

## "על העיוורון" ו"הדבר" – דיאלוג סמוי בין סאראמאגו וקאמי

### מבוא

כל קורא, המצוי בספרות המאה העשרים, אינו יכול שלא להבחין בדמיון רב-ממדי בין "על העיוורון"<sup>1</sup> לז'וזה סאראמאגו לבין "הדבר"<sup>2</sup> לאלבר קאמי: תמונות דומות, מילָה דומה, דמויות קרובות, מוטיבים זהים, אופני חשיבה דומים ונורמות מחבר מובלע דומות – מעוררים תהייה בדבר כוונותיו הנסתרות של סאראמאגו. קורא נבון ישאל את עצמו, האין סאראמאגו, חתן פרס נובל המאוחר<sup>3</sup>, מנהל דיאלוג סמוי עם אלבר קאמי, חתן פרס נובל, הוותיק ממנו בארבעים שנה בערך?

מטרת המאמר היא לנסות להעלות על פני השטח את הדיאלוג, המסתתר מתחת לפני השטח. לכן יצביע המאמר על קווי דמיון בולטים בין שתי היצירות – מחד גיסא, אולם ידגיש את ייחודה של כל יצירה – מאידך גיסא. הנחת המוצא היא, שלמרות העובדה, שבפני שני המספרים עומדת אותה בעיה, הרי אין פתרונם זהה.

---

**תאריכים:** דיאלוג סמוי, מיליה רב-ממדי, יצירות מעבדה, אירוניה.

**מילות מפתח:** על העיוורון, הדבר, סאראמאגו, קאמי, סוגיה האמונה, ניסוי פסיכולוגי-סוציולוגי, התעלמות מימני פיסוק ביצירה, נטורליזם.

- 
1. פורסם ב-1995. Jose' Saramago' Ensaio sobre a Cegueira. ז'וזה סאראמאגו, **על העיוורון**, מפורטוגזית: מרים טבעון, תל אביב, הספרייה החדשה, תשס"א, 2001. כל הציטוטים להלן – משם.
  2. "הדבר" פורסם ב-1947, ועליו הוענק לקאמי פרס המבקרים. Albert Camus, **La Peste**. אלבר קאמי, **הדבר**, מצרפתית: יונתן רטוש, תל אביב, עם עובד, 1968. כל הציטוטים להלן – משם.
  3. קיבל פרס נובל ב-1998.

שנתון "קאמי" – תשס"ו כרך י"א

## פרק א

## במה נשתוו?

1. מילייה<sup>4</sup> (MILIEU) רב-ממדי

שתי היצירות מתרחשות בעיר מודרנית, נטולת ייחוד פרטיקולרי.

"על העיוורון" נטול סימני ייחוד מכול וכול. לעיר – אין שם; לגיבורים – אין שמות; הזמן אינו מצוין; לא מדינה, לא יבשת. אעפ"כ, מקום ההתרחשות מודרני לחלוטין. מוזכרים רמזורים (עמ' 9), מקומות חנייה (עמ' 11), בנקים (עמ' 210), מרכולים (עמ' 183), מרפאות (עמ' 17), בתי חולים (עמ' 36), רדיו (עמ' 98) ועוד.

אשר ל"הדבר" – הרי אע"פ שהמספר נוקב בשמה של העיר אוראן שבחוף אלז'יר – כמקום התרחשות העלילה ומזכיר גם זמן (...194), הרי הוא מקפיד לטשטש קווי ייחוד כלשהם: "לכאורה אין אוראן אלא עיר רגילה, לא יותר מאשר עיר מחוז צרפתית של החוף האלז'ירי" (עמ' 9). וכן: "יאמרו בלי ספק כי אין זה מיוחד לעירנו, וכי, בסך הכל, כל בני דורנו הם כך ... עיר מודרנית לגמרי" (עמ' 10). ובהמשך אותה פסקה מתוארת הוויתה של עיר מודרנית, המקשה על אדם למות: "שוו בנפשכם את ההולך למות ... כאשר באותה שעה אוכלוסיה שלמה מנהלת שיחות בטלפון ובבית הקפה על אודות שטרות, תעודות מטען ונכיונות. יובן כמה מאי-הנוחות יש במוות, אף המודרני, שעה שהוא משיג את האדם במקום יבושת אשר כזה" (שם).

אולם על אף האינדיקטורים הרבים של הציביליזציה המודרנית האוניברסלית – מנותקות שתי היצירות מכל רקע היסטורי: מצד אחד, שתיהן מזכירות – במקביל למודרניותן – את ימי הביניים, החל במגפה, דרך חוסר האונים של הרופאים, וכלה – בתמונות מקבריות למיניהן, המחזירות אותנו לתקופות חשוכות.

ב"הדבר" מצטרף לחיזוק ההוויה הימי-ביניימית איש הדת הקנאי, פאנלו<sup>5</sup> (אף-כי לדעתו של אלדד, מהלכה של מנהרת הזמן אינו לאחור, לימי הביניים החשוכים, אלא דווקא קדימה,

4. במונח של מקום-התרחשות, זמן-התרחשות, תרבות.

5. ראה רבקה גורפיין, בקריאה קשובה, רמת גן, מסדה, 1969, עמ' 103.  
שנתון "מע" – תשס"ו כרך י"א

לתחושה של אחרית הימים, לחזון אפוקליפטי, אשר בו נענשת האנושות בעיוורון לבן, בן-דמותו של מבול קדום)<sup>6</sup>.

מצד שני, משופעות היצירות באסוציאציות, הקשורות במלחמת העולם השנייה.

ב"הדבר" התיאורים מפורשים יותר :

על העיר הוטל הסגר (עמ' 56). בתי-חולים נסגרו וחוטאו, ועל קרוביהם הוטל הסגר זמני "לשם ביטחון" (שם. והשווה: מחנות ריכוז). ככל שמספר הנספים גדל, היה צורך לקבורם בקבוצות. תחילה הפרידו בין בורות נשים לבין בורות גברים. מאוחר יותר "היו מקברים בערבוביה, אלה על גבי אלה, גברים עם נשים, בלא קורטוב של דרך ארץ" (עמ' 143).

בימיה המוקדמים של המגפה הניחו שכבה עבה של סיד חי, עֶשֶׂן ורותח, בעומקו של הבור. "על שפת הבור הייתה תלולית של אותו סיד מעלה בועות, שהתבקעו באוויר החופשי". הגופות כוסו בעפר, "אולם רק עד גובה מסוים, כדי לחסוך מקום למען הקרואים העתידים..." (שם).

צורת קבורה זו הייתה זמנית בלבד. "בתוקף צו הפרפקטורה (והשווה: הגסטפו) – בוטלה זכות-עולם של ד' על ד' בבתי-עלמין וכל שרידי הגופות הוצאו מקברם והובלו אל כבשן המשרפות" (עמ' 145). לצורך העניין ניצלו חשמליות (השווה: רכבות), "אשר מושביהן פונו ואשר נשמרו על-ידי סיירות-משמר" (שם). אד מעובה ומבחיל ריחף על השכונות, "אף שלדעת כל הרופאים, לא היה בו כדי להזיק..."

פתרונות של ייאוש זָמְמוּ הטלת הפגרים לים, ורייה ראה בדמיונו מוות המוני ברחוב (עמ' 146).

אֶזְכֹּר מפורש של המונח "שואה" מצוי במקומות אחדים: למשל, בעמ' 177:

"במידה שעברו הימים, החלו חוששים כי בעצם לא יבוא סוף לשואה".

ב"על העיוורון" מוכנסים העיוורים להסגר מיד עם פרוץ המגפה:

"כל זמן שלא יימצאו הטיפול והריפוי, ואולי אף חיסון, שימנע את הופעתם של מקרים בעתיד, ייאספו ויושמו בבידוד כל האנשים שהתעוורו, וגם מי שקיימו איתם מגע פיזי, או שהיו במחיצתם, וכך יימנעו הדבקות נוספות, העלולות...להתרבות...לפי מה שנהוג לכנות

---

6. אך ללא אלוהים – במאמרו: כולנו עיוורים פקוחי עיניים. הארץ, מוסף ספרים, 412, כ"ב בטבת תשס"א 17.1.2001, עמ' 11.

שנתון "jke" – תשס"ו כרך י"א

בלשון מתמטית טור גאומטרי. *Quod erat demonstrandum*,<sup>7</sup> סיכס השר" (עמ' 37 והשווה: "טהרת הגזע" ו"פתרון סופי").

ההסגר הראשון הוא בית משוגעים מרוקן. במקביל נלקחים בחשבון מתקנים צבאיים ישנים, "שהפסיקו להשתמש בהם בעקבות הארגון-מחדש של הצבא" (עמ' 38), סופרמרקט שפשט רגל ואזור תעשייה בשלב מתקדם של גמר.

"ארגון-מחדש" – רמיזתו למלכות הרייך השלישי אינה צריכה הוכחה נוספת, והשיח והשיג בין השר לאנשי (שם) – אין דומה ממנו לדיווחי הנאצים הידועים לשמצה.

הוועדה פועלת במהירות וביעילות – להבדיל מהוועדה, הפועלת באטיות מחרידה ב"הדבר", הנבדל מ"על העיוורון" גם בכך שבמחוזותיו משרתים מתנדבים – כרופאים, כסניטרים וכאחרים, בעוד שבמחנות ההסגר של העיוורים אין מתנדבים; גם אין צורך בהם, "כי במקרה שאחד הנשאים יתעורר, כפי שיקרה במוקדם או במאוחר, ... אלה שעדיין יש להם חוש ראייה, יסלקו אותו משם אחת-ושתיים..." (שם).

גם בקבורת המתים נאלצים העיוורים לטפל בכוחות עצמם:

קבורת המת הראשון, גנב המכונית, מתוארת עדיין בפירוט רב (עמ' 69-70). הקבורות האחרות אינן מתוארות. החשש של רייה מפני מוות המוני ברחובות – הופך למציאות ב"על העיוורון". "החולים, אלה שעדיין יכלו ללכת, (החלו) לברוח מבתי החולים. הם הלכו למות ברחוב, נטושים, כי המשפחות, אם עדיין היו להם, לך תדע איפה הן, ואחר-כך, כדי שייקברו, לא היה די שמישהו ייתקל בהם באקראי, הם היו צריכים להתחיל להסריח, וגם כך, רק אם מתו במקום שיש בו עוברים ושבים. אין פלא שכלבים רבים כל כך... מתרוצצים בכל מקום באחוריים מכווצים, כאילו הם פוחדים שהמתים, ואלה שנטרפו, ישובו לחיים ויגבו מהם את מחיר הבושה, על שנעצו שיניים במי שלא יכול היה להתגונן" (עמ' 192).

הקטע האחרון צוטט על מנת לשמש כהוכחה למציאות בלתי נתפסת, אך בנקל ניתן להבחין באופיו המטפורי, כאשר הכלבים אינם אלא משל לצוררים, שרצחו וגם ירשו.

משך ההתרחשות בשתי היצירות – דומה אף הוא: קאמי מתאר כעשרה חדשים, מה-16 לאפריל (עמ' 12) ועד ינואר שבשנה שאחריה (עמ' 215), וסאראמאגו – חודשים אחדים (עמ' 251).

7. ופירושו – עפ"י ההערה שבשולי העמוד המצוטט: אשר טעון הוכחה – תרגומו ללטינית של הנוסח, המסיים את ההוכחות ההנדסיות של אוקלידס.

שנתון "אש" – תשס"ו כרך י"א

המיליה של שני הרומנים הוא אפוא בעל פנים משולשות: מודרני, על-זמני, נטול פרטיקולריות, או א-מודרני, ימי-ביניים, או דְּבֶק במראות שואה, בני המאה העשרים.

## 2. מהלך תלת-שלבי

בכל אחת מהיצירות ניתן להבחין בשלושה שלבים עיקריים: התפרצות המגפה, התפשטותה ודעיכתה. ההבדל ביניהן הוא במקום, שהם תופסים בכל אחת מהיצירות.

"הדבר" מקדיש חלק נכבד לשלב הראשון:

הנפשות הפועלות הראשיות מסרבות להאמין, שמדובר במגפה. לפחד הראשוני מצטרפים הרהורים (עמ' 24), המובילים אל הכחשה והעדר מוכנות: "מתקשה אתה להאמין במגפה שעה שהיא נחתת על ראשך. היו בעולם מגפות-דְּבֶר לא פחות ממלחמות. אף-על-פי-כן, גם הַדְּבֶר וגם המלחמה ימצאו את בני האדם בלתי מוכנים" (עמ' 35).

אי-אמונה במגפות נחשבת כתפיסה הומניסטית, הזוכה על-ידי קאמי, ספק – בקיתונות של בוז, ספק – בחמלה: "אומר אדם בליבו כי המגפה נעדרת ממשות היא, זה חלום רע העתיד לחלוף. אבל לא תמיד הוא חולף, ומחלום רע לחלום רע בני-אדם הם שחולפים, וההומניסטים שבהם בראש וראשונה, לפי שלא נקטו באמצעי זהירות" (שם).

רק ההכרה בעובדה מובילה לעשייה, שאף כי אין בה תועלת מוכחת, אי אפשר לו, לאדם המוסרי, בלעדיה – כלשונו של רייה: "הנה, כאן הוודאות, בעבודת יום יום. השאר עומד על קורים ועל תנועות של מה-בכך, שאין להם אחיזה. העיקר שיהא אדם עושה את מלאכתו באמונה" (עמ' 38).

אבל גם מכאן ואילך אין דרך קצרה לשכנע את הרשויות. ועדת התברואה מתכנסת רק מכוח עקשנותו של ד"ר רייה:

ד"ר רישאר מהסס: הוא מעדיף לחכות לתוצאות סטטיסטיות. הוא סבור, ש"אין להגזים בדברים עד כדי ראיית שחורות" (עמ' 45) וממליץ לעיין בַּדְּבֶר (עמ' 46). נטילת אחריות היא משימה קשה בעבורו. חשובה לו ממנה נוסחה, שלא תפילו בפח, לכשיצטרך לתת את הדין בוועדת חקירה זו או אחרת: "צריך אפוא שניטול את האחריות לפעול כַּאִילו היה חולי זה – הַדְּבֶר" (שם).

רייה אינו מחפש נוסחאות. מטרתו האחת היא להציל חיים. קורטוב של אירוניה נשמע מדבריו: "נאמר אך זאת שאין עלינו לפעול כאילו אין מחצית העיר צפויה לסכנת מוות, שאחרת עלול לקרות הדבר" (עמ' 47).

בינתיים דָּבַר אינו משתנה בעיר: "החשמליות הוסיפו להיות מלאות בשעות ההשכמה ... ריקות ומלוכלכות בשאר שעות היום... התורים התארכו לפני בתי הקולנוע. רק המברק המיוחל, אשר הסתמך על תוצרים סטטיסטיים, הוא שהכריע את הכף, ששמה מצור על העיר" (עמ' 56).

השלב הראשון מהיר פי כמה ב"על העיוורון":

אמנם גם ברומן זה מאיטה הבירוקרטיה מהלכים. למשל, רופא העיניים שהתעוור, שרצה להודיע ישירות ובמהירות האפשרית את הדיווח על מה שקורה – לבעל משרה רמה, הנושא באחריות במשרד הבריאות, שינה עד מהרה את דעתו, כשהבין "שכדי לשכנע פקיד ממוצע, שהמרכזנית הסכימה לבסוף, אחרי תחינות רבות, להעביר אותו אליו, לא די להציג את עצמו פשוט כרופא שמבקש למסור מידע חשוב ודחוף. לפני שיעביר אותו לממונה עליו רצה האיש לדעת במה דברים אמורים, וברור שכל רופא בעל חוש אחריות לא יבשר על התפרצותה של מגיפת עיוורון באוזני איזה פקיד זוטר, כי זה עלול לגרום לפאניקה מיידית..." (עמ' 33). כשהבין הפקיד שמדובר בעניין סודי, המליץ שהמדווח יבוא אישית. "אבל אני לא יכול לצאת מן הבית". "אדוני מתכוון שהוא חולה", שאל הפקיד ובשנינותו הוסיף: "במקרה כזה, אדוני צריך לקרוא לרופא, רופא אמיתי... ומוקדם משנינותו שלו, ניתק את השיחה" (שם). הרופא מודע לכך, שרק דיבור ישיר עם הממונה הרפואי בבית החולים, בלי בירוקרטים בתוך, יפעיל את "המנגנון הרשמי הארור" (שם). הוא זוכה לכך רק לאחר שלוש שעות כששוחח עם שר, אשר פקד עליו "בנימוס פורמלי להישאר בבית, ולאחר כמחצית השעה כבר הובל עם אשתו להסגר" (עמ' 36), ומכאן ואילך – "הוועדה פעלה במהירות וביעילות" (עמ' 38).

עיקרן של שתי היצירות הוא בתיאור **השלב המרכזי**:

שני המספרים מתארים את ריבוי פניו, אולם **עצמת** התיאור מצויה אצל סאראמאגו, המאוחר שביניהם.

תחושת הניתוק הפתאומי הייתה תוצאתו הראשונה של ההסגר, אשר הוטל על תושבי אוראן בגלל ה**דבר** (עמ' 59).

אח"כ הוטל איסור על התכתבות, מחשש שמכתבים ייעשו נושאי הידבקות (עמ' 60). מאוחר יותר הוגבל השימוש בטלפון – כדי למנוע עומס מיותר על הקווים. נותר השימוש במברקים בלבד, אשר הפך במהרה למגוחך, באשר "עד מהרה נסתכמו חיי שיתוף ארוכים ותשוקות-לב כאובות... בנוסחות מן המוכן, דוגמת: "שלומי טוב. אני חושב עליך. רגשי חיבה" (עמ' 60).

ימי ההסגר, שהותירו חלקי משפחה מחוץ לאוראן, חשפו את אופיו האמיתי של האדם: בעלים, שנתנו אָמון בנשותיהם, הפכו קנאים, ולהיפך (עמ' 61).

לכל אלה נתלו רגשות ניכור והתמוטטות האומץ, הרצון והסבלנות (עמ' 62-63). מעניינת בקשר לכך הזיקה הגלויה ל"על העיוורון", שכן קאמי מעצב תחושת חוסר אוניס באמצעות השפלת עיניים – בתארו את הנתונים במצור, כמי ש"כפו עצמם שלא לחשוב עוד לעולם על מועד גאולתם, שלא לפנות עוד אל העתיד, כמו לו נגזר עליהם להלך, כביכול, בעיניים מושפלות תמיד" (עמ' 63).

שני תהליכים סותרים שימשו בערבוביה:

מחד גיסא, הוסיפו אנשים לבלות בבתי קפה והרבו להחליף מהתלות יותר מדברי קינה, סיימו עבודתם מוקדם מהרגיל וביקרו בבתי הקולנוע (עמ' 68).

מאידך גיסא, הוגבלה האספקה, הונהג קיצוב, נתמעטה התעבורה, עד שעמדה על אפס (עמ' 9). הפחד התגבר (עמ' 84), אורגנו תפילות בציבור (עמ' 78-79), החלו נסיונות מילוט (עמ' 98), רבעים נגועים יותר מאחרים – בודדו (עמ' 138), חל ריבוי במספר הדליקות. גרמו לכך אנשים טרופי-אבל, אשר חזרו מההסגר והשלו עצמם, שזו הדרך להילחם בִּדְבָר (שם). קבורת המתים הייתה חפוזה. צורפו לוויית (עמ' 141-143). הובלת הגופות של נשים וגברים יחדיו לכבשני שריפות – תוארה לעיל<sup>8</sup>. כל אלה גרמו להתערערות הזיכרון ולקהות רגשות (עמ' 147-148), ובעיקר – לרצון למות במגפה: "תבאנה כבר המורסות, ויהא סוף לדבר" (עמ' 148).

אט-אט פקדה עייפות קשה את השורדים (עמ' 153). חלקם המיר חובות דתיות באמונות הבל, ענדו סמלי-מגן או קמיעות ודרשו בנבואות (עמ' 177). רבים איבדו את אמונתם. אולם במקביל ובאופן בלתי מפתיע נמצאו באוראן גם מי שהמגפה היטיבה עמם – כמפקיעי

8. ראה סעיף 1.

שנתון "μκe" – תשס"ו כרך י"א

המחירים (עמ' 69) ואחרים (קוטאר, עמ' 115-116: גרסייה, עמ' 117; ראול, עמ' 120; האחים, מרסל ולואי, עמ' 124). קוטאר מכריז ברגע של גילוי-לב: "אשר לי, אני מרגיש עצמי בטוב בתוך הדבר, ואינני רואה למה אתערב כדי להפסיקו" (עמ' 128). לכן גם אינו מתעייף (עמ' 156-158).

חלק ניכר מהמאפיינים הללו מצוי גם ב"על העיוורון": תחושות ניתוק, פחד, ניכור, שינוי אסטרטגיות-הסגר (העברה לבתים משותפים, וְלַחֲלוּפִין – החזקת העיוורים בבתים, עמ' 101), הרחבת קריטריוני ההסגר, שאפשרו ניצול בתי חרושת נטושים, מבני-דת, שלא נערך בהם פולחן, מרכזי ספורט ומחסנים ריקים (עמ' 102).

אולם, בניגוד לקאמי, המסתפק בתיאור ראליסטי-מינימליסטי, בוחר סאראמאגו בתיאור **נטורליסטי-פרטני-מציצני-מבחיל**, כגון תיאור מותו של גנב המכונית (עמ' 65-66), וכגון הניסיון להתפנות בתנאים סניטריים מבחילים (עמ' 78), וכגון תיאור מצע הטינופת של מאתיים וחמישים עיוורים (עמ' 107-108).

דין דומה – לתיאור הריח: "לא הייתה שם רק הצחנה שנשבה מן השרותים גלים-גלים, במשבים שעוררו חשק להקיא. היה שם גם הריח המצטבר של מאתיים וחמישים איש, שגופם שרוי בזיעתו, שלא יכלו וגם לא היו מצליחים להתרחץ, שלבשו בגדים, שמיום ליום היו יותר מזוהמים, שישנו במיטות, שלא לעתים נדירות הייתה בהן צואה" (עמ' 109-110). הרצון, שהוזכר לעיל, להידבק בדבר ולמות – מוצא את מקבילתו ברצונה של אשת רופא העיניים, הדמות היחידה הרואה ב"על העיוורון", להתעורר: "עדיף היה להיות עיוורת, לא הייתי מסתובבת לי עם יומרות של מסיונרית" (עמ' 110 וכן עמ' 123).

המספר הכל-יודע משתמש באשת הרופא, המציצה בחמלה ובאהדה, ובשום פנים לא בקנאה, ביחסי-אישות, המתקיימים על אף הזוהמה והנכות, באשר "לא רק קול הדם אינו זקוק לעיניים, גם האהבה, שאומרים שהיא עיוורת, אף לה יש מה לומר" (עמ' 124-125). המתואר ב"על העיוורון" הוא זוועה בהתגלמותה, אשר לשכמותה לא הגיע קאמי ב"הדבר". גם סאראמאגו מתאר – כקאמי – את מנצלי המגפה לטובתם:

העיוורים הרשעים דורשים תחילה חפצי ערך וכסף (עמ' 114 ואילך), מאוחר יותר – נשים (עמ' 134). בסרקזם מריר קובע המספר: "נדמה היה שהם מיוחמים עד כדי עיוורון" (שם).

בתנאים תת-אנושיים אלה מתגלה האדם במערומוי: הגברים דורשים מהנשים להתנדב "לשירות" (שם). הנשים כועסות ומכנות אותם "גסי רוח, רועי-זונות, טפילים, ערפדים, נצלנים, סרסורים – הכל לפי התרבות, החוג החברתי והסגנון האישי..." (עמ' 135). בתנאים

שנתון "מג" – תשס"ו כרך י"א



בלתי אפשריים אלה מתפתח ויכוח מְגֹדְרִי. אחת הנשים שואלת, מה היה, אם היו מבקשים גברים. עונה לה העיוור: "כאן אין הומואים". "גם לא זונות", השיבה האשה. אף-על-פי-כן נאלצו הנשים להיכנע, כדי לא למות מרעב (שם).

ב"על העיוורון" אין חברות מתנדבים – כב"הדבר". גם פגיעת המגפה טוטלית: הכל מתעוורים, להוציא אשה אחת.

כל אחת מהיצירות אינה מתעלמת מגילויים חיוביים. הללו יידונו בנפרד – בהמשך.

ניתן לסכם את ההבדלים בין שתי היצירות בתיאור **השלב השני** – כהבדלי עצמה וכהבדלי מיקוד. קאמי בוחן שני מיני הסגר, של העיר המנותקת ושל חולים הנתונים בבידוד. עניינו של סאראמאגו – בעיקר בחולים.

אשר ל**שלב השלישי**, דעיכת הַדְבָר והסתלקותו – תהליך קליטתו אֶטִי מאוד ביצירתו של קאמי. אע"פ שהפרסום הסטטיסטי מגלה ירידה בחולי (עמ' 209), לא נחפזו הניצולים לשמוח: "החדשים החולפים לימדום זהירות. אף-על-פי-כן ... בעומק הלבבות רגשה תקוות-סתר רבה" (עמ' 213). הַדְבָר לא נעלם בבת אחת, אולם כוחו הלך והידלדל, או כפי שקאמי מתאר זאת: "כוחו נשתבש מתשישות, מרוגזה וְלֵאֲוֹת" (עמ' 214). קאמי מאנישו ומתארו, כמי שהפסיד בשדה הקרב (שם), אף כי "הצליח" לקחת עמו, טרם דעיכתו, קרבנות נוספים, בתוכם את טארו, "הקדוש החילוני" (עמ' 223-230), אשר הבין, שהגיעה שעתו ושהקרב אבוד, וכל מה שביקש היה "למות מיתה יפה" (עמ' 24), ובגלל יפי – נפשו גם זכה בה.

תגובות השורדים היו סותרות:

דכדוך ואופטימיות פקדום בערבוביה (עמ' 215), אך אט-אט התרגלו למצב החדש. רק ד"ר רייה "זכר כי שמחה זו סכנה צפויה לה בכל עת...כי מִתְגַּ הַדְבָר אינו מת ואינו נעלם לעולם...רדום משך עשרות בשנים...מחכה באורך-רוח...וכי, לאסונם של בני אדם וכדי ללמדם לקח, יעיר הַדְבָר את עכברושיו וישלחם למות בעיר מתרוננת" (עמ' 242).

סיום קודר על רקע קריאות שמחה שעלו מן העיר. הסתלקותו של הַדְבָר – זמנית בלבד.

הסתלקות מגפת העיוורון מיצירתו של סאראמאגו – פתאומית, מפתיעה, מפחידה, מאיימת. העיוור הראשון הוא גם זה שהתפקח ראשון מעיוורונו.

"הוא האמין, שעבר מעיוורון לעיוורון, שאחרי שחי בעיוורון שטוף אור יחיה עכשיו בעיוורון שטוף עלטה..." (עמ' 256). תגובות האנשים היו משונות, ממש כפי שמצאנו ב"הַדְבָר":

אשת הרופא פרצה בבכי, היא הייתה צריכה לשמוח והיא בכתה, איזה תגובות משונות יש לבני אדם" (עמ' 257).

השמחה התחלפה בעצבנות והומרה במשתה, שאע"פ ש"היה דל ומגעיל כל תיאבון נורמלי... איש לא התלונן... השמחה הייתה מזונוס" (עמ' 258).

רק אשת הרופא, האנלוגית לד"ר רייה ב"הדבר", ידעה, שהמגפה לא נסתיימה. היא משתפת את בעלה בהגיגי לבה: "אנחנו עיוורים שרואים... שגם כשהם רואים, הם לא רואים" (עמ' 259)? דווקא עם שוך המגפה – נדמה לה, בנושאה עיניים לשמים ובראותה שמים לבנים, שהגיע תורה להתעורר (שם).

סאראמאגו שם בפיה את זכות האמירה האחרונה: פֶּאֲבִי הרוחני, קאמי, שנהג כך עם ד"ר רייה וכקאמי – בחר להציע סיום סגור ופסימי ליצירתו.

### 3. בחירה בעיניים כמאפיינות מצב וכמתארות דמויות

העדר ראייה הוא הגדרת המצב ב"על העיוורון". הוא גם נקודת המוצא לבחינת התנהגויות. מעניין, שגם קאמי בחר לתאר חלק נכבד מדמויות הרומאן באמצעות עיניהן. אולי עובדה זו עוררה אצל סאראמאגו את הבחירה בעיוורון כמחלה נגיפית?! הנה דוגמאות אחדות מ"הדבר".

**אשתו של ד"ר רייה** מחייכת – למרות מחלתה האנושה: "חיוכה היה שקול כנגד כל היתר" (עמ' 12). עיניה הנוצצות הן מבע לאהבתה (עמ' 14).

מבטו של **טארו** שקט ומודגש כלשהו, וצבע עיניו אפור (עמ' 16) – עיצוב מתאים לאופיו הבוהן, הבודק אובייקטיבית והמנסה להכריע.

**לאם הרופא**, התומכת, המבינה והשותפה – עיניים שחורות ורכות (עמ' 17), אולם מעניין, שטארו מתארה כבעלת "עיניים בצבע חום בהיר... שבו ניכר טוב לב אשר כזה, אשר תמיד יהיה חזק מן הדבר" (עמ' 97). במבט זה הוא נזכר גם בעמ' 102.

**לאב פאנלו**, ישועי מלומד וקנאי יש עיניים מחייכות בשמחה לאיד מאחורי משקפים עגולים (עמ' 19) – במפגשו הראשון עם ד"ר רייה, המבקש לדעת מה דעתו על העכברושים. "זו מגפה

9. משמעות דבריה – תידון בהמשך.  
שנתון "אֶז" – תשס"ו כרך י"א

ודאי" – הוא משיב – ביודעו, שמעתה יימלאו ידיו "עבודה דתית". הוא אינו מסוגל, על כל פנים בשלב התחלתי זה, להזדהות עם הסובלים. מגעו עם העולם אינו ישיר. הוא מביט בו דרך משקפיים, העשויים פלדה (עמ' 80).

עיניו של **השוער** נוצצות מאימה, כשם שנשימתו מחרחרת (עמ' 19), והוא מסב "עיניים מגוידות, שכאב הראש העלה בהן דמעות" (עמ' 22) – בהביטו ברופא, סמוך למותו.

**קוטאר** הפושע הנמלט, המנסה להתאבד, מסתכל ברייה ובגראן "בעיניים תפוחות דם" (עמ' 20) – בדומה לעכברוש פגוע-דבר, או מתוך אימה, או כביטוי ל"רצח בעיניים".

גם **לגרסייה**, חברו ל"עסקים" של קוטאר, "עיניים שחורות וקטנות" (עמ' 116), ו**לראול** – חבר נוסף – עיניים חומות (עמ' 120).

**לראמבר**, העיתונאי הטוב, עיניים בהירות ונבונות (עמ' 15), ולד"ר **רייה** עיניים כהות וישרות, על-פי אפיונו הישיר של טארו (עמ' 29).

**השופט אותון**, המבקש לחזור כמתנדב למחנה ההסגר, אשר ממנו אך שוחרר, עובר שינוי באישיותו, המעוצב באמצעות עיניו: "מן הנמנע, שבעיניים הקשות חסרות הרגש הללו – יבוא פתאום רוח, אבל הן נעשו מעורפלות יותר, איבדו מטהרן המתכתי" (עמ' 205).

סיכומו של עניין, העיניים הן ראי נפשן של דמויות "הדבר", וכפי שישתבר, להלן, בהעדר יכולת ראייה – נבחנת נפשו של עיוור ב"על העיוורון".

נקודת המוצא של קאמי ושל סאראמאגו היא אפוא זהה, אולם הם בחרו בנתיבי הוכחה מהופכים.

#### 4. בחירה בחיות כאמצעי עיצוב

הבחירה בחיה כאמצעי עיצוב של דמויות איננה מקרית ב"הדבר".

מה שמבקש קאמי לומר הוא, אולי, שמגפה, העוברת מחי לאדם, חושפת בו תכונות של חי, בבחינת "ומותר האדם מן הבהמה – אין"<sup>10</sup>.

**לשופט אותון**, המתואר **כתנשמת** – אשה, המתוארת **כעכבר שחור**, וילד וילדה, המתוארים **ככלבים מאולפים וכשני צמרוניים** (עמ' 27, 28, 96).

10. קהלת ג', 19.

שנתון "מל" – תשס"ו כרך י"א

גראן מתאר את **קוטאר כחזיר-בר** (עמ' 40) – תיאור תואם למי שנובר בכל מקום, ללא הבחנה – כדי לצאת נשכר.

**גונזאלס**, העוזר לראול, אשר התחייב לסייע לראמבר לעזוב את העיר באופן בלתי חוקי, מתואר כבעל **פרצוף סוסי** (עמ' 120, 121).

**הנשפט על-ידי השופט, אביו של טארו**, מתואר כ"ינשוף נבעת מפני אור עז מדי" (עמ' 197) וכ"ינשוף אדמדם" (עמ' 198, 200) – תיאורים, שאינם זקוקים להסבר.

**טארו** עצמו מתואר כ"דוב גדול לבוש אפורים" (עמ' 102), כצבען של עיניו<sup>11</sup>, ומשמעו – צבע שאינו בולט, סולידי, משתלב – כתכונותיו הבסיסיות של טארו, הסניטר המתנדב, אספן העובדות.

סאראמאגו משתמש בחיות כאמצעי עיצוב בשני אופנים :

פרטי – לתיאור דמויות מסויימות, וכללי – לתיאור הוויה מלאה.

כך, למשל, מדמים העיוורים הרשעים, אונסי הנשים, את עצמם ל**סוסים**. אותם עיוורים מתוארים גם כ"להקת **צבועים** מסביב לפגר" (שם) ו**כחזירים** נחנקים (עמ' 143). בצד התיאור החייתי הפרטיקולרי – מצויים תיאורי מצב כללי של העיוורים במחנות ההסגר, אשר אינו אנושי, אלא בהמי. מאחר שההוכחות לכך רבות מאוד, נסתפק בהפניה לדוגמה מייצגת בעמ' 151, שעניינה ברציחתו של מנהיג הרשעים על-ידי אשת הרופא.

נראה אפוא, שסאראמאגו העצים עד קצה גבול היכולת את מה שקאמי בחר לעשות במנות קטנות.

אגב, תיאור הפיכתו של בן אנוש לדמות חייתית איננו ייחודי לקאמי ולסאראמאגו. רבים עשו זאת.

הפליא לעשות אורי צבי גרינברג בקינתו המפורסמת, "שיר מן היער: חיה הצוחקת..."<sup>12</sup>. להלן ציטוטים אחדים, התואמים לתיאורי זיוזה סאראמאגו.

11. ראה לעיל, סעיף 3.

12. **אורי צבי גרינברג, כל כתביו, כרך ה'**, ירושלים, מוסד ביאליק, 1992, עמ' 89-90. שנתון "מע" – תשס"ו כרך י"א

זאת יודעת חיה-בערה מתמיד –

ויהי ליל ופשטתי בגדי מעלי  
עד היותי עירם.. וְשִׁכַבְתִּי אֲזִי  
לֵיד בֶּן אַחוֹתִי – וְהֵינּוּ חֵיוֹת.  
וְכִסִּיתִי אֶת שְׁגִינִי .. גוּרֵי אֶרֶצוֹת,  
...  
וּמֵאֲזֵ הַקִּיצִיתִי, אֲנִי כְּבַחְלוֹם.  
הִנְנִי בְּלִבוֹשֵׁי, כְּמוֹ בַיעַר, עִירִם...

חיה הצוחקת..מי ראה בעיניו?  
חיה הצוחקת לא ראה איש עתי.  
חיה הצוחקת ראיתי אני,  
ובכיתי אני.

...  
זֶה הָיָה בֶּן אַחוֹתִי הַקְּדוֹשָׁה הַהְרוּג,  
בַּעֲת הוּא עוֹדוֹ חַי, אֲךָ מְלַכְלֵךְ וְצִמּוּק,  
שֶׁעַר רֹאשׁוֹ גָּדֵל פָּרַע כְּשֶׁעַר חֵיהָ לֹא סָרוּק,  
וּפְיוֹ – כְּבָלֵי שְׁפָתִים.. בֵּין שְׁנַיִם חָרוּק.

וְהִנֵּה הוּא סִיָּם וְרוֹבֵץ וּמְבִיט  
וְרוֹעֵד..כִּי זֶה יַעַר וְשֶׁלֵּג מְבַעֵית;  
וּפּוֹחַד..כִּי זֶה אִישׁ שֶׁבִּידוֹ לְהַמִּית...

לו שמנו את מילות הבלדה בפי אשת רופא העיניים, כי אז היה בהן כדי לתאר את מצבה כרואה בין עיוורים, כאנושית – בין "חיות", וכבחרת לחבור ל"חיות", כאני-השר, שפשט בגדיו מעליו, כדי להיות עם אחיינו. אשת הרופא מודעת לעיוורונם של בני-אנוש, גם כשהם רואים, כאני-השר שמאז הקיץ, הוא כבחלום, אשר למרות היותו לבוש – הוא חש "כמו ביער, עירם".

בשני המקרים החבלה הנפשית היא סופנית.

## 5. לבחינתה של זוגיות במגפה

נושא הזוגיות אינו מרכזי ביצירת קאמי, ואף-על-פי-כן ניכר מקומו בשני אופנים:

א. בהתייחסות לזוגות מזוהים.

ב. בהתייחסות אל מהות זוגית באופן כללי.

ראמבר, למשל, מחפש דרכים להיחלץ מאוראן, כי קשה עליו הפרידה מזוגתו והוא מוותר על כך, מפני ש"אם יסע – יחוש חרפה, ודבר זה יפריע אותו מאהוב את זו שהניח אחריו".

בתגובה על דברי ד"ר רייה, שאין זו חרפה לבחור באושר, משיב ראמבר: "אבל אפשר שמן החרפה היא להיות מאושר יחידי" (עמ' 167)<sup>13</sup>.

גראן, אוהב האמנות, מלטש בלי סוף את משפט הפתיחה לסיפור עֹבְרֵי (עמ' 86, 87, 110, 111, 208) – כדי לשולחו לאהובה שעזבתהו.

אולם טארו, המשליט שְׂכָל על רגש, מעיד על עצמו, שאינו מסוגל למות למען אהבה אחת (עמ' 132).

יחסי ד"ר רייה ורעייתו, החולה הסופנית, מתוארים כיחסי קרבה אמיתיים (עמ' 12-13). את מותה הצפוי הוא מקבל בכאב גדול, "היה זה אותו מכאוב שנמשך" (עמ' 231).

אולם מוזכרים ביצירה גם זוגות בלתי מאושרים, כאותון, "התנשמת המחונכת כהלכה", ואשתו, "הדקה כעכבר שחור" (עמ' 27-28), או כאמו של טארו, שוויתרה על אושר למען רווחה כלכלית, כפי שמיטיב לתאר טארו: "הבינותי כי שוב אין ולא כלום בין שניהם (אביו ואמו), וכי חייה הם חיים של ויתרון... כיוון שהייתה עניה כל ימיה עד לחתונתה וכי העניות היא שלמדה אותה את הויתרון" (עמ' 197).

קאמי מתאר גם יחסים זוגיים נאותים ללא התייחסות מזהה:

כך, למשל, הוא מזכיר נשים נושאות סלים – מתוך תקווה, שתוכלנה להעבירם לבעליהן ולקרוביהן החולים (עמ' 119). בתיאור השלב הראשון של המגפה הוא מתאר, מה היו השפעותיה על אוהבים, שנזקקו לתקשר באמצעות מברקים, בני עשר מלים, שניסוחם ניתן מראש (עמ' 60). כן חושף המספר הכל-יודע את קנאותם של אלה, שנתנו אִמון בנשותיהן לפני המגפה, ולהיפך (עמ' 61).

גם סאראמאגו נדרש לסוגיית הזוגיות, וכדרכו של דיאלוג סמוי הוא מדגיש הדגשת יתר את מה שקאמי הדגיש קלות, אך – בהבדל אחד: עניינו של סאראמאגו – בפרטים בלבד:

כך, למשל, מברכים רופא העיניים ואשתו זה את זה במילות חיבה אחרי שנות נישואין כה רבות (עמ' 31), והם מצויים זה בעניינו של זה. לכן, "זו, שהייתה כל כך קרובה לבעלה, למדה מספיק כדי לדעת, שהעיוורון אינו עובר בהידבקות" (עמ' 32). אשה זו מצטרפת לבעלה, אף-על-פי שהיא רואה, ומשקרת לצורך העניין ("אתה צריך לקחת גם אותי, התעוורתתי ממש

13. ראה גם אצל אפרים שמואלי, **אדם במצור, עיונים בספרות, באקסיסטנציאליזם ובפילוסופיה של פרשנות**, תל אביב, יחדיו, 1981, עמ' 137. (פרסום מאוחר של אותו מאמר בשם "בשורת ההומניזם של אלבר קאמי", ב-**ירושלים, רבעון לספרות, י"ד** (1), תשמ"ד עמ' 32-44).

שנתון "אֵש" – תשס"ו כרך י"א

הרגע", היא אומרת לנהג האמבולנס בעמ' 36). הרופא מנסה לשכנעה שתזבנו, אך היא מסרבת (עמ' 39). ואם לא די בכך, הרי שההתה אשת הרופא את ידה אצל האשה במשקפיים, כי "אותה צריך היה לנחם" (עמ' 141). מלים לא תוכלנה להעריך נכונה מחווה נשית שכזו<sup>14</sup>.

רק אופן הכתיבה של סאראמאגו, הנעזר בפסיקים ובנקודות בלבד ומתעלם לחלוטין מסימני פיסוק, המביעים צעקה, תרעומת, כאב, חרפה, היעלבות, כסימני שאלה ותמיהה<sup>15</sup> – יכול לתרום לעיצוב הנינוחות, שהשיחה, שיכולה הייתה להיות קשה עד מוות – מתנהלת בה. רק אופן כתיבה כזה עשוי לסייע להבנת עומקיה של הזוגיות הבלתי רגילה הזו<sup>16</sup>, אם כי ניכרת בכל זאת עליונותה של האשה.

הזוגיות הזאת כמו נפגמת לדקות אחדות – עם שוב הראייה לעיוור הראשון, ובמיוחד – לאחר תגובת הרופא, שאמר מה שכולם חשבו, אבל לא העזו לבטא בקול רם: "ייתכן שהעיוורון הזה הגיע לסופו" (עמ' 257).

למשמע המלים הללו – פרצה אשת הרופא בבכי ובחרה להיצמד לכלב הדמעות, ולא לבעלה. המספר יודע-הכל מתערב ומעיר: "לא שלא המשיכה לאהוב את בעלה, לא שלא רצתה שיהיה טוב לכל מי שנמצא שם, אבל באותו רגע הייתה תחושת הבדידות שלה כה עזה...שנדמה היה לה שאפשר להפיג אותה רק בצימאון המוזר שבו לגם הכלב את דמעותיה" (שם).

ימי העיוורון העניקו לה מעמד-על. לולא עזרתה – ספק, אם חבריה היו שורדים. השבת כושר הראייה יחזירה למקום שהייתה בו מלכתחילה, וכרואה בין רואים, שלא חוו ראייה בין עיוורים – לא תוכל עוד לעולם להיות שווה בין שווים. גם אם מעמד-העל שלה לא יילקח ממנה, לעולם תהיה "בודדה בצמרת". זה מקור הבכי, זו סיבת ההתרחקות מבעלה, אם כי המספר מציע פתרון אחר: "היא כמו חבל שנקרע, כמו קפיץ שלא עמד עוד בלחץ שהופעל עליו בלי הרף" (עמ' 528).

דומה, שהצעתו מתייחסת רק לעובדה שבכתה, ולא לעובדה, שבחרה לחבק את כלב הדמעות, ולא את בעלה. מכל מקום, הרומן נחתם סמוך מאוד לסצנה זו.

14. על כך שלא תיתכן כאן פרשנות אירונית – יעיד המשכו של הרומאן.

15. ראה עוד לעניין זה, להלן: בסעיף עיצוב.

16. ראה גם דבריה של בתיה גור בעניין הבחירה של שני המספרים ברופא ובאשתו ובחיי נישואיהם מלאי היופי והמשמעות – כבגיבורים, המצליחים לשמר צלם אנוש, כמין מלאכים גואלים בשירות האנושות הסובלת, בתוך: על הפגיעות האנושיות של הרוח, **הארץ, תרבות וספרות**, י' בטבת תשס"א, 5.1.2001 עמ' 14 ב.

שנתון "jke" – תשס"ו כרך י"א

לכן הפתרונים – למחברו ולקוראיו.

סאראמאגו איננו אוטופיסט מושבע:

ביצירתו נמצא גם זוגיות ממין אחר, זו של העיוור הראשון ואשתו, "שכמעט לא דיברו ביניהם אחרי גילויי השמחה המרגשים שהפגינו כשחזרו ונפגשו, כי מן הסתם גברה אצלם העצבות, שממלאת את לבם היום על האהבה שמילאה אותו פעם, ואולי יתרגלו עם הזמן" (עמ' 70). ספק, אם המספר התכוון לכך באמת ובתמים. המשכו של הרומאן שולל אפשרות כזו.

זוגיות בלתי צפויה מתפתחת בין האיש הזקן, בעל הרטייה והקטרקט ובין האשה במשקפיים, פרוצה בעברה הקרוב. סאראמאגו אינו מכנה אותה פרוצה אף לא פעם אחת, מפני שהוא מבקש להאיר את אנושיותה, הנוגדת, כביכול, את עובדת היותה פרוצה. התנאים הקשים והעיוורון המשותף – מולידים בין השניים אהבה גדולה, הנעשית מודעת לעצמה סמוך לסופו של הרומן.

כאשר האשה במשקפיים תובעת ממנו להשיב לה, מדוע הוא רוצה לחיות עמה, משיב הזקן: "הסיבה היא שְׁמָה שנשאר בי מהגבר אוהב את האשה שבך".

כדי לא להיראות מגוחך – הוא מבקש ממנה לשכוח את הדברים הללו, אולם היא משיבה: "אני לא מתכוונת לשכוח וגם לא לתת לך לשכוח...אתה רוצה לחיות אתי ואני רוצה לחיות אתך...ואני מציעה לחיות כאן יחד כזוג, ונמשיך לחיות יחד אם נצטרך להיפרד מהחברים שלנו...אני אוהבת אותך מספיק בשביל לרצות להיות אתך, וזאת הפעם הראשונה שאני אומרת את זה למישהו".

הזקן העיוור מפוכח דיו כדי לתהות על ישרות כוונותיה: "גם לי לא היית אומרת את זה אילו פגשת אותי באיזה מקום, גבר מבוגר, חצי קרח, עם שער שיבה, עם רטייה על עין אחת, וקטרקט – בעין השנייה".

"נכון", היא מודה, "האשה שהייתי פעם לא הייתה אומרת את זה, מי שאמרה את זה היא האשה שאני היום".

וידוי זה, שנעשה בעודם עיוורים, כפי שמיטיב לתאר זאת סאראמאגו: "העיניים הסומות של זה נעוצות בעיניים הסומות של זו" (עמ' 242) – אושש גם לאחר שראייתם של בני הזוג המוזר חִזְרָה. מסתבר, שאף-על-פי ש"קמטים הם קמטים, וקרחת היא קרחת" (עמ' 258), "יש מלים שעדיין שוות יותר ממה שהתיימרו להיות" (שם).



הזוגיות הזו וזוגיותם של הרופא ואשתו הם גילויי האופטימיות המעטים, הנגלים ב"על העיוורון".

## 6. למקומו של ילד במגפה

שני המחברים צירפו ילד לגיבורי יצירתם – כדי לקרוא תיגר על כל מי שסבור, שלמגפות למיניהן יש טעמים וסיבות.

קאמי חוזר ומציין שוב ושוב את היותו של הילד – תמים. הוא מקבץ סביב מיטת-חוליו את כל גיבורי עלילתו: קסטל, רייה, פאנלו, טארו, ז'וזף גראן, ראמבר.

לכולם – תחושות זהות: "הם כבר ראו במיתתם של ילדים... אבל מעולם לא עקבו אחר ייסוריהם רגע ברגע... הסבל שניחת על נפשות נקיות אלה, לא חדל אף לרגע מהיות בעיניהם מה שהנהו באמת, כלומר שערוריה" (עמ' 171). קאמי מתאר את גסיסת הילד לפרטי-פרטיה: תיאורו – כמי ש"מצוי בתנוחה של צלוב גרוטסקי" (עמ' 172) – מהווה מחאה דתית, המועצמת, כשגם פאנלו, הישועי האדוק מסנן, תוך כדי חנק: "אֵלִי, הצל את הילד הזה" (עמ' 173).

רייה, אציל-הנפש ועדין-הלשון, מטיח בפניו בחמה: "הלה, על כל פנים, היה נקי מחטא" (עמ' 174). פאנלו, נאמן לאמונתו, ממלמל: "אולי היינו צריכים לאהוב את מה שאין אנו יכולים להבין" (שם).

ד"ר רייה מגיב בכל כוחו: "לא, אבי, אני יש לי מושג אחר על האהבה. ועד מותי אסרב לאהוב את הבריאה הזאת שְׁבַה מענים ילדים" (שם).

ברור, שאין לרייה עניין בפאנלו, האדם הפרטי, אלא בפאנלו, איש הדת. על כן פנייתו אליו בתואר "אבי", יותר משהיא מכוונת אליו, מכוונת היא כלפי שמים.

מותו של הילד מחזק אפוא תהיות כלפי שמיא.

תפקידו הנוסף הוא לחולל שינוי בחלק מהדמויות, כבאותון, אביו של הילד, (עמ' 169, 192<sup>17</sup>) וכבפאנלו. בדרשתו השנייה, אשר נישאה לאחר מותו של הילד, נדמה לרייה, "כי הכהן עומד על סף המינות" (עמ' 179), ולא היא: פאנלו לא התפקר, אבל התרכך.

---

17. שמו של הילד, ז'אק, נזכר פעם אחת בלבד, וגם היא בקשר לשינוי שחל באותון. "הייתה זו הפעם הראשונה, שטארו שמעהו (את אותון השופט) מבטא את שם בנו, והוא הבין כי משהו נשתנה", (עמ' 192).

שנתון "μλe" – תשס"ו כרך י"א

בי"על העיוורון" ממלא הילד הפוזל – תפקיד דומה :

גם אם נחשוב, שגנב המכונית ראוי לעונש וכן האשה במשקפיים, על שום היותה פרוצה, ואולי רופא העיניים, כדי שלא יגבה לבו, במה חטא פעוט, הזקוק לרחמי אמו?!  
הניסיון למצוא טעמים למגפה נמצא אפוא אבסורדי, כאשר בין נפגעיו מצוי ילד תמים. אולם עניין זה מעסיק את סאראמאגו באופן שולי בלבד, כפי שיוכח להלן בדיון בסוגית האמונה ביצירות.

לעומת זאת, מדגיש סאראמאגו את השפעת נוכחותו של הילד על חברת המבוגרים, ובמיוחד – על האשה במשקפיים. היא זו שתומכת, מנחמת, מנווטת ומרגיעה את הילד ומשמשת לו כאם (עמ' 40). היא גם זו שמנסה לשמור על לשון נקייה של העיוורים האחרים: "תשמור על הלשון שלך, יש כאן ילד" (עמ' 46) – היא מטיחה בגנב המכונית. היא דואגת להשכיבו במיטה סמוכה למיטתה וצמודה לקיר, כדי שלא ייפול (עמ' 51). באמצעות הילד נחשפות בה תכונות, אשר, לכאורה, אינן תואמות פרוצה.

מיוחדת במינה היא הסצנה, אשר בה הילד אינו מוצא עניין בסיפור, שמקריאה אשת הרופא לעיוורים, ולכן הוא "נרדם בתוך זמן קצר, ראשו – בחיק הבחורה במשקפיים הכהים, וכפות רגליו – על רגלי הזקן בעל הרטייה השחורה" (עמ' 231). הילד והזקן מעניקים לאישה במשקפיים – משפחה, שלא הייתה לה מעולם.

תפקידו אפוא משולש: לחזק קושיות, לחשוף תכונות עלומות ולהעניק משפחה.

## 7. למקומו של צחוק

חוסר-אונים ואבדן-תקווה אינם מצליחים לחבל בנימת צחוק<sup>18</sup> או הומור לסוגיו<sup>19</sup>, השזורים בשני הרומנים.

18. חביבה שוחט-מאירי משתמשת ב"צחוק" – כשם כולל לקומי, לאירוניה לסוגיה, להומור, לסטירה, לגרוטסקה וכו'. ראה הצחוק בראי האסתטיקה, על הצחוק בספרות הישראלית, תל אביב, ספריית פועלים, עמ' 7.

גם ענת זיידמן מדגישה, שבד"כ בתחושותינו, הנלוות אל מרבית מעשי ההומור, נמצא שמץ, אם לא למעלה מזה, של לעג, זדון, של שמחה לאיד ורגשות אחרים, לא כל כך נאצלים, אבל מאוד אנושיים. במרביתן של ההתרחשויות יימצא מישהו שהוא הקרבן. ראה ספרה, הומור, תל אביב, פפירוס, אוניברסיטת תל אביב, 1994, עמ' 16.

19. ראה עזריאל אוכמני, הומור, תכנים וצורות א', תל אביב, ספריית פועלים, 1976, עמ' 148-149, חשובה לענייננו הערתו בדבר לידתו של הומור לא בהזדהות ללא שיוור בין המתאר והמתואר, כי אם בשמירה על שנתון "מע" – תשס"ו כרך י"א

קאמי מנסה להטיל ספקות ב"עיר ללא ספקות" (עמ' 10), שהוא מתאר. הוא עושה זאת על-ידי קטלוג אבסורדי של העדפות תושביה, ש"יש להם זיקה גם לאותם תענוגות פשוטים. אוהבים הם נשים, קולנוע ורחיצה בים" (עמ' 9). נשים נתפסות כממלאות פונקציה מסוימת בלבד, שוות ערך לקולנוע ולרחיצה בים.

מושג האהבה מתרוקן בעיר כזו מתכנים שאינם פיזיים גרדא: "אין צורך אפוא לפרש בדקדוק כיצד אוהבים אצלנו. הגברים והנשים או שהם טורפים זה את זה חיש, במה שקוראים מעשה-האהבה, או שהם שוקעים בשגרה ממושכת בשניים. בין קצוות אלה מן הנדיר שתימצא דרך ביניים... מחוסר פנאי למחשבה נאלצים הבריות לאהוב זה את זה בלא יודעים" (עמ' 10).

אירוניה<sup>20</sup> משמשת את קאמי גם בבואו לתאר את אופיה האורבני המוחלט של עיר, שאדריכליה לא עשו שימוש נאות בנתוני נוף מדהימים:

"היא נטועה בנוף שאין דומה לו, בלבה של רמה חשופה, מוקפה גבעות מאירות, לנוכח מפרץ כליל החיטוב" (עמ' 11). אף-על-פי-כן היא "נבנתה בגבה אל המפרץ, ולכן מן הנמנע הוא שתראה מכאן את הים, בלתי אם תתור אחריו" (שם). אולם כיוון שזוהי עיר, שאינה מסופקת כלל, אין היא תרה, לא אחר הים ולא אחר מקבילותיו. מאחר שאוראן אינה מייצגת את עצמה בלבד – בהיותה "עיר מודרנית לגמרי" – ממילא, מופנית האירוניה כלפי הוויה מודרנית בכלל.

מסגרת חייה של הוויה מודרנית זו נתונה בתוך רוטינה קבועה.

לכן "ברוב תבונה, ... מועידים את התענוגות למוצאי שבת וליום ראשון ומנסים, בשאר ימות השבוע, להרוויח הרבה ממוך" (עמ' 9).

לו היו אלה תענוגות אמיתיים, קשה היה להכניסם לגדרות-ברזל. מסתבר שאינם כאלה: "נאספים בשעה קבועה בבתי-הקפה, ... מטיילים באותה שדרה..." (שם). רק הגיל משנה את עוצמת "הריגושים": "תשוקותיהם של הצעירים שבהם הן עזות וקצרות-ימים, בעוד

---

דיסטנס מסוים, אפילו על דיסטנס של עליונות-מה, ועם זאת, עיקרו – קירבה שבלב, עין טובה, אהבת אדם וחיוב החיים.

ראה לעניין זה הנרי ברגסון, **הצחוק**, בתרגום יעקב לוי, ירושלים, ראובן מס, תשמ"א, עמ' 10, 12, והתייחסות לכך – אצל חביבה שוחט-מאירי, **שם**, עמ' 12-14.

20. ראה אצל יוסף אבן, האירוניה, **מילון מונחי הסיפורת**, ירושלים, אקדמון, תשל"ח, עמ' 138-140; עזריאל אוכמני, אירוניה, **שם**, עמ' 40-42, **The Compass of Irony**, Chicago 1974; D.C..Muecke, **The Compass of Irony**, London 1969.

שנתון "מל" – תשס"ו כרך י"א

שהיצר הרע של הקשישים אינו חורג מגדר חוגי כדורת, נשפי ידידים ומועדונים, שבהם יטילו סכומים גדולים כיד המזל בקלפים" (עמ' 9-10).

קיבעון כזה משתבש, למשל, כשאדם מת.

ואמנם מציין קאמי בסרקזם מר: "משהו מקורי הוא הקושי שאדם נתקל בו למות. קושי, אגב, אינה המילה היאותה ויהא זה מדויק יותר לדבר על אי-נוחות... שוו אפוא בנפשכם את ההולך למות... כאשר באותה שעה אוכלוסיה שלמה מנהלת שיחות בטלפון ובבית הקפה על אודות שטרות..."

המסקנה המתבקשת אינה אלא אחת, באשר "חומרות האקלים, היקף העסקים..., דלות הנוף... וטיב התענוגות... כל אלה דורשים מן האדם בריאות יפה" (עמ' 10).

לא נמצא אצל קאמי הומור קל, שמקורו באמפטיה. גיחוכו אירוני-סרקסטי, והוא הולך ומתמעט, ככל שהדבר הולך ומתגבר, הן משום שהמספר הכל-יודע הוא ד"ר רייה, אוהב האדם, שאינו מסוגל ללעוג לכאב בלתי מוסבר, שאינו מסוגל להטיח בקהל הכנסייה הנפחד: "בְּרַעָה אתם..., בדין באה עליכם" (עמ' 80) – כאבא פאנלו, אוהב האלוהים, שאינו מסוגל לומר: "אמרתי לכם", אך גם מפני ששום סיבה שבעולם, גם לא חיים שדופי-עניין, נטולי ספקות, כמתוארים לעיל – לא יצדיקו מגפת-דבר נוראה כל כך.

אף-על-פי-כן יש לאירוניה כוח להגביר מאמץ, למרוד, לנסות, לשנות, מפני שהיא מאפשרת לבחון מצב בלי להיות מעורב בו, לבחנו, כביכול, מבחוץ. לכן מסוגל ד"ר קסטל, כשכבר ברור לו שמדובר במגפה, לשתף את ד"ר רייה באבחנתו, המהולה באירוניה כואבת: "...אין מעיזים לקרוא למחלה בשמה... מעל לכל – אל מהומה... ועוד, כמו שאמר אחד החברים: "לא ייתכן, הכל יודעים, שהיא נעלמה מן המערב".

כן, הכל יודעים זאת, "מלבד המתים" (עמ' 34).

מודרנה מהלכת בדרך כלל שלובת זרוע עם העדר אמונה. אלה פני הדברים גם באוראן, שדבר שינה את מציאות חייה. הנה תיאורו האירוני (אולי הומוריסטי?) של המספר:

"קהל מרובה בא להינכח בשבוע התפילה. אין זאת אומרת, שבימים רגילים תושבי אוראן הם יראי-שמים במיוחד. ימי ראשון, דרך משל, הרחצה בים מתחרה רצינית היא למיִסָה. גם לא איזו חזרה בתשובה פתאומית שרתה עליהם. אבל משנסגרה העיר, והנמל נאסר בגישה, שוב אי אפשר היה לרחוץ; מצד שני, היו הבריות שרויים במצב-רוח מיוחד ביותר... כי חשו היטב שמהו נשתנה... נבהלים אך לא מיואשים... לגבי הדת... הביא אותם הדבר לכלל יחס

שנתון "מע" – תשס"ו כרך י"א

מיוחד, הרחוק מן האדישות, כשם שהוא רחוק מן ההתלהבות, ואשר אפשר להגדירו יפה למדי במילה "אובייקטיביות", "...מכל מקום לא יזיק" (עמ' 78).

קאמי אוחז בציפורני האירוניה, אירוניה של מצב – בתארו את נסיונות ההימלטות של ראמבר, העיתונאי:

הלה נדרש למלא שאלון של קורות חיים ("מה שמכנים בשם הקוריקולום ויט ה<sup>21</sup> שלו", עמ' 90). הוא סבר, לתומו, שהדברים אמורים בחקירה, שנועדה לאפשר לו לחזור למקום מגוריו הרגיל, עד שהסתבר לו, "כי המכוון הוא למקרה שיפגע בו הדבר, כדי שיוכלו להודיע את משפחתו, ומצד שני לדעת אם יש לזקוף את הוצאות בית-החולים לחשבון התקציב העירוני, או אם יש לצפות להחזרת הדמים מידי קרוביו" (עמ' 90-91). כוחה של בירוקרטיה! כוחה של הכחשה! גם כשהחרב מונחת על צוואר, מקומו של הממון נשאר איתן.

גם ב"על העיוורון" נמצא שימוש לא מועט באירוניה, לרוב סרקסטית<sup>22</sup>, לעתים הומוריסטית, המקלה על הקורא לעכל תמונת עולם אבסורדית של פגועי-עיוורון לבן.

יוכיח, למשל, התיאור בעמ' 26, הנוגע במסקנות שהן טבו ומנפצן:

האשה במשקפיים, שניכרת אהדתו אליה, עדיין אינה עיוורת בקטע זה: כעיוורת – הרי היא רחוקה אלפי מילין מדמותה המקובלת של פרוצה. היא מתפקדת כאם, כאחות וכרעיה בעת ובעונה אחת, וממשיכה כך גם כשהראייה שבה אליה. אולי משום כך אין סאראמאגו מסיר מעליה את משקפיה. אולי מבקש הוא שקוראיו יסירו!?

סאראמאגו עוטה על עצמו אמנם גלימת עורך-דין מפולפל בדונו ב"הגדרת מצבה". המילים: "למען הזהירות", "הגדרה ראשונית" ו"במובן הרחב" – מלוות כצל את הרהוריו-ערעוריו. ואף-על-פי-כן, בעצם, כל הקטע הארוך, המתאר את ביקורה אצל רופא העיניים (עמ' 25-26), הוא דוגמה לאירוניה הומוריסטית.

לדעתה של יהודית אוריין<sup>23</sup>, בחר סאראמאגו בזונה, השופעת אומץ וטוב-לב לאורך כל הדרך, כי הוא אינו מאמין בדיכוטומיה פשטנית של טוב ורע.

21. ההדגשה של קאמי במקור ע"י פיזור אותיות.

22. התייחסות להומור, "השחור, ושמא הלבן", מוזכרת גם ברשימה המצויה על כריכת הספר המתורגם לעברית.

23. במאמרה, הגיהינום בא לפני המוות, עתון 77, 256, 2001, עמ' 8.

טיפולו של השוטר בה, מיד לאחר שהתעוורה, אינו מתואר עוד בהומור, אלא בציניות: השוטר – בנימה שהייתה יכולה להיות סרקסטית, לולא הייתה, פשוט, גסה – רצה לדעת, אם יש לה כסף למונית. "במקרים כאלה המדינה לא משלמת, שכן הנשים הללו נמנות עם הקבוצה שאינה משלמת מסים על הכנסותיה הלא-מוסריות" (עמ' 30). האשה נידונה ומוערכת על-פי מגדר בזוי ("הנשים הללו"), אך אפשר, שהמספר נד לשוטר, החייב לפעול על-פי כללי משחק רשמיים, שאינם מכירים ביוצאי-דופן.

סאראמאגו – כקאמי – בז לבירוקרטיה:

יוכיח ניסיונו של רופא העיניים ליידע את הרשויות על מגפת העיוורון<sup>24</sup>, יוכיח ניסיונו לשכנע את המנהל הרפואי של המחלקה שמדובר במגפה: "לכל השדים והרוחות, הרי לא נדבקים בעיוורון", טוען המנהל.

"אתה צודק, אבל גם במוות לא נדבקים, ובכל זאת כולנו מתים" (עמ' 34) – משיב לו הרופא העיוור.

גם נאומו של "השר בכבודו ובעצמו", המחליט על הסגר (עמ' 37), יכול להיכלל במסגרת הבזו לבירוקרטיה. הסתבכותו במשפט מורכב ארוך ומייגע, שמשגעת אל סופו, אינך זוכר עוד את תחילתו והדיון שהוא מקיים (עמ' 38) – הופכים את ישיבת הוועדה למגוחכת.

סאראמאגו מודע להזדקקות בני-אדם למסכות ומתאר באירוניה סרקסטית את אופן השימוש במסכה כזו, גם במצב של אימת-מוות: "הרופא הזדהה כאשר עָנָה, אח"כ הפטיר מהר, טוב, תודה, כי אין ספק שהמרכזנית שאלה, מה שלומך, דוקטור, וזה מה שאנחנו עונים כשאיננו רוצים להודות בחולשה. אומרים, טוב, ואנחנו גוססים..." (עמ' 33).

כמו ב"הדבר" – כך גם ב"על העיוורון" מסוגלים העיוורים לבחון בהומור את מצב הביש, שהם נתונים בו:

גנב המכונית, המדמם למוות בגין זיהום קשה, מגחך בשומעו, שרופא עיניים מטפל בו: "זו הבדיחה הכי טובה ששמעתי בחיים... בדיוק היה צריך להעלות לנו בגורל הרופא היחיד שלא יעזור לנו בכלום". "עלה לנו בגורל גם נהג, שלא יסיע אותנו לשום מקום" – עונה לו בעוקצנות הבחורה במשקפיים הכהים (עמ' 55-56).

24. לעיל, סעיף 2 ובעמ' 33 בספרו.

שנתון "מג" – תשס"ו כרך י"א

רופא עיניים ונהג מונית – משמשים בקטע זה בפונקציה כפולה – כפשוטם וכסמליותם, היינו, הם משמשים גם כחלופותיו של בורא עולם, שכלל אינו יכול לעזור.

זהו אפוא קטע הומוריסטי וסרקסטי בעת ובעונה אחת. גנב המכונית סבור, ששומרי מחנה ההסגר יובילוהו לבית החולים, כשיראו מה מצבו – על אף סכנת ההידבקות בעיוורון, וכדבריו: "הם קודם כל מנתחים, ורק אחר כך הורגים אותם, כדי שימותו בריאים" (עמ' 63). הציניות שלו אינה נוטשת אותו עד הסתלקותו.

לכל אלה יש להוסיף את העובדה, שחלק נכבד מגיבורי הרומן הם פגועי-עיניים או יש להם בעיות רפואיות בעיניהם, כבר לפני פרוץ המגפה: הילד פוזל; לאשה במשקפיים הכהים – דלקת עיניים; הזקן, בעל הרטייה השחורה, מתמודד עם קטרקט. אגב, הרופא מביטח לו שאחרי הניתוח, לא יכיר את העולם שחי בו (עמ' 23).

הרופא טעה: עולמו נשתנה הרבה לפני כן. כולם נדבקו במרפאתו של רופא העיניים, שאשתו "עם הזמן והאינטימיות... התחילה להבין משהו ברפואה זו..." (עמ' 32) ובמחנה ההסגר כלוא, בין שאר עיוורים רשעים, גם רואה-חשבון (עמ' 150), שאינו רואה עוד.

אירוניה של מצב ושל גורל.

אחרי שתפס את מקום מנהיג הרשעים, מדברת אשת הרופא עם רואה החשבון בלשון "המקצועית".

"את בת זונה", הוא אומר לה.

"אז עכשיו אתה יודע מה שווה בת זונה", היא משיבה ומזהירה: "תיזהר שלא תיגמר לך התחמושת, יש לך שם עוד אנשים, וגם הם רוצים להיות מנהיגים" (עמ' 153). במחנה ההסגר של העיוורים נמצאים חישובי רווח והפסד כה נלעגים, והזכרתם – כה אירונית.

אירוניה לסוגיה – מאפשרת לקאמי ולסאראמאגו לגעת בתופת ולצאת ממנה ללא כוויה.

## 8. למקומה של האמנות

שני המספרים נדרשים למקומה של אמנות בעולם אבסורדי:

ביצירתו של קאמי מייצגה הוא זיוף גראן, וב"על העיוורון" משוחח על אודותיה אחד העיוורים, המשחזר את רגע ההתעוורת.

מקומה ב"הדבר" – מרכזי יותר, אף-על-פי שהיא מיוצגת רק על-ידי משפט פתיחה בלתי גמור לסיפור, שעדיין לא נכתב:

גראן משתף את ד"ר רייה בייסורי כתיבתו ומספר לו על אי יכולתו להחליט, "אם יש לתת ואו החיבור או לאו" או לבחור "בין אַחַר ואחר-כך" (עמ' 86). ד"ר רייה סבור לתומו, שגראן מצוי בשלבי סיום של כתיבת ספר, ומופתע, שההתרגשות הגדולה מתייחסת למשפט הפתיחה בלבד ("בוקר נאה אחד של חודש מאי ואמזונה הדורה עברה על גבי סוסה נהדרה, אדמדמת-חומה, בשדרות הפרחים של בואה-דה-בולון" (עמ' 87<sup>25</sup>), ושכל השאר אינו מצוי אפילו בשלבי עֹבְרוֹת.

הוא מתייחס לכך בהומור – מחד גיסא, ובהערצה – מאידך גיסא. כמותו – גם המספר הכל-יודע: התלהבותו של גראן מספרו העתידי – ספק משעשעת, ספק מגוחכת, ספק תמימה: "כאשר אניע למסור בתכלית השלמות את התמונה שבדמיוני, כאשר המשפט שלי יהיה בו עצם ההילוך של ריצת טיול זו של הסוסה, אחת-שתיים-שלוש, אחת-שתיים-שלוש, אז יהיה השאר נקל יותר ולמן הפתיחה תהיה חזות-העין כזאת, שאפשר יהיה לומר: "הסירו כובע" (עמ' 87).

מאוחר יותר משמש גם טארו כ"יועץ אמנותי", וכאשר הוא שואל: "מה שלום האמזונה?", הוא אינו לועג, וכאשר גראן משיב לו: "היא אצה, אצה על סוסתה" (עמ' 110), הוא אינו מרגיש נלעג, והרָאָה – שהוא משתף את טארו בהחלטתו להמיר את התואר "הדורה" – בתואר "תמירה", אף כי זו, כצפוי, המרה זמנית (עמ' 110-112).

אהדתו של המספר לדמות מופיעה באופן מפורש בעמ' 112: "הנה מציע המספר דווקא גיבור זה הבלתי-נחשב ומטושטש-הדמות, שאין לזכותו כי אם מעט טוב-לב ואידיאל שהמגוחך שבו בולט לעין".

כשגם גראן נדבק בַדְבַר, וכשנדמה לו שֶקֶצוֹ קרוב, מגיש הוא לטארו ולרייה כתב-יד בן חמישים עמודים, שאין בהם כי אם משפט אחד "מועתק, מעובד, מורחב, מצומצם, פעמים אין-ספור" (עמ' 208) ומבקש-פוקד לשורפו. רייה מהסס ונענה – מתוך מחשבה, שזו דרישה של שכיב-מרע. אבל גראן שורד ומכריז: "טעיתי. אבל אני אתחיל מחדש" (עמ' 209). התמימות הזאת, הנאמנות ל"אידיאל שהמגוחך שבו בולט לעין" – הצילה את גראן מציפורני הדָבַר.

25. ובווריאציות קלות בעמ' 110, 111, 208.

שנתון "אֶש" – תשס"ו כרך י"א



גם ב"על העיוורון" מוצגים שוחרי האמנות באור מגוחך :

העיוור "עם הקול הלא מוכר" (עמ' 105) מספר, שהתעוור, בזמן שביקר במוזאון, ושהדבר האחרון שראה היה תמונה.

בעל הרטייה מנסה לקבוע, לפי פרטיה, היכן צוירה :

שדה תבואה עם ברושים ושמש – נראה לו כשייך לאמן הולנדי; כלב טובע – מתאים לצייר ספרדי; "עגלה עמוסה בחציר, שסוסים מושכים אותה והיא חוצה נחל" ותוספת של בית בצד שמאל – נראים לו כציור אנגלי, אולם "אשה עם ילד בחיקה" גורמת לו לפקפק ב"בקיאותו האמנותית", והעובדה, שהיו בציור גם כמה אנשים שאכלו – הקשתה עוד יותר וגרמה להשערה שהצייר איטלקי.

כמה צפויה אפוא התגובה: "אני לא מבין איך יכולים להימצא בתמונה אחת ציורים כל כך שונים ושל ציירים כל כך שונים" (עמ' 106). היזכרות באלמנטים נוספים, כ"אשה עירומה, עם שערות בלונדיניות" וכ"הרוגים ופצועים", "ילדים מתים", "חיילים", ו"סוס מוכה אימה... שהעיניים שלו יצאו מהחורים" – מסייעת להסיר את מסכת ה"שיח האמנותי" ולחשוף את האמת העירומה, שאין התמונה האחרונה, שהספיק העיוור לראות במוזאון, אלא תמונת-מצב של העיוורים.

הארת האמנות מצד אוהדיה המגוחכים – משותפת לקאמי ולסאראמאגו, אולם קאמי מגלה אמפטיה לאוהביה, ואילו סאראמאגו לועג להם.

## 9. למקומו של א-לוהים

סוגית האמונה היא סוגיה מרכזית ב"הדבר": מייצגה הנאמן הוא אבא פאנלו, המעמיד עצמו כ"סניגור נלהב לנצרות תובענית" (עמ' 78). בעומדו על דוכן – לא ראה את קהל שומעיו, זולת "דמות עבה ושחורה... מתחת למשקפי פלדה" (עמ' 80). קולו – חזק, והוא בעל כישורים פתטיים ומשוכנע עד תום, שהדבר הוא עונש על חטא, וכי "בְּרָעָה אַתָּם (אתם, ולא הוא)..., בדין באה עליכם (ולא עליו)" (שם).

בדרשתו, המתסמכת על כתובים עתיקים ועל מקבילות היסטוריות, הוא מבקש לשכנע, שא-לוהים שלח את הדבר כעונש על היותם "פושרי-לב", על שהסתפקו בביקור בבית-א-לוהים

בראשון בשבת, כדי להיות רשאים לעשות בשאר הימים כעולה על רוחם (עמ' 82). אך "יחסי-סירוגים כאלה לא די הם לרחמיו הטורפים" (שם).

לכן הוא קורא לבני העיר לשאת קריאת-אהבה לשמים, "ואילו הא-לוהים, הוא יעשה את היתר" (עמ' 83). כצפוי, היו שהשלימו עם דבריו, בעיקר השמרנים, כְּשׁוֹפֵט אֹתוֹן, אך רבים חשו, "כי הם נידונים על חטא שלא נודע", וכי נלקחו למאסר, "שנבצר מן הדמיון לשערו" (עמ' 84). מאז הייתה מחשבתם היחידה להימלט מן הכלא הזה.

גם קאמי, "המחופש" לד"ר רייה, וטארו, הקדוש החילוני, מבקשים להימלט מן הכלא הזה. פאנלו מתרכז אחרי מותו של הילד (עמ' 173-175) ומצטרף לפלוגות התברואה – מחד גיסא, ומאפשר לעצמו להרהר באמיתות מוחלטות – מאידך גיסא, ואפילו מעלה אותן על הכתב. שם חיבורו: "הרשאי כוהן לדרוש ברופא?" (עמ' 176).

בדרשתו השנייה, שנועדה לגברים בלבד, שרובם נתפסו לאמונות-הבל, אשר תפסו את מקום הדת, הייתה נעימת דבריו רכה יותר, ונמעניו לא כונו עוד "אתם", אלא "אנחנו" (עמ' 178), ואפילו הוא לא נמנע מלומר בעוז, כי "יש דברים במעשי הא-לוהים, שאפשר להסבירם, ואחרים – שאין להסבירם" (שם). ובכל זאת, הטעים, שאת הקונפליקט בין "להאמין בכל, או לכפור בכל" (עמ' 179) – יש להכריע באמונה תמימה, רק מפני שלא תיתכן כפירה בכל, כפי שנמצא בסיפא של חלקה הראשון של דרשתו: "כיום עשה הא-ל לברואיו חסד, שנתן אותם ברעה אשר כזו, למען יהיה עליהם לחזור ולמצוא, גם להתחייב בגדולה שבמידות, אותה של הכל או לא כלום" (שם).

המילים מודגשות במקור, באשר זהו חודה של הדרשה, אולם זוהי גם הפואנטה של המחבר המשתמע<sup>26</sup>, התר אחר חלופת-ביניים בין "הכל" לבין "לא כלום"<sup>27</sup>.

פאנלו מוכן לאמץ את המילה הנוראה "פטליזם", בתנאי שיתווסף עליה התואר "פעיל". מדהים, עד כמה פירושו של הצירוף, "פטליזם פעיל", מתאר את אופני התמודדות של מוכי העיוורון ב"על העיוורון", ובמיוחד – את אופן התמודדותה של הרוֹאָה היחידה:

26. או המחבר המובלע (Implied author). ראה יוסף אבן, **מילון מונחי הסיפורת**, עמ' 80-81 וכן ב-סופר, מספר ומחבר / ניסיון לסינתזה מחקרית של תחום מרכזי בסיפורת, **הספרות**, 18-19, 1974, עמ' 156-162, וכן W.C. Booth, **The Rhetoric of Fiction**, pp.71-76.

27. ראה גם יעל רנן, הפואטיקה והאידיאולוגיה של אלבר קאמי, **הספרות**, 34 (2), 1985, עמ' 153;

לאה שמעוני, משמעות החיים ביצירות אלבר קאמי, **נפש**, 4, 2000, עמ' 64-65.

שנתון "מע" – תשס"ו כרך י"א

"צריך רק להתחיל לצעוד קדימה, בחשכה, כסומא במידת-מה ולנסות לגמול טוב. אבל, זולת זאת, צריך אדם להישאר ולהשלים, להפקיד גורלו ביד הא-לוהים, אפילו אשר למיתתם של ילדים" (עמ' 181) – אומר פאנלו.

לולא היו המילים המודגשות – מילותיו של פאנלו, יכולות היו המילים להיות מילותיה של אשת הרופא, אך רק הן, ללא הסיפא, ובוודאי – ללא האמירה המבארת: "אהבת הא-לוהים אהבה קשה היא, כרוכה היא בהתמכרות השלמה ובזלזולו של האדם בעצמו. אולם רק היא לבדה יכולה למחות את ייסורי מיתתם של ילדים..." (עמ' 182).

הרוח העזה, שפרצה מבעד לדלתות הפתוחות למחצה של הכנסייה, היא ביטוי לעמדתו של המחבר המשתמע. מחזק אותה טארו, המספר לד"ר רייה, כי "הכיר כוהן שאבדה לו אמונתו בימי המלחמה, כשנתגלו לו פניו של בחור נקור-עיניים" (עמ' 183).

הדברים הם דברי טארו, גיבורו של קאמי, לא של סאראמאגו. זה טיבו של דיאלוג! זו טיבה של התמודדות!

קאמי בחר להמית את פאנלו מוות מנוכר, נעדר תמיכה אנושית. בתשובה על הצעת רייה להישאר לידו – אומר פאנלו, ספק – בעצב, ספק – לא: "תודה, אבל הנזירים אין להם ידידים. הם נתנו הכל ביד הא-לוהים" (עמ' 186). הוא מבקש את הצלב ומתבונן בו באדישות.

הקטע, המתאר את מותו, נושא עמו משמעויות כפולות: רייה אינו משוכנע, שפאנלו מת מדבר. על גבי כרטיסו נרשם: "מקרה מסופק" (עמ' 186). אולי ניתן להניח, שהספק אינו נוגע רק להגדרת סיבת מותו, אלא להגדרת עמדותיו. שמא לא יכול היה לעמוד, בכל זאת, במותם של ילדים ושל אחרים חפים מפשע!?

בי"על העיוורון" נושא האמונה הדתית מצוי בשוליים:

סאראמאגו מקדיש לו חמישה עמודים בלבד (עמ' 250-254), סמוך לחתימת הרומן. בין גיבורי היצירה, המאופיינים על-ידי מקצועם או עיסוקם, אין מי שממלא פונקציה דתית. ההתעסקות היום-יומית בהשרדות מותירה מקום צר לשאלות של למה ומדוע. אף-על-פי-כן המסקנות, העולות מהמעט הקיים, הן בהירות, חדות ואינן מותירות מקום לפקפוקים. עמדתו של סאראמאגו – כעמדתו של אביו הרוחני, קאמי.

על סף עלפונה נכנסים אשת הרופא, בעלה וכלב הדמעות לכנסייה. הם אינם נכנסים אליה, משום שמצפונם מייסרם, או כדי להתוודות, אלא כאל מקום – למנוחה. "היא לא רצתה

לשכב על המדרכה המזוהמת, ולסופרמרקט – לא תחזור, אפילו אם יהרגו אותה", ובכנסייה יהיו אולי אנשים, "כמו בכל מקום".

כשהיא מתחילה להרגיש טוב יותר, היא אינה יכולה להאמין למראה עיניה: עיני כל הדיוקנאות בכנסייה היו מוסתרות, הפסלים – ברצועת בד לבן, והתמונות – במשיחת מכחול גסה של צבע לבן. רק עיניה של אישה אחת לא היו מכוסות, כי היא כבר נשאה אותן על מגש של כסף, עקורות. היא מעלה השערה, ש"עשה את זה מישהו, שנאש מן האמונה, כשהבין שיתעוור כמו האחרים; אפילו ייתכן, שזה הכומר המקומי. אולי חשב בצדק, שכיוון שהעיוורים לא יכולים לראות את דיוקנאות הקדושים, גם הדיוקנאות לא צריכים לראות את העיוורים". כשרופא העיניים מהסה אותה: "מה את מדברת, הדיוקנאות לא רואים", היא משיבה לו: "אתה טועה, הדיוקנאות רואים בעיניים שרואות אותם, רק שעכשיו העיוורון הוא נחלת כולם".

איזו אמירה קשה ובוטה ושוחטת "פרות קדושות!" הא-לוקות אינה אלא תבנית נופה האנושי. לא פחות, אף לא יותר מכך. הבעל, הפחות מתוחכם, מתפלא: "אבל אַתְּ ממשיכה לראות".

תשובתה הבלתי צפויה, המכוונת לראייה שאינה פיזיולוגית-מוחשית בלבד היא: "אני אראה פחות ופחות, גם אם לא אאבד את הראייה, כל יום אהיה עיוורת יותר ויותר, כי לא יהיה מי שיראה אותי".

אושרו של אדם מותנה, לפי סברתה, בהסתכלותם הקרובה, המבינה, המתבוננת (גם במובן של בינה והבנה) של סובביו. הרופא מדמיין את הכומר בפעולתו ומסכם: "הכומר הזה כנראה חולל את חילול הקודש הגדול ביותר בכל הזמנים ובכל הדתות, ... כשבא לכאן להכריז סוף-סוף שא-לוהים אינו ראוי לראות".

האישה אינה מספיקה לענות, כי אנשים שהיו בכנסייה התערבו בשיחה:

אחד מהם מעיד, "שהכיר את הכומר, שלא היה מסוגל לעשות דבר כזה". "אף פעם אי-אפשר לדעת מראש מה בני אדם מסוגלים לעשות... הזמן הוא שקובע... כל הקלפים בידיו, ועל כל אחד מאיתנו לצרף את הקלפים המנצחים באמצעות החיים שלנו" – משיבה לו אשת הרופא. "אני אומר לך שזה חטא לדבר על משחקי קלפים בכנסייה", מתקומם "מכירו של הכומר". "אז קום, לך תשתמש בידים... אם אתה מפקפק במה שאני אומרת" – מציעה לו אשת הרופא.

הידיעה פורשת כנפיים, ותגובות של פקפוק מתחלפות בדאגה, ואצל חלק מהאנשים, "בעלי דמיון ואמונות תפלות" (השווה "הדבר"! – בפחד, שדוחפם לברוח, ומאחר שכולם, להוציא אחת, הם עיוורים, חלקם נופל, ורבים מאבדים את שקיותיהם, "והתוצאה הייתה שאשת הרופא ובעלה יצאו מהכנסייה בלי חרטה על השוד, נושאים שקיות חצי מלאות", כי, כפי שמתערב המספר, "דבר נוסף שאינו משתנה הוא שיש כאלה, שמנצלים את הצרות של האחרים, כפי שיודעים יפה מאוד, עוד מימי בריאת העולם". אולם, צריך לזכור, שלאשת הרופא לא היה זה "ניצול", אלא שאלת חיים, של "להיות או לחדול".

כציניקן, הבקי בנבכי הנפש האנושית, לא נמנע סאראמאגו מלהזכיר "נפשות טובות", שחשדו, ש"זה היה תכסיס ציני של האישה שאמרה, שהעיניים של הדיוקנאות מכוסות. יש אנשים שאין גבול לרשעות שלהם והם הולכים וממציאים מעשיות כאלה אך ורק בשביל להצליח לגנוב ממסכנים...".

תגובות שבעת גיבורי הרומאן אינן שונות מתגובות מי שהיו בכנסייה :

העיוור הראשון ואשתו ראו במעשה הכומר חילול הקודש ; בעל הרטייה, בהיותו בעצמו שתום-עין, כבר לפני שהתעורר, גיחך : "...מוזר שמרטייה כמו שלי לא מתקבל אותו רושם. לפעמים היא אפילו משווה לאיש ארשת רומאנטית" (עמ' 255); אחרים לא רצו לדון בכך. סיוטים – כבר היו להם כבר די והותר, כפי שמגיבה בעלת המשקפיים (שם).

כיסוי עיני הדיוקנאות הוא קריאת תיגר של המחבר המכוונת כלפי מעלה<sup>28</sup>. כמוה – כקריאת התיגר של הכומר, שטארו סיפר עליו, אשר איבד את אמונתו, כשראה "בחור נקור-עיניים".

סאראמאגו משתמש גם בכלב הדמעות – כדי ללעוג לאקסיומות תאולוגיות :

הכלב נעצר על סף הכנסייה בהיסוס, שכן, "למרות חופש התנועה שהכלבים נהנו ממנו בחדשים האחרונים, נטמע גנטית במוחו של כל אחד מהם האיסור שהוחל על בני מינם פעם, בימים קדומים, להיכנס לכנסיות, מן הסתם באשמת צופן גנטי אחר...לא הועילו כלל השירותים הטובים והנאמנים, שהעניקו אבותיו של כלב הדמעות הזה, כשליקקו פצעים של קדושים, בטרם אושרה קדושתם... כלומר עשו זאת מתוך חמלה, שאינה תלויה בדבר" (עמ' 251).

---

28. יהודית אוריין קובעת, על דרך ההיפוך, ש"על העיוורון" הוא היצירה ה"רליגיוזית" החשובה ביותר של ראשית האלף השלישי. ראה במאמרה, הגיהינום בא לפני המוות, עתון 77, 256, 2001, עמ' 8.

שנתון "jke" – תשס"ו כרך י"א

כלב הדמעות אנלוגי לאשת הרופא, בעלת החמלה, ואנלוגי, ממילא, לסאראמאגו, שבחר דווקא בה להיות נושאת דברו. זהו כלב אנושי, חושב, חש, מרחם, חומל ומסייע.

מה שעולה מהדברים אינו הרשות להתיר להכניס כלבים למקומות קדושים, אלא הדרישה האולטימטיבית להימנע ממיון גזעני מסוג כלשהו, גנטי, מגדרי, חברתי, דתי וכיו"ב. דומה, שזו תשובתו של סאראמאגו לפאנלו, שהשמיע את דרשתו לגברים בלבד. זו גם תשובתו לנאציזם ולכל רוע בלתי מוסבר, יהא זה דבר או עיוורון, ומה ששני אלה מסמלים.

דומה אפוא, שתמונת הדיוקנאות מכוסות העיניים היא מפגן-הצדעה, שעורך סאראמאגו לכבודו של קאמי.

זה המקום לדון בקטע מתמונת "משל העיוורים" של ברויגל<sup>29</sup>, שבחירה יעל שוורץ להציג על העטיפה:

בתמונה המלאה מוצגים ארבעה עיוורים, המובלים על-ידי עיוור, הנופל על אדם, השוכב על הקרקע. במרחק רב נראית כנסייה, בעלת חלונות רבים, שצריחה – בשמיים.

דרור בורשטיין סבור, שהוויתור על הכנסייה הוא טעות, מפני שחלונותיה מצוירים בבירור – כמקבילים לעיניים החסרות של העיוורים, שהרי סאראמאגו רוצה להרוס בדיוק את המרחק הזה שבין המבט המרוחק, היודע, האטום, המבט על העיוורים, שברויגל מייחס לכנסייה – לבין העיוורים עצמם. "לצורך העניין, הקריאה, שבמסגרתה הקורא נמצא בהגדרה מחוץ למצב העיוורון, היא עמידה בתוך הכנסייה של ברויגל, סמוך לחלון"<sup>30</sup>.

הצדק – עמו, וצריך להוסיף, שחשוב היה להביא את התמונה בשלמותה לא רק בגלל האנלוגיה של העדר העיניים מול חלונות הכנסייה האטומים, אלא גם בגלל המרחק בינה ובין העיוורים ובשל העדפתה להביט לשמים במקום לפתור מצוקות-אנוש.

29. Peter Bruegel the ELDER (1525-1569). התמונה מוצגת בגלריה הלאומית בנפולי. נושא התמונה מוגדר בשני אופנים: יש המגדירים אותו: "נפילת העיוורים" (The Blind Fall), ויש המכנים אותו: "משל הסומא המוליך את העיוורים" (The Parable of the Blind Leading the Blind).

השם השני מדויק יותר. הוא מכיל לא רק את המובן הראשוני, הפשטני, אלא גם האשמה כלפי מה שהכנסייה אמורה לייצג, כפי שמיטיב לנסח ד"ר רייה בשיחתו עם טארו: "אולי מוטב לו לאלוהים שלא יאמינו בו ושיילחמו בכל כוח במוות, בלא להרים עיניים לעבר השמים, שבהם הוא מחריש" (עמ' 105).

30. דרור בורשטיין, האחריות שמוטלת עלי, כי יש לי עיניים כשהאחרים איבדו אותן, **הארץ, תרבות וספרות**, י' בטבת תשס"א, 5.2.2001, עמ' 14 ב.

שנתון "מ"א – תשס"ו כרך י"א

## 10. קונסטרוקציה מחשבתית

רבקה גורפיין סבורה, שהדבר אינו אלא יצירת-מעבדה<sup>31</sup>, שקאמי התקין לעצמו – לשם בדיקת עמדות שונות של האדם מול הרוע, העולה על סכום כל כוחותיו של האדם. הגיבור הקולקטיבי של הרומן הוא העיר, ולכן אין תווי היכר מיוחדים לאנשים; הם מזכירים הוויה מודרנית בכל מקום. מגמתו היא לבחון את דרכי התגובה האנושית על הנגע, שהוא ממהותם של החיים, לבדוק וגם לשפוט. קאמי "ממית" כל מי שאינו זכאי בעיניו.

גם אל "על העיוורון" ניתן להתייחס כאל יצירת-מעבדה או כאל ניסוי פסיכולוגי-סוציולוגי<sup>32</sup>, אולי אף יותר מיצירתו של קאמי, שכן גיבוריו אנונימיים לחלוטין. בניגוד לגיבורי "הדבר" – אף לא אחד מגיבורי סאראמאגו נזכר בשמו. במחוזותיו מהלכים רופא, אשתו, העיוור הראשון ואשתו, ילד פוזל, אשה במשקפיים כהים, זקן בעל רטייה, רואה חשבון, מנהיג הרשעים העיוורים. אף לא שם אחד. המקום – אנונימי. הזמן אינו מצוין. גם סאראמאגו בוחן עמדות ופוסלן, ובדומה לקאמי, המשמיע קול על-ידי ד"ר רייה, עושה זאת סאראמאגו על-ידי אשת רופא העיניים.

**סיכום ביניים**<sup>33</sup> יצביע על קירבה גדולה בין שתי היצירות, המאשרת השפעת הראשונה על האחרונה. עם זאת, לכל אחד מהיוצרים – אפיונים, שאינם משיקים זה לזה.

להלן יידון חלק מהם.

### פרק ב'

**במה לא נשתוו?**

**הגדרת החולי**

31. בספרה, בקריאה קשובה, עמ' 108-124.

32. ראה גם דרור בורשטיין, לעיל הערה 30.

לדעת אירי ריקין, אין לראות ב"על העיוורון" אלגוריה כלל. התיאור הנקי מקצין עד אבסורד את המצב האנושי, כפי שהוא מתגלה מתחת לנוצות תרבות, שמכסות את פרצופנו האמיתי, ראה במאמרו של אירי ריקין: לא המסר, אלא האופן שבו הוא מוגש, מעריב, מוסף שבת, ספרות וספרים, ב' בשבת תשס"א, 26.1.2001, עמ' 28.

גם לדעת יהודית אוריין, היצירה אינה אלגורית, אלא בעלת עצמות רגשיות ותבוניות. ראה מאמרה: הגיהנום בא לפני המות, שם, הערה 29.

33. שאליו יש להוסיף גם את בחירת שני הסופרים ברופא – כבאדם בעל מידות אציליות ובתיאור תהיית השותפים לאסון על סיבות אסונם.

שנתון "jke" – תשס"ו כרך י"א

נגיף הדבר מתקיים בטבע בנברנים ומועבר לאדם על-ידי עקיצת פרעושים. בדרך זו פורצת מגפת הדבר ביצירת קאמי. בדרך זו נגרמו מגפות-דבר בעבר<sup>34</sup>. הבחירה בדבר כנושא מגפה אינו מקורי. קאמי הושפע מ"יומן משנת המגפה" של דניאל דפו (1659-1731), שממנו גם שובץ המוטו<sup>35</sup>.

העיוורון של סאראמאגו פוגע, לעומת זאת, בכולם ללא סיבה נראית לעין. מקורו איננו חיצוני. הוא אינו מלווה בשום תסמונת, פרט לאבדן ראייה. עינו של העיוור הראשון נראו בריאות, הקשתית ניכרה בבירור, לובן העין היה צהור, "דחוס כמו חרסונה" (עמ' 10). ההשערה הרפואית, שמקור העיוורון – נפשי, נדחתה, כי חולה אגנוזיה, שמקורה נפשי, אינו מסוגל לזהות, אך איננו עיוור. גם אין זה אמאורוזיס, באשר אינו שחור אלא לבן (עמ' 24). במילים אחרות: "דבר כזה לא נראה מעולם" (שם). סאראמאגו בדה<sup>36</sup> מחלה נגיפית.

## א. מקומה של אישה

מקומה של אישה ב"הדבר" הוא שולי:

מנווטי המלחמה בו הם גברים, הניגפים בו הם גברים, וגם שורדיו הם גברים, אם כי נשים נזכרות כמושאי-כיסופים – כז'אן, אשתו של גראן (עמ' 71), כאהובתו של ראמבר (עמ' 89, 167), כאשתו של רייה (עמ' 71). לצדן של אהובות – ממלאות נשים גם פונקציה תומכת – כאמו של רייה (עמ' 17) וכאם הספרדייה הזקנה הנוצרייה, אשר גילתה עניין בזוגתו של ראמבר. לדעתה, רק אהבה היא תחליף לאמונה צרופה (עמ' 164). שתי הנשים המבוגרות, המודעות לכוחה של אהבה, אנלוגיות לד"ר רייה, המסמן באהבתו את אופן ההתמודדות היחיד בדבר.

סאראמאגו בחר להעמיד בקדמת הבמה נשים עיוורות, ובראשן – אשת הרופא, הרוֹאֶה היחידה. כבר בתמונת הפתיחה מנסה אישה אונימיית להרגיע את העיוור הראשון: "תראה שזה יעבור, לפעמים זה העצבים" (עמ' 10).

34. השווה דרשתו של פאנלו, עמ' 81. בִּיפּוֹ, למשל, נרשמו בשנת 1945 שלושים ושמונה מקרים, וכעבור שנתיים – עשרה מקרים. ראה רבקה גורפיין, **בקריאה קשובה**, עמ' 105.

35. דפו יצר מעין בדיחה עיתונאית גסה.

36. ראה בעניין זה התכתבות בין פרופ' אריה אלדד, בעבר קצין רפואה ראשי של צה"ל וכיום כירורג בביה"ח הדסה, לבין פרופ' יואל דונחין, רופא בכיר במחלקת ההרדמה של ביה"ח הדסה, עין כרם. אלדד מודה, שהקריאה בספר קשה יותר לרופא, הנשאר חסר אוניים נוכח מחלה, שלא למד עליה ואין לה תרופה. ראה במאמרו: כולנו עיוורים פקוחי עיניים, **הארץ**, **מוסף ספרים**, 412, כ"ב בטבת תשס"א, 17.1.2001, עמ' 11.

שנתון "מג" – תשס"ו כרך י"א



הגברים אינם אמפטיים כמותה: הם דופקים בזעף על החלונות הסגורים של המכונית ומוכנים לדחוף אותה, כדי שלא תפריע לתנועה (עמ' 9). אישה מציעה להזמין אמבולנס – כדי להעביר את המסכן לביה"ח (עמ' 10), לא גברים.

מאוחר יותר מטפלת האישה במשקפיים הכהים, פרוצה זה מקרוב, בילד הפוזל – כמו בבן פרטי, מודאגת בגין הוריה הזקנים<sup>37</sup> (עמ' 174), שומעת את בכי אשת הרופא, ששכחה למתוח את שעונה (עמ' 82).

כל האחרים מרוכזים בעצמם. היא זו המבינה, שהכוח אמיתי מצוי בידי אשת הרופא בלבד: "אם אַתְּ, שאת כל כך חזקה מתיאשת, סימן, שבאמת שום דבר לא יציל אותנו" – היא קובלת (שם). היא גם זו המודעת לעצמתה של נשיות בכלל: "הנשים קמות לתחייה זו בתוך זו, המכובדות קמות לתחייה בזונות, הזונות קמות לתחייה במכובדות" (עמ' 162), וליכולת התנסחותן בפרט, המעידה על יכולת חשיבה, בניגוד להעדר יכולת כזו אצל גברים ("מבחינת הנשים נאמר הכל, הגברים היו צריכים לחפש את המילים, וידעו מראש שלא יצליחו למצוא אותן", שם).

העיוורים רואים באשת רופא מנהיגה, מפקדת, מארגנת. היא אינה רואה עצמה ככזו, אלא כמנחה בלבד: "אני אך ורק העיניים, שכבר אין לכם" (עמ' 203).

סאראמאגו מתאר גם נשים שאינן חיוביות, כגון שכנת האשה במשקפיים (עמ' 194), אך זו אינה אלא היוצאת מן הכלל, המעידה על הכלל.

לדעת יהודית אוריין, מבקש סאראמאגו לתקן את העוול ההיסטורי, שנעשה למגדר הנשי, שהוצג תמיד כקבוצה פסיבית. ביצירה זו הנשים הן בעלות התושייה האקטיביות, הפודות והמצילות<sup>38</sup>.

לדעתה של בתיה גור<sup>39</sup>, כוחה של האישה – מדומה: איש אינו מבין מדוע לא נדבקה במגפה. איש גם אינו יכול לדעת, אם לא תתעוור. גם אי-אפשר למצוא שום תבנית, שתבטיח, כי התנהגות מסוימת או מכלול של תכונות-אופי, שמגלמת האישה הזאת, עשויה למנוע עיוורון כזה. הטענה, שאהבתה לבעלה שימרה את מאור עיניה, היא טענה דחוקה, לדעתה. סאראמאגו מטפח דווקא את עמימותה.

---

37. "הדאגה הכנה הזאת מראה, עד כמה לא מבוססות דעותיהם הקדומות של השוללים את אפשרות קיומם של רגשות עזים... של בעלי התנהגות חריגה, בעיקר בתחום המוסר" (עמ' 174) – מתערב (בכעס) המספר.

38. במאמרה: הגיהינום בא לפני המוות, **עתון 77** (256), 2001, עמ' 8.

39. במאמרה: על הפגיעות האנושית של הרוח, **הארץ תרבות וספרות**, י' בטבת תשס"א, 5.1.2001, עמ' 14ב. שנתון "yke" – תשס"ו כרך י"א

אכן, איננו יודעים מדוע נשארה פיקחת, אך אין בדברים אלה כדי לסתור את עובדת היות אשת הרופא – גיבורת הסיפור, וחברותיה – דמויות בְּבֹאָה שלה. סאראמאגו העדיף להעמיד בחזית סיפורו אישה, ולא גבר – בניגוד לבחירתו של קאמי.

## ב. עיצוב

מספריהם של שני הרומנים, כל-יודעים, מתערבים<sup>40</sup> ומהימנים<sup>41</sup>, מתארים השתלשלות אירועים כרונולוגית.

אולם בעוד קאמי נאמן לכללי הפיסוק ועושה בהם שימוש מלא, בחר סאראמאגו להתעלם כמעט לחלוטין מסימני הפיסוק, להוציא נקודות ופסיקים. כך נוצרו פסקאות זרימה ארוכות, המערבבות זמנים, זוויות-ראייה, דיבורים ישירים ועקיפים ומְבַעֵים משולבים. לעתים יש לחזור ולקרוא משפט, כדי להבין מי אמרו: אחד הגיבורים או הסופר. המשפט ארוך ומדהים בפיתוליו<sup>42</sup>. עתים משולבים בו גם התדיינויות פילוסופיות<sup>43</sup>.

ייתכן, שרצה ליצור אפקט כאוטי – מעין מקבילה ל"והארץ הייתה תהו ובהו, וחשך (לבן) על פני תהום" (בראשית א', 2), אך ללא רוח א-לוהים המרחפת על-פני המים (שם).

לחלופין, טכניקה כזו מסמלת העדר-שליטה – כתחושה הבסיסית, המלווה את פגועי המגפה. אולי כתיבה מבטלת-מוסכמות כזו באה להמחיש עולם של עיוור, שכל מה שהכיר וידע קודם עיוורונו – בטל, מרגע שניטל אור עיניו. הכתיבה אחידה – כצבע הלבן, האחד, ש"רואה" העיוור.

סאראמאגו בחר שלא לתת שמות לגיבוריו, בניגוד לקאמי, אשר העניק לגיבוריו שם, עיסוק, מקום ואופי, כנראה, מתוך רצון להפכם לאוניברסליים – כדי שנוכל להזדהות עמם מידית. עיוורונם הוא עיוורוננו, גם כשאנו רואים. יכולתנו לראות אינה הופכת אותנו בהכרח

40. ראה אצל יוסף אבן: **הספרות 18-19**, 1974, עמ' 147-148 וכן: W.C.Booth, *The Rhetoric of Fiction*, pp. 147-148 p. 148

41. ראה אצל יוסף אבן, הערה 42 לעיל, עמ' 148-151 וכן: W.C.Booth, *The Rhetoric of Fiction*, pp. 158-159, 211-215

42. יואל דונחין משווהו לבולרו של רוול – עד לסיום האדיר של כל כלי התזמורת. ראה אצל אריה אלדד, כולנו עיוורים פקוחי עיניים, **הארץ, מוסף ספרים**, 412, כ"ב בטבת תשס"א, 17.1.2001, עמ' 11.

43. ראה גם הערתה של יהודית אוריין, **עתון 77**, שם. שנתון "מא" – תשס"ו כרך י"א

לפיקחים. "חייבים אנו להתאמץ, להתפקח"<sup>44</sup>, תרתי משמע. העדר זהות אישית מאפשר לחשוף גם פנים חיוביות בעיוורון. מגפת הדבר מזיקה בלבד, ואילו העיוורון מעניק ראייה אחרת, העולה על פיקחון מוכה בסנוורים. רק הוא מאפשר התאהבות אמיתית בין האשה הצעירה במשקפיים הכהים לבין הזקן, בעל הרטייה ובעל הקטרקט, אהבה, שלא הייתה מתרחשת, ולא הייתה נבחנת בתנאים של פיקחון. זהו עיוורון מבריא, שמביא לידי בוננות וראייה פנימית<sup>45</sup>.

התעלמות ממוסכמות-כתיבה ואי-מתן שמות הם המשכו של דיאלוג סמוי בין סאראמאגו לקאמי.

### ג. החוויה השלטת

שני הסופרים מתמודדים עם רוע אימתני בלתי מוסבר, הניחת, בלא התרעה, על עולם מתוקן, רגיל, אולם בעוד שקאמי מתרכז בעיקר בתיאור מפורט של דרכי התמודדות, בפסילת מרביתן ובהעדפת אחת מהן, סאראמאגו כמעט אינו מצליח להסיט את עיניו הרואות מעיוורים במערומיהם, תרתי משמע. ברומן המבעית הזה הוא מצייר איבוד צלם אנוש, אָבדן שליטה, המביאים לאנרכיה גמורה – כסיכומה של בתיה גור<sup>46</sup>.

קאמי משאיר בחיים שלושה, אשר לא שמרו על עצמם בימי הדבר: גראן, ראמבר ורייה. לשלושתם, לדעת גורפיין<sup>47</sup> – מכנה משותף אחד ויחיד, שנתן להם חיים – האהבה: אהבה לאמנות, לאישה, לאם ולייאוש פעיל – הוא ייאושו של רייה, "שנלאה מהעולם בו הוא חי, ואשר אף-על-פי-כן הוגה הוא חיבה לבריותיו, ועל-כן בכל הנוגע לו, מנוי וגמור אתו לסרב לתת יד לעוול ולוויתורים (עמ' 15)". ההרג ההמוני והמספרים העצומים, יותר משהם נוגעים בזוועה עצמה, הרי הם מחדדים את שאלת טעמיה. מותו של הילד החף מפשע הוא יוצא דופן מבחינה זו.

סאראמאגו לוקח את גיבוריו לקצוות הכי דקים של הקיום, ואז "דוחף אותם אל פי התהום, שילמדו לעוף (כשבעת הניצולים), או שיתרסקו למטה, מה שיבוא קודם". זהו עולם מגעיל

44. ראה אריה אלדד, שם. לדעתו, זהו ספר המאה שלנו יותר מכל ספר אחר.

45. כהערת יהודית אוריין, שם.

46. במאמרה, הפגיעות האנושית של הרוח, שם.

47. בספרה, בקריאה קשובה, עמ' 115-120.

מבחינה סוציולוגית, לא פחות ממה שהוא מפחיד מבחינה סניטרית ואקולוגית, כהגדרת אירי ריקין<sup>48</sup>.

גם בתיה גור דנה בהתנהגות החייתית של בני האדם, המבקשים לשרוד בכל מחיר<sup>49</sup>. ביצירתו יש רק פיקחת אחת – בניגוד גמור ליצירת קאמי, שמספר הבריאים בה גדול יותר – עובדה, המגדילה את האימה.

סאראמאגו מתאר חווית אימים מזוויעה. עניינו של המספר הפורטוגזי בעולם הזה הוא לדבר על העיוורון ולראותו<sup>50</sup>.

קאמי מתמקד בבירור גורמיה, תוצאותיה וההתמודדות עמה.

## חתימה

שורשיו של סאראמאגו נטועים עמוק באדמת-קאמי. מקור השראתו – ממנו, וְעִמּוֹ הוא מנהל דיאלוג. את בשורת האהבה הוא ממיר בבשורת נדיבות הלב. אמנם המצפון הוא משהו, שקיים והיה קיים מאז ומתמיד, אך כמותו – גם הרוע בהתגלמויותיו האינסופיות. וכיוון ש"ההכרח הוא אבי ההמצאה... מספיק עם פילוסופיות, בואו נשלב ידיים ונחזור לחיים" (עמ' 240), כמאמר – מי אם לא היא? – אשת הרופא.

---

48. אירי ריקין, לא המסר, אלא האופן שבו הוא מוגש, מעריב, מוסף שבת, ספרות וספרים, ב' בשבת תשס"א, 26.1.2001, עמ' 28.

49. ראה במאמרה, הפגיעות האנושית של הרוח, שם.

50. ראה גם דרור בורשטיין, שם, עמ' 14 ב.

שנתון "אש" – תשס"ו כרך י"א