

ספרות

עיצוב המרחב בימי צקלג

גידי נבו

עיצוב הנוף

הבה נבחן לצורך השוואה כמה קטעים משתי תחנות 'נופיות' רבות-משמעות בספרות העברית:

[1.]

ב ח ו ד ש ה א ב י ב, עת תדשא הארץ דשא-עשב והעצים יציצו ציץ, או מגלותו ישוב שמה הזמיר, לשכון כבוד בעצו אשר חמד אותו לשבתו זה שנים אחדות, ונעים זמירות בעלי כנף זה - אז ישיר שירת-דודים לרעיתו האהובה, הדורשת צמר ופשתים ותעשה אפריון בחפץ כפיה. ישיר, ירנן נעימת אהבה בתענוגים וירנין לב כל שומעיו. שמה קננה גם החסידה על אופן עגלה בראש אמיר, ובעמדה על רגל אחת תסתיר לעתות פניה תחת הכנף, לנוח מעט מעמל היום, או כי תדפוק בחרטומה כבכשיל וכילפות, להוציא הגות רוחה ותאות לבה: והולם חרטום גם הוא ישמח לבב אנוש ויערב לו כשירה זומרה... ומתוך מיי-ברכה קטנה יצוחו אז הצפרדעים למקהלתם, כל היום וכל הלילה תמיד לא יחשו, גם המה ישימו להאביב כבוד ויגדילו הודו על ארץ בקהל רבותים אלפי משורריו היודעים תרועה. - ב ח ר ב ו נ י ק ין, עת בהיר הוא בשחקים ועל חוג שמים יתהלך השמש בגבורתו, הרוח לא נושב, העצים לא יתנועעו, העלים לא יזדעזעו, עוף לא פורח, שור לא גועה, רובץ על מרעיתו ומעלה-גרה, הצפרים לא ישירו, וכל העולם שותק ומחריש - אז מבין חציר יצא קול הצלצל, הנעים לאזן כצלצלי תרועה, וקולו כצליל היוצא מחיק ארץ. אז ישרוק הזבוב, והדבורה תרחף בתשואות קולה סביב שפת כוס פרח שושן; לרקמות מועף הרמש, בתולות אחריו, ממשבצות זהב לבושן ואברותיהן בירקרק חרוץ, מפזזות ומשתקשקות בשמחות וגיל; והנפש השומעת תמלא נעימות-קודש ותערוג להשתפך אל ים הבריאה הגדול, ולחיות בחיי עולם! - גם ב ח ו ר פ יהי נועם התולדה על נוה-שלום ההוא, גם אז לא גלה כבוד ממנו ויש שריד לחמודותיו. באשמורת-הבוקר ישקף שמה השמש על השלג הצח בעמוד-אש, ויתעלף הגן כלו עם עציו בספירים, ובלילה ירח יקר הולך שם באין מעצור, ורבבות כוכבים עומדים עליו מימינו ומשמאלו. לעתות יבוא שמה חורפי-החוחי משוט בארץ ומתהלך בה עם חבר צפרי-החורף, יעמוד להרגיע מעט על חוטר דק, יפצח רנה בחפזון ויתעופף הלאה לדרכו, ולעתות יתיצב שם על ראש עץ גבוה העורב-הלבני

ומצפצף ומהגה ואין אתנו יודע, אם מרוב שיחו וכעסו יהגה ברוחו הקשה, או אולי יספר לנו ספור־אהבים נפלא, כי הוא או רעהו חמדו בלבכם עורבה יפה כלבנה, ומה הגיע אליהם. ובראותו כי אין שומע לו וכמעט נחר גרונו, יקוד וישתחוה בהדרת־חן ויעוף:

[.2]

ומיד נגלתה עלי היפהפיה הזו [כלומר התולדה, ג"נ] בהדר כבודה – ותמונה נאה לנגד עיני: שדות כוסמין בלבובון, לבנות כשלג, אצל שורות שורות מוצהבות של חטים ושל גבעולי קטניות גבוהים וירקרקים; בקצה נאה צומחת דשאים וחורשה של אגוזים לשני צדיה, ובתוכה שוטפת בריכת מים זכים כעין הבדולח וזהרורי חמה בוקעים בהם וחופים פניהם בתורי זהב וקשקשי כסף [...]

[.3]

[...] תחתית הגבעה חגורת בת־נטש שחומה מלזבות לה, מסולית רגליה ועד רפות תלילות העולה, לשיפוע נוח ומתון, ושוב עוטרת מלמעלה את כיפתה הנישפת, בשחמות שיחים כבשתיים צפופים וצמריים, ואילו בין זו לזו, בתחומי שלטון המחרשה, הצהיב־הכמיש שדה־כרב, שהניע גדודי עשבים בוהקי־זהב, דגניים משתחווניים, כנראה, ואותם קורטמים מאפירים; ועל דרך גבעה זו גם שאר הגבעות מרגלותיהן וכיפתן שחמות פרא, ואמצעיתן צהוב אפור, שדה שהיה מעובד בחורף. כמה יכולות לאכסן בקרבן, גבעות אלה, באין מרגיש? בעשבים, או בשיחי הסירה והקורנית? או בדבשות הפרוצות לרות, עד גילוחן למשעי. ורוץ במהלכן אל חומת ההרים הרחוקים, עירומים, גרומים, חירי דם, מסנוורים בחשיפותם, עוממים מתחת השמים הקלויים, ואשר ברזילי מוצא בהם ק"ן טעמים להתלהבות דווקא, משום שהם הרי־חברון אולי, יברכהו אלוהיו, ואינם אלא מישרן כנופיות, ומאגר אויבים מתנכלים, מהלאה לשימת ידך. ושביל זה שבשיפולי הגבעה ניחת הולך לו ישר עד שם. ואילו היה גיף היה יפה אמנם לאחוז בו בשביל הזה ולצאת עמו באשר ילך, לראות ולדעת. וגם משמאל אין דבר להיתפש לו. לא בערוץ הואדי המגובב אבנים וחלוקים, בוהקי לובן, ולא בין מצוקיו הצווחים לבנות־סיד, שלושה בזה אחר זה, ולא במיפסק הגיא, המרובד אדמת סחף־הרים, שבין גבעה לגבעה, ומכאן והלאה, בארץ הגבעות המתרבות להלן, שמאחורי כתף כל אחת, מציץ גבה של אחת, זו אחר זו, עד ירכתי האופק הרחוק, ושם מתרוממת איזו גבעה דדנית אחת, ובמרומיה דגושה פיטמת בנין קטן, מעין קבר שיח כהה, ושיפועיה מנומרים עדשות פעוטות ושחורות, אמירי עצים כדוריים, חרובים או אלונים. וגם לדרום הכל חשוף, חשפון חום וגלוח, אין־סוף מדרונות יורדים, גרמיים כולם, אכולי־סחף, בהירי צהיבות או אפרות חומה, ריקניים, סכופי תלאובות חום, ועולים עד קו האופק, זה המעלה עליו תעותי אדים מימיים כספיים, ולמטה מהם, שכובים שם השדות החרושים, מופקרי סוף־קיץ, פרוקי עול ומרמס, מגלגלי ענן אבק, רדופי בן־רוח פוקר, שפעת עננים גליים, כמין עדרי כבשים שועטים בסך. ואחר־כך, ובבת־אחת, הם תמים ומותרים

ריקנות מרוקנה, ועוד שדה שטוח אחד, צהוב, ריקן, ומלהט שממון. ואילו ישר כאן, מלפנים, כאצבע נעוצה צפונה, יוצאת השלוחה הזאת, חתוכה למזרחה במצוק תלול, ולא נראה, אל הגיא, שופעת למערבה ויורדת בנחת אל שדה חרוש לארכו, קלוט-כרס, ועשוי תלמים-תלמים, ועוד הלאה, מערבה, קו אופק הגבעות לפאתי ים, זיו כחלחל, אדי, שמזכיר מאוד משהו, וכומס בו דברים אפשריים, פתויים, מסיתים, ושמים שעיעים-חירותים בוהקים מאוד, עם כבשים זעירות, לבנות, פושטות ברצועות ארוכות, במין התאפקות תמה. והכל גם קרוב גם רחוק, עלוף הינומת חום, וממתין ומחשה.

[4.]

על-כן מפשילים את השמיכה המאובקת, ונושמים עמוקות את אוויר העולם, כבהתחלה חדשה. עדיין יש בו מגע צינה, אף ששמיו למעלה כבר החזירה תכלתם ודהתה ונתמלאו הבהובי רחש מיליוני חידקים לבנים ופזיזים, ונושמים היטב ועמוקות ניחוח השדות הרחבים שלמטה, אשר בהיוסף עליהם עשן המדורה ובהיפתכו בהם, מביאים ומטפחים מין כמיהת-לב, יוצאת הולכת, אל אותם שבילי יום-יום נדושים, אל ירידה פלחית תמימה בשבילים הישנים ההם, אל השדות הגדולים שלמטה, אל הליכת-חציה של מרחבי שטחים קצורים, שלף ענברי וזהוב, ושל גודש חום היום היושב עליהם, ושל ניחוח העפר האביק השייך להם, והצהבון הכללי, הקשי, שאך כתם-פערט שהוא, מאובק למדי, של פרח-קוצים שהוא, מאחר בזהבו או בורדיותו, כשם שירוקו של בר-גביע נטוי לאלכסון, או ניקודי-זהבו של הפרע המסולסל, ואיזה חוח שעל מלילתו הקשויה רעלת-פוך מנושבת – נותנים בו נימורי-גוון כלשהם, ואותו מגע ישר עם הדברים, שלמות אין-חציה, פשטות שבילי-האדמה היחפים, ריחנות האדמה הפרורה רגבובית, צפיעי זיתי העזים וטפיעי גללי הבקר, ובן-חרין אחד של כלום, אשר בימי הגשמים אירע בו פעם והולך זרמון קלוש, שפשש מיד ועשה שרטון עם חולסית חול, ודווקא זה העלה בוצין אחד, כאילו אין מבחר מקומות אלא דווקא זה, פה. הכל, הכל בתוך ממלכת השייכות, שייכות מוצקה וקבועה ושמשית.

לא נדרש הרבה יותר ממבט חטוף כדי לראות את המרחק העצום שעשתה הספרות העברית במשך כשבעים או שמונים שנה, ממנדלי (קטעים 1-2)¹ ועד יזהר (קטעים 3-4)², ביכולתה לתאר ולשקף את המרחב.³

תיאורי הטבע של מנדלי מוכר ספרים נודעו לתהילה בכל רחבי הרפובליקה הספרותית העברית, וזכו במשך הדורות לניתוחים ולשבחים רבים. אין ספק שבתחום של עיצוב המרחב הטבעי, הקונקרטי, הריאלי, בן-הזמן (כלומר אותו מרחב העומד בקוטב מנוגד לזה של

1. ראו מנדלי מוכר ספרים, 1947, עמ' לו-לח, צא.

2. ס. יזהר, 1958, ימי צקלג, עמ' 191-192, 358.

3. מובן שבדרך היו תחנות משמעותיות נוספות, למשל גנסיין. הכוונה בהשוואה אינה היסטורית אלא, בעיקרה, מתודולוגית.

הרומאנס המקראי, קידם מנדלי את הספרות העברית בצורה משמעותית ביותר. כל אמן מתפקד במסגרת זמנו, סביבתו ואמצעיו, ואין הכוונה כאן לערוך השוואה ערכית בין תיאורי הטבע של מנדלי לאלה של יוהר. עם זאת, בחינת הקטעים אלה מול אלה יכולה לסייע בידינו לעמוד על כמה אלמנטים באמנות עיצוב הנוף היוהרית.

אפשר לבחון את ההבדלים בין שני האופנים – שני הסגנונות הללו בעיצוב המרחב – האופן המוקדם של מנדלי⁴ והאופן המאוחר של יוהר, על-פי כמה פרמטרים: א. ספציפיות. אחד ההבדלים הבולטים בין שני אופני ייצוג המרחב הוא במידת הספציפיות. בעוד אצל יוהר הנוף הוא לעולם נוף מסוים, בתנאי תאורה, קרינה, הצללה ואקלים מסוימים, הנצפה מנקודה מסוימת ומוגדרת בתוכו, אצל מנדלי הנוף הוא, במידה כזאת או אחרת, נוף טיפוסי, המכיל אובייקטים טיפוסיים ומתואר מנקודת מבט טיפוסית, מרכזית, חיצונית, המסגרת אותו. תאורתית, אפשר היה להרכיב את כל תיאורי הנוף אצל מנדלי בטכניקה של מגזרות נייר, מרפרטואר לא גדול של פרטים שחוזרים על עצמם: היער או העצים, הדשא הירוק, הברכה (כלומר הפלג), גידולי השדות, הזמיר (הזמיר הוא הציפור הייצוגית; לעתים מופיעות גם ציפורים אחרות, כמו החסידה והאווז), ציפורות הכרמים (כלומר הפרפרים) וכו'. גם כאשר פרט מסוים בנוף, למשל ציפור מסוימת, זוכה לפירוט רב יחסית, הפרט הזה הוא פרט מייצג, טיפוסי. התיאור המפורט ורב החן הוא אנציקלופדי; הוא תיאור של הזן, של המין הזואולוגי או הביולוגי (species), ולא של פרט ספציפי הנקלט בשעה ספציפית על-

ידי עין ספציפית. הוא תיאור, למעשה, של קטגוריה טקסונומית אריסטוטלית.⁵ ב. מידת הרזולוציה. הבדל שני, שקשור בראשון, הוא במידת הרזולוציה. ייצוג הנוף אצל מנדלי מבחין בעיקר בין אובייקטים גדולים הממלאים נתחים גדולים מהחלל: היער או העצים, הדשא, הברכה, גידולי השדות (בתוך הנוף הזה מנדלי מבחין אמנם בבעלי החיים הקטנים, הציפורים, הפרפרים, החרגולים וכו' האהובים עליו. אהבת החיות ויכולת התיאור שלהם ניכרת אצל מנדלי גם בתיאור חיות המשק – פרות, עזים, תישיים וברווזים). האובייקטים הללו נתפסים כמשטח אחיד או בעל הפרדתיות מועטה. אצל יוהר, הרזולוציה, יכולת האבחנה בפרטים, היא בדרגה אחרת לגמרי. אפשר להמשיל את הדבר להסתכלות מבעד למיקרוסקופ על משטח כלשהו, שקודם לכן נצפה רק בעין רגילה ונתפס ככתם אחיד, נטול הבדלים פנימיים דרמטיים. עתה כמובן נראה המשטח הזה כמשהו אחר לגמרי. מבנה הפנימי נחשף, מבנה כאוטי של גיאיות ופסגות, תהומות משוננים, גמזיות, שקערוריות, מכתשים וכו'. עולם שלם של פרטים זעירים, שעד כה התעלמו מן העין, מתגלה.⁶ אחד

4. הרקתו של מנדלי מוכר ספרים את סיפוריו מלשון יידיש ללשון עברית, החל בשנות השמונים של המאה ה-19, נחשבת בדרך-כלל להיות הרובד הראשון של הסיפורת העברית המודרנית.

5. אחד הפרויקטים המשכילים של מנדלי היה כידוע תרגום של ספר לימוד הביולוגיה, שתורגם ועובד מגרמנית, ופורסם בכותרת ספר תולדות הטבע.

6. ראו, למשל, את תיאור 'אותו זרעון בן-דרדר, שניתק עתה, אחרון מאחרוני קרקפת נכחדת של קוץ ממורט וממורטט, שלא יכול עוד לתדחפת הרוח המורטנית בלא-הרף, ושארית כוח היצמדו העיקשת שעד הנה, הובישה פקעה ממש עתה, הנה הוא טס בחלל, כמשוך בחוט, במקביל לקרקע, ציצה ויתד, צד עליו בהקת-אור כספית, ומתבהק בה לרגע, ונעלם בבוהק הכללי, יוהר, ימי צקלג, עמ' 951.

הסימפטומים של הרזולוציה הגסה יחסית אצל מנדלי הוא השימוש במילה 'תולדה' (או 'בריאיה'). מנדלי מרבה להשתמש במילים אלה, בדרך-כלל בצירוף הא הידיעה, על מנת לציין את המרחב הטבעי, הפתוח, הנגלה לעין. אצל יזהר השימוש במילה מסוג זה, איזה מונח-גג רפרנציאלי מעומעם וחובק כול, הוא פשוט בחזקת לא יעלה על הדעת. התיאור המדוקדק, הפרטני, היחידאי של יזהר רחוק שנות אור מציון רפרנציאלי מופשט ומטושטש כל-יך.

ג. הפרספקטיביות. הבדל נוסף שעולה מהשוואת הקטעים שצוטטו הוא במידת הפרספקטיביות (העומק). אצל מנדלי מידת הפרספקטיביות קרובה לאפס. הרושם העולה מתיאורי הנוף אצלו הוא רושם של הטלה של המרחב אל מדיום דו-ממדי, של תמונה שטוחה, נעדרת הממד הפרספקטיבי, שכל האובייקטים בה מונחים פחות או יותר זה בצד זה. נעדר מהעיצוב האלמנט של העומק, של המרחק, של המבט החודר אל תוך המרחב. אצל יזהר, בניגוד לכך, בולט מאוד היסוד הפרספקטיבי. ההימשכות של המרחב לעבר האופק היא אלמנט יסוד בתמונת הנוף היהירית, וקו האופק עצמו, על כל ההתרחשויות הוויואליות הדרמטיות והפחות דרמטיות שהוא מרכז, הזריחות, השקיעות, האובך הזוגי הרוטט בשעות החום הלוהט, תופס בה מקום נכבד.

ד. מידת האינטימיות. אצל מנדלי התחושה היא שהמרחב נתפס מבחוץ ומרחוק. התחושה היא של שקף מוקטן במתכונת גלוית נוף. אצל יזהר התחושה היא שהנוף נתפס מבפנים. נקודת הראייה ספוגה בנוף, הנוף מקיף אותה, אופף אותה. האדם אצל יזהר חשוף לנוף, נפגע על-ידו, ננגע על-ידו. הרוח מכה על פניו, החום רוצע אותו, האור מסנוור אותו, האדמה הקשה חודרת את המרקמים הרכים של גופו, החומריות של המרחב, המסיביות שלו, המוצקות שלו, על כל האלמנטים המרכיבים אותו, מוחשת בצורה בלתי-אמצעית. כל דרגות הצפיפות, הדחיסות של המרחב מופיעות ומוחשות, למן השכבה הצפופה והדחוסה ביותר, שכבת הסלע העיקש שבו נתקלים שוב ושוב, עד העלאת חמת רצה, אתי הנערים החופרים, דרך שכבת האדמה הסידנית הפרורה לגוניה ולחלקיה ולרגביה, דרך האבק העשני הקל הנישא באוויר ועד לרוח הממלאת בעוצמות משתנות את מלוא חלל המרחב. אצל יזהר מוחשת חדרה עמוקה של נקודת התצפית הסנסורית אל תוך המרחב. המרחב הוא מרחב שסופגים אותו בכל החושים ונספגים בתוכו.

מבחינה זו, סוגסטיבית מאוד היא הופעת המוטיב הנפוץ של התשוקה ללכת בתוך המרחב. זוהי אחת התשוקות היהיריות האופייניות והיסודיות ביותר. המרחב היהירי איננו מרחב שאתה עומד מולו או אפילו מתפרקד עליו. זהו מרחב שאתה הולך בתוכו, חודר אליו, לעומקו; המרחב המנדלאי הוא מרחב שאתה צופה בו. בהקשר זה יש לציין מוטיב הקשור בטבורו לעיצוב הנוף היהירי, מוטיב המביא לשיאו את הקשר ההדוק עם המרחב, את המפולשות אל המרחב – מוטיב ההתמזגות הפנתיאיסטית עם הטבע. הנוף, לרגעים, מתקשר לנפש בנימים כמוסות ועמוקות, נימים של תשוקה אוקיאנית, של הלך-רוח מיסטי, של היות חלק, היות גרגר מ'ההכל':

אי למעלה עוד בזוקה אדמומית, אך אין מי שיענה לה, והנוצות ההן קלושות מכדי תת לה הד, והן מאפירות וקמלות. מוסיפים ומחרישים מול העולם. מרגישים איך נבלעים. איך נכללים ומתכללים אל תוך ענקות איין-חקר. גדול, רחב, גבוה ופתוח-פתוח העולם. וקשוב. לא שום קישוט, לא שום הררי-אל או יערות-עד, או תפארת ערימות עננים, לא שום נקודה נבחרת ומרתקת, לא צבעי-צבעים ולא כל דבר שהוא – רק מישוריות מפונה מכל, מירון קוים מאפילים, שמים ריקים ושרועים (שנום ירח מצהיב ודק אובד בשוליהם – אפרוח במדבר מוריק), מעגלי-אופק רציניים, היקפים עולמיים הכולאים בחובם את שחרות האדמה שדממה לקשוב. הויית גרגר מול סוד שחקים וארץ. ועם זה עצם מעצמם, ממשיך גדולתם, שוקק שסיקתם, נמס מגרגריותך הזאת, ויודע, מתפשט מרגביותך ההדוכה תחתיה – ונעשה של כל ההכל עם ההכל, ויודע, הולם בלבך את הקצב הגדול שהולך-הולם בלב שעת-העולם המחרישה חוצה [עמ' 825].

5. מידת ה'אסתטיות'. באופן כללי ניתן לומר שהטבע אצל מנדלי מופיע כאובייקט אסתטי 'נחמד', כלומר יפה. תיאוריו של מנדלי מלווים באפיתטיס מסוג 'פה' או 'נאה' (או כאמור 'נחמד'), בשמות עצם כמו 'זיו', 'הוד' ו'הדר', בביטויים כמו 'ארץ חמדה', 'יעלת חן' 'יקר תפארת', 'מכלל יופי' ו'מקסם שדי' וגם בקונסטרוקציות מסוג 'לויית חן, טעם ויופי נשגב מאוד נעלה' וכדומה. אלה הם איוכים אסתטיים מהסוג הכללי ביותר. השימוש במילת התואר האסתטית הכללית ביותר (ובמקבילותיה ודומותיה) אנלוגי לשימוש בשם העצם הכללי המופשט 'התולדה'. כמו כן שופעים תיאורי הטבע של מנדלי תארים ושמות עצם הלקוחים מהמילון או מהשדה הסמנטי של האסתטיות הדקורטיבית על אביזריה המרכזיים: אבנים יקרות, מתכות נדירות ובדים צבעוניים ויוקרתיים. כך למשל הגן מתעלף כולו בספירים, מי הברכה זכים כבדולח 'זוהרורי חמה בוקעים בהם וחופים פניהם בתורי זהב וקשקשי כסף', צפורות-הכרמים (כלומר הפרפרים) 'מקושטות משי רקמתים וכל מיני צבעונין',⁷ ירק הדשא הוא כמו 'טפיט של משי עם פקעים ופטורי ציצים',⁸ התולדה מגלה את 'עדיה ותכשיטיה וכל כלי חמדה'⁹ וכולי. התחושות המתעוררות למראה הגוף הזה הן תחושות של עונג ונעימות, ששון, שמחה וגיל.

ההבדל בין תיאורי הטבע אצל מנדלי ואצל יוהר הוא ההבדל שבין הטבע כאובייקט אסתטי נחמד, המעורר תחושות של עונג ונעימות, לבין הטבע כאובייקט שהתואר 'פה' כלל אינו רלוונטי לגביו. נקודת המבט אצל יוהר היא כל-כך פנימית, כל-כך אינטימית, עד שהתארים האסתטיים הדקורטיביים פשוט נשמטים ונשכחים באין להם אחיזה. הדבר דומה, כפי שנרמז לעיל, להבדל שבין ראיית משטח העור של אישה (או של גבר) כאובייקט אסתטי מעודן, רך, שנהבי, חלק ויפהפה לבין ראיית העור הזה מבעד למיקרוסקופ או מתוך קרבה

7. מנדלי מוכר ספרים, 1947, עמ' קא.

8. שם, עמ' רמ.

9. שם, עמ' רעט.

כזאת עד שנחשפת ה'טופוגרפיה' של העור - הנקבוביות, הגבשושיות, הקמטוטים, פלומת השערות וכו'.

אצל יוהר, כפי שציינו, אין (ולא יכול להיות) שימוש במילה 'תולדה' וגם לא באפיתטיס מסוג 'פה' או 'נאה'. מלאכת העיצוב היוזרת אינה עוסקה כלל בחלוקת ציונים אסתטיים כלליים אלא מתמקדת בתיאור מדויק של כל הצבעים, המרקמים והתחושות שמעורר הנוף, מתוך עירנות מתמדת לשינויים התמידיים המתחוללים בו. התיאור המדוקדק הזה, העירנות המתמדת הזאת, כרוכים בהרחבה רבתי של המילון התיאורי המשמש בעיצוב הנוף. ההרחבה הזאת באה לידי ביטוי הן ברובד הלקסיקלי (נאולוגיזמים, ניצול של כל שכבות הלשון כולל הארכאיות שבהן), הן ברובד התחבירי (המשפט הארוך, ה'סינונימי') והן ברובד הרטורי (דימויים ומטפורות). כדוגמה לעניין הזה אפשר להביא את עניין הצבעים. מילון הצבעים של יוהר, מתוך ניסיון לכסות את כל הגוונים ובני הגוונים הנגלים לעין, חורג מגבולות המאגר הסמנטי השגור ופורץ אותו, כל זאת מתוך עירנות מלאה לדינמיות של השינוי המאפיינת את תופעת הצבע במרחב, כמו גם לאלמנטים כמו עוצמה, נצנוץ, בוהק, דרגת הבהירות או הכהות, וכן הגודל, המיקום, הצורה וקווי המתאר של השטח, של הכתם, שהצבע תופס במרחב. הקטע הבא יכול לשמש דוגמה מייצגת:

וכבר מתקרב לחמש ורבע, כשנחלצה פתאום השמש, והתערטלה מכל אותם בלויי הסחבות הממורטטים שנותרו תלויים מעליה אין-חפץ באותה קהות אילמת שלהן, ובטרם תטבול סנדלה בדחס הערפל הסגול-תותי, הממתין כטפח מתחתיה, מחגורת כבדה על כל אופק מערב, ניתן לה רגע גדול ופנוי כולו לה, ונתלהטה מיד בחישובה, דיסקוס-סנוורים מרשיף, מתהפך ומדליק סביבו התלקחויות, עמומות ומבליחות. וחלקת-בוהר עצומה היתה קורנת, מהבהבת ומרקיעה עד עצם צהרי מרום, שנעשו שם אפורי תכלת מרצדת, ומשורטטים פספסי חיוורת אוכרה לימונית, ומלוא דממת-עולם נתנה קולה, פרכתה זמזומית, בטנונית ופעמונית, התעוררה, הבהירה, ענתה בזיו צהבוני, והיה כאילו דרור קורא, שבת נוגש שבתה מדהבה, וכאילו משא-אבנים פורק מעל הכתפיים, וצפור עלמונית צייצה גם היא מאד, הללויה ובכל נפש, ובצלילות ובטוהר של נפש תמה, כאילו באמת הנה לבסוף חוף-מבטחים מתקרב עד תום הרגע הזה, הדולק בחשוף, והחישוק הדלוח החוגר את האופק, שקצרה רוחו כבר לסגור, סופן במעיו את כבשן היום הזה ואת זלעפו המקופל של מחר, השיג כבר נוגה אחר, מתחת הגלגל הזוהר, משהו נעתם שבחלודה, שנתאחו בשפתו התחתונה, המתקרבת, כבתחילת ליקוי, והיה ברור כי אין שום מנוס, והשמש תכבה עוד בטרם תשקע, טבוע תבצע בין הערפל הזה [...] [עמ' 515-516].¹⁰

בעיצוב הנוף היוזר, לא זו בלבד שאין כמעט שימוש במילה 'פה' ובדומותיה, אלא שיש שימוש מסיבי בתארים שהם ניטרליים מבחינה אסתטית נורמטיבית או שהם בעלי קונטוציות

10. וראו עוד למשל: 'התפוז מחויר. התרוג מלמין [מהמילה 'לימון', ג'נ]. התכול מאפיר' (עמ' 825).

של כיעור, זקנה, ניוון, עליבות, סתמיות, אפרוריות, שיממון, תארים הלקוחים משדות סמנטיים המסדרים מחלה, חוסר בריאות, זיהום וכדומה. השימוש במילון התיאורי הבלתי-שגרתי הזה הוא אחד המאפיינים הבולטים של עיצוב הנוף בימי צקלג, והוא אחד המקורות לעושרו, למקוריותו ולרעננותו חוצת השנים והדורות הספרותיים. חלקים מהמילון 'הבלתי-אסתטי' הזה אפשר למצוא בקטעים שכבר צוטטו. בחלקים נוספים ניתן להיתקל בתיאורים מסוג: 'בנות-הענן [...] נתדלדלו והקלישו להיות אך נוצות מרוטות' (עמ' 347); 'גבעות [...] חומות עכורות [...] גבנונים חטוטריים, אפורים' (עמ' 401); 'נשתדפה כבר ערבה חיוורת של שמים שרועים ומעוקרים' ו'על פני הארץ התחיל [...] זו אותו צהבון עפור, מתמשך על-פני השטחים שדהו' (עמ' 461); 'על מוטות רקיע האפר מערבה נתהוותה עתה איזו עכירות תפווה יותר, כאילו באה שמה השמש, וסביבה שלולית שמנונית של אוכרה, רפשות מעומעמה, עד עין הבהט הדלוח' ו'האדמה [...] זרוקה כולה כפיתה חררה ותלולנית' (עמ' 487-488). לאור התיאורים הללו אין תמה שכשיוהר מתאר שקיעה הוא נזקק לביטויים מסוג 'דחס תותי מועם', 'גחלים רומצות מעכירות', 'שדרות-הנוצות מאכימות מעין עשן קנום' ו'חישוק האופק פיעפע כבדות ברפש אדום' (ראו תיאור השקיעה בעמ' 818-820).

אצל מנדלי אנו מוצאים אם כן מרחב המורכב מאובייקטים דיסקרטיים שגבולותיהם מתוחמים היטב, מרחב סכמטי מסודר הנשקף מפרספקטיבה חיצונית, לא נגועה. אין זה נוף יחידי, הנשקף בתנאי תאורה וקרינה ספציפיים, אלא טופוס, בול נוף. אנו מוצאים אצלו שיקוף תמים, צבעוני, נקי של הנוף, תמונה מקושטת ומצויצת. הטבע, התולדה, מוצג כמעין ממתק מבריק, מסוכר ועליו.

אצל יזהר הופכת החוויה האסתטית בעיקרה של הנוף להיות חוויה ארוטית, ועוד יותר מכך אולי, חוויה של קרבה חושית וקיומית טעונה.¹¹ האובייקט, שאצל מנדלי הוא אובייקט אסתטי מצוחצח ומקושט, הופך להיות אובייקט מורכב מאין כמוהו. אכן, הנוף הארץ-ישראלי, ובייחוד נוף השפלה הדרומית ונוף הנגב, הופך אצל יזהר לאחד האובייקטים האפיים המורכבים, העשירים, רבי-הפנים, הצורות והגוונים בכל הספרות העברית כולה. בימי צקלג מגיע עיצוב הנוף ביצירת יזהר לשיאו, הן מבחינת הממדים והן מבחינת האיכות. בימי צקלג אנו מוצאים אמן נוף נדיר בשיא כוחו. זהו וירטואוז בעל עין רגישה מאין כמוה, הפורש לפנינו, כמו בתערוכה של צייר שופע, אוסף אדיר של landscapes, תיאורים 'טופוגרפיים' של גבעות וערוצים, תיאורי שדות, תיאורי אדמה ורגבי אדמה (מהנפלאים והחושניים שהספרות העברית ידעה מעולם), תיאורי רוחות משתוללות, תיאורי זריחות

11. דימויים ארוטיים או נשיים ישירים אמנם קיימים בעיצוב הנוף של יזהר (ראו למשל 'שיפולי רכס הגבעות האלה, שצלעותיהם רוכנות בכפפים בשלים, אפלים מול הכוכבים, כרכן כתף אשה וזרועה בהינחה שלוות' (עמ' 333), או 'בשלות-יחום, בלועה אל שטחי הצהוב העונג הזה, קפולה כרכן אחד בקו הגבעות המתרפקות, רכן כה מפויס וכה חומקני, ככתף של אהובה' (עמ' 343), או 'כה כחולה-מוריקה מראיתן [...] ורק מיתאר חמוקי רכסן האפרפר, המתקמר-מתקער קלות, משוקד להן בקו אור מוזהב וענוג' (עמ' 453), אבל האספקט הארוטי של חוויית המרחב נמסר לפי דעתי ביתר אפקטיביות על-ידי עצם האינטימיות של התיאור ועל-ידי שימוש במילון, התורג מחוויים שגרתיים.

ושקיעות, שמי צהריים מלובנים ושמי לילה מכוכבים. ידו של יזהר בעיצוב הנוף היא יד בטוחה לחלוטין. הוא לעולם אינו טועה; הוא אינו נופל למהמורות. התיאורים לעולם אינם מתנזלים (בדומה למונולוגים הפנימיים) לסנטימנטליזם דביק. הנוף הוא נוף לירי עדין וגם קשות. כשהמרחב לוחט ומתעלף בחום הצהריים, הוא הופך לכבשן גיהנומי מצמית.

האדם במרחב

טענתו של שקד כי יזהר הוא הכובש הגדול של המרחב הארץ-ישראלי היא אם כן נכונה לחלוטין.¹² מבחינה זו רלוונטי לענייננו דיונו של לנארד דייוויס באספקט הפוליטי האידאולוגי של עיצוב המרחב ברומן, בספרו *Resisting Novels: Ideology and Fiction*, pp. 52-101. כשאנו רואים את יזהר הולך בעקבות הנערים לגבעת צקלג (היא ח'רבת מחאז) קשה שלא לחשוב על הטענה של דייוויס כי המתנחל והסופר הולכים תמיד יד ביד.¹³ כשהכיתה נסוגה מצקלג אל משלט העץ מופיע קטע שמתואר בו כיצד שטחו של הנגב ושטחה של מדינת ישראל מתכווץ בכמה אלפי דונם. כשהם כובשים את המשלט, שטחו של הנגב שוב גדל בכמה אלפי דונם. הכיבוש הפיזי של השטח בידי החיילים מלווה בכיבוש הספרותי של יזהר. מבחינות מסוימות זהו כיבוש הרבה יותר אפקטיבי וארוך טווח. בימי צקלג וביצירות אחרות אפשר לראות כיצד יזהר – בתיאוריו הדקים, הקשובים, באופן שהוא ממש את הנוף, עוקב באצבעותיו אחרי קווי-המתאר שלו, אחרי כל חריץ ובלטיטה, כל קימור ועיקול, כל אילן או איזה מצמח עשבי הגדל בו – פשוט מספח את מרחבי הנגב השוממים, צרובי השמש, אל הספרות העברית ואל התרבות העברית. יצירתו של יזהר היא צמח אורגני של אדמת הארץ, אדמת הנגב, אדמת ח'רבת מחאז ותל נג'ילה ונופם, עוד יותר ממה שאיש מבני דור האבות, דור המהגרים של המהפכה הציונית קיווה או פילל לו.

הציפייה של דור זה למספר שיעלה מאדמתנו, אדמת ארץ-ישראל, שיצמח מעפרה, ושבו יוצברו סגולות מספר שהן סגולות ארץ-ישראל בדרך-כלל, וש'עין רואה לו, כעינם הרואה של צעירי ישראל, ילדי הישובים החקלאיים, שמשחקיהם של גווני השקיעה במורד הכרמל, התבור והגלבוע, אשר שם אין להם בלשון-אדם ולא צבע במכתול ציירים, נתפסים לעיניהם

12. ראו שקד, 1993, עמ' 208-214. דן מירון, באחרית הדבר שצירף לקובץ מסיפורי יזהר שהתפרסם בתרגום אנגלי (Miron, 1969), מביע, בין השאר, גם כן הערכה מעין זו.

13. [...] מספר ומתנחל הולכים יד ביד בהפיכתו העמלנית של שטח אדמה למקום [במונח 'מקום' ('location')] מתכוון דייוויס להבניה ה'פיקטיבית', העמוסה בהשתמעויות אידאולוגיות של המרחב הפיזי-אוגרפי (בספרות). [...] רומאנים [...] מעניקים, באמצעות השימוש המיומן בשפה, תחושה של בעלות על האובייקט המתואר' (Davis, 1987, p. 60). במקום אחר (עמ' 66 וכן בעמ' 85: 'רומאנים תובעים לעצמם מרחב והופכים אותו למערכת של משמעויות – בדיוק כפי שארצות תובעות לעצמן ארצות אחרות והופכות אותן למערכות של משמעויות') מציג דייוויס את אקט התיאור כמקבילה הספרותית לאקט השליטה הפוליטית, החוקית או הצבאית.

כבראיה ראשונה של משורר וממלאים לבם הנוקשה, "הצברי", תמיהה ופליאה ויגון-ערביים' (פנואלי, 1952, עמ' 29), הציפייה הזאת למספר 'בן מולדת, לא מולדת של אידיאה, יעוד, מטרה או "תעודה" וכדומה, אלא מולדת של ממש, של ארץ ושמים, קיץ וחורף, קור וחום, קציר וזרע, עץ ודשא, אדם ובהמה' (שם, 30), זכתה ביצירתו של יזהר להתגשמות שהיא מעל ומעבר לכל מה שאפשר היה להעלות בדמיון.

עם זאת, אין למצות את גדולתו התיאורית המרחבית של יזהר בכיבוש לשוני של הנוף הארץ-ישראלי. האספקט המרחבי של אמנותו של יזהר אינו מתמצה בהעמדת האובייקט המפואר, המורכב והעמוק הזה של מרחב גבעות הנגב. בכלל, אמנות אפית, בניגוד אולי לאמנות לירית, אינה יכולה להתבסס על תיאורי טבע בלבד. יזהר הוא אמנם מספר לירי, אבל הוא גם מספר לירי. הישגיו של יזהר אינם מצטמצמים בכיבוש מילולי של הנוף. אמנותו היא אמנות הממוגת בצורה מוצלחת ביותר את הלירי יחד עם האפי.

למעשה, עיצוב המרחב בתור שכזה, כלומר כרקע, כאתר, כסביבה, כזירת הפעולה, הוא רק חלק ואפילו לא החלק המרכזי באמנות העיצוב הפלסטי של יזהר. עיצוב המרחב הנופי הוא תחום המשיק לשדה הפעולה המהותי, המרכזי של יזהר, שהוא עיצוב התנועה והפעולה האנושית במרחב, ובאופן כללי יותר עיצוב ההוויה האנושית במרחב. שדה הפעולה הזה כולל למעשה את כל האספקט המרחבי של הקיום האנושי ואביזריו, את כל היסוד הגשמי, החומרי, הניתן לעיצוב פלסטי, של חיי אדם. בפרפרזה על פסוק מפורסם אפשר לומר שכל דבר אנושי אינו זר ליוזרה בה במידה שהוא נחתך, משתקף, מתממש במישור הפיזי-התנהגותי של הנתפס בחושים, של הנראה, של הנשמע, של הממושש ביד, של המוחש בעור. זהו השטח שבו יזהר מגיע להישגיו הגדולים והאפקטיביים ביותר. האדם אצל יזהר אינו נתפס על ציר ההתפתחות הביוגרפית, ציר הגדילה וההתגבשות של הזהות האישית. הוא נתפס, הוא מוגדר, הוא מתמחש, באופן שהוא נגלה, נע ופועל במרחב הפיזי הגאוגרפי, באלמנט של הקרקע והאקלים.

ניקח לדוגמה את הקטע הבא:

לא תאמין! שמוליק, עם זקן 'חיות-הנגב' יורד ובא עמוס סירים וכלים ובני-כלים!
מאיץ פסיעות גסות ומדבר בשטף עוד מרחוק. מה אתם עומדים מרחוק כגלמים, תוכלו לבוא לקחת משהו ולעזור, לא יזיק לאיש אם ינקוף פעם בחייו אצבע קטנה למפעל גדול, אשר מהו אם לא פיתום כרסכם שלכם, וילך מישהו כבר להביא מלמעלה את שק הלחם, וארגז קטן עם קופסות, מימין לבקתה, קל מאוד למצוא, היכן הוא גידי, הנה הוא כאן, איפה לשים כל דבר, ולמה אינו שולח מישהו למעלה להביא את השאר, לא הוא ישא אשם אם תתמהמה הארוחה בשל כך, כן ככה. רגע-רגע, תפוש מכאן, לאט-לאט, לא כמו פרד משתולל, ובארגו ההוא שלמעלה כל הביצים ולהיות זהירים בו, זהירי-זהירים, ועכשיו שילך מישהו לקושש לנו עצים, או לעקור מנין שהוא חלון או דלת אם יש כאן, ומישהו שיביא מעדר ויחפור פה תעלה קטנה ומוארכת, מה אתם עומדים כאן כולכם ומביטים בי כאילו הייתי רקדנית בשוק הפרסי - איפה גידי. אולי, גידי, תעזור לארגן משהו? כזאת וכזאת טרטר שמוליק עד שעמד ועגן תחתיו, ופרק

מעל עצמו ושלה חפיסה אחת מכיס אחד, וחבילה אחת מכיס אחר ומתוך חיק חולצתו דלה כריכה שהיא, וספק כף אל כף כדי להעיד על הציגה ועל סיפוק הנפש שקודם לכל התחלת מפעל. מובן שבואו של שמוליק עורר חדות-התפעלות, וקריאות מרובות עפו אליו, והוא לא פסח גם על אחת מהן, קולטן במעופן ומחזירן לבעליהן, בתוספת פלפל ומלח, כידו הטובה של טבח אנין טעם, והתחיל נעשה מסביבו עיגול של צופים במחזה, עובדה שמביאה חריצות-יתר למפעליו ופלפלי-יתר לשפתיו. ובאותו את קטן וצנוע (שזכה מפיו להגדרה פרוצה למדי), תיחת עפר ופתח תעלה, לא עמוקה ולא ארוכה כמקובל אלא רק עד סף הקושי הראשון, נשם ונשף במקצועיות, כידען שהאת מתנגן בידיו, ומסביר כל שימת יד ואת שלו, טעם בצד טעם, נימוק אחר נימוק, על פי הפשט ושכל הישר, הוא השואל הוא המשיב, הוא הנוכח בבדיחות, הוא הפורץ בשוועת צחוק ראשון, וגם הוא התמה היכן כל אותם שאינו רואה ניצבים סביבו, וכן מחווה דעתו על מצבנו הצבאי בחבל זה של הארץ, וחווה חזות מזג האויר, איך יתהפך עלינו בקרוב מטחב ליקוד כבש, וממש הגיעה עת להעלות אש בזרדים היבשים, שהוא ואחרים קוששו כל אותה שעה, כל נסר, קוץ ושיירי קש שנמצאו, אגב דיון בנושא הרחב והעשיר: העלאת אש במוקד כמו גפרור אחד, בכל רוח או גשם, או מה שיהיה – ומי שרוצה להמרות בתחרות יקום וימרה: גפרור אחד ולהבה: תורה היא, רבותי, תורת חיים לא בקורסים של מחנאות תלמודה, ולא אצל בידואים במדבר יהודה – הרי זה ענין של אופי, כשרון טבעי, חוש ששי! ורק אצבע השטן היא שהאש לא עלתה הפעם בגפרור הראשון וגם לא בשני, אף לא בשלישי וברביעי, ורק בחמישי, ובדי עמל, ואף זו כבתה כרגע ולא נאחזה; אבל זה, כידוע, אשמת הגפרורים של ימינו אלה, וכן משום שכולם יושבים על הראש ומבלבלים את המוח: תימר עשן, היבהבה אש, מיד נאספו והונסו כל פושיטי-היד שביקשו להתחמם, וסיר גדול נשפת על פי התעלה הדולקת וכל שארית מימי הגריקן הוערו לתוכו, וצריך שמישהו ידאג ויביא עוד מים, ושמא יקום מישהו ויתנדב למען הכלל? טוב. וכעת עיקר המלאכה: החביתה. מי הלך להביא את הביצים? היכן גידי, אולי תשלח מישהו, אני מוכרח להשגיח כאן. תודה רבה, אתם אל תשגיחו, אני אשגיח, ומישהו ילך, אל תתחילו לטלפן, אף אחד שמה לא איכפת לו כל כולכם. פינילה, אתה הולך? (הה, כמה קריצות סביב: מכתב הוא ימסור לשייקה בשביל אורה, נוסח שדגר עליו כל הלילה!) נפלא. ומי מכס טיגן מימיו חביתה, בת חמישים ביצים על קרקעית סיר אחד? שמוליק כבר טיגן וכבר עשה. ואין לך פשוט מזה לעומדים מן הצד, ואין לך אמנות דקה ומעודנת מזו כשאתה העושה. לא קעקוע קליפות הביצים, ולא ערבולן כאחת, ולא יציקת השמן, אלא הבחנת הרגע הגדול להערוותן פנימה – כאן סוד האמנות, כאן אחד והשני: כשרונך להפוך כמו מקל את העיסה על פניה, קודם שתחרך ולא לפני שנאפתה כל-צרכה, בל תיוותרנה שלוליות-ביצה נרפשות בתווך – כאן מבחן האדם, דמיונו, עוז-לבו ותושיית-ידו! איפה פינילה? עיקר שכחנו: מלח! וכל החבורה שאגה אחרי פינילה המרחיק; מלח! קריאה שיצא אל תוך האד הנמוג, והאור המתרבה שקוים ושרטוטים מימיים התחילו צפים מתוכו ומרמזים על קוים ועל שטחים

ועל צורות, ונתפוגגה לה צוהלת מכה גלים עליזים ולחים. הכל כעת למישרין, מישהו יוכל להתחיל לפרוס לחם, ומישהו ימרח כל פרוסה, ואפשר לפתוח את קופסת־הריבה הזאת. לאט־לאט, כן, מה עוד? [עמ' 110].

מעבר לכל מה שאפשר להגיד על הקטע הזה, על הריתמוס, על הלשון, על הרטוריקה שלו, אפשר פשוט לחוש את החיוניות והחום ששופעים מהתמונה האפית הקטנה, הבהירה והמקסימה הזאת, ולהכיר בכך שיש לנו פה עניין עם צייר גדול של התנועה האנושית במרחב. הקטע הזה הוא אחד מגלריה ענקית של תיאורי תנועה או, באופן כללי יותר, של פעולה אנושית במרחב. כוחו התיאורי של יזהר נע בוירטואוזיות שווה מתיאור של פרטים בודדים הנעים בשטח ועד להעמדת תמונות אפיות גדולות של תנועה או תווה של גוף אנושי גדול או של קבוצת אנשים (כמו למשל תמונת היציאה, הופעת התותחנים, בוא היאקושים והואביקים לקראת ההסתערות השנייה על צקלג). כמה מתמונות אלה, כמו תמונת הרכב הנצפה מרחוק, עולה ויורד על הגבעות, או תמונת האנשים הטמונים בקרון המשאית, מולטים מאחורי ענן אבק, הן תמונות יסוד בעולמו הספרותי של יזהר.

אחד היסודות המרכזיים ביותר בעיצוב היזהרי של התנועה האנושית במרחב (ולמעשה של עצם הגשמיות האנושית באשר היא) הוא הקומיות שלה. יזהר תופס את התנועה האנושית במרחב כתופעה קומית ביסודה, כמשהו שהקומי הוא, אימננטית, אחד מפניו או אורב תמיד לפתחו. אצל יזהר כל התנועה האנושית באשר היא נצבעת, אם לא באופן ממשי אזי באופן פוטנציאלי, באור קומי, שהוא לעתים חריף־קריקטוריסטי ולעתים הוא אור קומי רך. האדם נתפס באופן בסיסי כיצור קומי או לפחות כזה שהפלסטיות שלו היא קומית, שכן האדם הוא יצור דו־קוטבי, שרגליו נטויות בקרקע הגשמיות ואילו ראשו תלוי בשמי הרוחניות והתכנונים הנעלים. הגשמיות הפיזית עצמה היא מקור קומי אין־סופי. תפיסת הפיזיות האנושית כמקור לקומי קרובה ברוחה לתפיסה הברגסונית. ברגסון קרוב ליהרר הן בתפיסת הזמן שלו (מושג ה־durée, המשך, הדגש על ההפרדה בין זמן השעון הפיזיקלי־מדעי, התופס את הזמן כמצרף אובייקטיבי־ניטרלי של יחידות זהות, ריקות, דיסקרטיות, ובין הזמן האנושי־חוויתי שהוא רצף חי ומתנועע של רגעים שכל אחד מהם קשור ללא הפרד ברגע הקודם לו וברגע שבא אחריו, וכל אחד מהם הוא בעל מטען, איכות וצבע רגשי־חוויתי משלו) והן בתפיסת ההומור שלו. המושג הבסיסי בפילוסופיה של ברגסון, מושג ה־élan vital, על הדגש שלו על השינוי, הזרימה והתנועה כיסוד החיים ועל ההעדפה הנובעת ממנו לידע אינטואיטיבי הקשור בקליטה ישירה, בלתי־אמצעית של אמיתות החיים, על פני ידע מדעי גרדא (שלמעשה מסוגל לתפוס את המציאות רק באספקט הסטטי, הבלתי־מהותי שלה), מאוד קרוב לרוחה הכללית של תפיסת העולם של יזהר ולאופן שבו היא מתממשת ביצירתו הספרותית. היה זה ברגסון שהגדיר את הקומי כהתנגשות בין הזרם החיוני של החיים ובין איזו קליפה מכאנית שעוטה אותו; היה זה ברגסון שדיבר על האפקט הקומי הטמון בעצם הגשמיות האנושית, ובמיוחד כשהגוף צץ פתאום באיזה הקשר רוחני. הוא שהפנה את תשומת הלב לכך שבטרגדיה הגיבורים אינם אוכלים ואינם שותים ובכלל אין להם גוף במובן הגשמי של המילה, וברגע שיעשו כן, ואפילו ברגע שפשוט יתיישבו, תהפוך הטרגדיה לקומדיה (ברגסון, 1981, עמ' 334).

37-35). אצל יזהר אפשר למצוא שפע של קטעי הומור ברגסוני קלאסי, כמו גמגום או כחכות קשה באמצע נאום שלפני הקרב,¹⁴ שירת גיבורים המתרסקת לצווחה ולמהומת אלוהים כשהמשאית זזה פתאום ממקומה, גפרור שלא נדלק וכולי.¹⁵ אצל יזהר מופיע אם כן הקומי כפן יסודי מכונן של התגשמות האנושי במרחב. כל תמונות התנועה הגדולות, רבות המשתתפים, כמו גם תמונות זעירות יותר, הן תמונות

14. ראו תיאור קולו של צביקו המ"פ, תיאור שעומד כולו על הפער הקומי בין הפיזיות המוגבלת, המזולזלת ובין ההתכוונות הרוחנית הגבוהה; בין מה שניתן לקרוא ממלכת האידאות הטהורות, המושלמות, נטולות הפגם ובין התממשותן במציאות, התממשות נמוכה, מגומגמת, מפותלת ונעוות צורה: 'מוטה מכעזע ומפנה מקום - וצביקו הגבוה, פלט את שיירי העשן מפיו, והעתיק כבוד לרגל אחרת כשנאם ואמר: "אז ככה". וקולו הלוא העשן, מאותם קולות סדוקים ומרושלים, עמוסים ליחה ועייפות, קול המעיד על עצמו כי אינו חשוב כלל בעיני בעליו, קול המופק באי־חסד, כולו הוכחה למיאוס טרחת הדיבור, ומוצא כמוטל לאשפה, קול מזדנב של מתעורר משינה. רוטן ויגע ומאריך בסופי־תיבות, ונוקק ביאוש להטלות־יד כבדות ממנו ולחוצה, שבאות לנער ולפטור כל הברה בוששת לבוא, או סירכי מלה־עיקשת, וכשמסתבך שלא בטובתו, או שפירות הדברים מתרבה מכוחו, פונה מיד לישועת "העסק הזה", או "הענינים שמה", או ימלט בקצרה אל "אני־ד־מה", כאל מנוס אחרון, מתוך העויות של יגע בעמלו, ומתוך שאט וביזוי לא־מועט, במשמע: הניחו, מה נטפלתם כולכם! - ומצויד ככה לחצוב להבות ולצוד לבבות בא צביקו, הגבוה עד כפיפות מרוב גובה, לאור הפנס הדלוח, להשפיע התלהבות באנשים הכורעים, היושבים ועומדים עליו סביב, מסייגים ממנו, מקולו ומכל אשר הוא, ולקנותם לתנופה חדשה' (עמ' 314). פער דומה מופיע גם בתיאור הולכת השבוי בידי ג'קי (עמ' 944-947). כשהם מגיעים אל הקבוצה הקטנה הנקלחת, קודרת ושותקת, סביב הטנדר שעליו גופתו של קובי נאלם ג'קי דום ואילו השבוי הכפות אליו סבור כי להילה שקוטה זו אסופה לכבודו 'כי על־כן אחז ותיקן בידי האסורות, צפודות העור החום, ידי־פלה גדולות, בלי שים לב לאסוריהן, את אבנטו והיטיבו, והקיף את קצת זקנו בחופן־ידו, וחיכך בקולו ורקק מפיו הצדה את המשמש שבו, מה שהקל עליו לשנות ולהחליף ניגון קולו, לרככו ולחננו מאד, ובמעוגי ידיים משדלות, עמד לפתוח דף נקי וחלק מבראשיתו, ולהסיח מלב אל לב, בלא חציצות ומניעות של תפל ואקראי - חייך בשינים מצהיבות, פתח וגיחך אחוה, והיה נכון לקרוא לשבת לארץ, ולדון ולהפוך בדבר, ולזכות בהקשבה ראויה, במנוד ראש ובהסכמה, ככל שזר הדבר ולא מתישב עם כלום, במקום הזה כעת, וכבר השח ראשו, והיה מקבל פני כל אחד מן האורחים שבאו למקומו, בפרישת־ידיים נרחבת, עם שמעוכבת מאוד ומנועה בחבלים, בלי שום פליאה שהיא: מרחבה - היה אומר בחנינות - אללה יסבחכום ביל חיר! - שהוא יבקירכם האל בטוב, וכן גם נהאארכום סעיד - שהוא: יומכם בשלום, ואמור היה כנראה אף להקיף ולדקדק בפרטי הטקס, החל בכיף אל חאל, כיף אל עולה, וכיף אל חלאל, ועבור לבריאות המשפחה, המקנה והכבודה, ואם ברחמי שמים, כולשי בחיר? ומי יודע עד היכן - [...] - כשנעזר עליו כעת ג'קי והניף שתי ידיו עם החבל והרובה ואמר לו צורמות עד מאד: "די די, אתה־גם־כן! סאכר תומק!" - שהיטה אותו לרגע בתמיהות [...]' (עמ' 945). הראייה הקומית הברגסונית של יזהר עטה בתשוקה נהנתנית שקודה ושהויה על הפוטנציאל הקומי הטבוע בתנועותיו האנושיות שמלוא היקפה, מימושה וזרימתה הטבעית, החגיגית, מוגבלים או נקטעים בשל אילון פיזי (כפיתתה של הורעות, כיסוי של העיניים) או אילון סביבתי כלשהו. כל זאת מתוך סירוב עיקש למהילה או להשתלטות על הראייה הקומית הטהורה של נקודת מבט מוסרית, אתית או אידאולוגית. הראייה הזאת מוכרת לנו כמובן בגוונים שונים מ'השבו' ומ'חרבת חזעה'.

15. על מקומו של ההומור הברגסוני בימי צקלג עמד לראשונה דן מירון (1975).

קומיות ביסודן, תמונות שהקומי זורם בעורקיהן. כך למשל, כל שרשרת התמונות הנהדרת המנקדת את יום ההמתנה הארוך במשלט העץ (יום שבת, ראשון באוקטובר 1948), למן בוא היאקושים – הנראים אמנם כ'אשכול שלם של גברתנים רעולים ועטופים מטפחות ורדידים גדולים, ועשויים לקרב בכל מראיתם' אך מתברר שאינם אלא 'כיתת עיירים פוחזים עומדים בזהים על כרעיהם הגמישות, ומוכנים, כנראה, למשהו גדול ולא מסוים, שיתהווה מיד כאשר הוגד להם, ויאחזם בציצית ראשם, ויטילם בהוררא ובמולדת-מולדת אל גרון האויב לשמטו באחת', ושלשונו המטפורית של יזהר פשוט חוגגת בתיאורם הן כקבוצה (הם מתוארים לחילופין כ'עיררים', 'יתושים וברחשים', 'אנקורים' ו'צאן נפחות'), הן כיחידים, כמו למשל גואל המג'נון 'אשר אין לך מקום בארץ פנוי ממנו', ו'למרבית הפלא, יאקוש זה, הדק כסוף, בא עליו ברסן ובמתג ובאוכף והממו תחתיו', והן באופן שבו מתנהל אתם צ'יבי, אותו צ'יבי אשר פניו 'לבור לו מביניהם אחד תם וישר, כושי נושא כלים, חסיד מעריץ, שימשו בהתפעלות ויביא לו, ויגיש לו, וירוץ למענו וגם יברח זבובים' – דרך בוא שני התותחנים, הזקן שאינו אלא פשוט יקה במחילה' ה'פולט מפיו מיני ביטויים נכריים' והגיחור, יקה גם הוא, אותו 'אדם נורא רציני, ונורא דעתן, ונורא אדום-פנים, וגם נורא מזדקף ישר כשפונים אליו', ה'קד ומשתחוה' מאחורי גבו של הזקן, 'בעקבים מצומדים וברוב דרך ארץ', וכלה בבוא הזאבקים היורדים להם מן הקרון ב'ניחותא חשובה', 'חרומפים מפני תלאובות הרוח, ומפני הבהוק הלבן [...] ואינם פונים כלל אל העץ, אלא באים באותה ניחותא חשובה [...] ומתקינים חופות מצלות מיריעות ומוטות מוכנים לדבר, ושוטחים ארצה שמיכה, וגוללים למראשותיהם שמיכה, וחולצים איש מנעליו איש סנדליו, ומתערטלים מכל כסותם עליהם עד עלה-תאנה לחלציהם, ופורשים עצמותיהם ומציעים עצמם אפרקדן [...] מסולקים מכל תביעה או חובה, ומעוררים כבוד בכל הליכותיהם הכבדות וחשובות'; ומיד צצים בידיהם 'כל אותם קונטרסים ממורטטים, מעוקמים ומשומשים עד שחור, כל אותם מותחים שבמותחים, שעל כל עטיפה ועטיפה גלולה, צהובה ומכורסמת, מזומנת לראן מרביתן הטובה של חמודות עלמה מתמתחת לה בכה או בכה, נוסף על אקדח או סכין אי-פה אי-שם בפניה', כל שרשרת התמונות הזאת מפעפעט ומבעבעט באנרגיה קומית בלתי-נדלית.¹⁶

16. ראו עמ' 349-385. וראו גם את סצינת בוא הקת"ק (עמ' 604-606), אותו יהודי חמוש במכשיר קשר ומשקפת ומפות המתנהל בקושי בין הקוצים במעלה הגבעה והניצב מוקסם למראה שלפוחיות הפגזים המתבקעות סביב ושוקע בהשתאות שבהתבוננות עד כי ככל שהקריבו אל הכיפה הפכה זו להשתטחויות נמרצות יותר ויותר, במפולת כל אביזריו היקרים, והתברר עוד כי יהודי טוב זה היה לו בגבו יריי-מכשפה מחמת שכיבה באוויר הפתוח כל הלילה כולו, והתעמלות זו נוכח הרעם האדיר המכה בזה אחר זה, שנכפתה לבסוף, עד זחילה נמוכה ומבישה, תמה בחריץ הראשון שנקרה בעורף הבקתה הראשונה, שם נפל גם נשף, ולא היה כוח שיוכל להמריצו למצוא כוח נוסף לחולל עד עמדת התצפית של ברוזלי; אותו קת"ק מקותק הנופל טרף בידי יעקבסון רקב השיניים, אשר היה מבטח את נפשו בבקתה שפלה אחת ומרוחקת, ואשר החליט שאין טוב לפניו אלא לשטות באותו יהודי כואב המנסה לשדר מברק דחוף מתוך גיא החזיון עצמו, אלא שזה שבמרחק אינו יודע מה רוצים מחייו ומרגיז את היהודי שלנו תמרורים, גם משיבועו מכאובות, ומעלה את חמת היהודי העייף להשחית.

לעתים מתחדדת הקומיות לכלל קריקטוריות גרוטסקית סרקסטית, כמו למשל בתיאורם של אברום ויאקובסון (ראו בהמשך) או בתיאורם של אנשי כיתתו של בומה, 'כל אותם ישנוניים [...] כל כבד ובעל בעמיו, כל אותם פרצופים נטולי-ליה, החל מאותו בומה גופו, בחור שיש מאה אלף מליון כמוהו, שקשה לדעת איך מפלתהו אשתו מכל האנשים ההולכים ברחוב, ואיך בטוחה אמו כי לא התגנב אליה ילד אחר', עבור דרך 'מוניה, עם עיני העגל הבולטות, עם ההמהום שלו הנצחי, עם ראשיתה של קרחת מתחת לקלישות שערו, ואזנים כלביבות לגודל ולספוגיות', וכלה ב'הלז, הנמוך והממושקף, שמחייך תמיד בשן-זהב, האל עצמו יודע למה עוד יצלח שכזה, אם לא שיפתח לו בפתח-תקוה מחלבה של תנובה, עם שני שרפרפים, ועתון-ערב נכמש' (עמ' 362).

מקום חשוב בגלריית תיאורי התנועה והפעולה של ימי צקלג תופסים תיאורי רביצה, הישמטות, קפיאה של הדינמיות האנושית לכלל נייחות מעולפת. אמנות העיצוב של יזהר, הרגישה כלי-כך לתנועה האנושית, רגישה במידה שווה לסטטיקה האנושית (כפי שצוין לעיל, אובייקט העיצוב המרכזי של יזהר הוא ההווה האנושית במרחב, על כל גילוייה). יזהר תופס את הסטטיות האנושית כדינמיות המקבלת ערך אפס, כדינמיות המתאפסת, קומלת וקופאת. בספר ישנה אנתולוגיה אדירה ומבריקה, עתירת דמיון, כושר וריאטיבי ועושר מטפורי, לקסיקלי ותחבירי של תיאורי הישמטות, היסרחות, שיממון, רפיון, רביצה, התייבשות לשד החיים בלהט החורב המחסל כול, התנוונות היכולות הקוגניטיביות והפיזיות לכדי הבהובים של פעילות הישרדותית מינימלית, חוסר מעש והתקפלות עוברית כזאת או אחרת.¹⁷ פרק בפני עצמו במרחב היוזרי הוא פרק המכונות. יזהר אוהב מכונות, בייחוד מכונות גדולות, כמו מכונת קידוח או חציבה, המוצבות לבדן בשדה פתוח עם איוו התרוצצות אנושית סביבן. כל הנובלה בפאתי נגב היא למעשה נובלה שהגיבורה האמיתית בה היא המכונה, ויש שם שורה של תיאורים פלסטיים שחוגגים את פעולתה. יזהר מצטיין בתיאור תנועותיהם של מכונות, של כלי רכב, ובייחוד של כלי רכב מסורבלים הנעים בשטח: משאיות, זחלים, משורינים וגיפים. בימי צקלג יש גלריה שלמה של תיאורים כאלה, כמו למשל:

גוף מקקי נמוך חסר צריח היה זוחל ויורד בואדיון מגשש כמחפש מעבר נוח [עמ' 234].

או:

שניים המתינו ואילו האמצעי שביניהם חפז רהט בריצת ברוז מתנדנד הלאה מערבה [...] את המבודד הזה נטל עתה ציבי לעצמו, נושך שפתו התחתונה, ומשליך פלצוריי-אש סביב אותו ברוז ללכדו [...] ואותו ברוז כהה, ברוז-בר, מעופר ומאובק, התקררטע רגוז בלא דעת, כנראה, היכן יעגון, והתגעש כה וכה, ואשנביו מסתמא מוגפים ואנשיו

17. ראו למשל עמ' 136-137, 369-370, 469, 473-474 (תיאור משולב של רביצה ואכילה), 476-479, 508, 513-511, 650, 780-800 (בהפסקות), 1041-1043.

כפופים שלא להיפגע [...] לכוף התעשת ותימרן ככה שנצטדד מערבה ואחורה צפונה [...] נבלע מחציתו בקפל המדרון - ושם נשתהה מנבח במקלעיו ככלב מוכה [עמ' 239-238].

או:

הנה הסב לו עתה צריחו המזורבב חוטם, ארוך ודק, גופו מפליג לאחור וחטמו נותר לכאן אש. וגם השני הפגוע, הנגרר, על אף כל אשנביו המוגפים, וגלגלו המרוסק, כנראה, הצריח אש, וגם כשהבזה שלנו נטפלה ותופפה על קרום שריונו, על כל סדקיו ודפנות תורפתו, ועשה להם, לסגורים בחובו הלוהט, ריקוד ברד על גג־פחים, ומנועו חרק בכל עשרות כוח סוסיו, או מאות, והקים אבק, שהתכרך באבק שכנו, ונתעטפו כבצעיה, וירקו שניהם קללות־אש רדופות על־פני כל המשלט, אנה ואנה, בלא חשבון או סדר, איומות אף כי נלעגות בקצפן שפל־הידיים, וכל הברזים נושאי־הברן שבמעגל הרחוק, לא טמנו צרחתם בחובם [עמ' 625].¹⁸

מה שבולט בתיאורים אלה הוא האנימציה המוחלטת שלהם. כל התיאורים עד האחרון שבהם מצטיינים בהאנשה חריפה ובהומור ברגסוני טהור: איך שלא נפרש את תפיסת הכלים האלה אצל יזהר, כאנושי העוטה על עצמו קליפת שריון מכני, או כמכני דומם המתחזה לחי, הקומיות עובדת על הציר מכני-ויטאלי שהוא הציר הברגסוני היסודי. הגי'פ, שיוהר נוטה לו חיבה גדולה, הוא 'החיה הגי'פאית הקטנה'; המשוריינים והזחלים הם לעולם מעין חרקים מכניים גדולים ומגושמים או מין חיות ברווזיות. סצנת הסיום של הספר, סצנת הקרב האחרון, היא סצנה של השתוללות מכנית אורגיאסטית שבה מככב בחיוניות עצומה 'היצור הנפלה', 'התפליץ', כפי שיוהר מכנה אותו, אותו זחל, שבהברקה של רגע, באלתור של עניים ודלי אמצעים, הציבו עליו, 'טלאי על טלאי ופטנט על פטנט', תותח עשרים מילימטר, מחוזק בחבלים ובשקי חול. את התותח הזה לא היה אפשר לצודד, ומשום כך, על מנת לירות היה על הזחל לנסוע עם דלת פתוחה ובהילוך אחורי.

הדבר המטולא הזה, שעם כל הגיחוך שבדבר היה כנראה התותח המתנייע הראשון של צה"ל, מככב ביום הקרב האחרון ובעצם מכריע אותו:

זחל בא משם! שלהם! הו היוהרו - זהירות, חברים! נושא מקלע לפניו, יורה, רץ מן ההצבר שמלמטה, חש אל הפגוע - סוער אליו באבק, אבק ומירקמי־שמש בו, ועם זה, ממש כעת, מגיח ממקום שנחבא, לא צפוי ולא משוער, פורץ עתה אותו החרק המשונה, התפליץ, השלנו, ספק שרץ משריץ על גחונו, ספק עקרב מפשיל זנב נטוי - אימה ופחד, חיל ורעדה - מעבר קפל הגבעה, אחוריו לפניו, באותה ריצת סרטן על החוף,

18. ראו גם [...] פצחו עליו בפצח שגם עז־מצח וכפול־ראש זה לא נשאר שליו, אלא הרתיע מיד, בענן אבק כבד, סבב־חרק ואין אל קפל־קרקע סמוך, מוכה סילון אש תופפת מרוכות, והטמין שם רבע גופו, עד ברכיו, ופתח משם בתותחו ובשני מקלעיו ונבח כמוכה־שבץ' (עמ' 1047) וכן בעמ' 246, 664, 684-685 (תיאור משוריינים שלנו), 1119, ו־1121.

ועד שתופשים הכל – גם הם גם אנחנו – ובפרתחות פורמת נימוס וסדר – כבר הוא מזנק כחתף, בפראות של ברדלס, פולץ פגזו, היישר על זה, הוחל הטיפש, הלא יודע, מערפו, הרץ לו כולו רק קדימה, יורה ובונן לו רק קדימה, סומא לכל צד ורק אל הפגוע רץ לישעו, ובטרם כלום – יש התפוצצות אדירה ופתאומית – ההו – בעודו רץ באבק, פשוט מתפוצץ, מתבקע [...] [עמ' 1128-1129].

הפואטיקה של המכונות במרחב של ימי צקלג לא תהיה שלמה ללא אזכור של פרק ההפגזות (והצליפות). תיאורי ההפגזות, יותר מתיאורי הטבע, יותר מתיאורי הגבעות או מתיאורי הוריחות והשקיעות, יותר מתיאורי כל אובייקט אחר במרחב של ימי צקלג, הם האתר שבו יכולתו הווריאטיבית של יזהר נמתחת עד לשיא כוחה. בתיאורי ההפגזות מגיעה עוצמתו הרגשית והרטורית של התיאור לשיאה המהדהד, לעתים אומנם עד כדי החרשת אווין הקורא.¹⁹ יסוד נוסף בתפיסת המרחב האנושי של יזהר הוא היסוד האידילי. אצל יזהר יש קו אידילי חזק העובר לכל אורך יצירתו. הקו הזה מתגלה כמובן בתיאורי הטבע; הקו הזה בא לידי ביטוי באהבה וברגישות הגדולה שיוהר מגלה כלפי הפעולה האנושית, כלפי העבודה שאנשים עושים באמצעות גופם, באמצעות ידיהם ורגליהם. גם הגיבורים בימי צקלג, כפי שכבר הוזכר, מתעוררים לחיים מהרפיסות וחלון החיים שתוקפים עליהם בכלא הגבעה, כלא השעות והשמש הנוראה המייבשת כל לחלוחית, בשעה שהם עובדים או הולכים. הקו האידילי מתגלה אולי בשיא טהרתו באהבתו המיוחדת של יזהר לטקסים, אותם איים ועירים פולחניים של קביעות בזרם ההראקליטי של המאורעות. ראש וראשון לטקסים האלה הוא טקס הדלקת הסיגריה, טקס שחוזר על עצמו בימי צקלג עשרות פעמים אם לא מאות, עם כל ההדים השבטיים שלו ועל כל הווריאציות הקטנות שלו – הדלקת הגפרור בתוך גביע כפות הידיים, לגימת העשן, העברת האוד הדולק בין קבוצת אנשים וכיוצא באלה. בין שאר הטקסים ניתן למצוא טקסי אכילה, הדלקת אש, הכנת קפה וכדומה.²⁰

19. ראו למשל (דוגמה אחת מני רבות): 'בלב הריצה למעלה, לא הספיק כמעט לנטות מעל גדר-האבנים הנמוכה, בהתפרצו ימינה, נוגת אל הבקתות – והמרגמות הגדולות, שהחרישו עד הנה כלא היו, פתחו ונתרעשו. פתאום, כמתוך ריחוק-עולם זר, נטול שום שייכות, הכתה ארצה שאגת המם מתפלצת, הולם-אגרוף מחשיך עיניים – והכל הופל בהודד כהה איום. כף-ידו מוגבהת לו לסתרת-מה, נבלם תחתיו רגע, בוהה בטמטום אל טרפחת-אבק אדירה ושותתת, שנשתלפחה שם בפזיזות, מעל הכל, אחוזת לבות-עשן גועשות-נפתלות, בלא הבן דבר וחציו. וכבר רעם נוסף נופל, מבליע בספיקת מצלתיים אדירים את בויאת מפל האויר המושפך נלגם פנימה בהמון, כאל תוך בור כרוי, ולהתמלט אל מאחורי גוש סלע נקרה אחד, לועע בגרון מיובש חרחורי נשימות פרוצות, וכבר נתרסקה אחת, ממש פה מעל הראש, אדירה עד התמקקות. וששים מטר לכל צד, מלוא מרחב קטילותה – כולו ריק ומפונה וכנוע להיפצי רסיסה, ובזו אחר זו, תכפו-ירדו בהמת שצף אכזרי, היפץ על-פני היפץ, ושאגת-אבק הוללנית התנשאה, כונפת-תופחת סביב כמין כסת רפויה, מבעבעת נגרשת, עד הכהות עין השמש, וסנן בעדה נוולי חום מצוּעף, דליחות וחלנית זרה מזורה לאימה' [עמ' 1000].

20. ראו למשל עמ' 289 (הדלקת אש והכנות לאכילה), 292 ו-386 (אכילה), 473 (תיאור מבריק של אכילה מרובצת באבק ניהר ותחושת שיממון וסיאוב), 577 ו-674 (טקסי הכנת ושתית קפה), 704 (תיאור אכילה), 738 (טקס שתיית תה, קופסה רותחת של נוול-כפנג מחלים רקוח ומבושם).

ההארה הקומית של הפלסטיות האנושית, הארה שחלה על כל האספקט הגשמי, החומרי של האדם, מהווה את הרובד שבו, יותר מבכל רובד אחר, מוטמע המסר האתי ההומניסטי של ספר המלחמה הזה. יותר למשל מאשר בהרהורים הפציפיסטיים, או הכמו־פציפיסטיים, של דמויות כמו בני המקלען, עודד או עמיחי. בניגוד למשל לסיפורים כמו 'חירבת חיזעה' או 'השבוי', אין בימי צקלג מסר מוסרי פוליטי גלוי. ימי צקלג אינו מתארגן בכפיפות לדומיננטה אידאולוגית או מוטיבציה אידאולוגית שלטת (למעט אותם חלקים שבו המהווים טיראדות²¹ אידאולוגיות הגותיות ישירות). הסיפור הוא בעיקרו סיפור של קרב, כלומר התנגשות של כוחות מלחמתיים זה בזה, ולא סיפור של פעולה פוסט־קרבית או חוץ־קרבית, שיש בה אלמנט של התעללות של כוחות צבאיים בגורמים אזרחיים שלא עשו כל רע. בניגוד ל'חירבת חיזעה' ול'השבוי', שבהם מופיעים הכוחות הישראליים כעדיפים, שליטים, כובשים, בימי צקלג מודגשת עדיפות הכוח הערבי המשולב (כוחות מצריים וכוחות מקומיים). נוסף על כך, הערבים כמעט אינם מופיעים כלל כבני־אדם, מעבר להופעתם מאחורי מסך רכבי הברזל שלהם או כמסה אנושית בלתי־מובחנת. מוזכרים הרבה, ובאור שלילי חריף, השרידים שהם משאירים אחריהם, הגללים, הרקב והצחנה, צחנת עשן וזיעת אדם הדבוקה לבלתי הסר בקירות האבן של הבקתות ובחלליהן. העיצוב הפסיכולוגי של שרון הדם הקמאי בקטעי ההסתערות והקטל, של הפריצה מהשוחות הארורות לזנב בכוחות המצריים בקרב האחרון, על הפורקן האדיר המתלווה אליה, משכנע הרבה יותר מאשר המונולוגים האנטי־מלחמתיים המיופייפים. עם זאת, מכל הספר, על אף ההזדהות העמוקה שהוא מפגין עם הלוחמים, נודף ריח אנטי־הרואי עז. שכן גם הגיבורים הגדולים ביותר אצל יזהר הם יצורים אלאזוניים²² מגוחכים. אין כמו הקומיות המלווה את התנועה האנושית באשר היא כדי לשמוט את הקרקע מתחת כל מסר של הרואיזם פשטני, מסר שאנו מכירים אותו מהספרות הבדויה והתיעודית על התקופה, מסר שהוא, על אף הנאיביות שלו ואולי בגללה, תמיד גם פרוטו־פשיסטי.

לקראת סוף המאמר הזה, ברצוני להסיר לרגע את המבט מהמכלול הענק, המסובך והמפותל של הרומן ככוליותו ולהתמקד בחלק ממנו. הזכרנו פה כבר את טענתו של מירון שניתן לקרוא את ימי צקלג כצירוף, כשלשלת סיפורית המורכבת משבע נובלות שכל אחת מהן מתמקדת ביממה של לחימה. אם כך הוא הדבר, הרי שהנובלה הראשונה, זאת המתרכזת ביממת הקרבות הראשונה – למן יום חמישי בצהריים ועד יום שישי בערב – היא הנובלה הארוכה והיפה ביותר בספר.²³ למן הליטוטס²⁴ הגרנדיוזי הפותח את הספר, דרך תיאור תנועת הקרון העוקב אחרי כל חריץ וקפל קרקע בשטח, העלייה לגבעה, ההתחפרות, הצליפות,

21. טיראדה – נאום ארוך.

22. אלאזון – אחד מאבות־הדמות הקומיים. הקומיות והגיחוך בדמותו של האלאזון טמונים בעובדה שזו דמות האמונה על התחנות, יומרנות הסרת בסיס, יוהרה, ניפוח הערך העצמי והיעדר ידיעה עצמית.

23. החטיבה הזאת מאופיינת בדלילות יחסית של קטעי זרם תודעה ובמיוחד של קטעי זרם תודעה ארוכים במיוחד. אין ספק שעובדה זו תורמת גם היא לשלמותה האסתטית.

24. ליטוטס – פיגורה אפית ידועה, חיוב על דרך השלילה.

הלילה הראשון על צקלג, ההפגזות, הזחל המצרי הראשון החוצה את הוואדי, הבריחה המבוזעת, המבוהלת, סחיבת הפצוע, החניה על הדרך הגדולה, ועד לעלייה בחושך למשלט העץ הוא תל נאג'ילה, רצופה הפרשה הזאת, התופסת את מאתיים שמונים וחמישה העמודים הראשונים בספר, עושר עצום של פנינים פלסטיות-התנהגותיות, מהן זעירות ומהן סצניות, בעלות תנופה רחבה.

כמו למשל תמונת היציאה הגדולה, שהיא למעשה מקבץ של כמה וכמה תמונות נהדרות של קבוצת אנשים וכלי רכב בתנועה; כמו למשל נאום מוטה המ"מ,²⁵ יצירת מופת קטנה של מבע משולב, ודמותו של מוטה בכלל, על קול הבס שלו, על הציטטות הנושרות מפיו; כמו למשל תיאורי הרפיסות וההישמטות; כמו למשל התיאורים הטופוגרפיים של המשלט וסביבתו; כמו למשל הפורטרטים החריפים של מישקה, מ"פ המסייעת, אדם המצוין בכמה מעלות שציצית שערו פרושה היטב על ערוות קרחתו, או של קובצ'יק הנהג, אותו פרצוף מחוק 'שכדאי מאד למעכו משהו ולרקעו משהו בכמה סנוקריות הגונות, למען ייראה כפי שראוי לו להיראות', או של שמוליק, הטבח הפחדן, 'אותו פרצוף משוקץ, שרץ נאלח, גמל מתויש, נבלה בן כלבה, מוכה טחורים', ובמיוחד של שני היצורים, חלאת האנושות, 'עקובסון, על ראשו השועלי המזורב ועל הלצותיו המגונות, נוטפות הריר, ורעהו אברום, השק המצחין, הגוש הגדול, המזיע ונוחר אין נשימה, המטופש והנבעת, סדן האטלזי הזה המרתית בשרים גדולים, דדי אישה, ועיניים שטחיות מימיות כעיני בובה';²⁶ וכמו למשל הפורטרט הקלאסי הנפרש לכל אורך הפרק הזה במערכה, הפורטרט של גידי המ"כ, אולי דמות המפקד הזוטר השלמה והייצוגית ביותר בכל הספרות העברית,²⁷ פורטרט הומוריסטי נפלא; גידי, הרי, על אף שאישיותו אינה מצטיינת בעומק מיוחד והוא אינו שייך לזן ההוגים המתלבטים והנמסים מכמיהה טהורה כמו בני או עמיחי, הוא הגיבור של הפרשה הזאת, ובמובן מסוים אף של הספר כולו. יזהר נצמד אליו כעלוקה, מלווה אותו בכל התרוצצויותיו הבלתי-נלאות, זעקותיו, נדודיו, גערותיו, תחונניו, קולו הצרוד, המחריק ('גידי, שלחשיו הפכו חריקות צרומות ונוקשות כמעוצדות בעץ יבש, לא הניח להם ולא החריש מחרוק', עמ' 68) שכבר היה לזרא, זעמו, תסכולו.

באהבה מיוחדת ובתאוה משונה ובלתי-נדלית יזהר נטפל לשערו של גידי ולכובעו,

25. [...] ועל כן מה? הנה, נחיה ונראה מה! ואל ייפלא כלל - אם כל תגובתם אל תהא אלא להיחפז ולהשקיע בחפירות חדשות את כל שארית כוחם הפנוי לתמרון, ולגדור בתיל, פעם ופעמים, גדרות שיפועיות ועכבישיות, ולהוסיף ולחזק כל מקום-תורפה משוער - ואת הכרתי והפלתי שבסביבה, כל קשה-יום ומר-נפש, כל אותם ברנשי עז-אל-דין, ועבדול-רחמן-אל-עזי, וכנפית "אברהים הקטן", ו"עטייה שתום-העין" או יצוריו של יוסף אבר-ג'אבר, אם לא של אחיו חסן אבן חסן - את אלה הם מגייסים עתה, לנסות להציק לנו' (עמ' 169-170).

26. שם, עמ' 219. וראו למשל את תיאורו של אברום החופר (עמ' 193) ואת תיאורו של אברום המגלה את יעקובסון אוכל בסתר שוחתו קופסת בשר (עמ' 133).

27. דנוס ויודקה, המ"כים שמופיעים בהמשך, הם מעין וריאציות חיזוריות של גידי; יאקוש זוכה לעיצוב עצמאי (מבריק) משלו.

שהרי 'ראשו של גידי תפארתו, ושער ראשו - נזרו. סבך מופלא של קירזולים, שפעת קיווצים שאין להם קץ, קילקי אלית הכבש, מסרק לא יבקים, ואצבעות לא יעברום' (עמ' 8), והוא אינו מפסיד הזדמנות לחגוג על מברשת הנזר הזאת הסומרת, זוקרת, כשל איזה בושמני ועל הכובע הגדול המבצבץ כפטרייה מתחת למעטה מחטי האורן.

אין מי שמגלם את הקשר האקזיסטנציאלי החזק שנוצר עם צקלג, עם הגבעה האפורה, הלא-כלומית הזאת, חסרת הייחוד, עם כמה הבקתות המצחיניות ועם קרום אדמתה הדל המכסה על סלע אבן עיקש ש'לך תחפור בו שוחה', כמו גידי. הנסיגה-בריחה המבוהלת, שהוא, כאותו ילד לגנדרי התוחב את אצבעו בסדק, מנסה אמנם למנוע בכל כוחותיו, אוכלת בנפשו של גידי כבטירוף, והוא הופך להיות אחוז אובססיה. שיאה הדרמטי של מלאכת עיצוב הדיוקן הזה, כמו גם אולי של הפרק כולו, הוא בנאום העוועים, נאום הזעם הנורא והתסכול שאין לו גבול, נאום החראים המגואלים והנבלות הסרוחות עם הנאדות הבאושים, הוא הוא הנאום הנורא שנושא גידי על הדרך הגדולה, לאחר הבריחה, אשר מכוון ליעקובסון, לאברום ולדומיהם, כל 'החולירות', מתעוות במיץ מררתו, נושא קולו בחושך אל מול גב הגבעות המתרומם הרחק מנוכח וסוגר כחומה מאפילה, עומד ומחרף ומגדף בקללות נוראות ומתפוצצות, בשברי מילים ובחצאי פסוקים, מה שמזדמן לפיו בתאוה נוקמנית ובפירוק כל לבו, נדרים ושבועות לאורך כל מרוצת הדורות, דיבורים מרוסקים הכוללים גם איומים בהעמדה לקיר, בהריגה, בשחיטה ובחנק; לחזור, הוא צועק, כל מי שברה, לחזור, לחזור כולם, נבלות סרוחות, לחזור אלה שמפקירים פצוע ובורחים להם (עמ' 270).

סיפור מסעה הקט של כיתת גידי, מהלך ארבעה קילומטרים ממשלט העץ עד לצקלג, לחימתה על הגבעה ונסיגתה ביום המחרת שוב אל משלט העץ, הוא סיפור הקרב היפה והשלם ביותר בספרות העברית. למרות הממדים הקומפקטיים להפליא, המיניאטוריים כמעט של צירי הזמן והמקום, זהו מסע בעל ממדים אפיים. זוהי אודיסיאה אמיתית, נפשית וטופוגרפית, וכשטיח תלאים צבעוני היא מזהירה באינספור קטעים נוצצים, רעננים, שופעי הומור, חיות וחום אנושי.

בביקורת הספרותית, כפי שראינו, ישנה תהייה באשר לז'אנר של ימי צקלג, באשר למבנה שלו, ובאשר למה שיוהר מנסה להשיג, מנסה לומר ברומן הענק והבעייתי הזה. גרשון שקד מדגיש את המומנט הלירי של הכיבוש הלשוני של הנוף; יוסף דן (1975), כמו גם מבקרים רבים אחרים, מדגיש את האספקט הפסיכולוגי ורואה בו את עיקר הרומן; דן מירון מציין את הבעייתיות של סיפור מלחמה שההשהיות הרבות שבו נוטלות את עוקצו העלילתי. מבחינה פורמלית ימי צקלג הוא רומן המהווה הרכבה של רומן מלחמה ורומן זרם תודעה. אין עוד ספר בשפה העברית שמופיעים בו קרבות בפירוט רב יותר או בדיוק רב יותר; אין עוד ספר בשפה העברית שמוקדשים בו שטחי טקסט גדולים כל-כך למסירה ישירה של זרמי התודעה של הדמויות. בשני האפיקים שבהם הוא מתנהל סוטה ימי צקלג מהמסורת האירופית המודרנית, הן זו של רומן המלחמה הקודר, העירום, הרזה והמר אֵלה רמארק והן זו של רומן זרם התודעה הכאוטי אֵלה ג'ויס ופוקנר; בשני האפיקים הוא יוצר וריאציה ייחודית.

אבל כשהוא מרקיע וממריא, חורג הרומן מהגבולות התמטיים המשתמעים מההגדרות הז'אנריות האלה. במיטבו, בקטעים שהוא חי, זורם, מקציף אנרגיה, אפקטיבי ומלא הומור, זהו רומן על האדם הנע ופועל במרחב. כאן טמונה חיותו וכאן טמון ערכו הספרותי והמוסרי הגדול.

מקורות

- ברגסון הנרי, 1981. הצחוק, ר. מס, ירושלים.
- מירון דן, 1975. שתי הערות על "ימי צקלג", ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו [מהדורה שנייה מתוקנת ומורחבת], שוקן, ירושלים ותל-אביב, עמ' 391-414.
- מנדלי מוכר ספרים, 1947. כל כתבי מנדלי מוכר ספרים, דביר, תל-אביב.
- ס. יזהר, 1958. ימי צקלג, עם עובד, תל-אביב (שני כרכים).
- פנואלי (פינלס), שמואל ישעיהו, 1952. סיפורי ס. יזהר, גליונות 13, 29-32.
- שקד גרשון, 1993. הסיפורת העברית 1880-1980, כרך ד, בחבלי הזמן, הקיבוץ המאוחד וכתר, תל-אביב.
- Davis Lennard J., 1987. *Resisting Novels: Ideology and Fiction*, Methuen, New York, pp. 52-101.
- Miron Dan, 1969. 'S. Yizhar: Some General Observations', in: S. Yizhar, *Midnight Convoy and Other Stories* (Trans. by Misha Louvish, Miriam Arad and Reuven Ben Yosef), Israel Universities Press, Jerusalem, pp. 257-272.