ריימונד קארבר

סיפורים אחרונים

מאנגלית: משה רון

1998

הספריה החדשה

הוצאת הקיבוץ המאוחד /
ספרי סימן קריאה

אחרית דבר מאת משה רון

ספר זה מיתרגם ויוצא לאור במלאות עשור למות המחבר (ריימונד קארבר מת מסרטן בשניים באוגוסט 1988, כחודשיים אחרי שמלאו לו חמישים). הוא מורכב משתי חטיבות: שבעת הסיפורים האחרונים, ושבעת הסיפורים מתוך הספר *Fires* ('אִשִּים').

א

'אִשִּים' הוא קובץ מעורב של מסות, שירים וסיפורים, שיצא לאור ב־1983, בשלב שבו כבר זכה קארבר למידה ניכרת של הצלחה ביקורתית ותשומת־לב עיתונאית מחוף אל חוף.

עד קודם ליציאתו של קובץ זה ניכרת בנוסח כמעט כל סיפוריו של קארבר שזכו לתפוצה כלל־אמריקאית (בניגוד לאלה שהופיעו בפירסום ראשון בכתבי־עת קטנים שונים או כונסו בקבצים שיצאו בהוצאות קטנות) המעורבות של עורכו וידידו, גורדון לִיש. ההיכרות בין ליש וקארבר החלה באמצע שנות השישים, כששניהם עבדו במישרדים סמוכים כעורכים בשתי הוצאות של ספרי לימוד בפאלו אלטו, קליפורניה, ונהגו לשתות באותו בַּאר. כשנתמנה לעורך הסיפורת במגאזין 'אֶסקווייר', הזמין ליש את קארבר לשלוח סיפורים; רק הרביעי או החמישי התקבל: זה היה "שכנים", שעם צאתו ב־1971 היה לפירסום הכלל־ארצי הראשון של קארבר. ליש היה גם זה שערך את קובץ הסיפורים החשוב הראשון של קארבר *Will You Please Be Quiet, Please?* ('אפשר לבקש ממך שקט, בבקשה?' ניו־יורק: מגרו־היל, 1977; מיבחר של 14 מתוך 21 סיפוריו יצא בעברית כ'אף אחד לא אמר שום דבר', עם עובד, 1994), ומשנתמנה לעורך סיפורת בהוצאת קֶנוֹפּ היוקרתית אף יותר, ערך והוציא שם כעבור ארבע שנים את קובץ הסיפורים שהשלים את הכתרתו של קארבר לדמות מובילה בספרות האמריקאית, *What We Talk About When We Talk About Love* ('על מה אנחנו מדברים כשאנחנו מדברים על אהבה'). שלושה מהסיפורים שנכללו ב'אשים', והמתורגמים כאן לראשונה לעברית, הם גירסאות שונות, מלאות יותר, של סיפורים שהופיעו ב'על מה אנחנו מדברים'.

לאחרונה התפרסמה במגאזין ה'ניו־יורק טיימס' כתבת־שער[1] העוסקת בהשפעתם של אחרים על יצירתו של קארבר. אולי כמתחייב מהאתוס העיתונאי, מונע בעל הכתבה במידה רבה על־ידי הצורך ב"חשיפה" או ב"שחיטת פרות קדושות". לזכותו ייאמר שלא הסתפק רק בהפרחת אמירות סנסציוניות, אלא גם ערך כמה חקירות בעלות ערך בארכיונים והעיף מבט בכמה טקסטים. אבל התמקדותו, הפשטנית בסופו של דבר, בשאלה: האם קארבר עצמו הוא זה האחראי להצלחתו כסופר? מתבססת על הקדם־הנחה שמאחורי כל יצירה ניצבת או חייבת להתייצב אישיות של מחבר אוטונומי האחראי לה באופן אינטגראלי. העיתונאי אומנם מעלה מס שפתיים לשיקולים המטילים ספק בהנחה זו ("למה לייחס ערך כה רב לטוהר? הסיפורים הם מה שהם, כך או כך"; המובאות מהכתבה בתרגומי), אך הוא מייחס לקארבר אי־רצון לדבר בגלוי על תהליך העריכה, באופן שיותר מאשר מרמז על איזו התחמקות או אף חוסר יושר מצד הסופר. הכתבה כולה מסתיימת באופן דרמאטי והרה־משמעות בתיאור הופעה לפני סטודנטים באקרון, אוהאיו:

> קארבר ציטט את ההסבר של פאונד לתהליך: "יש חשיבות עצומה לכך ששירים גדולים ייכתבו, אך אין זה משנה אף כקוצו של יוד מי כותב אותם."
>
> כאן עצר לרגע. "זהו זה. זהו זה בדיוק," אמר.

כלומר: גם אם צידד רשמית בהצבת היצירה מעל ליוצר, היה כאן לקארבר אינטרס אישי סמוי.

ואולי הקטע המביך ביותר בכתבה הוא זה שבו נחשפים מיכתבים של הסופר אל עורכו, בתקופה שקדמה ליציאת 'על מה אנחנו מדברים', שבאחד מהם נאמר: "אולי אילו הייתי רק אני, לבדי, ואיש מעולם לא ראה את הסיפורים האלה, אולי אז, בידיעה שהגירסאות שלך טובות מחלק מאלה ששלחתי, אולי הייתי יכול לקבל וללכת עם זה." הערתו המיידית של בעל הכתבה: "הוא פחד להיתפס."

כל מי שיודע משהו על יחסי עורך–מחבר, או ליתר דיוק, יחסי

[1] "The Carver Chronicles" מאת ד.ט. מאקס (Max), 9.8.1998 (נוסח עברי: "על מה אנחנו מדברים כשאנחנו מדברים על קארבר", 'הארץ' 4.10.1998).

עורך–נערך, חייב להכיר במורכבות העדינה, אך גם באמביוואלנטיות הבוטה שלהם. כי היחסים האלה, בנוסף לכל מה שהם עשויים להיות מלבד זה, הם יחסי כוחות. הכוח הנומינאלי, ולעיתים גם החוזי־מישפטי, ולכן גם הכלכלי – מה שברור עוד יותר במציאות האמריקאית – מצוי בידי העורך. המחבר עשוי להיות אדם שהקדיש מאמצים רבים כדי להיעשות סופר, כלומר, להביע את עצמו בדרך מסויימת – והנה הוא נאלץ לקבל את מרותו של אדם אחר, כשהמדובר במשהו כל־כך אינטימי ומרכזי לעצם זהותו. הדברים מוקצנים עוד יותר מהרגיל במיקרהו הפרטי של ריימונד קארבר, אדם שבמובן מסויים ופחות או יותר ביודעים הקריב לא רק הרבה מחייו אלא גם את מ ש פ ח ת ו (אשתו הראשונה מריאן ושני ילדיו) כדי להיעשות הסופר שנעשה, אך שבשלב הנידון עדיין לא זכה להכרה רחבה או לרווחה כלכלית. יתכן מאוד שבמובן כלשהו "פחד להיתפס" – מי לא היה פוחד? אבל יותר מזה, סביר להניח, לא יכול היה להרשות לעצמו קרע עם העורך והמו"ל שלו, וכפי שאמר לידידו, הסופר טוביאס וולף (בקטע מכתבת ה'טיימס' שהושמט מגירסת 'הארץ', כנראה מחמת קוצר היריעה): "מי צריך צרות?". ובדיון קצרצר זה אינני עוסק בצד השני של המטבע, כלומר, למשל במניעיו האפשריים של העורך, המודעים והלא־מודעים; בעוצמה המוסרית, הציבורית, ובמצבים רבים גם הכלכלית, העשויה לעמוד לרשות הסופר, ובעוד עניינים קוצניים (למשל, יתכן שלא מופרך לקבוע בדיעבד, כי פירסום סיפוריו של קארבר הוא נקודת השיא בכל הקריירה הספרותית של ליש).

אבל לפי מאקס העניין אינו מתמצה במספריים של ליש. הוא סבור שאת נס המרד בסמכותו של ליש הרים קארבר רק כתוצאה מהשפעת חברתו־לחיים המשוררת והמספרת טס גאלגֶר (הם נישאו רק סמוך למותו). הוא אף רומז שהיא רמזה שרעיונות מסויימים של קארבר, למשל הרעיון לסיפור "קתדראלה", "נגנבו" ממנה. והרעיון לסיפור מוקדם – "אפשר לבקש ממך שקט, בבקשה" – נקנה במשיכה מאשתו הראשונה.

מגוחך, כמובן, לצאת "להגנתו" של קארבר בטיעון מהותני בנוסח "קארבר הוא קארבר הוא קארבר"; כל מחבר הוא מנגנון מפיק־טקסטים המפולש לסובב ולסובבים אותו. המיתוס הרומאנטי של המחבר האוטארקי נושק כאן לגבול האבסורד.

אבל מעבר לכך נדמה לי שיש כאן עניין נוסף; שאיפשהו בתשתית

גישתו של העיתונאי מקנן משהו ממה שהניע מבקרים וחוקרים ויקטוריאניים מכובדים להעלות שאלות כמו: "מי ב א מ ת כתב את המחזות של שקספיר?" שהרי לא יתכן שאותו בורגני פשוט מסטראטפורד יהיה מקורן האותנטי של יצירות כה נשגבות. מגאזין ה'ניו־יורק טיימס' כבר הכתיר כתבת־שער קודמת שלו על קארבר בכותרת: "משורר יאוש הצווארון הכחול". והרי לא סביר, לא ממש, שבנו של פועל מנסרה חסר השכלה ייצור מתוך עצמו ובכוחות עצמו יצירות שיקנו לעצמן מעמד בקאנון של הספרות האמריקאית, ועוד יצירות שלא הייאוש הוא הנימה המושלת בהן. הגיג מעין זה לעולם, כמובן, לא היה נדפס ב'ניו־יורק טיימס'. ובכל־זאת: נדמה שחלק מהעליונות של חלק מהמימסד התרבותי האקדמי והמטרופוליטני בארצות־הברית כלפי קארבר נובע משיוכו למעמד מסויים, כשם שחלק לא־מבוטל של החיבה הרבה־לא־פחות כלפיו מותנה באותו הומור שחור נואש שבו הוא נתפס כמייצג את חייו של מעמד זה. שורשי העניין נעוצים בשאלות של כוח, של מעמד, של ייצוג, של ייצוג של כוח, מעמד וייצוג.

באשר לגורדון ליש, מכל מקום, קארבר מעולם לא כפר בחובו כלפיו, לא כעורך רב השפעה בבימות פירסום חשובות, ולא כעורך ספרותי ולשוני. כשנשאל על ליש, השיב בין השאר: "...הוא נהג לומר שאם אתה יכול לומר משהו בעשרים מלים במקום בחמישים מלים, אמור זאת בעשרים מלים. הוא היה חשוב מאוד בשבילי בתקופה שבה הייתי זקוק לשמוע את מה שהיה לו להציע."[2] באותו ראיון, בהקשר שונה, אמר קארבר גם: "אבל יש קו דק – חוד התער כפי שניסחת זאת – ששם אתה חייב לתת לקורא מספיק, אבל אתה לא מעוניין לתת לו יותר מדי. אני לא רוצה לשעמם את הקורא, או את עצמי."[3] הסתייגויותיו של קארבר מתווית ה"מינימאליזם" שהודבקה לו הדבק ושוב הן מן המפורסמות. הוא מעולם לא דגל בקיצור לשמו, ודאי לא בקיצור שנועד רק להדהים ולתסכל את הבנת הנקרא. הוא גם לא שלל לחלוטין הבעה ישירה של רגש או שיפוט

[2] ראיון עם מייקל שומאכר מקייץ 1987, מצוטט מהספר *Conversations with Raymond Carver*, eds. Marshall Bruce Gentry and William L. Stull (Jackson and London: University Press of Mississippi), p. 235.

[3] עמ' 229.

מוסרי. הערכים שעניינו אותו היו חסכנות, דייקנות, חוסר שיעמום. ואכן יש כאן קו דק, דק מאוד. איפה בדיוק נכון למתוח את הקו הזה? זו שאלה חמקמקה ומסקרנת באמת. קארבר עצמו, ביחוד בשלב המוקדם של הקריירה שלו, תיקן והוסיף ותיקן את סיפוריו בעצמו זמן רב לאחר כתיבתם. אבל ליש, למשל, אם הוא אומנם האחראי היחידי, לא היסס לקחת סיפור שמחברו קרא לו "דבר קטן וטוב", לשנות את שמו ל"האמבטיה" ולקצר אותו בשני שלישים, תוך מחיקה של עובדה עלילתית חשובה – דבר מותו של הילד, ושל התפתחות עלילתית שלמה – העימות וההתפייסות עם האופה, מחיקה המשנה קוטבית את הרושם והמשמעות הכלליים של היצירה. ובשאלה זו, הקוגניטיבית והאסתטית, די להציץ בסיפוריו שלו, ולמשל ב"Everything I Know" ("כל מה שאני יודע"), הסיפור הפותח את ספרו של ליש *What I Know So Far* ('מה שאני יודע עד כה'; ניו־יורק: סקריבנר, 1986).[4] ההשוואה עם סיפורו של קארבר "השקר" (המופיע כאן ועוסק באותו עניין, הקושי הקוגניטיבי שיש לבעל לקלוט את האפשרות של בגידת אשתו), שבוודאי אינו משיאי אמנותו, עשויה להיות מאלפת. לדעתי חוסר הנכונות של ליש לספק מידה סבירה של מידע רלוואנטי בכמה מיצירותיו משתלב היטב ברושם הכללי של סרקאזם מר ומיזאנטרופיה גורפת העולה מהן.

מה היו האופציות של קארבר, אילו באמת התעקש לעמוד על שלו וסירב בכל תוקף לקבל את עריכתו של ליש (כפי שהעיתונאי סבור כנראה שהיה חייב לעשות כדי להיות זכאי לתהילתו)? לעצור, למשל, את יציאת הספר אצל קנופ? להפר חוזה, שבו נכתב מן הסתם שזכות העריכה שמורה להוצאה ולממונים מטעמה? קארבר, שידע היטב צרות מהן ולא רצה כאלה, מצא את הדרך לעקוף את סלע המחלוקת. הספר התפרסם בנוסח שאכן נקבע ככל הנראה במידה רבה על־ידי ליש. תוצאה אחת של פירסומו היתה התחזקות מעמדו של קארבר. תוצאה אחת של התחזקות מעמדו היתה קבלתו לדפוס ופירסומו של הקובץ המעורב 'אִשִּים' (תחילה על־ידי הוצאה קטנה, קַפְּרה פְּרֶס, ואחר־כך על־ידי קנופ), שבו, כאמור, כלל שלוש גירסאות מלאות יותר לשלושה מסיפורי 'על מה אנחנו מדברים' (למעשה חזר לנוסחים קרובים יותר לפירסום קודם של אותם

[4] בסידרה Signature (חתימה) שבעריכת ליש עצמו.

סיפורים בקובץ *Furious Seasons and Other Stories* [′עונות זועמות וסיפורים אחרים′] שיצא בקפרה פרס ב־1977). כמו כן, בקובץ הבא שלו אצל קנופ, *Cathedral* (שיצא אף הוא ב־1983; תרגום עברי: ′דבר קטן וטוב′, כתר, 1987), לא רק שהצטמצמו משמעותית התערבויותיו של ליש, אלא שפורסם נוסח מלא של הסיפור "דבר קטן וטוב" (שזכה בינתיים, בגירסתו זו, הארוכה, במקום ראשון ב־*Prize Stories* לשנת 1983).

אם קארבר "פחד להיתפס", הרי שבפירסום גירסאותיו שלו לסיפוריו אלה חשף את "קלונו" קבל עם ועדה, בשעה שיכול להותיר את הבדלי הגירסאות המביכים כביכול פזורים וקבורים בכתבי־עת נידחים. אז עכשיו יש לנו שתי גירסאות (עיקריות) של המעשה בהורי הילד שנדרס והאופה שהטריד בטלפון בגלל עוגת היומולדת שלא באו לקחת. האם זה מקטין את קארבר כ"יוצר", מחליש את מעמדו הספרותי והתרבותי? אין ספק שהגירסה המלאה יותר, המפוייסת – ויש לומר גם: נוצרית – יותר, מייצגת ביתר תואם את ריימונד קארבר האיש ואת השקפת עולמו כפי שהיו בעשור האחרון לחייו. אבל לגירסה הקצרה, הבוטה, חסרת התוחלת, המאויימת יותר, יש כוח מיוחד משלה. אפשר אפילו להרחיק לכת ולומר שהיא מייצגת משהו "אמיתי" לא פחות, בין השאר אולי מכיוון שגלומה בה כניעותו או כניעותו־כביכול לפני עורך כגורדון ליש וכל מה שיוצג על־ידי עמדתו. מכל מקום, השוואת שתי הגירסאות היתה מאז לתרגיל קלאסי, ועל פי נסיוני כמורה, תרגיל מועיל מאוד, לסטודנטים ב"מבוא לסיפורת" (הם מעדיפים, כמעט ללא יוצא מהכלל, את "דבר קטן וטוב"). מיבנה המיתוס, אמר לוי־סטרוס, מתהווה מ כ ל גירסאותיו.

כעת עומדים איפוא לרשות הקורא העברי החומרים הדרושים לבדיקה השוואתית של עוד שלוש יצירות קארבריות. היקף וטיב ההבדלים שונה בשלושת המיקרים. "הכל נדבק לו" הפך, או חזר להיות, "מרחק", ומלבד שינוי הכותרת נוספו או הוחזרו לו רק כמה שמות מקומות, אי אילו מישפטים, תיאורים קצרים של התנהגות. השינוי הבולט ביותר הוא שכעת הנער נוסע עד ביתו של קארל לפני שהוא חוזר הביתה להתפייס עם אשתו, ולא רק יושב במכונית בחניה ליד דירתם.

"כל־כך הרבה מים כל־כך קרוב הביתה" מתעשר בהרבה פרטים נוספים, בעיקר כאלה הממלאים יותר את הדיוקן הפסיכולוגי של המספרת, של בעלה ושל מערכת היחסים ביניהם. בגירסת ′אִשִּים′ המספרת סולדת ממגע מיני עם

בעלה עוד לפני המעשה בגופת הנערה שמצאו הוא וחבריו, יש לה בעברה היסטוריה של התמוטטויות ואישפוזים וגם בסיום היא אינה מתרצה ואינה נענית לחיזוריו המיניים של בעלה. כאן דווקא הגירסה הארוכה פחות מפוייסת (אולי מפני שההכללה הנוצרית חלה פחות בבירור על היחסים בין המינים?). אני כשלעצמי מעדיף את הגירסה הקצרה, שבה ייצוגו של פוטנציאל האדישות/אלימות הגברית כלפי נשים נותר קונקרטי מעט פחות, אך דווקא משום כך כללי וחריף הרבה יותר (ולא נגזר מדפוסי אישיות או יחסים המצטיירים כמיקרה מ י ו ח ד מאוד). מצד שני, בגירסה הארוכה הקרע בין האשה לבעלה עמוק יותר, אולי בלתי הפיך. מכל מקום, ההשוואה מאלפת.

המיקרה הקיצוני ביותר, מבחינת מעורבותו של ליש ו/או הרביזיות של קארבר, הוא "מיסטר קופי ומיסטר פיקסיט", שהפך או חזר להיות "איפה כולם?". הגירסה המופיעה כאן ארוכה כמעט פי ארבע. נכללים בה פרטים רבים נוספים על הנפשות הפועלות – המספר, אשתו, מאהבה ששמו רוס, אמו של המספר ובתו[5] – ואף נוספת לפחות דמות חשובה אחת, בנו הנוטה־לאלימות של המספר (דמות קארבריות חוזרת), ובעיקר, אף כי הנושא הוא התפוררות האישיות והסדר המשפחתי, הרי המיכלול מאורגן ביתר בהירות – אם כי לא בבהירות יתירה – מבחינה כרונולוגית ועלילתית. בגירסה המובאת כאן מסתיים הסיפור במקום שהתחיל: בדירתה של האם, שכעת מדברת סרה בגבר הקשיש שהתנשקותה אתו בסצינת הפתיחה הרתיעה את המספר מלהיכנס, ומספקת מיקלט דו־משמעי לבנה, גבר מבוגר שחייו השתבשו והוא חסר אונים לשנותם, שלן בביתה ועובר להמשיך לישון במיטתה לאחר שהיא יוצאת לעבודה בבוקר. השוני המדהים ביותר הוא שבגירסת ′על מה אנחנו מדברים′ הטקסט מסתיים בכך שהמספר מבקש מאשתו ששבה הביתה, כנראה מבית המאהב, להכין ארוחת ערב והיא, אשתו, אומרת לו: "תרחץ ידיים." קשה להפריז בעושר המשמעות הניתנת לייחוס למלים אלה כשהן סוגרות את הטקסט, ואת הרמיזה

5 ב"איפה" שם האשה ′סינתיה′ ושם הבת ′קייט′ – שמות אמריקאיים נייטרליים למדי. ב"מיסטר קופי" הם שונו ל′מירנה′ ו′מלודי′; האחרון, במיוחד, הוא שם מהסוג המתיימר באופן פאתטי ל"מקוריות" ומסמן בבירור את מעמד הפועלים הלבן העני (וזאת בשעה שהדמויות ב"איפה" הן בפירוש בעלות השכלה: רוס, למשל, הוא מהנדס, וסינתיה – מורה).

הבוטה לקומפלקס הטקסי־סמלי־מוסרי של הטהרה מפתה לקשר גם לכותרת הסיפור "האמבטיה". אבל בגירסה המובאת כאן הרמיזה הזו מנוטרלת: לא אשת המספר השבה אל חיקו היא האומרת אותן, אלא אמו, והמלים לא ממוקמות בסיום, אלא ברצף שיגרתי של סצינת אכילה במיטבח, שסצינות נוספות ומשמעותיות יותר באות בעקבותיה.

ב

אחרי 1983, השנה שבה יצאו לאור הקבצים 'אִשִּים' ו'דבר קטן וטוב', לקח קארבר הפסקה מכתיבת סיפורים קצרים, והתמסר בעיקר לכתיבת שירים. לאורך רוב הקריירה שלו נע הלוך ושוב בין שני הז'אנרים ומיעט לעסוק בשניהם בעת ובעונה אחת. במהלך אותה שנה הוא גם זכה (יחד עם סינתיה אוזיק) במענק מחיה ע"ש מילדרד והארולד סטראוס, מילגה מתחדשת עד חמש שנים בגובה 35,000 דולר בשנה. הוא הירשה לעצמו לעסוק פחות בהוראה ולערוך יותר מסעות בעולם. בין עיסוקיו האחרים, חיבר ב־1984 עם מייקל צ'ימינו תסריט (שלא הופק) בשם *Purple Lake* ('אגם סגול'), וב־1985 פירסם בקַפְּרה פְּרֶס את 'דוסטוייבסקי: תסריט' שנכתב יחד עם טס גאלגר. ב־1986 היה העורך האורח של המיבחר השנתי *Best American Short Stories* ('מיטב הסיפור האמריקאי הקצר'), וב־1987 ערך יחד עם טום ג'נקס את האנתולוגיה *American Short Story Masterpieces* ("יצירות מופת של הסיפור הקצר האמריקאי') בהוצאת דלאקורט. במקביל כתב רצנזיות ל'ניו־יורק טיימס' ופירסם שני קובצי שירים.[6] בקיצור, הוא תפס את מקומו בפאנתיאון החי של הספרות האמריקאית.

רק במאי 1988 חזר קארבר ופירסם קובץ של סיפורים, *Where I'm Calling From: New and Selected Stories* ('מאין אני מתקשר: סיפורים נבחרים וחדשים'). ה"נבחרים" היו מיבחר נדיב משלושת קבציו החשובים הקודמים (30 מתוך 51), שאחדים מהם תוקנו ובשני מיקרים שונתה כותרתם. נוספו עליהם שבעה "חדשים", שהתפרסמו (רובם ב'ניו־יורקר') החל מראשית 1986, והם כעת ה"אחרונים". שבעה אלה יצאו כספר רק בבריטניה, אך לא בארצות־הברית, בכותרת *Elephant and Other Stories*

[6] מיבחר משיריו של קארבר יצא בעברית בעריכתו ובתרגומו של עוזי וייל: 'שירים', מודן, 1997.

('פיל וסיפורים אחרים'); הוא ראה אור בהוצאת הארוויל ב־4.8.1988 – יום קבורתו של המחבר.

האם יש לראות בקבוצת סיפורים זו התחלה חדשה, שנקטעה באיבה רק על־ידי מות המחבר, או שהיא שירת הברבור שלו, אפילו – במיקרה של הסיפור "שליחות" – ייצוג מוקדם של מותו?

במהלך כל העשור האחרון לחייו, בעשרות הראיונות שנתן, דיבר קארבר על חיים חדשים והתחלות חדשות. הוא ראה את עצמו כמי שהגורל העניק לו חיים שניים. מהלך חיים אחד כמעט הסתיים במותו מאלכוהוליזם מתמשך והרסני. במקביל התפרקו חייו המשותפים עם אשתו הראשונה, מריאן. אבל ב־2.5.1977 חדל קארבר לשתות סופית. בערך באותה תקופה פגש את טס גאלגר והתחיל לחיות איתה. ואז גם החל תהליך הזכיה בהכרה שתיארתי בראשית רשימה זו.

כל הסיפורת של קארבר מיוסדת על חומרים אוטוביוגרפיים, אם כי כמובן המדובר ב ב ד י ו ן: הכל עבר עיבוד ספרותי, פרטים ואיפיונים מהותיים שונו והסיפורים ודאי שאינם מייצגים ואינם מתיימרים להציג את חייו וחיי הסובבים אותו בשום יחס של אחד לאחד. אילו היה עלי לתאר בקצרה את מסלול ההתפתחות של אמנות הסיפור הקצר שלו, הייתי מנסה לשרטט סכימה בת שלושה שלבים עקרוניים. בשלב הראשון המחבר מייצג מצב או התרחשות שמקורם בחוויה האישית שלו (דוגמאות: "אף אחד לא אמר שום דבר", "אשת הסטודנט", "שיחה רצינית", "עוד דבר אחד", "מרחק", "הבית של שף", "מאין אני מתקשר") או בהתבוננות באחרים (דוגמאות: "הביקתה", "למה, מותק?", ואפילו, במידה רבה, "האמבטיה"). בסיפורים כמו "הם לא בעלך", "שכנים", או "שים את עצמך בנעליים שלי" (עם המרכיב המטא־ספרותי שיש בו), התבנית של שימת עצמך במקומו של האחר מסמנת תנועה לעבר השלב העקרוני השני. בשלב השני המובהק עוקץ ההתרחשות המסופרת הוא עימות של הדמות המרכזית עם מישהו המציג לפניה בבואה המבליטה מרכיבים מסויימים, בעייתיים וקשים, של מצבו בפועל או בכוח (דוגמאות: "שמן", "מאספים", "אולי תרקדו?", "עינית", "כל־כך הרבה מים כל־כך קרוב הביתה"). כדאי לשים לב לכך שההימצאות מול הבבואה אינה מלווה בהכרח בתובנה מפורשת או במודעות עצמית של הדמות; אלה מושארות עקרונית לקורא המעוניין לעמוד עליהן. גירסה אירונית של מתכונת זו,

שבאה אולי להצביע על מיגבלותיה הקוגניטיביות והרוחניות, מצויה בסיפור "נוצות", שם ההשוואה המובלעת עם בני הזוג האחר מעלה את המספר ואת אשתו על דרך שכולה טעות. בשלב השלישי, לב ההתרחשות שוב אינו עמידה מול הזולת כבבואה, אלא היווצרות של מגע אתו, של שיתוף. המגע או השיתוף עם הזולת מקבלים משמעות עמוקה מכוח התרחשותם דווקא למרות הניכור, החשדנות, הכעס והתוקפנות כלפיו, כלומר בתנאים המקצינים את השוני והפער בין האני לאחר באופן ששולל מלכתחילה את זיהויים כבבואות הדדיות. גם כאן ההכרה בתובנה נרמזת בעיקרה ואינה מנוסחת במפורש. שתי הדוגמאות המובהקות הן גם (בעיני) מיטב יצירתו של קארבר: "דבר קטן וטוב" ו"קתדראלה".

חמשת הראשונים מבין הסיפורים החדשים (וברמה התימאטית, גם השישי) אינם מציגים שינוי כיוון בולט או מרעיש. כולם נוטים להיות ארוכים מעט, לפי אמת־המידה של המחבר, ובקצב הסיפורי שלהם ניכרת מעט יותר רחבות. ההתרחשויות והמצבים תואמים תקופה מאוחרת יותר בחיי הפרוטאגוניסט הקארברי: הוא מופיע כגבר לא לגמרי צעיר שצבר כבר ותק בְּחיים עם אשה שאינה אשתו הראשונה, בן לאם קשישה, אב לילדים שבגרו, אפילו סבא. מכל מקום, החומרים עדיין אוטוביוגרפיים במקורם, ובמרכז ששת הסיפורים ניצבת דמות גברית המייצגת את המחבר עצמו ושבידיה הופקד גם תפקיד המספר. הגבר הזה ואשתו השניה נמצאים רק כמה שנים אחרי אלה שהיכרנו בסיפור "על מה אנחנו מדברים כשאנחנו מדברים על אהבה"; האֵם ב"קופסאות" והבן ב"פיל" תואמים בבירור את בני דמותם ב"איפה כולם?".[7] באופן כללי המצבים המביכים או המכאיבים, המאולצים ודלי האופציות, דומים לאלה שהיכרנו מקבצים קודמים. יש עיסוק חוזר ונשנה במוות, והפרידות שמדובר בהן אפילו יותר מוחלטות והתגובות הרגשיות של המספר החושב עליהן יותר ישירות ומוחצנות. כך ב"פשטידת שחרורים", על אשתו: "...ואז עלה משהו

[7] יש לסיפורים גם זיקות לכמה שירים: "פיל" קשור ל"הדואר" ('שירים', עמ' 114) וכן ל"What Can I Do" ול"Son"; בשיר "Mother", כמו בסיפור "קופסאות", האם מודיעה שהיא עוברת דירה ואומרת שהיא רוצה לראות את דירתה הנוכחית שוב רק מארון המתים (כל השירים מהקובץ *Ultramarine* בהוצאת ראנדום האוס).

בדעתי. יתכן שלא אראה אותה עוד. זה מה שחלף במוחי, וזה המם אותי." ב"קופסאות", על אמו: "כשזה מתברר לי, אני מבין גם עוד משהו. אני מבין שאחרי שהיא תעזוב, קרוב לוודאי שלא אראה אותה שוב... אני רוכן לפנים בכיסא ומליט את פני בידי." וב"מֶנוּדוֹ" המספר בא למכון הפאתולוגי לקבל את גופת אמו שצנחה ומתה בדרכה מהסופרמרקט ורואה את המיצרכים המתקלקלים שהוחזקו שם עד בואו: "אל תשאל! כשראיתי את הדברים האלה בכיתי. לא יכולתי להפסיק." הסיום הפתוח של "פיל" – נסיעה לעבר ההרים במכונית של חבר חסר אחריות – מזכיר במשהו את הסיום המוגדר יותר בנוראותו של "תגיד לנשים שאנחנו הולכים". בין ששת הסיפורים מתקיימים יחסים תת־קרקעיים ברמת הדימוי או המוטיב: הגירוף שהמספר מרגיש שהוא נחוץ בסוף "אינטימיות" מתבצע באופן כפייתי על־ידי בן־דמותו ב"מנודו"; התקשורת באמצעות מיכתבים ושאלת כתב־היד עולה ב"מנודו" ונעשית לדימוי המרכזי ב"פשטידת שחרורים".

כל אלה אינם שינויים מהותיים, לא בתימאטיקה ולא בדרכי הייצוג. ובמושגי סכימת השלבים ששירטטתי קודם יש בסיפורים האחרונים אפילו נסיגה לכאורה: אין בהם במודגש לא את התובנה המובלעת שבעימות עם האחר כבבואה, ועל אחת כמה וכמה שלא את רגע ההתעלות של המגע או השיתוף.

החזקים ביותר בעיני הם הסיפורים שעניינם אשתו הראשונה של הגיבור: "אינטימיות" ו"פשטידת שחרורים" (דמות כזאת תופסת מקום חשוב בתודעתו גם ב"מנודו" ונזכרת ביתר השלושה). התחשבנות עצמית נוקבת כמו שעורך קארבר ב"אינטימיות" היא דבר נדיר בספרות ובחיים. אינני נסוג מאמירתי הקודמת שאין להקיש בפשטות מן הספרות על החיים. אבל קיים תחום מיתולוגי־למחצה שבו הדברים מתערבבים במידה זו או אחרת וקונים לעצמם מעמד משלהם. הן מהיצירה הספרותית, סיפורים, שירים ומסות, והן מהכמות הלא־מבוטלת של עדויות מפי הנוגעים בדבר במישרין ובעקיפין, עולה מסכת היחסים בין ריימונד ומריאן קארבר ומצטיירת כאהבה גדולה ועמוקה, סיפור אהבה גדול וטראגי באמת. במלים פשוטות ובוטות אפשר לומר שאם חלק ניכר מההשקעה בתהליך שהיקנה לריימונד את תהילתו הספרותית – השקעה שנמדדת במחסור, מצוקה, כאב והשפלה – השקיעה מריאן, הרי שהיא

כבר לא היתה שם כדי לקצור ולו מעט מן הפירות (ולא רק בגלל עצם הפרידה, אלא משום ששוב לא היתה אותו אדם). לכן, מכל העדויות וההתבטאויות על הסופר המת, הכי מעניין הוא הראיון שהיא העניקה לסם האלפֶּרט (שבו לא זכרה אם פגישה כמו זו שמתוארת ב"אינטימיות" אכן התרחשה), ובו אמרה, בין השאר:

> הייתי צריכה לאבד את חיי כדי לזכות בחיי. מבחינה מסויימת, לני מייקלס צדק. באמת שילמנו עבור הסיפורים האלה בחיינו. ריי מת, ואני איבדתי את הזהות שלי.
>
> ובנוגע לסיפור ההוא, "אינטימיות", שאלוהים יברך את ריי. הוא כתב כל מה שבא לו; ואם משהו היה יכול לשמש אותו, הוא השתמש בו. אני פיתחתי רגישות יתר לדרך שבה הוצגתי על הנייר. אבל כעת, כשאני מביטה לאחור, אני רואה שריי לא היסס לצייר גם את עצמו, בכל מצב שהוא, משפיל או לא. אבל הוא היה גבר והיה יכול להסתדר עם זה יותר טוב. הוא גם היה כוכב. היה לו קול. אני באמת שתקתי, תודה רבה. אחרי הכל, מה זה משנה אם ריי קארבר משפיל את עצמו. זה לא באמת. הוא הרי ריי קארבר.[8]

לעומת חמשת קודמיו, "פשטידת שחרורים" מציג משהו חדש בפואטיקה הקארברית. מבחינות תימאטיות שונות הוא מזכיר את "הבית של שף" מצד אחד (הבית שבו גרים המספר ואשתו עד לפרידתם הסופית) ואת "זהירות" מצד שני (האיש שאינו רוצה או אינו מסוגל לשמוע שאשתו החליטה לעזוב אותו). אבל כבר הכותרת, רמז פיוטי סתום שמקורו בחומר פולקלורי, שונה בטיבה מכל כותרות סיפוריו. ואווירת המיסתורין המאיימת, הגותית כמעט, במיוחד במחציתו הראשונה של הסיפור, גם היא ללא תקדים אצלו. אם זה מזכיר משהו, הרי זה את סיפוריו של אדגר אלן פו: לסממנים גותיים טיפוסיים – הבית הבודד, הערפל הכבד, ובהמשך, הסוסים המופיעים פתאום – מצטרפת חידה קוגניטיבית, שערוריה לשכל הישר, החודרת

8 *...when we talk about Raymond Carver*, Ed. Sam Halpert (Layton, Utah: Gibbs Smith, 1991), pp. 101-2.

לתוך השיגרה בדמות מיכתב שנתחב מתחת לדלת חדר עבודתו של המספר. בדיעבד מתבררות הנסיבות המעניקות לכל הסבר מסתבר, ריאליסטי. אבל נותרות בעינן הימנעותו המוזרה של המספר מקריאת המיכתב – מטונימיה של אי־יכולתו לקבל את המסר של החלטת אשתו לעזוב, והתעקשותו שכתב־היד אינו שלה אף שלא יתכן שמישהו אחר כתב את המיכתב – מטונימיה של אובדן או שינוי זהותה, מבחינתו. הריאליזם של קארבר גבל גם בעבר פעמים רבות ב־Unheimliche הפרוידיאני, אבל בביטוי המיוחד הזה לזרות העמוקה המשתררת בין שני אנשים שחיו רוב חייהם ביחד הוא קרוב אליו במיוחד.

והנה היוצא־דופן המובהק ביותר, הסיפור האחרון שכתב ופירסם קארבר: "שליחות". כאן אנחנו נמצאים בטריטוריה שונה מזו של כל סיפוריו הקודמים: מחוץ לתחום האוטוביוגרפיה על כל שלוחותיה הבדיוניות. צ'כוב תמיד היה אחד הסופרים הנערצים על קארבר, והכינוי "צ'כוב האמריקאי" שהודבק לו על־ידי אי־אילו מבקרים החניף לו יותר מאחרים. על פי עדות המחבר,[9] ביסוד הסיפור קריאתו בביוגרפיה של צ'כוב מאת אנרי טרוּאיה, שנשלחה אליו על־ידי המו"ל האמריקאי של הספר. הוא קרא בספר ברציפות מייד עם קבלתו, ומה שעורר את תשומת־לבו במיוחד היה ציון העובדה שהרופא שהוזעק אל מיטת חוליו של צ'כוב בבאדנווילר ומצא שרגעיו ספורים, ראה לנכון, על דעת עצמו, להזמין לחדר בקבוק שמפניה. קארבר התחיל מייד לשאול את עצמו: "איך פעל ד"ר שוורר להזמנת שמפניה בשעה כה מאוחרת באותו מלון בגרמניה? איך הובאה השמפניה לחדר ועל־ידי מי, וכו'?"

אחר־כך סיים את קריאת הביוגרפיה, וכתב עשר או שתים־עשרה פתיחות לסיפור שהחליט לכתוב ולא היה מרוצה מאף אחת מהן. בסופו של דבר בחר להסתמך על העובדות המובאות אצל טרוּאיה לגבי התקופה שמשטף הדם שפרץ מריאותיו השחופות של צ'כוב במיסעדה במוסקווה ב־22.3.1897 ועד למותו בבאדנווילר ב־2.7.1904. לא רק למקורן של העובדות, אלא גם לדרך סיפורן, אין אח ורע ביצירת קארבר. הדברים נמסרים בלשון פשוטה וישירה אך לא חסכונית במיוחד, בסדר הכרונולוגי

9 בהערתו לפירסומו ב'מיטב הסיפור הקצר האמריקאי' לשנת 1988, בעריכת מארק הלפרין, עמ' 318.

שלהם, כשמשולבים בהם קטעי מיכתבים ויומנים רלוואנטיים. אין פה זכר לאפקטים הקארבריים המוכרים:[10] לא לקיצורים ולהשמטות, לא לשינויי הכיוון ולניגודים החריפים, לא לדיאלוגים שסתמיותם לכאורה היא רק קצה קרחון. "כתב־היד" שלו כמעט לא ניתן כאן לזיהוי.

רק בסיום הוא מרשה לעצמו הפלגה יצירתית משלו. בקבוק השמפניה של טרואיה מכניס לסיפור מלצר, שהוא כבר כולו של קארבר, וכך גם מה שטורד את שלוות נפשו של אותו מלצר: הפקק שנפלט מפי הבקבוק[11] ונשאר על הריצפה צעדים ספורים ממיטתו של הסופר המת. הסצינה בינו ובין אולגה, אלמנתו של צ'כוב, והוראותיה בדבר השליחות אל הקברן, גם אלה המצאות ספרותיות של קארבר.[12] ההתמקדות בפרט השולי־לכאורה – במיקרה זה במלצר הצעיר והלא־מבין עם סדר־העדיפויות שלו – היא הברקה קארברית אופיינית. אבל כשהוא ממשיך ושם בפי האלמנה את התביעה שהשליחות אל הקברן תתבצע בסגנון ובכבוד הראויים לאדם כערכו של צ'כוב, הוא הופך את המלצר ואת הפקק באופן בוטה וגס מעט, לטעמי, לרקע אירוני חד־כיווני ונחות (המזכיר בתפקידו המיבני את העולם הנוהג כמנהגו בציורו של ברויגל "נוף עם נפילת איקרוס", למשל).

האם קארבר מזהה כאן את עצמו עם סופר גדול, כדי לייחס לעצמו

10 ועל אחת כמה וכמה לא לחירויות שנוטלים להם סופרים פוסטמודרניים מובהקים המנכסים לבדיונותיהם דמויות היסטוריות: ר' למשל, בדרגות ובאופנים שונים, את סיפורי־הם של גאי דאותפורט ודונלד בארתלמי באנתולוגיה 'מה הסיפור שלך?' שבעריכתי, עם עובד, 1993. ומעניין להשוות גם לסיפורו של דן צלקה "המבט, או יובל המאה של אלכסנדר סרגייביץ'" ('פולחן חורף', זמורה־ביתן, 1989).

11 וזה פרט שאינו בדיוק דמוי מציאות, כפי שיודע כל מי שניסה אי־פעם לפקוק מחדש בקבוק שמפניה מאיכות טובה.

12 איפיוניו של הקברן מזכירים לא במעט את אלה של האופה – מבשר המוות והפיוס – ב"דבר קטן וטוב": "האופה, גבר קשיש ועב־צוואר, הקשיב בלי לומר דבר כשסיפרה לו שהילד יהיה בן שמונה ביום שני הבא. האופה לבש סינר לבן שדמה לסינר של משרתות... לא התגלגלו שום הלצות ביניהם, רק חילופי דברים מינימאליים, המידע ההכרחי... הוא היה קצר איתה – לא גס־רוח, רק קצר" (שם, עמ' 47). "הקברן הזה יהיה בשנות הארבעים לחייו, מן הסתם, או שמא בראשית שנות החמישים – קירח, מוצק, מרכיב משקפיים במיסגרת פלדה כמעט על קצה אפו. הוא יהיה צנוע, חסר יומרות, אדם שאינו שואל אלא את השאלות הישירות הנחוצות ביותר. סינר. מן הסתם יהיה לבוש סינר" (כאן, עמ' 3–122).

אותה מידה של חשיבות? אינני מכיר כל סימן אחר בהתנהגותו, גם לא בשנות תהילתו, המחזק פירוש כזה. האם מייצג קארבר בסיפור זה את מותו שלו? מכיוון שזמן לא רב אחר־כך מת מסרטן, גדול הפיתוי לחשוב שכבר ידע.

גם אני נטיתי להשערה זו, וממרחק הזמן ובמשך זמן רב אף הישאתי את עצמי להאמין שסירובו המנומס של קארבר להיפגש אתי בביקור מתוכנן שלי בארצות־הברית, בטענה שהוא עסוק מעל לראש במילוי התחייבויותיו למו"ל שלו, נבע מידיעה זו ומהשלכותיה לגבי סדר־יומו. בשעתו, למרות סבירות ההסבר – ובכלל, למה שיהיה חשוב לו להיפגש עם מתרגם ספרו לעברית? – אני מודה שחשתי היטב את האכזבה. כשהתגלגלתי לאיזור המיפרץ וחיפשתי במקומון מכונית משומשת, נתקלתי בהודעה על ערב קריאת שירה בהשתתפות ריימונד קארבר שעמד להיערך באיזה יום רביעי איפשהו בסן־פרנסיסקו. לא הלכתי. חשבתי שתהיה הזדמנות אחרת, טובה יותר. הידיעה על מותו היתה מצערת, איפוא, כפליים. ועם זאת היא סיפקה בדיעבד "הסבר" יותר נוח.

אבל אם התשובה חיובית, וקארבר ידע שמותו קרוב, הרי ששוב נקרינו לטריטוריה של ה־Unheimliche. שכן הסיפור פורסם ב'ניו־יורקר' ביוני 1987, ואילו דבר מחלתו של קארבר התגלה רק בספטמבר, לאחר כמה שטפי דם בריאותיו, שבעקבותיהם נותח ונכרתו שני שלישים מריאתו השמאלית (הסרטן פרץ שוב, במוחו, במארס 1988, ומאותו זמן ואילך אכן ידע בוודאות שימיו ספורים). תשובתו של קארבר למיכתבי מה־27.1.87 נכתבה ב־3.2.87 – כלומר כחצי שנה לפני כן.

עם כתיבת רשימה זו בדקתי את תאריכי המיכתבים, והורדתי מהמדף את ספר השירים *Ultramarine* ששלח לי באותה הזדמנות כפיצוי על תשובתו השלילית. קראתי שוב את ההקדשה שכתב בראשו בכתב־ידו ("למשה רון, רב תודות על תרגום סיפורי וכל טוב, שלך, ריי קארבר, פברואר 1987, פורט אנג'לס"), וכשדיפדפתי בספר מצאתי (באחת־עשרה שנות נוכחותו בביתי לא זכור לי שהבחנתי בזאת), שבעמ' 80 נמחקה אות r מיותרת, בעמ' 129 נוספה s שנשמטה בטעות, ובעמ' 131 הוחלפה g שגויה ב־d – הכל באותו עט שחור שבו נכתבה ההקדשה.