

גרשון שקד: מול היערות

אף שהוציא עד עתה רק קובץ סיפורים אחד ("מות הזקן", 1963), כבש א. ב. יהושע בסערה את מקומו בסיפורת הצעירה. הוא פתח לפני קוראיו עולם חדש, אפקים חדשים. מי שנלאה מן הסיפורים השיגרתיים על מעשי-הגבורה ורגשות-האשמה של עוזי ואורי נתפס לעולמו המזור, שחתר להוויות-יסוד של קיום אנושי. קוראי סיפוריו ומבקריהם לא יכלו לתאר ולהעריך את יצירתו בכמה נוסחות סתמיות של "בעד ונגד" חברתי, אלא היה עליהם לרדת אל שרשים של קיום אנושי לפני הוציאם משפט. הוא בנה תבניות סמליות גדולות ומילא אותן תוכן אנושי מורכב. סיפוריו התרחשו בעולם ערטילאי, ב"ארץ-לא-ארץ" וב"זמן-לא-זמן". אך החוויות שהעלו נתממשו (בדרך-כלל). הוא יצא מ"ספר-המעשים" של עגנון וסיפורי קפקא והגיע לסגנון ו"עולם" משל עצמו. גרוטסקה וליריות שימשו ביצירתו בערבוביה, כשהם מעצבים את כיסופי המוות ואת האימות הפאניו של "גיבורי דורנו".

מקום שמצאנו את גולתם של הסיפורים הראשונים מצאנו גם את חולשתם. מפיון שהישות הממשית היתה צנומה והכל התרחש באוויר-פסגות, היו הללו נתונים לפירושים "אליגוריסטיים", ולעתים גם לא היו אלא אליגוריות פשוטות ("מות הזקן"). גיבורי הסיפורים התהלכו בעולמם כרוחות-רפאים המהלכים ערטילאיים בלא לבושים של מקום וזמן. הקורא שאל לעתים: התחיינה עצמות אלו? ולעתים נראו הסיפורים כתבניות של דמיון הלוקות בחסר מצד מהימנותן האנושית. מן הגורמים השונים המרכיבים את היצירה הספרותית—התאור הלשוני של עולם ריאלי ומתן משמעות כוללת לעולם זה, הנסיון הלשוני להקים עולם דמוי-מציאות המשכנע את הקורא בחיוניותו, והארגון האמנותי המלאכותי של העולם על-ידי מערכת של חזרות וסימטריות—גברה בכרך הראשון. "מות הזקן", המשמעות הכוללת והסימטרי-ציה האמנותית על הריאליה המשכנעת בקשריה אל המציאות. החוויה האוניברסלית ביצירתו של יהושע שיכנעה; אך היא לא שיכנעה כל-צרכה. אמנם עלינו לפסגות, אך משהגענו צמאנו לקצת אוויר לנשימה.

ב

בספר הנובילות "מול היערות" השתנו היחסים בין גורמים אלה. שינוי הפרופורציות בין היסודות השונים יש לו מקורות שונים. אחד מהם הוא חיצוני: שוב אין זה קובץ של סיפורים קצרים אלא קובץ "נובילות". הכוונה כאן לסיפור ארוך, קצר בריעתו מן הרומן וארוך מן הסיפור הקצר. הכללים הידועים של הסיפור הקצר

שנתנסחו על-ידי מתיוס ברנדס—גיבור אחד, מצב אחד, עלילה אחת—עדם חלים על סוג סיפור זה; אך יריעת הדברים התפשטה, ההנמקות מורכבות יותר, והרקע תופס מקום חשוב יותר. התרחבות זו עצמה מגבירה את היסוד הממשי. משהוא נוטל יריעה גדולה יותר, שוב אין המספר יכול להסתפק רק בסכימות גדולות ורבות-משמעות אלא עליו למלא אותן בשר ודם. אבל בעיקר תלוי השינוי בפנייתו של א. ב. יהושע בנובילות אלו למציאות ממש, כשהוא מאתר מקומות ומתיחס לזמן (והמקום חשוב מן הזמן). גיבוריו שוב אינם בני "ארץ-לא-ארץ" אלא בני ארץ-ישראל: יערות הקרן-הקיימת, ירושלים, תל-אביב ואפריקה. נעשו חלק ממשי של ההווה הסיפורית. יתר על כן, המקום אינו משמש רק רקע מקרי של תבניות הדמיון אלא נעשה חלק פעיל של ההווה. הסיפור "מול היערות" תלוי ביערות "הקרן הקיימת". הוא הדין במשמעותו של הסיפור "יום שרב ארוך", התלויה בניגוד אפריקה—ישראל, אדם שחור—אדם לבן, וב"שלושה ימים וילד", הקשור בכל אבריו ובכל גידיו להווה הירושלמית. מצד אחר, אין בקובץ זה משום ויתור על התמדדות עם בעיות הישות הגדולות. וגם היא בונה עלילות מורכבות ורבות-תנופה החותרות למשמעויות גדולות. נראה שהמספר שאף כאן לסינתיזה בין חוויות-היסוד שנתממשו בסמלים גדולים לבין הישות שמהן חוויות אלו צומחות ושבתוכה הן מקבלות את משמעותן. אם לנקוט את לשון האסכולות הספרותיות, אפשר לומר שב"מות הזקן" נטה יהושע לגישה אקספרסיוניסטית קיצונית. העולם נתפס אך-ורק כמרחב שממנו שואבת הנפש את חמריה כדי לבטא את עצמה. ביצירות האחרונות נתמתנה הגישה האקספרסיוניסטית והעולם קיים גם כשהוא לעצמו.

מכל-מקום, אין ספק שלמרות החידוש הגדול בעיצוב הרקע ובברירת החמרים ממשיך יהושע גם ביצירות האחרונות בנושאים, מוטיבים ועלילות האפייניים ליצירותיו הראשונות. יתר על כן, נראה לי שהיצירות הראשונות מסתברות יפה יותר על רקע האחרונות ולהיפך.

נושא הציפיה ההנאתנית למוות, המתגבש בעלילת הציפיה לאסון המתקרב, אפיינית ל"גאות הים", ל"מסע-הערב של יחיר" ול"מול היערות". בשלש היצירות מלווה חווית הציפיה הנאה דור-משמעת מתיאור הפרטים הקטנים המקרבים את הקץ; בשלשתן קיימת גם זיקה מזורה לאיזו הווה קדומה וסתומה (החוק, אדון קנאות, מסע-הצלב והכפר הנטוש), המחוקקת את החוקים המביאים על האדם את השואה ההכרחית. מצד אחר, קרובה הנובילה "מול היערות" גם לסיפור האליגורי "המפקד האחרון", המנסה לרמוז באמצעות סמלים גדולים על בעיות לאומיות וחברתיות אקטואליות. הנובילה "שתיקה הולכת ונמשכת של משורר" קרובה ברוחה לסיפור הקצר "הסיום" (ואולי גם לתסכית-הראדיו שלו, "סודו של הפרופיסור"). בעיית העקרונות, וכן פגישתו של אדם עם "צלליו", המופיעות ב"הסיום", חזרו והועלו כאן בצורה חדשה. הנובילה "יום שרב ארוך, יאוש, אשתו ובתה" קרובה בחווית הציפיה הוודאית למוות ל"גאות הים" ובחווית האימפוטנציה והקנאה חסרת-האונים ל"חתונתה של גליה". ואילו זה האחרון הוא ללא ספק מעין פרק ראשון של הסיפור "שלושה

ימים וילד". בשני הסיפורים העלה יהושע את יחסו דר־המשמעי של האוהב לאהובתו הראשונה והחלומית. אבל אף שהנבילות החדשות של יהושע הן המשך לסיפוריו הראשונים, הרי הן גם בחינת התחלה חדשה.

ג

נראה לי שהסיפורים האחרונים אנושיים יותר מן הראשונים. שוב אין אנו תועים בעולם־לא־עולם אלא בעולם "בשר־ודם". התימטיקה לא נתרדדה אלא נתממשה. המימוש מגביל אולי את אפשרויות הספיקולציה הפרשנית של "הבקורת" אבל הוא מעמיק את העצמה הרגשית בלתי־האמצעית של הסיפורים. בכל ארבעת הסיפורים שבקובץ מתמודד המספר עם נושאים גדולים—במרכזם עומד פאראדוקס אנושי יסודי. לגבי יהושע ההווה האנושית היא פאראדוקסלית וטומנת בחובה דבר והיפוכו, ענין וסתירתו. הוויה מלאת־סתירות זו היא שקובעת את המצב האנושי ומחייבת את הגיבורים לחיות את הפאראדוקס עד־תומו. דמויותיו הן חסרות־אונים מול המצבים הפאראדוקסליים וכוחם עומד להם אך־ורק למצות את הדין—דינם. הגיבורים ניצבים חסרי־אונים מול סתירות הקיום המבוססות על הגיון פנימי משלהן, אך העימות אינו משנה את הווייתם. בדרך־כלל נמשכים הם למצבים אלה, ולאחר שנכנסו למעגל־הקסמים הם מפרפרים בו כזבובים בקורי־העפביש.

ד

דוגמה מובהקת לנושא זה היא הסיפור שעל שמו נקרא הקובץ, "מול היערות". משפונה "הצופה" ב"מול היערות" לעבודה על "מסעי־הצלב" ומבקש להתבודד כדי לסיים את עבודתו, מתגלה לו זיקתו המסתורית אל הסתירה. בנייעמו היו בעבר קרבנות "מסעי־הצלב" והיום הם נראים כנושאי־צלב (ע' 31). הוא צופה ביער נאה ומלאכותי, שניטע על הריסות כפר נטוש, ומכיר בסתירה הפנימית שבין היער שעליו הופקד לבין הכפר הנטוש שהיער מכסה עליו. הסתירה של הבנין מסתתרת בסתרי הבנין עצמו. הצופה החש בפאראדוקס מצפה לשריפה שתבוא, כמי שנפשו יוצאת להתפתחות הדיאלקטית ההכרחית. בסיפור זה משמשים יחד יסודות אווירתיים ורמזים חברתיים. אתה חש ביחס התיעוב של "דמות המספר" ושל "הגיבור הצופה" אל ההווה החברתית המתגבשת בדמות ה"יער". הסלידה מתיחסת אל השלטים, אל לוחות־הנחושת של הנדבנים שעל שמם נקראים חלקי היער השונים, ואל הטיילים הנראים כקבוצות של צלבנים (31). יותר מכל מאוסים על המספר וגיבורו הטכסים הרבים לכבוד הנטיעות החדשות (33) ודמותו של הפטרוץ שעל היער, ראש מחלקת־היערות. בפרטים אלה מעצב המחבר את ההווה הישראלית החדשה חסרת־ההיסטוריה, המכסה על הכפר הנטוש באופן סאטירי. הערבי הנוקם את נקמת הכפר הנטוש בשריפת היער הוצג כדמות חיובית ומוצדקת, משתמע, כביכול, שהיער מבוסס על סתירה חסרת־מוצא ולפיכך אין לו זכות קיום והוא נדון לכליה.

הפאראדוקס הוא עמוק יותר מכיון שהגיבור קשור למסעי-הצלב, שעליהם הוא מבקש לכתוב עבודת-מחקר מדעית. נושא "מסעי-הצלב" יש לו תפקיד מיטאפורי כפול ביחס לעלילה: היהודים שהיו קרבנותיו של המסע נעשו עתה לנושאי-צלב. "השריפה" עשויה להיות למוקד חדש ליהודי הארץ, אבל היא גם תגובתם המוצדקת של בעלי הארץ על נושאי-הצלב החדשים. הנושא של "מסעי-הצלב" מעניק לסיפור כולו עומק סמלי. הסיפור על הסטודנט הבטלן הנמלט מן העיר אל הבדידות שמעניקה לו משרת "הצופה" ביערות על-מנת להתייחד עם עבודתו הופך להיות סיפור על הרוייה היהודית מלאת הסתירות בארץ. "הצופה", שהוא בחינת אינטלי-גנט, נביא (וגם מעין "צופה לבית ישראל") ותלוש, אינו מסוגל להיאבק עם ההכרה ההיסטורית רוייית-הסתירות. חסר-אונים הוא הן במלחמת-קיומו האישית והן במלחמת-קיומו של היער שעליו הופקד. מפח-הנפש נובע מפך שלבו נמשך אחר הגיונה הפנימי של הסתירה. הוא מאמין ש"יער" זה (במובן הממשי והסמלי כאחד) נדון וראוי לשריפה ואין מפלט ממנה.

יהושע העלה כאן את הצל (הסטרא אחרא, הצד האחר) של הקיום היהודי בארץ. הערבי האילם ובתו הם צלליו של "הצופה לבי תי ש ר א ל", וצלם הכבוד של "מסעי הצלב" רובץ על יער הנדבנים והטכסים. ההבעה "סמלית" מקורה כאן, אולי, גם בצנזור פנימי של "המחבר", המגלה כאן לעצמו ולקוראיו מה שאין הלב מגלה לפה. ההכרה של יהושע בסתירה המאפיינת את הקיום הלאומי אין מקורה דווקא במצב חברתי ממשי (כגון בסיפורי יזרה, "השבוי", "ח'רבת ח'זעה"), ואינה מעוצבת גם על-דרך הסיפור החברתי, אלא בהוית-היסוד של הקיום. יהושע אינו דן בקשיים הממשיים שבין יהודים לערבים אלא במיתוס-יסוד המפרש באורח פאראדוקסאלי את הקיום היהודי בארץ.

ה

נושא הסיפור "שתיקה נמשכת והולכת של משורר", שהוא שלישי במנין הפירסום ושני במנין הסדר הפנימי של הספר, מעלה גם הוא נושאים ומוטיבים המבטאים את זיקתו של המספר לקיום-שבסתירה. "דמות המספר" בנובילה זו הוא משורר מזדקן ועקר שחדל לו אורח כמשורר. הוא מספר על בן-זקונו המפגר ועל היחסים שביניהם. נראה כי נושא "הצל" הגיע כאן לגיבוש הסיפורי המלא ביותר בקובץ. "המשורר" המזדקן, ה"מוטל משותק, מת למחצה" (ע' 72) ומשתוקק למוות הפיזי שיבוא ויגאל אותו ממותו הרוחני ("להישלח כחץ אטי אל השמיים להיות מוטל על מוך העננים, הגב כלפי האדמה, הפנים כלפי תכלת בלתי-משתנה". ע' 106), עומד מול צלו—הוא בנו הגדל פרא בביתו ומבקש להחזיר את האב אל החיים. הדמות גופשה כ"צל" פרוש, כמשהו המתלווה לאדם בלא שיוכל להשתחרר ממנו בתיאורים רבים ומפורטים; ובעיקר, בהטעמת תפקידיו כמשרתו של האב, ותורן-הכיתה הנצחי. בדמות חלה התפתחות בהמשך הסיפור: ילד-הזקונים המפגר של האב הופך להיות אביו של הזקן המפגר. הוא שהיה "שקרת" הופך להיות חלק בלתי-

נפרד מחייו של הזקן עד ששוב אי־אפשר לו לאב בלעדיו. הוא תופס והולך את מקומו של האב ומחזירו אל החיים בעל־כרחו כשהוא מפרסם בעתונות שיר בשמו של אביו. הילד מתואר כגולם הקס על יוצרו, כמין השלכה של כוח גלמי וחיוני שקם ב"נפש" האב, "אני אחר" שלו לעת זיקנה המנסה להחזירו בעל־כרחו אל החיים. היחס הפאראדוקסלי שבין רצון־המוות לרצון־החיים הגיע כאן לכדי מימוש אנושי. רצון־המוות מוליד כביכול את רצון־החיים ככוח היולי ובלתי־מהוקצע,

המשבש את כיסופי־המוות הרומנטיים של האדם המבקש את נפשו למות. בדומה לטכניקה של הסיפורים האחרים, גם כאן מובלעות משמעויות שונות במוטיבים משניים המתיחסים אל הסיפור העיקרי בצורה מיטאפורית. עץ־הצפצפה המזקין, המתפורר והולך, המשמש בתפקיד מיטאפורי בעיצוב דמותו של המשורר המתפורר, כשלעומתו כבר עולה "עץ צעיר ודומם" (94). המשורר המזקין של יהושע חי בפאראדוקס משום שפחות־החיים ההיוליים פועלים מתוכו ובעל־כרחו. "המשורר" מבקש את נפשו למות והוא מבקש להינתק מעברו. הילד המגודל, נער־הזקונים, כופה עליו תחייה וזיקה חדשה אל העבר. כרבים מגיבוריו של יהושע מצפה גם "המשורר" לאסון או למוות המתקרב (השריפה, הסרטן, השתיקה, והמוות הפיזי), אבל אם בסיפורים אחרים הודגשה הציפיה, כאן הוטעמו הכוחות־שכנגד, שאינם מניחים לו לאדם להסתלק כרצונו.

אין ספק שכוחו של סיפור זה הוא במצבים האנושיים הקטנים המממשים אותו: משמעויותו אינה מתגלה במישרים אלא בעקיפים. המשורר, הבן, הבנות, האם המנוחה, הבית, הפרחים והסביבה החברתית הם מציאות של ממש, וכוחו של הסיפור טמון בממשות זו, שרק בתוכה מובנת לנו דמותו הלירית־הגרוטסקית של הנער ויחסי־הנפש רבי־המשמעויות שבינו לבין אביו, העשויים, כאמור, להשתמע גם כיחסי שבין "משורר" לבין עצמו (צלו).

ד

הסיפור "יום שרב ארוך, ייאוש, אשתו ובתו" הוא אולי הסיפור המורכב ביותר והמעניין ביותר שבכל הקובץ. המעשה הוא מעשה באדם שנדון למוות כשמתגלה לו ספנת הסרטן מרחפת עליו. לכאורה, מצב אנושי הטומן בחובו חומר־נפץ; למעשה, יכול מצב זה, ככל זולתו, לשמש מצע לסיפור עמוק ורבי־משמעי—ולמילודרמה פשטנית. יהושע נזקק כאן למצב "הנדון למוות" כדי לחזור למעמקים, שאינם נתונים במצב בלבד. "הסרטן" הוא אמנם מוטיב יסודי בעל תפקיד מיטאפורי רבי־משמעי בסיפור זה, אך משמעויותיו הן מחוץ לזיקתה של המחלה הממשית. המספר נזקק לשורה ארוכה של ציורים ומוטיבים משניים, שבאמצעותם המצב היסודי מואר, מתרחב ומעמיק. ציורים אלה יש להם תפקידים רבים: יש שהתפקיד האווירתי בולט יותר (כגון הציור החוזר של "יום השרב"); יש שהציורים נראים ריאליים (כגון העולם האפריקאי, המוסך, המכתבים מן הצבא); ויש שהתפקיד

הסמלי מוטעם יותר (כגון ההולנדי הנע־ונד והטכס האפריקאי, ועוד). בדרך־כלל משמשים הדברים בערבוביה והציורים משמשים בכל התפקידים בבת־אחת. משמעותו של הסיפור נחשפה על־ידי כמה גורמי־יסוד: העולם האפריקאי, המכוננית, מכתביו של גדי ויחסי תמרה—גדי והגיבור־המהנדס ואשתו. מתוך עיון קרוב יותר מסתבר שלפנינו סיפור שאחד מנושאי העיקריים הוא חוסר־האונים הגברי: יחסי האישות בין הגיבור לאשתו לא היו תקינים עוד לפני צאת הגיבור לאפריקה, "ועכשיו, לאחר יומיים ללא שינה, בשעה חמש לפנות־בוקר, לפני כניסה לבית־חולים, הוא ויתר" (ע' 122). חוסר־האונים מתגלה באופן מיטאפורי בציור המכוננית. המכוננית בלתה מזוקן. הגיבור יצא לאפריקה כדי להחליפה, ושב בלא שצבר כסף וכוח כדי לבצע את מבוקשו. מתברר לו שהיא מתפוררת והולכת. אשתו לא טיפלה בה כראוי וקראה ל"פטרון" המוסך בלילות, כדי שיוציא אותה ואת מכוניתה שנתקעה בדרך. לבסוף מתברר ש"אין עוד תקנה למכוננית הזאת. לו שהה באפריקה שנה נוספת היה מחליף אותה" (ע' 165). המכוננית משמשת מקבילה מיטאפורית של הגיבור עצמו: מה היא חסרת־אונים ומתבלה, אף הוא כך; ומה היא אינה ראויה עוד לנסיעה כך אף הוא אינו מסוגל עוד לבוא ביחסי־אישות עם אשתו. אין הסרטן גוף המחלה אלא גילוי סמלי למחלה אחרת—מפח־הנפש שבהחוסר־האונים.

ציור המכוננית מתייחס גם למוטיב נוסף בסיפור—מכתב־האהבה של גדי. באמצעות צבירת המכתבים במכוננית מנסה הגיבור לספוג משהו מכוח־הגבר של הצעיר המאוהב בבתו. הוא מנסה להפריד ביניהם מפיון שהוא נדון למוות, הצעיר—לחיים. הגיבור מנסה להתמלא, כביכול, מפוח זולתו; וכשהוא רומס את הצעיר הרי זה מעשה של קנאה חסרת־אונים, שסופו ידוע לו—אין לו תקנה משום שסופו־הוא להירמס על־ידי אשתו. עיפוב מכתביו של גדי אל בתו הוא דראמה של השהיה טראגית; מין נסיון מטורף של מי שנהרסו חייו למנוע את תסיסתם של חיים אחרים. בשיעור־החשבון, שהוא נותן לבתו, מבקש הוא להוכיח שהוא בר־תחרות ועודו בחיים, אף שהוא נדון לחוסר־אונים. כאן, כמו בסיפור הקודם, מתייחס יהושע יותר למוות בחיים מאשר למוות הממשי. עקרונות וחוסר־אונים הם שני הצדדים של אותה מטבע.

הרקע האפריקאי מרחיב את הסיפור גם לצד אחר. הדמות המרכזית במעגל האפריקאי היא הרופא הכושי הצעיר, המגלה לגיבור בהנאה רבה שהוא נדון למוות; גזר־הדין נתפס לרופא־השופט הכושי כנקמה מתוקה של חברה חיונית בעלת כוחות היוזמים בחברה התרבותית הגוססת, שמחלת סרטן־הנפש אוכלת בה כל חלקה טובה. אותה מחלה החלה, כפי שמסתבר מקטע של נסיגה המובא לקראת סוף הסיפור והבא לבמק את ראשית־המעשה, בשעת טכס־נישואים אפריקאי השופע עלומים ואזנים (עמ' 170—168). חוסר־האונים של הגיבור נתגלה מול אונים שופעים אלה. מה שהיה בגיבור בכוח (לפני צאתו לאפריקה) יצא על־ידי פגישה זו מן הכוח אל הפועל.

ציור שחיטת התרנגולת, שתמרה מסרבת לאכול מבשרה והגיבור כופה אותה על

גדי (ע' 151), מעניק לסיפור גון נוסף: הגיבור מנסה להפיץ סביבו את המוות המקנן בתוכו. מוטיב ההולנדי הנעוֹנֵד, שאינו אלא גילגולו של "ההולנדי המעופף" המיתי, רבי־חובל מסתורי המבשר אסון לכל המודמן בדרכו, מבשר את גזירת הגורל. חרף יסודות מיתיים וסמליים רבים, עיקר כוחו של הסיפור דווקא בממשותן החיה של הדמויות. גדי, ההולנדי, הרופא הכושף, הבת, האשה, פטרון המוסך הם אנשים חיים, אף שכל אחד מהם משמש (כרוב דמויות־המשנה בסיפורי יהושע) מוטיב בתבנית המשמעותית הכוללת.

ז

בעיית היחס שבין המישור הריאלי למישור ה"סמלי" יש לה חשיבות רבה להבנת סיפוריו של יהושע. למצבים הריאליים בסיפוריו משמעות ממשית ומיטאפורית כאחת, והקורא נתפס לפירוש "מיטאפורי" משום שהיחסים בין הגורמים הריאליים מעוותים ותובעים הנמקה חדשה. מכיון שהנמקה ריאליית אינה תופסת, נזקק אתה להנמקה מיטאפורית, כלומר להבנה של היחסים בין גורמי הסיפור השונים על־דרך האנאלוגיה המיטאפורית (בין אדם למכוננית, בין אפריקה לישראל, בין אין־אונות לסרטן) שבאמצעותה הוא מסתבר. עקרונות אמנותיים אלה משותפים לכלל סיפוריו של יהושע. מן הדין שנוסיף כי עיוות הקשרים הריאליים (כגון שהגיבור מסתיר במכוננית ישנה את מכתבי־האהבה שנכתבו לבתו) הם שיוצרים גם את התחושה הגרוטסקית. הנער המאסף את קרעי שיריו של האב או קובר את תמונות אמו, הצופה השוכב עם אשה ואינו חדל מהתבונן ביערות, חולה־הסרטן הצובר מכתבי־אהבה של הבת והמאהב־לשעבר, המבקש להרוג את בן אהובתו, גורמים שתאבד לנו האוריינטציה הריאליית שלנו. בני־אדם אינם נהגים כך בחיי־יומיום, ואין לנמק את התנהגותם על־דרך השכל הישר אלא אם כן נאמר שהדמויות הללו הן על סף הטירוף. על־פי אמות־מידה ראציונליות אין הדמויות הללו שפויים או נוהגות ככל האדם, אך הן משכנעות בהגיון הפנימי של טירוף; מכיון שאנו משתכנעים, מנסים אנו לנמק לעצמנו את הגיונו של הטירוף — זה טומן בחובו את משמעות הסיפור. פירושם של סיפורים אלה אינו אלא נסיון לרדת לסוף דעתו של הטירוף.

ח

הסיפור "שלושה ימים וילד" שונה מן הקודמים. הוא אינו עוסק כמותם ב"חיים על קרהקץ" אלא בסתירות הפנימיות של האהבה. האהבה שפשלה מעוררת שפע של רגשות דרערכיים המשעבדים את הגיבור לא־פחות ממנה. רגשות סותרים קושרים את הגיבור אל אהובתו הראשונה. אין הוא יכול להינתק מהם וממנה. משמופקד בידיו ילדם של אהובתו לשעבר (חיה) ובעלה (זאב) הוא נעשה והולך מושא אילם למערכת־היחסים שבינו לבינה. יחסי־אנוש מתעוותים כאן על־דרך הגרוטסקה: צפע סובב־הולך בבית וסטודנט למתימטיקה, המנסה לגרום את מותו של הילד שהופקד בידיו. זוהי גרוטסקה שבה משמשים יחד קנאה, שנאה ואהבה. משמעותה מתגלה גם

היא בעיקר במוטיב־משנה: צבי מביא עמו נחש המשתחרר שלא־במתכוון, כביכול, בביתו של דב. נחש זה פוגע בצבי עצמו. צבי אוהב את נערתו של דב, יעל. בהבאת הנחש יש משום נסיון בלתי־מודע להתנכל אל מתחרהו. סופו שהנחש מפישו. מוטיב־משנה זה מאיר את הנושא העיקרי: יאלי מובא גם הוא לביתו של דב ומשמש אף הוא כמין "נחש" בביתו. ההקבלות שבין דב—חיה—וזאב וצבי—יעל—ודב יוצרות אווירה של קנאה מינית, שבה הכל לוחמים כפל. המחבר ניסה שוב לעצם את אזורית "הקנאה החייתית" על־ידי כמה מוטיבים משניים: גיבורי הסיפור נושאים כולם שמות של חיות, ואפילו גיבורי־משנה כהוריה של יעל מכוונים בשם שועלים (204). הגיבור נוטל עימו את יאלי אל גן החיות (193—190), ולקראת סוף הסיפור חוזר הגיבור ומספר לילד סיפור על מלחמת החיות שגיבוריו הם כל החיות המוזכרות בגוף הסיפור כ"גיבורים" (252). שמות הגיבורים, גן־החיות, הסיפור לילד וכו', הנחש, הקשר של גיבורי־המשנה אל הטבע (בוטניקאים וחובבי־טבע), כל אלה מעניקים לסיפור ממד נוסף: המגמה העיקרית היא ליצור מין אווירה "חייתית", שבה כל אדם לאדם זאב. אווירה של רעב מיני שבו שליט החוק של "קיום החוק". נוצרת אפוא סתירה בין הפיסופים הרומנטיים לאהבה האינסופית של דב וצבי לבין מלחמת־המינים שבה הרצועה מותרת והכל שרוי. ערגה רומנטית ואכזריות חייתית נתגלמו בסיפור ביחסו המעורב של הגיבור אל יאלי, הילד. דב מגלה כלפיו יחס עדין ורומנטי מצד אחד, ויחס אכזרי ובלתי־אנושי, מצד שני. דו־ערפיותה של האהבה, שהיא ערגה אינסופית וכיבוש "חייתי" כאחד, מתבטאת ביחסו הגרוטסקי של הגיבור אל העולם ואל הגיבור־שפנגד (יאלי).

ט

אין תיאור זה ממצה את העולם של "שלושה ימים וילד". כדי להבינו כהלכה יש לחזור ולדון בכמה תכונות כלליות של הקובץ. מבנה הסיפורים הוא בדרך־כלל דראמתי מאד: הוא מבוסס על התפתחות הכרחית לקראת סיום צפוי־מראש. תכלית הסיפור הראשון—השריפה—קבועה מראש, ואנו, בדומה ל"צופה", איננו אלא צופים אילמים בהתפתחות לקראת הסיום המר. השינוי הדראמטי במערכת־היחסים שבין האב לבנו בסיפור "שתיקה הולכת ונמשכת", כשהבן נוטל את מקומו של האב והאב תופס את מקומו של הבן, אינו צפוי; אבל התפתחות הסיפור כולו מבוססת על גילוי אָטי ומדויק, חוליה בצד חוליה, של ה"חילוף הדראמטי", שהוא כמין "פואנטה" סופית. הדרמה של גיבור "יום־שרב" נקבעה מראש, והסיפור כולו (על כל נסיגותיו) בנוי כמין נסיון מלא מיתח להשהות את גור־הדין הצפוי. השהיה זו מסבירה וממקת את פסק־הדין. הסיפור האחרון עשוי גם הוא באורח דראמטי כאשר שני מעגלים של "משולשי־אוהבים" נתקלים זה בזה, ומערכת־היחסים צפויה וקבועה־מראש ואינה משתנית מעיקרה. המיתח נוצר באמצעות יחסו דר־המשמעי של הגיבור אל הילד. הקורא אינו בטוח מה יהיה בסופם של יחסים אלה, והוא חושש לגורלו של הילד שהופקד בידי המסוכנות של גיבור שנחש־הקנאה מקנן בלבנו.

המבנה האנכי של הסיפורים הוא מיטאפורי: מוטיבים משניים שונים משמשים ציורים פיוטיים המרחיבים את משמעותה של העלילה העיקרית. הקשרים בין חוליות הסיפור וההנמקות של הפעילות האנושית הם בעלי מטען גרוטסקי—בדרך כלל אין הדברים מסתברים על־דרך השכל הישר והם בעלי מטען קומי. ואכן: הסתרת מכתבים במכונת, איסוף קרעי השורות של משורר מזדקן או מעשי־שירות שעושה נער לחבריו המוזמנים ליום־הולדתו, וכן מצבי חוסר־שינה נצחיים של "צופה" המופקד על שמירת יערות הקרן־הקיימת, או ביקור בבית הורי הנערה הלא־אהובה עם ילדה של אהובה שבגדה—הם במידה מסוימת מצבים קומיים. משום שהם סטייה גמורה ובלתי מתקבלת על הדעת מנוהג אנושי מקובל. ההנמקה לפעולות קומיות אלו היא רצינית מאד (אימה, ציפיה למוות, רצון לתחייה, קנאה). המטענים הרגשיים מעורבים, אפוא, ואצל הקורא נוצרת תגובה גרוטסקית—כלומר: תגובה מעורבת של שחוק ואימה.

ואולם, לצד הדראמה בעלילה והגרוטסקה בהנמקה בולטת נימה פיוטית ריגושת מאד ביחידות־הביטוי הקטנות. הנימה הריגושת ניכרת במשפטים האליפטיים האינטנסיביים ("המלים נשרו ממנו כמו קליפות ריקות. צרצרים. מקהלות תנים. עטלף כבד־כנפיים חוצה את האופל. רחשושים"—ע' 28). בעושר הפיוטי המציין את תיאורי־הנוף ("ואם בעד חרכי התריס צועק אלי בכידודים קטנים אור־היום הבהיר והחזק"—ע' 236), ובעיקר בקטעים שלמים המבוססים על לשון פיוטית, משפטים אליפטיים ורווחים רגשיים רבים בין משפט למשפט כאחד ("ההתפרצות אל בית־החולים, ההתנפלות על האחיות, על הרופאים. הפגישה פנים אל פנים. יפיה הנפלא, המופה. הם לרגלי, אני לרגליהם. אחווים זה בזה. החלונות הגדולים הפרוצים לרוח. ירושלים שתהיה שקטה ורגועה. שתהיה עדה"—ע' 237). פיסקה זאת היא פתחית מאד והיא מבוססת תחילה על שורה של משפטים מקבילים המעצמים זה את זה. בהמשך נוצרים בין יחידה ליחידה רווחים רגשיים המטעימים אפקטים ריגושיים בלשון. כמו כן יש לשים לב לצירוף התארים המקורי (נפלא, מוכה) ולמעבר החד מתיאור ריגושי מאד של הקירבה בין הגיבור לאהובתו אל תיאור ירושלים המאנשת, הנעשית ביטוי ומיצוי פיוטי של חוויית הפגישה.

עומד אני על אפיו הריגושי של הסגנון המהיר, האינטנסיבי והלא־"מאוזן", כדי להדגיש אפקט נוסף של הקובץ, המתבלט בעיקר בסיפור האחרון, "שלושה ימים וילד". בכל הקובץ, בין ש"דמות המספר" היא כל־יודעת (מול העירות, יום שרב) ובין שהיא "אני מספר" (שתיקתו, שלושה ימים), מתיחסים "המספרים" אל החוויות יחס ריגושי מאד. הלשון מגלה שה"מספרים" השונים נהנים מן החוויה הפאראדוקסלית ונסחפים עמה. אין כאן נסיון לתיאור מאוזן או יובשני של מציאות (עגנון וקפא) אלא נסיון לחישוב ריגושי מאד של הסתירות היסודיות שבקיום האנושי, שמקורן בעולם־הצללים הרודף עקב־בצד־אגודל אחר ההוויה הגלויה של האדם. "מספריו" של יהושע נהנים מן הפגישות עם עולם־הצללים הפאראדוקסלי. זיקתם הריגושת אל המצב אולי גם היא חלק מן הגרוטסקה, אבל היא מקנה לה מימד חדש. גיבוריו מובלים,

כביכול, למקום שלבם חפץ. בהנאה משונה הם מתפלשים בסתירותיהם. "המצב" אינו רק מקור של התמוטטות דראמטית והליכה דראמטית לקראת סיום חסר-מוצא אלא גם מקור של הנאה. דב, גיבורו של א. ב. יהושע, נהנה מן המצב דו־המשמעי שלתוכו נקלע משהופקד שלושה ימים על הילד של אהובתו. הוא הדין בצופה, במשורר ובמהנדס הנגוע, הנהנים ממצבם. מתוך נימת דבריהם משתמע שהוא מעניק להם אושר פאראדוקסלי. אולי הפאראדוקס הגדול ביותר בסיפורי יהושע הוא זה שהגיבורים וה"מספר" כאחד נהנים מן המצב הפאראדוקסלי שנקלעו לתוכו ללא מוצא.

מתוך הפירוש שניסיתי לתת לסיפורים אלה ניכר שהם חשובים בעיני. אין ספק שיהושע הוא מספר בעל שיעור־קומה, וקובץ נובילות זה הוא מגובש ובשל יותר מקובץ הסיפורים הקודם. יהושע הוא מספר אַקספרסיבי (אקספרסיוניסטי) שהלך בדרך הפוכה ממספרים אחרים והגיע מעולם הדמיון אל המציאות. זו לא נעשתה ערך בפני עצמו אלא היא משמשת ביטוי למצב־היסוד של קיום אנושי. מארבעת הסיפורים קרובים ללבי יותר שני הסיפורים הפנימיים (יום שרב, שתיקתו) משני הסיפורים החיצוניים (מול היערות, שלושה ימים). נראה לי שבשני הסיפורים ה"פנימיים" המערכת הציורית מורכבת יותר, העולם ממומש יותר, והזיקה בין המצבים הריאליים למשמעות ה"סמלית" הדוקה יותר. שני הסיפורים ה"חיצוניים" הם, אם לנקוט את לשונו של יהושע, ירושלמיים יותר, "סמליים" יותר. בסיפור הראשון האליגוריה חשופה, בשני אין הזיקה בין ציורי ה"חיות" למשמעותו הכוללת של הסיפור הדוקה כל־כך כבסיפורים הפנימיים. אינני בא למעט מערכם של סיפורים אלה אלא קובע אני את העדפותי. ב"שלושה ימים וילד" אני מעדיף את האוירה הירושלמית על העלילה גופה; ב"מול היערות" מעדיף אני את הגיבור חסר־האונים המתבונן ניס־

ולא־נים בעצמו ובעולם על התבנית האליגורית המרומזת. בהעדפותי לא קבעתי אלא מין אנתולוגיה אישית, ואין הן ממעטות, כמובן, מערכו של הקובץ כולו. הספר כולו, על כל סיפוריו, הוא ללא ספק אחת התרומות החשובות ביותר לסיפורת העברית בת־זמננו.