשרים שבין נציגיה השונים של האם הגדולה באמצעות תכניות לשוניות עקיפות.

קיים מתח חריף בין שתי המגמות הסיגנוניות הנזכרות. מצד אחד נשען הסופר על המילים כעל לבנים קבועות המביעות תכנים בלתי-משתנים; ואילו מצד אחר הוא חש כי המילים הן מוגבלות ומגבילות ושואף לפרוץ אל מעבר להן. סיגנונו של הסיפור מיטלטל בין שתי מגמות אלו. מצד אחד נמצא לשון "ההולכת בגדולות", לשון "שאינה מתייראת מפני מילים מונומנטאליות" וגו'. מצד שני זוהי לשון העומדת כל העת בסכנה של התאפסות, של ויתור על שירותיה, מכוח תכנים אחרים החותרים תחתיה. קורא המבחין רק במגמה הראשונית יאהב את לשון הסיפור, כי זוהי לשון 'יפה', 'מהוקצעת', 'עשירה', או יחוש רתיעה מול הלשון המנופחת, החבוטה, הצרודה מרוב הרמת-קול. קורא רגיש יותר ישמע מתחת לדברים ניגון שונה,



צילום: ענת גורל

ניגון שאין להביעו בלשון במישרין. מתחת לקרום העבה של הלשון יגלה ניסיון להגיע למחוזות שמעבר למילים, ולעיתים אף יאוש גמור מיכולת ההבעה של הלשון האנושית. המחשה למתח זה מהווה פסקת-הסיום של הסיפור: "כמה חגיגיים פעמוני-המנזרים. כמה ניבזים ופרועים-לשימצה התנים המשיבים על בשורת העינבלים בצחוק עקום, היתול-שוטים. שיסוי-זדון טמון בליבם, זדון וחילול-הקודש" (עמ' 74). הרושם של לשון חגיגית, ספרותית, נוצר כאן מכוח אוצר-המילים הגבוה, הסמיכויות התכופות והבלתי-שגורות והאנאפורה 'כמה'. לשון חגיגית זו נטועה, לכאורה, בתוך מוסכמות המוסר של התרבות שיצרה לשון זו. היא מהללת את עולם הנזירים, על הבשורה הטמונה בו, וכמו יוצאת מגדרה כדי להטעים את שפלותם וזדונם של התנים. אבל התנים עצמם תוארו בעמודו הקודם של הסיפור כ"כוהנים חגיגיים", ועל בשורת העינבלים עירער הסיפור מראשיתו. מן הסיפור כולו עולה, כי פעמוני המנזרים אינם אלא גילגול מאוחר של יללת התנים. הניגוד החרף שבין שני הצדדים מתחלף, אם כן, בזהות מטאפורית, המקרינה על שני המחנות: יש קדושה אף בתנים ויש תניות זדונית בכנסיה.

'קודם זמנו' כמודל ליצירותיו של עוז

עם הסיפור 'קודם זמנו' הגיע עוז לגיבוש תפישתו הספרותית. נמצאה לו דרך סיפורית שעמדה כתביעות השונות — אישיות-נפשיות, חברתיות ואסתטיות — שבהן נדרש הסיפור לעמוד. על-מנת לבטא את סבכי עולמו של עוז, את מישורי ההתמודדות השונים המרכיבים אותו, ניבנה הסיפור כמערכת של גלגל בתול גלגל. במרכז המערכת נמצא קונפליקט פסיכולוגי, דרמה נפשית. דרמה זו היא הלזו של הסיפור, היא המכתיבה את מיבנהו, את מהלכי העלילה, את אופי דמויותיה וריקעה החברתי והנופי. סביב מעגל פנימי זה ניבנית דרמה משפחתית. זו אינה אלא השלכה של המתחים המרכיבים את הדרמה הנפשית. המעגל המשפחתי מוקף במעגל חברתי ונופי. אחרי שעמדנו על אופיו היצרני (הגנראטיבי) של המעגל הפנימי, לא נתפלא למצוא את הקונפליקט הקיים בו גם במעגל החברתי והנופי (הקיבוץ והתנים), וגם במעגל הבא, הפוליטי (המלחמה בערים; ירושלים הערבית ובית-לחם שקול פעמוניהן ותניהן נשמע כירושלים העברית). הספירה האחרונה היא זו המטאפיסית. זוהי ספירה יחידה שאינה מאופיינת על-ידי 'סדק', על-ידי בקע פנימי. הכוחות הראשוניים הפועלים בה מתקיימים מתוך אחדות והארמוניה. עובדה זו, בצד החינויות הראשונית הפועמת בה, מסבירה מדוע גיבוריו של עוז, המיוסרים כולם על-ידי קרע פנימי, מנסים בצורה נואשת לחבור אליה.

מיבנה מעגלי זה יוצר הקבלות מטאפוריות בין המעגלים השונים והוא מעניק לסיפור מורכבות טכסטואלית מירבית. למורכבות זו תורמת גם העובדה שקטע החסר במעגל מסוים עשוי להיות מושלם על-ידי קטע מקביל במעגל אחר.

מיבנה זה ישרת את עוז בכל יצירותיו הבאות. באמצעותו יבטא את הכוחות השונים הרוחשים בתוכו, ויתן פה למישקעים שהותירו בו יחסיו עם הוריו. מיבנה זה יאפשר לו למתוח ביקורת חריפה על העולם הקיבוצי ולהגיב על תופעות שונות בחברה הישראלית. בה בעת ייתן לו מיבנה זה הזדמנות לפנות לקהלים שונים, לאלה שיסתפקו בדרמה המשפחתית, או בדרמה הקיבוצית, מצד אחד, ולאלו שיבחינו גם בשאר המעגלים המתרמזים ביצירה ובקשרי-הגומלין המורכבים שביניהם.

הסיפור סיפק פיתרון לעוז משני כיוונים נוספים. ראינו, כי בדמותו של דוב כמו פועלות שתי תודעות, מיתית ומודרנית, או שני עקרונות-קיום, 'דיוניסי' ו'אפוליני'. מבחינה זו זהה דמות הגיבור לדמות מחברו. כל גיבוריו של עוז מעידים על היסוד ה'דיוניסי' הפועם במחברן, על המשוכה אל הארכיטיפי, החשוך והפראי, אל היצרי והחושני, אל השיכרון והטירוף. יסוד זה מתקיים בצד יסודות 'אפוליניים' מובהקים (במאמרו קורא המחבר בעיקביות לחיים של איוון ושפיות, להתרחקות מפיתרונות קיצוניים, וכו'). דמותו של דוב סירקין סיפקה את היסוד ה'דיוניסי' שבמחברו. היסוד ה'אפוליני' מצא את תיקונו בדרכי עיצובה של הדמות, במיבנה הסיפורי המורכב, ברמזי-הלשון הבונים את קשרי המשמעות של הסיפור, באופן הפעלת הרקע המקראי והמיתי. היסוד ה'דיוניסי' שבמחבר בוטא בדמותו של דוב, הקשורה עדיין בטבורה אל האם הגדולה: היסוד האפוליני מיקם דמות זו במיסגרת הניסיון האנושי, ונתן לה פירוש ומשמעות. חשיבות נוספת התגלמה בסיפור בכך שהתרמזה ממנו אפשרות של המשכיות סיפורית. בסיפוריו הבאים יפתח עוז צדדים שונים, שנתרמזו ב'קודם זמנו': ב'מנזר השתקנים' (נדפס ב'אמות', אוקטובר 1962) יתהה

על אופיה של דממת היקום, וב'ארצות התן' ('קשת', ינואר 1963) ישוב אל הקיבוץ הנאבק בתנים שסביבו וכו'. גם סיפוריו הבאים, שייכללו מאוחר יותר בספר 'ארצות התן', יעסקו בצדדים שונים הנוכעים מהשקפת העולם ששוקעה ב'קודם זמנו'.

קווי-היסוד שילוו מכאן ואילך את יצירתו של עוז יהיו:

1. הקוסמוס מופעל על-ידי כוחות של יצר ויצירה. טבעו של אלוהים הוא כטבע העולם, טבע ה'אם הגדולה': בורא ומשחית, מרושע, שוחר רע ומיטיב. האל והתן, אלוהים והשטן — חד הם. הבכירה הטראגית שמולה ניצב האדם: על מנת לשוב ולהתאחד עם אלוהיו עליו לשוב להווייתו הקדמונית, הטרום-אנושית.

העולם, על החי, הצומח והדומם שבו, הוא כוליות פאנתאסיטית, שבה קיימת זרימה חופשית, הדדית, בין היישים השונים. היחידי שנותק מהווייה מקפת-כול זו-הוא האדם: "מה החוט הסמוי ההולך מן הדומם אל החי. אנו מבקשים אחר קצהו בייאוש, בחרון, מתחבטים, מפרכסים, זועקים, מהדקים לסתות, מחשקים שיניים, מקמצים שפתיים ער-דם, מצמצמים עינינו כשיגעון. התנים יודעים את החוט. זרמים ענגים מפעפעים בו וזורמים מגוף אל גוף, מיש אל יש, מרוטט אל רוטט" ('ארצות התן', עמ' 1). המילים 'זרם' ו'חוט' יופיעו בהוראה זו ברבים מסיפורי 'ארצות התן' ('מנזר השתקנים', 'כל הנהרות', 'אבן חלולה' ו'ראש זרה') וברומאנים של המחבר שיופיעו אחריהם. הזרימה הקיימת בין מישורי הקיום השונים בתחומיה של הפוליות הפאנתאסיטית היא המסבירה, בין השאר, את חילופי הצורה והמהות העומדים במרכז 'לגעת במים, לגעת ברוח' (1973).

2. החוויות הראשוניות הן חוויות שמעֵבֵר למילים. מלים ומושגים הן תולדת מצב שבו איברו החוויות הראשוניות מכווץ, ונפרטו לפרטי-פרטים דהים וחבוטים. הלשון היא מסננת המנפה את החוויה ומחלקת-מסדירה-ממיינת אותה לרסיסים. רבים מגיבוריו של עוז יאבקו, לכן, מרה בלשון, בנסותם לחרוג מעבר לה. נושא זה מופיע, בהבדלי דגש, כמעט בכל יצירותיו של עוז.

צדדים אחרים של תפישה זו נוגעים למהות הדממה והמוסיקה. הדממה היא המציאות החשופה, האותנטית, לא מושחתת, שמעבר למילים. בהוראה זו היא מופיעה בסיפורי 'ארצות התן' ('מנזר השתקנים', 'ראש זרה' ו'אבן חלולה') וברומאנים 'מקום אחר', 'מיכאל שלי' ו'מנוחה נכונה'. המוסיקה היא האספקט הדינאמי, החי, של הדממה. המוסיקה היא הצליל המאחד את היישים השונים האחרונים זה בזה בכוליות הקוסמית. בהוראה זו מופיעה המוסיקה כמוטיב מישני בסיפורי 'ארצות התן' והיא הופכת להיות סמל מרכזי ב'לגעת במים, לגעת ברוח'.

3. התודעה האנושית צמחה מן האוקיאנוס של הלא-מודע. אוקיאנוס זה חזק לאין-ערוך ממנה והוא עדיין קוסם לה בעוצמתו, במיסתורין שלו, בכוחות היצירה וההרס החבויים בו. האדם נותר, אם כן, בלא תחום קיום מספק, שיש עימו שלוה והארמוניה. מצד אחד, צמיחת התודעה מלווה בהרגשה חריפה של פירוד, של צמצום וניתוק. החיים המודעים, בתחומי הפעילות של החברה האנושית, אינם אלא הד עלוב לקיום הראשוני. מצד אחר, האדם איננו יכול להיענות לפיתויי ה'אם הגדולה', כי היענות זו משמעה הרס ואכזר. נושא זה והמאבק ב'אם הגדולה' והניסיון להינתק מתחום השפעתה, מצד אחד, ומצד אחר, הרצון לחבור אליה וליהנות מן השפע הפאנתאסיטי המציין את הווייתה, הוא ציר עולמו החורייתי של עוז²¹. רבים מגיבוריו של עוז יגלו, כי הדרך היחידה שבה ניתן להתאחד עם הווייתו המקפת-כול של העולם היא באמצעות שכירת גבולות-התודעה ('ארצות התן', 'מיכאל שלי', ועוד). ברכות מן היצירות יבטא התואר 'זר' ('קול זר', וכו') את הכוחות הראשוניים השבים ומציפים את התודעה.

4. ניתוק גמור של התודעה מן הכוחות הראשוניים מוביל ל'מות הנשמה'. חיים שיש בהם הקבלה גמורה של המציאות החברתית, תקנותיה וציפיותיה, עשויים להוביל להתפרצות פתאומית של הכוחות המודחקים, או למוות נפשי גמור. נקודת המוצא של 'מנוחה נכונה' (1982) היא המוות-בחיים של יונתן, ילד טיפוחיה הנאמן של החברה הקיבוצית. בשארית החיות שבו נענה יונתן לקול הקורא לו וניצל. הדרך לחיות עם עולם-המעמקים היא להכיר במציאותו, להיזון מכוחות-היצירה האצורים בו, ולנסות ולסכור את רצחנותו הייצרית. לאפשרות זו של סינתזה מוקדשים שני סיפוריו האחרונים של הקובץ 'ארצות התן', 'אבן חלולה' ו'ראש זרה', וכן פרקי-הסיים של 'מקום אחר'. דמויות כהרברט סגל ('מקום אחר') ושרוליק (מגיבורי 'מנוחה נכונה') יודעות איך לשאוב כוחות מאיתני הטבע והנפש, בלא ליפול להם

קורבן. יונתן ('מנוחה נכונה') גם הוא מגיע לשילוב אפשרי זה, אחרי שחרך את כנפיו במידבר. מצד אחר מתאר הרומאן את תהליך ביותו של עזריה, התן הרטוב שהגיאח מן הלילה.

5. התפישה בדבר קיומם של כוחות-נפש ראשוניים, ניצחיים, תוביל לגיבורים המתוארים כדמויות מיתיות או חיותיות. את כל גיבוריו ישווה עוז לבעלי-חיים, תוך שהוא עושה שימוש במערכת-הסמלים היונגיאנית. דמויות הקשורות בטכרון אל עולם-הטבע התיינה מאופיינות על-ידי תנועה-פנימית מתמדת, פירכוס פנימי. כאלה הן טובה, ש'זרמים עצבניים מטלטלים" את שפתיה וגורמים להן "פירכוס סמוי" ('כל הנהרות'), נוגה הנעה כל העת בכמו "מחול כבוש", ודודה, זיגפריד כרגר, אשר "תנועה סמויה פיעמה" כל העת סביב שפמו ('מקום אחר'). מותניה של פטדה, אימו של יפתח הגלעדי, מתוארות שוב ושוב "כמו חלות מחול פנימי כבוש", ואותה תנועה מציינת גם את מותני בתו של יפתח: "ואין מנוחה למתני פטדה כמו חלות מחול פנימי כבוש" ('על האדמה הרעה הזאת' — בתוך 'ארצות התן', 1976, עמ' 241). הרומאן 'מנוחה נכונה' נסב, בין השאר, על הדרך שבה מוצא עזריה גיטלין מנוחה למיצמוץ העצבני שהתרוצץ סביב עיניו.

6. חלק ניכר מן הסמלים שיפרנסו יצירה זו יהיו חלק מאשכול-הסמלים של 'האם הגדולה': חשיכה ומים יופיעו ברבים מן הסיפורים כמייצגי ההוויה האוקיאנית. הדוב, המופיע כבר בסיפורו הראשון של עוז (וראה תיאור פניו של הסטטיסטיקן העירוני, עמ' 24) יאפיין אחדים מן הגיבורים ב'ארצות התן' ('איצה' ב'מנזר השתקנים', זייגר באבן חלולה', וכן ב'אש זרה', ואחרים) וייהפך סמל מרכזי ב'לגעת כמים, לגעת ברוח'. התן יופיע בצד חיות אחרות (עכביש, 'אבן חלולה', ועוד): המחשה נופית ישראלית של כוחות האם הגדולה.

7. בחברה האנושית מיוצגת האם הגדולה בדמות האשה. בלשונו של נוימן (1973): אשה היא טבע, גבר — תרבות. וכך מייצג אביו של הגיבור בסיפורי הילדות של עוז ('הר העצה הרעה', 1976, 'סומכי', 1978) חיים של איזון, של מידה נכונה ושפיות; ואילו האם מונעת על-ידי יצרים ודחפים סתומים. רוב דמויות הנשים ב'ארצות התן' שייכות לקטגוריה זו, וכמוהן אווה כרגר ונועה בָּתָה ב'מקום אחר'. רימונה, גיבורת 'מנוחה נכונה', מתוארת שוב ושוב כאסופה בתוך עצמה, כהרה את עצמה, בדומה לים או לדרקון שזנבר בפיו. הניתוק מן ההוויה האוקיאנית והשאיפה הנואשת לשוב אליה, הם הכוחות העיקריים הפועלים בעולמה של חנה גונן ('מיכאל שלי').

8. הנפש היא מ'אבריו' המרכזיים של האדם. העולם החיצוני נקלט דרך הפריומה של אבר זה, דרך מיבנהו והעקרונות המפעילים אותו. מן התפישה הגורסת ש"לא מעבר השדות בא הקול. בקרב הכלב שוכן שונאר" עולה, כי עולם-החוץ ועולם-הפנים ארוגים זה בזה ללא הפרד. 'השלכה' ו'הפנמה' פועלות בעת ובעונה אחת ואין לנתקן זו מזו. לשון אחרת, דמות הנפש היא דמות העולם. וכך, המיבנה המעגלי של עולם הקיבוץ בסיפור 'ארצות התן', מיבנה שבהיקפו "החשכה המופשטת, הרחוקה" ובמרכזו הקיבוץ המואר וחדרו של סאשקה, מקביל למיבנה הנפש. המרחבים החשוכים שכמוהם כחיית-טרף חופפים לתת-מודע; ואילו האור החלש המנסה להגן מפני חיית האפלה הוא התודעה. תפישה זו תנמק את המיבנה המעגלי של היצירות, את היחסים האנאלוגיים שייבנו בהן בין התחום הנופי לכין התחום האנושי, ואת 'החייאת' הנוף. 9. אידיאולוגיה אינה אלא מסווה לייצירי-הנפש הראשוניים. באורח פאראדוכסאלי, ככל שעמדותיו האידיאולוגיות של האדם קיצוניות יותר כן נהיר יותר טיבן הנפשי. נושא זה יואר באמצעות רבות מדמויות דור-המייסדים של הקיבוץ (האיש הערירי, גיבור 'תיקון עולם', שמשון שינכונים ב'דרך הרוח', ועוד), ודמויות כמיטיה ('הר העצה הרעה').

10. יצירה כלשהי (ספרותית או מדעית) אפשרית רק מתוך יניקה ממעמקי הלא-מודע²². היוצר איננו דמות חולמנית, עדינה ורגישה, אלא מי שיש לו מגע עם כוחות-הפרא שבעולם וכו. וכך, התואר 'פיוטי' מאפיין נשים 'תניות' כגאולה ('נוודים וצפע') וטובה ('כל הנהרות'), וכחור בעל יצר-היתול אכזרי כגדעון שנהב ('דרך הרוח'). ד"ר אלחנן קליינברגר, האגיפטולוג חובב-הספרות, יוצר רק בהשפעת "איחוד הניגודים המופלא" ('אש זרה').

11. הסופר כמוהו כמכשף השבט הקדמון, בורא המיתוס. על תפישה זו, הקשורה קשר אמיץ בתפישה שעל-פיה מופעל האדם על-ידי כוחות-טבע ראשוניים, יחזור עוז שוב ושוב באיונות עימו²³. הרקע המיתי בסיפוריו לא יהיה, אם כן, מטאפורי גרידא. רקע זה לא ייבנה רק כדי להעניק עומק היסטורי

לרמויות, או כדי לשפוך אור חדש על העלילה, אופן התפתחותה והקשרים בין דמויותיה. כן לא ישמש רקע זה רק נקודת-תצפית נוספת שממנה נשפט ומוערך ההווה (וראה השימוש שעשו ברקע זה סופרים כג'יימס ג'ויס, ת.ס. אליוט, עזרא פאונד ואחרים). השקפת-עולמו של עוז מפקיעה את הרקע האמיתי ממעמדו המטאפורי-הפרשני והופכת אותו חלק מהותי של המציאות הסיפורית²⁴. אמנם, הגישה לעולם המיתי תהיה תמיד אמביואלנטית, תוצאת המאבק בין האיש האפוליני שבמחבר לבין "אחיו המקולל", ה'דיוניסי'.

הרמויות המיתיות תופענה בסיפורים בפירושן היונגיאני. כאמור, אין כאן סמיכות-פרשיות מיקרית. יונג ביסס את תורתו על קיומן של שכבות-נפש קדומות, שלא איבדו מתוקפן כאלפי השנים של ההתפתחות האנושית, וראה במיתוס התצנה מילולית של שכבות נסתרות אלו. ליוצר בעל השקפת-עולם כזו של עוז היה יונג בחירה טבעית. זיקתו של עוז לתורתו של יונג תגלה מאוחר יותר, בראיונות שייתן, במושגים שישמשו אותו כבואו להסביר את הטבע האנושי ובעולם-הדימויים שלו. כך, למשל, בראיון שנערך עימו לרגל הופעת 'עד מוות', סיפר: "בנותי מפחדות מזאב יותר ממכונות. מדוע, בעצם? יש סכנה ממשית שזאבים יטרפו אותן? והרי סכנת המכונות היא ממשית ומסכנת פי מאה, אלא שהפחד מהזאב הוא מורשת קמאית הקיימת במערכת-הדימויים הקולקטיבית של האנושות. אי-אפשר להתעלם ממערכת זו. היא קיימת באדם, והיא המרתקת אותי מכול כתיבה". קשה שלא לראות את הקשר שבין דברים אלה לבין ה'לא-מדוע הקולקטיבי' נוסח יונג. בראיונות ובמאמרים נוספים עושה עוז שימוש כמונחי-מפתח יונגיאניים נוספים ('צל', 'ארכיטיפ', 'השלכה', ועוד).

הסיפור 'קודם זמנו' אינו מסיפורי הטובים ביותר, או המפורסמים ביותר, של עוז. עם זאת, זהו סיפור ראשון שבו הגיע עוז לכלל בשלות אמנותית. כל יצירותיו הבאות תושפענה מסיפור זה, במישור התימאטי, המביני והסיגנוני. עם 'קודם זמנו' יוצאת יצירתו של עוז למרחב.

הערות

1. על אפרודיטה כאם הגדולה' וכאוקיאנוס ראה נוימן (1973), עמ' 48, 89, 178, 203 ועוד.
2. ה-Uroboros, הנחש-שזנבו-בפיו, הוא מן הסמלים הראשיים שבהם מטפל יונג (1967, 1968). דיון מבריק בסמל זה נמצא אצל נוימן (1973).
3. במשמעות הקו הישר דנים חוקרים כסירלוט.
4. כנ"ל.
5. הערות בנושא זה מפוזרות בכתיבי המרובים של יונג. הגדרות מפורטות של הים ראה, למשל ב-(1968) *Psychology not Alchemy*.
6. דומה שנמצא בסיפור שני סוגים של סגול, Violet ו-Purple.
7. הוויאולט, סמל הנוסטלגיה והזכרונות, שייך לאווירת אולמות-הריקודים של הספינה.
8. על מערכת שיקולים דומה, שהדריכה את נתן אלתרמן, עמד מירון (תשל"א).
9. על הפנייה לקהלים שונים עמדה בהרחבה נורית גרץ (1980).
9. תיאור כלב כזאב, מנקודת-ראות של ילד, חוזר שוב ושוב ב'סומכי' (1978).
10. תיאור התודעה המתפתחת (כרצף ההיסטורי או האישיותי) כאי המתרומם מתוך הים הוא דימוי רווח בכתיבי יונג וחסידיו.
11. לא מיותר, כמדומה, להזכיר בנקודה זו, כי אפרודיטה — היא דיטה ב'חוף סגול' — ייצגה באחד מגילגוליה הראשונים את האם הגדולה בדמות אלה-פרה.
12. בקשר שבין הראש לבין הפאלוס, ובהמרה הסמלית ביניהם, דן בהרחבה נוימן (1973), בסיפור 'The Great Mother'.
13. דוב עצמו מתואר כמי ש"סנטרו נודקר לפניו כחרבו של לוחם במלחמת-שניים" (עמ' 67). התרב היא מכליו של 'הגיבור', הנלחם ב'אם הגדולה'.

14. על הקשר העמוק בין הצ'ל לבין התאוס-היריב, ראה נוימן (1973), 352-353.
15. תחושת ההצטמצמות, ההידלדלות והניתוק, המלווה את צמיחת התודעה, מתוארת בהרחבה על-ידי נוימן (1973). בארץ הועלה העיניין הזה גם בתיאוריית-האישיות המבריקה שפיתח שוהם.
16. על מתח זה עמדה, מנקודת-מוצא שונה, נורית גרץ (1980), עמ' 50-51.
17. מיתוס 'הגיבור' שב-ועולה ככתבי יונג ונוימן. מבין הפסיכואנליטיקנים הבולטים טיפל בכך גם ראנק.
18. אין ספק שבעת כתיבת 'קודם זמנו' כבר ראה עוז לנגד עיניו את סיפורו הבא, שבשיאו מוצא עצמו גיבור הסיפור למול מינור השתקנים. וכך מתכונן דוב בכוקר ב"הרים החשופים, ההרים מכורסמי-הצללים, ההרים המצפינים מינורים אפלוליים, וכדי-חומות וכדי-חורשות וכדי-פעמונים" (עמ' 71). תיאור זה מכין את תיאור מינור-השתקנים בסיפור הבא (עמ' 91). מוטיבים רבים נוספים משותפים לשני הסיפורים: הדממה והתנים, הוויה "פולחנית", דמויות "אדירות" ו"דוביות" (איצ'ה מושווה לדוב), ועוד.
19. על הבשורה הטמונה בדמותו של ישו ראה נוימן (1973), עמ' 161.
20. הנמקה נוספת ללשון זו היותה הנורמה הסיגנונית ששלטה בארץ בראשית שנות-השישים. בשיחה עימי סיפר עוז, כי בראשית שנות-השישים חשו הסופרים כי עליהם להשתמש בכל ה"ארסנל" שברשותם, בלא כל קשר למטרה שאליה כוונו כלי-הנשק: "היית צריך להוכיח כי יש ברשותך ארסנל כזה, וכי אתה יודע להשתמש בו". באותה שיחה השתמש עוז במטאפורה נוספת כדי להמחיש מצב זה: "אמור היית לצאת לרחוב עם כל ארון-הבגדים שלך, בלא להתחשב כלל במזג-האוויר. צריך היית להפגין כי עומדת לרשותך גדרובה עשירה". שיחה זו נערכה בראשית שנות-השבעים, זמן רב לפני שחשכתי לכתוב חיבור זה על עוז. ציטוט הדברים הוא, לכן, על-פי הזיכרון, ולא על-פי רישום כלשהו.
21. ראה הערה 16 לעיל.
22. נוימן (1973) שב ומדגיש נקודה זו, ראה עמ' 190, 210-212, 343, 369, 410 ועוד.
23. ראה 'בשבילי הכתיבה היא אקט של השבעת רוחות' (1971). 'הכתיבה היא כהשבעת רוחות' (1968), 'דמות הסופר כמכשף השבט' (1973). עוז חוזר על הפישה זו במאמרים ובראיונות נוספים.
24. על אופני מימוש שונים של המיתוס כיצירת הספרות מדבר, נוסף ליונג ונוימן עצמם, החוקר פרגוסון.

רשימת הספרים העבריים המוזכרים במאמר:

- גרץ נורית, 1980, 'עמוס עין' (מונוגרפיה), (תל-אביב: ספרית פועלים).
- גרץ נורית, חשמ"ד, 'חירת חזעה והבוקר שלמחרת' (תל-אביב: המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, הקיבוץ המאוחד).
- מירון דן, תשל"א, 'מיבנה ובינה בקבצי שירה של נתן אלתרמן', 'מאזניים'.
- עגנון, ש.י. תש"ב, 'ספר המעשים' (בתוך 'אלו ואלר'), (ירושלים: שוקן).
- עוז עמוס, 1961, 'שיתוף אינו תחליף לשירון', 'דבר' (20.2).
- עוז עמוס, 1961, 'סדק מפולש לרוח', 'קשת' (אפריל).
- עוז עמוס, 1962, 'חוף סגול', 'דבר', (18.5).
- עוז עמוס, 1962, 'קודם זמנו', 'קשת' (יולי).
- עוז עמוס, 1962, 'מינור השתקנים', 'אמות' (אוקטובר).
- עוז עמוס, 1963, 'ארצות התן', 'קשת' (ינואר).
- עוז עמוס, 1965, 'ארצות התן' (תל-אביב: מסדה ואגודת הסופרים).
- עוז עמוס, 1966, 'מקום אחר' (מרחביה: ספרית פועלים).
- עוז עמוס, 1968, 'מיכאל שלי' (תל-אביב: עם עובד).
- עוז עמוס, 1968, 'המסע הארוך אל תוך הלשון' (ראיון עם שושנה פילוס), 'חותם' (5.6).
- עוז עמוס, 1968, 'הכתיבה היא כהשבעת רוחות' (ראיון עם יפעת נבו), 'דבר' (19.7).
- עוז עמוס, 1971, 'עם מוות' (מרחביה: ספריית פועלים).
- עוז עמוס, 1971, 'בשבילי הכתיבה היא אקט של השבעת רוחות' (ראיון עם נעמי גוטקינד), 'הצופה' (2.7).
- עוז עמוס, 1973, 'לגעת במים לגעת ברוח' (תל-אביב: עם עובד).
- עוז עמוס, 1973, 'דמות הסופר כמכשף השבט' (שיחה עם עמוס עוז), 'ב'חוגים לספרות' (אפריל).
- עוז עמוס, 1976, 'ארצות התן' (תל-אביב: עם עובד).
- עוז עמוס, 1976, 'הר העצה הרעה' (תל-אביב: עם עובד).
- עוז עמוס, 1978, 'סומכ' (תל-אביב: עם עובד).
- עוז עמוס, 1979, 'באר התכלת העזה' (תל-אביב: ספריית פועלים).
- עוז עמוס, 1982, 'מנוחה נכונה' (תל-אביב: עם עובד).



אחרי הטוב שבזמנים

פרק מרומאן

דוד מרקיש

רחוב הניצחון חצה את העיר במרכזה ממזרח למערב. הבתים עמדו צפופים, אחד ליד מישנהו. החלונות היו פתוחים אישם — כדימדומי ערב זה של חודש ספטמבר והיתה רעננות יבשה וחריפה אשר הזכירה דרכים מוארי שמש ביער, אבל לא שפעת. השמש ששקעה במערבו של הרחוב, האירה כמו בכרך את חלונות-הראווה של החנויות, את הסחורות המסודרות בהם למשוך את הלב, שאותם היה עומד ומונה אולי איש-סטאטיסטיקה משעמם: היו מלבושים עם צעצועים יקרים ונעימים, מציתים מזהבים עם סיגריות זולות, לחם עם צדפות. דברים רבים נחוצים לחושבים רבים של הכרך הגדול, ומעט אשר נחוץ היה גם הוא לרבים.

כאוויר החם והקל לא הרגישו עוד בריח האיידים של מכוניות, שעמדו צפופות בשולי המדרכות. האוויר לא היה לו כל ריח: לא של תפוחים, לא של סערה, לא של כביסה. העצים הגזומים לאורך חזיתות הבתים התרוממו ללא נייע וחרש, דומה כמו מתים, וקשה לקבוע, אם הם צומחים ואם מתרחש משהו מתחת לקליפתם המשיית.

אנשים לא היו ברחוב. לא ראו אותם בחלונות הפתוחים-למחצה, או הסגורים, של הבתים. הם לא ישבו ליד הגה מכוניותיהם, והצמתים היו פנויים. הרמזורים לא פעלו: עיניהם היו אפלות וריקות. הרחוב הריק והחופשי מאנשים חצה את העיר. ציפורים לא עפו על-פני השמים ברחוב זה, ואף לא התגודדו בצמרות-העצים העגולות. הכלבים לא חצו את המדרכה שלא היחה מסוכנת, והחתולים לא עברו ממדרכה למדרכה. אף על פי כן, עקבות של חיות אפשר היה לגלות: ראש הארד של האנדרטה בכיכר — הזקן הדומה לטריזי עינים מרוכזות מתחת לכובע מורד על המצח — היה מסויד כלשלשת של יונים. ואילו הספסלים עשויי-העץ, שבדרך כלל אין למצוא מקום לשבת עליהם, היו ריקים בשעת-יום נעימה זאת.

הכיכר הנרחבה, שכעיגולה עומדים בתים שכולם אבני-גזית לבנות, היחה נראית חדשה לגמרי, דומה כאילו יצאה זה-עתה מידי פועלי אגודת-אומנים. חסר היה לה, לכיכר, רק שלט. ואילו הדממה המוחלטת והבלתי-מופרעת, היתה בכל-זאת בלתי-נעימה במרכזה של עיר גדולה, והיא הדגישה את העובדה כי נוצרה כעצם לשם מהומה רבה. היא נוצרה על-ידי אנשים וכשביל אנשים — אך מדוע אין מי שיעבור בעיגול זה, שייכנס לבית-קפה, להציץ לתוך בית-מסחר ספרים, הנמשך לאורך קומה שלמה בחזית הביניין. הרי לא היתה מטרה לאדם שהיה מזדמן הנה לבדו, במקום המון רב, היוצא מבית-קולנוע, והרץ אל חלונות-הראווה ומתרוצץ מסביב לאנדרטה.

אך הנה הופיע בן-אדם, ללא חיפזון ניגש אל מרגלוחיה של האנדרטה, הרים את ראשו, כשידיו תקועות בתוך מעילו המקומט, והביט למעלה. הוא היה בן 40, או בערך בגיל זה — בעל פנים פשוטות, עם שרידי שיער אדום לא מסורק, על גולגלתו העגולה, ובעל כרס. קומתו לא היחה גבוהה, גופו היה גרום, עקבי רגליו קטנות כמו אצל נער. סנטרו ולחיוו היו מגולחים למשעי, עורו החלק והוורוד הדיף ריח כושם יקר. הה, אתה, שם! — אמר בקול לא-רם איש זה לאנדרטה וחייך אל נפשו. — מי אתה? — הוא הביט אל האנדרטה כמקנטר, דומה כאילו מעולם לא ראה את הזקן הזה, את הכובע הזה ואת הלסתות האסיאתיות

הגבוהות. — טיפש-כרזל אתה! נו, מה אתה ניצב כאן?

הוא לא הוציא את ידיו מכיסיו, הקיף את האנדרטה וחזר אל חזית הפסל.

— שמע סבא! קרא שוב לאנדרטה וצחק, השתחוה, רכון עד למותניו וניפנף בשולי מעילו כמו בכנפיים קצרות וחומות. — אתה — הינך אתה, ואני — הנני אני! הבינות עכשיו! ואל תחקרו.

הוא רצה, כנראה, לדבר, כי הקיף עוד פעם, עכשיו בכיוון אחר, את האנדרטה ושוב נעצר.

— הנה כאן כתוב, מי אתה, וכמה אתה מפורסם בכל העולם, — ואני יורק על כל זה, — והוא ירק ובלי להביט מרח את היריקה על גבי המדרכה. — ראית? נו, הנה... אתה סבור — גיבור? בשביל מי אתה עכשיו. אני עצמי לעצמי גם גיבור, גם מורה וגם מנהל החשבונות הראשי. אתה רוצה לעשן? — הוא שלף מכיסו קופסה מעוכה, פתח אותה, הציץ לתוכה. הקופסה היתה ריקה.

— נו, מה לעשות! — אמר. — אינך לך מזל, סבא. — והוא זרק את הקופסה, עבר את הכיכר וניגש אל חנות.

דלת-הזכוכית של החנות היתה נעולה: הוא ניסה אותה בידי, ואחר-כך גבבו — הדלת לא זזה. אֶרְאוּ הוציא מכיסו הפנימי של מעילו פטיש כבד עם ידיית קצרה, הניף אותו בזריזות והיכה על זכוכית הדלת ליד המנעול. הזכוכית נשברה והוכתה לרסיסים-רסיסים מצלצלים. הוא החביא את הפטיש, עבר את המיפתח ונכנס לחנות. איש לא הפריע לו, והוא אף לא היפנה את פניו לראות — האינן איש בקירבת מקום. פנים החנות היה מואר רק באור השמש השוקע והוא התהלך בו מעשה כעל-הבית, אם כי לא ידע את סידורי המדורים. היכן לחם היכן יין. לבסוף הוא מצא את מדור הטאבאק, נטל כמה חפיסות, בחר בחלון-הראווה מצית יקר והדליק סיגרה. בצאתו נעצר על יד הקופה הרושמת, הירהר קצת ובחייך לחץ על המקושים. לא היה חשמל והמכונה לא עבדה.

— אינך רוצה — לא צריך... — גימגם וליטף את המכונה מצידה הימני. — אני אדם הגון, ייתכן שרציתי לשלם.

הוא עבר על יד מדור הנקניקים, ניגש ותלש צרור נקניקים יבשים ובהוסיפו לעשן ניגש אל מדור היינות. שם הוא נעצר: המיבחר היה עשיר, הוא הניע את גבותיו, נידנד בראשו ולבסוף התעכב ליד בקבוק של קוניאק ישן. הוא שלף את הפקק, הוציא מכיסו גביע נוסח ישן, שהיה עטוף בקרע של עיתון ישן, מוג, שתה ותחב לתוך פיו נקניקיה.

— הנה, — אמר, החזיר את הפקק לבקבוק והעֵיֵד אותו במקומו. — נלך הלאה.

בצאתו מן החנות, הסתכל כמראה הגדולה שהיתה תלויה לאורך הקיר. משהו לא מצא חן בעיניו והוא ניגש קרוב יותר, התבונן בפרצופו ורטן.

— כל ימי חייך היית אדם קפדן, אמר ואיים באצבעו אל מול המראה. — מה אתה משתולל, וכי אתה איזה קבצן? לא טוב, חביבי!

הוא הוציא שוב את הפטיש, הסיר מעליו את המעיל, זרק אותו אל ריצפת השיש, הרחק מגופו, והתבונן לראות איך התגלגל מתוך כיסו גביע-זהב עתיק. אחר כך יצא לרחוב, הסתכל סביב וניגש אל חנות של בגדים.

משם חזר לאחר רבע שעה, לבוש חליפת-ערב מהודרת, חולצה נקיה ועם עניבת-פרפר. היה כבר ערב. אתה יהודון כבובע! — אמר בעוברו ליד האנדרטה. — היכן מוכרים כאן פנסים? אלך עכשיו לאופרה, שם יש כורסאות קטיפה. האלו, מונית!

הוא התבונן במוניות שליד המדרכה ובחר מתוכם בגדולה ביותר, ניסה את הדלת, ניפנף בפטיש — כדי לפצפץ את הזכוכית, — אך התחרט, שעה שהבחין, בדימדומים, בשלט של חנות חשמל.

ללא הרהורים רבים, פרץ גם את הדלת הזאת, נכנס, לא נעצר הרבה ומצא פנס עצום, ניסה אם הוא פועל כראוי והאיר את קירות החנות.

ערוכים בשורה סדורה, עמדו מכשירי טלוויזיה, מקלטים, מיקרופונים. צריך היה רק ללחוץ על כפתור...

הוא הטיל אור, ניגש אל הארגז, הקרוב ביותר, ולחץ. נשמע פיצוץ יבש — דומה כאילו פצחו אגוז בדממה. הוא כיוון מכשיר-טלוויזיה שני, שלישי, כל אלה שהיו בשורה. המסכים היו חשוכים כמקודם, דומה כאילו אף פעם לא היה כל קשר בינם לבין כפתורים אלה העשויים מתכת.

בשורה השניה, שהאיר אותה בפנסו, הדליק בזריזות, זה אחר זה, את מכשירי הרדיו. המכשירים שחקו, דומה כאילו כל המניעים שבהם מסוגלים היו לקלוט את רעש העולם; אבל לא לפלוט אותו. והנה כל המכשירים האלה היו מקשיבים לחלל יחד עם האיש אשר הדליק אותם, ולא קלטו דבר מלבד פיזום הכפתורים שלהם עצמם.

רק מכשיר אחד התעורר, הוא נדלק באור ירוק ואולם החנות נמלא רעש, יפה ועדין כליכך בדממה המתה. האיש נרעד, דומה כאילו הצליפו עליו בשוט. זה היה טרנזיסטור עם מצבר, ואישם בצד היתה סערה.

הוא ישב ליד הטרנזיסטור על הרצפה, סמוך לאשנב המואר ופרץ בככי. הוא חרק שיניו, ילל בככי, וחבט באגרופיו על כרכיו המקופלות.

לאחר ככי קצר, קם מהרצפה, כיבה בזהירות את הטרנזיסטור והמשיך להתהלך עם פנסו. לחייו המגולחות היו לחות, וריסי עיניו דבקו. ליד היציאה מן החנות הבחין, כי מגרת הקופה היתה פתוחה. הוא נטל חבילות אחדות של כסף, היגיש אותן אל פניו, התבונן בהן מתוך חיוך. אחר-כך שם חבילה אחת בכיסו והתכונן לשים גם את השניה; אבל התחרט ושוב התייפח, שאף רוח באפו, שם את כל החבילה באולם החנות, כמו שילדים משליכים פתיית שלג. לאור הפנס ירדו שטרות הכסף ונחו על הרצפה.

הוא שכח, כנראה גם על המכונית, שהתכוון לפתוח, וגם על האופרה שהתכוון לשכת בה בכורסת-קטיפה. הוא קם על רגליו, הכניס ידיו אל תוך כיס מעיל-הערב, התהלך ללא מטרה לאורך הרחוב ולאחר-מכן סר לתוך סימטא, הבחין בכנסייה קטנה, פתח את הפישפש ונכנס לגינה.

לת-הכנסייה הכבדה היתה פתוחה למחצה. הוא האיר את המקום בפנסו, נכנס ועמד ליד הקיר. בתוך הכנסייה דומה היה כי הכול שקט יותר ויותר אילם, אפילו ממה שהיה בחוץ. לאחר שעמד זמן לא-רוב, נע קדימה, אל השולחן, שעליו היתה מונחת קופסת-קארטון ובתוכה נרות — ארוכים ודקים, כמו ענפים צעירים. הוא הדליק נר אחד, העמיד אותו בתוך מנורה, נסוג בלי להסיר עין מן האור, חזר אל הדלת ונשען בגבו אל המזוזה העשויה אבן.

הנר דלק ללא קול, ספג מתוך החושך באורו הצנוע והעדין את הצלעות המזוהכות של הניכרשת, שחוט נמשך ממנה למרומי התקרה, או את דיוקנותיהם המשעממים של הקדושים, אשר הקיפו את האור... מכיוון מזוזה-האבן התבונן בתמונה זאת ונדמה היה לו שאין זה בכלל היכל קדוש ואין הוא בתוך כנסייה, אלא בתוך גוש מוזהב של דממה השטה אי-לשם בדומה לגושי-קרח כים. ראשו הסתחרר קצת כאילו הוא שט בתוך ים סוער, והוא לא ציפה ולא ביקש לקלוט איזה צליל בדממה השטה והמגובשת, כמו משי. הוא סר מן המזוזה, נגע בגבו בקיר והזיז קופה שלתוכה היו מכניסים תרומות. הפרוטרוט צילצל. הוא הוציא מכיסו חבילת כסף והכניס לתוך הקופה ואמר בקול רם:

— גם את האלוהים הם רצחו. איש לא נשאר.

ברחוב נעשה קר יותר, אבל כמקודם לא היתה כל רוח.

הוא כיפתר את מעיל-הערב שלו, הרים את הצווארון, והתרועע בסמיטאות. מחצית הרקיע היתה מוארה על-ידי אור רחוק ובהיר של הלבנה, כמורת כבר ניצנצו הכוכבים. הכתים החשוכים של העיר עמדו כאילו במחסן — מזומנים לשמירה או למישלוח דחוף לאישם. בכית אחד — מאחורי כתים אחרים, בקומה עליונה, נדלק וניצנץ אור לא-בהיר בחלון.

העיקר היה — שהדבר לא ייטשטש, האשנב הזה יישאר ושהאור לא יכבה לפתע פתאום. אבל דבר זה לא היה תלוי בו, הוא יכול היה רק להתפלל לאלוהים, שגם קודם לכן לא התפלל אליו, ועכשיו אילו גם רצה, לא היה יודע למי היה להתפלל.

הוא השתדל ללכת לקראת החלון המואר בקו ישר — לחצות חצרות וגינות, להקיף סימטאות בשעת הצורך; — פעמים אחדות כמעט התעלף, הצינה אחזה בו וליכו פעם בחזקה: הוא תעה. אבל האור בחלון דומה היה לחלון בודד — רק למטה מייתר הכוכבים. לבסוף יצא ועמד ליד גינה של בית בן שמונה קומות, ומתחת לגג שלו נראו אורות כחולים ולא-שווים. הוא נעצר וחאריך להתבונן — מתוח כמו חתול. כמה זמן עבר מאותו לילה, איך נתחסל העולם, והוא נשאר יחידי, — נורד-לילה בעיר ריקה ושחורה, מחפש, מתבונן באורות אשר בחלון. למה דווקא הוא נשאר חי ולא חש שום דבר, כשנשמעה המכה הקצרה והזבשה ולא ידע היכן זה קרה? ייתכן שעוד מישהו נשאר בחיים?

הוא התלבש אז בחושך — האור כבה, כנראה, ככל העיר, וזמן רב התרוצץ על המדרגות החשוכות עם המפתח של חדרו השכור — ולסגור אותו לא היה לשם מה. הרחוב היה ריק לחלוטין, דומה כאילו אף פעם לא התהלכו כאן בני־אדם, ואף לא כלבים. הוא לא חש כל פחד, אלא איזו התעוררות מחרידה, הוא חזר אל ביתו, לקומתו, וצילצל לדירה שממול. איש לא נענה.

הוא הכין, מתוך שהתעוררה בו איזה תקווה, שאין אור ומשמע שהפעמון אינו פועל, וכי צריך לדפוק על הדלת — הוא דפק, תחילה באצבעות כפופות, ולאחר־מכן באגרוף, באגרופים. הוא ידע היטב, שכולם כאן בבית, שכן לפני שעתיים הם צפו בטלוויזיה, התענינו באיזו תוכנית מוסיקלית טיפשית והרמקול החזק הפריע לו לישון. ואולם, — איש לא נענה גם לדפיקותיו...

ממירפסתו קפץ לתוך המירפסת של השכנים ונכנס לדירתם. חדר־האורחים היה ריק, הוא עבר בו על בהונותיו, והאיר לעצמו בגרור. דלת חדר־המיטות הייתה סגורה, ולאחר שדישדש קצת במקום נכנס לחדר־הילדים — שם היה פתוח. מיטה עמדה ריקה, עם שמכיח מופשלת — דומה כאילו נטלו ההורים רק זה־עתה את התינוך אליהם. הוא חזר אל חדר־המיטות ופתח חרש את הדלת.

אם לומר את האמת, מעולם לא הביט בפניה של שכנתו הצעירה — אבל גם הם אף פעם לא הזמינו אותו לכוס תה, ולא לצפות בטלוויזיה, שנעדרה מדירתו. לפעמים היה נרדם לקול צלילי־הטלוויזיה של השכנים, לפעמים תיאר לעצמו ששם מציגים תמונות מגרות: היא במיטתו. לא, מוטב, היא במיטתה, נראה שזו מיטה זוגית — בה יותר נוח. לו לא היה בכלל מזל לנשים, ולכזבו כסף לזונות חבל היה לו, ובכלל היה כספו מספיק רק ביום קבלת־המשכורת.

הוא הדליק בכת אחת גפרורים אחדים, הציץ ונכנס, על כיסא ליד המיטה הזוגית היו מונחים בגדים — מיכנסי גבר, חלוק שלה וחזיה. על שרפרף עמדו בקבוק של מים מינרליים וכוס שתויה לחצאין וחופן סוכריות. המיטה הייתה ריקה והשמיכה הרחבה שמרה על מיתאר של שני גופי בני־אדם. אר־אז חש פחד, פחדו של אדם תועה ביער לילי.

הוא שוב התכונן במיטה — דומה כאילו מישהו גירש אותם, את הזוג הזה, ואף לא הסיר את השמיכה. הוא חזר אל חדרו, נסגר וישב ליד החלון עד עלות־השחר. בבוקר וביום לא פגש איש, לא מצא ולא נתקל באיש בשום מקום. העיר לא הייתה מיושבת עוד. אור השמש, שנעשה פתאום נוקב וחודר, וכמו זר, רק הדגיש את העדר הישוב.

משום כך היה ישן בימים הבאים, במקום שניקרה לו האור — כלשכות וכתאיטרונים, כדירות זרות ומהודרות, וכמחסנים מלוכלכים — ובלילות היה תועה בעיר וחיפש אחרי החלון המואר. הוא כבר לא האמין כי ימצא, אבל המשיך לנדוד משום שלא היה לו מה לעשות עוד. אכן, — הוא מצא.

הוא עמד ליד השער של בית כן 8 קומות ואור קטן מתחת לגג; הוא היררה בכישנות על מיטבח חם, על מפה משובצת על השולחן, על ספל תה חם וחריף. הוא היררה על חום רצוי של אנשים זרים. על מילים חיות, המופנות לעצמו ולא למצבות.

הוא האיר בפנסו, נכנס בשער, כמתגנב והתחיל עולה במדרגות. כבר בקומה השביעית קלט מוסיקה חשאית ונעצר, הוא אחז בגרונו — כדי להרגיע את נשימתו, יחד עם הלב האומר לקפוץ מן החזה. מוסיקה מנגנת! הן עוד לא יצא מדעתו: הוא שמע מוסיקה. הוא אחז במעקה ועלה עד לקומה השמינית, עד לדלת שמתחתה האירה רצועת אור.

הדלת לא הייתה סגורה והיא נפתחה ללא חריקה. בפרוזדור צר, הוא הכחין באישה, שישבה עם רגליה בתוך כורסה עתיקה ועמוקה עם מישענת גבוהה. האישה קראה ספר, שהסתיר את פניה ורק המצח הרכון נראה היה ושערות ישרות וכיהות שגלשו בחירות משני צידי הראש אל כתפיה ואל שדיה. ליד הכורסה, על שולחן קטן, עמדה מנורת־נפט שעליה אהיל מצבע חלב ומקלט ראדיו ותקליט מסתובב. "כריסטיאן אנדרסן. אגרות", — הכחין על מעטפת הספר.

הוא לא הירפה מן הגרון, עבר את הפרוזדור ונעצר ליד הדלת. האישה, שהביטה כדרך אגב, השמיטה את הספר, נלחצה אל מישענת הכורסה, השעינה את סנטרה אל ידיה. אחר־כך שוב הרימה את עיניה וזמן־מה הם הביטו זה בזה.

— טוב, אמרה האישה. — טוב, הנה... שב נא.

הוא ציית וישב על הכיסא ליד הדלת, לא זו ולא הסיר את עיניו ממנה, הביט ישר בפניה והיא הביטה בו מעימקי כורסתה.

— משמע, גם אתה... — אמרה האישה. — אחרת לא היה יכול להיות... אתה רוצה תה? אך למה אני שואלת! — היא הורידה את ידיה, חייכה וניערה את ראשה. שערה נתפזר עוד יותר, כמעט כיסה את פניה. היא היתה כבת שלושים, ואולי גם פחות מזה.

— תה... — דחק מפיו מילים. — תמיד גרת כאן?

— כן. — אמרה. — גם קודם לכן.

התקליט נסתיים, המחט חרקה בשולי התקליט, היא הרימה את המכוון והפסיקה את הניגון.

— עכשיו אין צורך בזה, — אמרה ושוב חייכה. — מי אתה? בבקשה, אל תשתוק, אמר דבר־מה.

— אף אחד, — אמר. — סתם אדם.

— אף אחד? — חזרה ושאלה אותו בחרדה.

קודם־לכן סבור הייתי שאני יחידי בעולם, — אמר. — כמו מלך, או אדם הראשון — אינני יודע

בעצמי. ועכשיו אינני יחידי, — הוא הניע את כתפיו, — ועכשיו כמעט הכול כמקודם, נו עד למלחמה אני שוב אדם פשוט, שוב אפס, בלי תוספת. כך טוב יותר.

— אפס, — אמרה היא.

— אפסי שם יפה.

הוא הביט בה מעודד.

— את רוצה, אני ארוץ להביא תה? — שאל. — אני אמצא.

— יש לי, — אמרה וקמה מכורסתה. היא היתה גבוהה ממנו בחצי ראש. — כאן חם. אתה רוצה —

תסיר את מעילך, אפשר לחלות אותו בארון.

— יפה... — אמר — ואיך קוראים לך?

היא ענתה מן המיטבח — במהירות, בלי הפסק, כאילו היתה מוכנה לשאלה זאת מזמן:

— אמא.

— איך — איך?

— אמא, — שמע ותלה את המעיל על כתפיו. — כך קרא לי בני, הוא היה בן שנתיים וחודש אחד. היו

קוראים לי בשמות שונים — הבעל, ההורים. אבל אמא זה שם טוב יותר מכולם... אתה רוצה תה חריף?

— אם אפשר, — אמר והתבונן במלבושים הגבריים אשר בארון.

— נו, בוא, — אמרה. — מוכן.

הם שתו תה במיטבח נקי, ליד תנור הגאז, שעליו עמדה פתיליה. על הקיר היה תלוי לוח, סמוך לזה

בלטה מתוך הכיס חבילה של חשבונות־טלפון.

— ואצלי לא היה איש, — אמר, והביט לתוך הספל. — לא ילדים, לא אישה. כל ימי הייתי סגן

למנהל־חשבונות בבנק, עד ליום האחרון... ואיך את... ניצלת?

— אני לא היצלתי את עצמי, — אמרה אמא. — פשוט התעוררתי בבוקר וראיתי שאין איש. בשום

מקום. סבורה הייתי, שיצאתי מדעתי, או שאני מתה. — שיניה נקשו קלות בפיה.

— תני, ואני אמזוג לך תה חם, — אמר אפסי. — מה תעשי עכשיו?

— לא כלום, אמרה אמא. — טוב בכל זאת שבאת.

אינך יודעת אפילו, כמה זה טוב! אמר אפסי במבוכה. — כמו בחיים. הנה תה, ואנו יושבים

ומשוחחים... מה את סבורה, מדוע נשארנו בחיים — את, אני? הם כולם הושמדו.

— הם פשוט נעלמו — אמרה אמא. — ואילו אצלנו, ודאי, היה משהו מיוחד — גלים, אינני יודעת

מה. והפצצה הזאת לא פגעה בנו. ואולי, לא היתה זאת בכלל פצצה.

— פצצה! אמר אפסי בביטחון. — אני עצמי שמעתי: פאק!

— זה לא חשוב! — אמרה אמא כנפגעת. — ייתכן שהיתה פצצה, אינני יודעת. היה משהו גם מחוץ לפצצה, מלבד הטילים. האנשים עצמם לא יכלו לעשות זאת! הן לא נשאר דבר, חוץ ממך וממני. אפילו אידים לא נשארו, אפילו צללים לא נשארו! ושוב לקתה בקדחת.
הוא ניגש במבוכה וחבק את כתפיה. הוא היה אדם פשוט, אפסי. זו הפעם הראשונה, כנראה, שהוא חש עצב עז כזה. שעה שדיכר עם האנדרטה, הוא לא חש תחושה כזאת. אבל טוב יותר לדבר עם אמא, ולהחיסר, אפילו למות כאן, במיטבח זה. משום-מה הוא חי עוד, אבל הוא לא אשם בזה.
— הייתכן, שזה הכול עשה אלהים? הוא שאל מתוך היסוס. — אני הייתי היום בכנסיה, כאן, לא הרחק מזה.

— למה הוא השאיר אותנו? — אמרה אמא — הן לא הייתי גרועה מאחרים.

— אבל אנו חיים! ענה אפסי בלי ביטחון.

— למה? — שאלה אמא.

הוא לא ידע מה לענות.

— אנו חיים, — אמרה אמא. — אמזוג לך עוד ספל.

— אל תטרחי! — אמר אפסי והתרומם מכיסאו. — אין דבר, אני כבר התחממתי...

— ואני ישבתי כל חיי בבית, הנה כאן, — אמרה אמא, ומזגה תה. — בישלתי, כיכרתי את הדירה. רכתי עם בעלי על שאינו מכיר בחשיבות מיטפחות-אף עשויות-נייר; אבל את מיטפחות-הבד היה מאבד תמיד.

— וכל הזמן הזה ישבת גם כן בבית? — שאל אפסי.

— ירדתי פעמים אחדות, — אמרה אמא, — לחנות. נפט, מאכלים. מצברים כשביל הראדיו. לפתוח

אותו?

— אני אפתח, — אמר אפסי. — אפשר?

— הוא נכנס לחדר השני, מתוך ניחוש הוציא תקליט ופתח את הפאטיפון.

— טאנגו "ארגנטינה", — אמרה היא מן המיטבח. — זה נשאר לי עוד מימי בית-הספר. אף פעם לא אהבתי ריקודים מהירים.

— נרקוד? — הציץ לתוך המיטבח והציע לה בחוסר ביטחון.

— כן, בכקשה, — החליטה מתוך היסוס. — בוא. אל תקפוץ כל כך. ולאט לאט. הנה כך.

הוא רצה מאוד לנשק לה לכל הפחות בלחי, ושמא רק בכתף, אך הוא לא העז. הוא ידע שאין לו מזל.

— נו, די, — אמרה אמא — מה זה איתנו, כמו מטורפים... סעודה בבית-הקברות.

אפסי שלף את ידיו מכפות ידיה ונסוג צעד אחד.

— ואני כל הזמן הירהרתי, — אמר, הציץ לתוך עיניה שהשפילה אותן. — והדגים — חיים? אין

עכברים אפילו, אין שום רמשים — אין שום דבר. ודגים? הם הלוא במים.

— איני יודעת, אמרה מתוך אנחה, ישבה בכורסה וקיפלה את רגליה. — תן לי משהו לכסות את רגליי — הנה שם, בארון, למטה.

הוא פתח את הארון ושוב ראה לנגד עיניו מעילי-גברים וחולצות, מסודרים על המדף. כאן תלוי היה גם החלוק שלה; הוא ליטף חרש את החלוק בכף ידו.

— הנה, — אמר וסגר את הדלתות. — מחר אביא תנור-נפט, גדול.

היא ניענעה בראשה: טוב, תנור. היא, כנראה, הירהרה במשהו אחר. אפסי, ניגש עם הכיסוי וכיסה את

רגליה. ייתכן, שהיא הירהרה על הדרום. על העמקים הירוקים, על חוף ים לבן.

— היית פעם בדרום? — שאלה והיפנתה את פניה אליו.

— לא נזדמן לי, — אמר. — הרבה פעמים רציתי בימי חופשה לנסוע למקומות רחצה ולא עלה בידי... וכי מה?

— לא כלום, אמרה, — פשוט נזכרתי, שם היה תמיד טוב כימי חודש ספטמבר.

— בואי וניסעי! — הוא התקרב צעד אחד אל הכורסה, כאילו הכרטיסים לטיסה היו בכיסו והגיע הזמן לצאת.

— איך? — שאלה מתוך עיניין.

— ניקח מכונית ראשונה שתזדמן לנו — וניסע! — פיתה אותה, הפציר בה.
 — ובנוזין?
 — נמצא!

הוא הוסיף לפתות. — אל תדאגי! ניקח כל מה שנחוץ וניסע. מה נשב כאן! הוא רצה להוסיף כי עכשיו, כיוון שמצא אותה על-פי האור שבקע ממנורת-הנפט, הישיבה בעיר אין לה כל טעם, ואפשר לנסוע אפילו לציר הצפוני — אבל שתק, כיוון שלא ידע אלו מילים לבחור.
 — נו, טוב, אמרה, הרכינה מעט את ראשה ולאחר-מכן הסיטה את השיער מפניה אל העורף, — ייתכן כי אין זה טירוף-דעת — מי יודע. מחר בבוקר, כן?
 — אם כן אני הולך מיד, — גימגם אפסי ונע בלא ביטחון לעבר הדלת. — צריך למצוא דברים שונים, די הרבה, ומכונית. — הוא הביט בה, דומה כאילו חיכה לרישיון מצדה.
 — לאן אתה הולך — לבית מלון? — צחקה. תספיק מחר בבוקר...
 — אם כן אשכב במיטבת, — מיהר לומר מתוך הקלה. — הנה גם את המטלית הזאת אפשר לקחת — הלוא הרצפה עשויה אבן.

היא קמה מכורסתה, ניגשה אליו, כפפה את ידיה וזרועותיה, הניחה את כפות ידיה על כתפיו.
 — אני תיכף אציע לך מצע, — אמרה. — היום, מחר — איזה הבדל?
 הוא נלחץ אליה — אל חומה, אל גופה הגדול והגמיש. רגש מתוק של תודה שטף אותו; הוא עצם את עיניו, כדי לעצור בעד דמעותיו.
 היא ליטפה את ראשו הקירח בכריות רכות וחמות של אצבעותיה.
 — שני אנשים נשארו בעולמו של הקדוש ברוך הוא, — אמרה מתוך זימרה, בלחש, — ולישון במרחק חמישה מטרים זה מזו? — לאחר מכן חייכה, הרימה קצת את קולה ואמרה קצת בחציפות. בהתגרות: אתה רוצה תפוח, אפסי? יש לי.

*

הם בחרו מכונית גדולה, חזקה.
 כל הבוקר עבד אפסי כפטישו ליד הדלתות הסגורות של החנויות, ומילא את הצידינית במאכלים, במשקאות חמים ובכגשים. תנור של נפט בחר לו מן הדוגמא הטובה ביותר, לאחר-מכן בחר לו במשך זמן רב בטרקלין הראדיו — פאטיפון עם מצברים ותקליטים. כשניגש כבר אל בית אמה, החליט להקיף את הבית ולהציץ לתוך חנות-הספרים. אפסי לא היה להוט במיוחד אחר ספרים, והוא העדיף את השינה על הקריאה ולחנות נכנס למען אמה: היא אתמול קראה, צריך משהו לקחת למענה לדרך. אבל ספרים היו רבים כלי-כך כמדפים ובחלונות הראווה — גדולים וקטנים, בכריכה קלה ובכריכות מוזהבות — והוא לגמרי התבלבל על הסף ולא ידע לאן ללכת וממה להתחיל את הבדיקה. עבר על פני האולמות, נתקל בחלון-ראווה יפה עם ספרי-ילדים ונוכר, כי אמה קראה אתמול "אגדות", ובחר כעשרה קבצים של אגדות. וכשעמד כבר לצאת, הבחין לפתע פתאום ב"רובינון קרוזו", מודפס יפה. הוא קרא ספר זה אי-פעם — בבית-הספר: מלח סימפאטי על אי ריק. והנה עכשיו, נדמה, כל העולם — כאי לא-מאוכלס... הוא הניח את "רובינון" על גבי חבילת "האגדות", ויצא ומשך אחריו את הספרים אל תוך המכונית.
 ואמא גם היא חיפשה. בחרה ואספה בקומה השמינית שלה בגדים, תקליטים, ספרים. היא סגרה את חפצי בעלה בארון, ניגשה אל החלון וזרקה לאט את המפתח לתוך הכאר שבחצר, האזינה איך נפל וצילצל המפתח כשפגע במירפסות של שכנים בדרכו. ליד צילום לא גדול של בנה היא נעצרה: לקחת, לא לקחת? הניחה את המיסגרת בצד, אחר-כך שלפה את הצילום אשר מתחת לזכוכית והביטה סביב: היכן להחביא אותו, היא הכניסה את הצילום לתוך פנקס הרשימות עם הטלפונים והכתובות של מכרים ישנים, שמהם לא נשאר זכר, לא צל כלשהו — לא כלום, מלבד הזיכרון, ואת הפנקס הכניסה לתוך כיס צדדי של הילקוט וסגרה. אחר-מכן ישבה וחיכתה עד אשר חזר אפסי, בדקה בקפדנות כל מה שהיה בילקוט: כרטיסי אוטובוסים, קבלות כלשהן, מכתבים אחדים, הזמנה לרופא, עפרון-שפתיים שנתבקע ומכחולים, שנפלר מן הנרתיק, לצביעת העיניים. כששמעה צעדים על המדרגות סידרה במהירות את כל הפסולת היקרה הזאת, עד אחרון הדברים וקמה לקראת אפסי.
 — הנה, הכול מוכן, — אמר אפסי. — את בגד-הרחצה לא שכחת?

— לשם מה, בגד הרחצה? — שאלה אמא כהתכוננה במעילו הירוק והספורטיבי של אפסי. — עכשיו כל החופים פרוצים.

— נו, איך... — אמר אפסי. — בכל זאת... אני לקחתי בשבילך גם "אגרות". — תודה. — אמרה אמא ונגעה בעדינות בשפתיה בקרחת ראשו. — ניסע.

הם נסעו לרחוב הניצחון וירדו אל ה"טבעת" העירונית. בישיבה ליד אפסי התכוננה אמא בעצבות במדרכות הנקיות והשוממות, בכתים האילמים, שקפאו לעולם-ועד. ליד הכיכר של המהפכה העולמית, דומה כאילו נתעוררה משינה, ואמרה:

— פה לא רחוק יש מוזיאון. ניכנס? הנה כאן, מימין. כפינת הרחוב.

באולם של המוזיאון היה חושך וקור. בעוברו ליד דוכן אחד, נטל אפסי מדריך.

— אני יודעת, היכן זה, אמרה אמא, ושילבה את זרועה כזרועו של אפסי. — בסך הכול תמונה אחת.

לא הייתי כאן, כנראה, נצח שלם.

— תיזהרי, אל תמעדי, — אמר אפסי, — כאן מדרגה.

הם עברו מאולם לאולם, וכמו מבעד לחלונות של העולם הבא, הביטו בהם מעל הכדים נשים וגברים,

פרות וכבשים.

— נצעד בשקט! — ביקש אפסי, ואמא צעדה בייתר מתינות.

על נשים שמנות וורודות וכרסים גדולים היביט אפסי בעינים ביקורתיות: אמא היתה פי שניים רזה וזקופה יותר — והיא היתה האשה היפה ביותר והנשית ביותר בכל העולם. כשהביט בתמונות הוא היפנה את עיניו לעבר אמא: הוא רצה, שהיא תשים ליבה ליחסו הביקורתי לגבי נשים אחרות ולנאמנותו לה. גברים בעלי שרירים ועירומים, שקועים בהרהורים, שלא שמו לב לחברותיהם השמנות, הביאו את אפסי לידי אדישות. יותר מצאו חן בעיניו החיות אשר התרוצצו פה ושם בין הגברים והנשים — נמרים, אריות וכבשים. והבריות פשוט עיצבנו אותן. הם שוככים על כרי הדשא ומשחקים עם קופים ועם ננסים ואין להם עינין זה בזה. עכשיו, יש לשער לא היו שוככים כך.

מוצא חן בעיניך? — שאלה אמא.

— את טובה מכולם... — גימגם אפסי ועבר לאולם השני.

שם היו גם המיסגרות אחרות וגם התמונות אחרות, היו שם ענקים עם צל"שים בדשי המעילים, לבושים מדים, שבנו תחנות חשמליות ויצאו להתקפה עם אבטומטים בידיים. הם טיילו על פני השדה הנקי. הם נתנו פקודות. ישבו מסובים לשולחנות, שהיו מכוסים מפות-צמר ירוקות. הם הפיעו על גבי-דוכנים, מדרגות, ארגזים ומירפסות. מישהו מהם, ייתכן, לחץ על כפתור לפני חודשים אחדים.

הנה זה, למשל, בכיפה, בעל פרצוף של חוליגן — כזה גם בלי כפתור יכול לשחוט בשל לא-כלום, כשביל לא-כלום. והגורילה הזאת עם דרגות מוזהבות, איזה פקודות הוא נותן? בלי לראות? לשחוט — את מי? את מי לרסק בשניים? גם ערומים וגם לבושים, גם רזים וגם שמנים. גם נמרים וגם כבשים. וגם את אמא ואתו, את אפסי, את כולם.

הנה נעלמו כולם.

— זה כאן, — אמרה אמא. — הנה.

באולם צר הם נעצרו ליד תמונה לא-גדולה, שצוירה באור רב, אבל לא-בהיר. גבר שכב על בטנו, לעס עשב, והביט הצידה, ואישה ישיבה למראשותיו, רכנה קצת אחורה ונשענה בידה על הקרקע. היא חייכה קצת במבוכה; אבל בחיוך זה היה כוח ושלטה בגבר ובכל העולם. והגבר לעס את העשב וליבו היה עליו עכור, והוא לא רצה לא לקום ולא ללכת מן האשה ואף לא לחבק אותה.

— הוא מקנא, — אמרה אמא. — טיפש... בוא נשב קצת כאן. או, אם רצונך, — תחלה קצת, ואני

אשב כאן.

הוא עבר את כל האולם, ונתקל בתמונה קטנה: לילה, לשון-אש של מדורה שהולכת וכבה, והרחק מזה לאור הלהבה עדר סוסים. הוא נזכר בערב של אתמול, העיר השחורה, ניצנוץ אור חיוור מתחת לגג. הוא פנה אחורה וחיפש את אמא. היא ישיבה ללא נוע אל מול האדם הקנאי והנערה שלו; מעל למישענת הספה נראו רק ראשה וכתפיה. אפסי ניגש יותר קרוב אל תמונתו, התכוון: מדורה קטנה, סייחים, סוסים. חבל, אין בני-אדם, אף לא איש אחד. הנה כאן, למשל, יכול היה לשמור אדם, או לישון — יש מקום. ואולם, בוודאי

מישהו הולך, ניגש — הנה איך מקשיבים הסוסים ומביטים. סוסים יפים, הם רבים: אחד, שניים, שלושה, ארבעה...

— נו, נלך... — אמרה אמא כגישתה אליו. — זה צייר גדול. — הם יצאו מן האולם, התקרבו והיציאה.

— מה אתה סבור, הוא צודק בזה שהוא מקנא? ואתה מסוגל לקנא לי?
— מסוגל, — ענה אפסי לראש היראה.

— הלוא אין איש! — אמרה אמא. — כולם נעלמו, למי אפשר לקנא?
— ומה בכך, — ענה אפסי בעקשות. — הנה זה, עם העשב — גם לו, כנראה רק נדמה, ובאמת אין

איש אחר... אילו התיחסת היום אליו יחס יותר רע מאשר אתמול, — הייתי מקנא לך, לך לא יהיה רע בשל כך, את אפילו לא תנחשי, אני פשוט אוהב אותך, ועל כן חודרות למוחי מחשבות שונות. ועובדה שאין איש יותר, מלבדנו — הרי אנחנו איננו עשויים אכן, אנו בכל-זאת אנשים. לא נשאר לנו אלא מה שבינינו. היא הרכינה ראשה ובלכתה נגעה בלחיה בלחיו.

— אתה איש קל, — אמרה אמא.

— כמו שהנני... — אמר אפסי מתוך שביעות רצון.

בפרוזדור הוא נעצר פתאום אמר:

— לרגע אחד... — ובריצה חזר לאולם.

ערומים, אלוף... הנה הוא זה האולם הקטן, הנה האיש המקנא, המכרסם את העשב. הוא אחז בשתי ידיו במסגרת המוזהבת, אפסי הוריד את התמונה מהיתד. הוא לחץ את התמונה אל הקיר — ועם השלל מתחת לבית-שחיו, צעד אל היציאה. ליד פסלון של ארד המכוסה במיכסה זכוכית הוא עמד, פישפש בכיסו להוציא ממנו פטישון. אבל התחרט והמשיך ללכת.

— זה בשבילך ממני, אמר, וניגש אל אמא עם המקנא. — והנה לשון-אש זו — זה לי ממך. טוב?

— הלוא זו גניבה... אמרה אמא, אבל ידיה כבר נמשכו אל התמונה והיא אחזה בה אל מול האור. זה...

מה זה? — שאל אפסי בעקשות ובלי צל של חרטה.

וכי אני קרעתי אותה, ליכלכתי? קודם לא הייתי מעז לקחת. הייתי נותן לך כמתנה גלוייה. אבל עכשיו הכול — שלך, אם זה מוצא חן בעיניך. אין אנחנו אשמים שעכשיו — זה עכשיו.

— אנו לא אשמים, — חזרה על דבריו אמא. — אנו לא הרגנו את הזקנה.

— איזו זקנה? שאל אפסי במתיחות.

— לא כלום — אמרה אמא, אני נזכרת באיזה ספר. יענה אותנו מה שיענה — רק לא המצפון.

— אם אינך רוצה לקחת — אני אחזיר למקום, — אמר אפסי. — או שאשאיר כאן.

— לא, למה זה, אמרה אמא. — אבל צריך לעטוף ככה שלא תיקרע.

— אני אעטוף כבר, — אמר אפסי וקרע וילון מחלון גבוה.

הם נסעו כל היום אל הדרום, ונעצרו ללון עם הדימדומים באיזו עיירה ללא שם, ליד הדרך. אמא נרדמה וראשה נשען אל מישענת המכונית.

— היגענו, — אמר אפסי, ונגע חרש בכתפה. — אלך לחפש מקום. אינך חוששת, אינך מפחדת?

— לא, אמרה אמא ללא ביטחון. — אולי לאיזה בית-מלון?

— אם אמצא, — אמר אפסי. — אצל מי לשאול?

— לא לזמן רב, טוב? — ביקשה אמא.

הוא עבר את הכיכר, התהלך כרחוב על פני מדרכה שלא היתה שלמה. בין אבנים צצו כל מיני עשבים — עשבים לא עשבים, איזה דשא פראי, היראה אפסי. אבל היה בכל-זאת נעים שמהו צומח על אדמה זאת.

נכנס לבית חדש בעל שלוש קומות, דלתות כבדות, נעולות ולא ניתנו לפתיחה. כאן, כנראה, חיו עד לפני זמן-מה, הפקידים של העיר: הכול פה מדויק ודומה אחד לשני, הדלתות חזקות. רק דלת אחת, בקומה השנייה, הצליח אפסי לפתוח, האיר כפנסו ונכנס לדירה. הוא החליט: למצוא דירה נקיה, עם מיטה זוגית. המיטה הזוגית עם ריפוד בצדדים עמדה בחדר-המיטות, ובארון נמצאו לבנים נקיים. אבל בחדר-האוכל,

על השולחן, נערמו שרידים של מישתה. בדלי סיגריות, בקבוקים ריקים למחצה, מאכלים שהתיכשו ונתאכנו בתוך הצלחות, והכיור במיטבח היה מלא כלים מלוכלכים. השתוללו כאן, כנראה, באופן רציני. על הקירות נראו דיוקנאות מצולמים של האורחים. פנים מרובעות ושבעות, עיניים של פקידים מתעצמות... אפסי יצא למדרגה ולא סגר את הדלת אחריו.

בשכנות עם הבית של שלוש קומות הוא מצא חווילה בעימקי גן לא גדול. מענפי העצים נתלו תפוחים, יותר מדי ירוקים וקטנים כשביל ימי ספטמבר אלה. בהרכה מקומות בתצר היו איים של דשאים. מעולם לא מצא אפסי ירק רב כזה.

לחדור לבית היה לא דבר מורכב: הדלת מהכניסה האחורית היתה סגורה רק בידית רגילה. החווילה התאימה לו ככול: רחבה, לא מוזנחת. נמצאה גם עששית-נפט. הוא החליף במהירות את הלבנים על המיטה הרחבה שהיו לה מישענות-עץ; אפסי חשב כהיסוס על סכנת פישפשים, אבל אחר-כך נזכר, לא בלי הקלה כלשהי, גם פישפשים לא נשארו בחיים.

בעברו בחדרים, הסתכל סביב — מה יש כאן שלא היה מוצא חן בעיני אמא. הכול, כנראה, היה בסדר. אפילו גז אפשר יהיה להדליק: הבאלון אינו ריק, ויש גם באלון אחד רזרבי. בפרוזדור שלפני המיטבח נתקל אפסי בדלי של אשפה ונטל אותו איתו כדי להריק את האשפה. לחפש את פת-הזבל היה עצל, והוא זרק את האשפה מתוך הדלי לעבר הדשא הירוק, אשר מצד המרפסת.

אמא לא ישנה; היא כיסתה היטב את חלונות המכונית, והתכוונה באי-מנוחה.

— באת, אמרה אמא, ופתחה לו את הדלת מבפנים. — תודה לאל...

— הכול בסדר, — אמר אפסי והדליק את האור. — שתי דקות — והנה בית. — הוא רצה לומר — "ביתנו"; אבל לא הספיק לומר כך. — הנה הוא, את רואה? הנה הגדר.

הם לקחו את החבילות עם המזון ומים מינרליים בבקבוקים ונכנסו דרך השער. ליד המעקה השחור הם נעצרו, דומה כאילו קפאו.

— מה שם רועש? שאלה בלחש אמא ואחזה בשרוולו הימני של אפסי. — אתה שומע?

רישורש יבש — דומה כאילו נחשים התחככו זה בזה והוא נשמע מצד המעקה.

— תיכנסי לבית, אמר אפסי.

— לא, — אמרה אמא ונלחצה אליו בחוזקה.

הוא האיר בפנסו והעביר את קרני האור בכל הסביבה. האי של הדשא, שאליו זרק את האשפה, רחש ברעש גדול. כפות של דשאים התכופפו והזדקפו ופגעו בשיירי האוכל, בעצמות, בנייר. מכל מה שהיה בדלי לא נשאר דבר — הדשא זלזל את הכול.

בלי לזוז ממקומו, פתח אפסי חבילה עם מזון, נתח קתלי-חזיר, האיר בפנסו וזרק אותו לעבר האי השני של הדשא, אל האמצע של המישטח. הדשא התעורר מייד והיתה תנועה חזקה. כפות נמשכו אל הבשר מכל הצדדים, אחזו בו, הרימו והפכו אותו, נתקעו זה בזה ודחקו זה את זה, וכל המהומה הזאת והתנועה הפראית, הולידו רישורש יבש, אבל נשמע היטב, בתוך הדממה הגדולה של הלילה... נתח הבשר התמעט והלך ממש נגד העיניים וכמעט לא נשאר דבר ממנו.

על משמעות נסתרת

שושנה בנימין

המאמר הנוכחי הוא תגובה על טענות מסוימות בדבר משמעות, שהועלו על-ידי זולפגאנג איזר (Wolfgang Iser) בפרק הראשון של ספרו 'מעשה קריאה', הקרוי "אמנות חלקית – פרשנות כוללת". שתי הטענות העיקריות במאמר הנ"ל שנראות לי מוטעות הן:

- א. חיפוש אחר משמעות נסתרת איננו יותר בגדר רעיון כר-חוקף עבור ביקורת-ספרות.
- ב. גילוי משמעות מהווה אקט של צימצום.

נקל לראות כי טענה ב', המעלה שיפוט שאופיו כמותי בדבר סוג מסוים של פעילות פרשנית, מסכירה ומנמקת את קודמתה (א'), שעוסקת בתולדות הפרשנות ומעלה איסורים גם יחד. איזר סובר, כי מבקרים זנחו פחות או יותר את החיפוש אחר משמעות משום שתהליך הסקת-המסקנות, המובילנו לקראת משמעויות, מעמיד את הטכסט על משמעות מסוימת בלבד ומצמצמו ומעמידו על דבר זה בלבד. ("דבר" הוא ביטוי שנוקט בו איזר עצמו; ולדעתו רבים שותפים כאן להרגשתו ה"אנטי-רדוקציוניסטית"). לדעתו של איזר, "רדוקציוניזם" כזה הוא קר-היכר מוכנה של מה שהוא מגדיר כ"נורמה הקלאסית", אשר על-פיה "יצירת-אמנות היא מושא המכיל משמעות נסתרת שעיקרה אמת מסוימת החבויה בה"¹. הוא סובר, כי "נורמה קלאסית" זו גולכת-ונעלמת, והוא מפטיר אחריה: "ברוך שפטרנו!" בדבריי להלן אנסה להוכיח, כי איזר טועה בשיפוטו על-אודות המיקום ההיסטורי של "הנורמה הקלאסית". כן אנסה להוכיח, כי הפרוסקריפטיביזם שלו הינו נטולי-יסוד וכי הוא שוגג בנהותו את הפיענוח כשיטה פרשנית עם רדוקציוניזם. נוסף לכך אטען כי הוא פירש באופן מוטעה יצירת-אמנות מסוימת, שהוא נשען עליה על-מנת לבסס את דיעותיו, וכן אנסה להוכיח כי הוא מייחס בטעות ליוצרה את ערכיו וריגשותיה-הוא. אקדיש עתה כמה מילים לסוגיה הזאת.

כאשר זולפגאנג איזר משתמש ב'הדמות שבשטיח' ('The Figure In The Carpet') של הנרי ג'יימס על-מנת להטעים את דיעותיו ולהרגימן, הוא בוודאי איננו ממחיש לעצמו, כי יצירה זו היא בגדר חידה הטעונה פיתרון, או טכסט צופן-תעלומה. כלומר, אין הוא תופש כי סיפורו של ג'יימס מתייחס לעולם-הקוראים הממשי כפי שיצירה בידיונית המוזכרת בנובלה זו של ג'יימס (יצירה בידיונית שגם היא נובלה מפרי-עטה של דמות ספרותית בשם ורקר) מתייחסת לקהל-קוראיה הבידיוני.

נראה כי איזר לא העלה בדעתו ש'הדמות שבשטיח' הינה בעצמה בגדר חידה הטעונה פיענוח, מפיוון שלדעתו יצירות-אמנות אינן צריכות להיות בגדר חידות כאלו. הרי זה צד האיסורים שבגישתו של איזר. אם פיענוח חידות הוא בגדר שיטת צימצום של משמעות והעמדתה כדי המהות המפוענחת, אז בוודאי הנרי ג'יימס לא היה צריך, לדעתו של איזר, ליצור יצירת-אמנות שתבניתה תכנית חידה, ואף לא עשה זאת, לדעתו, בפועל.

אולם מעניין הדבר, כי איזר בכל-זאת מביא תיאור מעולה של צורת-אמנות זו, הניתנת להגדרה כאמנות קריפטית, אמנות צופנת-סוד. הוא רק סובר, כי מגוחך למדי לחשוב שאמן של-ממש ייצור יצירה מעין זו. הוא אומר: "אם תפקיד הפרשנות הוא להפיק את המשמעות החבויה בטכסט הספרותי, הרי טענה זו צופנת בחובה הנחות-מוקדמות מזרות למדי, כגון ש'המחבר, למען הצלחת היצירה בעתיד, יסווה

משמעות ברורה שהוא מעדיף לשמור לעצמו – ולכך תתלווה עוד הנחה: עם כואו של המבקר הנכון תבוא גם שעת האמת, שהרי המבקר טוען שהוא מפענח את המשמעות המקורית ואת הסיבה להסוואתה². (הציטוט בין מרכאות בודדות שמביא איזר הוא מתוך החיבור 'בעיקבות פרויד' מאת י.ב. פונטאליס; ומן הראוי לשים לב לקשר בין הבעיה שאנו דנים בה לבין תפישת החלום ופיענוח החלום של פרויד). החלק היחיד של התיאור הנ"ל הטעון ליטוש מסוים הוא הטענה שהמבקר טוען לפיענוח המשמעות המקורית. למעשה, המבקר מנסה רק להתקרב במידת האפשר למשמעות המקורית. מכל הבחינות האחרות ניסוחו של איזר משובע רצון. אבל הוא איננו שואל את עצמו שמא הולם הסיפור 'הדמות שבשטיח' את התיאור הנ"ל, וכתוצאה מאי־הבנתו זו נופל הוא בכל המלכודות האפשריות. נפנה עתה לצד ההיסטורי שבטענותיו של איזר. 'מעשה הקריאה' של איזר פותח בהצהרה על פטירתה של הביקורת הקלאסית. לדעתו, בתקופת פירסום 'הדמות שבשטיח' נגה אורה של תקופה חדשה, תקופה שבה אנשי־ספר למדו לבסוף כי חיפוש אחר משמעות הוא חיפוש־שווא; דוגמת־המופת של חיפוש משמעות הדומה לציד־האוצר איבדה את כוחה; וטוב שכך אירע, כי ערכה פגום היה מלכתחילה. מבקרים מסוג חדש החלו, איפוא, לעסוק בסוגיות שונות לחלוטין מאשר פיענוח המשמעות. איזר טוען, כי שינוי זה בקני־המידה מצוי כבר בסיפורו של ג'יימס. זה המסר או תבנית המשמעות שהוא מוצא במירקם סיפורו של ג'יימס.

הבה נתבונן בטענתו של איזר. הוא אומר:

"הנרי ג'יימס, פירסם את 'הדמות שבשטיח' ב־1896; באורח רטרופספטיבי אפשר להשקיף על הסיפור הקצר הזה כמבשר שיגשוגו של ענף־מחקר, אשר היה אז רק בינקותו, אך בתוך זמן קצר למדי איבד במהירות את יוקרתו. כוונתי לאותו סוג של פרשנות העוסק בראש־ובראשונה במשמעותה של יצירת־ספרות³."

בטענה הזאת מתגלה דיעה מוטעית על־אודות תולדות־הביקורת. הרי ברור, כי קני־המידה הקלאסיים המוגדרים על־ידי איזר אינם יכולים להיות מזהים עם עקרונות שכאו לידי ביטוי בשלב קצר בתולדות־הביקורת במאה ה־19. הרי שלב חולף וקצר בהיסטוריה הארוכה של הביקורת איננו ראוי לשם־כבוד "קלאסי", שאיזר מעניק לו. ענף־המחקר הפרשני העוסק בפיענוח המשמעות איננו שלוחה מאוחרת ותלושה של עץ־הדעת, אלא ענפו הראשי, תהא מידת יוקרתו אשר תהא. כל הבקי בשיטת־המחקר של פרשני תנ"ך ושל ידעני־דאנטה יאשר זאת ללא היסוס. בהמשך טיעונו אומר איזר, כי חיפוש אחר משמעות, שהיה חשוב מבחינתו של קורא בן־אירופה בשלהי המאה ה־19 ובראשית המאה העשרים, לא היה חשוב, על כל פנים לא כאותו האופן או כאותה המידה, לקהל־הקוראים בתקופות אחרות: "אנו רשאים להניח, כי מטרתו של הנרי ג'יימס לא היתה לעסוק בניחושים על־אודות עתידה של ביקורת־הספרות; לפיכך כבואו לדון בחיפוש אחר משמעות עסק במשהו שהיה חשוב עבור קהל־הקוראים של זמנו. שהרי בדרך־כלל מהווים טכסטים ספרותיים תגובה על מצבים בני־זמנם, בהסיכם תשומת־לב לבעיות המתונות על־ידי קני־מידה של אותה התקופה, אף כי אינן פתורות על פי קני־מידה אלה"⁴. נראה, כי מצויה בדברי איזר הבחנה בין מצבים בני־זמנם לבין נסיבות אוניברסאליות, המעוגנות אף הן במימד הזמן, אף כי אפשר שאיזר דוחה אוניברסאליות בספרות מכול־וכול, ושמא אף דוחה בעיות אוניברסאליות של קיום אנושי מעיקרן.

טיעונו של איזר נמשך כדלקמן: "בחירתו של ג'יימס בנושא שלו מראה כי לאמצעים המקובלים של גישה לספרות חייב להיודע גם צד הפוך, וגילוייו של הצד ההפוך הלז מגיה באור של ספק גם את אמצעי־הגישה המקובלים"⁵.

לחילופין, אפשר לומר, כי גילוייו של הצד ההפוך רק מגיה באור בהיר את הצד הנכון. טיעונו של איזר מסתיים כמאמץ להיסטוריציה של חיפוש אחר משמעות על־ידי קישורו לנורמות פארטיקולאריות שונות: "מרומז כאן שחיפוש אחר משמעות, העשוי לראשונה להיראות טבעי ובלתי־מותנה כל־כך, מושפע למעשה במידה רבה על־ידי קני־מידה היסטוריים, אף כי השפעה זו היא בלתי־מודעת למדי. אולם ההנחה של קני־מידה היסטוריים הבלטיה תמיד את מלוא פגמיהם, ועובדה זו זרזה את היעלמות הצורה הזאת של הפרשנות הספרותית. סיפורו הקצר של ג'יימס מקדים במישרין היעלמות דו"⁶.

אין לחלוק על איזר כסוגיה כרונולוגית זו. חיפוש אחר משמעות יצא באמת מן האופנה בכיקורת בת-ימינו, ומגיני החיפוש הנ"ל מסוגו של א.ד. הירש (E.D. Hirsch) נראים כמבקרי-מאסף הנלחמים ונקבצים סביב דגל שלא ראוי להתגדר בו. עלינו להסכים, איפוא, שקני-מידה היסטוריים משפיעים על ההלכה והמעש של הביקורת; אך כאשר מוטל עלינו לאמוד את גילם, ערכם ונוקשותם של קני-המידה הללו, או-אז מתגלה כר נרחב למחלוקת. המידה שבה שמש הביקורת הקלאסית לוקה כאשר מאפיל עליה הירח הפוסט-מודרניסטי ברורה לא רק בספרו של איזר, אלא גם על-פי חיבורו של צווטאן טודורוב 'על-אודות הפאנאסטי', שבו דוחה טודורוב בכירור את תפקידו של המבקר ה"מתרגם", המפרש, המזוהה עם פרויד הפרשן — בניגוד לפרויד בעל-ההלכה שחקר את מיכנה החלום. טודורוב אומר: "גישתו של המבקר 'המתרגם'... איננה עולה בקנה אחד עם עמדתנו כלפי הספרות — כי אנו מאמינים שלספרות אין משמעות מחוץ לעצמה, ולפיכך אין צורך בשום 'תרגום' שלה"⁷.

השבח הרב ביותר שאפשר להעתיר על עמדה מעין זו הוא כי המחבר מפשט מאוד-מאוד את מחקר הספרות. אך שבח זה יהא בר-תוקף רק אם נכון הדבר שאין משמעויות-חבריות שמן-הראוי לתור אחריהן ביצירות ספרות. מן-הסתם לא יהא זה מיותר לציין כאן קווי-הקבלה בין עמדה פוסט-מודרניסטית זו בגנות הפרשנות ובין עמדה טרום-פרוידיאנית כלפי החלום. הקהילה המדעית בימי נעוריו של פרויד היתה איתנה ומאוחדת בדעתה על-אודות משמעות חבויה: לדידה, משמעות כזאת לא היתה בנמצא. פרויד הצליח להשיב את הפסיכולוגיה לחושיה הבריאים, והיא לא חזרה בתשובה בן-רגע. אם נתכונן במסתו של יונג משנת 1945, 'על טיבו של החלום', שנתפרסמה ארבעים שנה אחר פירסום 'פירושם של חלומות' מאת פרויד, נמצא עדיין את המחלוקת הישנה, מרוככת לא-מעט, אך איתנה. יונג חייב עדיין לשאול את קוראיו, ולא רק לתכליות רטוריות: "האם חשוב לחפש בכל מיקרה פרטי את משמעות החלום — מתוך הנחה שלחלומות נודעת משמעות ושאפשר להוכיח את קיומה?"⁸ מעניין לדעת איזו תשובה היו משיבים ולפגאנג איזר וצווטאן טודורוב על שאלתו של יונג.

לגישתם של פרויד ויונג שורשים היסטוריים עמוקים שהתמידו למרות חליפות-אופנה שונות, ואני סוברת שלמה שמאופיין על-ידי איזר כקנה-מידה ספרותי חולף נודע אותו מעמד קלאסי. קנה-המידה הקלאסי הוא קלאסי פיון שהוא ממאן לעבור מן העולם.

ההכרזה הפוסט-מודרניסטית על מות הביקורת הקלאסית, המפענחת צדדים אובייקטיביים בטכסט ואת תעלומותיו, מזכירה את הבדיחה על ניטשה: שתי כתובות רשומות על קיר בכתבי-יד שונים. הראשונה אומרת: "אלוהים מת" וחזומוה "ניטשה". אולם כתובת זו מחוקה על-ידי קו; ולצידה מתנוססת הכתובת האחרת: "ניטשה מת", ומתחתה חתום: "אלוהים".

מוזר הוא, כי איזר מוצא את המסר האנטי-קלאסי שלו ביצירה המגלמת בצורה הטהורה ביותר את התמצית והמהות של הגישה הקלאסית, כפי שהוגדרה על-ידי. על-מנת לחשוף את הטעות המניעה אותו לייחס גישה אסתטית אנטי-קלאסית, בגנות הפיענוח של תעלומות בטכסט, להנרי גיימס דווקא, צריך לבדוק את מצב-הדברים כסיפור שמדובר בו. בתוך היקום של 'הדמות שבשטיח', שהוא דגם-אב של עולם-הספרות, מצוי מערך דמויות המייצג סוגים שונים של קוראים. ביצירה מצויים שני מבקרים צעירים אנטי-מקצוע, המפרסמים בעיתונות: ג'ורג קורוויק ו'האיש ללא-שם', שמספר את הסיפור. נוכל לכנות את השני: "אנטי-קורוויק". שני אלה הם שני הפכים מכל הבחינות, למעט בחינה אחת: בשניהם מפעמת התשוקה לזכות באוצר החבוי — פרשנות התעלומה הטמונה בנובלה האחרונה של הסופר וְרָקֶר. קורוויק חש בקיום התעלומה על סמך קריאתו בכתבי וְרָקֶר; הוא יודע שמצוי בנובלה משהו נעלם שיש להבינו. ואילו "אנטי-קורוויק" למד על קיום המשמעות הנסתרת מפי הסופר (וְרָקֶר) עצמו. ורק מבשר לו על קיום הפשר הנסתר כיצירתו אחרי שקרא רצוניה מפרי-עטו והבין כי המבקר הצעיר (אנטי-קורוויק) לא ירד לסוף דעתו. שני המבקרים יצאו למסע חיפושים אחר המשמעות החבויה. אנטי-קורוויק ויתר עד-מהרה על החיפוש; קורוויק התמיד בו. אנטי-קורוויק החל לפקפק בקיום הסוד; אך נאלץ לזנוח את פקפקנותו כאשר הודיע לו קורוויק, כי פיענח את משמעות הנובלה הקובעת ושמע אישור על כך מפי הגבורה עצמה, דהיינו מפני הסופר הגדול גופא. מאותו הרגע, נעשה אנטי-קורוויק מוכה בולמוס: הוא חש שעליו להיודע לסוד הזה בכל מחיר והינו מיחל לקבלת מידע על כך מפי יודעי-הסוד. שלוש דמויות יודעות את המשמעות החבויה של היצירה: הסופר וְרָקֶר, קורוויק ושותפתו של זה האחרון לחיפוש אחר משמעות, גוונדולין

אָרס, שנעשתה גברת קורוויק ושותפה לסוד בעלה. אנטי-קורוויק איננו מצליח לשמוע מהם את גילוי הסוד, ממש כשם שלא זכה לפענחו על-פי היצירה עצמה. לאחר שכל שלושת יודעי-הסוד הלכו לעולמם, הוא מנסה לברר את המשמעות החבויה הזאת מפי בעלה השני של אלמנת קורוויק; אך מתברר שהלז הינו נטול ידע ממש כאנטי-קורוויק עצמו. הרי זה, איפוא, סיכום מצב-הדברים שבנובלה.

איזר מנסה להפוך את מחבר הנובלה (הנרי גיימס) לשולל הגישה הקלאסית, המפענחת, של הביקורת בזהותו את הקורא המצליח של הטכסט (קורוויק) עם הסוג העולה של הקוראים, המפקפקים בתכונות האובייטיביות של הטכסט, והוא מזהה את המבקר הכושל (אנטי-קורוויק) עם הקוראים הדבקים במישנת-הפיענוח של הטכסט. אליבא דאיזר, מצליח קורוויק משום ששלל את הנורמות הקלאסיות של פיענוח הטכסט; ואילו אנטי-קורוויק נכשל משום שדבק בהן. אולם על-פי מושגי ההצלחה, המיוחסים לביקורת בסיפור עצמו, הצלחה משמעה דווקא חפיפת הכוונה הכללית של המחבר, ופירושו של דבר הבנת פרטים רבים ביצירה. אין בסיפור מאומה שיתמוך בגישתו של איזר, האומרת כי מישנת-הפיענוח הקלאסית (פיענוח משמעויות, תעלומות וכוונות שבטכסט) היא המובילה לכישלון. היפוכו-של-דבר: קורוויק ושותפתו הנשית מתוארים כפועלים בהתאם לקני-מידה מסורתיים של ביקורת ובודקים בקפידה כל פרט שביצירת האמן. "אין צורך להזדרז — אמר קורוויק — העתיד היה לפנייהם וריתוקם ליצירה עשוי היה רק להתעצם; הם יקלטו את בשורת המספר דף אחר דף, כפי שהיו מתייחסים לאחד הקלאסיקנים; ישאפו אותו בנשימות איטיות ומדודות ויניחו לו לשקוע עמוק בתוכם"⁹. הם מייצגים את הקורא האידיאלי, מושג שאיזר דוחה יחד עם קני-המידה הקלאסיים של הביקורת המפענחת. ואילו אנטי-קורוויק מייצג את סתירתו של האידיאל הקלאסי הזה. הוא קורא את היצירות, פוקדת אותו תחושת תיסכול, מניח את היצירות הצידה, מתלונן על המחבר, ולמרות כישלונו הגלוי-לעין מוסיף להאמין כי הינו מבקר בריסמכא של יצירת ורקר. קורא-מבקר כזה חייב להיות מזוהה דווקא עם איש-ההמון החדש, מייצר המוני של מאמרים נחותים לרוב. ואילו קורוויק הוא המבקר-הפרשן הקלאסי.

קו היכר מעניין בסיפורו של גיימס הוא דבקתו במושג הפירוש הנכון והאידיאלי, שנדחה על-ידי רובם של בעלי-ההלכה באקלים הרלאטיביסטי הרווח בימינו באסתטיקה ובביקורת. הנרי גיימס לא העלים כלל את עמדתו בנדון, הפירוש שניתן על-ידי הקורא האידיאלי הבדיוני שלו, מאושרר על-ידי הסמכות העליונה: הסופר (ורקר). קורוויק מספר על הפירוש, שהעניק ליצירה, לסופר עצמו, לוורקר; והלז מאשר כי הפירוש האמור הוא הנכון. א-ראז שולח קורוויק הביתה מיברק המבשר על "התאחדות המגלה עם התגלית". כמיברק כתוב לאמור: "ראיתי זה עתה את ורקר — לא טעיתי בכלום. אימצני אל זהוה, אירחני חודש שלם"¹⁰. בדוגמת-המופת שיצר גיימס מצויים קורא אידיאלי, פירוש אידיאלי, יצירה אידיאלית (יצירת-מופת) ויוצר אידיאלי, הקרוי "אמן", "רב-אמן", או "גאון". קוראו האידיאלי של גיימס משחק מישחק תחרות של פיענוח עם תודעה עליונה (של הסופר הגאון) וזוכה בתחרות. אך אין פירוש הדבר כי זכיותו היא הפסדו של היוצר ה"מפוענח". להיפך, הצלחתו של המבקר מאשרת את הצלחתו של היוצר עצמו ביצירתו. ואילו כישלונו של האנטי-מבקר להבין את המשמעות גם הוא אישור לגדולת היצירה; אך מהטעם ההפוך, כי, כפי שאומר קורוויק: אין היא (היצירה) נועדה לתודעות נחותות. "אין היא להמון, לא להמון!"¹¹

מה, לדעתו של איזר, עושה "המבקר הקלאסי" שלא היה צריך לעשותו? התשובה על כך ניתנת על-ידי איזר בחלקה במונחים של צורה, ובחלקה במונחים של אמונה (תכנים). המבקר הקלאסי מאמין שמצויה ביצירה משמעות חבויה הניתנת לפיענוח, והוא מזהה משמעות זו עם מושג האמת שביצירה. איזר מביא ציטוט מקרלייל שהוא עבורו הדוגמא למבקר קלאסי, כלומר למבקר תועה; הרי זו דוגמה מהמאה ה"ט לאתוס המסורתי של הביקורת: "אנשי ספרות הם מיסדר ניצחי, המתמיד מתקופה לתקופה, המלמד את כל בני-אדם שהאל עדיין נוכח בחייהם; שכל תופעה, כל מה שאנו רואים בעולמנו, הם רק גילוייה של אידיאה עליונה המונחת ביסוד התופעות. באיש-ספרות אמיתי מצויה תמיד קדושת-מה, גם אם העולם אינו מודה בה; הוא מאור העולם, הכוהן המדריך את העולם, כעמוד-אש מקודש הנודד באפלה דרך שממת הזמן"¹². כל זה הוא עבור איזר רטוריקה חבוטה ומיושנת כליל: "שיר-שכב רגשני זה, המעניק לעולם תכונות אלוה, מטעים עיקרון שנעשה למיושן וחסר-חוקף בעיני גיימס רק חמישים שנה לאחר ניסוחו". (אך מה בכבר שם הנובלה של הנרי גיימס משנת 1901, 'מעין מקודש', המפריך לכאורה את הדיעה כי גיימס זילזל

ברטוריקה של קארלילי?). השיטה שעל-פיה נהג המבקר הקלאסי במחקריו מאופיינת על-ידי איזר כשיטה מצמצמת (רדוקציוניסטית) של ניתוח רפרנציאלי. שיטה זו נחשבת על-ידיו כחסרת-תוקף מפיוון שהיא נשענת על הנחה, השיקרית לדעתו של איזר, ש"משמעות, כדומה לסוד חזוי, ניתנת לפיענוח על-ידי כלי ניתוח רפרנציאלי ולהעמדה על יסודות שייחשפו"¹³. ב"כלי הניתוח הרפרנציאלי" מתכוון איזר לכל מה שאנו משתמשים בו כדי שנוכל לומר "אלף פירושו בית", כלומר כדי להשיב על "השאלה הנושנה הנודעת": "למה הכוונה ביצירה?", שאֵלה "אוילית" זו שוכנת בליבה של השגיאה המאפיינת את הביקורת הקלאסית, ואיזר מוטרד מאוד מהעובדה שגם בימינו ובתקופתנו ממשיכים בני-אדם לשאול אותה. הוא מתלונן, כי "אפילו עכשיו מוסיפה ביקורת-ספרות לצמצם טכסטים כדי משמעות רפרנציאלית למרות העובדה שגישה זו הועמדה שוב-שוב בספק"¹⁴.

אנו חייבים לרדן בשים לב בדחייה שדוחה איזר את כלי הניתוח הרפרנציאלי; וכאן צריכים אנו להתייחס לשתי סוגיות. סוגיה אחת מהן מתייחסת ליכולת הגישה למשמעויות, והשנייה ל"צמצום הטכסט", העמדתו על משהו מצומצם ומוגדר. השאלה הראשונה היא: האם אפשר להגיע לכלל משמעות חבויה באמצעות כלי-הניתוח הרפרנציאליים? השאלה השנייה היא: האם הכלים הללו יכולים לצמצם הטכסט כדי משהו מוגדר ומצומצם יותר? איזר משיב בשלילה על שתי השאלות¹⁵. לגבי תשובה שלילית על השאלה השנייה אני מסכימה איתו. הניתוח הרפרנציאלי איננו מצמצם את משמעותו המיידית של הטכסט כדי משהו מוגדר שהוא פחות הימנו. אולם תשובתו השלילית של איזר על השאלה השנייה הנ"ל נובעת מטעם שונה: הוא חושב שכל העמדה על משמעות "מצמצמת", ולפיכך איננה סבירה. אולם, לדעתי, העמדה על המשמעות איננה מצמצמת נתונים, שנתכרו לזו, אלא מרחיבה אותם. מכל מקום, אני משיבה כלי היסוס בחיוב על השאלה הראשונה, שגם עליה משיב איזר בשלילה. אנאליזת המשמעות עשויה להובילנו ליסודות משמעותיים, ואף להקנות לנו גישה למשמעות חבויה. הבה נדון בשאלות אלו מתוך התכונות בדוגמה מוחשית של משמעות חבויה.

דוגמה נאה כזאת היא מיקרה-המיסותרין המפורסם ב"גיהינום" ('הקומדיה האלוהית') של דאנטה, שורות 30-26 של קאנטו 1. מה פירושו של השורות הבאות: "אחרי שנתתי מנוח לגופי היגע, / הימשכתי דרכי במעלה המידבר / כשגלי הנוקשה נמוך מרעותה פוסעת"?

מפיוון שאין זה ברור באורח מידי כי מצויה בשורות אלו משמעות חבויה, הטעונה חישוב, היינו עלולים פשוט לקרואן כלי להבינן. אולם "המבקר הקלאסי" פועל על כסיס ההנחה שמצויה משמעות בטכסט והוא חפץ למצוא בשורות אלו של דאנטה משמעות רכה יותר מאשר דיבורים על גופים ורגליים ותו-לא. קו-היכר זה של ציפיה למשמעות מורכבת, שהיא לעיתים חבויה, משותף למקובלים, לקוראי הומורוס, לקוראי דאנטה, לקוראי פו, לקוראי הנרי ג'יימס, לקוראי קאפקא ולקוראי בקט. הרי זו הנחת-יסוד בדבר קיומה של משמעות חבויה ש"הקורא הקלאסי" מביא עימו בעת קריאה בכתבי הקלאסיקנים. אולם עבור הפוסט-מודרניסט הדברים הם רק מה שהם נראים על-פני המישטח החיצון של הטכסט (למרות שמושג הטכסט עצמו עובר תהליך רלטיביזציה מוחלטת במחשבתם. מ.ע.). עבור המבקר-והקורא ה"קלאסי" הטכסט הוא מה שהינו על המישטח המילוני המידי; אך הוא עבורו גם הרבה יותר מזה, בעיקר אם הוא טכסט חשוב. על-מנת להראות שניתוח רפרנציאלי מעניק לנו גישה למשמעות חבויה מבלי לצמצם את העומק של הטכסט, אלא דווקא מתוך העצמתו, אביא כאן כמלואו את הפירוש של צ'ארלס ס. סינגלטון לשורה ה-30 של הקאנטו הנ"ל של דאנטה: *Si che 'l'pie' fermo sempre era 'l' piu basso*. לשורה זו המפורסמת בסתימותה ניתן פירוש משביע רצון על-ידי י. פרצ'רו (1959) — מסורת עתיקה קישרה את מטאפורת כף-הרגל לכושרי הנפש. לאחר שמטאפורה זו נתמזגה עם אימרת אריסטו שכל תנועה מוצאה בצד ימין, נהגו לומר כי הצעד הראשון נעשה ברגל ימין, בעוד שרגל שמאל עדיין נחה. רגל שמאל נחשבה כ-"*Pes firmior*" היציבה יותר ונוטה פחות לתנועה. לאחר מכן, במסורת הנוצרית, בא זיהוי ספציפי יותר של שתי רגליים שלושמה. על פי בונאבנטורה הקדוש ואחרים, ה"רגל" או העוצמה שנעה ראשונה היא ה-"*apprehensivus* או השכל, לכן היא ימנית. ה"רגל" האחרת, "רגל" שמאל היא ה-"*affectus*" או ה-"*appetitivus* — כלומר הרצון. בחטא הקדמון של אדם, שבו נוטלים חלק כל בני-אדם, היה זה השכל או "רגל הימין" שנפגעה בפצע הכורות בעוד ש"רגל שמאל", ה-"*affectus*" או הרצון, ה-"*pes firmior*", הוכתה בפצע התאווה. כפועל יוצא מכך, האדם אחרי הנפילה הוא יצור צולע (*homo claudus*). הוא צולע ביחוד

ברגל שמאל, מכיוון שזו סובלת מפצע התאווה, הפגע (Vulneratio) העיקרי שנגרם על ידי החטא הקדמון¹⁶.

בתמונה הפותחת הזאת של השיר של דאנטה, ההלך המתאמץ לטפס לעבר האור בפסיגה חייב לגלות שהוא נושא בקירבו חולשותיו של homo claudus. הוא יכול לראות את האור שבפסיגה (ראייה הוא במיקרה הזה תפקודו של האינטלקט, הלאו הוא "רגל ימין"). אולם במיקרה הטוב ביותר הוא יכול רק להדס לקראת האור מכיוון שבעוצמתו השניה, בתוככי כוח-הרצון שלו — הלאו הוא "רגל שמאל", ה־ pes fermior, מקנן פצע התאווה. וכך ה־ pie fermo של דאנטה היא בעצם pes infirma, "הרגל הפגועה", כפי שמראה ביחוד פרצ'רו במחקרו הנ"ל משנת 1959.

בכל המיתאר הזה של השיחה, או של פנייה לעבר האור, המוצג כאן בקאנטו מס. 1, למד הנודד שהוא פגום בכוח רצונו ואיננו יכול להתקדם התקדמות של-ממש לקראת התכלית הזוהרת מולו. למעשה, נטיותיו החוטאות, שסבר כי זנחן מאחוריו באפילה, מופיעות עתה לפניו בדמות שלוש החיות החוסמות את דרכו. קווי-היכר אחרים של התמונה הזאת מובאים לאחר-מכן לכלל הנהרה ואישור ב"כור המצרף", 1, של דאנטה¹⁷.

אם נשוב לשתי השאלות שהעלינו מקודם, הרי אין להכחיש כי הפרשנות הקלאסית שהובאה לעיל תורמת רבות בכל הקשור למימוש ההבנה של הטכסט. אך האם יש בה צימצום משמעות? האם אפשר לומר מבחינה כלשהי שסינגלטון צימצם את הטכסט בהשתמשו בכלי-הניתוח הרפרנציאליים? אם נפנה ליחס המיספרי בין שורות הטכסט של דאנטה לבין שורות הפירוש הנסב עליהן (ומה שצוטט לעיל הוא רק חלק מפירוש נרחב יותר), הרי בוודאי אין עיניינו בצימצום כלשהו: הרי לפנינו כ־30 שורות של פירוש לעומת שורה אחת של המקור. גם אין כאן שום צימצום במישור המושגי: הרצון והשכל אינם מושגים מצומצמים יותר ממושגי רגל-ימין ורגל-שמאל. הרי אם מפרשים אנו "רגל שמאל" כרצון ו"רגל ימין" כשכל, בוודאי איננו הופכים משהו גדול למשהו קטן, ואף איננו הופכים "לא-דבר" גדול ל"דבר" קטן יותר. לעיצומו של-דבר, אין כאן בכלל שום פעולה של צימצום. להיפך, אנו מרחיבים ומעמיקים כאן את הטכסט, או ביתר דיוק את הבנתנו לגביו, כדי ניפחו המלא על-ידי כינון יחס בין מסמן מילולי והמושא החסר שעליו הוא מורה, או מכוננים יחס בין מסמן מילולי ובין מה שנראה לנו במידה של סבירות כמושא-ההוראה החסר שלו. ניתן, איפוא, להראות, כי פירוש רפרנציאלי כזה הוא תמיד מרחיב ומעמיק באופיו; והטעון כי הוא מצמצם מטבעו הינו, למעשה, בגדר כָּשָׁל, "כָּשָׁל של-צימצום".

בקטע מאת דאנטה, המובא לעיל, מצויים שני סוגי-משמעות המקבילים למה שפרויד מכנה המשמעות הגלויה והמשמעות החבויה של יסוד החלומות. המשמעות הגלויה של "רגל" היא הרגל הגופנית; אך המשמעות החבויה היא כאן כושר בלתי-גופני, השכל או הרצון, בהתאם לכך איזו משתי הרגליים מופיעה בפנינו. אנו נוטים לסברה, כי אנו מספקים רק את המשמעות החבויה; אך למעשה אנו מביאים עימנו את שתי המשמעויות, כי כל פירוש של מסמן מביא עימו בכנפיו משמעות. הרי זו הנחה בסיסית של תורת האינפורמציה. הקורא איננו מודע בדרך-כלל לגבי העובדה שהוא מביא עימו משמעות גלויה אל הטכסט, מכיוון שהוא עושה זאת באורח אוטומאטי, לאחר שרכש לעצמו את צופן השפה בילדותו. אולם כאשר כתוב הטכסט בשפה הזרה לקורא, והרי גם השפה האיטלקית וגם הלשון הסמלית של הטכסט החידתי, הקריפטי, עלולות להיות זרות לדידו באורח שווה, מסתבר יותר כי ישים לב לעובדה שפעילותו הפרשנית מהווה הבאת משמעות לטכסט. אך אין משמע הדבר שהמשמעות הגלויה שעל-פני השטח היא "שם", בטכסט, והמשמעות החבויה או המשמעות הרדומה "איננה שם". שתיהן נעדרו מהטכסט כמידה שווה; אף כי אינן בלתי-קיימות בו, והן נותרות נעדרות עד שיבוא מישור (הקורא, הפרשן) ויגרום להן להופיע. ההבדל בין שני סוגי-המשמעות עיניינו באפשרות גישתנו אליהם, ולא בכך שאחד מהם איננו מורה על יישים מחוץ לטכסט. ככל שמדובר במשמעויות גלויות קיים צופן פשוט עבור פיענוחן: המילון. משמעויות גלויות ניתנות לאיתור פשוט; משמעויות חבויות טעונות חיפוש. כפי שמראה דוגמת הטכסט של דאנטה, עבודתם של פרשנים עשויה לספק סיוע רב-ערך לקורא הטכסט הקריפטי: היא עשויה להעמידו על רגליו ולסייע לו למצוא את הכיוון הנכון. מובן, כי פרשנים שונים עלולים לעיתים גם להטעותנו. אך בכל מיקרה שומה על הקורא לחבר לו מעין ספר-צופן והאחריות לדיוק גם היא מוטלת עליו.

לשם סיכום טענות אלו, שעניינן היחס הכמותי בין פירוש למקור, הפירוש יהיה תמיד גדול יותר מכל יחידת-טכסט שנבחר (למשל, החל משורות בודדות על 'הקומדיה האלוהית' וכלה ב'קומדיה האלוהית' כמיכלול). לכן, על-פי כל קנה-מידה, אין שחר לטענה בדבר הצימצום שבפיענוח הרפרנציאלי של משמעות. האם יש לפוסט-מודרניסטים הצעה חלופית משלהם במקום הפירוש כאמצעות המשמעות הרפרנציאלית? וולפגאנג איזר טוען, כי יש ברשותו הצעה חלופית כזו בדבר אפשרות קיומה של משמעות בלתי-רפרנציאלית, שהוא מקשר אותה עם הצלחתו של קורוויק בפיתרון תעלומתו של נרקר. אך האם פיענוח המשמעות בידי קורוויק הוא באמת שונה מאותם סוגים מגוונים של פיענוח-משמעות על-ידי קוראי הספרות הקלאסית, קוראי דאנטה, וכיו"ב? אך גם אם קיים דגם שימוש בטכסט שאיננו בגדר פיענוח משמעות, מדוע צריך שימוש בסוג-קריאה אחד לנדות שימוש ברעהו? מדוע לאסור על השאלה "מה פירושו של זה?" או על כל שאלה שמתהווה בתודעתו של הקורא בעת תהליך הקריאה?

הטלת חרם על כלי-הניתוח הקלאסיים בממלכת האמנות יהיה הרה-הרס לביקורת הפרשנית; ובמידה שמבקר פוסט-מודרניסטי מתנכר לכך, הרי זה רק בעוכריו. יתר על כן: מעניין הדבר שניתוח 'הדמות שבשטיח' על-ידי איזר משתבש לא מפרוץ שמפעיל הוא את כל כלי-הניתוח הרפרנציאליים, אלא מכיוון שהוא עושה שגיאות פשוטות למדי בניתוח פני-השטח של הסיפור. למשל, הוא טוען לגבי קורוויק: "לאחר שהתנסה במשמעות הסיפור של ורקר, חייו השתנו. אבל הוא יכול רק לדרוח על שינוי יוצא-דופן זה — הוא איננו יכול להסביר או למסור את המשמעות"¹⁸. איזר טוען כאן טענה נכונה אחת וטענה שיקרית אחת. נכון שחיי קורוויק נשתנו; אך אין זה נכון שאין ביכולתו להסביר או למסור את משמעות הסיפור. הרי, קודם-כול, קורוויק מספר על גילוייו לשני אנשים: לאשתו ולסופר עצמו. גילוייו היו צריכים להיות מוחשיים, מפורטים ועיקביים דיים על-מנת לאפשר לאשתו להשתמש בידע הזה לכתיבת הרומאן הבא שלה, ולהקנות לסופר את האפשרות לאשר את הגילויים. שנית, קורוויק רצה בטרם פסע המוות פנימה ועצר אותו בדרכו, לכתוב מחקר ביקורתי על יצירת ורקר. לפיכך, אין כאן שום יסוד להנחה כי מבקר מוצלח איננו יכול להגשים את רצונו לפענח ולהסביר יצירת-אמנות ולמסור את מהותה לקהל רחב יותר.

אולם שגיאתו הכוללת ביותר של איזר היא החלטתו לבסס את טיעונו דווקא על יצירת-מופת המתארת את ציד האוצר של-המשמעות ומתייחסת למוטיב הזה באמצעות סיפור הנסב עליו; ולא עוד אלא שבסיפורו של הנרי גיימס נאמר לא רק כי קיימת תעלומה של משמעות, אלא גם שהחיפוש אחריה עשוי להסתיים בהצלחה או בכישלון. אגב, לשם הגנה על מושג משמעות לא-רפרנציאלית שלו מביא איזר דוגמא של פופ-ארט. סוג-אמנות זה עשוי באמת להצטיין בהעדר משמעות חבויה כלשהי, והפרשנות המסורתית איננה יכולה להתמודד איתו. אך המסקנה מכך איננה, בשום פנים ואופן, כי הפרשנות הקלאסית איננה תקפה בבואנו לדון בקלאסיקנים, וודאי אין המסקנה חייבת להיות, כי הגישה הפוסט-מודרניסטית, שלעיתים דוחה, לעיתים מצמצמת את ערך המשמעות החבויה, משייך איזר את עצמו לאותו המחנה האנטי-קלאסיקנים. בדחותו את החיפוש אחר המשמעות החבויה, משייך איזר את עצמו לאותו המחנה האנטי-פרשני ששייך אליו טודורוב. גם טודורוב עצמו מתייחס ל'הדמות שבשטיח' כספרו 'פואטיקה של פרוזה', שפורסם כחמש שנים לפני 'מעשה הקריאה' של איזר, ומן-הראוי, אפוא, לדון גם בהשקפתו על הסיפור הנ"ל. שלא כשאיזר, אין טודורוב מטיל איסור על תענוגות של "ציד אוצרות"; הוא רק איננו סובר כי האוצרות קיימים באמת.

לדעתו של טודורוב, הדמות שמופיעה שוב-ושוב במערכת מסוימת של מירקמים אצל הנרי גיימס, אף כי לא ככולם, היא מושג הסוד עצמו, שהוא מכנה אותו "הסיבה המוחלטת והנעדרת". הוא מסביר מושג זה כדלקמן: "אכן, קיימת סיבה. אך מילה זו חייבת לכוא כאן במונח רחב מאוד; היא, לעיתים תכופות, בגדר אופייה של דמות; אך לפעמים היא גם אירוע או מושא כלשהו. תוצאה של סיבה זו הוא הסיפור, העלילה שמסופר עליה. הרי זו סיבה מוחלטת, כי כל דבר בסיפור הנ"ל חב בסופו-של-דבר את נוכחותו לה. אבל הסיבה עצמה היא בגדר נעדרת ועלינו לתור אחריה. היא לא רק נעדרת לפי-שעה, אלא גם בלתי-ידועה לרוב; ואנו איננו בטוחים ככל אם היא קיימת; כלומר, לא רק טיבה הוא בלתי-כרוז. החיפוש אחריה נמשך; הסיפור מורכב מהחיפוש והמצוד אחר סיבה ראשיתית זו, אחר מהותה הראשונית. העלילה נעצרת כאשר מושגת המטרה הזאת. מצד אחד, קיים כאן היעדר של הסיבה, של המהות, של האמת; אך היעדר זה קובע כל דבר (איזה שימוש במושגי סארטר-היגל! — מ.ע.), מצד שני, קיימת כאן נוכחות (של החיפוש),

שהינו רק חיפוש אחר ההיעדר. לכן סוד העלילה הקיימת הוא בדיוק קיומו של סוד מהותי של משהו שלא פונה בשם, של כוח נעדר ובעל מהות עליונה המגיע את כל המנגנון של העלילה. תנופה זו היא כפולת דיוקן, ולכאורה גם מכילה בתוכה סתירה פנימית (סתירה המאפשרת לגיימס להתחיל בה שוב-שוב מנקודת ההתחלה). מצד אחד, הוא מפעיל את כל כוחותיו על-מנת להגיע למהות החבויה ולגלות את הנושא הסודי; מצד שני, הוא תמיד משהה את הגילוי וכאילו מגן עליו עד לסוף הסיפור, אם לא מעבר לו. הָעֵדֶר הסיבה או הָעֵדֶר האמת נוכח בטכסט — ולמעשה הוא המקור הפנימי של הטכסט וטעם היותו. המהותי נעדר והנעדר הוא מהותי.¹⁹

מכיוון שטודורוב מתקדם באמצעות הפשטה — הוא מפשיט את התכנית הסמויה מצורתו של סיפור — היה ניתן לצפות ממנו להגדרת התכנית הנעדרת הנ"ל כתעלומה, ואת גילוייה כההליך חיפוש שמקורו בהארה. אך בעצם אין הוא מתיר אלא הארה אחת: הארת הגילוי כי קיימת תעלומה, סיבה מושלמת ונעדרת של הסיפור כולו. אכן, הוא תמיה אם אין הוא פוגע באי-פגיעותה ובהסתתרותה המושלמת של התעלומה בגלותו זאת. "אם סודו של הנרי גיימס הוא... בדיוק הטענה בדבר קיומו של סוד, כיצד נוכל לקרוא לסוד בשמו ולהפוך היעדר לנוכח? האם אינני בוגד כאן בעקרונות יסוד של גיימס, שעיקרו האיסור הזה של היעדר, חוסר האפשרות הזה לציין אמת בשמה?"²⁰ טענתו של טודורוב כי העיקרון הנ"ל הוא משל גיימס עצמו היא מפרקפקת למדי; אך טודורוב צודק בהצביעו על הסתירה בין הרישא והסיפא לעיל. הוא מנסה לפתור את הסתירה בהכרזו, כי המבקר תמיד מחפש בלי למצוא. מצב כזה של חיפוש-שווא מתמיד היה עצוב מאד אילו נתקיים באמת. אך, מכל מקום, גם הוא לא היה פותר את הסתירה הנ"ל, מכיוון שטודורוב מתיימר להוסיף משהו שְׁאֵל לו למצוא על-פי קו-טיעונו. יתר על כן: אין זה מתקבל במיוחד על הדעת, שהסוד טמון בעובדה שיש סוד. אילו אמר קורוויק לְרֵקֶר: "אדוני, אני סובר שסוד יצירתך הוא כי טמון בה סוד", אילו היה זה כל מה שהיה לו לומר על התעלומה ביצירה, היה ורקר משלחו בפשטות לדרוכו. הרי קיום התעלומה ביצירה היה ידוע לקורוויק (ונודע עליו לאנטי-קורוויק) כבר בתחילת חיפושם. אכן, קורוויק איננו שב הביתה בידים ריקות כבתחילה. הוא מביא עימו מהחיפוש את האוצר: את פיענוח משמעותה של היצירה הקריפטית הזאת.

מִן-הָרָאִי לסיים מאמר זה בניסוח הטענה הפוסט-מודרניסטית, הניצבת נגד הגישה ה"קלאסית" שבאה לידי ביטוי אצל קארלייל. עמדה פוסט-מודרניסטית מנוסחת בבהירות יתרה ע"י טודורוב. טודורוב סובר ש"הביקורת צייתה תמיד לאותו החוק: חיפוש האמת ולא גילוייה, ציד אוצרות יותר מהאוצרות עצמם, כי האוצר יכול רק להיעדר"²¹. אבל אם זה החוק, הרי כל המבקרים המעולים הִפְרוּ אותו. למרבה המזל, אין חוק מדומה זה אלא חומרה פוסט-מודרניסטית פגומה. לדעתי מצוי משהו מוטעה באורח רציני בפואטיקה שמסלקת מתחום דוגמות-המופת שלה את האפשרות (טודורוב), ואף את הצורך (איזר), של חישוף אוצרותיה של משמעות.

נסיים את הרשימה הזאת במובאה מהנרי גיימס עצמו, המתייחסת לענייני המשמעות החבויה: "האוצר החבוי היה כולו זהב ויהלומים. עתה כשניצב לפניו, נראה הדבר כי הוא גדל וצומח ניכחו; הוא נמצא בכל הזמנים, על כל הלשונות, אחד משרידיה המופלאים ביותר של אמנות. ומעל לכל, כאשר ניצבו מולו פנים אל פנים, הוא נחבר כמושלם יותר ויותר. כאשר לבסוף הבקיע הדבר החוצה, הרי הוא הופיע, ונכח במלוא זוהרו שהבייך עד כלות; והרי לא היה טעם כלשהו ולו הפעוט ביותר, מדוע לא הבחינו בו עד עכשיו, פרט לכך שבני-הדרור היו נטולי טעם ובעלי חושים פגומים שכאילו חדלו מפעולתם הנכונה. הסוד היה עצום, אך פשוט. הוא היה פשוט, אך עצום. והידיעה שזכה בה לבסוף על-אודותיו היתה ניסיון בפני עצמו"²². אילו הפעיל המבקר הפוסט-מודרניסטי את כלי-הניתוח הקלאסיים כלפי הקטע הזה של הנרי גיימס, עשוי היה גם למצוא עליות לשינוי דעתו בדבר המשמעות החבויה.

הערות

1. Wolfgang Iser, **The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response** (Baltimore and London: The Johns Hopkins Univ. Press, 1978), p. 15 DER AKT DES LESESENS, **Theorie Asthetischer Wirkung** (Munich: Wilhelm Fink, 1976).
2. Iser, p. 4.
3. Iser, p. 3.
4. Iser, p. 3.
5. Iser, p. 3.
6. Iser, p. 3.
7. Tzvetan Todorov, **The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre**, trans. Richard Howard (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1975), p. 150.
Introduction a la litterature fantastique (Editions du Seuil, 1970).
8. C.G. Jung, 'On the Nature of Dreams' in **The Structure and Dynamics of the Psyche** (Princeton Univ. Press, 1969), p. 283.
'Vom Wesen der Traume,' **Ciba-Zeitschrift** (Basel), IX:99 (July, 1945).
9. Henry James, **The Figure in the Carpet** in **The Complete Tales of Henry James**, ed. Leon Edel (Rupert Hart-Davis, 1964), vol 9, p. 291.
10. James, p.299.
11. James, p.287.
12. Iser, p.6.
13. Iser, p.6.
14. Iser, p.5.
15. Iser, p.5.
16. Dante Alighieri, **Inferno I: Italian Text and Translation**, trans. Charles S. Singleton (Princeton: Princeton Univ. Press, 1970), p.5.
17. Dante Alighieri, **Inferno, 2: Commentary**, Charles S. Singleton (Princeton: Princeton Univ. Press, 1970), pp.9-10.
18. Iser, p.10.
19. Tzvetan Todorov, **The Poetics of Prose**, trans. Richard Howard (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1977), p.145. **La Poetique de la prose** (Editions du seuil, 1971).
20. Todorov (1977), p. 177.
21. Todorov (1977), p. 177.
22. James, p. 300.

בפיתולי המבוך של ד. מ. תומאס

א. דורית

ד. מ. תומאס, מחברו של 'המלון הלבן', שתורגם לעברית בשנה החולפת ועורר תגובות חלוקות, יצא השנה ברומאן חדש המתקרא 'אררט'. 'אררט' לא הפך לרב-מכר וזכה לסיקור צנוע בעיתונות הלוועזית, למרות היותו משופע בסממני-ההיכר המובהקים של כתיבתו של תומאס, שלטעמי נמנה עם הצעירים המחוננים כותבי-האנגלית בימינו, וקרוב לוודאי כי רכוב על קולמוסו הדרוך יפלס דרכו בעתיד אל אנתולוגיות מרכזיות לספרות אנגלית.

אדון ביצירתו האחרונה בהתעכבי על מיספר מרכיבים, שתוך ניתוחם תחבר גם ההתרחשות ברומאן. אי-אפשר לסכם את ההתרחשות ב'אררט', כפי שניתן לעשות במידה מסוימת לגבי יצירות אחרות, תוך התעלמות מדרך סיפורו, שכן נושאו של רומאן זה הוא דרכי טווייתו של סיפור.

אפתח בתיאור מיבנה הרומאן. הרומאן מורכב מחמישה חלקים: פרולוג ואפילוג, שביניהם דחוסים שלושה חלקים. בפרולוג מציג בפנינו המספר את סרג'י רוזאנוב, משורר וביוגרף רוסי הטס ממוסקבה לגורקי כדי להיפגש עם עיוורת הכותבת עבודת דוקטורט על שיריו. הוא מאוכזב מהופעתה, מהערותיה האקדמיות ומאופן חינוי-האהבים שלה, וכדי להעביר את הלילה המשמים במחיצתה בחדרם במלון, נענה להצעתה לאלתר באוזניה סיפור שנושאו "אילתור". הרעיון עולה כראש העיוורת בעיקבות הערת רוזאנוב כי פושקין היה המאלתר המוכשר ביותר בדורו. רוזאנוב שהשאיך אחריי במוסקבה רעיה ובן ובנוסף להם אף אהובה שהוא חושד בקשריה הסמויים עם גנרל, עומד להתחיל בסיפורו. בטרם אנו מחבשרים מה בפיו, מעיר רוזאנוב, כי שלושה מספרים: ארמני, רוסי ואשה אמריקנית נפגשו באקראי כליל אוקטובר עגום במלון, וכחצות, לפני שובם לחדרם, נענו, לבקשת הרוסי השיכור כי יאלתרו סיפור סכיב נושא משותף ולמחרת ישו בין אילתוריהם. האמריקנית לא חשה כל התחייבות למלא אחר ההסכם, שלא היה בעיניה אלא משחק ילדותי; הרוסי בעל הכישרון היה שיכור כלוט, ואילו הארמני, שהיה מספר מסורתי ועדיין מפוכח, חש כי גאוותו קוראה תיגר בפני רוסי נודע לשימצה. זה כל מה שמוסר לנו רוזאנוב על מקורו של האילתור שהוא עומד להשמיע.

מיד לאחר מכן נפתח החלק הראשון, שגיבורו הוא ויקטור סורקוב, משורר וביוגרף רוסי בן חמישים, העומד לבקר באמריקה, ולהמשיך משם לארמניה, ועל פי המלצת רופאתו מחליף את כרטיס טיסתו בכרטיס הפלגה, כדי להינפש ממתחות גופנית-נפשית תוך שיט מרגיע בים. סורקוב נשוי לשחקנית המרבה בנסיעות, למרות שנוכחותה דרושה לו לכתיבה, ואהובתו היא זמרת-אופרה מושכת. האוניה שעל סיפונה הוא מפליג מאוכלסת במתעמלות ואתלטיות, השכות מהמשחקים האולימפיים שהתקיימו במוסקווה. סורקוב, שאינו נשמע לעצת רופאתו, מפתה מתעמלת בתולה בת שש-עשרה, ובשעת דמדומים שאין הוא יכול להיזכר בה לאחר מכן, מארסה לו בעונדו על אצבעה את טבעת אמו המנוחה. הוא פוגש על הסיפון גבר ממוצא סקנדינבי הנמצא כדרכו לאו"ם לשאת שם נאום. הגבר נהנה לשטח באריכות באוזני סורקוב (שהתקפי חום ומיחושים תוקפים אותו לסירוגין לאורך המסע) פרטים מזעזעים מטבח הארמנים ביד הטורקים ב-1915. תיאורי זוועה שעיקרם רצח ואונס של נשים ארמניות מזכירים את אלו של באכי-

יאר הזכורים לקורא מ"המלוך הלכך".

במשך ההפלה מתבודד סורקוב מפעם לפעם כדי לחבר יצירה הקרויה "לילות מצרים". היצירה נמסרת כלשונה ונקטעת לסירוגין על-ידי אירועים חיצוניים הטורדים את סורקוב מעבודתו. שוני גראפי מבדיל בין הטכסט המספר על סורקוב וזה שלאורך דפיו מתוארים קורותיהם של גיבורי "לילות מצרים". השוליים הימניים בטכסט הנכתב על-ידי סורקוב אינם חתוכים כקו ישר, בניגוד לשוליים הימניים הנמתחים בקו ישר בטכסט שסורקוב גיבורו. אם כן, על האינפורמציה הלשונית המלמדת את הקורא, כי לפניו סיפור ההולך ונכתב בידי מספר שֶׁפָּה־בעת ניטות לעיניו הרפתקתיו, נוסף עוד מפתח — הסידור הגרפי השונה של שני הטכסטים.

לילות מצריים

מוכרות לנו תבניות נראטיביות רבות, בהן המספר הוא דמות המנהלת מסלול תנועה עצמאי מזה המתואר בסיפור, שהוא טווה באוזני הקורא. מספר שכזה יכול להינפש מסיפורו, כדי לתאר באוזני הקורא את קורותיו האישיות, להעיר הערת-ביניים הנוגעת לסיפורו, או לגרד בפדחתו. בכל המקרים הללו הקורא "מושלה" בתוקף מוסכמות ספרותיות. כי ההתרחשות המתוארת בפי המספר התרחשה היכן שהתרחשה, ואם היא עדיין מתרחשת, יחולו בה מיפנים אלו או אחרים ללא תלות בו. (אתעלם כאן מהשאלות המעניינות באשר לטיבה של אשלייה זו, היחס בינה לבין "מוסכמות ספרותיות" והמימד בו מתקיימות ההתרחשויות המסופרות).

ברומן שלפנינו, כל אימת שסורקוב נוטש את כתיבת "לילות מצריים" וחוזר להתערב בין שאר המפליגים, מופנית מחדש תשומת-ליבו של הקורא לכך, כי העלילות שקרא עליהן ב"לילות מצריים" עד כה הן בדיוניות, ונקטעות ללא-המשך ברגע שסורקוב מפסיק מכתבתו. בהתחשב בכך שבמקרה שלפנינו חוזרים ומזכירים לקורא תוך תהליך הקריאה כי לפניו יצירה בדיונית הנמצאת בתהליך כתיבתה, יש הצדקה לסיום הכפול שסורקוב חותם בו את "לילות מצריים". בדרך כלל בא סיפור המיסגרת לספק לקורא נימוקים ועדויות, שמטרתם לשכנעו ב"אמינותן" של ההתרחשויות המתוארות בסיפור הפנימי, ואילו כאן משיג סיפור המיסגרת אפקט הפוך.

לפנינו, איפוא, שלושה סיפורים: סיפור המיסגרת — הלא הוא הסיפור על רוזאנוב והנסיבות המביאות אותו לאתגר באוזני העיוורת; קורותיו של סורקוב שהן אילתורו של רוזאנוב (או של הארמני המוזכר בסיפור המיסגרת — איך זה מוכרע דיו בשלב זה) ו"לילות מצריים", הנכתב על ידי סורקוב. "לילות מצריים" הוא יצירת-פרחה לא-גמורה של פושקין המשוּלבת בטעמי שירה, שנכתבה ב-1835, שנתיים לפני מותו הטראגי. בהקדמה לרומן מצייץ ד.מ. תומאס, כי גניבתו הספרותית של סורקוב היא תרגומו שלו לפרגמנט של פושקין; אבל המשכו הוא השלמת היצירה בידי סורקוב. איפוא, אלא "לילות מצריים" הקטוע של פושקין; אבל המשכו הוא השלמת היצירה בידי סורקוב. לפנינו, אם כן, שרשרת גניבות ספרותיות. האיטלקי המופיע בסיפורו של סורקוב הוא גנב ספרותי המדקלם את חרוזי פושקין, סורקוב הוא גנב ספרותי שהחלק הראשון של יצירתו גזול ממושקין. אילתורו של רוזאנוב, ככל שהדבר נוגע ל"לילות מצריים" הוא פלאגיאריזם, ואילו תומאס כלל ברומאן הזה שבעה-עשר עמודים שלא נתחברו על-ידי. גיבורו של "לילות מצריים" הוא משורר פטרסבורגי אוהב חברה בשם צ'ארסקי. יום אחד מתדפק על דלתו איטלקי המצהיר כי כשרונו הוא אמנות האילתור והגיע לפטרסבורג כדי להתעשר מאמנותו. הוא מבקש מצ'ארסקי המקורב לחוגים ספרותיים, כי יושיט לו עזרה. האיטלקי מדגיש בפניו את כשרונו בדקלמו דברי שירה, שלדבריו הם פרי השראתו המיידית. צ'ארסקי, המתרשם מיכולתו של האיטלקי, מקיים לכבודו נשף בכיתה של נסיכה, אליו מוזמנת האצולה הפטרסבורגית. נושא האילתור שנבחר הוא "קליאופטרה ומאהביה" והנאפוליטאני מפגין את כשרונו אילתורו בתיווכו של צ'ארסקי המתרגמו לרוסית. עד כאן "לילות מצריים" לפושקין. מכאן ואילך המשכה של היצירה בידי סורקוב. מסתבר כי היצירה המאולתרת העליבה רוזן שנכח בקהל וראה בה פגיעה אישית המכוונת כלפיו. הרוזן מזמין את האיטלקי לדו-קרב. צ'ארסקי, המשמש כמתווך, בא ביום המיועד לאכסניית האיטלקי, כדי לקחתו לשדה ההתמודדות ולבושתו מגלה כי בן-חסותו נעלם. הוא מחליט לצאת לקרב במקומו. בדרך הוא פוגש ברזון, שכפנים חיוורות מבשר לו, כי פושקין נפל בדו-קרב בידי דאנטס. כאן מתפרץ סורקוב, שאינו יכול לשאת סוף המבשר את מותו הטראגי של פושקין, ומחליט להעניק לסיפורו סיום המתרחש שתיים-עשרה שנה

קודם לכן. האיטלקי, שכתום האילתור מוזמן ללון בבית רוזנת יפת-מראה, יוצא בבוקר החוצה ונקלע לשרה ההיסטוריה שעל אדמתו מתרחש מרד הדקבריסטים. ראשו נערף בשוגג בלהב חרבו של פרש. התקבולות בין נסיכות חייהם של רוזאנוב, סורקוב וצ'ארסקי שקופות. השלושה הם יוצרים רוסיים. שלושתם ליברליים סתגלניים המקורבים לשלטון. שלושתם מאלתרים, שכן נרמזת האפשרות כי צ'ארסקי המתרגם את האיטלקי לרוסית הוא המאלתר האמיתי, ואילו סורקוב, הנוסע בחלק השני של "אררט" לאמריקה, עומד להופיע בערב הקראה בעל-פה. כל אחד מהם מעריץ את פושקין עד כדי הזדהות. רוזאנוב וסורקוב חושדים לאורך הרומן בקשריה הרומנטיים של אהובתם עם גנרל, כפי שפושקין מקנא לאשתו היפהפיה וקלת-הדעת נטלי בגלל מחזורה, שחרבו של אחד מהם, הקצין דאנטס, מביאה קץ לחייו בדו-קרב אומלל. בקטע מסויים ב"אררט" מדמה עצמו סורקוב לפושקין ואת אהובתו לנטלי.

יצירה גנובה

בחלק השני של הרומן נוחת סורקוב בשדה התעופה בניו-יורק, שם מחכים לו כתבים-מראיינים. הוא פוגש בדונה, חברה לעט אמריקנית ממוצא ארמני, המסיעה אותו במכוניתה לביתה. סורקוב מתאכזב למראה חזותה, כפי שרוזאנוב התאכזב מהעיוורת. הוא מוזמן לסעוד וללון בביתה שם הוא פוגש בידידה הארמני.

החלק השלישי מתרחש בכית מלון בארמניה. גבר ארמני נכנס לחדרה של אשה כדי להעירה משנתה ויחד יצפו בזריחה על הרי ארט. האשה אינה אלא הסופרת האמריקנית, שהוזכרה על-ידי רוזאנוב בסיפור המיסגרת, והגבר הוא המספר הארמני המתודה כי לילו עבר עליו באילתור של סיפור. הוא מוסיף כי לא עשה זאת בגלל הפצרת הרוסי השיכור, אלא בגלל נחרותו מעבר לקיר שגזלו את שנתו, ומתודה כי תוכן אילתורו מביכו ומוטב היה לו נצמד למיתוסים הארמניים הקדומים. הזוג מצליח לתנות אהבים רק בהקשר של אלימות (אונס ארמנית על-ידי טורקי) ועם שחר הם צופים בזריחה על הרי ארט. כשהם שבים להעיר את הרוסי השיכור, הם מגלים כי המאלתר (וכך הוא מכונה בטכסט), נעלם. הקורא אינו יכול שלא להיזכר בהיעלמותו המיסטרית של האיטלקי.

באפילוג אנו שבים לרוזאנוב ולעיוורת המשכת את אילתורו. רוזאנוב נתקף חשש כי בחדר הושלח מכשיר הקלטה אשר רשם הערה פוליטית ששילב באילתורו, ושתביא לסופו. זו רמזה מצד המחבר המובלע לעבר היחס המורכב בין הבדין למציאות, שכן הבדין יכול להביא לידי התרחשויות בעולם. המבנה המיוחד של הרומן, שמהדהדים בו קולותיהם של מאלתרים מספרים המשועבדים זה לסיפורו של האחר, מאפשר לתומאס לארוג לאורכו בדיחות ספרותיות. למשל, העיוורת מתקנת את רוזאנוב בעניין רשלנות ספרותית: האיטלקי טען באוזני צ'ארסקי כי הוא עיוור צבעים ולכן לא יכול היה לזכור מיהו זה בקהל ששערו אדמוני, ובתגובה מעיר צ'ארסקי: אם כן, לא יכולת לדעת איזו אשה בקהל לבשה שמלה סגולה. העיוורת מעירה, כי עיוורון-צבעים הוא אי-היכולת להבחין בין ירוק לאדום, אך אין זה פוגע בכושר לזהות סגול. רוזאנוב, המסרב להודות כי נכשל בפרט זה בסיפורו משיב לעיוורת, כי עובדה זו ידועה לו, אך לא לגיבור צ'ארסקי. כאן מתערב המספר ומעיר, כי פרט זה לא היה ידוע לרוזאנוב או לצ'ארסקי, כלומר רוזאנוב שגה ואין זה נכון כי במכוון שייך לצ'ארסקי אמונה מוטעית. ודוגמה נוספת: באפילוג אומר רוזאנוב לעיוורת, כי הסיפור על סורקוב הוא אילתורו של הסופר הארמני, ומוסיף כי אלמלא נרדם הרוסי השיכור היה מנצח בתחרות תוך יתרון קל על האמריקנית. מהערת רוזאנוב משתמע כי הסיפור שתומאס פרט בפנינו נופל מהשניים האחרים שהיו יכולים להיכתב. יש כאן הצלפה עצמית של המחבר המכוונת כלפי כשרונו. דוגמות רבות להשתעשעויות ספרותיות שכאלו חוזרות לאורך הטכסט. אנו מוצאים ב"אררט" עירוב של טכסט; שירה, פרוזה, ראיון, שירה מצוטטת (בלוק, פושקין, המשורר הארמני נארג), יצירה גנובה, כתבה מתקנת של סורקוב המכילה שורות שהצנזור מתת עליהן קו שחור, הזמנה לדו-קרב, דברי כרזה ומודעה ואפילו הערכה ספרותית עקיפה של היצירה.

ספרו של תומאס מעלה הרהורים על המרחק המפריד בין שימוש בחומרים כתובים לשם חיבור יצירה ועד השתלתו של טכסט אחר בתוכה. העובדות על רצח הארמנים שמתאר הגבר הסקנדינבי לקוחות מתוך ספרו של ווקר "ארמניה: הישרדותה של אומה", כפי שמציין תומאס בהקדמה. ב"המלון הלכן" שימשו את תומאס המיקרים ההיסטוריים של פרויד וכן זכרונותיו של קוזניצוב, עליהם מבוססים תיאורי כאבי-יאר. תומאס נתן לכמה עובדות היסטוריות בספרו של ווקר עיצוב ספרותי על-ידי ניפויין, ניסוחן מחדש

ושזירתן בגוף שיחתו של הגבר מהמוצא הסקנדינבי. רומנים היסטוריים נכתבים כשיטה זו ואיש אינו מאשים את מחבריהם בגניבה ספרותית, אפילו לא טרחו לצרף ליצירתם רשימה ביבליוגרפית של המיסמכים והתעודות מתוכם שאובים חומריה. גם מחבריהן של יצירות הנשענות על מיתולוגיה, סיפורי-עם ואגדות, כתבי הקודש, ולהבדיל – קטעי עיתונות ומכתבים אינם נחשדים בפלאגייריזם. מבחינה זו אין הבדל בין עובדות שהונצחו בדפוס לעובדות שהמחבר למד עליהן מתוך צפייה או שמיעה, והוא משתמש בהן ביצירתו. נדמה לי כי תומאס בחר להביא את הפרגמנט "לילות מצריים" לפושקין כלשונו כדי, בין השאר, להבליע באמצעות-כך, כי אין הוא מוצא דופי בכל שימוש הנעשה בטכסט קיים למטרות יצירה, בין אם מדובר בעיוותו או השאלתו לאריגת קולאז' חלקי. ניתן, כמובן, למתוח את המיקרה האחרון ולהביא לדוגמה יצירה אפשרית שאינה אלא סידור וטווייה מחודשים של טכסטים קודמים מכלי ש"מחברה" יוסיף עליה שורה מקורית אחת. הדיון העיוני מרתק, אך לא אעסוק בו כאן. כל מי שנהנה מקריאת 'המלון הלבן' ו'נגנית החליל' אל לו להחמיץ את 'אררט'.

תומאס מאן על ניטשה ופרויד

יעקב גולומב

מעטים מאד הם הסופרים המעוגנים היטב בפילוסופיה של זמנם, שאינה, למעשה, אלא עיסוק אבסטרקטי ומושגי-שיטתי באותם הנושאים בהם מטפלת הספרות הגדולה. לעומת מיספרם הרב של פילוסופים דגולים, אשר כתבו גם פרוזה ספרותית מצוינת או ספרות הגותית ברמה גבוהה — כמו אפלטון, וולטר, שופנהאור, ניטשה, סארטר, ועוד, קיימים מעט מאוד סופרים המתיחסים במפורש לפילוסופיה, והמשלבים בספריהם תיאוריות או מישנות פילוסופיות רווחות. אחד הבודדים שבהם הוא תומאס מאן. אולם גם במיקרה שלו נראה להלן שהכנתו את הפילוסופיה הניטשיאנית היתה חד-צדדית במודגש, ועיוותה כמה ממאפייניה המרכזיים.

ניתן לומר, במידה שלגיטימי בכלל להגיע להכללה כלשהי בנושא זה על סמך מיקרה אחד בולט, שעמדתו של סופר גדול ביחס לפילוסופיה, מטיבעה שתסכול מעיוותים אישיים. הללו נובעים מכך שאין הסופר הגדול איש מחקר עיוני שחשובה לו האמת הפילוסופית-היסטורית ככזו, אלא שמתכונן הוא בפילוסופיה ובהגותה העיונית של תקופתו דרך הפריזמות הסובייקטיביות-אישיות. אר-אז האינטרס הספרותי וההעדפה האישית קודמים למחקר אובייקטיבי לשמו. דברים אלה אמורים גם לגבי טיב זיקתו של הסופר אל תחומי-דעת אחרים כמו מדע טהור, רפואה או פסיכואנאליזה. תומאס מאן, שהיה לא רק סופר גדול, אלא גם הוגה-דיעות דגול והומאניסטי, התייחס גם לזו האחרונה, ונראה להלן שגם כלפיה זיקתו נצבעה בקווים סובייקטיביים ברורים.

מחוץ לפסיכואנאליטיקאים ופסיכיאטרים, ממתנגדי פרויד או מתומכיו, גם אנשי-רוח וסופרים דגולים הבחינו עד-מהרה בדימיון המפתיע שבין הפילוסופיה הניטשיאנית למישנה הפרוידיאנית¹. הראשון שבהם היה, ללא כל ספק, תומאס מאן.

עובדה ידועה היא, שהפילוסופיה של ניטשה השפיעה בצורה מכרעת על השקפת עולמו של מאן ועיצבה עד מאוד את כתביו. אולם במידה לא-פחותה מניטשה, השפיעה עליו גם הפסיכואנאליזה². יחסיו האישיים של מאן עם פרויד היו לבניים וקרובים מאוד משנת 1930 ואילך, ומצאו את ביטויים בהערצה ובהשפעה הדדית הדוקה. אחד מן החוקרים³ טוען שפרויד ומאן נפגשו לראשונה רק ב-1930; אולם הכרתו של מאן עם המישנה הפסיכואנאליטית החלה הרבה יותר מוקדם. זאת ניתן לקבוע בוודאות, מאחר ומאן עצמו טען, שסיפורו 'מוות בונציה' משנת 1911 הושפע עמוקות מקריאתו בפרויד⁴. גם ברנן, שצוטט לעיל ושספרו נבדק על-ידי מאן לפני פירסומו, כותב שלפני כתיבת 'הר הקסמים' (1924) מאן התנסה בעצמו בטיפול פסיכואנאליטי ממושך. כך שניתן לראות ביצירת-מופת זו סוג של אנאליזה עצמית, שבאמצעותה ביקש המחבר להתגבר על זיקתו האינטימית מדי לחולי, לדיקאדנטיות ולמוות — נושאים בהם מטפל הוא בצורה מקיפה ועמוקה ברוב כתביו. מכל מקום, יחסיו של מאן עם הפסיכואנאליזה היו, כפי שהוא עצמו ניסח, "רחוקים מלהיות פשוטים"⁵.

האמביוולנטיות שחש מאן כלפי פסיכואנאליזה מסומלת בדמותו של ד"ר קרוקובסקי — הפסיכואנאליטיקאי ב'הר הקסמים', שמתואר לעיתים בצורה נלעגת וקומית. מאן עצמו, יוצא בשני

מאמרים שהובאו לעיל, כנגד הנטיה הקיצונית למדי של הפסיכואנאליזה לחשיפת יתר ולרדוקציוניזם מוגזם. הוא מתנגד לנטיית הפסיכואנאליטיקאים לחדור לתחומו האינטימי של הפרט, ובעיקר לתחומר הרגיש של הגאון — האמן. עם זאת, מאן מודה שהוא עצמו הושפע עד מאוד על-ידי העמדה הפסיכואנאליטית כלפי המיתוס, כאשר כתב את שני הכרכים הראשונים של הטריולוגיה שלו — 'יוסף ואחיו'. היו גם מבקרים אחדים שטענו, שגם פרויד מצידו הושפע על-ידי מאן, כאשר כתב את המסה מעוררת-המחלוקת "משה והמונותאיזם". ניתן גם לקבוע, שהיה זה שוב מאן, שהושפע ממסה זו של פרויד בכתבו בשנת 1944 את 'Das Gesetz', שבו הוא מציג את משה, כפי שעושה זאת פרויד, כמצרי. מכל האמור לעיל נובע שאין כמו מאן אשר התמצא היטב בשני ההוגים — ניטשה ופרויד, ועל כן נודע משקל מיוחד וחשוב לדבריו על הקשרים ביניהם.

וכך, במסה שנכתבה על-ידי מאן מייד לאחר מלחמת-העולם השנייה — עובדה המסכינה את העיוותים הרבים שעושה מאן, הלוחם ללא פשרות בנאציזם ובמיליטאריזם, בדמותו ובמישנתו של ניטשה — קובע הוא שמשך כל חייו הרגיש הוא כלפי ניטשה רגשות עזים של הערצה משולבת בחמלה וברחמים רבים⁶. רגשות מעורבים אלה כלפי ניטשה מבטאים היטב את עמדתו האמביוולנטית של מאן כלפי פילוסוף טראגי זה, שגורלו "נחרץ", אליבא דמאן, על-ידי העובדה שגאוניותו ניזונה על-ידי מחלתו. חמלתו של הסופר כלפי ניטשה התעוררה מתוך התחושה בדבר קיומם של פער וסתירה עמוקים בין הפילוסופיה "הבארבארי" של ניטשה, המעלה על נס את האינסטינקטים הפראיים והספונטאניים, לבין אישיות מעודנת ורגישה של "האמלט" שבו, המתמוטטת תחת משאם הכבד של התוכנות העצמיות העמוקות והמחלה האנושה, שאינם ניתנים לסילוק על-ידי פילוסופיית העוצמה שלו.

בדברים אלה מאן נכשל, לדעתי, בהגזמה יתירה בדבר חשיבותה המכרעת והקטלנית, כביכול, של מחלת ניטשה על הגותו וכתביו. ייתכן שיש בעמדה מעוותת כזו כלפי הפילוסוף משום פרויקציה אישית של מאן, המבטאת את התעסקותו ומעורבותו האישית והעמוקה במחלה ובהשפעותיה על התהליכים היצירתיים של האמנים וההוגים הגדולים. מכל מקום, כיוון שמאן חושב בטעות כי חיבוריו המאוחרים של ניטשה כבר נושאים בחובם את האותות הדיקאדנטיים של החולי, מתייחס הוא אך-ורק לחיבוריו הראשונים והמוקדמים, ובעיקר ל'הולדתה של הטרגדיה'. עובדה זו מסבירה גם מדוע מקנה הוא לשופנהאור תפקיד כה מכריע ודומיננטי בעיצוב מחשבת-ניטשה. בגלל הטיה אישית זו של מאן, מתייחס הוא לניטשה המאוחר כאל נאטוראליסט טהור, המאמין ב"חיה הבלונדית" האנארכית, המייצגת לדעתו את על-אדם. בפירוש מעוות זה של ניטשה מבצע מאן רדוקציה פסיכולוגיסטית, בטענו שהשקפת-עולם זו מבטאת את הדגנראציה של הפילוסוף, את ה"סאדיזם האינפנטילי" שלו (שם, עמ' 165), ואת שקיעתו המוחלטת לתוך המחלה הממארת והמתישה.

מפליא למדי להיתקל אצל מאן ברדוקציה פסיכואנאליטית כזאת של ניטשה, בעיקר אם נזכור שהיה זה מאן עצמו אשר האשים את פרויד בחשיפת-יתר הרסנית ומיותרת של התהליכים היצירתיים של אנשי-סגולה.

אך למרות פרשנות נוקשה זו של ניטשה, מאן נשאר בכל-זאת אמביוולנטי בקשר לזיקתו של ניטשה לגרמניה הנאצית. מחד גיסא טוען מאן, שאידיאל על-אדם של ניטשה הינו אידאליזציה של ה"פיהרר" הפאשיסטי. גם ההירואיזציה של הדחפים והמלחמה, פולחן הגבורה וחיים מלאי סכנות ודחיית הרציונאליזם ה"דיקאדנטי" — כל המוטיבים החשובים הללו של מחשבת ניטשה מהווים, למעשה, את גרעינה המוצק של האידאולוגיה הנאציונאל-סוציאליסטית. מאידך גיסא, מאן מזכיר בצדק את העובדה שניטשה היה מלא לעג ובוז כלפי האומנות הגרמנית, כלפי השוביניזם הגזעני וכלפי האנטישמיות. באופן אישי מאן נוטה לחשוב ש"אין זה נכון שניטשה יצר את הפאשיזם, אלא הפאשיזם יצר את ניטשה". כן טוען הוא שאי-אפשר לקחת ברצינות את ה"בארבאריזם" של ניטשה, כיוון שמקורו נעוץ בפולחן אסתטי ורומאנטי קיצוני של אישיות-סופר רגישה, אשר אינה יכולה להימנע, כמו סיסמוגראף עדין, מלרשום ולבטא את הזרמים והסנטימנטים התח-קרקעיים של הנפש הגרמנית. מאן מסיים מסה זו על ניטשה בדברי שבח והערצה נלהבים לפילוסוף מרתק זה, שהיה, כסיכומו של דבר, "הומאניסט אמיתי" ו"דמות שכרירית, מכובדת וטראגית"⁷.

אמביוולנטיות זו של מאן בעמדתו כלפי ניטשה, שמקורה נעוץ היה, קרוב לוודאי, ברקע האישי

ההאוטוביוגרפי של מאן עצמו, אחראית לאידיוקים רבים בהם לוקה פרשנותו. ניתן גם לומר שהרקע האקטואלי, מלחמת-העולם השנייה הבארבארית והעדרה של פרספקטיבה היסטורית נאותה, גם הם הוסיפו לעיוותים המרובים המצויים בעמדתו הספרותית-אישית למדי של מאן כלפי הגותו הפילוסופית-עיונית של ניטשה.

מאן צודק אמנם בקביעתו, שבהשפעת שופנהאור, ניטשה מקבל את בכורת הרצון על-פני האינסטינקטים בחייו הנפשיים של האדם. מאן טוען שניטשה, בהתייחסו לתבונה ככלי הרצון, נהפך לפסיכולוג עמקני בולט⁸. פסיכולוגיה זו חושדת בהתנהגותו הגלויה של האדם וחושפת את מניעיו החבויים והבלתי-מודעים. אולם, מוסיף מאן, ניטשה הדגיש יתר-על-המידה במחשבתו את מרכיבי הרצון, והעריך פחות מדי את הרציונאליזם, מפאת הערצתו הרומאנטית לחיי האינסטינקטים הגולמיים וכדחייה מוחלטת של התבונה הביקורתית והמוסרית. בהגזמה זו נעוצה, לדעתו של מאן, שגיאתו המכריעה של ניטשה. הוא העריך בצורה בלתי-נכונה את עליונותם של השכל והתבונה בתקופתו. להדגשת האינסטינקט ודחיית התבונה המדכאת אותו היה מקום לגיטימי בפילוסופיה מערבית, שסבלה באופן זמני מרציונאליזם יתירה. אולם אקט מתקן זה של שיחרור וריהביליטציה של האינסטינקטים היה מיותר לחלוטין בתקופת הנאצים, כאשר התברר בצורה טראומטית, שבחברה האנושית האינסטינקטים והאטאביזם שולטים בצורה דומיננטית ברוב-רובם של בני-האדם, ולכן היה זה אבסורדי ומסוכן מצידו של ניטשה לנסות ולשחרר אותם מן העכבות וההדחקות.

בטיעון זה מאן מעוות את עמדתו המפורשת של ניטשה, שלא קראה כלל לשחרור מאסיבי ופראי של הדחפים המודחקים, אלא התכוונה להשיג את הסובלימאציה האמנותית של האינסטינקטים על-ידי התבונה. עמדה כזו בולטת כבר בכתב-השחרות של ניטשה 'הולדתה של הטרגדיה', שעליו מסתמכת בעיקר פרשנותו של מאן.

כבר בספר-ביכורים זה פוסל ניטשה מכול וכול את ה"דיוניסיות הבארבארית" ומצד שני את ה"אפוליניות" הטהורה, ושואף להשיג סינתזה ביניהם בדמותה של אפוליניות דיוניסית, שבה משמשת התבונה כתפקיד החשוב של מתן צורה ליצרים הנסערים במעשה הסובלימאטיבי של היצירתיות האנושית⁹.

ברור גם שהתקפה זו על ניטשה ועל ה"רומאנטיזציה"-לכאורה שעושה הוא ליצרים הדיוניסיים ההיוליים, מתוך עמדה אמפירית והיסטורית, post-hoc, אינה יכולה באופן תקף לערער עיקרון פילוסופי-עיוני.

אך חוץ מהסתייגויות אלו, מאן צודק לחלוטין בקביעתו שלא ניטשה הוא שיצר את הפאשיזם, אלא, להיפך, ה"פילוסופים" הנאציים בעיותיהם וסירוסיהם המרובים והוולגאריים שערכו ככתבי ניטשה, הם שיצרו את המיתוס של "ניטשה הנאצי". כאן ניתן להוסיף ולומר שאם זה תקף לשפוט את הרעיונות הפילוסופיים ואת כתבי ההוגים הגדולים על-פי השימוש הרע והמעוות שעשו בהם ממשיכיהם, איזה ספר נוצל לרעה יותר והסב את האסונות האכזריים ורוויי שפיכויות-הדמים יותר מאשר התנ"ך?

* * *

עתה נפנה לראות מה אומר מאן על פרויד ועל זיקתו של אבי הפסיכואנאליזה לניטשה. לפני מלחמת-העולם השנייה, כאשר מתייחס מאן לפרויד (כ-1929 וכ-1936) כאל יורשו הישיר של הרומאנטיזם, כפי שעוצב על-ידי שופנהאור וניטשה, אין הוא רואה בכך דבר שלילי, המפחית את ערכה של הפסיכואנאליזה. להיפך, מאן חושב באופן נאיבי שעל-ידי עיגונו של פרויד במסורת זו הוא מעלה את ערכו של האיש ומישנו למישור גבוה יותר. בהתעלמו ממוטיבים ראציונאליסטיים רבים, ששורשם בתנועת ההשכלה של המאה ה-18, המצויים בהגותם של פרויד וניטשה, ממקם מאן את שני ההוגים בתנועה הגרמנית הרומאנטית, שלחמה ב"ראציונאליזם", ב"אינטלקטואליזם" וב"קלאסיציזם" ובאמונה בככורת התבונה והרוח תוך-כדי הדגשת דפוסי חיים ארציים, הרצון, התשוקה והלא-מודע¹⁰. זאת ועוד: בהתעלמו לחלוטין מן המרכיבים המאטריאליסטיים והמכאניסטיים המצויים במישנה הפסיכואנאליטית, קובע מאן שפרויד, על-ידי הדגשת האלמנטים ה"דימוניים" והוויטאליים בטבע-האדם, שייך בכיור לתנועה הרומאנטית החדשה (החוג של סטיפאן גיאורגה, למסורת נובאליס וכו'), הלוחמת בהצלחה בזרמים המאטריאליסטיים של המאה ה-19. הוא מצטער רק, שפרויד נאלץ היה להילחם לכדו ולהגיע

לתגליותיו ללא עזרתה ועידודה של התנועה הרומאנטית החזקה. וכך לא הכיר פרויד את ניטשה, שבחיבוריו מופיעות תוכנות רבות המטרימות את השקפותיו המאוחרות של פרויד עצמו. מאן מצידו אינו יכול להימנע מלהסביר את קיומה של הטרמה מפליאה כזו. לשם כך משתמש הוא במונח-המפתח של הפסיכואנליזה – הלא-מודע. כך מזכיר מאן את האפשרות של "העברה לא-מודעת של מחשבות" ביחסים "סופר-אישיים". באופן כללי, טוען הוא, שמושג-ההשפעה מיסחורי למדי, ואין האדם מסוגל להבין באמצעותו את התהליכים המורכבים והעדינים הקיימים, לדעתו, במיקרה זה של הזיקה שבין ניטשה לפרויד. מכל מקום, מסכם מאן, היחסים המרשימים והייחודיים שבין פרויד והתנועה הגרמנית הרומאנטית ו"ההיגורות הבלתי-מודעת" של הפסיכואנליזה מניטשה לא עוררו תשומת-לב מספקת.

מסה זו של מאן פורסמה בירחון פסיכואנליטי, ופרויד עיין בה בקפדנות רבה, ובעיקבותיה שלח מכתב לכבי מאוד למאן, שפתח את מערכת יחסיהם האישיים. אולם במכתבו ללו סאלומה¹¹ ביולי 1929 מתלונן פרויד, שלמעשה שימשה הפסיכואנליזה רק כ"דבק" חיצוני בלבד במסה זו של מאן, העוסקת בעיקר בפילוסופיה הרומאנטית. מאחורי ביקורת זו ניתן לגלות את התנגדותו החזקה של פרויד לעמדה המתייחסת לפסיכואנליזה כאל תופעה מישנית, הנגזרת מפילוסופיה. ברור הוא שעמדה כזו, הרואה בפסיכואנליזה תחום חשוב אך-זר ומפויין שיש לה זיקות ברורות לפילוסופיה, פוגעת קשה בתחושת החשיבות העצמית של פרויד. גם קביעתו של מאן על היגזרותה הישירה של הפסיכואנליזה מניטשה ומפילוסופים אחרים, מעוררת אי-נחת עמוקה בפרויד, שהיה חמיד רגיש ביותר באשר למקורותם של רעיונותיו ומישנתו.¹²

בהרצאה לכבוד יום-הולדתו השמונים של פרויד, בווינה בשנת 1936, חוזר מאן לנושא מרתק זה של יחסי-גומלין שבין הרומאנטיקה הגרמנית לפסיכואנליזה. הוא חוזר על התיזות העיקריות שלו ממסתו ב-1929, ונראה כי הוא מקבל את הצהרתו של פרויד¹³, כי היה זה רק מאוחר מאוד בחייו כשקרא בשופנהאור ובניטשה. וכך מהלל מאן את ברידותו של פרויד, את אומץ ליבו ואי-תלותו בימים הראשונים של תגליותיו. אולם למרות דברי הלל-ושבח אלה ל"אביר הבודד", קשה להתרשם שמאן מקבל בלא הסתייגות את הצהרתו של פרויד בדבר אי-תלותו האינטלקטואלית. וכך אומר הוא לגביו: "הוא לא הכיר את ניטשה, שבדפיו פוזרות תוכנות פרוידיאניות מרובות; הוא לא הכיר את נובאליס, קירקגור... שופנהאור. נראה שכך צריך היה להיות"¹⁴.

המשפט האחרון מבטא נימה סקפטית קימעה לגבי עובדות פוזרותו של פרויד בספרות הרומאנטית. ייתכן שצודק בהקשר זה להמן, בהסברו הפסיכואנליטי לתקרית מסוימת שאירעה לפרויד במכתבו למאן¹⁵. תקרית שניתן להסבירה בנוסח פסיכואנליטי כנובעת מריגשותיו האמביואלנטיים של פרויד כלפי מאן על רקע רמזיו שפרויד הגיע לתגליותיו בעזרתם של שופנהאור וניטשה¹⁶.

באוטוביוגרפיה הפרוידיאנית שהוזכרה לעיל, דוחה פרויד את הטענה בדבר השפעתם המעצבת של שופנהאור וניטשה על פיתוחה של מישנתו, ואף מבטא יחס מזלזל ושלילי כלפי הפילוסופיה. על כך מבקר אותו מאן בצורה ישירה וגלויה. הוא טוען בהרצאותיו, שמחוץ לעובדה שפרויד היה יורשם האמיתי של שופנהאור וניטשה, היה הוא גם יורשה של הפילוסופיה. בניגוד לפרויד, מאן מעריך עד מאוד את הפילוסופיה ומאמין שהיא השיגה רמה גבוהה יותר מאשר מדע-הטבע, שכן כל המתודולוגיות המדויקות שלהם שירתו ושימשו רק את הנטיות והאינטואיציות הפילוסופיות. מכאן נובע שגם הפסיכואנליזה של פרויד, הנחשבת על-ידי מאן כ"מדע-טבע", לא עשתה הרבה יותר מאשר מתן תיאוריה מדעית ושיטה תראפויטית לאינטואיציות הפילוסופיות של הרומאנטיקאים הגרמנים, ובעיקר לאלו המצויות בשופנהאור וניטשה.

קשה להאמין שפרויד, אשר ביקש כל חייו לשמור על אוטונומיה מלאה ולשמש כ"אבא" רוחני, אינטלקטואלי ומקצועי, נהנה מן ה"פריבילגיה המיוחדת" שהוענקה לו מידיו של מאן, להיות "יורש" ו"בן" של מישהו אחר. וכך תגובתו האמביואלנטית חזרה על אותו דפוס הגבה, כל פעם שמישהו מחבריו או מתלמידיו ציין בפניו את הדמיון המפליא שבינו לבין הגותו של ניטשה¹⁷. ייתכן שמאן הכיר ברגישות מיוחדת זו של פרויד, ועל כן מציג הוא בהרצאתו החגיגית את הזיקה שבין פרויד לפילוסופיה בצורה עקיפה, ונראה שהוא מקבל את הצהרת פרויד על האוטונומיות האינטלקטואלית המלאה שלו, לא מכיוון שהוא מאמין בה, אלא כיוון ש"כך צריך היה להיות".

הערות ומראי מקום

1. בעניין תגובתם של ממשיכי פרויד ותלמידיו על הדמיון הרב שבין פרויד לניטשה, ראה מאמרי: "Freudian Uses and Misuses of Nietzsche", *American Imago*, Vol. 37, (1980), 371-385.
2. על השפעת ניטשה ופרויד על מאן ראה: Hoffman, F.F. *Freudianism and the Literary Mind* (Baton Rouge: Louisiana State Univ., 1945), 209-227.
Brennan, J.G. *Thomas Mann's World* (N.Y.: New Directions Books, 1962).
Hollingdale, R.Y. *Thomas Mann*, (Leuvsburg: Bucknell Univ. Press, 1971).
Kaufmann, F. *Thomas Mann: The World as Will and Representation* (Boston: Beacon Press, 1975).
Lehmann, H. "Sigmund Freud and Thomas Mann", *The Psychoanalytic Quarterly*, Vol. 39 (1970), 198-214. 3
"Thomas Mann und die Psychoanalyse, *International Zeitschrift für Psychoanalyse*, Vol. 11 (1925), 247. 4
T. Mann "Mein Verhältnis zur Psychoanalyse", (5) *Almanach der Psychoanalyse* (Vienna: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1926). 5
T. Mann, "Nietzsche's Philosophy in the Light of Recent History", in: *Last Essays*, trans. R & C. Winston & T.6 & J. Stern (N.Y.: Alfred A. Knopf, 1959), 151-177.
7. מסה זו חוברת בשעה שעסק מאן בכתיבת 'ד"ר פאוסטוס' (1947), שגיבורו הראשי הינו גאון — קומפוזיטור הסובל מסיפיליס, והמהווה למעשה את ההאנשה של ניטשה. ראה: P. Carnegy, *Faust as Musician* (N.Y.: a New Directions Book, 1973), pp. 8f; 69f.
T. Mann, "Nietzsche's Philosophy". *op. cit.*
8. על הפסיכולוגיה של ניטשה ועל שיטת הפסיכולוגיזאציה שלו ע"ע בעבודת הדוקטוראט של כותב שורות אלה, שחצא לאור באוניברסיטה העברית בירושלים בשנה זו: "ניטשה — פסיכולוג העוצמה".
9. ע"ע בחיבורי "ניטשה פסיכולוג העוצמה", פרק א': "הולדתה של הפסיכולוגיה מתוך הטרגדיה", (שם, שם).
10. T. Mann, "Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte", *Psychoanalytische Bewegung*, I (1929), 10 3-32.
11. *Letters of Sigmund Freud* (N.Y., 1960), 390.
12. על כך ועל יחסו האמביוולנטי של פרויד לפילוסופיה ע"ע: J. Golomb, "Freud's Spinoza: A Reconstruction, *The Israel Annals of Psychiatry and Related Disciplines*, Vol. 16 (1978), 275-288.
13. "Freud, an autobiographical Study" *Standard Edition*, Vol. 20, 1925, p. 59.
14. T. Mann, "Freud and the Future", in: *Essays of Three Decades*, trans. H.T. Lowe Porter (N.Y.: Alfred A. Knopf, 1948), 411-428, p. 412. T. Mann, *Freud und die Zukunft* (Jean: S. Fischer, 1936).
15. *Letters of S. Freud*, *op. cit.* 1960, p. 434.
16. Lehmann, *op. cit.*, p. 515.
17. על כך ראה בפירוט במאמרי: "Freudian Uses and Misuses of Nietzsche", *op. cit.*

בורחס כאנאכרוניסט

איל אדר

מסותיו וסיפוריו הקצרים של חורחה לואיס בורחס עשירים, מגרים את הדמיון ומיידעים את הקורא לעולמות עמוקים. מחשבותיו ורעיונותיו המעוגנים בידע נרחב, נוגעים לעיתים בגישה האנאכרוניסטית. תחילה, אנסה להבהיר כמה מושגים יסוד בגישה זו. (איעזר ברשימות מתוך הרצאות שהועברו ע"י ד"ר גבריאל מוקד בקורס "מבוא לאסתטיקה" באוני' בן-גוריון בנגב, וכן בספר 'מבוא לאסתטיקה' מאת פרופ' עדי צמח). אחר-כך אפנה לגישה האנאכרוניסטית עצמה אצל בורחס תוך התיחסות לקובץ הסיפורים והמסות "גן השבילים המתפצלים".

הגישה האנאכרוניסטית

אנאכרוניזם פירושו עירוב זמנים, לקיחת מאורע מחוץ לזמנו, לעיתים אף ייחסו לתקופה שאינה הולמת אותו. אם נשליך רעיון זה לגבי הספרות הרי שכאנאכרוניסטים נאחז ביצירה כלשהי ונסה להעבירה ממקומה הטבעי מעלה-מטה על סקאלת-זמנים דימונית (הכוונה, כמובן, לזמנים שהם "עבר" לגבינו, שהרי אחוזי ההצלחה בצפייה לעתיד אפסיים, הן מבחינת יצירות שנוצרו, הן מבחינת נורמות חברתיות). תוך כדי העברה לזמנים ומציאויות שאינם "טבעיים", נבקר את היצירה מבחינה אסתטית. עוד לפני שנדון בתזוזה במרחבי זמן מתעוררת שאלה מהותית. האם מחבר יצירה או בני-זמנו הם הקובעים היחידים של משמעותה או שמתקבל גם פירוש של דור מאוחר יותר? כמידה ומתקבל. מה היחסים ביניהם?

לאחר שנבהיר נקודה זו, נוכל להיפנות לבחינת קריטריונים לאותה הזוזה על-פני סקאלת הזמן. כמיקרים רבים בעבר נוצרה הבנה לגבי יצירות ושמש של היוצרים נודע בעולם לאחר שנים רבות, לפעמים רק לאחר מותם. אחרים הוקעו על-ידי החברה הסובבת — אם ע"י כולה ואם ע"י תת-קבוצה שהקיפה אותם — בשל סגירות ואטימות, ורק דורות מאוחרים ש"גילו" אותם ניסו לכפר על העוול בהנצחתם. אם כן, לא תמיד הכנת בני-דורו של היוצר קובעת את ה"שיכוך האובייקטיבי", לעיתים חשובה מסננת הזמן, חשובה הפרספקטיבה הנכונה.

כמידה ונבחר בפירוש אנאכרוניסטי של יצירה, תנאי ראשוני היא שהמערכת הלשונית של הדור היוצר תובן באותה צורה ע"י הדור השופט. בצורה זו יוכטח כי לא ייחסו ליצירה תכנים או מידע בטכסט שהמחבר לא מסוגל היה להתכוון אליהם. זאת בניגוד לתכנים שייכתן והמחבר לא היה מודע להם, לא הבליטם מספיק, לא ראה בראיה הנכונה, אך אין להכחיש שהיו בטכסט עצמו. כן לא ניתן למצוא בטכסט אינפורמציה שלא היתה ידועה ליוצר או לבני-דורו, למשל אינפורמציה מדעית. זאת בהסתייגות קטנה הנובעת מעצם קיום ספרות בידיונית, או פאנטאסיה. כוונת המחבר חשובה; אך אינה חיבת להיות הפירוש היחיד והנכון.

מובן מאליו שאם נקוט בגישה הנ"ל, הרי עלינו להניח שאותו פירוש שנבחר יהיה חייב להתקבל על הדעת כמודל תיאורטי להסברת היצירה הנדונה. כן עלינו לבחור בפירוש שכמודל יהיה יפה ממודלים אחרים. שהרי אם לא כן, לשם מה כל התזוזה על פני ציר-זמן, אם לא כדי לראות יצירה כאור חדש מיוחד,

על רקע שונה?

גישה זו יכולה ליצור כמה בעיות:

"שיר שנכתב בשנות החמישים והשישים, יראה על רקע המאה החמש-עשרה מפתיע, מדהים, נועז ומהפכני. למשל שיר בינוני של יעקב פיכמן מול פרק כתהילים, או שיר בינוני של שלונסקי לעומת דונאש, או אידה מחקר מרתק יכול להיכתב על השפעת יונתן רטוש על שירת הקליר, וכו'" (עדי צמח, מבוא לאסתטיקה).

מטרתנו בפירוש האנאכרוניסטי, להעשיר את הראיה והביקורת. אם אכן נחליט שנקודת-המבט התיקנית להתבונן תהא הנקודה ממנה תיראה היצירה באופן היפה ביותר (אחת ההנחות שהוזכרו), הרי עבור כל יצירה נבחר זמן שיכליטה בצורה הטובה ביותר. דבר זה יגרוור "הזזה" שונה עבור כל יצירה ויצירה. מטרתנו היא להאיר את האובייקט עצמו כך שיראה יפה ומושלם. אם כן, "הזזה" עקב כך תבצע כלי להתחשב בנוק האסתטי העשוי לצמוח לאובייקטים אחרים.

נבחן צפיה אנאכרוניסטית זו, שכל מטרתה להגדיל ערך יצירה.

ראשית, לא תמיד נוכל למצוא מודל מתאים לכל היצירות, שהרי אם יצירה תועבר לזמן אחר, מה יהא על אותה היצירה שהוצגה עד כה על ריקעה. ואם גם היא תועבר, מה יהא על יצירה שלישית שהוצגה על ריקעה של השניה, וכן הלאה. כך תטולטלנה כל היצירות אחת אחרי השניה, בהתאם לתכנים ולרקע שיובלטו. לא בהכרח ייסגר המעגל אם ייווצרו תנאי תצפית שירצו את כל היצירות וימלאו את התנאים שנדרשו (שהיצירה תואר בצורה הטובה ביותר), לא בהכרח תיווצר הארמוניה.

ואם ייווצר סדר כזה, הרי מציאות זו תהרוס כל בסיס להשוואה, ולא נוכל לקבוע מה טוב יותר ומה פחות, לא יישאר בסיס לקביעת ערכיות. הכול ייראה טוב יותר, יפה יותר, יאבד הערך הממשי של היצירה. אם כן, למרות שניתן לקבל לעיתים פירוש שאינו בן-זמנו של היוצר, העוזר להבין ולהעשיר-ולהרחיב את הצעות-ההבנה, אין לנקוט בגישה אנאכרוניסטית קיצונית זאת בשל מהות הערך האסתטי המחייבנו לראות יצירות אחרות כגרועות לעומת אחרות כטובות. מכאן מתחייבת שמירת פרספקטיבה היסטורית נכונה.

בורחס כאנאכרוניסט

חורחה לואיס בורחס נוטה להשתמש בגישה האנאכרוניסטית בחלק מכתוביו. מטרתו העיקרית אינה דווקא לשכנע את הקורא בצדיקת הגישה, אלא להאיר באמצעותה את הספרות מכיוונים שונים, להעשיר את הראיה והכתוב, להגיש לקורא תרגיל אינטלקטואלי שהוא לעיתים פאראדוקסאלי. יכולתו לעשות זאת נובעת בעיקר משליטתו הרחבה בספרות ומהיותו בן-בית בכמה תרבויות.

גישתו האנאכרוניסטית נובעת משתי נקודות-הסתכלות: מדיעותיו על-אודות הספרות ומהתייחסותו אל הזמן. לא נהיר באם גישתו האנאכרוניסטית נבטה מתוך דיעותיו האחרות או קדמה להן; אך ניתן להניח שהרעיונות הללו הבשילו בו בערך באותה תקופה, בשנים 1941-1938. אפשר לראות זאת לאור העובדה שהסיפורים שדנים בדיעות אלו נכתבו בתקופה המוזכרת והם מהווים חטיבה אחת במיכלול יצירתו המגוונת והענפה.

כבר בקטע הפותח בקובץ 'גן השבילים המתפצלים' מציג עצמו הסופר. הוא אומר, בדברו על בורחס בגוף שלישי: "לא יקשה עליי להודות שיצאו מתחת ידו כמה דפים בעלי-ערך. אך אין בכוחם של דפים אלה להושיעני. אולי מפני שמה שטוב בהם אינו שייך לאיש, אף לא לו, אלא ללשון ולמסורת" (גן השבילים המתפצלים, עמ' 9). בקטע אחר, "הפרח של קולרידג'", באותו הספר מצטט בורחס אימרה של פול ואלרי משנת 1938: "תולדות-הספרות אינן צריכות להיות תולדותיהם של הסופרים ולא הצלחותיהם והצלחות יצירותיהם, אלא תולדותיה של הרוח כיוצרת או כצורכת ספרות". מכאן הוא ממשיך ומנסח אותו הרעיון: "לא היתה זו הפעם הראשונה שהרוח ניסתה מחשבה זו. בשנת 1844 רשם אחד מבלבריה בעיירה קונקורד — אפשר לומר שאיש אחד כתב את כל הסיפורים המצויים בעולם... —" (עמ' 152, שם).

מכאן רואים: א'. שהתייחסותו של בורחס אל הספרות היא סמלית, ואולי אף מיתולוגית. ב'. הוא מדבר על הרוח כישות, אינו מזכיר את חשיבות האנשים. הרוח ניסחה מחשבה זו, האנשים — לבלריה.

ואכן, כרגע שמתחסיים אל הספרות כאל ישות עצמאית נקודת-מישקלם של בני-האדם פחותה. ראה נוספת לכך שהספרות הינה בת-אלמוות, היא העובדה שביכולתה להשתמש ביוצרים שונים להביע אותם רעיונות. בורחס מראה שלא הוא היחיד שהניח הנחה זו. לדוגמא: ג'ורג' מור וג'יימס ג'ויס שילבו

ביצירותיהם משפטים ועמודים של סופרים אחרים, וכן אוסקר ויילד שנהג למסור לידידיו סקיצות של עלילות כדי שיפתחו אותן. כך, איפוא, מתפרשת מדברי בורחס תפישת-האמנות כישות כללית, בלתי-אישית. הספרות היא ישות, בורחס הוא אחד מנושאי-כליה, מציית לחוקיה הכתובים, וגם להללו שאינם כתובים.

כתרגיל אינטלקטואלי או כראיה מיוחדת במינה, בלתי-מעריבת מופיעה התיחסותו של בורחס לזמן. הבסיס התיאורטי הזה בא לכלל ביטוי בקטע מ'גן השבילים המתפצלים' (עמ' 160). רעיון זה מובע בעלילה "מערבית" לכאורה. מהולים בה ריגול ורצח בזמן מלחמת-העולם השניה. רעיונותיו, הנובעים מתורות מזרחיות קדומות, משנים את הסיפור, מעניקים לו חיות מיוחדת. את הדברים שם בורחס כפי הקורבן-לעתיד, הפונה אל רוצחו-לעחיד, בן לעם הסיני: "גן השבילים המתפצלים הוא דיוקנו הבלתי-שלם, אך לא הכוזב, של היקום כפי שהסיג אותו טסוי-פן. בניגוד לניוטון ולשופנהאואר, לא האמין סב-סבך בזמן אחד אבסולוטי. הוא האמין בסידרה אינסופית של זמנים, ברשת נעה סחור-סחור, גנלה והולכת, של זמנים חופפים ומקבילים. ריקמה זו של זמנים הקרבים זה אל זה, מתפצלים, חותכים זה את זה ואינם יודעים דבר זה על-אודות זה במשך מאות בשנים, עוצרת בחובה את כל האפשרויות. במרבית הזמנים הללו אין אנו קיימים כלל. בכמה מהם אתה קיים ואני איני קיים. באחרים אתה קיים ואני קיים, ובעוד אחרים אתה אינך קיים ואני קיים".

ובקהשר לעלילה אומר הקורבן שאינו יודע מה צפוי לו, ופה מתגלה ההומור הדק המיוחד כל-כך לבורחס: "לא בכל הזמנים" — לחש הוא בחיוך — 'הזמן מתפצל לאינסוף עתידים. בעתיד מסוים אני אויבך'".

בסיפור "הנס הנסתר" מתאר המחבר עיוות בלתי-הגיוני של הזמן. בקטע נידון אדם למות, אך "הוא ביקש מאלוהים שנה אחת תמימה למען יוכל לסיים את עבודתו. הכל-יכול הקציב לו את השנה הזאת. האלוהים חולל נס ניסתר: בשעה היעודה תהרגנו הפלוגה הגרמנית; אך עד מותו בין הפקודה לבין ביצועה תחלוף שנה תמימה" (עמ' 160).

בצרפנו שתי גישות אלו הרי אם הספרות היא ישות, והכותבים מישיניים, ואם הזמן גמיש ונע במסלולים רבים ומקבילים, מובן מאליו שניתן לנתק יצירות מהקשרן הכרונולוגי. הרי אם במישור-ייחוס מסוים "א" קודם ל-"ב", ובמישור אחר להיפך, ניתן גם להשוות יצירה מאוחרת ביחס למוקדמת, לנתח יצירה שלא לפי זמנה ולהסיק את המסקנות. יתר-על-כן ניתן להפריד בן היצירה ליוצר, ראייתו של היוצר יכולה להיות מצומצמת וקטנה לעומת ראייתה הכוללת של "הספרות". לכן עולמו, הסובב אותו, והצורה בה הבין הוא את כתיבתו, אינם בהכרח הגורמים המכריעים ביותר.

והרי זו מהות הגישה האנאכרוניסטית, המצרפת שינויים כוונות-הראיה הטמפוראלית, בזמן, עם דחיית ההסתמכות על "כוונת היוצר".

בורחס אינו טוען ל"אמת" מוחלטת של טענותיו. הוא מביע אותן לעיתים כתרגיל, כשעשוע של אדם מלומד ולעיתים כפאראדוקס הבא להאיר נקודה חשובה ולעיתים כאפיוודה מישנית רק כדי להעשיר רקע של עלילה אחרת. בקטע "קאפקא ומבשריו" (עמ' 155, שם), אנו נתקלים בגישה זו. המחבר מביא קטעים שונים של סופרים מהעבר, הקודמים לקאפקא ומציין שדרך-כתיבתם מזכירה את שלו באומרו: "אם אינני טועה, הטכסטים השונים שאני מונה כאן, מזכירים את קאפקא. ואם אינני טועה אין הם דומים זה לזה. לעובדה שניה זו נודעת משמעות מכרעת. בכל אחת מן היצירות הללו כלול משהו מייחודו של קאפקא, אך אילמלא כתב קאפקא את כתביו לא היה איש מגלה בהם את הייחוד הזה. הייחוד, למען האמת, לא היה קיים אז כלל. הפואימה של רוכרט כראונינג מבשרת את קאפקא; אך הכרתנו את קאפקא מעשירה ומשנה לגמרי את ההבנה שלנו לגבי הפואמה".

המשפט האחרון הוא אנאכרוניסטי לחלוטין. הפואמה של כראונינג היא "פחדים ונקיפות מצפון" והתפרסמה כערך בשנת 1876, בעוד שקאפקא כתב כשלושים שנה לאחר-מכן. ובורחס ממשיך: "כראונינג לא קרא את היצירה שלו כדרך שאנו קוראים אותה היום. הביקורת אינה יכולה לוותר על המושג 'מבשר' (פרקורסור), אך מן-הראוי להסיר מעליו כל משמעות של פולמוס או יריבות שדבקה בו. עובדה היא שכל סופר יוצר את המבשרים שלו. הוא משנה בתרומתו את השקפתנו ביחס לעבר וביחס לעתיד". בקטע "פייך מנאר מחברו של 'דון קיחוטה'" מציג בורחס את מנאר, משרור ופילוסוף בן-זמננו. מנאר

מנסה ליצור את 'דון קיחוטה'. אין מטרתו להעתיק את יצירתו של סרוונטס, אלא בדרך של יצירה טהורה להגיע אליה. למרות שלכאורה ברגע שיסיים את מטרתו יגיע מנאר לאותה יצירה, הרי אותם רעיונות, המובעים כאותן מילים, שנראו נדושות ומליצות על רקע זמנן, ברגע שיועתקו לרקע זמננו-אנו יראו מיוחדים, מפתיעים, ויהיו עמוקים ויפים הרבה יותר מאשר על רקע זמנם ההיסטורי.

בעזרת רעיון זה, יצירות מופרות וידועות חיראינה באור חדש ומפתיע, ברגע שנחבונן בהן מנקודת תצפית אנאכרוניסטית ותקבלנה פירוש מוזר ומדהים. ולמרות שאמר בורחס בתחילת הקטע במורכבות ובהמור האופייניים לו: "כמו כל אדם בעל טעם סלד מנאר מפני ההתחפשות המיוותרת הזאת, המסוגלת לעורר בנו — כפי שנהג לומר — אך־ורק את התענוג הזול של האנאכרוניזם", (עמ' 71, שם), הרי כעמ' 76 מסיים הוא את דבריו באומרו: "מנאר העשיר (ייתכן שעשה זאת שלא במתכוון) את האמנות הנירפית והפרימיטיבית של הקריאה. זוהי טכניקה של אנאכרוניזם מכוון וייחוס מוטעה. אפשרויות הפעלתה הן בלתי־מוגבלות".



ציר: מיכאל רוכניג

הפאנטאסטי בספרות

לואיס לנדאו

אם מטייר אדם בגן-עדן בחלומותיו ומקבל פרח כהוכחה לכך שהיה שם, ואם מתעורר הוא ומוצא את הפרח בידיו... אראז מה?

(קולרידג')

העיניין שמעוררת בארץ הספרות הפאנטאסטית, ובעיקר זו הנכתבת ביבשת הלאטינו-אמריקאית, רב לאין-ערוך – ואולי בצדק – מן העיניין שמעוררת התיאוריה של הפאנטאסטי. מילוני-ספרות אינם סוקרים כלל את המונח¹. מה שנכתב עד עכשיו מוסב יותר לדיון ביצירות קונקרטיות מאשר לבירור כללי ועקרוני². אף-על-פי-כן, רוח השימוש במלה למדי. "פאנטאסטי" נהפך לאחרונה למלה שבאופנה. קורה לו מה שקרה למושגים רבים אחרים לפניו. הוא הולך ומאכז את חדותו ומשמש אט-אט כבית-קיבול למשמעים רבים, ולעיתים אף מנוגדים.

אין אני בא לקונן על מצב-דברים זה, אלא לקבוע עובדה. השאיפה לנכש מיני "עשבים שוטים" שצמחו בשדה (או ביער) הסמאנטי של הפאנטאסטי, ולהציע הגדרה אחת, מחייבת וחד-משמעית, היא כמעט שאיפה אוטופית. לעומת זה, נראה לי יותר מועיל לסקור משמעים שונים של הפאנטאסטי. המסקנה עשויה להיות, כי אין לדבר על הפאנטאסטי בלשון יחיד, אלא בלשון רבים. כל חוקר והפאנטאסטי שלו. מלכתחילה ביקשתי להסתמך על מחקרים שונים שיצאו-לאור בעולם בשנים האחרונות. עד מהרה התברר לי, כי בתחום זה שמור למחקר-הספרות בצרפת תפקיד מוביל. בצורתו הנוכחית סוקר, איפוא, מאמר זה תפישות אחדות על הפאנטאסטי בספרות, כגון אלה של קאלוא, וביחוד של קאסטרקס, טודורוב וסארטר. הדיון מתמקד בשלושה מישורים: הפאנטאסטי כדמיון יוצר; הפאנטאסטי כמודוס ספרותי; הפאנטאסטי כז'אנר פתוח.

הפאנטאסטי כדמיון יוצר

מבחינה אטימולוגית אין משמעה של המלה היוונית "פאנטאסיה", אלא דמיון כפשוטו. אף-על-פי-כן, מקובל לראות בה לא מלה נרדפת לדמיון, כי אם ציון לדמיון מסוג מסוים. באמרנו "פאנטאסיה" אנו מתכוונים, לרוב, למשהו כגון "דמיון פרוע", "הזיה", "כזב". מ. ברינקר מכנה את הפאנטאסטי "דמיוני טהור"³, וכינוי זה משתלב היטב באופן-הראייה של הפאנטאסטי, שהוצג זה-עתה, המתארו כסוג של דמיון המעלה בתודעתנו מושאים שכדוגמתם מן-הנמנע למצוא במציאות החיצונית. אף-על-פי-כן, יש להדגיש כי כל פאנטאסיה מעוגנת במידה כלשהי בעולם החושי. היא אינה יכולה לברוא יש מאין, אלא יש מיש בלבד. גן-החיות של המיתולוגיה, כדברי חורחה לואיס בורחס, אינו אלא "צירוף חלקים של יצורים ממשיים"⁴. תודעתו של האדם שרויה בעולם ואין בכוחה "להזדקך" לחלוטין מסיגי הניסיון והמציאות. באורח כמעט טאוטולוגי אפשר לנסח כבר בשלב זה את אחת מהגדרותיו של הפאנטאסטי, כאותו אובייקט הנוצר בידי הדמיון הפאנטאסטי, דהיינו: סוג זה של דמיון שיחס הרפרנציאליות שלו כלפי מוצגי-הממשות קלוש ביותר.

הקושי הטמון בהגדרה מעין זאת הוא בכך שאין בידינו קנה-מידה אובייקטיבי. המאפשר לקבוע מהו מקורם של המוצגים המתגלים לחושינו. אדם מאמין, דרך משל, רואה את העולם אחרת מאשר אתיאסט. השוני בין יצירי הפאנטאסיה לבין יצירי הדת או המיתוס אינו בכך, שהראשונים מקורם בדמיון והאחרים מחוצה לו. ליתר דיוק: השוני אינו ניתן להוכחה במישור ההבחנה שבין שקר לאמת, אלא במישור

המוסכמה התרבותית, שהתגבשה לאורך זמן. הפאנטאסטי הוא מעין "מיתולוגיה פרטית", שמקורה בדמיון היוצר של היחיד. אין בו מימד של מסורת ושל קדושה. פאנטאסטיה של יחיד אפשר כי תהפך כתנאים מסוימים למיתוס או לדת, כי ההבדל אינו מצוי בטיבם של המושאים, אלא בהתייחסות אליהם. "ההבדל בין יצירות אינדיווידואליות לבין מיתוסים המזוהים בתור שכאלה על-ידי חברה כלשהי, אינו הבדל שבמהות אלא בדרגה," כותב לוי-שטראוס⁵. כדי שפאנטאסטיה של יחיד תהפך לחלק מן המיתוס או הדת, דרושה סאנקציה חברתית מסוימת באחד משלבי מסירתה, המעניקה לדברים מימד של התגלות. בסיכום: הפאנטאסטיה, כפעילות רוחנית, היא סוג של דמיון, שאינו משחזר את הממשות בזכרוננו, אלא מתרחק ממנה במידה מאקסימאלית. פאנטאסטיה אינדיווידואלית עשויה ליהפך למיתוס; אבל ההיפך איננו נכון. הכפירה במקור האובייקטיבי או האלוהי של המיתוס או הדת אינה יכולה למחוק את העובדה, כי החברה, או קבוצות בתוכה, ייחסה להם, תקופה ארוכה, מקור על-טבעי.

הפאנטאסטי כמודוס ספרותי

תפישה רחבה של הפאנטאסטי רואה בו מודוס המנוגד למודוס הריאליסטי⁶. בעוד הריאליזם מעצב עולם אנאלוגי לזה של המציאות, שובר הפאנטאסטי את הקונוונציות של העיצוב האנאלוגי. הוא ניצב בקוטב הנגדי לריאליזם ומשמש אכסניה לכל גילויי העל-טבעי בספרות. ביאוי-קאסארס — חברו-לעט של בורחס וסופר חשוב בפני עצמו — כותב בפתח אחת האנתולוגיות לסיפורת הפאנטאסטיה:

"סיפורי פאנטאסיות הם עתיקים כפחד עצמו וקודמים הם להמצאת הכתב. רוחות-מתים מאכלסים את כל הספרויות: ניתן למצוא אותן בזנד אוסטטה, בתנ"ך, אצל הומרוס וביאלף לילה ולילה"⁷.

מן הדברים האלה ניתן להסיק שלוש מסקנות:

א'. הפאנטאסטיה היא צורת-ביטוי קמאית, הממשיכה להתקיים בכל ספרות שהיא.
ב'. האובייקטים הפאנטאסטיים הם על-טבעיים, ואין זה חשוב לקבוע אם מקורם בדמיון האישי או בהתגלות.

ג'. למרות תפישה רחבה זו של הפאנטאסטיה, ניכר מן הדוגמאות של ביאוי-קאסארס, כי האובייקטים הפאנטאסטיים הם "שליליים". הם מעוררים תחושה של פחד, של אי-נוחות. ביקורת הספרות בצרפת לא קיבלה לרוב ראייה רחבה כל-כך של הפאנטאסטי. היא נטתה להבחין בין שלוש קאטגוריות שונות של הדמיוני: הפלאי, המוזר והפאנטאסטי.

למוניקה היה, כמדומה, ראשון המבקרים שהבחין בין הפאנטאסטי לבין הפלאי. הפאנטאסטי, לדעתו, נצמד אל האדם ומבטא את התנסויותיו הקיצוניות. הפלאי, לעומת זאת, חורג מעבר לאותן התנסויות⁸. קאלוא חידד את ההבחנה בין השניים והעמידה לא רק על מידת הקירבה / הריוחק למציאות, אלא אף על הרגשת ההארמוניה / דיסהארמוניה. הפלאי שליט בעולם המעשייה. הוא אינו שייך לעולמנו-אנו, אלא מתקיים לצידו בלי להתערב בו וכלי לשבור את הקוהרנטיות הפנימית שלו. הפאנטאסטי, לעומת זאת, הוא חלק ממצויאותנו, מתפרץ לתוכה, מערער את ביטחוננו, מכיך אותנו. הפאנטאסטי הוא בכחינת שערוריה⁹. גם טודורוב מבחין בין הפלאי לבין הפאנטאסטי, אך הוא מוסיף קאטגוריה שלישית: המוזר. הדבר העיקרי המאפשר את ההבחנה בין שלושת אלה, אליבא דטודורוב, הוא קיומו של הספק או היעדרו במשך תהליך הקריאה.

הפלאי מיוסד על היעדר הספק. הקורא מקבל את העל-טבעי ללא תהיות, אם משום שהמסופר מעורר בו יחס של אמונה בלתי-מעוררת, אם משום שהענקת האמונה באמינות המסופר היא חלק מקונוונציה ספרותית.

המוזר מיוסד על הסכר רציונאלי, מצד הקורא, למעשה, שלמראית-עין נראה כבלתי-סביר לחלוטין. הפאנטאסטי מיוסד על ספק הקורא. הפאנטאסטי נמשך ככל שהקורא מתלבט בין ההסכר הטבעי או העל-טבעי למסופר.

טודורוב שם את הדגש על עמדת הקורא "המשתמע" — ולאודווקא הקורא הקונקרטי — ורואה בהתייחסותו מרכיב מכריע בבואנו להבחין בין קאטגוריות שונות. התהייה עשויה ללוות את הדמויות הפועלות או את המספר; אבל הימצאותה אינה הכרחית. די לנו אם הקורא מתלבט. תהיית הקורא מעניקה לפאנטאסטי את חייו. קריטריון הכרחי אחר בהגדרה, הוא כי לא נראה במסופר מִבַּע אלגורי, אלא הצגה

מיבדית של דמויות כשר-ודם בעלות קיום חד-פעמי¹⁰.

תרומתו של טודורוב לחקר הפאנטאסטי היא ודאית, ולא סקרתי כאן אלא מקצת מדבריו. אף-על-פי-כן, אין שיטתו נקייה מקשיים: ראשית, נראה לי, כי הישענותו היתרה על "הקורא" יש בה מידה של שרירות. שנית, אין שיטתו עיקבית די הצורך. אדגים זאת: בדברו על 'עור היחמור' מאת באלזאק, קובע טודורוב, כי אין זו יצירה פאנטאסטית משום שיש בה יסוד אלגורי¹¹. אף-על-פי-כן, ובצדק, אין הוא מהסס לראות ב'איש החול' מאת הופמן סיפור פאנטאסטי מובהק. האמנם אין ביצירה זאת יסודות אלגוריים ברורים? ספאלאנצאני — אחת מן הדמויות המרכזיות — מתייחס לשאלה זאת במישרין: "גבירותי ורבותי הנכבדים עד מאוד! כלום לא שמתם אל לבכם מהו כאן השאור שבעיסה? כל המעשה איננו אלא משל, אליגוריה בלע"ז, דימר לשוני שנתגלגל במציאות!"¹²

בסיכום: אפשר להשקיף על הפאנטאסטי, מחד גיסא, כעל מודוס ספרותי כולל, המאופיין על דרך השלילה במהותו הלא-ריאליסטית, דהיינו: ביסודותיו העל-טבעיים. אולם, צימצום ראשון בתכולתו נובע מן האמור בסעיף הקודם: הפאנטאסטי הוא אותו יסוד על-טבעי שמקורו המוסכם הוא הדמיון האישי. צימצום אחר נובע מן הזיהוי שבין הפאנטאסטי לבין "מפחיד", "מאיים", וכדומה. נראה לי, כי הגבלה זאת אינה הכרחית. אין הפאנטאסטי קודר בעיקרון.

אפשר להשקיף על הפאנטאסטי, מאידך גיסא, כעל קאטגוריה מסוימת אשר בתוך היצירה הדמיונית. כפלאי וכמודו הוא נוהג ביטוי לבלתי-סביר; אך הוא שונה משתי הקאטגוריות האחרות בכמה מובנים: הוא אינו מקבל את העל-טבעי כמובן מאליו (בניגוד לפלאי). הוא אינו מספק לו הסבר ראציונאלי (בניגוד למודו), אלא מותירו בלתי-מובן, מעורר ספק, מכיך. הפאנטאסטי הוא מה שאין לו הסבר. אף כאן נתפס הפאנטאסטי, לפחות בפועל, כמשהו "שלילי" ודיס-הארמוני. ראייה זו של הפאנטאסטי, שלא כראייה הראשונה, רואה את הפאנטאסטי לא כקאטגוריה על-זמנית, כי אם כקאטגוריה היסטורית, שנוצרה עקב נסיבות מיוחדות. דבריהם של קאלוא ושל טודורוב מוסכים על קורפוס ספרותי מוגדר, שמקיף בעיקר יצירות שנכתבו במאה ה"ט. הם עוסקים ביצירות מן העבר הקרוב ולא בסיפורת הפאנטאסטית הנכתבת בימינו. אין זה מיקרה. טודורוב סבור, כי הז'אנר הפאנטאסטי אינו קיים עוד. בסיפורי הפאנטאסטיים של מופאסאן ראה את הדוגמאות המספקות האחרונות של הכתיבה הפאנטאסטית¹³.

הפאנטאסטי כז'אנר פתוח

קאסטרקס, בספרו הממצה 'הסיפור הפאנטאסטי בצרפת מנודיה ועד מופאסן'¹⁴, מצביע על כך שהפאנטאסטי כז'אנר מודע-לעצמו לא התגבש אלא בתקופה מאוחרת למדי: ראשית המאה ה"ט. בין מבשריו של הז'אנר מונה הוא את קאזוט — בעל 'השד המאוהב' (1763) — ואת ולפול — בעל 'הטירה באוטרנטו' (1764). בעוד שאביו הישיר של הז'אנר הוא א"ת הופמן. אחריו, החלה הסיפורת הפאנטאסטית כוכשת את אירופה. באלזאק, מרימה, ויקטור הוגו, גוגול, דוסטויבסקי ורכים אחרים הושפעו ממנו; אולם הדמות הכוללת ביותר בתולדות הז'אנר, לצידו של א"ת הופמן, היא א"א פו. בין "Phantasiestücke in Callots Manier" (1813) מאת הופמן לבין 'סיפורים על הגרוטסקי והערבסקי' (1840) מאת פו, מפרידות קרוב לשלושים שנה, שהן הפוריות ביותר בתולדות הפאנטאסטי. סיפורת זו נכתבת על רקע מחאה רומאנטית נגד הראציונאליזם. הזיקה לדת הנורמאטיבית מתרופפת ואין בה כדי לרוות את הצימאון לאמונה בכוחות שמעבר. כיתות אוקולטיסטיות צצות כפטריות לאחר הגשם. קאדרק (1803-1869) — מייסד הספיריטואליזם — מבקש להציע דרכים בדוקות ליצירת מגע בלתי-מחוייץ עם עולם הרוחות. ימי-הכנייים כמו חוגגים את הרנסאנס שלהם. הכתיבה הפאנטאסטית מתרפקת על האגדה העממית, אך מפיחה בה רוח אחרת. עקרון העונג של המעשייה פננה את מקומו לעקרון המכאוב¹⁵. הגיבור העשוי ללא חת מפנה את מקומו לגיבור מיוסר, העומד על סף הטירוף. התום העממי נסוג מפני האירוניה, הוודאות מפני הספק. הסיפורת הפאנטאסטית משופעת בנחשים מיתולוגיים, במיני סאלאמנדרות, בשדים ובדרקונים; אולם אין דמויות אלה העיקר, כי אם עולם האימים הפנימי שבתוך נפש-האדם. מופאסאן ביטא זאת כך באחד מסיפוריו:

"אינני פוחד מרוחות. אינני מאמין בעל-טבעי. אינני פוחד ממתים(— —) אני פוחד מן הפחד! פוחד מן העויות של רוחי המאכזר את שפיותו, פוחד מן התחושה הנוראה

שבאימה בלתי מובנת(— —)"¹⁶

הז'אנר הפאנטאסטי כמאה הי"ט פורח בין סדקי הפולחן הנוצרי המאוכן. אחדים מן הסופרים מושפעים מן המאגנטיות של מסמר, מן המיסטיקה של סְוֹרְדֵּנְבוֹרְג. ככתיבתם הם מבקשים לשכנע את הקורא באמיתותו של הפאנטאסטי, או לערער, לכל הפחות, את ביטחונו כחמונת-העולם המדעית המקובלת. הז'אנר מאופיין על-ידי עירוב העל-טבעי בחיים הרגילים, על-ידי יצירת אקלים של מיסתורין ואימה. זוהי סיפורת של ארמונות נטושים, של מערות חשוכות, של דמויות מעוותות. כמדיה של צדק ניתן להכליל ולומר, כי זוהי תקופת הפאנטאסטי-הנאיבי. אולם, אם לגבי המאה הי"ט ניתן לגרוס, כי קיימת זהות בין הפאנטאסטי לבין המיפלצתי — לא כן לגבי הספרות הפאנטאסטית של המאה העשרים. לפני למעלה משלושים שנה דן ז'אן-פול סארטר בסוגיה זאת, אגב עיונו ברומאן 'עמינדב' מאת בְּלָאנְשֵׁוֹ והשוואתו לספרו של קפקא: 'הטירה'. לדעתו, אין להגדיר את הפאנטאסטי כאירוע היוצא מגדר הטבע בלבד. הגדרה מעין זו איננה מספיקה ואף איננה הכרחית. סוס מדבר הוא פאנטאסטי אם מעוצב הוא בתוך נוף שהוא כולו קסום. שאם לא כן, שייכת דמותו האלגורית אל תחום המשל. הפאנטאסטי צומח בעולם המודרך בידי איזו מחשבה מיוסרת וקאפריזית, המכרסמת ללא רחמים במיכאניזם של חוקי המציאות. החומר לא ייראה בו לעולם כחומר בלבד, משום שיש בו נזילות אנטי-טרמיניסטית; הרוח לא תופיע בו לעולם כישות רוחנית בלבד, משום שהחומריות חודרת לתוכה. הפאנטאסטי, לפי סארטר, מציג בפנינו תמונה מהופכת של האחדות שבין הגוף לנפש. הגוף תופס בה את מקום הנפש והנפש את מקומו של הגוף.

סארטר מבחין בשני שלבים בתולדות הז'אנר. הפאנטאסטי בשלבו הראשון מודרך על-ידי הרצון לחרוג מעבר לאנושי, על-ידי התשוּקָה לברוא עולם שונה, שבו אפשר לראות "סאלון בקרקעיתו של אגם". היוצר הפאנטאסטי מן הסוג הזה ביקש למלא תפקיד מאגי. קאזוט, פו, רמבו, לואיס קארול, הם נציגיו המובהקים.

הפאנטאסטי בשלבו השני מבטא את האכזבה מן ההרפתקאות המיטאפיסיות. הוא מבקש למצוא את מקומו במיסגרת ההומאניזם, מוותר על חקירת המציאות שמעבר ומתמקד בחיבור המצב האנושי. מטרת הפאנטאסטי החדש הוא האדם עצמו. בפני קוראיו פורס סארטר, באירוניה, מעין דגם של עלילה מסוג זה: "הנה הדלת, למשל, הנה היא שם, על ציריה, על בריחיה ועל מנעוליה. היא נסגרת בזהירות כאילו שמרה על אוצר. אני מגיע אל הדלת אחר הליכה ממושכת ובידי מפתח; אני פותח אותה ומגלה כי היא מוליכה אל חומה. אני יושב, מזמין קפה; המלצר דורש ממני לחזור שלוש פעמים על בקשתי וחוזר עליה בעצמו כדי למנוע כל טעות. הוא ממנה, מוסר את בקשתי למלצר אחר, הרושם את דברי בפניקסו ומעבירם הלאה לאדם שלישי. לבסוף מגיע מלצר רביעי האומר: 'הנה', ומניח קסת על שולחני. אבל, מעיר אני, 'הרי היזמנתי קפה'. 'ובכן, דווקא משום כך', אומר הוא בהסתלקו"¹⁷.

סארטר אומר על קטע זה, שאם הקורא יפסוק כי מדובר במהתלת-מלצרים או במיקרה חריף של פסיכוזה קולקטיבית, כי אז הפסיד המחבר הפאנטאסטי את המערכה. אולם, אם יחוש הקורא כי הוצג בפניו עולם, שבו המופרך הפך לנורמה, ימצא את עצמו בתוככי הפאנטאסטי. "הפאנטאסטי האנושי", קובע סארטר, "הוא מרד האמצעים כנגד המטרה"¹⁸. בחיים הריאליים כל מסר יש לו מוען ונמען. הצו הפאנטאסטי הוא היפוכו של הצו הקאנטיאני: האנושי שבך ושכאחרים — על פי הצו הראשון — הוא לעולם אמצעי בלבד ולעולם איננו מטרה. סארטר אומר, כי אין דרך לחדור אל החלום, אלא מתוך מצב של שינה. באותה מידה, רק דמות פאנטאסטית מסוגלת לחדור אל העולם הפאנטאסטי. בטכניקות הישנות מעוצב הגיבור כדמות אנושית הנכנסת לעולמות אחרים בעזרת הפלא או הנס. בטכניקות החדשות, הדמות עצמה היא פאנטאסטית. אין אנו יודעים מאומה על גיבור 'הטירה'. ידועה לנו רק עקשנותו הבלתי-נלאית להתקבל בטירה.

המחבר הפאנטאסטי מבקש לתאר את המציאות מצידה האחר. הוא מבקש לתפוס את האנושי מבחוץ, כדרך שחושב מכוכב אחר או מלאך מתבוננים בנו. אר-אז מתגלה לו עולם פאראדוכסאלי. זוהי ספרות המסלקת את המלאכים ואת השדים; אך מותירה את הרצון לראות את עצמנו כאור המנוכר של עיניהם. היוצר נוקט את עמדתו של האנתרופולוג המתבונן מבחוץ בשבט קמאי, כדי להבין את המנגנונים הכמוסים של התנהגותו. ההבדל עלול להיות בכך, שמסקנתו של היוצר הפאנטאסטי תהיה כי שום דבר אנושי אינו

מובן לו. סארטר כותב לבסוף:

"קפאקא איננו כי אם שלב אחד נוסף. דרכו כמו דרכו של הופמן, פו, לואיס קארול והסוריאליסטיים, ממשיך הפאנטאסטי בהתקדמותו הרצופה לקראת הגבול, שבו נגש הוא מחדש עם מה שתמיד היה"¹⁹.

מהו, איפוא, הפאנטאסטי? מהו "שתמיד היה", כדברי סארטר? מה משותף לנוֹדִיָה, לקאפאקא, לכורחס, לגראס, לגארסיה-מארקס?

דומה, כי המשותף לכולם הוא המודוס הספרותי, דהיינו: אופן העיצוב של הממשות, ההיזקקות החופשית והמודעת אל הדמיוני כמרכיב מרכזי ביצירה. השונה, לעומת זאת, הוא פועל-יוצא של מרכיבים מרכזיים: מיזגו האישי של היוצר, תפישת-עולמו, תקופתו והמימוש הקונקרטי במישור הדיאנרי, כי אין לדבר על הז'אנר הפאנטאסטי כעל ז'אנר אחד ויחיד בעל קווי-מיתאר קבועים ובלתי-משתנים. נהפוך הוא: ז'אנר זה הוא פתוח למדי ונחלק לתת-ז'אנרים. זאת ועוד: היסוד הפאנטאסטי יכול, לעיתים, לחצות את הקווים המודאליים ולהופיע גם ביצירות ריאליסטיות. 'האחים קאראמאזוב', דרך משל, איננו רומאן פאנטאסטי, למרות שיש בו גילויים אחדים של פאנטאסיה.

כמאה הי"ט מאופיין הפאנטאסטי, כדברי טודורוב, על-ידי יחס התהייה של הקורא לנוכח העל-טבעי. המאה העשרים אינה מסתפקת בכן זה בלבד. סארטר ידע להצביע על שלב אחד בתוך הפאנטאסטי מבלי שביקש למצוא את כל האפשרויות הטמונות בז'אנר. אין להוציא את הפלאי ואת המוזר מחוץ לתחום. את סיפורו 'האחר' פותח בורחס במילים, שכדוגמתן אפשר למצוא, לפחות על-פי תוכנו הליטרלי, גם בכתיבה של היוצרים הפאנטאסטיים בני המאה הקודמת:

"הדבר קרה בחודש פברואר 1969, בצפונה של כוסטון, בקיימברידג' אשר בארצות-הברית. לא רשמתי מיד, שכן המחשבה הראשונה היתה לשכוח אותו, שלא לצאת מהדעת. עתה, בשנת 1972, חושב אני שאם אספרנו, אחרים יקראוהו כסיפור דימיוני, ואולי, בחלוף השנים, יראה כך גם לי"²⁰.

הדבר המהותי ביותר בשורות אלו הוא הבעתו של הספק. המספר מבקש לרכוש את אמונו של הקורא; אך עד-מהרה הוא מודה, שלא רק הקורא עלול או עשוי להתיחס אל המסופר כאל מעשה-דימיון, אלא אף הוא עצמו.

גארסיה-מארקס, לעומת זאת, מוותר מראש על "העמדת הפנים" הריאליסטית כרכים מסיפוריו. מלוא חופניים שואב הוא מן הפולקלור, מהמוטיבים פלאיים שבו, ונוזקק באותה מידה אל "המוזר", כדרך שהגדירו טודורוב. ארנדירה — גיבורת הסיפור "ארנדירה התמה וסבתה האכזרית" — אומרת לאהובה יוליסס דברים שתואמים את תחושת-הקורא למיקרא סיפוריו של מארקס: " — מה שהכי מוצא חן בעיני אצלך — אמרה — זאת הרצינות שבה אתה ממציא כל מיני הבלים"²¹.

שתי דוגמאות אלו מבקשות להצביע על אופיו הפתוח של הז'אנר בימינו. אפשר לגלם את הפאנטאסטי תוך-כדי קירבה מירבית לממשות החיים, כשם שאפשר להפקיעו לחלוטין מן ההתנסות האמפירית. אפשר להתרכז בהצגת הפאנטאסטי כקודר וכמאיים, כמאוכלס רוחות ושדים, כשם שאפשר להורידו אל הקרקע כדי לעצב את "הפאנטאסטי האנושי". אולי לכך התכוון א' ברטון במאניפסט הסוריאליסטי, כאשר הכריז "הדבר המעורר התפעלות כפאנטאסטי הוא ששוב אין בו מאומה מן הפאנטאסטי. לא קיים כי אם הריאלי בלבד"²².

בסיכום אין להצמיד את הפאנטאסטי אל הז'אנר ההיסטורי שפרח כמאה הי"ט. בפאנטאסטי כלולות כל הקאטגוריות של הדמיוני. כביטוי המופלג ביותר של הדמיון היוצר ניתן לבנות בעזרתו את הרע שבעולמות הבלתי-אפשריים או את הטוב שבהם. היסוד הפאנטאסטי מצוי כסוגי-יצירות שונים; אך ככל שהוא מרכזי יותר ביצירה מסוימת, כך ניתן לבנותה ביתר-שאת כפאנטאסטית. כז'אנר מתפתח המסתעף לתת-ז'אנרים שונים, שלא כאן המקום לעמוד עליהם, לא אמר הפאנטאסטי עדיין את המלה האחרונה. אפשר שזו לא תיאמר במהרה. עתה, מכל מקום, עדים אנו לפריחה מרשימה של ז'אנר. לימוד מדויק של יצירות קונקרטיות עשוי להרחיב את האופק העיוני הכללי. בפאראפראזה לדברי ניטשה אפשר לומר, כי עץ-החיים של הפאנטאסטי ירוק לעד, והתיאוריה על-אודותיו — אפורה.

הערות

1. ראה: א' שאגן, 'מילון הספרות החדשה העברית והכללית', תל-אביב, 1970; י' אבן, 'מילון למונחי הסיפורת'; ירושלים, תשל"ה.
2. אציין במיוחד את החיבורים הבאים: ל' גולדברג, 'הדראמה של התודעה — פרקי דוסטויבסקי'; תל-אביב, תשל"ה; ה' ברזל, 'סיפורת עברית מיטאריאליסטית', רמת-גן תשל"ד; ר' קריץ, 'המודר שבסיפור המזור'; תל-אביב, תשל"ה; א' ברטנא, 'עדות קריאה', תל-אביב, תשמ"ב.
3. מ' ברניקר, 'מבעד למדומה — משמעות וייצוג בספרות הבדיונית'; תל-אביב, 1980, עמ' 129.
4. ח"ל בורחס, 'ספר הישיות הדמיונית' (תרגום: י' ברונבסקי); ירושלים ותל-אביב, תשמ"א, עמ' 6.
5. C. Levi-Strauss, *L'homme nu*, Paris 1971, p. 560.
6. המונח 'מודוס' מוגדר באופנים שונים. במיסגרת זאת, אוחד אני בהגדרה המתארת את המודוס כאופן של עיצוב העולם ביצירה. המודוס, לפיכך, הוא קאטגוריה מיונית רחבה וראשונית. זוהי קאטגוריה בעלת קיום טראנס-היסטורי שמתנסחת בלשון מושגית כולל כעמדת-יסוד ביחס לעיצוב הממשות. ראה: H. Jason, *Ethnopoetry*, Bonn 1977; G. Genette, 'Genres, "types", modes', *Poétique*, 8 (1977) pp. 389-421.
7. T. Todorov, *Les Genres du discours*, Paris 1978, pp. 27-59.
8. A. Bioy Casares, 'On Fantastic Literature' in Ch. Newman, M. Kinzie (ed). *Prose for Borges*, Evanston 1974, p. 166.
9. L. Lemonnier, *Edgar Poe et les contours francais*, Paris p. 153.
10. D. Callois, 'Fantastique', *Encyclopaedia Universalis*, Vol. 6 Paris 1968, pp. 916-930.
11. T. Todorov, *Introduction a La Litterature Fantastique*, Paris 1970.
12. טודורוב, שם, עמ' 74-72.
13. א"ת הופמן, 'איש החול' (מגרמנית: נילי מירסקי), 'סימן קריאה', 9 (1979), עמ' 247.
14. גם המושג 'ז'אנר' כקודמו 'מודוס' (הערה 6, לעיל) מוגדר באופנים שונים. במאמר זה, מכל מקום, מוצג הז'אנר כקאטגוריה מיונית צרה ומוגדרת יותר מן המודוס הספרותי, וכלולה בו כאחת ממחלקותיו. לצורך קביעת התחומים של הז'אנר נלקחות בחשבון מיספר תכונות משותפות, כגון ההיזקקות לאותה שיטה פואטית, ליסודות פורמאליים ותימאטיים דומים. אולם, אין פירוש הדבר שכל ההיבטים הללו הם הכרחיים להגדרת כל ז'אנר וז'אנר (ראה: V. Propp, 'Generic Structures in Russian Folklore', *Genre*, 4 (1971) p. 213).
15. בעיקרון, אפשר לקבוע זיקה ז'אנרית על-פי תכונה משותפת אחת. אף-על-פי-כך, כדעת טודורוב, יש להיזהר מן השימוש התכוף מדי במושג. מן הראוי לכנות ז'אנרים רק אותם סוגים של טכסטים, שהוכרו ככאלה במהלך ההיסטוריה (וראה הערה 6).
16. G. Casterx, *Le conte fantastique en France du Nodier a Maupassant*, Paris 1951.
17. כניסוחו של בוזטו: "הפלאי מושחת על עקרון העונג (יולס, פרויד, בטלהיים); ואילו הפאנטאסטי מעתיק אותנו אל מה שאינו ניתן לחקור".
18. P. Bozzeto, 'Penser le fantastique', *Europe*, 611 (Mars 1980) p. 27.
19. G. de Maupassant, 'Lui', *Contes et nouvelles*, II Paris 1960, p. 853.
20. J. P. Sartre, 'Aminadab ou du fantastique considéré comme un Langage'; *Situations*, I, Paris 1947. p. 128.
21. סארטר, שם, עמ' 129.
22. שם, עמ' 142.
23. ח"ל בורחס, 'ספר החול' (עברית: י' שריג), ירושלים, 1982, עמ' 7.
24. ג' גארסיה-מארקס, 'הסיפור העצוב שלא ייאמן על ארנודירה התמה וסבתה האכזרית' (תרגום י' הלוי), ירושלים — תל-אביב תש"ם, עמ' 103.
25. A. Bréton, *Manifestes du Surrealisme*, Paris 1972, p. 25.

אורגאניזם מסוכסך

על "אבשלום אבשלום" לויליאם פוקנר

ויליאם פוקנר / "אבשלום אבשלום" / תרגום: אמציה פורת / עם עובד,
ספריה לעם / 1983

אמנון נבות

א. לתרגומו של פוקנר

פוקנר בעברית, מה גם 'אבשלום אבשלום', מעמיד לפני הקורא מבחן דר-מסלולי מובהק. בהקשרים כלליים של ספרות מעמיד 'אבשלום אבשלום' במבחן את גבולות הפרצפציה-החושית של הקורא, ובמקביל, מעמיד במבחן את גבולות המותר והאסור בעשיה ספרותית. מיגבלות המיבדה הספרותי מועמדות על-ידי פוקנר למבחן רהוט ומרשים.

ההעזה היא באיכות וברמת הטיפול בחומרי ממשות מול ממשות מדומיינת, וכל זה במיסגרת תבניתית של תודעות מספרות: החריגה מכלל מה שאפשר להן, לתודעות המספרות לדעת, באשר למיגבלותיה של ספרות, מיגבלותיה של ממשות ואיכות הקישור הדמוי-מציאותי.

חלקו של הדיון כאן יסוב סביב התרגום. מוקד העיניין הוא, שאיכות תרגומו של אמציה פורת מעמידה אקוויואלנט ערכי, שאינו נמדד בהשוואה לכל תרגום פוקנר שקדם לו, וכך מאפשר אמציה פורת מודל פוקנרי אפשרי לדיון — מודל החודר למעמקיה של השפה העברית, ובעצם, צריך להיבדק ולהימדד בהקשריו של המקור. לא אטעה אם אומר שזה יותר ממה שיכול מתרגם לקוות, כהישג בר קיימא.

אלא שהתרגום מותח את השפה העברית עד קצה אפשרויות ההידור שלה: אין זאת, שאמציה פורת בחר לפעול בקצה הגבול של האפשרויות ומעטפת המשמעויות של השפה העברית, ככל שקשורים הדברים בתרגום בן זמננו. טיפול בר-זמני בכמה מערכות לשון, מעברים בין-תודעתיים, גבולות הקליטה והתפישה של המספרים ברומאן — כל אלה העמידו למיבחן כמעט בלתי-אפשרי לא רק את מעשה התרגום ורמת היומרה שלו כמין עטיפה שצריך להקיף מעגלי משמעות רחבים של המקור, אלא היקנו אינטנסיביות מיוחדת לטיפול של פוקנר במיגבלות המיבדה. שאלות יסוד כגון מה אפשרי וראוי בהקשר של רומאן ומה בלתי-אפשרי, שאלות, שבהקשרה של הלשון האנגלית ברורות לגמרי (מאות שנות הרומאן וקיום הרומאן, 'מובי דיק' מחד-גיסא ו'יקיצתו של פינגאן' מאידך-גיסא, יוצרות ללא ספק מיסגרת נאותה לדיון, ככל שאמורים הדברים בשפה ובלשון האנגלית), קיבלו כמעשה התרגום הזה סוג של דיגוש נוסף, ואפילו דיגוש יתר: ההשלכות של "פוקנר המטופל בעברית" מעצימות את שאלות היסוד של הרומאן.

כמעשה התרגום הזה, יש כדי להעמיד אזהרה מקדמת בפני כל סיפורת, שתבקש לאמץ את התבניות הפוקנריות. האילוץ הפנימי של המתרגם לעברית להגביה את הלשון בכמה וכמה רמות בהשוואה למקור, יוצר חלק מן הכוח המדמה של 'אבשלום אבשלום' בעברית, ועלול להקנות לפוקנר סוג של הידור לשוני, הרחוק ממנו לעיתים, כרחוק המורח ממערב. נוצרת מין סימטריה הפוכה, שבה משלמת הלשון את מחיר העומק והמרחב; הלשון, או כל מציאת אקוויוואלנט שפוי למלה, לפיסקה, למשפט הפוקנרי (כפי שבאים הדברים לידי ביטוי בתרגומים קודמים, כגון תרגומה של רנה ליטוויץ ל'כשכבי גוועת' ו'הקול והזעם')* יוצאים בתרגומו של אמציה פורת חסרים, ואי לכך, השוואה תרגומית של יחידות לשון בודדות תעוות את ההישג הכולל. הבעייתיות שיוצרת תנופת התרגום טמונה בכך שהתרגום יוצר קו תנועה והמרת דגשים, מן הנמוך אל הגבוה (הלשוני), בעוד שהתהליך (הספרותי) כמקור הפוקנרי הוא הפוך — מן הגבוה הלשוני

אל הנמוך. ** הניסיון הלשוני ב'אבשלום אבשלום' המקורי באנגלית יאופיין כטיפול במורכבויות של לשון מונמכת. סלנג כושים דרומי המתורגם לתרשימי זרימה תודעתיים. הבסיס האתחלתי הוא המוגבה, ויוצר קונוטאציה של לשון תנ"ך או לשון הברית החדשה, או לשון התפילות והמיזמורים הכושיים: "כמדומה שהדימון הזה – סתפן היה שמו – (הקולונל סתפן) – הקולונל סתפן... שיצא ממקום לא נודע ובה על הארץ בלי התראה וחבורה של כושים משונים עמו, ועשה לו מטע (בחוזק יד קרע לו מטע, כדברי מיס רוזה קולפילד) בחוזק יד קרע לו. ונשא לאשה את אחותה אלן והוליד בן ובת שראוי – (כלי עדנת רוך הולידם, כדברי מיס רוזה קולפילד) – בחוזק יד קרע לו בלי עדנת רוך. שראוי היה להם להיות פניני גאוותו ומחסה ונחמה לזקנתו, אלא, (אלא שהם השמידו אותו או בדומה לזה, או שהשמיד הוא אותם או בדומה לזה. ומת) בלי צער חרטה, כדברי מיס רוזה קולפילד – (חוץ מצערה שלה) בן. חוץ מצערה שלה. (צערו של קוונטין קומפסון). כן, וצערו של קוונטין קומפסון" (עמ' 7). (הסוגריים במקור, ומהווים חלק מטכניקת הריבוד של פוקנר).

משמעות הדבר היא אחת: תרגום, שיש לראותו כשלמות, כמערך יצירתי בדול לעצמו ושלם. שביסודו תפישות לשונית כרוורת לגמרי, כלומר – "פוקנר מטופל בעברית". פוקנר יצר במפורש שכבות עומק של הלשון המתורגמת לספרות כשכבות-תודעה, התרגום הגביה את הלשון וכפה הידור על המונמך והמרושל, גם על המונמך והמרושל במתכוון, כמו אצל אותן דמויות, שמוחן התעצל מלחבר משפט, אפילו משפט זרם-תודעתי כהלכתו. האפקט של הדבר עלול ליצור תהודה מסוכנת; רק עוד צעד אחד לכיוון ההפלגה הלשונית והתרגום היה ממוין ללא ספק כאחד הכשלונות החמורים שידע התרגום לעברית מעודו.

האינטנסיביות של התרגום המטפל בעברית מכפילה את סכנת החריגות של התוצאה הסימביוטית (פוקנר פלוס תרגום לעברית). הואיל ו'אבשלום אבשלום' כשלעצמו הוא אחד הרומאנים ה"עמוסים" שכתב פוקנר. קל לאתר מוקדים, תימות ותיזיסים, שפיתוח נוסף שלהם פירנס רומאנים שלמים במיסגרת הקשר היוקנפטופי. מכאן צעד נוסף כלפי מסקנה חותכת: 'אבשלום אבשלום'. יאופיין כמרכז סימאנטי של היצירה הפוקנרית, טכסט הכולל בתוכו אינקובאציות מוקטנות ותבניות אתחלתיות של כל הסאגה היוקנפטופית. זהו מעין צמצום של המימד האפי לכדי סוג של מינימאליזם עקרוני. קל לאתר כאן סכנה של גודש-מורכבויות, שעלול להתדרדר לכדי גודש ומורכבות בכל מחיר. העימות בין מיסגרות המיבדה לבין החומרים המוטענים בתוכו שורר ב'אבשלום אבשלום', בכל תוקפו.

ב. ההקשר הסאגי, ההקשר הטראגי ומיסגרת הרומן

על-מנת לאפשר את המשך הדיון, יתואר כאן שלד העלילה, ה"פאבולה" של 'אבשלום אבשלום' (בהקשרה של יצירה זו מקבל המושג פאבולה משמעות כמעט קריטית, ביחס שבין מרכיב זה ושאר המרכיבים). תומס סתפן ("איש חזק ודמוני" כהגדרתו על-גב העטיפה) מגיע בצהרי היום למחוז דרומי שבארה"ב שלפני מלחמת האזרחים, ומנסה לרקום חיים במיסגרת אותו דרום: בונה חווה, קונה את נאמנות עבדיו, מתחתן כמשפחה מקומית, מוליד בן ובת, אלא שעברו הסמרי קם עליו באמצעות בנו מנישואים קודמים, עם אשה שכרמה זורם שמינית שבשמינית של דם כושים. הקונפליקט הגלוי מצוי בקשר שנוצר בין שארל בון, זה הכן מנישואים קודמים, לבין אחותו החורגת יהודית. הנרי סתפן, אחיה, רוצח את שארל בון (שהוא אחיו למחצה) ונמלט לחיי נוד, שאות קין כמצחו. יהודית סתפן מקדשת את בתוליה הניצחיים וכך בא הקץ על ה"ענף הלבן" של משפחת סתפן, בעוד שהענף ה"שחור" – תולדת מגעו של תומס סתפן עם משרתות כושיות, מצטיין כפוריות מדומה. אלא שהקללה מוחלת גם על ענף זה של המשפחה, ואחרון בניו של תומס סתפן הוא כושי המאופיין בדרכי התנהגות ורמת חשיבה של גורילה.

עד כאן הסיפור, וליתר דיוק, תיאור "עובדתי" של הידוע. מכאן ואילך חורג הסיפור במין תהליך מוטציוני אל קוונטין ושריב, זוג סטודנטים יושבי אוניברסיטה צפונית, חמישים שנים לאחר ההתרחשות,

* ויליאם פוקנר: 'הקול והזעם'. תרגום: רנה ליטוויץ; ספרית פועלים; 1973; עמ' 69 ואילך.
** א. פורת טען בחשוכתו כי הגבהה של לשון זרם-תודעה של דמויות עממיות-נחשלות היא משל פוקנר עצמו.

המשלימים באמצעות דמיון מלוהט ואינטלקט פרוע את הסיפור, את הפרקים ה"לא ידועים" וה"מדומיינים" שבו. הפראכסיס מומר כאן בפרכסיס; החומרים ה"ממשיים", דמויי המציאות, הופכים להיות תיאור מדומיין של עצמם.

בערך בנקודת האמצע של 'אבשלום אבשלום', מתבהרת התכנית הבעייתית שלו, וברור לגמרי שעיצומו של הסיפור אינו אלא אינטרפרטציה, פרשנות מדומיינת, אחת משלל הפרשנויות האפשריות לסיפור מעוט פרטים, המתבסס כאילו על שלוש, ארבע עובדות ידועות: נישואין, לידה, מוות, רצח. החריגה למעין טכניקה ראשומנית והדומינאנטה שמקבל מרכיב האינטרפרטציה המדומיינת ב'אבשלום אבשלום', יוצרות מיבנה אמנותי מרשים, אם גם בעייתי מבחינת כלי-הקיבול הספרותיים הבידיוניים ו"גבול האפשרויות" המתקבלות על הדעת של המיבדה.

למראית עין קל להכליב על 'אבשלום אבשלום' את צורת הסאגה של הדרום (ג'ון סטיינבק וכו'), אלא שבמהרה יסתבר לנו, שההקשר הסאגי השגור ("קורות משפחה אחת לאורך כמה דורות") בעייתי למדי, ולבטח אינו יכול לשמש הגדרה כוללת, אלא חלק מן הטכניקה הפנימית שנקט המספר, תכנית שתפקידה להתפורר מראש: לא רק שהקשר בין קוונטין ומשפחת סתפן אינו קשר משפחה, כי אין מי שימשיך את הענף המשפחתי, אלא גם מיסגרות טוהר-הדם מתרופפות, ולפיכך התכנית מתפוררת מתוכה. היבט נוסף: אופיה של הסאגה מחייב פרישה על פני כמות גדולה של טכסט, שכן העיקוב המפורט הוא העיניין: מספר כל-יודע ומדקדק בעובדות מצוי בתשתיות העיניין. ואילו ב'אבשלום אבשלום' מתקיימת השלדה אכזרית של הז'אנר ומאפייניו — שלושה ארבעה דורות מתוארים כאן על פני מאתיים עמודים — ואין זה קריטריון כמותי בלבד — ההשלדה מצויה בתוך הטכסט בפועל ממש, אם כקונטראפונקט, אם כאיזכור מחדש של המיסגרת העלילתית הממשית. קטע הדיגום, שהובא קודם, מצביע על השלדה זו.

אלא שמיסגרות האיוך והשיוך של הדמויות והעלילות אינן ממוסגרות ב'אבשלום אבשלום' כיחידת-טכסט מבודדת — מערך הקישורים והזיקות חורג ממיסגרת הרומאן והקשר — קשר-על עם מיסגרת הרומאנים היוקנפטופיים. כך, למשל, הקשר בין קוונטין והעלילה הוא קשר רעיוני גרידא, וזוכה לפיתוח נוסף ברומאנים יוקנפטופיים אחרים: ניטל עליו, באופן טראגי, לעמוס את מורשת הדרום. אם כן, אין לנו כאן קשר עקיב של חומרים וצורות אופייניים לסאגה, אלא כחלק מן הטכניקה של 'אבשלום אבשלום' — איסוף שאריות הידוע, שכרי קליפות, שרידים של חותם משפחת סתפן לאחר חמישים שנה, המעט שאפשרי שיהיה ידוע — מנקודת תצפיתו של זה הניצב עשרות שנים לאחר מכן, בעמדת מוצא של זרות.

ההעצמה של מידת המעורבות הופכת להיות אחד מקווי האורך העיקריים של 'אבשלום אבשלום'. אפשר לנסות ולהגדיר את מיסגרת הסיפור הגדרות סתמיות ורופפות כגון "רומאן", שהיא הגדרה תכניתית מטשטשת וניתנת לזויכוח ולשינוי מתמיד; הגדרת הרומאן משתנה לא פעם לפי החומרים שטומנים בו ולא להיפך. כללו של דבר, אין במיסגרת זו כדי פיתרון הגדרות היסוד האסתטיות של 'אבשלום אבשלום'. באותה מידה אפשר לנקוט הגדרות אחרות, "טרגדיה", "טרגדיה מיתית". רפיפות ההגדרות, ולא רק עיצוב הרומאן, מקנה למראית עין מיסגרת איוך לכל מיני הגדרות תכניתיות וז'אנריות אפשריות, אלא שעניין ההגדרה הוא בראש-וראשונה סימפטום לממדי והיקפי בעיית המיבדה הפוקנרי; זו חריגה מוחלטת מגבולות ההגדר הפנים-ספרותי השגור. צורות ומיבנים נבדקים מתמלאים תוכן וננטשים מתפוררים מתוכן, אלא שזה חלק ממאסת הכוח של 'אבשלום אבשלום'. ואולם, החריגה היא לא רק מהקשרו של הגדר ז'אנרי שגור, אלא גבולות המותר והאפשר, המדומיין לגמרי מול הדמוי-מציאות הן המיסגרות ההגדרתיות כתוכן ולפיהן צריך 'אבשלום אבשלום' להיבדק.

התודעה המספרת "יודעת" את פרטי החומר, המאטריה הספציפית כמידת הידיעה שלנו על אותו חומר: לא הרבה יותר מהצבר הפרטים שבדיגום. היותה אינה אלא השערה, וההשערות (לכישלון תוכנית-העל של תומס סתפן, ובמעגלים מתרחבים והולכים בהתאמה — הכשל של מדינות הדרום במלחמה, הכישלון הקיומי של בני מדינות הדרום; זה הכשל שעיצומו וחומריו משמשים את פוקנר כתימה מרכזית ביצירותיו) הופכות להיות חומרי-ספרות מדומיינים. מרכיב האינטרפרטציה והבידיון המוצג ככזה מראש מקבל דומינאנטה ערכית ברומאן זה, אלא ששאלת פערי האמינות קיימת כאן במלוא עוצמתה. אין לפנינו, אמנם, חריגה מההקשרים המדומיינים של "כתיבה ספרותית", לא זו השאלה. ככלות הכול מיבדה הוא מייקס של אידיאה. הניפלה ב'אבשלום אבשלום' הוא ההעזה לחשוף את עצם תהליך ההעזה, לחשוף את

עצם תהליך ההירקמות הפנימי של החומרים, ולהפכו לעיקרון פואטי ראשון כמעלה של הרומאן. כמעט נהיר לי לגמרי, שבנקודה זו מצוי ייחודו של 'אבשלום אבשלום', וההקשרים הסאגיים, המיתולוגיים, מיתיים, טראגיים אינם אלא מישניים לתהליך המימוש הקונטראוורסאלי והייחודי: תהליך גילוי של הצטברות חומר מדומיין על בסיס רעוע של "עובדות" ו"חומרי ממשות". מוצג לפנינו עיצוב סינקדוכי של היצירה באמצעות קוונטין ושיריב כיצרים, תודעות מספרות גדולות לעצמן, הממלאים את החללים של הבלתי ידוע שבין העובדות הסתמיות (מוות, לידה, רצח) לכין המימוש הפרטני, הנובע מתוך עצמו, ההכרחי, כפרשת הנרי סתפן וגילגול זרעו בתוך מחילות ועורקי דם שחור ולבן. האינטרפרטציה שבתוך הרומאן, כמין ראי הפוך, מבהירה, מדמיינת, מקנה סיבות ומוטיבאציות אפשריות לשאלה: מדוע הכרח שיתרחשו הדברים בדרך שהם מתרחשים, כיצד כשלו בניו של סתפן לשאת את טוהר הדם המעיק, ומדוע דגל זה הוא שיקרי מחד-גיסא ועקרוני מאידך-גיסא וכיצד-הפכה תוכנית-על מפוארת לרקום חיים, למוטאציה מפגרת של כושי הניצב בתנוחת כושים אופיינית על יד בית-חווה דרומי מתפורר ועזוב, כדרך שבה מעוצבת תמונת הסיום של הרומאן.

העיקרון המפעיל את 'אבשלום אבשלום' — שייך לסוג הקדום והבסיסי מכלל אלה המוכרים לנו — הטראגדיה המיתולוגית ותרומה ל"מלייה" ספציפי של מדינות הדרום. רצה הגורל ותוכניתו של הנרי סתפן לרקום ולהכות שורש בקרקע הדרום וליצור לעצמו שם ומעמד כדרך הפטריקים הדרומיים נידונה לכשלון — ולא כתולדה של נסיכות חיצונית. מלחמת האזרחים, העבדות, אינן מסבירות את ההקשר שבו קם אח על אחיו למחצה ויורה בו כיוון שיש בדמו 1/16 חלקים דם "שחור". יש כאן עבירה על טאבו, המוכלב על טאבו אחר — נישואי אח ואחות. הטראגדיה חורגת אל האבסורד, הטאבו מעוות מראש. החיתוך והמוחלטות של דרכי הגורל מקבלים עיצוב מיוחד, ויש בהם איזכור והד ל"עקרונות פואטיים" של התנ"ך והברית החדשה. אלה הם רקלאמות לשוניות ייחודיות החודרות אל תוך המונולוג של קוונטין, בעיצומו של "סיפור הסיפור": "האחד במיקלעת דהויה של קצין, והאחר בחפתי חייל פשוט והאקדח עודו מונח על קרן האוכף ואיננו מכוון, ושני הפנים שלוות, והקולות עדיין לא הורמו: 'אל תעבור את השער הזה הנרי' ו'אני עומד לעבור אותו הנרי'" (עמ' 129). היו צריכות לעבור שנים של ידידות מחושלת בדם וחריגה מטאבו, מלחמה בה יסכנו איש את עצמו כדי להציל את רעהו, על-מנת לברוח מבריור העיניין ה"פעוט" ולחזור בתנועה מעגלית, אבסורדית, של הגורל עצמו ולעצור מול שער החווה ולברר אותו עיניין המתמקד ככלות הכול ומעבר ליחר המניעים והסיבות הגליויות בטוהר דמה וכשלמות בתוליה של האחות.***

רומאן שקיבל בתחילה תכנית מושלדת של סאגה, חולף ועובר תוך כדי כך לכדי טראגדיה בעלת מסמנים מיתיים, המדגשת למראית עין קונפליקט דראמטי חיצוני שאינו אלא הד לקונפליקט פנימי — כל זה מקבל מוטאציה והופך להיות תהליך של קבלת מחויבות של סטודנט בן מדינות הדרום לעברו הקיומי, הסמוי. כפי שכבר הוזכר, אחד מקווי האורך הסמויים ברומאן, הוא תהליך קבלת המחויבות של קוונטין, וקו זה מקבל עוצמה ברומאן והופך להיות תימה ראשית שלו. רוזה קולפילד, המפקידה בידיו של קוונטין את קצות החוטים של העלילה, מספקת לו מוטיבאציה מזויפת, מעין ליטראטית:

"ואולי תאחו אז במקצוע הספרות והכתיבה. (...) ואולי תזכור יום אחד את הדברים האלה ותכתוב עליהם. מן הסתם תהיה נשוי אז, ואולי תרצה אשתך גלימה חדשה או כורסת בית, ואתה תוכל לכתוב את הדברים האלה ולמסור לכתב עת".

מה שמוצג תחילה כחומר שיש לו פוטנציאל "ספרותי" מובהק, מומר להיות חומרים קיומיים, וההעצמה של הסיפור מוקנית כתוצאה מהעיסוק בחומרי עבר, עיסוק שהופך להיות נכרוטי. ככלות הכול,

*** אותה תימה זוכה לפיתוח נוסף ב'הקול והזעם'. קוונטין קומפסון, המופיע ב'אבשלום אבשלום' כדמות מספר, חווה חוויה רומה הקשורה בגילוי עריות, אלא שחוויה זו מקבלת אינטנסיפיקציה נוספת (ראה 'הקול והזעם' עמ' 70, 71, 83 וכדו'). פוקנר עצמו הגדיר זאת בשיחותיו: "אשר אהב לא את רעיון גילוי העריות, שממילא לא היה ממש, כי אם איזה מושג פרסביטריאני של ענישה נצחית (...) שיטל את אחותו ואת עצמו אל תוך הגיהנום, שם ייתן לו לשמרה בתוליה כין להכות התופת עד עולם".

מדובר בפרשה, שרק לסבו של קוונטין היתה נגיעה מיקרית בה. זהו תהליך של הפנמת חומרים חיצוניים, ההופכים להיות חומרי קיום של קוונטין עצמו וגורמים לו לבסוף סכיופריניה ומוות. ההקשר ה"ספרותי" המאוזכר בתוך 'אבשלום אבשלום' בדיגום למעלה הוא הקשר החיצוני ויש כאן כדי סימון היומרה של פוקנר עצמו לחרוג מההקשר ה"שפוי" של קיום ספרותי בגבולות המותר והאפשר. היקש זה יוצר את הסדק הפנימי ב'אבשלום אבשלום' ובעיה עקרונית עבור פוקנר.

ג. הכשל ומיגבלת ההקשר הספרותי
 מה שנדון כאן בהקשרים של כשל פוקנרי, אינו אלא מיגבלותיה, מעטפת האפשרויות של ה"ספרות" כספרות, ההעצמה של חודעות מספרות מוכלכות זו על זו. כבר נאמר, ש'אבשלום אבשלום' אינו סיפור של הנרי סתפן, "אדם חזק ודימוני", אלא כתודעות מספרונה. 'אבשלום אבשלום' נכתב כהתרחשות פרילימינארית של תודעות מספרות, וככזה עליו להיות נידון. התהליך של "סיפור הסיפור", כהתרחשות שתחילתה בזרות והמשכה הוא אורגאסטי, אי-אפשר לו שלא ייגרר לניפוח עצמי, להקשרים מדומיינים לגמרי, בבחינת מה שהמספר חושב שקוונטין חושב שתומס סתפן צריך לחשוב. זה כבר חורג משלל ההצדקות הנברוטיות של התודעה המספרת. ההמרה המתמדת בין העלילות, יחס לא-ברור בין עלילה ראשית ועלילת מישנה וההיפוך שחל בהן (עלילת סתפן ועלילת קוונטין) — אי אפשר שמערכת מעין זו לא תפתח לכדי ספרותיות מובהקת כל עוד התשתיות מבקשות לתאר מערכים, שהם ככלות-הכול דמויי מציאות. זוהי בדיוק אותה ליטראטיות ממנה ברח פוקנר כנרמז בדיגום. וכך, משאנו מגיעים לדמות אמורפית (היינו בעלת תודעה אמורפית), דמותו של ווש ג'ונס, ניטל עלינו לקרוא מונולוג זר-תודעתי מדובב מחדש, מונולוג, שהוא מחוץ לאפשרויות התודעה שלו: "נוח היה לשכמותו ושכמותי שלא נולדנו ולא נשמנו את אוויר האדמה הזאת. נוח היה לכולנו הנותרים שנימחינו מעל פניה, ולא היה ווש ג'ונס אחר רואה את כל חייו נקרעים ממנו ומצטמקים כקליפת השום היבשה המושלכת אל תוך האש" (עמ' 287). מה שימויין כאן כתהליך חדירה של מספר פנימי אל תוך תודעה מוגבלת של גיבור-מישנה באותו רומאן, מתוך כוונה לפרוץ את מיגבלות הידיעה, והידיעה האפשרית של אותה דמות ביחס לעצמה ולעולם הסובב אותה, אינו אלא בריחה אל תוך מערכים ספרותיים לעילא ולעילא.

הרומאן הבלשי-פילוסופי של אומברטו אקו

א. דורית

ברשימה מכריקה משנת 1960 בשם "עובדות ביצירות בדיוניות" טוענת הסופרת האמריקנית מרי מקארתי, כי יהיו מחברי הרומאנים הגדולים שונים זה מזה מבחינת ההיבט הצורני של יצירתם ככל שיהיו משותפת לכולם האהבה לעובדות.

הבחנה זו מחזקת בשלל דוגמות: ב'אשליות אבודות' לבלזק מוקדש פרק שלם, שאין לו דבר עם הפעולה ברומאן, לתיאור תהליך הייצור של נייר; כשפייר מ'מלחמה ושלום' מגלה עניין בכונים החופשיים מתעכב טולסטוי באריכות על קורותיה של תנועה זו, שעל-אודותיה קרא בספריות, ובפרק על הנזיר הרוסי ב'אחים קרמזוב' מקדים דוסטויבסקי את כניסת זוסימה לתמונה בדיווח היסטורי על תפקיד הקשיש בסולם השיטה הנזירית. ב'הר הקסמים' מצוי הקטע המפורסם על שחפת, ב'אנה קרנינה' אנו לומדים כיצד מכינים מירקחת תות ובי'אמה' אנו נתקלים ברשימות תפריטים, תוכניות-ריקוד וחידות. חיידק העובדות מקנן גם ב'דקמרון' לבוקאצ'י, שאינו אלא אוסף סיפורים המעוגנים בפלורנץ של מגיפת 1348, שקטלה למעלה ממאה אלף תושבים. אנו לומדים, כי מקור המגיפה במזרח, על הסימפטומים הראשיים והמישניים, פסק הזמן שבין הופעת הסימפטום הראשון והמוות, דרכי ההידבקות, נקיטת אמצעי-זהירות היגיניים, תיאורים רפואיים של תזונה נכונה ואורחות חיים מונעי הידבקות, פולחנים ואופני קבורה. מבחינה מסוימת, איפוא, 'דקמרון' הוא תרומה חלוצית בשטח הרפואה התיאורית. לא אתיחס כאן להצעת מקארתי הקובעת, כי מנה גדושה של עובדות היא זו המבדילה בין רומאנים ודגמים אחרים של פרוזה בדיונית, או להרהורי האבלות, שהיא מפטירה סביב מות הרומאן הבלזקי והדיקנסי; אבל אשתמש בהבחנה של אהבת העובדות כבואי לאפיין את 'השם של הוורד', הרומאן האיטלקי של אומברטו אקו, שבשנה החולפת תורגם לאנגלית, לאחר שהיה לרב-מכר במדינות-מערב אירופאיות רבות.

העלילה מתרחשת כימי-הביניים במינור פרנסיסקני, באיטליה של שנת 1327. לאורך הרומאן מדווח באריכות ופרטנות על תכונות רפואיות של עשבים, אופן פעולתם של המצפן, העדשות והמראה, רשימות ארוכות של טכסטים מופרכים ונדירים, מישנות פילוסופיות ותיאולוגיות השליטות כימי-הביניים, ציטוטים מאת בונאוונטורה, בואטיס, אקווינאס ופילוסופים ערביים, אנקדוטות מהברית הישנה והחדשה ותיאור סיגנונות אמנותיים (כשישה עמודים מוקדשים לתיאור דלת כנסיה!). אקו הוא תיאורטיקן ידוע של תורת הסימנים הפופולרית המכונה 'סמיוטיקה' לצד היותו חוקר ספרות, אשר בין השאר כתב על מיכנה הרומאנים הבלשיים של פלמינג, ומטאפורות והמיתוס של סופרמאן. בעבודת הדוקטורט שלו התרכזו באסתטיקה של ימי-הביניים, תקופה שהוא מתמחה בה וגם מפילוסופיה עכשווית אינו מושך ידו.

'השם של הוורד' כתוב בגוף ראשון ומספרו הוא פרח-נזירים בנדיקטיני בשם אדסו שכמיסגרת חינוכו מופקד על-ידי הרוי בידי אח פרנסיסקני מלומד, ויליאם מבאסקרביל האנגלי, המוזמן לחקור פרשת רצח מיסתורי במינור פרנסיסקני באיטליה. בהקדמה מצוין, כי באחרית ימיו העלה אדסו על הנייר את הפרשות המסעירות שהיה עד להן בנעוריו, כשהתלווה למחנכו. תרגום צרפתי המתבסס על מהדורה מהמאה ה-17

של המקור הלטיני של אדסו נפל לידי המחבר, שהינו מלומד שכמה גילויים מרשימים נזקפים לזכותו. לאורך מסלול מסעו מעיין המחבר בגירסה הצרפתית ובהתלהבות פרי-השראה מתרגמה לאיטלקית אל מחברותיו. מחברות תרגום אלו מהוות עתה את העדות היחידה לזכרונותיו של אדסו, שכן המחבר מתקוטט עם הדמות שליוותה אותו במסעו וזו נעלמת עם הגירסה הצרפתית. מאמציו להתחקות אחר הטכסט של אדסו מעלים חרס. המחבר מחליט, איפוא, לפרסם את הזכרונות ברומאן שיוצג כיצירה מקורית של אדסו ממלך, המספרה תוך כדי השתלשלות האירועים.

הרומאן עב-הכרס מחולק לשבעה חלקים שכל אחד מהם מכיל אירועי יום בודד. הפרקים בכל אחד משיבעת החלקים מסודרים על פי סדר השעות הליטורגיות. הכותרות בראשם, המסכמות את שהתרחש, הוספו על-ידי המתרגם הצרפתי והמחבר תירגמן לאיטלקית. והשאיין בטכסט לצד קטעים לטיניים, שהטכסט הצרפתי הביאם כלשונם.

'השם של הוורד' מגולל סיפור בלשי, שחשודיו הם אחים במינור פרנסיסקני וחוקר הפרשה, ויליאם מבאסקרבייל, הוא אח פרנסיסקני מלומד ממינור אחר, שכלי חקירתו הם הלוגיקה של אריסטו, ידענותו הלשונית, סקרנותו המדעית, המישנות הפילוסופיות של רוג'ר בייקון וויליאם אוקאם ואהבתו לספרים. חמישה נזירים נופחים נשמתם כפחות משבעה ימים ושניים נוספים נכפתים כפקודת שליח האפיפיור. אדלמו, מאייר הספרים, נמצא ללא רוח חיים לרגלי צוק, ונאנטיס המתרגם מערבית ליוונית תקוע במהופך בחבית מלאה דם חזירים, קצות האצבעות והלשון בגופת עוזר הספרן, ברנגר, מוכתמים בסימנים שחורים. סברינוס, אמן סגולות העשבים והאחראי על המירפאה ובית-המרחץ נמצא מתבוסס בשלולית דם כשלצידו כלי מתכת כבד; גופת הספרן, מלאכי, מתגלה כשעליה אותם סימנים שחורים כמו אצל ונאנטיס. לאחר שהתעלומה באה על פתרונה, נחנק אב-המנזר למוות במעבר אטום ונזיר קשיש עיוור כשם חורחה מתאכר בהרעלה.

הבלש ויליאם מבאסקרבייל מגלה, כי כל המיתות המוזרות מוליכות בדרך זו או אחרת לספר נחשק ואסור השוכן במקום הקרוי פיניס אפריקאה ("פיניס אפריקאה" פירושו בלטינית סוף אפריקה) בספריית המינור, שהיא הספרייה הנוצרית הגדולה בעולם, ולאיש מלבד הספרן ועוזרו אסור להיכנס אליה. הספרייה תוכננה כמבוכן אשר כל המצליח לחדור אליו אינו מוצא דרכו החוצה. תוכנית המבוכן נשמרה בסוד מאות בשנים והועברה מפה לאוזן מספרן לעוזרו. הספרן לבדו מכיר את מיבנה המבוכן וכוחו לאחר את הספרים, שהמיספרים והאותיות שעל גבם מורים על מיקומם במדפים ובחדרים. הספרים מסודרים בקטלוג על פי סדר כניסתם למינור, והספרן לבדו מחליט מתי, כיצד ואם בכלל יושאל ספר מסוים לנזיר לקריאה. מגמת האיסור היא להרחיק שקרים כחובים מאוזני הנזירים ולהגביל אמיתות לאוזניים היפות להן.

ליד הספרייה מצוי חדר הכתיבה, שלו ארבעים חלונות ואליהם סמוכים ארבעים שולחנות שגוהרים עליהם מאיירים, מתרגמים, חוקרי-עתיקות ומעתיקי ספרי קודש. ויליאם ואדסו מבקרים בהסתר בחדר הכתיבה, כדי לסקור את מכתבתו של ונאנטיס המתרגם ליוונית שנתגלה בחבית הדם, ומגלים כי ספר ביוונית שהיה מונח שם קודם לכן, חסר עכשיו. על הריצפה נמצא דף, שכנראה נשמט מהספר שנגנב בחופזה, ותוך חימום דף זה מתגלים סימנים נסתרים שאדסו מעתיקם, שכן מישקפי ויליאם נגנבו על-ידי דמות נעלמה שחלפה בחדר. ויליאם מצליח לפענח את הצופן שמכריז בלטינית 'היד מעל הצלם פועלת על הראשון והשביעי של הארבע'. עוד מתברר, כי כל אלו שעילעלו בין דפי הספר המיסתורי מתו בגלל הרעל שפוזר ביניהם. בעזרת הגיונו משרטט ויליאם את מיבנה הספרייה הכוללת ארבעה מיגדלים, שבהם חדרים קרועים כחלונות המקיפים חדר אמצעי. סוד הכניסה למבוכן מתגלה לווייליאם, ובעזרת מפה ששירטט מתנועעים הוא ואדסו לאורך חדרים המסומנים באותיות שמצטרפות יחד לשמות המציינים איזורים בעולם (תרשים מובא בגוף הטכסט). הספרייה בנויה איפוא כמפת תכל. תוך גישוש באפילה מתברר, כי אין גישה לחדר האמצעי במיגדל המערבי החסום בקירות, ויליאם גוזר מכך, כי זה מקומו של הפיניס אפריקאה המכיל את הספרים האסורים.

בניסוינו להתחקות אחר שושלות הספרנים במינור, עליהן למד מפי אב המינור ושמועות אחרות, מסיק ויליאם, כי בין הספרן פול מרימיני, שסבל ממום של אי-יכולת כתיבה וירשו, היה ספרן נוסף, שכן קטע בקטלוג המכיל את רשימת רכש-הספרים כתוב בכתיב-יד אחיד ואורכה של רשימה זו מלמד, כי נערכה במשך תקופת כהונה ארוכה מזו של ספרן אחד. ויליאם סבור, כי עוזרו של פול מרימיני רשם במקומו את

הרכישות בקטלוג, ולאחר שפול נפטר, נתמנה במקומו לספרן והמשיך לרשום בקטלוג. חלום סוריאליסטי ופליטת-פה מיקרית של אדסו מביאים את ויליאם לידי התרת התעלומה. אדסו שח לווייליאם את תוכן חלומו האחרון וזה קובע, כי הוא מבוסס על טכסט בשם 'קואנה קואפריאני', פארודיה משעשעת על כתבי-הקודש האסורה לקריאה, שהנזירים לוחשים אותה מפה לאוזן. עוד נודע כי הספר המיסטורי מכיל ארבעה טכסטים שהראשון בהם הוא טכסט ערבי, השני סורי, השלישי לטיני והרביעי יווני. חלומו של אדסו מהווה רמז מיסטי, שבנוסף למפתחות אחרים מצביע על כך, כי הטכסט השלישי כנראה הוא פירושו ל'קואנה קואפריאני', שנחלמה על-ידי אדסו.

סוד הכניסה לפיניס אפריקאה נפתר באורווה חשוכה כשאדסו מלטף סוס ופולט "טרטיוס אקווי" (שפירושו בלטינית "השלישי של הסוס"). כשווייליאם תוהה לפשר דיבורו, הוא משיב, כי עוזר ספק-המזון רצה לעשות כישוף עם סוס זה, והשתמש בביטוי האמור בהתכוונו בכך לאות השלישית במילה 'סוס'. ויליאם מברכו על שבהיסח-הדעת פתר את תעלומת המשפט 'היד שעל הצלם פועלת על הראשון והשביעי של הארבע'. מעל המראה (המשקפת דמויות ומכאן כינויה 'צלם') שעל אחד הקירות החוסמים את הכניסה לפיניס אפריקאה, חקוק המשפט הזה, שאחת המילים בו היא "קואטור" (שפירושה ארבע). המשפט מכוון אפוא את היד ללחוף על האות הראשונה "קיו" והאות האחרונה "אר" במילה "קואטור". ואמנם כשהשניים ממלאים את הוראות אלו, נפתחת בחריקה המראה, שאינה אלא דלת סודית. בפנים מחכה להם הרוצח, הלא הוא חורחה הקשיש שאיבד את ראייתו מאוחר בחייו, ולפני זה היה הספרן שירש את פול מרימיני, ומאז פעל מאחורי הקלעים למינוי הספרנים, ולמעשה שלט במינור.

ויליאם מבקש ממנו את הכרך, שמכיל ארבעה טכסטים, שהרביעי בהם הוא עותק יווני של החלק השני של ה'פואטיקה' לאריסטו, והעוסק בצחוק. בנעוריו גילה חורחה עותק יחיד זה שנשתמר, נגב, משח דפיו ברעל והסתירו מעין אדם בפיניס אפריקאה. מאז טוענים כי אבד. ויליאם משמיע באוזני חורחה את פתרונו: אדלמו התאבד לאחר שמכר תמורת הספר את גופו לעוזר הספרן, בראנגר. ונאנטיוס, שגנבו ועילעל בו, מת מהרעל, כפי שמעידים על כך הסימנים השחורים על לשונו ואצבעותיו, ואילו בראנגר, שמצא את גופת ונאנטיוס במטבח וחשש מחקירות, טמנה בחבית הדם. כשעילעל בדפים הכתובים יוונית, הורעל. מלאכי רצח את סברינוס, שכן חורחה, המוודה שלו, הטיל בליבו חשד, כי קיים יחסים עם אהובו בראנגר. הספרן מלאכי, כלבו הנאמן של חורחה, מגלה לראשונה עצמאות ומת תוך עילעול בספר על הצחוק.

חורחה הסתיר את החלק השני של ה'פואטיקה' מפני שחיברו פילוסוף, שכל אחד מכתביו השמיד חלק מתורת הנצרות. ספר זה מסוכן שכן העלה את הצחוק, החידות, המטאפורות ומישחקי המילים למדרגת אמנות וכלים לרכישת ידע. הצחוק משחרר מפחד השטן, מביא לידי גאווה ומדגיש את החיים הארציים. כשווייליאם מבקש מחורחה את הספר, קורע חורחה את דפיו ותוחבם לפיו בעודו צוחק כמשוגע. חורחה נמלט וחוזר ונתפס בעודו ממשיך בזלילת הספר. הוא מושך מידי אדסו את המנורה, אשר בחומה הוא חש, ומשליכה באוויר. האש אוחת בספרים ופורצת בערה המכלה את הספרייה, ומתפשטת לשאר חלקי המינור הקורסים תחת לשונות האש. בתמונה האחרונה נראים משרתים, נזירים וכהמות, חלקם אחוזי להבות, השועטים לכל עבר בבהלה בעוד ויליאם ואדסו נמלטים מהמקום.

העלילה מתרחשת בתקופת כהונתו של האפיפיור יוחנן ה-22 הידוע בהתנגדותו לפרנסיסקנים וכמיוחד לתנועת הספיריטואליסטים, זרם במינור הפרנסיסקני, שטען לעוניו של ישו ושליחיו והטיף לחיים ללא רכוש. יוחנן הסתכסך עם הקיסר לואיס מבוואריה בדבר מינויו לשלטון לאחר שזה הביס את הקיסר פרידריך מאוסטריה. רמזים להתרחשויות ההיסטוריות חוזרים ומופיעים ברומאן. כבר הזכרתי, כי הבלש הפרנסיסקני נעזר במישנות פילוסופיות ותיאלוגיות, כדי לגזור את מסקנותיו, ודיון מפורט בתורות אלו מובא בפני הקורא, כשההנמקה הריאליסטית לכך היא חינוכו של אדסו ועולמו הרחני של האח המלומד. ויליאם פורש בפני אדסו, חניכו, שיקולים המניעים אותו לאמץ גירסה מסוימת ולא אחרת של השתלשלות העניינים, ובאמצעות כך מפגין אומברטו אקו את ידענותו הרבה בכל מה שקשור בימי-הביניים. העובדה שהסיפור מועלה כפי אדסו הצעיר והתמים, שבמיקרים רבים אינו מבין את כל שאוזניו שומעות ועיניו רואות, מאזנת ומפצה את מבוכת הקורא, שלצד אדסו חוזר ומאבד דרכו כאפילת המבוך הפילוסופי-תיאלוגי-מדעי, מצד אחד, והיסטורי-חברתי-אמנותי, מצד שני, של ימי-הביניים.

אנו חוזרים ומוצאים בטכסט הדים לבעיית האוניברסלים שפילוסופים ימי-ביניים כתבו עליה. השאלה האונטולוגית, שהתחבטו בה היתה מה במציאות החיצונית מקביל למושגים הכלליים שבמחשבה, וזו הפסיכולוגית דנה באופן בו נוצרים אצלנו מושגים כלליים. השיטות השונות נבדלו זו מזו ונעו בין הקטבים של ריאליזם קיצוני ונומינליזם. הגישה הראשונה גרסה, באופן גס, כי יש קיום בעולם החיצוני למושגים כלליים, כשלכל אחד מהם מקביל עצם יחיד שאינדיווידואלים שונים נוטלים בו חלק. בקצה השני אנו מוצאים נומינליסטים שטענו כי לאינדיווידואלים בלבד קיום בעולם החיצוני, ואילו המושג הכללי נוצר במחשבתנו על-ידי מציאת דומי בין אינדיווידואלים שונים והפשטה. אדסו מעיר, כי מחנכו דיבר תמיד בכבוד על-אודות דברים פרטיקולריים, והערה זו בנוסף לעובדה כי ויליאם הוא חסידו של הפילוסוף אוקאם, מלמדת אותנו כי היה נומינליסט.

בהקשר זה מסביר ויליאם לאדסו כיצד מהסימנים בטבע למד על טיבו של סוס אבוד, שחיפשו אחריו במינור. סימנים מסוימים הביאוהו ליצירת המושג הכללי 'סוס' ואחרים היקנו לו ידע על סוס מסוים. בנוסחו לפתור את התעלומה מי הרעיל את ונאנטיוס אומר ויליאם לאב המינור, כי בעיית הסיבתיות מקשה עליו אימוץ מסקנה מסוימת, שכן בין כל סיבה ותוצאה מצויות שרשרות סיבתיות אינסופיות. הוא מתייחס לדבריו של אב-המינור, כי מה, שכביכול, נראה לנו כסיבה האמיתית, יכול להיות משועבד לשרשרות סיבתיות אינסופיות. למשל הרעלת ונאנטיוס יכולה להיות תוצאה של התערבות שדית. במקום אחר כשתהיה על המסקנה שצריך לגזור מכך שלוונאנטיוס וכראנגר אצבעות עם סימנים שחורים, פוסל ויליאם את מסקנתו של אדסו בהצביעו על כך, כי טיעונו המובלע אינו תקף, ועל-ידי תיקון הנחותיו מעמיד לפניו אחד מההיקשים התקפים של אריסטו שצורתו מתכנה 'דארי'.

אפילו סוד הכניסה לפינים אפריקאה, כפי שצינתי קודם לכן, טמון בכחנה של לוגיקאים בימי הביניים בין מונחים המציינים סימנים שאינם לשוניים, שנקראים מונחים של 'כוונה ראשונה' ומונחים המציינים סימנים שהינם לשוניים ושכוננו מונחים על 'כוונה שניה'. כשפתר ויליאם את החידה הפילוסופית, שאינה אלא ההבדל בין איזכור ושימוש בביטוי לשוני, נפתח בפניו גן הספרים האסורים. גם רמז לאימרה המפורסמת מהטרקטטוס של הפילוסוף ויטגנשטיין אנו מוצאים כאן, ויליאם משייכה למיסטיקאן בן-אמצעו של אדסו ומדקלמה בגרמנית בינונית-גבוהה של המאה ה-14. ויליאם מהרהר בכך, כי בדרכו אל הפיתרון חיפש מראית של סדר, כשלמעשה היה צריך להניח כי אין סדר בעולם. הוא מוסיף, כי הסדר שאנו מדמים הוא כרשת, או סולם, שניבנה כדי להשיג משהו אחר, אבל אחר-כך יש להשליך את הסולם, כי אפילו היה שימושי, לא היתה לו משמעות. ויטגנשטיין אומר, כי הטענות בטרקטטוס שימשוהו להבהרה, וכל מי שהיבין צמד על חוסר פישון כשישמשוהו כצעדים שיש לטפס מעבר להם. המשתמש צריך להשליך את הסולם לאחר שהגיע לראשו.

מורו הרוחני השני של ויליאם מחוץ לאוקאם הוא רוג'ר בייקון, פרנסיסקני שהתעניין במידה שווה כמדע נסיוני ובתיאולוגיה. כמיסגרת התעניינותו הראשונה כתב על אסטרונומיה ואופטיקה, כשהוא מרחיב את הדיבור על מיכנה העין, עקרונות ותנאי הראייה, שכירת קרני-האור ושימושי מדע האופטיקה. ויליאם מייחס לו את הגיית רעיון המכונה המעופפת וטוען, כי ממנו למד להתבונן בסודות הטבע ולהשתמש בידע לשיפור חיי האדם. ויליאם מפתיע את האחים במינור במכשיר-הפלא שהוא מרכיב על אפו מדי קוראו טכסט מסוים, ומסביר לאדסו את עקרונות פעולתו. כשהשניים נתקלים בספריה במראה, שנועדה להפחיד את הפולשים לספריה (ומצליחה בכך), מסביר ויליאם לאדסו את עקרון פעולתה, — ושוב מבצבצת מאחורי ההרצאה דמותו של בייקון שניסה ליצור מראה והצביע על שימושה בשדה-הקרב להפחדת אויב. בייקון כתב על שימושי המצפן, וישנו קטע ברומאן, שבו ויליאם מראה לאדסו אבן מופלאה, שכל אימת שמקרבים אליה סכין מברזל, הסכין נצמדת אליה. הוא מסביר, כי ניתן למלאות כלי במים, לנעוץ מחט כרוזל בפקק הצף על פניהם, ולהעביר את האבן על המחט. המחט הנעוצה הפקק תפנה תמיד צפונה, ועל פי התיאוריה של ויליאם, קוטבי השמיים הם אלה המשפיעים על המחט, שירשה את תכונות האבן הפלאית אשר ככוחה להניע מכונה לנצח.

הדוגמאות שהבאתי מראות כיצד חלה הבחנת הסופרת מקארתי בדבר אהבת העובדות על הרומאן של אקו הנקי מזיופים, ממלל רגשני ומהגיגים ילדותיים. פה ושם לוקה מחבר היצירה בסיכול ועמימות, שכן גיבורו ויליאם חסר אותו הברק, הדיוק והבהירות המאפיינים את מחשבתו וכתבתו של הפילוסוף. ייתכן כי

אפשר לתרץ זאת בנימוק שוויליאם אינו פילוסוף, או אדסו אינו מציג אח דבריו כלשונם. חסר כאן גם אותו ה'משהו' החמקמק המבדיל בין סופר לאמן. אין כאן הרבה דימויים, משפטים וקטעים מרגשים, הבחנות ומעברים מעוררי השתאות וקול אישי מיוחד שאי אפשר לטעות בו אצל אמנים העוסקים בכתיבה, כמו הנרי גיימס, טולסטוי, נאבוקוב ועגנון. אבל אקו העמיד לפנינו רומאן כחוכ כהלכה ובכישרון, וגם זה נדיר. נראה, כי הדברים שאקו כתב על יוצרו של גיימס בונד מחקיימים לגבי כתיבתו שלו: "פלמינג' כותב היטב' במובן הבנאלי וההגון של הביטוי. יש לו קצב, מהירות ותחושה חושנית מסוימת למילים. אין פירושו של דבר כי פלמינג הוא אמן; אבל הוא כותב באמנות"

שיחה עם סילביה בגן לוכסמבורג

שמעון בלס

כשעברו על גשר שראנטון ופנו לעבר השכונה שלה, שאלה אותו אם יש לו רצון לקרוא את השיחות של אנדרה.

"כבר שאלת אותי."

"אבל לא קיבלתי תשובה ברורה."

"זה חשוב לך?"

"כן."

אחר־כך אמרה שיש לה הרגשה משונה, כאילו לוחצת עליו לקרוא את השיחות, בעוד שנתבקשה לא לספר עליהן.

"מעילה באמון," אמר עמוס, ספק בלעג ספק כקובע עובדה.

"אתה לא חושב?"

"זאת הבעיה שלך."

"אילולא היתה הבעיה שלי לא הייתי שואלת אותך."

עמוס עצר את המכונית ונסוב אליה. "אם יש לך היסוסים, אל תיתני לי."

"לא, אין לי." אמרה בהחלטיות ופתחה את הדלת. "אתה רוצה להיכנס?"

הוא כיסה את המנוע ויצא בעקבותיה כלי לנעול את הדלתות. "זה חלק מהמקצוע שלך," אמר כשהוא פוסע לצידה בנתיבת הגינה.

"אתה לועג לי."

"זה חלק מהמקצוע שלך כסופרת למעול באמון."

"אתה מדבר בצניות נוראה!"

הוא שילב זרועו בזרועה. "מה מדאיג אותך?"

"לא יודעת. הרכה דברים," השיבה בקול נרגש.

היו כבר במבוא הכניסה, עמוס לחץ על מתג האור והיא נתעסקה בארנקה, מסתירה פניה ממנו. כשפתחה את הדלת והעלתה אור, אמרה שכבר זמן רב לא בא אליה ולא היתה להם שיחה של ממש.

עמוס נעצר אצל מדפי הספרים. רצון לא היה לו לשוחח איתה דווקא עכשיו וכפרט לא על הבעיות שלה, אם יש לה בעיות בכלל. אנדרה שולח אותה לישראל והיא כותבת תסריט עליו. אלו כל הבעיות? "יש לך

תכונה לסבך את העניינים," אמר.

"רק אני מסבכת?"

"לא, לא רק את," הפך פניו אליה.

"אתה חושב שסופר יכול ככה במצפון שקט להשתמש בחיים הפרטיים של הזולת בשביל היצירה שלו?"

"כלום שושט אני שאת שואלת אותי?"

"אתה דיברת על זה!"

"נכון, אני דיברתי", אמר לאחר הרהור. "כך אני רואה את הדברים, זה חלק מהמקצוע שלו, אם יהסס ויירטע לא יוכל לכתוב."

"וזה הוגן לנצל קשרים אישיים?"

"שוב את חוזרת על השאלה."

היא שתקה ולעצמה-אמרה שזה תלוי בטיב היחסים, אבל מה טיב היחסים עם אנדרה? מה טיב המחויבות כלפיו? בתוך כך חשבה שעל עמוס לא תוכל לכתוב, זה כבר חלק ממנה ומה שתכתוב יהיה סתם רכילות. "כעצם, אני לא מנצלת קשרים אישיים," אמרה כמסכמת את הגיגיה, "קיבלתי חומר מוכן. מה שמטריד אותי זה שהוא לא יודע."

"התחלת כבר לכתוב?"

"שירבוטים ראשונים. זרקתי כמה רעיונות על המיכנה רק כדי לבחון את עצמי. למעשה, אני לא יכולה לכתוב ממש לפני שאקבל את הזכרונות שלו. הוא הרי כותב ספר, ובכלל זה עוד רחוק. עכשיו יש לי משימה אחרת ואני מוכרחה להצליח."

עמוס לא ענה, רק מבטו מרוכז היה בה, אך דומה שחולף מעליה בלי לראותה. האם הוא אדיש באמת? "הייתי רוצה לשאול אותך משהו," פתחה ועצרה. פני עמוס נראו לה לפתע חיוורים וקמוטים כפני זקן מופלג והגיג-סרק חלף בראשה להרף-עין כאילו היא שרויה עימו בזמן אחר הרחק מן ההווה העכשווית. נתנה ידה על מצחה והפליטה חרש: "לא חשוב."

"השעה מאוחרת," הביט עמוס בשעונו, "אחת ועשרים."

"אני מצטערת. לא הייתי צריכה לסחוב אותך לכאן."

"תני לי את החומר."

היא גחנה אצל חיבת הפאטפון ונטלה תיק קארטון שמונח היה על המדף התחתון של ארון-הספרים. "צילמתי רק עותק אחד, וגם את זה עשיתי כפחד. סילביה הצליחה כל-כך להפחיד אותי."

"הצילום ברור," אמר כשקיבל את התיק לידו. בראש העמוד הראשון רשום היה: "שיחה עם סילביה

בגן לוכסמבורג". "קשה לך להיפרד מהעותק היחיד שיש לך?"

"אצלה לא יילך לאיבוד. יש כמה דברים שהייתי רוצה לשאול את דעתך עליהם אחרי שתקרא. זה לא

הרבה, סך-הכול עשרים עמודים."

הוא הניח את התיק על השולחן. "אקרא כאן ואחסוך ממך דאגות."

"עכשיו?"

"עכשיו אני עייף ואם אשכב אולי ארדם."

"אתה נשאר?" קראה בהפתעה.

"אם תרשי לי," השיב בחיוך.

"אתה מצחיק אותי. לא העזתי להציע לך!"

עמוס החל מתיר את שרוכי השיכמיה שעדיין היה עטוף בה, והיא יצאה אל החדר השני. בשובה, נשאה

על זרועה שמיכות, סדינים וכו'. "אין צורך בסדינים, אני לא מסיר את הבגדים," אמר.

היא הניחה את השמיכות והכזר על הספה והשאירה את הסדינים בידה. "קאתרין לא תדאג, אני מקווה."

"היא לא תדע שלא חזרתי."

פלוראנס צחקה וכששאל אותה מה מצחיק אותה, היא משכה בכתפה. "לא יודעת. אני שמחה שאתה

נשאר אצלי."

"לא הייתה לי כוונה כזאת."

"זה היופי שבדבר, בלי כוונה."

עמוס חך בזקנו כמו נתקף הרהור-פתע.

"אביא את המנורה," אמרה ופנתה לשאת מנורת-ניצב בעלת אהיל משולש שעמדה בפינת החדר.

הוא נטל את המנורה מידה. "את חמודה," אחז בסנטרה, "עכשיו נלך לישון. שינינו עייפים."

"כן, נדבר מחר", הושיטה לחייה לנשיקה ופנתה לצאת, "תוך שתי דקות אהיה במיטה ושוב לא אצא

מהחדר."

עמוס פרש את השמיכות על הספה, העמיד את הכר בצד המנורה וישב לחלוץ את נעליו. בשוכבו החל מעלעל בתיק ותשומת-ליבו נמשכה אל המשפטים המקווקווים באדום ואל ההערות הנתונות בסוגרים, המציינות את נעימת הקול. בתוך-כך נזכר שהיא שיכפלה את ההקלטות ותמיה היה מדוע נתנה לו את הטכסט הכתוב ולא השמיע לו את ההקלטות. עוד הוא מעלעל בדפים, שמע אותה נכנסת לחדרה וסוגרת את הדלת. חריקת-קפיצים חרישית הגיעה מבעד הקיר המפריד בין שני החדרים ורגע לאחר מכן נשתררה דומיה.

הוא התכסה בשמיכה, והתיק בידו; אבל חדל לעיין בו מחשש שהדבר ירחיק את השינה, בשעה שתחושה היתה לו שאם ישכב בשקט וישתדל להרחיק כל מחשבה מראשו, יירדם במהרה. ואמנם עפעפיו הלכו וכבדו והוא הניח את התיק על הרצפה וכיבה את המנורה. עכשיו לישון — אמר לעצמו וחזר ואמר פעמים רבות חוך שהוא מרכז את כל חושיו באמירה מרגיעה-זאת. כל מחשבה שהגיחה מתוך הסמיכות המתעבה והולכת בראשו, טרד אותה במחשבה אחרת, שאף אותה טרד בשלישית וכך היה עובר במין מעגל דמיוני ממחשבה למחשבה, מעגל המסחרר ומטשטש את התודעה עד השקיעה הסופית והגואלת. שיטה שהמציא לעצמו וצלחה בידו כל אימת שהיתה לו הרגשה כזו של התרוקנות ופיזור-דעת הנזקקת רק לסיוע קל של רצון בהתרגעות עצמית.

סרוח על גבו, רגליו מושטות לאורך הספה, ידיו מונחות לצדדים והשמיכה נוגעת בשפתיו, כך נרדם. כשהתעורר, הרגשה היתה לו שישן שינה עמוקה ושאי-למלא החלום המוזר שחלם לא היה מתעורר. השתדל לשכוח אותו ולהמשיך לישון אף התהפך על צידו ושיקע ראשו בכר, אבל עפעפיו הסוגרים על עיניו רטטו במרדנות והחלום אחז במחשבתו ולא הירפה. חלום תפל ואינו ראוי אפילו להיזכר, ובכל-זאת נחזה כבהירות כזאת כאילו התרחש במציאות. "פאבלו הכניס את ז'קלין להריון", אמרה פלוראנס. שטות כזאת. למה דווקא פאבלו? גבר חסון ויפה-תואר והיא קטנה ומחוקה! הוא צריך אשה כמוה לשכב עימה? למה לא אנדרה? כרוכה אחריו זה שנים וילדים אין לו. האם הוא עקר? שיפחה חרופה כזאת, חסרת אישיות. בי מעוררת סלידה. רק לשמוע את קולה הדופק באוזן כמו מים הנשפכים על פח! אבל היא לא צריכה ילד. הילד שלה הוא אנדרה — אדונה ובנה כאחד. הוא הארון המפונק של כל החבורה שלו. סילביה ודאי שוכבת איתו. שמנה ועדיין נחשקת. חכורה סגורה. כת קטנה וכוהן גדול. כולם חגים סביבו, רם ונישא, בולעים את אימרותיו ומעלים לו מנחה והוא מושך כאלפי חוטים. כוהן גדול. שחקן טניס, עורך תחרות שחייה, חבר כמועדון יוגה. רודף נשים! עקר ורודף נשים? איזה מזל. פלוראנס? לא. אי-אפשר להעלות אפשרות כזאת על הדעת. היא לא שוכבת עם גברים נשואים. כך אמרה וצריך להאמין לה. שוב התהפך על גבו וניסה להרדם, אבל המחשבה על פלוראנס לא הניחה לו. היא צריכה להתקדם ולפתח את כישרונותיה, אבל לא כחרה במיקרה הנכון. אנדרה לא ירשה לה לכתוב תסריט עליו. הוא ישחלט עליה וכל בני חבורתו עימו. הם יהפכו אותה כלי בידם ויכתיבו לה את רצונם. אבל להזהיר אותה עכשיו אין טעם. היא צריכה להסיק את הלקח בעצמה. אזהרה עלולה לעורר בה התנגדות. ואולי כל התוכנית תיפול אחרי הסרט על ישראל. סרט שהוא מימן צריך להיות לפי טעמו ואם לא ימצא חן בעיניו לא יחס לגנוז אותו. ואז היא תנחל אכזבה מרה וכל הקסם הזה שהוא מהלך עליה ייעלם כלא היה. מבקשת את דעתי. נחוצה לה דעתי כאישור לטיב מעשיה, בעידוד ותו-לא. אם אומר לה משהו שלא היתה רוצה לשמוע, לא תקבל.

כמו אז, באה כביכול לשמוע את דעתי על רוכרט, אחרי שכבר קיבלה את החלטתה להינשא לו. אבל לבסוף הפיקה את הלקח.

התהפך שוב על צידו והשתדל לעצור את זרם מחשבותיו, אך לשווא. דעתו היתה כהירה והוא חש שאם יתאמץ יתר-על-המידה עלול להביא עליו מיחוש-יראש נוראים. הדליק את המנורה והביט בשעון. שלוש ורבע. בכל זאת ישנתי שעה ומשהו, עד הבוקר. אולי אירדם שוב. משך עצמו מעט מעל הכר והושיט ידו אל התיק.

**

*

"הפעם הראשונה שנעצרת היתה בזמן ההתקפה של רומל ב-42, ביוני כמדומני (מהסס) זה היה ביוני,

לא?

ס: אתה שואל אותי?

א: אולי זה היה ביולי (שתיקה). נעליים חורקות. קולות עמומים של אנשים. ההקלטה בהליכה). צריך לבדוק (עירני) מכל מקום, לפני זה הייתי די פעיל, אני זוכר שהוצאנו כרוז וחילקנו אותו בשכונות העממיות, בשעות העוצר ממש. זה היה אחרי הפלישה האיטלקית ללוב. כתבנו בכרוז הזה שהכובשים החדשים אינם טובים מהאנגלים. נקודת המוצא שלנו היתה תמיד המאבק נגד האנגלים, אבל לומר שכמצב שנוצר עדיפים האנגלים על הפאשיזם והנאציזם, פירוש הדבר להציג את עצמנו כתומכים בכיבוש הכריטי, שלא לדבר על קריאה לתמוך באנגליה במלחמתה במדינות-הציר. היה אמנם נסיון כזה אחרי ההתקפה הנאצית על ברית-המועצות וממנו למדנו לקח שאנו עלולים לכרוד את עצמנו בקרב ההמונים. בין כך התייחסו אלינו כחשד; קומץ אינטלקטואלים זרים וכולי (מילמול לא ברור. שתיקה) אבהיר עוד נקודה. הספר של לנין 'האימפריאליזם — שלב עליון של הקאפיטאליזם' מתווה בצורה שאין ברורה ממנה את דרך המאבק של הקומוניסטים. מה הוא אומר? הוא אומר שהמאבק האנטי-אימפריאליסטי לא שינה את מהותו בזמן המלחמה; הוא רק נמצא בהתמודדות עם אימפריאליזם אחר גרוע ממנו. לכן אמרנו: ילחם נגד האימפריאליזם הכריטי האויב הראשון של העם המצרי, ונגד הפאשיזם והנאציזם שאינם עדיפים ממנו בשום אופן. השתדלנו שלא להשתמש בסיסמה: נגד הפאשיזם, האויב הראשי של העמים בעולם, שהיתה מקובלת אז על כל הקומוניסטים. גם לא הירבינו להתקף את הבורגנות המקומית כאויבת המוני העמלים. המצב היה מורכב מאוד וחייבים היינו להיות זהירים. (שתיקה) כן, המעצר הראשון... יש ספסל פנוי!

ס: אתה רוצה לשבת?

(רעש. דברים לא ברורים)

א: ... כמה פעמים. הוא רשם כל מה שאמרתי. פולט לא אהבה אותו (מצחקק) קטן ורזה. לא מרשים. אבל היא בכלל... דוקא עלי עשה רושם טוב (שתיקה). (מי זה? שמש נעימה. (עירני) נחזור לשאלה. זה היה ביוני 42. עכשיו אני כמעט בטוח. כולט נסעה לפלסטין. האנגלים העמידו אז רכבת מיוחדת בשביל אנשי-שמאל ואנטי-פאשיסטים. פשוט גירשו אותם בטענה שהם מגינים עליהם. גם רוז'ה אחי. ושם הצליח לקיים קשר עם הקומוניסטים. אני לא זוכר דבר בעל משמעות מהמגע הזה עם הקומוניסטים בפלסטין חוץ מהדרישה שלהם לאיחוד הפלגים השונים של התנועה במצרים, כאילו לא רצינו אנחנו בכך. לא חשוב. בעצם, לא רק הם. בכל פגישה עם קומוניסטים זרים עלתה השאלה הזו והיינו מוצאים את עצמנו במצב מוזר, כאילו אנו מתגוננים, או מצדיקים את הפירוד. הם העמידו אותנו במצב כזה של נאשמים. לא חשוב. ובכן, בעיניך המעצר, זה היה כך. אני החלטתי להישאר. לפי החוק, הייתי מצרי בעל אזרחות מצרית, ולא כמו האחרים שהיו בעלי נתינות זרה. קשה לי להסביר עכשיו; אבל היתה לי הרגשה, שכיום נראית לי די נאיבית, שאם אשאר אוכל לארגן התנגדות אנטי-גרמנית (מצחקק) זה נשמע גרוטסקי. קומוניסטי יהודי, עם פרצוף זר שלא מסוגל לנהל שיחה בערבית... ועוד האהדה הזאת לגרמניה שבאה לגרש את האנגלים! בקיצור, נשארתי. חנות-הספרים שלנו, אם את זוכרת, לא נסגרה וספרות פוליטית ומארכסיסטית עדיין אפשר היה למצוא בה. היכרתי אז בחורה, אסמאא...

ס: אשתו של אסער חלמי?

א: כן. היתה אז סטודנטית ואביה היה מנהל בית-המעצר המרכזי שלי ב-ית-המשפט לעירעורים. פגשתי אותו אחר-כך ב-46, כשנעצרתי בעיניין 'הקשר הקומוניסטי הגדול'. הוא היה די בסדר וגילה רצון לעזור לנו, במיוחד לי. (צחקק קצר) זה מזכיר לי. בית-הסוהר הזה היה הראשון שאליה הוכנסתי, שהוא ממש בית-סוהר ולא בית-מעצר למיוחסים. שם נכלאו פושעים גדולים וקטנים, אנשים מרודים. התנאים הסאניטאריים היו ירודים והצפיפות גדולה, ואני מה שהפחיד אותי זה הפישפשים. ניצלתי את רצונו הטוב של המנהל לעזור לי וביקשתי לעשות ריסוס. הוא הסכים, וזו היתה הפעם הראשונה שעושים שם ריסוס כדי.די.טי. לתא שלי נכנסו סגן המנהל והחובש ומאחוריהם קבוצה של סוהרים ושרתים שנשאו את מיכל הריסוס בזרועות כזו כאילו היה פצצה! וכשפתחו את השסתום ונשמע רעש, הם קפצו בבהלה! (צחקק מעורב) את היכרת את עבדו דהב?

ס: כן, ודאי.

א: כשהחזירו אותי מהחקירה — ביניין החקירות סמוך היה לביניין בית-הסוהר ופרודור פנימי מחבר ביניהם — כשהכניסו אותי, זאת היתה הצגה ממש. שמונה חיילים הקיפו אותי, שניים מלפנים, שניים מאחור ושניים מכל צד, וכראש התהלכה קצין! כך הכניסו אותי לחצר הגדולה של בית-הסוהר! ואת מי אני רואה? עבדו דהב. לבוש גלביה ומתהלך לו בין העצורים כמו בכית. (מכחכח בגרוננו) ככלל, שררה שם אווירה עליזה ויש לי רק זיכרונות טובים. מכל בית-הסוהר יש לי זיכרונות טובים ולא הייתי מוותר על אף אחד מהם. כמה פעמים נעצרתי? שמונה? עשר? אולי עשר. אני מתחיל לשכוח, אבל מה שלמדתי במעצרים אלה, לא הייתי לומד בשום מקום אחר. בית-הסוהר הוא בית-ספר למהפכנים. אמרו זאת תמיד. לנין. אבל צריך להתנסות בישיבה בכית-סוהר כדי להיווכח בנכונות האמירה. לעבדו היה שיר: אל-סיגן ללשיגאען — בית-הסוהר לאמיצי-הלכ! אהב לשיר את זה בלילות ולסלסל בקולו הרם וכולנו מצטרפים אליו. איש נפלא עבדו (נרגש) אני אהבתי אותו אולי גם מפני שהוא ממוצא נובי. היתה לי תמיד חיבה לנובים. בכית היה לנו משרת נובי והיה לו בן בגילי ששמו חסן. היינו חברים, שיחקנו ביחד. בשעת הסעודה היה לי תמיד פחד שלא יישאר דבר כשביל המשרתים. בהיותי הבן הצעיר, היו מגישים לי אחרון ולפעמים הייתי מעמיד פנים שאינני רעב או אין לי תיאבון, כי ידעתי שמה שאני משאיר יאכל חסן ואולי גם אכא שלו.

קו אדום מתוח היה ליד קטע אחרון זה ובשוליים רשום בעיפרון: "סצינה הכרחית מתקופת הילדות!" רעיון לא רע — אמר עמוס בליבו. המשפחה יושבת לסעוד, כלי קריסטאל ופורצלן על השולחן, שני הילדים נקיים ומנומסים, ההורים בראש השולחן מזה ומזה, והמשרת נובי בגלביה הלבנה עומד עליהם ומגיש להם. אולי גם מאוררר מסתחרר מעל ראש המשפחה המאושרת, כדי לרמוז שהמדובר בארץ חמה! סצינה קולוניאלית טיפוסית. המשפחה העשירה. ילדותו של מנהיג קומוניסטי בויליה מפוארת, מוקפת גן והומה ממשרתים ונושאי-כלים. נוגע ללב. ילד מפונק, רגיש, רומאנטי, אוהב את המשרת הנובי ולומד אצלו כמה מילים בערבית שעתידות להיות כל אוצר-המילים שלו לכשיחליט לגאול את העם שכתוכו חי! ועוד יהודי!

עמוס הפך כמה דפים. הוא חשב על ילדותו שלו כברלין. ערפל כבד אופף אותה, ורק פינות אחדות מוארות בה באור בהיר. הוא זוכר את האומנת שלימדה אותו את התפילה לכן-האלהים ואת המורה לפסנתר שהיתה אוזנת באצבעותיו ומותירה כהן ניחוח עדין שהיה משתדל לשמרו רבות אחרי לכתה. הוא זוכר את הבית, את חדר-השינה וחדר-האוכל, ואת הדרך לבית-הספר. וזה כמעט הכול. במעומם זוכר הוא את ההודעה שנמסרה לו בכית-הספר שעליו לעונד טלאי צהוב, וגם בזיכרון זה אינו בטוח כלל, וייתכן שנוצר לאחר מכן, כשהוריו נהגו לחזור עליו בין שאר זיכרונות שנשאו עימם. אבל זיכרונותיהם של הוריו חבקו עולם ומלואו, ותכופות היו מערכים את אלה מגרמניה באלה מפולין, שמשם היגרו בצעירותם. והוא, שלא כמו אחיותיו ואחיו הבכור, לא אבה להקשיב להם ולא התאמץ לקשור בין זיכרונותיהם וזיכרונותיו שלו, והכול שקע במצולות וחשיכה ירדה עליו. הוא חזר אל המקום שבו הפסיק את הקריאה והמשיך:

"אני חושב שזה היה בתחילת יוני בכוקר. חמישה שוטרים, אולי יותר, נכנסו והחלו לעשות חיפוש. החרימו כמה ספרים שהעמידו בפניה, אבל לא טרחו לקחת אותם וציוו עליי להלוות אליהם למכונת החנות נסגרה ושני שוטרים הועמדו בפיתחה. נסענו לרובע זמאלק ושם ערכו חיפוש מדוקדק בכית. (אירוני) אבל כפי שאת מכירה את הבית, עד שהם הגיעו לחדר שלי בקומה השנייה, כבר כל החומר המסוכן הורד במדרגות-השירות למרתף ושם הוסתר. דבר בעל-ערך לא תפסו, וככל-זאת לקחו אותי אל ארמון עצום ברובע זיתון, שם היו עצורים בתוקף תקנות-החירום כל הייסודות המסוכנים לשלום הציבור. הרי תמיד סיכנתי את שלום הציבור! (צוחק) כחמישים איש היו שם. וצריך לזכור שכולם היו בעלי אזרחות מצרית. הזרים, ובמיוחד נתיני ארצות-הציר, נכלאו במחנות-מעצר במדבר המערבי. הלכתי פעם לשם לבקר אחד החברים האיטלקיים. זה לא היה מחנה-הסגר מבודד כפי שחושבים.

ביתן נשארתי ישישה או שבעה חודשים. וזה היה הניסיון הראשון שלי במעצר. זה לא היה קל, למרות שהייתי מוכן לו מבחינה נפשית. מבחינה פיזית, המעצר היה בשבילי הצלה. הייתי במצב של תשישות ממש ושם זכיתי במנוחה, בארוחות טובות וזמן בלתי-מוגבל לקריאה ולמחשבה. בהתחלה, היתה לי הרגשה שאינני זכאי למצב כה נוח והתחבתי שבפעם הבאה לא אצטער ולו לרגע קט על מעצרי. בהתחבות זאת

עמדת. (נשימה ארוכה. שתיקה). למה עצרו אותי. זאת שאלה שהחלטתי בה הרבה. למה עצרו אותי כשעה שהעמידו רכבת מיוחדת להסעתם למקום מיכטחים של אנשי-שמאל אחרים? מאוחר יותר התברר לי, שבניגוד למה שקורה כמיקרים מסוג זה כשהאנגלים הם קובעי המדיניות, הרי במיקרה שלי המשטרה הפוליטית המצרית קיבלה את ההחלטה לעצור אותי. השיקול שלהם היה פשוט. הגרמנים עומדים להיכנס והם עלולים להתיחס אליהם כאל משתפי-פעולה עם האנגלים, אבל אם ימסרו לידי קומוניסט, ועוד יהודי, הרי יוכיחו בכך את טיב כוונותיהם. לכבוד גדול מזה לא יכולתי ליחל לעצמי! (רעש. קולות לא-ברורים) השעות הראשונות היו שעות של חרדה ממש. העצורים היו ברובם פעילים כאירגונים פרו-נאציים, היה בתוכם גם פֶטְנִיסט מושבע, אנטי-קומוניסט ואנטישמי. ואני קומוניסט יהודי בתוכם, איזו תגיגה! בשום חדר לא קיבלו אותי ונשאיתי בפרוזדור, טרף למבטיה השנאה ודכריה-המשטמה. מאוחר יותר סופר לי שהם החליטו 'לטפל' בי בלילה, וודאי היו גומרים אותי. למזלי נחלצו שני עצירים להגנת. הראשון היה בארון רוסי. (מגחך) כנראה גילה שאני משתייך למעמדו. הוא הזמין אותי להיכנס לחדרו. השני היה אדם בעל השפעה בין העצירים, שלקח אותי תחת חסותו והודות לו לא פגעו בי לרעה והיחס אליי אף הלך והשתפר בהדרגה. הוא היה קומוניסט בצעירותו ועמד בשנות-העשרים המאוחרות כראש קבוצה שקראה לעצמה: המפלגה הקומוניסטית המצרית; אבל הוא הורחק מהתנועה לפי החלטת הקומיסטרן, הסיבה לא ידועה לי עד היום, ומאז נהיה אנטי-קומוניסט דאור-כך מעריץ גדול של מוסוליני וסוכן נאצי! מדוע גילה אהדה כלפי, אינני יודע. אולי מתוך נוסטלגיה לעבר שלו. (מכחכח בגרונן) מכל מקום, הוא הזמין אותי אל שולחנו, דבר שיש בו משום הפגנת ידידות, ובכך שם לאל כל ניסיון לפגוע בי. שוחחנו הרבה על קומוניזם ועל מהפכה סוציאלי. (עירני) הוא משוכנע היה שגרמניה תכבוש את מצרים וניסה להשפיע עלי להתאסלם. אני חייב לומר שנטיתי לקבל את הצעתו...

ס: אני שומעת זאת בפעם הראשונה!

א: כן, לא סיפרתי. אבל צריך פעם לספר. הדבר מורכב מאד (גרגש) וזה רק בגלל הסכנה הגרמנית לא התאסלמתי. (שתיקה. מחושב, איטי) בעצם, הרעיון להתאסלם לא היה חדש. זמן רב לפני-כן היררהתי באפשרות זאת, מתוך הנחה שצעד כזה יהיה חלק מתהליך ההתמצרות. חשבתי שלא די לקבל אזרחות מצרית, כי המשיכו לראות כי זר ושונה, לא רק בציבור אלא גם בתוך החברים. והרי הדברים ידועים, איך קיבל עיניין זה בהמשך הזמן ממדים חמורים וגרם לפילוגים ולמסע של שיסוי והשמצות (שתיקה) מכל מקום, ללמוד ערבית — זאת היתה משימה שהיזלחתי להגשימה בצורה חלקית לפחות, להתאסלם זאת היתה אפשרות סבירה בהחלט אז, אלא מה, להתאסלם דווקא כמעצר, כשהגרמנים עומדים בשער, הרי אין דבר מאוס מזה! הסברתי לו את דעתי והוא אמר לי: אני מבין אותך, אבל חבל לי עליך (מצחקק) עכשיו אני שמח שלא נתפתיתי לכך לא כמעצר ולא מחוצה לו. (נמרץ) אני חושב שפתרתי את הבעיה שלי כאשר תפסתי שהאדם לא נבחן על-פי מה שהיה, אלא על-פי מה שעשה, שום דבר לא יעשה אותי מצרי יותר מאשר המאבק למען ארצי! (פאתטי) יכולים לומר עליי מה שרוצים, ואמנם אמרו ועדיין אומרים: יהודי, זו, כן-עשירים, אבל האם משהו יכול לטעון שככל המעשים שעשיתי יש מעשה קטן אחד שלא היה לטובת מצרים, שלא היה לטובת העם המצרי, שלא נבע מתוך רגש פאטרויטי!

ס: היו יהודים שהתאסלמו, למדו ערבית...

א: (נאנח) כן, ולא מעטים. למדו ערבית והתחילו להתנהג כמו ערבים, להאזין למוסיקה ערבית, לראות סרטים ערביים... (אירוני) אני מקווה שהם נהנים מזה ולא מעמידים פנים. זה פיתרון קל. אני לא הייתי סולח לעצמי לו הלכתי בדרך זו. (נמרץ) נולדתי יהודי, חונכתי חינוך מערבי, זה אני, ישפטו אותי לפי מעשי ולא לפי מה שעשו הורי ממני!"

דנים אותך גם על-פי מה שעשית אתה מעצמך — דיבר אליי עמוס בליבו. מילים יפות! קבלו אותי לפי מעשי! נאבקת למען העם והארץ, אבל באיזו זהות? אתה מתחמק! אתה הוא זה שהלך בדרך הקלה! להיות קומוניסט, לנסח הצהרות, להיעצר, יפה מאוד, אבל מי אתה? זר. מתנשא. קבלו אותי כפי שהנני ושיפטו אותי לפי מעשי! להתאסלם? מגוחך. יהדותך אינה חשובה, היא מרכיב מישני כאישיותך, אבל זרותך? לא. לא עשית את המתחייב ממך. חבר אנדרה טורל! לא בנית את עצמך מחדש. זהו. קומוניסט שאינו יודע את שפת ארצו, שאינו יודע את תרבותה, שאינו מסוגל לנהל שיחה מחוץ לחוג הצר של משכילים בני-טובים דוברי-צרפתית או זרים כמוהו — קומוניסט כזה מה הוא? אליטיסט. זה אתה.

הקומוניזם שלך הוא קומוניזם אליטיסטי, קומוניזם סאלוני, לא נובע משורות העם, אלא יורד ממרום, מארמונות שנבנו בזיעת העם, ממערכות כלי-כסף וכלי-קריסטל, מנשפי ריקודים, מחיי בטלה! הסתייגו ממך, דחו אותך, חתרו תחתך, אלא מה רצית, שישתחוו לפניך?

"במעצד הזה שָׁבְתִי את שביתת-הרעב הראשונה שלי וצמתי את צום רמדאן הראשון" — המשך עמוס לקרוא ועל פניו חיוך אירוני. "אדם צריך להתנהג לפי הנורמות של הסביבה. זו דעתי וכך נהגתי תמיד. כשראיתי שהם מתכוונים לצום, שאלתי את עצמי: איך יתיחסו אלי אם אוסיף לקבל את ארוחותי לנגד עיניהם? אין שום טעם שאספר להם שאני לא מאמין ולא מקיים את מצוות הדת שלי; אבל אם אפגין רצון של שותפות איתם, יתיחסו אליי אחרת. וכך היה. כשראו שאני לא אוכל, תמהו: מדוע אתה לא אוכל, הרי אתה יהודי? אמרתי להם: לא יהיה הוגן מצידו לאכול כשאתם רעבים."

הפך עמוס את הדף, תוך דילוג על המשך תיאור עשרת ימי שביתת-הרעב, שבציקבותם שוחרר וחזר לביתו.

"כתוקף התקנות לשעת-חירום, הוטל עליי להימצא בבית משקיעת החמה ועד זריחתה. או השתמש השלטון בתקנות האלו נגד כל מי אינו לרוחו. חברים רבים סבלו קשות מזה. היו באים להעיר אותם כלילות. לפעמים כמה פעמים בלילה. (מגחך) אבל בשבילי זו הייתה כדיחה. השוטר שהוטל עליו לפקוד אותי, היה די נבוך כשהגיע לבית ולא העז להיכנס בשער הראשי, אלא פנה לדלת השירות. שם הכניסו אותו למיטבח, הגישו לו אוכל ונתנו לו דמי-כיס והוא חתם בפנקס הנוכחות והלך. (צוחק) כך היה בא מדי ערב ואף פעם לא ביקש לראות אותי. כעבור שבועיים עזבתי את הבית וחזרתי לדירה שלי; אבל הוא הקפיד על ביקוריו משך למעלה משנתיים, עד גמר המלחמה וביטול תקנות שעת-חירום. (אירוני) יש בכל-זאת צד חיובי בפריבילגיה!

ס: אולי אפילו יותר מצד אחד.

א: (צוחק) נכון, נכון."

שוב לא התעכב עמוס על המשך והפך את הדף. אחר-כך הפך עוד שני דפים שבהם מספר אנדרה על קורס לימודי שהעביר למצטרפים החדשים לקבוצתו באחוזת הכפרית של אביו, עבר בריפורף על דו-שיח בינו לבין סילביה שבו ניסו שניהם להזים טענות כאילו היו מחלקים כסף לפלחים כדי לקרוב למפלגה. עמוס הפך עוד שני דפים עד שצדו עיניו מילים על-אודות מרד של חיילים מצבא יוון החופשית שהיו מוצבים במצרים תחת פיקוד בריטי. על פרשה זו קרא בזמנו, והוא קיווה למצוא פרטים מעניינים: אבל אנדרה הסתפק בהעלאת זיכרונות על העזרה שהגישו למורדים הנצורים ועל חלקו שלו בעזרה זאת, כאשר היה עוקף כלילות את מחסומי הצבא ומעביר מזון ודלק לנצורים. בית כפרי השייך לאביו והמצוי מרחק קילומטרים אחדים מהמחנה, שימש מקום מיסתור ומחסן לאגירת-מזון. בעזרת כמויות גדולות של "בנזדרין", סם מעורר שנתנו אז לשומרים, יכול היה להחזיק מעמד משך כל ימי המרד, דבר שהיה לו אחר-כך תוצאות חמורות לגבי מערכת-העצבים שלו. "שנים לאחר מכן," נזכר עוד אנדרה, "סיפר לי חבר שהשתתף בקונגרס המשפטיים הדמוקרטיים בווינה, שאחד מחברי המישלחת היוונית שאל אותו אם הוא בא ממצרים. יש שם טרוצקיסט חשוב ששמו אנדרה טורל, אמר לו. האם אתה מכיר אותו? זה היה שנתיים-שלוש אחרי שגורשתי ממצרים". מכאן והלאה עבר לנושאים אחרים ולא נתן הבהרה על טיב המרד.

עמוס סגר את התיק והניחו על הרצפה. שעה חלפה מאז שהתעורר ועתה הוא חש לחץ בצדעיו וצריכה בעיניו, אותות שאינם מבשרים שינה דווקא, אבל הוא החליט לנסות וכיבה את האור. עוד כארבע שעות עד שיפציע השחר. פלוראנס ודאי לא תקום לפני הצהריים; אבל הוא לא יחכה לה. לשוחח על אנדרה אין לו כל חשק, מה-גם שאם יקדים לשוב הביתה, יספיק. לראות את דניאל בטרם לכתו למעון. אלומת-אור חיוורת שחדרה מצד המיטבח דיללה את החשכה השורה בחדר, והוא יכול היה לראות את התמונות התלויות על הקיר, את הרהיטים, ואפילו מאפרה זעירה שנשכחה למרגלותיה של הכורסא. זה שנתיים שהיא מתגוררת כאן, קיבלה את הדיירה באורח זמני וסופה שנשארה. המרחק לא מפריע לה. המקום שקט יותר, האוויר צח יותר, אבל די ביציאה אל גינת הבית המוקפת משלושת עבריה ארבע-עשרה קומות לחוצות והדוקות, כדי לקבל מחנק. לא, זה לא יכול לבוא כתחליף לכפר. קאתרין חייבת להשלים. אני זקוק לאוויר, לריח האדמה, לפרחי השדה. פעם חשבתי שאני שונא את הכפר, אבל מה שנאתי הם חיי הקיבוץ. השדות,

געיית הפרות, יללות התנים, לא. אני מן הכרך באתי ואל הכרך נפלטתי, ובכל-זאת משהו נקלט בתוכי והתבצר.

הוא עצם את עיניו ואת-אט חש שהלחץ בצדעיו הולך ורפה ואיזה קהיון פושט כאבריו. לרגע נדמה שהתנומה אחזה בו, לפי שראה את אנדרה אומר לו: "כך צריך היה לקרות", והוא ידע שמתכוון לשביתת-הרעב; אבל חשב על גירושו שלו מן הקיבוץ. כך צריך היה לקרות, ואם לא היו מגרשים אותו, היה עוזב אותם מרצונו. יש דברים בלתי-נמנעים בחיי-האדם ונגזר שיתרחשו בצורה זו או אחרת. החיים בקיבוץ לא תאמו את מזגו וכל שנות שהותו שם לא חדל מלהרהר בעזיבה. קליטה של-ממש לא נקלט, תחילה נשא על מצחו את אות הגלות ואחר-כך, אחרי שהסתגל לאורח דיבורם והתנהגותם של בני הארץ, ושוב לא הזכירו לו את עברו, הוא נוכח שהתמורה שחולל סביבו לא היתה אלא ביטוי לתבוסתו, שאכן יכלו גם יכלו לצור אותו כדמותם. אבל כינתיים חלפו שנות המלחמה, והוא נקרא לצאת לאירופה כשליח התנועה אל שרידי המחנות. זהותו שוב לא הוסתרה והיהירות הצברית שדבקה בו לא-מעט הצטנפה לה אחוזת-בושה בצל ההשמדה.

אבל כל זה לא העסיק אותו עוד ועולמו נפרץ לזרמי-אוויר חדשים שטיילטלו אותו כפי שטיילטלו את היישוב כולו בגבור המאבק לעצמאות. כרבים מאנשי ה"שומר הצעיר", דגל ברעיון המדינה הדו-לאומית, אך בניגוד להם המשיך לדגול ברעיון זה גם אחרי הכרזת המדינה ופתיחת המתקפה הערבית, וגם שנים לאחר מכן, כאשר לא נימנה עוד עם התנועה הקיבוצית. שנים הרוח גורל, אשר השיבו לו את זהותו וחילצוהו מן המבוכה; שנים של התפכחות ויקיצה מתרדמת-חושים, של הסתערות על עולם מבוצר של ערכים מזויפים. אנדרה לא עמד במבחן כזה. הוא גילה את הקומוניזם בספרים והטיף לו בקרב חבריו, בני-טובים כמוהו המחפשים אתגרים להפיג את שיעמומם. ואם הוא נרדף ונעצר והוגלה והושמץ, הרי לא היה בכל זה אלא ביטוי לטיטוטו של משטר אחוז-פחדים, שיכול היה רק לחזקו באמונתו. את הקומוניזם לא גיליתי אני בספרים אסורים, את מארכס ולנין למדנו בסמינרים חופשיים ואת תורת-הסתירות שיננו כתלמידים טובים וכלל לא נתנו דעתנו על הסתירה הגדולה שבה אחוז היה עולמנו, אותו משולש-המבוכה: ציונות-סוציאליזם-אחוות עמים! וכשנתגלתה הסתירה, היכה הזעזוע גלים גועשים סביבנו ונמצאנו מותקפים ומושמצים, מנודים ומגורשים אל הרחוב. אר-אז ידעתי ערכו של הספק וטעמתי טעמה של כדידות.

כך צריך היה לקרות — חזר המשפט והיידהד בראשו. הגירוש מהקיבוץ, ההליכה עם משה סנה, הפרידה ממנו, הצעידיה בכדידות, האכזבות, האכזבות. אנדרה לא מתאכזב, כי הוא לא מחפש. הוא כבר מצא. בראשית דרכו מצא, ומאז יושב לו על קודקודו של תורן גבוה ומתווה בחלל העולם את תנועת ההמונים! כך צריך היה לקרות — חזר ואמר לעצמו מתוך חשישות ועילפון. שאם לא היה קורה, היה קורה משהו אחר. זה קורה בך ובסביבתך, איתך ובלעדיך, זה קורה ברצונך ושלא ברצונך, והוא בא אליך בסכר-פנים וחושף את מלתעותיו ואתה לחוץ בתוך ההמון הפוסע בשני טורים ארוכים, טור בא וטור הולך, ואינך רואה ראשית ולא אחרית, שני טורים של בני-אדם אילמים, פסיעותיהם אילמות ומבטיהם אילמים, והדרך צרה ומפותלת והכתפיים חוככות אלו באלו, כטור הבא וכטור ההולך, תיכוך אילם, איזהו בא ואיזהו הולך? והרוצח הענק תופס את אנדרה ומניף אותו מעליו כתרנגול סופק כנפיים, אך מששומע את מוצא פיו, זועק: המהדי בא! המהדי בא! מבקש הגאולה תר אחרי הנבואה והנבואה סרה מבני-האדם, ואתה היהודי הצמוק נושא דברך מרום כס-הנבואה בראש התורן... לא, לא אני, לא אני האיש שלו את מיחלת, לא אני! ילדה תמה ומפחדת ועיניים ידוקות לך כשני שקדים. נסח מיאוש והלכת לך ודמעוהך לא הירו את האהבה. אל אבי אני רוצה להגיע, בחוב מזא"ה, לא הרחק מבית-החולים "עין גדי", שם הוא יושב וקורא בתנ"ך, חזר בתשובה בערוב ימיו, ביקש הגאולה גם הוא; אבל הטור מתקדם כעצלתים ואני כתוכו ואין מיפלט. "בוא איתי!" מיניין הגיחה? עדיין קטנה ושכרדית ועיניה פקוחות בהפתעה, כשקד הנצרב כשרב, וחולצה דקה לעורה מתבדרת ברוח. לאן? — שואל בקול אילמים והיא אווזת כידו ומרשכת אחריו והאנשים נסוגים לאחור והם עוברים בתוך הצפיפות, חותכים בה כסכין בבשר החי הלוח וחתוך, והבשר חוזר ונסגר מאחוריהם. קלת-רגליים ומרוצתה גוברת והוא נגרר אחריה ורוצה לומר שאינו יכול ולא יכול. שוב לא היו אנשים סביבם, אבל הוא לא מעז להפנות ראשו לאחור, בידעו שהם פתבתיים בו ותמהים על הזכות שנפלה בחלקו להיגאל מהדוחק בחברתה של הלנה ואיפה שנפלה את פארסוס

באהבתה. כפוח רגליה היחפות והענוגות טופפות על הסלעים, מרחפות על המהמורות, והרוח מבדרת את חולצתה הדקה ופורשת לה כנפיים צחורות, והיא מעופפת לתוך ארגמן השקיעה והרי ירושלים עוטים ארשת של זיקנה יודעת-סבל. "זה כאן", אומרת פלוראנס ועיניה דומעות, והוא מתכונן בצלוב ואומר בקול-לא-קול: "זה לא אנדרה", ופלוראנס נדה בראשה בעצב: "עוף השמים זולל את כבודי", והוא רואה עורב שחור נוסק מעל ראשם והוא רואה את אימו קורסת למרגלות הצלוב ואוספת בכפות ידיה את טיפות הדם הנושרות מרגליו המסומרות. אמא, מה את עושה כאן — זועק; אולם היא לא משיבה ופניה שטופים דמעות. אמא! זועק שוב, אמא!

נהמה צרודה שילח באפלת החדר ומיד התרומם על מרפקו וראה את אימו עדיין קורסת למרגלותיו בבית-החולים, דוברת אליו בקול דק-מן-הדק ועיניה דומעות. "אתה רואה", אמר לה, "קשרו אותי למיטה, חושכים שאני משוגע!" וקאתרין הפיקה קול חרדה: "זה נורא, זה לא נכון, יש כאן טעות!" אחר-כך כאבן על פי קבר וקרן אור חוורורת הסתננה מצד המיטבח.

הוא הזיח מעליו את השמיכה וקם, אך בקומו איבד את שיווי-משקלו וצנח חזרה על הספה. ראשו הסתחרר והרגשת-קבס חדה קטעה את נשימתו. הוא נתן פניו בכפותיו ודמם זמן-מה, אחר-כך העלה אור במנורה וניסה לקום שוב. הרגשת הקבס פחתה מעט; אבל איזה כאב נוקב אחז במרפקיו וכל איבריו רטטו. אין זאת שהצטננתי — אמר לעצמו ובתוך כך נזכר בסעודת-הערב: הקוסקוס רובץ לי בקיבה; מיד פנה אל בית-השימוש ותחב אצבעותיו לגרונו, אבל חלש היה מכדי לעמוד כמאמץ וכירכיו פקו בטירוף. משנואש, פתח את כזו המים הקרים בכיור-הרחצה ושטף את פניו, הרטיב את שערו הדליל ונשאר מתכונן בכבואתו המיוסרת. צריך למות בהרגשה טובה, בלי כאבים, בלי חולשה, בלי מהומת בני-מעיים, בלי חלות. ברגע שתחליט שזהו זה, תגשים את קיומך, בדיוק כפי שאתה מחליט לשטוף את פניך, לשתות מים, או לעמוד מול המראה ולחרוץ לשון לבכואתך העלוכה, בלי הודעה מוקדמת, בלי אזעקה, בלי בקשת עזרה, תגשים את קיומך בניתוקך.

בשובו לחדר רווח לו והוא התהלך אנה ואנה, שוקל בדעתו אם יתישב בכורסא וישלים את הקריאה או יחזור הביתה. לבסוף נעל את נעליו, עטה את שיכמיתו ונתן ראשו בכובע-המצחייה. בככותו את האור, ניגלה אנדרה לפניו, קורס בשיכול-רגליים ובוהה ניכחו בעיניים מזוגגות. הוא פסע אל הדלת וכשמשך בכריח, שמע רחש מאחוריו. איזה ניצוץ ניצת בחשיכה, יציב וזוהר בזוהר זרחני כעין של חתול. אנדרה נהפך חתול — אמר לעצמו.

גשם דק ירד חרישית והאוויר היה זך וצלול. בתוך האפלה הרטובה הבהיקה ה"דה-שבו" בצבעה הצהוב העז. בהגיעו אליה, הופתע למצוא את הדלתות בלתי-נעולות. משנוכר שלא נעל אותן, עמד והשיט עיניו סביבו. אכן כך צריך היה לקרות. הוא הטיל את עצמו בפנים והתניע. באותה עת לחץ על כפתור המקלט וצלילי-מוסיקה רכים חדרו לתוך המולת המנוע שקרע את הדממה כרעם. הדליק את האורות וסובב את ההגה סיבוב מלא שהחזיר את פני המכונית לאחור כהינף אחד. גשר שראנטון נמתח על-פני השמים האטומים כקשת פנינים צוננות ומשמימות. הדרך הלכה ואצה לקראתו אפופת ניצוצות רוחשים. צלילי המוסיקה התרחקו אט-אט וקולו של גבר חדר לחלל המכונית: "עדיין לא בוקר וכבר לא לילה, ואתם המשכימים קום או הנוסעים בדרכים ודאי מתאוים לשוב אל המיטה החמה, בדיוק כמוני שיושב כאולפן העגום והדומם. הבה ואשוחח איתכם מעט, כי די עצוב כאן." עמוס הקשיב לקול הרך של הקריין ודומה היה עליו שרואה פנים מגיחים ונעלמים כצידי הדרך.

פרק מרומאן, המופיע בימים אלה בהוצאת "כתר"

עד בוא השמש – עיון ב'הגבירה' ו'העלם' ליצחק אורבוך אורפז

ישראל ברמה

א. אנטומיה של סיוט (על 'הגבירה')

יותר מכול – הפחד המכרסם בשורשי הדברים. זהו תותמו הישיר והאמיתי של הרומאן 'הגבירה', ספרו העדכני של יצחק אורפז. ספר זה שהוא חוליה ממחזור יצירות בתהליך-התהוות ארוך, העומד כולו בצילה של תחושת-פחד כניגון-חשתי. תחושה שהיא הצופן לכל יצירותיו של אורפז, ול'בית לאדם אחד', שהוא חלקו הקודם של מחזור היצירות. אלא שב'גבירה' נעשה יסוד זה מוחלט וגלוי יותר מבכל יצירה קודמת. נהפך ממאפיין אישי למשהו משותף לסופר ולקוראו. אורפז הופך את כתיבתו לכלי חד ומשויף, שבאמצעותו הוא מבצע בפירוט וכלי הסתייגויות אנטומיה של התהליך שבו נעשה (או, וזאת דעתי – עלול להיעשות) החלום הישראלי לסיוט. רומאן מסוייט וטורד-מחשבות זה, שעוצמת האמירה שבו מרחיקה הרבה מעבר למהותו הממשית (שאינה מבוטלת כלל) כהתרחשות מילולית מעוצבת כאמצעים ספרותיים, נוגע בקורא באופן אפקטיבי ביותר ומצליח להעביר אליו אותה נבואת-לב שרבים מאיתנו חוששים מהתגשמותה. אותה נבואת-לב שחובה על הספרות כימים אלה, ולא רק על הספרות, לדבר בה. הספר חודר לתוך המירקם המורכב של המציאות הישראלית, לכאורה כיצירה עתידנית הבאה להעלות רק אחת מן האפשרויות הממתינות מעבר לדלת, מחר, בשנה הבאה. אפשר לומר שסידרת התמונות הקצרות, המרכיבות אותו, אינה משקפת כולה מציאות כפשוטה והיא כמו מראה קמורה ומעוותת במקצת העומדת מול המציאות – אך משקפת דברים קיימים, קווים, תהליכים המתרחשים היום, ברגעים אלה. למעשה זאת יצירה עכשווית בכל ישותה, באמירה ובהתכוונות שבה, בשייכותה לכל מה שהוא חשוב ונדרש במצב הנוכחי. העיניין שבה אומנם נובע ממהותה הספרותית הייחודית, אך גם להקשר האקטואלי יש חשיבות גדולה ביותר בגישה אליה (ואולי אף בגישה ממנה אל האקטואליה עצמה, אלא שזאת מוטלת יותר בספק). הדברים קשורים במהודק זה לזה, ומתוך כך מתבררת משמעותה הנוכחית של ספרות כימים שבהם היא נעשת הכרחית.

בהקשר הספרותי רומאן זה מהווה אחת מאבני-הביניין החשובות במה שניתן לראות במהלך מרכזי ואופייני לספרות הישראלית של התקופה האחרונה. כוונתי לנטיה, המודגשת יותר מבשנים קודמות, לעבר כתיבה אקטואלית המעורבת בתהליכי קביעת-המציאות גם כמובנים פוליטיים ומכוונת במיוחד כדי להשפיע ולשנות משהו בכיוון הדברים ובתודעה הכללית, בדרגות שונות של פנייה והידרשות לתחום בעייתי זה. תחום שהוא חלק קטן בלבד ממאזן הכוחות והמתחים ביחסי מציאות-ספרות; אך לפעמים הוא נעשה חיוני ובעל חשיבות גורלית כל כך שלזמן מסוים הוא נידמה כעיקר וכתכלית בעל-דעת. מובן שתופעה כזאת היא מטבעה זמנית וקצרת-טווחים וממהרת לחלוף עם שינוי נסיבות הזמן והמקום, ומלוא כוחה הוא בזמן-ביניים זה שבו היא נחוצה והכרחית; אך יש לה השלכות ספרותיות מכריעות שברוב המיקרים הן שליליות וכרוכות לאחר מעשה כמשבר חריף בהיקפה הכולל של הספרות העתידה להתכונן "עכשווית". איני מדבר כאן על השלכותיהן המעשיות של יצירות ספרותיות המעצבות ביחד תופעה זאת, אם בכלל יש להן השלכות כאלה, אך ודאי הדבר שהשלכות ספרותיות יש להן. יש להן חשיבות בזמן, כתיפעולן התוך-ספרותי, והשפעה לרע ולטוב בספרות המאוחרת יותר, אף בהתחשב ביכולת השתמרותן שהיא לרוב

ספרי סימן קריאה – הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1983, 222 עמ'.

מצומצמת מלכתחילה. מכל מקום, במיקרה זה יש לנו עיניין עם תופעה הנמשכת כבר כמעט עשור שלם בספרות הישראלית, מאז מלחמת יום-הכיפורים שהיתה נקודת-מיפנה בכל המובנים. אלא שבדרך-כלל היו סימניה מישניים בחשיבותם או מוצנעים, אף שהשפעותיה היו ניכרות, ובמיוחד השליליות שבהן הקשורות באופן ישיר לתחושה שהספרות הישראלית נמצאת במשבר. בשנה האחרונה נתגלתה התופעה במלוא חריפותה — אם כי בפנים שונות וחדשות, מפתיעות מאוד, אף שאפשר לראות גילויים ראשונים שלהן בכמה וכמה יצירות מרכזיות בשנים קודמות — ונעשתה בולטת במידה שאי-אפשר להתעלם ממנה. בעיקר לאחרונה הופיעו בתחומה, כדבר מפתיע ולכאורה (על פי ניסיונו) סותר, מיספר יצירות המצטיינות בערכיותן הגבוהה, אף שאין הן נקיות לחלוטין מפגמים אופייניים. אומנם במשך העשור האחרון הופיעו אי-אילה רומאנים וקבצי-סיפורים (אני מגביל את דבריי כאן רק לתחום הפרוזה) איכותיים, שנתנו ביטוי אותנטי לתחושות המציאות ולא נפגעו מן הקלקלות הצפויות. אך את אלה — שספק אם יש ביניהן יצירה אחת שהיום נגדיר אותה כ"אקטואלית" ו"בעלת הקשר פוליטי-חברתי" מיוחד — אפשר אולי לספור על אצבעות יד אחת. עיקרם — רמיזות, התחלות, דברים שבספק.

בשנה האחרונה הופיעו יצירות איכותיות רבות יותר מכלל פרק-זמן שווה לאורך תקופה ארוכה. הוודאיות של ערכיותן היא כמעט בהישג יד; אך תמיד יש להשאיר פינה קטנה לספק. כך או כך, אפשר לומר שהתופעה שהיתה קשורה במשבר הספרות העברית, ואולי אף גרמה למשבר זה, היא גם שהביאה — משום העמקת המשבר החברתי והפוליטי בארץ ועליית הנחיצות בכך, או משום שבמוקדם או במאוחר הדבר צריך להתרחש — לנביטתן של כמה יצירות בעלות ערך ממש. ואולי כזאת היא תחילת סיומו של המשבר. הרומאן 'הגבירה' ליצחק אורפז, במובנים מסוימים ותוך הסתייגות ביחס לכמה מהיבטיו המישניים, הוא לא רק אבן-ביניין של נוסח או תחום נושאי או סוג ספרותי, אלא אף סימן-דרך לספרות טובה יותר. וקיימות יצירות נוספות המבססות תקווה זאת. ביצירות אלה, שתחושת אי-הוודאות והחששות האמיתיים מפני תמורות מסוכנות או הידרדרות נמשכת בהווייה הישראלית מסתמנים בהן כמיכרות אש, ניתן ביטוי מודע לקולו האישי של הסופר. הכול ממוקד באופן בו הוא תופש את המציאות ההולכת ומתהווה ואת הסכנות הגלומות בה, באמירה שהיא אישית וספרותית בראש-וכראשונה — אך במידה לא-פחותה בהרבה יכולה היא להיתפש אף בהקשר הפוליטי הרחב כבעלת מסר שכולו איתותים מפני הסכנה ומפני אובדן-הדרך. ובעצם, זאת שיבה מחודשת אם כי חלקית, אל נטיות מופרות וותיקות בספרות הישראלית, וכן אל מכשולותיה של הפשטנות האורבת בפתח זה. שיבה אל חוהיה של זריזות העט המנסה להגיע לפופולאריות בטרם תיחשף במערומיה הז'ורנליסטיים. שיבה אפשרית אל הדבקות התוויות וההכללה הגסה שתחילתה בתוך היצירות הפחותות שבתחום ההתייחסות וסופה לחלחל החוצה ולקפח את היצירות הערכיות המעטות. כל אותם ספחים בלתי-רצויים ובלתי-נמנעים הנאספים לתוך הפרוזודור הצר שבו לפעמים נפגשת הספרות עם האקטואליה, וככל שהפרוזודור גדול יותר — בעיקר בספרות שהמימד האקטואלי שלה הוא מרכזי ונעשה דומיננטי עד מיאוס (וזאת הסכנה הצפויה) — כן מתרבות בו הגרוטאות. עד לפני זמן קצר, עד לשנה האחרונה, בוודאי הייתי נוטה לומר שכל העיניין של ספרות אקטואלית במודגש הוא פשוט מייגע וחסר-סיכויים, וכי הפגימות שהוא גרם אף באותן יצירות איכותיות נדירות שבו מובילות בדרך-כלל למבוי סתום וגורמות לכך שבסך-הכול יהיה ממועט-ערך וחולף. ולכל היותר הייתי מכיר בעובדה שיכולה להיות, בנסיבות מסוימות, שליחות חשובה אף ליצירה שערכיותה הספרותית פחותה מן הנדרש בנסיבות אחרות — 'אפלה בצוהריים' לקסטלר או 'למי צילצלו הפעמונים' להמינגווי או 'מילכוד 22' להלר, השירה הפוליטית של אצ"ג או 'הטור השביעי' לאלתרמן או שירת-המחאה על רקע מלחמת-לבנון, וכיוצא באלה.

המציאות הממשית, הכאן והעכשיו, ההתרחשויות של השנה האחרונה כפו על כולנו לשנות את דעתנו. הדברים חשובים ואי-אפשר להתעלם מהם. הספרות אינה יכולה להיות מנותקת. בשלב זה היא הכתובת על הקיר. בשלב זה היא עדיין חלקים קרועים של מפת-דרכים וכמה תמרורי-הזהרה. אולי היא תגיע אף למעמדו של מורה-דרך; אך הדבר תלוי רק במעט בה עצמה. חומרת המצב היא שהגבירה את עוצמתו של אותו גל גאות גבוה של יצירות הדוחקות כל-כך להבין את דחיפות המסר וחשיבותו ונוגעות במערכת-העצבים ממש. המסר המובלע שעיקרו שיקוף אפשרויותיה הקיימות והעתידיות של המציאות הישראלית יותר מאשר מתן תשובות לפי שיטה כזאת או אחרת. יצירות המגלמות יותר מכול את המבוכה הקיומית

והאידיאית בה מצויים אנו כולנו כימים אלה, ולמרות שאין בהן תשובות מוגדרות הרי נכון לומר שראשית המרפא היא באיכוחן הסימפטומים. אין זה שיקוף מציאות כתכלית לעצמה ובוודאי שאין כאן הצטרפות למקהלת-קונצנזוס כלשהי, אלא מתן ביטוי אינטואיטיבי לחששות עמומים ולפחדים מוגדרים-למחצה בזרימה ארוכה מתוך המימד האישי והתחושת אל ההקשר החברתי או הפוליטי. אין לפנינו שיבה אל הכתיבה הריאליסטית, נקרא לה כרצוננו, או אל הכתיבה המגוייסת במובן הצר של ההקשר האידיאי, אלא דבר אחד. זאת היא כתיבה מעורבת בכך שהיא מבטאת אמת בזמן שיש צורך בה, בכך שהיא מציגה מסלולי התפתחות גרושי סכנות, הצפונים בעתיד הקרוב ביותר; בכך שהיא נותנת לנו לחוש את מה שנסתר בתוך המציאות שלכאורה היא מוכרת וגלויה. בהימנעותה מן הצורך להיות "נאמנה" למיכלול הגדול של פרטי-המציאות (כהוראת הריאליזם לגילגוליו) מצליחה כתיבה זו להתמקד בעיקר. בהימנעותה מהתגייסות אידיאית (כהוראת הכתיבה המגוייסת) היא מצליחה להימנע מלהיות חד-משמעית ורדודה וכמורכבותה משתמר המימד הספרותי. באלה טמונים סיכויי הצלחתה. אולי בזכות שוני בספרות האקטואלית של השנה האחרונה (ופחות מכך בעשור האחרון בכללותו) יכולים אנו להצביע על עלייה בסיכוייה של יצירה כזאת להיות גם איכותית ובעלת ערך משתמר.

פתיחה ארוכה זאת נחוצה על-מנת שנוכל להתייחס אל הרומאן החדש של יצחק אורפז בהקשר הנכון, שבו ניכרת חשיבותו ובו מתבצעת שליחותו ככתובת על הקיר. כל ההיבטים עליהם דיברתי, לחיוב ולשלילה, משחקפים ב'הגבירה' ומעצבים את תכניו של הרומאן, את המָסַר שבמילותיו. עיקרו-של-הרומאן הוא בתחושת המציאות המיוחדת הצומחת מתוך ההווה הממשי ונמשכת אל אפשרויותיו של העתיד הקרוב — תחושת פחד עמוק, תחושה של התפוררות בכל היסודות והערכים, דעיכה של הוויה היסטורית שלמה, קיום על שפת תהום. יצחק אורפז מסמך זה לזה, כבסיס עיקרי למיבנה הרומאן כולו, ארבעה קווים המשתלבים למהות מהודקת אחת. קו אחד הוא ציר העלילה המרכזי, המלווה דמות מובילה אחת — תהליך התמוטטותו הנפשית של איזי שטרנהרץ אורנן (דמות המוכרת כבר מיצירות קודמות שהיא השלכה כלשהי של דמות המחבר — כפוזת-מישחק ולא כמשהו קונקרטי), התפוררות משפחתו ועולמו ושקיעתה של תפישת-מציאות שלמה. קו זה ודמות זאת הם שקובעים את הטון ההיסטרי המכוון השולט ברומאן, בתואם ראוי לציון עם תכניו ואווירתו. קו שני הוא סיפור שטר-החוב שחתם סבו של איזי אורנן לאביו של שרגא (דמות אחרת ברומאן), שקיבלו תמורת תרומה למפעל הציוני, כערכות לכך שהחזון הציוני יעלה יפה, ועכשיו הגיע הזמן לדרוש את מימושו מידי של איזי אורנן, משום — והדבר מוצג ברומאן כמובן מאליו — שהחיבים לא עמדו בתנאי ההלוואה; הגיע הזמן לפדות את כל שטרות החוב, אך הכיס נקוב וריק, והמפעל הציוני (כך צופה הרומאן בכאב) שכתחילה פשט יד הגיע עכשיו לסף פשיטת-רגל. הקו השלישי צומח מתוך שני הקווים הראשונים ובו מנסה הדמות המובילה למצוא תשובה להם ותשובה לתחושת המציאות הסיטית המקננת בחובה, שהיא הקו הרביעי ברומאן, ועליו נעמד מיד. הקו השלישי הוא ניסיון "הצליינות החילונית" של איזי אורנן למצוא כרגע-התגלות חזוניים — כביכול את משמעות מצוקותיו ופיתרון — כרגעים בהם נדמה היה לו שהאמת העליונה שאין הוא יודע מה היא כמעט ונמסרה לו: בטכס השבעה ל"הגנה" ב-1939, בו כשל לשמוע את הבשורה הגדולה, או היום — ומחר תחת גלגליו של אופנוע דורסן (בשניהם נופל הוא אפיים ארצה "גלוי עיניים") ובאירועים אחרים. כך מגיע איזי אורנן לניסיון למצוא את משמעות הדברים בחזיונותיהם של אחרים, בדרשות קיומיות של חימהונים, או במיזוג בין אירוטיקה ומיתוס בדמות "האם הגדולה" המתגלמת בעתליה ובדמויות נשים אחרות. ניסיונותיו נידונים לכישלון ורגעי ההתגלות מתגלים כמדומים וכוזבים, והמשמעות אינה נמצאת. הקו הרביעי והמשפיע ביותר הוא תיאור מימד חברתי-פוליטי שמפניו בא הרומאן להזהיר — הקצנה פוליטית לכיוונים מסוכנים ומאיימים, וגילומה הסמלני של רוח-עיוועים מופרת בדמותם של מלאכי-גהינום לבושי-שחור הסובבים בכנופיות אופונועים. רשויות חוק מעוותות. חוגי-אינטליגנציה דקדנטיים חסרי-אונים, ציבור אדיש ומנוער ממחשבות ההופך לעדר כנוע. על מיבנה מרובע-יסודות זה עומד הרומאן כולו, ואליו נסמכים כל החומרים האחרים. רק מעטים מִבֵּין החומרים המרכיבים את הרומאן חורגים מתבנית נושאת-צורנית זאת, ואין זה מיקרה שדווקא בהם כושל הרומאן — לעיתים רחוקות — ונעשה טריוויאלי. אך בכללותו הרומאן עומד על אחדות החומרים ומתלכד לאמירה משמעותית, אם כי מורכבת יותר מן הסיכום הסכמאטי שעשיתי זה עתה. איכותו היא באחדותו וכוחו הוא באמירותו

המתואמות. בכך שהוא נוגע מעט-מעט בעומק הפחדים הסמויים של כולנו, במירקם התודעה המחפשת אחר קצה פקעת החוטים, בסיוטים הפרטיים והחברתיים המאיימים עלינו מכפנים. ואם כימים אלה, בהם נדמה שהמצב ממשיך להתערער, אני שב וחושב לעיתים קרובות על יצירה זאת, ועל אמירות טורדנות המנוחה הגלומות בה. הדבר יכול להצביע במשהו על עוצמותיה. עד כמה שמילים אלה יכולות להיות אישיות, וטוב להן שהן כאלה — בכך אני רואה את חשיבותו של הרומאן. רומאן הרואה אור, ובא להעלות אור, בזמן הנדמה לפעמים להיות שעת בין-ערביים של המציאות הישראלית.

תמצית עשייתו של יצחק אורפו ב'הגבירה' היא התכונות ליצור השתקפות אישית מרוכזת וחרिפה של תחושת המשבר במציאות זאת, שבה מחקיים ועדיין יכול להתקיים ויכוח על מהות ודרך. הרומאן, ספר שני במחזור-יצירות שהחל יצחק אורפו לפני כשמונה שנים עם 'בית לאדם אחד', אך שונה ממנו לחלוטין, נותן לכך ביטוי גלוי, ועם זאת מורכב מאוד. כבר אמרתי שבמידה מסוימת נכון יהיה לומר, כי הביטוי הוא קיצוני ומעוות; אך אין הוא מנותק מן החומרים הריאליים. הוא נדרש לגרוטסקה; אך הופך אותה לכלי בהשגת האפקטיביות המירבית. העיסוק הספרותי-בידיוני בתפישת-עולם סיוטית אינו מביא להינתקות, אלא דוקא להתגברותה של המעורבות במציאות, אם כי מבט אירוני חריף מאוד, גרוטסקי. כך משיג אורפו עוצמת הבה ראויה לשימת-לב, משום הידרשותו לאותם חומרים שאנו מתקשים להודות בקיומם בינינו לכין עצמנו, אך חשים בהם ובכואם. הוא נותן להם שם וכונה להם דמויות ומערכת עלילתית. הוא ממחיש פחדים קיומיים בתשחיתה של המציאות הישראלית ומציעד אותם צעד אחד לתוך העתיד האפשרי — משיחיות מזויפת וקנאות באיצטלה לאומנית, אלימות כלפי כל אופוזיציה, התפוררות במערכות החוק והסדר הנעשית כלי בידיו של שלטון שנוכחותו הולכת ונעשית פחות ופחות ברורה וגלויה, נטיות פאשיסטיות וריחוף מתנתק של האינטלגנציה. הגרוטסקה העזה מאפיינת את כל אלה, והיא המאפשרת המרתם של חומרים מוכרים שונים לפסיפס של תמונות מותכות זו בזו, חריפות-צבעים וחושניות מאוד. תמונות אלו לוקות בחוסר-נשימה מסוים ובחיתוך מהיר מדי של הטכסט, וכן לעיתים קרובות בהשתעשעות מופרזת באירוניה. אך הן מצליחות להרכיב יחד תמונה אינטואיטיבית שלמה של מציאות. ולמרות שהדברים אינם מותווים במלוא היקפם התחושה הבסיסית של היצירה רומזת עליהם, מאתרת מוקדים מסוימים של התופעה היכולים להיות מועברים בטכסט יצירתי בלא שיאבד את ערכיותו הספרותית. נדמה שאחת מהצלחות הרומאן היא בכך שהכשלים ביצירה — ומטבע הדברים יש בה כאלה — דווקא אינם כאים מן המגע שבין האקטואליה והעיצוב האסתטי הספרותי. בעיניי נראית מעורבותה של יצירה ספרותית באקטואליה בעייתית למדי; אך נדמה לי שביצירה זאת דווקא היבט זה עלה יפה. בכל אופן, היתה כאן הצלחה גדולה יותר מאשר בסיפורו של יצחק בן-נר 'אחרי הגשם' (כדוגמא בולטת, אך לא יחידה), שהופיע לפני כמה שנים ועומד בקירבה גדולה מאוד אל 'הגבירה'. בשניהם מצוירת תמונה אפוקליפטית חריפה בעלת סממנים דומים, ביחוד בהקשריה הפוליטיים-חברתיים ובנטיה הסאטירית-גרוטסקית של הטכסט, ויש ביניהם מקבילות אף בתחום מערכת היחסים שבין הדמויות. ואולי אין זה צירוף מקרים בלבד שספרו זה של אורפו מהווה חוליה ב"מחזור עתליה", ואילו סיפורו של בן-נר הופיע בקובץ הסיפורים הנושא את שמו לצד סיפור אחר הנקרא "עתליה". ההבדל באיכויות נובע ממורכבותו הגדולה יותר של הרומאן 'הגבירה' ומניסיונו להימנע מאמירות פשטניות וחד-משמעויות עד תומן. ובכל זאת, אם היתה כאן שאלה של העדפות אישיות, הייתי מעדיף על שניהם את סיפורי 'רחוב הטומז'נה', שהם לדעתי פסגת הישגיו של יצחק אורבוך-אורפו.

ב'הגבירה' ניכרים בבירור תווי-ההיכר האופייניים למיכלול כתיבתו של אורפו. כך הדברים בקשר לנטיה אל סטרוקטורת המיכלול, למימד התימאטי, לריבוי המשמעויות, לשימוש במערכת מושכלת של סמלים, וכן בקשר להיבטים נוספים. דבר חשוב במיוחד הוא עיצוב תהליכי ההתפוררות — של הדמות ושל החברה סביבה — כתואם עם טכניקות שבירת-הזמן ופירור רצף-הטכסט בהן משתמש אורפו כעיקרון-כתיבה דומיננטי ביצירה זאת כבכל יצירותיו. העלילה אינה קווית, אלא מעגלית, חוזרת שוב ושוב אל נקודות-מוצא והתפתחויותיהן שלא לפי סידרן. כ'בית לאדם אחד' היתה ההתפתחות ליניארית יותר. נדמה, כי הסיפור במכוון נכרך שוב-ושוב אל ראשיתו ובנקודה מסוימת, בשליש האחרון של הספר, נדמה כאילו הרומאן שב ומספר את עצמו. בסיפור החוזר מתבהרים פרטים שנמסרו קודם-לכן באופן חלקי ומקוטע, בלתי מסודר. כל פרק מהווה השתקפות מסוימת של הפרקים האחרים — כאילו היו הם גולות-

זכוכית צבעונית המונחות בתוך כדור־זכוכית ממורט ומשקפות אלה באלה וככדור־הזכוכית עצמו. כל פרק הוא יחידה עצמאית; אך שלמותו בחפיפה בינו לבין הפרקים האחרים (וכאן נקודות תורפה — חזרות מיותרות). האפקט המלא של היצירה הוא במיכלול, ואולי אפילו במיכלול של מחזור היצירות. הרגשה בלתי־ברורה אחת ליוותה אותי לאורך כל היצירה, ועדיין לא היגעתי לקביעה אישית עד כמה, ואם בכלל, היא נכונה. לא יכולתי להימנע מלחשוב על כמה רמזים הקושרים יצירה זאת, ואת 'בית לאדם אחד', דווקא עם 'ארץ השממה' של ת.ס. אליוט. יצירה של בין־הזמנים. מוטיבים וראיות־עולם דומות. מארג של תמונות מקום ואנשים ושל התכוונות כמעט בלתי־נתפסת לעצב יצירה שלמרות החמציות יש בה שאיפה לשקף מעגל־מציאות שלם של זמן ומקום ורגשות ותפיסות אידיאיות ועקרונות־קיום. התפוררות הנופים ונפילתה של תפיסת־עולם שלמה. גוריעת המטרופולין. פניו השונות של המוות. המתים בעודם בחיים, המוות היוצר תחושה של חיות, החיזור אחר המוות. מכאן נמיכותם של האנשים וחייהם ומכאן מיתולוגיזציה של הדמויות ושל האירועים. התפיסה של כל הנשים כאותה אישה. דמות האלמוני הקיים — ואינו קיים. ודברים נוספים. אך הדברים אינם חד־משמעיים, ואולי יסודם בטעות כלשהי. ייתכן שההקשר איננו ישיר, איננו במוכן של יצירה מול יצירה, אלא שהרומאן מושך חומרים מתוך ראיית־עולם ותפיסת־מציאות דומות. ייתכן שההקשר תלוי בהשתלבותם של השפעת 'ארץ השממה' ותבנית במירקם הרוחני הכללי של התרבות המודרנית, ולא בזיקה הישירה. הדבר דורש בדיקה נוספת, וכינתיים יש לראותו בספקנות מסוימת.

תחושה אחרת, בלתי־ודאית באותה מידה, היא בעיניי שמו של הרומאן. 'הגבירה' יכול להתפרש בהקשר של מוטיב האביר וגבירתו (איזי אורנן ועתליה?) ומלחמתו בדרקונים (כנופיית אופנוענים?) למענה. אגב, מוטיב זה הוא אחד המוטיבים המרכזיים ב'ארץ השממה', המשתלב כמוטיב הארץ המקוללת. אפשרות אחרת היא לפרש את הרומאן בהקשר של דמויות מישחק־השחמט, ואולי של מישחק־הקלפים — מלך, מלכה, נסיך (איזי, עתליה, יואב. או — איזי, ליזה, פפו. וכן הלאה) והמון של ליצנים. וגם מוטיב זה מופיע 'ארץ השממה'. ואולי מבלי משים נעשו כל חיינו בארץ הזאת לחיים בארץ העלולה ליהפך לשממה.

'בית לאדם אחד' הסתיים בדרישה לאיש היודע לעשות. 'הגבירה' מסתיים בדרישה של חברה עייפה ואובדת־דרך למנהיג חזק. הספר הבא, 'העלם', העומד להופיע, עשוי בהחלט להסתיים בחיפוש אחר איש תבוני שייתן ביטוי אמיתי לשעת־הדימדומים היורדת עלינו, ולוואי שאחד מן הספרים הבאים לא יהיה חייב להסתיים בקריאה למשחרר.

1. "הצליין החילוני", יצחק אורכך אורפו. הקיבוץ המאוחד, 1982. וראה מאמרי "געגועים מחפשים להם דרך" (על ספר זה) — עכשיו, 47-48, חורף 1983, עמ' 42-46.
2. ניתוח מפורט במאמרי "תרגול של זהב על גג תל־אביב" (על מיכלול יצירתו של אורפו) — עכשיו, 39-40, אביב־קיץ 1979, עמ' 365-373.

ב. הדור האובד (על 'העלם')

האם אפשר לדבר על הקסם והכאב המעצבים יצירה ספרותית, שהיא קרובה אליך כל כך עד שיש בה כרי לגעת בתוך הנפש, ולתת לה סדר ומילים ומשמעות שיעשו אותה ואת עולמך לברורים יותר? לפעמים, כאשר אתה מנסה למצות את האפשרויות הגלומות ביצירה ספרותית כלשהי ולהגיע להבנה מקיפה יותר של חלק גדול ככל האפשר של משמעויותיה ומיכניה התימאטיים והצורניים, עדיין נותרים תחומים כמעט בלתי־נתפסים של קסם שאינך יכול לפענחם; אך גם אינך יכול להתעלם מקיומם בניסיון העיקש לציין כל דבר בהגדרה ובשייכות ובמידות מדוייקות של ערך. הצורך האנושי לקבוע סדר ושייכות ומשמעות לכל הדברים המרכיבים את המציאות ממשיך לתפקד בתחומיה של הספרות. העובדה שכאן לא ניתן להגיע ליכולת שלמה או בעלת דרגה כלשהי של מוחלטות היא אתגר של הסופר, כוח הדוחף אותו להמשיך וליצור בניסיון להגיע לפיענוח שלם יותר של העולם; אי יכולת זאת, שאצלו היא בולטת יותר, היא עונשו המיתולוגי של המבקר. שניהם יכולים להתנחם באותה אמירה ראשונית ובסיסית כל־כך עד שהצורך לחזור ולבטא אותה היא ציון הברור מאליו, כי יצירת האמנות כל־כולה סחירות וניגודים אינסופיים. חלק מן המיסתורין הזה כרוך באותו תהליך שבו דבר־מה אישי ובעל התקשרויות גלויות רק למחצה, שכל־כולן בתחומו של הדימיון הבלתי־קונקרטי והאינטואיציה הפרטית, נעשה כללי ולובש מילים ומנסה לתקשר את מהותו המוזרה מעבר לפערים הבלתי־ניתנים לגישור שבין נפש לנפש, ואחר כך בתהליך של קליטה בתוך נפש אחרת מאבד את מופשטותו וחוזר והופך לאישי וחדפעמי. החוויה האמנותית האמיתית, החוויה הספרותית הערכית, היא כמו פעימה של אור בין שתי מראות מלוטשות. מראה אחת היא המציאות כפי שהיא בממש אובייקטיבי או כפי שהיא נתפסת בתודעה, ומקבלת קצה ממשות באותו תחום המשותף לתודעות רבות המגיעות להסכמה לגבי כמה וכמה דברים שבעינייהן הם המציאות העירומה, הקונקרטי. מראה שניה היא מראה של השתקפות אמנותית, שהיא מקוערת מעט וכל הדברים משתקפים בה בשינויי־דמות כאלה ואחרים. פעימת האור, העוברת פתאום בין שתי המראות המשקפות שוב ושוב זו את זו וכל אחת מהן את פעימת האור הנהדרת, היא יצירת האמנות והיא מקומו של היוצר עצמו והיא גם מקומו האפשרי של הקורא כאשר הוא נישא על כנפיה של החוויה האמנותית, שלרגע נידמה לו שנוצרה רק עבורו ועבור אותו הרגע שהכיל אותו. אך לא לעיתים קרובות מזדמנת לפניך יצירה ספרותית שעצם המיפגש עימה מכיא אותך לדבר על דברים הקרובים לך ביותר. 'העלם' ליצחק אורפז הוא יצירה כזאת, הנוגעת בשורש נשמתי ומחשבותיך מתוך הזדהות גדולה וכוח־הבחנה מיוחד ועז, יצירה המעצבת דמות מסוימת בעלילה ייחודית לה, אך יותר מאשר דיוקן אישי הרי זה שירטוט מקיף של דור שלם, דורך. מיכלול של תקוות, מצוקות, חלומות וסיומם — 'העלם' של יצחק אורפז הוא כל אלה, ויותר מהם; הוא גם יצירה ספרותית בעלת מלאות ערכית ומיטען חשוב ביותר של משמעויות וראיות מסוימות של המציאות הישראלית בכל כובד נוכחותה הבעייתית.

ספרו זה של יצחק אורפז ממשיך לבנות תמונה רחבה ומקיפה של היבטים מרכזיים בתשתית המציאות הישראלית בשירבה, בכיעורה ובכל אותה פסימיות מקוללת המוכרת טוב כל־כך כמין צל מלווה מתקופות

'העלם' — יצחק אורבון אורפז, רומאן, הוצאת עם עובד / ספריה לעם, חשמ"ד, 256 עמ'.

שכמעט נשכחו; צילו של חדלון מעשה בהעדר מטרת לאומיות סבירות, צילו של מצב של חוסר שורשים אמיתיים, הפחד המתמיד מפני התפוררות, כישלון, השחתה — הפחד מפני הפחד עצמו. הפחד שהדיו נשמעים בכל יצירותיו של יצחק אורפז, הולכים ומתעצמים, הולכים ונעשים מרכזיים ודומיננטיים עד שנידמה והם פורצים לתוך המציאות עצמה ולא עוד משקפים אותה בלבד, אלא גם מהווים חלק ממנה; אותם אלמנטים בכתובתו שנראו רחוקים כל כך, סוריאליסטיים ומוזרים, נראים עכשיו כחלק רגיל מתוך המציאות הקונקרטי והיומיומית — ואין זאת משום שעקרונות כתיבתו השתנו באופן כה קיצוני, אלא שהמציאות עצמה כמו איבדה את שיווי-משקלה ואת כדל השפיות שעוד נותר בה ונעשתה מזוהה וזרה. פחדים אלה, שיש בהם מידה של אמת ויש צורך במודעות אליהם כדי שלא להפליג לתוך אופוריה חסרת סייגים ושיכורת יכולת, אך יש גם צורך לשמור מרחק מסוים מהם כדי שהשפעתם לא תיהפך לבלעדית, נעשו בשנים האחרונות קרובים יותר, קרובים יותר מדי, משום שהמשכו של "החלום הציוני" עומד עכשיו מעבר לסף במסכה גרוטסקית של לאומנות מטורפת וחומרנות גסה הפרחת באוויר-האשלות ותפיסה עצמית הרוטטת בין זילזול ככל שהוא רוחני ודורש-מחשבה לבין עיוותים של יסודות שבקושי רב אפשר להכיר בהם שפעם היו ערכים של-ממש. אותה פסימיות, החוזרת להיות תכונת נפש, ש"אין כבר מה לעשות" ו"מוטב לא לעשות דבר" החבויה ואורבת בשורשיה של ההווה הישראלית (שלא לומר יהודית) ונמשכת ועולה אל פני השטח במיצובי ביטויים בלתי-נמנעים, כמו מלווה את האירועים הממשיים במילמול בלתי-פוסק של אכזבה ונימים של יאוש. אלה ביטויים הנוגעים במציאות עצמה וכמו מרככים בעטיפות של הסוואה והתכחשות את התחושה עד כמה השעה דוחקת ועד כמה המעשה נחוץ. אינני יודע מה הוא אותו מעשה נחוץ, הכרחי, אך ודאי לי שהדברים אינם יכולים להימשך כך זמן רב וכל שינוי שאיננו בהווה המיידי יהיה מאוחר ולרעה בלבד. הכרח הוא שיהיה חלום כלשהו בתוך המציאות ומעבר למעשים, תכלית אוטופית ככל שתהיה, אלא שהמציאות העכשווית קרובה יותר ליהפך לסיוט מאשר למצוא חלומות חדשים.

'העלם', כך נדמה לי, נותן ביטוי חריף ומהימן מאוד לחששות אלה ולמשאת-נפש דוחקת זאת, ובכך מצטרף אל חלקיה הקודמים של הטרילוגיה, וכמיוחד לרומאן 'הגבירה' (שהיא חלקה השני), המהווים יחדיו מעין מיבנה ארכיטקטוני מייצג למיכלול מיבני הבידיוניים, הרחוניים-מילוליים, של אורפז; כשם ש'העלם' מייצג את מיכלול הטרילוגיה (שאולי תורחב ותקיף יצירות עתידיות נוספות), כך מייצגת הטרילוגיה את מיכלול כתיבתו של יוצר זה, שמצליח תמיד להקדים את זמנו ולתת ביצירותיו ביטוי לתהליכים שרק לאחר זמן חשים אנו בהופעתם הגלויה, כמיוחד כאשר הדברים אמורים כאלמנטים מתוך תחום ההתייחסות הריגשית הפנימית אל המציאות הארצית של החזון הגדול שמכוחו קמה המציאות הישראלית, אל הפראקטיקה של החלום. התייחסות אינטואיטיבית הבאה כמו מתוך המיפגש שבין התודעה וההתהוויות ההיסטוריות בגילומיהן האקטואליים. הנטיה אל כתיבה אקטואלית ומעורבת עד גבולות האפשר והרצוי של כתיבה ספרותית, שלמרות קישוריה הפוליטיים, כלליים ומרומזים ככל שיהיו, ולמרות שליחותה המיידית בכל-זאת מבקשת לשמור על ערכיותה ולהבטיח לה מידה מסוימת של הישגות מעבר למסר שבהשתמעויותיה המכוונות אל סיטואציה או פוטנציאל כזה ואחר במציאות מוגדרת, היא האופיינית לטרילוגיה מראשיתה ברומאן 'בית לאדם אחד', שהחל להיכתב תחת חותמה של מלחמת יום-הכיפורים והשבר הדראמטי והמייסר שבא בעיקבותיה. סימניה של הכתיבה המכוונת להיות אקטואלית מוחשים כמיוחד ברומאן 'הגבירה', רומאן שכל-כולו ביטוי זועק לתחושה שאנו על סף תהום של הקצנה פוליטית, ריפיון הכוחות השכלתניים, עיוות עקרונות החוק והצדק, סיוט שאין ממנו מוצא. וכבר הירחבתי בעינין זה ובעינין בעיותיו של הביטוי הספרותי-האקטואלי בדבריי על 'הגבירה', ודי לחזור ולומר שרומאן זה הוא רומאן מעורב בכל התכונותיו וכל ביטויי הספרותיים כפופים לכך, ומתעצבים במידה כלשהי של אגרסיביות המכוונת למטרה מסוימת. אגרסיביות הקשורה בשימוש בגרוטסקה ובאירוניה החריפה ביותר, שביצירה זאת הן מרכזיות כל כך, כאמצעי מודע בעיצובו של ביטוי אפקטיבי ככל הניתן. 'העלם' (הבנוי על דמות שהיתה שולית בחלקה הקודם של הטרילוגיה, ויש עינין רב באופן שבו שתי דמויות שכל אחת מרכזית ביצירה אחרת מתייחסות לאותה מציאות ולאותם אירועים בגישות שונות כל כך) שונה מן 'הגבירה' כהלך-הרוח השולט ברצף המאורעות והמשמעויות הבונים את הטקסט. אם הטון השליט בחלקה השני של הטרילוגיה, 'הגבירה', הוא סאטירי בעיקרו, הרי בחלקה השלישי של הטרילוגיה,

'העלם', הטון הוא אלגי. כאן חלה תזוזה מסוימת במרכזיותה של הכתיבה האקטואלית, שאולי לא נעשתה מינית, אך בוודאי כבר איננה בלעדית והיא יותר מוצנעת (בהשוואה ל'הגבירה') לצידם של חומרים עשירים ומגוונים יותר שקישוריהם אל האקטואליה אינם ישירים ובוטים והם משמשים בעיצובה של דמות ועולמה הפנימי יותר מאשר בנייתוה של מציאות חברתית או פוליטית, שכך או כך הם נותנים לה ביטוי, אם כי עקיף ונתון יותר לפרשנות מאשר להבנה חדששמעית. ושני היבטים אלה משלימים זה את באחדות של ניגודים, אך גם ביותר מכך — הדברים נובעים זה מזה כך שהם מעצבים במהימנות היבטים שונים של מציאות אחת, כפי שהיא נתפסת מנקודת-תצפית מסוימת המתאפיינת ביחודיותה.

גם ברומאן 'הגבירה' נמסרים הדברים מבעד לנקודת-תצפית מסוימת, מבעד לדמותו של איזי אורנן-שטרנהרץ, שהיא היסטורית ומגוחכת וגרוטסקית כמו שאר הדמויות ואיננה מעוררת סימפאטיה, אלא שהדגש שם הוא פחות בעיצובה של הדמות לעומקה (דבר שכבר נעשה, כמין עבודת הכנה, ביבית לאדם אחד) ויותר בהיבטים האקטואליים, כך שנוצר רושם של מעין אובייקטיביות מדומה, מעין ריחוק. מכל מקום, בתכונותיה של הדמות אין דבר שעשוי לקרב אליה את הצופה, ולכן תשומת-ליבו מופנית לאמירה האקטואלית שבו, שהיא יותר אפקטיבית, ואם יותר לי לומר — מעוצבת טוב יותר. ב'העלם' הדגש הוא על הדמות והמאפיינים הייחודיים הם חזקים יותר, איכותיים יותר, כך שהקורא נעשה חלק מן הדברים גם במישור האישי של הדמות — שהיא סימפאטית יותר — וחלה בו הזדהות מסוימת עם עולמה הפנימי ולא רק קליטה של הגניעות האקטואליות. אווירת האלגיה בוודאי שמסייעת לו בכך, בהיותה אמצעי מתון יותר להעברת תחושות לעומקן מאשר אווירה סאטירית כואבת ומייסרת, בהיותה — איך לומר? — פיוטית יותר, טעונה קישורים אישיים ואסוציאציות פרטיות, מאפשרת העמקה בעולמה הפנימי של הדמות. כתיבה אלגית מעוררת ציפיות מסוימות — ועל ציפיות אלו בונה יצחק אורפז מארג מורכב מאוד של שימוש בהן וסתירתן תוך שמירה על אווירה אלגית של עצבות ויופי, תחושה של כמעט טראגדיה, של החמצה. כתיבה אלגית מטבעה יוצרת פתיחות הדדית גדולה יותר בין הקורא והטכסט, יוצרת ביניהם מתח של ריגושים וציפיות, וכאשר הדברים כתובים היטב (כמו בספר זה) יש בכוחם ליצור קירבה גדולה בין הספר לקורא. אני יכול לומר שזה זמן רב לא קראתי יצירה ספרותית המעוררת קירבה גדולה כל כך בין הקורא לבניה, כמו דיבור של נפש אל נפש, ויש בכך להצביע על מה שלדעתי הוא עיקר כוחה של היצירה. אורפז מעצב ב'העלם' דמות מעוררת הזדהות של צופה שמתאפשרת לו התכונות חודרת לתוך-תוכם של ביטויים שונים באקטואליה המיידית או במציאות בכללותה, תוך תגובות מסוימות של הדמות כלפי המצב. אמנם תגובותיה של הדמות מצומצמות מאוד כך שכל אחת לעצמה מראה על פאסיביות כאחד מגילומיה של אוולת-היד כלפי המציאות; אך בהצטברותן לקראת אירוע-שיא מסיים מוקנים להן מימדים מסוימים של טראגדיה, המחריפים משום שאורפו הצליח ליצור הזדהות של הקורא, הנעשה מעורב יותר ויותר בדברים עד שנידמה והוא מקבל עליו את נקודת-התצפית של הדמות, עם התודעה הניצבת במרכז הטכסט. מובן שבסימפאטיה שחש הקורא (לפחות כותב דברים אלה) כלפי דמותו מלאת הלבטים והכמיהות הלא-כרוורת והפחדים החבויים למחצה של יואב לא די, ויש צורך באיכויות ספרותיות אוטונומיות יותר; אך יש בכך להצביע על המקור ממנו מושך הרומאן את כוחו. היצירה כולה עומדת על דמותו של יואב, על עיצוב פסיכולוגי רחב ומעמיק ומעורר עניין, ואפילו מתח, של תודעתו המעבירה אלינו את כל חומרי הרומאן מבעד לנקודת-תצפיתו המיוחדת שיש בה מסמנים אישיים, המעוררים תחושה בלתי-מוכחשת שלפנינו דמות אמיתית, חיה; וזאת על ציר-עלילה מוגדר המוביל את יואב עד להתאבדותו, שהיא ביטוי של ויתור יותר מאשר ביטוי של יאוש.

כל שאר הדברים תלויים בכך — תיאורי רקע נופיים (שהם עדינים, אך גם פיוטיים ובעלי עוצמה בעת ובעונה אחת), אירועים אקטואליים שיואב נוטל בהם חלק, אך אינו מתחייב ביחס מוגדר אליהם (ותגובתו זו היא אחד מיסודות הרומאן), או הוויות חברתיות מוגדרות ומוכרות (הבוהמה התל-אביבית, אם אומנם היא קיימת, והדקאדנס החוגג כל-כך של ריקנותה והבלותה וחוסר-משמעותה הבסיסי והבלתי-נמנע ביחס לדברים החשובים באמת; האקדמיה המנוכרת והרחפנית שתחושת קור ועקרות נודפת ממנה כתו-היכר קוסמופוליטי, ששכלתנותה נעשתה כבר לסיכלות מגוחכת). הטכסט כולו בנוי סביב תודעה שהיא סגורה סביב עצמה והליכיה הנפשיים וכאביה ותחושותיה, תודעה נרקיסית אופיינית, ואף התחומים החיצוניים לה, המאורעות האקטואליים או תפיסות-המציאות השונות, מובאים תוך סלקציה מסוימת הנעשית בתואם

עם צרכיה ותהליכיה הפנימיים. אפשר לומר, כי הרומאן עומד על תהליך של ניפוי כפול, שהראשון הוא מעבר החומרים מן החוץ לתוך התודעה הנרקיסית, והשני הוא שיחזור של מציאות ממשית (ככל האפשר) מתוך פרקי התודעה כפי שהם מובאים בסדר מסוים בתוך הטקסט במיכלול השלם יותר, המרכיב את דיוקנו של יואב. מתוך מונולוגים תודעתיים הנמסרים בפרקים קצרים מאוד, שבנקודה מסוימת ביצירה מתבררים כמין קטעי יומן שבעל־פה, כמישחק של התודעה והזיכרון העומדים בתואם עם הנרקיסיות של הדמות (אך מהווים גם השתקפות אירונית ופאראדוקסית של המחבר עצמו), ניכנית בהדרגה תמונה מהימנה של מציאות ישראלית עכשווית, כפי שהיא הווה, ובמיוחד כפי שהיא נתפסת בשיכבת־גיל מסוימת, במה שיכול להתכנות "דור ילידי המדינה". יצחק אורפז הצליח לסמן מיתווה עדין ומדויק של מציאות זאת, באמצעות דמויותיו ומבעד לתודעה המספרת ביצירה, תודעתו של יואב. אני חייב לומר שעד עתה אינני יכול להבין כיצד עלה הדבר בידו (כאן אני חושב על הפער שבין היוצר כנתווני האישיים הביוגראפיים והדמות שיצר), לחדור בעוצמה ובדיוק רבים כל־כך לתוך מציאות זאת, לכד מן ההשערה שזאת היא יכולתה של יצירה איכותית. ואולי צומח הדבר מן המציאות עצמה שכאילו מבקשת שיעשו בה שימוש ספרותי.

זאת מציאות שלמה, שכבר הגיעה לכדי נוכחות ממשית ביותר, ההולכת ותופסת מעמד מרכזי יותר ויותר בחיינו עם חלוף השנים. כמעט ולא חשנו בהתהוות "מישמרת לאומית" חדשה, דור חדש המגיע עתה לעמדות קובעות של חברה ופוליטיקה, אידיאות מנחות ושאילות לעתיד כזה או אחר. מישמרת המתחילה לעצב את עתידה שלה. זהו מה שנחשב, כמעין קונבנציה מחשבתית וסכימה מליצית במידה רבה, ל"עתיד של המדינה", וכמעט לא חשנו שהוא כבר הווה ההולך ונעשה עיקר. הדור הזה, שהוא דור של ילידי המדינה, כבר התגבש עימנו ונעשה מתקוות מעורפלות לנוכחות ממשית, המעוררת חששות יותר מאשר עליצות של התגשמות כל התקוות. המודל ההזוי של ה"צבר" האידיאלי, ששנים רבות היה משאת־נפש לאומית, שכבר שנים רבות הוא סדוק ועם הזמן נשאר ממנו רק כמה שרידים מתמידים, עכשיו אפילו לא יודעים מה הוא ומה שייכות יש לו למציאות הישראלית. הפרה הקדושה הזאת, שנשחטה ועורה נפשט כבר לפני שנים רבות, לא נותר ממנה עתה אפילו גל של עצמות, ורק כמה סימנים בחול ושוכל ריח רע כמעט בלתי־נתפס עדיין מרמזים שפעם היה דבר כזה. וכשאני מדבר על דור המדינה, על אלה שנוולו לתוך מציאות של מדינה ורפוסים מוגדרים של הווה מסודרת ומוגדרת וחומרית, על אלה שילדותם וראשית התבגרותם היו במציאות זאת ושלא ידעו מציאות אחרת, כך שזאת המקיפה אותם נראית להם כמוכנת מאליה, אני מדבר על עצמי ועל בני־דורי, וכאן הדברים קרובים מאוד אל תחומי ההתפקחות והכאב שעיצבו אותנו בעשור האחרון ממלחמה למלחמה, ממשבר למשבר, מסכנות לסכנות. ולכל אלה מצליח 'העלם' לתת ביטוי ונוכחות באופן הנכון ביותר, האמיתי ביותר. הוא מסיר את הקליפות והמסווים המכסים על המרחק הגדול שבין התקווה לבין גילגוליה בממש. זמן־מה נידמה שמתהווה דור חדש, שונה בתכונותיו הנפשיות וביכולתו לעסוק בעינייני מעשה, במיבנה הבסיסי של רוחו, ולהרף־עין אולי אף במראהו, אך מתחת להיתדמויות השונות והמשלות נחשפים התווים האופייניים של מצוקות העבר ושל ההיסטוריה האישית והלאומית ממנה ניסו להימלט. הדור החדש אינו שונה מקודמיו והמציאות הישראלית שהפכה לדומיננטית בתהליכי עיצובו לא יצרה אלא פנים חדשות וחיזוניות ושיטחיות יותר של פנים שהיכרנו בעבר. ואם היו ואריאציות כלשהן בתחומים אלה היו אלה לא למוטב, עד שלא נותר לך אלא לבחור בין מצוקות העבר לבין שינוי מסוייט אל הגרוע שבחלומותינו. מצד אחד חלה היאטמות רוחנית חוגגת של דור זה, במין השתקפות מעוותת וחולנית של תפיסה חיובית את ה"איכרות" הזאת, הכוחנית, האנטי־שכלתנית. מצד שני, קיימת המבוכה הרוחנית, כאשר בפעמים הלא־תדירות נשאר פתח בשיריון הכבד שהועמס על הנפש, כאלה שעדיין נותרה בהם פעילות שכלתנית רוחנית, ולוא גם המיוערת ביותר, מבוכה של איבוד דרך; כאן עדיין קיים חיפוש אחר ערכים, תפיסות שונות, אך יותר מכך קיימת לפחות בשלב זה מבוכה גדולה. אנחנו היינו המטרה הגדולה של המדינה — שבנינו יהיו כך ולא אחרת, בנינו לא יידעו עוד מלחמה, שבנינו יידעו הרגשה של עם על אדמתו וכל אותן שאבלונות הצהרתיות חגיגיות כל־כך — ומשהוגשמה המדינה, מה נותר לנו לעשות? מוכן שנותרו לנו עוד דברים רבים לעשות; אך הרגשה כלשהי מלווה אותנו שהתקוות כבר התגשמו והעתיד יכול להיות רק אפור יותר, יומימי יותר. דורנו הוא דור של ילידי המדינה, שראשית בגרותם בין מלחמת יום־כיפור למלחמת־לבנון, בתקופה בעייתית ומלאה

שינויים ולכטים פנימיים רוחניים ואידיאיים, שלא היו חשוכים מהם בתקופה זאת. בתקופה של איבוד דרך צמח דור אבוד.

אחד ההיבטים המרכזיים ברומאן, כמו ביצירות רבות אחרות שהופיעו בשנים האחרונות, הוא הפלירט עם המוות; מאבקו של יואב עם המציאות ועם ההליכים שבתוך נפשו מתבטא במישחק מתמשך עם המוות, לא כמוצא, אלא כמטרה בפני עצמה, כצחוק בפני הגורל או כעיקרון הבא להטיל אור מסוים על החיים שקרמו לכריחה האחרונה. ואין כל ספק שיש במישחק זה אלמנטים רומאנטיים חריפים מאוד, המתקשרים עם הנרקיסיות בדמותו של יואב, והם כל כך ותיקים בספרות הכללית, ובמיוחד בספרות הישראלית לדורותיה, שהם מעוררים עייפות ואין צורך לדון בהם בפירוט. מוטיב חיפוש המוות הוא אחד המוטיבים הבולטים ביותר בספרות הישראלית העכשווית, כהמשך בעל דגשים ברורים יותר כעוצמתם ובמרכזיותם של ספרות עברית של דורות קודמים. אך נראה לי שדי בהקשרו של מאמר זה להצביע על קשר מסוים, וברור למדי, בין תקופות-משבר לאומיות לבין עלייתה של הנטיה אל ההתאבדות עצמה ואל יצירת ספרותיות הנותנת לה ביטוי; אין זה מיקרה שבשנים האחרונות, שהן שנים של משבר יסודי ומתמשך בכל התחומים, מן החומרי ועד הרוחני, מן הכיטחוני ועד המוסרי, חוזר מוטיב המישחק עם המוות, ההימשכות המכושפת אל שלהבת הנר המכלה, והופך שוב למרכזי ומעורר חרדות גדולות בהיותו משקף ולא גורם. אולי החיפוש אחר המוות והעיסוק האינטנסיבי בו הם אחת מאפשרויות-המוצא ממצב הריקנות, העדר המטרה, שחש הדור שכינתי אותו דור אבוד; אפשרות-מוצא נוראה ומשלה מאוד; אך יש בה הבטחה מסוימת של מנוחה מתביעותיה של הנפש, העדר דרישות, סילוק מכאוביה של התודעה המודעת לעצמה. 'העלם' מעביר תחושה כי כל הדברים הללו צומחים מתוך אותה תחושה שלטת של ריקנות, של חוסר מוחלט של דבר-מה בלתי-ידוע, שכל החיפושים אחריו (שמא נאמר צליינות?) אינם מעלים דבר. תחושת ריקנות שהיא היסוד המניע את נפשו של יואב ואת נפשתיהן של הדמויות האחרות, שהיא בסיסה של המצוקה הגדולה של הדור האובד כולו. במקום שהיא מצאה מילוי, הרי בדרך-כלל היה זה בתחושת-יעוד כוזבת ושיקרית, שביטויה במציאות חמורים ומדאיגים אף יותר מתחושת החסר במקום שהיא עדין יכולה להיות נקודת-מוצא להיבטים חיוביים יותר. והדברים ברורים ואין כל צורך שארחיב בהם — כל אותם תחליפים זמניים שהמאפיין אותם הוא הקצנה סהרורית אל גבולות הסכנה שבין ההיגיון והטירוף או חגיגה מתמשכת של הבלותיות. יואב מגדיר את הריקנות, שהיא בעיניו תחושה פיזית גופנית בצלעותיו במקום שיחוש בה במימד רוחני שמשם היא נובעת, כתחושה של אסטרונוט בודד בחלל אינסופי. זהו ביטוי תמציתי של תחושת התנתקות הדרגתית, המשתלטת על חייו ומושכת אותו לתוך תהום ההתאבדות כמשאת-נפש עליונה, כהבטחה של תכלית כלשהי המנוערת מכל תכלית ממשית, מכל צורך הנולד מן המציאות.

רומאן זה חוזר ונותן ביטוי נוסף לפנייה של התבגרות מלאה מכאובים וחששות, שמתוכה נוצר אותו דור אבוד, ומשתלב בנטיה גוברת-והולכת בספרות העברית שניתן לכנותה סיפורת של התבגרות בארץ. בסדרת מאמרים שהופיעה לפני כמה שנים ב'עכשיו' (ראה 'עכשיו' 39-40, אביב-קיץ 1979, עמ' 349-325) כבר היצבעתי על צמיחתה המחודשת של "תימת ההתבגרות" בספרות הישראלית, ונידמה ש'העלם' מדגים היטב כמה מן העקרונות שהיצבעתי עליהם — הדומיננטיות של "תימת המתבגר" (ולמרות שיואב הוא לכאורה מבוגר יותר, עדיין אין הוא חורג מהגדרה זאת במיוחד משום שאישיותו עדיין איננה מעוצבת בשלמות) ביצירה כולה, בנייתה של ביוגרפיה שמעבר לסיטואציה בודדת (שכאן איננה מבוססת על יסודות אישיים), נגיעה באירועים היסטוריים ובתופעות חברתיות, נקודת-תצפית של ילד או נער או אדם צעיר, התבלטותו של יסוד הארוס-טנתוס, צורתו המתפוררת של הטכסט כולו, הנוטה, למשל, לפרקים קצרים והימנעות מן הנוסח הריאליסטי. כל אלה מוצאים את ביטויים ברומאן זה. אך הרומאן ראוי לציון מיוחד על שבחר לו כמושא-התיחסות דור שאיננו דורו של הסופר, על שנתן ביטוי איכותי ושלם ומעורר עניין רב לתחום שלא שימש עד כה מרכז התענינות בספרות העברית והפך אותו לנושא-התיחסות מרכזי וחשוב, על שנתן פיתחון-פה לדור ההולך ואובד. ספר זה קרוב לי מאוד, ובכך יש כדי לומר משהו על איכותיותו בעיניי, ומתוך כתיבתי שלי מתברר לי משהו על כוחו כביטוי כן לתקופה של מצוקות התורגות מעבר לתחום היחיד, כביטוי של תודעה אחת שהיא גם חלק מדור המנסה לחפש לו דרך.

סיפורת עברית: הפיסגה והמישור

הסיפורת העברית 1880-1980 (כרך ב')

גבריאל מוקד

הכרך השני בספרו רחב-ההיקף ועתיר-הפרטים של גרשון שקד, "הסיפורת העברית 1880-1980", מצטייר בעיני כמיתאר גראפי מתמיה למדי. בכרך שלפנינו מצויים שלושה פרקים: הראשון, הלוא הוא הפרק השביעי באופוס הכולל, נקרא "ז'אנר ואנטי-ז'אנר בארץ-ישראל" (בעקבות דבריו הידועים של י.ח. ברנר על הז'אנר הארצישראלי ואביזריו). הוא מטפל בראשית הסיפורת הארצישראלית החל מ.מ. סמילנסקי (הוא "חווה" מוסה") ונחמה פוחצ'בסקי (!), דרך סיפורי שמי, צמח, וילקנסקי ולואידור, סתוי וחורגין, עד בורלא וקמחי, וא. אריאלי-אורלון. הפרק השני (השמיני) עוסק בעגנון; ואילו הפרק השלישי (התשיעי) פונה לע. המנחם, הר-אבן וסדן (המספר), וכן לזרחי, המאירי, אריכא, יערי, שנהר ובר-יוסף. בכל אחד משלושת הפרקים מצויה הקדמה כללית-עקרונית לנאמר בהמשך; וכל הכרך מרוכז ביסודו-שלב-דבר סביב סיפורת עברית בשליש הראשון של המאה.

מהו, אם כן, הצד המתמיה בגראף תולדותיה של הסיפורת העברית, המשורטט בכרך שלפנינו במידת אמינות-ודיוק רבה כל-כך, בידי גרשון שקד? הרי זו העובדה או מצב-הדברים, ששקד עורך רק את מיפויים, המבליטים באורח פלאסטי את הפער המובהק, ואפשר לומר: המוחלט, בין עגנון לבין כל שאר הסיפורת העברית בת-דורו. בפרק השביעי, המוקדש לראשית הסיפורת הארצישראלית, מתנהלים אנו במישור של יום-קטנות: כאילו שילמו הסיפור, הנובלה והרומאן העבריים מחיר יקר תמורת התחברותם עם קרקע-המולדת ועם הדיכור העברי החי, מחיר של הנמכת קומה כמעט לגובה האדמה וכדי השתחחות בהתאם לכמות הקטנה של הדוברים והקוראים דאז, בין יפו, הגליל וירושלים. נ. פוחצ'בסקי, לואידור וחורגין באים, כביכול במקום נוסח-האדירים הנאטוראליסטי-פאנטאסטי של מנדלי, שר השפה המישנאית בקנה-מידה מוגזמת, וכן במקומם, או בצידם, של הליריים הזרם-תודעתי של גנסין, האכספרסיוניזם הברנרי, ואף במקום הישגי ה"נוסח" הוודאיים, הפלאסטיים, הנשגבים והמקראיים-מישנאיים, המסותחים מעשה יד אמן, של ביאליק הפרוזאיקן, ברקוביץ, שופמן, ואחרים. ואמנם כך רואה גם ההיסטוריון (שקד) את המצב. אפילו על סיפורי הנאטוראליסטיים של צמח, שאחדים החשיבו יותר מסיפורי לואידור, או חורגין, אומר שקד ש"אין להפריז בערכם", ושהם נטולי אירוניה או מורכבות, והינם נאטוראליסטיים-נאוויזיים (עמ' 63-65). באורח מכליל מבדיל המחבר בין אותם סופרים שהיו משועבדים לתפישת הז'אנר הארצישראלי החברתי (בגירסתו הנאטוראליסטית יותר ובגירסתו האכזוטית והאידיאליזטורית גם יחד), אשר הוכשלו על-ידי הקונוונציה ה"ציונית" שלהם, ואולי גם על-ידי מידת כישרון מוגבלת מאוד, ובין אותם הסופרים שפרצו את גבולות הז'אנר לכיוון איזה "אנטי-ז'אנר" פרטי, רגשי, וכו'.

בצד תיאורי סיפוריהם של סמילנסקי או צמח, מסמן דווקא תיאור כתיבתו של מספר מינורי מסוגו של יוסף לואידור (שנרצח יחד עם ברנר על-ידי פורעים ערביים ביפו ב'1921), את הגוון הז'אנרי-אידיאי. מה ששקד אומר עליו מבהיר, איפוא, את מיתארי הפרוזה של יום-הקטנות הציוני-ריאליסטי בכללו, בשחר ימיה של הסיפורת הישראלית: גיבורו של לואידור "אינו מסוגל להבין את יהודי הגולה ומואס בהם, משום

על 'הסיפורת העברית 1880-1980', כרך ב' מאת גרשון שקד (הוצ' הקיבוץ המאוחד ובית-ההוצאה "כתר", 1983).

שלא התגוננו בפני רודפיהם. הוא מנסה לחנך את ידידו מן הגולה, דוד, לאור ערכים של כוח, אהבת-האדמה וזיקה בלתי-אמצעית אל הטבע. הוא המימוש של 'העברי החדש', כפי שחזה אותו ברדיצ'בסקי וכפי שניסו לתארו קלוזנר וטשרניחובסקי. זאת ועוד: במרכז הסיפורים מאבק נגד הערבים (יהודה מנצח, יואש נהרג), שבו הן המנצח והן המנוצח מנצחים מבחינה מוסרית, שהרי מימשו את ערכי העברי החדש. כל אחד מן החלוצים עובר מיבחן של מעשה חלוצי או מעשה גבורה ורק מי שעומד במיבחנים אלה נשאר קיים. זו תבניתם של ארבעת הסיפורים, תבנית שתחזור בגילגולים שונים בסיפורת של שנות העשרים והארבעים... לואידור אינו מסתפק במסות על עולם-הערכים החדש (כמו וילקנסקי) אלא מנסה להציג פרוטופי אידיאלי, העשוי ללא חת, במיבחני האש של החברה החדשה (קדחת, מלחמה, עבודה). לפי מיטב ידיעתנו אין בדור הזה סופר שהעלה דמות זו במליאות ובשלמות כה רבה". לדעתו של שקד, לא "תרבות המתקדמת" היא אם הסיפורת הריאליסטית-נאטוראליסטית של דור הפלמ"ח, ובוודאי לא ברנר הוא אביה, אלא מקור ההשפעה הזאת הוא דווקא ה"ז'אנר הארצישראלי" הרעיוני-נאיבי, שברנר דחה אותו.

ז'אנר ואנטי-ז'אנר

מכל מקום, ברור שהסיפורת הארצישראלית נתנמכה מאוד בראשית ימיה לעומת מנדלי וגנסין, ברנר וברדיצ'בסקי, בין שהיתה הסיבה התכצרות כתוך "נאטוראליזם אידיאלי" או "ריאליזם אידיאלי" מוגבל מאוד, על-פי המתכון הז'אנרי הנ"ל, ובין שנבעו הסיבות מדחיית הסיפורת לפינה קטנה במזרחו של העולם היהודי והאירופי, תוך ספיגת הלם של מעבר לשפת-דיבור שבהתחלה אולי צימצמה דווקא את המעוף וכבלה את הספרות בעבותות של יוס-קטנות, או אולי נבע הקוּטן מצירוף של כל הגורמים הללו גם יחד. בסיפורת זו, מצמח עד חורגיני, ניכרה גם סגירות רבה בתוך נוסח אחד, הנוסח הריאליסטי-נאטוראליסטי, ומה עוד כביטויי המוגבלים ביותר, בלי זיקות כלשהן לנוסח זרם-תודעתי של גנסין או לנוסח מופשט-סימלי של עגנון (או אף ארכיטיפי-מיתי של ברדיצ'בסקי); ובענין הזה הזדמן לי להזכיר לא פעם את "שלושת הנוסחים" בסיפורת העברית, שהנוסח הריאליסטי הוא רק אחד מהם (ראה דברי ב"כנס עגנון" באוניברסיטה העברית בירושלים ב-1980 וב"משא" של אוקטובר 1980). אפשר ששקד היה יכול להוסיף על התיזה שלו בדבר ההבדל בין ז'אנר לאנטי-ז'אנר גם את התיזה בדבר דבקות-יותר של סיפורת מתהווה בימי ההתישבות בפאתי אירופה בדגמים הבלתי-מודרניים ביותר של הסיפור והרומאן האירופאיים, במקום לצעוד עם האוואנגארד האירופי, כפי שהחלה לעשות זאת השירה העברית.

בין כך ובין כך, אפנה עכשיו לשתי נקודות חשובות בספרו של שקד, וביחוד בהקשר עם הפרק הראשון (השביעי) שבו: א) דיפרנציאציה פנימית ידועה בתוך הסיפורת הארצישראלית המתהווה; ו-ב) ענין הניתוק המתודי של הסיפורת הנ"ל מכמה גבהים של הסיפורת העברית מזה ומהשירה העברית מזה. בעניין הראשון יש להעיר, כי שקד, כאמור, מבחין בכל אופן בתוך המיפסל הנמוך בדרך כלל של ראשית הסיפורת הארצישראלית באי-אלה הבדלים והתרבדויות, בדיפרנציאציות שאופיין כפול: מצד אחד, קיים הבדל בין (1) סיפורת אידיאית-רומאנטית או אידיאית-תיאורית שטוחה, לבין (2) סיפורת אינדיווידואלית יותר, ההולכת במקצת בעיקבות ציוריי האנטי-ז'אנר של ברנר. כך, למשל, לעומת חוואג'ה מוסה, לואידור או צמח, בולטים לטובה המספרים ה"אנטי-ז'אנריים" כגון א. ראובני, א. אריאלי-אורלוף וד. קמחי. אם המרחק בין עגנון (או ברנר) לבין סופרי הז'אנר מסוג לואידור או אייזנשטט-ברזילי הוא אבסולוטי, קודם-כל בגלל ריחוק מושגי כולל, הרי המרחק בינו (וביחוד בינו כפרוזאיקן צעיר בן התקופה של העליה השנייה) לבין יוצרים אינדיווידואליים יותר של אנטי-ז'אנר, מסוג ראובני, אריאלי-אורלוף וקמחי, הוא כמעט אבסולוטי דווקא משום שהקירבה כתימות ובנימות ידועות מבליטה את קפאונם במקום שהוא גדל. מכל מקום, ניכר ערך רב יותר בסיפורים של היוצרים ה"אנטי-ז'אנריים" מאשר בסיפורי קודמיהם ובני-זמנם ה"ז'אנריים", והסעיפים הנסכים עליהם הם יפים ומרגשים, אולי פשוט משום שמושג-ההתייחסות הוא מעניין ומקסים יותר. במיוחד אהבתי את דבריו של שקד על סיפורי הפאנטאסטיים של אריאלי-אורלוף, ההולך גם הוא בעיקבות אותה ניאורומנטיקה סקנדינווית וגרמנית שהשפיעה השפעה רבה כל כך על עגנון הצעיר. כן יפים הסעיפים על 'עד ירושלים' של ראובני ו'בית חפץ' של קמחי. אך גם הקיטוע וחוסר ההתעצמות של סיפורת זו והשבר הלשוני שבה בולטים מול הנפח הסמאנטי והלשוני המתעצם של עגנון, ומרגשת היא זעקתו של קמחי ש"אנחנו רק הכנה לאתו גדול שיבוא", גדול צמח בהסתר לידם. (קמחי

השתמש במילה חריפה יותר מ"הכנה", והיא "זבל" – הגזמה בלתי מוצדקת שאין לקבלה).
 נוסף לדיפרנציאציה בין ז'אנר לאנטי-ז'אנר בשחר תולדותיה של הסיפורת העברית בא"י, חותכת אותה איזו הצטלכות אחרת, בין פרוזה רומנטית-אידיאלית, או חלוצית-אידיאלית וכו', של סופרים עולים בכללם, לבין פרוזה של בני הארץ עצמה, לרוב ממוצא ספרדי, כגון י. בורלא וי' שמי, פרוזה בעלת "השורשים הטבעיים במרחב". עניין זה רלוואנטי ביחוד היום, בימי הפולמוס על שורשי התרבות ה"ספרדית" בארץ ומעמדה. שקד אומר: "התמימות של סמילנסקי, פוחצ'בסקי, צמח, לואידור ווילקנסקי היא התמימות של מהגרי-עולה המביט אל מולדתו החדשה בדחילו של ירוק' וברחימו של מבקש להכות שורש בארץ-אבות. עולמם הרוחני היה מושחת על ערכי תנועת-העבודה... שונים מהם המספרים שנולדו בארץ עוד לפני תחילת ההתישבות הציונית הרחבה, בימי הממלכה העותומנית. שניים מהם, יצחק שמי ויהודה בורלא, החלו ליצור לאחר 'שנתקלו' בעליה השניה ויצאו מתרבותם המקורית לתרבות המערב". עם כל הביקורת על חולשותיה של יצירת בורלא (למשל, ניסיונו לפרוץ לרומן ההיסטורי) ושמי (בסיפוריו הקצרים, וכו') ועם ראיית מגבלותיהם כפרוזאיקנים לא גדולים ביסודם, מורגשת אצלם כנות וצבעוניות אותנטית, וביחוד עם שמי "נעשה צדק" בספרו של שקד, בדומה לגישתו לראובני ולאריאלי-אורלוף. אלה הם שמות שממש ניצלו מהשיכחה. לעומת זאת, נראה לי הפרק על חורגין כמוגזם ומוארך עד להחריד. לא יתכן שבספר שגוף הטכסט שלו מחזיק 353 עמודים יוקדשו 15 (חמישה-עשר) עמודים, כלומר קרוב לחמישה אחוזים מכל הספר, לפרוזאיקן צדדי לחלוטין כחורגין. כאן מתגברים הדסקריפציה וקנה-המידה של ההתהוויות בארץ-ישראל עצמה על קנה-מידה מינימלי כלשהו של הערכה. אפשר ששקד צדק, ו'הקנאים הצעירים' של חורגין, ספר שבלעתי בככורה-בטרם-קיץ אחרי שקיבלתיו כמתנה לבר-מצווה, עבר רק בהדרגה "הסכת נמענים" ונהפך לספר לבני-נעורים, ואפשר גם שיש לחורגין יצירות נאות אחרות. אך צריך להיות גבול לכל דבר; וגם לתיאור סמכות האב והבעל ברומאן-ה"אדירים" של חורגין אליהו הקצב' לא היה צריך להקדיש שלושה עמודים שלמים. כאן גובלת פרטנותו-התפעלותו של המחבר במשהו ביזארי ונטול-פרופורציה.

עגנון כצוק יחיד

על רקע סופרי ה"ז'אנר" ו"האנטי-ז'אנר" גם יחד בולט באמת עגנון כצוק יחיד. הערכת עגנון כיחיד בדורו ובדורות, מקובלת עלי מאוד, ואני בין אלה המתנגדים לכל רוויזיה בסוגיה הזאת. אולם גדולתו של עגנון בולטת שבעתים בכרך שלפנינו, מכיוון שאותם שיאים בשירה העברית המתקרבים לפחות למחוז הקרוב לו אינם נוכחים כאן מפאת ההפרדה הנושאת בין סיפורת לשירה. גם אותם מספרים, שבכל אופן אינם רחוקים ת"ק ממדים ממנו, חסרים כאן, כי שוגרו לכרך הקודם (א) או לכרך הבא (ג) של האפוס ההיסטורי-הביקורתי שלפנינו. כך, למשל, נדונו יצירות מנדלי וגנסין, ברנר וברדיצ'בסקי, בכרך הקודם, והזו יופיע רק בכרך הבא. מכאן שבכרך שלפנינו אין, לפי מיהות הפרוזאיקנים המופיעים בו, אפילו תדמית של התקרבות ליצירת-הענק של עגנון גופא. הפרק על עגנון (השני בכרך והשמיני בהיסטוריה הזאת כולה) הוא, איפוא, כצוק איתנים בלב מישור, שבו מצויות אמנם גבעות נחמדות אחדות.

הפרק על עגנון, שהוא מרכזי בספר שלפנינו מצד גדולת העניין הנדון וגיבוש הנושא, הוא באופן פאראדוקסאלי פחות חדשני מקודמו ומוזה שבא אחריו; שהרי הסיפורת של עגנון כבר הועמדה במרכז גם על-ידי שקד עצמו (ראה ספרו 'אמנות הסיפור של עגנון', 1973), וגם על-ידי מבקרים וחוקרים בולטים אחרים. מה עוד שהפרק שלפנינו נאלץ לקצר את הדיון בגלל ציווי המיסגרת. מכל מקום, יש תועלת סינופטית רבה בהעמדה מרוכזת של התפתחותו והתקבלותו של עגנון על דעת הביקורת (מול דיעות שליליות, ביחוד נגד פנייתו של עגנון לנוסחים מודרניים, כגון דעתו של צמח שטעה כמעט בכל). אגב, מושגי ה"התקבלות", "אופק הציפיות" ו"החלפת הנמענים" (כלומר החלפת קהל הקולט את היצירה), הם מושגים מתחום הביקורת המודרנית, וביחוד זו הגרמנית של יאוס ואיזר, ששקד הוא מבטאם הנאמן אצלנו, מבלי להידרדר לרלאטיוויזם מוחלט ודוחה בנוסח דרידה.

בין כך ובין כך, גם פירקי-המישנה הדינים בשרשי של עגנון ובהתפתחותו ו"התקבלותו" וגם המיון השיטתי של האופנים השונים במימוש אמנות-הסיפור שלו, חשובים מאוד כאן. שקד ממחיש שוב את ריבוי פניו של עגנון, את השליטה העצומה שלו במיגוון נוסחים וסוגים ספרותיים, כאשר קודם-כול יש משהו "תומאס-מאני" בהתפתחותו מהריאליזם לנוסחים מודרניים יותר של סיפורת, סימליים-מופשטים

וסוריאליזם, תוך זיקה לקדמות תרבותית בנוסח 'הנכחד' ו'יוסף ואחיו' (וראה גם תרגומיו הנפלאים של מ. אבי-שאל). אפשר גם לטעון באורח משלים שעגנון מתנועע בין מסורת האמסון ו'בית כודנברוק', מסורת הסיפור הניאורומאטי וריאליזם של רומאן אירופי במיטבו, לבין נוסח קאפקאי יותר. בעניינים אלה דנתי בהרחבה ברשימותי ובמסותי על עגנון ועל עניין שלושת-הנוסחים בסיפורת, וכן, באופן יותר אזוטרי, בספרי על 'עד עולם'. מכל מקום, לדעתי שקד אינו צודק בדחותו את הקירבות בין עגנון לקאפקא, בין במובן של אנאלוגיות ובין במובן של השפעות; ובעניין הזה מקובלות עלי גירסתי-שלי, וכן דיעותיהם של קורצווייל וברזל, למרות ששקד צודק באומרו, כי קיים הבדל בין "מימוש מנוכר" אצל קאפקא לבין "ניכור ממשי" אצל עגנון. אך עדיין 'עד עולם', למשל, ו'החומה הגדולה של סין' של קאפקא ו'הריסות מעגליות' של בורחס, שייכים לאותו סוג סמלי-מופשט של סיפורת מודרנית. סוגיה אחרת הרלוואנטית כאן, ככל שעוסק שקד בקביעת מעברו של עגנון מנוסח ריאליסטי לנוסח סמלי-מופשט וריבוי השדות הסמאנטיים ביצירתו, היא מקוריותן של טענות המושמעות על-ידי חוקרים שונים של עגנון. מן-הסתם, כשתיערך פעם כרונולוגיה עדכנית של ביקורת עגנון, לרבות מאמרים בעיתונות לגוניה, יבורר גם מי אמר מה כלעם הראשונה ומי קדם למי ותפישותיו של מי השפיעו על מי ולא אאריך כאן בכך. על כל פנים, כולטת הסכמתה הכללית של הביקורת באשר לריבוי הנוסחים בתוך הטון המרוחק והיבש והאירוני לרוב של עגנון, הן ריבוי שחוצה בין יצירה ליצירה והן ריבוי שמתדהד לא פעם גם ביצירה אחת, כגלל היותו של הסיפור העגנוני מרחב-תהודה סמאנטי ענקי ועליון של כל האסוציאציות של השפה העברית ושל כל הטכסטים שלה (לפחות כל הטכסטים עד תחילת המאה העשרים).

ברור גם שבפרק על עגנון, אולי בגלל הכוח המפעים שבנושא, מתגלה שקד במיטבו כמבקר ולא רק כהיסטוריון-חוקר, ונפרד מהבשרנות של הפרטים הפוזיטיוויים, הקשורה במושאי ה"ריאליזם הנמוך", שמהנה אותו, כנראה, מאוד למרות שאין הוא קושר לו הערכה אסתטית או סמאנטית גבוהה. כדוגמא להצלחה ביקורתית מובהקת של שקד כתחום הזה אביא את דבריו על טכסט, "אנטי-טכסט" ושדות סמאנטים בעמ' 166 של ספרו, וכן את דבריו על מיזוג מסורות של פרוזה עברית אצל עגנון (בעמ' 169): "לא הלעגה על טכסט קדמון, אלא אנטי-טכסט שכביכול שמר על הצורה ואך החליף התוכן בחומר-נפץ. זיקה כזאת אל הטכסט המסורתי הופיעה במיקרים קיצוניים בלבד, אבל הכול מוליך אליה" ו"עגנון נוטל מוטיביו מן המסורת הרומנטית, מבלי שידקק לסיגנונם של פרישמן, בדריצ'בסקי או פרץ. נהפוך הוא: מבחינה סיגנונית הוא קרוב דווקא למנדלי ולביאליק. אפשר לומר שהוא מביא את ה'נוסח' למיצויו (הריחמי!), בבנותו משפטים ובקשרו ביניהם כדרכים משלו, מעבר ל'נוסח'. עולם הדמיון (הרומאנס) מתאזן בכתיבתו באמצעות חומרים הלקוחים מן ההקשר החברתי (כדרכם של סופרי 'בעבותות הווי') ובעולם זה של מציאות ודמיון מתהלכים גיבוריו התלושים וחסרי-הישע והם קרובים, כביכול, לגיבורי ברנר, גנסין ושופמן, חידושו של עגנון הוא כמיזוג כל המסורות. כל נחלי הסיפורת זרמו אל הים העגנוני, והמיזוג המופלא הזה שיעיב את דיוקנו האמנותי הניח את היסוד לפואטיקה שלו".

ענין של מתודה

שנות העשרים והשלושים בסיפורת העברית בארץ (אך בלי הזו ובלי מספרי קבוצת-כתובים) נדונות בפרק התשיעי בספרו של שקד. כאן, לדעתי, עשה שקד שגיאה מתודית שבהכבדה על הקורא, המועבר בבת אחת מהפיסגה העגנונית לסיפורי המנחם, הר-אבן וסדן. גם למספרים המינווריים-בפירוש הללו עושה המחבר עוול על-ידי סמיכות-מעבר מעין זו. הדברים יוצאים למרחב כלשהו רק בפרק-המישנה האחרון של הפרק התשיעי (ששמו "שישה מהם"), הן, כאמור, ביצירות זרחי, המאירי, אריכא, יערי, שנהר ובר-יוסף האב. כאן הסיפורת מגיעה שוב לאיזו שהיא רמה אירופית מקובלת, ואני אומר זאת מבלי לזלזל בחלקות הנחמדות ביצירת קודמיהם (למשל אצל המנחם, או ככל שמדובר באופי ממאריסטי של דברי סדן, הקרובים כל-כך לשולי גאליציה ואוסטרו-הונגריה של עגנון עצמו ושל קורצווייל-המספר). ביחוד סיפורי שנהר, הטבועים בחותם השפעות צ'כוב, שופמן והווינאים, 'העיר הקסומה' של בר-יוסף, והרומאנים ההיסטוריים, ולדעתי גם 'לחם וחזון' של אריכא (את 'לחם וחזון' קראתי, אגב, בתרגום הפולני כילד בן אחת-עשרה בפולין), ניכרים בנימת חשיבות מסוימת, והם קרובים איכשהו למרכז הבמה של הסיפורת שלנו ולא רק לשוליים הפולקלוריים של התהוות הסיפורת העברית בא". לעומת זה עושה, כנראה, שקד עוול מסוים לאביגדור המאירי שהרומאנים האכספרסיוניסטיים האנטי-מלחמתיים שלו

חשובים יותר ממה שמוכן שקד לשוות ולהעניק להם, וקרובים גם לאצ"ג ולאווירת זוועת-המלחמה המרומזת באורח נטה ללון'.

עם סיום הקריאה בספר שלפנינו, עולות לעיון כמה שאלות מתודיות והשוואתיות, נוסף לסוגיות של תהליך ההתקבלות, "אופק הציפיות" ו"קהל הנמענים", כלומר סוגיות שאליהן מתיחסים אותם מושגים של הביקורת הגרמנית המקובלים על המחבר, אשר כבר הוזכרו קודם.

ראשית, בולט מאוד בספרו של שקד ההבדל בין תיאור, הנתון כאן בהקשר היסטורי מובהק, לבין הערכה. חלק ניכר של סעיפים ספציפיים, שבהם מתאר שקד את מושאי מחקרו כפרטנות רבה, נגמרים בסיכומי-הערכה שליליים מבחינות סמאנטיות ואסתטיות קובעות. אך מכיוון שהערכה מתבטאת בדרך-כלל לא רק ב"פסק-הדין" הסופי, אלא בעצם המקום המוקדש לנושא מסוים, ברור שלמרות ההפרדה הנ"ל בין שני התחומים הללו ניכר כאן גם מתח רב ביניהם, כאשר המתח הזה משוכך בעצם רק על-ידי המחשבה כי יש דברים חשובים מבחינה היסטורית-התפתחותית ולא מבחינה תוכנית או צורנית אימננטית יותר. אולם גם אחרי שנאמרים הדברים הללו ניכרת בספר מאוד הבעיה של תמציות העלילות של הסיפורת המשמשת כמושא-החקירה. תולדות-הסיפורת שלפנינו נהפכות לעיתים בעצמן לחטיבות-סיפורת מחמת רוב התמציות של עלילות (אמנם בעיה זו מורגשת גם אצל לחובר או בן-אור). מאידך גיסא, מובן רצונו של המחבר לפרוש לפני הקורא את העובדות, לרבות העלילות, ולא רק לרמוז עליהן. לעומת זאת, איזון נאה באמת מתקיים בין ההקדמות ה"סוציו-תרבותיות", לרבות סקירת זרמים וכתבי-עת, לבין התיחסות אינדיווידואלית לכל פרואיקן.

האם למרות רוב העצים רואים כאן את היער? דומני שכן. המיתאר הכללי של ההתפתחות ההיסטורית העברית ברור כאן למדי, למרות שבניגוד לתפישה של א. שאנן ואחרים ממעט המחבר להשוות את המיתאר הזה למיתאר הסיפורת בעולם, וגם אי-קיום ה"אבות המייסדים" של הסיפורת שלנו (מנדלי וברנר, גנסין וברדיצ'בסקי) בכרך שלפנינו, וכן העדרו של הזו, מונעים השוואות אמיתיות מצד האיכריות. מכל מקום, עם מיקרא סיפרו של שקד ברור שאם מצויים בפסגת הביקורת העברית שאחרי קורצווייל ארבעה-חמישה מבקרים בעלי הבנת פרטים וכוח הכללה גם יחד (להבדיל ממחקר "אקדמי" צרוף), הרי שקד הוא אחד מהם, ואם מצויים שלושה כאלה, הרי גם אז הוא אחד מהם, יחד עם דן מירון, למרות סיכול מסוים. רק חבל שלא הוא ולא מירון לא ניחנו בראיה אידיטית מובהקת של הספרות העכשווית בהתהוותה. אך זו כבר, כפי שאומרים, אופרה אחרת, אם כי עלולות להיות לה השלכות על כרך ג' של הספר שלפנינו, שיעסוק בסיפורת מודרנית יותר.

נוסחים בסיפורת

גבריאל מוקד

מחקרו של אורציון ברתנא על הסיפורת העברית בשלהי המאה הי"ט ובראשית המאה העשרים* מאופיין בתפישת סינופטית, המציבה יצירות כגון אלו של ברדיצ'בסקי ופרישמן, פייארכרג ונומברג, על רקע עקרוני של זרם וז'אנר. אולם התפישת המקיפה והממיינת איננה באה כאן במקום דיוק פרטני באותם הפרקים והקטעים שבהם הוא מתבקש. נוסף לכך, תפישתו ההיסטורית של המחבר מצטיינת במידת חידוש, ומעל לכל: במיפוי נכון של המיתארים הכלליים של התפתחות היצירה העברית בתחום הפרוזה.

ראשית הסיפורת העברית טבועה, על-פי המחקר שלפנינו, בחותם סיגול משונה במקצת של דגם רומנסה אל הדגם המשכילי-דדקטי. בעצם ז'אנר מסוים (רומנסה) מסוגל לתפישת אידיאולוגית (ראציונאליזם לוחם) או למעין "זרם" יצירה: טרום-ריאליזם מחנך הנתון במאבק נגד החסידות והיהדות הרבנית. עיניינים אידיאיים ונטיות לסוגי-אמנות ולז'אנרים מצטלבים כאן בדינאמיקה מרובה, אם כי לעיתים תוך תוצאות מפחיעות, שלא לומר: משונות. המחבר אומר על-אודות סוגיה זו את הדברים הבאים: "אפשר לראות את תנועת ההשכלה כ'מעבדה אידיאולוגית': קבוצה קטנה של אינטלקטואלים, בים גדול של יהדות עוינת, שחיפשו דרכים להגדרה חדשה של זהותם היהודית. ברור שהם היו מודעים מאוד לפעילותם הספרותית. מודעותם התבטאה בחיפוש דפוסים ספרותיים מתאימים בספרות האירופית שהכירו, ובהסקת מסקנות משלב

ספרותי אחד למישנהו" (עמ' 11, שם). אך מהי בעצם אותה הרומנסה שקדמה לרומן על סיפו של ריאליזם בספרות האירופית והשפיעה כל כך, לדעתו על מחבר הספר שלפנינו, על סיפורת ההשכלה?

בין רומנסה לאינטריגה

תוך הסתמכות על "ביקורת המודים הארכיטיפאלית" של נ. פריי ועל חיבורים בני-זמנה של הרומנסה, כגון של קונגריב (1691) וריב (1785), מגיע מחבר הספר לאיפיון הרומנסה כמעשייה הירוואית, המעלה אירועים ואישים אגדיים, בעלת לשון מרוממת, שבה קיים פיצול ברור בין דמויות חיוביות ושליליות, הנתונות, עד ניצחוננו של הצדק, בסכך-הרפתקאות מורכב. אולם בספרות ההשכלה (כך טוען המחבר, וטענתו נראית לי נכונה מאוד בדומה לרוב טענותיו בספר) לא יכלו היוצרים המושפעים מהראציונאליזם והחדורים רצונות דדאקטיים, לסגל לעצמם את הצד האגדי של הרומנסה, הגובל בעל-טבעי וברומנטי-מופעם. מה ששאוב, איפוא, מן הרומנסה כ'עית צבוע', ביצירות סמולנסקין, או בסיפוריו של מ.ד. ברנדשטטר, איננו היסוד הפלאי, אלא המאבקים בין ה"טובים" וה"רעים", תוך סיבוך המעשה הבלתי-ריאליסטי, שהוא עצמו מעין קופסת-פלאים של עלילות והרפתקות וסיומים אופטימיים. רק ברומנים ההיסטוריים של מאפו יכלו כישרונו והריחוק ההיסטורי להתקרב במשהו לאווירה המקורית של הרומנסה. בין השפעות של אויז'ן סי, מייצג הרומנסה באורח הגובל כבר בהשפעות הז'אנר הזה על יצירות דימא האב והבן, ואלטר סקוט ודיקנס, ויצירות רבות-השפעה מדרג מישני, שתורגמו לעברית, בדומה לסי, כגון 'כוסתנאי' של להמאן ו'מרים החשמונאית' מאת פיליפסון, צמחה סיפורת-האינטריגה המשכילית, ידועת מזימות, עלילות ומאבקים בין בני-אור ראציונאליסטיים ובני-חושך רבניים וחסידים. (כאן אביא, אולי, שתי הערות, אחת אישית ואחת כללית. בעודי ילד מצאתי עותק של 'כוסתנאי' בסיפריית דודי, שקיבל אותו במתנה בהיותו נוער ציוני בראשית המאה, וקצת הוקסמתי ממנו וקצת תמהתי על עלילותיו המופלאות וסיפורי-ההרפתקות המנותקים כאילו בתוכנם ובלשונם הארכאית מכל ז'אנר מרכזי בספרות המאה הי"ט והמאה

ברוניי", אלא מ.ד. ברנדשטטר). אולם זה, כאמור, דיוק מדגים, ולא דיוק לשם דיוק, והוא מדגים שליטה סימולטאנית בקונצפציה נרחבת וכמיקרו-בדיקות וכשילוב ביניהם.

הדרך לניאורומנטיקה

לכאורה היה מתבקש מהבחינה ההיסטורית מיפנה פשוט וישיר מסיפור-האינטריגה דמוי-הרומנסה לסיפור ולרומן ריאליסטי, עם הבשלת ראיות-העולם, התמורות החברתיות וליטוש כלי-הלשון. אולם בסיפורת העברית המעבר מסיפור-עלילה משכילי לריאליזם לוהה בגיבוש נוסחים ניאורומנטיים שונים: ועינין זה ניצב במרכז מחקרו של א. ברנא.

אם נצא מתוך הנחה, כי מושג הרומנטיקה בספרות נהיר לנו, לפחות ככל שמדובר בזרם המרכזי של ראשית המאה ה־19, הרי מן-הראוי לברר במיסגרת בדיקת התיזה של ברנא על-אודות הניאורומנטיקה כיצירה העברית את המושג האחרון הזה עצמו (ברדיצ'בסקי ופרישמן, פיארברג ונומברג — ומורוורבו פרץ — מוכנסים בספר שלפנינו תחת כנפי המושג ה"נ"). מחבר הספר מצמיד את מושג הניאורומנטיקה ל"גיבוש חדש של האי-ראצינאלי בתרבות המערב בסוף המאה ה־19 והעלאתו על נס... תופעות המדגישות את חשיבות היצר, הדחף והרגש על פני ההכרה... יוצרים אלה מכליעים מושגים רומנטיים בעבודותיהם ובתיאוריות שלהם מבלי להזדקק למודל רומנטי שלם. הקונפליקט הייצרי יכול להתבטא הן בגיבורים חולמים והן במשבר ארוטי. דמות הגאון יכולה להתגלגל הן לדמות המורד הקיומי והן לדמות האנטי-גיבור. ככל שמתקרבים לסף המאה ה־20 כך פושטים מושגים אלה את אופים הרומנטי הייחודי והופכים לגודש של מושגים אי-ראצינאליים השונים זה מזה במידה רבה". עם זאת, מצדי, הייתי מוסיף כאן את ההבחנה הבאה: ניאורומנטיקה (בניגוד לאכספרסיוניזם והסיפור הסמלי-מופשט של קאפקא) טבועה כאיזה חותם דקאדנטי של Fin de Siècle, היא בת-אחות דקאדנטית של רומנטיקה בתקופה שכבר ראתה ריאליזם ונאטוראליזם, בעוד שהרומנטיקה עצמה היא מקור הסער והפרץ הטבעי של הרגש והאידיאה, מתוך גיבוש רעננות והתחלות חדשות של זרמים אמנותיים וחברתיים.

הנוכחית. איזה דוק של חמימות ארכאית היה פרוש כביכול על אינטריגות ומעשי-גבורה אלו, המתורגמים בעברית ארכאית מאוד. ואילו מצד המאבק ברבנים ובחסידיים: אכן, תחילת הסיפורת העברית לא צמחה, ברוך השם, על כרכי התודעה היהודית, לא של גוש אמונים ולא של האגודה (!). א. ברנא מסכם את רשימת טענותיו על סיפור האינטריגה של ההשכלה כדלקמן: "סיפורי האינטריגה הם אלו... שהנס הוחלף בהם באינטריגה על כל המשתמע מכך"; מדובר בסיפור שעלילתו בת שלושה שלבים; דמויותיו שטוחות ומתחלקות לשני מחנות קיצוניים; האינטריגה החיובית היא פעולת הדמויות החיוביות, היא ממלאת מקום הנס שברומנסה ומוכתרת בהצלחה; הכוחות הפועלים בעלילה מייצגים מלחמת רעיון חיובי כרעיון שלילי; האהבה היא הכוח המניע את הגיבור; הפאנוראמה החברתית בסיפור היא מעמדית; הסיפור מסתיים סיום טוב של היודעות אובדים ומיפגש משפחתי פאחטי". לגבי מושג האינטריגה עצמו אומר המחבר, כי את המושג "אינטריגה" אפשר לתרגם בעברית כ"מזימה". המזימה היא כאן לרוב "המצאת הדמות החיובית השואפת להכריע את הדמויות השליליות בכוח שיכלה. המיקרה זה השימוש כ"מזימה" הוא על פי הוראתו המקראית החיובית, במובן של שכל טוב ("לחת... לנער דעת ומזימה", משלי א', ד'). לעיתים המזימה היא נחלת הדמויות השליליות".

המחבר קובע, כי סיפורי האינטריגה היו נחלתם של כל מספרי ההשכלה החשובים משנות ה־50 ועד ראשית שנות ה־80 של המאה הקודמת — שנות יצירתם ופיתוחם של הסיפור הקצר והרומן במרכז הרוסי של סיפורת ההשכלה. הוא מזכיר בהקשר זה 'עית צבוע' של מאפו (ואילו 'אהבת ציון' ואשמת שומרון' נתונים בוודאי במירווח שבין סיפור האינטריגה ובין הרומנסה), חלק חשוב מסיפורי יל"ג וחלק מרכזי ביצירת סמולנסקין, יצירות מוקדמות מסוימות של מנדלי, ועוד. אולם הוא משתמש בסיפוריו של מ.ד. ברנדשטטר כבהדגמה לז'אנר או לזרם הנ"ל ככלל, וכאן חוגג את ניצחונו דיוק פרטני מובהק תוך בדיקה מדוקדקת של סיפורים וטיפוסי-מישנה שונים ביצירות מד"ב (מד"ב הוא כאן לא "מדע

ומודל ניאורומנטי של "ספרות לשם ספרות" הקשור בדרכו של פרישמן.

ביכולתי, כמובן, לאזכר כאן רק בקצרה טענות עיקריות של החוקר לגבי ארבעת דגמי-המישנה שהוא מציג. אקדים ואומר, כי רק לעיתים רחוקות מוצאים אנו מפיו נכון ומדויק כזה של מודלים רוחניים-אסתטיים, מעין התגלמיות של המחווה הסמאנטי העיקרי המיוצג אצל אותם סופרים בולטים (אם ננקוט נוסח של מוקאז'ובסקי), הקובעים דיפרנציאציות תוכניות וצורניות. כאן ממשיך כרתנא מסורת גדולה של קורצווייל (ושל מירון במסתו החשובה על שלום עליכם), הקובעים קוארדינטות רוחניות-סמאנטיות שקודמות לכל דיקדוק טכנולוגי; וכן את מסורת המחקר ההיסטורי התשתיתי של שאגן ושקד (משאגן למד כרתנא בוודאי את מסורת ההשוואות עם זרמים בספרות האירופית).

כאשר לדגם-מישנה של מיתוס ניאורומנטי, הרי אין המחבר מתעלם מנימות ריאליסטיות-נאטוראליסטיות ואוטוביוגרפאיות אצל ברדיצ'בסקי; אך בצדק רואה כדגם המיתי את עיקר יצירתו: "סופר מודרני, שעושה לכל אורך יצירתו שימוש עקיב במיתוס, איננו טיפוסי בראשית המאה ה-20, לא לספרות העברית ולא לספרות האירופית. הבחירה במיתוס כבדרך-ביטוי שלו בספרות החדשה החילונית, מחריבת בהשקפת עולם חגיגית, ארכיטיפית... נקודת המוצא של ברדיצ'בסקי, שאיפשרה שימוש במיתוס ככלי לחיזור מציאות מודרנית, היא הבנת המיתוס כמערכת סיבתית המסבירה את התנהגות העולם בדפוס אנושי ובקנה-מידה מונומנטאלי... אם המיתוס יחואר כניסיון לתת פירוש לדחפים האנושיים, כי אז הגדרתו הסטרוקטוראליסטית של לוי שטראוס יכולה להדגים חלק מתפקידיו של המיתוס כפואטיקה של ברדיצ'בסקי". כרתנא מדגיש, כי ברדיצ'בסקי ממזג את הטראגיות הקיומית של ניטשה עם ביסוס המיתוס הרומנטי על המקרא, על התלמוד ועל המדרשים, מקורות שמתוכם בורר הוא את אשר ניתן לפירוש מיסטי או לפירוש מיתי, מתוך הבלטת הניגודים הטראגיים וההכרחיים בין אדם לעולם, בין אדם לאל, בין סוגי אנוש שונים, וכו'. ההדגמות העיקריות מובאות כאן על פי 'בסתר רעם' ו'בית

מובן, אמנם, שהניאורומנטיקה לא תפסה בתקופה האמורה שבין 1880 ל-1914 את המקום המרכזי הבלעדי בספרותנו (גם לא בשירה במידה שיורחב הדיון בסיפורת לעבר הספרות כולה). כרתנא מצייר בפנינו כצידה, תוך כדי ציון שבתקופה הזאת הדביקה הספרות העברית סוף-סוף את פיגורה ההיסטורי, הכרונולוגי, לעומת "לוח-הזמנים" של הספרות האירופית, שני זרמים נוספים: האחד של ה"ריאליסטים הגדולים" (מנדלי, שלום עליכם), שמהם הסתעף בכל אופן חלק ניכר של הריאליזם כפרחה שלנו; והשני של ה"ריאליסטים הקטנים": ה"מהלך החדש" של בן-אביגדור, בריינין, אז"ר, וכו'. אגב, כאן המונחים הם שלי, כי המחבר מדבר רק על "המהלך החדש" (שמייחס לו אמנם את מידת ה"ריאליזם הקטן"); ואת מנדלי ושלום עליכם הוא מכליל בקטגוריה בלתי-ברורה "מן היידיש אל העברית", שאיננה ממצה אותו ייחוד של גדולת מנדלי ושלום עליכם, אשר הוא חש אותו בעליל. נוסף עוד כאשר ל"ריאליזם הגדול" של מנדלי ושלום עליכם, שמהם מסתעף הריאליזם של סיפורי ביאליק, שופמן, ברקוביץ ואחרים, לדוב במתן מוקטן של ה"נוסח הקלאסי למחצה", כי ברור שאצל מנדלי קיים בתחילה גם יסוד של סיפורי אינטריגה, וחשוב אצלו תמיד יסוד פאנטאסטי-גרוטסקי חזק מאוד, וחוץ מזה נטה גם לנאטוראליזם כביר ואובססיבי, החוקר את החברה היהודית כתופעת-טבע פיסית תחת המיקרוסקופ; וכל זאת תוך זיקות לגוגול ולסיפור הריאליסטי. בין כך ובין כך, הנוסח הניאורומנטי איננו בן יחיד בתקופה האמורה. אך הוא קיים בבליטות, ופרישמן עצמו, המעלה על נס את יצירת מנדלי בחור ארכיטיפ הכתיבה המימטית, הינו יוצר ניאורומנטי מובהק.

4 דגמי-מישנה

מחבר הספר מחלק את הזרם הניאורומנטי בסיפורת הבהר-השכלתית לארבעה דגמי-מישנה, בחינת תיאור של הסתעפויות ה"קיימות כשטח" הוא מבחין בין מודל "התלוש הניאורומנטי" (בעיקר אצל פייארברג, תוך השפעות על ברנר, גנסין ואחרים), מודל "המיתוס הניאורומנטי" (מ.י. ברדיצ'בסקי), מודל "הדקאדנס הניאורומנטי" (בעיקר נומברג, גם כרשדסקי)

ביאוש האדם בלב פחדי הכרך שבין שתי מלחמות-עולם, על סף תקופת הניהיליזם הנאצי ואובדן האינטלקטואל היהודי הרגיש, בין נופים רוחניים של ויינינגר ופוגל, בולט ביצירת ה.ד. נומברג. זוהי ניאורומנטיקה "שחורה", המעלה לבטי יחיד ומביאה אותו לסף יאוש, האין והדממה. גם ניתוח התימות המונחות ביסוד סיפוריהם של פרישמן ונומברג, כשברקע מופיעה גם יצירתו של י.ל. פרץ כמעייין של אסתטיקה ניאורומנטית, נעשה מצד מחבר הספר מתוך בקיאות רבה בפרטי הסיפורים השונים.

* * *

לקראת סיום של 'תלושים וחלוצים' עולה השאלה בדבר היחסים בין היצירות הנדונות בו לבין המשך התפתחותה של הסיפורת העברית. המחבר רואה בדגמי הסיפורת הניאורומנטית מקורות כוח והשראה עבור הסיפורת העברית הלא-ריאליסטית ואחר-ריאליסטית והאקספרסיוניסטית, כאשר יצירות שונות, מגנסין וברנר עד עגנון ומספרי דור-המדינה, מופיעות כאן במרומן כיורשות הניאורומנטיקה וכמושפעות ממנה. האמת היא שכל הסבך האדיר הזה של יחסים בין ספרות עברית בשלהי המאה הי"ט ותחילת המאה העשרים לבין האקטואליה של הספרות העברית בדורות מאוחרים יותר לא נבחן עדיין כהילכתו. אך קודמת לכך בעצם הבדיקה של יחסים בין שירה לפרוזה באותו הדור, למשל סיכום זיקות בין ביאליק לפייארברג וברדיצ'בסקי (בדרך-כלל מודגשת רק זיקתם של טשרניחובסקי ושניאור ליוצרו של 'בסתר רעם'). ואם נחזור ללוח-הגראפים הגדול של השפעות והשראות: האם ניתן לראות בעגנון הצעיר (של סיפורי יפו, למשל) יוצר ניאורומנטי? נראה שכן. ומה מקומן של השפעות גרמניות וסקנדינביות לעומת השפעות ישירות של יוצרים כפייארברג וברדיצ'בסקי? מה היחס בין הניאורומנטיקה העברית לבין יוצרי דור-המדינה? אכן, גם התעוררות אפשרית של ענייין בכל השאלות הללו היא זכותו הנוספת של המחקר שלפנינו. אעיר בסיום, כי הספר הנוכחי הוא ערות נוספת לגיבושו של דור-מבקרים צעיר וחשוב, אשר איננו נופל בפח היקוש של צעקנות פוליטית לשמה, וגם איננו נגרר אחר נוקדנות

תיבנה' (וזה האחרון מקשר את פיתוח המוטיבים המיתיים עם בעייתיות ז'אנרית בתוך שבין סיפור לרומאן קצר).

ברדיצ'בסקי מקשר את המודל הניאורומנטי — לפחות מבחינות מסוימות — בעבותות ארכיטיפיות עם בעיות לאום ודת. ואילו פייארברג מעלה ב'לאן' גיבור תלוש ומחלבט במבע ניאורומנטי של נפש אצילית ומיוסרת; ומקשר דילמות אישיות לפיתרון דילמות חברתיות לאומיות בדרך השיבה "מזרחה". קריאתו הציונית-למעשה של פייארברג "מזרחה!" מתמזגת עם מסע רומנטי אישי. פייארברג הוא היוצר הקרוב ביותר אל המיזוג בין היסוד האישי לבין היסוד הלאומי-חברתי בדור שאחרי ההשכלה, ממש בדומה לביאליק ולטשרניחובסקי בכבודם ובעצמם, ומוליך אל נימות קובעות כסיפורת העברית של העלייה השלישית. בעיקבות י. רבינוביץ' (בדומה להסתמכותו על ג. שקד לגבי 'בסתר רעם' של ברדיצ'בסקי) מרגיש ברתנא, כי הפסימיות של פייארברג לגבי גורל גיבורו איננה נוגדת אופטימיות רומנטית כללית של הצעותיו החברתיות-ההיסטוריות, ואמנם מבחינה זו קרוב יוצר 'לאן' לרומנטיקה חברתית כפשוטה יותר מיוצרים ניאורומנטיים אחרים. ענייין חשוב אחר, המודגש על-ידי המחבר, הוא שלום-בית בין יסודות רומנטיים אישיים ויסודות סאקראליים דתיים ביצירת פייארברג, שוב בדומה לשירי בית-המדרש של ביאליק. בפרק על פרישמן שבספר מגיעים אנו ל"אופרה" אחרת לגמרי. גדולתו של פרישמן המבקר בעל-טעם היא ענייין אחד; ורמת סיפוריו מזה ותורת "אמנות לשם אמנות" שלו הם עניינים אחרים. אכן, אין פרישמן המספר יכול לעמוד במחיצה אחת עם ברדיצ'בסקי ופייארברג (אם כי המרחק בינו לבינס איננו גדול כל-כך כמרחק בינו ובין גנסין, למשל). מכל מקום, ניאורומנטיקה אסתטית שלו, הכרוכה בפולחן "אמנות למען אמנות" של שלהי המאה, עמידה פחות בפני מצוקות הזמנים מיצירות ברדיצ'בסקי ופייארברג, ובוודאי הרבה פחות מיצירת גנסין. אולם טעמו כמבקר התעלה תמיד מעל דגמים של אסתטיות ניאורומנטית הטובים רק לזמנם.

דקאדנס פסימיסטי לגמרי, הגובל כבר

”אקדמית” יבשה, הנמלטת מקביעת חשיבויות, ולרוב גם איננה מסוגלת לה. מבקרים צעירים כא. ברתנא, י. כרמה, א. בלבן, א. נבות, ואחרים, תורמים רבות לביסוס הביקורת העברית, בין כהתייחסות לספרות העכשווית ובין כחוקרי העבר. לפנינו שורת מבקרים רצינית, העומדת כאמת, ולא כמצוות אנשים מלומדה, על מישמרת הספרות העברית.

* 'תלשים וחלוצים, התגבשות הניאורומנטיקה בסיפורת העברית', הוצ' דביר, 1983.

המיפגש שבין זמן ושפה בטכסט ספרותי

(על-פי סיפור של ש"י עגנון)

עדנה אפק וישי טובין

1. מבוא

כמאמר זה ננתח את המיפגש שבין לשון הסיפור 'התזמורת' שנכתב ע"י ש"י עגנון ובין התפיסה המשולשת של הזמן, נצביע על יחסי-הגומלין שבין הלשון שבה כחוב הטכסט ובין תרומת השפה לחלוקת הזמן לשלוש קטיגוריות:

א. זמן אובייקטיבי

ב. זמן סובייקטיבי

ג. הזמן הדתי-לאומי.

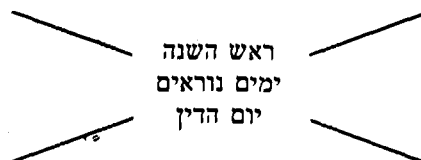
זאת נעשה תוך-כדי הראיה כיצד הזמן הדתי-לאומי, במיקרה זה ראש-השנה, שהוא אחד מימות-הדין, שהוא זמן התרחשות הסיפור 'התזמורת', נשזר בתפיסת-הזמן הסובייקטיבית כפי שהיא באה לידי ביטוי בהכנותיו הרוחניות והגופניות של המספר לקראת ראש-השנה, כן נראה ששני אלה, הזמן הדתי-לאומי ותפיסת הזמן הסובייקטיבית, מעומתים עם חליפת-הזמן האובייקטיבית המוצגת בעלילת הסיפור. על סמך הדברים הללו, נציג ניתוח לשוני-בלשני-סיגנוני שיראה כיצד פועלת השפה בטכסט מסוים וחושפת חלוקת זמן מסוימת המתייחסת להשקפת-עולם תרבותית מסוימת. המושגים זמן שפה וטכסט הם סטרוקטורות של החשיבה האנושית. הזמן מייצג מושג בסיסי בתוך תרבות; השפה מהווה עיצוב של סטרוקטורת-חשיבה זו ואילו הטכסט הוא הזירה שבה השפה, התרבות וה-גנטאליות — מובעות באמצעות השפה. כמאמרנו נצביע על חלוקת-זמן משולשת זו והקשר שלה לראש-השנה באמצעות הדרך המיוחדת שבה השתמש עגנון בלשון. זיקת הסיפור ליום הגדול, ראש-השנה, היא הגורמת לתופעות הלשוניות הכאות בסיפור 'התזמורת':

1. מערכת-מילים אסוציאטיבית פונולוגית-סמאנטית (אפק: 1979) הסובבת סביב שתי הפונמות העיצוריות 'ש'-'ב' מתוך השורש שוב, וכאן יש, כמובן, לזכור את הקשר שבין ראש-השנה ומושג התשובה.

2. מערכת אסוציאטיבית פונולוגית הסובבת סביב השורש התלת-עיצורי כ-ת-ב. וכאן יש לזכור את האמונה הרווחת שבימים הנוראים 'נכתב ונחתם' דינו של אדם, ולכן נוהגים אנו לאמר "לשנה טובה תיכתבו".

3. השדה הסמאנטי-קונצפטואלי העוסק במונחים המתייחסים בסיפור לאלוהים ולקהל מאמיניו: המנצח הגדול, מלך המוזיקאים, המקום, הדיין, קהל, קהילה, המקהלה, והקשר של כל אלה לשני שורשים נוספים המופיעים בסיפור. דיין י-ר-א. כאשר השורש י-ר-א מתקשר למושג 'הימים הנוראים'; הזמן הדתי-לאומי שבו הסיפור מתארע.

את הקשר שבין השפה שבה משתמש עגנון והמושג ראש-השנה על השלכותיו הדתיות-לאומיות נציג בטבלה שלהלן:



שדה סמאנטי-קונצפטואלי העוסק במושגי אלוהות וקהילה:
מנצח, מלך, המקום, דיין, קהל, קהילה, מקהלה.

השורשים
יראה ודין

2. מערכת-מילים מהי?

מערכת-המילים משמשת כצומת שבה נפגשים מישור העלילה והאידיאות עם המישור הלינגוויסטי. מה שמאפיין את מערכת-המילים הוא מצד אחד פשטותן וחסכוניותן ומצד שני דחיסותן; מיספר מילים הקשורות-זו בזו עד כדי יצירת "מערכת הדוקה" המכילות בתוכן את עיקרו של הסיפור. ניתן להגדיר את הצמתים האלה או את המערכת כגרעין הסיפור, גרעין המקפל בתוכו את חכני הסיפור בדחיסות גדולה מזו של המירקם הלשוני כולו (אפק 1979: 128).

המושג של מערכות מילים מבוסס על התיאוריה של מילים-מנחות של מרטין בובר העוסקת בחקר סיגנון המקרא (בובר 1964: 284). בובר הצביע לראשונה על קיומו של מנגנון של מילים מנחות אשר יוצר בטכסט המקראי דחיסות, מאגד חלקי-טכסט שונים ומשמש כמכשיר של "מידה כנגד מידה" מוסרי¹. אפק (1979), פיתחה את הקונצפט הבובריאני של מערכות מילים והחילה אותו לראשונה על הסיפורת העברית החדשה, נתנה לו ביסוס בלשוני וחילקה אותו לקטיגוריות שונות של מערכות מילים. כמושג חדש זה שהיא טבעה, של מערכות מילים, היא מבחינה בין מילים חוזרות ומנחות וכוללת מיקרים שעליהם הקונצפט הבובריאני לא חל; לדוגמה מערכת המילים הסמאנטית, מערכת המילים האסוציאטיבית, ומילים מנחות ומתהפכות, המכוונות את ציר העלילה². זאת ועוד, אפק מראה כיצד יכולות להיות בסיפור אחד מיספר מערכות-מילים, ש"כל אחת מהן מזינה את עלילת הסיפור בדחיסות".

אמנם, ניתן לטעון, שהשפה העברית הבנויה על שורשים עיצוריים מאפשרת מעצם טבעה את היווצרותן של מערכות-המילים. עם זאת, יש להעיר שמערכות-המילים אינן תופעה הקיימת בכל הסיפורת העברית. לכן, עצם קיומן או היעדרותן של מערכות-מילים מיצירותיו של סופר מסוים עשויים ללמד על תהליך היצירה של הסופר הנ"ל. ונעיר, שאיננו באים לטעון שסופר זה או אחר התכוון ליצור מערכת-מילים המוצעת, או שהוא היה ער להיווצרותה, שהרי ייתכן ומערכת המילים היא תופעה שיסודה בבלתי-מודע. מערכת-מילים המופיעה בסיפורת העברית המודרנית משמשת לעיתים כציר לסיפור כולו ומתפקדת כתופעה סיגנונית מאקרו-טכסטואלית במישור הטכסט בשלמותו.

מערכות-מילים אלו משמשות ככוח מאגד ביצירה הספרותית וכמכשיר ליצירת דחיסות. כן יוצרות מערכות-המילים יסוד של הדדיות בין עושי-הפעולה השונים ביצירה. עם זאת, שלא כמילה-המנחה הבובריאנית אין מערכות-המילים בסיפורת המודרנית משמשות ככלי להחדרת יסוד מוסרי. מערכות-המילים אינן דוגמאות למישחקי לשון, או לחזרות המילים, אלא הן יסוד סיגנוני-מהותי, להבדיל מיסוד קישוטי, החותך את היצירה הספרותית לאורכה.

מרכיבה של מערכת-המילים אפשר שהם קשורים ביניהם בקשרים פונולוגיים, אטימולוגיים, אטימולוגיים-פופולאריים או אסוציאטיביים. במרבית המיקרים המילים המרכיבות את המערכת הן פוליסמיות ובכך מאפשרות מתן פרשנויות שונות לאותו טכסט. לאור כל זאת, ברור שתרגומו של סיפור המכיל מערכת-מילים יקשה על המתרגם. הבעיות הכרוכות בתרגומו של סיפור מעין זה כרוכות בקשיים נוספים שעיקרם מציאת התרגום המדויק או המקביל של פריטים לכסיקליים, ביטויים או מבעי-לשון. הנדרש מן המתרגם במיקלה זה הוא שיחזור של מערכת-המילים כולה בשפת היעד על כל השלכותיה הקונצפטואליות. הלשוניות והסינגוניות (אפק, טובין, 1981, א, ב, ג). מכאן ניתן לראות את הטכסט כמפת-חבלית רב-שיכבתית ותלת-מימדית, שבה מהות המילים, היוצרות את המערכת, את הנקודות הבולטות שבמפה. זאת אומרת שהן בגדר מיבנה שקשה מאד יהיה לשחזר בדיוק באופן כמעשה-התרגום.³

3. הסיפור

הסיפור מורכב משלושה חלקים: חלק הראשון עוסק בעיקר באי-יכולתו של המספר להשיב על מכתבים שהותיר ללא תשובה במשך השנה כולה. הסיפור מתרחש בערב ראש-השנה שהוא אחד מעשרת ימי-תשובה. המספר נוטל בידיו מכתב אחר מכתב באה מחשבה "ליפטר תחילה מן המכתבים הטפלים". אחד ממנהגי ראש-השנה הוא המינהג של היטהרות קודם לחג. מאחר שהמספר היה טרוד במתן תשובה למכתבים שהצטברו הוא מחליט להתרחץ בכית ולא לרחוץ בנהר כפי שתיכנן קודם-לכן. עוד קודם שישב לטפל במכתבים, הופיעה בכיתו ששארני (שחור כרוסית) הזקנה, שהיתה משרתת בכית-זקנו כבר קודם שנולד ומציעה לו להכין לו מרחץ בכיתה.

המספר מסכים, משום שהוא חושב שכך יחסוך זמן. כדבריו: "הרי אני צריך להסתפר לכבוד ראש השנה, ובדרך אל הספר אבוא ואתרחץ". לבסוף נוטל המספר מכתב אחד שאינו מכתב רגיל, "אלא כרטיס כניסה לקונצרט אחד, שמלך המוזיקאים עתיד לנצח בו. שמעתי שכל שומע אותו דעתו מתחדשת. ומעשה באחד שהיה רגיל בכל הקונצרטים ולא טעם בהם כלום, היה סבור על עצמו שאינו מבין במוזיקא. פעם אחת נודמן לקונצרט של אותו המנצח. אמר, עכשיו יודע שאני מבין במוזיקא, אלא שכל המוזיקאים ששמעתי עד עכשיו אינם יודעים מוזיקא מה היא" (197).

כרטיס-כניסה זה מהווה גורם מרכזי בפגישתו של המספר עם קרובתו הצעירה, עם הדיין, ויותר מכול עם התזמורת.

חלקו השני של הסיפור עוסק בעיקר בשני יסודות: האחד, המרחץ — שכמכתבים עליהם לא ענה, לא רחץ בו המספר מעולם, והשני — קרובתו הצעירה של המספר, אורה (שמחה ואור), שעומדת לנסוע מפני שאין בידה כתב-כניסה לקונצרט שעתיד להתקיים בערב ראש-השנה. שעה שהמספר מחכה לאמבטי שלו, ושעה שהוא משוחח עם קרובתו, שוקעת השמש והשנה החדשה נכנסת. בתו של המספר יוצאת לקראתו "לבושה בגדי מועד", מסתכלת באביה הלבוש "ישנים" והניחה את ידיה הקטנות על שמלתה החדשה, כדי שלא לבייש את אביה שלובש ישנים, ועיניה קרובות היו לכבות, "על שהיא לובשת שמלה חדשה ואביה לבוש בגדים ישנים, ועל אביה שלובש ישנים בשעה ששנה חדשה באה" (200).

חלקו השלישי של הסיפור פותח במעבר מעולם המציאות לעולם דמוי-חלום. "וכל הבתים משוקעים היו בשינה, ואף אני התחלתי שוקע בשינה, אלא ששינה זו לא היתה שונה, שמרגיש הייתי ברגלי שאני מהלך" (200).

המספר מגיע לאולם-הקונצרטים, מוציא את הכרטיס מכיסו ונכנס לאולם. האולם מלא במוזיקאים לבושים שחורים וכולם מנגנים ללא-הפסק. המנצח הגדול נעדר מן האולם, המספר מגלה להפתעתו שכל המוזיקאים הם מכריו, גברים ונשים כאחד. מחוברים לפלי הנגינה שלהם, וכלי הנגינה מקושרים לריצפה. כל אחד מן הנגנים מנגן לעצמו, "אלא שהם (הנגנים) סבורים שמעצמם ורצונם הם וכליהם מקושרים ומעצמם ומרצונם הם מנגנים. ברם דבר זה ברי, אף על פי שעיניהם על כליהם אין העיניים רואות מה הידים עושות, משום שכולם כאחד סומים, וחוששני להם שמה אף אוזניהם אינן שומעות מה הם מנגנים, שמרוב שהם מנגנים נתחרשו" (201).

המספר רוצה לצאת; אך בכניסה עוצר אותו איש הדומה לדיין הזקן ומזכיר לו את כל מחדליו: את המרחץ שלא רחץ ואת המכתבים שעליהם לא השיב. וכל זאת הוא עושה בקול שמירא את המספר. "השיב

לי בקול שהיה מיירא אפילו אדם חזק ממני ואמר לי, לוחט הוא כבר בא אחיך וניכווה בו. אמרתי לו דרך התנצלות, הייתי טרוד במכתבים ולא הספקתי ליכנס למרחץ. אמר לי, מה מכתבים היית טרוד בהם? הוצאתי מכתב והראיתי לו. גחן עלי ואמר הלוא אני כתבתי, אמרתי לו, כבר ביקשתי להשיב לך. הביט בי ושאל, מה ביקשת להשיב? נתבאו מילי מחמת קולו ונתעצמו עיני והתחלתי מגשש בידי" (201).

לפתע-פתאום מוצא את עצמו המספר כשהוא עומד לפני ביתו. בתו יוצאת ורוצה להביא לו נר שיגיה את מחשכיו וכך הוא משיב לה: "סבורה את שהנר יגיה מחשכי?" ובינתיים, יוצאת אש מהתנור ואשה אחת עומדת לפני התנור והוסיפה עצים על האש. מחמת האש והעשן אין המספר יכול להחליט אם האשה היא טשארני הזקנה או אורה קרובתו הצעירה. אימה נופלת עליו והוא עומד כמחובר לקרקע, ודבריו נחבאו בפיו.

4. צומת הלשון והזמן

א. הדחייה – השרש שוב

הסיפור כולו סובב סביב תהליך הדחייה וההצדקה הראציונאלית שהמספר נותן לאי-ביצוע הדברים המוטלים עליו. המספר דחה במשך שנה תמימה (חלוף הזמן האובייקטיבי) את מתן התשובה על המכתבים. ואחר-כך עם התקרב ערב ראש-השנה אמר לעצמו "שנה חדשה ממשמשת ובאה ומכתבים הרכה הנחתי בלא תשובה, אשב ואענה עליהם ואכנס לשנה החדשה בלא חובות" (196). אך גם כאן כאשר החליט לענות על המכתבים באה דחייה מסוג חדש "אבחר מן החשובים שבהם, אחר כך אטפל בכינוניים, ואחר בפחותים" (176)⁴. עוד הוא מתכוון לעשות זאת ובאה מחשבה בליבו "ליפטר תחילה מן המכתבים הטפלים". והנה אף זאת אין הוא מבצע. הדחייה שלילית היא מעצם טיבה, אך מחמירה היא עוד יותר לאור התקרב הזמן הדתי-לאומי, זאת אומרת ראש-השנה.

המכתבים נותרים ללא תשובה. הקשר שלהם ליסוד הדחייה המופעל על-ידי המספר, וכל זאת בערב ראש-השנה, זמן החזרה בתשובה, בא לידי ביטוי באופן ברור באמצעות השימוש הלשוני במערכת-המילים האסוציאטיבית-פונולוגית, הסובבת סביב העיצורים ש-ב, הקשורים ברעיון החזרה בתשובה ובמתן התשובה למכתבים וסביב ש וב במשמעות של ישב (וראה טבלה 1).

כשאלה של דחיית ביצוע-הדברים ומתן התשובה למכתבים אנו נתקלים בדוגמות 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; כאן הקשר ההדוק שבין מתן מענה וחזרה בתשובה כולט במיוחד בדוגמה מס' 2 כאשר במיקרה זה הקשר לראש-השנה, לזמן הלאומי-דתי, ישיר במיוחד. בדוגמות 3, 6, ו-15 הקשר אינו כה ישיר, אך הוא עולה מתוך דוגמות אלו העוסקות בתוצאות ובהרהורים על-אודות מתן התשובה והחזרה בתשובה. בדוגמות 9 ו-11 המילה 'שוב' מובן של 'חזרה על אותו דבר' מופיעה בהקשר לפגישתו של המספר את הדיין הזקן; מעניין לציין שבתרגום האנגלי לא ניתרגמה מילה זו כלל.

אותו יסוד עצמו (של דחיית ביצועם של דברים) בא לידי ביטוי גם בראציונאליזאציה שנותן המספר לאי-הליכתו לנהר כדי לרחוץ בו, כנהוג בערב ראש-השנה. הסיבה שהוא נותן לכך, היא חובתו לענות על המכתבים. כאשר המשרתת הזקנה טשארני מציעה לו להכין לו מרחץ בביתה, הוא מקבל את עצתה, ובכך מעביר את האחריות להיטהרות ממנו אליה. לבסוף, אין הוא רוחץ כלל בהסבירו "אבל כוח לרחוץ לא היה בי, אף זמני לא היה עמי" (199). לכן, מבקש המספר מאחיו לרחוץ במקומו. "אמרתי לאחי, רחץ אתה, שאני אדם חלוש ואם אני רוחץ בחמין, צריכני לפוש אחר המרחץ, והרי אין השעה מספקת" (199). התוצאה של מעגל-קסמים זה של דחיית ביצועם של דברים היא שדבר לא נעשה, והאני-המספר אינו מוכן כלל לבואה של השנה החדשה (הזמן הדתי-לאומי) בין מבחינה ריגשית-פנימית (תשובה) ובין מבחינה חיצונית, שהרי לא רחץ ולא החליף את בגדיו⁵.

ב. כתיבת המכתבים וכתב הכניסה לקונצרט – המערכת של השרש כ-ת-ב. ההתמקדות בהכנה לקראת החג ודחיית ביצועם של דברים מצד המספר קשורות קשר הדוק במאבק שבין הזמן הלאומי-דתי והצורך להיות מוכן לו ובין הזמן הסובייקטיבי של המספר ואי-יכולתו לעמוד "בדרישות" שהזמן הלאומי-דתי מציג בפניו. תפיסת הזמן הלאומי-דתי מצריכה בראש-ובראשונה הכנה פנימית, היטהרות באמצעות תשובה, או במיקרה שלנו מתן תשובה למכתבים⁶, ותפילה הנובעת מן הלב (כמיקרה שלנו בצורת מוזיקה⁷). ההתכוננות הפנימית אינה מתבצעת בסיפור. אין רחצה בנהר, במקומה באה הרחצה במרחץ, אף היא איננה יוצאת לפועל. אין מענה על מכתבים, אין תשובה ואין החלפת בגדים

לכבוד השנה החדשה. המנצח הגדול אינו נראה בכית. הנגנים קשורים לכליהם, עיניהם סומות והם חירשים.

אי כתיבת המכתבים והקשר האסוציאטיבי-פונולוגי של כתיבה ומכתב לשנה החדשה, מועד שבו נכתבים מי לחיים ומי למיתה ולכתב הכניסה (ולא כרטיס) לקונצרט של המנצח הגדול בערב ראש-השנה יודגמו בטבלה 2. מערכת המילים האסוציאטיבית-פונולוגית סובבת סביב ציר השורש כ־ת־ב ומאגדת את כתיבת המכתבים עם ההיכתבות בראש-השנה ועם כתב-הכניסה. מעצם השימוש במילה "כתב" חדל כתב-הכניסה להיות כרטיס והופך חלק ממערכת ה"כתיבות" והחתימה הקשורה בראש-השנה.⁸

ג. מושגים הקשורים באלוהים ובקהילה

הסיפור מגיע לשיאו בסצינת הקונצרט. קהל גדול ("מקהלה אחת"), המורכב מכל חברי המספר ומכריו, משתתף בקונצרט. המנצח הגדול (אלוהים) נעדר מקונצרט זה. המנגנים סומים, חירשים, ומחוברים לכליהם ולקרקע, מבלי שייכנו מה הם עושים ומדוע הם קשורים. הדמות היחידה המופיעה בסיפור ושכלי-הנגינה שלה אינו חיצוני לה, והיא אינה קשורה כלל לכלי-הנגינה שלה, אלא היא ככלי עצמו: היא אורה "שקולה מתוק כקול הכינור", ודווקא בידה אין כתב-הכניסה מצוי. המראה הסוריאליסטי של הקונצרט, שבו "כל מנגן ומנגנת מקושרים לכלי השיר שלהם, וכלי השיר מחוברים לרצפת הבית, וכל אחד ואחד סבור שהוא בלבד קשור ומתבייש הוא לבקש מחבירו שיתירנו, או אולי יודעים הם המנגנים שהם מחוברים לכליהם וכליהם מחוברים לקרקע, אלא שהם סבורים שמעצמם ורצונם הם וכליהם מקושרים ומעצמם ומרצונם הם מנגנים, ברם דבר זה ברי, אף על פי שענייניהם על כליהם אין העיניים רואות מה הידים עושות, משום שכולם כאחד סומים, וחוששני להם שאף אזניהם אין שומעות מה הם מנגנים שמרוב שהם מנגנים נתחרשו" (201) — גורם למספר לרצות להימלט. אלא שמהקשר ליהדות גרוטסקית זו אין נמלטים. על פיתחה עומד שומר-פתחים הדומה לדיין הזקן "שכיוון שאתה פונה אליו שוב אינו מניח ממך" (201). טבלה מס' 3 מדגימה את השדה הסמאנטי-קונצפטואלי העוסק במונחים הקשורים באלוהות ובקהילה. תפיסת אלוהים כמנצח מתאפשרת בשל ההקשרים האסוציאטיביים למקורות "למנצח שיר מזמור הריעו לאלוהים כל הארץ" (תהילים, ס"ו, א) ואילו הקשר הצלילי-סמאנטי שבין "מקהלה" "קהל" ו"קהילה" בולט ביותר. בדוגמות 6, 7, ו-8 בולט השימוש בכתיבה הפוליסמית מקום על תהודתה הרוחנית-אלוהית.⁹

הקשר שבין יום הדין והדיין בצירוף השימוש בשורש ירא מוצג בטבלה 4. הקשר שבין הדיין ויום הדין מצוי בדוגמות 3, 4, 2, 1. דבר זה מחזק את אפשרות הראייה של הדיין הזקן כדמות אלוהית. השורש ירא מופיע פעמיים בדוגמות 5, 3, ובשתי הפעמים שבהן הוא מופיע הוא מתלווה להופעת הדיין הזקן. המתרגם לאנגלית תירגם את השורש ירא terrified או being afraid, וכך לא נותר זכר למושג יראת שמים שיש לתרגמו.¹⁰

סיכום

כמאמר זה הצבענו על המיפגש שבין מושגי הזמן האובייקטיבי, הסובייקטיבי וזה הדתי-לאומי, וזיקתם לשפה שבה משתמש עגנון בטכסט "התזמורת". זאת הראינו בראש-וכראשונה באמצעות התופעה של מערכות-המילים. עמדנו על הקשר ההדוק שבין השפה ומושגי הזמן הקשורים בזמן הדתי-לאומי, ראש-השנה, כפי שהוא מתבטא בשלוש דרכים עיקריות:

1. קיומה של מערכת פונולוגית-אסוציאטיבית-סמאנטית, הסובבת סביב העיצורים ש־ב המתגלמים בשורשים ש.ו.ב וי־ש־ב על מובניהם הפוליסמיים: "מתן תשובה", "שיבה", ו"חזרה בתשובה", הקשורים בראש-השנה.
2. קיומה של מערכת-מילים פונולוגית-אסוציאטיבית, הקשורה למתן תשובה למכתבים ולכתב-הכניסה לקונצרט הסוריאליסטי-דתי; מערכת זו סובבת סביב ציר השורש כ־ת־ב הקשור כמושגים של "תיכתבו ותיחתמו".
3. השתלבותן של שתי מערכות אלו של ש־ב וי־כ־ת־ב בשורשים נוספים בעלי תהודה דתית; י־ר־א וי־דו־א.

לאור כל הנאמר לעיל מתברר שמישורי העלילה, המשמעות והמסר קשורים קשר הדוק במישור הלשוני. לפנינו מירקם טכסטואלי שבו שלושת מושגי הזמן הדתי-לאומי, האובייקטיבי והסובייקטיבי,

והשפה שבה משתמש הסופר בסיפור, נשזרים זה בזה באמצעות מערכות-המילים לאריג אחד.

טבלה 1. מערכת המילים הנוצרות מן הפונמות ש"ב.

1. ככל יום מיקיצת הבוקר עד לחצות לילה יושב הייתי לפני שולחני וכותב. (196)
2. כיון שהגיע ערב ראש השנה אמרתי לעצמי, שנה חדשה ממשמשת ובאה ומכתבים הרבה הנחתי בלא תשובה, אשב ואענה עליהם ואכנס לשנה החדשה בלא חובות. (196)
3. קודם שישבתי לטפל במכתבים אמרתי ל... (196)
4. ... עיקר ענינו כך הוא, מה צייר לו כותב המכתב ומה תשובה הוא מבקש. (197)
5. כל כמה שידעתי שאין לי מה להשיב כך גברה תשוקתי להשיב, שאם אני מניחם בלא תשובה יטריחוני...". (197)
6. לא הספקתי להשיב על שום מכתב עד שהגיע חצות היום. (197)
7. ... אבל מה אעשה, המכתבים הטפלים לא למדוני מה אשיב עליהם. (197) 8. ... שהדיין הזה, כיון שאתה פונה אליו שוב אינו מניחך. (198)
9. תפסתי לי מקום וישבתי והתכוננתי. (200)
10. אבל מקצת משהו מאותו הדיין הזקן היה בו שכיון שאתה פונה אליו שוב אינו מניח ממך. (201)
11. השיב לי בקולי שלי, לצאת? (201)
12. השיב לי בקול שהיה מיירא אפילו אדם חזק ממני... (201)
13. אמרתי לו, כבר ביקשתי להשיב לך. (201)
14. הביט בי ושאל, מה ביקשת להשיב? (201)

טבלה 2. מערכת המילים של השורש כ"ת"ב על גילגוליו

1. ... ככל יום מיקיצת הבוקר עד לחצות לילה יושב הייתי לפני שולחני וכותב. (196)
2. שנה חדשה ממשמשת ובאה ומכתבים הרבה הנחתי בלא תשובה. (196)
3. קודם שישבתי לטפל במכתבים אמרתי לי... (196)
4. ואם אין שעת מספקת לילך ולרחוץ בנהר מפני המכתבים הללו, אעשה לי אמבטי של חמין. (196)
5. בדקתי את המכתבים ושקלתי בדעתי איזו מהם ראויים לתשובה תחילה. (196)
6. ... ואי אפשר לענות ביום אחד על כל מה שבני אדם הרבה כתבו כל השנה כולה... (196)
7. ... באה מחשבה בלבי ליפטר תחילה מן המכתבים הטפלים... (197)
8. עיקר ענינו כך הוא, מה צייר לו כותב המכתב ומה תשובה הוא מבקש. (197)
9. נטלתי קולמוס לכתוב. (197)
10. כל השנה כותב הייתי בלא יגיעה, ועכשיו שצריכני לכתוב שתיים שלוש שורות — של מה בכך אין קולמוסי נשמע לי. (197)
11. הנחתי אותו במכתב ונטלתי מכתב אחר. (197)
12. מכתב זה לא היה מכתב. (197)
13. נטלתי את כתב הכניסה לקונצרט ונתתיו בכיסי. (197)
14. לא הספקתי להשיב על שום מכתב עד שהגיע חצות היום. (197)
15. הנחתי את המכתבים ואמרתי לי... (197)
16. המכתבים הטפלים לא לימדוני מה אשיב עליהם. (197)
17. געתה אורה בכייה ואמרה, דודי אין לי כתב כניסה. (199)
18. שמתי ידי לכיסי לטול את כתב הכניסה לתת לה לאורה. (199)
19. ולא נחתי לאורה את כתב הכניסה. (199)
20. נטלתי את כתב הכניסה ונכנסתי. (200)
21. טרוד הייתי במכתבים ולא הספקתי ליכנס למרחץ. (201)
22. אמר לי, מה מכתבים היית טרוד בהם. (201)
23. הוצאתי מכתב והראיתי לו. (201)

24. גזן עלי ואמר, הלא אני כתבתיו. (201)

טבלה 3. המערכת הקונצפטואלית-סמאנטית: מונחי אלוהות וקהילה

1. מכתב זה לא היה מכתב, אלא כרטיס כניסה לקונצרט אחר, שמלך המוזיקאים עתיד לנצח בו. (197)
2. פעם אחת ניזדמן לקונצרט של אותו המנצח. (197)
3. כל הימים מבקשת היית לראות את המנצח המפואר, ועכשיו שהוא בא לכאן לנצח בחזמורת שלנו את נוסעת. (199)
4. שמכל מנעמי עולם נעמה עליה המוזיקה ומכל המנגנים שבעולם שוגה היא באהבת המנצח המפואר, שהלילה הזה ינצח על המקהלה הגדולה. (199)
5. המנצח הגדול לא נראה בבית... (200)
6. ומכל המנגנים והמנגנות מכירי ומיודעי היו, שאני מכיר אותם מכל המקומות שגרתי בהם. (200)
7. כיצד אירע שכל מכירי ומכירותי נזדמנו למקום אחד למקהלה אחת? (200)
8. תפסתי לי מקום וישבתי והתבוננתי. (200)

טבלה 4. השורשים דיין ויירא

1. כל שכן ערב ראש-השנה שהוא קצר מחמת עצמו וקצר מחמת ההכנה ליום הדין. (197)
2. עבר עלי הדיין הזקן. (198)
3. יראתי שמא נפליג בדברים ולא אספיק לטהר עצמי לכבוד החג, שהדיין הזה, כיון שאתה פונה אליו שוב אינו מניחך. (198)
4. דומה היה כשאר כל שומרי פתחים, אבל מקצת משהו מאותו הדיין הזקן היה בו שכיון שאתה פונה אליו שוב אינו מניח ממך. (201)
5. השיב לי בקול שהיה מיירא אפילו אדם חזק ממני ואמר לי, לזהט הוא. (201)

הערות

1. כובר מדבר על השימוש המקשר של הפועל "עין" ונטיותיו השונות כסיפור על-אודות הברית בין אלוהים ואברהם (בראשית ט"ו, י"ג) ועל-אודות שרה והגר (בראשית ט"ז, י"ז, י"ט, י"א), וכן על השימוש בפועל "כרך" ושמות העצם הנגזרים הימנו כסיפור יעקב (בראשית, כ"ו, ד', וכו').
2. כובר (דרכו של מקרא: מוסד ביאליק, ירושלים, 1964, עמ' 297 – 291) מציין את נוכחותן של צורות "מסוכלות-הגאים" (כגון "חזור" – "חרז" – "כרז") בטכסטים מקראיים שונים; אך אינו רואה בהן כלים ליצירת ציר-מרכזי הנסמך על מילים-מנחות בטכסט.
3. בעיות של תרגום מעברית לאנגלית בכללן נדונו על-ידי כלום (1976), דגוט (1978), מגד (1966), נידה (1979), פטרסון (1959), טובין (1981), ותרגומן של מערכות מילים ובעיותיו נדונו על-ידי אפק וטובין (1981); ולגבי עגנון נדונו על-ידי רבין (1958), נידה וטאבר (1970), שטיינר (1975), וורנר (1961), וראה הרשימה הביבליוגרפית. הספרות הנסכה על בעיות-התרגום מתרכזת בדרך-כלל סביב תופעות מיקרו-טכסטואליות (למשל, בעיות סמאנטיות או בעיות של התחכרות במערכות לכסיקאליות, או דיון ביסודות דיקרוקיים ופונולוגיים בכיטורים שאינם שווי-ערך זה לזה מבחינה תרבותית וכו'), ולא כתופעות מאקרו-טכסטואליות כגון מערכות-מילים.
4. נקודת-מוקד שניה בסיפור שלפנינו היא שיחתו של המספר ופיוזר-דעתו שמוצאים כיטוי בפגישה עם קרובתו הצעירה, המורשוית על-ידי לכינור. הקרובה מספרת למספר שהיא עוזבת מכיוון שאין ברשותה כרטיס-כניסה לקונצרט של המנצח הגדול. הוא, המספר, יכול היה לסייע לה ולמנוע בעדה מלעזוב: אך נשיקה שהיא מעניקה לו מסיחה את דעתו, ולפיכך הוא שוכח למסור לה, לקרובתו הצעירה, את תכח-הכניסה. אם נשקיף על המספר כנציג "דור-הביניים" (וטשארני היא נציגת הדור הוותיק ואורה, קרובתו הצעירה, היא נציגת הדור החדש) אין במעשיו של המספר כדי לקרב את הדור הצעיר למנצח הגדול, דהיינו לאלוהות.
5. גם בסיפור אחר, 'ככניסת היום', עוסק עגנון בכואם של ימים נוראים. הוא מחאר את תחושתו לגבי הזמן הלאומי-דתי: "... שאם ורדפים לא רדפו אחרי נדף הייתי מן הזמן, שכבר עמדה התמה לשקוע (זמן אוניקטיבי) והגיע עת לעמוד לתפילת ערבית (זמן לאומי-דתי)".
6. עיניי האיגרות וקשרן לעינין המצוות נדון על-ידי קורצויל בספרו מסות על יצירת ש"י עגנון (תל-אביב, שוקן, 1956).
7. התמורת כ"עיות של התהליך הדתי" הוזכרה לראשונה על-ידי כאנד; וראה הרשימה הביבליוגרפית.
8. אמר הרבי הרוספדאי אמר רבי יוחנן: שלושה ספרים נפתחים בראש השנה. אחד של צדיקים גמורים ואחד של רשעים גמורים ואחד של בינוניים. של צדיקים גמורים נכתבים ונחתמים לאלתר לחיים. של רשעים גמורים נכתבים לאלתר למיתה.

ובינוניים תלויים ועומדים מראש השנה עד יום הכיפורים. זכו נכתבו לחיים, לא זכו נכתבים למיתה (ראש השנה כ"ז, בגירסת א. יאקובוב). תניא בית שמאי אומרים שלש כיתות הן ליום הדין, אחת של צדיקים גמורים ואחת של כינוניים ואחת של רשעים גמורים.

9. ראה אפק וטובין 1981, 1982, 1984. אנו עומדים על כך שהמספר ברוך סיפורי עגנון הוא יהודי הנתון בחיפוש אחר מקום בעולם ואחר אלוהים – המקום. גם בסיפור הזה השורש ז-מ'ן, הקשור למושג של זמן ובנטייתו נודמן (ראה טבלה מס. 3, דוגמאות 4, 2) מופיע יחד עם המנצח הגדול והמקום ששניהם מסמנים אלוהים.

10. המאבק בין האור לבין החושך מהווה נושא נוסף, החוזר בתוך הסיפור הזה בצורות הבאות: א. מבחינת זמן: בשקיעת השמש, בתחילת החג וברדת הלילה. ב. בשמות שתי הדמויות הנשיות בסיפור, טשארני (שחור), ואורה, שמיצגות את הדור הישן ואח הדור הצעיר. ג. בהופעתה של בתו של המספר המביאה לו נר, שמלווה בתשובתו: "סבורה את שהנר יגיה חשכי?" ולפיכך המאבק בין האור לבין החושך נהפך למאבק הפנימי. ד. בכגדיהם השחורים של המנגנים. ה. ובקטע לפני סוף הסיפור כאשר יוצאת אש מהתנור ומלהטת סביבותיה, ואשה אחת עומדת לפני התנור ומוסיפה עצים לאש. "ומחמת האש לא יכולתי (הכוונה למספר שמיצג את דורה-הכינויים) להביט, ולא ראיתי אם טשארני הזקנה היא העומדת לפני התנור או אם אורה קרובתי הצעירה היא היא שמיצתה את האש".

רשימה ביבליוגרפית

- עברית
אפק, עדנה. 1974. מערכות מלים: עיונים בסגנונו של ש"י עגנון. תל-אביב: דקל.
בובר מרטין: 1964. דרכו של מקרא: עיונים בדפוסי סיגנון בתנ"ך. ירושלים מוסד ביאליק.
בלום שושנה. 1976. 'מבעיות התרגום הספרותי לעברית', ר. ניר ו.ב.ד. פישלר (עורכים) כלשון עמו. ירושלים: המועצה להנחלת הלשון עמ' 9-22.
טובין, ישי. 1981. 'חקר השיח ותהליך התרגום הספרותי', ש. בלום-קולקה, י. טובין, ור. ניר (עורכים) עיונים בחקר השיח. ירושלים: אקדמון.
עגנון, ש"י. 1966. 'התזמורת' סמוך ונראה. תל-אביב, שוקן, עמ' 201-196.
עגנון, ש"י. 1970. 'עם כניסת היום', עד הנה. עמ' קע"א-קע"ו.
קורצווייל, ברוך. 1965. מסות על יצירות ש"י עגנון. תל-אביב, שוקן.
רבין, חיים. 1958. 'הערות בלשוניות לבעיית תרגום דברי ש"י עגנון ללועזית'. ב. קורצווייל (עורך) יובל ש"י. רמת-גן, אוניברסיטת בר-אילן.
- Aphek, Edna and Yishai Tobin. 1981 (a). 'S.Y. Agnon: Word Systems and Translation'. *Text* 1:3, 269-277.
Aphek, Edna and Yishai Tobin. 1981 (b). Problems in the Translation of Word Systems. *The Journal of Literary Semantics* 10:1, 32-43.
Aphek, Edna and Yishai Tobin. 1983 (a). 'The Means is the Message: on the Untranslatability of a Hebrew Text'. *Meta* 28:1, 57-69.
Aphek, Edna and Yishai Tobin. 1983 (b). 'The Interface of Time and Language in a Literary Text.' *Mentalities / Mentalités* 1:2, 26-34.
Aphek, Edna and Yishai Tobin. 1984 (a). 'The Realization of Messianism as a Semiotic System in a Literary Text'. *Semiotica* (in press).
Aphek, Edna and Yishai Tobin. 1984 (b). 'The Place of 'Place' in an Agnonian Text: On the Untranslatability of Metaphor and Polysemy in Modern Hebrew'. *Babel* 3 (in press).
Band, A.J. 1981. *Nostalgia and Nightmare: A Study in the Fiction of S.Y. Agnon*. Los Angeles, UCLA.
Catford, J.C. 1966. *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press.
Dagut, Menahem. 1977. *Hebrew-English Translation: A Linguistic Analysis of Some Semantic Problems*. Haifa: University of Haifa Press.
Megged, Aharon. 1966. 'Reflections on Two Languages'. *Midstream* 12:8, 31-40.
Nida, Eugene A. and Charles R. Taber. 1970. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden; Brill.
Patterson, David. 1959. *The Art of the Translator*. London, Jewish Book Council.
Steiner, George. 1975. *After Babel*. London, Oxford University Press.
Tobin, Yishai. 1981. (a). 'An Introduction to the English Edition of *Little Tel-Aviv* by Nathan Alterman.' Tel-Aviv: Hakibbutz Hameuchad. 7-12.
Tobin, Yishai. 1981 (b). 'The Biblical Connection: Sociolinguistic Problems of Modern Hebrew to English Translation'. *Jewish Education* 49:3, 40-42.
Tobin, Yishai. 1982. 'Asserting One's Existence in Modern Hebrew: A Saussurian-Based Analysis of the Domain of Attention in Selected 'Existentials''. *Lingua* 58, 341-368.
Tobin, Yishai. 1984 (a). 'Selected Problems in the Translation of Modern Hebrew Prose' in M. Larson (ed.) *Essays in Translation in Memory of John Beekman*. Dallas: Summer Institute of Linguistics, Inc. (in press).

Tobin, Yishai. 1984 (b). 'Language Teachers Should Rush in Where Good Translators Fear to Tread', *ITL Review of Applied Linguistics* 64 (in press).

Tobin, Yishai. 1981 (c). 'Translation Theory as an Interface of Linguistic and Stylistic Analysis and its Implementation in the Teaching of Literary Translation.' *Bulletin CILA* 39. (in press).

Tobin, Yishai. (forthcoming). 'The Role of Linguistic and Stylistic Analysis in Translation Theory and its Implementation' in the 'Teaching of Literary Translation', W. Wils (ed.), *Akten des Internationalen AILA Kolloquiums Die Übersetzungswissenschaft und Ihr Aufschlusswert Fur Übersetzungs- und Dolmetschdidaktik*.

(עומד להופיע ב-1985)

אנטומיה של המלנכוליה היהודית

הערות נוספות על 'היהודי האחרון'

אורציון ברתנא

לפני שמחילים כמה דברי הקדמה; משהו כמו כיוון זרקורים. וכך 'היהודי האחרון' איננו תופעה שאפשר לעבור עליה לסדר היום. מבחינת היקף הנושא, מבחינת המאמץ שהושקע בו ומבחינת התוצאות זו יצירה שמעטות כמוה בעשרות השנים האחרונות של הפרוזה הישראלית. אפשר לומר שזהו מפעל-חיים של בן-תקופה מוכשר המציג את האדם היהודי היום, לאחר היסטוריה של אלפי שנים מטורפות; בפרט אחרי מאה שנים מטורפות. המספר המייצג את ההיגיון היומיומי שלנו, היה, והוא עודנו, עד לתקופה זו, אבל הוא איננו מסוגל לעכל אותה על-ידי איזשהו קנה-מידה ריאליסטי, אלא בעצם השתתפותו בה שהיא פנטסטית מעיקרה. בגלל ההתמכרות הזו לטירוף שבקיום, 'היהודי האחרון' הוא ספר קשה מאוד לקריאה וצריך לקרוא אותו כמה פעמים כדי למצוא בו סדר פנימי מיוחד. כשמוצאים סדר זה מגלים אחת היצירות החשובות שנכתבו בשלושים השנים האחרונות.

אנטומיה פנטסטית

'היהודי האחרון' מיוחד בז'אנר שלו: יצירה זו איננה רומאן כשם שאיננה יצירה ריאליסטית. ראשית, זו אנטומיה ולא רומאן; יצירה שבה התפתחות העלילה מובאת על רקע של דיון פילוסופי בנושא מסוים, המבוסס על פירוט אנציקלופדי שלו. 'אנטומיה של המלנכוליה' של בארטיין, 'מובי דיק' של מלוויל ר'זן ואמנות אחזקת האופנוע' של פירסיג הן אנטומיות. שנית, זו איננה יצירה ריאליסטית, אלא יצירה פנטסטית המטפלת במציאות. התוצאה היא אנטומיה פנטסטית: יצירה שהקורא מתקשה למצוא בה את הציר העלילתי, וכשהוא מזהה אותו הוא מגלה התפתחות מטורפת מבוססת על דמויות כפולות ומשולשות (שתיים ושלוש דמויות שהן דמות אחת), קשרי משפחה בלתי-אפשריים בין דמויות (שני אבות לבן אחד, אמא שהיא גם סבתא), עלילה שהמאורעות בה אינם כרונולוגיים אלא דיאכרוניים וסינכרוניים, והתפתחותה יכולה להיות גם כלפי העתיד וגם כלפי העבר יחד. על מקומה המיוחד של היצירה הפנטסטית בספרות העברית ובספרות המערב, ועל חשיבותה המיוחדת של היצירה הפנטסטית — בהמשך הדברים. 'היהודי האחרון' מיוחד בנושאו: זהות היהודית, הנושא הבעייתי ביותר בתרבות היהודית, לפחות כמשך מאתיים השנים האחרונות, כפי שהוא נתפס דרך השינויים העצומים בהיסטוריה היהודית החדשה — התפתחות זהות חילונית לצד זהות דתית; פיצול העולם היהודי לעולם ששורשיו במזרח-אירופה וענפיו השבורים — חלקם בארץ-ישראל, חלקם באמריקה, וחלקם ממשיך להיות מפוזר על-פני כל הארצות. וכן הטראומה האדירה שאין הדמיון והמחשבה יכולים לתפוש אותה — השואה. ואחר-כך מדינת ישראל והמיסוד שהיא נתנה לסבל היהודי, לבעיות היהודים, והשתקפויות רבות של נושא הזהות היהודית דרך נושאים "קטנים" יחסית מן ההיסטוריה הקרובה, שמעסיקים את המחבר.

גם מבחינה זו הולך 'היהודי האחרון' נגד הזרם. הספרות העברית החדשה היא ילידת הבעייה של הזהות היהודית. למרות זאת, ואולי משום כך, היא נמלטת ככל כוחותיה מהתייחסות אליה; בפרט מהתייחסות מאזוירית לכל הנושא העצום בהיקפו. לכל היותר נתפס הנושא בהשקפויות מקומיות שלו, דרך פרטים "ריאליסטיים", מקומיים, שעם כל חשיבותם אינם מציגים מודל; אינם עוצרים את השעון ואת סתמיות

הדברים שנעשים ושואלים את השאלה שדרכה רואים הכל אחרת. קניוק כדרכו שואל שאלה גדולה. וכדרכו עונה עליה. הקוראים אוהבים יותר את ארץ-ישראל של "גבעת החול" של עגנון. זה חביב יותר ונוח יותר. אבל 'היהודי האחרון' הוא בנוסח תיאור נושא זה ב'תמול שלשום' ולא בנוסח התיאור ב'גבעת החול'. קניוק הוא אחד היוצרים הבודדים של סיפורת פנטסטית בעברית. לכל היותר אפשר להוסיף לרשימה כמה סיפורים של עמוס עוז, כמה סיפורים של יצחק אורפז ואולי עוד כמה סיפורים של שיץ. רשימה מכובדת, אבל כל אחד מהיוצרים הנזכרים יוצר יצירה פנטסטית לצד יצירה אחרת (כשקראתי בשעתו את 'המנוחה הנכונה' של עמוס עוז התרשמתי כי הוא נסוג מן הניסיון המעניין של 'לגעת ברוח', לגעת במים' וחזר אל התחום הכטוח יותר של הריאליזם, שבו קצר תוצאות מתניפות יותר), ואילו קניוק עוסק כמעט אך-ורק ביצירה פנטסטית.

הפנטסיה ביסודה היא קודם-כל חומר חדש בסיפורת המודרנית, ורק אחר כך סיגנון פיוטי-סמלי, שדווקא אותו נוטים רבים לזהות כפנטסיה. הסיפורת הפנטסטית היא אחת המגמות המרכזיות בספרות המערב; אחת הדרכים הראשיות בהן פורצת הספרות את דרכה אל חידושי המחשבה והתחושה של העתיד ההולך ומתהווה לנגד עינינו במהירות מסחררת יותר ויותר. בספרות המערב, הסיפורת הפנטסטית לסוגיה היא הפיתרון לשיחרור מן הקיפאון הרעיוני שבסיפורת הריאליסטית-פסיכולוגית: לתאר קיום מעבר לחפישתו של ההיגיון היומיומי ומעבר לגבולות תרבות טכנולוגית. הסיפורת העברית שמרנית מאוד. היא תוצר ישיר של מהלכים גדולים בהיסטוריה היהודית החדשה, והיא מקפידה ללוות תהליכים אלה בנאמנות. לא סיפורת מגויסת בהכרח, אבל סיפורת המודעת לכך שיעדיה ריאליסטיים — תיאור מציאות מיידית ומפוי תהליכיה.

התנוונות הקיום האנושי

גם מבחינה זו יצירתו של קניוק, ובפרט 'היהודי האחרון', שהוא שיא יצירתו לטוב ולרע, מהווה פריצת-דרך. חוסר תשומת-הלב המכוון כמעט בביקורת הישראלית אל עבודתו הספרותית היא בעיני אמירה כמו: זה לא יבוא בתחמומו. יחס מתעלם זה (הרבה יותר מאשר ביקורת שלילית) הוא חוסר רצון להתייחס אל תחומים שאינם נוגעים במישרין במציאות מוכרת, וחוסר יכולת להתייחס אל תמטיקה חדשה החורגת מן "המוכר לנו כאן". חוקרי ספרות ההשכלה שואלים כיצד קרה שסופרי ההשכלה העברית במאה ה-19, ששלטו היטב בשפות אירופיות, הושפעו דווקא ממספרים מן הדרגה השלישית והרביעית ולא מן היוצרים הגדולים בספרות האירופית. לצורך היצירה העברית הושפעו ממה שהלם את צורכי היצירה העברית. תופעה דומה עקרונית (אך לא באותם הבדלי רמה בין הספרות הטובה לספרות המשפיעה) קיימת היום בסיפורת העברית: הסיפורת וביקורתה "מכוונות" לריאליזם בלבד, ואינן "קולטות" שום צליל אחר. וכך, אותם יוצרים, מבקרים וקוראים, שקוראים בהנאה יצירות פנטסטיות מתורגמות מסוגים שונים, מקפאק ועד מדע בדיוני, מתעלמים לחלוטין מהכתיבה הפנטסטית (המצומצמת מאוד לצערי) בסיפורת העברית. 'היהודי האחרון' משתייך לזרם גדול בספרות המערב. זרם שמקורותיו בזמננו, באדגר אלן פו מזה ובקאפקא מזה. זרם שכלולים בו יוצרים גדולים כמו ג'וזף קונראד, תומאס מאן ואיזאק דינסן (ואני מביא כאן בכוונה רק דוגמאות של יוצרים בני תרבויות לאומיות שונות) ושפריחתו בשנים האחרונות היא בסיפורת הדרום-אמריקאית — הספרות המעניינת ביותר הנכתבת היום בגלל המקוריות בה היא מאירה את המושג "אדם". מבחינה פילוסופית ספרות זו קשורה בפילוסופיות ההומאניסטיות של המאה ה-20 כמו האקסיסטנציאליזם.

קיים דמיון מאלף בין 'היהודי האחרון' ובין 'מאה שנים של בדידות' של גארסה מארקס. כשתיהן יוצרת הפנטסיה מיקרוקוסמוס של חיי אדם, הגיוני בטיורפו וטראגי בפרספקטיבה היסטורית מסוימת. שם זו היסטוריה אגדית דרום-אמריקאית וכאן זו היסטוריה אגדית של היהדות בדורות האחרונים. בשתי היצירות ההיסטוריה מתוארת בפרספקטיבה של קשרים משפחתיים דמוניים וטראגיים. ובשתיהן מלווה את תולדות המשפחה, שהיא "המשפחה האנושית" שם ו"המשפחה היהודית" כאן, אם המשפחה, גילגול של ארכיטיפ "האם הגדולה". בשתי היצירות מתוארת התנוונות הקיום האנושי שהיא התנוונות פנימית, מתוך עצמה: ב'מאה שנים של בדידות' זו "התפתחות" מכפר פרימיטיבי למרכז תרבותי מודרני שכולו רקב, וסופו שהוא מתמוטט פנימה. ב'היהודי האחרון' זו "התפתחות" של הרעיון הלאומי עד למדינה עצמאית שמכניזאציה הורסת בה את המשמעות. ב'מאה שנים של בדידות' יש בית-הזונות שהופך למוסד

הגדול ביותר, התיאטרון הגדול של מקונרו. ב'היהודי האחרון' ישנו השכול שיוצר את תעשיית האנדרטות וציוני-הזיכרון של בועז. בשני המיקרים התהליך מתואר לא כסאטירה אלא כטראגדיה, מתוך אהבה. ב'היהודי האחרון' יש שוני מהותי אחד לעומת 'מאה שנים של בדידות': ההתמוטטות איננה נובעת רק מחולשה פנימית, אלא מן "הלחץ ההיסטורי" הבלתי-נסבל שבו ניסה העולם לשחוק את היהדות; וראה, נושא השואה, נושא מרכזי ביצירה זו, שבו אעסוק אחר-כך. משום כך לא נוצל כאן החלום היהודי. הכוחות הפנימיים בו לא נשחקו עד תום והם מוצאים נתיבים חדשים. לכל דור יש היהודי האחרון שלו, החלום שלו ושיכרון החלום שלו. זהו מעין 'מאה שנים של בדידות' מחזורי; 'מאה שנים של בדידות' על תנאי.

כפי שבראשית המאה, הריאליזם הפסיכולוגי של הסיפורת העברית השיק למפעלים ספרותיים גדולים בספרות האירופית, בפרט בספרות הרוסית, כך 'היהודי האחרון', שנראה אולי חריג בספרות העברית היום, משיק ליצירות גדולות שנכתבות עכשיו בספרות המערב. הוא מתרגם את החומר היהודי לשפת הפנטסיה העולמית, ומוצא בתרבות היהודית מקורות פנטסטיים משלה. התוצאה, דיבור בשפה מקומית שהיא גם שפה עולמית; הצגת הפרספקטיבה הפרטית בקנה-מידה שהוא גם כלל-אנושי. הגורל היהודי

עד כאן דיברתי על השתייכותה של היצירה למגמה חשובה בספרות המערב. אי-אפשר שלא לציין את מקורותיה גם כאן, אצלנו. הפיסקה הקודמת הולמת גם את רוחה של יצירת ברדיצ'בסקי. זה היוצר שרצה בספוריו ובעבודותיו המדעיות לכתוב את ההיסטוריה היהודית מחדש, בקנה-מידה אחר, מיתי (שגם הוא קנה-מידה פנטסטי) ולהציג חוקיות-על שקיימת בהיסטוריה היהודית מעבר להתפתחות הכרונולוגית-סיבתית בביכול של ההיסטוריה. ברדיצ'בסקי העמיד בפני הספרות העברית בראשית המאה דרך שהיא העדיפה לא ללכת בה. היא בחרה בדרך הריאליסטית של סיפורת חברתית ופסיכולוגית. בכך הוכרעה דרכה של הסיפורת העברית במאה שלנו. והתוצאה של בחירה זו בראשית המאה היא חוסר ההבנה היום בספרות עברית ליצירות כמו 'מות הארכיבר' של קלמן סגל, 'לגעעת ברוח לגעת במים' של עמוס עוז, 'נמלים' של אורפז, ויצירות קודמות של קניוק.

הפנטסיה ב'היהודי האחרון' מתמקדת בעיקר בתפישת היסוד של המחבר המובלע, היוצר את השלד המיבני של כל היצירה: הגורל היהודי כיישות דמיונית וטראגית. טעות יסודית היא גישתם של אלה המחלקים יצירה זו ל'חטיבות', 'נושאים' ו'עניינים' נפרדים. כל סיפורי 'היהודי האחרון', אלה המתרחשים בעבר הקרוב ואלה מן העבר הרחוק יותר, אלה המתרחשים בארץ ואלה המתרחשים בחוץ-לארץ, כולם חלק ממבנה רצוף אחד של גורל יהודי 'דמונולוגי'. מיבנה זה נחשף קודם-כל ביחסי המשפחה ובקשרים האישיים שבין הדמויות: מרבית הדמויות הן צאצאיו של "אב קרמון", יוסף דילה רינה, המקובל מן המאה ה-15, דמות עזת-יצרים באגדות המסופרות עליה, שכמעט והביא את הגאולה ונכשל. הדמות המשיחית של דילה רינה היא הלייטמוטיב בהיסטוריה היהודית החדשה המתוארת ברומאן: הוא הארוס העומד מאחורי "פרו ורבו" שבה, הוא המשורר היוצר את הרומאנטיקה שבה, הוא האדם החולה המגלם את הטראגי שבה. והוא הגורם לכל דור להכיל בתוכו, תמיד, דור אחר דור, את "היהודי האחרון". יוסף דילה רינה קיים בדמויות כמין גן מטאפיזי-מיסטי; כמין דחף פנימי המתמצה וחוזר ומתמצה בהיסטוריה היהודית.

הפיצול של צאצאיו מאלף. כך, למשל, בועז, בנו של אבנעזר שהוא "היהודי האחרון", הוא גם שמואל ליפקר, ניצול השואה באירופה, שהפך לסם ליפ שהיגר לארצות-הברית. כך נבחן הקיום היהודי בשלושת מישוריו בתקופתנו: בישראל, בארה"ב ובאירופה. זו דוגמה אחת מרבות לעיקרון אחד: הדמויות אינן מימטיות, אינן חיקויי מציאות, אלא תבניות של רעיונות. רעיונות אינם מתים. הם מתגלגלים בהיסטוריה לכל הכיוונים, לעבר ולעתיד גם יחד. מפרשים אותה שוב ושוב, וניתנים לכדיקה שוב ושוב, וניתנים לחלימה שוב ושוב. הפנטסיה פורצת את גבול ההיסטוריה אל ההיסטוריוסופיה. ואת ההיסטוריוסופיה היא פורצת אל ניסוי המחשבה שהוא ספק אמת-הקיום המטאפיזית ספק טירוף, ספק הברקה גאונית ספק החמצה פאתטית (מי מאיתנו בעצם יודע?) כפי שסיים קניוק את הסיפור:

כשמת אחרון היהודים עצר אלוהים את נשימתו לרגע, ואמר: הם נגמר? והמנכ"ל אמר: כן (— — —) והוא אמר: איזה ביזבזו ועצם את עיניו לעוד אלף שנים, שחלפו בדיעבד, אחורה

וקדימה (— — —) וליסנדה אמרה: אני יודעת מי היה הקפיטן. הוא היה השיר האחד של יוסף רינה שלבש בשר (— — —) וכך, בגלל תינוק, שאיש אינו יודע מי היה אביו, היו צריכים כל הדברים האלה להתרחש, ובעצם לא התרחשו בדיוק כך, כי אם יכול להיות אחרון היהודים, יכול להיות גם חלום וגם רקב וגם סוף גוסס (— — —) ורבקה (— — —) נקמה בנחמיה על-ידי שנתנה לחלום שלו להיות נכד שאיש אינו יודע מי היה אביו ואיש אינו יודע מתי יהיה הוא היהודי האחרון (ע' 470-469).

חוסר הכרעה

עול עשה קניוק לעצמו ולספרו כשהסכים שחלק מן הספר יעוגד לחסריט (הסכים שיעובד או השתתף בעיבוד, אינני זוכר). הסרט "העית" שכביכול מבוסס על הספר הוא סילוף מיותר והרסני שלו. אינני מתכוון בכך רק ל"פרשנות" המסולפת שיש בסרט לספר, אלא בעיקר, בהקשרו של סעיף זה, למימוש פלסטי בסרט, של ספר שמטבעו אינו ניתן למימוש פלסטי כחלל ובזמן "רגילים". הפואטיקה של היהודי האחרון כפואטיקה פנטסטית, מתממשת בעמדות של חוסר הכרעה. הדמויות, למשל, אינן דמויות ברובן, כי הן חסרות "אני" מוגדר. כפי שכבר כתבתי, הן מופיעות כפרצופים שונים במקומות שונים כסיפור: מיספר דמויות הן השלכה של דמות אחת, מעין "פיצול אישיות שבפנטסיה"; קשרי-המשפחה של הדמויות הם בלתי-אפשריים; אורך-החיים והשתנות דפוסי-החיים של חלק מהן הם בלתי-אפשריים. יש כאן אוסף מוטיבים הלקוחים במישרין מן הספרות העממית — דמות קמה מן המתים; דמות שאיננה מזדקנת; דמות שהיא הזיה של דמות אחרת, דמות מפוצלת — והקשרים ביניהם הם "לוגיקה של חלום". אפשר לומר שכל הדמויות היהודיות יוצרות אורגאניזם אחד גדול, שההבחנה הפנימית בחלקיו היא הבחנה זמנית ולא מדויקת: פעם חלק אחד שלו מוגדר כ"אני", כיחידה עצמאית, ופעם חלק אחר. משמע, חוסר ההכרעה לגבי זהותן ומהותן של הדמויות הוא עיקר הפואטיקה של ספר זה. גם בעלילה יש אי-הכרעה. מעבר לציר הכרונולוגי-סיבתי, שבו מתפתחים הדברים, נוצר יחס א-היסטורי, א-זמני, בין עבר, הווה ועתיד: כל מעשה חשוב שנעשה, קיים גם "קדימה" וגם "אחורנית": אבי המשפחה, יוסף (דילה) רינה היא דמות "תמידית" — הכל מוליך אליו בזמן, והכל מוליך ממנו. וכתוצאה מכך, הוא קיים לצד הדמויות לאורך כל היצירה. השואה מתוארת כאן כאירוע מטאפיזי, שכל הגורל היהודי הולך אליה, כאילו היא מחוייבת הגורל, וכל מה שמשתלשל ממנה טבוע בחותמה. ובכך, שום דבר לא הוכרע (או היפוכו, שגם הוא נכון: הכל כבר הוכרע) במערכת המתוארת. משמע, הכל חוזר על עצמו; אבל הוא מעבר להבנה של הדמויות. חוסר ההכרעה הוא ביחס הדמויות אל הסיבה (ואל עצמן), הן חיות בציפיה מתמדת. ובכך-הכל נוצרת מעין טאוטולוגיה: הקיום הוא הקיום; היתה נקודת-מוצא ואולי תהא גם נקודת-סיום, אבל הן מעבר להבנה של הדמויות. הן מתקיימות; משמע, הן ממשיכות לא להכריע ולא להיות מוכרעות. גם כשפה של כל הספר הארוך הזה יש אי-הכרעה. השפה של קניוק היא הבעייה העיקרית ביצירה. הנושא כל-כך מורכב, חומק, שצריך היה לצפות כי יתואר בשפה בעלת קונוטאציות ברורות, בעלת תחביר פשוט פחות-אוי יותר. תחת זאת יש שפה עמוסה, ש"רבמשמעית" יהיה כינוי ממעיט עבודה. שפה שלעיתים היא צבעונית ומפתיעה ולעיתים היא מגומגמת ומסורבלת. במקומות אחדים כרומאן השפה המפתיעה ממצה את חוסר ההכרעה התמאטית שברומאן: השפה הפיוטית, החמה, נתפשת לקורא כדיווח מתוך החוויה ששום מיון לא יכול לה. השפה חסרת-הסדר מתארת אירועים שמיסודם הם חסרי-סדר. ואילו במקומות אחרים מרחיק העומס עד כדי ניתוק הקורא מן התיאור. אני קורא דברים שאיני יורד לסוף הדיעה שבהם, ואינני יודע מה יש בהם, מה יצר אותם. במקומות כאלה השפה היא עושר השמור לבעליו, לרעתו. חוסר-ההכרעה מתבטא גם בזווית-הראייה הנסחרת, ממנה מתואר הכול. יש בספר כמה תשובות אלטרנטיביות לשאלה: מי מספר את הסיפור, שברור כי כולו מוצג כדו"ח אחד של מספר אחד. תשובה אחת היא שהמספר הוא אבנעזר, "היהודי האחרון", וגודש הדברים הם מה שנקלט בזכרונו המפואר. תשובה אחרת היא שהמספר הוא הגרמניסופר (אגב, דמות שבה רמזים להרבה סופרים גרמנים בגרמניה של היום. שוב, דמות מורכבת מזהויות רבות) והחומר הוא חומר שאספו הוא ועבריה חנקין לצורך החיבור על היהודי האחרון. תשובה שלישית היא שהמספר הוא "מנכ"ל מערכת השמש", הצופה האלוהי הרואה הכול מסוף העולם ועד סופו, ומתאר את הדברים — מה שהיה, מה שקורה ומה שיהיה — ביחד, על-פי ראייתו. ויש עוד תשובות. גם זהותו של המספר נשארת בלתי מוגדרת. האופציות כולן קיימות בו-זמנית

יש משמעות לכל אחת ואחת מהן. שאלת זווית-הראייה ממנה מסופרים "המאורעות" כאן היא שאלה נכבדה, ואני משאיר אותה פתוחה, במידה רבה, לצד שאלות רבות אחרות. אעיר כאן עוד שתי הערות בלבד בנושא זה: האחת, זו זווית-ראייה של אנטומיה טיפוסית. המספר הוא גם אוסף-החומר האנציקלופדי וגם פרשנו. השנייה, זווית-הראייה המפוצלת משאירה גם היא את ההתרחשות פתוחה: אי-אפשר לסכם סופית, כי הלא אין נקודת-מוצא מסכמת לסיכום. ושוב, הסיפור הפתוח. הבלתי-מוכרע. מראה התרחשות פתוחה, כלתי מוכרעת.

"פיצול האישיות"

ברובו של הרומאן 'הטירה' של קאפקא מתוארים שני "עוזריו" של ק., ארתור וירמיה, מנקודת מבטו של ק., כשני תאומים זהים שאי-אפשר להפריד ביניהם. ק. אינו יודע מי הוא מי. רק כששליחותם מסתיימת, הוא רואה אותם פתאום לא כשני נערים עליזים, תאומים זהים, אלא כשני אנשים מזדקנים השונים זה מזה. כשעמוס עוז מתאר כוח ארוטי הרסני בהזיותיה של חנה גונן ב'מיכאל שלי', הוא מעצבו בדמות שני התאומים הערבים, חליל ועוזי, המתאחדים בהזיותיה לדמות אחת כפולה, חלעזי. נדמה לי שהופעת דמות כפולה כספרות מייצגת בדרך-כלל טענה מסויימת של המחבר בנושא הזהות: הדמות הכפולה (או תאומתה, הדמות המפוצלת) היא הדמות חסרת ה"אני" המציאותי, הריאלי: חסרת ה"אני" המימטי; ולעומת זאת, בעלת המטען הסמלי המופשט — דמות כסמל ספרותי בלבד.

הדמות הכפולה יכולה להתפרש כסמל ספרותי בשתי צורות שונות ומנוגדות: מצד אחד היא עשויה לתאר דחפים עמוקים או מעורפלים שאי-אפשר לבטאם בעזרת דמות בעלת זהות, דמות בעלת "אני", שהיא מאוזנת יותר. מצד שני, דמות כפולה עשויה לסמל מכניזציה של קיום אנושי: השיכפול מעיד על חוסר האנושיות. בעולם של 'היהודי האחרון' הכפילות בדמויות מייצגת את שתי האפשרויות גם יחד: מצד אחד הדמויות הכפולות מייצגות קיום כל-כך רבגוני ופאתטי עד שרק דמות כפולה בזמן או דמות מחוברת ממספר זהויות, יכולה לתאר את החרדה, את השנאה, ואת האהבה שיש בו, ואת היותו פתוח להערכה שממשיכה תמיד להשתנות. מצד שני, הדמויות הכפולות מייצגות את הטכניקה של השיכפול, העקריות, חוסר האותנטיות, המגיעות כאן לשיא בדמותו של בועז, "העיט" המשכפל שכול וסבל ומתאים להם נחמה סינתטית של מזכרות, טקסים ואנדרטות. גם אצל קאפקא, גם אצל עוז וגם אצל קניוק, בשלוש הדוגמאות שהבאתי כאן, לתופעת הכפילות או הפיצול שתי משמעויות הפוכות: גם משמעות של עומק וגם משמעות של טכניקה עקרה.

על חבל דק

כבר תיארתי את דרך הכתיבה של קניוק כריאליזם פנטסטי: פנטסיה הקשורה לנושאים מן המציאות. או במילים אחרות: הבנה כי המציאות עשירה יותר מכל דמיון. הנושא העיקרי במציאות היהודית שקניוק מתאר אותו תיאור פנטסטי, והוא גם הנושא ה"מאסיבי" ביותר ב'היהודי האחרון', הוא נושא השואה. העיצוב הפנטסטי של השואה, יסודו בתחושה כי אי-אפשר לתאר אותה שום תיאור "מציאותי", ובטענה כי הכל בהיסטוריה היהודית מוליך אל השואה ומן השואה. כמו השואה היא מוח, מרכז-עצבים, שכל גירוי הוא בדרך ממנו או בדרך אליו. מכאן גזור המושג "היהודי האחרון" (שעשוי לזעזע ובצדק, קוראים רבים, לפחות בשמיעה ראשונה); במישור הפשוט ביותר היהודי האחרון הוא אבנעזר החושב שישאר יהודי אחרון לאחר שכל היהדות הושמדה או תושמד, והוא מתאמן ללמוד בעל-פה את כל תולדות היהדות, כל הידע היהודי, משתי פרספקטיבות: האחת, תולדות משפחתו, משפחה של "מאה שנים של בדידות"; השנייה, תולדות העולם כולו, שמשולבות ביהדות ללא הפרד. במישור מופשט יותר היהודי האחרון הוא חמצית המלנכוליה של היהדות בכל ההיסטוריה. זו העוינות המתמדת של העולם; זה הטירוף הפנימי, חוסר מנוח של צועני שנודד כל דור על חבל דק. במישור מופשט נוסף, היהודי האחרון הוא הארכיטיפ היהודי שחוזר ומופיע בכל דור מאז ועד עולם. לכל דור יש היהודי האחרון שלו — המועקה של קיום על סף חידלון. אבל דווקא יצירה זו, 'היהודי האחרון', מלמדת שהטירוף, השכול, הסבל, הם הדרך המבטיחה קיום, ודווקא תפישתם העצמית של גזע או עם כאחרונים, היא המבטיחה את המשך קיומם. השואה מופקעת ממקומה המסוים בהיסטוריה היהודית והופכת להיות סמל לכולה. הדרך בה אנשים חיים חווים את השכול, שהוא על-פי המינוח האכזיסטנציאליסטי: "מצב גבול".

כיבוי אורח

לא כתבתי על מרבית הנושאים הכלולים ב'היהודי האחרון'. זו יצירה גרושה וחזקה שאי-אפשר להקיף אותה, ואני מרים ידיים. לא כתבתי על דמויות הגרמנים והאמריקאים בסיפור; על היחס לגרמנים ולגרמניה, על התפתחות הישוב בארץ ישראל, כפי שהוא מתואר כאן, ולא על המלחמות ולא על קבלה יהודית, ולא על עוד ועל עוד ועל עוד. אבל הגיע הזמן לככות את הזרקורים. לסכם. והסיכום יהיה מתוך נקודת-מוצא זו של הגודש ביצירה:

ראשית, יש מקומות ב'היהודי האחרון' בהם מגיעה לשון המספר לסתימות ולעירפול מרוב גודש. הסתימות הן ברמת המשפט הכודר והן ברמת הפיסקה השלמה. מקומות אלה הם מיכשולים בדרכו של הקורא בספר מסובך ומורכב זה. בלי לדון בערכם של תיאורים סתומים אלה, אפשר לקבוע כי חבל שלא נערכו הדברים והוצאו, כי אינני חושב שהם כריי-תקשורת.

שנית, יש ביצירה גדולה זו כל-כך הרבה חומר וכל-כך הרבה הברקות עד שהקריאה בה היא לימוד. אני מאמין שזו יצירה שתלך ותיקרא כמשך הזמן שוב ושוב, תפעל יותר ויותר על הקוראים. רק על-ידי קריאה חוזרת ורק על-ידי לימוד והשוואת דיעות של קוראים רבים יופק ממנה מה שיש בה. וזה הרבה. אני רואה את העיסוק ב'היהודי האחרון' כההליך הדרגתי של לימוד. אין זה רק חומר לקורא להנאתו, אם כי זו יצירה שעשויה להשפיע בצורה עמוקה על החווה אותה. זהו בעיקר, חומר לדיון קבוצתי, לסמינריון אקדמי, להחלפת דיעות בין קוראים.

שלישית, 'היהודי האחרון' הוא מיפעל-חיים של קניוק. יצירה שנכתבה תוך כדי כתיבתם של הרומאנים האחרים שלו. וזו יצירתו הגדולה ביותר ובכלל — יצירה גדולה. אינני יודע אם תהיה זו תפנית בסיפורת העברית — הסיפורת העברית רחוקה עדיין מדי מן הפנטסיה, ושפתו של קניוק תהיה קשה מדי ואישית מדי להרבה קוראים. אבל אין לי ספק כי בכל סקירה של הסיפורת העברית יהיה 'היהודי האחרון' אחת מנקודות-הציון הבולטות. כשיגיע עידן הכתיבה הפנטסטית בסיפורת העברית — והוא יגיע — ייאמר: הגה ספר שהקדים את זמנו. וחלקים מ'היהודי האחרון' עוד יהדהדו ביצירות ספרותיות בעתיד.

הוויות מתפצלות

על ספרו של דוד שחר 'נינגל', עם-עובד, ספריה לעם 1983

א. סכנת ה"פרפטום מובילה"

מיקרא בחלקו הרביעי של הקאנון הלוריאני לדוד שחר, הקורם עור וגידים זה חמש-עשרה שנים, מחוייב לציית למסלול ביקורתי כפול, היוצר כתוכו בעיות-שיפוט עקרוניות. אין למוד את בדידיו השונים של הקאנון, אלא על פי כלל הרצף המצטבר והניפרש לאורך כאלף עמודי 'קיץ כדרך הנביאים', 'המסע לאור כשדים' ו'יום הרוזנת'. חלקים שיצאו לאור והאירו מירקמים ומערכות סיפור באשר האירו, והותירו אזוורי עלילה עלומים: המשך עלילותיו של גבריאל לוריא, והמשך מסעותיה של שושי רבן, שתי נביעות-כוח מרכזיות שהפכו להיות תרשימי-זרימה עיקריים של הקאנון ועצרו על פתחו של המימד האזוטרי. דוד שחר עצר במקום זה את העלילה והעתיקה למקום אחר, או שהיקנה לה הדגשים אחרים. היבט זה של השעיית העלילה על סיפו של האזוטרי והחלפת מהלך מקבל מישנה תוקף כאן. 'נינגל' מהווה תולדה של החלפת מהלך מסוג זה.

ממיקרא ראשון יקשה מאוד לבוא בטענות כלפי החלק הנינגלי שבקאנון. העיסוק האופייני בגילגולי מחילות צדדיות, הטיפול הקבוע בשתי רמות יסוד (גבוה / נמוך), מקבל מישנה עוצמה ותוקף, ואולם, כמקביל, מאיר באור בעייתי את תכנית היסוד של הקאנון כולו וסכנת ההיתפשות המוחלטת לה ולטכניקה הווירטואוזית המאפיינת אותה. אספקט זה והסכנות הנובעות ממנו אובד תוך כדי טיפול במיגור אחד של המערכת. אבל צריך לשפוט כל חלק לגופו, כמערכת ספרותית שרירה בזכות עצמה וגם תלויה במערכת העל. ממילא אנו עוסקים בשני מסלולים ביקורתיים אפשריים, שאין לזלזל בכל אחד מהם, וניסיון של העתקת דגשים (למשל, מן הספר הבודד אל הקאנון כולו) עלול להתגלות כדרך שגויה. במיקרה של התפוררות מיבנה-העל ייוותרו בדידו ספרים בודדים, ואז השיפוט צריך להתמקד בכל ספר לגופו, ועקרון תכנית-העל, ה"גראנד פרוג'קט", אם לנקוט ניסוח השאוב מהוואריאציות האזוטריות של גבריאל מוקד, עלול ליהפך זניח לדאבון לב כולנו.

הפסטיחה על הסעיפים, אמכיוואלנטיות עקרונית זו שבשיפוט, עלולה להוביל לכסוף להשעיית שיפוט, והקאנון כולו עלול לקבל ממדים לא ברורים, כמו מחוז עלום ואסור למגע ולנגיעה בספרותנו. זאת, בצד סכנות לא צדדיות כלל של אובדן חוש מידה והתגדרות כפיגורה חוץ-ביקורתית, או "על-ביקורתית" מצד הרשות הכותבת. יש רגליים לסברה, שסכנות מסוג זה אורבות לדוד שחר, שכבר אינו מתעמת עם מערכות ספרותיות קיימות כאן ועכשיו, אלא צריך וחייב להתעלות על הישגי עצמו וההישג היחודי שלו.

מנקודת מוצא זו יאמר, כי הפרק הנינגלי מסמן כיוון פחות ערכי מזה הצפוי. קושי ויתרון עצום מצוי גם בממדים המיוחדים של הקאנון: לא רק ממדי היקף גודל והעזה, אלא גם בפערים העצומים, יוצרי תהודה מיוחדת במינה, שבין המעורן, הדק מן הדק, לבין הגס, בין האיזוטרי לבין הקארנאולי. גם האמנות המתגלה בהצגת נקודת תצפיתו של המחבר יוצרת לא רק הערכה רכה כלפי יכולת ההארה המפתיעה וההעמקה הפתאומית, בצד עיסוק ברוזמני במירקמים עדינים ובורלסקיים קארנאוואליים, אלא גם כלפי יכולת העמקה וטיפול מחדש כמאטריה שכבר נרמינו כי מוצתה עד תומה, בכחינת זירת תיאטרון סוככת אשר שינוי מפתיע בתפאורה או תאורה מזוויית אחרת מגלים בה היבט אחר, לא פעם עמוק יותר, של אותן

מערכת 'עכשיו' העמידה כאן לרשותו של אמנון נבות מדור-ביקורת "מיקרי מיבחן בספרותנו", הכולל שישה פרקי-ביקורת שנשכים על הסיפורת העברית.

מערכות סיפר שמכבר.

אלא שהזירה הזאת טומנת בחובה סכנות רבות — לא רק של טישטוש כתוצאה מתנועה מואצת, אלא גם סכנה חמורה של מעבר לסיבוכי סרק, סיבוכי סרק שהובילו לפרק הינגלי שבקאנון. כדי לעמוד על הפוטנציאל השלילי צריך לחזור ולבדוק את תבנית היסוד של המארג הכללי — אין התפתחות לינארית (קווית) בקאנון, אלא בכחינת מערכת כתמים, מעין כתמי רורשאך היוצרים כיווץ מחד, ואזורים "לבנים" מאידך גיסא. למשל: המשך עלילותיה של הדמות הראשית, זו שעל שמה קרוי הקאנון כולו, עדיין עלום משינוי. הדבר הוא בכחינת כתם לבן. עקרון הסלקציה של המחבר מהווה כאן צד חובה. הוא פועל בשרירות לב ולא מציינת לסיבתיות פנימית של המערכת. אך אין בכך האשמה סופית ומפורשת, שהרי עדיין לא מצויים בידינו כל חלקי הקאנון.

למרות החלקיות, נראה בעליל שכיוון זה שבשרירות לב הולך וצובר עוצמה שלילית ככל שהולכים וניגלים לנו בידינו השונים של הקאנון. לא ברור, למשל, מדוע ניפסק לפתע סיפורה של שושי רבן על סף הגילוי (בסופו של 'יום הרוזנת') ומדוע לא הומשך, אלא הומר ותועל, לכיוון צדדי למדי, בעוד עלילת שושי רבן עצמה הופכת להיות נעימת ליווי מישנית ומדולדלת, אלא אם כן קיים כאן ניסיון ליצור צמד אנאלוגי מהרפך בין שושי רבן לבין לינה נינגל, מתוך ניסיון ליצור הארה מיתאמית בין שני חלקים לא שווים מבחינה ערכית בתוך המערכת. וגם קואורדינטות אלה, היינו, אפשרות של קשר אנאלוגי בין דמויות 'יום הרוזנת' ו'נינגל' עלולות להיות היקש נכון או מוטעה, אם כי למעלה מכל ספק שה'תוכנית הגדולה' של הקאנון יוצרת מערך עצום ובלתי פוסק של אנאלוגיות הפוכות, בצמוד למימדי ה'הגבהה' וה'הנמכה' המאפיינים.

ככל שלא יתאפשר ואף אסור למדוד את הקאנון הלוריאני בקריטריונים פשטניים ושגורים של "עלילה בנויה היטב", "סיבוכן והתרה", "עלילה לינארית", "מאטריה ריאליסטית פסיכולוגיסטית", "אליגוריה ואליגוריציה", וכיוצא בזה הגדרות ומסמנים שבשיגרה, וככל שתהליך החיפוש אחרי אמת ספרותית שבין הקיומי לבין ההיסטורי ומחזות החלום והאזוטריה, נזקק לממדים לא שגורים של היקף וסיבוכן, צריך להיות ער לעובדה, שההצטברות ומימדי ההיקף עלולים לקבל טראנספיגורציה לכיוון ממדים של עובי שיקשו על המספר לקחת שליטה, פשוטו כמשמעו, על הממדים הגרגנטואים אותם יצר, וחמור מזאת: לספק בסיכומו של חשבון את אבלחת ההארה הסופית שתקנה את מימד העומק הסופי ותבחר את הקשר והסבך הספיראלי של העלילות, שהרי אם לא כן, ההצדקה של ה"גראנד פרוג'קט" והמיסגרת ההיקפית קמלה ונופלת. ובהקשר זה — אין מדובר בדרכי קישור ותיכנות מהיבט סטרוקטוראלי גרידא — שהרי הזהות המיכנית קיימת בכל פרודה ופרידה של הקאנון הזה.

מעבר לסממנים עליהם כבר רמתי כדאי להוסיף אמביואלנטיות במרכזי הזמן, והארה המפתיעה המושגת משניות זו. דווקא על רקע כשלונם המחפיר של מספרי דור פלמ"ח אחדים לטפל כמימד הזמן, מתבהר לא רק ההישג המוחלט, אלא גם היחסיות הקיימת, בכחינת גוליבר בין גמדים. שנות השלושים בירושלים והזמן הזה, הקשורים בדמותו של המספר הנע בין שני עולמות חווייתיים, שאמנם אינם סותרים, ואולם אינם חופפים.

מכל המסמנים האלה יובהר שמבחינה תשתיתית קיים חותם סטרוקטוראלי אף תימאטי דומה ככל אחד מבדידי הקאנון, בכחינת אוטוגרמה המאפיינת את ד. שחר, שזה כמעט "כתב ידו הספרותי" והיחודי, וערך הדברים האלה הוא מעבר למה שמתואר כאן. ואולם, בכך אין די, אלא כשלב ביניים של תבנית העל, ועדיין ניטל על המחבר לקשור את הקצוות השונים, והכיוונים הנוגדים לכדי מהות אחת. ללא קישור מעין זה יתפורר הקאנון לבדידי השונים, שאחדים מהם רכי משקל בזכות עצמם. התפוררות מעין זו תיחשב לכשלוננו של אחד הנסיונות המרתקים ביותר, ולכטח מן היומרניים ביותר להם זכינו, בתולדות הספרות העברית החדשה.

הקורא העירני ישים ליבו לשניות המפתיעה ככותרת המאפיינת את המערכת הלוריאנית: זה בצד זה "מגילות ירושלים" וכותרת משנה "לוריאן". התוצאה הסופית צריכה לחפוף אחד משני קומפוננטים אלה. המספר המסתבך בקורי עלילותיו, עלול להקנות לקאנון אופי שטחי ופשטני של "מגילות ירושלים", היינו, רצף כזה או אחר, מקרי למדי, וקשור באופן רופף, של סיפורי ירושלים טובים ונאים, על ציר לוקאלי רופף כגון "סיפורי רחוב החבשים", היינו, מסגרת תמית פחות מחוייבת כלפי עצמה, הנובעת

ממשמעות הקומפוננט "מגילה". מאידך, קיים בכותרת הקאנון סוג התחייבות שונה לחלוטין — המקשר את כל הפרודות של הרב-מערכת לדמות מרכזית אחת — גבריאל לוריא, דמות שצריכה להקנות "מרכז כובד" ייחודי, שיקשר את כל מימדי הרוחב, העומק. כדאי אולי לסייג את הדברים האלה ולהזכיר, ששלל הזיקות הנמשך מכותרותיו של הקאנון קיים במוכן סימאנטי ותו לא, ואולם, סכנתם של פתרונות "קלים" ומערכת הקישורים התבניתיים והעלילתיים עלולה להגלות, לבסוף, כמין הכלבה של חוטים גסים והתחסות בגלימת קהלת חמקמקה בבחינת "אין חדש תחת השמש", או "מה שהיה הוא שיהיה" כהנמקה ערכית לספיראליות של העלילה. הטכניקה של הקאליידוסקופ ועקרון הבמה המסתובבת עלולה לתת מיסגרת וחזוק לפיתרון פחות ערך. קיימת גם אפשרות מפתיעה של הימשכות הקאנון ללא סוף, בצמוד לעקרון של "פרפטום מובילה". מיקרא מצטבר בחלקיו השונים של הקאנון. ובעיקר הדריכה במקום המאפיינת את הפרק הנינגלי הנדון, מעלים יותר משמץ של חשש לפיתרונות מסוג זה.

אפשרות ביניים נוספת היא, שבמיסגרת המחויבות-הפחותה של המחבר והניסיון הגרגנטואי שלו, יתגלה הקאנון כולו כמין מערכת הבנויה על עקרון הקונטרפונקט הסריאלי בדומה לסידרת הרומאנים היוקנפטוטאפיים של פוקנר. ואולם, בנקודה זו קיים הבדל עמוק למדי, המתמקד לא רק באופי השונה לחלוטין של המערכות, זו הלוריאנית וזו היוקנפטוטאפית, אלא הבדל המתבטא במחויבותו (וליתר דיוק — חצי מחויבותו) של ד. שחר לדמות "מפתח" בקאנון, וזוהי מחויבות שמעבר לשיטה הפוקנרית, מעבר לאופי ה"סאגה" של המאה התשע עשרה, מעבר למחויבות סתמית של גלגול מגילות. מחויבות לערכו של אחד הניסיונות הספרותיים החשובים ביותר שידענו, כאמור, עומדת כאן על כף המאזניים.

ב. הבור, המבעה וההבער

חמש שנים עברו מאז פירסם ד. שחר את הפרק הקודם ל'נינגל' — 'יום הרוזנת', המהווה לא רק הישג מרכזי במיסגרת הקאנון, אלא גם הישג מרכזי בספרות העברית בטווח עשרים השנים האחרונות. חד-פעמיותו של ההישג הזה תושווה לאיכות ההישג שב'זכרון דברים' ו'היהודי האחרון'. הכוונה לא רק למידת האפקט הספרותי, אלא שלפתע מסתבר, שההישג הוא בפריצת הגבולות והמיגבלות התפיסיות של המחבר: זו התפיסה השגורה והמוכרת לך מטכסטים קודמים, ומאירה מירקמים לא צפויים. ממצא עוצמות בלתי צפויות מובילות מסות ענק של כוח ועוצמת המסר הסמוי נכפלת (קניוק); נופים בלתי צפויים המשלבים את האוביקטיבי בסוביקטיבי ויוצרים זרימה רציפה של חומרים הריימשמעות המשולבים כתיבות-תהודה רבות-עוצמה (שבתאי); או מסע תודעתי בצמוד למסע כפול בזמן ובמקום מגלה פנים רבות ומפתיעות לממשות המוכרת, וזוהי חריגה חד-פעמית מגבולות הדיכוטומיות השגורות של המספר הירושלמי, חריגה היוצרת תלכיד חד-פעמי המשלב זרם תודעה, מפתיע בעוצמתו, עם מקום וזמן ('יום הרוזנת').

הקורא הניצב לפתח 'נינגל' נוכח בעליל כי ניטל על שחר להתמודד עם ההישג של עצמו. ולכל אורך הדרך. במקביל, מודע הקורא להתרחשות נוספת שאירעה במהלך אותן חמש שנים שבין 'יום הרוזנת' ו'נינגל'. כלומר, התאונה הספרותית שאירעה לאותו מספר עצמו ברומאן 'סוכן הוד מלכותה', הכתוב אמנם היטב, ואולם מכל יתר הבחינות יוגדר כחורבן או כמפולת. הפיתוי לכתוב מיבד קליט ומתפקד מיידית, עיסוק בשכבות חומר פחות מרתקות מכל היבט ספרותי כגון אירוטיקה שעל גבול הפורנוגרפיה בשילוב עם חומרי ממשות ועגינה במוקדים חיצוניים, כגון פעולת המחותרות השונות ומלחמת יום הכיפורים, אורכ לדוד שחר בבחינת כרה בור ויחפרהו.

איזכורו של פגם ספרותי זה אינו מיקרי אלא מכוון — בכך תמרור אזהרה בפני מספר ואם המספר אינו נזהר, ממלא עוברת המחויבות לביקורת. סכנת הרפיון והדפורמאציה בקריטריונים, אפילו אלה המוגדרים כאישיים, מן הסוג המוביל מספרי קו ראשון לאמץ פסולת של חומר, מחייבת את הביקורת ליתר שמירה על הגדרות הספרותיות והצבת משוכות ערכיות. ומכאן תבואר חשיבותו של שיקול כולל וסינאופטי, שיתווה את ההישג בצד ה"בור, המבעה וההבער" האורכים למספר. הקורא הניצב עמוס חששות מול 'נינגל' עלול להיתפש לפרטים תפלים, כגון העטיפה החיצונית של הספר והצביעה המכוערת של הדמות המצוירת על העטיפה (אנדרטה משוחזרת של אשה צעירה, עוטה עדי קבורה שנמצאה בחפירות אור כשדים), הדמות הנוזרית, החמורה, שאופיינה כחסכון אמצעים פלאסטיים, נצבעה כהוגן

בידי שמעון זנדהאוז, אשר על העטיפות. אמנם יצאו בה לאור גם דברים יפים רבים, אך הסטנדרטיזציה של "ספריה לעם" אינה משמחת במיוחד. אין צורך לומר, שהצמדו של שחר למספרים ה"שגורים" של בית ההוצאה (באר, שחם, מגד וכו') יוצרת משום מה פירפורים בליבו של מבקר חששן שכמותי. למיקרא ראשון מסתבר, כאמור, שהעלילות הקודמות נזנחו והמספר פנה לדרך צדדית המקושרת קשר רופף לתרשימי הזרימה העיקריים של הקאנון ונביעות החיים שלו. הגדרת הקשר בין 'נינגל' לבין שאר חלקי הקאנון הצטמצמה לכדי קשר בסיגנון סאגה וגם הוא רופף למדי. כלומר, גיבורת הרומאן נינגל אינה אלא בתו של אשבעל עשתרות המשורר, הוא ברל רבן הפקיד. המספר מגלה את נינגל בספריית בני ברית, ששימשה קודם מילייה עתיר פוטנציאל, לפעולותיו של שרוליק הספן הוא ד"ר ישראל שושן. אחר כך אנו מתוודעים לדמותה של לאה היימזליך, אימה של נינגל, לתמוז עשתרות, הוא תומס נסטור ושאר דמויות הפועלות ומופעלות על עקרון הפיצול, היוצר מערכת של אנאלוגיות ניגודיות. הסיפור צריך להתמקד, ככוונת מכוון בנינגל עשתרות, היא לינה רבן, היא יעלת המדורה, שחלפה כברק דרך חייהם של המספר ושאר הדמויות, ומסיימת את חייה בעמ' 215.

הרמיזה כלפי ממדיו הצרים של הפרק הנינגלי אינה מיקרית אלא מכוונת. מיקרא לאורך חלקיו האחרים של הקאנון מצביע על הזדקקות ממילאית למימדי היקף רחבים. הצמצום הכמותי (המסמן באופן מזיק הזדקקות לא מובהרת לתבנית נובליסטית הנוגדת את רוחו של הקאנון) מצביע על איזו היערכות חדשה, אותה אפשר להסביר בשני אופנים: א. אפשר שהמיומנות, השיגרה והטכניקה הווירטואוזית מכתובות מיבנה קומפאקטי בכוח, שהרי על עקרון הניגוד האנאלוגי, ההיפוכים השונים ובהקשרו של "הולך ופוחת הדור" הקהלתית מוכיח ד. שחר את יכולתו לרקוח ואריאנטים לאין סוף. ב. אפשרות מדככת לא פחות היא, שאין 'נינגל' אלא אינטרמצו קצר, צדדי* ומשום כך טפל זניח. ככל שמאפייני הסיפור האופייני לשחר צוברים עוצמה, יש לקבוע בצער, שאין לפנינו אלא היסט לדרך צדדית, מין שביל עזים, היוצר לדול בזרימה ובנביעות העומק של הקאנון.

הפעלה של עקרון הדר-ערכיות והשניות ככל מחיר, כבר מתחילה לתבוע מחיר מסוים של שאכלוניזציה. כך נגלה לנו, למשל, היבט חדש המאפיין את פרופסור ורטהיימר, דמות אשר כוחה היה ללא ספק באנקדוטיות שלה, בחד-פעמיותה הפאראדוכסאלית, בדרך שניגלו הדברים לפנינו באחד הפרקים המוקדמים של הקאנון. טיפול נוסף בדמות זו (להלן, עמ' 138 ואילך) מרדד את איכותו של הגילוי האנקדוטי המוקדם, ואינו מוסיף דבר לעומק שלה, כדמות צדדית וחיצונית למדי. מיקרא מעמיק עוד יותר יגלה מוקדים קטנים של דפורמציה, אשר אמנם הם זעירים ביחס למשקל המצטבר, ואולם יש להם משמעות שלילית בהקשרו של הפרק הנינגלי. ואפילו אם מוסכם יהיה ש'נינגל' אינו אלא אינטרמצו פחות חשוב, יחייב מישמר הגדרות המוזכר את הכור המצרף של שחר ליתר סלקציה וסימון: שישמור על המשכו של ההישג, הישג השקיפות והזכיכות, וכל סטיית עראי מאלה תחייב תגובה מחמירה. השעיית שיפוט בהקשרו של חלק, שאולי אינו חשוב ואולי הוא טפל, עלולה להתגלות, לבסוף כויתור הרה אסון. ב'נינגל' עובר הדגש אל דמות המספר, והוא נוטל חלק מרכזי ביצירה. עד 'נינגל' שימשה דמות המספר מעין קאטאליזטור פנימי, מרכז תודעתי עלום והופעתו הממשית כדמות בשר ודם היתה בדרך כלל נדיה, וממילא הדגש היה על הדמויות המרכזיות. שושי רבן, גיבורת 'יום הרוזנת', ערכה את מסעותיה בירושלים של מעלה ובירושלים של מטה בלא הזדקקות לקביים של מספר גלוי. דמות המספר, הטורחת גלות לפנינו את מערכת ההינע הפנימי, וזאת במצורף לכל מה שידוע לנו מכבר, יוצרת לבסוף אפקט של פרפטום-מובילה. העיסוק המפורט בדמויות חיצוניות, שכל חפקידן לספק דלק גבה-אוקטן לעלילת ההפכים האינסופית (כגון דמות של אהרן דן וכו'), ראוי לשיקול-דעת נוסף כאשר למידת הכרחיותו וחשיבותו.

כיצא כזה קיימים כאן מעקשים ומעקפים אירוניים ועד בורלסקיים, כגון היתפשותו של שחר לדמותו של תומס נסטור, קומוניסט שגלה לצרפת. אפיטטים ישירים, דקלרטיביים כגון "ואם היה הוא האיש, הרי שכיום צריך היה שערו להפוך שיכה כולו או מקצתו, אלא אם כן נמלך בדעתו וצבע את שערו כדרך הטרזנים המזקינים — מה שאינו עולה בקנה אחד עם דמותו של מנהיג בקרב השמאל החדש והלוחם... בשכבר הימים לא היה איש לוחם אלא נער חולם (...)" (עמ' 109).

השימוש הממילאי בהפיכות-מוכן מכדחות (לוחם/חולם) ושאר סרחי עודף הצהרתיים ישירים, מצביע

על כיוון ונטייה פשטניים, מה גם שצידה האחר של הדמות, זו דמות הילד תמוז עשתרות, נותרה דלה ואיפיונה כושל. אין לי ויכוח עם דוד שחר בשאלת דמותם של מנהיגים קומוניסטיים, בהקשריו הרחבים, המורכבים ורבי הפנים של הקאנון. אפשר שהיה בהם גוון נוסף, אמנם מיותר וחסר חשיבות, לקאליידוסקופ העשיר והמורכב ממילא, ואולם, במסגרת מימדי היקף מצומצמים ומסע אינטרמזי קצר, ובאשר מתקיימת כאן מצד המספר בחירה בחיבנות נובליסטי – חשיבותה של סלקציה עקרונית עולה בחזקה.

העמקת העגינה של דמות המספר גורמת גילויים שונים של תיחבול ותיחכום, מלאכת התיפור של העלילה הופכת להיות גלויה ומאומצת. נוצר מצב משונה, בו דוחקת דמות המספר ועלילותיה את הדמות המרכזית. אפשר שלפנינו עוד גילוי אחד של "איפכא מסתברא" אופייני, שבו השוליים הופכים מרכז והמרכז הופך שוליים. מימדיה המצומצמים של היצירה הופכים את הדמות המרכזית למהות בלתי כרוזה ומדולדלת. בין שלפנינו איפכא מסתברא אופייני, בין שלפנינו ואריאנט מדולדל וצדדי למערכת מפוארת – צריך לקרוא לדבר כשמו. הדמות המרכזית והעלילה המרכזית נותרו כמין סרח עודף מדולדל של מערכת יצור מורכבת ומשוכללת להפליא. הפער בין לינה המטושטשת, בתה של לאה היימזליך לבין נינגל, יעלת המדורה, הופך להיות סתמי ומעוט קונוטאציות. באותה מידה יכלה מכונת הסיפור של דוד שחר לייצר פרודוקט אחר מתוך עצמה. מראש היחה צריכה דמות הקסם האיזוטרי להגביה את סכך היום-יום הפרוזאי בפאריז או בספריית בני-ברית בירושלים. גם מותה של נינגל וחזרתה אל המחבר כמהות אחרת אינם מצליחים להאיר מחדש את הגילגול הסתמי של העלילה באותו סוג של הארה, שחעלה את הספר, ובעיקבותיו אותנו הקוראים, אל המימד הרביעי שהוא מוקד שאיפת הלב של המספר ומטרת המטרות של הקאנון כולו, וגם בדיקה פרופורציונאלית, של הספר 'נינגל', כנאמר:

"במיקום הכסוף פירפרו חוויות אחרות בתוך ומעל ומעבר למהויות העתיקות והמגובשות כבר בלבוש הנראה לעין של הכוכבים וירח והר וזית ותאנה אשר חרף פל ממשותם המשקפת את עצמיותם בלשון המראות והריחות והקולות והטעמים והמגעים – שומר כל אחד על סוד יחודו, וכולם ביחד על ההוד המלא והרענן והרחוק והאדיש והקדמון והנורא של הנעלם המקריין בו גליו עלינו דרכו אל אשר מעבר לנו". (עמ' 217)

באין מימוש והמחשה ראויים של הדמות הראשית על ההיבטים השונים שלה, ולחילופין, עיצוב דל וספוראדי מכל היבט כמותי ואיכותי של המוקד העלילתי, לא התקיים מיחבר בין ה"מירקם הכסוף" לבין העלילה הבשר-ודמית, והקטע שכדיגום הופך להיות הצהרת כוונות, או קטלוג שלא מצא עיצוב והמחשה ראויים בפרק הנינגלי של הקאנון.

* מיקרא בפרק שפורסם ("עיניים לאשבעל", בחוב' סימן קריאה 14, יוני 1983), מצביע על כיוון נכון ואיכותי, שונה לחלוטין, של החלק הרביעי בקאנון. יש להצטער על זניחתו של כיוון ערכי, המטפל באופן ישיר ברמות האיזוטריות של המערכת, והמרתו בפרק "נינגל" העומד כאן לדיון; עובדה הנותנת יתר תוקף לטיעון המרכזי של הרצוניה בדבר היחפשות וטעייה בדרכי אכזב צדדיות.

מיקרה-מיבחן נובליסטי

א. דורית / 'הדים ורוחות' / סיפורים / הקבה"מ בשיתוף 'עכשיו' / 1983

א. שערן הצל

על-מנת להעריך את מימדי ההישג היחסי והמוחלט בסיפורת של א. דורית, צריך לפנות לאחור, לעבר קובץ קטן, מערב שירה וסיפורת, שנשא את השם 'צל ארוך רשום בגיר'*, בו באו לידי סימון ראשוני מימדי האכספרימנטים בפרוזה של א. דורית. אמנם עירוב השירה והסיפורת יצר בקובץ הזה טישטוש מסוים שמקורו מצוי בחוסר החלטה אמנותית מקדמת באיזו דרך לנקוט — שירה או סיפורת, נאולי נגדיר את הדברים בייתר חדות — לא ברור היה באם הפרצפציות של א. דורית נוטות לכיוון שירה או סיפורת, כאותו שלב אינקובטורי מוקדם, אם כי מרשים בזכות המאטריות שלו. מה גם שעיצומו של ההישג שעדיין לא היה מגולם במידה מספקת, יצר סוג של שיוויון ערכי — והנטיה לשירה או לסיפורת יכלה להיות אפשרית ברמת הישג זהה. למרות זאת, יותרת מסוימת של אמירה בשירה, ודקדקנות, כמעט כבר דיוק בוגר ומוקפד בפרוזה, הצביעו באיזה שהוא מקום על הכיוון הנכון — כיוון הסיפורת.

ביצל ארוך רשום בגיר' ניכר עיצוב ארכיטיפאלי (מה שאופיין כ'לא מגולם דיר') של עולם קיומי בעל פרצפציות מרחקות ורחבות-היקף. מה שהובהר מתוך אותו קובץ, הוא שעדיין לא נוצר מיחבר אמנותי בין המעלות המובהקות המנויות בסיפורת של א. דורית בשלב ההוא — ובעיקר דיוק, לבין התנופה הוורבאליסטית והפרצפציות המרחקות ורחבות-ההיקף. במילים ברורות: הפוטנציאל העצום הקיים (עדיין בשלב אינקובטורי מובהק) ביצל ארוך רשום בגיר' ימויין כאן כפוטנציאל הניכר בפרצפציות, בחפישות החושיות של המחברת, ולו רק מהיבט זה ניכר ללא-ספק הייחוד הניכר של א. דורית על רקע הקיים והשגור במה שמכונה "הסיפורת הצעירה": אלא שמוקד העיניין מצוי לא כפוטנציאל, אלא בדרכי גילומו הייחודיות בלשון. אפשר בהחלט שנקודת-המוצא של הגילויים הראשונים בפרוזה, נקודת-מוצא של משוררת, יצרו מסמנים ראשונים של פריצה ייחודית בלשון. ומה שנחשב עוד יותר — כל הקומפלכס הזה מצוי ומחקיים מחוץ לדומינאנטות הלשוניות-האסתטיות השגורות של מספרי שנות-השישים. כך, מה שמנוי-וגמור על-ידי ככשל חמור בקרב כמה ממספרי שנות-השמונים, שתבניות הלשון והשגרות הקונצפטואליות שנטלו מספרי שנות-השישים פגמו קשות ברמת ההישג היחסי שלהם (הדוגמא העיקרית למיקרה מיבחן מעין זה הוא המספר דוד גרוסמן, ועיין במאמרי 'גדי בחלב ספרותי מקולקל') — מותווה אצל א. דורית כתחילתה של דרך פואטית חדשה. כך, למשל, נתבונן בהיבט של המעמסים היתירים בלשון, בהם מתנכרים מירב מספרי שנות-השמונים, מעמסים שהם, כאמור, תולדה של שיעתוק ערכות-סיפר-ולשון המשוייכות למספרי שנות-השישים — היבט זה מקבל איזון מוקפד כבר בסיפורת המוקדמת של א. דורית, באמצעות ניכור תודעתי של דמות המספר, אלמנט התורגם גם לניכור לשוני מסויים ונוסף עליו — ובהבעת אין ויתור על מייקם צפוף, ברמה של טכסט וסבטכסט לסירוגין.

אלא שהקובץ המוקדם נפל, כאמור, בין שני כיסאות: עדיין לא היתה ברורה בו הדומינאנטה הממשית, ועליו להיות ממזין כתולדה של חוסר החלטה אמנותית ברורה ומקדמת, באיזו דרך לנקוט. הניסיון

* א. דורית / צל ארוך רשום בגיר / הוצ' 'עכשיו', 1979.

להתקיים קיום אמנותי-ספרותי על קווי-השוליים של השירה הנושקת לסיפורת לא הועיל לקובץ במיוחד, ויצר אפקט של הישג חלקי גם בשירה וגם בפרוזה הגלומה בו. כאמור, תכני השיר היו בהחלט מרשימים, אם כי הומחשה בעליל הנטיה הגוברת והולכת לאחוז בסיפורת, מה גם שסיפורת תואמת הרבה יותר את התבניות הלשוניות והפרצפוטאליות של א. דורית. קר-מיחאר נוסף, שאולי אין שני לו בסיפורת צעירה והשגרות התבניות והתודעתיות שלה, יוגדר כאן בסיפורת המוקדמת של א. דורית כנטיה לסוג של אקספרסיוניזם גרמני דווקא, ומיחבר מעניין עם סיפורת גרמנית צעירה (פיטר וייס, האנטקה, וכמה מן הטכסטים בפרוזה של ברכט). הנתק שנוצר מלכתחילה בין הסיפורת הנדונה כאן לבין הקיים והשגור בסיפורת העברית הוא, איפוא, כפול — לא רק מיאון עקרוני, לפחות בשלב ההתחלתי, ללכת במסלולים ועל-פי תרשימי-זרימה לשוניים ונוסחים שגורים של סיפורת ריאלי-פסיכולוגיסטית ו/או וידויית אקסטאטית (ואלו ככלות הכול תרשימי-הזרימה המאפיינים איפיון טרום-ז'אנרי את מירב סיפורת שנות-השמונים), אלא גם — ובעיקר — טיפול בחומרים תודעתיים עקיפים ובמאטריות-סיפור שונים לחלוטין, ניפלים לגמרי. כך, למשל, את הסיפור המרכזי בקובץ הראשון, סיפור הנושא את השם "צל ארוך, רשום בגיר" מאפיינת נקיטת עמדה אקספרסיבית מחד-גיסא וניכור בצד ניסיון מודע ליצור נוסח בעל מסמנים אסתטיים ייחודיים, מאידך-גיסא. התוצאה היא פרוזה קרה, דייקנית, מנוכרת, למרות שה"מילייה" הממשי, אזור ההתרחשות העיקרי שלה, הוא בעצם התודעה. בייחוד ובניפלות הזאת יש להסביר ולהאיר במקצת את השתיקה, אם אין מדובר כאן, במיקרה או שלא במיקרה, בהשקפה מכוונת, המלווה חוסר-הבנה כלפי אקספרימנט רב ערך, ומה שמאיר, מכל היבט עקרוני של העניין, באור עגום כל אפשרות קיום ממשית ב'פרינג' — שוליים אקספרימנטאליים של סיפורת. זה המחיר עבור זניחה עקרונית של כל מה שהינו מתעקש לחדור אל 'מרכז ההווה', או 'מרכז החוויה', הספרותית הקיימת — ומחיר זה, מכתוב ככלות הכול גם את ההליכה בדרכים שגורות ולעוסות עד-זרא בקרב מספרים צעירים רבים, ומדובר דווקא בכישורניים, כי ללא-כישורניים לא יעזור דבר — הרואים עצמם מחוייבים לנורמאטיביות של נוסח מרכזי. ואולם, צריך לדקדק בנקודה זו בחוט השערה, ועל כן ייאמר כאן מייד כי מיקרה א. דורית חורג מכלל דיון שגור ב'נורמאטיביות של נוסח מרכזי', הואיל והחריגה שלה אינה אלא סימפטום של בעיית-עומק מרכזית, אשר ניכר הצורך באיפיונה המדויק, על השלכותיה כלפי רצף הסיפורת שלה (בקובץ 'הדים ורוחות'). במילים ברורות: הבעייה המרכזית בה יאופיין הקובץ 'צל ארוך רשום בגיר' אינה ביחס מסוים, של זכות או של חובה, של פלוס או של מינוס, לשיגרות הידועות — הנתק שיצרה א. דורית בסיפורי 'צל ארוך רשום בגיר' אינו רק תודעתי, ותימאטי, אלא גם ובעיקר נתק קיומי כסוג של ספרות. "מרכז החוויה" המפרנס את הסיפורת המוקדמת אינו משוייך לכאן כלל; לא רק שהתכנים והשיגרות של א. דורית חורגים מהמרכזים התימאטיים השגורים, אלא שסיפורת זו אינה מבקשת להתייחס כלל לאיזה שהוא ואריאנט, לאיזה שהוא רפרנט טוב או רע בסיפורת העברית בכללותה; כך, למשל, משאנו קוראים סיפור כגון "צל ארוך רשום בגיר", מועצמת ומעוצבת תמונת-מצב קיומית רבת-רושם ותלת-מימדית (אם כי אטומיסטית ופרודתית במקצת, מכמה היבטים של הלשון), של דמות ספק ישראלית הקרוייה גם בשם כינוי מנוכר ומסומל ("ענק") ומסעה בניו-יורק של ארה"ב תוך כדי הפעלת טכניקה מעניינת של ניכור כפול: גם מצד ה"מילייה" המתואר, וגם מהיבטים של בניית דמות הגיבור והרפלקסיות הנפשיות שלו על הנוף. במילים ברורות — אלמנט הניכור נמצא קודם-כול בתודעה המספרת. מערכת הקישורים התודעתיים בין הגיבור לבין עברו הישראלי ונסיבות עונת הנדידה הפתאומית שקמה עליו אינה ברורה, אינה מאופיינת כראוי ואינה מספקת. עיגוליותה וסגירותה של המערכת החווייתית ה'ניו-יורקית' המתוארת וניסיון-החריגה המועט מתוכה מפקיעים את הסיפור מהקשר ממשי ומתוך כחירה פנימית מוטעה נמצא הסיפור מתקיים במגרש זר לחלוטין. מהיבט זה, אי-נטילת מחוייבות של מספרת ישראלית כותבת-עברית (וביסוד התפישה הביקורתית של כותב שורות אלו מצויה ההנחה ש'כתיבה בעברית' היא סוג של מחוייבות עקרונית) לתכנים ומערכים של כאן (ובצמוד ובחופף — קשר עראי מדולדל, ועל כל פנים לא ברור עם מעגל הסיפורת העברית) — תימנה כאן בהחלט כפגם.

ה"מילייה" של סיפורים אחרים בקובץ המוקדם, שכבר היו מקובעים יותר באטמוספירה מקומית, לא הפחית כהוא-זה מחומרת הבעייתיות והחריגה, שנגדיד אותה כאן באופן מסקני כניכור של מספר כלפי מילייה, חוויה וספרות שהוא צריך להיות מחוייב לה, כמספר עברי בלשון העברית. ונדגים זאת במפורש:

סיפור כגון "סידורים קפדניים", העוסק בסכיבה תל-אביבית דועכת, מפוקפקת ומנוכרת אינו יוצר צומת קשר ערכית יותר עם תכנים ומאטריות של כאן ועכשיו, הואיל והנתק והניכור בשלב האינקובאטורי, המוקדם, של 'צל ארוך רשום בגיר' אינו חלק ממערך-המטרות האמנותי, מה שימויין כהישג שאין עימו פיקפוק, מה שייסגר בסוף כל חשבון כ'סיפורת שהניכור אינו בה אלא חלק ממערך הטיפול האמנותי בחומר' — אלא זה סוג של מיגבלה פנימית של מספרת: הניכור הוא השלכה (פרוייקציה) של הצד המתאר, ואינו נובע תמיד ובאופן הכרחי מן המתואר. הניכור הוא פרט מן ה'אכסיסטנציה הפרטית' של המספרת, ואינו תולדה הכרחית ונביעה אובייקטיבית מתוך המאטריה של הסיפור.

ב. כיוון כלים

סקירה פרטנית זו של קובץ-סיפורים מוקדם אינה רק בבחינת תשלום חוב ביקורתי מאוחר, אלא גם חלק מניסיון עקרוני ומוקפד ככל האפשר לעקוב, לבדוק ולסכם סיכום-כנייים את כיברת-הדרך שעשתה א. דורית מאז 1979 ועד פירסום קובץ הסיפורים 'הדים ורוחות'. מה שמסתבר ממקרא ראשון בקובץ החדש הוא, שהעמימות השירית (כנקודת-מוצא), שאיפיינה את הקובץ הקודם, נעלמה. התפישה המערבת שירה ופרוזה תוך-כדי איבוד קו ההפרדה בין זו לבין זו חלפה משהועתק הדגש לכתיבת סיפורת בלבד. וכהגדרה ערכית מקדמת ייאמר: אם לא יהיו מעקשים וסטיות לדרכי-עראי צדדיות — אין ספק שהולך-ומתפתח כאן כוח-מספר שיהפוך להיות אחד ההישגים היותר ודאיים של הסיפורת שנכתבת כאן בהיקף גובליסטי.

על-מנת לעמוד על מימדי ההתפתחות המובילה למסקנה מסוג זה, כדאי להתוות סדר מחודש של הסיפורים בקובץ, כסדר כתיבתם ולא כסדר בו הם מודפסים. נקדים ונאמר שהנוסח התפתח והבשיל; דבר זה ניכר בהעזה שבכחירת המאטריה, במידת מעורבות גדלה והולכת של מספרת בחומרי הסיפור שלה, בזניחת הניכור הכפול שאיפיינ את הסיפורת המוקדמת, והמתרו בנוסח מתוחכם, אירוני משהו. הסיפורים על-פי סדר כתיבתם הם "מישחקים קטנים" (ינואר '81), "קירקס בחולות" (אוגוסט '81), "הדים ורוחות" (ינואר '82) ו"גבעה רמה" (ספטמבר '82). מעקב אחרי הרצף ומסמני התפתחותו יצביע על תהליך מוחש של התפתחות. מה שימויין עדיין כניכור כמעט אקאדמי בסיפור "מישחקים קטנים" שאינו אלא המשך מסויים של הנוסח המוקדם, הד נוסף לתבניות ודרכי הטיפול המאפיינים את סיפורי 'צל ארוך רשום בגיר', ומה שניכר לעין, הוא פיתוח משוכלל יותר, מורכב יותר, אם כי פחות ארכיטיפי ועמום, ומשוויך לאותו סוג מילייה המאפיינ את הנובלה "צל ארוך, רשום בגיר". — אלא שהחוויה הקיומית בסיפור זה סטרילית יותר ומנוכרת יותר. ובמאמר מוסגר, מעניין להשוות סיפור זה לסיפור "חמורים" (ד. גרוסמן בקובץ 'רץ') על-מנת להסיק שתי מסקנות נחפזות: אחת, עד כמה המרכז החוויתי והתימאטי של מספרי שנות-השמונים הוא ככלות הכול דומה. שתיים, עד כמה מקלקל נוסח עמוס עוז, המאומץ בידי גרוסמן, את חומרי הסיפור ואת גילומה של החוויה החדפעמית. אלא שא. דורית, זאת יש לומר, הולכת בסיפור האמור באופן מסקני בעיקבות המאטריה שלה ומנתקת את הסיפור הקטן, העוסק בצעיר אמריקאי הנווד מעיר אחת לעיר אחרת בעיקבות קואינצידנט קטן, מדומיין, על-מנת לחזור לאותה עיר ולאותה שירת קיום סטרילי — מכל הקשר ספרותי רגיונאלי, מכל סוג של מיחבר עם השגרות והתכנים המוכרים לנו. ואילו "חמורים" נקרא כטראנספיראציה של עמוס עוז אל תוך מילייה אירופאית ואמריקאית מפורכר וסמלני באופן מאומץ. אבל אותה מסקניות שיכולה להיות נידונה בהקשרים של חיוב, צריכה בעצם להימדד גם בפאראמטר נכון וקונקרטי להקשר של א. דורית — קל למנות את פגמי הסיפור שאינו מקובע בשום קונטקסט ספרותי ורעיוני ממש.

אין לדון, למשל, את הסיפור הזה בהקשריה הממשיים של הסיפורת האמריקאית המודרנית (ברת'למי, פיצ'נץ וכו') — היא סבוכה הרבה יותר בתוך הקשריה-היא ואינה בטוחה בכלי-הקיבול שלה. ובאשר לא. דורית — מכאן רק צעד אחד כלפי תחום מסוכן, סיפור שאינו רוצה להתחייב, סיפורת העלולה לקבל מימדים רלאטיביים כתולדה של 'פינקס דרכים' מיקרי. חמור מזאת — הכיוון המותווה ב"מישחקים קטנים" אינו מאותה רק על נתק מחוויבות ל'סיפורת עברית', אלא גם לנתק מחוויבות לכל סיפורת שהיא. יש לומר באופן חותך — הואיל וא. דורית כותבת עברית, הואיל והמארג, המיטאפורה, המיטונימיה, כל מירקם הלשון יוזהה כאפשרי רק בעברית (וכדי שלא להותיר ספק — אין מדובר כאן בסיפורת בעלת פוטנציאל פוליגלוטי סטרילי שהולך והופך להיות קו מרכזי בקרב בכירי מספרינו, באופן

שכותבים עברית, ואולם מתכוונים מייד לתרגום לאנגלית) — אין להחיר קו מחשבה עראי כגון נתק בין לשון לעולם קיומי, נתק בין שפה לעולם חווייתי, מה שיוהה, או עלול להיות מזוהה, כנתק בין מסמן ומסומן. מה שימוין כאן כפגימה עקרונית בסיפורת המוקדמת של א. דורית, לרבות "מישחקים קטנים", אינו אלא בריחה ממחויבות עקרונית, מראיית הקשר בין המסמן (הלשון) למסומן (העולם החווייתי והלוקאליה) כמחוייב המציאות. קל לזהות את עיצומו של הנתק בסלקציה, בבחירת החומרים הזרים אשר בקונסטלציה מסויימת יכולים להיות מנויים כדיסקריפציה מסויימת של קהילת מהגרים בארה"ב, או ניסיון ליצור מיחבר בין שני עולמות, מה שקרוי 'סיפורת מהגרים' — ממשות הידועה לנו מנאבוקוב, ובמידה וברמה אחרת מיוזף קונראד. אלא שמכאן, זאת יש להזהיר, אך צעד אחד כלפי חוסר אחריות רגיונאלית כלפי חומרי סיפור ומיקרמי ממשות (מן הסוג המוכר לנו בסיפורת המפוברקת-אקאדימית של ד. מ. תומאס). ואולם, כשלב זה אין ההגדרות המנויות כאן (סיפורת מהגרים, סיפורת העוסקת בקהילה היורדת בארה"ב) נכונות ומאומתות אלא בהקשר סוציולוגי בלבד ולבטח אין לקטלג את האופציה הזאת בהקשר רעיוני וספרותי קיים**.* אין צורך לומר, שהלאבריניטים הספרותיים הפריילימינאריים של תומאס או נאבוקוב אינם יכולים לספק תשובה לשאלה 'מה לך ולחומרים האלה?' ו'מה מידת המחויבות הפנימית שלך לחומרים האלה?' שאלות המקרקרות את אמינותו הבסיסית של ההישג הספרותי של ד. מ. תומאס, שאלות המתוות את מידת הסיכון שבאופציית הניתוק מהקשר ספרותי רגיונאלי בסיפורת הצעירה שלנו. ממשותו של הטיעון הזה נכפלת משאנו כודקים את הנוסח החדש שעיצבה א. דורית בקובץ החדש, הואיל ובקובץ החדש כבר ניכרות שכבות רבות שאינן אלא רפרנט של 'סיפורת ריאליסטית' והמיצוי הסופי של הנוסח יאופיין כאן כמושג השאול מן האמנות הפלאסטית — היפר-ריאליזם ועד פוטר-ריאליזם — היינו, הזרה בוגרת וזהירה, לבדיקת שכבות של ממשות, לא פעם באמצעות פירוקה לגורמים וקטלוגה מחדש. אלא שעצם הקישורים הדמויי-מציאותיים שכתבנית הזאת מחייבים התייחסות למקום, למילייה, לנוף. הרחקת העדות עד לעיירה שבמסצ'וסטס תמוין כאן כבריחה ממחוייבות, אשר אפשר אולי להבין את מסמניה, אפשר ואפשר לדון אותה בהקשרים של 'סיפורת אקאדימית' מן הסוג שיצרו נאבוקוב, ד. מ. תומאס וכו' — ואולם, אין להתיר את עצם קיומה.

הסיפור "קירקס בחולות" מסמן באופן מפורש את הדילוג ממיליה זר ומנותק מהקשרים רגיונאליים לכיוון של התערות גוברת והולכת בחמרי הקיום של כאן ועכשיו, במה שצריך להיות מאופיין כ"סביבת הסיפור הטבעית" של המספרת, אשר כל חריגה ממנה צריכה להיות מנומקת היטב בקונטקסט ומחוצה לו. אמנם אין לפנינו כשלב של "קירקס בחולות" אלא טיפול מכוון בשוליים מסוימים. ובאופן אירוני יאמר — ההעזה היא בטיפול בחולות שעל יד רידינג ד', על יד חניון האוטובוסים של "דן", במקום בו מיקמו עד לא מזמן קירקסים. אלא שבכל-זאת לפנינו העזה יחסית מנוקדת התצפית של המספרת וההקשרים הקודמים של הסיפורת שלה. העזה זו תאופיין בשתי קאטיגוריות: א. טיפול בבעיה קיומית 'מקומית' מהותית: ב. באמצעות תבניות ריאליסטיות, וקישורים דמויי-מציאותיים מודעים לעצמם. הסיפור עוסק בצעיר ישראלי המבקש לעזוב את הארץ ולפנות לארה"ב רבת הסיכויים והפיתויים באמצעות הצטרפות לקירקס נודד, שיובילו, לבסוף, לארץ המובטחת. התהליך הפנימי בסיפור וגם ההישג הוא אמביוואלנטי במפורש: מחד גיסא, תהליך התפוררותו בצד התערותו של הקירקס בתוך העראי, הזמני, המתדמה לרגעים כמהות של קבע — שיגרת החיים התל-אביבית. מומנט זה מקבל בסיפור ביטוי עז, פרטני, הייתי מגדיר בזהירות, מקוטלג, וגלום בו סימבול קודר. אלא שהצד המאופיין בסיפור באמצעות הצעיר החפץ להגר אינו טעון דיו; הנחק בינו לבין הממשות מאופיין מראש כנתק, וכזה האופן מפסיד הסיפור שיכתב-עומק שצריכה היתה להיות בו. כך אבד מישור עקרוני של סיפר שניטל היה עליו, אילו היה קיים, לפרט את הנתק וסיכותיו לעומק, באמצעות גילום של שיכבה חווייתית נוספת. נראה בעליל, כי הניסיון לייצג, ובמפורש, 'כל צעיר' ישראלי, על משקל 'כל אדם', איננו מספק. האמירה "בניסים ובפלאות נחתו היורדים בארץ זו, ובלהטוטי קסם ייחלצו ממנה. קירקס אמאדיטו, שטיחי המעופף, על פרוותו אמריא הרחק מכאן. דימויים

** על-מנת שלא להתיר ספק: סיפורת של א. דורית אינה מחפשת ואינה מנסה לקיים צומת-קשר ערכי עם סיפורת עברית העוסקת בנתק הקיומי של ה"תלוש", תימה שקיבלה מימוש מזהיר בסיפורת ברנר ובדריצ'בסקי, שלא לדבר על גנסין. קשר-גומלין היה מקנה לסיפורת הנדונה נקודת-מוצא רבת-עוצמה, אלא שהנתק בין סיפורת של א. דורית והסיפורת הנ"ל הוא בראש-ראשונה נתק בין מסורות ספרותיות.

מזורים מתרוצצים בראשי. אויבי הראשיים — האדמה והים. הברדלס הפראי נושאי על גבו, גומא בכפותיו אדמות עוינות. כלב־הים המאולף חותר במים, מרימני על פני הגלים, בנקודה יציבה בקצה חוטמו הלח, שם הוא נוהג להרקיד את הכדור הצבעוני, חבל ארוך נמתח על פני המים (...) משפחת הלוליינים: צעיר בניה, אנטון, לופת בכירכי שלבי סולם ענקי בניו־יורק וקולטני בזרועותיו מידי ככור־הבנים שריחף עימי בחלל מכ־שיגור — סולם־תאום שרגליו מבוססות בחול התל־אביבי (עמ' 6) מדגימה כמה מן המרכיבים והמאפיינים המאזכרים ברצנויה. קודם־כול, מה שמכונה כאן היפר־ריאליזם, שאינו אלא חזרה זהירה לריאליזם מתוך מעין ליכידו חווייתי ורבאליסטי, תוך מתן גודש סמוי לערכות לא־ריאליסטיות. אלא שהשאלה המרכזית שאין לה תשובה מספקת היא למה. למה לברוח על קצה חוטמו של כלב־ים מאולף, על גב ברדלס פראי, וכו'. התשובה מוחשת לנו באופן סמוי דרך תהליך התפוררותו של הקירקס בתוך לימבו תל־אביבי מפורר וקולט־כול. אבל לפנינו רק תשובה חלקית — המומנטום החווייתי של הצעיר אינו מספק. החוסר מוחש, כאמור, גם בסטרוקטורה של הסיפור, שבנוי מראש כנובלה בעלת היקף בינוני בשעה שפוטנציאל המאטריה, המיסגרת התימאטית, כפל האפשרויות הטמון במאטריה, וכו', מכתוב, בעצם, נוכלה בעלת היקף כפול מזה הניתן לנו במיסגרת הקובץ הנדון.

הסיפור שיימנה כאן כשלישי בקובץ, זה הסיפור שעל שמו קרוי הקובץ כולו ("הדים ורוחות"), מהווה להערכתי את פיסגת ההישג של ההקשר הנובליסטי בו מאופיינת הסיפורת של דורית. ולא זו בלבד — אלא שהוא מהווה להערכתי אחד הטכסטים המשמעותיים ורבי התהודה והתעוזה שנכתבו בשנים האחרונות. אין זה מיקרה, שההעזה לחרוג מרצף סיפורי מנותק, בעל אופי תיירי־מנוכר, לכיוון של פריצה אל תוך עומק החוויה הקיומית של כאן ועכשיו, ואף לחרוג ממנה עד כדי רפרזנטאציה ספרותית ייחודית מביאה כאן לתוצאות נכבדות: זהו מופת של סיפור, המאופיין שוב באמביוואלנטיות של המאטריה והחוויה. אלא שאמביוואלנטיות זו מוצאת סימטריה רבת־רושם גם בהקשר התימאטי — מה שיוצר זהות תימאטית וסטרוקטוראלית. "הדים ורוחות" נסב על תהליך התפוררותו הנפשית של מרצה באוניברסיטה תל־אביבית, עד לכדי סכיזופרניה. פיצול־הנפש מתורגם כאן באופן מדהים לפיצול בחומרי הממשות, ונוצרת בסיפור תבנית כפולה, קאטאלוג כפול של פרטי מציאות — של מרצה מכובד לסמיטיקה, וגם — של עיתונאי המנהל את חייו השניים הללו מעליית גג תל־אביבית. ברגע בו מתנגשים חייו הסמויים והגלויים, חלה גם ההתפוררות הסופית. מה שנתפש מלכתחילה כהכפלה מילולית לכדי שני תרשימי־זרימה של פרטי מציאות, מה שנתפש מלכתחילה כניסיון מוזר לקלוט את הממשות תוך כדי שימת דגש בלת־מוכרת מלכתחילה אל האטומים, על הפרודתיות הטמונה בה — כל זה מקבל טראנספיגוראציה מדהימה כשמסתבר לבסוף שאין לפנינו אלא תיאור מדוקדק, חף מכל הקשר פסיכולוגי או מניסיון למצות כלי־קיבול פסיכולוגיים, של מחלת נפש, הסכיזופרניה.

וסטיית עראי: כדאי לחזור ולהשוות סיפור זה עם טכסט שיש לו כמה מסמנים דומים — "מיכאל צידון, מייקל", של דוד גרוסמן — על־מנת להיווכח שוב בדימיון הנושאי, בכוחו המגנטי של הצנטרום הנושאי, וברדידות הממילאית של הסיפור הגרוסמני, כתוצאה מהיתפשות לנוסחים שגורים. והערת־אגב נוספת — התנות ההדדית בין א"ב יהושע ומספרי שנות־השמונים לבטח אינה מיקרית וצריכה בדיקה מקפת. כללו של עיניין — בסיפור "הדים ורוחות" מתקיימת חדירה חדה כאיבחת חרב אל תוך האנומאליה הקיומית של הגיבור, שהוא במיקרה, או אולי לא לגמרי במיקרה, מייצג מסוים. איפיוני התשתית שלו טיפוסיים למדי, מכל היבט חברתי־סוציולוגי. בנובלה זו נוצר מיתאם מעולה בין מסמן ומסומן, בין חומרי סיפור ותבניות סטרוקטוראליות. אין לי ספק שהסיפור הזה צריך להימנות על פיסגת ההישג הנובליסטי של שלושים השנים האחרונות, בצד ההישג הנובליסטי של יהושע קנז, ואחדות מן הנובלות האתחלתיות של א"ב יהושע.

ג. ריצה למרחקים תודעתיים

רצנויה זו תחרוג מהמשך המעקב אחרי סיפורי הקובץ (סיפור נוסף — "גבעה רמה" — ייאמר עליו בלשון המעטה שהוא מורכב ומעניין, ומנסה לקיים סימכיוזה הרבה יותר מנופה ומעניינת בין התכנים והפיגורות של "צל ארוך, רשום כגיר" וההישג של "הדים ורוחות" במתן ארצישראל מובהק), על מנת לסכם את כిברת הדרך הספרותית של א. דורית — מניכור מוחלט ומוכפל בחוץ עצמו כלפי הנוף והקיום הרגיונאלי ועד איבחת חרב אל תוך הממשות הזאת; מהיתפשות לנופים זרים, אשר למרות הקסם המיוחד

הנודע להם נידונו כאן כסיפורים מנותקים מהקשר מחייב, בעלי אופי תיירי — ועד להעזה שבבדיקת מיקרם קיומי עמוק. אלא שהמעבר לכיוון תבניות בעלות מסמנים ריאליסטיים במפורש מחייב שיפוט ביקורתי בפני עצמו: אין ספק שא. דורית, על-מנת לחדור לאותו מרכז חווייתי, נאלצה לעבור לא רק דרך שכבות שהן ריאליסטיות במפורש, דמוי-מציאותיות במפורש, אלא גם דרך שכבות שתוגדרנה כאן כ'ספרות רפרנטית למציאות', מה שמאפיין את הגילויים האחרונים בפרוזה של א"ב יהושע ועמוס עוז. כמילים ברורות: בדרך לנוסח עצמאי משלה, נאלצה א. דורית לחלוף דרך נוסחים מוכרים וידועים. לטוב ולרע קיים בסיפורת הזאת, למרות חידוש בולט כל-כך ודומיננטה רוחנית חדשה — הד מסוים לשגרות שלהם. מה שמוין כאן כ"היפר-ריאליזם" ועד "פוטו-ריאליזם" אינו פשוט ואינו ניתן להגדרה ספרותית ממילאית וקיימת כמובן מאליו ("רפי רוח שכמותם. להסגיר אותי רוצים. מי שזו אני יורה בו, אני צועד, ומכוון שתי אצבעות קדימה. אף פעם לא שלטתי טוב. כל כך במצב, אף פעם. קרני מוות מזויקות מאצבעותי, משתקות את האויב. מה טוב כי ברגע זה, חיל תומכי, הכוחות הידידותיים, דודנים ונכדי שושלת, סבים בני אלמוות, גולשים לקראתי על אלומת אור, בוהק גליומתיים כלהב החרב, כל הממלכה קופאת בחולפם (... במלכות זו זכורים לטובה הנתינים הנאמנים. לכל אדם שעת הכרעה בחייו, וזו שעת. אני עומד כאן וממתין. כל מתגרה תזלול הלהבה היוצאת ממני. שליט החלל אני. חושו לעזרי כוכבים לבנים"). מה שמתואר כאן כמונולוג פנימי של הדמות בנובלה "הדים ורוחות", בשלב בו מתאחות שתי דמויותיו על-מנת להתפורר, מצביע היטב על הנוסח נקודת-אמצע של ריאלי-פסיכולוגים. ניסיון לקטלג קיטלוג חדש את הממשות, ליצור הכפלה מילולית המסמנת מצב תודעתי ונקודת-האמצע שבין נוסח רפרנטי לריאליזם לבין מה שמתבקש — לשון זרם-תודעה. אלא שב"הדים ורוחות" עדיין אין ניסיון משמעותי ללכוד את סוג הזרימה התודעתית הזאת, למרות שהיא מתבקשת, בכחינת מובן מאליו, וכמסקנה ישירה מאופי הסיפור והתימאטיקה שלו.

מה שמתבקש כאן להיאמר הוא, שקו התפר בין ריאליזם והיפר-ריאליזם או פוטו-ריאליזם אינו ברור כל כך, כמוזכר. הנטיה להמיר את הרפרנטים האלה של הנוסח בריאליזם פסיכולוגי מן הסוג הנפוץ עלולה להיות בבחינת פח יקוש למספרת בעלת כישרון עצום שאינו מתאפיין בעיקר בצד המימטי, אלא בבנייתם ובמילויים של חללים תודעתיים באטומים של לשון. המסקנה המתבקשת היא כי הצעד ההכרחי שעל א. דורית לעשות הוא היכרות עם שכבות אחרות, משמעותיות בסיפורת העברית, על-מנת לאזן סכנת החלקה אפשרית אל תוך נוסחים שגורים. כאן המיבחן, זוהי האזהרה. דווקא כיוון שעומד כאן לדיון כוח מספר שעוד צעד או שניים נכונים והנה הוא הופך להיות מן הערכיים והמרכזיים מכלל אלו המופרים לנו. אלא שהניסיון המר והנמהר מצביע על כישרונות רבים ועל פוטנציאל-כישרון ספרותי רב שבזבזו ונפסד כולו בתוך שגרות ונוסחים "מרכזיים" בכל מחיר — כל אותן קלקלות והמחלות ב'נוסח' בן-נר המאוחר ועד עמוס עוז המבוסס בתוך המאניירה. אלא שמיקרה המיבחן שלפנינו מעורר תקוות רבות: קודם-כול מדובר במספרת צעירה שכבר בקובץ-הנובלות השני הצליחה לגבש נוסח ייחודי, ואין עליה אלא לשכלל אותו. ולצעוד עימו צעד נוסף שמעבר לריאליזם, מעבר לפוטו-ריאליזם והלאה; לחזק תבניות אתחלתיות של לשון זרם-תודעה; לחזק את העגינה של הסיפורת הזאת בהישגים הרגיונאליים וליצור לה תיבות-תהודה נוספות באמצעות קישור עם סיפורת עברית במקום בו מצויים הישגיה הערכיים באמת; המומנטום שנוצר בשלב זה יש בו כדי להצביע על התפתחות נחשונית, צבירת תאוצה לקראת הישגים המצויים מעבר להקשרים, התבניות והנוסחים הידועים לנו משכבר.

רומאן אינטריגה רגסיבי

א. דוסטויבסקאיות מפתיעה ברצף עכשווי?

כותב שורות אלו גילה לא פעם עמדה אנטאגוניסטית-מונוליטית כלפי הסיפורת וסוג הסיפורת (מין תת-ד'אנר חדש, שהוא בכחינת אפשרי רק במקום בו סיפורת מאבדת את קני-המידה הבסיסיים שלה) של יצחק בן-נר, על כל הרפנטים המייצגים אותה, שהפכו קבילה ואהודה על קהל-קוראים 'מידי'. ואולם, לא כאן מצוי עיקרה של בעיה, שהרי ממילא אין הביקורת קוהרנטית ותואמת בכחינת 1:1 את העדפותיו של קהל-קוראים מידי, שעניינו לא פעם בסיפוק של צרכים אבטו-ספרותיים, בכחינת צרכנות של מוצרי-תיקשורת אלה ואחרים, שיצחק בן-נר מספק ככה או אחרת. ממילא היבט סינאופטי על הספרות הנכתבת כאן, מגמותיה, דרכי דרכיה והסכנות הטמונות במגמות חד-ממדיות / או דו-ממדיות וז'ורנאליסטיות רחוקים מקהל זה ומהפרצפציה שלו. הקהל רוצה בדרך-כלל (באשר הוא כאמת רוצה) — איזה רומאן קריא.

ממילא לא כתחיברצנויה בודדת את טעמו של קהל-הקוראים. אבל החומה העומדת בפני כותב שורות אלו היא כפולה: לפנינו מיקרה כמעט יחיד כמינו בו יצרה ביקורת הספרות קו מונוליטי-אחיד עם קוראי הסיפורת, ושאר צרכני סוג זה של מדיים סיפורי-עיתונאי. ההיבט המדהים בכל העניין הוא ההנחה הביקורתית שאפשר "לתת רשות" למצב בו כתיבה ספרותית משיקה וסימטרית עם כתיבה עיתונאית, וההיוון החוזר בין שני תחומים "תיקשורתיים" אלה אפשר לו שיהיה ישיר בכחינת צינורות-עירוי נושאים, תימאטיים, בין שתי "תופעות מדיה". על דרך המימוש של העניין, כפי שכאן הדברים לידי ביטוי בקבצי-הסיפורת 'ארץ רחוקה' אחרי הגשם', כבר אמרתי דברים קשים. ואולם, החמור מכל, ובהקשרה של תופעה ספרותית, נראית לי העליכות, בכחינת תעודת-עניות לביקורת-הספרות שנתנה רשות לדפורמאציה בקריטריונים, ואובדן כל משוכה ערכית והערכתית שהיה עליה להעמיד בפני כרוניקה עיתונאית באדרת של ספרות.

אלא שהעניין, צריך להודות, אינו פשוט ואינו קאטיגורי או חד-צדדי: יכול להיות שבמצב-הדברים הספרותי של אמצע שנות-השבעים התחילה סיטואציה (שאוילי מניעה היו שבר מלחמת יום-הכיפורים) בה נוצר ריק מוחלט מבחינת סיפורת, ואולי נוצר צורך בלתי-ניתן לכיבוש להתפשר על התוויות ביקורתיות בכל מחיר ולוותר על עמידה על מישמר הגדרות של 'ספרות נטו'. אם כן, בעונה קשה של סיפורת צריך היה 'מבקר שפוי' לברך על אפשרויות-עירוי חדשות, נושאות, רעיוניות, וכדומה. מגמה מעורבת זו, שסימון אתחלתי שלה הציב בן-נר בכמה מסיפורי 'שקיעה כפרית', איפשרה הרחבת המערכת הנושאת שעמדה בפני מחנק, על-ידי מתן רשות חדירה לרובדים כרוניקאליים, מין "על פני השטח" הקיומי והבאתו בחשבון-דברים ספרותי; אפשר, צריך היה לברך על מגמה מעין זו, בכחינת הכרח לא-יגונה. אין צורך לומר, שלבך על המוגמר, ולחגוג נוסח כזה כמין גילוי ספרותי עילאי היה לא רק מופרך, אלא גם מזיק מעיקרו. מגמה ז'ורנאליסטית עקרונית זו הלכה והתעצמה, וככל שהתעצמה נאלצה הביקורת להגן על הגילוי הספרותי העיקרי שלה, ולהמיר אבחנה ביקורתית ברורה באבחנות רכות יותר, מסקניות פחות ומחייבות

פחות (ראה, למשל, דבריו של דן מירון: "מגמה של שיבה לריאליות ולישירות ולאקטואליות בסיפורת", ועמדתו "בזכות היחס הישר בין יצירתו של בן-נר לבין הטעם החדש [של הקוראים!] בסיפורת, שאותו הוא מביע ומשביע בצורה מלאה, בלתי מעוכבת" (ד. מירון, 'הפנקס פתוח').

התהודה הביקורתית יצרה ללא ספק כיוון מסוכם, בהפכה מספר בעל מיומנויות וכישורים אלה או אחרים למין גילוי דוסטויבסקאי ברצף עכשווי, מין דוסטויבסקאיות "ריצפתית" שכזו. (ואם נקדים אבחנה גסה, אם כי מדוייקת — תוצאות הכיוון הדוסטויבסקאי הזה ניכרות באופן חמור, ניגלות במלוא חרפתן המפוכררת ב'פרוטוקול'). ואולם, תחום ההגדרות של מבקר זה או אחר (כגון החטאות-הטעם של מירון שכבר נעשו — ככל שמדובר בספרות העכשווית — חלק מנוף ביקורתנו) איננו אלא חלק מן העיניין שהפך להיות התרת-רשות מוחלטת לכתוב עיתונאות ספרותית ו/או ספרות עיתונאית. יצחק בן-נר נטל על עצמו תפקיד פסבדו-סיפורתי של כתיבה כמורמת-עדת, כרוניקות ספרותיות שהן בעצם סיפור עיתונאי, בתוספת כמה אפליקאציות. זה תלמיד של סיפורת שכבר בבחירת נושאה ניכרת חופזה עיתונאית. המידיות הנחפזת בה עוברים מערכים חיצוניים ו/או מוחצנים אל תוך המירקם הספרותי, כל זה הגיע לשיא ברצף הנובלות 'ארץ רחוקה'. שהרי ממילא לא הסגולות ה"ספרותיות" האופייניות של 'ארץ רחוקה' הן העיניין, אלא ניסיון לנחש מי זה ההוא וזה זה שמופיע ברומאן, והאם ההוא ההוא זה (למשל, רק למשל) אשר ידלין; הניסיון כולו מצחיק בספרות, ומעורר רתיעה כעיתונאות, מה גם שהפער בין ה"אותנטי" לבין התיאור העיתונאי שניטל עליו לציית לקודיפיקאציה ספרותית הופך את העיניין לאמוראלי מיסודו (השווה בין תהליך ה"היטהרות" שעובר גיבורו של בן-נר בכלא, לבין זריקת-הבוץ הפומבית ככל שמדובר בכך-דמותו ה"ריאלי" ותיווכח עד כמה הקשר הבין-תחומי הוא בעייתי, עד כמה הוא אסימטרי, וכל ניסיון לקשר בין ספרות ועיתונאות הוא שארלאטאני מיסודו). העיניין הרע אינו מצוי רק ב"שבירת הכלים" הספרותיים והעיתונאיים ובעירובם, ובמעבר גם ב"דרך הטישטוש" המסמנת את הגבול שבין הריאליה כמתכונתה וכמשמעותה העיתונאית לבין הבידיון הספרותי, אלא שיש לפנינו סימון של תהליך חמור עוד יותר מבחינתו של בן-נר כסופר, סופר כמידת מחויבותו לחיה המשונה הנקראת ספרות — הוא שובר את הסוברניות של הקיומת הספרותית, שצריכה להיות דבר בדול לעצמו השואב מן הריאליה באופן בלתי-ישיר. ובן-נר שובר את הכלים לא מחמת סיבה אמנותית עמוקה, לא מחמת שיכנוע פנימי עמוק שאולי צריך לנהל איתו ויכוח, ואולם אין לשלול אותו כנובע ישירות מנפשו של אמן מצפוני — אלא כיוון שבן-נר מצא, אם תסלחו לי, דרך קבילה, קלה ומיידית בכחינת טול את מוספי-השבת של העיתונים וצור מהם רומאנים וסיפורים כחפצך. ממילא דן מירון נתן רשות!

אין ספק, שנוסח בן-נר צבר תאוצה ועוצמה מפוכררת, על קווי-הגבול של אותה דרך טישטוש. בכחינת כדור שלג צובר תאוצה ועוצמה במידרון, והמידרון, אינו אלא מידרון הסיפורת העברית של שנות השישים והשבעים. (אין להוציא מכלל אפשרות שהמהילה והטישטוש והדפורמאציה שקיבלה הסיפורת העברית נתנו לחופעת בן-נר מימדים של התרחשות ייחודית, בכחינת ראש לשועלים ולא זנב העכברים). גילוי בציבור של "ז'אנר" ספרותי חדש בכחינת "נכון לעכשיו, נכון למחר בבוקר", בו "גיבור-תרכות" פוליטי זה או אחר מופיע מקץ יומיים ברומאן, צבר תהודה ואפקט ציבורי שהביקורת נכנעה לו וענתה אחריו אמן באופן מביש.

ב. האם התכנית משתכללת?

הקורא האמון על סיפורת בן-נר, והמופתח (לטובה או לרעה, תלוי בקורא) משינויי דגשים ברומאן 'פרוטוקול',* שהרי אין לפנינו כבר "נכון לעכשיו, נכון למחר בבוקר", אלא "נכון לשנות העשרים והשלושים", יאמר: והרי יש בכך כדי לבטל את מרכז הטיעון, שהרי בן-נר נטש את הפורמולה הזורנאליסטית והמיר אותה בסוג של רומאן-אינטריגה היסטורי רחב-היקף, והרי זה טוב! ואולם, כל הטיעון כי אין גזירה שווה בין עיתון מסוף שנות-העשרים ובין עיתון מסוף שנות-השבעים לא תפש את משקל הטיעון כולו: עקרון הכרוניקה העיתונאית פועל כמידה זהה ב'פרוטוקול' וב'ארץ רחוקה'. ולעומק העיניין: התוויה של "עיתונאות" והתוויה של "כתיבה ספרותית", אינן הגדרות חיצוניות מעיקרן, למרות שזו מראית-העין הנוצרת בסיפורת העברית של עשרים השנים האחרונות, מחמת טישטוש באמות-המידה הערכיות: העיתונאות גם אינה נושפת בעורפה של הספרות, למרות שזה מה שנדמה לעין למקרא כמה מכרוניקות סוף-השבוע של העיתונות — אלא אלו הגדרות-עומק היוצרות איצבוע, בהתאמה, על כלי-

הביטוי ועל נביעות העומק של הכותב. היזון חוזר בין שתי המערכות הוא גורם מהרס מיסודו, והמישוואה שביסוד העיניין היא פשוטה: אין לכתוב רומאן בכלי-ביצוע ערכיים של עיתונאי, כפי שכתבת מאמר בכלי-ביצוע ערכיים של סופר תצא מופרכת. קל לאבחן את סוג ההמרה הפנימית של התבניות, ולהצביע על האופן בו קילקלו אלה ברומאן, ויש רק לתמוה, כיצד לא עמדו על סוג המהילה הזאת של ערכאות מבקרי-הספרות: ולהפיק אזהרה חמורה כנגד מגמה של חד-מימד או דר-מימד פשטני בספרותנו. למשל: יצחק בן-נר שוקד מאד ומקפיד על אותנטיות מוחלטת — אבל אותנטיות זו תופסת את מקומה של אותנטיות אחרת — האותנטיות של החוויה. יצחק בן-נר שוקד מאוד על קוהרנציה של לשון ביחס לתקופה; אבל שיא זה של אותנטיות אינו אלא קילקול לשוני עצום, ויצחק בן-נר הגיע במבצע הלשון ללאפידאריות, שכמוה אפשר למצוא אולי ברומאן הפרימיטיבי, רומאן האינטגרציה ככל מחיר עם ה"נושא", או מה שקרוי ספרות ה"נושא" (ראשית, רומאן-רועים קיבוצי שכתב ש. רייכנשטיין בתקופה האתחלתית של דאגה ספרות ה"קבוץ"). יצחק בן-נר שוקד מאוד על מראית עין כאילו עובדתית, והוא כה מדייק עד שהוא נכשל בקטנות שכל כותב-רומאנים מתחיל היה רוחק מהן כמו ממגיפה (למשל הפגישה של פרידלי, גיבור הרומאן, עם סטאלין, שחוששני שתירשם לדיראון-עולם ככדיחה מבישה, תולדת ההכלכה של ה"ספרות" כמערך מפוברק עם אמיתות של "עיתונאות" עובדתית). הפגישה אמנם אורכת רק עמודים אחדים בטכסט; אבל הואיל והיא מהווה מרכז-כרוב לאחד מצירי-העלילה המרכזיים של הרומאן, ממילא מתמוטט מישור המשמעויות של הרומאן, והעלילה במובנה הפשטני ביותר ("מה קרה ומה לא קרה") תופסת את מרכז הבמה של 'פרוטוקול', וכל ההתוויות ה"אותנטיות", אין בהן אלא כדי לגלות את קלונו של זה שניסה לכתוב אודיסיאה דוסטויבסקאית ככלים וברמת-מבצע של כותב-כרוניקות תל-אביבי.

עד נקודת-ארכימדס זו שברומאן (הפגישה עם סטאלין) יש להודות שלא ברור לגמרי לאן מובלים חומרי הרומאן. אלא שנקודת-ארכימדס זו יש בה כדי להצביע על המיכאניזם הפנימי היוצר את הקילקול; הקורא המאבחן היטב ישית ליבו להמרה הפנימית ולהופעתה של דומינאנטה אחרת — הדומינאנטה של האינטריגה. עד נקודה זו נע הקורא בתוך מסה של התוויות, ארמזים (אלוזיות) ומטאפורות, באנאליות ושאלבלונות, שאף רומאן בינוני ביותר במאה ה-19 יימנע מהם ("רק מספרי סיפורים וכותבי רומאנים יודעים להביא גאולה לגיבוריהם ולפענח את תעלומת חייהם" — עמ' 15); אבל הרומאן שרוי עדיין בחוסר החלטה אמנותית עקרונית עד שלישי השלישי. אני טוען, איפוא, אחת משתיים: או שאין ביסודו של הרומאן 'פרוטוקול' מערך משפטי-יסוד, מערך החלטות אמנותיות ברורות, או שמערך קיים של החלטות מסוג זה זכה לשבירה פתאומית. עד לחלקו השלישי של הרומאן, לא ברור אם לפנינו רומאן הרפתקאות וריגול (מה שקרוי "רומאן אינטריגה") או אולי יותר מזה. הקורא העוקב ספק נדהם ספק משועמם אחרי המלאכה היוצרת אותנטיות, על מימדי הכמות המצטברת, ונהפכת בסוף למסה אשר למרות פגמותיה העקרוניות ככתובה ספרותית אי-אפשר לה שלא תשפיע, אומר לעצמו משהו כגון "בלתי אפשרי שכל מלאכת העבודה הספרותית והעיתונאית הזו מיועדת כל-כולה לשם רומאן ריגול, הרפתקאות, מין ואינטריגה". כאן, אגב, מצוי סימון ראשון של ממדי הטעיה הספרותית — וזו באמת הטעיה במימדים דוסטויבסקאיים — שהרי מסתבר, כי הרומאן מתמקד והולך דווקא בכיוונים הז'אנריים האלה, ואין לפנינו רומאן העוסק סתם בגיבור נושא לפיד הקומוניזם המעשי, נשרף באש הלפיד ומפסיד את צלילות דעתו ונפסד בחייו — אלא העוקץ טמון, כמו ברומאן של לא-קארה, במכתב סודי שכתב לנין נגד סטאלין (או להיפך), והמכתב הזה לא מצא מיסתור אלא בין חפציה של אוהבתו המתה של הגיבור, וכו', וכו'. ייאמר כאן ברורות: משמוכנה המיכאניזם הפנימי, ובאשר רומאן-ריגול משלב אינטריגה לפנינו, אין זה ראוי שנבזבזו עליו שלושת אלפי מלה ויותר — וזאת, בלא לנקוט עמדה כלפי הז'אנר. הן רומאנים במימדים של לה-קארה או כל כותב רומאנים נחמדים ונעימים מסוג זה, אפילו נמיין אותם כ"ספרות ריגול טובה", חורגים מהאפשר והכדאי, מכדי "תעודת המינוי" של רצוננו של ספרות עברית — ולבטח לא יעלה על הדעת להפעיל קאטיגוריות ביקורתיות עקרוניות כלפי סוג הז'אנר הזה. אלא שההנחה המיוסדת מראש היא שאם ישב סופר ישראלי וכתב ארבע מאות שבעים-וחמישה עמודים לאורך שנים — לבטח כוונתו היתה להוסיף איזה מיסמך מרתק לספרות העברית, ולא לספרות הריגול. ובנקודה זו היה עליי לסיים את העניין ולהרחיק מעליי את הרומאן.

הסיבה העקרונית להימשכותה של רצוניה זו אינה טראנספיגורציה מפתיעה לכיוון ביקורת על רומאן-

אינטריגה ממוסחר-למחצה בסיגנון להקארה לטוב או הארולד רובינס למוטב, אלא שנוצר צורך לבדוק את ממדי מראית-העין שב'פרוטוקול'. לפנינו אמנם רומאן-אינטריגה טיפוסי לגמרי; אבל גם מאמירות כגון וכעין ספרותיות וגיחות עראי כלפי האמירה ה"קיומית" וה"קיומית פוליטית" לא ימשוך ידו. ננסה לבדוק את מוקד הכמה של הרומאן, וזה גם כתוב בו שחור על גבי לבן — שבר נוצר בציונות של שנות העשרים, והיתה התפלגות לכיוונים קיצוניים ושוללניים באורח קאטיגורי שלה. והרי טוב. והרי עובדה שזה קרה, ומחקר בעיתונות שנות-העשרים ובדוקומנטים של הקומינטרן יוכיח. רק מה גרם לשבר הפנימי הזה? למה עזב גיבור הרומאן את הציונות המגשימה ופנה למסע נחפז דרך מיטותיהן של חלוצות ישראליות, בנות מיליונרים אמריקאיות, והמעט מיליונרים ומיטות, לא נח ולא שקט עד שנחת קל וחופז בלישכתו של אבי-העמים המשופם? דממה. פרטים נוספים אין. מספקים לנו פרטים בשפע על מכתב הרה משמעות פוליטית שהפקיד לנין בידי עושי דברו, ומדייקים עוד יותר ומספרים לנו עד כמה מתעקש אביב-העמים להשיג את המכתב, וסוכנים סובייטיים חמושי אקדחים יורים בחוצות חיפה כאילו הפכה זו דודג' סיטי של המערבונים. הרומאן שוטף קדימה דרך חומרים, אנשים, עלילות. הקורא המפקפק והתמיה יסבור אולי, שיש איזה הארה רטרופקטיבית, ומן המאוחר והמצטבר אפשר להשליך על המוקדם, ומעימקי השבר הקונצפטואלי שבציונות יתבהר לנו, בצד דברים נוספים המצריכים, וזאת בלשון המעטה, אבהרות — ובכן, אין הארה רטרופקטיבית. אין קירילוב, אין שאטוב, אין טיכון הנזיר שיאירו את ספיראלת העלילה ויקנו לפרטים הסתמיים את המשמעות, את הבלחת ההארה הגאונית האופיינית לדגם האתחלתי — והיוםרני — של 'פרוטוקול' — והכוונה לרומאן המאה ה-19, ובעיקר ל'שדים' של דוסטויבסקי. אין לפנינו מהלך שאפשר לפוטרו בטיעון כגון "שימוש בקונוונציה של הרומאן הבלשי"; שהרי אחת משתיים: או שהקונוונציה השתלטה לחלוטין על הרומאן, ובאשר לא השתלטה, אין הרומאן מוביל אותו הרחק מן הקונוונציה, אף כי הקונוונציה תפקידה לשמש כן-שיגור להמראה אל מחוץ לספירה ולאטמוספירה של הקונוונציה. גם זה וגם זה לא התממש. ובעצם, אין לי ויכוח עקרוני עם הגדרות-היסוד ודרכי המימוש האמנותי של 'פרוטוקול' — אפריורי לא היו לי ציפיות ממשיות מספרותו של כן-נר, לא הוא האיש שיחליץ את הסיפורת העברית מתוך מבוכ של בין-עונות — באשר הוא-הוא האיש שהיתווה את הדרך, אחת הדרכים, לרידודה ושתיחותה. היומרות בהיקף 'שדים' הגאוני של דוסטויבסקי מזכירות יותר מכול את "החוח אשר בלבנון פנה אל הארז אשר בלבנון לאמור: תנה נא לי את בתך לאשה". קיצורו של עניין, אם רומאן אינטריגה-ריגול לפנינו, מן-הראוי שכן-נר יחסוך לנו מאתיים ויותר עמודים שאינם אלא מערך וידויים חדמדיים בעברית מעין-משוחזרת מתוך עיתוני-התקופה ובתוספת לקישוט — השלכה, רפלקציה של השפה כרומאנים של ברנר. וכאן יש לי טענה מרכזית כנגד השימוש הלשוני הזה — וגם לשימוש ציני בכמה תכניות-לשון וספק-גיבורים שנטל כן-נר מן השיכבה הטהורה של הסיפורת העברית ועשה בהם שימוש זורנאליסטי לעילא ולעילא — ללשונו של ברנר לא מגיעה קבורת חמור בתוך רומאן-ריגול. ואם אין רומאן-ריגול לפנינו, ממילא כל העליות והמכתבים והמישכבים והמיליונרים אינם רלוואנטיים. ואין זה רק שצריך לטאטא באופן נחרץ את האלמנטים של החידה הבלשית (מסוג "כתב החידה", וזו אינה בדיחה), אלא גם צריך להיטהר מכל מיני אלמנטים של פרידות טראגיות (היינו, מלודראמטיות) שכבר אינם רלוואנטיים, ובעצם הם זניחים לגמרי, אפילו ברומאן המאה ה-19. אלא שהטענה כלפי המאטריה, החומרים של הרומאן, הטענה כלפי סלקציית החומרים, היא רק חלקו של טיעון כולל — המיגבלה אינה רק מיגבלת הסלקטיביות, אלא מיגבלה המשויכת כולה לכישורי הסופר, ונדגים זאת היטב: המעקב הצמוד אחרי תודעתו של פרידלי הגיבור הראשי, צריכה עיון נוסף: זוהי תודעה מוגבלת לא רק כתוצאה מידעה, אלא כתוצאה ממיגבלה פרצפטואלית: אין הוא מסוגל אלא להתיר לנו, באורח הדרגתי, סוג של עלילת ריגול. כשכותבים ארבע מאות עמוד, על דמות, אין הפרטים וההיצמדות הצפופה לתודעה עושים אותה עמוקה או ורסאבילית יותר ממה שהיא. לפעמים, הצימצום הרבה יותר אפקטיבי. דמות האלבינו, למשל, למרות שהיא "מתקיימת" מתיאור מוחצץ, ולמרות שלא נצמדים לתודעתה, יוצאת בלי משים הרבה יותר עמוקה, מרשימה, אמינה, ובעיקר ייחודית, אפילו לא השליך אותה כן-נר אל בין זרועות הטירוף (כפי שגרם לגיבורו הראשי, אין זאת שכוונתו היתה "לחלק" את הרומאן מתוך שקיעה מוחלטת בדיאגר האינטריגה), אלא שמירקם מפורק ניגלה מתוך עצמו, וניגלה לבסוף שאין האלבינו אלא סוכן כפול ושאר הבלים ושטויות מסוג זה. אגב, בזה האופן "הרג" כן-נר את הסיכוי

ה"דוסטויבסקאיי" היחיד שהעלה עטו, והרי מיקרה מובהק של 'שקילה למטרפסיו' ספרותית — כאשר על סוכנים חשאיים כתב בן-נר, וסוכנים חשאיים יצאו לו, ותורלא.

ג. פרוטוקול ביקורתי נגדי

גיבור הרומאן 'פרוטוקול' מגיע לאמריקה, ומתארח בחווילתו של מיליונר אמריקאי "אדום". ולאחר שהמספר מגיש לנו פרוטוקול כהילכתו של שיחה שאבולונית ובאנאלית בה מתווכחות כמה דמויות על קומוניזם וקאפיטאליזם, ואומרות זו לזו מה שכבר ידוע לנו לגמרי, היינו שהקומוניזם מנוגד לטבע האדם, ולפעמים המהפכה תובעת קורבנות, וכו', וכו', מתוודע הקורא לדמותה הנימפומאנית של בתו של המיליונר (אלא מה?) וגיבורנו, מין ג'יימס בונד, מבלה את לילו הראשון במיטתה של בת המיליונר, לאחר שהוא מפגין קשיחות גברית ועמידה על עקרונות ראויים לציון (האם יכול להיות אחרת?)

אלא אם כן פארודיה לפנינו, וצריך להודות על האמת — חזרתי ובדקתי ולא מצאתי אלמנטים פארודיים בסצינה. איני יודע: מה מבדיל בין זו לבין אלף סצינות דומות ברומאנים של הארולד רובינס? וכבר אין צורך לחזור על המובן מאליו, שלפנינו סצינה מיותרת לגמרי, לטוב ולמוטב עוד כמה עמודים שנעביר בהם את הזמן, ובעצם, כל "גילוי אמריקה" של הגיבור ברומאן אינו אלא הוכחה נוספת לעקרון הכרוניקה העיתונאית החורגת מקיום שפוי של כלי-מבע נוסף לשירות האמן או האידיאה או המטרה האמנותית, והופכת להיות עיקר. השוואה (מופרכת מראש) עם ה"פאראדיגמה" של 'פרוטוקול' תוכיח. גם דוסטויבסקי, בבואו לכתוב את 'שדים', ביקש מלכתחילה להיאחז בפרטי ממשות — אלא שהשוואה בין פינקסי הרשימות של בעל 'שדים' לבין 'שדים' עצמו תוכיח כי דוסטויבסקי כופף את הכרוניקה, ואת המטרות הפוליטיות-אידיאטיטיות שלו לשירות האמן שבו. שוב, עצם ההשוואה עם 'פרוטוקול' והמימושים של ה"כרוניקה" שלו תהיה מופרכת. מוקד העיניין הוא, כמובן, אחר — סופר שיומרותיו הן דוסטויבסקאיות, וכישוריו כישורי כותב-כרוניקות תל-אביבי (על בר וגדי וכו') יעלה בעטו סימביוזה שתזכיר יותר מכול את הארולד רובינס.

טענה זו או אחרת כלפי כושר הביצוע וההיקף האידיאי הממשי של בן-נר אינה ממין העיניין, וגם אם במקומות מסוימים המריא בן-נר "מעל" רצף הארולד-רובינסי טיפוסי, אין בכך אלא כדי לדרג את הרומאן בהקשר מעולה פחות או מעולה יותר של סיפורת נוסח-ווי'אנר של סוכנים חשאיים. הנקודות שנתרו לדין הן בראש-וראשונה קִשַת המטרות והזיקות שמשגר יצחק בן-נר לכיוונים הנחשבים מראש הרבה יותר ספרותיים, או כראויים לטיפולו של סופר — העיכוי הספרותי של החיזיון והאינטריגה שבבסיסו בשורשי הפיצול שבציונות המוקדמת. אך לטוב ולרע, אין לבן-נר כלים ספרותיים לרדת עד חקר התמורה הפנימית הזאת, אלא לכל היותר כישורים עיתונאיים לתאר את מצב-הדברגם החיצוני, את קאטאלוג הפרטים הבונים את התמונה, כל אשר צריך להיות סימטרי לעולם פנימי וקיומי — אך לא את מימדי העומק ומשמעות המעמקים של הדבר, מה שמוביל אותנו להשוואה אפשרית עם ברנר, אלא שהשוואה זו שוב בטעות יסודה, והמדובר הוא בטעות בסיסית בהבנת ברנר, ויסוד הטעות הוא עצם הרעיון ליצור סימטריה או נקודות-השקה אפשריות עם לשון ברנר, על-מנת שזו תשמש תיבת-תהודה כמין הימור גמבלרי על "דרך ספרותית". מה שמתבקש לומר הוא: הנח ידך! איזה סימטריה, אלו נקודות מגע יצר בעל 'ארץ רחוקה' עם המעמס הברנרי ועם איכויות המעמקים שלו? מירכובה של תבנית לשון ברנרית על רומאן-אינטריגה מלא סוכנים חשאיים אינו אלא עיוות, דפורמאציה מן הסוג החמור ביותר שידעה ספרותנו.

קו התיחום בין היכולת לבין היומרה (הברנרית או הדוסטויבסקאית, כבר לא משנה) מתממש בנקודה בה מנסה המספר לערער את הפורמולה העיקרית שלו, עליה שקד בפרוטרוט ראוי לציון, על-מנת להקנות מימדים של טירוף אובססיבי-ברנרי לגיבורו הראשי. (מעין "עלילת הריגול והאינטריגה כבר תמה. ומה הלאה?") הלאה, מנסים לערער את בסיס האמינות של הפרוטוקול הנכתב על-ידי הגיבור. דא עקא, שאין "תרגיל ספרותי למתחילים" של עירעור-מהימנות מצביע על דיכוטומיה ממשית בחומרי הסיפור; אין סגי אם עיצומה של העלילה אמת היא או הוייה, הואיל ואין לכך משמעות מעבר לעובדה הסתמית, שגיבורו של בן-נר וסוכנו-לשעה של סטאלין מעורער הוא או שפוי — אין פיצול שאפשר לו שייצור משמעות כפולה, או מערכת-זיקות כפולה שתאיר גם את העלילה לעומק, גם תבנה את "משמעות העל" של הרומאן, כיוון שחומרי-הסיפור אינם טומנים בחוכם אמביואלנטיות מסוג זה, ואין לפנינו אלא ניסיון ציני לאחוז את המקל בשתי הקצוות, כדי לתפוש את הקורא בשתיים קרסים, או אולי לאותת לשני סוגי-

קוראים: אלה שהם "בעד ההזיה", ואלה החפצים חיזיון היסטורי מלא וממלא באינטריגות וסוכנים חשאיים, היינו, מעין חידוש ימיו כקדם של ז'אנר המערבון, שיהיו הרבה סצינות של אקדוחנות, והרומאן אכן מלא מהן.

בטרם אסיר ידיי מן הרומאן, שאותנטיות תיאורית עיתונאית ויומרות בהיקף דוסטויבסקי חברו בו לכדי ניסיון חד-פעמי ליהנות מכל העולמות האפשריים ויצרו לבסוף התרחשות מפוברקת ומזויפת, אביא כאן עוד דיגום אחד, מתוך 'פרוטוקול':

"עד כאן. אבל לא. אם אפשר לכתוב, אחדל. עלי לשבת ולכתוב הלאה (...). את הגיונותי המתרוממים בקרבי. עלי להמשיך לכתוב (...)" (עמ' 474).
אני מבקש להעיר: לא בכל מחיר.

* יצחק בן-נר, 'פרוטוקול', רומאן, הוצ' 'כתר', 1983.

גדי יפה בחלב ספרותי מקולקל

מכלל אינקובציה עתידית של מספרי שנות ה-80 עליהם הצבעתי בסידרת המסות "טווח ההישג האפשרי בפרוזה בת שנות השישים בספרותנו" (מעריב, גיליונות פסח תשמ"ג) הוזכר שמו של דוד גרוסמן כאחד הבולטים בקבוצה הכוללת את א. דורית, ישראל ברמה ויצחק לאור. אפשר שבאופן טכני יש עדיין מקום לקביעה זו — החל בגילוי המפתיע של נוסח סיפור עצמאי בנובלה 'רץ' * — וכלה ברומאן רב-העוצמה, אם גם הבעייתי, 'חיוך הגדי'**. פירסומן של יצירות אלו חפף פחות או יותר את דימדומי שנות-השבעים ותחילת שנות-השמונים בספרותנו. מכל היבט של הבשלה מוקדמת ויצירת אימפקט ציבורי, אין ספק שגרוסמן מקדים את המספרים המוזכרים בקוורום דלעיל, המצויים עדיין בשלב של ניסוי, באשר לא פתרו עדיין בעיות מסוימות באימנציה שבין הלשון המסמנת והנושא המסומן בסיפורת שלהם. בטרם יאמר כאן ברורות, ולא לזכותו של גרוסמן, כי עקף את הבעייה הזאת, תיעשה כאן רוויזיה מסוימת בהיבט זה של סידרת-המאמרים המוזכרת. אם באופן טכני משוייך גרוסמן ל"שנות השמונים" בספרותנו, הרי שמכל יתר הבחינות והאינדיקאטורים נגלה גרוסמן כממשיך וכמוביל נוסחי-סיפורת שנוצרו בידי מספרי שנות-השישים (עמוס עוז וא.ב. יהושע), וגם כמוביל עיקרי של נוסח שהבשיל בשנות-השבעים ולא לזכותה של הסיפורת כאן — נוסח יצחק בן-נר. ולו רק מאספקט זה יש צורך בהפרדת מיקרה גרוסמן מיתר המספרים המוזכרים, שהיחס האימנטי והסימטריה בין נוסחיהם לבין נוסח מספרי שנות-השישים המוזכרות הם בעייתיים ונוטים הרבה יותר לקשר ניגודי, קשר שעל דרך השלילה (ישראל ברמה קשור בנוסחים לא-מרכזיים שנגדיר אותם כציר גנסיין-הלקין-יזהר; א. דורית, לעומתו, נוטה להמשיך נוסח מנוכר משהו של סיפורת מערב-גרמנית, נוסח הטומן בתוכו היבטים קונצפטואליים מפתיעים ומיבנה פנימי ספיראלי, הקרוב כך או אחרת לפיטר הנטקה ופיטר וויס מחד גיסא, ולסיפור הסמלי מאידך גיסא. ועל כל פנים עגינתה בסיפורת העברית היא בעייתית). מכאן, שאם הריאקציה כלפי נוסחים קודמים היא המאפיינת את נוסח סיפורת שנות-השמונים (וכוונתי לשיכבה היותר איכותית, שהרי אם לשפוט מבחינה כמותית ולא מבחינה איכותית, הנוסח השולט היום בסיפורת הצעירה הוא נוסח ירוד ומרוח של סיפורת וידיית מבית-מדרשו של פ. שדה, ולחילופין התלעלעות לשונית קוקטית מבית-מדרשה של עמליה-כהנא כרמון) — נוטה גרוסמן לפעול בתחומי התימאטיקה והוורסיה הלשונית של מספרי שנות-השישים (אקדים ואעיר שגרוסמן, למרות כישרון מימטי וורסאטילי רב לא הוליך את הנוסח לכיוון ערכי, הוא רק התגדר בו כמין מיגננה וכסות של נרסיה לשונית נוספת לנוסח מרכזי שגור). בקובץ הסיפורים 'רץ' תירגם גרוסמן ועידכן את נוסח בן-נר. בעוד בן-נר "טיפל" במיומנות טכנית רבה בשיכבות-גיל מסוימות של גיבורים (עתליה, אליעזר בן שושני, שובלי, דוד אוגוסט וכו') וכשל בתיאור אותנטי של שיכבת גילים-וגיבורים צעירה (בר, גדי, הדר וכו') נגלה גרוסמן כאותנטי יותר בכל הקשור לשיכבת-גיל צעירה ("יאני על ההר", "רץ") וצלח מאוד בתיאור שיכבה בוגרת יותר של גיבורים ("מיכאל צידון, מייקל"). אמנם הקריטריון המופעל כאן הוא בעצם מידת האותנטיות, והמאפיינים הם סוציו-ספרותיים מעיקרם, אבל זה ככל הנראה חלק מעונשו של מבקר העוסק ביריד-הבלים ספרותי. מכל מקום, גרוסמן,

שהתגדר בוורסיה בן-נרית מובהקת, ואף היקנה לנוסח תוספת-ערך מסוימת באמצעות תזמור אפקטיבי של עלילות וגיבורים — אין ספק שיצר לבסוף נוסח הרבה יותר מנופה ומעוצב מזה שיצר בן-נר; אך בכל זאת נותרו מירב הסיפורים בקובץ 'רץ' בתחומי המאפיינים השיטחיים ומגמות כגון טיפול בשיכבה אחת או שתיים מכלל שיכבות-עומק ואפשרויות, הסתפקות במועט טיפולוגי, איפיון דמויות בשיטת ה"טייפ קאסטינג" הבן-נרית; כל אלו נשארו בעינן. בעוד הטיפולוגיה ויתר המסמנים הסיפוריים נלקחו מבן-נר, היתה לשון המסירה נהדיכוב המאפיינת את הקובץ 'רץ' נוטה לכיוון השימושים הלשוניים של עמוס עוז. וגם אם בנקודה זו ניסה גרוסמן להוביל את הלשון לכיוון הרבה יותר מדויק ואפקטיבי, נקי מתבניות ארכיטיפיות-יונגיאניות שהתאכנו כה ופגמו כה רבות באופן הטיפקוד הלשוני של עמוס עוז, — יהיה ההישג הניתן למדידה מוטל בספק. באמצעות שילוב של גורמים אלה יצר לו גרוסמן תיבת תהודה לשונית שייצרה לסיפורת שלו נפח בו רב המדומה על הממשי. בלמילים ברורות: בעוד יתר המספרים בקוורום המוזכר עסקו בהמרת נוסחים (ישראל ברמה מציג בסיפורת שלו שלוש רמות-נוסח חילופיות, סימטריות לרמת הקליטה והעיבוד של המאטריה בקרב דמות המספר, בעוד א. דורית מתחבטת קשות ביחסים שבין דמות המספר ומערכת היחסים שבינה לבין הסיפר מחד גיסא והמחבר מאידך גיסא, והשיגה בשלב זה נוסח מנוכר ומדויק, חכם משהו של מספר פנימי, בעוד י. לאור ויתר לחלוטין על השימוש הלשוני כארטיפקט) — נטל גרוסמן מן המוכן ועשה שימוש בפורמולות, בדגמי-עלילה ובתבניות-לשון קיימים. אולי אין לדון אותו לחומרה בשל כך — לכל היותר צריך להצטער על מספר צעיר, בעל יכולות וכישורים שזנח נוסח עצמאי לטובת הקליט והמתפקד מיידית. בכך קנה לו גרוסמן עוד חמש מאות, או אולי חמשת אלפים קוראים.

ואולי צריך לדון אותו בחומרה — קודם-כול כיוון שאיזו רויזיה בנוסחים קיימים דרושה לסיפורת הנכתבת כאן כאוויר לנשימה. גרוסמן לא חרג ממיסגרת כללית ריאליסטית-מטאריאליסטית, שמשמעותה היא לפי-שעה עלילה בן-נרית כפורמולה ל"סיפור שפוי וקליט", בצירוף נוסח לשוני של עוז, האמור להקנות לסיפור השפוי הנ"ל תהודה, עומק ותבנית ארכיטיפית. (מבחן ביקורתי חמור ודקדקני יותר יעלה לדיון את הדיכטומיה המאניפולאטיבית שיצר גרוסמן בקובץ הנובלות, ובאופן מגמתי הרבה יותר ב'חיוך הגדי' — הפרדה בין הפאבולה הריאליסטית-מטאריאליסטית והלשון, המתפקדת כאינסטרומנט היוצר עיכוי 'היפר-ריאליסטי' — קביעה המערערת את אופן תיפקוד המספר שבו מהיבטים של אחריות ומצפון). שוב, הוויכוח כאשר למידת אחריותו של מספר זה או מספר אחר להתרחשות ספרותית כללית אינו פשוט, ואולי צריך להטיל ספק במידת הסוברניות של המבקר להטיל אשם בסופר יחיד, ולהחיל עליו 'אחריות יחסית' במיסגרת מחוייבותו לספרות שלמה***, מה גם שמידת המחוייבות והאחריות המצפונית עולה ככל שמדובר במספר מוכשר.

לא מכבר, בהקשרו של דיון אחר בקובץ הסיפורים 'רץ', ובטרם עמד 'חיוך הגדי' לדיון חופף, כתבתי את הדברים הבאים:

"נראה בעליל, כי נוח למחבר להשתייך להגדרה ז'אנרית מקובלת ושכיחה, ובנקודה זו, כאמור, עיקר המפולת: גרוסמן נבלע בתוך הזרם הספרותי הקיים, ולא נודע כי בא אל קירבו. עוד מספר ריאליסטי-מטאריאליסטי, המספק עוד ואריאנט לא כל כך עקרוני ולא כל כך חשוב למאגר הסיפורת הקיים" ("ולא נודע כי בא אל קרבו", מאזניים, תשמ"ג).

אפשר מאוד שפריסמה צרה, המקובעת בקובץ-סיפורים אתחלתי מכל בחינה, יצרה את תחושת האכזבה. ואפשר מאוד שהשלכתי על גרוסמן אדרת ציפיות שאין הוא מחוייב לה, ואינו צריך לפעול לשמה ובשמה. בין לשמה ובין שלא לשמה מספק הרומאן 'חיוך הגדי' פריסמה רחבה קצת יותר המעלה בכמה דרגות את ממדי הסיכוי והאכזבה המוזכרים. ייאמר כאן ברורות — גם היכולת, העוצמה הגלומה במספר עולה כחזקה. ואולם, הואיל והמסמנים השליליים עלולים ליצור לא רק דפורמאציה, אלא גם חוסר ורגרסיה ביכולות המופגנות של כותב 'חיוך הגדי', ייערך כאן דיון מפורט במסמנים הללו דווקא. נדגים זאת באמצעות הנוסח. הנוסח שאימץ, כאמור, גרוסמן זרוע מלכתחילה זרעי רע של ריקבון. במילים ברורות: לאמץ את נוסח הלשון של עוז, משמעותו לקחת נוסח שהשאבלוניות, הבאנאליות והקיבעון הפרצפטואלי עשו בו שמות. ננסה להדגים את צומת הקשר והסכנות הטמונות בו:

"אין טעם להסביר זאת. רק מי שחי כאן אלפי שעות דחוסות, בזימזום מכשירים, בהמולת

ההתרגשות, כתיקתוק מכוונות הדפוס, מכשירי הקשר והטלפונים, רק מי שידע כאן את חרדת האחריות וההחלטה הקשה, את הפנים הצעירים, הלוהבים, האנרגיה העצומה שפיתחה כאן... (...) רק מי שהיה כאן בימי שלום ובימי מלחמה, שהכשיר את הקשב המאומץ, הנלפת, יבין את מכתו, את חוסר אוני כעת, למול הדממה המבעיתה שרצבה כאן, דחוסה ופריכה" ("יאני על ההר").

קל לאתר ולאבחן את נקודות-החיבור המסוכנות שבין "נוסח גרוסמן" לבין נוסח-האב של עוז: השימוש באידיומטיקה מגביהה, במילים הדורות, סוג השימוש הלחוצי (כמעט "אין ברירה, אין דרך אחרת לבטא זאת" אומר המספר לעצמו) במעין אוקסימורון ("דחוסה ופריכה"), את ההלהבה העצמית, שכמעט אין לדעת מי מטעין את מי — המספר את גיבורו או הגיבור את מספרו. האינטנסיביות המאומצת של חווית ההיזכרות בחוויה שבאה לכסות דלות ריגשית שלבטח אינה קוהרנטית עם סוג הבחירה הוורבאלית. באופן אסוציאטיבי אני כבר מקשר דיגום זה לדיגום המפורסם, שאני נאלץ, להוותי, לעשות בו שימוש חדיר, השאוב מכתובתו המאוחרת, המידרדרת של עוז:

"ורק דומיית מחלה חרישית, נפרשת על האדמה הזאת, הסומרה בדממת חיה ענקית, רוכצת האדמה הזאת וכלום לא איכפת לה, אנחנו, בנינו, נשינו (...) כל המילים שלנו (...)": "ערוצים סחופי שטפונות, מיפלצות בולת שחורה; תועפות של גרניט" וכו' וכו'.

אין ספק: גרוסמן עדיין לא ירד למדרגת הזאוגמה, אל האנאלוגיה הלשונית המבדחת ותועפות המילים המאפיינות את כתיבתו המאוחרת של עמוס עוז; ואולם השוואה מסוימת בין מירקמי-סיפור מוקדמים של עוז לבין זה של גרוסמן תיתן תוקף לסכנות עתידיות, והמספר צריך להיות מודע לסכנות הללו בצד ההישג המיידית הטמון באפאראט המילולי של עמוס עוז. ואמנם, פורמולת-הסיפור של בן-נר, עליה מוכללת לשונו של עוז, מהווה "מתכון" בדוק להצלחה אצל הקהל שלנו. ואולם, אין להחיל מיד אשם של שימוש ציני ומודע של מספר במתכון בדוק — יש רגליים לסברה שלפנינו שיעתוק של נוסח "בטוח" כנקודת-מוצא של מספר שאינו רוצה לצאת מתוך עורו. אפשר בהחלט שמיכנה האישיות הספרותית של המחבר אינו חופף בהכרח אקספרימנטאליים כדרך שסופה אינו מבטיח, בעצם, דבר. ייאמר כאן בגלוי שסכנותיה של שאיפת לב פשוטה "לספר סיפור", ללא מודעות לסכנת הנוסחים הדומיננטיים, הן רבות, וכך נוצרו בחלק מסיפורי 'רץ' וברומאן 'חיוך הגדי' מפולות לשוניות קשות והיתפשות, חלקית אמנם, לחימאטיקה שטחית. (ובנוסף — צריך להקדים ולהזהיר מפני הנטיה הגוברת ל"ארטיפאקט" שהוא גם נטיית-לב של המספר גם בעייה מרכזית בנוסחים שאימץ). נסכם איפוא, ונאמר: כל ניסיון ליצור, נכון לעכשיו, טכסט משמעותי צריך להיות מלווה בניסיון מקביל לצאת מתוך הקיבעון הפגום שיצרו כאן הרגסיה של סיפורת שנות-השישים ואובדן הדרך שבסיפורת שנות-השבעים — ניסיון קיום עצמאי שמחוץ לדומינאנטה הלשונית-אסתטית שיצרו שני עשורים אלה בספרותנו.

המשך הדיון יתמקד בחוסר ההתאם, או בחוסר הסימטריה, בין ההתרחשות הריאליסטית-מאטריאליסטית לבין הלשון המופעלת עליה. בדיגום מתוך "יאני על ההר", מדובב קצין בדרגת רס"ן המופקד על פירוק מעוז הררי בסיני שלפני הפינוי. הנתק הנפשי והספיראלה הפנימית שמקבלת, כאמור, מימדים אכסטברנטיים אינם נובעים באופן ברור מן העלילה ומעלילות-המישנה. אם כי יש סימטריה גרועה, "עמוס עזית", בין ה"נוף" ההררי החיצוני לבין "נוף הנפש" של דמות הקצין הקשוח והמופרע במקצת. ואם תרצו, כאן ההוכחה לאוסמוזה הבלתי מורגשת, של תבניות ארכיטיפיות מקולקלות מבית-מדרשו של עוז אל תוך נוסח מנופה באופן יחסי. הדגש-היתר על "יאני על ההר" אינו מיקרי, הואיל והוא מהווה טופס מוקדם, מירקם אתחלתו, סוג של כן-שיגור ספרותי לרומאן 'חיוך הגדי'.

זהותה היא לא רק בדמיון העלילתי, דגם תבניתי של עלילה ראשית ועלילות-מישנה שזכו, אמנם, לפיתוח מרתק ומורכב, ובעיקר להידוק ברומאן. גם הזהות התימאטית, וההתגדרות ב"היקף העיגול" של עמוס עוז, הופכים דומיננטיים. ציר ברור מקשר בין "יאני על ההר", 'חיוך הגדי' ועמוס עוז בחלקיו המוקדמים מאוד והמאוחרים מאוד. על-פי ציר זה הולכות התבניות הארכיטיפיות ומסתמנות באופן ברור מבעד לריקמת הלשון, הולכות וצוברות נפת. "תבניות-על" ברומאן, כגון הקשרים פוליטיים ואבטור-פוליטיים (ואמנם, 'חיוך הגדי' הוא מכמה היבטים רומאן פוליטי או סמי-פוליטי, הכול לפי המסתכל) מתממשים באופן שנגדירו בזהירות כשנוי-במחלוקת. (אגב, יש יותר מזיקות מקשרות בין ההקשרים

הפוליטיים שבמבע של 'מנוחה נכונה' ו'חיוך הגדי'. במילים ברורות: אין חשיבה פוליטית ו/או מודעות פוליטית בקרב גיבורי הרומאן; אבל אמירה פוליטית ישירה ולחוצה מאוד מהווה חלק מ'הגדרת המטרות' של הרומאן. (והפרדה בין תשתיות שאין בהן בעצם בסיס לסוג כזה של רומאן לבין מטרות העל תצביע על השבר התימאטי שבו). התוצאה היא דומשמעית לטוב, ומזויפת למוטב. האמירה הפוליטית הישירה אינה נובעת, כאמור, מתוך מירקם פנימי, ובאשר הדברים נובעים, זוהי היפותיזה לצרכי הדיון — הם אינם צריכים להיאמר כדיבוב מפורש של גיבורי הרומאן. אמנם יש כוח ואפקט בהכרו כגון "אני צועק עליו שהיהודים לא יעמדו כנגד כוח סבלנותנו שיש בה כדי לבקע הרים, ואם אך נדע לנהוג בתכונה, לאסוף עצמנו מהם, מן החשמל שהם מביאים לנו, מן התרופות שהם רושמים לנו, ומכספם שהם נותנים לנו תמורת האדמות המופקעות ותמורת כל כוס קהה שהם שותים אצל אעיש, מכל ההגינות הזו, המעוטפת חוקים ותקנות, כל קורי הרעל שהם כורכים סביבנו, והם ממיתים אותנו יותר מן השנאה החשופה" (עמ' 210), דברי ערבי זקן, דמות ארכיטיפית למחצה ומיתית למחצה. הדברים הללו אמנם תואמים, מכל היבט עקרוני, את התפישות החברויות והחושיות של הזקן הזה, ואולם משהו בלשון הדיכב מזיף. יש להעדיף אמירה פשטנית שאבלונית, אבל קוהרנטית יותר לדמות ולמימדי המבע שלה, כגון מילותיו של קצין-המימשל קצמן: "אתה מאשים אותי כל הזמן שאני משקר, נכון? שאני שגירר של עם שקרנים, אבל גם הוא (...) וכל אלה שחיים איתו משקרים. שמע, כדי להחזיק שקר גדול כזה (היינו, שליטה נמשכת בעם אחר — א.נ.) צריך שני צדדים ואני בו להם, אתה שומע, למיליון וחצי אנשים שחיים תחת שלטון שהם לא רוצים אותו ובכל זאת הם שותקים" (עמ' 279). כל אלה אמירות טובות ונכונות לגמרי, והן יכולות לשמש פתיח לכל ויכוח פוליטי עקרוני. כמוהם, אגב, פזורים ברומאן רבים. דא עקא, שאין לומר אותם, אלא ברומאן אחר לגמרי, בעל תשתיות שונות מראש. ב'חיוך הגדי' הן צריכות לנבוע כ"סובטכסט" שאין אומרים אותו, הצריך להיות מובן מאליו.

איני בא לסמן כאן פגם טכני קטן, אלא להתוות פגימה עקרונית הנובעת גם מן הקונצפציה של המבע הלשוני — סרח עודף טכסטואלי, יתרת מילולית רבה מדי גם בדיאלוגים גם במונולוגים (שלא לדבר על חוסר סימטריה בין הדמויות לבין הדיכוב הלשוני שלהם, כפי שכבר נרמז), גם כתפישת היסוד של הרומאן כחסר תשתיות ומסמנים פוליטיים, המבקש בכל-זאת לקיים היגד פוליטי ספוך. התוצאה היא דיכוטומיה, אם לא פיזול: לא נוצר תלכיד בין הסיכוך הבין-אישי בסיפור לבין ה"תוצאה הנובעת" ממנו, שהיא יריה לכיוון "סימון המטרה" הפוליטית שלו. בעצם ניסיון הכיסויי (שנשאר בתחום הוורכאלי-מאומץ) שבין הסיפור לבין סימון המטרות הפוליטי אני מזהה אי-יזר אינטלקטואלי — אותו אי-יזר מצפונו שקל לזהות כהתייפויות מאוחרת בנוסח של עמוס עוז.

וביסוד הדברים האלה מצויה הגדרה אמביוואלנטית, או ליתר דיוק, הגדרת שתי מטרות-יסוד על מישור סיפר אחד. שני מוקדים דראמטיים (להלן: הדראמה ה'סימפוליטית' והדראמה האישית) מאופיינים בכך שהקשר ביניהם אינו הכרחי, וגרוסמן הגוזר פינות על-מנת ליצור התאם בין המרכיבים השונים חשוד עליי במאניפולאציה. חלק ממערך הקישורים הוא סינתטי ומאומץ. לדוגמא: הקשר האנאלוגי בין מורדי, יזדי ואורי הוא למקרא ראשון מפתיע ורבי-עוצמה. אך במקרא רווט יותר צפים ועולים כאן חוטי-הכלבה גסים. מטרת הקישור האנאלוגי הזה ברורה לגמרי: ליצור עוד צומת מקשרת אחת בין העלילה ה"פרטית" וההקשר הפוליטי. יותר מדי רכיבים משתלבים במדויק וכתולדה של סיסטמה ספרותית מורכבת אמנם, אבל טכנית במהותה, ולכן חשודים עליו גורמים ומרכיבים רבים במאניפולאציה. אילו היה המספר נועז יותר, בטוח יותר באפקט העוצמה והמימדים של המאטריה שלו, אילו היה מוכן לפעול מחוץ לסטרקטורות המקובלות על מספרי שנות-השישים, אפשר היה לקיים בין שתי העלילות קשר ניגודי, או קשר של מקבילות, על בסיס תימאטי ולא על בסיס עלילתי; אבל אז היה על גרוסמן לשלם מחיר מסוים המתבטא בחללים פנימיים בטכסט ובמירקם, להשאיר כמה מרכיבים ותכניות בלתי-פתורים ולא-סגורים. אבל המספר, כאמור, בחר לו דרך-מלך ספרותית, מה שקרוי בלשון מקובלת "הליכה על בטוח". והליכה על בטוח מאפיינת את הרומאן על כל מסמניו.

'חיוך הגדי' נעשה, אם לנקוט בלשון ברורה, למין מלאכת חשבץ צפוף, בו פותר לנו המספר את כל הרובריקות, ולא מותר רובריקות "שחורות" כנהוג, וכך מתקיימת לפנינו עלילה מורכבת באופן מוקפד, ונפתרת באופן מוקפד. ולמרות שאין כאן מה לטעון מבחינת "הסיכה והמסוכב" (כלומר, גרוסמן פותר

היטב את כל התשבץ שיצר וגם זה מאפיין של הוואריאנט החדש, מראה פניה העכשווי של סיפורת דור-המדינה — העמדת מודל סיפור אתחלתי מפולש ופתוח לכל רוח, ולמעשה נגלים לקורא פנים אחרות — עבודה נוקדנית של סגירת חללי סיפור ופערים עד שבדיעבד, אין לפניך אלא מודל-סיפור "סגור", במתכונת המאה ה-19) — בכ"ז החומר לעוס מדי, ואז התוצאה היא תחושה גוברת והולכת של המרה, כאילו הוחלף המספר הכליידוע במין 'דאוס אבס מאכניה' מעליל עלילות ומתקן פגימות. רומאן שהוא תולדה ישירה של יכולת ביצוע, ויכולת הביצוע תופסת כאן את מקום המעוף, את מקומה של קונצפציה אמנותית נועזת, את מקומה של הספרות במימדי היקף ותנופה, אותו סוג של "ריצה למרחקים ארוכים" שאיפיון את סיפורו המוקדם של גרוסמן "רץ".

ובאשר לאפשרות ההפוכה, בבחינת ואם ישאל הקורא "אולי כוחו של גרוסמן רב דווקא באיפיון מירקמים מיקרוסקופיים?" התשובה על כך היא שלילית לגמרי. הלשון המתלהמת והדיכוב המאומץ — כל מערך האטריות הוורבאליים רתוריים הלוחחים מתבניותיו של עמוס עוז אינם יכולים ליצור מלאכת דיוקים, מלאכת מזיגות מדוקדקות שכזאת. שוב, לטוב ולרע תכנית הרומאן מתבססת על מודלים ארכיטיפיים. אלא שכאן מצוי הישגו המשמעותי של גרוסמן — דמות מיתולוגית ארכיטיפית של חילמי, הערבי הזקן. ודווקא על רקע הכישלון שבאיפיון רבממדי של דמויות כגון אבנר, והצלחה חלקית שבאיפיון דמות כגון קצמן, איפיון רע ושאלוני של שוש, ה"מרכז הנשי" של המערכת. נעלה מכל ספק — ההישג הוא מעבר להצלחה אמנותית של רומאן זה או אחר, לפנינו ניסוח פריצה ומגע ממשי עם דמויות ומירקמים בהם כשלה הסיפורת העברית ללא הרף — דמות הערבי. גם ההצלחה שבאיפיון דמויות כגון מורדי וידי, שני בניו החורגים-מאומצים של חילמי, היא ללא ספק הקרנה של דמות הערבי הזה. ואין לפנינו תולדה של דיוקים "דמויי מצואותיים", עוצמתה של הדמות אינה קיימת במישורים ריאליסטיים-מאטריאליסטיים שגורים, אלא במימדים של מיתוס ותכנית (יונגיאנית!). אין זו הצלחה מקרית, אלא תולדה של יכולות מימטיות וספרותיות שאין להטיל בן ספק.

'חיוך הגדי' מספר בשני קציני מימשל צבאי ישראלי בשטחים, אורי וקצמן, ועל קשר בעייתי וסבוך שבינם לבין ערבי מטורף-למחצה ומיתולוגי-למחצה חילמי, שמאבד את בנו המאומץ לטובת המהפכה הפלשתינאית ומבקש את דמו מידי בנו המאומץ השני. עלילת-המישנה עוסקת בסבוך רומאנטי שמקורו בשוש, אליה קשורים שני קציני המימשל הנ"ל, אחד כבעל חוקי והשני כמאהב. עלילת-מישנה נוספת עוסקת בפרשת התאבדותו של מורדי "קורבן חטאת" סמלי הכרזי. המשולש הרומאנטי אורי-שוש-קצמן הוא מיותר לחלוטין, ואינו תורם לעלילה ולמלאותה, אלא נעשה חלק מערקון המספר של גרוסמן — שלא להציב רובריקות שחורות, אפילו מדומות, בתשבץ. אילמלא התנופה הכבירה בה יצר גרוסמן את דמותו של חילמי והמילייה שלו, הייתי פוטר את 'חיוך הגדי' כעוד רומאן שביקש להתוות התרחשות פאראבולית השואפת אל המעגלי ויצר לבסוף סיפור עגול והרמטי.

האלמנט העלול להתגלות לבסוף כמהרס כל חלקה טובה הוא, כמוכן, הלשון. בנושא זה כבר אמרתי דברים ברורים, בהקשרו של קובץ הסיפורים 'רץ':

"אין שום התאם בין הפעלת הלשון לבין ההתרחשות הריאליסטית-מאטריאליסטית. העלילה מדשדשת בכוח של ממשות, בעוד הלשון מגביהה לגבהים בל-יאמנו. בנקודה זו, אין לפצל בין מספר לדיכוב גיבוריו. גם זה גם אלה מתלהמים מאוד בלשון, יוצרי אפליקציות מתוחכמות להפליא. ובהנחה מיוסדת מראש שמספר מצפוני לפנינו — הפער בין מרכיב הדיכוב והמאטריה פוגם קשות בתשחית האמינות שהיא בבחינת 'מסד' לכל קשר בין קורא לבין טקסט נקרא".

מגמות אלו של התלעלעות לשונית ושל חוסר כל קוהרנציה בין מסמן ומסומן התחזקו מאוד ברומאן 'חיוך הגדי', ואין לי ספק קל שבקלים כי אילמלא המורכבות והפרטנות המאפיינות את הרומאן היתה הלשון גורמת בו דפורמאציה מוחלטת. באופן פאראדוקסאלי המגמות המוזכרות מודגשות פחות ברומאן, והסיבה לכך היא כפולה: (א). מיספר פיתרונות טכניים אמנותיים הסיטו את יותרת הלשון לכיוון מיקצבי רב-עוצמה, המאופיין במיסגרת של פתיחות וסיומים ("כאן יא מא כאן" — היה או לא היה, שזה מסמן פתיחה מוסכם של אגדה ו"תותה תותה חלסת אלחודותא" — תותה תותה נגמרה האגדותה). פיתרון מבריק זה גורם מערך ציפיות ממילאיות לאגדה מגביהת-לשון, והיותרת הלשונית מומרת כמצב של זרימה אגדית שיש לה, כאמור, מסמנים ארכיטיפיים, ואפילו מיתולוגיים. (ב). אין ספק שמיסגרת הרומאן תואמת הרבה

יותר את לשונו של גרוסמן. אבל אין בכך אלא פיתרונות לשעה, פיתרונות שכוחם מוגבל, בבחינת פיתרונות הסותרים את סימניה החיצוניים של המחלה, אבל לא את המחלה עצמה. וכפי שכבר היבהרתי, סכנותיו של סוג המבע הזה החופף את "דרך המלך" והמפולת האפשרית הטמונה אינן פחותות מסכנותיו של ניסוי ספרותי המאפיין את "חבריו" של גרוסמן לקוורום-המספרים המוזכר. נסכם, איפוא, ונומר נחרצות: למרות ש'חיוך הגדי', מעבר לפגימות שנימנו בו מהווה רומאן מרשים ורב-עוצמה (אם כי אני מסופק מאוד לגבי עצם מיקומו כ"קווים הקידמיים" של סיפורת שנות השישים-השיבעים — סוף-סוף אותו הדבר עושה א.ב. יהושע מלוטש יותר וקריא יותר) ולמרות היבט לא פחות כחשיבותו — כישרון ורסאטילי ומימטי עצום הגלום כמחבר-הרומאן — צריכה כמות האשראי המוענקת לגרוסמן להיות מוגבלת למדי. מיכחנו הממשי נדחה, איפוא, לספרו הבא.

* דוד גרוסמן, 'רץ', קובץ סיפורים, הוצ' סימן קריאה והקיבוץ המאוחד, 1982.

** דוד גרוסמן, 'חיוך הגדי', רומאן, הוצ' הקיבוץ המאוחד וסימן קריאה, 1983.

*** לא אכחיש שהשיטה הביקורתית וגם מיסגרת הדיון כמשתמע משמה ("מיקרי מיכחן בספרותנו") נוקטת בנורמת-שיפוט כפולה: נורמה של התיחסות ליצירות-סיפורת עצמאיות ונורמה האומדת, בנוסף לכיבדת דרך מסיימת של המבוקרים, כיבדת דרך שהיא ארוכה יותר מהטכסט הניצב לדיון, בהכילה שיפוט עקרוני של המכותבים כמחוייבים, מבחינה עקרונית, לקונגלומראט הקרוי 'הספרות העברית החדשה' — אם כי יש רגליים לסכרא שמחוייכות זו נתונה מראש לוויכוח עקרוני.

הז'אנר כ"כיסוי דם" לכישרון דל *

א. הערות למהות הז'אנר

במקום השאלה — עד כמה מממשים שדה וממשיכיו סיפורת בעלת ערך, עומק ומימדים עקרוניים — מה נוסף מכל היבט ספרותי בלבדי למאגר הסיפורת שלאחר דור-הפלמ"ח. העובדה שפנחס שדה, כריש גלי, וממשיכיו (בשפה הרבה יותר רפה) מבטלים מראש את ערכה של הסיפורת הנכתבת כאן וממילא רואים עצמם פטורים מן הקונטקסט הממשי של דור-המדינה, אינה ממין הענייני כלל-וכלל. העובדה שהיבט ה"נבואי" והמתחים האסכאטולוגיים, תימות השאובות מתוך חפישה נוצרית מגאלומאנית, מוציאים (לדעתו של שדה) את הפרוזה הזאת מכלל דיון וויכוח עקרוני וערכי אינה רלוואנטית באותה מידה. יש לקבוע מפורשות: פנחס שדה הנביא אמין הרבה פחות, (ואולי גם פוקע ממילא מכלל תחומי הדיון) — מפנחס שדה אשר לפרקים ניגלה כסופר. אם כי אין לומר שמלחמת-התזימים הזאת אינה רלוואנטית לחלוטין ובכל תנאי — הָא ראייה שעל דרך האלימינציה ובעיקבות הטיעון המבטל את ערכה וה'סוברניות' של הפרוזה פסק שדה מלכתוב סיפורת בכלל, ונקיטת עמדה של נביא מתלהם תפסה את מקומה: העיסוק בפריודיקה וממואריסטיקה קלוקלת כגון מסעות רוחניים-אמורפיים ב"ארץ ישראל השלמה", ולחלופין עיבוד קלוקל וחסר אחריות לטכסטים הברסלווים ואימוצם בבחינת אימוץ של קרנף. אין במילים אלו ובחומרן משום הערכה פחותה של מיגזרי סיפורת רבים ב'החיים כמשל', ובעיקר פרקים מרכזיים בעל מצבו של האדם, אשר על ערכם כמופת של פרוזה מדוייקת, מצפונית ורבת ערך ועומק לא עמדו מבקרים עד היום. במילים ברורות: אין סימטריה ממשית בין "איפוס ערכה של סיפורת" שזוהי, פחות או יותר, נקיטת העמדה של פנחס שדה הנביא-האכסטורוברט, לבין פנחס שדה האינטרוברט שבהקשרים מסויימים ולמרות נקיטת העמדה האמורה וקלקלותיה כתב פרוזה ראויה לעיון ולדיון ולהפקת לקחים. אין ספק שלמיגזר ממשיכי דרכו של שדה בפרוזה (דוד שיץ, י. ראובני, אריה סמו ויעקב בוצ'ן) יש בהישגיהם פאראדיגמה של סיפורת ראויה, וקריאה דייקנית ומוקפדת בפרקי יונה בן דוד בעל מצבו של האדם' וקריאה זהירה קצת יותר בחציו הראשון של 'החיים כמשל' (בטרם

סיפורת ה"ווידוי" מבית-מדרשו של פנחס שדה אינה חורגת משום בחינה מן הקונטקסט של סיפורת דור-המדינה וממאגר-הנביעות שלו (האבות המייסדים של הספרות העברית החדשה). אמנם אין היא אלא פריסמה צרה למדי של הריאקציה הכוללת שיצר דור-המדינה בסיפורת כנגד תבניות הזיוף הספרותי והקיבעון הפרצפטואלי שהחיל דור הפלמ"ח על עשרים שנות סיפורת. פנחס שדה הקדים מאוד את הפריצה בתחום הסיפורת (1957), ובהיותו מקדים כזה זכה למנה הגונה של צוננים והותקף קשות על-ידי הפלג השמרני של הביקורת. אין לראות בכך, כמובן, נקיטת עמדה עקרונית כנגד תבניות הסיפורת והשימושים הז'אנריים שלו, שהרי תבניות אלו כמעט לא נבדקו ולא הוערכו בעצם. הוויכוח אז** והוויכוח היום*** (שכבר נוגע ל"דור השלישי" של סיפורת הווידוי) עדיין לא השתחרר מקונפרונטאציה עזה וחסרת כל רלוואנטיות בעצם עם תחושת הנבואה הפנימית והאסכאטולוגיה של שדה ושותפיו — ריאקציה ביקורתית שעדיין לא נחה ולא שקטה מפולמוס מיותר מעיקרו הנוגע בהיבטים התימאטיים והרעיוניים — בעוד הללו אינם נתונים כלל ועיקר לוויכוח עקרוני ופתוח — אלא הם בגדר נתון-יסוד בבחינת "קבל זאת" או "דחה זאת".

ואולם, "קבל זאת" או "דחה זאת" אינו בא במקום ביקורת שפויה והערכה נקייה מפניות רעיוניות של הפוטנציאל הספרותי הקיים בפנחס שדה ובממשיכיו-דרכו השונים. במילים ברורות — ויכוח אידיאי איננו צריך לבוא

ראובני). המאפיין את ה"קו השני" של הז'אנר הוא לא רק אימוץ סלקטיבי של מודוס פנחס שדה, אלא גם הליכה זהירה ומסקנית בעיקבות ההישג הוודאי שלו כמספר התורם ישירות למאגר הסיפורת של דור-המדינה, עם כל הניכור ותחושת אי-ההשתייכות: סימטריה אחראית ומוקפדת בין מסמן ומסומן, בין לשון מתארת ונושא מתואר — פרקי יונה בן דוד יוכיחו. בעיקבות פ. שדה, ואף יותר ממנו, פנו המספרים האמורים לניקה ממקורות חד-פעמיים בספרותנו (כרדצי'בסקי), ואף חזרו ובחנו את הקומפוננטה המרתקת של "הצעיר הבודד" — חוויה אכסיסטינציאלית שזכתה לא פעם לטיפול מביש, אחרי ימי ברנר.

במילים ברורות: ככל שפסל שדה (ולא מנימוקים רלוואנטיים, ולעיתים ללא נימוקים כלל — כדרכו של נביא-לגויים מודרני) את הנכתב "מצדדיו מאחוריו ומלפניו" — מה שמחשיד אותו, כאמור, כמגאלומאניה ואגוצנטריות בלתי-נוצרית לחלוטין — אין לי כוונה לתקוף אותו על גילויי אי-הנחת המטפגן שלו כלפי הנכתב כאן בעיצומן של שנות החמישים, השישים והשבעים — היניקה העקרונית של רבים מקרב מספרי "מרכז המגרש" מתוך תבניות עגנוניות צריכה בדיקה מוקפדת וללא משוא-פנים. ומכאן שהוויכוח, למרות שלא כך הוצג מלכתחילה, הוא בעצם ויכוח עקרוני בין נוסחי סיפורת ותרשימי זרימה והשפעה הנובעים מן ה"אבות המייסדים" של הספרות העברית החדשה והדומינאנטה שלהם. בכל מיקרה — מימשו ראובני ושיץ את כיוון היניקה הישיר ונטלו מהשיגייהם של האבות המייסדים. ואם לעיתים גם נכשלו — אין להחיל אשם על הסניור הספרותי שלהם, שפתח לפנייהם שערים; ואולם הם עצמם כבר אינם מצויים בטווח המגנט שלו.

אקוט ברור

ככל שניווכח בהתפתחות הספרותית וחימאטית שאופינית ל"קו השני" של המספרים בז'אנר אין עלינו אלא לזהותה כהתרחשות אישית, שאינה תלויה בז'אנר ובפנחס שדה — גם הנפילה חופפת במידה רבה את הגדרת כוחם הסגולי והעצמאי של המספרים המוכרים. אפקט הכוח של הסיפורת שלהם הוא בכל-זאת

נגמר לשדה פוטנציאל המאטריה שבידו, ובטרם הומרו החומרים בדרשות נבואיות-למחצה וכמורתיות-למחצה) מהוות דגם נכבד ונקודת ארכימדס לכתיבה ערכית.

התנאי הוא, כמובן, מידה של זהירות ומידה גדולה יותר של ביקורתיות. ככל שהנזכר לעיל מהווה דגם ראוי — אין לנקוט עמדה זהה בהקשרם של ספרי המסעות, הטכסטים הברסלוויים שעברו "טראנספיגוראציה" מדיואלית נוצרית סמויה ולבטח "מכתבי חבצלת" — יריד-הבלים מגאלומאני נארקסיסטי שסכנתו אינה רק פורנוגרפיה רוחנית ואכסטרוברט נפשי שאינו ראוי לדפוס, אלא סכנה לכל המשך המתבסס על טכסטים קלוקלים מסוג זה. ככל שקריאה קשובה, אימוץ תבניות ואף אימוץ חלק מן המרכיבים האסכטולוגיים, המתבטא בשימוש זהיר ומעורר-עיניין בזכות עצמו בחלקים מתוך הליטורגיה הנוצרית, תפשיה נכונה וחיבנות השאוב מתוך החלל הפנימי של הכרית החדשה — הובילו מספר כד. שיץ ('העשב והחול') להישגים ראויים, ובה במידה למרכזו של ויכוח ספרותי (אשר נפסד והלך וסטה לכיוונים פסבדו-מוראליסטיים וכמו-ערכיים של 'יהדות מול נצרות' וכו' וכו'), במידה רבה נפסד גם ההישג האוטונומי של שיץ עצמו, הואיל והתגובה הביקורתית המתלהמת והמפוטטפת בין שכוונתה לחיוב בין כוונתה לשלילה העניקה לשיץ אשראי פרוע ולא עמדה על סכנותיו של פאראדוקס פנימי שאיים לפורר ולבקע את התזים הספרותי שלו. אין צורך לומר שהעגינה של 'העשב והחול' בתוך חוויה קיומית של כאן ועכשיו היתה אמורה לעורר כמה תמיהות קשות הקשורות להמשך דרכו הספרותית של שיץ. אין להתפלא כמיוחד על מספר שלא חצה את הרוביקון ונפל לאמורפיה קשה בכסות סוריאליזם הדור-בנאלי ('ההזדמנות האחרונה') אשר המקבילה היחידה שתאפשר את איפיון התופעה תהיה השוואה עם הסוריאליזם הבנאלי והמפוברק המאפיין את ציוריהם של ברנר ושמואל בק.

מיקרה-שיץ מהווה ללא ספק מיקרה-מיכחן עקרוני ומעניין (הטומן בתוכו איצבוע וזיקה להקשרי, מעלותיו וסכנותיו של הז'אנר. דגמים דומים של העניין קל לאתר בפרוזה של י.

הריאליזם הפסיכולוגיסטי המאפיין את סיפורת "מרכז המגרש" הפרוזאי הקיים***. אבל במיקרה שלפנינו אין להטיל אשם בו'אנר, שהפך להיות 'כיסוי דם' למפת ספרות.

מאפיין עקרוני וקבוע של רדידות בכיסוי של עירפול וטישטוש פרצפטואלי מכוון קיים לכל אורך מיגזר הפרוזה בה עוסקים ואותה יוצרים הצמד סמו ובו'צ'ן. שאלת הקיום האכסיסטנציאלי של הצעיר הבודד הופכת ב'שני חיי יעקוב' לסוג של אגוצנטריות ירודה, מתייחרת ומפוצה ומסתפקת בעצמה ובקוממות מעמדה הליטראטי כ'כדידות'. (ההצבר והנפח של המושג משמשים ברומאן תחליף או המרה לכדיקה עקרונית של מצב קיומי). אבל זו כדידות של קארטון, ש'ערכה זהה בעצם ל'חברותא' של צעירים בקרנותיו של רחוב תל-אביב, ובעצם האפקט הוא אותו אפקט: אין הארה של כדידות או לכדידות (מושג שאולי תואם יותר את הקיים ב'שני חיי יעקוב'). אין גם פחות מזה — הארה של כדידות כמצב אישי. לא קיים איצבווע פנימי (היינו, הנובע מן הטכסט, ואולי קיים בו באופן סמוי) על הסיכות שהובילו למצב זה דווקא, ולא למצב אחר — בו (נניח) יישב גיבור הרומאן בקרן רחוב וישתה קפה ויעסוק ברדיפת נשים — כיוון זה או כיוון אחר אינו עקרוני ואינו משנה כהוא-זה את משקלם הספרותי של הדברים.

איני בא להטיל ספק עקרוני ב"אותנטיות של החוויה" — מאפיין סוציו-ספרותי מעיקרו — צעירים רבים, זאת לדעת, מבקשים להיות לא פחות ולא יותר מאשר "פנחס שדה שני" או, לפחות, לעבור חוויה קיומית דומה של הסתגרות בעליית-גג עם ספרי ניטשה, קירקגור, התנ"ך והברית החדשה. חוויה זו היא בבחינת הומאז' של מעריצים, של גרופיס שאין מרחק רב מפריד בינם לבין מעריצי דמות כגון הזמר צביקה פיק ושאר זוטות המשוויכות כולן לירידי ההבלים של גיל ההתבגרות. ואולם, גם היבט זה אינו אלא חצי העניין. — השאלה היא מהו סוג הספרות ומהו עומק הדחיפה הממשית שחוויה מסוג זה על היבטיה האיוטריים המדומים מאפשרת לסופר בבחינת "לך ככוהן זה וכתבת רומאן בישראל". קריאה לעומק בספריהם של הללו תוכיח, כי אין ידם משגת אלא כדי כתיבת מסמניה החיצוניים של החוויה, בבחינת רישום

ייחודי, וגילויים והופעתם באמצע שנות-השבעים אינם נובעים ממצב רגרסיבי מוחלט שהשתלט כאן על גילויי הסיפורת שלאחר מלחמת יו"כ — מצב שהעלה לגדולה סיפורת ז'ורנאל כגון זו של יצחק בן-נר, מה גם שקל היה להיווכח שהשדה ההתרשמתי של ראובני ושיץ רחב הרבה יותר מזה שהיה לשדה אי-פעם. ככל שראוי ה"קו השני" של הז'אנר ליחס ביקורתי מכובד — אפילו צלחו טכסטים מסוימים שלהם פחות מן המצופה והראוי — אי-אפשר לנקוט כזה היחס כלפי ה"קו השלישי" של הז'אנר האמור. ניתנת האמת להיאמר — מקרא בסיפורת של יעקב בו'צ'ן ואריה סמו עלול להוביל, אם עדיין לא הוביל, את הישגיו המצטברים של הז'אנר לכדי סיום מפוקפק. ככל שנתלה אשם ישיר כפנחס שדה עצמו, אשר התרדדותו בעשר-חמש-עשרה השנים האחרונות מקבילה ללא ספק לממשיכיו מדור שלישי (וכי למה יוביל טכסט וידויי פורנוגרפי-רוחני כגון 'מכתבי חבצלת' אם לא לכתיבת טכסט כגון 'מימים ימימה'? וכי לאן תוביל מאגלומאניה ניטשיאנית מעורבת בנקיטת עמדה נוצרית אבסורדית בצירוף התבדלות מתייחרת בבחינת 'אני ואפסי עוד', שהיא עיוות של הקונצפט הברנרי, אם לא לקיבעון פרצפטואלי ותודעה דלה כגון 'שני חיי יעקוב'?), טמון כאן גם גורם נוסף — שהוא מחוץ לוויכוח ביקורתי ממש — גורם אשר ככלות הכול הוא היוצר את הרדידות הספרותית והעוני הלשוני — כישרון ספרותי דל פשוטו כמשמעו, ולכל היותר כישרון מאניפולאטיבי מסוים, ליצור רעש תיקשורתי של 'גיבורי תרבות', אשר בו הז'אנר והאכסהיביציוניזם המופגן אמור ליטול את מקומה של סיפורת מרובדת כראוי, שצריכה להימדד על-פי נורמאטיביות של ביקורת הספרות, ולא על פי אפקט הסבל שגורמים גיבורי הרומאן לעצמם. אין משתמעת מזה סימטריה ברורה ומוחלטת בין כישרון לבין ז'אנר שמסמניו הפנימיים והפוטנציאל הגלום בו הם כהכרח ובכל תנאי לחיוב, בבחינת ז'אנר המקנה למשחמשים בו כנפי איקארוס (וכאן בעצם השגגה שהובילה את מספרי הדור השלישי של הז'אנר להזדקק לו) — כלל וכלל לא. במידה רבה עיסוק לנו כסוג-ז'אנר משומש ובאנאלי כמעט כמו

לכמה שורות מבדחות במדור 'דג הדין'. יחס ממשי, בדיקה מידגמית של טכסט, ודיון רציני בהתוויות חתכי אורך ורוחב שלו, יעידו כאן על המבקר המולך שולל בעיקבות מערכת ספרותית מדומה (מיקרהו הקלאסי של דן מירון במגעיו עם לבטים חדשים!). יודגש כאן שוב ושוב: איכות ה"סביבה" הספרותית הקיימת (אשר סמו ובוצ'ן וכו' אולי אינם חשים מחוייבות כלפיה — ואיזכור המחוייבות הזאת נהפכת מדרך-הטבע לתפקיד בלתי-נעים של המבקר) יוצרת את הכרחיותה של התגובה הביקורתית.

הרומאן 'מימים ימימה' מבשר גם הרחבה מסוימת של הבסיס העלילתי והסוציולוגי הצר — מן הצעיר הבודד עובר בוצ'ן באופן חגיגי ומיותר אל ה"זוג הבודד". המסמנים הסוציולוגיים של זוג ממעמד בורגני נמוך היו מתקבלים כאן בסיכומו-של-דבר כאוטנטיים למדי אילו הסתפק המספר בכך ולא הרחיק לעסוק בהנאה יחידה בכל מיני סטיות עלובות ולא מרשימות במיוחד ("לא פעם, כשראשה היה מונח על ברכיי הייתי אומר לה לפתוח את הפה ולעצום עיניים והייתי יורק אל תוך פיה") וגם בכך היה אפשר (אולי) להסתפק, אילמלא הרחיק מספרנו עוד והתעקש להקנות לסטיות גיבורו ממדים אוטוריים-ארכיטיפיים, בבחינת קדוש שמי-פה ומי-רגליים שלו הם כמי הירדן. (העיניים מעיקרו אינו מצוי, כפי שהוטעו רבים לחשוב, בפריעתה של איזה נורמאטיביות מוסרית, שהרי אילו שקד בוצ'ן לקיים מערכת נורמטיבית מוראליסטית פנימית לשיפוט ה"תופעה" אותה הוא מתאר, ממילא היו כל הממדים של הרומאן אחרים וכל מערכת השיפוט הביקורתית היתה שונה מראש, אלא שלקיים מערכת מעין זו, על חיבת-ההתהודה האופיינית לה, רחוק מיכולתו ומעוצם-כוחו" של בוצ'ן, מה גם שמערכת נורמטיבית מכל סוג היתה מאירה באור עלוב את מעשי הגיבור ועלילותיו, והרי המטרה העיקרית של המספר היא להקנות לעליבות זו של גיבורו עוצמה). ייקל על המבקר לסכם את הדיון בטרם הותחל: אין לפנינו אלא טכסט משומם-נפש ומדכדך (בהנחה מיוסדת מראש שהוא אותנטי) ועלוב (כאשר איננו אותנטי) והמשך המקרא בו אינו אלא איבוד ספרותי לדעת בתוך בוץ מילולי וסמאנטי רדוד, כמין חזרה עצמית מתלהמת על

(וגם הוא לא מדויק במיוחד) של התופעות החיצוניות, דהיינו שהם באמת חשים בדירות ובאמת מסתגרים בחדר וכיוצא בזה מאפייני-חוץ של חוויה אותנטית-אישית; אבל הנקודה המכרעת היא שלא חוויה זו ולא חוויה אחרת תוביל ותבטיח איזה פרי ספרותי משמעותי — אין אימנציה בין החוויה לבין "תוצאה ספרותית איכותית".

לעיניי בכללותו היבטים מכרחים למדי — ויש לדחות כשתי ידיים קונצפט אישי האומר שכל אדם המסתגר לפרקים עם ספרים ממתכון ברוך המוגש ב'החיים כמשל' אכן עובר חוויה של בדירות אוטורית, והרי זה כאילו אמרנו שאדם ששערו לבן וקמטים במצחו הוא סופר. וכאותו עיניין עצמו — אמידת האוטנטיות של החוויה העוברת על סופרים כבוצ'ן וכגון בוצ'ן נראית לא פעם מפוברקת למדי, ועל כל פנים חמקמקת. אבל אין זה מעיניינו של המבקר — הטכסט הספרותי הוא העומד כאן לדיון, הגם שמטבע הדברים מבקשים הגבולות להיטשטש. היבט הראוי כאן לדיון אינו סמו או בוצ'ן — כי כל החוויה של הממשות שלהם עוסקת ברדידות רבה וממילא כל היגד ביקורתי העוסק בסוג זה של מאטריה ניגון למסע בתוך הוויה קלושה ומימית. היבטים אלה נוגעים באופן בלתי-נעים למדי בסוג המימוש שקיבלה ספרותו של בעל-הנוסח. כל סיפורי המסעות האמורפיים בבחינת קולב שחולים בו הרהורים מימיים וסברות-כרס על דם, אדם ואדמה, וידיים של חדר-מיטות, התייצבותו האנאלית של בעל הדבר עצמו כמין נביא מוכיח סקסואלי שידו רבה לו בהלקאת ריבות פותות, וכיוצא בזה, מציבים אותו במודרג לא רם במיוחד, הוזה בכללותו עם המקום בו ניצבים ממשכיו מדור שלישי. אין על המבקר אלא לנקוט חומרה למראה המפולת הפנימית המאיימת על הנוסח, ולהצביע בצער על נטישת המשכו של קאנון משמעותי (פרקים מעטים מתוך 'על מצבו של האדם' חלק ב', שפורסמו מכתבים כיוון נכון וערכי שננטש).

יותר מאשר קווי-מיתאר עבים מקשרים בין תופעה כגון 'מכתבי חבצלת' לרומאן 'מימים ימימה' של בוצ'ן, בכחינת הזרוע סופה יקצור רוח. כפי שכבר נרמז, הרומאן עצמו על מימדי הנפח הממשיים והמדומים שלו אינו ראוי אלא

המקצועי של הפסיכולוג ושל הפסיכיאטר. אספקט זה מוכיח לא רק פיקפוק בעצם הקאנוניזאציה של הרומאנים האמורים, אלא גם ובעיקר מה נטלו בעצם בוצ'ין וסמו ממורס-ורבס. אין ספק שעל קריאה כה שטוחה ופשטנית של הפאראדיגמה שלהם הם "ראויים למלקות". כל מקרא במיגזרי הסיפורת היותר משמעותיים של שדה יוכיח עד כמה אלו מתוכמחים ומוכנים מבחינתה של ספרות. עד כמה עמוק ומפתיע (ולא רק בהקשרה של תקופה, היינו 1957, שנת ההופעה של 'החיים כמשל' ו-1967, שנת ההופעה של 'על מצבו של האדם', אלא גם במקרא שהוא בכחינת נכון לעכשיו) השימוש במטאפורה ובארמוז, עד כמה מדוייק ומורכב השימוש הפנימי באירוניה, למרות שעל פני השטח מבטל שדה את ערכם של אלמנטים אלה וה'סוכרניות' שלהם. "על פני השטח" של 'החיים כמשל' העמוסים, למשל, איכויות דוקומנטאריות כגון שנאה בלתי-נוצרית לחלוטין כלפי מבקרים יהודים ומעשי פיתוי של ילדות על גג ירושלמי איזוטרי, באו לא פעם להסתיר גבישיות של משמעות, של מושג ושל סמל, ולפעמים הארה של חוויות בעלות קונטמפלאציות איזוטריות. אין ספק: גם בוצ'ין הולך שולל, וכל אשר כתב מוכיח שהמאטריה שלו מורכבת כולה מן המימדים החיצוניים והשיכבה העליונה, כל אשר אינו אלא "על פני השטח" של 'החיים כמשל'. ולמאגר הסיפורת הקיים לא נוספו אלא פריסת תולדה של מגאלומאניה אישית, כישרון ספרותי דל, יכולת סלקטיבית ואמללה ותוכנה ספרותית השואפת אל נקודת האפס המוחלט; כל זה יוצר תערובת שלמראה יציהיב גם נייר נטול-עץ.

אותו תיאור ואותו מישגל ואותה סטייה שכבר קראנו ומצינו בחמישה-שישה עמודים שנקרא באופן מידגמי. מסת-הכוח הפנימי של התיאור, העוצמה הטמונה בו כל-כך מועטת, עד שלפרקים תוהה הקורא אם אין לפנינו פארודיה (כפולה!) על הרצינות הקדושה המאפיינת את הנוסח.

מימדי ההטעיה העצמית

בנקודה זו אפשר וצריך לסגור את הדיון. אלא שלעינינו ה"מימוש הספרותי" של הדור השלישי ל"סיפורת הווידוי" שלנו נוגע עוד היבט עקרוני אחד, שאין לעבור עליו לסדר-היום. מקרא נוסף ברומאנים שהוציאו ממשיכי דרכו של שדה יוצר איצבוע על תופעה מזוהה של צימצום, ואף שאיפה סמויה לכיטולה של מערכת אמנותית בעלת ממדים וקיום עצמאי — והדברים מקושרים לשבירת התפישה של סיפורת כמערכת וכתחום פדול לעצמו המצריך חוקיות משלו, עבודת ריבוד, עיבוי, בינוי של מערך משמעויות ומשמעויות-על בצד תהליך מקביל של סלקציה ואלמינציה. קודכס חוקים "עצמאי" של גיבור (בהנחה מיוסדת מראש שיש לקודכס הזה ערך) אינו רלאטיבי, אינו בא במקום ואינו תופש את מקומה של חוקיות אמנותית, וגם זה סוג של המרה ובלבול-מערכות המאפיין את הקוורום המוזכר. הכול מצטמצם לכדי וידוי פרוץ ומתלהם, והתלהמות זו באה להחליף כל מערכת וריבוד, וזו קביעה ביקורתית עקרונית לגבי תהליך איפוס כל מימד אפשרי של "ארטיפאקט". ספרותם של מספרי הדור השלישי הנ"ל אינה אלא אכסהיביציוניזם "אוניסטי" אשר מקומו לא יכירנו בהקשרה של סיפורת ערכית, אלא כראוי למיבחנו

*** ד. מירון, "על גבולות הכנות לשמה", ידיעות אחרונות, תרכות ספרות אמנות, 17.6.1983
 **** על כך עמדתי בסידרת המסות "טווח ההישג האפשרי בפרחה כת שנת השישים בספרותנו" — מעריב, גיליונות פסח תשמ"ג

* יעקב בוצ'ין, מימים ימימה, רומאן. ספריית הפועלים, 1983
 ** כרוך קורצוויל, "האוטוגרפיה של פ. שדה", מתוך חיפוש הספרות הישראלית, הוצ' אונ. בראילן

מי אפסיים רדודים

המבקר ללבוש, גם כעת שספרות זו ראוייה לאדרת של קבצן. למרות שכאמור, יהיה ניסיון מעקב אחרי האופנים והמהויות של הטכסטים הנ"ל משול לחתול הרודף אחרי זנבו, צריך בכל זאת לנסות את הבלתי אפשרי, הואיל ונביעות-העומק של התופעה נחשבות בעיניי ראויות לטיפול, לאר-דווקא תוצאותיהם הישירות. ככלות הכול, רומאנים כהללו שכונתת הדרה לזר (ורבים אחרים) אפשר פשוט לא לקרוא, ולהשתדל ולעבור עליהם לסדר היום, כאילו לא היו רומאנים אלה מעולם.

אורכה של רצוניה יהיה רצוף בכדיקת תהליך הוורבאליזאציה של החלל הריק החווייתי המצוי בטכסטים האמורים 'לעומקם': קודם-כול מילים. ובעיקבות המילים ונוכע מהם (לא הכרחי, לא רצוי) — משפטים. והרי תחנה נוספת במיראקל, מסע יסורים של קורא המבוסס במי-אפסיים רדודים (וגם זה תהליך 'קדם-ביקורת' — התבנית מתפוררת תוך כדי קריאה). ובעיקבות המשפטים — פיסקאות, פרקים וכך הלאה. — עד שהדברים מתלכדים להיות "מכאן והלאה".

ההנחה המיוסדת מראש היא, שכל "תחנה" במסע המילים, המשפטים והפיסקאות צריכה לשמש משוכה ערכית, ועל המספר לעצור ולהתכונן, לבדוק את ה"מצאי" ואת ה"מלאי", שהרי לשם כך ואך-יורק לשם זה נוצרו מילים, משפטים ופיסקאות, כמין תמרור אזהרה לאפיגון המצוי: עצור והתכונן לאחור! ובאשר משוכות אלו אינן קיימות, והסופר (באשר הוא סופר) משתכר ממיליו — צריכה מערכת חיצונית לעצור אותו במירוץ המתכנס רוכב-ככולו על אשראי מתדלדל של ספרות, הספרות העברית עצמה, ובהקשרים רגולאריים — מצד עצבי, סכלנותו, ומידת האמפאטיה של הקורא המודע.

ואולם, במצבי רגרסיה ודפורמאציה בספרות כל פירכה הופכת להיות אפשרית. ממילא ציפיה זוטרחה להפעלה מוקדמת של קריטריונים בסיסיים של הערכה, אשר על פיהם, אין צורך לומר — אמור היה בית-ההוצאה להחזיר

א. פרפטום מובילה ספרות

כל ניסיון לרדת עד פשר התופעה הספרותית המקיימת בתוכה התרת רשות עקרונית לכתוב ולהיכתב* בנוסח שנדון בו יהיה כנראה ניסיון מדכדך וכושל. לרשותו של המבקר, המבקש כאן להגן על ציבור קוראי-הספרים כאשר הוא, ולבחון את המארג או התלכיד שלפניו, שמורות מעט מילים מן המילון למונחי הספרות — אבל הן יוצאות ריקות לחלוטין. אין להן משמעות בהקשר זה, בבחינת שיכתב-מגן מילולית שיוצר כאן המבקר, כדי לשמור על עצמו מסכנת עצמו. נעלה מכל ספק — לפנינו סוג של פרפטום מובילה שמקורו, אני מנחש, מרצרות (מוביילים), אלה הנצנצים שהפכו עיסוק מרכזי בחייה של גיבורת 'ירח בעמק איילון' ונהפכו לבסוף מסמן ספרותי מרכזי (מיטאפורי) לפרפטום מובילה של חייה, ואם יורשה לי להוסיף — הפרפטום מובילה שיצרה כאן ע.כ. כרמון בקרב מיגור רחב של יוצרות בקרב "הסיפורת בת דור המדינה המאוחר"***. כפיתחה של הרצוניה ביקשתי לכתוב אזהרה כפולה, גם לקורא, גם למבקר עצמו — כל ניסיון לרדת עד חקר התופעה המילולית וההכפלה הוורבאלית המאפיינת קוורום זה של מספרות יהיה משול לניסיון חפינת מים ביד. ב"צומת ספרותית" שכזאת, מהווה 'ביקורת הספרות' מעין מלאכת מזיגות של "מצוות אנשים מלומדה" ו"בגדי העשיר" שצריך

*** והרי קוורום "מכובד" מקרב "סיפורת בת דור המדינה המאוחר" העונה על "תיסמונת הנצנצים" של ע. כהנא-כרמון: ה. לור, י. מריני, א. דים, ר. מטלון, ל. מושון וכו'.

* ולכל המעוניין: הדרה לזר, 'מכאן והלאה' רומאן, הוצ' סימן קריאה והקה"מ, 1983 (אבל הבחירה בדוקומנט אומלל זה היא מיקרית, בבחינת 'מידגם מייצג').

השפורפרות שמקומם יכירם (!!) על שולחן התמרוקים."

"היא אהבה חדרי אמבטיה. להימצא בהם, לשהות שעה ארוכה במים. חשוב היה לה שהכול שם יהיה עשוי היטב, שלכיר, לאריחים, ולאמבטיה עצמה יהיה מראה מוצק ושעיע, שכן חדרי אמבטיה משובחים (!) נהנו באותה אטימות חלקה ובאותה איכות של מיבנה בר קיימא (!) משום כך ערכה מעל לכיור, במדור האמצעי של הארון הגדול, שדלתותיו שימשו לה כמראה, את הצלוחיות, את הבקבוקים ואת השפורפרות שמקומם יכירם על שולחן התמרוקים" (עמ' 14).

אקדים ואומר – אין אלו הטריויאליות והבאנאליות והאטימות הספרותית של חדרי-אמבטיה משובחים המקומות את הניצב מול הטכסט, שהרי רשותו של מספר לכתוב את כל הטריויאלי והבאנאלי השמור עימו – מינחה לקוראי הספרות העברית, מה גם שאין הבאנאלי והטריויאלי אלא בבחינת רפלקציה, השלכה של נפש הגיבורה על חדרי-אמבט הסוככים אותה – הלשון, או השימושים הלשוניים ראויים כאן לדיון עקרוני. הלא אני סברתי לתומי שמבקר ספרותי עוסק בספרות. מה שלפנינו, אינו אלא תערובת מילים האמורות לשמש טכסט פירסומי לחדרי אמבטיה, לאסלות ולכיורים. בבקשה: מוצק, שעיע, בר קיימא, משובח, חלק. זה האטרביוט המילולי שצריך לשייכו באורח בלעדי לטכסט פירסומי מובהק.

נישאר רגע, ולא במיקרה, בחדר האמבטיה. גבי בנימין, גיבורת הרומאן, מבצעת שמה את הפעולות כדלקמן: "הסירה מיכסה מעל צלוחית זכוכית כבדה, טבלה אצבעה במישחה הלבנה, הבלתי מבושמת, (100% נטולת ניחוח, היה כתוב על הצלוחית) המדיפה עם זאת שמץ ריח רענן, נוסך ביטחון, של מישחת שיניים" (עמ' 15). אין ספק: לפנינו הנמכת הקוד הספרותי והגבחה המודוס הפירסומי בבחינת זה אקווילנט של זה, זה מותנה בזה.

עוקצם של דברים מצוי, כמוכן, בהיבט אחר: אילו הציעה המספרת הנ"ל טכסט מעין זה למשרד-פירסום, על מנת שישכור את שירותיה ככותבת תמליל שקורין קופירייטית בלעז – היתה נדחית בשתי ידיים. אוי לו

למחברת את כתב-היד, ואולי אף להפקיד שמירה מעולה על המגירה למען לא יראה הטכסט הנ"ל אור-עולם – הופכת להיות ציפיה מופרכת לגמרי. הוצאת-ספרים מכובדת, מה גם ציבורית, אמורה ליטול מידה של אחריות כלפי המתרחש בספרות, שזה ככלות-הכול פאזל המורכב בדידים בדידים, ו'מכאן והלאה', והדרה לזר מהווים בה בדיד, ובדידים כאלה יש לנו רב מכדי לשאת.

צריך לחזור ולהזהיר: אין כאן עיסוק ברומאן לא-קאנוני, שהרי במערכות ספרותיות מוקנות כראוי והמצטיינות בביקורת עצמית אפקטיבית יש מקום לדיכוטומיות מן הסוג האמור. בספרותנו פועל סוג-עיקרון אחר – מערכת מעורבת וסובלת ממגמה מעורבת. ממילא, מצב זה של דברים מוביל למצבי-גבול מצחיקים, ו'סיפורת' של הדרה לזר הופכת להיות חלק מן הקאנון. במצבי התפוררות ורגרסיה, גם לסטיגמה של בית-הוצאה מכובד יש ערך "קאנוני" משלו. נסכם, איפוא, ונגדיר: הנורמאטיביות של המערכת הספרותית בארץ לא מספקת ביטחונות ראויים. "הסוחר מסנדר" מוכן להדפיס כמעט כל דבר, שייראה אופנתית.

ב. עקרון ה"קרקעית" בספרותנו

ועדיין חובת ההוכחה של כתב-קטיגוריה זה חלה עליי. זוהי מלאכה מתישה, מעייפת, הפועלת גם היא כפרפטום מובילה. אם כן; הוכחה. נתחיל במילים. מילים: התבוננות, חמדנות גואה, שיכחת הכול (עמ' 72), אהיל, כסף, זנווה, חדרי אמבטיה (עמ' 14). והמילים צריכות להתלכד מצוות אנשים מלומדה למשפטים. משפטים בבקשה: "היא אהבה חדרי אמבטיה. להימצא בהם. לשהות שעה ארוכה במים" עוד משפט? בבקשה! "חשוב לה שהכול שם (!) יהיה מוצק ושעיע (!!) אבל בספרות רגרסיבית ודפורמאטיבית ה"קאטאלוג" לא מספיק. צריך גם וקטורים של עומק. עומק בבקשה!: "שכן חדרי אמבטיה ניחנו באותה אטימות חלקה ובאותה איכות (!) של מיבנה בר קיימא". ועל דרך האבולוציה הספרותית צריכים, מוסכם על הכול, משפטים להתחבר לפיסקאות. זה החיבור, זוהי מלאכת הקישור: "משום כך ערכה מעל הכיור, במדור האמצעי של הארון הגדול, שדלתותיו שימשו לה כמראה, את הצלוחיות, את הבקבוקים ואת

ניסיון לקיים אינטנסיביות ליטראטית-ריגשית, על בסיס של ריק תימאטי מוחלט (שיתורגם במקביל לריק קיומי מושלם). כפי שכבר הוזכר, מקור התופעה הזאת בספרותנו היא עמליה כ. כרמון. אבל פוסט מורטם על 'זירח בעמק איילון' יצריך אמירה מפורשת: ע. כ. כרמון מצויידת מראש בכלים של סופרת, ובמימדים שאין לזלזל בהם בשום פנים. גם על בסיס של ריק-תימאטי מוחלט, ככל שנוזהה את התופעות המקדימות לכתיבת 'זירח בעמק איילון' ומכאן והלאה' כאקוויואלנטים, ולחילופין על בסיס תמאטי מדולדל להפליא בשדות מגנטיים, מצליחה פאראדיגמה זו של הקוורום המוזכר ליצור תהודה המתבססת על יכולת תיזמור של מיבדים רב-קוליים ועל יכולת דיוק שבהגדרת סיטואציה נפשית (לא עומק פנימי, או מעמקים ואין לגזור גזירה שווה בין זה לזה — מבקרים רבים הולכו שולל!). ולמרות היתרת המילולית המתרדת לא פעם לפטפטט כגון 'פיוטי' התוצאה במיבדיה של עמליה כ. כרמון היא לא פעם שיקוף נכון של ממשות ופוקוס חד. מערך יכולות מעין זה אינו מצוי בקוורום "ממשיכי דרכה" של ע. כ. כרמון המנויים לעיל, והיכולות והמיומנויות של בעלת הנוסח מומרות בקרב ממשכיכות דרכה במאניפולאציות עלובות של מילים, עומק של חדרי אמבטיה, מאקטיס של קארטון וקש.

נמשך ונסייר ברומאן שלפנינו. ולשאלה מה יתרחש בהמשך, עונה בצורה ממצה וחדה הרבה יותר הטכסט שעל גב הרומאן לאמור:

"חל עירער. בחייה של גבי בניימין. תקינותם נפגמה בבת אחת (עוד נבדוק כיצד בא הדבר לידי ביטוי — א.ג.) והיא רואה את מה שמסכיבה בצלילות אחרת (...) בעוד אי הסדר בחייה פושט והולך (...) היא פוגשת בג'ון סאלס כורי, ערבי יליד חיפה כמותה (...) הקירבה ביניהם (...) הופכת לאהבה אשר ככל שהיא מתעצמת כך חוסר התוחלת שבה' וכו' וכו'. הקורא התמיה והמפקפק לבטח ישאל איזה ביטוי מקבל העירעור בחייה הסדורים של גבי בניימין ומהו התיבנות הספרותי של עירעור זה. ובכן, היא אוכלת שתי מנות פלאפל עם טחינה! אין זו בדיחה של כותב הרצוניה, אלא מציאות ספרותית מדכדכת. טכסט כנתינתו. הגבי בניימין גיבורת הרומאן עוצרת מכוניתה על יד דוכן

למשרד הפירסום שישכור שירותי תימלול בלים, חד-מימדיים ומשוטחים כאלה — הלא ניטל עליי לפשוט רגל ויד. 'התרת רשות' זו של משרד-פירסום להישרד אינה בכחינת מובן מאליו כהקשרה של ספרות. במילים ברורות: הסיפורת העברית הפכה להיות מחסן זיבורית לכל התרחשות מילולית מקולקלת.

וכבר דילגנו על פני עמוד שלם ברומאן ועדיין אנו מצויים בחדר האמבטיה. אין זה מיקרי כלל — גיבורת הרומאן שוהה בו כ-10% משטחו (המילולי) של הרומאן, קרי: עשרים עמודים מכלל מאתיים. זו עונת הרחצה של גברת אחת גבי בנימין, בחדר הרחצה של הקוטג' (הטורי?) המפואר המצוי ב"קו המבט" של הסיפורת בת שנות השמונים. ונשאלת השאלה על מה ולמה ראתה גיבורת הרומאן לשכון ככה בחדר הרחצה? והתשובה המתאחרת כוא תבוא: יען כי נשף-ריקודים הקרוי בשפה תת-חיקנית מסיבה יתרחש אצל זה וזה, בעל הקוטג' המפואר ההוא (אקדים ואעיר שאפילו האותנטיות שבתיאור ההווי של שוכני הקוטגים והווילות יצאה ברומאן פגומה ולא אמינה, שהרי תיאור הווי זה מצריך למיצער כישורים עיתונאיים — וגם מכישורים אלה חפה המחברת לחלוטין). כנשף-הריקודים האמור, תפגוש גברת-הלכבות של הרצליה-פיתוח או סביון את גבר חלומותיה הניגלה כערכי, ובכך יחקיים רומאן (ורכאלי) בין השניים. דבר הנשף, נוטל עוד 5% (מכלל מאתיים עמודים שהם 100% 'נטולי ריח' המהוים את שטחו המילולי של הרומאן).

אלא שבעמוד החמישי לאודיסיאת הרחצה באמבט שקדמה לנשף, כבר חש הקורא שהסיטואציה נמתחת במתכוון, כאילו לועסים גומילעיסה ההופך חפל. אין להתפלא על כך במיוחד, הואיל וברומאן כולו, לא מתרחש בעצם דבר. לא בפקטור של עיליה וגם לא בפקטור חשוב יותר מבחינת הישגיה ה"וודאיים" של סיפורת זו — התרחשות מילולית כרגם-סיפורת עילאי. תורשה לי כאן הפוגה קלה ממלאכה מדכדכת על-מנת לנסות ולהגדיר את מקור התופעה, את המודל הראשוני, המוקדם, שהתיר רשות קונצפטואלית לכתוב לא-כלום על לא-דבר, ואולם, מהי הגדרת התופעה בכללותה? ובכן, ההגדרה תהיה

הוואריאנטים שקמו לו בורח מהתרחשות, גרוע מזאת — בורח מכל התחייבות בסיסית לספר סיפור. לרומאן, אגב, אין בכלל פאבולה, והתוצאה היא סוג של רכיכה ספרותית.

אחסוך מן הקורא בדיקה וקריאה-משווה בהישגי ה"אפאראט המילולי" של 'מכאן והלאה', ונעבור אל התכנית הספרותית וניווכח בצמיצום כל המערכת, הזיקות, הארמזים (אלוזיות) — כל הנחשב כמצוות אנשים מלומדה* למערכת קווים-כתמים וקישורים הבונים יצירה ספרותית. כמה שלפנינו מצטמצמים הדברים לכדי מערכת אניגמאטית אווילית — סודה וצקן לחשה של גברת אחת מן הווילה בסביון בבחינת (התרצה לדעת מה בנפשה של גבי בנימין הקסומה? קרא כיצד היא אוכלת פלאפל ותדע!) הלפידארות, הפושה בכול למרות ההכפלה המילולית (בבחינת התרצה לדעת כיצד מגיעה הנפש הקסומה לצלילות אחרת? קרא כיצד עוקבת הגברת אחרי חשבון הבאנק שלה, זו הגברת שאינה זוכרת למה בטלה את השיק שבסיפחו נכתב "מבוטל" — עמ' 11 — ותדע — תדע בנוסף כי חל "עירעור"). וכבר השאלה אינה מקושרת בכישוריה או בדלות כישוריה של גבי לזר, אלא במאפייני הסביבה הספרותית, באינקובציה המאפשרת והמאשרת את התופעה.

ניתנת האמת להיאמר — לעיניי היבטים לאו דווקא ספרותיים, ולגבי עצם הקאטאלוג שמציג הרומאן, עלולות להיווצר קונטמפלוציות מחדות למדיי. אלא שהתופעה, גם הספרותית וגם הכמותית, וסכנות השפעתה על המאגר הקיים, אינן מחדות כלל. כתנאים אחרים של הקשר ספרותי כללי צריך היה להתעלם מן הרומאן ולנהוג בו כאילו הוא איננו, ולקוות שהתופעה תחלוף מעצמה. אבל התופעה אינה חולפת, ויששה פרקים של איה*** יוביל בכנפיו את 'מכאן והלאה'. מה יוביל בכנפיו 'מכאן והלאה' לא אעז אפילו לנחש. הפיתוי הטמון במילים הדורות, ממילון לאפיארי של בתי-מרקחת ומודעות פירסומת (מוצק, שעיע, בר קיימא וכו') הוא רב, בבחינת

פלאפל בדרום ת"א ומבקשת (פעמיים) חצי-מנה פלאפל עם טחינה, ואף מלקקת את המפית המרופשת (עמ' 11-8). בנקיטת חפץ אני נשבע שחזרתי וחיפשתי עירעורים אחרים ולא מצאתי אלא "צלילות" אחרת, בה בודקת הגברת בחשבונות-הבנק שלה ורואה נכוחה כי אכן סדורים הם המיספרים בשני טורים: טור זכות וטור חובה. בצלילות נפלאה זו שלאחר מנת פלאפל בטחינה היא נותנת ליבה לכך שטור המיספרים של 'חובה' מלא יותר מ'טור הזכות' הפינאנסי שלה. אפשר ואין לפנינו אלא מיטאפורה מתוחכמת ל"הקשר הספרותי" של העיניין.

דומה שאני פטור מלהמשיך ולעקוב אחרי הרצף הטכסטואלי הנ"ל. ממילא שום פירכה וסירכה לא תפתיע קורא יגע כמוני. בספרות המצויה בשיאה של גרסיה הכול אפשרי. זכור לי שכקורא סיפורת סתם, עדיין לא באדרת מבקר, אחזתי ב'קווים וקשתות' ליעל מדיני, הר"מ בקוורום, ואמרתי לעצמי שזוהי הקרקעית. נמוך מזה אי-אפשר לה לסיפורת לרדת, ומסתבר שנכוננו לי כהנה וכהנה הפתעות במהלך שלוש-ארבע השנים שעברו מאז. אין טעם להמשיך ולהדגים, שהרי ממילא קל לפצח את הקודיפיקאציות של ה"סיפורת" הזאת ולא קשה לסמן את המודיפיקאציות שלה. ולשאלה מה מתרחש בהמשך — קיימת תשובה אחת וישירה — לא מתרחש דבר. לא נוצרת איזו אינטר. יה מכלל שלל הזיקות עליהן רומז הטכסט שעל גב הרומאן — לא מהיבט אפשרי (היינו, אפשרי לפיתוח) של מיקרה אהבים בין ערבי ויהודיה, ואפשר שכיוון זה, למרות מרכיב ממשי של שידפון הקיים בו (נושא "בטוח", אבל "שרוף" לחלוטין) היה מוציא (למיצער) את הרומאן מתוך אוטיזם מילולי היפרבולי. בעצם, גם סיפור מעשה אהבים "סתם", כל דבר החורג מגבולות הדיפוזיה המילולית לבדה, היה מזריק לרומאן חיות ממשית. נגדיר, איפוא, ברורות ובאופן ציורי במקצת שמרכיב ה"אופציה" הטמון ברומאן כמפורט ב"חשקיה" שעל גב הספר ניגלה כעוד אופציה ספרותית כוזבת, כעוד אפליקאציה מילולית חסרת כיסוי. ואין לתמוה על כך כלל, הואיל והבסיס עליו מושחת סוג הרומאן הזה, החל מפאראדיגמה שלו ('וירח בעמק איילון') ועד אחרון

*** הדרה לזר, 'שישה פרקים על איה', רומאן, הוצ' סימן קריאה, 1977.

הבדיקה (...) התערבות מצידנו רק תזיק כאן. וצריך לחכות ולהשאיר זאת לגוף, אמר, הגוף עצמו יפלוט (!) זאת (!!!) בכוא הזמן, וצריך לחכות ולהשאיר לו את הדבר ולא להתערב" (עמ' 6).

מעבר לזיהוי המיידים של סוג המשפט המרושל לכאורה, המאפיין את ע. כ. כרמון (אלא שעמליה כ. כ. מחושבת אפילו בכתיבת סיפורת רעה שלה, ה. לזר כותבת משפט מרושל כיוון שהיא אינה יודעת כתיבת סיפורת מהי), ובהנחה מיוסרת מראש שרופא כלשהו בעולם מתפייט ומקשקש ככה, עלינו להניח גם כהנחה שרופאנו זה אינו מתכוון במלה גוף לסיפורת מאז דור הפלמ"ח והלאה, כי אילו בדק הרופא את גופה של סיפורת, היה מגיע לדיאגנוזיס אחר לחלוטין ושוקד היה להסיע את הפגר באמבולנס, לניתוח דחוף. ברומאן מתכוון הרופא לפג תינוק שצריכה גיבורת הרומאן להפיל (או כלשון הכתוב: לפלוט). פג זה, לכל המעוניין, הוא האנאלוג להתרחשות שתבוא – סיפור אהבתם של ג'ון סאלס כורי (על מה ולמה מזכיר לי שם "מעורב" זה את שמותיהם של גיבורי הרומאן הרומאנטי מבית "מזרחי"? אלוהי האסוציאציה פתרונים) וגבי בנימין, אהבה שתוצאתה היא פג מטאפורי. ובמחשבה נוספת: מאחר וגם האניגמטיות הטמונה ברומאן מרושלת במקצת, אפשר להרחיק לכת ולתרגם את המיטאפורה הנ"ל לפגיה של תינוקות ספרותיים, מתוך האינקובאטור הידוע של ע. כ. כרמון ובית-מדרשו הרדוד של "הקיבוץ המאוחד".

נעלה מכל ספק: בין הרומאנים המפוארים של רחל איתן ולבנה מושון, ימצא 'מכאן והלאה' מקום של ממש, אם ננקוט פאראפראזה על הכתוב בגב הרומאן ("הרומאן הראשון של ה. לזר 'שישה פרקים על איה' (...) קבע לו מקום של ממש בסיפורת העברית"), וזאת בהנחה מיוסרת מראש שהסיפורת העברית אינה אלא שחבה בלה, שקועה במיאפסיים רדודים.

התעמלות ורבאלית דמויית כתיבת סיפורת המאפיינת, אגב, את הקוורום המוזכר כולו. ולתופעה בכללותה היבט נוסף, מביש לא פחות – זו הרגרסיה המאפיינת את רוב ביקורת-הספרות שלנו מאז מות קורצוויל ועד היום. ביקורת שסיפקה "התרת רשות" (חלקית) ל'שישה פרקים על איה', ניטל עליה על-פי עקרון כדור השלג במידרון, לעסוק עכשיו ב'מכאן והלאה'. וכבר איני מאמין יותר בטעמים הרע של בתי-ההוצאה, ו"עקרון הקרקעית", היינו שנמוך מזה כבר אי-אפשר, הולך וניגלה כעקרון כוזב.

ג. באמבולנס, לבית החולים ! !

השאלה הנוחרת בלתי-פתורה היא על מה ולמה לשחת מלים לריק, והרי ברור וידוע העיקרון הטוען כי צריך קוהרנציה בין מסמן ומסומן, בין כתב-קטגוריה לבין מושאו. במילים ברורות: הואשמת לא פעם בהפעלת תותחים כבדים נגד אנקורים. ולא כך כלל. אלף אנקורים יאכלו את כבדו של הנשר, זה נשר הספרות העברית החדשה שבתחילת ימיה הגביהה עוף מאוד. ובאשר ל'מכאן והלאה' – אין אטריבוט מילולי זה עומד מחוץ להקשר המקובל של סיפורת, שהרי אילו לא היה משתלב בקאטיגוריה מכלל הקאטיגוריות של הסיפורת הנכתבת כאן לא הייתי טורח. מיקרה 'מכאן והלאה', על מערכת האניגמות שלו, הוא דמוי סיפורת יותר ממה שמסתבר ממקרא ראשון, וכאן מצויה סכנתו העקרונית – סכנת מראית העין. הקודיפיקציה שלו היא קודיפיקציה ספרותית. מודל האב של 'מכאן והלאה' נכתב לפני פחות מעשר שנים. השימוש במטונימיה, בפערי סיקרון, בלשון ובשדרה של אנאלוגים מזכיר יותר מכול חיה משונה הקרוייה סיפורת. גם כאן צריכים הדגמה כלשהי: הרופא המוצג לפנינו בפתח הרומאן מסביר את ה"תימה הבסיסית" של ההתרחשות בלשון מיטאפורית מעין זו: "צריך לחשוב כמושגים של גוף, אמר כשעמד לסיים את

* המדור "מיקרי-מיבחן בספרותנו" מאת א. נבות יעורר בוודאי תגובות לא-מעטות. מערכת 'עכשיר' תיתן כחמיד רשות תגובה מנומקת לחולקים על מאמר זה או אחר, על בסיס תופש-הוויכוח והרצון לברר סוגיות של חויה ונוסח. נוסחים מקוצרים של חלק מן הרצונות שבמדור "מיקרי מיבחן בספרותנו" פורסמו במוספו הספרותי של 'מעריב' "ספרות, אמנות, ביקורת". נוסחים אלה מהווים חלק מהליך ותהליך הכתיבה: כעל המדור מודה בזאת למשה בן שאול, עורך "ספרות, אמנות, ביקורת" על הגמה שהעמיד לרשותו.

"עכשיו שבעכשיו" ורוקמת- התחרה

(על 'למעלה במונטיפר' מאת ע. כהנא-כרמון*)

גבריאל מוקד

דליה רביקוביץ' כתבה פעם באחד משיריה הנפלאים המוקדמים: "לוא יכולתי להשיג אותך כולך, לוא אפשר להשיג אותך כולך-שבעכשיו". האינטנסיביות העליונה הזאת של הרגע החי, שבו החיים אינם בגדר ניכור או מישטח רגוע או שיככה קפואה של מינהגים ופעולות, מסתמנת בשיר ההוא, ובכל יצירות עמליה כהנא-כרמון, כמיפגש אני-אתה בנוסח בוכר (דברים נכוחים על כך — בהקשר של יצירת ע. כהנא-כרמון — כתב א. בלבן בספרו 'הקדוש והדרקון'). אניני מתייחס כאן לנכונות הקונצפציה הבוריאנית הזאת, אלא רק לעובדה שהיא מציינת את כתיבתה של ע. כהנא-כרמון מאז סיפורי 'ככפיה אחת'. היא יוצרת בסיפוריה את הרגע הניחיה, העכשווי, הממשי, בפגישת התחיות בין אני ואתה, המתקוממת נגד הקיפאון של עולם "הלזים" (אם לשוב למינוח הבוריאני), נגד קיפאון של עולם חברה וזולת, כאשר האני שבצמד אני-אתה הוא אצלה בדרך-כלל, ובאורח טבעי למדי, אני פמיניני מובהק.

ב'למעלה במונטיפר' מקבלת פנייה זו ליחסי אני-אתה, וגם התיחסות לרגעי נסיגה מהם (ראה נסיגה מיחסי האני-המספרת עם עבר-הכושי בסיום הנובלה העיקרית בספר) אופי כמעט בלעדי. לפנינו שלושה סיפורים: הסיפור הקצר הראשון ('אני לא משותקת, אתה לא אילם'), סיפור ארוך יותר שהוא כבר בגדר נובלה קצרה ('אחרי הנשף השנתי') ונובלה ארוכה למדי 'מראות גשר הברז הירוק' שבעלילתה בעצם מדובר על טירת מונטיפר. בשלושתם מופיעה דמות הגיבורה: האני-המספרת המשותקת בסיפור הראשון, האני-המספרת שהאני-המספר של סיפור-המיסגרת מאזין לה במיקרה בפארק הציבורי, אשר פורשת בזיקנתה סיפור אהבתה ('רומאן למשרתות') בקרב המעמד הנמוך הכריטי (גם הסיפור הראשון הוא 'כריטי'). ואילו בנובלה הארוכה יותר האני-המספרת היא יהודיה במיסגרת עלילה ימי-ביניימית, פרסקו צבעוני וכמעט אגדי.

זמן וקטעי חוויה

בסיפור הראשון מתואר קטע-זמן קצר, שבו הגיבורה המשותקת, החוזרת לכפר ששהתה בו פעם, רוקמת יחסים עם איכר בן-המקום. החוויה היא אינטנסיבית מאוד; אך מכיוון שהמיסגרת העלילתית היא קצרה מאוד (חזרה לכפר, המיקום הראשון, תיאור הטופוגרפיה של המקום, ריקמת-יחסים פתאומית עם בן-המקום), אין לדבר כאן בעצם על שיחזור רצף זמן ומקום על פי קטעי-חוויה אינטנסיביים, שהסופרת מעתירה עלינו. והרי שיחזור רצף על-ידי קטעי-חוויה הוא בעצם הטכניקה העיקרית של ע. כהנא-כרמון, כאשר מדובר אצלה יותר בקטעי-חוויה מאשר בקטעי זרם-תודעה, למרות שהיא בוודאי קרובה למסורת זרם-תודעה של ג'ויס וירג'יניה וולף וגנסין ויזהר, ומכמה בחינתה היא ממש ניצבת על כתפה של וירג'יניה וולף, הן מצד זרם-התודעה והן בגלל הדומי שברגישות הפמינינית.

בסיפור השני, המיסגרת העלילתית (פרשת אהבה של המעמד הנמוך באנגליה) היא קטע-מציאות רצוף ולא ארוך באורח יחסי, המגיע אלינו כמו מקצה-שפופרת-ציתות (הרי הכול משוחזר שם על סמך מונולוג בפארק שהאני-המספר של סיפור-המיסגרת הקצר מאוד מצותת לו). לפיכך, שוב אין כאן בעיה של שיחזור רצף גדול מתוך קטעי-החוויה, ואינטנסיביות החוויה מתלכדת כאן לגמרי עם אינטנסיביות

* הוצאת הקיבוץ המאוחד (סימן קריאה), 1984, 192 עמ'.

הסיפור. קטעי-חוויה אינטנסיביים אלה חלים, כאמור, תמיד כאן על יחסי אני-אתה נשיים-גבריים, כאשר (וביחוד בסיפור השני) אין הגיבורות אינטלקטואליות, והחוויות — או הקטעים שבמרכזם חוויות — הינם גם אסתטיים מאד מצד חלקי התיאור שלהם, ועצם האינטנסיביות הממשית שלהם מעלה אותם לאיזו רמה אצילית, עילית; אך בעצם הם מדברים על חוויות אינטנסיביות של נפשות רגילות, אפילו מהמעמד הנמוך; לפיכך קרובים הקטעים והנפשות הללו לא לעולם האינטלקטואלי, הקיים לעיתים ב"יוליסס", או לעולם ריגשי מעודן-נברוטי כמו אצל פרוסט או כמו ב"אצל" של גנסיין, אלא יותר ל"זרם תודעה דמוקראטי", של כל אדם, המצוי לא פעם אצל פוקנר ויזרר ובגברת דאלאווי' של ו. וולף, וביצירות נוספות.

המשימה הגדולה של שיחזור חיים שלמים ותקופה שלמה מתוך נקודת-ראות פנימית של קטעי חוויה וקטעי זרם-תודעה שבפועל ניכרת בטרופיטיך הזה רק בנובלה "למעלה במונטיפיר", אשר במרכזו (כך משתחזר הדבר) נערה יהודיה חטופה על-ידי אכזבים ("פרשים שחורים"), משתלבת בחיים שונאת-נמשכת, ויוצאת לבסוף ל"אוטואמניפיציה" ריגשית אחרי פרשה בלתי-צפויה עם "עבד-הכושני". בעצם, רק יצירה אחרונה זו מעמידה בקובץ שלפנינו אתגרים ממשיים ודילמות ממשיות בפני הפואטיקה של המחברת, ורק היא עשויה במיסגרת זו לשמש כר-בדיקה פורה לבחון כוחה לפתור דילמות אלו. הרי שני הסיפורים הראשונים הם בעצם רק אטיודים מקסימים, המעמידים קטעים צרים או קצרים של המציאות, מעין הבלחות קצרות של יחסי אני (פמיניני)-אתה על רקע אכסוטי (כלומר רקע בריטי צפוני כרקע אכסוטי עבור הקורא העברי).

וכאן בנקודת-הצומת הזאת של בוחן קיומי, סמאנטי ואסתטי, שבה ניצבת המחברת בסיפור "למעלה במונטיפיר", ברמה שבה היא פורשת את כל כוחותיה ויזמרותיה ונאבקת לממש את כל הטוטאליות שבה, כפי שהיא קיימת "עכשיו שבעכשיו", מצפה לנו אכזבה מסוימת, אמנם אכזבה מכובדת ביותר, אכזבה עתירת אינטנסיביות ויופי, אך אכזבה.

יופי צד במעמקים

האכזבה המסוימת הזאת היא מכובדת, כי, קודם-כול, היא נוצרת רק בגלל רמת הציפיות הגבוהות, העילאיות כמעט, מהסיפורת של ע. כהנא-כרמון, שחותרת למעין מעמד של "קלאסיקה אוואנגארדית" של 'עד מוות' מאת עמוס עוז, וישתיקתו ההולכת ונמשכת של משורר' מאת א.ב. יהושע בפרוזה, וגם מעבר להם, או לרמת מיטב-השירים של עמיחי, זך, אבידן וד. רביקוביץ' בשירה העברית, או לשיאים בסיפורת העולמית המודרנית. מכל מקום, אם לדבר על הסיפורת העברית, הרי המחברת בורחת בצדק גם מהמישור המשטח של סיפורת ריאליסטית-פסיכולוגית תיקנית, ובכך כל אהדתי נתונה לה, כמצד קרוב רחוק ונידח בתחום הניסוי הטכסטואלי. נוסף לכך, אין זו אכזבה מהיש הוודאי (שלא להשתמש במילה הלא-נעימה והנהנתנית מדי: "נכסים") המצוי בבירור תמיד בכתביה: בין היופי האסתטי (הטאוטולוגיה באה להדגיש את העניין) ואינטנסיביות החוויה (אבל כמעט רק של אני-אתה). שניים אלה, זוג מפואר ונודע בשערים, היופי האסתטי ואינטנסיביות החוויה של אני-אתה, אינם מאכזבים אצלה אף-פעם. הכעיה היא רק מה מצוי מעבר להם. הנה כמה דוגמאות לשני כשרים העיליים הללו של המחברת. כאשר לתיאור אסתטי מעולה הרי כך מתואר נוף חורפי ב"רומאן למשרתות": "ועולם זגוגי... לבן, שווה, אחיד. גבישי. עומד צח. בקווים יורדים דקיקים. ושחורים עבים. תארי לך. השיחים בין הגרוטאות בחצר, כמו עשויים פקעות של תיל, אבל תיל מצופה סוכר אוורירי ושקוף. אפור כהיר, הכי כהיר. וסוכר תחוח שפוף על מיכסה חכית-המים". או, למשל, התיאורים מתוך סיפור "למעלה במונטיפיר": "ונשרי-האגרטל הצבעוניים. כרגלי קשקשים צהובות. טפרים כצפורניים עקומות. והם ניצבים בראשים-כצדודית. במקורים פעורים. מה הם רואים. מצויירים בין ענפי ניצת-העוזרד ואשכולות של פרחים גדולים לא-ידועים בגוני-נחושת, ממולאים; כמין ורדים בעלי-כותרת משוננים. כל זה על רקע ירוק". והפאתוס האינטנסיבי הבא להוסיף על זאת חוויה: "מה הם רואים. אני יודעת מה הם רואים". כמין קביעה. או תיאורים כמעט בנוסח רוקוקו (הנשרים קודם תוארו כמין בארוק) של "הכובה הצרפתייה מארי דובאל וראשה העדין, כמשך הזמן, מנופץ פה ושם. ושמלתה היותר יפה בעיני היא השמלה מבד-הריפוד ברוקאד בתכול-זוית. גם שרשרת לה לחזה עם משכית בצורה סגלגלה. משכית הקטיפה השחורה במסיגרת הנחושת. וקבוע בה הפלא-ופלא ניצן מיובש; פקע-הניצן של ורד-זעוררי אמיתי". אכן, דיוק עידון נשי — ומצויה כאן גם

"תיבת-העץ המוארכה, הכחולה... המצובעת מחדש בידי עבד-הכושי וגם את פרחיה וציציה". כן מצויים בנובלה תיאורי-נוף יפהפיים מסוג "וארוך הסתיו במקומותינו. האביב קצר. תולע-וכתם לימון-וחרס השלכת... ואילו באביב הכרכומים ופרחי היקינטון במקומותינו, נרקסים ונרקסי-הזהב, פרחי הצבעוני והאירוס, כולם יהיו צבעיהם חלשים. ככל עונה, כמו יותר חיוורים. יותר עדינים".

והרי כל היופי הזה, המהמם באמת ולכאורה, פזור כסיפור "למעלה במונטיפר" בעולם של גובה מסחרר ושל מעמקים, בהרים ובעמקים של תבליט פאודאלי, פרסקו יפהפה שבו מעוצבות הדמויות המתנועעות כתנועות טיקסיות, או כבובות עתיקות ועזות-רגשות, הנתונות — ואנו עימן — באיזה סיחרור של העלאה לגבהים ושל ירידה למישור, כדין יופי במיצר משונן של עולם רחוק; אך גם כמארג מושגי של דו-מימדים שונים של קיום, שהושמו זה על זה במעין מחזה מיסתורי. של ציורי בובות ימי-ביניימיות. אבל כלב הצגת-מיסתורין ימי-ביניימית זו חי בכל-זאת ונושם ופועם זרם החוויות, אם לא זרם-תודעה, של האני-המספרת, שמצויה בו עוצמה רבה: מעבר מרחקים של זרות טרופה ואנוסה, התנועעות בעולם-הארכיטיפים הפיאודאלי, חיפוש קירבה חווייתית נואשת עם מי שהשתלט עליה (פטר "החיי-טורף") ושילבה במערכות חייו, חיפוש עולם הילדות האבודה, ולכוסף תיאור ביזארי של קירבה לא-שגורה עם מעין אותלו פלכאי, הלוא הוא "עבד-הכושי"; וכל זה על רקע פרסקו פיאודאלי רב עוצמה ובעל מיתארים חדים ויפהפיים גם יחד, שכבר הודגמו לעיל. מקטעי חווייה, המשולבים בקטעי תיאור מעין אלה שלהלן ולעיל, מורכב המארג הסיפורי של הנובלה, הגובל באגדה קדומה, בארוקית, אף כי כמובן לא לבני הנעורים.

אגב, ברור שלע. כהנא-כרמון ולמי שנצטייר לא פעם כיריבה במיסגרת ברור מעמדם של נוסחי-סיפורת עקרוניים בפרוזה שלנו, והכוונה לעמוס עוז, שיתוף ארכיטיפאלי-יונגיאני, ואף של מיסגרת פיאודאלית-אבירית המתאימה לשיתוף הזה (ואילו את פניתו המאוחרת של א.ב. יהושע לסיפור ריאליסטי-פסיכולוגי ואת גירושו המאוחרים מן הסיפור הסמלי המופשט אפשר לראות יותר על רקע פרוידיאני). ממש מדהים הדמיון של קטעי הנובלה שלפנינו ל'עד מות' של עמוס עוז. הנה הפתיחה של הנובלה: "לא בדרך הם דהרו, כי אם קדימה, ממש על פני האדמה עצמה, הרחבה כים. והאור עולה, והאור שוקע עליהם... כת עילאה עוברת לפני המחנה המה, עם לכדד ישכון של אנשי-חלוץ כובשים. בבוקר היתה זו שמש על פני מישורים של כסף, בשמיים של צהוב, למרגלות שמיים של תכלת. ובערב עם לילה היו אלה מישורים של יין כהה למרגלות שמיים של יין כצבע חי, למרגלות שמיים שחורים. וככל אשר באנו נמלטו האנשים מפנינו כמפני המגיפה, הדבר והאש. אנו עכרנו בארצות האדמה האדומה, עם סלעים אדומים מזורים, כחבילות לא-שוות בגודלן, מונחות זו על זו עד למיגדלים וצריחים ושמה רועים חמורים וסוסים וצבאים מזנקים. הרחק באופק היו הרים שחורים מיוערים ומחנות-ציפורים ממריאים". ברור גם, שבלב התיאור המוגזם כאן, אורכת סכנה של גודש יתיר, המחטיא את מטרתו; בנוסף לכך, ב'עד מות' קיים ציר-מסע ותשוקה, ציר טירוף-ועלילה חזק. תיאורים כאלה ותיאורי אבירים וכלביהם וסוסייהם, עולם פראי סגור ואטום, וגם סיגנונים קישוטיים ("של בת רוזן הפלך"), המקשטים רצפים ארכיטיפאליים אלה, ולעיתים מרדדים אותם כדי קישוט בארוקי שלא לומר: רוקוקואי, גם מזכירים את 'עד מות' של עמוס עוז וגם שונים ממנו, כי סיפורו של עוז איננו קשוט באופן פמיניני כזה.

לשון מוגבהת וטוטאליות ההוויה

המודוס של שילוב פרסקו פיאודאלי יפהפה עד גזומא, המגובש בגבישים מושגיים ובארוקיים, עם קטעי החוויה הנוכחת, ה"עכשווית לעד", תובע מן-הסתם לשון מוגבהת. ואמנם בצד משפטים מואצים, אינטנסיביים, אך כסופר-של-דבר חדורי דינאמיקה מודרנית ("את אינך יכולה לתאר לך. אצלנו, תהור ובוהו, הכריז והתייצב... בורח היה. צפונה. אומר לנוס בדרך-הים... שוב, פעיל, עושה, אחרי זמן כה ממושך"), שליט בנובלה נוסח לשון מרוממת, שכבר הודגם על-ידי הקטעים הדומים ל'עד מות'. בצידם של אלו הראשונים מצויים מארגים רכים מאוד של לשון מוגבהת בנוסח תרגומים של אגדות ילדים: "ונפשו של השייט נקשרה בנפש הילדה היפה" ובנוסח ו' ההיפוך המקראית: "ויכיאנה", "ויימלכו בדעתם". יותר עקרונית — ואולי יותר חמורה כאן — היא העובדה שהמחברת דבקה לחלוטין בפאתטיות ע"י היפוכי המיקצב הרגיל וסדר פנימי רגיל במשפטים. כך, למשל, היא לעולם לא תאמר "אני זוכרת, כי נענית להביט בו כלב נעצב", ולא תסתפק במילון המוגבה כשלעצמו, אלא דווקא תמיד דבקה בנוסח המהופך "כלב נעצב נענית להביט בו אני זוכרת", ומוסיפה הגכהה זו על נוסח מילוני הדומה לפעמים

לנוסח סיפורי פרישמן מלפני מאה שנה. גישה ארכיטיפאלית תובעת אולי לשון מרוממת; אך לשון מרוממת, מוגבהת, יוצרת בעיות משלה, למשל של מליציות יחירה שלפעמים מגיעה אל גבול הפארודיה, כדוגמא לעיל, שהיא ציטוט ממשי מאד. הדברים הם גם לא פעם צפויים מדי כדין איזה מחזה ידוע: מה התנים והתאומים אצל עמוס עוז שימשו כבר לאין-סוף עבודות סמינאריות באוניברסיטאות ובתי-מדרש למורות, כך גם ההקבלה בין אלימות פנימית לבין אלימות חיצונית באמצעות מוטיבי ציד וחיטפה גם היא כאן צפויה מדי, והוא הדין ^{לדוגמה} ב"היושב בחדר" כפנים הנפש: "ילדה שבוית חרב נלקחתי שמה. למעלה, למונטיפר. שלל מלחמה, יאמר האומר, ואני היא היודעת כי לא כן הדבר. כי אם זירת לכבי קן-ציפור היא, ימים רבים עוד קודם לשבייתי ביצה זרה הוחדרה שם. ביצת-הקוקיה". ועכשיו הפאתוס שבמשל: "והלא זה דבר ביצת-הקוקיה". אולם יש גם קטעים המותחים הקבלה יפה עד להפליא בין אלימות נפשית ובין אלימות עולם הטבע: וראה תיאור חזור-ונישנה של דיג כדוגמה לעורמת הטורף ולאכזריות הטבע.

למרות כל ההסתייגויות הללו, לא הייתי אומר שסמיכות הארכיטיפים וגודש הלשון המוגבהת-תדיר הם הסיבות למיגבלות העקרוניות המתגלות בתפישה הרוחנית של ע. כהנא-כרמון בספר שלפנינו, וכיחוד בנובלה ה"היסטורית" המרכזית שבו. לכל היותר אלו הם הסימפטומים הבולטים של המיגבלה, המוגבלות, הסמאנטית המרכזית. מוגבלות סמאנטית-רוחנית זו גורמת לכך שהמארג המושגי-היסטורי היפהפה שלפנינו דומה לא פעם יותר לריקמת-תחרה יפהפיה מאשר ליצירה גדולה ועמוקה. אין אולי סכנה שהסיפור שלפנינו ישמש כאמת מושא ל"חילופי סטאטוס" וייהפך מיצירה מושגית-מודרנית לסיפור היסטורי לבני-נעורים, המצויין בסיגנון עברי עשיר. אך קיימת בוודאי סכנה שהוא יתפס כתרגיל אסתטי יפה ותו-לא, עם הרבה פינות צרות של עומק. מה הסיבה לצרות עולמה של המספרת? ואיך בכלל אפשר לדבר על צרות העולם הרוחני מול פרסקו יפהפה ומדהים כלי-כך, שניכרים בו, כאמור, גם ניסויים מושגיים מושגיים שונים (אם כי לא תמיד מוצלחים, וראה "סצינת המסיכות" הנבוכה-מעט בין פטר לאני-המספרת)?

אכן, נראה כי במקום כוחה של עמליה כהנא-כרמון מצויה גם חולשתה. הריכוז הכמעט כלעדי של תשומת-הלב ב"אפיפאניות" של אני-אתה והגודש האסתטי-ציסטי הדומינאנטי-כמעט אינם מלווים בראיות רוחניות כוללות יותר, שמחוץ לדומינאנטה של "אני-אתה" חוויית-ארוטי (חוויית יותר מארוטי). היופי נא כאן במקום מישורי-קיום מגוונים (ואירוניה והומור), וממדים שונים של משמעות נפשית, חברתית וקוסמית שהיופי הוא היבט חלקי מאוד שלהם. אנו מתרשמים שהמחברת מתייחסת למשמעויות של הדברים רק כגיזרה צרה של מירקם יפהפה. כדוגמא למיגבלות הללו של המירקם (וממש מוזר כיצד "אני-אתה" של בובר נהפך אצלה לכסוף למוטיב מגביל!) ישמשו יחסים חברתיים-פיאודליים מזה ויחסי יהדות-נצרות כאירופה מזה. רחוק ממני הרצון המארכסיסטי לראות כאן רומאן חברתי-היסטורי ברוח ניתוחי של גיאורג לוקאץ. עבורי העובדה כי מכל הרצף הפיאודלי בארוקי והיהודי-נוצרי מתקבלת בנובלה שלפנינו רק ריקמה יפהפיה, תחרה אסתטית מרהיבה, שבמרכזה מצויות אמנם נקודות-גיבוש של מיפגשי אני-אתה, היא רק הדגמה שזה עלול לקרות כאן — וקורה — לכל המשמעויות האחרות. מכולן נותרת רק האינטנסיביות של מגע אני-אתה שבינה לבינו ויופי רב. אר-אז הרגע ה"עכשווי לעד" של החוויה החיה מצומצם כדי חלקו בלבד, ומהטוטאליות המציינת את היצירות המודרניות הגדולות של המאה העשרים נותרת כאן רק זווית או גיזרה צרה מאוד, כאילו הבאנו מעולם פיאודלי רחוק, מהרי אכירים רחוקים, רק משכיות חמדה אסתטיות ספורות בכלי השיירות של הסוחרים מסנד.

לשירי-ההלל של הוצאת-הספרים ושל מדעני-ספרות עיוורי-טכסטים, המדברים בלי הכחנה על "כתיבה מכשפת" ועל "מיסתורין", בלי בדיקה, נודע, אפוא, כאן רק כיסוי מצומצם בתכלית. ההישגים בטרטיפיטך הזה של עמליה כהנא-כרמון אינם מבוטלים; אך הדילמות שחושף הטרטיפיטך בתחום יצירתה ועומק תפישותיה אינן פחותות מן ההישגים. מוטב, לפיכך, לעסוק בבדיקה ביקורתית אמיתית של טכסטים אלה, העומדים בכל אופן לא כפרפרזיה אלא כמרכז הסיפורת העברית המודרנית, מאשר להכתירם כפשטות ככתר העילאיות.

חידוש הזמן ושינוי המקום

(אגב קריאה בסיפורי עמליה כהנא-כרמון, 'למעלה
במונטיפֶר')

אפרים שמואלי

ליד העיסוק ביום-יום האפור בארץ הזאת ולא מעט מתוך הכולמוס, בסיפור ובמחזה, להיטפל לשיפוליו ולכיעורו, כדי להקנות כביכול חוויה נאמנה של הממשות כמות שהיא, ניכרת בשנים האחרונות בספרות העברית גם המגמה להפליג בתיאורי המציאות הריאלית אל נופים וזמנים רחוקים ומוזרים. לא רק בשירה ובסיפורת הבידיונית נדרשים יוצרים עברים לתעלומות הזמן והחלל, ובלבד שלא לתאר זמן מסוים ומקום מוגדר בארץ הזאת.

בספרה האחרון של עמליה כהנא-כרמון מצאתי כמה וכמה ביטויים למגמה זו. אני שולף מן הסיפורים כמה דימויים אופייניים, קצתם מתוחכמים וקצתם חלומיים-תמימים: "לא בדרך הם דהרו כי אם על פני האדמה עצמה, הרחבה מים" (61). "כמו בעת ובעונה אחת לזכור את העבר ולראות קדימה לעתיד, זה היה" (64). "התחלה, אלה הם פניה של התחלה... במשהו הדומה אז לקורת-רוח נולדת, לא צפויה, כמו לראות לפתע את צידו האחר של המטבע" (68). "עגלת אבי נוסעת בזכרון, ובין עננים דובי הקרח ויבשות הקרח... ישוט ירח מלא, והוא פעם מצד זה ופעם מצד זה" (103). "אפשר להיות במקום הנכון ובזמן הנכון ולחזור הביתה בידיים ריקות" (104). "כל פעם רגע יש, וזו אז נסיעה ללא סוף על גבי ים ללא סוף, והרגע נמשך עד אין-סוף" (שם). "יד הזכרון המהפכת עוברת לאחור על אשר כמו דפי ההגדה המצויירת" (150). בסוף הספר חוזר הדימוי הקודם של השינוי הגמור: "וכל העת אני מופתעת: בקורת הרוח הנולדת לא צפויה, אשר כמו לראות לפתע את צידו האחר של המטבע" (191).

אלה הן דוגמאות מעטות להרפתקאת הדמיון, המבקש לראות את "צידו השני של המטבע", של מטבע קיומנו ואורחותיו, ולאכזבת החוזר הביתה בידיים ריקות, אף על פי שהיה "בזמן הנכון במקום הנכון". ראויים סיפוריה של עמליה כהנא-כרמון לעיון מיוחד. אולם הדפים להלן, מתוך "הספר על הפליאה ועל החשיבה" בעולם מדעי-טכנולוגי, אשר עימי בכתיבים, דנים בהחלפת זמנים ובשינוי מקומות בכלל, על פי דימויים שנתגבשו במשך הדורות בספרות העולם, וב"חֶרְג האוטופי".

הנעלם הגדול, אותו סֶרַר מפיחיד וגם מעורר תקוות כל הימים, הוא העתיד. אין לו גבולות, על כן קשה להיאחו בו. "אל תתהלל ביום מחר, כי לא תדע מה ילד יום" ! (משלי כז, א). מה צופן בתוכו נעלם זה, מי יחוש עתידות? העתיד הוא תעלומת החיים והמוות. על כן מבקשים לראות את הנולד בתיכנון, בחישוב, בחיזוי מדעי. מיפוי הנסתר מעלה אדם לשלב, שבו שוב אין הוא מרותק לעכשיו ולמה שהיה — והוא מעשה שחרור רב. אדם יוצר לעצמו את עתידו, "בכוחו ובעוצם ידו" הוא עושה את עצמו, ככוהן, כרב-מג או כנביא, וביחוד כאיש-מדע, ושותף להנהגה האלוהית. העתיד כתחום הלא-נודע היה כל הימים אתגר לעשייה ולמאמצי המחשבה והחקירה: להפוך את אפשר המציאות למחויב המציאות. אבל בצד העתיד גם עבר הזוי הוא מחוז הפליאה.

היתה זו תגלית גדולה, באמת — תגלית כתוך תגליות, כשנתברר לאדם, שהזמן והמקום או החלל הם יחידות עצמאיות, כלומר — שאינן תלויות זו בזו, ושכל אחת ואחת מהן ניתנת לחלוקה. מקום מסוים יש לו אתמול ומחר, בין שאנו חיים בו ובין שאנו נעדרים ממנו. בשעה שנתגלה כי "כאן" היה גם אתמול ויכול להיות גם ביום מחר, נפרדה תפיסת המקום מתפיסת הזמן, — "האנה" מן ה"מתי", כלשון הוגינו בימי

הבינים — ונתבלטו שתי צורות-היסוד של ההסתכלות, שעליהן העמיד קאנט את תורת ההכרה שלו: האינטואיציה של תפיסת הזמן ותפיסת המקום. לתגלית ראשונה זו נתלוותה, כאמור, גם התגלית האחרת שכל יחידה ניתנת להיחלק: זמן זה וזמן אחר, מקום זה ומקום אחר. חלוקת-הבקעה זו של ממדי הזמן והחלל קדמה באלפי שנים להבקעת האטום.

המחשבה והדמיון מבקשים להימלט מזעפו של הים, הוא העולם, שהזמן הוא רק גשר רעוע נטוי עליו. כדברי ידעיה הפניני (מבחר הפנינים, שער ז': "העולם ים זועף והזמן כגשר רעוע נטוי עליו"), ושלושה הם המיפלטים הנודעים ביותר בתולדות העמים: ראשית הדורות, "מראש מקדמי הארץ", ואחרית הימים. תנועות רנסנס ורומאנטיקה מבקשות לשוב אל המקורות, אל מסורת אבות, אל נעורי העולם, אל תור הזהב שמאחורינו. לעומתן מבקשות תנועות אחרות לקרב את קץ הנמין, להגשים את חזון האחרית, עולם הבא, ימות המשיח, אוטופיות פוליטיות-חברתיות או מלכות השמים. במיתולוגיה היוונית נסתמלו שתי ראיות אלה בדמויות האחים אפימיתיאוס ופרומיתיאוס. זה שמרן וזה מרדן, זה יושב על "נהר כבר", וזה נכסף ל"יהי". על ציור הראשית ועל ציור האחרית נוסף הציור של הנצח, הזמן שפסקה זירמתו, אם באכסטאזה מתמדת ואם בעולם אידיאלי, שאין בו תמורה, כתורה האלוהית-וכאלוהים עצמו. כמה וכמה צורות לבשו ציורי הזמן, שניטלה ממנו התמורה, והוא קיים ועומד בהווה שאינו פוסק, כגון ברצוא ושוב מחזוריים מחזוריים בלא שינוי של ממש או בזמן של "תשובה ניצחית של השווה". המקום הפלאי והזמן ההזוי בנוסח 'למעלה כמונטיפר' שייכים שניהם אל "מדרש הפליאה". אכן, מגוונים יותר הם ציורי המקום, ואזכיר כאן את הבולטים ביותר:

א. מקום לפני היות ארץ נושבת ותרבות אנושית: גן עדן, ארקדיה, "מצב טבעי" אידיאלי.
ב. מקום על פני הארץ בעולם הזה: ארץ מובטחת, זכת חלב ודבש, מלכות שמים עלי אדמות, מדינה אוטופית על שלל צורותיה.

ג. מתחת לארץ: ציורי שאול, גיהנום, האדס או טארטרוס, ארץ המתים (צלמות); מחוז הצללים, עמוק במעי האדמה, "אינפרנו" ו"פורגאטוריו".

ד. מעל לאדמה ציורי מחוזות רמים, נישאים על פני שטחה של הארץ, אולימפוס, אמפיריאום, מלכות מעל לארץ, מלכות שמים.

ה. בקצות הארץ, מחוץ לעולם הידוע: איי האושר, אטלנטיס, המחוז שמעבר לעמודי הרקולס, ארצות שנגלו לחייר הנועז.

ו. עולם הבא המוכטח לצדיקים, שהעולם הזה דומה לפרוודור בפניו (אבות ד, טז), והוא מקום — לא מקום.

ז. אין סוף לשמי השמים וצבאותיהם, שהארץ היא רק חלק זעיר מהם. המפנה מן הציור הגיאוצנטרי של פתולימיאוס אל הממד הרביעי, על פי תפיסת איינשטיין.

פלך המחשבה והדמיון טוהה, איפוא, לא רק שחי וערב, אחרית ימים וקצות הארץ, אלא עוד דימויים ססגוניים אחרים למלט, לתקן, להושיע ולנחם ולפייס את המצפים לסדר עולם חדש.

אני רואה את ה"תחרה הפיאודלית" היפה שרוקמת ע. כהנא-כרמן, גם על הרקע הזה של יצירת מחוז רחוק ואוטופי למרות כל האכזריות החבויה גם ב"מונטיפר". הרי זה עבר חצי-אגדתי כנגד אפשרויות של עתיד חצי-אגדתי.

דמיון צפוף במחוז ילדות

יוסף עילם

הרומאן הראשון של אמנון נבות, 'עונת המלכים או קר הכשל של הסוסים*', לא זכה בינתיים לתהודה ביקורתית נרחבת. דומה, כי נבות המספר שילם את מחיר היותו מבקר-לוחם, שעורר עליו את רוגזה של כמעט כל הקהילה הספרותית שלנו. צר כי כך אירע הדבר, מכיוון שלפנינו רומאן מקורי מאוד, המסתכן בפריצת הרכים חדשות ואלימות תוך הסתמכות על מודל מקובל ומרגיע לכאורה של סיפור על-אודות חברות-נערים בנוסח 'מחניים' של מולנאר, ועם שורשים אצל מארק טוויין מזה ו'התנסויות החניך טרלס' של מוסיל מזה.

הנערים של שכונה שבין גבעתיים לבני-ברק, משנות השישים, המעלים באינקובציה את קווי-ההיכר של תהליכים בישראל הקטנה, הבן-גוריונית, זו של זמן קצר אחרי גלי-העליה הגדולים ומלפני מלחמת ששת-הימים, חיים בעולם-דמיון של מישחקים מיליטאריסטיים וסאדו-מאזוכיסטיים באופן שנקבע כמעט לגמרי מבפנים, מחוז לשון הדמיונות והדרגות הירארכיות של החבורה. נבות מפתח מעין תקציר של לשון-הדמיונות הזאת, שציפוף "פרוידיאני" של תשוקות והדחקות מדובב בו נכונה ומגיע לעיתים למעין דיווח זרם-תודעתי של ה"לוגיקה האחרת", לוגיקת ה"ילדות הפראית".

מבחינה סוציאלית נתונים האירועים והחוויות על רקע עוני ואיזו חורפיות אפורה גם מעבר לעונה המוחשית של החורף הממשי בו מתרחשים הדברים. גיבורי 'עונת המלכים' חיים לא רק בעונה מתמדת של מלחמות המתרוממות למישור תנ"כי מליצי, מיכלול של גבורה מקראית וכלי-נשק מימי מלחמת-העולם השנייה למשל, אלא גם בעונה של ישראל שבטרם חברת-השפע בעירבון מוגבל, החשה עדיין היטב את הזוויות החדות של טראומות השואה, העקירה, חוויות הפליטים והדלות, גם מחוץ לשכונות-המצוקה ה"קלאסיות" של עדות-המזרח. ואילו האלימות של הנערים היא כאן לא רק תוצאת בעיה כלכלית כזאת או אחרת, ואף לא רק בעייה פסיכולוגית של שיכבת גיל, אלא אמורה לרמוז על מעיינות האלימות בארץ בכלל. אם כן, לפנינו, מצד אחד, רומאן פסיכולוגי-חברתי, המעלה נימות אוטוביוגרפיות וחברתיות משנות השישים. אך, מצד שני, ה"מאטריה" הזאת עוברת תמורה קיצונית כפולה בעיקבות התפישה הצורנית-המושגית של המחבר. ראשית, כל הבעייתיות הנפשית והחברתית של הרומאן עוברת תמורה פורמאלית-מישחקית מוצרנת (ו"מישחקית" אין משמעו כאן פחות רצינית) במונחים של מציאות-חבורה ועולם-התפקידים הדמיוני שלה ("מלך", "מארשאל", וכו', ייחוס תפקיד צבאי דמיוני למישחקים במציאות של חיי יום-יום וכן הלאה). אם כן, כל העלילה מועברת כאן בעצם למודוס צורני-אנרי מיוחד, ומשתקפת מבעד לפריסמה של ה'אנר המוקנה המיוחד הזה. שנית, שבירות והעמקות בזרם-האירועים אינן כאן רק זרם-תודעתיים בלבד, אלא מגיעות גם לאימותים מושגיים בין קאטגוריות ואופני תיאור — כלומר למארג קונצפטואלי, שבו, למשל, קטע-מציאות "רגיל" וגילגולו, ביטויו בפריסמה של ה'אנר המיוחד שלפנינו, מובאים זה בצד זה כשני חלקים של מפה אחת.

מכל ההבחנות הללו ברור, כי בעונת המלכים' בולט היבט ריאליסטי ופסיכולוגי, בעל השלכות פוליטיות מובלעות ורבות-חומרה. אולם בולט כאן גם היבט של המשך ניסיונות זרם-תודעתיים שונים

בסיפורת העברית (ובייחוד אלו של קניוק), היבט זרם-תודעתי המגיע עד סיפם של מירקמים מושגיים, שבהם כל החומרים הריאליסטיים, הזרם-תודעתיים וה"פרוידיאניים" (או פסיכואנאליטיים אחרים) מופיעים זה ליד זה בכעין מפה או תבליט של היסודות העיקריים, שעל-פיהם נגזרים חייה-הילדות השגורים, ולא רק הם.

מן-הראוי שהקוראים יצפו, איפוא, בעיניין רב לספר-הפרוזה הבא של אמנון נבות: הן מצד סקרנות להמשך הניסוי הז'אנרי הזה עצמו והן מצד התהיה: האם יפרוץ את המעגל של אגדת-הנעורים האכזרית שבחר בה.

אין ספק, כי סיפרו של נבות מצטרף לשורת קבצי-סיפורת חדשים שאינם צועדים בדרך הסלולה של המשך הפרוזה משנות החמישים והשישים. ימים יגידו איזה המשך יהיה ליצירתו ואיזה מקום מדויק יתפוס בפלייאדה המתהווה של סיפורת-שנות-השמונים, נוסף להיותו כבר עכשיו הבולט ביותר בקרב דור-המבקרים הצעיר. בין כך ובין כך, אין ספק לגבי מידת העיניין והמקוריות שבכתיבתו.

* הרצאת "כתר", 1983.

משה גנן

את בית-הספר עזבתי מזמן, קשרים כלשהם אף-על-פי-כן, כנראה נותרו לי. ייתכן כי לימדתי אה"צ, עומד על כמה מוגבהת באפורתי האפורה, בחזה בולט, ראשי מוטה אחור — אך אפשר שהשתיים נקשרו בי דווקא בטיול-הכיתה בצעדי פעם בראש, פעם בקצה השורה הארוכה והמתארכת, העולה בשיפולי הגבעה בבית דרג'ן, בואך מעלה האיסיים. הדרך לא היתה קשה; אך מה תעשה עם שורת בנות ענוגות-הצעד. ואפשר לא היה זה אלא טיול סוף-השנה, חוב שביה"ס ביקש לשלמו לבוגריו ובוגרותיו, ואילו עדיין הזמינו אותי.

אינני יכול לזכור כעת, עם מי מבין הבנות ועל מה כבר שוחחתי או דיברתי בדרך. עובר לידן מדריך בדרכו, מותח צעד, מעט בכדיחות-הדעת ומעט במאמץ, והן כבר נתפסות. אוחו בידן כל תיפולנה על מהמורה כלשהי — וכבר ליבן קנית. הן יכולת להיות אביהן, אלא מאי — כמעין גרי קופר או גיבור מגיבורי המערב הפרוע. מחייכות בתחילה כאילו נאנסות, וסופן מתרצות, וכבר כפך בכפן, נאחזות. לא פלא, איפוא, שימים מועטים בלבד עברו עד שדואר בא לביתי, מעטפה לבנה בלי כול ובלא שם השולח, לטדי היקר, לא תדע מי הכותבת, למי יד זו האוחזת, רועדת, בעט; כאן על ידי פנסי הקטן על ארון-הלילה אני מחפשת כך את האדם, כי עליי לעלות למעלה, כפי שהיכרתיך בטיול לבית-דרג'ן, מקום שם עברו גיבורי הקדם, נושאי חץ וקשת, שם לקחת לב בו האהבה רוחשת. כאן ליד המנורה יושבת וחושבת. מה עימי, מה חלקי, מה יעלה בגורלי ובגורל חלק-תבל זה, שהוא ליבי, למשל בשנת 1986; אבל השאלה, השאלה בוערת בי עתה, כאן, בשנת 1982, עד כי קשה לי לתאר: ואף כי מי לי עוד מלבדך חבר, — הן אך לפניך אוכל ואדבר — אף אם אך הפעם, ולא אוסיף, לא אוכל יותר.

בסמוך לכך עוד מכתב היגיעני; תוכנו היה אחר. "כשאתי חושבת על ידך הרכה, אינני מבקשת כי אם לאחוז בה, ולאחוז בה שוב, מבלי להרפות ממנה עולמית. אני מתארת, כיצד כציפור זו, הפולחת אוויר-הרים קר בגבהים היא נוגעת, דואה ואינה נוגעת בי, בבשרי; בכל חלקי גופי, אף בחלקי גופך, כנגוע החלום. אצבעותיך, מרעידות, מלטפות את..." וכאן היו כמה שורות מחוקות, כתובות ומחוקות שוב, "ואותם מקומות תופחים ועולים לקראתך כגל... ואף אני קרבה, מוסיפה וקרבה, וידי נוגעות. כגל. נינה פורטוגל".

אני חושב, שמזכירתי במקום-עבודתי החדש סידרה את הפגישה עם כותבות שני המכתבים, השונים זה מזה וביסודם בעלי כמה תכונות זהות — אף במכתב השני הוסיפה הכותבת ותהתה על דרכה האפשרי בעתיד, כמו גם על דרכה בהווה: אף עמדה, המזכירה, כיאה לאחת הדואגת ונותנת דעתה על תקלה אפשרית, בפנינת הרחוב הנפתח כאן ומסתעף, כדי להצביע על הדרך שאם אלך בה אין חשש שאחמיץ אותה פגישה. כבחורה מסודרת, היא קבעה את הפגישה עם אותן השתיים בהפרשים של כמחצית השעה בפנינות שונות לאורך אותו הרחוב.

צעדתי לאורך הרחוב ההומה, המלא חנויות מוארות, עובר ונדרחף בין הקהל הרב, העובר ושכ, גכירות נאות ואדונים מטורזנים, נדחק באין ברירה קרוב לחלונות-הראווה של בתי-המסחר, שסחורות שונות

הוצגו בפתחיהם, אם סמוך לקרקע אם מעל לראש העוברים ושבים על מיתלים ארוכים המושטים אל עבר הרחוב. שתי שמלות אפורות-כבודות, האחת, כפי שראיתי משעמדתי, יותר מאוחר, פורש לפניי אותן בלכתי, מקושטת בחוט משי שחור, עבה ומבריק התפור לאורך הגיזרה, האימרה, הכיסים, ואף השניה כבדה וחורפית, נפלו עליי. הימשכתי ללכת, בלי לעורר כל תשומת לב, כאילו אך זה-עתה קניתי; נראה, כי בעל הבית או עובדי החנות היו עסוקים מכדי לחוש בנעשה. בלכתי, כאמור, פרשתין לפניי, בודק ועומד על חן גיזרתן. הן מצאו חן בעיניי. הנה, יש כבר מה להעניק לבנות — לכל אחת בתורה — כתשורה. אין הדבר צריך הסבר, כי לא נטלתי את השמלות. הן נפלו בחלקי מעצמן. לא ביקשתי אותן לי, אך, מאידך, קשה לאמר גם ככה. המצפון דרכו להציק, וכדי שלא יעיק, במהרה החלטתי להניח לשמלות — יהא בלי מתנה — והטלתי אותן בחושך תחת איזה גשר של מעבר שהיה בנוי מעבר לכיכר בדרכי.

בהגיעי למקום המיפגש לא ראיתי איש. הימשכתי למקום המיפגש הבא, אך אף כאן — אפשר מפאת שהיקדמתי, אך אף הימשכתי לחכות — לא היה דבר. חזרתי. אם כן, עליי למצוא בראשונה את נינה פורטוגל, ומכל מקום, אפשר לא יהא סיפק בידי, ואצטרך לוותר ולא לראות אותה נעלמת פנים אל פנים. כמה גברים עמדו, תומכים גבם בסמוך לדלת, בחדרה של נינה, היא עצמה ישובה היתה על מיטתה, רגליה משוכלות, שערותיה תלתלים תלתלים, ולראשה מיטפחת צבעונית דקה ושקופה. "איך התגלגלת לכאן", אמרה, "תכיר את החבר שלי" — והצביעה על אחד הגברים, לבוש חליפה כהירה, העומד על יד הדלת. השני היה כנראה אביה, לבושו היה הדור, אך כהה, אפור. "מה פירוש 'חבר'?" שאלתי. "המזמן חברים?" "היכרנו לפני שבועיים", אמרה נינה. "אם כן, אין זה יכול להיות כסה"כ מעמיק ביותר", סכרתי בקול, אך היא עמדה על שלה. "מכל מקום, כבר שכחנו", הסבירה. "גם חוויה זו חייב אדם לעבור אי-פעם, בגיל הזה, בערך, בפעם הראשונה", אמרתי, ונעמדתי מול שני הגברים, כעוזבי את מקומי מול נינה. כאן החדר היה פחות מואר, אפל. "מכל מקום", אמרתי, עתה כאן, לעבר אבי הנערה, וכל אמירה היתה כחץ שלוח — אך אולי חץ קהה — אל עבר הגבר האחר — "הידעת כי בתך כותבת מכתבי-אהבה חריפי ביטוי, והיא כותבת אותם בשפה יפה, משכנעת ביותר?"

"אני מבינה" — קטעה נינה לפתע את דברי — "באת לשכב עימי".
"אך הרי רק זה-עתה אמרת, כי אין את חסרה וכבר עברת אותה חוויה" — השיבותי פניה. "מכל מקום, לפי מה שאני משתדל לזכרך כעת מטיול ביה"ס, שאך זה-עתה כמדומה חדלת לחבוש את הספסליו..."
נראה על-פי הגיחוך המצטייג, כי היגזמתי בשפה הנעלה, "כפי שאני זוכרך, אם כן, לא דמית כלל לדמותך היום, לבושה בלבוש ההיפי הזה".

"אני יכולה להראות לך יותר מזה", אמרה נינה, הסתובבה ובהתישבה על ברכיה, פניה אל הקיר, חשפה מולי את לבושה התחתון, לבוש-ניילון לבן, מבריק, "ראיתם", — הסבה פניה ממצבה זה אל הנוכחים, "מין נואף כזה?"

מי שראו כי-טוב

(מילואים בעיני מי שמקרוב בא)

אלי ברבור

רפיח: גבול חותך את העיירה כמו חומת-ברלין וחמולות מצטופפות משני עברי הגדר, ועכברושים מתרוצצים חופשי בסימטאות. פעם היו באים לכאן אנשי חבל ימית וקנו דגים אצל הערבים, ועכשיו רק מפגר עם כובע-פקק מסתובב על הדשא שלפני הצריף של אונר"ה. כמה שבועות נמשך מירדף אחרי הכדואים מכלא באר-שבע שאחד מהם חתך אדם בפרדס, ורוב הזמן שמעת נביחות כלבי-גישוש המוזנים "בונזו". פעמיים ביום היינו מתדלקים קומנדקר מהחבית וסחבנו קונצרטיונות לאורך כביש-המערכת, וטישטשנו העקבות הישנים.

הכלבים ה"כנענים" היו עוברים את הגשר ועושים לנו הקפצות-לילה, ואחרי זמן-מה הוזעקו פקחי שמורות-הטבע. פעם עם שחר נסחפו שתי חביות חשיש מן הים וראינו סרט עם גיישה חונקת ת'כרנש... כעוד היא נהנית מהחופעה המוכרת אצל התלויים. בערבים נשאה הרוח את יללת המואזינים והמיצרים במדים הלבנים נשאו תפילה בכיוון מכה, והיו עולים על מדי-לילה שחורים. ישבו בקארוואן עם דגל יפה על התורן ולא שמו על הפלחים המתחפרים מתחת לגדר, והרביצו סיורים כרגל לאורך הגבול-החותך את הכביש הנטוש לסיני.

מיגדל התצפית בעל שלושת המיפלסים התנדנד ברוח ודמה למיגדל-פיזה, ומרוכ רושם היית חוטף מחלתיים. מתחת לדגל-הלאום וזרקור מכוון כלפי מטה הירגשת יפה את הרוח הנושבת מעליך ודומה היה הדבר לשיט מפרשיות בחושך. מיגדל התצפית ופיגום מיכל-המים מכוסים היו גפנים והחזקנו סכרס בארגז-קרח, וסילקנו אבטיחים ממשאיות ערביות במחסום (בעיטה בגלגל). ערבים ישבו צפופים בפזיזים 404 ומרצדיסים-כנף ונתנו להם לחם יבש, שהרטיבוהו ונתנו לכבשים.

היה עליך להתמודד בעודפי הבדידות ורוב החכרה הרגישו כמוך, ומגוייסים פעם שלישיית בשמונה חודשים התחלנו לראות זאת כמצב נורמאלי. מן הכביש הפונה למימשל יכולת לראות את הערבים בכפיות יושבים בצל האקליפטוסים ויכולת לראות קברים מסויידים על החולות. ינשופים ישבו על העץ שליד המחסום ורדפו אחרך במיגדל התצפית, והיית מסנוור אותם באורות הזרקור. הזכובים לא נתנו לך לישון בצוהרי היום וניסית לנמנם על המיטה מכוסה וילון-חחרה; אך קשה היה להתמודד בעייפות ובדידות. להנאתי האזנתי לשטיינר מדבר אידיש עם הבדווים במחסום והיו עונים לו בדברי נועם מהקוראן, והחלטנו לא לדבר פוליטיקה (בהלסינקי שברו שיא-העולם במירוץ השליחים של 100 מ'). שטיינר חזר מאפריקה הדרומית והיה מספר איך הלכו לים עם סוודרים ובגדיים; ועם שקיעת-השמש נשבה רוח קרה מהקוטב הדרומי. בלנדורבר הממוג שלו האזנו לשירים משנות ה-60, ולפני המילואים קפצתי לקונצרט של ג'ו קוקר בקיסריה; אנשים רקדו בתוך ענני "נאפס" באמפיחאטרון רומי וראיתי חבר'ה בגיל 40 בוכים יפה מתחת לשמים.

חבל קטיף יושב על החולות וכישובים בתים קטנים, והם יושבים באזור החולי ביותר. רצועות התמרים לאורך חוף-הים וערפל מעל מיגרשי הגרוטאות, וסנוניות בטיסה נמוכה מעל מיכסה המנוע. נסענו במשאיות עמוסות תירס או עגבניות, ולקחנו טרמפיסטית חצלת שמה, והנה מצאתי עצמי חושב על

האשה שאהבתי לפני הרבה שנים. נזכרתי כפנים יפות מלאות צער וחדווה כר־זמנית; פני אשה שנתנה לי אושר ושלווה, בזמנים קשים ובזמנים קשים באמת תמיד היתה שכם אחד איתי.

בעודנו מסיירים בכביש־המערכת זכרתי איך פגשתי אותה בפאריז ואנשים חגגו ניצחוננו של מיטארן, וראיתי אותה שתויה לגמרי לאור הבוקר, כשארבעה באר־מנים מ"ריץ" ליוו אותה למונית. הכושים עם רשמיי־קול ענקיים חגו על גלגליות והמונים רקדו יומם וליל על ה"גשר החדש", ובמלון הסמוך תלה עצמו חבר טוב שלנו, צייר־מהגר מצ'כוסלובקיה. אז הבנתי פתאום ללא כל הזהרה, שהדברים האלה מזמן זרים לי וברחתי משם ברכבת־אקספרס הראשונה מבלי להביט לאחור.

בעודנו עושים קצת סיור פה ושם זכרתי איך נסענו ברכבת־ידידות לצ'כוסלובקיה וראינו לאור שמש־בוקר טנקים רוסיים במבואות פראג. תפסנו טרמפ חזרה ואחר־כך על השיריונית בצד הכביש ראינו חבר'ה שלנו מהתיכון הפולני, שגויסו לצבא — כי לא הצליחו להתקבל לאוניברסיטה. ועכשיו אחרי כל־כך הרבה שנים שוב חשבתי על אותם הדברים והיו לי טענות כלפי האנשים שבגללם — ברגעים קשים ביותר — הייתי מוכרח להיזרק אל העבר.

אני יודע, תמיד יש דברים שעדיף לא לחזור אליהם ולא משנה איפה היית קודם אם באמת היצלחת להתחיל מחדש, והיצלחת להתרגל לעצמך מחדש. כר־זמן שאנו מסיירים בשטח בנוי ידעתי פתאום, שלעולם לא אשכח החאפלות על גג חורבה נטושה ברפיח, כשבחודש אלול חגגנו מלאות 15 שנה לאביב של פראג ו־30 ומשהו של חומת ברלין. ערימות צ'יפס, אבטיחים ומלונים וחסילונים בקתל חזיר ופחיות בירה קרה; ואני ידעתי לבטח כי שולחנות אלה לעולם לא אזכור — אם אי־פעם ארגיש רעב.

לילה אחד רדפנו אחרי המברחים ליד פרדס של ניר־יצחק ובדרך חזרה נפלנו לשכי המיצרי, וראיתי רק כידונים על רובי קלצ'ניקוב לאור הירח. ישבנו על החול לפני הקארוואן שלהם וחיכינו לתוצאות משא־ומתן (חיזיון אור־קולי), והנה לפתע הופיעה משאית סטיישן לכנה עם אשת־טלוויזיה ידועה. אחת מאותן הנשים הקטנות שמדווחות על "קרבות מבית לבית" באמצעות הלוויין; שמעתי אותה עכשיו מתלוננת, שמאז שבעלה עשה לה ילד אחרי כמה כוסיות — לא יכולה לתפוס שום סקופ; ושמעתי חייל כושי בארגז הסטיישן מזמר כלוז על התקבלות פידזי ל"אונסקו".

אז רציתי רק שכל זה ייגמר כמה שיותר מהר ואחר־כך חבר'ה חגגו על הגג של חורבה את יום ה־21 להתאבדותה של מרלין מונרו, והעמידו לפניי שש פחיות־בירה עטופות־פלאסטיק. פתחתי פחית בכיוון הרוח וחתולים ישבו ללא־נוע על קצה השולחן; אך הגברת בוששה לבוא. החלטנו לעשות הפגנה מול ביתו של בגין ושטיינר נתן לי להחזיק רגע את השלט, ונעלם עד להודעה חדשה. עם השלט ההוא הירגשתי כמו הפראייר מהמיתולוגיה, הדפוק עם כדור־הארץ על הגב, ואז הרי עוד לא היתה מדינת־היהודים — וחשתי שאני מחייך בחושך.

ספטמבר 1983

גבירת הברזל

(הזיה סלאבית עתיקה)

רנאטה יבלונסקה

מלאו לו היום חמש־עשרה שנה. הסבא והסבתא הכינו ארוחה חגיגית עם עוגת יום־הולדת. את האמא לא הזמינו. הוא שתה מלוא הכוס יין אדום ולאחר־מכן לא היה מסוגל לשחק שחמט עם סבא. עכשיו הוא שוכב לישון ומנסה לתאר לעצמו את עולמה הזר והמוזר של אימו. מבעד לחלון כוהק אורם של פנסי הרחוב והניאון כחול ירוק אדום. נשמתו הרגועה של הילד ותיקתוק השעון כאילו חברו יחדיו. מהצוהר המרובע בקיר, הקבוע מתחת לתיקרה, נופלת אלומת־אור צוננת, ובחוץ יום אפרור ואולי כבר ערב סגריר. מסביב לריצפת השחמט קירות אפורים, וכל זה הכנה למישחק אליפות מעולם אחר. מעבר לאפלה ואלומת־אור הילד רואה דמות ללא נוע; זאת גברת עם פנים חיזוריים ושערותיה אסופות גבוה על קודקודה, וגבות עיניה מורדות בחומרה מעל עיניה.

הילד רואה תנועה איטית של ראשה כאילו כוח מאגי שולט בו; הוא מתכונן במחשוף השמלה בעלת השרוולים המנופחים. כפות ידיה עדינות, ללא טבעות, נחות על מותניה. הוא אינו מעז להסתכל מטה מזה; הוא יודע, כי הגברת קיטעת רגליים היא. ומתחת לשמלתה הרחבה נראים קבי הברזל. זו המלכה ופניה כפני המלכה מחפיסת־הקלפים הישנה.

בעל כורחו מתקרב הוא אל המלכה ומושיט ידו אליה. ואז קורה הנס. הגבירה קמה לאיטה וראשה מורם וחיך קלוש נסוך על שפתותיה. גם היא מושיטה ידיה לעברו ועושה צעדה הראשון. לפתע מסיבה ראשה וידיה נשמטות לצידי גופה. הילד רואה דמות נוספת בתוך האפלה הכבדה. שערות־ראשו בהירות ועיניו כוהקות בחושך ושרשרת־זהב מעטרת את הצוואר. זהו בן־המלך.

הילד יודע מבלי להסתכל, הוא בטוח שמתחת לבגד הקצר יראה קבי ברזל. שוב מסתכל הוא על הגבירה וקד קידה עמוקה ומורה לה לכיוון היציאה. היא מחייכת בעצב ועושה צעדיה בהיסוס. הילד עוצר נשמתו, כי רואה הוא מזווית עין את בן־המלך לופת בידי אחת ברעותה תוך יאוש.

הגבירה מחקדמת אט־אט לכיוון היציאה ועוברת את הסף. לפתע צצות דמויות קודרות. היא נשענת על הקיר. אלומת־אור חיוורת נופלת על פניה. שתי דמעות ככדות זולגות מעיניה. הילד שומע את אנחותיו של בן־המלך: האם כל זה בגללי?

מסתבר כי הדמויות אינן אלא גברים במלבושים שחורים, והם תופסים את הגבירה ושמים קולר על צאוורה הצח. צעדי קבי־הברזל הכבדים מהדהדים בין קירות האבן. הילד חש כוח על־טבעי המרים אותו מעלה מעלה, ומרחף הוא באוויר כשוחה במים, ומנסה לצאת החוצה מבעד לקירות. על ריצפת השחמט בתוך האפלה שתי דמויות בודדות מתכוננות זה בזו ממרחק: גבירת־הברזל ובן־המלך. רעש המנוע חודר בחוזקה אל תוך הכרתו של הילד.

על שלושה אמנים ירושלמיים

גדעון אפרת

שלושתם נציגים מובהקים של דור חדש באמנות ישראל. זהו הדור אשר לא ידע את יוסף (זריצקי). שלושתם הציגו תערוכות ייחיד במוזיאון ישראל בשנה האחרונה. שלושתם, ילידי שנות החמישים, נולדו כאמנים אל תוך האמנות המושגית או אל המשכר והריאקציה שבאו כעיקבותיה. שלושתם בוגרי "בצלאל". לפחות, יורם מרוז וגבי קלזמר, המבוגרים קצת יותר (והמלמדים כיום ב"בצלאל") הגיעו אל הציור לאחר רפורמות ראדיקאליות במחלקה לאמנות ב"בצלאל", שהיו כרוכות במעורבות פוליטית דראמאטית, שימוש בחומרים "עניים", אמנות סכיכתית ואירועים פרובוקאטיביים. לפחות, השניים הנדונים הגיעו אל הציור כעיקבות עיסוק רב במיצגים. נדגיש כל זאת, אם משום שגילויים את הציור הוא גילוי של "בנים סוררים" שמרדו בציור ושבו אוהבים מתמיד (את הצבע והדימוי הפיגוראטיבי) ואם משום שאמנותם נושאת עימה את מסקנות המיצג: גבי קלזמר הגיע אל תמונות השקיעה שלו (התיאטרליות, או מוטב — התפאורתיות) לאחר ציור שנקט במפורש בדימויי מיצגיו מהעבר. יורם מרוז הגיע אל הסצינות התיאטרליות הסכיזואידיות שלו כעיקבות התסריטים המצויירים שלו לפסכוד-דראמות פוליטיות. מרים ניגר יוצרת מיני תבליטי-כד הטבועים בחותם פולחני ("מלכות", שהציגה בתערוכת "30 שנות פיסול", הורכב בעיקרו מפריטי תילבושת מלכות פולחנית — כתר, שובל). התיאטרון — הפיוטי, הפוליטי והפולחני — נספג בציורם של השלושה. הספיגה משוחררת מטראומות ההתפשטה הלירית של אמנות ישראל, גם אם לא מעט ליריקה נוכחח בציוריו של קלזמר: אך הוא, למשל, בשימוש שהוא עושה בצבעים חעשייתיים (סופרלק), כפורמאטים הלא-אינטימיים שלו ובשילובן של מילים (שריד לעידן המושגי, שתפסו באמצע שנות-השבעים) — פרץ את גבולות המורשה של "אופקים חדשים". יורם מרוז נפרד מהטכסטים שבתחתית ציוריו רק לפני חודשים לא-רבים. גם הוא נוקט בסופרלק. וכמוהו, מרים ניגר ביתר דיוק: מרוז חש חופשי להשתמש בחומרי-צבע שונים בעבר מרכיבים שונים של ציורו, כפי שניגר היא החופשיה מן השלושה בכחירתה ה"פרועה" את החומרים לתבליטיה הפרימיטיביסטיים. כבר כתלמידה ב"בצלאל", התמקדה במיבני בדי-נייר-קש וכו' דמויי ואגינה וחיות. מרוז, לעומת זאת, התגבש בשנות שהותו בגרמניה, כשהוא סופג אסתטיקה של מאגאזינים פוליטיים גרמניים. גבי קלזמר ספג לאמנותו את ניסיונו כתפאורן בטלוויזיה הישראלית. אם קלזמר נושא עימו שורש עמוק של הפיוט הפוליטי של משה גרשוני, ואם מרוז נושא עימו שורש עמוק של דמות האדם והטריטוריה של פנחס כהן-גן, כי אז ניגר נושאת עימה שורש עמוק של הוראת הצבע של אוסבלדו רומברג. כל השורשים האלה (הרחוקים) מקורם במוריהם מ"בצלאל".

הנה כי כן, קלזמר, מרוז וניגר מייצגים שלוש דרגות שונות של פוסט-מודרניזם. מרוז הוא השכלתן שבשלושה. ציורו מודע את התמאטיקה שלו, את דימוייו, חומריו, וכו'. עולמו הסגור — האמן (הכפול-חצוי) בסטודיו — הוא קוסמוס לשוני של מערך סמאנטי מודע ותחביר מנוכר ביותר. קלזמר פיוטי ורגיש בציורו, גם כשהמילים מנכרות. דימויי שקיעת האימפריה והאבדון רוויים במלאנכוליות ובחושניות. מרים ניגר היא הייצרית, הקמאית. היא השואפת לביטוי של "ארט-ברוט", לדימויים ולחומרים של עממיות

כראשיתית. שפתה היא שפת הגופניות, הארוס, "עולם הכוחות". אם היא מבטאת ארכיטיפים יונגיים, המושרשים בחת-הכרתה האישית, הרי שמרוז מבטא בדימויו מצב קיומי של מאניה דפרסיביות. גבי קלזמר מאחד מלאנכוליה אישית עם תמונת-עולם, שנגיעותיה פוליטיות ברמיזא. נייגר מציגה אובייקטים מיתיים, אשר במהותם מבקשים לאחד עולם מתפורר; מרוז מציג מיתולוגיה אינדיבידואלית ובמרכזה פיצול-אישיות המוקף בהתפוררות של פלוראליזם אלים (של מכשירים, חיות ואובייקטים); קלזמר מציג אלגריה על-אודות עצמה מיתולוגית שגוועה. שרידיה — מיקדשים, ארכיטקטורות פאשיסטיות, מיכלים אדירים של חברת-שפע — מרמזים על אופי העולם שהוצמת. אם נייגר עוסקת, איפוא, בגופי-נפשה הליבידיים, ומרוז מתרחב אל נופי הסטודיו, כי אז קלזמר מציג נופים סינמסקופיים. שלוש דרגות פריחה של צמצם אמנותי.

שלושתם פועלים בסדנאות האמנים בתלפיות. דרגות פיצול-אטיביות שלהם שונות. קלזמר הוא המופשט שבהם; מרוז מתחכך כמודע בריאליזם פלאקאטי; נייגר מעשירה את דימוייה הסמי-פיגוראטיביים בדקוראטיביזם מודגש. מעל לכול, שלושתם מוכיחים דרגות שונות של מודעות תרבותית. מרוז הוא זה אשר כל פרט בציוריו יודע את עצמו כ"ציטוט": נגיעה "אכספרסיוניסטית", התזה "אכספרסיוניסטית-מופשטת", ציור "פלאקאטי", עיצוב "מינימאליסטי" וכיו"ב. זהו יסוד הניכור הטוטאלי של ציורו. גבי לקזמר מודע את הפיתוי המהמם שבכדיו הגדולים, את ה"ואגנריזם" של תפאורתיו האופראיות (גם יורם מרוז כינה את תערוכותיו האחרונות ב"ג'ולי מ."). ובמוזיאון ישראל בשם "אופרה"), כלומר, הוא מודע את הרומאנטיציזם הגדול שהם מוכרים בצבעי סיגמקולור (ציוריו מודעים גם את המודרניזם הרוסי של ערב-המהפכה). עם זאת, קלזמר עצמו, כך נידמה, נהנה לטבול הוא עצמו במים הללו. הוא בתוך החוויה ומחוצה לה. מרים נייגר נעדרה הומור: היא מתמסרת כל-כולה לביטוי ישיר של יצריה.

על אף רקע לימודי משותף, קירבת גיל, סדנאות סמוכות, גלריה משותפת ("גלריה גימל") והשתתפות בתערוכות משותפות בירושלים ("אולם", "כאן/עכשיו") — אין השלושה מבקשים ליצור דיאלוג אמנותי ביניהם. אולי, רק בעקיפין של "רוח-זמן" כזו או אחרת. ביסודם, כל אחד מהם הוא יוצר אינדיבידואלי, הסגור בעולמו הפרטי. כל אחד מהם מציע לנו, איפוא, עולם אמנותי אינדיבידואלי ומצפה שכן גם נתייחס אליו.

הערות בעיניינים שונים של סיפורת

יזהר כאנטי־פרשן

אצל ס. יזהר עשוי הקורא למצוא תופעות מכובדות רבות: החל מסיפוריו, דרך שתיקתו המתמשכת כאשר לא היה לו מה לומר (בסיפורת) וכלה במרץ העצום שהשקיע בלימוד תורת־הספרות, תורת־הלשון, וכו'. כלומר הוא לא התעטף באדרת סופר ובהשמעת "חוכמות־הגורו" בכואו להתמודד עם האקדמיה והביקורת, אלא השקיע מלאכה ממשית של לימוד החומר התיאורטי (בניגוד מרנין לסופר — משורר — אחר שעבר תהליך אקדמיזציה פורמלית בלי לעשות שעורי־בית: נתן זך, שלא טרח אף לעשות שעורי־בית בענייני תיאוריה של־ספרות, והרי הוא בתחום הנ"ל ובתחום הפירסום האקדמי בור־דאורייתא מוצהר בחסות בית־האולפנא הכרמלי).

אולם אליה וקוץ בה: כל למדנותו הניכרת של יזהר, כולמוס שוקק של קריאת ביקורת פרשנות ותיאוריה של־ספרות ושל־לשון, אינם מביאים אותו לידי ההבדלות הנכונות בין פרשנות־סרק לבין הפרשנות הנכונה, או בין ביקורת רדודה לבין ביקורת־אמת ובין ביקורת חשובה. התנגדותו להכפפת הספרות למטרות פוליטיות, חברתיות, וכיוצא בכך, וכן למדנותו השוקקת, מביאות אותו לכולמוס אנטי־ביקורתי, למרות שגם הוא עצמו פרשן ומבקר בכואו להתייחס לביקורת ובהשמיעו את הדיעה האכסורדית האוסרת להשוות יצירות ולהצביע על קירבות. הכולמוס והפולמוס היזהריים בנדון, שנהפכו הם עצמם כבר לתופעה מופרת מגלים, איפוא, איזה ניגוד בין הלהט והלימוד הכן של הנושא לבין מסקנות אכסורדיות, שכנראה נהגו מראש, בטרם כל לימוד.

דיבורים באוויר

הדיון הגדול בשירתו הגדולה של נתן זך, כלומר כחטיבות־שירתו העיקריות בשנות החמישים והשישים (בניגוד לתוספות בלתי־חשובות כרוכן לשירתו משנות־השבעים ואילך) עוד מחכה לנושא, מעבר לאקלים הממוסד והסנובי של קידוח וסגידות ל"גיבור תרבות". אבל בינתיים, בקרום החיצון של הפנומן זך (ומישהו עוין היה יכול לטעון — לא בצדק — כי דווקא הקרום החיצון הנ"ל מאפיין את כולו) מוסיפה לפעול חרושת שלמה, והקהל הכללי יותר והגבירות מלמדות־הדרדקי ציידות־המוטיבים מלקקים שפתיים מרוב התפעלות. כך, למשל, בשיחות "קווי־אוויר" של זך רבו הפרקים המוקדשים לסיפורת, שעניינם הוקעת ה"רומנטיקה", ואף הצבעה על "פולחן המוות" בסיפורת שלנו, וההתפעלות היתה רבה.

דא עקא, שאין כמעט קשר ממשי בין כל הדיבורים הללו של זך לבין איזו שהיא אנאליזה ובין איזו שהיא התוויית־כיוון ממשית שעניינה הסיפורת שלנו. מפיוון שזך איננו מתעניין ואיננו בקי לא בתיאוריה של סיפורת ולא במיון של כיווני־התפתחות עיקריים בסיפורת המודרנית, ואף מנותק מכל התהוויות שהן בספרותנו הצעירה, הוא מפריח באוויר תיזה מעניינת (כנגד אגף־רומנטיקה) ומעמיד פנים — או מאמין — שתיזה מוסרית זו ניצבת במרכז בעיות הסיפורת־הישראלית, בעוד הבעייתיות האמיתית היא, כמובן, מורכבת לאין ערוך יותר.

אגב אין צורך להגזים כחשיבות שיש לייחס למה שמכונה "תורת הספרות". אך אין גם לקבל

אלטרנטיבה מדומה אשר על-פיה מצד אחד מצויים טכנאים של-זוטות ומצד שני משמיעי תיזות רגשניות בתחום-הביקורת כגון זך. הרי חייב להיות כאמצע מקום לרצינות סמאנטית ממשית בין שני הקטבים הללו, שהיא גם בעלת תיזות וגם שולטת במנגנון טכני.

גדעון מירב

הערות לדיון ביקורתי אפשרי

א. התחנה בדרך לעין חרוד

"(...) בדרך ההגשה שהושפעה מ'הרומאן החדש' כצרפת, תוך ויתור גמור על עיצוב דמויות כרצף העלילה ובאווירה המעלה בזיכרון את הנרי מילר, אבל מתוך חוסר הבנה גמור להנחות האסתטיות של 'הרומאן החדש', והיעדר רגישות פיוטית, המבצבצת מתיאוריו 'הגסים' של מילר* מנסה המחבר למסור כסלנג לא מסוגנן (...) הכל הוא לחשוב כי 'צירה' 'אואנגארדית' פטורה מחוקיה הנוקשים של משמעת אמנותית; אירגון, היגיון אסתטי משלה וכיוצא באלה. שום מאניירות גראפיות (...) אינן יכולות לחפות על היעדר רגישות אסתטית אמיתית"

על בעל "הערות לדיון ביקורתי" להוסיף, כי דברים כדורכנות אלו לא נכתבו על ספרו של עמוס קינן 'הדרך לעין חרוד', אלא על ספרו 'כתחנה', לפני עשרים שנה בדיוק, בידי המבקר ד. כרמי**, והם הופכים למיותר את כל אשר כתב עמוס קינן מאז ועד הנה, הופכים למיותר את אשר נכתב על קינן מאז ועד הנה. עמוס קינן לא צעד מאז 'התחנה' צעד אחד ממשי נוסף, אך הוא הדין גם בכיקורת הממוצעת במוספינו העושה פירוטמת לכתיבה פלאקאטית באמתלה שזו הפשטות הנעלה או התוכן החברתי הרצוי. וכך סובב והולך הרוח ואל סביכותיו שב הרוח, ואין חדש תחת השמש, על כל פנים תחת שמש-הקרטון המשובטת של עמוס קינן***.

ב. 'זכרון דברים', 'סוף דבר' והערה ערכית לרסטוראטורים

שבע שנים לאחר 'זכרון דברים', ולפתח פירסומו המתאחר של 'סוף דבר', בעוד עורכים ספרותיים שונים נקראו להתלבט בין אלפי עמודי הוורסיות השונות שנטש יעקב שכתאי ז"ל על שולחנו, כי נלקח מאיתנו. לאן ימריא 'סוף דבר' — ובכן, דבר זה תלוי (ואולי מותנה) בעורכים, וכבר תלוי (ואולי מותנה) פחות ביעקב שכתאי עצמו. ולענייני 'זכרון דברים' — אין ספר שהצליח ללכת לפחות מן ההיבט המימטי, ההיבט בו מתחבטים ונכשלים חדשות-לבקרים מירב מספרי "דור המדינה". אכן, כאן מצוי ההישג השלם של שכתאי ככל שאמורים הדברים באמידת הממשי והמדומה של ההווייה שלנו, בצד דסקריפציה כוללת ככל האפשר שלה. בצד ניסיון לשרטט תרשימי-זרימה שלה, תנועה אופיינית שלה. לא אטעה אם אנחש, כי ב'סוף דבר' ביקש שכתאי לבודד מערכת רקמות אחת מתוך המאגר הכולל של 'זכרון דברים' על-מנת לטפל בה טיפול עומק.

יעקב שכתאי החל את דרכו בטון מינורי, בשירטוט ויניאטות קטנות, בעלות מימדים אוניפורמיים, וללא כל חריגה ממשית מ'אופני התיאור' ו'עקרונות האירגון' השגורים של סיפורת תל-אביבית. מעבר להישגים הקטנים והכשלים הקטנים עוד יותר שאיפיינו את 'הדוד פרץ ממריא' — נגיעה מפתיעה, למראית-עין מיקרית, בקווי-קונטור משמעותיים הרבה יותר של האכסיסטנציה — סיפור הנושא את השם 'זכרון דברים'. זאת בצד הטעיה עצמית והמראה לכיוונה של פאנטאסיה סתמית כגון 'נמר חברכרות פרטי ומטיל אימה' — בקונטסט משפחתי ותל-אביבי פרטי מאוד. 'זכרון דברים' מוכיח כאלף עדים את האימפקט המצטבר של עבודת-ריבוד מפרכת (שכן 'זכרון דברים' אינו אלא תולדה של עבודת ריבוד מפרכת), את חשיבותה וערכיותה של אי-חריגה מעקרונות אמנותיים שנקבעו מראש. נטישת הפיתרון הפאנטאסטי, יציאה מתוך 'האני הפרטי' בקונטסט תל-אביבי צבעוני (אבל ככלות הכול — סתמי),

* פתאום היא היתה מתה, ואני ראיתי איך הזרע שלי נשפך על עיניה, על עפעפיה, על פניה" (ע. ק. 'הדרך לעין חרוד'). המבקר הספרותי שכתב על 'התחנה' לא שח ליבו לפיתרון אמנותי מעולה — עקרון הפתאום.

** דוד כרמי; יאוש מקצועי, על 'כתחנה' של עמוס קינן, 'עכשיו' 10, יתורף אשכנז.

*** וכאן מתערבת פתאום המערכת ומעירה — אולם אין לכל זה נגיעה לחשיבותו, ואין לכחידו, של קינן כסאטיריקן הפוליטי העיקרי שלנו.

חריגה מן התפישות ה'נחום גוטמניות' (שיש להן יתרונות בזכות עצמן) חייבו, אמנם, תשלום ככד של ניכור — תפישה כוללת וטוטאלית כל-כך של הוויה שהדגנראציה והמוות מקבלים בה דומינאנטה מצטברת חייבה ללא ספק תהליך של התרחקות, של "בדיקת המצאי" באמצעות עקרונות-אירגון אמנותיים מוקפדים, סוף לווינאטה הפרטית והקטנה.

ולעניין אחר במקצת: בעל "הערות לדיון ביקורתי אפשרי" אינו פוסל מראש את מידת יכולתם של עורכים אלה ואחרים למצות מתוך אלפי עמודי העיזבון של 'סוף דבר' מיבדה אמנותי "שפוי" ומאורגן לפי כל הכללים. למרות זאת, נראה לי ש'סוף דבר' צריך להיבחן לא כמיכלול שהצליחו להביאו לידי "גמר שפוי", אלא על-פי החקירה במה הוא חורג, מבחינה תימאטית ותבניתית, מאותו מודוס שפוי, שבליט ברירה על העורכים להביאו. גם 'זכרון דברים' אינו נמדד על-פי עקרונות סטרוקטוראליים שפויים ומקובלים.

זוהי ללא ספק דילמה שאי-אפשר לפתרה פיתרון מוחלט. כפיתרון חלקי, וכ'מינימום הכרחי ומספיק' על עורכי 'סוף דבר' להדפיס מהדורה מדעית, שתכלול את כל הוורסיות שכתב יעקב שבתאי ל'סוף דבר'. שוב, וזאת לא כדי שאמנות הרסטוראציה של העורכים תעמוד למיבחן ציבורי ספרותי — אלא כדי שייחשף לפנינו כל ה"מצאי" הקשור בסימפוניה בלתי-גמורה.

ג. ישראל המאירי, "פראות", "אש בקוצים" ומיון קאטאלוגי

ישראל המאירי אינו בהכרח ובכל תנאי סופר מינורי — הוא עוסק במירקמים מינוריים, ואפשר בהחלט שבמודע; מיגרש פרטי קטן, מוכנה לפרטי-פרטים ומטופל כדבעי גם הוא דבר של-ממש בהקשרים ספרותיים מאג'וריים עד כדי קאקופוניה. אף על פי כן, כדאי להעיר כמה הערות עקרוניות: א'. טיפול במירקם קטן, פרטי, שאינו מממש פרוייקציות לעבר היכטים עקרוניים וממשיים יותר של ההווייה שלנו, נידון להיוותר, לבסוף, בגדר מירקם פרטי וקטן; ב'. גם החורג והמעוות שבדמויות ובמירקמים הללו נותר לבסוף בגדר מיקרה סתמי ומיקרי; ג'. הטכסטים של המאירי אמנם חורגים לפעמים מכלל 'סיפור עשוי היטב' ויש בהם לא פעם ייחוד — אבל אין ייחוד, ובעצם אין מיגבש, נאות של עקרונות פואטיים ייחודיים. עם זאת אין צרימה, או ארטיפיציאליות במירקם, וכמה התפתחויות פנימיות ביאש בקוצים, בהשוואה ל'פראות', מצביעות על כיוון נכון ואולי אפילו כיוון "פוקנרי" סמוי ולבטח לא מוצהר; זוהי אמנם פסיעה ראשונה במסע בן אלף מילין, ויחד עם זאת, כמה תהליכים נוספים של התערבנות (זהירה, ולוואי שתהיה זהירה) במודרנה הסיפורתית שהתפתחה כאן בשנות-השמונים יהיה בהם כדי להקנות דגש טוב יותר למיקומו האפשרי של ישראל המאירי, במיסגרת אותו קוורום-מספרים שאין לזלזל בו בזכות עצמו.

אמנון נבו

הערות נוספות

צוק של שפיות

בימים שבהם כל הנורמות והנוסחים הקלאסיים של סיפורת דור-המדינה שלנו נתונים כתמורות פנימיות (ולא תמיד לטובה), ואף באש חקירה צולבת, ובלחץ אקטואליה מכיוונים שונים (שאף הוא לרוב איננו לטובה), מתבצר במהירות מעמדו של אהרן אפלפלד — לא רק מבחינת עצם חשיבות יצירתו — זו הוכרה כבר מזמן — אלא מבחינת היותו דבק בלי פשרות בנוסח המרכזי שלו ומתמיד בו כדי יצירת נוסח קלאסי והיקף-יצירה, המתחיל להגיע, עם כל העוצמה של הפרטים, גם לממדי סאגה גדולה. הרי זו יציבות גדולה שמשמעה כוח אמיתי, הניכרת גם בקובץ 'הכתנות והפסים'. בארטפלוס וצילי קראוס ייתוספו אף הם לגאלריית דמויותיו בנות-האלמוות של אפלפלד במיסגרת העולם הפוסט-צ'ובי שלו, ומסע שהתחיל ב'עשן' אי-אז בראשית שנות-השישים, מפליג במרכז הסיפורת העברית ואף מרכז הסיפורת העולמית.

כתיבה ניסויית ומסתנת

בקריית-הביקורת שלנו קיימים פאראדוקסים רבים. אחד מהם הינו, כי, מצד אחד, מוקדשת תשומת-לב רבה לספרים על נושאים אופנתיים, וכן לכל יצירה של סופרים שב"מרכז-המיגרש", ומצד שני, דברים פים וחשובים זוכים רק לתשומת-לב מינימלית, במידה שאינם צועדים בתלם המקובל. הדהורים אלה

עולים גם בתחום הסיפורת, וכעילה מיידית להם משמש הפעם הרומאן 'מוות בגשם' מאת רות אלמוג. רות אלמוג היא פרוזאיקנית ששום דבר שהיא כותבת איננו מצוות-אנשים מלומדה. גם סיפור 'מוות בגשם' נובע מאיזה ניסיון דירנמאטי לבדוק תוקף של חוויה וגבולות-עוצמה של דיווח-אמת עליה, כאשר האינטנסיביות של החוויה ומסירתה ובדיקת גבולותיה אינן מקילות על הקורא הממייץ את הדברים על-פי נוסחים. האנאליזות הנפשיות שלה הן עדינות ואלמות ומדויקות גם יחד (ראה, למשל הקטע היפה והעז בעמ' 64-62 של הרומאן שהיזכרנו). זו מספרת שנכון לה מקום חשוב, והביקורת עוד תעסוק בפירוט כתיבתה הכנה והבלתי-מאנייריסטית.

אחד הקולות המעניינים

מסע לשבעה קולות' של דן שביט מעיד על כך, כי לפנינו קול מעניין ומתגבש-לאיטו בתחום הסיפורת העברית של שנות-השבעים-והשמונים. מלכתחילה היה, אולי, משהו אמורפי קימעה, אהוד ופתוח לכיוונים רבים מדי בכתיבתו. אבל מ'אווה ואברהם' שלו, וביחוד עם 'מסע לשבעה קולות', מתחיל להתברר בעליל כי שביט איננו מספר אופנתי, השואף לשאוב חיזוק מה'נושא' או מנוסח מוכר. להיפך, הוא מעלה חוויה פרטית כנה ואמינה מאוד בסיגנון שאיננו קופץ מעל לרמת החוויה האותנטית שלו, שהיא מתלבטת ואנושית מאוד (הייתי אף אומר: תרבותית), ואיננה מנהלת משק לשוני שהוא מעל כוחותיה. עם זאת, ה"משק" הלשוני והחוויתי הנ"ל הוא ניסויי בהלכו אחר החוויה במקום לקבץ אותה. לכן נימנה שביט על הכוחות החיים בסיפורתנו ולא על מיישרי-הנוסח בשלל האמצעים המלאכותיים; וההרגשה היא ש"עוד נכוננו עתידות" לכתיבתו, למרות נקודת-מוצא מתונה מאוד בעצם.

בחותרם הריאליזם

האימפריה הפרטית של זמירי-פיקאסו, רומאן מאת שלמה ניצן, עשוי לעורר, בין היתר, שאלות שונות כלפי הביקורת שלנו, שלא פינקה בעשרות-השנים האחרונות את מספרי "דור הפלמ"ח". והרי ניצן הוא ממספריו המרכזיים של הדור ההוא וניכר בספרים האופייניים לו כגון 'חגים בחולות' או 'יתד לאוהל', שהם פרק מובהק בפרוזה של שנות-הארבעים והמשכיה. בניצן ניכרה תמיד כנות ריאליסטית צנועה, שלא ניסתה להתנפח לממדי אפוס או מיסמך מרכזי של הדור. בסערת הפולמוסים נגד דור הפלמ"ח נשכחה במידה רבה כתיבתו, לפחות על-ידי מבקרים רבים (ובכלל גם כלפי חטיבות ניכרות ביצירות מגד, מוסינזון ואחרים מבני הדור ההוא, יש להפנות מחדש תשומת-לב ידועה מתוך דיפרנציאציות שונות).

עתה באה 'האימפריה הפרטית' שלו וקושרת קצוות: בין ריאליזם של אז לבין הריאליה הישראלית טרופת-הדעת של ימינו, והדברים אינם חסרי-אמינות. כך, למשל, לפחות תיאור בית-הקומות הניכנה והשיח ה"יהודי-ערבי" על רקע איזה קוביזם פיקאסואי של נוף וכיניין הוא מהקטעים היפים בסיפורת שלנו בשנים האחרונות. האם פירוש הדבר שתיאורים כגון זה והאמינות החברתית הנ"ל משיבים על הבעיות החמורות הניצבות כיום בפני כל ריאליזם? לאו דווקא. אבל יש בכך אולי איזה רמז צנוע כי פלוראליזם של נוסחים (הסיפור הסמלי, סיפור זרם-תודעה, הסיפור הריאליסטי) והשפעות הדדיות ביניהם הוא, כנראה, הקביל ביותר במצב הממשי הקיים בסיפורת.

מתוך הנחה כזאת יש להתיחס גם לספריו הנוכחיים של שמאי גולן ('חופה' ו'המארב'). אלה הם סיפורים ריאליסטיים-פסיכולוגיים אמינים מאוד, שהמרחק בינם לבין ריעיהם מפרי-עטם של מספרי "מרכז-המיגרש" נצטמצם מאוד. הללו נקטו נימה ריאליסטית-מטאריאליסטית, שהתקרבה להווה פסיכולוגי ממשי של יום-יום, ואילו פרוזאיקן כשמאי גולן חיזק את כתיבתו, העצים את כלי-תפישתו, ודרגות-סיפורת שונות החלו, כביכול, להתקרב זו לזו בשדה האקטואליה הישראלית החיה על המתחים והלחצים העצומים שלה.

ולעיצומו של דבר (כלומר למיקומה של האינדיבידואליות שבמספר שלפנינו): הרי זה מספר עם להט קפדני ומרוסן משל עצמו, שניסיון חייו מנופי תקופת-שואה, בין האחריות של החוויה ה"גברית" הישראלית וכלה במאבקו על הנוסח הספרותי, נתגבש, כביכול, כאן בנוסח של יצירתו דהאידינא, בכלל המתן הצנוע והרחוק מיומרות מופלגות.

מונוגרפיה מקסימה

'גיא אוני' מאת שולמית לפיד, סיפור השנים הראשונות (של העליה הראשונה) כראש-פינה, הוא מונוגרפיה מקסימה בהחלט, שקיבלה צורת רומאן. אולם לא הגדרה ז'אנרית מדויקת חשובה כאן, אלא

אוירת הקסם והאמינות שהספר הזה משרה עלינו. הוא גם ממלא חלל כמעט ריק בספרותנו, החסרה מאוד מונוגרפיות היסטוריות-סיפוריות אמיתיות (במקום שחטא בעודף אלבומים היסטוריים רשמיים, וכר). בדומה לרומאן-הזיכרונות על ילדות בפולין של מרים עקביא, מתחיל 'גיא אוני' למלא את החוסר הזה, כאופן מרתק ורב-קסם.

נרשון מאור

הערות המערכת:

"מישחק" של אורציון כרתנא, הפותח את החוברת, הוא חלק מסידרה הקרויה "חצרות". ביקורת מפורטת על שני ספרים שעניינם סיפורת, 'חירבת חיזעה והבוקר שלמחרת' מאת נורית גרין ו'הפואטיקה של הסיפורת בימינו' מאת שלומית רמון-קינן, תבוא בחוברת התיקנית הבאה של 'עכשיו'. כותרת הגירסה המעודכנת של מאמר מאת פרופ' מ. ברינקר, המובא לעיל, צ"ל "חימה ואינטרפרטאציה בספרות". כן מודגשת בגירסה המעודכנת החלות של המימטיקה בדיעות ובאמונות על-אודות העולם, ומופיע איזכור של מ. בירדסלי שחסר בגירסה הנוכחית.



הרצליה עירית

ברכותינו להצלחה מתמדת
במלאת לכם חצי יובל
עלו והצליחו!

אלי לנדאו
ראש העיר
וחברי מועצת העיר



העיר תל-אביב יפו
מברכת את כתב-העת "עכשיו"
במלאת חצי-יובל
לעשייה מרכזית, פורה ומבורכת

שלמה להט
ראש-העיר

ל"עכשיו"

לעורכים, ליוצרים ולקהל הקוראים
בברכת המרכז לתרבות ולחינוך ליובל ה־25

"ההסתדרות שימשה מראשית הקמתה בית לכוחות היוצרים בכל התחומים. אנשי הרוח והספרות, החינוך והאמנות, היצירה והמדע, חברו לאנשי הסדנא והשדה בתנועה הוולונטרית של העובדים והיוצרים, שערכי חברה, אנוש ולאום משולבים בה ללא הפרד.

הוועידה קוראת ליוצרים בישראל בכל התחומים להיות שותפים בזכויות ובחובות, תוך הטלת מלוא משקלם, למפעלה של ההסתדרות למען יצירת עם עובד, למען עיצוב דמותה של ישראל כמדינה מתקדמת ולעיצוב אדם בונה חברה ומולדת ונאמן לקיומן."

(מהחלטות הוועידה ה־14 של ההסתדרות)

ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ־ישראל – הועד הפועל
המרכז לתרבות ולחינוך





עונת הימנון

כבר מזמן העלינו טענה כי בצד סיומת-הנון הפוגענית-בעברית, שהפכה אנשי-שמאל מכובדים ל"שמאלניים" ר"ל (וכל זה, כאמור, בהינף-נון אחד), הגיע הזמן לאפיין את זרועות התמנון הימני, המשתית כל חלקה טובה כחיינו על-ידי תוספת דומזו: ועוד בשעתו העלו גורמים הקרובים לדג-הדיו את המונח "ימנון", למלא את החסר בתחום האמור. ובאמת, גם על סף תבוסה אפשרית בכחירות, לאחר דירדור המשק וחיי-האומה בכלל לשפל שלא היה דוגמתו, ממשיכה המאפיה הימנית שלנו להשתולל ברוב חוצפתה כראש חוצות, מחזקת באורח מלאכותי על-ידי מימשל שוקע.

אמרנו "מחזקת באורח מלאכותי" שהרי מחוץ לחוג האינטלקטואלי של מתכנני פיצוץ "אל-אקצה", על-מנת להקים "מלכות ישראל", מאופיין הימין שלנו (אגב, בניגוד לימין בכמה ארצות אחרות) אחר מותו של אצ"ג והודקנות בני דורו רק בדמויות קומיות בתחום האמנות והאינטלקט (מירית שם-אור פיק, וסוכן העמלות הדינמי ברון ונמשות דומים הם המאורות של הימין הישראלי החדש, בצוותא חדא עם קאריקאטורות, שיש בהן שמץ של דימיון לגסות של "שטירמר" מצד הסיגנון, של אחד דוש).

אבל מה שחסר מצד שעורי-הקומה הרוחני והאינטלקטואלי, מנסה המימשל למלא באמצעות מינויים, וכך נתכשרנו, כי בצד מיכה ינון, נציג הקלריקליות של מפד"ל המסוכסכת והמתפוררת, ואורי פורת, זה המקארטיסט הראשי של הסתות פרימיטיביות נגד השמאל והמרכז, כממונים רשמיים של רשות-השידור, נתמנו ה"ה ברון ודוש... כנציגי הציבור במועצת רשות השידור. דג הדיי סבר לחומו כי במועצה ציבורית כזאת אין מקום לייצוג מרכזי של זרועות התמנון הימני בדמות הימנונים הקיצוניים והארסיים ביותר, ממש כשם שאין מקום לייצוג ה"בריגדות האדומות", מהצד שכנגד. אך, כנראה, מישהו החליט למלא, ויותר מלמלא, את ה"מחסור האקוטי" בימנונים פאתולוגיים, שנוצר כמסוד המכובד הנ"ל עם העברתו לגימלאות של מר פאפו, ופפואסיה שלנו לא חיימצא חסרה.

עלייתו ונפילתו של אברמליה מלמד

דיוקנו של ח"כ (נקווה לשעבר) אברהם מלמד, איש המפד"ל, הוא אחד הדוחים כגאלריית אישי-הציבור שלנו. הרי עסקנצייק חלקלק זה רכש לעצמו בצדק את תואר אלוף-הצביעות בחיי הציבור שלנו, משימה שאיננה קלה.

כמשך שנים היה מוקיע המתחסד המקצועי הזה כמעט כל פעולה של הממשלה שנתקימה לא פעם הודות לקולו בכנסת, מבלי שיצביע נגדה, ואחרי זה מיישר את הקו הליכודי-לאומי הקנאי ביותר תמורת אתן שלטוני-פינאנסי.

לשווא ניסו לטהר את אלוף-הצביעות הזה אנשי "סימן קריאה". לשווא התפלשו בעפר רגליו של אברהמליה מלמד, באקלים טובח-הגנה של ריז, וכו', אנשים חסרי כל אומץ מוסרי אמיתי מסוג יאיר הורביץ, וניסו לשוות לעסקנצייק הודות, זה איש עטרת של כהמיות ליבראלית. מלמד ישב עם פרי, ויזלטיר והורביץ, נהנה מקילוסיהם והטעיר עליהם כבבות-המאה כלשהן או גם הבטחות בדבר צילן של אלו, ועשה את שלו בכנסת,

כלומר חמך במימשל ההורס, בין היתר, גם את התרכות, את החינוך הגבוה וכו'. טוב רק שלפחות לסחטני "אגודה" לא היה קצין-קישור כזה עם הבורהימה של "שלום עכשיו". בעצם אין מה להתפלא על האופורטוניזם של אנשי "סימן קריאה". הם יכולים להיות מהפכנים כמעט טרורקיסטיים ולהתברג בפרס "עלית", לתבוע נסיגה כמעט עד הירקון, ולהשתלב, באמצעות הסוחר מסנד, במרכז האקטיביזם וארץ-ישראל השלמה של הקיבוץ המאוחד, לתבוע הקמת מפלגת-שמאל מהפכנית ולפרסם את שירי יעקבי, לתבוע מהפכה בחינוך ולהיות אלופי מנגנון ברמת-אביב. אבל חבל שרבים נתפתו לדימוי ה"הומאניסטי" של שולייית-ה"ליכוד" ה"בוהמי".

אבל אז העניק אברהמליה מלמד סטירת-לחי הולמת לכל מקלסיו מ"סימן קריאה" והציע למסור את המפד"ל על מגש-של-כסף לרב דרוקמן ול"גוש אמונים". הדבר הבא שנצפה לו יהיה, איפוא, מראה יאיר הורביץ פורץ במחול חסידים של "ופרצת" יחד עם ה"בוהמיין" הדתי הדגול, שנקווה כי מרוב תככים יישאר מחוץ לכנסת.

עונת הקוקיה

כבר הישווינו לא פעם את מנחם פרי, עורך 'סימן קריאה', לאותה קוקיה אגדית המתמקמת בנחלאות זרים, פוצחת מעליהן כשיר ניצחון מדומה ומכריזה כי הן שייכות לה מימים-ימימה. סברנו לתומנו, כי מר פרי נרפא מעט מסינדרום הקוקיה שבו וכי בימים של מערכות חברתיות סוערות יחדל מהאובססיה המשונה הדוחפת אותו לניסיונות נואלים של ראיית עצמו בתור המזכ"ל ומחלק טובות-ההנאה גם יחד של המודרנה שלנו. יכולנו גם לצפות, כי לאור שיתוף-הפעולה בין כתבי-העת הספרותיים השונים נגד לחצים שונים של המימשל לא יחזור על עצמו החיזיון המכוער של מלחמות פנימיות בקרב הספרות של דור-המדינה. אבל, אם להשתמש באימרה מן המערבון הידוע "גיוני גיטאר", יש אנשים שלא לומדים לעולם. וכך, אחרי שאץ פרי לגייס לימינו את תמיכת כל כתבי-העת הספרותיים נגד גזרות פרופ' סימונסון ותעסה-גלזר (ועכשיו, ביחוד, התייצב לצידו ללא כל חשבונות כיתתיים), הוא שב, מייד עם חלוף הסכנה לתקציב 'סימן קריאה', לניסיונותיו לדחוק רגלי אחרים ולשכתב את תולדות המודרנה העברית. לא מפליא, איפוא, כי "תרומתו" לחגיגות חצי-היובל של 'עכשיו' היתה רצף נאצות ששילח לעברנו מעל דפי המקומון הירושלמי 'כל העיר'. והרי לא יוכל לטעון כי עורך 'עכשיו' תקף אותו ב'הארץ', כי כל מה שנכתב שם נגד 'סימן קריאה' לא היה בשמו של עורך 'עכשיו' אלא בשמו של המראיין הזוטר. למען האמת, מעולם לא ציפינו במיוחד מצד אדם כפרי למעשים אסתטיים מובהקים ולטוב-טעם. ובכל זאת נודה שהופתענו מתופעה אנטי-אסתטית ואנטי-אתית כל כך: עורך כתב-עת חוקף כתב-עת אחר, הנראה לו כמתחרה, דווקא בעת חג היובל שלו, מייד אחרי שכתב-העת השני סייע לו בזמן מצוקתו (בימי פולמוס תעסה-גלזר וגזרות סימונסון). אכן, ניכרים כאן גם חוסר האסתטיות הנ"ל וגם כפיות-טובה.

וזה אולי הזדמנות להגיד כמה דברי-אמת על מר פרי. לא נבדוק את מיומנותיו כמאור אקדמי, אם כי ייתכן שגם בתחום הזה קיימים פערים בין התדמית שהוא חפץ לשוות לעצמו לבין המציאות, פערים שאינם נופלים מן הפער בין רצונו לייחס ולנכס לעצמו את תורת-הפערים של בירדסלי ואינגרדן לבין המציאות האירונית, שקה הוא פשוט יישם כלים של חוקרים בינלאומיים אלה לחקירה של טכסטים עבריים מסויימים. אבל בהחלט מעיניינו הוא להצביע על כך, כי מבחינה ביקורתית ועריכתית ממשית מר פרי שייך לאותו הזן המופלא שיאה לו הכינוי "עיוורי טכסטים" או בפשטות "סומים בארובה". בצד כישרונו המופלא להתברג באורח אופורטוניסטי בכל מערכת מימסדית ופינאנסית (ממפלגת העבודה עד אוניברסיטת תל-אביב, מ"הקיבוץ המאוחד" עד הסתדרות-העובדים ודיסקונט וחבריי-כנסת מסוג מלמד) מצוי בו גם כישרון עילאי אחר: עיוורון מוחלט כמעט לגבי כל טכסט חשוב חדש וטיפול בחומרים לשוניים וספרותיים בכלים של טכנוקראט הרואה בבחים בעיקר צנרת. עוד זכורת לנו הכרזותיו של עורך 'סימן קריאה' שכתחום הסיפורת הפרודאיקן הגדול הוא ישעיהו קורן ולא עגנון, וכי הכוח הממשי בתחום שירה צעירה הוא דווקא עוזי כהר. אכן, פרי מיטיב לסמוך על טעם של אחרים שנעשה ממוסד כבר; אבל נראה כי הוא חש מבוכה כשהוא נותר בחדר לבד עם טכסטים.

אחד הגילויים המצחיקים ביותר באישיותו של פרי היא הדבקות שבה נוהג הוא לעוט על יוצרים שפירסמו את יצירותיהם בכמות אחרות ולמסד אותם כמעט עד שמאבדים הללו את כוחם היצירתי בחיבוק מימסדי של דברי-שבח בלתי-ביקורתיים. הדוגמא הקלאסית לכך היא ניסיונו לערוך "קאנוניזציה" בלתי-

ביקורתית של כמה משוררים שראשיתם כשנות השישים. שלושה משוררים יצאו לדרך יחד בשנות השישים: יונה וולך, מאיר ויזלטיר ויאיר הורביץ. הם פירסמו את קבציהם הראשונים בהוצאת 'עכשיו', ואף פירסמו את שיריהם הראשונים במקובץ בחוברת מקובצת של 'עכשיו' (מס' 14). והנה מר פרי, ככל קוקיה אמיתית, חש עצמו נעלב על כי אין יודעי-דבר, או לעיתים בעלי הדבר עצמו, מוכנים לשכתב למענו היסטוריה. מתוך כך הוא מגיע בקלות למחיקת התייחסויות לספרים ולתאריכי יציאה לאור, ואף למחיקת הקדשות, בנוסח האנציקלופדיה הסובייטית (ויש בכך התאמה רבה לאופיו, שהרי זה מזכיר יותר ביורוקראט ממהפכן). אולם הגרוע מכול הוא כי באווירת זיוף שהוא משרה אין כמעט שום דיון של-ממש ביצירות שהוא מנסה להפוך לסמלו המסחרי. אין מעוררים ספקות לגבי מיצרכים המשווקים במיסגרת עיסקת-חכילה לבורגני המצוי. זהו אופורטוניזם אסתטי המנסה לגנוב את הדעת תוך שיווק ומיסוד של מה שהיה פעם באמת בגדר חומר מהפכני אמיתי.

נסיים הערה קצרה זו בהתייחסות לאופורטוניזם של מר פרי שהוזכר זה-עתה. לכאורה משמיע 'סימן קריאה' לעיתים זמירות מהפכניות כל-כך עד כי חושב אתה כי לפניך בריגאדות אדומות או לפחות חוגי- "מצפן". אבל אם מהפכנות נוראה כאן, כיצד להסביר את העובדה ש'סימן קריאה' הוא סמל המיסוד. כיצד באמת מתפקדת מערכת 'סימן קריאה' בחסדם וחסותם של אנשי 'הקיבוץ המאוחד' שאינם מסתפקים בבדיקת יציאות הכשרות הציונית-סוציאליסטית של נתמכיהם, אלא דורשים בעצם אקטיביות ציוני מירבי של "ארץ-ישראל השלמה"? אין זאת אלא שהמהפכנות של 'סימן קריאה' אינה מפחידה אף בורגני ואף פקיד ממונה כשמגיעים הדברים עד השילוב המימסדי ממש. מכיוון שקל לאנשי מימסד לזהות אופורטוניזם אמיתי השואף להיקלט במימסד לגוניו, גם כאשר הוא שר מידי פעם שירי-מחאה. לעומת זאת, מי שבאופן עקרוני מרוחק מן המימסד, איננו צריך להדהים את עצמו ואת האחרים על-ידי פוזה 'אשרי מהפכן אני!'

אך בסיום ההרהורים הללו על אישיות הפעלתנית ושואפת-הכוח של פרי, המזכירה במידה רבה את אוריה היפ של דיקנס, עולה במוחו ההוגה והחוקר-ודורש של "דג הדיו" הרהור מדהים נוסף: שמא איש מסוגו של פרי לוקח באמת ברצינות את יומרתו לשלוט בתרבות ובספרות העברית בזכות מיימנות מימסדית מסוימת, המימון של "הקיבוץ המאוחד", יכולת למנות אסיסטנטים בחוג ל"תורת הספרות הכללית" באוניברסיטת ת"א, פירסום שירי מר יעקובי וטיפוח מתמיד ומשמים של כל שיר בינוני של הזוג ויזלטיר-הורביץ, אלה הטווידל-די והטווידל-דאם של שירת 'סימן קריאה', או כפי שהגדיר אותם אהרון שבתאי: שני הקרפיונים הדשנים בכריכת 'סימן קריאה'. או שמא יניקת הוויטאמינים הכספיים משוקולד של "עלית" סיחררה לחלוטין של ראשו של המנגנונאי הקטן והנמרץ? אכן, יש משהו גוגולי עמוק וגרוטסקי באישיותו של פרי. משהו בנוסח מעיל של איש מנגנון, החושב כי הוא, המעיל, הריק והנכוב, הינו נאפוליאון בכבודו ובעצמו. אפשר לתת כאן משלים גוגוליים אחרים, נוסח "לביבה שנשתתה", אבל דינו כאן. הן רצינו כאן רק לאפשר ל"דג הדיו", המופתע מהתקפות מר פרי על 'עכשיו' לעת חגו, לחדש את נעוריו כקדם, לאחר שכמעט נשלח לגימלאות על-ידי העורך בעל הנטיות המטאפיזיות, והאוהב, כידוע, שלוהה והימנעות מכל פולמוס.

עונת הגראפומאניות

העיתונות שלנו נתעצמה מאוד ותופחת מרוב מקומונים, מוספים מיוחדים וכו'. מובן, כי בלב מהומה כזאת ניוקקים העורכים לשפע כותבים, וכאן מפלסות את מקומן כמרץ כל מיני כתבניות-חרבות קטנות ונמרצות, הנצמדות כשונות-ים דוקרניות וזעזעוריות לכל סדק בין סלעי העיתונות, ובין קפלי אדרתם של העורכים הספרותיים. רובן המוחלט של הגברות הנ"ל הן מדובבות-הבלים מובהקות, החל מהשיח הזוטרי, הנפוח מרוב תוקפנות ולמדנות לא-מיושמת בדבריה של אחת, לאה דובב, ועד דמויות פארודיות הרבה יותר, החסרות גם כל ידע עיוני.

גברות אלו גם חוטאות בדרך-כלל בכתיבת סיפורים ושירים איומים, וכבר איננו מופתעים מכך. אך גם "דג הדיו", שראה רבות כחיו וצלל במעמקי הגראפומאניה העברית (על-מנת לתקוף אותה, כמוכן), הופתע מ"הרמה" הספרותית של מבקרת חרשה ב"דיעות אחרונות". הנה כותבת שם על עולם ומלואו פלונית בשם גינגולד-גלבווע. ביקורתה המגוחכת היתה כבר לשם דבר, אולם לא היה ל"דג הדיו" התמים מושג, כי המבקרת הדגולה, המשמשת כמסוף שהשתתפו בו מירון ושקד, מוקד וצמח, וכו', ומביאה

למוסף הזה על נקלה את "פרס הרצנויה הגראפומאנית" ומעטרת אותו בעלי-הדפנה שלו, היא גם כותבת סיפורים שאף להם יאה "פרס הגראפומאניה המגוחכת". אין טעם להרחיב דיבור כאן, אלא להביא בסיום המדור שורות, המעידות, ודווקא בסיום חוברת המוקדשת לסיפורת עברית, כאלף עדים על מצבה של הפרוזה העברית המיסחרית: "אהבה. מין... ולפתע ישנה אישה חוקית, ראשונה, ניצחית. בשיער קצוץ ועגילי-זהב. משהו המהלך כביטחון בגרבי-משי שקופים ויקרים היודע להבחין בין סטראדיוואריוס וגואנרי".

אכן, "בשיער קצוץ ועגילי זהב", "אשה חוקית", "משהו המהלך כביטחון בגרבי המשי" (מתוך "או חורף או סופו" מאת שולמית גינגולד-גלבוץ, סיפריית הפועלים, 1981). באמת, איזה קריטריונים גבוהים יש לסיפריית-פועלים, בפירסומיה ואיזה יוצרות-ענק כותבות ביקורת "קטלנית" על ספרים רגישים ויפים כמוסף של "ידיעות אחרונות". הרי אפילו קטעים באנאליים של גברות כמ. גוברין הם מעוזים של סיפורת גדולה לעומת ה"סופרת" הנ"ל, המכהנת במיקדש התת-משולם של הרצנויה העברית יחד עם כתבנים מתוסכלים מסוג ב. ציפר, שכל כתבי-העת הרציניים דחו אותם.

כן, אחותנו הקטנה והגראפומאנית גינגולד-גלבוץ הכותבת בנוסח תת-רומאן רומאנטי על "אשה חוקית ניצחית, המהלכת בגרבי-משי שקופים". את תהיי לנו לרבה בלב חיי-גראפומניה פורחים!

הספרות כיתד

מדברי הרב דרוקמן על תפקיד הספרות, בוויכוח בכנסת: "הספרות היא כאותה יתד שניתנה לכני-ישראל במידבר. תפקידה לשמור על טהרה ולכסות בחול זך על כל כיעור וליכלוך".

דיוק בתשלומים ל"אגודה"

התשלומים היחידים למוסדות חינוך ותרבות במדינה המועברים בדיוק נמרץ הם התזרימים לסחטני ה"אגודה". לא פלא שמוסדותיהם משגשגים, בעוד שעל המצב הפינאנסי של אוניברסיטאות, כתבי-עת, וכו', אף אין טעם לדבר.

שיבתו של דג הדיו. הקוראים בוודאי שמו לב, כי אחרי זמן רב שב דג-הדיו לאוויר העולם משנת-החורף שלו כמעמקים. הוא קצת חמיה על המציאות החדשה שניתקל בה; אך נסמוך עליו שיגיב עליה כדרכו.

אל תאמרי:
"אי צפא יקרה"

חוקי הבטיחות
בעבודה מגינים עליך.
שמור עליהם.

למחנה ולמחנה ולמחנה

קסדת המגן
שומרת על ראשך
חבש אותה.

למחנה ולמחנה ולמחנה

ביטוח הדדי
הצטרף לביטוח חיים משלים בעומר
בסכומי ביטוח מ-
190.000 — 300.000 שקל.

למחנה ולמחנה ולמחנה

מוגש לציבור ע"י

עומר

מח ביטוח מדד

רח' המעלות 4, טלפון: 246777-02.



מיטב הברכות

לגבריאל מוקד ולהוצאת "עכשיו"

נאחל לכולנו שעוד נזכה להרבה יובלות "עכשיו"
ותרבו במלאכת הכתיבה והיצירה.

מאחל

בית הוצאה כתר ירושלים

בית היוצר לספר הטוב

יש תקווה



המערכ הוא התקווה היחידה.

תתפיים:

רן אפלפלד
ל אדר

ינה אפק

איה בז'רנו

ברהם בלבן

שמעון בלס

שושנה בנימין

מנחם בריןקר

ישראל ברמה

אבינועם ברשאי

אורציון ברתנא

יעקב גולומב

משה גנן

א. דורית

ישי טובין

צבטאן טודורוב

לואיס לנדאו

אריה ליפשיץ

גבריאל מוקד

דוד מרקיש

אמנון נבות

גדעון עפרת

עזריאל קאופמן

אריה רודריגז

דן שביט

דוד שיץ

דברים על:

ש"י עגנון

יוסף חיים ברנר

אורי ניסן גנסין

אשר ברש

יצחק אורפז

אהרן אפלפלד

עמליה כהנא־כרמון

עמוס עוז

יורם קניוק

שיחה עם:

א.ב. יהושע