אוֹת

כתב עת לספרות ולתיאוריה

גיליון 01
סתיו 2010

מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית
אוניברסיטת תל־אביב

2010 © כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל־אביב, תל־אביב 6997801
הוצאת הקיבוץ המאוחד

עורכים **מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל**
המערכת **אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט, זיוה שמיר**

רכזי המערכת **איל בסן**
עריכת טקסט **דינה הורביץ**
עריכה גרפית **ענת שטיינדלר**

על העטיפה: רישום מאת פרנץ קפקא

ot.kipp@gmail.com

2010 © כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל־אביב, תל־אביב 6997801
הוצאת הקיבוץ המאוחד
נדפס בדפוס חדקל, תל אביב, תש״ע

"אלה היו היפים בימי חייהם": קריאה בנובלה "נוף עם שלושה עצים" מאת יהושע קנז

אבנר הולצמן

האומנם סיפור חניכה?

ספרו השביעי של יהושע קנז, נוף עם שלושה עצים, ראה אור בשלהי שנת 2000, ובו שתי נובלות.[1] הראשונה, "שורפים ארונות חשמל", מתרחשת בשנת 1991, זמן קצר לאחר מלחמת המפרץ. היא ממוקמת בבית דירות מרופט בצפון תל־אביב וטוֹוָה תסבוכת אירועים קדחתנית בין דייריו המסוכסכים. פרקי הסיפור מסופרים לסירוגין מפיהם של כמה מן הדיירים או בצמידות לתודעתם. האירוע העיקרי המקשר באופן רופף בין חלקי הסיפור הוא מותה של אחת הדיירות, סופי יעקב, בדירתה בשעת שרֵפה או הצתה של

1. יהושע קנז, נוף עם שלושה עצים, עם עובד, תל־אביב תשס"א.

ארון החשמל בחדר המדרגות. דייר אחר, דורון, נוטל על עצמו את הטיפול בסידורי הלווייתה ובד בבד מנהל חקירה בנסיבות השרֵפה כשהוא משוכנע באשמתו של איסמעיל, המנקה הקודם של חדר המדרגות, שפוטר מעבודתו וחוזר עתה לתבוע את זכויותיו. בהמשך מסתבר שרמזים שונים מעידים דווקא על אשמתו של רחמני, מנקה המדרגות הנוכחי, שנפגע בינתיים קשה בתאונת דרכים, אם כי אפשר שאין מדובר כלל בהצתה אלא בהתלקחות מקרית של חוטי החשמל הישנים כתוצאה מקֶצר. סביב הציר הזה משתזרות התרחשויות נוספות, עלובות ומדכדכות לא פחות, שרֶטֶט נוירוטי אלים ומסויט פועם בכולן ומדי פעם הן מתובלות בהבלחות של מסתורין.

הנובלה השנייה, הקצרה יותר, שהעניקה את שמה לספר כולו, מתרחשת בתקופת מלחמת העולם השנייה ואופיה מאופק ואינטימי. במרכזה נבנה חלל־קיום משפחתי קטן של אב, אם וילד כבן שבע שעקרו זמנית ממושבתם אל חיפה לצורך עבודתו של האב במחנות הצבא הבריטי. מהלך העלילה בנובלה זו רופף אף הוא, ואחד מציריו האפשריים הוא סיפורה של ידידות מוזרה הנרקמת בין הורי הילד לבין חייל בריטי בשם פראנק, השוחר את קרבתם. פראנק משקיע את כל מעייניו בהעתקה סבלנית ממושכת של תצריב־נוף מאת רמברנדט מתוך רפרודוקציה שהתגלגלה לידיו, ולבסוף מעניק להם את פרי עמלו. דמויות נוספות הנוכחות בעולמם הן בני משפחת חזון הענפה, שהם מתגוררים בביתה כדיירי משנה; תמרה, דודניתה הירושלמית הרווקה של האם, חסידה של רבינדראנת טאגור הספוגה באהבת הודו ותרבותה; ושכנתם דורה, שבעלה הרצל יצא למלחמה ונפל בשבי הגרמנים, ובשנות היעדרו הרתה וילדה תינוק לגבר נשוי שנטש אותה עוד לפני הלידה. הסיפור אמנם נמסר בגוף שלישי אך המיקוד שלו מצוי בתוך תודעתו של הילד. זו מוכלת – כמקובל בסיפורי ילדות רבים – בתוך תודעתו הזוכרת והמשחזרת של המספר המבוגר, המתבונן אחורה בעצמו ובהוריו מתוך יתרון הידיעה וההבנה שהקנה לו מרחק השנים. המיזוג בין שתי זוויות הראייה, זו של הילד וזו של המבוגר, והתנודות העדינות ביניהן, יוצרים את הפרספקטיבה הכפולה של תהליך הסיפֵּר.

כתריסר רשימות ביקורת ופרשנות קידמו את הופעת הספר בסבר פנים יפות ואף בהתפעמות.[2] מטבע הדברים הניחו רוב המבקרים שכינוסן־יחד של שתי הנובלות השונות כל כך זו מזו בנושאיהן, בחומריהן ובאווירתן אינו מעשה שרירותי, ועל כן ניסו להבינן כמין דיפטיכון שקשרים סמויים שוררים בין חלקיו.[3] היו שחיפשו ומצאו תֶמת־על כללית המלכדת, כביכול, את שתי היצירות לקומפוזיציה אחת, כגון הצגת הבדידות והניכור

2. ביטוי אופייני להתפעמות זו ניתן ברשימת־הברכה של בני ציפר, "פרח הקקטוס הוורוד פורח", הארץ, "תרבות וספרות", 19.1.2001, עמ' ב 13. "כשרע, כשבינוני", כתב ציפר, "כשנדמה שהכל היה לשווא ואין עוד טעם לקוות – פורח (אחת לכמה שנים, לעולם אין לדעת מתי), פרח הקקטוס הוורוד של יהושע קנז".

3. יוצאות דופן מבחינה זו הן שתי רשימות שהראשונה בהן דנה בכל אחת משתי הנובלות בנפרד מבלי לנסות לקשור ביניהן והשנייה עוסקת אך ורק ב"שורפים ארונות חשמל", וראו יהודית אוריין, "בין מלחמת המפרץ למלחמת השחרור", עתון 77, 255, 2001, עמ' 6; חוה ליאון, "בתים נטולי חלום", ארץ אחרת, 4, 2001, עמ' 72-75.

האנושיים באשר הם,[4] חקירה של המאבק בין קיום אנושי נורמלי לבין כוחות כאוטיים אפלים המפוררים אותו מבפנים,[5] פירוקו ובחינתו של מושג האחרות כפי שהוא משתקף בדמות הערבי בנובלה הראשונה ובדמות האמן בנובלה השנייה,[6] תהייה על מבנה הנפש הישראלית בתמורותיה[7] או בחינת השינויים שחלו בחיים בארץ בין שנות הארבעים לשנות התשעים של המאה העשרים.[8] היו שטענו כי הקשר בין שתי הנובלות נעוץ דווקא בניגוד הקוטבי השורר ביניהן, בבחינת אחדות של הפכים. כך, למשל, הניגוד בין המציאות השבורה, המשובשת והמנוכרת שבנובלה הראשונה לבין האנושיות הרכה והמוארת שבנובלה השנייה הוצג כאמירת מחאה של המחבר על טיבה הקשה ונטול החסד של מציאות ההווה הישראלית, שסילקה מתוכה את האפשרות לקיום נושא־משמעות של האמנות.[9] ברוח דומה הוצע לראות את הספר כהדהוד של מבנה הקומדיה האלוהית לדנטה, שכן חלקו הראשון מעצב עולם־תופת עכור וחלקו השני ממריא אל מחוזות העֵדֶן של האמנות ככוח גואל ומטהר.[10] מבקרים אחרים הציגו את הניגוד בין שתי הנובלות כהשתקפות של פיצול תמאטי רחב יותר בין שני ערוצים עיקריים שיצירת קנז בכללותה נעה ומתפתחת בתוכם כל השנים.[11] לפי הבחנה זו, הנובלה "שורפים ארונות חשמל" היא חוליה בשרשרת יצירות הכולאות את גיבוריהן במרחב סגור ודחוס, מעין גיהנום ישראלי קטן שיושביו ממררים זה את חייו של זה והוא משל לקיום האנושי בכלל (אחרי החגים, 1964; האשה הגדולה מן החלומות, 1973; בדרך אל החתולים, 1991; מחזיר אהבות קודמות, 1997), ואילו הנובלה "נוף עם שלושה עצים" משתלבת בערוץ של סיפורי הילדות וההתבגרות העוקבים אחר צמיחתו של הגיבור ועיצוב אישיותו מתוך מגעיו עם העולם (סיפורי מומנט מוסיקלי, 1980; התגנבות יחידים, 1986; ולאחרונה גם כמה מסיפורי הקובץ דירה עם כניסה בחצר, 2008).[12]

הקשרים בין "נוף עם שלושה עצים" לבין סיפורי מומנט מוסיקלי אכן בולטים לעין.

4. סמדר שיפמן, "החיים כטירונות", הארץ, "ספרים", גיליון 419, 7.3.2001, עמ' 6, 10.
5. אריאנה מלמד, "ברחוב הנשמות התועות", Ynet, "תרבות", 10.1.2001.
6. קציעה עלון, "האמן והערבי: 'האחר האולטימטיבי' בספרו של יהושע קנז 'נוף עם שלושה עצים'", אלפיים, 26, 2004, עמ' 203-212.
7. אריאל הירשפלד, "רשת הקול והזעם של העכשוויות המקומית", הארץ, "תרבות וספרות", 9.3.2001, עמ' ב 13-14.
8. בתיה גור, "אלה היו היפים בימי חייהם", הארץ, "תרבות וספרות", 19.1.2001, עמ' ב 14.
9. יורם מלצר, "חתלתול בשיחים", מעריב, "ספרות וספרים", 19.1.2001, עמ' 26.
10. יוסף אורן, "התופת והעדן בעיני קנז", מאזנים, עה:3, 2001, עמ' 43-47 (ובנוסח מורחב בספרו הקול הגברי בסיפורת הישראלית, יחד, ראשון לציון תשס"ב, עמ' 67-79).
11. ראו, למשל, אבנר הולצמן, "מותו של החתול הג'ינג'י", ידיעות אחרונות, "תרבות, ספרות, אמנות", 29.12.2000, עמ' 27-28 (ובנוסח מורחב בספרו מפת דרכים: סיפורת עברית כיום, הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, תל־אביב 2005, עמ' 248-251).
12. ההבחנה בין שני ענפים ראשיים אלה – סיפורי המרחב הגיהנומי הסגור מול סיפורי התבגרות וחניכה – היא מן המקובלות בחקר יצירתו של קנז, וראו, למשל, חנה הרציג, "מומנט מוסיקלי: יהושע קנז", הקול האומר: אני. מגמות בסיפורת הישראלית של שנות השמונים, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, תל־אביב תשנ"ח, עמ' 145.

ארבעת הסיפורים בקובץ זה („התרנגולת בעלת שלוש הרגליים", „סודו של הנריק", „מומנט מוסיקלי", „בין לילה ובין שחר") מציגים שלבים שונים בצמיחתו של גיבור אחד, בן מושבה ואמן לעתיד, מאז ילדותו הרכה ועד סף הבגרות. הם נמסרים מנקודת ראותו של מספר מבוגר המשחזר את עולם הילדות שלו, וסידורם על פי רצף הזמן ממחיש את שלבי ההתערערות של העולם התמים, המסודר והבטוח של הילד. במקומו מתגלה עולם אחר שבו שולטים הרוע, השיגעון והמוות, והוא בא בדרך כלל לידי מיצוי במעמד כמו־תיאטרלי של התפרצות יצרית בפרהסיה, המתחוללת בכל סיפור לקראת סיומו. עולם הבגרות מעורר בילד אימה מהולה במשיכה, אבל הוא לומד להתאים את עצמו אליו ולהסתגל לחוקיו. בין הנושאים החוזרים ומעוצבים בסיפורים אפשר למנות את מאבקי הכוח בתוך חברת הילדים, את חיפוש החסות והביטחון אצל ההורים, ובעיקר את גילוי עולם האֶרוס, המצטייר לילד בדרך כלל בגֵרסה וולגרית גסה. אלה סיפורים ריאליסטיים־ליריים המשלבים תיאור דייקני ואמפתי של מציאות חיצונית על כל דקויותיה עם חקירה עצמית רגישה ואינטנסיבית. מתחת לפני השטח הפשוטים־לכאורה רוחשת מערכת מורכבת של קישורים והקבלות בין הפרטים. רשת עשירה במיוחד של מוטיבים ואזכורים ישירים ועקיפים נוגעת לעולם האמנות – חוויית היצירה והקליטה של אמנות, דיוקנו של האמן, הקשר בין אמנות למציאות והערגה ליופי המוחלט. נושאים אלה חוזרים ברוב ספריו של המחבר.

כל התכנים והתכונות האלה מצויים גם בנובלה „נוף עם שלושה עצים". לכאורה ניתן לתאר גם אותה כסיפור חניכה של ילד ער וסקרן החוֹוֶה שרשרת עשירה של מגעים עם היבטים שונים של המציאות ואלה מכניסים אותו צעד אחר צעד בסודן של אמיתות החיים. הימשכותו הבוסרית לראשל, בתה של משפחת חזון, היא מעין ניצן ראשון של מודעות לעולם האֶרוס, ואליה מצטרפת התעמקותו הנרגשת בשרטוט המרומז של זוג האוהבים המתעלס, המסתמן בהעתק התצריב של רמברנדט. התרועעותו עם הנער שלמה חזון, המשמש לו מעין אידיאל של אומץ לב ותעוזה, פותחת לו פתח ראשון אל עולם הגבריות והידידות הגברית, הצבוע בגוונים מסעירים של הרפתקאות ומעשי גבורה. פטירתה של הגברת חזון ממחלת לב חושפת לפניו באופן קונקרטי את ממשותו המסתורית המפחידה של המוות. צְפִייתו פקוחת העיניים בשחיטת הכבש לקראת חג הפסח משמשת לו מבחן־אומץ גברי במודע ובד בבד מציבה בפניו בבואה לא־סנטימנטלית של האכזריות הטבועה בקיום האנושי מעצם טבעו. היכרותו הראשונה עם המיתוסים הלאומיים מיוצגת בביקורו עם הוריו ליד הכותל המערבי – ביקור שנחרט בזיכרונו דווקא כחוויה מרתיעה של כיעור, דוֹחַס וריחות רעים. התוודעותו למציאות ההיסטורית האלימה הרוחשת סביבו מתחוללת אגב האזנה לשיחות המבוגרים על מהלכי המלחמה באירופה והיקסמות מעלילות הגבורה המדומיינות של שלמה חזון על מאבקו כאיש מחתרת נגד הבריטים והערבים. פגישותיו הראשונות עם עולם האמנות מתרחשות אף הן מבלי משים, מתוך מגע (מנוכר וסתמי בדרך כלל) עם המוצגים האמנותיים הרבים שסביבו – סיפורי טאגור שקוראת לו תמרה, ספרי הילדים המעוטרים שהיא מחברת, המחולות ההודיים שהיא מבצעת עם חברתה בפניו ובפני הוריו, ציור הנוף החובבני שהוריו הביאו עמם מן המושבה, ובעיקר תצריב הנוף הרמברנדטי

שמעתיק החייל הבריטי פראנק. בתוך כך נובטים בו ניצנים של מודעות למתחים ולסיבוכים הכרוכים בכל מרקם חיים אנושי, למשל כאשר הוא נוכח בהסתייגותם המרומזת של בני משפחתו מסימני הזהות וההווי המזרחיים של בני משפחת חזון, שמוצאם ממצרים.

הקשר בין "נוף עם שלושה עצים" לבין סיפורי מומנט מוסיקלי ניכר גם בהופעתם החוזרת של פרטים קונקרטיים כגון החיים במושבה, ההיזכרות במות הסב או האזכור של עבודת האב במחנות הצבא הבריטי. קשר זה נותן מקום לשער כי קבוצת הסיפורים הזו כולה ניזונה ממאגר משותף של חוויות אוטוביוגרפיות. עם זאת, הצגת הנובלה כאילו היא ממוקדת בתהליך החניכה של ילד העתיד להיות אמן אינה יכולה להיחשב כפרשנות הולמת או ממצה של משמעותה, וזאת מכמה סיבות. ראשית, זוהי פרשנות בנאלית הנאחזת בפני השטח ומצביעה על המובן מאליו. היא משייכת את היצירה לדגם כללי ידוע ומקובל ומצרפת אותה למאגר עצום של סיפורי ילדות, בבחינת עוד וריאציה של אותו סיפור אוניברסלי עצמו, ובכך מטשטשת כליל את ייחודה החד־פעמי. שנית, אף על פי שהארת היצירה על פי חוקיותו של סיפור החניכה מלכדת באופן סביר חלק ניכר מפרטיה וממהלכיה, עדיין נותרים עניינים לא מעטים שאינם משתלבים בתבנית הפרשנית הזאת. בעיקר אין היא מבארת את העיסוק המפורט עד מאוד באותו תצריב של רמברנדט, החוזר ומתואר ונידון ונבחן ונצפה שוב ושוב לפרטי פרטיו בזמן תהליך ההעתקה שלו ואחריו, ואף מעניק את שמו לסיפור ולספר כולו. שלישית, פרשנות זו אינה מנמקת כהלכה את נטיעת הסיפור דווקא בהקשר ההיסטורי המסוים שהוצב בו – שנותיה האחרונות של מלחמת העולם השנייה. מדוע, למשל, בחר המספר לחתום אותו בהופעתה הפתאומית של דמות שולית לגמרי, כביכול – הרצל, שחזר מן השבי הגרמני? ומדוע הוענקה דווקא לו זכות המילה האחרונה באותו משפט מהדהד ("הרגו שם את כל היהודים – ואַת, עם החיים הפרטיים שלך"), המחדיר לסיפור בכעין חבטה מהממת את שואת יהודי אירופה שלא נזכרה ולא נרמזה אף לא במילה אחת במהלכו?

מהו הדבר המסוים שהתבקש לקנז לומר בנובלה זו? כיצד עולה אמירתה הייחודית של היצירה מתוך הצירוף החד־פעמי של פרטיה? כיצד היא נקשרת לתפיסת העולם המסתמנת ביצירות אחרות של קנז, ומה יש בה שלא נאמר בשום מקום אחר ביצירתו? לבירורן של שאלות אלה יוקדש הדיון שלהלן.

"הפרטים הם כמו החיים שלנו"

ניתן לפתוח בשאלת־תם: מהו, בעצם, נושא הסיפור? כמו ברוב יצירותיו של קנז, גם העולם של "נוף עם שלושה עצים" מעוצב כמרחב חיים הטרוגני, מבוזר, רב־התרחשויות, שדמויות שונות נוכחות ופועלות בו זו בצד זו מבלי שיישזרו על גבי ציר עלילה מרכזי מובהק. בצִדה של פרשת הידידות המהוססת בין החייל הבריטי להורי הילד נרקמים עוד כמה קווים סיפוריים סביב הדמויות האחרות הנוכחות בעולמה של המשפחה – הדודנית תמרה, משפחת חזון והשכנה דורה. כמה וכמה אפיזודות מעוצבות

כיחידות תיאור וסיפור כמעט עצמאיות, שלמות וסגורות בפני עצמן, כגון הביקור בירושלים, שחיטת הכבש, סיפור חייה של דורה או העולם הבדוי המצטייר בתצריב של רמברנדט. אם יש מסגרת ראשית המלכדת את כל אלה הריהי, לכאורה, אחדות המקום והזמן ותו לא: הכול מתרחש בזיקה לחייה של המשפחה הקטנה על הכרמל בתוך משך הזמן המתוחם של גלותם הארעית מן המושבה.

הסמכה מקרית־כביכול של דמויות ואירועים בתוך מסגרת סתמית של זמן ומרחב היא, כידוע, תכונה מובהקת של הסיפורת המודרניסטית במאה העשרים.[13] מערכת של התקשרויות אנלוגיות בין דמויות, אירועים, סיטואציות, תֶמות ומוטיבים המשתרגת לאורכה ולרוחבה של היצירה משמשת בסיפורת זו כעין תחליף להיעדרה של אחדות העלילה המסורתית ויוצרת קוהרנטיות אסתטית מסוג חדש שמרכז הכובד הוסט בה מציר הזמן אל ממד המרחב.[14] קנז אינו הסופר הישראלי היחיד שאימץ את העיקרון המודרניסטי הזה, שנפוץ בעיקר בסיפורת של דור המדינה, אולם הוא דבק בו, כמדומה, באופן מסקני יותר מכל חבריו, עד שהדבר נעשה לאחד מסימני ההיכר המובהקים ביותר של אמנות הסיפור שלו. חוקרת יצירתו, נילי לוי, כינתה זאת "הפואטיקה של פיזור המרכז" והראתה כיצד העיקרון האנלוגי טובע בחותמו חלקים גדולים מן הסיפורת של קנז, עד שניתן לתארה במידה רבה כסיפורת המושתתת על ביטול היררכיות, על רב־קוליות, על ריבוי נתיבי עלילה סימולטניים ועל חילופי נקודות תצפית.[15]

הפואטיקה של הביזור המתממשת ב"נוף עם שלושה עצים" ניכרת לא רק בריבוי הסיפורים והדמויות המשתזרים בו אלא בכמה וכמה היבטים נוספים. ההכרעה התמוהה־לכאורה לפתוח את הסיפור דווקא בסצנה מפורטת של ביעור ביצי כינים מראשו של הילד בעזרת נפט ומסרק מתבארת על רקע טיבה ה"דמוקרטי" במופגן של פואטיקה זו, שכל חומרי המציאות שווים לפניה בחשיבותם, מביצי כינים ועד קרני ראמים בפועל ממש. העיסוק בביצי כינים, בפרוות כבשים או בניקוי חדר שירותים תופס בסיפור מקום נכבד

13. ראו על כך בהרחבה אצל מנחם פרי, "האנאלוגיה ומקומה במבנה הרומאן של מנדלי מוכר ספרים: עיונים בפואטיקה של הפרוזה", הספרות, א:1, 1968, עמ' 65-100; מאיר שטרנברג, "על עקרונות הקומפוזיציה של 'אור באוגוסט' לפוקנר: לפואטיקה של הרומאן המודרני", הספרות, ב:3, 1970, עמ' 498-537.

14. הדיון התיאורטי בדומיננטיות של ממד המרחב בספרות המודרנית משתלשל ממאמרו הקלאסי של ג'וזף פראנק, וראו Joseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature", *The Sewanee Review*, 53, 1945, pp. 221-240, 433-456, 643-653. בעקבותיו צמחה ספרות מחקרית ענפה המתחקה אחר טיבן של סטרוקטורות מרחביות בספרות, כמודגם למשל בקובץ המאמרים הבא: Jeffrey R. Smitten and Ann Daghistany (eds), *Spatial Form in Narrative*, Cornell University Press, Ithaca and London 1981. ג'וזף פראנק עצמו סיכם את משנתו בתחום זה כעבור עשרות שנים בספר הכולל הדפסה מחודשת של מאמרו המקורי, וראו Joseph Frank, *The Idea of Spatial Form*, Rutgers University Press, New Brunswick and London 1991

15. נילי לוי, "פיזור המרכז והאנאלוגיה כגורם מארגן", מרחוב האבן אל החתולים: עיונים בסיפורת של יהושע קנז, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1997, עמ' 86-128.

לא פחות מעניינים שברומו של עולם, כגון המלחמה או האמנות או הכותל המערבי, ולאו דווקא משום שהדברים נמסרים מזווית ראייתו של ילד. ריבוי החומרים, גיוונם ואפשרויות הצירוף הבלתי נדלות ביניהם הם המאפשרים לסמן בסיפור כמה נושאים אפשריים, שכל אחד מהם מעוגן בחלק מן המרקם העשיר של פרטיו. כפי שכבר הודגם, ניתן לראותו כסיפור קדם־התבגרות ולחלץ ממנו קו עלילה מפותח העוסק בתהליך ההתוודעות של ילד לעולם, ובאותה מידה ניתן לתאר אותו כסיפור מורכב למדי על אוריינטליזם תרבותי המתממש מצד אחד בהתנשאותה הטבעית של תמרה על "האנשים האלה מקאירו", ומצד אחר בנהייתה – שמותר להטיל ספק בעומק ובאותנטיות שלה – אחרי גינוניה וסממניה האסתטיים של תרבות הודו.

כפי שהבחינו רוב המבקרים, אחד הנושאים הבולטים בסיפור הוא הדיון המתמשך על טיבה של האמנות, וזאת על פי דרכו של קנז ברוב ספריו. מוצגים ומופעים אמנותיים שונים ומשונים ממלאים את חללו, תהליך ההעתקה של התצריב הרמברנדטי תופס בו מקום נכבד, וכמה דמויות של מעין־אמנים נוכחות ופועלות בו (פראנק, תמרה, צייר־הנוף החובב מן המושבה, זהבה, המציירת אקוורלים של נופי ירושלים, ואפילו שלמה חזון בודה הסיפורים). החייל פראנק עצמו הוא מעין ייצוג מונמך של דמות האמן המתמסר בדבקות למלאכתו ואף מפרש אותה ומתדיין עליה עם קהלו. ניתן אפוא להבין את "נוף עם שלושה עצים" גם כסיפור על היחסים בין האמנות לבין הממשות. ואולם, מהי תפיסת האמנות העולה מתוך הקולות השונים המתנצחים בו בסוגיה זו? והיכן מצוי לבו של המחבר?

פראנק עצמו מעיד כי הריבוי המסחרר של הפרטים בתצריב הנוף של רמברנדט הוא שמשך אותו להתמסר למלאכת ההעתקה. ככל שהרבה להסתכל בתמונה, הוא אומר, גילה עוד ועוד פרטים ייחודיים שנעלמו מעיניו; אפילו ענפי העצים ועליהם, לכל אחד מהם צורה משלו: "ובחלק שלא ציירתי עדיין [...] יש עוד המוני פרטים, עולם שלם של מקומות ואנשים ופרטים" (עמ' 222). "אבל כמה פרטים קטנים יש פה", הוא מוסיף. "אפשר להשתגע מרוב פרטים!" (עמ' 239). למראה תמונת השמן של נוף המושבה התלויה בבית מארחיו, מעשה ידיו של ידידם הצַבָּע השולח ידו בציור להנאתו, הוא מעיר בהסתייגות כי "יש פה הרבה צבע אבל מעט פרטים" (עמ' 230), וכאשר הרי, אביו של הילד, תוהה על החשיבות שהוא מייחס לפרטים, משיב לו פראנק אחרי הרהור מאומץ: "הפרטים הם כמו החיים שלנו, לא?" (עמ' 240). עצם ההעתקה של פרטי הפרטים היא הממלאת אותו חדוות יצירה. הוא מדבר על מעשה ההעתקה בלהט של אמן יוצר, כאילו ניצב מול הטבע עצמו ולא העתיק מחדש תמונה שכבר צוירה. ואמנם, כאשר הושלמה מלאכת ההעתקה התברר כי למרות הדיוק המפליא בביצוע ולמרות הדמיון הגמור בין התצריב להעתקו אין מדובר כלל בהעתקה מכאנית משום שבסופו של דבר התקבלה יצירה חדשה שאווירתה קודרת יותר. פראנק עצמו חש בעצב העולה מן הגרסה שהעתיק, ואולי גם הורי הילד חשים בכך.

מתוך דבריו של פראנק מצטיירת עמדה בעלת שורשים עמוקים במסורת המחשבה על אמנות, והיא העמדה הרואה את תכליתה של האמנות בייצוגה הנכון של ממשות איזושהי, כלומר ביצירת היצג אשלייתי נאמן למציאות עד לפרטי־פרטיו הזעירים ביותר.

העובדה שמדובר כאן בהעתק של העתק אינה משנה בפועל, משום שהאובייקט המחוקה – התצריב של רמברנדט – מתקיים בסיפור כמקור חזותי, כעולם שלם שהעתקתו היא אתגר נכבד בפני עצמו. המונחים שפראנק משתמש בהם בתארו לתומו את עבודתו מצטרפים לכעין מניפסט של אמנות ריאליסטית על שני מרכיביה ההכרחיים והמשלימים, הצורני והתוכני, כפי שהתגבשו בשיח האמנות מאז אמצע המאה התשע עשרה.[16] מצד אחד הוא מדבר בהתלהבות על אתגר החיקוי האשלייתי המלא והמפורט של עולם באשר הוא, שקסמו נעוץ במארג העשיר עד בלי גבול של פרטיו החד־פעמיים; מצד אחר הוא מתעניין במיוחד באופן שהתמונה מציגה הווי חיים יומיומי של אנשים פשוטים הממוקמים בנוף – בני אדם צולים את ארוחתם על מדורה, דייג, רועה ועדר פרות, פועל חקלאי, רַכָּב, עגלה עמוסת משא, זוג אוהבים חבוי בסבך השיחים – כל אחד בפינתו, עסוק בעניינו בלי קשר לזולתו.

לעומת העמדה הריאליסטית ניצבת בסיפור עמדה המנוגדת לה מקצה אל קצה, והיא מיוצגת באופן נמרץ ועקבי על ידי תמרה. למראה עבודתו של פראנק היא פוסקת ש"הבחור הזה אף פעם לא יהיה צייר", משום ש"הוא יודע רק להעתיק ציורים של אחרים [...] יש לו רק כשרון טכני להעתיק. אין לו שום דמיון, שום הסתכלות עצמית" (עמ' 225). ואין תימה בדבר, משום שטעמה האמנותי של תמרה וסגנון החיים שלה נוטים בבירור מן הריאליזם והלאה. בעיניה אין רבותא ביצירה הנאמנה למציאות, ואם בחיקוי מהימן של מציאות מדובר – עדיף הצילום מן הציור. היא עצמה כותבת ספרי ילדים ומלווה אותם בציורים דקורטיביים של פרחים עתירי עלעלים, פרפרים, דבורים וציפורים מצויצות. היא קוראת לילד מסיפורי האגדה הסנטימנטליים של מורה ורבה המשורר ההודי רבינדראנת טאגור ("גונבת השינה", "נושא האיגרות הרע"), בתרגומו הפיוטי המסוגנן של דוד פרישמן, מתוך כרכי הרבעון התקופה.[17] היא מתעטפת בבדי משי הודיים ססגוניים הזוהרים ככתמי צבע עזים ותיאטרליים בדירתם האפרורית של מארחיה. היא מקשטת את דירתה ב"פסלון ארד קטן של אליל הודי בעל ארבע ידיים, שרגלו האחת דורסת חיית בר ורגלו האחרת מונפת בתנועת ריקוד" (עמ' 250). היא מעצבת בקפידה את פניה המאופרות ואת ציפורניה המצובעות כקומפוזיציה דרמטית מסוגננת בצבעי שחור, אדום ולבן, ובכך משליטה את האמנות על חייה בפועל ממש. היא מבצעת עם חברתה זהבה ריקוד הודי עתיק העשוי רצף של תמונות דמיון ערטילאיות מנותקות מכל ממשות, מלֻוות

16. על כפל הפנים בהגדרת האמנות הריאליסטית בין דרכי הייצוג לבין התכנים המיוצגים ראו למשל Damian Grant, *Realism*, Methuen, London and New York 1970; Linda Nochlin, *Realism*, Penguin Books, London 1971. יחד עם זאת, במקרה שלפנינו ראוי לשים לב לכך שמעשה האמנות העומד במרכז הנובלה הוא העתק של יצירת אמנות ולא של קטע מן הממשות, ומכאן עולה השאלה מה בין ריאליזם להעתקה. אפשר שההעתקה מעידה על רתיעתו של פראנק ממגע אמנותי ישיר עם ה"חיים", ואולי משום שהיא מתרחשת בתחום הסגור של האמנות, התוצאה מדכאת יותר מן המקור.

17. הסיפור "גונבת השינה" בתרגומו של פרישמן נדפס בהתקופה, כרך ה, תשרי–כסלו תר"ף, עמ' 137-138. הסיפור "נושא האיגרות הרע", הנזכר אף הוא בסיפורו של קנז, נדפס שם, עמ' 179-180.

במוזיקה מוזרה, עד שצופיה הרצוצים מעייפות מגיעים אל סף העילפון: "וכל החיזיון, בתוך הסלון המזרחי המיוחד של זהבה, נראה רחוק מאוד, חסר ממד של מציאות, והם כבר לא היו עייפים ועיניהם לא התחננו עוד לשינה, חסרי רצון, חסרי משקל, סחופים ודוממים היו תלויים, כמו בין שמים לארץ, בחלל שבין עֵרות ותנומה" (עמ' 253).

שתי תפיסות שונות של אמנות מצטיירות לנגד עינינו. האחת, שנציגה הבולט הוא פראנק, אומרת כולה כבוד לממשות, התעניינות בפרטי קיומם היומיומיים של אנשים פשוטים וחתירה לייצוג ציורי נאמן ומפורט ככל האפשר של חייהם, ובתוך כך, הצנעת המדיום האמנותי עצמו. השנייה, ששגרירתה הנאמנה היא תמרה, רואה את האמנות כאמצעי להפליג על כנפי הדמיון, להשתקע בצבעוניות דקורטיבית וליצור היצגים אסתטיים מעודנים, פיוטיים, מסוגננים בצורתם ומנותקים מן המציאות הממשית, בוודאי מן המציאות הארץ־ישראלית בשנות הארבעים של המאה העשרים. ניתן להציג זאת גם כעימות עקרוני שהסיפור יוצר בין הכיוונים שהתוו שני האמנים הגדולים הנזכרים והנידונים בו: הריאליזם ההומניסטי של רמברנדט מול הסימבוליזם הרומנטי של טאגור.

הסיפור מאותת בדרכים שונות על העדפתו הברורה את הקוטב הרמברנדטי על פני הקוטב הטאגורי. הבחירה באופציה הריאליסטית מצטיירת בו לא רק כהעדפה אסתטית אלא גם כהכרעה מוסרית החורגת מתחומי האמנות וחלה בראש ובראשונה על החיים עצמם.[18] בולט ההבדל בין הדרך האמפתית העקבית שדמותו של פראנק מוצגת בה לעומת הדיוקן התלוש, המנוכר והמגוחך במידה רבה של תמרה, "הנסיכה ההודית", כפי שהַרי מכנה אותה בלגלוג (עמ' 207).[19] תמרה אוהבת אהבה ערטילאית את כל בעלי־החיים שביקום אבל סולדת מכל מה שריח של קונקרטיות וחיי יומיום נודף ממנו, במציאות ובאמנות גם יחד. אחת הראיות הבולטות לכך היא העובדה שאינה מסוגלת לזכור את שמו של הילד. דודניתה בקי מכריזה עליה בחיבה ש"אין לה שום חוש פראקטי" (שם) ומשתדלת לגונן עליה מפני כיעורה של הממשות. כשם שהסיפור מרמז

18. גם מן הבחינה הזו פועל קנז על פי מסורת החשיבה האירופית על הריאליזם, המשתלשלת מאז אמצע המאה התשע עשרה, בעיקר בביקורת הרוסית והצרפתית. לסיכום מעודכן של סוגיה זו ראו עינת ברעם אשל, "הריאליזם מהו?", "כי בא איזה מבול לעולם": האסכולה הריאליסטית בספרות ההשכלה העברית, מצעה ותכולתה (1857-1881)', עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל־אביב, 2005, עמ' 13-113.

19. כפי שגילו מחקריה של נורית גוברין, דמותה של תמרה עוצבה במידה רבה בהשראת דמותה יוצאת הדופן של שלומית פלאום (1893-1963), שהייתה אחת הגננות הראשונות בארץ־ישראל. פלאום נודעה כתיירת־הרפתקנית נועזת, תלמידתו וידידתו של רבינדראנת טאגור, שהביאה את בשורת הודו לארץ־ישראל כבר בשנות העשרים והשלושים של המאה העשרים. פלאום הייתה קרובת משפחה של קנז, אך קנז עצמו, אף על פי שאישר כי נטל ממנה קווים אחדים לדמותה של תמרה, הסתייג בתקיפות מן הקישור שערכה גוברין בין השתיים – אולי משום שנטל לעצמו חירות אמנותית לעצב אותה בסיפורו כקריקטורה. ראו נורית גוברין, נוסעת אלמונית: שלומית פלאום – חיים ויצירה, כרמל, ירושלים תשס"ה, עמ' 338-339; הנ"ל, "פרפרים ופרחים: חינוך מיני לנוער בארץ־ישראל – ההתחלות", קריאת הדורות: ספרות עברית במעגליה, כרך ג, כרמל, ירושלים תשס"ח, עמ' 398-400.

על הסתייגות מאישיותה, כך הוא מבקר כמעט במפורש את העדפותיה האמנותיות, למשל כאשר מתוארת קריאתה באחת מאגדותיו של טאגור באוזני הילד: "והמלים התעופפו בחללו של החדר כפרפרי לילה סביב המנורה, נכוו וצנחו ארצה, ומלים אחרות באו והתעופפו במקומן, עד שהיה דומה כי רצפת החדר זרועה גוויות של מלים" (עמ' 276). לשם הדגמה מובא שם קטע ארוך מסיפורו של טאגור על האם היוצאת להשיב לילדה את שנתו שנחטפה ממנו בידי גַּנָּבֶת השינה. הקטע גדוש תיאורים אקזוטיים של תולעי אש המפזרות את אורן ביערַת הבמבו, של צריחת עופות הלילה ושל גַנבת השינה המכונפת היושבת בקִנה ושומרת על אוצרות השינה שחמסה מבני האדם. בין היתר כלולה בקטע זה המשאלה לאסור את כנפיה של גנבת השינה ולהושיבה לדוג דגים על שפת הנחל – ואי אפשר שלא לקשר זאת לתיאור הדייג ובת זוגו על שפת הנחל בתצריב של רמברנדט, בבחינת עימות אירוני ישיר בין יצירי האגדה המפויטים של טאגור לבין בני האדם הממשיים, קשי היום, של רמברנדט.

בכל מקום שבו נוצרת בסיפור הנגדה בין המדומיין, הערטילאי, האגדי והסמלי לבין המציאותי, הקונקרטי והיומיומי, ניגף הדמיון בידי הממשות. המחשה אחת מני רבות לכך היא פרשת הביקור בכותל המערבי. האב מבקש להציג בפני בנו את האתר הסמלי המקודש, אולם הילד מוצא לפניו רק מה שעיניו רואות: מקום מרתיע בכיעורו, מגובב קבצנים מתגודדים וזקנות ממררות בבכי ומדיף ריחות רעים של זיעה ושפכים. לא זו בלבד שאין הוא מתפעם מן המגע עם שריד המקדש אלא שהוא גם מסרב בתוקף להשתתף בריטואל של נשיקת אבני הכותל, לרוב אכזבתו ובושתו של אביו אך בעידודה של אמו המעשית והעניינית. דוגמא אחרת היא הפער בין דמיונותיו המשולהבים של שלמה חזון על עלילותיו כאיש מחתרת לבין היחשפותו שוב ושוב כבדאי וכגוזמאי או כ"ילד טוב, צנוע וצייתן", כפי שהוא מצטייר במפתיע בעת ביקורו בבית הילד והוריו (עמ' 246). הילד עצמו מעדיף על פני שלמה את אחותו ראשל, הנוהגת בו ידידות שוויונית, ובניגוד לאחיה, "אינה מהתלת בו בסיפורי מסתורין וגוזמאות" (עמ' 210).

התצריב של רמברנדט ממלא תפקיד כה חשוב בסיפור לא רק משום שהוא מייצג את תפיסת האמנות העקרונית של המחבר המובלע, אלא בעיקר מחמת התכונות הקונקרטיות של המראה המוצג בו. הקומפוזיציה האופקית הרחבה משמשת מצע לשלל התרחשויות המתחוללות בעת ובעונה אחת. אנשים רבים עוסקים בענייניהם על גדת הנחל, במעלה הגבעה ובשדות המעובדים. בקצה המישור המואר, סמוך לקו האופק, מסתמנים קווי המִתאר של עיר רחוקה, שמן הסתם ישובו אליה כולם בתום עמל יומם. סיטואציית החולין רבת־המשתתפים ועתירת־הפרטים המצטיירת בתמונה ומרחב ההתרחשות השוויוני שהיא מעצבת הולמים את המציאות של הנובלה "נוף עם שלושה עצים" והופכים את התצריב לכעין השתקפות של מבנה העולם הסיפורי הקֶנזי באשר הוא.[20]

אולם מעבר לעקרונות הכלליים של עיצוב העולם בשתי היצירות ניתן לזהות קשר

20. להלן פרטי היצירה: "נוף עם שלושה עצים" (או "שלושת העצים"), 1643, תצריב ותחריט יבש, 28.3X21.3 ס"מ. עותקים של היצירה מצויים במוזיאונים ובאוספים מרכזיים ברחבי

קונקרטי יותר בין המרחב והדמויות שעיצב רמברנדט לבין הסיטואציה ההיסטורית שגיבוריו של קנז ממוקמים בה. כפי שיפורט להלן, שתי היצירות מציגות קטע של חיי אנוש שלווים המתנהלים בשוליה של סערה כלל־עולמית וכאילו בלא לתת עליה את הדעת. שתיהן אף חוזרות ומאשרות, כל אחת בדרכה, את תוקפם וערכם של חיי החולין היומיומיים דווקא לנוכח הרקע המאיים של אותה סערה. בכך נעשה התואם ביניהן הדוק ומשמעותי במיוחד.

חשרת עננים

אכן, אין התמונה שלמה, תרתי משמע, בלא שניתן את הדעת על מחציתו העליונה של התצריב הרמברנדטי. פראנק עצמו מסב את תשומת הלב לסתירה המוזרה בין שקדנותו העילאית של האמן בעיצוב ההתרחשות האנושית ופרטי הנוף לבין האופי המרושל־לכאורה שבו צוירו השמים:

> אני לא יודע מה קרה לו עם השמים. פתאום לא היתה לו סבלנות לצייר אותם כמו שצריך. חוץ מלהקת ציפורים גבוה למעלה, אין שם שום דבר. אני לא מבין מה הקווים האלכסוניים האלה בצד שמאל. על ידם הוא התחיל לצייר עננים, אבל עזב אותם באמצע, ואחד העננים נראה לי לפעמים כמו איזה רוח רפאים או משהו כזה. וכך גם בצד ימין, הוא עשה את זה מהר, בלי לגמור לצייר את העננים. השמים הם כאילו של צייר אחר. אני מאוד מאוכזב מזה. אבל אני עשיתי את זה כמו שהוא צייר, אני לא יכול לשנות. (עמ׳ 239-240)

בדרכו התמימה זיהה פראנק את מוקד המתח בתצריב של רמברנדט, הלא הוא הניגוד בין מטווה החיים העמלני השלֵו הנרקם בו על פני הקרקע לבין הדרמה הסוערת המתרחשת מעל. עיצובם של השמים גולמי ומחוספס, מבלי להסוות את סימני החֻרֶט. ברום התמונה מתקשר פס כהה של חשרת עננים. גוש עננים בהיר יותר מתערבל בצִדה השמאלי, כמין תשובת־משקל לשלושת העצים האימתניים שצמרותיהם סבוכות יחד כגוש אפל והם מתנשאים מתוך המישור כאנדרטה. אולם החלק המטריד ביותר מתגלה בפינה השמאלית העליונה: שורה של קווי חריטה דקים, מקבילים זה לזה ומסורגלים באלכסון, מכסה אותה בצפיפות, וקשה לדעת מה פשר הדבר. ברור שהקווים האלה אינם חלק מן המרחב המתואר. לרגעים הם עשויים להיראות כשוליו של מסך המוטל על החיזיון הציורי

העולם, ובהם מוזיאון המטרופוליטן (ניו יורק), אוסף פריק (ניו יורק), ספריית פירפונט מורגן (ניו יורק), מוזיאון האמנויות היפות (בוסטון), המוזיאון הבריטי (לונדון), מוזיאון ההרמיטאז׳ (פטרבורג), רייקסמוזיאום (אמסטרדם), בית רמברנדט (אמסטרדם), ועוד. בספרות המחקר על רמברנדט מקובל לציין את היצירה כתצריב הנוף החשוב והמשוכלל ביותר של האמן, המונומנטלי באופיו למרות ממדיו הקטנים.

או מופשל מעליו כמו מעל בימת תיאטרון – תחבולה מקובלת בציור ההולנדי של המאה השבע עשרה. היו אמנם פרשנים שתיארו אותם כמטחי גשם אלכסוניים, ההולמים את שמי הסערה שבמרכז התמונה,[21] אולם אופיָם הגיאומטרי הסכמאטי מעמיד את ההבחנה הזאת בספק רב. לאמיתו של דבר נראים הקווים כראשיתו של ניסיון להשחית את התמונה – כלומר את העולם המוצג בה – על ידי מחיקתה השיטתית, והדבר מעצים את אופיה הקודר ומשווה לה ממד של מסתורין.

החלק העליון של התצריב מציב אפוא את חלקו התחתון בהקשר חדש. מרקם החיים האנושי השלֵו נראה לאורו שברירי ומאוים על ידי כוחות הרסניים, מבלי שבני האדם המתמידים בענייניהם יתנו את דעתם על חשרת העננים המתקשרת מעל ראשיהם. חיי היומיום המוצגים בתמונה נעשים משום כך פחות מובנים מאליהם, יותר יקרי ערך ואפילו הרואיים.[22] כל התכונות האלו מתחדדות עוד יותר בהעתקתו של פראנק, שבסיומה מתברר כי אין היא שכפול מכאני של המקור אלא מעשה פרשנות, מדעת או שלא מדעת:

> אין לדעת אם הבחינו בהבדל שבמצב הרוח של שתי התמונות, למרות הדמיון בכל הפרטים. השמים של פראנק אכן היו מעיקים יותר, החיים על האדמה כמעט נמעכו מכובדם, והפסטורלה תחת השמים של רמברנדט המתקדרים והולכים דמתה אצל פראנק יותר לארץ גזירה, עם שלושת העצים הניצבים על הגבעה כשלושה זקיפים חמושים. (עמ' 261)

קטע חשוב זה נמסר בבירור מתוך הבנתו המאוחרת של המספר המבוגר, והוא מאיר באור חדש לא רק את הקומפוזיציה הציורית אלא גם את העולם שבו מתרחש הסיפור עצמו. האנלוגיה בין התצריב של רמברנדט לבין הסיפור מתממשת בכל חלקיה: לא רק בתפיסת החיים כמרקם אינסופי של פרטים מוחשיים, ולא רק בתפיסה הרואה בחיים הממשיים על גוני גוניהם את האובייקט היחיד הראוי לייצוג אמנותי, אלא גם בהצבת חיים אלה לנוכח רקע מאיים הטומן בתוכו פוטנציאל של כיליון קטסטרופלי. מכאן התפקיד המרכזי המוקנה לתצריב בסיפורו של קנז. הוא נעשה בו לסמל כולל־כול, אמבלמה חזותית המייצגת במרוכז את חומרי הסיפור ומהלכו, מפרשת את הסיפור ומתפרשת על פיו בעת ובעונה אחת.[23]

כשם שהדמויות של רמברנדט עסוקות בשגרת יומן למרות נוכחותה המאיימת של

21. ראו למשל Simon Schama, *Rembrandt's Eyes*, Allen Lane - The Penguin Press, Harmondsworth 1999, pp. 537, 541
22. דוגמא דומה ואף חריפה יותר היא ציורו הנודע של אל גרקו "נוף טולדו" (1597 בקירוב), המעצב ניגוד מלא מתח בין שמי הסערה מפולחי הברקים לבין בני האדם השקועים בענייניהם על פני האדמה. אין פלא שהציור זכה לייצוג ולדיון בכמה וכמה יצירות פרוזה ושירה, גם עבריות, שמחבריהן חשו היטב בעוצמה הסמלית הטמונה בו, בבחינת משל על־זמני לרפיפותו של הקיום האנושי בכל אתר.
23. מן הבחינה הזו ניתן לתאר את "נוף עם שלושה עצים" כסיפור אקפרסטי – סיפור שצירו המרכזי הוא תיאור ופרשנות של יצירת אמנות חזותית הנוכחת בעולם הבדוי גם בפועל ממש

הסערה המתהווה מעל ראשיהן, כך מנהלים גיבוריו של קנז את חייהם בכעין מובלעת של שקט ושלווה השרויה בשוליה של סערה כלל־עולמית שרק הדיה העמומים מגיעים לאוזניהם מבלי משים. הסיפור בונה מרקם חיים עשיר ודחוס ומציב בחזיתו אינספור פרטי יומיום טריוויאליים, מפליית כינים ועד זוטות של יחסי שכנים, ואילו מלחמת העולם השנייה המתחוללת ברקע מוצגת בו כמעט כמין שמועה רחוקה וחסרת ממשות. כיצד בכל זאת נוכחת המלחמה בסיפור? בצרור של אזכורי־אגב קצרים המפוזרים לאורכו: בתצלום של וינסטון צ׳רצ׳יל המחווה את אות הניצחון על שער העיתון של פראנק, באזכור של עקירת המשפחה לחיפה בפרוץ המלחמה לצורך עבודת האב, במידע התמציתי על הרצל שהתגייס לצבא ונפל בשבי הגרמנים, בשיחותיהם של הרי ובקי עם פראנק על הצפוי לו בשובו הביתה אחרי המלחמה, בתיאור ההאזנה לשידורי קול ירושלים המבשרים על התקדמותן של בעלות הברית ועל נסיגתם של הגרמנים בחזיתות השונות – ותו לא. אפילו סיומה של המלחמה באירופה נזכר בסיפור אגב אורחא, תוך כדי דיווח על הבירור שעורך הרי בנוגע לסיכוייו לחזור ולמצוא עבודה במושבה, בחברה לייצוא פרי הדר שעבד בה לפני המלחמה. במכתב התשובה שהוא מקבל מצוין שהמלחמה במזרח הרחוק עדיין נמשכת ולפי שעה אין לדעת מה יהיה המצב באירופה בעתיד הקרוב ומתי יתחדשו משלוחי ההדרים אליה.

ממעשיהם ומשיחותיהם של גיבורי הסיפור מצטיירת מידה רבה של שוויון נפש כלפי המלחמה המתחוללת בעצם אותם ימים ברחבי העולם, והרושם הוא שאף כי הם ערים למהלכיה אין היא נוגעת בפועל לחיי היומיום שלהם. ניתן לתרץ זאת על רקע המציאות ההיסטורית שהסיפור נטוע בתוכה. עיקרו של הסיפור מתרחש בשנים 1944-1945. כשנתיים לפני כן עדיין היה היישוב הארץ־ישראלי נתון בחרדה לעצם קיומו מחמת התקדמותו המאיימת של הצבא הגרמני במדבריות צפון אפריקה בואכה מצרים. בחודשי האביב, הקיץ והסתיו של 1942 התעצמה חרדה זו עד כדי חשש מבוסס מכיבוש הארץ בידי הגרמנים ואף הוכנו תוכניות־ייאוש שונות להתבצרות ולהתגוננות, מתוך

וגם כמוקד של משמעויות סמליות. דוגמאות נוספות לתופעה זו מן הספרות העברית והכללית, ודיונים תיאורטיים ופרשניים במסורת הייצוג המילולי של ציורים ופסלים ובמגוון התפקידים שהם ממלאים במרקם הפרוזה, ניתן למצוא במבחר המקורות הבאים, שהם מעט מהרבה: Jeffrey Meyers, *Painting and the Novel*, Manchester University Press, Manchester 1975; Françoise Meltzer, *Salome and the Dance of Writing: Portraits of Mimesis in Literature*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1987; Mack Smith, *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*, Penn State University Press, Pennsylvania 1995; אבנר הולצמן, ״תמונות בסיפורת״, מלאכת מחשבת – תחיית האומה: הספרות העברית לנוכח האמנות הפלסטית, אוניברסיטת חיפה והוצאת זמורה ביתן, תל־אביב תשנ״ט, עמ׳ 156-182; משה רון, ״מבשריו מעוררי החלחלה של המוות״, בתוך: הנ״ל (עורך), שבעה סיפורי דיוקן, הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, תל־אביב תשס״א, עמ׳ 266-333.

מזווית אחרת ניתן לתאר את נוכחותו של התצריב בסיפור כסוג של *mise en abyme* – יצירה הכוללת בתוכה מעין דגם מוקטן של עצמה ומקיימת עמו יחסי השתקפות מורכבים.

ידיעה מפוכחת שאין בהן למעשה כדי למנוע את חורבן היישוב. כאשר הובסו כוחותיו של רומל בידי הצבא הבריטי בקרב אל־עלמיין באוקטובר 1942 שטפה את הציבור היהודי בארץ תחושת רווחה גדולה, ומכאן ואילך הוסר האיום הישיר עליו עד תום המלחמה.[24] השנים 1943-1945 היו תקופה שקטה ליהודי ארץ־ישראל. שגרת חייהם לא הופרה על ידי המלחמה. נהפוך הוא: השפעת המלחמה על החיים בארץ הייתה חיובית מובהקת. הנוכחות המסיבית של הצבא הבריטי ונספחיו, והזדקקותו לשירותיה של האוכלוסייה המקומית, סיפקו מקורות פרנסה (כמו, למשל, עבודתו של הרי ב"קֶמְפּ") ופתחו אפשרויות כלכליות רבות, ואלה הפכו את השנים ההן לתקופה של שגשוג והתעצמות חסרי תקדים לכלל ולפרט. אף על פי שהיישוב שלח אלפים מבניו לזירות המלחמה במסגרת הצבא הבריטי והבריגדה היהודית, בעיקרו של דבר הוא היה שקוע בענייניו. מאמצע שנת 1944, אחרי פלישתן של בעלות הברית לצרפת, כבר היה ברור שגורל המלחמה הוכרע ותבוסתם של הגרמנים היא בלתי נמנעת. הפנים היו מופנות אל העתיד.[25]

תמונת החיים השלווה המצטיירת מן הנובלה "נוף עם שלושה עצים" היא אפוא מיקרוקוסמוס המשקף באופן מהימן מציאות קיבוצית רחבה. אולם כאן המקום להציג את שאלת השאלות – שהיא, כמדומה, גם עילת העילות לכתיבת הסיפור: כיצד זה נעדרת ממנו כליל, עד המשפט האחרון ממש, מודעות כלשהי לגורלם של היהודים באירופה באותן שנים עצמן? לשווא נחפש בו סימן המעיד על כך שבעצם הימים שבקי והרי ובנם עסוקים באלף ענייני יומיום פעוטים, נהנים מהופעות אמנים בקזינו של בת־גלים ונוסעים לטייל בירושלים, זורמים משלוחים של רבבות יהודים מכל רחבי אירופה אל מחנות ההשמדה על אדמת פולין ותעשיית המוות פועלת במלוא עוצמתה. האם גם מן הבחינה הזו יש בסיפור משום שיקוף מהימן של מציאות החיים בארץ־ישראל בימים ההם? ומה עמדתו כלפי מציאות זו?

אין לתרץ את התעלמותם של גיבורי הסיפור מן השואה באי־ידיעת העובדות. מוסכם ומקובל במחקר כי גם אם עד שלהי 1942 עדיין גילה היישוב מידה רבה של אי־אמון בידיעות הנוראות הבאות מאירופה ושל אי־יכולת לתפוס את כוונות הגרמנים לאשורן, הרי ערפל המידע והתודעה – ככל שהיה קיים – התפוגג כליל בנובמבר של אותה שנה. אחרי שהגיעו ארצה כשבעים מיהודי ארץ־ישראל ששוחררו בידי הגרמנים, ובפיהם עדויות מהימנות על הזוועה המתחוללת באירופה, פרסמה הנהלת הסוכנות היהודית הודעה רשמית על השמדתם השיטתית של יהודי פולין וקראה לאבל ולמספד. הודעה זו, מציינים

24. ראו חביב כנען, מאתיים ימי חרדה: ארץ־ישראל מול צבא רומל, הוצאת מול ארט, תל־אביב תשל"ד; יואב גלבר (עורך), מצדה: ההגנה על ארץ־ישראל במלחמת העולם השנייה, הוצאת אוניברסיטת בר־אילן, רמת־גן תש"ן.

25. ראו, למשל, גרשום בנדם, "ארץ־ישראל בשנת תש"ד", לוח הארץ לשנת תש"ה (1944-1945), תל־אביב 1944, עמ' 74-93. הסקירה המפורטת נפתחת בקביעה כי "בשנת תש"ד נתרחקה זירת המלחמה מרחק רב מארץ־ישראל עד שאין הארץ משמשת עוד אפילו עורף לחזית" ומציינת כי התרחקותה של הסכנה וניצחונותיהן של בעלות הברית "הסבו השנה את דעת הישוב אל הבעיות והתפקידים העומדים לפניו בתקופת המעבר שבין מלחמה לשלום, תקופה אשר למעשה התחילה כבר נותנת את אותותיה בכמה משטחי החיים".

החוקרים, שימשה נקודת מפנה ביחסו של היישוב להשמדה.[26] משנת 1943 ואילך ידעו יהודי ארץ־ישראל היטב מה גודל הזוועה המתחוללת באירופה ומאַכֶּלת את אחיהם, עצמם ובשרם. העיתונים הביאו את הידיעות ואת המספרים כסדרם ולא כיחדו דבר.[27] הרי ובקי, גיבוריו של קנז, יכלו למצוא אותם יום־יום בעיתון הארץ, שהסיפור מקפיד למסור כי היו מקוראיו הקבועים. לא היה להם צורך להמתין לשובו של הרצל מן השבי הגרמני ובפיו הבשורה ש"הרגו שם את כל היהודים". הבשורה הגיעה אליהם זה מכבר.

"הרגו שם את כל היהודים – ואַת, עם החיים הפרטיים שלך"

המשפט האחרון מוטח בקורא כסטירת לחי. אחרי שחושיו הורדמו במהלך הסיפור כולו באות מילותיו החרישיות של הרצל ושופכות אור חדש על המציאות הסיפורית כולה, שכן, ההאשמה המפורשת הכלולה בהן מופנית לא רק כלפי דורה, שהמשיכה בחייה ואף הרתה וילדה ילד לגבר אחר, אלא גם כלפי שאר גיבורי הסיפור, שנהגו כמוה, ואולי, במובן מסוים, גם כלפי הקורא שנמשך אחרי חייהם ונטמע בהם.[28] ברור שמשפט זה מכיל בתוכו את התמצית הנוקבת ביותר של האמירה העולה מן הסיפור. באחד הראיונות הנדירים שהעניק סיפר קנז עצמו כי משפט זה היה הגרעין הראשוני שחולל את מנגנונה של היצירה וממנו נבטה הנובלה כולה.[29] ואולם, יש יותר מדרך אחת לקרוא ולפענח אותו, וספק אם דווקא עמדתו מלאת הבוז של הרצל כלפי דורה וחייה הפרטיים היא שעולה בקנה אחד עם העמדה הכוללת המשתמעת מן הסיפור.

המחקר והדיון ההיסטורי העוסקים בתגובתו של היישוב לשואה בשנות התרחשותה התפתחו והסתעפו מאז שנות השמונים. אחרי מחקרה החלוצי של דינה פורת, הנהגה במלכוד,[30] באה שורה של ספרים ומאמרים הבוחנים בפירוט את דרכי ההתנהגות והתגובה בארץ־ישראל לנוכח המציאות הנוראה באירופה של השנים ההן, את

26. "הודעתה הראשונה של הנהלת הסוכנות היהודית על ההשמדה" (הארץ, 23.11.1942), בתוך: דינה פורת ויחיעם ויץ (עורכים), בין מגן דוד לטלאי צהוב: היישוב היהודי בארץ־ישראל ושואת יהודי אירופה 1939-1945, יד ושם ויד יצחק בן־צבי, ירושלים תשס"ב, עמ' 112-113.
27. ראו דינה פורת ומרדכי נאור (עורכים), העיתונות היהודית בארץ־ישראל נוכח השואה: 1939-1945, משרד הבטחון – ההוצאה לאור, תל־אביב תשס"ב; יוסף גורני, קריאה באין־אונים: העיתונות היהודית בארץ־ישראל, בבריטניה, בארצות הברית ובברית המועצות לנוכח השואה בשנים 1939-1945, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב תשס"ט.
28. הפתעתו של הקורא נובעת אולי גם מכך שזוהי כמדומה הפעם הראשונה שבה חודרים הדי השואה באופן ממשי אל יצירתו של קנז. לאחר מכן נכתב הסיפור "בשר פרא, בשר זר", הכלול בקובץ דירה עם כניסה בחצר (2008), ובו מתוארת נוכחותה רבת־המתח של אישה צעירה ניצולת המחנות בביתם של קרוביה במושבה.
29. ראו מאיה פלדמן, "ואף שעלה הקול מתוכי, לא היה זה קולי [ראיון עם יהושע קנז]", Ynet, "תרבות", 18.4.2006.
30. דינה פורת, הנהגה במלכוד: הישוב נוכח השואה 1942-1945, עם עובד, תל־אביב 1986.

מאמצי ההצלה חסרי הסיכוי מלכתחילה, שרובם אכן כשלו, ואת קולות האזעקה והתוכחה שהושמעו כלפי חוץ וכלפי פנים.[31] אם ננסה למצות את המסקנה העולה מספרות המחקר הזו על רגל אחת נוכל לומר שדומה שאין קולעות מן המילים החותמות את ספרה של דינה פורת: "צרת העם עמדה גם עמדה במרכז עולמם של העושים במלאכת הציונות – אך קצרה ידם מלהושיע".[32] עמדה אחרת עולה מתוך ספרות הפולמוס הביקורתית שהתפתחה כענף בפני עצמו בספרות המחקר וביסודה קטרוג עמוק על התנהגותם של מנהיגי היישוב ומוסדותיו בימים ההם ועל יחסם לשארית הפליטה, לצד האשמתם באדישות, בהתנשאות על הגולה, בהתרכזות באינטרסים מקומיים בלבד, בהתנכרות, באוזלת יד ואפילו בהפקרה.[33]

שני סוגי החיבורים האלה מתרכזים בדרך כלל במישור הציבורי הממוסד של מציאות הימים ההם, כלומר בתגובות של אישים נושאי תפקידים ושל מוסדות, מפלגות ועיתונים, הניתנות לשחזור על סמך תיעוד מגוון (פרוטוקולים, תזכירים, התכתבויות, ידיעות עיתונאיות, ספרי זיכרונות וכדומה). הדעת ניתנה הרבה פחות לאופן שבו נקלטה השואה ונחוותה בתודעת הפרט ובחוג המשפחה ולהשפעתה על שיחות חולין, על חיי היומיום ועל אווירת הבית והרחוב, וזאת בעיקר מחמת טיבם החמקמק, המפוזר והאקראי של המקורות, ואולי גם מפני שלא נוח היה לבני התקופה להודות בדיעבד שהנושא לא מילא בהכרח את כל הווייתם באותן שנים. אולם מתוך עדויות המבצבצות זעיר שם זעיר שם ניתן להתרשם כי התמונה העולה מתוך סיפורו של קנז אינה יוצאת דופן וכי שתיקתם של גיבוריו בכל הקשור לשואה משקפת מציאות חיים אותנטית, גם אם בוודאי לא את התמונה כולה. כך למשל תיאר אברהם שלונסקי ברשימה עיתונאית מסוף יוני 1942 את ההתעלמות הבלתי מובנת, שהוא נתקל בה על כל צעד ושעל, מידיעות הזוועה הזורמות מאירופה:

> ועתה צרפו נא לכך גם את העובדה (השמתם לב לכך, איש לעצמו, איש לעצמו?) שבשיחת החולין שלנו, בבית המשפחה, במסיבת רעים, בלהג יושבי קרנות או בתי־קפה, טחים אנו טיח־דברים על כל עניין שבעולם, על כל "בעיה" ועל כל

31. בין הבולטים במחקרים אלה: חוה אשכולי (וגמן), אֵלֶם: מפא"י לנוכח השואה, 1939-1942, יד יצחק בן־צבי, ירושלים תשנ"ד; יחיעם ויץ, מודעות וחוסר אונים: מפא"י לנוכח השואה, 1943-1945, יד יצחק בן־צבי, ירושלים תשנ"ד; טוביה פרילינג, חץ בערפל: דוד בן־גוריון, הנהגת היישוב ונסיונות הצלה בשואה, המרכז למורשת בן־גוריון, שדה בוקר 1998; אניטה שפירא, "היסטוריה של המיתולוגיה: קווים להיסטוריוגרפיה על אודות בן־גוריון והשואה", אלפיים, 18, תשנ"ט, עמ' 24-53, וכן במקורות שצוינו בהערות 26-27 לעיל. רשימה ביבליוגרפית מקיפה ראו בקובץ שערכו פורת וויץ, לעיל הערה 26, עמ' 439-443.
32. פורת, לעיל הערה 30, עמ' 493.
33. ראו למשל שבתי בית־צבי, הציונות הפוסט־אוגנדית במשבר השואה, הוצאת ברונפמן, תל־אביב תשל"ז; תום שגב, המיליון השביעי: הישראלים והשואה, כתר ודומינו, ירושלים 1991; עדית זרטל, זהבם של היהודים: ההגירה היהודית המחתרתית לארץ־ישראל, 1945-1948, עם עובד, תל־אביב תשנ"ו; יוסף גרודזינסקי, חומר אנושי טוב: יהודים מול ציונים 1945-1951, הד ארצי הוצאה לאור, אור יהודה תשנ"ח.

"מאורע", כל שכן על התרחשויות הנוגעות בבשרנו ממש, על כל אחד מאיתנו, כאן, כאן, במקום הזה, בעת הזאת, בנו ובבשרנו, ורק לא על מגילת העינויים של אחינו בגלויות, רק לא על הפורענות שבאה עליהם, על רוב מניינה של כנסת ישראל![34]

עדות דומה, הפעם ממרחק של כארבעים שנה, מצויה בדבריו של אהרן אמיר הכלולים במכתב פרטי משנת 1981:

מי שחי בשנים הללו בארץ וכבר עמד על דעתו אז יכול להעיד, אם אך יהיה ישר עם עצמו, עד כמה מועט היה המקום שתפסו השואה ורמזי־הידיעות שנתקבלו על אודותיה בתודעתו הכללית של "היישוב", שהיה שקוע אז, מצד אחד, בדרגות שונות, במערכה עם שלטון־המנדט, במחשבה על מאבקים גורליים העתידים לבוא ובהתכוננות לקראתם, ומצד שני במיצוי הנאותיה של תקופת פריחה והתעצמות כלכלית שלא ידע דוגמתן, בזכות המשק המלחמתי הבריטי והמאמץ המלחמתי הבריטי בזירת המזרח התיכון. חוקר גלוי־עיניים ימצא בעיתוני הזמן ההוא ביטויים לרוב של גערה ותוכחה כנגד תגובות של "אדישות" למתרחש בריכוזי היהודים באירופה, שהתבלטו במיוחד דווקה בימים ובאירועים של "הזדהות" שהוכתבו מגבוה, מטעם "המוסדות הלאומיים". ראוי להזכיר כאן שאפילו אצ"ג החל לפרסם את שירותיו והספדיו על יהודי אירופה רק עם תום מלחמת־העולם, כשם שראוי להזכיר, משנים מאוחרות יותר, האשמות של התעלמות והשתקה שהוטחו כנגד בן־גוריון ואחרים, על רקע אותן שנים של מלחמה והשמדת־יהודים. "ההתעלמות ואי ההזכרה" בסיפור כ"הכינור והחרב" אינן, אפוא, "שתיקה רועמת בשרותה של תזה" אלא שיקוף כן ומהימן למציאות נפשית אמיתית, אישית וקיבוצית כאחת.[35]

החֶסר בעדויות כאלה ואחרות על השיח הפרטי שהתנהל ביישוב בימי המלחמה מתמלא במידה מסוימת על ידי הספרות היפה. קבצים של שירה ופרוזה שהופיעו באותן שנים מעידים שהספרות העברית לא התעלמה כלל מחורבנה של יהדות אירופה. הם אוצרים את אווירת הימים ההם ומכילים את כל קשת התגובות האנושית, החל בחרדה משתקת, חוסר אונים, סירוב להאמין ואֵבל עמוק ועד גילויים של הדחקה והכחשה ואף

34. אברהם שלונסקי, "דגש קל: יהדות בלי לב", הארץ, 30.6.1942. מצוטט מתוך פורת וויץ, לעיל הערה 26, עמ' 93.

35. מתוך מכתב של אהרן אמיר אלַי, 26.9.1981; ההדגשה במקור. הדברים מכוונים כנגד רשימתו של אלי שאלתיאל, "'פרוזה' לאהרן אמיר" (הארץ, 10.3.1978), שבה ביטא תמיהה והסתייגות לנוכח ההתעלמות הגמורה מן השואה בסיפור הזיכרונות של אמיר "הכינור והחרב", המתאר את ימי עלומיו בארץ בשנות מלחמת העולם השנייה. שאלתיאל תירץ זאת בהשקפתו ה"כנענית" של אמיר, שהכתיבה לו כביכול התנכרות אידיאולוגית ליהדות הגולה ולגורלה.

בחירה להיאחז בחיים ובשמחות החולין למרות הכול.[36]

הנובלה של קנז משתייכת לקבוצת יצירות מסוג אחר, כאלו המתבוננות בתקופת מלחמת העולם השנייה ממרחק השנים ובוחנות בדיעבד את טיבה ואת איכותה המוסרית של תגובת היישוב על השואה. העובדה שבארץ־ישראל התנהלו אז חיי שלווה ושגשוג, ואנשים לא הדירו עצמם מהנאות החיים, משמשת ביצירות אלה עילה להצטדקות, להכאה על חטא ולעתים גם להאשמה מפורשת. תגובה אפולוגטית כזו מצויה בדברי ההקדמה של יעקב פיכמן לקובץ שיריו דמויות קדומים (1948), המכנס חלק משיריו שנכתבו בימי המלחמה. פיכמן מצא לנכון להסביר לקוראיו מדוע התיר לעצמו לכתוב באותן שנים לא רק על הגולה העולה באש אלא גם על קסמי נוף וחוויות נעימות ומוארות: "לא עשיתי שקר בנפשי", הוא מצהיר, "וגם בימים הקשים שטרם פסקו, יש שפיעמו את לבי כמקודם אור העולם ואור האדם; ולא התכחשתי להם בשירתי – גם מפני האמת, גם מפני הצורך שבהם, למען נכשר לחיות ולהקים עולם לדורות יבואו".[37]

ביצירות אחרות מתגלים צירופים שונים של האשמה עצמית עם הטחת אשמה קיבוצית. כך נהג אהרן מגד, למשל, בסיפורו "מותו של מנדל אפרת" (1955), המספר על אחד מוותיקי היישוב המוטל על ערש דווי ועורך חשבון נפש בשעותיו האחרונות. אחד החטאים־ללא־כפרה שהוא מייחס לעצמו ולחבריו הוא אופן חייהם הנהנתני בארץ בתקופת השואה: "שכשהלכו יהודים לשחיטה במיליונים – אנחנו כאן זללנו לתיאבון ו־נתעשרנו". בלא כחל וסרק הוא מתאר כיצד הוא וחבריו ערכו נשפים וחגגו את החגים כסדרם כל אותן שנים וכיצד ניצלו את מצב המלחמה להפקת רווחי עתק כשרים ובלתי כשרים מן האנגלים; לצורך השקטת המצפון שלחו לאירופה עשרה או חמישה עשר צנחנים, והמשיכו לעשות עושר. "חיים שלמים לא יספיקו למחוק את זה. אין כבר אפשרות של כפרה...".[38] נימה דומה של האשמה עצמית בדיעבד שזורה במחזור שירים כאוב של אריה סיון משנות השמונים הנושא את הכותרת "להתבגר בתל־אביב בשנות

36. ראו חנה יעוז, הניגון והזעקה: מחקר בשירת השואה של משוררי שנות הארבעים, עקד, תל־אביב תשמ"ה; נורית גוברין, "'מִבְּשָׂרָם מרחוק': התגובות על השואה בספרות העברית של מי שלא היו 'שם'", קריאת הדורות: ספרות עברית במעגליה, כרך א, גוונים, תל־אביב תשס"ב, עמ' 323-303; אבנר הולצמן, "מדוע האדימו מימי הנהר: על הסיפור 'אורשה' מאת ג. שופמן", אהבות ציון: פנים בספרות העברית החדשה, כרמל, ירושלים תשס"ו, עמ' 291-298. חומר תיעודי רב על דרכי התגובה של ממסד הספרות בארץ־ישראל על השואה בעת התרחשותה ראו אצל רפי עגנון, 'בימי צרה ומצוקה: ועידות וכינוסי אגודת הסופרים העברים במלחמת העולם השנייה והיחס לשואה', עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל־אביב, 2001. על התמודדותה של ספרות הילדים עם מציאות הימים ההם כתבה יעל דר בספרה וּמִסַּפְסֵל הַלִּמּוּדִים לְקַקְחָנוּ: היישוב לנוכח שואה ולקראת מדינה בספרות הילדים הארץ־ישראלית, 1939-1948, מאגנס, ירושלים תשס"ו. אלו ואחרות הן עבודות חלקיות ומוגבלות בטווח ההתבוננות שלהן ועדיין אין בידינו דיון מחקרי כולל ביצירה העברית בארץ־ישראל בשנות מלחמת העולם השנייה ובצל השואה.
37. יעקב פיכמן, "עם הספר", דמויות קדומים: שירה ופרוזה, מוסד ביאליק, ירושלים תש"ח, עמ' 9.
38. אהרן מגד, "מותו של מנדל אפרת", ישראל חברים, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב תשט"ז, עמ' 37-38.

מלחמת העולם השנייה". השירים מגוללים צרור של חוויות חושניות בתל־אביב הצבעונית, המוארת והצוהלת השטופה חמדת חיים, ומנגד משרטטים מסלול חיים מקביל של נער בן גילו שחי חיי רעב בגטו, ראה את בני משפחתו נורים לנגד עיניו והועלה על הרכבת הנוסעת לטרבלינקה.[39] בשיר מאוחר יותר, "רכבת האביב", מתאר סיון כמו לתומו את מסעה של משפחתו לירושלים לקראת פסח מדי שנה בין 1940 ל־1945, אך בסמוי הוא טווה הקבלות אירוניות מרומזות בין הנסיעה הנעימה והבטוחה ברכבת בנופי השפלה הפורחים לבין רכבות שהובילו באותן שנים משפחות אחרות אל יעדים אחרים.[40]

האשמה בוטה של היישוב הארץ־ישראלי באטימות כלפי הידיעות הנוראות המגיעות מאירופה כלולה בסיפורה של שולמית הראבן, "העד" (1980). נער שנותר שריד יחיד ממשפחתו מגיע אל פנימייה חקלאית בארץ סמוך לתחילת מלחמת העולם, אך כל ניסיונותיו למסור עדות על הזוועות שחווה ולזעזע את הלבבות נתקלים במחסום של התנשאות, אי־אמון וסירוב להקשיב מצד מוריו וחבריו השבויים בהווייתם העברית, שטופים בהערצה עצמית ומתענגים על פולחניו הפנימיים של דור ראשון לגאולה. רק כעבור שנה ויותר, כאשר מגיעות ידיעות מוסמכות על מעשי הגרמנים באירופה, הם נאלצים להודות באי־רצון כי אכן אמת דיבר.[41] עיצוב רך ומורכב יותר של אותו נושא עצמו מצוי ב"גילה" (1996), אחד מסיפוריו המאוחרים של ס. יזהר. המספר, בן דמותו של יזהר עצמו, שהיה מורה בכפר הנוער בן שמן באותן שנים, מתאר את ההווי של חבורת נערים ונערות מתלמידי הכפר שחולצו ערב המלחמה מגרמניה ומאוסטריה ומצ'כיה והותירו מאחור את משפחותיהם שנידונו לכיליון. לאחר שלבשו את הזהות הארץ־ישראלית החדשה התגבשה בקרבם וסביבם הסכמה־שבשתיקה לפיה יש "לפתוח דף חדש" ועל העבר אין מדברים כי "אין לגעת בכואב", אך מדי פעם מבצבץ הכאב העצום על מה שנותר מודחק ובלום. המספר־המורה מתייסר בדיעבד על ההשתקה שנתן לה יד, ביחד עם עמיתיו, וכל הנסיבות המקילות שהוא מעלה בינו לבינו אין בהן כדי לשכך את תחושת האשמה המכרסמת בו.[42]

רגשי אשמה ובושה אלה נעשו לאחד הנושאים המרכזיים ברומן רחב־היריעה של חנוך ברטוב רגל אחת בחוץ (1994), המגולל את שנות הנעורים של גיבורו האוטוביוגרפי מ־1939 עד 1943. רק מקץ שנים רבות תופס הגיבור את הסתירה המכאיבה בין חוויות ההתבגרות המענגות שלו בפתח־תקוה ובתל־אביב לבין מה שעבר על בני גילו באירופה באותה העת ממש, ומעיון בעיתוני השנים ההן הוא מגלה כי פער זה אפיין את חיי היישוב כולו. המחשה מעוררת פלצות לכך נמצאת לו בגיליון עיתון מן ה־3 באוקטובר 1941, שעמודו הראשון עטה קדרות ואבל על מותו של המנהיג הציוני מנחם אוסישקין בשיבה טובה ורק בשוליו הוצנעה ידיעה – אחת מרבות שנהפכו כבר לשגרה – על רציחתם של

39. אריה סיון, עֵרבון: מבחר שירים, 1957-1997, מוסד ביאליק והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל־אביב תשס"א, עמ' 108-110.
40. שם, עמ' 204.
41. שולמית הראבן, "העד", בדידות, עם עובד, תל־אביב תשמ"א, עמ' 97-127.
42. ס. יזהר, "גילה", צדדיים, זמורה ביתן, תל־אביב תשנ"ו, עמ' 81-91.

אלפי יהודים בפולין ובאוקראינה.[43]

לכאורה, גם הנובלה "נוף עם שלושה עצים" משתלבת ברצף זה של יצירות המביטות לאחור אל שנות מלחמת העולם השנייה ומעלות מסכת של תהיות ביקורתיות על האופן שבו ניהלו יהודי ארץ־ישראל את חייהם לנוכח השואה. התוכחה המרוכזת הגלומה באותו משפט של הרצל לדורה, שהעזה לחיות את חייה הפרטיים בימי חורבנו של העם היהודי, כמו ממצה את כתב האשמה כולו, אולם לאמיתו של דבר הטמין קנז בסיפורו אמירה מנוגדת בתכלית, שכן, היצירה כולה חותרת בדרכים שונות תחת דבריו של הרצל ומערערת את תוקפם מכול וכול.

דמותו של הרצל, כמו דמותה של תמרה, מעוצבת כקריקטורה מרתיעה. הוא והיא חורגים, כל אחד בדרכו, מן התפיסה הבסיסית של הסיפור המעלה על נס את חיי היומיום הפרטיים עשירי המרקם ואת המציאות האנושית מרובת הזוטות והגוונים כיסוד היסודות שעליו העולם עומד. הרצל מגלם את ההפך הגמור. הוא מעין ייצוג מועצם של דמות המהפכן־האידיאולוג המקצועי הנחלץ שוב ושוב לתקן את העולם תוך כדי דילוג ממלחמה למלחמה וממאבק למאבק, ושמו הפרטי, כמובן, אינו מקרי בהקשר זה. תחילה התגייס להדביר את הפאשיזם במלחמת האזרחים בספרד. רק חזר מספרד, ועד מהרה התגייס לצבא הבריטי ויצא למלחמת העולם השנייה. בשובו ארצה השתהה לשעה קלה בלבד ומיד יצא להגשים את הקומוניזם בברית המועצות. בשעה שנכנס לביתו בחיפה העיף מבט חטוף באשתו הבוכייה, ובבתו לא הסתכל כלל. בביתו התעכב רק לצורך אריזת ספרים אחדים מן המדף העמוס בכתבי מרקס, אנגלס ולנין, ויצא לבלי שוב. על רקע זה נצבעים דברי התוכחה שלו בגוונים גרוטסקיים הזרים לחיים ולמורכבותם כמו הדמות עצמה. מן הסתם אין זה מקרה שהרצל מתעלם כליל גם מבתו וגם מן התינוק שנולד לאשתו בשנות היעדרו, ממש כשם שתמרה חוזרת ושוכחת את שמו של הילד, בנה של דודניתה – אות מובהק לחוסר העניין המשותף לשניהם בחיים אישיים, בדמויות מוחשיות ובזולת הקונקרטי באשר הוא.

הסיפור בוחר בדורה. אף על פי שכל הווייתה אומרת מסכנות ועליבות, לכאורה, היא זו שאינה בורחת מן החיים אלא מתמודדת בגבורה עם קשיי היומיום וסיבוכיהם. אנלוגיה רבת־משמעות מתהווה בינה לבין הזוג החבוי בשיחים, המסתמן במרומז בתצריב של רמברנדט. הילד עצמו הוא היוצר את ההקבלה: "ומיד נפלו עיניו על זוג הנאהבים החבוקים, במסתור שבסבך השיחים. הם היו שם, שוב לא פיקפק במראה עיניו. שעה ארוכה התבונן בהם, עד שנראו לו כדורה ואהובהּ" (עמ' 267). כשם שניתן לפרש את צמד האוהבים של רמברנדט כנציגו הסמוי של האֶרוֹס, מקור החיים, ולפיכך כמרכז הפנימי העלום של התמונה כולה, כך ניתן לתאר את דורה כדמות הרואית המקיימת את עצמה ואת בתה ואף מעזה לאהוב ולהביא ילד לעולם.[44] "זה גם כן שייך לחיים" אומר הרי על הזוג המחובק של

43. חנוך ברטוב, רגל אחת בחוץ, עם עובד, תל־אביב תשנ"ד, וראו על כך אצל אבנר הולצמן, "ויהי בימי מות אוסישקין", מפת דרכים: סיפורת עברית כיום, לעיל הערה 11, עמ' 144-149.

44. הסיפור אינו מכריע בשאלה אם זוג האוהבים החבוי בשיחים אכן מצוי בתצריב המקורי של רמברנדט או שזוהי תוספת ששילב פראנק על דעת עצמו בהעתק שלו, אולי כאיתות סמוי על

רמברנדט (עמ׳ 269), ובאותה מידה עצמה חלים הדברים על עלילת חייה של דורה.

הסיפור מעמיד אפוא את המשפט של הרצל לבחינה ביקורתית נוקבת המקעקעת אותו עד היסוד. אכן, הרגו שם את כל היהודים, אך אין הדבר שולל מיהודים אחרים, המצויים מחוץ לטווח הסכנה, את הזכות ואת הצורך לחיות חיים פרטיים מלאים באותה העת ממש. מול דברי הרצל ניתן להעמיד משפט מפתח אחר העולה מקץ שנים רבות בתודעתו של המספר המבוגר בעת שהוא נזכר בהוריו הצעירים, אולי בשעה שהוא מביט בתמונתם:

> הם היו כבני שלושים. בקי קטנת קומה, זריזה, נמרצת וישירה, שערה משוך אל מאחורי אוזניה, עיניה החומות גדולות ומבטן עז ונחוש. שפתיה צרות, אפה מחודד וחיוכה הוא מזיגה מוזרה של עצב, עקשנות וגעגועים. הרי נראה צעיר הרבה מגילו, ממש נער. גבוה, תנועותיו מאופקות, מבטו חשדני ואירוני, ופניו הפגיעות מבקשות מרחק של ביטחון. אלה היו היפים בימי חייהם. (עמ׳ 263)

הילד שבגר אינו נרתע מלהודות שדווקא השנים ההן היו המאושרות בחייהם של הוריו – כי היו צעירים ובריאים, כי חיו חיי יומיום שלווים עם בנם הקטן, כי התפרנסו ברווחה, כי ישבו מול הנוף הקסום של מפרץ חיפה, כי הגיפו את ביתם מפני ההיסטוריה ומפני המלחמה המטלטלת את העולם. מן הבחינה הזו כמוהם כדמויות העמלניות הזעירות בתצריב של רמברנדט העוסקות בשלווה בענייניהן מתוך שוויון נפש גמור כלפי הסערה המצטברת מעליהן, שאין להן שום דרך להשפיע על מהלכה.

ייחודו של הסיפור ״נוף עם שלושה עצים״ לעומת היצירות האחרות שנזכרו כאן מצוי בכך שהוא מנתק את עצמו משיח ההתנצלות, הבושה, האשמה וההוקעה. חיים מלאים ואפילו יפים של יהודים בארץ־ישראל בימי השואה, הסובבים בעיקרם סביב זוטות של יומיום, נתפסים בסיפור כמציאות טבעית שאינה מחייבת הצדקה או הצטדקות. משום כך, למשל, יכול המחבר לפתוח את הסיפור בתיאור מפורט ביותר של מאבק בכינים הרוחשות בשערו של הילד, שכן, מלחמתה של בקי בכינים היא העומדת באותו רגע במרכז עולמה, גם אם ברקע מתרחשים מאורעות הרי גורל. ההתרכזות בפרטי יומיום טריוויאליים היא מסימני הפואטיקה הריאליסטית האופיינית ליצירתו של קנז בכללותה, אולם בנסיבות המיוחדות של סיפור זה נהפך הריאליזם מפואטיקה או מאופן ייצוג להשקפת עולם כוללת ואף לאתוס מוסרי. בדרכו החרישית עיצב כאן יהושע קנז עמדה הומניסטית עקבית, אמיצה ונועזת, שכל כולה עמידה על משמרת החיים.

הימשכותו לבקי, אמו של הילד. אולם, לאמיתו של דבר, אותו זוג מצוי גם מצוי ביצירה המקורית, ובכמה מאזכוריה במחקר היא אף מכונה במפורש ״נוף עם שלושה עצים וזוג אוהבים בחזית״, וראו למשל בקטלוג הביקורתי המוסמך של תצריבי רמברנדט: Ludwig Münz, *A Critical Catalogue of Rembrandt's Etchings*, vol. 2, Phaidon Press, London 1952, p. 83. רמברנדט חזר על תחבולה זו כאשר החביא זוג אוהבים נוסף בצלו של עץ עבות בתצריב משנת 1645 הידוע בשם ״De Omval״.

כריכת המהדורה הראשונה של הסיפור "הגלגול" בהוצאת קורט וולף, 1916.