אמנון נבות

צמיחות נוראות־יופי על מים נסתרים

על ישראל ברמה

ישראל ברמה נפטר לא מכבר והוא בן עשרים־ושבע שנים, ממחלת ניוון־שרירים שתקפה אותו בגיל 11, וריתקה אותו כמעט לחלוטין לבית הוריו שבפתח־תקוה. עד כאן העובדות הביוגראפיות הרלוואנטיות. רלוואנטית יותר היא העובדה, שישראל ברמה חי ומת אלמוני - כמעט לא־מוכר בקרב קהל קוראי־סיפורת בארץ - למעט קוורום מצומצם של קוראים נלהבים בתוך כתב־העת 'עכשיו', במיסגרתו פירסם, בשמונה השנים האחרונות, פרקי סיפורת בהיקף נובליסטי, וסידרה של מאמרי ביקורת. בשנים האחרונות חדרה עבודתו הביקורתית לתודעה, ונפתחו לפניו אפיקי־פירסום נוספים, כגון מוספו הספרותי של 'מעריב' וכתב־העת 'מאזניים'. אלא שההכרה החלקית הזאת הגיעה מאוחר מדי, לעת הזאת מחלת ניוון־השרירים דירדרה את יכולותיו הפיזיות לכתוב טכסטים פשוטו כמשמעו - קרי לבצע את אקט הכתיבה באופן פיזי.

עד כאן התיאור הביוגראפי. כמספר, זאת יש לחזור ולומר, נותר ישראל ברמה עלום למדי, וסידרת־הנובלות שפירסם נתקלה לא פעם בחוסר הבנה ודה־לגיטימאציה, גם בקרב אותו קהל מצומצם להפליא של שוחרי סיפורת לאמיתה. הטיעונים האופייניים שהועלו נגדה הם מיעוט העלילה, פרטנות־יתר של המיתאר היוצרת תעוקה קשה על ה'עולם המתואר', מעמס תודעתי כבד של מספר המעיק על הירקמות שוטפת וזורמת של העלילה, התרכזות־יתר בתיאורי־נוף ספציפיים ובמוקדי נוף שאמנם הם צריכים לבטא פרוייקציה נפשית של דמות המספר החווה, ואולם, בתהליך הכתיבה, מתרחשת המרה אופיינית, והדגש משועתק מ'נוף הנפש' (מושג בעל מהות גנסינית) לתיאור נוף,

והפרוייקציה הנפשית, שהיא עילת התיאור, נותרת מדולדלת יחסית.

כך, למשל, טוענים הטוענים, תיאור הנוף בנובלה 'שעה אחרת', עילת מאמרנו זה[1] (וראה להלן), אינו מאיר בשום צורה את אופיו הספציפי של המספר החווה מחד גיסא. ואינו מקנה הרחבה תובנתית לעלילה שרבים בה הפרטים הסתומים וה'ראשומוניים'. חמור מזאת, הפרוייקציה אל הנוף אינה מספקת 'הסבר', 'מוטיבאציה פנימית', 'סאב־טכסט' שירחיב את רמת התובנה של הקורא בעולם הסיפורי. התנועה בתוך המרחב כאילו מואטת כתוצאה מהתעכבות־יתר על פרטים ומוקדי נוף. ההופכים גורם מעכב לתהליך הזרימה ה'שפוי' וה'שגור' של העלילה. עד כאן תמצית הטענות שנשמעו בקונטכסט מיוחד וקונטראוורסאלי זה של מספר צעיר.

ייאמר ברורות: ישראל ברמה הנובליסט אינו זקוק לכתב סניגוריה. במצב־דברים ספרותי שפוי הוא היה ממוין באורח מיידי כאחד הגילויים הערכיים, המעניינים והמצפוניים ביותר מכלל גילוייה השונים של הסיפורת העברית בעשרים השנים האחרונות. בכל מצב בו סיפורת לא־ריאליסטית אינה נזקקת ל'הרבה אשנבים וכניסות צדדיות', בקורורום סיפורתי בו לא היה שולט כאן ה'רומאן הריאליסטי הפסיכולוגי' המדורדר והקלוקל, בכל מצב בו 'מרכז המיגרש' הסיפורתי יכול להיות מורכב מפרטים שונים, בכל מצב ספרותי לא־אוניפורמי מבחינתם של 'מתווי־הטעם המרכזיים' היתה הסיפורת של ישראל ברמה מתייצבת במרכז התודעה של כל שוחר סיפורת לאמיתה. מצב ההתדרדרות, שיצר אי־הכרה ודה־קאנוניזאציה של סיפורת שבכל מצב 'שפוי' היתה מוכרזת מייד כגילוי המרכזי של הדור, איננו רק בכלי הקיבול וב'יכולת הקליטה' של הרשויות הספרותיות השופטות וממקמות־סיפורת בהתאם לערכה הסגולי והאובייקטיבי, אלא גם ובעיקר בחומרים המעצבים כיום את מה שנחשב כ'סיפורת מרכזית'. דא עקא, שגם 'מרכז התודעה' הנ"ל וגם החומרים המרכיבים אותו רקובים ומאובנים. התאבנותו של 'מרכז המיגרש' סביב ריאליזם פסיכולוגי סימפטומאטי, סתמה את אמות־המידה ואת כלי־הקיבול של ה'רשויות השופטות', יהיו אשר יהיו, ואין תימה, איפוא, שהסיפורת של ברמה נותרה בשולי־שוליים של התודעה הספרותית. בה־בשעה שאת מרכזה של התודעה הזאת תופש העיסוק ביצירות מדורדרות מאוד ('פרוטוקול', 'מנוחה נכונה', 'גירושים מאוחרים', 'ארץ רחוקה', זה המרכז).

ישראל ברמה, הוא ממשיכו של ציר סיפורתי, שלמרות שהכול מודים במרכזיותו ובערכיותו, הוא נותר כמעט לא־מטופל בקרב הקורורום הסיפורתי, או בקרב אינסטנציות ביקורתיות מרכזיות. הכוונה היא, כמובן, לציר גנסין־הלקין־יזהר. 'האליטיסטיות' היחודית של ציר סיפורתי זה מקנה לו אולי ערך סגולי רב, בתודעה הספרותית המופשטת. מבחינה קונקרטית – מעט מאוד מספרים ומעט מאוד קוראים בפועל העזו לטפל או אפילו לגעת בחומרים ובאופני־הסיפר האלה, במישרין או בעקיפין. חתך לאור הציר יגלה תמיד את מערכת־היחסים האימננטית והמורכבת שמפעילים מספרי ה'ציר' הזה בין העלילה והדמויות לבין הנוף, והתהליכים המחזוריים בהם מתאפיינת התנועה הסיפורתית (נאראטיבית) בין הנוף והדמויות, בין הנוף והפרוייקציות שלו על

מירקם הנפש, ולהיפך, 'גוף הנפש', וההשלכות שלו על הנוף החיצוני. זהו מערך־יחסים רחב־טווח, ואופי הקישור הספרותי שבין הנוף החיצוני ונוף־הנפש נע בין הסינכדוכה והאנלוגיה. כך, למשל, היחסים שבין הנוף לבין גיבוריו של גנסין עוברים תהליך מורכב עוד יותר של ורבאליזאציה (הפלגה לשונית) באופן שנועד לערער את תוקפו של הנוף כאלמנט בעל משמעות מטהרת[2], מיטונימיה המצביעה על חוסר כל סיכוי למיחבר מחודש עם נופי־הילדות המטוהרים. הלקין, לעומת זאת, מצמצם מאוד את ביטויי הנוף כמהות העומדת בפני עצמה, והמרכיבים הנופיים מהווים פרוייקציה ישירה לתעוקות הנפש של גיבוריו. בסיפורת של יזהר, הנוף, ובעצם תהליכי־הדופליקאציה האינסופיים החוזרים־ונישנים (בעיקר ב'ימי צקלג'), מהווים אינדיקאטור מרכזי לנוף הנפש של הפלמ"חאי: דמות שבמיתוס המיידי שהקיף אותה נודעת כמעוטת יכולת אכספרסיבית.

האב המייסד של הציר הסיפורתי המיוחד הזה הוא, ללא ספק, גנסין. גנסין יצר את תבנית היסוד, את הפרודה הסיפורתית המאפיינת, בדיפרנציאציות שונות, את הציר הסיפורתי כולו. יותר מחוט אחד מקשר בין גנסין לבין נינו הספרותי, ישראל ברמה. עקרון הנוף מתפקד כמין נייר־לאקמוס, המבטא שינויים מיקרוסקופיים בתהליכי־התודעה הגרעיניים של גיבוריו ('מרכבות הטראם היו יורקות רצי תכלת ארוכים (...) והללו אובדים בזוהר הצח. בחלונות הבתים שלנוכח הזוהר הצח היו רצי זהב וחופת התכלת האורה שבמרום היתה רומזת ומאירה פנים לציצים הוורודים המסתתרים אחרי האשרות הגזוזות שבגינות (..) שמה, אחרי הרחוב והרחבה הנוצצת (..) הרחק הרחק אחרי האוניברסיטה האדומה והרבה הלאה היו חרדים נראים משאות הנפש הטהורים של הילדות, חלומות כמוסים, חלומות שהיו ואינם וחלומות שיאבדו, היו מרחפים דומם בצמרות המטושטשות באותו אד כחלחל (...) ריבה זו, שחלומותיה וודאי גם כן שם, מה היא רוצה ממנו?'[3]

ציר סיפורתי זה, אליו מצטרף ישראל ברמה **כאחד ממשיכיו ומעדכניו** המבריקים ביותר (ואני טוען – הוא עומד במיבחן ערכי גם בהשוואה לאותם אבות־מייסדים של הציר – גנסין ויזהר), סבל, איפוא, קשות, ולכל אורך הדרך, ממיעוט הכרה ספרותית למוטב, או מיחס תועה ומטעה לטוב. ה'הכרה' (של גנסין, של יזהר), לא חפפה מעולם 'קבלה' נורמאטיבית של הז'אנר הסיפורתי הספציפי הזה, לא במישור ההיענות של מספרים ולא במישור הקבלה והספיגה בקרב קהל־קוראים. לטוב כינו את הוורסיה הסיפורתית היחודית הזאת ואת הז'אנר הספציפי הזה, באי נוחות רבה, כ'אימפרסיוניזם' ולמוטב טענו שזו אמורפיה סיפורתית מובהקת. כותביו כונו 'משוררים' (היינו, הם קיבלו בדיעבד ובסמוי 'תעודת פיטורין' מן הדרישות המחמירות של הסיפורת וכסיפורת ו'הנחה משמעותית' מן התביעה לעמוד ב'חוקים המחמירים' של סיפורת הדור). רק במאוחר זכה הציר הסיפורתי הזה בלגיטימאציה ערכית, לאור ההרחבות היחסיות ו'התרות הרשות' העקרוניות של סיפורת המאה העשרים (כגון סיפורת זרם־התודעה, התפישות הביהביוריסטיות של ה'רומאן החדש', וראה בעיקר חיבוריו של גבריאל מוקד על שלושה נוסחים בסיפורת המאה־העשרים:

הריאליסטי, הסימלי־מופשט והזרם־תודעתי). כללו של עיניין - אורגאנום סיפורתי ייחודי זה של הסיפורת העברית זכה להכרה רק בעיקבות מימושים דומים בספרות העולם.

ניתנת האמת להיאמר - גם ס. יזהר הווה ויהיה חריג בנוף הקיומי והפרצפטואלי של הסיפורת העברית. הפער הערכי שבין הישגיו ובין הישגי חבריו מדור הפלמ"ח יצר בכל זאת מעין תיבת תהודה מדומה. ו'ימי צקלג' שלו אומץ כלגיטימאציה הסיפרותית העיקרית של אותו הדור (בבחינת כולם נותנים כבוד, אבל לקרוא קוראים את 'הוא הלך בשדות'), דור שהתדרדרותו הספרותית והעוויתות המיתו־סינתטיות שיצר בספרותנו עוד יהיו לדראון עולם. נקודה זו צריכה הרחבה והבהרה נוספת, אמנם בעלת אופי סוציו־ספרותי: 'ימי צקלג', למרות ערכו הספרותי הממשי והתייצבותו המובהקת כפאראדיגמה ספרותית, לא יצר הליך של רוויזיה ממשית בסיפורת, ורק לאחר עשרים שנה קם צעיר בודד, שהעז להמשיך את קווי ההתפתחות של הז'אנר הספציפי שיצר ציר גנסין־יזהר. כללו־של־עיניין, הציר הסיפורתי הזה וממשיכיו, מגנסין ועד ברמה, מוינו בתודעה הספרותית השגורה כמין 'סואז גנריס' שהכול משוכנעים בערכיותו, אבל איש לא מטפל בו בשום מישור אפשרי.

לפיכך, הציפיה שממשיך נוסף של הז'אנר, יהא אשר יהא, לא יסבול ממיגבלות ההבנה של ה'סביבה הספרותית', וכי הרביעי למניין לא ייקוט בדור, היא, איפוא, ציפייה מופרכת. מה שצריך היה להיות מובן מאליו, היינו שישראל ברמה יתגלה כאחד הממשיכים הרציניים והמשמעותיים ביותר של ציר סיפורתי המצוי בחוד החנית של האוואנגארד הסיפורתי ובמרכזה של הפריצה כלפי מירקמים ומורכבויות חדשות, לא היה ולא יהיה בבחינת מובן מאליו. אופייני לא פחות, שטענות כגון 'מיעוט עלילה', 'פרטנות יתר של המיתאר היוצרת תעוקה על העולם המתואר' 'מעמס תודעתי כבד המעיק על הפאבולה', 'התרכזות יתר בתיאורי נוף' ליוו, כך או אחרת, את הציר הסיפורתי הזה לאורכו ולרוחבו. במילים אחרות - הטענות שנשמעו כנגד ישראל ברמה הן אותן טענות שנשמעו, בחצי פה, כנגד גנסין ויזהר. מכאן אך צעד אחד כלפי המסקנה - עיסוק לנו במספר השייך לז'אנר סיפורתי מיוחד, אחד הז'אנרים המורכבים והבעייתיים, אך גם הערכיים, שיצרה הסיפורת העברית מעודה. סיפורת שבמו גופה היא מהווה ניגוד גמור לוורסיה הסיפורתית ששלטה ושולטת היום ב"מרכז המיגרש" התודעתי: כך. למשל, בתוך האורגאנום הסיפורתי המאפיין היום את מרכז המיגרש, קיימות שתי ורסיות סיפורתיות עיקריות: הריאליזם הפסיכולוגי וסיפורת ה"ווידויי האכסטאטי". על הריאליזם הפסיכולוגי כבר אמרתי בהזדמנויות שונות דברים אחדים.[4] ואילו סיפורת הווידוי - זו הפכה להיות אכסהיביציוניסם אוננ'יסטי בבחינת 'אני ואפסי עוד', ומבטאת חוסר־אחריות אמנותי מוחלט כלפי הנוף שהיא מתארת. במקביל להתדרדרות בכלי־הביטוי העצמיים שלה[5] ברור לגמרי, כי הסיפורת של ברמה נוקטת אחריות אמנותית מוחלטת בתיאור הנוף. ואחריות זו מקבלת מישנה־תוקף משאנו מעיינים באופייה הביהביוריסטי של העלילה בסיפורת זו. האחיזה בכלים הספרותיים והתודעתיים שלה נתונה להגבלים עצמיים קפדניים המוחלים באופן אבסולוטי.

זוהי סיפורת שאינה מקנה לעצמה הנחות סוף־עונה במיסגרת מכירת־החיסול של הסיפורת המדורדרת שמסביבה. כך, למשל, דרכי־הביטוי המרכזיים בציר גנסין־הלקין־יזהר־ברמה, הן דרכי זרם־התודעה (ברמות שונות של עוצמה ומודעות. ברור לגמרי שמידת **המודעות** של גנסין לז'אנר שחידש היתה פחותה הרבה יותר מזו של ממשיכיו מסוג ברמה). מעניין שגם שתי הוורסיות הסיפורתיות האחרות, שציינתי כממוקמות ב"מרכז המיגרש", ערשות שימוש ספוראדי ב'זרם התודעה', בעיקר באותן נקודות מפתח, שבהן קצרה ידו של היגיון נאראטיבי שגור מכל סוג שהוא (ראה, למשל, כיצד מנסה א"ב יהושע "להציל" סצינה באנאלית כגון המיפגש בין דינה והסופר אהוד לווין, באמצעות שיבוץ מרכיבים זרם־תודעתיים, לסירוגין). התוצאה היא, שהטכניקה הזאת, שלפי טיבה היא צריכה להיות **אבסולוטית**, הופכת להיות אפליקאציה מישנית לקישוט המירקם התפל. הסיפורת של ברמה, לעומת זאת, בנויה מפלחים־פלחים של זרם־תודעה, ומתאפיינת באמצעות רמות שונות של קליטה וטיפול בחומרים.

הקורא הנוטל לידיו סיפור של ברמה ניתקל מייד בשתי דומינאנטות פעילות מאוד, המקשות על עצם המעקב אחרי העלילה החיצונית. הקורא המורגל למצב שגור, שבמיסגרתו דואג המספר קודם־כול לתבנית העלילה החיצונית, ורק לאחר שקווי־המיתאר העלילתיים בנויים כדבעי, הוא מרשה לעצמו (אם בכלל הוא מרשה לעצמו ואם בכלל הוא יכול), להעמיק - אם כן, אותו קורא נדהם לראות כי עקרון אירגון החומרים וההעדפות **מהופך באופן מפתיע**: זרימה טכסטואלית עזה המזכירה במשהו פיצוץ תודעתי, של שיברי תמונות ושיברי תיאור ושיברי חומרים שברור כי נקלטו אך קליטה ראשונית בתודעה והם מהווים לפי דרכם כאוס חווייתי אתחלתי **שמתוכו נרקם הסיפור**. מלכתחילה, מפורקת תמונת הנוף בתוך התודעה, ולייתר דיוק, נמצאת במצב תחילי מפורק. הליך הגיבוש וההירקמות של תמונת הנוף הכללית אימננטי לתהליך ההתגבשות של העלילה. דרכי הטיפול של ההיזכרות, **השיחזור**, נותנים רשות לעלילה להתארגן. 'הסלקציה של הפרטים', 'אירגון החומרים' אינם בבחינת מושגים שגורים ומובנים מאליהם בקונטכסט הסיפורתי הזה. את ההליך מתווה ישראל ברמה כבר בשורות הפתיחה "מאותו רגע הסיפור יכול לספר את עצמו והוא כבר קיים ונמצא מחדש כמו זיכרון **הנמשך עם המילים** ומתהווה כאילו בפעם הראשונה (...) אבל בכל פעם שהסיפור טווה את עצמו בתוכי הרי זה כאילו אמרתי יהי אור והכל שב ונמצא". מה שברמה מבקש להתוות כאן, כמין ארס־פואטיקה ספציפית של הסיפור, הוא שקיימת דיפרנציאציה עקרונית בין הסיפור כהתקיימותו לבין תהליך השיחזור של שיכבת־הזיכרון. ברמה מיידע אותנו לעובדה, שהסיפור כפי שהוא מספר, אינו אלא תהליך של שיחזור שיכבת־תודעה, תולדת הקרנת אור על שיכבה מסוימת ומעיקה של הזיכרון ("כאילו אמרתי ויהי אור"). ועוד צעד אחד כלפי המסקנה: ישראל ברמה, כמספר מצפוני, שואף להתחיל מנקודת־האפס של סיפור הסיפור, כלומר מאותה נקודה בה תת־התודעה מפעילה מנגנונים סמויים המרכזים וצוברים את החומר, שהוא הסיפור.

בתוך קאטאלוג אופייני הכולל את המושגים תודעה, נוף, עלילה, ניתן ליצור

דיפרנציאציות מעניינות, שאולי תתווינה את ההבדל שבין נובלה של ברמה לבין רומאן כגון (נניח, רק נניח) – 'מנוחה נכונה' וכו' מה שיעזור לנו להתוות את הדיפרנציאציות בין עולם־מושגים רפרנציאלי האופייני למספר בן דור־המדינה המוקדם (במקרה זה, עמוס עוז) לבין מספר בן דור־המדינה המאוחר כישראל ברמה. ברור לגמרי, שדירוג־החשיבות הפנימי ברומאן כגון 'מנוחה נכונה' הוא א. עלילה, ב. נוף, ג. תודעה, ובהתאם למידרג ערכי מסוג זה (שהוא בבחינת "מובן מאליו" לזה החפץ להגיע ל־50.000 קוראים) ניכנה הרומאן מראש ובהתאם לקונצפט הזה מאורגנים החומרים ברומאן. בהתאם לסוג אירגון זה פועלת ומפעילה דמות המספר ברומאן. בנובלה האופיינית של ברמה, המידרג הערכי הוא הפוך: א. תודעה, ב. נוף, ג. עלילה, (plot). המיחבר של הפרדות התודעתיות לכדי נוף תלת־מימדי מתממש באופן אימננטי להתגבשותה של העלילה. אבל מידרג החשיבות אינו זהה בשום פנים – הנוף קודם לעלילה בתודעה של המספר.

הסיפור "שעה אחרת" פותח בתיאור של קיר־לבנים. קיר־הלבנים הוא רק פרט בודד מתוך נופו של הסיפור, והוא מהווה במפורש נקודת הפתיחה של הליך ההיזכרות או תהליך השיחזור, אשר, כפי שכבר הראיתי, הוא־הוא המניע והתוצאה גם יחד. "ציורי מלבנים מלוטשים בשטף בהיר של אור ישיר, המתוחמים בקווי סרגל כהים ודקיקים בהם עדיין רועדים קורי צל רוחפים ונמוגים בזרימה בוהקת, קרירות אוזלת במהירות. מעל לשורות הלבנים, היה מישטח קיר מסוייד עד לקימור אבן עגול הנמתח מגג". ההתמקדות הדימויית בקיר־הלבנים היא ה"משטח הראשון" של הזיכרון המשחזר, ומתחברת רק בהמשך לתמונת־נוף כוללת השוזרת בתוכה את העלילה. האחיזה במושגי "תמונת נוף" ו"תמונת עלילה" אינה מיקרית: לצורכי השוואה נזדקק שוב ל'מנוחה נכונה': ברור לגמרי שלמרות הטכניקה הראשומונית החלקית על־פי עקרונותיה בנוי הרומאן, מתערב המספר במהלך העלילה: הוא מסביר, הוא מפרש כיצד ומדוע. עקרון המספר של ברמה, לעומת זאת, הוא הזדקקות קיצונית לתיאור תלת־מימדי של המתרחש. באופן סמוי מודיע לנו המספר־החווה בנובלה של ברמה, שאין הוא יודע מה כוונתן, מחשבותיהן, מניעיהן של הדמויות בנובלה. הטכניקה של ברמה מקבילה לטכניקה של ציור: העלילה וההיגדים התיאוריים נרקמים מבין השיטין של הנוף. תיאור חיצוני מדוקדק של הדמויות, כיצד הן מתנהגות ומה הן 'אומרות', ללא כל חדירה ישירה לנפשותיהן או אפילו בלי ניסיון לתהות על מניעיהן – הללו צריכים להתמחש מן התיאור החיצוני. זהו ביהייביוריזם סיפורתי קיצוני[6], ואחת המוגבלויות החמורות שנטל ישראל ברמה על עצמו. מצד מי שמומנט החדירה אל תוך התודעה הוא בעצם עיקר כוחו הסיפורתי, מדהימה מיגבלה זו של נקיטת־עמדה מצפונית וסיוג עצמי זה בעוצמת הניגוד הפנימי שהיא יוצרת.

מאמר זה בוחר להתמקד בסיפור אחד של ישראל ברמה, מן המאוחרים שכתב. אינטרוספקציות שונות כלפי סיפורים מוקדמים יותר תוכחנה כי ההיבט של פיתוח העלילה ושילובה כמירקם אורגאני בתוך הסיפור מהווה אחת מבעיות־היסוד של הסיפורת הזאת, שרק ב"שעה אחרת" הן הגיעו לידי פיתרון מספק באמת. בסיפורת המוקדמת שלו, פעלו הנוף והתודעה כמומנטים מפרקים, והקישור בין פלכי העלילה לבין הווית הנוף ציית באופן לא ורסאבילי לחוקיותו של זרם־התודעה: שיברי פרטים ושיברי מאורעות מוקמו פלכים פלכים, בתוך תיאור הנוף. ורק בשלב מאוחר יותר, החלה האינטנסיפיקאציה של תיאור הנוף וזרימת התודעה לפעול כאלמנט מבנה (מ' פתוחה, נ' סגולה) עלילה ולא כאלמנט מפרק־עלילה. מה שמתבקש כאן להיאמר הוא, שרק בסיפורים האחרונים (כגון "ה־4 ביולי 74") הבהיר ברמה לעצמו את החוקיות הפנימית לפיה משתלבת העלילה כמהות אחודה וסגורה בתוך המירקם הנופי הדומינאנטי. הסיפור "שעה אחרת" הוא בעצם המבטא העיקרי של ההבשלה המתאפיינת באיזון נכון יותר בין מרכיבי העלילה ומרכיבי הנוף. אלא שגם ההליכים המוקדמים יותר של קישור העלילה והנוף מבטאים אופי דינאמי יותר משהוא בבחינת אופי קבוע, שאין מבקשים לתהות עליו והוא בבחינת מובן מאליו. למרות שברמה מצא מיחבר מספק יותר בין העלילה לנוף בסיפור "שעה אחרת", עדיין מתמחש עימות לא־קל בין הדומינאנטה של הנוף לבין ההכרחיות של קיום עלילה. היחס המיטונימי בין העלילה לנוף כמפרש מתבהר מאוד בסיפור "שעה אחרת" ("הבית עמד רחב וגמלוני בין חלקות עזובות שהירוק עדיין רוחש בהן ומקיף את הכל בלשונות מחספסות של כוח התמדה רווי, צמיחות נוראות יופי **על מי סתרים**"). "כוח ההתמדה רווי", "צמיחות על מי סתרים", מהווים היגדים מיטונימיים לאווירה הפנימית של העלילה: לכאורה, נראה כי אשת האח המת ואחיו חיים בצוותא מתוך אינרציה (שמקבלת ביטוי מועצם בנוף), ואולם המיטונימיות הללו מרמזות למה שמתממש בפועל בעלילה – למצב הקיפאון הזה יש עוצמות משלו, רוויות במי סתרים. אלא שהיחסים המיטונימיים שבין העלילה לנוף אינם חד־צדדיים או חד־כיווניים. כך, למשל, בסיפור הנדון, לאחר שהעלילה נסגרת, מתקיים היפוך מעניין, והעלילה הופכת מיטונימית לנוף. האופי הדינאמי של היחסים האלה שבין הנוף והעלילה מועצם מאוד בסיפורת המוקדמת של ישראל ברמה.

יהיה מי שיטען כהיגד ביקורתי מסייג, כי האינטנסיפיקאציה של הנוף סותרת את האינטנסיפיקאציה של העלילה, ובמילים אחרות – לפנינו סיפורת סכיזואידית מעצם טיבה, הואיל ושני כוחות סותרים פועלים בתוך מירקם אחד, והמיחבר ביניהם בעייתי. מן המצאי הסיפורתי שבידינו (אל לנו לשכוח שברמה נפטר והוא אך בן עשרים־ושבע שנים) עדיין מסתבר כי אופי היחסים שבין שני המרכיבים הוא נזיל. האופי הדינאמי של הקשר אינו ממצה מערך־עקרונות מקשר בעל שלמות פנימית משלו. מכלל הטענות שהופנו כלפי הסיפורת של ברמה, טענה זו נראית לי כטענה הרצינית ביותר, וכתובעת דיון מפורט.

כבר ציינתי, שתודעת המספר החווה מוחלת על הכל, והיא היוצרת את קישור־העל. אלא שהנדרש הוא, כמובן, לא קישור־על, אלא מערך־עקרונות

הפועל באופן ספיציפי. אין בכוח קישור־העל להקנות באמת מיסגרת־קישור מיבנית, אלא לכל היותר קישור תימאטי. התשובות על כך אינן פשוטות ואינן חד־משמעיות, ואל לנו לשכוח שהכול בסיפורת זו נמצא במצב דינאמי ומתהווה. במהלכו של המשך הדיון אנסה להבהיר את אופיים של המיחברים האלה, ולערוך מיצוע של אפשרויות שאפשר והיו מתפתחות עוד יותר, אילמלא נפטר מושא־מאמרנו בתקופת־חיים בה רבים רק מתחילים להבשיל. ובראש־וראשונה, מן הראוי לפסוק כי המיחברים הללו עדיין חלקיים באופיים ובמהותם. טרם נמצאה לברמה הדרך לאותו סוג של מיחבר היוצר הצלבה חדפעמית בין מרכיבי הנוף ומרכיבי העלילה.

המיסגרת התימאטית בסיפור "שעה אחרת" אינה מתבהרת בקלות. עקרון התנועה (של האופנוע, של המכונית) מתנגש כאן בקיפאון הקיומי והמנטאלי של גיבורי הנובלה, שהמספר־החווה זוכה אך להציץ אל תוך חייהם, וממהר לסגת. האופנוע, אופנועו של האח שנהרג במלחמה (ולפי גירסה אחרת: נהרג בתאונת־דרכים תוך כדי בריחה מבוהלת משדה־הקרב של מלחמת יום־כיפור) מתמזג בתוך הנוף ומהווה במיסגרת הסיפור מוטיב־מפתח ("בתוך הצל האפרורי שמתחת לתריסים עמד האפנוע, שחור ומגושם, כולו דחיסות מתכת קשויה, פרקים גולמיים וחיבורי ברגים סלילים וגומי חם וקווי ניקל, מכפיל את עצמו בשברי זכוכית מוכתם במיסגרת החלון הנשענת אל הקיר, גלגלו הקדמי התעקם מעל המיגבה התומך בו כמו כף יד ארוכת בוהן, משהה את תנועתו **כאילו הקפיא בו יסוד של מהירות בלתי מוסברת**, קדחתנות, קוצר רוח, חוסר סבלנות עד להתפקעות, אפילו כוח"). האופנוע כאן מיטונימי לתנועת ההתרחשות, למגע המיקרי והרב־פרצופי שבין האח והאלמנה לבין קונה־האופנוע, בצד הקיפאון שביחסים שבין האח החי לאלמנת אחיו המת: ("הוא לחץ על הדרושה כדי להתניעו, מתרומם בכעס בכל כובד משקלו, ושוב המנוע חורק עד שהותנע בביעבוע רעשים מחרחר וקולני. הרעש ואידי הבנזין והשמן מוצפי חריפות נסחפו אל פנים הבית. מתפשטים כמו בועה קלה ושברירית בתוך **השקט המשועמם של קירותיו**").

הקורא קריאה שגורה יצפה כי תיאור הנוף **ירחיב** את מעגל המשמעויות של העלילה, יקנה לה באמצעות אירגון הפרטים **תוספת משמעות או תוספת תובנה**. המצב בסיפור "שעה אחרת" הוא שהנוף בתוכו נשזרת העלילה מקנה אמנם עיבוי משמעות, אך לא **תוספת של תובנה**, כי הנוף אינו מרחיב את מעגל ההבנה של המתרחש, אשר הוא לפי טיבו סתום למדי, ונתון לאינספור פירושים ומאניפולאציות. למה מבקש שטארק להיפטר מן האופנוע, בעוד הוא מרבה מאוד במחירו? למה מבקש שטארק לאמץ את העלם המבקש לקנות את האופנוע ולהפכו לאחד מעובדי המשק? האם זהו ניסיון בלתי־מודע לעורר את מערך־היחסים החסום בין האשה והאח? ואולי לפנינו מזימה פשוטה לרמות את העלם ולמכור לו גרוטאה? האם האשה והאח חברו נגד העלם? ואולי אין האשה מצטרפת אל האח **כנגד** העלם. אלא רק לכשמסתבר לה כי הוא נמנע מליטול תפקיד פעיל בתוך העולם המסוכסך המתמחש מבין השיטין של העלילה?

הנוף אינו מאיר, כאמור, את העלילה ואיננו מקנה תוספת תובנה להיבטים

הסתומים ולפערי המידע. ספקטרום של שאלות־מישנה אינו זוכה לעיבוי או לטיפול נוסף: מהו מערך היחסים בין שטארק לבין אשת אחיו? מה פשר הקיפאון? הנוף חובק את סיפור־העלילה במיסגרת תיאורית ואכספרסיבית מהודקת. אלא שההיבטים הלא־פתורים של העלילה בהקשר הנובליסטי הזה, ההרחבות המיטונימיות של הנוף, המאמץ הכביר של התודעה להשתחזר, כל זה אינו מוביל עדיין לאיזו שהיא תוצאה, לאיזה שהוא פרט שיאיר את המתרחש ויקנה את נקודת החיתוך, את ההארה המיתאמית שבין המרכיבים השונים, את האיחוי התמי הסופי שבין אותם מרכיבים.

איחוי תמי זה מתמחש באמצעות שיכבה נוספת ואחרת של זיכרון. המצוינת בגוף הנובלה באות מודגשת. עקרון־יסוד בסיפורת של ברמה הינו שהוא רוקם תמיד **שתי שכבות שונות של זיכרון**, שהעלילה הראשית משמשת תמיד מניע להעלאתן. מה שנחשב לעלילה ראשית, עלילת שטארק, אחיו והאשה, אינה אלא **עלילת־בריח**, **מניע** המממש **עלילה אחרת**, שהודחקה אל נבכי התודעה. הקשר האנאלוגי שבין שתי הסדרות של שיחזור הזיכרון אינו נועד להעשיר או ליצור הארה מיתאמית, אלא מתפקד כמומנט מובהק של הפעלה תודעתית שתפקידה לחשוף שיכבת מאטריה מודחקת.

הקשר האנאלוגי שבין עלילת שטארק ואחיו לבין עלילת הילד ששיחק ברימונים חיים של אחיו ומתרסק ("ואז היה פרח של אש. בתוך החשיכה בחדר צמח פתאום פרח עצום של אש והתריסים רעדו ונפלו הקירות כאילו נפתחו וירמי היה מרחף באוויר בפה פעור ונמעך אל תוך החול מכוסה כתמים אדומים קטנים") נוצר כתוצאה מזהות מיתאמית בין שתי תחושות־אשם: מבחינה נסיבתית, גם שטארק, וגם המספר החווה, אשמים במותם של ירמי ויהודה שטארק. שטארק שלח את אחיו למלחמה במצב נפשי מעורער, והחווה המספר פיתה את ירמי להביא רימונים אל המדורה. שתי המאטריות ("המעשה המביש") הללו מצטיינות ברמה נמוכה מאוד של מודעות מחד גיסא, אבל בתחושה מועצמת מאוד של ריגשות־אשם סמויים מאידך גיסא.

האנאלוגיה בין הנוף ובין העלילה עוקפת את העלילה הראשית (עלילת שטארק ואחיו) ומופעלת במלוא עוצמתה בעלילת ירמי, אפריים שהביא את הרימונים, והחווה־המספר שפיתה את ירמי להביא אותם אל המדורה. שיחזור תמונת־הזיכרון מתמקד סביב המיטאפורה "פרח של אש" והמנגנון המפעיל את הזיכרון ואת ה"קינה העצמית השרה את עצמה במחבוא המוח בתוך תא קטן **ומחושמל בשולי מחשבותינו**". האינטראקציה הזיכרונית נוצרת סביב קאטאלוג של מושגים כגון פרחים אדומים, או כתמי צבע אדום, אש, שמיים אדומים, אשכול פרחי בונגווילה, אור אדום - קאטאלוג של דימויים המפעיל את החשיפה של התמונה שנדחקה אל שולי הזיכרון.

מנקודה זו ואילך מתבהר עקרון אירגון־החומרים המופעל בסיפורת של ברמה ואופן התיפקוד הספציפי שלו - עקרון הפירמידה של החומרים המתמקדת לבסוף כנקירה החושפת 'תא קטן ומחושמל בשולי התודעה'. הנוף התלת־מימדי, העלילה, כל אלה אינם אלא **תהליכים** באימוץ (אינטנסיפיקציה) של התודעה בדרך לחישופה של תמונת־יסוד או מצב־יסוד תודעתי. בנקודה זו

מתבהרים גם היחסים האימננטיים שבין המושג **קיפאון** והמושג **תנועה** בנובלות של ברמה: מצב הקיפאון הרומץ המוצג בעלילת שטארק, יהודה ואשתו כרלאטיבי, ובעצם רפרנציאלי למצבים שונים של תודעה וזיכרון בקרב דמות החווה־המספר. "צמיחות נוראות יופי על מי סתרים" מהווים, ללא ספק, מיטאפורה המקיפה את ממשותם של המצבים הסיפורתיים של ישראל ברמה. צמיחות נוראות־יופי של מירקם לשוני. היוצר מיחברים דינאמיים שונים בין הנוף וחומרי־העלילה לבין מצבים שונים של 'תהליכי הנפש הנראים'. הניפלה והמייחד במצבי־היסוד הסיפורתיים הרלאטיביים לעולמו של ברמה הוא שהעולם התודעתי המתואר אינו מודע לעצמו. אין זיהוי מדוקדק של דמות החווה־המספר. אבל מן המצבים התודעתיים המאפיינים אותו, ומתוך כמה מצבים עלילתיים הנרקמים בנובלה (כגון סצינת הכדור, וכן זיהוי אופיו של הדיאלוג), ניתן לשער שהמדובר הוא בעלם היוצא למסע תודעתי כנוף. ואולם, אין מוגבלות מוחלת־מראש זו של אפקט הבשלות בתודעת דמות־המספר־החווה והמיגבלות הקשות שהטיל ברמה על הדמויות האחרות (כפי שהוזכר, זו הצטמצמות בתיאור ביהיוויריסטי של יתר הדמויות) חופפת פשטנות של המצבים התודעתיים המתמחשים. המצבים התודעתיים המרכיבים את הנובלה הם מן המורכבים והחדפעמיים ביותר שנוצרו בסיפורת העברית. גבולות־התודעה הממשיים של הדמויות אינם מכתיבים את גבולות **המרחב של הנובלה - האנאלוגיות החכמות בין עלילת שטארק, יהודה והאשה, לבין עלילת ירמי, אפריים והמספר־החווה, הקישור המישני והסתום בין הנוף לבין מה שנחשב מלכתחילה "עלילה ראשית", והקישור העיקרי שמתמחש לכסוף בין מה שנחשב 'עלילה מישנית' לבין התפתחויות שונות תוך תיאור הנוף.** ההיפוך שמתחולל בחשיבותן של שתי העלילות המקבילות, באופן שזו הנחשבת מישנית תופשת את מרכז החלל הסיפורי, מצבים עוברים של התוודעות, והצלבות ראשומוניות בין אמת ושקר. כל אלה יוצרים הרחבה של החלל ומימדי העומק, האורך והרוחב של הנובלה, ויוצרים פרוייקציות כלפי ממשויות ומירקמים שמחוץ לעולם המאטריאלי הספיציפי שלה.

כתמיד, ודי מאוחר בביקורת העברית, ניגלה שאין מדובר בשיעתוקים סתמיים של 'נוף' לכדי 'נופי־נפש גנסיניים', ואין לפנינו תעוקה של חומרי תודעה על 'העולם המתואר', ושאין לפנינו מירקמי לשון אימפרסיוניסטיים המתפקדים כחומרים המעבים באופן סתמי מערכת עלילתית מצומצמת (זאת אם נשחזר מחדש את תוכן הטענות שהושמעו כלפי הנובלה האופיינית של ברמה). הנוף בסיפורת הזאת מתפקד במובהק כחלק מתהליכי שיחזור־התודעה. כחלק מן ההעצמה היוצרת את ההארה ואת החשיפה של הסיבה והמסובב בתוך הנובלה, את המפעיל 'תא קטן ומחושמל בשולי מחשבותינו', מה שמרמז על מי־הסתרים שבתשתיות ה'צמיחות נוראות היופי'. ממש כאצל גנסין[7]. המאפיין התשתיתי של הנובלה אינו קו־התפתחות ליניארי, קווי, אלא כיתמי. המרת־דגשים זו שמן השגור־והקיים בסיפורת העברית בת דור־המדינה (טכסטים המתאפיינים בקווי־התפתחות ליניאריים) אל הכיתמי, יוצרת ללא ספק מוקד־קושי בתהליך החדירה של הקורא אל תוך עומקיה של הנובלה והעולם הרפרנציאלי המתמחש

מתוכה, ובמקביל וכנובע מזה – מוקדי קושי בחדירה של הסיפורת הזאת אל תוך מרכז התודעה הסיפורתית שלנו. הקושי, כפי שהראיתי, אינו מתמקד ב"עולם הבידיוני" הספציפי לברמה (לא יקשה לזהות את מירקם הנוף הזה במושבות אופייניות בשרון הדרומי, לא יקשה לזהות את הדמויות האופייניות והפועלות בתוך הנוף הזה) – אלא בזיהוי ה"מנגנון הפנימי" המפעיל את הנובלות הללו: התיפקוד המיוחד של כתמי־הצבע השונים המפעילים את התודעה של המספר־החווה, תיפקודים שונים של אור וצל, תודעה מתפקדת באמצעות קרעי נוף ומתוך מאמץ לחבר את שיברי התמונות האלה לכדי תמונה אחודה ותלת־מימדית.

בנקודה זו מצוי קצה־חוט, העשוי להבהיר את אופי הקושי שנוצר בקישורים שבין העלילה לנוף, והאופי הספיראלי של הקישור, העוקף את מה שהוגדר כאן כ"עלילה ראשית" (עלילת שטארק, יהודה והאשה), ומתחבר דווקא אל העלילה המישנית, תמונת הזיכרון המשחזרת את סצנת ירמי, אפריים והמספר־החווה. הקישור העקיף אינו נובע מקוצר־יד במיחבר, אלא מאופי ה"מעשה המביש" שעבר תהליכים של הדחקה וטישטוש. כשאומר לנו המספר־החווה בתחילת הנובלה "מאותו רגע יכול הסיפור לספר את עצמו והוא כבר קיים ונמצא מחדש כמו זיכרון הנמשך עם המילים", הכוונה היא לעלילה הראשית והסיבוך שבין המספר־החווה, שטארק, האשה והאופנוע. אין הכוונה בשלב זה ל'מעשה המביש' הרקום בשולי הזיכרון, והעובר תהליכים מאומצים של העלמה וטישטוש, ואולם, ברור, כי העלילה הראשית משמשת קאטאליזאטור לחישוף תמונת־הזיכרון שמהווה עלילה מישנית.

עלילת־המישנה (תמונת הזיכרון של המעשה המביש הכרוך בשיכנועו של ירמי להביא את הרימונים אל המדורה אי־שם בשולי הילדות), יוצרת היטלי־משמעות מובהקים המסבירים את הניסיון החוזר־ונישנה של המספר־החווה לא לקחת מעורבות בעלילה הראשית (עלילת שטארק והאשה), למרות הפיתויים השונים (האשה מציעה לו את גופה, הגבר מציע לו את האופנוע תמורת תוספת של כמה ימי־עבודה). הקשר האנאלוגי הסמוי שבין שתי העלילות מהווה חלק מהדינאמיקה של הנובלה וה'סאב־טכסט' שלה.

המקרא בסיפורת של ברמה אינו יכול שלא להיות צמוד למקרא מקביל, בכתבי גנסין, אבל גם בכתבי ויליאם פוקנר[8] מחד גיסא, וס. יזהר מאידך גיסא. האנאלוגיה ההיסטורית החוזרת בין ישראל ברמה וגנסין, מדהימה לא רק באמת הביוגראפית שבה (גם גנסין וגם ברמה נפטרו צעירים מאוד, גם גנסין וגם ברמה לא הוכרו כסופרים ערכיים בחייהם, תהליך ה"קאנוניזאציה" של כתבי השניים היה ויהיה הליך ארוך, תולדת הכרתם ועיקשותם של מעטים בתוך ה'קהיליה הסיפרותית' שאיפיינה את הזמן ההוא ואת הזמן הזה. הזהות המדהימה של ה'טענות הביקורתיות' שהופנו נגד כתביהם, חוסר הערכה עיקש של פרסונות מרכזיות בסיפורת־הזמן לייחודם וכישרונם. מורכבותם של מצבי־התודעה הנראים והמסותרים בנובלות של השניים, האופי הנובליסטי המובהק של כתביהם, החשיפה המעמיקה־והולכת של הסיטואציה הטראומאטית

העומדת ביסודן של הנובלות שלהם). הנובלה "שעה אחרת", מבחינת הישגו הממשי של ברמה, אנאלוגית אולי להישגו של גנסין המתמחש בראשונה שמבין ארבע הנובלות המרכזיות שלו, "הצידה". האנאלוגיה מתמחשת בכך, שהקונפליקט הפנימי של הדמות לא קיבל את ההעצמות המאופיינות בנובלה מתקדמת כגון "אצל" או "בטרם". השוואה מורכבת זו שבין גנסין וברמה לוקחת בחשבון רפרנטים שונים, כגון ההרחבות האופייניות בסיפורת המאה העשרים, הרחבות שברמה יכול היה לדעתן ואכן נטל מהן, והשוואה זו לוקחת בחשבון שברמה לא יצר מיחבר זורם בין התימה לבין תיאור הנוף, באופן שתתמחש העצמה ישירה של התימה והתבנית העלילתית כתוצאה מן השימוש בתיאורי נוף והעצמה הנובעת מהם. אנאלוגיה זו לוקחת בחשבון גם את נפח הלשון הרלאטיבית לתקופות השונות. נראה לי שגנסין אחד נוסף הרי זה יותר ממה שהיה על הסיפורת העברית לקוות לו, יותר ממה שמותר לה להחמיץ שנית, אפילו ניקח בחשבון שסיפורת זו מצויה בשיאו של הליך השתטחות בכיוון ריאליזם סימפטומאטי ומך־ערך.

הערות

(1) ישראל ברמה, "שעה אחרת", נובלה, בחוברת 'עכשיו' 49. כל הציטאטות שבגוף המאמר לקוחות מנובלה זו – הפירוש וההדגשים תמיד שלי.

(2) ועיין במאמרי "גנסין – אופציה זנוחה מראש" ב'עכשיו' 49.

(3) אורי ניסן גנסין, "בטרם" בתוך 'כל כתבי גנסין', עמ' 219.

(4) ועיין: "טווח ההישג האפשרי של הפרוזה בת שנות השישים בספרותנו", 'מעריב', גל' פסח תשמ"ג.

(5) בז'אנר הזה עסקתי בשני מאמרים: "הז'אנר כ'כיסוי דם' לכישרון דל", במיסגרת "מיקרי מיבחן בסיפרותנו", 'עכשיו' 49, וכן במאמר "בעד ההזיה ונגד המיגבלות", 'מעריב' 1/4/85.

(6) במושג ביהייבוריזם בסיפורת עוסקת באופן חלקי נאטאלי סארוט, בסיפרה 'עידן החשד' (בפרק "שיחה ותת שיחה", עמ' 96־95), ועיין: נאטאלי סארוט, 'עידן החשד', תרגום: יונת סנד, הוצ' הקיבוץ המאוחד, תשל"ב.

(7) ראה הערה 2.

(8) מאמר זה בחר שלא לעסוק באופי הקשר שבין פוקנר לברמה וההשפעות הנובעות מכך. אספקט זה צריך להיות מטופל בדיון נפרד.