

# קשת

רבעון לספרות עיון ובקורת



מרסל  
פרוסט

תרגום  
מסה  
מקורות  
חוברת  
סו  
חורף  
תשל"ה  
1975

קשת

# ק ש ת

העורך :

א ה ר ן א מ י ר

חברי המערכת :

א ב ר ה ם ב . י ה ו ש ע

י ה ו ש ע ק נ ז

ב ן - ע מ י ש ר פ ש ט י י ן

**ק ש ת** מופיע אחת לרבע-שנה בהוצאת עם-הספר בע"מ, רח' ביאליק 9, תל-אביב, טל. 53040. דמי חתימה לשנה : 36 ל"י ; בחוץ-לארץ : \$ 9.00. חוברת בודדת : 12.00 ל"י ; בחוץ-לארץ : \$ 3.00. מחיר המודעות : 750 ל"י לעמוד שלם ; 400 ל"י לחצי עמוד ; 240 ל"י לרבע עמוד. כתבי-יד לא יוחזרו אלא אם כן תצורף אליהם מעטפה מבוילת ועליה כתובת השולח. המערכת אינה נושאת באחריות לכתבי-יד שלא הוזמנו. כל הזכויות שמורות להוצאת עם-הספר בע"מ.



שנה שבע-עשרה, חוברת ב, חורף 1975  
דפוס "חדקל" בע"מ—תל-אביב  
עטיפה : דפוס-אופסט מל"ן

"קשת"

למרסל

פרוסט

בעריכת

יהושע קנז

## התוכן:

דוד מנדלסון: הזמן האבוד ומלחמת העולם הראשונה	7
פולמוס פרוסט ב"דבר" ב-1943: ש. שלום וגרשם שלום	24
עם מכתב-לוואי מאת ש. שלום	
מרסל פרוסט: הדודה ליאוני אשר בקומברה	30
בתרגום עדה צמח	
פראנסיס סטרן: נוכחותו של התנ"ך ב"חיפוש הזמן האבוד"	38
יהושע ישועה: הקו והמעגל	44
אורי איזנצויג: כנסיית-קומברה והכתיבה הפרוסטיאנית	49
פיליפ קולב: פרוסט ופרויד	59
מרסל פרוסט: רגשי אהבת-בן של רוצח-הורה	63
תרגום ומבוא: יורם ברונובסקי	
מישל ריימון: מכתב ממרסל פרוסט אל ז'אק קופו	73
מרסל פרוסט: בטרקלינה של מאדאם ורדיין	75
בתרגום ירוחם לוריא	
סרז' דוברובסקי: השאול הפרוסטיאני—	87
הצורך באהבת הזולת	
מקס בילן: שירה, אירוטיקה ומיסטיקה אצל פרוסט	90

הארי לוין : הצד הדוסטויבסקאי בפרוסט	100
שולמית וייסמן : פרוסט והרומן החדש	110
רות עמוסי, אלישבע רוזן : חכמת אבות ולידתו של הסיפור בלזאק (יוז'ני גראנדה) ופרוסט (החיפוש)	118
רוזט לאמון : פרוסט ובקט "קראפ"—אנטי-פרוסט	132
איווט לוריא : פרוסט ולונאצ'ארסקי	144
מרסל פרוסט : דפים אחרונים בתרגום אהרן אמיר	150
ג'ורג' ד. פיינטר : שתי הדרכים נפגשות	160
אנדרה ספיר : פרוסט—היהודי-למחצה	165
עמנואל ברל : להכיר את פרוסט	172
מכתבים מפיליפ קולב, ז'ן רוסה	173
בקרות קצרות	174
Table des Matières	195
המשתתפים בחוברת	196

אנשי-הספרות הגדולים מעולם לא חיברו אלא יצירה אחת, וביתר  
דיוק, שיקפו מבעד לחוגים שונים אותו יופי שהם מביאים לעולם...  
אלה פירוריו של אותו עולם (...). שייצור אותו מחדש, אותו שולחן,  
אותו שטיח, אותה אשה, אותו יופי חדש ויחיד... מרומן לרומן  
אחת היא התמונה, ובתוך אוונו רומן אותן תמונות, אותן דמויות  
החוזרות ונוצרות אם הרומן הוא ארוך מאד.

החיים האמיתיים, כלומר, החיים שנתגלו והוארו לבסוף, ומפני-  
כך, החיים האמיתיים הנחווים באמת, זו הספרות; אלה החיים  
שבמובן מסוים שזכנים הם בכל רגע בכל בני-האדם כמו אצל  
האמנים.

הספר המהותי, הספר האחד האמיתי, אין על חסופר הגדול לבדותו  
במשמע השכיח של המלה, מאחר שהוא כבר מתקיים בכל אחד  
מאתנו, אלא עליו לתרגמו. החובה, המשימה של הסופר הן החובה  
והמשימה של המתרגם.

**מרסל פרוסט**

## דוד מנדלסון: הזמן האבוד ונלחנות העולם הראשונה

בתחילת בחיפוש הזמן האבוד מעלה המספר את זכר שנות ילדותו, וביתר דיוק, תקופת החופשות שהיה מבלה עם משפחתו בעיירה קומברה. זמן מבורך שנתלש מזרם העיסוקים השוטפים והוקדש לקריאה אין-קץ בספרים. זמן מבורך שהזכרון מנציחו:

אחרי-הצהריים היפים של יום-ראשון, תחת הדולב בגן של קומברה, מנוקרים בידי בקפדנות מעניינים של מה-בכך בקיומי האישי, אשר את מקומם מילאתי בחיי הרפתקות ושאיפות מוזרות בארץ רוויית מים חיים, שוב אתם מעירים בי אותם חיים—מכילים אותם למעשה, כשאני מהרהר בכך—לפי שאט-אט הקפתם אותם וסגרתם עליהם—בעודי ממשיך בקריאה וחום היום ירד—בתוך גביש-הבדולח הנמשך-והולך, משתנה לאטו וחדור עלנה, בשעותיכם השקטות, הצליליות, הניחוחות, הזפות...

רגע זה של אקסטאזה, שנחוה במין גן-עדן, תחת העץ החוסה, נפסק בכל-זאת בימים מסוימים במיצעד החיילים בתמרונם:

לעתים הייתי ניתק מקריאתי באמצע אחרי-הצהריים על-ידי בת הגנן שהיתה רצה כמטורפת, הופכת בדרכה את עץ תפוחי-הזהב, שורטת אצבעה, שוברת שן וצועקת: "הנה הם, הנה הם! (...)" היו אלה הימים שתוך כדי אימוני חיל-המשמר, היתה יחידת אנשי-צבא עוברת את קומברה, צועדת בדרך-כלל ברחוב סנט-הילדגארד. בעוד משרתינו ישובים בשורה על כיסאות מחוץ לשבכת-הגדר, מביטים במטיילי יום-ראשון של קומברה ומתראים להם, הבחינה בת הגנן, במירווח שבין שני בתים רחוקים בשדרת-התחנה, בברק הקסדות. המשרתים חפזי-הכניסו את כיסאותיהם, מפני שכאשר היו הקיראסיירים צועדים ברחוב סנט-הילדגארד ממלאים היו את כל רחבו ודהרת הסוסים היתה נוגעת בקירות הבתים, מכסה את המדרכות המוצפות כמו גדות שעלו באשר ערוצן צר מהכיל את הזרם השוצף...

וכך נושא האלימות, שייפרש בנושא המלחמה, מתפרץ ובה אל הכתוב. "הזרם השוצף" של הפרשים המציפים ומבליעים את "המים החיים" של הקריאה וההזיה, כלום אינו מבשר את "המבול" שיפול על קומברה בהמשכה של מלחמת 18-1914? "בת הגנן", אחת "הנערות הפורחות" הראשונות, כלום אינה נתונה כבר עתה לאיומם של סימני "טירוף", שהם אולי אותות לבאות? מכל-מקום, בהקשר רגוע לכאורה, הפציעות שהיא פוצעת את עצמה ("שורטת אצבעה, שוברת שן") כשהיא "רצה כמטורפת" הלא הן אותותיה המדויקים של אכזריות. אכזריות האנטי-פיסיס המטיל מום בגופים. אכזריות הגורל החותך בטרם-עת את חוטי-החיים: "הופכת בדרכה את עץ תפוחי-הזהב"—עץ זה שפרחיו הם פרחי כלולות—בו אולי מגלגלת הנערה את גורלו של אהובה בקרבות העתידיים לבוא. מכל-מקום, "העץ ההפוך" הריהו באמת סמל מקדים ומבשר: כל נופה של קומברה עתיד ליהרס, כפי שעוד נראה, על-ידי המלחמה... נציין כאן (וזה פרט שאין פרשני היצירה מתעכבים



עליו אך הוא נראה לנו יסודי) כי העלאת "קומברה", המקדימה את כל הסיפור, הפעילוה רסיסי-זכרון שונים, שהאחרון בהם זכרה של שהות בבית הגברת סן-לו, ליד קומברה; הואיל ועומדים אנו בעמודים הראשונים של הכתוב, אין אנו יודעים אז כי גברת סן-לו זו תהיה ב"סיפור" (אך זה כבר ב"היסטוריה") זילברט בת סוואן, שתהיה לאחת "הנערות הפורחות", אחר-כך תינשא לרוברט דה סן-לו, ידידו הקרוב, "כפילו" של מרסל, שימות (למעשה, כבר מת!) במלחמה...

לפי-שעה, על-פי סיפור-המעשה, עדיין הננו בשלב האשליות. עם בני קומברה אנו נמשכים אחר ה"מחזה", מחזה התהלוכה המצטיירת במסגרת צרה, מרגיעה: "ברק הקסדות", אומר המספר, לא נראה אלא מבעד ל"מירווח שבין שני בתים רחוקים בשדרת-התחנה"; "רחוב סנט-הילדגארד", הוא מוסיף ואומר, "התעקל סמוך אלינו, סמוך מכדי שנוכל לראות למרחוק, ומבעד למירווח זה היו מבחינים כל העת בקסדות גוספות רצות ונוצצות בשמש". ודאי לא יקשה עלינו לחזות כי סדק זה יתרחב לממדים של מפולת עד לחורבן הנורא. ההתבוננות בתמונה קטנה זו, עזת-צבע אך מצומצמת בממדיה לכעין איקון, אינה מעוררת אפוא חששות, ואם בעל-הסיפור מספר לנו איך בת הגנן מחרפת נפשה ומתקרבת אל הפרשים, הרי זה בנימה ספק-אפית שהיא נימת האירוניה:

הגנן מבקש היה לדעת אם נותרו עוד רבים שלא עברו, והוא היה צמא, כי השמש קפחה. והנה פתאום זינקה בתו כמתוך טבעת-המצור, פרצה החוצה, הגיעה עד קרן הרחוב, ולאחר שחירפה מאה פעמים את נפשה, חזרה והודיעה, משיבה נפשה בקנקן מיישוש, את הידיעה כי אכן אלף הם הבאים בלי הרף מעבר תיברוי ומאגליז...

עם זאת דברי הפרשנות מתנהלים כסדרם, במשך התהלוכה, וכמו שקורה לפרוסט פעמים רבות מאד—שיחן של הדמויות גותן לנו מושגים מדויקים יותר מאשר תיאור "התמונות" שבעקבות הסיפור. והרי בדרך-כלל מדובר בעניינים שלא היינו נותנים עליהם את הדעת, לפי שהם מצטמצמים בנדושות, ברעיונות חסרי כל מקוריות, המתורגמים בלשון מדוברת שעסיסיותה מרובה מן הפיוט שבה. אך כלום אין כל פרשנות למציאות בגדר פרשנות כוזבת? האין כל יומרה לשקף את העולם בשפה בגדר אשליה? זו, כמדומה דעתו של פרוסט, המסיק כי בסופו של דבר אמת מסוימת, מקוטעת, יחסית ומשתנית תמיד, עולה אף מן הפיטפוטים המהובלים ביותר. הבה נאזין לשיחת שני הגיבורים העומדים זה כנגד זה באותה תמונה, הגנן והטבחית פ'רנסואז, ונציין כי הם ממלאים תפקיד של גותני-חסות בעולם של קומברה (עליהם להאכיל את יושביו וכך הם מוצגים בחלקם כתחליפי האב והאם<sup>1</sup>):

...—ילדים מסכנים, אמרה פרנסואז שאך הגיעה אל שיבכת-הגדר וכבר עיניה מלאות דמעות; נעורים עלובים שיפלו כשיבלים אחרי הקוצר; עצם המחשבה על כך גורמת לי זעזוע, הוסיפה תוך שהיא מניחה ידה על לבה, במקום בו לקתה באותו "זעזוע".

—זה יפה, לא כן, גברת פ'רנסואז, לראות צעירים שאינם חוששים לחייהם? אמר הגנן, כדי "לחמם" אותה.

לא לשווא דיבר:

—לא לחשוש לחיים? אם כן, למה לחשוש אם לא לחיים, למתנה היחידה שהאל הטוב

אינו חוזר עליה פעמיים. אבוי, אלוהים! נכון אמנם שאינם חוששים לחייהם! ראיתי אותם בשנת שבעים; הם כבר אינם מפחדים מן המוות, במלחמות האומללות הללו; הם משוגעים, ממש כך; וגם אינם שווים את החבל של תלייתם, הרי אין אלה אנשים, אלה אריות. (לגבי פרנסואז לא היה בהשוואת האיש לאריה, שהיתה מבטאה ארייה, שום דבר מחמיא) (...)

פרנסואז והגנן שנתפייסו כבר דנו בהתנהגות המתחייבת בעת מלחמה: —רוֹאֵה את, פרנסואז, אמר הגנן, המהפכה טובה יותר, מפני שכאשר מכריזים עליה מצטרפים רק אלה שרוצים בכך.

—הה, כן, זאת לפחות אני מבינה, זה הוגן יותר.

הגנן סבר כי עם הכרזת המלחמה תיעצרנה כל הרפבות.

—בטח, כדי שלא יברחו, אמרה פרנסואז.

והגנן: "הה! הם חכמים מחופמים", שפן לא הניח כי המלחמה אינה מין תעלול שהמדינה מנסה לעולל לעם, ואילו ניתן הדבר להיעשות לא היה נמצא אף איש שלא היה בורח...

ובמלים נאות אלו (כבודות-תוצאות מאד!) חוזר כל אחד לעיסוקיו הרגילים, שהרי ה"מחזה" תם:

פרנסואז נחפזה להצטרף אל דודתי, אני שבתאי אל ספרי, המשרתים חזרו אל מקומם לפני הדלת, להביט איך שוקעים האבק וההתרגשות שעוררו החיילים.

אך מהומה זו לא במהרה תשוך:

שעה ארוכה לאחר שבאה ההרגעה השחיר זרם לא-רגיל של מטיילים את רחובות קומברה. ולפני כל בית, אף הבתים שבהם לא היו נוהגים כך, עיטרו המשרתים או אף אדוני הבית, היושבים ומביטים, את המפתן בשוליים גחמנים וכהים שגאות עזה מותירה כמוהם על החוף, כמעשה ארג סלסלה וריקמה, לאחר שנסוגה...

בסופו של דבר, לא פרץ זרם האלימות; התרגילים הגדולים, ממש כמו הגאות, מתאימים עצמם לתנועה תקופתית האוסרת עליהם, כמדומה, כל השתלחות הרסנית... הבה נתעכב על תקופתיות זו: התמונה מתוארת רק פעם אחת בפתוב, אך אף היא בלשון אימפרפקט, בזמן עבר-מתמשך, כלומר זמן ההישנות, אם לא זמן סיפור-המעשה. ובכל-זאת, בתכיפות נמוכה-ביחס, על-פי הוראות המחבר: "לעתים", אמר לנו בתחילת קטע-זכרונות זה, "הייתי ניתק מקריאתי"... והוא מסכם: "פרט לימים אלה, יכול הייתי דווקא, בדרך-כלל, לקרוא בשקט"... מיצעד החיילים אינו מפריע לו אלא לפרקים; אך אלה הם רגעים מכריעים, שהרי הם מפסיקים את פעולת הקריאה, שאצל דמות-מספר, כמו אצל פרוסט, היא מקדימה את פעולת הכתיבה.<sup>2</sup> הפרעות אלו, שהן חמורות יותר מכפי שהן נראות למבט ראשון, מרכזות בהן רצפים מהותיים בהזמן האבוד.

כדי לצמצם את טווח האיום של התפרצותה האפשרית של האלימות המלחמתית, אולי צריך היה המספר לבוא בסודם של חיי הצבא וכך ילמד לכבוש את מועקתו. והוא שהקורה בבואו לבקר את ידידו רובר דה סן-לו, בחיל-המצב בעיירה דונסייר. אז הוא מכיר את הפרשים היפים האלה שעשו עליו רושם עז כל-כך לפנים: משך כמה שבועות הוא נוטל חלק בחייהם, משוחח עמם, לומד את ארחס-יורבעם. כמעט כולם

בני אצולה, מן האצולה הישנה, כלומר, אצולת גרמאנט, או מאצולת הקיסרות, המקסימים את דמיונו. ובעיקר הוא נשבה לקסמו של סן-לו, סלתה של התרבות, אותו "צרפתי טהור", נציג עילאי של גזעו: אין הוא יכול להתגדר בזה, הוא שמוצאו, מ"עברו של סוואן", מעורב, ובשמץ מרירות הוא נוכח לדעת כי מארחיו הם ממתנגדי דרייפוס (פרט לשנים, שהאחד מהם סן-לו). לפיכך הוא חש עצמו מובדל מעט מחוג-אנשים זה, אך את ריחוקו הוא מנצל כדי להעמיד עצמו בנקודת-תצפית: על-פי שמות הצעירים האלה, על-פי לשונם וגישתם, היסטוריה שלמה, הוא מפענח היסטוריה של המשפחות הגדולות שהם יורשיהן, המשפחות אשר "עשו את צרפת" ממלוכה למלוכה, ממלחמה למלחמה. אכן, מדפדף הוא עתה, בהמשך השיחות, בספר היסטוריה, שהוא גם ספר גיאוגרפיה (שהרי תארי-האצולה ניתנו על שמות מקומות, בעיקר שדות-מערכה), ספר מקוצר, מרוכז, מיטאפורי, ועם-זאת מאויר בתמונות ממשיות. ספר שלאחר קריאתו, לאחר הטמעתו, אולי יוכל לשלבו במארג של סיפורי-הוא. אז ישכיל לשלוט בכוחות עוינים אלה, במשפטים-הקדומים של ייחוס המשפחה, של המעמד, של הטעם, המתבטאים על-דרך הסמל באלימות המלחמתית. כך ישכיל להאציל אלימות זו ולרוממה, כשיכניע אותה לנתונים ההרמוניים של האסתטיקה. אכן, עד-מהרה הוא משתכנע כמדומה, ששני עולמות אלה אולי אינם מנוגדים ככל שהם נראים למבט ראשון. אף מגיע הוא לידי מחשבה כי המלחמה, אם נתן עליה את הדעת, אפשר לדמותה לאמנות, ככל שהיא בגדר פעילות עצמאית, מיוחדת-במינה, מונחית על-פי תיאוריה וכללים מנוסחים בקפידה: כלל שלש האחדויות, למשל (אחדות המקום, אחדות הזמן ואחדות העלילה) המגדיר את האמנות הקלאסית. הבה נמשיך כאן את ניתוחו, שאת יסודותיו שואל הוא מן ההסברים שנותנים לו בני-שיח שונים, ובעיקר סן-לו. התנאים הגיאוגרפיים של המלחמה, אומרים הם לו, הוגדרו, מימים קדומים ביותר, על-פי שיקולים אסטרטגיים שכמעט לא התפתחו מאז: "שדה-קרב לא היה או לא יהיה במהלך הדורות אלא שדה-קרב אחד"; ולפיכך, "הקרבות הקדומים ביותר" אפשר להחשיבם "כמו העבר, כמו הספריה, כמו הלמדנות, כמו מוצא המלים, כמו אצולת הקרבות החדשים". אפשר אפוא להעלות מכל שדות-הקרב מין דגם של "שדה מיטאפורי". והמספר מקבל אצל מוריו המאולתרים ל"אסתטיקה צבאית" את השיעור-בקריאה המתבקש מזה: "וכך תוכל לחזות מראש את מהלך הצבאות לאורך ההרים, במערכת של גיאיות, על מישורים כאלה, כמעט בכתב הפורח והיופי הנאדר של מפולות-השלגים". אין לדבר אפוא על התפתחותה של ה"אמנות הצבאית": הקרבות הגדולים חוזרים-וגשנים פחות או יותר, מתקופה לתקופה, לפי שאינם אלא שינויי-גירסה לעומת דגמי-האב שלהם. אכן, המצביאים הגדולים, כשעיבדו את תכניותיהם, עסקו בראש-וראשונה במין "העתקה אסטרטגית", "פאסטיצ'ו טאקטי". לכל היותר, תבחין בעקרון של התחלפות לסירוגים מדור לדור ("אין רוצים לחזור על השגיאה של שנת שבעים, אלא לצאת במיתקפה, אך-יורק מיתקפה"), שאיננו מביא תמורות בעלות-משמעות בשיטה. ולסוף, וכאן אנו מגיעים לפלל השלישי הגדול של האמנות הקלאסית, כלל אחדות העלילה-תנועות המכלול

של המלחמות השונות אפשר לגבשן בסכימות-יסוד המונחות על-פי אותו עקרון של קוהרנטיות פנימית.

המספר, המוקסם מהסברים אלה, החופפים לגמרי את תפיסותיו האסתטיות,<sup>3</sup> מוכן להודות כי "אמנות המלחמה [היא] אמנם אמנות במשמע הרוחני של המלה". מפקד המקום, "איש נהדר", אף יפיג את שארית ספקותיו; אכן, יסופר לו, "הוא הורה בקורס שבו נוהגים בהיסטוריה הצבאית כבהוכחה מתמטית, כמין אלגברה. אף במובן האסתטי זה יופי שהוא לעתים אינדוקטיבי ולעתים דדוקטיבי, ולא היית יכול שלא לחוש בו". והתלמידים הנלהבים מפרשים את השיעורים:

כל מה שתקרא, אני משער, בסיפורו של כתב צבאי, העובדות הזוטות ביותר, האירועים הפעוטים ביותר, אינם אלא סימניה של אידיאה שצריך לגלותה, ולעתים מקופלות בה אידיאות אחרות, כקלף שנמחק.<sup>4</sup> וכך לפניך מכלול אינטלקטואלי ככל מדע או ככל אמנות, ויש בו כדי להשביע את הרוח.

וכך הגענו למדרגה הגבוהה ביותר של ההפשטה המדעית-האסתטית: הסיפור (כזכור, סיפורו של כתב צבאי!) ניתן להגדרה, במונחים של אסטרטגיה מתימטית, כמחבר טהור, כמערכת-יחסים שמונחיה, סימניה או מספריה יהיו ביחסיות גמורה. ההבנה נובעת אפוא מפעולה פשוטה של הצבה ביחס:

...אם יודע אתה לקרוא היסטוריה צבאית, הרי דבר שהוא סיפור מבובל לקרוא ההדיוט לגביך הוא הופך להיות השתלשלות ראציונלית כמו התמונה לחובב-האמנות היודע להביט ולראות מה נושאת עליה הדמות, מה היא מחזיקה בידיה, בעוד המבקר הנדהם במוזיאונים המום וחש בראשו מחמת גלי הצבעים...

לכאורה די אפוא בהכרתה של שיטה זו כדי לקנות שליטה גמורה לא רק בתחום הפרשנות אלא בעיבוד תכניות-קרב חדשות וביצירת יצירות חדשות. כאן בכל-זאת מתמרד המספר, בסופו-של-דבר:

הדברים מעניינים אותי מאד, אמרתי לסן-לו, אך אמור לי, יש ענין המטריד אותי. אני מרגיש שאוכל להתלהב לאמנות הצבאית, אך תנאי לכך שלא אחשוב שהיא שונה עד כדי כך מאמנויות אחרות, שבהן הפלל הלמוד איננו הכל. אתה אומר לי שמעתיקים קרבות. אכן, אני מוצא שזה אסתטי, בראותי מתחת לקרב מודרני קרב ישן יותר. איני יכול לומר לך כמה רעיון זה חביב עלי. אם כך, האם כשרון המציא אינו נחשב במאומה? האם הוא רק משתמש בכללים הלכה-למעשה? ושוא, באותה רמה של ידע, יש מצביאים גדולים כמו שיש מנתחים גדולים, שנוכח היסודות שמוסרים להם משני מצבי-מחלה מנקודת-ראות גשמית הם חשים על-פי שמץ-דבר—אולי עובדה שבנסיונם, אך עובדה מוסברת—כי במקרה כזה מוטב ינהגו כך ובמקרה אחר מוטב לנהוג אחרת, במקרה פלוני כדאי לנתח ובמקרה פלמוני להימנע?<sup>5</sup>

המספר מגנה כאן את ההפלגות של המדענות הפוזיטיביסטית. סן-לו מטעים את חשיבות הענין:

אך בוודאי! ראה את נפוליאון שאינו מתקיף כאשר כל הכללים דרשו כי יתקיף אך ניהוש מעורפל יעץ לו שלא לעשות זאת. ראה, למשל, באוסטרליץ או בשנת 1806, בהוראותיו ללאן. אך תראה גנרלים מחקים באדיקות תמרון כלשהו של נפוליאון ומגיעים לתוצאות מנוגדות בתכלית. עשר דוגמות כאלו תמצא בשנת 1870...

אילתוריו של היחיד עשויים אפוא להעמיד בספק את מכלול התיאוריה; הדמיון גובר על רוח-השיטה: "ללמוד קרב פירושו להצטרף אל רוח הגנרל המנהל את המערכה". אם גאון הוא, עלולה המקריות להכריע כפועל-יוצא של הדטרמיניזם – הרי "שגיאות", ולעתים שגיאות גסות, היו ביסוד כמה מן הנצחונות המזהירים ביותר. האסטרטגיה, מכל-מקום, היא מדע הסתברותי, כמוה כמתימטיקה, שרואים בה שלא-כדין מופת להסדרה מוחלטת: "זכור את המתימטיקאי הגדול פואנקארה", אומר סן-לו למספר, "אין כל בטחון שתורות מתימטיות תהיינה מדויקות עד-לחומרה..."

בתנאים אלה מובן שהבל הוא לבקש לחזות מראש את האירועים: רק בפרספקטיבה היסטורית אפשר לנתח בדיעבד תיאוריות שבצירופן הן מאפשרות להתוות את ההשתלשלות. כל נסיון מעמיד עובדה חדשה, המשנה, ולו אך חלקית, את הידיעות הקניות: "הדבר המחיש את התפתחותה של אמנות המלחמה יותר מכל הן המלחמות עצמן". לשון אחרת: המעשה משנה בלי-הרף את ההלכה. והנה, המעשה מגיח הידרשות לאמצעים טכניים שהתפתחותם עשויה לערער את מהלך הרעיונות הבטוחים ביותר: "עם התקדמותה הנוראה של התותחנות", מאשר סן-לו, "המלחמות העתידות לבוא, אם תהיינה עוד מלחמות, תהיינה קצרות כל-כך עד שבטרם נחשוב על לקחי הלימוד כבר יפון השלום"... יש להדגיש שהוא מעלה חיזוי זה סמוך לשנת 1890, תקופה בה המספר קובע את שהותו בדונסייר. אך פרוסט ערך חלק זה של כתוביו בשנת 1917; אותה שעה ידע אפוא היטב שהמלחמה תהיה ממושכת, ממושכת מכפי שחזה המטה-הכללי של צרפת, אשר סן-לו משמש כאן דברו. האסטרטגים יושבי-הכורסות השתעשעו באותן אשליות כפוזיטיביסטים וכאסתטים של התקופה, שהאמינו כי קנו להם שליטה במהלך ההיסטוריה כאשר צימצמו אותה כדי "משך טהור", אידיאליסטי, הכפוף לעיקרון החזרה, "החזרה הנצחית" של אותם רעיונות, של אותם אירועים, במהלכו המתקדם של הזמן ההרמוני. "הזמן האבוד"...

•

בפרוץ המלחמה נמוגות אשליות אלו ואנו חודרים אל עולם "הזמן האבוד", שחזר ונמצא בדמעות, בדם ובמוות. במכתבים ששולח סן-לו מן החזית הוא מתגלה כאדם שאינו מסוגל לנתח את המצב: "...הוא לא דיבר אלי על אסטרטגיה", מעיר המספר, "כמו בשיחותיו בדונסייר, ולא אמר לי באיזו מידה העריך כי המלחמה אימתה את העקרונות שהציג אז לפני". שכן, גורם ההפתעה היה מושלם, לגביו כלגבי הכל: "המלחמה", כתב אלי, 'אינה חומקת מחוקי סבא-הגל שלנו. היא במצב של התהוות מתמדת'... "היא מצייתת לחזרה הנצחית, לא של ההישנות אלא של השוני! אין ספק, "הקרב הנפוליאוני חוזר ונמצא תמיד!" אך לעולם אין זה אותו קרב! הזמן הטבעי, השלילי, ההרסני, שהוא הבסיס – בהיפוכו – של הזמן ההיסטורי, מגלה כאן את כוח-ההרס הנורא שלו. כמוהו כבארון דה-שארליס, הנעשה ביתר-בירור פרשנו של ניטשה, הכותב גם הוא למספר:

ידידי היקר, אתה עצמך העלית לפני תיאוריה בענין הדברים שאינם מתקיימים אלא הודות ליצירה המתחדשת תמיד. בריאת העולם לא נעשתה רגע-כמימרה, אמרת לי, אלא בהכרח היא מתרחשת יום-יום. ובכן, אם פִיך ולבך שווים, לא תוכל להוציא את המלחמה מפלל תיאוריה זו... האמת היא שמדי-בוקר מכריזים על המלחמה מחדש...

תודעת המספר מוצפת בגל האלימות התוקף אותו מכל צד. בדומה למטה-הכללי, אף הוא מבין שיהיה עליו לשנות את תכניותיו על-פי מהלך האירועים. וכך הוא כותב :

הגנרל, כמוהו כסופר המבקש לכתוב מחזה מסוים, ספר מסוים, והספר עצמו—במקורות בלתי-הצפויים שהוא מגלה כאן, במבוי הסתום שהוא מעמיד שם—סוטה עד לקיצוניות מן התכנית שנהגתה מראש. הואיל וההיסט, למשל, אינו חל אלא בנקודה שיש לה די חשיבות לעצמה, יש להניח שצלחה מעל לכל המקווה, בעוד שהמיבצע העיקרי נחל כשלון ; ההיסט הוא שעשוי להיות למיבצע העיקרי.

אותו "היסט", ברומן כמו בהיסטוריה, הוא זה של המלחמה העתידה להיות ל"מיבצע העיקרי". על-כרחו של המחבר—יש להדגיש זאת, כמשתמע מדבריו של סן-לו במכתביו, כשהוא עושה את ההשוואה.

בין הקרבות ובין היצירות, שבהן לא תמיד קל לדעת מה ביקש המחבר, יצירות ששינה בהן את תכניתו תוך כדי מהלכן... אפילו היו פקודותיו של המפקד נוגדות תפיסה זו או אחרת, תמיד יוכלו המבקרים לומר, כמו שהשיב מונה-סילי לקולן,<sup>7</sup> שהבטיחו כי המחזה העצוב והדראמתי שביקש להציג אינו "המיזאנתרופ" (שכן מולייר, לעדות בני-זמנו, נתן לו פירוש קומי והצחיק את קהליו) : "ובכן, הרי מולייר טעה !"

הבה נתעכב על הערות אלו המאירות עיניים—הן ראויות לכך ! שהרי כאן פרוסט, המוצג לפנינו תמיד כמעט כסופר ששלט שליטה גמורה, פאראנואית-כמעט בחומר יצירתו (שהרי כמו פיתח את תכניתה על-פי מתפונת קבועה מראש), מודה כמדומה שהמלחמה אילצתו לשנות, מבפנים, את הרעיון שהנחה אותו מתחילה. כאילו מכל-מקום הוא עומד להודות שתפיסתו אולי אינה התפיסה הטובה. פרשנים מעטים התעכבו על שבר זה המצטייר בהזמן שנמצא בהתפרצות "רגעים" מן המלחמה : כלום לא נמצא כאן את המחבר הצודק כנגד דעת מבקריו ?

"מבצע ההיסט", מכל-מקום, נראה היטב לעין בטקסט : שהרי הטקסט הוא "תמונה אחרת של כוח-המדמה",<sup>8</sup> עוד "זירת-מיבצעים". בד-בבד עם רופר דה סן-לו משנה המספר את "חזות" העולם שלו, חזות החיים, האמנות, תוך שהוא משנה את רעיונו על המלחמה :

יש במלחמה צד שהתחיל להבחין בו, כמדומה, אמרתי לו, והוא שהמלחמה היא אנושית, והיא נחווית כמו אהבה או שנאה, ניתנת לסיפור כרומן, ועל כן, אם פלוני או אלמוני הולך ומשנן כי האסטרטגיה היא מדע, אין הדבר מסייעו במאומה להבין את המלחמה, כי המלחמה אינה אסטרטגית. האויב אינו מכיר את תכניותינו יותר משאנו יודעים את המטרה שחותרת אליה אשה שנאהב, ואפשר אף אנו עצמנו איננו יודעים את התכניות האלו...

מה חשיבות לדבר ? הרומאניסט הגאון דוסטויבסקי, למשל, אינו מתחבט בהתעסקויות אסטרטגיות כשהוא רודף אחר האמת החשאית, הלא-מודעת של האנשים ; והצייר בעל-החזונוגות, אַלסטיר, אינו מעביר משבצות על הנופים שהוא מבקש לחשוף את

הטופוגרפיה הדמיונית שלהם. השקרים הם המגלים להם את האמת ולא להיפך. והלקח רב: "ואם נניח שאמנם המלחמה מדעית, עדיין יהיה צורך לציירה כדרך שאֵלסטיר מצייר את הים, בכיוון האחר, כשנקודת-המוצא היא באשליות, בסברות שמתקנים אט-אט, כדרך שיהיה דוסטויבסקי מספר קורות-חיים"... ודאי, המלחמה משמשת בוחן-אמת, אך בתנאי שניגשים אליה, גם אליה, "בכיוון האחר" – כלומר, כשמראים איך היא מגלה בחברה וביחידים את חולשות-היצר, הצביעות, השקר שרוסנו עד אז על-ידי מוסכמות שרירותיות. חוקי-יסוד של הארגון החברתי ויחסי-אנוש עומדים בבוחן-האמת של אי-הסדר, בלב התוהו, בתופת. המלחמה או "השיבה הנצחית" של קץ-הימים!

"אם אני חושב", קורא המספר, "שמחר עלול גורלן של ערי הוויזוב לפקוד אותנו, הרי הללו חשו כי צפויה להן אימת גורלן של הערים המקוללות מן התנ"ך. על קיר בית בפומפיא נמצאה כתובת רבת-משמעות: 'סודומא', 'גומורא'; על קיר בית-הפגישות, אותו 'בית-בושת פומפיאי' שבו הוא חוגג את 'טכסיו החשאיים', היה אף מר דה-שארליס "עשוי לכתוב ברוח נבואית 'סודומא', כדרך שעשה, במידה לא-פחותה של ראיית-הנולד, או אולי בראשית ההתפרצות הוולקאנית של האסון שכבר החל, אותו תושב אלמוני של פומפיאה".

"הזמן שנמצא" הוא אפוא זמן יום-הדין. פרוסט מצייר לנו את התמונה הנוראה של צרפת הנתונה במלחמה. ולא דווקא החזית-החיילים ממלאים את חובתם באומץ; סן-לו ימות מות-גיבורים – אלא העורף: ירכתיו של אותו ציור-קיר הירואי, אחרי-הקלעים הקודרים של אותו תיאטרון אפי. זו תצוגה, תהלוכה של כל החטאים הראשיים. רדיפת הממון: העשירים מעשירים-והולכים בספסרות בבורסה, צוברים רווחים שמדיניות "הצנע הלאומי" מונעת מהם לפיי-שעה את ניצולם המלא. הפחדנות: ידידו של מרסל, בלוך, הוא מאותם המבקשים להם שיחרור מן הצבא בכל האמצעים. והצביעות:

אשר לצדקה, אם נביא בחשבון את כל המצוקות שנתחוללו עקב הפלישה, את כל הנכים, טבעי היה שתיאלץ להיות "עוד יותר מקורית", ובשל כך היה הכרח לבלות את שעות לפנות-ערב במסיבות-תה סביב שולחן-בריג', בהשגות על החדשות מן "החזית", בעוד ליד הפתח (...) חיפו מכוניות שעל מושבן איש-צבא נאה, המפטפט עם השרת, או עם גברות גבהות-צניף...

ההונאה הפוליטית – הבחירות, "קצף של הבלים" – מעלה לשלטון "בית-נבחרים של טייסים", אולם "הודות לריסונו של הגוש הלאומי הועלו שוב בחפה בני-הבליעל הישנים של הפוליטיקה, הנבחרים תמיד מחדש"... ולסוף, ואולי בעיקר: חטא הבשרים. האלימות מעוררת את היצרים הרדומים ביותר. סן-לו עצמו מגיע בעת חופשה אל בית-הפגישות של ארלוס, שבו נפגשת "עילית" שלמה: נבחרים, נסיכים, דיפלומטים, כוהן-דת... כל אלה מתמזגים בערב-רב דמוקרטי עם פועלים צעירים, שוליות קצבים, פושעים צעירים. לא רק את הלבבות המלחמה מקרבת אלא גם את הגופים, בתנופת אחנה המנתצת מחיצות חברתיות, לפחות בחיפוש אחר העונג

האירוטי. היא מסירה מעל פני הנציגות החברתית את המסיכות, את כל המסיכות, ובכלל זה ה"גבריות" וה"נשיות": בעולם זה של אדישים כל ההיפוכים וכל הסטיות נעשים אפשריים. סן-לו, שהשתכנע כי "חיי גופו היו משהו שחשיבותו מעטה-ביחס ובנקל אפשר להקריבם", יראה אפוא במלחמה "אידיאל שעובדים לו במשותף עם הגברים שהעדיף, במיסדר-אבירות גברי וצרוף, הרחק מנשים, שבו יוכל לספן את חייו כדי להציל את שלישו ולמות תוך שהוא מעורר אהבה קנאית בלב אנשיו..." בהזיה זו היחיד מחסל את עצמו: ואם ההומוסקסואליות אף היא מאבות-החטאים, הרי זה בעיקר מפני שהיא מהפכת את זרם החיים לצד זרם המוות. נוכח השואה יכול היה המספר להסתגר בחדרו, למצוא לו מקלט בבדידותו המאושרת. כאותה מאדאם ורדירן, שאנוכיותה (אף זו מאבות-החטאים!) מרתקתו; הנה היא סועדת לבה בפת-שחרית, "תוך שהיא מטבילה את השהרון בקפה-בחלב, טופחת באצבע-צרידה בעתון שלה כדי שיוכל להתיצב פרוש לרווחה, בלא שתוצרך להסב ידה מן הרקיק שגטבל, וכך היתה אומרת: 'איזו זוועה! הרי זה עולה בזוועתו על הטרואגדיות המחרידות ביותר'. אולם (... ) תוך שהיא מעלה, בפה מלא, את המחשבות העגומות האלו, היתה הארשת הנשפכת על פניה (... ) מפיקה מין שביעות-רצון מתוקה דווקה..."

בכתבו עמוד זה ודאי זכר פרוסט מה שכתב זמן רב לפני המלחמה, בשנת 1907, במאמר בו תיאר במירב הציניות שיכול להפיק מעצמו:

אותה פעולה מאוסה ומלאת-חשק הקרויה "לקרוא בעתון", שהודות לה כל אסונות העולם ושואותיו במשך היממה האחרונה, הקרבות שעלו בחיי חמישים-אלף איש, הפשעים, השביתות, פשיטות-הרגל, הדליקות, ההרעלות, ההתאבדויות, הגירושים, רגשותיו האכזריים של איש-המדינה והשחקן, המגולגלים לשימושנו-אנו, שאיננו מעורבים בזה, לתבשיל של שחרית, מתקשרים להפליא, באופן מצוין וחריף במיוחד, לפליעה המומלצת של כמה לוגמות קפה-בחלב.<sup>10</sup>

רגשות שונים לגמרי מעיקים על המספר בתקופת המלחמה. רגש ההשתתפות, בראש-וראשונה במיבחנים, בתלאות הגורל ובאכזריותו:

המסעדות היו הומיות אדם; ואם בעברי ברחוב ראיתי חייל עלוב בחופשה, שחמק לששה ימים מסיפוני התמידי של המוות והוא נכון לשוב לחפירות, משהה מבטו רגע נוכח השמשות המוארות, סבלתי כמו במלון בבאלבק כשהיו הדייגים מסתכלים בנו בעת הסעודה, אך עוד יותר סבלתי מפני שמצוקת החייל רבה מזו של העני, בהיותה מקפת את כולו, ונוגעת-ללב יותר מפני שהיא ותרנית יותר, אצילה יותר, ובניד-ראש פילוסופי, ללא שנאה, נכון לשוב למלחמה, אמר, בראותו את הנקהלים הנדחקים אל שולחנותיהם: הרי דומה כאילו לא היתה כאן מלחמה...

אין להכחיש כי המספר, שהוא עצמו נשאר בעורף, רואה עצמו נפגע מהערה זו ומביע כאן מין תחושת-אשם; הגישה שהוא מאמץ לו כלפי סן-לו, שאף הוא בחופשה, ממחישה זאת היטב: "קרבתי אליו", אומר הוא, "במין תחושת בושה, נתון לאותו רושם על-טבעי שקרן בעצם מכל החיילים בחופשה, רושם שאתה חש כשהוצגת לפני אדם שלקה במחלה אנושה ועם זאת הוא קם, מתלבש ואף מהלך. אמרתי לרובר בהכנעה עד כמה לא היתה המלחמה ניכרת בפאריז..."



גילוי עלוב של אהדה: ודאי שנוכח מת-חי זה הלשון ההולמת היחידה היא לשון הדממה; דממה עות-מבע, על גבול היש והאין... דממה שהיתה קוראת תגר על הסיפור, על דמות-המספר ועל הסופר.

ואכן, איך להביע בהרצאת-דברים קווית, מתמשכת, מיטאפורית, עולם שנטבעו בו כל הסימנים הגלויים והסמויים של השבר, של ניתוק-הרצף? איך לרשום בתבניות פיוטיות את המומים האכזריים המעוותים את הגופים החיים? איך להעביר בטקסט כתוב וזולג לאטו, את הזרם המהיר, ה"זרם הכאוב" של האלימות? הלהט המליצי של הבארון דה-שארליס, שלקה בסכיזופרניה אמיתית, מוסר ודאי בבילבוליו על הצד היותר טוב את פשיטת-הרגל של הנאום המתוקן: "איזה אסון", נזעק המספר, "שמר דה-שארליס אינו סופר או משורר!"... ואשר לו עצמו הריהו מעלה בנימה מפופחת, על סף הסרקאזם, את זכר כתבי-הנעורים שלו, על האסתטיזם המיושן שלהם: אכן, זיפיין הוא המזכיר לו, בבית-הפגישות הנורא שלעתים באים אליו רוחות-הרפאים מן העבר לרדוף את מפלצות ההווה, כי לפנים שלח לשארליס "תרגום של 'שומשומין וחבצלות' לראסקין". רואים אנו כי, מבעד לסדקים לא-צפויים, נפתח כאן העולם הסגור של הטקסט אל עולם המציאות: אכן ידוע לנו כי פרוסט הוא שתירגם יצירה זו בתחילת דרכו הספרותית. עתה המחבר תופס לרגעים את מקומה של דמות-המספר, שנחלשה על משמרתה. המספר כמו פג עניינו כליל בגורל דמויותיו, שקודם-לכן העלה את זכר קיומן: "מהרהר הייתי", הוא תופס עצמו לעתים, "כי זה זמן רב לא ראיתי אף אחת מן הדמויות שדובר בהן בחיבור זה"..." ה"הרצאה", ה"סיפור", מתנתקים כאן מן ה"היסטוריה". הם מצטלבים, משתברים בצורת התכת-בות, פחות "רומאנסקית", יותר "ריאליסטית": מכתבים מסן-לו, המביאים חדשות מן החזית; מכתבים מז'ילברט, שמצאה מקלט בקומברה, המגלה למספר כי נוף ילדותו, שתואר בחלק הראשון של היצירה, נהרס בקרבות. אולי ההרס הוא המעניק לאותו נוף את המחשתו: "אין לך מושג", קוראת ז'ילברט, "מה היא מלחמה זו (...). והחשיבות הנאצלת לדרך, גשר, גובה. כמה פעמים חשבתי עליך, על הטיולים שבזכותך כה נעמו לי, הטיולים שעשינו יחדיו באותו חבל-ארץ שנהרס עתה, בעוד קרבות אדירים מתנהלים למען השליטה על דרך זו, על גבעה זו שאהבנו, שלעתים כה קרובות הלכנו אליהן!"

במקומות שונים ה"רומן" נהפך גם למין "יומן" המטפל ללא כחל ושרק בהיסטוריה האמיתית. בתוך הטקסט אף מוצאים אנו קטעי מאמרים שהועתקו מעתוני התקופה והוכנסו כמו שהם: למשל, הדיווח על מיתקפת הינדנבורג, שנתפרסם בז'ורנל דה-דיבא במרס 1918, פרי-עטו של אנרי בידו, פרשן-המלחמה הנודע ביותר. הקריאה בעתונים היומיים ולא ביצירות-המופת הספרותיות היא המפרנסת עתה את כתיבת הספר. פרוסט-דמות-המספר (איך להפריד כאן את דמות-המספר מן המחבר?) מגיע עד כדי השמצת ארתור מאייר, אף הוא בעל-טור מכובד, שלהיטותו הפטריוטית המנופחת מאוסה בעינינו... האם טרוד הוא עדיין בספרות באותו יומן הנוטה ליהפך לעתון יומי, לאמיתו של דבר? מכל-מקום, החיפושים לא יעלו מאומה, בהשוואת

יומן זה לדוגמות ספרותיות מופרות. ואם גם מזכיר המקספר ללא הרף את יומנם המפורסם של האחים גונקור, שאולי מצא בו השראה, הרי גנות יש כאן ל"שקר" ול"הבל": אותם משקיפים "אוביקטיביים" כביכול לא ראו מאומה; הם תעו ואבדו דרך בנפתולי "הכתיבה האמנותית" שלהם.

אין הוא נוהג סלחנות יותר ביורשיהם, מחברי רומני-המלחמה, כרוניקאים פסבדו-ריאליסטיים" או פסבדו-נאטוראליסטיים", שהאידיאל הספרותי שלהם נראה לו כה "קונבנציוני" וכה "כוזב". כדי להבהיר את פשר בקרתו, מסתייע פרוסט שוב ב"פאס-טיצ'ו" כשהוא מציג לפנינו דיפלומט, סופר לעת-מצוא (כלומר, סופר דיפלומטי מדי!), המתאמץ לספר בכל ה"אובייקטיביות" הדרושה על מותו של חייל שהכיר היטב:

"הוא לא יאמר", מסביר פרוסט, "שירד עליו צער; לא; קודם-כל מתוך 'הצנעה גברית', ואחר-כך מתוך מיומנות אמנותית המעוררת את הרגשות על-ידי כיסוים. אחד מעמיתיו והוא יעמדו במשמרת ליד מיטת הגוסס. אף רגע לא יאמרו כי צער יתקפם. הם ידברו בענייני הצירות או הגדוד, ואף ביתר-פירוט מאשר כרגיל.

"ב. אמר לי: 'אל תשכח שמחר ייערך מיסדר הגנרל; דאג שיהיו אנשיך בקירבת-מקום'. הוא, שדרך-כלל כה רך היה, דיבר בנימה יבשה מכפי הרגלו, ונוכחתי לדעת כי נמנע מהבט אלי; אף אני עצמי חשתי עצבנות". והקורא מבין כי נימה יבשה זו היא צערם של האנשים שאינם רוצים להתגלות בצערם, דבר העלול להיות מגוחך—אך בתוך כך גם מיאש הוא ומאוס, כי זה אופן צערם של בני-אדם הסבורים שהצער אינו נחשב, שהחיים רציניים יותר מן הפרידות וכו', וכך נותנים הם במתים רושם זה של שקר, של אפס, כאותו אדון המביא לך בחג ראש-השנה מיקפה-ערמונים ואומר: 'אני מאחל לך שנה טובה ומאושרת' ומצחק בתוך כך, אך בכל-זאת הוא משמיע איחולו.

"כדי לסיים את סיפורו של הקצין או הדיפלומט העומד במשמרת וראשו מכוסה, מפני שהעבירו את הפצוע החוצה, בא ברגע מסוים סופו של הגוסס. 'חשבתי: צריך לחזור ולהכין את העניינים לציוח; אבל באמת אינני יודע מדוע, ברגע ששטם הרופא את ידו של הגוסס וחדל מלמשש את הדופק, הרי בכל-זאת, בלי שנדברנו—השמש שקעה פתאום, אולי קר היה לנו בעמדנו כך אצל המיטה—הסרנו את מצנפותינו, ב. ואני'. והקורא מרגיש היטב כי לא מפני החום, לא מחמת השמש, אלא עקב ההתרגשות נוכח הוד המוות הסירו שני האנשים הגבריים, שמעולם אין בפיהם מלה של עדנה או צער, את כובעיהם..."

הנה היא, הספרות "הריאליסטית", "האובייקטיבית": מצבים סטריאוטיפיים, העמדות-פנים של תהלוכה, נאומים לעת-מצוא... ובעיקר, אין לגלות "רגשות טובים": לא ברגשות טובים תיעשה הספרות הטובה! ומנקודת-הראות של הסגנון, המשקל, הקצב, אין להרים את הטון, לא לצעוק. אמנות ההולכת בסופו של דבר בתלם הנורמות שנוצקו על-ידי הקלאסיציזם אך היא מתמרת להתעלות עליהם: התבונה, הסדר, הנימוס... ופרוסט נזעק, משמיע את צעקת הלב, הרגש: "לא השכל הישר אלא טוב-הלב, הנה זה הדבר המשותף ביותר בעולם!" אם יש לבחור בין "ספרות טובה" ל"רגשות טובים", בחור יבחר ב"רגשות הטובים!" והוא בבחינת נאה דורש ונאה מקיים כשהוא כותב דף שהוא שומט ממנו כל טורח אסתטי, כל עיסוק סגנוני, כדי לבטא את הרגש שמעוררים בו מעשי-מסירות מסוימים, המוכיחים כי אף בסדום ועמורה יש עדיין "צדיקים":

ראינו דבר כה יפה, שהיה שכיח כל־כך באותה תקופה בכל הארץ ואילו נמצא ההיסטוריון שינציח את זכרו היה מעיד על תפארתה של צרפת, על גודל נפשה, על גדולתה בנוסח סנט־אנדרה־דה־שאן, ובאזרחים רבים שנשארו בעורף נתגלה הדבר לא פחות מאשר בחיילים שנפלו בקרב על המארנה. אחיין של פֿרנסואז נהרג בברי־אוי־באק, והיה זה גם האחיין של דודניה המיליונרים של פֿרנסואז, בעלי בית־קפה גדולים לשעבר, שמפבר פרשו מעסקיהם, לאחר שצברו הון. והנה נהרג הלן, בעל מזונן קטן, חסר־אמצעים, שגויס בגיל עשרים־וחמש והותיר רק את אשתו הצעירה לעמוד ליד הדלפק הקטן שאליו אמר לשוב כעבור כמה חדשים. הוא נהרג. ואז נראָה הדבר הזה: הדודנים המיליונרים של פֿרנסואז, שלא היה להם כל קשר לאשה הצעירה, אלמנת אחינם, יצאו מאזור־הכפר שפרשו אליו זה עשר שנים וחזרו ונעשו מגישי קפה, בלא ליטול פרוטה; מדי־בוקר, בשעה שש, היתה המיליונרית, גבירה אמיתית, משכימה ומתלבשת, וכך בתה העלמה, ושתיהן נכונות לסייע ביד אחייניתן ודודניתן־מנישואיה. וזה שלש שנים היו מדיחות כוסיות ומשמשות את הלקוחות מבוקר עד תשע־וחצי בערב, בלי יום־מנוחה. בספר זה, שאין בו אף עובדה שאינה בדויה, שאין בו אף דמות שהיא בבואת־מפתח, שבו המצאתי הכל על־פי צרכי ההדגמה, עלי לומר לשבחה של ארצי כי רק קרוביה המיליונרים של פֿרנסואז, שעזבו את מקום־מנוחתם כדי לבוא לעזרת אחייניתם חסרת־הסעד, רק אלה הם אנשים אמיתיים, אנשים קיימים במציאות. ומהיותי משוכנע כי צניעותם לא תיפגע לפי שלעולם לא יקראו ספר זה, הנה, בהנאה ילדותית ובהתרגשות עמוקה, מתוך שאיני יכול לנקוב בשמותיהם של אחרים שמן־הסתם נהגו כך ועל־ידם נושעה צרפת, אני נוקב בזה בשמם האמיתי: הם קרויים, והשם צרפתי כל־כך, לאריווייר. אם היו כמה משתמטים שפלים (...) הרי כופר חטאם על־ידי הקהל הרב־מספור של כל הצרפתים אנשי סנט־אנדרה־דה־שאן, על־ידי כל החיילים שאני משווה אליהם את בני לאריבייר...

דף יוצא־מגדר־הרגיל, המעיד בעצמה מיוחדת־במינה על המשבר העז העובר על פרוסט, ועקב כך על דמות־המספר שלו. משבר־תודעה מצפוני: הללו מתגלים כמי שדואגים להוכיח כי אנשים מסוימים שנשארו בעורף עמדו בכל־זאת על מילוי חובתם, חובתם כ"צרפתים טובים" אנשי סנט־אנדרה־דה־שאן; כלום אין הם מבקשים בכך לעצמם את האפשרות להצדיק את התנהגותם שלהם? הרי בחמת־הרס המגלה את לבטי מצפונם, את "מצפונם האומלל", שקעו בהעלאת אָימי סדום ועמורה; דומה כאילו צפים הם ועולים עתה אל פני־השטח ומוצאים את "מצפונם הנקי". אכן, הם הגיעו עד גבולות הטירוף: דרישה מוסרית חדשה זו, בעצם המיתח המופלג שבה, מגלה את שברונם ומציינת את שיאו של תהליך ההרס הפושה בהם. וכך מתגלה שאין הם מסוגלים להמשיך בעבודתם היוצרת: עולמם הדמיוני מתפורר ונמוג אל עולם המציאות; הרומן נהפך לכרוניקה צנועה, והספרות נשמעת להיסטוריה. מוב־דלים מן העולם החיצוני, מגורשים מתוך פנימיותם שלהם, שוב אין להם מקלט אלא בלימבוס החוצץ בין ערן ותופת, בין החיים והמוות—זה המקום והזמן של חולי וטירוף. פרוסט נמצא בין המכסים ביותר בכל הנוגע לשהיות שונות בבתי־מרפא, בעיקר בימי המלחמה. דמות־המספר גלויה יותר: "בבת־אחת", מספר הוא, "מחמת ההתפתחות שחלה במצב־בריאותי הרעוע, היה עלי לנתק את קשרי עם החברה, לוותר על מסעות, על מוזיאונים, וללכת לטיפול בבית־מרפא..." אף אין הוא טורח

לדעת עד כמה היתה הפתיבה עשויה לשמש לו פורקן :

רעיונות אלה—שקצתם נוטים לצמצם את צערי וקצתם נוטים לחזקו—על שאין בי כשרונות לספרות, הללו לא עלו בדעתי מעולם בשנים הארוכות שבהן, אגב, ויתרתי על תכנית הפתיבה ועברתי לטיפול בבית-מרפא, הרחק מפאריז, עד שמוסד זה שוב לא יכול למצוא לו סגל רפואי, בתחילת 1916. אז חזרתי לפאריז ואני איש שונה מאד מזה שהייתי בשווי לראשונה, כפי שעוד נראה מיד, באוגוסט 1914, כדי לעמוד בבדיקה רפואית, שלאחריה חזרתי לבית-המרפא שלי.

נציין את התאריך "אוגוסט 1914": הכרזת המלחמה, הגיוס; לפרוסט, לדמות-המספר, זה השיחרור מן השירות והשקיעה הנוראה בקדחת חוסר-התועלת. את לוח-המלחמה שלו תקטענה מעתה תקופות של אישפוז: "לא נשארתי (... ) זמן רב בפאריז ועד-מהרה חזרתי לבית-המרפא שלי".... "בית-המרפא החדש שאליו פרשתי לא היטיב לרפאני מן הראשון; ושנים רבות עברו עד שיצאתי אותו".... כל השנים האלו מצטיינות בגוף היצירה כהיעדרות ארוכה, כמין "חור" מתמשך של הזכרון.

\*

ואף-על-פי-כן, סיפור-המעשה מעולם לא נפסק לגמרי. פרוסט מעולם לא חדל מכתבתו; אדרבה, בימות המלחמה ערך את חלק-הארי של הרומן. הודות למלחמה אף יכול היה להביאו לידי גמר, אם נקבל את גירסתו של מוריס בלאנשו, הטוב בפרשניו, שרשם בדרך-אגב, במחיי-קולמוס, הערה הנראית לנו הרת-מסקנות :

שנת 1914 היא המלחמה, זו תחילתו של זמן מוזר, שהואיל ושיחרר את פרוסט מן המחבר הנושא חן השוכן בתוכו, הוא נותן לו את ההזדמנות לכתוב ללא תכלית ולעשות את ספרו, בעבודה חוזרת-ונשנית עד בלי די, לאותו מחוז-שיבה שעליו להיות (וכך הדבר ההרסני ביותר בזמן-המלחמה—משתף פעולה באופן ההדוק ביותר ביצירתו, תוך שהוא מושיט לו כמסייע אותו מוות אוניברסלי, אשר כנגדו מבקשת היא להיבנות).<sup>11</sup>

לשון אחרת: המלחמה היא שתאפשר לו, בסופו-של-דבר—בעצרה את מהלך ההיסטוריה, בחוללה חלל ריק סביבו—לשחרר במלוא טהרתם את החלל והזמן הדמיוניים, במסגרת שבתוכה תתחום יצירתו את תחומיה. שפן כל יצירה מוחלטת, בין היסטורית ובין אסתטית, עוברת בהכרח מטבע-הדברים, רגע של הרס הנעשה כללי. כאן מתבהר הקשר ה"אינטימי" בממד השלילה, ולא בממד החיוב, המחבר את המלחמה והספרות: השתים מזעזעות את ההרגלים, מוחות את המוסכמות והרעיונות המקובלים, הורסות את מסגרת החלל-והזמן של המחשבה המסורתית. ועם-זאת, בכך מסתיימת גקודת-החיתוך; בהתבוננות הריטרוספקטיבית באשליות העבר, ב"חזות" העתיד, בולט ההבדל היסודי, השרשי: הרס המלחמה הוא הרס לשמו, הרס הספרות הוא הרס לשם בנין. וכך אנו מגיעים עם פרוסט, עם דמות-המספר, תוך דילוג דיאלקטי, אל ה"התגלות" הסופית הקובעת את כל האחרות: הספרות, כמוה כמלחמה, היא כוח שלילי, אך במידה שהיא שוללת את כל המציאות היא שוללת גם את המלחמה. לשון אחרת, היא מגדירה עצמה בעיקרה כ"שלילת השלילה": שלילת האלימות, המוות, הבדידות, הטירוף, הדממה...

הטירוף, למשל, פושה ביצירה מדמות לדמות: שארליס לוקה ב"התקפים של דיכאון נפשי"; בלוך, במות עליו אביו (למספר, כמו לבלוך, זה סופן הסמלי של הפשרות המשפחתיות והתרבותיות), אנוס "להסתגר כמעט שנה בבית-מרפא"... ובית-הפגישות, אותו מקום מרכזי בו נפגשות רוב הדמויות (המספר, שארליס, סן-לו ועוד אורחים קבועים של הרומן), כלום אין הוא בית-משוגעים שבוקעים בו צילצולי שללאות, צליפות שוט וזעקות-שבר? ערומים מאישיותם, הם מתמכרים באלמוניות לקדחת הקיבוצית: "כמו בבתי-המרפא", מציין המספר, "כך גם אצל ז'יפיין קראו לאנשים בשמותיהם הפרטיים"... ועם זאת, אין מנהגם באקראי אלא הם ממלאים תפקידים מוגדרים היטב, מצייתים להנחיות מפורשות: "בית זה", אומר המספר לז'יפיין, שר הטכסים המוזרים האלה, "הוא יותר מבית-משוגעים, שהרי טירופם של המשוגעים מביים כאן, משוחזר, גלוי-לעין, זה הפנדימוניון"... ב"תיאטרון-החטא" האותנטי הזה יהיה אפוא הבימאי ז'יפיין ושארליס, אותה "מפלצת קדושה", יהיה הכוכב, ואילו המספר ימצא ממלא את תפקיד המבקר. והמחבר? מיהו המחבר?! אין הוא מופיע על הבימה, כמובן: זהו מרסל פרוסט. מקום שתמצא בו את כל אורחיו מטורפים, אחד לפחות—מן הטעם שהיה הכרחי לו, למען התיאור—גשאר בחוץ, שמר על בינתו.

וכערפה עליונה, לרצונו יחסוך שבטו או ילקה, יגזור בדידות או יקבץ קהל-רעים, ישתיק או יתן רשות-דיבור... כלומר, הוא המצווה חיים או מוות... כמו הגנרל בשדה-המערכה? לכאורה, כן: הסופר, קובע פרוסט בדפים האחרונים שכתב, חייב "להכין את ספרו בקפידה, בצבירת-כוחות מתמדת, כמו במיתקפה". אך הוא לוחם לבדו, בתוך עצמו, נגד עצמו. הוא לוקה בכל הייסורים, נושא בכל המשגים, תולה בעצמו את אשם כל החטאים: "מי-יתן", קורא פרוסט, "וכאשר תהיה יצירתי מוגמרת, אמצא כפרה, ופצוע חשון-מרפא אתיסר שעות ארוכות, עוזב-מכל, לפני מותי". וכך אולי יזכה לסליחה, על שאי-כה גשאר בחדרו, על ש"השתמט" בעוד האחרים יוצאים לחזית: גם הוא ימות בגיבורים. זה הגורל שהוא מאחל לאותו סופר, הקרוי בפינוי הקולע "בין הפטיש והסדן", שלדברי המספר, "למרות נטיותיו הספורטיביות השתחרר מן הגיוס"... "הוא נעשה (... בעיני", מוסיף הוא, "מחברה של יצירה נפלאה שהייתי הוגה בה בלי הרף"... יצירה שעלתה בהרבה ייסורים, הרבה דמעות: "ולא שחינוכם של ילדים הוא כחינוכם של משוררים, והוא נעשה בסטירות-לחי". האסון שולט בכיפה בכל הכשרונות הגדולים: "השנים המאושרות הן השנים האבודות, מחכים לסבל כדי לשבת לעבודה".

כיון שהצדיק כך, כלפי ההיסטוריה והחברה, את הבחירה לחיות כסופר, יכול פרוסט להגדיר את הערכים המיוחדים של היצירה הספרותית:

מתחילת המלחמה טען מר בארס כי האמן (...) חייב בראש-וראשונה לשרת את תהילת מולדתו. אך אין הוא יכול לשרתה אלא כאמן, כלומר בתנאי שכאשר הוא לומד את חוקי-היצירה, עורר את נסיונותיו ומגלה תגליות דקות כתגליות המדע, לא יחשוב על שום דבר—אף לא על המולדת—כי אם את האמת הניצבת מולו.

ערך היצירה הכרח אפוא שיהיה תלוי בחשיבותה של התגלית שהיא מביאה לעולם.

אין חשיבות למניעים החברתיים, העקיפים, של החוקר; אין חשיבות לתנאים החיצוניים, ההיסטוריים והביוגרפיים של נסיונותיו; אין גם חשיבות לחומר המסוים (אירועים, חוגים חברתיים ודמויות) שבחר לחקורם—שהרי עליו לכוון לגילוי החוקים הכוללים, הטבעיים, האוניברסליים. וכך מוסיף פרוסט ואומר:

הרגשתי כי לא יהיה עלי להתלבט בתורות הספרותיות השונות שהטרידוני בשעתן—ובעיקר אותן תורות שפיתחה הבקורת בעת פרשת דרייפוס וחזרה אליהן בימי המלחמה, תורות שנטו "להוציא את האמן ממגדל-השן שלו" ולטפל בנושאים שאינם קלי-דעת או רגשניים אלא נושאים שמצטיירות בהם תנועות-פועלים גדולות—ובאין רבות כאלו, לפחות שוב לא אותם בטלנים חסרי-משמעות ("אני מודה כי תיאורם של חסרי-תועלת אלה אינו מעורר בי כל ענין", היה בלוך אומר) אלא משפילים נאצלים או גיבורים... תפיסתו את הגדולה והגבורה, כנתינתה בחיפוש הזמן האבוד, שונה מזו:

אשר לספר הפנימי של האותות הנעלמים (אותות מעשה-תבליט יצאה רוחי לבקש, כמדומה, בגלותה את מחוזות אי-תודעתי, נתקלה בהם, הקיפה אותם, כאמודאי הצולל למעמקים), אשר בקריאתם לא יכול איש לסייע לי במאומה, קריאה זו לא היתה אלא מעשה-יצירה בו לא יוכל אף אחד לבוא לעזרתנו או אף לשתף עמנו פעולה. אכן, מה-רבים הם הפונים עורף לכתיבה! כמה תפקידים הם נוטלים על עצמם כדי להשתמט מן התפקיד הזה! כל אירוע, ותהי זו פרשת דרייפוס, או המלחמה, נתן לסופרים תירוצים נוספים שלא לפענח את הספר הזה; הם ביקשו להבטיח את נצחון החוק, לחדש את אחדות האומה, ולא נותר להם פנאי לחשוב על הספרות. אך רק תירוצים היו אלה לפי שלא היה להם, או שוב לא היה להם, כשרון-הרוח, כלומר הדחף. כי הדחף מכתוב את החובה, והתבונה מספקת את התירוצים להשתמט ממנה. אלא שהתירוצים אינם נכללים באמנות, הכוונות אינן נחשבות בה: בכל רגע חייב האמן להאזין לדחף שלו, ומכאן שהאמנות היא הדבר המציאותי ביותר, בית-הספר הנוקשה ביותר לחיים, והדין האחרון.

וכך, בהזמן שנמצא, הסופר בעל כשרון-הרוח מעלה ביצירתו לגדולה את "הזמן האבוד" של החיים, של ההיסטוריה:

אלה שהתקינו לעצמם חיים פנימיים מקיפים אינם מחשיבים את האירוע. הדבר המשנה עליהם את סדר-מחשבתם לעומקו הוא דווקא ענין שלכאורה אין לו כל חשיבות לעצמו והוא מהפך עליהם את סדר הזמן בהפכו אותם בנים לזמן אחר בעודם חיים. אפשר להינכח בזה למעשה, על-פי יפי הדפים שהוא נותן להם השראה: זימרת ציפור בגן מונבואזייה, או משב-רוח טעון ניחוח ריכפה, ודאי הם אירועים פחות-תוצאות מן התאריכים הגדולים של המהפכה והקיסרות. ואף-על-פי-כן הרי שימשו אצל שאטובריאן, בזכרונות מעבר-למוות, השראה לדפים היקרים ביותר.

ביצירת פרוסט, פחותה עוד יותר חשיבות האירועים האחרונים שמדובר בהם; המספר מועד על אבן-מרצפת לא מהוקצעת, שומע את קול הפתית הנוקשת על צלחת, הוא ממשמש במפית מעומלנת... ובכל-זאת, חוויות פחותות אלו הן המביאות לו את ההתגלות הסופית של "הזמן שנמצא", של הזמן היחסי, של הזמן המוחלט: בהעתיקו אותו אל עברו, בלא לעקרו מן ההווה, תוך כדי עצירת העתיד, הן משאירות אותו שרוי "רגע" במין נצח. בפרספקטיבה זו מתגלה כי ה"אירועים" שהועלו לפני כן, במיוחד אירועיה של מלחמת 18-1914, חשיבותם פחותה, והם בעלי "תוצאות פחותות".

אך שתי מערכות ה"אירועים" אינן מוציאות זו את זו; קשורות הן דווקא קשר עמוק של סיבה ומסובב: מן ה"זמן האבוד" אל ה"זמן שנמצא", כלומר, מן האלימות אל האקסטאזה, מן התופת אל גן-העדן, מן המוות אל החיים... ניגודים אלה הם ציריהן של יצירות-הספרות הגדולות ביותר, שלעומתן יחסיים הם התהליכים הטבעיים, ההיסטוריים והאסתטיים, של הרס ויצירה:

ויקטור הוגו אמר:

"על הדשא לצמוח ועל הילדים למות".

אני אומר שהחוק האכזרי של האמנות הוא שהברואים ימותו ושאונו עצמנו נמות, במצותנו את כל התלאות, למען יצמח לא דשא השיכחה אלא הדשא של חייה-הנצח, הדשא העבות של היצירות הפוריות, שהדורות הבאים יערכו עליו בעליות, בלי לחשוש מפני הישנים מתחת, את "הסעודה בדשא" שלהם.

## הערות

<sup>1</sup> בכל הנוגע לפשרות המשפחתיות, ראה בחוברת זו של "קשת" את מחקרן של הגברות רות עמוסי ואלישבע רוזן. נציין כי הגנן, כמו האב, מאמין כי בורך בחוש של ראיית הנולד: אף הוא בוחן את ה"בארומטר" כדי לדעת לבטח את מזג-האוויר.

<sup>2</sup> על תהליך זה של "קריאת-כתיבה", מחולל הכתובים, נתפרסמו בצרפת בשנים האחרונות עבודות רבות המתייחסות בייחוד רב לתורתו וליצירותיו של פרוסט. נציין במיוחד את: "Tel Quel" collection, *Théorie d'Ensemble*, Paris, le Seuil, ספר שפילס דרך למחקרים אלה.

<sup>3</sup> הטיעונים שפותחו כאן בענין "אמנות המלחמה" מתישבים כולם עם עקרונותיו האסתטיים של פרוסט: ה"פאסטיציזם", למשל, הוא ענין יסודי בתורתו הספרותית והוא לא חדל מלהידרש אליו בכתיבתו, מאז מסותיו הראשונות (הפאסטיציזם של "פרשת למואן", המופיעים שוב ב"פאסטיציזם ועירובים") ועד "בחיפוש הזמן האבוד", שבו נמצא דוגמות רבות, בעיקר בחלק הראשון.

<sup>4</sup> עוד מושג-יסוד בתורה הפרוסטיאנית של הספרות. ראה: Gérard Genette, "Proust: Palimpseste", in *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969.

<sup>5</sup> לענין השוואה זו נציין כי בקטעים במ ניתח את עקרונות האסטרטגיה התייחס פרוסט בלי הרף אל עיקרי-היסוד של הרפואה: כלומר, הוא חושף את היחסים המשלימים הקושרים שני שטח-פעולה אלה (בעיקר מתוך שהרפואה נדרשת לתקן את הנזקים שהסבה המלחמה). בעיקר מבקש הוא לשלול את האשליה הפוזיטיביסטית, שבאותה תקופה ראתה בוו ובזו מדעים מדויקים, שיש בהם מידה מסוימת של ראיית-הנולד. ודאי שוב עולה כאן "דמות האב" ועמה דגם התופעות התרבותיות-האבהיות: אביו של פרוסט, הפרופסור אדריאן פרוסט, היה אחד הרופאים החשובים של זמנו.

<sup>6</sup> בחלק זה של ניתוחנו חזרנו על הרעיונות שפותחו במחקר הבא: Jean-Yves Tadié, "La Plume et l'Épée", in *La Nouvelle Revue Française*, Marcel Proust, Numéro 227, נובמבר 1971. שם יימצאו שמות המקורות הרבים מהם שאב פרוסט לביסוס תפיסתו את האסטרטגיה; תקנת 1895 בדבר "השירות בפרובינציה"; כתבי הקולונל פילר, מומחה שוייצרי ונביא מלחמת-החפירות, פרשן צבאי של העתון "ו'ורנל דה'ז'נב" בימי המלחמה; חיבורו של הקולונל רפינגטון על "מהלכי הגרמנים הקיסריים בשנת 1911";

מאמריו של הפרשן הצבאי אנרי בידו, שפורסמו ב"ז'ורנל דה-דיבא" וכו'. טאדייה מתווה רצף רוחני מעניין מפרוסט אל הגנרל דה-גול. ואכן, רעיונות דומים ביטא הגנרל בכתביו, תפקידן ההיסטורי של הכיכרות בצרפת (1925) ולקראת צבא מקצועי (1934). נצטט את הקטעים הבאים, המעלים הירהורים כה רבים :

כוח הרוח—כותב דה-גול—מחייב שוני שאין למצאו כלל בהתעסקות ייחודית במקצוע, מאותו טעם עצמו שאין אדם מוצא לו בידור בחוג המשפחה בלבד. בית-הספר האמיתי של הפיקוד הוא אפוא התרבות הכללית. הודות לה קונה לה המחשבה את היכולת לפעול בסדר ובמשטר, להבחין בין עיקר לטפל בדברים, לעמוד על הסתעפויות והשפעות, קיצורו של דבר—להתרומם עד לאותה מדרגה שבה מצטיירות תמונות כוללות בלי לפגוע בבנות-הגון. אין לך מצביא מהולל שלא היו בו זיקה וחוש למורשת של רוח האדם. ביסוד נצחונותיו של אלקסנדר תמיד אנו חוזרים-ומוצאים את אריסטו. אלה ממצביאי המלחמה הגדולה שגילו את הכשרונות המושלמים ביותר הוכיחו קודם-לכן אי-תלות נודעת-לשימצה כלפי התורות הרשמיות—הניצוץ היוצר, המתבלט בכל מקרה יוצא-דופן, לא בא להם כלל מתוך קובץ-חוקים. רק מצורם שלהם נוקרו. (שרל דה-גול : חודה של חרב / לקראת צבא מקצועי, עברית אהרן אמיר, עם הספר, ת"א, 1966).

מחשבתו של דה-גול, כפי שאנו רואים, מצטלבת היטב עם מחשבתו של פרוסט ; ועם זאת, נעלה בהמשך ניתוחנו פיתוחים "פיוטיים" שהגנרל ודאי לא היה שולח ידו בהם ! אכן, שתי שיטות המחשבה אינן משלימות זו את זו, כמדומה, אלא במידה שהן מגודות מיסודן.

<sup>7</sup> שני השחקנים הצרפתים הגדולים ביותר של התקופה.  
<sup>8</sup> פרויד.

<sup>9</sup> דומה מאד שפרוסט מסב כאן על עצמו את המשפט-הקדום האנטישמי המסורתי : יהודים אינם נלחמים. מנסה היה להדחיק, תוך גילגול האשמה על מוצאו, את תחושת האשם המעיקה עליו על שלא גויס לצבא. רגש-אשם זה, לדעת אחד המבקרים, הוא מקור הסיפור כולו. (ראה : Jean-Michel Gardir, "A la Gloire immortelle de la France", in *L'Arc*, "Proust", Numéro 47, 1971.)

<sup>10</sup> "רגשות-בן של רוצח-אביו", ב"לה-פיגארו", האחד בפברואר 1907. ר' בחוברת זו בתרגום יורם ברונובסקי.

<sup>11</sup> מוריס בלאנשו, "Le Chant des Sirènes", in *La Nouvelle Revue Française*, Numéro 21, Septembre 1954, repris dans *Le Livre à Venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 33.



## פולנוס פרוסט ב"דבר" ב־1943

### ש. שלום וגרשם שלום

מצאנו שיהיה זה מן הענין להביא בחוברת-פרוסט זו של "קשת" את דברי הפולמוס שהתנהל לפני כשלושים-ושנים שנה על דפי העתון "דבר" בין חוקר הקבלה והשבתאות, הפרופיסור גרשם שלום, לבין המשורר ש. שלום. למעשה, אין זה פולמוס ממש אלא רק תגובה פולמוסית של גרשם שלום על מאמרו של ש. שלום—תגובה על קיטרוגו נגד האנטישמיות של בעל "בחיפוש הזמן האבוד". דומה שהדברים, הנדפסים כאן מחדש בצירוף איגרתו של ש. שלום, המספרת על המפנה שחל עם השנים ביחסו אל פרוסט, מעניינים משתי בחינות ראשית, הם אחד הסימנים המעטים עד מאד בעתונות או בבקורת העברית של עשרות-השנים האחרונות להתעניינות ביצירתו של פרוסט. חילופי-הדברים הללו הם פרק ב"היסטוריה" הדלה של פרוסט בארץ-ישראל. כמוכן, משך שנים נשארה יצירתו של פרוסט כספר החתום לקורא העברי, וגם כיום קשה לומר שבא הדבר על תיקונו. אך זעיר-פה זעיר-שם נכתבו רשימות ותגובות על קריאה בפרוסט—אם במקור הצרפתי ואם בתרגום, אם במכלול היצירה ואם בחלקה. שני המאמרים הללו מאת שני אישים בולטים בתרבות העברית המודרנית הם ודאי מן המאלפות שבתגובות הללו, כל אחת לפי דרכה וראייתה את פרוסט. הבחינה השניה היא לגופו של הענין הנדון: שאלת "האנטישמיות" של מרסל פרוסט, שהרבה דשו בה במשך השנים בבקורת הצרפתית בפרט והאירופית בכלל. דעתו של גרשם שלום, הידוע כמי שהתמחה בתולדותיה ובפניה הרבות של שנאת-היהודים, בפרשה זו השנויה-במחלוקת ואם גם האבסורדית קימעה, דומה שהיא ראויה להישמע שוב. שאלת "היהדות האבודה" של מרסל פרוסט גדונה במקום אחר בחוברת זו—שני המאמרים הללו מאירים אותה מגוודות-ראות של שני אישים יהודים. כדאי להוסיף ש"הידיד הקרוב" שעליו כותב גרשם שלום במאמרו הוא ואלטר בנימין, מעריצו של פרוסט, בעל מסה נפלאה על-אודותיו ושותף במלאכת-תרגומו של חלק מן הרומן לגרמנית (המתרגם העיקרי היה פראנץ הסל). רוחו של ו. בנימין, אשר לו שמור מקום יחיד-במינו בין מבקרי פרוסט (ככל שהמלה "מבקר" בלתי-מספקת לגביו כנראה), הריהי כמהלכת על דפי העתון המצהיבים מלפני שנות דור שבהם נדפסה רשימתו של גרשם שלום. אך ידברו הדברים בעד עצמם.

## ש. שלום : בצל הנערות הרכות...

"דבר" 5576, יום רז חשוון תש"ד, 5 בנובמבר 1943

זה, בשוותו ערך מופלג לקטנות ולזוטות שבחיים (מעשה הראוי לשבח!) ממעט ומקטטין עם זאת דמותן של הגדולות והנשגבות שבהם (מה שאיננו כלל תוצאה הכרחית ממעשהו הראשון). תיאור התחרים של הפי-ג'אמה אשר אחת הנערות תלבש בקיטונה עלול לתפוש אצלו אותו מקום ואותה חשיבות של נדודי העמים, של מלחמת שלושים השנה, של-פסל "דוד" למיכל אנג'לו. ומן הראוי להדגיש, אין זה נעשה רק על ידי גיבור הסיפור המאוהב, אשר האהבה תכהו בסנורים ותגרום לטשטוש הערכים בעיניו. זו השקפה מדעת של המספר, המזוהה תמיד עם גבורו. המספר עצמו נמצא "בצל הנערות הרכות", ואינו יודע הכרעה ביניהן, ואינו חפץ להכריע, כי על כן רום ושפל, טוב ורע, אור וחושך—אינם אלא סממנים של היופי האדיש... לאחר קריאת ספר כזה אנו מבינים משום מה לא ידעו קברניטי צרפת שבדורנו להכריע מה חשוב יותר, ההגנה על קו מאז'ינו או נשף של רקדנית אשר לה "הגב היפה ביותר בתבל", העמידה בשער מול פני הורס-העולם הנאצי או כוונת חן כלפי קונבנציות תרבותיות דקות מן הד-קות ביחסיהם לאנגליה. אם נוסיף עוד כי בספר הזה של פרוסט גודף גם ריח כלשהו של אנטישמיות (אנטישמיות של דמויות ולא של רעיונות, וזו עוד גרועה מזו) נבין עוד יותר את רגש הריחוק המצטרף להנאת קריאתנו ביצירת הסופר הזה, המופלא לכי-אורה. אם אנו נאלצים כבר לקבל את האנטי-שמיות כתוספת לנאי טמאה לכמה יצירות מופת של סופרי עולם שקדמו לדורנו, הרי לסופר בן דורנו אין אנו יכולים לסלוח אותה בשום פנים. סופר בן-דורנו שאינו רואה את הטראגדיה של אומתנו השדודה, שאינו רואה את הסילוף הנפשע שסילפו רושמי רשומות את צלם אלוהים שבנו—אינו סופר רואה, ראייתו אינה ראייה ואמיתו טעונה בדיקה. אמנם, אומרים לי כי אמו של פרוסט יהודיה היתה (היא הגותנת!). אומרים לי כי רוב תורתו שאובה מברגסון

קראתי בעת ובעונה אחת את ספרו של מארסל פרוסט הצרפתי "בצל הנערות הרכות" ואת ספרו של ש"י עגנון שלנו "שבור-עת אמונים", העוסקים שניהם במישרים או בעקיפין בנושא של "התועה בדרכי החיים", של האדם שאינו מוצא את ידיו ורגליו בשפע המראות והדרכים של תבל זו, שאינו יודע לבחור את הנערה האחת בין שבע הנערות שבמחיצתו. ומצאתי ענין רב בקוי הדימוי והשינוי שבין שני המספרים הללו. אצל מארסל פרוסט הפליאתני הידיעה הרכה חבה בדברים שבקטנות. אין נקלה ואין נכבד בעיניו לגבי אמנות הסיפור, ונוהג הוא לספר לנו תולדות אפייתה של עוגת קצפת ממולאה באותה אריכות אפית ובאותם דימויים והשוואות משטחי עולם ומלואו, כדרך אשר יספר לנו הומירוס על מלחמת טרויה הארוכה. אף על פי שאין להשתחרר לפעמים מאבק שיע-מום למקרא אפופיה כזאת של הזוטות האינ-סיניטי-סימליים שבחיי יום-יום, הרי נוטים להרכין ראש בפני היכולת המדהימה של הראייה, ראיית כל פרט ופרט, כל תג ותג, כל גון ובן-גון. מספרינו העברים וביחוד בני דורנו זה לימדונו אמנם הרבה לכנות את הדברים בשמם, לראות פרטים ופרטי פרטים (מעניינים, למשל, צעדיו של א. א. קבק בכיוון זה ב"החלל הריק"), ואולם עדין מארסל פרוסט עלול להוסיף לנו לקח מרובה. פרצוף אדם, בית מגורים, מלבוש אשה, מראה גוף, כמה חליפות להם, כמה גונים, מצבים, יסודות וחלקים מחלקים שונים. היוד-עים אנו שם להם, מבלעדי שמות העצם הכוללים, שנהפכו כבר למושגים מופשטים חסרי משמעות פרטית? מארסל פרוסט יודע לקרוא כל דבר וכל שלוחיו של דבר בשמו המיוחד לו, ועל כן הוא מרתק אותנו אליו. ואולם הוא גם דוחה. הזכרתי כבר את אבק השיעמום המתלווה לקריאת אודיסיאה כזאת של פרורי יום-יום הממלאים מאות עמודים של תיאור ודימויים, לקוחים מכל שטחי החיים והאמנות וההיסטוריה האנושית. אל כך תתווסף ההרגשה הלא-נוחה, כי מספר

לכת וכל אחת ואחת מהן יש לה סגולות יקר משלה. ואולם נשמת האדם מושבעת ועומדת בכל זאת בזיקתה אל האחת. ואחת זו איננה כמו אצל פרוסט אחת שרירותית, תעתוע היצר החולף, אחת שהיא שניה לאיזו ראשונה וקודמת לאיזו שלישית שתבוא אחריה, אלא הרי היא מקודשת לו משחר הילדות, מקובעת בנפשו כנתיב די גור, "אותה יבור לו האדם", אחריה הוא נוהה כמעט בעיניים עצומות, אותה יבקש בחבלי האהבה-אל-כולן וביסורי הלילות שאין להם הכרע, ועל ראשה הוא עונד לבסוף, בין יום ולילה, את זר הפלולות, כשהוא כמעט אינו מבדיל בינה ובין האחרות, אלא "מזלו חזי" ויד ההשגחה תנהלנו בבחירתו. ש. שלום

ופרויד היהודים. וכן אומרים לי, כי שורת הרומנים של פרוסט מסתיימת בעמידה מפורשת לצדו של דרייפוס. אבל ספר זה, כרך זה "בצל הנערות הרכות", רעל אנטישמי תוסס בין שורותיו, ועל כן טעמו נפגם וראיתו חשודה.

בספרו הקטן של עגנון "שבועת אמונים" (הוצאת שוקן תש"ג) אין אותה יריעה רחבה, אין אותה הפלגה כבירה לעולמות רחוקים מן הגמלים של אגמי הנפש הזעירים, אבל יש משהו מן הזוהר הצנוע של האגדה היהודית, משהו מן ההילה של קדושת החיים, קדושה היודעת אמנם גם היא כי אין לשקול "מתן שכרן של מצוות" וכי אין להתעלם מן הערך המיוחד שבכל מראה ממראות החיים, כי כל שבע הנערות חשובות ככוכבי

## גרשם שלום: בצל הפחד

"דבר" 5582, יום ו יד חשוון תש"ד, 12 בנובמבר 1943

ישראל. הצטערנו—כי ידענו אף ידענו בתורת ציונים דוקא שיש ויש מקום ל"אנטישמיות ציונית"; ומה גם כשהדבר נוגע לחשיפת ריקניותם ושקרם של כמה "דמויות" יהודיות ושכבות יהודיות. לימדו אותנו באגודות הנוער הציוניות לפני שלושים שנה, כי "משה'ל" של תיאודור הרצל אינו בדוּתא ספרותית אלא מציאות מרה וכמעט הייתי אומר מושרשת. למדנו שמותר ומותר לא רק להילחם בו בכל דמויותיו אלא גם לתאר אותו בכתב ובעל פה. כמה שמחנו אם נמצא מי שניתן לו כוח לצייר דמויות אלו ציור אמנותי. כמה בזינו לפחדם ולעבודתם של אותם שצעקו חמס אנטישמיות על כל ספר שתיאר, ויהא אפילו בדיוק נמרץ ואמנותי, דמויות שאינן חסרות כלל וכלל במציאות היהודית. כמה לעגנו לאידיליקה הכוזבת שמבקרי ספרות מחוגי המתבוללים דרשו מהסופרים הניגשים להסתכל ב"עם עולם" מקרוב. שמחנו על כל ציור מעמיק ואמיתי ושאינן עמו חשבונות אחרים שיהודים ציירו בספרות היפה הרצינית. וכי חיפשנו בספרים אלו נתמה על מכותינו וסניגוריה ("הבנה");

ש. שלום כתב ("דבר" מיום ו' חשוון) דברי הערכה על ספרו של פרוסט "בצל הנערות" ועל ספרו של עגנון "שבועת אמונים". לא הייתי עומד עליהם, אלמלא הערותיו של הכותב על "ריח כלשהו של אנטישמיות (אנטישמיות של דמויות ולא של רעיונות, וזו עוד גרועה מזו) הנודף מספרו של פרוסט". לסופר בן דורנו "אין אנו יכולים לסלוח בשום פנים". ספרו של פרוסט, בנה של אָם יהודית—"היא הנותנת" מוצא ש. שלום—"רעל אנטישמי תוסס בין שורותיו ועל כן טעמו נפגם וראיתו חשודה".

אולי הגיעה כבר השעה לומר מלה גלויה על המגפה של חיפושי אנטישמיות נסתרת המקננת בכל מקום, על הנכונות לזרוק חשידים ולהשליך שיקוצים בכל מקום.

כמה צחקנו שסופר רציני כחוקאל קויפמן מילא לפני שנים אחדות את חוברת "מאז-נים" בראיות חותכות על "האנטישמיות הלאומית" של כמה סופרים ובעלי מחשבה במחנה הציוני והלאומי, מברדיצ'בסקי ועד ברנר ומא. ד. גורדון ועד אברהם שבדרון, והכריז עליהם כעל מלמדי קטיגוריה על

ש. שלום גילתה שכבה דקה ממנו על גבי הפרוזה הקפדנית הזאת. מתרגמו הגרמני של אותו הכרך "המלא רעל אנטישמי" היה ידידי הקרוב, יהודי גאה ודגול. כמה לילות התפלספנו בפאריס על הגימה היהודית הנש-זרת לתוך המפעל הכביר ההוא מהכרך הרא-שון עד האחרון, ולא טעמנו טעמו של אותו רעל. אמת נכון הדבר: אותה שכבה של יהודים ומומרים יהודים בדור ראשון או שני שכמה עמודים בספרו רב הכרכים של פרוסט מתארים ומנתחים אותה בחיבה של אמן וללא רחמנות של סניגור—שכבה זו אינה עשויה לעורר אהבתנו. ומה? וכי לאהוב אותה נקראנו? וכי אין סוואן זה, הגיבור ה"יהודי" הראשי בין היהודים הר-בים העוברים בספריו של פרוסט, אחת הד-מויות הנפלאות ביותר של צאצאי יהודים ב"חברה", שצוירו בזמן מן הזמנים? דמות זו שכל העדינות וכל כוח ההסתכלות שהיו ברשותו של הסופר, כאילו נתקפלו בו—רויית רעל האנטישמיות של יוצרה? אין זאת כי אם לצון חמד לו המבקר. והצעיר בלוד—וכי לא הכרנוהו מימי נעורינו? וכי לא חברנו היה בגימנסיה? וכי לא עליו שפכנו כל חמתנו בוויכוחים הלוהטים באו-תם הימים הברוכים ש"אנטישמיות ציונית" היתה עדיין מותרת ברבים?

איני יודע מה היה ש. שלום כותב אילו היה מזדמן לידו תרגום לועזי של "שכול וכשלוך" של ברנר! וש"י עגנון, אוהב ישראל מפור-סם זה, שהמבקר מהלל את הרגשתו העדי-נית? הלא גם "טעמו נפגם וראיתו חשודה"! וכי לא העיז זה לפרסם ברבים את סיפורו הגדול "בנערינו ובזקנינו" שכולו רווי רעל זה של "אנטישמיות בדמויות" שהיא הגרועה ביותר, והוא מראה שם את ציוני גליציה ודמויותיהם, כשם שפרוסט הראה את מתבו-ללי צרפת ודמויותיהם. אפשר וגם בשמואל יוסף עגנון דבק המום? אל נא בנהג באיפה ואיפה. נגזור על ימין ונאשים על שמאל—וגם אנו נענה ונאמר במלים ברורות: פלש-תים, פלשתים עליך, הבקורת הספרותית!

גרשם שלום

(ירושלים)

לפגימותינו? נחמה וסניגוריה הלא הוענקו לנו במידה גדושה וכל נער יודען; ואנו אמת חפצנו.

ועתה במולדת הספרות העברית של ימינו שאני? חזרנו אל המגינות והריטונים הללו? כנראה, נעשינו רגישים ביותר בנקודה זו של האנטישמיות. נכוונו. והואיל ונכוונו, נעשינו דון-קישוטים; לא די לנו באנטי-שמיות האמיתית האורבת לנו בדרכנו והרינו מוכנים ומזומנים לגלות אותה בכל נעימה דקה ובכל הסתכלות חודרת. נכוונו ונע-שינו אטומים עד שהפסדנו את רגש האבחנה בין נעימה לנעימה, בין דמות לדמות.

כשהופיע לפני שנים מספר התרגום העברי של "סיפורי יעקב" לתומאס מאן, קם אחד המבקרים הרגישים בנקודה זו וקרא תגר מעל עמודי "דבר" על כי ספר אנטישמי כספרו של מאן תורגם לעברית.

כשנתעורר במלחמה זאת ויכוח על שאלת היהודים שם בארצות הברית, עמד סופר נוצרי ידוע ופירסם מאמר על הבעיה של יהודי ארצות הברית, דברים כנים ונבונים. מיד שקל למטרפסיה מידי סופרי ישראל וביניהם גם מהציונים, ציוני נוסח אמריקה מבעלי המליצה הציונית הגדולה, שהאנטי-שמי הידוע אברהם שברדון כבר אמר עליהם מקצת מן האמת, הכריזו על אנטישמיותו של אותו סופר ומעל עמודי "דבר" הודיעונו על חשיפת פרצופו של זה. השתוממתי והלכתי לקרוא את דבריו ומעיד אני עלי שלא מצאתי בו אפילו אחד מששים ממה שכל חניך הציונות באירופה היה רגיל לומר בכל עת מצוא על בעית היהודים בארצות הברית.

ועתה הגענו גם למרסל פרוסט. כשלושים שנה עברו מאז הופיע הספר "שרעל האנטי-שמיות תוסס בו", ועשרים שנה עברו מאז נפטר מחברו. וערמות ערמות של מאמרים, קונטרסים וספרים נכתבו על חיבורו הגדול עד שסופר עברי גילה את הקוץ שבאליה זו.

מודה אני ומתוודה שמחסידי פרוסט אני. הפכתי והפכתי בספריו, ולא הספיקה לי השעה להתאבק ב"אבק שעמום" שעינו של

## מכתב-לוואי מאת ש. שלום

25.12.74

אהרן אמיר היקר,  
 לבקשתך הרשות נתונה לך לפרסם, בתוספת מכתבי זה, את דברי על "בצל הנערות"  
 למרסל פרוסט, שנדפסו ב"דבר" לפני כארבעים שנה, אף על פי שבכתביי המקובצים  
 לא כינסתי אותם. הסיבה לדחייתם נעוצה בשינוי שחל מאז ביחסי אל פרוסט. כמו  
 רבות בחיים, שמתוחות ניגודים מחוללת אהבה, כן נהפכתי עם הקריאה החוזרת בכל  
 הכרכים של "החיפוש אחרי הזמן האבוד" ממשגי השגות לאוהבו ומעריצו של  
 הסופר הפינומנלי. אך לא זו בלבד. עם ההתקדמות בקריאתי, כסדרה, מכרך אל כרך  
 ("בצל הנערות" הוא כרך ב) נוכחתי לדעת, להנאתי, שיחסו של פרוסט אל היהדות  
 הלך ונצטלל בד בבד עם עילוי כוחו היצירי, שהגיע לשיאו בכרך האחרון, כרך מציאת  
 הזמן האבוד... בטוחני שמי שיטרח לחקור את הנושא לדיוקו יגיע לגילויים מפתיעים.  
 לדוגמה אביא בזה כמה מקומות "יהודיים": "היא דיברה אליו בטון, בה גברת קתולית  
 מואילה להודיע לגברת יהודיה, שהכומר שלה דן לכף חובה את הפוגרומים ביהודי  
 רוסיה, ואף מעריך את נדיבותם של כמה ישראליטים" ("עולמם של הגורמנטים").  
 האיזכור בחיבה של "מסתוריות מקדש שלמה בירושלים", בצירוף כמה ציטטות  
 מעתליה של רסין ("סדום ועמורה").

הליגלוג הדק על גברת סוואן, שאף על פי שהיתה נשואה ליהודי, עמדה לצידם של  
 מתנגדי דרייפוס ושבתה על ידי כך את ליבם (שם).  
 הליגלוג על גברת קותר בשל הימנעותה בשיחה עם הבארון שארליס (שהיא חשבתו  
 ליהודי) להעלות על שפתייה את המלה "סוכות", פן יראה בכך כוונה להזכיר לו את  
 מוצאו היהודי (שם).

וכן הלעגת הבארון שארליס, הסוטה המיני, שלאמיתו הוא ממוצא גרמני, בשעה שהוא  
 ממטיר אש וגפרית על פגימותו של היהודי בלוך (שם).  
 טענתה של אוריאנה להגנת היהודים, הנלחמים למען דרייפוס: "שמא הם יודעים,  
 דווקא משום שהם יהודים ומפירים את עצמם, שאפשר להיות יהודי בלי להיות בוגד"  
 ("השבויה").

וכן: "ממש בצורה זו סח אנטישמי אל יהודי ומדבר סרה בכלל היהודים, בה בשעה  
 שהוא מעתיר מחמאות על ראש איש-שיחו" ("הנמלטת").  
 ולבסוף ציטטה יהודית מורשתית לדיוקה, שיש בה משום סיכום היצירה כולה:  
 "המחדש בכל יום תמיד מעשי בראשית". (בסיום הכרך האחרון, "הזמן שנמצא  
 מחדש").

ועל יחסי היום לפרוסט מוטב שיעידו שלושת הבתים המובאים להלן, מפי "אני השר"  
 שבשירי "יום", שנכתב בשנת תשל"ג וכונס בפרך האחד-עשר של כתביי:

הוֹלְכֵתִי אֶשֶׁת נְהוֹרֵי לְנוֹחַ.  
 צְהַרֵי הַיּוֹם. דְּמָמָה נִשְׁתַּרְרָה.  
 חוֹרְתֵי אֵל הַסֵּפֶר הַפְּתוּחַ,  
 מְזַמְּן לְזֶמֶן אַחַמַּד בּוֹ וְאַקְרָא.  
 סִפְרוֹ שֶׁל מְרִסֵּל פְּרוֹסֵט נְזִיר־הַסְּטוֹת  
 בְּחַפְזוֹ שִׁי עֵקְבוֹת הַזֶּמֶן הָאֲבוּד.

הָאֵשׁ אֲשֶׁר בְּמַעוֹף צוֹקֶה בּוֹרְאָה  
 עוֹלָם מִתְהוֹ, מִנְקֵלָה נִשְׁגָּב,  
 הַעֲמִיס עָלָיו אֶת סְדוּם וַעֲמוּרָה  
 וְנוֹף יְלָדוֹת אָבוֹד בְּכּוֹר צָרָף,  
 עַד גְּלוֹתוֹ הָעֵת הַטְּהוֹרָה,  
 וְהִיא קְבוּרָה בְּבֵית עֲלָמִין תִּיּוֹ.

וּבְשׂוֹל הַסֵּפֶר רְשׁוּמָה עֲדוֹת  
 מִפִּי אֶחָד, פְּרִיגָד גְּרָג, רֵעוּ,  
 אֲנִי מִפְּגֵשׁ עִם הַהוֹלֵךְ לְמוֹת  
 סְתוּרֵי־הַמְּרָאָה, יְחִוּה דְעוּ:  
 פְּתָאָם מִבְּעַד מְסוּהָ גִידְרָן הָרִיק  
 רְאִיתִי פְּנֵי סָבוּ הַרְבֵּי־הַצְּדִיקִי.

בברכה,  
 ש. שלום

## נרסל פרוסט: הדודה ליאוני אשר בקומברה

בתרגום עדה צמח

דיוקן זה של הדודה ליאוני לבד ממה שהוא פורטרט נפלא של אדם, מצוין ברוח ההומור שבו ובבהירות ציורו הפלאסטי ובעמקות חכמתו הדקה, הריהו מקפל בתוכו גם את דמותו של פרוסט-המספר לעתיד-לבוא. כי ברבות הימים יתדמה הנער מרסל יותר ויותר בכל הליכותיו לדודתו הזקנה ליאוני. כמוה יהיה גם הוא חולה מסוגר בחדרי-חדרים, ובדומה לפעילותה שלה תתרכז גם פעילותו שלו יותר ויותר סביב למיטתו; כמוה יתבונן גם הוא ברחוב ובחיים כולם מבעד החלון שבביתו, ובדומה לה יהיה גם הוא משתאה כל ימיו על פלאי מגורת-אלאדין ועל סוד התמונות של פנס-הקסם; וכמנהגה שלה "ליחס לקטנות שבתחושותיה חשיבות יוצאת מן הכלל", כך יהיה גם מנהגו שלו בחייו וביצירתו. ו"חפש הזמן" כולו מהו, בעצם, אם לא "מונולוג-תמיד" אחד שהמספר משיח לעצמו, דוגמת זה של הדודה ליאוני, שהיתה "מודיעה לעצמה (תחושותיה) במונולוג תמיד, אשר הוא פעילותה האחת והיחידה"?

הכל, כמעט הכל, מצוי כבר בדיוקן מפורסם זה של הדודה ליאוני אשר בקומברה-המיטה, החולי והחלון; עולם הריחות וכל כבדן הגדול של התחושות הקטנות, ופנס-הקסם והמונולוג האחד התמידי, ואף עוגת-המאדלן הקטנה... הכל כבר ישנו כאן בזעיר-אנפין, כל סממני עולמו של פרוסט, כל ייחודו של "חפש הזמן האבוד".

ע. צ.

מרחוק, בתחום עשרה מילים סביב לה, לא היתה קומבר שעה שראינוה מבית-הנתיבות, כשבאנו שמה בשבוע האחרון שלפני הפסחא, אלא בית-יראה והוא תמצית העיר כולה, גציגה מדגבר בה ובעדה אל המרחקים, וכשקרבתו אליה אוסף היה, כאסוף רועה את צאנו, מסביב לגלימתו הארוכה והפהה, בלב השדה וכנגד הרוחות, את גבי הצמר האפורים של ציבור בתיה, ששרידי חומה מימי-הביניים מקיפים אותם פה-ושם בקו עגול ומושלם כעיר קטנה בתמונה של צייר פרימיטיבי. הישיבה בקומברה נוגה היתה במקצת, בדומה לרחובותיה, שבתיהם עשויים אבן משחירה מאבני המקום, ולפניהם מדרגות חיצונות, וחבושים הם גגונים המשליכים צל לרגליהם, ואפלוליים הם, ומיד עם רדת היום צורך יש לסלק את הווילונות ב"טרק-לינים"; רחובות נושאים שמות כבדים של קדושים (שאחדים מהם קשורים בתולדות אדוני-קומברה הראשונים): רחוב סנט-הילר, ורחוב סנט-ז'אק, שם עמד ביתה של דודתי, רחוב סנט-הילדגארד ובו השער המסורג, ורחוב סנט-אספרי, שיוצאת אליו הדלת הקטנה, הצדדית של גנה; רחובות אלה של קומברה קיימים בזכרוני בפינה רחוקה כל-כך וצבועה צבעים שונים כל-כך מאלה שעוטה העולם בעיני היום עד שנראים הם לי כולם, יחד עם בית-היראה המתנשא מעליהם בכיכר, יותר לא-

ממשיים מתמונות פנס-הקסם, ולרגעים נדמה לי שיכלתי זו לעבור ברחוב סנט-הילר ויכלתי לשפור חדר ברחוב לואזו—בפונדק הישן של "הציפור הפצועה", שריח תבשילים יוצא מחלונות מרתפו ויש שהוא עולה עוד באפי לרגעים, חם כמו שהיה ובא לסירוגין—כמוה כמגע עם מה שהוא "למעלה מזה", מופלא יותר בעל-טבעיותו מן ההיפרות עם גולו והשיחה עם ז'נבייב דה-בראבאן.\*

דודנית של סבא שלי, כלומר דודתי הזקנה—אשר בביתה ישבנו—היתה אמה של אותה דודה ליאוני, שמיום מות בעלה, הוא דודי אוקטאב, לא חפצה לעזוב תחילה את קומברה ואחר-כך את ביתה אשר בקומברה ואחר-כך את חדרה ואחר-כך את מיטתה, ולא הוסיפה עוד "לרדת" כלל ושכובה היתה כל הימים במצב לא-מוחוור של צער ותשישות-הגוף ומחלה ויראת-שמיים ומחשבה אחת קבועה בראשה. דירתה שלה יוצאת היתה אל רחוב סן-ז'אק המאשך ונוגע ב"שדה הגדול" (להבדיל מן "השדה הקטן" המוריק בטבור העיר, במקום שנפגשים שלושה רחובות) והוא חד-גוני ואפור ויש בו, כמעט לפני כל דלת ודלת, שלוש מדרגות גבוהות של אבן, ודומה הוא למעבר צר שעשה מגלף מראות גזתיים באותה אבן עצמה שפיסל בה אבוס וגולגלחא. למעשה לא ישבה דודתי אלא בשני חדרים צמודים זה לזה, ושוהה היתה אחר-הצהריים באחד מהם, שעה שעמדו ואיוררו את השני. היו אלה אותם חדרים של ערי-שדה השובים את הלב—בדומה לכמה חבלי ארץ, שמואר או מבושם בהם מקצת מן האוויר או הים בריבוא רבבות פרוטוזואים סמויים מן העין—באלפי ריחות שמפיצה בהם הצדקה והחכמה ומסורת המנהגים, כל אותה מסכת חיים מלאים וטובים ונסתרים מעין רואה. ודאי, ריחות אלה עוד היו ריחות של טבע וגזם כעין העונות, כגון השדות הקרובים, אלא שכבר נעשו ריחות-בית, אנושיים ומסוגרים, מיקפא מעשה-אומן, צלול ונפלא של כל פירות השנה שעזבו את הפרדס ובאו אל המזווה; ריחות של עונות-השנה וגם ריחות בית ומיטלטליו, המפיגים חריפות הקרה הלבנה במתיקות הלחם החם, ריחות בטלים ודייקנים כמו אורלוגין של כפר, ריחות משוטטים וסדורים, פזיזים וזהירים, ריחות של לבנים וריחות של בוקר, ריחות יראי-שמיים ומאושרים בשלנה, שאין עמה אלא יתר חרדה ובפרוזאיות המשמשת מיכל גדול של שירה לכל מי שעובר אותם ואינו יושב בתוכם. האוויר היה רווי דממה טובה, מזינה כל-כך ועסיסית כל-כך, עד שאי-אפשר לי לפסוע בה ולא להתאוות למעדנים, ובעיקר באותם בקרים ראשונים, צוננים של שבוע הפסחא, כשמיטיב הייתי לטעום טעמה, כינן שעתי-זה הגעתי לקומברה: קודם כניסתי אצל דודתי לברכה לשלום היו משהים אותי שעה קלה בחדר הראשון, והשמש, היתה זו עוד שמש של חורף, באה ומתחממת שם אצל האח המבוערת, בין שני לוחות-הלבנים, ונותנת בחדר כולו ריח פיוח ועושה אותו כאחד "המקומות המרווחים" שלפני תנור-איפרים, או כאח מחופה בארמון, שאתה מתכנס תחתיה ומבקש שיירד בחוץ גשם

\* גיבורי אגדה מן המאה החמישית או הששית שפנס-הקסם העלה אותם לפני המספר-הנער. (המתרגמת)



ושלג, ואפילו מבול הרה-אסון, שיבוא ויוסיף על גוחות הישיבה בבית משירת ימי החורף; פוסע הייתי פסיעות אחדות מהדום-התפילה אל כורסות הקטיפה, שלעולם חבושות הן מפיות סרוגות; והאש היתה אופה כמאפה בצק את אלה הריחות הערבים העומדים בחללו של החדר, שרענגות הבוקר הטלול והזהוב כבר החמיצה והתסיסה אותם, וזו היתה מתפחה ומזהיבה ומעלה ומקמיטה אותם ואופה מהם עוגה כפרית, תופין ענקי שאין לראותו בעין ואפשר למשמשו ביד. ואני משטעמתי מן הריחות הפריכים יותר, הדקים יותר, הנכבדים יותר והיבשים יותר של ארון-הבגדים והשידה ונייר הכתלים המעוטר עיטורים, חוזר הייתי תמיד ומשקיע עצמי בחמדה כמוסה באותו ריח-ביניים צמיג ותפל, שאינו יפה לעיכול, ריח הפירות של כיסוי המיטה שדפוסו פרחים.

בחדר הסמוך שמעתי קולה של דודתי שהיתה מלחשת בינה לבין עצמה. לעולם היה דיבורה נמוך הואיל וסבורה היתה שדבר-מה שבור וצף יש בראשה והדיבור הרם עשוי להעתיקו ממקומו. אך מעולם לא ישבה שעה ארוכה, אפילו יחידה, בלי לומר משהו, כי סבורה היתה שהדיבור יפה לגרונה, שאינו מניח לדם לעמוד בו ומקל עליה סבלה מן המחנק והעקה. וכך נוהגת היתה בחיי האינרציה המוחלטת שלה ליחס לקטנות שבתחושותיה חשיבות יוצאת מן הכלל; גותנת בהן כושר תנועה, שהיה מקשה עליה לשמרן לעצמה, וכינן שלא היה לה אדם נאמן להשיח עמו באלה, היתה מודיעה אותן לה לעצמה במונולוג-תמיד אשר הוא צורת פעילותה האחת והיחידה. ומשנתרגלה, לרוע-מזלה, לחשוב בקול, לא הקפידה תמיד לראות אם אין איש בחדר הסמוך, ופעמים הרבה שמעתייה אומרת לעצמה: "עלי לזכור יפה שלא ישנתי" (עיקר גאוותה שלעולם אינה ישנה, ואנו כולנו מכבדים היינו ענין זה בלשוננו ורישומו ניכר בה. בבוקר לא היתה פראנסואז באה "להעירה" אלא רק "נכנסת אצלה"; וכשביקשה דודתי בשעות היום לנמנם מעט אומרים היינו שרצונה "להרהר" או "לנוח"; וכשהיתה שוכחת עצמה בשיחתה ואומרת: "מה שהעיר אותי משנתי" או "חלמתי ש...", היתה מסמיקה וממהרת לחזור בה מדבריה).

לאחר שעה קלה נכנס הייתי לנשק לה; פראנסואז היתה עומדת וחולטת את התה שלה. ואם נרגשת היתה דודתי, נוהגת היתה לבקש במקומו את משקה ה"טיזאנה" ועלי היה להפוך את שקיק-הרוקח ולהוציא אל הצלחת כמה וכמה פרחי תרזה שצריך לתתם אחר-כך במים רותחים. — — —

ודודתי אפשר לה בעוד שעה קלה לטבול במשקה הרותח, שטעם עליו המתים ופרחיו הקמלים ערב לחפה, עוגה קטנה של מאדלן ולכבדני בחתיכה אחת שנתרככה די-צרכה.

בצד אחד של מיטתה עמדה שידה גדולה וצהובה עשויה עץ-לימון ושולחן המשמש לה בעת-ובעונה-אחת מעפדה-לרפואות ודוכן לתפילה, ושם, לרגלי פסל קטן של הבתולה ובקבוק של וישי-סלסטן היו ספרי-המיסה ופתקי-התרופות, כל הדרוש לה לקיים במיטתה את טכס התפילה ומשטר האכילה ולא להחמיץ לא את שעת הפפסין

ולא את זמן הערבית. מעברה השני ולכל ארפה סמוכה היתה מיטתה אל החלון, והרחוב מוטל לנגד עיניה והיא קוראת בו, כמנהג מלכי פרס, מבוקר עד ערב בשביל להפיג שיעמומה, את קורות־חיי קומברה, היומיומיים והקדומים, ומדיינת בהם לאחר־מכן עם פ־ראנסואז.

לא עשיתי אלא חמישה רגעים בחברת דודתי וכבר היא משלחת אותי מעליה מחשש פן אוגיע אותה. מושיטה אל שפתי את מצחה הנוגה, החיור והקמל, שלא נתנה עוד עליו, בשעת בוקר מוקדמת זו, את הפיאה הנכרית, ועצמותיו בולטות כחודי עטרת־קוצים או כחרוזי מחרוזת־תפילה, ואומרת היא לי: "ובכן ילדי המסכן, לך־לך, לך הכן עצמך לתפילה, ואם תפגוש למטה בפראנסואז, אמור לה שלא תשתעשע הרבה בחברתך, מוטב שתעלה מיד לראות אם צריכה אני דבר".

פ־ראנסואז, שהיתה משמשת אותה זה הרבה שנים ולא העלתה אז על דעתה שתבוא יום אחד לשרת בביתנו, היתה באמת מזגיחה מעט את דודתי בחדשים שבאנו אנו לשבת אצלה. תקופה היתה בילדותי, קודם לכתנו לקומברה ובימים שדודתי ליאונִי נוהגת היתה עדיין לבוא בחורף לפאריז לשבת בבית אִמָּה, שכל־כך מועטה היתה ידיעתי את פ־ראנסואז עד כי באחד בינואר, קודם כניסתי אל דודתי הזקנה, היתה אמא נותנת בידי מטבע של חמישה פ־ראנקים ואומרת לי: "הישמר ואל תטעה, חפה ואל תתן לפני שאומר: 'שלום פ־ראנסואז' ואגע נגיעה קלה בזרועך", ובבואנו אל החדר הקדמי האפל של דודתי הבתנו מיד בחשכה, תחת קפלי כומתה מבהיקים ונוקשים ודקים כקני־סוכר, בתנועות קונצנטריות של בת־צחוק מחזיקה תודה לאלתר. היתה זו פ־ראנסואז, שניצבה דומם במסגרת הדלת הקטנה של הפרוזדור כפסל של קדושה בכוכה. ומשנתרגלו מעט עינינו לאפלה זו של בית־ירָאָה, ניתן לנו להבחין בפניה אהבה טהורה למין האנושי כולו ויראת־כבוד נרגשת למעמדות העליונים, שרוממה אותה בטובים שבחדרי־לבה הציפיה לתשורת־חג. אמא צבטה בכוח בזרועי ואמרה בקול חזק: "שלום פ־ראנסואז". ולשמע האות נפתחו אצבעותי והרפיתי מן המטבע, שיד גבוכה אבל מושטה היתה מוכנה־ומזומנה לקבלו. אולם מיום שרגליתם היינו ללכת לקומברה לא ידעתי אדם יפה יותר משידעתי את פ־ראנסואז; אנו היינו יקיריה ונוהגת היתה בנו, לפחות בשנים הראשונות, אותה מידה של כבוד שנהגה בדודתי ורוחשת לנו חיבה יתירה, הואיל ומוסיפים היינו על מעלת היותנו בני־המשפחה (מוקירה היתה, בדומה למחבר טראגדיות יווניות, אותם קשרים סמויים של בני־משפחה שדם אחד נוזל בעורקיהם) את הסגולה שבאִי־היותנו אדוניה הרגילים. באיזו שמחה היתה מקבילה פנינו וכמה היתה מצטערת על מזג־האוויר שאינו נאה יותר ביום בואנו, בערב הפסחא, כשרוח קרה היתה מנשבת לעתים קרובות, ואמא היתה שואלת אותה לשלום בתה ובני אחיה ונכדה, אם חביב הוא ואיך אומרים לגדלו ומה דמיון יש בינו לבין סבתא שלו.

וכשלא נותר איש בחדר, נוהגת היתה אמא, שידעה כי פ־ראנסואז עודה מבפֶּה את הוריה שהלכו לעולמם לפני הרבה שנים, לדבר עליהם ברוך ולשאול בפרוטרוט על אורח־חייהם.

אמא ניחשה שפראנסואז אינה מחבבת את גיסה, שקילקל לה הנאה שהיתה נהנית בחברת בתה ושיחתה עמה אינה חפשית בנוכחותו. וכשהיתה פראנסואז הולכת לביתם המרוחק מילים אחדים מקומברה, היתה אמא אומרת לה בצחוק, "אילו היה זולייך צריך ללכת ומאגררט היתה כולה שלך בכל שעות היום, ודאי הרבה היית מצטערת וממהרה להתנחם, לא כן, פראנסואז?" ופראנסואז היתה משיבה וצוחקת: "גבירתי יודעת הכל, גבירתי גרועה מקרני-איקס (אומרת היתה איקס במאמץ מעושה ובבת-צחוק מלגלגת על עצמה, שהיא בבערותה משתמשת במונח מדעי זה) שהביאו למאדאם אוקטאב והן רואות מה שיש בלב". אחר הסתלקה נבוכה על העיסוק שנתעסקו בה ורואות מה שחיייה, חיי איפרה פשוטה, ואשרה וצערה עשויים לעורר ענין, שמחה או עצב בלב הזולת. דודתי ניאותה שלא להזדקק לה הרבה בימי שבתנו בביתה; מפינן שידעה מה טוב בעיני אמי שירותה של משרתת זו, שהיא נבונה כל-כך ורבת-פעלים ומראָה שלה נאה במטבח בשעה חמש בבוקר תחת קפלי הפומתה המבהיקים והנוקשים כחרסינה, כמו שנאה הוא בלכתה לתפילת המיסה הגדולה; שהכל היא עושה כהלכה, עמלה כסוס, בין חולה בין בריאה, ובלא רעש, כאילו אינה עושה כלום, היא האחת בין משרתות דודתי, שאמא ביקשה ממנה מים חמים או קפה שחור והביאה לה אותם רותחים באמת; היתה אחד מאלה המשרתים שבתחילה אינם נושאים חן בעיני הזר, אפשר משום שאינם טורחים לכבוש לבו ואינם מסבירים לו פנים, הואיל ויודעים הם יפה שאין הם זקוקים לו, שמוטב לבעליהם שלא להוסיף לראות פניו משלעמוד ולשלחם מן הבית; ולעומת זאת אדוניהם דבקים בהם מאד, שיודעים הם את יכלתם הממשית וחשיבות אין בעיניהם לאותם דרכי-נועם שעל-פני השטח, אותו פיטפוט חנף שיפה הוא בעיני האורח ופעמים רבות אין מתחתיו אלא אפסות ללא תקנה.

משדאגה פראנסואז למלא כל צרכי הורי, וכשעלתה בפעם הראשונה אל דודתי לתת לה את הפפסין שלה ולשאול מה רצונה לאכול בצהריים, לא אירע אלא לעתים רחוקות שלא נדרשה לחוות-דעתה או לפרש מאורע אחד גדול בחשיבותו. "פראנסואז, שווי בנפשך, מאדאם גופיל נתאחרה למעלה מרבע שעה בדרכה אל אחותה; אם תשתהה עוד מעט, מה פלא שתגיע לאחר תפילת ההנפה". "הה! אין שום פלא", היתה פראנסואז משיבה.

"פראנסואז, אילו באת לפני חמש דקות, היית רואה את מאדאם אַנבר נושאת אספרגוס גדול פי-שנים מזה של אמא קאַלו; השתדלי להינדע אצל המשרתת שלה היכן השיגה אותו. את הרי נותנת לנו השנה אספרגוס בכל רוטב, ושמא תקחי מזה המשובח בשביל נוסעינו".

"ודאי משל הכומרן הוא", היתה פראנסואז אומרת.

"הה באמת, פראנסואז המסכנה שלי", היתה דודתי משיבה במשיכת-כתפיים, "משל הכומרן! והרי ידעת את יפה שאינו מגדל אלא אספרגוס קטן וכחוש שאינו ולא-כלום. אומרת אני לך זה עביו כעבי הזרוע. ודאי, לא כעבי זרועך אלא כזרועי

המסכנה, שעוד רזתה כל-כך השנה... פִּראנסואז, כלום לא שמעת אותו צילצול פעמון ששבר את ראשי?"

"לא, מאדאם אוקטאב."

"הה! ילדתי המסכנה, ראשך שלך איתן, יכולה את להודות לאָל. היתה זו מאגלון שבאה לבקש את דוקטור פיפרו. הוא יצא מיד עמה ושניהם פנו ברחוב אוֹאָו. ודאי חלה אחד הילדים."

"אויה, ריבוננו של עולם", נאנחה פִּראנסואז, שאי-אפשר לה לשמוע על אסון שפגע באדם זר ואפילו בפניה רחוקה בעולם בלי להוציא אנחות.

"פִּראנסואז, אמרי, מותו של מי בישרו הפעמונים? הה, אל-אלוהים, ודאי מותה של מאדאם רוֹסו. הנה שכחתי, אמש הוציאה נשמתה. הה! הגיעה השעה שהאל הטוב יאספני אליו: איני יודעת מה אירע לראשי מיום שמת אוקטאב המסכן. אבל ילדתי, הלא אני גוזלת זמנך."

"לא, מאדאם אוקטאב, זמני שלי אינו יקר כל-כך; ומי שברא את הזמן הן לא מכר אותו לנו. אלך לרגע לראות אם לא כבתה האש שלי."

כך היו פִּראנסואז ודודתי מדיינות בישיבה של בוקר במאורעות היום הראשונים. אבל פעמים לבשו המאורעות אופי מסתורי כל-כך ונכבד כל-כך עד כי חשה דודתי שאי-אפשר לה להמתין לבואה של פִּראנסואז וארבעה צילצולים נוראים היו נשמעים בבית.

"מאדאם אוקטאב, הרי עדיין לא הגיעה שעת הפפסין", היתה פִּראנסואז אומרת, "האם את חשה חולשה?"

"לא, פִּראנסואז", היתה דודתי משיבה, "כלומר כן, הרי יודעת את, עכשיו איני חשה חולשה אלא לרגעים מועטים מאד. יום אחד אוציא נשמתי כמו מאדאם רוֹסו קודם שתהיה לי שהות לעמוד על דעתי. אבל לא בשביל כך אני מצלצלת. הן לא תאמיני, עתה-זה ראיתי, ממש כמו שאני רואה אותך, את מאדאם גופיל ועמה ילדה אחת שאני איני מכירה אותה כלל. לכי קני מעט מלח אצל קאמו, הרי לא ייתכן שתיאודור לא יידע לומר לך מי הנערה."

"הלא זוהי בתו של מר פופן", היתה אומרת פִּראנסואז, שהעדיפה להסביר את הדבר בו-במקום, הואיל ופעמיים כבר היתה אצל קאמו מאז הבוקר.

"בתו של מר פופן! הו! מה את שחה, פִּראנסואז שלי המסכנה, כלום אפשר שלא אכיר אותה!"

"אבל מאדאם אוקטאב, איני מתכוונת לגדולה, אני מתכוונת לקטנה, זו שלומדת בפנסיון בִּזְוֵאי. אני דומה לי שכבר ראיתי אותה הבוקר."

"הה! אם כך", היתה דודתי אומרת, "ודאי באה לחגים. אמנם כן! אין צורך לשאול, היא באה לחגים. אם כך, הלא נראה עוד מעט את מאדאם סאזִירא בדרכה לצלצל אצל אחותה ולסעוד עמה. הוא הדבר! אכן ראיתי את נערו של גאלוֹפֶן נושא עוגה! דעי לך, זו העוגה הולכת אל מאדאם גופיל."

"מאדאם אוקטאב, אורחים באים אל מאדאם גופיל ואת תראי עוד-מעט איך נאסף

כל הקהל לארוחת-הצהריים, כבר מתחילה השעה לא להיות מוקדמת", היתה אומרת פראנסואז, שנחפזת היתה לרדת להכין את הארוחה ולא נצטערה שהניחה את דודתי ושעשוע זה מזומן לה.

"הו, לא לפני צהרי-היום", היתה דודתי משיבה כמו בנעימה של ויתור ושולחת באורלוגין מבט חרד וחטוף לבל יראוה שוויתרה על כל תענוגות החיים ואף-על-פי-כן נהנית היא הנאה גדולה מידיעתה שכאלה וכאלה הם הסועדים על שולחנה של מאדאם גופיל, ומצטערת על שעליה להמתין בשביל כך למעלה משעה תמימה. "והרי יבואו דווקא בשעת הארוחה שלי", מוסיפה היתה בלחישה בינה לבין עצמה. סעודתה שלה די היה בה כדי לפזר דעתה ובאותה שעה לא ביקשה שעשוע אחר לעצמה.

"אל תשכחי לפחות להביא לי את הביצים הטרופות בתוך צלחת שטוחה". צלחות אלו בלבד היו מקושטות בציורי מעשיות ובכל ארוחה וארוחה משתעשעת היתה דודתי בקריאת האגדה שעל גבי הצלחת ששמו לפניה באותו היום.

מרכיבה היתה משקפיה ומפענחת: עלי באבא וארבעים הגנבים, אלאדין או פנס-הקסם, ושוחקת ואומרת: יפה, יפה מאד.

"שמא אלך בכל זאת אל קאמו", היתה פראנסואז אומרת כשנוכחה לדעת שדודתי לא תשלח אותה עוד שמה.

"לא, לא כדאי, אין ספק, זוהי העלמה פופן; פראנסואז המסכנה שלי, צר לי שהטרחתי אותך לעלות בחינם".

אבל יפה היתה דודתי יודעת שלא בכדי צלצלה וקראה לפראנסואז. שכן "אדם שאין מכירים אותו כלל" היה בקומברה בבחינת יצור מופלא כאחד האלים שבמיתולוגיה. ובאמת בכל פעם שהופיעה רוח מופלאה זו ברחוב סנט-אספרי או בתוך הכיכר לא זכרו הבריות שניתן להם בסופו של דבר לצמצם אותו יצור אנדי בעזרת חקירות מדוקדקות לממדי "אדם שמכירים אותו", אם באופן אישי ואם על דרך ההפשטה, מתוך מעמדו האזרחי, שכך-וכך מידת קירבתו אל אנשי קומברה. פעמים היה זה בנה של גברת סוטון שחזר מן השירות בצבא, ופעמים בת-אחיו של הכומר פרדרו שעזבה את המנזר, פעמים אחיו של הכומר, שהיה גובה מיסים בשאטודון ויצא לגימלאות, או בא לעשות כאן את ימי החג. שעה שהבחינו באלה האנשים נתרגשו בני-המקום ואמרו, בריות יש בקומברה שאין מכירים אותם כלל, ואמרו כך פשוט משום שלא הכירו מיד פניהם או שלא עמדו על זהותם. אף-על-פי שזמן רב לפני בואם הזהירו והודיעו גברת סוטון והכומר שעומדים לבוא לבקרם "נוסעים" משלהם. וכשהייתי עולה, לאחר שובנו הביתה בערב, לספר לדודתי על טיולינו, וכשאומר הייתי לה בפחזותי שליך פון-וייה פגענו באדם אחד שסבא לא הכירו כלל, היתה היא פורצת ואומרת: "אדם שסבא אינו מכירו כלל! לא ייתכן!" אף-על-פי-כן נתרגשה מעט לשמע הידיעה וביקשה לפרוק המעמסה מלבה וסבא נקרא לבוא. "במי פגשתם אפוא, דודי, בקירבת פון-וייה? באדם שאתה אינך מכירו כלל?" — "ודאי שאני מכירו", היה סבא שלי משיב, "היה זה פרוספר, אחי הגנן של מאדאם

בויבף". "הה! טוב", אומרת היתה דודתי, שרווח לה וסומק קל עלה בפניה, והיתה מוסיפה כשהיא מושכת בכתפיה בבת-צחוק אירונית: "ואילו הוא אמר לי שפגשתם באדם שאתה אינך מכירו כלל!" ועצה היו יועצים לי שאנהג להבא ביתר זהירות ולא אסעיר את דודתי בדברים פזיזים. בקומברה יודעים היו יפה כל-כך את כל הבריות, את החיות ואת האנשים כאחד, שאם אירע וראתה דודתי כלב "שאין היא מכירה אותו כלל" לא היתה חדלה מלהרהר בו ומלהקדיש לבעיה סתומה זו כל כשרונות האינדוקציה שלה וכל שעות-הפנאי שלה.

"זהו כלבה של מאדאם סאָזירא", אומרת היתה פראנסואז ולא נתנה הרבה אמון בדבריה שלה, אלא התכוונה להרגיע את דודתי "שלא תשבור לה את הראש". "וכי איני מכירה את כלבה של מאדאם סאָזירא", היתה משיבה דודתי, שרוח הבקורת שלה לא הכירה בקלות רבה כל-כך בעובדה מן העובדות. "הה! ודאי זהו הכלב החדש שהביא אדון גאלופן מליזו". "הה! אפשר".

"נראה שזו חיה חביבה", הוסיפה פראנסואז, שקיבלה את הידיעה מפי תיאודור, "נבונה כמו בן-אדם ורוחה תמיד טובה ותמיד היא נוחה לבריות ותמיד יש עליה חן. לעתים רחוקות יש לחיה כל-כך צעירה נימוסים כל-כך טובים. מאדאם אוקטאב, צריכה אני לעזוב אותך, אין לי פנאי להשתעשע, הנה עוד מעט עשר ועדיין אפילו לא יש אש בתנור שלי וצריכה אני עוד להתקין את האספרגוס".

"הה פראנסואז, שוב אספרגוס, באמת חולה את השנה במחלת האספרגוס ותמאיסי אותו על הפאריזאים שלנו!"

"לא, מאדאם אוקטאב, הם אוהבים אותו; עוד-מעט ישבו עם תאבון מן הפנסיה ותראי שלא יאכלו אותו בגב של הכף".

"אל הכנסיה ודאי כבר באו; מוטב שלא תאבדי זמנך, לכי הכיני את הארוחה".

## פראנסיס סטרן: נוכחותו של התנ"ך ב"חיפוש הזכרון האבוד"

ג'ורג' פיינטר בביוגרפיה של פרוסט, השנים הראשונות, כותב על "למדנותו [של פרוסט] באיקונוגרפיה הנוצרית", ומצטט מפי לואי פ'ור, היא מרת גואיו, כאילו אמרה "שהוא [פרוסט] גילה בקיאות חריפה ומעולה בבעיות הקשות ביותר של הפילוסופיה והפרשנות הדתית" (ע' 273). בפרך אלברטיין שנעלמה כותב פרוסט שכל הדתות דומות (ב, 127) ואין הוא נותן לנו שום יסוד לחשוב שאין פיו ולבו שווים. הוא היה ילוד גישואי-תערובת: מצד אביו היה קאתולי ונתגדל בחיק הכנסייה; משפחת אמו היתה יהודית. לא הוא ולא אמו לא נהגו כמצוות דתם, אבל רקעו אכן הקנה לו השקפה רחבה יותר על הדת.

ספרי התנ"ך מקודשים ליהודים ולנוצרים כאחד; לגבי פרוסט היתה משמעות ממשית לברית הישנה והחדשה כאחת. יכולים אנו להניח כי למד את הביבליה במסגרת חינוכו הדתי, ויודעים אנו כי השתמש בה כאשר עבד על תרגום הביבליה של אמיין לג'ון ראסקין. אך אם ניטול את הספר הראשון בברית הישנה, זה הקרוי "בראשית", וניטול את החלק הראשון של בחיפוש הזמן האבוד, הקרוי ה"אוברטורה" במהדורת "מודרן לייפררי" באנגלית, נשים אותם זה בצד זה ונשווה את השנים, הרי הקבלה מדהימה מופיעה לעינינו. מתגלה דפוס מוגדר של חפיפה בין רעיונות המופיעים בשתי היצירות. נראה הדבר שפרוסט ניגש לברוא את היקום מחדש, כמו שעשה אלסטיר, לדבריו: "אם ברא אלוהים-האב דברים בתו להם בשמות, הרי בקחתו את שמותיהם מהם או בקראו להם שמות אחרים ברא אותם אלסטיר מחדש" (העלמות הפורחות, ב, 187). בדפים אלה אומר אני להדגים את ההקבלה הבסיסית בין הדפים הראשונים של החיפוש לפסוקי ספר בראשית.

"בראשית ברא אלוהים את השמיים ואת הארץ. והארץ היתה תוהו ובוהו, וחושך על-פני תהום".

בראשית

א, 1

ה"אני" של פרוסט, המספר, נמצא נסחף בתוך חלום-בהקיץ. "האוברטורה" פותחת בכך שהוא מנסה לאתר את עצמו במקום ממשי ובר-זיהוי יותר עלי-אדמות. הוא גם מחפש זהות: "דומה היה כאילו אני עצמי נעשיתי הנושא של ספריי" – ומיד הכנסייה, אותו מוסד המגנפף באפשרות של גן-עדן לבני-האדם, נקראת בשם, נבראת כביכול. המספר, המרחף בחלל ובזמן, עדיין לא נקרא בשם וכמעט אינו קיים, והוא נמצא שרוי בחשכה בת-בלי-פשר, חשכה כה שלמה המכסה את השכל.

א, 3 "ניאמר אלוהים, יהי אור". המספר, שכוחותיו צנועים יותר, מדליק גפרור. בדמיונו הוא מצייר לו איזה הלך, דרוך-מנוחה וחולה, הממתין בדאגה לעלות-השחר, שאור-הגז מתחלף לו בטעות באור-היום. "הו, שמחת-שמחות! בוקר הוא". יש אור.

א, 4 עתה הבדיל "אלוהים בין האור ובין החושך. ויקרא אלוהים לאור יום ולחושך קרא לילה". ההלך, שעמד על טעותו, נוכח עתה לדעת כי חצות היא ולא בוקר: הוא מימש את היום ואת הלילה.

המספר, ההולך בדרכו של ריבון-העולמים, בורא את עולמו, העולם של קומברה ופאריז. לגביו, כמעט כל היקום שבנדע שוכן בתוך גבולותיהם של שני המקומות האלה. הוא מתחיל בבריאתו בקטנות על-ידי שהוא חוזר ומרכיב את החדרים אשר ידע שם. הואיל ובראש-וראשונה היה פרוסט מעוניין בבני-אדם ובהתנהגותם, אנו עוקפים את בריאת העופות והחיות והצמחים על-ידי אלוהים ומגיעים אל מרכז-החשיבות ברומן-האדם. אלוהים אמר, "נעשה אדם בצלמנו, כדמותנו".

א, 26 המספר מתחיל לפעול כיצור-אנוש והוא מתחיל לנצל את הדבר המבדיל מבעלי-החיים-את מוחו. הוא חושב, משמע הוא קיים. והוא עוצב בידי המחבר בצלמו, צלמו של מרסל פרוסט, שאת זהותו הוא לובש לעתים קרובות כל-כך. עתה מוציא פרוסט את הדמות שלו מילדות של אימים לגברות, וזאת הוא עושה באותה מהירות בה עוברים ימיהם של בני-אדם בהשוואה ליום-אלוהים.

א, 27 "זכר ונקבה ברא אותם". חנה גם היא קמה לחיים על דפיו של פרוסט: "ופעמים, ממש כמו שנבראה חנה מצלע של אדם, כך גם היתה אשה צצה ובאה לעולם בעודי ישן, ילודת איזו מועקה בתנוחת אברי". עכשיו אלוהים מצווה על אדם וחוה לפרות ולרבות; המספר עומד להיענות: "יציר התשוקה שקרוב הייתי לספקה"-אך נגזר עליו שיהיה חסוך-בנים, והוא מקיץ ומוצא כי חוה זו רק חלום היתה.

ב, 2 הארץ נבראה ולאדם ניתן לרדות בכל החי. כאשר הביט סביבו דומה היה שהוא מרוצה. המחבר, אשר אך לא מכבר בא לעולם, "היתה לו רק תחושת-קיום היולית ביותר". הוא מנסה להתעשת "על-מנת להרכיב בהדרגה את רכיבי האני (שלו)". לפי הרגשתו הריהו במרכז, ונראה כאילו סביבו סובב הכל: "דברים, מקומות, שנים". כשהוא נמצא במיטה-במנוחה-סוקר המספר את חייו ומפשפש בזכרונו אחר הישגיו מלשעבר, בדומה לאלוהים אשר ביום השביעי כילה את מלאכתו וסקר את מעשה-ידיו. בעת-ובעונה-אחת הוא בורא ונברא, אלוהים ואדם אחד הם: צלם-אלוהים הוא צלם האדם.

התנ"ך מוסר סקירה כללית חטופה על מפעלות השבוע הקודם. המספר, בנסותו לעשות דרכו בתוך "מאות-שנים של ציביליזציה", מוצא כי הזכרון



בא לעזרתו; זכר מה שהיה קרוי בפינו "היסטוריה", והיסטוריה היא זו הנרשמת בתנ"ך ובחיפוש.

ב 8 "ויטע יהוה-אלוהים גן בעדן... וישם שם את האדם אשר יצר". והוא הצמיח שם מן האדמה "כל עץ נחמד למראֶה... ועץ החיים... ועץ הדעת". ונהר היה יוצא מעדן להשקות את הגן, והיה רק חוק אחד שצריך להישמע לו: "מעץ הדעת טוב ורע לא תאכל ממנו".

ב 17 בזכרוננו חוזר המספר אל גני קומברה וטאנסונוויל. שם, על מימי הנהר ויוון, צמחו העצים בשבילו. גולו וסיפורו על הרע העמידו את העלם בפני "מצפוננו שלו", כלי שאי-אפשר-בלעדיו להבחנה בין טוב לרע. כאשר תר אלוהים אחר בת-לוויה לאדם, ברא לו אשה; המספר מצא במצפוננו עזר מועיל יותר. עם זאת כותב פרוסט על הורי-ההורים וההורים כדי למלא את הצורך ב"איש ואשה" שבתנ"ך, ובמסגרת אותם נישואים שזוגותיהם אכן דבקים זה אל זה ימצאו העצב והפאב החזויים.

ג 1 גן זה אף הוא יש בו נחשים משלו. הורי-ההורים מתווכחים על שתיית יי"ש, ההורים על דרכי גידולו של ילד, ואילו הילד עצמו הוא פחדן הרץ להתיצב מול "התולעת הרעה" שלו "בחדר קטן... המכוון לשימוש מיוחד יותר ושפל יותר". כאן העצים מתבוננים בו מבעד לחלון פתוח בעודו מאונן. טעמו של זה התפוח מעלה ידיעת-בשרים מסוג מיוחד ובצורה עקרה. בספרו הקודם, נגד סנט-בון, כתב פרוסט גירסה אחרת של פרשה זו אשר בה הגיבור, בראותו את שובל הזרע מתנוצץ על עלי העץ, זוכר את "הפרי האסור על עץ-הדעת" (ע' 31). בחיפוש לא פירש פרוסט כל-כך את עמדתו, אך נאמר לנו כי המספר חסר סגולה אחת נחוצה ביותר שבכוחה יוכל לעמוד בפני הרע ולהוסיף וליהנות מחסד האלוהים: הוא סובל מחסרון כוח-הרצון. אדם וחוה נוגעו באותו חולי. הנחש הצליח לפתותה באותה קלות בה פיתתה היא את אדם.

ג 12 "ניאמר האדם, 'האשה אשר נתתה עמדי היא נתנה לי מן העץ נאוכל'". לגבי המספר כמו גם לגבי פרוסט, אולי ראוי היה לשנות משפט זה לאמור "האשה אשר לה נתתני", כי מסתבר ביותר שהרצון לאמת פסוק זה קיים היה בחלומות הילד תולה-האהבה של החיפוש, שסימל את הדמות ואת המחבר כאחד. הילד הזה רצה באשה לעצמו.

במאבק לזכות בגשיקתה של אמו טעם המספר מטעמו של אותו פרי אסור. "נפשי יצאה לקרוא לה שתחזור, לומר אליה 'נשקיני אך עוד הפעם', אך ידעתי כי אז מיד יביעו פניה מורת-רוח, כי הוויתור שוויתרה לעליבותי ולסערת-נפשי בקרבה אלי בגשיקה זו של שלום היתה מרגיזה את אבי תמיד". ובערבים, כאשר ישבה המשפחה בגן "תחת עץ-הערמון הגדול" ונכנס איש זר, לא הורשתה האם לעלות אל בנה ולהביא את עצמה מתנה. אדוני הבית אסרו זאת; אלוהים היה מתבונן; החוק אסר זאת.

כאשר עלתה האם מתחת לעץ אשר בגן אל הילד הפוכה, את ה"אני" האמיתי שלה נשאה בנשיקתה. אשר לילד, הוא ניצב כמתריס ומתגרה בין הפעל והאשה. הוא לקח את האשה שאיננה שלו על-פי דין אל חדר-משכבו; לימים עתיד היה להודות שהמעשה לא נעשה מתוך תמימות גמורה. הפוונה היתה אמיתית, ועונש חייב היה לבוא על תשוקה זו שבגילוי-עריות.

15 ג "ואיבה אשית בינך ובין האשה". והאם והאב ישנו בנפרד בגלל ילדם; הוא קרא תגר על שניהם כדי להשיג את מטרותיו שלו.

16 ג "ואל אישך תשוקתך, והוא ימשול בך". האם ביקשה לציית לבעלה, ולכן, אף שלא היתה שלמה עם פקודותיו להישאר בלילה בחדר בנה, נשארה. התורים שגו. האב נכנע, בבלי-דעת, מתוך חמלה, אבל האם, שידעה על המשגה, אשמה יותר מפני שידעה שעושה היא דבר רע. חנה היא האשמה.

17 ג "בעצבון תאכלנה [מן האדמה] כל ימי-חיך; וקוץ ודרדר תצמיח לך". המספר סבל כל ימי-חייו, קול הדמעות הללו בנשירתן היה מנסר והולך משנה לשנה, והוא בילה את ימי-חייו בשקידה על הדעת כאשר צווה, אבל בסופו של דבר, אולי בגלל "הקוץ והדרדר", צפה ועלתה עבודה זו של כפרת-עוונות.

17 ג כמבוגר נאבק פרוסט נגד סגור קשריו המשפחתיים. המוות הוא אשר הביא את החירות אשר דימה לרצות בה; הקשרים הגשמיים לא היו עוד, אך התלות הרגשית שלו לא בטלה מעולם. המספר מנסה להשתחרר מאמו בפרשה הוונציאנית. היא מגיחה לו לבחור אם יתלווה אליה הביתה או לא. סיבוכי אהבתו אליה הכריעוהו ומשכו אותו חסר-ישע אל צדה. כל ימי-חייו היה קשור אל האשה הזאת, שהנחילתו את התענוגות הגדולים ביותר ואת הפאב העז ביותר.

18 ג "ארורה האדמה בעבורך". כאשר שארל סוואן נכנס לגן של הדודה ליאנני והוא מביא את אחת ה"דרכים" שגזירה היא על המספר ללכת בהן, התוצאה המיידית היא שנשללת מן הנער נשיקתה של אמו; העתיד מביא לידי פגישתו עם ז'ילברט וא'לברטין. כל הפרשיות האלו גורמות סבל, צערן מרובה מהנאתן. אלה הם "הקוץ והדרדר" המעטרים את ראשו של המספר, ההוגה בשעות הייסורים העתידות לבוא משך הלילה הארוך של עינויי-בדידות. בני-המשפחה מתאספים "לאכול את לחמם" והנער החושש מתכנן בדאגה איך יטול בזהירות את נשיקת-הלילה-הטוב היחידה שתורשה לו. כאשר משלחים אותו בלעדיה, מיטתו גראית לו בחינת קבר והוא שוכב בה כשהוא עטוף תכריך-סדין כמי שמת ונקבר. דומה הדבר ל"שובך אל האדמה כי ממנה לוקחת".

22 ג "הן האדם היה כאחד ממנו, לדעת טוב ורע".

23 ג "וישלחהו יהוה-אלוהים מגן-עדן". המספר מודיע סתמית כי "התעורר

למרוד". הוא משדל את פראנסואז לנהוג בניגוד לפללים שהיא מדקדקת בהם כל-כך ומפתה אותה שתקח את הפתק שלו אל אמא לעת ארוחת-הערב. פרוסט מספר לנו כי רב המשותף בין המספר ובין סוואן: שניהם מקריבים למען אהבת אשה. ושניהם חייבים לעזוב את הגן; הם עוזבים אותו מפני שכך הם בוחרים לעשות: "הנה, פרץ בחומה, ועברנו", מהרהר המספר.

ג, 24 "ניגרש את האדם". המספר גמר אומר להשיג את מבוקשו ולכן "החליט לנשקה בכל מחיר, אפילו מובטח לו כי יסור חינו". הוא ממתין לאמו ליד החלון הפתוח והוא חש ברעוד עלה של עץ-הערמון. ידועה לו גם חומרת המצב: שלח ישלחו אותו. הוא יודע כי חטא הוא חוטא, אבל "יותר מדי הרחיק לכת בדרך המוליכה להגשמת המשאלה הזאת ושוב אינו יכול לחזור בו".

ד, 1 "והאדם ידע את חנה אשתו". ואצל פרוסט – "אבי ואמי נשארו לבדם וישבו רגע; אחר-כך אמר אבי, 'אם כן, האם נעלה לישון?' – 'כרצונך, יקירי...'  
ד, 1 "נתהר נתלד את קין..."  
ד, 2 "ותוסף ללדת את אחיו את הבל".

אך בחיפוש אין בשום מקום זכר לאח צעיר יותר. רובר דה סן-לו קרוי על שם אחיו של פרוסט, אבל רובר היה שמם של כמה וכמה מידידי הקרובים של פרוסט – רובר דרייפוס, רובר דה-בני, רובר דה-מונטסקין, והיה גם פלוני לואי דה-רובר. על סן-לו מדובר בחינת רע-כאח אבל רק במסגרת של ידידות. אם נמשך אליו המספר הרי בפירוש אין הוא נמשך כאח.

סוואן הוא מה שייקרא בדיבור המודרני אח-בנפש, אבל נתיחד לו תפקיד מסוג אבהי יותר. כל הראיות שבידינו מתבטאות בהיעדר ראיות והן מסתכרות בהתעלמות גמורה מאח כלשהו. הדבר מזרה אל החזרה על מעשה קין והבל. "ניקם קין אל הבל אחיו ויהרגהו". די היה בכך שפרוסט לא הכניס לרומן שלו את אחיו הצעיר ממנו. אפשר גם אפשר שאלוהים ישאל היכן אחיו ומרסל פרוסט יוכל לענות כי אין הוא שומר אחיו. גדול כוחו של המוות להשתיק, אך על-פי השתיקה בחיפוש נגזלה מרובר פרוסט הזדמנות לחיי-אלמות. היתה זו בחירה במחשבה-תחילה מצד פרוסט, שפן בכתיבה הקודמת, "נגד סנט-בוו", יש כמה וכמה פרשיות שבהן רובר מתואר ונקרא בשמו כאח הצעיר. לימים, כשחזר פרוסט וכתב את הדברים בשביל החיפוש, נתן את כל החלקים והתפקידים למספר. לדעתי, מתקבל מאד על הדעת שהתנ"ך אחראי להשמטה זו.

תכנית-המיתאר של פרוסט עמדה לו יפה, כי המספר, המהלך ועובר בסיפור-המעשה כבן-יחיד, ריכז את העלילה סביב עצמו ומיקוד זה של תשומת-הלב מחזק את השטף של הרצאת-הדברים. קרוב לוודאי שפרוסט

חש רגש-קירבה אל קין ויחסי-הקנאה בין האחים המקראיים ביטאו במשהו את רגשותיו. עצם העובדה שהאם אשר העריץ ילדה שני היא כשלעצמה ודאי היתה מקור לקנאה. כאן, ברומן שלו, בהיות לו דבר האלוהים עצמו למורה-דרך, אפשר היה למחות שם וכך למחוק-באיו צורה עדינה-את קיומו של הבל הצעיר.

פרוסט גורש מגן-העדן שלו: אילייה נאסרה עליו בגלל מחלת-הקצרת שלו. ואז, בדומה לקין, קם ובנה לו עיר חדשה. בני-משפחתו, ידידים ומכרים מאכלסים את הרומן שלו. צאצאיו היו יצירי הנפש ולא ילדי הגוף. במקום שם ידע קין את אשתו השאיר המספר בלילה השחור ההוא את אמה בחדרו. ככל הידוע לנו, מעולם לא לקח אשה. הספר הפך להיות הכל.

אם ספר-בראשית פותח את החיפוש, דומה כי ספר-החזיון שבפברית החדשה מסיים אותו. בעיר פאריז תחת ההרעשה הגרמנית מתגלגלים הדי החזון האפוקליפטי של יוחנן המטביל. היא העיר האהובה והמכותרת שאש מומטרת עליה. שארליס הוא "השד והשטן... כרוכים יחד". רבים החללים, כאשר כתב גם פרוסט בספרו. הוא תיאר את המהדורה הצרפתית של "רכי הלב ואשר אינם מאמינים והמגועלים והמרצחים והזונים והמ-כשפים ועובדי-האלילים וכל המשקרים", גם הם מוצאים להם מיתה שגה באגם-האש של פרוסט. העיר החדשה, שורש ונצר לדוד, ואורו של עולם-את כל אלה אפשר למצוא במלים של שני הספרים. כך היה הדבר לגבי יוחנן וכך היה לגבי מרסל פרוסט, שראה את האפשרות לחיי-נצח ביצירת-האמנות.

כלום הלך פרוסט בעקבות הביבליה בכל היצירה אשר כתב? או שמא היה הדבר כמו בפסוק 13 של פרק כב בחזון יוחנן: "אני האלף והת"ו, הראש והסוף, הראשון והאחרון". כלום רק שיכתב את ספר בראשית ואת חזון-יוחנן? אדילי קינג הביאה כמה חליפות-מכתבים בספר שלה פרוסט אך היא הגיעה למסקנה שאין סדר מסוים, אין סדר נראה-לעין. אין להכחיש כי הרבה מן התנ"ך משוקע כאן. ברור כי יש צורך לבדוק בדיקה מפורטת ומדוקדקת יותר את המבנה של בחיפוש הזמן האבוד מתוך התיחסות לספרי הברית הישנה והחדשה. אני מאמין כי עיון כזה יצביע על נאמנות כללית לרצף ולומדי פרוסט ימצאו בו ענין רב.

ד, 17

החזיון

ב, 9

ב, 3

בא, 8

### ביבליוגרפיה

- King, Adele. Proust. Edinburgh : Oliver and Boyd, 1968.  
 Painter, George D. Proust : The Early Years. United States of America : Little, Brown and Company, 1959.  
 Proust, Marcel. "Contre Sainte-Beuve". Marcel Proust, On Art and Literature, 1896—1919. trans. Sylvia Townsend Warner. Meridian Books, 1958.

## יהושע ישועה: הקו והנועגל

“Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures [...]”

Marcel Proust, p. 5

(“אדם ישן מחזיק במעגל מסביבו את חוט השעות [...]”).  
מרפל פרוסט)

“Longtemps, je me suis couché de bonne heure” – כלומר, ימים רבים עליתי על משכבי בשעה מוקדמת. במשפט זה פותח הרומן של פרוסט, ובו מתחילות גם בעיותיו של הקורא: מישהו מספר כאן על עצמו שזמן רב נהג לעלות על משכבו בשעה מוקדמת; – אך מדוע נהג כך? באיזו תקופה בחייו? ואיזה ענין יש בדבר? ועוד: מיהו האיש? מה שמו, מה גילו, מצבו, אפיו, מעשיו? המבקש תשובה מהירה, ישירה, חד-משמעית לשאלות כגון אלו, יתאכזב שוב ושוב; הספר לא נכתב, כנראה, במטרה לענות במהרה על שכאלו. – מוטב אולי, אם כן, לשאול תחילה שאלות מסוג אחר? למשל: “איך בנוי ספרו של פרוסט ואיזה תפקיד משחק משפט ראשון זה במבנהו?”

אבל איך נקבע מה מבנהו של מבוך? נתחיל בכך שנתבונן בו בסבלנות ותשומת-לב. נעסוק בספר הראשון של הרומן, בעברו של פואן, ונתרכז במיוחד בחלקו הראשון של ספר זה, קומבריה, על שני פרקיו. אם נכונה השערתנו, הרי כל חלק ביצירתו של פרוסט מיצג את היצירה כולה – כמו שמיקרוקוסמוס מיצג את המאקרוקוסמוס.

משך זמן רב נהג אפוא המספר לפרוש למיטתו בשעה מוקדמת. בזה פותח הספר (ע' 3), ועל-פני ששה עמודים לערך מתפתחת ממשפט זה מין סטייה, סבוכה למדי, שרובה-ככולה בתיאור מחשבותיו, חלומותיו, תחושותיו ושאר חוויותיו של המספר משך השעות הארוכות שאותן היה מבלה במיטתו, בין שינה ליקיצה, בטרם יירדם סופית. עיקרן של חוויות אלו היה אולי בזכרונות: זכרונות על חייו בימים-עברו במקומות שונים – בקומבריה, בבאלבק, בפאריז, בדונסייר, בוונציה; זכרונות על אנשים שהכיר – על מה שראה במו-עיניו מחייהם, על מה שאחרים סיפרו לו על אודותם... (ע' 9). בזה ניתן לנו מראש מין תוכן-עניינים של כל הספר הראשון, ואף של הרומן כולו, שאיננו אלא חיפוש אחר הזמן האבוד, נסיון להציל את העבר מאבדנו ולהפכו, בעזרת הזכרון (שהוא, מצדו, נעזר בתחבולות ואמצעים שונים שעוד נעמוד עליהם), לחוויה חיה, מוחשית, עשירה ומעשירה בהרבה מזו שהיה העבר, או שיכול היה להיות, בהיותו הווה...

וכאן (ע' 9) מתחילה סדרה של סטיות ארוכות, סבוכות ביותר (עם הרבה סטיות-משנה), אשר רק נוסחתן הכללית והגסה ניתנה לנו באותו "תוכן-עניינים מראש", ושבוספה של כל אחת מהן, בהיסגר מעגלה של כל אחת, אנו מוחזרים אל הקו של סיפור-מעשה-ההזיות אשר הוזה המספר בפרישותיו המוקדמות למיטתו. כך, אם נתיחס לרגע למבנה עברו של סוואן כולו, ניתנת לנו בחלקו הראשון, בקומברה, בסטייה אחת ארוכה (מע' 9 עד ע' 187), החייאת מומנטים חשובים מילדותו של המספר בעיירה קומברה.

החלק השני, אהבה אחת של סוואן, מספר (מע' 188 עד ע' 382) פרשה מחייו של סוואן (אחד מגיבוריו העיקריים של הרומן), מתקופה שקדמה ללידת המספר ושעליה נודע לו בעקיפים בזמן מאוחר הרבה יותר. זה החלק היחיד בספר שכתוב בגוף שלישי ושבו אין המספר מופיע כאחת הנפשות הפועלות. אולם סטייה זו נעשית אפשרית ואף רצויה הודות לדמיון מסוים בו הרגיש המספר (ר' עמ' 31-30, 186, 295) בין אהבתו של סוואן לאדוט, על כל גילגוליה, לבין החוויה המרכזית של ילדותו-הוא: הסבל שבאהבתו וקנאתו לאמו. שכן כל האהבות, שמהותן ב"צורך האיום בזולת", דומות הן בעיקרן; וההבדלים שבין אהבת ילד לאמו לבין אהבת מחזר מבוגר לגברת שמידותיה מפוקפקות מיטשטשים ונעלמים לאורו של דמיון זה. (והאמן, לדעתו של פרוסט, הוא אדם הרגיש במיוחד לדמיונות, לאנאלוגיות ממין זה; ורגישותו זו היא המאפשרת לו לחיות מחדש ולהחיות פרקים מעברו שאלמנט מסוים מהם הופיע, באורח מקרי, בחייו בהווה; היא המאפשרת לו גם לחיות ולהחיות את חוויותיו של הזולת אשר אלמנט מסוים, חשוב, משותף להן ולחוויותיו-הוא). אהבה אחת של סוואן מופיע אפוא כארגון וסידורן של חלק מהזיות המספר בעת נדודי-שנתו (ר' במיוחד ע' 186).

באשר לחלק השלישי של עברו של סוואן-הקרוי שמותיהם של מקומות: השם-הרי זה מתאר את הזיותיו של המספר לשמע שמותיהם של מקומות מסוימים: באלבק, ונציה, פירנצה... הוא גם מחייה חלק מימי-נעוריו בפאריז. אך הבה נתרכז בחלק הראשון, בקומברה.

נדודי-שנתו של המספר (המתוארים בששת העמודים הראשונים) די היה בהם כשלעצמם להחיות בזכרונו (מע' 9 עד ע' 43) חלק קטן מחיי ילדותו בקומברה: אותו חלק שהיה כרוך אף הוא בנדודי-שינה-נדודי-שנתו של ילד רגיש במיוחד החי מדי-ערב בעצמה רבה את סבל פרידתו מאמו; סבל הנהפך בשבילו לטראגדיה קשה באותם ערבים בהם ביקורו של מר סוואן בבית גרם שהאם לא עלתה לחדר בנה הקטן לתת לו את נשיקת ה"לילה-טוב" לה ציפה (ובה ממילא לא הסתפק מעולם...).

נדודי-השינה-פועל-יוצא מן הפרישה המוקדמת למיטה עליה מדבר משפטו הראשון של הספר-הם אפוא התחבולה הראשונה בה משתמש זכרונו של המספר על-מנת

לחיות מחדש (ולהחיות ביצירתו) את עֲבְרוֹ. \* הראשונה אך לא האחרונה. ואמנם, בתום מעגלה של סטייה זו בת 34 העמודים, מחוזרים אנו אל קו הסיפור על נדודי־שנתו של המספר המבוגר. הללו לא הצליחו (כך הוא מספר מע' 43 עד ע' 48) להחיות בשבילו את כל חיי ילדותו בקומברה—את כל העיירה, על כל בתיה, גניה ותושביה, ועל כל חוויותיו בה. כי על־מנת שיחזור העבר ויחיה בשבילנו בהווה, אין די בכך שנחליט להעלותו מן השיכחה: הזכרון הרצוני, האינטלקטואלי, אינו יכול, לדעתו של פרוסט (ר' ע' 44), לתת לנו יותר מרצף של תמונות מתות. למען יחיו אלה, צריך (כך מסביר המספר) שיתמזל לנו מזלנו, ושאיזו תחושה אשר ידענו בעבר תשוב ותתעורר בנו בהווה: רק היא תוכל, בשובה אלינו, להעלות מתהומות האין של השיכחה את מכלול העצמים, האנשים והמאורעות שהיו כרוכים בה בעבר—ורק הודות לה נוכל לשוב ולחיות ברוחנו (ובעצמה גדולה שבעתיים מוּז האפשרית במציאות) את החוויות אותן חיינו פעם בקשר לאותם עצמים, לאותם אנשים, לאותם מאורעות.

לגבי המספר קמו סוף־סוף לתחייה כל קומברה וכל הקשור בה, ביום אחד מימי בגרותו בו טעם במקרה פרוסת עוגה קטנה, מן הסוג הנקרא מִדְלָן, טבולה במעט תה. הרגשת אושר מוזרה נתלוותה לטעמה ולריחה של אותה עוגיה—אושר בלתי־מובן בהחלט... עד שזכר פתאום שאותו טעם, אותו ריח, היו אלה של עוגית המדלן הטבולה בתה שדודתו ליאני היתה נותנת לו בילדותו, בתקופת ביקוריהם בקומברה. ואז פתאום כמו צפו ועלו לפניו כל הבית, וכל העיר, על בתיה ועל גניה, על אנשיה ועל סביבותיה, ועל המאורעות שהתרחשו בה, מתוך ספל התה בו התרפכה והלכה פרוסת המדלן הקטנה (מע' 43 עד ע' 48).

עוגית־המדלן היא אפוא תחבולה שניה \*\* שנוקק לה זכרונו של המספר המבקש להחיות את העבר. חוט סיפורם של נדודי־השינה גלש פה ונעשה סיפור־המעשה של עוגית־המדלן. ומכאן ייצא מעגלה של סטייה שניה—הפרק השני של קומברה, בו מסופר (מע' 48 עד ע' 186), בפרטי־פרטים, הכל על קומברה כולה כפי שהיתה בימי ילדותו של המספר.

בהיסגר מעגלה של סטייה שניה זו, מחזירים אותנו שני העמודים האחרונים של "קומברה" (ע' 186 ו־187) אל קו הסיפור על המספר המבוגר, באותה תקופה בחייו בה נהג לעלות על משכבו בשעה מוקדמת...

\* בזה לא מיציתי, כמובן, את כל העושר התימאטי של נושא נדודי־השינה בספרו של פרוסט. רק זאת אוסיף: מצב זה, בו גדולה כל־כך הרגישות לאנאלוגיות; בו קל כל־כך המעבר בין היזכרות אחת לשניה; בין זכרונות לחשקים, ולתקוות; בין תחושות שמקורן במציאות, ובהווה, לבין זכרונות מן העבר ומאויים לעתיד־לבוא—מצב זה הוא אחת המיטאפורות המוצלחות ביותר שפרוסט משתמש בהן על־מנת לגלם את מצב היצירתיות האידיאלי של האמן. גם האמן וגם האיש הנתון באותם דימדומי התודעה פתוחים במיוחד ללחשים ולרמיזות של מה שעמוק בהם ביותר.

\*\* גם זו אינה האחרונה בספר: סדרה שלמה של תחושות (טעם, ריח, מגע, שמיעה...) מופיעה בו בכלול, והללו קושרות רגע של הווה לרגעים־עברו ומקימות אותם לתחייה.

תיאור קצר זה של כמה יסודות במבנה עברו של פוואן, ובמיוחד של קומברה, מעמיד אותנו על אפיה הדיגרסיבי המובהק של כתיבתו של מרסל פרוסט. נטייתו זו לסטות תדיר מקוֹף של הנושא ולחזור אליו שוב-בהיסגר מעגל הסטייה, ולשוב ולסטות, ולחזור-וחזור-חלילה-נטייה זו נראית לי מהותית לכתיבתו ומאפיינת אותה בכל אחד מרבדיה, החל ביחידות הטקסט הקטנות ביותר (המשפט, הפיסקה-המפחידים רבים מקוראיו ב"אָרפם" ובסיבוכם) וכלה בגדולות (הפרק, החלק, היצירה כולה). הודות לדיגרסיביות זו מופיע כל גרגר-חול כמיצג תבל רבה, וכל חלק של היצירה (ואף הזעיר שבהם) כמיקרוקוסמוס, האנאלוגי במבנהו ובתכנו למאקרוקוסמוס, והמ-סוגל להוליד אותו מתוכו.

בכך גותן פרוסט פתרון-מה לבעיה הפאראדוקסלית הקדומה ביחס לאחדותה של יצירת-האמנות המורכבת...

קומברה מופיע, אם כן, כפרק ראשון ביצירה בת כ-3000 עמודים, פרק המחזיק כ-185 עמוד והמורכב חוט סיפורי-הגותי קצר, בן 10 עמודים לערך, המקוטע לשלושה חלקים רחוקים זה מזה, שביניהם מובלעוּפ סטיות ארוכות מן הנושא של הקו-הראשונה שבהן בת כ-35 עמוד (סיפור הטראגדיה היומיומית של הפרידה מן האם) והשניה (סיפור שאר החוויות של קומברה) בת כ-140 עמוד. אמור מעתה שרוב-רובו ועיקרו של החלק קומברה נמצא דווקא במעגלי סטיותיו, הבנויים זכרונות והם החייאת פרקים מן העבר, ולא בקו הסיפורי שאותו חלק פותח בו ומסיים בו, ומתוארים בו רק התנאים בהם העלה המספר אותם זכרונות, בנוסף לכמה הירהורים על תנאים אלה...

ואולם טעות תהיה זו לחשוב שה"קו" של פרוסט אינו אלא תחבולת סופרים וכעין אמתלה שקופה, המאפשרת לו לגלגל את "מעגלי" זכרונותיו.

תנאי ההיזכרות-המחיייה חשובים בספר זה לא פחות מן הזכרונות עצמם, כי בלי היזכרות כזאת העבר נשאר-במקרה הטוב ביותר-בגדר רצף של תמונות מתות שאין לבנות מהן יצירה בעלת ערך. על כן האיש המספר פה את חייו עומד על כך שידובר בספרו גם (ואולי בעיקר) באותו חלק של חייו שהוקדש רובו-ככולו לכתיבת הספר הזה עצמו. בזה גם יסתיים, מקץ 3000 עמודים, ספרו של מרסל פרוסט: בדיון ארוך, מקיף ומעמיק בדבר הספר שאת קריאתו עומדים אנו לסיים בשלבי חיבורו ותנאיו, ובכל סבך הבעיות-והחוויות-הכרוכות בו.

כך נסגר כמין מעגל, בסוף הספר, אותו סיפור מקוטע על גדודי-השינה ועל עוגית-המדלן שהופיע לעינינו כקו-בראשיתו. כחוט-השני הוא עובר בכל הרומן כולה. כל חלקיו ופרקיו אינם אלא כעין סטיות ממנו, ויכול מעגלה של כל סטייה (אם נתבונן בו מקרוב) להיראות אף הוא כקו שממנו יוצאים מעגלי-סטייה משניים-וגומר, וגומר. וכך אפשר לתאר את הספר כולו כמערכת סבוכה של מעגלים, בה



כל מעגל סוטה ממעגל אחר וחוזר אליו, ומעגל אחד גדול מכיל את כולם ומעניק למערכת כולה את אחדותה.

\*

בעיני פרוסט— כמו גם בעיני המספר של בחיפוש הזמן האבוד, שאינו זהה עמו בכל— היתה כתיבת ספר כזה בבחינת עבודת־קודש. בזמנים כשלנו (ראשית המאה ה־20...) כתיבה מסוג זה היא, לדעת שניהם, מן האמצעים המעטים היכולים עוד לאפשר לנו חיים מלאים, אמיתיים, מאושרים... כי המציאות, וההווה, לעולם אינם יכולים לספק את צמאון האושר שלנו; והדת אינה נותנת לנו עוד מה שידעו אבותינו למצוא בה. מדי־פעם מגיע צמאון זה לסיפוק רגעי ומקרי: כאשר משהו השייך למציאות ולהווה, אלא שמילא תפקיד־מה בחיינו בעבר, דולה לנו מן השיכחה חלקים מעברנו האבוד, מחייה אותם, מציף בהם את ההווה...  
הכתיבה— כפי שהיא נתפסת לפרוסט, ולמספרו— נותנת לנו שליטה על התרחשות רבת־ערך זו; היא מוציאתה מתחום שליטתה הגמורה של המקריות, מכופפתה לרצוננו, למאמצינו, ליצירתנו.

\*

כלום אגזים אם אחשוב שבעיני פרוסט היה ספרו משול לעוגת־מדלן עצומה, שפל אחד מעשרות או מאות פירוריה הוא עוגית־מדלן קטנה, העשויה להחיות חלק זה או אחר של העבר ולהסב לנו את האושר המיוחד הנובע מכך, והכרוך בנצחוננו על הזמן הקווי, ועל המוות שבסופו... בכתבו את ספרו ניסה פרוסט לגאול את כל עברו, את כל חייו, מאבדנם— כמו שלגבי המספר, באכלו את עוגית־המדלן, נגאלו רבים מרגעי ילדותו בקומפרה.  
לגבי כל קוראי פרוסט— אם רק יש התאמת־מה בינם לבינו— יכול ספרו, ואפילו פירור מספרו, להיות בחינת אותה עוגית־המדלן הגואלת.

## אורי איזנצויג: כנסיית קומברה והכתיבה הפרוסטיאנית

### א. מבוא

#### 1. די יגסיס (המסופר)

בחיפוש הזמן האבוד מצטייר קודם-כל כתולדות כתיבתו, או, אם תרצו, ככתיבת תולדות עצמו. אם כן, מתחילה גיבבת בעיית הדייגסיס (המסופר) של הטקסט—לא כפן נוסף, משלים, או אף סתם גפרד מן הסגנון פשוט-כמשמעו, אלא כרכיבו האנהרנטי. מראש יש לראות במסומן של הטקסט (יהיו שיקראו לו: עולם דמיוני) דבר המתחייב בהכרח מן ה"סגנון", ולא עוד אלא מחייב, במחלט סגנון מסוים זה, כתיבה זו של ה"חיפוש".<sup>1</sup>

#### 2. קוויות

בהקשר של אחד המאפיינים המהותיים ביותר של הלשון האנושית: הקוויות, נגסה להגדיר יחס מסוים בין הסימן והרפרנט בטקסט הפרוסטיאני. הלשונות הטבעיות, מעצם הפיונטיות שלהן, מתגלות באורח קווי, כלומר זמני. מאפיין יסודי זה כבר עורר כמה מבקרי ספרות ואמנות לנסח כמה המלצות באשר למטרות שאמורים הסופרים להציג לעצמם, בעיקר כנגד הציירים והפסלים. וכך, קבע המבקר והמחזאי הגרמני בן המאה ה-18, ג.ו. לסינג, בסיכומו של ניתוח מזהיר (בחיבורו ה"לאוקואון") כי השירה, מהיותה עשויה סימנים העוקבים זה את זה בזמן, חייבת לתאר אך-ורק מושאים בעלי אופי הולם—כלומר, אירועים—בעוד הציור העשוי סימנים המתקיימים יחדיו באותה עת חייב לתאר מצבים נייחים, רגעים מסוימים. והנה, אם הוראותיו הנורמטיביות של לסינג לא נתמלאו (ואגב: לטוב-המזל), בכל-זאת, היה הניתוח שקדם להן מוחץ והציג בעיה רצינית: איך אפשר לתאר באורח הולם תופעה שאפיינית לה הסימולטאניות באמצעי קווי צרוף?

#### 3. כנסיית קומברה

ובכן, איך יכול התיאור של כנסיית קומברה לשחזר לנו אותה תופעה כמו-מאגית של רישומה על גושא הטקסט? איך עשויים קווים ארוכים, המפרטים את הפן החיצוני והפנימי של מונומנט זה, להתימר להציגו כהלכה? מתוך קריאה מעמיקה בטקסט גינכח אמנם לראות כי בעצם אין השאלה מוצגת, כי אין הטקסט מבקש באמת להציג כנסיה זו לפנינו. להבדיל מתיאורו של בלזאק, למשל, בו נמצא לשון כל-יכולה המציגה לפנינו עולם כמו-אובייקטיבי<sup>2</sup> אשר האובייקט טיביות שלו אינה מופרת אלא לעתים בלבד, בהתערבות המספר—הנה כאן מדובר בכתיבה המתלבטת בבעיית עצם קיומה ואין היא מציינת רפרנט אלא כדי להשתקף

בו. התיאור של כנסיית קומברה נראה לנו דוגמה מובהקת במיוחד לבעייתיות זו. ואגב: התוצאות הסופיות של ניתוחו אינן יכולות להשרות אדישות. שכן, אם קומברה, בריחוק-מקום, לא היתה אלא כנסיה המתמצתת את העיר, מציגה אותה, מדברת עליה ולמענה למרחקים (ע' 62).

הרי מכל-מקום כנסיה זו היא מושא מועדף בכל ניתוח של חיפוש. בניתוחנו נבדוק אפוא שתי תנועות בטקסט הפרוסטיאני.<sup>3</sup> תנועת הכתיבה אל מושא והתנועה הפועלת בחזרה, הכתיבה שהמושא הוא נקודת-מוצאה.<sup>4</sup>

### ב. מן הכתיבה אל המושא

#### 1. מבנה נאראטיבי

הערה אחת מתחייבת מלכתחילה באשר למבנהו של תיאור זה. למעשה, דומה כי חלה אי-המשכיות בסיפור: מן הפיסקה השנייה נוטש הטקסט, כמדומה, את הכנסיה ומתרכז בבית הדודה ליאוני. ואינו חוזר אל תיאור המונומנט הדתי אלא כעבור כמה דפים.

אי-המשכיות זו מתגלה מיד כבעלת-משמעות, שפן היחסים בין הכנסיה והבית בנויים היטב, ונסבים בעליל על דיאלקטיקה של מטבח/דת.

#### 2. מטבח/דת

יסוד מן המטבח הוא המבשר באורח מטונימי את המעבר מן הכנסיה אל הבית: נדמה לי שהאפשרות לעבור שוב ברחוב סנט-הילר, לשכור חדר ברחוב אוֹאָזו—באכסניה הישנה של הציפור הפצועה, שמצהריה היה עולה ריח מטבח, העולה לעתים, לרגעים, גם בי, הפכפך וחם כמוהו—עשויה היתה לשמש כניסה למגע עם מה שמעבר לנו (...). (עמ' 62-63).

יחס זה הוא מטונימי באשר המטבח מועלה, בסוף הפיסקה על הכנסיה, על-ידי הריח, ובבית (מקום האכילה) ידובר בראש-וראשונה בריחות וניחוחות: היו אלה מאותם חדרים בפרובינציה אשר (...) מקסימים אותנו באלף הריחות שמדיפים בהם המידות הטובות, החכמה, ההרגלים, חיים חשאים שלמים, שופעים ומוסריים שהאווירה תלויה ועומדת בהם (ע' 63).

באמצעות המטבח גם נשוב מן הבית אל הכנסיה, כעבור כמה עמודים: "הכיצד, פ'ראנסואָז, שוב אספרגוס! באמת חולה את השנה במחלת האספרגוס ותמאיסי אותו על הפאריזאים שלנו!" "אך לא, מאדאם אוֹקטאב, הם אוהבים את זה. עוד מעט ישובו מן הכנסיה בתיאבון ותראי שלא יאכלו אותם בגב של הכף." "אבל הכנסיה, הרי הם צריכים כבר להיות שם; מוטב שלא תבטלי זמן. לכי והשגיחי על ארוחת-הצהריים."

בעוד דודתי מחליפה דברים אלה עם פרנסואז, ליויתי את הורי אל התפילה. (ע' 74) \*

\* הש' גם תרגום "הדודה ליאוני" בידי עדה צמח בחוברת זו. (המערכת)

ועם זאת, אופי מפורש זה של היחס כנסייה/בית במישור הסינטגמאטיקה של הסיפור מתחזק ומושלם בחילוף סמאנטי על הציר הפאראדיגמאטי; יסודות שונים בבית לובשים משמעות דתית, בעוד הכנסייה מתקשרת באורח מיטאפורי ומיטונימי אל עולם המטבח.

וכך, הבית, הנכלל כאן ברחוב, מוצג באור דתי:

דירתה הפרטית נשקפה אל רחוב סן-ז'אק, שנסתיים בריחוק רב משם, בגראן-פרה (...)  
והיה משתלב ומאפיר בשלש המדרגות הגבוהות העשויות אבן-גזית, הניצבות ליד כל  
פתח כמעט, נראה כמיצר שחטב פסל-תמונות גותי על האבן שהיה עשוי לפסל עליה  
אבוס או מצלבה. (ע' 63)

ואילו הכנסייה, כעבור כמה דפים, מושווית לתבשיל שהותקן במטבח:

כאשר לאחר התפילה היו נכנסים לומר לתיאודור להביא לחם בריוש עבה מן הרגיל,  
מפני שדודנינו ניצלו את מזג-האוויר הנאה ובאו לתיברזי לסעוד עמנו ארוחת-צהריים,  
רואים היו ממול את מגדל-הפעמונים, זהוב ואפוי כלחם-בריוש מבורך וגדול יותר,  
בקשקשים ונטפים צמיגיים של שמש, נועץ את חודו הדק בשמי-התכלת. (ע' 82).

היפוך סימאנטי חיצוני זה נשלם בעוד היפוך, שעניינו בפנימם של שני הבניינים.  
קודם-כל, זה הדום-התפילה המקושר אל ה"ריחות מעוררי-התיאבון" השוררים באחד  
מחדרי ביתה של הדודה ליאוני (ע' 64). ובאמצעות הדום-התפילה נכנס גם המטבח  
רשמית וממשית אל הכנסייה:

מאדאם סאזירא נראתה כורעת לרגע, מניחה על ההדום הסמוך חבילת עוגיות קשורה  
בחוט, שנטלה מעם האופה אשר ממול. (ע' 75)

ומצד שני, אנשי הבית מולבשים משמעות כמו-דתית. לדודה ליאוני מצח  
אשר חוליותיו נשקפו ממנו כעוקציה של עטרת-קוצים או חרוזיה של שרשרת-תפילה.  
(ע' 67)

ופרנסואז (המבשלת), אשר לעתים היא  
כפסל של קדושה בגומחתו (ע' 67),

היא גם:

יפה בחמש בבוקר, במטבחה, ולראשה המצנפת שכריכותיה המבהיקות והמדויקות  
נראות כעוגיה, כמו שהיא בצאתה אל התפילה הגדולה". (ע' 69)

ואילו בכנסייה, הזמן

הגיר [את אבני הקברים] כדבש שעלה על גדותיו, מעבר לערישתו. (ע' 75)

ולסוף, אם נשוב לצירוף דת/מטבח גם ברמת כוונתו של עושה-המעשה וגם במישור  
הצורני של הטקסט, נמצא את דו-השיח, בעיקר שיח הדודה ליאוני עם פִּרְנְסוּאָז:  
זה המצרף את האספרגוס עם הכומר של קומברה, את שעת סעודת-הצהריים עם  
שעת התפילה (עמ' 70, 74).

כיון שקבענו היטב את הענין הראשון בדבר היחסים הוודאיים והבנויים הקיימים  
בין הכנסייה והבית, נוכל לנסות להפיק מכך איזו משמעות. וזאת מעלה לנו הטקסט  
עצמו, בגלותו לנו צמד ניגודים שני-חללי הפעם-שימלא תפקיד רב-גילויים ביחס  
לראשון: בפנים/בחוץ.

## 3. בפנים/ בחוץ

אם נעקוב אחר הטקסט בשום-לב—ונתיחס ליחסים מטבח/דת שקבענו למעלה— נמצא שהכנסיה נוטה להיות מוחצנת בלבד בעוד בית הדודה ליאוני כולו פנימי. המעבר כנסיה—בית נעשה, כפי שראינו, באמצעות ריח המטבח העולה מזהרי האכסניה. "אלף הריחות" השוררים בבית הדודה ליאוני הם ביתיים, אנושיים ומסוגרים. (ע' 63)

וריח הפיח הוא המחזק את האופי הפנימי במיוחד של החדר המחובר לחדרה של הדודה ליאוני:

האש שכבר הובערה בין שתי הלבנים וטייחה את כל החדר בריח פיח, וגרמה כמותם "מבואות-תנור" גדולים בכפרים, או אדרת-האח בטירות הגדולות, שלרגליהם תיחל כי בחוץ יודיע על עצמו על הגשם, השלג, ואף כמה פגעי-מבול, כדי להוסיף על נועם ההסתגרות את פיוטו של החורף. (ע' 64)

הריח, והמטבח אחריו, קשורים במובהק ל"בפנים". ואכן, באמצעות המטבח לובשת הכנסיה, לרגע בלבד, ערך סימאנטי של פנימיות:

יש ובימי-שבת בצהריים, כשאין תפילה—באחד מאותם רגעים נדירים שבהם הכנסיה מאווררת, ריקה, אנושית יותר, מפוארת בשמש על רהיטיה העשירים, דומה כמקום-מגורים, כמבוא האבן המחוטבת והזכוכית הצבועה של בית בסגנון ימי-הביניים—נראתה מאדאם סאזירא כורעת לרגע, מניחה על הדום-התפילה הסמוך חבילת עוגיות קשורות בחוט שנטלה מעם האופה שממול ועתידה היתה להביאן לארוחת-הצהריים. (עמ' 75-76)

הקשר המטונימי בין העוגיות של מאדאם סאזירא ומראה הפנסיה כמקום-מגורים כמעט הוא בגדר ודאי.

ולעומת זאת, "נקודת-הראות" החיצונית היחידה של בית הדודה ליאוני מעלה מיד סבר דתי (מדובר בקטע המובא בפיסקה 2).

ובכל-זאת—יטענו כנגדנו—הרי הנושא (האני) חודר אל הכנסיה, ופנימה מתואר. אמת נכון הדבר, אולם התיאור עצמו נוגע בעיקר ל"ייצוגים" (רפרזנטציות), חלונות-צבעונים ושטיחים, כלומר סוג של מקום אחר, של חוץ, דמיוני אבל קונקרטי. אשר לשאר הדברים, בהם תנועת הנושא העובר בפנסיה מתוארת יותר מן הכנסיה עצמה. הנושא חודר לכנסיה אך אין הוא נמצא בה, אין הוא נשאר בה אף לרגע אחד פשוטו-כמשמעו; העומק המתגלה בכנסיה הוא, כמו שאומר לנו הכתוב עצמו, עומקו של הזמן:

בנין הממלא, אם אפשר לומר, חלל בעל ארבעה ממדים—הרביעי הוא ממד הזמן—פורש מבעד לדורות את אולם-התווך שלו, ממיפתח למיפתח, מקאפילה לקאפילה, נראה מנצח ושוטף גבולות לא רק של כמה מטרים אלא של תקופות רצופות שמהן יצא מנצח; חומק מן המאה ה-11 הנוקשה הזועפת בעבי קירותיו אשר קמרוניו הכבדים, הסתומים והחסומים באבני-גזית גסות, נתגלו מהם רק מבעד לבקיע העמוק שפרצו המדרגות של מגדל-הפעמונים ליד המבוא. (עמ' 77-88)

בדרך-אגב ייאמר כי עומק זה נהפך במהרה אנכיות, ממד ארכיטיפי של הזמניות וההיסטוריות:

מניף לשמיים, מעל לכיכר, את מגדלו שהתבונן בלואי הקדוש ודימה לראותו עדיין; ושוקע עם כוכו בלילה מירובינגי. (ע' 78)

אין אפוא שום צד משותף בין פנים זה - שכולו זמני - ובין פנים ביתה של הדודה ליאוני, שבו הריחות, הניחוחות, הרעשים והדממות מקיימים ממש אווירה, אטמוספירה, פנימיות חמרית שכל-כולה בת-זמנה. אפשר היה גם לנסות ולטעון כי הכנסיה, המשוללת פנימיות חמרית אמיתית, מוצאת לה פנימיות אחרת בביתה של הדודה ליאוני. זה עשוי להתחזק על-ידי מבנהו הכללי של הטקסט: הפסקות המטפלות בכנסיה עצמה "עוטפות" אי-כה את הפסקות המתארות את הבית.

#### 4. הגיון הטקסט

כאן מופיע אפוא ההגיון שהוא ממהות מבנהו המיוחד של הטקסט בו אנו דנים: תוך שהוא עובר מסיקור מהיר של הכנסיה אל התיאור המפורט של החיים המתנהלים בביתה של הדודה ליאוני הוא מציין את היעדר הפנימיות של הכנסיה. היעדר זה מתאשר ברגע הבא, כאשר בשובו אל הכנסיה כמו חושף הטקסט את צדה האחר רק כדי להראותנו כי לאמיתו של דבר אין לה פנימיות אמיתית אלא היא, בעצם, צורה של הזמן.

החשיבות הסמלית והמבנית של הכנסיה בטקסט של החיפוש - חשיבות שכבר צוינה למעלה - מתבהרת אפוא: בהיותה מממשת זמניות מסוימת מבעד לחיצוניות מרחבית, כנסיות קומברה, הנבחנת כרפרנט של טקסט, נראית כאילו היא מיצגת לפנינו מושא-טיפוס של הכתיבה הפרוסטיאנית: מרוקן, מכורסם בשיני הזמן, אין מושא זה אלא חזית חיצונית. והדברים אמורים בפתיחה עצמה: היא קווית בהכרח, וכל אשר תגע בו, כל שתתייחס אליו, יעשה קווי. הסימולטאניות שלה נעלמת, המרחב המתואר נעשה זמניות.

ועם זאת, אין זו פעולה חד-צדדית. לא די שהפתיחה משנה את הרפרנט שלה אלא גם הרפרנט מסמן את המקום ההיסטורי המיוחד של הכתיבה.

#### ג. מן המושא אל הכתיבה

##### 1. טבע / תרבות

אכן, אם ניגש אל הגוף הנחקר בכליותו (כלומר, תיאור הבית והכנסיה כאחד) נוכל להבחין בתנועה סימאנטית, כפולה במקבילותה וחד-פעמית במהותה, תנועת ניגוד לעולם התרבותי מצד אחד ואל זה המנוגד לו באורח מסורתית, עולם הטבע, מצד שני.<sup>6</sup>

וכך, שני יסודות בסיסיים של קיום יום-יומי בבית הדודה ליאוני נמצאים בבירור בהתייחסות לניגוד זה. הדברים אמורים בריחות ובתרזות.

על הריחות הטקסט גורס שאין הם טבעיים ואינם תרבותיים:

ריחות שאמנם טבעיים הם עדיין, וצבעם צבע הזמן, כצבעי מחוזות-הכפר הסמוכים,

אך כבר הם מבויתים, אנושיים ומסוגרים, מיקפא ערב, עמלני וצח של כל פירות השנה שנטשו את הבוסתן ועברו אל הארון; עונתיים הם, אך ניידים וביתיים. (ע' 63)

ואשר לתרזה, אף היא אינה טבעית לגמרי, ובוודאי לא תרבותית:

אלף פרטים קטנים וחסרי-שימוש—פורגותו המקסימה של הרוקח—שהיו נשמטים בהכנה מלאכותית, הסבו לי, כמו ספר שאתה נפעם למצוא בו שם אדם שהפרת, את עונג ההבנה שאכן היו אלה פרחי תרזה אמיתיים, כגון אלה שראיתי בשדרות התחנה, שונים דווקא מפני שלא היו אלה כפילים אלא הם-עצמם, ומפני שהזקיננו. וכל תוראופי חדש לא היה בהם אלא גילגולו של תוראופי ישן, ובגולות האפורות הקטנות הכרת את הניצנים הירוקים שלא הגיעו לבישולם. (ע' 66)

אשר לכנסיה, לכאורה עליה להשתייך לעולם התרבות. ועם זאת, קריאה קפדנית תראה לנו כי אין הדברים פשוטים כל-כך. אדרבה.

אם האדרות הפשוטות של האיכרות וריפרוף אצבעותיהן רגישים לכך שבמשך הדורות יכלו

להטות את האבן ולבקוע חריצים, כדרך שחורץ גלגל מרכבה דו-אופנית על המעצור, שכנגדו הוא נתקע כל הימים, (ע' 75)

הנה הכתיבה בעיקר, סמל התרבות המובהק, היא המקושרת באורח מיטאפורי אל מזון טבעי ביותר—הדבש:

אבני-הקברים שלה, שמתחתן קבור היה אפרם הקדוש של כוהני קומפרה, משווה לדוכן כמין נוף רוחני, שוב לא היו הן-עצמן עשויות מן החומר הדומם והקשה, כי הזמן ריפכן והגיר אותן כדבש שעלה על גדותיו מעבר לערישתן, אשר ממנה חרגו בזרם בהיר, גורפות עמן אות גותית מסולסלת, מטביעות את הסיגליות הצחורות של השיש; וגם מעבר לאלה נספגו עוד, מדביקות אף את הכתובת האליפטית בלאטינית, מוסיפות גחמה על גחמות האותיות המקוצרות האלו, מקרבות שתי אותיות במלה שאותיותיה האחרות התרחקו יתר על המידה. (ע' 75)

זאת ועוד: הייצוגים הפלאסטיים הם המפייסים, כמדומה, באורח מעניין מאד, את התרבות והטבע. ראשית-כל, מתוארים שלושה חלונות-צבעונים. האחד ממולא כל-כולו דמות אחת הדומה כמלך-הקלפים, שהיתה חיה למעלה, מתחת לאפיריון ארדיכלי (ע' 75),

הוא תרבותי בהחלט. השני מציג הר שלג ורוד אשר נראה כמו עטה כפור על הזכוכית שהתפיחה בברד העמום, כמו שימשה שנותרו עליה פתותים, אך פתותים מוארים באיזו הילה (ע' 76);

זה אפוא ייצוג רלבנטי לעולם טבעי. ועם זאת, חלון-הצבעונים השלישי הוא המאחד בהדרגה את שני המושגים מן התחום הסימאנטי. היסוד התרבותי—

אגף עליון מחולק למאה זכוכיות קטנות מלבניות שהפחול שולט בהן, כמשחק-קלפים גדול, בדומה לזה בו השתעשע מן-הסתם המלך שארל הששי (ע' 76),

מתגלגל בדימוי טבעי:

אולם אם הבהיקה קרן-אור ואם הוסט מבטי ושוטט על-פני חלון-הצבעונים, הפכה ונדלק לסירוגים בשריפה נעה ויקרה, הנה כעבור רגע עלה בו הבוהק הסגוני של זנב הטווס, ואחר-כך הרעיד והסתלסל בגשם משתלהב ודמיוני שטיפטף ממרום הקימור האפל והמסולע, לאורך הדפנים הרטובות, כמו אל נבכי איזו מערה שצבעי הקשת חברו בה בנטיפים נפתלים באתי עם הורי. (ע' 76)

וסופו שהוא מגיע לתבנית סגנונית מוזרה, המסכמת להפליא את ענייננו: חלון-הצבעונים.

הפריח, כמו אביב היסטורי שימיו כימי יורשיו של לואי הקדוש, את השטיח המרהיב והמוזהב בזכריות של זכוכית (עמ' 76-77; ההדגשה—שלי).

אשר למכלול חלונות-הצבעונים, השמש (טבע) היא המאירה בהכרח את הייצוגים (תרבות).

ואילו השטיחים מיצגים נושא תרבותי צרוף: הכתרת אסתר. אך גם בזה נמצא מין דינאמיזציה, פיזור מסוים של הצורות, תופעה פיזית מכוח הזמן. וזה, כמובן, יסוד "טבעי" של המעמד המתואר, העומד במרכז הימחקות-יחסית זו של הצבעים:

ירוק העצים נשאר עז בחלקים התחתונים של רצועות המשי והצמר, אך מפנין ש"הועבר" למעלה נצטייר חיוור יותר מעל לגזעים הכהים, כשהענפים הגבוהים מצהי-בים, זהובים וכמו מחוקים-למחצה על-ידי תאורתה האלכסונית של שמש לא-נראית. (ע' 77)

אך לא רק בפנסיה פנימה אלא גם מחוצה לה היא נמצאת במקום חסר-הגדרה (למבט ראשון), לא תרבותי, לא טבעי. לא תרבותי: שהרי מראשותיה של הכנסיה

כה גסים, כה גטולי יופי אמנותי ואף מעוף דתי (ע' 78),

מביאות את הטקסט לאמירה כי

לימים, כשהייתי מעלה בזכרוני את כל מראשות-הכנסיות המהוללות שראיתי, לא עלה על דעתי מעולם להשוותן אל מראשות-הכנסיה של קומברה. אולם יום אחד, בעיקול רחוב קטן בעיר-שדה, הבחנתי מול פרשת שלש דרכים בקיר שחוק ונישא, עם חלונות-צבעונים מנוקבים למעלה ומראיהם כמראה הלא-סימטרי של מראשות-כנסיות-קומברה. או-או לא תמהתי כיצד ובאיזו עצמה התבטא הרגש הדתי בשארטר או בריימס, אלא קראתי שלא-מדעת: "הכנסיה" (עמ' 78-79).

לא טבעי:

מאדאם לואזו, אף שהיו שיחי פ'וקסיה ליד חלונה, ואלה שקעו בהרגל רע והיו מניחים לענפיהם לשוטט בכל מקום, בראש מושפל, ופרחיהם לא היה להם ענין דחוף לענות בו משגדלו דיים אלא ללכת להצן את לחייהם הסגולות והסמוקות כנגד חזיתה הפכה של הכנסיה, בכל-זאת לא נתקדשו פרחי הפ'וקסיה בעיני בשל כך; אף שעניני לא שמו פדות בין הפרחים והאבן המושחרת שעליה נשענו, רוחי שמה תהום ביניהם. (ע' 79)

לא טבעי:

באחד הטילים הגדולים יותר שטיילנו בקומברה היה מקום בו יצאה לפתע הדרך הדחוקה אל מישור גדול, מוקף מאופק עד אופק יערות מבותרים, שרק החוד הדק של מגדל-הפעמונים אשר לכנסיות סנט-הילר עבר מעליהם, אך כה דק וכה אדום עד שדומה היה כאילו הוא משורטט על-פני השמיים בציפורן שכמו ביקשה לתת בנוף זה, בתמונה זו שכל-כולה טבע, תו קטן זה של אמנות, ציון אנושי וחד-פעמי זה (עמ' 79-80),

ולא תרבותי:

בלא שאדע מדוע, מצאה סבתי במגדל-הפעמונים של סנט-הילר אותו נקיון מהמוניות, מיומרה, מקטנוניות, שעורר בה אהבה וגילה לה עתרת של השפעה מיטיבה בטבע אשר יד אדם לא (...) גרעה ממנו. (ע' 80)



ואכן, סבתו של הנושא היא המיטיבה כמדומה לסכם את המוזרות הבסיסית של הכנסיה מכל בחינה שהיא :

ילדי, לעגו לי, אם תרצו, אולי אינו יפה על-פי הכללים, אך פניו הזקנים והמשונים חביבים עלי. אני בטוחה שאילו היה מנגן בפסנתר לא היתה נגינתו יבשה. (ע' 81)

וכך, בהתנזרות מן הטבעי ומן התרבותי כאחד, דומה שכנסיית-קומברה מגיעה למקום שהטקסט מגדיר כאן כ"בלתי-מציאותי" (ע' 62), "על-טבעי" (ע' 77), ולעתים יקרא לו "מה שמעבר מזה" (ע' 63), או "העמק שפוקדות הפיות" (ע' 77).  
ואם מדובר קודם-כל בפשטות ב שם : "הכנסיה שלנו !" (ע' 74),  
קראתי שלא-מדעת : "הכנסיה !" (ע' 79)

הרי זה מפני שהכנסיה במהותה היא שונית :

עקב כל זה שונה היתה בעיני לגמרי משאר העיר (ע' 77) ;  
היה [...] בינה לבין כל מה שאינו היא קר-גבול שרוחי לא הצליחה מעולם לעברו (ע' 79),

ושוני זה ודאי שהוא בבחינת "בל-יופיע" (ע' 82).

## 2. שוני, זמניות

כנסיית-קומברה שונה בעיני הנושא. אך בעיקר היא שונית בגוף הטקסט, וזה מפוח מהותה הזמנית. כי לא די שאין לה פנימיות מרחבית-מציאותית (כפי שצוין למעלה) אלא מבחוץ בעיקר היא קוצבת מיקצב מסוים, שהוא מיקצבה של כל העיר – מגדל-הפעמונים של סנט-הילר הוא שנתן לכל העיסוקים, לכל השעות, לכל נקודות-הראות של העיר את פרצופם, את כותרתם, את הקדשתם (ע' 81),

מיקצבו של התיאור המרחבי :

אם ייראה בשעה חמש, השעה שהיו הולכים להביא את המכתבים אל בית-הדואר, מהלך כמה בתים, משמאל, מגביה לפתע מעל לפיסגה בודדה את קו-הרכס של הגגות ; ואם לעומת זאת באת לדרוש בשלומה של מאדאם סאזארה, עוקב היית בעיניך אחר קו זה שהשפיל לאחר המורד של מדרונו השני, תוך ידיעה שיהיה צורך לפנות ברחוב השני לאחר מגדל-הפעמונים ; ואם הרחקת לכת מזה, אם הלכת לתחנה, היית רואה אותו במלכסן, מציג בצדודית זוויות ומישטחים חדשים [...] תמיד אליו היה צריך לשוב (עמ' 84-83),

ואף מיקצב הדיאלוגים בין הדודה ליאוני ופרנסואז (עמודים 70, 74). וכך הוא קובע את מיקצב הטקסט עצמו.

לשון אחרת : כנסיית-קומברה היא המקום בו מסתדר ומתארגן העולם הדמיוני, המסומן של הטקסט. ארגון זה מתאפיין באותו קו מהותי לשרשרת המסמנת : הקוויות. זו אינה נמצאת בתוך הכנסיה ; היא נובעת ממנה. כלומר, דומה שהטקסט מציין את כנסיית-קומברה כמרכזו, ואם תרצו, כמקורו.

ביחס הפרוסטיאני המיוחד הקיים בין הכתיבה והפרנט מתגלה אפוא תנועה שניה : מן המושא אל הכתיבה. אם קודם יכולנו לגלות תהליך של "לינאריזציה" מן המושא אל הכתיבה, כאן אנו עדים להתאפיינות הכתיבה על-ידי מושאה.

## ד. כתיבה, מיטאפורה

1. הכנסיה: מקום הכתיבה

משעברה את הניגוד טבע/תרבות, ששרר במאה ה-19, אין הכתיבה הפרוסטיאנית מכירה עצמה אלא במין עולם שלישי דמיוני, עולם כמו-מכושף. בהיות קיומה-העצמי טעון הסבר כלשהו, היא קובעת כי הטבעי אינו מסביר מאומה, כי התרבותי אינו מסביר הכל. אך הכתיבה, למרות הכל, ישנה.

וכמו שכנסיות-קומברה כמו אין לה פנימיות חמרית כך אין הכתיבה הפרוסטיאנית מתיחסת לשום מושא שהוא חיצוני לה עצמה (במקרה זה: הפנסיה). אם מאחרי החזית החיצונה של הכנסיה גילינו את הזמניות, מתגלה לנו כי גם הכתיבה רק מותחת קו א-ב, שבסופו של דבר רק זאת אפשר לומר עליו: שדרוש זמן מסוים כדי להגיע מא אל ב.

בשני המקרים, מדובר בשיטה סמיוולוגית מעגלית לגמרי:  
[הכנסיה, בעירה, מוקפת]

שריד מחומות ימי-הביניים (...) קו שעייגולו מושלם כמו בעיר קטנה המצוירת בציור של פרימיטיב, (ע' 62)

היפנסו אל הפנסיה, פענחו את הטקסט הפרוסטיאני—וגיליתם את תולדותיהם שלהם. כל השאר אינו אלא חומר לשם עילה.

## 2. כתיבה / חומר

אמרנו חומר. אמנם כן, שהרי הכנסיה קיימת "במציאות", בטקסט. והמלים שהן הטקסט הלא הן לפנינו, שחור על-גבי לבן. אך יותר מזה. בשני המקרים היחידים שבהם הכתיבה נוכחת במפורש בטקסט המדובר נראה אותו מחובר להקשר חמרי צרוף—הקשר המזון.

באורח מטונימי, בביתה של הדודה ליאוני, אוהבת הדודה לקרוא סיפורים המצוירים על צלחות:

ארוחת-הצהריים שלה היתה לה בידור מספיק כדי-כך שלא ביקשה עוד ארוחה באותה עת. "נא לא לשכוח לפחות לתת לי את הביצים-בשמנת שלי בצלחת שטוחה". היו אלה הצלחות היחידות המקושטות בנושאים, ובכל ארוחה היתה דודתי משתעשעת בקריאת הדברים הכתובים על הצלחת שהוגשה לה אותו יום. היא היתה מרכיבה את משקפיה, מפענחת: עלי-באבא וארבעים השודדים, אלדין או מנורת-הקסמים, ובחיוך היתה אומרת: "יפה מאד, יפה מאד" (ע' 72);

ובאורח מיטאפורי, בכנסיה, שכבר ראינו את הכתובת החרוטה על אבני הקבורה שלה, "ניגרת" עם השיש התומך אותן, "כמו דבש" (ע' 75).

בשני המקרים הפן החמרי ממש של הכתיבה אינו מקל על קריאתה. יש לאכול את המזון שעל הצלחת כדי שיונתן לקרוא אותה, והבנת הטקסט החקוק על אבני-הקבורה דורשת מאמץ מקדים של שיחזור מנטאלי.

משמע יש בטקסט הפרוסטיאני מתיחות בין הכתיבה והחומר. במקרה זה החומר אינו

פן פיזי (שמיעתי או חזותי; מה-שקרוי הצד המסמן) של הכתיבה, אלא להיפך – הרפרנט המשוער.

### 3. כתיבה, אין-ביטוי

קמה אפוא הקבלה מסוימת בין הטקסט הפרוסטיאני והמהפכה השירית (במיוחד זו של מאלארמה) שנתחוללה בצרפת סמוך לסוף המאה ה-19. בשני המקרים מנסה הכתיבה להשתחרר מן הנטל המעיק עליה: הרפרנט. אך לפי שאינה יכולה לשנות את המהות המכוונת של הלשון – סימן שולח אותך תמיד אל מושא – נדרש הטקסט הפרוסטיאני אל המסומן ומעצבו למען יציין לנו את אי-מציאותו שלו, יחזיר אותנו אל ה"מושא" האמיתי של הטקסט: הכתיבה.

ביחס הבעייתי שקבענו בתחילת ניתוח זה בין המסמן הקווי של הטקסט ובין הרפרנט שלו, מתיצבת כמדומה הכתיבה הפרוסטיאנית באורח מקורי: בהפכה את המושא הראשוני למסמן אחר, אומרת לנו הכתיבה הפרוסטיאנית כי המסומן האמיתי שלה – הוא היא-עצמה. הואיל ויש בתמונה של כנסיית-קומברה "משהו בל-יובע" (ע' 82), אין היא יכולה "לומר עצמה" במישרים. זה ה"מדוע" של המושא המתואר, של הרפרנט, של הדייגסיס (המסופר); אין הם אלא מצבי-ביניים במעגל סגור. במבנה-מראות זה, כנסיית-קומברה היא המטאפורה לכתיבה היוצרת אותה, ואילו הפתיבה היא בלי-ספק מיטאפורית ביחס לאותו "משהו בל-יובע". אך אולי ביתר-ייחוד קסמו של הטקסט הפרוסטיאני טמון בכך שהוא מצליח היטב כל-כך במשחק שבתוקף כה רב הוא פוסל את כלליו.

## הערות

<sup>1</sup> נבחין במאמר זה בין "מסמן", הפן המוחשי (שמועתי או חזותי) של הסימן, ובין "מסומן", המושג המתחייב מן הסימן, וה"רפרנט", שהוא המושא המציאותי-לכאורה של הסימן.

<sup>2</sup> מובן שאין הכוונה לשלול מתיאורי בלזאק משמעות סמילוגית משל עצמם; הבעייתיות של קוויות מסמנת/סימולטאניות של המושא מתגלה בכל טקסט באשר הוא. אך המוצא שונה בכל מקרה.

<sup>3</sup> בטקסט שבידנו אלה העמודים 62-84 במהדורת-הכיס הצרפתית פ'וליו של "לעבר סוואן".

<sup>4</sup> המונח מושא (אווייקט) שרירותי בהחלט. אפשר היה להחליפו ב"רפרנט", שהרי מובן כי הדברים אמורים כאן במושגי-גבול, שהם הכרחיים לניתוח אך משוללי קיום למעשה.

<sup>5</sup> פרט לכתובת שעל אבני-הקבורה. ועוד נשוב לזה.

<sup>6</sup> נציין כי ב"טבע" וב"תרבות" כוונתנו אך-ורק למונחים לוגיים בעלי ניגוד סימאנטי שנראה לנו כי מתגלה הוא בטקסט באורח מסוים. מובן מאליו שאין אנו גותנים כל משמעות מדעית בשני מושגים אלה.

## פיליפ קולב: פרוסט ופרויד

עד היום יש ספק־מה באשר ליחסים האפשריים בין יצירתו של מרסל פרוסט ותורותיו של זיגמונד פרויד. מאז הופיע בחיפוש הזמן האבוד הבינו המבקרים השקולים ביותר את משמעותו של חקר זה: הם הכירו בפרוסט את אחד מצאצאיו של מונטייין. הוא נמנה על אותה מסורת אצילה של סופרים צרפתים שבחרו להם כנושא עיקרי לכתיבתם את חקר הלב האנושי, ולמטרה שמו להם את ההעמקה במניעיו של האדם. אכן, יש אוצרות נוספים בחיפוש זה: הריהו גם יצירה של הומוריסט ומשורר נעלה, שלא לדבר על שאר דברים. מכל־מקום, ודאי שהרחיק פרוסט לכת בהעמקת החקירות הפסיכולוגיות יותר מכל מחבר לפניו. אם בימינו יבקש מבקר להסב אליו תשומת־לב בטענה הפוכה הרי בכך יוכיח רק שכוח־השיפוט שלו לקוי. הצד הפסיכולוגי ברומן הפרוסטיאני אפשר ימשוך את לבנו פחות משאר תכונות שבו, ובכל־זאת הריהו ציון־דרך בתולדות הספרות. צד זה ביצירה עורר את התפעלותו של ז'אק ריבייר, עד כדי כך שהמחבר התמרמר קצת על שהמבקר התעכב על ענין זה יותר מדי לטעמו ואגב כך פסח על יתר תכונותיה של היצירה.

עם זאת, מקוריותו של פרוסט בתחום הפסיכולוגי מעלה בהכרח את שאלת קשריו אל יצירתו של פרויד. דרכו של המחבר לגשת אל נושאים מסוימים, כדוגמת החלום או תת־המודע, מעוררת אותנו לתמוה אם הכיר, מתוך קריאה או בדרכים אחרות, את רעיונותיו או תורותיו של הפסיכיאטר הגדול בתחום זה.

אחד המומחים המהימנים ביותר בצד זה של יצירת פרוסט, ויליאם ס. בל, עסק בשאלה זו וכך הוא מסכם את דעתו: "נדונה השאלה אם ידע פרוסט או לא ידע את תורותיו של פרויד במישרים, ובהסתמך על החומר העומד לרשותנו עתה דומה כי זו שאלה שאין לה פתרון".<sup>1</sup>

אמת ששום מסמך לא עמד לרשותו של החוקר כאשר נכתבו שורות אלו. אך כפי הנראה לא ידע המחבר על עדות שאינה נטולת־ערך באותו נושא. הדברים אמורים בעדותו של ז'אק ריבייר, שזמן־מה לאחר שמת פרוסט נתן ראיון חשוב לפרדריק לפבר (Lefèvre). אחת השאלות הראשונות של המראיין לז'אק ריבייר כך היתה:

האם הכיר פרוסט את פרויד?

והנה התשובה:

רק בשמו; נדמה לי שאוכל לקבוע שמימיו לא קרא אף שורה אחת מחיבוריו.<sup>2</sup> עד כה לא בא שום מסמך לאשר ענין מרכזי זה בראיון שפירסם לפבר. אך יש מסמך כזה. כיום נוכל לתהות על השאלה מקרוב יותר שפן מצאנו מכתב בכתב־ידו של מרסל פרוסט, היחיד המופר לנו, בו הסופר מתבטא בלא עקיפים בנושא דיונו. בכתב־היד המקורי אין שום עקבות לזהותו של הנמען; סוחר כתב־היד שממנו בא

לנו המכתב לא יכול (או לא רצה) להאיר את עינינו באשר למוצאו של זה. במכתב שלפנינו פונה פרוסט אל מבקר ספרותי שקרא מאמר משלו. אותו מאמר ודאי אוהד היה, כי פרוסט מתנצל על שהוא "מאחר כל-כך להודות לך על מאמריך" והוא מחמיא לו בלשון מחניפה מעין כמוה. עוד נשוב אל חלק זה של המכתב. הדבר שהעלה אותנו על עקבות מבקר שמדובר בו הוא רמז של פרוסט לענין "פירוש מוטעה" שזכר כי נכשל בו בקשר למאמר על צלבי-העץ\* שכתב אותו מבקר; פרשה זו גסתיימה בשעתה ב"בירור הוגן". אלא שהזכר יזכור שכאשר העניקה אקדמית-גונקור את הפרס שלה לפרוסט על ספרו בצל הנערות הפורחות קם המו"ל הערמומי של דורו'לס ומיד חגר לעותקים של צלבי-העץ סרט שעליו הציון "פרס-גונקור", ובאותיות קטנות יותר נאמר בו: 4 (קולות) מתוך 10. פרוסט רגיש היה פי-כמה בענין דורו'לס לפי שמספר מבקרים נתנו ביטוי להעדפתם את צלבי-העץ על בצל הנערות. לכן, כאשר פירסם נובל רוזי פראנפו בחוברת ה-1 בינואר 1920 מאמר מאת רוזיה אלאר שכולו שבחים למחבר צלבי-העץ, הצטער פרוסט על שכתב-העת של בית-ההוצאה שלו הוא עצמו מפליג בשבחו של מתחרהו. נראה היה לו כי משפט אחד באותו מאמר כוון לפגוע בו אישית. המשפט שלא נראה לו הוא, מן-הסתם, זה שבו שאל אלאר: "כלום אין אמנות הסיפור עולה על האמנות של עירפול הרעיונות בתואנה של העמקתם?" ודאי התלונן פרוסט בענין זה לפני עורך ה-N.R.F., כי ז'אק ריבייר השיב לו בדברים הבאים: "ידיד יקר, איך יכולת לחשוב כי משפטו של אלאר היה מכוון נגדך? זו השערה שעליך לסלקה מדעתך לגמרי".<sup>3</sup> ברי כי זה אותו "בירור הוגן" ששם קץ לאי-ההבנה.

אם כה ואם כה, המכתב שבידנו מאפשר לברר את זהותו של המבקר שאליו פנה פרוסט, כי מכתב זה מצביע בפירוש על שלושה קטעים מתוך מאמר של אותו מבקר: 1. תחילתו של המאמר המדובר, בה המחבר מסביר דברים "שמתוכם נתבקשה מראש עמדתו של מר דה-שארליס"; 2. קטע בו מדובר על דוריאן גריי; 3. "המשפט על פרויד". והנה כאן אין צל של ספק שהדברים אמורים במאמרו של רוזיה אלאר על הכרך השני של לעבר בני-גרמאנט והכרך הראשון של פרום ועמורה, מאמר שנדפס ב-N.R.F. מיום 1 בספטמבר 1921. בהמשך המאמר יוכל הקורא לראות, בהערות המתיחסות לנוסח מכתבו של פרוסט, את שלושת הקטעים ממאמרו של אלאר שעליהם פרוסט מרמוז.

החשוב לנו הוא שיכולנו לפסוק בשאלת היחסים המשוערים בין פרוסט לפרויד. שכן פרוסט קובע במכתבו—נוסחו מובא בהמשך הדברים—כי לא הבין את המשפט במאמר העוסק בפרויד, והוא מסביר כאן את עצמו בבירויות: "אם לא הבינתי את המשפט על פרויד הרי זה מפני שלא קראתי את ספריו..." לא ייתכן ביטוי ברור ומפורש יותר בענין זה.

\* רומן מאת רולאן דורו'לס (1919) על רקע מלחמת-העולם הראשונה; היה מועמד לפרס-גונקור ב-1919, אלא שהשופטים העדיפו עליו את בצל הנערות הפורחות לפרוסט. — המערכת.

ואגב, תאריך המכתב שבידינו מוסיף למשמעותו. עלה בידינו לקבוע כי המכתב נכתב זמן קצר לאחר פירסום מאמרו של אלאר, כלומר זמן קצר לאחר ה-1 בספטמבר 1921. במועד זה דומה כי לא ייתכן כלל לדבר על השפעה, כי פרוסט הגה את יצירתו הרבה קודם שתפרוץ מלחמת 1914. את חלקיה העקריים הכין לדפוס לפני צאתו לחפש לו מו"ל, סמוך לסוף הקיץ 1912. בספטמבר 1921 כבר יצאה לאור מחצית יצירתו או שהיתה מסודרת ביריעות-הגהה, וכל השאר היה גמור בכתב-יד או במכונת-כתיבה. רק קצת יותר משנה אחת נותר לו לחיות, ובתוך שנה זו היה עתיד לעבור על ההגהות ולהכניס כמה ליטושים אחרונים בכתובים. על-פי עדותו— ואיני רואה כל טעם לפקפק בה— עבדו פרוסט ופרויד באותה תקופה לערך בשני קווים מקבילים, ולא ידעו איש על רעהו.

#### הערות

William Stewart Bell, *Proust's Nocturnal Muse*. New York, Columbia<sup>1</sup> University Press, 1962, p. 7.

Frédéric Lefèvre, *Une heure avec... deuxième série*. Paris, Ed. de la<sup>2</sup> Nouvelle Revue Française, 1924, p. 97.

נוכח הנימה ההחלטית שבדברי התשובה של ריבייר, תמיהה היא אם לא ידע על המכתב ששלח פרוסט לאלאר בנושא זה. הואיל ואלאר היה אחד ממבקרי-הספרות הקבועים של ה-N.R.F. ודאי היה ריבייר מתראה ומתכתב עמו לעתים קרובות.

Marcel Proust et Jacques Rivière, *Correspondance (1914—1922) pré-*<sup>3</sup>  
*sentée et annotée par Philip Kolb*. Paris, Lib. Plon [1955], p. 83.

ראוי לציין כי זו פעם ראשונה נזכר שמו של אלאר בהתכתבות זו.

### מכתב של מרסל פרוסט אל רוז'ה אלאר

(ספטמבר 1921)<sup>1</sup>

אדון יקר,

לולא סבלתי כל-כך ממחלתי בימים אלה לא הייתי מאחר כל-כך להודות לך על מאמריך. עונג רב הוא לאדם כשמעמיקים כל-כך להבינו, עד לפונוות הקטנות שבקטנות. אני עצמי לא הייתי מיטיב כל-כך להצביע על הדברים שמתוכם הסתמנה מראש עמדתו של מר דה-שארליס, ופתיחה זו של מאמריך ממש מצוינת.<sup>2</sup>

כל הנוגע לדוריאן גריי וכו' אינו נופל מזה.<sup>3</sup> נרגשתי עד עומק לפי בראותי כי תחית על סיפורי בתבונה מעמיקת-חקר כל-כך. אם לא הבינותי את המשפט על פרויד, הרי זה מפני שלא קראתי את ספריו; במסיבות אלו עשוי המשפט לפתוח פתח להנחה שהיתה כאן כוונת עלבון.<sup>4</sup> אך כוונה כזאת אינה אפשרית, שהרי המשפט יצא מתחת ידך. לאחר טעות שנכשלתי בה בפירושו

של מאמרך על צלבי-העץ היה לנו ברור הוגן שלאחריו שוב לא תיתכן עוד כל אי-הבנה.

שוב אני מודה לך ומבקשך להאמין ביחסי החם והמסור.

מרסל פרוסט

### הערות

<sup>1</sup> המכתב שייך לקרו-פרוסט באוניברסיטת-אילינוי. על-פי המובאות ממאמרו של זה האחרון אני מזהה את הנמען וקובע את תאריך המכתב. ראה ההערות הבאות. רצוננו להודות לגברת מאנט-פרוסט על שהואילה בטובה להרשותנו להביא כאן את נוסחו של מכתב זה.

<sup>2</sup> רמז למשפט הראשון במאמרו של רוו'ה אלאר על לעבר בני-גרמאנט חלק ב ופרום ועמורה חלק א, מאמר שהופיע בנובל רווי פ'ראנפו, כרך 17, מס. XCVI (1 בספטמבר 1921), עמוד 355:

"הופעתו של מר דה-שארליס בגראנד-הוטל של באלבק, מזגו שהפכפך הוא פחות משהוא מרוכז בתפניותיו הפתאומיות, מעשיו המסתוריים, ונוסף על אלה טירחה זו שטורח המחבר להמחיש בצורה חיה ביותר את חזותו הגופנית של גיבור חדש זה— מתוך כל אלה התבקש מראש שדמות משונה זו משקפת את אורו של קן-משפחה שסמוי הוא מעינינו אלא שניחשנו כי מצוי הוא במחוז שלא נחקר עדיין, מעבר לנופים בהם נהנים היינו ללכת בעקבות מר מרסל פרוסט, בחיפוש אחר הזמן האבוד".

<sup>3</sup> שם, ע' 356 (לענין הרומן של אוסקר ויילד):

"דור שלם של משוררים, אשר סאמן הזועף הוא שהביאם בסוד הדברים, הקדיש את חוברותיו הראשונות למזמורים על עלמים דו-משמעיים, תוך שהוא עושה נפשות במסבאות-האמנים לסנוביות של הומו-סקסואליות ספרותית. "הודות למר מרסל פרוסט ניטיב אפוא להבין ולהעריך את כל העונה המתמשכת מתמונתו של דוריאן גריי עד קידוש-השם של סבסטיאן הקדוש. כי אשף זה מקדים אף את יצירת הזמן; הוא ממציא והוא משווה לתקופה, זו של פרשת-דרייפוס, את הצבע והסגנון ההולמים אותה ואשר לכאורה אך ממנו לבדו באו לה".

<sup>4</sup> והרי הקטע המדובר (שם, ע' 356):

"אשר להערותיו בנוגע לתפקידם של הגברים-הנשים בחברה, הקורא הוא שצריך להעתיקן למישור האינטלקטואלי: גילויים והסברים לרוב ייקלו עליו אז, וכה מושכי-לב יהיו.

"בעקבות הפרופיסור פרויד קמה אסכולה הרואה בחלום כמין נסיון של הישות הגופנית להגשים תשוקה כמוסה תוך שהיא מציגה לפניו מושא סמלי. יכולים אנו לקבל כי כל יצירת-אמנות היא פרי משאלה דומה לזו. ואם נראה אותה באור זה, הריהי מתערטלת ממניעי-השווא שבדרך-כלל המחבר אוהב לקשטה בהם, והיא מתגלה לנו בצורה חדשה. על-פי אַמרתו הפשוטה והמעמיקה של מר פרוסט: 'הסיבה היא הפוקחת עיניים', נוכל לומר כי סילוקה של שגיאה מעלה משמעות נוספת".

<sup>5</sup> בעת אי-ההבנה הנדונה ודאי התלונן פרוסט לפני ז'אק ריבייר, שקיבל על עצמו להרגיעו וכתב לו שלא נגדו כיון אלאר אותו משפט של דופי. ראה מרסל פרוסט וז'אק ריבייר, התכתבות, פאריז, פלון, 1955, ע' 83, מכתב שאני קובע לו תאריך (פברואר 1920). אין אנו יודעים אם היתה בנושא זה חליפת-מכתבים בין פרוסט ואלאר.

נורסל פרוסט:  
רגשי אהבת-בן של רוצח-הורה  
בתרגום יורם ברונובסקי

מבוא של המתרגם

רגשי אהבת-בן של רוצח-הורה (*Sentiments Filiaux d'un Parricide*) – יצירה שהיא ספק-מסה ספק-סיפור אך דומה שבראש-וראשונה היא וידוי – הופיעה לראשונה בעתון "לה-פיגארו" ב-1 בפברואר 1907. לימים, כאשר כינס פרוסט את היצירות הקצרות משנות 1909–1900, שרובן התפרסמו לראשונה ב"פיגארו", לאסופה אחת בשם *Pastiches et Mélanges* שהופיעה ביוני 1919, סיגג יצירה זו עם כלל *mélanges* ("שונות"), שהן החלק השני של האסופה, וסיווגו זה אינו מקל במיוחד על מי שבא לתארה בעזרת השמות המקובלים של הסוגים הספרותיים. ידידו של פרוסט, רובר דרייפוס, מציין בזכרונותיו ("זכרונות על מרסל פרוסט") שאחד מעורכי "פיגארו", גאסטון קלמט, שידע על חילופי-האיגרו בין גיבור היצירה אנרי ון-בלארנברג לבין פרוסט, הוא שפנה אל פרוסט בבקשה לכתוב מאמר לעתון שיתן הסבר-לעומק לפרשה המזעזעת של רצח האם בידי בנה, שעליה נמסר ב"פיגארו" ימים אחדים קודם-לכן ושהיתה לשיחת-היום בפאריז. משונה הוא לחשוב שדווקא רגשי אהבת-בן של רוצח-הורה נכתב בעקבות הזמנה – אך אפשר שרק התחייבות כלפי העורך יכלה להניע את פרוסט לסיים את כתיבתו של ה"מאמר" עליו כתב פרוסט במכתב לדרייפוס כי "היתה סכנה שלא ינעם – ואכן, לא נעם – למנויי-העתון". באותו מכתב אל רובר דרייפוס (המצוטט בזכרונותיו) מפליג פרוסט בתיאור הקשיים שבהם עלתה לו הכתיבה.

כיום אנו קוראים מסה זו (למען הנוחות, נסכים לתיאור כזה של "רגשי אהבת-בן של רוצח-הורה") כמו שאנו קוראים את כל כתביו ה"חיצוניים" של פרוסט, לאורה – אור שעתים הוא אפל כל-כך – של היצירה הקאנונית, בחיפוש הזמן האבוד. יותר מכל אדם זולתו הבחין פרוסט עצמו בין הקאנוניות של הרומן הגדול לבין החיצוניות של הכתבים האחרים. בשנת 1919 שבה הופיעה האסופה *Pastiches et Mélanges* יצא גם הכרך השני של הרומן, בצל הנערות הפורחות, לאחר הפסקה שהמלחמה גרמתה. בית-הדפוס עדיין לא פעל כסדרו בשנת 1918–19, כי רוב עובדיו היו מגויסים, ולכן גאלץ פרוסט לפרסם "כרך של זוטות" חלף החלק השלישי, הרביעי וגו' של הרומן הגדול – על כך, ובמלים אלו, הוא מתאונן במכתב אל ידידתו הגברת סטרוס בדצמבר 1918. נוח יותר היה לו למו"ל להוציא את כרך המאמרים הצנום מאשר את הכרכים הגדולים של הרומן. ופרוסט הצטער על שהוא מבטל זמנו על זוטות תחת שיקדישהו להוצאת היצירה הקאנונית, אף שבעבר היתה לו תכנית לאסוף את כל יצירותיו הקטנות בכרך אחד.

זמן רב הלכו קוראים ומבקרים בדרך זו שהתווה פרוסט עצמו (שכתב כי "כל סופר גדול מחבר רק ספר אחד") ולא שמו לבם כראוי ל"כתבים הקטנים" של פרוסט, החיצוניים ל"ספר האחד", ובהם ספר-הביפורים שלו, תענוגות וימים (1896), כמו גם כרכי-הבקורת וה"שונות" נגד סנטי-בוו ו-*Pastiches et Mélanges*. רק מעטים מן הקוראים הנלהבים של החיפוש הבחינו בכך שאותו קול האהוב עליהם, הקול הפרוסטיאני, עולה גם מבין דפי הספרים האחרים. אחד מן הקוראים הללו היה אנדרה



ז'יד, שהקדיש מאמר קצר לספר-הביכורים של פרוסט בשם תוך קריאה חוזרת בתענוגות וימים (En Relisant les Plaisirs et les Jours), ובו הביע פליאה שלא הבחין קודם בייחודם הרב של סיפורי הספר הזה-ו"קודם" משמעו לפני קריאת הרומן הגדול. בדומה לז'יד הבחינו רוב קוראי פרוסט, אם בכלל, בייחודן של היצירות החיצוניות רק "לאחר" ו"על רקע". על כרחנו נשאל אפוא אם אין הבחנה זו תוצאה של טעות אופטית. אך לא קשה לענות בשלילה על שאלה כזאת מכוח הטעון שגם הזנחתן של היצירות הקטנות היתה טעות אופטית-מפני גבהה של הקאתידרלה (אליה השווה פרוסט את בחיפוש...) נתגמדו ממדי הארמונות, היצירות הקטנות, שבעצם אינן קטנות כל-כך. על-כל-פנים, ברור שבאותן יצירות נחותות למראית-עין של פרוסט יש מפתחות רבים לסתומותיו של הרומן, או פיתוחים ובשורות של נגלותיו. בכרך המוקדם, תענוגות וימים, מוצא הקורא בשורות רבות למחשבות ולרגשות שיבואו על מלוא ביטויים ברומן המאוחר. אפשר שכל סופר גדול מחבר רק ספר אחד כל ימיו, כטענתו של פרוסט, אלא שעשוי הוא לחברו בכתבים שונים. אפשר שכמו בדברים אחרים אצל פרוסט כך גם על ענין זה של קאנוניות וחיצוניות ביצירתו יש להחיל את התפיסה האפלטונית ולומר ש"הספר האחד" הוא האידיאה ואילו הכתבים השונים-הרומן, מצד אחד, והמאמרים והסיפורים, מצד שני-הם גילומי האידיאה הזאת.

כל מי שיקרא את רגשי אהבת-הבן של רוצח-הורה ינהה כאן בבירור את קול המספר של בחיפוש אחר הזמן האבוד שפרוסט כמעט אך החל בכתבתו כאשר רשם את הכרוניקה הזאת על פרשת-רצח שזיעזעה בשעתו את "כל פארנו" (משמע: את החוגים החברתיים שפרוסט הסתובב בהם). הנושא של "רצח-הורה" חוזר-ומופיע ברומן הגדול, אף שאין זה אלא "רצח" מיטאפורי, שלא כמו בפרשת אנרי ון-בלארנ-ברג, אלא כבסיומה של המסה. די להזכיר את העלמה ואנטאי המחללת ברוב עונג את תמונתו של אביה, המוזיקאי הזקן. מוטיב זה של חילול ההורים מופיע אף במוקדם יותר-בסיפור "וידויה של נערה" אשר בספר-הביכורים תענוגות וימים. ואפשר שברגשי אהבת-בן של רוצח-הורה-מאמר שהוזמן על-ידי עורך-עתון שידע על היפרותו של פרוסט עם הרוצח-יש לראות את נקודת-המוצא של הרומן הגדול. הרי ידוע שמות הוריו של פרוסט, ובייחוד מות אמו, זיעזע אותו עד היסוד ובתוך כך גם "שיחרר" אותו-מאותו רגע, משנת 1905 בה מתה אמו (אביו מת שנתיים קודם-לכן), חדל מהיות הדילטאנט הקטן חביב הטרקלינים, המבלה ימיו בתענוגות, והוא נכנס לתור-הבגרות-תוד המודעות הגמורה והעבודה הקשה-בקצרה: תורו של בחיפוש אחר הזמן האבוד. ברגשי אהבת-בן של רוצח-הורה מופיעה אפילו אחת הבעיות המרכזיות של חיי פרוסט ויצירתו: הבעיה האדיפאלית. יש משהו מסחרר בעובדה שרגשי אהבת-בן של רוצח-הורה נכתב בשנים שבהן התפתחה התורה הפרוידיאנית-שפרוסט לא ידע עליה כל-עיקר! אין לדעת אם טלפאטיה מופלאה זו יש בה אישור מובהק יותר לגדולתו של פרוסט או לזו של פרויד-אבל קיומו של האישור הזה הוא בחזקת ודאי.

איאקס, אדיפוס, המלך ליר-שלושה זכרונות ספרותיים-היסטוריים מרכזיים העולים על דעתו של פרוסט לעת מקרא הדברים על פרשת-הרצח בעתון-הבוקר, בצד איזכורים ספרותיים קצרים יותר כמו ההתייחסות לקטע במלחמה ושלום בו הנסיכה בולקונסקי מתה בשעת לידה ("עינייה של המנוחה היו עצומות אך פניה הקטנות לא השתנו והן כמו אמרו 'מה עשית לי?'") ורמו רב-משמעות לאחים קאראמאזוב. אך ודאי, בייחוד כיום אך שוב לא דווקא מחמת טעות אופטית, שאדיפוס הוא האיזכור המרכזי, החשוב מכל. כאן אפשר להוסיף עוד קטע מתוך מכתבו של פרוסט

אל מכרתו, הגב' קאטיס (Catusse), מ-27 לינואר 1907, בו הוא כותב: "...תארי לעצמך שלפני עשרה ימים קיבלתי מכתב עדין, עצוב ומרגש ביותר מאותו ון-בלארנברג האומלל, מכתב שלפיו הוא ראוי לרחמים יותר מאדיפוס. איזו זוועה!" מפסקה לפיסקה נעשה הפתוב ברגשי אהבת-בן של רוצח-הורה בלתי-אישי פחות, נוגע פחות לאנרי ון-בלארנברג ויותר לפרוסט עצמו. סמוך לסופה של המסה זנח פרוסט כמעט לגמרי את המקרה הפרטי ומפיק מתוכו את הלקח הכללי-שיטת אינדוקציה המקובלת על מחברו של בחיפוש אחר הזמן האבוד. שוב אין זו בהכרח הגברת ון-בלארנברג אלא כל אם מסורה היכולה להפנות את התלונה "מה עשית לי?" אל בנה-"בבוא יומה האחרון, או לעתים קרובות אף הרבה לפני כן". וכל אם מסורה פירושו כאן בייחוד אָם מסוימת מאד, ולא בהכרח אמו של אנרי ון-בלארנברג, וכל הקורא ברומן הגדול או בביוגרפיה "ישירה" של פרוסט כגון זו שפתב ג'ורג' פיינטר, יודע מי האָם הזאת ומי הבן הזה. אך הרצף לא תם בכך: האינדוקציה-מן הפרט אל הכלל-הנעשית דינדוקציה-מן הכלל אל הפרט האחר-וסופה חוזרת שוב אל הכלליות. כאן כבמקומות רבים ביצירתו, פרוסט מעמיד "כלל פרטי": על יסוד רגשותיו הגסתרים והמביכים ביותר הוא בונה חוק אוניברסלי-וראה זה פלא: כמה אמת (אותה אמת שבחיפוש הפאתטי מסתיימת המסה שלפנינו) יש בחוק הזה! "מה עשית לי! מה עשית לי!-אם אך גרצה להרהר בדבר נסכים שאולי אין גם אָם מסורה אחת שאינה יכולה להפנות תלונה זו אל בנה-בבוא יומה האחרון ולעתים קרובות אף הרבה לפני כן"-שוב, כמו לגבי מקומות אחרים אצל פרוסט, אי-אפשר לשכוח את המשפטים הללו, את החוק הנורא הזה, לאחר שמתוודעים אליהם.

רגשי אהבת-בן של רוצח-הורה תורגם כאן לפי הטקסט במהדורת Bibliothèque de la Pléiade, בכרך "Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles" (Pierre Clarac). החלק של Pastiches et Mélanges נערך בידי איב סאנדר (Yves Sandre). מהדורה זו מסתמכת על נוסחו של הספר משנת 1919. בכמה מקומות שונה טקסט זה מן הפירסום הראשון של המסה בעתון "פיגארו", ושינויי-הגרסות מובאים בנספח הבקרתי. רוב השינויים אינם חשובים במיוחד ורק אחד נראה לי ראוי לציון. ב"פיגארו" הזכיר מרסל פרוסט את שמו של מפקח-המשטרה האכזרי המטלטל את זרעותיו של אנרי ון-בלארנברג הגוסס. שם זה-לפי העתון "לה-מאטן"-היה "פרוסט". בפירסום הראשון כתוב: "מפקח-המשטרה (אותו מכנה 'לה-מאטן'-טעות, אני סבור-מר פרוסט)..." עם כינוס המסה בספר מחק פרוסט את המשפט המסגיר הזה בו מוזכר שמו של מפקח-המשטרה, ההזמונימי לשלו. המובאות מן הטראגדיות של סופוקלס, "איאקס" ו"אדיפוס המלך", תורגמו מן התרגום הפרוזאי הצרפתי המשמש את פרוסט. הציטטות מתוך "המלך ליר" תורגמו מאנגלית בתרגום מילולי ככל האפשר, בדומה לתרגום הפרוזאי שאצל פרוסט.

## מרסל פרוסט: רגשי אהבת-בן של רוצח-הורה

כאשר מת מר ון-בלארנברג האב, לפני כמה חדשים, זכרתי שאמי הכירה היטב את אשתו. מאז מותם של הורי נעשיתי (במובן שלא זה המקום לדון בו) פחות אני עצמי ויותר בנם שלהם. בלי הפנות עורף לידידי, אני מעדיף לטפח את הקשרים עם ידידיהם והאיגרות שאני כותב עכשיו הן בעיקר אלו שלסכרתי היו הם עצמם כותבים, הם ששוב אינם יכולים לכתוב. על מקומם אני כותב איגרות-איחולים ובייחוד איגרות-תנחומים המכוונות לידידיהם, שאחדים מהם הכרתי אך בדוחק. ובכן, כאשר איבדה הגברת ון-בלארנברג את בעלה ביקשתי לשגר אליה דבר שיביע את העצב שהיו הורי חשים לנוכח האסון. זכרתי שלפני שנים רבות הייתי פוגש באקראי את בנה בבתיים של ידידים משותפים. אליו הפניתי את איגרותי בכתבי בשם הורי הנפטרים יותר מאשר בשמי-אני. בתשובה קיבלתי את האיגרת שלהבא, איגרת יפה, הרצופה רגשות של אהבת-בן גדולה. חשבתי שחייב מסמך זה להיגלות לעין הציבור לנוכח המשמעות שהוא קונה לו בעקבות הדראמה שהתחוללה זמן כה קצר לאחר כתיבתו וכן גם לנוכח המשמעות שהוא מקנה לדראמה זו. וזו לשון האיגרת:

לה-טמבריייה, ליד ז'יסלן (מורביהאן)

24 בספטמבר 1906

אדוני היקר,

צר לי שזמן כה רב התמהמהתי להביע את תודתי על רגשי השתתפותך ביגוני. אדוני יואיל למחול לי על כך. האבידה שסבלתי כה נוראה היתה עד שבעצת רופאי ביליתי את ארבעת החדשים האחרונים במסעות. רק עכשיו, ומתוך קשיים עצומים, אני מתחיל לחזור לאורח-חיי הקודם.

עם כל גודל הפיגור, רוצה הייתי שתדע מה-רבה היתה התרגשותי על שזכרת את קשרינו המצוינים בעבר וכמה נוגע ללבי הדחף שהגיעך לכתוב אלי-ואל אמי-בשם הוריך שלוקחו ממך בטרם-עת. לא היה לי הכבוד להכירם אלא במידה המעטה ביותר, אך היטב ידוע לי כמה הוקיר אבי את אביך וכמה שמחה אמי תמיד לראות את הגברת פרוסט. אני מוצא כי יש עדינות ורגישות רבה בכך שאתה משגר לי מעין דרישת-שלום מהם, מן העולם-הבא כביכול. בקרוב אשוב לפאריז ואם מזמן לזמן אוכל להתגבר על אותו צורך בבדידות שחשתי בו עד כה עקב הסתלקותו של מי שכל חיי היו מרוכזים בו ושהיה מקור כל שמחתי, הרי ינעם לי מאד ללחוץ את ירך ולשוחח עמך על העבר.

שלך, בחיבה רבה,

א. ון-בלארנברג

איגרת זו נגעה מאד ללבי. רחמים רבים נכמרו בי על מי שסבל כל-כך-רחמים וקנאה. שהרי נותרה לו עדיין אמו, ובנחמו אותה יכול גם הוא למצוא נחמה. אם לא יכולתי להיענות לנסיונותיו להביא לידי פגישה בינינו היה זה מסיבות פיזיות בלבד. אך, על הכל, הוסיפה האיגרת לוית-חן לזכרונותי עליו. "הקשרים המצוינים" שהוא רומז עליהם היו, לאמיתו של דבר, מגעים חברתיים מן הסוג השיגרתיות ביותר. לא היתה לי כמעט הזדמנות לשוחח עמו כשנפגשנו סביב שולחן אחד, ורק אניגנות-הדעת המופלגת שציינה את מארחינו היתה לי בבחינת ערובה לכך שמאחרי הופעה

שיגרתית כלשהו, המעידה יותר על החוג החברתי שבו חי מאשר על אישיותו המיוחדת, הסתיר אנרי ון-בלארנברג אופי מקורי וחיוני הרבה יותר. פרט לכך, בין תמונות-הזכרון המשונות שמוחנו-שפה קטן הוא וכה גרתיב-אוסף כמותן למאות ולאלפים, הברורה מכל התמונות שאנרי ון-בלארנברג מופיע בהן היא זו של פנים מחייכים ושל המבט הנעים כאשר פיו פצוי קימעה לאחר שהשיב למישהו תשובה שנונה. נעים-הליכות ומיוחד למדי-כך אני "חוזר ורואה" אותו, כפי שאומרים בצדק. עינינו משחקות תפקיד חשוב לאין-ערוך מזה שאנו מוכנים להודות בו באותו מחקר פעיל של העבר המכונה "זפרון". אם תביטו בתוך עיניו של מישהו שעה שהוא הוגה באירוע מן העבר ומתאמץ לצוד אותו, לעשותו שוב למציאות חיונית, תראו שהן ריקות מכל מודעות למתחולל סביבו, למעמד שרק רגע קודם-לכן השתקף בתוכן. "מבטך נעדר, אתה במקום אחר", אומרים אנו אז. אך מה שאנו רואים אינו אלא הצד השני של מה שמתחולל בנפשו. ברגעים כאלה אף העיניים הנפלאות ביותר בעולם אין בכוחן לפעול עלינו בכוח יפן. אין הן אלא-אם לנקוט בביטוי של ה.ג. ולס במשמעות מהופכת-"מכונות-זמן", טלסקופים הממוקדים בסמוי-מן-העין והמרחיקים לראות ככל שאנו מוסיפים שנים. כשאנו עוקבים אחר מבטם החלוד של אנשים זקנים, מבט שנלאה מן המאמץ להתאים עצמו לתנאי-זמן שהשתנו פעמים כה רבות, מבט הדועך-והולך מחמת המאמץ לזכור-חשים אנו בביטחה גמורה שמבט זה, לאחר שיעבור על "צללי היום" של חייהם, יפול לא במרחק כמה צעדים מהם אלא, למעשה, במרחק חמישים-ששים שנה. זכור לי שעיניה הקסומות של הנסיכה מאתילד היו שופעות יופי רב אף יותר מן הרגיל כאשר התיצב מבטן באיזו תמונה שהתגנבה בלי-משים אל הרשתית, כאשר ראתה בעיני-רוחה איש דגול זה או אחר, חזיון מרהיב זה או אחר מן השנים הראשונות של המאה. מעיניה נשקף אז חזיון זה שאותו לא נראה לעולם. התנסיתי בתחושה חיונית של על-הטבעי כאשר ברגעים כאלה פגש מבטי במבטה, אשר קישר בקו ישר וקצר-מעשה החייאת-מתים-את העבר אל ההווה.

נעים-הליכות ומיוחד למדי, כך אמרתי כשהעליתי את אחת התמונות הטובות ביותר של אנרי ון-בלארנברג מבין כל אלו שנשתמרו בזכרוני. אך לאחר שהגיע המכתב הזה הוספתי כמה קווים לתמונה שפך נשתמרה בזכרוני ופירשתי לי אחרת-כעדות לרגישות עמוקה ולא דווקא כהליכות-חברה בלבד-כמה ממנהגיו ומתכונותיו שנתבקש להן פירוש מעניין ונדיב יותר מפירושי הראשון.

כאשר כעבור זמן-מה ביקשתי ממנו ידיעות כלשהן על אחד העובדים של "חברת-רפבות-המזרח" (מר ון-בלארנברג היה נשיא מועצת-המנהלים שלה) שאחד מידידי התעניין בו קיבלתי את התשובה הבאה. היא נכתבה בשנים-עשר בינואר, אך לפי שהחלפתי בינתיים את כתבתי וזו החדשה לא היתה ידועה לו, לא הגיעתני האיגרת אלא בשבעה-עשר בינואר, אף לא שבועיים, בדוחק שמונה ימים, קודם ליום בו התחוללה הדראמה.

48, רי דה-לה-ביינפיזאנס  
12 בינואר 1907

אדוני היקר,

חקרתי ב"חברת-רפכות-המזרח" בדבר הימצאותו של  $x$  בין העובדים ובדבר כתבתו. לא נתגלה דבר. אם לא חלה טעות בכתיב-השם, נעלם בעליו מן החברה בלי השאיר אחריו עקבות. מכל-מקום, נראה שהיה עובד זמני בלבד ובמשרה נמוכת-דרג.

הצטערתי מאד לשמע הידיעות על ההרעה הגוברת במצב-בריאותך מאז מתו הוריי מוות אכזרי בלא-עת. הרשה לי לומר לך שגם אני סבלתי סבל נפשי וגופני כאחד מן ההלם שגרם לי מותו של אבי. אך לעולם חייב אדם לקוות... איני יודע מה שנת 1907 צופנת לי בחובה, אך אני תפילה שתביא הקלה לך גם לי ושבמשך החדשים הקרובים נוכל להיפגש. אנא, קבל את רגשי-השתתפותי הנאמנים ביותר,

א. ון-בלארנברג

חמישה או ששה ימים לאחר קבלת המכתב הזה זכרתי, עם יקיצה, שרציתי להשיב עליו. קור עז ובלתי-צפוי שרר בימים ההם, אחת מאותן "גאוויות-שמייים" המנתצות את כל הסכרים שיצרו הערים הגדולות בינינו לבין הטבע, המתדפקות על חלונותינו הסגורים, הזוחלות לתוך חדרינו וממחישות לנו, תוך שהן לופתות את זרועותינו, שאיתני-הטבע חוזרים-ונערכים להתקפה. הימים השתבשו בשינויי-פתע במידות-החום ובמהלומות בארומטריות אימתניות. ותצוגה זו של כוחות הטבע לא נשאה בכנפיה כל תחושת-חדנה. האדם קונן כבר מראש על השלגים הקרובים לרדת, ודומה היה שאפילו החפצים הדוממים—כמו שאומר אנדרה ריבואר בשירו היפה—"כ"ממתנינים לשלג הממשמש-ובא". די בכך ש"השקע הבארומטרי יגיע עד לאיי-הבאליארים"—כמו שכותבים בעתונים—די שאת ג'אמאיקה תפקוד רעידת-אדמה קלה, ומיד יבוא משבר על אלה מן הפאריזאים הנוטים לכאבי-ראש, להתקפי-שיגרון ולקצרת-כה אמיצות הן הזיקות בין מערכת-העצבים של היחיד ובין הנקודות הרחוקות ביותר שעל-פני כדור-הארץ. ולעתים קרובות מבקש האדם שתהיינה זיקות אלו נחלשות קימעה. אם אי-פעם יצליחו לעמוד על מידת ההשפעה הגודעת לפוכבים על כמה מן המקרים הללו לפחות (ראה פרימרי ופאלאטאן המצוטטים אצל מר בריסו), למי אם לא לאנשים אלה יתאימו דברי המשורר:

חוטי-משי ארוכים מקשרים אותו לכוכבים—?

לאחר שהתעוררתי התקנתי עצמי לענות לאגרי ון-בלארנברג. אך בטרם אעשה זאת ביקשתי רק להעיף מבט ב"לה-פיגארו", לעסוק באותה פעילות מגונה ותאוותנית הידועה בשם "קריאה בעתון", שהודות לה כל הצרות והאסונות שפקדו את העולם בעשרים-וארבע השעות האחרונות—קרבות שבהם נתקפחו חיהם של חמשים-אלף איש, פשעים, שביתות, פשיטות-רגל, שריפות, הרעלות, התאבדויות, גירושים, האמוציות המוזעזעות של מדינאים ושחקנים—גמסרות לשימושנו הפרטי, ואף שאנו עצמנו איננו מעורבים בכל האירועים הללו הן נעשות לנו לחגיגה של הבוקר,

היוצרת רקע מעורר ומרתק במיוחד לגמיעת הקפה-בחלב. ומיד לאחר שאנו קורעים בתנועה עצלה את מעטפת-הנייר הדקה העוטפת את "לה-פיגארו" והיא המחיצה היחידה בינינו לבין כל האסונות שבעולם, מיד לאחר שאנו מעיפים מבט חפז על הסעיפים הסנסאציוניים הראשונים שתכנם האומללות האנושית לסוגיה אשר תיעשה "יסוד מאתנו" (לדברי ויקטור הוגו) ואשר כעבור זמן קצר נספרם לאלה שעדיין לא קראו את העתון—והנה אנו מתמלאים תחושה מענגת של מגע עם החיים, עם אותם חיים שברגע יקיצתנו נראו לנו כה בלתי-ראויים לחידוש ההיכרות. ואם יקרה מעת לעת שתיקווה כעין דמעה בעינינו שבאו על סיפוקן—הרי זה רק כשאנו נתקלים בפסיקה דוגמת זו: "דממה רבת-הוד מפעימה את כל הלבבות. קול התופים מרעים, המיסדר מדגל נשקו ושאהג אדירה נישאת אל-על: יחי פ'לייר!..." על כגון זה אנו בוכים, אף שאסון המתחולל ליד ביתנו אינו מעלה בעינינו לחלוחית. שחקנים נבזים שכמונו, המסוגלים לבכות רק על ייסוריה של הקובה—או, במישור נמוך אף מזה, על מסעו של נשיא הריפובליקה! אך בבוקר מסוים זה לא מצאתי עונג בקריאת "לה-פיגארו". בחפזה הנחיתי את מבטי המוקסם אל התפרצויות של הרי-הגעש, משברים ממשלתיים וקרבות בין כנופיות והתחלתי לקרוא מאמר שכותרתו—"דראמה של טירוף"—בישרה לחושי המרץ חריף מן הרגיל באותו בוקר, והנה פתאום ראיתי שקרבנה של דראמה זו היתה הגברת ון-בלארנברג ושהרוצח, שהתאבד לאחר הרצח, היה בנה, אנרי ון-בלארנברג, שמכתבו מונח בהישג-ידי, מצפה למענה.

"אך לעולם חייב אדם לקוות... איני יודע מה שנת 1907 צופנת לי בחובה אך אני תפילה שתביא הקלה לך גם לי... וגו'". לעולם חייב אדם לקוות! איני יודע מה שנת 1907 צופנת לי בחובה! אכן, החיים לא איחרו לתת את התשובה: שנת 1907 לא השירה עוד את החודש הראשון מחדשיה אל נבכי העבר וכבר הביאה לו את מתנתה—רובה, אקדח ופגיון ואותה מכת-סמיות שהטילה פעם אתינה על נפשו של איאקס ודחפה אותו לטבוח רועים ועדרים במחנה היוונים, בלי שידע מה הוא עושה. "אני היא שזריתי תמונות-שווא בעיניו. והוא השתולל והפה על ימין ועל שמאל, מדמה בנפשו שהוא טובח בבני האטרידים, קם עליהם בזה אחר זה והורגם. אני היא שזרקתי אש באיש הזה והסגרתיו לשגעון-רצח, אני שטמנתי מלכודת לרגליו. והנה הוא חוזר ממעשי-הדמים שלו, פניו נוטפים זיעה וידיו-דם". המטורפים, כשהם מכים אינם יודעים מה הם עושים, אך כתום שעת הטירוף—מה-נוראים הייסורים! טאקסמה, אשת איאקס, אומרת: "טירופו נגמר, זעמו שכך כמו גשימתו של נוטוס. אך עתה, כשוב אליו עשתונותיו, הוא מתענה בייסורים חדשים, כי אדם המהרהר בזוועות שהוא אך הוא אחראי להן גדל צערו שבעתיים. מאז הבין אל-נכון את אשר קרה עולות מגרונו יפחות איומות—הוא שנוהג היה לומר שאין הדמעות יאות לגבר הריהו יושב בלי נייע ומתיפה. אין זאת שהוא חורש מעשה קודר לרעתו-הוא".

אבל כתום שעת טירופו של אנרי ון-בלארנברג לא עדרים ורועים טבוחים ראו עיניו. הצער אינו הורג בו-במקום. הוא לא נפל מת למראה אמו הנרצחת המוטלת לרגליו. הוא לא נפל מת למשמע קולה הגוסס, כשאמרה, כנסיכה אנדרה אצל טולסטוי:

"אנרי, מה עשית לי! מה עשית לי!" "כשהגיעו לסיבוב שבין מדרגות הקומה הראשונה והשניה", מוסר "לה-מאטן" (המשרתים שבדיווח זה, שאולי אינו מדויק ביותר, מתוארים כשהם רצים אל החדר אחוזה-תזוית, תוך שהם מדלגים על ארבע מדרגות), "ראו את הגברת ון-בלארנברג, עוית-זוועה על פניה והיא יורדת כמה מדרגות ראשונות, ושמעו אותה צועקת 'אנרי! אנרי! מה עשית?' והאומלל, שדם רב ניגר מראשה, פרשה אז זרועותיה לצדדים ונפלה אפיים על המדרגות. המשרתים הנחרדים חשו לבקש עזרה. ארבעה שוטרים שהוזעקו למקום פרצו כעבור שעה קלה את הדלת הנעולה של חדר הרוצח. על גופו של זה היו פצעי פגיון והצד השמאלי של פניו היה מרוסק ביריית אקדח. עינו האחת היתה תלויה על הכר".

כאן לא חשבתי עוד על איאקס. באותה עין ה"תלויה על הכר" זיהיתי את העין הנקורה מתוך המעשה הנורא ביותר שנרשם בתולדות ייסורי-אנוש—עינו של אדיפוס האומלל... "ואדיפוס ניתר קדימה בשאגה גדולה, מבקש את חרבו... כשמפיו בוקעת זעקת-שבר איומה עבר בין הדלתות הכפולות, עקר אותן מציריהן ופרץ לחדר, שם ראה את יוקאסטה תלויה על חבל. למראה הזה נאנק האיש האומלל אנקת-אימים וריפה את טבעת-החנק. גופה של אמו, שלא נתמך עוד בחבל, צנח ארצה. אז קרע את סיכות-הזהב מעל שמלתה של יוקאסטה ונעץ אותן בעיניו הפקוחות, באמרו שלא תראינה עוד את הרעות שהתנסה בהן ואת הזוועות אשר גרמן. ובעוד קללות נוראות בוקעות מפיו היכה על עיניו שוב ושוב והאישונים המדמדמים ירדו על לחייו כמו גשם דם שחור. אז צעק למען יראו כל בני קדמוס את רצח-ההורה הזה. הוא רצה שיגרשוהו מן הארץ. אהה! כך נגלתה לבסוף האמת שמאחרי האושר המדומה לפנים! ומאותו יום והלאה לא היתה עוד רעה שלא קורא לה בשם אנקות ואסונות, מוות וחרפה".

וכן חשבתי—כהגותי בייסוריו של אנרי ון-בלארנברג למראה אמו המוטלת מתה לפנים! ומאותו יום והלאה לא היתה עוד רעה שלא קורא לה בשם. אנקות ואסונות, בתו:

היא הלכה לנצח...  
 היא מתה כמו אדמה...  
 לא, לא, לא עוד חיים...  
 למה לפלב, לסוס, לעכבר חיים  
 ואת אינך נושמת? את לא תשובי כבר  
 לנצח, לנצח, לנצח, לנצח...  
 אתה רואה זאת? ראה אותה, ראה שפתייה,  
 ראה כאן, ראה!

חרף פצעיו הנוראים, לא מיד מת אנרי ון-בלארנברג. ועל-כרחי אכזרי הוא בעיני (אף כי אפשר יש לו איזו תכלית סמויה. האמנם ברור מה היה פשר הדראמה למעשה? זכור את האחים קאראמאזוב) אותו מחווה של מפקח-המשטרה. "האומלל לא היה מת. המפקח אחוז בזרועותיו ודיבר אליו: 'אתה שומע אותי, ענה!' הרוצח פקח את

העין האחת שנותרה לו, מיצמץ בה כמה פעמים, גרתע אחורה ונדם". אני מתפתה להפנות אל אותו מפקח אכזרי את המלים שאמר קנט באותה תמונה של "המלך ליר" שעתה-זה ציטטתי ממנה, כאשר הוא עוצר את אדגר מלהשיב לרוחו של אדגר המתעלף:

אל תרגיו את רוחו. תן לו למות! רק השונא אותו ירצה להשיבו אל העולם האכזרי הזה, יניח לו להמשיך וללכת בדרכיו.

אם חזרתי בהדגשה על השמות הטראגיים הגדולים הללו, בייחוד על שמותיהם של איאקס ושל אדיפוס, חייב הקורא להבין גם על שום מה—על שום מה פירסמתי את האיגרות הללו וכתבתי את העמוד הזה. רציתי להראות באיזו אווירה טהורה, אווירה דתית של יופי מוסרי, היתה התפרצות זו של דם ושל טירוף יכולה להתחולל ולשטוף אותה בלי להכתימה. רציתי לאוורר את חדר-הפשע באווירה שמימית זו, להראות שהמעשה שתואר באותה רשימה בעתון היה בדיוק אחת מאותן דראמות יווניות שהעלאתן היתה טכס דתי כמעט, שרוצח-ההורה האומלל לא היה פושע אלים, יצור שמעבר לגבולות האנושי, אלא מופת אנושי, אדם נאור ובן אוהב ורגיש, שהגורל השרירותי—נאמר: "הפאתולוגי", כדי לדבר בלשון ימינו—דחף אותו, את האומלל בבני-תמותה, לפשע ואחריו למעשי-חרטה היכולים להיות בבחינת משלים גוראי-הוד.

"אני מתקשה להאמין במוות", כתב מישלה בעמוד נפלא אחד. ואמנם הוא דיבר רק על המידוזה אשר במותה—השונה במידה כה מעטה מחייה—אין דבר שהוא בבחינת לא-יאומן, וכך הקורא נוטה לתמוה אם אין מישלה נזקק כאן לאחת מאותן מליצות נאות שהסופרים הגדולים נזקקים להן כדי לעשות שירות מידי לקוראיהם, להגיש להם את המנה הקטנה אשר הזמינו. אך אם איני מתקשה להאמין במותה של המידוזה, הנה אין אני יכול להאמין על-נקלה במותו של אדם או אפילו בדעיכה פשוטה, באבדן שכלו. תחושתנו לגבי המשכיותה של הגפש היא חזקה מדי. הכיצד?—אותו שכל שאך לפני רגע היה אדון-חיים-ומוות, יכול היה לטעת בנו כבוד והוקרה כלפיו, והנה עתה גם החיים וגם המוות השתלטו עליו. עתה הוא רופס אף יותר משכלנו-אנו שאינו יכול עוד להתבטל בפני מה שתוך זמן כה קצר היה לאין ולאפס. האשמה היא בטירוף, טירוף שכמוהו כאבדן כוחותיו הרוחניים של האיש הזקן, שכמוהו כמוות. הכיצד?—האיש שאך תמול כתב את האיגרת שהבאתיה כאן, כה נבונה, כה נאצלת—והיום... ואפילו—אם לעבור לרגע לרובד הנמוך יותר של הקטנות, שבכל-זאת כה חשובות הן—האיש שפה אהב את קטנות-הקיום הללו, שהשיב במעודן כל-כך על מכתב, שפה חרד היה למלא אחר בקשה, שהעריך את דעותיו של הזולת וביקש להיראות לפניו ידידותי, אם גם לא בעל השפעה רבה, ובחן ובנאמנות שיחק את משחקו על לוח-השחמט החברתי... דברים אלה, חוזר אני ואומר, חשובים הם מאד, ואם לפני רגע ציטטתי את החלק הראשון של איגרתו השניה, שכביכול לא היה אלא מענייני בלבד, היה זה משום שהשכל-הישר המעשי שהוא מגלה כמו מנוגד היה למה שאירע לאחר-מכן אף יותר מן התוגה היפה והעמוקה שמביעות



שורות-הסיום של האיגרת. לעתים קרובות יקרה שכאשר השכל מושפל עד עפר-  
 הפאורות שבצמרת העץ הן המוסיפות לחיות בעוד המחלה אוכלת בענפים הגמוכים.  
 ואילו במקרה הנוכחי לא נוגעה הלבנה הרוחנית. שעה שהעתקתי את האיגרות הללו  
 חשתי עד כמה הייתי רוצה להמחיש לקוראי את העדינות המופלגת-יתירה מזה:  
 את הביטחה שלא-תאומן שהיתה דרושה ליד אשר כתבה בכתב-היד הנקי הזה,  
 היפה-להפליא.

"מה עשית לי! מה עשית לי!" אם אך נרצה להרהר בדבר כמה רגעים, נסכים שאולי  
 אין גם אם מסורה אחת שאינה יכולה לבוא בתלונה זו אל בנה-בבוא יומה האחרון,  
 ותכופות אף זמן רב לפני כן. אכן, אנו מטילים זיקנה, אנו הורגים את האדם האהוב  
 אותנו-בדאגות שאנו מכבידים עליו, באותה עדנה טעונת-מיתח שאנו גורמים לה  
 ובגללנו היא דרוכה בלא רגע של מגוח. לו אך יכולנו לראות בגוף האהוב את  
 סימניה של מלאכת-ההרס האטית שהיא פרי אותה עדנה מיוסרת, לו אך יכולנו  
 לראות את העיניים הדהויות, את השער שלצבעו השחור העז לא יכול הזמן משך  
 שנים כה רבות ועתה הוא שותף לתבוסתו הכללית של הגוף והופך לבן לפתע-  
 פתאום, לו אך יכולנו לראות את העורקים המתקשים, את הפליות הלאות, את הלב  
 שעייף מעמלו וניטל ממנו האומץ לעמוד בפני פגעי-החיים, את ההליכה המואצטת,  
 הכבדה, את הרוח שפעם לא ידעה לאות ואי-אפשר היה לגבור עליה ועתה היא  
 יודעת ששוב אין כל תקנה, את החדוה הנושנה שנראתה פנימית ובת-אלמוות, בת-  
 לוויה ענוגה לשעות של עצבות, ועתה יבשו מעייניה לעולמים-אילו ראינו את כל  
 זה בהבזק של התגלות שנתאחרה, התגלות דוגמת זו שידע דון-קישוט, היכולה לבוא  
 אפילו אצל אלה שחיהם עברו עליהם באשליה מתמדת-או-אז היינו נרתעים מפני  
 אימת חיינו, וכמו אנרי ון-בלארנברג, שעה שדקר את אמו למוות, היינו תופסים  
 את הרובה הקרוב ביותר וטורפים מיד נפשנו בכפנו. אצל רוב בני-האדם רגעי  
 התגלות מכאיבים כאלה (אפילו ננית שרוב בני-האדם מסוגלים להגיע לגבהים  
 המאפשרים התגלות כזאת) נמסים בחומן של קרני-השמש המשכימות של חדנת-  
 החיים. אך איזו חדנה, איזו סיבה-לחיות, איזה חיים מסוגלים לעמוד בהתגלות כזאת?  
 ואיזו מהן-ההתגלות או החדנה-היא אמיתית, איזו היא האמת?

## נוישל ריינוון: נוכתב נורסל פרוסט אל ז'אק קופו

המכתב, המתפרסם בזה לראשונה, נכתב בשנת 1913 והוא אחד מתוך קבוצת 18 מכתבים של פרוסט אל ז'אק קופו, שעדיין לא ראו אור. אוניברסיטת אוטאוה ברוב אדיבותה העמידה אותם לרשותי, וביקשתני לדאוג לפירסומם, באישורו החביב והחברי של ד"ר ז'ן היץ. אני שמח על שיכול אני להעביר לאוניברסיטת תל-אביב מכתב זה, שיתן מושג על טיב היחסים בין פרוסט וקופו. לאחר שסירב גאלימאר לפרסם את מעברו של פוואן (סוף דצמבר 1912), ובתוך כך סירב קופו לפרסם קטעים מן הספר בנובל רווי פ'ראנסו, שמר פרוסט, למרות כמה אי-הבנות ולעתים כמה מריבות, על יחסי-ידידות עם ז'אק קופו.

מכתב זה הוא באותה עת מכתב עסקי ומכתב של הבעת-דעות אינטלקטואלית. באביב 1913 פנה קופו אל כל ידידיו וביקש מהם כספים בשביל תיאטרון "וייה-קולומבייה", שהחל בהצגותיו באוקטובר 1913. פרוסט אף הוא השתדל מיד אצל מכריו, וכפי הנראה בלא הצלחה מרובה; מכל-מקום, ניאות להשתתף אישית במימון "וייה-קולומבייה". אגב-אורח, וזה ודאי החלק המעניין ביותר במכתב זה, מיטיב הוא להסביר כאן את תפיסת הזכרון שלו; הוא מוצא הזדמנות לתקן פירוש של קופו שנראה לו בלתי-מדויק. וכמה משפטים ("בדיעבד הבחנתי בכמה קווי-יסוד של הלא-מודע שלי") עשויים לשמש כותרת לכתב-סניגוריה על הפסיכוקריטיקה!

### ה מ כ ת ב

[סוף מאי / ראשית יוני 1913]

אדון יקר,

אכן, עמדתני לכתוב אליך; הייתי אומר לך שאולי אנו חברים בבלי דעת או, בעצם, הואיל ורק בי דברים אמורים, שהיתה בי אולי ידידות כלפיך בבלי דעת. שכן נבוך הייתי מאד כאשר פגשתיך ב"בוריס גודונוב";<sup>1</sup> לאחר שנפרדתי ממך היו לי רגשי חרטה, עד כדי כך שחזרתי משדרות-אלמה לראות אם עודך ליד התיאטרון. זאת הייתי כותב לך; זאת אני כותב לך; וטעות בידי לפי שידוע אני כי זה מוגזם קצת, שבכל-זאת המלה "חרטה" יש בה כוח רב מדי לגבי מה שהרגשתי. עם זאת, ראה, היו בהצגה זו לא מעט ידידים ותיקים שלי, שכמה מהם אולי גם ידידך, ואשר ניגשו לראותני, גברים ונשים, מתוך תמיהה על שיצאתי את ביתי. אף-על-פי-כן נדמה לי כי הפגישה עמך היתה הפחות בלתי-חשובה. תפסתי את הגברת דה-נואזי כדי לומר לה שאתה שם, אך היא עצמה עלתה למרכבה ואני הייתי באפיסת-כוחות. — אמרתי לך כי נסיונותי, במידה (הרחבה עדיין למדי) שבריאותי איפשרה לי לעשותם, לא הצליחו. התיק איננו על-ידי. אני שולח אליך רק מכתב מיוזן פ'ולדספרינגר, שתליתי בו תקוות והוא איכזב אותי. מר בינאק אמר לי שהוא בעל-מניות בתיאטרון שאנו אליזה, בקומדי שאנו-אליזה, באופירה, ואינו רוצה להשקיע כספים בעוד תיאטרון. רון. נדמה לי ששלחתי אליך מכתב מאת בני ומאת א'ירו, שניהם שליליים, ראדזיוויל עדיין לא השיב לי. אשר לגברת הכט, שעליה סחתי לך, לא עשיתי מאומה. נראה היה

לי שסיפוייה של פנייתי דלים כל-כך עד שלאחר שראיתי את אי-הצלחתי עם האנשים שסמכתי עליהם חשבתי שתהיה זו טירחה מיותרת. אני כותב אל הבנק-לאשראי-תעשייתי שיעבירו אליך 750 פראנק, תשלום ראשון על חשבון 3 המניות שאני קונה.<sup>2</sup> תקבל את הסכום תוך כמה ימים, לא אוכל לומר לך מתי. אני מגיע אל סופם של 4 העמודים האלה, ואני עייף מכדי שאוכל לדון בענין התיאורטי שרמזתי לך עליו בצאתנו את תיאטרון-אסטריק. הדבר נגע למשפט מקסים מתוך אחד ממכתביך שביחס לקסם הזכרון. כגילוי של אהדה היה משפט זה יקר לי. אך חושש אני כי ברמו שלך על דפים משלי שקראת יש איזו אי-הבנה. הזכרון שאני מיחס לו חשיבות כה רבה אינו כלל זה הקרוי כך בדרך-כלל. גישתו של דילטאנט המסתפק בהתרפקות על קסם זכרונם של דברים היא היפוכה של גישתי. לא שבאורח תיאורטי, במחשבה-תחילה, בניתי לי שיטה בענין זה. אין אצלי דבר בלתי-מודע יותר מזה. אך כמו שבקראי את סטנדאל, תומאס הארדי ובלזאק גיליתי אצלם, בשכלי, סימנים עמוקים של יצריהם שאילו ניתן לי עוד זמן-מה רוצה הייתי לעמוד עליהם, כי מעולם לא געשה הדבר – כך למקרא כתבי שלי הבחנתי בדיעבד בכמה קווי-יסוד של הלא-מודע שלי. הואיל ואני עייף כל-כך, אי-אפשר לי להיכנס אפילו רגע בעניינים כה קשים. אבל יכול אני לומר כי הזכרון אצל סופרים כדוסטויבסקי וטולסטוי (הרי תבין שבהעלותי שמות גדולים איני אומר להשתוות אליהם! אף לא להסמך עצמי אליהם כדי ת"ק פרסות), ה"לימים עתיד היה לזכור תמיד את הרגע בו הבחין בדלת זו", הוא עדיין משהו טפל ומקרי ביותר ביחס לזכרון "שלי", שהואיל ושוגו בו כל היסודות החמריים שנכללו ברושם הקודם, הרי מבחינת הלא-מודע קונה לו הזכרון אותו אופי כולל, אותו כוח של מציאות עליונה, כמו החוק בפזיקה, כפי שוני המסיבות. זה מעשה ולא תאנה סבילה. ואגב, מושג העונג אינו קיים אצלי. לא שתי נטולים תענוגות כמו שסבורים, אלא שלעולם אינני מבקש את העונג, הוא רק מתלווה אל אהבתי הלוהטת לדברים ושאולי היא אמנם מלוהטת קצת יותר מדי בגלל התנורות. סלח לי על אפיסת-כוחותי הבאה לידי ביטוי בעילג-רוח שהייתי חייב לחסוך אותם מתבונה כשליך, והאמן-גא ברגשותי כלפיך שלא הייתי רוצה להגזים בערכם אף לא להסתירם מפניך.

אם משלוח-הכסף כשלעצמו איננו בחזקת התחייבות לרכישת שלוש מניות, הוא-לא נא לשלוח לי טופס, כי נדמה לי שלא נותרו לי עוד.

### הערות

<sup>1</sup> לדיוקו של דבר, כתב פרוסט "בבוריס גוד". וכי במה יהיו הדברים אמורים אם לא "בוריס גודונוב". גבריאל אסטריק, מנהלו של תיאטרון שאנו-אליזה, פשט את הרגל בנובמבר 1913, סמוך לפני ההצגה היחידה של "בוריס גודונוב". הצגה זו לא הועלתה ב-12 באוקטובר, כפי שהיה בכוונתו של אסטריק, אלא ביום-ה' 6 בנובמבר 1913.

<sup>2</sup> ראה גם מכתב xviii.

תיאטרון וייה-קולומבייה הציע גם פנקסי-מנוי לעונה: 300 פראנק. לחברת המניות וייה-קולומבייה היה הון של 200,000 פראנק, שנחלק ל-200 מניות של 1,000 פראנק. פרוסט חתם אפוא על סך 3,000 פראנקים, שעל חשבונם שילם תחילה רק 750.

## כורסל פרוסט: בטרקלינה של נואדאם ורדיין בתרגום ירוחם לוריא

קטע זה לקוח מתוך חלקו השני ("אהבה אחת של סוואן") של כרך א "בחי-פוש הזמן האבוד". הוא מספר על ראשיתה של פרשת אהבתו האומללה של שארל סוואן, ידיד קרוב למשפחתו של המספר, לאודט דה-קרסי, יצאנית-למחצה-פרשה שעקבותיה ניכרים בכל חלקי הספר רב-ההיקף ורב-הדמויות הזה. יש הרואים בפרשת-אהבה זו דוגמה מובהקת לנושאו העיקרי של הספר-ייסורי האהבה שאינה באה על סיפוקה, ייסורי-אהבה מכל סוג ובכל תחום, שתחילתם מסופרת מתוך חדירה פסיכולוגית בלתי-מצויה בראשית חלקו הראשון ("קומברה") של כרך א זה, והם שם ייסורי-אהבתו של הבן הרך-בשנים אל אמו. מצד אחר, מתחיל בקטע זה התיאור המפורט והמקסים של חיי החברה הבורגנית וכן של חיי החברה הגבוהה בצרפת, שגילוייהם אף הם ניכרים בכל חלקי הספר, שפן רומן זה-שהוא, למעשה, הראשון ברומנים הצרפתיים שיאָה לו ההגדרה "רומן-נהר", הגדרה שטבע רומן רולאן לגבי ספרו המקיף "זין פריסטוף"-הוא גם התיאור השלם ביותר של החברה הצרפ-תית בסוף המאה הי"ט, על גילוייה החברתיים, האמנותיים והפוליטיים.

...כאשר בישרה הגברת ורדיין שיהיה להם אורח בערב, מר סוואן, נזעק הרופא: "סוואן?" בנעימה שנעשתה גסה בשל הפתיעה, כי החדשה הפחותה ביותר היתה מפתיעה יותר מכל אדם אחר איש זה שסבור היה כי תמיד הוא מוכן לכל דבר. ובראותו שאין עונים לו: "סוואן? מי זה, סוואן?" צרח מעוצם חרדה. וזו הופגה כשאמרה הגברת ורדיין: "הלא הוא הידיד שאודט סיפרה לנו עליו."-הה! טוב, טוב, בסדר", השיב הרופא שנרגע. אשר לצייר, הלה שמח היה על כניסתו של סוואן אל בית ורדיין משום שחשבו מאוהב באודט ואוהב היה לסייע להתקשרויות. "אין דבר המשעשע אותי כעשיית חתונות", גילה באזנו של הדוקטור קוטאר, "כבר הצלחתי ברבות, אפילו בין נשים!"

באמרה לבני ורדיין כי סוואן הוא "Smart" הביאתם אודט לידי חשש שהוא אחד ה"משועממים". אך, אדרבה, הוא עשה עליהם רושם מצוי, שפנעלם מהם היו קשרים עם החברה ההדורה אחת מסיבותיו העקיפות. אכן, לגבי גברים, ולו גם חכמים, שממיהם לא היו באים בחברה, היתה לו העליונות של מי שחי בה קימעה, שהיא שלא לשנות את צורת העולם על-ידי התשוקה או הפעתה שהוא משרה על הדמיון, לחשבו כאילו נעדר-חשיבות. חביבותם המנוערת מכל סגוביות ומן הפחד להיראות חביב מדי, משנעשתה בלתי-תלויה הרי יש בה אותה קלות, אותו חן בתנועות של אלה שאבריהם המוגמשים מבצעים בדיוק מה שהם רוצים, ללא השתתפות סרת-טעם ומסורבלת של שאר הגוף. ההתעמלות היסודית הפשוטה של

איש החברה הגבוהה, המושיט ידו ברצון אל הצעיר הלא-ידוע שמציגים לפניו והקד קידה מתוך הסתייגות לשגריר שלפניו מציגים אותו, סופה שחדרה, בלי שיהיה מודע לכך, בכל עמדתו החברתית של סוואן, שכלפי אנשים בני סביבה נחותה משלו, כפי שהיו בני ורדירן וידידיהם, הציג בטבעיות לראנה את אדיבותו, התמסר לחיזורים שלפי דעתם היה "משעמם" נמנע מהם. לא היה לו רגע של קרירות אלא עם הדוקטור קוטאר: כשראה שהוא קורץ לו בעינו ומחייך אליו בהבעה דו־משמעית בטרם יבואו לידי שיחה (תנועה שקוטאר היה מכנה אותה "להניח לבוא"), סבר סוואן כי הרופא ודאי מפירו מאיזה בית-תענוגות, הגם שהוא עצמו היה ממעט מאד לבקר שם, לפי שמימיו לא היה בן-בית בחברה של הוללות. כיון שהרמזיה נראתה לו סרת-טעם, בייחוד במעמדה של אודט שעלולה היתה לקבל דעה רעה עליו, העמיד פנים קרים כקרח. אך כשנודע לו כי אשה שהיתה לידו היא הגברת קוטאר, סבר שבעל צעיר כמוהו לא יבקש לרמוז לפני אשתו רמיזות על בידור מסוג זה; והוא חדל מליחס להפעתו של הרופא את המשמעות שחשש ממנה. הצייר הזמין מיד את סוואן לבוא אל אולפנו עם אודט; סוואן מצא שהוא נחמד. "אולי יטו לך חסד יותר מאשר לי", אמרה הגברת ורדירן, בנעימה המעמידה פנים שנעקצה, "ויראו לך את דיוקנו של קוטאר" (היא הזמינתו מן הצייר). חשוב בדבר, "מר" ביש, הזכירה לצייר, שבדיחה מקובלת היתה לכנותו "מר", להחזיר לו מבט נחמד, את צדה הקטן, העדין, המשעשע, של העין. "אתה יודע שמה שאני מבקשת בייחוד הוא החיוך שלו; מה שביקשתי ממך הוא דיוקן החיוך שלו"; ומאחר שביטוי זה נראה לה ראוי-לציון, חזרה עליו בקול רם מאד כדי שתהא בטוחה שמוזמנים רבים שמעוהו, ובאמתלה סתומה אף קירבה אליה תחילה אחדים מהם. סוואן ביקש לעשות היכרות עם הכל, גם עם ידיד ותיק של בני ורדירן, סנייט, אשר ביישנותו, פשטותו וטוב-לבו קיפחו בכל מקום את ההוקרה לה זכה בזכות חכמתו, חכמת ארכיבר, הונו הרב, והמשפחה הנכבדה שממנה יצא. בדברו היתה לו בפיו דיסה שנחמדה היתה משום שהכל חשו שהיא מעידה פחות על פגם בלשון מאשר על סגולת-נפש, כעין שארית של תום הילדות שלא אבד לו מעולם. כל העיצורים שלא יכול לבטאם היו כקשיים אשר לא יכול להם. בבקשו מן הגברת ורדירן להיות מוצג לפני מר סנייט היה סוואן בעיניה כהופך את התפקידים (עד כדי כך שנתשובה אמרה, בהדגשת ההבדל: "מר סוואן, שמא תואיל להרשות לי להציג לפניך את ידידנו סנייט"), אך הוא עורר בסנייט חיבה לוחטת, אשר בני ורדירן לא גילוה לסוואן מעולם, כי סנייט היה מביאם לידי קצת עצבנות, והם לא שטו לעשות לו ידידים. אך, לעומת זאת, נגע סוואן אל לבם לאין ערוך בסברו שהוא חייב לבקש מיד לעשות היכרות עם דודתו של הפסנתרן. לבושה שחורים כדרכה תמיד, משום שהיתה מאמינה כי בשחורים תמיד אדם נראה נאה וכי זה הלבוש המעודן ביותר, היו פניה אדומים ביותר כבכל פעם שהיתה מסיימת אכילתה. היא קדה קידה לפני סוואן מתוך כבוד, אך שבה ובזדקפה בהדר. מאחר שלא היתה לה שום השכלה וחוששת היתה לעשות שגיאות בצרפתית, היתה מעמעמת ביטויה במכוון, מתוך סברה שאם תארע לה

פליטת־פה תטושטש זו בערפל כזה שאי־אפשר יהיה להבחין בה אל־נכון, ולכן לא היתה שיחתה אלא פִּיחֶפּוּחַ לא־ברור, שמזמן לזמן היו מזדקרות ממנו המלים הנדירות שבהן חשה בטחון. סוואן סבר שהוא יכול ללגלג עליה קימעה באזני מר ורדירן, אלא שהלזו נעקץ דווקא.

"זוהי אשה כה מצוינת", השיב. "אני מסכים עמך שאין היא מסחררת; אבל מבטיח אני לך שהיא געימה כשמשוחחים עמה ביחידות".—"איני מסופק בזה", מיהר סוואן להודות. "כוונתי היתה לומר שהיא לא נראתה לי 'דגולה', הוסיף בהבליטו שם־תואר זה, "ובעצם, זוהי מחמאה, למעשה!"—"ראה", אמר מר ורדירן, "אומר לך דבר שיתמיה אותך, היא כותבת באופן מקסים. מעולם לא שמעת את אחיינה? זה נפלא, לא כן, דוקטור? רצונך שאבקש ממנו שינגן משהו, מר סוואן?"—"זה יהיה אושר..." החל סוואן להשיב, והנה הפסיקו הרופא בפנים מלעיגים. אכן, כיון שזכר כי ההטעמה והשימוש בצורות חגיגיות מיושנים הם בשיחה, הרי אך שמע מלה רצינית הנאמרת בחומרה, כפי שנאמרה עתה המלה "אושר", מיד היה סבור כי מי שאמרה נתגלה כדובר מליצות. ואם נוסף על כך נמצאה אותה מלה במקרה בתוך מה שהיה מכנה מליצה שדופה, ותהי אותה מלה שגורה ככל שתהיה, הרי היה הרופא משער כי הפסוק המותחל הוא מגוחך והיה מסיימו מתוך ליגלוג במוספמה שכמו מאשים היה את בן־שיחו שאמר להשתמש בה, שעה שהלזו לא העלה זאת כלל בדעתו.

"אושר לצרפת!" קרא במשובה כשהוא מרים זרועותיו בהדגשה.

מר ורדירן לא יכול להתאפק מצחוק.

"על מה הם צוחקים, אנשים טובים אלה שם. דומה שאין מולידים עצב שם בפנינתכם הקטנה", קראה הגברת ורדירן. "אם אתם סבורים שאני נהנית לשבת יחידה בעונש", הוסיפה בנעימה כעושה, כשהיא נוהגת כילדה.

הגברת ורדירן היתה יושבת על מושב שבדי גבוה של אורן מדונג, שפנר אחד מבני המקום נתן לה ואשר אותו שמרה אף שהיה מזכיר לה צורה של שרפרף והיה מתנגש ברהיטים העתיקים הנאים שברשותה, אלא שעשתה לה לחוק להבליט את המתנות שהיו הנאמנים רגילים להגיש לה כפעם־בפעם, כדי שינעם לנותניהן להכירן בבואם. אכן משתדלת היתה לשכנע שיסתפקו בפרחים ובסופריות, הנשמדים לפחות; אלא שלא היתה מצליחה בזה, והיה לה בביתה אוסף של מיחמי־רגליים, כפיות, מטוטלות, פרגודים, מדי־לחץ, כלי־חרסינה, במצבור של כפולים וכלאיים של דורונות.

מאותה עמדה גבוהה היתה משתתפת בעליוות בשיחתם של הנאמנים ומתבדחת על הלצותיהם, אך מאז התאונה שאונתה ללסתה ויתרה למעשה על ההתפרצות בצחוק ותחת זאת היתה מפליגה בחיקוי מוסכם שמשמעותו, ללא יגע ואף לא סיכון לגביה, שהיא צוחקת עד דמעות. לשמע דבר כלשהו שהיה פולט אחד האור־חיים נגד אחד המשעממים או נגד אורח־לשעבר שהוטל אל מחנה המשעממים—ולגודל ייאושו של ורדירן, שזמן רב התימר להיות חביב כאשתו אלא שבצחקו באמת היה מתגשם מהר והורחק ונוצח על־ידי ערמה זו של צחוק בלתי־פוסק ומדומה—

היתה פורצת בקריאה קצרה, עוצמת עצימה גמורה את עיני-הציפור שלה שתבלול החל להצעיפן, ולפתע, כאילו לא היתה שהות בידה אלא להסתיר מראה בלתי-צנוע או להתגונן מפני התקף קטלני, בטמנה פניה בידיה שהיו מכסות אותם ושוב אינן מניחות לראות דבר, היתה כמתאמצת לדכא, לבטל צחוק שאילו נתמסרה לו היה מביאה לידי עילפון. כך, המומה מעליזותם של הנאמנים, שיפורה מחברות, מרכילות ומהסכמה, היתה הגברת ורדירן יושבת על המוט שלה כציפור שבללו את בלילה ביין חם ומתיפחת מרוב חביבות.

בינתיים ומר ורדירן, לאחר שביקש רשות מסוואן להצית את מקטרתו ("כאן אין מתביישים, נמצאים בין חברים"), מבקש היה מן הפסנתרן הצעיר שיישב אל הפסנתר.

"הבה, ראה, אל תציק לו, הוא איננו כאן כדי שיטרידוהו", קראה הגברת ורדירן, "איני רוצה שיטרידוהו!"

"אבל מדוע זה יטריד אותו?" אמר מר ורדירן, "מר סוואן אולי אינו מכיר את הסונאטה בפה-דיאזו שגילינו; הוא ינגן לנו את העיבוד לפסנתר".  
 "הה! לא, לא, לא את הסונאטה שלי!" קראה הגברת ורדירן, "אין לי חשק לקבל מרוב בכי דלקת-מוח עם כאב-עצבים של הפנים, כמו בפעם האחרונה; תודה על המתנה, איני רוצה לחזור על זה; אתם טובים, אתם, רואים שלא אתם תהיו מרותקים שמונה ימים למיטה!"

מחזה קצר זה שהיה מתחדש בכל פעם שאמר הפסנתרן לנגן היה מלבב את הידידים כאילו חדש היה, כהוכחה למקוריותה המקסימה של "בעלת-הבית" ולרגישותה המוזיקלית. אלה שהיו סמוכים אליה היו רומזים לאלה אשר היו מעשנים או משחקים בקלפים הרחק יותר, שיקרבו, שקורה משהו, כשהם אומרים להם כפי שגוהגים ברייכסטאג בשעות מעניינות: "שמעו, שמעו". ולמחרת היו ממלאים צער את לב אלה שלא יכלו לבוא באמרם להם כי המחזה היה אף משעשע יותר מכפי הרגיל.  
 "ובכן! ראי, זה מוסכם", אמר מר ורדירן, "הוא ינגן רק את האנדאנטה".

"רק את האנדאנטה, איך אתה פותר את זה?" קראה הגברת ורדירן.  
 "האנדאנטה היא-היא השוברת את ידי ואת רגלי. הוא באמת גהדר, בעל-הבית! הרי זה כאילו ב'תשיעית' היה אומר: נשמע רק את ה'פינאלה', או ב'מייסטרוזנגר' רק את הפתיחה".

בינתיים היה הרופא מפציר בגברת ורדירן שתניח לפסנתרן לנגן, לא משום שסבר שהיא מעמידה פנים באשר למיחושים שהמוזיקה משפיעה עליה—מכיר היה מצבים מסוימים של חולשת-עצבים—אלא מתוך אותו הרגל שיש לרופאים רבים לרפך מיד את חומרת פקודותיהם אם אך כרוכה בכך, דבר שבעיניהם הוא חשוב הרבה יותר, איזו מסיבה חברתית שבה הם נוטלים חלק ובה אחד הגורמים העיקריים הוא האדם לו הם יועצים או שישכח את הפרעת-העיכול או את השפעת שלו.  
 "לא תהיי חולה הפעם, תראי", אמר לה כשהוא מבקש להשפיע עליה במבטו. "ואם תחלי, נטפל בך".

"באמת?" השיבה הגברת ורדירן, כאילו נוכח הסיכוי של חסד כזה שוב לא היה מקום אלא להיכנע. אולי גם, מרוב אמרה שתהיה חולה, היו רגעים בהם שוב לא זכרה כי שקר היה זה והיתה משווה לעצמה נפש של חולה. והנה הללו, גלאים מהיות אנוסים תמיד לתלות בתבונתם את גדירות התקפיהם, אוהבים להאמין כי יוכלו לעשות בלי נזק כל מה שמוצא חן בעיניהם ומזיק להם כרגיל, בתנאי שימסרו עצמם בידיו של יצור רב-כוח אשר בלי שתידרש מהם טירחה כלשהי, במלה או בגלולה, יעמידם על רגליהם.

אודט הלכה והתישבה על ספת-מרבד, סמוך לפסנתר. "יודעת את, יש לי מקום משלי", אמרה לגברת ורדירן.

זו, בראותה את סוואן על כיסא, הקימתו:

"אינך בנוח כאן, לך אפוא לשבת ליד אודט, לא כן אודט, את תפני מקום למר סוואן?"

"איזה בִּזְבָּה \* נאה", אמר סוואן, שביקש להיות חביב, בטרם יישב.

"הה! אני שמחה על שאתה מעריך את הספה שלי", השיבה הגברת ורדירן, "ואני מודיעה לך שאם אתה רוצה לראות נאה כזה יכול אתה לוותר על זה מיד. מעולם לא עשו משהו כמוהו. גם הכיסאות הקטנים נאים להפליא. עוד מעט תסתכל בהם. כל לוח-ברונזה מתאים בנושאו לנושא המושב; יודע אתה, יש לך במה להשתעשע אם תרצה להסתכל בזה, אני מבטיחה לך שעה נעימה. רק האפריזות הקטנות של הספה, הנה כאן, הגפן הקטנה על הרקע האדום של הדוב והענבים. זה מה שקרוי ציור, מה? מה אתה אומר על זה, סבורה אני שהם ידעו זאת, בעצם, לצייר! האין היא מעוררת תיאבון, הגפן הזאת? בעלי טוען שאינני אוהבת פירות משום שאני אוכלת פירות פחות ממנו. ולא כן, אני רעבתנית יותר מכולכם, אבל איני צריכה לשימם בפני, מאחר שאני נהנית בעיניים. מה לכם שאתם צוחקים כולכם? שאלו את הרופא, הוא יאמר לכם שהענבים האלה הם כרם משלשל בשבילי. אחרים מקבלים טיפול בפונטנבלו, אני יש לי עיר-מרפא משלי, בִּזְבָּה. מר סוואן, אל תצא בטרם תמשש את לוחות-הברונזה הקטנים של המסעדות. איך הפאטינה, רכה למדי? לא, לא כן, במלוא הידיים, משש אותם היטב."

"הה! אם הגברת ורדירן מתחילה ללטף את הברונזות, לא נשמע מוזיקה הערב", אמר הצייר.

"שתוק, אתה נבל". "בעצם", אמרה והפכה ראשה אל סוואן, "אומרים עלינו, הנשים, דברים פחות תאוותניים מזה. אבל שום בשר לא ישווה לזה! כשמר ורדירן היה נוהג בי כבוד ומקנא לי—הבה, היה מנומס, לפחות, אל תאמר כי מעולם לא קינאת לי..."

"אינני אומר שום דבר. הבה, דוקטור, אתה עדי: האם אמרתי דבר-מה?"  
סוואן מימשש את לוחות-הברונזה מתוך נימוס ולא העז לחדול מהם מיד.

\* סוג מלאכת-גובלן מחרושת העיר בִּזְבָּה בצפון צרפת. (המתרגם)



"הבה, תלטף אותם אחר-כך; עכשיו אותך ילטפו, ילטפו באוזן; אתה אוהב זאת, סבורה אני; הנה איש צעיר שיטפל בדבר".

והנה לאחר שניגן הפסנתרן היה סוואן חביב אליו אף יותר מאשר לשאר האנשים שהיו שם. וזה טעמו של דבר.

שנה לפני כן שמע ערב אחד יצירה מוזיקלית מבוצעת בפסנתר ובכינור. תחילה לא התענג אלא על איכותם החמרית של הצלילים שהפיקו הכלים. וכבר היה זה עונג רב כאשר מתחת לְכוּ הפינור, דק, עמיד, צפוף ומנחה, ראה לפתע את גוש חלקו של הפסנתר, רב-צורות, בלתי-מחולק, שטוח ומנוקש בו בעצמו כטילטולם הסגול של הגלים שאור-הירח מקסימם ומנחיתם, מבקש להתרומם בשיקשוק נוזלי. אבל באחד הרגעים, בלי שיכול להבחין ברור במיתאר, לכנות בשם מה שמצא חן בעיניו, מוקסם לפתע, ביקש לאסוף את הפסוק או את ההרמוניה—הוא לא ידע בעצמו—שחלף ופתח את נפשו ביתר רווחה, כפי שבשמיי-ורדים מסוימים התועים באוויר—הערב הלח יש בהם סגולה להרחיב את נחירינו. אולי משום שלא היה יודע את המוזיקה חש רושם כה מבולבל, אחד מאותם רשמים שהם אולי אף-על-פי-כן היחידים שהם מוזיקליים-טהורים, לא-מקיפים, מקוריים לגמרי, שאין לצמצמם לשום סוג-רשמים אחר. רושם מסוג זה, במשך רגע, הוא, כביכול *sine materia*\*. בלי הצלילים שאנו שומעים או נוטים כבר, לפי גבהם וכמותם, לכסות לעינינו שטחים שוגיי-מידות, להתוות ערבסקות, לתת לנו תחושות של רוחב, של דקות, של יציבות, של שגיון. אבל הצלילים נעלמים בטרם תהיינה אותן התחושות מגובשות בנו מפדי שתצפנה אותן התחושות שמעוררים כבר הצלילים הבאים אחר-כך או אף בעת-ובעונה-אחת. ואותה תחושה תוסיף לעטוף בנוזליותה ובנמיסותה את הנעימות הצצות מתוכן לרגעים, בלתי-מובחנות כמעט, ומיד שבות וצוללות ונעלמות, מופרות רק על-פי העונג המיוחד שהן מעניקות, ואין לתארן, לזכרן, לקרוא בשמן, אין להביען—אילו הזכרון, כפועל העמל להניח יסודות של קיים בלב הגלים, ביצרו לנו העתקים מדויקים של אותם פסוקים חומקים, לא היה מאפשר לנו להשוותם אל הבאים אחריהם ולהבדילם. כך, אך פגה התחושה הערכה שבאה על סוואן, ובו-במקום סיפק לו זכרונו העתק ארעי, אלא שבו נתן עיניו בעוד הקטע נמשך, כדי-כך שכאשר חזר לפתע אותו רושם שוב לא היה בלתי-נתפס. הוא היה מתאר לעצמו את הטווח שלו, הקבוצות התואמות, הפתב, איכות ההבעה; היה לפניו דבר זה ששוב אינה מוזיקה טהורה, שהוא רישום, ארדיכלות, מחשבה, והמאפשר להיזכר במוזיקה. הפעם הבחין בבירור בפסוק המתרומם במשך רגעים אחדים מעל לגלי הקול. מיד הציע לו הפסוק תענוגות מיוחדים, אשר מימיו לא היה לו מושג עליהם בטרם ישמעו, אשר חש כי שום דבר מלבדו לא יוכל לוודעם לו, והוא רחש כלפיו כעין אהבה נעלמה.

בקצב אטי נהג אותו תחילה פה, אחר-כך שם, אחר-כך אל מקום אחר, אל אושר

\* ללא חומר. (המתרגם)

אצילי, בלתי-מוכן ומדויק. ולפתע, בנקודה שאליה הגיע הפסוק ואשר משם התכוון לעקוב אחריו, לאחר הפוגת-רגע, שינה כיוון פתאום ובתנועה חדשה, מהירה יותר, זעירה, עגומה, בלתי-פוסקת ורכה, סחף אותו עמו אל סיכויים נעלמים. אחר-כך נעלם. בלהט ביקש לשוב ולראותו פעם שלישית. ואכן, חזר והופיע, אך בלי לומר לו דבר ברור יותר, ובגרמו לו אפילו תענוג עמוק פחות. אך כיון ששב הביתה, היה לו צורך בו: הוא היה כגבר שעוברת-אורח שראה רגע אחד החדירה לתוך חייו דמות של יופי חדש המעניק לרגישותו-הוא ערך רב יותר, אך בלי שיידע אם יוכל לשוב ולראות לעולם את זו שהוא אוהב כבר ואפילו את שמה אינו מכיר.

גם אהבה זו לפסוק מוזיקלי דומה היה רגע כי ודאי תרוקן בסוואן את האפשרות של מין חידוש עלומים. זה זמן רב גואש מלהצמיד את חייו אל תכלית אידיאלית וצימצם אותם לרדיפת הנאות יום-יום, שמאמין היה, בלי שגילה לעצמו במפורש, כי שוב לא יחול בזה שינוי עד מותו; יתר על כן, כיון ששוב לא חש מחשבות נעלות ברוחו חדל מלהאמין במציאות, בלי יכולת אף להכחישן מכל-וכל. אכן, הרגל קנה לו למצוא מפלט במחשבות ללא חשיבות שסייעו בידו להניח מן הצד את יסוד הדברים. כשם שלא היה שואל את עצמו אם לא מוטב לו שלא לבוא בחדרה, אך לעומת זאת יודע היה בוודאות כי אם קיבל הזמנה עליו להופיע וכי אם לא יערוך ביקור אחר-כך יהיה עליו להשאיר את כרטיסו, כך בשיחתו היה מתאמץ שלא להביע לעולם בלהט דעה משלו על הדברים אלא לספק פרטים חמריים שאי-כה יש להם ערך לעצמם ואשר היו מסייעים בידו שלא להראות את יכולתו. הוא היה מדייק להפליא בדבר מתכוון של בישול, בדבר תאריך לידתו או מותו של צייר, בדבר רשימת יצירותיו. לפעמים, על אף הכל, היה נסחף להביע משפט על יצירה, על דרך להבנת החיים, אבל אז היה משווה לדבריו נעימה של ליגלוג כאילו לא היה מזדהה הזדהות גמורה עם מה שהוא אומר. והנה, כבני-אדם חולניים מסוימים אשר בהם, לפתע, מקום שאליו הגיעו, משטר שונה, לפעמים התפתחות אורגנית, טבעית ומסתורית, דומה שהם מבצעים נסיגה כזאת בחליים עם שהם מתחילים לסקור את האפשרות שלא קיוו לה להתחיל במאוחר בחיים שונים לגמרי, כך היה סוואן מוצא בתוכו, בזכר הפסוק אשר שמע, בסונאטות מסוימות שביקש כי ישמיעו באזניו, כדי לראות אם לא יגלהו שם, את נוכחותה של אחת מאותן מציאויות לא-נראות שחדל להאמין בהן ואשר להם, כאילו היתה למוזיקה כעין השפעה נבחרת על היבושת המוסרית שממנה היה סובל, היה שב לחוש תשוקה וכמעט כוח להקדיש את חייו. אבל, כיון שלא עלה בידו להינדע למי היתה היצירה אשר שמע, לא יכול להשיגה, וסופו ששכח אותה. אמנם פגש במשך השבוע כמה בני-אדם שכמוהו נכחו באותו ערב וחקר אותם; אבל רבים הגיעו לאחר המוזיקה או יצאו לפניו; עם זאת, כמה מהם היו שם בשעה שהיתה מבוצעת, אלא שהלכו לשוחח בטרקלין אחר, ואחרים, שנשארם להקשיב, לא שמעו יותר מן הראשונים. אשר לבעלי-הבית, הללו יודעים היו שהיתה זו יצירה חדשה אשר האמנים ששכרו ביקשו לנגנה; הואיל והללו יצאו לסיבוב לא יכול סוואן לדעת יותר מזה. אמנם

היו לו ידידים מוזיקאים, אלא שעם שזכר את העונג המיוחד שאינו ניתן לתרגום אשר הסב לו הפסוק, עם שראה לנגד עיניו את הצורות שצייר, אף-על-פי-כן לא היה מסוגל לזמרו להם. אחר-כך חדל מלהרהר בדבר.

והנה, כמעט אך עברו כמה דקות לאחר שהפסנתרן הצעיר החל לנגן בבית הגברת ורדירן, לפתע, לאחר צליל רם שהוחזק ארוכות במשך שני מיקצבים, ראה קרב, מתמלט מתחת הידהוד ממושך ופרוש כעין מסך צלילי כדי להסתיר את תעלומת הדגרתו, הכיר סודי, הומה ומחולק, את הפסוק האוורירי והריחני אשר אהב. כה מיוחד היה, בעל קסם כה אישי שלא יוכל כל זולתו להחליפו, עד שנדמה היה לסוואן כאילו פגש בטרקלין של ידידים אדם שהתפעל ממנו ברחוב ונואש מלשוב ולמצאו לעולם. לסוף התרחק, רומז, זריז, בין הסתעפויות בשמו, כשהוא מותיר על פניו של סוואן את זיו חיוכו. אולם עתה יכול לבקש את שמו של האלמוני שלו (נאמר לו כי היתה זו האנדאנטה של ה"סונאטה-לפסנתר-וכינור" מאת וֶגְנֵי), מחזיק היה בו, יוכל להחזיקו בביתו כל כמה שיבקש, יוכל לנסות ללמוד את לשונו ואת סודו. אכן, כשסיים הפסנתרן, קרב אליו סוואן כדי להביע לו הכרת-טובה אשר נלהבותה מצאה מאד חן בעיני הגברת ורדירן.

"איזה קוסם, לא כן", אמרה לסוואן; הוא מבין אותה כל-צרכה, את הסונאטה שלו, מה, הנבל הקטן? לא ידעת כי הפסנתר יכול להגיע לכך. זה כל דבר חוץ מפסנתר, על דיברתי! בכל פעם אני מוקסמת מחדש, סבורה שאני שומעת תזמורת. זה אף יפה יותר מתזמורת, שלם יותר".

הפסנתרן הצעיר קד קידה ובחייכו, כשהוא מדגיש את המלים כאילו אמר חידוד: "את סלחנית מאד כלפי", אמר.

ובעוד הגברת ורדירן אומרת לבעלה: "בוא, תן לו מיץ-תפוזים, הוא ראוי לכך מאד", היה סוואן מספר לאודט כיצד התאהב באותו פסוק. כשאמרה הגברת ורדירן ממרחק-מה: "ובכן! כמדומתני שאומרים לך דברים יפים, אודט", השיבה: "כן, יפים מאד". ופשטותה נעמה לו לסוואן. בינתיים ביקש פרטים על וֶגְנֵי, על יצירתו, על תקופת-חיו שבה חיבר אותה סונאטה, על המשמעות שיכולה היתה להיות לגביו באותו פסוק קצר, זאת בייחוד היה מבקש לדעת.

אבל כל האנשים האלה שהיו מכריזים על עצמם שהם מתפעלים מאותו מוזיקאי (כאשר אמר סוואן כי הסונאטה שלו באמת יפה, קראה הגברת ורדירן: "אני מאמינה לך קצת שהיא יפה! אבל אין מודים שאין מכירים את הסונאטה של וֶגְנֵי, אין זכאים שלא להכירה", והצייר הוסיף: "הה! זו ממש מכונה גדולה מאד, לא כן? אין זו, אם תרצו, דבר 'יקר' ו'ציבורי', לא כן? אבל זהו רושם רב מאד לגבי האמנים"), דומה היה שאנשים אלה לא שאלו עצמם מעולם שאלות אלו, כי לא היו מסוגלים לענות.

אפילו על הערה מיוחדת אחת או שתיים שהעיר סוואן על פסוקו הנבחר: "ראָה זה משעשע, מעולם לא שמתי לב; אומר לך שאינני אוהבת הרבה לעמוד על קוצו של יו"ד ולתעות בחודי המחטים; אין מבטלים כאן זמן בסדיקת שערות. אין

זה גוסס הבית", השיבה הגברת ורדירן, אשר הדוקטור קוטאר היה מביט בה בהערצה תמה וחריצות שקדנית בהשתעשעה בלב אותו נחשול של ביטויים מוגמרים. יתר על כן, הוא והגברת קוטאר, מתוך מין שכל ישר שפמותו יש גם לכמה פשוטי-עם, היו נשמרים מאד מלהביע דעה או להעמיד פנים של הערצה לגבי מוזיקה שהיו מודים זה לזה, משחזרו לביתם, שאינם מבינים אותה יותר מציורו של מר "ביש". מאחר שהקהל אינו מכיר קסם, חן, של צורות הטבע זולת מה ששאב ביצירות-השיגרה של אמנות הנקלטת לאט-לאט, ושאמן מקורי דוחה ראשית-כל אותן יצירות-שיגרה, לא היו הדוקטור והגברת קוטאר, אשר בזה היו כבבואה של הקהל, מוצאים לא בסונאטה של ונט, לא בדיוקנאותיו של הצייר, את מה שהיה מהווה לגביהם את ההרמוניה שבמוזיקה ואת היופי שבציור. דומה היה עליהם כאשר היה הפסנתרן מגנן את הסונאטה שהוא מחבר על הפסנתר דרך-מקרה צלילים שבעצם לא היו מקשרות אותם צורות שהורגלו אליהן, וכי הצייר מטיל באקראי צבעים על גבי בדיו. כשהיו יכולים להכיר באלה צורה, היו מוצאים אותה כבדה וגסה (כלומר, נעדרת ההדר של אסכולת הציור שבעדה היו רואים אפילו ברחוב את בריותיה החיות), וללא אמת, כאילו אין מר ביש יודע כיצד כתף בנויה וכי הנשים אין להן שער סגול.

עם זאת, כיון שנתפזרו הנאמנים חש הרופא שנודמנה לידו שעת-כושר נוחה, ובשעה שהגברת ורדירן היתה אומרת דבר אחרון על הסונאטה של ונט, כשחיינ-מתחיל המטיל עצמו למים כדי ללמוד אבל בוחר רגע שאין רבים שיראוהו: "ובכן, זהו מה שקרוי מוזיקאי *di primo cartello*!" \* קרא מתוך החלטה פתאומית. לסוואן לא נודע אלא שהופעת הסונאטה של ונט זה לא כבר עשתה רושם רב בקרב אסכולה שנטיותיה מתקדמות ביותר, אך לא היתה מופרת כלל לקהל הרחב. "אני מכיר יפה מישהו ששמו ונט", אמר סוואן, כשהוא מהרהר במורה-לפסנתר של אחיות סבתי.

"אולי הוא-הוא", קראה הגברת ורדירן. "הו! לא", השיב סוואן וצחק. "אילו ראית אותו שתי דקות, לא היית שואלת עצמך את השאלה".

"ובכן, לשאול את השאלה משמעו לפתור אותה?" אמר הרופא. "אבל זה יוכל להיות קרוב", שב סוואן ודיבר, "זה יהיה עגום למדי, אבל סוף-סוף יכול גאון להיות בן-דודו של שוטה זקן. אילו כך היה, אני מודה שאין ייסורים אשר לא הייתי מקבל עלי ובלבד שהשוטה הזקן יציג אותי לפני מחבר הסונאטה; וראשית-כל, הייסורים שבביקור השוטה הזקן, שהם ודאי נוראים".

הצייר יודע היה כי ונט היה בשעה זו חולה מאד וכי הדוקטור פוטן חושב שלא יוכל להצילו.

"כיצד", קראה הגברת ורדירן, "יש עדיין אנשים המקבלים טיפול על-ידי הדוקטור פוטן?"

\* בעל שם ראשון-במעלה. (המתרגם)

"הה! הגברת ורדירן", אמר קוטאר, בנעימה שובבנית, "את שוכחת שאַת מדברת באחד מעמיתי. צריך הייתי לומר, אחד ממורי".

הצייר שמע אומרים כי על ונטי מאיים טירוף-דעת. והוא הבטיח שאפשר להבחין בזה על-פי כמה קטעים בסונאטה שלו. סוואן לא מצא הערה זו מופרכת, אבל היא הביאה אותו במבוכה; כי יצירה של מוזיקה טהורה, כיון שאין בה אף אחד מיחסי ההגיון אשר שינויים בלשון מעיד על טירוף, היה הטירוף שהופך בסונאטה נראה לו כדבר-מה מסתורי כגון טירופה של כלבה, טירופו של סוס, שאף-על-פי-כן מבחינים בהם בעצם.

"הנח לי ממוריך, יודע אתה פי-עשרה ממנו", השיבה הגברת ורדירן לדוקטור קוטאר, בנעימה של אשה המציגה דעותיה בלי מורא ועומדת באומץ-לב נגד מי שאינו שותף לדעתה. "אתה, לפחות, אינך הורג את החולים שלך!"

"אבל, גבירתי, הוא חבר-האקדמיה", השיב הרופא בליגלוג. "אם חולה מעדיף למות תחת ידו של אחד מנסיכי המדע... נאה הרבה יותר שיוכל אדם לומר: 'פוטן הוא המטפל בי'".

"הה! יותר נאה?" אמרה הגברת ורדירן. "ובכן, יש עכשיו אופנה במחלות? זאת לא ידעתי... כמה אתה משעשע אותי!" קראה לפתע וטמנה פניה בכפות-ידיה. "ואני, בהמה כשרה, הייתי משוחחת ברצינות בלי לראות שאתה מותח אותי".

אשר למר ורדירן, מאחר שמצא שקצת מיגע הוא לצחוק על מעט כל-כך, הוא הסתפק במשיכת משב עשן ממקטרתו כשהוא מהרהר מתוך עצבות כי שוב אין הוא יכול להדביק את אשתו בתחום החביבות.

"יודעת את שידידך מצא מאד חן בעינינו", אמרה הגברת ורדירן לאודט, ברגע שזו היתה אומרת לה ליל-מנוחה. "הוא פשוט מקסים; אם אין לך להציג לפנינו אלא ידידים כאלה, את יכולה להביאם".

מר ורדירן העיר כי עם זאת לא העריך סוואן את דודתו של הפסנתרן.

"הוא חש עצמו קצת זר, גבר זה", השיבה הגברת ורדירן, "הן לא תבקש שבפעם הראשונה כבר יאמץ את נוסח הבית כמו קוטאר השייך לשבט הקטן שלנו זה שנים רבות. פעם ראשונה אינה נחשבת; זה מועיל כדי להיפגש לשיחה. אודט, מוסכם שהוא יבוא לפגוש אותנו מחר בשאטלה. אולי תלכי לקחת אותו?"

"לא, הוא אינו רוצה".

"הה! ובכן, כרצונך. ובלבד שלא יסתלק ברגע האחרון!"

לתמהונה הרב של הגברת ורדירן, לא הסתלק מעולם. היה יוצא להצטרף אליהם בכל מקום שהוא, לעתים במסעדות שמחוץ לעיר, שבהם היו עדיין מעט מבקרים, כי לא היתה זו העונה, לעתים קרובות יותר בתיאטרון, שהיה חביב מאד על הגברת ורדירן; וכאשר יום אחד, בביתה, אמרה במעמדו כי בשביל ערבי הצגות-בכורה, הצגות חגיגיות, היה רשיון-מעבר מיוחד מועיל להם מאד, כי מאד לא נעים להם שלא היה בידם רשיון כזה ביום קבורתו של גאמפיטה, השיב סוואן, שמעולם לא היה סח על קשריו המזהירים אלא רק על אותם שאין מעריכים, אשר סבר כי לא מן הנימוס הוא

להסתירם, ואשר בהם קנה לו הרגל ברובע סן-זרמן לכלול את הקשרים עם החברה הרשמית:

"אני מבטיח לך לטפל בדבר, תקבלוהו בעוד זמן בשביל ההצגה המחודשת של 'דאגישף', אני סועד בדיוק מחר עם ראש-המשטרה ב'אליזה'".

"כיצד, ב'אליזה'?" קרא הדוקטור קוטאר בקול כרעם.

"כן, במעונו של מר גרבי", השיב סוואן, נבוך קצת מן הרושם שחולל פסקו.

והצייר אמר לרופא דרך-צחוק:

"זה תוקף אותך לעתים קרובות?"

בדרך-כלל, משניתן הסבר, היה קוטאר אומר: "הה! טוב, טוב, זה בסדר", ושוב לא היה מראה סימן של ריגשה, אבל הפעם באו דבריו האחרונים של סוואן ותחת שימצאו לו את ההרגעה הרגילה העלו לשיא את תמיהתו כי אדם שעמו היה סועד, שאין לו לא כהונה רשמית ולא הצטיינות מסוג כלשהו, מתרועע עם ראש-המדינה.

"כיצד, מר גרבי? אתה מכיר את מר גרבי?" אמר לסוואן בהבעת-הפנים האווילית ונעדרת-האמון של שוטר עירוני אשר אלמוני מבקש ממנו לראות את גשיא הריפובי-ליקה ואשר, בהבינו על-פי מלים אלו "עם מי יש לו עסק", כפי שאומרים העתונים, מבטיח למטורף המסכן שהוא יתקבל מיד ומפנה אותו אל המרפאה המיוחדת של בית-המעצר.

"אני מכיר אותו קצת, יש לנו ידידים משותפים (הוא לא העז לומר כי זה הנסיך מוולס), מלבד זאת הוא מזמין בקלות רבה, ואני מבטיח לך כי הסעודות הללו אינן משעשעות כלל, הן פשוטות מאד, לעולם אין יותר משמונה מוזמנים", השיב סוואן, שהיה משתדל לטשטש מה שנראה מסנוור מדי, כמדומה, בעיני בן-שיחו, בקשרים עם גשיא הריפובליקה.

מיד אימץ קוטאר, בהסתמכו על דברי סוואן, אותה דעה בדבר ערכה של הזמנה למעונו של מר גרבי, כי זה דבר שאין קופצים עליו והוא שכיה ביותר. מאותה שעה שוב לא היה תמה על שסוואן, כמוהו כזולתו, בא ויוצא בארמון אליזה, ואפילו משתתף היה קצת בצערו על שהוא הולך לסעודות שהמוזמן עצמו מודה שהן משעממות.

"הה! טוב, טוב, בסדר", אמר, בנעימה של פקיד-מכס, אשר עתה-זה היה חשדן אלא שלאור הספריך הוא גותן לך את אישורו ומניח לך לעבור בלי פתיחת מזוודות.

"הה! אני מאמינה לך שאין הן צריכות להיות משעשעות, אותן סעודות, יש לך אומץ-לב ללכת אליהן", אמרה הגברת ורדירן, שבעיניה נראה גשיא-הריפובליקה "משעמם" מסוכן במיוחד מרוב שיש לו אמצעי פיתוי וכפייה אשר, אם יופעלו על הנאמנים, יש בהם כדי להביאם לידי נשירה. "דומה שהוא חירש גמור ואוכל באצבעותיו".

"אכן, אם כן ודאי אין זה משעשע אותך ביותר ללכת לשם", אמר הרופא בנעימה של השתתפות-בצער; ומשזכר את מספר שמונת המוזמנים: "האם הן סעודות פנימיות?"

שאל בעירנות, מתוך שקידה של בלשן יותר מאשר סקרנות של בטלן.

אבל היוקרה שהיתה בעיניו לגשיא-הריפובליקה סופה, אף-על-פי-כן, שגברה הן על עניויותו של סוואן הן על עוינותה של הגברת ורדירן, ובכל סעודה היה קוטאר שואל

בענין: "האם נראה הערב את מר סוואן? יש לו קשרים אישיים עם מר גרבי. זהו מה שקרוי ג'נטלמן?" הוא אף הרחיק לכת עד כדי להציע לו כרטיס-הזמנה לתערוכה של הפואת-שיניים.

"אתה תוכנס עם אלה שיהיו עמך, אבל אין הפניסה מותרת לכלבים. אתה מבין, אני אומר לך זאת מפני שהיו לי ידידים שלא ידעו זאת והתחרטו".

אשר למר ורדירן, הוא שם לבו לרושם הרע שעשתה על אשתו אותה תגלית כי סוואן יש לו ידידים תקיפים שעליהם לא היה סח מעולם.

אם לא היו עורכים מסיבה בחוץ היה סוואן חוזר ומוצא את הגרעין הקטן בבית ורדירן, אבל הוא לא היה בא אלא בערבים, וכמעט מעולם לא היה מסכים לסעוד על אף בקשותיה של אודט...

הרושם לסופר כניסוי למדען, בהבדל זה שאצל המדען מלאכת השכל קודמת ואצל הסופר היא באה לאחרי-כך.

## סרו' דוברובסקי:

### השאל הפרוסטיאני—הצורך באהבת הזולת

לגבי האני הפרוסטיאני, להיות נאהב משמעו להיות "ממולא" ללא-הרף בנוכחות המזינה של הזולת האמתי—ניתוח מופלג יותר היה חייב להבחין בין הדוגמות השונות של האימאגו<sup>1</sup> האמתי, באשר החיכוך אמא/סבתא והשילוש אמא/סבתא/דודה ליאוני הם מהותיים. מכל-מקום, מילוי זה הוא בלתי-אפשרי מפני שכדי שלא תהיה אהבה זו חסרה תמיד משהו עליה להיות הכל: "האהבה שבדאגה המיוסרת כמו בתשוקה המאושרת היא תביעה לכל" (ג, 106). כבר בפרק א של קומברה מבנה ה"קנאה" הפרוסטיאנית המפורסמת עומד על מכונו: אי-אפשר שתהיה לך כוליותה של האם. קיימות "אותן שעות מיסרות ובלתי-מושגות שבהן היתה יוצאת לטעום תענוגות לא-ידועים" (א, 31); ובמיוחד אל גשכח כי "מעמד השכיבה לישון" נסב על מעמד "ארוחת-הערב", שבו עסקה האם דווקא בהזנת אדם שהוא זולתך: סוואן, תאומיות פונטית ששרדה מן הסילוק של ז'ן סאנטיי<sup>2</sup>—ושל מרסל פרוסט. האם, שאינה ניתנת לקנין גמור, שאהבתה נגנבת בידי האב והאח (המציאיותיים או הסמליים, אינה יכולה להזין את הילד אלא לסירוגים: נוכחות/היעדרה קוצבים קצב למלא/ריק של הזרימה החיונית, קובעים את הרצפים אקסטאזה/ייסורים, מלאות/דיכאון המתגלים בקומברה פרק א וחוזרים-ונשנים עד אין קץ בחיי המספר. אין דרך לקיום אלא במורשת זו של ראשית הילדות. אותם "סירוגי-הלב" הנודעים, שנתגלו רק לימים, ובהקשר למות האם/הסבה דווקא, אשר כנגדה הם חוזרים, עונים הד במערכת-ההתגוננות לחוק הקיום שנאכף עליה מכוח סירוגים רחוקים יותר. מעניין לציין עד כמה יחסי מרסל ואלברטין שבים ומגלמים, בנאמנות שאינה יודעת לאות, את יחסי המספר עם אמו. הוא "גדול". עתה אמו הריהי הוא: "רדומה, ערה, עתיד הייתי למצוא אותו ערב, לכשאבחר לשוב, את אלברטין, ילדתי הקטנה" (ג, 253). ערות, שינה, חדר, מיטה: בתפאורה זהה לזו הוא חוזר על אותם מעמדות, והפעם עם אלברטין הממלאה את תפקידו-שלו. הוא מאכיל אותה (חשיבות יסודית נודעת למזון ביחסיהם, ג, 128 והלאה). הוא המביט בה בשנתה ("שנת אלברטין": "שינה זו השקטה כל-כך קסמה לי כמו שתקסום לאם... שנתו הטובה של ילדה", ג, 115). הזיות נושנות שהתגשמו, נקמה משכבר-הימים: הפעם הוא המחזיק את האשה/התינוק כ"שבויה". אין היא קיימת אלא כדי להשביע כל גחמה שתעלה בדעתו, לציית לכל משאלה שיביע; אין היא חיה אלא כדי למלאו. הנה הוא האדון.

<sup>1</sup> אימאגו—בלשון הפסיכואנאליזה הפרוידיאנית: תסמונת-אב נטולת מיניות; אידיאל חיבתי ודימוי שהתינוק מדמה בלבו את הוריו. (המתרגם)

<sup>2</sup> זה הרומן הקודם שעמל עליו פרוסט, ונחו והשתמש בו לכתובת החיפוש. (המתרגם)



"אדון הייתי יותר מכפי שסברתי. יותר אדון, כלומר, יותר עבד" (ג, 157). הוא רוצה בכל-יכולותו של המבוגר, אך אינו מעלה בדעתו אלא תענוגות ילדותיים. צריך אפוא ליהפך לאמא, אך בתוך כך להישאר ילד. אך גדל, והנה הוא נסוג. אותה תפאורה, אותם מעמדות: הוא חוזר לתפקידו. הוא ממלא. חדר: הוא יהיה המסוגר. מעטה: הוא יהיה החולה המדומה ("אמרתי לה כי החולה הורה לי לשכב. לא היתה זו אמת", ג, 24). נשיקה: "להשאיר את אלברטין ליד מיטתי בעת-ובעונה-אחת כפילגש, כאחות, כבת, וגם כמו אמא של ברכת-הערב, אשר שוב התחלתי להרגיש בצורך הילדותי בה..." (ג, 112). וחוזר-חלילה, שוב אנו בקומפּרה א. אך ביתר-שלמות, ביתר-עידון. התפקידים כפולים. אם לשם השליטה בצורך האהבה יש ליצור מחדש את מעמד-המעמדות, החילופים האהובים והשנואים של משחק-המחבואים הילדותי<sup>3</sup>, יוצר לו מרסל מעטה פרידות/חזרות מכוונות בקפידה, של בת/אמא שבהן יהיה הוא אדון/עבד. הוא יושיב את אלברטין לקרוא באזניו, כמו שהיתה אמו קוראת לפניו; בתוך כך ילמד את אלברטין לקרוא, כמו שהיה עליו "ללמד" את אמו מה ערכה האמיתי של ז'ורז' סאנד (א, 42). בהיותו בעת-ובעונה-אחת בוגר/ילד, הוא התליין/הקרבן ועל כן, כהגדרתו שלו, "אני קורא כאן אהבה לעיני הדדי" (ג, 109).

אהבת-הזולת האמיתית דינה כדין אהבה-עצמית אמיתית-עינוי כפול. שהרי אם עתה-זה ראינו בענין האהבה כי לעולם אין די בה להשביע את הביקוש (כמו שלעולם אין די באמת למלא את "המירווחים הלבנים הגדולים" של השקר וגניבת-הדעת, שכן האהבה והאמת, מכוחו של הגיון דומה, צריכות להיות טוטאליות כדי להיות) – הנה מצד שני אפשר לומר את היפוכו של הדבר. האהבה מצויה תמיד יותר מדי, סתירה ללא פתרון, והיא קשר-הלולאה של העינוי המהותי, שהמספר הכבול נאבק בו. בדיוק במידה שהוא צריך "להיזון" על-ידי הזולת, מזון מנכר זה הוא המונעו מהיות הוא-עצמו-וזה, אל נשכח, המטרה הסופית של החיפוש. ההתמלאות (המאווה) מתחלפת בדיכוי (השנוא). משפט חשוב בהשבויה מסכם דיאלקטיקה גורלית זו:

ואז, כמחלים מורעב המיטיב את לבו בכל המאכלים שעדיין אינם ניתנים לו, תמהתי אם בשאתי את אלברטין לאשה לא אקלקל את חיי, גם בכך שאמצא עומס תפקיד שיכבד עלי יותר מדי, הקדשתי עצמי לזולת, וגם בכך שאיאלץ לחיות נעדר מעצמי, בגלל נוכחותה המתמשכת, ובעשקי את עצמי עולמית משמחות הבדידות (ג, 27).

ה"רעב" לכל ה"מאכלים" החסרים ואשר יחסרו עולמית מעורר את שאלת ה"נוכחות המתמשכת" של הזולת המזין, שהוא מצדו מביא לידי "היעדרות מעצמו" לצמיתות. השאול הפרוסטיאני הריהו כך, על רגל אחת: הצורך באהבת הזולת שאין אתה מסוגל לאהבו, ומכאן מה שממלא את האני הוא-הוא שמסלקו.

\* "Fort-Da", שמו הגרמני של משחק-המחבואים שמשחק התינוק, משחק שפרויד הירבה לעסוק בו ולפרשו כדרכו. (המתרגם)

האני ה"מלא", המפוטם בעצמותו־שלו, שעליו חולם המספר, אינו אלא מקסם־שווא. שכן, אם גם מסרב הוא להקדיש עצמו לאדם אחר (זו תחילת האוטונומיה), הריהו דורש שאדם אחר יקדיש עצמו לו (זו המטרה). ובכל אשר יקרה לו, הוא תלוי בזולת בהוויתו־אמת סופית שה"סנוביות" המטרידה של המספר מגלה בקאריקא־טורה החברתית שלו: אם להיות "סנוב" משמעו להתאוות למה שמתאוים לו האחרים, הריהו תלוי בזולת במאוויו. משפט חשוב אחר מסכם חסר יסודי זה בהוויתו. באשר הוא מושא יחיד לטיפולי סבתו (עם "החלוק שלה, חלוק של משרתת ושומרת") ואף מושא לפולחן ("לבוש־הנזירה שלה"), נוכח אֵל גלעג זה לדעת כי אין הוא קיים אלא מכוח מאמיניו: "ידעת, בהיותי עם סבתי... כי כל מה שהיה משל עצמי, דאגותי, רצוני, ייסמך אצל סבתי על תשוקה לשמר ולגדל את חיי־אני, להיותם חזקים שלא כחיים שהיו ביי־עצמי (א, 667-668); אין הוא אלא תשוקת הזולת: בלא ה"סמיכה" (כמה נפלא הדיוק הקליני של המונח) של צרכו־הוא על הטיפקודים החיוניים של הזולת, חסר הוא אפילו את רצון־החיים. גדולה מזו: "מחשבותי נתמשכו בה בלא סטייה מפני שעברו מרוחי אל רוחה בלא לשנות סביבה ודמות" (שם). לא זו בלבד שהמספר אין לו גוף משלו, אף אין לו "סביבה" פסיכית, "דמות" משל עצמו. הקוגיטו המזור שלו הוא: "סבתי חושבת, משמע אני קיים". נמצא כי אין הוא אלא מה שהיא חושבת. אין פה ענין של סימביוזה אלא אֶךְ־ורק של טפילות. אכן זה הדגם הביולוגי, ההזנה האחרונה שמאמצת לה ההזיה הפרוסטי־אנית: כדי לגבור על ייסורי הזמנים החזקים והזמנים החלשים, על חילופי המלא והריק, מתחוללת נסיגה מן היונק אל העובר. בסופו של מעמד זה מתוך באלבק א, משכיח המספר את חרדתו על שהוטל אל חדר "לא־גודע" ("הייתי לבדי, ביקשתי את נפשי למות", א, 667), כשהוא הופך באורח מאגי את החדר הזה לרחם מגונן: "מיטתי היתה סמוכה אל מיטתה והמחיצה דקה מאד" (א, 668). מבנה ההזיה משוחזר בנאמנות עם אלברטין, כמתבקש: "המחיצות שחצצו בין שני חדרי־הגוחיות שלנו... היו כה דקות" (ג, 11). זה מקלט בו די לנקוש "שלש נקישות" (א, 668) כדי שמיד ירצו "לתת לו חלב" (669). ההגנה עולה כאן בקנה אחד עם ההזנה המתמשכת. ומשמע הדבר, כמובן, לשכוח כי לעובר ה"מחיצה" היא גם כלא. בענין סבתא כמו בענין אלברטין לא תחדל התשוקה לאי־תלות עד שתשבר את הקירות. אהבה יש בה בתשוקה זו תמיד יותר מדי, מפני שהזולת, באהבה, הוא תמיד יותר מדי. בכוחו של חוק קפדן, אם נוכחותו המתמשכת של הזולת גוזרת היעדרות לעצמך, הרי נוכחותך לעצמך תדרוש את היעדרו הנצחי של הזולת־שבלעדיו, בכל־זאת, אי־אפשר לך להיות אתה־עצמך.

Serge Doubrovsky : *La place de la Madeleine / Ecriture et fantasme*  
chez Proust ; Mercure de France, 1974.

## נוקס בילן: שירה, אירוטיקה ונויסטיקה אצל פרוסט

"הדברים, כמוהם כטבע, מתוך שלא יכולתי לנצחם, קידשתי אותם.  
העטיתי עליהם את נשמתו עם דימויים אינטימיים או נהדרים. במקדש  
חייתי, בתוך הצגה".  
מרסל פרוסט

הקשרים ההדוקים בין שירה, אירוטיקה וקדושה ביצירה ספרותית עדיין לא שימשו נושא למחקרים מעמיקים ושיטתיים. קשרים אלה ברורים בלי ספק אצל באטאי \* (ובשל כך כינה אותו סארטר "מיסטיקן"), וברורים הם פחות ביצירות גדולות אחרות, גם אם הם משוקעים ביסודן. בזמן האחרון באו חיבוריהם של רינה זיראר, מארת רזבר ומאנואל דה-דייגו והתוו גישות בכיוון זה, אם גם לא העלו קווים כלליים של שיטה לחקירת הטקסטים וכל שפן לפרשנות. במסגרת עיון זה לא נוכל אלא לגעת בקצה המזלג בדוגמות של עירבוב-תחומים בין האהבה, השירה ותחושת הקדושה אצל פרוסט, אך אנב זאת נוכל לפחות להתוות קווים כלליים של מסלול יצירה המתקרב, כפי שעוד נראה, אל מסלול המיתוס.

### א. הדבר האחר

לגבי פרוסט, אין העמקתו של האני משולבת בהתרחקות מן העולם; אדרבה, האני נזון מן המציאות. אך רק לו יש גישה אל הסמוי שבמציאות הזאת. אכן, בעקבות ההנאה המיוחדת המושגת על-ידי תחושה כלשהי ("גג, זינה של שמש במישור, ריחה של דרך") באה ההרגשה שהעצמים מסתירים בתוכם, כמדומה, משהו מסתורי ("איזה דבר שאותו היה קורא לי לבוא וליטול"). מכאן הנסיון "ללכת עם המחשבה אל מעבר לדימוי או לריח". אבל רגש זה עז כל-כך עד שצריך להתפרק ממנו בכתיבה. רגעים של שמחה: "חשתי עצמי משוחרר להפליא ממגדלי-הפעמונים הללו ומן הנסתר מאחריהם עד שהתחלתי לשיר בקולי-קולות".

לשון זו, המיוחדת לכתיבה, מאפשרת לתפוס קשרים, והיא עצמה מעודדת את לידתה של "אישיות סירוגית" המתעוררת לחיים בהתגלות איזו מהות כללית, משותפת לכמה דברים, לכמה וכמה יצורים, למקומות שונים ולזמנים שונים – כלומר, כאשר "מכלול של חוקים" יכול להסתמן מעבר למה שהעין רואה.<sup>1</sup>

לגבי המשורר המציאות שונה אפוא לגמרי ממה שהינה לגבי זולתו. משום כך גם "החיים המשותפים לו ולשאר הבריות משמשים אצלו שימוש אחר". כי הוא הולך לחפש את "הדבר הנסתר" שיעניק לו קסם ושיכרונו. מכאן ההזדקקות לאמצעי-גירוי פיזיים ורוחניים (יין, אהבה, מסעות, קריאה), הנסיונות לערוך חיבורים נשכחים,

\* Battaille.

מיני אליבי פסיכולוגיים, חברתיים, משפחתיים וכו'. ייסורים, סיוטים, מאמצים הנוטים להכניס את הגוף והנשמה במצב הנוטה לתגלית וגילוי.<sup>2</sup> ואולם גטייה זו מחייבת איזו התנורות:

1. יש לברוח מן ההווה, להימצא מחוץ לפעולה ולהנאה המיידית;  
2. יש לתפוס תוך כדי מעבר "אותם חזיונות מעומעמים ומסמאיי-עיניים המציגים לפנינו את חידת האושר";

3. יש לקבוע את החזיונות האלה ביצירה האמנותית. או־אז אפשר להגיע לעל-זמניות מקיין שבכך מתבטל המושג של "הזמן העובר": "הימים האלה-הימים שאנו חיים-מסתובבים, אצים-חשים ברחש וזימזום, אבל יצירת-האמנות המוצבת ביניהם מרחיקתם, תוך שהיא שומרת על מקומו המוגן של העבר, של העבר הקסם דרך-קירבה בתוך ההווה".

יש "איזה דבר", המשותף בעת-ובעונה-אחת להווה ולעבר, המתעלה מעליהם: מציאות כלי הווה, המושגת בזכות הדמיון, המגורה על-ידי זכרו של העבר ושל רעיון הקיום המופק מתחושת ההווה. אז קם יש "הגזון רק ממהותם התמידית של הדברים". יש זה הוא האני האמיתי.<sup>3</sup>

הסופר, המחפש בלי הרף את היש הזה, אותו "דבר יקר ונדיר", הוא "מציצן" תמיד, אבל "במצבך הנפשי בשעת התבוננות הרי אתה שרוי הרבה מתחת למישור בו אתה נמצא בשעת יצירה".<sup>4</sup> אולם כמה אתה משועמם כשעליך לשבת אל שולחנך על-מנת לכתוב! ובכל-זאת, אין המחשבה זזה מלהטרידך: מהם תנאיה של היצירה האמנותית? מצד אחד, הידיעה הוודאית שרק ביצירה אפשר לצמצם את החלים באמת מסוימת, ומצד שני-ההרגשה שרק באמצעות האמנות אפשר לגשת אל המופלא ואל מה שלמעלה מן הטבע.<sup>5</sup> סתירה זו שלמראית-עין-כלומר, שאין להביע את ממשות החיים אלא בעל-טבעי שבאמנות-היא המבהירה את משמעותה של הנוסחה הפרוסטיאנית: "הממשות על-המוחשית של האמנות".

### ב. החיים הכפולים

שהרי למעשה יש שני מיני מציאות: המציאות כמו שהיא, ו"הקיום הספרותי",<sup>6</sup> הנמצא שלא במקום הפעולה. לגבי פרוסט, "מה שלא היינו צריכים לפענחו ולהבהירו במאמץ אישי שלנו, מה שהיה ברור לפנינו, אינו שלנו. מתוכנו בא רק מה שאנו מוציאים מן החשיכה הנמצאת בתוכנו ואינה ידועה לאחרים". עלינו לגלות את יצירת-האמנות כמו שנהיה מגלים חוק-טבע. תפקידה של האמנות "ליצור בדיוק את החיים", ולהביא ל"החזרת המציאות" שאותה אנו חיים רק על-פני השטח ברגע החוויה.

על-פי פרוסט, יש לאמנות שרשים המעמיקים לחדור בחיים החברתיים. אכן, די לנו שנעיין, למשל, בבודות שמעטים על מציאות רגשית או על המנהגים והנימוסים של תקופה או של מעמד חברתי מסוים. עד כדי כך שלפי השקפתו של פרוסט "כל מצב חברתי יש בו ענין משלו ויכול האמן למצוא אותה מידה של ענין בתיאור

הליכותיה של מלכה או בתיאור הרגליה של תופרת". עקרון זה הביא על פרוסט הרבה השגות של בקורת, בכללן זו של קלודל, שהטיח כנגדו כי לא רק אנשי-טרקלין יש בחיים. ואולם לא באנשי-טרקלין התעניין פרוסט, שהנאות החברה הגבוהה היו גורמות לו "אי-נחת מן הסוג הבא עקב קשיי-עיכול מחמת מזון מאוס", שהידידות היתה בעיניו העמדת-פנים והאושר מצב המנוגד לטבע (שכן אם מתגברים על התנאים המפריעים להשגתו הרי הטבע מעביר את המאבק מן החוץ אל הפנים, עד שסופו של אדם שהוא מתאווה לדבר שונה מזה אשר יפול בחלקו...).

בכל ההנאות כולן לא מצא המספר אלא את האין, אפילו באהבה. אך אם גם ריקים נראים לו חיים, לפחות לא השיגו הכל; בלי הרף, בטרקלינים של בני ורדירן או באלה של בני גרמאנט, כמציצן החודר ופורץ אל חיהם של אחרים (לחיים של שארליס, לחיי העלמה דה-ואנטי) בלי שיוכלו לראותו, הרי חייו-הוא למעשה אינם מתגשמים אלא בשעה שהוא חוזר ומרכיב אותם. בפרישות חדרו המוגן (שכתליו ספונים שעם לבל יגיע אליו רחש קל-שבקלים ואשר תמיד עמד בו ריח של חיטוי, שכן היה פרוסט סובל ממחלת-הקצרת, וזאת החל מגיל שמונה), בשכבו על מיטתו בחדר זה, דפים כתובים בכתב-ידו הגדול פזורים על השטיח ופניו לוחטים (תמיד היתה דרגת-חומו בין שלושים-ושמונה לארבעים מעלות), היה מרסל פרוסט מעורה אפוא להפליא בכל המתרחש בפאריז.<sup>9</sup>

חיים כפולים היו חיי האמן. חיים כפולים היו חיי ברנזט, המדבר בלי הפסק על אנשים עשירים ובעלי-השפעה. פירוש הדבר שבחיים היה מופיע כאיש אנוכי ושאפתן, אלא שבספריו, בכל-זאת (כלומר, "כשהיה באמת הוא"), יכול היה להראות את קסם העניים, זך כמעין צלול.<sup>10</sup>

חיים כפולים היו אלה, המפתחים את הכתיבה על חשבון חובות הכלל, אלא שהם גם מבהירים יותר לאמן את צרתו וסבלו של הזולת, עם שהוא מעמיד עצמו על מקומו ושוכח את האינטרסים הפרטיים שלו.<sup>11</sup>

בזכות חיים כפולים אלה יכול היה פרוסט לומר כי היצור החי איננו היצור הכותב, והרי זו תיזה מרכזית לנגד פנט-ג'וז'ו שלו, חיבורו של פרוסט שהוא הפתח ליצירה העיקרית, חיפוש הזמן האבוד. ה"חיפוש", למרות אפיו הרומאנסקי, הריהו ניסוי עיוני עצום ביצירה הספרותית, ההדגמה האפית והלירית של החיבור הבקרת, נגד פנט-בוז, ועל הכל-ההדגמה של טענה זו במישור סובייקטיבי: החיים לא די שהם רחוקים מלנגוד את הספרות אלא הם גם מוצאים בה את הדרך האמיתית לגישומם. "הדבר האחר" המבוקש הוא ההרגשה האסתטית: חיפושה של הספרות הוא הספרות עצמה; היצירה היא סיפור יצירתה ממש; בכתיבה האדם מוצא את משמעות אמיתו.

### ג. אירוטיקה ושירה

באותה מידה מוצאים אנו את הכפילות גם באהבה: אותה בריה אהובה (אודט) יכולה לעורר פעם עננה, פעם רוחניות וחוסר-פניות של אמן, ופעם גאנה, אנוכיות וחושניות של אספן.<sup>12</sup>

האהבה מובטחת יותר כאשר בסיסה בנתונים של אסתטיקה ודאית, כאשר העונג שהיא מקנה מוצא את הצדקתו בתרבות האסתטית; <sup>12</sup> סוואן מתאים בצורה אסתטית את היפה בעיניו לציור הרוחני של אשה חיה, אודט. הנה כך, על-ידי קלסטר-פנים, הוא ממחיש ומגשים איזה דימוי.

כאמנות כך גם האהבה באה לתפוס אותם חלקים בנפש המתפנים כאשר נשכחת החרדה לאינטרסים חמריים. <sup>13</sup> האהבה מחייבת אפוא, בדומה למעשה היצירה, היעד-רות מן העולם. לאמיתו של דבר, ממש כמו שהיצירה ממלאה את הרוח ואינה מניחה מקום לשום דבר אחר, כך האהבה מחייבת חיבה ליצור אחד בלבד. הצורך הדאוג בכיבושו מצמיח אותה חרדה ראשונית המוכנה לשוב ולהתעורר בכל עת. אבל כאן גם מופיע צד אנוכי של האהבה, "הסוגר אותנו בפני ההרגשה השירית של הטבע", שהיא חסרת-פניות. <sup>14</sup>

כמו שיצירת-האמנות קודמת לנו בקיומה, שהרי עלינו לגלותה בתוכנו, כך גם השמחה המורגשת באהבה היא אימאננטית לאדם, קודמת לו, ואין הוא צריך "לשאוב מרוחו על-מנת לספקה לעצמו". <sup>15</sup>

זאת ועוד: כמו שהיצירה פורצת את בדידותו של הסופר ומטילה אותו לתוך האוניברסלי, ממש כך האהבה "מסיחה את הדעת כחלום של בדידות". <sup>16</sup> היצור האהוב מעניק אור ואמת חסרת-פניות, רוגע והנאה שבתבונה, והסקרנות שהוא מעורר דומה לזו המופנית למדע. <sup>16</sup>

בהשפעת הקנאה מביאה האהבה לשיסוע הנפש:

"וסוואן הבחין, איך-ניע נוכח האושר הזה שחור ושינה לפניו, באומלל אחד שעורר את חמלתו מפני שלא זיהה אותו מיד, עד כדי כך שהיה עליו להשפיל את עיניו לבל יראו כי מלאו דמעות. היה זה הוא עצמו". <sup>17</sup>

אך גם אם במקרה של היצירה האמנותית שיסוע זה מאפשר לאדם להגיע אל האני העמוק, כלומר לעל-זמניות ולאוניברסליות, הרי במקרה של האהבה, כאשר השיסוע הוא תוצאת הקנאה, מסייע הוא לקבוע את המושא, להבדילו בצורה ממשית, כלומר להפשיטו דווקא מאותו אופי אוניברסלי שהזיקה לתרבות האסתטית סייעה לגבשו:

"כאשר תחדל אודט מהיות לגביו תמיד יצור נפקד, זכור ודמיוני; כאשר שוב לא יחוש כלפיה אותה ריגשה מסתורית שהיה הפסוק מן הסונאטה גורם לו אלא רגש של חיבה, של הכרת-טובה; כאשר יתרקמו ביניהם יחסים תקינים שישומו קץ לשגעונו ולעצבותו, אוראו ודאי לא ימצא ענין רב בעלילות חייה של אודט כשלעצמן..." <sup>18</sup>

גם האהבה, בדומה לאמנות, אינה הולמת שום דבר חיצוני, <sup>19</sup> אך ההבדל ביניהן טמון בעובדה שההנאה, תחת שתהיה אישית לגמרי (כמו שהיא באהבה), באמנות היא נאכפת כמין מציאות נעלה על הדברים הממשיים, רוצה לומר שאינה מתאחות בעצמים או ביצורים מסוימים. ואכן, בזכות כך יכול סוואן לקשר משפט מוזיקלי אל דמותה של אודט ולחברם יחד.

קיומו של רגש-האהבה קודם למושא האהוב:

"הקומדיה של האהבה כתובה היתה כולה בראשי מאז ימי ילדותי ונדמה היה לי כי

כל נערה חביבה חפצה באותה מידה לשחק בה. מה ששופע ובה מתוכנו באהבה עדיף על מה ששופע ובה אלינו מן היצור הנאהב."

בין אם המדובר באודט, בזילברט או באלברטין, מדי-פעם חוזרים ומופיעים אותם דפוסי-רגש: הרצון לאהוב ולא דווקא העובדה של גזירת-גורל, החלום הנחוזה והנחוזה כחלום, תמורות האני בשטפו של הזמן, יחסיות הרגש, שלאמיתו של דבר אינו מכיוון ליצור מוגדר.

האהבה שהמספר נודר לאלברטין לא יכלה להאריך ימים הואיל ולא סיפקה את הצורך במסתורין. השלנה שמקנה לו ידידתו יותר משהיא מביאה שמחת-אמת הריהי שיפוך הסבל:

"אולי צריך שיהיו יצורים מסוגלים לגרום לך סבל רב כדי שבשעות של כפרה ינחילו אותה שלנה מרגעת כטבע. גיליתי את ספקותי לאלברטין, מסרתים לה כדי שתפטור אותי מהם."

היעדרה של אלברטין עורר חרדה שהיא במקורו של העונג, ואילו הידיעה שוודאי יראה אותה לא עוררה אלא דאגה סתומה:

"משעה שהיתה בזרועותי בטל אותו מרחק שחולם הייתי לעבור אותו. דמיוני שוב לא היה שותף במעוף הזה השבוי, הנרפה, הנלאה, שאינו מסוגל להוסיף דבר על עדינותו שלי."

לכן הכרח הוא שנוכל להוסיף על עדותה של המציאות את אוצרנו שלנו, זה ההון הצבור של משאבינו ותרבותנו, כדי שיהיה יצר-לב, אפילו הוא כשלעצמו חזק ככל שיהיה, יכול להתקיים בנו חי ולתת לנו את ההרגשה שהגענו להגשמתו המושלמת. עצם הרגשת הבחירה, החשובה כל-כך ביצירה, טיבה משתנה באהבה. האהבה מאפ-שרת אמנם לאדם לחוש עצמו שונה מן האחרים, אבל מקורה של אמונה זו בעצם האהבה אל היצור האהוב ולא באהבה שהלז נודר.<sup>20</sup> זאת ועוד: הזולת הוא הנבחר ולא אתה עצמך: המשיכה אל היצור האהוב נעשית סתגרנית,<sup>15</sup> הדברים טבועים בחותמו של יצור מסוים זה,<sup>21</sup> שוב אינך אוהב איש זולתו, ואפילו הקסם האישי הוא דבר שאין אנו יכולים לבדותו מלבנו:

"ההווה האלוהי באמת, היחיד שלא נוכל לקבלו מעצמנו, שכל יצירות-ההגיון של תבונתנו כלות בפניו ואשר רק מן המציאות נוכל לבקשו..."<sup>22</sup>

למרות מתן אלוהי זה של המציאות, שהוא נחלתה בלבד, תהיה זו טעות לחשוב שהאהבה היא אימאנטית (כלומר, שתוכל להתקיים מחוצה לנו), שהיא גזירת-גורל (שאינ אנו יכולים לשנות בה מאומה), או שהיא מסתורית.<sup>23</sup> לאמיתו של דבר, ראינו שהאהבה באה מן הרצון לאהוב,<sup>24</sup> והחלשתה מקבילה להחלשת הרצון להוסיף ולאהוב.<sup>62</sup>

כבאמנות כך באהבה הרגשת הגילוי והכיבוש צריכה להיות מתמדת. באין "ריחוק" זה, הענין נעלם.<sup>26</sup> אך להבדיל מן היצירה האמנותית, שהיא שמחה, ריחוק זה, שבו הערובה לאהבה, בו גם הערובה לסבל. לכן האושר, המציין בעלות על דבר, למעשה הוא שמחת-סתר: לאמיתו של דבר, אין הוא יכול להתקיים, שהרי הטבע נוטע בנו

את התשוקה לדבר שונה מזה הקרוב להיות לנו לנחלה. הטבע יוצר אפוא את ההרגשה שהאושר בלתי-אפשרי, והוא פוקד אותנו משעה שאנו נעשים אדישים.<sup>27</sup> ולפי שהאהבה כרוכה ואחוזה באי-האפשרות של עצם הגשמתה, כלומר בחרדה, הריהי אן. 28 אין שהמספר מצא באהבה כבכל יתר התענוגות.<sup>29</sup> אך אפשר לחיים שיחדלו מהיות ריק והבל אם נשפיל לשמוע את קריאתה המוזרה של ההבטחה על קיומו של "דבר אחר", שהוא ברהישג באמנות. בדומה לאושר האמיתי, האהבה היא המושך וריבוי אפשרי של עצמך: 30

"בחינו הכל מתרחש כאילו נכנסנו אליהם עמוסים משא של התחייבויות שקיבלנו עלינו באיזה חיים קודמים (...). כל ההתחייבויות שלא באו על אישורן בחיים הנוכחיים כמו שייכים כביכול לעולם אחר, המיוסד על הטוב, המצפון, ההקרבה, עולם שונה תכלית-שינוי מזה שבכאן, ואשר ממנו אנו יוצאים על-מנת להינלד לאדמה הזאת בטרם נשוב אולי לחיות בו תחת שלטונם של חוקים נעלמים אשר להם נשמענו מפני שמוסרם היה בתוכנו, בלי דעת מי חוקקם".<sup>31</sup>

האמנות פותחת אפוא את השער שממנו הגישה אל אותו "מעבר" מוסרי המצוי בתוכנו, שממנו אנו שואבים שאיפות שמופלאות הן אלא שאין להן הד בעולם הזה. כך האמנות נפתחת אל מה שלמעלה מן הטבע.

#### ד. החיים האחרים

יצירת-האמנות, שהיא תפילה, פולחן ולחש-קסם, מביאה לידי מיטאמורפוזת של היש, הן אצל המחבר והן אצל הקורא (או המאזין):

"מנוחה גדולה, התחדשות מסתורית באה לו לסוואן כאשר חש עצמו פושט צורה ולובש צורה בבריה זרה למין האנושי, עיוורת, משוללת סגולות של הגיון, כמעט חית-קרב נפלאה, בריה דמיונית שאינה תופסת את העולם אלא בחוש-השמע" (סוואן, בהשפעת ההאזנה לסונאטה של ואנטיי, "ראה במוטיבים מוזיקליים רעיונות אמיתיים מעולם אחר...").<sup>32, 33</sup>

יצירת-האמנות מאפשרת להגיע אל תמצית הדברים ואל הנצח, תוך שהיא מחסרת מן הזמן "רסיסים של הוויה", כלומר תוך שהיא "מגלה" את העבר בהווה:

"היכולת לגלות את העבר הזה בהווה, זה הדבר שנתן לי את הרגשת הנצח. דקה אחת השתחררתי מסדרו של הזמן, ולמען אחוש בה חזרה ובראה (בי) את האדם המשותחך מסדרו של הזמן. הצד המשותף לרשמים מאושרים אלה הוא זה שחשים בהם בכת-אחת ברגע הנוכחי וברגע המרוחק: רושם של מה שמחוץ לזמן. (הנני) מחוץ לזמן: נכנסת בי שמחה אשר די בה לעשותני אדיש למוות. (אני עף) זמן קצר במצב של טהרה. (...). אבל הירהור זה, הגם שהוא שייך לנצח, חמקמק הוא. אף-על-פי-כן חש אני כי ההנאה אשר העניק לי בפרקי-זמן נדירים בחיים היא היחידה שהיא פוריה ואמיתית (...). בני-האדם תופסים מקום נכבד בזמן שלא במובן המוגבל כל-כך שנתחיד להם במרחב, שהרי זה מקום המתמשך ללא גבול. ושום דבר אינו יכול להיות קבוע וידוע באמת אלא מנקודת-המבט של הנצח, שהיא גם זו של האמנות".<sup>35</sup>

כך אפוא יכולה האמנות לתת לאדם אפשרויות להשתחרר ממצבו-שיחרור מן הזמן



מכוח הופעתו של יש שמחוץ לזמן, הקם בזכות הזהות בין ההווה והעבר. הרי זה אפוא שיחרור מרעיון המוות, שמשמעו שער לחיי-אלמוות. ועתה ננסה לסכם את התנאים המאפשרים את בואו של שיחרור זה, בהסתמך על מובאות מתוך פרוסט:

1. תנאי של הפרדה: "היצור הזה מעולם לא בא אלי, מעולם לא התגלה אלא מחוץ לעשייה, להנאה המיידית, כל-אימת שבא נס האנאלוגיה והצילני מן ההווה". היעדרות מן ההווה, שמחותיה של בדידות.<sup>83</sup>
  2. שיבה אל המקור: אותו יש שמעל לזמן "רק הוא היה בכוחו להשיב לי את הימים שהיו, את הזמן האבוד..."
  3. מבחני המאבק והמאמץ: "...אשר לספר הפנימי של אותות נעלמים (אותות בולטים דומה היה שתשומת-לבי, התוהה על הלא-מודע שבי, מבקשת היתה לחפשם, נחבטת היתה בהם ומסובבתם, כאמודאי המודד מצולות), שאיש לא היה יכול לסייעני בקריאתם בשום כלל, קריאה זו התבטאה במעשה של בריאה בו אין איש יכול למלא את מקומנו אף לא לשתף עמנו פעולה".<sup>84</sup>
  4. התגלות, מכוח הופעתה של לשון חדשה: "...כי לגבי הסופר הרי הסגנון, ממש כמו הצבע לגבי הצייר, אינו ענין של טכניקה אלא של ראייה. הוא ההתגלות של ההבדל האיכותי, ולולא האמנות היה הבדל זה נשאר סודו הנצחי של כל אחד".<sup>85</sup>
  5. גישה אל האלמוות ואל הנצח: "האמנות היא הנותנת שרואים אנו לא עולם אחד, הוא עולמנו שלנו, אלא אנו רואים אותו מתרבה, וכמספר האמנים המקוריים כך מספר העולמות שלרשותנו, עולמות שונים זה מזה יותר מאלה המתגלגלים באינסוף, אשר דוריי-דורות אחרי כבותם עודם שולחים לנו את קרבם המיוחדת".<sup>86</sup> והמשפט הזה: "הלז מסתבר שהוא בוטח בשמחתו, מסתבר שהמלה 'מוות' אין לה מובן בשבילו: הואיל ומחוץ לזמן הוא שרוי, מה לו כי יפחד מן העתיד?"<sup>87</sup> ובדומה לזה: "החוק האכזרי של האמנות הוא שהברואים ימותו (...). למען יצמח לא דשא השיכחה אלא הדשא של חיי-הנצח: הדשא העבות של היצירות הפוריות".<sup>88</sup>
  6. פתיחה אל הזולת: "רק על-ידי האמנות אנו יכולים לצאת מתוך עצמנו, לדעת מה איש אחר רואה ביקום הזה שאיננו כשלנו".<sup>89</sup>
  7. הישועה מתוך גילוי האמת: "החיים האמיתיים, החיים שסוף-סוף נגלו והוארו, רוצה לומר החיים היחידים הנחווים באמת, זוהי הספרות; חיים אלה שבמובן מסוים הם מקננים בכל רגע בכל בני-אדם לא פחות מאשר באמן",<sup>86</sup> ובלשון אחרת: "היצירה היא סימן של אושר..."
  8. רגעיות ההתגלות: "רק ההתרשמות, כל כמה שדלת-חומר היא למראית-עין, כל כמה שעקבותיה בלתי-נתפסים, היא כחן של אמת..."
- הנה כך, מותו של היש המדומה והולדתו של היש המהותי מאפשרים בעת-ובעונה אחת את הגישה אל האוניברסאליות ואל תמידותם של הברואים, בזכות הדיבור הנובע מן המקורי ובזכות הגילוי של "ההבדל האיכותי" של כל אחד, שממנו מקוריותו. בהסתמך בעיקר על קטעים מן הזמן שנמצא בקשר להגיגיו של פרוסט על "התנאים

- ליצירת-האמנות"<sup>40</sup> נוכל להעלות את הנקודות הבאות:
1. יחדנותה של החוויה ("רק על-ידי האמנות...");
  2. חוויה זו יש לה אופי של הכנסה בברית (מחוץ לעשייה, בלי דאגה לעתיד, בדידות, התגלות וחזון, גילוי הסוד, ישועה);
  3. מצב של חסד ("ה'נס" של אנאלוגיה, אושר, רושם מאושר, מקרה);
  4. האופי הפיך של המאורע ("רחש הכפית על הצלחת, אי-השוויון של אריחי הרצפה, טעמה של עוגת-המאדלן, הגיעו לידי כך שדחקו את העבר לתחומי ההווה ועוררוני לפסק באיזה מן השנים אני נמצא");<sup>38</sup>
  5. אופי על-זמני ("הסיבה היחידה בה יוכל יצור זה לחיות, כלומר מחוץ לזמן...");
  6. אופי של בחירה (האמן בניגוד לאלה שאינם מחפשים, שאינם רואים, שזכרונם עמוס גלופות גדושות);
  7. הליכה במסלול מיתי (חיפוש המקור, חיפוש הדבר שלא בוטא, בריאת יקום חדש).<sup>41</sup>

כיון שהגענו עד הלום, לא נתפלא ביותר למצוא אצל פרוסט אוצר-מלים דתי כמעט נוכח האהבה והאמנות, במיוחד בדפים המתארים את רישומה של תגלית: חיפוש החיים הקודמים והיש עתיק-הימים, תקומת האני, גילגול-נשמות, שינוי והפיכה, הפרייה-עצמית של הפרחים הקרובה אל היצירה האמנותית, פולחן המערה, המעגל והאהבה המאגיים, האופי המקודש כמעט של כל בשר, אשליות פולחניות וכו'.<sup>42</sup>

#### ה. חירות וכורח

החיפוש הוא אפוא הרבה יותר מרומן במובן המסורתי של המלה. הריהו סיפורו של ייעוד (על כל המטען המיתי הכלול במלה זו), כלומר סיפור החוויה הממשית של היצירה הספרותית. אולם הדבר המגדיר את מצב הגיבור המיתי חוזר ומופיע גם בהתנזרות היוצרת, כפי שהסתמנה לעינינו ביצירתו של פרוסט: מיתה מדומה כלפי העולם (אך לא כלפי המורשת התרבותית),<sup>43</sup> הרצון לתחייה ולמיטאמורפוזה, פיתוחה של לשון חדשה, שבאמצעותה היש בורא את עצמו בפועל-ממש ובורא סדר-עולם חדש. נישולו של האני (לכך אנו מוצאים הרבה דוגמות, מדידורו עד פרוסט ולאחריו) הוא צורה של הפרד-והסתר המיוחדת למנטאליות המיתית. כשרון הכתיבה הוא הכנה למיטאמורפוזה המצופה. כך מתבהר כוחו האונטולוגי של הדיבור, מקום התקבצות לכל שהוא פזור ומרוסק. כך גם נמצאת ההוויה מתקדשת.<sup>44</sup> הסופר חי את מהלכה המיתי של היצירה, ופרשיותיה של האניקדוטה אינן מגיעות לרום-המעלה של תחנות מיתיות אלא בשעה שהן פושטות צורה ולובשות צורה בכתיבה המבונה של הסיפור. אחד הצדדים הבולטים ביותר בהתהוות המיתית הוא זה של הלידה-העצמית, שהיא פועל-יוצא משיחרור מכל קביעה, שיחרור שאותו כבר הדגשנו למעלה. אוטונומיה זו איננה שיחרור של דמיונות, פתרון או קיום-צוות או השלמה של ניגודים, אלא היא הופעה פתאומית של יחסים ב"רגעים מיוחסים" שמתחייבים גם אם הם בזים לכל חגיון.

"או אנו נמצאים פשוט במצב של חסד בו כל סגולותינו מתעצמות, חושי-הבקורת שלנו לא פחות מכל היתר".<sup>45</sup>

לפנינו אפוא "שיעבוד מרצון", אלא שהוא גם "ראשית חירותנו".<sup>46</sup> שפן אותה חירות שבחיים היא מתבטאת בכך שיש לנו מטרות אינה אלא התחכמות. זוהי חירות של שוויון-גפש. אולם החירות המעניקה לנו את ההרגשה שבאמת אדונים אנו לכל עצמת רוחנו מושגת כאשר אין אנו בוחרים לנו שרירותית את מטרת המאמץ שלנו, שעה שהנושא, הראייה והאמת נעשים לנו כמין כורח כמעט, העומד כביכול מחוץ למחשבה (כאן נפגש פרוסט עם נוסחת "השרירותית היוצרת את הכורח" של פול ואלרי).

להימלט מן המצב המקרי הכללי תוך כדי התרוממות אל האוניברסאליות של המצב האנושי—זה תפקידו של הגאון, על-פי המסורת ההומאניסטית הטהורה ביותר:

"...כי הגאון אינו יכול ללדת יצירות שלא תהיה למוות שליטה בהן אלא אם ייצור אותו לא בדמותו כיצור בן-מוות אלא בדמות מופתה של האנושות שהוא נושא בתוכו".<sup>47</sup> "זה כוחו של הגאון לעורר בנו אהבה ליופי שלפי הרגשתנו הוא ממשי יותר מאתנו, בדברים שבעיניהם של אחרים הם מיוחדים ובני-חלוף ממש כמונו".

מהות הברואים, הולדתו של עולם שהוא באמת שלנו, תמידותו של הנושא, החירות והאוטונומיה—כל אלה הם נושאים של קבע ביצירה הפרוסטיאנית, שדומה כי אחד מראשי מאווייה הוא לפרוץ את הגבולות בין רגש-האהבה (על-תנאי שיהיה טעון תרבות אסתטית), הריגוש הפיוטי ורגש הקדושה. כדי להיטיב ולבסס את הזהות בין תחומים אלה (שאנו משלימים בהחלט עם קיטועם, שאנו קובעים אפילו את ההבדלים ביניהם במרחב ובזמן, ואשר למרבה הנוחות הסובייקטיבית שלנו אנו תומכים בהפרדתם), עתיד היה פרוסט לקרוא בשם "חיים אמיתיים" לחיים המיוסדים על חוויה של קדושה באשר הם מכריזים על ייעודו של כל אדם.

תל-אביב, אוגוסט 1973

## הערות

RTP—Marcel Proust, *A la Recherche du Temps Perdu*, Gallimard, Collection La Pléiade, 3 vol.

ES—Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve, Pastiches et Mélanges, Essais et Articles*, Gallimard, Collection La Pléiade, 1 vol., 1971.

<sup>1</sup> RTP III, 717, 718, 716, 719  
<sup>2</sup> in "Nouveaux Mélanges", ES 412

<sup>3</sup> RTP III 872 et 873

<sup>4</sup> RTP I 447

<sup>5</sup> RTP I 769

<sup>6</sup> RTP I 808

<sup>7</sup> RTP III 920, III 1032, I 351

RTP III 78 <sup>8</sup>

<sup>9</sup> הש' תיאורים ועדויות של מקורביו, בכללם L.P. Quint, ע. ברל. הוצאת גאלימאר, דרייפוס וכו'.

RTP I 558 <sup>10</sup>RTP I 559 <sup>11</sup>RTPI 224 <sup>12</sup>RTP I 237 <sup>13</sup>RTP I 231 et 235 <sup>14</sup>RTP I 231 <sup>15</sup>RTP I 273 et 274 <sup>16</sup>RTP I 347 <sup>17</sup>RTP I 299 et 300 <sup>18</sup>RTP I 236 <sup>19</sup>RTP I 400 <sup>20</sup>RTP I 239 <sup>21</sup>RTP I 576 <sup>22</sup>RTP I 401 <sup>23</sup>RTP I 916 <sup>24</sup>RTP I 377 <sup>25</sup>RTP III 142 <sup>26</sup>RTP I 624, 625 et 628 <sup>27</sup>RTP I 858 <sup>28</sup>RTP III 263 <sup>29</sup>RTP I 255 <sup>30</sup>RTP III 257 et 258 <sup>31</sup>RTP I 49 <sup>32</sup>RTP, III, 27 במיוחד <sup>33</sup>RTP III 879 <sup>34</sup>RTP III 872 et Sulv. <sup>35</sup>RTP III 871, 895 et 896 <sup>36</sup>RTP III 873 <sup>37</sup>RTP III 1038 <sup>38</sup>RTP III 880 <sup>39</sup>RTP III 870 à 920 <sup>40</sup>

<sup>41</sup> הש' מירקה אליאד, בעיקר פנים במיתוס, גאלימאר, סדרת Idées, 1963, עמ' 93 ו-94.

<sup>42</sup> במיוחד I 234, III 26, III 10, RTP I 527, 501.

<sup>43</sup> מירקה אליאד, מיתוסים, חלומות ומסתורין, גאלימאר, סדרת Idées, 1972, ע' 37.

ES, 139 <sup>44</sup>ES, 140 <sup>45</sup>ES, 106 <sup>46</sup>

## הארי לוין: הצד הדוסטויבסקאי בפרוסט

פרוסט הוא אולי ההיסטוריון הגדול האחרון של האהבות, החברה, התבונה, הדיפלומטיה, הספרות והאמנות של בית-שברון-הלב של התרבות הרכושנית; והאיש הקטן בעל הקול המתחנן והנוגה, המוח של מיטאפיזיקאי, מקורו של סאראציני, חולצת התג שאינה תואמת והעיניים הגדולות שדומה כי רואות הן כל אשר סביבו כמו עיניו רבות-הזוויות של זבוב, חולש על המרעה ונוהג מנהג מארח בבית שלא ימים רבים הוא עתיד להיות אדון בו.

אדמונד וילסון

מחשבה שלאחר-מעשה היא ממהות שיטתו של פרוסט כמו גם ממהות הנושא שלו. הוא עבד לאטו כשהוא מוסיף, מתקן ומרחיב את הכרכים המאוחרים בעוד הראשונים יוצאים לרשות-הרבים, ולא האריך ימים עד כדי כך שיעקוב אחר ההשפעה של האפלים שבעיוניו הנוספים. שני הכרכים הראשונים שלו, על הזיות-העלומים שבהם ועל קסמיהם האידיליים, כמעט לא הכשירו את רוח הקורא לקראת הרס וכליה. הכרך השלישי, מעבר בני גרמאנט, ציין הבשלה, קיצר את המרחק בין שני שבילי הילדות, והוכיח שיכול פרוסט להשתמש לא רק במיקרוסקופ הנאטוראליסטי שלו אלא גם בטלסקופ הסימבוליסטי. אבל רק בצאת הכרך הרביעי, פדום ועמורה, שנתפרסם בשנת מותו, רק אז חשף את התהומות הקודרות שמעליהן התהוללו קרואי נשף-המסיכות שלו. לפיכך היו הרשמים הראשונים צפויים להטעות את קוראיו, ממש כפי שעלה בכונתו של פרוסט, שלא לומר שצפויים היו לשעמם אותם באיזופורים התמימים של רומנטיקה של נער מתבגר. במכתב אל העורך של נובל רווי פ'ראנפו, זאק ריבייר, הוא נמצא מסביר שמחשבתו כולה לא תתגלה עד הסוף, שיהפוך את הסיום הארעי של מעברו של פרואן על פיו. "זו רק תחנה, סובייקטיבית ודילטאנטית למראית-עין, בדרך אל האובייקטיבי והחיובי שבסיומים".

יכול כוהן-הפפר שלו, אטימולוג-חובב, לנטרל דקדקנית את זהרם של שמות בדומה לקודמיו, אך מתוך יתר תודעה-עצמית, יצר פרוסט אשליה על-מנת להרסה; הוא טוה צעיף של החיים המדומים כדי לקרעו ולגלות את החיים הממשיים שמתחת לו. כדי להראות את מעבר הזמן זקוק היה לזמן-ופירוש הדבר היה, כמובן, מקום, עמודים. היה עליו להציג תמרורים ידועים ופרצופים בני-היכר בטרם יוכל להראות איך היו משתנים משך כל השנים של התפתחות וגיוון. כדי להוכיח עד כמה יכולה מראית-העין להוליך שולל היה עליו לפזר ריחות מטעים והוראות-שווא על דרכו, למשוך את קוראיו קדימה בפיתויים ולהגותם מן המסילה בהפתעות עד שלמדו לצפות ללא-צפוי: לעקוב בעקיפים אחר "שינוי הכיוון בנפשות". משעה שיזכר כי ערכים מסוימים כוזבים הם, יהיה צורך דוחק יותר מתמיד לברר איזה הם הערכים

האמיתיים. "במחצית השניה", הזהיר פרוסט אחד מידידיו, "הנפשות שלי הן ההיסך הגמור ממה שהיו במחצית הראשונה, וממה שאפשר היה לשער". המבט החסוף הראשון שלנו על הבארון דה-שארליס ספק אם יכול היה להיות בלתי-הולם יותר, שהרי נשתבש כביכול מחמת שמועה מקומבֶּרֶה, שביקשה לראות בו את המאָהב של מאדאם סוואן. אשר לדוכסית, הודה פרוסט בהתכתבות גלוית-לב שאולי נתחלפה לו למרסל ציפור גן-עדן בתרנגולת זקנה.

בסטייה חידתית, המרחיבה—כך דומה—את הגירסה הקודמת (שלא נדפסה) של בצל הנערות הפורחות, עומד פרוסט על מה שקרוי בסיו "הצד הדוסטויבסקאי במכתבים של מאדאם דה-סווינייה". דומה כי דרכה של כותבת-המכתבים הצרפתיה בתיאור גופים דמתה במידה רבה לדרכו של הסופר הרוסי בציור אֶפיים של בני-אדם. שיחה מאוחרת יותר בין מרסל לֶאֶלְבֶּרְטִין מסבירה ביתר-הרחבה מה היה המשותף לאותו צמד תמוה—הצרפתיה האמהית, הרוסי רוצח-ההורים. "תחת שיציגו דברים בסדר הגיוני—כלומר, מן הסיבה והלאה—הם מראים לנו קודם את התוצאה, את האשליה המפליאה אותנו". אבל זה הצד המפליא כל עובר-אורח, אחרי הכל. דוסטויבסקי מעמיק יותר לחדור, והוא גבדל מבעלי-סיפורים שיגרתיים יותר, על-ידי שהוא רושם תוצאות נוספות המוליכות במישרים יותר לסיבות. פרוסט מתקרב יותר אל לבו של כל התהליך הדון-קישוטי כשהוא מעיר שסופרים מטפלים במלחמה "בסדר הפוך, מתחילים באמונות ואשליות, ומתקנים אותן מעט-מעט, כדרכו של דוסטויבסקי בסיפור של פרשת-חיים". הנה כך זוכה דוסטויבסקי לשבח בעד אותה הצגה של נפש פועלת, בכל צמיחתה ותמורותיה ומלוא האפשרויות והסתירות הספוגות בו, בצורה שאליה התקרבו רק אי-אלה סופרים קשישים יותר ובעלי כוח-הבחנה מעולה, כמו בחוק-האֶסְפֶּקְטִים של הנרי גיימס, ועדיין היה פרוסט צריך לבוא ולהכניס בהם שיטה.

השיטה הפרוסטיאנית יש בה משום דוגמה בולטת למה שהיה מארק שורר מגדירו כ"הטכניקה כגילוי". ת. ס. אליוט סיפם את הדבר, לצרכיו שלו, בכושר-ההגדרה הקולע האסייני לו:

מה שידוע לנו על אחרים  
הוא רק זכרון הרגעים  
בהם ידענום. והם השתנו מאז.  
העמדת-פנים שהם ואנו הננו כשהיינו  
היא מנהג-חברה מקובל, מועיל ונוח,  
שלפעמים יש להפירו. עלינו גם לזכור  
שבכל פגישה אנו פוגשים איש זר.

כל היתר זרים הם למרסל. דומה כאילו הכל זר מחוץ לזכרונם של הרגעים הללו. מצד שני, "האישיות החברתית שלנו נוצרת על-ידי המחשבות של אחרים". גלוי-וברור, אותם אנשים עצמם נראים באור אחר כשמסתכלים בהם מנקודות-מבט שונות. משום כך הפסיכולוגיה של פרוסט היא יחסית. אולם אפילו כאשר המסתכל עודנו

אותו אדם, ולו גם נניח למקרה זה שנקודת-המבט שלו עצמו אינה משתנה, הריהו ניצב בפני עדויות סותרות—סדרה מקוטעת של עובדות שמתוכן עליו לבנות אישיות. "אבוי! אלברטין היתה כמה וכמה אנשים". מציגים אותנו בפני דמות אחת מצד אחד; ואחר-כך אנו מגלים צד אחר, שונה לגמרי, ולעתים קרובות גרוע ולא טוב יותר, מפיון שהזמן מקנא ומלעז כל-כך, ומפיון שמרסל גדל ונעשה גשמי ובקרתי יותר. הואיל והגילויים האלה המכזיבים מעלים איזה אי-תיאום בין שם טוב ברשות-הרבים ללשון-הרע ברשות-היחיד הריהם מתרצים במידה ידועה את המאמץ שהשקיע פרוסט בהאזנת-סתר ובכריית אוזן לשמועות. הרכילות ממלאת תפקיד פונקציונלי בדראמה. רגעי ההתגלות של מרסל, אותם רגעים מיוחסים של הארה מיסטית, מתחלפים לסירוגים ב-Reconnaissances שלו, מעמדים של הכרה בהם הוא מבין דבר מתוך דבר ומגיע לאיזו אמת חריגה.

לאחר החופשות הרפויות ותקופות הבדידות הבאות וחוזרות לסירוגים, באו שלש "הכרות" כאלו יחדיו במהלך יום אחד גדוש, אף שהדיווח עליהן מתפשט ומקיף שני תת-רומנים. זו שבאה בשעות לפנות-ערב, "הסנדלים האדומים של הדוכסית", היא האפיזודה המסיימת את מעבר בני גרמאנט. זו של הבוקר, הפגישה בין הבארון דה-שארליס וחברו ההומוסקסואלי, ז'יפיון, אינה מסופרת אלא בפרק-המבוא של פרום ועמורה. בעצם, לא דחה פרוסט הופעה זו של ה"גברים-נשים" שלו; שכן המבוא נתפרסם כפרומו ועמורה א עם הכרך השני של מעבר בני גרמאנט, מן-הסתם כדי לבחון את תגובתו של הציבור על הנושא הבעייתי שלו. ה"הכרה" השלישית מתרחשת בערב, בין סוואן לנסיך דה-גרמאנט בקבלת-הפנים אצל זה האחרון; וסופו של דבר, לאחר אכזבות כה רבות, הוא מעודד במידה בלתי-צפויה; אבל בכך נמשכת הנימה של מעבר בני-גרמאנט על-ידי השלמת עלייתו של מרסל אל החוגים המסוגרים ביותר של פופור סן-ז'רמן. הפיוון העיקרי של פרום ועמורה, כפי שנרמז משמו ה"גפריתי", הוא עקלקל יותר; הרי זו ירידה אל החוגים השפלים ביותר של העולם התחתון. לאחר שתי הדרכים של הכפר התמים, בצאתנו בעוז-נפש אל מול הסיכונים שהפכו את אשת לוט לגניב-מלח, אנו מפנים מבטנו אל ערי הפיפר.

הפרק הנבואי נבנה-והולך, בתוך מערבולת של הדגמות בוטאניות ואנטומולוגיות, עד כדי מארה בנוסח הנביאים העבריים, פסוק מצטבר התופס למעלה משני עמודים, המכיל סקירה ממושכת של הצרות שבאו על ראש הגזע המקולל של עושי מעשי-סדום, עם רמז אלמוני אך מכוון לחורבנו של אוסקר ויילד. מתוך שירטוט של משפט זה בספר נגד פנט-בוו, ברור שמלכתחילה היתה זו כוונתו של פרוסט לפתוח בדיון בנושא שעד אז היה בחזקת איסור בספרות המודרנית של המערב, להוציא רמזי-תאנה או דיבורי-סגני-גהור רגשניים—בתוספת עמוד אחד או שנים בהקומדיה האנושית הכוללת-כל שבזכותם היה אותו חיבור חומר-הקריאה החביב על מר דה-שארליס. אנדרה זיד ניגש באורח בדיוני לדיון שלם יותר ב-L'Immoraliste, אחד ה-récits הראשונים שלו; באופן פרטי ובעילום-שם הוציא את קורידון, בו הביע התנצלות; ובגילוי-לב דן בגסיונו שלו בספרו האוטוביוגרפי Si le grain ne meurt, שאותו

מסר לדפוס – במהדורה מצומצמת עד מאד – שנתיים קודם שיתרום פרוסט את תרומתו, ואשר זכה לתפוצה רחבה יותר שנתיים לאחר סדום ועמורה. כיון שמסר את וידויו האישי, דבר שבלי ספק היה מעשה של אומץ-לב מופלא, היה ז'יד נוטה לחשוב שפרוסט מתחמק במידה ידועה, מתוך שהוא מגביל עצמו לגוף שלישי וטיפולו בדיוני טהור. אבל פרוסט כתב ספרות בדיונית, לא אוטוביוגרפיה; ולהבדיל מז'יד, לא היה סניגורן של סטיות מיניות.

לאמיתו של דבר, יכולים היו להתחיל בוויכוח עקב קריאת-המלחמה של ז'יד, "משפחות, אני שונא אתכן!" הקינות התג-כיות של סדום ועמורה, כשאנו מעמידים אותן כנגד האלגיות הקלאסיות של קורידון, מחמירות ללא רחם בגינוי המוסרי שלהן. אפשר מאד שגינה פרוסט את עצמו, או אולי טען יותר מדי לנקיון-כפיו, או שבחר בדבר שריבייר היה עשוי לתארו כמין נקמה. לפי אריסטו, הכרה כוחה גדול ביותר כשהיא חלה יחד עם איזה היפוך. שניהם מעורבים באשמת ההומוסקסואליות, שבמוקדם או במאוחר היא מכתימה רבות כל-כך מן הנפשות הפועלות של פרוסט. זרקור החשדנות מטיל אלומתו בחשיכה לכאן ולכאן, והוא חושף צדדים בלתי-חזויים בהיכרויות שנוצרו קודם-לכן. עיניו של מרסל, שאולי עצומות היו בתמימות-יתר, עתה הן נפקחות לרווחה ובפתאום. המושא העיקרי של יקיצה זו גם הוא משפיע השפעתו חזותית. יחד עם מרסל, "הרואה הנראָה", אנו חשים במבטו הלטוש של הבארון דה-שארליס בעת פגישתם הממשית הראשונה בבאלבק. שארליס הופך להיות דמות-המפתח בדראמה מפני ששאיפותיו מרקיעות כל-כך וירידתו עמוקה כל-כך. הוא גם מפורסם וגם חוגג, טרזן שבטרזנים וסנוב שבסנובים, פוסק בענייני הידור ומשורר החברה. מעמדו, גם אם יהיה אולי בן-בלי-דופי מנקודת-מבט היראלדית, רופף הוא, שהרי במידה מבישה יותר ויותר הוא מסמל את החטא שאותו מגנה פרוסט, ובעצם הוא מגלמו – ופרוסט הוא המדבר על כך, "לנוחות הלשון", כחטא.

כל מה שהועלה בדרגה על-ידי הסנוביות יורד בדרגה על-ידי משכב-זכור, לעתים רחוקות תוכל גאונה רוממה שכזאת להקדים נפילה תהומית שכזאת. ושוב, היה תקדים אצל בלזאק: את השפלתו של הבארון הילו ב-*La Cousine Bette*, הנקלע מהסתבכות הטרנסקסואלית אחת אל חברתה המזוהמת יותר מן האחרונה, עיתק פרוסט לסולם המיגורי שלו. מעולם לא צויר בספרות דיוקן שלם יותר של המזג ההומוסקסואלי על סגולותיו וחולשותיו, דחפיו הגדיבים ויוהרותיו הקטנוניות, תנודותיו המפתיעות מאנין-הרגש ושופע-החיבה אל המלאכותי וההיסטרי. פאראדוקסלי יותר מכל, בדרך בדיקתו של פרוסט, הוא הפולחן של גבריות מצד הנשיות; הטראגדיה של ההזדקנות צובטת את הלב במיוחד כאשר tante מזקין רודף אחר אידיאל של עלם מתבגר; ואולי הצד הטראגי ביותר בגורלו של ההומוסקסואל הוא זה שבעיני רבים כל-כך מאֵחזו בני-האדם נגזר עליו מראש שייראה מגוחך קימעה. יגונותיו של מר דה-שארליס – ערגתו האומללה אל הפנר הבזוי מורל, השפלתו הניצחת מידי מאדאם ורדיין, הדיוטית שעלתה לגדולה, דו-הקרב שהוא מתהלל בו ואשר למרבה הלעג אינו מגיע לכלל מעשה – בהכרח יש להם השפעה סאטירית על כל העמדות-הפנים



שלו ועל היומרות שהוא מיצג. יחסו של פרוסט מתגלה בעליל במחווה של קומדיה אכזרית, שאפשר למצוא את שרשה האוטוביוגרפי באחת הגחמות שלו עצמו, כאשר מרסל העילג משיב על תוכחתו המתנשאה של שארליס על-ידי שהוא תופס את מגבעתו ומועך אותה ודורך עליה.

העקרונות היא פגיעה בטבע מפני שהיא מזיקה למשפחה, שבעיני פרוסט היתה חשובה עוד יותר מאשר בעיני זולא. אותו צמח תמהוני שאי-אפשר להפרותו, מפני שאיזה חרק נדיר אינו יכול לעוף על הקיר ולהביא לו אבקה מן העץ שבחצר, מסמל את הניוון האריסטוקרטי של כל השבט של בני גרמאנט ובמיוחד את הסטייה של שארליס. שארליס נחשב סוטה מפני שהגשמת הדחף שלו, בין שהוא טבעי ובין שאינו טבעי, היא אנטי-חברתית. היא פוגעת בגורמות כה רבות, היא דורשת תנאים כה רבים, עד שמעיקרו של דבר לעולם לא תוכל לבוא על סיפוקה. הייתכן יופי בסדום? דוסטויבסקי השיב על כך בחיוב בהאחים קאראמאזוב; אבל ראיית הרע שלו לא היתה ספציפית כל-כך. אשר לעמורה, הרי בעקבות רמו מאת אלפרד דה-ויני (Vignì) מביע קנאה במאהבת שחשד ללסבוס, והוא שואל את משלו מן השיר בו ויני (Vignì) מביע קנאה במאהבת שחשד בה בסטיות לסביות. לכן מצביע פרוסט על שתי ערי הכיכר כבירות ההומוסקסואליות של הזכר מזה והנקבה מזה. האימה האפוקליפטית שבתפיסתו היא שהמינים, שנוצרו לחפש זה את זה, יתפרדו, ובכך יהפכו את משלו של אריסטופאנס בהמשתה של אפלטון ויבשרו את כליונו ההדרגתי של הגזע. הגפרית ניתכת על הגברים בסדום והנשים בעמורה כאחד.

והנה פרוסט גילה לז'יד את סודו שגם הוא שומר בלבו כמה זכרונות יפים של יחסי-נעורים אירוטיים חניניים מסוג זה, אלא שמיצה אותם בספר בצל הנערות הפורחות. דומה כי דבר זה מרמז על עיתוק, שהרי שם המעורבות המפורשת היא התאהבותו הפיזית של מרסל בחבורת הנערות על החוף. כל-אימת שהוא מגשק את לחייה של אלברטין אחרי-כן הריהו מחבק את כולן-או, נכון יותר, הוא טובל באור-שמש "שלוחי", המאציל רגש מזופך ביותר. הדבר עולה בקנה אחד עם החשד החוזר תכופות שהגיבורה שלו היא גיבור במהופך, ועם כל המחקרים הלמדניים וההשערות המפולפלות שפנונו להוכיח שאלברטין עוצבה על-פי דמותו של מי-שהיה לפעמים נהגו של פרוסט וקצת שימש לו מזכיר, הלא הוא אלפרד אגוסטינגלי. זוהי שאלה ביוגרפית מעניינת, והתשובה עליה עשויה לשפוך אור רב-משמעות על מידת ההצלחה או הכשלון של איפיוני הנשים אצל פרוסט ועל טיפולו השוללני קימעה באהבה בין גבר לאשה. הוא מוכן להודות ש"ההומוסקסואלי אוכף קלסתר גברי על הגיבורות שלו". אבל מי שיטען שעלינו לומר אלברט במקום שכתוב אלברטין מעורר הרבה שאלות נוספות. הרי זה כאילו בא אדם וטען שהנקבה הוודאית ביותר ברומן צריך בכל-זאת לקרוא לה בשם הזכרי פראנסואה. אם אנו מחליפים את מינה של אלברטין, כלום אין אנו צריכים להניח גם שידידתה הקרובה ביותר, אנדרה (Andrée), אף היא לא היתה אלא אנדרה זכר (André)?

בכך נצמצם את הדילמה כדי סתם משולש של שכובי-זכור בלי הכתם של סיפוכים

לסביים, ונבטל לגמרי את הנימה הפרוסטיאנית האפיינית של התחרות דו-מינית. הקנאה של מאהב הטרוסקסואלי שאהובתו היתה בעלת נטיות מעורבות—זו היתה בעייתו של סוואן זמן רב קודם שתהיה בעייתו של מרסל. יתר על כן, היה זה הנושא בסיפורו של בלזאק, שלאחר-מכן תקרא אותו בתו של סוואן, בעלת עיני הזהב. במסה שלו על בודלר מדגיש פרוסט הלפניות כשם החילופי של פרחי הרע וכאחד מנושאו העיקריים. אחת מרשימות-החטף הראשונות שלו, שאינה כלולה בכתיבו, בטרם ליל, היא דו-שיח על הלסביות. נציגותיה מופיעות בשלב מוקדם הרבה יותר משכובי-הזכור, על-ידי ה-Rconnaissance במזנוזיבן וקשר-העגבים הנודע-לשימצה בין מדמואזל ואנטיי וחברתה המושחתת. אם יש לאלברטין נטייה בכיוון זה או לא, דבר זה, מעצם טבעו של הבירור, לעולם הוא חייב להישאר נקודה הצריכה דיון, אך עלינו לקבל דמות בספר כדרך שהמחבר קורא לה בשם ומתאר אותה ומגדיר את מינה. היו סופרים, כמו פייר לוטי, שריננו אחריהם שגיבורותיהם היו למעשה גיבורים בחיים הפרטיים; אך מאחר ששינוי-הצורה בוצע בויתור ביודעים לטעמים של רוב הקוראים, מה זכות יש לנו לערער עליה בדיעבד?

פרוסט העניק נורמאליות לרגשות שבהם עסק כדי להבליט את מסקנותיהם האוניברסליות. אחת התגובות המוסכמות ביותר על אלברטין היא קבלתה על-ידי פאמלה הנספורד ג'ונסון, המעידה כי "היא נשארת בצורה היפה ביותר נערה, בעצם תלמידת בית-ספר". לולא היתה כל רכילות, ולולא היו חקירות דקדקניות בחייו של פרוסט, כי אז לא היו עוררים על הנשיות המהותית שלה. אין בכך כדי להוציא מגדר אפשרות את התפקיד העמוק-מחקר שוודאי מילא נסיונו האישי של פרוסט בריווי הרגשי של הציור, השופע "רוך של בן ואם בעת-ובעונה-אחת". נהיר לנו שאגוסטינלי, שלפי וידוי אהוב היה עליו יותר מפל אחרי אמו, הוא שהדפיס במכונת-הכתיבת את כתב-היד של מעברו של סוואן; שהוא היה נהגו של פרוסט בהרבה סיורים ארכיטקטוניים; ושלאחר שלמד טיס, בשם הבדוי הנוגע-אל-הלב מרסל סוואן, נהרג בתאונת-תעופה בגיל עשרים-ושש. הוא מוזכר במפורש בהערת-שוליים לאחד המאמרים הראסקיניים של מעבדו. אולי ישווה הדבר נימה צובטת-לב במיוחד ליחסי-הגומלים בין אלברטין והנהג ברומן—ידיד קרוב למורל, שאמו של מרסל מתחסת אליו במורת-רוח—ולאוצר-הדימויים של הטיסה במטוס, האופף יותר את יחסיה של אלברטין עם מרסל. יעידו נסיעותיהם יחד במכונית אל שדה-התעופה, הביקור האחרון שלהם בוורסאי, והסמל של המעופף המיתולוגי—האם זה איקארוס?—המופיע כ"דימוי של דרזר".

הדימויים החמקמקים הללו מובלטים על רקע ההשאלה הטיפוסית יותר של תא חתום הרמטית—כביכול תיבת נוח, צנצנת-ריקנות, חדר ספון-שעם—אשר היושב בו מעוניין לנעול דלתו בפני העולם ולהתלונן שהוא מנודה ממנו. המקרה של אלברטין יש בו לא רק משום מבחן לשיטת האיפיון של פרוסט אלא גם הדגמה של העיקר, שנתפס במותה של סבתא, שכל אחד מאתנו באמת יחיד-לנפשו. אם את היחסים האנושיים האינטימיים ביותר, מיטב האפשרות להבנה הודית, אפשר לפרק לזרם של תחושות

חולפות ורשמים סותרים, היזכל האני אי-פעם לקוות לדעת אני אחר ? ומאחר שהקשרים השבריריים של זיקה וזכרון יש להם דרכים משלהם לספך ולערפל את נתוני התודעה, מה באמת-כדבריו של מונטיין-יכולים אנו לדעת ? הויסמאנס התלונן שהרומן המכונה פסיכולוגי החליף צורות בקושיה אחת נצחית: האם תיאור או לא תיאור ? פרוסט היה משנה את הזמן בנוסחה: האם ניאורתה או לא ניאורתה ? אנטואן ביבסקו היה לה פעם הסכם סודי אתו שיגידו זה לזה מה אחרים אומרים עליהם מאחרי גבם. פרוסט, שסקרן היה לשמוע על עצמו, לא יכול להשלים בגפשו לחזור על דבר כלשהו באזני ביבסקו. אף שאותו חווה חד-צדדי לא קיים, יש לו שייכות ידועה לרומן.

פרוסט הופך את הפסיכולוגיה של האהבה למין חיפוש אפיסטמולוגי, שהוא ממצה אותו עד כדי סוליפיזם. מי ממשי ? מה היא אמת ? "האמנם כך ?" - הופך להיות קושיה ולא קביעה. מעולם לא היה הקרע רחב יותר בין העצמיות השקופה לאחרות האטומה. "המציאות היחידה" היא "מה שחושבים". עיסוקו של מרסל באלברטין, בתוך הכרכים שהורחבו במידה עצומה ונתפרסמו אחרי מות המחבר, השכויה והנמלטת-פרוסט ראה בהם פדום ועמורה ג-הוא בבחינת ניסוי מבוקר בה ובו עצמו. תנאי הניסוי, שבהם הוא מטיל את שלטון עריצותו ירוקת-העיניים על שביתו, הם שרירותיים במידה מוזרה ועוררו תמיהה בלב קוראים, השוהים ותמהים איך אפשר היה להסכים על חיים משותפים שכאלה עם *une jeune fille bien élevée* (נערה בת-טובים), אך המושג *un jeune homme* דומה כי קשה עוד יותר להלמו במסיבות של ההקשר. הצדדים המתנגשים המרובים המתגלים באלברטין אפשר לארגן אותם בקווים כלליים לכלל שתי תמונות-דיוקן נוגדות, ואפשר לדון אותם על-פי העקרון המרשיע את עמורה בניגוד לרעננות הנערית של באלבק. המספר, שאינו בוחל בהבאת דוגמה משרלוק הולמס, מעמיד עצמו בסכנה כמעט על-ידי הריגול והבילוש וחקירות השתי-וערב שהוא נזקק להם כדי לאסוף את חומר הראיות שלו. כמנהגו של סוואן עם אודט, ממלא מרסל את התפקיד של אספן, והוא מושיב את אהובתו בחדר מצופה הטפיטים של אביו, מעתיר עליה מתנות יקרות ביותר, מלביש אותה אריגי-משי, מבטיח לה פסנתר מיכני, ספינת-טיול, רולס-רויס, אפילו נישואים. הלהט שלו, בדומה לזה של קודמו, הוא התלהבות של אספן, גילוי של החוש לקנין. אין פלא שיכול הוא לחוש בעלות על המושא שלו רק כשהוא מתבונן בה בשנתה, כשהיא נטולת הכרה. חרף כל הצהרות-האהבה שלו, ספק אם אי-פעם רצה באמת להבין את מחשבותיה והרגשותיה שלה. "זאת לא יבינו הקנאים מעולם", אמר דוסטויבסקי. כל מוצא-פיה נבדק ונבחן כדבר המשתמע לשני פנים, ובתוך כך הוא מקבל ללא פיקפוק את הידיעות הגרועות ביותר על-אודותיה. מיום ליום חיבתו מתמעטת, וכאבה מרובה משמחתה. האהבה, כך הוא מסכם בשלב מסוים, היא צעצוע מיכני יקר. האושר הוא, כביטוי של ליאונארדו, *una cosa mentale*, מצב-נפש שאולי אין לו זיקה רבה למציאות הראציונלית. "באשר לאלברטין, הרגשתי שלעולם לא יתברר לי שום דבר, שלעולם לא אוכל למצוא דרכי בשפע המגובב של פרטים

ממשוים ועובדת. מטעות, וכי עד הסוף ממש תמיד כך יהיה, אלא אם כן תושם בסוהר – אבל אמירינג במלטים. פתיחת החלון שממנו היא נמלטת היא שנתרור סמלי לא פחות מהטחת הדלת בבית הכבוד של איבסן. בכך מן הדין שיפנס קצת אנג'ר צח לתוך אווירה זו של מחנק קצרת. אולם אין אנו יכולים להימלט עם אלברטין. עלגנו להישאר בתוך המוח הגלמוד של האסיר האמיתי, מרסל. שום דבר אינו יכול לשחרר אותו מעקת מצבו.

אף לאחר שנודע לו כי מתה בתאונה הוא מוסיף ומתיסר בגללה, וכמו פטרארקה הוא כותב סונאטות אל לאורה לאחר מותה. קיומה של אלברטין מצטמצם כל-כך בעצם רישומה בנפשו של מרסל עד שחתימה מוטעית על מברק, עד לתיקונה, יכולה להשיבה רגע לחיים. היא דולציניאה ממש בהיעלמותה ובדו-משמעותה. מרסל, החסר את האמונה שבמחזרה של דולציניאה, יאה אולי יותר להשוותו ל"חצוף הסקרן" של סרוואנטס, הבעל שקנאותו האוכלת הדיחה את אשתו הנאמנה לבגידה... הטיפול הסובייקטיבי לגמרי באלברטין ובאיום של עמורה, על כל הליריות המעונה שלהם, מתאזנים על-ידי ההסתערות הסאטירית על סדום והתיאור ה"אובייקטיבי" של שארליס המושפל, שבדיעבד הכתימו את החמונה שצייר מרסל מפני גרמאנט. מן החברה כפי שהם מיצגים אותה הוא פורש לבדידות המיטאפיזית שלו, וחיפוש הזמן האבוד מגיע לנקודת האנך המוסרית שלו עם הסתלקותה של אלברטין. אולם אותה שלילה, כל כמה שהיא חסרת-רחמים, אינה מוחלטת; אצל פרוסט, שום דבר אינו מוחלט. מן התא שלו האטום לצלילים הוא מגיח לפרקים אל זירת הבקורת החברתית, בהתיחסות מיוחדת לפרשת דרייפוס.

"ניהי", מצהיר ספר בראשית, "בשחת אלוהים את ערי הכיכר ויזכור אלוהים את אברהם". הנושאים של הומוסקסואליות ואנטישמיות מוצגים זה לעומת זה בחיפוש הזמן האבוד. ההומוסקסואלים מושווים תדיר ליהודים כמיעוט בלתי-אהוד, אחד משבטי ישראל האבודים, "מושבה מזרחית". הם משמשים נושאים מקבילים לפסיכולוג ולפאנתולוג החברתי כאחד: מצד אחד, שלב בלתי-נורמלי של אהבה; מן הצד השני, קבוצה יוצאת-דופן בקרב האומות; בשני המקרים, אגודה בינלאומית של "בונים חפשיים" החוצה גבולות של מעמדות, המזהה חברים על-פי מבטים מלוכסנים, והצפויה תמיד לסכנת נידוי. כאן, שוב, הגישה היא רצינית-קומית. אף-הנץ והזקן המתולתל של דודו של בלוך, מר נסים ברנאר, מושווים תדיר לפנים המפוסלים של איזה מלך מפוסל ממלכי אשור, ואילו רימוזים קולעים על אסתר ועתליה של ראסין מעניקים ליהודים של פרוסט רוממות-ערך טראגית-למחצה. הגיטו, בסתגרנותו, הוא הפארודיה של פרוסט על הסתגרנות של פ'זבור סן-ז'רמן. בלוך הנדחף, העולה ומגביה מחוג אחד אל משנהו, ממלא כל הזמן את תפקיד המוקיון לגבי מרסל. בלוך חי בעולם של "בערך", קירובים אל מה שיכול להיחשב הדבר האמיתי בעיני אנשים ששאיפותיהם מבוססות יותר. דומה שהוא מגלם את היסוד היהודי באישיותו של פרוסט, והוא משמש שעיר-לעזאזל לאותם קשיים שאולי נקרו לו בדרכו. פרוסט לא היה לו יסוד רב לחשוב עצמו יהודי, בשים לב לאביו ולשמו. אף ששטחית

היתה זיקתו לקאתוליות, נלהב היה במסירותו האסתטית לכנסיות. עם זאת, הואיל ובמקרה נכנס ל"חברה הגבוהה" ברגע בו הביאה בריתה המסורתית בין כוחות קלריקאליים ומיליטאריסטיים לידי איבה ללא הבחנה לכל הקשור בדרייפוס בגזע או בהשקפה, הופתע פרוסט על-ידי שורה בלתי-מחושבת ובלתי-משוערת של פורענויות. הקאליידוסקופ החברתי, כפי שניסח זאת – ברמו לאמצעי אופטי שהיה צעצוע יותר מאשר מכשיר – טולטל גמרצות ויצר צירופים מחודשים ודגמים חדשים. רובם של אלה אפשר היה לחזותם מראש; אפשר היה לשער כי מר דה-נורפואה יפסח על שתי הסעיפים, או שרוב המשרתים יגיבו בצורה סניוריאלית לפחות כאדונייהם. האנטי-דרייפוסים של הדוכס והדוכסית משלים את אכזבתו של מרסל ומרחיב את הקרע שבינם לבין סוואן. שוב דומה כאילו רב המרחק בין דרכו של סוואן לדרכם של בני גרמאנט, כי הראשון עודו חדור ערכים משפחתיים ישנים והאחרונים מעורערים בהדרגה על-ידי חשדות הומוסקסואליים, ועתה – להחריף את הקשר – היהודים והערלים מתיצבים זה כנגד זה. הטכניקה של ההיפוך מנוצלת בזהירות במעבר מן האווירה האנטי-דרייפוסאית של מעבר בני גרמאנט עד לגימיה הפרו-דרייפוסאית של סדום ועמורה.

נקודת-השיא הלא-צפויה היא העימות של סוואן עם הנסיך דה-גרמאנט, כפי שסוואן חוזר ומספר עליו – הופעתו האחרונה ברומן והופעתו הראשונה של הנסיך. צעד-צעד הכינו אותנו לקראת הפיסגה הנשגבה של הסולם החברתי, הבית המיוחס ביותר בפזבזר. הנסיך זילבר יצא לו שם שהוא צר-האופק והמסורתני ביותר בבני גרמאנט, ולפיכך חזקה עליו שהוא הפיאודלי ביותר בדעותיו. כאשר מופיע סוואן, ושוב אינו דנדי ממועדון-הסייסים אלא הוא פתאום אחד האבות מן התנ"ך, הרי שאר הקרואים מצפים לכך שבעל-הבית ישליך אותו החוצה. בניגוד לעלבון שספג סוואן שעה או שעתים קודם-לכן מדודגניו המחמירים פחות של הנסיך, הדוכס והדוכסית, מתברר שהראיון שלהם הוא פגישה עדינה וחדורת-אהדה של שני בעלי-רגש, שמקרים חיצוניים הרחיקום לשעה זה מזה. הנסיך, שמצפונו הער שיכנע אותו בינו לבינו שדרייפוס חף מפשע, מתנצל לפני סוואן על שחובותיו העמוקות ביותר – כלפי הפנסייה והצבא – אינן מניחות לו כמעט להצטרף למאבק הציבורי. תחת זאת – והפאראדוקס, שלמראית-עין הוא מופרך כל-כך, נוגע כאן עד עומק הלב – הוא והנסיכה מזמינים תפילות-מיסה למען דרייפוס. כאן אפוא אדם שאנו פוגשים בו כשהוא מפוכח מכל מה שהוא מגלם; וכאן לפנינו צד בלתי-צפוי מכל-וכל, שתחת להשחיר את התמונה הוא מאיר אותה...

כאשר השיבו לקאפיטן דרייפוס סוף-סוף את כבודו ודרגתו, החליף פרוסט מכתבי איחולים עם האשה שהיתה נערצה עליו ביותר אחרי אמו, מאדאם אָמיל שטראוס. דבריו התבססו על ההערה שהפעם החיים מתנהגים כמו רומן. בעשור שעבר זכו הוא והיא וכמעט כל אדם זולתם לעינויים ואכזבות. בעשור הבא מובטח להם שיבואו עוד פגעים ואבידות. אך לגבי דרייפוס היו החיים ברוכי-מזל, "כדרכם של אגדות ורומנים-בהמשכים". ההבדל הוא בזה שאומללותם שלהם יסודה באמיתות פיזיולוגיות

ורגשיות, בעוד שצרותיו-הוא נבעו מפדותות משפטיות. "אשרי אלה שהם קרבנות לטעויות, משפטיות או אחרות! הם בני-האדם היחידים הזוכים לנקמות ושילומים!" לגבי השאר, יהיה סיום של אושר בגדר בדותה. בכך אפשר לראות את תשובתו השקולה של פרוסט על השאלות שהוצגו בסוף רגשי אהבת בן של רוצח-הזרה. המסקנה האמיתית היא צער, לעתים קרובות יותר מאשר שמחה. כאשר מגיעה הודעת נישואים שבמפתיע- בצורה מזעזעת, לגבי היודעים לקרוא בין השורות- היא מאחדת את שתי הדרכים בזיווג אריסטוקראטי, הרי מרסל ואמו מגיבים עליה תגובות שונות. "זה שכרן של מידות טובות", אומרת האם, רמז חוזר לאותו גילוי-שכינה של ימי ילדותו, כאשר הרדימה אותו בקרעה באזניו רומן אידילי של ז'ורז' סאנד. אבל בנה התבגר עכשיו, ולמרבה-הצער הוא מיטיב לדעת, ולכן הוא מהרהר לעצמו בלי להשיב: "זה שכר המידות הרעות; זהו זיווג בסופו של רומן בלזאקי". במכתב אל ז'ורז' סאנד, כפי שאולי נזכור, כתב בלזאק בשעתו: "את מחפשת את האדם כמו שהוא צריך להיות; אני מקבל אותו כמו שהוא".

אין האמן צריך להביע במישרים את מחשבתו ביצירתו, כדי שתהיה זו משקפת את איכות מחשבתו; אף אפשר היה לומר כי השבח הנעלה ביותר לאלוהים הוא בשלילתו של האתיאיסט, המוצא את הבריאה מושלמת עד כדי כך שאין לה צורך בבורא.

עובדות החיים אינן נחשבות בעיני האמן; אין הן בשבילו אלא הזדמנות לחשוף את גאונו.

מרסל פרוסט

## שולכנית וייסנון: פרוסט והרומן החדש

אף שיצירתו של פרוסט משמשת עדיין חוליה בשרשרת הארוכה של הרומן המסורתי, סממני "המודרניות" בחיפוש הזמן האבוד מרובים וחשובים כדי-כך שרוב הרומאים ניסטים החדשים רואים בפרוסט מתווה-דרך.

כמו ברומן החדש כן ביצירת-המופת שלו, השתלשלות המאורעות מוגשת לקורא מנקודת-מבט סובייקטיבית, כשהרומאניסט יודע שאין כל מציאות מחוץ לזו הנוצרת על-ידי תודעתו של היחיד. תודעה זו תבוא בין עיקר לטפל, ותכופות תשים דגש ברשמים או מאורעות שברומן המסורתי נראו תכופות חסרי-ערך – או שמא תזניח התרחשויות שעד שלהי המאה העשרים עמדו בדרך-כלל במרכז העלילה. חפשית לנוע בזמן ובמרחב לפי חוקיות משלה, תברא לה זמן סובייקטיבי שאינו מקביל לזמן הכרונולוגי ומרחב פנימי שאינו דומה לתפיסה הקלאסית של המרחב ככלי-קיבול, מסגרת קבועה בה הגיבור מתנועע והעלילה מתרחשת. הן אצל פרוסט הן ברומן החדש גורמת הסובייקטיביות של נקודת-המבט התפוררות מסוימת של הגיבור והעלילה, שני עמודי-התווך העיקריים של הרומן המסורתי. אכן, החשד כבר אופף את חיפוש הזמן האבוד, שהוא רומן של חיפוש, סיפור של תהליך היצירה בכללותו ושל יצירה זו במיוחד, תבנית של סימנים הקוראת לקורא כמו גם למספר לבוא ולפענח.

במסתו, רומן חדש אדם חדש, כותב רוב-גרייה, "האובייקטיבי" בבעלי "הרומן החדש", שמטרת הרומן החדש היא סובייקטיבית מושלמת. "לא זו בלבד שאדם – ברומנים שלי, למשל – הוא המתאר כל דבר, אלא שהוא גם היצור הפחות נייטרלי, הפחות בלתי-משוחד. רק אלוהים יכול לטעון לאובייקטיביות. אולם בספרנו, נהפוך הוא; אדם מפוים הוא הרואה, המרגיש, המדמיין, אדם הניצב במרחב ובזמן, המותנה על-ידי רגשותיו, אדם כמוך וכמוני".<sup>1</sup>

בנקודה זו זהה השקפתם של מישל ביטור, נאטאלי סארוט או קלוד סימון: האדם יוצר את העולם במבטו; והרומן, באשר הוא תיאור מבטם של יחיד או יחידים, מעצב עולמות חדשים. איש הרומן החדש אינו מאמין בקיומה של מציאות "אובייקטיבית", הקיימת מחוץ ליחיד – אותה מציאות שהרומן המסורתי ניסה על-הרוב לבטאה. עשרות שנים-לפניהם כבר סבר פרוסט שרק "המולדת הפנימית", האינדיבידואלית, היא אמיתית. תפקידו של האמן לנסות ולגלות מולדת נסתרת זו, ולקבוע אותה – אחת-ועד – באמצעות היצירה האמנותית. היצירה היא אפוא גשר, אמצעי-תקשורת, שיאפשר לבני-אדם להכיר עולמות אינדיבידואליים השונים מעולמם-הם. לפי תפיסה זו של היצירה האמנותית, אין סגנונו של הסופר יכול עוד להיות – ככתפיסה הקלא-

סית—לבוש מוצלח פחות או יותר של תוכן מסוים. בהיותו צורת הסתכלות (חיצונית או פנימית), הוא הוא התוכן עצמו.

"כי לגבי הסופר כלגבי הצייר אין הסגנון ענין של טכניקה כי אם של ראייה (vision). הוא ההתגלות, הנראית בלתי-אפשרית באמצעים ישרים ומודעים, של ההבדל האיכותי הקיים בצורה בה העולם מצטייר בעינינו, הבדל שלולא האמנות היה נשאר סודו הנצחי של כל אחד. באמצעות האמנות בלבד יכולים אנו לצאת מתוך עצמנו, לדעת מה רואה אחר מעולם זה שאינו שווה לשלנו ושנפיו היו נשארים לגבינו בלתי-ידועים כמו אלה העשויים להימצא על-פני הירח. הודות לאמנות, במקום לראות עולם אחד בלבד, שלנו, אנו רואים אותו מתרבה, וכמספר האמנים המקוריים כן מספר העולמות העומדים לרשותנו..."<sup>2</sup>

נקודת-המבט שממנה נפרש התוכן של חיפוש הזמן האבוד היא נקודת-מבטו של מספר יחיד, המתבטא בגוף-ראשון. אנו עדים לתחושותיו, מחשבותיו, זכרונותיו, רשמיו; אולם היות והספר הוא יריעה המשתרעת על-פני עשרות-שנים וחובקת דמויות רבות, נזקק המספר לפעמים לנקודות-מבט שונות משלו כדי לקלוט אינפורמציה. אלו תסופקנה לו מתוך שיחות, פגישות, מכתבים או סיפורים, שלא תמיד ברור איך הגיעו אליו. לדוגמה: אין אנו יודעים איך הגיע אל המספר החומר של סיפור-אהבה אחר של סוואן (אלו התרחשויות שאירעו לפני הולדת המספר). אולם נקודות-מבט אלה תיספגנה על-ידי נקודות-מבטו של המספר.

אף אצל בעלי הרומן החדש מוגדרת הפרספקטיבה של הקורא על-ידי נקודות-המבט של הדמות המספרת. יכול שתהיה זו תודעתו של יחיד, כבשימוש בזמן מאת ביטור, דיוקנו של אדם בלתי-ידוע מאת סארזט, או הרזח מאת סימון, בו מוגשות נקודות-מבט של כמה יחידים באמצעות נקודת-מבטו של מספר אחד; ויכול שתהיינה אלו תודעותיהם של כמה מספרים, כבפלנטאריום מאת סארזט או בארוחת-הערב בחוץ מאת קלוד מוריאק. לעולם אין הקורא רשאי לדעת מה קורה מחוץ לתודעתו של המספר, ואין הוא יכול לדעת דבר מלבד מה שידוע למספר.

ואף שתפיסה זו של הסובייקטיביות של המבט כפרספקטיבה הלגיטימית היחידה ברומן משותפת לפרוסט ולאנשי הרומן החדש, ושונה מזו של הרומן המסורתי (בו הפרספקטיבה נתונה לכל-יכולתו של הסופר, היכול להשקיף על דמויותיו מבחוץ או מפנים, כרצונו)—יש בכל-זאת שוני לא-מבוטל בין התפיסה הפרוסטיאנית לבין זו של "המודרניים". בפרספקטיבה הפרוסטיאנית משקיף המספר על התרחשויות שקרו בעבר, רחוק או קרוב יותר, התרחשויות מגובשות, גמורות. בין האקט של הסיפור (או הפתיחה) וההתרחשות משתרע מרחק בזמן ובמרחב. לא ייפלא אפוא שזמן-הפועל המרכזי ביצירת פרוסט הוא העבר, על כל גוני העבר שמאפשרת הלשון הצרפתית.

מצד שני, שם לו איש הרומן החדש למטרה לאפשר לקורא לחיות יחד עם התודעה המספרת את הקורה לה בזמן ובמרחב מסוימים.<sup>3</sup> הוא מאמץ לו אפוא את הקונוונציה הספרותית של ה"ego-hic-et-nunc". התודעה יכולה לנוע בזמן ובמרחב, באמ-



צעות הזכרון או התהליך האסוציאטיבי, ולהשליך עצמה אל העבר או העתיד; אולם נקודת-המוצא של תגודותיה חייבת להיות ההווה.<sup>4</sup>

במסגרת, עידן החשד, ביטאה נאטאלי סארוט את הסתייגויותיה בנקודה זו לגבי פרוסט.

"באשר לפרוסט, אמת היא שאותן קבוצות המורכבות תחושות, תגודות, רגשות, זכרונות [...] שהוא שקד כל-כך לבחנם [...],—אנחנו מתרשמים כבר כי הוא התבונן בהם ממרחק רב, לאחר שהשלימו את מהלכם, כשהם במצב של תנוחה וכמו קפואים בזכרון. הוא ניסה לתאר את מצביהם זה ביחס לזה כאילו היו אלה כוכבים בשמיים חסרי-ניע. הוא הסתכל בהן כהסתכל בשרשרת סיבות ומסובבים שיש לעמול ולהסבירם. לעתים רחוקות—שלא לומר לעולם לא—ניסה לשוב ולחיותן, ולהחיותן לפני הקורא, בהווה, בשעת הינצרותן ובמהלך התפתחותן, כמוהן כדראמות זעירות שלכל אחת מהן עלילותיה, המסתורין שלה וסיומה הלא-צפוי".<sup>5</sup>

במשפט "הוא הסתכל בהן כהסתכל בשרשרת סיבות ומסובבים שעמל להסבירן" (זה התרגום המילולי של המשפט) טוענת סארוט טענה נוספת נגד פרוסט: הוא מסביר, עוסק באנאליזה, מגיע למסקנות.

אכן, פרוסט עודו מאמין, כרומאניסטים מסורתיים לפניו שעסקו באנאליזה פסיכו-לוגית, ב"מיתוס של הטבע האנושי" (הביטוי הוא של סארטר). האנאליזה הפסיכו-לוגית מושתתת על השקפת-עולם אֶסְנַצְיָאליסטית, הגורסת שקיים טבע אנושי הניתן לגילוי ועולם מחוץ לאדם הניתן להכרה. מצד שני, האסתטיקה של הרומן החדש מבוססת על העקרון האקזיסטנציאליסטי, לפיו העולם והאדם נוצרים על-ידי התודעה. לכן אין מזה להסביר, אף אסור לסופר להסביר, שהרי הוא יודע על הדמות רק מה שאותה דמות יודעת על עצמה. מבחינה זו אנשי הרומן החדש ענווים-ביחס.

\*

הפרספקטיבה האישית חייבת להביא בעקבותיה, כמסקנה הגיונית, את פיצוץ הקונ-צפציה המסורתית של הזמן והמרחב ברומן. כבר ב-1913, השנה בה ראה אור מעברו של פוואן, ביטא פרוסט את השקפתו כי יש הבדל מהותי בין הזמן הכרונולוגי והזמן האישי. "אותם רומאניסטים המונים לימים ולשנים טיפשים הם. הימים יכולים להיות שווים לפי האורלוגין אך לא לגבי האדם".<sup>6</sup> יום או שעה בחיי אדם יכול שיהיו טעונים מטען רגשי המקנה להם חשיבות העוברת בהרבה את רישומם הכרונולוגי. ולא רק התיחסותנו האישית משנה את משקל הרגע אלא גם פעולתו של הזכרון. כשהמספר בחיפוש הזמן האבוד משחזר התרחשות או דמות מן העבר, זכרונו מפסיק לעתים את ההשתלשלות הכרונולוגית ומקפיץ אותו לזכרונות אחרים הקשורים באותה דמות או התרחשות. כך, למשל, בספרו על טיוליו בבאלבק עם אלברטין וחברותיה, זוכר המספר ביקורים שערך אֶתֵן אצל הצייר אֶלְסְטִיר, ביקורים שקדמו לטיולים. תיאור ביקור מעין זה, התופס מספר עמודים, הוא סטייה מן הסדר הכרונולוגי. מקופל כאן זכרון בתוך זכרון, עבר בתוך עבר. מרסל אף מדמיין תקופות-חיים בעתיד, עם זילברט או אלברטין, למשל. אין בהשלכות-דמיון אלו משום חידוש לגבי הרומן המסורתי.

פרט לזכרונות הרגילים, המצטברים בתודעת המספר ואליהם הוא יכול לסנות

לרצונו בכל עת, מתוארים בחיפוש הזמן האבוד אותם "רגעים מיוחדים" (instants "privilégiés") מפורסמים, בהם תחושה שבהווה (טעם עוגת-המדלן שנטבלה בתה על-ידי המספר, צילצול הכפית הנוגעת בספלו, צעדיו שמעדו על אבני-המרצפת של חצר ארמון גרמאנט) מעלה-באורח מקרי וללא כל תיפקוד של הרצון-תחושה זהה אותה חש המספר בעבר. ולפי שזוהה היא הרי לא חלו בה השינויים שפופה הזכרון על כל תחושה של העבר; היא הופכת אפוא חלקיק של "זמן טהור", נצחי. הזהות השווה של התחושה בעבר ובהווה תגרום בתודעת המספר חפיפה של תקופות שונות ומקומות שונים, ותביא אפוא לפיצוץ המסגרות של הזמן והמרחב. טעם עוגת-המדלן, עתה ובעבר, ישיב לזכרון המספר את ילדותו בקומפּרָה על גופיה ודמויותיה, כשם שהנגיעה באבנים הלא-שוות של חצר גרמאנט תקים לתחייה-באמצעות תחושה זהה בעבר-את ונציה. "הזמן האבוד" הפך "זמן שנמצא מחדש".

ברגעים אלה, בהם שתי תקופות בחיי המספר דרות בכפיפה אחת, הזמן נעשה מרחב. עם זאת, בד-בבד עם התיחסות סובייקטיבית זו לזמן ולמרחב, אפשר לאמר שווקטור אחד מצעיד קדימה-מן העבר אל העתיד-את חיפוש הזמן האבוד. מתחילת היצירה ועד סופה המספר שוקד על שאלה אחת עיקרית: מה טעם חייו (או: האם יצליח ליצור); את התשובה על שאלתו ימצא, לאחר ייאוש ולבטים, בעמודים האחרונים של הספר.

באשר לאנשי הרומן החדש, התיחסותם לזמן ולמרחב חייבת להיות-על-פי המיטא-פיזיקה המבססת את תפיסתם האמנותית-סובייקטיבית לגמרי. מובן שלגביהם יחידות של זמן ומרחב מקפלות בתוכן יחידות אחרות של זמן ומרחב. "יחידות אלו אינן מוחלטות, אומר שהן מפוצצות, מפוזרות. באמצעותן אפשר להעלות זמנים ומקומות אחרים", אמר ביטור.<sup>2</sup>

ליאון דלמון, מספר השינוי (מאת ביטור), מעביר בזכרונו, משך לילה של נסיעה בקרון-רכבת מפאריז לרומא, עשרים שנות חיים שעברו עליו במקומות שונים, ובדמיונו הוא מטיל עצמו לתקופות עתיד ולמקומות חדשים. אגב, אין לערבב את "הרגעים המיוחדים" של פרוסט עם התהליך האסוציאטיבי הרגיל, שעליו מושתתות הרבה מיצירות הרומן החדש ו/או יצירות הכתובות במונולוג פנימי, על אף הסובייקטיביות המשותפת לשני הסוגים של פעולות תודעה אלו.

התבנית הזמנית-המרחבית עשויה להסתבך עד מאד ברומן החדש. במבוכ מאת רזב-גרייה, למשל, מקופלים ברגע העכשווי ובחדר בו נמצא המספר זמנים ומרחבים שמחוץ לחדרו-אלה המרחבים בהם מתגלגל סיפורו של החייל, ובהם אף מרחב התמונה התלויה על קיר החדר. מרחב אחרון זה מתאר בית-קפה, אותו בית-קפה אליו יכנס החייל.

ב"רומנים חדשים" שונים עשוי הקורא לנוע על מספר צירים של זמן ומרחב. המעבר מציר אחד למשנהו נעשה לפעמים באמצעות "יסוד צירי" ("élément-pivot") המשותף לכמה צירים כאלה. בארמון מאת קלוד סימון כוס בירה ששותה המספר בבאר מסוים מעבירתו אל העבר, אל בית-מלון שהכיר בתקופת מלחמת-ספרד ובו

שתה כוס בירה דומה: מעתה אנו נעים על ציר זמני-מרחבי חדש. מבחינת הקשר שמאפשר "הרגע המיוחד" הפרוסטיאני בין תקופות ומקומות שונים אפשר לראות בו "יסוד צירי", אם גם שונה הוא מצד מהותו ותיפקודו ביצירה.

\*

הסובייקטיביות של נקודת-המבט, המלווה בהכרח תנודות אישיות בזמן ובמרחב, הביאה עוד בתחילה המאה להתפרקותו של גיבור הרומן. אצל סופרים כווירג'יניה וולף, ג'ויס או פוקנר קווי-האופי של הגיבור מיטשטשים והולכים. אף הדמות הפרוסטיאנית משתנה והולכת – אם תרצו: מתפוררת קימעה – בכל חיפוש הזמן האבוד, בהתאם ליחסיות הפרספקטיבה. וזו נקבעת על-ידי שינוי ה"אני" של המספר, שינוי ה"אני של הדמות עליה משקיף המספר, וריבוי נקודות-המבט מהן משקיפים על דמות מסוימת. כך, למשל, בעיניים שונות משקיף המספר בתקופות שונות בחייו על אלברטין או ז'ילברט. מצד שני, גם דמויות אלו השתנו בזמן ובמרחב. ליחס משתנה זה בין הנושא והמושא מתוספות אינפורמציות, סותרות לפעמים, אותן מלקט המספר ממקורות שונים. טישטוש אפיונה של הדמות מוגבר אף מכוח העובדה שהדמות הפרוסטיאנית כשלעצמה מלאה סתירות. אפילו העיקריות שבהן, חרף שכיחות הופעתן ביצירה וחרף נסיונות הסינתזה של המחבר, בתום הספר עודן לוטות מידה של מסתורין כשהיו.

פרוסט מבסס לקבץ את קווי-האופי של הבארון שארליס או מורל, למשל. הגנה מורל בעיני קרובתו של ז'יפין: "מעמקים של רשע וצביעות מתאזנים מצד שני ברפות-מזג וברגישות אמיתית"; ושארליס: "טוב-לב-עתק שאין חושדים בו מעורב בנוקשות".<sup>9</sup> לאחר הצלחתו של מורל בקונצרט שאירגן הבארון בשבילו, הרי הלז "חדור לחילופים העוויות התרגשות ואירוניה [...], כשתאוות הרכילות האכזרית אינה פוסקת מעולם מלהתמזג אצל הבארון בהערצה אמיתית, אף כי שתי התכונות המעורות בו נובעות מסוגי אופי מנוגדים".<sup>10</sup> אפשר לומר שהודות לנסיונות אלה של סינתזה ולשכיחות הופעתן של הדמויות העיקריות, כמה מהן עדיין מוגדרות יחסית, למרות המסתורין שבהן.

אף שפרוסט, כדברי נאטאלי סארוט, "עלה על כל סופר אחר בתיאורים מפורטים, מדויקים, דקים ואבוקאטיביים מאין כמוהם של משחקי הבעה, שינויים דק-דקים של נעימות-דיבור וגזגזי-קול [...], לעולם אינו מסתפק בתיאורים בלבד ורק לעתים

רחוקות הוא מניח את הדיאלוג לפרשנותם החפשית של קוראיו".<sup>10</sup>

אכן, איש הרומן החדש ממאן לעסוק – על-כל-פנים, עיונית – בסינתזה של קווי-אופי מנוגדים, בהסבר, באנאליזה. מציאות הנוצרת על-ידי ריבוי תודעות אישיות מחייבת אינטרפרטציה פלוראליסטית. כל אינטרפרטציה של קורא, החי בעת אחת עם הדמות המספרת את מוצאותיה, לגיטימית היא אפוא. הדמות ברומן החדש "פתוחה" בהכרח.

דמות גזילה זו רחוקה על-הרוב מאד מן הגיבור המסורתי, שקווי-אפיו מוגדרים היטב על-ידי הסופר באמצעות דיוקן פיזי-נפשי – כגון הפורטרט המפורסם של אבא

גראנדה-ו/או באמצעות תיאור התנהגותו; פליסיקה, גיבורת סיפורו של פלזבר, נפש תמימה, מעוצבת באמצעות התנהגותה וצורת דיבורה. קל-ביחס להכיר את הגיבור המסורתי כי סימני-ההיכר שלו, בין אם הם מוסברים על-ידי הסופר בין אם הם מתבטאים בהתנהגותו, משייכים אותו לטיפולוגיה חברתית ופסיכולוגית מוגדרת. איש הרומן החדש אינו מכיר בטיפולוגיה זו. לגביו היא שטחית, כוללנית ובלתי-מציאותית. לפיכך ינסה לטשטש את סימני-ההיכר של הגיבור המסורתי, וקודם-כל את נתוניו האישיים החיצוניים: את שמו, מקצועו, מקום-מגוריו. ואם לעומת הגיבור המסורתי אולי תיראה הדמות הפרוסטיאנית מתחמקת, פעמים אפילו מטושטשת, הרי רב עדיין המרחק בינה לבין דמות של סימון או פנז'ה, למשל, שפעמים הן הופכות נקודות-מבט בלבד.

במרחב אמנותי המוגדר על-ידי פרספקטיבה פלוראליסטית ויחסית תתפוס התימה של המבט מקום נכבד. אכן, הן אצל פרוסט הן ברומן החדש מרובים האימאזים והמיטאפורות של הראי או ההשתקפות.

מרסל, המשתוקק לדעת הכל על אלברטין, מצטער במלים אלו על שאינו יכול להגיע למטרה: "דבר אחד היה קורה בצורות שונות (אני מתכוון לדבר כפי שראיתיו, מהצד שלי של הזכוכית, שלא היה שקוף כלל, ובלי שאוכל לדעת מה היתה האמת מן הצד האחר)".<sup>11</sup> וכך רואה המספר את דמותו כפי שהיא משתקפת בעיני סן-לו: "באופן זה ראיתי עצמי פתאום מבחוץ, כמי שקורא את שמו בעתון או רואה עצמו בראי".<sup>12</sup>

מהי חשיבות המיטאפורה של השקיפות על כל גזניה לגבי בעל הרומן החדש אפשר להבין מקטע זה מאת ביטור: "השמשה היא [...] אימאז' יקר לי. יכולה היא להיות או לא להיות שקופה; יכולה היא לאפשר או לא לאפשר לי לראות מעבר לה. השמשה והראי כאחד הם סמל של הרומן עצמו: יש בו מקשיותו שלו ובאמצעותה אני צולל, אני מגלה דבר אחר, הוא מחזיר לי את בבואתי ואני מגלה את עצמי".<sup>13</sup> אכן, כשהסופר יוצר את הראי-הרומן, הרומן יוצר אותו.

\*

בהשוואה לרומן המסורתי הרי בחיפוש הזמן האבוד אין שום דבר מתרחש. נקודות-הכובד של היצירה אינן מאורעות "בולטים" כגון גישואים, לידה או מוות, ושום הדרגתיות דראמטית אינה מוליכה אליהן. בספר מודגשים אותם "רגעים מיוחסים" של חיי-הגנף והצורך בפיענוחם. בצורת התגלותם ובתופעות-הלוואי שלהם יש הדרגתיות המגיעה לשיא באותה אפז'יאוזה של ההכרה, סמוך לסוף הספר, כאשר המספר מגלה את פשר חייו ומטרתם ביצירה האמנותית. עלילת החיפוש היא אפוא סיפורו של ייעוד. באשר להתרחשויות השונות, חשיבותן עומדת ביחס ישר למידת השתלבותן בסיפורו של אותו ייעוד. כך, למשל, מבטו של המספר על שלושה עצים על אם-הדרך בהודימניל נעשה נקודת-מוצא להירהורים מעמיקים הקשורים בייעודו, בעוד שעל מותו של סוואן נשמע רק דרך-אגב. ההתרחשות אף מפסידה מבהירות

היקפה—כמוה כדמות הפרוסטיאנית—בגלל ריבוי נקודות-המבט המשקיפות עליה. מוצקותה המסורתית מתפוררת כביכול עקב יחסיות הפרסקטיבה. כנגד זאת, בעלי הרומן החדש מתנגדים לרומן "הכתוב היטב", שאפשר להבחין בו בהתחלה, בשיא ובסוף. על "התבנית הקלאסית" של "נקודת-השיא" הם מעדיפים את "ההתקדמות בשלבים שווים של הסיפור".<sup>14</sup> לגביהם הרומן המסורתי הוא "פורמאליסטי", כביטוייה של נאטאלי סארוט, שהרי הוא מעוות את המציאות (בכפותו עליה "סדר", "הרמוניה"), אותה מציאות הנבנית ללא הרף והמשועבדת ליחסיות. בהשוואה לקונצפציה שלהם של מקום העלילה ברומן, הרי יצירתו של פרוסט, המתקדמת בכל-זאת לקראת נקודת-שיא—ולו גם נפשית ואינטלקטואלית—בנויה עדיין לפי המתכונת המסורתית.

\*

הרבה דובר על התבנית המחזורית של בחיפוש הזמן האבוד. המספר חוזר מדי-פעם אל אותם דמויות ומאורעות, אם גם מפרסקטיבה שונה. ה"רומנים החדשים" גדושים סצינות חוזרות—בשינויים קלים פחות או יותר, התלויים בשינוי העין הבוחנת וזווית השקפתה. אפשר לומר שמוטיב המחזוריות הוא תולדה אסתטית מדרכם של סופרי הרומן החדש לראות את העולם כנזיל בהכרח ופתוח לאינטרפרטאציות אין-סוף. התבנית המחזורית שכיחה, כידוע, במיוחד אצל רוב-גרייה, סימון ומרגריט דיראס. קורה ומשפט הפותח רומן אף מסיימו, או מסיימו כמעט, כגון משפט זה של במבור: "בחוץ יורד גשם, בחוץ הולכים בגשם בראש מורכין". כל רומן על רומן בהכרח תבניתו מחזורית. כאלה הם, למשל, בחיפוש הזמן האבוד, השינוי של ביטור, או פרוות הזהב לסארוט. בסיום שתי היצירות הראשונות מחליטים המספרים לכתוב את היצירה; שני הרומנים מסתיימים בספר; הסוף חוזר אל ההתחלה.

חיפוש הזמן האבוד הוא "סיפורה של כתיבה" (l'histoire d'une écriture), כותב רולאן בארת,<sup>15</sup> מערכת של סימנים המבקשת פיענוח. "יצירתו של פרוסט מבוססת לא על הצגת הזכרון, כי אם על לימוד הסימנים", סובר ז'יל דלז.<sup>16</sup> התחושות בהווה, המעוררות בעקבותיהן תחושה זהה מן העבר, יחד עם רשמים מסוימים, משמשים בסמיולוגיה הפרוסטיאנית מסמנים (signifiants) שאת המסומנים (signifiés) שלהם צריך המספר-הסופר—ויחד אתו הקורא—לקרוא ולפענח.<sup>17</sup>

"אם מדובר ברשמים כאלה שנחרטו בי על-ידי המבט במגדלי-הפעמונים של מארטנויל, או של זכרונות כגון אי-השוויון של שתי המדרגות או טעם הקדלן, היה צורך לנסות ולפרש את התחושות כסימניהם של חוקים ורעיונות המתיחסים אליהם, כשאני מנסה לחשוב, כלומר להוציא מן הדימומים את אשר הרגשתי, ולהפכו לתמורה נפשית. [...] באשר לספר הפנימי של סימנים בלתי-ידועים אלה [...], בקריאתו, כאן לא היה איש מסוגל לעזור לי ולו אף במשהו שהרי קריאה זו היא אקט של יצירה".<sup>18</sup> (ההדגשות שלי—ש.ו.)

אף הרומן החדש—במידה שהוא עיצוב של מציאות חדשה, מערכת-סימנים השואבת מובנה מתוך היחסים שבין רכיביה השונים—הריהו דורש פיענוח, תובע "קריאה

חדשה". סוג זה של רומן יהיה קודם-כל חיפוש אחר צורות כתיבה חדשות, שתוכלנה לעצב עצמן למערכת-סימנים עצמאית. "במחשבה על הצורה מוצא הרומניסט אמצעי נבחר להתקפה, אמצעי המאלץ את המציאות להתגלות, לנהל פעילות משלה".<sup>19</sup> אכן, עוד לפני חמישים שנה ויותר כבר היה בחיפוש הזמן האבוד "הרפתקה של סיפור" ("aventure d'un récit"), רומן "מודרני".<sup>20</sup>

חיפה, ספטמבר 1974

## הערות

- 1 למען רומן חדש; הוצאת גאלימאר, פאריז, 1964; ע' 149.
- 2 בחיפוש הזמן האבוד, כרך ג, עמ' 895—896.
- 3 על צד זה ברומן החדש, ראה מאמרי אמנות הרומן של נאטאלי סארוט, הקדמה לתרגום העברי של הפלנטאריום, ספרית פועלים, תל-אביב, 1971.
- 4 ספר על הרומן החדש בשם: *Le Présent de l'Indicatif* מאת ז'ן בלוך-מישל.
- 5 תרגום עברי מאת יונת סנד, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1972, ע' 77.
- 6 חופשת פסחא, Figaro, 25 במאי 1913.
- 7 בראיון שפורסם ב-*Nouvelles Littéraires*, 5.12.57.
- 8 בחיפוש הזמן האבוד, כרך ג, ע' 67.
- 9 כנ"ל, ע' 274.
- 10 עידן החשד, ע' 90.
- 11 חיפוש הזמן האבוד, כרך ב, ע' 799.
- 12 כנ"ל, ע' 104.
- 13 ראה הערה 7.
- 14 ראה בקשר לזה את מאמרו של רולאן בארת, *Littérature littérale*, ב-*Critique*.
- 15 במאמר פרוסט והשמות. ראה אור לראשונה ב-*To honour Roman Jakobson*, הוצאת מוטון, פאריז—האג, 1967.
- 16 בהקדמה ל-*Proust et les Signes*, הוצאת P.U.F., פאריז, 1964.
- 17 ראה בקשר לזה מאמרו של J.P. Richard, *Proust et l'objet herméneutique*, ב-*Poétique*, מס. 13, 1973.
- 18 בחיפוש הזמן האבוד, כרך ג, עמ' 879—878.
- 19 מישל ביטור, מסות על הרומן, הוצאת גאלימאר, פאריז, 1959, ע' 17.
- 20 בסימפוזיון על הרומן העכשווי, שהתקיים בסטראסבור באפריל 1970, קבע ז'ן ריקארדו את ההבדל הבא בין "מסורתית" ו"מודרנית" ברומן: "מסורתית הוא כל מה ששואף לעשות את הרומן סיפורה של הרפתקה; מודרני הוא כל מה ששואף לעשות את הרומן הרפתקתו של סיפור".

## רות ענווסי, אלישבע רוזן: חכמת אבות ולידתו של הסיפור

בלזאק (יוז'ני גראנדה) ופרוסט (החיפוש)

מהרבה בחינות, קומברה מצטייר כ"תמונה מחיי הפרובינציה", חדשה ועם זאת מופרת. בחיפוש הזמן האבוד, המשתבץ במסורת הגדולה של הרומן הצרפתי במאה הי"ט, נוטל ממנו באמת כמה דפוסים שנעשו כבר שיגרה. התיאור הניגודי של הפרובינציה ושל פאריז, העלאתם של זכרונות נעורים בצל עיירה קטנה, כלום אין הם מן הנושאים השחוקים ביותר של ספרות השואפת להיעשות ציור-קיר חברתי? כך "הקורא המשכיל מעט" נקרא לזהות ביצירה של פרוסט "הליכי כתיבה" שהם "משותפים להרבה רומנים", בניגוד לנוהג של מרסל הקטן, הרואה בתמימות ב"ספר חדש לא דבר שרבים דומיו אלא כמין אישיות יחידה-במינה, שאין לה סיבה להתקיים אלא בה בעצמה" (א, 41). במסגרת חפיפה מופרת זו של טקסטים, חוזרות ומועלות בצינעה בקומברה תמונות השאובות במישרים מן הדגם בה"א-הידיעה של היצירה הפרוסטיאנית: הקומדיה האנושית. ואכן, הצגת המשפחה, ובפרט הצגת הדמויות של האב ושל הבן, מכוונת להפנות את הקורא למעמדים דומים ביוז'ני גראנדה.

זוהי חזרה במחשבה-תחילה, שפרוסט נזקק להם כשהוא מסמך בבדיחות-הדעת לדמות האם את האבזר הסמלי של גראנדה, הבארומטר. מול נציגו של מדע המתימר להיות מפתח של עצמה אמיתית מעמיד פרוסט, כמוהו כבלזאק, איש צעיר השוקד להתריס כנגד כוחו של האב בשם האסתטיות הטהורה. היחס בין שארל והנגזר הספרותי שלו, בלוך, לבין דמות האב נקבע אפוא כמקום-הבחירה לעימות אפשרי בין המדע, משען העצמה החברתית, לבין הפולחן המוגזם של היופי הפורמאלי. הנה כך מתוך פעולתן של נפשות ברומן נחשפת הבעיה של יחס מורכב עד-אין-קץ: היחס שבין האמנות למקצועות החותרים להיעשות חילופה של דעת. יחסי הקירבה ו/או הניגוד המאחדים את המדע והספרות כלום אין הם מפרנסים את הפואטיקה של פרוסט ושל בלזאק כאחד? לכן, אם במתכוון כתב פרוסט מחדש קטעים מסוימים מתוך יוז'ני גראנדה הרי זה, בעיקרו של דבר, מפני שהללו סיפקו לו את המונחים שבעזרתם אמר לבחון את היסודות והתכלית של שיחו שלו. החזרה הטקסטואלית, התוחמת תחומים של פרובלימטיקה משותפת, מופיעה כאן אפוא בעת-ובעונה-אחת כמרחב בו חוזרים על דברים וגם מערערים עליהם מחדש באמת.

הבארומטר, יסוד טקסטואלי המנוצל בכשרון במשק של הסיפור הבלזאקי, מציין על-דרך ההשאלה את התפקיד האבהי שגראנדה נוטל לעצמו. ובהסתמך על הפרט המדויק

הזה, שלעתים קרובות פוסחים עליו אגב קריאה שוטפת או ריאליסטית-תמימה, בחר פרוסט לכוון את יצירתו אל זו של בלזאק. יחס-האבהות שברומן מובלט ביותר מתוך שהתיאור הראשון של אבי מרסל מופיע לעינינו סביב אבזר האפייני לגראנדה:

"אבי (...) התבונן בבארומטר, כי אוהב היה את המטיאורולוגיה, בעוד אמי, המשתדלת שלא להשמיע קול כדי שלא להטרדו, מביטה בו מתוך הוקרה מפויסת, אך בלי לנעוץ בו מבטה יותר מדי כדי שלא לנסות להבקיע את המסתורין של עליונותו". (א, 2)

מזורה העמדתו של הבארומטר בצד ה"עליונות" האבהית המסתורית, המפנה אותנו במישרים אל תיאור דמותו של אב-המשפחה ביוז'ני גראנדה. הכורם רודף-הבצע שאותו מתאר בלזאק, זה המופת המוחלט אשר לפיו אנשי הבית כמו גם תושבי הפרובינציה מכוונים את התנהגותם, הוא, לאמיתו של דבר, הבארומטר של העיר סומיר:

"החורף עתיד להיות קשה", היו הבריות אומרים, "האב גראנדה שם את הכפפות החמות שלו: צריך להתחיל בבציר". (י. ג., 17) \*

חכמת מדידתו של הלחץ האטמוספרי מתמזגת כאן לגמרי עם חכמת הייצור (הבציר) או התחזיות המסחריות ("השנה יהא היין בשפע"). למעשה, הרי הכלכלה משתלטת על מישורי המשמעות השונים ביוז'ני גראנדה וממזגתם, והיא פורשת כנפיה בעת-ובעונה אחת על תופעות הטבע ועל המדע העוסק בהן. בכורה זו של הכלכלה מוצאת לה הסבר ופירוט קפדניים בהרצאת-הדברים של הסיפור הבלזאקי:

"במחוז זה, כבמחוז טורין, קובעות התמורות האטמוספיריות את חיי הקחר (...). הבארומטר מדכדך ומצהיל חליפות את הלבבות ואת הפרצופים. מקצהו האחד עד קצהו השני של רחוב זה, רחובה הראשי של סומיר, מלים אלה: "הנה מזג-אוויר של זהב!" סובבות-עוברות מדלת אל דלת; לפיכך נוהג שם אדם לומר לשכנו: "גשם של לואידורים יורד!" לפי שידוע הוא מה שקרן של שמש או גשם בעתו עשויים להכניס לו מאותם מטבעות". (י. ג., 10)

אם כן, בפרספקטיבה מיוחדת-במינה מציג גראנדה את ה"בארומטר" הציורי של סומיר. מי ש"מונה" את מזג-האוויר ומגיד מראש את התנאים האטמוספריים שישלטו ביבולים של ה"כורמים" כמו גם בעסקיהם של "בעלי-אחוזות, סוחר-יעצים, חבתנים, פונדקאים, ..." (י. ג., 10), ממילא הוא נוטל לידו שליטה שאין לערער עליה בענייני כספים. כלום אין גראנדה החשבונאי המובהק, ש"היה שוקל ארוכות את העסקים הפחותים ביותר" ו"במעשיו הפחותים ביותר עמדה לו הסמכות של הדעה הפסקנית והחותכת"? האיש, האמון על חיזוי כמו בארומטר שאינו יודע שגגה, קנה לו בקיאות יסודית בחוקי הייצור והספסרות שהיו שולטים בכלכלתה של התקופה. כן גם הוא מציג עצמו כפוסק אידיאלי לא באשר ללחץ האטמוספרי אלא באשר לתורת-כלכלה מסוימת: אם יודע הוא לחוש מראש בגשמים של ברכה ולנצלם, הרי גשמים של מטבעות-זהב הוא מתעל בכשרון כדי להגדיל הון ולהאדיר. מתוך זווית-

\* המובאות מ"יוז'ני גראנדה" ("אויז'ני גראנדה")—כולן לפי תרגומו של מנשה לוי, עם עובד/ספריה לעם, תשט"ז.



ראייה זו, לא יפלא כלל שהבארומטר המקשט את טרקלינו יצא מכלל שימוש: הכלי הגשמי אינו אלא כפילו המיותר וחסר-התועלת של הבארומטר האידיאלי שאותו מגלם בעל-הבית:

"מעל לשולחן זה תלוי היה בארומטר סגלגל, שחור-מסגרת, מיופה סרטים מעץ מוזהב, שהזבובים התהוללו מעליהם בהפקרות כזו, שהזיהום היה בחוקת בעיה". (י.ג., 27)

הרי זה תיאור מבדח של חפץ אשר "מסגרתו השחורה" מציינת את המיתה המיטא-פורית, חרָאי הזבובים את אי-השימוש מתוך בון, והזיהוב הפרובלימטי את הערך שעתה הוא אפסי...

מתוך זווית-ראייה זו ניצב האב גראנדה כמי שמצטיין בחכמה שאליה מצטרפת שליטה של ממש. אכן, התיאוריה – החישובים הנערכים בלילה, הספקולאציות הנועזות בהפשטתן – מזווגת בעצם למעשה שאותו היא חותרת להבטיח. ובדומה לחלומם של האלכימאים, אשר גראנדה הוא נציגם המודרני ("הברנש רוצה היה להישאר לבדו / ב'מעבדה' שלו / כאלכימאי אצל תנור"), המדע משתווה כאן לעצמה. אותה ברית שבין הידע והכוח מציין ה"בארומטר" הבלזאקי. ואכן, ברומן כולו האב גראנדה ניצב כסמלו המוגזם של אחד מעקרונות הכלכלה הקאפיטאליסטית: הצבירה. האיש הוא יצרן, נצלן, ספסר, ובלי הרף הוא שוקד להמיר סחורות בזהב ולמנוע את הזהב מלהיעשות כלי להנאה. כך הקמצן, אבי ההון, הופך להיות בעת-זובעונה-אחת ראש-המשפחה, המרכז בידיו בקנאות את העושר, וכן גם הנורמה לפיה החברה של סזמיר מכוונת עצמה. במידה שגילם עקרון כלכלי שכל מהלכיו הנסתרים ידועים לו, הרי הכרח היה ש –

"דיבורו, לבושו, עוויותיו, קריצות עיניו היו קובעים הלכה באיפרכיה, שבה יכול היה כל אחד, לאחר שלמד את טיבו של אדם זה, כדרך שהטבען לומד את מסקנות האינסטינקט אצל החיות, לעמוד על הבינה העמוקה והאיילמת שצפונה היתה בכל תנועה קלה שלו. (י.ג., 17)

האב, חכם מופלג, כפי שבלזאק מציג אותו, הוא מקור המשפט ומשענו של הכוח החברתי.

מחברו של החיפוש משתדל לחתור תחת עיצוב מיוחד זה המסתמל בציוור של הבארומטר, ובתוך כך להחליפו. לפיכך הוא משתדל להגדיר, כדוגמת בלזאק, את תפקיד האב בהסתמך על ידע ספציפי: המטיאורולוגיה. ראינו שאביו של מרסל "היה מתבונן בבארומטר מפני שאהב את המטיאורולוגיה". אותו עיון קפדני גורר אחריו מתחילת המשחק מהפכים אירוניים: בניגוד לאב גראנדה, אביו של מרסל איננו הבארומטר, הוא רק מסתמך עליו. יתר על כן, הנטייה לתחזיות אטמוספריות מוצגת כאן בהקשר חדש: חישוב ההסתברויות שהדמות הבלזאקית היתה מתרגמת למושגים של ייצור וסיפסור מוסחת לגמרי ממטרתה הרווחית בקומברה. לאמיתו של דבר, כאן אין כלל ענין של מדע בו אין להפריד את התיאוריה מן השימוש המעשי שלה.

אדרבה, המטיאורולוגיה מופיעה בהשקפת אביו של מרסל כידע שאין בו כל תועלת; לכל היותר אפשר לנצלה בשטח הארגון הקליל של בילויים וטיולים:

"...אחרי הסעודה, אבוי, מוכרח הייתי בהחלט לעזוב את אמא שהיתה נשארת ומסיחה עם האחרים—בגן, אם היה מזג-האוויר נאה, או בטרקלין הקטן שעליו היו הכל פורשים, אם היה מזג-האוויר סגרירי. הכל פרט לסבתי (... שניהלה ויכוחים בלתי-פוסקים עם אבי, בימים שבהם היה הגשם רב מדי, על שהוא שולח אותי לקרוא בחדרי תחת שאשאָר בחוץ..." (א, 10—11)

הבקיאות מוסטת לתחום של עיסוק-סרק המלווה מלכתחילה את תיאורו של האב בהד אירוני ראשון. החכמה של פיענוח הבארומטר, כלומר חכמת הידיעה המוקדמת של מה שהשמיים מועידים לארץ, מתארת לכאורה את תפקידו של האב במונחים של עצמה. אביו של מרסל, אותו מתווך שניטל עליו לגלות לדרי-מטה את רצון המרומים, מתמזג עם הציור הסמלי של הכוח האבהי בחסד עליון, מלך החלון הצבעוני הגדול השוכן "בין השמיים ובין הארץ":

"האחד (ז. א., מן החלונות של כנסיית-קומברה) היה מלא מלא קומתו דמות אחת-ויחידה הדומה למלך של משחק-הקלפים, שהיה חי לו למעלה, תחת קימור ארכיטקטוני, בין השמיים ובין הארץ..." (א, 59)

מזווית-ראייה זו, מי שמתבונן בבארומטר ומפרשו כמוהו כמי שמפרש את דבר האלוהים: המדע, שמעתה הוא תופס את מקום הדת, הופך את המלומד לנביא העליון. אולם נביא-שקר הוא זה הרואה בבארומטר מכשיר של מדע שכל-כולו "לשמו" ומתוך כך הוא מתיק את המחשבה העיונית מן המעשה שאליו היא משתייכת. החכמה, הגתפסת בגילוייה המופשט הטהור, נהפכת להירהורים מפוקפקים, ואיש-המדע הכל-יכול הופך להיות חדל-מעש למרבה-התמהון:

"אבי, (...) משראה את בלוך רטוב, אמר לו בענין רב: "אך מר בלוך, איך בעצם מזג-האוויר? כלום ירד גשם? אינני תופס כלל, הבארומטר היה מצוין..." (א, 92)

אם כן, בקומברה אותו "מלך של משחק-הקלפים" מציג כאן אשליה: לריבונות של האב מתלווה תמיד היפוכה האירוני. וכך חכמתו וסמכותו של אביו של מרסל מוצגות בצורה הומוריסטית בקטע שהוא ה"גיבור" שלו, זה המוקדש לטיולים המשפחתיים הארוכים:

"...מאהבת התהילה הצטרף אלינו אבי בנתיב-הייסורים של טיול ממושך, שמתוך חוסר-ההתמצאות של אמי ואולת-ידה במציאת הדרך היתה רואה בו מעשה-רב של גאון אסטרטגי. (...) לפתע-פתאום עצר בנו אבי ושאל את אמי: 'איפה אנו?' והיא, שאפסו כוחותיה מן ההליכה אלא שגאָה היתה בו, הודתה לפניו ברוך שאין לה כל מושג כלל. הוא משך בכתפיו וצחק. אז, כאילו שלף אותו מכיס חזייתו במפתחו, הראה לנו והנה מולנו הפישפש האחורי הקטן של גננו, שיחד עם פינתו של רחוב סנט-אספרי בא להמתין לנו בקצה נתיביו הנעלמים." (א, 115)

האב, מורה-דרך רוחני היודע להוליך לבדו את משפחתו עד ל"רחוב סנט-אספרי (רוח הקודש), עושה פרהסיה לכשרונו להוליך את האחרים כמו גם את עצמו במבוך של קומברה. אף-על-פי-כן ידיעתו בטופוגרפיה של אחת הפינות בפרובינציה קובעת

גבולות מצומצמים עד מאד לעליונותו. למעשה, כשרונותיו כמורה-דרך לובשים משמעות מילולית בלבד: מעולם אין הם מורים דרך בשטח החברה או החינוך. כן גם המשטר החינוכי שאוכף האב על מרסל מצטיין באופי פסקני והפכפך בעת-ובעונה-אחת. במידה שאין הוא מתבסס על עקרונות מוצקים, אין משפט-האב מצליח לגבש שיטה העשויה לעצב את דמוות של הילד:

"תמיד היה אבי מונע ממני היתרים שהיו ניתנים לי בגבולות הרחבים יותר שהעניקו לי אמי וסבתי, שכן לא נתן דעתו על ה'עקרונות' ולא נשען על 'משפט הבריות'. מאיוו סיבה מקרית לגמרי, או אף ללא כל סיבה, היה אוסר עלי ברגע האחרון איזה טיול מורגל ומקודש עד כדי כך שלא היה יכול לשלול אותו ממני בלי הפרת-שבועה (...). אך מפני שלא היו לו עקרונות (...), גם לא היתה לו סמכות לאמיתו של דבר". (א, 36)

אם האב מופיע כאן כאלוהות המושלת בבית בכיפה הרי זה בתוקף איזה תקנון מסתורי הנטול מסד הגיוני בל-יעורער. האופי ההפכפך של הגזירות שגוזרת הדמות הפרוסטיאנית עומד בניגוד קיצוני לחקיקה הקפדנית של גראנדה. הקמצן המצטיין ב"כנות ללא חמימות" נוהג למעשה כבוד בבריתות: הוא נזהר שלא להפר את החוק אשר הוא משען כוחו, ואשר הוא הערב לו מטבע-הדברים. לכן רק למשקיף הדיוט נראים פקודותיו ומעשיו כאחד בלתי-צפויים ובלתי-מפוענחים. לאמיתו של דבר, הם מטביעים חותמם על הגשמתו של מכלול כללים קפדניים, אשר סודם שמור עם הכלכלן המוכשר.

מזווית-ראייה זו, "מסתורין העליונות" של האב אצל פרוסט חוזר ולובש באורח פארודי את אופי חכמת-הסתרים של החכם ה"אלכימאי" הבלזאקי. השימוש המושאל בבארומטר בקומברה הוא גם המסייע להכריע בין שני הטקסטים. לאמיתו של דבר, כפי שראינו, אביו של מרסל מתבונן בבארומטר שלו תחת שיהיה גילומו האידיאלי, כדרכו של האב גראנדה. מקום שהיה הלז מסמל את החכמה והפלל העילאי הרי כפילו הספרותי מציג עצמו כמומחה באיזה מדע שאין הוא ערב עיקרי לו: לכל היותר יכול הוא לשאוף להיעשות שופרו. וכשם שאביו של מרסל מקבל כירא-שמיים את גזירותיו של הבארומטר, כך בפוליטיקה הוא נזקק למקורות יודעי-דבר. כך הוא נהנה עד-בלי-די מן החיבה שמגלה כלפיו מסייה דה-נורפואה, "הצונן מאד" ו"הרחוק מחביבות בדרך-כלל", החולק לו כבוד בגלותו את אזנו על הסודות הדיפלומטיים החשובים ביותר:

"עוד אתמול באופירה, בעת הופעת-הגאלה לכבוד המלך תיאודוסיוס, עמדו העתונים על השיחה הממושכת שהעניק המלך למר דה-נורפואה. 'עלי לדעת אם ביקורו זה של המלך יש לו חשיבות באמת', אמר לנו אבי, שהיה מתעניין מאד במדיניות-חוץ. 'היטב אני יודע שהאב נורפואה מכופתר מאד, אבל בחברתי הוא נפתח בחביבות כה רבה'". (א, 436—437)

התלהבות למטיאורולוגיה, נטייה לפוליטיקה—בין שני תחומים הטרוגניים אלה נוצרת הקבלה מפתיעה על-ידי הפנייה לתיוכו של מכשיר-מידה "בל ישגה". העובדה

שמר דה-נורפואה משמש בארומטר בשדה הדיפלומטיה יוצרת קירבה משונה בין סוג מוגדר זה של ידע לבין המטיאורולוגיה. כלום אין האב מכוון לבו, בשני המקרים כאחד, לפענח משחק-כוחות שהוא מוצא בו ענין עיוני טהור? האופי הסתמי של ניחושיו המדיניים מובלט כאן מפוח העובדה שמלכתחילה הם מופיעים כבילוי-זמן שאין בו נזק, מקום למחשבה חסרת-פניות לגמרי. רק כעבור זמן רב אנו נתקלים בהערה, חטופה בעצם וסתומה כלשהו, המצביעה על כך שאביו של מרסל הוא מנהל המיניסטריון (לענייני-חוץ?) (א, 701). הנה כך דומה כאילו תמיד המדע מכתוב לראש-המשפחה הפרוסטיאני פעילות מגוחכת כמעט, שאין הוא מצפה ממנה כלל לתועלת בלתי-אמצעית ואשר באותה מידה אין הסב רואה בה אלא אניקדוטות השאובות מזכרונות פן-סימון. צורה זו של מדע נבדלת, אפוא, תכלית ההבדל מזו שמיחס בלזאק לאבא גראנדה. היחס בין המטיאורולוגיה לפלכלה המדינית ברומן הבלזאקי מתחלף בחיפוש באנאלוגיה בין הפעולה המוסתת של השינויים האטמוספריים ובין זירת הדיפלומטיה. כנגד מדע המושרש במציאות, ששימושו הוא "הפעלה מתמדת של הכוח האנושי המועמד בשירותה של האישיות" (י. ג.), הוא מעמיד ידע מופשט לגמרי של חובב. ולבסוף בחיפוש שוב אין חוק-היסוד של האב הבלזאקי אלא חזות מטעה ונלעגת קימעה, החושפת בלי משים את נקודת-התורפה אשר בה...

כשלוך גלוי זה של תפקיד האב משמש בקומפורה פתח לחיפוש אחר דגמים אחרים. מרסל, ההופך עורף לעקרונות שמיצג האב-נטייה למדע ושימת-לב לטיפוח הקשרים החברתיים-פונה מעתה ל"דגמים" שלפחות למראית-עין הם עשויים יותר להכניסו בסוד תעלומותיה של האמנות. האסתט הטהור והמעודן, הבז להמוני ורק הענין ביופי מפעמו, כלום אין הוא מופיע בגילום המושלם של אידיאל זה הנכסף כל-כך? בלוד, ה"חבר (...)" הקשיש יותר" (א, 90), היודע למצוא את דרכו במבוך הספרות יותר מאשר בסבך של רחובות קומפורה, נמצא מיועד מלכתחילה לעורר "הערצה גדולה" (א, 90). אכן, מרסל הוא התלמיד הצעיר והנלהב, המתיחס אליו כאל האפוסטול שלו (לגודל ייאושו של סבו, המפרש יחסים אלה מילולית והמגלה חשש רב מפני... יהדותו של בלוד). הוא גם קולט בתאוות-נפש את דבריו של הלז ש"בנעימה עקצנית ביקש (ממנו) לקרוא לו 'מורה יקר' ושהוא עצמו כך היה קורא לו" (א, 90). מעתה, ידידו של הבן, כפילו החכם יותר, תופס בצורה מנוגדת ניגוד קטבי-שמתוך כך דווקא היא גובלת עם הפארודיה-את המקום שפינה האב במשקו של סיפור-המעשה. נושא-האמת החדש הזה מכריז פסקנית על גזרי-הדין האסתטיים שלו; תוך שהוא פוסל את חיבתו של מרסל למשורר אלפרד דיי-מיסה, הוא מכריז על ה"אני מאמין" האמנותי שלו:

"הישמר לך מנטייתך הנקלה למדי לאדון מיסה. הריהו ברנש משונה ונשחת ביותר ופרא-אדם איום למדי. עם זאת עלי להודות שהוא, ואפילו זה המכונה ראסין, כל אחד מהם כתב בימי-חייו חרוזים בקצב נאה למדי, והוא מצטיין בזה שאינו מביע שום דבר כלל, ובעיני זו המעלה העילאית". (א, 90)

חוסר-התכלית המוחלט של הביטוי, ההיעדר הגמור של התיחסות למשמעות מדויקת כלשהי, שאותם מעלה כאן בלוח לדרגת בחן עילאי של הערך האסתטי, מחליף אפוא בצורה מבדחת את עניינו המובהק של אביו של מרסל במדע מסוים, שאם גם אינו "טהור" הרי לפחות הוא "חסר-תכלית" מזווית-הראייה שלו—המטיאורולוגיה. "האמנות לשם אמנות" מופיעה כאן כחילופו המדויק של "המדע לשם מדע". ובעצם, ממש כמו שהאב מגבש דעותיו פעמים בעזרת הברומטר שלו ופעמים בעזרתו של מר דה-נורפווא, כך בלוח שואב את חכמתו מ"מקורות יודעי-דבר", שהם למעשה כתיב-העת הספרותיים של אותה תקופה, ובמיוחד "המאמר(ים) של מורה(ו) היקר עד מאד, האב לקונט, חביב האלים בני-האלמוות" (א, 90).

בקיאותו וחכמתו של בלוח מאפשרות לו אמנם ליהפך לתחליף של האב, אלא שזהו תחליף קאריקאטוראלי. היצור היוצא-מגדר-הרגיל מעתיק את העקרונות האסתטיים שלו אל המישור האתי ועובר במחשבה-תחילה על כל הנורמות החברתיות. הוא מפר במופגן את המוסכמות בשמו של אידיאל נשגב, וסופו שינחל את נצחוננו בגרוטסקה. לראייה תבוא אותה ההצדקה הפילוסופית-המוסרית שהוא נזקק לה כתירוץ לאיחור בלתי-מוצדק של שעה-וחצי "מעוררת מורת-רוח" בדין "אצל כולם":

"לעולם איני מניח להפרעות האטמוספירה. אף לא לחלוקות המוסכמות של הזמן להשפיע עלי. ברצון הייתי מוכן לחדש את השימוש במקטרת-האופיום או בפגיון של מאלאיה, אבל בור אני בשימושם של המכשירים האלה, שהם מזיקים לאין-ערוך יותר וגם בורגניים-שטחיים—השעון והמטריה". (א, 91)

הנה כך היחס הקיצוני, ההפרזה לה נזקק מי שאמור למלא את מקומו של האב, שמים ללעג כוונה שאין בה פסול, בעצם. הפראזיולוגיה הנבובה של דיבורים שאולים, שבהם מתגלגל הד כל המוסכמות הספרותיות הנדושות של אותה תקופה (סניגוריה על השימוש בסמים והבוז לבורגני), חושפת את חוסר-הכנות במרד שמגמתו לפאר ולרומם אישיות שאין כדוגמתה, החוגגת את נצחונה בתפארת ייחודה. "פווה" בלבד היא החתירה לייחוד, הקופאת כמסיכה המעווה פניה. דווקא כשהוא מתריס כנגד האב על אדמתו שלו מסתמן האופי הקאריקאטוראלי של בלוח באור משווע. ומתוך בוז משיב בלוח כשהוא נשאל בדבר מזג-האוויר:

"אדוני, בשום-פנים איני יכול לומר לך אם ירד גשם. אני שרוי באופן החלטי כל-כך מחוץ למקרים הפיזיים עד שאין חושי טורחים להודיעני עליהם".

מענה-לשון זה מעמיד אותו מיד בקטיגוריה של ה"שוטים" (א, 92):  
 "אבל, בני המסכן, הרי זה שוטה, החבר שלך", כך אמר לי אבי כשיצא בלוח. "זכי מה! אין הוא יכול אפילו לומר מהו מזג-האוויר! והרי אין דבר מעניין יותר מזה! הוא סכל". (א, 92)

אמנם, האב הדן את בינתם של הבריות על-פי אמת-מידה אחת בלבד—זו של דעו-תיהם על תנאי האטמוספירה—נראה כאן ילדותי קימעה. אף-על-פי-כן הוא מעורר רק הזמור שבטוב-לב. לעומת זה, התפרצותו הרועמת של בלוח נראית תלושה כל-כך ממקומה עד שהיא פותחת פתח לאירוניה אכזרית. ה"דמיונות" של האב נשארים

חביבים, ואילו מוזרותו של הבן, המבקש להתגדר בחיקוי מהופך של דברי האב, נעשית טירוף-דעת ממש. כך, אפוא, כנגד הריבון השרוי בין "השמיים והארץ" עומד ומלעיג החמוס "השרוי באופן החלטי כל-כך מחוץ למקרים הפיזיים".

הצמד—אביו של מרסל, ובלוך—מוצב כאן בזכות תיחום מובלע של הטקסט הבלזאקי: זהו ההעתק הפרוסטיאני של הצמד גראנדה—שארל. האסתט הצעיר מן החיפוש, החושק בכוח-שליטה, לאמיתו של דבר אינו אלא כפילו של הטרון מיוזני גראנדה, השואף לריבונות. משעה ששארל מגיע לסומיר הוא מכין עצמו להכרתה-לאמיתה. בא הוא אצל דודו ברצון עז ומחושב

"להופיע שם בכל החשיבות והעליונות של אברך מטורזן הבא מן המטרופולין, ליאש את האיפרכיה כולה בהליכות-הפאר שלו, לחולל שם תקופה, ולהביא לשם את כל החידושים שבאורח-החיים הפאריסאי". (י.ג., 50)

תיכף-ומיד הצעיר ניצב כמתחרה לאבא-גראנדה ומבקש להאפיל עליו, כשהוא מצויד בכל המחלצות שהוא מוביל עמו:

"(שארל) הביא איפוא עמו חליפת-הצייד הנאה ביותר, הרובה הנאה ביותר והנדן הנאה ביותר שאתה מוצא בפאריס. הוא הביא אוסף של חזיות מטורזנות ביותר: היו באוסף זה חזיות אפורות, לבנות, שחורות, מגון החיפושית, מאריג זהבה, מנמרות נקודות-כסף, בנות דש אחד, כפולות-דשים, בעלות צוארונים מכל הצורות, זקופים, משוטחים, לוכסניים, חזיות המתכפרות עד הצואר, חזיות שכפתוריהן של זהב הם; הביא כל הנוסחאות של צוארונים-כותנות ועניבות שהיו רווחות באותה תקופה; (...) כללו של דבר, היה זה מטען של חפצי-הבאי פאריסאיים שלם ומושלם במידת האפשר, שהחל מהמגלב המשמש פתיחה לדו-קרב ועד זוג של אקדחים מגולפים המסיימים אותו, נמצאו בו כל כלי-החרישה שבהם משתמש אברך הולך-בטל כדי לחרוש את החיים". (י.ג., 51—50)

כנגד קמצנותו של האב-גראנדה ניצב הדר מותרות מסנוור בכל תפארתו. לחסכנות הקטנונית מתלווים בוז מחושב למחירם של דברים, נטייה מכובדת ואריסטוקראטית לביזבוז חסר-דאגה. לאמיתו של דבר, הטרון מתפאר בכך שאינו יודע חשבון. רחוק ממנו הרעיון המגונה כל-כך לחשוב על ערכם המסחרי של דברים. הידור הלבוש, הטיפול המופרז בגוף ובהופעה החיצונית, רק הם בעיניו משען חמרי וסימן-היפר נראה-לעין לעליונותו של בעל-הטעם; לעולם אין אלה מצהירים על עצמם בחינת סימנים חיצוניים של עשירות. מחובתם באמת להדגיש את אהבת היפה והמעודן, את הבוז להמוני ולכל שהוא בורגני מובהק. הלבוש המכובד, מסממניו של האיש המורם-מעם, הוא כשלעצמו ממצה את כל הפילוסופיה של ההוויה. הוא תמציתה של אטיקה שתכליתה להפוך באורח שיטתי את זו של הקמצן על פיה, לנצחה ולרשתה. רואים אנו כי בחיפוש האסתטיקה של בלוך אינה באה אלא להעתיק במדויק, למישור האמנות והדיבור, את הערכים שהטרזנות הניחה את ביטוים ללבוש לבדו. בדומה לזה הרי יחס גם בלזאק לגיבור שלו את ההגזמה והתלישות המאפיינות את הדמות הפרוסטיאנית ושמות ללעג את מושא חיפושיה. שארל, המתאווה כל-כך לסנוור את הפרובינציאלים עד שלא יזוז מהם זכרונו, סופו יורש לעג. אין דבר זר לסומיר, וביתר-

ייחוד בטרקלין של גראנדה, מאשר לבוש, לבוש בטלן צעיר. הוא לבוש אמנם לצורך כניסה לאחוזת מפוארת, ובהכרח יראה יוצא-דופן במעון הצנוע שבסומיר. אולם זו חריגה מופלגת עד כדי כך שהיא נראית שם תמהונית מעיקרה. ההידור האמיתי והטרזנות המושלמת טמונים למעשה בתחושה חריפה להרמוניה ולהתאמה למסיבות. לכן הרצון-לכוח נוטה להתבטא כאן בצורה המורידה אותו לדרגה של משאלה ילדותית. "בגיל של עשרים ושנים", מעיר בלזאק לא בלי רישעות, "עדיין קרובים כל-כך עולי-הימים לתחומי הילדות, שלא יפלא כלל אם הם נתפסים למעשי-ילדות". (י.ג., 50)

תיאורו של הצמד האב-הבן ברומן אינו בא לשמש מגוף להצגת דברים פסיכולוגית פשוטה; הוא מיועד לתרום להבהרתם של הליכי היצירה הספרותית. שינויי התצורה המלווים בחיפוש את העתקת הדגם הבלזאקי מציינים קרע קיצוני מן המסורת שהעמידה הקומדיה האנושית. ביוזני גראנדה נראה כי מדעו ועצמתו של האב מכריעים במשקלם, לא רק מפני שגראנדה שליט בסומיר אלא גם, ובעיקר, מפני שהעקרון הכלכלי שהוא מיצג מופיע כאבן-הבוחן של פואטיקה מסוימת. הכפיפות של הצגת הדמות לעקרון כלכלי היא קו מנחה ביצירה הבלזאקית. האב הקמצן, שממדיו מופרזים בבירור, מגלם גילום אידיאלי את אחד הצדדים של חוק הייצור והחליפים הקאפיטאליסטי. יתר על כן, הדמויות השונות ברומן רובן ככולן נגזרות מן הדגם שהוא מיצג. הוא משמש צומת לרשת של קשרים שהנפשות השונות של הסיפור הן ציריה ושלוחותיה. הצבתם של שחקני הדראמה על "בימת" הרומן על-פי יחסם לגראנדה מתווה איזו תצורה טקסטואלית שמטרתה להציג את התשתית הכלכלית המונחת ביסוד המציאות החברתית. אצל בלזאק, האב-בעל-ההון-עקרון כל הדינא-מיות הממונית, חכם עליון ומונארך לאמיתו-הוא מקור הסדר החברתי כשם שהוא מקורו של הלוגוס.

לכן כל נסיון לחתור תחת החוק הזה המנצח גדון מראש לכשלון. "הבן המורד", המשתדל בטרזנותו לכונן איזו אטיקה של חוסר-שחר, מעיד בכך לכל היותר על איזו תמימות מהותית. מרצונו להמיר את ההווה הקרה והמחמירה, המיוסדת על הכרתם של חוקי הכלכלה ב"חיים אמנותיים", הוא נעשה חיש-מהר כלי-משחק בידי הכוח שאותו התכוון לשעבד. ההוצאות המופלגות שהוא אגוס להתחייב בהן כדי לעמוד בתביעותיו של קיום מכובד, "פיוטי" ומרוחק ככל האפשר מן ההמוני (כלומר, בעיקרו של דבר, מן ה"חשוב" ומן ה"חשבונות"), מועידות אותו לשמש טרף אידיאלי ליצרן הקאפיטאליסטי. יתר על כן, מי שמגלה אך בוז לעסקי ממונות, שחורבן מהיר מובטח לו, לאמיתו של דבר הוא מכין עצמו לעבדות בזויה ביותר לאותם "מקרים חמריים נקלים" שאותם ביוה כל-כך. זו תוצאתו הנחרצת של קאפיטאליזם "אבסולוטיסטי", ששוב לא יוכל להיפטר מענשו. הרי זה לקח שהובן היטב לבלזאק, שהצליח להתמודד עם העקרון הזה הכל-יכול-אם גם בתחום היצירה בלבד, כמובן-רק משום שידע להסתגל לכללי המשחק. אם אמנם יכול לו לעקרון זה הרי זה משום שהעמידו ביסוד האסתטיקה הריאליסטית שלו. מבחינתו, מדע-הכלכלה

המדינית מתמוזג עם אמנות הרומן. חכמתו וכוחו של האב מתגלים כאן במלוא עצמתם היסודית: הואיל והוא שליט בכלכלה הריהו החוק שבזכותו סיפור-המעשה מתארגן, והוא המקור האמיתי ל"הולדת" הטקסט.

לא כך כלל התפקיד שמונה לדמות האב בחיפוש. אביו של מרסל רחוק מלהיות צירו העיקרי של הרומן ואין הוא ממלא בו תפקיד אלא ביחס ל"חיפוש" של המספר. אם יש לו מעמד מיוחד, הרי זה ביחס לחיפוש של הבן: מלכתחילה הגישוש ההססני של מרסל אחר סוד היצירה ואפשרות הפתיבה מקנים לסיפור-המעשה את עיקר מגמתו. לכן, שלא כמו אצל בלזאק, אין האב מיצג כאן את עקרוננו ומקורו של טקסט שבתוכו מתארגנת מציאות חברתית. נהפוך הוא: המדע חסר-התכלית-המטיאורולוגיה ומדיניות-עמדה של תיווך בחיפוש של הבן, ויותר מכך מתגלה דגם זה, בסופו של חשבון, כדבר בלתי-מהימן ובלתי-מספיק. המדע חסר-התכלית-המטיאורולוגיה ומדיניות-החוץ-יחד עם התשוקה הניצחת לשליטה חברתית המתלווה אליו, אינם מטרת חיפוש של מרסל. רק זווית-הראייה המזויפת של האב הנמלך בבארומטר האידיאלי שלו, הוא מר דה-נורפואה, יכולה להביא להעמדת הדיפלומאטיה והספרות במישור אחד:

"אבי התמיד להתנגד לכך שאועיד עצמי לקאריירה של ספרות, שבעיניו היתה פחותה הרבה מן הדיפלומאטיה, ואפילו לא הואיל להכתירה בשם קאריירה, עד שבא יום ומר דה-נורפואה, שלא חיבב ביותר את הסוכנים הדיפלומאטיים מן השכבות החדשות, הבטיחו שפסופר יכול אדם לזכות בהוקרה, ולפעול, לא פחות מאשר בשגרירויות, ולקיים בידו יתר עצמאות..." (א, 439-440)

לפיכך בתחום היצירה הספרותית האב משמש רק מתווך מגוחך, שעליונותו נמצאת מופרכת באורח אירוני על-ידי הערצתו התמימה של הנער הקטן:

"...החלומות האלה הודיעוני כי, הואיל ורוצה הייתי להיעשות סופר ביום מן הימים, הגיעה השעה שאָדע מה אני אומר לכתוב. אך משעה שהייתי מעלה לפני תמיהה זו, ומנסה למצוא נושא שאוכל לצקת בו משמעות פילוסופית שאין לה שיעור, היה שכלי פוסק מפעולתו, שוב לא הייתי רואה אלא חלל ריק לפני, חש הייתי כי אין בי כשרון או שאולי מחלת-מוח מונעת את לידתו. פעמים הייתי תולה תקוותי באבי שימצא מוצא. כה גדול היה כוחו, וכה מקובל היה על בעלי-השררה, עד שפעמים הצליח להעבירנו על החוקים שפראנסואז לימדתי לחשבם נחרצים יותר מחוקי החיים והמות, וכדי-כך שעפכ למשך שנה שלמה ליד ביתנו, לידו בלבד בכל השכונה כולה, את עבודות ה'שיפוצים' (...) אולי היעדר זה של כשרון, אותו בור אפל שהיה גפער בשכלי כאשר חיפשתי את הנושא לכתבי שלעתיד-לבוא, כלום לא היה גם הוא כי אם אשליה שאין בה ממש, ושמה ייעלם בזכות השתדלותו של אבי, שוודאי הגיע להסכם עם הממשלה ועם ההשגחה העליונה שאני אהיה הסופר הראשון-במעלה של הדור". (א, 173)

אכן, תיאור הומוריסטי מאין כמוהו של המלך "שבין השמיים והארץ" העושה עיסקה חשאית עם השמיים—"הממשלה" ו"ההשגחה העליונה"... ההיפוך האירוני של כוח האב מציין כאן את קוצר-ידו המהותי מלספק את חיפוש של הבן. ואם הניצול המיטאפורי של הבארומטר מאפשר לו לפרוסט להפוך שיטתית את תמונת-הדיוקן של גראנדה, הרי בכך הוא מיטיב להדיח את האב מנקודת-המוקד אשר בה השרישתו



היצירה הבלזאקית. האב הוא סתם יסוד מיסודותיו של מבנה שאין הוא עקרונו הדינאמי, והוא מיצג חוק שאין בכוחו לשמש מסגרת לפואטיקה כלשהי ולכונן את סיפור-המעשה.

חיפושו של הבן הוא שמטביע בחיפוש את הדינאמיות המיוחדת לו והוא הקובע את הופעת הנפשות השונות המאכלסות את העולם הדמיוני הזה. כך לא יוכל בלוך להיות "אחינו של האב" בדומה לשארל, הדגם הבלזאקי שלו, אלא רק ה"חבר של הבן". לפי אותו הגיון מונה כאן לאסתט, וכלל לא לטרזן, התפקיד של יריב האב ותחליפו למעשה. זהו שינוי רב-משמעות, המעמיד אותנו על הריחוק החוצץ בין הפתיבה הפרוסטיאנית לבין המופת הבלזאקי שלה. בלזאק, הקשור ל"חיים" ולעוב-דוניהם, בוחר במחשבה-תחילה בדמותו של ה"דנדי", טיפוס זה המקפל פילוסופיה שלמה בחמריותו של לבוש. הבגד, המציג לראנה איזו אטיקה, מתחכם להעטות סוד על כלכלה שהסופר שש להסיר את הלוט מעליה. כנגד זאת, פרוסט, שאינו נוטה כלל להטמיע באמנות חומר שהוא זר לה, מבקש לטשטש את העובדות החמריות. את לבושו של הטרזן הוא ממיר במליצתו של האסתט. הדיבור המציין תפיסה של האמנות אפילו כשהוא מצביע על מוסר-השכל דומה שהוא הולם יותר את דרישותיו של מחבר החיפוש. אכן, אין כוונתו לשלב ביצירתו אלא יסודות ש"שינו צורתם" כדת-וכדין על-פי חוקי האמנות, יסודות נבדלים מאלה של החיים הרגילים. כך ה"חיפוש" של הבן תופס אצל פרוסט את המקום שברומן הבלזאקי נתיחד לחוק הכלכלי של האב. החיפוש איננו נטול קשר לחקירותיו של האב, אבל הבדל המגמה בא לשמש כאן עיקר ויסוד לרומן.

החיפוש, המורכב על הטקסט הבלזאקי כמין כתב חדש על קלף מחוק, מתעלם בקפידה מן היחסים הכלכליים שבאו על ביטויים ביוז'יני גראנדה. על גבי היסודות של הקומדיה האנושית נבנה עתה, על מישור אחר לגמרי, היחס בין האב והבן, ובמקביל לכך – ההתערבות של המדע והאמנות. על רקע זה נודע משקל מיוחד-במינו לבקורת על בלזאק, כפי שהוצגה בספר נגד פנט-בוו. במתן הבכורה המתמדת לכלכלה ול"הצלחה החברתית" רואה פרוסט רק סימן שאין להפריכו ל"המוניות" (ג.ס., 9–218). לבו מתחמץ בקרבו על עירוב-התחומים המתמיד בין ה"פיוטי" וה"ממוני", שהוא יסוד מוסד לאמנות הבלזאקית:

"ובאמת יש לו (בלזאק) מושג מגוחך כל-כך מיפי הדימוי עד שעתידה מאדאם דה-מורסוף לכתוב לפליקס דה-ואנדנס: 'אם להודקק לדימוי שייחרט ברוחך הפיוטית, אפילו יהיה המספר גדול ללא שיעור, מסומן בזהב, או כתוב בעפרון, לעולם לא יהיה זה אלא מספר בלבד'". (ג.ס., 245)

כן גם משתדל הוא להוקיע את הקשר המיוחד שקושר בלזאק – קשר שבעיניו הוא מזויף ללא תקנה – בין הרומן והמציאות. אין ספק שלגבי מחבר הקומדיה האנושית המציאות מתערבבת לבלי הפריד בספרות: "אם הירבו לומר שהנפשות היו בשבילו יצורים של ממש (...), הרי אפשר לומר שחיי היו רומן שאותו בנה בהחלט באותו

אופן" (נ.פ., 239). אבל הדבר המאפיין את בלזאק דווקא הוא העירבוב המצער בין חיי המציאות וחיי הרומן: הספרות אינה חותרת כאן כלל להגשים את הדבר שבעיני פרוסט הוא תפקידה המהותי—כלומר, להפוך את המציאות החמרית למציאות מסוג אחר. היצירה הבלזאקית מעמידה

"מציאות בחצי הגובה, סיוטית מדי בשביל החיים, ארצית מדי בשביל הספרות, ובשל כך הרי לעתים קרובות אנו טועמים בספרות שלו טעמן של הגאות שאינן שונות כמעט מאלו שאנו מוצאים בחיים".

ביאור מוזר הוא זה, המפליאנו בעת-ובעונה אחת בנכונותו המהותית ובבוז המופלג שבו. שהרי "דמיונות-השווא" של יוז'ני גראנדה, מערכת הנפשות שלו, המופרות והקאריקאטוראליות לעתים קרובות, מבקשים לשפוך אור על אמת "ארצית": דווקא אמת של תצורה כלכלית השלטת בהוויתה של תקופה נתונה. עם זאת מתעקש פרוסט לזלול בטבעה של "פואטיקה" שמפעלו שלו ממריץ אותו לעיין בה מחדש. צר לו שלמקרא בלזאק אנו "חשים וכמעט (...)" מספקים את היצרים שהספרות הגבוהה צריכה לרפא אותנו מהם" (נ.פ., 242). יתר על כן, אף שהוא מעריך ללא שיעור את הארכיטקטורה הכוללת של הקומדיה האנושית, אין הוא יכול לטעום את טעם הליכוד המיוחד לכל חטיבה שברומן אף לא להבחין בו. מזווית-הראייה שלו אין הפתיבה הבלזאקית מצליחה לפתח אותו מירקם הומוגני שבאמצעותו יצירת-אמנות בונה עולם משלה:

"כל-כך הסגנון מציין את התמורה שכופה מחשבתו של הסופר על המציאות עד שלאמיתו של דבר אין אצל בלזאק סגנון כלל".

הנה כך השימוש החוזר ב"בארומטר" של יוז'ני גראנדה מאפשר לפרוסט לא רק להפעיל מחדש את משחק-הכוחות שיוצר צמד דמויות אלא גם לשים פדות בינו לבין הסגנון הבלזאקי. שלא כמו בפאפטיש של פרשת למואן, אשר בו הפעיל באורח קאריקאטוראלי את ה"הרגלים" של בלזאק, עובר פרוסט בחיפוש לכתיבה מחודשת החותרת לשינוי עמוק בדגם שלה. אכן, לדבריו,

"הסגנון (של בלזאק) אינו משיא, אינו משקף: הוא מסביר. ובעצם הוא מסביר בעזרת דימויים שהם מרתקים ביותר אלא שאינם ממוזגים עם השאר, המבהירים מה שבכוונתו לומר כמו שאדם מבהיר דברים בשיחה אם הוא גאון-השיחה, אך בלי שיתן דעתו על ההרמוניה של הכלל וכלי שיתערב". (נ.פ., 5—244)

לשון אחרת, הוא מביא לגנות הכתיבה הבלזאקית את האופי ההסברתי שלה, את מגמתה לבאר מיד ובלשון שאינה משתמעת לשני פנים את רמת המשמעות העיקרית שעליה עומד הדימוי המכונה פיוטי. הדוגמה של המטיאורולוגיה אפיינית כאן במיוחד. פרוסט מכיר אמנם בהמצאות הגאוניות, במגמה הפוריה לארגן את הציור מסביב ל"רעיון שליט" ולא לשאת פנים ל"ציור שלא נהגה מראש", ביכולת לא דווקא לתאר את המקרים אלא לחשוף את "חוקי המקרים האלה" (נ.פ., 263). אף-על-פי-כן הוא מצטער על סגנון שבעיניו הוא גיבוב של שפע יסודות הטרוגניים, לרבות מיני "חלקים של המציאות" אשר, שלא כביצירתו של פלובר, אינם "נהפכים לחומר

אחד (...) של ניצנוץ מוגוטוני" (נ.ס., 244). פרוסט, המתעלם מסגולתה המאחדת של הכלכלה, שבסיפור-המעשה הבלזאקי היא המנצחת על ליכודם של מישורי-משמעות שונים, בהכרח נעלם ממנו התואם הפנימי האדיר של רומן כיוז'ני גראנדה. לכן מחבר החיפוש חוזר בצורה אחרת לגמרי על הדימוי של הבארומטר. מעתה הרי זה יסוד מסוגנו, תלוש ממסגרתו הגשמית, וב"קומברה" הוא מתפרש רק מתוך קריאה קשובה המכוונת לגלות רשתות של יחסים. הודות למעמדה המקורי ולגילגוליה בתוך טקסט העומד על תפיסה ארכיטקטונית, קונה לה המטיאורולוגיה את משמעותה רבת-הפנים: שום מפתח שיתן המחבר בצורה "המוגית", "ריאליסטית", בידי הקורא לא יקבע את היקפה.

איש-העולם-הגדול שבפרוסט מאשים אמנם את בעל הקומדיה האנושית, באמצעותה של פלונית מאדאם דה-וילפאריסיס, שאין הוא מכיר את חוגי החברה הגבוהה שאותם הוא מתאר. אולם הבקורת של פרוסט עומדת על מישור גבוה יותר-המישור בו מתנהל ויכוח גדול ומכריע על הקשרים בין המדע לספרות. כמו שהאשים פרוסט את בלזאק, שהוא מביא לידי בילבול אומלל בין המציאותי לבדיוני, כך הוא מלעיג על החפיפה של מדע ואמנות אצל בלזאק. דרך-פארודיה מדגיש הפאסטיש של פרשת למואן, במישור התימאטי והסגנוני, את ההתייחסות המתמדת אל תחום המדע המת-רמזת מן הפואטיקה של הקומדיה האנושית:

"רק פיזיקאי של עולם המוסר, שיצטיין-בעת-ובעונה אחת בגאונות של לאבואזייה ושל בישא-אבי הכימיה האורגאנית-יוכל לבדד את היסודות המהווים את ההד המיוחד של מיצעדם של בני-האדם העליונים".

אכן, מסביב לנקודת-מוקד שבבנין הבלזאקי נמשכת כאן הגות ה"יורש" הרוחני שלו. בעל יוז'ני גראנדה מתכוון היה, כפי שהודה בעצמו, לעשות את כתיבת הרומנים מקום מיוחד לבדיקת המציאות. לא במקרה מופיע גראנדה, המקור למדע הכלכלה המדינית, גם כיסודה של היצירה. בניינו של הרומן שבו האב הוא ה"ראש"-נקודת-המוצא, המפקד והאדון-מבליט מערכת של יחסים טקסטואליים שבתוכה מתבררת ומתגלה מציאות סוציו-היסטורית מסוימת. סיפור-המעשה גם מגבש איזו תורה כלכלית תוך שהוא חושף את תוצאותיה המיידיות בכל מישורי החוויה. נגד סוג זה של יומרנות מדעית מתקומם פרוסט החלטית. מדעו של האב, שם-נרדף לשליטה במציאות ולכוח, נהפך בחיפוש לחכמה לקויה שעליונותו של האב מתקיימת בה בצורה נלעגת. מבחינתו של פרוסט, אין היצירה האמנותית חייבת לספק ידע המתחפש לחוק, גם לא לבנות קודקס אזרחי חדש ומיוחד עד מאד. לדעתו של פרוסט, הטקסט מתייחס למציאות מזווית אחרת לגמרי. אין צורך להבליט את הדפוסים של איזו מציאות "אובייקטיבית" המשותפת לאנשים בני תקופה נדונה אלא לדאוג להופעתה של "ראייה" יחידה-במינה המגבשת את המציאות בצורה חדשה ובלתי-צפויה. האמן האמיתי-כגון "ברגוט", כגון "אלסטיר"-יוצר עולם מילולי או צורני המטשטש את הדפוסים השדופים שנוהגים לפרשם כמציאות ומרכיב עליהם מכלול של יחסים

חדשים לגמרי. מעתה הטקסט הוא מעין צינור, תיווך שאי-אפשר-בלעדיו בתפיסת המציאות שלנו. הוא מעניק לקורא "זכוכית" חדשה, שאין כלל כדוגמתה, אשר מבעד לה יוכל להתבונן בעולם שסביבו כדרך שלא התבונן בו מעודו. עם זאת נזהר פרוסט מלהכריז על ראייה הבאה על חשבון אלו שקדמו לה. אדרבה, חשוב לו שה"זכוכיות" תהיינה רצופות וחופפות. יתר על כן, כדי שתוכל דינאמיות זו להתמיד צריך שהקורא, כיון שספג אל תוכו את הטקסטים החביבים עליו, ימצא בה את הרצון לעזוב אותם ולגשת לפיענוח הקשה והמלהיב של עצמו!

"אשר לספר הפנימי של סימנים נעלמים (סימני-תבליט, נדמה היה, שעתידה שימת-לבי לחפשם, לבדקם ולהקיפם, בתורה את הלא-מודע שלי, כאמודאי המעמיק למדוד), שאיש לא היה יכול לסייעני בקריאתם בשום כללים, קריאה זו מתבטאת היתה במעשה של יצירה בו אין איש יכול להחליף אותנו אף לא לשתף עמנו פעולה".

סיפור-המעשה הפרוסטיאני אינו חותר אפוא לאכוף איזו חכמה מאורגנת, איזה צו אבהי שיהיה הקורא נשמע לו ברגשי-כבוד. תוך שהוא מפעיל את החיפוש הכפול, אחר האמת ואחר היצירה, שכאן רשויותיהן מבלבלות-חיפוש זה של הבן עומד לא על ידע מוגדר אלא על האמצעים להגיע בהם לידע מהימן. הנה כך, במישור ובצורה שונים לגמרי, מתחדשת הברית הבלזאקית של המדע והאמנות. פרוסט, הדוחה את האסתטיות השטחי של בלוך, הכוזב עד לגרוטסקיות, פוסל באותה מידה אותה "מדעיות" שבסופו של חשבון הוא מוקיע את ריקנותה. אם חייבת הספרות להתחרות עם המדע בחקר המציאות, הרי עליה לעשות זאת בדרכים המיוחדות לה. על-ידי שמירת המיוחד שב"חיפוש" שלה ובתכליתה מצליחה היא לשפוך אור על מציאות שהמדעים המדויקים לא יוכלו לחשפה, לדעת פרוסט: המציאות של חויתנו. עתה ברור לנו שבעל החיפוש מגלה כלפי בלזאק התפעלות המלווה בקורת מתמדת, ופעמים אפילו חמורה. עם שהוא מאשים את הסופר המהולל שהוא מבקש למזג את המדע והרומן, שוקד הוא, מתוך זווית כפולה של הקבלה וניתוק, לחזור ולנסח את הקשר המאחד אותם-מחשבה המבוססת על יצירה בה התעמק והירבה להגות, מחשבה המציינת לא רק את הצורך של הפאסטיש אלא גם, ובעיקר, של כתיבה מחודשת ופוריה מעין זו שבאה לידי ביטוי בחיפוש הזמן האבוד.

## רוזט לאנון: פרוסט ובקט

"קראפ" – אנט-פרוסט

ב-1931 פירסם אסיסטנט צעיר של הפרופיסור ראדמור בראון מן הטרינטי-קולג' באוניברסיטת-דאבלין מסה דקה אך מופלאה על "פרוסט והזמן". מי-שהיה מרצה לאנגלית באקול-נורמאל-סופרייר, שנודע יותר בחוגים הפאריזאיים בשל חדירותיו למחנה האוונגארד, ידידותו עם ג'ויס ועצמאותו הפראית, נראה היה כאילו יצא סוף-סוף לדרך של קאריירה אקדמאית נבונה. תקופת ישיבתו מחוץ לארצו הוכתרה בפרס ספרותי שהיה בו משום בדיחה. כיון שגנסי קאנארד ביקשה ממנו שיר על "הזמן" בשביל התחרות של בית-ההוצאה שלה, הגיש לה בקט את Whoroscope, פרי לילה של עבודה. בחייו של בקט מילאה התחרות של גנסי קאנארד אותו תפקיד שמילא לימוד האנגלית בחייו של יונסקו: הוא יצא ממנו וסופר. Whoroscope הוא שיר הרמטי, מלווה אי-אלו הערות-הסבר למדניות כמין תיזה, ואשר נושא הוא הפילוסוף דיקארט – או, ביתר-דיק, חיבתו הנלווה של אבי הראציונליזם לחביתות עשויות מביצים שהיו קרובות כל-כך אל עתידן עד שהיה בולע גפלים של אפרוחים, "חלבון, חלמון ונוצות".<sup>1</sup>

קשרים דקיקים מקשרים את השיר אל החיבור על פרוסט. שניהם עוסקים בזמן ובמוות. בחיבורו סמואל בקט, משורר ומבקר מזכיר לנו לורנס א. הארווי את אימתו של הפילוסוף מכל הנוגע לאצטגנינות. שמו של השיר הוא אפוא לגלגני בשני המובנים. הגיבור הראשי הוא אח של פרוסט, אשר סלסט אלבארה מטפלת בו במסירות, בהבדל זה שכאן המשרת ז'יו הוא שחייב להשגיח על הביצה האידיאלית. מנקודת-ראותו של בקט, דיקארט ופרוסט הם שני גברופאטים הרתוקים למיטתם, גרוטסקיים ומעוררי-חמלה בעת-ובעונה-אחת. אנט-גיבורים אלה של האפוס האינטלקטואלי צריכים להתיצב מול המפלצות המיטאפיזיות.

מתחילת דרכו ניצב אפוא בקט תחת הדגל הכפול דיקארט-פרוסט. בין שני הקטבים האלה, המתחברים בעצם, עומד כל העולם של אותה ציביליזציה צרפתית אשר כדי ללמדה בא האירי הצעיר לפאריז. בקט, מוקסם אך גם נרתע מפולחן-ההגיון של הצרפתים, ונמשך אחר האוניברסאליות של הרוח הפרוסטיאנית, בהכרח ראה אצל שני הוגי-הדעות, עם כל ההבדל שביניהם לכאורה, את אמונתם המשותפת באינטו-איציה – או, אם לנקוט לשון קארטזיאנית, ברעיונות המוטבעים בהם.

דיקארט איננו הקרטזיאניות: האדם מאמין במה שלמעלה מן השכל. חייל זה, שבעיצומה של המלחמה התמכר למחשבה נלהבת שעתידה היתה לשנות את מהלך חייו מן הקצה אל הקצה, בעל-חזיונות זה שנדר לעלות לרגל לנוטר-דאם דה-לורנט, נזיר מתבודד זה ברח מפאריז ועבד כגולה בהולנד – זה האיש אשר ה-Cogito שלו

הוא אצלו מרכז חיפוש אוטונומי. האיש שעתיד היה לכתוב את "מולוי" כלום ראה באותו דיקארט שבו התעמק באקול-נורמאל את ממציו של הרומן האוטוביוגרפי המודרני? על-כל-פנים ראה אצל פרוסט, שהרומן שלו נשען על אמונה בהוויה, את אחד המיטאפיזיקנים הגדולים של דורו. ההבחנה בין ז'אנרים אין לה משקל, במיוחד לגבי אדם כמו בקט שעתיד היה לשים לה קץ ביצירתו שלו. זו האחרונה הצביעה על אותה משיכה בין פרוסט לדיקארט שבדלר השווה אותה לעיפוף הפנסים, אותו דיבוק של המוות.

מוות זה הוא "מפלצת ששני ראשים לה: הקללה והישועה".<sup>2</sup> האינטלקטואל, הגיבור של צלילות-הדעת, חייב לבוא בקרב עם הזמן והמוות. המערכה ניטשה על אדמת ההיסטוריה, מקום-הסגולה של איש-התרבות, ושל הטבע. דיקארט של Whoros-cope – החמוש ב"מזלג-דגים",<sup>3</sup> סימנו של ה"מפיל" – המקריב – משליך אל העולם הלא-נברא את היצורים שאותם טרף קודם לידתם. כלום מתוך דאגה לנאמנות כלפי השלבים הראשונים של התפתחות-הפרט מבקש הפילוסוף מן השיר האירוני של בקט לדקור את הבשר העוברי בכלי-אכילה שנימוסי-השולחן מיחדים את שימושם למערכת הראשונה של החולייתנים? בוחן-טעם זה, נפטון קאריקאטוריאלי, מוכיח את הספק הפילוסופי שלו על-ידי שהוא צועד אחרנית על-פני מחזורי האבולוציה. בזאת מזכיר הוא לנו את מעשה המספר בחיפוש הזמן האבוד, העובר "במהופך את נתיב-הייסורים",<sup>4</sup> של כל הוויה אנושית. על פי בקט הדראמה הקיומית, שהיחיד הוא בימתה, מתבטאת בתהליך זה של הרקה מכלי אל כלי שבו "נמצא הנוול יחיד-הצבע של העתיד מועבר לבקבוק המכיל את יינו המשפר של העבר".<sup>5</sup> נקודת-המבט של הוגה-הדעות, של האמן, שתמיד עיניהם נשואות אל מה שנדון להיעלם, אינה יכולה אפוא להיות אלא טראגית. האוטונומיזם כמו גם הפילוגניזם, כשאנו חוזרים לחוותם במהופך, ממחישים את התעלומה המכאיבה של הממד הרביעי.

כשאדם פותח בשיחה עם דיקארט, עם פרוסט, כלום אין הוא בא לתהות בכך על עצמו? בדומה לפילוסוף לודוויג ויטגנשטיין, המבוגר ממנו, מקבל בקט את השאלות כאילו היו מחלות. השאלות של שני הוגי-הדעות המנחים אותו הרי באו מתוך זעזוע עמוק של האורגאניזם בגלל גיבושה המתמיד של שיטה. ברור הדבר שלגבי בקט חיפוש הזמן האבוד הוא גירסה אחרת של מסכת השיטה. הדברים אמורים בכך שמרסל מפעיל את המוסר הזמני שלו בביקוריו בטרקלינים, תוך שהוא מתמכר לתרגילי-הרוח שרק הם יכולים להפוך מקרה מוצלח, הארה בת רגע של חסד, לשיטת-חיים. איך לאֶלף את הזיכרון הלא-מכוון המציל אותנו מן המקריות, מן התמותה? אצל כל איש גאוני כמו גם אצל השאמאנים, בעלי-ההשראה, הקדושים, יש איזה רגע בלתי-מוגדר בו החפצים הדלים ביותר – מחבת גרמנית, ספל תה של פרחי-טלחה – מפריחים את זיקוקי-האש הפנימיים של אוצר בלום ומלא מחשבות, רשמים ותחושות הבוקעים ומקלחים בלי-נחקרו. החפצים האלה הם גם אותות, אותות של כורח מסתורי: הפניעה לחושים.

גם בעולם של בקט גדול תפקידם של החושים. אמת שבעלי-המומים מן הרומנים

והמחזות שלו מקפחים בזה אחר זה את תפקידיהם הפיזיים ושהעולם בו הם מתמסרים לאודיסיאות הגלעגות שלהם מתרושש מן הגגרים האחרונים שלו, מקומץ הפכסמים, הסוכריות, סמי-ההרגעה והאופניים הנדירים שלהם, אך כל עוד יש מחשבה בראשים העלובים האלה, וכל עוד יש תחושה בגופות המסכנים האלה, עוד יש תשוקה וסבל. ודאי, בקט מסכים עם פרוסט כשהלז מכריז שחיי אדם אינם אלא "חוסר-שלמות, עודם היוליים לא פחות מן הקיום המשותף של חד-תאיים בפוליפים, מגופו של הלוויתן... ואירגון החיים הרוחניים".<sup>6</sup> את האורגניזם הזה, שאין לו כמעט צורה אנושית כלל, נוהג בקט להראות לנו לעתים קרובות ביותר.

מיטתו של המספר ברומן של פרוסט – שהיא בעת-ובעונה אחת רחם, עריסה, ספינה, קבר – הופכת להיות משכבו של מאלוני, שבר-כלי זה שבא להיתקע בחדר שדומה כאילו היה חדרה של אמו קודם מותה. שם הדמות של בקט נותן בידינו מפתח לפירוש זהותו: Ma-lone, כלומר אם-גלמודה. מאלוני זה, רסיס אחרון ממלכות המתים הפרוסטיאנית, הדומה כל-כך לאותו פרוסט ששכן בחדר-השעם בבולוואר-אוסמאן, מעיד על המאחד את הרגישות של שני הסופרים האלה, ששניהם כאחד חשו עצמם קשורים לאמם בקשרי עדנה לווהטת. לגבי בקט כלגבי פרוסט, האמן הוא היצור היכול להגדיר עצמו בהכרתו הבהירה ב-*perpetuum mobile* של אשליותיו ושל אכזבותיו.

איך להירפא מרעה חולה זו, מן הזמן? על-ידי האמנות, יגיד לנו פרוסט, ואילו בקט אינו מאמין אפילו בישועה זו. אף-על-פי-כן הוא כותב. החיים זורמים כמו פלג של מלים. אך אם גם המלים מעידות שאפילו בהיותו נטול-חיים כמעט – עדיין היצור נושם, עודנו חושב, אף-על-פי-כן שטף זה אינו אלא זיבה. "חיי הסתלקו להם, אך אינני יודע לאן",<sup>7</sup> אומר לנו מוראן בתלונה. נטול-השם יודע שאי-אפשר לחבר ולסכם את רגעיה של הוויה. אלה שאין להם מה לומר מדברים על הזמן, על מזג-האוויר כמו גם על הזמן העובר – או העובר אותנו; צריך רק להבין באיזה כיוון הוא פונה.

אין אפשרות להבחין בין המושגים לפנים ומאחור, קודם ואחר-כך. התולעת אינה מבדילה בין התקדמות לנסיגה. בואם, רומן של בקט מן התקופה האנגלית שלו, הדמויות סובלות מחוסר-התמצאות זה, שהוא נורמאלי לגבי תולעת-אדמה אלא שאצל האדם הוא מעיד על זיקנה בטרם-עת. האדון האקט, למשל, אינו יודע אם עליו "להתקדם או... לסגת",<sup>8</sup> והוא מעדיף לתת אמונו ב"מנגנון הקר של יחסי זמן-מרחב".<sup>9</sup> כמעט כל הנפשות של בקט מסוגלות רק לאותו "קיום מחוץ לסולם".<sup>10</sup> בעקבות ה-*Igitur* של מאלארמה, כולן מתאוות לחזור אל הלא-נברא, כביכול לשוב אל התוהו. ואט נופל קרבן לאנטי-לידה, ואילו נטול-השם, שנולד זקן, מתקדם בדרך הגיוון, תוך שהוא נקבר תחת השניות כמו ויני מן המחזה הזי הימים היפים, הנקברת תחת גרגרי-החול של גבשושיתה. האנשים החיים האצים לדרכם – נִי לאותה אירונג-יה! – נגררים בדרך, והם מעדיפים "את העבדות על פני המוות או ההרג".<sup>11</sup> דו-המשמעויות של מרחב-הזמן ושל מצב-החיים הריהן שני נושאים פילוסופיים

החוזרים ומופיעים בכל מיני מסיכות קומיות, מעוות-פנים בכל יצירותיו של בקט. איש לא המחיש את מצבו של האדם נוכח בריחת הזמן ביצירה טהורה יותר וטראגית יותר ביצירה טהורה יותר ככל שעשה זאת בקט במערכון הפרט האחרון. ואם גם בתחילת דרכו כאיש-ספרות ניצב בקט בצל השפעתו של פרוסט, הרי מונולוג זה משנת 1958 (הגירסה האנגלית) הוא קאריקאטורה על חיפוש הזמן האבוד. כל מה שאצל המספר של החיפוש הוא התפתחות, ובסופו של דבר נצחון, נשאר כאן בגדר כפיתות לקווי, קבורתה של הרוח השבויה לחומר. בקט, שראה בפרוסט רומן-טיקן הקרוב למדי לוויקטור הוגו, כלום ביקש להסיר את הלוט מעל לתכנית האינט-לקטואלית? על-כל-פנים, דומה כי ביקש להראות את האדם החושב בעירומו האחרון, להעמידו מול כשלון כל מה שהיה לו בחזקת חומר ליוהרה.

הגיבור של הפרט האחרון-איש-ספרות או מלומד, מכל-מקום אינטלקטואר, אדם חושב-מקליט את מחשבותיו בסרטי-הקלטה. שם המערכון, המעוגן בריאליזם מוצק, הוא גם משחק-מלים של ניבול-פה. הזקן, הפטור מכל לבוש סופר-מהיר, כמו שהיה מאלארמה עשוי לומר, מעלה-בסיועה של הטכנולוגיה-זכרון של אהבה, אפילו של ארוטיקה. בקט הגה את הרעיון הזה המודרני והתיאטרלי להמיר את הדף והכתב במקלטה ובסרטי-הקלטה, שהם המחשות חזותיות של הזמן העובר. ממש כך הרי הדמות שוב אינה אדם המדבר ומסביר את עצמו אלא אדם המאזין לעצמו ויוצא להיפגש עם תקופות-עברו המרובות. אף שעל הבימה אנו רואים נפש אחת בלבד, הרי המונולוג הופך להיות דיאלוג; נקשרת שיחה בין הזקן הפושל בין ארבעת הכתלים של קיטונו לבין קראפ, שקולו הרוטט מלא את כל התקוות המפרג-סות את תכניותיו לעתיד. שני הקולות-הליגלוג המרעיד של הזקן לעומת ההשתפ-כויות הליריות של הצעיר, לעומת ביטויי בטחוננו של האיש בכוחו של הגיל-מתווים כעין תנועה כפולה באוויר: מירוץ אל איוו מטרה אינטלקטואלית, שעודה רחוקה, של מי שהיה ביחס למי שמאזין, שיבתו של הקיים אל מי שקיים לכאורה, תוך שהודות לסרט נוכחותו נעשית חיה, מוחשית כמעט. אף שאותם קראפ מרובים שונים הם זה מזה, הרי המכנה-המשותף שלהם הוא שם זה עצמו ההופך את כל ה"אני" האלה לאחדות ממשית: פרש של צואה. לגבי יודעי הלשון האנגלית, שם זה הוא שמגלה את נקודת-המבט של בקט באשר לשאיפותיו של הצעיר, נקודת-מבט המובעת על-ידי תנועותיו קצרות-הרוח של הזקן: הוא הולך ושב, הוא מתעסק בסלילים, הוא עוצר את המכשיר וחוזר ומפעילו כדי לדלג על קטעים פילוסופיים בטיבם. ברור כי זה האחרון מחפש נקודת-מיפגש בהצטלבות של שני המהלכים-מירוץ אל העתיד ושיבה אל העבר, או אל תקופות-העבר. סופו שימצא את עצמו בפרידה מן האהבה, אפיזודה שלתבונה אין בה לא חלק ולא נחלה.

הדמות האחת שאנו רואים על הבימה היא אחד מדרי השפל הגשמי והרוחני המאכלסים את העולם הבקטי. אותו זקן מתנוון-הלבוש מכנסיים שכמו שייכות היו לאיזה עלוב אחר, קטן-קומה יותר מקראפ, הלבוש חזייה של "שחור מושתן" ולרגליו מין מגפיים לבנים, ארוכים ומחודדים, שיריים מעוררי-חמלה של מלתחתו



מן העבר, או-כמסתבר יותר- של איזה קרוב-משפחה שהוא שירש את בגדיו המשומשים, כשם שירש גם ודאי אותו שעון-כסף כבד, סמל לשעות ולשנים שנעלמו- מעורר בנו צחוק ובכי בעת-ובעונה-אחת, בדומה לאבותיו הראשונים, צ'ארלי צ'אפלין והאחים מארקס. מוקיון עלוב שפרצופו מקומח, שחטמו כחול-ארגמן, ששערותיו האפורות מדובללות, לץ ספרותי זה מציג לפנינו קטע של וודוויל: הוא בוחר לנו מפתח בין המפתחות של צרור גדול מעין זה שבדמיונו הוא תלוי בחגורתו של סוכן-אחווה, שעה ארוכה הוא מחפש איזה חפץ מסתורי, בולש ומגשש במגירות המרובות של שולחן-העבודה שלו, שכולן נעולות במפתח, עד שהוא מגלה את החפץ-בננה. שליות ארוכות מפסיקות את קילופו של הפרי הפ'אלי, סמל אירוני של איזה שיורי גבריות. אינטלקטואל זה בצורת מוקיון זקן, שהקופי מרובה בו על האנושי, דומה כאילו כל האנושי שנותר בו הוא חיבתו לטיפה המרה. בעקבות ואלס-הבנגות תבוא הפולקה של הבקבוקים.

בקט מתזמר את הפארטיטורה שלו ברגישות של משורר, המלווה חדות-שמיעה של מוזיקאי: קולו הגברי של הצעיר נוגד את גימגום-הזיקנה, את הציחקוק המרושע, את הנשימה הפאובה של שייר-אנוש זה הנוטה ליפול על עברי פי קבר. בקט מראה לנו את המיתות הבאות בזו אחר זו של ה"אני" המרובים, מעשה מדהים של להטוטנות המעלה לפנינו רוחות-רפאים. תוך כדי האזנה לסרטים שלו, ל"חבריו היקרים",<sup>12</sup> כפי שפייר מילז קורא להם, מתמלא קראפ אותה פליאה שאנו חשים כאשר אגב דיפדוף באלבום של תצלומים מתגלה לעינינו שחיקתו של הזמן. הקלטה אחת בשנה, ביום-הולדתו, מציינת לגבי קראפ את עקומת חייו. הוא סבור שבעזרת מוטות-מדידה אלה יוכל לארגן הוויה מועילה, ממושמצת, יוצרת. הוא מדמה בנפשו שחיים אלה יתנהלו בקו של עלייה מתמדת שאחריו יוכל להתחקות שוב בגאווה לכשיגיע לזיקנה. ההודקנות, הניוון הגשמי והרוחני, נראים לו חולשות מגוחכות, מאותם מצבים הפוקדים רק את האחרים. ברור כי יש זקנים מסוימים שהוא מתפעל מהם בקורטוב של נטיית-חסד, אך אין הוא מצליח לצייר לעצמו את צעירותם, ופירוש הדבר שנבצר ממנו לראות באופק את עתידו שלו: "תמיד מיס מקגלום הזקנה שרה בשעה זו. אך לא הלילה, שירי נעוריה, היא אומרת. קשה לתאר שהיתה נערה. אבל אשה נפלאה" (ע' 20). \* כל איש צעיר רוצה היה להיות באחד הימים "זקן נפלא", אפילו כשהוא טוען במידת גנדרנות של ברנש עליו כי "לא יהיה זקן בלה". גם קראפ הציג לעצמו את השאלה בתקופה זו: "האם אשיר אני כשאהיה בגילה, אם אהיה בכלל?" (ע' 20). את התשובה על שאלה זו אנו מקבלים על הבימה. קראפ מוציא מאמתחתו, מימי היותו תלמיד או נער-צופים, קטעי שירים שהוא מפזמם בקולו הניחר, בעיקר לאחר שהריק בקבוק. אין דבר עליו יותר מזה

\* מכאן והלאה הציטוטים מ"סרטי האחרון של קראפ" הם מן הנוסח העברי של אהרן אמיר, ב"קשת" א (סתיו 1958). מספרי העמודים מורים על עמודי אותה חוברת של "קשת". (המערכת)

למשמע-אוזן. מאחרי המלים הנדושות של אותו זמר החוזר-ונשנה כפזמון חוזר אנו מנחשים את הנושא של ירידה אל המוות. בגיל שלושים-ותשע כל אותה רעה-חולה נראית רחוקה מאד, וקראפ מדבר על "אותו ממזר מטופש שהייתי בעיני לפני שלושים שנה" (ע' 24), כלומר- הוא עצמו בעבר. אין הוא תופס שהחלטותיו הנוכחיות עתידות להיראות מופרכות בעיני הזקן הציני שאינו מאמין אלא בהוד-מעלתו הבקבוק.

אם המקלטה היא אחת משתי הנפשות הפועלות של הסרט האחרון, יכולים אנו לומר כי שחקן שלישי, סמוי אך נוכח, ממלא את תפקיד השופט בעימות הזה של אדם עם תכניותיו: זהו הזמן. המחזאי השפיל לישב את התמיהה בה התלבט הפילוסוף: ההמחשה הבימתית של אי-אלה מושגים כגון הזמן, המרחב, הכפילות שלמראית-עין -גוף/רוח. אלה מושגים מגולמים, אפילו כאשר דומה כאילו הדמות הבקטית שוב אין לה צורת אדם, שכן המלים מוסיפות להדהד בראשו של אדם שעה שהגוף טמון כבר בתוך כד, כדין "הנשואים-בשלושה" שהפכו אפר בקומדיה. מבחינתו של בקט יש למצות את האפשרויות-לומר כל מה שיש לומר, להראות מה שיכול להיראות-כדי להגיע אל השתיקה, אל השקט, אל הריק. בדובבו את סרטי-ההקלטה ממצה היצור את אפשרויות הקיום שלו.

אולם במרכזה של מחשבה מתערבלת, תוססת, יש איזה תחום של שלנה נשכחת. כאן הזמן עמד מלכת והנוסע הטיל עוגן. קראפ, סחבת-אדם זו, גם הוא היה לו סיפור של אהבה.

הזקן הנבהל ששכח את הכל, והמאבד-ירידה שאין קשה ממנה לגבי אינטלקט-טואל!-אפילו את אוצר-המלים שלו, שהרי חייב הוא לחפש במילון את המלה "אלמון" (ע' 22) אותה הוא שומע בפליאה מעל הסרט שהוקלט בהיותו בן שלושים-ותשע, מפשפש בדפטר שלו בו הוא מפענח איזו כותרת: "שלום ל- (הוא הופך את הדף) אהבה...". (ע' 20). המלה, המחולקת לשנים, בדומה לסיפור שהופסק, מעוררת את סקרנותו של קראפ הזקן. את האפיזודה הזאת שכח יחד עם היתר. בהניחו את הסליל המסומן על המקלטה, יוצא קראפ לחיפוש הזמן האבוד.

האדם שאת קולו העז אנו שומעים אינו נותן דעתו אלא על מצבו הרוחני. הוא מתלונן על עקרות רגעית, על "שנה של עצבות עזה ועניות מרודה" (ע' 23). אולם באביב זכה לדבר שהוא קורא לו "החזון" (שם). ברגע שהקול מתחיל להעמיד דברים על דיוקם, הזקן עוצר בקוצר-רוח. כל הסימנים מעידים שקראפ הזקן אינו מאמין עוד בגילויים אינטלקטואליים; הפילוסופי והמופשט שוב אינם מעניינים אותו. הוא מסובב את הסרט קדימה. הקול, עודו נלהב, חוזר ומשמיע: "ברור היה לי סוף-סוף כי האפלה שתמיד עמלתי להדבירה היא למעשה חיבורי הקיים ביותר" (ע' 23). דומה כאילו הניגודים היומרניים הללו מבעירים את חמתו של הזקן. שוב הוא עוצר. עוד-מעט יסתער על מכשיר זה בעל שלושה הילוכים בטרם ימצא את קטע האהבה שאותו הוא מחפש.

קול פנימי בוקע ועולה מתוך ערבוביה של דברים שדופים. הוא מעלה את זכרונו

של טיול בסירה עם אשה אהובה. מאחרי אשליות השאיפה אנו מגיעים אל רגע של מלאות רוחנית וחושנית, שלם-להפליא במכשיר הזה המוסר לנו, כמו גם לקראפ, את הרטט האינטימי של אדם שרגש עמוק שליט בו. ברי לנו כי רגע זה הכיל את התמצית החיה והאמיתית היחידה-במינה של חוויה שהושחתה מחמת חוסר-כנות.

העלאת זכרו של אושר פשוט אך שלם, היוצר יחס הרמוני בין היצור ליצירה, היא דבר נדיר ביצירתו של בקט, המתאר עולם ששוב אין בו קיום להרמוניה, אפילו עולם שבו לא היה לה קיום מעולם. בוואט נקבע רגע הנפילה, באורח אירוני, ביום-ג' אחד אחר-הצהריים באוקטובר. אותו יום חל איזה מעבר בלתי-מוחש, או כמעט בלתי-מוחש, שינוי קל מאד בתאורה. ארסן, בעל המונולוג, מתאר שינוי זה. יושב היה בשמש, כך הוא אומר, והוא היה אותה שמש. שמחה היתה ממלאה את חזהו, ובשל כך היה דומה לשקנאי שמן. אי-בזה החליקו בגניבה שנים או שלושה מיליונים גרגרי-חול. למראית-עין לא השתנה דבר, ואף-על-פי-כן שונה הכל מן הקצה אל הקצה. מקרה פנימי או חיצוני? מי חכם ויידע. לגבי מי שהשתרע בצהרי היום, שנעשה הוא עצמו שמש, קיר, מדרגות, חצר, רגע של שנה, שניה שביום, התרחש איזה דבר שאין לו תקנה. בלשון זו מרמז בקט על חתך שחל באדם בין היצור שסבור היה כי לו ניתן העולם ובין המגורש, מצב שבקט מתאר בסיפור קצר הקרוי בשם זה.

הואיל ואין האדם מסוגל לחוג את כלולותיו עם האדמה-על-פי נוסחתו היפה של קאמי-אין הוא יכול גם להתאחד עם יצור אחר. הזוגות ההטרוסקסואליים אינם קיימים כביכול ברומנים ובמחזות של בקט. איזו אירוטיות סתמית, בלתי-מוגדרת, אינה מאפשרת כלל לדמויות של בקט לקבוע אם היצור שעמו הזדווגו גבר היה או אשה. מולוי, למשל, מציג לעצמו את השאלה הזאת במקרה של לוס, נקבה שטוחה-ומשוטחת עד כדי כך שלמעשה היתה יכולה כמעט להיחשב גבר, "או לכל הפחות אנדרוגינוס"<sup>13</sup>. אותו מולוי עצמו בטוח עוד פחות שאכן חדר לתוך הנקב המבוקש, ובמקרה זה עולה שאלה אחת מיטאפיזית יותר מאשר פיזית: "אך האם זו האהבה האמיתית בפיה-הטבעת?"<sup>14</sup> נוכח כל הספקות הללו מעדיפים הגיבורים של בקט להיות תלויים בעצמם בלבד: "בין אצבע לאגודל זה טוב ביותר"<sup>15</sup>. אם אצל בקט אין להפריז בין הידידים (גוגו ודידי) הרי בני-הזוג נפרדים הם (פחיה-האשפה התאומים בסוף משחק, גבשושית החול של ויני שתחתיה חי בעלה בהוי הימים היפים). יש להסיק אפוא כי העצמה הפיזית של אהבתו האחרונה של קראפ, או מוטב לומר של אהבתו האמיתית היחידה, היא תופעה יחידה-במינה במסגרת יצירתו של בקט...

למקרא קטע זה יורדת עלינו ההרגשה הטובה, הסבילה והקולטנית של גאהבים: "נישאנו לנו אל בין קני-הסוף ונתקענו. איך שחו בגניחה לפני החרטום! (שתיקה). שכבתי עליה, פני בשדיה וידי עליה. שכבנו, בלי נוע. אבל תחתינו נע הכל, והניענו, בלאט, מעלה ומטה, ומצד אל צד" (ע' 24). וכשאנו מנתחים קטע זה מקרוב יותר

יכולים אנו לשחזר את היסודות שהם מושג השלמות לגבי בקט. זה האחרון נשען במידה רבה על אותו רגש של אל-זמניות, שהוא בודיסטי יותר מאשר מערבי, או לפחות של השהיה בשטפם האכזרי של הרגעים. כישוף עמוק מקלח משמיעתו של קטע זה. המספר מצליח למסור את הקסם שהוא שרוי בו, ריגוש של ערגה שחזר ועלה כמו-חי בזכרון מן הזמן האחרון, כולו פועם חיים. אנו מתמכרים לקסם, הואיל ואנו מתאחדים עם קראפ הזקן, שבדומה לנו הוא צופה כנכרי בתמונה זו מעברו. בעקבות הקול הזה החם אנו נכנסים לסירה הזעה קימעה, בדומה לספינה הדמיונית מן "ההזמנה לנסיעה" של בודלר: מים משכשכים, צל ואור מופזים, תנומתו של עולם, ניעה הקצוב של הארבה. הנאהבים אינם זויים שהרי סירתם תקועה בין קני-הסוף, אך בעודם שומרים על חוסר-ניע רוגע וחגיגי הם מורמים על-ידי המים, שקצבם הכבוש מאציל על גופותיהם החבוקים איזו תנועה אירוטית של טילטול קל, המוכתבת לא על-ידי רצונם של שני גופות אלא על-ידי הטבע שבא על מקומה של סגולה אנושית אשר בקט מתחסס אליה בבוז שקיבל בירושה מפרוסט. וכך האדם שאנו מאזינים לדיבורי-ההזיה שלו—אף הוא טייל גלמוד, הגם שבת-לוויה שתקנית מצטרפת אליו, צלו שלו—דומה כי גם הוא נסחף לו עם הזרם, נתון "לחסדי המים"<sup>16</sup>. "שקוע באלף-ואחת הזיות מבולבלות אך מתוקות, שאם גם אין להן מושא קבוע או מוגדר, לעולם הן... עדיפות פי-מאה על כל... מה שקרוי תענוגות החיים"<sup>17</sup>, והוא נוטל מלוא חלקו במסתורין של הטבע. בעוד הם נישאים באחידות של ניע כבוש ונמשך, שוב אין הנאהבים מחויבים לרצות, להחליט; הזכות בידם לציית. בדומה ליצוריים שזיווגיהם הממושכים מסתייעים בתנועת הגלים הנושאתם אל החוף, כך גם הנאהבים שבמחזה מתמסרים לזרימה הזאת האינסופית, הממיסה את כוח-ההתנגדות שלהם. המאהב, שהפך להיות מים, גאות ושפל, שוכב "על" אהובתו, תוך שהוא מתמכר לנענוע של "המנוחה הבשומה"<sup>18</sup>. ודאי יכולים היינו למצוא שוב בקטע זה לא רק הד של בודלר, לאמארטין ורוסו, אלא גם של השפיה לפרוסט. הנושא של המסע הדמיוני כשהוא מתערב בנושא של הנאות-חושיים עקיפות וחשאיות זוכה אצל פרוסט לטיפול נהדר בתיאורה של אלברטין הנרדמת:

"בשנתה היה לצדי משהו שלי ומתוק לחושים לא פחות מאותם לילות הירח המלא במפרץ באלבק שהפך רוגע כמו אגם, מקום שהענפים כמעט אינם זעים, מקום שבהיותך סרוח על החול עשוי היית להאזין עד-אין-קץ לקול גלי השפל בהתנפצם.

"...ואז, כאשר חשתי כי שנתה בעיצומה, שאיני נתקל בשוניות של התודעה שעתה כוסו בגאון-הים של השינה העזה, במחשבת-תחילה קפצתי באפס-קול על המיטה, נשפתי סמוך אליה, חיבקתי את מתניה באחת מזרועותי, הגעתי שפתי אל לחיה ואל לבה...; אני עצמי הזויתי קימעה עקב תנועתה הקצובה: הפלגתי במימי שנתה של אלברטין"<sup>19</sup>.

תוך שהוא יטט על נשימתה של אלברטין הרדומה, שוב אין המספר צריך לעקוב אחר מסע ידידתו על-פני השנים הרבות—אל באלבק, אל פאריז, מקום שהיתה מתבלטת על רקעים שונים, תמיד אחרת, רבת-פנים, מחליפת-צורות. הנרדמת אין לזמן שליטה עליה, כמאהבת ברגע העילאי של המתן.

קטע זה של הסרט האחרון, הגם שהוא חושני עד למעמקיו, יש בו גם רוחניות. מלאותו של הרגע גובעת משיזור האירוטי והרוחני. החדירה באה בזכות העיניים: "ביקשתיה שתביט בי ואחרי כמה רגעים – (שתיקה) – אחרי כמה רגעים הביטה בי, אבל העיניים רק סדקים, בגלל זיו השמש. התכופתי להצל עליהן ונפקחו. (שתיקה). הכניסוני" (ע' 25). ההיסוסים והשתיקות של המספר מזכירים לא רק מחשבה המת-נהלת בנפתולי הזכרון אלא גם את זכר התנגדותה הקלה של האשה לעקרון הגברי, המסתמל בשמש. מעט-מעט היא מתמסרת ומניחה לצל – לילה מיני מיטאפורי – לפלוש אל תוכה. עיניה הפקוחות מביעות את ה"הן" של מזלי בלום.

סיפורו של קראפ הצעיר יש לו גם צביון מיתי. הנאהבים מפליגים מ"מעלה האגם" (ע' 23), כלומר מן המקור, המעיין. בעת טבילה פולחנית עדיין נשאר המאהב קרוב לחוף, אחרי-כן הוא משלח את הסירה עם המים. האוויר נעים למרות "זיו השמש" (ע' 25). הזכרון הפאסטוראלי, האידילי של איסוף "שיחים אדומי-גרגרים" מקשר את הארץ למים. הסירה גישאת לה אל אחד ממקומות-הביניים הללו שבהם הנוזל קושר ברית עם הצומח. חרטומה של הסירה מרחיק את קני-הסוף המתכופפים, אות מבשר להתמכרותה של האשה. הנאהבים קופאים תחתיהם ברגע אחד של נצח. אולם נצח זה, לדאבון-הלב, אינו אלא אשליה. קראפ הצעיר, חולה קרטזיאניות ככל האינטלקטואלים שבמערב, מסביר לצעירה כי "אין תקוה" (שם). למען מה אומר הוא להקריב את האהבה הזאת? הוא יכתוב ספר. בעת ההקלטה האחרונה של הזקן אנו נמצאים למדים כי מכר מן הספר "שבעה-עשר טופס... מתוכם אחד-עשר במחיר הקרן לספריות של השאלה חינם מעבר-לים" (עמ' 24). באירוניה מרה מוסיף הזקן: "מתחיל להתפרסם" (שם).

מהן העובדות של החיים האלה בערוב ימיהם? טיול בגן קפוא, הרצון להתאבד, הבקבוק, פלוגנית פ'אני, "רוח-רפאים גרומה וזקנה בצורת זונה" (ע' 25), וביקור בכנסיה כדי למצוא איזה דבר מימי הילדות – זו השארת מקרבנות-סרק רבים כל-כך. לא נמצאה דרך לחסל את החולשות שבהן הוא נלחם לשווא – הטיפה המרה, הפננות, הנשים. האהבה האמיתית, שטואטאה בלי כל צער, הוחלפה בקאריקאטורה שלה. שם האלוהות מוזכר רק לצורך גידוף: "מספיק! ריבוננו של עולם! הסח את דעתי מתל-מודי! ריבוננו של עולם!" (ע' 28). שמו של הבורא הפך מלה של כלום. לאחר ששם מבטחו באינטלקט, קראפ אבוד.

בקאריקאטורה של הוגה-הדעות, בקט מלגלג על עצמו. מבקש הוא גם לגרש את השדים של הקרטזיאניות. דומה כאילו בחברו את הסרטים ה"מסיבתיים" האלה אחד-אל-אחד ביקש קראפ לכתוב את מסכת השיטה ואת חיפוש הזמן האבוד שלו. תכנית זו הצליחה רק לכלוא אותו בקוויות. אנו מסתכלים בחנוט זקן זה כשהוא מפרפר בחיתוליו המותרים, מנסה לשווא לתפוס במשהו ממש.

קראפ, כיון שרצה ללכת בקו עולה, הוא קו התודעה, נמצא תועה בדרכו. בכל חזרה-לאחור איש-ההווה סבור כי האחר, איש-העבר, היה "אוויל". קראפ הזקן אינו מצליח להבין ש"הדרכים משנות צורה נמתחות שוב במהופך"<sup>20</sup>. בהתכחשו לעברו,

קראפ קוצץ את שרשי עתידו. הואיל ואינו מסוגל להזדהות עם עצמו, מתמכר קראפ לתנודה המציינת רק את הילוכו לקראת המוות. בין עבר ששוב אין מכירים בו לבין עתיד בלתי-ודאי ההווה נעלם, נבלע בתודעה שאינה יכולה ואינה רוצה לקשור שיג-ושיח עם העולם.

הזקן מתקרב לקצו, הרכון על המקלטה שלו, מפליג בשורה של רציחות שאינן אלא התאבדויות: הוא הורג את השנים שעברו, ובתוך כך את ה"אני" שלו השונים והרצופים. קראפ, המעורטל מישותו הואיל והוא מתכחש לעצמו, הופך להיות עבד לזמן ולמוות. מי שחשב עצמו בן-חורין מאין כמוהו, ובשם השיחרור הזה הקריב חיי-איש, אינו אלא רוח-רפאים שכמעט אינו ממשי יותר מאותם קולות ערטילאיים המתעופפים מסביבו. אספן זה של יובלות מתים וקבורים מתפתח לנגד עינינו כאחת מאותן "בובות המפגינות את הזמן".<sup>21</sup> כאמן, ודאי יכול היה קראפ לעוף מעל למרחב-זמן זה. הוא לא היה נצרך כלל לסרטי-ההקלטה התפלים הללו כי רק הזכרון מחייה מתים "בהכניסו את העבר לתוך ההווה בלי לשנותו, כמו שהיה ברגע בו היה הוא ההווה..."<sup>22</sup> או-אז היה איזה מובן לקרבן שלו, בדידותו היתה נעשית אותה "אנוכיות שאפשר להפיק ממנה תועלת בשביל הזולת".<sup>23</sup> בנוף השומם של בקט, "העשב לא של השיכחה אלא של חיי-הנצח"<sup>24</sup> אינו יכול לצמוח. ודאי בשל כך הסרט האחרון משופע בפרטים נכאים: אם גוועת, אומנת בעלת "חזה שאין כדוגמתו" המסיעה "עגלת-ילדים גדולה ושחורה" (ע' 22), "כדור גומי קטן, ישן, שחור. קשה ומוצק" שנותן קראפ הצעיר לכלב נובח שאותו עתיד הוא לחוש בידו "עד יום מותו" (עמ' 22/23). המוות הוא שחוגג את נצחוננו במערכון קצר זה.

ברומן של פרוסט המספר צועד אל העתיד, כדי לפגוש בעצמו כפי שהוא עתיד להיות, בסופר, אך בלי לדעת עדיין שהוא שיהיה אותו אמן. אנו עוקבים אחר המספר באמצעות מבטו הצלול של המחבר המופנה אל עבר הבנוי שכבות-שכבות, העשוי אותם קווים מקבילים שעליהם מדבר בקט בחיבורו, פרוסט. הגיאומטריה במרחב, מדע שסודו ידוע לאמן כפשוטו, עתידה לאפשר למספר של החיפוש לחבר את הקווים הללו. מגובה רב מאד משקיף מרסל על חייו שעברו, בדומה לטייס שהוא צופה בהתפעלות בפיתוליו בשמיים. מנקודת-תצפית זו החיסורים שלמראית-עין מן הזמן האבוד חוזרים ולובשים צורה בכללו של הזמן הנצחי. ככה מואט מירוץ שלכאורה היה נטול-מטרה והופך כמין הימשכות חגיגית מסביב למרכז הזה שיוצר האדם בקרינתו אל המהויות שמסביב לו. מתברר כי ה-*perpetuum mobile* נמשך אל המרכז, והריבוי לובש צורה של אחדות.

חיינו אינם חוט-אריאדנה שדי יהיה לו לאדם לכרכו על אצבעו ומיד ייצא מן המבוך: כאן טמונה טעותו של קראפ. רגעי חיינו מסתובבים, משנים מקום, מתחברים ומתפר-קים. לגבי פרוסט, הבריאה פותחת "את כל דרכי המרחב, דרכי החיים..."<sup>25</sup> במרחב החדש הזה הצללים שמטיל העבר חוזרים ולובשים צורה וצבע, בדומה למתים שאוליסס קרא אותם אל סיפון הספינה "אכרון" והשקה אותם משקה עשוי דם, דבש, חלב, יין ומים. בכוח קרבן עתידו מכלכל האמן את ההווה הנצחי—הוא יצירתו.

כל זאת ראה בקט היטב מאד אצל פרוסט, אך הואיל וייאושו גדול מזה של הסופר מראשית המאה, אין הוא מאמין עוד בישועה מפוח הספרות. נוסף על כך, קראפ שלו ודאי שאיננו איש-ספר. כשהוא נסוב כדי להתבונן בעברו, או להאזין לו, אין מבטו הנכוב מצליח להיפגש עם מי שהיה הוא עצמו. "כל המספנות הזאת משכבר. (שתיקה). פעם אחת לא הספיקה לך" (ע' 25). אין טעם לנסות ולהחזיר את הזמן. אם יש לקח אצל בקט הרי בלי ספק הוא מצוי בתחילתו של המערכון. קראפ מחזיק בידו באותו כדור שעתיד הוא לתת לכלב בלי לדעת אל-נכון מדוע. הוא מתאר את עצמו בבית-היין שאליו הלך לבדו לחוג את יום-הולדתו. "בן שלושים-ותשע היום, חסון כאלון... בעיניים עצומות ישבתי אל האח והפרדתי את התבן מן הבר. קישקשתי כמה שורות על גבי מעטפה" (ע' 20). כעבור זמן קראפ שואל את עצמו: "הבר מעניין עכשיו למה אני מתכוון בזאת, אני מתכוון... (מהסס)... מסתבר שאני מתכוון לדברים שפדאי שיתקיימו אחרי שישקע כל העפר—אחרי שישקע כל עפרי" (ע' 20).

גם אם אין קראפ מצליח להתעלות מעל לזמן, גם אם אינו יכול להפוך את חייו לספרות, הנה בקט חורג מן הספרות בסירובו לחמול על הגיבור שלו ועל עצמו. אף-על-פי-כן בחריגתו מן הספרות יוצר בקט קלאסיקה. בקט, גיבור הייאוש, שפרוסט הביאו בסוד הטראגי שבזמן העובר, מביט היישר נכחו, אל מעבר לעדים ולעדויות, אל פסל חדש של ממנון השר "לקרני השמש השוקעת".<sup>16</sup>

## הערות

- <sup>1</sup> "Whoroscope" של סמואל בקט אצל לורנס א. הארווי, סמואל בקט, משורר ומבקר (פרינסטון, ניו-ג'רזי, הוצאת אוניברסיטת פרינסטון, 1970), ע' 11.
- <sup>2</sup> סמואל בקט, פרוסט (ניו-יורק, גרוב פרס), ע' 1.
- <sup>3</sup> ראה 1.
- <sup>4</sup> ראה 2, ע' 44.
- <sup>5</sup> שם, ע' 55. קטע זה מעובד על-פי דברים של בקט.
- <sup>6</sup> מרסל פרוסט, בחיפוש הזמן האבוד (במהדורה ה"תקנית", פאריז, גאלימאר, ספריית הפליאדה, 1954), ג, ע' 1035. כל המובאות מן החיפוש אף הן ממהדורה זו.
- <sup>7</sup> סמואל בקט, Moly (פאריז, הוצאת Minuit, 1951), ע' 158.
- <sup>8</sup> סמואל בקט, Watt (פאריז, הוצאת Minuit, 1968), ע' 7.
- <sup>9</sup> שם, ע' 22.
- <sup>10</sup> שם, ע' 44.
- <sup>11</sup> ראה 7, ע' 103.
- <sup>12</sup> פייר מילז, בקט (פאריז, Seghers, 1966), ע' 66.
- <sup>13</sup> ראה 7, ע' 84.
- <sup>14</sup> שם, ע' 86.
- <sup>15</sup> שם, ע' 87.

- 16 ז'ן ז'אק רוסו, *Les rêveries du promeneur solitaire* (פאריז, גאלימאר, 1947), ע' 699.
- 17 ש.ב.
- 18 שארל בודלר, "הבלורית", פרחי הרע בכל כתבי בודלר (פאריז, גאלימאר, ספריית הפליאדה, 1944), א, ע' 39.
- 19 ראה 6, ג, עמ' 72—70.
- 20 ראה 7, ע' 256.
- 21 ראה 6, ג, ע' 924.
- 22 ש.ב, ע' 1031.
- 23 ש.ב, ע' 1036.
- 24 ש.ב, ע' 1038.
- 25 ש.ב, א, ע' 1029.
- 26 ראה 18, "Spleen LXXVI", ע' 86.

כל הסופרים הגדולים נפגשים בנקודות מסוימות והם כמו הרגעים השונים, המנוגדים לעתים, של גאון אחד, אשר משך חייו היה כמשך חיי האנושות.

הכושר להעלות רעיונות, שיטות, ובעיקר להטמיעם, תמיד חיה שכיח יותר, אף אצל היוצרים, מן הטעם האמיתי, אך הוא לובש ממדים נכבדים יותר מאז נתרבו כתבי-העת והעתוננים הספרותיים (ועמם הייעודים הכוזבים של סופרים ואמנים).



## איווט לוריא: פרוסט ולונאצ'ארסקי

אנאטולי ואסילביץ' לונאצ'ארסקי (1873–1933), ידידו של לנין וגורקי ומי שהיה משך שתים-עשרה שנה קומיסר-החינוך הסובייטי, ידוע היטב כפילוסוף, כמבקר ספרותי ואמנותי, וכמחזאי. האיש היה מבעלי-ההלכה החשובים של התרבות הפרול-טארית החדשה, והוא גם מבקר מוכר של הספרות המערבית. העובדה שב-1963 פורסמו הכרכים הראשונים של כל כתביו מעידה שאף בזמן האחרון ממש היו הסובייטים שלמים עם לונאצ'ארסקי. תרגום אנגלי של כתריסר ממסותיו שהוציאו הסובייטים, על ספרות ואמנות,<sup>2</sup> מלמד כי לכמה מרעיונותיו מבקשים הם לעשות מהלכים במישור הבינלאומי. מהדירו של כרך זה, א. לבדייב, מגדיר במבוא שלו את לונאצ'ארסקי כ"אחד האידיאולוגים הדגולים ביותר של החברה החדשה" וכ"איש מלומד עד להדהים" (ע' 5). אחת המסות הנבחרות הללו, העוסקות בסופרי-חוץ שנחשבו ראויים לתרגום, היא מסה על מרסל פרוסט. בשים לב למעמדם היוצא-מגדר-הרגיל של לונאצ'ארסקי ופרוסט כאחד בעיני האינטליגנציה, איש-איש בארצו, יהיה בכך אולי משום תגלית וגירווי למחשבה בעת-ובעונה אחת להכיר את דעתו של המבקר הסובייטי על גדול הסופרים של צרפת בדורנו.

ממש בתחילת המסה שלו, בדברו על "האופי הסוציו-ספרותי" של פרוסט (ע' 356), מודיע לונאצ'ארסקי לקורא הנבוך כי מחברו של חיפוש הזמן האבוד היה "בן-הבה גאמר, בן סביל-למשפחה בורגנית יהודית עשירה ביותר, קשורה קשר אמיץ לרוטשילדים" (ע' 357). בנקודה זו יש לומר שאולי פשוט קיבל לונאצ'ארסקי ידיעות בלתי-נכונות באשר לקשריו המשפחתיים של פרוסט. אך יהיו אשר יהיו הטעמים לקישורה של משפחת וייל (סבו של פרוסט מצד אמו היה נאחה וייל, סוכן-מניות יהודי עשיר) למשפחת רוטשילד, מן-הסתם שש על הזדמנות זו להוקיע את הנצר המנוון של הבורגנות הגבוהה ואת "העלאת-הגירה המדהימה של העבר, שהוא ממשיך בה... בכל שבעים-ושבע הקיבות שלו ובה הוא מחדש בלי הרף את העבר הזה ומעמיק כביכול את משמעויותיו" (ע' 358). לדעת לונאצ'ארסקי, בהכרח היה פרוסט כותב "על העצים ועל האבנים"; דומה הדבר כאילו "פתאום אמר לבני-דורו: 'אני אתמודד לי לאחור-בצורה אסתגיסית, גוחה, חפשית, בחלוק-בית עצום רקום-משי על ספת-קטיפה עצומה-ואזכור את חיי בגילגולי הפירכוסים הכבושים של סם-הרגעה קל'" (ע' 358). תמונה זו של פרוסט ב"חלוק-בית רקום-משי על ספת-קטיפה עצומה" ודאי עוררה צליל מופר במוחות קוראיו של לונאצ'ארסקי, שכן-גם אם אין לונאצ'ארסקי אומר כן-הרי זו ממש דמותו של אוכלומב לגונצ'ארוב ששום איש רוסי (בין סובייטי, בין טרום-סובייטי ובין מהגר) אינו יכול לראותו אלא בלבוש זה ובתנוחה זו דווקא, כהתגלמות האצולה המנוונת. בדרך כך קובע

המבקר הסובייטי תחילה את זיקתו ההדוקה של פרוסט לרכושנות היהודית, אחר-כך הוא מתארו לא רק כאדם אדיש אלא גם כשוטה, עד שלבסוף הוא מדמה אותו לאובלומוב, "האדם המיותר" כביכול, המופר לרוסים וגם בזוי קימעה בעיניהם. משעה שנקבע הדימוי של קאפיטאליסט אדיש ושוטה, שזוהה לונאצ'ארסקי ושואל איזה "פרוסטיאני מושבע" מיתי-וכפי הנראה בעליל, מערבי-מהי "הבשורה הספרותית, הפילוסופית, החברתית והמוסרית" של פרוסט. בקול האיש המצטייר למבקר הסובייטי כקורא המערבי הצדקני וחסר-האחריות, משיב לונאצ'ארסקי: "הוא אינו מלמד מאומה, אינו מוליך לשום מקום, ושום דבר מסוג זה [כלומר סוגיות ספרותיות, פילוסופיות, חברתיות, מוסריות] אינו מעורר בו אף שמץ עניין" (ע' 359). ואותו "פרוסטיאני מושבע" מגלה את תמהונו ואת אי-הבנתו הגמורה בשאלתו של לונאצ'ארסקי בהוסיפו מתוך רוגזה: "באמת, המארקסיסטים האלה!" אף כי מעשה-הסכלות של לונאצ'ארסקי יש בו כדי לבדח, חשובה יותר העובדה שאין הוא מסוגל להבין את חונו המוסרי של פרוסט.

לאחר שהשמיץ ככה גם את פרוסט וגם את הכישורים האינטלקטואליים של הקורא המערבי, מגיע לונאצ'ארסקי אל החלק העיקרי של מסתו. ברגע זה דומה שהוא שוכח את ה"אדישות" של פרוסט, את "העלאת-הגירה של העבר", את האובלומוביזם שלו. עכשיו הוא משבח את "הקסם [של פרוסט] ואת עצם התמצית של המעשה היוצר שלו, [שהוא] הזכרון". הוא מקלס את "הדמיון, הסיגנון, ולפרקים כוח-ההמצאה הטהור" של פרוסט (ע' 360), הממלאים תפקיד נכבד ביצירתו של הסופר. הוא מדבר על "הסובייקטיביזם הריאליסטי, המעודן, הראציונאליסטי עד מאד והחושני ביותר, של המאה השבע-עשרה" (ע' 363), המצוי בחיפוש. לאמיתו של דבר, בכל מסתו כולה מדגיש לונאצ'ארסקי את הסובייקטיביזם של פרוסט, את "העונג שממציא מעשה-האמנות היוצר" (ע' 363). אך אם גם מציין הוא כי "אמן מופלא זה ביקש לשוות לדבר כולו [!] איזו אחדות של סגנון", על-כרחו הוא מוסיף שאם גם "הכניס [פרוסט] שיטה מסוימת של חלוקת השלם לחלקים גדולים" הרי לא נעשה הדבר "בהצלחה שלמה מן הבחינה האמנותית" (ע' 362). דרך-אגב, לאחר שרק עמודים אחדים קודם-לכן קורא לונאצ'ארסקי לפרוסט ריאליסט (ע' 360), הוא סותר את עצמו בראותו במחבר החיפוש "אימפרסיוניסט" (ע' 362). אף שבחלק הזה העיקרי של המסה על פרוסט דומה כאילו נתפס לונאצ'ארסקי לקסמו של מחבר החיפוש, בסופו של דבר הוא רואה ב"ספרים הנפלאים" האלה מעין "סינימאטוגרף של זכרונות-תיו-הוא [של פרוסט]" (עמ' 64-363). לדעת לונאצ'ארסקי, הרי פרוסט מפליא כאן לעשות: "כשהוא שוכב במיטה, קולמוס בידו, מתמכר הוא באמת למין תהליך סינימאטוגרפי יוצר המדבר באותה מידה של עצמה אל העין, האוזן, השכל והרגשות. הוא משחק בתפקיד של עצמו והסרט הזה, חיי, מופק ברוחב-יד, עמקות ואהבה שלא היו כדוגמתם" (ע' 364). במידה שלונאצ'ארסקי נשאר יורש למורשת המבקרים הרוסיים המכונים אזרחיים או ראדיקליים (בלינסקי, דוברוליובוב וכיו"ב), הרי הדעה שחיפשו של פרוסט אחר הזמן האבוד אין לו ענין בבריאה מחודשת של תקופה

אלא רק בזו של חייו-הוא בהכרח היא מביכה. אין צריך לומר כי את אחת הפגימות בתפיסתו של לונאצ'ארסקי יכולים אנו לראות בפירוש שהוא נותן ליצירת-הענקים של פרוסט (שאיננה רק בריאה מחודשת של תקופה שלמה אלא של עולם רוחני שלם) כהתנסות חוזרת סובייקטיבית עד מאד בעבר.

בתרגום האנגלי של המסה המדוברת לא ניתנו שום הבהרות מסוג ביוגרפי או מחקרי. אולם הערות מחפימות מאת עורך אחד, ר. מ. סאמארין, נוכל למצוא במהדורת כל כתביו של לונאצ'ארסקי ברוסית (כרך ו, ע' 570).<sup>3</sup> מן ההערות אנו למדים כי מסה זו על פרוסט היא ההקדמה לתרגום הרוסי של חלקים מתוך החיפוש<sup>4</sup> וכי זוהי גם יצירתו האחרונה של לונאצ'ארסקי. את השורות האחרונות למסה בלתי-גמורה זו הכתיב לונאצ'ארסקי ב-24 בדצמבר 1933, יומיים לפני מותו.

לפי הערות אלו הכלולות במהדורה הרוסית של כל כתבי לונאצ'ארסקי, לא די שהיה המבקר מעוניין ביותר במאגנום אופוס של פרוסט אלא גם כתב לפני כן שני מאמרים עם מותו של פרוסט ב-18 בנובמבר 1922. אף כי נשתמר העתק מודפס במכונת כתיבה מאחד המאמרים האלה של לונאצ'ארסקי, "מותו של מרסל פרוסט", בגמ'מ'מ'מ' (גנוך-המפלגה המרכזי של המכון למארקסיזם-לניניזם), הרי מעולם לא פורסם ורק ציטוט ממנו מובא בהערות הנ"ל. ככל שאפשר לדון על-פי ציטוט קצר כל-כך, נראה הדבר כי מאמר זה שלא נתפרסם על מותו של פרוסט ביטא בסך-הכל יותר הערכה לפרוסט מן המסה שנתפרסמה כמבוא לתרגום הרוסי של חיפוש. וכך כותב לונאצ'ארסקי במאמרו, "מותו של מרסל פרוסט":

על-פי דרכו הערבה והאטית, בפרטים אי-קץ, תוך שהוא עובד במיקרוסקופ ובאזמל ובטבלת-הצבעים המגוונת והמעודנת ביותר, מעלה לפנינו פרוסט נופים שלא היו כמותם לדקות ולניחות, כמו גם תיאורים יקרי-מציאות בהחלט של מצבי-נפש... פרוסט מצליח הצלחה מזהירה בכל הדיוקנים שלו, הגם שהם כתובים בפירוט מופלג, והנפשות, שהן כשלעצמן אינן מעניינות במיוחד, מוצגות מכל הזוויות ובלי כל... הופך אתה דף אחר דף ושותה ממש את הפרווה הזאת הנפלאה, גם אם היא צמיגה כלשהו... (כרך ו, ע' 570).

אפשר שרב-משמעות ביותר הוא הדבר שמסה זו דווקא, שהיא אולי עתירת-השבחים ביותר, היא שלא נתפרסמה מעולם.

לפי ההערות של לבדייב, נכתב גם מאמר שני אחרי מותו של פרוסט. אך, להבדיל ממאמר-הזכרון הקודם, זה השני נתפרסם קודם.<sup>5</sup> שמו של לונאצ'ארסקי אינו מופיע, רק ראשי-התיבות שלו א. ל., ואין זו אלא רשימה קצרה שנדפסה תחת התצלום של מרסל פרוסט. דומה כי מובאת היא בלי השמטות בכל פתבי: "אנו מפרסמים את תמונת-הדיוקן של הסופר המפורסם ביותר מרסל פרוסט, שנפטר לא מכבר. הרומן הגדול של פרוסט, בחיפוש הזמן האבוד, משך תשומת-לב כללית בהדרת-סגנון בלתי-רגילה, שעצמתה נגלתה במיוחד בנופים ובניתוח הדק-מן-הדק של תופעות פסיכו-לוגיות. בד-בבד עם כך הקים פרוסט לחיים שורה שלמה וכבירה של טיפוסים שונים, בעיקר מחוגים אריסטוקראטיים ומפני לווייתם. אם גם היה פרוסט מעריץ מופלג של צרפת האריסטוקראטית, בכל-זאת הצביע בעדינות על ליקוייה, ובבלי הדעת חשף

לפעמים את חוסר-הטעם שבחייה" (כרך ו, ע' 570).

גם במקומות אחרים במהדורה הרוסית של כל כתבי לונאצ'ארסקי אנו מוצאים פסקות אחדות המוקדשות לפרוסט. הנה כך במסה הקרויה בשם "לאן פניה של האינטליגנציה הצרפתית" (כרך ו, עמ' 75–267),<sup>6</sup> שוב מוזכר פרוסט אגב דיבור על אנדרה ז'יד ועל ואלרי. כאן, לאחר שהוא מדבר על פרוסט כאדם בעל "תרבות מעודנת ביותר", לונאצ'ארסקי קורא לו "סנוב בלתי-נסבל ונקלה מאין כמוהו" (ע' 171) ואינו מהסס לכתוב:

כמעט מחצית סדרת הרומנים המפורסמת שלו עוסקת, בחשבון אחרון, בעובדה שפל מיני אצילים מוזכרים-למחצה וערב-רב מנסים להיכנס לטרקלין זה או אחר, וכי איזו מרת X חושבת עצמה גבירה רמת-מעלה, אלא שאין מרשים לה לעבור את סף ביתה של מרת Y מפני שמרת Y שייכת לשכבה חברתית אחרת לגמרי. פרוסט מתאר את חולשתה של האריסטוקראטיה—אורח-חייה נשחת הוא למדי—אך דבר זה אינו מעלה ואינו מוריד. והעובדה שדופס פלוני הוא קירח ודופסית פלונית טיפשה אינה מונעתם מלהיחשב אלים או בני-אלים, שכלפיהם החברה הגבוהה הסנובית נוהגת התרפסות יוצאת-מגדר-הרגיל. (ע' 272)

אחרי-כן מוסיף לונאצ'ארסקי ומביע צער על שחרף תרבותו המעודנת ביותר יש לו לפרוסט אותה "פסיכולוגיה של משרת", פסיכולוגיה מבחילה שגרועה ממנה לא מצא אצל שום סופר מעולם. הוא תולה את יחסו של פרוסט בעובדה שחולה היה, שלא היה לו מגע רב עם החיים, עם הציבור, וכי "ריחוקו מן המציאות" אפשר ש"עודד בו את צרות-המוחים הנוראה הזאת והטביע בו את החותם האיום של שמרנות חברתית" (ע' 272).

בשים לב לאמור למעלה, מופתעים אנו מעט כאשר במאמרו "מכתבים מן המערב" (כרך ד, עמ' 417–372),<sup>7</sup> מגדיר לונאצ'ארסקי את פרוסט כ"אמן הפסיכולוגיה החברתית" (ע' 377). ובכל-זאת, באותו מאמר עצמו, אומר הוא גם שפרוסט הוא אולי הסופר "האפייני ביותר לספרות הבורגנית של זמננו" (ע' 397). אף שלונאצ'ארסקי מעניק למחבר של בחיפוש תג של "דיקאדנט", הריהו "חש גועל לנוכח הדקדקנות המופלגת בניתוחם של רגשות קטנוניים, שבגללה הסופר נאלץ להקדיש לא פחות ממאתיים עמוד להתנסות חולנית חוזרת באירוע של מה-בכך על-ידי גיבור שהוא נכה-רוח, נרפה, שמיתרי נפשו מתוחים מדי מילדותו" (ע' 397). תוך שהוא מציין את "הליריות השברירית, החולפת והניחוחית" של פרוסט, עדיין מביע לונאצ'ארסקי את תמהונו על כי "זכרונות אטיים אלה של איש חולה נעשו הספר הפופולארי ביותר בפאריז של זמננו. ולא זו בלבד! פרוסט יצר תנועה ספרותית, וכמה מן הסופרים הצעירים הבולטים ביותר של ימינו טבועים בחותמו" (עמ' 398–397). בשים לב לרימוזיו של לונאצ'ארסקי על פרוסט, שחלקם חיוביים ולפרקים מעמיקים חדור, תמוה הוא לכאורה שבמסה אחרת, "איפיון הספרות הצרפתית החדשה" (כרך ד, עמ' 37–427),<sup>8</sup> הוא מסתמך אך-ורק על דבריו השטחיים, הזולים והבוזיים ביותר של אנדרה ז'רמן על פרוסט, הלקוחים מן הספר מפרוסט ער דארא (עמ' 30–429).

מעניין לציין שלונאצ'ארסקי – הנחשב אחד המוחות המעולים ביותר של זמנו ברוסיה הסובייטית – חוזר אל פרוסט שוב ושוב: במסת-המבוא למהדורה הרוסית של החיפוש; בשני מאמרים עם מותו של פרוסט; בשתי מסות על הספרות הצרפתית והאינטלי-גנציה הצרפתית, ובמאמר "מכתבים מן המערב". עם זאת, דומה שהוא מהסס קימעה (או אולי מיוחד) בבואו להעריך את גדול סופריה של צרפת בזמנו: גלוי-וברור כי השקפתו המארכסיסטית של לונאצ'ארסקי על העולם אינה מניחתו לדון בלי משוא-פנים את האתיקה ואת האסתטיקה של פרוסט. ואולי בעמדתו זו של לונאצ'ארסקי נמצא במידה רבה ההסבר להערותיו דו-משמעיות עד מאד והסותרות לעתים קרובות. אותה עמדה דו-משמעית יכולים אנו למצוא גם אצל מבקרים סובייטים בני-זמננו<sup>9</sup> המחזיקים בעמדתו הבקרתית של לונאצ'ארסקי כלפי פרוסט. הם רואים בו "מקונן [או מספיד] לאריסטוקרטיה הקבורה", סופר בורגני, קוסמופוליט ופורמא-ליסט.<sup>10</sup> אף כי שלושת הכינויים האחרונים אפשר מאד שכוחם יפה לגבי פרוסט גם במונחים שלנו, ברור הדבר שבפי מבקרים סובייטים יש למלים אלו מובן שלילי ביותר והן מציינות את החטאים החמורים ביותר שאפשר לטפול על סופר.

ב-1963, בעת דיון בינלאומי ב-Nouveau roman, קם הסופר והמבקר הספרותי הסובייטי הנודע, קונסטאנטין אלקסנדרוביץ' פדין, דמות אדירת-כוח ביותר באינטלי-גנציה הסובייטית, וגינה בחריפות לא רק את ג'יימס ג'ויס ופראנץ קפקא אלא גם את מרסל פרוסט.<sup>11</sup> ודמות פחותה מזו באפקי הספרות הסובייטית, ו. דניפרוב, דיבר מתוך זילזול על ההמוניות שבאהבת סוואן לאודט ובאהבת מרסל לאלברטין, תוך שתיאר את החיפוש כ"מדמנה של שחיתות".<sup>12</sup> לא ברור עדיין אם נוכל לקוות הרבה לשינויים אפשריים ביחסם של מבקרים סובייטים אל פרוסט. אך חובה עלינו לזכור כי מרסל פרוסט הוא הנחשב גדול המודרניסטים, לאחר ג'יימס ג'ויס, וכי ברוסיה<sup>13</sup> מרבים לדון בו ולבקר. אף-על-פי-כן, המעט שניתרגם מפרוסט לרוסית כמעט אינו מצוי לדורשיו, ולכן הדיונים נשענים בהכרח על עבודות-בקורת העוסקות בו; ורוב העבודות האלו כתובות, כמובן, בידי מבקרים סובייטים. אם גם יכולים אנו לראות עתה בראשיתה של "הפשרה" שניה בבקורת הספרותית הסובייטית,<sup>14</sup> לא יוכל השינוי ביחס לפרוסט לבוא אלא אם כן יתורגם החיפוש בשלמותו לרוסית וגם יפורסם במספר מספיק של טפסים, כדי שיעמוד בנקל ובשלמותו לרשות הקורא הרוסי. כשלעצמי הייתי מקדמת זאת בברכה, והייתי מצפה בסקרנות לראות עד כמה הקורא הסובייטי בן-זמננו מוכן לקבל את מרסל פרוסט כגדול הסופרים הצרפתים במאה שלנו.

## הערות

<sup>1</sup> א. וו. לונאצ'ארסקי, *Sobranie Sochinenii v vos'mi tomakh* (מוסקבה), (1963–65, Khudozhestvennaia Literatura).

<sup>2</sup> א. לונאצ'ארסקי, *On Literature and Art* (מוסקבה, הוצאת פרוגרס, 1965).

<sup>3</sup> המהדורה, ממנה אנו מצטטים כל הזמן, היא בת שמונה כרכים. התרגומים כולם שלי.

- <sup>4</sup> מרסל פרוסט, *Sobranie Sochinenii I. V Poiskakh za utrachennym vremenem : V Storonu Svana* (מוסקבה ולנינגראד, גוסליטאיזדאט, 1934—1938).
- <sup>5</sup> מרסל פרוסט, בקראפנאיה ניבה, מס. 6, 11 בפברואר 1923, בלי ציון עמודים.
- <sup>6</sup> מסה זו נתפרסמה תחילה בשם "קודא אידיזט פראנצוזסקאיה אינטליגנציה" בכתב-העת ליטראטורניי קריטיק ב, 1933, בלי ציון עמודים.
- <sup>7</sup> מאמר זה נתפרסם לראשונה בשם "פיסמא איז פאריז'ה : פיסמו טרטייה" בעתון קראפנאיה גאזיטה (הוצאת-ערב), מס. 28 ו-29, 1 ו-2 בפברואר 1926, בלי ציון עמודים.
- <sup>8</sup> מאמר זה נתפרסם לראשונה בשם "ק כאראקטריסטיקה נוביישיי פראנצוזסקוי ליטראטוריי" בכתב-העת פציאט אי רבולוציה ב, 11 במרס 1926, עמ' 26—17.
- <sup>9</sup> המאמר הטוב ביותר על הנושא, מבין המאוחרים ביותר, נכתב בידי נ. ברברובה : "טוב-ייטסקאיה קריטיקה סבודנייה" ("הביקורת הסובייטית כיום") בכתב-העת נז'בי ז'ורנאל, כרך 85, 1966, עמ' 106—82 וכרך 86, 1967, עמ' 128—105. התרגומים שלי.
- <sup>10</sup> ברברובה, ע' 85.
- <sup>11</sup> שם, ע' 98.
- <sup>12</sup> שם, ע' 117.
- <sup>13</sup> שם, ע' 84.
- <sup>14</sup> שם, ע' 111.

יצירה שיש בה תיאוריות היא כחפץ שמשאירים עליו את תווית המחיר.

לא רק פעוטות אלא גם משוררים מחנכים בסטירות-לחי.

לעתים קרובות הסופרים מגיעים לעצמת ריכוז שהיתה נשללת מהם במשטר של חירות פוליטית או של אנארכיה ספרותית, והיא מתקיימת בידם כאשר שוררת עליהם עריצותו של מלך או רודנותה של פואטיקה, על-ידי קשיחות כללי הפרוזודיה או דת המדינה.

מרסל פרוסט

## נורסל פרוסט: דפים אחרונים בתרגום אהרן אמיר

ראיתי את זילברט מתקרבת. הואיל ודומה היה עלי כאילו אך תמול חלה חתונתה של סן-לו ופקדוני המחשבות שהעסיקוני אז ואשר חזרו-נשנו בבוקר זה, גדהמתי לראות בצדה נערה כבת שש-עשרה, אשר קומתה הזקופה כשיעור אותו מרחק שמיאנתי לראותו. למען אוכל לראותו ולגעת בו כביכול, נתממש בה הזמן הדהוי והלא-נתפס, איבן אותה כיצירת-מופת, בעוד אשר במקביל לכך—אבוי!—בי אך חרש חרישו. עד כה וכה היתה העלמה סן-לו לנגדי. עיניה היו שקועות עמוק וחודרות, ואפה המקסים נזקר כלשהו בצורת מקור וכפוף, כלל לא כאפו של סוואן אלא כמו זה של סן-לו.\*

נשמתה של זו הבת לבית-גרמאנט נפוגה; אבל הראש המקסים שעניו חודרות כשל ציפור במעופה הנה-זה נח על כתפיה של העלמה דה סן-לו, ובזאת עורר הירהורים ממושכים בלב אלה שידעו את אביה. יפה עד מאד היתה בעיני: עודה מלאה תקוות, שוחקת, ולפי שעיצבוה אותן שנים שאבדו לי הרי דמתה לימי-עלומי.

ולבסוף בא אותו רעיון הזמן וגמלגי גמול אחרון: הוא היה מחוג, אומר היה לי כי הגיעה שעתו להתחיל אם רצוני להשיג את אשר בו חשתי לפרקים במהלך חיי, בהבזקים קצרים, מעבר בית גרמאנט, בטיולי במכונת עם מאדאם דה-וילפאריסיס, ואשר בזכותו נראו לי החיים ראויים לחיותם. על אחת כמה וכמה כך נראו לי עתה שדימיתי בנפשי כי יותן להאיר את החיים האלה הנחווים במחשפים, שמוזיפים אותם בלי הרף—להשיב להם את אמיתם-משכבר—כללו של דבר, לממשם בספר! מה-מאושר יהיה האיש אשר יוכל לכתוב ספר כזה, מהרהר הייתי, ומה-רב העמל הנכון לו! צריך יהיה, למשל, להביא השוואות מן האמנויות הרוממות והשוונות ביותר; שהרי סופר זה, שגם יחשוף בכל דמות פנים ופנים-שכנגד כדי להראותה מלוא היקפה, יהיה עליו להכין את ספרו במדוקדק, תוך כדי שידוד-מערכות מתמיד, כאילו היתה זו מיתקפה, לשאתו כאילו היה יגיעה, לקבלו כאילו היה כלל, לבנותו כאילו היה כנסיה, לנהוג על-פיו כאילו היה משטר-חיים, לנצחו כנצח מכשול, לכבשו ככבוש ידידות, לפטמו כפטם תינוק, לבראו כברוא עולם, בלי שיסלק ידו מאותן תעלומות שמן-הסתם אין להן הסבר אלא בעולמות אחרים ואשר הרגשתן המוקדמת בחיים

---

\* הפליאני הדבר שאפה, המחוטב כמו על-פי דוגמת זה של אמה וסבתה, פסק בדיוק באותו קו אפקי ממש תחת לאף, שגיא ואם גם קצר למדי. תו-ייחוד שכוה, אילו ראה אדם אך אותו בלבד, אפשר היה לזהות על-פיו פסל אחד מבין אלה, ואני התפעלתי מכך שהטבע, משל לפסל גדול ומקורי, חוזר ונותן את מחייה-המפסלת הזה העז והנחרץ באותה נקודה מסוימת אצל הנכדה, אצל האם ואצל סבתא.

ובאמנות היא המרעישה את לבותינו ביותר. ובאותם ספרים גדולים יש חלקים שלא היתה לאדם שהות אלא לציירם בקווים כלליים, ואשר לבטח לא ייגמרו לעולם, בגלל עצם היקף תכניתו של הארדיכל. מה-רבות הקאתידרלות הגדולות שנשארו בלתי-גמורות! מאכילים אותן, מאוששים את חלקיו החלשים, משמרים אותן, אבל אחר-כך הוא שגדל והולך, הוא שמסמן לנו את קברנו, הוא שמגן עליו מפני הרינונים וזמן-מה מפני השיכחה. אך אם אשוב אלי עצמי, הרי ביתר-צניעות חושב הייתי על ספרי, ולא אדייק אפילו אם אומר—אגב מחשבה על העתידים לקראו, על הקוראים שלי. שפן, לדעתי, לא יהיו אלה קוראי אלא אנשים שאת עצמם יקראו, שהרי ספרי אינו אלא מסוג אותן זכוכיות מגדילות שכמותן היה האופטיקאי של קומברה מגיש לקונה; בזכות ספרי יותן בידם האמצעי לקרוא בתוך עצמם. לפיכך לא אבקש מהם לשבחני או להשמיצני אלא רק להגיד לי אם טוב הדבר, אם אמנם המלים שהם קוראים בתוכם הן אלו שפתבתי (ובעצם, לא תמיד ההפרשים האפשריים במובן זה חייבים להיות תוצאה מאיזו טעות שלי, אלא לפעמים מזה שעיני הקורא לא תהיינה מאלו שספרי יתאים להן למען ייטיבו לקרוא בתוך עצמם). ותוך שאני משנה בכל רגע את ההשוואה, ככל שתיארתי לעצמי היטב יותר, ומוחשית יותר, את המלאכה שעליה אשקוד, חושב הייתי שעל שולחן-העץ הלבן והגדול שלי, בעוד פראנסואז מביטה בי, שהרי כל היצורים חסרי-היומרות החיים לצדנו יש להם תחושה מסוימת של תפקידינו (ואת אלברטין כבר שכחתי עד כדי למחול לפראנסואז על כל שאולי עשתה נגדה). אעבוד במחיצתה, וכמעט כמותה (על-כל-פנים, כדרך שהיתה עושה לשעבר: עתה זקנה היתה כדי-כך ששוב לא היתה רואה כאן מאומה); כי בחפרי כאן בסיפה דף נוסף, אבנה את ספרי—לא אעז לומר: שאפתנית כבנוח קאתידרלה, אלא בתכלית-הפשטות כמו שמלה. כאשר לא יהיו לידי כל הניירונים שלי, כביטויה של פראנסואז, וכאשר יחסר לי דווקא זה שאצטרך לו, תיטיב פראנסואז להבין את עצבנותי, שהרי תמיד היתה אומרת כי אינה יכולה לתפור אם אין לה מספר החוט והכפתורים הדרושים לה. והואיל וחייו היו מחייתה, גם פיתחה לה איזו הבנה-שבחוש לעבודה ספרותית, הבנה קולעת יותר מזו של הרבה והרבה אנשים חכמים ונבונים, כל-שפן מכסילים. לכן כאשר כתבתי פעם את המאמר שלי לפראנסואז, שעה שרבי-המלצרים הזקן—באותו סוג של חמלה המגזימה תמיד מעט במכאוביה של יגיעה שאינך עוסק בה, שאינך מעלה אותה אפילו במחשבה, ואפילו של הרגל שאינו שלך, כאותם האומרים לך: "כמה מעייף אותך ודאי עיטוש שכזה"—הביע בכנות את רחמיו על הסופרים באמרו: "זה ודאי בילבול-מוח גורא", היתה פראנסואז מבחינה דווקא באשרי ונוהגת כבוד בעבודתי. היא כעסה על שסיפרתי מראש את תוכן מאמרי לבלוך, מחשש פן יקדים אותי, ואמרה: "אינך נזהר די-הצורך מכל האנשים הללו, אלה פשוט מעתיקים". ובלוך אכן היה מצטייד באליבי-שבדיעבד וכל-אימת שהתווייתי לפניו משהו שמצא חן בעיניו היה אומר: "ראָה, מוזר הדבר, עשיתי משהו כמעט כזה, יהיה עלי לקרוא זאת לפניך". (עדיין לא היה יכול לקרוא את הדבר לפני, אך עתיד היה לכתבו בו-בערב).



כה מרבה הייתי להדביק את הניירות האלה, שפראנסואז היתה קוראת להם ניירונים, עד שנקרעים היו פה־ושם. כלום לא תוכל פראנסואז עצמה, לעת צורך, לעזור לי לחזקם, ממש כדרך שהיתה מטליאה טלאים בחלקים השחוקים של שמלותיה, או כשם שבעודה מחפה לזגג כמו שאני מחכה למדפיס, היתה מדביקה בחלון המטבח שלה פיסת עתון על מקום הזוגיית שנשברה \* ?

זאת ועוד: הואיל והדמויות בספר (בין אנושיות ובין לא) עשויות רשמים מרובים הלקוחים מהרבה נערות, מהרבה כנסיות, מהרבה סונאטות, והם משמשים לעשות סונאטה אחת, כנסיה אחת, עלמה אחת, כלום לא אעשה אפוא את ספרי כדרך שהיתה פראנסואז מכינה אותו צלי־בקר שערב לחיפו של מר דה־נורפואה, ואשר כה הרבה נתחי בשר מוספים ומובחרים היו מעטרים את קרישו? וסוף־סוף אגשים מה שאינתי כל־כך בטיולים מעבר בני־גרמאנט ונראָה לי בלתי־אפשרי, כמו שמדי שובי הביתה נראה לי כי בלתי־אפשרי הוא שאי־פעם אתרגל לעלות על משכבי בלי לנשק את אמי, וכמו שכעבור זמן לא חשבתי שאוכל להתרגל למחשבה שאֶלֶפֶרטין אוהבת נשים, מחשבה שסופי שחייתי עמה אף בלי שאבחין במציאותה; שפן פחדינו הגדולים ביותר, כמוהם כתקוותינו הגדולות ביותר, אינם למעלה מכוחותינו וסופנו שנוכל להתגבר על אלה ולהגשים את אלה.

כך מושג זה של הזמן שעתה העליתי אומר היה שהגיעה שעת ליצירה זו. הגיעה גם הגיעה; אבל כאשר נטעו בי הפרצופים המאופרים את מושג הזמן האבוד, ודבר זה הצדיק את החרדה שתקפה אותי מאז כניסתי לטרקלין, כלום היה עדיין זמן וכלום עדיין הייתי מסוגל בכלל? הרוח יש לה נופים שאין מניחים לה להתבונן בהם אלא משך זמן־מה. אני חייתי כמו צייר העולה בשביל המשקיף על אגם שפרגוד של סלעים ואילנות מסתיר אותו מעיניו. מבעד לפירצה כלשהי הוא מבחין בו, כל־כולו לנגד עיניו, הוא נוטל את מכחוליו. אך הנה כבר בא הלילה ששוב אין לצייר בו ואין היום שב להאיר עליו. בתחילה, ברגע שלא החל עדיין מאומה, יכול הייתי לחוש דאגה—אף שבגלל גילי סבור הייתי כי עדיין כמה שנים לפני—שהרי בעוד רגעים אחדים שעת עולה לצלצל. בעצם, היה עלי להתחיל בכך שגוף יש לי, כלומר שתדיר צפויה לי סכנה כפולה—חיצונית ופנימית. ואף־על־פי־כן לא דיברתי כך אלא לנוחות הלשון. שהרי הסכנה הפנימית, כגון סכנתו של שטף־דם במוח, היא גם חיצונית, לפי שהיא סכנה לגוף. וקנין הגוף הוא האיום הגדול לרוח, לחיים האנושיים והחושבים, שעליהם ודאי יש לומר לא דווקא שהם שיכלול מופלא של החיים הבהמיים והגשמיים אלא שהם שיכלול שבאירגון החיים הרוחניים עודו ראשוני ממש כקיומם המשותף של חד־תאיים בפוליפים, כמו גוף הלויתן וכדו.

\* בהצביעה לפני על מחברותי המכורסמות כעץ שעלה בו החרק היתה פראנסואז עשויה לומר לי: "זה אכול־עש לגמרי, הבט, כמה זה עלוב, הנה בדל־דף שפולו כבר רק תחרים", ובעודה מתבוננת בו כחיט: "אינני חושבת שאוכל לתקן את זה, זה אבוד. חבל, אולי אלה הם רעיונותיך היפים ביותר. כמו שאומרים בקומברה, אין פרוונים שמתמצאים בזה כמו פרפרי־עש. הם נטפלים תמיד למשובח ביותר".

הגוף כולא את הרוח במבצר; לא תארך העת ומכל עבר יושם מצור על המבצר, ולבסוף הרוח חייבת להיכנע.

אך כדי שאסתפק בהבחנה בין סוגי הסכנות המאיימות על הרוח, וכדי שאפתח בחיצונית שבהן, הייתי מזכיר לעצמי שלעתיים קרובות כבר אירע לי בחיי, ברגעים של התרגשות אינטלקטואלית שבה פסקה בי כל פעילות גופנית מחמת מקרה כלשהו—למשל, כשהייתי יוצא במכונית, בטרם-שחר, מן המסעדה של ריובל ופונה לאיזה קאזינו שבקירבת-מקום—שחשתי בתוכי בבירור גמור את המושא השמור של מחשבתי, והבינתי שביד המקרה הוא לא רק שעדיין לא נכנס לכאן אותו מושא אלא שייכחד, אפילו יחד עם גופי. אז לא נתתי דעתי על כך הרבה. עליצותי לא ידעה זהירות, לא ידעה דאגה. לא איכפת היה לי אם בתוך שניה אחת תכלה שמחה זו ותעלה בתוהו. עכשיו שוב לא כך היה הדבר; משמע שהאוויר אשר חשתי לא בא מאיזו מתיחות-עצבים סובייקטיבית לגמרי המבודדת אותנו מן העבר אלא, אדרבה, מהתרחבות של רוחי אשר בה היה עבר זה נוצר מחדש ומתמש, תוך שהוא מקרב אותי—אך רק לרגע, אבוי!—לתחושה של נצח. רוצה הייתי להורישו לאותם שאוכל להעשירם באוצרי. אכן, מה שהרגשתי בספריה ואשר עליו ביקשתי לגונן עדיין היה עונג, אך לא עוד עונג אנוכי, או שלפחות היתה בו אנוכיות (שהרי כל אותם גילויים פוריים של אלטרואיזם שבטבע מתפתחים לפי צורה אנוכית, האלטרואיזם האנושי שאינו אנוכי הוא עקר, הוא האלטרואיזם של הסופר הפוסק מעבודתו כדי לקבל ידיד מדופא, לקבל כהונה ציבורית, לכתוב מאמרי-תעמולה), אנוכיות היכולה לשמש את הזולת. שוב לא היתה בי אותה אדישות משעות החזרה מאצל ריובל, חשתי כי גדלתי מכוח אותה יצירה שאני נושא בי (כמו בזכות משהו יקר-ערך ושברירי שהופקד בידי ואשר רוצה הייתי להשיבו שלם כתומז לידיים אשר להן נועד ואשר לא שלי היו). מחמת ההרגשה שאני נושא בי יצירה היתה תאונה בה אולי יבואני המוות נראית לי נוראה יותר ואפילו (במידה שנדמה היה לי כי יצירה זו נחוצה ובת-קיים) מופרכת, מנוגדת לרצוני, לתנופת מחשבתי, ואף-על-פי-כן אפשרית לא פחות, שהרי תאונות, מהיותן פרי עילות גשמיות, אפשר להן בהחלט להתרחש ברגע שרצונות שונים מאד, שאותם הן הורסות בלי להכירם, משוות להן אופי איום. היטב מאד ידעתי שמוחי הוא אגן-כרייה עשיר, אשר בו אוצר בלום ומגוון עד מאד של מירבצים יקרים. אך כלום יהיה לי הזמן לנצלם? אני הייתי היחיד המסוגל לכך. וזאת משני טעמים: במותי ייעלם לא רק הקורא היחיד המסוגל להפיק את המחצבים האלה אלא ייעלם גם המירבץ עצמו; ואולם עוד מעט, כאשר אשוב הביתה, די יהיה שייפגש האוטו בו אסע עם אוטו אחר כדי שיחרב גופי ואילו רוחי, שהחיים יסתלקו ממנה, תיאלץ לנטוש לעולם-ועד את הרעיונות החדשים שבאותו רגע עצמו, הואיל ולא הספיקה להעבירם למקום בטוח יותר, בספר, תהיה סוגרת עליהם בחרדה במוך שלה הרועד, המגונן, אך הפריך. אולם, עקב צירוף-מקרים משונה, נולד בי פחד שקול זה מן הסכנה ברגע מסוים, זמן-מה לאחר שנעשיתי אדיש למחשבה על המוות. בשכבר הימים הייתי

מתחלחל מפחד פן לא אהיה אני, ומתחדש היה הפחד עם כל אהבה חדשה אשר חשתי (לזילברט, לאלברטין), שפן לא יכולתי נשוא את המחשבה שיבוא יום והיצור האוהב אותן לא יהיה עוד, שהרי יהיה זה כמין מוות. אך הואיל והיה פחד זה מתחדש פעמים לרוב, מובן שהתחלף בשלנה בוטחת.

לא היה צורך אפילו שתקרה תאונה במוח. סימניה – שהרגשתי בהם עקב איזו ריקנות בראש ועקב שיכחה של כל הדברים ששוב לא הייתי חוזר ומוצאם אלא במקרה, כבשעה שאדם מסדר את חפציו ואז הוא מוצא חפץ אחד שנשכח ממנו אפילו שעליו לחפש – עשאוני כמין אוגר שקופתו נפרצה והאוצרות כלים ממנה בהדרגה. משך זמן־מה קיים היה אני שהצטער על איבוד האוצרות הללו, ועד־מהרה חשתי כי בהסתלק הזכרון הריהו גורר עמו גם את האני הזה.

אף שבעת ההיא הקדירה עלי מחשבת המוות את האהבה, כפי שראינו, הנה זה זמן רב כבר היה זכר האהבה מסייעני שלא להתירא מן המוות. כי הבינותי שמיתה אין בה משום חידוש אלא, אדרבה, פעמים הרבה כבר קתי מאז ילדותי. אם אבחר בתקופה הפחות רחוקה, כלום לא היתה אלברטין נחשבת בעיני יותר מחיי? כלום יכול הייתי לצייר לי את עצמי בלי שתימשך בי אהבתי אליה? אולם שוב לא אהבתי אותה, שוב לא הייתי היצור האוהב אותה אלא יצור אחר שאינו אוהב אותה, חדלתי מלאהבה כאשר הייתי לאחר. אולם לא סבלתי מכך שנעשיתי אותו אחר, ששוב לא אהבתי את אלברטין; ואם אמנם ביום מן הימים לא יהיה עוד גופי שלי, בשום־פנים לא היה הדבר יכול להיראות עגום בעיני ככל שנראתה לי פעם המחשבה שבאחד הימים לא אוהב עוד את אלברטין. ואף־על־פי־כן, עד כמה לא היה איכפת לי ששוב איני אוהב אותה! אותן מיתות רצופות בזו אחר זו, אותן מיתות שכל־כך הפילו מוראן על האני שאותו אמורות היו לכלות, שכה בלתי־חשובות היו, וכה נעימות משעה שבאו כתומן ובשעה שהמתירא מפניהן שוב אינו עשוי לחוש בהן, הן הבהירו לי לפני זמן לא רב עד כמה אין חכמה בפחד מפני המוות. אולם עכשיו הייתי במצב בו זה זמן־מה נעשיתי אדיש למוות, והנה שוב התחלתי לחשוש מפניו, אם גם בצורה אחרת, לא בעבורי אלא בעבור ספרי, אשר משך זמן לא רב לפחות היתה צמיחתו מחייבת חיים אלה הצפויים לסכנות רבות כל־כך. ויקטור הוגו אומר:

על הדשא לצמוח ועל הילדים למות.

אני אומר כי החוק האכזרי של האמנות הוא שהברזאים ימותו ושאונו עצמנו נמות במצותנו את כל התלאות, למען יצמח לא דשא השיכחה אלא הדשא של חיי־הנצח, הדשא העבות של היצירות הפוריות, שהדורות הבאים יערכו עליו בעליות, בלי לחשוש מפני הישנים מתחת, את "הסעודה בדשא" שלהם.

דיברתי על הסכנות החיצוניות; יש גם סכנות פנימיות. אפילו גיצלתי מתאונה שמבחוץ, מי יודע אם לא תימנע ממני הנאתו של חסד זה עקב תאונה שתתרחש בתוכי, עקב איזו פורענות פנימית, בטרם יעברו החדשים הנחוצים לכתיבת הספר הזה.

כאשר עוד מעט אשוב אל ביתי בדרך שאנו־אליזה, מי לידי יתקע שלא תבואני

אותה מחלה שבאה על סבתי, אותו יום אחר-הצהריים כאשר באה לכאן כדי לצאת עמי לטיול שעתיד היה להיות בשבילה הטיול האחרון, בלי אשר תחשוד, בבערות זו שלנו, כי יש מחוג המגיע לנקודה, הנעלמה ממנה, בה ישמיע הקפיץ המשוחרר של האורלוגין את צילצול השעה? הפחד שמא כבר עברנו כמעט את כל הדקה המקדימה את צילצולה הראשון של השעה, כשהוא מתרגש כבר לבוא, אולי פחד זה מן הצילצול ההולך וניתר במוחי, שמא אותו פחד הוא כמין ידיעה מעורפלת של העתיד לבוא, כמין השתקפות שבתודעה של מצבו התלוי-בשערה של המוח שעורקיו עוד מעט יפקעו, דבר שאינו בלתי-אפשרי יותר מאותה השלמה פתאומית עם המוות המופיעה אצל הפצועים שבראותם את המתרגש לבוא, הם אומרים, כל כמה שיהיו הרופא וחפץ-החיים מבקשים להטעותם, "אני הולך למות, אני מוכן", וכותבים דברי-פרידה לאשה.

ובאמת זה היה הדבר המיוחד-במינו שהתרחש בטרם אתחיל בספרי, שהתרחש בצורה שמעולם לא הייתי עשוי להעלותה על דעתי. יום אחד כשיצאתי מן הבית מצאו שפני טובים משהיו, התפלאו על שפל שערוטי עודן שחורות. אבל שלש פעמים כמעט נפלתי ברדתי במדרגות. היתה זו רק יציאה של שעתיים: אך בשובי חשתי כי אין בי עוד זכרון, גם לא מחשבה, לא כוח, לא שום קיום כלל. אילו באו לראותני, להכתיבני מלך, לתפסני, לאסרני, לא הייתי מתנגד ולא הייתי אומר מאומה, לא הייתי שב לפקוח את עיני, כאותם אנשים שלקו במחלת-ים קשה ביותר ואשר, בחצותם באניה את הים הכספי, אינם מגלים אפילו סימן קל של התנגדות אם אומרים להם כי עוד מעט ישליכום הימה. לאמיתו של דבר, לא חליתי בשום מחלה, אבל חשתי שאיני מסוגל עוד למאומה, כמו שקורה לזקנים, שערים ודרוכים היו ביום אתמול ואשר, כיון ששברו את ירכם או נתקלקלה קיבתם, יכולים הם להמשיך עוד זמן-מה במיטתם בקיום ששוב אינו אלא הכנה ממושכת פחות או יותר למוות שעתה אין מנוס ממנו. אחד מן האני שלי-שבזמנו היה הולך לאותם משתאות של ברברים הקרויים סעודות-מחוץ-לבית, ואשר לגברים הלבושים לבן, ולנשים הערומות-למחצה ועדויות-הנוצות, הערכים מהופכים בהן עד כדי כך שמי שאינו בא לסעוד לאחר שנענה להזמנה, או מי שמגיע רק לצלי-הבשר, נחשב כמי שעשה מעשה נפשע יותר מן המעשים הלא-מוסריים שעליהם מדברים בקלות-דעת בעת הסעודה הזאת, כשם שמדברים בה על הפטירות האחרונות, ואשר בהן רק המוות או מחלה אנושה הם הצדקות שלא לבוא, ובלבד שמסרת הודעה מבעוד-מועד, אם אתה ארבעה-עשר למנין, שהנך גוסס-אותו אני שבתוכי שמר על נקיפות-מצפוני ואיבד את זכרונו. האני האחר, זה שהגה את יצירתו, הוא דווקא זכר.

קיבלתי הזמנה מאת מאדאם מולה ונודע לי כי בנה של מאדאם סאזירא מת. מנוי-וגמור היה אתי לנצל אחת מאותן שעות-שלאחריהן דבקה לשוני אל חפי כלשונוה של סבתי בגסיסתה ולא יכולתי עוד להוציא מלה מפי אף לא ללגום חלב-ולשלוח התנצלות למאדאם מולה ותנחומים למאדאם סאזירא. אך מקץ רגעים אחדים שכחתי שעלי לעשות זאת. שיכחה ברוכה, כי זכר יצירתי נשאר ער ועתיד היה לנצל את

שעת השרידה שנפלה בחלקי לשם הנחת היסודות הראשונים. לרוע-המזל, כאשר נטלתי מחברת לכתובה חמקה-נשרה על-ידי ההזמנה של מאדאם מולה. האני השכחן, אלא שעדיף היה על משנהו, כמו שקורה אצל כל אותם ברברים קפדניים הסועדים מחוץ לבית, הדף מיד את המחברת, כתב למאדאם מולה (שבלי ספק היתה מעריכה אותי מאד אילו נדע לה שהקדמתי את תשובתי על הזמנתה לעבודת-הארדיכל שלי). לפתע באה מלה אחת בתשובתי והזכירתי כי מאדאם סאזירא איבדה את בנה, וכתבתי גם לה, והואיל ובכך הקרבתי חובה ממשית להתחייבות המלאכותית שעלי להראות אדיב ואנין-רגש, צנחתי אחר-כך באפס-כוח, עצמתי את עיני, ונגזר עלי להתנוון בלבד משך שמונה ימים. אף-על-פי-כן, אם גם בתוך דקות ספורות פרחו מראשי כל חובותי המיותרות, שלמענן מוכן הייתי להקריב את החובה האמיתית, הרי גם רגע לא עזבני רעיון הבנין שלי. לא ידעתי אם תהיה זו כנסיה בה יוכלו המתפללים מעט-מעט ללמוד אמיתות ולגלות הרמוניות, אם תהיה זו תכנית-המכלול הגדולה, או אם יישאר הדבר, כמונומנט של דרואידים במרומי איזה אי, משהו שלעולם לא יפקדנו איש. אבל גמרתי אומר להקדיש לכך את כוחותי הכלים בעל-כרחם וכמו כדי להותיר לי שהות לסגור, בתום המסלול כולו, את "דלת המת". לא ארכו הימים ויכולתי להראות כמה מתווים. איש לא הבין בכך מאומה. אף אלה שישרה בעיניהם תפיסת האמיתות שאותן רציתי לחקוק אחרי-כן במקדש בירכו אותי על שגיליתין ב"מיקרוסקופ", שעה שאני בטלסקופ דווקה הסתייעתי כדי לראות דברים שאמנם קטנים הם מאד אלא שמהיותם מצויים במרחק גדול הרי כל אחד מהם הוא עולם מלא. במקום שם חיפשתי את החוקים הגדולים אמרו עלי שאני חטטן הנובר בפרטים. וחוף מזה, הטירחה על שום מה? כשרוני הייתי, צעיר, ובעיניו של ברגוט היו דפי-הגימנזיסט שלי "מצוינים". אני לא עבדתי אלא חייתי בעצלות, בהוללות התענוגים, במחלה, בטיפולים, בשגעונות, וסמוך לפני מותי התחלתי ביצירתי בלי דעת מאומה באומנות. חשתי כי שוב אין בי כוח לעמוד בהתחייבותי.

באשר להתחייבויות, הרי היתה שיכחת המכתבים שצריך לכתבם וכיוצא-בזה מקילה עלי מעט. אבל מחשבה גוררת מחשבה, ומקץ חודש-ימים הייתי זוכר לפתע-פתאום את מוסר-כליותי, ואז חזקה עלי התחושה של קוצר-ידי. התפלאתי שאדיש אני לכך. אבל זאת משום שמאז היום בו פקו ברכי כל-כך ברדתי במדרגות נעשיתי אדיש לפל ושוב לא ייחלתי אלא למנוחה, בעוד אני ממתין למנוחה הגדולה שסופה לבוא. לא משום שדחיתי עד לאחר מותי את חוב ההערצה שנדמה היה לי כי הפריות חבים ליצירתי, לא משום כך אדיש הייתי להסכמתה של העילית הנוכחית. העילית שלאחר מותי אף היא לא הדאיגתני יותר מכך: תחשוב לה כרצונה. למעשה, אם חשבתי על יצירתי ולא על המכתבים שחייב הייתי להשיב עליהם, שוב לא היה זה מפני שראיתי—כבתקופת עצלותי ואחרי-כן בתקופת עבודתי עד ליום שהיה עלי להחזיק מעמד על מישורת המדרגות—הבדל רב בחשיבות בין שני הדברים. האירגון של זכרוני, של דאגותי, קשור היה ליצירתי, אולי מפני שבעוד אשר המכתבים שנתקבלו נשכחו כהרף-עין הגה מחשבת יצירתי בראשי היתה, אחת תמיד, מתהווה

תדיר. אבל גם היא הפכה לי לטורח. כמו בן היתה לי שאמו הגוועת צריכה להוסיף ולטרוח סביבו, להתעסק בו בלי הפסק, לתת לו זריקות וכוסות-רוח. אפשר עודה אוהבת אותו, אך שוב אינה יודעת זאת אלא מגודש החובה שמוטלת עליה להתעסק בו. אצלי שוב לא היו כוחות הסופר הולמים את תביעותיה האנוכיות של היצירה. מאז יום המדרגות שוב לא היה שום דבר שבעולם, שום קורת-רוח, אם מידידות של הבריות ואם מהתקדמות יצירתי או מתקוות התהילה, מגיע אלי אלא כמין שמש גדולה וחירת כל-כך, ששוב אין כוחה יפה להחם לי, לחיותני, לתת בי תשוקה כלשהי; ועם זאת, חרף כל חורוניה, היה זינה עז מדי לעיני שהיו מעדיפות להיעצם, ואני הפכתי פני אל הקיר. אם אמנם חשתי בניע שפתי, נדמה לי שוודאי הפציע חיוך קל-שבקלים בזווית פי כאשר כתבה אלי גברת אחת: "הופתעתי מאד שלא קיבלתי תשובה על מכתבי". בכל-זאת הזכיר לי הדבר את מכתבה, ואני עניתי עליו. כדי שלא יוכלו לחשבני כפוי-טובה, רוצה הייתי לנסות להעלות את חביבותי כיום לרמת החביבות שיכלו הבריות לגלות כלפי. וכשל כוחי בכפותי על הוויית הגוועת את יגיעות-החיים העל-אנושיות. איבוד הזיכרון סייעני מעט בפרצו פרצות בהתחיי-בויות; באה יצירתי ומילאתן.

רעיון זה של המוות השתפן בי סופית כדרכה של אהבה. לא שאהבתי את המוות; מאוס היה בעיני. אך לאחר שהירהרתי בו מזמן לזמן כהרהר באשה שעדיין אינך אוהב אותה, הנה עתה נדבקה המחשבה עליו לרובד העמוק ביותר של מוחי עד כדי כך שלא יכולתי להעסיק עצמי בשום דבר בלי שיעבור הדבר הזה תחילה את רעיון המוות, ואף אם לא עסקתי בשום דבר ונשארתי שרוי במנוחה גמורה היה רעיון המוות אורח לי לחברה בלי הרף ממש כרעיון האני. אינני סבור שביום בו נעשיתי מת-למחצה התאונות הן שאיפיינו זאת, חוסר-היכולת לרדת במדרגות, לזכור שם, לקום, לא הם שהספו, ולו גם בדרך של חשיבה בלתי-מודעת, ברעיון המוות, בהיותי חשוב כבר כמת, אלא שבעצם בא הדבר ביחד, שבהכרח היתה מציאות חדשה נשקפת מראי גדול זה של הרוח. אף-על-פי-כן לא ראיתי איך אפשר לעבור בלי התראה מן המדווים האלה שפקדוני אל מיתה גמורה. אלא שאז חשבתי על האחרים, על כל אלה המתים בכל יום בלי שיהיה הפרש-הזמן בין מחלתם למותם לפלא בעינינו. חשבתי אפילו שמיחוישים מסוימים אינם נראים לי קטלניים רק מפני שראיתם מבפנים (עוד יותר מאשר מכוח תעתועי התקוה) אף שהאמנתי במותי, ממש כמו שאלה המשוכנעים ביותר שאכן הקיץ קצם משתכנעים בכל-זאת על-נקלה שאם גם אינם יכולים להגות מלים מסוימות אין לכך כל קשר להתקף-שבץ, לאבדון-הדיבר וכו', אלא הוא בא מעייפות הלשון, ממצב של עצבנות הדומה לגימגום, מאפיסת-כוחות שבאה לאחר קילקול-קיבה.

אני היה לי דבר אחד לכתבו, ארוך יותר, ולא לאיש אחד בלבד. כתיבה ממושכה. ביום אוכל לכל היותר לנסות לישון. אם אעבוד, רק בלילה אעבוד. אך לילות הרבה ידרשו לי, אולי מאה, אולי אלף. ואני אֶחיה בחרדה שבאי-הידיעה אם בבוקר, כאשר

אפסוק מסיפורי, יואיל ריבון-גורלי, הסלחן פחות מן השולטן שהריאר, לדחות את גזר-מותי וירשה לי להמשיך בערב הבא. לא שנשאתי נפשי לכתוב מחדש, במובן כלשהו, את אלף לילה ולילה, אף לא את הזכרונות של סן-סימון, שנכתבו גם הם בלילות, אף לא איזה מן הספרים אשר אהבתי בתום-ילדותי, כשהייתי קשור אליהם באמונת-הבל כמו אל אהבותי, ולא יכולתי לצייר לעצמי בלי רגשי-אימה יצירה שתהיה שונה מהם. אך בדומה לאֶלסטיר שארדן, אין אדם יכול ליצור מחדש דבר שאהוב עליו אלא אם יוותר עליו.\* יהיה זה אולי ספר ארוך לא פחות מאלף לילה ולילה, אבל שונה ממנו לגמרי. ודאי, כשאדם מאוהב באיזו יצירה, רוצה הוא לעשות משהו דומה לו בתכלית, אלב חובה עליו להקריב מה שאהוב עליו באותו רגע, לא לחשוב על נטיית-לבו אלא על אמת שאינה שואלת מה אתה מעדיף ואוסרת עליך להרהר בכך. ורק אם אתה הולך אחריה מתברר לך לפעמים כי פגשת באשר נטשת, וכי כתבת את אנדות ערב או את "זכרונות סן-סימון" מתקופה אחרת תוך ששכחת אותם. אך כלום עדיין היתה לי שהות? כלום לא איחרתי את המועד? — — —

אז חשבתי פתאום שאם עדיין יש בי כוח להשלים את פעלי, הרי הבוקר הזה— בדומה לימים מסוימים שהשפיעו עלי בקומברה בשעתו— שנטע בי, בעצם היום הזה, בעת ובעונה אחת, את רעיון יצירתי ואת הפחד פן לא אוכל להוציאה לפועל, לבטח יטביע בה קודם-כל את הצורה בה חשתי בשעתו בכנסיית קומברה, זו הצורה שברגיל היא נשאת סמויה מעינינו, צורתו של הזמן. — — —

אם אמנם ביקשתי עכשיו להבליט כל-כך ציור זה של הזמן שהתנדף, של שנים שעברו ולא נפרדו מאתנו, הרי זה מפני שברגע זה עצמו שמעתי עדיין, בארמון הגנסיך לבית גרמאנט, שאון זה של צעדי הורי המלווים את מר סוואן— אותו צילצול דלגני, חורקני, איתן, צעקני, רענן של הפעמון הקטן שהיה מבושר לי כי סוף-סוף הלך לו מר סוואן וכי אמא תעלה עוד מעט— שמעתי אותם עצמם, אף שהיו שרויים הרחק כל-כך בעבר, ואז, כשהירהרתי בכל המאורעות שאירעו בהכרח בין הרגע בו שמעתים לבין הבוקר של גרמאנט, פחדתי לחשוב כי אכן פעמון זה הוא שעודו מצלצל בי, בלי שאוכל לשנות אף כהוא-זה בצווחות ענבלו, כי הואיל ושוב לא זכרתי אל-גכון איך דעכו, הרי כדי ללמדו שוב, כדי לשמעו היטב, היה עלי להתאמץ שלא לשמוע עוד את צליל השיחות שהיו המסיכות מגלגלות סביבי. כדי לשמוע מקרוב יותר, חייב הייתי לשוב ולרדת אל תוכי. משמע שצילצול זה היה כאן עדיין, ועמו, בינו לבין הרגע הנוכחי, כל העבר הזה המתמשך עד אין סוף שלא ידעתי כי בא אל קרבי. שעה שצילצל כבר הייתי קיים, ומאז, למען אוסיף לשמוע את הצילצול הזה, צריך היה

\* גם ספרי, כמוהם כהווית הבשר שלי, ודאי סופם למות באחד הימים. אבל חייב אדם להשלים עם המוות. אדם מקבל את המחשבה שהוא עצמו שוב לא יהיה בעוד עשר שנים וספריו לא יהיו בעוד מאה שנה. אין קיום של נצח מובטח לא ליצירות ולא לבני-אדם.

שלא יתקטעו הדברים, שלא אחדל גם רגע מלהתקיים, מלחשוב, מלחוש בעצמי, שהרי אותו רגע עתיק היה סמוך אלי, עדיין יכול הייתי לשוב ולהגיע עדיו, אם אך אעמיק יותר לרדת אל תוכי. ומפני שפך גופותיהם של בני-אדם מכילים את שעות העבר יכולים הם להרע כל-כך לאוהביהם, מפני שהם מכילים זכרונות כה רבים של שמחות ותשוקות שכבר גשתפחו מהם, אלא שפה אכזריים הם לגבי מי שמהרהר בהם ומאריך במסלולו של הזמן את הגוף היקר אשר לו הוא מקנא, מקנא עד כדי להתאוות לחורבנו. שפן אחרי המוות הזמן נפרד מן הגוף, והזכרונות, האדישים כל-כך, הדועכים כל-כך, נמחקים מזו שאיננה עוד ובקרוב יהיו למי שעודו מתיסר בהם, אלא שבו סופם לכלות כאשר שוב לא תכלפם התשוקה לגוף חי.

חשתי עייפות ופחד להרגשה כי לא די שבלי הפסק הווייתי, הגיתי והפרשתי את כל הזמן הזה הממושך כל-כך, שהוא חיי, שהוא אני עצמי, אלא שעדיין עלי להצמידו אלי בכל דקה ודקה, שהוא תומכני כשאני ישוב על פסגתו המסחררת, שאין אני יכול להתנועע בלי להזיזו. התאריך בו שמעתי את קול הפעמון של הגן בקומברה, הרחק כל-כך ועם זאת מבפנים, היה ציון-דרך בממד הזה העצום שידעתי כי אינו שלי. סחרחורת עברתני בראותי שנים רבות כל-כך מתחת, ועם זאת בתוכי, משל כאילו ניצבתי בגובה פרסות על פרסות.

עתה-זה הבנתי מדוע היה הדוכס לבית גרמאנט, שכאשר הסתכלתי בו בשבתו על כיסא השתוממתי לראות מה-מעט הזקין אף כי שנותיו רבות כל-כך משנותי-אני, השרוי מעליו, איך משעה שקם ממקומו וביקש לעמוד זקוף התנודד על רגליו הרוטטות כרגלי אותם הגמונים זקנים שאין עליהם שום דבר מוצק מלבד צלב-המתכת שלהם ואשר פרחי-כהונה צעירים וחסונים ממהרים לגשת אליהם, ולא צעד אלא כשהוא רועד כעלה נידף, על אותה פסגת דרך-לא-דרך של שמונים-ושלש שנים, משל כאילו בני-האדם נשענים על קביים חיים הגדלים בלי הרף, פעמים גבוהים יותר ממגדלים, עד שלבסוף הילוכם נעשה קשה ומסוכן, ובאחת יפולו.\* נפחדתי על כי קבי שלי כבר גבוהים כל-כך תחת צעדי, נדמה היה לי כי שוב לא יהיה בי הכוח להצמיד אלי לאורך-ימים את העבר הזה שכבר הרחיק רדת כל-כך. על-כל-פנים, אם גם יותירו לי זמן די-הצורך לסיום יצירתי, כלום לא אפסח תחילה על תיאורם של בני-האדם שם (כלום לא ידמו בו ליצורי-מפלצת) כאילו הם תופסים מקום ניכר כל-כך, בצד המקום המצומצם כל-כך השמור להם במרחב, מקום המתמשך דווקא ללא גבול – שהרי נוגעים הם בבת-אחת, כענקים ששוקעו בגבכי השנים, בתקופות מרוחקות כל-כך, שימים רבים כל-כך קמו ביניהן וניצבו-בזמן.

\* (האם משום כך בעיני הנבער-בנבערים כה בלתי-אפשרי הוא למזג את דמותם של אנשים בני גיל מסוים עם הדמות של איש צעיר ואין זו מופיעה אלא מבעד לחזמתו של מין ענן?)



## ג'ורג' פיינטר: שתי הדרכים נפגשות

...פרוסט החל להתכונן לקץ. מתוך צער על שהחמיץ פנים לד"ר ביו, ומתוך להיטות אפיינית להביע חרטה במתן שיי, פקד על סלסט לשלוח סל פרחים לרופא בעל הפוונות הטובות. "בזה תוקן עוד דבר אחד, אם אמות", אמר. מתוך שהעדיף בשעתו לא להסביר מדוע לא ביקש מליאון דודה שיתמוך בריבייר בעת פרס-בלזאק, לא כתב אליו להודות לו על עוד מאמר אחד בשבחו; לכן יש לשלוח מתנת פרחים גם לאשתו של דודה. בקיץ 1917 נתנה לו מארי שייקביץ' מצית-סיגריות עשוי שני פני אנגליים, מתנה מאת אחיה הצעיר שבחזית; "האם את יודעת", העיר בעודו מזין בו את עיניו, "את תמצאי את זה ברומן שלי".<sup>1</sup> מאז המלחמה היו יחסיו עם מרת שייקביץ' מתוחים; אך עתה, וכמחווה של פיוס מעבר לקבר, אמר לסלסט שאחרי מותו תחזיר את המזכרת המקודשת הזאת של ידידותם.

הוא זכר את מאמציו של האב מינייה הצדיק להציל את נשמתו; הוא זכר גם שהוא עצמו קאתולי שנטבל והוכנס בברית הכנסיה, אם גם סטה. וכי לא נלחם נגד העוול לכנסיה בימים האפלים של חוקי קומב\*, וכלום לא הביע ברומן שלו אהבה עמוקה לפנסיות הגותיות הצנועות, שאולי הן סמל אמיתי לאמונה יותר מנפשותיהם המושחתות של בני-אדם? אף-על-פי-כן לא יכול לגלות קונפורמיות אותה לא חש. "שלחי לקרוא את האב מינייה הטוב", אמר בתערובת של אירוניה ויראת-כבוד, "חצי שעה אחרי שאמות. תראי איך הוא יתפלל בעדי. ותמצאי את מחרוזת-התפילות שהביאה לי לזיכרון מירושלים, ושימי אותה בין אצבעותי כשאמות". הוא הביט בידיה של סלסט. "צא וחשוב שהידיים הקטנות תעצומנה את עיני", אמר, "סלסט, את טיפלת בי כאילו היית אמא שלי".

השינה עזבתו, ובשעות הארוכות שבהקיץ ראה בדמיונו איך לפתע מגיעים אל חדר-משכבו אנשים מן המרפאה של פיקיני, שרופר שלח אותם לקחתו בכוח. במכתב אל רינאלדו ומוראן ביקש אותם למנוע את המאסר המחריד הזה; ורופר המסכן גיאות לו, על-תנאי שיורשה לבקר בכל יום. מן ה-15 בחודש נמצא רופר פרוסט כמעט במחיצתו של מרסל, ובמסירות שיתף עצמו עם סלסט בטיפוליה. עוד דאגה תקפה את פרוסט: "סלסט, זו זוועה לחשוב שהרופאים מתעקשים לענות אדם גוסס. הם ירצו לתת לי זריקות כשמרוב חולשה לא אוכל להתנגד, סתם כדי להאריך את סבלותי בשעות אחדות. את חייבת להישבע לי שתמנעי זאת מהם". סלסט היססה, והוא נתן בה מבט גורא. "אם לא", שרק, "אחזור לרדף אותך כרוח-רפאים".

---

<sup>1</sup> ברשימת העדיים שעדו בימות המלחמה נשים הדורות בחזית-המולדת מזכיר המספר "מצתי-סיגריות עשויים שני פני אנגליים, אשר חייל בחפירתו השפיל לשוות להם ברק-יושן כה יפה עד כי דומה היה שהצדודית של המלכה ויקטוריה שורטטה בידי פיזאנלו". (ג, 724)

דלקת-הריאות, כשאין מפסיקים אותה בתרופות חדישות, הריהי נמשכת עד עשרה ימים, וסופה משבר שלאחריו הסובל מת או ממהר להבריא; אך יום או יומיים לפני המשבר בא לעתים קרובות "משבר מדומה", שלאחריו מצבו של החולה משתפר באופן זמני ובצורה משלה. "המשבר המדומה" של פרוסט חל ב-16 בנובמבר, וב-17 בו הצהיר שהוא חש עצמו בטוב הרבה יותר ושלח לקרוא לרופר. "מחר יהיה היום התשיעי", אמר, "ואם אעבור את זה אראה לרופאים שלי איזה מין אדם אני. עוד חמישה ימים, ואנו נראה אם הם צדקו בזה שניסו למנוע אותי מלעבוד. אך עדיין צריך לראות אם אוכל לצאת חי מחמשת הימים האלה". רופר ביקש אותו שיאכל פרוסט חיך. "אם, כמו הרופאים שלי, את רוצה שאוכל", אמר לסלסט, "את יכולה להכין לי סולית מטוגנת. אני בטוח שלא תצמח לי מזה שום ברכה, אבל אני רוצה להניח את דעתך". אבל רופר ראה להיזהר ולאסור על הסולית הפולחנית הזאת, שציותה מרת פרוסט להחלמתו בעת *François, le champ*, ומרסל קיבל את הדין ברוח טובה. "אני אעשה מלאכה טובה הלילה", אמר, כשיצא רופר, "וסלסט תישאר על-ידי ותעזור לי".

נתקיימו בידינו לפחות שנים ממוצרי הלילה האחרון הזה. אחד כתוב על גב מעטפה מוכתמת מי-שעורים שנשפכו, בכתב-יד מרעיד שחל בו שינוי טראגי; רק כמה משפטים אפשר לקרוא או להבין, אך די בכך להראותנו שהיתה זו גירסה מורחבת של משפטים אחדים בשיחת אמו של המספר עם ידידיה מקומברה בחתונה של סן-לו וזילברט, סמוך לסוף הספר אלברטין שנעלמה. סמוך לשלש בבוקר, במצב של חנק ואפיסת-כוחות, קרא אל סלסט, שבידיה כתובות הרבה מן התוספות של חודש נובמבר לכתב-היד של אלברטין שנעלמה, לקבל הכתבה. "עכשיו שאני עצמי באותו מצב, אני רוצה להוסיף כמה הערות למותו של ברגוט", אמר. השריד היחיד מהן, בפתב הברור, המתון, המשובש של סלסט, הוא הערה סאטירית על סכלותם של רופאים, שאולי שאב אותה פרוסט מן הדיבורים של יום האתמול. "ואחר-כך יום אחד הכל משתנה. עכשיו מותר לנו כל מה שהוכרז בלתי-כשר, כל מה שנאסר עלינו. אבל לא הייתי יכול לשתות שמפאניה, למשל? 'ודאי, וכי מה, אם מתחשק לך'. הואיל ואין אנו יכולים להאמין למשמע-אזנינו, אנו שולחים להביא דווקא אותם סוגים שהקפדנו ביותר להינזר מהם; ודברים מעין זה הם המשווים מידה ידועה של המוניות לקלות-הראש המופלאה-מהאמין שבגסיסה". שאר התוספות שלו היו אולי חסרות-ערך פחות, כי בסיימו אורו פניו מרוב שמחה. "סלסט, אני חושב שמה שהכתבתי לך היה טוב מאד. ועל הכל, אל תשכחי להוסיף את זה במקום הנכון". אבל סלסט שכחה, או שלא יכלה למצוא את המקום, והדברים לא שובצו מעולם. פתאום

\* אמיל קומב (1835—1921), מדינאי צרפתי שעיקר פעלו בתחום הפרדת הדת מן המדינה בארצו. חוקי-ההפרדה נתקבל כדין בשלהי 1905. (המערכת)

<sup>1</sup> בנוסח ה"פליאדה" של השבועה (ג, 8—182) מובא מותו של ברגוט כנתינתו בכתב-המכונה שהכינה איבון אלבארה באביב הקודם, ואילו הקטע על זילברט הוא הגירסה המקורית, בלי ציון של חלופה כלשהי.

כשל כוחו, ולמחרת היום אמרו לה הרופאים שוודאי ברגע שהוא פקעה מורסה בריאותיו. "אני מוכרח להפסיק, אינני יכול עוד", אמר. סלסט ראתה שהוא לופת את כלי-המיטה, מושך אליו את העלים הפזורים של כתב-היד, ומתוך ידיעתה בחכמת-איכרים זיהתה את הפעולה הרפלקסיבית המופלאה המכונה "מריטה", סימן שאין-לטעות-בו לקץ קרוב ובלתי-נמנע.

כשעלה השחר של יום-השבת, 18 בנובמבר 1922, עדיין היתה הכרתו עמו. בשעה שש ביקש חלב, ובחיוך הוסיף: "תמיד רק כדי להניח את דעתך". בעשר שלח את אודילון אצל ריץ להביא בירה מקוררת: "בדומה לכל השאר, זה יבוא מאוחר מדי", אמר. הוא שאף רוח בקושי מחריד; פניו היו לבנים וכחולים, זקנו השחור צימח שוב; ועיניו, בעזות יוצאת-מגדר-הרגיל, כמו נעוצות היו בדברים סמויים. "עזבי אותי, אני רוצה להיות לבדי", לחש. סלסט עמדה ליד הדלת הפנימית, ופרגוד-האטלס הכחול הסתיר אותה, אבל הוא חש בנוכחותה. "מדוע את מחכה, סלסט?" "אני מפתדת לעזוב את מסייה". "אל תשקרי, סלסט, את יודעת שהיא באה". פרוסט היה לוטש עיניו אל הדלת השניה, זו שבה היו האורחים באים, ואשר עתה-זה אכן נכנס בה אורח אחרון. "היא גדולה, גדולה מאד", קרא, "היא גדולה מאד, כהה מאד! כולה שחורים, היא מכוערת, היא מפתידה אותי". "אינך צריך לפחד, אני כאן, אני אגיד לה שתסתלק". "לא, אל תגעי בה, סלסט! איש אינו צריך לגעת בה! היא חסרת-רחמים, היא נעשית איומה יותר מרגע לרגע". הגיעה גם הגיעה השעה לשלוח לקרוא לרופאים.

רופר פרוסט מיהר מבית-החולים שלו, ובעקבותיו ד"ר ביז, הפמליה הארוכה של אחים-רחמנים עם כוסות-רוח, מיכלים של חמצן, מזרקי-מחט, ואודילון הנושא את הבירה. בעיני-זעם התעלם פרוסט מן הפולשים, ולחש: "תודה לך, אודילון יקירי, על שהבאת את הבירה". בשתיקה קיבל זריקה מד"ר ביז, בעוד רופר לופת את ידו; אך כאשר הרימה סלסט את כלי-המיטה מיששה את אצבעותיו, צבטה את פרקי-ידו עד שעלה בו הדם, ושמעה את קולו מלחש: "הה, סלסט, מדוע נתת להם?" לשווא טיכסו הרופאים את טכס-הסרק שלהם. כוסות-הרוח, שכוננו למצוץ את המורסה שפקעה ולעורר את לבו הנחלש, לא דבקו בעורו הגווע. בשלש אחר-הצהריים הגביה רופר ברזך את אחיו על הפרים: "אני מפריע לך, בחורי היקר", אמר, "אני חושש שאני מכאיב לך". "הו, כן, רופר יקירי", השיב מרסל, ואלו היו המלים האחרונות שהשמיע בהפרה; אך כעבור שעה קלה שמעו אותו אומר: "אמא". האשה השחורה, שקמה חמש שנים קודם-לכן עקב הרומן שלו שנתן לה במתנה ולא קיבלתו ועקב ירידתו לגיהנום הסופית של סדום, באה ויצאה כלעומת שבאה. הוא סלח לרופר, אשר בלידתו אכן הכאיב לו; ועתה נשארה רק האם הצעירה, שהושבה לחיים קודם לראשיתו של הזמן האבוד, בטרם יעלה כלל בדעתו שהיא מונעת את אהבתה. בחמש- וחצי, שלו ואין-גניע, כשעיניו עודן פקוחות לרווחה, מת פרוסט. עד-מהרה יבוא רינאלדו, לשלוח מכתבים בהולים לידידיו של מרסל, והוא יטלפן;

"זה אתה, לוסיין? עתה זה מת מרסל". משך עוד יומיים יפנסו האבלים בתהלוכה נבוכה שאין לה קץ לראות את פרוסט בפעם האחרונה ולהיפרד ממנו לשלום. אכן, מוראן וגבריאל אסטריק באו בו-בערב, וזמן קצר לפני חצות הלילה בא אחריהם פ'רנאן ג'רג, שנשאר לשמור על המת בעוד רינאלדו נח, ובעוד קולות השאון של הכרך הגדול גוועים מעט-מעט. מרסל, היררה, הוא הראשון מחבורת המשתה שמת-הראשון, להוציא את ז'אק ביזה, ששבועיים קודם-לכן התאבד בירייה, לאחר שהידרדר לאלכוהוליזם ומורפינומניה ועונה בידי מאהבת אכזרית. אבל ג'רג זכר בתכלית-הבהירות את מרסל הצעיר מלפני שלושים שנה, כשהוא מצלצל מבית לבית בבולוואר-אוסמאן למצוא אותו בחום ההתלהבות הראשונה של ידידותם; כשהוא מאוהב במארי פינאלי המקסימה; ופעם אחת בטרוביל, בחדר-החושך בבית-האחוזה דה-לה-קור-ברילה, צונח בעילפון תמוה בעוד ג'רג וז'ק ביזה מפתחים את התשלילים שלהם.

מארת וסוזי פרוסט, רובר דרייפוס, מאדאם דה-נואיי, לוסיין דודה, לוריס, רובר דה-ביי, דודניותיו של פרוסט ואלנטיין תומסון ואחותה מארגריט, ז'אלו, פורל וקוקטו באו למחרת היום. כאשר ביקשה סלסט בקול-בוכים להכניסו פנימה, לא מצא דרייפוס עוזו בנפשו לראות את הגופה ויצא כשהוא נושא עמו את זכרו הרחום יותר של מרסל הנער בשאנוז-אליזה, האץ כחץ-מקשת להיפגש עם מארי דה-בנארדאפי. מאדאם דה-נואיי באה עם אנרי גאנס; פניו של מרסל גאים היו ונסוכי-עצלות, נדמה היה לה, משל כאילו לא הצליח המוות למשוך את תשומת-לבו. לוסיין ראה חיוך של נצחון, לוריס את סבר הטוב שאין לו סוף אשר למרסל—"מעולם לא נתלוותה בינה כה רבה לטוב-לב כה רב", כך כתב—בעוד ביי מציין לעצמו איך כל אחד מן הידידים, המופה בלבבו, מסתגר בתוך עצמו ובלבד שלא יידחק לתוך סבלם של האחרים. פורל העלה על אצבעו של מרסל טבעת-פיתוחים, שנתן אנטול פראנס לריז'אן לאחר הצגת-הבכורה של החבצלת האדומה. קוקטו נתן עינו בעשרים כרכי כתב-היד של בחיפוש הזמן האבוד, שסלסט סידרתם למשעי על מדף-האח, "מוסיפים לחיות, כמו השעון המתקתק על פרק-ידו של חייל שנפל חלל". אבל ז'אלו, אולי בדין, קיבל את הרושם שפרוסט "היה מת יותר ממתים אחרים—הוא היה געדר לגמרי". סלין קוטן הופיעה וחשבה, בנימת הרישעות שבה: "רזה וחיוור כמו תמיד, הרגליים עדיין כמו גפרורים". הלו, דינואיי דה-סגוזנאק, הפסל ולריק, הצלם הסורי-אליסטי מאן ריי נענו להזמנתו של רובר ובאו לעשות צילומים של הראש המלכותי והידיים המשופלות. הלו, שהיה גם ידידו של הרוזן כשם שהיה ידידו של פרוסט, העיר לסלסט: "מדוע הוא כתב כך על מונטסקו? מונטסקו מת מזה", והוא הופה פחד למראה החדנה הנוקמנית על פניה של סלסט.

תפילת-ההלוויה של פרוסט תתקיים בצהרי יום-השלישי, 21 בנובמבר, בפנסיה הסמוכה סן-פיררדה-שאי, בגינוני הכבוד הצבאי המגיעים לאביר של לגיון-הכבוד. באותו קהל עצום, בו עמדו אנטואנט פ'ורג'רו' עם הרוזן גרפיל, פייר לאוואלה עם הנסיכה מארי מירא, אחותו של רינאלדו מאריה עם דיאגילב, הקיפוהו כל הידידים מכל ימי-חיו, משל כאילו קם המון רוחות-רפאים לחלוק כבוד לאיש חי. נוגן

הפאכאן לאינפאנטה מתה מאת ראוול, האב דלפוב השמיע את מחילת-העוונות, הפעמונים צילצלו, והאבלים חיכו למרכבותיהם. בארס, חבוש מגבעת עגולה שחורה, מטרייתו תלויה לו על מרפקו, אמר אל מוריאק: "הא, כן, הוא היה הצעיר שלנו". רינאלדו זיהה פנים מוכרים בקהל: "אלוהים אדירים, הנה סלין", הירהר. אסטריק וליאון דודה, אויבים מושבעים זה שלושים-והמש שנה מאז כתב אסטריק דברי זילזול על אלפונס דודה ב-L'Evènement, קראו לאותה מוגית וסלחו זה לזה. כלבו הקטן של פ'רנאן ג'רג, פ'ליפו, ברח ותר לו מחסה, לקול צחוקם הגס של טיילים, תחת עגלת-המת של פרוסט; ולפתע חמק-נמלט בעל-החיים הנואש בתוך נחשול המכו-ניות ולא גרעה עוד מעולם. קברו את פרוסט עם אביו ואמו, מתחת לצלמית של הדוקטור פרוסט המזוקן מעשה-ידיה של מארי נרדלינגר, במרומי בית-הקברות פר-לאשו. משך שנים אחדות, עד שלא בא עוד איש, ערך האב מינייה תפילת-מיסה ביום-השנה למותו בסן-פייר-דה-שאיין.

אולם בינתיים שכב הסופר המת על מיטתו הלבנה, אגודת סיגליות בידי השלובות, מים קדושים וענף תאשור לצדו. אור-שמש ואוויר צח הציפו זו פעם ראשונה את חדר-משכבו, ופרחי-הלוויה שלא גירו את הקצרת שלו הקיפוהו סביב. ארשת השלנה ושיבת העלומים והחיוך הרפה סרו מעל פניו, ונתחלפו בלחיים השקועות ובגיחוך הבוטה של כליון. אבל המעגל הגדול שהחל עם לידתו, שעדיין לא הגיע לכלל שלמות עם הנצחון הרוחני של בחיפוש הזמן האבוד, עתה סוף-סוף היה מוגמר. הרומן שלו, מתוך שהשאיר את חטאו העמוק ביותר בלא מחילה, הביא לחטאו הנורא ביותר; אבל הישועה מושלמת רק בעולם הגשמי, ברגע של מתן סליחה וקבלתה, שלגבי פרוסט היה רגע המוות. עתה היו לא רק פעלו אלא גם חייו חיים לעולמי-עד. כפי שניבא, נפגשו שתי הדרכים. הדרכים של מואגליז וגרמאנט, האני שאנו נולדים עמו והאני שאנו רוכשים לנו, סופם מתחברים תמיד, למען הנדיר ביותר והגדול ביותר ביצירת-אמנות, במוות לפל; אך כדי למצוא את נקודת האחדות שלהן עלינו להלך בהן תחילה, בעולם של בני-אדם, מקומות ודברים, בזמן.

מתוך George D. Painter: *Proust / The Later years*; הוצאת ליטל, בראון ושות', בוסטון—טורונטו; 410 עמ'.

## אנדרה ספיר: פרוסט-היהודי-למחצה

(מתוך "כמה יהודים ויהודים-למחצה")

רק פעם אחת ראיתיו. היה הדבר, כמדומה, בשנת 1893, במבואה של בית-הספר למדעי-המדינה. בתוך חבורות הסטודנטים המפוטטים, שהלכו וחזרו לאורך אולם-המבוא, צעד הוא לבדו, גלוי-ראש, שחום, עיניו שחורות וגדולות וריסיהן כהים, פניו בגון לבן עמום. הוא היה לבוש מעיל מהודק לגופו, כפפות עור-טלה לבנות לידיו.

אני, שאך יצאתי מן הפרובינציה שלי ולא לבשתי אלא כפפות שחורות, ואף זאת בימי קרה בלבד, או בצאתי לביקור, מיד סינגתי אותו בין מעמידי-הפנים. אך ליאון בלום, שמאז הרחיק לכת בשדה הבקורת הספרותית ובפוליטיקה, ואשר השתתפותו בכתב-העת הלבן, המארקסיוז התוקפני שלו, הידור דיבורו וטרזנותו כבר הקנו לו מין מעמד של בכורה בחבורה הקטנה שלי, אמר לי: "זה מרסל פרוסט".

ובכן, היה זה אותו פרוסט, מי שנפגש עם אנאטול פראנס, שהכיר את מוריס בארס הצעיר והמפורסם כבר, בנו של הדוקטור פרוסט, פרופיסור באוניברסיטת פאריז, חבר האקדמיה לרפואה, מרסל פרוסט שאמו יהודיה וחבריו הטובים ביותר יהודים או יהודים-למחצה. אולם לימודי היו רבים ומעשיים. סטודנט צנוע החייב להתפרנס למחייתו, החייב להתכונן כמה שנים לבחינות ולתחרויות-קבלה, אינו יכול להרשות לעצמו יציאות בנשף, בילויים וקשרי-חברה נכבדים כבן-טובים פאריזאי. שוב לא ראיתיו.

אולם בחוגים הספרותיים היו מזכירים את שמו. בשנת 1896 פירסם ספר, התענוגות והימים, שנתחבב על הטרקלינים ואנאטול פראנס הקדים לו מבוא. היתה זו הבטחה בלבד. לפרקים היה מתפרסם מאמר משלו, דחוס, כתוב בלשון מסובכת, שונה מאד מן הסגנון החטוף והשטחי של בעלי-הכרוניקות בעתונות. אחר-כך סיפרו שהוא חי חיים משונים וכי נער מגודל זה, שנראָה לי מוצק, רחב-כתפיים ושמנמן, לקה במחלה מוזרה המאלצתו להסתגר ולעבוד בתריסים מוגפים, באורות דולקים, בעשן ובערפילי הקטורת של סמי-המרפא שהוא מבעיר.

לפרקים היה מופיע ב"ריץ", מכורבל בשכמייתו, וסביבו כמה ידידים מובחרים. מתישב היה עמהם אל שולחן ערוך כהלכה, ומשך שעות אחדות היה מקסים אותם בברק פיקחותו, בחריפות שנינותו. אחר-כך היה נעלם למשך שבועות.

אז היה הוגה את היצירה הפפירה שיצאה אט-אט, נתחים-נתחים, אותו רומן-וביתר דיוק, אותו מתזור רומנים בצורת אוטוביוגרפיה-שהכתירו בשם האירוני בחיפוש הזמן האבוד, ואשר חלקו הראשון, מעברו של סוואן, הופיע רק בשנת 1914. שמעו עדיין לא חרג מקהל הטרקלינים והחבורות כאשר בשנת 1919 קם איש שאינו

נודע כאוהבם של אנשים ממוצא יהודי, אף לא של נוצרים שמוצאם טהור או טהור-למחצה, אשר כמו פרוסט נאבקו לענייניו של דריפוס—ליאון דודה, שהתלהב ליצירתו של פרוסט והנחיל לה את פרס-גונקור. פרוסט נכנס אפוא לאופנה. המו"לים וכתבי-העת נאבקו על ספרו. אך זאת הפעם לא טעו השופטים של אקדמיית-גונקור. הם הכתירו יצירה של סופר גדול באמת, אולי הגדול ברומאניסטים הצרפתים מאז סטנדאל ובלזאק.

אך למה להעלות מס לשגעונם של המשפטנים—ולמרבה הצער, גם של אנשי ספרות למכביר!—שבנסותם להסביר "סוג" חדש הם מבקשים להם "תקדימים". לאמיתו של דבר, אין פרוסט דומה לשום איש, לא לסטנדאל ולא לבלזאק ואף לא לסן-סימון, שאליו משווים אותו, מפני שהרומנים שלו דומים לעתים קרובות ל"זכרונות"; או למישל דה-מונטיין, מפני שהוא רילאטיביסטי ואירוני כמוהו, מפני ש"הקומפוזיציה המצועפת" שביצירותיו אינה נראית בתחילה וכמה קטעים מהם ניתנים להיתלש והריהם כעין "מסות", וגם מפני שאמו של מונטיין יהודיה היתה. פרוסט הוא מקרה יחיד-במינו—בעצם, ככל אמן שיש בו מן הגדולה. אין הטבע יוצר פעמיים אותם פנים ואותה נשמה, וקווי-הדמיון שאנו מתימרים למצוא בין הבריות אינם אלא אמצעים נוחים לנו לפלס את דרכנו בסבך התופעות, או שהם אשליה של ראייה חלושה או מוטעית.

אכן, סטנדאל מנתח, והוא אחד מן המיטיבים לראות ללב אנוש. אולם בעוד פרוסט אוהב את האילנות, הצמחים, את עומק הזרם של הנהרות המדשיאים, את ריצודי השמש והדימדומים על האדמה, הרי ביצירתו של סטנדאל יש מעט מאד מקום לטבע. יצירי-הלב מעניינים אותו אך אין הוא טורח רק לנתחם ולתארם. יש לו נטייה גברית יותר: הנטייה לפעולה, לרצון. הוא עבד למחיתו. הוא שטף את אירופה עם צבאות הקיסר; הוא היה חייל, קצין-אספקה, אחרי-כן קונסול.

ודאי, כמו שאמר בורן'ה על בלזאק, פרוסט הוא הזוה נתחן. אבל אף שהוא רואה דברים כדרך שהעין בוחנת טיפת מים במיקרוסקופ, הריהו מנחש את תוכם של יצורי-אנוש כמין מסך שיהיה רגיש לקרינת רוחניות ממש כמו לקרני-רנטגן. ועוד: מה-רב ההבדל בין חיי פרוסט ובלזאק!

בלזאק היה עני. בתחילה לבלר של נוטריון, אחר-כך בעל-דפוס, ומספסר היה כל ימי-חיו; בחיפזון כתב, ובעבור כסף. הדמויות שברא עבדו, עסקו במלאכות שונות, ניהלו את נכסיהן, ואם גם לעתים קרובות נמנו על החברה הגבוהה, לא ישבו בחיבוק-ידיים. בתקופת הקיסרות, בימי הריסטורציה, בימי לואי-פיליפ ונפוליאון השלישי החזיקו בני החברה הגבוהה במשרות נכבדות בתחומי הפוליטיקה, הפקידות והצבא. פרוסט לא כתב בחיפזון, ומחלתו לא הבטילה אותו מן הכתיבה. בלילות-הנדודים שלו היה מוחו הנפלא פועל מאליו כביכול. אך לאחר שרשם את החזיונות שנגלו לעיניו בדימדומי-קדחת פנוי היה לשוב ולהעלותם על הכתב. שום דאגה חמרית לא בלמה את תשוקתו לכתוב, שום תפקיד שעליו למלא לא פרט את חיו לפרוטות. לא מנע אותו מלרכז את תשומת-לבו ברחשי רוחו ובמעייניו.

מהיותו איש עשיר - וכמו אנדרה ז'יד, שזע של הספרות - היה לו כל הזמן הדרוש לחשל לעצמו סגנון שיביע באופן ההולם ביותר את הבינה החריפה ביותר, את הרגישות הדקה ביותר שיוכלו הטבע ותורשה ממושכת של עימול-הרוח והרגל הסבל להעניק לבן-תמותה. וכך, בעוד פסוקו של בלזאק רופס לעתים קרובות, מסתבך בבואו לבטא רעיון מורכב קימעה, הגה משפטו של פרוסט, אף שהוא ארוך, ארוך מאד, ועמוס מאמרים מוסגרים, הריהו טהור, רהוט, גמיש, דבק בנושא וברעיון לכל פרטיהם, לכל עקיפיהם, ואינו מרפה מהם אלא לאחר שהקיף את כל גווניהם, לאחר שהפיק את מלוא משמעותם ומיצה את כל לשדם.

זה המשפט היאה ביותר לתיאור הצד הנייח של הדברים, של פרשות-חיים שבהן התנועה מעטה ביותר, חייהם של בטלנים עשירים, חברה אשר בשנים בהן לעגה האצולה הצרפתית לריפובליקה ונמנעה מהשתתף בעסקי המדינה לא טרחה אלא להשתעשע, לנתח את תחושותיה, רגשותיה, מכאוביה ודאגותיה, פצעה, עצבונותיה, שאיפותיה הקטנות, ביקוריה, סעודותיה, נשפיה, יצרי-לבה וחטאיה, ואלה של משמשיה הקבועים: רופאים, ציירים, משוררים, מוזיקאים, שחקנים, קורטיזנות ומשרתים.

הנה זה עולמו החברתי של פרוסט, עולם מאכזב וערב, ארץ-בחירה לסופר החובב ניתוח ועלילה; עולם אליו שואפים להשתייך כל אלה שמקצוע של מותרות עידן אותם קצת; עולם בו מתיצבים אלה שהודות למעט תבונה פעילה, קלישותו של מוסר-הפלויות וקומץ חולשות-דעת יכולים הם לכבוש להם שררה והון, ואשר ממנו נושרים אלה שלבם רחב מדי, הפורנים, הבטלנים ועזי-היצר.

כמה יהודים הצליחו להצטרף לשיכבה זו. בימי לואי-פיליפ והקיסרות השניה לא היתה החברה עוינת להם, ואף התגדרה מעט בקליטתם.

פרוסט פגש אפוא לא מעטים מהם, והוא, שסבו אמר עליו כי כל-אימת שהוא מעדיף אחד מחבריו על זולתו הרי זה תמיד חבר יהודי - מצא סיפוק מיוחד בציור ארחס-ורבעם.

ובעולם חברתי זה ומסביב לו הכיר את ראשל, הקורטיזאנה היהודיה הקטנה, תחבלנית ועדינת-פנים, את נסים ברנאר הנדיב וחסר-הפניות, ואת אחיינו בלוך, מחזאי צעיר, גס-רוח ובלתי-מחונך, "דריפוסאר" לא-יידע-חת כפרוסט, אלא שלהבדיל ממנו לא תמיד התפאר במוצאו היהודי. הוא בלוך שכאשר רמז דוכס צעיר על מוצאו היהודי השיב לו לאמור: "אבל איך נודע לך הדבר? מי סיפר לך?" כאילו היה בנו של אסיר-פרך. דמויות כבירות בממשותן, שאותן חקר כבזכוכית מגדלת לכל צדיהן הגופניים והפסיכולוגיים, שאותן הציג ללא כחל ושרק, על כל חסרונותיהן ומעלותיהן, כיהודים וכאנשים.

שכן מאז הגיעה יצירתו של זנגוויל לצרפת חדלו הסופרים הצרפתים מלתאר בספריהם את היהודי - איש כרגשי טינתו או אהדתו - כיצור של מוסכמות, בין טלית שפולה תכלת ובין קופה של שרצים.

ואכן, למרות מראית-העין, אמו, סבו וסבתו של פרוסט גם הם יהודים, ומתוך תבונה



ספרותית ולא ממורכך-לב עשאם בספריו דמויות נוצריות, כדרך שנהג בסוואן, גיבור ספריו הטובים ביותר, כאשר הקנה לו חינוך קאתולי, שהותיר לו, בעצם, את טעמיו האסתטיים יותר מאשר את מורא החטא ותחושתו.

אף אחד מן האנשים שהכירו את פרוסט אינו טועה בזה: אכן את אמו היהודיה ביקש פרוסט לצייר באותה אם ששערה חום ויפה וידיה לבנות ובשרניות, ואשר לנוכחותה כה זקוק היה שלא יכול להירדם בערב עד שלא עלתה לחדרו לתת לו את "נשיקתה היקרה והשברירית"; זו אותה סבתא שעל ייסורי-גסיסתה סיפר באורח ענוג וכובש-לב כל-כך, זו אשר ערב אחד, במין חלום-הזיה, ראה אותה קרבה אליו, באה לעזרתו כדרכה בעודה בחיים ברגעים שכאלה, רגעי מצוקה ובדידות, ומרפאה אותו מן החטא החמור של אנשי-החברה, חטא קשיחות-הנפש.

וזה סבו היהודי, אותו זקן חביב שכיהודים צרפתיים רבים התעשר בימי לואי-פיליפ ונפוליאון השלישי, היה גלהב לתיאטרון, ידע על-פה קטעים רבים של אופירה ואופרטה, ולהוט היה לפזמם בכל הזדמנות. וכך, בראותו את נכדו בא הביתה ועמו חבר חדש שסבר כי יהודי הוא, היה מפזם בין שיניו אריה מתוך היהודיה: "הו אלוהי אבותינו!" או "ישראל, הסר כבליך". כאשר היה החבר קרוי בשם שאין בו שמץ מן היהודי, כמו דימון, היה ממלמל: "הו! הו! אני גוהר!" ואחר-כך היה מלחש:

קשתים, עימדו על המשמר!  
שימרו בלי הרף וכלי קול.

וכשלאחר חקירה זריזה מובטח היה לו מוצאו היהודי הכמוס של האורח, היה ממלמל:

כן, אני מבני הגזע הנבחר!

ואחר-כך, כהביטו שובבנית בנכדו:

את צעדי היהודי זה הביישן  
כלום תוליך אתה לכאן!

נראה כי סב זה, שמעשי-הקונדס שלו בידחו את פמלייתו אף הפחידה קימעה, אהוב היה על מרסל פרוסט. לאחר שמתו אמו וסבתו היה מקפיד לעלות אל קברו עד שבאה המחלה וכלאתו בבית.

"אין עוד איש", כתב לידיד, "אף לא אני, לפי שאיני יכול לקום, שיילך לבקר, לאורך רחובי-המנוחות, בבית-הקברות היהודי הקטן שאליו היה סבי הולך מדי-שנה, על-פי פולחן שלא הבינותיו מעולם, לשים אבן קטנה על קבר הוריו".

ואף-על-פי-כן, כל הדמויות האלו אינן אלא ניצבים ביצירתו של פרוסט. אך מן הדמויות העיקריות הרי סוואן, שמחברו נתן לו שם משונה בעל צליל אנגלי לפי שוודאי רצה לציין את מוצאו הזר ולא להשניאו בשם שמקורו גרמני – סוואן, "סוואן הבן", יורשו של סוכן-בורסה עשיר, בוגר בית-הספר של הלובר, המשפיל, "בן-העלייה בה"א-הידיעה", ידיד הרוזן-של-פאריז ונסיך-ולס, האיש שהמשפחות המיוחסות ביותר בפזבזר סן-ז'רמן עשו הכל כדי למשוך אותו ולהשאירו בחברתן – סוואן זה אבות-אבותיו יהודים.

אבל שיכחה מוזרה היא, או תופעה של "מאראגניות" - מרגע שבאו כמה טיפות של דם יהודי באחת הדמויות שלו, דומה כאילו שיפעת הדם הנוצרי שהעניק לה הוא עצמו שוב אינה נחשבת בעיניו, והוא מפתח את הפסיכולוגיה שלה כאילו היה האיש היהודי טהור.

ודאי שהוא, שידע להעמיק כל-כך בעצמו, חש כי תכונותיו הטובות ביותר - האירוניה, כוח הריכוז והגיתות, דקות הרגש, חוש-המוזיקה שלו, עצם עצבנותו, שעשאוהו מעין מקלט מופלג ברגישותו, מימצע הקולט את כל ריטוטי האור והקול, את הכוחות והגיחוחות, את כל גלי החומר והרוח המרחפים בחלל ואין רוב הבריות חשים בהם - אלה באו לו מדמו היהודי.

סוואן שערו אדמוני, עיניו ירוקות, אפו גדול, אך אצל פרוסט, כאשר יהודי הוא "איש-חברה", על-נקלה הוא לובש צביון של לורד, "ואפו דומה יותר לאף צרפתי מגודל קימעה מאשר לאפו של שלמה".

אכן, הדבר שפתח לפני סוואן את שעריו של פופור סן-ז'רמן הרי זה הונו העצום, שהרי אין לך אצולה שתעמוד בפני כוח-המשיכה של מי שיכול לתת לבתו גדוניה של 80 מיליון. אך הדבר המקנה לו אותו מעמד יחיד-במינו בחברה הוא - מלבד מנהג-הריחוק שלו - עדינות הליכותיו, הדרת דיבורו, סגולותיו כאנין-טעם, תכונות שבלעדיהן יהיו קבלות-הפנים אצל הגבירות הכבודות וקירות טרקליניהן ריקים וערומים ממש כמו אלה של הגבירים החדשים.

חיי-חברה אלה לא היטיבו עם סוואן. במגעו עם הולכי-בטל נתקפחו בו ערכי המוסר שקיבל בחינוכו המהוגן, הסטואי כלשהו, זה הנשמר מפני החושים ומסתייע בתבונה לכיבוש הדחפים, וערכים אלה דעכו בו ונמוגו. הוא נעשה הפכפך וחסר-אופי. הוא מתחיל בלימודים ואינו מסיים. הקיצור: מעט-מעט חלומו להיות אמן וסופר, מגלה כשרונות וגאונים, סקרן המתפעל מעושר-ההמצאה של החיים, מפנה מקומו לאספן הפשוט ולסנוב.

פעמים הוא חש בשקיעתו; לבו נוקפו על שהוא מכלה חייו בביקורים, בשיחות. הוא מנסה להירפא על-ידי חברה פשוטה יותר. הוא מבקר אצל בורגנים, מתהלך בחוגים של בוהימים קלי-עולם, פוגש שם אשה צעירה ונאה בעלת עבר עמוס קימעה; אך הוא אוהב אותה מפני שהיא דומה לבת יתרו שאותה צייר סאנדרו בוטיצ'לי על קירות הקאפילה הסיסטינית, ומפני שדמותה הגשמית קשורה אצלו בפסוק מוזיקלי שעורר בו את אהבת המוזיקה.

על-ידה הוא מכיר לדעת את כל ייסורי הקנאה, ולפי שהיא יודעת לנצל את פחדו פן תאבד לו הוא נושאה לאשה.

תקופה עגומה היא זו בחייו של סוואן, תקופה בה הוא יורד ממעמדו. ידידיו מוסיפים להתראות עמו מפני שאינם יכולים לוותר עליו, אך טרקליניהם אינם נפתחים בשום פנים בפני הגברת סוואן. כדי להעלות את אשתו בדרגה סוואן מוחל על גאוותו ומשפיל עצמו. אך גם במצבים הגרועים ביותר מצילים אותו הערכים הבורגניים הישנים ודמו היהודי.

שעה שאשתו מנצלת את מאור-הפנים שהחלו הגבירות הכבודות לגלות כלפי כל מי שהכריז עצמו אנטי-דרייפוסאר והיא מנסה להסתנן אל הטרקלינים שנדמה היה לה כי סוף-סוף יפתחו בפניה קימעה את דלתותיהם, הוא מתאזר עוז ותובע ממנה להימנע מביקורים אצל אנטישמים. הוא עצמו-זקן, חולה ועצוב, החש כי מעט-מעט ניטל ממנו כל אשר אהב בלהט-רגש-הריהו חוזר וניצת בכל התלהבות-עלומיו במאבק לענין הנראה לו צודק. הוא שוכח את טבילתו וטבילת הוריו לנצרות. חביב הוא בכל עת, בעל-נימוסים, נקי-דעת, אך עם זאת תקיף והחלטי, ואין הוא מסתיר כי גם הוא משוכנע בנקיון-כפיו של דרייפוס. הוא משלים עם השתיקות והחיוכים, עם ריבוא העקיצות שאנשי-החברה מיטיבים להעתירן על כל שאינם שותפים עמם במשפטיהם-הקדומים ובהתעקשותם.

"שפן", אומר פרוסט, "סוואן שייך היה לזה הגזע היהודי החסון, שבניו עצמם, דומה, חלק להם במרצו החיוני ובעמידתו בפני המוות. ובעוד אשר כל אחד ואחד מהם מוכה-חולי, כשם שהוא עצמו שבע-רדיפות, הריהם כולם מפרפרים פירפורים שאין להם קץ בשעת גסיסתם האיומה, העשויה להימשך מעבר לכל זמן מתקבל על הדעת, ולא נראה בהם עוד דבר זולת זקנו של נביא וחוטם ענק מתנוסס מעליו, מתרחב לשאוף שאיפות אוויר אחרונות, בטרם שעת תפילות הפולחן ובטרם תיפתח התהלוכה הדייקנית של שאר-הבשר הרחוקים, המתקדמים בתנועות מוכניות, כמו בציור תבליט אשורי".\*

הוא מחזיק מעמד. ואז מתפוצצת החדשה בדבר התאבדותו של הקולונל אגרי. כמה מידידיו הטובים של סוואן, שבעקבות וידייהם של אנשי-צבא חשדו כי הרשעתו של דרייפוס היתה בלתי-חוקית בצורתה, משוכנעים עתה כי גם לגופו של ענין ההרשעה היא עיוות-דין. הנסיך גרמאנט, שבתחילת הפרשה היה מתחמק מסוואן, מתנצל לפניו יום אחד וגוררו עמו לפינה בטרקלין. חרש הוא מודה לפניו כי שוב אין לו ספק, כי הוא מאמין שהשופטים הצבאיים שגו, וכי הוא והנסיכה הנעלה גרמאנט קוראים בסתר את העתונים "המאה" ו"השחר", בטאונים רביזיוניסטיים, ובסתר הם מזמינים תפילות-מיסה למען דרייפוס.

כזה הוא סוואן, ידיד-נעוריו הזקן של פרוסט, האיש המקסים שאותו הוא מעביר לפניו שוב ושוב בספריו ואת חייו ואהבותיו הוא מנתח במדוקדק כל-כך; סוואן שאין הוא יכול שלא לחשוב עליו, האיש שבאפיו קווי-דמיון כה רבים לאפיו שלו עד שלעתים קרובות תמה אתה אם על עצמו פרוסט מדבר או על סוואן. שהרי למעשה סוואן הוא פרוסט המושלך להויה קודמת שלו, לעולם שהידורו ובטלנותו קסמו לו לפרוסט ושבו את לבו בימי התבגרותו ובצעירותו. סוואן הוא היפוכו של פרוסט, ניגודו, כפילו, בבואתו, עבדו הנרצע; הוא שהיה גילגולו האפשרי

\* תרגום המובאה מאת עדה צמח (מתוך כמעגלי "חפש הזמן האבוד" / פנים אחרות ביצירתו של מרסל פרוסט, הוצאת דביר, 1973).

של פרוסט, לפי תחושתו, לולא נרפא מן הסנוביות שעליה כתב כי היא החטא "שאליו מתכוון פאולוס הקדוש בדברו על החטא שאין לו כפרה".

כי הוא החלים מזה. אכן, למרבה-המזל הוקסם והלך שבי אחר החוג החברתי הזה, בו יכול היה להשיט את סקרנותו ולפרנסה. אך הואיל ומטבעו עדין היה מדי ונות-להיפגע, טוב מדי מטבעו, רגיש לסבלות הזולת כלסבלותיו-הוא, הרי רק לסירוגים יכול היה לבוא על סיפוקו בקבוצה חברתית הלוחמת על בידולה מפני זרם המתפרצים פנימה, ועל כן היא חיה בהתגוננות, שופעת חביבות מתנשאה ובוז.

והוא אהב את אמנותו. החברה היא עריצה, אינה מכירה בשיתוף, אדונית לזמנו של כל אדם, גוזרת ומצווה. יש לה כללים וחוקים משלה, ושעות-עבודה יש לה כמו שעות-משרד במיניסטריון. עד-מהרה תפס פרוסט כי אמן אמיתי לא יוכל להיות אלא איש-חברה חובבני, כלומר לא איש-חברה אמיתי, לא איש-חברה מאושר. בחברה לא ראה עוד אלא שדה-ניסויים שעליך לברוח ממנו לאחר שהפקת ממנו כל מה שקיוות להפיק. כך אפוא ליקט ואיחסן בזכרונו אותו אוצר כביר של תחושות ראייה, שמיעה, ריח, טעם ושרירים שרק זכרון כשלו יכול היה לשמרו. ובהיותו רתוק אל מיטתו עיבד כל זאת בדממה ובקדחת-חולי, שקד על היצירה הזאת המזורה שאין כדוגמתה, תמונה מפורטת של החברה הצרפתית המהודרת ביותר מסוף הקיסרות השנייה ועד 1914.

אך יש נסיון שאף הסופר המסור ביותר לא יוכל לעשותו, ואף לא פרוסט עצמו, הגם שידע לא פעם שעות ארוכות של חנק כשהוא מפרפר בין חיים ומוות. באחד מספריו שלא השלים את עריכתם ניסה לתאר מוות, מותו של ברגוט, סופר גדול שאמרו כי את תווי-דמותו שאל מאנאטול פ'ראנס ומבארס.

כשראה פרוסט, שלא חדל מכתובה בימי מחלתו האחרונה, בבוא המוות הזה, שסבר כי גילה את סודותיו, חש כי יש ביצירתו דבר-מה שהוא רק בגדר אומדן, משהו שנעשה בזריזות-הכשרון: "הביאו לי", אמר לידידיו, "את ספרי, וחפשו לי את הקטעים שמדובר בהם במוות; אני סבור שעכשיו הכרתי אותו יותר טוב. אני רוצה לכתוב מחדש את מותו של ברגוט".

## עמנואל ברל: להכיר את פרוסט

### (מיוחד ל"קשת")

להכיר את פרוסט, ליקרב אליו, לקבל את מכתביו בשיממון העגום של החפירות בחזית, ואם לא לזכות בידידותו, לפחות לשמוע את לקחו—זה היה אחד החסדים שעשה עמי גורלי. פרוסט ביקש להציג לפני את רעיוניו על האדם, תשוקותיו, מטרותיו—ומובן שדיבר עמי על יהדות. מנוער מכל גזענות, אמר לי: "בדרך-כלל, כשמבחינים בי תו-אופי יהודי, מאבי ירשתיו".

אך אם גם לא האמין בייחוד יהודי—הרעיון שמדינת-ישראל כמעט שמה אותו לצחוק—הרי האמין בהשפעת התנאים החברתיים המיוחדים שנוצרו ליהודים בחברות שבהן השתלבו. יהודי לעולם לא יהיה דומה לאחרים, לפי שלעולם אין הוא כך בעיני האחרים, אפילו ינהגו עמו בעין יפה—כמו שאירע בסוואן וכמו שאירע בו עצמו.

בכך מתבטאות בעת-ובעונה-אחת הבחירה והקללה המכבידות על העם הזה מדורי-דורות, בארצות שונות ובמשטרים שונים.

אכן, טעות תהיה בידי היהודים אם ירגזו על הסמיכות שנתחייבה בעיני פרוסט בינם לבין שכובי-זכר. אף כשהוא מציירם כקאריקאטורות—כאדם שהיתה בו נטייה עזה לתפוס את המגוּחַך וּלחַקוּתו—לעולם הוא נמשך להעדיף את החורגים, מרצון או מאונס, מן הקונפורמיזם. "משחדל מהיות אומלל, ממילא היתה רמתו המוסרית יורדת", כך הוא אומר על סוואן בסופו של הפרך שהקדיש לו. אבל כך היתה דעתו על כל אחד. שביעות-הרצון-העצמית השוטה של פלוני גור-פואה—לא היהודי ולא ההומוסקסואלי לא יוכלו להתמכר לה עד תום. אפילו ירצו, לא יצליחו להיות תקינים לחלוטים—דבר שבעיני פרוסט הריהו הקללה האמיתית.

כשאנו חושבים עליו אל לנו לשכוח כי מתחילת ספרו עד סופו אין הוא פוסק מלהסתכל בסבל "כמין תרופה אלוהית לטומאותינו". מלבד זאת, אי-אפשר להפריז בהשפעת בודלר עליו, שעליונותו על ויקטור הוגו אינה גראית לו אפילו בת-ויכוח.

הרמן כהן—שגם אליו היה לי הכבוד ליקרב—אף הוא האמין כי האושר אינו ענין ליהודים וצוחק היה על הציונים אשר "ביקשו להיות מאושרים". אני, מכל-מקום, אשמח אם עדות קטנה זו של סופר זקן ועייף תוכל לתרום, ולו אף כהוא-זה, להצלחת מפעלכם.

## מכתב מפיליפ קולב

בענין רב אני למד לדעת ממכתבכם החביב מן ה-27 ביוני 1974 – שהועבר אלי לפאריז – שאתם מכינים עתה חוברת מיוחדת מוקדשת למרסל פרוסט ברבעון "קשת".

אני מעריך הערצה כבירה את אומץ-הלב של ארצכם, ונפלא הדבר בעיני כי בשעה שאתם נאבקים על חייכם מוצאים אתם גם אפשרות להמשיך בפירסומים ספרותיים.

לכבוד רב יהיה לי להימנות עם פטרוניה של חוברת זו. דומה שאוכל גם לתת לכם מאמר קטן שבו אציג טקסט של פרוסט שעדיין לא ראה אור. ביקשתי לשם כך את רשותה של מאדאם מאגט-פרוסט, אחייניתו של הסופר.

(...)

הואילו לקבל את ביטוי רגשותי המסורים בלב נאמן.

פיליפ קולב

אוניברסיטת אילינוי, ארה"ב

## מכתבו של ז'ן רוסה

אני מודה לכם על מכתבכם בנוגע לחוברת מיוחדת שרבעונכם מקדיש לפרוסט, כדי לעודד וללוות את תרגומו העברי של "בחיפוש הזמן האבוד"; אני שמח על המפעל הכפול שיסייע להפצתה של יצירה מרכזית זו בישראל, שחשיבותה רבה הן לרומן במאה העשרים והן לתפיסתנו כיום את הספרות; היא גותנת לבקורת כר נרחב לחקירות ועיונים המתחדשים ללא הרף. אין לי ספק כי המחקרים שאתם אומרים לכנס בחוברת זו יוכיחו זאת שוב.

אני מאחל הצלחה והישגים למפעלכם זה, שברצון אִמְנָה על פטרוניו. והואילו לקבל את הבטחת רגשותי האוהדים מאד.

ז'ן רוסה

אוניברסיטת ז'נבה

## ס פ ר י ם

### במעגלי חפש הזמן האבוד

דומה לא נותרה עוד פינה ביצירתו של מרסל פרוסט שלא נחקרה מכל כיוון אפשרי. מדף הפרוסטיאנה הוא מן הארוכים והגדושים בספריית המחקר הספרותי המודרני. והנה, בבוא איש חקר-הספרות להוסיף לבנה משלו לבנין עצום ומסועף זה יבחר לו נושא או נקודת-ראות מיוחדים כל-כך להתגדר בהם עד שרק מומחים ובקיאים יוכלו לעקוב אחר טיעוניו.

אך מה יעשה חוקר הבא להציג את יצירת פרוסט לפני קהל שאין יצירה זו מתורגמת ללשונו ורובו-ככולו יודע עליה רק מפי השמועה?

משימה כזאת נטלה על עצמה עדה צמח, בבואה להציג לפני הקורא העברי את "חפש הזמן האבוד", כפי שגורסת המחברת את שמה העברי של היצירה.

בבואה לכתוב ספר זה (שחלקו הראשון מבוסס על שש שיחות-ראדיו ששודרו לפני שנים בשידורי-ישראל) יודעת המחברת את אחריותה כלפי הקהל הפוטנציאלי של קורא-איה, המצפים להצגה אלמנטארית של הנושא. ולכאורה לא נותר לה כר נרחב להתגדר בו בחידושים משלה ובתוספות אישיות. אין ספק, זו משימה כפויט-טובה, ואסתגני-סים אף יאמרו אולי-מיותרת.

והנה, בעיני חשיבות רבה מאד, והכרח תר-בותי ממדרגה ראשונה, בספרה זה של עדה צמח. ובראש-וראשונה, בהכשרת הלבבות להופעה אפשרית בעתיד של כרכי יצירתו של פרוסט בתרגום עברי. החן המיוחד שב-

\* עדה צמח: במעגלי חפש הזמן האבוד / פנים אחדות ביצירתו של פרוסט; דביר, תל-אביב, 1973; 128 עמ'.

כתיבתה של הגב' צמח, הבנתה הישרה והמפופחת את פרוסט ועולמו, יפי קטעי התרגום המצוטטים בספר, ועל הכל—אהבתה שכמו אינה יודעת גבול ליצירתו של הסופר, עושים את הקורא שותף נאמן לטיול מענג ומחכים בנופיו המרהיבים של "הזמן האבוד". וכך מעמידים דפי ספר זה קהל פוטנציאלי של אוהבי פרוסט לשעה שבה תתורגם סוף-סוף היצירה ותצא לאור בישראל.

קשה לי לשוות בנפשי פתרון מוצלח יותר לבעיה שעמדה לפני הגב' צמח, בבואה למצוא בחיבור אחד איזון נאות בין המלומד לבין האינפורמאטיבי-הבסיסי, לבחור בקול שיידע לדבר באותה עת אל לב הקורא השותף מפבר לסוד היצירה ופרשנותה ואל לב המשפיל שעדיין לא בא בסוד זה, בלא שיהיה האחד משתעמם בהליכה בדרכים כבושות ומופרות בעוד חברו תועה במבוך זר והרמטי.

חלקו הראשון של הספר אינפורמאטיבי בעי-קרו והוא מגיש לקורא על קצה המזלג את עיקרי העובדות והפיוונים הדרושים לו להכיר את הסופר ועולמו, מקומה של עיר הילדות באישיותו וביצירתו, וכן אותו חוט משולש, מרכזי: הזמן, האהבה, האמנות.

שני חלקיו האחרים של הספר דנים בשני צדדים חשובים ביצירה: דמות היהודי והיפואטיקה הפרוסטיאנית. יפה עשתה גב' צמח שפיונה את דיונה בדמות היהודי לצד החברתי ולא לענין המיסטי של "רוח הגזע" והשפעתה האסתטית והאחרת—צד שהירבו להתעסק בו חוקרים ומבקרים, נוצרים בעי-קדם, ולעתים הגיעו למסקנות מפוקפקות קימעה. בתוך כך מעמידה המחברת את שתי הדמויות היהודיות המרכזיות שביצירה, סוואן ובלוך, כשני קטבים מנוגדים ומשלימים (ואם תרצו: שני אפנים שפרוסט עצמו ראה בהם התגלמויות אפשריות ליהדותו שלו). מצד אחד, סוואן איש-החברה המזהיר, המקובל, המוטמע לגמרי בחברה הנוצרית האריסטוקרטית, שדרך חייו (ותהפוכות היסטוריות כגון פרשת דרייפוס) מוליכתו בחזרה אל כור-מחצבתו האתני; ולעומתו בלוך, הצעיר השאפתן, החותר לפרוץ מן המעגל

התהליך ובאותה עת דרך-ארץ בפני המס-תורין שבו, וכמובן, ואולי מעל לכל, תפקידה של הלשון במערכת האמנותית. והכל משר-לב יחד, במין דינאמיקה פנימית שאינה מאפשרת לבודד יסוד אחד מתוך התהליך.

פרק זה בספרה של עדה צמח הוא בעיני מופת לכל מונוגרפיה, הבאה לפרוש לפני הקורא נושא ספרותי מסובך בדרך מאירת-עיניים; בלא שתחטא הבהירות בוולגארי-זציה ובלא שתהיינה הדייקנות, הבקאות והמהימנות מערפלות את הראייה.

"הקריאה", אומרת עדה צמח על הבקורת הפרוסטיאנית (ע' 104), "כלומר הביקורת בפסיעתה הראשונה, יוצאת אפוא כולה מן הספר ומן הספר בלבד; עומדת היא לא על התרחקות מן הכתוב, אלא על ההתקרבות וההתחברות עמו; על 'נחש' ועל 'אוזן דקה' ועל 'הבחנה במה שמתחת למלים', על מה שקרוי סיומפטיה ותפילה שבאינטואיציה; ולפיכך יש גם בה, כמו בספרות, משום מע-שה יצירה, שחוזרת היא ובוראה לעצמה את שברא סופר בספרו..."

לאוהבי פרוסט הקריאה בספרה של עדה צמח היא פגישה מחודשת, מלבבת, מלאה "סיומפטיה" עם היצירה הגדולה הזאת.

י. ק.

### אורי צבי גרינברג

אורי צבי גרינברג הוא תופעה מיוחדת-במינה, אגדית כמעט, בספרות העברית. שירתו באידיש מוכרת למעטים בלבד. בתנו-עת-העבודה, אליה הצטרף עם בואו לארץ-ישראל ב-1924, היה קול חריג ושה שחורה, והוא הלך לרעות בשדה "זר". מאז 1929 היו אורי צבי גרינברג ושירתו בגדר מוקצה-

\* אורי צבי גרינברג / מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו; ליקט וצירף מבוא וביבליוגרפ-יה: יהודה פרידלנדר; עם עובד (פני הספ-רות / סדרת ילקוטי בקורת על יצירתם של סופרים עברים בעריכת יהודה פרידלנדר), 1974; 296 עמ'.

היהודי הבזוי בעיניו ולטפס בסולם החבר-תי, עד שתישכח יהדותו ולא תפריע עוד לקריירה המונדנית שלו. שתי תנועות, שני מסלולים מנוגדים ניגוד סימטרי, המציירים מעגל פרוסטיאני אפייני:

"שניים אלה, משמעותם, דומה לי, יוצאת מתחומי העניין היהודי ובאה להתחבר עם תנועתו הגדולה של הספר, עם מיקצבו הפנימי של הרומאן כולו; שכן, ב'חפש הזמן האבוד' שני מיני מהלכים, שני מיני כיווני תנועה, שני מיני דרכים: אחד כולו פחת, הפסד, כליה ואבדן, ואחד עיקרו שיה בה ומציאה, חיבור וגאולה ובנין; ונראה לי שהענין היהודי, אשר מקומו, כאמור, אינו רב בספר, אבל חשיבותו גדולה—הענין היהודי גם הוא מתכנס ומתמזג באור-תם שני מיקצבים גדולים, שעליהם עומדת היצירה. בלון, מבחינת היהודי שבו, מבחינת העבר שלו, כלה והולך ואובד; ואילו סוואן מגלה יהודיותו ושב ומוצא עברו האבוד ומצרפו אל הווייתו שבהווה. וכי יש צורך להטעים כל חשיבותו של חיבור זה של עבר והווה בתפיסתו של פרוסט ובסדרי יצירתו? ומי יודע? אפשר הענין היהודי הוא ששימש לו 'מודל פנימי' אקסיסטנ-ציאלי לכל משחק הזמנים שב'חפש הזמן האבוד'!" (ע' 71)

ומן הקל אל הכבד עוברת עדה צמח, בחלקו האחרון של הספר, לדון בדרכו של פרוסט בבקורת-הספרות. בפרק זה כבר אין מנוס מדיון שיקשה יותר על הקורא שאינו בא אל הכתוב מצויד בידע פרוסטיאני כלשהו והכשרה פילוסופית ואסתטית כלשהי. שכן "נראה בעליל ש'חפש הזמן האבוד' לידתו מתוך היררהורים שהירהר מחברו בטיבה של בקורת, ואפשר כמעט להורות באצבע על המקום בו נוצר גרעין הרומן כשהוא צומח ויוצא ומתנתק מדברי הבקורת".

והנה האסתטיקה של פרוסט—ככל אסתטי-קה—כרוכה בתפיסת המציאות, ביחס שבין הסובייקט למציאות הנתפסת, וכן בבחינה המוסרית של הספרות ותפקידה האנושי, בזיקה שבין צורה ותוכן, במאמץ להבנת



המבקשים לשמור על "זכויותיו" ולדאוג לכך שילמדו ויקראו אותו בבתי-הספר ושיהיה ל"משורר לאומי" מוסכם על הכל, אף הם אינם עושים טובה רבה לשירתו. גרינברג יוצא מפסיד מכאן ומכאן, ואולי במידת-מה בשל כך אין הוא מתיר להוציא מחדש את ספרי השירה הישנים שלו, העוברים מיד ליד ונרכשים בכסף מלא בחנויות לספרים נדירים.

מבחר מאמרי הבקורת על יצירתו של גרינברג, והמבוא הקצר והתמציתי שמתלווה אליו, רחוקים מלמלא את החסר. גם המבוא מרפרף למדי, ועיקרו סקירה תמציתית של אותם מאמרי בקורת שלא הובאו בקובץ. אי אפשר גם שלא להעיר על הסידור המוזר של המאמרים. דברי הברכה של ש"י עגנון, שערכם היסטורי בעיקר, מובאים באמצע הספר, ואילו מאמרו של שלום לינדנבאום על שירת אורי צבי גרינברג בידיש ויחס הבקורת אליה ואליו חותם אותו תחת שיבוא מיד אחרי שתי הרשימות המעניינות של פרץ מרקיש ומכס עריק. כרגיל בקבצים אלה של הסדרה "פני הספרות", הביבליוגרפיה היא חלקית בלבד.

אכן, דומה כי מבואו של יהודה פרידלנדר הוא החלש במבואות שנכתבו לסדרה של ילקוטי הבקורת. בצדק מציין בעל המבוא כי בבקורת על אצ"ג משתקפת היטב, ובצורה אינטנסיבית, "מלחמת התרבות" בהוויה הארצישראלית והישראלית, אך כבר במשפט הבא מתערב העורך עצמו ב"מלחמת התרבות" הזאת בהערה ש"אין גם להתעלם מחדירתן של השפעות מנכסי מחשבה זרים, שרישומן אינו תמיד לברכה, מהן השפעות ספרותיות אופנתיות, ומהן השפעות שהוחדרו בדרכים מדרכים שונות". חלק מן הבקורת, שניכר בה היטב חותם משנתו התרבותית הבקרתית של ברוך קורצוויל המנחות, אינו אלא "הכרזת מלחמה" על אותם "נכסי מחשבה זרים".

ב. ט.

מחמת-מיאוס ב"מחנה הפועלי", וביטוי מרוץ פז ו"מסופם" ליחס זה אליו אפשר למצוא בדברים שכתב דוד כנעני בלנוכה עץ הרקב ב-1950.

כנגד זה, על יחסה של "התנועה הלאומית" לשירתו של אצ"ג אנו למדים ממאמר כגון זה של יהושע השל ייבין. לגבי ייבין וחבריו, היתה שירת אורי צבי (והפובליציסטיקה שלו, שאינה נסקרת כלל במבואו של יהודה פרידלנדר) שירה נבואית וחזונית, שירה פוליטית ואידאית. נראה כי בענין זיקתו של אורי צבי למחנה הרביזיוניסטי היה על העורך להביא לפחות עוד דוגמה אחת של הדרך בה פירשו או קיבלו אנשי מחנה זה את שירתו. מכל-מקום, פשטנית מאד היא אותה הערכה היסטורית הרואה באורי צבי גרינברג מעין "משורר-חצר" של הרביזיוניזם (הערכה היוצרת בנשימה אחת עוד שתי "חצרות" על משורריהן—אלתרמן ושלונסקי). אולם היחסים בין אורי צבי והמחנה הציוני הקרוב אליו ביותר היו מורכבים ופרובלימטיים, וגם בענין זה אין בעל המבוא נוגע.

חסרון זה בא להזכיר שוב כי שירת אורי צבי, על אף מרכזיותה בשירה העברית, לא זכתה למונוגרפיה ראויה-לשמה ואילו על המשורר נתפרסמו רק רסיסים של ביוגרפיה. כדאי לשים לב למגמה חדשה בבקורת החדשה על אורי צבי: רבים ממבקרו באים עתה דווקא מזרמים מרוחקים יותר של מחנה ה"שמאל", והם אינם דבקים בוולגאריזם הבקרתי של דוד כנעני, איש "השומר הצעיר", אך מסתמנת בבקרתם נטייה "להרים" את שירתו של גרינברג מעל למישור "הפוליטי והאידאולוגי" למישור "מיטאפיזי" או "אקסיסטנציאליסטי" עמוק ו"תקף" יותר. מגמה זו, בהתרחקותה מן הוולגאריזם הקודמת, נוטה יותר מדי להפשטה ולהתעלמות ממקומה של היצירה בהוויה האידאית והתרבותית של חמישים השנים האחרונות. כנגד זאת, כמה ממעריציו הגדולים של גרינברג,

של דן מירון ושל נורית גוברין. נוסף על כך למדים אנו בבהירות רבה, מן המבוא המצוין של עדה פגיס, עורכת האסופה, מהן השאלות שלא נשאלו עדיין—וממילא גם לא נענו עדיין—לגבי סיפוריה של דבורה בארון.

ש. ז.

### קונסול של כבוד

ברומן "קונסול של כבוד" התרכזו המחבר גריהם גרין במוקדי החיים שבאמריקה הדרומית: הפנסיה הקאתולית, הטרור וחסות אנשים חפים מפשע והעוני המשוע, כשהם נצרפים בכור האהבה והכבוד העצמי של הדמויות הראשיות. הודות למבנה הארכיטקטוני ממש של העלילה מצליח המחבר, כדרכו ביצירותיו האחרות, להציג את תודעת הגורליות המפעמת באנשים רבים ככוח המניע הראשי בפעולותיהם ובמחדליהם. כל אחת מן הדמויות צועדת מחוץ לדרך-המלך של המציאות ומספכת עצמה מרצון יותר מאשר מאונס.

בכוונה בחר המחבר במקרי-גבול, כאשר הדמויות הראשיות אינן נמנות על גזעי אמריקה הדרומית אלא הם ממוצא אנגלי-ספרדי מעורב. כלאיים אלה אומרים הרבה, ואינם עולים יפה. הגיבור הראשי, הרופא אדוארדו פלאר, נולד לאב אנגלי ולאם ספרדיה, ואביו נמנה על תנועת-המחתרת הארגנטינית ולמענה ויתר על חייו המשפחתיים. הרופא חי בעיר-גבול שבין פאראגוואי לארגנטינה ועוזר לשכבות העניות. מחוץ למקצועו הוא ריק מכל אידיאה שהיא, כולל האהבה, ואינו מאמין ברעיונות או באנשים. והנה הסתבך בחטיפת קונסול-הכבוד של אנגליה באותו מקום והוא מנסה להצילו מאנשי המחתרת, המאיימים לרצחו, באם לא תשחרר הממשלה עשרה אסירים מבין חבריהם. למה עושה הרופא את המע-

### דבורה בארון

דבורה בארון פעלה כאישיות ספרותית יוצרת בעיקר בשנים 1911—1937. אחרי פטירת בעלה, יוסף אהרונוביץ (מראשי "הפועל הצעיר") פרשה מן החיים הספרותיים ומן היצירה הספרותית. בתקופת פעילותה הירבה תה לכתוב ולפרסם סיפורים קצרים ונובילות ארוכות, שחלקם לא פורסמו לפי שהמחברת גנתם כבלתי-ראויים לפירסום. בחטיבה בלתי-ידועה זו של יצירתה עסקה באחרונה נורית גוברין, ואילו כותביהם של מאמרי הבקורת שהתפרסמו על דבורה בארון במרוצת השנים לא הכירו סיפורים אלה—ואולי אף לא ידעו על מציאותם. התוצאה היתה, כפי שאנו למדים ממאמרי הבקורת שכונסו באסופה זו, ראייה סטאטית של כלל יצירתה של בארון, בלי נסיון וכלי יכולת לעמוד על כיוונים וצדדים שבהם חלו תמורות בכתיבתה.

אף שהיתה אחת הדמויות החשובות בשדה הסיפור הארצישראלי המודרני, לא זכתה עדיין למחקר ספרותי מספיק אף לא למונוגרפיה שתתמודד עם דמותה המורכבת והמעניינת. האסופה יותר משהיא מלמדת על יצירתה של דבורה בארון הריהי מלמדת על יחסה החיובי—אך השטחי לפעמים—של היצירה בקורת העברית. כבמקרים אחרים ראו בה קודם-כל את הסופרת-האשה, ומתוך ראיית חשיבותה ל"היסטוריה של הספרות" כסופרת-אשה עודדו אותה בהערכה חיובית ובפרסים ("פרס ביאליק"). קשה ללמוד מן המאמרים שלפנינו במה נתיחדה הפואטיקה של דבורה בארון ומה היו הזיקות בין יצירתה ליצירות סופרים גדולים בני-זמנה כגון ברנר, גנסין, שופמן ועוד. רק בזמן האחרון מסתמנת נטייה להעמיק את המחקר, נטייה הבאה לידי ביטוי בעיקר בחיבוריהם

\* דבורה בארון / מבחר מאמרים על יצירתה; ליקטה וצירפה מבוא וביבליוגרפיה; עדה פגיס; הוצאת עם עובד (פני הספרות / סדרת ילקוטי בקורת בעריכת ק.א. ברתיני), 1974; עמ' 198.

\* גריהם גרין: קונסול של כבוד; תרגום; אמציה פורת; עם עובד / ספריה לעם, 1974; עמ' 262.

רב של ימינו עם האידיאליזם של אביו בדרך של הגשת עזרה ליחידים. די לו בהקלת הסבל לפונים אליו ומבקשים את עזרתו. ליאון ריוואס, המלא אהבה לכל באי-עולם, רוצה במהפכה. ולפי שאין באמריקה הלא-טינית מהפכה זולת זו של צ'ה גווארה, הוא מצטרף אל שורותיה. העוני, הדלות והבורות שמסביבו משוועים אליו, והוא תולה תקווה במהפכה שתגשים את עקרונות הנצרות הטהורה, למען העם המדוכא והסובל.

מסביב לוויכוח הזה מתפתחת העלילה לפי הגיון משלה, תוך שקונסול-הכבוד מופיע כדמות המושלמת ביותר. צ'רלי פורטנס, אנגלי שתיין שכמדומה אין לו בעולמו אלא מידת הוויסקי שלו, מפתיע אותנו במבחן הגדול שמזמן לו המחבר בשעת חטיפתו, כאשר ימיו ספורים והוא מחכה לרציחתו. ככל שהאולטימטום של החוטפים קרב לסיומו כך דמותו עולה ומבריקה בגונים אנושיים בהירים ביותר. לאחר שיחרורו הוא מספר לאיש השגרירות הבריטית את האמת, כי המשטרה היא שרצחה את הרופא ואת ריוואס, בניגוד להודעה הרשמית המלאה כזבים.

פ. י.

### על הרגריזים

שני פנים לשיר, והסתעפות משמעויותיו של הצליל "שיר", המכה שוב ושוב באוזן הקורא לאורך הפואימה, מתגבשת לכלל שלד מבני-דראמתי, העשוי להועיל לא במעט לקשר בין שני חלקי הפואימה, המופשטים כביכול מעלילה. השיר, במשמעות יסוד הזרימה, ההשתנות שבחיים, מתנגש בראייה הצורנית של ה"שיר", זו הרואה בו כלי-קיבול, ראי הפוך של ההווה, ומטרתו להקפאה, להנציחה כביכול, במתכונות הקונווציה. כעין "מאבק" מתחולל בין שתי הראיות האלה בתוך הפואימה שלפנינו.

\* אבא קובנר : להקת הקצב מופיעה על הרגריזים (פואימה); הוצאת הקבוץ הארצי השומר הצעיר; ת"א, 1972; 91 עמ'.

שה זהו? מתוך רגש-אשמה שהוא חש כלפי קונסול-הכבוד משום בשעבר היה מתנה אהבים עם אשתו. ואשה זו לא היתה אלא זונה צעירה שבעלה הוציא אותה מבית-הזונות, והרופא נתן בה עינו באחד מביקורו במקום. נוח היה לו שבעלה יחיה וידאג לה ולבן הרופא, שעמד להינלד בקרוב, ובלבד שלא תישאר לבדה והוא יהיה חייב-אם לא לשאתה לאשה-לפחות להתמיד בקשרים אתה...

הדמות הגדית הוא ליאון ריוואס, חברו של הרופא מבית-הספר, שבא מבית עשיר ומתוך מניעים אידיאליסטיים טהורים הקדיש את חייו לכמורה הקאתולית. אלא שהפער בין הכנסיה וראשיה לבין העוני האיום של עדת המאמינים הפקיע את אמונתו בהיירארכיה הכנסייתית. הוא פרש משורותיה ונשא לו אשה מדלת-העם, שאינה יודעת קרוא וכתוב. הוא עצמו נספח לתנועת הטרור ומתוך טעות ביצע את חטיפת קונסול-הכבוד של אנגליה. לפי ההוראות היה עליו לתפוס את השגריר האמריקאי, והוא וקבוצתו לא הבחינו ולא ידעו שקונסול-כבוד הוא רק ענין של כבוד ללא מעמד דיפלומטי וללא כל חשיבות. גריהם גרין חושף באכזריות רבה את מניעיו של האידיאליסט הזה, הממשיך באמונתו באלוהים ומוסיף, כביכול, ללכת בדרכו של הצלוב, מתוך דילוג על אלפיים שנות כניסה קאתולית. בעמקי נשמתו יודע אבא ריוואס שאין אדם יכול לפרוש מן הכנסיה. "הכנסיה היא העולם. הכנסיה היא הרובע הזה, החדר הזה. אין דרך לפרוש מן הכנסיה אלא במוות בלבד".

עיקרו של הרומן הריהו התנגשות זו שבין הרופא שאינו מאמין לבין מי-שהיה כוהן ונעשה טרוריסט והוא מאמין. כסופר-אמן מתאר גרין עליות וירידות בעימות שבין השנים עד למותם בידי אנשי המשטרה. ד"ר פלאר נושא בעורקיו את המורשה המעריבת של אביו, אף שלא ראה אותה עשרות שנים. מפיו של ריוואס הוא שומע על מותו במעצר משטרתית, שהיה אסור בו חמש-עשרה שנים. אך הרופא, העומד בשנות השלושים של חייו, משלב את תרבות-המע-

בקצב מהיר מן השיר.  
...אז אשיר על הים הריק

...  
שיר לאהבה  
פתו—ח (ע' 79)

והפרק המסיים את הפואימה כך הוא פותח:  
שבע תקום עיר ושבעתיים על פניה  
יחיה שיר

בקומו מעופרת. (ע' 90)  
הציפיה היא לא לכתיבת השיר אלא לחיי  
השיר, המעורבים בחיי האדם והטבע, וב-  
קצבם. "וכיתתו מלים לקצב", זועקת המק-  
הלה.

### ולא המלך

בתוך ההמון ומרוחק ממנו—זה המשורר,  
שתמצית חייו הפסיחה בין השמירה והויתור  
על בדידותו. בשיריו של יחיאל חזק, המו-  
נחים "ולא המלך", ולעומתו "והוא מלך",  
מסכמים את רוחה של ה"פסיחה בין שתי  
הסעיפים": להיות "לא המלך" פירושו להי-  
טמע ב"יחד", ב"אנחנו"; וה"להיות מלך"—  
להיות משכמו-ומעלה, להיות בסוד עליון,  
להתבודד. דומה כי שני הקטבים של רוח  
המשורר מוצאים את ביטויים, האחד בחלקו  
האחרון של "שירי ט"ו באב":

...כאילו לא אנחנו הוא חצב בודד / אוסף  
פניו הצידה. אנשים אחים / אנחנו. /  
אנשים אחים ולא המלך— — (ע' 25)  
והשני, כנגדו—החלק "שירי אמהות על  
עצב"—אלה שירי ההתבודדות, הבחירה:  
...הרחק משאון החוגגים הזורמים בתה-  
לוכה פעיסה לתנורה, / מי שיהיה ניצב  
ואנכו בשמיים / יודע את הדרך / והוא  
מלך. / ...והשחר יעשה לו כתר נוצץ—  
(ע' 41)

הציווי על הימחקות ה"אני" עולה בד-בבד  
עם יחדנותו של ה"אנחנו", תמונת חצב בודד  
ש"אוסף פניו הצידה" ממחישה את אותה  
הקרבת ה"אני", את היעלם המחיצות האנו-  
שיות, את הפניסה בברית ה"יחד". ואמנם,

\* יחיאל חזק: ולא המלך (שירים); הוצאת  
הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, 1974; 58 עמ'.

מלכתחילה לא יקשה להבחין כאן בהצמדת  
דימויים של מים ושל זרימה אל מושג  
ה"שיר":

זורמת עיר בשיר / לחיות בו למועד  
(ע' 12)

או:  
אך בזרמו / בשירנו זה הוא מעלה /  
ניגון / קורע מיתרים. (ע' 19)

ומצד שני, מצטרפת לקבוצה של דימויי  
ה"שיר" תמונת האש, תמונת השריפה, הכל-  
יון, כגון:

עיר שרופה בשיר. (ע' 11)

ה"שיר" כאן בשום-פנים אין פירושו השיר  
הכתוב, הפבול לחוקי האמנות, יצירת האדם,  
אלא יסוד השיר שבחיים, הקצב שבהם,  
מחזוריותם.

והקורא לא ייתקל בראייה ה"קונוונציונלית"-  
ה"צורנית" של השיר אלא בשלב מאוחר של  
הפואימה (שיר ח' והלאה). כאן לראשונה  
מתגבשת הראייה ההפוכה—ה"שיר" היה ל-  
"שיר-ערש", לדו-שיח מרגיע, מחנך, למש-  
חקי-מלים:

כך שרת לו, אם... / ובנך מקשיב... (ע'  
22)

או:  
ועוד זאת אמי, שיר-ערש אחרון... (ע' 35)

ואת ה"אני מאמין" הזה מבטא המשורר:  
ואני מאמין בעיר / ובאיש ואשה שנו-  
לדים / לאחר צירים וחבלים מרובים כל-  
כך / אל בתי השיר... (ע' 35)

את השיעבוד לתבניות, לצורות, את הנסיון  
לחקות, לשחזר חיים ביפיים זה שאין לשמ-  
רו, מבטא עתה ה"שיר"—בקפאונג, בשט-  
חיותו. דו-השית, הגשר, בין מלות השיר  
לחווית לידתו, אכר, ולא יושג מחדש אלא  
בהשתחררות מחודשת מכבלי הצורות:

השר ורגיל לשיר לנפשו / נפשו גם היא  
לפעמים יוצאת / לתשואות קולו נמלט  
מיער. (ע' 67)

רק ה"שר לנפשו", ולא השר לכבליו, יוכל  
לקלוט את אותו דו-שיח ברעננותו, ברא-  
שונותו. ה"שיר" האמיתי הוא ההשתחררות

המתמדת מן השיר במושגו הצורני:  
...תסוב

למראה של מוות. אור האיר את הדממה, את אפלוליתו של ה"אני"—אלו המלים. והאהוב, כעטלף מורד-אור, מורד בחזקתן של המלים, נמלט לדממה :

...והנה / אלמוני במרומים / הדליק פנס / בפרצופם / של דברים... / האיר מכ" / אובך / הדומם... אתה מתכווץ כעטלף / כה רב התגוננות... (עמ' 9—8) / והאליגוריה (אור—מלים) נשלמת בפרידה העקשנית :

ותתלה עצמך / פניך / כלפי צל / כעט" / לך / מורד אורות. (ע' 10) / סימולטאניות אירופית מלווה את השיר— / והאהבה. השלבים בכתיבת השיר והשלבים בהרס האהבה שלובים זה בזה. כאשר המשו" / ררת מזדעקת לאמור :

...ובבוקר עפה הציפור עלי-מרום / אתה / השכמת קום / מכולם... (ע' 17) / הרי זו הפרידה. ומיד לאחריה—אחדות ה"גו" / רל" עם השיר : / ...ואני גמרתי / את השיר (שם).

ב.צ.

### הפסנתר הכחול

נוסח הכתיבה הבקרתית של גיטה אבינור, מורה לספרות בבתי-ספר תיכוניים, הוא דידיאקטי מובהק. ראייתה צמודה לממד חי- / נוכי-הסברתי, וכלל הבעתה פראגמטית וענ- / יינית. בכל יצירה היא מיחסת מקום חשוב לאישיותו של המחבר ולפרטים ביוגרפיים, שיש בהם להאיר את דרכו ואת עלילות גיבוריו ; בכל הבעיות והמאבקים של הדמו- / יות, עם עצמן ועם סביבתן, היא מוצאת סימוכים מתולדות חייו וממערכי קיומו של הסופר.

ענין מיוחד יש לה בגישתו של הסופר למד- / עים המדויקים של זמנו ; בכך היא רואה כעין אמת-מידה למוד בה את שיעור-קומתו

\* גיטה אבינור : הפורטת על הפסנתר הכ- / חול / מאמרים בבקורת הספרות ; מפעל סופרי חיפה ע"י הוצאת פינת הספר, חיפה, 1975 ; 261 עמ'.

לאורך כל השירה נפרשת כמו בשטף בלתי- / פוסק תמונת חג גדול. תהלוכה, פולחן של התמוזות הכלל ("החוגגים הזורמים בתה- / לוכה פעיסה לתנורה" ; ע' 41, כנ"ל).

באותה ספונטאניות של הקרבת ה"אני", באותה תנועה בלתי-אמצעית של הסרת המ- / חיצות, תתרחש "לידת המשורר", שעתים הוא דומה לנזיר ("מדדה על קביים לאורך / חוגו של סרטן הנזיר"—ע' 43), ועתים לילד עזוב ("מי שילד הופך ברצו לאחור"—ע' / 44), או למלך ("והוא מלך... והשחר יעשה / לו כתר נוצץ"—ע' 43). לאחר תקופת האלם של עצמותו, כוכבו דורך לפתע מתוך ההמון. אולם לפתע גם יכבה וישקע באלמוניותו. לפתע יגלה החוזה : "ואני עיור" (ע' 56), וכי אבדו עקבות ארץ בדידותו :

"אל ארץ רחבת-ידיים היא תכרע לאט / אל ארץ, היא / איה". (ע' 58)

### צל בווער

התמונה האידיאלית כביכול של זוג האוהבים המביטים זה בזה ב"אהבה" רודפת את כו- / תבתם של שירי "צל בווער". התמונה כמו מתעבתת, מפורקת עד כדי הפשטתה ל"הצ- / טלבות של מבטים". מראה הפנים, משמעותו של המבט—שוב אינך מבחין בהם ; גותרה רק התחושה הסובייקטיבית של נוכחות ה"זו- / לת", החודרת וחושפת את ה"אני" :

הדומם ואתה / כמו שעון ושתיקה. (ע' 11) / זו האהבה—תלויה-ועומדת על-פי התהום שבין השתיקה ובין הפריצה. ומהי אותה "תהום" אם לא המלים—הביטוי הקר, האמ- / צעי, המתיצב כקיר למבטי-עין. בואם מסמל את קץ ה"אהבה", את קץ המבט החם : המלים יצאו / האמנם. ללא אחור / היפו- / פרצו בשעטת / נצחון / וניפצו ראי הד- / ממה. (ע' 23)

המלים, המתמירות להסביר הכל, הופכות את הזולת, את האהוב, ל"זולת-הגיהנום",

\* גיתית גלבווע : צל בווער (שירים) ; הוצאת "טרקלין", 1974 ; 29 עמ'.

על-חטא. רובם, והטובים שבהם, הסתכלו אחורה בזוועה ושאלו: איך קרו כל הדברים הנוראים ברייך השלישי.

המסה המרכזית השניה היא "משפחת מאן המופלאה", ונושאה היחסים בין תומאס מאן להיינריך מאן ובינם לבני-משפחתם. מכוח הבקיות הרבה שמראה המתברת בגניא-לוגיה של משפחת מאן מתקבלת סאגה של מה, המכניסה את הקורא לעולם רחוק ומעורר-סקרנות, על דמויותיו ויחסיו, כולל דברי-רכילות ולשון-הרע. בתוך השאר מגלה גיטה אבינור נימות אנטישמיות בכתביהם של תומאס והיינריך מאן בימי שחרותם, ויעידו סיפורו של תומאס מאן, "הרצון לאור שר", משנת 1896, וספרו של היינריך מאן, "בארץ הזלילה", משנת 1900 (הכולל אפילו קאריקאטורה בלתי-נעימה של ת. הרצל).

רוב-רובן של המסות עוסק בסופרים גרמנים ואוסטרים, שבחלקם היו יהודים. המתברת המתמתה בספרות הגרמנית, ובמסותיה הקצרות היא מצליחה לשרטט קווים ברורים לאפיים של הסופרים ולעיקרי יצירתם.

בתחומים אחרים בולט המאמר "הנרי ובקט", המתאר את הרקע ההיסטורי של היחסים בין הנרי השני לבין תומס בקט, ואת הפירושים הספרותיים והאמנותיים שנתנו להם הלורד אלפרד טניסון (1884), ק. פ. מאייר (1879), ולימים אף ת. ס. אליוט (רצח בקטרלה) וכריסטופר פריי (קרמנטל).

### UNEASE IN ZION

מעמד-אינטליגנציה מרחף ונטול-מעמדות— כך היה פתרונו של קארל מאנהיים לבעיית האובייקטיביות. לאור תורתו, לפיה הדעת מותנית על-ידי החברה, המעמד הנ"ל אמור לממש בתוכו את הערך הפילוסופי של דיבור אמת דווקא משום שאין לו קשר אורגאני לחברה. כאן הגיע האינטלקטואל היהודי

של הסופר. מובן שלא תמיד הדברים ברורים כל-צרכם, אך גיטה אבינור יודעת לחשר פם, ככל האפשר, מרבדיהן השונים של היצירות, ומפוחן היא משלימה את הספרייה. באחת המסות היא פותחת הערכתה בפסוקים אלה: "כבר עברנו כברת דרך ארוכה מאז תם ימים, בהם הלבן היה לבן והשחור— שחור. כיום קביעות החלטיות אינן באופנה. אין אנו סומכים עוד על חמשת החושים שלנו; אנו מוכנים לקראת הבלתי-צפוי. בעקבות חוסר הבטחון בערכים אבסולוטיים משתנה גם תפישת הספרות. הדברים שוב אינם ברורים כפי שהיו". היא מזכירה את מקרה "הסוחר מוונציה", שגיבורו שיילוק עבר טראנספורמאציה גמורה ויסודית מן השלילה אל החיוב. אותו דין בשאר גיבורים של שקספיר, ולא רק שקספיר. סופרי צרפת שמרו לכאורה על הבחנה מוחלטת בין טוב לרע ועל תחומי הטראגי והקומי—"הקומדיה היתה קומדיה והטראגדיה היתה טראגדיה, והקהל ידע אימתי לצחוק ואימתי לבכות"— והנה באה הבקורת המודרנית וגילתה עצברנות רבה, ואפילו טראגיות לא מעטה, בדמיונותיו של מולייר.

שתי מסות מרכזיות גדולות יותר כלולות בספר. האחת, "הבט אחורה בזוועה", עוסקת בספרות של מערב-גרמניה לאחר המלחמה ובעמידתה מול העבר הנאצי והשוואה של יהודי אירופה. הסופרים הגולים, שחזרו לאחר מפלתה של גרמניה הנאצית, זרים היו לעם הגרמני הואיל ולא עשו במחיצתן בשעות המפלה והחורבן. הסופרים, שחיו בגרמניה ושתקו בכל שנות שלטונו של היטלר, נחשבו מוגי-לב, אופורטוניסטים, חסרי כנות אישית. את פני הספרות החדשה קבעו הצעירים שהיו בשנות השלושים של חייהם כגון בל, מצד שני, בגרמניה המזרחית משלו בכיפה, הסופרים הגולים וארגולד צווייג בראשם, שבגלל היותם קומוניסטים או מקורבים לקומוניזם נשקפה להם סכנת-מוות בימי המשטר הנאצי. אך דווקא הסופרים הצעירים ממערב-גרמניה, שראו עצמם ראויים למציאות חדשה ואף ללשון חדשה, החלו להתמודד עם העבר, ואפילו להכות

\* Unease in Zion. Edited by Ehud Ben-Ezer. Quadrangle Books & Jerusalem Academic Press, Jerusalem, 1974. 352 pp.

קקים לרופאי-שיניים של הרוח. אם אלה מן ה"אבות" שעודם עמנו משתוממים על התופעה של מבוכה ורגשי-כשל האפיניים לחברה הישראלית, טוב יעשו אם יזכרו שהם-הם שזרעו את הזרע הזה מרוב להיטות אחר דיאלקטיקה אידיאולוגית. רוסו דיבר, בפרק על הדת האזרחית, על האידיאולוגיה שהחברה זקוקה לה בחינת דבק. הוא אמר שעקרונות הדת האזרחית חייבים להיות מועטים ומובנים לכל. זהו שיעור שהחמיצו האידיאולוגים הראשונים שלנו, ואל להם להתלונן שהכשרון האידיאולוגי ויכולת החי-שיבה-לריק עברו בירושה לבניהם.

בספר ימצא הקורא קשת רחבה של דעות, משולמית אלונה עד ישעיהו ליבוביץ ומיונתן רטוש עד ארנסט סימון. יש דברי-טעם הרבה בין הדעות המובעות, כגון בראיונות עם שלמה אבינרי, בועז עברון, ויותר מכל—גרשם שלום. אך מעבר לדעות המסוימות המובעות חשוב יותר לשים לב שבסך-הכל מעורר הספר את הרושם של חזרה על ויכוחים אידיאולוגיים בין ציונים ולא-ציונים שאיפיינו את מחצית המאה שעד מלחמת-העולם השנייה. אין כל חידוש בדיבורים על אבדן הממד האוניברסלי בשל הצטמצמות בשטח לאומי מוגדר. גם אין חידוש בכך שחיי-מדינה מחייבים פשרות ופתרונות-ביניים שדת הפטורה מאחריות מדינית היתה בת-חורין למאוס בהם.

המיחד את הישראלי האינטלקטואל-בכוח, לעומת בני עמים אחרים, הוא זה שלעולם פתוחה לפניו האפשרות האחרת, להיות אינ-טלקטואל של ממש—כלומר, יהודי במקום אחר. לעולם עומדת האפשרות לא לשלם את "מחיר הציונות". על כך העיר פרופ' ג. שלום: "ומה מחיר הגלות?" שאלה שפעם היתה מובנת ואילו היום נמר טעמה.

המראיין-העורך מתלבט בבעיות. עם זאת, נשאת ההרגשה שהוא נוגע-לא-נוגע בבעייתיותו. משום-מה חסרה כאן הראייה החדה אפילו בענין ה"מחירים". יש רושם שלבו של בן-עזר שרוי באיזה עולם-חלומות שם אין בני-אדם חייבים לשלם מחיר בעד מע-שיהם. לא רק במחיר האינטלקטואליזם דב-

לשיא תפארתו, שהרי רק האינטלקטואל הי-הודי מבורך באותן תכונות נהדרות של אי-מעורבות, הבנה וכושר-בקורת הנדרשות ממעמד המגלם את האמת האובייקטיבית. מהיפה דימוי זה של איש-הרוח היהודי, בחינת אמת כשלעצמה, ואין פלא שהוא מפיץ קסמו לכל עבר.

בשנים האחרונות דגל בחשיבותו של יצור נפלא זה ג'ורג' שטיינר, יהודי השרוי בפחית-נפש ואינטלקטואל מקצועי. מן הסתם קסמו הדברים לאהוד בן-עזר, והחל דואג בדבר מחיר הציונות. בישראל אין האינטלקטואל היהודי רחב-האפקים מוצא לו מקום, ואילו האינטלקטואל המצוי נעשה ממוסד, לא-על-י-כס. הלך אצל אלה המכונים אנשי-רוח ביש-ראל ושאלם בנדון, ואת תשובותיהם הדפיס בספר זה.

העובדה המעציבה היא שאחרי עשרות-שנים של ישיבה בארץ הזאת עדיין מדברים אצלנו על אנשי-רוח והוגי-דעות, ונדמה כי יש חכמה עמוקה בנימה המתלווית לפינוי העממי "אינטליגנט". באנגליה, למשל, אין החברה מועידה תפקיד של אינטלקטואל ל-שום איש, והנוטל על עצמו תפקיד כזה—כשטיינר הנ"ל—הריהו מכריז עצמו זר לחב-רה בה הוא חי. אדם המרחף על בעיות החב-רה בלי שיקבל עליו אחריות בשבילה הוא-הוא האינטלקטואל. מן הצד הפסיכולוגי, אפי-שר להבין את האיש האקדמי או את הסופר בישראל, שלעתים כבד עליו גטל האחריות החברתית וחזקה עליו שנטל זה יכבד ויילך ככל שהוא מרגיש כי יצירתו אינה עולה יפה. אפיניים כאן חילופי-הדברים בין בן-עזר לפרופ' שלום. "קשה לישראל להסתגר בפינתו ולעסוק בעבודה אינטלקטואלית יו-צרת", אמר בן-עזר. "ככה? זה פנטסטי! מדוע אני איני מרגיש כך?" מגיב שלום. והתשובה, כמובן, בצד השאלה.

זכה הספר, כנראה, להצלחה מסוימת. בין כתוצאה ממאמצי המו"ל בין מתוך צורך אמיתי של הקהל, התעורר עניין-מה סביב הבעיה (המדומה) של "השאננות בציון". ואולי אין כאן תמיהה. "האבות המיסדים" מילאו כרסם בוסר אידיאולוגי. והבנים נו-

### ב ח צ ר ה מ ט ר ה

כידוע גמגמה הנשיא המנוח שז"ר, עוזה בשמו הקודם רובשוב, עם ראשונים, שחייבו את זרמי המיסטיקה היהודית, ולא רק שנתנו לה זכות-אזרח בהיסטוריה היהודית אלא אף ראו בה כיסופים מובהקים לגאולה, גאולת אדם, עם ועולם כאחד. הוא מספר שאת תע-לומת חייהם של ההמונים למד לא מספרי ההיסטוריה אלא מן המקורות עצמם. דברי-ימי העם היהודי היו קורותיהם של רבנים ופרנסים ומנהיגים, כמקובל בעולם בכלל. שז"ר, אם בתוקף חסידות חב"דית, שקיבל מסבו, ואם בתוקף התלהבות ציונית-סוציאליסטית, חתר להיכרות עמוקה יותר הקיום הממשי של המוני היהודים. עם זאת גילה את צפוני לבם של ראשי קהילות, וכך הוא מספר על מנשה בן ישראל, שהשתדל להחזיר את בני עמו לאנגליה לאחר שגורשו משם, ואחת מטענותיו לפני השליטים הבריטיים היתה שאיסור הפניסה מעכב את ביאת המשיח, שהרי על היהודים להיות מפורזים ונפוצים בכל הארצות, כתנאי לגאולתם. מכוח תכונות ה"מגיד" שבו היה שז"ר שד"ר ("שליח דרבנן") של התנועה הציונית-סוציאליסטית, חוצב-להבות בנאומיו ובדרשו-תיו. אך ייעודו היה אולי להיות חוקר עברה של היהדות. בסגנונו המיוחד היו רכיבים ישנים של ספרות חסידים, פייטנים מקובלים, והיו בו יסודות "משכילים", מליציים ומודרניים. הוא ידע למזג את כל אלה ולהפיק מהם הבעה עברית שרשית, ונמלצת בלי מלאכותיות של מליצות. כמה פעמים סיפר, בעל-פה ובכתב, על התרשמותו מדברייהם ומצורת דבריהם של ה"מגידים", שהיו מבקרים בעיירות יהודיות ודורשים בענייני מוסר ויראת-שמיים. בנערותו שבו את לבו, ואילו הקדים להינלד בעשרות-שנים אולי היה אף הוא אחד מהם.

פ. י.

\* זלמן שזר: בחצר המטרה / דברים על האומה והארץ, תרע"ה—תש"ח; הספריה הציונית על-יד הנהלת ההסתדרות הציונית, ירושלים, 1974; 394 עמ'.

רים אמורים, אלא גם במחיר האחר ששולם בבעיה הערבית. אין ישראל המדינה היחידה בעולם שנוסדה במקום-מושבה של אוכלוסיה אחרת (אף שהיא היחידה אשר לה שרשים היסטוריים הקודמים להימצאותה של האוכלוסיה האחרת במקום). וכי האמריקאים או האוסטרלים תוהים על זכות קיומם? אין זה אלא סימן למופרעות עמוקה ששר-שיה באותה השקפת-עולם הרואה את החיים מתוחים בין קטבים חדים של מותר ואסור.

אילו היה אתנו המנוח י.ל. מאגנס, ודאי היה בן-עזר מכבדו בראיון. זכורים דברים שאמר מאגנס בנאום שנשא בפתחת אחת משנות-הלימודים על הר-הצופים, בעצם ימי מלחמת-העולם השניה. אם הגשמת "המפעל הציוני" מחייבת עימות עם הערבים ופגיעה בהם, מוטב לוותר על רעיון המפעל הזה בכלל—כך הכריז. היום מוכן ארנסט סימון לומר שטעה בדבר המדינה הדו-לאומית, אך באותן שנות המנדט נכתבו עשרות ספרים בידי אנגלים ששהו תקופה מסוימת בארץ-ישראל והם מעידים בבירור שמחברייהם הבינו יפה מאד את המתרחש, ובפרט ראו שהתהליך מוביל לעימות עקוב-דמים. עכשיו בא בן-עזר ושואל את המרואיינים על "מחיר הציונות" כאילו היתה אי-פעם אפשרות לא לשלם "מחיר" זה, וכאילו עכשיו יש דרך לתדול מלשלם את המחיר, אלא אם כן מפנים את המקום לאלתר. האם ראיית דברים מהירהורי-הלב עבודה אינטלקטואלית תיקרא?

שם הספר לקוח מדברי הנביא עמוס על השאננים בציון. משתמע כביכול שיש איזו גדולה נשגבה בעצם ההתיסרות האפיינית לאינטלקטואל. כאילו רע הדבר אם אדם בוטח בעצמו ובצדקתו. איזו חברה היא המכירת יחידית-סגולה בפניו המפוקפק "איש-מצפון"!

קאנט כתב באנתרופולוגיה שלו שהלהיטות אחר המוחלט היא בגדר מחלת-נפש. הוא התכוון למוחלט המיטאפיזי, ואולי נכונים דבריו גם לגבי הלהיטות אחר אמיתות מוחלטות במוסר.

ג. ו.



### ממעמד לעם

לאחר שמבקרים ופרשנים דשים באדם וב-משנתו מוטב, בדרך-כלל, לחזור אל כתביו המקוריים. ממעמד לעם, קובץ מאמריו ונאו-מיו של בן-גוריון, שנדפס עוד ב-1933, נחשב מאד על-ידי כותבו. מכרך האיגרות האחרון שלו אנו למדים במה החשיב את הספר וכמה איגרות שיגר מפולין לארץ כדי ללחוץ על בית-הדפוס להשלים את הדפסתו למועד—לפני הבחירות לקונגרס הציוני הגורלי של 1933. מכאן שראה במאמרים לא משנה תי-אורטית ומסמך אידיאולוגי בלבד אלא גם כלי תעמולה והסברה ממדרגה ראשונה. בעיקרו של דבר נועד הספר להפצה בציבור היהודי הגדול בפולין. היה זה בשעה שני-טש החריף במאבקי-הבחירות לקונגרסים הציוניים, מאבק שהתנהל בעיקר בין מפא"י מזה ו"המזרחי" והרביזיוניסטים מזה.

הסברה כי בממעמד לעם יש חומר הסברה טוב בשביל הציבוריות היהודית בפולין—על קולה התנהל מאבק ה"שקלים"—מלמדת הרבה על רוחו של הספר: מפלגות הפוע-לים, ומפא"י בראשן, הן האוונגארד של המתנה הציוני ומבטאי ה"כוליות" של מע-מדי-הפועלים. אבל מפא"י אינה מבטאת רק את מעמד-הפועלים לבדו אלא את "כלל האומה". לא מפא"י הופכת מ"מעמד" ל"עם" אלא מפא"י פונה מן התחומים המצומצמים יותר של ה"מעמד" אל התחום הרחב והכללי של ה"עם", ומכאן שהיא חייבת לבצע את התמורה האידיאולוגית והפוליטית שתכשיר אותה למעבר הגורלי ממפלגה המגששת את דרכה בתנועה הציונית למפלגה ההגמונית השלטת.

גילגוליה של תמורה מכרעת זו נסקרו היטב בחיבורו של יוסף גורני, אחדות העבודה / היסודות הרעיוניים והשיטה המדינית (ראה סקירה ב"קשת" נז). כלום היה זה "פראגמ-טיזם"? הקו הברור והחותך הוא האופי הפו-ליטי של אחדות-העבודה ושל מפא"י, ההכ-

רה בצורך החיוני בכוח פוליטי, וההבנה כי אוטופיה ואידיאולוגיה ראדיקלית—בדפוס המציאות הארצישראלים והציוניים—יכולות להיות רק נחלת מפלגה או סיעה קטנה. הקונסטרוקטיביזם הסוציאליסטי אינו "או-טופיה" אלא ויתור על האוטופיה מתוך רי-אליזם ובמחיר של מיתח פנימי, עצור ומתפרץ חליפות, בין האוטופיה הנגזזת והריאליזם היומיומי, המוגשם בעזרת מנגנון ריכוזי חזק. מפא"י, ובן-גוריון בראשה, לא היתה מסוגלת לקבוע את ממדי הזרימה של הון פרטי לארץ-ישראל ואת שיעורי הצמיחה של המשק הפרטי ה"בורגני", אבל מפא"י יכולה היתה לחפש—ולמצוא—דרכים להעברת חלק מן ההון הפרטי לשליטתה ולדאוג לכך שהון פרטי לא יתורגם ללשון של כוח פוליטי. זה הקו הבולט שימצא הקורא בין השורות במאמריו הרבים של בן-גוריון באסופת-מאמרים זו.

אגב, יש להצטער על שההוצאה ו"קרן הנגב" לא הוציאו לאור מהדורה מחודשת של ספר ישן יותר של בן-גוריון (ובן-צבי), והכוונה ל"אנחנו ושכנינו". מכל מקום, העוסקים בבן-גוריון, משנתו ופעלו יכולים עכשיו לעיין ב"מקורות הראשוניים" כדי להכניס ממד היסטורי לוויכוח סכימאטי ומניכאי כמעט סביב דמותו של האיש.

ש. י.

### הבריחה

הציונות כתנועת-עם היתה מונעת על-ידי שני כוחות יסודיים ועמוקים: היתה ציונות כתנועת-מיעוט אידאית בפזורה היהודית, שחלק מן הנוהים אחריה עקרו בפועל-ממש לארץ-ישראל וחלקם הגדירו עצמם כ"ציו-נים" בלי להגשים, גם כשהיה הדבר אפשרי, את האידיאל של "עליה" לארץ-ישראל; והיתה הציונות כתנועת הצלה של נרדפים ועקורים, שבאו לארץ-ישראל כשמצאו את

\* יהודה באואר: הבריחה; תרגום: שושנה שורץ; הוצאת "מורשת"—בית-עדות ע"ש מרדכי אנילביץ' וספרית פועלים; רנדום האוס, ניו-יורק, 1970; 317 עמ'.

\* דוד בן-גוריון: ממעמד לעם (פרקים לביי-רור דרכה וייעודה של תנועת הפועלים); עם עובד וקרן-הנגב, 1974; 262 עמ'.

מאורגנת של אנשים מן הניצולים עצמם, ובראשם ראשי הפרטיזנים היהודים בפולין ובבריית-המועצות—ולגירסתו, יוצאי "השו" מר הצעיר". בהנהיגם את תנועת "הבריחה" התנגשו הללו למעשה עם הפוליטיקה הציונית של תנועתם בארץ-ישראל. באואר מציין רק את ההסתייגות הגמורה של פעילי "הבריחה" מן האורינטציה הפרו-סובייטית ומרעיון "המדינה" הפדרטיבית הדו-לאומית של תנועתם, ואינו מציין שגם אחרי 1945 נשאר "השומר הצעיר" נאמן לתפיסה של "עליה סלקטיבית" והיה רחוק מאד מלחוש בצורך של פליטי-החרב היהודים להגיע לארץ-ישראל, ששעריה סגורים.

הציונות שאחרי 1945 לידתה בשואה ובלחץ סטיכי גדול בתוך עולם שנחרב. הציונות הארצישראלית, שראתה עצמה כ"חילה-חלוץ של העם היהודי", לא מיהרה כלל להסתגל למציאות החדשה. הקשרים שנוצרו בין פעילי לי "הבריחה" והמנהיגות הציונית הרשמית התחילו ביזמתם של הראשונים. עדות לכך סיפורו של באואר על השאלה ששאל שרת את צוקרמן, ממנהיגי המרד של גיטו-ורשה, "מתוך חולשת-דעת": "והיאך נוכל להגיע אליהם?" צוקרמן ענה: "באותה דרך שהי גענו אנחנו אליכם". והמחבר מוסיף: "עוב" דה היא ששליחי הארץ לא מצאו את הדרך אלא באיחור רב. שרידי השואה מצאו את הדרך אל א"י בעצמם". הם פרצו גבולות ומחסומים ונעשו בעיה בינלאומית הומא-ניטארית, שנתקלה בחוקי-הגירה קשוחים במערב. סירובם של הבריטים להקנות את העוקץ של הבעיה האנושית הקשה כמו גם התפרצויות אנטישמיות במזרח-אירופה, ולא פחות מכך ייסורי-מצפון בקרב יהדות ארץ-צות-הברית ובמימשל החדש של טרומן, הפכו את שאלת העקורים—ואת "הבריחה" שנולדה ממנה—לשאלה שאי-אפשר היה עוד לחמוק ממנה.

באואר סבור כי רצח הלורד מוזין בקאהיר על-ידי אנשי הלח"י שיבש כליל אפשרות של פתרון קונסטרוקטיבי על-ידי ממשלת בריטניה. האמת היא שהלורד מוזין נרצח קודם-כל כמי שנחשב אחראי לפרשת "סט"

כל השערים סגורים ואילו מאחריהם השאירו עולם של חורבן וכליה. השנים בהן היתה העליה לארץ-ישראל אפשרית, חרף מיגב-לות שונות, הוחמצו בשל העובדה הפשוטה שהמוני היהודים באירופה לא רצו לעקור מארצות-מושבתם לארץ-ישראל. כשהיגרו, העדיפו יעדי הגירה אחרים. בשעה שגבר לחץ המצוקה וההגירה היססה התנועה הציונית הרבה האם יש ביכלתה—וברצונה—לארגן הגירת-המונים בלתי-חוקית. האפשרויות לא היו רבות, אך גם אלו הוחמצו בחלקן עד 1939, כפי שעולה מתוך קורותיה של "העליה הבלתי-ליגאלית", ובעיקר תולדות "עליה ב", אפופיאה שנולדה כתוצאה מלחץ ויזמה "מן השורות" ולא כתוצאה מיזמתה של ההנהגה המדינית הרשמית.

ב-1945 נמצאה התנועה הציונית שרויה במצב חדש לגמרי. ב-1933 כתב בן-גוריון לווייצמן כי צריך להניח את הקלף היהודי על שולחן הפוליטיקה הבריטית ולתבוע בשם המצוקה היהודית באירופה מימוש מהיר ומלא של התחייבויות המנדט, אבל ערב המלחמה העולמית שיחקה בריטניה בקלפים אחרים, וגם אחריה העדיפה להמר על הקלף הערבי. כוח-הדחף הסטיכי של מאות-אלפי עקורים יהודים באירופה היה, בלי ספק, אחד הכוחות החשובים שדחפו את ההנהגה הציונית לחפש פתרון "ראדיקלי". קשיחותה של בריטניה ושאיפתה להפריד בין בעיית העקורים לשאלת ארץ-ישראל היתה הטריז שהפריד בינה לבין ארצות-הברית. אינטרסים גלובליים ומגמות הומא-ניטאריות שימשו בערבוביה במימשל האמריקאי שיצא נגד בריטניה, בעלת-הברית, ועשה יד אחת עם ברית-המועצות כדי לשים קץ למנדט, עד לקבלתה של החלטת החלוקה בעצרת האו"ם ב-29 בנובמבר 1947.

מחקרו של יהודה באואר עוסק באפופיאה טראגית והירוואית: בארגונה של "הבריחה", כלומר בהעברתם המאורגנת של מאות-אלפים מניצולי השואה היהודית מאירופה החרבה אל ערי-הנמל ומשם, בספינות-המעפילים, לחופה של ארץ-ישראל. עובדה בולטת היא שתחילת "הבריחה" היתה ביזמה

רבי נחמן, שהיה נינו של הבעל-שם-טוב. המחלוקת הגדולה, שקידש עליו "הסבא", ר' אריה-לייב משפולה, ואליו הצטרפו גדולי החסידות בדור ההוא, דחקה את רבי נחמן ומעריציו לאיו קרן-זווית בעולמה של החסידות. התנועה הברסלבית לא היתה גדולה, אבל המיתח הדתי שבה ניפר היה ביותר, וכולו נבע מדמותו של רבי נחמן וממדת ההתבוננות-העצמית שלו.

רבי נחמן (1772—1810) החל לנהוג בצדיקות בגיל צעיר ומיד הסתבך עם זקני האדמו"רים ובמחלוקת לשם שמיים ושלא לשם שמיים. ר' נחמן האמין כי ההתנגדות אליו היא כורח המציאות וניסה להתישב בארץ-ישראל. אל. כמה חדשים בלבד עשה בארץ וביקר ביפו, טבריה וצפת. כשחזר, נדד בעיירות אוקראינה, התישב בברסלב, ושנתיים לפני מותו עקר לאומאן ושם נפטר. שלא כורמים אחרים בחסידות, אין ממלא-מקום לרבי נחמן, ובראש העדה עומדים זקני החסידים המקיימים מסורת שעיקרה בעל-פה ומיעוטה בכתב.

מתנגדיו של רבי נחמן הטיחו כנגדו שמצו-יים בתורתו רעיונות שבתאיים ופראנקיס-טיים. אין ספק שרבי נחמן עמד על בסיס היהדות המסורתית, אלא שביקש לתקן גם נשמות ש"נפלו" ולמצוא להן תיקון. פרופ' וייס מוצא בלבטי האמונה של רבי נחמן את הבעיות של דורו, כולל הזעזועים שבאו מן השבתאות, מן הפראנקיסטים ומן המש-כילים. היה זה צדיק הנאבק עם עצמו ושרוי בקושיות ותמיהות בלתי-פוסקות. אמר הוא עצמו: "כל מי שגדול יותר צריך לבקש מבוקשו בריחוק מקום יותר..."

במשנתו של ר' נחמן תופס הצדיק מקום מרכזי ביותר, ואף שהסבריו מעורפלים בט-חוננו העצמי גדול. אולי זה גילגולו של רעיון הבעש"ט, שאומץ על-ידי החסידות, שתפקיד הצדיק להעלות את החוטא, וכדי להעלותו למעלה עליו "לרדת" למטה. הסולם או החבל שיכול הצדיק להוריד לחוטא אינם מספיקים ועליו לתת לו יד. רבי נחמן מדבר על צדיק-אמת, להבדיל עצמו כנראה מצדי-קים לא-אמיתיים, ואין הוא מטשטש את

רומה" ולא בשל מדיניותו בשאלת ארץ-ישראל, שמסמכים חדשים מציגים אותה, אגב, כמדיניות אוהדת לרעיון "החלוקה". אבל ממשלתו של צ'רצ'יל שרבים תלו בה תקוות, נפלה במערכת-בחירות שהנושא ה-מרכזי שלה היו בעיות השיקום של החברה הבריטית אחרי המלחמה (תכנית בוורידג'), ולממשלת-הלייבור החדשה—שלכאורה הי-תה פרו-ציונית—לא היתה סיבה להכות בציונות בגלל רצח הלורד מוין. הכרזת-המלחמה של ממשלת הלייבור על הציונות בספטמבר 1945 נבעה משיקולים אימפריא-ליים וכלכליים בריטיים ולא ממעשים או מחדלים של התנועה הציונית. לכן קביעתו של באואר כי רצח מוין "הרס כל סיכוי לצורה כלשהי של חלוקת ארץ-ישראל בסיו-עם של הבריטים, או, למיצער, תוך נייט-ראליות בריטית", היא השערה מפוקפקת. עיקרו של ספר חשוב זה הוא תיאורה של "הבריחה" עצמה, האודיסיאה ההמונית של פליטים המחפשים ומפלסים דרך אל חופיה הדרומיים של אירופה ואל הים התיכון. גם אודיסיאה זו היתה, בעצם, תנועת מיעוט, בעוד שמאות-אלפים ניסו לשוב ולשקם את חייהם באירופה ולהסתגל לתנאים החדשים בה. על הנהגתה של התנועה התנהל, כתמיד, מאבק פוליטי בין מפא"י לבין המפלגות הציוניות האחרות, אך רק למפא"י היו הכלים והכושר הארגוני להפעיל תנועה גדולה של בריחה ועליה. "הבריחה" היתה לחץ לא רק על ממשלת בריטניה; היא גם היתה לחץ שאין לעמוד בפניו על המדינאות בציונית, שבלעדיו עלולה היתה להיתפס שוב לשאננות ולרפיון-אונים, שבמידה רבה איפיינו אותה תמיד.

ב. ט.

### מחקרים בחסידות ברסלב

חסידות ברסלב היא הזרם החסידי הסגור ביותר, המתרכז סביב אישיותו ותורתו של

\* יוסף וייס: מחקרים בחסידות ברסלב; ערך וההדיר: מ. פייקאז; מוסד ביאליק, ירושלים, 1974; עמ' 277.

ונוצרים. אמוראי בבל נמנו על ראשי הצי-  
בור היהודי, עמדו בראש ישיבות מפורסמות,  
ובאוטונומיה שהיתה ליהודים בבבל ישבו  
בדין והכרעותיהם היו קובעות ומחייבות.  
על מנהיגים אלה יצא הקיטרוג בספרי היס-  
טוריה ומחקר שהיו עיניהם נתונות לשררה  
ולבם להנאות החיים; לשון אחרת: שמנצ-  
לים היו את רובה של האוכלוסיה היהודית  
העניה. פרופ' בר חולק על המקטרגים,  
שבראשם ההיסטוריון צבי גרץ, ומנסה להו-  
כח "שפיעילותם הכלכלית של האמוראים  
בבבל נתנהלה בגבולות המותר והאסור על  
פי ההלכה, ביתר הקפדה מסתם סוחרים או  
בעלי בתים".

ניכרת מגמתו לטהר את אמוראי בבל מן  
ההאשמות הרבות בכל מחיר. עם זאת מודה  
גם סניגור כמוהו שהם לא התנורו מהנאות  
החיים ולא ביקשו להגשים חברה שוויו-  
נית(!). הם הושפעו מן המנהיגים הדתיים  
והפוליטיים של הציבור הלא-יהודי. להיטו-  
תם אחר הממון באה לחזק את מעמדם בהנ-  
גת הקהילה, ובכך שונים היו לגמרי באור-  
חח-חיהם מחכמי היהודים בארץ-ישראל.  
התנאים עניים היו, ואפילו עניים מרודים,  
או שהיו עשירים, אך כולם היו בלתי-תלויים  
מבחינה הכלכלית, אם בדרך העוני וההס-  
תפקות-במועט ואם בדרך העושר והפעילות  
העסקית. בבבל היתה רדיפה זו לעושר טב-  
עית ואורגאנית, ולא היה אפילו צורך להתנ-  
צל עליה.

אולי הושפעו אמוראי בבל מן הדוגמה של  
ראשי-הגולה וחצרותיהם, ולמעשה היתה  
תחרות על ההשפעה בציבור היהודי בין  
הסמכות הדתית לסמכות החילונית. בקרק-  
עות של האמוראים העשירים שימשו אריסים  
ועבדו בהן פועלים ועבדים ושפחות, ופרופ'  
א.א. אורבך סובר שאפילו היו להם עבדים  
עברים. הם עסקו בגידול חטים ושעורים,  
במטעי תמרים ובכרמי גפנים, בגינות, בדיג  
וביערות. רב אשי, שהיה חותמו של התלמוד  
הבבלי, היה מוכר עצים לכוהנים עובדי דת-  
האש. מובן שהחקלאות והנטיעות וגידול  
הבקר היו עיסוקם של רוב היהודים שישבו  
בבבל, אבל רועי-הצאן היו ישמעאלים.

החטא אף אינו מתעלם ממנו. אדרבה: בחטא  
ראה חלק מקיום האדם, הנאבק אתו כל ימי-  
חיו ומצווה להתגבר עליו.

כל הגותו של ר' נחמן סובבת על חוויותיו  
האישיות ועל חיי הנפש שלו. בכל המעשיות,  
שנתפרסמו, הוא מדבר על עצמו ומספר  
על משבריו הגדולים, כפי שמוכיחים מחק-  
ריו של פרופ וייס. הוא דחה את המופתים  
וחתר לאמונה הפשוטה של חסידיו. אלא  
שאמונתו שלו לא היתה פשוטה כלל. הוא  
ינק מתחושת-עולם חריפה, ומתודעת-העצ-  
מית המפותחת ביותר. פרופ' וייס כותב  
שלפי "ליקוטי מוהר"ן", ספר-חיו שנכתב  
בידי תלמידו ר' נתן שטרנהארץ, היה ר'  
נחמן יושב בדין על עצמו, והוא עצמו העד,  
הסניגור, הקטיגור והדיין גם יחד. בתורת  
דיין דן את עצמו לזכות ולחובה בו ובאותו  
זמן. פרופ' וייס רואה בעובדה זו מפתח  
להבנת האליגוריות שבסיפורי-המעשיות  
שלו.

ר' נחמן סבל מדכאון-נפש—ומהתרוממות-  
הנפש. הרבה סתירות היו בו, והוא עצמו חש  
בדבר. הוא שרף ספר שהיה אתו בכתובים,  
ואשר חסידיו קוראים לו "ספר הגשרף",  
ומצד שני דאג להדפסה מהירה של כתביו.  
יש מסורת שתוך כדי נסיעה אחת סיפר את  
סודות הגאולה ואחרית-הימים, אלא שהש-  
ביע את חסידיו שלא לגלותם לאחרים. חבי-  
בה היתה עליו שיטת הרמזים ותורת הנסתר,  
כי "כשהדבר נסתר יכולין לפעול בו יותר  
מה שצריכין..."

## א מ ו ר א י ב ב ל

פרופ' משה בר מאוניברסיטת בר-אילן עו-  
סק בספרו במעמדם הכלכלי של חכמי בבל  
במאה השלישית, הרביעית והחמישית לס-  
פירה, מתוך הסתמכות על התלמוד הבבלי,  
הירושלמי, הספרות המדרשית וספרות הגאו-  
נים, ועל תעודות וספרים בבליים, פרסיים

\* משה בר: אמוראי בבל / פרקים בחיי  
הכלכלה; אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן,  
1975; 364 עמ'.

לעורר אצל המחברים היררהורים. לא המיתוד ההיסטורי ולא העובדות שבהרכב הריקמה ההיסטורית—שרקם, כדרכו, באמנות הכתיבה, בידע עצום, בכושר מופלא של הכללה והגדרה המתמזג בדיעה לרדת אל הפרטים—הם שזכו לתשומת-לב ולהערכה אלא דור-קה האופי ה"נבואי" של כמה מפרקי הספר, ובמיוחד הפרק "מלחמת ששת הימים בפרס" פקטיבה היסטורית, והשימוש שעושה טל-מון בטרמינולוגיה פסיכו-אנאליטית. בקצרה, לא טלמון ההיסטוריון אלא טלמון ההיסטוריון-יוסף, הנע בין תפיסה ליבראלית לבין דטר-מיניזם היסטורי פסימי ותיאולוגיה חילונית, שעניינה היחס בין ה"כוח" וה"מוסר". בעקבות טלמון קל לבעלי השקפות שונות להרשיב את בעלי-הפולגתה שלהם על ספת הפסיכיאטר, לשפל רגליים בזיחות-דעת, להקשיב בהבנה לדעות ה"קיצוניות", ואחר-כך להעיר בסלחנות "שאינו לנו ענין בהשקפה היסטורית או פוליטית לגיטימית אלא סתם בפקעת של נברוות".

דומה ששימוש בלתי-מעודן שעושה טלמון במושגים שונים של הפסיכו-אנאליזה, עם כל שהם משובבי-נפש, אין בינם להשקפה היסטורית ולא-כלום. אילו ביקש המבקר ללכת באותה דרך שהיא לגיטימית לגמרי לשיטתו של טלמון—אולי היה מעיר כי לעתים קרובות פני ההיסטוריה הם השתקפות הנברוות והטראומות הפרטיות של המשקיף. מי יאמין שמצוי היסטוריון או היסטוריוסוף נקי מפגמים של בן-תמותה היכול לשבת על המצפה הגבוה ולהשקיף על זרימת ההיסטוריה ויובליה השונים בלי גופך של מעורבות אישית, בלי לראות את ההיסטוריה "עוברת בתוכו".

טלמון מבחין בין שימוש לגיטימי לשימוש בלתי-לגיטימי בכוח. זוהי ההבחנה בין "כוח" ל"אלימות". אפיונה של תקופתנו כ"עידן האלימות" יש בו הרבה אמת בשל השילוב בין התפרצויות אלימות מרובות לאידיאולוגיה המסנגרת על אלימות, וטכנו-לוגיה המשווה אופי מבהיל ומפלצתי לאלימות. אך הבעיה האמיתית שבפני כל היסטוריון וכל פוליטיקאי היא ההבחנה מתי

ייתודם של יהודי בבל בעבודת-האדמה היה בכך, שעסקו בה ברציפות משך דורות רבים. עובדה זו השפיעה גם על מצבם המדיני-המשפטי והיא מעידה על הרגשת בטחון-עצמי ועל השתלבות בחיים הכלליים ובמשק הפרסי-הבבלי משך אלף שנה.

האמוראים נהנו גם מהנחות במכס, והיו מקרים שלמורת-רוחו של ראש-הגולה היו יהודים מתנדבים לשלם בשבילם את מסי המלכות. הם היו גם משוחררים מעבודה של בניית ביצורים, וכוהנים שביניהם היו מקבלים מן הטבחים את הזרוע, הלחיים והקיבה מכל בהמה, כמקובל בארץ-ישראל עוד מימי הקרבנות בבית-המקדש. כן היו האמוראים נהנים מזכות אירוח ללא תשלום ולא היו משלמים דמי אכסניה. היו ביניהם עניים, שהגיעו לעושר לאחר התמנותם לראשי ישיבות, והמחבר מסביר כי הגיעו לכך הודות לכשרון-המעשה שלהם בחקלאות ובמסחר, הודות לקשרי חיתון עם משפחות עשירות, ולפעמים גם על-ידי ירושת עוברים-גוים. הודות לעשירותם עמדו ברשות עצמם ולא היו תלויים בפרנסי הקהל התקיפים אף לא נשאו פנים בדין.

השינוי במעמד גרם שינויים ותמורות במאכל ובמשתה. בשעה שהמוני העם היו חוסים כים לאכילת בשר ושתיית יין בשבת היו החכמים אוכלים ושותים בימי-החול. אחד מהם, ר' נחמן, הודה שכל עוד אינו שותה רביעית יין אין דעתו צלולה להורות. לעומתו היו גם עניים שלא טעמו טעם יין כל השנה ולאחר שהיו שותים ארבע כוסות בלילה-הסדר היו חשים בראשם עד לשבועות, כר' יהודה בר' אלעאי, או עד לסוכות, כר' יונה. אלא ששני חכמים אלה חיו בארץ-ישראל ולא בבבל...

י. פ.

### בעידן האלימות

כמה מן התגובות הנלהבות שעורר ספרו של פרופ' יעקב טלמון לאחר הופעתו צריכות היו

\* יעקב טלמון: בעידן האלימות; עם עובד / ספרית אפקים, 1974; 417 עמ'.

טלמון הוא היסטוריון-אמן. שליטתו בחומר מעוררת השתאות. ההיסטוריה שלו היא דראמה גדולה של החברה האנושית. טלמון הוא היסטוריון אוניברסאלי בעל שיטה ברורה ומגובשת. את המגמה היסודית בהיסטוריה המודרנית הוא מוצא בחווית המשיחיות ובתודעת המשיחיות—השאפה לתיקון-עולם בתוך ההיסטוריה ועל-ידי מהפכנות חילונית, המבקשת לתקן את חברת בני-האדם. שאיפה זו היא הכוח המניע הגדול והחזק ביותר של ההיסטוריה האינטלקטואלית של העולם המערבי, והיא גם היוצרת את השני-יות הטראגית בין "אידיאל" ל"מעשה", בין "חלום" ל"מציאות". טלמון, המשקיף נפעם ומתחלחל על תולדותיהם ושטפם של כוחות אלה, בסופו של חשבון הוא היסטוריון "פראגמטי", החרד מפני ה"משיחיות" והמחפש דרך-ביניים של פשרה. מכאן ודאי נטייתו לפסיכו-אנאליזה היסטורית, הגורסת כי האנושות—יחידים ואומות כאחד—זקוקה לתהליך תיראפי. אך המחשבה שיתכן להשיג הרמוניה פראגמטית באמצעים מדיניים ובעזרת "פסיכולוגיה קבוצתית" כלום אין היא גופה אשליה היסטורית הנובעת מתפיסה של "משיחיות"?

ב. ט.

### מהלך ההיסטוריה הגרמנית

ספרו של א. ג'. פ. טיילור, מן הבולטים בחבורת ההיסטוריונים הבריטיים של תקופתנו, נכתב מיד עם סיומה של מלחמת-העולם השנייה. טיילור ביקש להוכיח ל"צבא-הכיבוש" שמלחמת-העולם לא היתה "תאונה" אלא מסקנה הכרחית ממהלך ההיסטוריה הגרמנית מאז הריפורמציה ומלחמת-שלושים-השנה. ההיסטוריה הגרמנית אינה דומה להיסטוריה הבריטית או הצרפתית, ואסור

\* א. ג'. פ. טיילור: מהלך ההיסטוריה הגרמנית (תולדות התפתחותה של ההיסטוריה הגרמנית מאז 1815); תרגום: חיים איזק; זמורה, ביתן, מודן הוצאה לאור, 1974; 264 עמ'.

מעשה של שימוש בכוח פיזי הוא "אלימות"? טלמון אינו נותן תשובה על דילמה מהותית ומרכזית זו, ולכן מי שסבר כי ספרו של טלמון "הוא ספר-חובה למדינאינו" והצטער על שלא "שעו לדבריו בתקופה שלאחר מלחמת ששת הימים" ראוי אולי לכל הברכות של חסיד שוטה אך הוא מתעלם מן העיקר.

ההתייחסות בארץ-ישראל היתה מלווה שימוש בכוח מראשיתה, והיא יצאה אל הפועל משום שחסתה בצילו של כוח בריטי. בלעדיו אולי לא היתה באה לעולם אחרי 1917, ומי שמוצא פגם מוסרי בשימוש ב"כוח" שולל למעשה את ההתייחסות מתחילתה. זה ענין מהותי כל-כך שמן הראוי להתעכב עליו. נכון הדבר שהאסכולות החשובות בציונות האמינו—או קיוו—שאפשר יהיה ליצור חברה יהודית בארץ-ישראל בדרכי-שלום, מתוך פשרה עם אוכלוסיה ערבית ושאיפותיה ומתוך אירצון "לשלוט" על הרוב הדמוג-רפי הערבי. אבל "היישוב" המודרני בארץ-ישראל קם, בסופו של חשבון, מכוח הכיבוש הבריטי של ארץ-ישראל ובחסות כידונים בריטיים.

טלמון עצמו אינו מטיל ספק בכורח ההיסטוריה של הכרזת המדינה במאי 1948, הכרזה שלכל הדעות היתה אקט מהפכני מעצב-ההיסטוריה ושהיה בה משום נטילת השלטון והריבונות על חלקה של ארץ-ישראל. הלגיטימציה שניתנה למעשה זה מראש על-ידי החלטתו של ארגון האומות-המאוחדות אינה מבטלת את העובדה שבכוח צבאי הוקמה המדינה ונשמרו ריבונותה וגבולותיה. יש אמנם מי שסבור שהיה זה אקט פזיז מדי שגרר את מדינת ישראל לעימותי-כוח שאפשר היה בלעדיהם. טלמון דוחה בשתי ידיים גירסה תמימה ונוחה כזאת. אם כך, חזרת ועולה בכל חומרתה התביעה המופנית אל היסטוריון הפולש לתחום ההיסטוריה האקטואלית והפוליטיקה המעשית, תביעה להצגת בחנים ברורים ל"קו התיחום", בלשונו של סימון בפרשנותו לבובר, בין "כוח" לגטימי והכרחי לבין "אלימות" שרי-רותית ומיותרת.

פרובוקאטיבי מאד ושנוי במחלוקת חריפה בקרב ההיסטוריונים האנגלו-סקסיים, "מקור" רותיה של מלחמת-העולם השנייה—לא היה אלא מדינאי גרמני נוסח ישן. אמת-נכון, ה־אידיאולוגיה ההיטלראית הוסיפה אמנם תוכן חדש—גזענות ברוטאלית—אבל הפוליטיקה של היטלר היתה "שמרנית". אילו הניחו לו בריטניה וצרפת להגשים את החלום הגרמני—לכונן את "גרמניה הגדולה"—היה היטלר נעצר ב־1939 ומלחמת-העולם השנייה לא היתה פורצת. כידוע, שולל טיילור את הפרשנות ההיסטורית הרואה בהיטלר מדינאי מקיאבליסטי ורדוף גזעון־גדלות וטירוף שטני. הוא לא תיכנן מלחמה עולמית ולא החל בהכנתה מאז 1933, ופ־ל־שכן לא מאז חיבר בכלא בבאוואריה את "מלחמת־היטלר" לר נסחף על־ידי כוחות חזקים ממנו; הוא היה פוליטיקאי סתגלן, ופשעיו, תוצאת המלחמה, אינם נוראים מפשעיהם של מדינאים אחרים במערב המנצח—ולכן מי שישב על כס־השופטים במשפטי נירנברג. התיאוריה של טיילור, המסירה משכם המדינאים את האחריות ההיסטורית והמוסרית למעשיהם, אינה נובעת מהשקפה צינית. באה היא, כמדומה, מתוך נטייה לאירונייה דווקא, מתוך חיבה עזה לפאראדוקסים. קליאו איננה מרפה את ידי דורשיה המבקשים לשחוט "פרות קדושות" של מיתוסים היסטוריים; אך תכופות היא ממריצתם לעוט על הדעות המקובלות בלי חוש־מידה מספיק. תכופות מדי ניתוח שנון ומעמיק נמהל אצל טיילור בפסימיות טראגית ובא־מוסריות; וכן גם—דבר תמור עוד יותר לגבי היסטוריון מסוגו—ההשקפה ההיסטורית מתעלמת מעובדות ומשתמשת בעובדות כדי להתאים אותם אל התיזה המרכזית. "מהלך ההיסטוריה הגרמנית" נכתב לפני כשלושים שנה. כחיבור היסטורי, הריהו דוגמה לכתיבה רהוטה ושנונה ולכשרון מב־ריק לומר דברים בבהירות מופתית. זו אינה ההיסטוריה של גרמניה ואף לא של גרמניה הביסמארקית והוויימאריית. טיילור מתעלם במודע מבעיות יסודיות של כלכלה, חברה ותרבות. הוא היסטוריון פוליטי, וכונתו

לשגות באשליה שאפשר לחנך את הגרמנים לכוון חברה ומשטר דמוקרטיים ולעקר את השאיפות להגמוניה גרמנית באירופה. מכאן אפוא שרצוי שתישאר גרמניה תחת פיקוח הדוק, שלא תחזורנה השגיאות של חוזה ורסאי; מוטב תישאר גרמניה מחולקת, כדי להפריד בין "פרוסיה" לבין "גרמניה", או בלשון ימינו—בין החבלים המתועשים של המערב לבין הרוח היונקרית בלבוש קומוניסטי במזרח.

השאלה היסודית העולה מתוך ספרו של טיילור היא: מי "עושה" את ההיסטוריה? היש בה חוקים קבועים וכוחות מגובשים שמעצבים את מהלך האירועים, והאישים אינם אלא אינוש של כוחות אוביקטיביים אלה, קברניטים ונווטים של ספינה המובלת על־ידי הזרמים והרוחות? או אולי הכוחות היסטוריים האוביקטיביים הם רק חמרי־התשתית של ההיסטוריה, והגיבורים היסטוריים (ו"המקרה" הוא גיבור היסטורי לא פחות מן ה"כוונה־חכילה") חפשיים ללוש אותם כרצונם, לנווט את הספינה אל היעד הנבחר?

תשובתו של טיילור ב"מהלך ההיסטוריה הגרמנית" ברורה וחותכת: מהלך ההיסטוריה מכוון על־ידי כוחות חזקים שאין לרצונו של אדם שליטה בהם; הפוליטיקאי, המדינאי, המהפכן, ההמו־כל אלה רק מגלמים את ה"כוחות". היסטוריה כזאת היא דטרמיניסטית, וגזירת הגורל היא לעתים תוצאה של פאראדוקס. ביסמארק, למשל, ביקש לשמר את כוחו של מעמד היונקרים ה"פרוסי" ותיעב ממש את היומרות הלאומ־ניות של חסידי האסכולה של "גרמניה הגדולה". אך כדי לשמור על כוחם של בעלי־האחוזות בגרמניה המזרחית צריך היה, בסופו של דבר, לאחד את פרוסיה עם גרמניה, וצירוף זה היה הרה־שואה. ביסמארק עצמו לא היה מסוגל להשתלט על הגולם הגדול שכוֹנֵן. כוחות פנימיים חזקים עלו ודחפו את יורשיו להשתמש בכוחה של גרמניה המאוחדת כדי להשיג את השלטון באירופה אפילו במחיר מלחמה אירופית כוללת. היטלר, גורס טיילור בספר אחר שלו—

לסטודנט המתחיל, בחבילה דחוסה ו"מאורג" גת" כהלכה, מעין "מנת-קרב" של הידע המעשי הדרוש, בדרג מסוים, למי שסקרנותו או תפקידו מביאים אותו לתחום-התעניינות זה דווקא-החל, כמובן, ב"מהות המשטר ויחסו לישראל", וגמור (אף כאן : כמובן) ב"השפעת מלחמת אוקטובר 1973 על גיבוש הקהילה הסורית", לרבות "נתוני-יסוד", מפה ו"תאריכים חשובים".

למען היושר, חובה עלינו להוסיף שחרף הצימצום והדחיסות שגזר מ. מעוז על עצמו, לא די שהרצאת-הדברים בהירה ותכליתית והסגנון ענייני עדייבושת אלא גם ההסתכלות מפוכחת וקרירה. פה-ושם אף יצוץ משפט אחד שהוא בבחינת מועט המחזיק את המרובה, מסכם קו-התפתחות שלם וכמו פותח "תלם ארוך" למחשבה. כך, למשל, בע' 73, בפרק העוסק בתהליך השתלבותם של בני עדות-מיעוטים בחיים הפוליטיים (וכאן יש להזכיר שעדות אלו מונות, כידוע,

המוצהרת להציג את המגמות העיקריות של הפוליטיקה הגרמנית כקו רצוף מלוטר עד היטלר. בלי ספק זהו ספר מעורר-מחשבה וקורא תגר, אך מוטב לקורא לעיין בו לאחר קריאה בספרות היסטורית אחרת-שלמרבה הצער אינה מצויה בעברית. סיכום מסוג זה רצוי לקרוא אחרי ידיעת העובדות.

ש. י.

### סוריה החדשה

ספרו של פרופ' מ. מעוז הוא ודאי פרי יזמה מכוונת-לשעתה, שהרי מאז פרצה מלחמת-אוקטובר-שבחזית הצפון נמשכה למעשה עד ראשית הקיץ של שנה זו-הקורא היש-ראלי ער הרבה יותר לנוכחותה הצבאית של סוריה וממילא הוא מתעניין יותר גם לדעת "מה עוקץ את סוריה", או "מה מריץ את אסד". מה-גם ש"הקורא" הזה עשוי, במקרים רבים למדי, להיות מי שיצא בעור-שיניו מקרבות-הבלימה בגולן ומילט נפשו מטנק בוער, או מי שרביץ וגידף ב"קו" משך חד-שים ארוכים, או מי ששילח אש בחומס ובנ-מל בניאס או ישב במרומי החרמון וצפה על מסיבי דמשק. עשוי הוא גם להיות אחד מאלה שנמקו במחסור ובהשפלה בשבי ה-סורי.

ספרו של פרופ' מעוז, מעצם מבנהו וצימצום-היקפו, ודאי שאינו מתימר לתת לפנינו תיאור ממצה ומתועד כהלכה של סוריה בהתפתחותה ההיסטורית-נאמר, לפחות, מאז היותה פרובינציה רומאית, "אסמ-תבואה" של הקיסרות ומאגר של עושי-נפשות ונוש-אי-משרה לדת הנוצרית בראשיתה. גם כאשר לסוריה ה"חדשה" גופה אין הוא יכול להקיף באמת את מערכי כלכלתה ותרבותה, כשם שאינו יכול להעמיס על הקורא ניתוח של ה"אנאטומיה" של הפיכות-הקצינים החל משנות ה-50 (או אף לפני כן)-או להלאותו בפרטי התגבשותה וגילגוליה של האידיאו-לוגיה הבעת'ית.

לעומת זאת, מגיש הוא לקצין הצעיר, או

\* משה מעוז : סוריה החדשה ; הוצאת-ספרים רשפים, 1974 ; 107 עמ'.

## ל.נ. טולסטוי נבחר ספורים

ספריית "גביש" מגישה לקורא העברי ממיטב הפרוזה של הסופר הרוסי הגדול

יצאו לאור :

**נותו של איבן איליץ'**

**האב סרגי**

**השטן**

ייצאו לאור בימים הקרובים :

**סונטת קרויצר**

**אושר נושפחתי**

**שלוש ניותות**

**סופה**

בכל חנויות הספרים

**הוצאת דביר**



כעבר רחוק שהשאייר אחריו השפעות ומיש-קעים שאינם חיוביים בלבד.

הספר שם לו למטרה להציג את האידיאו-לוגיה ולא את המדיניות. אך ברור שהאידיאו-לוגיה לא צמחה בחלל ריק במשטר שאחת מתכונותיו האפייניות היתה הפראגמטיות שלו, הסתגלותו למציאות המשתנה, ודבר זה השתקף, כמובן, גם בתחום האידיאולוגי. גם אם הסיסמות נשארו כשהיו, השתנו תכנון ומובנו. והשתנו גם הסיסמות עצמן. כך, למשל, הביאו הכשלונות במדיניות הבינו-ערבית למעבר מסיסמת "אחדות השורה" אל "אחדות המטרה". בטיפולו בנושא הישראלי, לו הקדיש נאצר תשומת-לב מיוחדת, כמובן, הצליח עוד פחות—בין במלחמה, בין בשלום ובין במדיניות של לא-שלום ולא-מלחמה. ערב מותו עוד הספיק להביא להפסקת-אש, אך הפתרון היה ונשאר רחוק—ולא מעט, באשמתו.

המחבר מציג לפנינו שורה של שאלות, שהוא מנסה גם להשיב עליהן: באיזו מידה היתה האידיאולוגיה הנאצרית "מוצדקת"? כלום התאימה למציאות של מצרים? האם היתה לה מטרה ברורה, או שמא היתה רק צירוף של רעיונות בלתי-מגובשים שהיו קשורים באישיות מסוימת, שהיתה להם חשיבות כל עוד היתה אישיות זו בשלטון ונעלמו והלכו עם מותו של האיש והתרחקות יורשיו ממה שאפשר לכנות כ"מורשתו".

הישגו הגדול ביותר של המשטר הנאצרי היה אולי בתחום הלא-ראציונלי: בהיותו סמל להתחדשות ותחייה בעולם הערבי, בהע-נקת הכרה של חשיבות לעולם זה—משהו שאפשר להזדהות איתו ולהתגאות בו.

המחבר ביקש להציג רעיונות והשקפות ולא מעשים, ואף לא לבדוק באיזו מידה באו רעיונות אלה לכלל ביצוע והאם תאמו הרע-יונות את המעשים או לא. לכן התרכז בעיקר בדיון במקורות כתובים: ספרים, כתבי-עת ועיתונים, ופחות מכך—בשידורי ראדיו וטל-ביזיה. הוא עסק בדיבורים ובוויכוחים ולא במעשים, אף שלא קל היה להפריד ביניהם.

40% מאוכלוסי סוריה עד היום הזה), כשהוא מעיר כדברים הבאים על מאורע שבעקיפים היה הרה-גורל גם לגבי עתידו של העימות הסורי-הישראלי:

דיכוי ההתקוממות הדרונית ב-1954 היווה נקודת-מפנה ביחס-הכוחות בין הממשלה המרכזית ובין העדות ההטרודוכסיות ההר-ריות. ממשלת דמשק השיגה לראשונה עדי-פות צבאית מוכרעת על הכוחות הצנטרי-פוגליים, בעזרת נשק משוכלל יותר וצבא גדול ומאומן; הבדלנות והאוטונומיה הפו-ליטית של אלמנטים אלה באו אל קצו. מ. ח.

#### NASSERIST IDEOLOGY

נסים רג'ואן מוכר לקוראי "קשת", בה פירסם—בתוך שאר מאמרים—את מחקריו, שהופיעו לאחר-מכן בספר שלפנינו, על האס-פקטים המדיניים, החברתיים והתרבותיים של האידיאולוגיה שניסה המשטר המצרי של שנות ה-60 לגבש ולהתאים לתנאי החברה המצרית. אידיאולוגיה זו באה במיוחד לידי ביטוי ב"אמנה לפעולה חברתית" ממאי 1962, שנוסחה הארוך והמלא מובא כנספח לספר ואשר שימשה מאז נושא לוויכוחים בעד ונגד המשטר הנאצרי, שאותם ספר זה מנתח.

המחבר מנסה לסכם את הרקע האידיאולוגי של משטר זה, ובפרק הסיכום, שנכתב לאחר מותו של נאצר, אותם נסיונות-סרק של חסידי נאצר להמשיך ב"נאצריזם ללא נאצר", ואת ה"דה-נאצריזציה" שחלה במצרים מאז. הספר נכתב בעיקר בשנים 1968—1969, כשבעק-בות כשלונותיו בהתערבות במלחמת-האז-רחים בתימן, מלחמת-1967 ובתחומים אחרים החל הנאצריזם לשקול מחדש את עמדותיו ולהעריך מחדש, אף כי בסיסמותיו ובהכ-רוותיו נשאר נאמן לאידיאולוגיה שהתחייב לה קודם-לבן. מאז גברה ההתרחקות מן הנאצריזם, עד שקיום הוא נראה במצרים

\* ) Nissim Rejwan, *Nasserist Ideology, Its Exponents and Critics*, Israel Universities Press, Jerusalem (1974); 271 pp.

להן הטיף מוחמד חוסיין הייפל משך כל העשור השני למאה הזאת, וזאת אפילו כיום, כאשר דומה כאילו נשלם תהליך הסיערוב של התרבות והספרות המצרית—שלא לדבר על עסקי-הפוליטיקה שלה.

יחד עם עוד הרבה הוגי-דעות מצריים מבני דורו, משוכנע היה הייפל שהספרות הערבית אין בה משום דוגמה ראויה לחיקוי לדור העולה של הסופרים המצריים—וזאת לא רק מפני שהיא ישנה ושיגרתית אלא בעיקר מפני שהיא "זרה". לא פעם חזר על ההשקפה שהספרות הערבית של מצרים, בדומה לזו של ספרד המוסלמית, יש ליחד לה מקום משלה בתולדות הספרות הערבית.

הייפל וחבריו, כמושים בתורת "האופי הלאומי" של ארנסט רינאן, הפליגו בדברים עד אין קץ על "טבע מצרי" יחיד-במינו, על "סביבה מצרית" ספציפית ועל "נשמה מצרית" מיוחדת, ומתוך כך גם קראו לצמיחתה של ספרות מצרית "לאומית" אמיתית, בת-הארץ. משתמע מכאן שלא האסלאם כדת משותפת גם לא הערבית כלשון המשותפת לא גרעו ולא יכלו לגרוע מן ההבדלים בין הקיבוצים והלאומים השונים דוברי-הערבית, אשר לכל אחד מהם מזג, אופי לאומי, ספרות ותרבות משלו, המושפעים ומעוצבים על-ידי גורמי הסביבה.

אכן, בימי עלומיו שפך הייפל בוז ולעג על אותם מצרים שעדיין מתגאים היו במוצאם הערבי, התורכי או האירופי. הוא גרס כי אסור למצרים להכיר במולדת כלשהי מחוץ למצרים; והוא גינה את אלה מבני-ארצו שהתייחסו על ערבים בדווים, "שהמקרה", כך כתב, "זימן אותם לאדמת מצרים".

אף שספרו של ד"ר צמח מכוון למומחים, מן הדין שגם המעוניינים בצדדים אחרים של תולדות מצרים ותרבותה בעת החדשה ימצאו בו ענין ניכר. במובן זה חבל שהמחבר (שהוא כיום מרצה לספרות ערבית חדשה באוניברסיטת חיפה) לא הוסיף פרק-מבוא שימסור את רקע הנושא ויקבע את מסגרתו.

ג. ר.

## ארבעה מבקרים מצריים

כל אחד מארבעת האישים הספרותיים שד"ר צמח דן בהם דיון קפדני כל-כך בספר הזה הוא גם יותר מ"מצרי" בלבד וגם הרבה, הרבה יותר מ"מבקר ספרותי" בלבד—ובמובן זה לפחות אין השם שנבחר לספר הולם אותו ביותר.

לאמיתו של דבר, בין לטוב ובין לרע, שלווה שה מן המבקרים האלה—הייפל, שנולד ב-1888, ואל-עקאד וטהא חוסיין, שניהם ילידי 1889—חלוצים היו כולם בתחיית התרבות הערבית-המוסלמית של העת החדשה, ועבודתם הקיפה היסטוריה מוסלמית, פילוסופיה, ביקורת ספרותית ומאמרים עתונאיים לרבות אוטוביוגרפיה, ספרות יפה, וכן—אצל אל-עקאד—שירה.

כולם כאחד, בזכות עצמם, היו מה-שקרוי "גיבורי-תרבות" במערב או—באנגליה של ראשית המאה ה-20—"אנשי-ספרות". רק הרביעי שבהם, מוחמד מנדור (1907—1965), עשה בעיקר בבקורת הספרות והתרבות, אך אפילו הוא, כיון שלמד משפט ומדע-המדינה כמו גם לשונות קלאסיות, התעניין בפוליטיקה בצורה עקיבה למדי.

אולם בארבעתם מדובר כאן מבחינת הבקורת הספרותית שלהם ומבחינת "תורות-הספרות" של כל אחד מהם. אך ספרו של ד"ר צמח הריהו מרחיק לכת מעט יותר. הוא מנסה להגדיר, בין בספרות בין בשאר תחומים, את העקרונות וההשקפות המונחים ביסוד יצירותיהם של ארבעת הסופרים האלה בשדה הבקורת הספרותית—ומתוך כך הוא נוגע העמדות שנקטו ביחס לספרות הערבית ה-בצדדים חשובים ביותר במחשבתם, כגון קלאסית ולתפקידה במערכה לתחייתה התרבותית של מצרים.

במובן זה נודעת חשיבות מיוחדת להשקפות

\* David Semah: *Four Egyptian Literary Critics*. E.J. Brill, Leyden, 1947. 219 pp.

הלאטינית היא בודקת האם כדאי לה להש- קיע ברכישת נכסים, במזרח התיכון היא קנתה נכסים שאינה יודעת מה שוויים ואיך לטפל בהם. פרופ' ברנארד לואיס השווה את המדיניות הסובייטית באזורנו לזו של הברי- טים בתקופה הקולוניאלית ומצא דמיון בי- ניהן. את מדיניותה של סין השווה לתפקידם של הרוסים בימים ההם. פרופ' מאנפרד הלפרין דיבר על "חוסר-האונים הסובייטי בשינוי החברה הערבית", ואמר כי הסוב- ייטים לא הצליחו לחולל שינויים בחברה זו או להביא בה למודרניזציה. לדברי ד"ר צבי גיטלמן אין הסובייטים מעוניינים בשינוי החברה המצרית או כל חברה ערבית אחרת. הם זנחו מגמה זו מזמן ומעוניינים רק באי- טרסים שלהם כמעצמת-על.

הסובייטולוגים ניסו בדרך-כלל להבליט את המאבק הגלובאלי והשפעותיו ולראות בנע- שה באזורנו חלק ממאבק זה. הכוחות המקו- מיים תוארו כ"לקוחות", כעין "שליחים" של המעצמות, המנוצלים על-ידי המעצמות למט- רותיהן-הן. המזרחנים, רובם ישראלים, לא נטו לקבל עמדות אלו וראו בכוחות המקו- מיים את הגורמים שיקבעו את גורלו של האיזור לא פחות, אם לא יותר, מן הכוחות שמבחוץ.

בין המזרחנים דן פרופ' פ. ג'. ואטיקויטיס בהשפעה הסובייטית על מצרים, פרופ' שמ- עון שמיר במארקסיסטים במצרים, ואילו על ההתנגדות למארקסיזם ולקומוניזם במצרים דיבר פרופ' אלי כדורי. בקומוניזם בארצות ערביות דנו ד"ר חיים שקד, גב' אסתר סוארי וד"ר גבריאל ורבורג (סודאן), פרופ' אוריאל דן (עיראק), ד"ר אביגדור לוי (סוריה), ד"ר אמנון כהן (מצרים). המרצים הציגו את הדילמה הסובייטית של תמיכה בקומוניסטים או במשטרם לאומנים אנטי-קומוניסטיים, הרוצים גם הם בהתקרבות לברה"מ, ואת העדפת האחרונים על-ידי הסובייטים, תוך כדי הקרבת הקומוניסטים שנרדפו על-ידי נתמכיה של ברה"מ.

שתי הרצאות הוקדשו בפנס לאספקטים הכל- כלליים של הנוכחות הסובייטית באיזור.

א. י.

### THE USSR AND THE MIDDLE EAST

זהו קובץ הרצאות שהושמעו בכנס על ברית- המועצות והמזרח התיכון, שאירגנו בית- הספר להיסטוריה של אוניברסיטת תל-אביב ומכוניו, מכון-שילוח לחקר המזרח התיכון ואפריקה והמכון לחקר ברה"מ ומזרח-אירו- פה, בדצמבר 1971.

את ההרצאות שבפנס אפשר לחלק למספר נושאים: (א) מדיניות-החוץ הסובייטית במי- שור הגלובאלי, (ב) השפעותיה של מדי- ניות זו על המדיניות הסובייטית באזורנו, (ג) ברה"מ-ישראל והסיכסוך הערבי-היש- ראלי, (ד) שיקולים כלכליים במדיניות ברה"מ באזורנו, (ה) יחסי ברה"מ עם המדי- נות הערביות מנקודת-הראות הערבית, (ו) הקומוניזם והמפלגות הקומוניסטיות בארצות הערביות.

הכנס התקיים סמוך למועד שקבע הנשיא סאדאת לסיום "שנת ההכרעה", מועד בו התכוונה מצרים לפתוח במלחמה נגד ישראל. השאלה שהועלתה היתה האם ברה"מ, שהטי- פה ל"פתרון מדיני" של הסיכסוך הערבי- הישראלי, תיגרר למעורבות במלחמה שלא רצתה בה. רוב המשתתפים היו בדעה שהיא לא תתערב בפועל-ממש. שאלה אחרת בנוגע למדיניותה של ברה"מ נסבה על היחס בין קווי-מדיניות לקווי-תעמולה, בין מעשה לדי- בור. לדברי פרופ' הרברט דינרשטיין אין קשר רב ביניהם, אך חשוב לנו לדעת מה הם אומרים כי הדבר מאפשר לנו לחדור לתוך שיקוליהם ולהיטיב להבינם. פרופ' ר. לוונטל דיבר על שיקולי עדיפויות סוב- יטיים: בין צרכי פנים וחוץ, בין הסיכסוך עם סין לסיכסוך עם המערב, ובעולם השלי- שי-בין משטרים קיימים לכוחות ראדיקליים יותר.

פרופ' ארנולד הורליך השווה את ברה"מ לסוחר: באירופה יש לה נכסים, באמריקה

\*) Michael Confino and Shimon Shamir (editors), *The USSR and the Middle East*; Israel Univer- sities Press, 1973; 441 pp.

## **KESHET**

**NUMERO SPECIAL : PROUST**

Hiver 1975

### **Table des Matières**

- 7 David Mendelson : Le temps perdu et la guerre de 14
- 24 S. Shalom, Gershom Sholem : Polémique sur Proust (du quotidien "Davar", 1943); avec post-scriptum de S. Shalom
- 30 Marcel Proust : Tante Léonie de Combray traduit par Mme Ada Semah
- 38 Frances Stern : Présence de la Bible dans la **Recherche**
- 44 Yehoshua Yeshouah : La ligne et le cercle
- 49 Uri Eisenzweig : L'Eglise de Combray et l'écriture proustienne
- 59 Philip Kolb : Proust et Freud, une lettre inédite de Marcel Proust à R. Allard
- 63 Marcel Proust : Sentiments filiaux d'un parricide traduit et commenté par Yoram Bronovski
- 73 Michel Raymond : Lettre inédite de Marcel Proust à Jacques Copeau
- 75 Marcel Proust : Au salon de Mme Verdurin traduit par Yerouham Louria
- 87 Serge Dobrovski : L'enfer proustien — le besoin de l'amour d'autrui
- 90 Max Bilen : Poétique, érotique et Mysticisme dans Proust
- 100 Harry Levin : Le côté Dostoievski dans Proust
- 110 Shulamith Weissman : Proust et le nouveau roman
- 118 R. Amossi, E. Rosen : Savoir paternel et la genèse du récit
- 132 Rosette Lamont : Proust et Beckett
- 144 Ivette Luria : Proust et Lounacharski
- 150 Marcel Proust : Pages dernières traduit par Aharon Amir
- 160 George D. Painter : Les deux chemins se rencontrent
- 165 André Spire : Proust — le demi-juif
- 172 Emmanuel Berl : Connaître Proust
- 173 Correspondance de Philip Kolb et Jean Rousset
- 174 Les livres
- 196 Notes sur les collaborateurs

## המשתתפים בחוברת

ד"ר אורי איזנצוויג, יליד קובה שעשה את שנות ילדותו בבלגיה, מרצה כיום בנושאי ספרות וסמיוטיקה באוניברסיטת חיפה. את תואר הדוקטור שלו קיבל מאוניברסיטת ואנסן בפאריז. ספרו על "המרחב הדמיוני בסיפורת" (ז'ראר דה-נרוואל) עומד לראות אור בקרוב. ד"ר מקס בילן, מרצה בכיר לספרות צרפת באוניברסיטת תל-אביב, הוא יליד יוון שקיבל את שני התארים הראשונים באוניברסיטת קושטא ותואר-דוקטור קיבל באוניברסיטת-נאנטר שבצרפת. עבודת-הדוקטור שלו, שנתפרסמה בספר, נסבה על הדיאלקטיקה היצירת ומבנה היצירה הספרותית (על ז'יד, פרוסט, קפקא וקאמי). הוא גם פירסם חיבורים מדעיים על פול ואלרי בכתבי-עת בצרפת. יורם ברונובסקי, משתתף קבוע במדורי הספרות של "הארץ" ו"דבר", יליד פולין שהגיע לישראל בילדותו, מעורר תשומת-לב והערכה במאמריו ובתרגומיו מלשונות רבות. לאחרונה ראו אור בתרגומו קבצים מסיפורי איוואן בונין (הוצ' "תרמיל") וח'ורח'ה לואיס בורחס (הקיבוץ המאוחד). עמנואל בריל הישיש, ששלח את דבריו על פרוסט במיוחד לחוברת זו של "קשת", הוא סופר ומסאי צרפתי-יהודי רב-תהילה, שהיה מן המקורבים ביותר לפרוסט באחרית ימיו של זה. לאחר מלחמת 1967 פירסם את ספרו, "נאצר כפי שמשבחים אותו", בגישה פרו-ישראלית נלהבת (הוצ' גאלימאר). סרז' דוברובסקי הצרפתי, המשמש כיום פרופיסור לספרות באוניברסיטת ניו-יורק, הוא מן התיאורטיקנים הראשונים של "הבקורת החדשה" בצרפת ומחשובי חוקרי-הספרות בימינו. ספרו, "מדוע הבקורת החדשה?", היה אירוע רב-חשיבות בתולדותיה של בקורת-הספרות בצרפת. הוא גם פירסם רומן ("התפוצה") וקובץ סיפורים. פרופ' שולמית וייסמן מרצה באוניברסיטת-חיפה על ספרות צרפת במאה העשרים. קיבלה את שני התארים הראשונים באוניברסיטה העברית בירושלים (ספרות אנגלית, צרפתית ופילוסופיה) ואילו תואר-דוקטור קיבלה באוניברסיטת מונפלייה בצרפת. שלושה ספריה, על ואלרי לארבו ויוצרים אחרים, נתפרסמו בפאריז. עשרות ממאמריה, על הרומן החדש, בעיות המונולוג הפנימי והטכניקה ברומן של המאה העשרים, ראו אור בצרפת, ארה"ב וישראל. קיבלה את פרס-לארבו 1972 בפאריז (על מחקריה ביצירתו של ואלרי לארבו) באותו מעמד שזכה בו הסופר הצרפתי ז'. מ. ז'. להקלז'ו. ד"ר יהושע ישועה, יליד בולגריה שבא לארץ בן 13, הוא בוגר גימנסיה "הרצליה", למד באוניברסיטת-סורבון לתואר מ.א., ושם גם קיבל את תואר-הדוקטור שלו. עבודת-הדוקטור שלו עסקה בתיאוריה הספרותית של פול ואלרי. כיום הוא מרצה באוניברסיטת תל-אביב ובאוניברסיטה העברית בירושלים לספרות צרפתית וספרות כללית. פירסם חיבורים על צדדים שונים בפואטיקה של ואלרי, ז'ן פולאן וגוסטב פ'לזבר. זכה במענק מטעם האקדמיה הלאומית הישראלית למדעים לשם מחקר ביצירות הפרוזה הסיפורית של ואלרי, שעדיין לא פורסמו. יצירת פרוסט היתה מנושאי הרצאותיו באוניברסיטה. רוזט לאמן היא מרצה במחלקה לתיאטרון באוניברסיטה של ניו-יורק-העיר ועוסקת במיוחד בתיאטרון-האבסורד. פירסמה מחקרים בעולמם של מחזות יונסקו, בקט וכו', וכן בהשפעתו של פרוסט על תיאטרון-האבסורד. (הדוקטוראט של בקט נכתב, כידוע, על יצירתו של מרסל פרוסט). הארי לוי, יליד 1912, הוא מבקר נודע ברוחב למדנותו, שהתפרסם במיוחד בספרו על ג'יימס ג'ויס (1941). העמיק חקר ברומן הצרפתי. הפרק המובא בחוברת זו לקוח מתוך עיון מקיף בפרוסט, הכלול בספרו The Gates of Horn. איווט לוריא, ילידת רוסיה המשמשת כיום מרצה לספרות באוניברסיטה העירונית של ניו-יורק, פירסמה ספר על פרוסט ("ההתלכדות הסגנונית של פרוסט") והיא נמנית עם הבולטים בחוקריו של הסופר. מאמרה בחוברת זו נכתב במיוחד

ל"קשת". ירוחם לוריא, לשעבר עורך הוצאת "עם עובד", הנודע גם כמשורר ומתרגם, שוקד עתה על תרגומו של "חיפוש הזמן האבוד". ד"ר דוד מנדלסון, יליד צרפת ומוסמך האוניברסיטה העברית, קיבל תואר-דוקטור באוניברסיטת-סורבון בפאריז. לשעבר ראש החוג לשפה וספרות צרפתית באוניברסיטת תל-אביב, וכיום מרצה באוניברסיטה זו ובמכללת בית-ברל. ספרו, "זכוכית ודברי-זכוכית בעולמו הדמיוני של מרסל פרוסט", ראה אור ב-1968 בצרפת. היה היועץ המיוחד בעריכת חוברת זו. פראנסיס טרן היא חוקרת ספרות היושבת בניו-יורק ועוסקת זה עשרות שנים בחקר יצירתו של פרוסט. אנדרה ספיר, הצרפתי-היהודי והציוני, היה משורר פוסט-סימבוליסטי, בן דורו של פרוסט, שנתפרסם גם כמבקר ספרות. ספרו החשוב ביותר "עינוג השיר ועינוג השריר", וכן "כמה יהודים ויהודים-למחצה", שמתוכו מובא המאמר על פרוסט, שנתפרסם ב"ג'ואיש כרוניקל" הלונדוני ימים ספורים לאחר מות פרוסט. מאמר זה עורר בשעתו פולמוס בנושא הבעיה היהודית בכתבי פרוסט. רות עמוסי, מדריכה בחוג לשפה וספרות צרפתית באוניברסיטת תל-אביב, מפרסמת תכופות בכתבי-עת ספרותיים בחו"ל—בתוך השאר ב"מח-ברות מרסל פרוסט", היוצאות בפאריס, בהוצאת גאלימאר. ג'ורג' פינטר הוא בעל הביוגרפיה המהוללת וה"סופית" על פרוסט, שעליה נאמר כי חקר פרוסט לאחר פירסומה שוב לא היה חקר פרוסט כפי שהיה לפניו. בתרגומיה ובמאמריה מעוררת עדה צמח זה שנים את הענין בפרוסט בארצנו. שיחותיה על פרוסט, ששודרו בשעתן בקול-ישראל, קובצו זה-מקרוב בספר, "חפש הזמן האבוד" ("דביר", 1974), ראשון ומיוחד בסוגו בספרותנו. עדה צמח היא מתרגמת נודעת בעיקר מן הקלאסיקה הצרפתית (בנו'מן קונסטאן, טוקוויל ועוד), וב-1951 הוכתרה בפרס-טשרניחובסקי לתרגום. פיליפ קולב הוא מן הנודעים בחוקרי פרוסט בעולם. התמחה בעיקר במכתבי פרוסט, שאותם פירסם בכרכים רבים. כיום הוא יושב בארצות-הברית, באוניברסיטת אילינוי. מכתבו של פרוסט, המוצג בחוברת זו עם הקדמתו וביאוריו של קולב, רואה כאן אור לראשונה ונשלח במיוחד ל"קשת". במכתבו למערכת כתב קולב: "אני מעריך הערצה כבירה את אומץ-הלב של ארצכם, ונפלא הדבר בעיני כי בשעה שאתם נאבקים על חייכם מוצאים אתם אפשרות לעסוק באותה עת בפירסומים ספרותיים. יהיה זה לי לכבוד רב להיות בין פטרוני החוברת". אלישבע רוזן, ילידת גרמניה, מדריכה בחוג לשפה וספרות צרפתית באוניברסיטת תל-אביב ומפרסמת ממאמריה בכתבי-עת ספרותיים בחו"ל. מישל ריימון, ששלח במיוחד לחוברת זו של "קשת" מכתב של פרוסט שלא נתפרסם עד כה והקדים לו מבוא וביאורים, הוא פרופיסור לספרות צרפת בסורבון, ראש "המרכז לחקר יצירות מרסל פרוסט" שבמסגרת המרכז-הלאומי-למחקר-מדעי (ס.נר.ס.). הוא עורך את "מחברות מרסל פרוסט" היוצאות לאור בהוצאת גאלימאר. המכון שהוא עומד בראשו נועד לרכז את החומר והטיפול במקורות כתבי-היד של פרוסט ובהתקנת מהדורה מדעית ראשונה של כל כתביו. פרופיסור גרשם שלום, החוקר המהולל של הקבלה ותורת-הסוד היהודית, מן הבולטים באנשי-המדע בזמננו, פירסם את תגובתו המובאת בחוברת זו בעתון "דבר" בשנת 1943, בתגובה למאמרו של המשורר ש. שלום, שביקר את גישת פרוסט ליהדות, במאמרו באותו עתון, ולימים, כמתפרסם בחוברת זו, "חזר בתשובה" והצטרף אל חסידיו המושבעים של הסופר.

יועץ מיוחד בעריכת חוברת זו: דוד מנדלסון.  
עיצוב העטיפה: גד אולמן.

התרגומים והמובאות בחוברת זו—כולם ברשותה האדיבה של הוצאת "מחברות לספרות", בעלת זכויות התרגום על יצירות פרוסט במדינת-ישראל.  
מראי-המקומות הנוגעים ל"חיפוש הזמן האבוד" מתיחסים אל 3 הכרכים שבהוצאת-המקור, מהדורת ה"פליאדה", גאלימאר, פאריז.

## זמורה, ביתן, מודן-הוצאה לאור

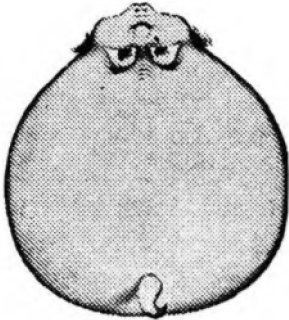
### גינטר גראס : תוף הפח

תרגם חיים איזק

אוטוביוגרפיה פיקרסקית של גמד מטורף המעלה את זכר שלושים שנות חייו תוך כדי תיפוף על תוף-הקסמים שלו. מערבולת סוחפת של דמויות ואירועים מתוארת בכוח דמיון מבריק, פראי וחסר-מעצורים. "הדבר הקרוב ביותר ליצירת-מופת ספרותית שהדור הזה מסוגל ליצור".

### רות בונדי : לפתע בלב המזרח

מבט אישי על החיים בישראל בעשור האחרון. כיסוי נאמן לתקוות, לאכזבות, לרגשות המשותפים לחלק גדול מתושבי הארץ. בתוך עשרת הפרקים—על המל-חמות, על הכמיהה לשלום, על הציונות, על היחס לעליה, על עבודה ובטלנות, על אמונות תפלות ועל צמאון לכבוד—ימצא הקורא ראייה חדשה, חיוך, עוקץ, ספקות, אמונה; לא אחד ימצא גם את עצמו.



### בפירוש קרמן/קרמן

ספר ציורים, איורים וקריקטורות מעולה ומיוחד במינו. קרמן/קרמן משקפים את העולם בו אנו חיים, את האווירה והמציאות של ימינו, לפעמים באופן גרוטסקי ואכזרי, אך השילוב של היכולת הטכנית הרבה עם הרעיונות המקוריים והדמיון שאינו מכיר גבולות הפכו את הרישומים להרבה יותר מאשר קריקטורות בנות-יום ובנות-חלף. 120 עמודים בפורמט אלבומי.

### וירגיניה וולף : מרת דאלווי

תרגמה רנה ליטווין

מרת דאלווי הוא הלך-נפש בן-יום בחייה של גברת לונדונית ביום יוני בהיר בשנת 1919. "וירגיניה וולף ביקשה לתת את החוויה המופנמת של גיבוריה על כל אינספור חלקיקי השמיים הבונים את חייהם... (היא) משתמשת בזרם המחשבה החפשי המאפשר לה לשוטט קדימה ואחורה בתודעת הדמויות ובכך להעמיד אותן על כל מורכבותן..." (משא).

### וירגיניה וולף : אורלנדו

תרגם צבי ארד

"אורלנדו" נכתב כסיפור-אגדה בו גורפת וירגיניה וולף את הגיבור הקסום שלה—הנע לאיטו בבדידותו הזוהרת בין המאות ומחפש אחרי טעמים של חיים—לתוך מערבולת סוערת של אירוניה, פארודיה וקריקטורה, הומור דק ופיוטיות עשירה.

### היינריך בל : תמונה קבוצתית עם גברת

תרגם חיים איזק

מי היא לני פפיפר? אשה רגילה? אשה המונית? 60 אנשים שהכירו אותה מנסים לענות על שאלות אלו ותוך כדי כך מצטייר דיוקן חברתי של גרמניה משנות השלושים ועד היום. היינריך בל כתב רומאן החוגג את האנושיות היסודית שאינה נשברת תחת נטל הפוליטיקה, המלחמה, המשבר והשפע שלאחריהם. יצירת-מופת שבעבורה זכה היינריך בל בפרס-נובל לשנת 1972.

### פרופיסור סיר ישעיהו ברלין : קארל מרקס

תרגם אריה חשביה

עריכה מדעית ד"ר יגאל וגנר  
פרופסור ברלין, הנחשב אחד מהוגי-הדעות המזהירים של דורנו, זכה לשבחים מופלגים על ספרו זה, שנעשה ספר-יסוד ומבוא לתורתו של מרקס, לתולדותיו ולאישיותו. הספר מאפשר לקורא להכיר את מרקס על רקע התקופה בה חי ויצר את עיקרי תורתו ותמציתה.

### גי דה-מופאסאן : אור ירח

תרגמה אהובה בת-חנה

מבחר מסיפוריו של וירטואוז הסיפור הקצר, בעל כשרון-ההסתכלות הנדיר ומקוריות המבע והעיצוב.

# מבחר ספרותנו לעם

סידרת ספרי כיס עממית המופיעה בהוצאת "יחדיו", בשיתוף עם אגודת הסופרים. בכל ספר מבחר מפרי עטו של סופר, משורר או הוגה דעות המלווה הערות, ביאורים ורשימה ביבליוגרפית.

זה עתה הופיע

## דוד פרישמן ילקוט מסות

221 עמ'. ליקט והוסיף מבוא והסברים — שלום קרמר

### יעקב קלצקין ילקוט מסות

142 עמ'. ליקט והוסיף מבוא והסברים — יוסף שכטר

### נחום סוקולוב ילקוט מסות

143 עמ'. מבוא, הסברים וביבליוגרפיה — ג. קרסל

### יצחק שנהר ילקוט סיפורים

132 עמ'. מבוא, הסברים וביבליוגרפיה — אריה ליפשיץ

### יהודה שטיינברג ילקוט סיפורים

141 עמ'. ליקט והוסיף מבוא והסברים — אליעזר כגן

### ש. שלום ילקוט שירים

137 עמ'. ליקט והוסיף מבוא והסברים — י. עקביהו

### א. דרואנוב ילקוט מסות

156 עמ'. ליקט והוסיף פרטים ביוגרפיים וביבליוגרפיים — י.ד. אברמסקי. הערכה ספרותית והסברים — ראובן רבינוביץ

### מ. י. בן-גוריון (ברד-צ'בסקי) מרים

298 עמ'. מבוא וביבליוגרפיה — דן מירון. הסברים — שלמה ברטנוב

### אברהם שלונסקי ילקוט שירים

159 עמ'. ליקט והוסיף מבוא והסברים — א.ב. יפה

### חיים לנסקי ילקוט שירים

142 עמ'. ליקט והוסיף הסברים — עזריאל אוכמני. מבוא וביבליוגרפיה — ש. לבוא

### דוד שמעוני ילקוט שירים

127 עמ'. ליקט והוסיף מבוא והסברים — משה גיל

### אורי ניסן גנסין אצל

152 עמ'. מבוא, הסברים וביבליוגרפיה — י. זמורה

### יהודה קרני ילקוט שירים

125 עמ'. ליקט, ערך והוסיף מבוא והסברים — יצחק עוגן

### יעקב שטיינברג ילקוט סיפורים

132 עמ'. ליקט והוסיף מבוא והסברים — גרשון שקד

### שלמה צמח ילקוט מסות

144 עמ'. ליקט והוסיף מבוא והסברים — א.ב. יפה

### ג. שופמן ילקוט סיפורים

168 עמ'. ליקט והוסיף מבוא והסברים — שלום קרמר

### דבורה בארון ילקוט סיפורים

153 עמ'. ליקטה והוסיפה מבוא והסברים — רבקה גורפיין

### אלישבע ילקוט שירים

120 עמ'. ליקט והוסיף מבוא והסברים — חיים תורן

### לאה גולדברג ילקוט שירים

141 עמ'. ליקט והוסיף מבוא והסברים — טוביה ריבנר

### אליעזר שטיינמן ילקוט מסות

165 עמ'. ליקט והוסיף מבוא, הסברים וביבליוגרפיה — ב.י. מיכלי

הוצאת "יחדיו", רח' קרליבך 29, ת"א, טלפון 284191



## עם עובד

### פ. מ. דוסטויבסקי : שדים

הפעילות המהפכנית המחתרנית ברוסיה של שנות השישים והשבעים למאה הקודמת, משמשת לדוסטויבסקי רקע לרומן רחב-יריעה זה, מיצירותיו החשובות והנודעות ביותר. נוסח מתוקן ומחודש של התרגום העברי שראה אור לפני למעלה מארבעים שנה. לראשונה נכלל בעברית הפרק "אצל טיכון". 700 עמודים. המחיר 38 ל"י.

### איריס מרדוק : חלומו של ברונו

רומן מהנה שעלילתו מירקם עשיר של תככים ומתח, דמיון והומור השזורים בה בצורה מבריקה — פרי-עטה של סופרת אנגליה נודעת. ("הספריה לעם"). 264 עמודים. המחיר 8 ל"י.

### משה שרת : יומן מדיני, כרך ד

ועידת "השולחן העגול" בלונדון ב-1939 היתה הנסיון המובהק ביותר של מגע ומשא בין הערבים והיהודים. משה שרת מספר באורח מוחשי ודרמתי על כל אשר התרחש באותה ועידה ומתאר כיצד נקלעה למבוי סתום. האמנם חוזרת ההיסטוריה על עצמה ? 624 עמודים. המחיר : 38 ל"י.

### אגרות ברל כצנלסון, כרך ה

מכתבים ויומן מן השנים תרפ"ב—תרצ"א (1921—1930) החושפים רשות-יחיד מובהקת ועם זאת פוקחים עיניים על מהותן של התרחשויות התקופה ועל פרצוף הדור בלבטיו. 349 עמודים. המחיר 30 ל"י.

## הוצאת ספרית פועלים

### רבקה גורפיין טעם של בחירה

"...הזמן ניגר לי בין אצבעותי. זמן סמיך ומרוכז, הדומה לדמי. כמוהו מכיל את כל שבא לי בירושה ואת כל שרכשתי בכוחותי... חיי. גם אם לא היו נעדרי ייסורים, תמיד עמד בהם טעם של בחירה"...

פרקי חיים מרתקים, שסיפור וזכרונות שלובים בהם, המדברים אל לב הקורא.

### יעקב לזר אצבע משולשת

ציורים : זאב

צרור הומורסקות על נושאים שונים כתובות בכשרון רב, בעין חדה ובוחנת, בליווי קריקטורות מעשה ידי הצייר הידוע זאב, המוסיפות חן מיוחד לקובץ. ספר מהנה לכול.

### גבריאל גארסיה מארקס אין לקולונל מי שיכתוב אליו

סיפורים אלה של מחבר "מאה שנים של בדידות", קדמו לאותה יצירה מופלאה. תיאורים רבי-קסם של מקונדו, אנשיה, נגיעה ומעשי-נסים שלה.

### אייל מגד קצה

שירים

ספרו השני של אייל מגד, ובו 50 שירים הנעים באפיק "צדדי" של החיים, שהוא לעתים עמוק ומרכזי יותר מהזרם האמצעי שלהם. ב"קצה" — קצה החיים, גם גיאון גרפי גם קיומי — מתנהלים השירים באיטיות מדומה (בתנומת רקע/בתנופת פתע), אך טבועים בהם קצב עז וניגון אישי מובהק.



**נוסד ביאליק**

**ספרים חדשים**

יהושע טן פי

**עולם כזה עולם כבא**

כינוס מייצג של שירת המשורר לתקופותיה  
בשנים תרצ"ז—תשל"ד.  
176 עמ'. — 24 ל"י

\*

רן סיגד

**אפסיסטנציאליזם**

דיון מקיף בדרך המחשבה הפילוסופית,  
שעלתה במאה התשע-עשרה בהגותו של  
קירקור ותפסה מקום מרכזי באמצע המאה  
העשרים, בעיקר במשנותיהם של היידגר  
וסארטר.  
282 עמ'. — 32 ל"י

\*

דון הרן

**מוסיקולוגיה**

ספר ראשון מסוגו בשפה העברית העוסק  
במוסיקה לבחינותיה השונות, בהתייחסותן  
ההדדית וביחסן להיסטוריה הכללית.  
240 עמ'. — 18 ל"י

**מהדורות חדשות**

ש. ה. ברגמן

**מבוא לתורת ההיגיון**

המדע העיוני של הסדר  
מהדורה שלישית. 466 עמ'. — 20 ל"י

להשיג במדור ההפצה של מוסד ביאליק,  
ת.ד. 92, ירושלים, ובבתי-מסחר לספרים

## בהוצאת "רשפים"

**ספרים חדשים**

**סוריה החדשה /**  
**פרופ' משה מעוז**

בעיות החברה, המשטר והאוריינטציה ב-  
סוריה של ימינו

**אגדה על הגשם /**  
**בלה אחמדולינה**

בתרגומו של אריה אהרוני ובלווית איוורים  
של דני קרוון. מקור מול תרגום.

**נישואים פתוחים /**  
**ננה או'ניל \* ג'ורג' או'ניל**

סגנון-חיים חדש לזוגות.

**החברה הבודית בנגב /**  
**פרופ' עמנואל מרקס**

כל היבטי חייהם של הבודים. מלווה בלר-  
חות, תרשימים ותמונות.

**מי היו הפיניקים /**  
**נ. ר. גנור**

ראיית הפיניקים באור חדש; יציאת מצ-  
רים; הפלשתים; מקור האלפבית.

**הילדים על הגבעה /**  
**מייקל זיקין**

סיפורה של משפחה יוצאת-דופן וחינוך  
ילדיה, שהגיעו להישגים מפליאים.

**אורי גלר /**  
**ד"ר אנדריאה פוהאריץ'**

יומן התעלומה של הבחור הישראלי שעורר  
סנסציה בינלאומית. הספר כולל את המב-  
חנים המלאים שנערכו לו באוניברסיטת  
סטאנפורד.

**הבטחון הלאומי של**  
**ישראל / י. דוריאל**

פרטי מחדלים בנדיניות הישראלית. הספר  
מציג גישה חדשה ולא-שיגרתית לברירות  
שלפנינו.

הפצה ראשית: בית עלים, קרל נטר 3,  
טל. 293959, ת"א

בצלאל ססיל רות

## האנונות היהודית

מהדורה חדשה ומורחבת בעריכת בצלאל נרקיס

חלק ראשון בימי קדם  
חלק שני מימי הביניים עד תקופת האמנציפציה  
חלק שלישי מתקופת האמנציפציה ועד ימינו

47 לוחות צבע, 345 תמונות בשחור-לבן

258 עמודים, נייר משובח, פורמט אלבומי מהודר

הוצאת מסדה

---

## נוכון ישראל ל השכלה בכתב

ליד המרכז לתרבות ולחינוך

6 מחלקות לבחירתך  
● בחינות בגרות  
● אולפן לעברית  
● פקידות ושפות  
● מדעי החקלאות  
● לימודים טכניים  
● לימודים גבוהים

## מישלב

בית ספר  
לכל אדם  
בכל נוקום  
בכל שעה

כתובת המכון:

רח' וייצמן 53, תל-אביב

ת.ד. 373 טלפון 263185

# בחודש אפריל 1974 נכנס לתוקפו חוק ביטוח נכות בביטוח הלאומי

## עיקרי ביטוח נכות

### תחולה

לגבי "נכים חדשים" ב-1 באפריל 1974.  
לגבי "נכים קודמים" יוחל בהפעלתו בהדרגה מ-1 באפריל 1975 עד  
1 באפריל 1976.

### הבחנה בין "נכה חדש" ל"נכה קודם"

"נכה חדש" — מי שהיה לנכה ביום 1 באפריל 1970 או לאחריו, או מי  
שהגיע לגיל 18 ביום 1 באפריל 1970 או לאחריו כשהוא נכה.  
"נכה קודם" — מי שהיה לנכה לפני יום 1 באפריל 1970, והתקיימו בו  
בתאריך זה תנאי זכאות שיפורסמו במועד מאוחר יותר.

### מיהו נכה

"נכה" — מבוטח שכתוצאה מליקוי גופני, שכלי או נפשי הנובע  
ממחלה, תאונה או מום מלידה, אין לו הכושר להשתכר כדי מחייתו,  
או שכשרו להשתכר מעבודה או ממשלח-יד צומצם עקב הליקוי  
ב-50% או יותר.

### סוגי הגימלאות שמעניק החוק

נכה זכאי לגימלאות אלו:

- קיצבה חודשית;
- שיקום מקצועי;
- שירותים מיוחדים (ינתנו במועד מאוחר יותר).

### קיצבה חודשית

"נכה חדש" זכאי לקיצבה חודשית לאחר שנקבעה לו דרגת נכות  
שאינה פחותה מ-50%, ונתמלאו בו אלה:

1. הוא נעשה נכה בהיותו תושב מדינת ישראל.
2. הוא היה מבוטח במשך 12 החודשים האחרונים שקדמו לתאריך  
שבו נעשה נכה, או במשך 24 חודשים מתוך 60 החודשים שקדמו  
לתאריך שבו נעשה נכה.
3. הזכות לקיצבה תתחיל רק לאחר שיחלפו 90 יום מהתאריך האמור.

### שיעור הקיצבה החודשית

שיעור הקיצבה המלאה ליחיד יהיה 20% מהשכר הממוצע.  
היו לנכה תלויים — תשולם לו בעדם, בנוסף לקיצבת יחיד מלאה,  
תוספת תלויים כדלהלן:

- בעד תלוי אחד — 10% מהשכר הממוצע.
  - בעד כל אחד מיתר התלויים — 8% מהשכר הממוצע.
- "קיצבה מלאה" — נכה שנקבעה לו דרגת נכות של 75% לפחות זכאי  
לקיצבה מלאה.

"קיצבה חלקית" — נכה חדש שנקבעה לו דרגת נכות שאינה פחותה  
מ-50% ואינה עולה על 74%, זכאי לקיצבה חודשית חלקית בעדו ובעד  
התלויים בו בסכום שיחסו לקיצבה הוא כיחס שבין אחוז דרגת נכותו  
לבין מאה.

### תהליך הקביעה

ועדת נכות תקבע את דרגת הנכות.

תנאי לקביעת דרגת נכות הוא שהנכות הרפואית לגבי נכה חדש היא  
35% לפחות.

ה ע ר ה : רשימה זו אינה כוללת פירוט מלא ומדויק של הוראות החוק.



**ציון**

**חברה לבטוח בע"מ**

**כל עסקי ביטוח**

תל-אביב, ירושלים, חיפה  
ובכל ערי הארץ ומושבותיה

**המשרד הראשי:**

רח' אלנבי 120, טל. 614711, ת"א

**בנק ישראל-אמריקה**

**לפתוח התעשייה בע"מ**

**נוסד בשנת 1956**

ע"י בנק הפועלים ואמפל

המאזן ליום 31.12.1974 490.0 מיליון ל"י  
הון המניות וקרנות 21.7 מיליון ל"י

**מפעלי ישראל לחבלים בע"מ**

רמת-גן

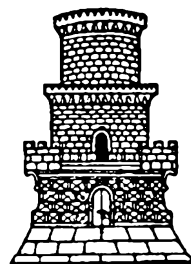
**תעשיות יוטה לישראל בע"מ**

בני-ברק

# יוקר המחיה עולה...!

אבל עם תכנית  
ע ת י ד  
של מגדל-בנין  
תוכל להנות מתשלום  
פרמיה מוקטן  
מבלי להפחית מסכום הביטוח  
(עד גיל 65)

## מגדל-בנין



רובינשטיין ושות' חברה קבלנית בע"מ  
מקוה ישראל 8, טל. 622621, תל-אביב

דירות ברמת ביצוע גבוהה  
בגדלים שונים

בת-ים      ירושלים  
חולון      תל-אביב

מעדני חלב  
בטעמי תות, מישמש, מוקה

קרמים  
בטעמי שוקולד וקפה

תוצרת

**טנא־נגה**

להשיג יום-יום בסופרמרקטים, שופרסל וחנויות המכולת





## עולמה החדש, התוסס והמסעיר של הלנה רובינשטיין מבוסס על עקרון פשוט: נשים יפות

איך הן נראות, איך הן רוצות להיראות.  
מי הן ומה הן רוצות להיות.

איך הן הפכו לכה יפות (ועד כמה אנו אוהבים אותן).  
אנו מומחים לנשים יפות. אנו יודעים מה דרוש להן כדי להיות יפות.  
אנו מיצרים את התכשירים המאפשרים לכל אשה לטפח ולהבליט את יופיה.

הלנה רובינשטיין. היופי בפעולה



# על השוקולד לא נוותר!

בריא  
מזין  
וחסכוני



## עלית

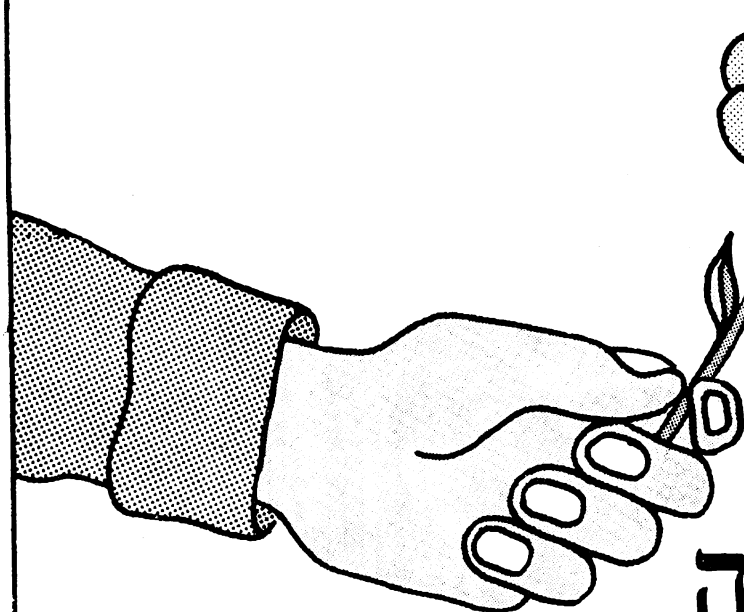
עלית - שוקולד חלב - עלית - שוקולד "עמי ותמי" - עלית - שוקולד מריר - עלית - שוקולד "אלפינה"  
עלית - שוקולד קרונש - עלית - שוקולד חלב עם שקדים - עלית - שוקולד "רומרי" - עלית - שוקולד לבישול

עלית השוקולד

עֲשֵׂי לָךְ כְּאֵל: תִּקְחִי לָךְ סוֹ  
וְאִכִּי לִקְנוֹת בְּשׁוּפָר-סֵל.  
מֵזַיִג-אֵייר, מִבְּחַר כִּבִּיר  
וּמִחִיר נִמְאָק מִכֹּל הָעִיר.  
בְּמִקּוֹם אִסְבּוֹל, אֲרוּרִי, אֶפְאוֹל-  
בְּאֵי אֶצְמַל תִּקְחִי הַכֹּל.  
תֹּכְלִי אֲרֵאוֹת-שׁוֹרֹת שׁוֹרֹת  
בִּיצִים, חֲזָה, בְּשָׂר, פִּירוֹת  
אֶקְבָּסֶאוֹת וּמִשְׁקָאוֹת,  
כְּאֵי-בֵית, אֶחֶס, מִצִּיאוֹת.  
הַכֹּל נֶקִי, הַכֹּל מִבְּחַר,  
יֹאם-יֹאם טָרִי-אֶגַּם מִחֵר  
אֶגַּם אֶתְּ, אֶגַּם הִיא (אֶגַּם אֲנִי)  
בְּשׁוּפָר-סֵל הַכֹּל תִּקְנִי.  
כִּי טֹב אֲנוּחִ; זֹלֹ אֶקְוֶ;  
אֶקְנוֹת הַכֹּל בְּשׁוּפָר-סֵל!



שׁוּפָר-סֵל



שמשון  
ביטוח  
עם יחס אישי

מעטה  
גם ביטוח כללי

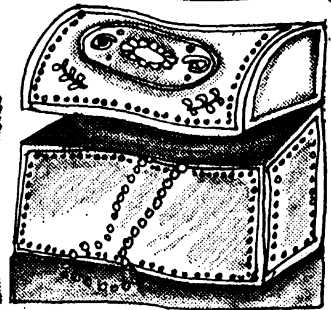
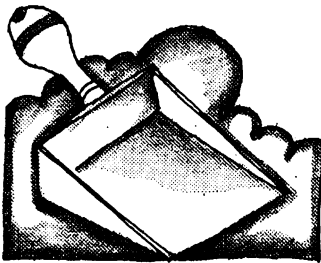
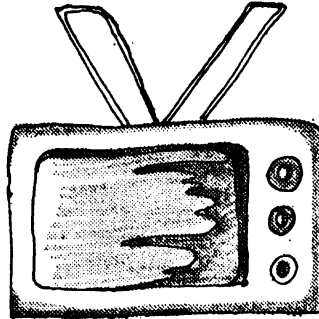
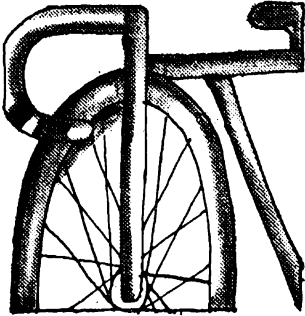
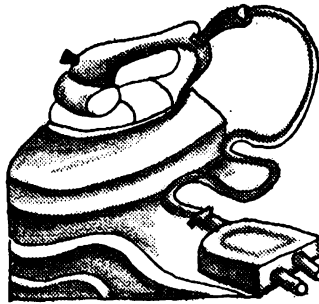
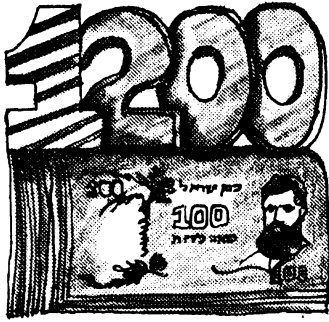


שמשון

המומחים לביטוח חיים. ת"א מונטיפיורי 27 טלפון 625225

סוכנים לביטוח כללי. ת"א מונטיפיורי 27 טלפון 622836 סוביט בע"מ

חיפה, המגינים 39/41 טלפון 537214



## עם כלביטוח לבית ולמשפחה יש לך כל ביטוח שאתה צריך

אין אף חברת ביטוח שלקחה חשבון  
 כל כך הרבה אפשרויות ולזהר אל תמס  
 בפוליסה אחת, גזרה מסכנות,  
 אלתה אתה אחש פעם גשנה, בתארוך  
 אח, תק חסכון כספו ניכר.

**יש לך כלביטוח לבית ולמשפחה -  
 יש לך כל ביטוח שאחה צריך.**

לקבלת פרטים אל תאוס  
 פנה לכל אח אסוכני

# הסנה

חברה ישראלית לביטוח בע"מ

הפוליסה אחת הלהר תוכל לכלול את כל  
 סוגי הביטוח אתה מקש, כשהם מותאמים  
 היר אקציות לראות החיים אתה אנהל,  
 לערק רבולק ולהרל ליק היומיומיים.

**פוליסת כלביטוח לבית ולמשפחה  
 של חברת "הסנה"**

פוליסת כלביטוח לבית ולמשפחה אסירה  
 מאך כל סיכון וכל האלה הניתנים לרטח:  
 בית אל בורה, תכולת הבורה,  
 כסף מגזון, תכשיטים, אלפנייס,  
 פלג טבע, תאלנות.





# שיכון עובדים בע"מ

מיסודה של הסתדרות העובדים הכללית

- הותיקה והגדולה בין חברות השיכון הבלתי-ממשלתיות בישראל ובמזרח התיכון
- בונה בעיר ובכפר
- משכנת ותיקים ועולים, פועלים ופקידים, זוגות צעירים, אנשי צבא-הקבע ובעלי-מקצועות אקדמאיים
- בנתה עד כה 85,000 דירות
- שיכנה עד כה 450,000 תושבים
- הקימה 12 קריות עובדים ו-100 שכונות פועלים

\*

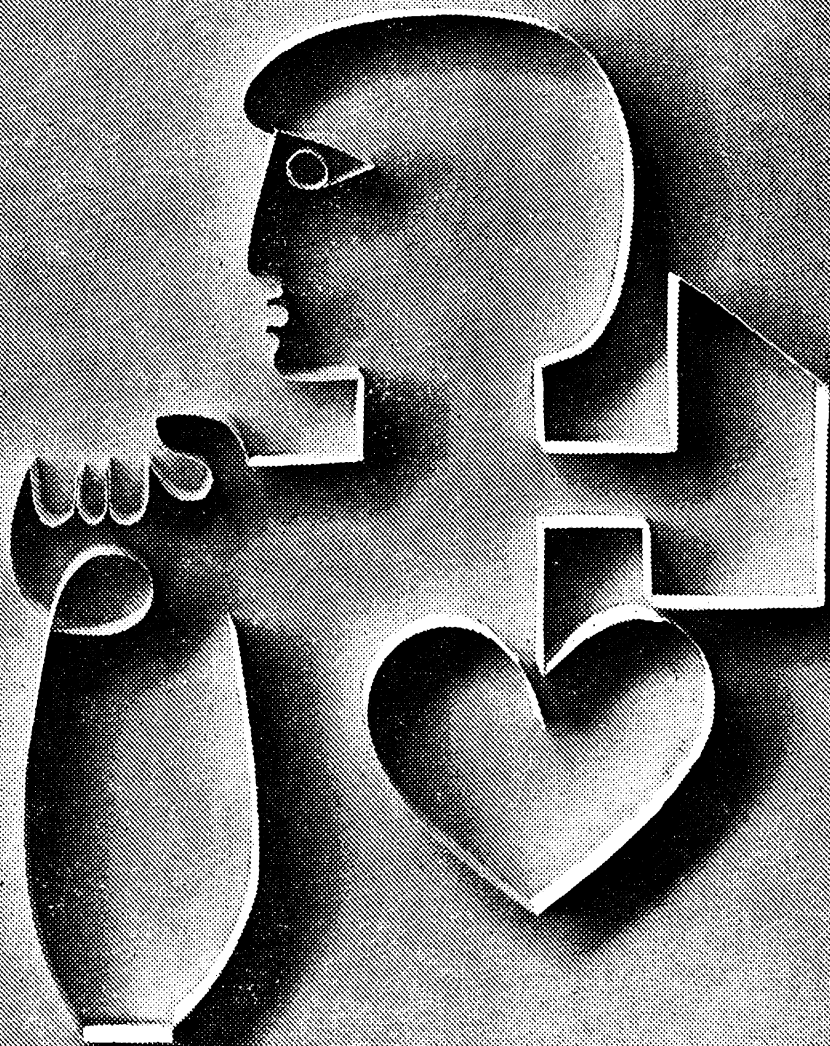
המשרד הראשי:

תל-אביב, רחוב ליאונרדו דה-ווינצ'י 21, טלפון  
250211

סניפים:

ירושלים, חיפה, תל-אביב, באר-שבע, אשדוד

ראש פתוח  
אגרוף יוצר  
לב מסור  
זוהי כוח



# "דלק" לשירותך!

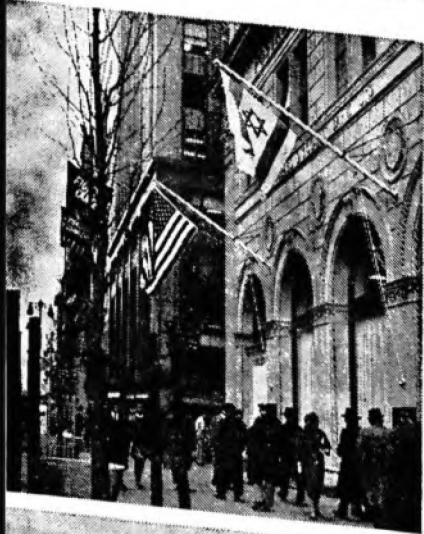


המלצה  
בינלאומית  
לשמו  
ישראל



# הדיסקונטאים

## בניו-יורק



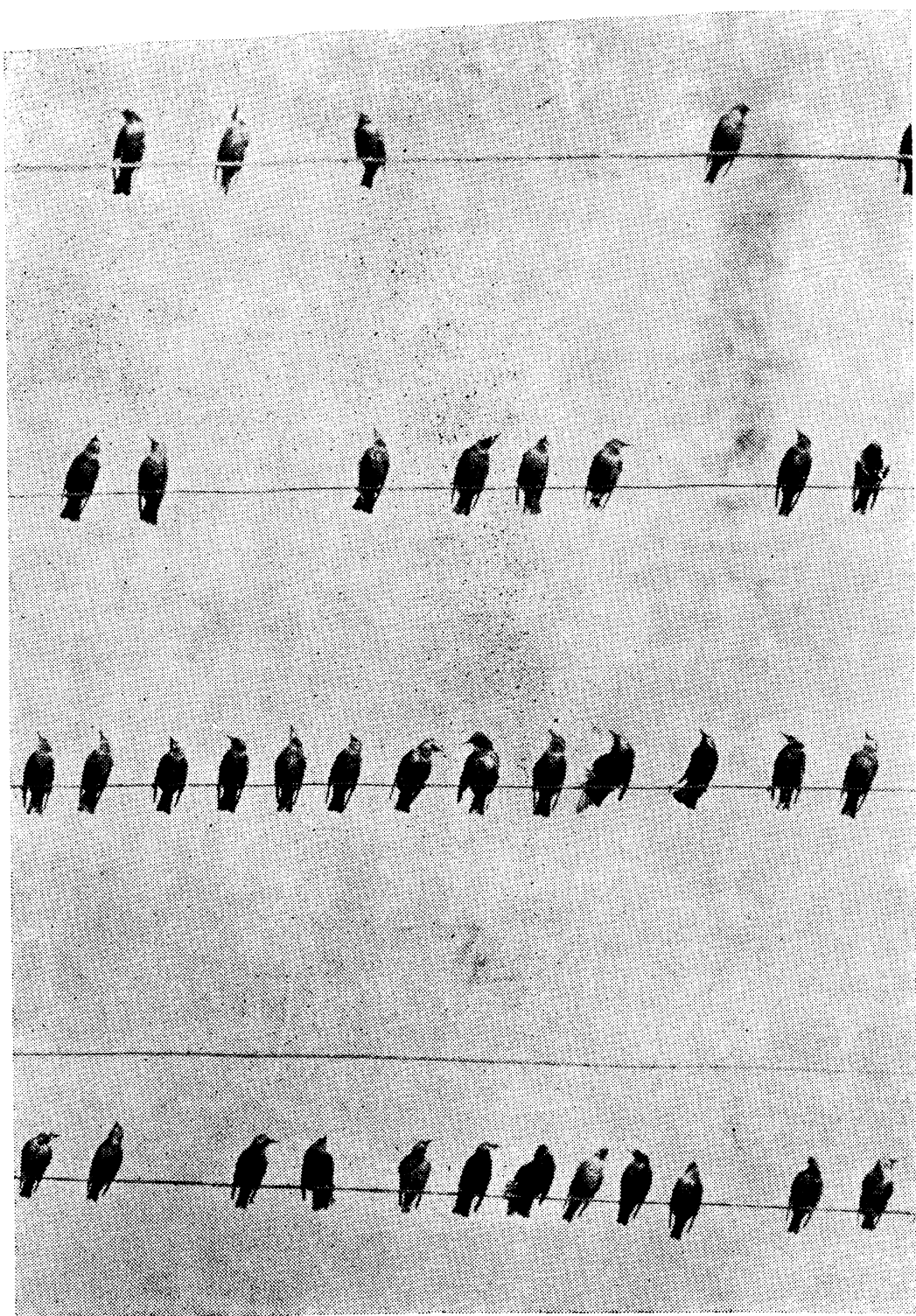
בלב ניו-יורק, באחד הצמתים הנודעים של מנהטן, מתנוסס בנין בן 17 קומות בו שוכנים משרדי דיסקונט. נתן זמרו, אהרון קוסטה, זיאנט מולכו, עמוס תובל וארוין גולוד הם רק קומץ מן הדיסקונטאים המוכנים לשרת אותך שם בעצה ומעש כשאתה מגיע לניו-יורק. אם אינך דובר אנגלית - ידברו אתך שם עברית.

הדיסקונטאים שלנו בניו-יורק, הבקיאים בנבכי הכלכלה האמריקנית וביחסי הגומלין שלה עם הכלכלה הישראלית, ימלאו את צרכיך ומשאלותיך בהגיעך אליהם כתייר, או כאיש עסקים.

מנהטן הוא אי בניו-יורק רבתי. בנק דיסקונט בפיפט אבניו של מנהטן הוא אי ישראלי, עם כל היתרונות האמריקניים האפשריים. הדיסקונטאים של הסניף האמריקני שלנו יהיו לך מורי הדרך הטובים ביותר ביבשת אמריקה ובעיר המחשמת הזו, כי הדיסקונטאים שלנו - הם שלך. בכל מקום.







ציפרים על חוטי החשמל

חברת החשמל לישראל בע"מ