

רומן הקיבוץ כמלודרמה ארוטית

הנוסח האנגלי של המאמר פורסם בכתב העת

Journal of Israeli History, Volume 31, Issue 1, Mars 2012

במשך כל המאה החולפת התמודדה הסיפורת הישראלית עם אתגר בסיסי, שנגע במיוחד לסופרי הקיבוץ: האתגר של כתיבת סיפורת ריאליסטית במציאות חברתית שעדיין לא התגבשה. המאה הציונית היתה סערה היסטורית של גלי הגירה רב-תרבותיים, של מעבר משלטון תורכי לשלטון אנגלי לשלטון עצמי בחסות אמריקאית, של הלם השואה, של שמונה מלחמות ושתי אינתיפאדות, של חבלי לידתה של ישראל כמדינה סוציאל-דמוקרטית (עם הקיבוץ כחלוץ שלפני המחנה) ושל הפרטתה בעידן הליברל-קפיטליסטי. עולם חברתי מגובש כמו זה שעמד לרשותם של סופרי אנגליה הויקטוריאנית, של סופרי רוסיה הצארית או של סופרי העיירה היהודית המזרח-אירופית לא עמד לרשותם של הסופרים הארץ-ישראלים בתקופת היישוב, גם לא לרשותם של הסופרים הישראלים בני דור המדינה, ולכן חזרה ונשמעה מפיהם של סופרים ומבקרים ישראלים הטענה שבמציאות היסטורית כה דינאמית, כתיבתו של רומן ריאליסטי-חברתי היא משימה כמעט בלתי אפשרית. האתגר של סופרי הקיבוץ היה גדול במיוחד לא רק בגלל הדינאמיות היתירה של הקיבוץ כשדה-ניסיונות חברתי אלא גם בגלל אי התאמתה של חוויה חיובית ומשותפת – חוויית הגשמתם של אידיאלים לאומיים וחברתיים כמו אלה שהוגשמו בקיבוץ – לתמאטיקה האישית והקודרת המצופה מ"ספרות טובה". לתיאורן של בעיות יסוד אלו יוקדש חלקו הראשון של המאמר. בחלקו השני של המאמר תיבחן הפרקטיקה הספרותית העיקרית שבאמצעותה התמודדו איתן הבולטים שבין סופרי הקיבוץ, ובחלקו השלישי של המאמר תימחן ביקורת על פרקטיקה זו.

1.

ב-1911 ראה אור הרומן – או האנטי-רומן – הייצוגי והחשוב ביותר שנכתב על אודות העלייה השנייה בעיצומה של תקופה חלוצית זו: *מכאן ומכאן* של יוסף חיים ברנר. כך תפסו אותו חלוצי התקופה עצמם. ברל כצנלסון הכריז שזהו "הספר הקלסי של העלייה השנייה"¹, רחל כצנלסון-שז"ר העידה שהספר הזה היה לה ולחבריה "מקור ביטחון וחיזוק ותקווה"², ואליעזר משה סלוצקין, מראשוני דגניה, כנרת ועין חרוד, שנשאל בערוב ימיו אם שקל אי פעם, ברגע של יאוש, לרדת מהארץ, השיב שהגיע

¹ אניטה שפירא ונעמי אביר (עורכות), *הרצאות ברל כצנלסון בפני הבחורות הסוציאליסטיות* (1928), עם עובד, תל אביב 1990, עמ' 25.

² רחל כצנלסון-שז"ר, "נדודי לשון" [1918], *מסות ורשימות*, עם עובד, תל אביב 1946, עמ' 17; ראו: אניטה שפירא, *ברנר: סיפור חיים*, עם עובד, תל אביב 2008, עמ' 222.

ארצה מחוסן מפני הייאוש, מפני שערב עלייתו קרא את **מכאן ומכאן**. "זה היה", אמר, "סיפור על ארץ ישראל, איום ונורא. תיאור אכזרי מאין כמוהו על החיים בארץ. התעניתי, בכיתי. אך כשעליתי ארצה כבר לא היו לי הפתעות. לא, לא חשבתי לרדת מן הארץ".³

הרומן נפתח ב"התנצלות" על כך שאין בו תיאורי נוף ותיאורי הווי החביבים על הקהל הרחב:

כלום מתוארים בכתבים האלה חיי ארץ ישראל, כפי שקוראיך היו רוצים לקרוא מעל הספר? כלום יש פה מחזות פיוטיים מהדר גאון הכרמל והשרון, מהעבודה על שדמות בית-לחם, מגבורות ילידי וחניכי הארץ, הרוכבים האמיצים והרובים המצוינים, מהטיולים הרבים, רגלי ועל חמורים, בסביבת החרמון ובעמק יזרעאל, מהחגיגות הלאומיות ביהודה שבכל שבוע ושבוע, מהחיים החדשים והרעננים, מאהבת בנות ציון וירושלים, התמות והצנועות? – לא! לא! מה יש פה מכל אלו החמודות? הן אף לא צל, לא זכר...⁴

"התנצלות" זו על היעדרם של יסודות תיאוריים-ציוריים מן ה"כתבים האלה" אינה אלא סאטירה על אותם יסודות תיאוריים-ציוריים עצמם, המאפיינים את סיפורת ההווי הלוקאלית – סיפורת ה"ז'אנר", במינוח הרוסי שהיה שגור בפיהם של ברנר ובני דורו. ואכן, באותה שנה עצמה פירסם ברנר את מאמרו "הז'אנר הארץ-ישראלי ואביזריהו", המותח ביקורת סאטירית על סיפורת ההווי של חלוצי העלייה השנייה (מאיר וילקנסקי, שלמה צמח ודומיהם), על יסוד הקביעה שבסיפורת הארץ-ישראלית אין

שום תמצית של התגבשות-חיים, של קיים ועומד, של סטאטיקה, אם להשתמש בטרמין מקובל, אלא – באופן היותר טוב – בחינת זכרונות ורשמים מן "המצב הדינאמי", המתנועע: נפגשתי בשנורר מודרני פלוני, דיברתי עם עסקן רקוב אלמוני, ולהבדיל, תהיתי על קנקנו של אותו מורה, ראיתי איכר מצויין זה, נתפעלתי מהשומר הגיבור ההוא, חיבבתי אותו פועל חרוץ, סירתתי את דרום-יהודה, עשיתי טיול הגלילה – כלומר: "ממוארים" אבל בשום אופן לא יצירות מחיי הארץ באותו המובן **שעמק הבכא** היא יצירה מחיי יהודי רוסיה לפני שני דורות!⁵

ברנר מעלה כאן שתי טענות – האחת גלויה, השנייה מעט סמויה יותר – כנגד סיפורת ההווי הארץ-ישראלית. טענתו הגלויה היא שעדיין לא התגבשה בארץ ישראל, ורחוק היום עד שתתגבש בה, מציאות-חיים יציבה ומוצקה דיה כדי לשמש מצע לסיפורת ריאליסטית. דרך המלך של הרומן האירופי, **מחום ג'ונס** עד **בית בודנברוק**, **מפשות מחות** עד **יוליסס**, היא דרך הריאליזם החברתי, המושתת על עצם קיומה של חברה נתונה, סביבה חברתית נתונה (milieu), עולם חברתי בעל דקוורום, ערכים, מנהגים, קודים, "טיפוסים" מייצגים ושאר תווי היכר ברורים ומפורטים. כזאת היתה החברה היהודית שהתגבשה במזרח אירופה, וזה מה שאיפשר את כתיבתה של סיפורת ריאליסטית כגון **עמק הבכא** של שלום יעקב אברמוביץ' ("מנדלי מוכר ספרים") או **טביה החולב** של שלום רבינוביץ' ("שלום עליכם"). בארץ ישראל קשה היה להבחין, בימיו של ברנר, אפילו בסימנים ראשונים להתגבשותה של חברה. בירושלים, בחברון, בטבריה ובצפת ישבו האורתודוקסים של "היישוב הישן"; במושבות שנתמכו על ידי הברון רוטשילד ישבו אנשי העלייה הראשונה, שהקפידו על חינוך הצרפתי של בנותיהן; על

³ מוקי צור, **אהבה תכסה: פגישה עם א. מ. סלוצקין**, עם עובד, תל אביב 1991, עמ' 10-11.

⁴ יוסף חיים ברנר, "מכאן ומכאן" [1911], **כתבים**, כרך ב, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1978, עמ' 1266-1267.

⁵ ברנר, "הז'אנר הארץ-ישראלי ואביזריהו" [הפועל הצעיר, אוגוסט 1911], **כתבים**, כרך ג, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1985, עמ' 571.

החולות שמצפון ליפו בנו חלוצי העלייה השנייה את תל אביב, וחלוצים אחרים, סוציאליסטים-אנרכיסטים, התרכזו בקומונות של דגניה וכנרת. לא היה רצף טריטוריאלי וכמעט שלא היה כל קשר כלכלי, תרבותי או פוליטי בין המובלעות היהודיות הללו, שהיו פזורות זעיר פה זעיר שם במרחב הערבי שממערב לירדן. לא היו אלה "מעמדות" שונים של חברה אחת, אלא קהילות יהודיות נפרדות, מסוגרות וקטנות מכדי להעמיד לרשותן של סופר "עולם" חברתי מלא ומורכב.

יתר על כן, הסיטואציה הארץ-ישראלית בימיו של ברנר נראתה קיקיונית לחלוטין. איש לא ידע אז, ולא יכול לשער, אלו עתידות נכוננו, אם בכלל, להתיישבות היהודית בפינה מוזנחת זו של האימפריה העות'מנית ולנסיונותיהם של חלוצי העלייה השנייה, בוגרי-ישיבות שהתפקדו, להיעשות חקלאים ופועלי בניין ולהחיות את העברית כשפת דיבור. כל התרחישים האופטימיים והפסימיים נראו סבירים ובלתי סבירים באותה המידה. המציאות הארץ-ישראלית של חלוצי העלייה השנייה היתה "בראשית חדשה" שלא היתה לה אחיזה לא בעבר ולא בעתיד. לכן קבע ברנר שבסיפורת הארץ-ישראלית אין – ועד להודעה חדשה, לא יכולה להיות – "שום תמצית של התגבשות-חיים, של קיים ועומד, של סטאטיקה" שעל בסיסה, ורק על בסיסה, יכולה להיכתב סיפורת ריאליסטית.

זוהי, אם כן, טענתו הגלויה של ברנר כנגד ה"ז'אנר" הארץ-ישראלי. אבל חשובה לא פחות היא הטענה הסמויה העולה מן הדוגמאות שבאמצעותן הוא ממחיש את קביעותיו. רפרטואר התכנים והמוטיבים של ה"ז'אנר" הארץ-ישראלי, על פי תיאורו הסאטירי של ברנר, הוא קיטש ציוני אופטימיסטי ("תהיתי על קנקנו של אותו מורה, ראיתי איכר מצויין זה, נתפעלתי מהשומר הגיבור ההוא, חיבבתי אותו פועל חרוץ, סיירתי את דרום-יהודה, עשיתי טיול הגלילה") – אותו רפרטואר שברנר לעג לו בפתחת הרומן *מכאן ומכאן* ("מחזות פיוטיים מהדר גאון הכרמל והשרון, מהעבודה על שדמות בית-לחם, מגבורות ילידי וחניכי הארץ, הרוכבים האמיצים והרובים המצוינים, מהטיולים הרבים, רגלי ועל חמורים, בסביבת החרמון ובעמק יזרעאל, מהחגיגות הלאומיות ביהודה שבכל שבוע ושבוע, מהחיים החדשים והרעננים, מאהבת בנות ציון וירושלים, התמות והצנועות"). ואילו התוכן של *עמק הבכא* של אברמוביץ' הוא עמק הבכא של הקיום היהודי; הוא ריאליסטי כי הוא טראגי.

טענות דומות לשתי טענותיו אלו של ברנר בגנות ה"ז'אנר" הארץ-ישראלי חזרו ונטענו במרוצת המאה העשרים. ברוך קורצווייל, מבקר הספרות הדומיננטי בשנות הארבעים והחמישים, קטל בעקביות את תוצרתם של הסופרים הצברים בני דור תש"ח, מיזהר סמילנסקי עד נתן שחם, משום שחשב על סיפוריהם את מה שברנר חשב בזמנו על סיפוריהם של וילקנסקי וצמח. "האם נתגבשו חיינו בכפר הארץ-ישראלי, בקיבוץ ובמושבה, עד שבאמת כבר הם יכולים לשמש כחומר גולמי בשביל היצירה האפית?", תהה קורצווייל בביקורתו הקטלנית על סיפוריו של יגאל מוסניזון. דוגמאות המופת של הרומאן האירופי, *מדון קיחוטה* ואילך, מוכיחות את "תלותו של הרומאן והסיפור בעולם בעל מסורת עתיקת יומין", טען קורצווייל, וגזר מכך ש"עולם צעיר, החסר עוד את הקווים המגובשים, המגשש בחצאי-אופל כדי למצוא את מקומו, אינו הקרקע הרוחני ההולם את הרומן ואת הסיפור".⁶ קורצווייל חזר בכך אפוא, שלושים וחמש שנה אחרי ברנר, ולמרות כל תהליכי הגידול וההתבססות של היישוב היהודי בארץ ישראל מאז ימי העלייה השנייה עד ימי המאבק על העצמאות, על טענתו הראשונה של ברנר: עדיין לא התגבשה בארץ ישראל מציאות חברתית במידה הדרושה לסיפורת ריאליסטית.

⁶ ברוך קורצווייל, "הסיפורים הארצישראלים ליגאל מוסניזון", הארץ, 25 בספטמבר 1946.

על טענתו השנייה של ברנר, בדבר אי התאמתם של תכנים "חיוביים" לכתיבה ספרותית ראויה לשמה, חזר לימים הבולט בין סופרי דור המדינה, עמוס עוז:

אני חושב שהיצירות הגדולות ביותר בספרות העולם נוצרו כמעט תמיד בעידנים של דמדומים. [...] תקופות של פריחה ושגשוג, תקופות של התהוות ושל תנופה גדולה, תקופות שבהן העניינים נמצאים בקו של עלייה והתחזקות – תקופות כאלה אינן חביבות על מספרי הסיפורים. [...] האור שבארץ ישראל עכשיו הוא אור צהריים, אור אמצע הקיץ, אור התכלת העזה. [...] מה יכול מספר-סיפורים לעשות באור הזה ובשצף האנרגיה הזאת, העולה על גדותיה? [...] אתה כותב שיר או סיפור או מחזה על אודות מפעל שהצליח, חלום שהתגשם, מאבק שהסתיים בניצחון מוחץ, ואז לעולם לא יוכל השיר להיות יפה כמו ההישג שעליו אתה שר. לעולם לא יהיה שיר על אודות מעשה גבורה יפה יותר ממעשה הגבורה עצמו. שיר על קיבוץ-גלויות או על מסירות-נפש או על אהבה-בתענוגים יובס תמיד בתחרות עם החיים עצמם. סיפור על גשר-רכבות שתוכנן היטב ונבנה היטב ומשמש כראוי, מה הוא אם לא ערימת מלים מיותרות לעומת הגשר עצמו.⁷

הנה כי כן, שלושה מראשי המדברים בספרותנו היו תמימי דעים לגבי אי כשירותה של המציאות החברתית המתקמת בארץ הזאת להצמיח לאלתר, תוך כדי התקמותה, ספרות ריאליסטית ברמה אירופאית. ברנר, שטען זאת ב-1911, שיתק בכך דור שלם של סופרים, ועיכב לשנים רבות את עלייתה של הספרות הארץ-ישראלית על דרך הריאליזם. לדברי נורית גוברין, מאמרו הנ"ל של ברנר "בלם את הרצון להתמודדות באמצעות הספרות עם המציאות הארץ-ישראלית, ועיכב התמודדות זו למשך שנים לא מעטות. בהשפעתו ברחו הסופרים וברחה הספרות מן המערכה, ופנו לדרכים אחרות ולתחליפים, ורק כעבור שנים העזו לחזור ולעשות את המציאות האקטואלית חומר-גלם ליצירתם".⁸ נתיבי הבריחה מן האתגר של כתיבת ספרות ארץ-ישראלית ריאליסטית היו שונים ומגוונים. סופרים כגון ש"י עגנון ודבורה בארון המשיכו לכתוב על העיירה היהודית המזרח-אירופית של ילדותם גם אחרי שעלו לארץ ישראל;⁹ רק ב-1945, כשלושים שנה אחרי תום תקופת העלייה השנייה, ולאחר שפירסם את הרומנים *הכנסת כלה* (1932), *סיפור פשוט* (1935) ו*אורח נטה ללון* (1939) העוסקים כולם בעיירה היהודית של גליציה, פירסם עגנון את הרומן הארץ-ישראלי *תמול שלשום* (1945), וגם רומן זה מסתלק בסופו של דבר, ביחד עם האנטי-גיבור שלו, מן ההתמודדות עם המציאות החלוצית של העלייה השנייה: יצחק קומר בורח מאהבתו הנכזבת לסוניה, היפואית הבוהמינית, ומתחושת החטא הרודפת אותו מאז עזיבתו את הדת והסתפחותו לציבור החלוצים האפיקורסים, ומתחפר מפניהן בירושלים האורתודוקסית, שם משדכים לו את שפרה החסודה. סופרים אחרים ברחו מן ההווה, ומן הכלים הריאליסטיים של תיאורו הספרותי, אל העבר המיתי-הרומנטי של סיפורי המקרא ושל אגדות חז"ל, כפי שעשה ביאליק בשבתו בתל-אביב, בקובץ אגדותיו הפסבדו-ארכאיות *ויחי היוזם* (1934). היו שברחו מן ההווה אל ז'אנר הרומן ההיסטורי, והיו שברחו ממנו אל האכזוטיקה האוריינטליסטית של תיאור חיי הילידים – הערבים והבדואים. אבל רוב הסופרים מצאו נתיב בריחה אחר, אפקטיבי יותר. הנתיב הסוריאליסטי: זה היה נתיב הבריחה העיקרי של הספרות הארץ-ישראלית והישראלית מפני אתגר הריאליזם. עגנון עלה על הנתיב הזה בסיפורי *ספר המעשים*, שפורסמו בין 1932 ל-1942, וסיפק בכך את הדגם העיקרי שעל פיו כתבו כמה מן הבולטים שבסופרי דור המדינה – א"ב יהושע, עמוס

⁷ עמוס עוז, "באור התכלת העזה" [1972], באור התכלת העזה, ספריית פועלים, תל אביב 1979, עמ' 16-20.

⁸ נורית גוברין, ברנר: "אובד-עצות" ומורה-דרך, משרד הביטחון, תל אביב 1991, עמ' 181.

⁹ ראו: גוברין, שם, עמ' 188.

עוז, יצחק אורפז, עמוס קינן – את סיפוריהם המוקדמים בשנות השישים. קורצווייל, שהעלה על נס את סיפורי **ספר המעשים** של עגנון החל ממסתו הנלהבת על הסיפור "פת שלמה",¹⁰ העניק לאופציה הסוריאליסטית את מעמדה המכונן בסיפורת הישראלית, וגרשון שקד, המבקר וחוקר הספרות הסמכותי של דור המדינה, העניק מעמד דומה לסיפוריהם המוקדמים של יהושע ועוז.¹¹

השפעתם של **ספר המעשים**, של הפרקים הסוריאליסטיים **בתמול שלשום** ושל סיפורים סוריאליסטיים כגון "עידו ועינים" (1950), "שבועת אמונים" (1952) ו"עד עולם" (1954) על הסופרים הישראלים בני דור המדינה, התחזקה כשיצירותיו של קפקא תורגמו לעברית. **אמריקה (הנעדר)** הופיע בעברית ב-1945, **המשפט** הופיע בעברית ב-1951, **סיפורים ופרקי התבוננות** הופיע בעברית ב-1965, **הטידה** – ב-1967 (נוסח מומחז של **הטידה**, מאת מקס ברוד, הופיע בעברית כבר ב-1955). בתוך כך הופיעו בעברית מאמרים וספרים על קפקא, שהאיצו והעמיקו את אחיזתו בתודעת הקוראים ובתודעת הסופרים הצעירים בני דור המדינה. קורצווייל כלל שני פרקים על קפקא בספרו **מסכת הרומן: שני מחזורי מסות על שמואל יוסף עגנון ועל תולדות הרומן האירופי** (1953),¹² ועצם הכללתם של פרקים על קפקא בספר שיוחד בעיקרו לעגנון, הציבה את הסוריאליזם כמכנה המשותף של שני ענקי ספרות יהודים אלה (עניין שזכה לימים למחקר מקיף של הלל ברזל).¹³ אם עד כה עיקמו רבים מקוראי עגנון את אפיהם לנוכח יצירותיו הסוריאליסטיות ולא ראו בהן אלא סטיות גחמניות מסיפורי העיירה התמימים (או המיתממים) שלו, הרי שעכשיו, כשקורצווייל כתב על עגנון ועל קפקא בכריכה אחת, הוענק לסוריאליזם – ובכלל זה, לסוריאליזם של עגנון – מעמדו כנוסח מודרניסטי מרכזי, קנוני, בתודעת דור המדינה. ב-1955 הופיעה בעברית הביוגרפיה של קפקא מאת מקס ברוד, ב-1956 פירסם גבריאל מוקד ספר מחקר על הסיפור "מטמורפוזיס", וב-1959 הופיע בעברית ספרו של פליקס וְלֵטֶש **פרנץ קפקא: דתיות והומור בחייו וביצירתו**. א"ב יהושע היה אז בן 22, עמוס עוז – בן 20. ההתוודעות ליצירותיו של קפקא היתה מהחוויות המעצבות של התבגרותם.

הסוריאליזם העגנוני והקפקאי היה אחד משני הגורמים העיקריים שהיטו את תודעתו הספרותית של דור המדינה לכיוון לא ריאליסטי. הגורם השני היה האקזיסטנציאליזם. ישראל וצרפת היו בנות-ברית בשנות החמישים (ברית שהולידה את הכור הגרעיני בדימונה ואת מבצע סיני ב-1956), הרדיו הישראלי שידר שאנסונים צרפתיים וחקייתיים עבריים שלהם, ופאריז היתה אז תחנה מקובלת בחניכתם של סופרים ואמנים ישראלים שהתאכזבו ממדינת ישראל מיד לאחר הקמתה, ועקרו לפאריז לכמה שנים טובות של חיפוש עצמי וספיגת אופנת הזמן. כשחזרו ארצה הביאו איתם את בשורת האקזיסטנציאליזם של סרטור ותיאטרון האבסורד של בקט ויונסקו. במקביל לערוץ הצרפתי, חילחל האקזיסטנציאליזם לתודעתו ולספרותו של דור המדינה בערוץ האנגלו-אמריקאי של השירה המודרניסטית נוסח ת"ס אליוט, שממנה הושפעו נתן זך, יהודה עמיחי, דוד אבידן ושאר משוררי חבורת "לקראת", שפעלה כקבוצה מ-1952 עד 1959. בניגוד לשירה הלאומית של דור התחייה ושל דור תש"ח, כתבו משוררי חבורת "לקראת" שירה אישית, אינדיבידואליסטית, אקזיסטנציאליסטית.

האקזיסטנציאליזם, כמו הסוריאליזם, סיפק לספרות הישראלית פטור מהתמודדות עם המציאות הישראלית הקונקרטי, עם מורכבותה כחברת מהגרים דו-לאומית ורב-תרבותית, עם ההיסטוריה ועם

¹⁰ קורצווייל, "פת שלמה" לשי" עגנון, גזית, כרך ד, חוברת ז-יב (ינואר-יוני 1942), עמ' 145-147.

¹¹ ראו: גרשון שקד, **גל חדש בסיפורת העברית**, ספריית פועלים, תל אביב 1971.

¹² ראו: קורצווייל, **מסכת הרומן: שני מחזורי מסות על שמואל יוסף עגנון ועל תולדות הרומן האירופי**, שוקן, ירושלים ותל אביב 1953, עמ' 380-399.

¹³ הלל ברזל, **בין עגנון לקפקא: מחקר משווה**, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן 1972.

האקטואליה שלה, עם המצב הישראלי שאינו סתם "מצבו של האדם" (כשמו של הרומן האינדיבידואליסטי-אקזיסטנציאליסטי של פנחס שדה, שהופיע למרבה האירוניה דווקא באביב 1967, עם פרוץ מלחמת ששת הימים ששינתה מן היסוד את המצב הישראלי). במלים אחרות, האקזיסטנציאליזם העניק לה פטור מריאליזם. האדם כיצור היסטורי, בן עם מסוים ודור מסוים ותרבות מסוימת ומגזר חברתי-כלכלי מסוים ובית-גידול אידיאולוגי מסוים – האדם המתואר בסיפורת ריאליסטית – הוחלף אצל הסופרים והמשוררים הישראלים שאימצו את האקזיסטנציאליזם ואת הסוריאליזם ב"כל-אדם" ערטילאי המתהלך בעולם מופשט, כמעט בחלל ריק. ומה שלא פחות חשוב: האקזיסטנציאליזם והסוריאליזם סיפקו לסופרים הישראלים את הקדרות הנואשת שבלעדיה לא תיתכן ספרות טובה, על פי הטעם המודרניסטי המקובל. גם אם הסופרים הישראלים לא קיבלו ברצינות את ראיית הקיום האנושי כאבסורד אלא רק התכסו במחלצות אופנתיות של אקזיסטנציאליזם סלוני, על כל פנים נמצא להם פתח מילוט קוסם בקדרותו מפני אורו המסנוור של המצב הישראלי, "אור הצהריים, אור אמצע הקיץ, אור התכלת העזה", כניסוחו של עמוס עוז. הגיבור האופייני בספרות הישראלית של שנות השישים הוא, על כן, כתיאורה של נורית גרץ:

זר, מנותק מעצמו ומהעולם הסובב אותו, שרוי בחיי עליבות ושיממון. כיוון שכך, אין הוא מסוגל להבין מה הוא חסר, או מה חסרה המציאות שסביבו. זהו גיבור לא-מודע, החש לא-בנוח בסביבתו התרבותית, ונגרר, בפעולות לא מובנות ולא מוסברות, אל הטבע, אל נציגיו ההרסניים, אל מגע עם כוחות מיסטיים לא-ברורים, אל מגע עם אשה. [...] הוא אינו מוצא מקלט גם בחברה או במשפחה. החברה מזויפת ומנוונת, ערכיה הציוניים-חלוציים הפכו קלישאות נבובות; [...] הגיבור כמה לפרוץ את מצבו השומם והמנוכר, והדרך היחידה הפתוחה בפניו כרוכה בהרס ובאלימות.¹⁴

היה משהו מזויף באקזיסטנציאליזם הנואש הזה, הא-היסטורי והא-סוציאלי, שהעותק ממחוזות הסיוט והתלישות של קפקא והולבש על המציאות הישראלית האינטנסיבית. היה משהו מזויף בתיאורה הספרותי של חוויית החיים בארץ הסוערת הזאת כחוייתו של צעיר בודד ומרוכז בעצמו, שאינו מבין מה נעשה סביבו ושאינו שותף – נלהב או ביקורתי, ועל כל פנים אכפתי – במעשה הציוני. והזיוף שבכך ניכר ככל שאתר ההתרחשות שעליו ניסו סופרים לעטות אווירת ניכור וייאוש אקזיסטנציאליסטי היה אתר אינטנסיבי יותר מבחינה חברתית, קהילתית, תרבותית ואידיאולוגית. אתר ההתרחשות המתאים פחות מכול לתיאור אקזיסטנציאליסטי היה הקיבוץ.

זהו הקושי הבסיסי שעמד בפני סופרי הקיבוץ. הם נקלעו למילכוד. מצד אחד, נאמנים למורשת ברנר, הם נשמרו לנפשותיהם שלא לכתוב רומן-קיטש על הפרחת שממות הארץ בנוסח הריאליזם הסוציאליסטי הסובייטי, עם גיבוריו ה"חיוביים" העשויים קרטון. מצד שני, הישרים שביניהם ידעו שהפלירט הישראלי עם הייאוש האקזיסטנציאליסטי נגוע בזיוף המציאות, במיוחד כשעסקינן בקיבוץ. מה יעשו, אפוא? איך יספרו על הקיבוץ?

¹⁴ נורית גרץ, חירבת חיזעה והבוקר שלמחרת, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1983, עמ' 77-78.

מבין המתכונות הספרותיות שבאמצעותן ניסו סופרי קיבוץ להתגבר על הבעיה שתוארה כאן, התבלטה מתכונת המלודרמה הארוטית, שהתבססה על הדגם המרכזי, הנפוץ, הבדוק והנוסחתי ביותר של הרומן הריאליסטי האירופי: דגם שעיקרו בפיצול המבני בין חזית קאמרית לבין רקע פנוראמי. בחזית הרומן, בחזית תשומת הלב, ניצבת תסבוכת קאמרית כלשהי – אינטריגה, רומאנסה, מלודרמה – שסופה חתונה, או בגידה, או גירושין, או התאבדות, או מרד של בן באביו, או הסתבכות בפלילים, וכיו"ב. זו העלילה, והיא מתרחשת על רקע חברתי מסוים. רקע שונה יניב רומן שונה, גם אם עלילתו היא אותה עלילה עצמה שפירנסה אינספור רומנים לפניו; ההבדל בין הבורגנות הזעירה של עיר-שדה מאובקת לבין החברה הגבוהה של עיר-בירה עושה את ההבדל בין סיפורה של אשה קרתנית כאמה בובארי, הבוגדת בבעלה הטיפש עם מאהבים מטופשים, לבין סיפורה של אריסטוקרטית כאנה קרנינה, הבוגדת בבעלה, הפוליטיקאי הבכיר, עם מאהב נוצץ כמוה. העלילה שבחזית היא בדיונית, ואילו הפנוראמה החברתית שעל רקעה מתרחשת העלילה הבדיונית היא תיעודית במידה רבה.

ראוי לשים לב לכך שלא העלילה אלא דווקא הרקע החברתי שלה, הוא המעניק לרומן הריאליסטי את יוקרתו הספרותית כתוצר של התרבות הגבוהה. שכן, היעדרו של הרקע החברתי – היעדרו של הממד התיעודי – הוא המכנה המשותף של הז'אנרים הנצרכים כזבל פופולרי, בידור להמונים: רומנים רומנטיים, מותחנים בלשיים, סיפורת אימה, מדע בדיוני. חשוב להבין, אפוא, שהממד התיעודי של הרומן הריאליסטי אינו חשוב פחות מן הממד הבדיוני; אדרבא, הוא חשוב ממנו מבחינת יוקרתו הספרותית-תרבותית של הז'אנר, שהרי בדיוק בכך שיש לו ממד תיעודי נבדל הרומן הריאליסטי מן הז'אנרים הבידוריים-פופולריים.

עלילה בדיונית על רקע תיעודי: מתכונת הרומן הריאליסטי היתה למתכונתו של רומן הקיבוץ. לא כל סופרי הקיבוץ פעלו על פיה, אבל זו המתכונת השליטה, ובין רומני הקיבוץ הקנוניים, *ממעגלות* של דוד מלץ (1945) *הוא הלך בשדות* של משה שמיר (1947) עד *מנוחה נכונה* של עמוס עוז (1982), קשה למצוא חריג אחד לכלל הזה. מתכונת הרומן הריאליסטי חילצה את סופרי הקיבוץ, בבת אחת, משתי בעיות היסוד של "הז'אנר הארץ-ישראלי", שעליהן הצביעו ברנר, קורצווייל ועוז: ראשית, דחיקת הפנוראמה החברתית לרקע, תוך התמקדות בעלילה קאמרית-בדיונית, חילצה את רומן הקיבוץ מבעיית הקיקיוניות של רשמי הווי מקומי ושאר "ממוארים" (כדברי ברנר), והעניקה לו משמעות עמידה, אנושית-אוניברסלית, כמצופה מיצירה ספרותית ראויה לשמה; ושנית, דחיקתה של הפנוראמה החברתית לרקע (כלומר, הפיכתם של חלוצים-מתיישבים חדורי אמונה ועתירי הישגים ל"חומרי מילוי" בלבד של עלילה אישית טראגית) סיפקה לרומן הקיבוץ את הפסימיזם המצופה מיצירה ספרותית מודרנית – ואיתו, את האינדבידואליזם המצופה מיצירה ספרותית בעולם הליברלי. כך נמלטו סופרי הקיבוץ מאור התכלת העזה של הפנוראמה החברתית אל סיפורים אינטימיים על אהבה וחושך.

משה שמיר הסביר זאת כך:

אחד מקווי האופי של ביטוינו שבכתב (ואולי גם מקווי האופי של החיים הקיבוציים) הוא בזה שהביטוי החגיגי, ה"חיובי", נשבר אצלנו תמיד אל המליצה ואינו מגיע לידי דרגה ספרותית; ואילו

בבוא חיינו על ביטויים האינטימי, הנפשי, הלירי ואף החושפני – אנו מקבלים ספרות, ספרות של ממש, ובה, למגינת הלב, כל אותה חר-צדדיות [כלומר, שליליות] אשר מבקריה מונים בה.¹⁵

נשים נא לב להתבטאותו של שמיר בגוף ראשון רבים ("ביטוינו", "אצלנו", "חיינו"): התנסחות מעניינת, בהתחשב בכך שהאיש דיבר כך חמש שנים לאחר שעזב את קיבוץ (משמר העמק) מיד כשהגיש לדפוס את כתב היד של הרומן **הוא הלך בשדות**, וארבע שנים לאחר ההצלחה המסחררת של הרומן ושל ההצגה שהעלה על פיו התיאטרון הקאמרי בעיצומה של מלחמת העצמאות. הצלחה כלל-ארצית זו הניפה את שמיר מן המעמד המגזרי הצר של סופר קיבוץ, שבו נאלצו להסתפק סופרים כדוד מלך, נתן שחם וצבי לוז, אל המעמד הלאומי של סופר ישראלי קנוני. מדוע, אפוא, המשיך לדבר כחבר קיבוץ (וכסופר קיבוץ) לאחר עזיבתו ולאחר שהתבסס מעמדו "בחוץ"? דומה שהסיבה העיקרית היא תחושת האשמה שרבעה עליו מאז שעזב את הקיבוץ. על גודל האשמה שחש, אפשר ללמוד ממכתבו למאיר יערי, מנהיגו הרוחני של הקיבוץ הארצי:

מאיר, יש לי הכרה מלאה של כל גודל העוול שעשיתי במעשה זה. אינני מתכוון להתיימש מעצמי, גם לא מאמונה בדרך חזרה לאחר שמכשולים מסויימים יוסרו, גם לא מחברותי בתנועה, גם לא מרכישת אמונם של חברים רבים מחדש.¹⁶

הוא לא חזר, כמובן, לא לקיבוץ ולא לשמאל היוני של תנועת השומר הצעיר, אלא המשיך להתרחק מהם ימינה עד שהקים ב-1967, עשרים שנה אחרי שעזב את הקיבוץ, את "התנועה למען ארץ ישראל השלמה". על כל פנים, התעקשותו של שמיר לדבר בשם סופרי הקיבוץ גם לאחר עזיבתו את הקיבוץ נוגעת לענייננו משום שהיא מבטאת את רצונו של שמיר להשליט את מתכונת הרומן הריאליסטי על ספרות הקיבוץ. שמיר הרי יכול היה לומר: "מתכונת הרומן הריאליסטי, שעל פיה כתבתי את **הוא הלך בשדות**, אינה מתאימה לצרכים ולציפיות של קוראי ספרות הקיבוץ, שכן, במקום להעמיד במרכז הרומן את הקיבוץ (ולתרכז לשם כך בדמויות 'חיוביות', כמצוות הריאליזם הסוציאליסטי הסובייטי), היא מעמידה במרכז טרגדיה אישית, ודוחקת את הקיבוץ אל הרקע. כשהכרעתי לכתוב במתכונת זו את רומן הקיבוץ שלי, הכרעתי אפוא שלא לספק את הסחורה המצופה מסופר-קיבוץ, והכרעה ספרותית זו הובילה אותי בהכרח לעזיבת הקיבוץ". אבל שמיר לא אמר זאת. הוא אמר את ההפך מזה. הוא הציג את הבעיה שעמדה בפניו כסופר-קיבוץ – בעיית "הביטוי החגיגי, ה'חיובי'", הפלאקאטי, של אורח החיים הקיבוצי – כבעייתם של כל סופרי הקיבוץ, ובמשתמע מכך, הציג את מתכונת הרומן הריאליסטי, ואת מימושה הפרדגימטי **הוא הלך בשדות**, כפתרון המבוקש לכל סופרי הקיבוץ. לכן דיבר בשמם, כאחד משלהם, גם אחרי שעזב.

ב-1953, שנה אחרי ששמיר נשא את הרצאתו על ספרות הקיבוץ, התפרסם הרומן **דרך גבר** של יגאל מוסינזון. כמו שמיר, עזב מוסינזון את קיבוץ (נען) עוד לפני שפירסם את הרומן – ולא בכדי. **דרך גבר** הרגיש את קוראיו הקיבוצניקים בהתייחסותו האוהדת לארגוני המחותרת של הימין, אצל "ולח", שנואי נפשה של תנועת העבודה בכלל ושל התנועות הקיבוציות בפרט, וזיעזע אותם בתיאורי המין

¹⁵ משה שמיר, "שלבים ראשונים (על הקיבוץ בספרות)" [1952], **העומדים בפרצה: על ספרות וסופרים**, ספרי ביצרון, ירושלים 1999, עמ' 103.

¹⁶ שמיר, מכתב אל מאיר יערי, 2 ביולי 1947, מצוטט אצל אביבה חלמיש, **מאיר יערי: ביוגרפיה קיבוצית – חמישים השנים הראשונות 1897-1947**, עם עובד, תל אביב 2009, עמ' 303.

המפורשים שלו, ששיאם במשגל שתיאורו המדוקדק נפרש על פני יותר מארבעה עמודים.¹⁷ הסופר יהודה בורלא האשים את מוסינזון בפורנוגרפיה, ופסק ש"כל הוצאת ספרים הגונה תתבייש להוציא ספר כזה".¹⁸ אבל היתה זו אותה הגברת בשינוי האדרת: מאחורי הפרובוקציה הפוליטית והמינית של הרומן הסתתרה, למעשה, המתכונת הישנה והברוקה של הרומן הריאליסטי – אותה מתכונת ששימשה את שמיר (ולפניו, את מלץ), תוך גרירתה למחוזות הסנסציה הזולה.

עלילת **דרך גבר**: רעיה, אשתו של יוסף אלון, בוגדת בו עם ראובן בלוך; יוסף אלון אינו יודע אם בתו בת החמש היא אכן בתו, או שמא בתו של בלוך. בלוך, מצדו, בוגד עם רעיה באשתו דינה. גם אשתו של רפאל הובר מאוהבת בראובן בלוך. רפאל הובר הורג את ראובן בלוך (לטענתו, היתה זו פליטת כדור, אבל ייתכן שהיה זה רצח), בורח מהקיבוץ לתל אביב, ושם שוכב עם אשה אחרת (על פני יותר מארבעה עמודים, כאמור). ברקע: הווי החיים הקיבוצי בתקופת ה"סזון" של רדיפת אנשי אצ"ל ולח"י על ידי ההגנה. רפאל הובר, המזדהה עם ארגוני "הפורשים" של הימין, בוגד בכולם: בקיבוץ, בהגנה ובאשתו.

רחל כצנלסון-שז"ר הגדירה עלילה זו "מלודרמטית-ז'ורנאליסטית",¹⁹ והגדרה זו קולעת יפה לתיאור המבנה הנובליסטי של חזית בדיונית ורקע תיעודי: מלודרמה ארוטית בחזית, ז'ורנאליזם ברקע. לדברי גרשון שקד, גם אם מוסינזון הרחיק לכת בכיוון הסנסציוני, הרי שהתמאטיקה שלו היא, ביסודה, אותה תמאטיקה שעליה כתבו סביב 1950 רוב הסופרים הישראלים בני דורו:

מערכת יחסים פתטית בין גברים לנשים, המובלעת בתוך עלילת-העל הציונית, שהנושא העיקרי שלה הוא העם היהודי הנאבק על עצמאותו. מעשי הגבורה של גיבורי המלודרמה מתנהלים בקבוצות קטנות וסגורות, הווי אומר בקיבוצים ובמושבים, שבהם מתרחשות מלחמות-מינים בדלתיים סגורות, בזמן שהקבוצה החיצונית מתמודדת עם אויב חיצוני. [...] באמצעות הגורם הדוקומנטרי מנסה מוסינזון להקנות אותנטיות חברתית למלודרמה הארוטית בעלת ההשלכות האידיאולוגיות.²⁰

בעיקר אמורים הדברים במה ששקד מכנה "הפואטיקה הציונית-התיישבותית", שהצמיחה רומנים בעלי תכונות טיפוסיות:

שולטים בהם יסודות דוקומנטריים ואידיאולוגיים, והמלודרמה מניעה את הפעולה במרחב. [...] הכול מתאחה בעזרת סיפור-אהבים, בלא שהגורמים יתאחו לכדי עלילה שלמה. המחברים אינם יוצרים קשר הכרחי ומסתבר בין התיאור הדוקומנטרי והמסות האידיאולוגיות לבין מעשה-האהבים הבדוי.²¹

ומה ששקד אומר באופן מעט ערטילאי על הרומן ה"ציוני-התיישבותי", מחיל ראובן קריץ באופן ספציפי על הרומן הקיבוצי:

¹⁷ יגאל מוסינזון, **דרך גבר**, טברסקי, תל אביב 1953, עמ' 248-251.

¹⁸ יהודה בורלא, "ספר פסול", דבר, 12 במארכ 1954.

¹⁹ כצנלסון-שז"ר, "דרך גבר" ליגאל מוסינזון, **דבר הפועלת**, כרך יט, חוברת יא, נובמבר 1953, עמ' 220.

²⁰ שקד, **הספרות העברית 1880-1980**, כרך ד, הקיבוץ המאוחד וכתר, תל אביב וירושלים 1993, עמ' 277-279.

²¹ שקד, **הסיפור העברית 1980-1980**, כרך ב, הקיבוץ המאוחד וכתר, תל אביב וירושלים 1983, עמ' 288.

במרכז העלילה [של רומן-קיבוץ אופייני] עומד בדרך כלל זוג האוהבים התמימים והטהורים, הצריכים להתגבר על קשיים פנימיים (ביישנים מדי, אי-הבנות זמניות) וחיצוניים: פירוד, פיתוי, ואפילו [...] אינטריגה של ממש. הצלחתם להגשים את אהבתם משולכת בהצלחת הקיבוץ לבנות את עצמו.²²

מלת המפתח כאן היא המלה "אינטריגה", במובן הארוטי-מלודרמטי: תסכוכת של התאהבויות ובגידות, משולשים רומנטיים, חילופי זוגות, גילוי עריות.²³ זו התמאטיקה האופיינית ל"ז'אנר הארץ-ישראלי" בכלל ולרומן הקיבוץ בפרט. מתכונת הרומן הריאליסטי התממשה בידי רוב סופרי הקיבוץ כאינטריגה ארוטית המתרחשת בקיבוץ, ומבחינה זו אין הבדל מהותי בין המלודרמה הארוטית של יגאל מוסינזון לבין המלודרמות הארוטית של מלך, שמיר או עמוס עוז. אם עלילת *דרך גבר* היא "מלודרמטית-ז'ורנאליסטית" כדבריה של רחל כצנלסון-שז"ר, הרי שעלילת *הוא הלך בשדות* היא, כדבריה של מבקרת צעירה, "טלנובלה חלוצית".²⁴ עלילת הטלנובלה: אהבתם של אורי בן הקיבוץ ומיקה, נערה ניצולת שואה, מתנגשת בפעילותו הנמרצת של אורי כקיבוצניק המסור לעבודתו בכרם וכפלמ"חניק המסור לאימונים, שבאחד מהם הוא נהרג בתאונה של התפוצצות רימון. ברקע: ההווי הקיבוצי של אמצע שנות הארבעים, על המתחים הדוריים והחברתיים שלו: האבות החלוצים מול הבנים הצברים, ואלה ואלה – מול ניצולי השואה.

מאחר שגיבוריו של שמיר הם בחור בן 19 ונערה בת 18, המלודרמה שלהם תמימה מכדי להצמיח אינטריגה ארוטית עתירת בגידות וצאצאים שלא ברור מי אביהם. אבל יש לשער שאלמלא הרג שמיר את גיבורו בתאונת אימונים, היתה עלילת אהבתם מתפתחת במוקדם או במאוחר לכדי אינטריגה ארוטית של ממש, "טלנובלה", וכך היה יוצא תחת ידיו של שמיר רומן של דוד מלך. שכן, מה הן עלילות הרומנים של מלך – *מעגלות* (1945), *השער נעול* (1959) ו*לדרכו התועה* (1976) – אם לא "טלנובלות חלוציות" של אינטריגות ארוטיות על רקע חיי קיבוץ?

עלילת *מעגלות*: אשה נשואה נמשכת אל פתיין הנשים הסדרתי של הקיבוץ, ניהיליסט ה"מנסה למצוא בכיבוש המיני הכפייתי את התשובה לאימת החידלון" הרודפת אותו מאז שאחיו הבכור התאבד.²⁵ התהייה אם היא תבגוד בבעלה או תכבוש את יצרה, מחזיקה את הקורא במתח עד שהיא נכנעת כקודמותיה לקסמו של הפתיין ושוכבת איתו.

עלילת *השער נעול*: סטודנט ירושלמי מתאהב באופן חד-צדדי וחסר תוחלת באשתו של הפרופסור שלו לפילוסופיה, וקורא בהתלהבות מאמרים על שפינוזה שמחברם הוא אינטלקטואל מאחד הקיבוצים. משתי הסיבות הללו הוא עוזב את האוניברסיטה ומצטרף לקיבוץ של האינטלקטואל. שם הוא מנהל רומן עם אשה נשואה, ואחר כך מתאבד.

עלילת *לדרכו התועה*: בחור רגיש ומיוסר מתאהב בנערה עדינה, אבל היא מעדיפה על פניו גבר יצרי שהקדים לאבד את בתוליו ואת תמימותו, וניהל בנעוריו רומן עם זונה פולנייה. הבחור שבור הלב מנסה לגאול את עצמו מבדידותו המשפילה על ידי כך שיגאל מבדידותה המשפילה את המכוערת הדחוויה של הקיבוץ, אבל כעבור כמה חודשים של מגורים משותפים, ולאחר שהכניס אותה להריון, הוא נגעל כל כך ממנה ומעצמו, עד שאינו יכול להמשיך בזה עוד, והוא עוזב אותה ואת הקיבוץ.

²² ראובן קריץ, מבוא, בתוך: ראובן ואורי קריץ, *סיפורי הקיבוץ*, כרך א, ספרי פורה, תל אביב 1997, עמ' 32.

²³ ראו: קריץ שם, עמ' 47.

²⁴ מעיין זיגדון, "ממשיך ללכת", ynet.co.il, 25 באפריל 2010.

²⁵ ראו: שולה קשת, *המחתרת הנפשית: על ראשית הרומן הקיבוצי*, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1995, עמ' 154.

מלודרמות ארוטיות אלו לא יצאו בשום פנים ואופן מתחת ידו של סופר קל דעת שהתיישב לכתוב רב-מכר, וגם לא מתחת ידיו של סופר כמוסינזון, השש אלי פרובוקציה. מלץ, אחד החלוצים המייסדים של קיבוץ עין חרוד ואחד מאנשי הרוח המוערכים ביותר בתנועת הקיבוץ המאוחד, היה סופר, מחנך ומסאי מעמיק ומחמיר עם עצמו ועם אחרים, שכתב את הרומנים שלו כדי לבטא באמצעותם את לבטיו הרוחניים, המוסריים והאידיאולוגיים – לא כדי לבדר את קוראיו. "האדם מחפש בספרות ביטוי לחייוני נפשו, למצויו הרוחניים", כתב פעם באחד ממאמריו; "הוא מחפש בספרות שיתוף לעולמו הרוחני, לאפשרויות של בניין עולמו הרוחני".²⁶ כמי שהתחנך, כשאר חלוצי העלייה השנייה והשלישית, על הרומנים של טולסטוי ודוסטויבסקי, הוא ניסה ללבן באמצעות הרומנים שלו את השאלות הנוקבות שייסרו אותו, ובראשן, כפי שמציין מוטי זעירא, "השאלה אם יש בסיס רוחני לחיים החדשים הללו, נטולי האמונה באלוהים, היכול להוות תשתית איתנה להוויית חיים קבועה, יציבה ומוסרית".²⁷

מאלפת מבחינה זו הידרשותו של מלץ אל קפקא. הצעירים הרגישים של מלץ קוראים ביצירותיו של קפקא, מתעמקים בהן ומשוחחים עליהן לאורך רוב הפרק הרביעי של הרומן **לדרכו התועה**:

באותו הזמן הופיעו באירופה הספרים המוזרים והמזעזעים של הסופר היהודי-הצ'כי פרנץ קפקא. מן הספרים שהופיעו אחרי מותו של הסופר, שמת צעיר ממחלת השחפת, הגיעו גם לכאן, לחבורה, הרומנים "המשפט" ו"הטירה". הספרים עברו מיד ליד, רבים היו הקוראים בהם, מעטים המבינים. היו מרבים לשוחח ולדון בהם, לתהות ולהשתומם עליהם. [...] [ברומנים אלה] אין אתה יודע היכן, באיזו ארץ או מדינה התרחשו הדברים, ומתי, באיזו תקופה התרחשו.²⁸

גיבורו המיוסר של מלץ קורא את **המשפט** בהזדהות נלהבת, ומנסה להדביק בהתלהבותו את הנערה העתידה לשבור את לבו. מי שמסתייג מן **המשפט**, הוא אומר לה, אינו חש

בצמאנו ובנהייתי הבלתי נדלים ובלתי נרווים של ק', גיבורו של קפקא, אל האוויר הצח, אל השמש, אל השירה – אל השירה האלוהית, הייתי מעז ואומר אולי. וכשיש צימאון, כשיש מה שכתוב: צמאה נפשי לאלוהים, הרי יש חיים, יש גם שהאוויר המחניק מצטלל, ולו רק לרגע אחד, מצטלל ונעשה זך ביותר. יקר ביותר. מופלא ביותר.²⁹

באמצעות הדיון בקפקא מאותת מלץ, בעת ובעונה אחת, על רצינותם ועומקם הרוחני של גיבוריו, ועל רצינותם ועומקם הרוחני של הרומן שלו ושל-עצמו. ובדיוק משום כך – בדיוק על שום יומרתו הספרותית והאינטלקטואלית – בולטת אצלו הפעלתה הנוסחתית, השבלונית, האוטומטית, של מתכונת המלודרמה הארוטית אפילו יותר משהתבלטה ברומן הסצסניוני והלא-יומרני של מוסינזון. שכן, ככל שהמתכונת השבלונית מופעלת במסגרת ציפיות גבוהות יותר לתוכן רציני ועמוק, כך ניכרת וצורמת יותר אי ההתאמה בין התוכן לצורה, בין הרצינות התמאטית (הפילוסופית, ואפילו הרליגיוזית, במקרה של מלץ) לבין העלילה המלודרמטית.

²⁶ דוד מלץ, "יסודות בשופמן", דבר, 22 ביולי 1937.

²⁷ מוטי זעירא, לעוף בכפניים שבורות: סיפור חייו ויצירתו של דוד מלץ, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2011, עמ' 214.

²⁸ מלץ, לדרכו התועה, עמ' 84.

²⁹ מלץ, שם, עמ' 87.

אי נוחות דומה, אם כי מכיוון אחר, מעורר גם רומן הקיבוץ של יוסל בירשטיין *במדרכות צרות* (1959; הנוסח המקורי בידיש: 1958). אי ההתאמה כאן אינה בין העלילה המלודרמטית לבין הכובד הרעיוני של התוכן, כמו ברומנים של מלץ, אלא בין העלילה המלודרמטית לבין הרמה הגבוהה של הסגנון. מבחינה סגנונית, *במדרכות צרות* עולה בעידונו ובלטיטושו על כל רומן קיבוץ שנכתב לפניו, ועל רוב רומני הקיבוץ שנכתבו אחריו; הוא נכתב מתוך התבוננות דקה בבני אדם ובפרטי אווירה ומתוך הימנעות גמורה, חריגה לגמרי לשעתה, ממליצות ומשאר שומנים לשוניים; ובניגוד לרומנים של מלץ ושל שאר סופרי הקיבוץ דאז, זהו רומן שנכתב מתוך אדישות כמעט מופגנת כלפי השאלות האידיאולוגיות שהסעירו את הקהילה האידיאולוגית הזאת.³⁰ בירשטיין חי בגבת בשנות החמישים, היה עד לשבר האידיאולוגי שהביא אז (בעיקר סביב שאלת התמיכה בברית המועצות הסטליניסטית) לפילוג של קיבוצי הקיבוץ המאוחד ובהם קיבוצו – והנה, בשבתו בעין הסערה הזאת הוא כתב רומן-אווירה אינטימי, חרישי, מינורי מכל בחינה (התוכן, הסגנון, הפרסום בידיש), שהסערה היחידה המחרידה את השקט שלו היא סערת המלודרמה הארוטית של העלילה.

עיקר העלילה הוא משולש רומנטי. לוטי מנהלת חיים כפולים בין בעלה דניאל, רועה צאן וסופר-קיבוץ מדוכדך הנעזר בקביים מאז שנפצע במרעה, לבין חבר גברי ממנו, זאב השתקן, איש הפלחה, בעלה של מנוחה. בזמן שזאב בוגד במנוחה עם לוטי, בוגדת בו מנוחה עם פייבל. בניגוד ללוטי, שאינה מסוגלת לבחור, מנוחה מתגרשת מזאב ומתחתנת עם פייבל. זמן קצר אחר כך, פייבל מתאבד. לוטי ממשיכה (ולפי הסוף הפתוח, היא תמשיך עוד זמן רב) לחלק את לילותיה בין דניאל לזאב.

זו היתה הפעם הראשונה והאחרונה שבה כתב בירשטיין רומן-אינטריגה ארוטי. כשחזר לעסוק בקיבוץ אחרי *במדרכות צרות*, כתב עליו רק סיפורים ונובלות,³¹ וכשחזר לכתוב רומנים, הם כבר לא עסקו בקיבוץ. דומה שהוא עצמו חש שלא בנוח עם רומן הקיבוץ כמלודרמה ארוטית, לאחר שכתב רומן שכזה.

מי שחש בנוח עם רומן הקיבוץ כמלודרמה ארוטית היה עמוס עוז. כשכתב את *מקום אחר* (1966), הפעיל עוז במלוא העוצמה ובלי שום עכבות את מתכונת המלודרמה הארוטית שהשתגרה בספרות הקיבוץ בידי מלץ וממשיכיו, וכשכתב את *מנוחה נכונה* (1982) אפילו טרח להודיע לקוראיו, בעמוד האחרון, על החוב שהוא חב למלץ:

הערת המחבר: בשנת 1959 הופיע רומן מאת דוד מלץ, על רקע חיי הקיבוץ, "השער נעול" שמו; חוטים אחדים קושרים את ספרי זה אל ספרו של מלץ; ודאי כבר היו דברים מעולם.³²

הודעה-הודאה זו, שאפשר לראותה גם כמחוות הספד בהתחשב בכך שמלץ נפטר זה עתה (ב-11 באוקטובר 1981), אינה נוגעת רק לחובו של רומן מסוים זה של עוז לרומן המסוים שהוא של מלץ; היא נוגעת לחובו הכולל של עוז למורשת הרומן הקיבוצי שמלץ הוא אביה המייסד, ולראייתו המוצהרת של עוז את עצמו כנוצר מורשת המלודרמה הארוטית נוסח מלץ. באמצעות הערת המחבר הזאת הוא מודיע לנו שאין הוא סתם אפיגון של מלץ (אילו היה סתם אפיגון, לא היה מודע להיותו אפיגון), אלא סופר הממשיך מדעת, מתוך בחירה אמנותית מושכלת, את הנוסחה המוכחת של רומן הקיבוץ.

³⁰ ראו: צבי לוז, "במדרכות צרות", *ניב הקבוצה*, מאי 1959, עמ' 345-346.

³¹ ראו: אסף ענברי, "סיפורי הקיבוץ של יוסל בירשטיין", *קשת החדשה* 21, סתיו 2007, עמ' 138-149.

³² עמוס עוז, *מנוחה נכונה*, עם עובד, תל אביב 1982, עמ' 382.

סופרים המודעים היטב למסורת הספרותית שמתוכה הם צמחו, נוטים להגיב עליה באופן פרודי, כפי שעשה סרוונטס בתגובתו הפרודית על מורשת הרומאנסה האבירית, כפי שעשה פילדינג בתגובתו הפרודית על מורשת הרומן הסנטימנטלי נוסח *פמלה* של ריצ'רדסון, או כפי שעשה נבוקוב בתגובותיו הפרודיות על מורשת ה"כפיל" (*doppelgänger*) ששגשגה בסיפורת של המאה התשע-עשרה מאת"א הופמן וגוגול עד סטיבנסון ודוסטויבסקי. לא עמוס עוז. מודעותו הגבוהה למורשת המלודרמה הארוטית של רומן הקיבוץ נוסח מלץ לא דחפה אותו לתגובה פרודית על מורשה זו אלא, להפך, דחפה אותו לאמץ אותה כדי להתגבר באמצעותה על אור התכלת העזה וכדי לממש אותה טוב יותר מכל סופר הקיבוץ שקדמו לו. הדבר עלה בידו לא רק בזכות כשרונו הגדול אלא גם בזכות נטייתו הטבעית למלודרמה ארוטית. הרומנים שלו הם אופרות בפרוזה. כל עלילותיו, לא רק עלילותיהם של רומני הקיבוץ שלו, הן מלודרמות ארוטיות,³³ ודומה שרק פעם אחת ויחידה, ברומן הפוטסמודרניסטי *אנתו היים* [1999] עשה זאת עוז באופן פרודי.

העלילה האופראית של רומן הקיבוץ *מקום אחר*: אווה נוטשת את בעלה ראובן ואת בתה הנערה, נגה. ראובן מתנחם בזרועות אשתו של ברגר, וברגר שוכב עם נגה, שעל פי גילה יכלה להיות בתו (ואכן רואה בו מעין אב חורג, שהרי אשתו מנהלת רומן עם אביה הביולוגי).³⁴ נגה הרה לברגר, מתחנתת באמצע ההריון עם גבר אחר, ויולדת בת. בכך היא גוזרת על בתה לחיות כמוה במתח שבין אביה החורג לבין אביה הביולוגי.

עלילת *מנוחה נכונה*: יונתן, בנו של מזכיר הקיבוץ, נוטש את אשתו ובורח למדבר. את מקומו במיטת אשתו ממלא בחור מוזר שהזדמן לקיבוץ. כשיונתן חוזר מן המדבר, הם חיים בשלישייה. המלודרמה הארוטית היתה, אפוא, עלילת העל של כל רומני הקיבוץ הבולטים, *ממעגלות* עד *מנוחה נכונה*, בין שהסגנון שבו הוגשה המלודרמה הארוטית היה תכליתי ומגושם כסגנונם של מלץ ושמיר, מעודן ושקט כסגנונו של בירשטיין, או בארוקי כסגנונו של עוז. באמצעות המלודרמה הארוטית קיוו סופרי הקיבוץ להתגבר על שני הקשיים הבסיסיים של "הז'אנר הארץ-ישראלי" שעליהם הצביעו ברנר וקורצווייל (ואחריהם, שמיר ועוז): הקושי לכתוב סיפורת ריאליסטית במציאות חברתית שטרם התמצקה, והקושי לכתוב סיפורת אינטימית וקודרת (כלומר, סיפורת טובה, על פי אמות המידה הספרותיות המקובלות) על אודות אנשים העסוקים בעשיית היסטוריה. אבל הכרעה ספרותית זו, שהולידה וקיבעה את רומן הקיבוץ כמלודרמה ארוטית, היתה מבוססת על שתי טעויות. את שתיהן אפשר לאתר כבר בדבריו של ברנר.

3.

הטעות הראשונה של ברנר היא טענתו שמציאות חברתית דינאמית, שאין בה "שום תמצית של התגבשות-חיים, של קיים ועומד, של סטאטיקה", לא תצליח לכתוב סיפורת ריאליסטית. בדיוק את ההפך מזה טען גיאורג לוקאץ' בספרו *הרומן ההיסטורי* (1937) *הריאליזם בספרות* (1948). גדולתם של גדולי הריאליסטים, טען לוקאץ', נעוצה בכך שהם תפסו ותיארו את ההווה לא כמצב סטאטי אלא

³³ ראו: גרשון שקד, *הסיפורת העברית 1880-1980*, כרך ה, הקיבוץ המאוחד וכתר, תל אביב וירושלים 1998, עמ' 213.
³⁴ ראו: איריס מילנר, "סיפור משפחתי: מיתוס המשפחה ב'סיפור על אהבה וחושך' וביצירתו המוקדמת של עמוס עוז", *ישראל* 7 (אוניברסיטת תל אביב, אביב 2005), עמ' 94.

כשלב – מומנט – בהתפתחות היסטורית. המשימה שנטל על עצמו בלזק, כותב לוקאץ', היא "לתאר בלשון זיקה היסטורית דווקא שלב זה של תולדות צרפת המשתרע בין שנות 1789-1848", ולתאר זאת בתור "המערכה האחרונה של הטרגדיה הגדולה".³⁵ טולסטוי, לדידו של לוקאץ', הוא "האמן הגדול של התמורה שנתחוללה ברוסיה בפרק הזמן שבין שחרור הצמיתים [1861] לבין מהפכת 1905",³⁶ וברומנים של סופרים כבלזק וטולסטוי "הקונפליקט איננו מופיע 'בשביל עצמו', אלא בזיקותיו החברתיות, האובייקטיביות, שפותחו בהיקף נרחב, כחלק מהתפתחות חברתית אחת גדולה".³⁷ באמצעות גורלות-אנוש פרטיים הם מתארים מגמות היסטוריות, משברים היסטוריים, שינויים עמוקים – לא "תמצית של התגבשות-חיים, של קיים ועומד, של סטטיקה", אלא דינמיקה חברתית סוערת:

הקו המובהק החשוב באמת ברומן הגדול הוא דווקא תיאורן של מגמות-תנועה כאלו. נושא התיאור אינו מצב מסוים בחברה, או לפחות מצב מדומה בלבד. חשוב להראות, שבתנועות הקטנות, הזעירות, רוצה לומר, בקאפילאריות של חיי הפרט, חבוי כיוון-מגמתה של התפתחות חברתית.³⁸

כך בספרו הרומן ההיסטורי, וכך שוב בספרו הריאליזם בספרות:

בלזק, סטנדאל, דיקנס וטולסטוי מעצבים את פני החברה הבורגנית, הניתנים לה-לחברה תוך משברים קשים. הם מעצבים את החוקיות המורכבת של התהוותה, את המעברים רבי הגונים והשלוכים זה בזה, המוליכים מן החברה הישנה, המתמוטטת, אל החברה החדשה, המתהווה. הם עצמם חיו בפועל, בדרכים שונות ביותר, כמובן, מעברים משבריים אלה של תהליך ההתהוות.³⁹

החברה המתוארת ברומנים הריאליסטיים הגדולים אינה חברה "נתונה", "מוגמרת". היא זירת מאבקים, וגיבורי הרומן הריאליסטי אינם סתם צופים מן הצד במאבקים החברתיים המתחוללים בזירה, אלא משתתפים בהם, "עושים בעצמם את ההיסטוריה שלהם",⁴⁰ ממלאים איש-איש את תפקידו הפעיל "במשחק הדרמה הגדולה של החברה".⁴¹ למעשה, זוהי אַמַת המידה שעל פיה מבדיל לוקאץ' בין הרומנים הריאליסטיים הגדולים לבין הרומנים הנטורליסטיים והמודרניסטיים, בני המחצית השנייה של המאה התשע-עשרה והמחצית הראשונה של המאה העשרים: ברומנים הריאליסטיים הגדולים, החברה היא הדרמה שהיחיד משתתף בה, ואילו ברומנים הנטורליסטיים והמודרניסטיים, החברה היא המציאות הקפיטליסטית הנתונה, "שיגרה משעממת החוזרת על עצמה".⁴²

הריאליזם בספרות תורגם לעברית ונדפס ב-1951 בספריית פועלים של הוצאת הקיבוץ הארצי, ששכנה אז במרחביה, קיבוץו של מאיר יערי, והיתה האכסניה הספרותית והאינטלקטואלית הראשית של השמאל הישראלי. הימים ימי סטאלין, שמו של לוקאץ' יצא למרחוק כגדול התיאורטיקנים של הספרות ה"מתקדמת", וקשה להניח שהיה אז סופר-קיבוץ אחד שלא קרא את הספר. הא רְאִיה: כעבור

³⁵ גיאורג לוקאץ', **הרומן ההיסטורי** [1937], תרגם מהונגרית: אריה סולה, ספריית פועלים, מרחביה 1955, עמ' 72.

³⁶ לוקאץ', שם, עמ' 74.

³⁷ לוקאץ', שם, עמ' 133.

³⁸ לוקאץ', שם, שם.

³⁹ לוקאץ', **הריאליזם בספרות** [1948], מתרגמים שונים, ספריית פועלים, מרחביה 1951, עמ' 63-64.

⁴⁰ לוקאץ', שם, עמ' 189.

⁴¹ לוקאץ', שם, עמ' 213.

⁴² לוקאץ', שם, עמ' 223.

ארבע שנים, כשספריית פועלים הגישה לקוראיה תרגום עברי של **הרומן ההיסטורי**, היא שמחה לבשר בעמוד הראשון:

“הריאליזם בספרות” – התרגום העברי הראשון מיצירת ג. לוקאץ, שהופיע בהוצאתנו – אזל עד מהרה, וביקשו לא פסק עד היום. אנו מקווים שכס הספר השני, זה שלפנינו, ימלא את תפקידו בחוגים הנרחבים של המעיינים והקוראים.⁴³

לא, הספר לא מילא את תפקידו בחוגים הנרחבים של המעיינים והקוראים – על כל פנים, לא בקרב סופרי הקיבוץ. אילו מילא את תפקידו, היתה נבלמת השתלטותה של המלודרמה הארוטית על הסיפורת הקיבוצית, וסופרי הקיבוץ היו חדלים, אולי, לתפוס את הקיבוץ כ”רקע” של מלודרמה ארוטית ומגלים את הפוטנציאל העלילתי הטמון בקיבוץ עצמו.

תיאורטיקן נוסף שסופרי הקיבוץ יכלו להיעזר בו אילו התוודעו לכתביו בעוד מועד, הוא מיכאיל בחטין. באותה שנה שבה פורסם **הרומן ההיסטורי** של לוקאץ, כתב בחטין את חיבורו **צורות הזמן והכרונוטופ ברומן**, שהמסקנות העולות ממנו לגבי תולדות הריאליזם החברתי בסיפורת דומות לאלו של לוקאץ. בחטין מתחיל בהתחלה: הוא מראה שהסיפורת של העת העתיקה לא ידעה עדיין את הריאליזם החברתי, משום שלא התעניינה כלל בחברה כקטגוריה היסטורית. ברומן ההרפתקאות ההלניסטי, כל חוויותיו ומעשיו של הגיבור הם בעלי אופי פרטי לחלוטין, ואין להם כל משמעות ציבורית, משום ש”ציר התוכן המרכזי הוא אהבתם של הגיבורים והנסינות הפנימיים והחיצוניים שאהבה זו נאלצת לעמוד בהם”, כדבריו; “אפילו למאורעות בסדר גודל של **מלחמה** נודעת משמעות רק במישור מעללי האהבים של הגיבורים”.⁴⁴ העולם שבו נעים גיבורי הרומנים האלה הוא רקע סטאטי, מוגמר, א-היסטורי. “דבר בעולם עצמו לא הוכחד כתוצאה מהפעולה המתוארת ברומן, דבר לא עוצב מחדש, לא שונה, לא נוצר מחדש, אלא רק אושרה זהותם העצמית של כל אותם דברים שהיו בתחילה”.⁴⁵

זהו אחד משני השורשים העתיקים של הרומן הריאליסטי. השורש העתיק השני, המנוגד לו, הוא השורש ה”פולקלורי”, שאותו מוצא בחטין באפוסים של הומרוס:

רצפי החיים האינדיבידואליים מוצגים כאן כתבליטים על הבסיס האיתן והחובק-כול של חיי הכלל. הפרטים הם נציגי המכלול הציבורי, מאורעות חיהם חופפים את מאורעות החיים של המכלול הציבורי, והמשמעות של המאורעות האלה אחת, הן במישור האינדיבידואלי והן במישור הציבורי. ההיבט הפנימי מתמזג בהיבט החיצוני; האדם מוחצן כל-כולו. אין עניינים פרטיים קטנים, אין הוויה יומיומית: כל פרטי החיים – אכילה, שתייה, חפצים לשימוש ביתי – שווים בערכם למאורעות הגדולים של החיים, לכולם יש אותה מידה של חשיבות ומשמעות. אין נוף, אין רקע דומם ונייח; הכול נמצא בפעולה, הכול נוטל חלק בחייו של המכלול האחד.⁴⁶

⁴³ לוקאץ, **הרומן ההיסטורי**, עמ' 5.

⁴⁴ מיכאיל בחטין, **צורות הזמן והכרונוטופ ברומן** [1937-1938], תרגמה מרוסית: דינה מרקון, דביר ואוניברסיטת בן-גוריון, תל אביב ובאר שבע 2007, עמ' 37-38.

⁴⁵ בחטין, שם, עמ' 38-39.

⁴⁶ בחטין, שם, עמ' 146.

מבחינה זו, רב־לה הוא ממשיכו של הומרוס, ואין לנתק את העיתוי ההיסטורי הסוער שבו חי רב־לה וכתב – תקופת המעבר מימי הביניים לזמן החדש, עם עליית הרפורמציה וההומניזם ועם מלחמת הדת שפרצה עקב כך ושהגיעה לשיאה בטבח ההוגנוטים בליל ברתולומיאוס, ה-23 באוגוסט 1572 – מן התודעה ההיסטורית המניעה את הרפתקאותיהם של גרגנטואה ופנטגורואל:

התעצבותו והשתכללותו של האדם האינדיבידואלי אינן מובדלות כאן מן הצמיחה ההיסטורית ומן ההתקדמות התרבותית. [...] הצמיחה גוברת כאן על כל מוגבלות אינדיבידואלית, והופכת לצמיחה היסטורית. ועל כן, גם בעיית ההשתכללות נתפסת כאן כבעיית צמיחתו של האדם החדש ביחד עם העידן ההיסטורי החדש, בעולם ההיסטורי החדש, בצד מותם של האדם הישן והעולם הישן.⁴⁷

מן השורש ההלניסטי ינקו מחברי הרומנים המודרניים את הרפתקת האהבים כברירת המחדל העלילתית שלהם, ומן השורש הפולקלוריסטי-ההומרי הם ינקו את מודעותם החברתית וההיסטורית. הבעיה היא, שרובם לא מיזגו את שתי המורשות הספרותיות הללו לכדי עלילה פרטית וחברתית כאחת, אלא פיצלו אותן, כאמור, לעלילה מכאן ול"רקע" מכאן: התרחשות פרטית-ארוטית על רקע חברתי-תקופתי. כפי שמנסח זאת בחטיין: "בעידן פריחת הקפיטליזם, החיים הציבוריים-ממלכתיים נעשים מופשטים וכמעט נטולי עלילה".⁴⁸ ברומן מודרני מצוי, רק לחיים הפרטיים יש עלילה, משום שכל העניינים האנושיים שנתפסו לפני העידן המודרני, מהומרוס עד רב־לה, כפרקטיקות וכטקסים חברתיים-קהילתיים – אכילה, שתייה, רבייה, מוות – נתפסים עכשיו כעניינים פרטיים. האדם הקדם-מודרני קווה את העולם המוכר לו כעולם של עמל משותף ושל מאבקים משותפים; בעולם שכזה, "כל העצמים נעשים לחלק מתנועת החיים, בתורת משתתפים חיים במאורעות החיים. הם משתתפים בעלילה, ואינם ניצבים כרקע בלבד כנגד מעשי העלילה".⁴⁹ ואילו בעידן המודרני,

כשהעמל הקולקטיבי והמאבק בטבע חדלו להיות הזירה היחידה לפגישתו של האדם עם הטבע ועם העולם – אז גם חדל הטבע עצמו להיות משתתף פעיל במאורעות החיים. הוא נעשה בעיקר "מקום ההתרחשות", הרקע להתרחשות; הוא נעשה לנוף.⁵⁰

כמו לוקאץ', מבחין גם בחטיין בין הריאליזם של בלזק וסטנדל, שפרח במחצית הראשונה של המאה התשע-עשרה, לבין הנתורליזם של פלובר וממשיכיו, שפרח במחצית השנייה. בלזק וסטנדל הם סופרים גדולים בעיניו על שום הצלחתם למזג את העניינים הפרטיים ואת העניינים החברתיים וההיסטוריים לאחדות עלילתית אורגנית, "השתרגות של האינטריגה הפרטית, הפעוטה, באינטריגה הפוליטית והפיננסית, של סודות מדינה בסודות מחדר המיטות, של רצף היסטורי ברצף ביוגרפי וברצף הוויית היומיום".⁵¹ ואילו אצל פלובר וממשיכיו אין ולא יכולה להיות מזיגה שכזאת בין המישור הפרטי לבין המישור החברתי וההיסטורי, שכלפיו הם מנוכרים. לכן סביבת החיים האופיינית לרומנים שלהם היא עיר קרתנית קטנה וזעיר-בורגנית, שגרתית, משמימה, נטולת מאורעות, שמהלך הזמן שלה

⁴⁷ בחטיין, שם, עמ' 167.

⁴⁸ בחטיין, שם, עמ' 137.

⁴⁹ בחטיין, שם, עמ' 138.

⁵⁰ בחטיין, שם, עמ' 145-146.

⁵¹ בחטיין, שם, עמ' 174.

נעדר תחושה של התפתחות היסטורית, ולכן אינו יכול לשמש כזמן העיקרי של הרומן, אלא רק כזמן הרקע.⁵²

ובכן, אם יש מקום המנוגד תכלית ניגוד לעיר זעיר-בורגנית שגרתית ונטולת מאורעות, הרי זה הקיבוץ. ומה שאפשר לומר בעניין זה על הקיבוץ, אפשר לומר, למעשה, על כל הוויית החיים החלוצית, האקספרימנטלית, שברנר השתתף בהתקמותה אבל לא האמין ביכולתה לשמש לסיפורת ריאליסטית ראויה לשמה. הוא טעה בדרישתו ל"תמצית של התגבשות-חיים, של קיים ועומד, של סטאטיקה" כתנאי מוקדם לכתיבתם של רומנים ריאליסטיים, משום שהרומנים הריאליסטיים הגדולים של המאה התשע-עשרה נכתבו דווקא בעיצומן של תמורות היסטוריות, ועל אודות התמורות ההיסטוריות הללו.

זו היתה, אפוא, טעותו הראשונה של ברנר. טעותו השנייה היתה התדמית האופטימיסטית הפלאקאטית, נטולת העומק הטראגי, שהוא ייחס מראש לכל ניסיון ספרותי לתאר את מפעל ההתיישבות החלוצי; וכפי שראינו, היתה זו גם טעותו של עמוס עוז. שכן, כשעוז טען ש"תקופות של פריחה ושגשוג, תקופות של התהוות ושל תנופה גדולה, תקופות שבהן העניינים נמצאים בקו של עלייה והתחזקות – תקופות כאלה אינן חביבות על מספרי הסיפורים", וכשתהה "מה יכול מספר-סיפורים לעשות באור הזה ובשצף האנרגיה הזאת, העולה על גדותיה?", השתמע מדבריו שהציונות המעשית נחווה על ידי מגשימייה כמסכת מאושרת של "פריחה" ו"שגשוג", "אור" ו"שצף אנרגיה" – שהרי אלמלא כן, היה גם היה למספר-הסיפורים מה לעשות בה.

האם צריך לומר את הברור מאליו – שהגשמת הציונות היתה כרוכה במחירים טראגיים, ושהיא נחווה על ידי החלוצים ובניהם כמסכת של הצלחות ומפלות, אמונה וייאוש, יצירה ושכול? האם צריך לומר שתיאור מתרונן ופלאקאטי של מעשה ההגשמה הציוני יכול להתבצע רק מחוץ לספרות, באמצעים תועמלניים-פופוליסטיים כגון כרזות, נאומים, "שירי מולדת" וסרטוני תעמולה ממלכתיים, ולכן אין שחר לטענה שמעשה ההגשמה הציוני אינו נושא היאה לספרות טובה, בעלת עומק טראגי? מי שמתאר את התקופה החלוצית, או את התקופה הממלכתית הבן-גוריונית, כתקופה בוטחת וצוהלת, פשוט מתעלם מן הצדדים האיומים שלה. סכסוכים מבית ומחוץ, כשלונות מהדהדים, געגועים להורים ולארץ המוצא, גלי עזיבות, מעשי התאבדות, מות צעירים וילדים ממחלות שונות ומשונות, ליוו תמיד את מעשי ההתיישבות והיצירה. הפוגרומים של תחילת המאה העשרים היו זכרונות הילדות של רבים מהחלוצים. רבים מוותיקי הקיבוצים היו, ועודם, ניצולי שואה. כשלושת אלפים קיבוצניקים נפלו במלחמות, והשאירו בכל קיבוץ הרבה הורים ואחים שכולים, אלמנות ויתומים. הפילוג של הקיבוץ המאוחד בתחילת שנות החמישים היה שבר נורא בחייהם של אלפי קיבוצניקים וילדיהם. הפילוג של תנועת העבודה בשנות השישים כתוצאה מפרישתו הזועמת של בן-גוריון והקמת רפ"י; שקיעתה ותבוסתה של מפלגת העבודה בשנות השבעים, ממלחמת יום הכיפורים עד המהפך הפוליטי; התמוטטות הבורסה בשנות השמונים, שהביאה להתמוטטותם הכלכלית של קיבוצים רבים ול"הסדר הקיבוצים" שהוביל לייסורי הפרטה של רוב הקיבוצים בעשרים השנים האחרונות – כל הארועים והתהליכים הכואבים האלה היו מרכזיים ומכריעים בחייהם של הקיבוצניקים לא פחות מן הארועים והתהליכים המרנינים של ההתיישבות, הבנייה והצמיחה. לכן, תיאור נאמן, מורכב ורב-צדדי של הסיפור הציוני בכלל ושל הסיפור הקיבוצי בפרט, אינו פחות טראגי, אינו פחות עמוק, אינו פחות נוקב, מן המלודרמה הארוטית שהיתה למתכונתו של רומן הקיבוץ.

⁵² ראו בחטין, שם, עמ' 174-175.

יתר על כן, עצם ההפרדה הספרותית בין התחום הפרטי (תחומה של המלודרמה הארוטית) לבין התחום החברתי-הלאומי-ההיסטורי (המשמש כ"רקע"), אינה משקפת כלל ועיקר את חווייתם של רוב מייסדי הקיבוצים ובניהם. שכן, חוויותיהם האישיות החזקות והמשמעותיות ביותר היו חוויותיהם בתור חברי קיבוץ, בתור מתיישבים, בתור חלוצים, מייסדים, חקלאים, לוחמים. תודעתם העצמית היתה תודעה משימתית, ציונית-סוציאליסטית, ולכן סיפורו האישי של כל אחד מהם הוא סיפור השתתפותו בסיפור הלאומי והקיבוצי. לספר ביושר על האנשים האלה, זה לספר בעיקר על האופן שבו כל אחד מהם השתתף בדרמה ההיסטורית הזאת – ולספר זאת לא כ"רקע" של מלודרמה ארוטית אלא כחומר הסיפורי של העלילה עצמה. כמו בתנ"ך.

"ואתם אחינו אנשי סגולתנו שבכנרת ושבמרחביה, שבעין גנים ושבאום ג'וני היא דגניה, יצאתם לעבודתכם בשדות ובגנים, זו העבודה שיצחק חברנו לא זכה לה", כתב עגנון בעמוד האחרון של **תמול שלשום**, וחתם את הרומן בהבטחה:

נשלמו מעשיו של יצחק

מעשיהם של שאר חברינו וחברותינו יבואו

בספר חלקת השדה⁵³

הוא התכוון לכך ברצינות. הוא ידע שההתמקדות הספרותית של ברנר ושל פֶּאנטי-גיבור, פֶּאנטי-חלוצ, חוטאת לאמת המורכבת של העלייה השנייה, שהיתה לא רק מסכת של שכול וכישלון, כשם שלא היתה רק מסכת של רון בלב ואת ביד. הוא ידע שתיאור מדכא של התקופה הוא מזויף לא פחות מתיאורה הנוסטלגי, וכדי לאזן את התמונה, התיישב לכתוב רומן-קיבוץ – הוא הרומן המובטח "חלקת השדה". העלילה, החליט, תגולל את פרשת אהבתם של גדעון, בנה של סוניה היפואית ששברה את לבו של יצחק קומר **בתמול שלשום**, ויהודית, בתם של יצחק קומר ושפרה, שנולדה לאחר מות אביה. מלודרמה ארוטית על רקע קיבוץ. עגנון זנח את הרומן, ודן לאור מסביר זאת כך:

הוא ידע בחוש – כפי שידע זאת ברנר לפניו – כי מחויבותה של הספרות הנכתבת על חיי הארץ היא להמחיש את דרך הייסורים של המהגר בבואו לארץ החדשה, ואילו את סיפורם ההרואי של המגשימים, שנוכחותם מקרינה אמנם על התקופה כולה, יש להותיר בשולי הרומן או כהבטחה שלעתיד לבוא.⁵⁴

האומנם זה העניין, ולא ההפך מזה? האם עגנון לא ידע בחוש – כפי שלא ידע זאת ברנר לפניו, וכפי שלא ידעו רוב סופרי הקיבוץ – שהסיפור על דרך הייסורים של המהגרים וסיפורם ההרואי של המגשימים הוא אותו סיפור עצמו? האם לא הבין עכשיו, כשאיבד את אמונו ברומן-הקיבוץ שהתחיל לכתוב, שכדי לספר את הסיפור הזה, הטראגי וההרואי, צריך להיגמל מפיצול המציאות ל"חזית" בדיונית, אישית, מיוסרת, ול"רקע" תיעודי, פנוראמי, פלאקאטי? האם לא זנח את הרומן משום שהבין שמלודרמה ארוטית אינה העלילה שתספר את סיפורם של אנשי כנרת ומרחביה?

⁵³ שמואל יוסף עגנון, **תמול שלשום** [1945], שוקן, ירושלים ותל אביב 1974, עמ' 607.

⁵⁴ דן לאור, **חיי עגנון**, שוקן, ירושלים ותל אביב 1998, עמ' 372.