עומד טרוכונסקי וידיו פשוטות כלפי מעלה. אצבעותיו ייראו אז במלוא שקיפותן. והנשים כמשויות מתוך סירבּוּלן במשהו חיוך עילג. פעם בשבוע, בשעה עשר, בלא נעליים על גבי המחצלאות הרטובות. וכל התנועות מתלכדות למין אי־התאמה. איזו נפילת־אפיים של גוף כבד שתנועותיו אבדו לו. טרוכונסקי ילפות בידיו את מתניו כאוחז בנקודת־הכובד. אז יקומו כולן והוא עצמו על ברכיו יכרע. לאט לאט יכבוש את פניו בקרקע; והנשים גם הן יכבשו את פניהן במחצלת" (75)—כאילו טכס דתי לפנינו... ושני עמודים לאחר־מכן אנו עדים לחזיון אפוקאליפטי המעביר אותנו הרחק מן המצי־אות הפשוטה שבה מדובר: "ולפתע מין תרועה; אדון עולם. כה עז היה הקול כאילו נחצב מתוך אבן והופל... אור אדום ירד מהרקיעים והצית את החומה... הושיעה־נא, הושיעה־נא—פרצו העיורות מתוך תפי־לותיהן. גם עיניהן העיורות היו נפקחות ומפלבלות" (78).

ערטילאיות שלא מן העולם הזה עוטפת את הספר כולו ומכבידה כריחיים. מיתח הסטאקאטו של המשפטים הקצרצרים אינו מוצדק ואינו מחויב המציאות לאורך רומן שלם שלעולם אינו יכול להיות מורכב הלך־נפש אחיד. אם בסיפורים הקצרים הכירם מקומם, הרי כאן הפריטה על מיתר סגנוני ולשוני אחד פוגמת. האמירה הפשוטה ביותר עוטה כאן מחלצות סגנון. אם הגיבור (בין אם זו בטי ובין אם זה גרוזמן) מרים עיניו להביט בסביבתו או בבן־שיחו, הרי הוא "מרים עיניו מתוכו" דווקה (55)—צורה החו־זרת פעמים רבות. מפאת הגודש הלשוני הקורץ כגבישים מלוטשים אנו מגיעים למבוי סתום של חזרות ממושכות סחור־סחור על אותו ענין או רעיון במלים ובמטבעות־לשון אחרות כאשר מבנה המשפט נשאר בעינו ואינו מתגוון כמעט; לרוב אלה משפטי־חיווי שצורתם היא: "חייו השכוחים ניעורו בו כלאחר שינה ממושכת", או: "גרוזמן זכר עתה את עירו העניה, כזרם שהפשיר מקפאונו" (53). אלה משפטי־חיווי קצרים, מיטאפוריים, שהדימוי מחלקם לשנַיִם. וכש־יוצר נזקק ללא הרף לאותו מבנה של משפט, לאותם מטבעות־לשון ולאותם מוטי־בים (הקור הסיבירי המחסן את הגוף, השיכחה והמחשבות הזורמות, הזכרון, השי־נה, השנים, העופות וכו')—הדבר מחשיך את ניגוניותה של יצירתו, ההופכת להיות סדרה של הקשות מונוטוניות. פיתוח נוסף של המיטאפורה או המוטיב אינו מסייע כאן ליצירת אחדות דווקה. הדימוי הנפוץ של העופות, למשל, הופך ברומן אלמנט קישוטי ומסוגנן סתם. כל זה מונע מאתנו את ההנאה מן הקריאה, שהרי יש בו בספר יכולת פיוטית בלתי־מבוטלת שעליה עמדנו בספריו הקודמים ולולא פגמים יסודיים אלה היה הרומן הזה הישג רב־רושם לבעליו. מה לעשות, באפלפלד עלינו לראות אמן הסיפור הקצר ולא רומניסטן.

י. ב. ד.

תחת התות

סיפורו של יצחק שלו עוסק במציאות הארצ־ישראלית של שנות השלושים. תיאורי העלילה והדמויות מושרשים בחיי היישוב העברי, והמחבר שולט בחומר הראָיות בכש־רון רב. יש עקיבות רבה והגיונית בפרשת חייו של הגיבור הראשי, הנעזרת בשתי דמויות־משנה ומלאה ,לפעמים, מיתח רב. הסיפור שוטף, והמחבר משתף את הקורא בעיקוב מתמיד אחר גורלן ומאבקן של הנפשות הפועלות. כל אחת מהן שתולה אורגאנית בתוך מעגל ההתרחשויות, על רקע היחסים ההדדיים שביניהן.

דמותו של הגיבור, צבר מירושלים הלומד בטכניון בחיפה, מתוארת בבהירות רבה. הראָייה הפנימית של המחבר מעלה את לבטיו של הצעיר בצעדיו הראשונים בדרך־חייו. הפער שבין אבות לבנים גותן אותותיו בחבלי התבגרותו, שעודם נמשכים. המיפגַ־שים הראשונים עם האשה אשר אהב גורמים

---

* יצחק שלו: תחת התות; הוצאת לוין־אפשטיין, 1971; 224 עמ'.

את משבר האהבה הראשונה. אלא שכל ההתרחשויות האלו, המעמיקות לחרוש בתו־דעתו של הסטודנט הצעיר, צמודות לימי ה"מאורעות" של 39—1936.
אווירת המאבק משמשת רקע רחוק וקרוב לעלילה. האשה האוהבת נאנסה בצעירותה בידי ערבים, והיא נושאת בה את רישומה של אותה פגיעה כתסביך־אשמה שאין לו תקנה. חייה המשפחתיים עם בעלה וילדיה אינם מעלים ארוכה למכּתה. השנאה לערבים מעבירתה על דעתה, ולאחר שהצעיר זונח אותה אין היא רואה מוצא לפניה אלא התאבדות. אהבתה היתה לה עוגן אחרון של הצלה. היא ראתה באהבתו פיצוי לעלבונה ובאמצעותה ניסתה להשתחרר מן המועקה שהשתלטה על תודעתה. העובדה שהכירה את הסטודנט מנעוריו—זמן־מה גדלה בבית הוריו בירושלים—קשרה אותה אליו עוד יותר. על כן היתה חווית הניתוק מכאיבה כל־כך עד שגרמה את טביעתה בכינרת.
כמשקל־נגד מעלה הסופר דמות של "ותיק" מאנשי "העליה השלישית", שמצא לשון משותפת עם רעיו הערבים, ויותר מכך—יחסיהם ההדדיים הגיעו לכלל אחוה ורעות והם היו לידידים בלב־ונפש. בדרך זו מתאר שליו שני קטבים ביחסי יהודים וערבים. הפגיעה בנערה יהודית בידי רועים ערבים באה לספר על אספקט אחד של היחסים, שכלל רצח, אונס, שוד וגזל. זה "הצד האפל של הירח". אך דמותו של הוותיק מכוונת ליצג את הקיום המשותף מתוך הבנה וסוב־לנות. איש זה מלא אהבת־חיים ואהבת־אדם, ואֶפיו ותכונותיו נמסרים על רקע יריעה רחבה של מידות תרומיות. הוא שבע־ימים־ומעשים, מלומד בנסיונות רבים, מכיר ויודע את טיבם של הבריות ואת חולשותיהם. כוחו בהשפעה מוסרית שהוא מקרין סביבו, ובדרך זו הוא משפיע גם על הצעיר שינתק את קשריו אל אותה אשה, עם כל אהבתו הרבה אליה.
את לבטי־נפשו של הסטודנט מתאר המחבר בסגנון ריאליסטי, בלי להזדקק ל"זרם התו־דעה" ולדרכיה של כתיבה מודרנית בכלל. בדרך־הטבע הוא מגיע למשבר המשמש נקודת־מפנה בחייו: הוא מפסיק את קשריו אל האשה ומחליט לבחור לו מקצוע אחר; החזרה לירושלים מסמלת את סופן של משו־בות הנעורים ואת העלייה על "דרך הישר", כפי שקבע לעצמו (וכפי שרצו הוריו).
כוחו של הסיפור בטבעיות התפתחותה של העלילה, ובהבעה הבהירה והשוטפת. הסיפור כולו נוח־לקריאה מראשיתו ועד סופו.

מסותיו של אלכסנדר ברזל

אלכסנדר ברזל מנסה לפתח בספרו גישה חדשה של "פילוסופיה של הספרות", המבו־ססת על "השלמות הסמויה" ביקום, אשר ממנה הפרט מקבל את חיותה ואת משמ־עותה. הוא תוהה על "חיבור משמעויות נעלם" המזמין את האדם לחוויית העולם, והזורם אליו באמצעות היצירה הספרותית. כל יצירה אינה קיימת, אפוא, לעצמה ובזכות עצמה וייחודה. כל ערכה נמדד במידת התחברותה אל כלל הוויתו של האדם. שבחה של כל יצירה ספרותית גדולה הוא—לדעתו של המחבר—שהיא ניתנת ל"גילגול־נשמות": "ככל ששוקעת משמעותה האחת, הרי נולדת משמעות חדשה: הנשמה נשמרת ומוסיפה לחיות, יעם זאת רואה בה כל דור גילוי דמות חדשה". לפי שיטה זו בוחן ד"ר ברזל יצירות־מופת בספרותנו ודורש על כל אחת מהן "דרושים" של חריפות ושל בקיאות, ו"גילגוליו" הרבים והמפתיעים לא במעט—מעניינים.
"השיחה הגדולה" הוא שם המסה הפותחת ומבהירה את האידיאולוגיה של גילגולי היצירות, אלא שלשונו של ד"ר ברזל אינה ברורה ואינה מהוקצעת, ולא קל לקורא—אפילו הוא חוזר ומעיין—לרדת לעומקה של ההלכה החדשה. אפשר יש ללשון זו מקום כלשהו בסמינרים־לספרות, כשהמרצה מסביר

---

* אלכסנדר ברזל: השיחה הגדולה (מסות על תרבות וספרות); ספרית פועלים, 1971; 176 עמ'.