

## הספרות הישראלית במבחן לשון המסורת ולשון הדיבור יעל שגיב-פלדמן

ומי יודע, אולי כך יפה לאדם, שיהא יורש את קליפת המילה בלא תורה, כדי שיהא ממלאה, או מוסיף בה, כל פעם מכוחו שלו ומזריח בה מאור נפשו הוא. רוצה אדם בקב שלו, ואילו עמדה המלה הדבורית של ימיה במלוא כוחה וזוהרה הראשון . . . אפשר שלא היה שום „חי מדבר“ מגיע לעולם לידי עצמותו ואור נפשו שלו.

ח.ג. ביאליק, גלוי וכיסוי בלשון (1915).

היצירה השירית העתיקה ביותר של האדם היא המלה. עתה המלים מתות הן והלשון היא כמו בית־קברות; אבל פעם היתה תמונה כלשהיא חיה בכל מלה שאך זה נולדה . . . רק יצירת צורות אומנות חדשות עשויה להחזיר לאדם את תחושת־החיים, עשויה להחיות את העולם ולחסל את הפסימיזם“.

ויקטור שקלובסקי, תחית המלה (1914).  
(בתרגומי — י.ש.פ.)

### א

המאה ה־20 תירשם בוודאי ברפי ההסטוריה של הספרות כתקופה שייחדה מקום לספרות כריסיציפלינה עצמאית; ואחד הסממנים המובהקים של מודעות עצמאית זו היא העיסוק המדעי בלשון־הספרות מחד, והניצול האמנותי של האפשרויות האסתטיות הטמונות בלשון — מאידך. מדגימים נטייה זו הן מחקרי הפורמליסטים הרוסים, שהשפיעו גם על גדול משוררינו, בתחילת המאה, הן ממשיכיהם הבלשנים הסטרוקטורליים למיניהם, והן הסופרים ה־משחקים (בבחינת „Homo Ludens“), כגון עגנון בלשוננו, וגי'מס גיויס, חורחה לואיס בורחס וולדימיר נבוקוב — בלשונות העמים. אלא שלמרות התגדרות זו בלשון על כל בחינותיה — ושמא דוקא בגלל כך — רחוקה הספרות בתימינו מהרגשת סיפוק־נפש ושלווה. ההיפך הוא הנכון: המבע הספרותי חשוד בחוסר מהימנות, ורבות התלונות על קוצר־ידיה של הלשון לשמש כאמצעי תקשורת. את תחושת התיסכול המילולי של האומן המודרני היטיב להביע כבר ביאליק, „בגילוי וכיסוי בלשון“.

למעלה מ־60 שנה חלפו מאז כתב ביאליק את מסתו. הלשון העברית זכתה לתקומה במולדתה העתיקה־החדשה. הספרות העברית זכתה ל־23 דורות שנולדו והעברית בפיהם. מה רבה היא, אם־כן, התמיהה למשמע וידווי סופרים ישראלים מן ה־משמרת הצעירה“, שתחושת הזרות והמרחק משפתם שלהם חוזרת ומובעת בהם פעם אחר פעם. ואין זו אותה אכזבה מכוחה של הלשון

בכלל, אלא הסתייגות מסוימת ומוגדרת מתכונותיה של הלשון העברית כשלעצמה, על מסורתה הסגנונית הייחודית. אופייניים בענין זה דבריו של עמוס עוז, שנתפרסמו בעתונות היומית בשנה שעברה וכונסו בספר מאמריו **באור התכלה העזה** (תא', 1979):

השפה העברית: סיפור-אהבה שלי, עם בושה ואהבה ותאוה וחרטה וכיסופים. אני את העברית אוהב מילדותי. המלים שלה, המנגינות שלה, הקאפריות. ואני מחור אחריה עד כרי גיהוך. מנסה תמיד לנחש מה חביב עליה ומה מכעיס אותה. לא פעם עשיתי חכמות ופיסולים בניסיונות להתקבל עליה. היא לא שלי באמת. היא לא של אף אחד. שפה יפה וקשה. קשה לכתיבת סיפורים, קשה לחקירה מדעת. קשה לשיחת יום-יום. היא היתה של הנביאים. ואחר כך, כמו בגילגול אחר, היתה של התנאים. מאז היא לא היתה של אף אחד. לא כולה. לא בכל-לב. קצת, ככה, הניחה למישהו להתקרב מעט — וחמקה הלאה. אפילו ביאליק או עגנון: כן ולא-כן. התמסרה עד גבול ידוע — וברחה לה הלאה, אל שדות אחרים.

בפיסקה מעניינת זו הלשון העברית אינה רק הנושא — היא גם האמצעי המעצב את עמדת הדובר אל הנושא. במיומנות האופיינית לו מנצל עוז את תכונותיה הרקדוקיות של הלשון כדי להביע את יחסי האהבה-הניכור שהוא מקיים עם שפת-אמו. וקשה מאד להתעלם מן ההיבטים האישיים שאינטרפרטציה פסיכו-אנליטית היתה מובילה אותנו אליהם: ה„עברית“ הגברת מתוארת כאן בקוויהדמות הארכיטיפית של „הגברת-חסרת-הרחמים“ (La Belle Dame Sans Merci), שהיא אחד מן הארכיטיפים הנשיים מרבים לאכלס את ספורי עוז. מיווגה של המיניות-הנשית במיניות-הרקדוקית מצביע, ללא ספק, על תהליך של עידון פסיכולוגי (הסובלימציה המפורסמת של האומנות, עפ"י פרויד). אבל שילוב זה של עיצוב נשוי ועיצוב לשוני הוא גם המפתח להשיגו האמנותיים של עוז בנובילה — **הר העצה הרעה** (1976). על רקע ירושלים בערב מלחמת השיחרור נפרשות לעינינו חויותיו האינטימיות של הילד, החווה את המתחים האישיים בביתו ואת המתחים הפוליטיים של התקופה. הנובילה שונה מכל סיפוריו הקודמים של עוז משתי בחינות, תימאטית וסגנונית: דומה שבפעם הראשונה הצליח כאן הסופר לעמוד חשוף בפני האוטוביוגרפיה שלו ועיצב סופסוף את דמות-האם-המנוכרת, ששימשה, יש לשער, אבטיפוס למרבית גיבורותיו הספרותיות; ויחד עם זאת הצליח כאן עוז לתת ביטוי אותנטי לקולות המגוונים של ילדותו, לסגנונות העברים השונים ששמע או — ובכך התגבר, אולי, על תחושת הניכור לגבי השפה הנושבת מן ה„וידוי“ שלו שהובא לעיל. אבל למרות הישג זה — התמיהה במקומה עומדת: מניין זרות משולבת זו כלפי דמות-האם ולשון-האם בפיו של ילד-הארץ, שהעברית לשונו הטבעית? ואם ננסה לאמר, כי אך מקרה פרטי הוא, יבוא א.ב. יהושע ויעיד אף הוא. דומה שאיש לא יחלוק על הקביעה כי הניכור האנושי היא אחד הנושאים המרכזיים ביצירתו של יהושע. בתחילתה — בלבוש אוניברסלי (מות הזקן, מסע הערב של יתיר), ובעשור האחרון — בגילויים הברורים של מאבקי-הדורות בחברה הישראלית (קץ 1970, לילה במאי). גם ברומן האחרון שלו, **המאהב** (1978) מעמת

יהושע את דור הבנים עם דור האבות, ויותר מכך עם סבתא פלשתינה (ורוצ'ה) על כל תביעותיה האיריאולוגיות מן ההווה. כמקביל למאבק התימאטי עם העבר, שקוע יהושע גם במאבק סגנוני עם המסורת. אבל כאן אין הוא חד־משמעי: מצד אחד אין הוא מראה ביצירתו המוקדמת, לפחות, כל ענין בהכנסת לשון־הדיבור לתוך הספרות, ומצד שני הוא מתלונן (בראיון משנת 1967) ש„אין הוא מסוגל לחיות את כל המשא האסוציאטיבי של הלשון כדרך שמסוגל עגנון, למשל“. וכך מתלונן סופר שבעצם המשיך את הקו הסגנוני של עגנון (עגנון של ספר־המעשים, כמובן) שוב ושוב הביע יהושע את משאלתו להשתחרר מן הקונוטאציות המסורתיות הטבועות בלשון העברית. ברור היה שהוא נאבק לפנות לעצמו פינה משלו וליצור התחלה חדשה, שהלשון העתיקה לא איפשרה לו בקלות. דרכי־ההתבטאות של עזו ויהושע שונות הן, אבל הדאגה המובעת היא אחת: תחושת התיסכול שלהם בבואם להתמודד עם לשונם הטבעית שהיא גם הכלי לאומנותם.

## ב

לאור מרכזיותם של שני סופרים אלו בסיפורת הישראלית ב־תימינו, מובנת התמיהה הכפולה שמעוררות הכרזותיהם: א. מה מקור תחושות המתח וההסתייגות המורגשות ביחסיהם עם שפת־אמם? ב. מדוע צפות תחושות אלו דוקא עתה, בדור של סופרים שנוולדו וגדלו במדינה דוברת עברית? כדי לענות על שאלות אלו יהא עלינו לחזור ולסקור בקצרה את ההתפתחות המיוחדת של הספרות העברית החדשה באירופה, ואת מהות הירושה הסגנונית שציוותה לדורות הבאים אחריה.

ההבדל המכריע בין הספרות העברית החדשה לבין אחיותיה האירופאיות נעוץ בהבדל בין הלשונות מהן הן צמחו: בעוד ספרויות אירופה התפתחו באפן טבעי מן הדיאלקטים העממיים של הקבוצות האתניות השונות (בניגוד לספרות הלטינית ה־"קלסית" המשותפת לכולם), צמחה הספרות העברית מלשון־כתב קלסית. בלשון כתובה זו היה צורך לעצב לשון שיחה ודיבור שלא היו ולא נבראו; היתה זו יצירה מלאכותית שחיקתה מציאות יומיומית ששפתה היתה אידיש, רוסיית או פולנית. לשון הכתב עצמה היתה, כידוע, בבחינת „לשונות“ ולא „לשון“ אחת מגובשת: שכבות הסטוריות שונות, מלשון המקרא והמשנה ועד לשון הפיוט ולשון הפילוסופים של ימי־הביניים, השונות זו מזו בתחבירן, בשימושי לשונן ואף בצורותיהן. הוסף על כך את הקונוטאציות הדתיות והמסורתיות של מרבית המקורות הספרותיים — וחוסר התאמתה של לשון־המסורת להביע את חווית העולם החדש נעשית מובנת מאליה. ותעיד על כך ספרות ההשכלה שלנו, שהשגיה ביצירת הרומן הריאליסטי או השירה הלירית־אישית מועטים, כידוע, ביותר.

אלא שכבר בסוף המאה ה־19 הותכו מקורות שונים אלו למעשה מקשה יציב בידי האמונות של ר' מנדלי — הסבא של הספרות העברית החדשה. הוא היה הראשון שידע לנצל את שכבותיה השונות של העברית לצרכיו, ואף מן המשא הקונוטאטיבי שלה לא משך ידיו. בסגנונו הפכה הרמיזה הספרותית מאיזכור מקרי של מקורות מקראיים או משאיים לכלי־מחץ סטירי, ההופך תוכנו של

הנרמו מן הקצה אל הקצה. לא פחות מדהים הוא כשרונו להריק לעברית את ביטוייה העסיסיים של האידיש, וזאת תוך ניצול מירבי של מקורותיה האידיומטיים העצמאיים.

סגנונו הספרותי המגובש של מנדלי זכה לכינוי „הנוסח“, וזה, מצידו, זכה לאריכות ימים וראה המשך בסגנונם של תלמידיו, ובראשם ביאליק. לשיאו הגיע הנוסח המסוגנן ביצירתו רבת־ההיקף של ש״י עגנון, שסטה מ„נוסחו“ של מנדלי ע״י הרחבת אפקיו בנושאים ובטכניקה־הסיפורית ושיכלל באופן מירבי את הכתיבה המסוגנת — העשירה ברמיזה המסורתית.

בצד קו זה של כתיבה מסוגנת־סגורה, התפתח קו מנוגד, שכונה מאוחר יותר בשם ה־אנטי־נוסח“. למרדנים מסוגו של ברדיצבסקי נראה נוסחו של מנדלי כשריון מעיק. החרות שנטל מנדלי לעצמו בשימוש בשכבות לשון שונות ובשאלות־תרגום מן האידיש לא נראו מספיקות, שכן על חירותו הסמנטית כיסה בשמרנותו התחבירית והסיפורית. ושמרנות זו באה לידי ביטוי בעיקר אצל ביאליק בתפקידו כעורך וכקובע הטעם הספרותי של התקופה. ידוע יחסו השלילי לנסיונותיהם הסגנוניים והספוריים של ברדיצבסקי, ברנר וגנסין — שלושה אלו שיצרו את האלטרנטיבה לקו שכנה מנדלי, וכך החלו את המתח־הסגנוני שהורישה הספרות העברית באירופה לספרות הישראלית בת־ימינו.

ביצירתם של בעלי האנטי־נוסח לא נמצא את המשפט המנדלאי ה־עשוי־היטב“, על כל הסינונימיות המילונאית שבו ומקבילותיו התחביריות. כל אחד מהם שבר את הנורמה הסגנונית שקבע מנדלי בדרך משלו, לפי כוונותיו הספרותיות. ברדיצבסקי העדיף את המיבנה האליפטי המתוח, כשמשפטי הקצרים והמקוטעים מכסים על יצריהם החומרים של גיבוריו. גנסין היה הראשון שיצר את הסגנון המורכב העברי: משפטי הארוכים, היחידות התחביריות המשורשרות שהמציא, נועדו לבטא את עולמם הפנימי המורכב של גיבוריו במעין מוולוגר־פנימי (וזאת לפני גיימס ג'ויס!). הנועז מכולם היה ברנר, שפתח את דלתות העברית לתרגומי־שאי־ה מרוסית, אנגלית ועברית — בנסיונותיו לצייר את גיבוריו בקולות־מספרים מובחנים ועצמאיים. אך מעל לכל היו השלושה שותפים לאמץ מודע אחד — להפטר מן הנטל הכבד של עברם הספרותי; כולם לפחות ניסו להמנע מרמיזות ספרותיות וביטויים־כבולים (מליצות). למותר לציין שמבצע זה היה כמעט בלתי־אפשרי בשביל בני־דור שבילו את ילדותם בעיון ושינון של הספרים המקודשים, בכל זאת היתה זו בכחינת אתחלתא.

## ג

בראשית המאה ה־20, אס־כן, כשבארץ־ישראל עריין היה הדיבור העברי בחיתוליו, יכלה הספרות העברית באירופה להציע 2 מודלים סגנוניים מרכזיים: הנוסח והאנטי־נוסח. האחרון בתורו התפצל אף הוא לשני כיוונים: סגנונו הספרותי של גנסין וסגנונו הדיבורי של ברנר. מבין 2 המודלים המרכזיים, השני, האנטי־נוסח, היה לא רק „חופשי“ יותר, אלא גם צעיר יותר וקרוב יותר מבחינה כרונולוגית לדור הראשון של הסופרים ילירי־הארץ.

טבעי היה לצפות שהמספרים הישראליים ילכו בעקבות אבותיהם המידיים וימשיכו במגמות "המשחררות" שהתחילו בהם ברנר וגנסין. במיוחד היינו מצפים שראשוני הסופרים דוברי העברית יאמצו לעצמם את שיטותיו של ברנר בנסינותיו לעצב סגנון פרוזה דיבורי-טבעי, ויבנו מן ההשגים שהוריש להם. יתר-על-כן: לאור הידוע לנו על נטיותיהם האידיאולוגיות של הישראלים של שנות ה-40, לא נופתע מהסתייגותם המפורשת מעולמו של סכא מנדלי. בוודאי שלא עולמו ולא סגנונו השמרני יכלו למשוך את לב הדור החילוני החדש. הגיוני הרבה יותר היה שהפרוזה הז'ארגונית של ברנר תהיה קרובה לרוחו של הדור הישראלי הראשון!

המציאות, על-כל-פנים, אינה עונה תמיד על צפיות ההגיון. למרות הרוח הציונית האנטי-עברית, המודל הספרותי השליט בספרות דור 1948 הוא המודל שהוריש להם מנדלי, ולא ברנר. התיאורים הקיבוציים של חיי הצבא, הקיבוץ או תנועת-הנוער, חוזרים כהלכתם על תיאורי העירה של מנדלי בתחביר, בקצב ובאוצר-המלים — להוציא, כמובן, את השימוש ברמיזה המסורתית. סימך ההיכר הסגנוני היחיד של המעבר מן החווייה הקיבוצית בגולה לזו של הארץ מצויי בדיאלוגים. כאן נוצל כל חידוש וסלאנג שזה עתה נכרא, ושאלות-תרגום או שאלות-מקור מן הערבית ממלאות את מקום ההרחבה הסימאנטית לכיוון האיריש (רוגמאות רבות לכך במחזות מוסינון ובסיפורי שמיר, מגד, שחם ושחר מאותה תקופה). מחוץ לדיאלוג, על כל פנים, קולה של דמות המספר אינה שונה בתקופה זו, בדרך-כלל, מקולה של דמות המספר המנדלאי, או בן-תקופתו. בחדרה ואני (1954). למשל, מאפיין אהרון מגד את צמד-גבוריו בסטריאוטיפיות שאינו נופלת מזו של שלום-עליכם במנחם-מנדל שלו. התיאור הקיבוצי של העיר, הפותח את הרומן, אינו נמלץ פחות מתיאורי העיירה של מנדלי, והוא גרוש בעודפות סגנונית שאף "מליץ" משכיל לא היה מתבייש בה.

סגנונו „המסורתי" של מגד יכול לאפיין את מרבית הכותבים בני דורו (בתקופה זו). אך הבכורה בספרות זו שמורה לסופר היוצא-דופן מבחינה סגנונית — הלא הוא ס. יזהר. במבט לאחור, אין כל ספק שתרומתו של יזהר לספרות העברית היא בהמשך שיצר לקו האנטי-נוסח בסגנון העברית החדשה. בניגוד לחבריו, מעצבי ה„ריאליזם" שרווח בספרות הדור, ניסה יזהר להתמודד עם מורשתו הסמבולית-אינטרוספקטיבית של גנסין. בנסינותיו בפרוזה ריתמית, בתחביר המורכב, בחידושיו הלקסיקליים ובתיאורי הטבע המפורטים שלו — הצליח יזהר להתקרב קירבתי-יתר לטכניקת זרסיה-הכרה של אביו הרוחני. הוא אפילו ניסה כוחו בעיצוב האירוניה העצמית של גיבורו — אחד מהקווים הדומיננטיים בריפרטואר האופייני של גנסין. אך עם כל זאת לא הצליח יזהר להשיג אפיון אינדיווידואלי מלא של גבוריו, וזאת בגלל תכונה אחת, שבה הוא שותף לבני-דורו, למרות ההבדלים הסגנוניים ביניהם — ותכונה זו היא הפנית העורף המודעת שלהם לעברם.

טיפוסי להתעלמות זו מן העבר הוא המשפט הפותח את הרומן כמו ידיו של משה שמיר (1952): "אליק עלה מן הים". בלא עבר, בלא הסטוריה, בלא אילן-יחסין משפחתי. עולמם של יזהר, שמיר, מגד ואחרים היה עולם מרחבי, לא זמני.

עולמם וחייהם החלו שם ואז. כך הם באמת לא נאלצו להתכופף תחת נטל־העבר (בדומה לברנר וחבריו), אך מצד שני גם נמנע מהם פיתוח זיהותם העצמית שלהם. לחץ ההתחייבות הציבורית של שעתם ההסטורית הגרולה לא השאיר מקום לצמיחה אידיויודואלית של הפרט. העובדה שמספרים צעירים ששפתם היומיומית היתה עברית, לא יכלו להשתמש בשפתם שלהם כבמדיום ספרותי, עשויה להצביע על תחושת ניכור סמויה. שנות ההתבגרות של דור זה לא היו שנים של הקדלות ואינדיודואציה; ההיפך הוא הנכון — בני הנעורים הזדהו הזדהות מלאה עם האבות המייסדים, עם אחיהם למאבק — ועם האידיאות הגדולות של תקופתם, מורשת האבות. היות ולא נאבקו בדור שקדם להם — לא יצרו את הדיאלקט הפרטי שלהם. ומשבאו לספר על חוויותיהם כפרטים — חסרה להם הלשון הפרטית הדרושה לכך. בחוסר ברירה נאלצו לפנות למודלים הלשוניים שירשו כמוסכמות ספרותיות. העובדה שמרכיבים בחרו דווקא במודלים מהם היו רחוקים ביותר מבחינה אידיאית (מורשת מנדלי ולא מורשת ברנר) — אומרת דרשני. מה שברור הוא, שההעברה של מוסכמות, שמתוכנן הם ניתקו עצמם מכל וכל (תיאורי העירה), לא יכלה להיות יותר מאשר העברה מיכאנית, מחוסרת חיוניות יצירתית. אם נחשוב על המרחק בין עולמם האידיאי לבין העולם שייצגה המסורת הסגנונית בה כתבו — נבין אולי את סיבת רדידותה האמנותית של ספרות דור הפלמ"ח. אין פלא, אפיה, שאפילו יזוהר, עם כל הצטינותו הסגנונית, לא הצליח לעצב דמויות אינדיודואליות. כל גיבוריו מייצגים אותו טפוס, כן אותו גיל ומעמד חברתי, וכולם שקועים באותן בעיות, בתחומי ד' האמות של אותו רגע בחייהם.

## ד

לאור מרכזיותו של יזוהר ביצירת דור הפלמ"ח, מפתיעה למדי העובדה שהחל בשנות ה־50 נעשו נסיונות אחרים בספרות, במגמה לעצב קולות־סיפוריים אינדיודואליים בעלי אידיולקטים דיבוריים מוכחנים (רחוב המדרגות, למשל, של יהודית הנדל, 1952). העובדה שלנסיונות אלו לא היה המשך רצוף מעידה על אופיה של האווירה החברתית־תרבותית בשנים אלו. דומה שהמצב הכללי תבע מן הספרות המשך של אחידות התיאור הקולקטיבי, והרחיק לעת־עתה את האינדיודואציה הספרותית ואת פריצת לשון־הדיבור לתחום הספרות. אופייני הוא, אולי, שאפילו התגובה הספרותית של "הגל החרש" של שנות ה־60 לא קידשה עדיין את שפת־הדיבור כשפת־ספרות. סופרי "דור־המדינה" (עוז, יהושע, עמיחי) שינו אומנם את אופק־הציפיות של הקורא הישראלי, אך לא הקלו על הניכור־הלשוני שירשה הספרות מדור הפלמ"ח. להיפך — היבול הספרותי של דור זה מפגין מתח לשוני, שרק לאחרונה חלה בו הרפיית־מה. "סופרי־המדינה" החליפו את נוסח הריאליזם־הסוציאליסטי של אחיהם הבוגרים (דור־הפלמ"ח) בנוסח סימבולי־אליגורי שהם ירשו מאבות־אבותיהם (עגנון מצד אחד וברדיצ'בסקי מצד שני). אבל שינוי זה בסגנון לא הקטין את הפער בין שפת־הדיבור ושפת־הסיפור: הסופרים הצעירים המריאו לשיאי־סיגנון חדשים וזאת תוך כדי מאמציהם ליצור את סיגנונם בהתעלמות מן האוצרות הספרותיים המסורתיים, ובהמנעות מרמיזות ובטויים כבולים מלשון התנ"ך,

המשנה וכד'. כך נקלעו שוב למתח שבין שפת־דיבור חוץ־ספרותית לבין שפת־ספרות אנטי־מסורתית. יתכן והקלעות זו לכף־הקלע יכולה להסביר את משמעות הגיבור העמוק מן הלשון הנשמע בדברי ראשי המספרים של דור זה. אבל, כאמור, יצירותיהם הספרותיות האחרונות עומדות בסימן התפתחות חדשה — אולי מיווג סיגנוני והתגברות על הזרות הלשונית. התכונה הסגנונית הבולטת המשותפת להר העצה הרעה (עוז) ולהמאהב (יהושע) היא רבי־גוניות הקולות המשתתפים בהם, המייצגים חתכים חברתיים שונים בישראל הן של היום והן של העבר. יהושע עדיין נוקק לטכניקת ריבוי־המספרים (ושינוי התודעה־המרכזית של העלילה), ואילו עוז, כאמור, מצליח להחיות את הקולות השונים, גם מבלי לשנות את הקול המספר עצמו. ובעוד שני המספרים נותנים רריסת־רגל בפרוזה שלהם לשפת־הרחוב, גוכרת גם ההרפייה בהתנגדות לעבר ולמסורת הספרותית. בראיון עם סימן קריאה אמר א.ב. יהושע:

אני מיואש, או הולך ומתיאש מהיכולת לצלם את השפה בצילום נכון. אני חושב שהפתרון צריך להיות, לא רק בשבילי, לחזור לסיגנון עשיר ככל האפשר ...

אני היום נעשה אלרגי לשפה הרלה, העברית הצנומה ...  
אני חוזר ואומר, ייתכן ואני טועה, שייתכן והפתרון הוא לחזור בדרך מסוימת אל עבר קרוב יותר של הארץ.  
(„לכתב פרוזה“, סימן קריאה 5, 1975).

באותו ראיון עצמו מביא יהושע כרוגמא למיווג האידיאלי של לשון הדיבור ולשון הספרות את יצירתה של עמליה כהנא־כרמון:

מבחינה זו אני חושב שהפתרון של עמליה הוא פנטסטי, וזה נראה לי ההישג הכי מרשים שלה. סיגנון גמור של לשון הדיבור, תוך כדי שמירה של מנטאליות עברית. (שם).

דומני שלא נגזים אם נאמר שביצירתה של כהנא־כרמון מתחיל השינוי המקווה עליו מצביע א.ב. יהושע: היא היחידה עד כה במספרינו המשלבת את לשון־הדיבור בלשון־מספר מסוגנת ואף אינה חוששת משימוש ברמזיה המסורתית, שנעלמה זה זמן רב מן הנוף הספרותי הישראלי (ראה למשל הסיפור **לבנות לה בית בארץ שנער**).

במקביל לחזרה הסגנונית למסורת, יש גם להצביע על חזרה תימאטית לעבר (וראה שוב ה"פתרון" שמציע יהושע בראיון ...). ספרות שנות ה־70 העלתה יכול עשיר של זכרונות־ילדות, המעידים על הצורך המתעורר לשוב ולחדש את הקשרים עם העבר. לסופרי "דור המדינה" הצטרפו בכיוון זה גם אחיהם הבוגרים (ראה חנוך ברטוב: **של מי אתה ילד?** 1974), וכן סופרים חדשים, שעד עתה לא הירבו לכתוב (דויד שיץ, יצחק בן־נר, יעקב שבתאי). שאיפה ברורה זו לשוב ולעמוד פנים מול פנים עם העבר, שהיה עד עכשיו בכחינת טאבו, מוצאת את סיכומה ואת מיצויה בדברי המספר יצחק־בן־נר בספורו **אבי מספר על אחיו**:

יודעים אנו, בדרך־כלל, מעט שבמעט על משפחתנו־אנו: יודעים אנו דורותיים שהיו ונדע דורותיים לבוא; יודעים אנו מי הוא אבינו וסבינו מי היה. ואולי גם על אודות אבי־הסב שמענו מעט; ונדע, מן־הסתם על בנינו ונכדיו

ואולי גם נחזה בעינים רכות בבני-הנכדים. ולא עוד. לא מן העבר הזה ולא מן העבר הזה. עצוב לי שאיני יודע דבר על-אודות סבו של סבי; היכן היה ומה עשה בעריה הקטנות והדלות של רוסיה, במשעולי הבוץ המוכילים אל אגמי הקרח, מול יערות הצפצפה.

מתוך שקיעה כפרית (1977).

\*

העובדה שסיפור זה דוקא חותם שורה של סיפורים שמרביתם מאופינים על-ידי שפת-הדיבור וההווה הישראליים — מחזקת את אפשרות הסינתזיה של הספרות הישראלית העתידה.