

גיטה אבינור

# בצל הזכרונות

מאמרים בבקורת הספרות

מפעל סופרי חיפה

תשל"ה

מתנה אחרונה  
למיכאל,  
עירית, שאול וחיים  
וגם  
לתיקי ואפולו.

מפעל סופרי חיפה



כל הזכויות שמורות

1975

דפוס 'נוגה', רח' אלנבי 26, טל. 524767-511107, חיפה





## תוכן הענינים

|     |  |
|-----|--|
| 9   | . . . . . לב הסער, לב הקרב                       |
| 27  | . . . . . כמה ספרים וספורים מן השנים האחרונות    |
| 53  | . . . . . "קיסר"                                 |
| 58  | . . . . . יסודות מנוגדים באידייליות טשרניחובסקי  |
| 63  | . . . . . ברוך ממגנצא ובעיר ההריגה               |
| 66  | . . . . . בצדי דרכים                             |
| 70  | . . . . . שירת המסתורין                          |
| 73  | . . . . . על שלשה משוררים ישראלים                |
| 92  | . . . . . בין עגנון לקפקא                        |
| 100 | . . . . . יעוד העם היהודי בספרי ליאון פויכטוונגר |
| 106 | . . . . . סופרים ומשוררים                        |
| 110 | . . . . . זכרונות על פאולה ארנולד                |
| 113 | . . . . . התסכית כצורת אומנות                    |
| 125 | . . . . . אגדות ומיתולוגיה                       |
| 148 | . . . . . השקפים שונים על הדת                    |
| 173 | . . . . . ביקור בהולנד ובפלנדריה                 |
| 214 | . . . . . מעט על שייקספיר                        |
| 222 | . . . . . ריצ'רד האמיץ ואחיו ג'ון בן בלי-ארץ     |
| 242 | . . . . . הרופא והשדים                           |
| 248 | . . . . . הקורטט האלכסנדרוני: יומרה ללא כסוי     |
| 255 | . . . . . השעון אינו מתקתק בארץ שכוחת אל         |
| 263 | . . . . . אלברטו מוראביה — סופר או מחבר רבי מכר? |
| 272 | . . . . . מכס פריש ובעיות התקופה                 |
| 280 | . . . . . מאבק המינים                            |
| 284 | . . . . . גיבורי המהפכה של ויקטור הוגו           |
| 289 | . . . . . אנשים ללא מכנה משותף                   |
| 294 | . . . . . הנשיא הבלתי מכווץ                      |
| 298 | . . . . . ד"ר זיבגו ובוריס פסטרנק                |
| 306 | . . . . . הבושם והאהבה                           |

המאמרים הכלולים בספר זה נכתבו ונתפרסמו במשך 15 השנים האחרונות בערך, והם עוסקים בנושאים שונים בבקורת הספרות. כללתי גם מאמר אחד שאינו עוסק בבקורת כי אם באישה שעסקה בספרות והיתה יקרה לי.

עלי להודות לבעלי מיכאל, אשר תמיד העריך את עבודתי והפיה בי אומץ והתמדה בשעות שהייתי זקוקה לכך ביותר.

עלי להודות לילדי, שעזרו לי תמיד ובמיוחד במחלתי האחרונה והנוראה. אלמלא הם לא הייתי מגיעה עד כאן. אני מודה לבתי עירית, אשר עזרה על ידי באיסוף ואירגון החומר בסבלנות, בהתמדה ובהבנה.

אני מודה לבני שאול, אשר הכין את העטיפה לספר זה, כמו אף לספרי הקודמים.

לבי נשבר על שאיני יכולה להשאר עמם זמן ארוך יותר.

**גיטה אבינור**



## לב הסער, לב הקרב

ספרות אינה נוצרת בחלל הריק, היא קשורה בטבורה לעולם הזה, לכאן ולעכשיו. הסופר חי בקרב אנשים. הוא נמנה על לאום, על חברה. בצורה זו או אחרת והשתייכותו משתקפת בספריו. יש המבחינים בין ספרות ריאליסטית, המתארת במדויק, פחות או יותר, את המתרחש במציאות; לבין ספרות שאינה ריאליסטית, המרוחקת מן ההווה היומיומי. למעשה, הריאליזם, הנטורליזם, הסוריאליזם, האימפרסיוניזם, ועוד איזמים כהנה וכהנה, — כל אלה הם סגנונות שונים, צורות ביטוי שונות. אבל כולם נובעים מהסתכלותו של הסופר, האמן, המשורר, במה שמתרחש סביבו, — אם בצורה גלויה ואם בצורה מוסווית, אם במתכוון ואם שלא במתכוון. מכאן שספרות הנוצרת בארץ, שלא היה בה אף רגע של שלום אמיתי, למן תחילתו של היישוב החדש ועד לייסוד המדינה ועד ימינו אלה — מן ההכרח שתהיה בה התייחסות אל המלחמה. ברור, שאין אנו נמצאים תדיר במתח מלחמתי מוגבר. יחד עם זאת, אנו רחוקים ליהנות משלום אמיתי. וכל מי שאכן חי לו בארץ זו בנחת ובשלווה, בהאמינו כי כמה עשרות הקילומטרים המבדילים בינו לבין החזית, הם הם המשמשים לו ערובה של ביטחון — אינו אלא חסר דעה. ספרותנו נכתבה, אם כן, אם לא כולה במלחמה, הרי בתנאי מלחמה חלקית. אין אלה תנאים, הנתונים לבחירתנו החפשית. אנו נתונים במאבק בלתי פוסק, בין אם נרצה בכך ובין אם לאו. תקופות האהגעה הן יחסיות. בחיי היום-יום המסודרים שלנו אנו פשוט מסרבים בכל כוחנו להודות כי אנו חיים, וכפי הנראה עוד נמשיך לחיות הרבה שנים, בלב לבה של המלחמה.

נושא המלחמה, המתח והמאבק בהשתקפויותיו הספרותיות הוא כה רחב, עד שכמעט מן הנמנע הוא להקיף את כולו. הייתי מבקשת להעיר כאן, כי בניסוח "השתקפות ספרותית" אין אני מתכוונת לתגובה מיידית של הסופר או של קהל הסופרים על המתרחש. הספרות אינה יוצרת את ההיסטוריה; ואף אין לדרוש ממנה כיסוי עיתונאי למאורעות אקטואליים, התחייבויות והצהרות. לזעוק, מעל דפי עיתון יומי — "והיכן היה קולם של הסופרים במלחמת ששת הימים?" — הוא עניין נטול כל משמעות. להגיב על הבעשה מייד הוא מתפקידיו של העיתונאי ולא של הסופר. מובן מאלי, שיש סופרים שהם גם עיתונאים; וכן גם מובן מאלי, שלסופר, כמו לכל אדם אחר במדינה זו, יש הזכות להחזיק בדעה פוליטית משלו ואף להביעה ברבים. לדרוש תגובה והנחיה של סופר באשר הוא סופר — זהו עניין מופרך מעיקרו. מכל מקום, מלחמות לא נחתכות על פי ספרים — אפילו לא על פי ספרי אסטרטגיה. אמנם, בתקופה ליברלית יותר היתה

אמונתם של האנשים בכוחם של אנשי רוח גדולה יותר. כך מספרת אריקה מאן, שכאשר פרצה מלחמת העולם הראשונה, אמר אביה, תומס מאן: "אילו עוד חי היה הזקן, אילו עוד נמצא היה שם, ביאסניה פוליאנה, סתם היה נוכח שם, מבלי לעשות שום דבר מיוחד, — זה לא היה קורה — זה לא היה מעז לקרות, ..".<sup>1</sup> טולסטוי, יש לזכור, נפטר בשנת 1910. עלי להודות, כי קראתי זכרון זה של אריקה מאן ברגשות מעורבים ביותר. אנו רחוקים כיום מרחק רב מאותם ימים, בהם אפשר היה להאמין, כי סופר בעל שיעור קומה כטולסטוי יכול היה, בעצם נוכחותו, לבטל איום של מלחמה! אנו יכולים לבטל את הדברים במנוד ראש, לראות אומנם כנאיבי. גם תומס מאן עצמו, שעוד חי לראות את מלחמת העולם השנייה, הנוראה פי כמה, לאחר שכבר חזו במלחמת העולם הראשונה, — נרפא, בכוח הזמן, מאמונתו בכוחם הבלתי מוגבל של אנשי הרוח. עם כל ההסתייגויות הללו, אני כשלעצמי מקנאה, פשוט מקנאה, בבני תקופה שעדיין היתה פתוחה לאמונה מעין זו. כיום איש לא היה מעלה בדבריו רעיון כגון זה. ואשר לטולסטוי, אם היה חי בתקופתנו, ייתכן והיה נופח גשמתו במחנה כפייה. אך, אל לנו להיות נחפזים ולהתפש לקיצוניות שניה. אם גם מלחמות אינן נחתכות על פי סופרים, הרי שיש לספרות השפעה על העולם הרוחני שלנו, ומכאן — גם השלכות מסוימות על העולם הגשמי. וכאן אני מעלה בדעתי אפיזודה נוגעת ללב, ועניינה בסופר רוסי אחר, שתמונת העולם שלו היתה קרובה במהותה לזו של טולסטוי, הלוא הוא בוריס פסטרוג. בשנת 1946 הופיע פסטרוג במוסקבה בהופעה פומבית וקרא משירתו, לאחר שנים של שתיקה ושל התנזרות מהופעות, אם מאונס ואם מרצון. הוא קרא שירים, שבחלקם לא הופיעו כלל בדפוס, ורק עברו במשך השנים מאיש לאיש על דפים כתובים בכתב יד, וכן שירים אשר נדפסו אך ברוב המקרים אזלו מן החנויות או שלא ניתנו להשגה. תוך כדי קריאה, נשר אחד הדפים מידו של המשורר. בעוד הוא מתכופף ומחפש אחר הדף, נשמע קול באולם, המדקלם מן הזכרון את השיר שפסטרוג החל בקריאתו. קולות אחרים הצטרפו, עד שכמעט כל האספה כולה דקלמה במקלה את שירו של המשורר. פסטרוג מלמל בעינים דומעות — תודה לכם, יקירי. זהו, ניתן לומר, כוחה של ספרות נרדפת.

מה עניין טולסטוי, מאן ופסטרוג לספרות המלחמתית או האנטי-מלחמתית שלנו? לא הזכרתי את האפיזודות הללו אלא על מנת להדגיש, כי הספרות אינה מנותקת מן המציאות. ספרי המלחמה מתארים השקף מסויים של המציאות שלנו. הם משקפים דיעות מקובלות על רבים או על מעטים, מחשבות רווחות בחוגים שונים, ומאידך גיסא אף משפיעים על התהוותן של השקפות שונות, על היווצרותם של הלכי רוח שונים. הנושא אינו ספרותי גרידה. הוא משולב במציאות הפוליטית והחברתית שלנו.

מתוך ספרים רבים מאוד אני בוחרת אחדים, הנראים לי כאופייניים, או כבעלי ערך מיוחד. ספר שיש בו כנות רבה הוא ספרו של חנוך ברטוב, פצעי

בגרות<sup>2</sup>. רומן זה, בעל קווים אוטוביוגרפיים מובהקים, אינו שייך, לכאורה, למאבקנו בארץ זו על זכות הקיום שלנו, כנגד שכנינו הערביים. ברטוב מספר על הבריגאדה, ה"רגימנט הארצישראלי", "החטיבה היהודית הלוחמת", בימי מלחמת העולם השנייה, באירופה. ברטוב עצמו התגייס לבריגאדה, וברור שהוא מתאר את הדברים מכלי ראשון. וכך גם הארועים משתקפים דרך עיניו של חייל מן השורה; לכאורה (שוב אני משתמשת באותו מינוח) מעשים קטנים, ענייני יומיום — עד שהכל מצטרף לסך הכל של השקפת עולם. אמרנו קודם שכביכול אין כאן קשר ישיר למאבק המתנהל כיום, נגד הערבים; אך רק כביכול. עצם הקמת הבריגדה היה אקט פוליטי מובהק, שיוזמיו ביקשו לראות בו צעד ראשון לקראת מדינה עברית עצמאית; אמנם לא נתגלגלו הדברים בדיוק כמתוכנן מראש. זאת ועוד: דומני שיכולים אנו לומר, בכינות גמורה, שלא אנו בתרנו לחיות במלחמה מתמדת, אלא שזהו גורל שנכפה עלינו מבחוץ. סבורתני שהדור שלי, שסיים את ביה"ס התיכון והתגייס למלחמת העצמאות, וודאי לא האמין, באותם ימים, כי התנינוקות שגולדו עם תום המלחמה עתידים יהיו אף הם להילחם, במלחמה חדשה, ברגע בו יעזבו את ספסל הלימודים. ואם נתבונן אחורה, יש להגיד, כי החלוצים הראשונים, שנאבקו נגד פגעי הטבע והאדם, לא תארו לעצמם, שבניהם, נכדיהם, ובני ניניהם, יעמדו בכל דור ודור בפני מאבק מחדש. ממילא מובן, כי גם מי שלא החל בקרב, אלא נסתף לתוכו — חפץ לנצח; והוא גם חש בשמחת הניצחון; אגב שמחה המוצאת לה ביטוי בעיקר בשירה, ולא בפרוזה.

למרות שהיישוב העברי לא יצא לחפש את המלחמה, אלא מצא אותה בדרכו, לוותה אצלנו כל מלחמה בהתלבטויות קשות, בספקות ולעיתים אף בייסורי מצפון. והנה, לא היתה מלחמה בה היינו כה בטוחים בצדקתנו, כמו מלחמת העולם השנייה. כאן, לכאורה, לא היה מקום ללבטים כלשהם. כאן לא היה אותו אויב המתגלם לעיתים קרובות באיזה פלח מסכן ועלוב, המעורר רחמים יותר מאשר שנאה. כאן לא היו פליטים מגושלים מבתיהם. לא כפריים ורועים מסכנים, המשמשים כלי שחמט בידי כוחות גדולים מהם ובלתי מובנים להם. ולאחר כל הקביעות הללו — מפתיע לראות כמה סימני שאלה מעמיד ברטוב בספרו "פצעי בגרות". עצם הנקודה, בה פותח הספר, היא פרובלמטית. באיזה פרשה פותח רומאן מלחמה זה? האם בומן שהגיבור מתגייס לצבא, וכולו מלא התלהבות עלומים? האם בשעה שמגיעות ליישוב הידיעות הראשונות על זוועות הנאצים? האם בשעה בה נודע לראשונה על הכוונה להקים צבא לוחם עברי, צבא שתהיה לו משמעות פוליטית אחר תום המלחמה? לא ולא. הספר מתחיל במילים אלה: "על הכניעה שמענו בשטח המת שמעבר לכתף הגבעה". סיפור המלחמה מתחיל, כביכול, מן הסוף. מן הרגע של כניעת האויב. הודעה גורלית זו מתקבלת ע"י

החיילים הארצישראלים ללא כל שמחה מיוחדת. הם שותקים ושתיקתם מתגבשת לבטוף להרגשה עצובה מאוד: "לא לנו השמחה, לא לנו השלום, לא לנו". וצירוף מקרים מזרז ובלתי צפוי מתגלה לחיילים עוד באותו בוקר: אחד מהם, פרידברג שמו, אבד עצמו לדעת. הוא ירה בעצמו עוד בשעות הלילה, וחבריו מוצאים את גוויתו בצהרים. מובן שכשפרידברג ירה בעצמו בלילה עוד לא היה יכול לדעת כי ברדיו יכריזו על הכניעה בשעה עשר בוקר שלמחרת. בכל אופן, צירוף המאורעות הללו אינו עשוי להגביר את אוירת השמחה. לאט לאט מתגבשת לפני הקורא אוירת הספר. העלילה מועטה. אין זה ספר של ארועים, אלא של התפתחות רוחנית. ההרגשה השולטת היא בעיקרה הרגשה של חוסר אונים. חוסר אונים זה נובע מתוך סיבות חיצוניות ופנימיות כאחת. אלה שנתגייסו מתוך הכרה מבקשים לנקום בגרמנים. אולם הפיקוד אינו נתון בידי יהודים (הבריגאדה העברית היתה עוד אחת מן ההבטחות הבריטיות, שהתגשמותן לא עלתה בקנה אחד עם המתוכנן). גם השלטון בארץ־ישראל אינו נתון בידי יהודים. וברור שהמפקדים הללו אינם שמים בראש דאגתם את ההתחשבות ברגשות הלאומיים של הפיקודים הארצישראלים. למעשה, ההיפך הוא הנכון — ביקשו למנוע את העימות של החיילים הארצישראלים עם הגרמנים המובסים. מרבית ימיהם של אנשי הגדוד, החונה באיטליה עם פתיחת הספר, חולפים ללא מעשה. אולם חשוב מהעיכוב החיצוני הוא העיכוב הפנימי. זוהי נקודה שגם סופרים אחרים, מחוץ לברטוב, דנו בה: האם קיימת בכלל בעולם אפשרות של נקמה. המעשים המעטים, שמצליחים אחדים מן "החברה" לעשות, למרות עינם הפקוחה והזועמת של הבריטים — האם הם עומדים באיזשהו יחס לפשעי גרמניה? ונסיון לאנוס שתי נשים, ואפילו הן נאציות — האם יש טעם במעשה כזה? האם בדרך כזו יקומו מתים לתחייה, או ישקמו את כבוד עם ישראל? והנה אפיזודה אופיינית מן הספר: סוף סוף ניתנה הפקודה לזוז. אחר זמן ארוך של שממון באיטליה באה הפקודה המיוחלת. זזים לעבר גרמניה. הגדוד ישמש חיל כיבוש. נערך מסדר רב־רושם, לגמרי מחוץ לגדר השגרה. והנה, כשנוסעים צפונה, בנוף הנפלא של הרי האלפים, נתקלים בשיירה ממונעת של הצבא הגרמני, הנוסעת בכיוון הפוך, אל השבי. בנחת, בסדר צבאי, לא כמובסים ומוכים. החיילים הארצישראלים תחילה מוכים תדהמה. אחר כך הם מתחילים לידות חפצים קשים, מכל הבא ליד, בחיילים הגרמניים השבויים, הנעים בכיוון הפוך. אמנם אחד מבין הארצישראלים, בשם תמרי, שהתגייס בפקודת המוסדות ושתפקידו העיקרי מתברר לאחר מכן, מתנגד לנעשה. הוא מדבר על אמנת ג'נבה ביחס לשבויי מלחמה, וחושש מן האנגלים ומן התוצאות שתהיינה למעשה זה. ואכן יש תוצאות להתנגשות. לא חולף זמן רב והשיירה נעצרת, והמפקדים האנגליים פוקחים עין על הנעשה. ההתפרצות שוככת באופן פתאומי, כפי שהתחילה. הגדוד, לפי פקודה מגבוה, אינו מגיע לגרמניה, כמתוכנן. הוא חונה בעיירת גבול אוסטרית, למשך תקופה ממושכת. ההכנה



לב הסער, לב הקרב

הגדולה לקראת הנסיעה לגרמניה, התעוררות הנפש והכוננות — כל זה נגזר, נעלם, היה כלא היה.

והנה דווקא באותה עיירה שליווה, בהווי של חוסר מעש ואולת יד, מתקיימת הפגישה שהיא היא שיאו של הספר, שהיא היא המבהירה לאנשים שיש להם, אחר ככלות הכל, שליחות שליחות חשובה פי כמה מן הנקמה בגרמנים, אותה נקמה שהיא בלתי אפשרית מיסודה; שליחות שהיתה ידועה לפני כן לתמרי בלבד, אשר מתוך מחשבה עליה התנגד לכל התפרצות בלתי מחושבת. במשימה האמיתית שלו עומד הצבא העברי בכבוד. ומשימה זו, כאמור, אינה הנקמה, הקשורה בעבר. המשימה הגדולה היא — אירגון שרידי היהודים שנשארו בחיים, והעלתם ארצה, בדרכים "לגליות" ובדרכים שאינן "לגליות". שיאו של הספר הוא המפגש הראשון של כמה מאנשי הפלוגה עם ניצול אחד המתגלה אליהם בפתאום מתוך הלילה. ובסיום השיחה הוא פונה אליהם ואומר: "אחי שלי, ברוכים תהיו. גם אם אחרו פעמי מרכבותיכם."

אחר פגישה זו מתחילה העליה להתארגן. גיבור הספר אינו יודע בדיוק כיצד מתחילים העניינים להתגלגל. הוא רואה רק את התוצאות. תמרי ושכמותו הם המארגנים הראשיים, דרך ידיהם עוברים החוטים. ועתה, הפלא ופלא, מגיעה פקודה חדשה מגבוה: הגדוד זו מקומו. אם לפני כן חששו הבריטים מנקמת הארצישראלים בגרמנים, הרי עתה הם חוששים מעזרתם של הארצישראלים לשרידי הניצולים, מארגונם של הניצולים והכוונתם ארצה. אלא שהפעם אחרו הבריטים את המועד. החטיבה הארצישראלית יכולה לנוע למקום אחר — העליה תמשיך לזרום בזרם איתן באפיק שהתווה לה.

הבריגדה נוסעת לגרמניה, אך אינה מתעכבת שם. המתח אינו מגיע לכלל פורקן. כשהגיבור נקלע למצב בו הוא יכול להתעלל בכמה נשים גרמניות, הוא מגלה שאינו מסוגל למעשה כגון זה. הצעיר הארצישראלי אינו משתמש במילים רמות ביחס לאי יכולתו להתפרץ במעשי אלימות כנגד אוכלוסיה בלתי מזויינת. ברור, שאוכלוסיה זו אשמה. אך כרגע היא מובסת וחלשה. והגיבור מסיים במילים אלה:

"אני רוצה לשכוח את המסע הזה, ואני זוכר נחשפתי עד קובעת חולשת. לעולם לא אחזיר פני לשם, לוחש אני על הויכרון השותת, אבל מחשבותי נהפכות לנציבי מלח. ועוד אני לוחש עליו, כמו על דם כחול: אשרי שלא טרפתי את נפשי בגרמניה, וזו נותרה מחוצה לי, אהיה אשר אהיה."

הרגשתם של גיבוריו של ברטוב — "לא לנו השמחה, לא לנו השלום, לא לנו" — לא הטעתה אותם. הבריגדה הארצישראלית חזרה מן המלחמה — והחיילים המשתחררים מצאו עצמם מייד בקלחת הפוליטית של היחסים המוסכסכים

בארץ. המאבק נגד הבריטים הלך והחריף. יש להדגיש, שהיישוב באותם ימים ראה, או ביקש לראות, את היריב העיקרי בבריטים; בבריטים ולא בערבים. רבים רבים היו בטוחים, כי שנאת הערבים מקורה אך ורק בהסתה האנגלית, אותה הסתה לפי הקו הידוע של הפרד ומשול. יש מן התמות באמונה זו, כאשר אנו נזכרים כי בטרם היות האנגלים בארץ-ישראל, בימי הממשל התורכי, גם כן לא ערכו שכנינו הערבים הפגנות אהבה מיוחדות לכבודנו. האם אז נבעה שנאתם אך ורק מן ההסתה של השלטון התורכי? מכל מקום, רובן של הכתובות, שהיו מופיעות באותם ימים באופן מיסטורי על הגדרות ועל חזיתות הבתים, רובן של מימרות הכנף, של הסיסמאות ושל הסלוגנים — בתחילה הפנו את עיקר עוקצם כלפי הבריטים. כמעט ולא דובר בהם, לפחות לא במישיר, על הערבים. היינו צורחים במלוא הגרון — "עליה חפשית! מדינה עברית!" והרי ברור לכל, שהמאבק למען העליה התנהל כנגד האנגלים. יש כמוכן להוסיף כאן, כי מדינה עברית אינה מדינה ערבית, אלא מדינה עם שיווי זכויות מלא למיעוט ערבי. מן הראוי עוד להזכיר, שהמומנט הרגשי, המפגש שובר הלב עם שרידי הניצולים (עמדנו על סצינה כזאת ביחס לספרו של ברטוב), — אינו צריך להסיח את דעתנו מן העובדה, שהמנהיגות הארצישראלית פעלה בעניין זה מתוך שיקול פוליטי, שהוכיח את עצמו ברבות הימים. ללא העליה ההמונית, שהחלה אחר מלחמת העולם השנייה והגיעה לשיאה בשנים הראשונות לקיום המדינה, לא היינו מגיעים למקום שהגענו. ארץ זו אינה עומדת, ולא היתה יכולה לעמוד, אך ורק על צאצאי הביל"ויים. הדרישה לעלייה חופשית, הגם שנבעה, בין השאר, מכורח פנימי עמוק, היתה, בראש ובראשונה, עיקרון פוליטי בעל חשיבות מירבית. וכאמור, המאבק על עיקרון זה נטוש היה כנגד האנגלים, שלא היו טפשים כל כך, כפי שנראה לנו לעיתים. מה שנוגע להמשך הסיסמה, "מדינה עברית", הרי רבים עצמו את עיניהם לעובדה, שיש בקריאה זו כדי לנשל, במידה מסויימת, את תושבי הארץ הערביים. השקפה השלטת היתה שהערבים עתידים להתכנע, אם אך יוסבר להם המצב לאשורו.

מלבד הקריאה "עלייה חופשית מדינה עברית" זכורות, אמנם, גם ססמאות אחרות, של הקיצוניים של אז, שעד היום כבר הספיקו להשתלב בתמונה הכללית ואינם, בהכרח, קיצוניים יותר ממתנגדיהם משכבר בימים; — "בדם ואש יהודה נפלה, בדם ואש יהודה תקום!" ומוזר, רבים מעשי האש והדם הראשונים התבטאו דווקא במעשים של מרי כנגד השלטון הבריטי, ולא בעדיפות ראשונה בפגיעות בערבים. רק לאט לאט התברר לכל היישוב כולו, כי אנו צועדים לקראת התמודדות שאין מנוס ממנה. אין, אולי, לייחס ערך רב מדי לתכנם של לחנים פופולאריים, אבל בכל זאת נראה לי הדבר כאופייני, שהלחנים של אז לא דיברו (כנוסח השכנים שלנו) על מלחמת מצווה, על כיבוש, שוד ורצח, כי אם קבעו נוגות — "אל הקיר האחרון הגענו, ושלופה מולינו החנית".

ועד שהישוב חגג את הכרזת המדינה, כבר נתון היה כולו במלחמה לחיים ולמוות. על מלחמת העצמאות, מטעמים מובנים, נכתבו ספרים לאין ספור. אמנם, זמן מועט אחר המלחמה היו מבקרים אשר קבעו בצער, כי דל ורש הוא דור הסופרים בארץ, על כי עדיין לא הוציא מתחת ידיו ספרים על מלחמת העצמאות, על החווייה הלאומית הגדולה. מאז זרמו מים רבים אל הים, והספרים על מלחמת העצמאות, מי חכם ויספרם. בינתיים גם היו מן המבקרים ששינו את טעמם וייעצו לסופרים להמנע מלכתוב על מאורעות הסמוכים כל כך מבחינת הזמן ולהכות עד אשר תיווצר פרספקטיבה היסטורית. בעלי עצות טובות מעולם לא היו חסרים לה לספרות העברית.

אין כוונתי לנסות ולמנות, ולו גם חלק, מן הספרים הרבים והשונים שנכתבו על מלחמת העצמאות, למן "ימי צקלג"<sup>4</sup> ועד ל"יומו האחרון של דני"<sup>5</sup>. ברצוני להתעכב רק על מעטים מהם. אופייני להלך הרוח שהתחלנו להתחקות עליו הוא ספרו של משה שמיר "במו ידיו"<sup>6</sup>. אליק, אחיו של הסופר, היה אחד משבעת הנטרים שנפלו ליד יאזור (כיום משמר השבעה). "במו ידיו" (או "פרקי אליק"), רומן בעל קווים ביוגרפיים על רקע המלחמה, אינו חדור רוח מלחמתית, כי אם רוח עצבות רבה. אליק מצטרף לפלמ"ח, לא משום שהוא "חברה'מן", לא משום שהוא שוחר הרפתקאות, לא משום שהוא מבקש להפגין מעשי גבורה, אלא, פשוט, משום שהוא מרגיש כי זוהי חובתו; כאן הוא עומד; הוא אינו יכול אחרת. וכל זמן שהותו בפלמ"ח קיימת הרגשה של הזמן החולף ללא שוב; הזדמנויות שהוחמצו; מעמד בחיים האזרחיים שלא הושג; השכלה שלא נרכשה; קיימת ההרגשה המרה, המציקה, שבתנאים אחרים, בתקופה אחרת, יכלו חיייו של אליק להתנהל אחרת, הם יכלו להיות טובים יותר ושלמים יותר. פעם מבקש אליק להשתחרר מן הפלמ"ח ולעשות לעצמו ולביתו. הוא מתחיל לעבוד במקצוע אזרחי. הזמן הוא — השנים שבין מלחמת העולם לבין מלחמת העצמאות. התקופה "האזרחית" של אליק אינה נמשכת הרבה. למחרת השמחה ההמונית על ההחלטה שנפלה באו"מ לטובת החלוקה מתחיל המאבק. אליק יוצא ללוחם שיירות לירושלים. יום יום נופלים קרבנות. כשאנו רואים כיום, בדרכנו לירושלים, את שרידי ה"משוריינים" העלובים בצדי הדרך, התמיהה היא לא על מספר הקרבנות הגדול אלא על העובדה, שכלי רכב מסכנים אלה בחלקם הגיעו לייעודם — ושצעירים התנדבו לנסוע בהם ולהגן עליהם. ואליק נסע בטנדר פתוח. הרגשת הגורל הבלתי נמנע חונקת את אליק ואת הקוראים גם יחד. ויום אחד גם אליק הוא בין היוצאים ואינם חוזרים. "פרקי אליק" הוא אחד מספריו הכנים והפיוטיים של שמיר. מתוארת תחושתם של אותם נבחרים, שהתנדבו לתפקידים שכמעט אי אפשר היה לחזור מהם בשלום. הרגשת הייעוד לקראת המוות היא ההרגשה השלטת. ואין כאן מילים רמות. התלהבות לקראת מעשי גבורה וכדומה. העצב על הקרבנות גדול מכל התלהבות קרבית. אגב, מעניין לציין, שבדפים האחרונים

של הספר, המתארים את מותו של אליק, מופיע המשפט — לא נשכח לבריטים את שעוללו לנו. שוב לפנינו ראיית הבריטים כאלמנט המסוכן ביותר. הבריטים, כידוע, הם שפרקו את מעט הנשק מן הבחורים שלנו, ושלחו אותם בטנדרים פתוחים לקראת מחסומי המוות. אולם הנלחמים בפועל היו, אחר ככלות הכל, הערבים.

מן הראוי להזכיר כאן, כי ב"הוא הלך בשדות" קיים הלך רוח שונה במידה ניכרת מזה שב"פרקי אליק". אורי, שיש בו לא מעט מן השחצנות וההיירוט, הוא כמעט הנגטיב לפוזיטיב של אליק, אם להשתמש במינוח נטול מאמנות הצילום. אולי כדאי גם להזכיר פרט נוסף, והוא, שכיום נמנה משה שמיר על חסידי "ארצישראל השלמה"; הוא גם מופיע בציבור בנאומים והצהרות ברוח זו. כלומר, הוא נמנה על "הנצים" ולא על "היונים". מבקשת הייתי להעיר כאן, כי טעות השתרשה ביחס ליונה מאז יצאה בשליחותו של נוח מן התיבה. היונה היא עוף בעל תכונות בלתי נעימות ביותר. היונים הן אכזריות, נלחמות זו בזו בחימה שפוכה ובתאוות נקם. קולות הגרגור שלהן אינם עדות חותכת לטבע רך ולמזג נוח. יונת השלום היא אשליה גמורה, מבחינה זואולוגית.

עד כה הזכרנו מספריהם של סופרים, אשר היו קרובים זה לזה, בקווים כלליים, פחות או יותר, מבחינת השקפותיהם הפוליטיות. ואכן בולט הדבר, שההשקפות הלאומיות הקיצוניות יותר באו לידי ביטוי בעיקר בשירה, כשם שההשקפות המתונות באו לידי ביטוי בעיקר בפרוזה. הכללות מסוג זה יש בהן כמובן מחוסר הדיוק. כדי למנוע טעות אני רוצה לציין, כי לא היתה הכוונה לומר שהשירה העברית באותם ימים היתה בעיקרה לאומנית, אלא שנטיות לאומניות, במידה שבוטאו במדיום ספרותי, בוטאו בשירה בצורה מובהקת יותר מאשר בפרוזה. שירים של משוררים כגון אורי צבי גרינברג, יונתן רטוש, יצחק שלו, אהרון אמיר, בטאו השקפות שונות מאלה שעמדנו עליהן עד כה. אך ברצוני להתעכב, ביתר פירוט, על ספר פרוזה של משורר, הלוא הוא "פרשת גבריאל תירוש" ליצחק שלו.<sup>8</sup> הרומן "פרשת גבריאל תירוש" מתאר תקופה הקודמת מבחינה כרונולוגית לרקע הזמן בספרים אותם הזכרנו עד כה. עיקר העלילה מתרחש בשנת 1936. הסיפור מסופר בגוף ראשון ע"י גער מן המחלקה השביעית של הגמנסיה, גער שהסופר מזדהה עמו מבחינה רגשית. גם שנת הלידה של המספר זהה עם זו של הסופר. יצחק שלו למד באותה גמנסיה, גמנסיה "רחביה", שבה לומדים הצעירים עליהם מסופר בספר, ושבה מלמד המורה המוזר, המעצב את השקפת עולמם. ולא זו בלבד, אלא שהגער המספר כותב שירים. מלבד האני המספר מופיעות בספר עוד חמש דמויות מרכזיות: שלשה גערים ונערה אחת, בני כיתתו של המספר, וכן המורה המופלא שלהם, הלוא הוא גבריאל תירוש. גבריאל תירוש הוא הצעיר בחבר המורים; הוא בן עשרים ושמונה, ונראה עוד פחות מזה; אך בהתנהגותו, למן הרגע הראשון בו נכנס לכתה, אין לא כלום

מחוסר הביטחון והלבטים אשר מורה צעיר מגלה על פי רוב, וזאת, משום שגבריאל תירוש הוא מנהיג, מנהיג מבטן ומלידה. הופעתו הקצרה על שמי השביעית של הגמנסיה אפופה מיסתורין. הכתה כולה אחווה התרגשות לפני בואו. ורק למעטים הקרובים אליו מתגלים במשך הזמן כמה פרטים בודדים ודלים על עברו. העלמותו הפתאומית אף היא לוטה סוד.

מבחינה מסויימת, גבריאל תירוש הוא מעין "אדם עליון". הכתה כולה מעריצה אותו. אפילו הורים, הפלא ופלא, מתרשמים מגו בצורה חיובית ביותר. וחמשת הצעירים שנבחרו על ידו לשם מטרה המתגלה רק בהמשך העלילה, והזוכים לראותו ולהכירו מקרוב — הערצתם הולכת וגדלה ככל שהם מרבים לשהות במחיצתו. לגבריאל אין חולשות. כל דבר אותו הוא מקבל על עצמו לעשות, הוא מבצע בשלמות. הוא מצטיין הן בתור מורה בכתה והן כמדריך באימונים צבאיים ליליים, אשר איש, מלבד "החוג המצומצם" של חמשת הנבחרים אינו יודע עליהם דבר. הוא מתמצא בכל נושא עליו הוא נשאל. הוא אינו מאבד לעולם את קור רוחו, אף לא במצבים מסוכנים ביותר. כאשר הוא נפצע, הוא אינו מגלה אף רגע חולשה מאכזבת. כאשר הוא מבצע, עם החמישה, מבצעים געזים בלילה, הוא מופיע למחרת בית הספר, לבוש בקפידה, ללא שמץ של רשלנות, הזנחה, או עייפות קלה שבקלות. הוא גם אינו מוכן לקבל התרשלות כלשהי בלימודים מצד חמשת הנבחרים (מובן מאליו, שיתר תלמידי הכתה אינם יודעים ולא כלום על האימונים הליליים, ומאוחר יותר, על המבצעים הליליים). תמיד הוא מצליח להפתיע את כולם מחדש, ללא כל התאמצות מכוונת מצידו. התלמידים, המעריכים אותו כמורה מעניין וכמחנך בעל סמכות, נדהמים לגלות בשעת הצטרפותם החגיגית ל"הגנה", כי מפקדם הראשי אינו אלא — גבריאל תירוש. אפילו חמשת הנבחרים לא ידעו על כך. (אחר כך פונה גבריאל עורף להגנה, בשל מדיניות ההבלגה שלה באותם ימים). בבית הספר הוא המורה ששעוריו הם המרתקים ביותר; בטיול כיתתי (שנערך ביוזמתו) הוא הצועד בראש, ללא מאמץ גופני ניכר (אכן, רק מורה היה יכול לכתוב רומן מעין זה על מורה). גבריאל תירוש הוא יליד גרמניה, הנמצא רק שנים מעטות בארץ. אך הוא שולט בשפה העברית במידה כזאת, שכל תלמידיו סבורים שהוא צבר. הוא מקפיד לבטא גם את האותיות הנרונות (סגולה נדירה). מלבד זאת, הוא מנוגם ביותר, תמיד יודע כיצד לנהוג, ועל אף נוקשותו מלא התחשבות דווקא בהודמגיות בלתי צפיות — והראייה, יחסו לשכניו הקשישים בבית בו הוא גר. ולא די בכל אלה, הרי הוא גם יפה תואר, בעל הופעה נאה, ומיטיב לרקוד, וכן ובחנועות קצובות.

כמה מן המוטיבים של "גבריאל תירוש", הן מוטיבים ראשיים והן מוטיבים משניים, מופיעים אף בשירתו של יצחק שלו. יחד עם זאת, מן הראוי לציין, שברומן מופיעים לבטים והיסוסים, שאינם קיימים בשירתו של שלו. אני מציינת זאת ביחס להערתי הקודמת, שקיים הבדל מסויים בגישת הפרוזה והשירה

לנושא; הבדל זה קיים אפילו בכתביו של אותו סופר. וכאן אנו נכנסים לעבי הקורה. האני המספר, המתגלה מתוך דבריו כנער רגיש, חולמני, בעל נטייה לשירה ואסטיקה, אינטרוברט וחסר ביטחון עצמי — מטיל לעיתים ספקות ביחס לבכונות דרכו של גבריאל תירוש, גבריאל הבטוח בדרכו, מהיר ההחלטה, ונחוש האופי. אמנם המספר מעריך את המורה הערצה גדולה, הערצה שבאהבה; שנים רבות אחר העלמו של גבריאל תירוש עדיין מצפה ומקווה המספר ששוב יופיע לפניו אליל בעוריו; תקווה שהיא בעיקרה איראציונאלית, שהרי ברור למדי כי תירוש נהרג בידי פורעים ערבים. אך הערצה גדולה זו אינה משתיקה בו את כל היסוסיו. אמנם המספר אינו מטיל דופי בהשקפתו של תירוש, שהחלש תמיד יספוג מכות, שההגנה הטובה ביותר היא ההגנה העצמית, ושמוטב לזנק להתקפה מאשר להמתין לרוצה. אלא שהוא מציין מידי פעם, בעצב, את הפער העצום בין דיבוריו החובקים עולמות של גבריאל, לבין המעשים הקטנים אשר ביכולתם של גבריאל וחמשת תלמידיו לבצע כלומר: כאשר הששה יהפכו לאלפים ולרבבות, ובכוחם יהא לעשות מעשים גדולים הרבה יותר — ייתכן שייתבטלו ספקותיו של המספר. כדי לתבהיר את הדבר, אצטט כאן קטע מן הספר:

"כן!" באה התשובה הנמרצת. (של גבריאל תירוש). "מאמין אני כי עוד יהיה לנו דין ודברים עם פלישתים ובני הקדם, עם אדום ומואב ועמון המורדניים, וכי נפגוש את כל אלה בכוחות מאוחדים, כדבר הנביא. אבל יש דבר ששומה עלינו לעשותו לפני הפגישה המכריעה הזאת. עלינו להרגיל את עצמנו למחשבה חדשה בתולדות העם היהודי במאות האחרונות, והיא: מחשבת ההתקפה אם נסתפק בהגנה גרידא — נישמד מתחת לשמים! המרד הערבי מניח לנו עתה הודמנות מצויינת להרגיל את הנוער שלנו לרעיון ההתקפה. כל אימונינו בחורף לא נועדו אלא לזו בלבד: להרגילכם להתהלך בארץ באין מורא ולצאת להתקפה על האויב".

כל אותה שעה חשתי בסתירה המזעזעת בין החזון הגדול שריחף לנגד עיניו לבין האמצעים הדלים שאחו בהם כדי להגשימו. מיד נתחוויר לי שסתירה זו העסיקה אף את מוחה של איה. "האם יוכלו חמישה בני נוער מן השביעית לקדם את בואו של החזון שלך? הרי אין אנו אלא קבוצה קטנה." "וזהי רק ההתחלה", ענה לה בביטחה שנראתה לי תמוהה. — — — הנני מאמין כי בקוון הזה ילכו לאחר מכן אלפים ורבבות".

לא זו בלבד שיש לו למספר ספקות; הוא חש באופן עמום כי גבריאל תירוש עתיד להביא עליהן אסון. ואכן, צדק בהרגשתו זו: איה, היפה והאהובה, מוצאת את מותה בפשיטה הלילית האחרונה של הקבוצה. ויש להניח, שגבריאל תירוש

נהרג בפעולת תגמול, שהוא מבצע לברו, על דעת עצמו, כדי לנקום את מותה של איה, שהיתה ככל הנראה יקרה לו יותר משגילה אף לעצמו. באשר לפרשת איה, לא מגיע המספר לעמק השווה עם עצמו. איה, כמסתבר, הצטרפה לקבוצה לא מתוך השקפה פוליטית כלשהי, או נטייה להרפתקנות, אלא משום אהבתה הנסתרת לגבריאל תירוש. ואין המספר פותר את השאלה, האם היה קרבן חייה מוצדק.

נותר עוד להעיר, כי ב"פרשת גבריאל תירוש" מתוארים הערבים כאויב אכזרי, פרימיטיבי, זדוני. אין הם דומים כלל ל"שבו" של יזהר, ואינם נושא לרחמנות. עם זאת, דיבוריו של גבריאל על ההתנגשות הבלתי נמנעת בין שני העמים נובעת מן הכרה, שהערבים מתכוונים למלחמה, וה"הבלגה" של היישוב לא תשכנע אותם להניח את נשקם, כי אם להפך, תעודד את תוקפנותם. גם ברומן של אהרון אמיר, "ולא תהי למוות ממשלה",<sup>9</sup> הבריטים הם אויבים לא פחות מן הערבים; או, על כל פנים, הם נושאים באחריות כבדה.

הארוע המרכזי בספר הוא מעשה שהיה בירושלים, בחורף שלאחר ההחלטה באו"ם ולפני יציאת האנגלים מארצישאל. הבריטים תפסו כמה בחורים ששמרו בעמדה, פרקו מעליהם את נשקם, והטילו ממכונית צבא בריטית לתוך המון ערבי ליד תומות העיר העתיקה. ההמון המשתולל התעלל באנשים הבלתי מזויינים ורצח אותם באכזריות. העובדה שהבריטים לא בצעו את הרצח במו ידיהם, בוודאי שאינה פותרת אותם מן האחריות ומן האשמה. מעניין שבעצם ימי המלחמה, כאשר אחת הדמויות הראשיות הרוזה בעתיד וורוד יותר, משאלת ליבה היא כי בעלה יהיה בשירות הדפלומטי של המדינה שתקום, וימלא תפקיד שגריר בבגדד או בדמשק. ועוד היא מוסיפה, שאת הנציג האנגלי לא תזמין לנשף הדיפלומטי, אותו תערוך.

הקמת המדינה והמלחמה הקשורה באקט מדיני זה הן חוויות יסוד בחיי הישראלי ובמרחק ספרותו. אין כאן כל אפשרות למנות אחד לאחד את הספרים על מלחמת העצמאות. נכתבו רומנים, סיפורים, שירים מתוזות. משוררים וסופרים, וותיקים וחדשים, כתבו על הנושא. דומני שכמעט כל הסופרים שלגו כתבו על הנושא. למותר לומר, שיש ספרים טובים וספרים גרועים על מלחמת העצמאות; אף כאן אין טעם לפרט. יש שהמלחמה היא עיקר היצירה, ויש שהיא מופיעה ברקע, בשולי הדברים; אך יקשה הדבר בתקופתנו למצוא סופר ישראלי המתעלם ממנה לחלוטין.

יש פרשיות במלחמת העצמאות אשר, בצדק או שלא בצדק, נחרטו בלב יותר מאשר פרשיות אחרות. אנו מיטיבים לזכור את נגבה ואת יד מרדכי. מעל הכל, אנו זוכרים את ירושלים. ירושלים היתה עיר נצורה עוד בימי האנגלים. שנים שלט בה העוצר והתוכרז ע"י חילי הוד מלכותו. ומי עוד היטיב לתאר את העוצר כמו עגנון; ב"שירה"<sup>10</sup> מקבל העוצר מימד מאגי ומכוון, בכמה הזדמנויות, את מעשיו

של הרבסט הנסחף עם הארועים. חיי המסחר וחיי החברה שותקו. היו אנשים שהתקשו לשאת את החיים בעיר וירדו לשפלה, וזה היה עוד לפני המלחמה. במלחמת השחרור נטלה ירושלים חלק נכבד מאוד מן הנטל הכללי. כאשר אמר הנביא, כי ירושלים לקחה מיד ה' כפלים בכל חטאותיה, בטא בזאת אמת ההולמת לא לתקופתו בלבד.

אחד הספרים המספרים על שנת ארבעים ושמונה בירושלים הוא "חימו מלך ירושלים" ליוזם קניוק<sup>11</sup>. חימו היה נקרא מלך ירושלים בימי זהרו, בשל יופיו המופלא ואהבת הנשים שסבבה אותו כהילה. כשאנו פוגשים בחימו, בספר, הוא מוטל לו, שבר אדם, בבית חולים צבאי ארעי במנזר שבירושלים הנצורה. חימו הוא פצוע קרבות, קטוע אברים, קרבי מרוטשים, מאור עיניו ניטל ממנו. הוא אינו מסוגל (ואולי אף אינו רוצה) לדבר. האווירה הכללית קודרת למדי. אווירת בית חולים אינה מן העליונות אף בימים כתיקונם. וכאן מדובר בבית חולים ארעי בעיר נצורה, בית חולים הסובל ממחסור במים, בחומרי ריפוי, במזון, בעובדים — ואילו חולים יש בו בשפע, הרבה מעבר לממוצע הרגיל בימי שלום. החולים ברובם אינם הסוג הרגיל של חולים. הם פצועי מלחמה. סבלם לא בא להם מן הטבע אלא מן האדם. גילם הממוצע נמוך בהרבה מן הגיל הממוצע של חולי מחלקה רגילה בימי שלום בבית חולים. אולם ההרגשה היסודית של חולה הרתוק למיטתו והזקוק לעזרת הנולת לביצוע פעולות החיים היומיומיות המובנות מעליהן אצל אדם בריא, הרגשה זו קיימת כאן, כמו בכל בית חולים אחר. ואין הבדל עקרוני, בנקודה זו, אם המדובר במחלה "טבעית" או פציעה מן הקרב. הסופר מדגיש חוסר ישע זה. כל הפצועים המופיעים בסיפור נהגו בגבורה בקרב, הגנו על חבריהם, נלחמו "עד הכדור האחרון" ועוד לאחר מכן, וניצלו אחר פציעתם רק הודות לקור רוחם. אך עתה, בבית החולים, נשרו מהם קליפות הגאווה, והם נשאר במערומיהם. האחות חמוטל, המטפלת בהם, יודעת היטב, כי הם מרטיבים במיטותיהם כאשר חזית הפגזים מתקרבת למנזר. פציעתם הגופנית פגעה ברוחם, גטלה מהם את האומץ ואת הביטחון. בכל זאת, כולם, אף הפצועים קשה, שפר עליהם חלקם יותר מאשר על חימו, הלוא הוא חימו שהיה קרוי פעם "מלך ירושלים". פצעיו של חימו אנושים יותר מפצעי כולם, סבלו גדול יותר, תלותו באחרים היא מלאה. יחס שאר הפצועים אליו נע בכל השלבים מן ההתעללות ועד הקנאה ועד הרחמים. התעללות — בשל היצר הבזוי שבכל חזק להפגין את עליונותו כלפי החלש, וחימו, במקרה זה, הוא החלש ביותר; קנאה — על טיפולה המסור מעבר לכל קנה מידה מקובל של האחות חמוטל בחימו דווקא; רחמים — על מצבו הנואש. ההרגשה השלטת היא הרגשת האי-נוחות. חימו זה, "הגולם", כפי שהם קוראים לו, מה לו עוד בארצות החיים? את רגשותיהם ומחשבותיהם של הפצועים מבטא אסא, שהוא "האינטליגנט" שבחבורה. אולם עיקרו של הסיפור הוא סיפורה של חמוטל, אחת האחיות המגויסות לעבודה בבית-החולים הארעי.



לב הסער, לב הקרב

הרבה מן המתרחש אנו רואים דרך עינינו; וכל המתרחש קשור בה. זריקת המוות, שמזריקה חמוטל לבסוף לחימו, כדי לגאול אותו מייסוריו הממושכים, באה לגוול מאתנו כמה אשליזות, שכן המניעים למעשה זה הם ממושטשים. האם רק הצער לחזות בייסוריו של חימו הוא המביא את חמוטל לידי ההחלטה, או שמא ההרגשה העצובה שחימו אינו מסוגל, אחר הכל, לחוש ברגשותיה? ואולי שאיפתה שלה לחופש מכבילה זו לגורלו של נכה חסר תקווה אף היא אחד המניעים? עובדה היא, שדווקא באותם רגעים חימו אינו מתחנן למוות, כפי שהתחנן, בהברות מגומגמות, כל הימים מאז פציעתו. חימו מפסיק את מלמולו הנצחי. בחושי המעורפלים עדיין מפחד הוא מן המוות ומבקש לעצמו עוד שהות גוספת, עוד סבל נוסף...

סיפורם של חמוטל ושל חימו מתחיל ומסתיים בתיאור של ירושלים. כאשר מגיעה חמוטל לירושלים, בזמן מלחמת השחרור, הימים הם ימי מלחמה. המלחמה שולטת ברחובות ובהתנהגותם של האנשים. ואילו סיומו של הספר — ביקור שערכת חמוטל בירושלים, שתיים עשרה שנה לאחר מכן, בימי שלום. ההבדל הוא מודגש. לשם הדגמה אביא כאן קטע מראשו של הספר וכן פסוקים מן הדף המסיים.

בדרכה היו חושיה ערים לפחד. גדרות הבתים, ששיחים לא גזומים ודשאים לא מטופלים הציצו בעדן, חיזקו את הרושם המדכא. בכל ראתה את הפחד — בחודי הגדרות, ובפניהם של כמה עוברים ושבים בהולים לדרךם. רחובות ירושלים היו כמעט ריקים. בניני האבן הכבדים שמוזה ומוזה לרחוב נראו אטומים, והכפילו את שאון הפחד. פגזים דעמו מכל עבר ונשמע ירי מקלעים. היא עברה על פני תור של גשים ליד עגלת מים, עומדות מכונסות אשה אל אחותה, רעודות ומצפות. הן גודעזו כל אימת שנשמע משק הפגז ורעם התפוצצותו אי שם בין הבתים. דומה היה שהן מזדעזעות כאשה אחת.

והרי כמה פסוקים מסיומו של הספר:

תחלופנה שתיים עשרה שנה. היא תעלה סוף-סוף לירושלים, תיכנס לבית קפה, תזמין קפה ועוגה, תבחש את הסוכר ותביט בעד החלון אל העולם ההומה בחוץ. ואז תצא ותסור אל תחנת המוניות שבקרן הרחוב, תבקש להסיעה אל מנזר הירונימוס הקדוש, מרחק קצר. — — — היא הביטה בעד חלון המוניות. ילדים עמדו ליד הקיוסק. היום, אמרה חמוטל בליבה, אוכלים גלידה בירושלים.

אין צורך להדגיש את ההקבלה שבניגוד בשני הקטעים. בעת המלחמה רחובותיה של ירושלים שוממים, והנשים המעטות הנמצאות ברחוב בשל צרכים חיוניים מחפשות מחסה מדומה האחת אצל רעותה ומכונסות יחד כעדת תרנגולות

נפחדת. חמוטל המגיעה לעיר עם שיירה מזויינת ממהרת ליטול את חפציה הדלים ויוצאת למלא את תפקידה כאחות. ואילו שתיים עשרה שנה לאחר מכן כאילו נמחק הכל — אם לא מליבות האנשים, הרי לפחות ממראה העיר. חמוטל המגיעה לירושלים סרה לה בנחת לבית-קפה, לפני נסיעה נוחה במונית למקום הזכרונות. הרחובות, שהיו שוממים פעם, הומים עתה מאדם. במקום הנשים העומדות בתור לעגלת המים, רואה חמוטל עתה ילדים צובאים על קיוסק ומלקקים גלידה. ובמקום בחימו המת פוגשת היא באחיו מרקו החי; השנים מבכרים להתעלם מן הזיכרון הכאוב מן העבר שהיה עלול לקשור אותם זו לזה. המלחמה מופיעה בספר. תוצאות המלחמה — ההרוגים, הפצועים, הסבל והפחד ואולי גם השלום — מופיעות בספר. האוייב אינו מופיע. שומעים את הפגזים מתפוצצים. אין רואים את האנשים היורים אותם. בספר זה, אין הסופר מתעניין בהם כלל. אין כאן גם כל כוונה לליבוך רעיונות מדיניים וכדומה. כדאי לציין כי באשר להתעלמות מן הצד השני במלחמה זו, שונה המצב בספרו הראשון של יורם קניוק, "היורד למעלה", שקדם ל"חימו מלך ירושלים". שם אנו מוצאים זיכרון של דן, גיבור הסיפור, על מלחמת העצמאות, אפיזודה המעוצבת על פי התשורה היזוטרית. דן מבקש למנוע מחברו לשוב לרצוח נשים וילד. ואילו החבר מדבר על יוחאי שנפל באותו יום, על הנשים שתלדנה ילדים ועל ילדים שיגדלו לאויבים חדשים. אין ספק, שהסופר מזדהה עם השקפתו של דן, אשר רק תולשתו מונעת אותו מלסכל את הרצח. ואילו "חימו מלך ירושלים" מתאר פנים אחרות לגמרי של המלחמה.

שונה היחס בספרותנו למלחמת העצמאות ולמלחמת סיני. מלחמת סיני, יש להודות, זכתה ליחס בלתי אוהד בספרות שלנו. אמנם, כפי שניסיתי להבהיר עד כה, ספרותנו בדרך כלל אינה ספרות מלחמה נלהבת ושלוחת-רסן. הפקפוקים והחיסוטים רבים. ובדרך כלל, גם אצל סופרים שאינם פאציפיסטים בגישתם, הצער על הקרבנות גדול מן השמחה על הניצחון. אופייני הדבר, שעל תיאורי השמחה ברחובות במועד ההחלטה על הקמת המדינה, מעיבה כבר ידיעת ההתמודדות הקרובה לבוא ("פרקי אליק", למשל). בספרו של יהושע קנז "אחרי החגים"<sup>12</sup>, שומעת בת-שבע הבודדה קהל מריע ברחובות. היא בטוחה שפירושה של קולות אלה הוא רק אחד: לזעגים לה ומבקשים לפגוע בה. רק הקורא הנדהם תופש, שבת-שבע מפרשת כקולות גנאי והתעללות את קול השמחה על הקמת המדינה. אמנם, בת-שבע היא מזוכיסטית, אגוצנטרית, רעת לב וצרת עין, ובכלל אין לומר שהיא שפויה בדעתה לגמרי — כך שהיא אינה יכולה לשמש קנת-מידה להרגשת הכל. יחד עם זאת, הרי גם המורה ברוכוב, למשל, אין שמחתו שלמה בקהל החוגגים; והמורה ברוכוב הוא טיפוס נורמלי, פחות או יותר, אם גם לא מושך — ובעלומיו היה חדור אידיאלים התלהבות ציונית.

אך נחזור נא למלחמת סיני. בדרך כלל, כאמור, הגישה למלחמת סיני

בספרותנו לא היתה אוהדת. כמובן, אין הכללה מסוג זה תופשת לגבי כל היצירות הספרותיות, בהן מופיעה מלחמת סיני, אם כנושא ראשי ואם כנושא משני. את מסע סיני אנו מוצאים ביצירות ספרותיות שונות. כך היא מופיעה, במרכז או בשוליים, בין השאר, ב"מקרה הכסיל" לאהרון מגד<sup>13</sup>, "עור בעד עור" ליצחק אורפז<sup>14</sup>, "מיכאל שלי" לעמוס עוז<sup>15</sup>, בכמה סיפורים מאת גדעון תלפז. בכל היצירות הללו מלחמת סיני משתקפת בצורה שלילית. ה"כסיל" של מגד עובר חוויה טראומטית, חלומית, באישון ליל בעזה הכבושה. ("העיר הלבנה"). הגיבור החורג מן המסגרת החברתית המקובלת ב"עור בעד עור" ליצחק אורפז, מוצא את מותו מכדורי המצרים. באמת היה זה מעשה של איבוד לדעת: מומו חצרץ בחצוצרה, כדי שהמצרים יבחינו בו ויירו בו. מעשה זה הוא מסקנה הגיונית מכל מה שנתרחש בספר עד כה. ואם גם לא מלחמת סיני היא שגרמה למומו לחיות בשולי החברה, הרי מותו המכוון של מומו, לאחר מעשה גבורה בקרב, וודאי שאינו יוצר אווירת התלהבות מלחמתית.

ב"מיכאל שלי" מופיעה מערכת סיני כעניין שולי בלבד. אופייני הוא, עד כמה אין המלחמה חודרת להכרתה של הגיבורה, חנה גונן. חנה חולה כאשר מתגברת התכונה לקראת המלחמה. בעצם זוהי מחלה אשר חנה הביאה על עצמה במו ידיה. ביום קור גורא התהלכה יחפה בדירה, ובזאת עוד לא אמרה די, אלא התרחצה במים קרים והתרוצצה רטובה וקפואה בדירה. חנה גונן ברחה למחלתה הפרטית, ולא היה לה זמן להתעניין במלחמה העומדת לפרוץ בעולם החיצון. במחנה שגנר ובקרבת מקום מתקבצים הטנקים, וחנה גונן חוזה בהקיצ על גסיכת דניציג. הסכנה רק מתחילה לחדור לתוך הכרתה כאשר בעלה מיכאל מקבל צוו גיוס. צה"ל מתקדם בסיני, וחנה הווה בהרפתקאותיו של מיכאל סטרוגוף, ובתאומים הערביים עמם שיחקה כל שנות ילדותה. והדוקטור אורבך, הבא לראות מה שלומה, אומר בלשונו העברית המסורסת: "דפקט מנטאלי קשה מתגלה אצל כמה יהודים, אנחנו לא מסוגלים לשנוא את שונאינו. אינה אי סדר נפשית." שמחה העוזרת מנקה את הבית והולכת למכולת. "בשובה ידעה שמחה לספר לי מפי השכנות כי אניית-מלחמה ערבית נשרפת חיים בים של חיפה. האם צריכה היא להתחיל עכשיו בגיהוץ? " וחנה ממשיכה בהרהוריה: "מתוקים היום כל אברי הגוף. אני חולה. אינני מחוייבת להתרכז. נשרפת חיים בלב ים, כל זה כבר היה בעבר הרחוק ואין זו הפעם הראשונה." כלומר: הידיעה על האנייה המצרית שנלכדה אינה מעירה בה בחנה אף לא שמץ של שמחת ניצחון אכזרית, אלא מעין רגש של הודהות. לרגע היא עצמה נשרפת בלב ים. אלא שהיא אדישה ומרוחקת ועייפה מדי בכדי לחוש תחושה חריפה באמת. גם המחשבה על השריפה אינה אלא מחשבה עמומה. עולם מחשבותיה הפרטי בתחלט של חנה אינו משתנה כהוא זה בעת המלחמה. המלחמה אינה חודרת להרהוריה כמהות ממשיית ומאיימת, כי אם כמימד חלומי נוסף, המתרכב בצורה אורגנית בהזיות הקודמות. אמנם,

בצאתה לרחוב בפעם הראשונה אחר המחלה מרגישה חגה כי משהו השתנה: "היה זה שינוי. כאילו נפסק לפתע איזה צליל רם ונוקב. כאילו כיבו לפנות ערב מנוע אשר צוח כל היום בחצר. כל היום לא הוחש הצליל. רק כאשר נפסק אפשר היה להבחין בו: דומיה פתאומית. היה וחדל. חדל, ומכאן שהיה." מיכאל חוזר מן המלחמה עם מחלת קיבה. הוא לא היה בחזית. מיכאל מבריא, המשקפים שלו שנשברו בעת שהיה מגויס שוב מתוקנים, גם הירקן מן הרחוב משתחרר מן הצבא, והגשם, שאחר שאשמת המלחמה, שוב יורד בירושלים.

זוהי מערכת סיני בעיני חגה גונן. ברור שאין עמוס עוז מבקש להעמיד את חגה גונן כפרוטוטיפ של האשה הישראלית. היא אינטרוברטית בצורה קיצונית, ומאורעות מן החוץ מגיעים אליה כאילו דרך זכוכית אטומה. גם בינה לבין אנשים אחרים, כולל בעלה מיכאל, מפרידה מחיצה. (אולי רק לאביה היתה קרובה באמת). ובכך, אין השקפותיה יכולות להיקרא השקפות הכלל, ואין התנהגותה יכולה לשמש דוגמה לאחרים. למרות הסתייגות זו, קיימת מידת מה של הזדהות הסופר עם גיבורתו.

מלחמת סיני משמשת רקע לסיפורו של א.ב. יהושע, "המפקד האחרון"<sup>16</sup>. (בסיפור זה דנתי במאמרי "פנים שונות לאנטי־ריאליזם" שהופיע ב"קשת" (כה). "המפקד האחרון" אינו סיפור ריאליסטי. זהו סיפור דמיוני, שניתן למצוא בו את קווי המציאות שהולידה אותו. הסיפור מתחיל עם גיוסם של "וותיקי הקרבות" לתקופה קצרה של אימונים. הנסיעה למקום האימונים עוברת בנוף, המוכר לאנשים מאז "מסע מהיר בן שבעה ימים" שבו נכבשו כל המרחבים הללו. "בצפון נלחמנו על כל בית, על כל רגב; אבל במדבר הזה הסתובבו רק יחידות קטנות ומעטות, ללא כיוון וללא מטרה". מאחר והסיפור נכתב, והתפרסם, לפני מלחמת ששת הימים, הרי ברור שהעלילה כולה מתרחשת באתר גיאוגרפי בלתי אפשרי. עובדה זו מוסיפה עוד מימד אי־ריאלי לסיפור המעשה. על נשמת החיילים נאבקים שני מפקדים. האחד, יגנון, מפעיל את השפעתו בדרך פאסיבית בלבד. השני, אשר אין לו שם, והוא "המפקד" בהא הידיעה, מלא תכניות כריזמו, וטורח להפעיל את החיילים, ומעביר אותם אימונים מפרכים. שעה שהמפקד שופע מרץ ויעילות, ישן לו סגנו יגנון בנקיקים שבלב הסלעים. המפקד, יש לציין כאן, יורד אל הגדוד ישר מן השמים — הליקופטר מנחית אותו. ואילו יגנון מוצא לו מחסה במעבה האדמה. מזור הדבר, אך יגנון הוא המנצח במאבק (אם אכן היה זה מאבק). האנשים מכורים לו בלב ובנפש, "כלתה נפשנו אל פניו המכוערות". בכיעורו של יגנון כאילו טמון כוח מאגי, המושך אליו את האנשים. שכן, בסיכומו של דבר, מהי אותה צלקת עמוקה ומכוערת בפניו של יגנון, אם לא תעודת זהות שנשארה הרוטה בפניו מאז המלחמה? והאנשים, "וותיקי הקרבות", רואים ביגנון הדרום, בעל העיניים המתות, אדם הקרוב להם יותר מאשר המפקד, שתורתו היא תורה "על שיטות מלחמה שלא נלחם בה". המפקד האמיתי, כביכול, היעיל

ומלא המרץ — אינו אלא משחק בצעצועים. יגנון היה זה שלחם באמת, והוא מספר על הימים ההם בצורה מוורה במקצת: "בדרך רצחו את כולנו". לאחר המלחמה נותרה מן האנשים רק קליפה חיצונית, רק שלד חסר חיות. וכאשר הם חוזרים למקום בו נלחמו פעם, נשארים הם רתוקים למקום, תחת ממשלתו של יגנון, הם שוקעים בתרדמה כבדה, קשה, ויימצאו את גאולתם רק בתרדמת הנצח. גדעון תלפו, בסיפורו "ארבעה גמלים מן המדבר"<sup>17</sup>, מסתייג אף הוא ממערכת סיני, או לפחות מכמה מן האספקטים שבה. גיבור הסיפור הוא רופא, הנשלח במסגרת גיוסו הצבאי לעבוד בבית-חולים צבאי באל-עריש. התפקיד מסתיים עם ביצוע הנסיגה ובואם של חיילי האו"ם למקום. כאשר הרופא מגיע לבית החולים, המקום ריק מחולים. אחר זמן מה מתגלית צעירה אחת, חולת לויקמיה. אין פלא בכך, שאין חולים במקום. הסמל, שהגיע למקום לפני הרופא, הספיק "לחסל" את כולם, רק הנערה, מונה, הצליחה למצוא לה מחבוא בטוח. עיקרו של הסיפור — היחסים השבריריים המתקמים בין הרופא לבין מונה. מפיה נודע לרופא לראשונה מה נטרחש במקום לפני בואו. הוא מנסה להגיש תלונה על הסמל, לדרוש חקירה — ומעלה חרס בידו. ולא עוד, אלא ששעה קלה לפני כניסת האו"ם מזריק הסמל זריקת מוות למונה; קרוב לוודאי, שהוא עשה זאת בפקודת רבי-הסרן שבמקום, שאינו מעוניין, כי יישארו עדים חיים למה שארע בבית-החולים.

עד כאן — מלחמת העולם, מלחמת העצמאות, מלחמת סיני, כפי שהן משתקפות באחדים מספרי הפרוזה שלנו. בשנים האחרונות נצטרפו לאלה ספרים העומדים בסימן ההלם של מלחמת ששת הימים. המתח, החרדה והאימה שקדמו למלחמת ששת הימים מהווים השראה לא פחות מן המלחמה עצמה. המחזה של א.ב. יהושע, "לילה במאי", מתאר את הלילה בו הכריז נאצר על סגירת מיצרי טיראן. ספרו של איתמר יעוויקסט, "צל הציפור"<sup>18</sup>, מתאר את הימים שקדמו למלחמה; הספר מסתיים לפני פרוץ המלחמה, ואינו מתייחס אליה במישרין. אולם המתח מומחש היטב. המשבר הגופני והנפשי העובר על הגיבור משתלב במשבר המדיני והלאומי.

על ספרותנו אחר מלחמת ששת הימים כתבתי ב"מאזנים"<sup>19</sup>, והתעכבתי שם גם על השתקפותה של מלחמה אחרונה זו בכמה יצירות פרוזה, כמו "מסע דניאל" ליצחק אורפז<sup>20</sup>, "וירח בעמק אילון" לעמליה כהנא-כרמון<sup>21</sup>, "מותו של אורי פלד" מאת שמאי גולן<sup>22</sup>, ועוד.

ומה המסקנה? לשאוף לעולם טוב יותר שלא תהיינה בו מלחמות — תקווה שכל דור ודור הוגה אותה מחדש, עד כה, ללא הצלחה מירבית. אין ספק בדבר, שבין אם נזכה לשלום, ובין אם נצטרך להמשיך ולהלחם — שפר עלינו חלקנו יותר מאשר על אבותינו ואבות אבותינו אשר נרדפו ונטבחו בכל ארצות תבל.

קיץ 1973

הערות :

- (1) Thomas Mann, Briefe 1889—1936, Hrsg. von Erika Mann, S. Fischer Verlag, 1961
  - (2) פצעי בגרות, מאת חנוך ברטוב, ספריה לעם, הוצאת עם עובד, ת"א 1965.
  - (3) מארטין בובר, כידוע, היה איש ברית שלום ורודף שלום מובהק. והנה להפתעתי הגמורה שמעתי בתכנית רדיו של קול ישראל את סיפורה של קרובת משפחה של בובר, כי בובר היה מתגאה ושמוח בנצחונות הצבא העברי.
  - (4) ימי צקלג, מאת ס. יזהר, הוצאת עם עובד, ת"א, 1958.
  - (5) יומו האחרון של דני, מאת מתי מגד, הוצאת ראובן מס, תשי"ח.
  - (6) במו ידיו (פרקי אליק), מאת משה שמיר, ספרית פועלים, מרחביה, 1951.
  - (7) הוא הלך בשדות, מאת משה שמיר, 1948.
  - (8) פרשת גבריאל תירוש, מאת יצחק שלו, ספריה לעם, הוצאת עם עובד, ת"א, 1964.
  - (9) ולא תהי למוות ממשלה, מאת אהרן אמיר, הוצאת צהר, 1955.
  - (10) שירה, מאת ש"י עגנון, הוצאת שוקן, ת"א, 1971.
  - (11) חימו מלך ירושלים, מאת יורם קניוק, ספריה לעם, הוצאת עם עובד, ת"א 1966.
  - (12) אחרי החגים, מאת יהושע קנז, ספריה לעם, הוצאת עם עובד, ת"א.
  - (13) מקרה הכסיל, מאת אהרן מגד, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1959.
  - (14) עור בעד עור, מאת יצחק אורפז, הוצאת מסדה, 1962.
  - (15) מיכאל שלי, מאת עמוס עוז, ספריה לעם, הוצאת עם עובד, ת"א 1968.
  - (16) הסיפור "המפקד האחרון" נכלל בספר "מות הזקן" מאת א. ב. יהושע, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1962.
  - (17) הסיפור "4 גמלים מן המדבר" מאת גדעון תלפו הופיע לראשונה ב"קשת" לו.
  - (18) צל הציפור, מאת איתמר יעוויקסט, הוצאת עקד, 1971.
  - (19) הסיפור העברי אחר מלחמת ששת הימים, מאת גיטה אבינור, מאזנים 6—5 כרך לד.
  - (20) מסע דניאל, מאת יצחק אורפז, ספריה לעם, הוצאת עם עובד, ת"א, 1969.
  - (21) וירח בעמק אילון, מאת עמליה כהנא-כרמון, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת"א, 1971.
  - (22) מותו של אורי פלד, מאת שמאי גולן, ספריה לעם, הוצאת עם עובד, ת"א, 1971.
- דברים נוספים על היצירות המוזכרות במאמר ראה: "השקף אחורה בעצב" מאת גיטה אבינור, חיפה 1974.

## כמה ספרים וסיפורים מן השנים האחרונות

### (א) סיפורים אחרים

לפני זמן מה יצא לאור מבחר מתוך כתבי עמוס עוז, "אנשים אחרים"<sup>1</sup>. המבחר כולל סיפורים או קטעים מתוך כל ספריו של עמוס עוז שיצאו לאור עד עתה, קטע אחד אשר הופיע במוסף ספרותי אך טרם ראה אור בצורת ספר. יש כאן שלושה סיפורים מתוך "ארצות התן"<sup>2</sup>, קטעים מתוך שלושה הרומנים "מקום אחר"<sup>3</sup>, "מיכאל שלי"<sup>4</sup> ו"לגעת במים, לגעת ברוח"<sup>5</sup> וכן הנובלה "עד מוות". כלומר, הכוונה היא לחתך ייצוגי ומקיף פחות או יותר מיצירת עוז. אין בהוצאת מבחר מסוג זה חידוש מיוחד בקרית ספר שלנו. בשנים האחרונות יצאו לאור מבחרים מסוג זה מיצירות אהרון מגד, יצחק אורפז, א. ב. יהושע, חנוך ברטוב, ועוד. למותר לומר, שעצם הרעיון אינו חידוש ישראלי טהור, אלא מקובל וידוע בספרות העולם, המבורכת במבחרים, מקראות, ואפילו אומניבוסיס (שם שאיני הוגה לו חיבה יתרה) למיניהם. השאלה היא מה מטרה אסופה מסוג זה, כאשר לא מדובר במפעל חיים אלא בסופר העומד עדיין בשיא יכולתו. האם הכוונה היא לתת בפני הקורא העצלן מבחר פרקים מפה ומשם, למען לא יצטרך להטריח עצמו בקריאת רומן שלם ובכל זאת יוכל להשתבח בידיעה כלשהי? משהו בבחינת "עשה את עוז מהר ויעיל"? אישית, איני רואה מדוע על הקורא להסתפק בכמה קטעים מתוך "מיכאל שלי", למשל. "מיכאל שלי" הוא הרומן הטוב ביותר שכתב עוז עד כה ופשוט חבל לבתר אותו. ב"מקום אחר" יש כמה קטעים המהווים שלמות בפני עצמם, ואפשר להביאם בנפרד. אני מתכוונת בזאת לקטעים כגון "מוזימה", הפרק העשירים ואחד של החלק הראשון (שלא נכלל בקובץ). "לגעת במים, לגעת ברוח" הוא ספר חלש ביצירת עוז ובהיותו אקלקטי ופרקני השונים קשורים בחוט מרכזי רופף למדי, אין בחירת כמה קטעים מתוכו פוגמות בו במיוחד. כן גם נראה לי מבחר מתוך "ארצות התן" שאיני כולל את "דרך הרוח" ו"אבן חלולה" כחסר מאוד. הנובלה "אהבה מאוחרת" אף היא מן הראוי היה שתמצא בכל מבחר שהוא של כתבי עוז, ותזכרה שולית של מרצה-משוטט הנואם על גורלם המר של יהודי ברית-המועצות ב"ארבעה פרקים ראשונים" אינה מפצה אותנו על היעדרו של שרגא אונגר.

"ארבעה פרקים ראשונים" הוא הקטע היחיד מתוך יצירה אשר טרם הושלמה, ועל כן עוד אין אפשרות לדון בו מתוך הבט מקיף. מוזר ביותר הוא שיש בסיטואציה האתחלתית של הרומן איזו קרבה ל"השער נעול"<sup>6</sup> לדוד מלך, קרבה שהיא באמת בלתי צפויה. עזריה גיטליס, כמוהו כמשה מאוחד, מגיע אל הקיבוץ

מכוחה של תערובת בלתי קדושה של אמונה מיושנת ונאיבית באידיאלים וחלום גדולה עצמית נאיבי לא פחות. מכל מקום עוד מוקדם הוא להביע דעה על ההמשך הבלתי קיים לאתחלה מבטיחה זו.

יש מן האכזריות בתיאור האנשים המאכלסים את סיפוריו של עוז. כך, למשל, הסיפור "תיקון העולם" מתוך "ארצות התן" הוא סיפור נטול רחמים, אפילו הוא מסתיים במשפט מפויס אחד. אגב, יש שינוי קטן במשפט הסיום. בנוסח הראשון, ב"ארצות התן", המשפט המסיים הוא — "תהי נשמתו צרורה בצרור התנים". ואילו הנוסח המאוחר יותר, מן המבחר החדש, מסתיים במילים "תהי נשמתו צרורה". זהו בוודאי תיקון רצוי; התנים ויללתם אמנם משמשים יסוד מהותי ביותר ב"ארצות התן" ולעיתים משתלבים בעלילה עצמה בדרכים שונות. כך בסיפור "ארצות התן" המשאיל את כותרתו לקובץ כולו מקבילה עלילת התן הצעיר הנלכד במלכודת לעלילת גלילה המסתבכת ברשתו של מתתיהו דמקוב. אך ב"תיקון העולם" היו התנים בהערה האחרונה באמת מיותרים למדי, והאיחולים לשלום נשמתו של מתקן-העולם רווי-השנאה מוטב להם בצורתם הנוכחית. גיבור "תיקון העולם", אשר את שמו אין אנו לומדים לאורך הסיפור כולו, קרוב בנפשו לכמה מגיבוריו האחרים של עוז, ערירים ותמהוניים אף הם. זהו סיפור קצר, ציור של אופי וכישלון. התיאור חושף ללא רחמים את הרגשות והמניעים של מי שנחשב לאחד מנאמני-הנאמנים (אחד מצירופי הלשון החביבים על הסופר). הרצון לתיקון הפגמים של העולם הוא למעשה הרצון לחשוף פגמים, רצון הנובע מתוך שנאה שלמה. לאמתו של דבר הכותרת "תיקון עולם" היא אירונית, וכך אף הגדרת הגיבור כמי ששואף לתיקון העולם. שהרי אין דעתו של הגיבור נתונה כלל וכלל לתיקון. נהפוך הוא, הנאתו היחידה בחיים היא חשיפתם וגיילויים של מומים, כשלונות, פגמים. לו באמת היה הכל מתוקן — ונגיח לשאלה אם ייתכן מצב אופטימלי אשר כזה — הרי היו חיינו מתרוקנים מכל תוכן. בלעדי השנאה אין לגיבור קיום, ולא זו בלבד, אלא ששנאה זו חייבת להיות מכוונת כלפי מושא ראוי לכך. ככל שיהא העולם מתוקן פחות, כן ייטב לו לגיבור. הסופר עומד בפירוט על סדר היום השומם של גיבורו ועל הוהשתקעות העקרה בעיתון היומי ועל כמה דפים של כתבי הראשונים. גם מותו של מתקן העולם הוא פרסה עלובה. הוא תולה עצמו בין עצי הפרי, והחברים מוצאים את גופתו באיחור של יום וחצי. העילה למעשה אחרון ונחש זה מתיישבת בקושי עם עקרונות חלוציים בעלים. גרושתו של האיש הערירי עומדת להגשא מחדש, וזוהי בעצם הדחיפה הקלה האחרונה לעבר הסוף. כאילו עלבון אחרון, הוכחה אחרונה לאי-נחיצות קיומית.

גם גאולה מ"נוודים וצפע" אינה מוצאת את מקומה, למרות בקיאותה המופלגת בהכנת קפה שחור, המבוקש בכל אסיפה ומסיבה. עמוס עוז מתאר כאן נושא, אשר העסיק גם סופרים אחרים: אשה לא-יפה ולא-נחשקת, הרואה



בדמיונה אונס שלא נתבצע כלל במציאות. גאולה הנתקלת בבוזאי במטע משכנעת את עצמה לאחר מכן שהיא נאנסה, הגם שהבוזאי כלל לא נגע בה ורק אמר לה שהיא יפה (על פי תאורה של גאולה בסיפור, מחמאה שהקשר בינה לבין המציאות היה רופף ביותר). וכן גם אמר הבוזאי, שעדיין אין לו אשה — כשהוא משאיר את האפשרות לפירוש דבריו בידיה של גאולה. רק לאחר הפגישה, כאמור, משכנעת גאולה את עצמה בשלבים שאכן געשה בה מעשה שאינו ראוי. ההרגשה הגופנית, בניגוד לכל תגובה רציונאלית, היא חזקה כל כך, עד שתזקף אותה קבס ממשי מאוד. הצפע המכיש אותה — האם הוא התגשמות מאווייה הסתומים? מאז ומתמיד מסמל הנחש את תאוות הבשרים. פרשת גאולה משתלבת בדילמה של הקיבוץ כולו. נוכחות הנוודים בקרבת מקום היא בעייתית. פורצת מחלת הפה והטלפיים; נגנבים חפצים שונים ומשונים ויש חבלות קטנות וטורדניות ברכוש. אין הוכחה ברורה וניצחת שאכן ידי הבוזאים בדבר. צעירי הקיבוץ מבקשים לעשות שפטים בנוודים, ואילו הקשישים דוגלים בהתנהגות מאופקת. האירוניה טמונה בפיתוח המעמד האחרון. כאמור, נושא האשה הבלתי-נחשקת המדמיינת לעצמה אונס, אינו חדש. כן גם קיים בספרות השלב הבא: האשה המתעלה לדרגת חדשה של היסטריה ומסיתה למעשי תגמול כנגד האיש אשר כביכול פגע בה, כנגדו וכנגד כל השייכים אליו. ב"נוודים וצפע" אין סיום פשוטי אשר כזה. גאולה הגוססת מנכישתו של הצפע אף לא מספיקה לספר לאיש על מה שנתארע בה, באמת ובדמיון. הצעירים חמומי המוח יוצאים לעשות שפטים בנוודים מבלי שתזדהא להם אפילו אמתלה בלבוש הזיוותיה המסכנות של גאולה. (גאולה — איזה שם לבערה לאיפה הנגאלת מבעיותיה על ידי ארסו של צפע). ראייה זו של טבע האדם היא אכן אכזרית יותר מאשר הסיום שבעצם ציפינו לו — גאולה הדורשת נקמה על נבלה אשר לא היתה ולא נבראה.

הרומן הבולט ביותר של עוז הוא "מיכאל שלי". עמוס עוז הוא אחד הסופרים המעטים ביותר בספרות הישראלית אשר הצליח לתאר אשה. סצינה כגון חנה גונן היוצאת למסע קניות ורוכשת בהתמכרות פרועה פריטים בלתי נחוצים בסכום שהוא הרבה מעבר ליכולתם הכספית של בני הזוג, ומיכאל המתבונן בה בתדהמה ואינו יכול להבין מהו שמריץ אותה — היא סצינה אשר מעטות כמוה בספרות העברית בתפישת דמותה של האשה. חנה גונן השקועה בעצמה ואינה מסוגלת ליצור קשר אמיתי עם העולם הסובב אותה, ומוצאת לה מפלט באגדות הילדות ובהזיות היא, על כל זריותיה, אשה אמיתית מאוד. יש בה בחנה מידה מסוימת של סכיוזופרניה. היא חיה לה עם בעלה מיכאל ועם בנה יאיר בשכונה ירושלמית מוזנחת אך היא גם נסיכת דנציג ופוגשת במיכאל סטרוגוף והווה במעשי ההרס המופלאים של שני התאומים הערביים עמם שחקה כילדה. הרבה מבקרים התעכבו, ולא תמיד לשבח, על ניתוקה של חנה מן המציאות. אך זהו רק צד אחד של המטבע. חנה מיטיבה לעמוד על טיבם של אנשים ובמיוחד על

חולשותיהם. יחזקאל המסכן, אביו של מיכאל, הדודה ג'ניה המשחקת את תפקיד החמות הבלתי נסבלת, אמה של חנה על דמעותיה ועל העברית העילגת אשר בפיה, מרת טרנופולר, בעלת הבית, הגברת דובה גליק היוצאת מדעתה, הרופא ד"ר אורבך המסור והדייקן המשמיע לשווא אמרות של הגיון בעולם בלתי הגיוני, "חברתי הטובה הדסה" ובעלה אבא — כל אלה ורבים אחרים מופיעים בסיפורה של חנה כשהם מתוארים בעין חדה ומציאותית לגמרי. אפילו הדקויות הקטנות באבחנה קיימות. לא הרי דיבורו העברי העילג של הד"ר אורבך, שהוא יוצא גרמניה, כדיבורה העברי העילג של אם חנה, שהיא ילידת רוסיה. ואילו הדודה ג'ניה לא איבדה את הגיוני הדיבור הפולני. גם אם נאמר, שתבחנות אלה הן משל הסופר עצמו, לא נשנה בכך דבר, שהרי כל תכונותיה של חנה מידי הסופר באו לה. יחסה של חנה לאנשים השונים מעובד עד לפרט האחרון. למשל, שעה שחנה אינה מחמיצה אף הזדמנות אחת להזכיר כי העברית בפי אמה היא מקולקלת, הרי היא מסתפקת בציטוט דברי הרופא כלשונם, מבלי לחוות דעה על מידת הקלוקל שבהם. וכמוכן שטבעי הדבר, שחנה מעבירה ביקורת קטלנית על האם ולא על הרופא. את הדסה מזכירה חנה רק בצירוף התגדרה "חברתי הטובה". הגדרה זו, התזוורת ונשנית, מבהירה לקורא הבהר היטב את רקמת היחסים התד-צדדית. לקראת סיומו של הספר ניתקים כל הכבלים המקשרים את חנה אל סביבתה; המכרים מתים או חולים או מתרחקים; והדסה ובעלה נוסעים לשווייצריה. אגב, הנוסעים מתבטאים על גסיעתם בדיוק באותן מילים אשר קראנו כבר ב"תיקון העולם" בהקשר לאחותו של מתקן העולם — "הוא טען באוזניו כי בסתר ליבו מצפה הוא ליום בו תוענק לו דרגה משרדית הולמת אשר תניח לו לשבת בקביעות בירושלים בלי להתרוצץ כנער-שליח בבירות זרות". עוד שקר ישראלי קטן. שעה שחנה גונן יודעת לראות אנשים באור מציאותי ביותר, היא מאבדת את הערכת המציאות כאשר העניין גוגע לה במישרין. כך הסיפור האומלל סביב בנם בן הטפש עשרה של השכנים, אשר לחנה גדמה שהיא יכולה לשחק לגביז הן את תפקיד המנטור הרוחני והן את תפקיד הפאם פאטאל. שאלה גם אם חנה מרגישה באירוניה המרה הטמונה בכך, שהיא מספרת את סיפורה על "מיכאל שלי" כאשר מיכאל מפסיק להיות שלה. לאור מה שעבר עליו במחיצת חנה, שמעולם לא היתה שלו, קשה להאשים את מיכאל. נקודה מרה אחרת היא והירוניה השני של חנה גונן, הריזון אשר במקום צמיחה חיים מתחזשים מסמל התפרקות, ריקבון ומוות.

בקובץ "אנשים אחרים" יש רק כמה מן הפרקים הראשונים של "מיכאל שלי", והאחרון שבהם — מסיבת הנישואים המלאה אותות רעים. יש לקוות שהקוראים לא יסתפקו ב"אנשים אחרים" ויפנו גם לסיפורים אחרים.

(ב) עינוי עצמי לתיאבון

ספרו החדש של אהרון מגד, "על עצים ואבנים"<sup>7</sup>, קרוב במהותו יותר לספרים כגון "מקרה הכסיל"<sup>8</sup> ו"הבריחה"<sup>9</sup> שנתפרסמו בסוף שנות החמישים ותחילת שנות השישים, מאשר ל"החיים הקצרים"<sup>10</sup> ו"מחברות אביתר"<sup>11</sup> שנתפרסמו בשנים האחרונות. הגיבור המתענה, המחטט בנגעי גפשו והחדור הכרה ברורה וסופית כי כל מעשיו נידונו לכישלון, וקשה מוזאת, כי כל כוונותיו בעליבות ובצביעות מקורן, — מופיע אמנם, בוואריאציות שונות, בכל ספריו של מגד. שלומיק, הכסיל, הנוסע לניקרגואה, יונס, שוקה, אביתר, יגאל רביב — כולם מתענים, כולם סובלים, כולם אינם מסוגלים לשכות, ואף לו לרגע, את מגרעותיהם (האמיתיות והמדומות). ההרגשה של המסכנות העצמית גוררת עמה התבטלות בפני האחרים. משפטם של האחרים חשוב מאוד לגיבור המגדי. מעבר לכל, ירא הוא להתבזות, להראות מגוחך, לשמש מטרה לצחוקם של הסובבים אותו. הוא אוהב להזכר במצבים לא נוחים, לחטט בהם שוב ושוב, לנפח את תשיבותם. אביתר לויטין אינו מסוגל לשכות עד יום מותו ביקורת קטלנית על סיפור יחיד שכתב ופרסם. בבואו בין האנשים, נדמה לו לעיתים קרובות שאיש שיחו קרא את אותה הביקורת ולועג לו בליבו — הגם שברור לגמרי, כי קיטונות הלעג והחרפה אשר שופכים אנשי העט והספרות זה על זה בכל מוספי יום השישי נשכחים רחבם באותה מהירות ורשלנות בה נכתבו וכדי לזכרם ולסבול מהם צריך להיות אביתר לויטין. זכרונות מביכים רודפים את הגיבור המגדי; רודפים אותו ואינם מרפים ממנו. תפחד בפני הלעג והחרפה גורמים לו לחפש מחסה תחת החסות החמה של הכלל. גיבור מוקדם כמו שלומיק עדיין יכול לחפש ואף למצוא אותה חסות והערכה בקיבוץ. עם השנים הופכת תבעיה לקשה יותר. הכסיל אינו מצליח להתקבל לאגודת הרשעים. הנוסע לארץ גומר אינו מסוגל להשתתף בשמחת הכלל ולהסתף למעגל האחדות הגדולה. יונס אינו שייך לחבורת הסופרים והאמנים. שוקה טל אינו הולך בגדולות ואינו מבקש לו את אהבת הכלל; הוא רוצה אך ורק לזכות בהבנתה ובהערכתה של אשתו; אולם אשתו אינה מקבלת אותו. גם לבתו ולאמו אין מקום פנוי בחייהן אותו שוקה היה מסוגל למלא. אביתר לויטין רוצה בהערכתו של יוסף ריכטר. בתור מגיה ויועץ, רואה הוא עצמו שותף ליצירתו של ריכטר, ורוצה הוא כי ריכטר יודה בזאת. ריכטר, לעומת זאת, לא מקבל את לויטין כשותף, כי אם כפועל שחור. יונס נדחה אפילו על ידי עולם המתים. הוא אינו מסוגל לכתוב את הספר על אברשה דוידוב משום שהוא חש כי אינו ראוי למשימה. ואפילו נתגלו בקיעים ופרצים בתמונת דיוקנו של דוידוב תוך כדי התחקותו של יונס אחר דרכי האיש המת — עדיין עולה הוא לאין ערוך על דור האפייגונים של החיים. יגאל רביב מעלה בחיטוטיו שורה שלמה של מעשים מביכים, מעשים שהם בחלקם בתחום אחריותו המיידית ואילו בחלקם הם פרי

מצבים שהוא נסחף לתוכם מבלי דעת. כמה מן המעשים הללו קשורים דווקא במחדלו האישי, כישראלי, בסביבה של גויים. אותה פרובלמטיקה מטרידה את הנוסע לניקרגואה.

קיימת, אכן, קרבת נשמות בין הגיבורים המגדיים השונים. אם אמרת בתחילת דברי, כי "על עצים ואבנים" קרוב יותר במהותו ל"מקרה הכסיל" ו"הברית" מאשר ל"החיים הקצרים" ו"מחברות אביתר" הרי התכוונתי בזאת לא למהותם של הגבורים, אלא למבנה הצורני והעלילה. לעלילה יש משקל ב"החי על המת"<sup>12</sup> והיא מוסיפה בחשיבות ב"החיים הקצרים" ו"מחברות אביתר". "החי על המת" כתוב בטכניקה המסבכת של סיפור בתוך סיפור, כאשר קיימת זיקת גומלין בין שתי העלילות. סיפורו של דוידוב מופיע קטעים בתוך סיפורו של יוגס. הרומאן "החיים הקצרים" בא להפריך את דבריה של הד"ר אלישבע טל-בלומפילד, אשתו של שוקה טל, כי "לרומאן הריאליסטי, המיוסד על עלילה כרונולוגית בעלת הגיון סיבתי, אין עוד מה לחדש ואין עוד מה לגלות". העובדה שמשפט זה מופיע במוטו שבראש הספר, ושהוא אינו אלא מימרה של דמות פיקטיבית מתוך הספר, אשר חייה עומדים בסתירה גמורה לקביעותיה המלומדות, באה להוסיף גופך של אירוניה. ב"מחברות אביתר", כמו גם ב"החי על המת", יש הרבה מחקר רקע. פרטים שונים מן התקופה משולבים בסיפור, כדי לתת רקע אוטנטי לדמויות פיקטיביות. נראה לי שאצלנו נוטים לזלזל במהימנותם של הפרטים האוטנטיים. מובן שדיוק הרקע העובדתי אינו ערובה בלעדית לערך האמנותי; ומובן שקיימת גם יצירה הנתונה כולה בעולם הדימיון ואין בה מקום לרקע מציאותי. אולם כאשר מדובר בתקופה מסוימת ומוגדרת סרוס העובדות כלל אינו מעלה, כפי שסבורים, כפי הנראה, הלוותמים לטוהר הספרות. עבודת הרקע ב"מחברות אביתר", מכל מקום, היא אחת ממעלותיו של הספר, ומוסיפה לו עניין. שאלה אחרת היא, האם למשל אילנה רובינא אסירת תודה לו לאהרון מגד על כך, שכל הקורא ב"מחברות אביתר" נמצא למד את גילה המדוייק. זו רק דוגמה אחת.

ואילו ספרו החדש של מגד, "על עצים ואבנים", אינו ספר עלילתי. רוב-רובו של הספר הוא ווידוי מפיו של יגאל רביב בפני מאזין יחיד שאינו מוזהה בשם, אשר אנו למדים עליו את הפרטים הבאים: הוא סופר, והוא היה חברה של אשתו של רביב בהיותה נערה צעירה. פרטים אלה קובעים מערכת יחסים מסוכסכת בין שני הגברים, שהאחד מהם מדבר והשני שותק, אולם יחסים אלה אינם במרכז הסיפור (אם ההגדרה "סיפור" תופשת כאן). יגאל רביב שוטח את דבריו בפני חברו השותק. הוא אינו מספר סיפור כרונולוגי, אינו תוחם פרשת חיים. הוא מעלה אפיוודה כאן ואפיוודה שם, כאשר המכנה המשותף, בכל המקרים, הוא מחדלו האישי, המתבטא באופנים שונים. ככל שהמצב לתוכו הוא נקלע הוא מביך יותר, כן מרבה יגאל רביב להפוך בו ולהפוך בו. תוך כדי חשיפת

נגעי עצמו, הוא אף אינו שוכח להעיר, כי גם הדיבורים הללו אין בכוחם לטהר את השרץ וכי אינם מעידים על אהבת אמת שבו, או על כל תכונה חיובית אחרת; נהפוך הוא; דיבוריו על תכונותיו השליליות מטרם אך ורק לעורר רושם במאזין כי יש בו גרעין טוב. ווידויו אינו נובע מאהבת אמת, אלא מכוון הוא ליצור רושם של יושר פנימי; נקודה זו מבהיר יגאל רביב מידי פעם לשומעו. הוא אינו מסוגל אפילו ליהנות מן החשיפה העצמית, אלא מוסיף חשיפה לחשיפה, אם אפשר לומר כך, פירושו רש"י לשורות קטנות.

כמה וכמה סיוטים רודפים את יגאל רביב. אחד הסיוטים הוא סיוט הישראלי והיהודי כנגד העולם הגויי, סיוט המופיע בבהירות רבה גם ב"מסע לניקרגואה" וב"מסע לארץ גומר". בומן שהייתו של רביב בעיר שדה אמריקאית נחמדה, לצרכי השתלמות כביכול, עיר שדה אמריקאית שיש בה אמריקאים נחמדים והגונים, הוא מסתבך במעשה בלתי הגון בבנק שם הוא מחזיק את חשבונו. הסכום המדובר הוא סכום של שישים דולאר, לא פרוטות, ובכך, אך גם לא סכום גדול. הוא קיבל סכום זה בטעות מעבר לחשבון שהגיע לו, ואין הוכחות שאכן הוא קיבל סכום זה. מניעיו ונימוקיו של רביב בפרשה זו הם מעורפלים ואין הם נהירים גם לו לעצמו. הוא אמנם נוטה לראות עצמו כחוטא אולם הרושם הוא שרתיעתו בפני הסברים להבהרת העניין היא עיקר המכשול. הפרשה הבלתי נעימה לכשעצמה מקבלת משמעות הרבה מעבר למימדיה הריאליים. יגאל רביב שוב אינו יגאל רביב, אלא בא כוחם של הישראלים כולם — אף על פי שבביתו שלו הוא רחוק מלחוש עצמו כנציג אופייני של עמו וארצו. וכך הוא אומר למאזין השותק: "הציק לי שאני יהודי, ישראלי, בעיירה של גויים. אולי היו שם כמה משפחות יהודיות, לא שמעתי עליהן. אני, על-כל-פנים, הייתי מעין נציג. ואני, היהודי, הישראלי, באתי, התקבלתי, טינפתי. עיירה נקייה של ואספס — אנגלו-סכסים-לבנים-פרוטסטנטים — ואני זיהמתי אותה." פרשה זו מעניינת במיוחד בהקשר אחר. במקום אחר במשך ווידויו מספר רביב שהוא נוהג "לסחוב" ספרים בחנויות ספרים. כלומר, כאשר הוא קונה ספר רציני, אינטליגנטי, הוא מעלים באותה עת בכיס ה'קוט שלו איזה ספר פורנוגרפי, ספר כיס קל; הוא משלם עבור הסחורה המכובדה, ואינו משלם עבור הפורנוגרפיה. שוב, אין זה ברור אם מתכוון יגאל רביב לגנבה במטרה של זכיה מן הפקר, או שפשוט לא נעים לו לקנות ספרי פורנוגרפיה (אחריהם הוא כרוך) ונוח לו יותר להעלימם בכיסו בהחבא. יש לזכור גם שהספר עבורו רביב משלם הוא ברוב המקרים יקר הרבה יותר מן הספר הסחוב. המעניין הוא, שסחיבת הספרים מחנויות ישראליות מציקה לו לרביב הרבה פחות מאשר אותו מקרה בלתי טהור בעיירה האמריקאית — והלאו בשני המקרים מדובר בהעלמת רכוש זר. במקרה שקרה בחוץ לארץ הגיבור חש עצמו אשם כפל כפלים. הוא חוטא לא רק כיחיד, אלא גם כציבור שלם. אופייני גם שמכל

האפיודות המביכות, אשר יגאל רביב מעלה אותן במשך המונולוג הארוך שלו, אולי המציקה לו ביותר היא מעשה שארע בינו לבין כומר גרמני. וכאן לא מדובר במעשה של אי יושר, אלא בצורת התנהגות. בעיני המסתכל מן הצד אף ספק הוא, אם באמת נתבוזה רביב בפני הכומר, כפי שנדמה לו. ייתכן ויחסו של הכומר הוא פרי מחשבותיו של רביב בלבד.

על מנת לחדור מעט לגשמתו של רביב, יש לזכור כי, ככל גיבוריו של מגד, תלוי רביב במידה רבה ביותר ביחסם של האחרים אליו. כך, למשל, הוא בוגד באשתו עם סטודנטית צעירה ונחמדה. המצב אינו מטריד אותו במיוחד. אולם יום אחד הוא רואה במקרה ברחוב את אשתו ואת הנערה כשהן משוחחות ביניהן. (אם הנערה גרה באותו רחוב). רק אז הופך המצב לבלתי נסבל בעיניו, והוא מפסיק את פגישותיו עם הנערה.

הספר מסתיים במונולוג נוסף, קצר יותר, מונולוג של הידיד שהאזין בדממה ועתה הוא כותב את הדברים לעצמו. מונולוג זה אינו וידיוי ישר, אלא עקיף. לעומת שרשרת האפיודות של סיפורו של יגאל רביב, סיפורו של הידיד הוא אחיד במהותו, יש בו עלילה ועניינו המשבר שבין המספר לבין אשתו, והפירוד הבלתי נמנע שבין השניים. מעניין, גם כאן הקונפליקט שבין הישראלי לנכרי הוא אחד הצירים המרכזיים.

וכך נוספו דמויות חדשות לגלריית הישראלים המתענים של אהרון מגד.

ינואר, 1974

### ג) בצל הזכרונות

המכנה המשותף לסיפורים השונים המקובצים בספרו החדש של חנוך ברטוב, "אחות רחוקה"<sup>13</sup>, הוא כובד הזיכרון המעיק על כולם. הסיפורים הם מתקופות יצירה שונות של המחבר, בחלקם כבר הופיעו באוספי סיפורים משלו והקורא מחדש עמם הכרות ישנה; ואם אנו מהרהרים לרגע בתמורות המדיניות, החברתיות והתכלוליות שפקדו את הארץ ואת האיזור, הרי התקופה ארוכה הרבה יותר מן החשבון הכרונולוגי המדוקדק. ילדות בשנות השלושים בפתח-תקווה, ימי מלחמת העולם השנייה, פרקים ממלחמת השחרור בירושלים, הווי בקיבוץ, ישראלים בחו"ל, עולים חדשים ויישוב ישן, וסיום בשנת 1971, — אלה הם מן הנושאים ומן הנופים המשתקפים בסיפורים. וכאמור, נטל הזיכרון הוא המעיק על הסיפורים כולם, הוא יישות מיוחדת, מאגית כמעט, אשר אין כל אפשרות להמלט ממנה. יש שתזיכרון מעיק על גיבורי הסיפורים השונים, כמו על גיבורו של סיפור הכותרת, "אחות רחוקה"; ויש שהזיכרונות מיוחדים למספר עצמו, כמו בקטעי הסיום. הזיכרונות הם אישיים, ישראלים, יהודיים; מורשה ארוכה וכבדה מנשוא רובצת על היחיד, ואין הוא בן חורין להיפטר ממנה. בסיפור הכותרת, "אחות רחוקה", מקבל הזיכרון מימד גרוטסקי. גיבור הסיפור, צבי ציפורי, פקיד וותיק על סף הפנסיה שהיה

חלוץ בנעוריו, משנה טעמו לעת זקנה. בנעוריו ביקש לשכוח את העבר. הוא נפרד מן המשפחה, עלה ארצה, שינה את שמו לשם עברי. הוא בחר בארץ חדשה, לשון חדשה, חיים חדשים. והנה בהגיעו לגיל העמידה תוקפים אותו געגועים עזים לעבר לו הפנה עורף, להווי החיים בו בחר, למשפחה אותה עזב בשמחה ובהתלהבות נעורים ועתה הוא זוכר בצער ובכאב. לשינוי המעמיק בעולמו הרוחני של צבי ציפורי יש שורשים בגורלו הפרטי ובגורל הלאום. ככל אדם אשר נעוריו חלפו זה מכבר והזקנה המתקרבת מטילה עליו מורא, כן גם צבי ציפורי המזדקן פונה אל זכרונות הילדות כדי למצוא בהם ניהומים ומפלט. כל מה שנראה לו אי פעם פגום ומיותר, עובר עתה תהליך של התייפות ומשתקף לו מזכרונו בצבעים זוהרים. אך בנוסף למישור הפרטי אין להתעלם ממצוקת הלאום כולו. השואה והתשדמת רוב היישוב היהודי במזרח ארופה בהכרח הביאו להערכה מחדש של העבר. אין דומה עולם שישנו לעולם ששקע וחרב. ההתנגדות והמרי כנגד הקיים הופכים לנוסטלגיה למה שאבד ואיננו. וכך צבי ציפורי מתחיל בישראל של שנות החמישים והשישים, לחפש קשר מחדש אל העבר. הוא מבש את גהייתו בדפוס קונקרטי; הוא מחפש אחר קרובי משפחה. אמנם על פי השמועה כולם הושמדו; אך מי יודע, אולי עוד יתגלה קרוב כלשהו בדרך נס. לצורך חיפושיו מתחיל צבי ציפורי ללכת לפגישות של "לאנדסמאנשאפטים", למרות לגלוגם הגלוי של בניו והסתייגותה העדינה של אשתו מלכה. הוא, החלוץ הוותיק, בעל השם העברי המצלצל, המקפיד על הדיבור העברי, מוצא עצמו לפתע בנוח בחברת עולים חדשים, מדבר בעגה יידיית של ימי נעוריו, ומשתמש בשמו הקודם, הרשל פטאשק. התיפורים הסרי התוחלת אתר המשפחה מתחלפים לו בנסיון הצלה — כאילו, אם אך יחפש חפש היטב, יצליח עוד להציל מישהו, עשרים וחמש שנים לאחר הטבח הגדול. געיקה עליו ההרגשה כי הוא האחרון; כל עוד הוא חי דמויותיהם של בני המשפחה חיים יחד עמו; מותו שלו יהיה מות המשפחה כולה. בניו אינם מתעניינים באותן תמונות אלבום דהויות, בסיפורים הארוכים החוזרים על עצמם; וגם אין לדרוש זאת מהם; הם ילידי הארץ, את הוויי העיירה בפולין לא הכירו, ובאיש מבני המשפחה העניפה לשעבר לא פגשו. השואה כאילו הטילה אחריות נוראה וכבדה על צבי ציפורי-הרשל פטאשק: בכוחותיו הדלים עליו להילחם בכל עוז כנגד השכחה; רק בדרך זו עוד ניתן להציל משהו מן השריפה הגדולה. ואם אולי יצליח לגלות מישהו מן המשפחה, אשר גמלט בדרך נס, יהיה בזאת ניצחון מה על כוחות ההרס.

אלא שבד בבד עם הכוונות הטובות שבלב הולכים ונחשפים רגשות שונים לגמרי. צבי ציפורי חולם חלומות זוועה, המשקפים יחס שונה לחלוטין למשפחה שהושמדה. אף על פי שקיים באותם חלומות הפחד בפני ההשמדה והצער על הכיליון, הרי בני המשפחה כשלעצמם רחוקים מלהיות חביבים על צבי ציפורי. מפחידה במיוחד דמות האב הגדול, משה-דוד, הנועם על האח הקטן היצא

לתרבות רעה. ואנשי העיירה, ברקע, כולם מזדהים עם משה-דוד ולועגים להרשל הקטן. יחס אמביוולנטי זה מתגלה בבירור כאשר צבי ציפורי מוצא באמת אחת מבנות המשפחה, ועליו להוציא את כל הכוונות הטובות מן המחשבה אל הפועל. למעשה, אין זו אשה ממשפחתו של צבי ציפורי, כי אם ממשפחת אשתו, מלכה; גוטה היא אחותה החורגת של מלכה, הצעירה ממנה; ולמרבח האירוניה, כל חיפושיו המגוחכים מעט של צבי ציפורי משך שנים היו מיותרים לגמרי, שכן גוטה, היושבת בצילה, היא שפנתה למדור לחיפוש קרובים בארץ — מעשה פשוט והגינני אשר צבי ציפורי לא העלה כלל על דעתו. הנקל לשער כי הקשרים עם האחות החיה אינם כלל אותה חוויה נעלה לה ציפה צבי ציפורי. האחות, אגב, אינה מופיעה בעצמה: היא שולחת מכתבים, צילומים, ואת בנה לביקור. כל זמן שהתכרות המחודשת מתנהלת בדרך הדואר בלבד, הכל שפיר; אולם עם בואו של בן האחות, עם הפגישה הממשית, מתערער הכל. צבי ציפורי רוצה להכריח את הצעיר לבחור בדרכו שלו, להתיישב בארץ, להפוך אולי לחבר קיבוץ. כאשר הצעיר אינו רוצה בכך, שוב מתחדשים הריב והמחלוקת עם בני המשפחה, ולבסוף ניתק הקשר הרופף כליל. השם "אחות רחוקה" מקבל כמה וכמה מובנים: האחות רחוקה בשנים, רחוקה במקום, רחוקה בהשקפות. בסיפור הריב, אגב, מסתבך ברטוב בסתירה מוזרה: תחילה אנו שומעים, כי צבי ציפורי פגש את מלכה לראשונה אחרי עלותם ארצה. שעה שצבי ציפורי שוקע בחיפושים אחר המשפחה וחוזר להשתמש בשם פטאשק, מגיבה מלכה על כך באירוניה כלשהי, אם כי באיפוק ובעדינות כדרכה:

"מלכה לא שללה את מעשיו אלה של צבי ציפורי, אבל פעמים אחדות אמרה — בנוכחות הבנים — שלא תמיד מדבר היה באהבה גדולה כזאת על המשפחה. אני עוד זוכרת, אמרה, את פגישתנו הראשונה. שאלתי מה היה שמך הקודם, ואתה אמרת שאפילו רק בשביל להיפטר מן השם הרשל פטאשק ולהיקרא צבי ציפורי, כדאי היה לעלות לארץ-ישראל."

ואילו כאשר פורץ הריב הגדול עם גוטה (באשמתו של ציפורי) הרי אנו שומעים לפתע כי ציפורי עוד הספיק להכיר את מלכה בפולין, כי ביקר בבית אביה בהיותם מאורסים, וכי עלו יחדיו ארצה. על רקע זה גם מוצא לו צבי ציפורי עילה חדשה למריבה, אחר שנים רבות כל כך — גוטה לא היתה נחמדה אליהם כבר אז, בהיותה ילדה בת שלוש עשרה, מלכה בהיותה בת של אם אחרת היתה מקופחת, אמה של גוטה (שנספתה לפני שנים רבות) גולה את רכושה של מלכה (רכושה שנחמס זה מכבר על ידי הפורעים, וממילא גם אינו בידי גוטה עתה).

כאמור, הזיכרונות השונים הם הנושא המרכזי במרבית הסיפורים המקובצים



כמה ספרים וסיפורים מן השנים האחרונות

בספר. זכרונות הפרט, המשפחה, והכלל משולבים. הזכרונות תמיד מעיקים, אינם נותנים מנוח, מסרבים להימוג, מסרבים להשתלב. יש שהאדם חוטא כלפי זכרונותיו, ויש שהזכרונות כחיץ בינו לבין המתרחש בעולם העכשיו. הוואריאציות הן שונות. ב"יומו של אבו-סולימאן" המקרה הוא פשוט וברור. איש זקן מאוד אבד את הקשר להווה וחי רק בזכרונותיו. הוא הולך לטקס שנועד לפאר את מעשי גבורתו שלו, טקס שכבר אינו מתקיים מי-יודע-כמה-שנים. הוא מחפש את ראש-הוועד, והלוא זה זמן רב שיש ראש עירייה חדש. עבר והווה מתערבבים בזכרונו, והוא עומד בודד, מחוץ להתרחשויות, מצבה חיה אך שכוחה זה מכבר לעברו המפואר.

זהו מקרה ברור ופשוט. בסיפורים אחרים הרקע סבוך יותר. ב"הסנדק שלי" נתון המספר-בגוף-ראשון בעיצומם של קונפליקטים שונים. נהג הוא שלא כיהא באיש זקן הבא להושיט לו למספר יד ממרחק של שנים. המספר מתנכר ואינו מבקש לחדש קשרים העתיקים מימי קיומו הוא. הוא רוצה להתחמק. והנה מתגלה מוטיב נוסף: הזקן הוא אכן שריד מן העבר, אולם הוא אינו אלא יוסקה אותו יוסקה אשר כל המשפחה זכרה אותו לשימצה ולדיראון. את ריב מי חייב איפוא המספר לריב? בצד מי עליו לעמוד? והאם עדיין קיים הריב? ברור שדרכו של המספר, דרך ההתעלמות והנוחיות, אינה הדרך הנכונה; ואכן חש עצמו המספר אשם באשמה כבדה.

לא רק זכרונות חוצלארץ, זכרונות ילדות וזכרונות משפחה מופיעים בסיפורים. יש זכרונות מלחמת השחרור. באלה בולטת הזדהות המחבר עם המספר-בגוף-ראשון. גם זכרונות אלה אינם זכרונות סתם, אם טובים ואם קשים, אלא מעמסה של העבר המטילה צל על ההווה. הנה, למשל, תיאור פגישתו של המספר באנגליה עם אנגלי נעים הליכות, מנהל מכללה למדריכי-נוער. הפגישה היא עניינית, נינוחה, מתנהלת על פי דפוסים מקובלים בין בני תרבות. עד שמתגלה לאורח הישראלי, כי מארחו האנגלי שרת בפלוגת צבא אנגלית אשר תפקידה היה "לאבטח" את הכביש החברון לירושלים בין סתיו ארבעים ושבע לאביב ארבעים ושמונה. הנקודה היא, כמובן, שאין האנגלי מסוגל כלל להבין מה מתחולל בנפשו של עמיתו הישראלי, שהיה מלווה שיירות לכפר-עציון באותם ימים. הוא אינו תופש, כי דמם של הרבה בחורים טובים נזקף לחובתו, והישראלי גם אינו מתכוון לנסות ולהבהיר לו את העניין. הזכרת כפר-עציון, דיה הייתה לעורר משקע אמוציונאלי אשר זר לא יוכל להבינו. הפעם מתגבהת החומה בין הישראלי לבין בן עם שלא נרדף מעולם.

ומסיים הכותב — "אין דבר מרעיש יותר וחי יותר מקולו של הזכרון".

מאי, 1974

(ד) געגועים ונוסטאלגיה

הכתרת של "הספר המשוגע" (14) ממלאה פונקציה של התנצלות כלפי הקורא, וכן גם תמרור אזהרה. לגבי ספר בעל כותרת מעין זו אין לבוא בתביעות ביחס למהימנות הארועים, לסדר כרונולוגי, לשימוש עקבי בפרוזה או בשירה, לסבירות עניינית ולתיאור ראשיתם, אמצעיתם ואחריתם של הדברים. אל לו לקורא לצפות ליצירה אחידה מבחינת התוכן והמבנה הצורני. וכך אומר חיים גורי על ספרו, באחד העמודים הראשונים:

הייתי רוצה לראות את ספרי אשר ייכתב, אם יעזרני האל, כערבוביה משונה למדי ובו מידע על כמה גברים ונשים שכדאי להכירם, של אגדות ארץ-ישראליות, קטעי רומן, שורת מעשיות, מדוע לא? מצרף של אמת ובדיה. מין "ספר משוגע".

ואכן, הספר הוא צרוף של כל היסודות השונים הללו; למן האנקדוטה הפותחת, המסופרת ברוח "ילקוט הכובים" (15) ועד לנקודת השיא — ההפגנה הגדולה כנגד הבריטים בעיר חיפה. רומנטיקה, פאתוס והומור משמשים בערבוביה. יש דמויות מצחיקות, כמו מוסה. יש דמויות הירואיות, כמו דני שרמק. יש דמויות רומנטיות, כמו ברניקי. וישנו ידיד הנעורים, חמדור, הנופל בעת פיצוץ גשר, ובדמותו כל הקווים השונים הללו.

מעל הכל, זהו ספר של זכרונות. זכרונות על ארצישראל של שנות השלושים והארבעים, עד ערב הקמת המדינה. יש גם מספר פגישות מאוחרות יותר, קפיצות קדימה בזמן, אולם אלה תפקידם להאיר ולהסביר את העבר — כשם שבדרך כלל בספר משתמשים בטכניקה של "השלכה לאחור" כדי להאיר בעזרת העבר את ההווה. הזכרונות שונים בטיבם ובמהותם. הם אינם מתרכבים לתמונה שלמה בזמן ובמקום; למעשה ניתן לומר, כי אין הם יוצרים תמונה כי אם אווירה מיוחדת. גם הגיבורים השונים המופיעים אינם מתוודעים אלינו בסיפור חייהם הכרונולוגי. דרך הסיפור היא אפיוודית, והנושאים הם שונים ומשונים. גם על חמדור, שהוא, כעדותו של הסופר, הגיבור המרכזי של הספר, אין סיפור מקיף וכולל. אנו קוראים על חוויות מימי הילדות בתל-אביב, חוויות שהן משותפות לו ולמחבר; שומעים על מקרה ביש שארעו באלכסנדריה בעת שירותו בצי הוד מלכותו; והוא צץ במפתיע בדרך המקרה הגורלי ליד המחבר ידידו מנוער בשעות גדולות או מיוחדות, כמו בהפגנה הגדולה בחיפה.

ההפגנה בחיפה זוכה לתיאור פיוטי ורווי רגש. יש כאן התרפקות על העבר שאיננו רחוק כל כך. ומפליא עד כמה גשתנתה המציאות המדינית המקיפה אותנו תוך שתיים שלוש עשרות שנים עד שאותם ימים כבר הפכו מנחלת העבר לנחלת ההיסטוריה. כיום, כאשר הישראלי המצוי מתלונן יומיום על הקף העליה

לארץ ועל הטבות הניתנות לעולים על חשבון היישוב הותיק, דרוש מאמץ מה כדי לזכור שאותו הישראלי בגלגולו הארצישראלי הפגין בלהט כנגד הבריטים, כשהוא קורא בקול גדול — מדינה עברית, עליה חפשית. לאור מציאות מתקדמת זו, יישר כוחו של חיים גורי שהוא מזכיר נשכחות. הגיבור והמארגן של הפגנה זו בספר הוא דני שרמק, היודע להלהיב את כולם בגאומיו ואשר מצדו רב כל כך עד שהוא מסוגל להמצא בכמה מקומות שונים בעת ובעונה אחת. כדרך העולם, הצעירים ואולי הצעירים-מאוד הם ראשי ההפגנה, הם השורות הראשונות והם האחרונים הנשארים כאשר העניין מתחיל "להיות רציני", כלומר, כאשר הבריטים מחליטים להשתמש באמצעי אלימות כדי לפזר את הקהל. הרשעים שבסיפור זה הם ללא ספק הבריטים, היוצאים המושים בכלי זינם כנגד נערים שבידם, לכל היותר, אבנים או מקל. ואף זההי פרשה שכמעט ושכחנה. כמוכן שקיימת ספרות ארצישראלית וספרות ישראלית המתארת את אותם הימים, ספרות שנכתבה בסמיכות של זמן לארועים עצמם; אך ככל שאנו מתרחקים מן התקופה הנדונה, משתנה ראייתנו את ימי-טרם המדינה ומשתנה גישתם של הסופרים, החייבים לעבור פער רחב יותר בזמן.

סיפור מסוג אחר לגמרי הוא הסיפור על יסמין הקטנה, אשר במפתיע נתגלו בה כוחות שמעבר לטבע. חיים גורי מאמין בכוחות על-טבעיים; אמונה זו הולמת את הנטייה הרומנטית שלו. והריהו מספר בהרחבה על הנערה הערבית אשר זמן מה רפאה חולים בנוכחותה ובמגע ידה, עד שנעלמה בפתאום כשם שהופיעה בפתאום. מכיוון שאין בספר כל כוונה לתיאור המשכי ועובדתי, פטור המחבר מהסברים ופתרונות. הוא מעלה, בצורה שירית, את תמונת הקהל הרב והמגוון הבא, אם מתוך אמונה ואם מתוך סקרנות, אם כדי לזכות בנס של ריפוי ואם כדי לראות את הנעשה וגם לכתוב כתבה עיתונאית. קהל גדול ובלתי הומוגני; ובתוכו אנשים שאיש לא ציפה לראותם במקום זה. עקבות יסמין אובדות בטרם מצליח הסופר לשכנע את חבריו הלוועגים לו כי אכן נתרחס והיה הנס; והזכרון עליה הופך למעין הבטחה לעתיד טוב יותר.

גם עקבות ברניקי המלכה אבדו. ברניקי הילדה היתה המלכה של המספר ושל חמדור ושל רבים אחרים בתל-אביב שטופת השמש של שנות השלושים והיא גדלה והתגייסה בשנות הארבעים וירדה למצרים והיו לה גברים רבים ואחר כך נעלמה ועקבותיה אבדו בלונדון הערפילית ואולי בעיר אחרת אבל למרות שהיתה עם רבים לא היתה של אף אחד ותמיד נשארה מלכתו של חמדור שהיה מקבל ממנה מכתבים מעבר ליבשות וימים.

כמה אפיוודות מימי הילדות מזכירות לנו בעיות ישנות וחדשות. שני בריונים, הסבורים ללא ספק שהם מצילים את המולדת, נטפלים לערבי מוכר ירקות. הערבי מגיע לחלק זה של תל-אביב כמה פעמים בשבוע עם חמורו הנאמן ועקרות הבית מכירות אותו וקונות ירקות. לכבוד המאבק למען התוצרת העברית

הופכים שני הצעירים הנוכרים את ארגו העגבניות של הערבי הנפחד — מעשה גבורה מפוקפק. ושוב מעשה אחר הוא סיפור כנס פלמחאים, שם היו יצחק שדה ונתן אלטרמן ובחור ובחורה מפליטי השואה, והיה זה מפגש ראשון לפלמחאים מכאן עם ניצולים "משם". האיש משם סיפר, "את הסיפור אשר עשה אותנו לאחריים. וכאשר סיים האיש את סיפורו לאחר שנים, לאחר ערים, לאחר נהרות, לאחר אש, לאחר רכבות, נמשכה הדממה שעה ארוכה מן המשוער, ורק המדורה נשמעה, ורק הכלבים והצפרדעים בפרדס הסמוך" —

מידי פעם טורח המספר להזכיר לקורא, כי אין הספר סיפור תולדותיו שלו, וכי חמדור הוא הוא הגיבור. קביעה זו אינה מדוייקת כל צרכה. אמנם מרגשת חיבתו והערצתו של המספר לחמדור, אלא שאין דמותו הציר עליו סובב הספר. הוא מופיע ונעלם, כמו שאר הדמויות, החשובות פחות והחשובות יותר, שמסופר עליהן. כפי שמעיד חיים גורי על ספרו, הרי הוא מרכב מיסודות שונים ורבים. לא כל הפרקים הם בעלי רמה אחידה. הטובים שבהם משקפים בראי לירי מקצת מתולדות ארצישראל. כפי שאוהביה חיו אותם.

מרץ, 1972

#### ה) קשה להיות יהודי

לאותבי סיווג ספרות למדורים מדורים מזומן בספר "נכר" <sup>16</sup>) לשמעון הלקין אגוז קשה לפיצוח. שכן אין סיפורים אלה משתבצים במסגרת הספרות הישראלית החדשה, וזאת לא בשל רקעם השונה, אלא גם בשל התמטיקה שבהם, שאינה עולה בקנה אחד עם התמטיקה המטרידה והמעסיקה את מרביתם של כותבי העברית בארץ. עם זאת, גם אין הסיפורים מתאימים בדיוק למסורת הספרות העברית באמריקה. יש בהם צלילים נוגים שהם אולי בבחינת הד רחוק לגנסין; צלילי ייאוש שיש בהם מן המסורת הברנרית. קיים ה"וולטשמרץ" של האיש הצעיר והיגון המאופק יותר של האיש המזדקן. הקובץ קרוי "נכר" ואכן יש בכותרת זו כדי לשקף משהו ממהות הסיפורים. גיבוריהם של הסיפורים נמצאים בנכר. בין אם הם בדרכם לאמריקה, מן העיירה ברוסיה בה נולדו, ובין אם הם באמריקה, בניו-יורק, בצידי דרכים, בכבישים, כפרים, אנשי עסקים, סטודנטים, וסתם חולמים — הם בנכר, נכר נצחי. גם מבחינת יחסי אגוז הם נמצאים במצב של ניכור. אחדים מן הגיבורים מתלבטים בייסורי אהבה. האהבה תמיד היא מיוסרת — בלתי אפשרית מעצם מהותה. יש שהגיבור מיצר על עצמו; יש שהוא מיצר על איזו נערה תמימה, המסורה לו בכל ליבה ואין הוא מסוגל להתמודד עם רגשותיה וצפיותיה. ואפילו השנים אוהבים זה את זה ומבינים זה את זה, אין הם יכולים להפגש פגישה של אמת בתחום הרגש. יש שהגיבור חייב לברוח — כך ב"אקסי". יש שהנערה חייבת להימלט — כך ב"אליטה". אין אף סיטואציה

המאפשרת יחסי אנוש ישירים, "טבעיים". אין מישור בו יכולים הגיבורים השונים ליצור מפגש ומגע.

הסיפורים נכתבו בפרקי זמן שונים, אשר שנים רבות מפרידות ביניהם. הראשונים הם משנות העשרים; אחריהם באים ארבעה סיפורים משנות השלושים; ואילו הסיפור הארוך שבקובץ, המסיים, "מתוך מכתביו של לואי בירין", נכתב ב-1962. למעשה, אין הסיפורים עומדים בפני עצמם והם שברים של יצירה מקיפה יותר. יש בהם מן האווירה של הרומאנים של הלקין, "יחיאל ההגרי" ו"עד משבר". כמה מן הדמויות המרכזיות מופיעות בסיפורים אחרים; אנו פוגשים בלייזר לוסקין ב"בשעת ביקור" וכן "בחדר הפנימי". בנו של לייזר לוסקין, טולי, אינו מופיע ב"בשעת ביקור" אך מציאותו ברקע היא מהותית לסיפור. הוא מופיע, לעומת זאת, ב"הטבת חלום". ואילו הסיפור "תורת הגזע" שהוא פרק של הרהורים ואין בו נפשות פועלות, ממשיך וטווה את הנושאים המתעוררים ב"בשעת ביקור". מלבד זאת, הרי כמה מן הגיבורים אינם אלא גלגולים שונים של אותה דמות. "האני המספר" שב"אליטה" קרוב קרבה נפשית ל"אני המספר" שב"אקסי". היחסים שבין לייקין וויזוי ב"אנדרלמוסיה", בין זאריב ועדה ב"מפחד בלילות", וכן היחסים המרומזים בין ליאון ואלסי ש"בחדר הפנימי" — הם סיטואציה אנושית דומה.

גיבוריו של שמעון הלקין הם גיבורים סובלים. עיקר סבלם בשני מישורים: היחסים שביניהם לבין הנשים הקרובות אליהם תדיר הם מגיעים עד משבר; ואילו המישור השני הוא בתחום המגע הפרובלמתי כל כך עם העולם הגוי. משתי הבחינות גם יחד נמצאים הגיבורים בנכר אינסופי, עלומני. אגב, במרכז כל הסיפורים, במידה שיש בהם נפשות פועלות, עומד גבר, — להוציא מכלל זה את "חיה-יוכבד לייסקי", בו הגיבורה היא אשה, חיה-יוכבד עצמה. וסיפור זה הוא החלש שבקובץ. מערכת היחסים הכאובה שבין הגיבור לבין האשה בסיפורים השונים שונה במהותה בתקופות החיים השונות, הוזהות עם הסדר הכרונולוגי של כתיבת הסיפורים. האיש הצעיר שב"אליטה" יש בו מן הסממנים הרומאנטיים. הוא מתענה בשל המאבק בין הנשמה לגוף. כדרך הצעירים הרומאנטיים הוא מבקש להתעלות אל האהבה הטהורה, זו שאין בינה לבין צרכי הגוף ולא כלום. בסופו של דבר, נמצא הוא חייב הן בפני נשמתו והן בפני אהובתו; אין הוא יוצא ידי חובה לא כלפי זו ולא כלפי זו. הוא הופך את נערותו לאומללה ואילו את נפשו הוא אינו מצליח להטעות.

לעומת אהבת האיש הצעיר ב"אליטה" ישנה אהבת הגבר על סף גיל העמידה ב"אקסי". כאן קיים הסבך של החובה המוסרית כלפי האשה שהמספר נשוי לה והאהבה לנערה צעירה יותר. אין המספר מסוגל לעמוד בכל כאב הלב המתעורר והוא נמלט על נפשו משתי הנשים גם יחד; אף שהוא יודע שבריתה אין משמעותה פיתרון. הסיפור המסיים, "מתוך מכתביו של לואי בירין", מתאר

את אהבתו הנואשת של גבר מזדקן לנערה צעירה, אהבה שהיא טראגית מעצם מהותה. אפילו נמצאת הנערה בזרועותיו של לואי בירין, יודע הוא שאין אלה אלא רגעים גנובים אשר המשך ועתיד אין להם. לואי בירין אסיר תודה לאהבתו, לא על אהבתה אליו, שאין הוא מאמין בה, אלא על שהיתה העילה לאהבתו שלו אליה, אהבה המעשירה את חייו בפנימיותם.

ייסורי אהבת הנשים אינם הייסורים היחידים המעיקים על הגיבורים. יחסיהם עם הגויים הם קשים וכאובים. הנושא מופיע כבר בסיפור הראשון בקובץ, "גולים", הוא נמצא ברקע מרבית הספר והוא עומד במרכזם של הסיפורים "בשעת ביקור" ו"תורת הגזע". שני הסיפורים הללו, שעניינם הוא הסבך חסר-המוצא של יחסי היהודי והגוי, רקעם העיר ניו-יורק. כלומר, לא מדובר כאן כלל וכלל ברדיפות קשות, בסכנות ובאיום ברוטאלי, ואפילו לא ביחסי איבה גלויים. לא כל שכן שאין כאן פחד בפני כיליון והשמדה. לעומת זאת, יש כאן מן הצער והכאב, הבושה והאי-נוחות, החרדה מפני המילה הלא-נכונה. הגיבורים אינם עומדים בפני סכנת כיליון גופנית. אך הצער והכלימה אוכלים אותם בכל פה. "תורת הגזע" הוא סיפור ללא עלילה וללא גיבורים. כל-כולו תיאור הרגשתם של סטודנטים יהודים באוניברסיטת ניו-יורק. הסיפור, יש לזכור, נכתב בשנות השלושים. אמריקה היא ארץ דמוקרטית — על כך חוזר המספר כמה פעמים, כשדבריו מתלווה פקפוק כלשהו:

"לפיכך כל זמן שהמשטר הנוכחי נוהג באוניברסיטה כבאמריקה כולה, כל זמן שמשטר זה יונק מתפישת עולם זו, המתקראת דמוקראטית, השווה ומשווה, כביכול, המתימרת לראות את הדומה בזרמי-הרוח ומעלימה עין ממילא מן השונה שבהם, הרי יושבי המדורים השונים שבמרתף האחד, כביכול — חברי התא על שם ההגמון הקאתולית כשהם לעצמם, ופרחי הנצרות הפרוטסטנטים בפני עצמם, וחברי האגודה לתרבות-ישראל לעצמם, — כולם על כרחם שיהיו מסתפקים במועט, בסמל פגום בלבד לריחוק שביניהם לבין שאר חבריהם — — —" (ע' 196—197).

קיום הדמוקראטיה הוא, אם כן, אינו בטוח לעולמי עד; פעמים חוזרות מילות התנאי "כל זמן". ולא עוד, אלא שהשוויון והאחדות נכפים על הבריות "בעל כרחם".

מרביתם של הסטודנטים יהודים הם, ולכאורה שפר עליהם חלקם. "אמריקה דמוקראטית שבארצות וישראל דמוקראטית שבאומות — ומה זיווג נאה יש מזה?" (ע' 204). ועוד יש באוניברסיטה פרופסור לאנטרופולוגיה, "המבטל בהרצאותיו את תורת הגזע תכלית הביטול". ואותו פרופסור מזרע ישראל הוא. ואף על פי שרובם של הסטודנטים יהודים, ואף על פי שבארץ דמוקראטית הם

יושבים, ואף על פי שהפרופסור הנכבד מבטל את תורת הגזע, אין היהודי חש עצמו שווה ערך לגוי. החליפה מאריג הטווייד מונחת טוב יותר על הסטודנט שאינו מבני ברית; תסרתו מסודרת יותר; על פי הצצה חטופה בלבד אפשר להבחין מייד מיהו יהודי ומי אינו יהודי. פרטים חיצוניים קטנים לכאורה, חסרי ערך לכאורה — אך הם אינם גותנים מנוח והייסורים שהם גורמים לסטודנט היהודי דיים להפכם בעלי חשיבות. הסיגוף העצמי והחיתוט מזה; יהירותם וקרירותם של הגויים מזה. היהודי לעולם הוא כבול בסד רגישותו המיוחדת. על רקע שונה במקצת מופיעה אותה הפרובלמטיקה בסיפור "בשעת ביקור"; שם לא מדובר בהוויי האוניברסיטאי אלא באנשי עסקים. הרגש היסודי של חוסר ביטחון, אמנם, לא משתנה ממעמד למעמד. ב"בשעת ביקור" דווקא גוי הוא הפותח את פיו באורח בלתי צפוי ומרצה את טענותיו בפני שותפו לעסקים היהודי, אך הבעיה נשארת בעיתם של היהודים.

חופים ודוויים, ממשיכים גיבוריו של שמעון הלקין בעיני עצמי.

ינואר, 1973

#### (ו) עמינדב זוכר את הרחם

ספרו החדש של יורם קניוק, "סוסעץ"<sup>17</sup>, הוא קלדוסקופ ענק המורכב ממרכיבים שונים, לא כולם הומוגניים. זכרונות מימי הילדות ומימי טרם ההתהוות מתערבבים בזכרונות מאוחרים יותר ובפרטים מתוך ביוגרפיה דמיונית. הריאליה והמטפיזיקה, מאורעות של יומיום ומאורעות תמוהים ומזורים מעולמות אחרים שוכנים זה בצד זה. יורם קניוק מגדיר את ספרו כ"מסע", ואכן גיבור הספר, עמינדב סוסעץ, עורך מסע שמטרתו לחשוף את שורשיו ובדרך זו לנסוך משמעות בקיומו המפוקפק. כאמור, אין מרכיבי השונים של הספר הומוגניים. ניתן לומר שהשליש הראשון של הספר, המתאר את תולדותיו של הגיבור בעת שהותו בעיר ניו-יורק, נופל בהרבה משני השלישים הישראליים של "סוסעץ". החלק הראשון אמור לשמש מעין הקדמה והסבר לפרובלמטיקה של חלקו העיקרי של הספר, חיפוש הגיבור אחר שורשי הוויתו. עמינדב סוסעץ רואה עצמו ככישלון. שוב אינו מאמין בכשרונו כצייר, ואולי אינו מאמין בכשרונו להצלח כצייר. התזורה לערש מגלדתו, הזיכרון של רחם אימו — אלה, כך הוא סבור, יבהירו לו את משמעות חייו. אולם, כהקדמה, החלק הניו-יורקי ארוך מדי ומסורבל מדי. אמנם, יש בחלק זה גם סיפור אהבתו של עמינדב למירה, נישואיהם, והולדת הבת נעמי. "מירה, אשה אחת שאהבתי" תמוה הדבר, שלמרות ההדגשה הרבה שמדגיש עמינדב את אהבתו למירה, — הרי אהבתו לאביו וכל מעגל הרגשות הקשור בזאת משכנעים יותר, עזים יותר. גם תיאור אהבתם של מירה ועמינדב כאהבה הניזונה משורשים באיזו הוויה מוקדמת, בלתי מאסברת בצורה רציונלית — אינו משנה הרגשה זו. אגב, הסופר התלבט כפי הנראה

הרבה בנושא המפגש הראשון של עמינדב ומירה שהתקיים בעולם חלומי, אי שם בנבכי העבר או בנבכי החלומות; ולקראת סיומו של הספר הוא מביא מכתב של מירה המשלים בדרך רציונלית את המכתב האירציונלי בתכלית שהיא כתבה לעמינדב בתחילת דרכם; ויש בו נסיון ליישב במעט את התמיהות והשאלות. כאמור, האהבה לאב איכשהו מרעידה נימים עמוקים וחבויים יותר מאשר האהבה לאשה. אולי הסיבה היא, שלמרות הכרוזותיו ההולכות ונשנות של עמינדב, "מירה, אשה אחת שאהבתי", הוא נסחף לפגישות ויחסים עם נשים הרבה, ואילו אב ישנו אחד ואין שני לו; אין לעמינדב כל צורך להכריז שיש לו רק אב אחד; עובדה זו מובנת מאליה. קניוק הצליח לתפוש היטב את המהות המיוחדת של האהבה הכואבת של בן לאביו, של בן להוריו. בדרך הטבע עתידים הבנים להמשיך לחיות אחר הוריהם, ומכאן העצב הנורא המהול באהבה להורים. בספרות הישראלית הרבה יהודה עמיחי לצייר אהבה אבודה זו. בתחילת "הקו הזרעני" לאיתמר יעוון-קסט מופיעה גם כן האהבה הנואשת של בן לאם. בשבחו של יורם קניוק יש לומר, כי הוא מצליח לפתח נושא זה מהרבה אספקטים אפשריים. זכרונות הילדות, וזכרונות של טרם-ילדות, והאב הנמצא כבר מחוץ למעגל של יחסי האנוש המוסכמים בימי האחרונים במוסד שנועד לו ולשכמותו בגדרה. אגב, מוזר הוא שאצלנו "גדרה" טרם הפכה למושג, והלוא כל מי שאינו אטום בנפשו היה צריך לחוש את המשקע הכבד וחשוך התקווה הנוצר עם הזכרת השם. לעומת זאת, "סוסעץ" עדיין נחשב אצלנו לסמל הילדות הרחוקה, אף על פי שלמען האמת כבר חלפו שנים רבות מאוד מאז גלה סוס העץ מחדר הילדים ובמקומו באו הקורקינט, האופנים והמכונית. תמחני אם המילה "סוס עץ" יש בה כדי לעורר אסוציאציה רגשית כלשהי אצל הקורא היום; הבנת הכוונה הסימבולית שבשם היא פשוט רציונליסטית, מלומדה, שכן ידוע לנו שפעם היו סוסי עץ בחדר הילדים. אך בוודאי שאין זו אסוציאציה ספונטנית.

נראה לי שלפעמים גובר על קניוק הרצון להדהים את הקורא ואולי להתגרות בו, ולשם כך הוא משתמש באמצעי הקונבנציונלי ביותר למטרה זו — כמו למשל התערה החזרת ונשנית שעמינדב ומירה נפגשו לראשונה (הכוונה היא לפגישה הראשונה בעולם המעשה, ולא לפגישה החלומית שבעולם אחר ורחוק) בבית השימוש המהודר של פראנסיס אליוט, או הציורים הרבים של "מירה על האסלה". המשווה כאן הוא שאלה הן הערות בעלמא, פורנוגרפיה שאין לה כיסוי. ממקרא מדוייק של ההתרחשויות מתברר, שעמינדב ומירה כלל וכלל לא נפגשו בבית השימוש. הם נפגשו במסיבה אצל פראנסיס אליוט וקבעו לעצמם פגישה באחד מחדרי האמבטיה הרבים שבדירת הפאר הענקית. בכוונה כתבתי חדר אמבטיה, מכיוון שבאמת מדובר כאן בחדר אמבטיה מהודר שיש בו גם אסלה. וגם עניין "מירה על האסלה" הוא בפירוש הטעיה של הקורא; לקורא בעניין מתברר, שכאשר השניים נכנסים לחדר האמבטיה, מתיישב



עמינדב על דופן האמבטיה ואילו מירה מתישבת לה על המושב הנוח ביותר שבחדר, והיינו אסלה מתודרת מטרה-קוטה. אם הקורא הנאמן חשב תחילה מה שאני חשבת, הרי שנתאכזב.

נושא שבו מתמקדות שאיפותיו ותקוותיו של עמינדב לכבוש את העבר ובדרך זו להבין את ההווה הוא הסרט הקצר המחייה את לידתו של עמינדב ויחד עם זאת מראה את גסיסתו של האב בהווה. עמינדב נולד בתל-אביב, לפני קרוב לארבעים שנה. את תל-אביב של אז מצליח הסופר להעלות בקטעים ובמשיכות מכחול שונות. בציורי תל-אביב של אז משתזרים ציורי תל-אביב של עכשיו. כלומר לא עכשיו ממש אלא זמן התרחשות הרומן "סוסעץ" זמן שהוא מוגדר בדיוק: עמינדב חוזר ארצה מארה"ב בחורף, ובתחילת הקיץ פורצת מלחמת ששת הימים. העלילה מסתיימת זמן לא רב אחר סיום המלחמה. במרחב זה של זמן צומחת העיר תל-אביב, עיר ים תיכונית לבנה ושטופת שמש. גפתלי סוסעץ, אביו של עמינדב סוסעץ, אינו יכול להתאים עצמו להווי המזור. הוא קורא את גתה, מדבר גרמנית ברגעיו הגדולים, למרות שאשתו, רבקה סוסעץ, אינה מבינה גרמנית ואינה מבינה אותו. פעם אחת הוא לוקח את רבקה הים תיכונית היפה לארץ מולדתו, גרמניה, ומציג אותה בפני ידידיו שם. בהיידלברג נכנסת רבקה סוסעץ להריון, ועמינדב ייולד בעוד תשעה חדשים, בתל-אביב. תל-אביב היא עיר שרבים בוחרים לגור בה אך מעטים בוחרים לדבר בשבתה. קניוק, בדרך עקיפין, מדבר בשבתה. ברחובות תל-אביב של ימי היוולדו רוכב דינגוף ומטייל ביאליק. ויש גם ילד ערבי המיידה סיגריה בוערת בחתול. ישנם מראות שונים. ונפתלי סוסעץ ממסגר מסגרות לתמונות במוזיאון דינגוף, כי התייאש מלהיות אמן בעצמו ושבר את כינורו. באמצעות הסרט מנסה הבן להסביר את כשלונו של האב, על מנת שיוכל גם להסביר את כשלונו הוא. ממילא מובן שהוא מגיע למסקנה כי הסרט המצולם אינו יכול להוסיף ולהסביר לו דברים שהקיימים בלאו הכי בנשמתו. התכונה המרגיזה לעיתים בעמינדב היא שלמרות דיבוריו הבלתי פוסקים על כישלון הוא יוצר לעיתים בזכרונותיו אידיאליזציה עצמית. כך, למשל, זיכרון הילדות על האיש העלוב אשר כל הילדים היו גונבים את תפוחיו. עמינדב קנה תפוחים בכסף הכיס שלו ונכנס בגניבה לחצר של הזקן כדי להחזיר לאיש תפוחים אשר אחרים גנבו אותם. כמובן שעמינדב הוא זה שנתפס ומואשם בגנבה — ומסרב להגן על עצמו. עד שמופיע דוד שלו הפותר את הסבך שעמינדב נסתבך בו. עמינדב מזכיר את המעשה, במפורש וברמז, פעמים אין ספור בסיפורו — האם מן הראוי שאדם יעלה את מעשיו הטובים על גס פעמים רבות כל כך ובהדגשת יתר אשר כזו ?

מן הראוי עוד להתעכב על אהבת עמינדב לבתו נעמי. גם אהבה זו היא אהבה כאובה, אהבה של אב היודע בבירור גמור שהוא אינו יכול לחסוך מבתו מאום מכל הצער האפשרי. כוחו מוגבל והצער רב כל כך.

סימו של הספר אירוני. לפתע הופכות תמונותיו של עמינדב למוצר אופנתי, כולל מירה על האסלה. ואילו הסרט על הלידה והמוות, אשר נועד בעצם להקרנה אחת בלבד, למען ריפוי נפשו של עמינדב, — נוחל הצלחה כה רבה בעיני מנהל האולפן וכל בעלי ההשפעה עד שמנוי וגמור לשלוח אותו לתחרות הסרטים בוונציה. עמינדב נכנע להחלטה אחר התנגדות קצרה. במקביל לכך, הופך אנסברג, הידיד התמהוני של עמינדב החי בסכבות בשולי החברה, לאדם מהוגן מן היישוב עם כלה הגונה ומשרת. כביכול, הכל בא על מקומו בשלום. למעשה, ברור לעמינדב שמכאן והלאה אין הוא יכול עוד למצוא לעצמו מפלט ותהילה בהרגשת הכישלון והייחוד. מעתה יזרום הכל חלק, למישרין.

יולי, 1974

ז) הגברת עשתור הזקנה והמכשפה הג'ינג'ית הצעירה  
 ב"מות הזקן" הופיעה אלת המוות כגברת עשתור. הגברת עשתור גרה בבית דירות מודרני, ובמבט עין ראשון ושטחי הריהי סתם אשה זקנה הטרודה הרבה בעסקי זולתה, מעשיה טובים ורצויים ומקובלת היא על דיירי הבית והרחוב המקבלים את דבריה והחלטותיה ללא התנגדות ועירעור. רק אט אט נחשף בפני הקורא כוחה המאגי של האשה הזקנה, ומעשיה הטובים כביכול מתחילים לקבל משמעות אפלה. אותו "זקן של הגברת עשתור" אשר נראה היה כי גורלו שפר עליו במצאו פטרונית ומגינה כמו הגברת עשתור — עתיד לשלם עבור הארוח בביתה של הגברת עשתור מחיר גבוה ביותר. עליו לתת את כל מה ששרד בידי אחר חייו הארוכים — את הנכס האחרון, והיקר ביותר לכל אדם — את חייו עצמם. לא שהגברת עשתור עשויה לזכות בשל כך לטובת הנאה כלשהי — חלילה וחס. אכן היא מדגישה נקודה זו בדבריה, לבל ייחסו לה מניעים בלתי-הולמים. פשוט מלאו ימיו של אותו זקן, ואם מסרב הוא למות, כפי שהיה מוטל עליו, בהתחשב עם רגשות השכנים ורגשות הגברת עשתור — הרי שיש לקבור אותו בעודו חי. ואכן, כך מתרחשים הדברים. ולא די בכך, אלא מייד באותו יום בו נעשה המעשה בזקן, מכינה לה הגברת עשתור זקן חדש, אשר ברור ומובן שצפוי לו אותו גורל כלקודמו — בבוא העת. בשלב זה של העניינים ברור כבר לכל הקוראים, ואף לאיטיים ביותר שביניהם, מיהי הגברת עשתור. אין ספק, זוהי אלת המוות, אשר אין בפניה ישועה או מפלט. הסיפור בנוי על יסודות מיתולוגיים, ושמה של הגברת עשתור מוכיר לנו את האלה העתיקה הים תיכונית, את העשתורת. אלא שהגברת עשתור היא תמונת נגטיב של האלה העתיקה, אלת האהבה והמלחמה, אשר הפולחן שלה היה מן החשובים ומן המפורסמים בכל קדמת אסיה. שמה של האלה עשתורת קשור בשמו של תמוז. תמוז היפה מת ועשתורת מנסה להצילו מן השאול. ההצלחה היתה חלקית בלבד. תמוז, אל

הצמיחה, מת כל שנה מחדש — וכעבור חדשים מספר מתעורר לחיים. זהו סיפור הזרע הנטמן באדמה ונובט כל שנה מחדש. ואילו הגברת עשתור זוהעת מוות סביבה — היא טומנת גוף חי באדמה על מנת שימות ולא יתעורר עוד לעולם לחיים חדשים. כנאה וכיאה, האלה עשתורת (או עשתר) היא יפה ומעוררת אהבה, ואילו הגברת עשתור מיודעתנו היא אשה זקנה.

אין בכוונתי להתעכב בהרחבה על מעשי הגברת עשתור ומעלליה החביבים מכיוון שכבר כתבתי עליה במקומות אחרים; ברשימה זו ברצוני לתהות על קנקנה של זוללת אדם אחרת, הלוא היא הגינג'ית מן הסיפור "בסיס טילים 612". זהו סיפורו החדש של א. ב. יהושע, אשר הופיע בחוברת "קשת" סג. בסיפור "בסיס טילים 612" יש כמה יסודות המוכרים לנו מסיפורי הקודמים של הסופר. הגלישה מעולם רצינולי לעולם בעל חוקים אחרים ושונים אופיינית לכל סיפוריו של יהושע. "בסיס טילים 612" הוא סיפורו של מרצה מן האוניברסיטה, המנותק במידה רבה מעולם העשייה. בינו לבין אשתו שוררים יחסים של ניכור כמעט מוחלט והילד הקטן של בני הזוג הולך ונשחק בין הסקילה והכריבדיס. העובדה שההורים גרים בדירה אחת אך אין כל מגע ביניהם הופכת אף את הילד הקטן (המוכיר במקצת את הילד מ"שלושה ימים וילד") לבודד ואומלל. הבדידות קשה מדי לילד קטן, קשה ובלתי מובנת. בצירוף מקרים מוזר ותמוה, עתיד דווקא ייאושו של הילד הקטן לשמור על אביו בשעת סכנה — אמיתית או מדומה? אך עוד נגיע לכך.

גיבור הסיפור, המרצה מן האוניברסיטה (אגב, אין לומר שהוא רווח נחת מעבודתו ועיסוקו; כמו בביתו שלו, כך הוא מרגיש עצמו מיותר למדי גם בכל יתר דרכיו) מקבל צוו קריאה למילואים. שירותו הצבאי דומה ולא דומה לעיסוקו האזרחי. הוא שייך ליחידת "המרצים המשוטטים" ונקרא מידי פעם לתת הרצאה לחיילים, במקומות שונים ומשונים ברחבי הארץ כולה. שלוש הרצאות מוכנות עמו, והוא נוהג להחליט ברגע האחרון, לפי התרשמותו מן הקהל, איוו הרצאה ייתן. הוא נהנה מכך, שמספר השומעים שלו עולה בהרבה על מספר הסטודנטים הבאים לשעוריו באוניברסיטה. הוא נהנה גם מכך, שהחיילים אינם מבקשים להתווכח אתו ולהביאו במבוכה על קוצו של יוד, כמו הסטודנטים וכן הוא נהנה להגיע למקומות שמעולם לא ידע אף על קיומם; אולי העובדה שהוא בן-בלי-בית בביתו שלו, לן על השטיח בחדר האורחים שעה שאשתו הנושמת בשלווה שרועה אלכסונית על המיטות בחדר שינה, גורמת לו לשאוב נחת מנופים בלתי ידועים.

הביקור בבסיס הטילים 612 הנמצא במדבר סיני עתיד לנפץ את אשליותיו של המרצה ביחס לחשיבות שירות המילואים שלו, הנסיעה במטוס מביאה את הגביר לעולם חדש, בלתי מודע — הגם שהוא היה בסיני בעת מבצע סיני, לפני שנים רבות יותר משהוא ממחיש לעצמו. כל מקרה ומקרה, מרגע הכנסו של

המרצה למטוס, ועד להגיעו לבסיס הטילים — ויהא זה מקרה נטול חשיבות לכאורה — מרחיק אותנו יותר ויותר מן העולם הידוע והמוכר, ומקרב אותנו לעולם תמהוני שחוקים לו משלו. כאן, במרחבי סיני, נמסר גורלו של המרצה לידי הג'ינג'ית — הג'ינג'ית היא קצינת החינוך במקום, ועליה לדאוג למרצים משוטטים ודומיהם. הג'ינג'ית אינה קצינת חינוך במתכונת הרגילה, ואט אט נחשפת בפנינו תכונות בלתי צפויות. הג'ינג'ית עצומה, "נערה, נפיל". המרצה הנשלח לחפשה מוצא אותה בחדרה המזוהם שעומד בו ריח דק של עיפוש. שערותיה של הג'ינג'ית אדומות-לוהטות, כולה משולה לעמוד אש. הדימוי של עמוד האש מעלה בקורא אסוציאציות ראשונות לעבר רחוק. הג'ינג'ית מתחילה לקבל מימדים על-אנושיים. הג'יפ, בו מסיעה הג'ינג'ית את המרצה לבסיס הטילים אף הוא, כמו חדרה, "פרוע ומזוהם". עתה, לאחר שהוא יושב קרוב אליה, מגלה המרצה כי הג'ינג'ית אינה צעירה כל כך כפי שנדמה היה לו בחדר האפלולי. ושוב אנו שומעים על שערותיה האדומות: עתה הן "עטרת-קוצים זוהרת"; ודימוי זה, הנוצרי במהותו, מקרב אותנו להלך מחשבות אחר מאשר "עמוד האש" שמקורו תנכ"י.

הנסיעה עם הג'ינג'ית אל בסיס הטילים 612 הופכת בהדרגה מהרפתקה לסיוט. לעיתים קרובות הג'ינג'ית עוצרת בגיפ ואף פונה לדרכים בלתי צפויות — למעשה, היא עושה זאת בכל פעם שהמרצה מפליט הערה סתמית, סתם כדי לשוחח, להעביר את הזמן, להתגבר על האוירה המזוהה. ואף שהמרצה, לאחר כמה עצירות של הג'יפ ושינויי כיוון, מנסה להתאפק ומנסה שלא לדבר, אין הוא יכול לנהוג בניגוד לטבעו, ומילים נפלטות כאילו מאליהן. הדיבור בא לכסות על חוסר הביטחון ואולי אף על הפחד המתחיל להתעורר. שכן דיבוריה ומעשיה של הג'ינג'ית העצומה הם תמהוניים למדי. תחילה היא נוטלת מן המרצה את שרידי בטחונו העצמי, בצורה אכזרית למדי. כשהוא מספר לה, שכבר היה פעם במדבר סיני, בשנת חמישים ושש, מייד היא ממחרת לשאול אותו, אם גם אז הגיע בתור מרצה. האם באמת כה זקן הוא בעיניה, או שמא היה זה עלבון מכון? המשך הדברים אינו משאיר אף שמץ ספק, מה דעתה של הג'ינג'ית ומה דעתם של החיילים על כל המרצים בכלל ועל המרצה החדש שהגיע בפרט. המרצה מנסה להסביר לג'ינג'ית שבשנת חמישים ושש עדיין היה בין הלוחמים, לא בין המדברים, אך היא בשלה — "לכל מרצה שבא לפה יש סיפור על איזה קרב שהשתתף בו...". וכאילו לא די בזאת, היא עוד מוסיפה דברים על איזה מרצה שסיפר על קרב שהשתתף בו — במלחמת העולם הראשונה; הג'ינג'ית אינה מוכנה גם לקבל את דעתו, המובעת בצניעות שקטה, שמדובר וודאי במלחמת העולם השנייה. תוך כדי עצירות בלתי צפויות וסטיות מן הדרך צצה בו במרצה המחשבה שמא יש לה לג'ינג'ית כוונות בילוי שהוא לא שער תחילה, "והוא מריח אותה בחשאי, ריח חיה גדולה, מזוהה." אולם המשך הדברים מעמיד אותו על טעותו ביחס לכוונותיה

של הג'ינג'ית. לאחר שהוא מספר לה מהן שלוש ההרצאות באמתחתו, מהן הוא מתכוון לבור אחת להשמיעה בפני חיילי בסיס הטילים, — "פני החברה בסכסוך ממושך", "יהדותו של הישראלי", "הציונות בהתמודדות עם אידיאולוגיות אחרות", היא מובילה אותו כאילו באקראי לכמה גוויות מתפוררות המפוררות על גבעה. "חייל מצרי עתיק טמון בחול." כך מהרהר לו המרצה, מבלי להשמיע את המילים בקול רם. אך מפי הג'ינג'ית הוא שומע דברים אחרים על הגוויות הנמצאות בשלבים האחרונים של התפוררות. היא מעירה "זה היה המרצה לציונות... — — — וזה המרצה על החברה הישראלית. — — — זה הטיפ לערכי היהדות. — — — המרצה מנסה לצחוק, צחוק קצר ובלתי משכנע, ומחפש לשווא איזה חיוך בפניה של הג'ינג'ית, לאות וסימן כי היתה זו בדיחה בלבד. אלא שהג'ינג'ית אינה צוחקת. האם, בסופו של דבר, אין כוונתיה של הג'ינג'ית דומות לאלה של הגברת עשתור? אמנם דומה הג'ינג'ית יותר במראה למכשפה אחת צעירה באגדות האחים גרים, מאשר לאלה ים תיכונית. או אולי יש קו דמיון בינה לבין האדונית שב"האדונית והרוכל"? במחשבה שניה, בכל זאת נבדלת הג'ינג'ית מכל אלה. הג'ינג'ית שייכת למדבר סיני. הנוף אהוב עליה ושם, במרחבים הגדולים, מצאה מקום מתאים להווייתה הענקית. "עמוד האש" אף הוא מצביע על שייכותה למדבר. אלא שעמוד האש, במובנו הראשוני, היה סמל רוחני ואלהי. ואילו הג'ינג'ית, למרות היותה "עמוד אש", הרי גראה שבריתה כרויה עם השטן ולא עם האלהים; ואשר לרוחניות, הרי שהיא כולה בשרים, וכבר קראנו שהמרצה הריח אותה ובא אליו "ריח חיה גדולה, מזורה". המלה "חיה" היא הקובעת כאן, הגם שהמזרות אף היא מודגשת.

המרצה, מסתבר, אינו מפרש נכונה את האותות והמופתים המתרחשים לנגד עיניו. הוא סבור, שהסימנים פירושם שהג'ינג'ית מבקשת אהבת בשרים; הוא מנסה את מזלו, וכמובן שהוא נכשל. הסימנים, עד כה, לבטח מעידים שהג'ינג'ית צמאת דם, ולא צמאת אהבת. כפי שהמרצה סבור, בטעות גמורה, שהחיילים רוצים לשמוע אותו, כך מעריך הוא בצורה מוטעית את התנהגותה של החיה המתהונת אשר צו קריאה רגיל שברגילים, תופעה יומיומית של המציאות הישראלית, — מסר אותו לידיה.

בכל זאת, להפתעתנו, מגיע המרצה בחברתה של הג'ינג'ית לבסיס הטילים 612. ועדיין סבור המרצה, כי כל החיילים הנמצאים בשטח אינם אלא קהל מאזינים מוכן ומזומן ועבורו. לאחר קבלת הפנים הראשונית ונסיעתו לבסיס בחברת הג'ינג'ית, ודבריה של הג'ינג'ית על גורלם של המרצים הקודמים, ניתן היה לחשוב, יגרמו לו לגיבור לכמה הרהורים בלתי נעימים. אולם הוא מסרב לראות את המציאות שהוא נתון בה. ואולי יש לנסח את הדברים בצורה אחרת: הגיבור מסרב להבחין בגלישה לעולם שאינו עולם המציאות היומיומית; עדיין הוא סבור שהג'ינג'ית אינה אלא נערה רגילה, אם גם עצומה בקומתה; עדיין

הוא סבור, שבסיס טילים 612 הוא מחנה צבא רגיל, ככל המחנות שנודמן אליהם עד כה, בתפקידו כמרצה משוטט, — אם גם עצום בכוחו ועוזו. ושוב מצטברים הסימנים, הנותנים לנו הרגשה של עולם אחר, דמיני. (ואולי מוטב לומר — עולם דמוני, שדי?) לבסיס הם נכנסים בחשיכה גמורה, שכן כל האורות מוסתרים ומוסווים. אגב, המצברים אותם מזכיר הסופר אינם מצברים אלא גנרטורים, וקלות הראש בה הסופרים שלנו נוהגים ביחס לשגיאות טכניות, מדעיות, ושגיאות סתם, תמיד הרגיזה אותי מחדש, אף שזו תופעה רגילה שברגילה בספרותנו המהוללה. שגיאות אלמנטריות ששום סופר אירופאי או אמריקאי ייכשל בהן, אינן מטרידות את טובי הסופרים שלנו, שקצה גפשמם בקטנות כמו אלו — וחבל.

ומן החשיכה הגמורה, למרבה התמיהה, מגיע המרצה לצהרי יום בהיר. לאחר אתגחתא של אפתעה מתברר, שאין זה אלא משרד צבאי, שחלונותיו הצבועים כחול לשם הסוואה, ואור הנורות המשתקף בהם, יוצרים אשליה אופטית. בכל זאת, למרות ההסבר הרציונלי, מתחזק הרושם של עולם הנוהג על פי חוקים אחרים. גם מראה הטילים בשוחות, ומראה המחנה בכללותו, הנחשף בפני המרצה בהליכתו לחדר האוכל, שונה מכל המראות שאנו רגילים בהם. המרצה המום ממראה העצמה של הטילים. אמנם, תשובות לשאלותיו אינו מקבל מן החיילים, אשר בכירור רואים בו זר שאין להביאו בסוד בני המקום. אלא שהמרצה עדיין סומך על ההרצאה שלו לעתיד לבוא, אשר תיצור קשר בינו לבין המאוינים. בינתיים, בחדר האוכל, הוא מקבל ארוחה המתאימה לילדים קטנים, ביצה רכה, קקאו ודייסה. ארוחת הילדים עומדת בניגוד מודגש לשכלול הטכני המעורר את התפעלותו של המרצה בבסיס הטילים. פרט קטן ובלתי חשוב לכאורה, אך הוא משתלב בתמונה הכללית של מבוכה וחוסר ביטחון. וסוף סוף מגיעה שעתה של ההרצאה, אשר לאחר סיפוריה של הג'ינג'ית על גורל המרצים מעוררת בקורא חרדה לא מעטה. בלויית קצין מן הבסיס (הג'ינג'ית מדגישה את התענינותה בקצין, שעה שהיא נותנת למרצה לחוש בעליל כי אין הוא אלא עובר בטל זקן מכפי ושנותיו) מגיע המרצה למקום ההרצאה, בונקר מלא מכשירי קשר עמוק תחת פני האדמה. בירידה במדרגות נחבל המרצה בראשו עד דם, כשהקצין המשושע דואג להזהירו מאוחר מדי ומעיר: עוד כי כל המרצים נחבלו באותו מקום. המרצה נחבל עד זוב דם — אולי בנאת כבר שילם את מחיר הדמים? מספר המאוינים, לאכותו, הוא ארבעה בלבד; אף פעם לא דיבר בפני קהל כה קטן, הוא חושב באכזבה. הסיבה למספר הקטן של המאוינים מתבררת לאחר מכן, והיא סיבה שונה לגמרי: בדרך נתנו למרצה סרט קולנוע עבור הבסיס, וממילא כל החיילים שעיתותיהם בידיהם בחרו ללכת לסרט, כולל, אולי, הג'ינג'ית והקצין הצעיר. ושוב אנו שואלים את עצמנו — האם עלבון זה פוטר את הגיבור מגורלם של שאר המרצים? אך טרם הגענו לסוף הדרך. ברגע בו המרצה מתחיל לדבר, מתחיל אף הקשר, שהוא לכאורה

אחד מארבעת המאוינים, לדבר עם מישהו במרחקים, ומקבל פרטים על מזג האוויר שהוא רושם אותם בחריצות רבה. ממילא לא יכול המרצה להמשיך לדבר, מאחר ואי אפשר לשמוע את קולו. תוך כדי דיבוריו של הקשר, עולה בדעתו הרעיון שאולי יוכל הוא עצמו להתקשר אל ביתו, אל הילד המוזנח והבודד שלו. הוא שואל אם אפשר להתקשר "לארץ", ללמדנו שהמקום בו הגיבור שוהה לזמן מועט הוא ארץ אחרת, רחוקה. ואכן ניתן להתקשר אל בנו הקטן, אשר בינתיים הגיע לקצה גבול הסבל. אביו איננו, האם ישנה מאז הלילה הקודם, (האם לקחה גלולות שינה? האם רצתה להתאבד? ושמה השינה הממושכת כבר אינה שינה, אלא מסכת המוות?) הילד בודד ועוזב לנפשו, איש אינו מטפל בו. הוא מאבד את שלטונו העצמי וכוח ההתאפקות ומתיפח לתוך השפופרת. האב מבטיח לו לשוב במהרה ומנתק את השיחה. עתה מתברר לו שכל הנוכחים בחדר יכלו לשמוע את השיחה, הן את דבריו שלו והן את בכיו האומלל של הילד. ושוב מתעוררת השאלה — האם בכיו המעורר רחמים של הילד הוא שעוזר לאב לצאת שוב שלם, פחות או יותר, מגוב האריות? הנקודה החשובה הבאה בהרצאה היא, שאין המרצה נותן אותה. אחר אשליה עצמית ממושכת הוא הגיע, אם גם באיחור רב, למסקנה כי אין בו כל צורך. אמנם, נראה הדבר שאחד מן החיילים מצפה למה שהוא — אך המרצה מתחמק ממבטיו. הוא נוטל ספר שירים שנמצא בתיקו משום שהוא אסף אותו לפני צאתו בתיבת הדואר, וקורא בו. מבלי שציפה לכך, הוא מגלה בין שירים חסרי עניין שיר אחד יפה ואמיתי. לרגע הוא מבקש לחלק את החוויה עם ארבעת החיילים שנידונו לחברתו. אך מייד הוא מתיאש. זהו סיפור ההרצאה, ועתה מגיעה הגיינג'ית להוציאו ממעמקי האדמה ולהחזירו לעולם החיים, ולא עוד, אלא שהיא מגינה עליו בידה בפני המכשול שבמדרגות, שהוא נחבל בו בירידתו, כשהקצין נהנה מייסוריו. כשהיא שומעת, שהוא לא נתן כלל את ההרצאה, אלא שתק, "בפירוש משהו הוקל לה". האם הוקל לה משום שעתה אין היא צריכה לשלח אותו בדרך בה הלכו שאר המרצים?

בדרך חזרה הוא מזהה בלי צל של ספק את הגבעה שם הצניחו אותו במבצע סיני. ושוב הגיינג'ית עוזבת עם הגיפ את הדרך הסלולה ומטפסת על הגבעה ונעצרת. אין לדעת מה היו כוונותיה לפני שגודע לה כי ההרצאה לא נתקיימה, ומה גם שלפני שהוא סיפר לה שהוא בחר לשתוק, היה התת-מקלע שלה נטוי כלפיו. ועתה מתרחשת סצינה שהיא בדיק היפוכה של סצינה מתוך "מות הזקן". הזקן של הגברת עשתור מקווה עד הרגע האחרון כי לא יקברו אותו בעודו חי, כי לא יצטרך למות. ברגע האחרון הוא מחבק את רגליה של הגברת עשתור, בצורת תחינה, ולבסוף כיסה רגליה בנשיקות. אלא שתחינתו לא עמדה לו, ואכן היה עליו לשאת את גורלו הנורא. והנה, על הגבעה בסיני, המרצה קורס על סלע, ואומר "צריך לקבור את המרצה הזה — — —" והוא מנשק את כף רגלה האדירה של הגיינג'ית, שכבר סיימה את תפקידה ועתה כל רצונה להפטר ממנו

במהירות, והיא מקימה אותו בכוה ומביאה אותו ברגע האחרון ממש אל המטוס החוזר מסיני. בסצינה אהרונה זו עם הג'ינג'ית מצניע הסופר בדיחה מרה משלו — המרצה אומר, כי עתה כבר לא תהיינה מלחמות בסיני; לאחר שהוא ראה את עצמת הטילים, ברור לו כי איש לא יוכל לפרוץ שם; הג'ינג'ית, אמנם, לועגת לו; והתאריך, יש לזכור, הוא לפני אוקטובר 1973.

האם באמת ריחפה סכנה על ראשו של המרצה? הג'ינג'ית, האם היא באמת כוח קדומים אפל? האם היא התבדחה על חשבוננו של המרצה או האם דברה ברצינות ובאיום? יש עוד פגישה קטנה במטוס, כאשר המרצה נתקל במפקד אשר שלח אותו אל הג'ינג'ית; המפקד, ככל הנראה, תמה להתקל שוב במרצה; האם סבור היה כי גורלו נחרץ? ואולי צורתו של המרצה, עיף, המום, פרוע, עם פצע על מצחו, היא המתמיהה אותו?

המרצה הש עצמו כחוזר מארץ רחוקה, ועל כן הוא מגסה (טלפונית, משדה התעופה בתל-אביב) נסיון פיוס עם אשתו. המרחקים (ואולי הסכנה) השכיחו את שנאתה הבלתי סולחת. ואכן הניסיון נכשל באיבו, ושוב הוא חוזר אל המלחמה הגמשכת וחסרת התקווה שבין קירות ביתו.

ינואר 1975

#### הערות:

- (1) "אנשים אחרים", מאת עמוס עוז, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ד.
- (2) "ארצות התן", מאת עמוס עוז, הוצאת אגודת הסופרים בישראל ליד הוצאת "מסדה", 1965.
- (3) "מקום אחר", רומן מאת עמוס עוז, הוצאת הקיבוץ הארצי, השומר הצעיר, מרחביה, 1966.
- (4) "מיכאל שלי", רומן מאת עמוס עוז, ספריה לעם, הוצאת עם עובד ת"א, 1968.
- (5) "לגעת במים, לגעת ברוח", רומן מאת עמוס עוז, הוצאת עם עובד ת"א, 1973.
- (6) "השער נעול", מאת דוד מלך, תשי"ט.
- (7) "על עצים ואבנים", מאת אהרון מגד, הוצאת עם עובד ת"א, 1973.
- (8) "מקרה הכסיל", מאת אהרון מגד, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1959.
- (9) "הבריחה", מאת אהרון מגד, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1962.
- (10) "החיים הקצרים", רומן מאת אהרון מגד, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ב.
- (11) "מחברות אביתר", רומן מאת אהרון מגד, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1973.
- (12) "החי על המת", מאת אהרון מגד, ספריה לעם, הוצאת עם עובד, ת"א, 1965.
- (13) "אחות רחוקה", מבחר ספורים מאת חנוך ברטוב, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ג.
- (14) "הספר המשוגע", מאת חיים גורי, ספריה לעם, הוצאת עם עובד ת"א, 1971.
- (15) "ילקוט הכובים", שמעו ורשמו דן בן-אמוץ וחיים חפר, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1956.
- (16) "נכר", מאת שמעון הלקין.
- (17) "סוסעץ", מאת יורם קניוק, ספרית פועלים, 1973.
- (18) "בסיס טילים 612", מאת א. ב. יהושע, "קשת", ס"ג, 1974.



## "קיסר"

הסיפורים הנכללים בספר "קיסר"<sup>1</sup> משמשים כעין המשך והרחבה לנושאי הסיפורים שב"על החלומות"<sup>2</sup> ספרו הראשון של שחר. הרקע זהה גם כאן גם שם — ירושלים. יש אף טיפוסים שונים החוזרים, אם גם בשינויי לבוש ושם. מתקבל הרושם, שרבים הזכרונות של ממש הארוגים במסכת הסיפורים, ומכאן מסתברת הנטייה לחזור שוב ושוב אל אותם אנשים ונסיבות. אפשר להביא דוגמאות רבות: כך, למשל, קרוב המספר בגוף ראשון בסיפור "קיסר" קרבה רבה לאפרים שב"על הצללים והצלם". יתכן גרעין של ממשות טמון באפיוודת בית הסוהר: אפיוודה ריאליסטית ב"קיסר", אפיוודה עם סיום מלאכותי מעט, כמעט הזיה שבתקיץ, ב"על הצללים והצלם". אין כאן רצון להעמיד את שני הספורים באותה קטגוריה: קובץ הסיפורים "קיסר" עולה בהרבה, מבחינה אמנותית, על "על החלומות". הקובץ הראשון בזמן עדין אינו בשל; יש בו מן הנאיביות הנובעת מחוסר ידיעה. יש בו סיפורים טובים, אך יש בו אף סיפורים החסרים את הליטוש האמנותי, — את המגע המקצועי האחרון. ב"קיסר" כבר נתגבר שחר על פגמים אלה. קרבה יש לעיתים גם בין דמויות המופיעות בסיפורים שבאותו כרך. האם של פיניק בספור "פיניק מבקש את ידה של העלמה סימון" והאם ב"הזקן ובתו" הן אחיות בנשמתן; זקנות מצומקות ובלות, אנוכיות וקמצניות, שחיי הנישואין שלהן גוועו ומתו מחוסר רגש ואהבה, ושאינן להן בחייהן אלא צרות העין כלפי אחרים. קרבה, אם גם רחוקה יותר, יש גם בין רייזלה שב"על החטאים הקטנים" לבין גיטל מ"פיניק מבקש את ידה של העלמה סימון". אפשר היה עוד להוסיף ולמתוח הקבלות בין הדמויות השונות המאכלסות את סיפורו של דוד שחר. מן הראוי להוסיף כאן, כי הופעתם הגשנית וחוזרת של אנשים מספר אינה מעוררת רושם של צמצום והגבלה; ולא עוד, אלא שהקורא נהנה לגלות מדי פעם קוים חדשים בדמות ידועה משכבר.

ציינו, כי "קיסר" עולה ברמתו האמנותית על "על החלומות". והנה דוקא הסיפורים ב"על החלומות" מעוגלים יותר בצורתם, בנויים, כאילו, במדה רבה יותר לפי תכנית סטרוקטורלית מוכנה מראש. יש כמה סיפורים בעלי עלילה מוגדרת וסיטואציה דרמטית. לא כן הסיפורים בקובץ "קיסר". כאן יש סיפורים אשר דומה ואין להם חוט שדרה עלילתי. יש שהדמות המרכזית מתחלפת במהלך הסיפור. "על החטאים הקטנים" פותח בהפנית הזרקור על דני, וממשיך בהעברת הדגש על דמותו של הדוד זרח. מאחר ודני הוא המספר בגוף ראשון, מצריך

המעבר מתאור דני לתאור זרה שנוי נוסף: מסיפור בגוף ראשון עובר הסופר מבלי משים לספור בגוף שלישי. אמנם, דני מתחיל בסיפור על הדוד זרה ומשפחתו, ולא בסיפור הנסוב בעיקר על עצמו. אולם הסיפור בגוף ראשון מחיב תאור מעמדות, שדני נוכח בהם. גם אם לא כדמות מרכזית. לאט לאט דני יורד מעל הבמה, ונשאר עליה — זרה, הדוד. כמעט כל הסיפורים בנויים על דיגרסיות. רק הסיפורים הקצרים ביותר אינם סוטים מן הנושא הראשון. יש, ולאחר הדיגרסיה חוזר הסופר לנקודת המוצא, כב"קיסר", "פיניק מבקש את ידה של העלמה סימון". יש והנושא שנראה תחילה כמוצאו של הסיפור הופך לבעל חשיבות משנית ומפנה מקומו לנושאים חדשים. השאלה היא, האם הסטיות המרובות מכוונות או שרירותיות, כפי שנדמה עם דפדוף ראשון? "קיסר", "פיניק מבקש את ידה של העלמה סימון" ו"הזקן ובתו" מסתימים בדיוק במקום שהתחילו. מדגש הדבר במיוחד בסיפור "פיניק מבקש את ידה של העלמה סימון"; שם חוזר הסופר על משפטים שלמים, כדי להגביר את הרגשת המעגל הסגור. למעשה, אין המעגל סגור בפני פיניק: חתימתו של הסיפור מתוה לפניו, לראשונה בחייו, דרך שחרור מן ההתחייבויות המדומות. סבור היה שחיב הוא לעזור לאמו הזקנה, הבודדה, הזקנה — ואילו אמו היתה בודדת מרצונה ומרוע לבה ולא חשקה בחברה; סבור היה שחיב הוא לשאול את ידה של העלמה סימון, משום שאיש ודאי לא ירצה בה; והנה, בשעה השתים עשרה מתברר שהעלמה סימון מחוסנת יותר מפני החיים מאשר פיניק; ואף אין היא רוצה בפניניק, כאשר מתגלות חולשותיו. אגב, מן הראוי היה לציין כאן כי מוטב לו לדוד שחר להגביל דברים שיש בלבו על העדה "היקית" בגבולות הטעם הטוב. שנאה עדתית אינה גטיה שיש לברך עליה, אף אם אינה מכוונת כנגד עדות המזרח.

הדברים אמורים כלפי העלמה סימון, המקלקלת את השורה בסיפור, הנאה מאוד בכל חלקיו שאינם קשורים בעלמה העלובה. מעין שנאה אישית של המחבר חדרה לתאור הדמות; הקריאה בתאורים היא בלתי נעימה ומשאירה אחריה טעם תפל. ולא עוד, אלא שהדברים מתפרשים כאילו נחונה העלמה בכל פרטי אישיותה הדוחה רק באשר מקום הולדתה היה בגרמניה — ראייה שאינה מתקבלת ביותר על הדעת.

משהו מהרגשת השחרור יש גם בסיום "הזקן ובתו". כאן הכבלים נראים פחות לעין. האם (הדומה בכל לאמו של פיניק) מעולם לא שלטה בבת עד לטשטוש הויתה של זו האחרונה, כפי שקרה הדבר אצל פיניק; בעלה של הבת אוהב אותה ואינו בשום אופן מפלצת כמו העלמה סימון. הבת מטבע בריחה אינה יכולה לצמצם עצמה במסגרת מקובלת, והיא מחפשת את הרחוק והבלתי מושג. הדורר הנשקף לה ודאי חזיון תעתועים, כי להמלט מעצמה לא תוכל אף בארץ רחוקה.

המבנה הרופף ביותר הוא מבנה הסיפור "על חטאים הקטנים". דמויות

שבסיפור מעלות הדים חלשים לדמויות ממקומות אחרים. יש קרבה מסוימת בין זרח והזקן מן "הזקן ובתו". יש גם משהו משותף בינו ובין ליפא שב"על החלומות"; קרבה רחוקה, אמנם, מאחר וליפא פאסיבי וזרח יש יסוד אקטיבי. כן הזכרנו כבר קרבה מסוימת שבין רייזלה וגייטל. הסיפור, כפי שאמרנו, פותח בחופשתו של דני וממשיך בחייו והרפתקאותיו של זרח. דומה, שתאורו של זרח לא עלה היטב, והוא יצא מידי של המחבר כשהוא מלא סתירות וניגודים. יהא זה, אמנם, בלתי הוגן שלא להזכיר, כי על סיפור זה, כעל הסיפורים האחרים, שורה האוירה הירושלמית המיוחדת שהיא היא כוחו המיוחד של שחר, והיא ההופכת את הקריאה בסיפוריו למושכת. אך נחזור נא אל תאורו של זרח. במשך הסיפור מקבל הדוד זרח משמעות שונה לגמרי מאשר בתחילתו. הופעת בתה של רייזלה ועוד כמה משפטים בלתי בהירים לא יכלו להכין אותנו לקראת הגלוי בחייו של זרח, ועל כן אין הוא נראה טבעי בעינינו. אף כאבי הראש המסתוריים של רחלה לא היו בעזרתנו, שהרי לא כל אשה סובלת מכאבי ראש באשר בעלה בוגד בה. או, לא כל כאב ראש הוא סימן לבגידת הבעל. כונת הסופר, יש להניח, היתה להציג בפנינו את זרח וביתו תחילה דרך עיניו של נער, שאינו יכול עדין להבין את המתרחש בין המבוגרים; ואילו לאחר מכן, לעבור לתאור בגוף שלישי, תאור המתאים לתפישתם של המבוגרים. אך הדבר לא עלה בידי; בעקר משום שדמותו של זרח מלאכותית. מעשיו, דבוריו, נשמעים כל שהם נאיביים ובלתי מתקבלים על הדעת. כך, למשל, השיחה הבאה:

— אתה אהבת אותה? — שאלה חוה.

זרח שקע בשתיקה מהורהרת ואחר אמר: לא אוכל להשיב לא הן ולא לאו. נתאוותי אליה. כוח גדול ממני משך אותי אליה ויחד עם זאת עוררה בי גועל נפש. פעמים היתה טובה אלי ללא שעור ופעמים היתה רעה כפי שרק מרשעת יכולה להיות, ואני תמיד זכרתי לה את חסד הרגעים הטובים.

— היא זונה — אמרה חוה — טיפוס מובהק של זונה.

צמרמורת עברה בורח. — היא לא לקחה אתנו. פשוט זקוקה היתה לכך. זקוקה היתה להרמון של גברים, כפי שזקוק הייתי אני להרמון של נשים, אלא שאני בקשתי תמיד פשר לדברים.

יתכן וההכללות השטחיות והנסיון לנתוח פסיכולוגי הם בעוכרי השיחה, והופכים אותה למוזיפת וצורמנית. פגישתו של זרח בחוה בטולה ממשות ומנותקת מגוף הסיפור, כפי שפגישתו של אפרים בורדה ב"על החלומות" בטולה ממשות. לאמיתו של דבר, הרי אין שחר סופר ריאליסטי, הגם שתאורו את ירושלים יובן ויתקבל על ליבו של כל מי שמכיר את העיר. עם זאת, שחר כותב לפי חוקיו של עולם פנימי, שאינם תמיד חוקיו של העולם החיצון. יש שהסיפורים

הופכים פנטסטיים למחצה, כגון "ברוריה" (על החלומות), או פנטסטיים לגמרי — "השעון", "מותו של האלוהים הקטן". בסיפורים הנזכרים האלמנט העל-טבעי הוא הרמוני אורגני. על כן הסיפורים הללו טובים. שחר יכול לתאר עולם שכולו פנטסטי. פגמים שציינו היו בסיפורים העשויים יסודות שונים, ובזאת חולשתם. שלא כן הסיפורים הבנויים לגמרי על היסוד האי-ריאלי; אלה עשויים מקשה אחת.

הזכרנו את "מותו של האלוהים הקטן". כאן מוצאת לה בטוי הותך בעיה המעסיקה את שחר תכופות בסיפוריו: בעית הדת. תמונת ה"אני" המעורפלת, המשתקפת בסיפורים בשנויי צורה קלים, מתחילה את דרכה ב"על החלומות" במאבק כנגד הדת. בן ירושלים הישנה, הגדל באטמוספירה דתית או דתית למחצה, ומוצא את דרכו בקושי בין השפעות השונות המשנות את פניו של הישוב. הסתירה (האמיתית או המדומה) שבין הדת ובין האמנות היא המכבידה ביותר. לשני ענפי אמנות נמשכים הגבורים: ציור או מוסיקה. יש שהם נמשכים לשניהם כאחד. לעתים תכופות, עולם האמנות הוא הפותח את עיני הגבורים למציאות שונה. בדרך כלל, הם פועלים לפי תחושות ורגשות, ולא על סמך תיאוריות פילוסופיות, הגות הגיונית יבשה. דומה, כי יהיה לדת נשתנה במקצת ב"קיסר", מאז כתיבת "על החלומות". בספר הקודם מבחינת הזמן הדת חזקה יותר, מאימת יותר, ועל כן, ההתנגדות לה חריפה יותר. המצב שונה בסיפורים שבכרך האחרון. כאן האלוהים קטן, ואבד את כוח השררה. "מותו של האלוהים הקטן" הוא הבטוי הפיזי לכמיהה אחר אמונה שאבדה. זהו אחד מסיפורי ההגות המועטים שבשני הספרים. מות האלוהים הקטן הוא כפול: השם "האלוהים הקטן" הוא שם לווי שנקבע לאדם ארוך וצנום ומזור בהליכותיו, בשל תורה מיוחדת שהטיף לה: דעתו של אותו אדם היתה, כי האלוהים קטן בהרבה ממה שאנו סבורים, ואף כתב ספר פילוסופי בשם "עיונים בדבר מושגיו של האדם והשגותיו על ממדיו של האלוהים במרחב ובזמן". "מותו של האלוהים הקטן" מספר על מותו של האדם המזור, יוצא הדופן, ועל מות האל הקטן שבו האמין. מספר הפרשה בגוף ראשון הוא דיירו של האלוהים הקטן, המצטנע מאחורי הקלעים ואינו מקדיש מילים רבות לעצמו. האלוהים הקטן האדם מת בדרך המקרה חסר התכלית: לבנה נופלת על ראשו בעברו ליד בנין ההולך ומוקם. ואילו האל אותו יצר במחשבותיו מת בדרך הגורל ההכרחי. כשבועים לפני מותו חלם האלוהים הקטן חלום מזור, בו הופיע לפניו אביו. תחילה צוחק האב, כאשר הבן מספר לו על דבר האלוהים הקטן. "גידי מצחו תפחו ונשתרגו וכרסו התפרכסה פרכוסים עד שדימעות עלו בעיניו ולא נודע אם צוחק הוא או בוכה".

"האלוהים קטן והולך, אבא, וכבר עתה ייראה כנגד הנמלה כפרעוש לעומת הפיל. עדיין חי הוא, מתנשם ומתנשף ומתלבט מתחת לעולם שיצר, אבל עוד מעט קט יכריעו העולם כליל. זה מכבר אבד כל שליטה על עולמו, ועתה אין זה

אלא ענין של זמן — כמה זמן יימשכו פרפורי גסיסתו תחת משאו של העולם". רק שבועים שלושה, לפי חשבוננו, גותרו לאלוהים לחיות. (מותו הוא עצמו — הגיע אחר שבועים). האב מתמלא יאוש בשמעו בשורה רעה זו.

"אביו — — — החל חובט ראשו בקיר, — — — ועם כל חיבוט היתה המותו קטנה והולכת, ובנו ידע שרק בידיו, בידיו הוא להציל את אביו, אלא שכל גופו נעשה מקשה אחת ולא יכול להניע אבר, וכולו קפוא מקור ומפתח גדול, וכך עמד וראה איך אביו מתמעט והולך, חובט ראשו בקיר ונמוג, עד שלא נשתיירו ממנו אלא חיבוטים שהיה מתחבט."

זהו אקורד הסיום של הסיפור ושל הספר כולו; ואולי אינו מקרי. בעית האמונה והדת, המשפחה וסמכות האב היא בבחינת "לייטמוטיב". אין פתרונים לבעיה. מעידה על כך דמות האב בסיפורים רבים, שהנה רודנית ועלובה באחת. יש מרדנות, אך אין למעשה הווייה שאפשר להתמרד כנגדה. לבסוף חולפת המרדנות ונשאר הצער; הצער על משהו ההולך וכלה ומשאיר אחריו ריקנות וחוסר מטרה.

תמונת המציאות המשתקפת היא עגומה ברובם של הסיפורים. מועטים הערכים החיוביים. אופיני היחס לקיבוץ: זהו, לרוב, מקום אשר היו חיבים ללכת שמה, וחשים מוסר כליות משום שאין חיים שם. (כך כבר ב"על הצללים והצלם"). הגיבורים בודדים, וברובם אינם משתלבים במסגרת מסוימת. יש בספר יכולת אמנותית גבוהה וכנות רבה. המועקה המשתררת עלינו למקרא הספר גורמת לנו לתהות על קנקננו ולשאול עצמנו אם אמנם צודק הסופר בראיית עולמו.

1960

#### הערות:

1. "קיסר, מאת דוד שחר, הוצאת אגודת הסופרים ליד דביר, 1960.
2. "על החלומות", מאת דוד שחר, עם עובד, 1955.

## יסודות מנוגדים באידיליות טשרניחובסקי

האידיליה היתה אחת מצורות הכתיבה החביבות ביותר על שאול טשרניחובסקי. טשרניחובסקי, אמן הצורה הגדול, הקדיש מחשבה ותשומת לב רבה מאוד לצורה ספרותית קלאסית זו. בספר שיריו המקובצים נועד חלק לא מבוטל לאידיליות. טשרניחובסקי לא כתב אידיליות בתקופה מסוימת בלבד; תאריכי כתיבת האידיליות השונות משתרעים כמעט על כל ימי יצירתו הפיוטית. עוד בימי שהותו בהיידלברג, שם למד רפואה, החל בכתיבת אידיליות. בערוב ימיו, בארץ ישראל, כתב אידיליות שונות המסתמכות על זכרונות מימי הילדות והנעורים. למעשה, הרי הרקע של רוב האידיליות של המשורר אחיד: זהו הרקע הסוציאלי והגיאוגרפי של ימי ילדותו.

ביצירה אמנותית גדולה חייב להיות קשר אורגני ומסתבר מאליו בין הדפוס החיצוני והתוכן הפנימי. צורתו החיצונית של השיר אינה יכולה להיות בשום פנים מקרית, אלא נובעת מעצם מהותו הפנימית. על כן יש ליחס חשיבות לעובדה, שהמשורר בחר בצורה ספרותית קבועה לשורת נושאים מסוימת ומוגדרת. הערבה האוקראינית הרחבה, המשתרעת אל מעבר הגראה, והאנשים החיים בה, אנשים פשוטים, מעורים בקרקע ובמסורת עתיקה, שעצם ישותם שלווה ונחיתותא למרות הסער המתקרב — אלה דורשים רחבות אפית בתאורם. והאידיליה של טשרניחובסקי אפית ביסודה. המשקל, ההכסמטר ההומרי, מדגיש זאת. עומס הפרטים, רוחב היריעה, איטיות הפעולה, כל אלה עולים יפה עם התכונה האפית.

כל מה שצינינו עד עתה בקשר לתכונות האידיליה תואם את השקפתנו על ספרותית זו בכללותה. שקט, שלווה, נוף כפרי, פרוט אפי בכללים בתפישתנו את האידיליה; ליריקה אפית, אפשר לומר. משמעות הלואי שאנו מיחסים למילה "אידילית" אף היא אינה מקרית.

עם זאת, הרי אין להתעלם מכך, שבאידיליה הטשרניחובסקית יש יסוד טרגי מדגש, שאינו עולה בד בבד עם ראייתנו את האידיליה המסורתית. הגם שחיים אנו בתקופה של ערעור הצורות, ושאינינו תמיהים עוד על בני דורנו ההופכים מושגים צורניים ספרותיים על פיהם, הרי אין מכאן ראיה לגבי טשרניחובסקי. את האידיליה של טשרניחובסקי יש להשוות ולהקביל לאידיליה הקלאסית, ממנה יניקתה.

אין לומר בהחלטיות, כי אין כל יסוד טרגי באידיליה הקלאסית. נתבונן באחת האידיליות המפורסמות שבספרות העולמית, "הרמן ודורותיא" לגיתת. (1)

רקע האידיליה הוא המלחמה. הרמן רואה את דורותיאה בחירת לבו לראשונה בתוך קבוצת פליטים, הגולים ממקום מולדתם ההרוס. אך המלחמה רחוקה, מעבר לאופק. אין כל אפשרות שתתפשט ותגיע עד לחותרו של הרמן. היא אינה מפירה כלל את שלוות הגבורים והעלילה. הפליטים עצמם — מעשיהם בנחת נעשים; ודאי שלא הגיעו עד לדרגה התחתונה של הסבל והיאוש. יש כמעט מידה של אכזריות בשלוות האולימפית של הסופר. שכן היה גיתה האריסטוקרט הגדול, הנושם אוויר פסגות ואינו נסחף במערבולת רגשותיו של התמוז. (הוא שחבב כל כך על דור השכלה העברית דוקא את שילר, נגודו הגדול של גיתה, הרגיש והנח להתלהב). הפעולה הסמלית ביותר בפואמה "הרמן ודורותיאה" היא, ללא ספק, קבלתה של דורותיאה את טבעתו של הרמן. לדורותיאה יש כבר טבעת אחת, אותה היא עונדת על אצבעה: הרי זו הטבעת אותה קבלה מידי בעלה הראשון, אשר נפל במלחמה. עתה היא מקבלת בשלוות את טבעתו של הרמן, ועונדת אותה ועל אותה אצבע, בצרוף לטבעת הקודמת. מעשה זה הוא פעולת פיוס עמוקה בין היסודות המתנגשים בעולם. המלחמה והשלום, החיים והמות מתרצים זה לזה על אצבעה של דורותיאה. אין כל סתירה תהומית, בלתי נחנת לגישור, כאלמנטים השונים של העולם. כל אי הבנה והנה זמנית בלבד. לכן "הרמן ודורותיאה" היא אידיליה לפי מיטב המסורת.

בהתבוננות שטחית נדמה לנו, שאף האידיליה של טשרניחובסקי בנויה על הדרך האידיליה המסורתית. הרקע, במימדיו הענקיים ובשלוותו, משרה עלינו שלום ונחת. אף האנשים שלמים עם גורלם, ואינם מתלוננים וקוראים תגר לאל.

רק בבדיקה מעמיקה יותר אנו עומדים על טעותנו. סמלים שכחיים באידיליה של טשרניחובסקי הם בית הכלא, המחלה והמות. אין אנו מתעלמים כאן כלל ועיקר מאידיליות כגון "חתונתה של אלקה" או "ברית מילה", המספרות לנו על אהבה ונישואין, הנשמה ולידה. נחזור לאידיליות אלה לאחר מכן, ונמשיך לדיין בנושא שעסקנו בו. כפי שאמרנו, הרי אין האנשים מתלוננים על גורלם. הם אינם מתמרדים. בדבריהם נשמע צער חרישי, אך לא זעקה. אולי זוהי "האידיליות" שבאידיליה הטשרניחובסקאית. היא מתבטאת לא בסדר עולם המתאים לתפישה האידילית, אלא בקבלת דין שקטה, קבלת הטרגיות שבחיים כדבר מובן מאלין, שאין כל אפשרות להמלט ממנו.

אחת היצירות האופיניות ביותר מבחינה זו היא השירה "לביבות", שהיא למעשה האידיליה הראשונה באורך מלא של המשורר. מבחינה אמנותית "לביבות" היא אולי המושלמת שבכל האידיליות. ההרמוניה השלמה בין היסודות השונים לכאורה היא ההשג האמנותי הגדול. אין הכוונה לטכניקה של "סיפור בתוך סיפור". זוהי טכניקה עתיקה ביותר ומקובלת. החידוש הוא בשוני הרב שבין סיפור המסגרת לבין הסיפור המשולב; סיפור בשול לביבות וסיפור תולדותיה

של גערה. הסתירה היא ברמה השונה של הפעולות: בישול אינה נראה לנו התעסקות העומדת ברומו של עולם. לו במקום על בישול, היה מדובר בציור, כתיבה, פיסול, נגינה, — היה הנושא שגרתי יותר. יש, כמובן, תאורי בישול בספרות. "לביבות" אינה היצירה הראשונה בה מצוייר תהליך זה. אך זכותו של המשורר היא, שהחדיר בפעולת הבישול של גיטל הזקנה משמעות סמלית עמוקה. בסופו של דבר, מקבל סיפור חייה של רייזלה מובן רחב יותר וכללי יותר עקב שילובו בספור בישול הלביבות של הסבתא. המחשבות הבודדות של הסבתא, טרם הגיעה לנושא המרכזי — גרגירי הקמח הבודדים, תלמידי הגימנסיה בתלבושתם האחדה והתנהגותם האחדה — יישור הבצק במעגילה עד הגיעו לעובי שווה בכל קצותיו, הילד הגומר את בית הספר מלא חכמה שדבקה בו באופן בלתי טבעי, בלתי אורגני — הלביבות הממולאות גבינה, בכל אלה מתגלה יכולתו הגדולה של המשורר בשימוש בסמלים ואימגים, סמלים שכוחם רב משום החדוש שבהם, החדוש הטמון דוקא בפשטותם. מוזר שהפעילות הפשוטה, היומית, היא המדגישה את היסוד הטראגי בחיי האדם. כשם שהבצק הדומם אינו יכול לעצב את גורלו, הרי אף האדם נתון למרותם הבלעדית של כוחות חזקים הימנו. אף מרידתו של האדם אינה מעשה רצוני. המרד נגד המקובל אינו הפגנת עצמאות ורצון חופשי, אלא פעולה בכיוון הפוך, ריאקציה של "להכעיס", הנובעת מאי יכולת השחרור העצמי. מתמיהה העובדה, שטשרניחובסקי מציג בפנינו דוקא בכמה מן האידיאליות השקפה פסימית מאוד על החיים; השקפה, אשר אינה שולטת בשום אופן בכל יצירתו הענפה; עלינו אך להזכר, לדוגמה, ב"חזיונות נביאי השקר", בצד יצירות רבות אחרות.

בשולי הרקע של "לביבות" מופיע בית הסוהר, קודר, מאיים, מדכא כל אפשרות של תקווה. שערי האפלים בלעו את רייזלה; הצל השחור הנופל על גיטל שוב לא יעזבנה בכל הימים המועטים שנותרו לאשה הזקנה לחיות. לא תמיד הכלא, מטיב חוזר באידיליה הטשרניחובסקאית, מפיל אימה עד כדי כך. בית האסורים שב"כחום היום" מצטיין בסדוריו החופשיים, במרחק הקטן שבין אסור לסוהר. רקע הכלא אינו מקרי. גיבור השיר, ולולה המת, היה נשמה בודדה שלא מצאה את מקומה. החברה האנושית, על סדריה המוסכמים והקבועים, הנה בבחינת בית כלא לולולה. המפלט היחיד הפתוח לפניו בבריחתו מן הכלא הענקי הוא הקבר. הגם שולולה לא שאף לכך באופן מודע, וחלם על ארץ האבות הרחוקה שתתאים לו ולשכמותו — הרי דרך השחרור היחידה היתה דרך המות.

"כחום היום" כ"לביבות" בנוי בצורת סיפור בתוך סיפור. סיפור המסגרת של "לביבות" מתרחש בבוקר אביב נאה, סיפור המסגרת של "כחום היום" — בצערי קיץ מזהיר. אין כאן מן החריפות הקיצונית של "השמש זרחה, השיטה פרחה והשוחט שחט", אך יש מן הדיסהרמוניה בין המסגרת האידיאלית והתוכן הטראגי. בתאור שמש ואביב מתחיל אף השיר "הכף השבורה". אמנם השמש אינה



מגיעה לתוך בית האסורים. הפעם בית הסוהר אינו רקע בלבד. הוא הוא מקום העלילה. כשם שבאידיליות הקודמות שהזכרנו עמדה במרכז פעולה רגילה, יומ-יומית, כבישול לביבות וצביעת תריסים, הרי כאן מסופר על תיקון כף שבורה. מכמה בחינות נבדלת "הכף השבורה" במהותה מן האידיליות האחרות. היא "רעיונית" יותר. שיהתם של האסירים נסבה על ענינים העומדים ברומו של עולם — עקרונות המהפכה. המשורר כתב את "הכף השבורה" בשנת 1907, כאשר היה הוא עצמו נתון במעצר; במקום סמל, בית האסורים הוא ממשות גשמית — "ביום ברא אל ארץ ושמים היה הכלא הגדול". מאידך גיסא, הרי הכף השבורה יוצאת מידי האסירים כשהיא מתוקנת להפליא; השברים מתאחים; מלאכת הכתיבה נסתיימה לאחר השחרור מן המאסר.

מבחינה אמנותית נופל השיר "הכף השבורה" הרבה מ"לביבות" או "כחום היום". התממשות הסמל הגבילה את המשמעות.

כפי שצינו, הרי לא כל האידיליות של טשרניחובסקי סובבות על ציר השלילה שבחיים. "חתונתה של אלקה", "ברית מילה", בנויות על היסודות החיוביים: התחדשות ופריחה. לעומת המות — נישואין ולידה. החיוב מורגש במיוחד ב"חתונתה של אלקה", הארוכה שבאידיליות. (הארוכה, אם נגדיר את "עמא דדהבא" כאפוס ולא כאידיליה). רחבות התיאור, רבוי הפרטים, סיפור שבעת הימים הכולל אוצר שלם של מסורות ומנהגים, — כל אלה ממלאים יריעה רחבה. הגדולה, השלוה, תפקיד חשוב ביותר בשתי האידיליות הנכרות. הכל שוקט כאילו על שמרין, אינו משתנה — רק בהערות צדדיות אנו קולטים את הדי הזמן. הטראגיות נתגלגלה לתוגה חרישית. את ההסבר יש, אולי, לחפש בתאריכים: "חתונתה של אלקה" נכתבה בשנת 1921, כאשר העולם המתואר שם לא היה עוד קיים. זוהי מצבה למה שהיה. המשורר רצה בשירתו לשמור על העולם ששקע, כשם שחזר אליו בסוף ימיו, בארץ, והעלה בשירתו את דמות סבו וסבתו, ששתו כוסות תה במספר בלתי מוגבל מן הסמובר הרוחה, חיו ברווחה ולא חששו לבאות.

כדאי להזכיר כאן את האידיליה "ברלה חולה", כיון שיש מבקרים הרואים בה דוקא מניפסטציה של ערכי חיים חיוביים, וגלוי הלך רוח אופטימי. ולא היא. עצם ציר העלילה — המחלה, חייב להעמידנו על כוונת המשורר. ולא מדובר כאן אך על מחלתו של ברלה בלבד, שלאחר ככלות הכל אינה רצינית, וסיבתה במעשה קונדס ילדותי; אנו שומעים כי קריינה כבר שכלה את שני בניה האחרים. הנשים הפטפטניות והפתיות, המבכרות את המכשפה על הרופא, ממלאות תפקיד נכבד יותר מן הנראה בהצצה שטחית; אין הן דמויות הומוריסטיות בלבד. מבלי לעמוד על כך בעצמן, הרי מיצגות הן את ההשקפה כי הגורל הוא עוור; אין למדע שליטה עליו.

מובן שאסור לנו להתפס לחד-צדדיות גמורה. חוץ מהשקפת העולם הטראגית,

הטמונה ברוב האידיליות של טשרניחובסקי, נמצא בהן גם יסוד חזק של תומור, המאיר את הצדדים האפלים שבתמונה. ב"ברלה חולה" היסוד ההומוריסטי בולט ביותר. רבדי הרגש השונים הם המבדילים יצירה אמנותית ממאמר מדעי יבש, ולעולם לא נצא ידי חובה אם ננסה לסכם יצירה במימרות קולעות בלבד.

ביחסי האנשים המאכלסים את האידיליה הטרניחובסקאית, מודגשים במיוחד יחסי היהודי והגוי. למעשה מופיעים יחסים אלה בכתבי המשורר ב"דו קטביות", אם אפשר לנסח זאת כך. יש תמונה המשתקפת בבלדות ובאפוסים ההיסטוריים, כב"ברוך ממגנצה", "הרוגי סירמוניה", "בלדות וורמיות", מחזור הבלדות על נושא בת הרב היפה. "הרוגי סירמוניה" הוא אולי השיר האיום, האכזרי, המיואש ביותר שנכתב אי פעם על יחס העולם הזר ליהודי. לעומת אלה הרי באידיליה יש יחסי שכנות וידידות בין היהודי והגוי. אך אין הדבר פשוט כל כך. היחסים הטובים אינם בעיקר גילוי אהדה בין עם לעם, בין אמונה לאמונה. הם גובעים יותר מסולידריות של בני דור אחד, סולידריות המכוונת כנגד הדור הבא; הודעות הזקנים לעומת הצעירים. זאת אנו חשים בשיחת גיטל ודומחה, ב"ברית מילה", במידה פחותה יותר ב"כחום היום". שוב, אין כאן ערך חיובי, אלא תחושת סערה קרבה וערעור סולם ערכים ישן וקבוע.

ואנו שואלים: מהי, אם כן, אידיליה? התשובה היחידה היכולה להנתן היא כפי הנראה שווה לכל צורה ספרותית: צורה הנוצרת ע"י כל משורר מחדש, בדרכו שלו וברוחו שלו.

## “ברוך ממגנצה” ו“בעיר ההריגה”

“ברוך ממגנצה” ו“בעיר ההריגה” קרוב לודאי שנכתבו על רקע אותם מאורעות. אין אנו מתעלמים בזאת מן העובדה, ש“ברוך ממגנצה” נכתב לפני פרעות קישינב. אך ודאי שיכולים אנו להניח, כי המשורר חש בסערה מאיימת. אין בזאת אמונה בלתי רציונלית בכוח נבואי החורג מגדר המקובל. אין אנו חסרים דוגמאות ספרותיות של ראיית דברים מראש; של תחושת אימה המקבלת לאחר שנים גושפנקה היסטורית. כתבי קאפקא הם ראייה בולטת לכך. מובן, שיחד עם הנחה זו אל לנו לשכוח, ש“ברוך ממגנצה” נולד בהרגשת אימה בלתי מוגדרת עדיין, שעה ש“בעיר ההריגה” צמחה מתוך אימפקט ישיר של פרעות שנתקיימו למעשה.

כדי למנוע אי הבנה נציין כאן, כי אין בכוונתנו לערוך השוואה בין שתי הפואמות. אין כל אפשרות הקבלה בין יצירות שונות כל כך במהותן. אף אין הכוונה לקבוע איוזו משתי היצירות עדיפה. ברצוננו רק לבחון אספקט אחד, המופיע בהכרה בשתי הפואמות, בשל נושאן: היחס לעולם הזר, לגויים, לאחרים, לאלה העורכים את הפרעות והאחראים למעשי הפשע. כאן טמון ההבדל העיקרי בין שני המשוררים. כאן, אולי אף טמונה אחת הסיבות מדוע היה זה ביאליק, שנבחר ע"י העם כולו למשורר הלאומי.

מהותה של הגבורה היתה אחד הנושאים, שטשרניחובסקי הרבה לעסוק בהם. חיבה זו קשורה לאהבתו את היסוד הדרמטי. “ברוך ממגנצה” מאחד בתוכו את שני היסודות. ברוך אינו גבור עשוי ללא חת. הוא מראה רגעי חולשה. הוא מפחד ברגע הגורלי ובוחר להתנצר ולא למות. רק לאחר שעבר את הגבול, לאחר שהפך למת בעודו בארץ החיים (בספרו לאשתו קורא הוא ליום בו התנצר יום מותו), שואב הוא כוחות חדשים ממעיין היאוש המוחלט. ברוך אינו גבור מונוליטי, אך יש רגעים בהם מפגין הוא גבורה עילאית. אך, מעל הכל, ברוך הוא דמות דרמטית. הפואמה בכללותה הינה פואמה דרמטית, למרות שצורתה החיצונית — מונולוג ארוך אחד — אינה נראית מלכתחילה כתואמת את המבנה הדרמטי דוקא. דבריו של ברוך ליד קבר אשתו — או ביתר דיוק, ליד קבר ההמונים שם קבורה גם אשתו — מתפתחים בצורה פסיכולוגית-אסוציאטיבית. בהתאמה למצבו הנפשי ולספור הנורא שעליו לספר, אינו נותן תאור כרונולוגי מדויק. סיפורו עשוי קטעים קטעים, שהקשר ביניהם הוא קשר אסוציאציות ולא קשר של זמן. הוא אף מהסס מלקרוא לדברים בשמם המפורש. הוא מתחמק

מהגדרות מדויקות; שלושת הימים האחרונים הם פצע זב דם בזכרוננו, והוא מהסס מלנגחע מנקודות המכאיבות ביותר. הוא אינו מתאר את הדברים תאור אפי, מפורט. במילים מקוטעות הוא מוסר אוריה והרגשה. שני זכרונות הם המציקים לו ביותר: ההמרה ושחיטת הבנות. שני המעשים הללו הם אף הקשים ביותר להצדקה בפני אשתו המתה. על כן הוא מדבר עליהם בעקיפין. המרת הדת הופכת למות. מות הבנות הופך לשחרור.

כפי שציינו, הרי הקשר בין הקטעים בנוי לא על סדר המאורעות המדויק, אלא על האמת הפסיכולוגית. כך הטקס בכנסיה מעלה בזכרוננו של ברוך את טקס הבר-מצוה שלו, כי עתה חילל את כל הערכים להם נשבע אמונים בחינתו גער. אך גם האל אשם, כי עזב את צאן מרעיתו; וכאן מתעורר זכר הבנות, ששוב אין עכוחו של אדם להרע להן. מן המראה הנורא של שחיטת הבנות גמלט ברוך לתמונות חיי משפחה מאושרות בעבר. מופיע יסוד פסטורלי, שאפשר לגלותו לעתים תכופות בכתבי טשרניחובסקי הצעיר.

אין אפשרות להחניק את הזכרונות. הם חוזרים, צפים ועולים. ואז מקלל ברוך, מקלל בקללות נוראות את אלה האחראים למות יקיריו. בקודה זו הוא גזר, כי נקם את נקמתו. לא היה זה מעשה, שנבע מרצונו התופשי; כוח גדול משלו הכתיב לו את ההחלטה. ערי ימי הבינים, הבנויות בעיקר עץ, בערו, נדלקו במהירות וביסודיות; ברוך מתפעל למראה השלהבות האדירות. כאן הדברים מתחילים להתערפל במוחו של ברוך, שאינו יכול לעמוד עוד במבחן הקשה מדי. מאמריו מתבלבלים. עולם המציאות נדחה בפני עולם הזיות ושגעון.

קרבת הפרעות, בכל התקופות ובכל הזמנים, היו שכבות רחבות של העם כולו. "ברוך ממגנצה" הוא, ללא ספק, שיר היחיד. ישנו מסיבות מיוחדות, המפרידות את מקרהו של ברוך מקורות העם כולו. גורלו הפרטי אינו שוקע באנונימיות, כגורלם של הקבורים בקבר ההמונים. פעמים נפרד הוא מן העם. לראשונה בוגד הוא בעמו ובאלוהיו. אחר כך מקבל הוא על עצמו את משימת הנקמה. חולשתו הראשונית היא גם זכותו; שהרי בגללה זכה לנקום, להכניע את המנצחים. מבחינה זו מזכירה דמותו את שמשון. שהרי היה שמשון מעורב הרבה יתר על המידה בחיי הפלישתים; ולבסוף היתה זו חולשתו הגדולה שאפשרה את נקמתו הגדולה באויביו. אך כמובן שהדמיון הוא רחוק, וברוך אינו מתרומם בשום פנים לגרגדיוויות של גבור התנ"ך. ברוך, אם כן, הריהו מקרה בודד, שאינו יכול לדבר בשם העם כולו. הוא קורבן ככולם; הרדיפות הפוגעות בכלל האומה פוגעות גם בו; אך אין הוא מזדהה עם הכלל, ואין הכלל מזדהה אתו. צער היחיד גובר בו על צער הכלל. הוא סובל בעיקר כי משפחתו נפגעה, ולא בעקב צער האומה כולה. גם נקמתו היא נקמת היחיד. היא נובעת מתוך העוול שעוללו לו עצמו וליקרים לו ביותר. וכך גם שנאתו לגויים הינה שנאה פרטית, אם אפשר לומר כך. היא שנאה עזה, לזוהת ואישית. בדמיונו

## “ברוך ממגנצה” ו”בעיר ההריגה”

מעלה הוא מיני נקמה אכזריים ביותר: הוא רוצה להפוך עם אשתו לומפיר, המוצץ את דם האנשים הישנים בלילה. דמיונו רוצה לפצות עצמו בדמיוי יסורי אויביו. האויבים, אמנם, אינם מקבלים צביון אישי. זהו אספסוף צמא דמים, שהאחד בהם דומה למשנהו, ואין כל צורך להבחין ביניהם. הפורעים ברחוב ותכמרים בכנסיה דין אחד להם. כולם נושאים באחריות האסון שבא על עם ישראל ועל ברוך עצמו. ברוך מאשים אמנם את אלוהי ישראל שזנח את עמו; אך האשמה זו נשמעת כקינה ולא כהתקפה. ברוך מאשים אף את עצמו בחולשה שהראה לעומת הסכין הנטויה עליו; אולם הוא מוצא פורקן — בנקמה.

“בעיר ההריגה” דומה ונכתבה בעולם אחר ושונה. זהו אפוס גדול, וחזון תנ”כי מתאים לימינו; הולם את ימי מלחמת העולם השניה כשם שהלם את סיפור פרעות קישינב. אפשר היה גם לומר, כי “ברוך” הוא רומנטי, שעה ש”עיר ההריגה” היא ריאליסטית, אלא שדומה השימוש בהגדרות מעין אלו לנסיון לצוד דגים ברשת שטוייתה גסה מדי, ושהשלל נמלט דרך חוריה. הרוח התנכית של “עיר ההריגה” מודגשת במתכוון ע”י המשורר. הפניה אל “בן האדם” מעלה מיד הד מדברי הנביא. אך זהו סממן היצוני בלבד. הרוח הנבואית צומחת מתוך עצם מהותו של השיר. זהו משא, משא על אנשים קטנים ועלובים שנתיהדו לשאת בגורל מיוחד, שהיחוד שבו אינו גדולה אלא סבל. השירה היא שירת הכלל. קיים היחיד, החייב לראות הכל ולשאת את צערו הגדול, אך עניינה של השירה הוא העם עצמו. וכאן באה הפליאה הגדולה שבשיר: הוא מכוון לא כנגד הרוצח, אלא כנגד הקורבן. המשורר — הנביא שופך את זעמו על בני עמו. הוא אינו רואה כלל את “האחרים”. הם אינם חשובים בעיניו כקליפת השום. לנגד עיניו עומד רק עמו הוא. והרי גם זהו אחד מסימני הנביא: דבריו מכוונים בעיקרם כנגד עמו. שברי האדם העלובים שנשארו לאחר הפרעות, הם המשמשים נושא לרחמיו הבווערים ולבוזו האינסופי של המשורר. ב”ברוך ממגנצה” ישנו תיאור צבעוני של אספסוף הפורע. ב”בעיר ההריגה” מזכרים הפורעים רק בצורה אימפרסונית, כללית; כגון בשורה המופלאה “השמש זרחה, השיטה פרחה והשוחט שחט”. כתב האשמה כאן הוא בולט פחות ועמוק יותר מאשר ב”ברוך ממגנצה”. אין הוא מכוון כנגד אי אלו פורעים, אלא כנגד ההווייה כולה. כל הברואים ממלאים פונקציה מסויימת: השוחט שוחט כשם שהשמש זורחת; השמש זורחת ומאירה באדישות. הטבע אדיש. העולם אדיש. ואדישות זו גוראה עוד מן הפשע. אבל, כאמור, ההאשמה מכוונת כנגד העולם כולו, ולא כנגד אותם שביצעו את המעשים. והזעם הנבואי מכוון אך לעם עצמו. המשורר אינו מהסס מלנגוע בפצעים הכאובים ביותר. הוא אינו מניח לקרבנות כל אפשרות קטנה שבקטנות של אשליה עצמית, של יפוי המציאות. אין גבורה ואין גדולה. אין כל דבר נעלה בסבל, אלא שפלות ופחד בלבד. קשרי המשפחה המקודשים ביותר

נשכחים מפני גודל הפחד, שמפחד כל אחד לחייו. אין אף גלוי אחד של כבוד עצמי. ואין כל טעם לסבל. אין זה קדוש השם. גורל עלוב כל כך אינו ראוי להתקרא בשמו של האל.

והעם שמע ל"עיר ההריגה", כי שיר זה היה מכוון אליו. העם קיבל את תוכחת המשורר, משום שהרגיש באמת שבה.

טשרניחובסקי לא נשאר בנקודת הראיה שמתוכה כתב את "ברוך ממגנצא". החיפוש התמידי ורב הגויות הם מסמניו של משורר זה. בקצה של הדרך שהחל לצעוד בה ב"ברוך" עומדים "הרוגי סירמוניא". לעומת ברוך שנשאר יהודי לאחר הטבילה עומד החסיד שנשאר ביהדותו, אך אבד את האמונה בכל הערכים שבעולם. שוב אין גלויי גבורה פיטורסקיים. הבעיות נתעמקו, ושוב אין פתרון. אך גם החסיד שב"הרוגי סירמוניא" הוא יחיד, ונושא בגורל היחיד. גורל היחיד לעולם אינו שפל כל כך, כטשטוש העצמיות בתוך ההמון. "הרוגי סירמוניא", אחד השירים האכזריים ביותר בספרות העברית, אינו יכול לחשוף את תהומות הדלות והיאוש כ"עיר ההריגה", בהיותו שיר היחיד ולא שיר הכלל. וכאן, סבורתני, אף עיקר ההבדל בין שני המשוררים הגדולים.

1958

### בצדי דרכים

בימי חייו לא היה אורי ניסן גנסין מקובל על קהל קוראי העברית. כתיבתו אינה "פופולארית". הוא לא כיוון דבריו למשימות הלאומיות, לבעיות הכלל. אמנם חוסר המטרה וחוסר היציבות המאפיינים את גיבוריו נובעים ממעמדו של האינטלקטואל היהודי התלוש מן הבטחון של המסורת ומן הקיום של אומות העולם כאחד; יחד עם זאת, המשמעות רחבה יותר, וחורגת מעבר לתנאי המקום והזמן. פיתרון חיצוני (הגשמת הציונות) לא יאפשר לאנשיו של גנסין לבקוע מתוך שריונם ולמצוא שפה משותפת עם העולם הסובב. (גנסין עצמו לא נתערה בארץ וחזר כעבור שנה למולדתו). מכאן גם בדידותם התהומית. אין כל אפשרות לקומוניקציה. סיפוריו של גנסין אינם מאלה אשר ירוץ בהם הקורא. אווירה דחוסה, רוויית שממון וחסרת תקווה שולטת בהם. יש להתעמק בהם, כי המרומן עולה בחשיבותו על הנאמר; ומטילים הם מרה שחורה ודכאון על הקורא. כבר בשמות הסיפורים יש כדי ללמדנו על מהותם; ארבעת הסיפורים הגדולים של גנסין נקראים "הצדה", "בינתים", "בטרם", ו"אצל". חוסר התכלית וחוסר הקבע המשתקף היטב בשמות אלה, שבחר הסופר ליצירותיו.

גנסין היה מיודד עם יוסף חיים ברנר. היתה זו ידידות של שני אנשים

קרובים זה לזה ברוחם ובהלך מחשבותיהם. האווירה הקודרת המשותפת ליצירת שני הסופרים. עם זאת, רב גם ההבדל בין השנים. ההבדל המהותי ביותר הוא העובדה, שברנר היה לוחם וגנסיין לא; מכאן נובעים בעיקר שאר ההבדלים. האינדיבידואליזם של גנסיין הוא שהפריע לקהל הקוראים של תקופתו — והוא שמקרבו לדורנו אנו, העייף ממשימות לאומיות ומסמאות למען הכלל. גנסיין, שנולד בשנת 1879 ומת בגיל 34, בשנת 1913, משתבץ באיפיון אנשיו ובדרך תיאורו בספרות המודרנית. הוא אינטרוברט. ההדגשה אינה על העולם החיצון, אלא על הארועים הפנימיים. למעשה, לא מתרחש הרבה בסיפוריו. ההתרחשויות עצמן מובלעות בקווים המטושטשים של הסיפור. ניקה, למשל, את הסיפור "בינתיים". כאן יש ארוע טראגי ביותר. דוד רטנר, ידידו הקרוב, יידו היחיד של נפתלי ברגר, גיבור הסיפור, מת לפתע פתאום. יש להניח, שאיבד עצמו לדעת. הוא היה מרבה לדבר על נושא זה: והשאלה "למה אתה חי" היתה שגורה על שפתיו, והרבה להשמיעה בהודמנות מתאימה ושאינה מתאימה. סופו של רטנר מובא בהבלעה, במשפט אחד: "פעם אחת בבוקר מצאו את רטנר מוטל מת בחדרו, ובנטות היום הזה היה נפתלי מתנהל יחידי וגדכא בחזירתו משדה-הקברות". אם על סמך משפט זה איננו בטוחים כיצד מצא רטנר את סופו, יכולים אנו לוודא את השערתנו לפי דבריו המגומגמים של נפתלי למינה בערב אותו יום:

"אאה! מינה? מה תאמרי לחוצפה אשר כזאת, אה? הלא גם את פינו לא שאל..."

אולם אין הדברים כתובים בברור, על דרך הריאליזם. נפתלי ברגר הוא גיבורו המגומגם ביותר של גנסיין, הגם ששאר הדמויות אף הן אינן מצליחות לבטא את מה שבליבן, ובעיקר — אינן מצליחות ליצור קשר חי עם הסביבה. נפתלי מזועזע עקב מות חברו. אך הוא אינו יכול לחלק את צערו עם אדם אחר — אפילו לא עם מינה. המילים שהוא משמיע נעות בגבולות ה"אה" וה"נו"; משפטים מרוסקים, לעיתים חסרי משמעות מוגדרת, הם עיקר מדברו. לקראת סוף הסיפור מתוארת פגישתו של נפתלי עם מינה ליד הגשר, במוצאי היום בו נקבר רטנר. התיאור הוא סמלי; יש בו שילוב פיזי של קיום שתי הדמויות הריאליות, ושתי הצלליות המשתקפות במים. השתקפות הבבואות במים ממחישה לנו את מה שידענן מכבר: אין זו פגישה אמיתית בין שני אנשים, אלא קיום זה על יד זו; לרגע קצר מטשטשות הבבואות, מתלכדות זו עם זו — רק על מנת להפרד שוב.

החיץ שבין נפתלי לסביבתו מתבטא במידה רבה בכובד לשונו, אך אין זה עיקר הניכור. גיבוריו המאוחרים יותר של גנסיין, אוריאל אפרת ואפרים מרגלית, המופיעים בסיפורים "בטרם" ו"אצל" אינם כלל עילגי לשון כנפתלי. בקיאים הם היטב בתורת הדיבור — הדיבור בא אצלם במקום המעשה. כל גיבוריו של

גנסין סבילים ואינם פעילים. אין בהם כושר החלטה וחשובה מזו — אין בהם רצון לפעול; אין בהם רצון לחיות. נחום הגזר, הדמות המרכזית שבסיפור "הצדה", מתמלא חדות יצירה ועובד על שורת מאמרים ספרותיים. הוא היחיד מבין ארבעת גיבורי הסיפורים הגדולים של הסופר, המנסה ליצור משהו. נפתלי מתפרנס משעורים פרטיים, הממלאים אותו שממון ושאט נפש; מהם מעשיו ופרנסתו של אוריאל לא מסופר כלל; מסתמא אין הוא מיחס לכך חשיבות, שכן אינו מקדיש כל מחשבה או שמץ הרהור למשלח ידו ול"קריירה" שלו. נחום, כאמור, שואף לתכלית מסויימת; אך ספק אם יסיים מעשיו; בכל עונה מצפה הוא לעונה הבאה, בה הוא מקווה לעבוד ביתר מרץ מאשר בתקופה שחלפה. הפעילות הספרותית אינה הופכת את נחום לאיש המעשה בכל שטחי החיים. רקמת יחסיו עם אנשי סביבתו מצטיינת בכל הסממנים של הגיבורים האחרים — אזלת יד, ריחוק, בריחה מאחריות לשלום הזולת.

ללא ספק, רב משקלו של המומנט האוטוביוגרפי בארבעת הסיפורים הארוכים, שכתב גנסין. קיימת קרבה רוחנית, זהות כמעט, בין נחום, נפתלי, אוריאל ואפרים, וביניהם לבין יוצרם. הסיפורים מתחלקים למעשה לשתי קבוצות: "הצדה" ו"בינתיים", שנתפרסמו בשנים 1905 ו-1906, בהיות הסופר בגיל 26 — 27; "בטרם" ו"אצל", מהם נתפרסם השני רק אחר מותו של גנסין. שני הסיפורים האחרונים מורכבים הרבה יותר מן הראשונים. מופיעות בהם דמויות רבות יותר; התמונה היא יותר ססגונית. יחד עם זאת הולכים ופוחתים הפרטים התיאוריים החיצוניים; הסופר מתרחק והולך מן הריאליזם הספרותי, ששלט בתקופתו, ושב עדיין דגל בכותבו את סיפוריו הקצרים "צללי החיים". "ב"בטרם" ו"אצל" יש חלקים המבשרים טכניקת כתיבה שרווחה שנים לאחר מכן בספרות העולמית — הכתיבה בסגנון "זרם ההכרה". בשל השמטת פרטים עובדתיים הופכות הדמויות בסיפורים המאוחרים ערטילאיות עוד יותר מאלה שבראשונים. ידענו משהו על משלח-ידם ותכניותיהם ושל נפתלי ברגר, ושל מינה, ושל נחום הגזר. אך במה עוסק אוריאל? ומהם מעשיה של מילי? אין אנו יודעים דבר על כך. רק לדמויות המשניות שבסיפור יש עיסוק כל שהוא — יפים הוא רופא שניים, אהובתו היא מילדת. פרטי האינפורמציה המדויקת הנמסרים לנו אף הם ברובם מתייחסים לדמויות המשניות — אנו שומעים, למשל, שד"ר שלשלת למד בפאריז; אנו שומעים על זרויותו של מגדל צואר. ודווקא אוריאל תלוש מעולם המעשה, וכמעט שאין נקודות אחיזה לשיבוצו במסגרת ריאלית מסוימת. גם סגנונו של הסופר משתנה בהדרגה. סגנון "בטרם" ו"אצל" מלוטש הרבה יותר מסגנון הסיפורים הראשונים. הוא גם קרוב יותר לסגנון זמננו, יש בו פחות זרויות ושרידים מתקופת ההשכלה. בסיפורים הראשונים מתקבל הרושם של אוצר מילים מצומצם יותר — מכל מקום, יש שימוש נפרז במילים מסוימות ובביטויים מסוימים, התזורים בתכיפות רבה מדי.



הזכרנו את הנקודה האוטוביוגרפית. מתקבל הרושם, שבנחום ובנפתלי יש קווים משל גנסין בשנות העשרים שלו; באוריאל ואפרים — קווים משל גנסין בשנות השלושים לחייו הקצרים. אווירה הפרובינציאלית המהלכת שיממונו ב"הצדה" ו"בינתיים" העיקה על גנסין הצעיר, כשם שהעיקה על גיבוריו. עם זאת, דמויות הסיפורים, כיוצרו, אינן מוצאות להן פדות ב"כרכי היס" לשם הם נמשכים לשם לימוד והרחבת אופקים. אביו של הסופר היה רב; כך גם אביו של אוריאל אפרת. חזירתו של אוריאל מקיוב העיר הגדולה לבית-הוריו ושבעיירה יש בה מרגשי גנסין החוזר למשפחתו — הפרטים החיצוניים ממילא אינם החשובים ביותר שבתיאור. גנסין עצמו ישב בקיוב. הוא גם ישב "בכרכי היס", וחזר לתקופת מה לבית הוריו. העיר הומל מזוכרת ובאותו סיפור. גם שם ישב הסופר משך תקופה מסוימת.

הסיפורים משלימים האחד את השני. יש קרבה בין הגיבורים. כמה מדמויות המשנה מופיעות ביותר מסיפור אחד. צואר, הממלא תפקיד ב"בטרם", מזוכר גם ב"אצל". אפרים מרגלית הוא תדמות המרכזית של "אצל". הסיפור הקצר "בגנים" מסופר בגוף שלישי על ידי צעיר הנקרא אפרים. אמנם המספר ב"בגנים" הוא משקיף מן הצד, המספר מעשה מבחיל שהוא היה לו עד ראייה. אפשר למנות עוד דוגמאות מסוג זה. גם הנשים המופיעות יש ביניהן קווים מגשרים. יש כמה תיאורים חיצוניים דומים — אמנם השרטוט הוא תמיד מרופרף, רומז. האחות הקטנה אידה ב"הצדה" והאחות הקטנה רוחמה ב"אצל" קרובות מאוד זו לזו. התנהגותן, תגובותיהן, יחסן לגבר המחזר אחר האחות הגדולה — כל אלה דומים. השהיה בתחום הביניים על גבול הילדות והבגרות מסובכת ונוגה אצל שתי הנערות.

אופייני, גורלי אולי, הוא היחס לאישה. כל הגיבורים אינם מגיעים לכלל יחסים בריאים ומאושרים עם הנשים הנקרות להם בדרכם. הסבילות, חוסר האונים, חוסר המעש, הלטרגיה, הדכאון — כל אלה עומדים להם למכשול בדרכם. לרוב מרומז גם סבל פיזי, מתלה או חולשה בנפשות הפועלות (גנסין מת בגיל צעיר ממחלת לב). יש מן הגיבורים שהנשים ממש נכרכות אחריהם אולם אין להם כל הנאה מעובדה זו. במה מהרהר אוריאל, כאשר מילי מופיעה בחדרו ומציעה לו את עצמה? — "את אותבת אדם זר, אדם שתוכו קרח ורימה — אדם זר ומזרזר לבריות ואלוהים רחוקים ממנו..." אוריאל אינו מסוגל לאהבה, אינו מסוגל לרגש. גם כלפי הוריו וכלפי אחותו אינו מצליח לחוש אהבה אמיתית. אוריאל אינו דוחה מפניו את מילי, משום שהיא אינה מוצאת חן בעיניו — הוא דוחה אותה משום שהוא אינו מסוגל לחיים טבעיים ובריאים. תלישותם, התערעורתם של הגיבורים מוצאת ביטוי סמלי בדחיתם את האישה. איש מהם אינו עתיד להקים משפחה, לזכות להמשך, לחזק את קיומו הוא בעתיד לידיו. הנשים מצפות, מנסות להושיט יד מעבר לתחום האדישות והבדידות —

אך המילה המכרעת אינה נאמרת לעולם. לעיתים יש יותר מאישה אחת בתמונה — אולם אותה פרשה חוזרת על עצמה מידי פעם. לקחת אישה פירושו להכות שורש במציאות, בעולם הסובב, ולזאת אין גיבוריו של גנסין מסוגלים. גם הטרגדיה הגדולה אינה מוציאה את הדמויות מאדישותן. מותו של רטנר אינו משנה את קו חייו של גפתלי. מילי המאבדת עצמה לדעת (ואולי רק מנסה לאבד עצמה לדעת — אין לדעת בכירור סופו של מעשה) אינה מצליחה לזעזע את אוריאל: כי מבחינה רגשית אוריאל חשוב כמת. דינה ברבש נדבקת בטיפוס ומתה. השיממון האופף הכל אינו הופך לקודר יותר בשל כך. האהבה והמוות — שני כוחות בראשית אלה חולפים בחיי אנשיו של גנסין, מרפרפים ואינם נוגעים.

מרץ, 1963

## שירת המסתורין

נוהג שבקריית ספר שלנו הוא, שאין אנו מדברים בסופר או משורר אלא אם כן הוציא ספר חדש, הגיע ליובל כלשהו, זכה בפרס או פרסם כתבים מקובצים. מחוץ למעגל ארועים נכבד זה אין איש שם לב אל הסופר — שהרי דור מעודכן ומחפש חדשות אנו, ועוסקים בכל עניין במועד הנכון ובקצב הנכון. וכך מגיעים אנו עתה אל מפעל חייו של המשורר ש. שלום, ארבעה כרכים כבדי משקל שיצאו השנה בהוצאת יבנה. בגילוייה החשובים שירה זו אחיזה היא מבחינה רעיונית, טובבת רובה ככולה על כמה צירים אידיאיים, חוזרים ונשנים, ועל השקפת עולם אחת. ברבים משיריו מתאר ש. שלום את הזמן ואת המקום, את המציאות המקיפה אותו. למרות זאת (או שמא אין כאן כל סתירה כלל והעיקר) אין כאן שירה של הווי, קשורה לתקופה ואתר. וזאת, משום שאך לעיתים נדירות דותה העכשיו והכאן את הרעיון שמאחורי הדברים, שאין לו שעה ואין לו מקום. המאורעות (והמדובר כאן בעיקר בשירתו "הפרטית" של ש. שלום, ולא בשירתו "הלאומית") מתרחשים כאילו על שני משוורים: המישור המציאותי, הברור, הנתפש לעין ולחוש, ובמישור של המימד הרביעי, אם אפשר לבטא זאת כך, המישור שאינו נתפש בחושים, דווקא משום כך הוא עומד וקבוע ואינו ניתן לשינויים חולפיים. עולמו הרעיוני של ש. שלום שונה מעולמו של דור המשוררים הצעירים. במיטב שירתו של ש. שלום עדיין מהדהדים רעיונות ומחשבות, אשר נדחקו הצידה בפני לחצם של החיים בעידן הטכנולוגי מחשבות על האלהים, על המשיח, על הגאולה. אל לנו להגזים ולמתוח גבול חד מדי: האלהים מופיע

גם אצל משוררים צעירים יותר. יהודה עמיחי, למשל, מתחבט הרבה בבעית המסורת הרוחנית שלנו. הוא מחפש את הקשר אל האלהים, כשם שהוא מחפש את הקשר אל האב. בשיר אחד שלו "אלוהים שוכב על גבו מתחת לתבל, / תמיד עסוק בתיקון, תמיד משהו מתקלקל". אכן, אך אבסורד היא זה, לחפש אלהים בסרביל עבודה כחול אצל ש. שלום. לא רק אבסורד, אלא חילול הקודש. אמנם, כדי למנוע טעות אפשרית, יש להדגיש, כי האלהים המצוי בשירי ש. שלום אינו אל אורטודוכסי-מסורתי. אין זו שיחה דתית — בדיוק כפי שסיפוריו של ש"י עגנון אינם "דתיים". יש בהם צביון חזק ושל מסורת, דתית וחילונית, אולם אין הדברים הללו זהים.

כדי להבהיר את הקונצפציה האלהית בשירת ש. שלום אביא כאן קטעים מתוך אחד משיריו, "לאטי":

שלחני מפניך, אחי בתבל, / ואמר לי שלום. /  
 בעמק הגשמים משעולי מתפתל, / ורד כבר היום. /  
 ידע ידעתי כי אין עוד אל מי / רגלי לשרך. /  
 אולם נתחבתי לכוסף שלי / והנני הולך.  
 יעוטו עלי תנים ואני לא אפחד, מקלי לא אניף. /  
 הן עמדי אנכי רק לבד — / ומי לי יכאיב ? /  
 ומי מרצני יחרידני בליל / ואני המקום ! ? ... /  
 שלחני מפניך, אחי בתבל, / ואמר לי שלום. /

אם אנו באים לבדוק שיר זה לתכניו המטפיזיים, הרי שמוצאים אנו כמה נקודות אחיזה מוכנות וברורות. הפניה אל "אחי בתבל" היא כללית מאוד, במתכוון. יחד עם ההכללה הרחבה שבמושג "תבל", באה פניה ספציפית יותר, "אחי". "אחי" יש בו משום קרבה רבה; ואולי דווקא הפניה אל המשלח בתור "אחי" מדגישה את הבדידות, אפילו הטראגיות, שבכורח הנדודים וההתרחקות. "עמק הגשמים" בא לחזק רושם זה של עצבות; טיפות הגשם מאז ומעולם שמשו סמל לדמעות. ועוד מתגבר המוטיב עם הקביעה שאין כל מטרה לנדודים — "ידע ידעתי כי אין עוד אל מי / רגלי לשרך". מכאן והלאה אנו מגיעים לנקודה בה התחלנו, — הקונצפציה האלהית. למעשה, יש כאן תפישה פנתאיסטית, בוואריאציה מסויימת. תחילה שומעים אנו על התנים, שאין בהם כדי להטיל אימה על המשורר. וזאת, משום שהמשורר נמצא ל ב ד ו. אם כך, עלינו לראות בתנים, כמו במשורר, התגלמות שונות של הוויה אחת ויחידה. ואילו הבית האחרון מסכם את הרעיון בצורה קיצונית עוד יותר: "ומי מרצני יחרידני בליל / ואני המקום ! ? ...". כאן אנו מגיעים לזיהוי האני עם האלוהות.

כאמור, השיר "לאטי" אופייני לתמונת העולם, המשתקפת אלינו מתוך כלל יצירתו השירית של ש. שלום. על כן התעכבנו על ניתוח שיר אחד, בבחינת פרט

המעיד על הכלל. יכולים אנו למשוך הקבלות משיר זה, הקצר ופשוט לכאורה, ליצירות ארוכות ומורכבות יותר. יש יצירות שרירות בעלות תוכן פרטי-אישי מובהק, וגם בהן אנו מוצאים דרך מחשבה זהה. כראיה אפשר להביא את מחזור שלושת כלילי הסונטות הגדול, "מעבר לדם", "אשה", "חנינא בני". מחזור הסונטות מספר סיפור אהבה. יש בו חוויה אישית עזה. אך ככל שהעלילה מתקדמת, הולך ומתפתח הרעיון הכללי, החורג הרבה מעבר לחוויה האישית.

רעיונות משיחיים, בחלקם השלכה מספרות המיסטורין שלנו, ובחלקם הדים לשירה הרומנטית של ספרות העולם, מוצאים את ביטויים כאן. על המיסטורין, על טשטוש הגבולים בו מסורת היסטורית והויה, בנויים מחזותיו של ש. שלום, "שבת העולם" ו"מערת יוסף".

החלק הרביעי של כתבי ש. שלום מכיל את "שירי קוממיות ישראל". זוהי שירתו הלאומית של הסופר. יש כאן שירים על עליה, היאחזות, מאורעות, מלחמה ושואה, על מלחמת השחרור ומסע סיני, ועל הגשמת רעיון המדינה. בהתאם לרוח הזמן ולהתפתחות התפישה השירית בימינו, הרי השירים מן התקופה הקדומה יותר מיטיבים לבטא את הלכי הרוח ששררו אז בארץ, וכל מי שחי כאן באותם ימים, ימצא כאן מכרים וותיקים. ואילו השירה כיום אינה אינה "שירה כללית" אלא "שירה פרטית". שירי הקרוי "פקיד מדינת ישראל" לא על נקל ימצא מסילות ללבבנו. לעומת זאת, לפני תקופה קצרה ביחס היה היישוב כולו נתון להתעוררות לאומית, למשימות קיבוציות, ועד היום מתלווה משקע אמוצינואלי רב לשירים על כל הנושאים הקשורים בהיסטוריה הסוערת של היישוב לפני הקמת המדינה. קרוב לוודאי, שבאותם ימים לא היה אף סניף של תנועת נוער, שלא קראו בו מידי פעם את שירו של ש. שלום "קולות בלילה". (למי שאולי אינו זוכר את הכותרת: "אתה מוכן? — שאל הקול בדמי הלילה"). שירים כמו "העמק הוא חלום", "ממרומים ברכה יורדת", "חמישה יצאו מולדת לבנות", "אי שם על גבולות המדבר", שכולם הולחנו, היו לפני עשרים ועשרים וחמש שנים חלק מן התודעה שלנו. לא היה כאן מקום לגיתוח ספרותי, וודאי שגם לא חשבנו על כך באותם ימים במונחים של ספרות. כלמרבית הזכרונות של אז, יש גם לשירים הללו בעינינו כיום ערך נוסטאלגי.

דומה שהנימה האופיינית של שירת ש. שלום בולטת במיוחד בשירים שנכללו בכרך השני של הכתבים המקובצים. הכוונה ל"פנים אל פנים" ו"ספר חי רואי". כאן אנו מוצאים במודגש את הנטייה למיסטורין, את המשיכה לנושאים מטפיזיים:

נגעתי אל החדר השלישי, / קירות של שיש וחלון פתוח.  
תליתי על קולב כל האישי / ולא נותר כי אם וילון ברוח  
אשר נשא נגון כה חרישי — / מלה מלה שננתי קדישי.

## על שלושה משוררים ישראלים

העובדה שאנו צועדים לקראת קונפורמיזם אמנותי, ההולך ומקיף ארצות רבות יותר ויותר, היא עובדה המקילה על עבודתו של המבקר — ומכבידה עליו באחת. לעיתים, כאשר אנו סבורים כי לפנינו חידוש מרחיק לכת, אנו מתאכזבים כשמתגלה לנו אותו חידוש מדהים עצמו בספרות אחרת ובמסגרת אחרת. מצד שני, קיומה של ספרות מודרנית כמעט אוניברסאלית יוצר בסיס רחב להבנה הדדית, שאין לזלזל בו. רוב הסופרים והמשוררים היוצרים כיום משתייכים, כאילו, למסגרת-בתוך-מסגרת; המסגרת הצרה יותר היא זו של התרבות הלאומית, וכל מה שמשמע הימנה; ואילו המסגרת המקיפה יותר היא זו של נטיות וזרמים בספרות העולמית המודרנית. נטייה פרובינציאלית היא, לקבל ולומר אמן אחר חידושים בספרויות זרות, ולדון לכף חובה אותם חידושים עצמם, כאשר הם מופיעים אצל סופרים ישראלים; — נטייה המופיעה אצל כמה מבקרים שלנו, אולי בבחינת "אתה בחרתנו" בכיוון הפוך. מאידך גיסא, יוצרים השואבים את מקור חיותם אך ורק מאימפורט חיצוני, אינם תופעה שיש לברך עליה, מסיבות מובנות. מכאן אנו מגיעים לשאלתנו: השירה העברית החדשה — אמנות או מנייריזם? לעיתים תכופות ישאלנו את עצמנו, מהו האמיתי ומהו המזויף בשירתנו החדשה; מתי בטאו היוצרים את מחשבותיהם ורגשיהם בצורה מסויימת, משום שאותה צורה הלמה את נטיותיהם ואת מסגרת הזמן והמקום שהיו נתונים בה; ומתי השתמשו בצורת ביטוי מסויימת אך ורק מסיבות אופנתיות. כדי לבסות להבהיר את הדברים, מבקשים אנו לנתח יצירות משל שלושה משוררים ישראליים, המקובלים על רבים כקובעי דפוסיים מסויימים בשירתנו. השלושה יהודה עמיחי, דוד אבידן ונתן זך. שלושתם הם, ללא ספק, משוררים "מודרניים", אולם בכל אחד מהם מתגלה מודרניות זו בצורה שונה. גם מסגרות המקום והזמן מתפשרות בצורה שונה. הן חזקות ביותר ביצירתו של עמיחי, ורופפות ביותר ביצירתו של זך. מכאן גם, שרבדי השפעה ומטיבים מספרות העולם ניכרים בשיריו של נתן זך יותר מאשר בשירי שני המשוררים האחרים שמנינו. ההשתייכות למסגרת של זמן ומקום, היא, למעשה, הבעיה המרכזית שביצירתו של עמיחי, הן הפרוזאית והן השירית. שוב ושוב מתלבט הוא בשאלה, מהו מקומו של הפרט בן זמננו בתולדותיה של מסורת תרבותית עתיקה.

## (א) הבן, האב, והאלהים

"לא מעכשיו לא מכאן" קרא יהודה עמיחי לרומן הגדול שלו; אולם עמיחי עצמו הוא מעכשיו ומכאן, ישראלי ויהודי כאחד. בכלל יצירתו יש מספר נושאים, הצפים כל פעם מחדש, ואופייני הדבר, שהמשורר מנסה להבהירם כל פעם מחדש תוך שימוש בדפוסים ספרותיים שונים. אבידן וזך הם יוצרים בתחום השירה. אם פרסמו גם דברים שבפרוזה, הרי המדובר הוא ברשימות קצרות בלבד, ביקורת וכדומה. יהודה עמיחי, שהחל את דרכו כמשורר, הרחיב בשנים האחרונות את תחומי יצירתו. הוא פרסם מחזות, קובץ סיפורים, רומן ותסכיתים. התסכית הלירי "פעמונים ורכבות" צמח על אותו רקע כמו הרומן המקיף, "לא מעכשיו לא מכאן". במידה מסוימת, דומה דרכו של עמיחי בזאת לדרכו של גורי. גם חיים גורי החל את דרכו הספרותית בכתיבת שירה, ובשנים האחרונות גילה גטייה לעבר הפרוזה. ולא זו בלבד: נושא מסויים, המעסיק את הסופר, זוכה לביטוי בסגנונות שונים. כאילו חש הכותב, שלא הצליח עדיין לשקף את הבעייה המטרידה אותו מכל צדדיה האפשריים; והוא מחפש לו, על כן, מידי פעם מדיים ספרותי שונה, כדי לחזור ולבטא את עצמו בצורה חדשה. היתה זו בעיה דומה שהטרידה את שני הסופרים, על כן עלתה ההשוואה בדעתנו; בעית עמדתנו כלפי השואה וכלפי עברו של העם. אולם כאן גם מסתיים הדימוזן. גישתו של גורי היא גישת בן הארץ, יליד הארץ, שלפתע הועמד מול עולם זר, אשר באופן סמוי ואי-רציונלי הוא מרגיש שייכות אליו. יש כאן גם תחושת אשמה של מי שהיה רחוק מן הגולה, ובשנים הנוראות ביותר לא ידע הרבה על המתרחש שם, על הסבל, הכאב והדם.

אצל עמיחי שונה הגישה. עמיחי מחפש את עברו שלו עצמו, את זהותו הרוחנית, את החוליה המקשרת עבר ועתיד. גיבורו של עמיחי היוצא בדרך לעיר הגרמנית מן הארץ, לעיר מולדתו שלו הוא מכוון את צעדיו, את עברו וגאולתו הוא מבקש. אותה נהייה אחר העבר, חיפוש העתיד בתוך העבר, מתבטא באופנים שונים ביצירתו של עמיחי, והוא אחד מסממני היסוד של יצירה זו. מכאן הערך המיוחד לרקמת היחסים הסבוכה עם האב. האב, מות האב, משמעות חייו של האב לגבי הבן — זוהי, למעשה, תמטיקה אוניברסאלית. המאבק הנצחי הסמוי בין האב, לבין הבן היורש את מקומו, הוא אחד מיסודות המיתולוגיה, הספרות, תורת הנפש. ונושא זה הוא אחד מציריה החזקים של יצירת עמיחי. אם נפנה כאן לרגע לשני המשוררים האחרים שבדיוננו — הרי אבידן שקוע הרבה יותר מדי בתוך עצמו, מכדי שיעלה רקמת יחסים כזאת. ואילו זך הוא שכלתני מדי, אין אצלו יחס רגשי כל כך כיחסי בין-אב אצל עמיחי.

בגליון הספרותי של "הארץ", ב-16.4.56, התפרסם שיר מאת עמיחי, שנצטט אותו כאן בחלקו.

אני אדם חי, / בן אב מת, / אבי בן חי, /  
עם הרבה תכניות של פריחה וקמילה / בדומה לעונות השנה.

הנושא שמרבה להעסיק את עמיחי חוזר ובא כאן לידי ביטוי. השאלה היא, האם יש כאן משום גישה אישית לנושא המופיע לעיתים כה תכופות בספרות העולמית. הדבר הראשון הבולט הוא מעגל הדורות, אינסופי כעונות השנה. האדם עצמו, "אדם חי", קיומו קיום ביניים בין החיים לבין המוות. האדם הוא הבן והאב כאחד. בתור בן, הריהו מסמל את הנוערים, את העתיד. האב כבר חלפה שעתו, ואילו הבן עדיין עומד במלוא כוחותיו. יחד עם זאת הרי הבן עצמו כבר הפך לאב; כלומר, מצפה לו אותו גורל כמו לאביו שלו — זקנה ומוות. לגבי בנו שלו, הריהו מסמל את העבר, את הזקנה, ואין חשיבות בדבר, אם כיום הוא עוד לא הגיע לשנות הזקנה. אמנם, חיי אדם אינם קצרים כעונות השנה. על כן, אין האדם החי שבשיר רואה את חייו כעומדים להסתיים בקרוב. יש לו עדיין תכניות של פריחה וקמילה. אפשר, כמובן, לפרש את שתי השורות האחרונות של הבית באופנים שונים. אחד הוא הפרוש שכבר הבאנו, חייו של אדם הם ארוכים, ויש בהם מעלות ומורדות; אין לנסחם בצורה פשטנית מדי, ומשתרעים הם על פני עונות שנה רבות. ואפשר גם לראות את שתי השורות באור אחר: כלומר, התכניות הרבות של פריחה וקמילה, בדומה לעונות השנה, — מתיחסות לדורות אחרים. האב, הבן, הנכד, — מהווים אחדות. והחיים חוזרים על עצמם, כשהם עוברים מן האב לבן, הבן לנכד. משתלב בנושא האב הוא נושא האשה; שני הנושאים מופיעים יחד בשיר זה, כבשירים אחרים של עמיחי. אנו מצטטים את הבית השלישי של אותו שיר:

נשים קשות מתאמנות בי / כהתאהב סכינים / באבן המשחזות; /  
גם את הקרובה ביותר מכל המרחקים, / שאף על פי כן הם חיי.

כאן, אמנם פחות מאשר בכמה שירים אחרים, מופיע מומנט נוסף: לא רק הבן הוא חי, בניגוד לאב החייב למות — גם האשה חיה. עצם העובדה שהאשה חיה, שעה שהאב מת, מטילה עליה אשמה, שאמנם אין להסבירה בדרך רציונאלית. אנו יכולים, כמובן, לחזור כאן לשורת מושגים, נושאים ודימויים מקובלים: מהו כוח החיים החזק והפרימיטיבי ביותר, — אם לא האהבה אל האשה; מהי התגלמות רצון הקיום וההמשך, אם לא תאוות הבשרים? בצורה זו אנו נמצאים שוב באותו מעגל תמטי, המוכר לנו, ולא רק מכתבי עמיחי. אלא שיכולים אנו למצוא כאן גם קווים שונים מן המקובל, ובוודאי — דרך ביטוי עצמאית. האשה, החיה שעה שהאב מת, היא בכל זאת הקרובה ביותר מכל המרחקים. בטרם נמשיך לעקוב אחר היחס אל האשה, נפנה שוב אל אספקט של העבר.

ושוב עלינו לציין, כי הנושא מתבטא באופנים שונים, בסולם שלם של רגשות ודימויים. בכתיבתו מסתמך יהודה עמיחי על שורה רחבה של מטפורים ואסוציאציות. הגישוש אחר העבר האבוד, החייב להקנות להווה את זהותו האמיתית, יש לו אספקטים שונים ורבים. לעיתים זהו החיפוש אחר דמות האב של הפרט, האני. ולעיתים זהו חיפוש אחר עבר מקיף יותר, אחר עברו של העם. יש גישושים אחר המסורת הדתית (בצורתה הבלתי פורמאלית), מטבעות לשון עתיקות, אסוציאציות תנכיות, מוטיבים ידועים מכבר. כך בשיר שצטטנוהו בחלקו, מוזכר חג הפסח, ולא בדרך המקרה.

ובימי פסח אלה אני מסב / בשכיבה, אולי למות, / שם את שעוני  
לפני על השולחן, /  
זכר לפניך. קלות תשבר המצה / הפריכה בין אצבעות ידי. קלות /  
תנוע הדלת בחצי לילה של ניסים / ושער תאותי יסמר עוד פעם /  
ובזמן הזה.

חג הפסח הוא אולי החג העשיר ביותר ברבדים שונים של משמעויות. אנב, ראוי לשים לב לפירושו של המשורר, המקשר את ההסבה בשכיבה להעיון המוות. חג הפסח, מכל החגים, הוא חג של תחייה, של התחדשות. הזכרת המוות, הזכרת השעון, אין בה על כן כל קרבה אל רעיון הפסח המקובל — אלא אם כן חושבים אנו על מכת הבכורות, או על צליבת ישו מנצרת. למותר לומר, כי שתי המילים המסיימות, המעוררות הדים לחנוכה, הן לאו דווקא מופיעות בהקשר המקובל. הרצון להשתמש באסוציאציות מסורתיות הוא גם הרצון לחדש אסוציאציות אלה, למלא אותן בתוכן חדש, מן התוכן הקונבנציונאלי, ולהעביר אותן מתחום הכלל לתחום הפרט.

אופיינית הצורה, בה מתקשרים הדים מן התנ"ך למחנה הצבאי שבימי מלחמת העצמאות. כותרת של שיר כגון "הקדשה" לגביא במחנה צבאי" מפגינה את דרך המחשבה של המשורר. הדימויים ומטבעות הלשון העתיקות, יש להעיר, מופיעות לעיתים קרובות בהקשר אירוני כלשהו. למשל "מעין אחרית הימים". שיר זה מתחיל בשורה "האיש תחת תאנתו טלפן לאיש תחת גפנו:". המילה הקובעת את האווירה בשורה זו ואת הלך הרוח בשיר כולו היא כמובן המילה "טלפן"; מילה הלוקחה ישר מאוצר המילים של הטכניקה המודרנית, ומשובצת לתוך משפט תנכ"י מסורס. המשפט מקבל את מובנו ע"י צרוף שני היסודות השונים, העתיק והמודרני. אנאכרוניזם מכוון, יש להוסיף כאן, אינו פרי המצאתו של עמיחי. רבים הסופרים שהשתמשו באמצעי זה, להשגת אפקטים שונים. אצל עמיחי, גישושויו למציאת עבר פרטי ועבר כללי מהווים את אחת מאבני היסוד של יצירתו, סגנון זה הוא טבעי למדי. יחד עם זאת, כמדומה שהגוון האירוני



אינו הולם ביותר את כתיבתו של עמיחי; עמיחי הוא בראש ובראשונה משורר לירי. הכיוון האירוני-שכלתני הוא פחות קרוב לו. גם כתיבת הפרוזה שלו היא לירית בעיקרה. התסכית "פעמונים ורכבות" הוא דוגמה טובה לכך. תסכית זה הוא מעין קונדנסציה של הנושא הראשי של הרומן העבה "לא מעכשיו לא מאן", ודומה שהוא עולה על הרומן מבחינה אמנותית. שוב, אנו נמצאים על סף עולם העבר. הפעם זהו עברו של המשורר עצמו, ששקע יחד עם עברו הקרוב של העם. גיבור התסכית, יוחנן, שהיגר בילדותו מגרמניה לארצישראל ומצא בה את מקומו, חוזר לעיר מולדתו. מקום ההתרחשות הוא סמלי כשלעצמו — בית זקנים יהודי. האנשים הזקנים הם שברי כלים, עלובים ורצוצים. אל הזקנה שבדרך הטבע מצטרף הכוח ההרסני של השנים הנוראות שעברו עליהם במחנות הסגר. יוחנן ביקש לחזור אל עברו, למצוא עולם שהיה מוכר לו מזכרונות הילדות. אולם עולם זה שוב אינו קיים; האנשים שהוא פוגש אינם אלא חיקויים עלובים לאנשים שהוא הכיר בילדותו. כמעט כולם דומים בדיבוריהם ובמעשיהם למריונטות חסרות חיים. עיקר שיחתו של יוחנן היא עם דודתו הנריאטה, היחידה בקהל הזקנים ששמרה על ניצוץ חיים כלשהו. הפער בין יוחנן לבין הזקנים מתבטא כבר בתפישת השונה של קולות הפעמונים והרכבות. שמו של התסכית, "פעמונים ורכבות" טעון מטען סמלי. הפעמונים הם פעמוני הכנסיות השונות, המצלצלים מידי רבע שעה ונשמעים ברמה בכל מקום בעיר. לכל פעמון צליל מיוחד משלו. יוחנן זוכר את קולות הפעמונים מילדותו, הוא חוזר ושומע אותם כשמוע מכרים וותיקים. אלה האחרים, אשר עברו את השואה, שוב לא יוכלו לשמוח את שגאת הסביבה שהקיפה אותם משך שנים כים גועש. אחד הביטויים של הסביבה הנכרית, העויינת, הוא דווקא צליל פעמוני הכנסיות. ושוב — הרכבות. לגבי אנשים שנרדפו ונצודו ברחובות, הוטענו על רכבות משא ונשלחו ליעד בלתי ידוע — קולות הרכבת מסמלים משהו ברור מאוד. ואילו יוחנן אינו מחלק עם הזקנים את הסייט הרובץ עליהם. כאשר מתחוויר לו, בהדרגה, כי ביקורו הוא ביקור-שווא, כי אין כל אפשרות לגשר על זרם הזמן שחלף בינתים — הרי רעש הרכבת מסמל למענו דווקא את החופש, השחרור. הוא יימלט מבית-זקנים זה, בית הנכות של העבר, ברכבת הקרובה; הרכבת תחזיר אותו לעולם אליו הוא שייד, בו מקומו. כלומר, שוב, יוחנן מפרש את שריקת הרכבת החולפת בצורה שונה לחלוטין מאשר הזקנים שסביבו. ועוד מעשה אחד, בעל משמעות סמלית אף הוא, מעגל את סיפור המעשה לקראת משמעותו הסופית: בילדותו אהב יוחנן את לורה. לורה מתה (או נרצחה) במלחמה, רק הוריה הזקנים נותרו. הם מוסרים לו סיכת ראש משלה, — ויוחנן שוכח ליטול אותה עמו. כלומר — הקשר האחרון עם העבר ניתק. או שמא לא היה קיים אף פעם, אלא בדמיונו של יוחנן בלבד.

ערכנו, בחברתו של יהודה עמיחי, מסעות שונים לנחלות עבר שונות. עד

עתה לא הקדשנו תשומת לב מספקת לצד האמנותי של שירתו, צד אשר בלעדיו אין ערך לדיון על יצירתו של משורר. אחד הצדדים המרשימים בכתיבתו של עמיחי הוא אופן השימוש בדימויים בלתי צפויים, ועם זאת מסתברים. בפגישת שלמה ומלכת שבא מדובר על "פינג-פונג השאלות והתשובות". ב"היא תהילתך, מתוך פיוט לימים הנוראים", מסופר על אלהים, ודרך שלטונו בעולם:  
 אלהים שוכב על גבו מתחת לתבל, / תמיד עסוק בתיקון, תמיד משתו מתקלקל.

זהו דימוי החוזר בשירתו של עמיחי. כך בשיר אחר, "העננים הם המתים הראשונים", מופיע אלהים בצורה דומה:  
 או למשל, כשאבי מת / וגטלו אותו ממקומו וגשאר מקומו ריק /  
 כמו בור באמצע הכביש, כשמכסה הברזל / מורם. ואלהים לבוש  
 סרבל עבודה כחול /  
 ירד לשם לתקן.

בדימויים אלה אנו חוזרים, למעשה, לנושאים שכבר נגענו בהם. אלא שהפעם מבקשים אנו להתעכב בעיקר על הצד הלשוני. והרי עושר המטפורים הוא אחד מתכונות היסוד של השירה.  
 כדי לעבור לתמטיקה שונה קצת, נביא עוד מספר דוגמאות של תיאורים אחרים. הנה שורות מתוך "נערה ששמה שרה".  
 שרה כותבת מכתבים / בלי חמלה ודרך הים.

זהו הבית הפותח. שרה היא הכרות שעל סיפון אניה, כמובן. כיצד נראית שרה?  
 מתחת לחופות גבותיה, / תמיד חתונות.  
 פיה צמח אדום על שיח / ביער ליד ילדותי.

תיאורים אלה הם, כמובן, תיאורים מודרניים בתכלית. פעם היו המשוררים והסופרים משתדלים להשתמש בשפה מדויקת יותר, סמוכה יותר לעובדות. מכיוון שמראיהו של אדם (ומה גם של נערה צעירה) באמת אינו ניתן לתיאור מדויק, הרי המשוררים של היום הולכים בדרך שונה. התיאורים שצטטנו מסתמכים על הרגשה מסוימת, על אסוציאציות, יותר מאשר על מראה חיצוני. אפשר, כמובן, להוציא מסקנה אחת, והיא, ששרה היא נערה נאה. אבל אין אנו שומעים דבר בקשר לתווי פנים וגוף מדויקים. יסודות שונים מתערבבים בתיאור. יש סימנים חיצוניים, ויש צורת התנהגות ותפישת חיים. "היא אותבת מצות של אתבה בחיפזון". אגב, שוב דימוי מעולם המסורת. המצות, שנאפו ונאכלו בחיפזון ערב יציאת מצרים, חייבות עתה לשמש המחשה לרגשותיה החפזים של הנערה.

מבחינה מסויימת יש כאן חזרה על הקביעה שבבית הראשון. אותם מכתבים רבים, הנכתבים על ידי שרה "בלי חמלה", אף הם מובילים בשורות חפזות דרך הים. מתוך הציורף המפתיע מלכתחילה, "בלי חמלה", אנו עומדים על העובדה, ששרה מרבה לכתוב מכתבים; — וכנראה שעקב ריבויים של שגרירים לבנים אלה אין לקחת אותם ברצינות. המסקנה הסופית נוגעת ליחסו של הכותב אל שרה:

אני רוצה לשוחח עמה / על תיקונים במפת חיי.

שוב עלינו להיזכר, כי תיקונים חביבים על המשורר. מאלוהים, המנסה לתקן את העולם כשהוא לבוש סרביל עבודה כחול, ועד לסופר, המנסה לתקן, בעזרתה של שרה, את "מפת חייו", קיימת השאיפה לשכלולים הגם שיש לומר, כי הרושם המתקבל הוא, שאין המשורר מאמין במיוחד בתוצאות הטובות של נסיונות אלה. שירתו של עמיחי, למרות היותה שירה מודרנית, המשתמשת בדימויים, מטפורים ואסוציאציות בצורה המקובלת בשירה המודרנית בדרך כלל, ולא רק אצלנו, — היא יחד עם זאת שירה בעלת סימני הכר ישראליים ויהודיים בולטים. סימני זהות אלה חזקים הרבה יותר אצל עמיחי, מאשר אצל שני המשוררים האחרים, עליהם אנו מבקשים ליחד את הדיבור. אף בחירת הנושאים של עמיחי מוכיחה נקודה זו. אותה "תלישות", שכה מרבים לדבר עליה, אותה "קוסמופון-ליטיות", (במובן הגרוע של המילה), אינה מסימני שירתו של עמיחי.

### ב) המשורר בראי עצמו

התכונה הבולטת ביותר בשירת אבידן היא ההערצה העצמית, הנרקסיות שלה. נובעת מכאן מידה לא מבוטלת של אכסהיביציוניזם. קיים בלבול מסויים בין ערכי הפרט לבין ערכי הכלל, הוסר פרופורציה בין חוויות היחיד לבין מקומן של חוויות אלה בתוך הסביבה. ברור כי כל אמן אמיתי מעלה את חוויותיו הפרטיות לדרגת ערכים כלליים — שאם לא כן, אין ערך ליצירתו. אולם יש דרכים שונות להשגת אפקט זה. אפשרית העמדת ה"אני" בצל, תוך הדגשת הצדדים הכלל-אנושיים; ואפשרית גם הבלטת ה"אני", עד לידי ביטול כל מה שאינו נכלל במישרין ב"אני" זה. למותר לומר, כי דרכו של אבידן היא הדרך השנייה. אבידן למעשה אינו מודה באפשרות קיום מליאה של אספקט כלשהו שאינו נכלל באישיותו. כל העולם מתפרש לו כהשלכות שונות של עצמו. מנקודת ראות זו יש לצאת על מנת להבין את עיקרי שירתו של דוד אבידן. מהרבה בחינות זוהי שירה המתגרה בקורא. המשורר רוצה לעורר את הקורא מאדישותו, וזוהי זכותו. האמצעים לכך לא תמיד הם מן המובחרים ביותר. הרצון להדהים אף הוא נובע מאותה תכונה ראשונית שציינו. המשורר מבקש

להשיג את מטרתו זו בעיקר על ידי חשיפה עצמית. הצד השני של המטבע — ביטול העולם הסובב; אגוצנטריות מובהקת. אין זה הרצון לזעזע של מתקן החברה בעל המגמה הסוציאלית. הערצת הגוף והעלומים, המשתמעת מהרבה שירים של אבידן, אף היא מקורה בתכונות אלה.

מבחינה וויזואלית, תכונה המתבלטת עם עיון ראשון בשירי אבידן, היא צרופי שתיים או יותר מילים למילה אחת. אין כאן רק תכסיס לשוני — צירופים אלה תפקיד להם בריתמוס המיוחד של השירים. הקצב המהיר, הרצון להבעה עצמית במהירות ובשפע של גוונים — כל אלה מוצאים להם ביטוי, בין השאר בצירופים מהירים-קולחים אלה. אם בשירתו של עמיחי מצאנו דימויים ואסוציאציות מן המסורת, מן התנ"ך, הרי אצל אבידן אנו מוצאים בעיקר מטפורים הלקוחים מתוך גילויי החיים המודרניים, על האספקטים השונים שבהם. הרבה מילים לועזיות, המתרכבות על נקלה בטקסט, משום שהן מתאימות לתמונה הכללית; שהרי החיים המודרניים הם "לועזיים" במידה רבה. לעיתים תכופות הדברים נאמרים בסטקטו חסר-נשימה; כאילו חושש הכותב, שלא יספיק לומר את כל מה שהוא חפץ. אולי תכונה זו נובעת מתוך ההשקפה, כי רק בנעוריו מסוגל האדם ליצור משהו, ואילו לאחר מחסום גיל מסויים שוב אין ערך לכל מעשיו. אמנם ייתכן, כי זוהי השקפה העלולה להישתנות בדרך אבולוציונית, יחד עם גילו של היוצר.

כדי להבהיר את דברינו, נצטט בחלקו שיר אחד של אבידן, המשקף הלך רוח אופייני למשורר. הכוונה לשיר "ערב פתאומי".

אדם זקן — מה יש לו בחייו?  
הוא קם בבקר, ובקר בו לא קם.  
הוא מדשדש אל המטבח, ושם  
המים הפושרים יזכירו לו,  
שבגילו, שבגילו, שבגילו  
אדם זקן — מה יש לו בבקריו?  
הוא קם בבקר קיץ, וכבר סתיו  
גמהל בערב בנורות חדרו.

בשורות פתיחה אלה אפשר לעמוד על כמה וכמה מן המעלות שבשירתו של אבידן. הוא שולט באמצעי הביטוי שלו, וכתוצאה מכך השיר קולח בטבעיות בלתי מאולצת. התמונה המתקבלת עם הקריאה היא תמונה ברורה למדי. בחירת מילים מסויימות להשגת האפקט הנכון עלתה יפה. כך האיש הזקן אינו "הולך" אל המטבח, אלא הוא "מדשדש" אל המטבח. אנו תושבים מייד על אנפילאות בית רכות וחמות, על הילוך איטי, עייף, על גרירת רגלים במקום צעידה מהירה. המים הם "פושרים", לא קרים ולא חמים, וודאי לא רעננים אלא עומדים. הטפלות

על שלושה משוררים ישראלים

שבמים אף היא ממחישה את חייו של אדם זקן, שכבר אינו מסוגל להפעיל את כל חושיו ויצריו. אפילו הקיץ הלוהט מאבד את טעמו החרוף והצורב, ועובר מטמורפוזה סתוית. וכך נמשך הסיפור, ומופיעים בו עוד כמה וכמה דימויים ותיאורים הולמים.

— — — עכשו מן הגרון  
עולים בוהירות, כסירים,  
כמה מן הבטוחים בחרחוריו,

עד כאן אנו עומדים בתיאור זקנה משכנע ביותר. ההמשך הישיר לשורות שצטטנו עלה פחות יפה. כאן מתערבבים בסיפור הנמרים, שהם כנראה חיות אהובות במיוחד על המשורר:

כמו נהמות נמר צעיר בסתיו  
אדם זקן — היכן כל גמריו?

הנמרים של דוד אבידן, יש להודות בפה מלא, מופיעים במספרים מוגזמים מעט בג'ונגל האספלט שלנו, המנוגד כל כך במהותו למרחבים הטבעיים של הנמר האמיתי, הבלתי ספרותי. בשירים רבים הולך וחוזר הדימוי, ולאוו דווקא בהקשר מתקבל על הדעת למסגרת בו הוא מופיע. כמובן שאין ברצוננו לבטל כל דימוי מעולם החי; ובוודאי שאבידן אינו המשורר הראשון, המשתמש בדימויים אלה. השאלה היא, בכל זאת, האם יש הסבר כלשהו, טעם כלשהו לדימויי מסויים. אולי אין התשוואה הוגנת, אך הנמרים מוליכים אותנו בדרך אסוציאטיבית אל האריות שב"זקן והים" להמינגוויי. אף כאן מסמלים האריות את זכר הנעורים האבודים, את הכוח הגופני (ואולי גם הכוח הנפשי) שהיה פעם, ואיננו עוד, את ההוד וההדר בעבר צעיר יותר. יללת האריות, המלווה את לילותיו העצובים של הזקן, כמובן שאינה יללה של ממש, ואף אינה זיכרון מדוייק של דברים שהיו, אלא טראנספורמציה דמיונית של המציאות. עם זאת, יש לומר כי האריות מתאימים הרבה יותר לנופי ספריו של המינגוויי, מאשר הנמרים — לשיריו של אבידן. גם דימוי הצייד, המופיע בשורה שלאחר הופעת הנמרים, אינו מצליח לשכנע את הקורא ב"רלבנציה הלגיטימית" של מציאות הנמרים בתוך השיר. ברור שאין לקחת את הנמרים כפשוטם, כאילו פרצו לספר הישר מגן החיות; הכותב חשב על כוח, על גמישות, על שליטה הרמונית באברים, על יצרי מין בריאים, כשהעלה אותם על הכתב — אולם גם לאחר כל זאת נשאר שיבוצם של הנמרים בטקסט זר, כהרכבת עצם זר.

ממילא מובן, שאין להפריד את הפחד מפני הזקנה מן הפחד מפני דעיכת היצר המיני. וכך אנו מגיעים לשיר אחר, אופייני אף הוא להלך הרוח של אבידן. הכותרת — "איזה סקסאפיל יש למשוררים זקנים". דומני שכל מי שמצוי

בשירתנו הצעירה, אף אם אינו מכיר את השיר, היה משייך אותו מייד ליצירתו של אבידן. בשיר עצמו יש, למעשה, שני הלכי רוח מתנגדים. מצד אחד רואה הכותב במשורר זקן, חסר סקסאפיל, את העתיד המפחיד שלו עצמו. ואילו מצד שני הוא מבקש להביע את חוסר הערכתו לאנשים המסמלים בעיניו את חוסר הערך שבשירה משעממת ואנמית. שני היסודות מופיעים במעורבב, וקשה לתחום תחום ביניהם. השקפותיו של אבידן על נושא הזקנה באות לידי ביטוי וניסוח החלטתי למדי בשורות:

— — — אם יש בכך / עדין כוח לצעוק, אמור להם, אמור / במלוא  
האחריות, במלוא יעילות /  
מיתרי קולך העיפים: "לא רופא, רבותי, לא / רופא — אלא תלין!"

הצהרה נלהבת כלשהו, שבבוא המועד הנכון, יש להניח, קשה לקיים אותה. בתחומי אותו נושא אנו נשארים בשיר "מה לא ייבצר מן הבצורת".  
אשה קשישה, בגיל הרגיעה, / לומדת לנהוג במכונית. / עכשיו,  
משסר תוקף השפעתה מעל גברים, /  
החליטה, ויהי מה, לקנות לפחות שליטה / על מכשיר, שנבנה בידי  
גבר.

איזה יום יפה. / איזה מדריך נחמד יושב לידה.

התגדרה "בגיל הרגיעה" היא מניסוחיו המוצלחים של אבידן. הפעם לא מדובר על הזקנה ממש, אלא על שלב אחד מלפני. יותר מבשירים הקודמים על הנושא שהבאנו קטעים מהם, מופיע כאן האספקט המיני. המכונית ופעולת הנהיגה בא הופכים לסובסטיטוטים מיניים. לומר, שהתמונה בכללותה סבירה למדי האשה המזדקנת, המדריך הצעיר, המכונית הנותנת לנהוג בה אילוניה של כוח וזריזות גופניים. תיאור האשה על סף הזקנה, המסיים את השיר, משלים את הציר:

מה יש? גם ציפורנים עשויות היטב, גם / מחוך יעיל, גם / זוג  
משקפים מתאים, מסוגנני  
מסגרת, שלא לדבר על צרור-מפתחות מבהיק, נרעד קמעה / ברוח  
המאוחרת.

התמונה ברורה, זהו עדין ציור של אשה היושבת מאחורי ההגה. הרישום מבוסס, בטבעיות גמורה, על אותם קווים הבולטים בשעת ישיבה זו. צפרניים, משקפים, משהו מפרופיל הגוף. ולא לשכוח את צרור המפתחות של המכונית, מפתחות לארץ של כוח שלטון במכונית.  
שעה שאבידן מדגיש את זלוולו באחרים, הוא בדרך כלל לוקח את עצמו

ברצינות מליאה. הוא מרבה לכתוב על דרך כתיבתו ולהזכיר את יצירתו. לעיתים הוא מנסה לחשוף משהו מן התהליך היצירתי, נסיון שאינו קל. אבידן אינו הראשון, המנסה להתבונן ביצירתו מבחוץ, ולתאר משהו מדרך היוצרותה. יחד עם זאת, הרי נטייה זו הולמת מאוד את מכלול כתיבתו. מבחינה מסויימת אפשר לומר, כי זוהי מעין התבוננות בראי. הנושא מופיע בצורות שונות, ולעיתים זוכה לביטוי קולע מאוד. כשהמשורר אומר ב"בוקר טוב, טוב, טוב" כי יש לו קלות-כתיבה, אין כל ספק כי הוא צודק בקביעתו זו. לעיתים, יש לומר, יש לו אף קלות-כתיבה רבה מדי, הסוחפת אותו לעבר חופים חסרי כל דיסציפלינה אמנותית. קביעה אחרת, "שעד שאני מגיע לכלל כתיבה, אני משמש, בלית-בררה, במת-משחק לאינטרסים כל כך מגוונים" היא קביעה העלולה להתקבל על דעתם של כותבים הרבה — הגם שאבידן לרוב נוהג לחשוב על הדברים מנקודת הראות הפרטית שלו. לעומת זאת, התוספת ה"גניקולוגית" היא מעט חלקה מדי, אפשר היה לשבח אסוציאציה מינית גם בדרך אחרת. לבצע לידה מסובכת כל כך בעזרת שלוש קריאות, "מספרים", "אומל גדול", "אספלניות" — זוהי בהחלט הפשטת-יתר. תהליך יעיל מאוד, כמובן, לפי קצב החיים המודרני, אבל בכל זאת לא מתאים ביותר לנחונים ממשיים.

פרק בפני עצמו בשירת אבידן הם הדימויים המיניים. זוהי, בכללותה, פרשה אמביוולנטית. עובדה ידועה היא, שהשירה העברית, החדשה יותר, עניה בשירי אהבה, ומצטנעת הרבה, שלא בטובתה. אגב, גם הפרוזה שלנו שמרגנית למדי במובן זה. אין כלל להתלות על הדעת, למשל, שספר כגון "לוליטה" היה נכתב במקורו בעברית. יש כאן, אם כן, כר פעולה נרחב למשוררים וסופרים המתלוננים בדרך כלל שכל הראוי להיאמר, כבר נאמר. המשורר שבו אנו דנים כרגע, נראה היה, לפי השקפותיו, כעלול להביא שינוי בכיוון זה בשירה העברית. אולם למרות ההדגשה על עדיפות הנוער על הזקנה, על חשיבות הפונקציות של הגוף, למרות האידיאליזציה של חוסר המעצורים, — אין כאן בעצם חריגה קיצונית מן השירה שהורגלנו בה. כלומר: המילה "מין", למשל, מופיעה פעמים רבות בשירים, בהקשרים שונים. "עד חצי המלכות, אמר המלך, ואילו הקפיד יותר על ניסוחו, כמו שהקפיד על חייו המיניים, היה חוזר על הסתייגות הכרחית זו לפחות פעמים". "זהו לפתע ערב חסר סיבות, בלי עמודאש וכלי עמודעשן, ולפי שעה אפילו בלי מין". למרות הניסוח, נשאר המומנט המיני לגמרי מחוץ לתמונה הרגשית. זוהי הזכרה סתם, לא ערך אמוציונלי, צרוף מכני ולא צירוף אורגני. צבעוניות יותר הן שורות כגון "ויש ערמות חציר בדרך שעליהן אפשר להשיב גערות" שב"שיר לכת". אך בשירים רבים מתקבל הרושם, כי יותר מהנושא קרוב למשורר, הרי המשורר כופה על עצמו את הנושא, מתוך הכרה בחשיבותו.

הכותרת לספריו ולשיריו של אבידן הן נושא שכדאי להתעכב עליו. לעיתים

קרובות הקשר בין הכותרת לבין התוכן הוא רופף כלשהו. המשורר מבכר לקרוא לשיריו בשמות של הכללה, כגון "תהליך", "כוח רצון", "מרחק בטוח", "החמצה", "עדות נסיבתית", "הוראת ביצוע", ועוד. בבחירה בשמות מסוג זה יש משהו מאלמנט הניכור המפורסם, שמאז ברכת הרבו לדוש בו, כל אמן לפי דרכו. יש שניכור זה מתנגש עם יצר ההבלטה העצמאי של הכותב. כמובן, מבחינה אחרת אפשר לראות בפסקנות ההכללתית של השמות הדגשה נוספת של הכותב לגבי ערכם וחשיבותם של השירים.

סיכום ביניים: זוהי שירה בעלת צביון ספציפי ובולט — ללא ספק, מעלה גדולה בורם האוניפורמי הרחב של השירה המודרנית. זוהי שירה שנכתבה על ידי יוצר בעל חוש לשוני מובהק. זוהי גם שירה של יוצר המעמיד את האגו שלו עצמו בפני כל החישובים האחרים, כולל אומנותו.

#### נספח: דוד אבידן מגיש את דוד אבידן

דוד אבידן, שהחל את דרכו הספרותית כמשורר, אפשר לומר — כמשורר בעל כשרון, עומד בכל תוקף על כך, להמשיך בה כקוריוז.

השנה יצא לאור הספר "דוד אבידן מגיש תיאטרון מופשט", בהוצאת עכשיו ירושלים. ספר זה כולל שני מחזות, קטע מתוך "מיסמך יהודי-גרמני", מסמך אשר, להבטחת המחבר, הוא עדיין בהכנה ויפורסם בבוא העת בצורתו השלמה, וכן כמה ציטוטים מתוך שירי אבידן, "לתועלת הקורא המעמיק" — כפי שהסופר מגדיר את כוונתו בציטוטים אלה.

שני המחזות, שהמחבר מגדיר אותם כ"מופשטים", הם, לאמיתו של דבר, מולבשים בהחלט, אם גם במחלצות אבידניות. כלומר: אין כאן תיאטרון אבסטרקטי-אבסורדי, אלא רצף אין-סופי (או כמעט אין-סופי) של פעולות-לשון. ולא עוד, אלא שאבידן משתמש, ללא רתיעה, בסממני במה ישנים ונודעים, אפשר אפילו לומר, במקרים מספר: מיושנים. כך המחזה הראשון נגמר בפיתרון מלאכותי של "דיאוס אכס מכינה"; העובדה, שקולו של דוד אבידן עצמו הוא זה הבוקע ממרומים ומתערב במהלך העלילה, היא אמנם מפתיעה, אך אינה מעדכנת את התכסיס הבימתי הישן-נושן. שני המחזות כאחד תורמים הרבה להכרותנו עם המחבר, המזכיר לנו מידי פעם את נוכחותו הכל-יכולה דרך האנשים הנעים על קרשי הבמה, המאכלסים את דפי הספר. במחזה הראשון "מתח אתה מת, אדוני", מצטטות שתי דמויות משהו מתוך "משהו בשביל מישהו", כשהן מוסיפות, על דרך הניתוח הספרותי, הערה: "שורה נפלאה, הייתי אומר". למעשה, לא סומך דוד אבידן ביותר על פרסומו בין שורות הקהל הצפוף העתיד לבוא ולחזות במחזה, על כן הוא מפרש את דבריו היטב: וכך אומר החייל, אחד מדמויות המחזה:

חייל: ובכן, אצטט באוזניך קטע האהוב עליי במיוחד, מתוך שיר של



דוד אבידן (הפיזור של דוד אבידן, ג. א.), הכלול בספרו "משהו בשביל משהו". "קיץ 1962" — האם כותרת זו אומרת לך משהו? הקורבן: כן. דומני, שיש לשיר זה גם כותרת-משנה. חייל: נכון מאוד: "טיוטה לתסריט צונן". הקורבן: צונן מדי.

חייל: ובכן, הקשב, אדוני הקורבן: "הרוצה המסוגנן משחיו תער פוטוגני על עניבת קרבנו...". — — — שורה נפלאה, הייתי אומר. והציטוט הנפלא משפיע על החייל לא רק בדרך ספרותית: הוא תופש בעניבתו של הקורבן ומתחיל להשחיו עליה את התער שלו. השירה, אם כן, הייתי אומרת, נכנסת כבר לשלב ביצועיסיטי טהור. אלא שאחר ככלות הכל, אין אבידן צמא דם, ואולי הוא רואה פירוש אקטיבי זה לשירתו כמרחיק לכת מעט. על כן "קורה לפתע משהו בלתי צפוי: קולו המתוקלט של המחבר בוקע מתוך הטראגדיסטור שעל השולחן הסמוך". ההכרזה שבפי המחבר הכל-יכול, הבלתי-נראה אך המאוד-מתערב, היא מפתיעה עוד יותר: לאחר השאלה הרטורית "חייל, חייל, אייכה?", הוא ממשיך בנוסחה העתיקה: "אל תשלה ירך אל הקורבן הזה!" ההוצאה להורג, אם כן, אינה מתקיימת, בהתאם לרצונו המפורש של האל, כלומר, המחבר. כתוצאה ישירה, מסתיים המחזה כעבור מספר עמודים.

עובדת התערבותו של המחבר, למרות שהיא מפתיעה, אינה בלתי-מוסברת. "הקורבן", אדם צעיר שנועד להישחט בתער, כדי להפוך את חיי הסובבים אותו למשעממים פחות בדרגה אחת, — זוכה לסימפאטיה המלאה של המחבר. אפשר לומר, כי יחד עם נוכחותו העליונה של המחבר בקולות טראגדיסטוריים ובהזכרות השחקנים, הרי הוא גם מתהלך על הבמה בדמותו ובצלמו של "הקורבן". הקורבן הוא מוכשר, מבריק, בעל רפליקות מהירות, ומגלה אומץ לב בשעה שסכנה נשקפת לו. ביישנותו וחולשתו הקלה בתחילת המחזה משתנות בהדרגה, עד שהוא הופך לדמות החזקה ביותר, ויתרון לו על כל הסובבים אותו. השאר כולם מבחינים בכך. הם מפזרים לו שבחים ומחמיאים לו מחמאות; יש כאן סתירה בין הניסיון לציניזם, מצד אחד, והגישה הנאיבית של הכרה שלמה של הכל בעליונותו של האחד, ללא הסתייגויות. בלשון אחרת, הציניזם של דוד אבידן מתייחס רק אל מה שמחוצה לו.

המחזה השני, "קארמבול", בנוי על נוסחה מסויימת, שיש לה תקדימים רבים. הנוסחה היא — בניין יצירה ספרותית על יסודות משחק. הספר המפורסם ביותר, שנכתב בדרך זו, הוא "עליסה בארץ הפלאות", והמשכו, "עליסה בארץ המראה". היסודות כאן הם משחק הקלפים ומשחק השחמט; בחירה מוצלחת, משום ששני אלה הם משחקים ידועים לכל. "קארמבול" מתבסס על משחק הביליארד. שולחן הביליארד הירוק והכדורים אשר עליו משמשים רקע וסמל כאחד. בניגוד למשחק הקלפים והשחמט, שיש בהם צורות וצירופים עשירים,

הנותנים אפשרויות רבות להפעלת הדימיון, הרי במשחק הביליארד שולטת צורה אחת — הכדור. והסיטואציה היסודית, הפעלת שני כדורים על ידי כדור שלישי, מסתברת לנו מייד עם השורות הראשונות. קול נקישות כדורי הביליארד המלווה את מצבם (הנפשי) המשתנה של שלושת המשתתפים, הופך במהרה לחד-גוני. אבידן בחר בדימוי זה, בין השאר, בגלל צורת הכדור; כדי להוסיף עומק למתרחש, הוא מדבר על כדור ביליארד גדול מאוד — הלא הוא כדור הארץ. במשך הזמן מתברר לנו, כי מדובר כאן (לא בבהירות יתרה) על חורבן העולם; הרי כדור הארץ משתלב, על כן, בצורה העגולה השלטת.

ב"קאראמבול" מופיעה, בין השאר, אינטרפרטציה של אגדת כיפה אדומה: "מעשית כיפה אדומה היא, בעצם, סיפור למבוגרים — תיאור מדויק של פיתוי קטינה". המחבר מבהיר, כי לדעתו זו גירסה חדישה. טעות בידו. כך, למשל, כתב הסופר הפלמי, לואיס פאול בון, יליד שנת 1912, "מעשיות זוועה עבור ילדים מקולקלים". בין אלה נמצאת גם אגדת כיפה אדומה. האגדה מתחילה כך:

בבוקר אחד אמרה האמא של כיפה אדומה: סבתא כה בודדת וכה חולה. הביאי לה שתי סופגניות ישנות, ואת בקבוק הברירה שאבא לא רצה לשנות. אבל אל תעמדי עוד פעם להסתכל בתמונת החבר שלך בלי סוף באגם שביער.

זו ההתחלה, ואילו ההמשך עלול להעלות סומק בפני הסופרים שלנו, ואף הצעירים שבהם.

מה לעשות, קשה מאוד לחדש חידושים בעולמנו זה, הבלה מרוב יושן. במחזה הביליארד מבקש אבידן להיות אלגנטי. לשם כך הוא נותן לדמויותיו לשוחח ביניהן בסגנון מתחכם, כגון:

הוא: רגע, רגע, האם אינך במקרה אשתו-לשעבר של השאח המונגולי?  
 היא: במקרה לא.  
 הוא: כל ההפסד הוא של המונגולים, גבירתי. כול ההפסד הוא של המונגולים.

להגברת קסמו של הגבר מדובר גם על היאכטה שיש לו או שאין לו; המלצר מציע תפריט של "צדפות טאטאריות ביין ארמני, עם או בלי מיונית... אומצת איל הצפון, עם אספרגוס וחמאה טיבטית... צלופח נהרות מטוגן בשמן אוזבקיסטי... צבי ים אסקימוסיים ברוטב אילתיות...". וכך הלאה. רושם החברה והגבוהה, לאחר רשימה מרשימה כל כך, הוא באמת מושלם.

הסופר עבד הרבה על ספרו. לפי עדותו, הדפיס את כולו במכונת כתיבה. האותיות הן אותיות כתב ולא אותיות דפוס, עובדה המקשה על הקריאה. כאמור, נכללים בספר תכנים שונים. שני המחזות זכו בהקדמה על מהות

התיאטרון המופשט, ובתוספות של כמה משירי אבידן, שכבר פורסמו במקומות אחרים. יש גם גירסה קולנועית ל"קאראמבול", רשימה מלאה של כל כתבי אבידן, "פרק נבחר מתוך מיסמך יהודי גרמני" ו"רצף אירועים להצגת באלט בשלוש מערכות" על אותו נושא, כלומר, על יחסי הגומלין שבין היהדות לגרמניות. אלה כבר אינם שייכים לתחום הספרות, אלא, כפי שכבר אמרנו, לעולם הקוריוזים.

### ג) נתן זך: המשורר כאינטלקטואל

מבין שלושת המשוררים שאנו דנים בהם, הרי נתן זך הוא המלומד ביותר. הדבר ניכר מתוך אספקטים שונים של יצירתו. הצורה, התוכן, הרבדים הסמליים השונים, ההדים משירת העולם — כל אלה באים לחזק את דברינו. קביעה זו, כמובן, אינה מעלה ואינה מורידה לגבי ערכם הפיוטי של השירים, שהוא, אחר הכל, קנה המידה האולטימטיבי. על מנת לעמוד על דרך כתיבתו ויצירתו של נתן זך, ננסה לנתח אחדים משיריו.

השיר "המוות בא אל סוס העץ מיכאל" עורר בשעתו, עם פרסומו, תגובות קיצוניות למדי לכאן ולכאן. מכל מקום, זהו שיר אופייני ליצירתו של זך בדרך כלל, להלך מחשבתו ולסטרוקטורה החיצונית. שמו של השיר, במקרה זה, נותן לנו אינפורמציה על התוכן, המוות בא אל סוס העץ מיכאל, ואף יכול לו. את משמעותו של "סוס עץ" לא קשה לנחש, בקווים כלליים. סוס עץ הוא צעצוע אהוב על ילדים. אם מדובר בשיר על כך, שהמוות בא לקחת את סוס העץ, הרי שמוכן למדי כי מדובר על הנעורים החולפים; וממילא משתמעת מכאן הדעה, כי החיים בדרך כלל אינם מתמשכים לנצח.

המות בא אל סוס העץ מיכאל בהשכמת הבקר  
וסוס העץ מיכאל עדין לא היה מוכן לגמרי  
ללכת אתו. בוא אתי, סוס העץ מיכאל, אמר לו  
המות, אבל סוס העץ מיכאל עלה בהרים וירד  
בבקעות.

זהו הבית הפותח. נראה לנו, כי הבתים הראשונים, בשיר זה, עלו יפה יותר מן ההמשך; וזאת משום שהמחבר העמיס על סופו של השיר שפע של מחשבות והגיגים, אשר היצירה היתה יכולה בהחלט להתקיים בלעדיהם. אך נחזור לפתיחה. התמונה כאן ברורה למדי, אפשר אולי לומר — מוכרת. המוות בא שלא בעיתו, וקורבנו מסרב ללכת אתו; הוא עדיין אינו "מוכן לגמרי". במקום לצעוד בדרך הקצרה ביותר אל השאול, מבקש סוס העץ ליהנות עוד מעט מתענוגות העולם הזה דווקא. או, בלשון אחרת, הילד עדיין משתעשע, ואינו רוצה לקבל את עובדת הזמן החולף.

אולם, כפי שמתברר בבית השני, אותם הרים ובקעות אינם נוף תמים. השמש "האירה על ההריסות שמסביב". וביתר הדגשה: "מאופק אל אופק לא יכולת לראות שום סימן חיים". ובכן, אין המצב בדיוק כפי שסברנו בתחילה. המוות, כפי הנראה, אינו בא אל סוס העץ מיכאל בלבד. הקריאה לסוס העץ אינה אלא חלק מקריאה כללית ומקיפה יותר. אמנם מאוחר יותר שוב נע המבט מן הנוף שאין בו סימני חיים לכיוון אחר. "הדיגים יצאו לחוף ועסקו בתיקון רשתות". אם כן, לא הכל שומם. אמנם גם כאן המצב הוא אמביוולנטי; שכן המוות מופיע לעיתים בתחפושת של דייג הדג דגים. התיאור הבא הוא יותר בתחומי הריאליה — הפעם מוזכרות הפירות, ובהן ראשים מפוצחים. התמונה בכללותה היא מיאשת למדי. מבטיו של קרבנו המיועד של המוות אינם קולטים כל מראה העלול להפיח תקווה טובה. ואילו המוות עצמו אינו מופיע בדמותו המסורתית. כפרוטיאוס, הוא מחליף גוונים וצורות, ממיר דרך אחת לשכנוע בדרך אחרת, — עד שהוא יוצא מנצח מן המערכה. הוא פותח בדברי שיר "כשדמעות בעיניו". שירו של המוות יש בו הדים לנוסח המפורסם "הפנקס פתוח והיד רושמת", ואולי גם הזכרת רחוקה לדברי קהלת, כי "לכל זמן ועת לכל חפץ תחת השמים". אלא שהתנגדותו של סוס העץ מיכאל עוד לא גשברה. לדבריו של המוות יש לו תשובה משלו:

בלי דעת נוסעת הרכבת, / בלי דעת הנערה אוהבת, /  
בלי דעת מרחף סביב האל.

כלומר, הדברים אינם קבועים מראש, כפי שטוען המוות; הכל מקרי. כלומר: אם ביקש המוות להוכיח, שהכל חייב להתרחש בצורה מסוימת, קבועה, ללא אפשרות של סטייה, — היתה סיבה לכך. שהרי או הופך המוות לשליח הגורל, שאין לערער עליו. כל נסיון להתנגדות, על כן, נידון מראש לכישלון. אין כל טעם להתנגד לפאטליזם. אולם, אם, כדברי סוס העץ, הכל הוא מקרה בלבד, כולל האל עצמו — קיימת עוד אפשרות לשינויים. לא קריאת הגורל הבלתי-נמנעת מחייבת אותו לצעוד ברגע זה אחר המוות, ללא מבוס, אלא המקרה השרירותי הוא הקובע את השתלשלות העניינים. אין רעיון יסודי המכוון את העולם. הכל מתרחש "בלי דעת".

החל בדבריו הקצובים של המוות ואילך אנו נכנסים לתחום החרוזים, בניגוד לאנטי-חרוז המשמש כיום את המשוררים שעה שהם רציניים. וחרוזיו של זך מתחילים להתגלגל ברהיטות, עד לחוסר משמעות גמורה. אמנם מבין הקורא מעצמו, כי כוונת הכותב בשורות כגון:

הרחק על שפת הים יש הרבה מים. /  
בוא עכשיו ואקח אותך ישר לשמים /

על שלושה משוררים ישראלים

היא כוונה פארודיסטית. זך עצמו אפילו טורח להבהיר מגמה זו במידה מסוימת, בשורות הקומנטר הבלתי מנוקדות והבלתי מתחרזות. כך לאחר דברי המוות על מים ושמים אנו קוראים, ש"המקהלה המזמרת ממשכה לפי הקצב"; ואכן המקהלה המזמרת מוציאה בין השאר את החרוז הבא:

בבקבוק יש הרבה מים. / במכתב נגעו הרבה ידים. /

שוב, קרוב לוודאי שנתן זך לא כתב שורות אלה מתוך האמונה, כי זוהי שירה גדולה, אלא מתוך מגמה אירונית. יחד עם זאת, קשה להבין מהי ההנאה האמנותית או האינטלקטואלית שעלול הקורא להפיק משורות כגון אלה. כן ספק הוא מה מוסיפות שורות אלה לשיר בכללותו. אפשר למצוא משמעות כלשהי בדברי המוות על מים ושמים — ייתכן לראות כאן אמצעי פיתוי נוסף, הפעם אירוני, שנועד להשפיע על "סוס העץ מיכאל". אמצעי אירוני, אמרנו, מכיוון שההבטחה הנאיבית להגיע ישר לשמים אינה משתבצת במישרין לדיבורים הקודמים, בעלי הטנדנציה הפילוסופית. אולם, אם אפשר עוד להפיה מובן לטיול המשעשע לשמים, הרי מכאן והלאה חוסר המשמעות הוא דומיננטי. למשל, כאשר המשורר "מרגיש כי לבו נקרע לשניים הוא מעיר כמה הערות":

בשקט. בשקט. בשקט. בשקט.  
בשקט (דבר מפתיע) החנכיה דולקת.

אכן, מפתיע. אמנם זכור לנו, כי בשחר ילדותנו היינו מדקלמים אי אילו שורות על כך, שבשקט החנכיה דולקת; אך אין לומר שזכרון אמנותי זה מחבב עלינו במיוחד הזכרת נשכחות אפילו אם נתעמק בדבר ונחזור ונציין, כי סוס עץ הוא זכרון ילדות, וחרוזי גן-ילדים אף הם זכרון ילדות — אין אנו יכולים להסכים לגחיצות הבלעדית של החנכיה בשיר. נראה לנו, שזוהי הפתעה שהקורא יכול היה בשקט לוותר עליה.

לאחר פתיחה שירית, בנוייה על מוטיבים המעוררים הלך רוח מסויים ואסוציאציות מוכרות — מתחיל המשורר להשתעשע בשעשועי לשון וסגנון, עד שהמילים משתחררות מכבלי מובן ומסגרת מקובלת, ועומדות כל אחת לעצמה, ללא הקשר סביר. כאילו חזר בו הכותב מן הנסיון לעורר רגשות, והוא מלגלג לקורא שחשב למצוא שירה — ואינו מוצא אלא שרשרת ריקה של מילים. רק בשורות המסויימות אפשר לגלות שוב טעם של שירה; אך מדובר כאן על חוב שלא נפרע. מוזכרת "אגדת הסוס היפה"; ואילו השיר וודאי שלא יצר אצל הקורא מימד של עומק, הדרוש להתהוות אגדה אמיתית.

הנטייה השכלחנית המובהקת אינה בהכרח לטובתה של השירה. הגם שאין אנו מאמינים, כי המשורר חייב להיות איליטראט גמור על מנת ליצור שירה גדולה, הרי שאנו סבורים, שמוטב לו לא לנסות להפגין בכל שיר ושיר את כל

ידיעותיו. יש לעיתים עומס של מטען, המקצץ בכנפי השירה ומושך אותה בדרך בטוחה לקראת הפרווה; וזהו תהליך שאנו עדים לו בשירתו של נתן זך. שיריו הטובים ביותר של זך, על פי רוב, הם אלה היומריים פחות מבחינת התוכן; שירים שנכתבו, כאילו, ברגע של שכחה עצמית. ואם עמדנו בנושא המוות, נפנה כאן לשיר אחר, הדין אף הוא באותו נושא. לאחר הסיפור על המוות וסוס העץ מיכאל, ננסה לעיין ב"אורפיאוס". כאן אין נסיון לעצב מיתולוגיה חדשה ("אגדת" סוס העץ) הזכרת שמו של אורפיאוס בלבד מספיקה כדי להעלות מיתולוגיה מוכרת מאוד. השיר, אמנם, אינו מספר את סיפורו של אורפיאוס כפי שקראנוהו בספרים עתיקים — ואף לא מנסה סיפור זה בדרך חדשה. לא; יש כאן פנייה לאורפיאוס, תחנונים כמעט, שלא יצא בדרכו אל השאול, שכן מסע חסר תקווה הוא זה.

אל רדת עוד אל עמק מוות. אנא, אלא / מוות בגלל, אתה נשבר  
בתוך נהר, / אלמוות בחזון, אל בחיפזון /  
תרד דומה, ירכתי בור לא יאמרו מה / שאתה יודע אהבה.  
ברגל יחפה לא תדע / את המסילה. אנא, אל בחפזונך  
רדת לתהומות לא יחקרו, דרכים של מוות / במבט יקר, חיים ברגע  
השאול, שמע, בגוף / עלול אל  
תרד אל לא בראו אל לרדת.

במילים שונות, בנוסחים שונים, חוזרת הבקשה (והאזהרה) שלא לרדת אל התהום הבלתי-ידוע. דרכו אל אורפיאוס היא דרך המנוגדת לטבע: שלא בזמנו, ושלא כציות לפקודת הממונה על החיים ועל המוות, יוצא אורפיאוס לדרך האפלה. הוא היחיד בין בני תמותה, המעז ללכת אל השאול, על מנת לפדות את אשתו האהובה המתה. (מבלי משים עולה על הדעת דמות אחרת מאגדות יוון, דמותו של המלך אדמט, אשר במקום למות העדיף כי אשתו תרד לשאול במקומו. אכן הסיפור מסתיים בכי טוב — שלא כאגדת אורפיאוס. נמצא הגיבור המציל את אלקסטיס הנאמנה מצפורני אדון השאול, הלוא הוא הרקלס האדיר. אולם הטעם המריר מעט לא פג, למרות הסיום הצוהל של האגדה. הצלתה של אלקסטיס אינה מכפרת על חולשתו ופחדו של אדמט). אורפיאוס יוצא לדרך לעמקי ארץ בשל אהבתו הגדולה לאוירידיקה; אך בשיר שלפנינו נימוק זה בא דווקא לחזק את דברי האזהרה. לאהבה, אנו שומעים, אין קיום בקבר. מסתבר מכאן, כי הירידה לשאול בשם האהבה בטעות יסודה; השאול והאהבה הם מושגים מתנגדים. כדרך כל היצירות, המסתמכות על סיפור ידוע מראש, הרי "אורפיאוס" מקבל משמעות מיוחדת לאור הפרטים הידועים לנו עוד בטרם קריאה. דרכו של אורפיאוס באמת נסתיימה בכישלון: הוא לא הצליח לפדות את אוירידיקה מן החשכה הנצחית. האגדה מוסרת — משום שלא היה יכול לשלוט בעצמו והסב

את ראשו אחורה, לראות את אשתו צועדת אחריו. (הסבת הראש לאחור, בניגוד לצו, היא מוטיב מקובל באגדה; זכורה לנו אשת לוט). היות ואנו יודעים את עובדת הכשלון, מקבלת בקשת המשורר לאורפיאוס, שלא לצאת לדרך האפלה, מימד של הדגשה נוספת; שהרי סוף הדרך ברור וידוע; ועם זאת אף ידוע, כי אורפיאוס לא יוכל לחזור בו מהחלטתו — הדברים כבר נותרו מזמן, ומילות המשורר באות לאחר מעשה. במקביל לתוכן המיתולוגי, השיר כשלעצמו הוא מודרני, ויש לו קיום עצמאי, מחוץ לתחומי האגדה העתיקה. דברי המשורר אל הזמר אורפיאוס אינה חזרה על הידוע מכבר, אלא הארה חדשה לנושא במשמעותו הכללית, מעבר לתחומי מסעו של אורפיאוס בלבד. עצמים בודדים מעלים הדים הקשורים באגדה; כך הנהר הוא וודאי שלוחה של הסטיקס, נהר השכחה והאבדון; וברור שמוזכר כינורו של הגדול בזמרי יוון המיתולוגית. אולם, שוב, השיר בפני עצמו אינו שואב את כל מובנו אך ורק מתוך האגדה; זו האחרונה היא בבחינת רקע בלבד.

קריאה ביצירתו של נתן זך מעמידה בפנינו מספר בעיות. יש שקיימת מחיצה בין הדברים לאומרים. או שמא יהא זה מדויק יותר לומר, כי המחבר לעיתים חוצץ בין השירים לבין הקורא. אם יש לו לנתן זך רעיון מסוים, הוא ממהר להביעו, ברהיטות, מבלי להתעכב ולשאול את עצמו האם בכוונתו לכתוב רשימת פרוזה או שירה. לנתן זך יש מה לומר, אולם לא תמיד הוא מביע זאת בצורה שירית. הוכחה בולטת לטנדנציה הפרוזאית של זך היא חולשתם של שירי האהבה. יש הרבה משוררים מודרניים, המטשטשים במכוון את הגבול שבין פרוזה לשירה; נתן זך הוא אחד מהם.

עיינו בשירים של שלושה משוררים, בני התקופה, ומצאנו את חותמת התקופה טבועה בכולם. בעית הזמן בכללותה מטרידה ביותר את עמיחי, מכיוון שעמיחי חותר לקראת מציאת משמעות מוסרית בהווה. אבידן, לעומתו, נוטה לעבר הידוניזם בלתי מוגדר, ואילו זך הוא השכלתני ביותר מבין השלושה. צורת הביטוי, אופן השימוש באימאגים, וכדומה, משייכים את השירה לתקופה. משורר המבקש לחפש אחר ערכים מן העבר הרחוק והקרוב, כעמיחי, משיג אחדים מן האפקטים המעניינים שלו דווקא מתוך הניגוד שבין עבר להווה.

התופעה הפופולארית כל כך כיום, של ניתוק השירה באופן מוחלט מן הרגש, יש בה מן הסיכון. במקביל כך, הרצון לשחרר את השירה מכבלי המשקל המסובכים, מוליד לעיתים לא שירה טובה יותר, אלא פרוזה (טובה או רעה). בניגוד למה שאפשר היה לצפות, דווקא השירה "הבלתי כבולה" מעמידה דרישות קשות יותר בפני המשורר, מאשר אותה שירה שהיו קיימים רצפטים מיוחדים להכנתה. החופש הבלתי מוגבל כמעט מביא בכנפיו לעיתים חוסר טעם, אף הוא

בלתי מוגבל כמעט. הבחירה הולכת ונעשית קשה יותר ויותר, הן על הכותב והן על הקורא. על כן הגישה הרצויה ביותר היא הגישה המנסה להבין ולפרש, ולא הגישה המנסה למדוד ולשקול.

דצמבר, 1965

## בין עגנון לקפקא

מחקרו רב הכמות והרציני של הלל ברזל, "בין עגנון לקפקא" בנזי כולו סביב רעיון מרכזי, המאחד את הפרקים השונים לחטיבה אחת. לפי הגדרת המחבר, הספר "בין עגנון לקפקא" הוא מחקר משווה. אך אין כאן השוואה גרידא בין כתבי שני הסופרים, אשר למראית עין ראשונה דווקא נראים שונים כל כך. הלל ברזל אינו מבקש אך ורק לערוך השוואות בין שני הסופרים; הוא מחפש את השרשים המשותפים. ועל אף שדבריו שקולים והוא מדגיש לא רק את השווה, כי אם גם את השונה, הרי בסופו של דבר הוא מכוון את הניתוחים, הפירושים, המחקרים, למסקנה סופית אחת.

הספר בנזי שני חלקים עיקריים: החלק הראשון כללי יותר, ובו עיון בנושאים ובסמלים מרכזיים ביצירות עגנון וקפקא. ואילו בחלק השני יש השוואה מפורטת בין יצירות מסוימות של שני הסופרים. הלל ברזל מקדיש עיון מעמיק לכמה מסיפורי עגנון שב"ספר המעשים" ומקביל אותם לסיפורים משל קפקא. ובאמת יש כאן כמה הקבלות משכנעות. את המעגל פותחים הסיפורים "אל הרופא" ו"פרש הדלי". המוטיב המרכזי בשני הסיפורים הוא הדרך אל אותו יחיד היכול לעזור בצרה. העזרה המבוקשת אינה עזרה של מה בכך; סכנת מוות מאיימת על כמה מן הדמויות. בסיפור העגנוני מוטל על האני המספר להחיש רופא אל האב החולה ואל האחות הקטנה החולה. בסיפורו של קפקא יקפא פרש הדלי למוות, אם לא יקבל פחמים מן הפחמי. אגב, הייתי רוצה להוסיף הערה ביחס למומיו של הפחמי. הפחמי כבד שמיעה, משתעל, ורגליו קצרות. הלל ברזל מעיר על כך ש"הליקויים שמייחס האני המספר לבעל חנות הפחם מקרבים אותו לבעל העסק בסיפורו של גריגור סאמסא". אמנם נכון הדבר שהמנהל של סאמסא המסכן כבד שמיעה, אך יש כאן עוד הד ברור לדמות מיתולוגית, הקרובה במשלח ידה לפחמי. אל הנפחים, הפסטוט בכינויו היווני ווולקן בשמו הרומי, היה צולע. הצליעה באה לו בשל מעשה עליו שהיה ושאין כאן המקום להתעכב עליו, על אף שאגדות יוון הביבות עלי עד למאוד. מכל מקום, הפסטוט צולע ורגליו קצרות. ברור שיש קרבה מיתולוגית בין אל הנפחים והחרשים, העומד



תדיר ליד הקורנס המפויה, — לבין הפחמי, השולט על האש והחום. אגב, צליעה, או מום ברגלים, קשור במיתולוגיות שונות לדמות חרש הברזל, כפי שמעיר גם רוברט גרייבס במחקרים שלו על המיתולוגיה היוונית.

ממילא מובן, שמלבד האסוציאציה עם הדמות המיתולוגית, קשור הפחמי קשר אמיץ לעולם הדמויות של קפקא. בין הפחמי לבין מבקש הישועה עומדת הפחמית; היא היא אשר ברשעותה חוסמת את דרכו של פרש הדלי אל ההצלה וחותמת בזאת את גור הדין. דמות מקבילה בפונקציה שלה לפחמית מוצא הלל ברזל גם בסיפור העגנוני. כשלעצמי לא השבתי על כך לפני כן, אך כאשר קראתי את המחקר השתכנעתי. הדמות בסיפור העגנוני היא דמותו של אנדרמן. הוא הגיע מאנגליה, ממקום אשר שמו "בורדוי", ונראה לי מאוד פירושו של הלל ברזל, המעברת את שם המקום — "בור דווי". זהו פירושו המתאים מאוד לעצם העניין. ולא עוד, אלא מכיוון שאנדרמן מזכיר את אביו, טורח המחבר להזכיר לנו את הציירוף של השטן ובכור השטן. מכיוון שיש כאן צירוף כפול ומקביל של אב ובן, שהרי "האני המספר" אף הוא קשור לאביו והמשימה העומדת בפניו היא הזעקת הרופא המציל אל האב החולה והאחות הקטנה החולה, — יש ובכן להניח, שעגנון כוונתו היתה עמו כאשר צייד את אנדרמן המזיק בייחוס אבות.

על מנת להגיע אל הרופא, אשר, אגב, בתור המלצה מיוחדת לכושר המקצועי שלו משתכר ערב ערב, חייב המספר לעבור את הגשר השחור. ואילו הגשר השחור מזדעזע תחת רגליו. אותו גשר שחור מופיע בהרבה מסיפורי עגנון. (האבטובוס האחרון: ב"הנרות" מופיע גשר אחר, שאינו מקשר שתי גדות נהר אלא יוצא לתוך הים ואין רואים את סופו; אף הוא מזדעזע ומרתת כאשר המספר עולה עליו. ויש שמופיע מוטיב המים העולים וגואים, כמו ב"התעודה"). הגשר השחור אינו מופיע תמיד במקום הגיאוגרפי הנכון; שהרי אם הוא נמצא בעיר מולדתו של עגנון, כיצד זה הוא מופיע ב"אבטובוס האחרון"?

סיום הדרך שונה אצל עגנון ואצל קפקא. פרש הדלי אמנם מגיע אל הפחמי, אולם הוא מגורש מן היעד הנכסף בידיים ריקות; ואילו המספר אצל עגנון אינו מצליח כלל להגיע אל הרופא. בצדק מתעכב הלל ברזל על הבדל מהותי ביחס ל"אני המספר" אצל עגנון ופרש הדלי של קפקא. גיבורו של קפקא בודד בעולם. גיבורו של עגנון מוקף משפחה: אב, אחים ואחיות, אשה. ואפילו עומד הגיבור בודד בפני המשימה המוטלת עליו, הרי שבכל זאת קיים, בכל השלבים, הקשר האנושי. המטרה אינה הצלה עצמית, כמו בסיפור של קפקא, אלא הצלת האב והאחות. האשה אמנם מרגיזה בשלבים מסויימים (וכי איזו אשה אינה מרגיזה?) אולם אין להטיל אף צל של ספק בכוונתה לעזור. וכאן אנו כבר נוגעים בנקודה מהותית מאוד במחקרו של הלל ברזל. בהשוואות שהוא עורך בין יצירות שונות וכן בין מוטיבים וסמלים מרכזיים, הוא מדגיש יסוד אחד של שוני בין שני הסופרים. אצל עגנון קיימת אפשרות של תקווה. התקווה לאוו דווקא תמיד

מתגשמת. קשה לדבר על "הפי אנד" בהקשר ליצירת עגנון. אך אפשרות הגאולה קיימת. ואילו אצל קפקא כל תקווה בשווא יסודה. בעולם הזה מודד הקרקעות אינו יכול להגיע אל הטירה. עצם המחשבה כי מודד הקרקעות ייתכן ויחזה בפניו של הרוזן מערב-מערב היא אבסורד גמור. מודד הקרקעות, המגיע אל הכפר מבחוץ, אינו מבין תחילה שמשירתו היא בלתי אפשרית. אולי גם אינו רוצה להבין. דרכם של גיבורי קפקא מוליכה אותם אל החידלון, אל המוות, אל האין. הם יכולים להגיע עד הסף, אך לא מעבר לו. ואין חילוק בדבר אם שומרי הסף האימתניים הם העוצרים בעד מבקש הגאולה, או שמא הגאולה בכלל אינה קיימת. אם כך ואם כך, המטרה אינה בהישג ידו של האדם.

כל זאת במישור יחסי האדם עם הסמכות העליונה. אולם תמונת יחסי האנוש פגומה גם במישור הרגיל שבין אדם לאדם. כך יחסי המשפחה. או שהפרט בודד, ללא משפחה; יש שמוזכרת אם זקנה ונוחה, אשה וילד אשר נבלעו אי שם ברקע; ואף כאשר הפרט משובץ בתוך מסגרת משפחתית, הרי זו אינה משמשת לו משען בעת צרה. הנה גריגור סאמסא, ב"גלגול". לי תמיד נראה "הגלגול" כסיפור האימתני ביותר של קפקא, הגם שאין לומר שבשאר יצירתו קפקא הוא מרגיע, אופטימי, וורוד. גריגור סאמסא המתעורר בבוקר אחד, והנה אין הוא כתמול שלשום; צורתו צורת שרץ ענקי, מבחיל — הנה, ואל תצחקו, בבקשה, הנה גריגור סאמסא זה נראה לי כאחת הדמויות הריאליסטיות ביותר של קפקא. בוקר אחד מקיץ אדם ומוצא כי זקנה קפצה עליו לפתע; בוקר אחד מקיץ אדם ומוצא בגופו את הסימנים הראשונים של המחלה אשר עתידה להפוך את מראהו למכוער ומבחיל. בוקר אחד מקיץ אדם ומוצא כי גופו שלו הפך לו לאוייב.

אבל נחזור נא לגריגור סאמסא. כאשר שואה נוראה באה על סאמסא, אין הוא מוצא כל משען ומחסה בבני משפחתו הקרובים; וזאת על אף שעד לאותו המועד היה הוא מפונסה ומכלכלה של המשפחה. לא זו בלבד שהם אינם מוכנים לעשות דבר למענו; הם הופכים לו לאויבים, תחילה האב ובעקבותיו אף האם והאחות.

אצל עגנון אין הדבר כך. קיימת האפשרות של יחסי אנוש תקינים. המשפחה, הקרובים, לא תמיד ביכולתם לעזור; במקרים רבים חייב היחיד להתייצב בודד מול הניסיון הפוקד אותו; יחד עם זאת, בהרבה מקרים יכול היחיד לבטוח ברגשותיהם של אנשים קרובים, וזאת אף בשעה שקצרה ידם מלהושיע. ממילא מובן, שאין כאן רצון להראות שיצירת עגנון כולה שופעת אופטימיות ומתיקות. למותר לומר, שאין הדבר כן. אולם רקמת היחסים האנושיים חיובית הרבה יותר מאשר אצל קפקא. אני רוצה להביא דוגמה: לקראת סיום הרומאן "שירה" הולך מנפרד הרבסט ומתרחק מהנריאטה אשתו. כאשר הוא מבקר אותה בבית החולים לאחר לידת ילדם הרביעי, אין הוא מוצא אפשרות של קומוניקציה בינו לבינה. עגנון מנסה זאת בצורה קורעת לב: "וכבר סיים מנפרד כל שיחותיו עם הנריאטה ואפילו היה יושב עמה אלף שנה לא היה מוסיף כלום." אבל במקום

שאתה שומע על יחסי מנפרד והגריאטה שאין להם תקנה, ממשיך הסופר בתיאור יחסים אחרים, תיאור יחסי זהרה ואמה: "ואלמלא האחות שהראתה סימנים שאף זהרה צריכה ללכת היתה יושבת עם אמה עוד שעה אחת ועוד שעה אחת עד אלף שנה ויותר."

מכאן אנו מגיעים ליחסי גבר ואשה אצל שני הסופרים. בצדק הדגיש הלל ברזל כמה פעמים, כי הנשים אצל קפקא עומדות בשלב גמוך בסולם החברתי. נקודה חשובה אחרת היא שהגיבורים מחפשים את קרבתה של אשה זו או אחרת אך ורק מתוך תקווה, שאלו תעזורנה להם בהשגת מטרתם. מודד הקרקעות פונה אל פרידה משום שהיא היתה אהובתו של קלאם; וכל דרך, בה יוכל להגיע אל קלאם, כשרה בעיניו. אצל קפקא אין יחסי אהבה בין גבר לאשה. בספריו של עגנון מתוארות הרבה פרשיות אהבה אומללות מאוד, אך האהבה קיימת. אם נסכם את כל הנקודות הללו בצורה כללית ביותר, אנו יכולים לומר שאצל עגנון קיימת האמונה. בעניין זה הולך הלל ברזל בעקבות מחקריו של ברוך קורצווייל על הספרות הסאקראלית והספרות החילונית. הניחוש שלי הוא שתפישת העולם של עגנון נראית לו יותר מאשר תפישת העולם של קפקא. בחלק הראשון של הספר, העוסק בנושאים במכלול יצירת שני הסופרים, מוקדש פרק לקומיות וטראגיות. וכן ל"הצחוק שבאימה". בכל זאת, הרי במחקר העוסק בהשוואת יצירות קפקא ועגנון ההומור העגנוני המיוחד והסאטירה העגנונית נמצאים מקופחים; ההומור תופש מקום נרחב מאוד ביצירת עגנון ואילו אצל קפקא יש, לכל היותר, איזו עווית צחוק קודרת ואף מאיימת. מבחינה זו, וגם מבחינת הרחב האפי שבו, קרוב עגנון יותר לסופר אחר, שאינו מזרע היהודים, הלוא הוא תומס מאן. ארשה לעצמי כאן לצטט מדברי שני הפרוואיקנים המובהקים הללו על עמיתיהם המשוררים. תחילה תומס מאן, בספר "הנבחר" (2):

(ע' 12):

"דבר אחד בעלה מכל ספק, והוא, שכותב אני פרוזה ולא חרוזיות, שאינני רוחש להן כבוד מופלג. אדרבה, בעניין הזה הנני שומר מסורתו של קיסר קרולוס, שהיה לא רק מחוקק גדול ושופט עמים, אלא גם מגן הדקדוק ופטרון שקדן לפרוזה הנכונה והטהורה. אמנם, שמעתי אומרים, כי רק המשקל והחרוז מחוללים את הצורה המדוייקת, אבל מבקש הייתי לדעת, מדוע זה יהיה בדילוגין על שלוש או ארבע רגליים ימניות, שמתוכם מזדמנים כל רגע מינים ממינים שונים של תקלות דקטיליות ואנפסטיות בתוספת מעט אסוננסים מבדחים במילות הסיום, מדוע יהיה בהם משום צורה מדוייקת יותר לעומת כל פרוזה מחוטבת נאה עם כלליה הריתמיים העדינים יותר והסמויים יותר —"

ואילו עגנון ב"ספר המדינה":

"אף המשוררים לא חבקו יד, הכו בחרוזים מצד אל צד, מי ימנה מספרם, מי יזכור את כולם, אפילו לבנו רחב כפתחו של אולם, אך קולם הולך על ארצות מסלולם, כל צפרדעי מצרים לא יגיעו לקרסולם."

ואחרי דיגרסיה עליזה זו נחזור לענייננו. בשני הפרקים הנוכחים, "הצחוק שבאימה" ו"קומיות וטראגיות" אכן מוצא הלל ברזל הקבלות במכתבי עגנון גם לתומור הקודר של קפקא. ובוודאי נכון הוא, שבסיפור כגון "האדונית והרוכל" ישנו תומור קודר. ממילא גם עומד הלל ברזל על כך, שהאירוניה של עגנון נבדלת מן האירוניה של קפקא, אשר הוא מגדיר אותה כטראגית. וביחס למידת התומור שאצל שני הסופרים הוא מגיע למסקנה, ואני מצטטת:

בעוד שעגנון יודע את כל גווני הקשת של הצחוק, נוטה קפקא אל תמונת האימה, או הווידוי, שאינה סנטימנטלית, אבל שומרת על המרחק בין המספר למסופר, המרחק שהתומור תובע. קשת התומור של קפקא היא בכמה גוונים כהה יותר מו של עגנון."

כפי שאמרתי כבר בתחילת דברי, מחפש הלל ברזל אחר השרשים המשותפים לשני הסופרים. הוא מוצא אותם הן במורשת היהודית והן במסורת התרבות הארופאית.

וכמה מילות סיכום: מחקר משווה מסוג המחקר שלפנינו עומדים בפניו קשיים לא מעטים. כאשר מבקשים לערוך השוואות מפורטות בין יצירותיהם של שני סופרים, קיימת הסכנה של התעלמות מן הייחוד שבכתבי כל אחד מהם. עלולה גם להתגבר הנטייה להביא סגנונות יצירה שונים לידי מכנה משותף שהוא רצוני יותר מאשר ממשי. אפשר להגזים במתיחת הקבלות ובחיפוש אחר נושאים משותפים. מצד שני, מחקר משווה במובן הטוב של המילה טורח לחשוף בפני הקורא צדדים חדשים ובלתי צפויים ביצירה הספרותית. מתוך עיון במשותף בין סופרים שונים הוא מאיר נושאים חדשים ומרחיב את הבנת הקורא ביצירה אחת בדרך הקבלתה ליצירה אחרת. וכנה הוא מחקרו של הלל ברזל.

מרץ, 1973

הערות:

- 1) "בין עגנון לקפקא", מחקר משווה מאת הלל ברזל, הוצאת "בר אוריין", 1972.
- 2) "Der Erwählte" Thomas Mann, 1951 תרגום מ. אבי-שאול, הוצאת ספרית פועלים, 1962.

## נספח: מעירו של קפא

כשהתחלתי לקרוא את ספר זכרונותיו של וילי האס, "העולם הספרותי"<sup>1</sup>, זכרונות שתחילתם בפראג של סוף-המאה-הקודמת-ושל-ראשית-המאה-שלנו, טרם ידעתי ששמה של פראג עתיד להופיע בכותרות העתונים שלנו, בהקשר מאיים ומזועזע. קראתי, על כן, על פראג של אותם ימים, מתוך ריחוק כלשהו; ורק לאחר מכן, בתוקף מאורעות השבועות האחרונים, הנהחלתי לבקש השוואות, פירושים לעבר והשלכות לעתיד. וילי האס, מבקר ספרות, מבקר תיאטרון וקולנוע, תסריטאי, עורכו ומוציאו לאור של כתב העת "העולם הספרותי" (בשנים 1925—1933), ליטראט במובן הטוב ביותר של המילה, מעיד על עצמו כי נדד ועבר ארצות וימים והיה אזרח של ארצות שונות, אך באמת מבקש היה לשבת במקום אחד ולהיות אזרח של ארץ אחת. מאורעות היסטוריים שלא היה לו שליטה עליהם טלטלוהו טלטלה עזה, מפראג עיר מולדתו לקווי החזית של מלחמת העולם הראשונה; מרצונו פנה וילי האס לברלין, המטרופולין של התרבות הגרמנית של אותם ימים; שלא ברצונו נמלט ממנה וחזר לפראג, בשנת 1933, לאחר שבעיתון הנאצי "דר פלקישה ביאובכטר" הופיעו מאמרים ארוכים שדרשו את היסולו המידי של "העולם הספרותי" ואת כליאתם של עורכיו במחנות ריכוז. דרישות אלה הושמעו דווקא על ידי סופרים, "סופרים גרמניים שכולם היטיבו להכיר את שמותיהם ועדיין מכירים אותם". לשהייה שניה זו בפראג, בין השנים 1933 ועד ל-1939, קרא האס "אפילוג אימנטי". שהרי לגבי אדם בעל אבחנה כלשהי, הקץ כבר היה נראה עין בעין. וילי האס נמלט מן הגרמנים מברלין לפראג, אולם כעבור שש שנים קצרות השיגו אותו הגרמנים. בפעם הזו הוא נמלט למקום קצת יותר רחוק: ידידים הצליחו לסדר לו, בשעה השתים עשרה ממש, משרת תסריטאי בחברת סרטים הודית. גם על הודו כותב האס באהבה רבה, כשם שהוא כותב באהבה ובהבנה על כל ארץ וארץ, בה שהה. אחר תום מלחמת העולם השניה מגיעה שעתם של "הלבנים" בהודו. וילי האס חוזר לאירופה. עתה הוא נתין אנגלי, והוא פונה ללונדון. (מעולם לא עלה על דעתו להשתקע בארץ ישראל). הוא מעריך את הבריטים, שהצילו את חייו ולא רק את חייו בלבד — אך איזהו הסופר, היכול לחיות ללא שפה? השפה האנגלית אינה נכבשת לו; הוא מספר על הערצתו לאנשים כמו קסטלר, שהצליחו להתחילף את שפתם; הוא אינו מסוגל לכך. לאחר שורה של לבטים והצטדקויות בפני הקורא, מספר לנו וילי האס על התחנה הבאה במסעו הארוך: המבורג.

בזכרונות אלה כמה פרקים מעניינים. אחד המעניינים ביותר הוא על פראג של תחילת המאה. הרבה סופרים מפורסמים הכיר האס בצעירותם, לפני שנודע

שמם ברבים. יחד עם פראנץ וורפל למד בבית הספר; וידידים נשארו השנים עד יום מותו הפתאומי של וורפל. יתרה על כך, וילי האס סבור, כי ספרו האחרון של וורפל אינו אלא העלאה באוב של ימי ילדותם בפראג, סיכום השיחות האינסופיות שבין שני עלמים מתבגרים, וגולת הכותרת של ידידות שנמשכה כימי חיי אדם.

כשוורפל והאס למדו בכיתות הנמוכות של הגימנסיה, חיממו את הספסלים של הכיתות העליונות פראנץ קפקא ומאכס ברוד. פניו של קפקא בעיניו של האס הם "פני נסיך מזרחי, מוארכים, אציליים, בגוון הזית". כבר באותם ימים רחוקים שקד מאכס ברוד על פרסום שמו של קפקא ברבים. ראייתו של האס את קפקא כאדם וכאמן על רקע התקופה, העיר פראג והאנשים אשר התהלכו בה אז, היתה אפתעה גמורה בשבילי ובוודאי בשביל כל אחד אשר טרם נולד אז ואשר מעולם לא היה בפראג. מאחר ואהבתו והערצתו הגדולה של וילי האס נתונות לפראנץ וורפל, הוא חש כי פרסומו העצום של קפקא גוזל חלק מן התערכה המגיעה לוורפל. (מובן מאליו כי האס אינו מנסה את הדברים בצורה גלויה כל כך; הם משתמעים מבין השיטין). הוא עומד על דעתו, לערוך הקבלה שבניגוד בין שני הסופרים השונים כל כך. בסיכומו של עניין הוא משווה את וורפל לטולסטוי ואת קפקא לדוסטויבסקי: "בעיני וורפל הוא גדול לאין ערוך ואוניברסאלי יותר מקפקא, כשם שבעיני מחבר "מלחמה ושלוה" הוא גדול לאין ערוך ממחבר "האחים קרמזוב" — ובשל אותה סיבה: משום שבין שני גאונים החולגי יותר, הפתולוגי, נדחק מפני הטבעי, היוצר מתוך הרחבה: הגם שהראשון עלול להיות "מעניין" יותר."

מפתיעה גם עצם גישתו של האס לקפקא. האס סבור, כי רק מי שנולד בין השנים 1880—1890, בעיר פראג, מסוגל באמת לרדת לעומק כוונותיו של קפקא. קראתי בספריו כבנופי ילדתי, אומר האס; היכרתי כל פינה חבויה וכל מסדרון מאובק. מורשת התרבות האוסטרית, מורשת היהדות ואוירת העיר פראג באותם ימים — את אלה יש לתבין אם רוצים להבין את יצירת קפקא.

הרבה נשים מזכיר האס בזכרונותיו, למן נשים ששאמן כבר נשכח מזמן, ועד לגרטה גארבו — אך הערצתו הגדולה ביותר, כמדומה, נתונה למילנה ינסקה; מילנה ששמה הגיע אלינו דרך מכתביו של קפקא. אגב, בניגוד למה שנמסר בכמה מקורות אחרים, טוען האס שמילנה לא היתה כלל וכלל ממוצא יהודי. היא ענדה את הטלאי הצהוב מתוך מתאה — ג'סטת אמיצה שעלתה לה במחיר חייה, ובמחיר סבל בלתי אנושי בשנים האחרונות לפני מותה.

בולט לעין מספרם הגדול של היהודים (או אלה ממוצא יהודי) בין האנשים הגדולים, עליהם מספר האס בזכרונותיו. היתה זו נקודה שלאחר מכן הוזינה את התעמולה הנאצית: גדול ורב היה חלקם של היהודים בחיי הגרמניים, בין אם מדובר בפראג, או בברלין, או בווינה. רובם של היהודים אלה לא ביקשו להיבדל

מעמיתיהם הנוצריים — כלומר, הם לא ביקשו ליצור תרבות יהודית, אלא גרמנית. עם זאת, רובם לא שכחו את מוצאם ולא התכחשו ליהדות. במידה מסוימת של הצדקה, אפשר להשוות את חלקם של היהודים בתרבות הגרמנית בתחילת המאה, לחלקם של היהודים בתרבות האמריקאית במחצית המאה — מובן מאליו, שכמו בכל ההשוואות, כן יש גם בהשוואה זו מספר לא מבוטל של אי דיוקים.

בשל מוצאו, ובשל השפה אשר בפיו, מתיחס וילי האס בעיקר לחוג האינ-טלקטואלים דוברי הגרמנית שבפראג. כמובן שכל אלה שלטו גם בשפה הצ'כית, והיו מצויים גם בחברתם של אמנים צ'כיים, אשר כעבור זמן קצר, עם התפוררות האימפריה התאבסבורגית, עתידים היו לנגן בכינור הראשון, במקום בשני, כמו עד כה. אחד האנשים הנערצים ביותר על האס הוא ת.ג. מסריק, מייסדה של הרפובליקה הצ'כוסלובקית. את מותו של מסריק, ב-1937, הוא מתאר כ"דמדומי האלים של צ'כוסלובקיה". ימי עצמאותה של הרפובליקה הצ'כוסלובקית לא ארכו. המדינה הקטנה, שהוקמה אחר מלחמת העולם הראשונה, התגשמות הרצון לעצמאות לאומית של שני העמים השוכנים בה, הפכה במהירות מטרת כיבוש לרייך הגרמני האימפריאלי. ואילו השחרור מעול חדש זה נמשך שלוש שנים בלבד. ב-1948 איבד עצמו לדעת (או נרצח) יאן מסריק, בנו של מייסד הרפובליקה. מאז המדינה החופשית להלכה מקבלת למעשה את הוראותיה של מעצמה גדולה ממנה.

קריאת זכרונות על העיר פראג של ימים עברו עלולה להראות לנו, באופן פרדוקסלי, עד כמה נשתנו התנאים ועד כמה לא נשתנו בני האדם.

1968

ה ע ר ה :

"Die Literarische Welt", Willy Haas, 1960 (1)

## יעוד העם היהודי בספרי ליאון פויכטונגר

ב־21 לדצמבר 1958 נפטר הסופר ליאון פויכטונגר בבית החולים "הר סיני" בלוס־אנג'לס, שם נתקבל יום לפני כן, למטרת טיפול בתסבוכות שלאחר ניתוח קיבה שעבר לפני חדשים מספר. הוא היה בן 74 שנה במותו.

ליאון פויכטונגר נולד בשנת 1884 במינכן שבגרמניה, בשנת 1907 סיים את לימודיו באוניברסיטה בלימודי הרוח. את התיוזה שלו כתב על "הרבי מבכרך" להיינריך היינה<sup>1</sup>. הוא התגורר בברלין עד 1933, לאחר מכן הגיע, לאחר שהיה ברוסיה, לצרפת. עם המלחמה הצליח להמלט מצרפת לארצות הברית. משנת 1941 התגורר בקליפורניה.

את דרכו הספרותית התחיל פויכטונגר בכתיבת מחזות, ביניהם עבודים של דרמות יוניות, אך פרסומו מבוסס על הרומנים ההיסטוריים שלו. אלה מצטיינים בנימה אופיינית. יש בהם ממיוזג הרקע ההיסטורי והניתוח הפסיכולוגי. ליאון פויכטונגר עצמו, בספרו "גויה"<sup>2</sup>, מציין כי הרומן ההיסטורי חייב לתאר את העבר, להתכוון להווה ולבנות נדבכים לעתיד. מיוחד הסגנון ודרך התיאור. הסגנון עשיר, צבעוני. הוא רצוף במכוון בטוים מיושנים, כדי לעורר רושם ארכאי. אף התיאור שופע פרטים, רווי צבעים. לו היינו מנסים להעביר את רשמי הקריאה לצבעים ותמונות, ודאי היינו רואים לפני עינינו, בשעת קריאה ב"יהודי זיס"<sup>3</sup>, את הקשת הצבעונית, או צבור שברי זכוכית שקרני השמש משתברות בה; ואולי חממה מלאה פרחים אכסטיים, טרופיים. (העושר הצבעוני של סיפור ותיאור נכרים, מכל כתבי פויכטונגר, ב"יהודי זיס" במידה הגדושה ביותר).

הרומן הראשון שפויכטונגר כתבו בצורה ובסגנון המיוחדים לו, הוא "הדוכסית המכוערת"<sup>4</sup>, שנתפרסם בשנת 1923. ידועים מבין הרומנים ההיסטוריים גם הטריילוגיה על יוסף בן מתתיהו (יוספוס פלויוס): "מלחמת היהודים", "הבנים", ו"יוספוס נגד הקיר"<sup>5</sup>, טרילוגיה שחלקיה השונים יצאו במרחק שנים ביניהם. הרומנים ההיסטוריים מקיפים תקופות שונות. מימי הביניים מתרחק פויכטונגר לתקופה הרומאית. ב"בלדה ספרדית"<sup>6</sup> הוא חוזר שוב לימי הביניים, אך למקום ולהווי שונים בתכלית מאלה של המדינות הגרמניות הקטנות שבמרכז אירופה. "יום יבוא"<sup>7</sup>, ו"נשק לאמריקה"<sup>8</sup> מתארים את זמן מלחמת השחרור האמריקאית נגד הבריטים. בסוף ימיו נרחק הסופר יותר מאי פעם לנבכי העבר: ב"פתח ובתו"<sup>9</sup> הוא מנסה לחדור לרוח תקופת השופטים. הוץ מרומנים היסטוריים



ריים על זמנים שעברו, כתב פויכטונגר גם ספרים על רקע זמנו הוא. כך תאר ב"הצלחה" (1930) את החיים במינכן לאחר מלחמת העולם הראשונה, ובעיקר — את עליית הנאצים לשלטון. "גלות"<sup>10</sup> מתאר את רדיפות היהודים. "סימונה"<sup>11</sup>, מתאר את כיבוש צרפת על ידי הגרמנים. פויכטונגר היה סופר פורה ביותר, והזכרנו בזאת רק חלק מכתביו. הוא מוכר לקורא העברי דרך תרגומים רבים. יש לנו עניין בספריו גם משום "הנקודה היהודית" שבהם. חלק ניכר מן הרומנים מטפל בגיבורים יהודיים ובעיות יהודיות. במקרים רבים, אף אם אין עיקר הסיפור מוסב על יהודים, מופיעים הם כדמויות רקע — כמו ב"דוכסית המכוערת". פויכטונגר הוטרד ע"י בעיות עמו, עוד שנים לפני עליית המפלגה הנאצית לשלטון. הוא אף אהב את עמו, העריכו, וניסה לומר בכנות את הרהוריו. אך המסקנה שהגיע אליה, ושנוכל למצאה בחלק ניכר של ספריו, מן הראשונים ועד לאחרונים שבהם, אינה מסקנה שנוכל להזדהות עמה או אף לקבלה במידה כל שהיא. נקודת המוצא של פויכטונגר היא יחסי הגומלין בין היהודים לעולם הגויי. מכאן, שרוב גיבוריו יהיו אנשים אשר התקרבו לאותו עולם גויי; אנשים אשר תפשו עמדה חשובה בעולם הנכרי דווקא. ואכן כך הוא הדבר. "היהודי זיס" מספר את תולדותיו של יהודי, נצר ממשפחת אופנהיימר, תבנקאים המפורסמים, שעלה לגדולה והפך ליד ימינו של שליט נסיכות וירטמברג שבגרמניה. אך לאחר מות הדוכס, באים סוף סוף שונאי היהודי על סיפוקם, ומעלים אותו לתליה. הספר מבוסס על עובדות היסטוריות, אלא שהוא נותן אינטרפרטציה משלו למאורעות. כך מותו של זיס מצוייר לא כאסון שבה כהתף, אלא כנובע מרצונו הוא עצמו. דרך חיים זו — חתירה בעמל אין קץ אל ההצלחה, ולאחר זאת, נפילה שאין עמוקה ממנה — משותפת לכמה מגיבורי פויכטונגר. דון יהודה אבן עזרא ובתו רחל, ב"בלדה ספרדית", מתים בידי פורעים. אף ב"דוכסית המכוערת" נהרגים יועץ הכספים היהודי של הדוכסית וכל משפחתו על ידי המון מתפרע. כפי שציינו, הרי אנו נתקלים ב"בעיה היהודית" כבר ב"הדוכסית המכוערת", הגם שכאן הבעיה עומדת עדיין ברקע. ביצירה זו עמד פויכטונגר עדיין בראשית דרכו. המבנה הרבה יותר פנטזי מאשר בספרים המאוחרים יותר. מוצגת בפנינו הדוכסית מרגריטה בכל כעורה, לעומת אויבתה היפהפיה, אגנס פון פלוון, הנערצת על העם כולו. העם בו לכעורה הנורא של מרגריטה, כי האדם הפשוט שופט לפי מראה עיניו. העם שונא את מרגריטה ואוהב את אגנס, ואינו מבחין כי הכעור החיצוני מסתיר יופי ועדינות נפשית, שעה שהיופי החיצוני, יופיה של אגנס, הינו מסוה בלבד לכעור הנשמה, לרקבון פנימי. המעשים הטובים של מרגריטה מתפרשים על ידי הכל כמעשיה של אגנס; פעולותיה של אגנס, הממיטות שואה על העם, מיוחסות לדוכסית עצמה. מהותן האמתית של שתי הנשים משתקפת בקולן: למרגריטה קול עמוק ויפה, שעה שקולה של אגנס צורמני, חד וקשה. אך איש אינו טורח להאזין היטב. בסוף ימיה נלאית מרגריטה ממלחמתה חסרת הסיכויים. היא

מתמכרת לתאוות הגוף הפרימיטיבית ביותר — אכילה ושינה. ועם הוויתור לגוף מכוער זה הולכת ומתנוונת הנשמה.

דואליות זו של טוב ורע, של חיצוני ופנימי, של גוף ונפש, מתיחסת במידה מסויימת גם ל"בעיה היהודית" שבספר. הדוכסית, שהיא מדינאית נבונה ושואפת לטובת ארצה, נותנת מכתבי זכיון מסחריים ליהודי, המביא במשך הזמן תועלת רבה לנסיכות. היא מרגישה עצמה קשורה ליהודי, היא נושאת בחרפת הכעור, והוא נושא בחרפת היהדות. שניהם, בסופו של דבר, אינם יכולים לעמוד כנגד טפשותם וגסותם של האנשים. טפשות וגסות, אצל פויכטונגר, לעולם מסוכנים יותר מרשע של ממש. רוב מעשי הזוועה מקורם בטפשות יותר מאשר ברוע. מכאן, שעלולים האנשים, לאחר מעשה, להתחרט — ועוד נחזור לנקודה זו.

כאמור, מבחינים אנו כבר ב"הדוכסית המכוערת" במוטיב של הבעיה היהודית. היהודי עובד ללא לאות. הוא מפריח את חיי המסחר של הדוכסות. הארץ מתעשרת כתוצאה מפעילותו. אך האנשים — חוץ מן הדוכסית עצמה — קצרה בינתם מהבין זאת. הם מיחסים להשפעתו דווקא את המחלות ופגעי הגורל — ולבסוף הוא נרצח, יחד עם כל משפחתו. נותר רק נכד אחד, עודנו תינוק — וההגיון מתנה שדרך חייו תהיה כדרך חיי הסב, וחזור חלילה. כאן עוד אין בפנינו פרושים וחיפוש טעמים. שונה הדבר ב"יהודי זיס", כפי שאנו רואים כבר בשם הספר. זיס הוא בקו ראשון חצרו, קרייריסט מוכשר, יהדותו נדחקת לקרן פנה. הוא אינו רוצה לחשוב עליה — אך עם זאת, השייכות לעם הנרדף משרה עליו, ללא רצונו כמעט, עדינות ושאר רוח שאין באחרים, שאינם יודעים עומס תורשה מהו. דרכו של זיס נקבעת ע"י יהדותו. ממרומי ההצלחה מגיע הוא אל עמוד התליה. וגם אם פויכטונגר מיחס את נפילתו לרצונו הוא עצמו, אין אנו יכולים להסתפק בפרוש זה. ואף בעובדה שמעין הרגשת אשמה כבדה רובצת על שונאי היהודי, ומלנכוליה עוטפת את המדינה — אין משום נחמה או תיקון העוול. דון יהודה אבן עזרא, מן "הבלדה הספרדית" קלט לתוכו הרבה ממהותו של היהודי זיס, אם כי אין בו מן הברק המיוחד והקסם של דמות זו.

הבלדה הספרדית מספרת על אהבת אלפונסו השמיני, מלך קשטיליה, ליהודיה היפה רחל. יש רומנסות עממיות המספרות על אהבה מזוהה זו, ויש אף היסטורי-יונים, מוקדמים כמאוחרים, המציינים אהבה זו כעובדה. אלפונסו השמיני, 1158 — 1214, ידוע בעיקר בשל המפלה הניצחת שהנחיל למוסלמים בשנת 1212, כשהוא עומד בראש צבאות ספרד הנוצריים. היתה זו התקופה, בה נלחמו הנוצרים והמוסלמים על השלטון בחצי האי הפירינאי. מלחמה זו השאירה את רישומיה בכל. אפוסים ספרדיים מאדירים את גיבוריה. כך השירה הגדולה על הסיר, גבורה הלאומי של ספרד, עליה בנה אחר כך קורני את מחוזו. ומהו חלק היהודים באותה מערכה? רגילים אנו לעובדה, כי במלחמות רבות סבלו היהודים. שני הצדדים העויינים הפנו את זעמם כלפיהם. המנוצחים ראו בהם את סיבת המפלה,

ואילו המנצחים בנוזו את רכושם. אך לעיתים נדירות לקחו חלק פעיל כל כך בעיצוב פני הדברים כבספרד של ימי הביניים. הם העמידו את כספם, מרצם וכשרונם פעם לידי המוסלמים ופעם לידי הנוצרים — לפי מידת הסובלנות המשתנה שגילו עמים אלה בתקופות השונות ליהודים. על פי רוב ניסה הצד החלש יותר במאבק למשוך לצידו את עזרת היהודים. בזמנו של אלפונסו רדפו האלמוהדים הקנאים את היהודי בספרד המוסלמית, על כן עמדו אלה לצד הנוצרים. ידועים שמות יהודים, שתפשו עמדות נכבדות ביותר בקשטיליה וארגוניה. אחד השמות הללו הוא שמו של יהודה אבן עזרא, ממשפחת אבן עזרא שהעמידה אנשי רוח ושלטון רבים וגדולים. יהודה אבן עזרא היה שר בימיו של אלפונסו השביעי. אף לאלפונסו השמיני היו שרים יהודיים: המפורסמים שבהם היו יוסף אבן שושן, ואברהם אבן אלפכר. פויכטונגר בורא דמות נוספת של שר יהודי, שאין לה סמוכין בהיסטוריה, והיא — יהודה אבן עזרא, בן אחיו של אבן עזרא ההיסטורי. רחל היהודיה, אהובת המלך, אינה מופיעה כבת בלי שם. היא בתו של יהודה אבן עזרא הפיקטיבי, ושוללת היחסין שלה מגיעה עד דוד מלך ישראל. יהודה אבן עזרא זה מאחד בדמותו כמה קוים: אנו מוצאים בו משל אברהם אבן אלפכר — פויכטונגר מספר לנו כי גר לפני כן בסביליה, שם הוכרח לקבל על עצמו למראית עין את האיסלם ונקרא איברהים, וכן קוים משל יהודה אבן עזרא, דודו כביכול, שאת דרכו הוא מנסה להמשיך, אך בעיקר מזכיר הוא לנו אדם מתקופה אחרת וארץ אחרת: הלא הוא היהודי זיס של פויכטונגר. וכאן טמונה חולשתו של הספר: יש בו מטעם החזרה. פרטים רבים חוזרים ונשנים. עקב השוני הרב שבתקופה ובתנאים, אין החזרות הללו מתאימות ביותר. השוני בין שני הספרים הוא בתיאור הבת. ב"יהודי זיס" הבת אינה אלא דמות מטושטשת ברקע. הדוכס חומד אותה, והיא מאבדת עצמה לדעת כדי שלא תיפול בידיו. זיס חורש נקם. מוזימתו מצליחה, הוא גורם למותו של הדוכס ובעיקיפין למותו הוא עצמו. תפקיד הבת פסיבי לגמרי. ב"בלדה הספרדית" דון יהודה, רחל ואלפונסו הן הדמויות הראשיות. דון יהודה רואה את אהבת אלפונסו לבתו כטומנת אפשרויות רבות בחובה. רגשותיו מעורבים, אך הוא רואה את החיוב כגובר על השלילה.

פויכטונגר אינו היחיד שכתב על דרמה היסטורית זו. ניסה כוחו בזאת, לפני למעלה ממאה שנה, גרילפרצר, כותב המחזות הקלסיים היחיד שהצליחה הקיסרות האוסטרית להעמיד; בזה מונח סוד הדפסתו. יצירותיו כשמו: ארוכות מסורבלות וחסרות טעם. נושא אהבת המלך הנוצרי ליהודיה גרה את תיאבוננו הספרותי של גרילפרצר וכתב מחזה בשם "היהודיה מטולידו"<sup>12</sup>. קשה קצת לרדת לסוף דעתו במחזהו זה. הוא נוטה להסביר את השפעת היהודיה בכשפים. המלכה ליאונורה היא מעל כל דופי, ועם זאת עוזרת לבצע את רצח היהודיה במו ידיה. רחל, אהובת המלך, קלת דעת, טפשית, חמדנית, נתונה אך ורק לתאוות בשרים.

אחותה אסתר, לעומת זאת, היא הדמות החיובית היחידה שבמחזה; כי למרות הכתוב בתכניתו של גרילפרצר למחזה, לא אלפונסו ולא ליאונורה שובים לבבות. אביה של רחל, יצחק, הוא הדמות הידועה של היהודי הקמצן, האוהב את זהבו מעל הכל. תיאורו הוא חקוי גרוע של "הסוחר מונציה"<sup>13</sup>, כגון חיפושיו אחר כספו לאחר רצח בתו.

ובפנינו תופעה מעניינת: כמה פעמים מתעורר הרושם, כי לעיתים מנסה פויכטונגר לסתור את מחזהו של גרילפרצר, כמעט — להתפלמס עמו. הדבר תחילה אינו מתקבל על הדעת. "היהודיה מטולידו" הוא מחזה ישן ומיושן, נטול טעם וערך. ואולי עשה פויכטונגר מה שעשה בלי כוונה מוגדרת. רושם הפולמוס מתקבל מכמה עובדות. אחת מהן, שבספרו, שהיסוד הפיקטיבי עולה בו על היסוד ההיסטורי, משתמש הוא בחלק ניכר של השמות בהם משתמש גרילפרצר.

פויכטונגר הצליח בספרו זה אולי יותר בתיאור דמויות הרקע, מאשר בתיאור הדמויות העיקריות. ורבות הדמויות המאכלסות את שולי הספר: אלינור מלכת אנגליה, אשת הנרי השני, המפורסמת בימיה ומופיעה הופעה רבת רושם ורשע ב"מלך יוהן"<sup>14</sup> לשקספיר; הטרובודור ברטן דה בורן, המהלך כרות ראש ב"תופת" של דנטה אלגירי<sup>15</sup> בעוון זריעת מדנים בין אב לבנו. ואכן, תיאור ברטן, משורר המלחמה הזקן, מתקבל מאוד על דעתנו.

ניסינו, עד כמה שאפשר, לברר מהם מעגלי התשפעה השונים ביניהם נעה "הבלדה הספרדית". ועוד לא עמדנו דינו על יסוד חשוב ביותר שבספר: והוא השקפת המחבר על היהדות ועל תפקידה ההיסטורי. בספר, כבשאר ספריו, חוזר הוא על יסודות אמונתו. היהודים הם עם בעל יעוד. אין באפשרותו של בן העם להנתק מעל עמו. בידעין או שלא בידעין עושה הוא מעשיו לטובת האומה. ועל הנכרים לעזור ליהודים במלוי יעודם. המלך הנכרי תופך מברבר גס לאדם בעל ערך, בגלל אהבתה של רחל. היהודים מפתחים את קשטיליה ומשגשגים יחד עמה. יהודים המגורשים מצרפת מוצאים מולדת חדשה ומגיעים לעושר ולגדולה. מותם של דון יהודה ורחל אף הוא לתועלת העם. הפורעים מתחרטים ומנסים להיטיב דרכיהם.

כאן, ב"בלדה הספרדית", הגיעה השקפת פויכטונגר על תעודת העם היהודי לבטויה המדוייק ביותר. אין זו אלא וריאציה קלה על ההשקפה שצמחה על רקע הרדיפות והסבל שבגולה; ההשקפה שעל היהודים להשפיע מרוחם על הגוים; ההשקפה המנחמת את העם בהכרת עליונותו הרוחנית, לעומת סבלו הגופני.

יעוד העם היהודי בספרי ליאון פויכטוונגר

לנו נראית תורה זו כמיושנת. אף אין אנו יכולים להתנהם בה. ידוע לנו, כי חלק מן העם הגרמני מתחרט עתה בכנות על מעשי השלטון הנאצי. אך האם יש בזאת כדי לספק אותנו ? מקווים אנו, שמצאנו פתרון טוב יותר מזה של פויכט-וונגר. קבלת הענויים באהבה היא נחמת החלש בלבד. ואף אין אנו חייבים לקבל את ההנחה, כי הסבל של עמנו דווקא הוא שנועד לטהר את העולם כולו.

1959

#### הערות :

- 1) "Der Rabbi von Bacharach", Heinrich Heine.
- 2) "Goya", Lion Feuchtwanger, 1951.
- 3) "Jud Süß", Lion Feuchtwanger, 1925.
- 4) "Die hässliche Herzogin", Lion Feuchtwanger, 1923.
- 5) "Der jüdische Krieg", Lion Feuchtwanger, 1932.
- 6) "Spanische Ballade", Lion Feuchtwanger, 1955.
- 7) "Der Tag wird kommen", Lion Feuchtwanger, 1945.
- 8) "Waffen für Amerika", Lion Feuchtwanger, 1946.
- 9) "Jefta und seine Tochter", Lion Feuchtwanger, 1957.
- 10) "Exil", Lion Feuchtwanger, 1940.
- 11) "Simone", Lion Feuchtwanger, 1944.
- 12) "Die Jüdin von Toledo", Franz Grillparzer, 1873.
- 13) "The Merchant of Venice", Shakespeare, 1597.
- 14) "King John", Shakespeare, 1596 ?
- 15) "Divina Commedia", Dante Alighieri, 1307 — 1321 ?

## סופרים ומשוררים

משכבר בימים, בעודי תלמידת בית ספר, ובולעת תוך הערצה בלתי ביקורתית ובלתי מסתייגת ספרים מספרים שונים, היו בליבי מחשבות זכות על האנשים המופלאים, היודעים לכתוב. כל הסופרים, כך סברתי לתומי, מתכנסים להם מידי פעם על פסגת הפרנסוס, או באיזה מוסד ארצי המקביל לפרנסוס ההירואי, ושיחתם ערבה כמו נקטר ואמברוזיה. מאז אותם ימים מלאי התלהבות חלפו עלי שנים ארוכות ורעות. והנה זה זמן רב מכרסם בליבי החשד הנורא, שלא כל הסופרים אוהבים זה את זה עד כלות הנפש. מובן מאליו, שייקשה עלי הדבר, להביא ראיות חותכות לחשד כבד כל כך. אולי רק בי האשם, שהפכתי חשדנית יתר על המידה משך השנים. בכל אופן, קשה לי להפטר ממחשבותי הרעות; על כן חשבתי, אכתוב ויירווח לי.

ובאשר לדיעות סופרים על סופרים, ברצוני לדלות הפעם טיפה קטנה מתוך הים הגדול ולטפל באספקט מסויים מאוד, ומתמיה כלשהו. כוונתי — יחסם המסוכסך והמסובך של פרוזאיקנים מובהקים למשוררים. כמוכן, יש סופרים הכותבים פרוזה ושירה, רומנים ומחזות, סיפורים ומסות, ועוד ועוד. לא לאלה הכוונה. למרות שאפשר היה להתעכב על כך, שערבוב הצורות לפעמים גורם לבעיות, — יש סופרים שאצלם אתה זקוק לתמרוך דרך, המסביר לך כי עד כאן פרוזה, ומעתה והלאה, שירה, או להפך. שכן הפרוזה אצלם מסובכת ומבולבלת כשיר מליצי של בן טפשעשרה, ואילו השירה פרוזאית כמו חיבור של בית ספר. אך לא בזאת נעסוק הפעם. הפעם ברצוני לגסות ולבדוק כמה דברים, שכתבו סופרים ישראליים צעירים, פרוזאיקנים, על דברי שירה. ולא דברים שנכתבו במסות ספרותיות, מתוך כוונה דידיאקטית ברורה, אלא דברים שנכתבו בסיפורים פיקטיביים, על דרך הדימיון, כביכול; ועל כן יכולים מחבריהם להסתייג מהם בכל רגע ובכל שעה, ולטעון לחופש ההבעה הספרותית, שאינה מחייבת גיבוי של השקפות מדוייקות.

הנה, למשל, סיפור של סופר צעיר, בן-קיבוץ, יואב הלוי: "לא לה". לולה פרסוב הקשישה, שהצטרפה אל בניה, ממייסדי הקיבוץ, כותבת מידי לילה במחברותיה שהורות הכריכה שירים, מחשבות, הניגים. משך שנים עשרה שנה כותבת לולה פרסוב הקשישה, בשפה גרמנית משובחת. ואם לא היתה חברת הקיבוץ, הממונה על שלום הדור הקשיש, מבקשת להיטיב עם לולה פרסוב, היתה זו ממשיכה בשלווה בכתיבתה, ללא דחף פנימי לפרסום. אלא שלא כך

רצה הגורל. מתוך שביקשה החברה להיטיב עם האשה הקשישה, בשל התרשמות מכתביה, גרמה למאורעות בלתי צפויים. באותו קיבוץ עצמו יושבת משוררת צעירה, רחל קשת, שדרכה אל הפרסום היתה קצרה וחלקה. מעמדה בעולם הספרות איתן ויציב; לא כן אושרה הפרטי, הניגר מבין אצבעותיה, כמים שאין אפשרות לאחוז בהם בחזקה. הצלחתה כמשוררת, והדיכאון שבחייה יוצרים בה תערובת של יהירות ומרירות. יחסה לכתבי האשה הזקנה, המובאים בפניה בתרגומו של מזכיר הקיבוץ, הוא יחס מעורב. קוסמת לה הפשטות, המבנה הסגנוני, ההקצוע המחשבתי והצורני, הרצינות והאחריות שבאסכולה ישנה. בקיצור, כל שנראה לה לקוי בשירה החדשה. העימות עם שירת האשה הזקנה גורם לה למשוררת הצעירה לספיקות חמורים ולמבוכה: האם כתיבתה שלה ושל חבריה היא בעלת ערך אמיתי, ערך קיים ועומד מעבר לאופנה ספרותית חולפת? את ספיקותיה היא מביאה בפני מי שהוא בר הסמכא הגדול ביותר בעיניה: פיניה, עורך כתב עת ספרותי אוונגרדי; פיניה הוא מאהבה, ואחראי במידה רבה הן לפירסומה המתיר והן לאומללותה הפרטית. לפיניה אין כל ספיקות. הוא פוסל את שירת הזקנה מכל וכל. ונימוקיו עמו: "שום חידוש, פריצת-גדר, שום צעקה. פילוסופיות שגרתיות, תורות חיים שחוקות. בדור של הירושימה והמלהמה הקרה לכתוב על זריחת השמש, באופטימיזם, בחרוזים שקולים ובקצבים מדויקים. שגעון!" לרחלה דעה אחרת: "אנחנו יוצרים לפי האופנה, כמו תופרות או אדריכלי פנים. היום אנחנו כותבים בשורות פרועות, אתמול בעטנו במשקל, מחר נהרוס את הסדר ההגיוני של המשפט, מחרתיים נכתוב כבר הברות הברות, ללא מובן, רק למען האסתטיקה של הצליל. אתמול זנחנו את הנושאים השגרתיים, היום אנחנו מנבלים את שירינו, מחר נמציא פרברסיות חדשות, עיוותים מקוריים. אנחנו אמנים שמנסים להשאר תמיד בתורנות באור הזרקורים." מובן שרחלה אינה מסוגלת לעמוד על שלה כנגד פיניה. ייתכן גם, שבאופן בלתי מודע יש בה קנאה מסויימת כלפי השירה האחרת, קנאה המוצאת קרקע פוריה במרירות שנצטברה בנשמתה. ובדבריו החותמים של פיניה אליה יש גם מעין איום מוסתר: "מהרבה מאוד בחינות להישאר ולהיות משוררת צעירה מצליחה, בדיוק כמו להתחזק עתון ספרותי על רמה ובמרכז האוונגרד — זהו עסק. זהו עסק שיש להצעידו קדימה גם על ידי אימוץ דרכים מודרניות משטחי חיים אחרים, כמו פירסום, כמו תיכנון." הדיעות הללו, אשר מביע פיניה בסיפור כהשקפותיו המבוססות והבטוחות, הן, בדרך עקיפין, ביקורת של המחבר על סוג כתיבה מסויים. ובמיוחד בולטת ביקורת זו כאשר פיניה מדבר במלוא הרצינות על "העסק" שיש בכתיבת שירה מודרנית ובפירסומה. מכל מקום, רחלה, כפי הנראה, מקבלת את הרמז. לאחר שהאשה הזקנה מקבלת את חוות הדעת השלילית, היא ניגשת באישון לילה לשריפת מחברותיה. תוך כדי כך תופשת בה השלהבת, והיא נדלקת, אבוקה חיה. המשוררת

הצעירה, הפוגשת במסע ההלוויה, מנסה למצוא ניסוח מתאים למוות; בעוד יום תשלח שיר חדש למערכת; מובן מאליו, שיר בסגנון מודרני. כוונתו של יואב הלוי אינה מוטלת כאן בספק. הסיפור, אמנם, פשטני מדי; אך רבים עלולים למצוא בו הד לתמתון שתמהו בליבם על השירה החדשה וטיבה. מסובך יותר הוא סיפורו של עמוס עוז: "כל הנהרות". כאן יש רבדים רבדים של אירוניה, המכוונים כלפי מטרות שונות. חבר קיבוץ, הנוסע ליום אחד העירה, לשם עסקת בולים, פוגש בדרך מיקרית אשה צעירה; מסתבר שאשה צעירה זו, טובה שמה, כותבת שירים. חבר הקיבוץ, אליעזר, מספר את הסיפור בגוף ראשון אולם לאהר שורות מעטות בלבד מתברר לנו, שהכתובה בגוף ראשון אין פירושה — תודות הסופר עם הגיבור המספר. רק מספר מנייריזמים סופיסטיים בכתיבה מעידים על הסופר, ולא על גיבורו. הגיבור, אליעזר, אינו כלל מה שנקרא טיפוס סימפאטי. אמנם תכונה אחת מחפה במקצת על צדדיו השליליים, והיא, שמכיר הוא בחסרונותיו. אך עיקרו של הסיפור — לא דמותו של אליעזר אלא הפגישה עם טובה, וטיבם של היחסים המזורים הנרקמים ביניהם, למשך שעות ספורות בלבד. מבחינת ההופעה החיצונית, הרי טובה אינה כליל השלמות, אם כי אפשר לומר עליה שהיא אשה נאה. המספר אינו משתמש במילים רמות בתיאור הרגשתו ביחס לטובה. הוא חוזר ומדבר על גירוי, גירוי התופך לתשוקה. תשומת ליבו מתעוררת כאשר טובה, הבלתי מוכרת לו עדיין, היושבת באותו בית קפה כמוהו, מתחילה להשתעל, שיעול חזק, חולני, מכוער, המטלטל את כל גופה והמעוות את פניה. הוא אף אינו שוכח לציין, כי נתזי רוק מתפורים על כל סביבתה. ואילו הגירוי מתעורר כאשר הוא מבחין כי בידה השמאלית של טובה חסרה הבהן. אין לומר כי אליעזר מתעלם לגמרי ממעלותיה הגופניות של טובה; מן העגילות, הלובן, הרכות, החיוך. אולם ברור הוא, שבמשיכה יש יסוד לא מבוטל של פרברסיה; ההתעוררות באה בעיקרה בשל הפגמים, ולא המעלות. ההרגשה, על כן, מעורבת. המשיכה והמיאוס באים זה בצד זה. למעשה, מוזר הוא שהגיבור נכנע לרגשות בלתי שיגרתיים כל כך; שהרי הוא עצמו משתקף מתוך דבריו כבעל הופעה נאה, גבוה, מוצק, בעל שרירים, ספורטאי גמיש, שההצלחה מלווה אותו בעסקי נשים ואף בעסקים אחרים. מתוך דבריה של טובה מסתבר, שאת בוהן שמאלה אבדה כמחנה ריכוז; שם גם אבדה את משפחתה ואת שיווי משקלה הנפשי. היא משתעלת ומעשנת, מעשנת ומשתעלת.

כאשר גיבור הסיפור נתקל בטובה בדרך שהיא מיקרית ולא מיקרית לגמרי, טובה כותבת שיר. לאחר ההיכרות, טובה מסבירה כיצד היא כותבת שיר (ואילו אליעזר מספר לטובה על גבורותיו בזמן המלחמה): "כימיה דקה היא זו. מלאכת מוזיגות מדוקדקת. שיר טוב הוא שיר שאין בו מחיקות. צרוף כגביש. ההשראה והמוזות והאכסטאזה אינן אלא אגדות רומאנטיות. באמת יש



כאן רק מימוש חמרי של נוסחה כימית, אם הדבר מובן. למעשה, השיר בגרעינו הוא רק צירוף של ארבע או חמש מילים. כל היתר אינו אלא כיסוי ועטיפה." ואילו המספר, כשהוא מתמלא כעס על טובה, מהרהר לעצמו שהשיר שכתבה "אינו אלא תרגיל מודרניסטי פרוע". למעשה השיר נראה לו, ורק השורה האחרונה, לפי הרגשתו, מפריעה לסדר הטוב — ואליעזר אוהב סדר. ממילא מובן, שכל הוויתת המזורה של טובה מפריעה לסדר הטוב. וכאשר, לבסוף, מגסה היא לדקלם את השיר שחיברה זה עתה, תוך שיעול בלתי פוסק, והמילים יוצאות מפיה מעורבות בשיעולים, גיהוקים וכיחכוחים, פוקעת סבלנותו של המספר, והוא מטיח בה מילים מכוערות. כתשובה, משתנה שיעולה של טובה להקאה, והיא מטנפת את בגדיו של אליעזר בקיא הנשפך מפיה בתנופה. כך מסתיימת פגישת הצעיר מן הקיבוץ והמשוררת. תמונה דוחה ומאוסה, המתגרה בכל המושגים הרומנטיים על המשוררות העדינות והמבושמות, המרחפות בקלי-לות ברקיע. בערב יושב הגיבור בחדרו, ועושה סדר באוסף הבולים שלו.

השאלות המתעוררות הן רבות: מדוע בחר המספר לשם דברי שירה בפי דמות תמהונית וגם דוחה כמו טובה? או שמא איתה הריגה שבדמותה של טובה מכשיר אותה לכתוב שירה? האם יש כאן לעג למושגים הרומאנטיים על השירה, ושמא יש כאן לעג למשוררים עצמם, שמתחלף להם מיאוס ביופי? האם נושא האירוניה היא טובה, ושמא אליעזר החסון למעשה גלעג יותר ממנה?

בקיצור: מה חושבים סופרים על משוררים?

## זכרונות על פאולה ארנולד

זכרונותי על פאולה ארנולד הם רבים כל כך, עד שהם צפים ועולים בזכרוני בערבוביה, משתלבים זה בזה, מוקדם ומאוחר, עד ללא תבחן. בכל זאת, זכרון אחד מבין הזכרונות הרבים הוא ללא ספק המוקדם ביותר, מן הימים בהם הייתי ילדה קטנה כבת שלוש או ארבע. אני זוכרת, בבהירות גמורה, פרפר צעצוע מרחף בחדר, בעזרת כנפי צלולואיד ענקיות (כך, לפחות, נראה לי גדלן אז); הייתי מפונקת ומשופעת בצעצועים באותם הימים, אך הפרפר זכור לי עד היום הזה, כדבר מיוחד במינו. רחפני, אלגנטי, לא נכנע לחוקי הכובד המגושמים של אדמה זו. כאשר הייתי משחקת בו, לא היו הורי שוכחים להזכיר לי, מידי פעם: "פרפר זה קבלת מן הגברת פאולה ארנולד!" ובשנים מאוחרות יותר הייתי מהרהרת בכך, שהעובדה שזכרוני הראשון על פאולה ארנולד קשור באותו פרפר נפלא, אינה מקרית בלבד.

אחר כך באה הפסקה של כמה שנים. ואז עומד לפני עיני הבית הגדול בבנימינה, כמו שהוא נתגלה לי בפעם הראשונה בה ביקרתי שם, בשנת ארבעים, סבורתני. לגבי הנהוג באותם ימים, היה זה בית מלכותי ממש. בית גדול ומרווח, המתרומם מדרגות מספר מעל פני הקרקע. וסביב לו דשא ופרחים, עצי נוי גבוהים ופרדס. הא, אותו פרדס! היו בו, באותם ימים, גם אתרוגים, וטעם ריבת האתרוג עוד עומד בפני קצת דומה לריבת אשכוליות, אבל זה לא זה. אני, שכבר שייכת אני לדור הקונה את מרבית המצרכים מן המוכן, תמחה לפעמים אלו טעמים יזכרו ילדי שלי בבגרותם — וודאי אף לא אחד. אכן, הפרדס. ועצי הנוי התמירים, שפאולה ארנולד כה היטיבה לדעת את שמותיהם, כמו את שמותיהן של הציפורים המקננות בהם. תמיד היה גן מלא ציפורים; ראיתי שם ציפורים צבעוניות, יפות, שלא ראיתי דוגמתן בשום מקום אחר — ועד היום לא ברור לי, אם נמשכו הציפורים לגינה של פאולה ארנולד ולא הסכימו להתישב בשום מקום אחר, או שמא רק שם נפתחו עיני לראותן, בשל בעלת הגן שפקחה את עיני. ראיתיה את הצמחים ובעלי החיים היתה, כראייתה את כל הדברים, ספוגה התלהבות נעורים, רגשת לב, ויידע גדוייק. ליד כניסת הבית צמח שיח אגבה. כידוע, האגבה היא שיח מיוחד במינו. היא פורחת רק פעם אחת בחייה, למשך יממה אחת, ואחר כך עליה למות. פאולה ארנולד חתה לפריחת האגבה בדריכות מרובה. כמה פעמים נתבשרנו על המועד הקרוב לפריחת האגבה, לבל נחמיץ את המראה. אולם האגבה הכזיבה. במקום לפרוח רק לילה

ויום, פרוחה לפחות שבוע שלם; במקום לשאת פרחים נהדרים, העלתה רק מין פריחה מסכנה ועלובה; מלבד זאת, לא מהרה למות אחר הפריחה. איוו אכובה לפאולה ארנולד! אמנם מצאה נחמה בזאת, שהשיח לא נבל; אך על הפריחה הנהדרה, שלא זכתה לראות, היה לה צר, צר עד למאוד.

פאולה ארנולד היתה כבדת שמיעה. כאשר עלו היא ובעלה, הד"ר מכס ארנולד, מווינה לארץ, והשתקעו בבנימינה, כבר היה המום ניכר, והוא התגבר במשך השנים. לגבי אשה כפאולה ארנולד, שעיסוקה אינטלקטואלי וחילופי דיעות והשקפות עם אנשים הם כסם חיים לה, היתה זו מכה קשה. אנו היינו מרימים את קולותינו ופונים אליה בדיבור רם. פעם אחת שמעתיה אומרת לאמי, בצער: "מכל קולות הטבע, רק רחש גלי הים מגיע אלי." בשל החרשות ההולכת וגוברת, החליטה לעסוק במקצוע, שאינו דורש שמיעה — משך שנים עסקה בכדרות. על הכלים המוגמרים היתה חותמת "הצב", שכן חיה זו היתה חביבה עליה במיוחד. עוד בווינה החזיקה צב במרפסת ביתה. אך גם חיות אחרות גדלה: זוג אוגרים, ועטלפים קטנטנים, ועוד יצורים תמוהים שכרגיל אינם מקובלים כאן בארץ כחיות בית. בשנים האחרונות שכנו בכלוב בחדרה זוג תוכים גמדיים; הנקבה היתה רעת לב ומנקרת בבן זוגה המסכן, לרוגזה הבלתי פוסק של פאולה. אחר מלחמת העולם נפתחו הגבולות, ומכשירי שמע התחילו להגיע ארצה. בעזרת המכשיר שוב חזרה פאולה לשמוע. רק צער גדול אחד העיב על שמחתה — בעלה נפטר, בעקבות מחלת לב ממושכת, בטרם זכה לשוב ולדבר אתה מבלי הצורך להרים את קולו. ולא פעם, כאשר נהנתה משמיעתה אשר הוחזרה לה אחר שנים של דממה, היתה מפליטה — "לו אך בעלי היה זוכה לזאת".

פאולה ארנולד שמרה על רעננות הנעורים שבה עד לימיה האחרונים. תמיד היתה מרבה בטיוולים ארוכים ברגל. עוד מימי ילדותי אני זוכרת טיולים מבנימינה לקיסריה, כאשר פאולה ארנולד ואמי ואבי צועדים קדימה במרץ, ואני נשרכת אחריהם ולשוני בחוץ. אך באומרי "רעננות נעורים" כוונתי בעיקר לעירנות האינטלקטואלית, לענין הבלתי נדלה בכל תופעות העולם הזה. פאולה ארנולד היתה משתלבת על נקלה. כאשר עלה הלייבור לשלטון באנגליה, בשנת 1945, ובארץ תלו תקוות רבות בממשל חדש זה, יצאה פאולה לדרכה למושבה חדורת שמתה והתלהבות. כבר מרחוק נפנפה לאדם הראשון שנקרה לה בדרכה, איכר הרוכב בנתת על אתונו, וקראה אליו בקול רם "מזל טוב! מזל טוב!" האיכר כחכה משהו לתוך גרונו, שווה נפש במידה עילאית, וחסר כל רצון להשתתף בפרץ השמחה. מן הראוי להוסיף כאן, כי בשנת 1951, כאשר נודע דבר מותו של ארנסט בוויין, אשר כה הכיוב את התקוות שתלו בו, שוב הכריזה פאולה "מזל טוב!" וגם הפעם לא זכתה בגילויי השתתפות-בשמחה... כן, אני זוכרת את פאולה ארנולד בוויכוחים הרבה, כשהיא מתרגשת, ומגינה על השקפתה בכל חום ליבה. הייתי אומרת כך: היא לא היתה מעולם צינית, לגלגנית מגובה —

תכונה המקובלת כל כך כיום. משום כך גם היתה צנועה בכל הליכותיה, ובוודאי שלא זכתה למלוא ההוקרה שהיתה ראויה לה. אך היא שמחה גם לשבחים קטנים. כאשר התחלתי ללמוד באוניברסיטה העברית, אמר אחד ממורי בשעת ההרצאה, כי רשימותיה של פאולה ארנולד בג'רוסלם פוסט כתובות בשפה אנגלית מופתית. סיפרתי על כך לפאולה, והיא לא נתעצלה, אלא נטלה מייד ניר ועט וכתבה מכתב חביב מאוד לאותו מורה. מי, מלבדה, מוכן היה לעשות מעשה מעין זה, מבלי לחשוש שהנה הוא פוגם בכבודו העצמי?

היא היתה מרבה בכתיבת מכתבים. כתבה מכתבים במסורת הטובה, הקלאסית, שכיום נדחקה מפני הטלפון, היעיל יותר, מהיר יותר, ודורש פחות מאמץ והשכלה. והיתה רוגזת רוגז רב אם לא נענתה בזמן. עלינו יצא הקצף לעיתים קרובות. "שלושת האנלפבתים" היתה קוראת להורי ולי, אם שוב אחר מכתב לבוא. הידידות שבין פאולה ארנולד לבן הורי היתה ידידות אמיצה, שנמשכה למעלה מארבעים שנה, עד למותם של הורי ושל פאולה. אחר שנות ידידות רבות, עדיין המשיכו פאולה והורי לפנות זה אל זה בלשון כבוד של גוף שלישי. אמנם, שמתי לב שבמשך השנים הל שינוי מסויים בפניה. "גברת ארנולד" הפכה ל"גברת פאולה". וכן החלה פאולה ארנולד לקרוא לאמי "גברת חיה" במקום "ד"ר אשכנזי"; ולאבי, במקום "אדון פרופסור" — "אשכנזי" סתם. אבל לשון "אתה" — חלילה וחס.

רק אלי, שאותי הכירה מן העריסה, פנתה פאולה ארנולד בלשון "את". למותר לומר, כי מעולם לא הייתי מעלה על דעתי, להרשות לעצמי חופש כזה ביחס אליה. לפעמים אני זוכרת בגעגועים סגנון זה של ריחוק שבכבוד, של נימוס שאינו גורע מהמימות הידידות, — כאן, בארץ הזאת, שנשימתה שרב לוחט, ובה חיים כולם האחד בחדרי חדריו של עמיתו; בה אנשים דוחפים עצמם לרשות לא-להם, ומכבידים זה על זה ב"הברתיות" מוגזמת הנובעת מאי-בטחון פנימי. ואולי מפני שאנו חייבים תמיד להגן על עצמנו מפני אויבים שמבחוץ, אין אנו יכולים להרשות לעצמנו להתגונן זה מפני זה.

השפה העברית לא נכבשה לה לפאולה ארנולד, ששלטה בשפות הרבה במידה מושלמת. אין לי ספק, שכבודת השמע שלה, שלקתה בה כבר בשעת עלייתה ארצה, ושנמשכה שנים הרבה, — היתה הסיבה לכך. אם לא מום זה, אין לי ספק שהיתה לומדת את השפה על בוריה, והיתה מפרסמת את מרבית פרסומיה בשפה זו, ולא בשפות ניכר. אולם את רוח הארץ הכירה, ותמיד היתה ערה לנעשה. תמיד נקטה עמדה ברורה, ותמיד התעניינה בבעיות הכלל יותר מאשר בבעיות הפרט הקטנוניות.

בשנים האחרונות התגנבה למכתביה נימה חדשה, שלא היתה מוכרת לי אצלה לפני כן. היא האיצה באבי (אמי כבר נפטרה אז) לבוא ולבקרה לעיתים יותר תכופות, כי הנה זקנה עד מאוד, וזמנה קצר. ושמורה אתי התמונה, בה

צלמנו אותה ואת אבי, בפעם האחרונה שזכינו להיות יחד, בבריאות שלמה. שניהם נראו עצובים מאוד, כאילו גיחשו מה צפוי להם בקרוב. כאשר נפטר אבי לפתע, והוא עדיין תוסס ומלא חיים, כתבה לי פאולה מכתב, השמור אתי בצרור מכתבי הנחמה הרבים. — מעולם לא חשבתי, שהוא ילך לפני, כתבה, הרי הוא היה צעיר ממני בשנים רבות. אהבתיו כבן; הוא היה האחרון מאותו חוג אנשים, שהיה קרוב לי כל כך. מה גורא הוא, שכל כך מוקדם נגזר עליך לאבד את הורייך. — ואני הייתי שקועה בצערי הקשה מנשוא, ולא נסעתי אליה. כשבאתי, כבר היה מאוחר. מצאתי אותה על ערש דווי. באותה שעה כבר פגשתי את המוות על פני אנשים יקרים לי; וידעתי מה פשר מראה פניה.

עתה, כשאני מתבוננת בעצב אין קץ בקברים הנפתחים סביב לי, אני מתחילה לחוש בנטל הזכרונות המצטברים, נטל שיילך ויכחד, כך אני יודעת, משנה לשנה.

1972

## התסכית כצורת אמנות

כאשר היוונים מינו את המוזות השונות כאפטרופסיות על ענפי האמנות למיניהם, עדיין לא לקחו בחשבון (מסיבות מובנות) את הקולנוע, הרדיו והטלביזיה. אולם גם לאחר המצאת כל החידושים הטכניים הללו, עברה תקופת זמן עד שצורות האמנות החדשות שנוולדו על ברכיהן קיבלו גושפנקא רשמית, והוכרו כקיימות בזכות עצמן, ובלתי תלויות בצורות הישנות יותר. ברור שיש קרבה רבה בין המחזה המוצג בתיאטרון, לבין הסרט, התסכית, ומחזה הטלביזיה. אך אין להחליף בין הדפוסים הללו. כל אחד מהם טוב יותר בה במידה שהוא מותאם יותר למדיום המיוחד שלו. נביח כאן לשאר הצורות ונפנה אל התסכית, שהוא הוא המעניין אותנו כרגע. בהשוואה לתיאטרון הרי התסכית הוא צורת אמנות חדשה למדי. התסכית הראשון בתולדות הספרות שודר ב־15 בינואר 1924 בבית השידור הלונדוני. היה זה תסכיתו של הסופר ריצ'ארד יוז "קומדיה של סיכון"<sup>1</sup>. ארבעים שנה חלפו מאז ועד עתה, תקופה ארוכה בחיי אדם אולם קצרה לגבי עיצוב ספרותי חדש. "הצריכה" בתסכיתים היא רבה — כל שירות שידור משדר תסכיתים באופן קבוע. שלא כמו בתיאטרון. המציג אותה הצגה ערב ערב כל זמן שהקהל מוכן לסבול אותה ולמלא את האולם — הרי שידור תסכית הוא עניין חד-פעמי כמעט. אותו שירות שידור יכול לחזור על שידור תסכית מסויים רק במרחקי זמן ניכרים. לא כל מחזות הרדיו המשודרים היו תסכיתים

במקורם. יש עיבודים של מחזות, רומאנים, סרטים. ההכרה, כי התסכית שונה במהותו מן המחזה, לא נתפתחה בבת אחת. כקוריוו אפשר להזכיר את העובדה, שבמאי הרדיו הראשונים בגרמניה, בשנות העשרים, הלכישו את השחקנים בתלבושת מליאה; הם קיוו להעביר משהו מתחושת הבמה בדרך זו אל קהל המאזינים. למותר לומר, כי תפישה נאיבית זו כבר חלפה מזמן מן העולם. למעשה, גיכר התסכית הטוב בשוני שבינו לבין מחזה הבמה. סממנים שונים, המרשימים מאוד על הבמה, אינם נקלטים כלל בשידור המכוון לאוזן. המחזה ותסכית פונים לשני חושים שונים; עובדה זו מצריכה טכניקה שונה. המחזה פונה בעיקר אל העין, אל חוש הראיה; ואילו התסכית מכוון לאוזן, לחוש השמע. מכאן שיש אפשרויות מסויימות בפני המחזה, החסומות בפני התסכית; וכן להיפך, קיימים סממנים שהתסכית יכול להשתמש בהם, ואילו המחזה — לא. ניטול למשל סיטואציה כמו "הלילה ה-12"<sup>2</sup>) או "קומדיה של טעויות"<sup>3</sup>) לשקספיר. הסתבכות העלילה ופתרונה הסופי מותנים במחזות אלה בדמיונם המפתיע של זוג הגיבורים זה לזה. "הלילה ה-12" מדובר באח ואחות דומים בצורתם החיצונית. להגברת האילוזה מתחפשת האחות לגבר. כל הסיבוכים גובעים עתה מן העובדה, ששאר הדמויות הפועלות חושבות את האחות בטעות לגבר, ומחליפות אותה באחיה. מעשים שהאח עושה, מיוחסים לאחות; התחייבויות נדרשות מן האדם הלא-גבון, וכיוצא באלה. ב"קומדיה הטעויות" המצב מסובך עוד יותר; כאן שני זוגות דומים ששאר האנשים אינם יכולים להבחין ביניהם, שני אחים תאומים וכן שני המשרתים שלהם, אף הם אחים תאומים. הסיטואציה, על הבמה, מובנת לקהל, הרואה במו עיניו את האחים הדומים. אולם כאשר אין קהל צופים אלא קהל מאזינים — קשה מאוד להמחיש את הנקודה המרכזית, הקובעת את מהלך העלילה. במקרה זה, של מחזות שקספיריים, המאזין מבין את העניין פשוט משום שהוא מכיר את היצירה ויודע מהי העלילה.

בשנת 1960 שודר בתכנית "המסך עולה" התסכית "האיים החומים"<sup>4</sup>) לליאון פויכטונגר. מן המאזינים היו ודאי שעמדו על העובדה כי תסכית מאוחר זה שורשים לו ביצירה מוקדמת הרבה יותר. פויכטונגר, הידוע כמחברם של רומנים היסטוריים רבים, התחיל את דרכו הספרותית כמחזאי. רק לאחר שפרסם כמה מחזות, החל בכתיבת רומנים. הרומן ההיסטורי הראשון הכתוב בצורה האופיינית לפויכטונגר, צורה שיש בה ממוג הרקע ההיסטורי והניתוח הפסיכולוגי, הוא "הדוכסית המכוערת"<sup>5</sup>), שנתפרסם בשנת 1923. ב"איים החומים" אפשר היה לחזור ולהבחין בקווי היסוד של "הדוכסית המכוערת". "הדוכסית המכוערת" הוא רומן דואלי, דו־קטבי. יש בו מתח זמאבק בין המראה החיצון והגשמה הפנימית. הדוכסית מרגרטה (דמות היסטורית מימי הביניים) כעורה; כעורה להפליא. העין אינה קולטת אף קוו אחד שיש בו מן היפה. אמנם יש בה בדוכסית דבר אחד יפה: אך הוא אינו ניתן לקליטת העין. לדוכסית קול נאה, עמוק ונעים.

היא מיטיבה לזמר. ואין פלא בדבר: הקול הוא המשקף את הנפש ביתר נאמנות מן המראה החיצוני. נשמתה של מרגרטה אינה כעורה: היא משכילה, נבונה, בעלת תרבות ועדינת רגש. היא מדינאית פקחית ומצליחה. אך ההמון, אשר למראה עינים ישפוט, אינו מבחין בכל אלה. ההמון מעריך את אגנס פון פלוון היפיופה. כל מה שמרגרטה עושה למען הארץ, הרווחה והיא מביאה לנתיניה, נראה בעיני אלה כזכותה של אגנס היפה. ואילו מעשיה הטפשיים והאנוכיים של אגנס, הממיתים אסון על המדינה, מיוחסים למרגרטה. קולה של אגנס מכוער וצורמני, ומעיד על צדדים שבה שאינם נגלים לעין. אך ההמון אינו מצטיין באוזן חדה. בכל מעשה, בכל פעולה, בכל תכנית ובכל מפעל מתנגשת מרגרטה עם אגנס; על נפשו של כל אדם בחצר המלוכה הן נלחמות. כפי שאפשר היה לצפות, מרגרטה היא המפסידה בקרב. כשלונה השלם בא ברגע בו חשבה שניצחה: היא סלקה את אגנס מדרכה לנצח. ואז פוגים עורף למרגרטה המעטים שתמכו בה תמיד. סופה של מרגרטה, שהגוף המכוער דורש לבסוף את המגיע לו: הפשוטה והגסה ושבתאוות הגוף, תאוות האכילה, משתלטת עליה. עם נצחון הגוף הולכת ומתנוונת הנפש.

נושא מרכזי ביצירת פויכטונגר הוא יעודו וגורלו של העם היהודי. ב"דוכסית המכוערת" כבר מופיע הנושא, עם כי ברקע, בשולי המאורעות. לדוכסית יהודי-חסות, העוזר לה לפתח את ארצה מבחינה כלכלית. הדוכסית מרגישה קירבה רבה בינה ובין היהודי; היא בת חורגת לארצה עקב כעורה; היהודי בן חורג ליקום עקב היותו יהודי. שנאתו של ההמון אל השנים, שנאה הנובעת מתוך אטימות הנפש ומתוך טפשות, אף היא מאחדת אותם.

לא העלינו את הספר "הדוכסית המכוערת" אלא משום שהתסכית "האיים החומים" עורר בנו את זכרון הספר הקודם. שוב בפנינו מסיבות דומות: אשה מכוערת ואשה יפה העומדות האחת מול רעותה. בין דבורה גריי, בעלת חברת הנפט של האיים, הנקריית בפי האנשים "הקופה", עקב כעורה הבלתי רגיל, לבין צ'רמיאן פרוצ'אצ'ה היפהפיה והשובה את לבות האנשים בטוש אותו מאבק שהיה בטוש בין מרגרטה לבין אגנס. שתיהן רוצות לשלוט באיים החומים. האחת, המכוערת — על סמך עבודת נמלים בלתי פוסקת, שיפור תנאים כלכליים, פקחות והבנה. היפה — על סמך פניה המושכים, קלות ראש, התערבות בעניינים שאינה מבינה בהם ודעות קדומות. את מי מחבבים האנשים, נקל להבין: את צ'רמיאן היפה. ואילו על הגברת גריי מדברים רק בכינוי הגנאי "הקופה", כאילו היתה אשמה בכעורה. ועוד אין די בכך: נתחבר עליה ועל האיים החומים שלה לחן מעליב ופוגע, שהפך כמעט ל"שלגר" וידוע בכל מקום. בגסות רבה מזכירים לה את כעורה בכל שעה ובכל הזדמנות; והרי אין אשה בעולם, שאין זה לה העלבון הצורב ביותר.

הקבלה נוספת בין היריבות מרגרטה-אגנס ודבורה-צ'רמיאן: גם בזוג השני

הקול אינו מודתה עב המראה. לאשה הכעורה קול נאה ועמוק, לאשה היפה, לצ'רמיאן המקסימה, קול מתכתי וצורם. הדואליות אינה נוצרת אך ע"י השוני הרב בין שתי הנשים; היא קיימת אף בהן עצמן. הדמיון בין שתי היצירות מתבטא גם בדמויות המשנה: למרגרטה היה שר זקן, שהכירה עוד מימי נעוריה; מבחינה מסויימת, מלא הוא את תפקיד "הרוח הטובה" בחייה; הוא זנח אותה רק לאחר רצח אגנס. אצל עובדיה הזקן תזורות כמה מתכונותיו. ואילו איש העסקים הורזי והממולח, חסר חוט השדרה המוסרי, ה.ב. אינגרם, המנסה לזכות בכל העולמות גם יחד, הוא יורשו הרוחני של השר שהיה "הרוח הרעה" של מרגרטה הדוכסית.

מובן שפרטי העלילה שונים מאוד במהותם. הווי של דוכסות קטנה מימי הביניים והווי של חברת נפט מודרנית יש ביניהם מעט מן המשותף. האמת היא, שהצבעוניות והפיטורסקיות של אותם ימים רחוקים עדיפים (לפחות בספריו של פויכטונגר) על התאורים הצחיחים והתועלתניים של עולם הפיננסים המודרני. פויכטונגר מצטיין בתאור הרחב, המפורט, האפי — תכונה המתבזבזת, אם אפשר לומר כך, במחזה. מתקבל אף הרושם, כי פויכטונגר תפש את מהות עולם הכספים האמריקאי והתככים בואשינגטון בצורה פשוטה וסכמטית מדי.

אך הסיבה העיקרית בגללה נופלים "האיים החומים" מן "הדוכסית המכוערת", טמונה, דומני, בסיום. דבורה גרי מוחצת את יריבתה; הונה העצום מקנה לה כוח פוליטי; כעורה אינו מרשה לה חולשה בשית; המערכת אינה שווה. הדוכסית מרגרטה היא דמות טרגית. הטבע עצמו הועיד אותה לכשלו. אף דבורה גריי הינה דמות טרגית. כל ברכה הופכת בחייה לקללה. התומים בפניה חיי אשה נורמליים. רקמת יחסים אנושיים פשוטים יום יומיים אינה למענה. אין לה ידיד נאמן בעולם כולו. ההמון שונא אותה. היא מנצחת — כי ההמון, במחזה על רקע הזמן המודרני, לא ניחן באותו כוח דמוני של ההמון בתמונות ימי הביניים.

בנצחונה של דבורה גריי רוצה פויכטונגר לפצות את רוחה של מרגרטה על העוול שנעשה לה — אך הוא עושה זאת על חשבון רמתו ואיכותו הספרותית של המחזה.

מנינו כאן כמה נקודות מהותיות במחזות שונים, המקבלות המחשה מליאה רק בדרך הראיה, בנוסף למומנט השמיעה. מלבד מקרים ספציפיים אלה, אשר כמוהם אפשר היה להוסיף ולמנות דוגמאות שונות, יש גם קווים כלליים יותר, מהם קשורים במבנה הטכני של היצירה. כך, למשל, מחזות ראווה, עם תמוני משתתפים, אינם מתאימים לתיסכות. קורה כמוכן, שבמאי מסויים מתגבר על הקשיים ומצליח להפיק תסקית טוב מחומר המותאם יותר לבמה, כפי שבמאי גרוע עלול לקלקל תסקית התואם מאוד את מימד הרדיו; אך לא באלה מדובר. בדרך כלל, ריבוי משתתפים אינו תולם את התסקית. הכוונה היא לריבוי דמויות



פועלות, כמובן, ולא למקהלות או קולות רקע. כל אדם, הנוהג להאזין לתסכיתים, יודע, כי קשה יותר להבחין בין גווי קול שונים מאשר בין מראה שחקנים על הבמה. הסיבה לכך פשוטה: לרשותו של השחקן שעל הבמה עומדים אמצעים רבים יותר לאיפיון הדמות אותה הוא מגלם, מאשר לרשותו של השחקן המופיע בתסכית. גיוון הקול הוא האמצעי היחיד העומד לרשותו של שחקן הרדיו; ואילו השחקן המופיע לעיני הקהל משתמש בנוסף לקולו גם בתנועות ובמימיקה, וכן באיזורים חיצוניים — כלומר, לבוש ותפאורה. מסיבה זו מהווה ריבוי שחקנים עומס גדול יותר בתסכית מאשר במחזה. לא אחת נתקשינו לזהות את הדמויות השונות בתסכיתים שעובדו לפי רומאנים או מחזות מרובי-משתתפים. וכמובן שהרומאן, בפרט הרומאן רחב היריעה ורב ההקף, סובל בחילוף המדיום הספרותי יותר מאשר המחזה, שהוא, אחר הכל, קרוב במהותו יותר לכל צורה דראמטית שהיא. זכורים לנו כמה רומאנים מן הסוג שציינו, אשר עובדו לתסכיתים ושודרו ב"קול ישראל" — ללא הצלחה. בין אלה אפשר למנות, למשל, את "יריד התבלים" לווייליאם מקפיס תקריי<sup>6</sup>). רומאן קלאסי זה, שיש בו חומר לעשרים תסכיתים, איבד חלק ניכר מיופיו וממשמעותו בעיבוד.

בזאת הגענו לתכונה נוספת של התסכית. לא רק מספר השחקנים הרצוי מצומצם יותר בתסכית מאשר במחזה (ובודאי מאשר בסרט), שאם לא כן בהירות המובן מטשטשת — התסכיתים הטובים ביותר מצטיינים גם באחדות העלילה. משלוש האחדויות המפורסמות של תורת הדראמה היוונית, אחדות הזמן, אחדות המקום, ואחדות העלילה — נטל לו התסכית את זו האחרונה. אשר למקום והזמן — אלה דווקא גמישים בתסכית עוד יותר מאשר במחזה, ועוד נחזור לעניין זה. אולם העלילה רצוי לה שתהיה אחידה ומרוכזת יותר מאשר העלילה על הבמה, והרבה יותר מאשר העלילה שעל בד הקולנוע. הסיבה לכך זהה עם הסיבה שהבאנוה לצמצום מספר השחקנים. התסכית מסתמך על חוש השמע בלבד, ומיני להטטים מסובכים שאפשר להמחישם על הבמה, אינם חודרים להכרתו של המאזין. האם אפשר למסור את הקסם האגדי המיוחד של "חלום ליל קיץ" (ז' בתסכית משודר? סבורתני שלא. מחזה כמו "מקבת"<sup>7</sup>) ניתן לתיסכות, מחזה כגון "חלום ליל קיץ" — לא. ארנסט שנאבל כתב מסה קצרה על מהותו של התסכית, ונתן לה את השם הפאראדוקסאלי — "באורות הבמה של החשיכה"<sup>8</sup>); והגדרה מוצלחת ביותר. יש לוותר מראש על כל האפקטים הוויזואליים הרבים והמגוונים האפשריים. לעומת זאת, נודע בהכרח משקל רב הרבה יותר לגוונים וגווי גוונים של הקול, לאפקטים קוליים ולליווי מוסיקאלי ברקע.

על מנת להבהיר היטב את דברינו אלה, נביא שתי דוגמאות, שכל אחת מהן טובה בצורתה האמנותית, ואינה מתאימה להעברה למימד ספרותי אחר. ראשונה שבהן — דוגמה קלאסית מעולם הסרטים. אגב, מן הראוי לציין, כי הסרט רחוק

במהותו עוד יותר מן התסכית מאשר המחזה, שכן בסרט מראה העינים הוא החשוב ביותר, וחשיבות המילים הנאמרות היא משנית בלבד. הדוגמה שבחרנו בה היא הסרט "המלכה כריסטינה", עם גרטה גארבו הגדולה. סרט זה הוא אחד הסרטים הגדולים שהופקו אי פעם, ומי שחזה בו שוב לא יישכח אותו. אך אם ננתח את החוויה, שהסרט יצר בנו, ונשאל את עצמנו — מהו הקסם המיוחד, נגיע למסקנה מפתיעה. ב"המלכה כריסטינה" אין רעיונות מקוריים, אין דיאלוג שנון, אין ערך אידיאולוגי. מה יש בו? יש בו אמנות משחק מושלמת של גרטה גארבו. ומהי הסצינה הנחרטת ביותר בזיכרון? ללא ספק, אותו מעמד, בו מלטפת גארבו את כל החפצים הנמצאים בחדר שם שהתה עם מאהבה. סצינה ללא מילים. מימיקה טהורה. משמע, סצינה שמן הנמנע הוא להעבירה לדפוס של תסכית. ואם ינסה מישהו "לתסכת" את הדיאלוגים הבנאליים של הסרט — וודאי לא יגיע לגדולות.

הדוגמה השנייה היא תסכית, והפעם, תסכית ישראלי מקורי, הכוונה לתסכית שזכה השנה במקום השלישי של תחרות הפרסים, שהוכרזה ע"י "קול ישראל", — "מותנו במדבר" לאיתמר פרת. התוכן: שלושה חיילים איבדו דרכם במדבר. המים שבידיהם מספיקים רק לאדם אחד. שניים מן החיילים מוותרים מרצונם על המים — בשל אמונתם בערכים גדולים יותר מאשר הקיום הגופני. שניהם מתים במדבר. בחיים נשאר השלישי, שהוא — כמובן — הדמות הפחות סימפאטית שבשלישייה. שמות החיילים הם סמליים, שאול, דוד ויונתן. הנקל לנחש, כי שאול ויונתן נידונו למוות, ואילו דוד הוא הנשאר בחיים. כתסכית, היתה זו יצירה רבת רושם. הביצוע היה מעולה, ויש לזקוף את ההצלחה על חשבונו של הבמאי (אפרים סטן) לא פחות מאשר על חשבונו של המחבר. את העלילה לכשעצמה, כפי שראינו, אפשר לנסח בשניים שלושה משפטים. הדגש הושם לא על ה"מה", אלא על ה"איך"; כלומר, לא ההתרחשות כפי שהיתה, אלא המסיבות שכפו על שניים את הוויתור והועידו את השלישי לחיים. קולות החיילים הגוססים, קטעי מקהלת דיקלום ברקע — הם שנתנו לתסכית את אוירתו המיוחדת. המקום לאפקטים קוליים הוא נרחב; ללא קטעי המקהלה המרשימים, ששיוו למתרחש משמעות שמעבר לגבולות מקרה מסויים, — היה נותר סיפור המעשה פשטני וחסר עמקות. יש להוסיף כאן, כי אפרים סטן, בבימויו שמענו תסכיתים הרבה, מצליח תמיד בתסכיתים שעיקרם באפקטים קוליים מיוחדים. אווירה מינורית, אלגית, שאינה טעונה מתח דראמאטי, כבמחזותיו של צ'כוב, למשל, אינה מתאימה לדרך הביום שלו. אך נחזור נא ל"מותנו במדבר". תסכית זה היה הופך לגרוטסקה על הבמה. קטעי המקהלה, המחשבות הסמויות, המגיעות אלינו כאילו מגופים ערטילאיים — היו הופכים למגוחכים תחת קרן האור הראשונה שהיתה מאירה עליהן. על הבמה היתה היצירה מאבדת את משמעותה. ואשר למדיום הקולנוע — הרי היה כאן חומר לחמש עד עשר דקות של הסרטה, לא יותר.

נובעת מכאן תכונה נוספת, ומתמיתה לכאורה, של התסכית: עובדה היא, שבתסכית מוכנים אנו לקבל חריגה לעולם הדמיון המטפיזי בהרבה יותר קלות, מאשר במחזה. והראיה: נכתבים הרבה תסכיתים, שהמומנט העל-טבעי מופיע בהם. אולם — היכן תמצא מעשי-ניסים במחזה המודרני? כל אותה מכונה של מעשי קסם והפתעה, ששקספיר הגדול כה הרבה להשתמש בה בקומדיות שלו — כבר מזמן חלפה ובטלה מן העולם. אנו דור סקפטי, ושדים ורוחות על הבמה (אלא אם מדובר במחזה קלאסי, המוכר לנו מקודם) אינם אלא מצחיקים אותנו. וראה זה פלא — בתסכית אנו מוכנים לבלוע יסודות תמוהים שאינם אלא מגוחכים על הבמה. הקול אין לו גוף, ובמחזה ערטילאי ניתן מקום לגורמים, שאינם מתאימים למציאות שאפשר לראותה ולבחנה.

לכן הקפיצות בזמן ובמקום משתלבות בתסכית ביתר קלות מאשר במחזה (לא מאשר בסרט). בכוחן של המילים לעורר בנו אילוניה יותר מאשר בכוחם של מראות. נביא שוב דוגמאות קונקרטיות. למשל: מאורע המתרחש בקרון של רכבת גוסעת הוא תומר מובהק לתסכית, אך לא לבמה. האזנו למספר תסכיתים המתרחשים ברכבת שבתנועה. צפירת הרכבת, קילות הנסיעה השונים, היו משכנעים לחלוטין. כיצד אפשר לתאר זאת על במת תיאטרון? הדרך הריאליסטית, של העלאת קרון נע על הבמה, לא תקסום לבמאים רבים. יש, אם כן, לוותר על הריאליזם, ולהסתפק ברמזים של תפאורה. אולם בתסכית, בעזרת רחשים וקולות שונים, אפשר ליצור רושם ממשי ביותר של נסיעה, של הליכה תוך כדי נדנדוד במסדרונות הצרים, של תנוחה ותנועה מתודשת. ודוגמה אחרת: רחש הים. בתסכיתו המרתק של אברהם ב. יהושע (אחד הכשרונות הבולטים שקמו בשנים האחרונות) "סודו של פרופסור"<sup>10</sup> נודע ערך פסיכולוגי חשוב לרחש הים. רחש גלי הים הוא אחד מקולות הטבע, המשפיעים עלינו תמיד מחדש, גם אם נרבה לשמעם — בפרט אם אנו בודדים על החוף, ואין קולות נוספים העלולים להסיח את תשומת לבנו. הרחש, ששמענו בתסכית, העלה בדמיוננו את הים המשתרע עד מעבר לאופק. אפשר היה לחוש בגלים המתנפצים. דרך אזנינו קלטנו את התנועה וההמיה. תחושה זו אי אפשר, בשום אופן, לתת על הבמה. התפאורה המצויירת היא סטטית; הים שעל הבמה אינו זע, גליו נטולי-חיות. אפשר, לכל היותר, לשקף את הים מרחוק, נאמר, דרך חלון של חדר בו מתארעים הדברים; במקרה זה אפשר גם לצרף אפקט קולי. אולם מכיוון שהצופה מתבונן בנעשה, רושם הסממן האקוסטי הוא חלש יותר; תשומת הלב מחולקת בין החושים השונים.

אפקטים קוליים שונים פועלים, על כן, לעיתים, כשירה טעונת משמעות; והם נוטעים בנו הלך רוח רגיש ביותר. קולות שבמחזה היו "הולכים לאיבוד" קובעים את רוחו של התסכית. נזכיר כאן את התסכית המצויין של יהודה עמיחי, "פעמונים ורכבות"<sup>11</sup>, שזכה במקום הראשון בתחרות הפרסים הראשונה שהוכרזה

ע"י "קול ישראל", לפני שלוש שנים. כפי שאנו לומדים כבר מן הכותרת, הרי הפעמונים והרכבות חשובים ביותר למהות התסכית. עמיחי עצמו אמר בהקשר לכך: "פעמונים ורכבות הם סמלים. בגוף התסכית הם מהווים קולות אורגניים, טבעיים, ואני משתמש בהם באופן מותשי. למעשה הם ממלאים תפקיד דומה לתפקידה של מקהלה בטרמניה היוונית." מקום העלילה של "פעמונים ורכבות" הוא בית-זקנים יהודי בגרמניה שלאחר המלחמה. הזקנים השוכנים במקום הם מניצולי המחנות, שעברו רדיפות וסבל. קול הפעמונים, הנשמע מידי פעם, הוא קולם של פעמוני הכנסיות השונות שבעיר. הגיבור, שגדל בישראל וחזר לביקור לעיר מולדתו, עדיין זוכר את הפעמונים מימי ילדותו. לאור העבר הנורא, הרי שהפעמונים מסמלים את הניכר. קולות אלה מזכירים לגיבור, שמקומו בארץ אחרת; ואילו להגרייטה הזקנה הם מזכירים את הרדיפות. לקול הרכבת החולפת נודעת משמעות כפולה: לגבי הגיבור, הרי זהו אמצעי הברחה מן המקום, ניתוק הקשר האחרון עם העבר; ואילו לגבי ניצולי השואה, קול הרכבת יכול לסמל רק דבר אחד — משלוחים למחנות המוות. אגב, רחש הרכבת הנוסעת מופיע בהרבה יצירות הקשורות בשואה. עיבוד מיוחד במינו של הנושא מצאתי בסיפור הולנדי, מפרי עטו של י. י. פרסר, "ליל הגירונדיסטים"<sup>12</sup>). קולות אלה בולטים בתסכית; במחזה לא היה רשמם חזק כל כך. ב"פעמונים ורכבות" מופיעים עוד כמה סממנים קוליים, אשר במדיום ספרותי אחר אי אפשר היה לחוש בהם כלל. כך, למשל, קול צעדיו של הגיבור, כשהוא צועד משולחן לשולחן בחדר האוכל של הזקנים, מבקש לגשר בין עולמות ומחפש את העבר ששקע — והדממה המוחלטת המתלווה לצעדים אלה.

מן הדברים שצינו עד כה, משתמעת אולי המסקנה הכוזבת, כי הטכניקה המיוחדת של התסכית הינה היסוד החשוב ביותר ביצירה. ולא היא. יכולים אנו להביא דוגמה של תסכית רדיופוני, אולם חסר ערך לחלוטין. הכוונה ל"הרחוב", התסכית שזכה השנה למקום הראשון בהתחרות התסכיתים של שירות השידור. הדמות המרכזית שבתסכית היא מוכר נפט מן הטיפוס הישן, הנוסע בעגלה רתומה לסוס, ומחלק נפט בשכונה ירושלמית. אנו שומעים את קצב צעדי הסוס, את פעמון מוכר הנפט, מתחנה לתחנה. הצלילים הללו משרים עלינו תחילה הלך רוח אוהד לגבי התסכית. אך לאחר כמה תחנות מתבררת לנו השיטה. יש כמה קבוצות של צרכנים, המחכים למוכר הנפט במקומות השונים שבמסלולו, ולשיחותיהם אנו נאלצים להאזין. אשה צעירה עם תינוק מקבלת עיצות טובות מפי שכנה, בלשון מקורית זו: "ילדים קטנים לא נותנים לישון, ילדים גדולים לא נותנים לחיות". השיחות בין השתיים, תוך כדי צפייתן לעגלת הנפט, הן באנאליות וחסרות כל עומק במידה כזו, שאין כל טיעון לריאליזם אשר עלול להצדיק את הבאתן בתסכית. אחר כך מופיעים זוג פקידים, המדברים על המשרד, על העלאה בדרגה, על מישהו שקיבל העלאה ועל מישהו שלא

קיבל. שניהם חולמים על דרגה גבוהה יותר, ולאחר האונה לשיחתם מתברר לנו מעבר לכל ספק, שאם העלאה זו תהא תלויה בנו — לבטח לא ניתן אותה. שתי נשים זקנות, המצפות בתחנה הראשונה, מעוררות בנו תחילה תקווה כי שיחתן תהיה מעניגת קצת יותר. הן מרבות בדברים על מוכר הנפט עצמו, על חיי הנישואין שלו בעבר ועל ביתו הבוגרת, שהוא סוגרת בביתו ושומר עליה בקנאות. מופיע שדכן זריו המחפש פיתרון לבת הבוגרת. ישנה קצת פעילות. מן הפסים הבאנאליים אנו עוברים לפסים סנטימנטאליים. השדכן מביא חתן, הבת מייד רוצה בו, לאחר כל השנים שישה בודדה בבית. משפחת החתן, אנשים פשוטים שזה מקרוב נתעשרו, מתביישים במוכר נפט מלוכלך. הבת בוכה. סוף טראגי: מוכר הנפט אינו יכול לעמוד בנחל הדמעות. הוא מוכר את העגלה וגם את הסוס החביב. לשכונה מגיע מעתה מוכר נפט צעיר, רכוב באון על גבי מושב מיכלית ממונעת. (למוכר הזקן כנראה היו קשיים בנהיגה). הטכניקה הזריזה המותאמת לרדיו, אינה יכולה ליצור יש מאין, משמעות מבאנאליות. הטכניקה חייבת להשתלב בתוכן וליצור עמו הרמוניה אחידה, אך היא אינה יכולה לבוא במקומו.

רק סופרים מעטים פנו לתסכית כצורת התבטאות אמנותית עיקרית. אחד ממעטים אלה הוא הסופר והמשורר הגרמני גינתר אייך. בשנת 1929, בהיותו בן 22, כתב אייך את התסכית הראשון שלו, ומאז התמיד בדפוס ביטוי זה. הוא פרסם גם כמה קובצי שירה. אין זה מתמיה, שכן אף התסכיתים שלו יש בהם מיסוד הפיוט.

גינתר אייך, המתרכז בכתיבת תסכיתים, משתמש ביצירותיו בסממנים שונים שלא היו ניתנים לביצוע על במת תיאטרון. (למעשה, תסכית המתאים גם לבמה אינו תסכית אמיתי). אייך אוהב את מישחקי המסכות; דמויותיו פושטות יישות ולובשות יישות חדשה, כנחש המשיל את עורו. לעיתים גובל משחק התחפושות באבסורדי. כך, ב"הנמר יוסוף"<sup>13</sup>, אנו שומעים על נמר הקרקס יוסוף, העובד מטמורפוזות שונות ומשונות; הוא מתגלגל לדמויותיהם של שאר המשתתפים, בזה אחר זה — אם משום שהוא טורף אותם ואם בשל סיבות פחות קיצוניות. "הנמר יוסוף" היא פרסה, בה מפתח אייך את שיטתו עד להגזמה פנטאסטית. אך תמיד מרחפים התסכיתים של גינתר אייך על גבול המציאות והדמיון, ומשחק התחפושות תופש בהם מקום מרכזי. אחד היפים שבתסכיתים שלו הוא "משברי הים של סטובאל"<sup>14</sup>. כאן מסופר על דוגה קטרינה דה-אטיידה המזוקנה, שהיתה בנעוריה אוהבתו של המשורר הפורטוגאלי לואיז דה קאמואו. המשורר קאמואו, שחי במאה ה-16, הפך במסורת הספרותית לדמות אגדית, וסיפורים שונים נקשרו לשמו. אכן היה בתולדות חייו מן הרומאנטיקה ומן ההרפתקה. "משברי הים של סטובאל" היא אגדה נוספת הקשורה למשורר המוזר — הפעם הדמות המרכזית אינה זו של קאמואו, אלא של אחת

מאהובותיו. עלילת "משברי הים של סטובאל", בראשי פרקים, היא זו: לדונה קטרינה סופר, לפני שנים, כי אהובה מת במגיפת החבר הגדולה שבליסבון. היא אינה מאמינה. היא סבורה שהוא עדיין בחיים. באחד הימים מחליטה האשה המוקינה לצאת לליסבון הבירה ולחפש אחר עקבות אהובה האבוד. בצאתה לדרכה, היא עדיין אינה יודעת, כי שוב משתוללת מגיפת דבר בליסבון. כאשר דונה קטרינה חוזרת מן העיר לסטובאל, וסימני הדבר עליה, וימיה ספורים — היא יודעת, לבסוף, כי אין מפלט בפני המוות.

ב"משברי הים של סטובאל" אין גלגול נשמות, כמו בסיפור על הנמר יוסוף. אך קיימת אותה השגת גבול שבין דמיון למציאות. החיפוש אחר המשורר המת הוא חיזיון מאקאברי מעולם המיסתורין. דונה קטרינה מנסה להימלט מן המציאות, לכפור בה; היא מנסה לשלול את המוות והוקנה; אך בסופו של דבר משתלט המוות עליה ומכניע אותה. הבריחה מן האמת העובדתית לא הועילה. עתה קאמואז מת באמת.

התסכית של איך שברצוננו לייחד עליו את הדיבור הוא "הנערות מוויטרבו"<sup>16</sup>. לגבי תסכית זה יש לנו השגות מספר; כאן גם בולטות הסכנות שבמשחק התחפושות. התסכית מתחיל בשיחה שבין גבריאלה בת ה-17, וסבה בן ה-70, גולדשמיט. השיחה מתחילה בצורה באנאלית למדי, על עניני יומיום כביכול. רק בהמשך הדברים אנו עומדים על העובדה, שגבריאלה וגולדשמיט הם יהודים, שהזמן הוא אוקטובר 1943, וששנים מתגוררים בהחבא אצל אשה טובת לב, בעיר ברלין. לאחר שענין זה מסתבר לנו, מתגלה השיחה באור חדש, טעון משמעות מאיימת. צעדים בחדר המדרגות שוב אינם פרט סתמי, אלא מבשרים אימתניים של הקץ. הרצון לדעת מה מתרחש אינו סקרנות חולפת, אלא התייסרות עצמית של אנשים הכלואים שנים בין אותם הקירות המעיקים. גולדשמיט ונכדתו מתחילים לשחק במשחק החביב כל כך על איך, בוראם. הם משתקעים בדמיונות על ריאיונקרנציה באנשים אחרים. בממלכת הזויות והחלומות הופך גולדשמיט למורה האיטלקי פייטרו בוטארי, וגבריאלה לתלמידתו אנטוניה. בוטארי יצא עם כיתתו, כיתת נערות בגיל שש-עשרה שבע-עשרה, מעיירת מגוריהם וויטרבו לטיול לרומא. שם ביקרו בקאטאקומבות, תעו בדרכם ולא מצאו את דרך היציאה בין כל המחילות התת-קרקעיות המתפתלות. הדימוי אינו שרירותי גרידא, גולדשמיט מזכיר לנכדתו כי קראו על המקרה לאחרונה בעיתונים המצויירים הישנים, שבעלת הבית מספקת להם מידי פעם. תחילה מתאכזבת גבריאלה למשמע הסבר רציונאלי של סבה, ברגע בו חשבה לדרוך על סף המיס-תורין; אולם לאחר מכן ממשיכים השנים לטוות את קורי הדימוין האלגנטיים הדקים. מעתה מתארעים הדברים במקביל. ואולי אפשר לדבר על הקבלה שבניגוד. שכן התועים בקאטאקומבות אינם מבקשים אלא כי ימצאו אותם; ואילו גולד-שמיט ונכדתו אינם מבקשים אלא כי לא ימצאו אותם. לנערות מוויטרבו ולמורה

## התסכית כצורת אמנות

שלהן צפוי מוות איטי בשל תשישות, חוסר מזון וחוסר מים, אם חוליות המצילים לא יגיעו אליהם בעוד מועד. ואילו אלה המחפשים אחר הסב ונכדתו אינם מביאים אתם את הישועה, אלא את האכזר. לרגע נראית ההצלה קרובה — בתסכית — בתוך התסכית; עומדים למצוא את הכיתה. אולם בנקודה זו מתערב גולדשמיט הזקן ומעיר לנכדתו, כי היא המציאה באופן שרירותי סיום טוב לכל הפרשה. יש לחזור ולספר את הסיפור שנית, כדי שיהיה אמיתי. ההצלה היא מלאכותית, וגבריאלה תארה אותה בדמיונה, מכיוון שהיא עצמה עדיין דבקה בחיים ורוצה למצוא פתח תקווה לגורלה היא. ההצלה לנערות מוויטרבו נושאת בכניפה גם בשורת הצלה לגולדשמיט וגבריאלה. אך את הסב אין להוליד שולל, והוא מעמיד את נכדתו על טעותה. היא חייבת להבין, כי ההצלה היא אפשרית. וכך מתפתח החלום, שהשניים העלו אותו כאמצעי בריחה ונחמה, למבשר הסוף הטראגי.

יש מוטיב נוסף תקווה ההופכת למפח בפש, ואולי אף לאות של סכנה. מגיעה גלויה עבור הסב והנכדה (כמובן לפי סימנים מוסכמים) מזוג יהודי שהחליט להגניב את הגבול לשווייצריה. גולדשמיט וגבריאלה רואים בגלויה סימן טוב; משמע שהזוג הצליח בתכניתו הנועזת. אולם מפיה של הגברת ווינטר (בעלת הדירה) מתברר, כי הזוג נתפש, נעצר ונחקר — יש להניח, שתוך זמן מוגבל תגיע המשטרה את כל הכתובות; צריך יהיה למצוא מייד מתבוא חדש. התסכית מסתיים כפי שמחייבים כל הסימנים והרמזים. צעדים כבדים במגפיים. צלצול ודפיקות. פריצת הדלת. השניים מוכנים. הם יודעים היטב, כי אין כל דרך להימלט מן הצפוי.

מאפקטים קוליים אנו מגיעים למילים עצמן. למילים נודעת חשיבות גדולה יותר בתסכית מאשר במחזה, וחשיבות גדולה הרבה יותר מאשר בסרט. לכן יש הרבה תסכיתים (מאלה שנכתבו במקורם בצורת תסכית, לא העיבודים למיניהם) ששפתם מתקרבת לגבול הפיוט. הלשון השירית הולמת את התסכית יותר מאשר את הסרט. התסכית גם זקוק יותר לקסמן של המילים, מאין לו אמצעי משיכה אחרים. סבורתני, על כן, שמחזאי כגון כריסטופר פריי, שהוא להטוטן של מילים, קרוב במהותו האמנותית לרדיו יותר מאשר לתיאטרון. בתיאטרון מחזותיו ארוכים, מיגיעים, חסרי קצב פעולה. אמנם לא שמעתי מחזה משלו בצורת תסכית, אך יש להניח כי סגנונו המיוחד יתבלט במדיום זה יותר מאשר על הבמה.

בשל המשקל המכריע שנועד למילים, דומני שכתובת תסכית היא אתגר לסופר. ללא ספק, זוהי אמנות העומדת בשלב גבוה יותר מאשר כתיבת תסריט, שעל הפגמים שבו מכסה אחר כך המצלמה. כל מילה בתסכית נופלת על אוזנים קשובות. הכותב גם חייב לנהוג בריכוז ובצמצום. פגמים שבלשון מתגלים מייד. הכתיבה המסורבלת והסרת המשמעות התביבה על כמה מספרים, מתגלה בתסכית

בכל חולשותיה. מאותה סיבה, מהווה תפקיד בתסכית אתגר אף לשחקן. שחקן על הבמה נעזר באמצעים הרבה, שחקן המופיע בתסכית אין לו אלא קולו בלבד. לכן שחקן טוב בתסכית נדיר עוד יותר מאשר שחקן טוב על הבמה. כל צרימה, כל זיוף, בולטים, מאין אמצעים וויזואליים המסתירים אותם. והלאה: קיים אתגר גם לגבי המאזין, שכן תפקיד המאזין הוא אקטיבי יותר מאשר תפקיד הצופה. את המראות המלווים בהכרח כל יצירה דראמאטית, עליו ליצור מעצמו, מן הנתונים שמספקת לו ההאזנה. הדברים אינם מוגשים לו בצורה מוכנה כמו על מסך הקולנוע, שם מואר הכל באור זרקורים. עליו להפעיל את דמיונו כדי לספק את הנתונים החסרים.

1964

#### הערות :

- 1) "A Comedy of Danger", Richard Arthur Warren Hughes.
- 2) "Twelfth Night or What you Will", Shakespeare, 1600 ?
- 3) "Comedy of Errors", Shakespeare, 1593 ?
- 4) "Die Petroleuminseln", Lion Feuchtwanger, 1927.
- 5) "Die hässliche Herzogin Margarete Maultasch", Lion Feuchtwanger, 1923.
- 6) "Vanity Fair", William Makepeace Thackeray, 1847.
- 7) "A Midsummer Night's Dream", Shakespeare, 1595 ?
- 8) "Macbeth", Shakespeare, 1605 ?
- 9) Ernst Schnabel, "Im Rampenlicht der Finsternis", 1960.
- 10) "סודו של פרופסור", מאת א. ב. יהושע.
- 11) "פעמונים ורכבות", מאת יהודה עמיחי.
- 12) "De nacht der girondijnen", J. Presser, 1957.
- 13) "Der Tiger Yussuf", Günter Eich, 1952.
- 14) "Die Brandung von Setubal", Günter Eich, 1957.
- 15) "Die Mädchen aus Viterbo", Günter Eich, 1958.



## אגדות ומיתולוגיה

א. חשיבותו של ההומור — עיון ב"ראשים המוחלפים" לתומס מאן

הסיפור "הראשים המוחלפים"<sup>1</sup> אינו הסיפור היחיד משל תומס מאן, המתבסס על אגדה עתיקה או מסורת קדומה. "הגבחר"<sup>2</sup> מתבסס על אגדה מימי הביניים, האפוס "גרגוריוס" של הרטמן פון אואה<sup>3</sup>. הטטרלוגיה הגדולה "יוסף ואחיו"<sup>4</sup> מתבססת על סיפורי בראשית, על אגדות מן התלמוד ומן המדרשים, ועל מסורות עמים קדמונים שונים מן המזרח התיכון. ב"ד"ר פאוסטוס"<sup>5</sup> יש עקבות אגדות מימי הביניים — הגם שביצירה זו יש, בנוסף על כך, יסודות רבים ושונים, ומורכבותה של היצירה מונעת את שיבוצה במסגרת כלשהי. עיבוד אשר לא עלה יפה של המסורת התנ"כית אנו מוצאים בסיפור "החוק"; ייתכן שההומגה המאולצת של הסיפור היא שגרמה. אולי אפשר למנות בין היצירות של תומס מאן המבוססות על אגדה גם את "לוטה בוויימר"<sup>6</sup> שהרי דמותו של גתה הזקן כבר חרגה מתחום של ריאליה והגיעה לתחום המיתוס הגרמני.

כאמור, יש עוד יצירות של תומס מאן, מחוץ ל"ראשים המוחלפים", הבנויות על אגדות. אך הסיפור "הראשים המוחלפים" הוא היחיד אשר ביסודו טמונה אגדה יהודית. הנהייה לעבר הודו וחכמת החיים של המתבודדים והנזירים ההודיים אינה מבודדת במסגרת הספרות המערבית של המאה העשרים. ניתן אפילו לומר, שנהייה זו היתה אופנתית למדי. דוגמה בולטת הוא הרמן הסה, אשר תומס מאן העריכו כידיד וכסופר והכיר היטב את כל כתביו. הרמן הסה כתב "מסע להודו"<sup>7</sup>; הוא כתב את הגובלה "סידהארטא"<sup>8</sup> שהוא מגדיר אותה כ"סיפור נוסח הודו"; ואחד ממהלכי החיים של יוסף קנכט, הגיבור המרשים של "משחק פניני הזוכיות"<sup>9</sup>, הוא מהלך חיים הודי. אמנם, הגישה של הרמן הסה למסורת ההודית (או לווריאציה שלו עצמו על המסורת ההודית) שונה לחלוטין מגישתו של תומס מאן, ועוד נגיע לכך. בהקשר למומנט ההודי אפשר להזכיר עוד סופרים אחרים, בולטים יותר או בולטים פחות, כגון וולדמר בונזלס, סומרסט מוהם, ועוד. ההתעניינות במקורות הודיים, אם כן, נפוצה למדי; שאלה אחרת היא, עד כמה סיפורו של תומס מאן הוא באמת סיפור הודי.

משעשע למדי הוא לעקוב אחר יחסו המשתנה של תומס מאן עצמו ליצירתו "הראשים המוחלפים". מכיוון שנשתמרה חליפת מכתבים ענפה של הסופר,

ומכיוון שהוא היה גוהג לכתוב למקורביו על יצירתו הספרותית, יש בידינו חומר רב. ביחס ל"ראשים המוחלפים" התבטא הסופר תחילה בלשון של המעטה. "לא רציני ביותר"<sup>10</sup> — הוא כותב במקום אחד, והערות ברוח זו גם במכתבים אחרים. לאט לאט הוא משנה את הטון. לידידה שכתבה ביקורת נלהבת על הסיפור הוא כותב, כי היא כמעט ושכנעה אותו ש"הראשים המוחלפים" הוא יצירת מופת. וכאשר המבקר פאדימן מפרסם ביקורת שלילית על הסיפור, מעיר מאן במכתביו הפרטיים בצער שאכן פאדימן, המבקר רב ההשפעה, נחל כישלון חרוץ בהערכתו את הסיפור, וחבל. (הסיפור "הראשים המוחלפים" נכתב ונתפרסם בימי הגלות האמריקאית של תומס מאן, בשנת 1940). הערכה שלילית של סיפור תומס-מאן, אכן, היא כישלון חרוץ של המעריך — תומס הגדול מקהר לשכוח מה כתב הוא עצמו על סיפורו, בשלבים הראשונים.

יסוד ובסיס לסיפור "הראשים המוחלפים" שמשא אגדה הודית, אותה פרסם האינדולוג היינריך צימר<sup>11</sup>). כדרכו, שומר לו תומס מאן את זכות השינוי והאינטרפרטציה, ואכן הסיפור "הראשים המוחלפים" סוטה בכמה נקודות מהותיות מן המקור ההודי. באגדה ההודית שני הגברים העורפים עצמם לכבוד שמה ותהילתה של האלה הגדולה הם הבעל והאח של הגיבורה; אצל תומס מאן שני הגברים הצעירים הם הבעל של סיטה יפת המותנים, וידידו של הבעל. אצל תומס מאן המעשה הנורא והעקוב מדם בבית המקדש של האלה קאלי מסתבר מתוך נימוקיהם הנפשיים והרגשיים של שלושת המשתתפים בדראמה. באגדה המקורית מעשה ההקרבה העצמית הוא פתאומי, ורק רמו קל קודם למעשה; הרמו הוא בדברי האת, המנסה להניע את הבעל מלהכנס למקדש, באשר אין בידיו מנחה נאותה לאלה. הבעל נכנס על אף הפצרות גיסו, וההקרבה העצמית מסתברת במידה מסויימת מן העובדה, שאין בידי מתנה כלשהי לאלה, מלבד המתנה היקרה מכל — חייו. רמו אחר, המסב את תשומת לבנו לקיומה של איזו תקלה בחיי הגיבורים, הוא בדבריה של האשה הצעירה הרואה את בעלה ואחיה כרותי-ראש במקדש האלה; "כל זה בגללי", היא אומרת בצער. אולם מרמו זה שבאגדה ועד לסבך מחשבותיהם של גיבורי מאן, שרידמאן, נאגדה וסיטה במקדש האלה קאלי, עדיין הדרך ארוכה. יש עוד להוסיף שהאגדה הקצרה אינה מפתחת את אופיים של הגיבורים; שלא כמו הסיפור של מאן, המעמיד בפני הקורא דמויות חיות בעלות אופי משלהן.

אולם ההבדל החשוב ביותר שבין האגדה ההודית לבין הסיפור "הראשים המוחלפים" הוא בהיות האגדה מעשה עם מוסר השכל חד משמעי. הראש הוא התלק החשוב ביותר של האדם; האשה הצעירה היא אשתו של ראש בעלה, ואין חשיבות בדבר שבעקבות נס התחיה נתחלפו הראשים ונתחברו כל אחד לגוף לא לו. מסקנת האגדה היא ברורה וחדה, ואין לערער עליה. ואילו סיפורו של תומס מאן הוא דו משמעי בכל שלביו וגלגוליו. אפילו סצנות ומעמדות

הנראים לנו בקריאה ראשונה כברורים וחד משמעיים, חושפים למקרא שני את רב גווגיותם. ברצוני לעקוב כאן אחר המובן המשתנה, אחר ההומור המתגלגל לרצינות ואחר הרצינות ההופכת להומור.

משהו מן הדו משמעיות אנו קולטים כבר מן השמות המופיעים. סיטה, האשה, היא ילידת הכפר "קימור בית השור". ואילו שני העלמים, שרידמאן ונאנדה, באים מן הכפר "שלום הפרות". כאילו נתהפכו היוצרות, ואין הדברים קרויים בשם הראוי להם. חשובה מן השמות היא המשמעות המשתנה של כל מעמד ומעמד. הנה, למשל, מעמד קומי כביכול: שרידמאן קובל לפני נאנדה ידידו על מחלתו האנושה. שרידמאן שקוע כל כולו ביאוש שחור ומבקש מיידו החביב להעלותו על המוקד, באשר אין מרפא למחלתו ולצרתו. המעמד הרציני והרגשני מתנפץ עד מהרה מול גלי צחוקו של נאנדה, כאשר זה האחרון מגלה שמחלתו האנושה, חשוכת המרפא, של שרידמאן — אינה אלא אהבתו לסיטה יפת המתנים, אותה ראו שני העלמים שלא בידיעתה בהתרחצה ערומה במקדש האלה קאלי. שרידמאן, הרגיל לעמדת עליונות כלפי ידידו המלומד פחות והעממי יותר, נעלב לא מעט בשל עליצתו של זה האחרון. והנה נאנדה מציע תרופה מקובלת ביותר למחלת ידידו ושרידמאן, תרופה שלא עלתה כלל על דעתו של הצעיר המאוהב: לבקש את סיטה מאביה, למען תתא אשה לשרידמאן. מן הסתם לא יסרב האב למשפתה כבודה כמשפחתו של שרידמאן, אשר מוצאה מן הברתמאנים. הקורא צוחק יחד עם נאנדה, וסבור כי מעמד קומי לפניו, וכי לבטיו המוזרים של שרידמאן נפתרו בדרך עממית-פשוטה. ואכן, שרידמאן מקבל את עצת ידידו, והמשפחות מגיעות לכלל הסכמה מהירה וחלקה. אולם ברבות הימים (והדפים) מסתבר לנו כי הפיתרון לא היה פיתרון, וכי צחוקו של נאנדה אכן לא היה במקום. בסוף הסיפור מוקם מוקד, עליו נשרפות גוויות שני הגברים המתים וסיטה יפת-המתנים, החייבת לעבור נסיון קשה זה בעודה בחיים. היסוד הטראגי-פתאטי התגלגל ליסוד הקומי, ואילו הקומדיה שוב פנתה מקומה לטרגדיה. ואם תחילה נראה היה, כי שרידמאן מסבך את המצב ללא כל צורך, וכי רצונו להשרף על המוקד אינו אלא הבל ורעות רוח של צעיר בלתי מנוסה בהווית העולם, — הרי בהמשכה של העלילה מתברר כי הדברים באמת סבוכים ללא תקנה, וגישתו הנבונה-המונית של נאנדה אין בה כדי לפתור את תעלומת היחסים שבין גבר לאשה.

הקורא דק-האבחנה יכול להבחין במוטיבים היסודיים של הסיפור מייד בדפים הראשונים. כבר בקטע השני מודגש פולחן האלה-האם הגדולה, ומייד לאחר מכן מופיעים שני הידידים המשלימים האחד את השני, נאנדה ושרידמאן. ההבדלים הרבים בין השניים, שרידמאן האריסטוקראטי והאינטלקטואל, ולעומתו נאנדה העממי, העליו והזריו, המדבר בשם ההיגיון הפשוט, היומיומי, והיחסים הסבוכים בין השניים, שאינם נטולים יריבות סמוייה — באים להכין אותנו לפרשה

שאינו עמה פתרונות קלים, ואולי אין עמה פתרונות כלל. שני הרעים רואים את סיטה יפת המתניים לראשונה רוחצת ערומה במקום רחצה מקודש לאלה קאלי, בשפת הנחל "זובב הזהב"; על שפת הנחל מצוי גם מקדש קטן ובלתי יומרני, בנוי מעץ בלבד, של האלה. הרקע הוא אידילי-שלוו; הכל, כביכול, נאה ורגוע. אך בהמשך הסיפור אנו מגלים, כי המקדש על שפת הנחל "זובב הזהב" (השם "זובב הזהב" מעלה בקורא אסוציאציה של קלילות, רפרוף, עליזות; זהו שם של משהו בעל מימדים קטנים, בלתי-מוזיק) הוא רק פן אחד בין מקדשי האלה הגדולה, ששמות רבים לה. האלה קרויה קאלי, גם שאקטי וגם דורגה. היא גם האם הגדולה, אשת האל שיבה, היא הכוח היוצר, והיא גם אלת המחלה, כגון האבעבועות השחורות, ואלת המות. יש פולחן נחשים המוקדש לה. היא שתורה ומוכתמת בדם, מרובת זרועות, חוגרת חגורת נחשים מתפתלים למותניה. ואם במקדש על שפת הנחל "זובב הזהב" שכנה האלה האם, אלת הפיריון והכוח היוצר, וסביב המקדש זרמו מים חיים, הרי שבמקדש השני של קאלי בו מבקרים הגיבורים, שוכנת האלה הנוראה, מוקפת קרבנות, נוטפת דם; דם, ולא מים, זורם בהיכל. גם הנוף המקיף שונה: המקדש נמצא על שפת יער עבות, והוא חצוב בסלע. ובכדי לתת רמז דק לקורא, מזכיר הסופר בכדרך אגב בהודמנות זו את המקדש הקודם. אפשר להשתמש בדימוי נוצרי ולומר, כי אל המקדש הראשון הגיעו הגיבורים בהסח הדעת, מתוך תמימות, לפני החטא הקדמון. ואילו אל המקדש השני מגיעים שלושתם, נאנדה, שרידמאן ואשתו ההרה סיטה מתוך תעייה בכוונה, כשהם אבדו זה מכבר את תמימותם הראשונית וכשהם שקועים עמוק עמוק בחטא.

במעמד זה, הביקור השני במקדש האלה, מתפרצות כל התאוות המוצנעות עד כה על פני השטח. לא זו בלבד, שצדק שרידמאן בהיסוסיו ובפקפוקיו; גם נאנדה, שהקל ראש ברצינות הפרשה, נלכד ונסתבך ברשת. נושא השליח המבקש את ידה של הגערה עבור ידיו או אדונו, ונסחף בשל כך לסבך רגשי עם הגערה מצוי, בוואריאציות שונות, בהרבה מסורות ארופאיות וגרמניות. זהו הנושא המרכזי באגדת טריסטאן ואיזולט; סיפור מסובך למדי הוא כיצד זכה זיגפריד הגיבור בידה של ברינהילד אדירת הכוח ככלה למלך הבורגונדים, גינתר — חדל-האישים וכיצד כל הנוגעים בדבר עתידים היו לשלם ביוקר על עלבונה של ברינהילד, אשר סברה כמובן כי זיגפריד הוא בעלה המיועד. במחזהו של שקספיר, "הנרי השישי"<sup>12</sup>, הרוזן היהיר ספולק משמש כמתווך לנישואי מרגרט מאנזו והמלך הנרי. כך זוכה ספולק באהובה מלכותית, בהשפעה ובשלטון, ובשל כך הוא נרצח. אגב, ההיסטוריונים מדגישים, שסיפורו של שקספיר אינו נכון מכל וכל: ספולק היה זקן מדי ונשוי מדי מכדי להיות מאהבה של מרגרט מאנזו.

אפשר היה להביא עוד דוגמאות נוספות; מכל מקום, הדוגמאות שהבאתי

היו כולן, בהכרח, מוכרות לתומס מאן. ואכן יודע הסופר היטב מדוע הוא משגר את נאנדה לבקש את ידה של סיטה למען שרידמאן. מדוע מסכים שרידמאן לסידור זה — זוהי כבר שאלה אחרת. אפשר לראות כאן את תמימותו וריחוקו מהוויות העולם הזה, ואולי גם רצון פרברסי לעיגו עצמי; שהרי הוא חש ייסורי קנאה כבר לעצם המתשבה שהיתה קיימת איזו הכרות קודמת בין סיטה לנאנדה, כאשר נאנדה בהגיגת הכפר נבחר להגיף את סיטה על הנדנדה אל השמש. שרידמאן, שאינו מצטיין בעדינות יתרה כשהוא בא להעריך את אישיות ידידו הטוב, אינו יכול להתאפק מלהדגיש שבחירת נאנדה לתפקיד הרם נתרחה אך ורק בזכות זרועותיו השריריות, ובוודאי ובוודאי לא בזכות כל תכונה נעלה שהיא. ואילו נאנדה, כך מתקבל הרושם, מציע את תיווכו מתוך רצון תמים וכנה לעזור לידידו הנתון באקסטאזה של ריגוש עליון — או שמא גם נאנדה הטוב אינו כה תמים כפי שנראה הדבר?

ככל הארועים בסיפור, שהשמא מרובה בהם על הברי, כן גם המעמד במקדש האלה האם הגדולה, קאלי העקובה מדם, משתמע לכמה פנים. שרידמאן ונאנדה הכורתים את ראשיהם לכבוד האלה, וסיטה המנסה לתלות את עצמה כאשר מתגלה לפניה המחזה הנורא — נדחפים למעשי הייאוש (והגבורה) שלהם מתוך נימוקים שונים ואפילו סותרים. למרות שמתוארת כאן סצינת זוועה, עם שני קורבנות ועוד כמעט־קרובן, ולמרות שהרקע, המצוייר בהרחבה, הוא אימנטי, הרי המעמד בכללותו הוא קומי. הקומיות נובעת בחלקה מן הסתירה שבין הטראגיות של המעשים לבין קלות הדעת של הכוונות והדיבורים. נאנדה, הרועד "כאוזנו של פיל" כאשר הוא מגלה את ידידו כרות הראש במקדש האלה, חושש שמא יגידו הבריות כי הוא שרצה את ידידו כדי לזכות באשתו. אמנם יש לו גם מחשבות נעלות יותר ביחס לידידות נאמנה וכיוצא בזה נימוקים נאצלים. אך בסיכומו של דבר הוא הולך בדרכו של שרידמאן בשל מה יגידו הבריות. אותם נימוקים תופסים גם לגבי סיטה יפת המותניים. כאשר היא מגלה במקדש האלה את הגוויות כרותות הראש של שני הגברים אשר אהבו אותה, עולמה נחרב עליה. היא רוצה להאמין, כי שני הגברים נלחמו עליה זה עם זה — אולם מציאות חרב אחת ושני גברים כרותי ראש אינה מחזקת השערה רומנטית זו (אמנם, אחר ככלות הכל, אהבתם של השניים לסיטה יפת-המותניים היא שהביאה אותם לסופם המר, כך שיש הצדקה מסויימת להרהוריה של זו האחרונה). ההחלטה לשים קץ לחייה ברובה נובעת מן ההשערה (שבוודאי אינה בלתי מוצדקת) שהאנשים לא יביעו התפעלות מיוחדת למראה אשה היוצאת לדרך עם בעל וידיד חיים וחוזרת לבדה, או בלוויית שתי גוויות, — ועוד גוויות כרותות ראש. לא נעים.

אולם המימד הקומי המודגש ביותר הוא בחברי האלה נוראת-ההוד. האלה השחורה, בעלת שמוגה־עשרה הזרועות, המקושטת באיברים כרותים ושותה דם

קרבתנו, פותחת את פיה כאשר סיטה מבקשת תלות את עצמה — ומילותיה הראשונות אל האישה הצעירה האומללה הן "עו פותה". יש להודות, כי מילים אלה אינן בדיוק סיגנון הולם לאלה, ומה גם אלה אימתנית כמו קאלי, אשר זה עתה שני גברים צעירים כרתו את ראשי עצמם לכבודה! ושוב, הסתירה בין הופעתה של האלה והאופי הקשוח המיוחס לה, לבין הדיבורים העליונים, יוצרת מתח קומי מודגש. לא רק "העו הפותה" בדברי האלה משעשעת. האלה הגדולה מצווה על סיטה להוציא את ראשה תיכף ומייד מתוך עניבת החנק שהיא התקינה — שאם לא כן, תזכה סיטה למנת סטירות. אחר כך היא מעירה לסיטה יפת המותניים לבל תתיימר לחשוב, כי לכבודה קרה מה שקרה; לא כי, הקרבנות ניתנו לאלה, ולא לבת-אנוש. האם אנו באמת מגלים נימת קנאה בדברי הגבירה המלכותית, בעלת שמונה-עשרה הזרועות?

במקדש הבודד של האלה קאלי מתרחש האירוע הקובע את שם הסיפור — סיטה, אשר האלה הגדולה מבטיחה לה להחיות בשנית את התללים, מחליפה את הסדר הטוב ומחלקת את הראשים שלא כהלכה. מעתה נושא גופו של שרידמאן את ראשו של נאנדה, ואילו מה שהיה גופו של נאנדה מצורף לראשו המלומד של שרידמאן. האם עלינו להאמין לסיטה החמודה שהיא מתחרטת על המעשה הנמהר והמבולבל, או שמא האמת לאמיתה היא, שסיטה רצתה לזכות בטוב שבכל העולמות? תמיד היתה מתבוננת בהערצה בראשו המעודן של שרידמאן, ומגניבה מבטים חומדים לעבר גופו המושלם של נאנדה. עתה, בפחותה, הצליחה ליצור אדם אחד המאחד בתוכו את כל התכונות הנכספות — וכן, כמובן, אדם שני העשוי מן השיירים הבלתי רצויים.

נושא הראשים המוחלפים הוא אף מרכז האגדה ההודית, ממנה שאב תומס מאן השראה ראשונית, אותה עיבד בצורה כה בלתי קונבנציונלית. וגם באגדה ההודית נדרש מישהו מן החוץ להכריע למי שייכת האשה, לאחר השינוי המרחיק לכת בצורתם של שני הגברים. האגדה ההודית, כפי שכבר אמרנו, היא חד-משמעית, עם מוסר השכל בסיומה; הראש הוא עיקר הגוף, וממילא האשה הצעירה היא אשתו של הגבר הנושא את ראש בעלה; וזהו סוף הסיפור. ואילו בנובלה של תומס מאן הגענו רק למחצית הדרך, ועל אף שהאיש הקדוש מכריע ברוח האגדה הקדומה, שהראש הוא הקובע, הרי שאין הכרעתו, בשום פנים ואופן, ברורה וחד משמעית. המעמד אצל האיש הקדוש, קמדמאנה, אשר חייב היה להיות חדור רצינות ויראת כבוד, הוא קומי במידה עליונה; כמו במעמד במקדש האלה, נוצר מתח בין המסגרת הרצינית-טראגית, לבין ההתנהגות הבלתי-צפויה של האנשים הקדושים. קמדמאנה הקדוש אינו בודד בשימוזן. לא כי, היער הירוק בו הוא שוכן ממש שורץ אנשים קדושים, נזירים מתענים החוזרים בתשובה. למרות האיכלוס המירבי של אתר הקדושים, הרי שכול אחד מהם מבקש להחזיק בפיקציה (שמופרכותה ברורה) שהוא הוא הבן היחיד למקום, בלתי אין קדושים

וחוזרים בתשובה ביער. מצב זה כמובן מקשה עד למאוד על שלושה המחפשים, אולם למרות הקשיים הם מגלים את קמדמאנה הקדוש, כשראשו וזרועותיו הרוות מזדקפים אל על מתוך שלולית בוצית. עם הופעת קמדמאנה הקדוש מגיעה העליונות לשיאים חדשים. האיש הקדוש מטאטא את השביל בו הוא צועד, למען לא ידרוך בשגגה על יצורים חיים קטנים. אך למען הרושם הוא מאיים במטאטא על אורחיו הבלתי קרואים, כשהוא מתעלם לפתע לחלוטין מן הסכנות הצומחות תוך כדי כך לאותם יצורים קטנים. נראה לי שבפרשה זו (המתוארת במספר שורות בלבד) הושפע הסופר מסיפור אגדה יהודי מימי הביניים, בו מגלה הגיבור החף מפשע המובל לתליה את הפושע האמיתי, משום שזה האחרון מתחסד עד כדי כך, שהוא נמנע מלדרוך בערמת אשפה, שמא ידרוס תולעת או חיפושית. מכל מקום, גם אם נקבל את כוונותיו של קמדמאנה הקדוש מטאטא הבוץ ברצינות גמורה, ולא נחשוד בו חס וחלילה בהעמדת פנים כלשהי, — גם אז עלינו להודות, כי דיבוריו מתמיהים לפעמים ביחס לקדוש וחוזר בתשובה. הוא מתעכב ללא כל צורך ובפירוט רב על מעלותיה הגופניות של סיטה יפת המתניים, כאילו כל הפרטים הללו אינם ידועים לשני מלוויה וכאילו זאת באו לשמוע מפיו. חמור מזה הוא פסק הדין. קמדמאנה הקדוש אומר דעה אחת ולאחר מכן דעה מנוגדת. הדעה השניה, שהיא הקובעת, אכן מדגישה את העליונות של הראש על הגוף. סיטה היא האשה של הראש של שרידמאן, אם גם מחובר ראש זה עתה לגופו של נאנדה.

ובכן, אחר תהיות רבות, הגענו אל מסקנתה של האגדה המקורית. דווקא דמיון זה הוא המבליט את השוני. וכאן אנו מגיעים שוב מתחום השחוק אל הרצינות, אם סבורים היינו שכאן טמון הפתרון האידיאלי ושרידמאן וסיטה יזכו באושר המוחלט, הרי מתברר לנו עד מהרה כי האושר המוחלט אינו קיים. מפתיע הוא שאגדה קלה זו לכאורה היא פסימית בהשקפת עולמה לא פחות מאשר "בית בודנברוק", "המוות בוונציה" ו"ד"ר פאוסטוס". הגוף הנאה של נאנדה מאבד בהדרגה את צורתו ואת משיכתו לגבי סיטה היפה, ולא די בזה אלא שראשו המעודן של שרידמאן הולך והופך תמוני יותר וגס יותר. מובן וברור לכולם שכל המעלות אותם מאבד שרידמאן — נאנדה, הנמצא במקום מרחקים, הוא הזוכה בהן. דעתי היא שאפשר למצוא כאן השקפה שלילית ביחס למגע הגופני בין גבר לאשה, השקפה שאינה מצויה בשאר כתבי תומס מאן, שהרי מהו שגוזל משרידמאן את יתרונותיו ומעניק אותן לנאנדה אם לא יחסי הגוף של שרידמאן ופרישותו של נאנדה. הנסיון האחרון של סיטה לעזוב את שרידמאן ולהצטרף אל נאנדה בגלותו נידון מראש לכשלון, שהרי אין כל אפשרות של זכיה באושר המוחלט. ואכן עובדה זו ידועה היטב לשלושת הגיבורים. פעמיים נגע גורל טרגי בגיבורים ונסתיים בהתפרקות קומית. הפעם הראשונה רצה שרידמאן לעלות על המוקד, בפעם השנייה כרתו שני העלמים

את ראשיהם לכבוד האלה קאלי (או לכבוד האשה סיטה). עתה הגיעה השעה לשלם את החשבון. שלושתם אינם יכולים עוד להימלט מגורלם. שני העלמים גופלים איש בחרב רעהו וגוויותיהם נשרפות יחד עם סיטה החיה על המוקד. לנתמת הצופים במחזה הנצאב, ווהקוראים בסיפור, לא שוכח תומס מאן להעיר כי זעקותיה של סיטה יפת המותניים לא נשמעו עקב שאון התופים. הסיפור "הראשים המותלפים" נע מן הקומי אל הטרגי וחוזר חלילה. הצירוף פים הבלתי צפויים של היסודות המנוגדים הללו הם היוצרים את קסמו של הסיפור.

אוקטובר 1974

### ב. בגידה, רצח, נקמה — בסגנון עתיק

"האורטיא" לאייסכילוס<sup>13</sup> המבוססת, כרוב התרגדיות היווניות ששרדו מן הזמן העתיק, על יסודות מיתולוגיים, הינה טרילוגיה. חלקיה הם: "אגממנון", "גושאות הנסך", ו"האוימנידות". "אגממנון" מספר על חזרתו של אגממנון, מלך ארגוס, ממלחמת טרויה. טרויה נפלה ונהרסה כליל. אחר עשר שנות תלאה ומלחמה, חוזר הצי היווני הביתה. לוחמים רבים נפלו תחת חומות טרויה, ורבים עוד יותר בולע הים בניעתם חזרה. (אל הים, פוסידון, היה לצידם של הטרויים-נים, והוא מסדר בדרך זו את השבונותיו עם היוונים). אך אגממנון, המפקד הגדול של הצבא המנצח, "רועה העמים", כפי שהומרוס מכנה אותו — חוזר בריא ושלם לביתו. הוא סבור שגורלו היטיב עמו; זו טעות, שכן בביתו מחכה לו קליטמנסטרה אשתו, (אחותה החורגת של הלנה היפה, שגרמה כה הרבה צרות ליוונים ולטרויינים כאחד), שיש לה חשבון משלה עם בעלה המלך. כאשר ביקשו היוונים להפליג באוניותיהם המהירות לעבר טרויה, שקטו הרוחות, והצי לא היה יכול להפליג. נתברר, כי האלים דורשים קרבן — ודווקא את איפיגניה, בתם של אגממנון וקליטמנסטרה. אגממנון לא היסס הרבה, והעלה את בתו היפה לקרבן — וקליטמנסטרה נשבעה נקם. מן הראוי להוסיף כאן, כי האלה ארטמיס, הציידת הבתולה, חטפה את איפיגניה מעם המזבח והביאה אותה לאי רחוק, שם כהנה בת המלך בבית מקדש האלה מצילתה; אולם עובדה משמחת זו לא היתה ידועה לא אגממנון ולא לקליטמנסטרה; וגם אייסכילוס מתעלם מנקודה זו במחזה — קליטמנסטרה מזכירה פעמים מספר את הבת שהוקרבה על ידי האב האכזר. לא זו בלבד שאגממנון שחט את בתה האהובה של אשתו, הרי הוא עוד מביא עמו במרכבתו מטרואיה את קסנדרה נביאת השכול, אחת מבנותיו של פריאמוס המלך האומלל; בהביאו פילגש לבית אשתו החוקית מגלה אגממנון קוצר ראות פסיכולוגית מפתיעה. קסנדרה היא המשמשת לקליטמנסטרה עילא נוספת להצדיק את רצח בעלה הבודני; בדרך מחשבה נשית טיפוסית היא מתעלמת לחלוטין מן העובדה הכוללת, שמיום שאגממנון יצא לטרויה, מחזיקה



היא עצמה בארמון מאתב, את איגיטוס בן טיאסטס. לאיגיטוס יש אינטרס משלו בכל העניין הזה: אטריאוס, אביו של אגממנון, וטיאסטס, אביו של איגיטוס, אחים היו, אשר שנאת מוות שררה ביניהם. בכלל ההיסטוריה של בית טנטאלוס (סבם של אטריאוס וטיאסטס) עקובה מדם ורצופה אשם. מאז שחט טנטאלוס את בנו פלופס, קצץ אותו לחתיכות, עשה ממנו צלי והגיש אותו בתור סעודה חגיגית לאלים, — רבצה קללה על משפחה חביבה זו. אייסקילוס מזכיר ברמזים את העבר המסוכסך, המפיל את צילו המאיים על ההווה, על כן מוטב לו לקורא להיות בקיא במשפחולוגיה של בית אטריאוס, על מנת להבין היטב את הנעשה.

הטרילוגיה כולה מכונה האורסטיאה, על שם אורסטס, בנו של אגממנון, העתיד לדרוש את דם האב מידי האם. "אגממנון" מספר על נקמה — נקמת קליטמנסטרה מאגממנון. החלק השני, "נושאות הנסך", מספר על נקמת אורסטס ואלקטרה אחותו באמם ובאיגיטוס. ואילו "האוימניות", החלק האחרון, מספר על המחילה הסופית, על ניקוי הבן מן האשם הכבד של רצח אם הרובץ עליו. שוב לא תחזור תנועת המטוטלת של רוצח — נרצח — נוקם־רוצח; חשבון האשם של בית טנטאלוס מסתיים, ואורסטס רשאי לחזור לנחלת אביו ליטול בידי את השלטון, כשלצידו על כס המלוכה יושבת הרמיונה, בתה של הלנה היפה.

שני החלקים הראשונים של הטרילוגיה מסורים לידי גיבורים בני תמותה; ואילו בחלק האחרון מופיעים האלים עצמם על מנת לפתור את הסבך ולהאבק על גורלו של אורסטס, יורש אחרון לבית אטריאוס. מובן מאליו שגם בחלקים הראשונים מוזכרים האלים, והם מהווים חלק בלתי נפרד של השקפת העולם; אולם בחלק האחרון הם נוטלים את מהלך הפעולה לידיהם ומופיעים לעיניו של הצופה המשתאה. אורסטס נצטווה לנקום את דם אביו על ידי האל אפולו עצמו. אפולו הוא הנותן לו הכשר למעשה נורא כל כך כרצח אם. אולם לאחר שנעשה המעשה, מופיעות הפוריות, אלות הנקם העתיקות האימוות למראה, ורודפות את רוצח־אמו. אפולו אמנם מתייצב לימין אורסטס, בן־חסותו, אך ללא הועיל; הפוריות, עתיקות ימים יותר משוכני האולימפוס, אינן מקבלות פקודות או הוראות מפיו של אפולו. רק אתנה, אלת החכמה, מצליחה לבסוף להשלים בין הצדדים. מענין, שכאן, בפעם הראשונה, מופיע בית הדין של נכבדים, נכבדי העיר אתונה; עד כה הוצא כל משפט באופן שרירותי. אלת החכמה מפגינה את חכמתה בזאת, שהיא מעמידה בית דין, במקום לשפוט בעצמה; רק לאחר שהקולות שקולים, היא מרשה לעצמה להכריע את הכף לזכותו של אורסטס; והיא קוראת לזאת מעשה של חסד, ולא של דין. אתנה היא המוצאת דרך לפצות את הפוריות הנוראות, הזועמות על כי נמלט אורסטס מידיהן. מעתה והלאה תהפוכנה אלות הנקמה לאוימניות, אלות שלווה וחסד.

כך מסתיימת הטרגדיה של בית טנטאלוס בנימת חסד ותקווה. אייסקילוס הטביע על המסורת המיתולוגית תפיסה דתית משלו; יש להניח, תפיסה מתקדמת יותר מזו של רוב בני דורו.

יוני, 1964

### ג. המלך מת עם סתו

דומה שעמי קדם, מלבד העם העברי, חסרים היו את חוש האבסטרקציה. מכאן המיתוסים והאגדות והעשירות, שבאו להמחיש תופעות ותהליכים, שנוצרו אצל העמים השונים ולא נוצרו אצל עם התנ"ך, באשר לא היה לו צורך בהם. אחד המיתוסים העתיקים ביותר הוא מיתוס השנה המתה והמתחודשת. מעגל השנה קשור למעגל רחב יותר, הוא מעגל החיים בכללותם. פולחן השנה החדשה קשור עם פולחן הפריון. ספרה האחרון של הסופרת האנגלית מרי רנו, "מות יומת המלך"<sup>14</sup> מנסה לתת פרוש חדש ומפתיע לפולחן ולמיתוס העתיק.

מרי רנו ידועה כסופרת בעלת רמה זה שנים רבות. הטוב שבספריה, דומני, הוא "חזרה ללילה"<sup>15</sup> סיפור עדין ורגיש של אהבה המתרקמת בין צעיר יפתפה הנתון כולו למרות אמו, לבין אשה קשישה ממנו בהרבה, הנלחמת לשחררו מן הכפיתות הבלתי טבעית. "מות יומת המלך" עורר הדים יותר מספריה הקודמים של הסופרת, והביא את שמה לחוגים רחבים יותר, ללא ספק, עזרה כאן האפנה של מציאת פנים חדשות באגדה העתיקה, שנקבעה בעקרה על ידי רוברט גרנס.

הגבור של "מות יומת המלך" הוא תואוס, המלך האגדי של אתונה, בצעירותו. מתוך שלל הגיבורים המאכלסים את האגדה היוונית, תואוס הוא אחת הדמויות המעטות ה"סימפטיות", אם אפשר לומר כך. הרקלס היה בא כוחו של הכוח הגופני הגס; יסון היה בוגדני ונואף; מבין גיבורי האיליאדה בולט לטובה רק הקטור, שהיה טרויני ולא יווני. על תואוס אין לומר, כי התנהגותו היתה תמיד ללא רחב; אך הוא נשקף אלינו אנושי מאוד ובעל רגש בכל תהפוכותיו. לאחר הצלחה מזהירה בימי עלומיו, רודף אותו הגורל בוקנתו. למוד סבל וקרובן בגידה, הוא יורד לשאול כשקללה בפיו. הטרגדיה של המלך המודקן תואוס ואשתו הצעירה פדרה המתאהבת בבנה החורג, שמשה נושא שהספרות הרבתה להפוך ולהפוך בו. אך זהו מעשה, שאינו קשור במישרין לאופיו של תואוס; משקל השנים שחלפו רב במקרה זה ממשקלו של האדם. תכונה, המקרבת את תואוס שמן האגדה לקורא המודרני, היא יחסו אל המלוכה. שעה שאותם גיבורים עתיקים רובם ראו בתואר "מלך" תואר כבוד לעצמם, הרי תואוס ראה בתואר זה עצמו אחריות כלפי העם. האגדה מספרת על האגתו ואהבתו לאתונה ולעמה. אף מיוחסות רפורמות מספר במבנה החברתי. רבים

היו מעשי גבורתו. הגדול והחשוב שבהם, ההאבקות עם המינוטאורוס שבלבריינט בכרתים, שונה מהרפתקת גבורה סתם: תזאוס, למרות היותו בן המלך ויורש העצר, התנדב לצאת לדרך המסוכנת, יחד עם הנערים והעלמות עליהם נפל הפור, ברצונו להלחם במפלצת ולשחרר את אתונה לעולמים מעולה הכבד של ממשלת כרתים. אין, כמוכן, להגזים באינטרפרטציה של דמותו של תזאוס: תאורו באגדה אינו חורג ממסגרת המושגים המקובלים של הזמן.

היה זה, ודאי, הרמו הקל למחשבה מתקדמת מעט שדבק במסורת על תזאוס, שהפנה את תשומת לבה של הסופרת לדמות זו. הספר מתאר את קורותיו של תזאוס הצעיר; ילדותו, נערותו, דרך ההרפתקאות אל אביו, אגיאוס מלך אתונה, ונקודת השיא: הנסיעה לכרתים והנצחון על המינוטאורוס. בתאור המסע חזרה ליוון מסתים הספר. באתונה, לאחר מותו של אגיאוס, מצפה לתזאוס המלוכה; תור העלומים, שהכשירו לתפקידו הנעלה, חלף. הספר מסתים בלילה האחרון לפני הגיע האניה לאתונה. דברים שבעתיד רק מרומזים.

תזאוס עצמו מספר את קורותיו. דומה, שמרי רגו בחרה בצורת הבעה זו בעקר מתוך הנימוק הבא: תזאוס הוא בן זמן קדום, בן תקופה עתיקה. סופר מודרני המתאר את העבר, עושה זאת מתוך נקודת ראות של זמנו הוא. תזאוס, לעומת זאת, זכאי להחזיק באמונות מסוימות, להביע מחשבות שונות שבן זמננו אינו עלול לקבל. כך, למשל, האמונה במוצא האלוהי. האגדה אינה ברורה כל צרכה ביחס למוצאו של תזאוס. היא מחלקת את האבהות באופן שוה, פחות או יותר, בין אגיאוס מלך אתונה, לבין פוסידון, האל הגדול והזועם של הים, המרעיש את העולם בשרביטו המשולש. תזאוס אינו הגיבור היחיד מן העולם העתיק שמוצאו מיוחס לאל ולאדם גם יחד. מסתבר שכבר אז היו שפקפו באפשרות המוצא האלוהי. מכל מקום, בספר "מות יומת המלך" יודעת הסופרת לבנות בנין מלא מסתורין על יסודות המסורת החלוקה. והיא מצליחה בכך, באשר תזאוס עצמו הוא המספר והוא המאמין. שהרי, אם היה הסיפור נכתב בגוף שלישי, ע"י סופר עכשווי, אי אפשר היה להסתמך על אמונה מסוג זה כעובדה.

תזאוס המספר את תולדותיו, ושוב אינו צעיר ושההצלחה גאירחה לו פנים. הגם שאין הוא מספר לנו על גורלו בימים מאוחרים יותר, הרי יש כמה הערות צד במספר מקומות. כבר בתחילת הספר הוא מזכיר כמה פעמים את בנו המת. הכוונה כמוכן להיפוליטוס, בנם של תזאוס ומלכת האמזונות פדרה, האשה הצעירה של המלך המודקן, התאהבה בו, וכאשר זה לא השיב לה אתבה יחסה לו את רגשותיה שלה. המלך הנזעם קלל את בנו, ופוסידון, האל הפטרון של תזאוס, הגשים את הקללה. לאחר מעשה נמהר זה פנה המזל עורף לתזאוס. וכל החרטה שבעולם לא יכלה להחיות שוב את היפוליט, הבן האהוב, הבן היחיד. עם מותו של היפוליט נתקפחה גם שושלת המלוכה, ונסתם הגולל על כל תקוה לעתיד. בספר, כפי שאמרנו, מזכיר תזאוס כמה פעמים בעצב את העובדה, כי

בנו מת. פעם הוא מספר לנו, שקוה כי בנו ינהל את מפגני ההתחרויות השונות לכבוד נשמתו, כאשר ימות הוא; אולם הבן מת לפניו. עתה אינו יודע מי יהא מוסמך לעשות זאת במקום המת. דאגתו של תזאוס אמנם מיותרת; הוא עתיד למות ביד בוגד בארץ זרה, וטכסי הקבורה המקובלים לא יקויימו. אולם זאת נבצר מתזאוס לדעת. יש כמה הערות צד, בהם מוסר לנו המלך יותר פרטים על מות בנו. כאמור, מדגישה הסופרת את הלך הרוח המתקדם של תזאוס, ואת תכונותיו האנושיות. על כן אין ליבה שלם עם תמונת המלך הזקן והזעף, המקלל את בנו בקללה נוראה. היא שמה בפיו של תזאוס דברים שונים. בשל קרבתו המיוחדת לאל פוסידון, מרעיד האדמה, היא מיתסת לו את היכולת לחוש ברעידת אדמה בטרם בואה. תזאוס מספר לנו על רגישותו זו. בפעם האחרונה שחש ברעה חמתקרבת, היה זה ביום מות בנו. פוסידון זועם, אמר אז לבן. אולם, בכעסו על הבן, לא טרח להסביר את דבריו היטב. הבן ראה בדברי האב איום, ולא אזהרה. על כן יצא לדרכו לחוף הים, שם פגעו בו סוסיו האדירים של פוסידון, יצא ולא שב. מאז, אומר תזאוס, עזב אותו האל. שוב אינו שומע בקרבו את קול מגינו הגדול, קול כהמיית גלי הים. מובן שפרוש זה של המעשה אין לו כל סמוכין במסורת האגדה.

בין ההשלכות המועטות קדימה, לפרק זמן שעדיין אינו נכלל במסגרת הספר, נמצאות גם הערות מספר על היפוליטה, מלכת האמונות, אשתו האהובה של תזאוס, אמו של היפוליט. רבות הנשים ששמן קשור בשמו של תזאוס באגדה; בעלי חשיבות הם שלושה מתוך השמות החבים. הראשון הוא שמה של אריאדנה, בת מינוס מלך כרתים. "חוט אריאדנה" הפך לשם דבר, החוט הצבעוני בעזרתו מצא תזאוס את דרכו בנבכי הלבירינט. השם השני הוא שמה של היפוליטה, והשלישי — שמה של פדרה, אחותה התורגת הצעירה של אריאדנה, אשר בשאתו אותה חשב המלך המזדקן לשוא לכבוש שוב את אהבת נעוריו. רק לצידה של היפוליטה ידע תזאוס אושר. את אריאדנה דרש מידי האל בכחוס, עוד בטרם הספיק לשאתה לאשה; שמה של פדרה היה לדיראון. לא בכדי בחר שקספיר ב"חלום ליל קיץ" דווקא בנישואי תזאוס והיפוליטה כמאורע המרכזי, המביא הרמוניה לעולם. אולם היפוליטה לא תאריכה ימים. היא יצאה לקרב לצדו של תזאוס ונפלה. יש לציין כאן לזכותה של הסופרת, שבעזרת כמה מימרות קצרות של תזאוס היא הצליחה להמחיש את אהבתו הגדולה למלכה הגבורה, ואת כאבו על מותה. מרי רנו מנצלת במלואה את ידיעתו של תזאוס וידיעתו של הקורא את העתיד; ע"י שזור הסתמכויות על העתיד היא משיגה אפקט מיסטי כמעט; יש כאן שטה הדומה מעט לשיטתו של רוברט גרביס.

שמו של הספר מוזר במקצת. "מות יומת המלך". במשך קריאת הספר מסתברת לנו הכוונה הטמונה בכותרת. עוד בהיותו נער קטן, מספר סבו לתזאוס על חובתו של המלך כלפי העם. לעיתים חייב המלך להקריב את חייו לטובת

העם. המלך עצמו מרגיש בבוא שעתו, וחייב להקריב את קרבנו מרצון תופשי. בדרך נדודיו הארוכה לאתונה, אל אביו אגיאוס, עוברים על תזאוס העלם מאורעות הרבה. הוא עובר ברגל את האיסטמוס, ומתגבר על השודדים שמסכנים את שלום עוברי האורח. עד כאן עוקב הספר, בקויו והכלליים, אחר האגדה. הוא סוטה מן המסורת לחלוטין בבואו לספר לנו על מאבקו של תזאוס במלך קרקיאון. קרקיאון, כך מספרת האגדה, היה מכריח כל מי שעבר בממלכתו להתאבק אתו עד צאת נשמתו. בהיותו עז וכביר כוח, היה מכריע תמיד את היריב. וכך השתולל קרקיאון בממלכתו הקטנה, עד שבא תזאוס הגיבור והכריעו בקרב. בספרה של מרי רנו מקבל הסיפור צורה שונה לגמרי. קרקיאון אינו כלל וכלל אותה מפלצת קשוחת לב, שהאגדה מספרת עליה. הוא אינו אלא אחד מתוך שורה ארוכה ארוכה של מלכים הנקראים כולם בשם קרקיאון, והמשמשים כולם מלכים לשנה אחת. המלוכה מתקיימת בידי המלכה והנשים. הגברים כנועים להן, ורק במסעות המלחמה נמסרת להם ההנהגה. אומלל מכולם הוא המלך. מלך לשנה אחת, שבסופה הוא חייב למות בידי יורשו, אשר אף הוא יוכרע בבוא שעתו, כעבור שנה נוספת. לא יתכן כלל כי המלך יתמרד על גורלו, כי ינצח בהתגוששות אחרים שהוציא את שנת מלוכתו. ואילו המלכה נשארת, מנת חלקו של המנצח החדש. ולא עוד, אלא שהעם צופה בבעילה ראשונה, הסגולה לזריעת הזרע החדש באדמה. שוב תהיה שנה פוריה לאדמות הממלכה. "המלך חייב למות". חלפה שנה, הדורשת את קרבנה. השדות הבלתי זרועים מצפים לטקס ההפרייה. שנה שנה גוסס המלך הישן, שנה שנה מפרה מלך חדש את המלכה.

בדרך מקרה מזדמן תזאוס למקום ביום בו המלך חייב למות. בניגוד לרצונו עליו להכריע את קרקיון, ולהפוך לקרקיון החדש, מלך לשנה אחת. אלא שתזאוס מסרב לאבד את עצמיותו ולהבלע בשרשרת הארוכה של קרקיונים אלמונים. הוא מכיר בכך שיש שעות הרות גורל, בהן המלך חייב למות — אולם מעשה זה חייב לנבוע מרצונו של המלך, שאם לא כן, אין לו כל ערך. קרבן יש לתת מרצון, ולא מאונס. תזאוס משנה את סדרי הממלכה, מחזיר את הכוח לידי הגברים, ומבטל את הצוו העתיק, על פיו חייב המלך למות מידי שנה.

הסופרת חוזרת ומתארת פולחן דומה לקראת סופו של הספר. כידוע, עגנה אניתו של תזאוס בדרכו חזרה מכרתים באי נכסוס, שם דרש מידי האל בכחוס את אריאדנה. הוא השאיר אותה באי, לפי פקודת האל, וחזר בלעדית ליוון. מרי רנו מספרת לנו, — דרך המדיום של תזאוס — סיפור אחר. כאשר ירדה חבורת היוונים, עם תזאוס ואריאדנה בראשם, לחוף נכסוס, הוזמנו בכבוד גדול לבית המלך והמלכה, בשעת המשתה בארמון נתברר להם, כי למחרת יתקיים חגו של האל בכחוס, אל היין, השמחה וההוללות. לפי מראה המלך הצעיר, והמבטים שהוא תולה במלכה הקשישה ממנו, מסתבר לתזאוס, מעבר לכל ספק, שפולחן החג דורש את מותו של המלך בידי הבכחנותיות שכורות היין וההתלהבות. תזאוס

נוטש את אריאדנה בנכסוס וחזור לארצו בלעדיה, משום שהיא משתפת בחג וחוזרת מכוסה דם קרוש ושכורה.

תזאוס אינו מסכים עם הפולחן הבהברי והאילי. אך הוא מכיר בעובדה היסודית, שהמלך חייב למות. הדבר קשור עם תפישתו את מהות המלוכה, או המנהיגות. עניין זה הוא מנסה תכופות להבהיר לקורא. בהתנדבו לצאת לכרתים, עם קבוצת נערים ונערות, הפך לעבד הכרתיים. שוב אינו מלך או בן מלך. המנהיגות העוברת בירושה, ללא התחשבות בתכונות היורש, אבדה לו. בכל זאת הוא "מוכתר" למלך על הקבוצה הקטנה. מנהיגות זו באה לו לא בשל זכויות ירושה, אלא בשל תכונותיו האישיות; בשל נכונותו לקבל על עצמו את האחריות לשלום כל האחרים. וזהו, לדעתו, יסוד המלוכה. יש שאחריות זו דורשת מן המלך למות למען עמו; רק אז הקרבן רצוי.

מתוך מה שאמרנו עד כה, מתבלטים קווי העיקריים של הספר: רעיון השלטון הנאור, רעיון ההקרבה העצמית, והכנסת הלך רוח מודרני לאגדות עתיקות. לא תמיד מצליחה הסופרת בהרכבת הישן עם החדש. יש שנוצר שעטנו בלתי אחיד. כך החלק הדן בשנותיו של תזאוס בכרתים הוא החלש ביותר, בשל תערובת היסודות השונים והסותרים שבו. הברים שתזאוס משמיע על כוחו של הארגון הנתון, שיחות שלו עם מינוס מלך כרתים — אלה אינם מתאימים בשום אופן לתפישת התקופה; שעה שלעיתים הוא מסתמך על אמונות ודעות ששוב אינן מתאימות לתקופה המודרנית. ענין אחר, הטעון ברור, הוא עצם הנתת היסוד כי "המלך חייב למות". אחת הנקודות המעורפלות היא תאור מחשבותיו של תזאוס עם סיום הספר. המלך אגיאוס אבד עצמו לדעת — קפץ לתהומות הים, וזאת באשמת רשלנות החוזרים מכרתים, ששכחו להחליף את המפרש השחור. תזאוס מנסה למצוא טעם ותכלית במעשה אביו. כביכול, היה באמת צורך במעשה זה ואי אפשר היה להמנע ממנו. והוא, תזאוס, לא החליף את המפרש בכוונה תחילה, משום אות שנתן לו פוסידון. הענין אינו מתבהר לנו כל צרכו. האגדה מספרת, שתזאוס מצא את מותו בשל מעשה בגידה שפל. מארחו מלך מקירוס הפילו מצוק סלע גבוה לתוך הים. מרי רגו רומות לנו, בדרך מוסתרת אך ברורה, כי מעשה זה — תזאוס יעשנו מתוך רצונו הוא; להגשים בגופו את הרעיון לו הוא מטיף.

עם הסתירות, שרמזנו עליהן, הרי הספר רב ענין ומעורר מחשבות. ההדגשה על המעבר מפולחן עוור להקרבה מרצון, ממלך בדרך המקרה למנהיג ככוח האחריות בסיפורו של תזאוס מלך אתונה משאירה רושם בלב הקורא.

### ד. גרמנים, הוננים, וכל השאר

"שירת הניבלונגים" או "סבלם של הניבלונגים" הוא אפוס גרמני עתיק, אשר גיבוריו נהרגים אחד אחד במשך העלילה עד שהסיפור מסתיים בשחיטה רבת, שלאחריה נשארות בקושי ידיים ועובדות מספיקות כדי לקבור את התללים. האפוס נכתב בערך בשנת 1200. ככל הנראה, היה המשורר האנונימי אוסטרי. במשך השנים ניסו "להדביק" את האפוס ליוצרים שונים, אך אף אחת מן ההשערות והתיאוריות השונות בכיוון זה לא נתקבלה. שירת הניבלונגים בנויה על כמה יסודות: יש בה אגדות עתיקות משירת האחה; ומלבד היסודות האגדיים הטוריים יש בהם גם הדים למאורעות היסטוריים אשר במשך הדורות לבשו צביון אגדי. ואכן אין "שירת הניבלונגים" עשויה מקשה אחת. יש סתירות פנימיות, היחס לגיבורים השונים עובר שינויים, וגם על מידת ההיגיון הטהורה ניתן להתחוכך. מבחינת העניין נחלק האפוס לשני חלקים עיקריים: החלק הראשון מספר את תולדותיו של זיגפריד הגיבור; מעשי הגבורה הנפלאים שלו, נישואיו עם קרימהילד, קנאתה של ברונהילד, רצח זיגפריד ואבלה של קרימהילד אשתו. החלק השני מספר על נקמת קרימהילד ברוצחי זיגפריד. דמותה של קרימהילד היא העומדת במרכז החלק השני, שעה שבמרכז החלק הראשון עומדת דמותו של זיגפריד.

הסיפור פותח בתיאור קרימהילד היפה. קרימהילד היא אחותם של גינתר, גרנות וגיולתר, מלכי ארץ בורגונדיה.<sup>16</sup> כבר בתיאור ראשון זה של נסיכה צעירה ויפה אשר גורלה שפר עליה, מופיעים צלילים מדאיגים: קרימהילד מתרחקת מאהבת גברים, משום ש"שכר אהבה הוא הסבל". מוטיב זה שזור ביצירה כולה. מקרימהילד הנאוה עובר הסיפור לזיגפריד הגיבור, בנם של זיגמונד וזיגלינד, מלכי ארצות השפלה. זיגפריד הוא גיבור עשוי ללא חת ובעל לב נדיב. בצעירותו כבש אוצר מהולל, הלוא הוא אוצר הניבלונגים. אוצר זה אינו אוצר סתם, אוצר של מה בכך. האוצר כולל, בין השאר, מגבעת מופלאה ביותר: זוהי מגבעת דהוופכת את האדם לרואה ואינו נראה, וכאילו לא די בואת היא עוד נותנת בו כוח של שנים עשר איש. כפי שעוד נראה, לא הביא השימוש במגבעת מזל לזיגפריד; אבל אוצר הוא אוצר. מעתה והלאה זיגפריד הוא גם מלך הניבלונגים, ובמקומות שונים באפוס מוזכרים גיבורים ניבלונגים המלווים אותו בדרכיו ומלחמותיו. פשר המילה "ניבלונגים" אינו ברור כל צרכו. ייתכן שהמשמעות היא ילדי הערפל. השם קשור לאוצר. כאשר, לאחר רצח זיגפריד, גוזלים מלכי בורגונדיה את האוצר מאחותם האלמנה, וזוכים הם לשם "ניבלונגים". עניין זה מבלבל במקצת את הקורא, עד שהוא מצליח לתפוש את השיטה; הוא יכול להתנחם בכך שהטרהה הנגרמת לו היא כאין וכאפס לעומת האסונות אשר פקדו את כל אלה שזכו באוצר הניבלונגים.

מעשה גבורה אחר של זיגפריד הוא המלחמה בדרקון הנורא. לאחר שגבר

זיגפריד על הדרקון והרגו, רחץ בדמו וכך נתחסן בפני כל פגיעה אפשרית — חוץ מאשר בנקודה בין כתפיו עליה נשר בשעת הטבילה בדם הדרקון עלה מאחד העצים (הלוא באותם ימים נתגו הדרקונים לשכון ביערות עבותים, משמע שלא היה מחסור בעלים). נושא הגיבור הבלתי־פגיע, שיש לו רק נקודת תורפה אחת, הוא נושא מקובל בעולם האגדות — ולראיה, עקב אכילס המפורסם. ממילא מובן, שהגיבורים הללו אחד דינם להתפגע דווקא באותה נקודה מסוכנת. כדאי גם להוסיף, שלא תמיד הגיבור החיובי הוא זה הסובל מ"עקב אכילס". לעיתים קיים איזה מרשם סודי להשמדת מפלצת זו או אחרת, ואז כמובן גילוי סוד זה הוא משימה מהוגנת ולא בגידה שפלה. אך נחזור נא לזיגפריד והדרקון המפורסם שלו. בשירת האדה, הקדומה משירת הניבלונגים, יש קשר בין כיבוש האוצר לבין מלחמת הדרקון, הדרקון הוא שומר האוצר. על נוסח זה שמר גם ריכרד ווגנר, שהסתמך על שירת האדה הקדומה ב"טבעת הניבלונג" שלו; האפוס "שירת הניבלונגים" נראה לטבטוני זה מודרני מדי, רכרוכי מדי, והוא טען שיש לחזור למקורות העתיקים, הטוריים. ב"שירת הניבלונגים", עליה אנו דנים כאן, אין קשר בין כיבוש אוצר הניבלונגים לבין המאבק עם הדרקון; אלה הם שני מעשי גבורה נפרדים של זיגפריד, ושניהם חשובים ביותר להמשך העלילה. אחר כל הדברים האלה שומע זיגפריד את שמע יופיה וחינה של קרימהילד, ולמרות תחינות הוריו יוצא לוורמס בירת בורגונדיה לבקש את ידה של היפה. מכאן באמת מתחילים הענינים להתגלגל. המלך גינתר, אחי קרימהילד, מבטיח לזיגפריד את ידה של אחותו באם זה האחרון יאות לעזור לו לגינתר לכבוש את ברנהילד הגיבורה לאשה. כדאי להוסיף שכאשר מגיע המספר אל ברנהילד ומתאר אותה ובמיזחד את השרירים שלה — מגיע הקורא למסקנה שדמות גיבורה גרמנית זאת אינה בדיוק זהה לנסיכת החלומות שלו. אך מסתבר שהמלך גינתר הוא בעל השקפה אחרת. זכותו מכל מקום זיגפריד מבטיח את עזרתו, יוצא עם גינתר להכניע את ברינהילד, וכפי שעוד נראה כורה בכך לעצמו את הקבר השחור. כשהוא חובש את מגבעת הפלאים הוא עומד לימין גינתר במאבקים ובתחרויות עם עלמת החן בעלת השרירים, אשר זו האחרונה דורשת מבחיר ליבה לעתיד לעמוד בהם אם השקה בה נפשו. גינתר, המתחיל יותר ויותר להתגלות כחדל אישים, אינו מסוגל כלל להתמודד עם ברנהילד הגברתנית. זיגפריד, העומד לצדו כרואה ובלתי נראה, הוא המכניע את הסרבנית. לאחר שהוכתה בתחרויות של זריקת חנית ואבן, מסכימה הגברת הנאוה בעלת כוח האיננים להנשא למלך גינתר, שהרי היא סבורה שהוא ניצח אותה. אלא שיש קוץ באליה. מלכתחילה סבורה היתה ברנהילד, כי זיגפריד הוא זה אשר בא לבקש את ידה. כדי למנוע ממנה טעות, מספר לה זיגפריד כי הוא רק נתין של גינתר וסר למרותו; שוב בולטת נדיבות ליבו של זיגפריד המוכן למחול על כבודו בכדי לעזור לבני בריתו.



בכללותו מעורר סיפור גינתר-ברנהילד-זיגפריד כמה תמיהות. כיצד זה זיגפריד בקי כל כך במסתרי הדרך לטירת ברנהילד; כיצד זה ברנהילד מכירה את זיגפריד; וחשוב מכל, כפי שעוד נראה בהמשך, מדוע ברנהילד מקנאה בקרימהילד ומבקשת לריב עמה? ועוד נגיע להתנהגותה של הגברת הטבטונית בליל התנוגה עם גינתר. התמיהות הללו מסתברות ברובן עם העיון באגדה העתיקה יותר:

באותה אגדה ברנהילד היא אהבתו הראשונה של זיגפריד. הוא חוצה בגבורה את חומת האש בה האל אודין תקיף אותה, ומעיר את הגיבורה השקועה בתרדמה כבודה. השנים גשבעים אמונים ואהבה זה לזה. אולם אחר כך קורה את זיגפריד מקרה רע: בחצר המלכים הבורגונדיים משקה אותו אם המלכים, הקוסמת הזקנה, משקה כשפים המשכיח לו את אהבת ליבו. מכיוון שבדרך בלתי מהוגנת זו מתפנה ליבו של זיגפריד מאהבת ברנהילד, מתפנה הוא להערכת יופיה של קרימהילד ואף נושא אותה לאשה. השתלשלות מאורעות זו הופכת את שנת ברנהילד לקרימהילד וזיגפריד לסבירה יותר. יש להניח, שמשורר שירת הניבלו-נגים בנה על ידיעה מוקדמת של פרטים שונים אצל שומעיו, כפי שמסתבר גם מן ההערות הרבות המנבאות את ההשתלשלות לעתיד; בסיפור מתח חדש הרי לא מספרים מראש מי הוא הרוצח.

בחצר המלך בוורמס בירת בורגונדיה חוגגים חתונה כפולה: זיגפריד וקרימהילד, גינתר וברנהילד. קרימהילד שמחה וברנהילד בוכה. בלילה מתבק זיגפריד לראשונה את אשתו הכשרה והצנועה. לא כן גינתר: הגברת הנאוה בעלת השרירים קושרת אותו בחגורה שלה ותולה את כל התבילה התמודה על וו על הקיר. למחרת שוב מבקש גינתר את עזרת זיגפריד. כרואה ואינו נראה מתלווה זיגפריד בלילה הבא לגינתר ומכניע את ברנהילד. הסיפור מסופר בפירוט רב ואין כל ספק שברגע הקריטי מפנה זיגפריד את המיטה לטובת גינתר — ומה גם שהוא עצמו אוהב רק את קרימהילד. לא שגינתר נהנה מכל הרחשים שעלו אליו מן המיטה ומסביבותיה; אבל בסיכום כל הטרחה היתה של זיגפריד וכל ההנאה היתה של גינתר. זיגפריד עושה מעשה שאין ברכה בצידו — הוא נוטל מברנהילד שלא בידעיתה טבעת וחגורה וברכות הימים נותן חפצי חן אלה לאשתו האהובה. עכשיו גינתר הופך באמת לבעלה של ברנהילד ועם אבדן התבולים שכיחזעו הם נכס מאגי הופכת בעלת השרירים לאשה טובה וכנועה, ושוב לא שומעים על מעשי גבורה נוספים מצידה. במה הדברים אמורים, היא אשה טובה לבעלה; אך היא מקנאה בזיגפריד וקרימהילד ומתכננת נקמה בדרך הערמה, כאשר רגילה, ולא בכוח הזרוע, כבימי בתוליה הטובים.

זיגפריד חזר עם קרימהילד שלו לארץ השפלה, שם הומלך למלך ע"י אביו זיגמונד<sup>17</sup>). אחר שנים מצליחה ברנהילד לפתות את בעלה גינתר להזמין את

אחותו וגיסו לביקור. ביקור זה, המתחיל בחגיגות מפוארות ובשמחה, מסתיים ברצח, במהומות ובצעור. לאחר ריב רבתי בין שתי המלכות מוצאת לה ברנהילד אביר מבין אביריו של גינתר המלך, אביר שיש בו נאמנות עד אין קץ לברנהילד ושנאה עזה כשאול לקרימהילד. אביר זה קרוי האגן. זוהי דמות אפלה וקודרת, אשר המספר לא הגיע עם עצמו לעמק השווה ביחס לתכונותיה. מדוע פועל האגן בחמת זעם נוראה כל כך נגד זיגפריד ואחר כך קרימהילד, שלא עשו לו כל רע? שמא היתה לאשמאי הבלתי סימפאטי הזוה חולשה לברנהילד? סתם המספר ולא פרוש. האגן מחליט לרצוח את זיגפריד בערמה ובכדי לייצל את משימתו מוציא מקרימהילד את סוד המקום האחד הפגיע בגופו של בעלה. תחילה מסרב המלך גינתר להשתתף במזימה. כפי שניתן היה להניח, על פי הכרותנו עמו במשך העלילה עד עתה, הוא אינו עומד בסתרובו זמן רב. לעומתו מתנגד האח הצעיר, גיזלהר, בכל תוקף, ואין לו כל חלק באשמה. מידת האשמה של גרנות, האח האמצעי, מוטלת בספק. בעת מסע ציד הורג האגן במרמה את זיגפריד וכדי לשמח את קרימהילד במיוחד הוא מניח את הפגר המת לפני הדלת שלה. זיגפריד המת מובל לקבורה אגב הרבה התעלפויות מצד קרימהילד המסכנה. למרבה התמקחה נשאר קרימהילד בחצר המלוכה של הבורגונדים, רוצחי בעלה האהוב, במקום לחזור לארצו של זיגפריד המת. למרות הבטחותיו התגיות של גינתר לאחותו האלמנה מתברר שזו האחרונה לא נהגה בתכמה בבחירת מקום מגוריה.

האגן משתלט על אוצר הניבלונגים השייך לקרימהילד אחר מות זיגפריד, — ומטביע אותו בנהר הריין; וזאת, בכדי שלא תוכל האלמנה לקנות באוצר דנן נוקמים לזיגפריד. אגב, מכאן והלאה ברנהילד יוצאת פחות או יותר מן התמונה, וקרימהילד היא דמות האשה היחידה החולשת על העלילה. ברבות הימים נמצאו סופרים ורצו לאזן את החשבון ועשו את ברנהילד לדמות מרכזית — אך בשירת הניבלונגים הבכורה הלוא היא שייכת לקרימהילד. ראוי לזכור כאן שוב את ריכרד ווגנר אשר במרקחת המיתולוגית המעורפלת שלו ברנהילד תופשת מקום נכבד.

החלק השני של "שירת הניבלונגים" מספר על נישואי קרימהילד, אלמנתו של זיגפריד, לאצל (אטילה) מלך ההונים. אחר כמה שנות נישואין מצליחה קרימהילד לפתות את בעלה אצל להומין לחצר מלכותו את מלכי בורגונדיה, גינתר, גרנות וגיזלהר, וכן את האגן. ובכן, כמו בחלק הראשון של השירה, לפנינו שוב הזמנה אשר מזימות רצח מסתרות מאחוריה. כוונותיה של קרימהילד אינן טובות, וקשה לבוא על כך במשפט על האשה המסכנה. אף לרגע לא שכחה את זיגפריד שלה. ועוד, היא מתמזמרת על שלושת האחים שלה, אשר באשמתם היא נשואה עתה ל"כופר". אמנם אין לומר, כי הגיבורים הנוצריים מגלים איזו שהיא רוח נוצרית, כולל גינתר, ברנהילד, האגן וקרימהילד. דווקא

אצל (אטילה) הוא היחיד המתנהג ברוח נוצרית, הוא, הכופר שבין כל הנוצרים הטובים הללו.

מעתה והלאה הסיפור הופך לתיאור המאבק בין קרימהילד והאגן. האגן, אשר הופיע בחלק הראשון של השירה כדמות שולית, כמכשיר נקמה בידי ברנהילד ולא כפועל עצמאי, ונתגלה כמוג לב ערמומי ושפל בעת רצח זיגפריד, — הופך בחלק השני לדמות מרכזית, לאביר אימתני וזועם העשוי ללא חת. לשווא מנסה המלך אצל-אטילה להשקיט את המריבה בטרם יהיה מאוחר מדי. קרימהילד מתגרה בבורגונדים, ואילו האגן מעליב את קרימהילד ככל שמשגת ידו. בשעת משתה מפואר שעורך המלך פורץ לבסוף קרב גלוי. הפתיחה החביבה לקרב זה היא מעשה רב של האגן — הוא קוצץ את ראשו של בנם הקטן של אטילה וקרימהילד. עתה אנו שומעים על מהלך הקרב, ועל אלפי הגיבורים שמתו מכל צד. מכיוון שהקרב פרוץ בשעת משתה באולם גדול, קשה קצת לתאר הכיכוד כולם נכנסו לאותו אולם — מסתבר שהיה זה אולם באמת גדול. גם בעיצומו של הקרב, כאשר כבר הבים החללים משני הצדדים, חמתה של קרימהילד אינה שוככת. היא אינה נענית אף להפצרותיו של גיזהר, אחיה הצעיר והאהוב (הוא עדיין צעיר כבתחילת העלילה, אף שבינתיים חלפו עשרים שנה ויותר) שאינו אשם כלל בכל ההשתלשלות העקובה מדם. במערכה הראשונה של הקרב מנצחים הבורגונדים את ההונים; יש נטיה להמעיט בדמותם של ההונים ולהציגם כפחדנים; נטיה זו מסתברת מאוד, מאחר שהגרמנים רצו לנקום לפחות בשיר את חרפת המכות שהוכו בידי ההונים. כדי להטות את הכף מצווה קרימהילד להדליק את האולם מבחוץ. כל הלילה משתוללות הלהבות ומחממות את הגיבורים הכלואים בפנים. למחרת מתחדשים הקרבות. (למחבה התמהון לא נשרף הבניין). הבורגונדים נופלים אחד אחד, עד שנשארים רק שניים, הלוא הם האשמים ביותר: גינתר והאגן. גם גיבורי ההונים נפלו במשך הקרב, ויש לשים לב שהגיבורים ששרדו ושמתגברים על הבורגונדים הם לוחמים גרמניים בשרות המלך אטילה.

הפרשה האחרונה אינה פחות עקובה מדם מאלה אשר קדמו לה. גינתר והאגן, שני האחרונים, מובלים כבולים בפני קרימהילד. זו האחרונה דורשת מהאגן את אוצר הניבלונגים. האגן מסרב, כל עוד גינתר חי. לדרישה זו נמצא פיתרון. קרימהילד מביאה את ראשו הערוף של גינתר להאגן. מאחר שהאגן עומד במריו, הורגת קרימהילד כמו ידיה את רוצח בעלה. היא הורגת את האגן בחרבו של זיגפריד, החרב אשר האגן גזל בשעתו מן הגיבור המת. אך עדיין אין זה סוף המעשה. הגיבור הזקן הילהברנד, נתין של המלך אטילה, זועם על חוצפתה של קרימהילד; כיצד זה אשה, יצור ממדרגה שנייה, מעזה לפגוע בגבר, פאר הבריאה? ובכן כדי לאזן את החשבון הוא ממחר והורג את קרימהילד. נותר אצל-אטילה הטוב לבכות ולקבור את החללים.

סיפור זה, המלא שאון וזעם, יש בו כדי לספק לקורא הרהורים מספר. מעניין גם להשוות את שירת הניבלונגים לנוסחאות קדומות יותר. למשל, קיימים מקורות קדומים יותר בהם אטילה הוא הוומם את אבדן הבורגונדים, וקרימ-הילד אשתו אשר רבה איתו בקביעות משך כל שנות הנישואין נוקמת בו את נקמת מות אחיה החביבים — היא מאכילה אותו את בשר ילדיו ורוצחת אותו במיטתו. אשר למאורעות היסטוריים, אשר ניתן לקשר ביניהם לבין שירת הניבלונגים, הרי מן הראוי לציין שבשנת 437 גפלה מלכות בורגונדיה לפני ההונים. הקרב היה בוורמס. אטילה היה מלך ההונים בשנים 445—453. הוא נפטר לאחר נישואיו עם גברת גרמניה בשם הילדיקו או אילדיקו. כנראה שהוא מת בליל החתונה בעקבות שטף דם פנימי. עד כאן המציאות.

אחת הנקודות המתמיהות ביותר בשירת הניבלונגים היא תיאור אטילה מלך ההונים. ניתן היה לצפות שדמות זו תהיה שלילית — והנה היא חיובית כולה. כפי שכבר ציינת, הרי במקורות קדומים יותר שונה הגישה אל מלך ההונים, והוא מתואר כאכזר וצמא דם. יחד עם זאת, מקפידה השירה לתאר את הלוחמים ההונים כנופלים בהרבה מן הלוחמים הגרמנים. וכדי להדגיש תפישה זו, הרי הגיבורים בשרותו של אטילה שהם גיבורים אמיתיים — אינם אלא גרמנים שהצטרפו מסיבה זו או אחרת למלך ההונים.

זהו, ובכן, אפוס הניבלונגים. סיפור, הייתי אומרת, עם מוסר השכל מפקפק במקצת.

אוגוסט, 1973

#### ה. אלים וגיבורים שירדו מגדולתם

האגדה היוונית מספרת לעיתים תכופות על אלים שהתחפשו לבני-תמותה ששוטים. ב"גיות הנוהב" <sup>18</sup>) לרוברט גרביס עומדים אנו בפני חזיון הפוך. לאלים, לתצאי האלים ולגיבורים נשאר מעט מזוהם הקדום. סיפור גיות הנוהב הוא אחד העתיקים ביותר במיתולוגיה היוונית. זהו סיפור על מסע בים. כמה גיבורים וחצאי אלים הפליגו באוניה בשם ארגו מיוון דרך ההלספונט והבוספורוס עד לים השחור. בחזרה הקיפו את יוון עד לקצה הים האדריאטי, ורק לאחר מכן חזרו בשלום (מלבד אלה שמתו בדרך) לעריהם ולבתיהם. כל האנשים שבקבוצה נקראו ארגונאוטים, על שם הספינה. יש להניח, כי האגדה נרקמה לאיטה, סביב מסורת אוטנטית על אחד (או אחדים) ממסעות הים הקדומים ביותר של היוונים. כך אנו מוצאים שמות גיבורים רבים וידועים ברשימת הארגונאוטים. למעשה רק המנהיג, יסון, מופיע במיתולוגיה היוונית אך ורק בקשר למסע ה"ארגו". כל האחרים הם דמויות מרכזיות כציקלוסים שונים של אגדות, ושמותיהם ודאי שובצו בסיפור במשך הזמן להרבות את תהילת המסע. הרקולס הגיבור, התאומים קאסטור ופולוקס, הנגן אורפאוס — כל אלה ידועים, לפחות בשמותיהם, אף למי

שאינו מצוי במסורת הקלאסית. כן עטרה האגדה את המסע בהילת גבורה והרפתקאות. מטרת היוונים היא להביא את גיזת הזהב, שהיא גיזת איל קדוש שגלקתה בשעתה מיוון, מקולכיס שעל גדות הים השחור, חזרה לארצם. כביוש הגיזת דורש מעשי גבורה עלאיים. כך הפכה המסורת על תחילת המסחר היווני מעבר לימים לאגדה רבת יופי. הצעד הבא בהתפשטות ימית זאת היתה השמדת טרויה העיר, שעמדה לרועץ למסחר היווני; סיפור מעשה זה עוטר באגדות רבות עוד יותר ומצא את ביטויו השלם ב"איליאדה". אך זהו סיפור מאוחר יותר, ולא מקרה הוא, כי אחד מן הארגונאוטים, פלווס, הוא אביו של אכילס, הגיבור המהולל של האיליאדה.

סיפור הארגונאוטים הפך בספרות לסיפורם של יסון ומדיאה; שכן יסון השיג את גיזת הזהב בעזרתה של מדיאה, בת איאטס מלך קולכיס, שנתאהבה בו. מדיאה היתה כהנת של הקטה, אלת הלילה וההירח, וכוחה רב בכשפים. יחד עם זאת היא צאצא של אל השמש, כי איאטס אביה הוא בן השמש (יחוס משפחתי מקובל למדי על מלכי קדם). בעזרה ליסון, מסתבכת מדיאה במעשי עוון: שקר, גזל, בגידה, ולבסוף גם ברצח. יסון, בוגדני וחלש אופי, מנסה להמלט מזכרונות אלה בדרך משלו: אחרי תזרתם ליוון, הוא מגרש את מדיאה ונושא את בת קריאון, מלך קורינת, לאשה, והופך בשל נשואיו אלה ליורש העצר של קורינת. איזמה היא נקמת מדיאה: בכשפיה היא שורפת חיים את צרתה ואת קריאון, רוצחת את הילדים שגולדו לה וליסון, ונמלטת במרכבה של אש, בהשאירה את יסון אומלל משהיה גבר אי פעם. דמותה של מדיאה המיואשה והנוקמת היא שנמסרה לנו במחזהו של אוריפידס. הגם שאוריפידס מציין את הרקע שגרם למעשה הנקמה, ואינו מתאר את מדיאה כחסרת לב, הרי הקוסמת האפלה החוקה מהיות דמות מלבבת. אף שהאשם הראשוני מונח ביסון, הרי אין עוד אשה שהתנקמה בצורה גוראה כל כך כמותה.

מהי הצורה שלובש המיתוס העתיק בסיפורו של גרובס? האם שומר הוא על הלבוש האגדי, או שמא הוא מתכוון לשחזר את הנסיעה המסחרית שסביבה נתרקמו האגדות?

מסתבר שגרובס אינו בוחר באף אחת משתי האפשרויות הללו. יש שהוא מוסיף פרטים גיאוגרפיים; יש שהוא מכניס הסבר רציונליסטי משלו לאגדות מסוימות — כך הוא מספר שהקנטאורים, המתוארים במיתולוגיה כחצאי אדם וחצאי סוס, הם אנשים מאחוות הסוסים, כלומר הסוס הוא החיה המקדשת בעיניהם ביותר, ויש להם גם מנהגים פולחניים מסוימים הקשורים באמונה זו; וכן תצאי האלים, המתמרים להיות בני אלים, אינם בעיניו אלא בנים לזונות המקדיש של האל-האב. מאידך גיסא, הרי גרובס מדבר בהרחבה על מנהגים פולחניים ועל מסורות שונות, ולא עוד אלא שהוא עושה זאת בכובד ראש גמור ובלו סימני זלזול.

למעשה דרכו של גרובס היא יצירת מיתוס חדש משלו, שאנו כבר מכירים אותו בחלקו מספרו "האלה הלבנה" <sup>19</sup>). הוא מאמין בהאבקות הנצחית שבין האלה-האשה והאל-הגבר. והוא נותן יתרון אין ערוך לאלה האשה. האלה בעלת הכוח הרב ביותר, האלה העתיקה ביותר, היא האלה המשולשת. השילוש (!!) הוא: האם, הבת, הנכדה, הקרויות בפיו האם, הנימפה והבתולה; כלומר, שלושת הגילויים של האשה: האשה כאם, האשה כגלום האתבה, והאשה כבתולה — ואין לדעת באיזו צורה כוחה המאגי רב יותר. האמונה הנוצרית מאחדת באלוהות האשה את האספקט הראשון והאחרון, ומשמיטה את האמצעי. כשם שהאלה המשולשת הקדושה נעלה על זאוס אבי-האלים, כך גם הנשים בסיפור זוכות לתיאור אחד יותר מאשר הגברים. אין לומר, כי המיתולוגיה היוונית מתארת את גיבוריה ככלילי השלמות. הגיבור הסימפטי היחיד באיליאדה הוא הקטור, הנקטל בידי אכילס שכוחו גופני בלבד; בין הארגונאוטים אין אנו מוצאים אישיות גדולה (או שמא נאמר, אישיות גדולה לפי מושגינו אנו) אך בכל זאת מעורר תאורם כבוד. הרקולס הוא סמל הגבורה; הגם שהוא מהיר חימה ויש שהוא בשגגה מרע לאחוזיו, אינו רע באופיו ואינו משתמש בכוחו כלל וכלל לתועלתו הפרטית, ותמיד מוכן לעזור לנתונים בצרה. אצל גרייבס הרי הוא ענק מגודל שרירים, שכוחו העצום אינו נתון לכל ריסון שכלי; כדמות גדולה הוא הופך לדמות מגוחכת. מבלי משים הוא מרוצץ גולגולות ללא אבחנה מינימלית, ועורתו לחלשים, בשל טפשותו, אינה מועילה תמיד. גרייבס נוהג בכתיבתו להסוות על אירוניה חריפה בכתיבה יבשה ועובדתית לכאורה. גיבורי המסע נקטלים, בעוקץ עטו, עוד לפני שהם נקטלים האחד בידי השני, לאחר חזרתם ליוון. יסון אינו אלא חסר אופי חלוש, שפניו יפים והוא סובל מדפרסיות כאשר עליו לפעול וקסמו היחיד קיים בעיני נשים; ואנו שואלים עצמינו, כיצד יכלו נשים אלה להתאהב בו, ומדוע גרייבס סבור שיש לכבד נשים אלו, שבה אבחנתן קטן כל כך.

נסיים באמרנו כי ספרו של גרייבס משעשע, בעוד המיתוס היווני מרומם את הנפש.

1959

## הערות :

1. "Die vertauschten köpfe", Thomas Mann, 1940.
2. "Der Erwählte", Thomas Mann, 1951.
3. "Gregorius", Hartmann von Aue, 1187-89.
4. "Joseph und seine Brüder", Thomas Mann, 1933-42.

## אגדות ומיתולוגיה

5. "Doktor Faustus", Thomas Mann, 1947.
6. "Lotte in Weimar", Thomas Mann, 1939.  
עוד על תומס מאן ראה: "הפורטת על הפסנתר הכחול", מאת גיטה אבינור, הוצאת מפעל סופרי חיפה, חיפה 1974. "משפחת מאן המופלאה", עמ' 123
7. "Aus Indien", Hermann Hesse, 1913.
8. "Siddharta", Hermann Hesse, 1922.
9. "Das Glasperlenspiel", Hermann Hesse, 1943.
10. "... eine Maya-Groteske aus der Sphäre des Kults der Grossen Mutter zu deren Ehre sich die Leute die Köpfe abschneiden — ein Entzweigungs und Identitätsspiel, nicht sehr ernst ..."
11. Heinrich Zimmer.
12. "King Henry VI", Shakespeare, 1590 ?
13. תרגום ה"אוריסטיאה" לאייסקילוס נעשה בידי אריה אהרוני, ויצא לאור בשנת 1964. התרגום, אינו תרגום המקור היווני, אלא של העבוד האנגלי של לאו בריידי.
14. "The king must die", Mary Renault.
15. "Return to Night", Mary Renault.
16. לשוא נסיתי להתחקות על אופיו של גיולהר הבורגונדי כדי לגלות מדוע קראה אלוה לסקר־שילר לגוטפריד בן "הנסיך גיולהר" דווקא.
17. אין זה מקרה, שהמלה "זיג" מופיעה בשמו של זיגפריד ובשמות הוריו; שכן "זיג" בגרמנית משמעותו נצחון. יש עוד צירופי שמות שכדאי לבדוק אחריהם: למשל, שמות כל שלושת האחים הבורגונדיים מתחילים באות "ג".
18. "The Golden Fleece", Robert Graves, 1944.
19. "The White Goddess", Robert Graves, 1948.

## השקפים שונים על הדת

### א. אפולוגיה ליהודה איש קריות

היהדות היתה אם לנצרות, אולם הנצרות היתה בת חורגת ליהדות. מן הימים בהם נערכה הברית החדשה ועד עצם היום הזה, היהודי הוא צולבו של ישו לגבי הקטולי המאמין. עלינו רק לעיין בכתבי סופרים מודרניים ומתקדמים, שנתפסו לאחרונה לקטוליות. על כן אין תימה בדבר, שכאשר בחר הסופר האידישאי הגדול בנושא את תאור חייו ופעולתו של ישוע מנצרת, לא נראה הדבר ביותר לקוראיו הנאמנים. אכן, רחבי לב אנו יותר משונאינו. עדין לא קם הקטולי או הפרוסטנטי שיכתוב רומן על הבעל-שם-טוב או על תארי הקדוש. מאידך גיסא, לא תאר שלום איש את ישוע כ"נוצרי" אלא כיהודי. הוא מבסס להחזיר לבכסי היהדות גם דמות מעורפלת ואמביוולנטית זו. אש עושה זאת במכוון ובהדגשה. דרך כתיבתו של אש מעקרה אינה בהירה ושקופה, אלא מעורפלת ועמומה. הוא מדבר אל הרגש יותר מאשר אל השכל, אף כאשר לו לעצמו נראה הדבר, כאילו נמק דבריו בהגיון. אש נוטה לתאור אנשים, המקבלים משמעות שונה בסולמות ערכים שונים. לא הנראה לעין הוא המכריע. בזאת הוא יורשו של פרץ, אשר אף הוא בכר את הסמוי על הגלוי. למשמעות השונה שגבריו של אש מקבלים לפי נקודת הראיה המשתנה, מתוסף ערפול ותמיהה חדשה: אש עצמו מבסס לשנות את הפרספקטיבה שלו מדי פעם. מכאן שקשה במקצת להחליט על "מטרה" זו או אחרת שהיתה לאש בכתיבת ספר מספריו. אולם דוקא כאשר כתב את תולדותיו של ישוע מנצרת, דומני שהבליט, יותר מתמיד, את כונתו. ישוע אמר (או שנמסר בשמו) כי יש לעזוב את העדר כולו, על מנת למצוא שיה אחת אוהדת. משפט זה הוא אשר שבה את לבו של שלום אש; ועלה בו הרעיון לקים אותו בעצמו, ודוקא כלפי האדם שאמר. וכך עזב שלום אש, הסופר האידישאי המהולל, את קהל קוראיו, את צאן מהעיתו הקבוע, ויצא להשיב אל גבול ישראל שיה תועה אחת — ישוע מנצרת, האישי אשר התולכים אחריו גרמו לנו צרות ויסורים יותר מכל שבטי זעמו האחרים של האל.

זאת היתה כונתו של אש. ואין כאן ברצוני להתעכב על הבעיה, האם צדק הוא או הטוענים כנגדו. אנסה לברר רק, אם הצליח במשימתו. רומן אינו מסה פילוסופית. אף אם בא הוא להפיץ רעיונות, להטיף, להשפיע, עליו להסתמך בראש ובראשונה על ערכים אמנותיים ואסתטיים. רומן שנבשל



מן הבחינה האמנותית, לא יצליח בהחזרת רעיונותיו ולא יוכל להתקים אף אם יטיף לצדק, שלום, אחזה וכיוצא באלה. על כן, בבואנו להוציא משפט על יצירה ספרותית, קנה המדה הראשוני הוא האמנותי — האסתטי.

הרומן מורכב מכמה יסודות, שאפשר לסכם במבנה היצוני-צורני, תאור הדמויות, ורקע הסטורי — סוציאלי. שלשת היסודות הללו חשובים. בלי תאור מספיק של הרקע נקבל תמונה תלושה ובלתי משכנעת, בלי העמקה בתאור הדמויות נקבל ספר רדוד ושטחי. מבחינה היצונית — צורנית מסורבל "האיש מנצרת"<sup>1</sup> בבנינו. סממן רגיל למדי בספרות הוא תאור דמות מסוימת מנקודות ראייה שונות. (קונרד הוא ממשכללי טכניקת כתיבה זאת). אש, שספריו על העירה היהודית במזרח ארופה כתובים לרב בטכניקה הפשטנית של ספור בגוף שלישי, כותב את "האיש מנצרת" בטכניקה המסובכת — משולבת של שקוף דמויות דרך עיני מספרים שונים. מטרת כתיבה מעין זו היא כפולה: מדת אוביקטיביות רבה, ונתינת 3 מימדים לדמויות. כלומר: אם מספר אחד בלבד מאיר דמות מסוימת, הרי בהכרח התאור משפע מהשקפתו של המספר. אולם אם ישנם מספרים אחדים, כל אחד והשקפתו שלו, הרי האפשרות בידי הקורא לעצב לו דמות משלו, המורכבת מיסודות אחדים. ועתה למימדי הדמויות: אדוין מיור, המבקר והמשורר, הבחין אבחנה מעניינת בין "דמויות שטוחות" ו"דמויות מעוגלות", כלומר, דמויות בעלות 2 מימדים, ודמויות בעלות 3 מימדים. הכונה היא, שישנם טפוסים המתוארים מנקודת השקפה מסוימת, ואינם מראים לנו אלא צד אחד של היותם, ולעממם, טפוסים הנותנים רושם של אדם חי ושלם, ולא גלום תכונה מסוימת בלבד, באשר הם מתוארים מנקודות ראייה שונות. אחר ראייה תבליטית זאת חותר אש בתאורו של האיש מנצרת. שלשה אנשים מספרים את הספור בגוף ראשון: הגמון רומאי, יהודה איש קריות, ויוחנן — אחד מתלמידיו של רב פרושי. לכל אחד מהם נקודת השקפה משלו. אך אש אינו מסתפק בכך. במקום לתת לנו להוציא את מסקנתנו על האדם המתואר, הוא מבליט כי נקודת השקפתו שלו מזדהה עם זו של יוחנן. בכך הוא מאבד בבת אחת את היתרון של כתיבה מנקודת השקפתם של אנשים שונים. האמצעי שהוא אותו בו, כדי להפגין את זהויו עם יוחנן, אף הוא אינו חדוש גמור, אם כי בלתי רגיל במקצת. הוא פותח בהוה, בגוף ראשון, ועובר מן הוה לעבר. כיצד? מתברר שהאנשים שחיו בסוף ימי בית שני נתגלגלו בגלגולי גשמת שונים, עד ימינו אלה. יוחנן הוא המחבר עצמו; הרומאי הוא פן פולני. אף את יהודה איש קריות אפשר למצוא בחנות מרתף ברחוב היהודים בירושלם. (אך יהודה מתנגד בתוקף לזהויו והסטורי). הספר, אם כן, הוא שלוש פרשיות שונות, המעורבות זו בזו במקומות שונים, ואלה שוב נתונות במסגרת היצונית. שימוש באחד מאמצעים אלה — נחיא. אך יש כאן גבוב וסרבול, שאינו מועיל לעצם הספור. וכאן אנו מגיעים לדמויות עצמן. ושוב מסתבך המספר. ברור שהכונה היא

לשקף את דמות ישוע מנצרת. אם הסופר כותב בגוף שלישי. הרי יכול הוא להקדיש את כל ספרו לתאור אדם מסוים. אם, לעומת זאת, בפנינו אנשים אחדים הכותבים בגוף ראשון, הרי חזקה עליהם שיכתבו קודם כל על עצמם, ורק בשורה שנייה על אדם אחר. אופים שלהם חייב להשתקף בכתיבתם. סגנונם חייב להיות מיוחד אך להם. ב"איש מנצרת" כל המספרים כמעט ואינם מספרים לנו דבר על עצמם. (חוץ מהקדמה עניינית קצרה על מוצאם ותולדותיהם). הדבר טבעי אולי במקרה יהודה, ושהיה תלמיד רבו תרהר אך כרבו. אך ודאי לא במקרה הרומאי, המתאר את הצביון והמקומי, את ישוע, פילטוס, משפחת הכהנים הגדולים, ועוד מספר דמויות, ואינו עומד כלל על עצמיותו שלו. דרך הרצאתו מסתברת מתוך כונת המספר, אך לא מתוך השתלשלות טבעית של הדברים.

יהודה איש קריות כותב בסגנון פסבדו — תנכי, כדי להבדיל את דמותו מזו של הרומאי. זהו אנכרוניזם מוטעה — אמנם תרגום הברית החדשה לעברית הוא חקוי גרוע לסגנון התנך, אך ישוע עצמו דבר ארמית ועברית משנאית. בשעה שהברי הרומאי הם דברי משקיף מבחוץ שאינו מבין את המתחולל, הרי יהודה ויוחנן מוסרים את העניינים מבפנים, מתוך הבנה עמוקה יותר למתרחש. יהודה מוסר את מעשי ישוע עד הגיעו לירושלים, ויוחנן — את פרושת חייו האחרונה של ישוע ומותו, עם כמה מילואים מצד הרומאי. על כן רק בתגיענו לדברי יהודה, אנו מתקרבים לבעיית היסודית: מי היה ישו, מה היתה תורתו, מה היה יחסו לעם, ובעקר, מה היה יחס העם אליו. ושלוש אש שם חלק זה של הספור במתכוון בפניהם של שני יהודים, שאחד מהם היה מתלמידיו הנלהבים של ישו, ואחד ממוחנה מתנגדיו על פי המסורת. מדוע דוקא יהודה הוא נציגם של מאמיני שליחות ישוע עוד יתברר לנו.

חברי יהודה הרי הם מגין נלהב של מעשי ישוע. מענין להשוות את הדברים לברית החדשה. מצותתים הרבה מן הדברים הנאמרים בה. אגב, יש חזרה תכופה יתר על המדה על מספר מסוים של מימרות ישו. הדברים המצותתים מן הברית החדשה משולבים בכמסגרת ספורית, המסתמכת אף היא על אותו מקור, בשנויים מעניינים. השנויים רובם ככולם במדובר על היחס בין ישוע, עם ישראל, וביחוד הפרושים. ברור שההתקפות הארסיות וחסרות הטעם על היהודים בכלל ועל הפרושים והצדוקים בפרט, המפורזים ביד רחבה בברית החדשה, הן תוספת חבה מצד העורכים שאחר זמנו של ישו, התל מפאולוס. השמטתם היתה משפרת את הברית, הן מבחינת ספרותית גרידה והן מבחינת נאמנות ל"דת האתנה". אלא מאי? יש להבחין כאן בין הרבדים ההיסטוריים השונים, ובעקר, יש לנקוט בקו אחד. כלומר: יש חלקים מסוימים שעלינו להשמיט, כתוספות מאוחרות, שכוונתן הברורה היא הסתה פרועה נגד היהודים והיהדות. טעותו של אש, שאינו משמיט אותם. הוא מנסה להסבירם, לתפוש אותם בצורה שונה, לתת להם פנים אחרות. מכאן מתחיל ספורו להתמלא סתירות. ישוע מתפרץ נגד הפרושים

בעלבונות גוראים — ואש מוסר את הדברים. אלא שלפי תאורו של אש, אין הצדקה להתפרצויותיו של ישו. הפרושים שומרים על גחלת ישראל וביניהם הרבנים הגדולים ביותר. רק את הזעם על הצדוקים הוא מצדיק — אף כי לא במלואו. הצעד הבא, אם כן, בטול דמותו של ישוע. אך לא כך נהג אש. ישוע צדיק והפרושים צדיקים. אין למעשה מחלוקת ביניהם. רק דרכם אל האל שונה במקצת. אולם מטרתם אחת, מטרתו המקודשת של עם ישראל. בטה כהן אש להיות אוביקטיבי מדי. מובן ושלא הצליח, כי אין לאחד נגודים גמורים. אפשר לקבל את הדעה, כי ישוע דבר ופעל לפי מסורת הנביאים בישראל. אבל במקרה זה עלינו לראות חלקים רבים של הברית החדשה כתוספת מאוחרות אנכרוניסטיות. וכן מערפל אש את הדברים במכוון כאשר מגיעים אל הנקודה המסוכנת של מוצאו האלוהי של ישו. אש מערבב את הכנוי "בן האדם" שישוע כנה בו את עצמו, כדרך יחזקאל, עם רמזות לאב שבשמים. הרבנים הפרושים האוהדים את ישוע (בספור) טוענים שלכל יהודי הזכות להסתמך על אלהי ישראל והעולם. אך הצדוקים הם שרואים בכך חלול שמים; באשר הצדוקים דבקים במלה הכתובה מבלי יכולת לחדש חדושים ולפרש תופעות שלא היו כמותן. ברור שאם הסתמך ישו על מוצאו האלוהי בבהירות רבה כל כך, כפי שמסופר בברית החדשה, היה כל יהודי מאמין רואה בכך חלול שמים; ואדם מודרני — שגעון גדלות. מכל נקודת השקפה שהיא, לא המלצה מיוחדת לישוע.

הרגיש אש בחסרון בולט בברית החדשה: בתנ"ך באות תוכחות לגויים בצד התוכחות לישראל. על כן הוא משלח את ישוע ותלמידיו לסיר בצור וצידון. לעומת ושחיתות הערים הללו עם ישראל מזהיר בצדקתו. אגב, תאורי צור וצידון הם מן התאורים העזים ושופעי הצבעים שבספר; כאן שחרר אש את דמיונו, ולא היה כבול למסמכים היסטוריים. בסופו של תאור זה הוא משתמש באחד המקומות המועטים בברית בהם מביע ישוע את שאט נפשו מן הגויים, ונאמנותו לישראל.

תאור יהודה איש — קריות קשה היה על אש. בהסתוריה הפך שמו של יהודה לדראון עולם, לסמל הבגידה. הנטה הכניסו לדיוטה התחוננה שבגיהינום, שם סובל הוא יסורים גוראים עד עולם בצדו של אדם, שכמוהו, בגד בידידו הקרוב לו ביותר ואדונו — ברוטוס, רוצח קיסר. אך זהו ועד יחס המגלה רוחב לב מסוים. אחרים ראו את מעשהו של ברוטוס באור שונה, ואולם לגבי יהודה לא היו חלוקי דיעות. בברית החדשה מסופר שבגד בישוע תמורת 30 שקלי כסף. באחד מספרי השליחים יש אינדיקציה לשחיתותו — הוא היה שומר על הכסף שקבלו ומסופר שגנב מאוצר משותף זה. לעומת זאת, כתוב שהתחרט לאחר שמסר את ישוע לרודפיו. מעשה הבגידה מוזר ובלתי מובן, כדברים הבים אחרים בברית החדשה. ישוע היה בירושלים, הופיע בבית המקדש וברחובות, היה מוכר לכולם, והנה נאלצו להודקק ליהודה שבנשיקתו יגלה את האדם המבוקש. ואכן, ישוע

שואל את אוסריו מדוע הם מתנפלים עליו באשון לילה, שעה שנמצא יום יום בעיר במקומות צבוריים וידוע לכולם. מבחינה פסיכולוגית, לעומת זאת, טוב הספור. כי בגידה על ידי נשיקה, על ידי סימן אהבה ומסירות, שפלה שבעתים. אף בחירת השם מענינת. כידוע היו לישוע 12 תלמידים. המספר סמלי — שקול כנגד 12 שבטי ישראל; רמז לכך שתלמידי ישוע והנוהים אחריהם יירשו את כל התבטחות שנתן האל לישראל. משמות השליחים הרי השם הנרדף לעם כולו הוא שמו של יהודה. לכן נבחר דוקא הוא לשאת את חרפת הבגידה.

חרפה זו היא שמנסה אש לגול (בחלקה) מכתפי יהודה. דמותו של יהודה בספר מצטירת הן מתוך דבריו והן מדברי יוחנן. מסתבר שיהודה היה מאלה המצפים בכל נפשם לביאת המשיח ולגאולה הקרובה. כאשר שמע על רב בגליל החורג מן המסגרת המקובלת, הנקשה, מהר לראות את האיש וללמוד מפיו. שלא כתלמידים האחרים, אכול הוא ספקות. אגב, יש להוסיף כאן, כי אש שומר על המספר המסורתי של התלמידים — 12. שמירה זו אינה מוצלחת במיוחד, מאחר ושומעים רק על 8 מהם במשך הספר כולו. מתבקשת כאן השואה עם הטטרלוגיה של תומס מאן על יעקב ובניו. מאן אינו כפות לטקסט ונותן אינטרפרטציה מזהירה משלו לדברים. אפשר להתנגד לדיעותיו, אך מבחינה ספרותית רק ראייה עצמאית מאפשרת יצירה אמנותית.

ספקותיו של יהודה נובעים מגעגועיו לגאולה. הוא אינו יכל להתמסר בפשטות לאמונה באדם זר או אחר, אלא חיב להכיר את המשיח בכבודו ובעצמו. מאחר ודבריו של ישוע אינם מפורשים, מתענה יהודה בספקותיו. התנהגותו נעשית מזוהה יותר ויותר. לבסוף מחליט הוא להכריח את ישוע להתגלות: שהרי אם ימסרו לידי הרומאים והכוהן הגדול, יצטרך אלהי ישראל להתערב ולהציל את עבדו מידי הרשעים. כאשר הוא מנשק את ישוע לעיני החילים הרומאים, הוא מסתכל על האחרונים בהתגרות. בטוח הוא, כי האל עומד להתגלות, כי דברים מופלאים עומדים להתרחש. כך נעשה יהודה לבוגד: לא מתוך מניעים שפלים, אלא מקוצר רוח וצפיה לגאולה. במאוחר מתבררת לו טעותו: שאין האדם יכול לכפות את רצונו על האל. הוא זועק אל ישוע המוקע לצלב, כי עתה הוא מבין הכל. מה? אין הדבר מפורש, אך יש להניח, כי סוף סוף מתברר ליהודה, שגדולתו של אדם לא כמחולל נסים, אלא בשעור קומתו הרוחנית. ויהודה שם קץ לחייו — זאת שוב לפי הברית החדשה.

לאחר טיהור שמו של יהודה ושל הפרושים, כלומר, טיהור שמו של עם ישראל, עושה אש את הצעד ההגיגני הבא: הוא מטיל את מלוא האשמה על הרומאים. אותו הגמון רומאי ששמענו את דבריו כראשון ומספרים, קורנליוס, הוא האתראי לצליבתו של ישוע. בראות הרומאי שהעם סבור כי ישוע הוא מבית דוד המלך, והמשיח, מפרש הוא זאת כהתקוממות נגד השלטון הרומאי. באשר הוא חרשש לכוחה של רוח ישראל ולא לכוח הגשמי, אופיה הדתי של התופעה

אינו מפיג את חרדתו. קורנליוס מרגיש בעצמו את משיכתו המזורזת של ישוע; משום כך הוא עוד מתחזק בהחלטתו. הוא אינו שוקט ואינו נח, עד שהוא משכנע את פונטיוס פילטוס, שממילא אינו מצטין בסובלנות יתרה. קורנליוס דורש את ישוע מידינו של הכהן הגדול. הכהן ומשפחתו מסרבים תחילה, למרות העלבונות הצורבים שישוע העליבם. רק כאשר קורנליוס רומז על תוצאות עקובות מדם לגבי העם כולו, הכהן מוכן לשתף פעולה — ואף זאת רק בלב ולב. ושוב נתקל אש במכשול; המסורת הנוצרית אומרת, כי העם דרש את שחרורו של בר-אבא המורד, ואת צליבתו של ישוע. גם כאן יוצא אש מן המערכה וידו על העליונה. תחילה, סבור הוא, היו נוכחים רק הנוהים אחר בר-אבא, שבאו במתכוון להתחנן על חייו; מאסרו של ישוע ועדין לא היה ידוע. לאחר שמתברר לנוכחים מי הוא הנאשם השני, בטוחים הכל כי האלהים יעזור לישוע, ואילו בר-אבא הוא הזקוק לרחמי אדם. רק חנן בן חנן, הצעיר ממשפחת הכהן הגדול, הנתון להשפעה רומאית, דורש את מותו של ישוע; והעם כמעט שקורע אותו לגזרים. ועבוד נוסף של המסורת: דמות "היהודי הנצחי" אותו אדם מקולל שאינו מוצא מנוחה לעולם, הוא קורנליוס הרומאי דוקא.

ומפעל חייו של ישוע למי היה מכוון?? הרב הפרושי, ניקודמון, שתורתו היא המשקל כנגד לעומת תורת ישוע, מתרץ את הכל: ישוע בא לגויים, שהם זקוקים לו. לעם ישראל יתרון הרוח, ולא הוא הנצר לתורת ישוע מנצרת. אכן, כונותיו של אש היו טהורות. חסרות בסוס כל הטענות על אי נאמנותו לעמו, כביכול. במה שלא הצליח אש, הוא, להתזיר את ישוע כצלמו וכדמותו לחיק היהדות. ואף לאחר "האיש מנצרת" אין לנו כל אפשרות לראות בנצרות נכסי צאן ברזל של עם ישראל.

ספטמבר, 1957

## ב. הנזיר בעל ראש התול

לפני קרוב לחמש מאות שנה, בשנת 1475, נולד תינוק באוברהנהיים שבחבל האלזס. הוריו קראו לרך הנולד בשם תומאס, ושם המשפחה היה מורנר (ו) שרוקה, נון סגולה) בסיפורי החיות העממיים בקרא היה התול הזכר בשם "מורנר"; וכאשר גדל תומאס תקטן והיה איש ריב ומדון לכל הארץ, היו אויביו משווים אותו לתול המלקק ושורט בעת ובעונה אחת. ואילו תומאס מורנר עצמו התרגל כל כך לדימוי התול, עד שבחיתוכי העץ המלווים את ספריו הוא מופיע בצורת נזיר עם ראש תול.

בהיותו בן חמש עשרה, הצטרף תומאס מורנר למסדר הפראנציסקני. אחר כך בילה שנים רבות בלימודים-גדודים. רשימת האוניברסיטאות, בהן למד, היא מדהימה ממש בגיוון שבה. בין השאר, למד בפרייבורג, בפאריז, בקרקוב, בבאזל; אם נהרהר מעט בכלי התחבורה ורשת הכבישים שבאירופה לפני חמש מאות שנה,

נתמלא, ללא ספק, הערכה לגבי תכנית לימודים זו. באוניברסיטת פרייבורג קיבל מורנר את התואר "מגיסטר". דוקטורט בתיאולוגיה קיבל אחת עשרה שנה לאחר מכן, בהיותו בן 34. התארים הללו לא סיפקו אותו; כעבור עשר שנים נוספות זכה לתואר דוקטור למשפטים באוניברסיטת באול. תומאס מורנר לא הקדיש את הללו ללימוד בלבד; הוא גם הורה באוניברסיטאות בהן למד. היו לו שיטות הוראה מיוחדות משלו, חידושים מחידושים שונים. בעיקר אהב מורנר טריקים מגמוטכניים. בדרך זו אחז, בכדי לקצר את זמן ההוראה ולהפחית את שנות הלימוד. אם נזכור את משך הזמן שנדרש לו למורנר עצמו בכדי להשיג את כל תארי השונים, הרי לא נתפלא שלבו נמלא מחשבות על אפשרויות של קיצור משך הלימודים. לתלמידיו הורה מורנר את תורת הלוגיקה ותורת המשפט בעזרת קלפי משחק, בהם היו מסומנות מילות מפתח שונות. ואילו כללי דקדוק לאטיניים ביקש ללמד, בין השאר, על פי חוקי השחמט. למותר לומר, שבשל שיטות אלה יצא עליו הקצף מפני הפדגוגים המקצועיים. עם הפדגוגים, המשפטנים וההומניסטים החל לריב בשל שיטות הוראה, והמשיך לריב על נושאים לרוב. עיקר המחלוקת שבין תומאס מורנר לבין ההומניסטים קשורה בשמו של יעקב ווימפפלינג (1450—1528), ממנהיגי ההומניסטים ולוחם למען חידושים מרחיקי לכת בחינוך. מורנר, כפי שכבר אמרנו, היו לו חידושים משלו, אך אלה היו חידושים חיצוניים בלבד. כנזיר פראנציסקני, דגל מורנר בשלטון הבלתי מוגבל של הכמורה בחינוך. הוא חיפש לעצמו נושא מריבה עם ווימפפלינג, ומצא אויב קטן זה בספר "גרמניה"<sup>2</sup>, אותו כתב ווימפפלינג, ובו השתדל להוכיח שחבל האלוז שייך מקדמת דנא על דרך הצדק וההגיון לגרמנים. לא התעצל מורנר, והוכיח מצידו, באותות ובמופתים, שחבל האלוז שייך דווקא לצרפתים. למותר לומר, שהגנת הבעלות הצרפתית על חבל האלוז, ע"י נזיר פראנציסקני גרמני, הדובר וכותב גרמנית, לא היתה לטעמם של הפטריסטים הגרמנים למיניהם מסיבות מובנות, והאשימו את תומאס מורנר בהנופה לצרפתים — שעה שכל כוונתו היתה לרדת לחייו של יעקב ווימפפלינג.

מורנר, כאיש כנסיה, היה דורש דרשות בכנסיה. הוא היה דורש דרשות סאטיריות על נגעי הדור, כשהוא משתמש בסגנון עממי ובתיאורים וביטויים פורנוגרפיים לרוב. דרשות אלה שמשו לו אחר כך כאבני בנין בסאטירות הגדולות שהוא כתב, ושבזכותן נתפרסם. הסאטירות שלו בנויות על מוטיב השוטה. בעניין זה הוא הושפע מן תקופתו, אשר קדם לו במקצת, סופר אלזסי אף הוא, סבסטיאן בראנט, אשר כתב את "אגיות השוטים"<sup>3</sup>. (ובכן כותרת זו, ככל הנראה, אינה מתייחסת אך ורק לרומאן בן המאה העשרים; והמחלוקת על אלוז-לוטרינגן אינה פרי העת החדשה). אנו מקבלים מושג-מה על העניינים אם אנו מעיינים בשמות ספריו של מורנר: "השבעת השוטים"<sup>4</sup>; "אגודת הגוכלים"<sup>5</sup>; "אחו השוטים"<sup>6</sup>; "הטחנה בנווה הרמאים, או יום הויכוח של הטוחנת הזנאית"<sup>7</sup>;

ועוד. מורנר עצמו מופיע בתפקידים שונים בספרים שלו. פעם הוא מזכיר אגודת השוטים, ורושם את מעשיהם; ועוד כהנה וכהנה לבושים ותתפושות. השוטים המופיעים הם שוטים מסוגים שונים, ספר ספר ושוטיו המיוחדים. ב"אחו השוטים", למשל, מופיעים שוטים המשתטים בגלל נשים ואהבה. יש לציין, שכתור איש כמורה מתנזר, ושונא נשים מושבע, כפי שאנו לומדים מתוכן דבריו, הרי ידיעותיו בשטח זה הן באמת מפורטות ביותר; ורצונו לדון, בצורה מפורטת ואינטנסיבית, בתענוגות האסורים עליו הוא מודגש למדי.

עובדת היותו נזיר המשתייך למסדר דתי, לא מנעה את תומאס מורנר מלצאת בהתקפות סאטיריות רבות על אנשי כנסייה וכמורה. אולם, כשם שמורנר, שביקש להכניס "טריקים" שונים וחדשים לשיטת הלימודים, התנגד לרפורמה של ממש ובהינור, כן, למרות דברי הביקורת הבוטים שלו, התנגד גם לרפורמה דתית. כאשר התמרד מארטין לותר נגד האפיפיור וסמכות הכנסייה הקאטולית, נודעו מורנר עד לעמקי נשמתו. הוא חשש (ובצדק) לפיצול הכנסייה, ויצא בשף-קצף כנגד לותר. למן הרגע, בו נתפרסמו רעיונות-הכפירה של לותר ברבים, (לותר נולד שמונה שנים אחר מורנר), והרפורמציה החלה להתפשט כורם איתן — הקדיש מורנר את כל זמנו לפולמוס דתי. למעשה, הסאטירות של מורנר כנגד לותר ותורתו גחשבות לסאטירות הטובות ביותר, שנתחברו באותה תקופה בצד הקאטולי של המתרס. אמנם, תחילה פנה מורנר ללותר בהתאפקות, "כנוצרי וכאח", אולם מהר מאוד נתמלא בוויכוח גסויות ועלבונות וולגאריים. אגב, לותר היה חכם מספיק כדי להתאפק ולא לענות למורנר, ורק הוסיף כמה דברים להשמצותיהם של עושי דברו. מאחר ומורנר היה כותב על שוטים, והמילה הגרמנית לשוטה היא "נר" Narr, קרא לותר באלגנטיות למורנר במקום בשמו, מורנר, (גון סגולה), מורנר (עם נון פתוחה), כלומר, שוטה. הבדיחות השונות על שמו של מורנר באמת לא הרפו ממנו, המסכן.

קודם כל התערב מורנר בוויכוח שפרץ בין לותר לבין הנרי השמיני מאנגליה, ופרסם סאטירה עם הכותרת המעניינת "האם המלך מאנגליה הוא שקרן או לותר?". באותם ימים, עלינו לזכור, לא היו הבריות ממהרים להתאשים מלך בשקר, ומורנר סבר שהשם מדבר בעד עצמו. לאור מה שידוע לנו היום על הנרי השמיני, היה לנו קשה לראותו כמעריץ נלהב של האמת. אגב, גם על לותר לא תמיד אפשר היה לסמוך במיוחד; אולם הפרת האמונים המכוערת שלו לאכזרים המתמרדים לא נרתחה אלא שנתיים לאחר מכן; למותר לומר, וזהי פרשה שמורנר לא היה מתרגש בגללה, שהרי אם סתם אדם אינו יכול לעמוד בהתחרות עם מלך, אוי איכר עלוב הוא עוד פחות מבן אנוש. אגב, כתב פולמוס זה רכש לו לתומאס מורנר אחד מתומכיו הבודדים: הלוא הוא הנרי השמיני, מלך אנגליה, בכבודו ובעצמו. זמן מה לאחר הפרסום נסע מורנר לביקור קצר לאנגליה, ונתקבל שם בכבוד גדול. הזקן הכחול המלכותי קיבל אותו באותות מופגנים של חסד וידידות.

כדי להיות הוגנים, עלינו לציין כאן, כי מאורע זה קדם בכמה וכמה שנים לתתמתותו של הנרי ברציחת נשיו בדרך משפטית כביכול מורגר, אם כן, לא היה יכול לדעת, בעת שכתב כתב פולמוס להגנה על השקפותיו הדתיות של המלך הנרי, באיזה כיוון עוד עתידה להתפתח אהבת האלהים של זה האחרון.

הנרי השמיני היה אחד מתומכיו ומעריציו הבודדים של מורגר. בדרך כלל, מסיבות מובנות, היו לאיש רק אויבים, שונאים ומתנגדים. ספרו החריף ביותר נגד לותר והרפורמציה הוא "השוטה הלותרני הגדול"<sup>8</sup>, שנכתב בשנת 1522. על תמונת השער של התוצאה הראשונה מופיע מורגר עצמו, בצורת דמות לבושה בגדי נזיר ובעלת ראש חתול. הנזיר בעל ראש החתול רכון מעל דמות גדולה, לבושה בגדי שוטים ומצנפת שוטים — ללא ספק, זהו השוטה הלותרני הגדול, כפי שמצויין בשם, ומשוטה גדול זה מוציא הנזיר, הוקוס פוקוס, ערמה של שוטים קטנים וקטנטנים. כמה שוטים קטנים, במצנפות האופייניות, כבר מתעופפים סביב, ואחד נמצא בדיוק בתהליך של בקיעה מתוך פיו של השוטה הגדול. בין השוטים הקטנים, היוצאים מחלקי גוף שונים ומשונים של השוטה הגדול (למותר לומר, איזו הזדמנות להתבדחויות שונות) נמצאים גם כל בעלי-הפולמוס של מורגר (מתקבל על הדעת). תחת הנהגתו של לותר, שבקע אף הוא מתוך השוטה הלותרני הגדול, מתאחדים כל השוטים הקטנים כולם ויוצאים במסע שוד והרס. לבסוף הם צרים על מבצר, עליו מגן מורגר בהרוף נפש. כדי להתפייס עמו, מבטיחים לו את בתו של לותר לאשה. אלא שבחדר הכלולות מגלה מורגר, כי לנערה ראש מלא שחין, והוא מגרש אותה בהרפה — הנישואין, שלא לפי הטקס הקאטולי, ממילא אינם תופשים. אך עוד לא די בכך. לותר מת, כשהוא מסרב לקבל את הסקרמנט האחרון. מורגר מצווה לזרוק את גופו לבור שופכין, ויחד עם חתולים רבים עורך קונצרט חתולי לכבוד המאורע. הסיום חוזר אל מוטיב הפתיחה: השוטה הלותרני נחלש כל כך בעקבות הפרשת כל השוטים הקטנים, עד שהוא גווע מאפיסת כוחות. הנזיר בעל ראש החתול ממלא אחר הצוואה, ונוטל את כובע השוטים, שריד אחרון, לעצמו.

מסקנה המתבקשת מכאן, היא, שמורגר לא היה אהוד במיוחד על אנשי הרפורמציה. פולמוסיו שבכתב קבעו אף את דרך חייו. אחר מרד האכרים, כאויב הרפורמציה, נאלץ הנזיר הפלמסן לברוח על נפשו מאלזס. הוא פנה ללוצרן. כעבור המש שנים טוב הוכרה לברוח על נפשו גם משם, מאימת הרפורמציה. הנזיר גומע הדרכים חזר לאוברנהיים, כפר מולדתו; שם זכה לקבל משרת כומר; ושם, כעבור שנים מספר, סיים את חייו רבי התהפוכות. שנוא על קרובים ועל מתנגדים כאחד, נושא להתקפות לאין ספור, שופך ראש ולענה על רודפיו, נתון לעיתים בסכנה ומצוקה — האמין מורגר אמונה שלמה בדת הקאטולית, ועשה את כל מעשיו לשם שמים.

אלה תולדותיה של מחלוקת אחת מתחילת המאה השש עשרה. מאי, 1969



### ג. קדוש מרזר

שמו של גרהם גרין הוא אחד השמות הידועים והבולטים בספרות האנגלית המודרנית. התפוצה הרבה של ספריו והתערכה שזכה לה נובעת, דומני, מתכונה אופיינית ומסויימת של כתיבתו: גרהם גרין כותב, אם אפשר לומר כך, "כתיבת שטח" ו"כתיבת עומק" כאחת. כלומר: ברוב ספריו אנו מוצאים את יסוד עלילת המתח, ויחד עם זאת מתלווה לסיפור המעשה המרתק משמעות עמוקה יותר. רבים מספריו של גרהם גרין הומחזו או הוסרטו, בשל יסוד המתח המובהק שבהם. בסרט, שנועד לקהל רחב ככל האפשר, מושם הדגש על המתח שובעלילה. השקפת העולם, מוסר ההשכל, כל אלה מתיחד להם מקום משני, ויש שנשמטים הם כליל מן היצירה הקולנועית. אולם להערכה, שאינה קשורה תמיד בתפוצה, זכה הסופר בשל אותו מטען מחשבתי שנשמט מן הפופולריוצייה של המסך.

כיום מרבים לדבר על "צעירים וזעמים". דבורים העלולים להוליך שולל את הקורא, מאחר ומסתבר מהם כאילו יש חידוש כל ושהוא בעובדה, כי צעירים מתמרדים כנגד המוסכמות. ויש שסופרים מזדקנים עדיין לא השלימו עם העולם. גרהם גרין אינו צעיר, אולם למן ספרו הראשון הוא "זועם". זהו זעם הנבדל מזה של "הצעירים הזועמים" של היום. גרהם גרין מטיף לרעיון מסויים, והוא בטוח באמינות הנצחית של אמונתו — האמונה הרומית-קטולית. הדת הקטולית, הרבה יותר מן הפרוטסטנטית, קשורה במצוות דתיות נוקשות ומחייבות. לכן קובעת דפוסי היים ברורים ומסויימים. דפוסי היים אלה בולטים ביצירותיהם של סופרים קטוליים נאמנים. ברוב המקרים, הרי קטוליותם של סופרים בולטת יותר מפרוטסטנטיותם של עמיתיהם. הדת הקטולית היא דת ראויה, ואינה יכולה להתקיים כ"אמונה שבלב" בלבד.

התעכבנו על הכללות אלה, באשר האמונה הקטולית היא הציר המרכזי עליו סובבת יצירת גרהם גרין. אין להבין את כתיבתו מבלי להתחשב במומנט זה. יש דרגות שונות בעצמת הנושא הדתי בספריו. ספרו "העוז והתפארת"<sup>9</sup>, בנוי כולו על נושא זה.

גרהם גרין הוא קטולי מאמין. אולם הוא גם בן התקופה, וסובל מן התסביכים המיוחדים לאדם המודרני ולאמן המודרני. העולם בעיניו מכוער, עלוב ומלא זהמה. לעיתים קרובות נתקפים גבוריו געגועים לעולם יפה יותר ותמים יותר, עולם הזכור להם מימי הילדות; אך כאשר בקשתם נתנת להם הם מגלים את הרקב והמיאוס בחלומם היפה. אחד התאורים המעיקים שבספריו נמצא ב"שלטון הפחד — שעשועון" גיבור הספר נקלע ליריד קטן בפרבר שקט, ומנסה לשחזר זכרונות עליונים מימי הילדות, זכרונות הקשורים בבילויים תמימים וקלים בימי יריד בשמש וזהרת. על מצפונו של הגיבור מעיק מעשה שעשה, שהוא מנסה להשתחרר ממנו ומתוצאותיו, ועל כן נחדף הוא בלהיטות לעבר, למה שהיה לפני

החטא. אולם דוקא באותו יריד תמים לכאורה הוא מסתבך ברישת שטומנים לו פושעים שהמקום וההזדמנות אינם אלא מסווה לתככיהם. היריד הכפרי הקולני והילדותי על שעשועיו הנאיביים שוב אינו קיים. למעשה לא היה קיים אף פעם, אלא שעיני הילד אינם חודרות לפנימיותם הכעורה של הדברים. וכמובן שהאסוציאציה שהסופר מתכוון לעורר אינה קשורה למקרה מסויים זה, ואינה תלויה אף בחבורת הפושעים. מי מאתנו, שבקר בבגרותו במעין "לונה פרק" קסום של ימי הילדות, אינו חש צביטת לב של פקחון? מי מאתנו, הרואה את הוריו, שנדמו לו מבצרי עוז ועוצמה בילדותו, נסוגים צעד אחר צעד במאבקם חסר התקנה כנגד הזמן, המודקנים לעיניו, אינו חש מחנק בגרונו? ואסוציאציה נוצרית: בגן העדן כבר היו חוה, התפוח והנחש. החטא הקדמון נברא בטרם היות האדם; הילד נושא את החטא בקרבו — אלא שעדיין איננו מבחין בו בשכלו. ההתבגרות אינו אלא תודעת העוון.

העולם, אותו מתאר גרהם גרין, הוא עלוב. כאלה הם גם גבוריו. בכל רקע ובכל מקום יודע הסופר לחשוף את הכיעור, הוזהמה, הריקבון. אנגליה, דרום-אפריקה, אמריקה התיכונה — הרגשת המחנק והסלידה מתלווים לכל אתר ואתר. וכך פותח הספר "העוון והתפארת":

מר טנץ' יצא החוצה לחפש את מיכל האתר שלו, החוצה אל שמש מכסיקו היוקדת והאבק המלבין. גשרים אחדים השפילו עיניהם מן הגג באדישות בלה: עדיין אין הוא נבלה. הרגשה קלה של מרי זעה בלבו של מר טנץ', והוא עקר רגב מן הדרך בצפרניים מתבקעות וזרקו ברפיון לעברם. גשר אחד פריש כנפים והתעופף מעל לעיר: מעל לכיכר הועייה, מעל לאנדרטה של גשיא-לשעבר, גנרל-לשעבר, בן אדם לשעבר; מעל לשני דוכנים לממכר מי-סודה, לעבר הנהר והים. אין הוא עתיד למצוא שם דבר: באותו צד הכרישים הם המטפלים בנבלות.

בלונדון אין גרהם גרין רואה אלא את הפיה השחור והמוזהם, את הערפל הסמיך והמחניק, את טפטוף הגשם הדולף בזרמים עכורים, את החשכה. בארץ צרובת שמש הוא חש באבק הלוהט הצורב את העינים ואת דרכי הנשימה, ורואה את צפורי הטרף העטות על הנבלות המסריחות. המילים "בלה" "רקוב" "עלוב" חוזרות ונשנות.

בעולם מעין זה, ממילא מובן, לא מתהלכים גבורים צעירים, יפים ומקסימים. גבוריו של הסופר הם לרוב בגיל העמידה, והצעירים שנתעו ביניהם נושאים בנטל סבל ואחריות המוקינם בטרם עת. הם עלובים ומסכנים, כמו העולם הסובב אותם. עם זאת, נדרש מהם הרבה. עליהם לעמוד בנסיון קשה, ונדרשים מהם קרבתות — לעיתים אף קרבת חיים. עליבות החיים הנדרשים כקרבו, ועליבות העולם הדורש קרבו זה — לא באו אל על מצת להעלות, באופן פרדוכסלי, את

השקפים שונים על הדת

ערך הקרבן. ואלו הן המחשבות המתרוצצות במוחו של הכומר, הדמות המרכזית ב"העזו והתפארת":

"למען עולם זה מת המשיח; ככל שרבה הרעה הנראית והגודעת סביב  
כן גדלה התפארת האופפת את המות; קל מדי למות למען הטוב והיפה,  
למען נזה ובגים או למען איזו תרבות — יש צורך באלוהים כדי למות  
למען רעה העין והמושחת."

"העזו והתפארת" הוא מספריו האופייניים ביותר של גריין. אחת הסיבות לכך היא ש"השאלה הקטולית" תופשת מקום מרכזי, ואינה נדחקת לקרן זווית על ידי נושאים אחרים. העלילה מתרחשת במכסיקו המהפכנית, וענינה כומר הבורח מפני השלטון הסוציאליסטי, שהוציא את הכנסייה מחוץ לחוק. (לגבי גרהם גריין קיימת רק כנסייה אחת ואמונה אחת. הוא אינו מעלה על הדעת אפשרות של דת אמת, שאינה הדת הקטולית). הכמרים האחרים שהיו, ברחו מן הארץ, הוצאו להורג, או נשא, לפי דרישת השלטונות. הכומר שמדובר בו נשאר בודד ואחרון, נרדף עד צואר על ידי אנשי החוק היודעים על קיומו. בנקודה בה פותח הספר, כבר חלפו עשר שנים למן המהפכה; לגבי הכומר היו אלה עשר שנות סבל, פחד וייסורים. בחיצוניותו אין כל ייחוד; הופעתו אינה מעוררת רושם:

"הוא עמד מתוח בצל, איש קטן לבוש חליפת-עור כהה בלה ובידו תיק קטן. היה לו ספר תחת בית-שחיו, רומן: קטעים של תמונת-אהבים מצוירת בצבעים גסים ביצבוץ החוצה. עיניו בלטו מחוריקן הוא עורר רושם של עליצות-לא-יציבה, כאילו חגג קודם יום-הולדת... לבדו."

בהמשך אנו שומעים כי זקנו לא היה מגולח זה כמה ימים, כי שיניו רקובות היו וכולו מראה סימני הזנתה ובליה. כושר העליצות הבלתי מובנת מתברר אף הוא: הוא היה שתוי במקצת. לפנים היה נראה אחרת. בתחנת המשטרה תלויה תמונתו לזיהוי, צד בצד עם תמונת רוצח מבוקש. התמונה ישנה, משנות השפע והשלום. שם הוא נראה שמגמן, מטופח, חייכן ושבע רצון. אולם לא בימים הטובים ההם ולא בזמנים הרעים של עתה הופעתו היא הופעה של גבורה ואצילות.

לא חיצוניותו בלבד נשתנתה בשנות הרדיפה והדיכוי. הוא הפך לשתיין, תולשה ידועה לאנשים המכבדים אותו בכינוי "כומר הוויסקי". לאט ובהדרגה הפסיק לשמור על המצוות. נוסף על כך חטא את החטא הנורא ביותר לאיש כמורה קטולי: הוא שכב עם אשה, בחפשו מחסה מן הפחד, הברידות והיאוש. נולדה לו בת, שלא ראה אותה אלא פעמיים במשך השנים שחלפו. הסברה, ואולי אף הצדקה למעשיו, אנו יכולים למצוא בתנאים הנוראים ובמתח המתמיד בהם חי. עם זאת, הרי נראה שאבד את הזכות להיות כהן דת. ולא היא. אנו לומדים, תוך

כדי קריאה, שאדם שנעשה כומר בהסכמת שמים שוב אינו יכול לחזור בו מרצונו הוא, ואין כל סמכות אנושית היכולה לגנול הימנו את כהונתו. רק במסגרת הכנסיה עצמה מותר להכריע בשאלות מאין אלה; הכנסיה היא סמכות אלוהית ולא סמכות אנושית. תאפיפיר בשעת התמנותו פוסק להיות אדם והופך לאחד הקדושים; בידיו של היושב על כסא סנט פטרוס הקדוש מפתחות השמים. הכומר, הנמצא מחוץ להירארכיה הכנסיתית, בשל השמדת הכנסיה באותה ארץ, אין לו אדם שיתיר לו את גדרו. לפי מצוות הדת הקטולית, כומר חוטא יכול לקיים את מסגרת הכנסיה, ואילו אדם צדיק שאינו כומר אינו מוסמך לכך. אדם גוסס, הרוצה לומר וידיוי ולקבל כפרה, רשאי לעשות זאת רק בפני כומר שהוסמך לכך. רק הכומר יכול לחלק את לחם ויין הקודש, רק הכומר יכול לומר את המיסה. אף כומר שתיין וחוטא עדיין נשאר המתווך הישיר בין המאמינים ואלוהיהם.

כאן טמון ההסבר מדוע לא ברח הכומר מן הארץ כאשר היתה לו אפשרות לכך. תמיד נמצאים מאמינים הזקוקים לו. עליו לשמוע וידיויים של התולכים למות; עליו להטביל (כל זאת בסתר, כמובן), תיגוקות שזה עתה גולדו. ואין לו רשות להתחמק מתפקידיו אלה. קיום הכנסיה עליו; אין אדם במדינה היכול למלא את תפקידיו. פעם אחר פעם מתמיץ הוא אפשרות של הצלה. לבסוף אין עוד מי שיעכב בעדו. הממשלה החליטה להגביר את הרדיפה. אנשים החשודים במגע עם הכומר נאסרים. מכפרים בהם בקר בלקחים בני תערוכת. שוב אין האנשים זקוקים לשרותיו. הפחד והאימה עשו את שלהם. הוא חופשי לברוח. לאחר תלאות וסכנות הוא עובר את הגבול, המטרה הנכספת. וכאן חל מפנה מפתיע: עתה, מעבר לגבול, כשנשקפים לו חיי שלוה — חש הכומר שממון ואכזבה, במקום הקלה. לאחר כמה ימים בלבד חוזר הוא אל מיטת גוסס בעבר השני של הגבול. ברור לו כי המסטיזו חזל האישים והשקרן שבא לקרוא לו מתכוון להסגירו למשטרה. הוא יודע כי טמנו פח לרגליו. הוא יודע כי הגוסס אינו אלא שודד ורוצח שאינו עומד לחזור בתשובה אף על ערש מותו. הוא אינו גבור העשוי ללא חת: הוא מפחד מן הצפוי לו בארצו — תוצאה להורג ביריה. הוא אינו אדם בעל חוט שדרה מוסרי, העומד על עקרונותיו ומעורר כבוד. הוא אינו אלא יצור מסכן, עלוב ונפחד, שהכהונה נכפתה עליו בידי שמים ושחיב, על כן, למרות רצונו החופשי, למלא אחר הצוו. כפטרוס הקדוש החוזר לרומא, חוזר הוא לארץ הגזרה.

הכומר נאסר על ידי אותו קצין שרדף אחריו שנים. הדרך לעיר הבירה, בה יתקיים "משפטו" של הכומר, שתוצאותיו ידועות מראש, ארוכה. האסור והסוהר מווחחים ביניהם. הקצין נסחף לשיחה שאינה לפי רוחו כמי שכפא שד; אך הוא מרגיש צורך נפשי לומר לכומר סוף סוף את דעתו; לגבור עליו בחברים ולא במעשי אלימות בלבד. דעות הכומר הן בתלקן העות דמות פרי

השקפים שונים על הדת

מתשבתו של גרהם גרין, ובחלקן הטבעו בחותם הכנסיה הרשמי. באהבתם לעניים ושנאתם לעשירים, אומר הכומר, אין אנשי השלטון אלא הופכים את היוצרות, הופכים את העני של היום לעשיר של מחר. שלא כמו הכנסיה, שתסדה לעניים עומד תמיד.

מאז ומעולם אמרנו כי העניים מבורכים הם והעשירים קשה תהיה עליית-הנשמה עליהם. מדוע נקשה גם על העני? הן, אני יודע שאומרים לנו לתת נדבות לעניים, להקפיד שלא יהיו רעבים — הרעב עלול להביא את האדם לידי מעשה רע ממש ככסף; אבל מדוע נתן לעני כוח? מוטב להניח לו שימות בזהמתו ויתעורר בשמים — כל עוד אין אנו דוחקים את פניו לתוך הרפש.

מובן, שנימוקים כגון אלה אינם מסתמכים על ההגיון, על עובדות. הם מסתמכים על אמונה מסויימת מאוד. וביטול קיצוני כל כך של העולם הזה מפני העולם הבא מסוכן, מפני שהוא גורר אחריו, בסופו של דבר, ביטול ערכים אנושיים בפני ערכים שזמניים כביכול. בדרך כלל, פונה גרהם גרין אל הרגש יותר מאשר אל ההגיון. בספר שלפנינו נעה הכף לטובת הכומר, משום שהוא הנרדף — והרי ההיסטוריה הארוכה של הכנסיה הקטולית כרודפת דווקא כאילו אינה קיימת עוד. הכומר, בעיניו של גרין, הוא קדוש — דווקא משום שאינו גבור, אלא מסכן ומפוחד; קדוש מודרני.

הכומר מוצא להורג. לאחר מותו מופיע בלילה בבית אחד המאמינים אדם זר. הוא כומר חדש אשר בא לארץ כדי לקיים את הכנסיה.

נובמבר, 1961

#### ד. ממלא מקומו של ישו עלי אדמות

בדור הסופרים, שקם בגרמניה אחר מלחמת העולם השנייה, אפשר למצוא לעיתים קרובות שאיפה לפתור את בעיית הרייך השלישי. כלומר: הבים הסופרים הצעירים (וגם אלה בגיל העמידה, שהחלו בפרסומים רק לאחר המלחמה) המנסים לערוך את חשבון הנפש של הכלל ושל הפרט; המנסים להתמודד עם העבר ולהוציא מסקנות כלפי ההווה והעתיד. במכלול הפשעים של הרייך מזוכרות גם רדיפות היהודים העקובות מדם. קרוב לוודאי, שאין כיום גרמני משכיל ומתורבת, שלא ידון פרק אפל זה של ההיסטוריה לכף חובה — לפחות מן השפה ולחוץ. בספרות היפה של עשר השנים האחרונות אפשר למצוא הרבה קטעים ברוח זו. אולם למרות הלך רוח מקובל זה של הסתייגות מן העבר הקרוב, בחריפות גדולה פחות או יותר — לא מתיחד לה לבעיה היהודית מקום מרכזי, אלא ביצירה אחת בלבד, כוונתנו למתווה "ממלא המקום" של רולף הזכרות<sup>10</sup>). כבר בשנת התוצאה וכה הספר להדפס בשבעים אלף עותקים! יש להוסיף, שלפני

כן נמסר המחזה על ידי המחבר להוצאה אחרת. שם הוחל בהדפסה, אך לאחר מכן הוחלט לא לפרסם את המחזה — תומר הנפץ שבו נראה לעורכים האחראיים כמסוכן מדי. ארווין פסקטור ביים את "ממלא המקום" ב"במת העם" שבברלין המערבית.

נאמר מייד בפתח דברנו, כי "ממלא המקום" הוא בעינינו יצירה גדולה ומיוחדת במינה, יצירה שבשכמותה לא נתקלים לעיתים קרובות. הערכתנו את "ממלא המקום" נובעת מכמה קריטריונים: הקריטריון האמנותי, שבלעדיו אין קיום ליצירה ספרותית, הגישה המוסרית, ואחמץ ליבנו של המחבר, שלא גרתע מנושא מסוכן ביותר. ממלא המקום שבכותרת אינו אלא ממלא המקום של האל עצמו — נציגו של ישו בעולם המעשה, האפיפיור פיוס השנים. עשר. ואפיפיור זה, העומד מנקודת התשקפה הקטולית במקום הרם ביותר, והוא הנציג של הנציג של הסמכות הגבוהה ביותר בעולם כולו, — הכזיב. הוא לא היה ראוי לתפקידו הרם, לא מלא את התקוות שתלו בו. הוא היה פוליטיקאי ואיש עסקים, במקום להיות איש המוסר ואיש הדת; הוא גילה חוסר לב במקום חסד נוצרי; הוא גילה מורך לב והססנות במקום שצריך היה לפעול. הוא לא ידע לנצל את עמדתו הרמה ואת כוחו הגדול כדי להביא ישועה — ולו גם ישועה חלקית — לעולם, אלא בזבו אותם על פכים קטנים; הוא לא מילא את חובתו כאפיפיור, כנוצרי, וכאדם. האשמות כבדות אלה משתמעות ממחזהו של הולף הוכהוט; האשמות שאיש לא העז להטיחן כנגד פיוס השנים. עשר, או כנגד אפיפיור כל שהוא (אם לא לקחת בחשבון את תקופות ההתמרדות והכפירה בכנסיה, ואנשים כקלווין, לותר, סבונרולה — תקופות ואישים שעברה שעתם). התקפתו של הוכהוט על האפיפיור נובעת לא מתוך זלזול במעמדו, אלא דווקא מתוך הערכת כוחה העצום של הכנסיה הקטולית, ופוטנציאל השלטון שבידי העומד בראשה. אנו, הרחוקים מהווי זה, איננו מסוגלים להעריך כוח זה במלואו, והשפעתו על מיליוני אנשים.

כאמור: שלילת המשטר הקטולריסטי נחשב כיום ל"בון טון" בגרמניה. הרבה סופרים צעירים משלבים בכתביהם כתב אישום כנגד הוריהם. אולם גורל היהודים נראה להם רק כאחד האספקטים, ואולי אחד האספקטים הצדדיים, של תמונת הדיכוי הכללית. הוכהוט הוא המעמיד נושא זה במרכז. והוא עושה זאת, משום שהוא רואה את השמדת היהודים כתגלגלות הכוללת ביותר של הרשע השליט ברייך השלישי. רדיפת היהודים היא אבן הבוחן לשלטון החילוני ולשלטון הדתי. הכנסיה שאינה מוכנה להגן על האדם המאמין, אלא רק על האדם המאמין במה שהיא מכתיבה, אינה יודעת מהו צו המוסר העליון.

לרוב רובו של העולם נוח לשכוח, כי הראשונים ברישימת קרבנות המלחמה היו היהודים, כי הם סבלו ונתענו יותר מכל אומה אחרת, כי הם זכו לעזרה ולתמיכה פחות מכל הנפגעים האחרים, כי הם היו חסרי מגן יותר מן העמים

האחרים — הן בשל הרוצחים והן בשל האדישים, שהתכוונו ולא עשו חבר. באושוויץ הוקמה אנדרטה, שהכתובת עליה לא מזכירה כלל, שמרבית הקרבנות, אותם היא באה להנציח, — יהודים היו. (זהרי לא גרמנים הם שהקימו אנדרטה זו). מכאן, שמתיוחד למחזהו של הוכהוט מקום מיוחד; אמנם "ממלא המקום" אינו יוצר מציאות היסטורית חדשה, אך הוא מנסח לראשונה עובדות שהתעלמו מהן.

את טענותיו כלפי האפיפיור (טענות הפוגעות בהכרח בכנסייה כולה) מניח הוכהוט בפיו של סומר איטלקי צעיר, ממסדר הישועים, בשם ריקרדו פונטנה. ריקרדו אינו דמות היסטורית; אך יש באישיותו ובגורלו קווים לקוחים מדמויו־תייהם של כמה כמרים, קטולים ופרוטסטנטים, שהתנגדו למשטר, ומהם שנפחו גשמתם במחנות הריכוז. בתלק התעודתי המצורף למחזה מוזכרים כמה מכמרים אלה בשמם, ותולדותיהם מסופרות בקיצור. הדמויות המופיעות במחזה, יש להוסיף כאן, הן בחלקן דמיוניות ובחלקן לקוחות מן המציאות ממש, עד לשמן; למעשה לדמויות הדמיוניות יש גם כן אחיזה כל שהיא בהיסטוריה.

ריקרדו מונטאנה נשלח מן הוואתיקן אל הנובטיס שבברלין, בשנת 1942. כאן פותח המחזה. הנובטיס עצמו הוא דמות היסטורית, המופיע בשמו המלא ומתואר לפי עדויות בני התקופה. התעוררותו של ריקרדו לזוועות אינה באה מתוך עצמו, ובוודאי שלא מן הממונים שלו בכנסייה, המבכרים לעצום את שתי העיניים ולחיות בשלום עם הרוצחים. האדם הפוקח את עיניו של הכומר הישועי הצעיר הוא מפקד גבחה של ה־ס.ס., קורט גרשטיין. קורט גרשטיין חי ופעיל באמת בשורות ה־ס.ס. בשנים הראשונות של המשטר הנאצי נאסר האיש, בשל פעילות אנטי־מדינית, ונשלח למחנה ריכוז. לאחר שחרורו, הציע שירותיו ל־ס.ס., במטרת סאבוטאז'. עם סוף המלחמה אבדו עקבותיו, ואין לדעת אם הנאצים הספיקו לגלות את דו־פרצופיותו ולחסלו, או שמא גהרג על ידי כוחות הכיבוש, שגם להם לא עמדה תמיד האבהנה בין טוב לרע. גרשטיין וריקרדו הם שתי הדמויות החיוביות הגדולות של המחזה; ממילא מובן, שגרשטיין, החייב תמיד לשחק משחק כפול, להעמיד פנים ולכזב, אינו יכול להיות טהור ובר לבב כריקרדו, שפיו הליבו שווים. יש עוד מספר דמויות חיוביות, כמו למשל אביו של ריקרדו, אולם אלו הן דמויות משניות. בקוטב השני ניצבת התגלמות הרשע המוחלט, הלוא היא דמות ה"דוקטור". הסופר קורא לדמות "דוקטור", מבלי להוסיף כל שם; שם אורחי לתופעה זו, הוא מסביר לקורא, אינו אפשרי; הוא היה מעביר את הדמות מתחומי הדמוניות לתחומי עולם המעשה, היה מגביל אותה ומקטינה. הדוקטור הוא "מלאך המוות של אושוויץ"; הוא הקובע מי ימות ומי יחיה (לפי שזעה) בתנועה קלה וגנדרנית של מקלץ הדק. הרע המוחלט אינו ניתן לאיבחון על ידי כיעור חיצוני. להפך: הדוקטור הוא גבר נאה, מטופח; קרבנותיו המהופנטים נותנים בו אימון. אין בו כל רגש וכל חולשה אנושית; לכן, בסופו

של חבר, הוא מכריע בקלות הן את גרשטיין והן את ריקרדו, ללא רחמים ומוסר כליות.

בקשר לדמותו האפלה של הדוקטור יש להעיר על קוריוז, שהיה משעשע, אם לא היה עצוב כל כך: בסופו של הספר מובא קטע מנאום של הרמן ה. קאמפס, נאום שהושמע לרגלי חלוקת פרס גהרדט האופטמן לרולף הוכהוט. הקטע הוא אפולוגיה והצטדקות יותר מאשר חברי שבח והערצה (אמנם אין בפנינו הנאום המלא; קטע מנותק עלול ליצור רושם מוטעה). הפרט בדברי קאמפס שעורר את תשומת לבנו, היה — הגדרתו את דמות הדוקטור כ"סופר-גיבלס". יש להניח, שמעטים הגרמנים שהתענינו בדיוק בסדרים הנהוגים באושוויץ, אך כאשר מתכוננים לטקס חלוקת פרס ספרותי, רצוי בכל זאת להדעת במה המדובר... ההגיון וכחשר האבחנה הלקויים שבחברים מתבטאים גם בחוסר הדיפרנציאציה, העדר כל קנה מידה. דמויות צדדיות מוזכרות בנימה אחת ובהדגשה אחת עם דמויות מרכזיות וחשובות. כוונתו השלילית של המחבר בתיאורן של כמה מן הנפשות הפועלות מושקת לגמרי. אכן, יש אנשים רבים שהנשא גורם להם לאי-נעימות.

נוסף על הדוקטור, יש עוד דמויות שליליות. יש ביניהן, הלקוחות מן ההיסטוריה. שם הידוע לנו היטב הוא שמו של אייכמן. אייכמן מופיע בתפקיד צדדי. מופיעים מפקדי ס.ס., אנשי הנהלת מחנה אושוויץ, תעשיינים העושים הון מניצול אכזרי וקשוח של עובדי כפייה. ההבדל בין אלה ובין הדוקטור הוא המרחק שבין פושע לשטן. עובדי מסוגת ההשמחה, המתכננים והמבצעים כאחד, איבדו כל קנה מידה מוסרי וכל הערכה רלוואנטית לגבי מעשיהם. ההשמחה השיטתית של בני אדם היא לגביהם "עבודה" יומיומית רגילה, שאינה נבדלת במאום מכל עבודה אחרת. וכך כותב הוכהוט בהערות הבמה למערכה החמישית והאחרונה, הנקראת "אושוויץ או החיפוש אחר האלהים" (אגב, הערות הבמה בכל מקום במחזה הן חשובות ביותר, כי יש בהן מעין פרוש והסבר של המחבר למתרחש, אפשרויות ושאלן למצותן בדיאלוגים שעל הבמה):

"ככל שנשמור, במידת האפשר, על המסורת ההיסטורית — הרי השפה, התמונה והעלילה שעל הבמה הן סוריאליסטיות לחלוטין. כיום אנו יכולים לסייר באושוויץ כמו בקוליסיאום, אך עובדה זו כמעט ואינה מספיקה כדי לשכנענו, שלפני 17 שנה הוקם בעולמנו בית תרושת ענקי זה, על תחבורת הרכבות המסודרת שלו, אך ורק, כדי שאנשים גורמליים — מהם מרוויחים אולי את לחמם כנושאי מכתבים, שופטים, מתנכסים, סוכנים, פנסיונרים, מזכירי מוסדות ציבוריים או רופאי נשים — יתרגו אנשים אחרים."

ההדגשה היא על "אנשים גורמליים", הדגשה החוזרת פעמים רבות. בהערת במה אחרת, באותה מערכה, כתוב:



השקפים שונים על הדת

"למרבית הצער אין להתנחם בכך, שהיו אלה מטורפים או פושעים מלידה שהפעילו מחנה כגון אושוויץ. היה זה "מקום העבודה של אורחים רגילים".

הדוקטור השטני לועג לכל השותפים שלו. הוא מדבר עליהם כעל טפשים קשיח-תבנה. לכל היותר, הוא אומר, יש להם "אינטליגנציה טכנית". הדוקטור הוא גם היחיד בניניהם, היודע בפירוט, כי הנעשה הוא פשע נורא כנגד האנושות. האחרים עושים את "מלאכתם" בצורה מכאנית, ללא מחשבה, ללא הסקת מסקנות, ללא חשבון נפש וחרדה לעתיד. הדוקטור הוא הנעשה הכל מתוך הכרה ברורה, מתוך רצון להרע. הוא היחיד היודע היטב, כי בסוף המלחמה (והוא בטוח כבר בסוף 1942, כי גרמניה עתידה לנחול מפלה) יעמדו לדין כל אלה, שלא יזדהו להמלט בעוד מועד. הוא אף מציע לריקדרו עסקה, כדי להציל את עורו הוא, כשיזדקק לכך. ריקדרו אינו מסכים — אך אנו יודעים, שכוח שטני כמו הדוקטור לא ייתפש על ידי הנוקמים. עמוד התליה לא למענו הוקם.

אחד משיאי המחזה הוא הדיאלוג הגדול שבין הדוקטור וריקדרו, על סף האבדון. ריקדרו לא הצליח במשימתו — להניע את הכנסייה ואת העומד בראשה לעמוד לימין הנרדפים. על כן הוא עצמו מצטרף לקבוצת יהודים איטלקיים מגורשים (בחלקם אלה הם יהודים קטוליים, והוא טוען שעל כן זקוקים הם לליווי סהן). הדוקטור שש לטרף חדש זה, הנופל לציפורניו — אדם הבא לאושוויץ כמתנדב. יש להדגיש כאן, כי המתזאי אינו שואף לייפוי הדברים. "ממלא המקום" אינו מחזק הרואי, בו האנשים עוטים גבורה ואצילות על-אנושית. בהגיעו לאושוויץ, מפחד ריקדרו — והוא מודה על כך בפה מלא. הוא אף אומר, שאם היה יודע מראש עד מה נורא הוא המקום — לא היה עומד בו הכוח למלא אתר צו המצפון ולבוא.

לקרבנות מאונס (לא לקרבנות מרצון, כגרשטיין וריקדרו) נתיחד מקום פאסיבי בעיקר. (אולי אפשר להוציא מכלל זה את יעקובסון, שיש בו השאיפה לפעולה, אם גם כוחו, כוח אדם בודד, אינו עומד לו). המקרה הוא, מדגיש המחבר, אשר העמיד אנשים מסויימים במקום של נרדפים ואחרים — כרודפים. כדי להבחיר נקודה זו היטב לצופה, הוא מסדר את רשימת הדמויות הפועלות קבוצות-קבוצות, שכל אחת מהן כוללת אנשים בעלי תפקידים ניגודיים, ומציע שבכל מקרה ימלא שחקן אחד את כל התפקידים הללו. הוא מסביר את גישתו: "רצוי שהדמויות הכלולות בקבוצות של שתיים, שלוש וארבע נפשות, יגולמו על ידי אותו השחקן. כך לימדנו הניסיון, שבתקופה של חובת צבא כללית אין זו זכות או חובה או אפילו שאלה של אופי, אם האדם נתון במדים אלה או אחרים ואם הוא עומד לצד התלוינים או לצד הקרבנות". יש להוסיף כאן מיד, כי המתזאי אינו שואף בדרך גישה זו להפחית מאשמתם של הרוצחים, ושל

עוזריהם הפעילים או הפאסיביים. נהפוך הוא הדבר: וההדגשה היא על חוסר כל אשמה מצד הקרבנות. רבים הם, גם כיום, הסבורים, שאם נרדפו היהודים והושמו במחנות הסגר — היתה לכך, מן הסתם, סיבה כל שהיא. המתברר גם מראה את הקרבנות מקרוב — כדי להעמיד את הצופה על העובדה, שאלה הם בני אדם רגילים, אנושיים, נבדלים מן האחרים רק בעובדת היותם נרדפים.

התעכבנו על כמה מן הדמויות והמגמות שבמחזה, ועדיין לא הגענו לדמות, על שמה נקרא המחזה: האפיפיור פיוס השנים עשר. בין הטובים והרעים, בין ריקרדו והדוקטור — מה מקומו של שליח האלהים? עמדתו, כפי שמסתבר עד מהרה, היא פאסיבית. והמחבר יוצא להוכיח (וגם מצליח בכך) שהיו אפשרויות רבות (ובפרט לאנשים בעמדות שלטון רמות) לשנות את מהלך ההיסטוריה. כל מי שנתן לענינים להתגלגל, מבלי לנקוט בעמדה ברורה — אשמה רובצת עליו. "ממלא המקום" הוא מחזה היסטורי, הכתוב לפי מסורת המחזות ההיסטוריים הקלאסיים הגדולים. הוא עומד על שילוב גורל הפרט בגורל הכלל; הוא מראה באמנות רבה, כיצד ההחלטות "בדרג גבוה" משפיעות על גורל האדם מן הרחוב; הוא עומד גם על הניגוד שבין הדיבורים הרמים לבין מה שמתחולל, בעקבות כך, בעולם המעשה. והוא מטיל אשמה כבדה מאוד על האפיפיור.

מדוע דווקא פוליטיקה כנגד כסא פטרוס הקדוש? — במקומות שונים במחזה, מזכיר המחזאי לאומים ואישים, שהקלו על היטלר את מעשה ההשמדה, בשתיקתם, בהסתייגותם, בחוסר המעש שבהם. אולם אשמתו של איש מאלה אינה כבדה בעיניו כאשמתו של האפיפיור. מדוע? יש כאן מכלול סיבות, וכוללת שביניהן מובנת בתכלית האפיפיור הוא ראש הכנסייה. בידי כוח מוסרי עצום. עליו הוטל התפקיד לדאוג לשלום נפשו של העולם. חובותיו המוסריות גדולות פי אלף מונים מאשר חובותיהם המוסריות של השליטים החילוניים. לכן גם אשמתו גדולה. כי מחובתו היה לפעול, לנסות להציל; הוכהוט מדגיש את העובדה, שהוואטיקן הפקיר לחלוטין גם את הכמרים, שמתוך דחף מוסרי התנגדו, במילים או במעשים, למשטר הפאשיסטי. למעשה — לא זו בלבד, שהאפיפיור, כסמכות מוסרית עליונה, לא מצא לנכון להגיב על הוועות, אלא שהוואטיקן כרת ברית עם היטלר. הוכהוט מאשים את האפיפיור בכך, שבמקום להיות איש הדת והמוסר, הוא היה פוליטיקאי ואיש כספים קר מזג וחסר לב. הוא מתארנו כיהיר ומתנשא, שאהבת הזולת שלו, המצווה עליו ע"י האמונה, לא היתה אלא מסכה חיצונית. ומידי פעם המתברר חוזר על טענתו, שאם האפיפיור היה משתמש בכוחו ובהשפעתו, היה יכול להציל מיליוני בני אדם. הכנסייה הקטולית פחדה מפני התפשטות הקומוניזם, שהוא כוח אנטי-דתי מובהק, והאמינה שהיטלר יבלום התפשטות זו. כמה מראשי הכנסייה מבטאים הלך רוח זה בדיאלוגים שבמחזה. ואילו הוכהוט סבור, שכנסייה, היכולה לראות במיסדה של אישוויץ אביר המגן על הנצרות כנגד הברברים מן המזרח — היא רקובה

השקפים שונים על הדך

מעיקרה. אין לבחור בפושע כבעל ברית מתוך חישובים פוליטיים; כי בסופו של דבר מושגי הטוב והרע אינם יחסיים, אלא אבסולוטיים.

האפיפיור והכנסייה מזכירים לעיתים תכופות, מיד מתחילת המחזה. כדי להמחיש לצופה את השקפתו, משמיע הוכחות תלויות כנגד חוסר המעש של האפיפיור באמצעותן של כמה מן הנפשות הפועלות, ויחד עם זאת שם בפי כמה דמויות אחרות חששות בפני אפשרות של תגובת האפיפיור, לכשייוודעו לו מעשי הרצח וההשמדה של בני בריתו לכל פרטיהם. העובדה שלא באה כל תגובה (כאן הכוונה לא רק לאפיפיור ולכנסייה, אלא לכל אלה שעמדו מן הצד והסתכלו בשיויון נפש ובסבלותיהם של אחרים) מחזקת את ידיהם של הרוצחים. הגרמנים פחדו ממחאות ותלונות של כוחות גויטראליים. על כך מעידים תעודות, פרוטוקולים, רישומי שיחות ודיונים. כמה עדויות כאלה, הקשורות ליחסים שבין הרייך והוואטיקן, מצרף הוכחות למחזה, בפרק התוספות. ההערות השזורות בדיאלוגים עצמם מטרטן ברורה: הן באות להתגיש את החטא שבאיעשייה, שכן פעילות כל שהיא יכלה לשנות את פני הדברים, הן באות להתגיש, שוב ושוב, את האחריות הרובצת על כולם, על החוטאים בפועל ועל החוטאים בהסכמה שקטה.

על הבמה ממש מופיע האפיפיור רק במערכה הרביעית, המתרחשת בארמונו. הוכחות מציייר את האפיפיור מתוך איבה מוחלטת. בתחילתו של המחזה מביא המחזאי ציטטה של ג.ב. שוו: "השמר מן האדם, אשר אלהיו שוכן במרומים". בהגיעו לתיאור האפיפיור, הוא מעיר שזה האחרון אהב להצטלם כשהוא נושא מבטו הרחק מעבר לאנשים אשר סביבו, למעלה, למרומם. הוא אינו משאיר ספק בלבנו, שהוא רואה פוזה זו של האפיפיור כריקה מכל תוכן, העמדת פנים והצגה, יצר התנשאות ולא אהבת שמים.

המחבר ידע לבנות מתח עצום לקראת הופעת האפיפיור. כפי שכבר ציינו, הוא מוזכר לעיתים תכופות. אנו שומעים השקפות שונות על המניעים להתנהגותו ולקווי בו הוא נוקט. אנו נמצאים במתח לא רק באשר לעצם אישיותו של האפיפיור, אלא גם באשר לכיוון בו יפעל עתה. המחבר הצליח לשכנענו — לפחות למשך קריאת המחזה — שנקיטת יוזמה על ידי האפיפיור עלולה לשנות את גורל אירופה. כאן מתעורר הרתור, לאחר שרושמו המייד (והחזק) של המחזה פג — האם לא מגזים הוכחות בנקודה זו? האם כוחו של האפיפיור באמת כל כך גדול? אם כן ואם כן, בוודאי שראש כנסייה חייב חוב מוסרי כל שהוא לאנושות.

הופעת האפיפיור, לאחר כל ההכנה הנפשית, בנויה לפי מיטב חוקי הדרא-מטורגיה. פיוס השנים עשר מופיע בדמות מפוארת, רבת רושם, — דמות שכולה חיצונית, שכולה קליפה. עיקר התענינותו של האפיפיור, במעמד שבו מדובר על פעולה להצלת חבבות בני אדם, היא — גיירות הערך של הכנסייה. הוא

פותח מייד בהתייעצות על ערכם המשתנה, העולה והיורד, של הניירות והמניות (המלתמה משפיעה על שוק הכספים). כל הנאמר במשך המערכה, על רדיפות, על הרג, על מחנות ריכוז והשמדה, ועל חובותיה של הכנסיה בשעות משבר — אינו מסיח את דעתו מענייני הכספים, שהוא תווך אליהם לאחר ההפרעות הבלתי צפויות והבלתי נעימות. סגנון דיבורו, כהופעתו, מפואר מתוכן. זהו אפיפיור, מעיר תוסהוט, שהרבה לדבר — אך לא אמר כלום.

תמונת האפיפיור העוסק בכספים ללא ספק נועדה להעלות בדעתו של הצופה הנוצרי את התמונה של ישו, המגרש את החלפנים מבית המקדש. תמונת האפיפיור הממאן להסתכן אף בסכנה הקלה ביותר נועדה להעלות הקבלה שלא לטובה עם אותו אפיפיור, שיבכה השפעתו עצר את שטף ההונים.

ספטמבר, 1963

ה. דרכו הארוכה של פרנק אלפיין לגאולה  
הדת היהודית אינה מחפשת פרוזילטים. מבחינה זו היא תוקפנית הרבה פחות מדתות אחרות, שאינן יכולות לסבול ולהשלים עם עצם הקיום של אמונה שונה ואחרת. אין זה כמובן נכון להאות בתכונה יסודית זו מעלה בלבד; היא מעידה גם על גאוה לא מעטה, על גטיה להתבדלות — ועם לבדד ישכון. חוסר הרצון לקבל זרים לקהל ישראל אינו תוצר תקופה מסוימת בתולדות העם, נקודת השקפה חולפת. הוא מופיע כבר בתחילת ימי התהוות העם והאמונה, וקיים עד ימינו אלה. בשלו התמצנו הודמנויות מדיניות גדולות בשעתו, והודות לו גם שמרנו על קיומנו המיוחד.

לא הקדמנו דברים אלה אלא משום שספרו של ברנרד מלמוד, "העוזר"<sup>11</sup>, הוא בעיקר תמציתו תולדות התגירות אחת. פראנק אלפיין, אמריקאי צעיר ממוצא איטלקי, נודד בן בלי בית וחסר מקצוע, שנוקפית לחשבונו פריצה וכמה גנבות קטנות, מגשש את דרכו לקראת היהדות. זהו סיפור שיש בו כמה רבדים של משמעות. למראית עין "העוזר" הוא ספר ריאליסטי, שבמרכזו עומדת עלילת אהבה — אם גם אתבה בלתי רגילה במקצת. אולם ברובד שני זהו סיפור על התפתחות רוחנית והטהרות מחטא, שהאהבה שבו הופכת ובהדרגה מארצית לשמימית. ברובד ועמוק עוד יותר אפשר למצוא מובנים סימליים ומשמעות כלל-אנושית. איש אינו מנסה להשפיע על פראנק אלפיין להפוך ליהודי; איש אינו טורח להסביר לו את יסודותיה הרוחניים של היהדות; מה שנודע לו, נודע לו אגב חייו בקרב יהודים, אגב שאלות מנוסחות בקושי ועל דרך המקרה; דרכו ליהדות אינה מחושבת מלכתחילה; היא צעד מפתיע, ועם זאת הכרחי, בדרך האבולוציה הנפשית שלו. איש גם אינו מריע לו לאחר שעשה צעד נמרץ זה; כתמול שלשום, הוא עובד מבוקר עד לילה במכולת העלובה, ללא סיכוי לעתיד (כלכלי) טוב יותר. גם אין לדעת, אם בשל מעשהו יוכה באהבתו הגדולה; יש סיכוי לכך,

אולם דבר לא נאמר במפורש. אין גם כל צהלת שמחה מצדו של המחבר, לאחר שהביא את גיבורו לחיק האמונה היהודית, צהלה הקיימת אצל כל סופר נוצרי הרוכש גפש (אם גם רק גיר ודיו) לאמונת הרחמים — אפילו שקספיר הגדול לא היה יכול להתרשות לקהודי היחיד המופיע במחזותיו להשאיר יהודי עד מותו. לאור הנתונים שהבאנו עליו, הרי פראנק אלפיין אינו בבחינת רכישה מלהיבה לכל דת שהיא, והתייחדותו אינה עתידה להכות גלים בעולם הרחב ואפילו בחוג הצר של השכונה.

הספר, שתורגם לעברית בידי אברהם יבין, מצוייר כולו בצבעים אפורים-אפוריים. רקע ההתרחשות הוא רובע דל ומסכן בברוקלין. מקום הארועים הוא חנות מכולת עניה וחשוכה. בעל חנות המכולת, מוריס בובר, התופך לאביו הרוחני של פראנק, הוא יהודי קטן ועלוב למראה, המתנגע כל ימיו בעבודה סיספית מבלי לראות ברכה בעמלו. לסאורה — אין אלה תנאים מבטיחים ביותר. אולם לתוך מסגרת קודרת וחד-גונית זו מצליח ברנרד מלמוד לדחוס חוויה רוחנית גדולה. ההגבלות שנוטל המחבר על עצמו מרצון מבליטות, בסיוכום סופי, הבליטה רבת-משמעות את כוונתו ומגמתו. למרות שדרך התיאור היא ריאליסטית מובהקת, וחנות המכולת הדלה מצטיירת לו לקורא בצורה מוחשית ביותר, הרי הסופר נוהר מלגבב פרטים חסרי משמעות, שאינם אלא מטשטשים את התמונה. הסופר גם אינו נהנה מן ההשתקעות בזוהמה ובכלוך, הקוסמת כיום לסופרים הבים כל כך; הדלות שבספרו אינה משפילה. יש להוסיף כאן, שהדלות גם אינה מוסיפה לבושאיה היילה של קדושים, כפי שהחבר הוא לעיתים אצל סופרים שמאלניים-מגמתיים ערכם האינטגרלי של האנשים אינו משתנה בשל הרכוש. מוריס בובר, בכל עניו, נשאר אדם הגון וישר עד להתרגו; ואילו ג'וליוס קארפ, סוחר היינות, נשאר טיפש כשהיה אף לאחר שהמזל שיחק לו והוא נתעשר מעבר לכל המקווה. על מוריס בובר אפשר לרחם בשל עניו; אך הוא אינו דמות שאפשר להתבונן בה מתוך הסתייגות של התנשאות. יש בו כוח נפשי מסויים, שקשה להגדירו; הוא לא קורץ מחומר המנהיגים הגדולים, וסגולותיו המיוחדות אינן קורנות על סביבותיו באור מסנוור; דרכו בדממה הדקה, סדרתו של הסופר עצמו, שאינו משתמש לעולם בסופרלטיבים, בסימני קריאה, במשפטים בלתי גמורים ומרוסקים.

האם נמשך פראנק בעיקר אל הלן היפה, כפי שנדמה לו כל הזמן, או שהכוח המוסרי הטמון עמוק בנשמתו הודף אותו דווקא אל האב, מוריס, ממנו הוא עתיד לשאוב את השראתו הרוחנית? נתיב חייו של פראנק נע בין שערי הטומאה והטהרה. רקמת יחסיו עם האב ורקמת יחסיו עם תבת נוגעות בשני קצוות קיצוניים ביותר. הכרותו הראשונה של פראנק אלפיין עם מוריס בובר אינה על דרך המפגש החברתי. פראנק מצטרף לחברו שמתכנן פריצה לחנות היינות של קארפ. יש לומר לזכותו של פראנק, שהוא מלא היסוסים ומתחיל

להתחרט כבר בתחילת הדרך — אך עובדה זו, כמובן, אינה מסירה מעליו את נטל האחריות. מזלו של סוחר היינות משחק לו תמיד, כשם שהחגונוני הדל הוא ביש מזל כרוני. זוג הפורצים מוצא את חגותו של קארפ נעולה ופונים משום כך למכולת. בשעת מעשה פראנק אינו יודע, כי גורל חייו נחרץ; כי עתיד הוא מעתה לנזע ולחוג סביב אותו מקום בו ביצע את מעשהו הרע, וסביב אותם אנשים בהם פגע, בתקווה עמומה למחילה. דחף נפשי, שהוא אינו יכול להתגבר עליו, מכריחו לבקש את החנווני (שכמובן אינו מזהה אותו כאחד משני הפורצים) להעסיקו כעוזר בחנות — בשכר זעום ביותר. רק לאחר השתדלויות רבות עולה הדבר בידי, בעיקר משום שמורים עדיין חולה בעקב המכה שהוספה על הראש בשעת הפריצה. פראנק אלפיין מתכוון להטיב, אך נפשו מלאה סתירות וסיבוכים. הוא משמש את מורים במסירות, אולם הוא גם גונב מן הקופה ופוחח לו תשבון בנק קטן מן הסכומים הגנובים. כהולך על חבל מתוח מעל תהום, הוא מנסה לכוון את צעדיו ולהשמר מן הרע הטמון בנפשו, אך דרכו אינה ישרה אלא פתלתולה. הוא גונב — ומחזיר; מעוות — ומתקן. רק לאחר מותו של מורים בובר הוא מטיב את דרכיו ועובד למען המשפחה לא רק ביושר, כי אם גם בהקרבה עצמית מלאה, ללא בקשת תמורה.

גם יחסיו עם הלן בובר, כמו אלה עם אביה, מתגלגלים למן ההתנפלות הפיזית הברוטאלית ועד להערצה הרוחנית המעודנת, הבלתי אנוכית. פראנק מצליח להתידד עם הלן. הוא מצליח להעיר את התענינותה. הוא כמעט מצליח לרכוש את ליבה — עד שלפתע הוא מאבד את השליטה על עצמו ואונס אותה. גם כאן מתחילה דרך הקוצים של התשובה והחרטה; והיא קשה עשרת מונים מן התשובה שעל פגיעתו במורים. פראנק מוותר על כל שאיפותיו ומאוויו. הוא עובד ביום בחנות ובלילה במסעדה כדי שאלמנתו ובתו של מורים לא יסבלו ממחסור. ולא זו בלבד, אלא הוא מאפשר להלן ללמוד בקורסים אוניברסיטאיים של ערב. תחילה, כאשר שלטה בו תערובת רגשות טומאה וטהרה, היה מתגנדר בפניה בתכניותיו לחסוך וללכת לקולג'. ספק, אם תכנן זאת ממש, או אמר זאת רק כדי לעשות רושם על הלן, שחלמה כל ימיה על השכלה אוניברסיטאית, מבלי שתוכל להשיג את רצונה זה. עתה, לאחר שהתגבר לבסוף על הרע, הוא שוקע יותר ויותר בעבודה מפרכת, מתרחק יותר ויותר מכל אפשרות של השכלה לעצמו; ואם זאת אינו מהסס להגדיל עוד את הפער בינו ובין הנערה שהוא אותה, באפשרו לה לרכוש את ההשכלה הנכספת. אין לדעת אם הלן תסלח לו ביום מן הימים; אולם פראנק הפך לאדם אחר ואינו דורש עוד תמורה גופנית. די לו לדעת שהיא נושאת בתיקה את הספר שנתן לה במתנה.

"הוא הביט אחריה בלכתה אל הפינה — נערה יפה הנושאת את ספרו בתיקה. נעולה היתה נעלים שטוחות-עקב, ששיוו לרגליה מראה מעוקם קצת יותר, והדבר גרם לו משום-מה קורת-רוח."

## השקפים שונים על הדת

מה יודע פראנק אלפיין על היהדות, המתמזגת בחלומותיו יחד עם דמותו של הקדוש פרנציסקוס מאסיסי, האהוב עליו משחר ילדותו? פעם אחת הוא חוקר את מוריס על עקרונות היהדות. מוריס עונה לו על דרך בית-הלל:  
"אבי היה אומר שבשביל להיות יהודי, די אם יש לב טוב."

והתורה היא "לא לעשות מעשים רעים, להיות ישר, להיות טוב. זאת אומרת, כלפי אנשים אחרים."

פראנק עדיין אינו מסתפק. הוא שואל את מוריס, מדוע היהודים הרבו לסבול כל כך. מוריס עונה לו בדרך המיוחדת לו:  
"כשאתה חי אתה סובל. — — — אם יהודי לא סובל בשביל התורה, הוא לא יסבול בשביל שום דבר."  
"בשביל מה אתה סובל, מוריס?" שאל פראנק.  
"אני סובל בשבילך", אמר מוריס בקור רוח.

הברים ברוח דומה אומר גם הרב, המספיד את מוריס בובר המת. גם הוא מדגיש את חשיבות המצוות שבין אדם לחברו על חשיבות המצוות שבין אדם למקום — בובר לא הקפיד על אלה האחרונות. אפשר לומר שלדבריו של מוריס, שהוא סובל בשביל פראנק, יש צביון נוצרי — סבל ישו למען שחרור האנושות. יחד עם זאת עלינו לזכור, שישעיהו השני נתחבר לפני ימי הנצרות, כך שאין בזאת בעצם סתירה מהותית ליהדות.

באור פילוסופי יותר על יסודות הדת אין אנו מקבלים. פראנק גם אינו דורש יותר. מניעו להתגיירות הם כוונה פנימי ולא מחשבה צלולה והגיונית. חלום על הקדוש מאסיסי מכריע את הכף, ולא ספר הגות עמוק.  
איני יודעת אם נתכוון המחבר לכך, אך בספרו יש הדים ברורים מאוד לאגדת המהר"ל מפראג והגולם שלו. האגדה המודרנית חסרה את העיטורים והקישוטים הגותיים של ימי הביניים, את המאגיה התקסמים. הכל אפור יותר, מסכן יותר. במקום המהר"ל, גדול הדור וביבסודות ההויה העמוקים ביותר, מופיע חנווני קטן, "עם הארץ", שמתקשה מאוד להגדיר מהי היהדות. במקום הגולם כביר הכוח, היכול להרוס עולמות בעצמתו, מופיע פראנק, שכל כוחו הגופני עומד לו בקושי להרוויח כמה פרוטות מסכנות. פראנק הוא יצור אנושי; הוא אינו גולם חסר נשמה. עם זאת, יש בו תכונות גולמיות. הוא נסחף אחר אחרים, מתגלגל לסאן ולסאן בכוח המקרה בלבד; הוא מוצא את ישותו העצמית רק לאחר שמוריס והלן השפיעו עליו מרוחם. כל הסופרים המודרניים, שאגדת הגולם קסמה להם. יצרו דמות אשה, שאינה נמצאת באגדה המקורית. פרישמן המציא את תוה, נכדה המהר"ל, כמובן מתוך כוונות שונות לגמרי. הלן, שהיא מנקדת ראייה שעל פני השטח נערה יפה סתם, נערה שכבר היו לה יחסים

אינטימיים עם ידיד בעורים, עוד בטרם הכירה את פראנק, הרי היא למעשה סמל האהבה הטוהחה, הרוחנית. כאביר מימי הביניים, חיוב פראנק לעבור טבילות אש רבות למען אהבתה. דמות נוספת, שלא ייתדנו עליה את הדיבור, וורד מינוגיו, הוא מנקודת מבט ריאליסטית פושע קטן ומגעיל — אולם הוא גם ממלא את תפקיד השטן המסית והמזדיח. פעמים נופל פראנק ברשתו: וורד הוא זה המשפיע עליו להצטרף אליו לפריצה לחנות המכולת; ובפעם השניה וורד מתנפל על הלן המחכה לפראנק, ובמעשהו זה נותן דחף לפראנק, המגיע למקום בעוד מועד כדי להכות בוורד, לאנוס בעצמו את הלן. וורד נשרף חיים בלהבות המתלקחות מן המשקאות השפוכים בחנות היינות — סוף גאה ויאה לשליח התופת.

מוריס המת הניח יד כבדה על פראנק החי. פראנק מוותר על כל שאיפותיו לעתיד כלכלי טוב יותר. מוריס אינו סובל עוד, ועל פראנק מוטלת מעתה דרך הייסורים. אולם, לראשונה בחייו, הפך פראנק מגולם לאדם.

דצמבר, 1962

#### הערות:

1. "האיש מנצרת", רומן מאת שלום אש, 1939.
2. "Germania", Wimpfeling, 1501.
3. "Das Narrenschiff", Sebastian Brant, 1494.
4. "Narrenbeschwörung", Thomas Murner, 1512.
5. "Schelmenzunft", Thomas Murner, 1512.
6. "Die Geuchmatt", Thomas Murner, 1519.
7. "Die Mühle von Schwindelsheim und Gredt Müllerin Jahrzeit", Thomas Murner, 1515.
8. "Von dem grossen Lutherischen Narren", Thomas Murner, 1522.
9. "The Power and the Glory", Graham Greene, 1940.
10. "Der Stellvertreter", Rolf Hochhut, 1963.
11. "The Assistant", Bernard Malamud, 1957.



## בקר בהולנד ובפלנדריה

### א. אמן שונים

הסופר ההולנדי סימון פסטדייק<sup>1</sup> נהושב ע"י רבים לטוב שבסופרים והולנדיים של מוציאת המאה ה-20. הוא אף היה מועמד בשעתו לפרס נובל, אלא שלא זכה בו. הסבה, אולי, טמונה יותר בעובדה שהשפה ההולנדית אינה מדוברת בפי רבים, ופסטדייק כמעט ואינו מתורגם, מאשר ברמת כתביו. פסטדייק הנו סופר פורה ביותר. משנת 1932 זרם בקביעות ושטף ספרים משלו ממכש הדפוס. ספרו הראשון היה "ילד בין 4 נשים"<sup>2</sup>. זהו אינו ספר בפני עצמו, אלא הראשון בסדרת הרומנים על אנטון וכטר, שמאחוריו מסתתר הסופר עצמו. מלבד רומנים, שהם עקר יצירתו, כתב גם שירים, מסות, דברי בקורת וספורים. בתערוכתו הנערכת עתה לכבודו בהאג אפשר ללמוד פרטים מעניינים. המנוסקריפטים שלו זרועים תקונים לכל ארכם. מפניו של הסופר, שיש בהם קשיות ויובש לא מעט, אי אפשר היה להסיק כי אהבתו הגדולה היא המוסיקה. הוא עצמו פרט על הפסנתר, ובספריו מוצאת המוסיקה מקום מרכזי.

בסוף שנות החמישים השלים את הטרילוגיה שלו "סימפוזיה של ויקטור סלינגלנד"<sup>3</sup>, בסיימו את הכרך האחרון "הנרי המסכן". לא בלבד הכותרת של הטרילוגיה לקוחה מעולם המוסיקה, אלא אף המבנה יש בו משום קרבה לצורות הבעה מוסיקליות. גבור הטרילוגיה הוא אמן-מנצח, ובעיתו העקרית היא מוזג עולם המציאות ועולם התאמנות — דבר שאינו עולה בידיו. הנגע הגופני אינו מרפה ממנו אלא בשעה שהוא נכשל מבחינה אמנותית. הקבצים של ספורים קצרים של פסטדייק שונים במקותם מן הרומנים שלו. ברבים מספוריו הקצרים שלטת הרגשת חלום הבלהות הקפקאית. כך למשל בספור "מפגן אוירי", הנכלל בקובץ "עדים אלמים"<sup>4</sup> ונכתב בשנת 1939. יש בו בספור זה מתחושת המלחמה המתקרבת. תחלה מתואר מפגן רגיל, שהסופר הוזמן אליו כדידו של אחד הטייסים; לאט לאט מתחילים הדברים להתעוות. אחד האוירונים הצולל יתר על המדה קוצץ את ראשה של אשה מקהל הצופים, מבלי שאיש יתענין במיוחד בדבר. וכך מתפתח הספור מתאור חגיגת טייסים לתאור מחזה הרס ורצח. עלינו לזכור כאן שהמלחמה נפתחה, לגבי ההולנדים, בהפצצה נוראה של העיר רוטרדם, הזכורה לאנשים עד היום ושעדין לא סלחה לגרמנים.

ברומנים נימת הוועה הדמיונית מתבלטת הרבה פחות. יש אף שהיא נעדרת כליל. הרומנים של פסטדייק הם רבים ומגוונים. הוא כתב רומנים אבטוביוגרפיים,

כמו הסדרה של הרומנים המתרכזים סביב דמותו של אנטון וכטר. אגב, בכרך של סדרה זו מופיעה תלמידת בית ספר, אהבתו הראשונה של הגבור. פסטדייק כתב כמה וכמה רומנים היסטוריים: "עובדי האש",<sup>5</sup> "פוריטינים ופירטים",<sup>6</sup> "התותמת החמשית",<sup>7</sup> ועוד. כפי שצינו, כתיבתו רבי-גונית. אם ידע לעורר מחנה אימים קפקאי בספורים שונים, ידע לכתוב רומן היסטורי "יבש" כמו: "פוריטינים ופירטים", המזכיר במדה מסוימת את רוברט גרנס. פסטדייק אף אינו מתעלם ממאורעות זמנו. הוא כתב ספרים שמגמתם לשקף את הזמן והדור, כשם שגם כתב ספרים שהיחיד, ללא קשר לתקופתו, הוא העקר בהם. כמו כמעט כל סופרי הולנד, הגיב בחריפות על הכבוש הגרמני ושנות השעבוד. לאחר המלחמה יצא ספרו "פסטורלה 1943", הסובב על ציר מרכזי זה. כסופרים הולנדים הבים אחרים, דן הוא ברותחין את רדיפות היהודים ודכויים. דומני, שמבחינה זו והספרות ההולנדית הנה יחידה במינה. אפשר למצוא רמזים לכך גם בספרויות אירופאיות אחרות, אך חזית מאוחדת בדעתה לגבי הנושא היהודי כספרות ההולנדית — אין.

אחד הרומנים הטובים והאופייניים של פסטדייק הוא "שומרי שנתב"<sup>8</sup> שנכתב בשנת 1944. העלילה מתרקמת סביב מאורעות יממה וחצי בהיי בער מתבגר, תלמיד המתלקה הזבונה של הגמנסיה. הכוונה בשם המוזר אינה אלא לשניו של האדם, ובתמשך הדברים מתבררת לנו חשיבותם של שומרי שנתב אלו, שאינם שומרים על פיליפ קורבג, מסכה פשוטה זו, שרובם ככולם מושחתים או חסרים. למום גופני זה חשיבות ומשמעות סימבולית. בסופו של דבר מהווה הוא גם סבה בעקיפין למות הנער. אנו חודרים רק לאט לאט למתותו של המתרחש. איננו מקבלים מלכתחלה תאור והסבר מפורש, אלא הדברים מתערטלים לעינינו רק טפה אחר טפה. אנו פוגשים בפיליפ הצעיר לראשונה כשהוא קונה אגוזים ושוקולד ומשלם פחות מן המחיר הדרוש, כשהוא משפיע שטף דבורים רטוריים וציטטות לטיניות על הנערה המוכרת, הרוצה למחות על התשלום הנמוך. לאחר מכן הוא נעמד בפנת הרחוב ומפצה את אחד האגוזים בשניו. בהודמנות זו הוא שובר שן (רקובה בחלקה) ויורק אותה, עם כמה טפות דם, על המדרכה. זוהי לנו פגישה ראשונה עם שניו של פיליפ. אנו תמהים במקצת על הטפול המשונה שפיליפ מנחיל לתו. בהמשך, מתוך פגישה ברחוב עם כמה מחבריו לכתה, אנו עומדים במקצת על פשר הדברים, אם כי הסבר מפורט מפיו של פיליפ ינתן לנו רק למחרת בערב. הסופר מתעכב על מראהו החיצוני של הנער: דק וארוך, מעודן ותרבותי, מצח גבוה, אריסטוקרטי, שערות זהב ארוכות — והפה תוקן והנפול, המסתיר שנים רקובות, נגזעות ומושחתות כשל ישיש. מעט מן הדמויות המופיעות בספר שמות לב לכך. אך האם אין כאן הבחנה שאינה רק חיצונית בלבד? לא רק שניו של הנער נגזעות וזקנות. יש גם משהו שנשמטו שאינו מתאים לגילו ולשערות הזהב התמימות והנוצצות שלו. אשה צעירה, הנותנת לו את

הנשיקה הראשונה שיש בה טעם ארוטי (פיליפ, המדבר בבטחון, ושוֹפך גאומים מבריקים משרוולו ויודע היטב כיצד לעשות רושם על נערות, נרתע עד עתה מלנשק אשה, מבושה על שניו הרקובות) רואה בפיו הנפול מן הטרגי. מבחינה מטוימת היא צודקת, כי פיליפ מוצא את מותו באותו לילה. המורים בגמנסיה, המכירים אותו כתלמיד מבריק ומשורר לעתיד, רואים כאן רק סיבה לרגישות מיוחדת. מורה חדש, חסר נסיון, דמיון והבנה, רואה בפיו הפעור של הנער מעין התגרות, ומעליבו בצורה גסה. עלבון זה הופך לרועץ לאותו מורה, סחוטל דה ביי מותו, בגסיבות בלתי מובהרות, של הנער עוד באותו ערב, המתפרש כאבוד לדעת, נראה לאחדים כתוצאה מן העלבון. סחוטל דה ביי מרגיש עצמו אשם. אמנם הוא אגואיסטי מדי, קטנוני מדי מכדי להרגיש באמת צער וחרטה על גורלו של מי שהוא שאינו סחוטל דה-בי, הכואב לו כמוֹבן אינו מותו של פיליפ, אלא כשלונו האישי כמורה לדוגמא, מבין ללב תלמידיו. ואף שמנסים להרגיעו ולהקל מעליו, שוב אין לעצור את תהליך התמוטטותו האטית. למעשה אין פיליפ מושפע במישרין מדברי המורה. עם זאת, הרי השתלשלות הענינים באותו יום נובעת במדה רבה מדחף ראשוני זה. כך יש בענינו של סחוטל מן הצדק האבסטרקטי, אך לא מן הצדק השקול, וכן, למרות הכל, מן הנכון בהבחנת ותגובת סחוטל הראשונית. פיליפ אינו אחראי למום הגופני, אך המום הגופני קשור למום נפשי; במקצת — אף תוצאה ממום נפשי. לאט לאט אנו עומדים על כונת הסופר בכותרת הספר. פשר המלה "שנהב" היה כמוֹבן, ברור לנו מתחלה; ענין השומרים הוא הקשה יותר. האם עלינו לקבל את הדימוי כפשוטו? לכאורה, הרי השם כולו לקוח משיר קצר של פיליפ. פיליפ, הסובל מכאב שנים, הולך אל הרופא, ומנסה לשלם לו בשיר על שניו, במקום בכסף. "שומרי שנהב" היא כותרת שירו של פיליפ. (יש סבה לנסיגונו של הנער. הדוד — אין לו הורים — מסרב לשלם עבור רופאי השנים, בטענה שפיליפ עצמו אשם בהשחתת שניו). אך הפרוש עמוק מזה: השומרים הללו אינם שומרים על חלל הפה בלבד. ישנן השפעות חוץ, שפיליפ אינו יכול לעמוד נגדן, כי חסר הגנה הוא. במשך הערב הגורלי מושפע הוא, למרות יתרונו האינטלקטואלי, ע"י אנשים שונים, שיחדיו ממיטים עליו לבסוף את האסון (הגם שרק אחד מהם באמת נתכוון לכך). למראה ראשון מוזר במקצת לייטמוטיב זה של רומן, אולי אף דוהה. אמנותו של פסטדייק היא ההופכת נושא בלתי מבטיח זה לאקורד סימבולי וטרגי, שסביבו הולכת ונבנית סימפוניה שלמה.

שאלת הדת מעסיקה, בצורה זו או אחרת, רבים מסופרי ארופה. למעשה, הרי הישראלי הממוצע מתענין הרבה פחות בדת מאשר תאירופאי הממוצע; והסבות לכך היו מצריכות דיון בפני עצמו. אך גם בין העמים האירופאיים השונים יש הבדלים נכרים. וההולנדים הם מן האדוקים שבהם. לא יפלא, על כן, כי אספקט זה מתבטא מדי פעם בספרותם. אחד הרומנים הבולטים שהופיעו

בשנים האחרונות, המבוסס על בעיות הדת הוא הרומן של סימון פסטדייק: "המלצר והאנשים החיים" (ספר שהוצע בשעתו לקבלת פרס נובל, אך לא זכה בו). הדת אינה תופשת מקום מרכזי ביצירתו, כמו למשל ביצירת גרהם גריין או אוולין וו. אכן, שני האחרונים הינם קטולים, ורחוקים מעולם המחשבה שלנו יותר מפסטדייק, שהוא פרוטגסטנטי. תהיה על מהות האמן והאמנות מופיעה בספריו יותר מתהיה על מהות הדת. רק רומנים מעטים עקרים בעיה דתית; ביניהם "המשתתפים לאש", רומן הסטורי שענינו המאבק בין קטולים לפרוטסטנטים בארצות השפלה בזמן השלטון הספרדי.

"המלצר והאנשים החיים" הוא ספר מזור, מקורי ומעורר מחשבה. הדירים השונים של בית מודרני בעיר מובהלים לעת ערב מדירותיהם ומובלים ע"י שוטרים למקום יעוד בלתי ידוע. קורותיו של הלילה העובר עליהם, והם רצף מאורעות פנטסטיים, מהזים את תכנו של הספר, ההוצאה, כמעט בכוח, בשעות הערב המאוחרות מן הדירות, הנסיעה בעיר, הנראית תחילה כמתה, עד שנראות מבעד תלונות המכונית תהלוכות אנשים מזורות ובגדים אחידים, מקום הרכוז באולם קולנוע ענקי, תעיה אין סופית בדרכים אפלות וישיבה מיגעת בתחנת רכבת עצומה — כל אלה מעלים בדעתנו תחילה-אסוציאציה ועולמו של קפקא. אך למעשה רב כאן השוני מן השוה. "המלצר והאנשים החיים" מתחיל ומתפתח כחלום בלהות. אך הנימה היסודית, במשך כל הלילה המזור, אף מאים, היא זו של בטחון. והבטחון נובע מן האמונה. אמונה של אדם מודרני, עם הסתיגויות, ספקות, יותר משמץ של לגלוג, אך בכל זאת — אמונה.

קורות קבוצת האנשים, כפי שכבר צינו, מזורים במקצת. תחילה מובאים הם לבנין קולנוע. סמל הציביליזציה המודרנית? הם נתקלים בהמוני אנשים, אך חיבים להשאיר בקבוצת סגורה, מסבה שעוד תתברר לנו. בקולנוע מפנים אותם למעלית, אשר, לאחרדתם, גזרקה בכוח מעבר לתחומי הבנין, ועולה בקפיצות משונות באויר החפשי. (עליה השמימה במעלית של בית-קולנוע). לאחר שמגיעה המעלית, מתחילה דרכם של בני הקבוצה בדרכים אפלות וחשוכות, רצופות מראות זרים של כוכבים וגופים שמימיים. בסופה של הדרך מתבררת להם עובדה מדהימה: שאר המתלכים הנם — מתים. מתים שקמו לתחיה. בני הקבוצה מהססים בין אמונה לכפירה במראה עיניהם. הדרך מסתימת בתחנת רכבת ענקית. בחדר המתנה שבאחד הרציפים עליהם לחכות לבאות. כאן מתפתחת ביניהם שיחה ארוכה, המהוה, מבחינת הכמות ומבחינה רעיונית, את עקרו של הספר כולו. אופים השונה של האנשים, שקובצו יחד בדרך מקרית-שרירותית, מתחיל להסתמן בבהירות יתרה. צרוף האנשים מקרי בהחלט: דירים של בית, הרי כרגיל שאינם מהזים חברה ומגובשת. שני שחקני כדור-רגל לשעבר, שתאחד מהם הפך לכתב ועוזו, הגברת שוקינג, אמו של אחד הכדור-רגלנים-לשעבר, רופא שנים, פקידה ומורה, שתיהן בלתי נשואות, כהן זקן (פרוטסטנטי), שחקן

תיאטרון בגיל העמידה, בעל חנות נעלים, אשתו, בנו ומר מאיר, פקיד ראשי בחנות הנעלים, שאמנם אינו מתגורר באותו בית, אך בא לשיחת ועסקים עם ה"בוס" שלו. כמעט כל האנשים פרוטסטנטים, חוץ ממשפחת קוטס (בעלי חנות נעלים), ומאיר, שהם קטולים. פסטייק אינו יכול להמנע כאן מלהביע את זלזולו בקטולים (הסיעות הדתיות השונות בהולנד מנהלות ביניהן מלחמה קרה בלתי פוסקת), והבעיות המתעוררות מתאימות לכך במיוחד. כי לאט לאט באים האנשים לידי הכרה, שהם מצפים בחדר ההמתנה, לא לרכבת, אלא ליום הדין הגדול, יום הדין האחרון. הראשונה מביעה דעה זו היא הנכרת שוקינג, שהיתה מתחילה מורת הדרך של הקבוצה כולה. כולם נכנעו למרותה בלי טענות, כדבר מחבן מאליו. רק בנה, טילקו שוקינג, כבן שלושים לערך, משמיע מדי פעם רטונים ועקיצות נגדה, כדי לכסות על הקשר העמוק מדי שלו אליה; כדי לכסות על רגשותיו האמיתיים גם בפני עצמו. רקמת היחסים בין האנשים בכללה מסוככת, וסטיות מיניות וזדונויות בה יסוד חשוב. כאמור, יחסו של טילקו לאמו הנו אמביוולנטי; והגם שהגברת שוקינג עצמה מעשית ומיושבת בדעתה — עובדה המרגיזה את טילקו במיוחד. והנה השחקן, ריכרד האק. הוא הומוסקסואלי. בצעירותו גאלץ לעזוב את הבמה, בשל מעשה שהיה, ורק בגיל העמידה, עקב קשיים כספיים, חזר לשחק — בהצלחה גדולה. ריכרד חש סימפטית רק אל אחד מבני הקבוצה, אל הילד, וויס קווטס. אין בחיבתו של ריכרד כוונה מוסתרת, אך מדוע יש הוא לב דוקא אל הנער? ורופא השנים, אדם דתי במיוחד המלבן יחד עם הכהן את השאלות התיאולוגיות המעוררות לרגלי המצב המיוחד — הרי הוא בוגד באשתו (שאינה נוכחת באשר היא שוכנת בבית חולים) עם הפקידה, ובפקידה עם המורה. היות וכולם גרים באותו בית, הפקידה והמורה אף באותה דירה, מוצא הרופא מתח מיוחד בחייו הסודיים. מן הראוי להוסיף כאן, כי אף אחת מן הנשים אינה יפה, ולא עוד, אלא שלכל אחת מהן איזה קו דוהה במיוחד. הכהן אינו חוטא. הוא זקן, כמעט עובר בטל. האדון והגברת קווטס אינם בוגדים זה בזה ובמובן המקובל. הם אינם מסוגלים לכך. הם אנוצנטריים במדה מחלטת ואינם יכולים להתעניין במי הוא מתוץ לעצמם. ולמעשה, אינם מסוגלים לקבל אחריות כל שהיא, אף לא על עצמם. וכאן מוצא פסטייק הזדמנות טובה לירות את חיציו בקטולים. כי כאשר על בני הקבוצה להתחיליט מהו המצב המיוחד בו הם נתונים, ואף לעשות את חשבון הנפש שלהם — נשארים הקווטסים כאחת: ללא כוהן אינם יכולים להביע דעה כל שהיא, אומרים הם. כאן, כמוכח, נקודת התורפה של הקטוליציות לעומת הפרוטסטנטים: הדת הקטולית שוללת בהכרח מן המאמין בה את עצמיותו ומגבילה את כושר השפוט שלו. בזאת האמונה הפרוטסטנטית קרובה יותר ליהדות מאשר הדת הקטולית: בהכרת האחריות האישית של כל אדם ואדם.

בחדר ההמתנה נמצאים, מתוץ לאנשי הקבוצה, ארבעה מלצרים. המלצר

הראשי הוא שמן מאד, הליכו הלוך ברוו וגולגלתו משונה בצורתה, — שטוחה כמעט בתלקה האחורי. שני מלצרים נוספים, חסרי קוים אופייניים מיוחדים, סובבים סביבו ומחניפים לו. המלצר הרביעי במקום גמוך, צעיר, בעל חיך אדיב ועמדה כנועה, ששיני הניבים העליונות שלו בולטות ומסתמנות על שפתו יזוחתונה. (פסטדיק מתעכב לעיתים קרובות על תאור שיני הדמויות שלו. חלק זה של פני האדם, שמוזנה בדרך כלל על ידי הסופרים, טעון לגביו בסמליות ומשמעות מיוחדת). המלצר הצעיר, האדיב, הוא הדואג לאנשי הקבוצה, לאחר שהשמן, בלווי הטרבנטים שלו, מפנה את גבו ויוצא לרציף. מסתבר שהמלצר מפחד פחד מות מפני לנדרטס השמן. הוא מעז לדבר אל האנשים וליעץ להם רק כאשר הלז אינו בסביבתו. כדי לעודדם, הוא מבטיח למזוג להם מים לכוסותיהם; במקום מים נוזל יין מן הכד, שדומה ואינו מתרוקן כלל — כוסות כה רבות מצליה המלצר למזוג. לשאלות אנשי הקבוצה לא עונה המלצר בדברים ישירים. תשובותיו מתחמקות, מהססות, לא, הוא אינו יכול לומר בבטחון, יש דברים רבים הנעלמים אף ממנו, בסופו של דבר אינו אלא מלצר קטן, אף אם מקום עבודתו אינו מקום רגיל כל עיקר; וגם אל לאנשים לצטט דברים בשמו, שסכנת פיטורין צפויה לו בשל כך. יכול הוא רק להציע הצעה בלתי מחייבת: שמא, למקרה שאכן זהו יום הדין הגדול, יתוודה כל אחד על חטאיו — מעין חזרה כללית לפני שיקראו אל מקום נכבד מזה? ההצעה מתקבלת על לב אנשי הקבוצה, וכל אחד קם, בהגיע תורו, להתוודת. הודוים הם תערוכת משונה של גלוי וכסוי, צניעות והתברכות. החטאים שמתגלים מתגלים כאילו בהסח הדעת — מצורת דבורם והתנהגותם של האנשים, הנובעות מאופיו של כל אחד ואחד. אך כולם מקבלים האחד את פשעי השני בסבלנות. אגב, הודוי אינו נעשה במלוא הרצינות. חלק מן האנשים מודיע, כי אינו מאמין שאכן זהו יום הדין האחרון, ומסתירים את רצינותם אחר מסך ציניות ובדחנות. עובדה זו אינה לרעת הודוים: בשל כך הכל טבעי יותר, והאנשים אינם נוהרים בלשונם. השיחה המעניינת נפסקת לפתע עקב השתחררותם של שדי השאול, שהיו אסורים ברציף אחר, תאור הרגשת הזוועה המתקרבת מושלם מבחינה אמנותית. שהרי בנושא מעין זה קל מאוד להגיע לתחום הגחוך. האנשים מאבדים את מעטה הגאווה והלגלוג, מהם משלימים עתה את ודוים ומונים פשעים שהסתירו. המלצר האדיב מצליח להבריחם ממקום הסכנה — אך הם נופלים לידי של לנדרטס השמן, המתגלה כשטן עצמו; או מתימר להיות השטן. הוא דורש מהם לקלל את האלוהים, ומראה להם שלושה צלבים, ישו עם שני הרוצחים. הדמות האמצעית, דמותו של ישו, היא דמותו המעונה של — המלצר. לשני צדיו צלובים שני המלצרים הנוספים. חסרי ההבעה. השאול נצה לבסוף, טוען לנדרטס, הצלוב שוב לא ירד מן הצלב. הוא מאים על קבוצת השנים עשר בענוי נצה, אם לא יכנעו. הוא מפחיד אותם במראות זועה. שגיאתו היא שנותן הוא לזעמו להשתלט עליו, פורץ בדברי חרוף וגדוף, ומנמיך

בזאת את ערך המעמד כולו. אולי בזאת דוקא מאפשר הוא לשנים עשר להשאיר במרים; ובטרם באים הם על ענשם, מופסקות הסצינה כולה בחרפה: לנדרטס נקרא לרציף אחר, לשרת כמלצר במסיבה. השנים עשר חפשיים ומוצאים עצמם בדרך לביתם. הם חסרי משקל; מתעופפים בהלום; מרחפים בעולמות עליונים אף במחשבותיהם. כשם שנתגלו בחרפתם בשעת הוידוי, מתגלים הם עתה בכל מחשבותיהם הטובות — שתפרחנה ותעלמנה, זאת הם יודעים, בנגעם שוב באדמה. הם מגיעים לביתם. אך הלילה הארוך עם מאורעותיו המזוירים עוד לא נסתים. מפתח הבית צועד לקראתם המלצר. ולאט הם כורעים כולם על ברכיהם לפניו. כל אחד מתוך מגיעים ואחרים; מהם בהכנעה ומהם במרי. לא היה זה יום הדין האחרון, אומר המלצר שאינו מלצר, המלצר שהיה כנוע ותפקידו לשרת ועתה הוא גבוה מעל גבוה; אך השנים עשר גדונו בלילה זה, ופסק דינם יצא לחסד — להמשיך לחיות.

1958

### ב. אנה, אנה, כיצד יכולת לדעת?

בלילה שבין השנים עשר לשלושה עשר וביומי מתה בביתה שבועיר רוטרדם הסופרת ההולנדית אנה בלמן. ועתוני הולנד כולם הזכירו בצער את מותה, והקדישו לזכרה רשימות קצרות וארוכות. בימי חייה עוררו ספריה לא הערצה בלבד, אלא אף התנגדות חריפה. עתה, לאחר מותה, נשמעו רק קולות הערכה למפעלה הספרותי; מפעל שיש בו מן הייחוד, מן הזרות ומן הבודדות.

אנה בלמן הוא למעשה כנוי ספרותי; כאשר נולדה ב-31 בינואר בשנת 1905 ברוטרדם, נקרא עליה השם יו. פ. פרוכט, מנהג הכנוי הספרותי גפוץ ביותר בספרות ההולנדית והפלמית, ואין להכחיש, כי שמך של הסופרת, שהיא עצמה בחרה בו, צלצולו נאה יותר מזה שקורא לה בילדותה. היא למדה צרפתית ולאחר קבלת התואר עסקה בהוראת לשון זו, בשעורים פרטיים. לאחר הופעת הרומנים הראשונים שלה, זנתה את ההוראה והתמסרה לעבודתה הספרותית בלבד. בצעירותה החלה לכתוב ולפרסם שירים וסיפורים קצרים. אך גדולתה האמיתית היתה בכתיבת רומנים. הרמן הראשון שלה, "אשה וחבר",<sup>(10)</sup> יצא לאור בשנת 1941 בהיות הסופרת בת 35. כבר רומן ראשון זה עורר תשומת לב רבה; הערכה והתנגדות כאחת. בפרסום רב עוד יותר זכה אותה הרומן השני שלה, שהופיע בשנת 1948: "הרפתקה בודדת".<sup>(11)</sup> היה זה פרסום שלא גרם רוב נחת לסופרת. הספר עורר סערה של זיכוחים והתנגדויות. אנה בלמן, עוד לפני שכתבה את הרומנים הגדולים שלה, הכריזה כי בעיניה הכתיבה היא עיסוק קדוש וחסר בושה כאחד. ואכן, היא לא נרתעה מעולם מתאורים מכווערים, חושפניים ואכזריים. תכונה שהיא נדירה ביותר לגבי סופרת — אשה. מה שכתבה מתוך הכרח, כמצו פנימה, ראו מבקרים רבים כ"חסר בושה" בלבד. וכאשר בשנת 1949 זכה ספרה

הנזכר, "הרפתקה בודדת", בפרס ספרותי חשוב, — לא היה גם בזאת פיצוי לדגשותה. כי הפרס הוצע מתוך הסתייגות, והתנגדות חריפה של כמה מחברי הוועידה. אנה בלמן דחתה את הפרס. רק שמונה שנים לאחר זאת קבלה עבור כלל יצירתה את הפרס הספרותי החשוב ביותר הקים בהולנד; הפעם ללא הסתייגות השופטים. בפרס זה זכתה בעקר בעטי של הרומן "לחיים ולמות"<sup>12</sup>) משנת 1954, והתשוב ע"י רבים לספרה הטוב ביותר. חוץ מרומנים פרסמה גם שני קבצים של סיפורים. עד יום מותה עבדה על הרומן האחרון שלה, "המנון-נחיים"<sup>13</sup>); ענינו, בענינם של שאר ספריה, המות והבדידות. למרות שמלאכת הכתיבה לא שלמה, יראה הספר ודאי אור בקרוב. שנים רבות היתה חולה במחלת לב, אשר הכריעה אותה לבסוף; בספריה, בפרט ב"לחיים ולמות", הצליחה ביותר בתאר מחלה זו. רבים והולנדים שהכירוה לא מספריה בלבד. אלא אף מערבי קריאה, שהיתה נותנת. קולה העמוק והחם הביב היה על שומעיו. היא קראה לאט ובהירות גדולה, ודומה היה שהיא פונה אל כל אחד ואחד משומעיה באופן אישי. בחייה ובאמנותה. לא ראתה מעולם את התמון, אלא תמיד את הפרט בלבד.

רבים הספרים והסיפורים של אנה בלמן, בהם הגיבור המרכזי הוא גבר, המספר את העלילה בגוף ראשון. אנה בלמן היא אחת הסופרות המעטות, היודעות לתאר גברים. רבות הסופרות שניסו כוחן בכתיבה מסוג זה; ורבות הן שנחלו כשלון הרוץ. זכור לנו הכשלון המחפיר של שרלוטה ברונטה בספרה "הפרופסור"; אותה שרלוטה ברונטה, שכה היטיבה לתאר את ג'ין אייר. אנה בלמן מצליחה לתאר גברים; ביכולתה אף לתאר נשים דרך עיניהם של גברים. היא אינה נרתעת, כסופרות רבות, מתאר היחסים שבין גבר לאשה; לא נרתעת אף מתאר המשיכה בין אשה לאשה, בין גבר לגבר. גישתה הישירה והבלתי מהססת לנושא המתקרא, מכוח השגרה, "אהבה", היא שזכתה אותה במימרתו הקצרה והשנונה של ההומוריסטן וים קן,<sup>14</sup>) מימרה שהעלתה חיוך מאופק על פני כל הולנדי שישמע: "אנה, אנה, כיצד יכולת לדעת?! מובן שוים קן לא נתכוון בדבריו אך ורק לעובדה שאנה בלמן לא היתה נשואה; הוא הגיב, בדרכו שלו, על חדירתה לנפש ועל האינטואיציה המטפיזית כמעט של האמנית.

כפי שצינו, הרי כבר ספרה הראשון, "אשה וחבר" עורר הד ניכר עם הופעתו, שחלה בימי מלחמת העולם. יש להניח, כי מלאכת הכתיבה כבר שלמה רובה לפני המלחמה. הספר, על כל פנים, אינו משקף את רקע הזמן המדויק — אלא אם כן נרצה לראות התרשמות כללית בהלך הרוח הקודר. למעשה, חיים גיבורי הספר כל אחד בתלל הריק של בדידותו, ואינם משתבצים ברקע של זמן וחברה. את העתה של הסופרת, ושהביעה אותה בתריפות גדולה, על מאורעות המלחמה ועל הגרמנים, נוכל למצוא ביצירות מאוחרות יותר, במיוחד ב"לחיים ולמות". אין זה מקרה, באשר הרומן הנזכר מסמל מפנה מסוים בדרך יצירתה;



למרות שנושא הבדידות הוא עדין ציר מרכזי, הרי מתרקם, בכל זאת, יחס מסוים בין הגיבורים ובעיות הזמן. אך על כך נתעכב בבואנו לדון ב"להיים ולמות". אשר ל"אשה וחבר", הרי, כפי שכבר ציינו, אין בו רקע זמן מדויק. רקע המקום, לעומת זאת, הוא טיפוסי הולנדי. האופנים, שכל הגיבורים רוכבים עליהם, הבתים הקטנים בעלי קומותים, המדרגות, המעוקלות, הווילונות הכבדים לפני החלונות, המאכלים המיוחדים, ריח הכרוב והבשר העומד במסדרונות.

טכניקת הכתיבה היא משוכללת ומסובכת. זהו ספר בשל, ולא יצירה עם כל המגרעות הדבקות בפרי ביכורים. אין לשכוח, כי הסופרת פרסמה את ספרה הראשון בגיל מאוחר יחסית. גיבור הספר — אם אפשר להשתמש במינוח "גיבור" לגבי הדמויות שבספרי אנה בלמן — הוא גיאורג בלנקה; בן 23, עובד במערכת עתון. כרוב הדמויות בספרי בלמן, גר הוא בחדר שכור, בבית שאינו שלו. הספר נקרא "אשה וחבר" על שם אתונתו הבלתי אוהבת של גיאורג, היא שרה אוברין וחברו של גיאורג, הוא יונס קלינקה. גיאורג אוהב את שרה למרות שהוא מבחין בכל חסרונותיה; למרות שאינה אוהבת אותו; למרות שכל אחת מפגישותיהם היא סבל והשפלה — לשניהם. האהבה לשרה היא כפייה נוראה; גיאורג מנסה להתנגד, אך אינו יכול להשתחרר. בבוקר אפרורי הוא מהרהר בגורלו:

"אור הבוקר בוער בשלהבת עזה יותר. כבר לא אפור, הולך ומבהיר, מבהיר באכזריות. כבר אחר חמש. אני עיף. הייתי צריך עוד לנמנם. אני מעלה את השמיכות מעל פני ומסתכל באפלה הצמרירית. זה טפשי, טפשי, כאשר אתה אוהב מי שהוא. אני רק בן 23. אני אומלל. מה מאושר הייתי לפני שאהבתי. הייתי פרפר, שמצץ דבש מפרחים רבים. האהבה היתה משחק וכל הנשים היו יפות בעיני. כתבתי שירים, ללא הסוס וללא רצינות, ושגרתי אותם לנערה שמצאה חן בעיני.

שרה... האם זאת התפתחותי לקראת הבגרות? זאת דרך לגרודם, שם אני מאבד את נעורי, את נעורי החמים והאדומים. פלוגת הירי כבר צועדת בדרכה. הכוהן עושה בדיקות את אות הצלב. הרופא מאזין לדפיקות לבבי וקובע את המות, אולם קורץ אלי בערמה. המנהל האנשי, כובעים גבוהים בידיהם, עובדים בצעדים מדודים ביראת כבוד טפשית ליד גוויתי. המתים הם הנכבדים ביותר בעיניהם. לאחר שהם עוזבים את שטח ההוצאה להורג, עוזר לי הרופא שוב על רגלי. הוא צוחק עד לדמעות; ..."

ושרה? גם היא אינה אלא יצור סובל ונענה; גם היא "לא שיכת"; גם היא גרה בחדר שכור, אצל בעלת בית זרה, המתנכלת לה באלפי מעשים קטנים יום יום, באלף עקיצות קטנות, שרק אשה חשה בהן, ורק אשה נעלבת מהן. לא רק עתה היא בודדת; מעולם לא היתה לה בית הורים. אמה מתה בקטנותה, ואביה, לאחר שדאג לעתידה החמרי, כלומר לחשבון בבנק, עזב את הילדה בידי חודת, שגדלה

אותה ללא רגש וללא אהבה. אך לא זאת הסיבה היחידה, בגללה הפכה שרה לאשה צעירה-זקנה, ממורמרת, בודדה, מזוהה מעט, העלבון הקשה ביותר שסבלה, ושחטיל מום בנפשה, היה הקשר בינה ובין צ'רלס הולם. היה זה כאשר עמדה על סף הבגרות, תמימה וביישנית. צ'רלס הולם היה אחיה של בת-כתתה; הוא השתלם בנגינה על פסנתר, נגינה אשר ברבות הימים עשתה אותו לאמן מפורסם. הוא חיפש פורקן ליצריו אצל שרה, הנערה הצעירה הבלתי-מושכת; לא משום שנשאה חן בעיניו; אלא משום שהיתה מטרה נוחה לכיבוש. הוא אינו בא על ספקו אצלה, ואף נותן לה לחוש זאת היטב, במשך שלושת השבועות בהם הוא חוזר אליה מדי לילה. בשנים מאוחרות יותר הוא עתיד לגלות, כי לא בשרה היתה האשמה: מה שחפש לשוא אצל אשה, ימצא אצל גבר. גם שרה מבינה זאת, מאוחר מדי. תמונת צ'רלס תלויה בחדרה; גיאורג, הנוכח והאהוב, אינו יכול לגרש את הצל. לא רק תמונתו המכוערת של הולם תלויה על הקיר; אף שורה של מסכות מיניות, המגחכות עם שפתים עבות, אכזריות, יש בה בשרה משיכה פרהבריטית לכיעור. משיכה זו מעורר את זעמו של גיאורג, כנטיית רבות אחרות של שרה. שרה של גיאורג שוב אינה אותו יצור עלוב שנפל לידי של הולם. זוהי אשה צעירה ואלגנטית, גאה כשהיא מטופלת, יודעת לעשות רושם. אינה עוד ביישנית — לעיתים היא עלולה להגיע לגסות בהתנהגותה. עיסוקה — תרגומים מאנגלית להולנדית, עיסוק שהיא גאה בו ביותר. גיאורג רואה אותה ואת חסרונותיה בעין חדה. וכך הוא מתאר אותה, בכואה לבקר אותו בחדרו. לאחר מריבה ארוכה לא יכולה לעמוד בבדידותה; למרות שגיאורג מאושר על כואה, אהבתו אינה מעלה לה ארוכה:

"מכוערת היתה, אפורה, מונוחנת, דלה, אך ישותה מלאה את החדר. היא נשענה לאחורונה, ברכיה הרזות נצטיירו מתחת לחצאית החומה; לבשה שמלה שלא מצאה חן בעיני. בזעף ובעינים מכווצות לחצאין חתה לתשובתי, מה עשיתי בחדרה ביום שני בערב. תפשתי אותה בכתפיה החבקתי אותה, החזקתי בה כאילו העולם סביבנו דעך, כאילו הייתי חיב להכניעה ולהגן עליה. לבסוף רפתה, שכבה שקטה וכבודה בחיבוקי, פניה ממני והלאה. היא הסתכלה במבט ריק ועצוב, האיריסים של עיניה היו רטובים וכחולים. הוצאתי ממחטה מכיסי, ובוהירות, מבלי לפגום באיפור, עברתי בה על פניה. היא צחקה ללא צליל, משכה את הממחטה מידי ונגבה בגסות את המעותיה. "תן לי לגשת למראה", אמרה. עזרתי לה לקום מן הכסא ולפני הראי התבוננה בעצמה, מרחה פניה בלי חשק בעזרת פודריה מוזהמת. הסתכלה בכבואתה ברפיון ובאי רצון.

"בואי הנה, שרה". לא בקשתי אותה — התחננתי בפניה. היא פנתה אלי בסבבות. נדמה היה כאילו היא מפגינה לפני כוונה את גופה הבלתי מחוטב ואת פניה הכעורים. לא היה בכך מן המועיל. לעולם לא אלמד את לקחי.

נברתי בשפתי בשערה המזנח, הרחתי את ריח התפוזים של פניה. "אני אוהב אותך" אמרתי.

צינו את הטכניקה המסובכת של הכתיבה. הספר כתוב חליפות בגוף ראשון ובגוף שלישי. גיאורג הוא הפותח, בגוף ראשון. אך כשאור והזרקור מופנה כלפי שתי הדמויות האחרות החשובות שבספר, ה"אשה" וה"חבר", וזה בשעה שגיאורג אינו נמצא על הבמה, הרי הספור מסופר בגוף שלישי. העמדת דמויות מתחלפות במרכז העלילה היא טכניקה רגילה; ראית דמות אחת דרך סגנון גוף ראשון, ואילו דמות אחרת דרך סגנון גוף שלישי היא טכניקת כתיבה נדירה. התוצאה מעניינת. בנוכחותו של גיאורג אנו חשים ביתר שאת מאשר בנוכחות האחרים. אלא שראיה חיצונית — גופנית בהירה יותר אנו רואים דוקא את שרה ואת החבר, יונס קלינקה שהרי הם מתוארים תאור אובייקטיבי ואילו גיאורג — תאור סובייקטיבי. מעניינת ביותר הפונקציה של החבר, יונס. בספר. כל המצפה למשולש המסורתי לא יבוא על סיפוקו, שכן יונס כמעט שאינו מכיר את שרה ואינו מתעניין בה כלל. תפקידו אחר, אופיני לתפישת העולם של בלמן: ה"חבר" אינו אלא מפגין עד כמה ריק המושג "חברות"; עד כמה כל אדם חי לו לבדו, בתוך עולמו המיוחד. וזאת לא משום שיונס אינו אדם בעל ערך, או אינו נאמן ביחסיו עם אנשים, גתפוך הדבר יונס הוא אחת הדמויות המעטות המתקרבות למתות הטוב, אם גם טוב פאסיבי בעקר. יונס רואה עצמו כידידו של גיאורג. אולם גיאורג אינו יכול לחלק עמו את דאגותיו, כשם שאינו מצליח לעוץ ליונס עצה טובה כאשר זה בא אליו בצר לו. ההתקרבות שבין האנשים מגבלת מעקרה.

פונקציה אחרת של יונס נובעת מהיותו שונה מאוד מגיאורג וביחוד — משרה. הוא אינו מסוכסך ומסובך. היותו הפשוטה משמשת מעין רקע בהיר עליו מתבלטים צבעיהם העזים, החורגים, של האחרים. כך גם ספור אתבתו הפשוטה והישרה. אך לאתבתו של יונס אין עתיד; יונס הוא חולה חשוך מרפא. לאחר תקופות של הטבה מדומה, שוב מובא הוא, במצב של אפיסת כוחות גמור, לבית החולים. אם אצל שאר הדמויות המעצורים לחיים תקינים הם נפשיים, הרי אצל יונס הם גופניים. אם כך ואם אחרת, אין תקוה לאיש מאנשי הספר. לעולם לא יהיו מאושרים — ולעולם גם לא ירפו מכל צל קלוש של תקוה לחיים ולאוושר.

הספר, הנחשב ע"י מבקרים רבים ליצירתה החשובה ביותר, הוא הרימון לחיים ולמות". ברגע הראשון עלול השם להראות מנופח במקצת; עם הקריאה מתברר, שאינו מגזם כלל וכלל. סטפן, הדמות המרכזית שברומן, נתקף לפתע בהתקפת לב קשה, וכאן ואילך הוא יודע כי חייו תלויים בשערה. התקפת הלב מתוארת לפרטיה, בצורה ריאליסטית ביותר; התאור מתעבב על הרגשתו של סטפן בזמן ההתקפה. (סטפן מספר את ספורו בגוף ראשון). אנה בלמן עצמה היתה חולת לב; היא מתה ממחלה זו, אחר סבל של שנים. ודאי הוא, שאנה בלמן

תארה בסטפן חלק של עצמה; היא לא גרעה מתאור הסייטים אותם עברה, והיא העיקה לתאר את מותה — כפי שיתרחש ביום מן הימים.

ב"לחיים ולמות" מדגש הצד הרעיוני הרבה יותר מאשר ב"אשה וחבר". דרך פיו של סטפן, משמיעה אנה בלמן את דעותיה, בתריפות גדולה. הגרמנים זוכים לאיפיון הורס: היא דנה ברותחין את הסנטימנטליות האכזרית שלהם, את רגשותם סרת הטעם, את דרך המחשבה האי רציונלית והמעורפלת שאינה יודעת להבחין בין טוב לרע. דעתה על הגרמנים לא נתקלה בהתנגדות — בנקודה זו זהים רוב ההולנדים בהרגשותיהם. לעומת זאת, עוררו דבריה על הדת והאמונה סערה, במיוחד הגיכה הבקורת הקטולית. ואלה הם דבריו של סטפן על המאמינים באלוהים: המאמינים הרי הם אלה, החסרים את האומץ להאזין את הדברים כפי שהם. על כן עליהם להמציא עולם אחר. את החולשות האנושיות שלהם סבורים שיוכלו לכסות וע"י הלוואות מריבונות של עולם... האמונה, על כן, היא נחלת החלשים בלבד. סטפן, העושה את חשבון הנפש שלו, מסרב להתפש לחולשה מעין זו. הוא מוכן לקבל רק את העובדות כמות שהן. אם נזכור, כי סטפן יודע שימיו ספורים, נבין כי במקרה שלו חוסר האמונה קשה הרבה יותר מן האמונה; האמונה עלולה היתה להקל עליו את אימת המות — אולם הוא דוחה מוצא זה כחולשה.

למרות גור הדין המאים על סטפן; למרות העובדה, שמתברר לו מעבר לכל ספק כי אשתו, שנתגרש ממנה ועדין הוא אוהבה אתה עזה, לעולם לא תחזור אליו — למרות אלה, הרי "לחיים ולמות", שלא כ"אשה וחבר", מסתים בפיוס מסוים עם המציאות. סטפן מבין, שאם ברצונו להתגבר על מחלתו, ולו אך לזמן מסוים, הרי עליו להשלים עם העולם. אימת המות היא היא המולידה בו ראות חדשה. רק עתה הוא מסוגל להבחין ביפה שבחיים.

למרות שלמן הרומן הראשון שלה הלכה אנה בלמן בדרכה המיוחדת והאופינית, וששמרה עליה בכל יצירתה, יש התפתחות מסוימת בכתיבתה. התמטיקה היסודית אינה משתנה: במרכז עומדת הבדידות, תאהבה כנסיון בלתי מצלח לתרוג מן הבדידות, והמות כבדידות המשלמת. דרך התאור היא היא המשתנה. מן הקשיות והיאוש היא נעה לקראת הרכות והרזיגנציה. להדגמה נביא כאן שני קטעים מתוך שני קבצי ספורים; הראשון נתפרסם בשנת 1951, והשני בשנת 1957. הקטע הראשון לקוח מן הסיפור "רוזלי", ספוריה של בתולה זקנה עלובה, שמימי ילדותה נתברכה בקרחת מבהיקה.

אבל רוזלי תבשה פאה נכרית.

פאה של שער חום דקיק. בערב, לפני שהלכה לישון, הוציאה את סיכות הפלדה המבהיקות כאילו היה זה שיערה שלה. אבל אחר כך שמה את ידיה הצמקוקות על צדעיה והורידה הכל כמו כפה, וזאת תלתה על מסמר שבקיר. טוב שילד לא היה יכול להיות עד ראייה, כי אף במבוגר היתה עוברת

צמרמורת. ללא פאה היתה חצי גבר חצי אשה, תופעה ללא אב ואם, יצור כה יחיד במינו, כה בודד, כאילו נברא מן הנצח אך כדי להבהיל ולהפחיד. — היא תלתה את פאתה על מסמר שבקיר. לבושה היתה כבר בכתונת הלילה שלה, כתונת לילה מפלגל לבן שעטפה ברוחב לב את גופה המצומק. כתפיה הרזות נטויות היו ברפיון קדימה, חזה היה שטוח. הצואר הדק עם הפיקה המדגשת, בעל גון צהבהב, אף הוא נטוי היה לפנים. מעליו עמד הראש הערום. העינים, אבני החן שבפני האדם, היו כאבנים מזויפות; זכוכית, פגומה ודומעת. על השולחן מונחת היתה הודעה האבל, האבל על הדרך ברטולד, כרטיס לבן מדפס שחור במסגרת שחורה. המסגרת השחורה הקיפה בעצם כל מה שרוזלי חשבה וחשה בערב זה, כל מה שיכלה לזכור. האם, למשל, היתה אי פעם ילדה עם מבט טהור בעינים, או נערה עם גוף צעיר וחם? בילדותה, הדמתה אי פעם למלאך, בנערותה, והעירת אי פעם תאווה בלב צעיר, חומד והולם? — היא אף אינה מרגישה כי רוח פרצים נושבת דרך הבית, כנשימה העוברת על כל החפצים. היא כמוהן גם אינה מרגישה שהפאה, לאחר תנודות מספר, נופלת מן המסמר על התנור.

רוזלי מחליטה שבלי פאה נכרית היא יותר גבר מאשר אשה; על כן היא מוציאה מן הארון את בגדי אחיה התאום, שמת לפני שנים, ויוצאת בבגדים אלה לרחוב. במכונית המביאה אותה לבית מחסה לחולי רוח יורדת עליה שלוחה, שלא ידעה כמותה בחייה הכעורים.

מן הסיפור "רוזלי", הגדוש פרטים מבחילים, במידה מוגזמת אולי, נפנה לסימוני של הסיפור "הוטל בוהיר", בו הצרימה הפכה לעצב: (ה"אני" המספר משוחח עם בעלת המלון על בעלה, פסנתרן במקצועו, שנסע זה עתה לאחד ממקומות הנופש, שם נתחייב לגנן מוסיקה-של-בידור משך העונה כולה).

היא הסתכלה בי במבט מלא הבנה עצובה. אמרתי: "הוא לא רצה בכך, לא כן? הוא פחד." היא התכופפה אלי ואמרה בלחש: "הוא אינו יכול להתגבר ועל כך. ובכל זאת, כל תופעה שלו היתה הצלחה". קמתי ופניתי ממבטיה הנבוכים. "כיצד אפשרי הדבר", אמרתי, כשאני מסתכל מקרוב על הצלום התלוי על הקיר, "והרי הוא הטיפוס לעבודה כזאת. האם היה מבכר עיסוק אחר?" — אפשרות זאת רציתי לשייר. אולי רצה להיות פסנתרן בקונצרטים, והקשר האכזרי של כשרון קטן מדי, ועולם ברנני, אילצו לפנות לבמות הבידור הקל. כך הרי גורלו של כמעט כל אדם, האם רוב האנשים אינם פסנתרנים שנכשלו בשטח המיוחד שלהם? בדרך כלל אנו מתנחמים ומתנקמים ע"י המחשבה שערכנו גדול יותר משניתן לנו להוכיח. התישבתי שוב ושאלתי: "האם חלם על משהו שונה?" היא

הבינה אותי. היא הסתכלה בי בחיוך עצוב: "לא, לא, לא זאת! בכל שיעשה, ילווה הפחד. כך הוא, זה בא מתוכי." — הבנתי זאת, בדרך הנסיון. פחד אני מן החיים הכריעני בשל סיבות שונות לגמרי. כל אדם חי באקלים אחר של גונגל האנושות. כיצד יכולתי לכבות את הלהבה המאכלת? כיצד הצלחתי להתגבר? היטב ידעתי, לא היה כל מקום להתגברות. מתתי, ונולדתי שוב בהילה של בדידות... בינתיים המשיך השעון לתקתק את הזמן, יבש וקשה, יומיומי ומציאותי. בחוץ עמד הזמן בנצח של גשם בלתי פוסק. אולי, שמעתייה אומרת, אם המלון יצליח, אם תהיה לו הברירה, אם לא תהיה זו שאלה של חיים ומות... ברגע זה שמעתי את הדלת החיצונית נפתחת. הסתכלתי אל המארחת שלי, שכמדומה שכתה לפתע את גוכחותי לגמרי. מבטה היה מרוקן כדי שתוכל לקלוט את מראהו בכל עליבותו כשנכנס לחדר. בעיניו ארב הפחד. הוא העמיד על ידו את המזוזה, ששניהם ארוזו בתשומת לב רבה כל כך, ונשאר עומד לפניו. הגשם נזל על פניו ובגדיו. הוא אמר בלחישתו: "אחרתי את הרכבת". — דומה היה שלא שמעה זאת. היא קמה מכסאה ואמרה: "פשוט את מעילך, יקירי, אתה רטוב כולך". — היא עזרה לו להוציא זרוע אחת מן המעיל הרטוב, ולפתע הוא לחץ את פניו כנגד כתפה. ראיתי את זרועותיה מחבקות אותו ומגינות עליו. היא אהבה אותו מאוד. לעולם לא יצטרך למות ולהוולד שוב עיריך, לעולם!... קמתי והתגנבתי החוצה. עטוף במעיל גשם זול, הלכתי לסייר בטורו, "עיר אלגנטית ועליזה, צרפתית טיפוסית, בילוי נעים מאוד, המרכז החשוב ביותר של התיירות בעמק הלואר".

בתחילת דרכה הספרותית הבטיחה אנה בלמן, לבסות להיות תמיד היא עצמה, בכנות וללא רתיעה. מתנגדיה ומוקיריה כאחד הרצו עליה את משפטם: אנה בלמן, הסופרת שהיה לה העזו לכתוב ולפרסם.

ספטמבר, 1960

### ג. ספקנות אלגנטית

ככל שארץ קטנה יותר, ופחות אנשים שולטים בשפתה, כך נמצאים פחות מתרגמים לספרותה. חלק ניכר מאוכלוסית העולם שולט בשפה האנגלית, וחלק ניכר מספרות זו מתורגם לשפות אחרות. הרבה פחות אנשים שולטים בשפה הפלמית, ואף אין להם אפשרות להכיר את הספרות הכתובה בשפה זו, מאחר וברובה אינה מתורגמת. התרגומים, באם קיימים הם, מייצגים לרוב את הספרים הזולים, רבי המכר, כספרי וילי קורזרי, אך לא את הספרות הרצינית. וצר הדבר,

משום שקיימת ספרות רצינית בשפה זו, שהיא, בשינויים קלים, שפת ההולנדים ושפת החלק הפלמי של העם הבלגי.

רבות נכתב על האשה הבלגית. כדי לצאת משגרה זו, כתב מרניכס גייון, הסופר הבלגי, רומאן על האשה שהיתה תמיד נאמנה — ועל האספקטים הפחות משמחים של נאמנות זו. מרניכס גייון הוא כינוי ספרותי של הפרופסור י. א. גוריס, נולד באנטורפן בשנת 1899. הוא כתב רומנים, שירים, מסות, וספרים על תולדות הספרות והשירה הפלמית; חבר אנתולוגיות. כיאה ליצירותיו של אחד הסופרים המעודנים והתרבותיים ביותר בשפה הפלמית, מצטיינים ספריו בדקות המבנה והביטוי. העלילה משנית לחזקה, שאלות מוסר, דת ואמונה חשובות ביותר. (גייון עצמו היה קתולי ואבד את אמונתו). הדברים נמזזים יותר משהם נאמרים, והנאמר — נאמר בקול דממה דקה. אירוניה תרבותית וטרגית מורגשת בכל. הרומאן שלו המונח לפנינו נקרא "יואכים מבבל"<sup>20</sup>; יואכים זה אינו אלא בעלה של סוזנה המפורסמת מספרי האפוקריפים, שלא נתפתחה לזקנים הרשעים ולבסוף זרחה כשמש צדקתה ותומתה. ואין להכחיש, כי רעיון נאה עלה על העתו של הסופר, רעיון שרב בו החידוש.

בשמו המלא "הספר על יואכים מבבלון" (יהויכים מבבל), סיפור חייו וחיית אשתו המפורסמת, סוזנה, אשר נתגלה זה מקרוב בחפירות נת-הת-נס, תורגם ופורסם בזה לראשונה בדיוק נמרץ ע"י חובב האנטיקה". ובכן, תולדות בעלה של סוזנה, והשלמה לספר תולדותיה שבכתבים החיצוניים. מן הספרים החיצוניים יודעים אנו את מעשה סוזנה (אני משתמשת בשמות בצורתם הלועזית, כפי שהם מופיעים בספר), סוזנה הצדקת, שלא נתפתחה לזקנים הרשעים וכמעט הוצאה להורג באשמת שוא, עד שברגע האחרון נתגלו תומתה ויושרה. בניגוד לשמו, אין לרומן כל כוונה לדיק היסטורי. הסיפור הוא אנכרוניסטי במכוון; הניגוד, יואכים, הוא אדם מודרני קוסמופוליטי, למרות שהוא מזהה עצמו כבן-העם היהודי שחי בתקופת התלמוד.

שתי דמויות מופיעות בספר: יואכים, וסוזנה — כפי שהיא נראית לו. שאר האנשים המוזכרים, אף שני הזקנים המפורסמים בכלל זה, אינם אלא דמויות שוליים בלתי חשובות. סוזנה היא השלמות עצמה. היא משלמת מבחינה גופנית ורוחנית. היא האשה היפה ביותר בכל ישראל, יופיה שלם וסימטרי ואין בו כל פגם. יואכים, שנדד וראה ארצות ועמים בנעוריו, מתאהב בכלתו סוזנה המזומנת לו מיד בראותו אותה. נודדיו הפכתו לאדם ועשיר בחומר וברוח, בכסף וזהב, בנסיון ודעת. גם נכס בלתי רצוי הביא אתו, כפי שקובע הרב המקומי: בנודדיו בניכר אבד את שורשיותו ושיכותו למקום מסויים ולעם מסויים. והנה מופיעה בפניו סוזנה, היצור השלם ביותר שראה אי פעם, אשה ישכמוה לא פגש בשום ארץ ובשום עם. יואכים נושא את סוזנה, ואינו משער את גורלו העתיד. רק כעבור זמן מה מתברר לו, מהו המס שיש לשלם עבור החיים עם השלמות עצמה: השלמות

היא מטרה כשלעצמה. במילים אחרות, סוּזַנָּה, האשה המושלמת, חייבת להיות עקרה מכל הבחינות. עובדה יסודית זו טמונה בטבע הדברים. יצור שלם אינו מחפש השלמה אצל אחרים, ואף אינו יכול להוליד בן אשר חייב לעמול לקראת השלמות שלא תושגה ע"י תוריו. סוּזַנָּה עומדת בסוף הדרך. אין לה צורך להחדש עצמה ביצור חדש החייב לצעוד צעד נוסף לקראת השלמות.

כל זה מתברר ליואכים, שהיה סבור כי הוא נושא את האשה היפה ביותר בעולם לאשה. יואכים עצמו, האדם הנודד בעולם החומר ובעולם הרוח, הפסקן המחפש לו אחיזה כל שהיא בחיים, הרואה בשרשרת המשכיות קיום האדם את הבטחון היחיד בעולם ודאי שאינו הבעל המתאים לאשה כסוּזַנָּה.

אך כל היחסים המסובכים הללו בין בני הזוג אינם אלא הקדמה למאורע הגדול המעצב את כל קורותיהם למשך חייהם. יואכים עוקר עם אשתו לבבל האדירה, שם הוא מצפה למצוא מאורעות בקנה מידה גדול יותר מאשר ביהודה הקטנה. חיש מהרה הופך ביתם למקום מפגש לאנשים שונים: יהודים בגולה, משורר צעיר, דניאל, החורז ללא הרף את שבחיה של סוּזַנָּה, הלכאים ונדכאים המשמשים נושא טוב לצדקותיה של סוּזַנָּה, נשים בבליות, אלגנטיות ומושחתות, המקנאות בסוּזַנָּה על יופיה ובוזות לה עקב מעשיה הטובים. בין הבאים גם שני זקנים נכבדים, נבו ואכד. הם משפטנים במקצועם, והגיעו לגדולה וחשיבות בבבל. כל אלה נראים לנו דרך עיניו של יואכים, שהרי הסיפור כתוב בגוף ראשון ואין לו כל טענה לאוביקטיביות של גוף שלישי. לעיתים אנו עומדים על אופיו של יואכים יותר משאנו עומדים על תכונותיהם של האנשים המתוארים. גם תמונת העיר היא מטושטשת וסוביקטיבית. כאמור. אין כל כוונה לדיוק הסטורי. לרומן היסטורי במובן המקובל. האנכרוניזמים מוסיפים אף הן מסויים, בהיותם בולטים ומכוונים. אנו נהנים מאי דיוקים היסטוריים, בדיוק כפי שאנו נהנים לשמוע במחזהו של אנוי "אנטיגון", כיצד מספרת אנטיגון על אחיה המתבגרים, הלוכשים בפעם הראשונה מכנסים ארוכים חלף הקצרים שקדמו להם. אצל מרביכס גיזון יש למעשה כוונה מיוחדת בטשטוש התחומים; כוונת הדגשת הקוסמופוליטיות של יואכים מבחינת המקום והזמן.

בבבל מתרחשת הדרמה הגדולה של סוּזַנָּה. הזקנים הנכבדים, נבו ואכד, שאינם יכולים לעמוד בפתוי, מאשימים אותה ביחסי זנות עם המשורר דניאל, לאחר שלא נענתה להפצרותיהם. למעשה הבצה עליה אשמת גרוי אותם זקנים אשמאים. מחוסר הבנה כל שהיא לחולשות אנוש היתה מפנקת את שני הזקנים וקוראת להם בשמות חיבה, עד שבא הרגע ששוב אי אפשר היה לחזור. הזקנים לא האשימוה באשמה מופרכת לגמרי: הם הפתיעו אותה עם דניאל בגן בית-יואכים; אלא שדניאל פשוט ציטט שירי תהילה לסוּזַנָּה, ללא כוונת גופניות — טמיאות. והזקנים קפצו להסקת מסקנות בפיוזות יתרה, משום שנוח היה להם הדבר וקוו לזכות סוף סוף בסוּזַנָּה. אך לא אשה כסוּזַנָּה תבגוד בבעלה ותחלל



את תומתה; וודאי שאיומים של תוצאת דיבה עשויים היו רק לחזקה בדעתה ולעורר בה את הרצון להפוך למעונה וקדושה. אחת משאלותיו הראשונות של יואכים אליה, לאחר שהוא שומע את הענין, היא, מדוע לא ניסתה להרוויח זמן, לדחות את הזקנים בהבטחת שוא, לנהוג לפי התחשבות והבנה של תכונות ותולשות אנושיות. על כל אלה אין בידה של סוּגָה לענות. היא בוכה ומסכמת את חשבונותיה עם האלהים בעולם זה; עוד מעט ותבבלים יוציאוה להורג, עקב דיבת השוא של שני הזקנים. בדרכה לגרדום מראה היא הרבה שקט, שלווה, אף שעור קומה. היא אינה מיללת, מתחננת, אינה מראה את פחדה. היא שרה וזמירות ומשבת את האל, זאולי ברגע זה היא קרובה יותר ליואכים, המלווה בדרכה הקשה, מאשר אי פעם לפני כן ואחרי כן. אולם ברגע האחרון באה ההצלה: דניאל המשורר מעיר על תומתה וע"י זקירה קלה של שני הזקנים, בה כל אחד נותן עדות שונה, מתבררת האמת. נבו ואכד הם הם שיעלו על המוקד. ולא מבלי לתת לפני כן את עצותיהם האחרונות ליואכים.

הטרגדיה חלפה. נשאר רק הגיחוך. יואכים מלכתחילה לא הסביר את כל המעשה אלא בחוסר גמישותה של סוּגָה, בחוסר הבנתה את האדם כיצור חי ובלתי מושלם. יש להגות, כי אין הסבר זה מוצא חן בעיני סוּגָה, למרות שאין אנו שומעים את הבריה במישרין. אך למזלה השאר אינם מקבלים את דעתו של יואכים, — דעה שהוא כמוֹבֵן אינו משמיע אותה בפני אנשים זרים. בני הזוג, החוזרים מבבל ליהודה, מתקבלים שם בצורה נלהבת ביותר. סוּגָה הופכת לסמל הצניעות. בכל מקום היא מספרת על המעשה שארע, ומיעצת לנשים כיצד לשמור על תומתן. לגבי אשה קרה כשיש, כסוּגָה, ודאי לא היה זה מעשה קשה ביותר. יואכים עורך מגין של מספר הפעמים בהם דברה בפומבי על הצניעות. נערות צעירות נשבעות את שבועותיהן בשמה של סוּגָה. במשך השנים, מציין יואכים, נוטה סוּגָה להשמיט יותר ויותר את הפרט, שמפתיה הרעים שלא הצליחו במזימתם, היו זקנים דוחים בצורתם, שממילא לא היו מעוררים את יצריה של כל אשה שהיא. אך יואכים כבר מזמן אינו משמיע דיעות, ואף אינו בטוח שיש טעם כל שהוא להשמעת דיעות.

לאט לאט מזדקנת סוּגָה ומאבדת, ללא צער ויסורים, את יופיה המופלא. איש ושוב אינו בא לשמוע את ספוריה. במשך חייו נסה יואכים מספר פעמים להמלט מפני סוּגָה, ולא הצליח. את נסיונו האחרון הוא עושה, כאשר סוּגָה הזקנה קונה זוג חתולים ומחליטה לקרוא להם נבו ואכד, לזכר הימים הטובים שתלפו. אנשים רבים פוגש יואכים בגדודיו האחרונים. שוב אינו סוחר העסוק בעסקיו, אלא אדם המנסה ללמוד ולהבין את סוד החיים שעה קצרה לפני מותו. אכזבתו מחייו נכרת בו; אחד התאורים היפים בספר הוא תאור האשה המנסה לנחם את יואכים הזקן והבודד. ודאי אשתך בגדה בך, אומרת היא לו, אך זו דרכן של רוב הנשים, מוסיפה היא, אין לקבל זאת בצער רב כל כך. אכן, כיצד

תוכל לדעת, כי האשה שהסבה צער כה רב ליואכים, היא אשה שמטבע בריאתה לא תוכל לבגוד!

יואכים חוזר לביתו ומוצא את סוזנה גוססת. גם ברגעיה האחרונים היא מלאה שביעות רצון עצמית, יודעת מה לומר; אין לה כל ספיקות על חייה שחלפו. הייתי לך אשה נאמנה, היא אומרת ליואכים, ואינה יודעת, ולעולם לא תדע, מהי משמעותה האמיתית של נאמנות.

יואכים נותר לבדו ומצפה ליומו האחרון. את טעם החיים לא מצא. לדבר אחד התגעגע בכל מאודו — לבן; אולם מבוקשו זה לא ניתן לו. רק כמה דברים נתבררו לו במשך חייו: האדם אינו יכול לרכוש את השלמות; ועל האדם להיות אמיץ, כדי שיוכל לשאת בהכרה זו.

"סירי הבשר של מצרים" (16) אינו רומן היסטורי על רקע תנכי, כפי שאפשר היה אולי להסיק מן השם. אך משמעות השם סמלית בלבד. זהו ספורו של מלומד צעיר, בן תקופתנו. (הספר נכתב בשנת 1951). הצעיר מרצה את דבריו בגוף ראשון. בתחילת ספורו מזכיר הוא את שם משפחתו רוביינס, פעמים אחדות, את שמו הפרטי איננו שומעים כלל. אין זה מקרה, כשם שאין כל דבר מקרי אחר בכתיבתו של גייזן. אמרנו שד"ר רוביינס מספר את קורותיו. אך עם זאת קשה להתחילט אם אמנם הוא גבור הספר. אם הדפים הראשונים והאחרונים מקדשים לתולדותיו של רוביינס, הרי חלק הארי של הספור מקדש לפרשת יחסיו עם דמות אחרת — אנדריאס, הברון האחרון לבית ון בוור. ושמו של אנדריאס הוא שממלא את דפי הספר. נוסף על אלה מופיעות עוד דמויות מעטות. עלילת הספר דלה: זהו בעקר תאור נסיעתם של המספר ואנדריאס לארצות-הברית. הפגישה בין שני ילדי אירופה אלה והעולם החדש — היא היא נושא הספור.

הספר פותח, בצורה יאה ביותר, בנסיעתו של המספר מן האוניברסיטה, בה זכה זה עתה בתואר דוקטור עבור מסתו ההיסטורית המלומדה, לעיר מולדתו. התעודה בכיסו, שהוא גאה בה ושעלתה לו בעמל כה רב, אינה מספקת כדי לנטוע בטחון בלבו; הוא מספר לנו: "נצחוני על הבורות, שנקבע לבסוף בתעודה רשמית שנמצאתי ראוי לה על סמך פרסום עבודה מדעית עם הערות שוליים רבות, משפות שונות, חיות ומתות, לא יכול היה, לאמיתו של דבר. לשחרני מדאגה אחת גדולה: הדאגה ליום המחרת."

פסוק זה, הפסוק השני בספר, משמיע כבר אחרים מן "הלייטמוטיבים" של היצירה. הרגשת חוסר הבטחון, הלגלוג הקל, הפקפוק בערכו של הישג כל שהוא — כל אלה כבר מזומנים כאן לגלוי העין הבוחנת. איפני גם המקצוע, שהמספר בחר בו: ההיסטוריה, תולדות הימים והזמנים שחלפו; העבר גלוי לפניו, ואילו העתיד מעורר את אימתו. אנו שומעים, כי רכש לו כבר עמדה במקצועו, למרות גילו הצעיר. הוא מומחה לחקר תעודות עתיקות ומסמכים מאובקים. הוא הספיק כבר לפתור כמה בעיות של שלשלות יחוסין מסתבכות לצורך משפטי ירושה

וכיוצא באלה. הוא מוצא את דרכו ללא עמל בארכיביים בלים מיושן; אך, כאמור, אינו יודע את אשר יעשה למחרת. ישנם סיכויים שיקבל משרת הוראה, ואולי צפויה לו קריירה אוניברסיטאית ברבות הימים; אך מטרה ברורה אינה קיימת. הסיכויים המפורטים אף אינם קוסמים לו ביותר. בעיר מולדתו איש אינו מחכה לו. הוא היה יתום ולא הכיר את הוריו. דודה טובה גדלה אותו, אך אף היא אינה עוד בחיים. אין לו כל קשר אנושי. רק בארכיב היסטורי מסויים, הידוע לו, ימצא מכירים, חברים למקצוע העתיקות ושכחת החיים. והנה מזומנת לו פגישה מזוהה ביותר. דוקא בארכיב זה, פגישה אשר מעצבת את גורלו לימים יבואו. הברונית פן בוור, אשה זקנה שלא מבנות התקופה הזו, אשה שלטת הרגילה אך לצוות, באה לחפשו, ריב מיושן לה עם העיריה. היא רוצה לחדש את אחת הפרייליגיות המיושנות של בית פן בוור, וזקוקה להסטוריון להוכחת צדקתה. בדיון עם זקנה זו, שהיא בבחינת כוח קדומים, אין בכלל אפשרות לסרב. המספר נכנס לשרותה, ופגש בבנה אנדריאס. אנדריאס בן השלושים אין בו ולא כלום מכוח השכנוע של אמו. נצר אחרון לגזע מפואר, "נר אחרון לבית עיף" כפי שהוא עצמו מנסח זאת, הריהו רואה עצמו כסיום, כסוף פרק. הברונית נאותה בצפורניה בעבר, נלחמת לזכויות העתיקות של בית פן בוור; אנדריאס אינו אלא שולל את ההווה בלבד. הוא מבטל הכל בציניות וחוסר אמונה כל שהיא; או אולי, אם אפשר לומר כך, באמונה בכוח השליטה בלבד. ה"אידיאה פיקס" שלו היא איבוד לדעת; לדבריו, אינו מחכה אלא להודמנות מתאימה. בחדרו אוסף מיוחד במינו: צירוף הדברים המכוערים וחסרי הטעם ביותר, שיכול היה למצוא. כל זאת להוכחת חוסר הטעם והתפשות של האנשים, החיים והעולם כולו. היחס שבין המספר לאנדריאס הוא מוזר ואינו ניתן להסבר רציונלי. בסיפורו הוא מכנה את דעותיו ודבוריו של אנדריאס כשטויות. הוא מנסה לבטל, לראותו כילד שלא נתבגר כל צרכו, כמוכה שגעון קל, כאדם חסר ערך — אך אינו מצליח. עצם התיאור המדויק של דבורי אנדריאס והתנהגותו מעידים, עד כמה הדברים משפיעים עליו בניגוד לרצונו. הוא מנסה לבזו לציניות של אנדריאס; אך האם באמת היסטוריון תחי בעבר הינו האדם המתאים להראות לבן משפחה שעבר זמנה את הדרך לעתיד? האם המספר עצמו אינו נאחו ומפרפר ברשת העבר והחלוף כמו אנדריאס, אם גם בצורה אחרת?

הברונית היא המעלה הצעה בלתי צפויה: למספר הודמנות לנסוע לאוניברסיטה אמריקאית להשתלמות. היא מבקשת הימנו ליטול את אנדריאס איתו, ומקבלת על עצמה לממן את נסיעתם של השנים. תהיסטוריון נראה לה כאדם מתאים לשמור על אנדריאס מפני שגעון האיבוד לדעת. בין אם יש סימוכין לדעתה, ובין אם אין, הרי אין מסרבים לברונית פן בוור. וכך אנו מגיעים לעצם הפרשה: שני ארופיאים, בני העבר, נוסעים לאמריקה, ארץ ההווה והעתיד, רשמיים וחוייתיהם, רוחניות ונפשיות בארץ זו, הם המהוים את עיקר הספר.

יש לציין כאן שמוכרים לנו כמה וכמה ספרים מפורסמים, המתארים את החוויה והפוכה: האמריקאי החי את החוויה של הפגישה עם העולם האירופאי. בראש הסופרים האמריקאים, המקדישים מקום לחוויה זו, נמצא אלא ספק הנרי ג'מס. ספרו "השגרירים", מוקדש כולו לאמריקאים הנכנעים לתרבות האירופאית העתיקה ושוב אינם יכולים לתזור למולדתם. גם בספרים רבים אחרים עומד המפגש בין האמריקאי לעולם האירופאי במרכזו ההתענינות. עתה זוכים אנו לתיאור הנגדי. אין כתיבתו של מרניסס ג'יון דומה כלל וכלל לכתיבתו של הנרי ג'מס, אך אף הוא סופר מעודן ותרבותי ביותר, כך שלעתים מתענין הוא באותם אספקטים.

אי הנוחות שמרגיש ההיסטוריון ביחסיו עם אנדריאס מתחזק עקב המגע הקרוב יותר ויותר. הוא מלגלג על אנדריאס הנוסע לפתע לארצות הברית, במקום לאבד עצמו לדעת. אך לאנדריאס יש הסבר לכל: מתכוון הוא לאסוף פרטים וסטטיסטיקות על הנושא האהוב עליו בארץ ענקית זו. יש בה חומר רב יותר למחקרו מאשר באירופה הקטנה. בין יחסי שני הצעירים מתהווה סיבוך נוסף. המגורים המשותפים מביאים אותם גם במגע גופני קרוב יותר. תכונות גופניות ותיאור ערום, ערום כסמל, והינם נושא חשוב בספר. ההיסטוריון מגלה את גופו הכתוש והמדולדל של אנדריאס. הוא עצמו רחב כתפים וצר מתנים, בנין גופו מתאים לאידיאל הקלסי היווני. שהרי הוא לא נצר לשושלת יוחסין עתיקה, כאנדריאס. הוא צאצא משפחת אכרים פשוטה. עול העבר שלו אינו גופני אלא נפשי, מותנה בתלמודו ובמקצועו.

אמריקה פועלת בצורה שונה על שני הצעירים. אנדריאס בא טעון דעות קדומות ותכניות מוזרות. מלכתחילה אינו רוצה כלל לראות את אמריקה אלא אך את הצדדים המגוחכים והמעוותים, כדי שימצא אחיזה נוספת לציניזמים שלו. המספר היגו איש מדע. הוא מתפש רשמים חדשים, רוצה להרחיב את אופקיו, וגישתו, על כן, חייבת להיות שונה ביותר מזו של אנדריאס, הברון מן העולם הישן. אגב, התואר דוקטור ושוב אינו נשמע. תוארים הולמים את העולם הישן יותר משהם הולמים את החדש.

הנהגה חלה נקודת מפנה חשובה. פגישה שכמעט ואינה מן העולם הזה משנה את אנדריאס, ועם שינוי זה — את היחס שבין שני הצעירים. זאת נקודת השיא בספר, ובדרך סימטרית מוחלטת היא נמצאת בדיוק בפרק האמצעי. שני הצעירים נמצאים בדרך מניו-יורק לסן-פרנסיסקו, שם עומד ההיסטוריון להשתלם באוניברסיטה. עקב קלקול קטן במכונת הם נעצרים לימים מספר בעיירה קטנה שעל שפת הערבה, ועורכים טיול במרחבי הערבה האמריקאית. ענקית, כמועט אין סופית, משתרעים המרחבים. יד האדם הפעילה, המסדרת, אינה ניכרת כאן. דומה, הכל כאן בשאר כפי שהיה בימי בראשית. האדמה בבתוליה — מחזה קדומים. מחזה שאפשר לראותו רק בארץ חדשה, ענקית, בעלת מישורים רחבי ידים, ארץ

בעלת אפשרויות חדשות, בלתי מוגבלות וצפויות מראש. ערבה ומרחבים בלתי מעובדים אין במערב אירופה. נפלו המחיצות שהוקמו ע"י האדם. כאן חשים השנים את מגע ידו של האלהים. באופק מופיעה אילה ועומדת דומם, מתבוננת באנשים העינים תמימות. ואנדריאס בוכה. הדמעות שוטפות את מעטה הציניות המלאכותי שהעטה על נפשו. הדמעות שוטפות את מעמסת הדורות שהכבידה עליו. הטבע, שעמד כאילו עצור נשימה בפני הרגשת האין-סוף של היחיד, משתתף אף בפירוק משחרר זה של רגשות האדם. וסערה, רעמים, ברקים, וגשם סוחף לאחר מכן, המרטיב את השנים עד עורם.

ככל הספר כולו, מסופרת אף סצינה זו ע"י ההיסטוריון, והוא שמקשה עלינו להעריכה כראוי. בכתיבה בגוף ראשון קיימות כמה זכמה בעיות. אנו נוטים לתזוזות לגמרי עם המספר, ולקבל את הסיפור בגוף ראשון כאילו באמת סיפורו של הסופר עצמו הוא. והרי לא בכל המקרים נכונה הזדהות זו. היא במקומה ברומנים הראשונים, הבלתי סופיסטיים, שנכתבו בגוף ראשון. אך אצל סופרים מעודנים ומתורבתים, כהנרי ג'מס, למשל, עלינו, ברוב המקרים, להסתייג מן המספר בגוף ראשון, ולהעביר את נקודת השקפתו תחת שבט בקורתנו. ב"סירי הבשר של מצרים" מזדהה הסופר לעתים תכופות עם המספר בגוף ראשון; אך בסצינות מסוימות, כגון סצינת הערבת, מקבלים אנו את הרושם, כי אין המספר מעריך את אנדריאס בצורה נכונה, ואינו הודר לעומק נשמתו. הוא מתפלא על בכיו של זה והאחרון; למרות שאף הוא עצמו נרגש מן החויה, הרי לא זועזע עד עומק נשמתו, כאנדריאס. שניהם צועדים בכיוון העיירה בגשם השוטף, אנדריאס נסחב כמה צעדים אחר ההיסטוריון. ההיסטוריון מעיף בו מבטים בהם הבוז והזלזול מהולים ברחמים. גופו החלש של אנדריאס נראה בברור תחת הבגדים הרטובים, הוא צועד לאטו, מפזם בגמגום את השיר אותו שר ההיסטוריון במלוא אוננו, מתוך הכרת מבנה גופו המוצק, כוחו ובריאותו. נדמה לו כי הפעם גבר על אנדריאס, הפעם, לבסוף, הראה אנדריאס חולשה רוחנית בצד החולשה הגופנית. וכאן מונחת טעותו של המספר. הוא מדמה לראות חולשה, כאשר ראה, לאמיתו של דבר, התגלות כוח נפשי בלתי צפויה מראש. אנדריאס מצא אמונה בארץ החדשה. הוא מצא אמונה בטבע, אשר ברבות הימים תכלול גם את האדם. ואילו המספר עצמו נתרשם, אך לא נולד מחדש. ההענין ברור לגמרי: אנדריאס עמד כבר על פי התהום של השליחה המוחלטת. לא היה לו דבר להפסיד. לכן, בבוא השעה, לא היה דבר שעצר בו מלהתמסר בכל נשמתו לחדש, למה שחורג בעצמתו הרבה מעבר לגבול המוקצב לאנוש. ואילו ההיסטוריון, אשר מעולם לא הרחיק כה לכת כאנדריאס, לא היה, מאידך גיסא, בשל עדין לחזרה מארץ התווה והלא-כלום.

מכאן ההתפתחות ברוחה. המספר אינו מתערה בחיים האמריקאיים, אף לא בתוג המצומצם יותר של האינטלקטואלים, בהם הוא פוגש באוניברסיטה. הוא

מתרשם מדברים הרבה. בראש ובראשונה, כמובן, קנה המידה. הכל ענקי בהשוואה לאירופה. היחס בין מורה לתלמיד הוא טבעי וקרוב יותר מאשר בעולם הישן. בשעורי ההתעמלות נפגשים פרופסורים ותלמידים במערומיהם, — סמל הערום, כפי שכבר ציינו, חשוב ביותר בספר. דפוסי החיים המעיקים כל כך עוד לא הספיקו להיווצר. נוסף על כך יכול כל אדם למצוא את החברה, את הנוף ואת הסביבה שהוא מבקש, שהרי רב הגחניות היא כמעט בלתי מוגבלת. שיטת הלימוד והתוראה טבעית יותר מבאירופה, שהרי היא אינה נעצרת בפני ערכים מקובלים ביראת כבוד, אלא מבקשת להסביר הכל ולהשמיע בקורת, אם יש צורך בכך. ועוד תופעה שאינה מובנה לאירופאי — האנשים מהברים על הדת, על נושא זה ושהוא קדוש מכדי להיות נושא לדברים, ואינם מרגישים כלל בחילול הקודש שלהם. ההיסטוריון אינו מפיק תועלת מלימודיו באוניברסיטה. הוא יכול, אמנם, להתרשם מן החדש, אך אינו יכול לקבלו. הוא מתבונן במחזה שאין לו חלק בו. אשר לאנדריאס, הוא עלה על דרך המלך, הזכר מתבטא בגופו, שהולך ומבריא, הולך ומתחזק, ובהלך ממשבותיו. הוא אינו מדבר עוד על איבוד לדעת. יתירה על כך, הוא מתאהב בוויזיאן, נערה אמריקאית טיפוסית. וויזיאן מחליטה מיד, שהיא תנשא לאנדריאס, ותהפוך אותו לאמריקאי אמיתי; כל זאת בשעה שאנדריאס עוד לא החליט כלל מה הם רגשותיו. ההיסטוריון אינו מתפעל ביותר מוויזיאן. הוא רואה את מיגבלותיה, את טיפשותה וחוסר השגתה, את דעותיה שאינן אלא צירוף לא מעוכל ובלתי הגיוני של העות קדומות. במה שאינו חש מלכתחילה, הוא כוח הקדומים הראשוני הטבוע בוויזיאן, בדיוק כמו בערכה הענקית. מובן שאנדריאס נכבד לוויזיאן מיד; העתה מגיע תורה של הנציגה החזקה ביותר של העולם הישן; והברונת ון בוור יוצאת לאמריקה כדי להרוץ את משפטה, שאין עליו ערעור, על גורל המשתתפים. ההיסטוריון שמח במקצת לאיד. הוא סבור, שצפויים כמה וכמה קשיים בדרך הנאהבים. והנה מתארע הבלתי צפוי: הברונת נכנעת ללא כל קרב. לאחר כמה ימים במחיצת וויזיאן היא פושטת את בגדיה המיושנים, השחורים כולם (וויזיאן אך שאלה: האם את באבל?). הולכת למספרה ולמכון יופי. מעתה היא נראית בדיוק כמליוני הנשים העשירות בנות גילה שבאמריקה. כל המיוחד שבהופעתה, שמשך את תשומת לב הכל אליה בבואה, נעלם כליל.

מרחיב גיזון אינו מחפש את הפתרונות הפשוטים והזולים. אנדריאס אינו הופך לאיש עסקים מצליח, "אריה" חברתי או משהו בדומה לכך. רחוק מן ההמון ההומה, הוא מתישב עם וויזיאן, שנושאה לו, במקום שהוא על הגבול בין תרבויות שונות — בין אמריקה של היום ובין האינדיאנים שמימי הכוכבים הספרדים. הוא אינו יודע, ואף אינו איננו יודעים, מה יעשה בעתיד. אמנם, עשיר הוא למדי עד שאין לו צורך לדאוג לפרנסתו. דבר אחד ברור: הוא הגיע לביתו. ההיסטוריון? אנדריאס מציע לו לשהות עמו. אך הוא אינו יכול לעשות

זאת. הוא אכל מסירי הבשר של מצרים, אך דיו; עליו להשאיר גאמן לעצמו. ויוויאן היא המוצאת את המלה הנכונה: רק דבר אחד לא למדת, אמרת היא. לא למדת כיצד להיות מאושר.

ההיסטוריון תוזר לאירופה הערפילית. שם מצפה לו גערה חיוורת, חסרת דם, הכותבת ספרים מדעיים עם הערות מדעיות; הוא קורא לה אנה-עם-הערות-השוליים. לפני עזבו את אמריקה. נרשם הוא כמתנדב לנסיעה אל הירח — אולי שם ימצא בהבות הימים את מקומו. והדמעות שעולות וצפות בעיניו, כאשר הוא מגיע לחופי מולדתו, אינן מולידות עתיד חדש ואמונה חדשה, כאלה של אנדריאס. הן דמעותיו של מי שלא הגיע, ולעולם לא יגיע, לביתו האמיתי.

פברואר, 1958

#### ד. יאוש וחידלון

את הלך מתשובותיהם של כמה מן הסופרים ההולנדיים בני התקופה מבטא שמו של ספר של אחד מהם, מקס דנדרמונדה: "העולם נהרס בשל החריצות"<sup>17</sup>. זהו רומן אירוני-פנטסטי, שבו מתמודדים עולם הטכניקה המודרני המתקדם וחסר המנוחה, ועולמו של גבור הסיפור, הוא אלק י. וותרהוד, שלכל הדיעות אינו סובל בשום אופן מעודף של חריצות. אף מבלי להתעמק בתכנון של הספר, אנו יכולים לפרש את הכותרת: יש כאן משום כפירה ביעילות ומטרותיות. החריצות, הנחשבת, כרגיל, כאחת התכונות החיוביות ביותר, מאבדת לפתע כל משמעות. וזאת משום שכדי ליצור, דרושה גם מטרה מסויימת. באין מטרה, הופכת כל פעילות לתנועה חסרת מובן בחלל ריק.

אולם לא בספרו של דנדרמונדה אנו רוצים לעסוק הפעם, אלא בספריהם של שנים מחבריו לעט, בנוף הספרותי ההולנדי. ובשניהם אנו מוצאים כעין מסקרה של אחרית הימים, עולם מתפורר ותולך. (הרי מוליש<sup>18</sup>) גולד ב-1927 והספיק לפרסם עד עתה כבר שבעה ספרים, מהם רומנים ומהם קבצי סיפורים. המקרים המוזרים, המתרחשים בספריו, אינם כפופים לחוקי הסבתיות המקובלים עלינו. אולם המסגרת היא המציאות הרגילה, ובשל כך עוד מתחזקת תדהמתנו. "המאור השחור"<sup>19</sup>) נדפס לראשונה בשנת 1956, ויצא תוך שנים מעטות בשבע מהדורות. הסופר מגדיר את יצירתו כ"רומן קטן". אולי השתמש בהגדרה זו מבחינה כמותית — הספר משתרע על 113 עמוד בלבד; אולי משום שזהו סיפור אדם אחד ומאורע מרכזי אחד; מבחינת ערכו האמנותי של הספר, על כל פנים, אין הרומן "קטן". ענינו של הספר — תולדות יום אחד והלילה שלאחריו, בחיי של מאוריץ אקליי, נגן הפעמונים שבכנסית העיר. אנו אף שומעים מיד, מהו התאריך המדוייק: העשרים באוגוסט אלף תשע. מאות המישים ושלוש. מתברר לנו גם מדוע התאריך חשוב כל כך — זהו יום תולדתו ה-46 של מאוריץ. וזהו אף היום שכת דתית מסוימת מגבאה בו לקץ העולם. נושא היום המיוחד הולך

וחזור משך מהלך הסיפור כולו. תחושת יום ההולדת מלווה תחושת הזדקנות, יאוש וסלידה. וברקע הולכות וגוברות ההכרזות הרמות על קץ העתים. היום מסתים במסיבת יום ההולדת, הנמשכת מרביתו של הלילה, ובגמרת בסיוט. למסיבה מזמין מאוריץ אנשים מספר, ביניהם ידיד נעורים, שהפגישה עמו מעוררת זכרונות מן העבר. במשך הזמן אנו קולטים שברירים שונים מחייו של מאוריץ בעבר, עד שהידיעות שבידינו מצטרפות לתמונה שלמה, כפסיפס. רומן המספר תולדות יום אחד, והמעלה אגב כך קטעים מן העבר, אינו בבחינת חידוש. סופרים הרבה אהנו בסממן טכני זה, כאשר נראה להם סיפור כרונולוגי של מהלך הענינים משעמם מדי. זכותו של מוליש היא, שהוא מצליח להכניס לקונבנציה ספרותית נדושה למדי תוכן חדש. כי עברו של מאוריץ אינו מופיע בפנינו קטעים קטעים מסודרים. ברמזים ורמזי רמזים אנו שומעים עליו; למהלך העלילה מתלווה תחושת זרות ואי נוחות, בשל ההערות וחצאי ההערות, המשתלבות אמנם בעלילה, אך עדין אינן מובנות לנו. עם תחילת הספר, השכם בבוקר, אנו מפתיעים את מאוריץ אקליי החולם חלומות טרופים. בין השאר הוא חולם כי הוא מתחפש לכושי. הוא רוקד, הוא מאושר. אשה צעירה נדרסת תחת גלגלי הרכבת. האם זאת מריוליין, שואל מאוריץ את עצמו. לאחר מכן, בבקרו של אותו יום, כאשר הוא מזמין את ידיד הנעורים למסיבת יום ההולדת, הוא טוען בפני זה האחרון בעקשנות שהוא בן עשרים ושלוש בדיוק. רק לאחר שאנו מתקרבים כבר לסיום הספר, אנו מבינים כי מאוריץ היה בן עשרים ושלוש, כאשר במסיבת סטודנטים פרועה מצא את מריוליין, אהובתו מילדות, ברועותיו של כושי — לאחר שעזב אותה כשעה לבדוק. לאחר תגרת ידים יצא עם מריוליין, ולמחרת היום מצאו את גוויתה של הנערה צפה על פני אחת מתעלות המים. ההיה זה מעשהו של מאוריץ? או שמא אבדה מריוליין עצמה לדעת, מתרטה, או דוקא משום שלא התחרטה, כגירסתו של חבר הנעורים? הסבר אחרון זה אין אנו עתידים לקבל. אין גם צורך בכך: סבת התנהגותו המזוהה של מאוריץ אקליי, בדידותו, אורח חייו המרושל, והלך מחשבתו הסבוך מתבררים לנו בלאו הכי.

היום מסתים, כאמור, במסיבה עכורה, שמשתתפים בה מלבד אקליי ארבעה אנשים בלבד. למרות המספר הקטן של משתתפים, הרי האווירה טעונה ודחוסה תחושת הוללות, שכרות, פריצות, — ומעל לכל, אכזבה ושממון: לפנות בוקר מסתכל אקליי מן החלון בעיר שמתחת. והוא זועק. השמש עומדת בשמים, אולם האדמה שתורה ושרויה בחשיכה. השמש שוב אינה באירה. מאתרויו זועקים ידידיו כי הוא משוגע. ואילו אקליי מטפס מן החלון למטה. בהגיעו לאדמה הוא נבלע בהמון אדיר של אנשים, המון הנע קדימה לקראת יעוד שחור. ואין אנו יודעים, אם קץ הימים מתקרב ובא, או שמא הזיות מוחו המבולבל של מאוריץ אקליי תורגות מכל גבול של הגיון מקובל, וביצועת עולם ומלואו בתמונת אספלקריה מעוותת.



רמקו קמפרט<sup>20</sup>) נולד בשנת 1929; הוא צעיר מהרי מוליש בשנתים. הוא התחיל לכתוב שירה. ב-1951 הוציא את קובץ השירים שלו, שירים שיש בהם תערובת של רומנטיקה ואירוניה. במשך הזמן פנה גם לפרוזה וב-1958 פרסם קובץ סיפורים בשם "הנער עם הסכין"<sup>21</sup>). מלבד סיפורים, יש בספר גם תסכית, בשם "קץ עיר אחת"; לאחר קריאה בו, אנו משתכנעים שהקץ הקיץ לא רק על עיר בלבד. אנו בוחרים להדגמתנו בתסכית זה, משום הקבלה מסוימת שיש בו לספרו של מוליש. מלבד התסכית ישנם כמה וכמה סיפורים בקובץ, הראויים מאוד לקריאה. הסיפור "הנער עם הסכין", על שמו נקרא הספר, מתאר מסיבה פרועה ומליאת שממון טאחת. האדם היחיד התמים באותה מסיבה הוא הנער עם הסכין, היכול לקלוע בדיוק גמרץ לכל מקום. מסמנים לו מקום בין רגליה של בחורה ערומה, העומדת גשענת על דלת. הוא פוגע במטרה מבלי לפצוע את הנערה, אולם כאשר זו האחרונה (ששתתה יותר אלכוהול מיכולת הקבול שלה) מנשקת לו בהתפעלות, הוא מסמיק ומחזיק באי נוחות את הסכין מאחורי גבו, מחשש שמא יפצע אותה. אך בחזור נא לקץ עיר אחת. כמו ספרו של מוליש הרי אף תסכית זה יש בו מן הפנטסטי. אלא שכאן היסוד הפנטסטי-גרוטסקי מתבסס על המציאות. אין כל ספק, שיש קשר בין המתרחש בתסכית ובין מאורעות מלחמת העולם השנייה. אמנם אין התאור נטורליסטי כל עיקר. אנו מצטטים להדגמה קטן מן הפתיחה:

נשמעת יללת רוח קרה, קול חד-גוני: זה ספרו של אדם, שרצה להמלט מן העיר. הוא נכנס למכוניתו. משב רוח חזק הפך את המכונית. הוא יצא מן המכונית. הרוח שכבה בינו ובין המכונית. בכל פעם שרצה לקום כדי להכנס למכוניתו, קמה הרוח והפילה אותו. הוא הבין שהרוח מתנכלת לו. הוא קם, והרוח הפילה אותו. ואז, דרך הרוח השוכבת, זחל למכונית. הרוח הדפה אותו לתוך המכונית. הרוח הדפה את המכונית. יותר מדי מהר. הרבה יותר מדי מהר. האיש עצר. ללא הועיל. הרוח הדפה את המכונית המתלקחת. הרוח שכבה. האיש יצא מן המכונית הבווערת וגלגל עצמו, כשהוא זועק מכאבים, דרך הרוח השוכבת לבסוף לא זע עוד. המכונית העלתה עוד עשן. הרוח קמה וברחה.

לאחר מכן אנו נתקלים בגודי החיילים, התורסים וטובחים. אולם כוחות הטבע, הנותנים את תמיכתם לנעשה, הם הם ההופכים את המתרחש לקטסטרופה כלל עולמית.

מעשי הטבח והאכזריות אינם מוזעזעים באותה מידה, כמו הדיבורים המלווים את המעשים: הכרזות רמות שאין מטרת המעשים אלא הקמת עולם טוב יותר. התסכית מסתיים בהודעתו של הקרין, כי הוא עצמו עומד עתה להיות מוצא

לתורג. כל החיים עדין, מודיע הוא, הם בוגדים — בוגדים במות. מטר יריות. שקט. תקתוק ושעון הסטודיו. סוף. ואנו פונים לקריאה בשאר ספוריו של רמקו קמפרט, על ענינים רגילים יותר, אך עצובים לא פחות.

יולי, 1961

#### ה. ההולנדים ותורת הגזע

לפני שנים יצאו הארופאים למסעות כבוש בתלקי עולם נרחבים וזרים. בנייהם של הכובשים הם המרצים את עוון אבותיהם. בעיית המושבות היא אחת הבעיות הכאובות ביותר עתה אצל ארצות רבות. ההולנדים, למעשה, עברו כבר את המשבר, — הם נאלצו לעזוב את מושבותיהם הגדולות והעשירות ביותר, והשלימו עם המצב. האיש מן הרחוב שוב אין לו ענין רב באינדונזיה. רק מי שהיה שם, אינו יכול לשכוח את הארץ. ואי אתה יכול לטעות במבט של מי שבלה את ילדותו או אף את מרבית שנותיו באותה ארץ רחוקה, כאשר השיחה נוסבת על המזרח. הם מספרים לך על יופי פלאי ועל אגדה רחוקה, וארץ האם שלהם, בה הם יושבים עתה, אינה לגביהם אלא מקום מגורים, ותו לא. שחוק הגורל הוא, שהרבה אינדונזים ממש יושבים עתה בהולנד. הם נאלצו לעזוב את ארצם, אם משום שהפגינו בומנו אתה להולנדים, ואם משום שהתחתנו בהם. לגבי אינדונזים בהולנד לא קימת כל דיסקרימינציה. הם מתמזגים באוכלוסייה. בני הזוג של נשואי תערובת אינם נתקלים בכל הגבלה חברתית. לא נורקים לעומתם אותם מבטים מבטלים, תהיה ועוינים הנופלים על זוגות דומים בארצות אחרות. באינדונזיה עצמה, בזמן השלטון ההולנדי, היו פני הדברים שונים.

יש ספרים הרבה שנכתבו על נושא האהבה בין גבר ואשה שלא מאותו "גזע", ועל בעיותיה וסבוכיה של אותה אהבה. הרבה פחות ספרים סובבים על ציר הידידות; ידידות בין בן גזע "עליון" וגזע "נחות". הספר "אורוג" (22) הנו ספור ידידות בין נער הולנדי, לבן, ואינדונזי מבני הילידים. זהו ספור ילדות ונעורים; כי הידידות חסרת הבעיות של ימי הילדות שוב אינה יכולה להתקיים בין המבוגרים. והיות ו"אורוג", כפי שאמרנו, הוא תאור תולדותיה של ידידות, הריהו מוצא את סימו בהתבגרותם של הגברים ובהפסקת ידידותם.

ההולנדי הוא שמספר את זכרונותיו, בגוף ראשון. והוא מכניסנו מיד לעובי הקורה עם המשפט הראשון של הספר. "אורוג", פותח הוא, "היה ידיתי". לשון עבר. אורוג שוב אינו ידידו. אורוג היה ידידו עוד מבטן אמו, כאשר שתי האמהות עברו הריון ראשון באותו זמן ועובדה זו קרבה אותן. קרבה זו נפסקה, כמובן, לאחר ילדותם הראשונה של שני הילדים. אך הנערים נשארים קשורים אף לאחר שנפסקת הקרבה בין האמהות. הנער ההולנדי הוא הוא הזקוק ביותר לידידות, שהרי הוא נשאר בן יחיד, וזוריו, האם הסובלת תדיר מחולשה וכאב ראש, והאב,

המתעניין רק בנעשה במטעים אותם הוא מנהל, אין ביכולתם לספק את הנהיה לחברה שבלב הילד. אלמלא אורוג, היה בודד ומבודד. שני הילדים עוברים יחד את כל חוויות הילדות. מסעות התגלית לעולם הסובב, תכניות לעתיד — הכל משותף. ההולנדי הקטן מרגיש עצמו כבן משפחה בביתו של אורוג, שם סועד הוא לעתים קרובות. העובדה שהוריו אינם מרוצים ביותר מקרבה יתירה זו עדין אינה חודרת להכרתו. אין לו צורך בהגדרת רגשותיו כלפי אורוג — אורוג פשוט ישנו.

מהם רגשותיו של אורוג בכל אלה? הדבר אינו מתחור לנו. אורוג, מגיל צעיר ביותר, שתקן בקשר לרגשותיו ויחסו לעולם הסובב. גופו, מילדותו, גרציוזי, מאולף. לא כן דבורו. מבטיו מעיניו המלוכסנות מביעים יהירות, לגלוג וביישנות גם יחד.

במרומי הזרים העוטים את המטעים נמצא אגם מוזר. ודאי לועז של הר געש משכבר בימים, שנמלא מים. פני האגם שחורים ושקטים. המבט אינו יכול לחדור מבעד פני המים ולחשוף את הסודות שבקרקעיתם. לא בכדי נארגו אגדות רבות סביב האגם, הנקרא טלגה הידיאונג, רוב האגדות עשויות להעביר צמרמורת בבשרך. באגם זה טובע אביו היפה והצעיר של אורוג, עקב אי זהירותם של הורי גבור הספר ואורחיהם. רגש האשמה גורם לאביו של הגבור לשלם דמי למוד עבור אורוג, וכך עוד מתהדקת הידידות שבין הילדים, הנוסעים יחד לבית הספר. וכך חולפון השנים. מסעות ציד לסביבה בימי שבתות, בהדרכתו של אחד מעובדי המפעל, המשוגע לדבר; למודים והכנת שעורים בצותא; משחקים, שעשועים המושכים נערים. העובדה, שהורי הגבור מתגרשים, בעקבות מעשה אהבהים שבין האם ואחד הפקידים, אינה משאירה כמעט רושם. תמיד היתה זרה לילדה ועזיבתה המוחלטת אינה משנה הרבה. הילד אף קטן מדי לתפוש מה שנתרחש; אורוג, כמובן, מהיר תפישה יותר בענינים מעין אלו ומסתבר — אך לא נאמר — שקרבם של הלבנים יורדת בעיניו.

ככל שמתבגרים הנערים, מתרבות העקיצות ששומע הנער הלבן על ידידותו עם אורוג. אין הדבר עושה כל רושם עליו. חייו קשורים עם חיי אורוג. אורוג מסמל את ימי ילדותו היפים שחלפו. אורוג מסמל — אמנם עדין לא נהיר לו הדבר — את הארץ היפה שהיא מולדתו האמיתית. כפי שאינו יכול לנתק את הקשר בינו ובין הארץ האסייתית הקסומה, כך אינו יכול לנתק את הקשר בינו ובין אורוג — אינו יכול ואף אינו רוצה.

ואורוג? שוב אין אנו יכולים לרדת לסוף דעתו של אורוג. כאשר הנער המתבגר עובר שלב בו הוא לובש אך ורק בגדי לבנים ומנסה להעמיד פנים כאילו אביו היה לבן — אנו מבינים כי משהו מוזר מתחיל להתהוות בנער. אך עיניו המלוכסנות והשחורות אינן מגלות את מחשבותיו. סוגרות הן על נפשו כראי המים השחור של טלגה הידיאונג הסוגר על הצמחים בקרקעיתו, אותם

צמחים שמשכו את אביו של אורוג בורעותיהם ומנעו ממנו לעלות שוב ולנשום את אויר העולם.

נהיית ההדמות ללבנים אינה אלא מחצית הדרך. מכאן ועובר אורוג לקוטב השני: נטיה קיצונית ללאומנות. שלב זה בהתפתחותו חל בלומדור-רפואה באוניברסיטה. הוא נמצא עתה בעיר אחרת, והידיד הקרוב לו הוא עבדאלה, צעיר מוסלמי לאומני קיצוני. לאט לאט מתחיל להתחזר לגבור הספר, שאין לו כל חלק בנפשו של ידידו האינדונזי. האם ידידותם מלכתחילה לא היתה אלא דבר חיצוני בלבד, מעין קרבה גיאוגרפית, מותנה ע"י תנאים ולא רגשות? אין הדבר כך לגבי התולנדי. הוא ספג את אורוג לתוך נפשו, מבלי לשאול שאלות רבות. אין לו ערכים אחרים בחייו. הוא נוסע להולנד ללמוד הנדסה בטכניון. המלחמה הפורצת אינה מגבירה בו את רגשותיו הפטריוטיים, הגם שמצטרף הוא לתנועת המחתרת מתוך נמוקים מוסריים. מיד לאחר גמר המלחמה נוסע הוא חזרה, למרות המהומות ואי הבטחון. הוא מוצא את בית אביו והמטעים הרוסים ושרופים. אביו נהרג. עבדאלה אינו עונה על ברכת השלום ומתחמק לתוך ההמון הזורם ברחובות. ואורוג? ליד טלגה הידיאונג מופיע בפניו אורוג ומאים באקדה שבידו; רק קולות תולית המשמר הקרבה מניסים אותו טרם הספיק לירות.

האם זהו הפתרון הסופי? הספר מסתים בשאלה. השנים שחלפו מאז הביאו פתרון, אך לא בהירות. כיופים למזרח הבלתי מובן מכרסמים עדין בלב אנשי המערב שגורשו מגן העדן של ילדותם. אף אורוג עצמו וידידיו, מסתבר, לא מצאו את הדרך לאושר; הם תוהים ושואלים, מבקשים ותועים.

1958

### ו. בארצות של אנה פרנק

ישנו ספר קטן וצנום אשר הועיל לעניין היהודי יותר מאשר הרבה קונטרסים עבי כרס: הלוא הוא יומנה של נערה צעירה, שנכתב בזמן שבו התחבאו היא ובני משפחתה מפני הגרמנים בעלית גג שבאמסטרדם. אנו, בארץ, מתרשמים מן הספר אולי דוקא פחות מאשר בוכרים: שהרי לגבינו גורלה של אנה פרנק הוא אחד מרבים, אחד משושה מליון, בכל משפחה, בכל בית חי זכרם של נכחדים. שמה של אנה פרנק הוא אינו השם היחיד: והוא שם נוסף ברושימה הארוכה. לא כך אצל שאינם יהודים. אנשים הבים אינם מתעניינים אף במעט שבמעט בסיפור השמדת היהודים בארצות הכיבוש הגרמניות. אולם כמעט כל תושבי אירופה שמעו את שמה של אנה פרנק. בהולנד הפכה למעין גיבורה לאומית. אין אף תנות ספרים אחת, בה לא נראה ספרה, שתמונת השער שלו היא התמונה רבת המבע של הנערה שאינה עוד-נערה, נשענת בורעותיה על השולחן, כשלפ-ניה מונח יומנה, והיא נושאת אל המתבונן זוג עינים כהות, שהחיך נלחם בהן עם התוגה. הבית באמסטרדם הפך למוזיאון. אין משנים בו דבר; הכל נשאר

כבימים בהם כתבה אנה את יומנה. אך הולנד אינה הארץ היחידה המעריצה את אנה. ספרה תורגם לשפות רבות ושונות.

מהי הסיבה, וסיפורה של אנה זעזע את מצפונם של אנשים יותר מכל הספרים, התעודות, המזקרים, השרידים שנתגלו ונתפרסמו לאחר המלחמה? האם תהסבר טמון בערך הספרותי של היומן? האם היה גורלה טרגי יותר מאשר של כל הקהבות האחרים? האם גם לכך המיוחד שבאופיה? דומני כי לא באלה יש לחפש את התשובה. אנה הייתה נערה בלתי רגילה, אך לא גאון. יומנה אינו מסתיר את חולשותיה ואת תכונותיה השליליות. היא הייתה נערה מוכשרת, אך לא אדם שיש להתעריצו; רמת כתיבתה מעל הממוצע, אך ספרה אינו יצירה ספרותית כבירה. אין אנו יכולים לדעת, אם באמת הייתה מתפתחת לסופרת — העתיד עליו חלמה.

העובדה הראשונה הבולטת לעיניהם של קוראי היומן היא אולי התשובה ביותר בהערכת ספרה: אנה הייתה ילדה. לעיניהם של אנשים שגודלו על התעמולה הנאצית, המתארת את היהודי כאויב מסוכן של האנושות, עמדה דמות קטנה, רזה, חלשה ומעוררת חמלה: ילדה קטנה מובן, במחנות הריכוז הושמדו זקנים, נשים וילדים. אך לא כל אנשי אירופה ראו את מחנות הריכוז מבפנים. לגרמנים היה נוח לעצום את עיניהם ולהאזין לתעמולה. לגלורייפיקציה עצמית כדאי להתאמין, שגלחמים באויבי האנושות, בילידי השטן, באנשי תככים מסוכנים ונוראים שזוממים להרוס את גרמניה. וכפי שנוכחנו לדעת, הרי תעמולה מוצאת לה מאמינים וכל שהיא פרימיטיבית, טפשית ומלאה שקרים. תעמולה טובה אינה פועלת על ההגיון, אלא על הרגש. ובתום המלחמה, כאשר נפסקה התעמולה הנאצית עם מפלתה של גרמניה, לא אצו האנשים לקרוא סטטיסטיקות וספרי מחקר, כדי לקבל מושג מדויק על מה שארע. אף לא הייתה כל סיבה לצפות לכך. ואשר לאנשים אחרים, שאינם גרמנים: הרי סבל היהודים לא היה הדבר שעניין אותם מעבר לכל נושא אחר.

והנה הופיע יומנה של אנה פרנק, וכמה שנים אחריו — העיבוד למחזה. זאת הייתה תעודה אוטנטית על אחד מן האויבים הנוראים של הרייך השלישי. יומן של נערה הרוצה לחיות ואינה יודעת עוד כי גורלה כבר נחתך. נערה שאין לה השקפות פוליטיות ואידיאלים סוציאליים, נערה שהיא יהודיה משום שנולדה לתורים יהודיים, וחשתהכרה היהודית נכפית עליה מבתוך. היא יודעת שהינה יהודיה משום שרודפים אותה. אי אפשר היה למצוא דמות, אשר תדגיש ביתר שאת את חוסר המובן והתכלית שברדיפות. גורלה של אנה הוא טרגי במיוחד בשל השאלה שאינה מוצאת תשובה; סבל הנולד מתוך רדיפה מעורר חמלה יותר מסבל הנולד מתוך הכרה ברורה.

יודעים אנו, כי ספרה של אנה הכה גלים בגרמניה. יש ארגון גוער על שמה. מטרתו של ארגון זה אופיינית: הם אומרים, כי רוצים הם למנוע, ששוב יצטרך

מי שהוא לסבול את מה שסבלה אנה פרנק, שוב, אנה היא הדמות הפאסיבית. אין אותם צעירים רוצים ללכת בדרכיה או לחקותה. הם רוצים להילחם בגורמים החיצוניים שמחצו את אנה. לא אנה היא הדוגמה, אלא גורלה. לא אנה היא, שקבעה את דמותה היא: גורלה המיוחד עיצב אותה.

אגב, אין ברצוננו לומר כי כל גרמני הושפע מספרה. ידועה העובדה על בעל מינוי של הצגות תיאטרון: כאשר התכוננה הלהקה להציג את יומנה של אנה פרנק, שיגרה את הספר לכל בעלי המינוי, כדי שייטיבו להבין את ההצגה. אחד האנשים שלח את הספר תורה בזעם. ספר גרוע, מלא השמצות ושקרים, ציין במכתב המצורף. ומעל הכל, ספרו של סופר המתימר לכתוב יומן של נערה, ואין לו כל מושג בפסיכולוגיה ובנשמת הצעירים...

יש להוסיף, כי מותה של אנה במחנה הריכוז הוסיף לפרסומה ולהשפעתה. אם היתה בין החוזרים (וכמעט והיתה בין החוזרים: הטרנספורט בו נשלחה משפחת פרנק ממחנה וסטנבורק לאושוויץ היה הטרנספורט האחרון), לא היה ספרה מעורר הדים באותה מידה. אולי אף לא היה מתפרסם. רק מותה יכול היה להטביע על יומנה את חותם הגורליות והטרגיות, הפועלים על רגשותיו של הקורא.

בעקבות המחזה התחילו אנשים רבים להתעניין ביתר פרטיות בקורותיה של אנה. בשנת 1958 הופיע בגרמניה, בהוצאת פישר, ספר בשם "אנה פרנק, עקבותיה של ילדה"<sup>23</sup>). הכופר הוא ארנסט שנבל, גרמני. הוא קורא לספר, בצנזרות רבה, "רפורטג'ה". אך הוא חורג הרבה מעבר לגבולותיה של רפורטג'ה. אני הייתי מגדירה אותו כספר שירה, אם כי נכתב לסאורה בפרוזה. הספר נושא בשערו הקדשה מוזרה: "לילדי, למען ידעו...". כדי לעמוד על כוונותיו ודרך כתיבתו של הסופר, נצטט כמה משפטים מתוך הפתיחה:

"צומת וקרנים.

התחקיתי על עקבותיה של אנה פרנק. הן הובילו מגרמניה לגרמניה,

כי לא היה מוצא.

הן עקבות עדינות, בדרך בית-הספר ובדרך החלום, בדרך המנוסה, על סף המחבוא — ועל דרך המות; מטושטשות זמן ושכחה; ואני חקרתי בדרכי אחר 76 איש, אשר ידעתי כי הכירו את אנה גליונה כברת דרך או הלכו בדרך מקבילה או חצו את דרכה, ביוהעין או בלא יוהעין. חמישים מהם מוזכרים ביומנה של אנה. לשמות האחרים שאלתי בדרך, או נתקלתי בהם במקרה. מצאתי רק 42 מן ה-76. 18 מתו; מאלה זכו רק 7 למות טבעי. 10 געלמו או עזבו את אירופה — כך נאמר לי. 6 לא מצאתי בדירותיהם. אך 42 איש אמרו לי או רשמו למעני את שידעו על אנה. לאחדים מזכרות קטנות. יש צילומים, ד"שים קצרים בעפרון על שולי מכתבי ההורים, שתי מדליות זכיה בתחרויות שחיה, מיטת ילדים, סרט

חובבים קצר, רישום לידה, רישום ביומן ביה"ס, מעיל רחצה. עקבות, עקבות, סיפורים קטנים, עקבות, זכרונות כפצעים.

ספר זה מכיל 42 עדויות, תעודות מזמן הכיבוש הגרמני בנדרלנדים וכמה רשימות של אנה פרנק שלא נתפרסמו עד עתה בגרמניה. תעודות אלה אינן מסתכמות בסיפור חיים, כי הילדה שאת חייה ברצוננו לתאר השאירה אחריה רק עקבות עדינות, דמויות. אמרתי זאת כבר. היא חיננית, קפריזיונית לעתים ורבת אמצאות. היא מגלה חוש עדין אך גם מבקר, היא מתרשמת ונפחדת, אך יש בה גם אומץ מיוחד. היא מוכשרת אך גם בישנית, יש בה בגרות מוקדמת וילדותיות רבה ומצפון שלם שאינו ניתן להיפגע, גם בתהומות האסון. אלה הן עקבות אדם טוב ויפה, כפי שאמרו היוגנים, הן מגלות הרבה — רק אחת לא: היכן היה בילדה זו הכוח, ששמה קורן כיום. האם לא בה היה הכוח, אלא מעליה? — אולם תפקידה של ביוגרפיה, להסביר אדם וסודו.

אנו, שנתונים לכוח זה כיום, מעלים יותר מאשר את צילה, כאשר אנו משמיעים את שמה של אנה פרנק. אנו מעלים אף את האגדה. על דמותה של אנה ידעו עדי לספר, את האגדה לא לקחו לתשומת ליבם. כולם קראו את יומנה של אנה, אך לא הזכירו זאת. לאחדים היה האומץ לראות את המחזה, אך לא הביעו דעה. — — — הסיפור היה גם סיפור, אך לא יכלו להבהירו אף בפני עצמם. — — —

לאנה פרנק היה בספר זה, על כן, תפקיד עדין ומטושטש, בהשוואה לאנה ושמן והיומן, לאנה הצועדת יום יום אי שם בעולם על קרשי הבמה, — — — בפנים אחרות ובכל תיאורו, אך תמיד באותו כוח ארוך. כאן ידובר על ילדה, כפי שיש רבות. — — — אנה היתה ילדה. היא ניהלה יומן. היא ביקשה לחיות מעבר למותה. לו היתה מנחשת את האגדה, היתה יודעת, כי תמשיך לחיות, בממשות רבה יותר מאשר בעבר — היתה נבהלת עד מות. — — —

אנה כתבה לקיטי: 10 שנים לאחר המלחמה, האפשר יהיה להאמין לסיפורנו, איך אנו היהודים חיינו, דיברנו ואכלנו כאן? 10 השנים עברו. הצדקה אנה? האם אי אפשר להתאמן לסיפוריה? או האם עוד פחות מובן הוא, שהיינו צריכים ללמוד מילדה כיצד אנשים חיים, מדברים, אוכלים, מהו האדם וכיצד הוא נוצר, ושהם הרגו את הילדה בזמן שאנו חיינו ודיברנו ואכלנו, את הילדה ועוד ששה מן האנשים שהתחבאו איתה, ועוד ששה מיליון אחרים, וידענו זאת אך שתקנו, או ידענו אך לא האמנו למה שידענו, ועתה אנו ממשיכים לחיות ולאכול ולדבר?"

הספר מתחקה על עקבותיה של אנה. הוא מספר על ילדותה בגרמניה, על

שירושה מחדש בהולנד, על החיים במחבוא, על המאסר הפתאומי, על הנסיעה לוסטרבורק, ומשם לאושוויץ, ועל המסע האחרון לברגן בלזן. דברים שהיו ידועים לנו ודברים שלא ידענו עד כה. והוא מסתיים:

"כך נשמר קול זה, אחד ממיליונים, אולי החלוש מכולם. הוא מספר כיצד חיו, דיברו ואכלו מיליונים אלה, והוא מגלה את צעקות הרוצחים ומתנשא מעל קולות הזמן".

1958

### ו. חדר ההמתנה לאבדון

ההולנדים מרבים לקרוא. בכל ספריה פרטית וציבורית מזדנבים תורים ארוכים של מחליפי ספרים. וכל שנה, בתאריך קבוע, ישנו "שבוע הספר". בימים אלה עומדים סופרים ידועים ובלתי ידועים, ותיקים וחדשים, בבית מסחר גדול באמסטרדם, ומוכרים לכל דורש ספרים. יכול כל אדם לגשת אל הסופר ולהכנס איתו בשיחה ספרותית. כל שנה נקבע ספר מסויים כ"ספר הפרס" של שבוע הספרים. כלומר: כל אדם הקונה ספרים בערך למעלה מסכום מסויים, מקבל כתוספת חינם את "ספר הפרס" של השנה. ספר זה יוצא בהוצאה מיוחדת, ושם המתבר אינו מופיע עליו. בין הקוראים המגלים מי הוא המתבר מוגרלים פרסים, המתבטאים בספרים נוספים או בכסף.

יש להניח שקוראי ספר הפרס של שנת 1957 הופתעו במידה מסוימת. שם הספר הוא "ליל הגירוונדיסטים"<sup>24</sup> והמתבר, כפי שנתגלה אחר כך, הוא ד"ר י. פרסר, פרופסור להיסטוריה באוניברסיטת אמסטרדם, שפירסם ספרים הסטוריים מדעיים, אך לא נחשב עד מועד זה כיון כותבי הספרות היפה. נושא הספר — מתנה המעבר ווסטרבורק. במתנה זה ובמתנה פוגט קובצו מרבית יהודי הולנד בזמן מלחמת העולם השנייה, ומשם נשלחו למחנה ההשמדה, לרוב — אושוויץ. אכן, ספר קודר במקצת בבחירה למתנה. בהקדמה מנמקים חברי הוועדה האחראית לבחירת הספר את החלטתם לבחור דווקא ב"ליל הגירוונדיסטים". ההנמקה מסתמכת על טעמים שונים. הברירה נעשתה הן על סמך ערכו האמנותי-אסתטי של הספר, וכן על סמך חשיבותה של הבעיה הנדונה לכל העם ההולנדי. ההזדמנות להחדיר ידיעות על מאורעות המלחמה בחוג כל כך נרחב כקוראי "שבוע הספר" הרי היא ראויה לניצול. וכך הגיע "ליל הגירוונדיסטים" לספרית כל הולנדי המתעניין בספרים.

"ליל הגירוונדיסטים" נכתב בגוף ראשון. צעיר בן 27, ז'ק סואסו הנריק (השם מאויית על טהרת הצרפתית), ממשפחה ספרדית עתיקה, נכבדה ומתבוללת, מספר לנו את סיפורו, שעה שהוא יושב בצריף בו עצורים כל המיועדים למשלוח לאושוויץ. הכתיבה היא במיטב המסורת של סגנון זרם-ההכרה, כלומר, תיאור



הדברים כפי שהם עולים במוחו של הכותב: הסדר אינו חייב להיות כרונולוגי, אלא אסוציאטיבי. וכך פותח הרומן במילים מבולבלות במקצת. ז'ק מנסה להעלות בכתב את זכרונותיו, ואינו מצליח תחילה. מחשבות מנותקות עולות על דעתו, מילים הביטויים מסויימים מבלבלים ומציקים לו. רק לאתר כמה וכמה התלבטויות נכנס הוא, סוף סוף, למסלול הנכון. קשה עליו הכתיבה מבחינות שונות. אפשר לומר, כי שתי המויות מתרוצצות בקרבן, אם כי נוסחה זו פשטנית מדי לתיאור כה מעודן ומסובך בגיבור "ליל הגירונדיסטים". שתי דמויות אלה אינן אלא ז'ק ויעקב. ואין אנו בטוחים, מלכתחילה, מי יגבר על מי. ודאי, ז'ק הוא בעצם יעקב, כי ז'ק הוא יהודי. והראיה — ז'ק יושב בוסטרבורק, מועמד בטוח למשלוח הבא לאושוויץ, מועמד בטוח להשמדה וכליה. אך ראיה זו חיצונית. ז'ק אינו יושב בוסטרבורק מתוך הכרה, מתוך רצון חופשי. הוא יושב שם כי הגרמנים קבעו שהוא יהודי. הכוכב הצהוב הוטבע על בגדיו — אך מה הוא שטבוע בליבו פנימה, מה הוא שטבוע בגבכי נשמתו, מקום ששוב אין בו שלטון גרמני? "ז'ק" פונה אל הגיבור וקורא לו "יעקב"; אך הוא עושה זאת בהדגשה סרקסטית, בהסתייגות ואף בבוז. ז'ק הוא המספר את הסיפור, עם פניות צד שונות אל ושל יעקב.

כאמור, סגנון "ז'ק" אינו מתנה סיפור כרונולוגי. סיפורו של ז'ק, בעיקרו, כרונולוגי, אך סיפור המעשה מלווה מחשבות ורפלקציות המבוססות על מאורעות ומאחרים יותר. הנעשה בעבר מקבל משמעות עמוקה יותר, באשר אנו יודעים כבר את תוצאותיו בהווה. ואף העתיד ברור, הגם שעוד לא נתגשם: מות, אבדון וכליה. אין כל דרך אחרת, לא לז'ק ולא ליעקב, ואף לא לכל האחרים: סוחר היהלומים בעל המיליונים ופושט היד; הרב והמתבולל; האם שנרשמה למפלגה הנאצית והאב המסתמך על יחסו הספרדי; הנערה האהובה הטהורה והזונה המופקרת; עבדי המחנה ושליטיהם מבני "המשטרה היהודית". כולם יסעו באותה רכבת, אם במאוחר ואם במוקדם. המזל, האושר, התצללה הגדולה — אינם נמדדים אלא בשבוע אחד, בשבוע אחד שבין משלוח למשלוח. ובאותו יום, באותה שעה, כל ישובע ושובע מופיעה הרכבת ולוקחת את מטענה — את האנשים ההולכים למות. הרכבת... .

"הרכבת היא השטן. כאשר מגיחה היא מן האפלה, עם פנסיה העמומים, כאשר מכריזה היא את נצחונה עלינו בשריקה חדה, כאשר מחליקה היא באטיות ליד הרציף, בנדנוד ובחבטתה, ולבסוף נעמדת בנשיפה חמה ורועדת, דומה היא לחיה קדמונית בעלת כוח בלתי משוער, דרקון מאגדה רעה. פתאום עומדת היא בלב המחנה, כאילו הועלתה במימרת אשף מן השאול."

וכך מתרקמים חיי מחנה המעבר, משבוע לשבוע, מרכבת לרכבת. לאמיתו של דבר, הרי הרכבת היא רק המערכה האחרונה במחנה התנועה המתחולל. שיאה של הדרמה הוא הליל האחרון של המועמדים למשלוח. בערב מקריאים את רשימת השמות, ועם שחר יוצאים הנדונים לדרךם. הלילה האחרון, ליל הלילות, כפי

שקורא לו ז'ק יעקב, הוא הנורא ביותר. בזמנו היה ז'ק מורה, ולימד את תלמידיו בבית הספר היהודי באמסטרדם על לילם האחרון של הגירונדיסטים שנדונו למיתה. אך מהו הליל, בכל תהפוכות ההיסטוריה, שאפשר להשוותו לליל המחכים לרכבת לאושוויץ, ליל החורר שבוע שבוע? לילות הווועה שבהיסטוריה היו חד פעמיים חולפים. אך הרכבת באה מדי שבוע. "הרכבת, הרכבת. היא באה והיא הולכת, אך בלתי נסבלת מביאתה העזיבתה היא הקביעות שבדרך. סערה, שלג, כפור; הרכת גוסעת. בעלי הברית שלנו מבלבלים צומתי רכבות ושלמים, הורסים גשרים ומוסכי אווירונים, מתקנים וחומרים, אך הרכבת גוסעת. ושבתי באמסטרדם על משלוח כמה מאות יהודים, אך כאן משלחים ללא הפסק אלפים וכל אחד עושה את חובתו ואיש אינו מסרב. אדן אינו זו ובורג אינו מתרפה."

ישנם שני מיני סבל. סבל רוחני וסבל גופני. ישנם אנשים היכולים לעמוד בסבל גופני. אך אין כמעט אדם היכול לעמוד ביסורים נפשיים. הסבל הפסיכולוגי הוא נחשו של "ליל הגירונדיסטים". כי מחנה וסטרבורק הרי הוא, בעיקרו, חדר המתנה. כמובן שחיי המתנה אינם מצטיינים בנוחיות יתרה. האנשים דתוסים יחד, עובדים עבודות כפיה מסואבות, עומדים במסדרים מיגיעים. משפחות מופרדות בכוח. אין סידורים סניטריים. אך — האנשים אינם נרצחים בוסטרבורק. הם רק עומדים בתור להשמדה. וכך הם נשברים בנפשם וברוחם עוד הרבה לפני שמגיע תורם. שחוקים ורצוצים הם ועולים לרכבת. איש מהם לא יגלה התנגדות.

ועל כל היסודות האלה ואנו עומדים לא תוך כדי תיאור מסודר, אלא בעיון בשברי מחשבות, הרגשות, אירועים, המתרחבים, בסופו של דבר, לתמונה אחת. ומי הם שליטי המתנה? המפקד הוא גרמני, כמובן, ולו כמה עוזרים גרמניים. אך עיקר הנהלת המתנה מסורה לידי משגיחים יהודיים. "המלך הבלתי מוכתר" של מחנה וסטרבורק הוא זיגפריד ישראל כהן. ("זיגפריד, ככל יהודי גרמני, לפני ישראל, ככל יהודי גרמני מאז היטלר"); על פיו ישק דבר. הוא הוא העורך את הרשימה מידי שבוע, לפי המספר וששאופינגר, המפקד, גותן לו; המספר נמסר לשאופינגר מחלונות גבהים יותר בהאג; יתכן והמקור הוא בברלין עצמה; איש אינו יודע דבר לאשורו. ומהו תפקידו של ז'ק במחנה? ז'ק אינו אלא שלישו של כהן. הוא בחר בדרך זו כדי להינצל מאותה רכבת, לביאתה הוא מחכה עתה, בכותבו את זכרונותיו. הדרך למעמד נשא זה אינה פתוחה בפני כולם; למזלו של ז'ק, היה מזרו של בנו של כהן ונשא חן וחסד בעיני הצעיר. הבן שלחו בדרך מיוחדת למחנה, שם הובא במישרין לשליט הכל יכול. שוב, אין אנו עומדים על השתלשלות זו מיד, אלא תוך ליקוט שוברי תאורים. וכאן, בעיקר, מתבטאת האמנות שבספר; מכאן נובע הרושם העז והבלתי-אמצעי. סיפורו של "משתף הפעולה" קשה פי כמה מסיפורו של קרבן רגיל. רבות כאן הסכנות למספר: הן מבחינה אמנותית, והן מבחינה מוסרית. ב"ליל הגירונדיסטים" אנו נתקלים בסיפורו של אדם, החייב לעורר בנו רגשי השתתפות והזדהות;

וכאמור, אם המדובר הוא בסיפורו של אחד מאנשי "המשטרה היהודית" הרי הזדהות זו קשה פי כמה. והנה כאן בחר הסופר בדרך הטובה ביותר: ז'ק אינו מגסה להצטדק, לעורר רחמים, להשפיע עלינו. הוא פשוט מספר, בצורה בלתי מסודרת ובלתי מכוונת, לכאורה, את זכרונותיו. אנו בשטפים, ע"י כך, באווירה המיוחדת של הכיבוש הגרמני ושל המחנה, מבלי לחוש בכך, ומודדים את הנעשה בקנה מידה שונה לגמרי מן הרגיל. ז'ק עצמו אינו מתימר כלל להיות אדון לגורלו. השתלשלות הענינים נכפתה עליו מבחוץ. אינו מתמרד ואף אינו שופט על המתרחש. אך התלטה אחת בלבד היתה משלו: לקבל את הצעת תלמידו, בנו של כהן. אך גם כאן קיבל את ההתלטה עקב כמה וכמה ארועים שנרחשו לפני כן.

אמרנו, כי סיפור המעשה הוא זכרונותיו של ז'ק יעקב. למעשה אין זה מדויק. אין כאן סיפור תולדות שלם, מן הילדות ועד ההווה. הזכרונות מתחילים מבית הספר היהודי בניטן, לאחר הכיבוש הגרמני. משפט בודד פה ושם מעלה קו רופף, רחוק, מימים קודמים, מעולם אחר. אך אנו נמצאים לאורך הספר תחת שלטון גרמני — שלטון שהתחיל מקדמת דנא, באשר כבר אין להעלות על הדעת מה שהיה לפני כן, ושלטון שימשך עד סוף הימים, — כי כל הנמצאים במחנה יחנקו בתאי הגזים של אושוויץ בטרם עת. שוב, משיג הסופר את מטרתו הרבה יותר, משהיה עושה זאת בביוגרפיה מקיפה, רחבת מימדים. "ליל הגירונדיסטים" הוא ספר דקיק וקטן, ואינו מתחרה במספר עמודיו ברומנים הכרסניים הביי-המכר, האהובים כל כך על מרבית הקוראים. עקב תכונתו זו נראה "ליל הגירונדיסטים" אוטנטי יותר, משהיה נראה לנו לו היה רב הקפי יותר. בכתיבה בגוף ראשון או בסגנון מכתבים קיימת תמיד תבעיה, במה לבחור: בדרך הקיצור, שהיא היא המתקבלת יותר על הדעת, או בדרך ההרחבה — ואז שואל הקורא את עצמו, באיזה מעשה ניסים הצליח המספר לדחוס מילים כה רבות להשימה שנכתבה משך זמן מוגבל ומוגדר. הבחירה תלויה בסוג הספר. כאן, בספר שלפנינו, חייב הרושם להיות אמיתי ככל האפשר, ועל כן נכונה היתה הבחירה בדרך המצומצמת. אף האהבה מופיעה ב"ליל הגירונדיסטים". בזמן היותו מורה בגמנסיה העברית, מתאהב ז'ק באחת מתלמידותיו, מבלי כל יכולת או אפשרות של הבעת רגשותיו. העלמותה של נינון האהובה, העלמות אחת מרבות בקמי הכיבוש, היא המשפיעה על ז'ק לקבל את הצעת כהן; שוב אין טעם בהוראה בבית הספר, או בכל התעסקות שהיא. יש לחפש עוגן הצלה כל שהוא. והנה מגיע היום ונינון מזדמנת ושוב בפני ז'ק. עתה שמה לא עוד נינון, אלא שרה'ילה. שרה'ילה הוא השם ברושמתו של כהן — רשימת הנוסעים לרכבת. את שרה'ילה מחפש ז'ק על מנת להביאה לרכבת, מבלי להעלות על דעתו מי מסתתר אחרי השם. וכאשר הוא מגלה את הנערה האהובה? ז'ק מביא את נינון אל הרכבת. הוא תומך בה בלכתה רועדת לצידו. והוא מספר לנו, כי מעולם לא אהבה כברגע זה. ומאין

לו עוד מילים לתאר את רגשותיו, הוא מעלה בזכרונו את צלילי קינתו של רוול לבסיכה מתה. ניגון נופלת לרגלי כהן ומתחננת על חייה, ללא התעיל. על ז'ק להרימה ולשאתה בורועותי לתוך הרכבת — הרכבת לאושוויץ. והוא עושה זאת. ללא מלה או תנועה מתמרדת; אולי אף במעין שיתוק. זהו סיפור אהבתו של ז'ק לניגון.

ולאחר זאת שואלים אנו את עצמנו: מה ידא בסופו של ז'ק? מה יכול עוד לבוא אחר סיפורת של ניגון? במקום אחר שומעים אנו, כי אף את אמו לא יכול היה להציל מן הרכבת. אחד אחד עוברים מכרים מימים עברו — את כולם מבא הוא אל הרכבת. נחסך ממנו רק לשלוח את אביו — אביו נרצח ברחוב עוד לפני כן.

ובכל זאת — יש עוד פגישה הצפויה לז'ק-יעקב במחנה וסטרבורק, פגישה אשר מביאתהו, בסופו של דבר, למקום בו הוא נמצא עתה. מזדמן לפניו במחנה רב; לא רב מוסמך, אך רב בתוקף תפקידו והשפעתו. ירמיהו הירש קורא עם ז'ק את ספר התנ"ך. ומזר הדבר: המתבולל, איש המשטרה הגרמנית, מי שתביא את ניגון בעצם ידיו לרכבת, מתחיל להתעורר מקפאונו הרוחני. מהו הכוח המחולל פלא זה? אין אנו עומדים על כך בבידור. אף ז'ק אינו מבין לאשורו את המתחולל בו. אם לפרש את הדברים בצורה פשטנית ביותר, הרי מראה אדם השומר ועל שיעור קומתו המוסרית והרוחנית אף בליל העכור של מחנה וסטרבורק, הוא הוא המשכנע את ז'ק. ניגון לא היתה אלא נערה חלשה, נשימת אפו הקרה של המות הקפואה את דמה. ירמיהו הירש הוא אישיות; והוא אינו מכזיב אף בשעות הקשות ביותר, ואף בשעה בה הוא שומע את שמו בקרא ברשימת השמות למשלוח התודש. הוא אינו מאבד את שליטתו על עצמו אף בלילה האחרון.

"הוי ליל הלילות! לשוא מנסה אני לדמיין לעצמי, כיצד עברתי אותו פעם אחר פעם, והדבר אינו עולה בידי; לו היה זה ביכולתי, יתכן והייתי נופל ארצה מת. יכול אני רק לומר, שמאז לא שרד דבר ממני; אם חי אני עדיין, הרי זה הודות למה שנישגב ממני ושאיני יכול לקרוא בשם. ליל הזעם, ליל המשפט. בעצמי חייב הייתי לעתים להתקריא את הרשימה בצריף ושלי ויודעני עדיין: השמות הראשונים הצטלצלו בדממה — האין לפני הבריאה לא היה יכול להיות דומם יותר. והיה דומה, כי התרשים מאוינים לי, העוורים מביטים בי, כולם מוקפאים בחוסר תנועה מוחלטת. הרשימה היתה אלפבתית, אך איש לא סמך על כך לגמרי; ברגע שגמרתי, פרצה הסערה. ראיתי אנשים רוקדים, משתוללים משמחה, מונעים בכוח קדומים, נושקים איש לרעו ומגששים איש את רעו בצורה הגסה ביותר; ראיתי אחרים מתרועעים כמטורפים, נופלים וקמים שוב ושוב, מתחבטים בספסלים, בשולחנות, בקירות, ונשארים מוטלים לבסוף, בועטים ומכים; ראיתי אישה, שנשכה את אחותה אשר שמה לא נקרא, כלומר, אשר ניצלה, בעורק הצואר,

בקר בהולנד ובפלנדריה

וגבר אשר ניקר את עיניו ממש לפני, שעה שאחר ישב מרחק שלושה צעדים לפני הבכה משמחה. ראיתי זאת, בעצמי, לילות רבים של כליון. ראיתי זאת".

ומעשהו הגדול של ז'ק קורה בשועה שהרב גשלה אל הרכבת. כאשר כהן מכה את הכושל בגסות, מתפרץ ז'ק, ז'ק אשר נשא ובמו זרועותיו את אהובתו אל הרכבת: הוא סוטר על פניו של כהן, ומרים למען הרב מן הארץ את ספר התורה אשר נפל. ז'ק אינו יודע מה הגיעו למעשה זה, כמוהו כאיבוד לדעת; הכל קרה כאילו מבלי רצונו. ועתה, בעקבות המעשה אשר עשה, מחכה הוא עצמו לרכבת הבאה — ושבוע ימים.

מעשה והלאה, אומרת לו ידידה מימים שעברו, שנודמנה לאותו צריף ומחכה לאותה רכבת, שמך — יעקב. אך שאלה אחת לה: מדוע סטר יעקב על פניו של כהן, זו בוכת העץ הריקנית, ולא על פניו של שאופינגר עצמו, האויב האמיתי? חזרתי על שאלה זו ובפני הסופר עצמו, והוא ענה: — לו היה יעקב סוטר לשאופינגר, היה זה סוף יפה מדי וחלק מדי, ואילו אני נתכוונתי לכתוב רומן ריאליסטי. לריגורציה מושלמת של הבן האובד אין לצפות.

1958

#### ת. מרור

"דרך ראשי דוהרת רכבת מלאה יהודים. אני הופך את העבר כשטר..."  
זהו המוטו המתנוסס בראש סיפורה של מרגה מינקו, "מרור"<sup>25</sup>. השם והמוטו דיים לרמזו על התוכן: אכן, זהו ספר על השואה. כיומנה של אנה פרנק, זהו ספר על "העורף"; על ההווי של חיי יהודים בהולנד, חיים שעל שפת התהום, חיים שאין להם המשך ועתיד. שלא כאנה פרנק, נותרה מרגה מינקו בחיים — היא לבדה מכל משפתה; והיא מקדישה את זכרונותיה לתוריה, אחיה ואחותה, שגלקחו ממנה אחד אחד. הספר יצא לראשונה בשנת 1957, וזכה להצלחה ניכרת. בפי המחברת מתקרא הספר "כרוניקה קטנה". הוא בנוי אפיזודות אפיזודות. אין זה רומן אפי; במרכזו של כל פרק עומד אירוע קטן, יום יומי, שהסופרת בחרה בו להצילו מתהום הנשיה, מבין אלפי ארועים אחרים שהתרחשו בימים ההם. אימתה וייחודה של התקופה הם האוצלים מובן מיוחד לכל המתרחש, שבהצצה ראשונה לעיתים אינו אלא דבר רגיל שברגילים. השפה אף היא פשוטה ועניינית, גמנעת מכל עטורי לשון ומכל שמץ של רגשנות. מידת ההתאפקות והאירוניה המודגשת הם המשייכים את הספר לספרות המערב-אירופאית. במקום אחר ספק אם היה יכול להכתב ספר במידת Understatement כזו. אולם השקט, השלווה והענייניות של מה שנכתב אינם אלא באים להבליט את הפתוס והטרגיות של מה שלא נכתב. והדממה הדקה בה בחרה הסופרת לעיתים עושה רושם רב יותר מכל זעקה.

הפרקים מסודרים באורח כרונולוגי. כל פרק מהווה יחידה בפני עצמו, מעין סיפור קטן. הפרק הראשון, המתקרא "ביום אחד", כדרך שמתקראים הרבה אגדות וסיפורים, מתחיל מיד עם כניעת הנולד, לאחר כמה ימי מלחמה והתנגדות כלתו יעילה. המשפחה, משפחתו של המתברת, העומדת במרכז התאורים, עד שבפרקים האחרונים לא נותר לה אלא לכתוב על עצמה בלבד, מאחד שלא נותר איש בלעדית, מתגוררת בבריחה. בריחה היא עיר גבול, ועל כן, פוגתה מכל תושביה עם תחילת המלחמה. כל האנשים נהרו לעבר הגבול הבלגי, תחת מטר יריות ופגזים. אולם לאחר ימים מספר כבר נכנס הצבא הכובש לעיר, ובעקבותיו חזרו כל התושבים למקום. כפי שכותבת מרגה מינקו, באירוניה לא מעטה, "הסכנה חלפה. בא איש מאנשי המקום לתודיענו, וחזרנו אתו". בנקודה זו עוד איש אינו מעלה על דעתו, כי "הסכנה שחלפה", התקפה הצבאית, הרי היתה כאין וכאפס לעומת העתיד ולהתחולל. אך כאמור, כוחו של הספר דוקא בהערות מסוג זה. העיר מלאה צבא גרמני, והשכנים — גויים, מסתבר — שואלים את אבי המשפחה מה בדעתו לעשות. זה, בתמיחה, אומר שאין להם כל תכניות מיוחדות — לשם מה? לאחר שאלות חוזרות ונשנות ורמזים שקופים מאבד האב קצת משלוותו, אולם כאשר עוברים על ידם חיילים הוא פוגת לבתו ואומר לה בנימת בצחון: "הרי רואה את, הם אינם עושים לנו כלום". ושוב חוזר ואומר: "הם לא עושים לנו כלום".

זמן קצר אחר הכיבוש מסתבר גם לכל אלה, שאמרו תחילה "כאן דבר כזה לעולם לא יקרה. כאן זה אהרת", כי אכן, זה יכול לקרות, — גם כאן. וכך מספרת המתברת על היום, בו הביא אביה לכל המשפחה כוכבים צהובים לתפור על הבגדים.

"הבאתי לכולכם אחדים", אמר, "תוכלו לתפור אותם על כל המעילים שלכם".

אמי הוציאה אחד מן החבילה והסתכלה בו בתשומת לב. "אלך לראות אם יש לי חוט משי צהוב בבית", אמרה.  
 "זה כתום", אמרתי, "צריך להשתמש בחוט כתום".  
 לוטה, אשתו של אחי, אמרה, "נראה לי כי מוטב לקחת חוט בצבע המעיל".

"זה יראה איום על המעיל האדום שלי", אמרה בטי. היא באה מאמסטרדם ונשארה להתארח ימים מספר. — — —

"הבאת רבים כל כך", אמרה אמי, שחלקה כוכבים אחדים לכל אחד. "יכולת לקבל כל כך הרבה?"

"כן כן, ככל שרציתי", אמר אבי.  
 "טוב מאוד", אמרה, "עכשיו נוכל לשמור אחדים לבגדי הקיץ". — — —

בקרור בהולנד ובפלנדריה

"מה אתה עושים?" שאל דוד. הוא עמד בכניסה והסתכל בנו בתמהון.

"אנו תופרות את הכוכבים" אמרה לוטה.

"אני מחפש את המעיל שלי. מי שהוא ראה אותו?" שאל.

"הוא כאן, עדין לא מוכן", אמרה לוטה.

"אני צריך לצאת, האם אני יכול עוד ללבושו כך?" שאל דוד.

"היום עוד אפשר כך", אמר אבי.

כאשר פתח את דלת גדר-הגן ויצא לרחוב, הסתכלנו אחריו חמישתנו,

כאילו היה יצוק בו דבר מיוחד במינו.

הראשונה, בה פגעת הרעה, היא האחות הגדולה, בטי, המתגוררת לבדה

באמסטרדם. היא נתפשת ונשלחת למחנה ריכוז. המתברת כותבת: "תמיד חשבתי

שלא יקרה חבר. לכן גם לא יכולתי תחילה לתאר לעצמי שזו אמת. כשבאה באותו

בוקר הטלגרמה מאמסטרדם, היתה מחשבתי הראשונה: מישוהו טעה. אך זה לא

היה כך". האב אומר "אין לעשות דבר. אי אפשר להושיט יד". המחברת זוכרת,

כי לפני שנים, כאשר היו שתיהן ילדות קטנות, אחותה כמעט שטבעה בנהר. היא

הושיטה יד לעזרה מתוך הזמים, והאב הצילה ברגע האחרון. אך עתה, — "עתה

לא היתה כל טעם בכך שהושיטה את ידה מתוך המכונית. ואם עשתה זאת, הרי

שמשום שלא היה די מקום בפנים, כי לא היה איש שיושיט לה יד מבחוץ".

היחיד במשפחה, השומר עד הסוף על האופטימיות שלו, הוא האב. האופטי-

מיות שלו היתה בלתי מעורערת. הוא היה מדביק בה את תאהורים. תמיד הייתי

שואלת לדעתו על המצב, רק משום שידעתי מראש שאשמע משהו שירגיעני. אם

נפל עלי פחד בשל הסיפורים שהיו מספרים האחרים על הגעשה בפולין, היה הוא

אומר תמיד: "הדאי הישד אינו גורא כל כך. מעולם לא ידעתי אם אכן אבי האמין

בואת בעצמו, או אם רק אמר זאת כדי לאמץ את לבנו".

מזעזע הוא פרק קצר, בו מסופר על ביקור בת השכנים הנוצריה. מזעזע בשל

מה שלא נאמר יותר מאשר בשל מה שנאמר. בת השכנים נכנסת כדי "לשאול"

רקיטה למשחק הטנים. הרי, כך היא מציינת בנימה מעשית, חבל מאוד שהכלי

יעמוד בארון ללא שימוש. היא עולה עם הסופרת לחדרה, ונוסף לחפץ המבוקש

מתחילה להעמיס על עצמה בלהיטות גוברת והולכת הפצים מחפצים שונים —

היהודים ממילא עומדים בפני גירוש, וחבל ועל הדברים הטובים. לבסוף היא

מבקשת, שיסתכלו למענה לרחוב, אם אין איש — כי ביקור בבית יהודים עלול

להקניס אנשים לאי נעימויות, בימים אלה. כל הסיפור מסופר בשקט, שלווה

ונימוס רב.

הפקודה החדשה היא לעבור לאמסטרדם. מן המרתף בביתם החדש הם רואים

כיצד לוקחים את אנשי הבית השכן.

"ברגעים הראשונים לא עבר איש. אך לאחר כמה דקות ראינו מגפים ושחורים גדולים מופיעים, שהשמיעו דפיקות קשות וחדות. הם באו מן הבית שמיימינו וצעדו ליד תלוננו לקצה המדרכה, ושם עמדה המכונית. ראינו גם נעלים רגילות צועדות ליד המגפים. נעלי גבר הזמות, נעלי סירה עקמות ונעלי ספורט. שני זוגות מגפים שחורים צעדו לאיטם, כאילו סחבו חפץ כבד, לכוון המכונית.

"גרים הרבה אנשים בבית השכן", לחש אבי. "זהו מעון למחלימים ויש גם תולים ביניהם".

זוג מגפי ילדים בצבע ביג' בעמד לפני תלוננו. אפיהם היו מכוונים קצת כלפי פנים. שרוכי הנעל האחת כהים היו מאלה של חברתה. "זאת ליזי", אמרה אמי בלחש. "היא גחלה כה מהר. המגפים הרבה יותר מדי קטנים בשבילה". הילדה משכה רגל למעלה ובאילו צלעה קפצה, נעל אחת לפני החלון הגה ושמה. עד שבאו מגפים ושחורים. שמענו את דלת הבית מימין נסגרת. המגפים לא נעו. הם היו מצוחצחים היטב, עקביהם היו ישרים והם עמדו ללא תנועה לפנינו. אנו הסתכלנו דרך החלון כאילו היה זה חלון הראווה של חנות, אחריו עמדו מוצגים מיוחדים במינם..."

זכרון אחר הוא — השבתות האחרונות שלוחתה את אביה לבית הכנסת. האב היה יהודי חרד, שמצטער היה על כי ילדיו נוטים אחר חבריהם הלא יהודים. עתה הולכת הנערה עם אביה בשמחה לבית הכנסת, ומהרהרת בכך כי "מקודם" תמיד סבלה מכך, תמיד חששה פן תפגוש בדרך את חבריה שאינם יהודים. דאגה זו תלפה ואיננה.

אחר זמן קצר מגיע תורם של החורים. לאחר מכן נתפסת הגיסה, ותאח מסגיר עצמו כדי להיות אתה. המחברת נשארת לבדה. היא מלבינה את שערותיה וחבר משיג למענה תעודת זהות ארית. כדי שלא יחשדו בה. הוא מזכיר לה כי עליה לנהוג כאדם רגיל מן היישוב. היא מנסה לזכור כיצד נהגה כאשר עוד ניתן לה להיות אדם רגיל, ואינה יכולה.

לאחר השחרור בקרה אצל דוד אחד, שהיה גשוי לאשה נוצריה, וכך ניצל. היא מוצאת אותו, כשהוא מחכה ומצפה מבוקר עד ערב ליד תחנת האוטובוס. הוא מחכה לאביה. עד יום מותו ועמד יום יום ליד התנהגה. היא עצמה אינה מחכה עוד. "חטרה לי אמנותו של דודי. לעולם לא יחזרו, לא אבי, לא אמי, לא בטי, דוד ולוטה".

במילים אלה מסתיים הספר הקטן, המתאר עולם של תחנה אחת לפני הפתרון הסופי.



1. Simon Vestdijk.
2. "Kind tussen 4 vrouwen", Simon Vestdijk.
3. "Symronie van Victor Slingeland", Simon Vestdijk.
4. "Stomme getuigen", Simon Vestdijk, 1946.
5. "De vuuraanbidders", Simon Vestdijk, 1947.
6. "Puriteinen en piraten", Simon Vestdijk, 1947.
7. "Het vijfde zegel", Simon Vestdijk, 1937.
8. "Ivoren wachters", Simon Vestdijk, 1951.
9. "De kellner en de levenden", Simon Vestdijk, 1949.
10. "Vrouw en vriend", Anna Blaman, 1941.
11. "Eenzaam avontuur", Anna Blaman, 1940.
12. "Op leven en dood", Anna Blaman, 1954.
13. "De Verliezers", Anna Blaman, 1960.
14. Wim Kan.
15. "Joachim van Babylon", Marnix Gijsen, 1947.
16. "De vleespotten van Egypte", Marnix Gijsen, 1952.
17. "De wereld gaat aan vlijt ten onder", Max Dendermonde, 1954.
18. Harry Mulisch.
19. "Het zwarte licht", Harry Mulisch.
20. Remco Campert.
21. "De jongen met het mes", Remco Campert, 1958.
22. "Oeroeg", Hella S. Haasse, 1948.
23. "Anne Frank, Spur eines Kindes", Ernst Schnabel, 1958.
24. "De nacht der Girondijnen", J. Presser, 1957.
25. "Het bitter kruid", Marga Minco, 1957.

## מעט על שייקספיר

א. "ריצ'רד השלישי"

בני דורו של שקספיר לא הקלו ראש, כמונו היום. בתארי כבוד חיצוני. היו אלה עדין ימים בהם היה המלך מלך, נסיך נסיך, אציל אציל, והמרזקים בין האנשים והמעמדות קצובים היו וקבועים. בן העם הפשוט לא העז להתנשא על נכבדים ממנו. תארים לא היו נטולי תוכן, אלא הגדירו את מצבו של נושאם בעולם. בין בני תמותה לא היה רם ונשא ממלך, כפי שבעולם כולו לא היה רם ונשא מהאל. המלך סמל היה, סמל השלטון, סמל סדרי הטבע הקבועים. בתור כוזה היה עליו להיות בעל תכונות מסוימות. גבון וחכם, אמיץ וכביר כוח, אהב אמת וצדק, ועם זאת נכנע לרצון האל, שהוא היחיד הגדול הימנו — זוהי תמונת המלך האידיאלי. מלך שקים באמת את כל הדרישות הללו חי במסורת האנגלית, והוא הנרי החמישי. שקספיר הקדיש לו מחזה, או, ביתר דיוק, מחזותים, שהנרי הנרי הנסיך מחיה כבר את הדפים המתמשכים של הנרי הרביעי.

ריצ'רד השלישי הוא האנטיפוד הגדול של הנרי החמישי. כשם שזה היה המלך האידיאלי, הרי ריצ'רד השלישי סמל המלך העריץ, הבוגד, הכופר. הנרי החמישי ירש את השלטון כחוק: אביו, הנרי הרביעי, משאיר בידיו את הממלכה. הנרי הרביעי הגיע לשלטון בדרכים נפתלות; על ערש מותו נזכר הוא בחטאיו, אך יחד עם זאת מביע את בטחונו שבאלה קנה את צדקת בנו. הבן הוא היורש החוקי, ועל כן יוכל להגשים את מאווי האב. (אנו נזכרים בדוד ושלמה). הנרי החמישי ממשש את כל התקוות שתלו בו, אך גלגל הסבה והמסוכב אינו חוזר על עקביו. על הנכד, הנרי הששי, לשאת את חטאי הסב. ריצ'רד פלנטג'נט, הדוכס מיורק, אביו של ריצ'רד השלישי, הדוכס מגלוסטר, קם לו כיריב וקורע מידיו את הממלכה. ריצ'רד פלנטג'נט אינו מגיע לשלטון — הוא נופל באחד הקרבות. בנו הבכור, אדוארד, מגיע לשלטון אחר הנרי. ריצ'רד גלוסטר הוא השלישי בשורת בני פלנטג'נט, ואין לו תקוה רבה להגיע לכס המלוכה. למלך אדוארד הרביעי שני בנים. בן פלנטג'נט השני, הדוכס מקלרנס, אף הוא בעצם בוחו ונתברך בילדים, אך לא אלה יעכבו את ריצ'רד ממשיתמו, והוא מסלק את המכשולים אחד אחד. הוא מגיע לשלטון ע"י רצח משולש.

אמרנו שריצ'רד השלישי הוא האנטיפוד של הנרי החמישי. אלו הן שתי דמויות מלכים השונים זה מזה עד קצה גבול האפשרות. בדרך כלל קשה עלינו תאור הטוב המשלם יותר מאשר הרוע המשלם. שקספיר לא חרג מכלל זה. במחזה

הנרי החמישי חשים אנו בסתירות מספר, ונשארים לבסוף ברושם מחולק למדי. ריצ'רד השלישי, לעומת זה, כלו מקשה אחת, רושם אחד, עוז ובטחון. יתכן ומכל מחזות המלכים שכתב שקספיר הנו המחזה רב הרושם ביותר: על כל פנים, ודאי שהנו האחד ביותר.

יש ולפי חיצוניותו של האדם אפשר אף לשיפוט על פנימיותו. כך הוא הדבר, על כל פנים, אצל ריצ'רד. מעיד הוא על עצמו כי הנו צולע וגבן. הכלבים נובחים כאשר הם חשים בו — כבוד שחוץ מריצ'רד גלוסטר זוכה בו רק השטן. תכונת הצליעה שבו אף היא הזכרה בלתי נעימה של אותה דמות תופת. אויביו של ריצ'רד מצדם מוסיפים קוים לאמונה. מרגרטה, אלמנת הנרי השישי, שריצ'רד רצה את בעלה ובנה, קוראת לו בן השאול.

מחזות המלכים של שקספיר מגוללים לפנינו פרק ארוך מההיסטוריה האנגלית, ובפרט את תקופת "מלחמת השושנים" מלאת התמורות, האבקות בית לנקסטר ובית פלנטג'נט על כס המלוכה. רב המחזות רציפים, ואותן הדמויות מופיעות בהם. המחזה "ריצ'רד השלישי" ממשיך לטוות את חוטי ארג המאורעות שנשארו רפויים מ"הנרי השישי". ריצ'רד גלוסטר מוכר לנו כבר מ"הנרי השישי", ובפרוס המחזה החדש נושא הוא כבר בנטל כבד של עוון ובגידה. לו היה המחזה בן זמננו, היה הסופר, ללא ספק, מלעיט אותנו בהסבר פסיכולוגי מתמשך על כעורו החיצוני של ריצ'רד, המעצב את גורלו בסבך מעשים בעלי כעור מוסרי. שקספיר, ללא עזרת פרויד, פותח את מחזהו במובולוג של ריצ'רד, שבו אנו עומדים היטב על תכונות האיש. הוא מעיד על מומיו ועל שחיתות תארו, ומצין, שבאשר אינו יכול מפאת רוע מראהו לעסוק בגנוני האהבה הדקים, יתא עליו לעסוק בגנוני הפוליטיקה השפלים והבוגדניים. הוא לא יתנה מאהבת גשים: אך הוא ישלוט על הארץ. ובכן, נתוח פסיכולוגי של מקור ההע. אך האם באמת כנים דברי ריצ'רד על עצמו? נתזור ועל כך שבפרוס המחזה ריצ'רד הוא דמות מגבשת, שחטאים הרבה נכרכים על עקביו. לא יתה מתליט ריצ'רד על דרכו. הוא עומד כבר במרחק ניכר מנקודת המוצא. שנית, למרות כעורו נחן בכוח משיכה מיוחד. על הדוחה שבתארו הוא מתגבר בכוח שכלו הבלתי רגיל. ועדות לכך הסצנה המזוהה שבינו לבין אנה, אלמנת הנסיך אדוארד, בן הנרי השישי. אדוארד הרביעי גוסס; שני בניו הצעירים והדוכס מקלרנס חוסמים את מעלות השררה בפני ריצ'רד; אך במחשבותיו סלקם בדרכו. אנה נראית לו כאשה שברית הנשואין אתה תקדם בהרבה את מטרותיו; הרי היא כעין גשר בין בית פלנטג'נט לבית לנקסטר. והרי ריצ'רד יוצא לכבוש את לבה של אנה, והרגע שבוחר הוא לשם כך אינו אלא כאשר היא מלחה לקבורה את גופת הנרי השישי, שנרצח ע"י ריצ'רד. ליד ארון קרבנו, בפני אשה שרצה את אביה ובעלה, מפיל ריצ'רד את תחינתו. בחירת המקום והזמן, שאינה נראית כמתאימה ביותר, מעידה על חכמתו השטנית. מכוער ובעל מום — כיצד ימשוך לב אשה? הוא מפגין את

עוצם כוחו — קרבנו מוטל לפניו בארון מתים, ועם זאת מראה לאנה שהיא, ואך היא בלבד, תוכל להשפיע עליו לחזור למוטב. איזו אשה לא חשה בלבה אי פעם את הרצון להפוך פושע לאדם ישר? איזוהי האשה, אשר אינה סבורה, כי רכות והבנה הן הן תכונות היסוד של המין החלש, ובעזרתן אפשר להפוך ושחור ללבן? אמונה גשיית מובהקת זו הופכת לאנה לרוועץ. היא פותחת בדברי נאצה וחרפה לריצ'רד, אך רושם הרוצח החוזר למוטב מתגבר על שכלה ההבנתה והיא נענית לבקשתו. ריצ'רד, המכיר את עצמו, אינו יכול שלא לכוון לה בנפשו ושהרי מי כמוהו יודע באיזו קלות נפלה בפת.

ריצ'רד זכה לאהבת אשה, אך אופיו אינו משתנה בשל כך. כנותו באמרו שבאשר אינו מתאים לאהבת נשים פונה הוא למעשה אופל מוטלת, על כן, בספק. זרע הרע טמון היה בו מתחילת ברייתו, גבט ועשה פרי. כל ההסברות האפשריות — מום, פתוי הכתר, ושגאת אחים, אין בכוחן לתרץ את מעשיו של ריצ'רד. מלכים הרבה מופיעים במחזות ההיסטוריים של שקספיר אשר מגיעים אל השלטון שלא כחוק, בדרכים מעוקלות; אך אין אף אחת מהם שקולה כנגד ריצ'רד השלישי. הדמות הקרובה ביותר לריצ'רד בגלריה השקספירינית היא זו של מקבת; שני המחזות נכתבו מתוך מניע הומה: ריצ'רד השלישי, כדי להאדיר את דמות הנרי השביעי, אב אביה של המלכה אליזבת; מקבת, כדי להצדיק, ע"י הנבואה לבנקו, את זכות ג'ימס הראשון לכס המלוכה האנגלי. מכאן גם הצורך להשחיר את מקבת וריצ'רד. אך מקבת חלש שעה שריצ'רד חזק; מכון שעה שריצ'רד מכון; מופיע תחילה מצוייד בשלל מעלות טובות בשעה שריצ'רד תינו מלכתחילה סמל הרע.

אין הסברה להעתו של ריצ'רד. הוא מגבב רצח על רצח, אלימות על אלימות. הוא מרע לכל הקרובים אליו וכפוי טובה לעוזריו הנאמנים ביותר. הוא מסכן בשל ערמימותו שאין לה גבול וצלו הכבד, המעוקם, זורע זוועה מסביבו. חולשותיו הופכות לכלי נשק בידיו: הוא מכריו על עצמו כעל אדם ישר, נאמן, שאינו מבין גנוני חן; ודווקא כעורו מפתה אחרים להתאמין בהכרזות אלה. עליבותו החיצונית מטעה; יריביו אינם מעריכים את כוחו אלא עד שמאוחר מדי בשבילם לתקן את שגיאתם. ריצ'רד בו לאלה המאמינים לו, ומשמיד את המתנגדים לו; יחס אנושי פשוט אינו מתגלה באף אחד מדבוריו ובמעשיו. הוא שובר את לב אמו ומענה את אשתו עד מות. הוא נטול כמעט כל רגש אנושי.

כוח מיוחד ועמקות מיוחדת משוות להתפתחות העלילה קללותיה של מרג' ריטה, אלמנת הנרי השישי, מלכת אנגליה לשעבר. השגאה מחדדת את חושיה והיא רואה את בית פלנטג'נט השנוא עליה בכל מערומיו. היא צופה מראש את מה שיעולל ריצ'רד לקרוביו. קללותיה נשמעות כצו הגורל. לאט לאט הן מתקיימות; וכל אחד מקרבתיו של ריצ'רד זוכר בשעתו האחרונה את קללת מרג' ריטה. אין מנוס מקללת הגורל על בית פלנטג'נט, שקרע את השלטון מבית לבקסטר. מלחמה פנימית, שהיא האיזמה מכל, משמידה אותו מבפנים. ריצ'רד,

הסבור שהוא פועל לטובתו הוא, בסופו של דבר אינו אלא ממלא את הקללה העתיקה "מהרסיך ומחריבך ממך יצאו".

דמותו השחורה של ריצ'רד שולטת על המתוזה. אף דמות אחרת אינה משאירה רושם בר קיימא. יתרה מזו: גורלו של ריצ'רד הוא הקרוב ללב הצופת. ערום מכל מה שמקרב אדם לאדם, הינו נמדד בקנה מידה אל-אנושי. נגודו, הנרי החמישי, היה קרוב לאלהים. ריצ'רד קרוב לשטן. אין דבר היקר והקדוש בעיניו. הוא אמיץ; אך גבורתו נובעת לא מגדולה נפשית אלא מבוז לבני תמותה. נפילתו הסופית הנה רבת רושם. קריאתו האחרונה, הבלתי נכנעת: "ממלכתי עבור סוסי" עוד מהדהדת בחלל כאשר מבשרים על מותו.

ריצ'רד הוכרע. עם מותו נסתיימה אף מלחמת השושנים העקובה מדם. הנרי השביעי לבית לנקסטר מוכרז למלך, ונושא לאשה את אליזבת בת אדוארד הרביעי, נצר אחרון לבית פלנג'נט. תור הזהב, רומזו לנו שקספיר, בא לאנגליה. האמנם כך הווה? אנו יכולים רק לציין, שהנרי השביעי היה אביו של הנרי השמיני.

1957

#### ב. טרגדית הטעויות

הספרות העולמית לא דווקא עניה בתאורי אוהבים. למעשה, מקדמת דנא עד היום הזה, למרות נטיות חדשניות-מוזרות, הרי היחסים שבינו לבינה מהווים את הנושא האהוב ביותר על הסופרים השונים. הגיע הדבר עד כדי כך, שאנו משתמשים בהגדרת צורה ספרותית, "רומן", כשם סינונימי ליחסי-אהבים. לאור העובדות הללו, יש להסיק, כי אם רומיאו ויוליה הם תזוג המפורסם, ששם הפך סמל האהבה העזה והטהורה, ודאי מצטיינים הם בתכונות מיוחדות. שהרי עשרות ואלפי זוגות אוהבים מאכלסים את דפי הספרות העולמית; ובפני הממשיל מבחר עצום של שמות; ומכל אלה נושא הוא על שפתיו את רומיאו ויוליה.

שונות הן התכונות הגורמות לפרסומה של דמות ספרותית מסויימת. המקרים הבולטים ביותר הם כמובן אלה שבצעו מעשים נגד חוקי הטבע. כך מפורסם שמה של מדיאה, האשה שרצחה את ילדיה מתוך קנאת טרוף לבעלה. כך מפורסם שמו של אדיפוס, שרצח את אביו ונשא את אמו (הגם שבמקרה זה משכנעים אותנו הפסיכולוגים שזהו דוקא מעשה טבעי ביותר). אך דבר מכל אלה אינו ברומיאו ויוליה. סופם, אמנם, מר. אינם עתידים לחיות עד שיבה זה עם זה, אלא נקטפים באבם, מוצאים את מותם ע"י ידיהם הם עצמם. אך אין הם האוהבים היחידים או הבודדים בספרות, שאבדו עצמם לדעת, משום שלא יכלו להשיג זה את זה. אוהבים אומללים, שהתנאים והסביבה מנעו בעדם למצוא את אושרם, רבים בספרות כחול אשר על שפת הים. והשאלה בעינה עומדת: מהו שמיחד את רומיאו ויוליה מרבבות האוהבים האחרים, מהו המרומם אותם לדרגת משל וסמל?

"רומיאו ויוליה" <sup>2</sup>) הרי הוא מחזה, ואין לבתק את הדמויות המופיעות בו מן הרקע והמבנה הבימתי. את העלילה בטל שקספיר מן המוכן, כפי שהגה זאת ברוב מחזותיו. זוג אוהבים, בנים לשתי משפחות עוינות באחת מערי איטליה, מחפשים דרך לאושר משותף — ונכשלים. ויש כאן מספר נקודות שכדאי להתעכב עליהן: ראשית, ריב המשפחות. שהרי ריב זה הוא הקובע את גורל האוהבים. מסתבר שכאן לפנינו ריב עתיק-נושן. אין אנו שומעים דבר על סיבותיו ותולדותיו. הוא נמסר מאבות לבנים וידוע לכל תושבי העיר ורוגה, כולל הנסיך המנסה לשוא לרסנו. לא רק בני המשפחות שרויים במריבה; אף המשרתים מסתכסכים ביניהם. המערכה גטושה ברמות שונות. בפגישת המשרתים הופך העניין לעלג ומגוחך; התנגשות האדונים מקבלת אופי טרגי עם מותם של טיבלד ומרקוטיו. הפסגה היא פגישת האוהבים, בה הופכת השנאה לאהבה טהורה. תולדות האהבה, כפי שציינו, אינן מוזכרות כלל. השנאה מושרשת זה דורות, מעין נכס משפחתי. אנו שומעים בדרך אגב, כי משך כל השנים האחרונות נהרגו צעירים משני הצדדים בקרבות ביניהם. ראשי המשפחות, קפולט ומונטגו, אינם ששים אלי קרב. הם שונאים זה את שמו של זה: כך הם מצווים. אולם אינם ממשיכים לשפוך שמן על המדורה. כאשר אומר טיבלד לקפולט, כי רומיאו מונטגו הצעיר נתגנב במסכה למסיבה בבית קפולט, אין קפולט זועם כלל וכלל, ואינו רוצה לנצל את ההזדמנותו להעליב את בן יריבו הזקן. הוא אף משמיע כמה מילות הערכה על הופעתו והתנהגותו של רומיאו. הצעירים המתלהבים התלהבות של שטות (טיבלד), מצד אחד, והמשרתים הנחותים, שכוחם בפייהם ולבבם נמס בשעת סכנה, מצד שני, הם המלבים את המריבה. את פסק הדין המוסרי על מלחמת המשפחות אנו שומעים מפיו של הנסיך שליט וורוזה. הערות הנסיך לכל אורך המחזה דומות מבחינה מסוימת לפונקציה של המקהלה היונית — הסבר הנעשה והוצאת מסקנות לעתיד. חמות מענינת מאד היא דמותו של הנזיר לורנצו. לנזיר כמה תפקידים מסורתיים וחדשים. הוא ממלא את מקום "הקונפי-דנט" שבמחזה הקלסי הצרפתי; זהו הידיד הנאמן, המשמש אמתלה לגיבור לשפוך את שיחו ולהודיע בדרך זו לקהל את מחשבותיו; אך הידיד הנאמן אינו נותן רק אפשרות למונולוג, אלא מגיב על דברי הגיבור, ושופט במידה מסיימת את המרחש. בדרך האזנה לשיחות רומיאו ולורנצו מתגלות בפנינו קורותיו ותכונותיו של רומיאו. לורנצו אינו מסתפק בהאזנה ודיבור; הוא המכוון חלק ניכר מן העלילה, ונותן את עצותיו לאוהבים. במעונו נרקמות התכונות. הוא משיא את בני הזוג, הוא עוזר לרומיאו הגולה, נותן את עצתו המסוכנת ליוליה כיצד להתחמק מן הנישואין לפריס. התפתחות מיוחדת עוברת דמותו לקראת סוף המתחה. בריחת האוהבים המתוכננת הפכה טרגדיה נוראה, ולורנצו שוב אינו יכול לכוון את הדברים. ברגע שחוט המאורעות נשמט מידי, הוא בורח בפחד ומשאיר את יוליה לבדה בקבר עם גוויות בעלה ומי שצריך היה

להיות בעלה. רק כאשר הוא נתפס בידי שומרי הנסיד, הוא מתעלה שוב לדרגת נזיר ואיש קדוש ומוכן לשאת בתוצאות מעשיו.

הרבה מבקרים הקדישו נתוחים שלמים לאומנת, זקנה פטפטנית ואופורטוניסטית זו. קולריג', המשורר הגדול ואחד מאבות הבקורת המודרנית, נתכון לדבר על המחזה ולא דבר כמעט אלא על האומנת. על כן נניח את האומנת לגורלה ונעבור לדמויות הראשיות. והנה רומיאו עורר לא מעט תמיהה. אנו פוגשים בו בתחילת המחזה, שקוע כולו באהבתו לרוזלינד היפה, שאינה משיבה אהבה לחיקו. השכם והערב מתנה הוא את יסורי אהבתו האומללה. את יוליה מכיר הוא בשל רצונו לעקוב במסיבה בבית קפולט אחר רוזלינד, שהיא מן המוזמנים. מה ראה שקספיר לתאר את יוליה כאהבתו השניה, אם גם הגדולה והכנה, של רומיאו? השערות שונות הושמעו ובענין זה. היו שטענו, כי על הגבר לעבור כמה גלגולים באהבותיו, עד שהוא בשל לאהבה האחת והאמיתית. היו שסברו, כי רצה שקספיר להראות את תאהבה שלא נענתה, החוררת וחסרת הדם, הגוועת מיד עם התגלות האהבה הבאה על סיפוקה, — במילים אחרות, העדפת "האהבה הארצית" על פני "האהבה השמימית". ואולי היתה הכוונה להראות את רומיאו כטיפוס האותב בהא הידיעה?

שלא כבמקרהו של רומיאו, הרי לגבי יוליה קיים רק גבר אחד, אחד ויחיד בעולם כולו. מאחר שיוליה הינה כבת ארבע עשרה, עובדה שכל המבקרים מציינים אותה בחיך מסויים, הרי שדבר זה הינו מובן למדי. אפשר אולי לומר, כי דמותה של יוליה בולטת יותר, למרות ששמו של רומיאו מקדימה בכותרת המחזה. שעה שבהרבה מהופעותיו ודבוריו של רומיאו יש מן האהבה המסורתית, הרי יוליה הינה דמות בלתי קונבנציונלית לחלוטין. היא עצמה עומדת על כך בדבריה. אם רומיאו לא היה מפתיע אותה, אומרת היא בסצנת הגוורטא המפורסמת, ולא היה שומע את וידי אהבתה שהשמיעה מבלי לדעת דבר על נוכחותה, היתה מתחננת בדרך הנשים, והיתה נותנת לו לצפות ולפקפק. למעשה אין אנו יכולים לתאר לעצמנו את יוליה משתמשת בנינוני חן תפלים. אהבתה כה עזה וטהורה, שאין מקום לגמוסי החברה המקובלים, למשחקי אהבהבים. את שאלת הנישואין מעלה יוליה, ואינה מחכה כלל שרומיאו יבקש את ידה. פנייה הישירה, האופיינית לדרך מחשבותיה, דבוריה ופעולותיה, היא: על רומיאו להודיעה מיד למחרת, אם כוונתו לשאתה; אם לא כן, תצטרך לשאת בבדידות את אסונה. הדגשתי את ישרה המיוחד של יוליה. והרי מסתירה היא את כוונותיה בפני הוריה, ומתחמקת מהם בדבוריה? אך בחילופי דברים אלה רק מתגלה ביתר בהירות אופייה. כי כאשר נאלצת היא להתחפש, משמיעה היא אמרות בעלות פירוש כפול, שאפשר תמיד להבינן בשתי צורות. ואחד הפרושים הוא כוונתה האמיתית, ושעה שרק השני מובן (בטעות) להוריה ולאומנתה.

אהבתם של רומיאו ויוליה היא הפרח המזור הפורח על גל שנת משפחה.

וכאן עלינו להתעכב על יחס האוהבים לשנאה מושחשת זו. ההנה המפתיע הוא, כי מלכתחילה שנאת המשפחה אינה מכשול על דרך האוהבים. כלומר: השנאה אינה משפיעה על רגשותיהם. העיכוב הוא חיצוני בלבד. היחסים בין האבות אינם מאפשרים לזוג להפגש ולהנשא קבל עם ועדה; אך אינם עוכרים את עולם הרגשות הפנימי של האוהבים. מכאן אנו באים לתכונה מיוחדת של המחזה בכללותו, בהשוואה למחזות שקספיריים אחרים שאף בהם עיקר העלילה הוא סיפור אהבת גבר ואשה. שהרי אף אנטוני וקליאופטרה, "טרוילוס וקריסידה"<sup>3</sup>, "אותלו"<sup>4</sup>, מוקדשים לאותו נושא לו מוקדש "רומיאו ויוליה": האהבה בגילוייה השונים. הנה, למשל, הטרגדיה "אותלו", המתארת את הכושי שזכת באשה לבנה, והרוצח את האשה האהובה מתוך טירוף של קנאה, שאין לה כל אחיזה במציאות. אמנם מופיעה דמותו של יגו המפתה, סמל הרע, המרעיל את נפש אותלו בארס הקנאה; אך גם לולא יגו לא היינו יכולים לתאר לעצמנו את אותלו ודסדמונה חיים חיי שלווה מאושרים עד זקנה ושיבה. אהבתו של אותלו פגיעה הרבה יותר מדי, בלתי בטוחה בעצמה, נושאת בתוכה את רגש הנחיתות של הכושי שאינו יכול להאמין באשרו הגדול. זוהי אהבה שלא תוכל לעמוד בזעזוע הקל ביותר, אהבה שנדונה לכליון. הטרגדיה הפנימית מונחת בנפשו של אותלו. הוא לא יוכל להמלט מיעודו. לעומת זאת, אין כל חלוקי דעות בין רומיאו ויוליה. אפשר היה להניח, שמריבת המשפחות תגרום לאי הבנות או היכוכים בין השניים. ולא היא. כל אחד מהם מוכן לוותר על חלקו במשפחתו למען אהבתו. יוליה מתפלספת על פירושו של שם, ובנסותה להוכיח כי השתייכות למשפחה, לפי השם, הינה השתייכות ריקה מכל תוכן. מהו שם? דבר שאין לו כל קיום ממשי, לא אדם חי ואף לא חלק מאדם. הטרגדיה אינה פנימית, מותנה באופי, אלא חיצונית, מותנה בתנאים מסויימים, שאין בידי הנפשות הפועלות להשתלט עליהם. למעשה, עד הרגע האחרון ממש, עד יקצתה-המאוחרת-מדי של יוליה, אנו מקוים לסוף טוב. רק שרשרת טעויות בסוף המחזה הופכת את הדרמה לטרגדיה. הסיום הטרגי אינו מחוייב המציאות. מבחינה מסויימת דרוש הסוף הטרגי בשל סיבות אסתטיות. סמל האהבה יכולים לשמש רק אוהבים צעירים, צעירים לנצח. זוג העתיד לתזדקן זה בזרועות זו, מאבד מקסמו וחינניותו. זוג המוצא את מותו באבו, בשל אהבתו, מושך ומלחיב יותר. אך, כאמור, הפרובלמטיות אינה טמונה בדמויות עצמן. כאשר יוליה שומעת כי רומיאו רצח את בן דודה, הרי אחר התפרצות קצרה מוצאת היא מיד צידוק למעשי אהובה, ולא עוד, אלא שהיא מאושרת כי רומיאו ניצח בקרב. אין כל מקום לאי הבנה בין השניים, כב"אותלו", או לבגידה, כב"טרוילוס וקריסידה". מכאן שהמחזה אינה רווי פסימיות, כדרך הטרגדיות הרגילות. נושא הטעויות, ההופכות את המחזה לטרגי, הוא, אגב, קרוב לנושא הטעויות בסיפור "פירמוס וטסבה", אותו עבד שקספיר בצורה מגוחכת דווקא ב"חלום ליל קיץ"<sup>5</sup>.



## מעט על שייקספיר

מעניין ביותר להשוות את "רומיאו ויוליה" למחזהו של קורניי, "לה סיד" ("). אצל קורניי מופיע זוג אותבים, שושנאת אבותיהם משפיעה על גורלם. המחזה מסתיים בטוב: לאחר שה"סיד" ביצע מעשי גבורה והפך לגיבור לאומי, מבטיחה לו הגבורה כי לאחר תקופת מבחן תנשא לו, למרות שדם אביה מכתים את ידיו. אך למעשה איננו יכולים לתאר לנו בשום פנים ואופן את בני הזוג מוצאים את אשרם המשותף.

ואולי כאן כוחו המיוחד של המחזה "רומיאו ויוליה": תיאור אתבה, שהינה דוקא — חסרת בעיות.

ינואר, 1958

## הערות:

1. "King Richard III", Shakespeare, 1592.
2. "Romeo and Juliet", Shakespeare, 1595 ?
3. "Troilus and Cressida", Shakespeare, 1598/1602 ?
4. "Othello", Shakespeare, 1604.
5. "A Midsummer-Night's Dream", Shakespeare, 1595 ?
6. "Le Cid", Pierre Corneille, 1637.

## ריצ'רד האמיץ ואחיו ג'ון בן-בלי-ארץ

### א. בית פלנטג'נט

באגדה העממית ואף בספרות מצטיירות דמויות ברורות מאוד של ריצ'רד לב הארי, מלכה המהולל של אנגליה, ושל אחיו ג'ון בן-בלי-ארץ, מלכה הלא כל כך מהולל של אנגליה. ריצ'רד הוא גיבור העשוי ללא חת, מגינם של המסכנים והנדכאים, מושיע לעת צרה, בוסע הצלב וגואל הנצרות, היריב היחיד שקם כנגד צלח-א-דין ויכול לו. לעומת דמותו הנוהרת של ריצ'רד עומדת דמותו האפלה של ג'ון אחיו. פחדן וערמומי, מנצל העם, רוצח אכזרי של בן אחיו ג'ופרי, הלא הוא ארתור המסכן, חותם על המגנה כרתה, גוול מלכות אחיו הגדול — ג'ון המסכן. כך אנו רגילים לראות את שני האחים השונים כל כך מזה, וכך אנו נפגשים בהם ביצירות ספרותיות שונות. לתוך האגדות על האחים נשזרים שמות שונים המשתייכים לשטח ההפקר שבין המציאות והדימיון, כמו למשל שמו של רוברט הוד, השודד הדמוקרטי ששדד את העשירים כדי לעזור לעניים, והנקל לבחש, נרדף ע"י ג'ון הרשע ועזר לריצ'רד הטוב. כל הסיפורים מדגישים בהתהבה כיצד ניסה ג'ון לגזול את המלכות מריצ'רד כאשר זה התאחרון היה במסע צלב קדוש למען תהילת הנצרות; ולא עוד, אלא כאשר ריצ'רד בדרכו חזרה ממסע הצלב נפל לידיו של ליאופולד מאוסטריה (חבר לנשק בומן מסע הצלב, נוצרי טוב) לא נקף ג'ון אצבע להצלת אחיו, אשר תמיד נהג ביחס אליו ברוחב לב, והיה זה בתחלת בניגוד לתקוותיו ושאיפותיו של ג'ון, שאחיו הגדול שותרר מן השבי וחזר לאנגליה למלוך בתו. בנקודה זו צוהלים הסיפורים. ריצ'רד חזר, מג'ון ניטלו כל סמכויותיו, וריצ'רד שילם לידידיו ואויביו כגמולם. אלא שאם אנו עוצרים כאן לרגע וחושבים מעט, מתברר לנו שסוף טוב זה הוא קצר ימים ביותר. ריצ'רד השתחרר וחזר לאנגליה בשנת 1194. הוא נהרג במצור על מצודה קטנה ותסרת ערך בשנת 1199, חמש שנים בלבד אחר חזרתו לאנגליה. ג'ון אחיו הומלך אחריו, והוא מלך על אנגליה שבע עשרה שנה (ריצ'רד הספיק למלוך עשר שנים בלבד) ובניו וצאצאיו מלכו אחריו. הסיפורים היפים, אם כן, מתעלמים מן המערכה האחרונה של הדרמה המלכותית. ביחס לצאצאיו של ג'ון אשר מלכו על אנגליה, כדאי להזכיר את גורלו של אדוארד השני, נינו של ג'ון הערמומי; וזאת בעיקר משום שמקורות רשמיים מוסרים את תולדותיו, מטעמי צניעות, כפי הנראה, בצורה בלתי מובנת לחלוטין. אפילו האנציקלופדיה בריטניקה המהוללה, שמתפקדה לחנך את האנגלי שוחר הדעת ולמסור אמת עובדתית, טורחת לטשטש את תולדות

חיו של אדוארד במידת האפשר. אדוארד השני, אוי לאותה חרפה, היה הומו-סכסואל. עובדה זו כשלעצמה עדיין לא חרצה את גורלו; הוא לא היה בודד בנטייתו אלה, כפי שעוד נראה; הצרה היתה שאהוביו היו חשובים בעיניו בהרבה מאשר ענייני הממלכה. הוא הרשה לעצמו לתת את תכשיטי הנדוניה של אשתו איובלה, בת מלכי צרפת, לאהוב עלומיו; זה היה מעשה בלתי מחושב, אם להשתמש בלשון עדינה. מלבד זאת היו אהוביו של המלך מזלזלים בכבודה של איובלה; לפחות אחד מהם, אשר נפל ברבות הימים לידיה והתליין החל את התוצאה להורג בפקודת איובלה בכריתת אבר המין של האסיר (זה היה האפרטיף הראשון שהוגש לצופים אוהבי-תאדם; אחר כך המשיך תתליין בריסוק הגוף כולו) — וודאי התחרט, מאוחר מדי, על יחסו התצופי וקצרה-הראות למלכה, אשר הכיניו שלה היה "הזאבה מצרפת". אדוארד השני עצמו מת בצורה אוריגינלית למדי. לאחר שנלכד בידי הלורדים רבי הכוח, אויביו, והושם במעצר בטירה בעלת קירות עבים, כמנהג התקופה, באו עליו רוצחים ותקעו מוט ברזל להט לתוך פי הטבעת שלו. כנראה היו הרוצחים אנשים יראי אלהים והחליטו להעניש את המלך החוטא במקום בו פשע. מלבד זאת, היתה צורת המתה זו נוחה, באשר היה צריך להניח את המלך לשעבר בארון בפאר מלכותי על כן לא היה רצוי שהפעע יהיה מלפנים. המסורת מספרת שנשמעו זעקות אימים מן הטירה ביום מותו של אדוארד — לאור הארועים, אין פלא בדבר. קרוב לוודאי שהרוצחים פעלו מתוך הסכם עם המלכה ועם בנו של אדוארד השני, הלוא הוא אדוארד השלישי (נוח מאוד לזכור). אדוארד השלישי היה חכם יותר מאביו האומלל ומעשהו הראשון לאחר ההכתרה היה להסתייג מאמו וממעשיה, ולהחזיקה במעין מעצר. אדוארד השלישי היה מלך לוחם אדיר כוח, ואמרו שנחה עליו רוחו של אחי-אבי-אבי-סבו, הלוא הוא ריצ'רד הגדול. עד כאן על כמה מצאצאי המלך ג'ון.

כדי להיטיב ולהבין את שני האחים, כדאי עתה להשקיף מעט אחורה, לדור התורים. אביהם של ריצ'רד וג'ון היה המלך הנרי השני; הוא היה אביהם של עוד כמה בנים ובנות, חוקיים ובלתי-חוקיים. להנרי השני היו כמה בעיות רציניות, הן בחייו הפוליטיים והן בחייו האישיים. בעיה אחת היתה תומס-א-בקט, הארכי-בישופ הקדוש מאוד של קנטרבורי; בעיה מסוג אחר היתה אליאנור מאקוויטין, ובעיה נוספת היו בניו המתמרדים של המלך, אשר אמם הסיתה אותם כנגד אביהם. על הנרי ובקט נכתבו ספרים לרוב. המלך והכהן והמאבק ביניהם על הבכורה שלהם ומיונות ספרותיים רבים. אפשר להזכיר יצירות שונות כל כך זו מזו כגון המחזה "בקט" של אלפרד לורד טניסון, הרומן "הקדוש" של קונרד פרדיננד מיאר, המחזה הדתי של תומס סטרנס אליוט "רצח בקטדרלה", "קצר המעיל" לכריסטופר פריי, "בקט או כבודו של האלהים" לז'אן אנוי. הנקודה המעניינת היתה היחסים המיוחדים בין שני היריבים. כי תחילת המעשה בידידות

קרובה בין הנרי השני, מלך אנגליה ירום הודו, ותומס-א-בקט. הידידות שבין השנים החלה עוד לפני שהנרי מאנוז הוכתר למלך אנגליה. ומעשה שהיה כך היה: תומס הצעיר עבד בשירותו של תיאובלד, הארכיבישוף של קנטרבורי. הוא גשא חן וחסד בעיני אדוניו וזה האחרון הטיל עליו מספר תפקידים בכבדים. בשנת 1152 גשלה לייצג את תיאובלד בקוריה של האפיפיור; והוא קיבל איגרות מטעם האפיפיור, שאסרו את הכתרת בנו של המלך סטפן למלך על אנגליה. אין פלא בדבר, שהנרי מאנוז, אשר לטש עיניו לכס המלוכה האנגלי, שבע נחת מאגרות אלה וזכר את תומס בקט לטובה. ושנה לאחר שעלה הנרי השני לשלטון, וייסד את הדינסטית של בית פלנטג'נט, מינה את תומס-א-בקט לצ'נסלור שלו. עד כאן היה טוב. בצ'נסלור, ושרת תומס את המלך, ובאמנות. הנרי השני היה מלך גדול ומסור לענייני ארצו. הוא השליט סדר ומשפט אחר שנות המלוכה המסוכסכתות ושל סטפן שהותירו את אנגליה במצב של תהוה ובהוה. האנשים אמרו שבשנות מלכותו ושל סטפן (54—1135) ישו ישו וישנו כל מלאכיו. הנרי הקדיש תשומת לב מיוחדת למערכת המשפטית, והרבה לבסוע ממקום למקום כדי לפקח על הסדר ועל המשפט. עבודתו בתחום המשפטי זיכתה אותו בהערצתו המיוחדת ושל וינסטון צ'רצ'יל; סיר וינסטון רואה את הנרי כשליט אשר הניח את יסודות המשפט האנגלי, אך לא רק מעריצים היו לו להנרי. עבודתו המשפטית הביאה אותו עד מהרה להתנגשות קשה עם הכנסייה. הסיבה היתה עקרונית ומהותית. הכמרים לא היו כפופים למערכת המשפטית החילונית. הם היו חייבים להצטדק על מעשיהם הרעים ועל פשעיהם אך ורק בפני בית דין של הכנסייה. התוצאה היתה עגומה. כומר שתטא בפשע כבד אשר אדם רגיל היה בענש עליו בכל חומר הדין בעונשים אכזריים — היה יוצא בעונש קל שבקלים מלפני בית הדין הכנסייתי. ומכיוון שבני אדם אינם מלאכים, ואפילו לא הכמרים שביניהם, גרם מצב משפטי זה לעיוותים וסילופים ולניצול זכויות יתר ע"י שלטונות הכנסייה. הנרי השני דרש בכל תוקף (ואי אפשר לומר, ללא הצדקה) כי הכמרים ישפטו על פשעים פליליים בפני בית דין חילוני. עד שהנרי גאבק עם שלטונות הכנסייה, נפטר תיאובלד, הארכיבישוף של קנטרבורי, בעל המשרה הרמה ביותר בין אנשי הכנסייה של אנגליה. העתה הגה הנרי רעיון שנראה לו גאוני ביותר: לתפקיד הארכיבישוף של קנטרבורי הוא החליט למנות, את מי אם לא את ידידו הטוב, את תומס-א-בקט. בדרך זו, וסבר, יהא לו איש משלו בלב ליבה של הכנסייה, אשר ישמע בקולו ויעזור לו בביצוע תכניותיו. מחשבתו של הנרי, ואהא, היתה מוטעית ביותר. בקט, מרגע שהפך לארכיבישוף, שינה את טעמו מן הקצה אל הקצה. האיש החילוני בטעמו, שחי עד כה חיי מותרות מפוארים, ודאג היטב לאינטרסים של מלכו, — ויתר מעתה על כל תענוגות העולם הזה, חי בצניעות מופרות, ודאג אך ורק לאינטרסים של הכנסייה. המסורת יודע לספר, כי בקט הזהיר את הנרי, שעה שזה ביקש למנותו לארכיבישוף. בקט אמר להנרי, כי הוא מסוגל לעבוד רק לאדון

הגדול ביותר; אם עד כה שרת באמונה את המלך, הרי שמעתה יצטרך לפנות אל הגבוה מעל גבוה — האלהים. אין לדעת אם המסורת נכונה, — על כל פנים היא נאה. הנרי המסכן! אף כאשר שלח אבירים לרצוח את בקט (מעשה נמהר שהוא הצטער עליו מייד). נתברר שבקט המת היה יריב מסוכן עוד יותר מאשר בקט החי. הנרי הוכרח לעשות תשובה בפומבי על קברו של בקט, ובקט הוכרו לקדוש. בימי חייו של בקט לא הוזרו האפיפיור, שדאג לאינטרסים הפוליטיים שלו, לבוא לעזרתו. אולם בקט המת — שאני.

וכאן הגיעה השעה לציין, כי תומס-א-בקט היה קרוב לבניו של המלך, ותקופת מה אף אחראי לחינוכם; הנקל לשער, כי המחלוקת שבין בקט למלך, וסופה הנמהר, לא קרבו את לב הבנים אל אביהם. ואם נדרשה לבנים עוד תמיכה כנגד האב, הרי מצאו תמיכה זו אצל אמם, אליאנור מאקוויטין אשר פרסומה הגיע לקצווי ארץ. הלוא כך כתב אחד הטרוברדורים:

לו כל העולם שלי היה  
מריין הנחר ועד הימה הגדולה —  
הכל נתתי בשמחה  
לו מלכת אנגליה  
ליום אחד שלי היתה.

כנראה שמלכת אנגליה אכן הקסימה רבים וטובים — אך למרבה הצער לא את בעלה, המלך הנרי השני בחסדי האל הטוב. ומעשה שהיה כך היה: אליאנור היפה החלה את דרכה לא כאשתו של הנרי, אלא כאשתו של מלך צרפת, לואי השביעי. מאחר שאליאנור היתה ושליטה על חבל אקוויטין, אין פלא בכך שנסיכי אירופה ביקשו את ידה. ארבע עשרה שנה היתה אליאנור נשואה ללואי, וילדה לו שתי בנות. אליאנור סיכמה את דעתה על לואי במילים אלה — התנהגותו קרובה יותר להתנהגות נזיר מאשר לזו של מלך. יש להניח, שבהערתה לא נתכוננה אליאנור לשבח את לואי התמים. ואז הופיע הנרי מאנז'ו, צעיר ותוסס; הוא היה צעיר באחת ועשרה שנים מאליאנור. בשנים הראשונות, כמסתבר, לא הפריע הפרש הגילים. במרס 1152 לואי ואליאנור התגרשו; הכנסייה קבעה שקרבת המשפחה ביניהם מחייבת פרידה. כעבור חדשים בלבד נישאה אליאנור לאיש, אשר היה קרוב לה קרבה משפחתית באותה מידה כלואי; הלוא הוא הנרי מאנז'ו ונורמנדיה, אשר הוכתר כעבור שנתיים למלך אנגליה. אליאנור, אשר ילדה ללואי, למגינת ליבו ולב עמו, שתי בנות בלבד, ילדה להנרי חמישה בנים ושלוש בנות. הנרי לא היה נזיר. הבן הבכור של הזוג, וייליאם, נולד בשנת 1153; הצעיר שבכולם, ג'ון, נולד בשנת 1167. אחר הולדת ג'ון נפרדו דרכיהם של בני הזוג. לא שהנרי הפך לנזיר, חס וחלילה. היו לו אהובות הבות, והמפורסמת שביניהן היתה רוזמונד קליפורד היפה. יש הסבורים שרוזמונד היתה אמם של שני

בנים בלתי חוקיים של המלך הנרי: ג'זפרי פלנטג'נט, לימים הארכיבישוף של יורק, וויליאם לונגספורד (בעל החרב הארוכה), הרוזן סליסברי. בשני הבנים הללו עוד ניתקל בהמשך סיפורנו.

אגב, מזור שלהנרי היו גם בנים חוקיים בשם ויליאם וג'זפרי. וגם המלך ג'ון, כבוא העת, קרא לכמה מילדיו הבלתי חוקיים באותם שמות כמו ילדיו החוקיים — ריצ'רד וג'ואן. ואכן, בנושא השמות היה דמיונם של בני פלנטג'נט מוגבל; או אולי סברו, כי אם יקראו לצאצאיהם שוב ושוב בשם אותם קרובי משפחה עמם הרעו בעודם בחיים, אולי יסלה להם האל. אך נניח להשערות ונחזור אל רומונד. רומונד עוררה את דמיונם של כותבי הבלדות העתיקות ואף של משוררים מאוחרים יותר. הבלדות יודעות לספר כיצד בנה הנרי עבור אהובתו בוודסטוק מבוך, אשר רק בעזרת חבילת חוטים אפשר היה להתמצא בו ולהגיע אל רומונד היפה. ואביר נאמן הופקד לשמירה על המבצר. אך הנה הגיע היום בו התמרד כנגד המלך בנו הבכור. (זוהי אגדה המיפה את פני הדברים. למעשה התמרדו כנגד הנרי כל בניו (החוקיים) משאמם הומכת בהם, לפחות מבחינה מוסרית). על הנרי היה לעזוב את אנגליה ולצאת לצרפת להלחם במורדים. אך עזב הנרי את הארץ, הגיעה המלכה אליאנור, מליאת זעם ושנאה. האביר נפל מתבוסס בדמו בפני התקפת אנשיה של המלכה הרשעית. חבילת החוטים שבידיו נפלה, אהה, בידי מבקשי נפשה של רומונד. המלכה הנעלבת הכריחה את רומונד לשתות קובעת רעל, אף שזו האחרונה ביקשה על נפשה במילים שהיה בהן כדי להמיס לב אבן. עד כאן הבלדה. במציאות, כך טוענים החוקרים, אשר משוש נפשם הוא להרוס אגדות, התקבלה רומונד היפה, המתחרטת על חטאיה, למזור, ושם נפטרה בגיל צעיר. אלפרד לורד טניסון אשר כתב מחזה פיוטי בשם בקט, השתמש באגדה ובמציאות כדי לצייר תמונה של רומונד שהיא מתקבלת עוד פחות על הדעת מאשר סיפורי המעשיות למיניהם. במחזהו של טניסון, מי מציל את רומונד מידיה האכזריות של המלכה אליאנור, — אם לא בקט, בעצמו ובכבודו! וכאשר בקט נרצח, כורעת על גופתו רומונד היפה, אשר בינתיים כבר הפכה לבזירה כשרה למהדרין.

בנקודה זו כדאי להעצור קמעה ולפנות מאליאנור מאקוויטין ופרשת רומונד לאליאנור מקשטיליה, בתה של אליאנור מלכת אנגליה, ופרשת רחל היהודיה. אכן, מפליא הדבר: אליאנור האם ואליאנור הבת מופיעות, כל אחת בתורה, במרכז שני סיפורים דומים למדי. את אליאנור הבת השיאו הוריה לאלפונסו השמיני מלך קשטיליה. אלפונסו השמיני, 1158—1214, ידוע בעיקר בשל המפלה הנצחת שהנחיל למוסלמים בשנת 1212, כשהוא עומד בראש צבאות ספרד הנוצריים. בתור גיסו של ריצ'רד לב הארץ, אשר היכה את הכופרים בארץ הקודש, ובתור חתנו של הנרי השני, המלך הגדול, וודאי לא רצה אלפונסו להיות הנמושה שבמשפחה. אך לא מעשי גבורתו של אלפונסו מעניינים אותנו ברגע זה. ענייננו

באהבת אלפונסו השמיני, מלך קשטיליה, ליהודיה היפה רחל. כבמקרה של רומונד והגרי, יש בלדות המספרות על אהבה מוורת זו. סופה של רחל וזה לסופה של רומונד האגדית: היא נרצחה, אמנם בצורה פחות מעודנה מתברתה לגרל. אחר הכל, לא היתה אלא יהודיה. נקודות זהות נוספות: לאליאנור מקשטיליה היתה יד ברצה רחל היפה. זאת ועוד: אליאנור מקשטיליה, כמו אליאנור מאקוויטין, שלחה משלחת מלאכי רעים על אהובת בעלה שבשעה שזה האחרון יצא למלחמה במרחקים, והשאיר את ביתו שלו פרוץ. אכן, ההיסטוריה תורת. נזכיר כאן את ספרו של ליון פויכטווגר, "בלדה ספרדית", המספר פרשה זו.

פויכטווגר מוציא את רחל מאלמוניותה והופך אותה לבת משפחת אבן עזרא המתוללה. ידועים שמות יהודים, שתפשו עמדות נכבדות ביותר בקשטיליה וארגוניה. אחד השמות הללו הוא שמו של יהודה אבן עזרא, שהיה שר בימיו של אלפונסו השביעי. אף לאלפונסו השמיני היו שרים יהודיים: המפורסמים שבהם היו יוסף אבן שושן, ואברהם אבן אלפכר. פויכטווגר בורא דמות נוספת של שר יהודי, שאין לה סימוכין בהיסטוריה, והיא — יהודה אבן עזרא, בן אחיו של אבן עזרא ההיסטורי. רחל היפה תופכת לבתו של יהודה אבן עזרא הפיקטיבי, ושולת היותסין שלה מגיעה עד דוד המלך. יהודה אבן עזרא מאחד בדמותו כמה קווים: אנו מוצאים בו משל אברהם אבן אלפכר — פויכטווגר מספר לנו, כי יהודה, לפני בואו לקשטיליה, היה גר בסביליה המוסלמית, ושם הוכרח לקבל על עצמו למראית עין את דת האיסלם ונקרא איברהים. כן יש בו קווים משל דודו, כביכול, יהודה אבן עזרא ההיסטורי, את דרכו הוא מגסה להמשיך.

אך יותר מכל מזכיר הוא לנו אדם מתקופה אחרת וארץ אחרת: הלוא הוא היהודי זיס של פויכטווגר. ומן היהודי אנו חוזרים שוב, בדרך תמוהה, אל הגרי השני, אליאנור מאקוויטין ובקט: שכן סיפור ההרצוג מווירטמברג ובתו של היהודי זיס, בגירסתו (הפיקטיבית) של פויכטווגר, עומד, למרבה ההפתעה, בסימן השפעת ספרו של קוגרד פרדיננד מאייר, "הקדוש". פרשת בתו של בקט, חסד, אשר מצאה את מותה בשל תאוותו הבלתי מרוסנת של הגרי מלך האנגלים, שימשה לו לפויכטווגר דוגמה לעיצוב גורלו של היהודי זיס ובתו. אין צורך לומר שלאיש הכנסיה בקט לא היתה בת (על כל פנים לא בת שהוא היה מוכן להכיר בה) ושהמריבה הגדולה בין הגרי לבקט לא גבעה בשל פגיעתו של הגרי בבתו של בקט. זהו כמובן סיפור רומנטי ויפה, אך כל בני החבורה העליונה היו מוכנים לשחוט את כל קרובי משפחתם כמו ידיהם, מבלי להניד עפעף; והניין קטן כרצה בן משפחה לא היה גורם להם לריב זה עם זה.

כאמור, ילדה אליאנור מאקוויטין להגרי פלנטג'נט בנים הבנות לרוב — והם אשר ברבות הימים קצרו את ימי אביהם והורידוהו ביגון שאולה. ומה תמה בדבר? הכומר הקדוש ברנרד (צרפתי, כמובן) אמר כבר בפעם הראשונה, כאשר

חזה בפניו של הנרי מאנזו הצעיר, כי מן השטן בא ואל השטן ישוב. בני פלנטג'נט הרבים ביניהם השתדלו, ככל הנראה, שלא לבייש את הכומר הקדוש. כאן המקום להתעכב לרגע על משמעות השם פלנטג'נט. ג'ופרי, הדוכס מאנזו, אביו של הנרי, אשר ביסס את תביעתו לכתר האנגלי על אשתו היקרה מתילדה, נוהג היה לגעוץ בכובעו ענף פרחי צוהב של שיח הפלנטג'נט. בנו הנרי נהג כמוהו, לפחות בימים שטרם חבש כתר לראשו. וכך נתווסף לדוכסים מאנזו כינוי נוסף — פלנטג'נט. לימים, כאשר הדוכסים הנורמנים-צרפתיים הפכו למלכי אנגליה, ולא עוד, אלא בימי ג'ון הפסידו את מרבית אדמותיהם בצרפת — היה פלנטג'נט וודאי שם הולם יותר מאשר אנזו; ובימים מאוחרים יותר, מאותם הישובים, שינה בית הנובר את שמו לבית ווינדזור.

אין לומר, שלהנרי המלך לא היתה כל אשמה בהתמרדות הבנים כנגדו. תחילת המעשה — במריבה האומללה בין המלך לבין בקט הארכיבישוף. כאשר בקט היה בגלות בצרפת, מאימת המלך, הגה הנרי רעיון גאוני ממש. מאז ומתמיד היתה זו זכותו של הארכיבישוף מקנטרבורי, איש הכנסייה המרומם ביותר בהירארכיה הכנסייתית באנגליה, להכתיר את המלך. מה עשה הנרי? הוא החליט שהארכיבישוף מיורק יכתיר את — כמובן, לא את הנרי, ושחרי הנרי כבר הוכתר מזמן, אלא את הנרי הצעיר, יורש העצר. יורש העצר, הנרי, היה בנם השני של הנרי ואליאנור. הראשון, ויליאם, נפטר בגיל שלוש שנים, וכך פינה את הדרך לבא אחריו. לפי כל העדויות, היו הנרי הצעיר וג'ון חביביו של הנרי השני, שעה שריצ'רד היה בן טיפוחיה של אליאנור. הנרי המלך אכן צדק בהשערתו, כי הכתרת הנרי הצעיר ע"י הארכיבישוף מיורק תוציא את בקט מכליו. בקט רתח. בקט זעם. עוד בטרם התקיים הטקס, שלח בקט הודעה לארכיבישוף מיורק, לבל יעז להכתיר את הנרי הצעיר. מכיוון שבקט כבר שלח עד אז כמה פעמים את חיצי זעמו ברוג'ר מיורק, מסתבר שזה האחרון לא חשב שיש לו עוד מה להפסיד; והוא ערך את ההכתרה כדת וכדין. היה זה בשנת 1170 להולדת ישו הנוצרי. באותה שנה בערך הקימה אליאנור הנאוה חצר מלכות משלה בפואטייה (Poitiers) העיר. ריצ'רד, לב הארי לעתיד לבוא, שהה בחצר אמו, וזו קבעה אותו ליורש ארצה שלה — אקוויטין. את ג'ופרי, הבן הבא בשורה, השיאו לקונסטנס מבריסני, וכך הפך ג'ופרי לגסיך בריטני. רק ג'ון הקטן נשאר, לפי שעה, ג'ון-בן-בלי-ארץ. עובדה אשר לבטח לא שיפרה את נתוני האופי הטבעיים שלו, אשר לא היו חביבים ביותר בלאו הכי.

הנקל לנחש, שלמרות שהנרי הצליח לעורר את רוגזו של בקט, רעיון הכתרת הבן בימי האב לא היה מבריק ביותר. מעתה היו שני מלכים: הנרי הזקן (הנרי היה בן 37 כשהוא הכתיר את בנו!) והנרי הצעיר. למעשה לא נתן הנרי השני לבנו כל סמכויות מלכות. לאחר שתיאבדו של הצעיר התעורר בעקבות ההכתרה המפוארת, לא רצה להסתפק בתואר ריק ונעור מתוכו. מכאן והלאה מתחיל



סיפור מרידותיו של הנרי הצעיר כנגד אביו, כאשר שאר אחיו לעיתים תומכים בו ולעיתים תומכים באב. כך קרה הדבר, שמלחמתו הראשונה של ריצ'רד, בעודו בן טפש עשרה, היתה מכוונת כנגד אביו. הנרי השני היה עדיין בשיא יכולתו באותו פרק זמן וההתנגשות נסתיימה בכך, שריצ'רד ביקש — ואף קיבל — את מחילת האב. אליאנור הנאווה, מצידה, עשתה הכל כדי לסכסך בין האב לבנים; אהדתה נתונה היתה לבנים, במיוחד לריצ'רד חביבה. התערבותה הבלתי ידידותית לבסוף הביאה לידי כך, שהנרי, בעלה האוהב, כלא אותה מאחורי חומה ובריה, הרחק מאקוויטין השמשית שלה, באנגליה הערפילית. הנרי כלא את אשתו בשנת 1173; אליאנור היתה אז בת 51. היא נשארה כלואה עד יום מותו של הנרי; רק כאשר ריצ'רד עלה על כס המלוכה אחר אביו, בשנת 1189, הוא מיהר לשחרר את אמו.

תומכים גלהבים של הבנים המתמרדים היו גם בני קפט — תחילה לואי השביעי, בעלה לשעבר של אליאנור, ולאחר מכן בנו פיליפ אוגוסטוס, "מתת האל". מלכי צרפת, אשר מרבית אדמתם היתה באותה תקופה תחת שלטון האנגלים, גילו במריבות המשפחתיות של בני פלנטג'נט עניין רב, וניסו, כמובן, לקדם את האינטרסים שלהם במידת האפשר. כל מורד במלך האנגלי שם את פעמיו פריסה; כבר בקט חיפש חסות בצרפת. הנרי הצעיר קיבל את תמיכת הצרפתים; ריצ'רד היה ידיד בלב ונפש של "מתת האל", עד שהוא עצמו היה למלך אנגליה; למן אותה עת היה "מתת האל" תומך בג'ון, כאשר ג'ון, ברצון האל, הפך למלך, — הפך "מתת האל" לאויבו המסוכן ביותר ותמך בדרישותיו של ארתור מברייטני, בנו של ג'ופרי.

פרשת מרידותיו של הנרי הצעיר נסתיימה עם מותו ללא עת של זה האחרון. עתה הפך ריצ'רד ליורש העצר.

### ב. ריצ'רד לב-הארי

בזכרון העם האנגלי ריצ'רד הראשון, הקרוי לב-הארי, הוא אחד המלכים הפופולאריים ביותר, אשר אגדות אינן-ספור נרקמו סביב שמו. שעה שאומץ ליבו ותושתיו בקרב אינם מוטלים בספק, הרי שביחס לשאר המסורות שנתקשרו בשמו רחוקה המציאות מן האגדה מרחק רב למדי. בל נשכח שריצ'רד היה מורד באביו, חטא כבד מאוד במשטר הפיאודלי. מרידתו של ריצ'רד, אשר קשר ברית עם מלך צרפת, החישה ללא ספק את קיצו של הנרי, אם כי כאב הלב הגדול ביותר של המלך הגוסס נגרם לו בשל הצטרפות ג'ון, בנו האוהב, למחנה המורדים. בשנת 1189 היה הנרי בן 56, זקן טרם עת. רוב הברונים שלו עזבו אותו ופנו אל הכוכב העולה. שמו, הגדול לפנים, כבר לא הפיל אימה ופחד על אויביו. ריצ'רד ו"מתת האל" פלשו לחבל מיינ והנרי החולה והזקן תחל לסגת מפניהם. הוא הגיע לעיר לה מנס, מקום הולדתו, ומשם פנה למבצר אבותיו, שינון. ריצ'רד רדף אחר אביו

בלהיטות כה גדולה, עד ששכח ללבוש את שריונו. וויליאם מרשל, האביר המשובח ביותר והנאמן ביותר של הנרי, יצא לקראת ריצ'רד. רק עתה נזכר ריצ'רד כי אינו מוגן. "בשם האלהים, מרשל", קרא, "אל תהרוג אותי! איני משוריין". מרשל התכוון לעצור בעד ריצ'רד, אך יש להניח כי מלכתחילה לא נתכוון להרוג במו ידיו את המלך לעתיד לבוא. "לא אהרוג אותך", אמר. "אך אני מקווה שהשטן יהרגך". והוא תקע את חניתו בסוס, עליו רכב לב-הארי. ייתכן שבמעשהו זה איפשר מרשל לאדונו הנרי, ירום הודו, למות מוות טבעי; וייתכן גם שהציל את שמו הטוב של ריצ'רד, שהרי אם ריצ'רד היה פוגע בפועל באביו, היתה תדמיתו סובלת. בשעותיו האחרונות שהה במחיצת הנרי רק בנו הבלתי חוקי, ג'וזפי הצ'נסלור (להבדיל מג'וזפי החוקי, שליט בריטני, אשר כבר לא היה בין החיים באותה עת, ואשר בנו ארתור, ברבות הימים, נרצח ע"י ג'ון) וגרש את הזבובים מפניו של הגוסס. "אתה הוא הבן האמיתי", מלמל הגוסס בשארית כוחותיו. "השאר הם הממזרים." היתה לו בתחלט סיבה מספקת לומר כך. ריצ'רד הגיע לאתר מות הנרי. הוא התבונן בגוויה שהיתה מונחת לפי כל הכללים בכנסית פונטברו. הוא לא אמר דבר, ולא הראה סימני התרגשות כל שהם. אחת האגדות שאינן אוהדות את ריצ'רד מוסרת, כי הדם החל לזרום מנחירי המלך המת.

מעשיו הראשונים של ריצ'רד כמלך היו במיטב מסורת האבירות. הוא שיבח את קומץ האנשים הקטן אשר נשאו נאמנים לאביו, וקיבל אותם לשירותו. במיוחד הפליג בשבחיו של וויליאם מרשל, אשר נאמנותו להנרי הביאה אותו לידי התנגשות עם ריצ'רד זמן קצר לפני כן. היתה זו בחירה מוצלחת מאוד. מרשל עלה מהר בשירותו של ריצ'רד, המשיך אחר מותו של זה האחרון לשרת את ג'ון, וסיים את ימיו באפוטרופסו של הנרי השלישי, שהגיע לכס המלכות בגיל הבשל של תשע שנים; קרוב לוודאי שמרשל הוא הוא שהציל את שושלת פלנטג'נט אחר מותו של ג'ון המסכן. אך אנו מקדימים מאוחר למוקדם.

אחר המעשים שדיברנו בהם, החל ריצ'רד בהכנות לקראת מסע הצלב. לפני צאתו הוכתר ברוב פאר בכנסית ווסטמינסטר. היה זה ביום ראשון בשבוע, השלישי לספטמבר, שנת 1189 בחסד האל. כאן המקום להעיר, כי המלך האנגלי הזה, אשר מספרי האגדות וכתבי הספרים פארו את שמו כמלך אידיאלי ומיטיב לעמו — לא ידע כלל אנגלית (הוא דיבר צרפתית). ריצ'רד גדל והתחנך בתצר אמו המלכה, שלא כמו ג'ון אשר היה רוב הזמן במחיצת אביו באנגליה ואכן גם ידע אנגלית. בכל עשר שנות מלכותו ושהה ריצ'רד פחות משנה על אדמת אנגליה. ריצ'רד היה מלך נורמנדי. עיקר אדמותיו היו מחוץ לאנגליה. כאשר אך הגיע לאנגליה, היה פונה לה עורף ויוצא להרפתקאות חדשות. חדשות. ובספר ההומוריסטי האנגלי המקסים, "1066 וכל זאת" הוא מכונה, בעיוות כלשהו של השם, "ריצ'רד גאר דה-ליון" — משום שברגע בו דרכה כף רגלו על קרקע אנגלית,

מיד חש לתחנת הרכבת הקרובה. מכיוון שהזכרנו את כינויו היפה של ריצ'רד, "לב-הארי", נזכיר גם את האגדה הקשורה לשם זה.

האגדה מספרת, כי ריצ'רד יצא לשני מסעות לארץ הקודש; מלבד המסע ההיסטורי היא מיחסת לו מסע שלא התקיים במציאות, מסע שקדם למסע ההיסטורי ושמטרתו היתה — חקר הארץ. את נפילתו של ריצ'רד בשבי בחוזרו מן הארץ הקדושה מעבירה האגדה למסע הראשון, הדימויני. והאיש ששבה את ריצ'רד הופך באגדה מליאופולד מאוסטריה לדמות דמיונית בשם מודרד. השם אינו מקרי — מודרד היה הבוגד פר אקסלנס במחזור האגדות על המלך ארתור; והאגדה מעלה בדרך זו הדים לתולדות המלך האגדי הנערץ ארתור, ומקשרת בין דמותו הערפילית מימי קדם לבין מלך נערץ אחר, נוסע צלב מימי הביניים. ברור ששימוש זה בשם מודרד מביע, בדרך עקיפין, הערצה לריצ'רד מידוענו. ועתה למעשה האריה: מודרד הרשע, לאחר שכלא את ריצ'רד, הגה רעיון שטני: הוא שחרר אריה רעב לתוך תא האסיר. ריצ'רד כמוכּן ידע מראש על המזימה, ובעזרתה של בתו של מודרד (וכי כיצד יכול להיות אחרת?) כרך על ידו ארבעים ממחטות משי. כאשר הגיע האריה האימתני הכניס ריצ'רד את ידו הכרוכה בממחטות לתוך לוע החיה, ותלש את ליבה מסוגרו. אין צורך לומר, שהאריה מת אחר טיפול זה, וריצ'רד נשאר בחיים — בדיוק מצב הפוך למה שמודרד הרשע ציפה. ומכאן, ממשיכה האגדה, פשר השם "לב-הארי". נוסף רק, כי האמת היבשה היא, שתוספת אריה כלשהו היתה מקובלת על שליטי אירופה למיניהם, ומספר האריות השונים בתולדות שליטי אירופה מי ימנה.

כיהודים טובים כדאי לנו גם לזכור, שטקס ההכתרה של ריצ'רד לב-הארי שימש עילה לפרעות ביהודים. ומעשה שהיה כך היה:

כמה יהודים הביאו מתנות יקרות ערך למלך החדש. האנגלים הנוצרים זעמו — הכיצד מעיזים כופרים אלה להראות עצמם בטקס הנכבד? כדי ללמדם לקח, התגפלו עליהם, והרגו חלק מהם. הפרעות התפשטו בכל איזור לונדון. ריצ'רד כעס: היהודים היו תחת הגנתו, מכיוון שהוא היה זקוק לכספם. זעמו של ריצ'רד לב-הארי על הפורעים לא עזר ליהודים: הפרעות נמשכו בערים שונות. מי שלא היה יכול להצטרף למלך למסע הצלב, שירת את האלהים בהריגת כופרים בבית. הפרעות הגיעו לשיאן עם רצח יהודי יורק, אשר חייהם הובטחו להם; היה זה במרס 1190. אותה שעה כבר לא שהה ריצ'רד באנגליה, מאחר וכבר אסף מספיק כסף למען מסע הצלב שלו. "הייתי מוכר את לונדון", אמר, "אם הייתי מוצא אדם ועשיר במידה מספקת לקנותה". אחר ריצ'רד היה גם ג'ון לווה ונוטל כספים מן היהודים. החוק קבע, שאם היהודי המלווה נפטר, הרי בעל החוב פטור מתשלום ליורשים; לאור נטיותיו החביבות של ג'ון, היתה אם כן הלוואת כספים זו התגרות בגורל. אך כנראה שליהודים לא היה ברירה. תנאים אלה וודאי

גרמו לו לווילטר סקוט להקדיש מקום נרחב כל כך ליהודים ב"אייבנהו"; ועוד נגיע לכך.

עתה אנו מגיעים בתולדותיו של ריצ'רד לפרק אשר יותר מכל ביסס את תהילתו: מסע הצלב. יחד עמו השתתף במסע "מתת האל" — ובמשך המסע התפתחו היחסים בין שני המלכים לעוינות גלויה. גם פרידריך ברברוסה היה אמור להשתתף; אך האיש המסכן טבע באחד הנהרות שבדרך, ולא זכה לראות את ארץ הקודש השוממה וההרוסה במו עיניו. גם ליאופולד, הארכידוכס מאוסטריה, השתתף — כפי שעוד נראה, היו להשתתפות זו תוצאות עגומות לגבי ריצ'רד. ועוד נפגוש בליאופולד בהמשך הדברים במחזות "המלך ג'ון" לשקספיר ולדיינגמט. לפני צאתו לדרך ניסה ריצ'רד לארגן את ענייני ממלכתו לזמן העדרו. את אחיו ג'ופרי הבלתי חוקי מינה לארכיבישוף מזורק, כדי שלא יוכל להיבחר למלך. לג'ון אחיו החוקי נתן אדמות רבות כדי שלא יקנא. לשם זהירות עוד גזר על שניהם גלות מאנגליה למשך שלוש שנים. חלק נכבד מענייני הממלכה נמסר לידיה הזקנות, אך היציבות מאוד, של אליאנור.

למרות שאליאנור בכרה, ללא ספק, את ריצ'רד על ג'ון, בכל זאת נצטב בה ליבה על גלות בנה הקטן (ואולי סתם רצתה לעשות הכרות עמו, מאחר ועד כה בקושי נודמן לה לראותו) והיא הצליחה לרכך את ליבו של לב-האריה; פקודת הגירוש בוטלה ב-1190, וג'ון חזר לאנגליה. אחריו חזר גם ג'ופרי. מעתה והלאה החלו המריבות באנגליה; שני בניו של הנרי הסתכסכו עד מהרה עם וויליאם לונגשמפ, אותו מינה ריצ'רד לצינזור בעל סמכויות נרחבות בהעדרו. לא, התדשות מאנגליה וודאי לא היו עשויות להרגיע את ליבו של שליט נוצרי אשר יצא בברכת האל הטוב להגן על ארץ הקודש בפני הכופרים ותוך כדי כך להרוס אותה במידת האפשר.

התחנה הראשונה בדרכם של ריצ'רד ו"מתת האל" היתה סיציליה. שם בילו את החורף. אותה שעה עשתה אליאנור מעשה רב: היא נסעה אחר ריצ'רד והביאה עמה את ברנגריה, בת מלך נברה, ככלה מיועדת לריצ'רד, שנתברך בינתיים בבן בלתי חוקי אחד, אך טרם העמיד יורש לגיטימי. בעצם התחייב ריצ'רד לשאת לאשה את אליס, אחותו החורגת של "מתת האל". אליס המסכנה כבר שהתה שנים הרבה בחצר המלכים האנגליים, כשהיא מצפה לשווא שמי שהוא סוף סוף יתחתן עמה. ריצ'רד טען שאינו מוכן לשאתה, מכיוון שהיא כבר שכבה עם אביו ואף העמידה צאצא. עוינותה של אליאנור כלפי אליס נתנת חיזוק לגרסה. "מתת האל" קיבל פיצויים ויותר על דרישותיו, אך הפליג מסיציליה לפני בוא אליאנור כדי לא להיפגש עם ברנגריה. אליאנור מסרה את ברנגריה לידי ריצ'רד ומיהרה להפליג הביתה. אליאנור כבר היתה פעם אחת בארץ הקודש, בצעירותה, בהיותה נשואה ללואי מלך צרפת; ולא היתה לה כל כוונה לחזור על ניסיון עגום זה שנית. אשר לברנגריה, היא נשארה, כמובן. בניגוד לאליאנור, לא

השאירה ברנגריה עקבות על במת ההיסטוריה. שרויה היתה בצל כל ימיה. אופיני הוא, שההיסטוריונים מוסרים בפירוט רב אילו בגדי פאר עטה ריצ'רד ליום חתונתו (ריצ'רד אהב להתקשט, ולראייה, הוא לבש בגדי חמודות מאין כמוהם אף לטקס הכתרתו) ואין אפילו זכר למראה ברנגריה המסכנה. כנראה שריצ'רד לא נתן לה להופיע בפני הצלמים. מפי עדים בני התקופה נמסר, כי ברנגריה היה נבונה יותר מאשר יפה. בין האגדות שנרקמו סביב שמו של ריצ'רד, אין למצוא כלל את שמה של ברנגריה. לערש מותו קרא ריצ'רד את אמו, אך לא את אשתו. יש המפרשים את דבקתו של ריצ'רד הנוקשה והאכזרי באמו בכך שהיה הומוסקסואל; אין לכך ראיות ברורות. אליאנור, שהיתה המעוניינת הראשית בברית עם מלכות גברת, למען יהיו לה שכנים נוחים לחבל אקוויטין, לא הרבתה להתחשב בכבודה של ברנגריה. היא המשיכה לחתום על מכתביה "אליאנור, מלכת אנגליה בחסד האל", אף על פי שתואר זה בעצם הגיע, לכל הדיעות, לברנגריה. אך מי שאל את פי ברנגריה? לימים, כאשר אליאנור היתה אכולת יאוש בשנות שביו של ריצ'רד, היתה כותבת מכתבי תלונה לאפיפיור על ילדיו הרוחניים אשר פגעו בנוסע-צלב מהולל כמו ריצ'רד, והיתה חותמת במרירות ובחוש תיאטרלי שהיה משותף לה ולבנה האהוב — "אליאנור, מלכת אנגליה בזעם האל". גם בשעת אסונו של ריצ'רד לא נדרשה ברנגריה לבוא לעזרתו; אליאנור היא אשר פדתה את בנה מן השבי.

תמונה שונה של ברנגריה, תוך כדי שימוש בלינסיה פואטיקה, מצייר וולטר סקוט ברומן "הקמע" *The Talisman* 1825. עוד זכורה לי ההתלהבות בה אני ובני כיתתי קראנו את הרומן, בתרגומו העברי, בשלהי בית הספר העממי, — אך הקריאה בגיל מבוגר יותר אינה מלהיבה כל כך. דמותו של ריצ'רד מופיעה גם ברומנים אחרים של סיר וולטר סקוט — כמו "אייבנהו" 1819, וכן *The Betrothed* 1825, אך לא בתפקיד כה בולט כמו ב"הקמע". "הקמע" מספר על תולדות מסע הצלב של ריצ'רד בארץ ישראל. זה שנים רבות שוולטר סקוט מוכר לדורות של קוראים כמחברם של רומנים היסטוריים ארוכי היריעה ומסוכסכי העלילה. אך לא זו היתה תחילת כתיבתו של סקוט. סקוט נתפרסם החילה כמשורר; הוא כתב רומנצות בחרוזים, בלדות, שירות, וזכה להצלחה רבה. הצלחה זו עמדה לו לסקוט עד להופעתו של בירון על הבמה הספרותית. שירתו האפית של בירון העמידה בצל את שירתו של וולטר סקוט. אך סקוט היה איש תושיה, מאחר והביקוש לשירתו הלך וקטן, הוא עבר לכתיבת פרוזה. וכך נולד הרומן "וורליי", 1814, *Waverley*; סקוט היה בן 43 עם הופעת הרומן. כאמור, עבר סקוט מכתובת שירה לכתיבת פרוזה; אך לא ברצון. הוא סבר, שאין זה לכבוד לאיש במעמדו לכתוב רומנים היסטוריים בפרוזה. על כן לא חתם על "וורליי" בשמו; ועל הרומנים ההיסטוריים הבאים, אשר נקראו "הרומנים של וורליי", חתם "מחברו של וורליי", משך עשר שנים ארוכות, עד שנתגלה הסוד וכבר לא היה טעם בהעמדת פנים.

שורת תרומנים של וורלי מסתכמת ב־27 יצירות. התפוצה היתה עצומה; סקוט נחשב לאבי הרומן ההיסטורי, וסופרים רבים השפעו ממנו, כגון א. דימה, ויקטור היגו, ועוד. את שירתו של סקוט, שהיתה כה חשובה ויחסנית בעיני מחברה, קוראים כיום רק בחוגים לספרות של אוניברסיטאות.

ב"קמע" מופיעים ריצ'רד וברנגריה שלו כדמויות כמעט ראשיות. למען האמת, הם דמויות חיות יותר מאשר הגיבורים הראשיים, — הנסיך דוד מסקוטלנד והגבירה אדית פלנטג'נט. הנסיך הסקוטי, שהצטרף לצלבנים תחת פיקודו של ריצ'רד הגיבור, שוהה במחנה הצלבנים אינקוגניטו, בשם סר קנת. הצורה שבה הוא מתאפק מלגלות את ייחוסו הרם, הן בפני גברת לבבו והן בשעה בה נראה כי זו האפשרות היחידה להציל את חייו — חורגת מגדר גבורה נעלה ומגיעה לכלל טפשות. ואילו אדית פלנטג'נט, לאחר אתחלה מבטיחה בה היא מפילה שושנים לרגלי האביר שלה (אוי לאותה הפקרות) מפגינה עליונות מוסרית כה נוקשה עד שהיא מפילה עלינו שעמום נמרץ. למותר לציין, שלא היה קיים במחנה הצלבנים ההיסטורי יורש עזר סקוטי בשם דוד, רוזן הנטינגדון. באותה תקופה שלט בסקוטלנד המלך וויליאם (אף הוא נתברך בכינוי "אריה") שהיה גלחם מידי פעם בשכנים האנגלים שלו; אחר מותו, ב־1214, עלה לכס השלטון בנו, אלכסנדר השני, שניצל היטב את חולשתו של ג'ון וסיפח לארצו גלילים שלמים מצפון אנגליה; הוא אף השתתף במלחמת הברונים האנגלים כנגד המלך ג'ון. אמנם, היה קיים במשפחת המלוכה הסקוטית דוד, רוזן הנטינגדון; אך הוא לא היה בנו של וויליאם האריה, כי אם אחיו; הוא כמובן לא היה יורש העצר. אשר לאדית פלנטג'נט, מודה סקוט כי אכן זוהי דמות פיקטיבית. במציאות, הציע ריצ'רד (אין לדעת אם באמת נתכוון לכך) להשיא את אחותו ג'ואן, אלמנת מלך סיציליה, לאחיו של צלח־א־דין, ולכרות בדרך זו ברית שלום; ברומן של וולטר סקוט עולה ההצעה להשיא את אדית פלנטג'נט לצלח־א־דין בעצמו ובכבודו. העובדה שסקוט מספר לנו בהקדמה כי אדית לא היה קיימת במציאות ההיסטורית, וכי לא נתכוון ברומן שלו לדבוק בעובדות מדוייקות, אינה מונעת בעדו מלהעיר בחביבות בפרשה זו כי ההיסטוריונים כנראה לא ידעו על מציאותה של אדית ועל כן ייחסו חלק מסיפור המעשה לג'ואן. יש עוד מספר ארועים היסטוריים אשר עוברים טרנספורמציה אצל סקוט. כך הריב הגדול בין ריצ'רד לב הארי לבין ליאופולד, הדוכס של אוסטריה ריב אשר עלה לריצ'רד ביוקר רב בעתיד הלא־כל־כך־רחוק. ומעשה שהיה כך היה: כאשר כבשו הצלבנים את עכו, הציבו מחנות הנוצרים השונים את דגליהם בעיר הכבושה. הצבת הדגלים היה בה משום נימוק מעשי, מלבד הכבוד, כמובן. כובש אשר הציג את דגלו בעיר כבושה, היה מכריז בזאת על זכותו לזכות בחלק מן השלל. החיילים האנגלים, אולי על מנת להפגין את הסולידריות הנוצרית, מיהרו להטיל אל דגלו של ליאופולד לתוך הבזק. אכן, עכו נכבשה בעיקר בשל תושיתו של לב־הארי המהולל, אך קשה היה

לצפות כי ליאופולד יגלה הבנה בפרשה זו, ומה גם שהעניין היה כרוך בהפסד כספי ניכר. ליאופולד התנקם כאשר נודמנה לו שעת כושר, כפי שעוד נראה. אצל וולטר סקוט מקבלת הפרשה גוון שונה לגמרי. לפי גרסתו של סקוט, מוצב דגלו של ריצ'רד (ורק דגלו של ריצ'רד) על גבעה במחנה הצלבנים. מחנה הצלבנים, אגב, נמצא, לפי הגדרת הסופר, אי שם בין עכו לאשקלון; וכדי להקל על ההתמצאות הגיאוגרפית שלנו אנו לומדים, כי שוכני המחנה נתנו מידי פעם קפיצה קלה למדבר יהודה ולים המלח, על שפתו שכן נזיר איש רוזן. לאחר הסתה פקחית של קונרד ממונטפרט (משום מה, סקוט קורא לו קונרד מונטסרט) מתלהט הדוכס ליאופולד מאוסטריה ומציב את דגלו, תוך כדי התגרות גלווייה ועלבונות לאנגלים, — ליד דגלו של ריצ'רד. קונרד, המרקוז ממונטפרט, לא מתעצל בינתים ומדווח על הנעשה למלך ריצ'רד. ריצ'רד, מצידו, אינו מבזבז זמן ויוצא בועם לעקור את הדגל האוסטרי, כשהוא מדגיש בחביבות שאם ליאופולד לא היה חדל אישים, הוא, ריצ'רד, לא היה מתנגד להצבת הדגל האוסטרי ליד הדגל האנגלי. המלך הצרפתי, פיליפ אוגוסטוס, "מתת האל", הפיקה והחכם, הוא העושה שלום (זמני) בין הניצים. סקוט בוודאי צודק בכך, שהוא מתאר את "מתת האל" כמלך חכם. אשר לעשיית שלום בין ריצ'רד לבין יריביו, — שאני. פיליפ וריצ'רד רבו ביניהם לאורך כל מסע הצלב; גם כאשר שניהם חלו בקדחון לפני חומות עכו המלכים אף פעם לא היו חולים מכדי לריב זה עם זה. ולימים, כאשר ריצ'רד נשבה בדרכו חזרה מארץ הקודש, היה פחדו הגדול שמא יסגר לידי הקפטי. מעשה הדגל, כפי שראינו, אבירי ורומאנטי אצל סקוט יותר מאשר במציאות, וכמובן שאין בו זכר למניעים פרוזאיים כגון חלוקת שלל ורווח כספי. מלבד זאת, תאורו של סקוט מקדם את עלילת "הקמע" ומציג כמה דמויות חשובות. אשר לעלילה, הרי מעשה הדגל מחייב את ריצ'רד להעמיד שומר-של-כבוד לדגל האנגלי; ומי ישמור על דגל אנגליה אם לא גיבור הספר, יורש העצר הסקוטי הנמצא עדין במצב של אינקוגניטו. אכן, רק סופר סקוטי עלול היה להמציא סקוטי כשומר דגל אנגליה. ממילא מובן, שהגיבור הסקוטי מתפתה לעזוב את משמרתו (בשל תעלול טפשי של המלכה ברנגריה, היא ולא אחרת), הדגל נגנב, וריצ'רד כמעט ומוציא את יורש העצר הסקוטי (אינקוגניטו) להורג. רק הודות להתערבותו הישירה של צלח-א-דין נמנע האסון; צלח-א-דין, זאת לדעת, נמצא אף הוא אינקוגניטו במחנה הצלבנים; הוא הופיע שם כרופא וריפא את ריצ'רד בהצלחה רבה מן הקדחת, בעזרת קמע מיוחדת במינה; השאלה, מדוע כה משתדל צלח-א-דין להתוויר לארצות החיים את אויבו המסוכן ביותר, היא שאלה שקשה למצוא לה פתרונים. יש להוסיף כאן, כי בהלכות אבירות ואדיבות עולה הגיבור הקורדי-מוסלמי לעין ערוך על הנוצרים-לוחמי-הצלב-הקדוש.

קונרד, המרקוז ממונטפרט, הוא דמות היסטורית. הנכון הוא, שקונרד הגיע לידי התנגשות עם ריצ'רד. הסיבה היתה, שהיו שני מועמדים לתואר "מלך

ירושלים"; קונרד ממונטפרט היה אחד מן השנים; אך ריצ'רד תמך במועמד השני, הלוא הוא גי דה לוסינו. מובן מאליו, ש"מתת האל", המנהיג הגדול השני של מסע הצלב, תמך במועמדותו של קונרד דה מונטפרט. בהתחשב עם העובדה שירושלים לא היה כלל בידי הצלבנים, ואף ריצ'רד בעצמו ובכבודו ראה עצמו נאלץ לוותר עם רעיון כיבושה — לא נראה שהתואר "מלך ירושלים" היה מעשי ביותר. אבל הכבוד! בסופו של דבר, נאלץ ריצ'רד, בלחץ הקולגים שלו, לתמוך במועמדותו של קונרד; והוא פיצה את גי במנותו אותו למלך קפריסין — שאכן נכבשה ע"י ריצ'רד. לא ארכו הימים, וקונרד המסכן נרצח. היה זה עוד לפני טכס ההכתרה הרשמי. מי רצח את קונרד? או ליתר דיוק, מי היה זה אשר שלח את הרוצחים? אחד משני הרוצחים העיד לפני הוצאתו להורג כי הוא ושותפו נשלחו ע"י ראשי-אדין-סינו, "האיש הזקן מן ההרים". פשר המעשה אינו ברור והיו שהאשימו את ריצ'רד — או את צלח-אדין. כאשר ריצ'רד נפל בשבי, דרש ממנו הקיסר להצדיק עצמו בפרשה זו. בינתים הגיע לאוסטריה מכתב מן האיש-הזקן מן-ההרים, המנקה את ריצ'רד מכל עוון. המכתב, הנקל לשער, היה זיוף, פרי רצונם הטוב של ידידי ריצ'רד באנגליה. ממרווח הזמן קשה כיום לקבוע את העובדות בביטחון; אך הייתי מסתכנת בהשערה הפסיכולוגית, שרצח מן המארב פשוט לא התאים לאופיו של ריצ'רד; גם קשה להאמין, כי הוא היה מותר על התענוג לחסל יריב כמו ידיו. חיווק נוסף לדעה שלא היתה לריצ'רד יד במעשה מהווה בקשתו האחרונה של קונרד לאשתו. הוא פקד עליה למסור את מפתחות העיר צור (עליה, בניגוד לירושלים, באמת שלט המרקוזה דה מונטפרט) אך ורק לידין של ריצ'רד, או לידין של מי שייבחר כדת וכדין למלך ירושלים. אם קונרד היה תושב בריצ'רד, לא היה מוריש לו בנשימתו האחרונה את מפתחות העיר צור.

אצל וולטר סקוט מהלך העלילה שונה לחלוטין. קונרד, התכנן הרשע, המבקש לתזיק לריצ'רד במידת האפשר ולזרוע ריב במחנה הצלבנים, נפצע אנושות ברו קרב עם יורש העצר הסקוטי, הוא ולא אחר. כי קונרד היה הנבל אשר גזל את הדגל האנגלי, וכלבו של האביר הסקוטי חשף את התעלומה. קונרד נפצע — אך לעולם האמת משלח אותו בן בריתו הרשע, ראש מסדר הטמפלרים. זאת, מכיוון שהטמפלר חושש שמא יתודה קונרד לפני מותו על המזמה אשר זממו שניהם יחדיו. ראש המסדר המדבר בשם האל ונושא שבע תועבות בליבו, בא עד מהרה על עונשו: צלח-אדין, הפעם לא אינקוגניטו, עורף את ראשו; צלח-אדין עושה את המעשה בבהילות וללא משפט חוקי, משום שהטמפלר עומד לטעום מיינו — ואם היה עושה זאת, היה הופך לאורחו של צלח-אדין, ואז לא היה יכול מארחו לפגוע בו. מכאן נראה, שהאמת לא תמיד מוזרה יותר מן הבדיון. פרשת יחסו של סקוט למסדר הטמפלרים היא פרשה מעניינת. לא רק ב"קמע" מופיעים הטמפלרים באור שלילי ביותר; גם ב"אייבנהו" הם ממלאים תפקיד



שלילי; ה"רשע" של הספר, המבקש לפגוע בתומתה של רבקה המקסימה, וכמעט שגורם להעלאתה על המוקד, הוא אביר ממסדר הטמפלרים. רובם של הטמפלרים המופיעים אינם נוהגים כאנשי האלהים; נהפוך הוא; הם יהירים, שתלטנים, נושאים עיניהם למטרות חילוניות, ונושאים את שם האל הטוב לשווא. הנכון הוא, שמרכז המסדר היה בצרפת; זאת עובדה שכשלעצמה עלולה להעמיד את הטמפלרים באור עויין. אולם יחד עם זאת יש לזכור, שכאשר יצא ריצ'רד למסעו חזרה לאירופה, נילוו אליו דווקא אבירים ממסדר הטמפלרים, כדי לעזור לו ולעורר רושם אצל מבקשי נפשו כי אין המלך אלא צליין צנוע מארץ הקודש. זעמו של סקוט, אם כן, אין לו שורשים היסטוריים. אגב, אין לקנא בגורלו של המסדר כלל וכלל. למעלה ממאה שנה אחר התקופה המתוארת ע"י סקוט, נאסרו חברי המסדר בפקודת פיליפ הרביעי מלך צרפת, שהיה מעוניין לרשת את הונו הרב של המסדר. פיליפ האשים את הטמפלרים בשחיתות ובכפירה; לאחר שעינו אותם במידה מספקת, הודו אבירי המסדר בהאשמות. בעקבות לחצו של פיליפ ביטל האפיפיור קלמנס החמישי את המסדר בשנת 1312. שנתיים לאחר מכן, באין עליהם חסות האפיפיור, הועלו ראשי המסדר על המוקד בפריס.

נחזור אל המלכה ברנגריה, בנוסחתו של סקוט, לאחר שסטינו מדמותה מהלך רב. ברנגריה של סקוט היא יפהפיה (וכיצד ייתכן אחרת?) כיהא לאשת המלך הגיבור של העולם הנוצרי. היא גם ילדותית וטפשונית למדי. באשמת שעשועיה חסרי האחריות כמעט ונהרג יורש העצר הסקוטי. ב"הקמע" מופיעים שני זוגות מקבילים: ריצ'רד וברנגריה, ויורש העצר הסקוטי ואדית פלנטג'נא. שעה שדמותו האדירה של ריצ'רד פלנטג'נט שקולה כנגד האביר הסקוטי (הגם שהסקוטי סימפטי יותר) הרי שדמותה של ברנגריה בטלה בשישים לעומת אדית, אשר המתבר משבח אותה על כל צעד ושעל. הוזכרת אדית בלבד גורמת לו למחבר לאקסטזה. קריאה מדוקדקת בטקסט של סקוט אינה מצדיקה כלל ועיקר התלהבות שלוחת-רסן זו. אדית היא נפוחה, גאוותנית, ובעלת עליונות מוסרית מודגשת במידה מספקת כדי להבריא כל גבר בסביבה — חוץ מאשר, כמובן, את יורש העצר הסקוטי, הלוקה, על פי הנראה, במידה לא מבוטלת של מזוכיזם.

"אייבנהו" נכתב בשנת 1819, שש שנים לפני "הקמע". התקופה ההיסטורית בה הוא דן מאוחרת מעט מעלילת "הקמע"; זוהי תקופת חזרתו של ריצ'רד לב-הארי לאנגליה, לאחר שנפדה מן השבי. לכל המעוניין: ברנגריה שוב אינה מופיעה; נקודה זו דווקא מוצדקת מנקודת ההשקפה ההיסטורית, שכן בתקופה זו כבר יצאה ברנגריה, פחות או יותר, ממעגלי חייו של ריצ'רד. הרושם המתקבל הוא, כי ריצ'רד מעולם לא הפגין עניין מופרז באשת חיקו; יש גם הטוענים כי הוא היה הומוסקסואל, נטיה שכמה מבני פלנטג'נט נתברכו בה. מאחר וברנגריה לא העמידה לריצ'רד יורש, היא אבדה את כל ערכה בעיני הפלנטג'נטים. ג'ון, יש להניח, היה מרוצה; לימים הוא דאג, ברוחב לב בלתי-אופייני לו, לסידור

כספי נאות לאלמנת אחיו המת — אחר הכל, אם לא היתה עקרה, לא היה הוא מגיע למלוכה. לגבי אליאנור הזקנה ברנגריה היתה כלא היתה; היא המשיכה לחתום על מסמכים כ"מלכת אנגליה" והיא היתה הדמות הדומיננטית בדרמה שהביאה לידי שחרורו של ריצ'רד מן הכלא.

ב"אייבנהו" לא מתייחס וולטר סקוט לפרשה העגומה של שביו של ריצ'רד. בהתחשב עם תיאור גבורתו העל-אנושית של ריצ'רד, קשה גם להעלות על הדעת, כי אי פעם נפל בשבי.

האמת העצובה, אשר כפי הנראה לא נשאה חן בעיני סקוט, היתה שריצ'רד נלכד כאשר הוא התחפש לטבח. כאשר אנשיו של ליאופולד, דוכס אוסטריה, גילו שהטבח עונד על אצבעו טבעת יקרה ביותר, לא נודקו למנת משכל גבוהה במיוחד על מנת לבחש מיהו הטבח העומד בפניהם. אבל, כאמור, הרומן "אייבנהו" עוסק בזמנים אחרים, טובים יותר. פרשת שביו של ריצ'רד מוזכרת רק ברקע. דמי הכופר העצומים, אשר גבתה אליאנור הגבירה מנתיניה המסכנים, הסתכמו בערך בסכום הגדול פי שלושה מהכנסתו השנתית של מלך אנגליה. המלכה אליאנור הגיעה בעצמה ובכבודה עם הכסף ועם בני ערובה לחצרו של היינריך השישי, הקיסר הרומי הקדוש, ונפלה בבכי על צוואר בנה האהוב. היה זה באוקטובר 1193. הגבירה אליאנור היתה בת שבעים ושנים שנה. היה זה מזלו של ריצ'רד, שהגברת הזקנה עדיין היתה במלוא כוחה הגופני והרוחני; איש מלבדה לא היה פודה אותו מצפורני הקיסר הקדוש. הקיסר הקדוש, מצידו, מיהר להשתמש בכסף למטרה בלתי קדושה: הוא כבש את סיציליה, אליה נשא עיניו זה זמן רב. בל ניפרד מתקופה זו בחיי ריצ'רד מבלי להזכיר את גורלו של ליאופולד, הדוכס מאוסטריה. לפתע נזכר האפיפיור שאין זה נאה כי נוסע צלב יפגע בנוסע צלב אחר, והוא הטיל חרם על ליאופולד. בסוף שנת 1194 יצא ליאופולד לצייד; זה היה רעיון גרוע, כי סוסו מעד ומחץ את רגלו. ריקבון התפשט ברגל והיה הכרח לקטוע אותה. ליאופולד עצמו החזיק בגרון. למרות (או עקב) הניתוח הברברי נפטר ליאופולד ביום האחרון של שנת 1194. בזאת אין אנו נפרדים מליאופולד האומלל; שקספיר ודירנמט הקימו אותו לתחיה, בחוסר התחשבות בתאריכים, במתוותיהם על המלך ג'ון; הם הקימו אותו לתחיה לזמן מוגבל ואף קברו אותו שנית; כך שעוד נזכה לפוגשו בהמשך העניינים. אך בינתיים נחזור לריצ'רד.

במרס 1194 הגיע ריצ'רד לאנגליה והודה לבקט הקדוש בקנטרבורי על הצלתו מיד רשעים. אחר כך ניגש לכיבוש מלכותו מידי אחיו ג'ון. זוהי התקופה עליה מספר וולטר סקוט ברומן "אייבנהו". הפעם ריצ'רד הוא המופיע אינקוגניטו, במסווה "האביר השחור". גם אייבנהו, האביר הסכסוני הנאמן למלך הנורמני, מופיע תחילה אינקוגניטו, אך המסווה שלו מוסר ביתר מהירות מאשר מסווה המלך. סקוט מקדיש מקום נרחב לעוינות שבין הסכסונים, תושביה הוותיקים

של אנגליה, והנורמנים, שליטי האי למן הקרב המפורסם ב-1066, בו ניצח וויליאם הכובש, אבי סבתם של ריצ'רד וג'ון, את המלך הרולד, שנשאר מת לגמרי בשדה הקטל. במשך השנים נטמעו הנורמנים בסכסוכים עד לבלי הכר, ורק מילים ממוצא צרפתי במילון האנגלי נשארו להעיד על הכיבוש הנורמני. אך במאה השתים עשרה עדיין לא שכנה האידיליה ביחסי שני העמים. המעניין הוא שבמשך השנים ייחס העם מוצא סכסוכי (או, לפחות, סימפטיה לסכסוכים) לדמויות שהיו אהובות עליו. כך, למשל, התהלכו שמועות שתומס-א-בקט היה ממוצא סכסוכי — שמועה שאין בינה לבין המציאות ולא כלום. בקט היה נורמני, מצד שני הוריו, אשר שמותיהם נשתמרו. כך גם מייחסת המסורת יחס חיובי מצד ריצ'רד לסכסוכים, ויחס אוהד מצד ג'ון לנורמנים; וסקוט מרבה לפרוט על גימיה זו. אין אנו יודעים היום מה היו הגיגיהם של שני האחים על הנושא הנורמני-סכסוכי; אך כדאי לזכור שמשני האחים היה זה דווקא ריצ'רד אשר לא ידע כלל אנגלית ודיבר צרפתית; ריצ'רד כמעט ולא ישב באנגליה וביקר את נורמנדיה ואקוויטין ועל המורשת הערפילית מעבר לתעלה. אנגליה, אמנם, היתה מקור לא אכזב לכספים, עובדה שהביאה תועלת רבה לריצ'רד כאשר היה צריך להצטייד למסע הצלב וכן כאשר נתינו הנאמנים נצטוו לפדותו מן השבי. לאחר שריצ'רד סדר את ענייניו באנגליה על הצד היותר טוב, שוב חצה את התעלה, היה זה במאי 1194, ומאז לא חזר עוד לאנגליה. אכן, ריצ'רד-גאר-דה-ליין. היה זה ג'ון אשר ישב באנגליה רוב ימי מלכותו; אמנם, מאחר והוא הצליח להפסיד במאבק עם "מתת האל" את רוב אדמותיו מעבר לתעלה, ממילא לא היתה לו ברירה אלא לשבת באנגליה; והן יריבו, לואי, רדף אחריו גם לשם.

גיבור הרומן של סקוט, אייבנהו, הוא סכסוכי במוצאו. אביו, סדריק, מבקש להשליט על אנגליה את הנצר האחרון לבית המלוכה הסכסוכי. אין אלו דמויות היסטוריות; בימי ריצ'רד לא נעשה ניסיון להמליך שוב את בית המלוכה הסכסוכי; מי שניסה לגזול את המלוכה מריצ'רד היה אחיו ג'ון, והוא היה נורמני למתהרין. בסיפורו של סקוט, גם סדריק העקשן מגיע לבסוף לידי ההכרה, כי ריצ'רד הוא הראוי ביותר למלוך על אנגליה; ומכאן והלאה מתחילה לצמוח האחוזה בין הנורמנים לבין הסכסוכים. הרשעים שבספר הם כמה כרונים נורמניים, אבירים ממסדר הטמפלרים, וכמובן, האח הרע ג'ון. כדי שנדע מיד בתחילה במה דברים אמורים. אנו לומדים כבר בעמודים הראשונים של הספר שאחד השכנים הנורמניים של סדריק הסכסוכי קרוי מלבוואזין, כלומר, שכן רע. זאכן בסופו של הספר הוא מוצא להורג, בפקודת המלך ריצ'רד, יחד עם אחיו שהוא אביר במסדר הטמפלרים. וכי ייתכן גורל אחר, עם שם אשר כזה?

ובצד השני של המתרחש אנו מוצאים את הגיבורים החיוביים — סדריק ובת חסותו רואינה היפה, בנו הגיבור של סדריק, הלוא הוא ווילפרד מאייבנהו, רבקה היהודיה, אחת מדמויות הנשים המקסימות ביותר של סקוט, רובין הוד השודד

האציל (המופיע תחילה אף הוא אינקוגניטו), וכמובן המלך ריצ'רד-לב-התארי, גבוה מכולם משכמו ומעלה. יש להעיר כאן, כי סקוט מודע לחולשותיו של ריצ'רד. הוא מזכיר את קלות הדעת וחוסר המוחשבה המסבכים אותו במצבים מסוכנים ללא צורך; את כעסו הנמהר שלא תמיד היה בו מן התבונה המדינית. אך עם כל אלה הערצתו למלך התאבירי היא גדולה.

הקשר בין השודד האציל רובין הוד לבין המלך הרומנטי ריצ'רד אינו פרי המצאתו של סקוט. האגדה העממית מקשרת את גורל שני האישים. ברור שגיון הרשע אינו מסוגל להעריך רוצח רומנטי כל כך כמו רובין הוד; ואילו ריצ'רד מוצא כאן נשמה קרובה. כדי שהמלך האנגלי הנערץ לא ימצא עצמו בחברה שאינה לפי כבודו, מספרת האגדה כי רובין הוד היה אציל שנושל בהרשע ובמרמה מאחוזת אבותיו; מעשה בלתי הוגן זה גורם לו לפנות להפורמה סוציאלית — שוד ורוצח עשירים (בורמגים, כך יש לקוות) וחלוקת הונם לעניים (סכסונים, יש לקוות).

הקוראים היהודים וזוכרים לו לסקוט לטובה את תאור רבקה בת יצחק היהודי מיורק. תאור רבקה עורר סימפטיה אף אצל קוראים שאינם יהודים; בהקדמתו להוצאה מתודשת של הרומן כתב סקוט, כי קוראים רבים פנו אליו בטרוניה; לדעתם, היה צריך להשיא את אייבנהו לרבקה, ולא לרואינה. אולם, מציין סקוט, הרי שמלבד הקשיים החיצוניים שבהבדלי דת ולאום, אין טעם לתת שכר לטיפוס נעלה כל כך כמו רבקה בנכסי העולם הזה. אגב, אם יותר לי להביע את דעתי הבלתי-משוחדת, נראה לי שכבת לוויה לחיי יום יום היתה רואינה היפה והמתוקה נותה יותר מאשר רבקה הנושמת תדיר אוויר-פסגות. אשר לאביה של רבקה, יצחק היהודי מיורק, אין הוא זוכה מידי הסופר לטיפול אוהד כל כך כמו רבקה. וכי איזה סופר רומנטי לא יבכר בת יפה על אב זקן? לעיתים יצחק מופיע בצורה מגוחכת, והוא אוהב את כספו יתר על המידה. אך גם ליצחק רגעי גדולה משלו. כאשר מרבית הגיבורים החיוביים שלנו נופלים בשבי ומוחזקים בטירתו של הברון הנורמני הרשע פרונט-דה-בף ("קדמת השור", גם כן שם חביב) יצחק הרועד והחרד מתעורר להפגנת גבורה ועוז כאשר גודע לו כי בתו האהובה נתונה בידי הטמפלר הרשע, סר בריאן. האיש שרועד כעלה נידף מוכן להיצלות חיים ובלבד שלא לוותר לרשעים המאיימים על בתו היקרה לו. כדי להתבליט את גבורתו של יצחק, מצייר סקוט, בהמשך העלילה, סצנה אחרת: פרונט-דה-בף, שהיה מוכן לשרוף את היהודי לאט ובעינויים קשים מבלי להניד עפעף, — נספה בעצמו בלהבות (היהודי ניצל מגורל נורא זה). והאביר הנורמני, על סף הכיליון, מתנהג בצורה עלובה ביותר; אין בו אף שמץ מגבורתו של היהודי תבוני. מלבד זאת, ביצחק פוגעת רשעותם ותאוות הבצע של בני האדם, שעה שפרונט-דה-בף נתבע, באיחור שנים רבות, לשלם עבור חטאיו הכבדים. אמנם סקוט, במוטו לאחד הפרקים, מותח הקבלה

בלתי חביבה בין יצחק מירוק לבין שיילוק של שקספיר; אך הטקסט של סקוט עצמו אינו מצדיק הקבלה זו.

אחד הטיפוסים הבעייתיים ביותר בספר הוא סר בריאן, אביר הטמפלרים. ברור שהוא נועד מלכתחילה לתפקיד הרשוע בהא הידיעה בספר. אך הוא אינו פושע חסר רגש כמו פרונט-דה-בף. אף אינו נבל רכרוכי כמו הנסיך ג'ון. אהבתו הגדולה לרבקה עוברת טרנספורמציה; תשוקת בשרים אנוכית ושוחשיה עכורים הופכת לרגש נעלה יותר המשנה אף את אופיו של בריאן דה-בוא-גילבר. אמנם השינוי אינו מוחלט, ובריאן מתפתה לרשעותו וצביעותו של אביר טמפלרי אחר; אך יש לו רגעים של גדולה.

"אייבנהו" מסתיים בכי טוב, אך סקוט מזכיר בשורות האחרונות ענן שחור באופק: מותו המוקדם של ריצ'רד. מותו של ריצ'רד-לב-הארי, אכן, התאים לחייו הנמהרים. באתר הימים שמע המלך, כי בעל טירת שלי שבלימוזין קיבל מאחד מאריסיו כד מטבעות שנמצא קבור באדמה. ריצ'רד דרש את האוצר לעצמו וצר על טירת שלי, אשר מספר מגיניה היה תמישה עשר בלבד. המגינים לא היו מצויידים היטב ואחד הקשתים השתמש במחבת טיגון במקום במגן. אחר מצור קצר הציע ובעל הטירה לריצ'רד, כי יתן לו את הטירה וכל אשר בה, ובלבד שהוא ואנשיו יורשו לצאת חיים — ומזויינים. מה שבטוח בטוח. ריצ'רד לא הסכים. הוא נשבע כי יכבוש את הטירה ויתלה על עץ גבוה את כל יושביה. ריצ'רד לזל במגיני הטירה עד כדי כך, שרכב עם עוזרו הקרוב סמוך לחומותיה. ואז פגע בו בכתפו הקשת בעל המחבת. הרופא שהוציא את החץ חתך את ריצ'רד קצת יותר מדי, וקשה לדעת מי נתחייב במותו — הקשת או הרופא. כעבור ימים מעטים היה ברור לכולם כי המלך הרומנטי עומד למות. ריצ'רד קרא למלכה אליאנור לבוא אליו — הוא לא קרא לברנגריה. אולי הוא חשב שאליאנור הוא שם יפה יותר. כן פקד שבעל המחבת יובא לפניו. בינתיים כבשו אנשי ריצ'רד את הטירה ותלו את כל יושביה, להוציא מכלל זה את בעל המחבת. במידה רבה של חוסר היגיון שאל המלך את הקשת: "מה העה ועשיתי לך, ושקשת להתרגני?" הקשת ענה, במידה לא מבוטלת של אומץ, ובהרבה יתר היגיון: "בידך הרגת את אבי ואת שני אחי, ונתכוונת להתרגני. התנקם בי בכל צורה שתבקש. עתה, לאחר שראיתך על ערש מותך, אוכל לעמוד בכל עיניו". ריצ'רד התרשם מאומץ ליבו של האיש ופקד לשחררו. אנשיו של ריצ'רד לא התרשמו מן הפקודה המלכותית המפורשת, קלפו את עורו של איש המחבת בעודו חי, ולאחר כילוי חביב זה תלו אותו.

מאחר שברנגריה האומללה לא העמידה יורש לבעלה הגיבור, הנחיל ריצ'רד את המלוכה, והשלושה הבעים באוצרותיו, לאחיו ג'ון. בשישי לאפריל, שנת 1199 להולדת הנוצרי, בגיל ארבעים ואחד, נפטר ריצ'רד הגיבור. ג'ון הפרובלמטי עלה לכס המלוכה.

### ג. ג'ון-בן-בלי-ארץ

עובדת היותו בן למלך גדול כמו הנרי השני, ואח למלך גיבור כמו ריצ'רד, העמידה את ג'ון מלכתחילה במצב לא-נוח. עלייתו של ג'ון לכס המלכות האנגלי לא עברה בצורה חלקה לגמרי. ג'ון לא היה המועמד היחיד. הבנים (החוקיים) של הנרי השני היו וויליאם, הנרי, ריצ'רד, ג'וזפרי, וג'ון. (לא מגינו את הבנות). וויליאם מת בילדותו. הנרי הצעיר הוכתר למלך עוד בחיי אביו, כדי להרגיז את בקט. משך כמה שנים הוא מרד באביו וביקש סליחה מאביו חליפות.

פברואר, 1975

בנקודה זו נשאר העמוד תקוע במכונת הכתיבה. גיטה לא יכלה להמשיך בכתיבה בגלל מחלתה שהתמירה. מן המאמר אי אפשר כלל ללמוד כי הוא נכתב בתקופה של ייסורים קשים, ייסורי גוף וייסורי נפש של מחלת הסרטן.

גיטה אבינור נפטרה ב"ג בעומר, י"ח באייר תשל"ה, 29.4.75.

יהי זכרה ברוך.

מיכאל אבינור

הערה: ראה בהקשר להשתקפות ההיסטוריה האנגלית בראי הספרות את המאמר "הנרי ובקט" בספר "הפורטת על הפסנתר הכחול" מאת גיטה אבינור, חיפה, 1974.

## הרופא והשדים

### א. הרופא והשדים

מן הימים, בהם טבעה עצמה אשתו הראשונה של פרסי ביש שלי (1) בתמוה, ובירון (2) הואשם ביחסים פרברטיים עם אמותו — נהנו אוהבי השירה ובפרט המשוררים ממנות זעומות וקצובות של שערוריות משעשעות; עד שקם דילן תומס (3) והראה בעליל כי המסורת הרומנטית עוד לא פסה מן הארץ. תשומת הלב העצומה שנתעוררה סביב דילן תומס, הן אישיותו והן מפעלו הספרותי, מפריכה את האגות רואי השחורות הסבורים, כי שוב אין לציבור הרחב עניין במעשי "האינטלקטואלים".

הרומן, "דיוקנו של האמן ככלב צעיר" (4) זכה לתפוצה גדולה. יש להוסיף כאן, כי אין הספר רומן במובן המקובל של המלה. רומן הוא כרגיל יצירה אחידה, ספר שלם העוסק בפרשה מסוימת מאספקטים שונים. "דיוקנו של האמן ככלב צעיר" הוא קובץ סיפורים מימי ילדותו ובחרותו של תומס. אין קשר והמשכיות בין הסיפורים השונים, אך כולם יחד משקפים את דמותו של תומס הצעיר —

אף שאיננו בהכרח גיבורים של כל הסיפורים שבקובץ — ומזהים בשל כך אחדות. השם הוא כמוהו פרודיה על שם ספרו של ג'יימס ג'ויס "דיוקנו של האמן כאיש צעיר"<sup>5</sup> שהוא שוב שם שנטלו ג'ויס ממלכת הציור. העובדה שתומס השתמש בשם זה משכנעת אותנו כי הוא עצמו ראה את הספר כבעל נושא אחיד. בקשר להקבלה עם ג'ויס יש אף להוסיף, כי "תחת חורש החלב"<sup>6</sup> מתאר קורות יום אחד, "כ"וליסס"<sup>7</sup> — אך בזאת מתחילה ומסתיימת ההקבלה. "דיוקנו של האמן ככלב צעיר" תורגם לשפות הבאות: צרפתית, איטלקית, שודית, דנית — וזכה לתפוצה גדולה.

לתפוצה קטנה יותר מן הספרים שהזכרתי עד כה זכה התסריט "הרופא והשדים"<sup>8</sup>.

הרופא הוא מן הדמויות המצויות ביותר בספרות העולמית. הוא מופיע בקומדיה כבטרגדיה. מוליר<sup>9</sup> לא היה היחיד, שסבל מ"קומפלס הרופא" ושפך עליו את לעגו. מבקרים הרבו לדבר על הקו ההתפתחותי המתברר את מולייר ושאו<sup>10</sup>. יש טענות בעד ונגד תפישה זו. ביחסם של שני המחזאים לרופא, על כל פנים, יש דמיון רב.

בטרגדיה עומד הרופא לרוב בפני בעיית הקרבת היחיד למען התקדמות המדע. זאת אף הבעיה המרכזית בספרו של תומס. למעשה אפשר להגיה, כי בעיה זו אינה מיוחדת דווקא לרופא. הרי העניין נוגע לאנשי מדע בכל השטחים. בכל זאת הרי לעיתים קרובות בספרות מופיע הרופא כמי שנושא בכובד הבעיה. אולי הסיבה לכך היא שהרופא אינו איש המדע הטהור. הוא מתווך בין האדם ובין המדע, ועל כן נתקל בבעיות מוסריות יותר מאשר החוקר התלוש מן המציאות.

אך מוטב, כפי שאומר לויס קרול<sup>11</sup>, להתחיל באתחלה, להמשיך עם האמצע ולסיים בסוף. היה זה מעשה היסטורי אוטנטי, בעיר אדינבורג, בירת סקוטלנד, בשנת 1827. (כתביו האחרים של תומס בתוכם על ולס, מולדתו ומקום מגוריו הקבוע). באותה תקופה נחשב עדיין ניתוח הגופה אחר המות כפגיעה בכבוד המת, ורק עבריינים שמצאו את מותם בידי התליין נמסרו לאחר מותם לידי החוקרים. המחסור בגוויות לצרכי לימוד הביא להתפתחות מקצוע מיוחד: שודדי הקברים. אם בזמן העתיק שדדו את קברות המלכים והאצילים מאוצרות כסף וזהב, הרי עתה היו מעוניינים בגוויות עצמן. לפתוח קברים על מנת להוציא את הגופות היתה מלאכה מסובכת למדי. נוסף על כך, הרי הגוויות שנמצאו לעיתים כבר לא היו ראויות לשימוש, להשגת גופות טריות היה אמצעי נוח יותר: רצח. בדרך זו בחרו בורק והר, שזכו אחר כך לפרסום רב, אם גם לא חיובי. בורק והר סיפקו גופות מתים לצרכי ניתוח לד"ר קנוקס, שניהל ב"ס באנטומיה, תמורת תשלומים גבוהים. לאחר שנתגלה סוד השגת הגופות — הווג רצה להתעשר במהירות מופרות — הועמדו הרוצחים למשפט. בורק חוייב והוצא

להורג, הר זוכה, לא משום שהיה חף מפשע אלא משום ששימש כעד הכתר. הרופא לא הואשם ולא הועמד לדין, אך הוא נדחה ע"י התברת והוכרח לעזוב את העיר. מקרה זה הביא לחקיקת חוקים במדינות רבות שאיפשרו השגת גווית בדרך תוקית.

סיפור המעשה טומן בחובו אפשרויות דרמטיות נרחבות. תומס השב על הנושא משך שנים. הוא מזכיר את השמות בורק והר ב"דיקנו של האמן ככלב צעיר" שיצא לאור שבע שנים לפני "הרופא והשדים". אל לנו לשכוח כי לתומס היה חוש דרמטי. הוא עצמו היה קריין מעולה ובעל כשרונות דרמטיים. תומס היה בעיקרו משורר ולא מספר. צירוף היסוד הדרמטי והשירי יצרו את "הרופא והשדים". היצירה כולה מעוררת חוויית שירה; בתחילה אנו מופתעים קמעה לקרוא הערות במה ושוליים, תאורי אנשים לצורך הופעה, המהווים פרקי שירה בפני עצמם. מעולם לא היינו מניחים, כי סיפורו של סרט, על כל התוספות שבו, עלול להיות שירה טהורה. אפקט מעניין אחר משיג תומס בפיתוח הנושא. כפי שציגנו, המתזה מבוסס על עובדה היסטורית, מעשה שהיה. אף הפרטים הקטנים מבוססים בחלקם הגדול על עובדות: דרך השגת הגופה הראשונה, מקצועו של הר — הוא החזיק מלון עלוב ורצח חלק מבאיו, ולבסוף, שתי הרציחות שהביאו לגלוי, באשר הנרצחים היו דמויות ידועות באדינבורג: נערה מופקרת וילד מפגר בשכלו. והנה כל החומר העובדתי משמש לבניין שאינו ריאליסטי, אלא סוריאליסטי. הספר מכיל סממנים של אגדה יותר מהווי מציאותי. אגדה מפחידה, חזיון בלהות, מאלה שהפסיכולוגים מייעצים להוציא מן הרפרטואר של ספרות ילדים, — אך אגדה. סיפור זה, המבוסס על מציאות, קרוב במהותו דווקא לסיפורי הפרוזה הפנטסטיים של תומס, — אם שהוא מובן יותר.

## ב. חורש החלב

המעגל הינו סמל עתיק ביותר. הקוסמים הקדומים כבר נהגו להשתמש בו. ואין בכך כל פלא. חיינו בנויים מעגלים מעגלים: יום ולילה, קיץ וחורף, חיים ומוות — אלה הם המעגלים הנצחיים בהם נלכדנו ומתם לא נוכל להתחרר לעולם, באם מאמינים אנו ברצון חופשי ובאם איננו מאמינים בו. מובן שיש כאן הבדל בין הפטיליסטים ובין המאמינים. הפטיליסטים בטוחים כי אין חדש תחת השמש, ואילו המאמינים סבורים כי לעולם לא חוזר בדיוק מה שהיה; יש תמיד שוני קטן, והוא שמתנה את ההתפתחות האנושית. מחזור חייו של הבן שונה מזה של האב, באשר הבן אינו האב; באשר כל יצור אנושי הוא חד פעמי, בלתי חוזר — ועל כן, בלתי נשכח. אך דקדוקי ההלכות הללו אינם לעצם ענייננו.

המעגל, כפי שאמרנו, הוא סמל רב משמעויות. בתור כזה הוא מוצא לו מהלכים רבים בספרות. הוא יכול להתבטא במעגל הסיטואציות — סיטואציות



הפתיחה היא אף סיטואציה הסיום; זהו סממן שאנו פוגשים בו תכופות בקומדיה. אך המעגל המקובל ביותר הוא מעגל הזמן. כי הזמן הוא אחת מבעיות היסוד של הספרות — ביחוד הספרות המודרנית. הזמן הוא המימד שאין לאדם כל שליטה עליו — מכאן זהו עם הגורל והמות.

מעגל הזמן היסודי הוא מהלך יום אחד. תאור היממה המפורסם ביותר בספרות המודרנית הוא ללא ספק היום שבעיר דובלין, ב"יוליסס" לג'מס ג'ויס. היום שנתעכב עליו עתה אינו אירי, אלא ולשי, היום אותו מתאר דילן תומס ב"מחזה לקולות" הנקרא "תחת חורש החלב". תומס נתפרסם תחילה הודות לשירתו; שירה המנצלת עד קצה גבול האפשרות את כוחה, מובנה וצלצולה של המלה; שירה הרוויה דימויים מיניים; שירה, אשר, כדוגמת שירתו של ויליאם בלייק<sup>4</sup>, מנסה ליצור מיתוס חדש אינדיבידואלי. אך מלבד שירתו הותיר תומס, אחר חייו הקצרים, יצירות מסוגים אחרים: ביניהם ספורים בפרוזה, מחזה לשידור, תסריט, רומן. ספק אם הרשימות בפרוזה באמת הולמות את ההגדרה "ספורים". רבות מהן הן קטנים פנטסטיים דמיוניים, אשר דבר אין להן ולמבנה הספור המקובל. המחזה לשידור עבר גלגולים רבים, עד שקיבל את ניסוחו הסופי. היתה זו היצירה האחרונה שהוציא תומס מידו בניסוח הסופי נקרא המחזה Under the Milk Wood — "תחת חורש החלב". אלא שתרגום זה אינו מוסר את רוח השם המקורי. אם גם "מילקווד" הוא שם התורשה תחתיה משתרעת העירה הולשית המתוארת במחזה, הרי נוסף על כך הוא מעורר אסוציאציה עם "שביל החלב" Milky Way. המילים ו־way מתחילות שתיהן באות "W", שלא כמילים "חורש" ו"שביל" שאין ביניהן אליטרציה. אף המלה "תחת" שבשם מגבירה את הרושם, כי מדובר בנעשה תחת הכוכבים, בדברים בעלי משמעות כלל אנושית. מחזה לשידור מתאים במיוחד לדרך כתיבתו של תומס, כתיבה המסתמכת על כוח המלה. המחזה כתוב בפרוזה שירית. הוא קרוב מכמה בחינות למחזות האליוטטנים, שאף הם לא יכלו להעזר באביזרים לעין, והיו גאלצים למלא את החסר בפניה מוגברת לאוזן. המחזה זכה להצלחה רבה. הוא בוצע כשידור וכמחזה, הוקלט על תקליטים ארוכי גגן, והודפס במהדורות רבות. הצלחתו טמונה בעובדה, שכאן העביר תומס את שירתו למדיום מובן יותר, המוני יותר; מבלי להפסיד מעוצמתו השירית.

"מחזה לקולות" חייב בעיקר לפנות אל תוש השמע. הגיוני על כן, כי גיבורו המרכזי חייב להיות — עורר. וכך הוא. קפטן קט (Captain Cat) — יש לשים לב לאליטרציה שבשם) קולט את הנעשה בעיירה דרך אוזניו, ובעזרת חושיו. קיימים אף שני מספרים אלמונים, המקריאים את "הערות הבמה"; אך הרוב עובר במסגרת התחושות של קפטן קט.

התאור הוא, כפי שאמרנו, מעוגל. נקודת הפתיחה היא אף נקודת הסיום. לפנות בוקר, בעולם שבין הזיה למציאות, פותח הסיפור, ולמחרת, באותה שעה,

הוא מסתיים. זהו מעגל הזמן החיצוני הטכני; בתוך מעגל זה משובצים מעגלים קטנים, פרטיים, של כל אדם ואדם. על מנת שיהיו אלה מעגלים, ולא קוים מפותלים, יש הכרח בקיום תנאי יסודי אחד: דבר אינו מתרחש; לדיוק יתר — מאום לא מתחדש. אנשי העיירה הולשית הקטנה שעל שפת הים (ואין זו עיירה אלמונית, אלא העיירה שתומס התגורר בה) אחוזים כל אחד במתווה הפרטי שלו. שעת הפתיחה, שעת ההזיות שטרם יקיצה, אינה מקרית. כי ההזיות המתרקמות במוחות הישנים קשורות קשר אמיץ בחייהם בהקיץ. יתרה מכך: דרך חייהם ביום מותנה ע"י הזיותיהם באופל הלילה. מכאן מקבלים אף דברים יום יומיים משמעות עמוקה, ואילו הדברים המוזרים מסתברים ומתלבנים. תחילה אנו שומעים את שני הקולות האלמוניים מתארים בפנינו את העיירה. הדמות הראשונה המופיעה היא זו של רב התובל העוזר. כיוון שאינו רואה את החזה חי. הוא בעבר, בזכרונותיו. דמויות המלחים שטבעו ומתו מופיעות בפניו. בראשם — אהובתו לשעבר, אהובתו האמיתית, שרבים רבים היו שותפים לו באהבתה. כיון שאינו רואה את הכיעור, מאמין הוא ביפיים הפנימי של הדברים. למתים תפקיד בצד החיים בעיירה לרגיב. הגברת אוגמור — פריצ'רד, שנתאלמנה פעמים, עדיין ממשיכה לתת פקודות חדות לשתי צלליות — בעלים: "לפני שתכניסו את השמש, השגיחו שינגב את מנעליו". הנערה בת השבע עשרה ("שבע עשרה ולא גושקה מעולם") הוזה בחיי חטא ופשע. מר פיו, המורה, מתכנן את הרעלת אשתו. הוא מזמין מדי פעם ספרים חדשים על חיי מרעילים מפורסמים; הדור וילינגלי המביא לו את הספרים מספר לגברת וילינגלי, המחזיקה במטבח תמיד סירים רותחים כדי לפתוח את המכתבים בעזרת האדים, כי אין כל חדש: מר פיו שוב הזמין ספר על הנושא כיצד להתפטר מאשתו. בעלת חנות ובעל חנות, שניהם בגיל העמידה, שולחים מכתבי אהבה זה לזו, במחשבה המרגיעה כי לעולם לא ינשאו אלא לכספם. עובר בפנינו שלל טיפוסים, ולא נוכל להזכירם אף ברפרוף. נתעכב רק על תאור אחד, במלותיו של תומס: "בדד עד יום מותה, בסי-בעלת-הראש-הגדול, עובדת שכירה, אסופית, נודפת ריח הרפת, גוהרת עמוק ועמום על מיטת קש בעליה בחוות אגם המלח וקוטפת זר פרחי שדה באחו השבת לשים על קברו של גומר אוון אשר נשקה פעם ליד דיר החזירים כאשר לא הסתכלה ולא נשקה שוב למרות שהסתכלה כל הזמן".

יומם של אנשי העיירה עובר עליהם בדיוק כיום אתמול ושלושום. מר פיו מתכנן, אך אינו מרעיל את אשתו. הווג בגיל העמידה אינו מתחתן. המתים של רב החובל אינם קמים לתחייה. הדור ממשיך לקרוא את המכתבים שלא נועדו לו. הנערה בת השבע עשרה לא יוצאת לחיי חטא. מר וולדו בורח מאשתו כשם שברח מאמו. בסי נשארת לבדה. הכומר מברך את העיירה, על הטוב והרע שבה. המעגל נסגר ושחר חדש מפציע ועולה. מעגל זמן משותף לכל אנשי העיירה, אך חייהם והזיותיהם, למרות שידועות לכולם, פרטיים בהחלט. אין מגע בין

## הרופא והשדים

האנשים. כל אחד חי את חייו הוא האין שותף לו. רק לרב החובל העוור שותפים, אולם הם מתים. אף האשה המתמכרת לכולם חושבת על אדם אחר שאיננו. גם בזאת תנוור מוטיב המעגל הסגור. חוטי חייהם של האנשים אינם מתפתלים אלו באלו, אלא נמתחים במסלול עגול וקבוע.

1957

## הערות :

1. Percy Bysshe Shelley, 1792-1822.
2. George Gordon Noel Byron, 1788-1824.
3. Dylan Marlais Thomas, 1914-1953.
4. William Blake, 1757-1827.
5. "Portrait of the Artist as a Young Dog", Dylan Thomas, 1940.
6. "Portrait of the Artist as a Young Man", James Joyce, 1916.
7. "Under the Milk Wood", Dylan Thomas, 1954.
8. "Ulysses", James Joyce, 1922.
9. "The Doctor and the Devils", Dylan Thomas, 1953.
10. Molière, 1622-1673.
11. George Bernard Shaw, 1856-1950.
12. Lewis Carroll, 1832-1896.

## הקווארטט האלכסנדרוני: יומרה ללא כסוי

"הקווארטט האלכסנדרוני"<sup>1</sup> אינו ספרו הראשון של לורנס דרל, אך הוא הספר שפרסם את שמו בקהל הקוראים הרחב. בזאת דומה הוא ל"לוליטה"<sup>2</sup>, יצירה שפרסמה את שם מחברה, שהיה ידוע עד סה למעטים בלבד, בין לילה כמעט בין מיליוני קוראי ספרים. בזאת אף מסתיים הדמיון המקרי, באשר "לוליטה" היא יצירת אמן, ו"הקווארטט האלכסנדרוני" הוא להטוט ספרותי-פילוסופי-מיסטי.

למעשה מפליא, מדוע נודע שמו של דרל רק עתה, מאחר ש"כרטיס כניסה" בדוק ומנוסה לעולמם של אמנים מפורסמים יש בידי ועוד משנת 1937 — כלומר, התנגשות עם הצנזור. המדובר הוא בכתב עת קטן, בשם The Booster שהוציאה "המוזשבה האנגלו-סכסית" בפריז בשנים 1937/8. בירחון השתתפו, בין השאר, וויליאם סרויאן<sup>3</sup> והנרי מילר<sup>4</sup>. אשתו של לורנס דרל, ננסי מיארס, ציירה את כריכתה של החוברת הראשונה. הירחון קיפח את קיומו בשל סיפור של דרל, בשם "נוקרפיארטק". תוכנו של הסיפור מבהיר עד מהרה מדוע עורר רוגזה: האסקימו נוקרפיארטק מתאהב ובערה אסקימוסית יפהפיה. הוא שוכב בלילה לציחה, באיגלו ואינו יודע את גפשו מאהבה. בדמה לו, כי הוא שוקע כולו בתוך אהובתו: תחילה עד לברכיו, לאחר מכן — עד פרקי ידיו, ולבסוף מגיע לאחוד מושלם. ובוקר מתעוררים ושוכני האיגלו משנתם — ונוקרפיארטק בעלם ואיננו. הנערה היפה יוצאת החוצה להטיל את מימיה, ושלדו של נוקרפיארטק יוצא עמם. אכן, הפרט האנטומי האחרון אינו מצטיין במידת אסתטיות מוגזמת.

מכל מקום, פרסם דרל משך השנים ספרים הרבה, עד ש"הקווארטט" פרסם את שמו. בין ספריו יש, מלבד רומנים, ספרי מסעות, קבצי שיחה, מסות, ואף ספר לנוער. את "הקווארטט האלכסנדרוני" מציג דרל לפנינו כרומן בעל צורה חדשה לגמרי. הרומן מורכב מארבעה ספרים. דרל מדגיש שאינם באים זה אחר זה, כנהוג בכרכי הרומן המסורתי, אלא שלושת התלקים הראשונים מתרחשים באותה עת ובאותו זמן. רק התלק האחרון, "קליאה", הוא המשך כרונולוגי לשלושת הכרכים הראשונים. מקומם של הכרכים "זוסטין", "בלטור" "מאונט-אוליב", הוא איפוא לא זה-אחר-זה, אלא זה-בצד-זה. מלבד זאת, הרי כל כרך וכרך כתוב מנקודת ראות שונה. אמנם התלק הראשון, השני והרביעי מסופרים ע"י אותו אדם עצמו, אך זוית הראיה שלו משתנה — בכרך השני, משום שנודעו

לו עובדות רבות שלא ידעו עד כה, ובכרך הרביעי — עקב הזמן שחלף ושינה את פני הדברים והאנשים. הכרך השלישי, "מאונטאווליב", כתוב בגוף שלישי. יש לציין כאן, כי טכניקת כתיבה זו, הגם שהיא סופיסטיטית, אינה חדשה כל כך. למסור סיפור, המשתקף בצורה שונה בעיני אנשים שונים, הוא דרך כתיבה רגילה למדי. דהל מוסיף עוד מלח ופלפל לתרשים הישן, בנותנו סיפורים שונים בפני אותו אדם. אך אינו סבורה כי יש כאן משום שינוי מהפכני. שאלה אחרת היא יומרתו הפילוסופית והפסבדו-מדעית של דורל. הוא אינו רוצה להסתפק בהרצאת סיפור נאה — עניין שהוא בקי בו כהלכה; לא, הוא שואף גם להביע פרקי הגות. ודווקא כאן הוא מתגלה בפנינו כדילטנט שטחי. כעדות למהימנות דיעותיו אביא כאן ראיה, שאינה לקוחה מן "הקווארטט". בספר "אמנות ופרובוקציה", שהוא חליפת מכתבים בין לורנס דהל, הנרי מילר ואלפרד פרל, מזכיר הראשון שקרא במקום מסויים כי הסוד העיקרי של האמונה היהודית קשור במילה אחת, שהיא הקדושה ביותר ועם זאת אף המטונפה ביותר שבין כל המילים. אכן, מה נותר לנו להוסיף? אגב, אין דהל מציין עניין זה כלל ובלל כגנאי ליהדות...

הקווארטט כולו "ז'וסטין" 1957, "בלטור" ו"מאונטאווליב" 1958, "קליאה" 1960) מבוסס על הרעיון שיחסי אנוש ממחישים את התיאוריה האינטוטיבית של היתחיות. אולם בנין העלילה ובכללותו הוא מסורתי יותר מאשר נסיוני או אוונגרדי. הרושם המכריע הוא עקרות; עובדה מתמיהה ביצירה אשר גועדה לחקור את הגוונים השונים של אהבת אנוש.

במרכזו של הספר עומדת קבוצת אנשים, שביניהם נרקמת פרשת יחסים מסובכת ורב-צדדית. יחס המספר אל האנשים משתנה מכרך לכרך, בהתאם לעובדות החדשות הנוצרות, השופכות אור שונה על מהותם ואופיים. בד בבד עם גילויים בלתי צפויים במהותם של האנשים, נתשפים פרטים חדשים בעלילה היסודית. תהליך זה חייב היה להעשיר את הנפשות הפועלות במימד נוסף של עומק ומשמעות; אך למעשה יש כאן דמויות סכמטיות דלות-המבע, העשויות רבדים-רבדים שאין ביניהם כמעט קשר.

כפי שציינו, מסופרים שלושה כרכים ע"י דמות אחת, בגוף ראשון, ואילו כרך אחד כתוב בגוף שלישי. בכרך הראשון, "ז'וסטין", לא נודע לנו אפילו שמו של המספר. רק בכרך השני, "בלטור", אנו לומדים את שמו בדרך אגב. הכוונה ברורה: בכרך הראשון מספר דרליי (דרל בחר בשם זה לגיבורו משום שזהו שמו של משורר אנגלי ממדרגה שניה; דרליי שבספר חש ביעודו כסופר, אולם משך שנים אינו מצליח לבטא עצמו ביצירה בעלת ערך ושל ממש) את תולדות אהבתו הגדולה לז'וסטין היפהפיה, המסתורית והמתמיהה; באותו פרק זמן הוא משוכנע בכנות רגשותיה של ז'וסטין. הוא נבלע כולו בסיפור אהבתו. הוא עצמו אינו קיים, אלא אך בקשר לז'וסטין. מכאן שאין לו כל צורך להציג עצמו בשם

ובתעודת זהות. נביא כאן בקיצור את שלד העלילה של הכרך הראשון: זוסטין היא יפהפיה בעלת עבר מפוקפק ממוצא יהודי. חיי אהבתה בעבר רבי-גווניים ואכסטינטיביים: הם כוללים אונס שנאנסה בהיותה עוד ילדה, ושנטע בה תסביך מסויים; יחסים מיניים עם הציירת קליאה, על שמה נקרא הכרך הרביעי; נישואים בלתי מוצלחים עם סופר (הסופרים מופיעים בספר בכמויות) אשר כתב ספר מקיף וכולל על תולדות נישואים אלה, ספר הנקרא כמוהן בתענוג רב ע"י מכריה וידידה של זוסטין. בפרק הזמן בו דרליי מכירה והופך לאהובה, היא נשואה שנית. בעלה החדש הוא נסים, בן האמונה הקופטית, בעל עסקים נרחבים ועשיר מופלג, וכן יפה, צעיר, ובעל קסם אישי רב קסם החסר, לפי כל עדויות הדמויות הפועלות, לדרליי, איתו היא בוגדת בבעלה. מלבד האונס הגורם לסיבוכים פסיכולוגיים, סבלה זוסטין שוק אמוציונלי נוסף: בתה (מאב בלתי ידוע) נחטפה ממנה והיא מבלה זמן ניכר בחיפושים אחריה, בין השאר בבתי הבושת לילדות צעירות באלכסנדריה; גם נסים מחפש אחר הילדה, כדי לחזק את אהבתה של זוסטין אליו; לשוא; הילדה אינה מגלה; רק אחיו של נסים, גרוז, זוכה לראותה בחזיון בהקיש; הוא רואה כיצד היא טובעת בנהר.

דרליי, כאמור, אותב את זוסטין אהבה עזת. זוסטין מספרת לו כי נסים מקנא. דרליי חש כיצד נסים הופך עצבני ומתוח מיום ליום. לבסוף באה באה ההתפרצות: בשעת ציד ברווזים בחווילתו הכפרית של נסים נהרג מישהו; לא ברור אם במזיד או בשוגג; דרליי אינו יודע אל נכון אם אולי היה הכדור מכוון אליו; מתברר כי הנהרג, קפודיסטריה, אינו אלא אותו אדם שאנס את זוסטין בימי ילדותה. במהומה הכללית זוסטין נמלטת על גפשה. הזיק היהודי נעור בה, כפי הנראה, והיא מצטרפת לקיבוץ בא"י! (הזמן הוא טרם-פרוץ מלחמת-העולם השנייה). דרליי אף הוא עוזב את אלכסנדריה. הוא הולך להתגורר באי יווני קטן, רחוק מן ההמון הסוער. הוא נוטל עמו תינוקת קטנה — הבת של מליסה, מי שהיתה אהובתו של דרליי לפני ובזמנה של זוסטין, ושל נסים. מליסה מתה ממחלה מוזרה זמן קצר אחר הלידה; מאחר שהיתה כבר חולה פרק זמן ממושך לפני כן, ושחתה עת ארוכה — אף היא — בא"י, לא ברור כל כך מתי הספיקה להרות וללדת, תהליך הנמשך בדרך הטבע תשעה חדשים, אך אל גהיה קטנוניים בפרטים טכניים. מכל מקום, מליסה מתה ועל כן אינה יכולה עוד לטפל בתינוקת; מדוע נסים, האב, אינו נוטל אותה תחת חסותו לא מובן, במיוחד מאחר שזוסטין עזבה אותו ממילא; על כל פנים, דרליי לוקח אותה עמו לאי שלו. אולי מטוב לב? משך הסיפור, אנשים שונים מעידים על טוב לבו של דרליי. מאחר שהדמויות הפועלות אינן חיות, אלא בחבות הפועלות לפי משיכת המחבר בחוטים, עלינו להסתמך אך על דבריו בקשר לטוב ליבו של דרליי, או יהדותה של זוסטין. על האי כותב דרליי את זכרונותיו; הכרך הראשון והשני של הספר. רק בעצם ימי המלחמה עתיד הוא לחזור לאלכסנדריה. אגב,

דרל עצמו התגורר עם ננסי אשתו זמן ממושך באי יונוי. הם עזבו את האי רק אחר פרוץ המלחמה.

זהו סיפור העלילה החוזר בכל שלושת הכרכים הראשונים. בכרך השלישי, אמנם, לא גודע לו מקום ראשי. שם הדמות העיקרית היא זו של דוד מאונט-אוליב, השגריר הבריטי. בימי נעוריו היה מאונטאוליב אהובה של לילה, אמו של נסים; מכאן הקשר שלו לעלילה הראשית.

לאחר שדרליי סיים את כתיבת "זוסטין", מספק לו בלטור אינפורמציה שלא היתה ידועה לו עד כה. בלטור הוא דמות המשכנעת באותה מידה כמו זוסטין. הוא רופא. הוא הומוסכסואלי. הוא יהודי. מלבד זאת, הוא איש חכם ונבון המרצה בפני כל החוג המעניין שהכרנו הרצאות בשיטה פילוסופית, הנקראת בפי המחבר "קבל" (קבלה). ומתי תמצית ה"קבל"? דרליי מתאר פגישה אחת מן הפגישות שנוכח בהן, בה הרצה בלטור, כרגיל, על שיטת מחשבתו. בלטור מדבר על כך, כי הנשמה מסוגלה להבחין בסדר יסודי בתבל, הטמון מאחר התווה ובהוהו והמקורות הנגלים לעין. אנשי הרוח מסוגלים לעזור לאנשים לחזור מאזורי צעיף המציאות ולגלות הרמוניות במרחבים ובזמן המתאימות לבניין הפנימי של נשמתם. "בזמן הרצאתו של בלטור שברי מחשבה מבריקים היו מתגלים בלבוש אפוריזמים שהעסיקו את המחשבה עוד זמן רב לאחר שעזבהו". בין אותם אפוריזמים, המספקים חומר למחשבה, מונה המספר את הקביעה שכל הדתות הגדולות כוחן היה באיסורים בלבד. אבל האיסורים מטפחים דווקא את היצרים עליהם הם חלים. הקבלה, שהיא מדע ודת כאחת, קובעת כי יש ליהנות, אך יש גם לעדן. יש ליצור את האדם השלם המתאים לעולם השלם. ("זוסטין", ע' 100—101). יש לקבוע בצער, שדרל שוב כותב על עניינים שאין לו כל מושג בהם. הוא מתרברב בהפגנת פילוסופיה עמקנית, כביכול, ובה בשעה אינו אלא משמיע דברים גדושים שהוא מלבישם לבוש ליווני מבריק. נוסף על כך, יש והוא מאבד דרכו, כבמקרה זה, במימרות חסרות שחר.

מתוך ההערות שמעיר בלטור לדרליי על גבי כתב היד הראשון שלו, "זוסטין", לומד הלה כי זוסטין כלל וכלל לא אהבה אותו. היא רק השתמשה בו כדי להסיח את דעתו של נסים מן האיש אותו אהבה באמת. אהבתה הגדולה היתה נתונה לפורסורדן. פורסורדן הוא סופר. הוא נמצא באלכסנדריה כי הוא עובד בשרות הבטחון של הצירות הבריטית. (דרליי הוא מורה). שמענו עליו כבר בכרך הראשון, אולם שם הוא הופיע בשולי המאורעות בלבד. שם אף שמענו על התאבדותו, מבלי שנדע אל נכון מדוע התאבד. עתה מופיע פורסורדן כדמות מרכזית. (עדיין דרליי הוא המתאר את הנעשה, אולם הוא מתאר חלק מן הדברים כפי שהוא משחזר אותם, לאחר כל הידיעות שליקט). פורסורדן, לפי עדות המחבר, הוא אמן גדול. אולם כל העדות שיש לנו להוכחת משפט זה היא אוסף אפיגרמות בינוני בהחלט, והערות אקלקטיות חסרות משמעות. אף

מעשיו ופעולותיו אין בהם כלל כדי לשכנענו כי זהו אדם שיש בו מן הייחוד. כבשאר התיאורים, מספר לנו המתבר על אנשיו יותר משהוא גותן להם לפעול בכוחות עצמם; ואף אם הסיפור עשוי רבדים חבדים, ומסופר ע"י עדים שונים — הרי אין בכך הבדל יסודי. רוב-המלל קובר תחתיו את פורסורדן כדמות חיה ונושמת.

התאבדותו המסתורית של פורסורדן היא פרשה אחרת. דרליי, בשלבים השונים של סיפורו, מגסה למצוא הסברים שונים, המניחים את ההעת פחות או יותר. פעם דומה עליו שמצא את המפתח לתעלומה: פורסורדן התאבד בשל רגשותיו כלפי מליסה, היא אהבתו של דרליי. לאחר מכן מתבדה פתרון זה. בפרק זמן מסויים, תוך קריאת החלק השלישי, "מאונטאוליב", נדמה לו לקורא כי פורסורדן התאבד בשל סיבות פוליטיות ומסוריות. "מאונטאוליב", הכתוב בגוף שלישי, מביא לידיעתנו מסכת חדשה לגמרי, שלא היתה ידועה לא לדרליי ולא לבלטור. נסים וז'וסטין אשתו מתגלים באור שונה לחלוטין מאשר בשני הכרכים הראשונים. נסים אינו רק איש עסקים, איש החברה הגבוהה יפה-התואר ובעל ההליכות המקסימות; והוא אינו כלל וכלל בעל מרומה, הגם שהעובדות כמעט הוכיחו את ההיפך. נסים הוגה חזון מדיני של התחדשות עם. הוא בן הקהילה הקופטית; קהילה המהווה מיעוט מקופה בזכויותיו במצרים. נסים רוצה להשיג הטבות במצב עמו; ופעילותו מכוונת בראש ובראשונה כנגד חבריטים, ששלטונם הממושך, לדעתו, הוא גורם מכריע בהתדלדלות הקופטים. הוא מחפש בן ברית ומוצא אותו בדמות "ההגנה" בא"י. פעילותו מתבטאת בהברחת נשק לארץ ישראל, נשק המיועד ליישוב היהודי. בנקודה זו אנו חשים שוב, שדרל עבר את תחום חופש הדמיון הניתן לכל יוצר, וחרג לתחום האבסורד. מכל מקום, נחזור לעניננו. פקיד בבולשת הבריטית מתחיל לחשוד בנסים. פורסורדן, השייך אף הוא לשרות הבטחון, עומד על דעתו כי אין לנסים יד בפעילות מדינית כל שהיא. התאבדותו של פורסורדן מתרחשת לאחר שמתגלה הקשר של נסים מעבר לכלל פקפוק. רק כעבור כרך נוסף מתגלה לנו כל הפרשה כולה: פורסורדן התאבד בשל מכתב שקיבל מאחותו. אחותו ליוה היא עיוורת. יש לה פנים לבנים חוורים ושערות שחורות. תנועותיה בטוחות ובלתי מהססות. במקום בתוש הראייה נחונה בחוש מסתורי משונה, המכוון את תנועותיה וצעדיה. ליוה אינה אך אחותו של פורסורדן, היא גם אהבתו. (לאחר הכרות עם לסביות, הומוסקסואלים, לאחר ביקור בבית בושת ששוכנות שם ילדות קטנות, כמעט תינקות, אנו איננו מופתעים כלל. נוסף כאן, אולי, שאין אנו בלתי סובלנים וצרי אופק — לפחות, כך אנו סבורים — אולם העקרונות של יחסי האהבה היא המרתיעה אותנו). ליוה כותבת לפורסורדן, כי אהבתה הגדולה שוב לא נתונה לו, אלא למאונטאוליב, מכתב זה הוא המניע את פורסורדן למעשהו הנואש.

עתה אנו עומדים, סוף סוף, גם על סוד נישואיהם של נסים וז'וסטין. ז'וסטין



אינה אוהבת לא את דרליי ולא את פורסוורדן. היא אוהבת — או, לפחות, מעריכה — את נסים בעלה. את היחסים עם שני הגברים הזרים היא מקיימת לפי מצוות בעלה; המטרה — ריגול. דרליי חשוד בעיניו של נסים משום יחסיו עם מליסה, שהיא מצידה היתה אוהבתו של אדם שותף בקשר של נסים. מכאן גם מסתבר לנו מדוע לקח נסים את מליסה כאהובתו, ומהו המניע העכור שגרם לה למליסה להביא תינוקת לעולם. ואילו פורסוורדן הוא מאנשי שירות הבטחון, ונסים רוצה להודיע, בדרך מקורית כל שהיא, על הנעשה בשורות הבולשת.

השאלה המתעוררת היא, מה הצורך האמנותי והפנימי בהעלאת כל המטען הרגשי של שני הכרכים הראשונים, כדי לגלות עתה, לאחר קריאה נוספת, את מניעי הפעולות והאירועים בעלילת מתח חסרת שחר ממדרגה שלישית?

חלק נכבד של הכרך השלישי תופשים היחסים המוזרים והערטילאיים שבין מאונטאוילב ולילה, אמו של נסים. כאשר בא מאונטאוילב בפעם הראשונה למצרים, והוא דיפלומט צעיר בתחילת הקריירה המדינית שלו, הוא פוגש בלילה הקשישה ממנו, שהנה כבר אם לשני בנים על סף הבגרות. לילה היא אשה מקסימה בעלת שכל חריף והשכלה רחבה. כך מספר לנו המחבר. שוב, דיבוריה של לילה עצמה אין בהם כדי לשכנענו באינטליגנציה הבלתי רגילה שלה. מאונטאוילב מועבר לצירות אחרת, והיחסים בין השנים מוסיפים להתקיים, משך שנים רבות — דרך מכתבים. לאחר שלילה תולה במחלת האבעבועות, ויופיה הגדול נהרס, אינה תושבת עוד על פגישה עם אוהבה לשעבר, אך שירות המכתבים נמשך. לילה היא הגורמת להיכרות הראשונה שבין מאונטאוילב לפורסוורדן וליזה, וזאת באשר היא מתעניינת ביצירתו הספרותית של פורסוורדן.

בחלק האחרון, "קליאה", שוב נמסרת רשות הדיבור לדרליי. בעצם ימי המלחמה הוא תווך מן האי שלו לאלכסנדריה, ומוצא את מכריו השונים, כולל את זוסטין שכבר חזרה מן ההרפתקה הארץ-ישראלית שלה. (למותר לומר כי נסים עצמו שלחה לשם). אולם זוסטין שוב אינה מושכת אותו כלל וכלל. הוא עבר תהליך התבגרות מסוים באי המסוגר, וזכה בשקט נפשי. עתה נרקמת מסכת אהבה בינו ובין הציירת קליאה, אשר גיבוב תכונותיה הטובות אינו יוצר דמות משכנעת. נקודת השקפתו האגוצנטרית, אולי אף אנטי-הומנית, של דרל, מזדקרת במיוחד בתאור מסויים של תולדות אהבתם של השנים. הם מסתגרים במעגל צר משלהם ואינם חושבים כלל על המלחמה האיומה המתרחשת מסביבם. הם אינם חושבים על סבל האנשים שנלכדו במערבולת הזוועה. נהפוך הוא הדבר: הם נהנים מאות האזעקה של הסירנות הנשמע כמעט כל לילה, משום שהוא נותן להם הרגשה שהם בודדים ומבוצרים בעולם השייך רק להם.

היחסים שבין דרליי לקליאה באים לקיצם, מבלי שנדע אל נכון מדוע. (יש, אמנם, תקווה לחידוש הקשר בעתיד). דרליי אורז את תפציו ומקפיד לספר לנו, כי תולצת הפגימה שלו היתה כבר קרועה, ואילו המכנסים השייכים לתולצת

היו עדיין מבהיקים בהודשותם; כנראה סבור הוא, כי הקוראים הם קשי תפישה ויש לבאר להם כל דבר והבר באר היטב.

לא געלים ממך, הקורא, אף את סיומו של "הקווארטט". דרליי, המתבודד שוב באי שלו, מוצא סוף סוף את הביטוי האמנותי שכה ערג לו. הוא מתחיל לכתוב את יצירתו הגדולה כשהוא משתמש בפתיחה האורגינלית: היה היה פעם... בשביעות רצון עצמית מסיים דרל את ספרו, כשהוא משאיר אותנו, פעורי פה, מהרהרים בכוונותיו.

אוקטובר, 1962

#### הערות:

1. "The Alexandria Quartet", Lawrence Durrell, 1960.
2. "Lolita", Vladimir Nabokov, 1955.
3. William Saroyan, 1908.
4. Henry Miller, 1891.

## השעון אינו מתקתק בארץ שכוחת אל

בעיה שיש לה חשיבות רבה בספרות זמננו, ורבים ביותר הסופרים המקדישים לה מקום נרחב ביצירותיהם היא בעיית הזמן, בעייה הטעונה משמעות סמלית מיוחדת. בעייה זו תופסת מקום מרכזי בספרו של קרלו לוי ספר המתקרא "השעון"<sup>1</sup> — שם מתאים ביותר לספר שעיקר ענינו הזמן המשתנה והזמן החולף. קרלו לוי הוא אישיות רב גונית, שפעולותיה אינן מצטמצמות לספרות בלבד. אנו לומדים הרבה עליו ועל מעשיו מתוך הספרים שכתב, שרובם אוטוביוגרפיים במידה מסוימת. אני מדגישה כאן, במכוון, את צרוף המילים "במידה מסוימת". משום שקרלו לוי אינו כותב אוטוביוגרפיה במובן המקובל של המילה. כיצד נגדיר זאת — אולי כך: קרלו לוי מתאר, הוא אינו משתפך. הוא מתכוון להביא בפני הקורא את העולמות השונים אשר הוא נקלע לתוכם. הוא אינו מתכוון לשפוך בפני הקורא את לבטו הנפשיים, הוא אינו מתכוון כלל וכלל לתת דו"ח מלא על מצבו הנפשי, המעורער או הבלתי מעורער. הוא אינו דוגל באופנה של סטריפ טיז רוחני — כמו למשל אלברטו מורביה.

מאידך גיסא, קרלו לוי אינו כותב רומנים. הוא מספר, לרוב, פרקי חווי, או תולדות מסעות. קשה, באמת, להגדיר בדיוק את הסוג הספרותי, אליו משתייכים ספריו. הם בנויים מאותו חומר כמו הרפורטג'ות, סוג כתיבה הנוטה כיום לפופולריות רבה. אלא שלא נוכל להגדירם כרפורטג'ות. רפורטג'ות, בפיו של מוקיר ספרות, יש בהן קצת טעם לגנאי. מכנים כך כתיבה שהיא אקטואלית יותר מאשר בעלת ערך קיים. ואילו אפילו ספרו הראשון של לוי, שנכתב על רקע שנות השלושים, על איטליה הפאשיסטית שלפני מלחמת העולם, עדיין קריא כיום כבשעה ושהוא נכתב. בתרגום מילולי שמו "ישו נעצר באבוליה"<sup>2</sup>, ואילו לעברית תורגם תחת הכותרת "ארץ שכוחת אל"<sup>3</sup>, כותרת שאף היא הולמת בתכלית את עניין הספר. אמנם, דווקא לעניין הנושא המיוחד שלנו כיום, מתאים השם "ישו נעצר באבוליה" יותר, ואני מדגישה את המילה "נעצר". כי לשם "ישו" אין כאן מובן דתי כלשהוא. הכוונה היא לזרם ההתפתחות והמחשבה שנפסק. קרלו לוי, רופא וציר, הוגלה בשנת 1935, בהיותו בן 33, למחוז הכפר גליאנו, בשל התנגדותו למלחמת חבש. הספר מתאר את החיים המסכנים שבכפר הנידח. הוא פותח עם הגיעו של הסופר, ומסתיים עם עזיבתו. על מהות הזמן שנעצר, כביכול, במקום זה, אנו שומעים עוד בדף הראשון, וכך כותב הסופר:

"אין אנו נוצרים", כך הם אמרו לי, "ישו הגיע רק עד אבוליה". נוצרי

בלשונם פירושו אדם; ומשפט זה, ששמעתיו מפייהם מאות פעמים, אינו אלא ביטוי לרגש נחיתות ויאוש. "אנו איננו נוצרים, איננו בני אדם. לא רואים בנו אנשים, אלא חיות, בהמות משא". אך המשפט הוא גם בעל מובן עמוק הרבה יותר; כמו כל ביטוי סמלי יש לו אף מובן מילולי. ישו באמת הגיע רק עד אבולי, מקום שהכביש והרכבת סוטים מן הים והחוף וחודרים לארץ תולקנית השוממה. ישו מעולם לא הגיע עד כאן, כמוהו כמו הזמן". "הנשמה האינדיבידואלית, התקווה או הקשר בין סיבה למסובב, כמו ההגיון האנושי וההיסטוריה". "גם לא אחד מאנשי המערב הנועזים הביא עד כאן את מרגש הזמן המשתנה והמתחלף... עיתות השנה חולפות על פני האכרים, מלפני שלושת אלפי שנה... כל בשורה אנושית ואלוהית לא כוונה אל עוני קשה עורף זה... ישו לא ירד לארץ קודרת זו, בה אין חטא ואין גאולה, בה אין רע מוסרי, אלא סבל מציאותי הקשור לעיקרי הדברים. ישו הגיע רק עד אבולי".

עיקרון הזמן העומד מודגש לאורך הספר כולו. יש שהוא משתקף מתאורים ריאליסטיים רגילים, יש שהוא מתבטא באירועים רגילים בכיכול שמתלווה אליהם פירוש סמלי, ויש שהוא מוצא את צידוקו במומנט אל-טבעי, סוריאליסטי אגדי. אשר לתיאורים הריאליסטיים — הרי הספר כולו הוא פרי התרחשותו של המחבר מהווי האיכרים הדלים במחוז גידח, הווי שכמעט ואין לו כל קשר עם המתרחש בעולם הגדול, ועולם הנראה כה רחוק וכה בלתי מושג. לאיכרים אלה, מדגיש המחבר, אין נחלה וחלק בכל הנעשה והמתחולל ברומא הרחוקה. לאכרים עצמם אין כל יחס למדינה ולמאורעות הזמן. "רומא" היא בפייהם מילה זרה, עויינת. לגולים היושבים בקרבם במצוות השלטונות הם מתיחסים ביחס אוהד, משום שגם אלה מסוכסכים עם "רומא", דהיינו, עם המדינה, עם השליטים, עם עריצי העולם הנוה. הפוליטיקה, שהיא אחת מהתגלמויות הזמן, אינה מעניינת אותם ואינה מלהיבה אותם. ראש המועצה, שהוא, כמובן, פשיסט גלוב, אינו מצליח בשום אופן לרתום את האיכרים לעגלת התעמולה הפוליטית. כשהוא מודיע באופן רשמי על אספה פוליטית, ממהרים כל האיכרים להתחמק בדרכים ועקלקלות לשדות, בכדי שלא להפסיד יום, עבודה; כדי להצליח לקבץ בכל זאת כמה משתתפים חייבת המשטרה לסגור את הדרכים המובילות מן הכפר לשדות בהשכמת הבוקר, וכך לפחות לאסוף כמה מן המאחרים קום, ולהבהילם לאספה. באותו זמן מתנהלת מלחמת חבש, אך לאכרים אין כל עניין בה. והם שואלים: "אם יש לאלה ברומא די כסף כדי לגהל מלחמה, מדוע אינם מתקנים תחילה את הגשר מעל לנהר האגרי, ושהתמוטט לפני ארבע שנים? יכולים היו גם לבנות סכר לנהר, לחפור בארות חדשים, ולנטוע עצים ביערות, במקום לכרות את מעט העצים שעדיין נותרו לפליטה". וקרלו לוי מרחיק לכת עוד יותר. לא זו בלבד, שהוא מדגיש את אי-שייכותם של האיכרים למסגרת הזמן השוטף, מבחינת הרגשתם ואורח חייהם, אלא שהוא גם מספר שבחיצוניותם יש משהו ארכאי, עתיק, מעבר לגבולות הזמן.

השעון אינו מתקתק בארץ שכוחת אל

יש, אמנם, יסוד אחד בחיי הכפר, שאפשר היה לצפות שייצג את העולם המודרני והתפתחותו: הכוונה לאכרים "האמריקאיים", כלומר, ילידי הכפר שהגרו לאמריקה, ומסיבות שונות חזרו שוב. אולם אכרים אלה הביאו עמם רק סימנים היצוניים של העולם החדש: בנשמתם לא קנה לו החדש שביתה. קרלו לוי מספר, שהמכשירים והכלים בידי האכרים — המעדרים, הגרוזיגים, הסכינים, המספרים, נוצצים ובחידושם, והם תוצרת פייטסבורג משובחת. אך כל אלה אינם אלא מבליטים את דרך העבודה עצמה, שלא נשתנתה מאז קדמת דנא. הנשים טוות צמר על גולים ישנים נושנים, וגורות את החוטים במספרים מבהיקים ונוצצים, עשויים פלדה אמריקאית. האביזרים הנוצצים והמבריקים אינם אלא גרוטסקיים בסביבה ובתנאים אלה.

לא רק חיי האכרים מתגללים מחוץ למסגרת הזמן האקטואלי, אף חיי האדם הגולה מעירו וממקום פעילותו הקבוע מקבלים מימד אל-זמני. עובדה זו מתבטאת, בין השאר, בהתרחשויות רגילות לכאורה: המחבר מספר לנו על חג המולד וראש השנה של שנת 1935. הוא יושב במטבח בית מגוריו, לפני האח המבווערת, ורצה להשאיר ער עד שעת הצות — כניסת השנה החדשה. אולם — שעונו בעצר, ומבחוץ לא הגיע אליו כל סימן של הזמן התולף. וכך מסיימת שנת 1935, כדברי המחבר, "ברגע בלתי מוגדר". בתמונה של השעון הנעצר אנו עתידים להפגש שוב, וביתר הדגשה, בספר "השעון". ושוב תיאור של עצירת הזמן: קרלו לוי מבלה את הלילה בבית אכרים, שם גוסס חולה אנוש. הוא חש את מציאות המוות בבית, ומצטער על אולת ידו וכאבם של האכרים. אך יחד עם זאת הוא חש הרגשת שלום ושלווה. "הרגשתי עצמי מנותק מכל, מכל מקום, מכל יעוד, איבוד מחוץ לתחומי הזמן בתוך הנצח. הרגשתי כמי שאינו מוכר לבני האדם, חבוי מעיניהם, כמו הניצן שתחת קליפת העץ. האונתי לתוך הלילה ולפתע דומה היה עלי הדבר, כאילו חדרתי ללב ליבו של העולם. הרגשתי אושר חסר גבולות, כמות לא הרגשתי מעודי, הציפה אותי בגלי חום ושפע". ברור, דווקא נוכחותו של המוות, שהוא אחד מהתגלמויות הזמן, פועלת כאן בצורה משחררת כל כך. וכמוהן מלווה לזאת הרגשה אחרת, טבעית מאוד, שלעיתים רחוקות מוכנים להודות בה: הרגשת עליונות של הבריאה לגבי התולדה — הרגשה הקיימת תמיד, אך מסותרת תחת תילי תילים של רגשות וקונבנציות.

יסוד נוסף, המדגיש את אי-הרלוונטיות של הזמן בפנינת ארץ נידחה זו, הוא היסוד העל-טבעי, המופיע בצורות מצורות שונות. המחבר מספר בפרוטרוט על אמונתיהם השונות והמשונות של אנשי המקום; הוא עושה זאת ברצינות גמורה, מבלי להגניב לדבריו כל נימה, ולו קלה שבקלות, של ולזול, עליונות, או אפילו פקפוק. כשאנו קוראים על יוליה הקוסמת, סוכנת הבית של המספר, או על נשמות הילדים שמתו ללא טבילה, והן משתעשעות במעשי קונדסות רבים ועליונים, ועוד כהנה וכהנה — קשה לנו להתליט מה חושב הסופר עצמו.

הוא מיטיב להסתיר עצמו מאחורי חומה של אוביקטיביות מושלמת, ונותן לדברים להבר בשם עצמם. מתקבל הרושם, שהסופר רואה את מכלול האמונות הזרות והתפלות כחלק בלתי נפרד מן הנוף ומן האנשים, בשממה תרבותית זו. החיים במקום מנותק ומרוחק זה משפיעים בסופו של דבר על המתבר. מצד אחד הוא סובל מעובדת גלותו, מחוסר האפשרות של החלפת דיעות ומחשבות בחוג של אנשים המתאימים לו. מצד שני, כאשר הוא מקבל הופעה לכמה ימים, ונוסע צפונה לביתו בלוויים המתמיד של שני שוטרים, קשה לו להתאים עצמו לקצב העולם המודרני. הוא אינו מוצא לשון משותפת עם חבריו משכבר. הוא חש הרגשת ריתוק וגיתוק, שאינו יכול להתגבר עליה; למרבה התמיהה, הוא אינו מצטער כלל כאשר חופשתו הקצרה מסתיימת, ועליו לחזור לגגליאנו, מקום גלותו. כאשר מגיע בשורת שחרורו במפתיע, שנתיים לפני המצופה, אין שמחתו שלמה. הוא שווה עוד כמה ימים בכפר, ומבטיח לאכרים לחזור ולשוב. הבטחה שאינו עתיד למלא אותה — כלשון האכרים, האומרים תמיד "מחר". תמיד הב מצפים ל"מחר", אך "מחר" זה בלשונם פירושו — לעולם לא. וכך הכל נשאר קופא על שמריו, עומד במקומו; היום שווה לאתמול ותאתמול שווה למחר; ואילו המחר האמיתי — לעולם לא יגיע.

מ"ארץ שכוחת אל" אנו עוברים לספר אחר של אותו סופר, בו בעיית הזמן תופסת מקום נכבד עוד יותר. כך מעיד עליו כבר שמו של הספר, "השעון". בדף השער מוגדר הספר כ"רומן", הגדרה העלולה לעורר תמיהה. אמנם כבר נתרגלנו לעובדה, שהרומן של המאה העשרים אינו שווה בצורתו לרומן של המאה ה-19. במאה ה-19 נכתבו רומנים צוהניים, מעובדים היטב, המגוללים בפני הקורא יריעת עלילה מסוכסכת, משולבת וארוגה בקפדנות. המאה העשרים היא מאה של שבירת כלים וצורות — מכל מקום בספרות, במה שמחוץ לתחומי הספרות אין אנו דנים עתה. בימינו מסמלת ההגדרה "רומן" יצירה שונה מאוד במהותה מזו שהיתה בקראת "רומן" במאה ה-19. גם הספר "השעון", שאנו עומדים לדון בו, אינו יוצא מכלל זה. המבנה הצורני-סטרוקטורלי רופף, עלילה או התפתחות עלילתית אין להבחין בו, ואת מקומם של הארועים השונים תופשות שיחות ארוכות יותר או פחות. הספר מתאר לילה ויממה ברומא, נסיעה לנפולי, לילה ובוקר בנפולי, נסיעה חזרה לרומא, המסתיימת בשעה 3 לפנות בוקר. בסיכום — 3 ימים ו-4 לילות. כשאר ספריו של קרלו לוי, הספר כתוב בגוף ראשון, והוא אבטוביוגרפי בעיקרו. אמנם, בסופו של הספר אנו מוצאים את ההערה הרגילה, שאין לזהות את האנשים הפועלים עם אנשים חיים. אך היות והעיקר כאן לא ארועים אלא מחשבות ושיחות, ואלה ודאי משל המחבר הן, הרי שהיצירה היא ביטוי העצמי של קרלו לוי.

לכאורה, אין חידוש רב בבנינו ובצורתו של הספר. אנו רגילים לספרים מודרניים, אשר עוקבים אחר אדם מטויים ומעשיו ומשך יום אחד או ימים אחדים.

השעון אינו מתקתק בארץ שכוחת אל

בימים אלה לא מתרחשים מאורעות גורליים במיוחד; הסיפור משופע בפרטים, כביכול אין הבחנה בין עיקר לטפל. גם הטכניקה של "ההשלכה לאחור", או, בעברית מקורית, הפלשבק, שלוי משתמש בה, ידועה לנו היטב; וזאת לא רק מן הספרים. בפרטים, למשל, משתמשים בה עד לזרא. ובכל זאת — יש כאן משהו שונה, מיוחד; פנים חדשות לטכניקה משומשת.

הספר מתחיל בנקודה בה מתכוונן המחבר למנוחת הלילה שלו; ברומא שלאחר מלחמת העולם השנייה. בהתבוננו מן החלון בנוף, ובהעבירו מבטיו בחדר בו הוא נמצא, מתעוררות בו מחשבות שונות; למשל, על פשר הרחש הנשמע ברומא בלילות. למעשה, מתחיל הספר בהרהור זה, ורק בהמשך הסיפור מסתבר מקומו הכרוניולוגי של הרהור. כבר כאן אנו עומדים על תכונתו היסודית של הספר: ריאליזם משולב בסוריאליזם. כי מהו אותו רחש לילי של רומא? "ברומא, בשעות הלילה, דומה ששומעים שאגת אריות", כותב קרלו לוי. משפט ראשון זה מכניס אותנו לפני ולפנים האווירה המיוחדת שבספר. קשה היה למצוא דימוי הולם יותר, מתאים יותר למטרת המחבר. נהמת אריות — מה רבות האסוציאציות המתעוררות בנו למשמע תיאור זה. רחש עמום, בליל קולות של עיר לילית; קול הכולל בתוכו מן האיום — שהרי אין להעת מה כוונתו של האריה הנוהם והשואג; והעוד יש בתיאור הזה, "שאגת אריות", מן היסוד הרצינוגלי והאיי-רצינוגלי כאחד; ויש גם מה שהוא על גבול הדמיון והמציאות, הערנות והתנומה. תערובת של הסתכלות מציאותית, תיאור ריאליסטי, והעלאת דימוי מעולמות רחוקים, המעביר את מחשבותינו מן ההווה הגיאוגרפי-היסטורי לעבר. אריות ברומא: הד ממלחמות הגלדיאטורים בחיות הטורפות בימי הקיסרים העתיקים, בזמן גדולתה של רומא בעבר; הד גם לתקופה הפאשיסטית, שאך זה עתה חלפה.

אנו עומדים עדיין באותו תיאור אתחלתי. מבטי המחבר מופנים עתה מן הנוף החיצוני החדרה. הצעד הבא — הרהורים על טבעם של חדרים שכורים. שהרי הסופר מתגורר עתה, והתגורר כבר שנים רבות, בחדרים שכורים ארעיים. והסופר קובע קביעה ישיש בה מן ההפתעה: השכרת חדרים יש בה משום צורה מוסווה של זנות. והוא ממשיך ומסביר את חבריו התמוהים הללו: שהרי על ידי השכרת חדר מוסר בעל הדירה חלק מסויים מאוד מעצמו, חושף חלק מחייו הפרטיים הבהלט לעין זרים ולהערכת זרים. הסופר מעלה במחשבתו את סוגי החדרים השונים בהם גר עם חבריו ובשנות ה-30. טכניקת-העלאת-פרטים-מן-העבר זו באה כאן שלא לצורך העלילה, שהוא השימוש הרגיל בדרך כתיבה זו. לא מתמשך סיפור מסויים מן הימים ההם לזמן ההווה. הקשר הוא מחשבתי-רעיוני, מכוון מראש. הסופר מדגיש את השוני הרב שבין הימים ההם והעבר הקרוב, הוא זמן המלחמה. הוא מזכיר את הפחד, הבריחה, והסתתרות בימי המלחמה; מדגיש את אי הבטחון שבהווה והחרדה לקראת הבאות. החדר השכור

משמש סמל, כי הוא מדגיש את תלישותו של האדם הגר בו, אדם שאין לו בית משלו.

כל עצם הנמצא בחדר מעורר ושרשרת מחשבות. המיטה הרחבה והנחתה מזכירה לו לסופר את ימי ילדותו. אולם התפץ החשוב ביותר הוא השעון, שעון אומגה יקר שקיבל הסופר בזמנו מאביו ושעתה הוא מוציאו מן הכיס ומניחו על השולחן בצד המיטה. מופיעה תיאוריה על מהות השעון, על תפקידו בחיי האדם. כי השעון מונה את הזמן הטכני, שעה ושחיי האדם יש להם באמת זמן פנימי משלהם. קצב חיי הילד, המבוגר והזקן שונה בהחלט. הזמן ארוך מאוד בעת הילדות, כאשר מגלים ועולמות חדשים בכל יום ובכל שעה; והוא אץ טס לקראת המוות והכליון בזמן הויקנה, כאשר רגע אחד דומה למשניהו ואין עוד חדש תחת השמש לגלותו.

התבליטים שעל התקרה אף הם משתלבים בתיאוריות על מהות הזמן. התבליטים שבתקרת חדרו הנוכחי מזכירים לו למחבר את התבליטים שעל תקרת חדר הוריו, לפני שנים רבות. בהיותו ילד היה מתבונן באותם תבליטים, והיה משתקע בקווים המעוקלים של הציורים השונים. בהתבוננות מאומצת היה נתקל בנקודה מיוחדת, בה נצטרפו כל הקווים וכל התנועות לאחדות אחת, לחוסר תנועה מוחלטת. להמצא מחוץ לכל תנועה, פירושו גם להמצא מחוץ לגבולות שלטון הזמן. באותה התבוננות פתר הילד בזמנו את סוד הזמן, אולם כאשר נתבגר אבד הימנו הפתרון.

כאשר מתעורר הסופר למחרת, עולה בדעתו חלום מוזר, שחלם בשעת טרם יקיצה: חלום על אבדן השעון, ומציאתו כשהוא פגום. והנה השעון שבמציאות נשמט מידי ונשבר, הוא נפגם בדיוק באותה צורה כבתלום. מתברר, שהשענים הרגילים אינם יכולים לתקן את השעון. לאחר חיפושי סרק אחר שענים מומחים, נאלץ הסופר להפסיק את חיפושיו וללכת לעבודתו — הוא עורך עיתון; עיתון המגוהל על חשבון אידיאלים וכיס ריק. החברים במערכת מקשיבים כולם בתשומת לב רבה לסיפור על החלום והשעון ומציעים פירושים שונים למקרה המוזר. אולם — וזה מענין — הם אינם מעלים, בכל הסבריהם, את הקווי היסודי ביותר. אף הסופר עצמו אינו מעלה אותו. כוונתי, שהשעון הוא סמל החיים החולפים, ומכאן — המוות. לכאורה, קשה למצוא חפץ נפוץ ורגיל יותר משעון. לכל אדם שעון, בכל בית שעון, בכל מקום ציבורי שעון. עשרות פעמים ביום אנו מעיפים מבט חטוף בחפץ שימושי זה, מבלי להשתדל כלל לרדת לעומקו של הפירוש המטפיוזי לפעולה זו. אין זה משנה את העובדה, שלשעון מטען סמלי משלו, וחיים מוזרים שאין בכוחינו להשתלט עליהם. לעולם לא נצליח לעצור את השעות החולפות, שהשעון מונה אותן ללא רחמים. כבר הקדמונים ועמדו על כך. בציורים מימי הבינים, מופיע מלאך המוות לעיתים קרובות כשבידו — שעון חול. שעון החול



משמש נושא אהוב למשוררים המטפיויים באנגליה במאה ה-17. וישנם ציורים חדשים יותר בהם ראשו של מלאך המוות הוא שעון.

אך, כאמור, הסופר וחבריו נמנעים מלהשמיע את המילה "מוות". הם קרובים מדי למלחמה, קרובים מדי לזוועה שחלפה ומאיימת שוב. הסופר אומר במקום אחר, כי האנשים החיים אינם יכולים להביט בפני המתים, ומרגישים מיד צורך לכסותם מעין רואים. אולי כצן והסבר, מדוע משמעותו האמיתית של השעון אינה מוזכרת משך השיחה הארוכה? ואולי, אם נעקוב בתשומת לב אחר הסיפור, נגיע למשמעות זו במקום אחר? אך לעת עתה אנו נפרדים לזמן מה מן השעון. עדים אנו לוויכוחים שונים בין חברי המערכת, וויכוחים על נושאים שונים ביותר. אחד הנוכחים מתקיף את טולסטוי. מדוע ועל מה? משום, שלדעתו, חסר טולסטוי את תחושת המוות. טולסטוי כולו (אני מצטטת) "רגעים של חיים גדושים, ללא סיגים, ללא צללים, מעבר לתחומי הסיפור". כלומר, טולסטוי במצא מחוץ לתחומי הזמן.

סאקרוובט המקפץ על חבל, עוברים אנו עם קרלו לוי מענין לענין, ביתר דיוק — מרעיון להעיון. אנו שומעים על המסעדה בה המחבר סועד, על השוק השחור של איטליה שלאחר המלחמה, על כל התגובות האנושיות הקשורות בתופעה זו. המחבר מוצא לבסוף, לאחר חיפושים מרובים, אדם המסוגל לתקן את השעון. אולם מיד הוא מאבד את הפתק עם המספר והדרוש לו כדי לזהות את שעונו ולקבלו מידי השעון. ומכאן והלאה אין אנו שומעים עוד על השעון. (השעון המסוים הזה).

ושוב מתארעים ארועים שהם על גבול הדמיון והמציאות. למשל: חיפוש אחר אשה מסוימת ברובע עניים. תיאורים ריאליסטיים לכאורה, עד שאנו מגיעים לים עכברושים חי ושוורץ על גל שופכין הממלא את החצר כולה ונערם לגובה של מטרים. ים אפור, מתרוצץ, מעורר זוועה, הנראה כחלום בלהות אך לא בתמונה לקוחה מן המציאות. ודוגמה שונה לגמרי: נאזמו של ראש הממשלה, המנסה לשוא להציל את ממשלתו. האנשים שבאולם הופכים לסמלים נדירים, והפוליטיקה זוכה להתגדרות שלא היינו מעלים על דעתנו כלל ועיקר. ההרגשה הכללית המשתלטת עלינו, למרות שהדברים אינם נאמרים במפורש, היא, שזמן האידיאלים, הכמיהה לחופש, התעוררות הרגשות הנעלים שלאחר המלחמה — חלף ואיננו. העולם חוזר לסדרו וצועד לקראת עתיד בלתי נודע.

אחת הדמויות המופיעות אומרת כך: "אומרים כי הדרך האמריקאית היא דרך החופש, והדרך הרוסית — דרך הצדק; אך הדרך האיטלקית שונה היא, וזוהי דרך הצדקה. הסבורים אתם, כי הצדקה, שהיא אחת מן המידות החשובות, ערכה קטן מן השיטות האחרות? מדינתנו מבוססת על הצדקה, וזוהי מדינה של צדקה. מוכן שלצדקה ממשלתית אופי מיוחד משלה: זוהי צדקה ומפני אל עצמה, והנוגעת אך ורק לאנשי המדינה המושחתת עליה. המדינה היא התגלמות הצדקה

והיא גם המחלקת אותה; היא מפורת אותה בין חבריה, פקידיה, קרוביה, ידידיה, בין כל אלה המתקיימים עליה במישרין או בעקיפין.  
האם קטע זה מעורר מחשבות בלב הקורא הישראלי?

אמרנו שהסופר מתעלם מן הקשר שבין השעון והמוות. והנה בכל זאת מופיע המוות בספר, במסווה שונה. כפי שצריך להיות, קורה החבר בלילה. המתבר חוזר לחדרו אחר יום גדוש ומלא. הוא חוזר לא לחדר בו נתעורר בבוקר, אלא למקום מגורים שונה, החייב מעתה להפוך למשכנו הקבוע באמת. המקום הוא תערוכת עולם פקפאי מוזר עם קווים ריאליסטיים. זהו ארמון עתיק מלא רוים. הדיטות התחתונות מפוארות ביותר, ואילו העליונות, בהן חדרו של הסופר, עלזות ומסכנות. ההשוואה בין איטליה העתיקה ואיטליה החדשה ממש מתבקשת. הפאר הוא העבר, העלוב הוא ההווה. והנה על גבול הישן וחדש, הפאר של הקומות התחתונות והעוני של הקומות העליונות, מילל כלב יללות גוראות, המקפאות את הדם. הוא אינו רוצה לתת לאנשים לעבור על פניו. מתברר שהוא שומר על גווית אדונו המת, ושכח גבל שיכור בחדר המדרגות, ונפח את נשמתו. משפתחו של המת אינה מתעניינת, אינה יוצאת מדירתה. המגוח היה חוזר תכופות שיכור לביתו, ואינם מרגישים בכל דבר מיוחד. וכך גוסס התווה על מדרגות העבר, ונשאר שם, מת, כל הלילה ואף ביום שלאחריו.

למחרת מקבל הסופר ידיעה דחופה שדודו הרופא, המתגורר בנפולי, חולה אנוש. הנסיעה לנפולי אף היא דומה לסיוט מוזר, לתיאור הלקוח מספר מעשיות עם מאורעות שוודיים וגנבים. הנוסעים באמת נתקלים בשודד. הדרכים באיטליה שלאחר המלחמה עדיין משובשות. אך השודד אינו שודד מפואר של ימים עברו, אלא איכר העב, חסר אדמה. כאשר מגיע הסופר לבסוף לבית דודו, שהיה לו אב רוחני, כבר אין הדוד חי. הוא השאיר אתריו ירושה: שעון אומגה יקר, זהה בדיוק לשעון האב, שנשבר לפני יומיים.

האינטרמצו שבין הזמנים נסתיים. מעתה שוב יכלל הכל בדפיקות השעון. היה זה רצון האב והאב הרוחני. מנפולי חוזרים בלוויית צבא, ושוב אין אימת שודדים בדרכים. מה שהיה מעבר להווה חלף, הברומא מפציע יום חדש. חינם של שני הספרים שדברתי עליהם הוא בעיקר בהעמדת עינינו יום-יום בהארה מוזרה; בהבלטת הבלתי מצוי, התמהוני, בתוך עצם גבולות המצוי. לסאורה כאן תיאור של רומא לאחר המלחמה; אך התיאור מקבל משמעות סמלית — ים העכברושים הנע, הזונה בעלת הרגל האחת, הנחש היונק משדי אשה, הכלב השוטה, השודד עלי דרכים. אף ישיבות הממשלה ואספות מפלגתיות (קמה יכול להיות פרוואי מאלה) מקבלות משמעות מוזרה ודמיונית. דומה שהספר "השעון" אינו בנוי בתשומת לב. מאורעות הגילים של ימים ספורים מסופרים במילואם. רק במבט שני אנו עומדים על בניינו המכוון של הספר, הדחוס בין

השעון אינו מחתק בארץ שכוחת אל

שבירת שעון וקבלת שעון חדש, בין הפסקת חיים ומוות והתחלה חדשה. קשה לחייק את הספר "השעון" דיוק מונחי מדויק, למנותו באסכולה מסוימת. אין גם צורך בכך.

אפריל, 1963

הערות :

1. "L'Orologio", Carlo Levi, 1950.
2. "Cristo si è fermato a Eboli", Carlo Levi, 1945.

## אלברטו מוראביה — סופר או מחבר רבי-מכר ?

אלברטו מוראביה הוא סופר קונטרוברסי. ספריו הראשונים, שנתפרסמו בימי המשטר הפאשיסטי באיטליה, עוררו מורת רוח רבה אצל ראשי השלטון. אין זה מתמיה, שכן מוראביה הוא סופר ריאליסטן ויש בספריו ביקורת חברתית חריפה. מאוחר יותר, כאשר כבר לא היה קיים המשטר הפאשיסטי, הסתכסך מוראביה עם סמכות עליונה אחרת: עם הוואטיקן. הוא נמצא ברשימה השחורה של הספרים האסורים לקריאה על כל הקאטולים הטובים והגאמנים. גם בכך אין כל תמיהה, שכן מוראביה מקדיש מקום גרוב ביותר לארוטיקה, על סטיותיה ועל הפרברסיות שבה. יחד עם זאת זכה הסופר לפופולאריות עצומה בקהל הקוראים; ספריו נתרגמו לשפות רבות, ונמכרים בהמוניהם. אולם גם בשטח זה, שטח התהילה הספרותית, אין העמדה כלפיו אחידה; יש שרואים בו סופר כה גדול, עד שהיציגעו אותו פעמים אחדות כמועמד לקבלת פרס נובל (אגב, הוא לא זכה מעולם בפרס זה — מי יודע, אולי יזכה בו בעתיד, לפי שעה, מכל מקום, הסיכויים אינם רבים); ולעומת זאת, יש מבקרים ספרותיים רציניים המסרבים לראות בו אמן רציני, אלא כותב רבי מכר בלבד, המתאים עצמו לטעם הקהל ואינו מעמיד סטנדרט משלו. בינתיים, עד שסמכויות שונות מחולקות ובעתן על הערך החברתי, המוסרי, והאמנותי של ספריו — הרי תפוצתם של אלה האחרונים הולכת וגדלה. אלברטו מוראביה עצמו, שאינו יכול, כמובן, להתערב במישרין כאשר מתנהל וויכוח על גדולתו כסופר, אוהב להעיר מידי פעם הערה עוקצנית על סופרים הסבורים, כי העובדה שאיש אינו קורא אותם, מעידה על כך, שהם סופרים גדולים באמת.

אין לומר, כי ספריו של מוראביה עומדים כולם על רמה שווה. למרות

שנשקפת לי הסכנה שתאשימוני בריאקציוניזם, חוסר מודרניות, וכיוצא באלה האשמות מהאשמות שונות — לדעת, מוראביה מצליח ביותר כשהוא חותר לקראת חשיפת יסודות חיוביים ובהיים ובאנשים, מאתורי כל הכיעור, העוני, השחיתות, שהוא אינו נרתע כלל מלתארם בדיוק מפורט. אמנם, ידוע לי היטב כי היום הפרברסיה היא באופנה — לפחות, ובספרות. הסופרים השונים מתחרים זה בזה בתיאורים נועזים. כל אחד מבקש לחדש, לומר מה שהוא שיעוד לא נאמר, לתאר תופעה שעד כה נרתעו מלתארה. לכן כתבתי מה שכתבתי — שעלולים להתאשימוני בריאקציוניזם. נכון הדבר, שבצניעות של רומן המאה ה-19 היה מן המתקת הווייף. אספקטים חשובים של הקיום האנושי לא מצאו בו כלל ביטוי. ישנן יצירות גדולות של המאה הזו, שלא היו יכולות להיכתב בתקופה אחרת. אני רוצה גם להדגיש, כי מה שכתבתי אינו מכוון כנגד רצון הסופר או האמן בכלל לתאר את החיים כמו שהם, לומר את האמת לאמיתה. כך, למשל, "לוליטה"<sup>1</sup> היא יצירת אמנות גדולה, הגם שהיא מטפלת בנושא ובגיבור פרברסי. בדברי השליילים נתכוונתי לדבר אחר — לרצון לתאר לא את האמת אלא את המדהים, לא לתאר אנשים חיים אלא מפלצות, בקיצור — לא לחפש ביטוי אמנותי חדש, אלא סנסציה זולה.

אלברטו מוראביה מצליח ביותר דווקא כשהוא חותר לקראת חשיפת יסודות חיוביים ובהיים ובאנשים, אינו מוציא מן החשבון תיאור תופעות שליליות, צדדים אפלים, סערות יצרים ודמים. אלברטו מוראביה לא כתב אף ספר אחד, שיש בו רק מן החיוב — ואנו יכולים לתוסיף: כלום באמת קיים אפילו אדם אחד בעולם, שיש בו רק צדדים חיוביים? אולם יש ספרים, כגון "שתי נשים"<sup>2</sup> או "האשה מרומא"<sup>3</sup> שבהם כל הרע והעוול, והוא אינו מועט, אינו שקול כנגד הגילוי האולטימטיבי של כוח החיים החזק והחיובי, המתגבר על כל העומד לו בדרכו. כנגד אלה ישנו ספר כגון "הקונפורמיסט"<sup>4</sup> שהוא, בעיני, אחד הספרים הטבתי געימים שקראתי אי פעם. ממש בלתי געים, אני מדגישה את המיננות. האפיונות השונות המתוארות משאירות טעם גרוע וקלוקל בפה. הנער הממעך לטאות בגן הוריו יש בו מן המבחיל והדוחה. היחסים הארוטיים בין גברים לגשים (וגם בין גשים לגשים) אין בהם ולא כלום מן הרגשות הנאצלים, מן העדינות ומן היופי. זוהי תערובת של קומפלכסים, יצרים ורגשות אשמה. כמובן שכבר בשם הספר "הקונפורמיסט" מודיע לנו המחבר, שלא בחר בגיבור חיובי. אך בין שלילה לבחילה יש עדיין מרחק מסויים.

אין באפשרותנו לדון בכלל הספרים שכתב אלברטו מוראביה עד כה, שכן רבים הם, במספר. נסתפק בניתוח ספרים אחדים, אופייניים, ונתעכב גם על כמה קווים המשותפים להם. אחד הבולטים שבספריו הוא "האשה מרומא". זהו סיפור חייה של אדריאנה, שמשלח ידה והוא מן העתיקים ביותר. שכן אדריאנה היא זונה. יחד עם זאת, אין בה באדריאנה ולא כלום מן הגסות, התאוונות, הוולגריות.

אדריאנה מספרת את סיפורה בגוף האשון, ומשימה זו אינה מן הקלות. שהרי אדריאנה היא גערה ללא חינוך והשכלה, והסופר חייב, בנותנו לה להביע הכל במילים שלה, לשמור ועל רושם של אוטנטייות. ברור שקיימות הגבלות מסויימות בדרך זו. ישנם דברים שאדריאנה אינה מסוגלת להבינם, והיא חייבת לתארם בדרכה שלה. כן גם אוצר המילים וצורת הביטוי אינם יכולים להיות אלה של מוראביה, אלא אלה של אדריאנה. אלברטו מוראביה נחשב לסופר ריאליסטן — בתקופה בה הריאליזם למעשה יוצא כבר מן התאפנה. אולם הוא אינו ריאליסטן בלבד. במקרה מיוחד זה, שנו מתעכבים עליו עתה, הרי שהקריב את הדייק הנטורליסטי על מזבח האמת האמנותית. אדריאנה היא דמות גדולה, דמות המעוררת אהדה ומחשבה. ואם גם דרך חייה, עיצוב גורלה והמעשים והמחשבות בהם היא מסתבכת מסתברים בהחלט, הרי היא עצמה דמות החורגת מן הגרסה, וספק גדול אם שוחרי הרפתקאות וולות באמת ימצאו גערות כמוה מציעות עצמן לכל עובר ושב בקרן רחוב ובבתי-קפה. גם משלה ידה של אדריאנה מאבד חלק מתאסוציאציות המזוהמות והופך לרעיון מסויים. אמנם, יש להוסיף כאן, אדריאנה אינה משלה את עצמה ואינה מנסה להעמיד פנים; והבסימו של הספר, כאשר היא בהריון, שעה שהגבר אותו אהבה באמת איבד עצמו לדעת, היא מתליטה (קרוב לוודאי, למען הילד העתיד להיוולד) להתפרנס טוב כפי שהתפרנסה בשנות העשרה שלה — מעבודת פרך ליד מכונת תפירה. אגב, למען לא ייווצר רושם מוטעה — אדריאנה היא אינה, בשום פנים ואופן, אותה זונה בעלת לב הזהב, עמה נפגשנו בספרים ובמחזות, ושהפופולאריות שלה בספרות ועדיין בעיניה עומדת. וכן גם סיומו של הספר בשום פנים אינו "תפי אנד", הגערה שססתה מקבלת סוף סוף את הגבר המוכן ברוחב לב לסלוח לה את כל המשגים שעשתה בעבר, כל מה שהיה נשכח והעתיד עוטה צבעים וורודים ועלזים. לא ולא. סיומו של הספר, אמנם חיובי, אך אינו עליו. כי מהו עתידה של אדריאנה, אם לא עבודה קשה ומפרכת מעתה ועד קץ הימים. כל אלה שאהבנו מספיק כדי לחלצה מגורל זה מתו מוות בלתי טבעי. אבל — אדריאנה מצאה סוף סוף את עצמה, והיא יכולה לצעוד בלי פחד לקראת העתיד. למרות הקדרות שמסביבה, היא מברכת בליבה על הילד שעדיין לא נולד. וכך היא אומרת לעצמה:

"חשבתי על כך, ושיהיה זה ילדם של רוצח ושל זונה; אך כל גבר בעולם עלול להסתבך ברצח, וכל אישה עלולה למכור עצמה תמורת כסף. החשוב עכשיו ביותר הוא רק שתהיה לו לידה קלה ושיתפתח לילד חזק ובריא. התלשתי, שאם יהיה זה ילד, אקרא לו ג'אקומו, לזכרו של מינו. אך אם תהיה זו ילדה, יקרא לה לטיציה, כי רציתי שיהיה לה מה שמעולם לא היה לי — חיים עלזים ומאושרים; והייתי בטוחה, שבעזרת משפחתו של מינו, זהו בדיוק הדבר שהיא תזכה בו."

במילים אלה מסתיים הספר, ובעצם הקדמנו מאוחר למוקדם, סוף לאתחלה. אבל מעניין, שאדריאנה שבתחילת הספר, שהיא עדיין, כיצד נאמר זאת, "בחורה הגונה" היא דמות סימפאטית הרבה פחות מאשר אותה אדריאנה בחלק השני של הספר. אולי משום רוח אפולוגטית מסוימת. הסופר רוצה להתראות, שהמסיבות הן שכפו את דרך חייה המיוחדת על הגיבורה, ללא אשמה מצידה. אולם ההדגשה התוזרת והשנית על טוב ליבה של אדריאנה, על תמימותה הרבה, על נאמנותה ואהבת האמת שבה, ולעומת כל אלה — ההדגשה על צביעותו ותוסר היושר של גינו, מי שהיה מאהבה הראשון, שהבטיח לה נישואין שעה שהיה כבר נשוי ואב לילדה — כל אלה יכולים להיאמר על ידי הסופר, אך כשאדריאנה עצמה היא המספרת, הרי שאין שבחיה מתקבלים כה יפה. ויש עוד מומנט: דמותה של הגיבורה מתפתחת. האשה הזרה בסוף הספר שמאחוריה חיים שלמים, אם גם קצרים, של רגשות סוערים וחוויות — היא דמות גדולה הרבה יותר מן הנערונת חסרת העומק שבתחילה. השוני מתבטא גם ביחסים שבין אדריאנה לאמה. תחילה האם היא הקובעת; אח"כ נקודת הכובד עוברת לצד הבת.

דרך פיה של אדריאנה משמיע מוראביה כמה השקפות, שהן השקפותיו שלו. וכך אומרת אדריאנה, כאשר גודע לה כי המאהב שלה הוא גבר נשוי ואב לילדה, וכאשר גהרסות כל תקוותיה להקים בית ולזכות בחיי משפחה:

"אני זוכרת שמצאתי את עצמי ברחוב, ביום נעים ומעונן של אמצע חורף חמים, בתוך זרם בני אדם, והרגשתי בביטחון מלא מרירות שזרם חיי החל לזרום שוב באפיקו הרגיל, ללא שינוי או חידוש כלשהו, לאחר הפסקה שנגרמה על ידי תקוותי והכנותי לחתונה. קרוב לוודאי שהרגשה זו נבעה מן ההכרה שהגעתי אליה, כי הדברים הרגילים והטבעיים שבחיים לא היו תכניותי לאושר פשוט, כפי שהייתי סבורה עד כה, אלא היפוכם הגמור; כלומר, דווקא הדברים שאי אפשר להעתיקם ולכוונם מראש, והם מקריים ופגומים, ושליחי האכזבה והצער. אם מחשבה זו היתה נכונה, כפי ששערת, הרי שהתחלתי שוב לחיות באיתו בוקר, לאחר כמה חדשים של שיכרון."

כלומר: מה שקרה לאדריאנה אינו כל כך אשמתו של גינו שכיחש לה. והיא בעצמה אינה שומרת לו טיבה. גורלה של אדריאנה הוא וזהמר לה. כפי שהיא אומרת: הטבעי, הרגיל בחיים אינו הנורמלי, אלא האנורמלי; לא האושר, כי אם היאוש; לא הקמת משפחה והמשך החיים, אלא הזנות, הרצח והמוות. במקום אחר בספר מספרת אדריאנה על מחשבותיה הכמוסות בקשר לאורח חייה ולדרך פרנסתה.

"לפתע ראיתי את דרך חיי ואת עצמי בבהירות מפליאה, כבתבליט. אמרתי לעצמי: לעיתים תכופות אני מביאה הביתה גבר אשר חיכה לי בחוץ, בלילה, מבלי להכירני לפני כן. אנו נאבקים זה עם זה במיטה הזאת,

ונאחזים זה בזו כשני אויבים. אחר כך הוא נותן לי חתיכת נייר צבעונית מודפסת. למחרת אני מחליפה פיסת נייר זו במזון, בגדים, ומצרכים אחרים. אך מחשבות אלה לא היו אלא הצעד הראשון בתהליך של בלבול עמוק יותר. הם עזרו לי להתחרר מן הדיעה הקדומה כנגד משלח היד שלי, והראו לי את עבודתי כצרוף של תנועות חסרות מובן, שוות בכל לתנועות שעושים בכל עבודה אחרת. הבנתי, שצערי לא נגרם על ידי מעשי שלי, אלא נבע מן העובדה הפשוטה שאני חיה, עובדה שאינה טובה ואינה רעה, אלא מכאיבה וחסרת כל משמעות. — — — לפתע קירות דירתי, הכרך שמסביב וכל העולם נדמו לי כלא קיימים, ואני נשארת תלויה בחלל התשוך, הריק, הנצחי. — — — דימיתי כי כל אדם, לפחות פעם ביום, חייב לחוש כיצד חיי מתפוררים לתחושת ייסורים נוראה ואבסורדית כאחד. — — — מחשבה זו הזקה אותי בדעתי שהאנשים, ללא יוצא מן הכלל, ראויים לרחמים — ואם רק בשל עובדת היותם קיימים.”

דווקא סימונו של הספר הוא אופטימי, למרות שאין בעצם כל הסבר לאופ־טימיות במסיבות החיצוניות, שהן עגומות למדי. השינוי הוא פנמי ולא חיצוני. אולי משום שאדריאנה עברה מאז תחילת דבריה את התוויה של אתבה גדולה; ואולי משום שהיא נמצאת כהריון — והיא מרגישה בתוך תוכה את פעולת כוח הקיום הפרימיטיבי והתוק ביותר הקיים בעולמנו.

ברצוני להתעכב כאן בקצרה על עוד מומנט נוסף: והוא, השימוש בכמה מוטיבים נוצריים. אמנם מוראביה, כידוע, נולד לתורים יהודיים. אך ספריו רחוקים מאוד מעולם היהדות. מוראביה בכלל אינו אדם דתי, וכבר הזכרנו שהוא נמצא ברשימה השחורה של הספרים האסורים לקריאה על הקטולים. אולם מאז ימיה של מריה מגדלנה, הרי הרגנרציה של היצאנית היא נושא נוצרי מובהק. לזאת מתלווה מומנט הרצח. כי אדריאנה אינה נושאת בבטנה את ילדו של ג'אקומו, אותו אתבה אתבה יעוה, אלא את ילדו של רוצח אלים — והיא גם יודעת זאת. דווקא ילדם של הרוצח והזונה הוא הקרוב ביותר לסוד החיים.

אלברטו מוראביה כתב לא רק רומנים, אלא גם נובלות וסיפורים קצרים. הוא מיטיב לעצב סיטואציות בקווים בולטים דווקא בסיפור הקצר, המצריך ריכוז וחיסכון בשפה ובביוטי. נובלה בנויה ומאוזנת היטב היא הנובלה “אתבה בנישואין”<sup>4</sup>). אם נבוא לתאר את תוכנה של נובלה זו בכמה משפטים, בנוסח אמריקאי, הרי שנוכל לומר, כי מתואר כאן בהרחבה אינציחנט מסויים: בגידת האשה בבעל, שנה לאחר הנישואין — ההשלמת הבעל עם בגידה חד־פעמית זו. כמובן שבזאת עדיין לא אמרנו הרבה על היצירה; כפי שהמשפטים המועטים על כריכת פוקט בוק צבעונית אינם נותנים מושג כלשהו על הספר ושבתוך הכריסה, כך גם סיכום קצר זה שלטו אינו מעמיד אותנו על מהותו היסודית של

הספר "אהבה בנישואין". כמו "האשה מרומא", כך אף ספר זה כתוב בגוף ראשון. הפעם גבר הוא המספר את סיפורו. סילביו באלדוני מספר את תולדות נישואיו עם לדה אשתו, בשנה הראשונה לנישואיהם. מתוך כמה הערות, המובאות כבר בדרך אגב בראשית הספר, אנו לומדים, כי נישואין אלה התחילו מעמד יפה במשך השנים. סילביו מספר הברים שכבר נתרחשו לפני הרבה זמן; בינתיים הפכה לדה אשתו אם לשלושה בנים, ואף גשתנתה קצת במראה החיצוני. בינתיים גם הפך סילביו לסופר מצליח; בתקופה, אותה הוא מתאר בסיפורו, הוא מגשש ומתפש את דרכו, כאדם, כגבר, כאמן, מתלבט בין תולשותיו הרבות, ועדיין אינו רואה פיתרון לבעיותיו. מיד עם תחילת הסיפור מציג בפנינו סילביו את עצמו ואת אשתו. יש כיום סופרים רבים המזלזלים בתיאור מראהם החיצוני של הדמויות הפועלות. פעם, ברומאן של המאה ה-19, היו נוהגים לתאר פרטים חיצוניים בהרחבת יתר. כיום יש הנוהגים להשמיט פרטים אלה לחלוטין. מוראביה בוחר בדרך הביניים: הוא מתאר את אנשיו, אם בעצמו (כשהוא כותב בגוף שלישי) ואם דרך פיהם של גיבוריו — אבל הוא אינו מסתפק בפרטים חיצוניים; התיאור מורכב מיסודות שונים. כדי להדגים את דברי, אביא כלשונם את דברי סילביו על עצמו ועל אשתו: והוא מתחיל את הנובלה בתיאור אשתו, לדה:

"בזמן, בו נישאנו, היתה אשתי מעט מעבר לגיל השלושים. מאז, לאחר שהולידה שלושה בנים, גשתנו כמה מתווי פניה; לא הייתי אומר שגשתנו שינוי מוחלט, אבל בכל זאת, שינוי חלקי. היא היתה גבוהה, אך לא גבוהה מדי, הפנים והגוף היו בעלי יופי רב, אם גם החוקים משלמות. הפנים הארוכים והרוזים היו בעלי התבעה החולפת, המטושטשת, הבעה שדוגמתה מוצאים לעיתים בתמונות מאיכות בינונית, המתארות אלילות עתיקות; אלילות המצוירות בקווים רופפים, שנעשו מטושטשים עוד יותר בשל הפטינה שהצטברה במשך הזמן. התופעה המיוחדת של יופי בלתי נתפש, הנמוג כבהרת שמש על חומת אבן או צל עננה חולפת על פני הים, נגרמה ללא ספק על ידי שערוותיה, המתנוצצות בברק בלונדיני מתכתי. במחלפות השיער הארוכות, שהיו תלויות תמיד באי סדר, היה משוהו מאי השקט, מן הפחד ומרצון הבריתה; גם המבט הנכנע והחרד של העיניים הכתולות הגדולות, בעלות האישונים הרחבים והרטובים, העיד, כמו צורת השיער, על טבע נפחד והססני. היה לה אף גדול, ישר ואצילי, ופה רחב ותאוותני. היו אלה פנים בלתי סימטריים, יפים מאוד בכללותם, אולם היופי היה, כפי שכבר אמרתי, בלתי נתפש; הוא היה נמוג ונעלם במסקבות מיוחדות. כזאת אפשר היה לומר גם על גופה. מן התגורה ולמעלה היתה עדינה ודקת אברים כנערה צעירה. אולם המתנים, הטבן והרגליים היו מפותחים ובעלי כוח שרירי, מגרה. דיסהרמוניה זו נעלמה תחת מעטה היופי, שעטה אותה ככוח נעלם או כאור רוזים מכף רגל ועד ראש. אולם



יש וקרה, ישצעף מוחזב זה נקרע, עד שלא זו בלבד, שראיתי את כל הסרונותיה, אלא שאף הייתי עד לשינוי בדמותה, שינוי שהדהים אותי."

תיאור ראשוני זה, בו פותח הספר, כולל בתוכו לא רק מראיה של לדה, אלא אף את תכונותיה המיוחדות, העתידות להביאה למשבר ביחסיה עם סילביו. ועוד מספר סילביו, שכאשר ראה לראשונה את פניה משתנים ומאבדים את יופים המיוחד, גתאכזב, והרגיש עצמו מרומה. אולם עד מהרה השלים עם זאת, ואהב אותה בכיעורה כשם שאהבה ביופיה.

לאחר מכן עובר סילביו לתיאור עצמו. בצטט גם חלק מתיאור זה:

"אני גבוה ורזה, בעל פנים נמרצים שתוויהם בולטים ויבשים מעט. כשמסתכלים היטב, אפשר להבחין בחולשה מסויימת בצורת הסנטר והפה; אולם אני בעל הבעה נמרצת, שאינה מתאימה כלל לאופיי האמיתי. אולי אפשר להסביר כמה סתירות בדרך זו. הקוו האופייני שבי הוא חוסר התמדה. בכל ענין, אותו אני עושה, אני משקיע את כל כולי, ושורף מאתורי את כל הגשרים. לכן אני מתלהב על נקלה. — — — אני מחבב את הרטוריקה, ומחליף לעיתים דיבורים במעשים. — — — ואילו מאחורי התלהבותי אני מסתיר חריפות מרירה ועלובה, שאינה ביטוי לכוח אלא רק ביטוי לאהבה עצמית."

אנו רואים זאת, סילביו אינו מראה עצמו באור וורוד. הוא מדגיש את הסרונותיו; אפשר אפילו לומר, שהוא נהנה קצת מחשיפת החסרונות שבו; וגם בזאת יש גילוי של חולשה, ושל מזוכיזם. תיאור אתגלתי זה אינו שלם. בתמשך הסיפור אנו לומדים על המספר הרבה פרטים נוספים, תביבים יותר מאלה שבפתיחה. כי סילביו פותח בתיאור חולשותיו. אולם לדה אהבת אותו לא בשל חולשותיו, אלא בשל הרוחניות והאינטליגנציה שבו — מאחר שהיא עצמה מליאת יצרים פרימיטיביים. במרוצת השנים גם מתגלה, שלדה צדקה בהערכתה, וחולשתו של סילביו היתה חולפת בלבד. תחילה נאבק סילביו עם האמנות. הוא מנסה לכתוב יצירה ספרותית בעלת רמה, ואינו מצליח. אך במרוצת השנים הוא יזכה בזאת, הגם שתקופה זו כבר אינה מתוארת בספר שלפנינו, אלא רק מרומזת. וכך גם הדבר עם אתכתו ללדה אשתו: אמנם היא בוגדת בו, פעם אחת, אולם דבר זה אינו משנה כלל את העובדה, שהוא הוא הגבר אותו היא אהבת אהבה בת קיימא, אהבה לתמיד; הבגידה היתה רק שכרון חושים חולף, שעה קצרה של שכחת כל הסייגים.

בלי תיאור אנטוניו, מאתבה של לדה לשעה קצרה, לא נבין את המתרחש. עלי להוסיף כאן, כי העלילה אינה סיפור בגידתה של לדה בלבד. קודם כל זהו סיפורו של סילביו, ולא של לדה. והעלילה הראשית היא — סילביו המנסה לכתוב

סיפור, שנושאו הוא — חיי המשפחה שלו עצמו. הסיפור אינו עולה בידיו היטב, — משום שהוא עדיין אינו מכיר את אשתו, ואת כוחות החיים הפרימיטיביים. אותה חוויה שעליו לעבור, כאשר אשתו מתגלה לו בחולשתה, האנושית כל כך, דווקא אותה חוויה עתידה להפוך אותו לסופר של אמת, במרוצת הימים. אנטוניו בעצם אינו חשוב כלל, כל ענינו רק להאיר את היחסים שבין שתי הדמויות הראשיות, סילביו ולדה, באור נכון. והמחבר יוצר בדמות המאוב לא גבר מושך, בעל מעמד חברתי, מי שהוא שיכול להתמודד בכל צורה שהיא עם סילביו. לא ולא. ראשית, אנטוניו הוא — ספר. סילביו ולדה שניהם מחוגי החברה הטובה, בעלי אמצעים. מראיתו של אנטוניו אינו מלהיב במיוחד: (אני מצטטת):

”הספר היה איש קטן, בעל כתפים רחבות. הוא היה קרח לחלוטין, למן עורפו ועד מצחו. צווארו היה עבה ופניו שמנים. בפניו החומים, שהיה בהם מן הצהוב, כאילו חלה אי פעם בצהבת, בלטו במיוחד העיניים העגורלות, הגדולות. הלבן בהן בלט, ומבען היה חקרני, מופתע, ואולי לגלגני מעט. אפו היה קטן, פיו גדול, אך עם שפתים צרות. הוא חיך לעיתים רחוקות, ואז נתגלו שני טורים של שיניים פגומות. בסטרטו הנמשך אחורה היתה לו גומה דוחה, דומה לטבור. קולו היה ישקט ושליו ביותר, ידו קלה וזריזה במידה בלתי רגילה.”

ובכן — לא גבר יפהפה, אנטוניו זה. מקריח, נמוך קומה, שיניים גרועות, סנטר דוחה. רחוק מאוד מלהיות אדוניס. במראיתו אינו יכול אף להתחיל להתחרות בסילביו. אולם — באנטוניו מעורבים הדוחה והמושך. וביתר דיוק, כל הדוחה שבו יש בו כוח משיכה בלתי ניתן להגדרה. הלגלוג שבעיניו, לגלוג של גבר היודע היטב את כוחו הסמוי; זריזותו הגופנית (היד הקלה), וקולו השליו, שאף הוא מעיד על בטחון עצמי. מהי תגובתה הראשונה של לדה למראה הספר? היא היא גרעתת הימנו בבחילה, בוועה ובפחד. היא עדיין לא מרגישה במשיכה הלא מודעת, המתחילה כבר לפעול בתוכה. או — שמא אותה רתיעה מוגזמת בפני הספר, רתיעה שסילביו תמה עליה מאוד, הוא כבר ביטוי לתחושה ההפוכה? זהו, בסופו של דבר, הנושא הראשי, ושאר הנושאים ארוגים בתוכו, משזר אתר משזר.

מדוע בחר הסופר דווקא באנטוניו? מדוע בחר באיש משכבה חברתית נמוכה, בעל מראה דוחה, אפילו מבחיל? הכוונה ברורה: דווקא בחירה זו באה להדגיש את המומנט החייתי, הפרימיטיבי, הבלתי אסתטי, שבאקט המיני. כיעורו של אנטוניו הופך אותו לאחד מכוחות הטבע, משהו בדומה לפאן הגדול, אליל הרועים, שאף הוא היה מהלך קסם וזוועה על גשים. מבחינה מסוימת, אנטוניו הוא התגשמות הצדדים המכוערים בלדה עצמה, אישה זו, שלרוב נראית כה יפה

ומעודנת. דרך הכיעור, דרך הבגידה, דרך ההיכרות השלמה עם האדם האותב, מגיעים סילביו ולדה לאושר בנישואיהם.

ולסיום, כדאי להתעכב על נושא, אוטוביוגרפי בוודאי, שמוראביה היטיב לתארו בהרבה מסיפוריו הקצרים והארוכים: נושא הנער המתבגר, הנער העומד על הסף, בין ילדות לבגרות, תמה וחרד, מגבול הילדות יצא ולתחום הבגרות עדיין לא הגיע. התפתחות זו לעיתים קרובות קשורה, בסיפורים, עם מחלה ממושכת. עלינו לזכור שמוראביה עצמו, בנערותו, היה חולה מאוד. שנות סבלו היו ארוכות: מגיל תשע ועד גיל עשרים סבל ממחלה. כמה מסיפוריו הקצרים היפים והמעודנים ביותר כתובים על נושא זה, נושא הנער על סף הבגרות; ויש גם דמויות נערים בגיל ההתבגרות באחדים מן הרומאנים שלו. אחדים מן הנערים מסרבים כאילו להתבגר, דוחים מעל פניהם את האחריות המצפה להם, וחרדים מן הצד הגופני שבהתפתחות. הבריחה והרתיעה מתבטאות במחלה, שהיא מעין סובלימציה של המשבר הנפשי. המחלה נובעת לא רק ממצב גופני, אלא אף ממצב נפשי — שהרי אין להפריד לחלוטין את הגוף מן הנפש. הנערים המופיעים הם רבים ושונים. מצבם הנפשי היסודי דומה, אולם המסיבות החיצוניות שונות, וכן גם תבועיה הספציפית והעומדת לפני כל צעיר וצעיר, ומסמלת למענו את המעבר לעולם האחר, לעולם המבוגרים. גם כאן מופיע לעיתים המומנט הסקסואלי, כמו בסיפור על הנער, המבלה חופשה על שפת הים עם אמו האלמנה, והוא אינו מבין מה מתרחש בין אמו לבין הגבר הצעיר, המופיע לפתע בתמונה, אינו מבין, אך מקנא; או בסיפור על הנער החולה, שיחסיו עם האחות המטפלת מחזירים לו את שיווי המשקל הנפשי שלו — אך מומנט זה אינו מופיע תמיד בהכרח. תהליך ההתבגרות הוא ארוך, מסובך ואומלל. בסיפור הנקרא על שמו, מזההר אגוסטינו בכך, שהוא עדיין אינו גבר, ועל תקופת הזמן הארוכה לאין קץ, האומללה והיגעה, שצריך לעבור, עד שיהפוך לגבר ממש. לגבי נער אחר, גירוולמו, מסמלת מחלתו (שחפת) את הילדות, וההבראה — את הדרך לבגרות. אך הוא אינו יכול להתחלים, ולכן אינו יכול להפוך למבוגר. לעומת צעירים אלה, מוצא בן גילם, המופיע בסיפור אחר, לוקה, את דרכו בסבך ההתבגרות. הסיפור "אי ציית" המספר על מחלתו של לוקה, מסתיים בתמונה סמלית: לוקה נוסע עם אמו ברכבת; הם עוברים דרך מנהרה חשוכה. הכוונה ברורה — המנהרה התשוכה מסמלת את המחלה שלוקה עבר זה עתה, מחלה שהביאה אותו אל סף המוות; והסיפור מסתיים עם יציאת הרכבת אל אור היום — אגב, דוגמה טובה של תיאור ריאליסטי לחלוטין, המקבל משמעות סמלית סוריאליסטית.

## הערות:

1. "Lolita", Vladimir Nabokov, 1955.
2. "La Romana", Alberto Moravia, 1947.
3. "Il conformista", Alberto Moravia, 1951.
4. "L'amore coniugale", Alberto Moravia, 1949.

## מכס פריש ובעיות התקופה

א. מאזני הצדק האבסולוטי של מכס פריש  
 "אנדורה"<sup>1</sup> הוא מחזה המוקיע את האנטישמיות, את שנאת החינם. מכס פריש הוא מורליסטן, ואינו משאיר את השקפתו בכלל ספק. האשמה, בעיניו, אינה בשום אופן אשמת עם אחד בלבד. אשמתם של ה"אנדוריאנים" אינה נופלת מאשמתם של ה"שחורים". אחת הדמויות החיוביות הבודדות המופיעות היא דווקא הסיניורה, שהיא "שחורה". אולם הפעם אין אנו רוצים להתעכב על "אנדורה", מחזה שנכתב עליו הרבה בזמן האחרון. שורשי המחשבה הטמונה ביסוד "אנדורה" נכרים כבר במחזותיו הראשונים של פריש, שנכתבו בשנות הארבעים. בשנת 1945 כתב פריש את המחזה "ושוב הם שרים"<sup>2</sup>, מחזה מלחמה סוריאליסטי שהמחבר קורא לו "נסיון להספד". "ושוב הם שרים" מכוון בברור למלחמת העולם השנייה. הגרמנים אפילו קרויים גרמנים, ושעה שלאומיותו של צוות המטוס אינה מוגדרת, וגם לאומיותם של בני הערובה, הנורים בטרם אתחלת המחזה אינה מסופרת לנו. "ושוב הם שרים" מגסה לברר את בעיית האשמה, ולמצוא מוצא מסבך השנאה וההרדה. בשנים האחרונות נכתבו יצירות שונות, השואפות לראות את מה שקרה מנקודת השקפה חדשה כביכול, ולפור את נטל האשמה על כולם; אולם מכס פריש היה אחד הראשונים לנטיה זו. משום שאנו יהודים, ומשום שאנו היינו הנפגעים העיקריים במלחמה, הופכים אנו שוב ושוב כמה שהיה; ואם גם פריש, כשווייצרי ובן ארץ נויטראלית, כותב במשפטי ההקדמה הקצרים שלו בין השאר:

"העובדה היחידה, אשר אולי מכשירה אותנו לעדות, טמונה בכך, שאנו, שלא חזינו את הדברים מבשרנו, משוחררים מכל פיתוי של נקמה".

הרי אנו סבורים, שדווקא אנו כשרים יותר לעדות. אוביקטיביות עלולה להיות קרה מדי. במחזהו זה, אגב, לא מזכיר פריש כלל את היהודים; ציור היהודי המת ומגן הדוד שעל כריכת הספר הוא כנראה סמלי בלבד. (לו היה זה ספר

שיצא לאור בארץ היינו סבורים, שאין ציור הכריסה בא אלא כדי להגדיל את התפוצה).

עלילתו של המחזה אינה מרוכזת או בעלת מתח רב כעלילת "אנדורה". הדיאלוגים, ליבון וברור ההשקפות השונות — אלה הם עיקר המחזה. כדי להגיע לנקודת השקפה כוללנית עד כמה שאפשר, מדחב פריש את שני הצדדים; והוא מפגיש אותם — לאחר מותם, לאחר שגשתחררו, במיחה מסוימת, מכבלי הגשמיות. "ושוב הם שרים" פותח בתופעתם של חיל וקצין גרמניים. בהמשך השיחה שביניהם מתברר, שהחיל ירה זה עתה, בפקודת הקצין, בקבוצה של עשרים ואחד איש, ששימשו כבני ערובה. היו אלה זקנים, נשים וילדים. מצפונו של החיל נתעורר אחר מעשה, וכאשר הקצין מצווה עליו להרוג גם את הכומר, שחפר לקורבנות קבר, לפי פקודה — הוא נמלט כעריק. החיל קרל, מגיע לעיר מולדתו, המופצצת בלי הרף. ע"י מטוסי צבאות הברית. אמו נהרגה בהפצצה, אשתו עם התינוק עדין מצפים לו. קרל אינו מגיע כלל לפגישה עם אשתו, פגישה לה ציפה בכליון עינים. הוא מדבר עם אביו מורה במקצועו, ומטיח בו האשמות כבדות. לפני תופעתו של קרל, בטוח המורה בצדקת הגרמנים, הוא מקלל את אלה, אשר הרגו בהפצצה את אשתו הטובה, החפה מפשע; צבאות האויב הם צבאות השטן בעיניו. את קרל העריק הוא משביע שיתיצב מיד, בטרם ייתפש כבוגד. אך קרל אינו מתכוון עוד להתיצב. הוא מאשים את אביו בבגידה בכל האידיאלים שהאמין בהם, שהטיף להם בחדר הכיתה. האב מתנצל: למען הפרנסה עשה זאת, למען קיום המשפחה, ולבסוף — פשוט, על מנת להשאר בחיים. אך קרל מפריך את דברי אביו: חיים אלה, שעליהם רצה האב להגן ולשמור — מה הם ומה שווים? האב והתכחש לכל הערכים האמיתיים כדי שלבן יהיה טוב, כביכול — אולם הבן עומד בקצה כושר הסבל המוסרי שלו; הוא ערק מן הצבא כי לא היה יכול לשאת עוד את מעשי הזוועה, ולאחר השיחה עם האב הוא מאבד עצמו לדעת, כדי לא ליפול חי בידי המשטרה. הוא אף לא נפגש עם אשתו, כדי שלא לשתפה בגורלו. ללא תועיל: האשה, מריה, מתפרצת באמצע ההפצצה ביאוש מן המקלט, ונהרגת עם התינוק בזרועותיה. ואילו המורה עצמו, הרואה את כל עולמו הולך ונהרס, משמיע בפומבי דברים אטורים, ומוצא להורג ביריה — על ידי תלמידו לשעבר, תלמידו המצטיין ביותר. גם שעה אחרונה זו אינה נטולת מריחות. שכן התלמיד לשעבר טוען, כי נעשה מה שהינו, משום שאיש מן האנשים אותם העריך — וביניהם המורה — לא גילה עוז רוח, להט אמונה ואינטגרליות פנימית בשעת המבחן הגדולה. כולם נתגלו כמוגי לב שפלים, וכל התורות שהיטיפו להן לא עמדו להם בפני אימת הטרור.

המתים לא סיימו את תפקידם במחזה. בקרוב אנו עתידים לפגוש את קרל, המורה, ומריה, בקהל המתים; שם הם נפגשים עם "האויב" פנים אל פנים. גם על בני הערובה, שגורו טרם אתחלת המחזה, אנו עוד עתידים לשמוע. יש להרגיש

בנקודה זו, כי הדמויות המופעלות אינם אנשים חיים, בשר ודם, למן ההתחלה. הם נושאי דיעות או רעיונות מסוימים, אך אינם נראים לו לצופה או לקורא כבני אדם שלמים. לדוגמה: המורה, שעוד לפני רגע קרא לצבא המפציצים "בני שטן", נפגש באופן בלתי צפוי עם בנו העריק העולמו חושך בעדו. אולם אין כל סימן של מאבק פנימי, של התעוררות נפשית, של לבטים, בין מעמד זה ועד לעמידה בפני קבוצת הירי. המעבר הוא פתאומי ללא הכנה נפשית רק קרל עצמו, אולי, יש בו מעט חיות.

הגיע הזמן להופעת הצד-שכנגד. זהו צוות מפציץ של צבאות הברית. אנו פוגשים את הקבוצה לראשונה לפני יציאתה לדרך. לאחר מכן מופיע על הבמה רק חלק מן האנשים — אלה שנהרגו עם ירידת המטוס. הם עצמם עדין אינם יודעים על מותם, ורוצים להתנהג כחיים לכל דבר. המקרה — או הסופר — מביא אותם למקום המוצא של המחזה: המקום שם הוצאו להורג בני הערובה. הכומר — שגורה לאחר שחפר את הקברים — מקבל את הטייסים המתים.

בנקודה זו מתחילה תבעיה היסודית של המחזה כולו. במקום מתקבצים כל המתים, שהכרונם תחילה כחיים; וברקע נשמעת מידי פעם השירה המשונה של בני הערובה — מבלי שאלה האחרונים יופיעו על הבמה. המתים מוצאים את הדרך להבנה משותפת, כשהכומר מיישר את ההידרוין. יש לזכור כאן, שכבר ראינו את מעשיהם של שני הצדדים. המחזה פתח בהתמרדות החייל לאחר ההוצאה האכזרית והבלתי-נחוצה להורג של קורבנות חפים מפשע. לאחר מכן חזינו בהפצצה המכוונת נגד האורחים השלווים, בני עמו של החייל. הסופר עצמו אינו מכריע בכובד האשמה, אם גם הנטל גוטה קצת לעבר הגרמנים. אולם הכומר אומר למפקד הטייסים המתים:

"רק בשל כך, שמתנו כקורבנותיהם, עוד לא היינו אנשים טובים."  
המפקד אינו מסכים לכך. הוא שואל מה על אלה, שבצעו את הפשעים, והכומר עונה, שעל כל איש ואיש לדאוג לחטאיו הוא. ושוב שואל המפקד, אם הכומר סולח לרוצחים, וזה האחרון עונה, שאינו השאי לא לשפוט ולא לסלוח. ומדו הטעם בקיומם של המתים? גם לשאלה זו יש לו לכומר תשובה:  
"סבורתני, ושכולנו נמצאים כאן, עד שנכיר את החיים שיכולנו לחיות יחדיו. זהו זמן קיומנו. זו תחרטה, הקללה והגאולה."

אין לומר שמכס פריש מזדהה לחלוטין עם דבריו של הכומר. הכומר לכשל-עצמו אינו דמות אידיאלית, מושלמת. הוא נשבע לשקר מאימת הגרמנים — מעשה שאינו מצילו מהוצאה להורג. לאחר מותו, הוא מזדה את חולשתו הפרטית שלו עם חולשת האנושות כולה, והוא מוכן לקבל את העולם על מגרעותיו — משום שזוהו עצמו מלא מגרעות. אם תרצו, יש בכך מעקרונות המחשבה הנוצרית, הגם שבדרך כלל קשה לראות במכס פריש אקספוננט מובהק של מחשבה זו.

סיומו של המחזה מתאים למגמה הכללית המצטיירת בו: אלה ושנתרו בחיים, אשתו של המפקד ועוד אחדים מן הטייסים, מניחים זרי פרחים גדולים על קברם של הנופלים. אחד הטייסים עומד לשאת לאשה את האלמנה, והוא מבטיח לה לבנות הכל מחדש, להקים את ההריסות, בקיצור — לשחזר מחדש רפליקה נאמנה של העבר. המתים מנסים להתערב. המפקד מנסה לדבר אל אשתו. הוא לא רצה לחזור ולהקים את העולם הישן כפי שהיה; הוא כבר למד להבין, שכל מה שגוראת לו חשוב אי-פעם, אינו העיקר בחיים. אך החיים אינם יכולים לשמוע את המתים ולחוש בהם. האלמנה סבורה, כי דרכה תהיה לרצון לבעלה המת, כי אינה אלא שואפת להגשים את מאווייו. וברקע הולכת וגוברת שירת בני הערובה — אלה שנעשה להם עוול, והם שרים כל אימת שנעשה שוב עוול בעולם. רק המתים שומעים את השירה.

האם פריש סבור — או שהיה סבור בשעת כתיבת המחזה, כאשר טרם ידע על כל זוועות המלחמה — כי יש למתוח קווי תחת חשבון העבר; כי עיקר השאיפה צריכה להיות — המחשבה על עתיד טוב יותר; וכי אין להגיע לעתיד טוב יותר, אם אין מוכנים לשכוח את שהיה? כפי הנראה שכך הוא. אולם — האם אפשר להסכים לזאת? האם, למשל, הרוצח הופך לאדם חף מפשע, אם מוכנים לשכוח את פשעיו? האם זהו קנה מידה מספיק? זאת ועוד: האם העובדה, שלא כל הקורבנות הם קדושים, מפחיתה כמלוא הנימה את אימת הרוצח?

דמגוגי, שבתור יהודים קשה לנו להזדהות עם מחזהו של פריש (הגם שאין זה מחזה על בעיות היהודים, כפי שכבר הזכרנו). ואם נשכח לרגע את נקודת ההשקפה היהודית — גם אז ספק הוא אם נוכל לקבל את מחזהו של פריש ללא הסתייגות. כאן, כמבקרים אחרים, אנו שואלים אם אין במידה גדושה של אובייקטיביות משום פאסיביות רוחנית.

מרץ, 1962

### ב. הומו פאבר — האדם כטכנאי

מאכס פריש קורא לספרו "הומו פאבר"<sup>8</sup> לא רומן, כי אם "דו"ח". הגדרה זו מטעה במקצת, כשם שוואלטר פאבר, רושם הדו"ח, מנסה להוליד שוגל את עצמו ואת הקוראים. אין זה דו"ח יבש, כשם שסיפור חייו של וואלטר פאבר לא עוצב ע"י אותם כוחות תרציון, בהם, ואך בהם, פאבר מתיימר להאמין. וואלטר פאבר הוא איש המציאות, ההווה, המדע השימושי. הוא מהנדס, ומקפיד להתגדיר עצמו כטכנאי. פאבר ועובד בשירות אונסקו, ועבודתו היא עזרה טכנית לעמים נחשלים. הוא יודע הרבה על מכונות, ועל גשרים, על חשמל. כשהוא מחזר אחרי הנערה זאבת, הוא משתמש בידיעותיו אלה כדי לעשות רושם עליה — אין לו נכס רוחני בנוסף על כך. בלבוש לא ביקר מימיו, למרות שהיה פעמים אין ספור

בפריו לרגלי עבודתו. בטויל דרך איטליה הוא מתפעל מכל הדברים החדשים, מכל היצירות של היום: "סלילת כבישים, בניין-גשרים, הפיאט התהש, בית-הנתיבות החדש ברומא, רכבת הטורפידו החדשה, מכונת הכתיבה החדשה אוליבטי — במוזיאונים אין לי מה לעשות". והרי דווקא זאת, הצעירה מפאבר בשלושים שנה, יש לה מה לעשות במוזיאונים, שרידי העבר. לה יש לב פתוח ליצירות אמנות, ישנות כחדשות, והיא מכריחה את פאבר להתבונן יחד עמה בעתיקות היסטוריות. האמנות מעצבנת את וואלטר פאבר, כמו האמנים "החוש-בים עצמם ליצורים בעלים, רק משום שאינם יודעים, מהו החשמל". לעומת זאת, "מקצועות של הטכנאי היודע להתמודד עם העובדות, הוא מכל מקום מקצוע גברי, אם לא המקצוע הגברי היחיד"; "פסלים וכדומה אינם (בשבילי) אלא שלב מוקדם יותר של הרובוט. הקדמונים ניסו לאפס את המוות על ידי שעיצבו את גוף האדם — ואנחנו על-ידי שמוצאים תחליף לגוף האדם. טכניקה במקום מיסטיקה!"

ללא הרף חוזר פאבר על דיעותיו אלה, מנסה לשכנע את עצמו ואת האחרים; ובבטחה, ללא רחם, הוא נלכד ברשת הגורל הטמיר, ואמונותיו והשקפותיו מופרכות, מתפוררות, אינן עומדות לו כנגד המזות הבלתי-נתפסת, כנגד הבלתי ידוע, שאין להסבירו במילים. וואלטר פאבר האמין כל ימיו בהגיון הקר, בתכנון, ביעילות ובדיקו. וזאת חי את חיינו בצורה הנוחה לו; לרגלי עבודתו הוא עובר את מחצית העולם; המטוסים המודרניים מביאים אותו במהירות וביעילות לכל יעד; והוא אינו קשור בקשר אמוציונאלי כלשהו לאנשים ולנופים המתחלפים. פאבר רואה עצמו כאיש המציאות, העומד בשתי רגליו על הקרקע — האם אין בראיה זו טעות הרת אסון? הספר פותח בנסיעה במטוס, ממשיך בנסיעה באניה וכך הלאה — האם אדם, הטס ממקום למקום, מבלי להשתקע במקום מסוים, ומבלי להתקשר לאישה ולמשפחה, — הוא באמת אדם העומד בשתי רגליו על הקרקע? כאשר פאבר חוזר לניו-יורק מנסיעתו לאירופה, והוא אדם שבור ורצוף, שנפגע זה עתה מתאסון הגדול ביותר בחייו, אדם הנמצא גם על סף ההתמוטטות הגופנית עקב המחלה המכרסמת את קרבינו — הוא אינו מוצא את המפתח לדירתו. אהובתו, שהיתה מתגוררת עמו לפרקים באותה דירה, לא השאירה כל הודעה או מפתח. פאבר מסתובב שעות על גבי שעות ברחובות, בבארים, עד שהוא נוטה ללון בבית מלון. האם באמת אינו זוכר, שלפני נסיעתו הבהיר לאהותו, אייווי, שאינו מתכוון להתחתן, שאינו זקוק לדירה ולא למכונית, וביקש ממנה לסדר את עניניו בהתאם לכך? וואלט פאבר מחפש את המפתח לדירה, שכלל לא רצה בה, ומוצא לפניו דלתות נעולות.

אולם ענין המפתח הוא נושא צהדי בלבד; הבאנו אותו רק בשל ערכו הסמלי. עיקרו של הסיפור רציני ומסובך לאין ערוך. מבחינה מסויימת, הרי זה סיפורו של אדם, שהאמין כי ביכולתו לכוון את חייו כרצונו ("טכניקה במקום



מיסטיקה"), ולפתע הוא מסתבך בתוך עברו שלו, עד לבלי מוצא. הספר מתחיל בתקלה טכנית. האווירון ממריא באיחור של שלוש שעות. מכאן ואילך הולך וגובר הבלתי צפוי על הצפוי. גחיתת אונס במדבר, הכרות עם אחיו של חבר געורים, ושנשא לאישה את חנה, האישה היחידה שפאבר אהב באמת, חיפוש בג'ונגל הדרום אמריקאי אחר חבר הגעורים, המתגלה לעיני מחפשו כשהוא מת, תלוי בתוך צריפו. האם באמת גבר על כאבו הרצון לראות את ידיד געוריו, את יואכים, או שמא חיפש מבלי להודות בכך, את עקבותיה של חנה? פאבר, הרושם את ה"דו"ח" בגוף ראשון, מתכוון להיות גלוי לב. מידי פעם הוא מתעכב, מסביר, מתנצל. אולם מבין השיטין מבצבצת אמת אחרת, שאינה מזדהה עם המסופר. ולעיתים קורה, לפתע, שהמהנדס כותב הערה, המפריכה את כל מה שנאמר לפני כן.

אולי המחשבה על חנה היא המביאה את פאבר לידי החלטה פתאומית, להפליג מניו-יורק באניה לצרפת, במקום לטוס, כרגיל, באווירון. כי אם הוא בוחר בנסיעה באניה, עליו לבלות שבוע אחד פחות בחברתה של אייווי, שהיתה עליו למשא. ובאניה פוגש המהנדס פאבר, "הומו פאבר", כפי שחנה היתה קוראת לו — את זאבת. למעשה הוא שם מלכתחילה לב לזאבת, משום שהיא מזכירה לו במרופרף את חנה, ומשום שבזמן האחרון, עקב הפגישה המפתיעה עם אחיו של יואכים, הרבה להתרהר באהבתו היחידה. הוא נמשך לזאבת בגלל הדימיון לחנה — אולם כשהוא מגיע לאהוב את זאבת למען עצמה, הוא דוחק את המחשבה על חנה לקרן זוית אי שם בזיכרון. "תמיד התייחסתי בספקנות, כשהמדובר היה בדמיון בין בני-אדם, אני בעל-ניסיון... מדוע עלי לחשוף, שנערה פלוגנית בשם אליוזאבת פיפר היא בתה של חנה? אילו היתה עולה בי אז, על האניה, ולוא רק צל-צלול של חשד, שיכול להיות קיים איזה קשר ביןהצעירה ובין חנה, הייתי בלי ספק שואל מייד: מי היא אימך? ... הרי אין אני בעל נטיות חולניות, הייתי נוהג בבתי כפי שנוהגים בבתי, אינני פרוורסי! הכל היה כך טבעי!" אכן, הכל היה כל כך טבעי... שרשרת בלתי צפויה של מקרים דוחפת את פאבר, הטוען "טכניקה במקום מיסטיקה!" למרכזה של טרגדיה יוגנית. האם כל זה באמת היה מקרה? יואכים המת, המחשבה על חנה, הפגישה עם זאבת? מכל מקום, אם פאבר לא היה "הומו פאבר", איש הטכניקה והיעילות, הרי היה חי את חייו, משך עשרים השנים האחרונות, לצידה של חנה, והיה מכיר את זאבת ככתו. אמנם הוא הציע בשעתו לחנה נישואין, והיא סרבה. אך שוב — סרובה נבע מהתנהגותו, האחריות רובצת עליו. לפני עשרים שנה פנה פאבר עורף לחיי הרגש, על מנת להקדיש את כל חייו ומרצו לקריירה טכנית-מדעית. ועתה, אחר עשרים שנה, עליו לשלם את החשבון.

פאבר, המספר לנו על תחילת הכרותו עם זאבת, מצטדק, ואומר, שלא היה יכול להעלות כלל על דעתו, שזאבת היא בתה של חנה. אם היה הדבר נודע לו

מיד, היה נוהג אחרת, להבריו. אבל — לאחר שזאבת כבר הפכה לאהובתו, מתברר לו שחנה היא אם אהובתו והצערחה. וכיצד הוא נוהג, למשמע חדשה מרעישתה זו? וכי כיצד ינהג מי שכל מעייניו משוקעים במספרים מדוייקים? וואלטר פאבר עורך חשבון. לא את חשבון הנפש; הלילה; חשבון אריתמטי פשוט. "החשבון היה נכון. הרי ערכתי לפני את התאריכים כך, שהחשבון מוכרח היה להסתכם כרצוני". המהנדס שואל את עצמו, שואל אותנו — "היכן כאן אשמתי?" אך כשהנה שואלת אותו, בדרך לבית-החולים, שם שוכבת זאבת הגוססת — "האם אתה יודע, שהיא בתך?" עונה הוא לעצמו "ידעתי זאת". ההכרה בצנצה בו לאט לאט. הרבה זמן לפני שהודה בכך, ידע פאבר, שזאבת היא בתו. לא בהכרה ברורה, כמובן. וואלטר פאבר אינו בלתי-מוסרי. אבל כבר למן ההתחלה משתזרים פה ושם רמזים לגבי מערכת היחסים האמיתית. פאבר מחפש בזאבת, מבלי לתת לעצמו דין וחשבון מדוייק על כך, את געוריו שחלפו, את ההתלהבות הבלתי אמצעית מערכי החיים הרגשיים, את אהבתו האבודה — את חנה; בקיצור, את העבר. והרי דווקא עבר זה עתיד להכריעו תחת נטל האחריות. גם הייה של חנה אינם אלא רסיסים ושהתנפצו. "במה אני עובדת? — הרי אתה רואה, עבודת חרסים. אני מאחה את ושברי העבר —". חנה מבינה מה וואלטר חיפש בקשריו עם זאבת, עוד בטרם הוא עצמו מבין זאת. היא אומרת "אין אנו יכולים לעכב את החיים, גם אתה, וואלטר אינך יכול". ופאבר מוסיף, לעצמו, "לא תמיד הבינותי את חנה". ועוד אומרת חנה, עוד הרבה לפני שהיא אומרת למהנדס בפירוש מהי זאבת, "אין אנו יכולים להינשא שנית לילדינו". ושוב מעמיד פאבר פנים (אף בפני עצמו) שאינו מבין.

ואי ההבנה העמוקה ביותר טמונה בעובדה, שאחר ככלות הכל הוצה פאבר באמת בחנה, יותר מאשר בזאבת — למרות שתחילה הוא סבור אחרת. האסון הגדול היורד על פאבר, על חנה, על זאבת, האסון המקבל ממדים מיסטיים, כמו טרגדיה עתיקה, נגרם בשל התכחשותו של פאבר לנפשו ולאמונתו. "היכן כאן אשמתי?" הוא שואל; אבל הוא אשם, אשם בפני חנה, אשם בפני זאבת, גרוע מכל — אשם בפני עצמו. הנחש המכיש את זאבת הוא נחש דחטא הקדמון. והאירוניה של הגורל: זאבת אינה מתה מנכישת הנחש. היא מתה כתוצאה מן הנפילה, ושנפלה בבורחה לפתע פתאום מפאבר — אולי ארס הנהיג הוא שנטע בה את ההכרה האיומה מי הוא מאהבה?

כבר בתחילת שרשרת הארועים הבלתי-צפויים והצפויים כל כך, המהווים את עלילת הספר, מרגיש פאבר את סימני המחלה, העתידה לכלות את גופו. סרטן — הוא יודע זאת, אך מתעלם מן העובדה. בסוף הספר הוא מחכה לבוא הרופאים המנתחים, והוא גם יודע היטב, כי כל פלאי הטכניקה, המדע והרפואה, לא יוכלו להושיע לו. לא רק חשבוננו על מועד הולדתה של זאבת היה מוטעה — חשבון חייו היה מוטעה מעיקרו. בשעה מוקדמת לפנות בוקר ביום הניתוח, עוד

רושם המהגדס את רשימותיו: "כל המסמכים שברשותי, כגון דינים וחשבונות, מכתבים, פנקסי-רישום, יש להשמיד, הכל מוטעה". לא זאת היתה הדרך הנכונה לבחור בה. ערכי החיים הראשוניים, היחס הישיר, הבלתי אמצעי אל ההווה, הוא העיקר בחיים. אין הרובוט יכול לבוא במקום הפסל, ואין הטכניקה מסוגלת להשתלט על היסוד המיסטי שבחיים. יש אמנם כמה סעיפים, בהם מזדהה מאכס פריש עם וואלטר פאבר. אותם אמנים, "החושבים עצמם ליצורים גולים, רק משום שאינם יודעים, מהו החשמל" אינם מקובלים על המחבר, כשם שאינם מקובלים על המהגדס.

חנה, המבינה הרבה דברים שעל פאבר להגיע לסף המוות כדי להבינם, בוודאי יודעת מהו חשמל. אלא שהיא גם יודעת, מלכתחילה, שהיהירות המדעית פסולה היא. המדע בא להרחיב את אופקינו, אך הוא אינו יכול לבוא במקום ערכים שהיו מקודשים עד כה. ביטחון יתר בכוחו של האדם המודרני להתגבר על סכנת החיים, הוא התגרות בגורל, בכוחות אפלים שאין לנו שליטה עליהם. מאכס פריש הוא מורילסטן — כבר רבים עמדו על כך. בעית האשמה בכללותה מעסיקה אותו הרבה. כמה מחזות משלו מנסים לעסוק באשמה הכבדה של האנושות בימי מלחמת העולם השנייה. הרומן שקדם ל"הומו פאבר", "שטילר", עוסק בבעית זהותו של האדם. ב"שטילר", כמו ברומן בו דנו כאן, צצה בעית אחריות האדם לעברו. "הומו פאבר" מנסה להתמודד עם המציאות המודרנית ולהתריע על סכנותיה. הגם שלא כל טכנאי מודרני הוא "הומו פאבר", הרי הצליח פריש להאיר באור חד כמה ממגרעותיה של הציביליזציה המודרנית.

אפריל, 1963

## הערות :

1. "Andorra", Max Frisch, 1962.
2. "Nun singer sie wieder", Max Frisch, 1946.
3. "Homo Faber", Max Frisch, 1957.

## מאבק המינים

אוגוסט סטרינדברג הוא אחת הדמויות הפאראדוקסליות ביותר של המאה ה-19. הוא הכריז על עצמו ככופר — אך חיפש כל ימיו את הדרך אל האלהים. הוא ראה עצמו כמורד אמיץ — אך הוא היה רדוף פחדים וחזיונות בלהות. הוא ביקש לנתח את המוסר הבורגני ואת המעמדות החברתיים — אולם כל חייו הוא סבל מן העובדה, שאמו היתה ממוצא סוציאלי נמוך יותר מאשר אביו. אחד מספריו האוטוביוגרפיים הראשונים נקרא "בן השפחה"<sup>(1)</sup>, להעמידנו על העובדה עד כמה בעיית מוצאו העסיקה אותו. איש אשר באמת היה משוחרר מכבלים חברתיים (כפי שסטרינדברג ביקש להיות) לא היה סובל מהרגשת המוצא המעמדי הנחות. סטרינדברג הכריז על עצמו כשונא נשים גדול — אך הוא לא היה מסוגל לוותר על האשה, לא בחייו הפרטיים ולא ביצירתו. הוא היה נשוי לשלוש נשים; כל נישואיו נסתיימו בכשלון, כשלון אשר לא מנע אותו מלנסות כל פעם מחדש. ואילו יצירתו כולה סובבת על ציר המאבק היסודי שבין הגבר לאשה, השנאה התהומית שבין שני המינים. סטרינדברג אינו מאמין באהבה אידיאלית; היחסים בין גבר לאשה דיסהרמוניים במקורם ומבוססים על ועיניו הדדי. ככל שסטרינדברג מדגיש את שנאתו ובוזו לאשה, כן הוא אינו מסוגל להשתחרר מכוח המשיכה שלה, והוא מייחס חשיבות עצומה לכוח האהבה, התאוה והיצר. יצירתו רבת-הפנים והסתירות בנוייה למעשה על מוטיבים מעטים, החוזרים על עצמם — מוטיבים השאובים מילדותו של הסופר, שהוא אינו מסוגל להיפרד מהם.

סטרינדברג נולד בשנת 1849 בסטוקהולם, ונפטר בשנת 1912, באותה עיר בה נולד. עד סוף ימיו היה איש ריב ומדון, אשר לא השלים עם סדרי העולם הזה. תמיד נלחם כנגד משהו, הגם שהאובייקטים להתקפתו נשתנו מידי פעם. כפירה, סוציאליזם, אנארכיה, מיסטיציזם — כל אלה היו תחנות זמניות בדרכו, באף אחת מהן לא נשתתה ובאף אחת מהן לא מצא מנוחה. האנשים המאכלסים את יצירותיו הם אומללים, אכולי חרטה על פשעים שעשו או שנדמה להם שעשו, מאזוכיסטים, התרים (לשווא) אחר סודות ההווה. ביצירתו אפשר למצוא צדדים אוטוביוגרפיים רבים — וזאת בנוסף לכרכים הרבים של יומנו. ויש לומר לזכותו, בקודה זו, שהוא היה גלוי לב באשר לתסרוגותיו.

חוקרים רבים רואים את סטרינדברג כאחד מאבות הדראמה המודרנית. השפעתו ניכרת על מחזאים כגון פירנדלו וא'ניל. גישתו ההרסנית לקונבנציות מקובלות, התמרדותו כנגד מסורות מקודשות הופכות אותו למפלס דרך חדשה

במחנה. נראה לי, שאחת הנקודות החשובות ביותר, בהן הוא מבשר את התפתחות התיאטרון המודרני, היא חוסר הקומוניקציה. כבר הרבו לדבר על בדידותו של האדם המודרני, בדידות המתבטאת בעיקר ע"י חוסר תאפשרות למצוא קשר לאדם אחר. חוסר התאפשרות ליצור מגע אנושי כבר מופיע במחזותיו של סטרינדברג, והוא אינו המצאת המאה ה-20, כפי שנוטים רבים לחשוב. ומחוסר הקומוניקציה מוליכה הדרך במישרין אל תיאטרון האבסורד. השוודי סטרינדברג הוא אביו הרוחני של שוודי אחר, אינגמאר ברגמן, שרכש פרסום כה רב בעולם הסרטים. הזוג האפיזודי השקוע במריבה הרסנית, המופיע ב"תותי בר", לקוח כאילו יש בהם מתוך סיום סטרינדברגי. בכלל, יחסי הגבר והאשה בסרטיו של ברגמן יש בהם הרבה מאותו עינוי הדדי המתואר בפלאסטיות רבה כל כך אצל המחזאי שנולד לפני למעלה ממאה שנה.

כיום קרובים לנו מחזותיו הריאליסטיים (ושמא מוטב לומר: הסוריאליסטיים) של סטרינדברג יותר מאשר מחזותיו הפאנטאסטיים. הכוונה בסוג הראשון למחזות כגון "העלמה יוליה"<sup>2</sup>, "מחול המתים"<sup>3</sup>, "האב"<sup>4</sup> ואילו בתגדרת מחזות פאנטאסטיים כוונתנו למחזות כגון "לדמשק"<sup>5</sup> "סונאטת השדים"<sup>6</sup>, "לבנת הברבור"<sup>7</sup> (תאור אידילי של נישואיו השלישיים) ועוד. השדים והרוחות המיסתורין והחיפוש אחר היסוד העל-טבעי מעניינים אותנו אולי פחות מאשר הקונפליקטים האכזריים בין בני האדם, אותם מתאר אוגוסט סטרינדברג בקדרות ובזעם. גם מחזותיו ההיסטוריים הרבים של סטרינדברג כמעט ואינם מוצגים כיום. (הסקיצות "מיניאטורות היסטוריות"<sup>8</sup>), לעומת זאת, עדיין לא אבדו את קסמן). מספרי הפרווה שלו היומנים חשובים ביותר להבנת יצירתו. רומאנים, בהם הוא מטיף להעיונות שנראו מהפכניים בשעתם, נתיישנו בינתיים. כך, למשל, "החדר האדום"<sup>9</sup>, המתאר חוגי בודהמה מתמרדים כנגד הבורגנות. הספר עורר רעש עצום עם הופעתו, ואילו כיום הוא נראה לנו תמים למדי.

אנו חוזרים, אם כן, לאותו נושא, בו נשאר סטרינדברג מודרני עד עצם היום הזה: והמאבק בין שני המינים, השנאה בין גבר לאשה. ולא זו בלבד, שבתיאורים אלה המחזאי הוא "מודרני" — אלא שלא נמצא עדיין מי שיעלה עליו בשטח זה בכוח תיאורי ובאכזריות חשיפת הנפשיות הפועלות.

הגם שהנושא חוזר ומופיע בכל היצירות, נתעכב, מפאת קוצר היריעה, רק על שלוש מחזות הסובבים אך ורק על ציר זה: "האב", "העלמה יוליה", ו"מחול המתים". "האב" נכתב בשנת 1887, "העלמה יוליה" בשנת 1888, ו"מחול המתים" בשנים 1901—1900. אפשר, אם כן, לראות בהם מבחינה כרוניולוגית התפתחות מסיימת. וכאן מעניין לציין, כי המחזאי, שונא הנשים הגדול, תולה רק במחזה הראשון את הקולר כולו באשה. לאורה, אשתו של המפקד, חותרת בכל הדרכים תחת עצם קיומו של בעלה. היא מביאה אותו אל סף השגעון וגורמת בהתנהגותה למותו הפתאומי. שאר הנשים במשפחה כולן פועלות כנגד הגבר, ועוזרות לה

ללאורה בכל תכניה ומעשיה. מעניינת ההדגשה בטקסט, כי רק כלפי בעלה נותגת לאורה בשקרים, בערמה ובאכזריות; שלא כלפי הבעל היא אדם שונה לתלוטין. התכסיסים בהם מבקשת לאורה להכניע את בעלה מופיעים גם במחזות אחרים של סטרינדברג: מתברר שהמפקד הוא חוקר מדעי, העומד על סף תגלית חשובה. אשתו מעכבת את מכתביו ואת הדואר המגיע אליו, וע"י כך הורסת את הקריירה המדעית שלו. (אגב, מושגיו של סטרינדברג על מדע, כמושגיהם של סופרים רבים אחרים, הם מטושטשים ביותר). לאורה מפיצה שמועות שונות על בעלה ומרחיקה ממנו את האנשים. ולא די לה בכל אלה. היא רומזת לבעלה שייתכן וכתבת אינה שלו; הרי רק את האמהות אפשר להוכיח בביטחון מלא; האבהות אינה ניתנת להוכחה. עליונות האשה באשר לקשר לילדים רודפת את סטרינדברג, והוא חוזר לנושא פעמים רבות, במחזות שונים. הפקפוק באבהותו הוא התורס את המפקד ומוריד אותו ביגון שאולה. לאורה, שזכתה במאבק על נשמת הבת, אינה מורידה דמעות על ערש מותו.

שונה המצב ב"עלמה יוליה". המאבק בין גבר לאשה מקבל כאן עוקץ נוסף בשל מלחמת המעמדות. העלמה יוליה האצילה, רמת המעלה, מתמסרת לאחד ממשרתי האחוזה, ולאחר מכן — מתאבדת. לא נמצאת כל אפשרות לגשר על ההבדלים שבין העלמה יוליה וז'אן. גם לאחר שהיתה ברועותיו, ממשיך ז'אן לקרוא לבת האצילים "העלמה". ואילו העלמה יוליה, ברגעי רתחה, מכנה את ז'אן "משרת". אין להסיק מכאן, שז'אן מעריץ את העלמה, שעה שהעלמה בזה לז'אן. נהפוך הוא: בשל שפל מעמדו החברתי שואף ז'אן להשפיל את העלמה יוליה ולהעליבה. אולם גם בשעה שהוא מעריץ אותה וגם בשעה שהוא מתעלל בה, היא נשארת למענו יצור מעולם אחר. בתחילת המחזה העלמה יוליה וז'אן מספרים זו לזה את חלומותיהם הכמוסים, הקובעים בביורור את מהלך העלילה כולה. העלמה מדמה לעצמה, שהיא יושבת על עמוד רם ונישא; היא מבקשת לרדת מן העמוד, ואינה יודעת כיצד תעשה זאת. היא מפתדת מן הנפילה ויודעת כי לא תמצא מנוחה למעלה. ואף אם תצליח לרדת, ולהגיע לאדמה, הרי לא תסתפק בכך, אלא תשאף לחדור עמוק עמוק לתוך רחם האדמה. ואילו לז'אן יש חלום שונה לגמרי: הוא מדמה לעצמו עץ גבוה, עליו ברצונו לטפס. הגזע עבה ותללק, הטיפוס קשה ומיגע. אך הוא בטוח שפעם יגיע לצמרת, ומשם ישיקף על הגוף שמסביב. שני החלומות שקופים מאוד, — אולי שקופים יותר מדי. בת האצילים והמשרת נפגשים באמצע הדרך, אולם אין בכוחם לעזור זו לזה. כי למרות חלום הנפילה של העלמה וחלום העליה של המשרת, אף אחד משניהם אינו מסוגל להרוג מתוך עצמו. יש להדגיש, עם זאת, שהתמונה המעוותת של יחסים של עינוי הדדי אינה מסתברת אך על סמך הבדלים סוציאליים בלבד. יוליה מספרת שחונכה על ידי אמה לשנוא את הגברים ולא להשתעבד להם. (סטרינדברג נגוע גם ב"קומפלקס החותנת"). היא רואה את התמסרותה לז'אן

כחרפה גוראה לא רק בשל היותו משרת אביה, אלא בשל העובדה, שהיא מסרה את העליונות לידי הגבר.

לשיא חדש בתיאור גבר ואשה המייסרים זה את זה, ועם זאת אינם יכולים להינתק זה מזו, מגיע המחזאי ב"מחול המתים". כאן לפנינו זוג מזדקן. הגבר עומד כבר על שפת הקבר. האשה היא בגיל העמידה, ומנסה עדיין להעמיד פני צעירה. מחלת הלב האנושה של אדגר (רבים מגיבוריו של סטרינדברג הם חולי לב), אינה מונעת אותו מלרקום את מזימותיו ותכניו עד הסוף. ושלא כמו ב"האב", יש כאן זוג יריבים השקולים זה כנגד זה. וקשה להחליט, מי מן השניים זכה למנת רשעות גדולה יותר. אמנם מקום אחד במחזה עלול להתפרש, כאילו המחזאי עצמו נוטה מעט לכיוון הגבר. אדגר שואל את ידידו קורט: "אמור נא, אם היית נדרש לשפוט ביני לבין אליס, את מי היית מזכה?" וקורט משיב על כך: "אף לא אחד מכם. אך לשניכם הייתי גותן את רחמי הגדולים, ואולי לך מעט יותר!" למעשה, עיון מדוקדק במחזה אינו משכנע אותנו, כי אכן אדגר הוא הצד הראוי למידת רחמים גדולה יותר. כדי למנוע אי-הבנה: אין אנו תפצים לומר בזאת, שלאליס יתרון מוסרי כלשהו על בעלה. שניהם דוחים במידה שווה.

האספקט הנורא ביותר של יחסים מורעלים אלה הוא, ששני הצדדים אינם מסוגלים להפרד זה מזו. וכך אומרת אליס לקורט, בהסבירה לו מדוע לא נפרדה מבעלה: "בכל יום חדש נסינו להפרד... אך אנו מרותקים יחד ואיננו יכולים להשתחרר. הפעם נפרדנו בבית זה — לחמש שנים! עתה רק המוות יכול להפריד ביננו. זאת אנו יודעים, ועל כן אנו מצפים לו כלגואל".

אך סטרינדברג עצמו לא ציפה למוות הגואל. הוא פחד ממנו, והאמין ביסורי גהינם נצחיים לאחר מות הגוף.

דצמבר, 1964

#### הערות:

1. "Tjänstekrinnans Sön", August Strindberg, 1886.
2. "Fröken Julie", August Strindberg, 1888.
3. "Dödsdansen", August Strindberg, 1901.
4. "Fadren", August Strindberg, 1887.
5. "Till Damaskus", August Strindberg, 1898-1904.
6. "Spöksonaten", August Strindberg, 1907.
7. "Sranerit", August Strindberg, 1902.
8. "Historiska Miniaturer", August Strindberg, 1905.
9. "Röda rummet", August Strindberg, 1879.

## גבורי המהפכה של ויקטור הוגו

ויקטור הוגו! גם כיום, לאחר שחלפו שנים מאז קראנוהו, מעורר בנו השם זכרונות. הכרכים הרבים של "בוטר-דם דה-פרי", שנקראו בתרגום העברי "המכשפה מפריס"<sup>(1)</sup>, ושל "עלובי החיים"<sup>(2)</sup>, רבו עליהם הקופצים בספרית בית הספר העממי. שבועות וחדשים הכינו וצפינו, עד שהגיע תורנו לזכות, סוף סוף, באחד מן הכרכים הנכספים. את הדפים האחרונים של "המכשפה מפריס" כמעט שלא יכולנו לפענח מבעד למסך הדמעות; ואילו בקריאת "עלובי החיים" היינו נרגשים כל כך, עד שסיימנו את הספר תוך אפיסת כוחות מוחלטת.

התבגרנו, ושוב אין אנו מסוגלים לקרוא ספר מתוך התמכרות שלמה ושכחה עצמית. אולם, אם קוראים אנו את תולדותיו של ויקטור הוגו, מגלים אנו כי בני תקופתו קראו אותו באותה התלהבות, לה היינו מסוגלים רק בימי ילדותינו. בן עשרים וחמש, היה הוגו המנהיג המוכר של הרומנטיקאים הצרפתים. בגיל שלושים ותשע זכה להתקבל לאקדמיה הצרפתית. ביום הולדתו השמונים נתקהלו שש מאות אלף איש לפני ביתו לברכו. ואילו לווייתו היתה הגדולה בלוויית, שנתנו אי פעם לאיש הרוח. ארון המתים שלו הוצג מתחת לקשת הנצחון. שם לא הוצג ארונו של אף אדם אחר, שכוחו היה במילה בלבד. התהלכה שנשאה את שרידיו לפנתיאון ארכה היה קילומטרים.

הוגו תמיד האמין במה שכתב. אמנם קל לגלות סתירות בספריו. הוא לא היה הוגה דיעות גדול, למרות שחשב עצמו לכזה. הוא גם עבר התפתחות מסויימת בהשקפותיו. רק תשע עשרה שנות הגלות שלו מצרפת האהובה, בזמן מלוכתו של לואי נפוליון, גלות שתחילתה מאונס וסופה מרצון, עשו אותו לסוציאליסט. בזמן הגלות כתב את "עלובי החיים", ספר שנמכר מיד במליונים. אך אם גם סתר עצמו בעיני התוקר הקפדן, הרי תמיד היה נאמן לעצמו. והוא גם נלחם למען דיעותיו. תשע עשרה שנות גלות אינן מן הקלות, וויקטור הוגו עמד בנסיון בגבורה. אמנם, העולם העריץ אותו בשל גלותו. דומה האב שיגר לו אגרת עם הכתובת "ויקטור הוגו, האוקינוס". מן המרחק הבטוח יכול היה לערום עלבונות על ראש הקיסר השנוא, והצורב שביניהם — "נפוליון הקטן". כל ימיו פעיל היה בזירה הפוליטית, ונשא נפקידים, מהם חשובים. הוא עמד בתוך שטף החיים, ולא התבודד אלא מאונס. מכאן, אולי, מידת הכוח והשכנוע ביצירותיו, הפרוזהאיות והשיריות כאחד. יצירותיו גדולות מן החיים. האנשים המופיעים בהן — מדתם למעלה משעור מידת אנוש. ובכל זאת — הם ילדיה הלגיטימיים של תקופה



נסערת ולוחמת, נלהבת ומליאת אמונה. הם אינם יצורים ערטילאיים, אלא עומדים על הארץ, כואבים, נענים ונלחמים.

האם היה הוגו סופר גדול? תהלתהבות, שהגיעה לשיאה בימי חייו, דעכה אט אט אחר מותו. רק ילדי בית-הספר, שאינם רגילים לנתח לפרטיה כל מחשבה וכל תחושה, עדיין נהנים הנאה בלתי מסוייגת מכתביו. ויקטור הוגו אופטימיסט גדול היה, ומאמין גדול. ודאי, יש שכוס המרורים עוברת על יצוריו, ויש שספריו מסתיימים במות ובאסון. אך גבוריו אינם מתים לשוא, אינם מתחרטים ואינם מאבדים את ערכיהם. גם משום כך רחוק הוא מאתנו כיום. גאיבי ומורכב כאחד, ילדותי ורב עצמה, שומר הוא עדיין על חלק, אם גם קטן, של כוח הבראשית שלו ושל משיכתו האדירה. ספריו אינם עומדים בפני ניתוח מדוקדק. תאוריו החברתיים העבירו את פלובר הדקדקן על דעתו. תאוריו ההיסטוריים מתעלמים ברוחב לב מן הפרטים המדוייקים. הרעיון העיקרי, הרושם הכללי, הם התומכים בספריו. הכוח העומד מאחורי המילה הכתובה נשאר גם כיום. עם גבוריו, קשה לנהוג בדקדוקי קטנוניות, שמעשיהם הטובים והרעים נמדדים בקנה מידה של ענקים.

ואולי נאמר בקצרה: אהוב הוא עלינו, עד היום, בשל יציבותו, בטחונו ועוז רוחו; בשל כוח החיוב שבו, הגובר על כוח השלילה. "שנת ה-93"<sup>3</sup> היא יצירת זקונים למהכרה. כשנתפרסמה, היה ויקטור הוגו בן שבעים ואחת שנה. יש בה, ודאי, מהשפעת "תקופת הבאריקדות", אך יש בה גם, כביצירות זקונים של הרבה סופרים ומשוררים, מזכרונות הילדות. כלומר: הוגו נולד תשע שנים לאחר שנת 1793, אולם אביו, שהיה גנרל בימיו של נפוליון, נלחם בעצמו בשורות הצבא הרפובליקאי נגד המתקוממים המונרכיסטיים בואנדא; ודאי סיפר לבנו מזכרונותיו.

הוגו לא הרבה לכתוב שירי אהבה. כנראה, היו רגשותיו העמוקים ביותר נתונים לילדיו. שיריו העדינים ביותר, הם אלה המקדשים לילדיו — כגון השירים שכתב לאחר מות בתו הקטנה. אף ברומנים שלו, מקום נכבד יותר לילדים, שבתמימתם מגלמים את עקרון הטוב ונושאים בחובם את תקוות העתיד. גם במרכז "שנת ה-93" עומדים ילדים. מסביבם מתחוללת מלחמה אכזרית ונוראה, אולם הם אינם נפגעים. האהבה בין גבר לאשה, גם ברומנים קודמים משלו נראתה חוררת לעומת אהבת אבות לבנים. אהבת ז'אן וולז'אן לקוזט נוגעת ללב יותר מאהבת מריוס לקוזט. למעשה, הרי קוזט, הילדה הקטנה המתענה תחת ידם האכזרית של הנוג תנרדיה, וקוזט, הילדה המתחילה להשתחרר מן הסיט המעיק, בתברתו מליאת הרוך של ז'אן וולז'אן, אהובה עלינו יותר מן העלמה המתבגרת, השולחת מכתבי אהבה למריוס. ב"עלובי החיים" אנו מוצאים גם את תאור הזאטוטים הנלבבים, שלא ירשו ולא כלום מתכונות הוריהם, שברשעותם ובסכלותם נמנים עם חלאת המין האנושי. ואילו ב"שנת ה-93" קשרי האהבה היחידים בין

האנשים הם אהבת אם לילדיה, אהבת אב לבנו. (סימורדן אמנם אינו אביו בפועל של גובן, אך הוגו מדגיש שהקרבה ביניהם גדולה אף מקרבת אב לבן. ושכן סימורדן חנך את גובן, כלומר — היה אביו הרוחני; ולא עוד, אלא שגובן היה יתום, ומסור בכל למחנכו; ואף בזמן שחלה במחלה אנושה, היה זה תמורה שטיפל בו. והרי גם ז'אן וולז'אן לא היה אביה של קוּט, אך זכותו עליה גדולה היתה מזכות אבות). על אהבת סימורדן לילד, כותב הוגו בספרו:

“לאהוב ילד, דבר כה נקל הוא. מה לא יימחל לילד? סולחים לו

על היותו רודן, נסיד, אף מלך. — — — הילדות יש בה קסם זה שלא יתואר במילים, ואפשר לכלות עליה את כל סוגי האהבה. כל שמוגל היה בגפש סימורדן לאהוב, ועט, כביכול, על הילד הזה; יצור תם ורך זה, נעשה מעין טרף ללב הזה, שנידון לברידות. אהבה היה בכל מיני רוך-חיבה באחד: כאב, כאח, כרע, כיוצר.”

דומה, כי בין הרומניסטינים הגדולים בני תקופתנו של הוגו, רק אצל דיקנס אנו מוצאים אותה אהבה גדולה לילד באשר הוא ילד, באשר הוא חלש ותמים. אחד התיאורים הראשונים שבספר, הוא תאור ארוך ורב רושם של תותח אגיה, שניתק מכבליו ומשתולל בחלל הספינה. הרוח והגלים מגדנדים את אנית המפרשים, והתותח נע במהירות מסחררת על גלגליו, עם כל תנועה קלה של הספינה. בדרכו הוא דורס את המלחים האומללים, ומבתר אותם לבתרים. גוש המתכת חסר הגשמה המשתולל, כאילו היה מפלצת קדומים, מתואר על ידי הסופר במילים נמלצות.

“ — — — הרי זה ניתוק מוסרות החומר הדומם; דומה כאילו עבד נצחי זה, מתנקם; דומה כי הרוע הכבוש, במה שמכנים אנו עצמים דוממים, מגיח ופורץ לפתע; — — — אין לכם דבר הסר רתמים מזעמו של הדומם. — — —”

תאור התותח שנשתחרר ושוב אין לדכאו ולכבלו באזיקים, יכול היה לשמש סמל למהפכה, שחרגה מידי מחולליה הראשונים, בחירי העם, והשתוללה במרחץ דמים. אך דומה שהוגו אינו חש בסמליות תאורו. מכל מקום, הערצתו את המהפכה עמוקה מדי מכדי להשתמש בהשוואות מעין אלו. הוא אינו מסוגל לדבר בה, ובמה שהיא מסמלת, ללא התרגשות. והרי דבריו על הקונוואנט:

“אנו קרבים אל הפסגה הגדולה.

הנה הקונוואנט.

מעולם לא נגלה דבר רם יותר על אופק אנשים.

הקונוואנט הוא אולי נקודת השיא של ההיסטוריה.”

הערצה שאינה מונעת בעדו מלתאר את רובספייר, הנטון ומרט כאנשים, שהמבעית שבהם אינו נופל מן הגדולה שבהם. שלשתם מקימים התיעצות, ואורבים איש למפלת רעהו; הפתות תביב על הוגו הוא מרט, והסופר מחלק לו ביד נדיבה תווי פנים והבעה היכולים לעמוד בהצלחה כנגד אלה של המפלצות העוטרות את הנוטר־דס. הישר והטוב בכלם הוא סימורדן, אותה דמות פיקטיבית שברא הסופר.

סימורדן הוא גבור "שנת ה-93". הוא דמות גדולה, גם בחסרונותיה. הסופר מספר לנו, כי טעותו הגדולה של סימורדן היא להכיר רק בהגיון ולא בתבונה. הוא איש הקיצוניות הגדולה, שאינו מכיר בדרך המלך הרגילה. כנגדו עומד יריב הראוי לו, הרוזן לאנטנק. אף לאנטנק הוא חסר רחמים במאבקו, ומשמיד את כל העומד בדרכו. לאנטנק, כמו ז'אורז' מ"עלובי החיים", אינו דמות שכולה שלילית, ובודאי שאינו דמות שפלה. זהו יריב, המאמין אף הוא בערכים למענם הוא נלחם. ולאנטנק, שאינו יודע רחמים במלחמתו, נופל לידי אויביו משום שהוא נחלץ להצלת ילדים קטנים מן השריפה. ברי לו, כי במעשהו זה הוא מסגיר את עצמו — ובכל זאת אינו יכול להפקיר את הילדים לגורלם. אגב, לאנטנק המצווה להרוג את כל השבויים ולא לחוס אף על הנשים, משאיר את הילדים בחיים — הוגו, בן מאה נחשלת יותר, אינו יכול לדמין טבח בילדים, אף בידי הלווחמים הקשוחים והעריצים.

בין סימורדן ולאנטנק נשחק גובן מוצא את מותו. הוא אינו יכול לסרב לאימפולס האנושי. הוא לא הגיע לאבסולוטי, כמו סימורדן, אלא נשאר בתחום הרגשות הטבעיים. ככל האנשים אשר בספר, מדבר גם גובן במילים נמלצות, מליאות רושם. כשהוא מחכה בצינוק לקיום פסק הדין, עריפה, הוא פועה לסימורדן במילים אלה: "אתה רוצה בקסרקטין של חובה, ואני רוצה בבתי-הספר. אתה רואה בחזונוך את האדם — חיל, ואנוכי — אורת. אתה רוצה שיהיה מפיל אימה, יאני — שקוע בהרהורים, — — —"

אולם גובן מצדיק את פסק הדין. ודרך אמרי פיו של גובן מצדיק אף הוגו את מעשיה האכזריים של המהפכה, שהיתה כה יקרה לו. אין כאן הצדקה בדרך ההגיון, אלא בדרך הרגש. גובן מתרץ את גורלו הקשה באמרו "סופה היא זו. הסופה, לעולם יודעת את אשר היא עושה". הוא משאיר את ההחלטה האחרונה בידי הגורל, ההיסטוריה, האלהים — ובטוח בכך, שיש פשר למעשים ומטרה נעלמה, אך צודקת, בכל המתרחש.

וכך אף סימורדן. הוא מאבד במו ידיו את היקר לו ביותר. הוצאת פסק הדין אינה פעולה רצונית — הוא חש עצמו מכשיר בידי הגורל. הוא מאבד עצמו לדעת ברגע בו נערף גובן — מתוך הרגשה שפרע בנאמנות את חובו לאומה, ועתה רשאי הוא לצאת חפשי ולתת מוצא לרגשותיו האמיתיים. הטיב לתארו היינריך מאן, במסחו על "שנת ה-93":

"סימורדן הופעתו בסערה ויציאתו בסערה. אין אנו יכולים לראות את כל צלקות האבעבועות שעל פניו. רואים רק את הצלקת הענקית, השותתת דם, לאחר שהציל את יקירו הצעיר ממות; ולאחר מכן, כאשר נאלץ בעצמו להרגו, את לבו שנפגע מידו הוא. שומעים אותו נושא קולו במילים רכות בלבד; כל תנועותיו מכריעות. כל הקטנוני מתבטל. חסרונותיו יש בהם גבורה. הוא דמות גדולה, שצורה בקווים כלליים וגמרצים; אינו מתאים לאוירת בית נוחה, אלא ליער סלעי, לציגוק ולקרב".

נובמבר, 1961

#### הערות :

1. "Notre-Dame de Paris", Victor Hugo, 1831.
2. "Les Misérables", Victor Hugo, 1862.
3. ויקטור הוגו, "שנת התשעים ושלוש", מצרפתית: ה. אברבאיה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשכ"ב
4. "Quatre-vingt-treize", Victor Hugo, 1874.

## אנשים ללא מכנה משותף

נושא מסויים מעיק על הסופרת האמריקאית קארסון מק-קאלרס ואינו מרפה ממנה: חוסר התקנה במציאת לשון משותפת בין בני-האדם. אנשיה חיים זה בצד זה, מדברים זה בצד זה; איש מהם אינו יורד באמת לדעתו של השני. כבר בספרה הראשון, "צייד בודד הוא הלב",<sup>1</sup> נושא זה הוא ציר העלילה. לשיא של בטוי פיוטי של מתשבה זו מגיעה הסופרת ב"בלדת בית הקפה העצוב"<sup>2</sup>. ואילו הדים לבדידות האדם וחוסר אפשרות של קומוניקציה אנו מוצאים בכל מה שכתבה.

קארסון סמית מק-קאלרס נולד בשנת 1917 במדינת ג'ורג'יה שבדרום ארצות הברית. למרות שלאחר שנתבגרה עברה לניו-יורק, הרי הרקע לרומנים שלה הוא הדרום, נוף ילדותה. רק בסיפוריה הקצרים מתארת היא גם הווי אחר. בשנת 1937 נשאה, וב-1940 פרסמה את ספרה הראשון, "צייד בודד הוא הלב"<sup>1</sup>. ספר זה תורגם עתה לעברית, והוא הספר היחיד של סופרת מעניינת זו שנתרגם עד עתה ללשוננו. ספרה השני של המחברת, "השתקפויות בעין זהב"<sup>3</sup>, והוא המוור שבין ספריה, יצא לאור שנה לאחר מכן. להצלחה הגדולה ביותר זכה הרומן השלישי שלה, "המשתתפת בחתונה"<sup>4</sup>, שזכה בפרס, הומחו והוסרט. ב-1951 הופיע "בלדת בית הקפה העצוב"<sup>2</sup>, קובץ סיפורים, ב-1958 — "השורש הרבועי של נפלא"<sup>5</sup>.

ב"בלדת בית הקפה העצוב" אומרת קארסון מק-קאלרס:

"האהבה היא חוויה משותפת בין שני אנשים — אך העובדה שהנה משותפת אין פרושה שהיא שוה לגבי שני המעורבים. ישנם האוהב והנאהב, ושני אלה הם בני גזע שונה. תכופות הנאהב אינו אלא מניע לכל אוצרות האהבה שנצטברו בלב האוהב מימים ימימה. ואיכשהו כל אוהב יודע זאת. הוא חש במעמקי נפשו שאתבתו בודדה היא. הוא לומד להכיר בבדידות חדשה ומוזרה ולימוד זה גורם לו יסורים... נוסף כאן שהאוהב עליו אנו מדברים אינו חייב להיות גבר צעיר החוסך למען טבעת נישואין — האוהב יכול להיות גבר, אשה, ילד, או כל יצור אנושי עלי אדמות. ועתה, גם הנאהב יכול להיות שונה ומשונה... הנאהב עלול להיות בוגדני, בעל ראש שמונני, נתון להרגלים רעים... אדם בינוני ביותר יכול להיות נושאה של אהבה פראית, חסרת מעצורים, ויפה כשושנת הרעל של הביצה... הערך והאיכות של כל אהבה נקבעים אך ורק על ידי האוהב."

בלדת בית הקפה העצוב אף ממחישה לו לקורא תיאוריה זו, והו סיפור אהבה מוזרה, כמעט צורמת, אם אפשר לומר כך, בין אשה גדולה, קשה וגברית, וגמד בעל גבנת. יותר נכון: האשה, מיס עמליה (איש אינו מעיז לקרוא לה בשמה הפרטי בלבד) אוהבת אהבה עזה, שאינה תלויה בדבר, את לימון וויליס המגומד, שהוא מצדו אדיש לגמרי אליה. למיס עמליה לא היה כל צורך בקרבת אדם; את ממויין מסי, שלרוע מזלו הצליח להתחתן אתה, גרשה בחרפה ובמכות לאחר שניסה להתקרב אליה בליל הנישואין: עד שנתעוררו ביסופיה דווקא לגמד קטן וחלוש, שלא הגיע אף למחצית קומתה. כאילו אין די בתאור חיצוניתם של השנים, עוד מעירה הסופרת באוזנינו כי לאור עובדות חיצוניות אלה אין להניח אפשרות התקרבות גופנית בין השנים. כאמור, "בן הדוד" לימון הגמד — הוא מתימר להיות קרוב משפחה רחוק למיס עמליה, וחי על השבונה — אדיש לגמרי כלפיה ומחפש טובת הנאה בלבד. והרי לפנינו מצב מוזר: מיס עמליה דחתה וגרשה מעל פניה את מרויין מסי, שאהב אותה; היא עצמה אוהבת יצור עלוב שאינו מתאים אליה כלל ועיקר; ולא זו בלבד; זמן מה לאחר הופעת לימון חוזר מרויין, שואף נקם, הגמד נמשך אחריו כמכושף — ומרויין, שאינו יכול לשאת אותו, משתמש בו לבקמה במיס עמליה. בשעתו היה מרויין האוהב, לכן היה חלש ומיס עמליה גברה עליו. עתה היא ניתנת לפגיעה ומרויין מסי זוכה במאבק.

הרדיפה אחר התקרבות אנושית נסתיימה בלא כלום. עצם העובדה שמי שהוא נאהב, גורמת לו לפנות כנגד אוהבו.

גיבורת "המשתתפת בחתונה" היא גערה בגיל ההתבגרות, פרנקי אדמס. פרנקי מחפשת אחיזה בחברה ובחיים. היא מרגישה שאינה שייכת לשום מקום, לשום אדם, לשום קבוצה. כפי שהיא עצמה מנסחת את מחשבותיה היא מחפשת את ה"אנחנו" של ה"אני". היא מחפשת אחר משהו בדומה למכנה משותף בין האנשים. לזמן מה דומה עליה שמצאה את הפתרון: אחיה הגדול עומד להנשא, והזוג הצעיר מגלם בעיניה את החום והאהדה שביחסים אנושיים. כמובן שהאכזבה אינה מאחרת לבוא: לאחר החתונה נפרדים האח והגיסה ויוצאים לדרכם שלהם, ופרנקי נשארת בודדה כשהיתה, עם הכרת הבגרות הראשונה בלבה.

"המשתתפת בחתונה" אינה יצירה כה פסימית כ"בלדת בית הקפה העצוב" או "צייד בודד הוא הלב", למרות תאור הבדידות והחלל הריק שבה. מאמציה הנואשים של פרנקי למצוא קשר אנושי בינה ובין העולם מסתיימים אמנם בכשלון, אך בכשלון זמני בלבד. תקופת ההתבגרות היא תקופה חולפת; אם אין לאחות הקטנה כל חלק בנישואי האח, הרי בעתיד מצפים לה נישואיה שלה עצמה.

"צייד בודד הוא הלב", ספרה הראשון של קארסון מק'קאלרס, קשור קשר הדוק בתמטיקה שלו עם "בלדת בית הקפה העצוב", שנכתבה שנים מספר אחריו. "צייד בודד הוא הלב" (אגב, השם הוצע ע"י ההוצאה, כדי להקל על הקוראים לתפוש את הרעיון היסודי) בנוי כולו על הפרינציפ של יחסים אנושיים שמקורם

בטעות. אין כאן, אמנם, אותה חריפות כמו בבלדה. בוו האחרונה אהבה בהכרה יוצרת שגאה אצל האוביקט הנאהב; בספר הראשון, אהבה יסודה בטעות ותוצאתה — אי הבנה. ב"צייד בודד הוא הלב" הנפשות הפועלות יוצאות דופן פחות מאשר בספר המאוחר יותר. אך בשני הספרים גם יחד אין תאדם מצליח לתרוג מגבולות עצמו. יש דברנים, המנסים להסביר עצמם לאחרים; אך השפה אינה אמצעי מקרב; נהפוך הוא; ככל שהאנשים מדברים יותר, הם מובנים פחות לעמיתיהם. ד"ר קופלנד, הרופא הכושי, מטיף כל ימיו, בכל חום לבו, — ואיש אינו יורד לסוף דעתו באמת. אפילו על ילדיו שלו, עצמו ובשרו, לא ניתן לו להשפיע. כאשר נולדו, ראה אותם בעיני רוחו מבוגרים, רופאים, מורים ועורכי דין, נלחמים כמזהו למען הגזע הכושי — אך כולם שקעו באותו הווי עלוב שאביהם נתרומם הימנו. הם בחרו להיות משרתים חסרי מעמד. יש טרגיות רבה בשיחות שבין ד"ר קופלנד ובתו — האב המדבר בלשון המתוקנת של בוגר אוניברסיטה, ולעומתו הבת שאינה יודעת אלא לשון פרימיטיבית, מסורסת ועמוסת שגיאות דקדוק. אגב, כאן מתבלטות כל חולשות התרגום: במהדורה העברית האב והבת מדברים באותה לשון. עגת הדיבור של הבת אינה משתקפת כלל בתרגום. הוא הדין לגבי כל השיחות כולן שבספר, אך בנקודה זו, בה ההבדל הצורמני שבסגנון הדברים עקר, מורגשת במיוחד הדלות וחוסר הדמיון שבתרגום. אף ג'ק בלאונט, המטיף לרפורמה סוציאלית, אינו מוצא לו שומעים. ומעניין: כאשר הוא וד"ר קופלנד נפגשים, אין ביניהם אלא איבה בלבד. לעומת זאת מוצאים שניהם "מאזין" קשוב בדמותו של סינגר, החרש-אלם. סינגר מנותק מן העולם בשל מומו, ותכונת הריחוק שבו היא הגורמת לאנשים להאמין כי יש בו רוב בינה וחכמה. לו היה יכול לפתוח את פיו, היו עומדים עד מהרה על טעותם. קומי-טרגי הוא המצב, כאשר מיק, הנערה המתבגרת הדומה קצת לפרנקי שב"המשתתפת בתנועה", שופכת את לבה לפני סינגר, ומספרת לו על אהבתה למוסיקה ושאיפתה העזה להיות פסנתרנית. (אגב, קארסון מק-קאלרס עצמה חלמה בצעירותה על קריירה של פסנתרנית). מהו שגורם לנערה להאמין, כי דווקא חרש-אילם יבין לרוחה, יחוש יחד עמה את ההתרגשות המיוחדת במינה ששמיעת מוסיקה נוטעת בה? אין זאת אלא אי ההבנה היסודית השוררת, בין בני האדם. ואילו ליבו של סינגר עצמו נתון בשלמותו ללידי חרש-אילם אף הוא, שאינו שפוי בדעתו. ללידי זה מספר סינגר, בלשון הידים המיוחדת לאילמים, את כל אשר בליבו — מבלי שאנטונפולוס המפגור בשכלו יתפוש בכלל במה הענין. אין, אגב, כל ספק בדבר כי תשוקתו של סינגר אל אנטונפולוס היא גם מינית.

"צייד בודד הוא הלב". צייד המחטיא לעולם את המטרה.

הרומן "שעון ללא מחוגים" (6) קרוב בתפיסת עולמו לרומנים האחרים של קארסק מק־קאלרס אשר דנתי בהם עד כה, אך נראה לי שברמתו האומנותית גופל הוא מספרים כגון "המשתתפת בחתונה" או "בלדת בית הקפה העצוב".

הרקע הוא אותו הרקע כבספרים הקודמים, עיירה דרומית קטנה ומאובקת, המתניקה את יושביה. חלק מן הנושאים היסודיים אף הוא חזרה והמשך לקווים שכבר הותוו פעם, במקום זה או אחר ביצירות הסופרת. הבדידות, חוסר האפשרות של הבנת אמת בין אדם לאדם, חוסר האפשרות של מציאת לשון משותפת — אלה מעיקים על הסופרת ואינם נותנים לה מגוח. שוב ושוב היא חוזרת ומתארת, ומתוך נקודות האייה שונות, את חוסר התקווה שביצירת יחסי אנוש.

על כן לא מקרה הוא, שבכמה מספריה עומדות במרכז דמויות של נערות על סף הבגרות, והן מן הדמויות העמוקות ביותר והמשכנעות ביותר שיצרה הסופרת. נערות אלה מתאימות במיוחד להבליט את מוטיב הבדידות וחוסר מציאת הבנה אמיתית עם הסביבה. כי תהליך ההתבגרות מנתק אותן מחברת הילדים, ולעולם המבוגרים ועדיין לא נתקבלו.

גם בספרה האחרון, "שעון ללא מחוגים", חוזרת קארסון מק־קאלרס לנושא האהוב עליה — יחסים אנושיים חד־צדדיים, שמקורם בטעות ובאי־הבנה. שתיים מארבעת הדמויות הראשיות הן שוב בגיל ההתבגרות — אך הפעם אלה הם נערים; ג'ון ג'סטלר קליין, נכדו של השופט קליין, ושרמן פיו, הנער הכושי שאינו מכיר את הוריו, והוא נקרא פיו משום שנמצא כתינוק על ספסל מספסלי הכנסיה. ג'סטלר, שהוא הדמות המורכבת והמסובכת יותר, אינו מצוייד באותה תנופה פיוטית כמו הנערות פראנקי ומיק. כאן מורגשות מגבלותיה של סופרת, אשר תיאור נערה עולה בידה יותר מאשר תיאורו של נער. היחסים שבין ג'סטלר ושרמן מקבילים בהתפתחותם להרבה יחסי אהבה־שנאה (או אהבה־אדישות) בשאר ספרי קארסון מק־קאלרס. ג'סטלר אהב את שרמן. אין זה המקרה היחיד של אהבת גבר ביצירות הסופרת. סינגר ברומאן "צייד בודד הוא הלב" תלוי בכל נימי נשמתו באנטונופולוס, חרש־אילם המפגר בשכלו. אנטונופולוס אינו מסוגל כלל לתפוש את המתרחש בנפשו של סינגר — אך אין עובדה זו משפיעה על סינגר כמלוא הנימיה. כי האהבה ביסודה היא חד־צדדית.

יחוס האבות הרם שלו אינו עוזר לג'סטלר להתחבב על שרמן. שרמן בו לג'סטלר וטולד ממנו; ועל ג'סטלר הוא שופך את כל המרירות שבצטברה בליבו, על מוצאו הבלתי ידוע, על סבלותיו כילד, על מעמדו החברתי הנחות של הגזע השחור. ג'סטלר אינו אשם בסבלותיו של שרמן; אך אהבתו לשרמן עושה אותו לפגיע, ושרמן מנצל מצב זה.

שמו של הספר, "שעון ללא מחוגים", יכול להתפרש בכמה וכמה אופנים. לגבי אגשים מספר הזמן עמד מלכת. הנה ג'.ט. מאלון, בעל בית המרקחת. הרופא אמר לו, כי הוא חולה בלאוקומיה, ואין כל תקווה להצלתו. בידעו שקיצו קרוב,



חי מאלון במין חלל ריק, מרחף בארץ לא ארץ ומנותק מן המתרחש סביבו. הזמן עומד גם לגבי סבו של ג'סטר, השופט הזקן. השופט היה בשעתו חבר הקונגרס, איש נכבד ונשוא פנים. עתה זקן מאוד, והוא חי על עברו. נדמה לו שהוא עומד להגשים תכנית מדינית בעלת עצמה ומעוף; למעשה הוא שקוע בחלומות על עברו של הדרום, ומבקש להתחזיר את גלגל ההיסטוריה אחורה. מה שבהזיותיו נראה לו כחזיון מזהיר לעתיד, אינו אלא עירבוב תחומים וזמנים של אדם זקן מאוד, שכבר איבד את זיקתו למציאות. מבחינה מסוימת עומד הזמן גם לגבי ג'סטר ושרמן. מפאת גילם הם נמצאים בתחום מפורו — הם אינם שייכים לא למחוז הילדות ולא למחוז הבגרות. מבלי לדעת זאת, הם הורים בצורת יחסיהם על אהבות ושנאות של הוריהם מן התקופה בטרם נולדו שניהם. הם נלכדו במעגל זמן זר. ועוד מבחינה אחרת עומד הזמן בכל העיירה הדרומית הקטנה, המסרבת לתושב בפעמי הזמן ובקצב ההתקדמות המודרנית.

שרמן הוא כושי. ליתר דיוק, הוא כושי למחצה, שכן אמו היתה לבנה. עובדה זו אינה אלא מגבירה את מרירותו ואת קנאתו לגזע הכושים. שרמן אינו לוחם ומשחרר. למעשה הוא מחליף את תסביכיו האישיים באידיאלים של שחרור הגזע הכושי. הוא שקרן ורברבן. סבלותיו כנער, המוזכרים בדרך אגב, אינם מצליחים להצדיק את התנהגותו. שרמן אינו טיפוס אהוד, וזו חולשה בספר. שכן כאשר הוא מתגרה בלבנים, ואלה עושים בו משפט ליניץ' — אין הדבר הופך לטרגדיה של עם. נושא ההתנגשות בין לבנים וכושים נדחק למיטת סדום של כמה טיפוסים מוזרים וחורגים.

עוד פחות מכן יכולים אנו להסכים עם סיומו של הספר. מעין רוח של סלחנות משתלטת על הכל. ג'סטר, הרוצה לנקום את נקמתו של שרמן מן הרוצח, מבין לפתע כי חיי האדם הם קדושים, וכי אסור לו לפגוע בכל יצור אנושי שהוא. האם באמת האמונה בקדושת חיי האדם מגינה על חיי הרוצח?

מרץ, 1964

## הערות :

1. "The Heart is a Lonely Hunter", Carson McCullers, 1940.
2. "The Ballad of the Sad Café", Carson McCullers, 1951.
3. "Reflections in a Golden Eye", Carson McCullers, 1941.
4. "Member of the Wedding", Carson McCullers, 1946.
5. "The Square Root of Wonderful", Carson McCullers, 1958.
6. "Clock without Hands", Carson McCullers, 1961.

## הנשיא הבלתי-מכובד

עד היום זכור לי היטב ערב בביתו של יהודה בורלא ז"ל בחיפה, מלפני חמש שנים לערך. אורחת הכבוד היתה סופרת מוונצואלה. היתה אשה לא-צעירה, אך נאה וחיננית; מלבד זאת, היתה אשה חכמה. במשך השיחה שקלחה התברר למרבה התרפה, כי מרבית הנוכחים, להוציא אולי אי אילו יודעי ספרדית, אין להם אף מושג קליל בספרות של אמריקה הלאטינית. כאמור, אורחת הכבוד שלנו אשה חכמה היתה, ובתור שכזאת לא העמידה פני נעלבת. אך לאחר כמה דקות העירה כבדרך אגב — "כן כן, הבאים לבקר בארצי בדרך כלל מתפלאים מאוד על משוב אין אנו עונדים עיטור של נוצות על הראש — — —".

מאז אמנם קבלנו כמה "זריקות עידוד" בכיוון של הכרות עם הספרות של אמריקה הלאטינית; אפילו חלקנו פרס לסופר לאטיני. אך בוודאי שאין אנו בני בית בתרבות רחבה ומעניינת זו.

מיגל אנחל אסטוריאס הוא בן גואטמלה; שנים רבות עשה מחוץ לגבולות ארצו, כגולה פוליטי. יליד 1898, יצא את גבולות המדינה יחד עם הוריו בילדותו. האב התנגד לשלטון העריצות של אסטרדה קברירה ועל כן נאלצה המשפחה לגלות. אסטוריאס חזר לגואטמלה לאחר חילופי השלטון. (גשיאותו של קברירה חלה בשנים 1898—1920). בשנת 1942 נבחר מיגל אנחל אסטוריאס לקונגרס הגואטמלי. הוא שימש בתפקידים דיפלומטיים שונים. נראה היה כי הכל הולך למישרין, אך באמריקה הלאטינית החיים הפוליטיים צופנים אפתעות, ולא תמיד נעימות. בשנת 1954 הופל משטרו של הנשיא גוצמן. כתוצאה מכך נשללה מאסטוריאס אזרחותו הגואטמלית והוא יצא שוב לגלות — הפעם לארגנטינה. לא היה זה סוף המעשה. ב-1966 נבחר לנשיאות מונטנגרו; אסטוריאס שוב קיבל אזרחות גואטמלית ונתמנה לשגריר ארצו בפאריס. באותה שנה קיבל אסטוריאס את פרס לנין לשלום. בנימוקי השופטים צויין כי הענק לו הפרס באשר ספריו חושפים את המעורבות של ארה"ב בענייניה הפנימיים של גואטמלה. שנה לאחר מכן זכה אסטוריאס בפרס נובל לספרות. האקדמיה ציינה לשבח במיוחד את הרומן "רוח עזה"<sup>1</sup> שנכתב בשנת 1950 והוא חלק מטרילוגיה המתארת את מעללי חברת הפרי האמריקאית ב"ארצות הבנגה", כלומר, השתלטות כלכלית של צפון אמריקה על הדרום. מכאן ששופטי פרס לנין ושופטי פרס נובל ציינו לשבח, מתוך הסכמה נדירה, את אותו העניין.

הספר שלפנינו, "כבוד הנשיא"<sup>2</sup>, הוא אחד מספריו הידועים של מיגל אנטל אסטוריאס. הרומן מתאר את שלטון האימים של אסטורדה קברירה; אך אסטוריאס הוא סופר גדול והספר הוא בעל משמעות רחבה הרבה יותר מאשר תיאור מעלליו של רודן קטן ואכזר מסויים בארץ מסויימת. הנשיא הנורא שבספר אינו קרוי בשם — אין עובדות ותאריכים העלולים לקשור אותו בבירור לדמות היסטורית מסויימת. הנשיא הזה, שאין בו כבוד כי אם אימה, הוא סמל העריצות; יש בו כמה וכמה קווי אופי המשותפים כפי הנראה לדיקטטורים רבים, שליטי ארצות שונות. הנשיא אינו הדמות המרכזית שברומן "כבוד הנשיא"; אך נוכחותו מאחורי הקלעים היא מתמדת. הוא גם מופיע מספר פעמים על במת ההתרחשויות; וקשה לומר איזו היא הפעם, מבין כל הפעמים, המעוררת ושאט נפש ביותר — שהרי מידי פעם "מתעלה" הנשיא לגבהים חדשים של אכזריות מרושעת, התעללות באחרים ורחמנות עצמית. כעריצים רבים הידועים לנו, כן גם הנשיא של אסטוריאס הוא סדיסט ומוג לב בעת ובעונה אחת. כאשר אנו פוגשים בו בפעם הראשונה בדפי הספר, הוא שרוי במצב רוח הע. על כן פקד זוטר בלשכת הנשיא מתמלא חרדה ומגודל האימה שופך דיו על התימת השליט, שצריך היה לייבשה בנייר ספוג. מייד פוקד הנשיא להלקות את הפקיד מאתים מלקות. הפקיד, המכונה, אגב, בפי הנשיא לא בשמו כי אם בכינוי המלכב "הבהמה הזאת", נופח את נשמתו עוד לפני גמר מניין המלקות. בתור מחווה נחמד במיוחד שולח הנשיא את הגופה בארון מתים לאלמנה דווקא בלווית השליש שהיה ממונה על התוצאה לפועל של העונש. הנשיא אפילו מצווה למסור לאלמנה שלוש מאות פיסות דמי צער והשתתפות בקבורה.

אחר פגישה ראשונה זו כבר יש לנו מושג ברור למדי מה טיבו של האדון הנשיא. אבל על היקף השעותו המאקאברית אנו לומדים עוד ועוד בהמשך העלילה. אנו לומדים על שנאתו התהומית לכל גילוי של זיק אנושי; על הצביעות המבצבצת מכל מעשיו ודיבוריו ושרוקה על כל החוג השליט; ובצירוף מתאים לכך, על אפסותו ועליבותו כאדם. הסופר מצליח להבליט כבר בראשית הכרותו עם הנשיא את הפער שבין העריץ האימתני, שאך זה עתה גור דין מוות על אדם בשל כמה טיפות דיו שפכות — לבין ההופעה האישית של מפלצת זו: "הנשיא, כמנהגו, היה בלבוש־אבלות מושלם: געלים שחורות, חליפה שחורה, עניבה שחורה, מצנפת שחורה שמעולם לא הסירה מעל ראשו; בשפמו המכסיף, שסרקו מעל זוויות שפתיו כדי לחפות על התניכים הסרי־השיניים; בלחייו השעירות ועפעפיו שנדמו צבועים". ועוד מבקש הסופר להבליט הבלט היטב את הצביעות שהיא מתכונות היסוד של כל משטר עריצות, יתא שמו אשר יתא. מה רבה התדהמה, כאשר גוער הנשיא באיש־האמונים שלו "אדם שמתגאה להיות ידידו של נשיא הרפובליקה אינו זונה ברחוב פצוע מסכן שפגעה בו זרוע סמויה!"

וזאת בדיק באותו זמן כשהנשיא פוקד על משלוח "הבהמה הזאת" בארון מתים הביתה.

לעיתים מגיעים הדברים לידי גרוטסקה, כמו ב"חג הלאומי". חג זה נערך על מנת לציין את יום השנה למאורע משמח ביותר: הנשיא גיצל מהתנקשות בחייו. אשה אחת נבחרה לשאת נאום בהודמנות חגיגית זו. בחוג מוקירי הנשיא מכנים אשה זו בכינוי "לשון הפרה". כינוי מלא-חן הנותן לנו מושג כלשהו על טיב דיבורה ונאומה. ואכן היא מכבירה מילים ריקות נטולות משמעות, מדברת גבוהה גבוהה ואין כל קשר בין הדיבורים למציאות העגומה השולטת בארץ הסובלת והמנוצלת. הנאום כולו, המושמע בתום לב ע"י "לשון הפרה", הופך בניגוד לכוננותיה של הדוברת לסאטירה גרוטסקית, כאשר משווים את הדיבורים להלכה ולמעשה. המעמד הקומי-גרוטסקי מגיע אל שיאו, כאשר נשמעים קולות הדומים ליריות תותחים. מייד מתחיל כל אחד מן המשתתפים בטקס לנוס על נפשו בבהלה נוראה; הנשים מתעלפות; הגיבורים מרטיבים את מכנסיהם. לאחר כמה דקות מתברר שלא פרצה מהפכה: רק חצוצרון מסכן מן התזמורת הצבאית נתדרדר מן הקומה הראשונה עד לתחתית המדרגות (אולי משום הדחק) והרעש שהוא תקים אגב מעשה בלתי רצוני זה נשמע לאנשים כיריות תותחים.

יש להעיר כאן כי הספר בכללותו אינו כתוב בסגנון ריאליסטי טהור. הוא נמצא על גבול הסוריאליזם. סוריאליסטית היא תמונת הפתיחה, המתארת את הקבצנים המוצאים להם מקלט לימון בו ב"שער האדון". עטרת הקוצים של הייסורים נפלה בחלקם של הקבצנים הללו, שצלמם הוא תת-אנושי, אך עטרה זו אינה הילת תפארת כי אם גיוון מאוס. "דלותם בלבד מזמנת אותם יחד, מקללים זה את זה, מגדפים בחריקת-שיניים וברוח-עיועים של אויבים-בנפש מחתרירי, מתקוטטים בעיצת מרפקים ובהטלת עפר ומכל הבא ליד, מתפלשים ומתגלגלים, נושכים איש את רעהו תקופי-טירוף לאחר שרקקו זה לזה בפרצופים". סוריאליסטית היא דמותו של המטורף פללה אשר בקהל הקבצנים אשר נרדף כחיה ממקום למקום ואיש אינו מרחם עליו למרות מבטיו המשוועים לרחמים. ואילו במותו יד מגבוה מסמנת את הצלב ופוחחת לפניו את שערי השמים. הסצינות שבבתי האסורים, בצניגוק, בחדרי העיניים, הן ריאליסטיות בתקופה שראתה גילויי רשע ואכזריות כחוקפתנו אך בעקבנו אחר סבלם הנפשי של הגיבורים ואחר מחוות הדמיון המתעתעים בהם שוב אנו בתחום הסוריאליזם. המציאות האפלה, הדמויות הקודחים, אמונות מיסטיקה נוצרית ומסורות אינדיאניות עתיקות ופאנגניות — כל אלה יוצרים רקע נאות למתרחש.

מן הנאמר עד כה עלול אולי להתעורר הרושם, כי האדון הנשיא הוא הדמות השחורה היחידה בספר, ולא היא. עוזריו של הנשיא ומקורביו ברובם אינם נופלים ממנו ברשעות ובצביעות. חוק האימה הוא ההתכתשות לצווי ההגיונות. כאשר לפתע סר חינו של הגנרל קאנאלס והוא הופך בין לילה לפליט נרדף, הרי למחרת

היום כבר מתכתשים אחיו בני אמו לבת אחיהם ואינם אוספים אותה לביתם מן הרחוב. כאשר מקבל מאן־הוא את המינוי למשטרה התשאית, שכה בכסף לו, הוא שוכה בין רגע שהמשטר רצה את בנו התינוק, עינה והעביר על דעתה את אשתו — והוא טס כחץ מקשת למלא את פקודות הנשיא, המכוונות עתה כנגד אנשים אחרים, חדשים. כאשר הנשיא מבקש לאסור את מיגל פרצוף־המלאך, שהיה פעם ידידו, הוא שולח בשליחות זו את אותו המאיור החייב את חייו לפרצוף המלאך — הנשיא יודע, כי מאיור זה דווקא יתעלל באסיר יותר מכל אדם אחר, ואכן הוא צודק. מאידך גיסא, גם אלה המיטיבים למלא אחר פקודות הנשיא אינם יכולים להיות בטוחים בגורלם — הלוא הנשיא אינו אוהב אנשים היודעים יותר מדי.

אך הגיבור המרכזי של הספר אינו הנשיא העריץ. הנשיא הוא סטטי, הוא אינו משתנה כי אם רק חושף מידי פעם תהומות חדשים של רשע. הגיבור המרכזי הוא "ידיד הנשיא" (לאור כל הידוע לנו הרי הגדרת זו היא בדיחה תפלה בפני עצמה), מיגל פרצוף־המלאך. פרצוף־המלאך הוא בקרא בשל יופיו יוצא־הדופן. כאשר הוא מופיע במסגרת הסיפור, מעיר הסופר: "היה יפה ורשע כשטן עצמו". הגדרה זו הולכת וחוזרת לעיתים מזומנות לאורך הספר כולו. אולם לאט לאט מתרוקנת מימרה זו מתכנה, והופכת לסיסמה ריקה. משום שבמשך העלילה מאבד פרצוף־המלאך את הרישע שבו. בכלא המיועד להשעים שסרחו הוא מאבד גם את יופיו. האהבה לבת הגנרל קאנאלס, אותה הוא מציל במקום להתעלל בה, היא המתוללת את הפלא. ועל אף שברור למן הרגע הראשון בו מתחיל התהליך של הפיכתו בהדרגה של פרצוף־המלאך ליצור אנושי, כי האיש צועד לקראת הכיליון — יש כאן אור באפלה. אם מסוגל מי ושהיה מקורב לנשיא ומי שמילא אחר פקודותיו הנתעבות לחזור שוב ולהיות אדם — משמע שעדיין לא הכל אבוד. התקווה הקלושה לעתיד מסתכמת גם בדמותו של הסטודנט, שלא נשבר בבית הכלא.

אוגוסט, 1971

#### הערות :

1. "Viento fuerte", Miguel Angel Asturias, 1950.
  2. "El Señor Presidente", Miguel Angel Asturias, 1946.
- תרגום עברי — ישעיהו אוטרדין, הוצאת עם עובד, ספריה לעם 1971

## ד"ר ז'יבגו ובוריס פסטרנק

"ד"ר ז'יבגו"<sup>1</sup> הוא רומן הממשיך בצורתו את מסורת הרומן הרוסי הגדול של המאה ה-19. ביתר דיוק: "ד"ר ז'יבגו" קרוב מאד בבנינו ל"מלחמה ושלו" של טולסטוי. היריעה רחבה ביותר, הן מבחינת הזמן והן מבחינת המקום: מפתחתה שזמנה בתחילת המאה ה-20 ועד לאפילוג שזמנו כמה שנים לאחר מלחמת העולם השנייה; ממוסקבה ועד לאוראל ולסיביריה. מבחינה אמוציונלית יש מרכוזים בזמן ובמקום: ההדגשה היא על מהפכת אוקטובר ומלחמת האזרחים בין הלבנים והאדומים, והמקום הקרוב ביותר ללב הסופר הוא, ללא ספק, מוסקבה — הגם שאין להגיד שרוב המאורעות מתרחשים דוקא בה.

ציינו ש"ד"ר ז'יבגו" ממשיך את הטרידיציה של הרומן הרוסי. ואכן הוא נבדל בבנינו ורקמתו בהרבה מן הרומן האירופאי המערבי, האמריקאי, ואף יש להוסיף — הישראלי, של המאה ה-20. הרומן המודרני שאנו רגילים בקריאתו שוב אינו מעוניין בהגשת עלילה; הדגש מושם על מחשבות האנשים, על נתוחם הפנימי — "זרם התכרה". מעגל האנשים המופיעים ברומן אחד הולך ומצטמצם. הרבה רומנים בנויים על דרך הרומן הפיקרסקי — מאורע בא אחרי מאורע, מחשבה אחרי מחשבה, כפנינים בודדות במחרוזת, מבלי שמאורע ישתלב במאורע וגורל בגורל, כבאריג שטיח צבעוני. לא כך "ד"ר ז'יבגו". דרך סיפורו היא דוקא דרך הרומן העלילתי המובהק. גורלות האנשים משתלבים זה בזה. כל מאורע נמצא בקשר גורלי למאורע שקדם לו ולזה שיבוא אחריו. לעתים מוגברת תכונה זו עד לידי מלאכותיות. הופעת האח החורג של יורי ז'יבגו, ייבגרה, הופעה שהיא מסתורית ביסודה ומלווה תעלומה, נראית לנו כאמצעי של *Deus ex machina*. הפגישות המוזרות של האנשים הנתקלים זה בזה שוב ושוב, בקטעי זמן ומקום נרחבים ביותר, נראים לנו כנובעים מרצונו של הסופר ולא משטפם של החיים. אך כאן עלינו להתהר ולא להתגרר אחרי רושם זה, משום שבדרך זו נשפוט את הסופר לפי קנה מידה שלא נתכוון לו. שהרי גורלם של האנשים איננו בעל הערך הקובע והמכריע. שוב, אל לנו לטעות. פסטרנק חוזר ומדגיש את עדיפות היחיד על הכלל, הוא רואה את האינדיבידואלים בעולה על כל קולקטיביזם שהוא, אך עם זאת — "התאמת השלמות היתה נשמת חיהם, לכן לא נמשכו לאופנה המודרנית של שיבוח האדם, עליו מעל הטבע וההשתחוות לו. סוציולוגיה בנויה על יסוד מוטעה זה, ומוגשה כמדע מדיני, נראתה להם כנאיבית ודילטנטית מעבר להבנתם" (ע' 447). מכאן אנו מגיעים לבעיה, האם "ד"ר ז'יבגו" הינו רומן

ריאליסטי. שאלה זו עוררו כבר המבקרים הראשונים של הספר. קשה להכריע בנדון זה. יש בספר שני יסודות שודאי אינם ריאליסטיים: יסוד פנימי ויסוד חיצוני, התלוי במבנה ובסטרקטורה. הספר רווי אמונה דתית, כמעט מיסטית, עמוקה. לתמהוננו מתגלה לפנינו כאן פסטרנק כנוצרי כן ומאמין — לנקודה זו עוד נחזור. היסוד הדתי והמיסטי אינו נכלל, לפי המקובל, בהגדרת הריאליזם. מבחינת המבנה החיצוני, הרי כבר ציינו כי הוא מלאכותי במידה רבה. האנשיכ נתקלים זה בזה — שעה שבחיים כרגיל נפגשים או באדם ושוב מתרחקים הימנו, מבלי שרוב הפגישות הארעיות הללו ישפיעו על גורלנו. והרומן המודרני "המערבי" מנסה בכל בנינו ומהותו להדגיש את המקריות, ותכופות אף את חוסר התכליתיות שבחיים. מאידך גיסא, הרי "ד"ר זיבגו" מוסר לנו תמונת הווי שלמה, תמונה הנראית לנו כאמיתית ונאמנה למציאות. פסטרנק הצליח ליצור אורה מיוחדת בספרו, לתת לנו עולם שלם הקיים בזכות עצמו, שעה שהתפתחות הרומן המודרני מביאה לעתים לכתיבה סובייקטיבית, כמעט מעוותת.

"ד"ר זיבגו" ממשיך את מסורת המאה ה-19 גם בכך — שכלל הרומנים הרוסיים הוא נמנע מכל תיאור של הצד הגופני שבאהבה. אם פסטרנק בחר במכוון את הצורה בה כתב, או שמא נעלמה ממנו התפתחות הרומן בארצות המערב — הרי זו שאלה אחרת. הדמות המרכזית שברומן אפי זה הריהי דמותו של יורי זיבגו. הרומן פותח בתיאורו של יורי, נער צעיר, בקבורתה של אמו האהובה. האפילוג והחתימה מקומם שנים לאחר מות יורי, בזמן מלחמת העולם השנייה ושנים אחדות לאחריה. אך גם פרקים אלו קשורים ביורי ודרך חייו. יש קשר ארועי, חיצוני — מריומו והויה של בתו של יורי מאהובתו, לרה, ונפתרת בזאת תעלומה בדברי לרה בפני ארון המתים של יורי. הקשר השני הוא פנימי, רוחני. דרכו של יורי זיבגו הריהי חידה, בעינינו ובעיני פסטרנק עצמו, ובקטעים המסיימים יש נסיון להבהרת החידה — כלומר, יש נסיון מסויים לרהביליטציה מוסרית של רוסייה, כארץ וכמדינה. אך נקודה זו עוד נשתדל להבהיר להלן. כבר הבקורות הראשונות שהופיעו על הספר נתעכבו על הבעיה, האם ד"ר זיבגו הינו פסטרנק עצמו. יש שענו לשאלה זו בחיוב. נראה לי, כי בזהווי של יצור ויוצר יש להזהר. במידה מסויימת חייב היוצר להזדהות עם דמויותיו — שכן חייב הוא שתהיה לו זיקה לברואיו, הבנה ואהדה בלפיהם; שאם לא כך, לא יהיו אלו יצורים חיים אלא שבלונות. מצד שני אין באפשרותו של הסופר להכניס את כל כולו לדמות אחת, לספר אחד — שאם כן ייבש מעין יצירתו לעתיד. אשר לבוריס פסטרנק וד"ר זיבגו, הרי אפשר למתוח כמה קווי השוואה; מהם בטוחים ומהם השערות. ד"ר זיבגו אינו רק רופא, הוא משורר. הרפואה היא מקצועו, השירה היא עולמו הפנימי. יש כאן אולי אף חולשה מסויימת בתיאורו של הגבור — אנו מרגישים את היותו רופא כעובדה חיצונית בלבד. שעה שהשירה נובעת מעצם נשמתו, הרי מקצועו נשאר לרוב בחזקת אינפורמציה רשמית

שקבלנו מן הסופר, מבלי שיהפוך, חוץ מבמקרים בודדים, לחלק מהותו של יורי. אנו גם איננו מבינים מדוע בחר יורי במקצוע הרפואה. הסבר הסופר, כי רצה לעסוק בדבר שיש לו שימוש מעשי, לרגלי המצב המדיני, אינו מתקבל ביותר על דעתנו. אחר הכל, הרי רפואה היא ודאי אחד המקצועות שעל האדם להרגישם כיעוד יותר ממלאכה. כדי לראות ביורי אדם שלם עלינו לראותו כרופא טוב — אך אנו משתכנעים רק ביכולתו הספרותית. שיריו של יורי הם, במובן, שיריו של פסטרנק עצמו. וכאן לפנינו דמיון ראשון, שהוא חשוב ביותר. שהרי עיקר יצירתו של פסטרנק בשירה, וביצרו דמות משורר בספרו משמע שהוא מוכרה לתודות, לפחות במידה מסוימת, עם אותה דמות. מאורעות חייו החיצוניים של יורי עלולים להיות שונים לגמרי ממאורעות חייו של בוריס פסטרנק, אך עולמו הפנימי חייב להתדהות עם עולם יוצרו. בשיריו של יורי יש עוד נקודה מעניינת: יורי, הסטודנט הצעיר, חולם על כתיבת ספר גדול ומקיף.

"יורי ידע לחשוב, ויותר מכך — לכתוב. מאז ימיו בבית הספר חלם על כתיבת ספר בפרוזה, ספר רשמי חיים בו יסתיר, כמקלות דיגיט, את הדברים העזים ביותר שראה ושחשב עליהם עד עתה. הוא היה צעיר מדי לכתיבת ספר מעין זה; במקום זה כתב שירה. הוא היה כצייר שבילה את חייו בהכנת מרשמים לתמונה גדולה לעתיד לבוא." (ע' 68).

קטע זה ראוי לתשומת לב. מתקבל הרושם, כי חלומו של יורי על ספר שלא יכתבו לעולם זהה עם חלומו של פסטרנק על "ד"ר זיבגו", שאכן כתבו. מענין היחס הבלתי רגיל של הסופר כאן לכתיבת שירה ופרוזה. שהרי מקובל להעמיד את השירה בדרגה גבוהה מעט יותר מן הפרוזה. אם אומרים המבקרים על רומן כי הוא ספר שירי, הרי כונתם לחלק שבחים. ואלו פסטרנק רואה בכתיבת שירים במשך שנים רק הכנה לקראת יצירה מקיפה בפרוזה. ציטטנו את הקטע כמקור השואה בין פסטרנק וגבורו, אך טמון בו גם הבדל יסודי בין השנים: יורי לא כתב את ספר חלומותיו, פסטרנק כתבו. יורי יצא לדרכו כשהעולם מחיך לדרכו, מאמין בעתידו. אך משום מה נשתבשה עליו דרכו ובמותו השאיר אחריו מפעל חיים בלתי גמור וקשרים אישיים שלא באו על ספוקם. בוריס פסטרנק עצמו השלים את מפעל חייו.

יש עוד נקודה, בעלת חשיבות משנית: יורי בחוזרו בודד וחסר כל מן הארץ למוסקבה, מרויח את לחמו בהוצאת ספרים קטנים — קבצי הגות, תרגומי מופת, מדע פופולרי. ספרים שבהם אינו נאלץ לחשוף את נבכי נשמתו. נזכרים אנו כי זה עשרות שנים עוסק פסטרנק — כלפי חוץ לפחות — כמעט אך בתרגומי מופת בלבד.

יורי זיבגו הוא הדמות המרכזית בספר רב הדמויות והארועים. הוא קרוב ללב הסופר, ואולי מגלם אף חלק מאישיות הסופר. אך קרבה זו אינה מצילה אותו מגורלו המר. יורי נכשל בחייו, ואנו עוקבים אחר ספורו ברגשות מעורבים.



מרגישים אנו בגורליות, בבלתי-גמנעות של דרכו. עם זאת נשאר בנו אולי שמץ של אי-שכנוע. קשה לנו להכריע היכן היתה נקודת המפנה. בעצם אף איננו בטוחים לגמרי, כי אמנם סבור הסופר שירי הגו כשלון, הגם שהוא אומר כך בפרוש. ספורו של יורי זיבגו הגו מלא סבוכים וארועים, חיצוניים ופנימיים. אלו מהם חשובים וקובעים יותר, הנכפים מבחוץ או הנובעים מאפיו? אנו פוגשים ביורי לראשונה כנער על קבר אמו. אמו היתה אשה מיוחדת במינה, בעלת אופי, השכלה ומחשבה. היא, ואחיה הדומה לה והלוקח את הנער תחת חסותו, מנחילים לו הרבה מרוחם. אף את האב איננו פוגשים אלא ברגע מותו, ושומעים עליו מפי אנשים שהכירו אותו. היה זה טיפוס מוזר, מיליונר שירד מגכסיו באשמתו הוא, שחי עם כמה נשים וזנחן, והשאיר לכולן ילדים. לבסוף הוא מאבד כל משען רוחני ומוסרי וקופץ מחלון רכבת דוהרת לזרועות המות — בדיוק באותו רגע בו יורי הנער מתפלל על אמו המתה ומקשה לבו כנגד הזכר העמוס של אביו.

מכמה בחינות חוזר יורי על דרך אביו. הוא ישאיר אחריו שלוש נשים, אמהות לילדיו — ביניהן בת שלא ידע על קיומה לעולם ואנו נגלנה רק בפרק האחרון — ובדיוק באותם מקומות שנשארו נשי האב: מוסקבה, האורל ופריז. (אשתו של יורי נאלצת להגר לפריז. יורי מימיו לא היה מחוץ לרוסיה). אשתו של יורי, טוניה, אהובה עליו כאשה וכאחות; בבית הוריה גדול יחד אתה. אהובתו של יורי, לריסה (לרה), היא דמות מסתורית-סמלית. כבר בנערותו הוא רואה אותה פעם, בנסיבות מיוחדות, ומבין כי כח מיוחד טמון בה. לאחר פגישה מוזרה נוספת מזדמנים הם בחזית בימי מלחמת העולם השנייה. אך לרה הופכת לאהובתו של יורי רק שנים לאחר מכן. לרוב היא מעין פרסוניפיקציה של הטוב והיפה שברוח הרוסית. גם היא, כטוניה, כאם וכאחות ליורי. אך טוניה היא אשתו של יורי. אתה היו לו חיי משפחה מאושרים. לרה היא "נערה מעולם אחר", כפי שנקרא הפרק בו היא מופיעה לראשונה. יחסי יורי ולרה הם יותר מאשר יחס בין גבר אחד לאשה מסוימת. באהבתם הם מתרוממים מעבר לגבולות הפרסונליים. הקשר ביניהם מנותק בחיי יום יום, ומתקים בספירה אחרת. לכן גם אין הקורא חש שירי בוגד באשתו, באותו פרק זמן קצר בו חי הוא עם משפחתו ועם לרה כאחת. נתוק זה מחיי יום יום הופך את אשרם של השנים לאושר בן חלוף, לדבר שלא יוכל להתקיים. בבוא הרגע, יסכים יורי להפרד מלרה ללא כל התנגדות — הוא עצמו ישלח אותה לדרכה; אחת ההחלטות בחייו היכולות להתפרש כחולשה או כדרישת הגורל כאחת. אך באמרנו שיחסי יורי ולרה מנותקים מחיי יום יום — ואלמנט זה מתבלט במיוחד באותה תקופה קצרה בה ולרה נמלטים מן העירה, מחשש מאסר, וחיים מנותקים מכל אנוש, מכוסים בשלג, באחווה המרוחקת בה גר יורי קודם עם אשתו — עדין לא הגדרנו אלה במדה מספקת. כי מבחינה מסוימת, הרי למרות הריחוק מחיי המציאות, מגלמת אהבה זו מציאות אמיתית יותר, כללית יותר מזו של חיי יום יום. כי לרה אינה אשה רגילה, אולי אף

איננה אשה מסוימת. היא מגלמת ערכים מסוימים, מבלי עם זאת לאבד מאנושיותה. כפי שהגנה יותר מאשה סתם, הריהי גם יותר ממסל שאין בו מן האנושי והנשי. ברומן יש, ללא ספק, יסודות מיסטיים. יש דברי מחשבה והגות המושמים בפי אנשים שונים, בקו זה, ומופיעות דמויות שיש בהן מן היסוד המיסטי — והדמויות המצטינות כאן הן לרה וייבגרף. לשניהם פונקציה דומה בחיי יורי. יורי כותב ביומנו, שעה שנמצא הוא עם משפחתו באחוזה גדחה באורל, בה בקשו להם מפלט מאימי החיים (במובן כלכלי) במוסקבה: "זו הפעם השנייה שפרץ לחיי כמלאכי השומר, מצילי, והתיר את כל קשיי. אולי בכל חיים חייב להיות, חוץ מן הדמויות האחרות, הקשורות בהם, סוד, כוח בלתי ידוע, דמות שהיא כמעט סימבולית והבאה בלתי קרואה לעזרה; ואולי בהייתי תפקיד מעין חיים סמוי זה מסור לייבגרף, אחי." (ע' 261). זוהי באמת הפונקציה שממלא ייבגרף בספר. כל הופעה שלו (ארבע במספר) קשורה ביורי; שלוש הופעות — במישרין, הופעתו האחרונה בעקיפין (גלוי בתו של יורי). הוא תומך ביורי החולה בטיפוס ובמשפחתו, בזמן שהמצוקה הכלכלית במוסקבה, בשנים הראשונות שלאחר המהפכה, מגיעה לשיאה; הוא עוזר ליורי ולמשפחתו באחוזה נשכחת באורל (בהודמנות זו כותב יורי את הדברים שציטטנו למעלה, ביומנו); הוא מופיע במפתיע בפני יורי היורד אט אט לטמיון ומנסה, בפעם האחרונה, לעזור — אך אחר זמן קצר מת יורי משבץ הלב. ייבגרף ולרה, כפי שיאה, הם הדמויות הבולטות מבין הנצבים אל ארונו; יחד הם מתחילים בלקוט שיריו שהשאירם במפוזר ובאי סדר.

ייבגרף הוא תחוט המקשר בין יורי ובין אביו. מבחינה מסוימת הכרחי היה אורח חייו המוזר של האב. שאלמלא ייבגרף, אולי לא היה יורי מה שהיה. גם בחיי לרה יש חוליה מקשרת לזיבגו האב: עורך הדין המביא את זיבגו לפשיטת רגל כלכלית ומוסרית, ולבסוף לידי אבוד להעת, משמש כיועץ וכמאתב לאמה של לרה ומפתח את הנערה שטרם נתבגרה. הצלקת בגשתה אינה גרפאת לעולם. ובפרשת חיים גורלית מופיע עורך הדין בפני לרה ויורי ומצליח לשכנע את יורי להפקיר את לרה בידינו. יש להניח, אף כי איננו יודעים זאת במפורש, כי הוא הוא זה שלאחר מכן הביא את לרה בערמה להפקרת ילדתה שלה ושל יורי, ילדה שיורי לא ידע לעולם על קיומה. מבחינה מסוימת הרי קומרובסקי (עורך הדין) הוא מלאכם הרע של יורי ולרה, כשם שייבגרף הוא מלאכו הטוב של יורי. אך ייבגרף הוא דמות גדולה, הגם שהוא נשאר ערפלי ומטושטש, בכונת הסופר. קומרובסקי הוא אדם בינוני בכל, אף בשחיתותו. על כן אולי אין ליחס לו משמעות מופרזת, הגם שהוא מביא הרס בעקבותיו לכל האנשים הקרובים ללבנו בספר. הפונקציה של לרה ממלאת בספר קשה הרבה יותר להגדרה מזו של ייבגרף. ייבגרף מביא ועמו אך טוב ליורי, אך האם לרה אינה אחת הסבות לכך, שחייו של יורי נתעקמו ללא תקון? — כשיורי מנסה לסדר ולסכם את מחשבותיו על

גבי הניר, תמיד משרטט עפרונג, ללא משים, שלט מסוים. אותו שלט עמד על פרישת דרכים, ובאותה פרישת דרכים נשבה יורי בידי הפרטיזונים, שהפשו רופא לשרותם. הטיפה זו שנחטף יורי היא אחד המאורעות החיצוניים שהשפיעו ביותר על מהלך חייו. כאשר יורי, לאחר כמה נסיונות שווא, מצליח לבסוף להמלט ולחזור, שוב אינו מוצא את משפחתו — אשתו שהיתה בהריון שעה שנחטף, וילדה בת בינתיים, בנו ואבי אשתו. הם חזרו, לפי הוראה מיוחדת למוסקבה. אחר כמה שבועות מתקבל מכתב קורע לב מטוניה — המשפחה קבלה צו גרוש, הם עומדים לנסוע לפריז, ובלבה היא יודעת שלעולם לא תוסיף ותראה את יורי. לכאורה, הרי שלא באשמתו נחטף יורי. הוא סובל בנתוקו ממשפחתו ומנסה שוב ושוב להמלט. אך עלינו להתעכב על מהלך מחשבותיו ברגעים לפני החטיפה, כאשר לא ידע על הצפוי לו. יורי רכב באותה שעה מן העירה, בה בלה את הלילה אצל לרה, תזרה לאחוזת, למשפחתו שאינה יודעת דבר על קיומה של לרה. אצל לרה החליט להפרד ממנה סופית, שהרי השתיה עמה כבגידה באשתו, והקיום הכפול של החדשים האחרונים נראה לו כבלתי מוסרי ובלתי הוגן. בדרך מרגיש הוא שירד עול מלבו; מעתה הכל ברור. אולם בהמשך הרכיבה יורד עליו עצב כבד. האמנם יוכל לעמוד בפרידה מלרה, פרידה מחלטת? לאחר הרהורים שונים מחליט הוא שודאי כי עליו להפרד מלרה, אולם לא עתה. הסכיח לחזור שוב ולראות את לרה ממלא את לבו שמחה עזה. מלא עליצות ממשיך הוא לרכב — ובאותו רגע עוצרים אותו הפרטיזונים. הכפייה מבחוץ באה בדיוק במומנט של אי החלטה פנימית. יורי לא היה מסוגל לכוון בעצמו את גורלו, והריהו נכפה עליו ע"י כוחות שמעבר לשליטתו.

האשה השלישית שהשאיר יורי אחריו, אם לשני ילדים — כטוניה, אינה יכולה להשתוות לא לטוניה ולא ללרה. אתה חי יורי, אם אפשר לומר כך, מתוך אינרציה. היא בתו של משרת לשעבר בבית טוניה. גלגול ענינים זה אופיני לספר, בו האנשים השונים וצאצאיהם הולכים ונתקלים זה בזה. היא טובה אל יורי, אף שיורי אינו אלא חורבה ממה שהיה פעם. הוריה, למרות "שעלו לגדולה" מאז הימים שהיו משרתים, מתגאים בקשר שבין בתם ל"רופא" (בזמן זה כבר אין יורי פעיל במקצועו). בכלל, הפרשה האחרונה בחייו של יורי מעורפלת. בחזרו משבי הפרטיזונים שוהה הוא עם לרה, המטפלת בו בחוליו (בחליו הראשון טפלה בו טוניה). כפי שזכרנו, מסכים הוא לפתע לפרידה מלרה, פרידה הנראית כבלתי הגיונית. הרי טוניה גלתה מן הארץ, ובעלה של לרה עומד להיות מוצא להורג. יורי ולרה אמנם חוששים לבטחונם, אך הפרידה והפתרון המוצע ע"י קומרובסקי אינו נראה לבו כבעל טעם כל שהוא. מעורפלת עוד יותר חזרתו של יורי למוסקבה ושהיתו בה. הוא עושה נסיונות לבטל את גזרת הגלות על משפחתו, אך דומה שנסיונות אלה נעשים מתוך אפטיה, ללא כוונה רבה. הוא מפסיק לעבוד במקצועו ושוקע בעוני נורא. את החיים המשותפים עם מרינה מתחיל

הוא כאלו שלא במתכוון, בלא התחייבות מוסרית מצדו. אף לא מתפתח בין השנים יחס של שתוף נפשי, כפי שהיה בין יורי וטוניה או לרה. נסיונו האחרון של ייבגרה להוציא את יורי מן התנאים בהם הוא נתון ולהתזירו למקצועו ולשטף החיים — נכשל; שהרי יורי מת מהתקפת לב בדרכו לעבודתו הראשונה. זהו אספקט אחד של חיי יורי זיבגו. ברור שיוורי הוא מן החושבים, אך לא מן הפועלים. החלטות נשמטות מידי; האנשים הקרובים לו נשמטים מחיבוקו; חיי נשמטים מידי. כפי שטוניה כותבת לו במכתבה האחרון, ערב גרושה מן הארץ:

... "אני אוהבת בך כל מה שבלתי רגיל, את הנוח עם הבלתי נוח, את כל התכונות הרגילות אשר יקרות לי בך על היותן מרכבות בדרך כה בלתי רגילה. — — — כשרונך ויכולתך אשר ממלאים את מקום הרצון אצלך — כי אין לך רצון. כל זה יקר לי ואיני יודעת טוב ממך בעולם כולו."

"אין לך רצון" — אומרת טוניה. זוהי האשמה והצדקה כאחת. רמז כי חטיפתו של יורי מקורה אולי גם בתכונה מסוימת שבו עצמו, ושחרורו מאשמה ביחסיו עם לרה. גם לייבגרה דעה משלו. לפני ארון המתים של יורי הוא פונה לרה ואומר לה הברים העלולים להתפרש כנוגעים לאישיותו של המת: "עליך לא להתיאש לעולם, יהיו אשר יהיו התנאים. לקוות ולפעול, אלה חובותינו בשעת אסון. לא לפעול ולהתיאש — זוהי הזנחת חובתנו". לעומת השערות אלו עומדת השקפה אחרת — ההשקפה שגורלו של האדם נקבע מלמעלה, ע"י כוחות שאין לנו שליטה עליהם. גורלו של יורי נחרץ שלא על ידו הוא, וחוסר פעילותו במסיבות מסוימות נבעה לא מחולשה או חוסר רצון, אלא דוקא מתוך הכרה בכוחו של הגורל. שהרי יורי היה אינטליגנטי למדי בכדי להבחין בדברים שאדם ממוצע לא היה יכול לזהותם. כוחו של הגורל מבוטא במקום אחד ע"י תמונה סמלית: נר בודד דולק בחלון בשעה שלרה משותחת עם פשה, לו היא עומדת להנשא. יורי העובר בחוץ במרכבה, עם טוניה, רואה את הנר — המעורר בו רגשות מיוחדים. באותה שעה אין יורי ולרה מכירים זה את זה. כשלקה גוחנת על גוויתו של יורי — באותו חדר ממש — ... "כיצד יכלה לדעת שיוורי, שגוויתו המתה היתה מונחת על השולחן, ראה את הנר בעברו, הרגיש בו, והסמיע ראייתו את אורו כל מה שהיה מזומן לו מראש השתלט על מהלך חיי?"

בדוננו בספר שהכה גלים כד"ר זיבגו עלינו לשאול עצמנו למטען רעיוני להשקפת עולם. אך לפנינו רומן ולא טרקטט פוליטי. ולא עוד, אלא שלפנינו ספר בעל יריעה רחבה, יצירה מקיפה, שאין לסכמה במשפט קולע. יכולים אנו ללקט מימרות, כגון דברי יורי למפקד הפרטיונים: "... רעיון התיקון החברתי, כפי שהוא מובן מימי מהפכת אוקטובר, אינו ממלאני התלהבות. שנית, הוא כה רחוק מלהיות מוצא לפועל, והדבורים עליו עלו בכה הרבה נהרות דם, עד שמפקק אני אם המטרה מקדשת את האמצעים. — — — וכאשר שומע אני אנשים דוברים

ד"ר ז'יבגו ובוריס פסטרנק

על עיצוב חיים מחדש אני מתמלא יאוש. עיצוב חיים מחדש! אנשים אשר יכולים לומר זאת מעולם לא הבינו דבר וחצי דבר על החיים. — — — הם מסתכלים על החיים כעל חומר גלם הזקוק לעיבוד, להאצלה ע"י מגעם. אך החיים לעולם אינם חומר, מסה שיש לעצבה. — — — החיים הם פרינציפ החידוש העצמי, הם מתחדשים תדיר, משתנים, מאבדים ולובשים צורה; הם עומדים למעלה מכל, מעל כל התאוריות שלך ושליי. ויש עוד דברים ברוח דומה.

אגב, מן הדעות השונות המובעות בספר מפתיעה אותנו הדעה על היהודים ועל היהדות. כאן אנו נתקלים בהלך רוח נוצרי טהור — המחבר אינו אלא מרחם על היהודים, ושתנו את האמונה לעולם ובעצמם עדיין עומדים בשלב התפתחות שמלפני אלפי שנה.

אך את עיקר המבנה הרעיוני יש לחפש לא בקטעי התגות, המפוררים פה ושם, אלא בהתפתחות מהלך הספר בכללותו. המשפט החריף ביותר על המשטר הסובייטי טמון בשורות המעטות, המזכירות את מאסרת הפתאומי של לרה והעלמה למחנה ריכוז בלתי ידוע. ואילו הצדקתו — בעובדה שאנשים מופלאים חיים בו, ושמותם כמו הסופר, מאמינים ברוסיה ובעתידה ללא כל צורך בביסוס הגיוני-רציונלי של אמונתם.

1958

ה ע ר ה :

1. "Dr. Zhivago", Boris Pasternak. Translated from the Russian by Max Hayward and Manya Harari, 1958.

## הבושם והאהבה

סיר ריצ'ארד ברטון<sup>1</sup>) היה מלומד אקסצנטרי, בעל נטיות תמוהות כלשהו. מהיותו בלתי תלוי מבחינה חומרית, יכול היה לעסוק במדעים החביבים עליו בלי כל התחשבות בטעם המקובל. דומה שלא נגזים אם נקבע, כי עיסוקיו של סיר ברטון לא היו לרוחה של לידי ברטון — שכן אך נפח האיש את רוחו על ערש דווי, נטלה אשתו את כתב היד האחרון שעבד עליו, וזרקה אותו לתוך האח האנגלי הבוזר שבביתה. בשל מעשה צנזורה קיצוני זה מגאצים המלומדים עד היום את שמיה של לידי ברטון הפוריטאנית. את זעמה של הלידי הכבודה נבין, אם נדע מהו הספר אותו דגה לשריפה. היה זה תרגום של המקור הערבי של הספר "גן הבשמים"<sup>2</sup>), אחד מספרי הארוטיקה הקלאסיים של הספרות העולמית (לא מתאים לחדר הילדים). תלמידיו ומוקיריו של ברטון, וכן חוקרים ונבונים מעידים, שלא היה זה סתם תרגום, אלא תרגום מדעי, רצוף הערות והערות-שוליים, פרי מחקר ענף ורחב. אולם לאחר טיפולה היסודי של הלידי ברטון הפך הכל לעפר ואפר, למגינת ליבם של כל הקוראים הפוטנציאליים. לימים נתברר, שלידי ברטון הנמרצת לא הצליחה להשמיד את כל העקבות. לפני שניגש ברטון לתרגום מן המקור הערבי (ברטון היה ידען גדול של השפה הערבית; עיקר פרסומו בא לו בשל תרגומו ל"אלף לילה ולילה"), הוא תרגם את "גן הבשמים" מכלי שני. כלומר, תרגום מתרגום אחר. במקרה זה — תרגום צרפתי. היה זה קצין צרפתי באלג'יריה, אשר לידו נתגלגלה הזכות, להביא את "גן הבשמים" לראשונה בפני העולם המערבי. במחצית המאה ה-19 הוא נתקל במקור הערבי (שהיה בלתי ידוע לקוראים הארופיאיים) ותרגם אותו לצרפתית. הספר הודפס בחשאי, באקסמ-פלארים מצומצמים, והצנזורה (כמובן) נלחמה בו. התרגום האנגלי הראשון של ברטון הוא למעשה תרגום של מהדורה מתודשת של הספר הצרפתי, מסוף המאה ה-19. רק לאחר עבודה ראשונה זו ניגש ברטון לעבודה מדעית מקיפה יותר — תרגום המקור הערבי עצמו, בצירוף מחקרים ופרושים. כפי שכבר ראינו, עוררה עבודה זו את זעמה של לידי ברטון התסודה, והיא מיהרה להשתמש בהודמנות של מות בעלה בצורה שאינה משתמעת לשתי פנים. כך נותר העולם ללא תרגום ומחקר מדעי מקיף של "גן הבשמים", תרגום, שבשל אי-קיומו נוהגים לייחס לו את כל התכונות הטובות האפשריות, ואת כל המעלות הטובות ביותר שבנמצא. מסיבות מובנות אי אפשר לבדוק את אמיתותן של טענות אלה. מכל מקום,

מונח לפנינו עתה התרגום מן הצרפתית, במהדורת ספר כיס במחיר השווה לכל נפש, ובו חייבים אנו להתפק.

מתברו של "גן הבשמים" הוא השייך עומר אבן מוחמד אל נפואוי. ברטון סבור היה שהשייך נפואוי חי במאה ה-16; כיום יש חוקרים הסוברים, כי הוא חי בתקופה מוקדמת יותר — סוף המאה ה-14 עד תחילת המאה ה-15. לא ידועה יצירה נוספת מפרי קולמוסו של השייך הנכבד — אולם "גן הבשמים" דיו היה להנחיל לו פרסום. מולדתו וארצו של השייך היתה טוניס, וספרו נכתב (כפי הנראה) לפי פקודתו של הביי השליט. למעשה, זהו אוסף בלתי אחיד של יסודות שונים. יש כאן עצות שונות ומשונות לגבר, כיצד עליו להתנהג בחברת האשה. ישנם תיאורים של הגבר האידיאלי ושל האשה האידיאלית. אגב, אידיאל היופי של אז אינו מזדדה בהכרח עם טעמנו. כך, למשל, מצויינת לשבח האשה השמנה; ולא עוד, אלא ושיימה תחת הסנטר (אצל האשה) נראית לו למחבר כבעלת יופי מיוחד. ישנם תיאורים מפורטים ביותר של אברי המין הזכריים והנקביים, וכן השייך ארוכה של מצבים אפשריים (ובלתי אפשריים) של הזדווגות. השייך הנכבד מתיימר לגישה עניינית, אפילו מדעית. הוא אינו מסתפק בתיאורים ועצות, אלא מביא גם דעות שונות מן הרווחות ברפואה שבימיו, אמונות ואמונות טפלות. בלקט התהלתהבות לנושא, ובעבודת האיסוף של השקפות מקובלות, לא חש המחבר כי ספרו מלא סתירות לרוב. סתירות אלה מסתברות, כמובן, אם ניקח בחשבון שאין כאן יצירה מקורית של אדם אחד, אלא קיבוץ יסודות שונים ומגוונים ביותר, ומסורות, אגדות, אנקדוטות, השערות פסבדו-מדעיות. הקו היחיד המאחד את כל היסודות השונים, מהם מורכב הספר, הוא הנושא הארוטי. זהו גם הנושא, שמשך כאבן שואבת את הקוראים.

העובדה שהספר הודפס תחילה "במחותרת", ושכמעט ואי אפשר היה להשיגו, הגבירה לא במעט את משיכתו. כיום, בתקופה צינית זו, כאשר כל האיסורים הישנים מופצים במחירים זולים ובמספר בלתי מוגבל של תדפיסים — קטן הקסם בהרבה. החוש התקורתי שלנו אינו מניח לנו לעצום עין בפני כל דברי השטות וההבל. כל סתירה מזדקרת לעינינו החדות בהירות רבה. דברים שפעם נאמרו רק מפה לאוזן, אנו לומדים כיום כבר בבית הספר העממי, ועל כן הם אינם מכים אותנו בתמהון ובהתפעלות. ביחס להרבה נקודות דעתנו שונה מזו של השייך נפואוי. לדוגמה, עצותיו כיצד להתחזק במינו של התינוק עוד בטרם היוולדו — עלולות שלא להתקבל בקונגרס רפואי. חומרי הקוסמטיקה שלו — איפור, צבע, דיאודורנטים, נראים לנו בהחלט פחות יעילים ממוצרי התעשייה המודרנית.

ובכן, אפילו במדע תאהבה משהו נשתנה, בניגוד להשקפה הרומאנטית. עם

זאת, ישנן וכמה נקודות יסודיות, אשר תישארנה בתוקפן כל ימות הקיום של המין האנושי. אם נמצא "גן הבשמים" ראוי למהדורת כיס המונית, מסתבר שעדיין רבים הלקוחות המתעניינים בו.

אוקטובר, 1964

הערות :

1. Sir Richard Francis Burton, 1821-1890.
2. "The Perfumed Garden", Translated by Sir Richard Burton, 1886.





## אינדקס

- "בגנים". 69.
- בונזלס, וולדמר. 125.
- בון, לוואיס פאול. 86.
- "בחדר הפנימי". 41.
- "בטרם". 69—66.
- "בינתיים". 69—66.
- "בין עגנון לקפקא". 96, 92.
- "בית בודנברוק". 131.
- "בלדת בית הקפה העצוב" 289—292.
- "בלדה ספרדית". 100—104, 227.
- "בלדות וורמיוזה". 62.
- בלייק, ויליאם. 245.
- בלמן, אנה. 179—186.
- "במו ידיו". 15, 26.
- "בן השפחה". 280.
- "בסיס טילים 612". 47, 52.
- "בעיר ההריגה". 63—66.
- "בקט". 223.
- "בקט או כבודו של האלוהים". 223.
- בראנט, סבסטיאן. 154.
- ברוד, מאכס. 98.
- "ברוך ממגנצה". 62—66.
- ברונטה, שרלוט, 180.
- ברזל, הלל. 92—96.
- ברטוב, חנוך. 10—14, 26, 27, 34, 52.
- ברטון, ריצ'רד. 306—308.
- "ברית מילה". 59, 61.
- "ברלה החולה". 61, 62.
- ברנר, חיים. 66, 67.
- "בשעת ביקור". 41—43.
- ג**
- "גויה". 100.
- ג'ויס, ג'יימס. 243, 245.
- גולן, שמאי. 25, 26.
- "גולים". 42.
- גורי, חיים. 39, 40, 52, 74.
- "גיות הזהב". 144.
- גייזון, מרניקס. 187, 190, 194.
- ג'יימס, הנרי. 192, 193.
- גיתה, יוהן וולפגנג. 58.

## א

- אבידן, דוד. 73—91.
- אבינור, גיטה. 26, 147, 242.
- "אגודת הנוכלים". 145.
- "אהבה בנישואין". 267, 268.
- "אהבה מאוחרת". 27.
- אואה, הרטמן פון. 125.
- "אורוג". 198.
- "אורטיאה". 132, 147.
- אורפו, יצחק. 23, 25, 26, 27.
- "אורפיאוס". 90.
- "אותלו". 220.
- "אחו השוטים". 154, 155.
- "אחות החוקה". 34, 36, 52.
- "אחרי החגים". 22, 26.
- "אייבנהוי". 233, 236, 237, 241.
- אייד, גינתר. 121, 122.
- אייסכילוס. 132, 134, 147.
- "אל הרופא". 92.
- אליגירי, דנטה. 104.
- אליוט, תומס סטירנס. 223.
- "אליטה". 40, 41.
- אמיר, אהרון. 16, 19, 26.
- "אנדורה". 272, 273.
- "אנדורלמוסיה". 41.
- "אנה פרנק, עקבותיה של ילדה". 202.
- "אנטיגון". 188.
- "אנית השוטים". 154.
- "אנשים אחרים". 27, 29, 52.
- אסטוריאס, מיגל אנחל. 294—297.
- "אצל". 66—69.
- "אקסי". 40, 41.
- "ארבעה גמלים מן המדבר". 25, 26.
- ארנולד, פאולה. 113—110.
- "ארצות התן". 27, 52.
- "ארץ שכוחת אל". 255, 258.
- "אשה וחבר". 179—181, 184.
- אש, שלום. 148—153, 172.
- ב**
- "באורות הבמה של החשיכה". 117.

- "גלות". 101.  
 "גן הבשמים". 308—306.  
 גנסיין, אורי. 40, 66—70.  
 "גרגוריוס". 125.  
 גרייבס, רוברט. 134, 144—146, 174.  
 גרילפארצר, פרנץ. 103, 104.  
 גרינברג, אורי צבי. 16.  
 גרין, גרהם. 157—161.  
 "גרמניה". 154.
- ה
- "ההודיה מטולדר". 103, 104.  
 "היהודי זיס". 100—103.  
 "היורד למעלה". 22.  
 היינה, היינריך. 100.  
 "הכף השבורה". 60, 61.  
 הלוי, יואב. 106, 108.  
 "הלילה ה־12". 114.  
 הלקין, שמעון. 40, 52.  
 "המאור השחור". 195.  
 "המוות בא אל סוס העץ מיכאל". 87, 89.  
 "המוות בוונציה". 131.  
 המינגווי, ארנסט. 81.  
 "המכשפה מפריס". 284.  
 "המלך יוהן". 104.  
 "המלצר והאנשים החיים". 176.  
 "המנוצחים". 180.  
 "המסע לארץ גומר". 33.  
 "המסע לניקרגואה". 33.  
 "המפקד האחרון". 24, 26.  
 "המשתתפת בתחונה". 289—292.  
 "הנבחר". 95, 125.  
 "הנמר יוסף". 121.  
 "הנער עם הסכין". 197.  
 "הנרי השישי". 128, 215.  
 "הנרות". 93.  
 הסה, הרמן. 125.  
 "הסוחר מוונציה". 104.  
 "הסנדק שלי". 37.  
 "הספר המשוגע". 38, 52.  
 "העוז והתפארת". 157—159.  
 "העוזר". 168.  
 "העולם הספרותי". 97.
- דוד אבידן מגיש תיאטרון מופשט". 84.  
 דומה, א. 234.  
 דוסטויבסקי, פיודור. 98.  
 "דיוקנו של האמן כאיש צעיר". 243.  
 "דיוקנו של האמן ככלב צעיר". 242—244.  
 דילן, תומס. 242—246.  
 דינמט, פרידריך. 238.  
 דנדרמונדה, מקס. 195.  
 "ד"ר ז'יבגו". 298—305.  
 "ד"ר פאוסטוס". 125, 131.  
 דרל, לורנס. 248—254.
- ה
- "האב". 281, 283.  
 "האבטובוס האחרון". 93.  
 "האדונית והרוכל". 49.  
 "האחים קרמזוב". 98.  
 "האיים החומים". 114—116.  
 "האיש מנצרת". 149—153, 172.  
 "האלה הלבנה". 146.  
 האס, וילי. 97—99.  
 "האשה מרומא". 264—268.  
 "הבנים". 100.  
 "הבריחה". 31, 32, 52.  
 "הגלגול". 94.  
 "הדוכסית המכוערת". 100—102, 114—116.  
 "הוא הלך בשדות". 16, 26.  
 הוגו, ויקטור. 234, 284—288.  
 הוכוט, רולף. 161—166.

"חימו מלך ירושלים". 20—26.  
"חלום ליל קיץ". 117, 136, 220.  
"חתונתה של אלקה". 59—61.

### ט

טולסטוי, ל. 10, 98, 261, 298.  
טניסון, אלפרד לורד. 223.  
"טרילוס וקרסידה". 220.  
טשרניחובסקי, שאול. 58—63.

### י

יהושע, א.ב. 24—27, 52, 119, 124.  
"יואכים מבבל". 187.  
יוז, ריצ'רד. 113.  
"יוליסס". 243, 245.  
"יום יבוא". 100.  
"יוסף ואחיו". 125.  
"יוספוס נגד הקיר". 100.  
"יחיאל ההגרי". 41.  
"יומו האחרון של דני". 15, 26.  
"יומו של אבריסולימאן". 37.  
יזהר, ס. 19, 26.  
"ילד בין ארבע נשים". 173.  
"ילקוט הכובים". 38, 52.  
"ימי צקלג". 15, 26.  
יעוז־קסט, איתמר. 25, 26.  
"יפתח ובתו". 100.  
"יריד ההבלים". 117.

### כ

"כבוד הנשיא". 295—297.  
כהנא־כרמון, עמליה. 25, 26.  
"כחום היום". 60—62.  
"כל הנהרות". 108.

### ל

"לא לה". 106.  
"לא מעכשיו לא מאן". 74, 77.  
"לביבות". 59—61.  
"לבנת הברבור". 281.  
"לגעת במים לגעת ברוח". 27, 52.  
"לדמשק". 281.

"העולם נהרס בשל החריצות". 195.  
"העלמה יוליה". 281, 282.  
"הפורטת על הפסנתר הכחול". 147, 242.

"הפרופסור". 180.

"הצדה". 66—69.

"הצלחה". 101.

"הקדוש". 223, 227.

"הקוארטט האלכסנדרוני". 248, 249, 254.

"הקונפורמיסט". 264.

"הקמע". 233—237.

"הראשים המוחלפים". 125—132.

"הרבי מבכרך". 100.

"הרוגי סירמוניה". 62, 66.

"הרופא והשדים". 243, 244.

"הרחוב". 120.

"הרמן ודורותיאה". 58, 59.

"הרפתקה בודדת". 179, 180.

"השבוי". 19.

"השבעת השוטים". 154.

"השגריים". 192.

"השוטה הלותרני הגדול". 156.

"השושן הריבועי של נפלא". 289.

"השעון". 56, 255—263.

"השער הנעול". 27, 52.

"השקף אחורה בעצב". 26.

"השתקפויות בעין זהב". 289.

"התעודה". 93.

### ו

ווימפלינג, יעקב. 154.

"וורלי". 233.

וורפל, פרנץ. 98.

"וירח בעמק אילון". 25, 26.

"ולא תהי למוות ממשלה". 19, 26.

"ושוב הם שרים" 272, 273.

### ז

זך, נתן. 73, 74, 87—89, 90, 91.

### ח

"חזרה ללילה". 134.

- "לה סיד". 221.  
 "לוטה בוויימר". 125.  
 לוי, קרלו, 255, 258—261.  
 "לוליטה". 82, 248, 264.  
 לוטר, מרטיין. 155, 156.  
 "לחיים ולמוות". 180—184.  
 "לילה במאי". 25.  
 "ליל הגירונדימטים". 120, 204—207.

ג

- "גכר". 40, 52.  
 "גשק לאמריקה". 100.

מ

- מאן, אריקה. 10.  
 מאן, תומס. 10, 95, 125—132.  
 מגד, אהרון. 23, 26, 27, 31, 34, 52.  
 מגד, מתי. 26.  
 מוהם, סומרסט. 125.  
 מולייר, 243.  
 מוליש, הרי. 195, 197.  
 מוראביה, אלברטו. 263, 267, 271.  
 מורנר, תומס. 153—156.

ס

- "סודו של פרופסור". 119, 124.  
 "סונאטת השדים". 281.  
 "סוס עץ". 43, 45, 52.

פ

- פויכטונגר, ליאון. 100—105, 114—116, 227.  
 "פוריטנים ופירטים". 174.  
 "פויניק מבקש את ידה של העלמה סימון". 53, 54.  
 פסטדייק, סימון. 173—177.  
 "פסטורלה 1943". 174.  
 פסטרנק, בוריס. 10, 298—305.  
 "פעמונים ורכבות". 74, 77, 119—124.  
 "פצעי בגרות". 10, 11, 26.  
 פריי, כריסטופר. 123, 223.  
 פריש, מכס. 272—279.  
 פרנק, אנה. 200—209.  
 פרסר, וי. 120, 204.  
 פרץ, י.ל. 148.  
 "פרשת גבריאל תירוש". 16—19, 26.  
 "פרש הדלי". 92.  
 פרת, איתמר. 118.

צ

- "צייד בודד הוא הלב". 289—292.  
 צ'וב, אנטון. 118.  
 "צל הצפור". 25, 26.

- "מות הזקן". 46, 51.  
 "מותו של אורי פלד". 25, 26.  
 "מותו של אלוהים הקטן". 56.  
 "מות יומת המלך". 134—136.  
 "מותנו במדבר". 118.  
 "מחברות אביתר". 31, 32, 52.  
 "מחול המתים". 281, 283.  
 מיאר, קונרד פרדיננד. 223, 227.  
 "מיכאל שלי". 23, 26—29, 52.  
 מילר, הנרי. 248.  
 "מיניאטורות היסטוריות". 281.  
 מינקו, מרגה. 209.  
 "מלחמה ושלום". 98, 298.  
 "מלחמת היהודים". 100.  
 מלמוד, ברנרד. 168.  
 מלץ, דוד. 27, 52.  
 "ממלא המקום". 161—163, 166.  
 "מסע דניאל". 25, 26.  
 "מסע להודו". 125.  
 "מעשיות זוועה עבור ילדים מקולקלים". 86.  
 "מפחד בלילות". 41.  
 "מקבת". 117.  
 "מקום אחר". 27, 52.  
 מק־קאלרס, קרטון. 289—293.

## ק

- "קומדיה של טעויות". 114.  
 "קומדיה של סיכון". 113.  
 קורניי, פייר. 221.  
 "קיסר". 57—53.  
 "קיץ 1962". 85.  
 קמפרט, רמקו. 198, 197.  
 קז, וים. 180.  
 קנז, יהושע. 26, 22.  
 קניוק, יורם. 20, 22, 26, 43, 44, 52.  
 קפקא, פראנץ. 98—92.  
 "קץ עיר אחת". 197.  
 "קצר המעיל". 223.  
 קרול, לואיס. 243.

## ר

- "רוח עזה". 294.  
 "רומיאו ויוליה". 218—221.  
 רטוש, יונתן. 16.  
 "ריצ'רד השלישי". 214—217.  
 רנו, מרי. 134.  
 "רצח בקתדרלה". 223.

## ש

- שו, ג'ורג' ברנרד. 243.  
 "שומרי שנהב". 174.  
 שחר, דוד. 57—53.  
 "שטילר". 279.  
 שייקספיר, ויליאם. 104, 119, 128, 136,  
 169, 214—221, 238.  
 "שירה". 19, 26, 94.  
 "שירת הניבלונגים". 139—142.  
 שלו, יצחק. 16, 17, 26.  
 שלום, ש. 70—72.  
 שלי, פרסי ביש. 242.  
 "שלושה ימים וילד". 47.  
 שמיר, משה. 15, 16, 26.  
 שנאבל, ארנסט. 117, 202.  
 "שנת ה-93". 285—288.  
 "שעון ללא מחוגים". 292.  
 "שתי נשים". 264.

## ת

- "תורת הגזע". 42.  
 "תחת חורש החלב". 243—245.  
 תלפז, גדעון. 23—26.  
 תקריי, ויליאם מקפיס. 117.



- S
- Saroyan, William 254  
 "Schelmenzunft" 172  
 Schnabel, Ernst 124, 213  
 Shakespeare, William 105, 124, 147, 221  
 Shaw, George Bernard 247  
 Shelley, Percy Bysshe 247  
 "Siddharta" 147  
 "Simone" 105  
 "Spanische Ballade" 105  
 "Spöksonaten" 283  
 "Sranerit" 283  
 "Stomme getuigen" 213  
 Strindberg, August 283  
 "Symronie van Victor Slingeland 213
- T
- Thackeray, William Makepeace 124  
 "The Alexandria Quartet" 254  
 "The Assistant" 172  
 "The Ballad of the sad Café" 293  
 "The Doctor and the Devils" 247  
 "The Golden Fleece" 147  
 "The Heart is a lonely Hunter" 293  
 "The Merchant of Venice" 105  
 "The Perfumed Garden" 308  
 "The Power and the Glory" 172
- "The Square Root of Wonderful" 293  
 "The White Goddess" 147  
 "Till Damaskus" 283  
 "Tjänstekrinnans Sön" 283  
 "Troilus and Cresida" 221  
 "Twelfth Night" 124
- U
- "Ulysses" 247  
 "Under the Milkwood" 245, 247
- V
- "Vanity Fair" 124  
 Vestdijk, Simon 213  
 "Viento Fuerte" 297  
 "Von dem grossen Lutherischen Narren"  
 172  
 "Vrouw en vriend" 213
- W
- "Waffen für Amerika" 105  
 Wimpfeling, Jakob 172
- Z
- Zimmer, Heinrich 147



## H

Haas, Willy 99  
 Haasse, Hella S. 213  
 Heine, Heinrich 105  
 Hesse, Hermann 147  
 "Het bitter kruid" 213  
 "Het vijfde zegel" 213  
 "Het zwarte licht" 213  
 "Historiska Miniaturer" 283  
 Hochhut, Rolf 172  
 "Homo Faber" 279  
 Hughes, Richard 124  
 Hugo, Victor 288

## I

"Il conformista" 272  
 "Im Rampenlicht der Finsternis" 124  
 "Ivoren wachters" 213

## J

"Jefta und seine Tochter" 105  
 "Joachim van Babylon" 213  
 "Joseph und seine Brüder" 146  
 Joyce, James 247  
 "Jud Süß" 105

## K

Kan, Wim 213  
 "Kind tussen 4 vrouwen" 213  
 "King Henry VI" 147  
 "King John" 105  
 "King Richard III" 221

## L

"L'amore coniugale" 272  
 "La Romana" 272  
 "Le Cid" 221  
 "Les Misérables" 288  
 Levi, Carlo 263  
 "Lolita" 254, 272  
 "L'orologio" 263  
 "Lotte in Weimar" 147

## M

"Macbeth" 124  
 Malamud, Bernard 172  
 Mann, Thomas 96, 146, 147  
 McCullers, Carson 293  
 "Member of the Wedding" 293  
 Miller, Henry 254  
 Minco, Marga 213  
 Molière 247  
 Moravia, Alberto 272  
 Mulisch, Harry 213  
 Murner, Thomas 172

## N

Nabokov, Vladimir 254, 272  
 "Narrenbeschwörung" 172  
 "Notre-Dame de Paris" 288  
 "Nun singen sie wieder" 279

## O

"Oeroeg" 213  
 "Op leven en dood" 213  
 "Othello" 221

## P

Pasternak, Boris 305  
 "Portrait of the Artist as a Young Dog"  
 247  
 "Portrait of the Artist as a Young Man"  
 247  
 Presser, J. 124, 213  
 "Puriteinen en Piraten" 213

## Q

"Quatre-vingt-treize" 288

## R

"Reflections in a Golden Eye" 293  
 "Röda rummet" 283  
 "Romeo and Juliet" 221

## INDEX

### A

"A Comedy of Danger" 124  
 Alighieri, Dante 105  
 "A Midsummer Night's Dream" 124, 221  
 "Andorra" 279  
 "Anne Frank, Spur eines indes" 213  
 Asturias, Miguel Angel 297  
 Aue, Hartmann von 146  
 "Aus Indien" 147

### B

Blake, William 247  
 Blaman, Anna 213  
 Brant, Sebastian 172  
 Burton, Sir Richard Francis 308  
 Byron, George Gordon Noel 247

### C

Campert, Remco 213  
 Carrol, Lewis 247  
 "Clock without Hands" 293  
 "Comedy of Errors" 124  
 Corneille, Pierre 221  
 "Cristo si è fermato a Eboli" 46, 263

### D

"Das Glasperlenspiel" 147  
 "Das Narrenschiff" 172  
 "De jongen met het mes" 213  
 "De kellner en de levenden" 213  
 "De nacht der Girondijncn" 124, 213  
 "De Verliezers" 213  
 "De vleespotten van Egypte" 213  
 "De vuuraanbidders" 213  
 "De wereld gaat aan vlijt ten onder" 213  
 Dendermonde, Max 213  
 "Der Erwählte" 96, 146  
 "Der jüdische Krieg" 105  
 "Der Rabbi von Bacharach" 105  
 "Der Stellvertreter" 172

"Der Tag wird kommen" 105  
 "Der Tiger Yussuf" 124  
 "Die Brandung von Setubal" 124  
 "Die hässliche Herzogin" 105  
 "Die hässliche Herzogin Margarete  
 Maultasch" 124  
 "Die jüdin von Toledo" 195  
 "Die Literarische Welt" 99  
 "Die Mädchen aus Viterbo" 124  
 "Die Geuchmatt" 172  
 "Die Mühle von Schwindelsheim und  
 Gredt Müllerin Jahrzeit" 172  
 "Die Petroleuminseln" 124  
 "Die vertauschten köpfe" 146  
 "Divina Commedia" 105  
 "Dödsdansen" 283  
 "Doktor Faustus" 147  
 "Dr. Zhivago" 305  
 Durrel, Lawrence 254  
 Dylan, Thomas 247

### E

"Eenzaam avontuur" 213  
 Eich, Günter 124  
 "El Senor Presidente" 297  
 "Exil" 105

### F

"Fadren" 283  
 Feuchtwanger, Lion 105, 124  
 Frisch, Max 279  
 "Fröken Julie" 283

### G

"Germania" 172  
 Gijzen, Marnix 213  
 "Goya" 105  
 Graves, Robert 147  
 Greene, Graham 172  
 "Gregorius" 146  
 Grillparzer, Franz 105

## מפעל סופרי חיפה

במסגרת "מפעל סופרי חיפה הופיעו עד עכשיו  
הספרים הבאים:

**אברהם קריב**: "מיתרים ומערכות"

**בנימין גלאי**: "שוטים ומלכים" (מחזות).

**נח פניאל**: "שירים" (מבחר מן הקבצים הקודמים  
ושירים חדשים).

**ד"ר יוסף שכטר**: "בפרוזדור להשקפת-עולם".

**שרגא אבנרי** (עורך): "ש. שלום" (הדים, תגובות  
ומאמרים על יצירתו).

**ש. ד. בונין**: "בשמים ובארץ" (סיפורים).

**גיטה אבינור**: "הפורטת על הפסנתר הכחול"  
(מאמרים בביקורת הספרות).

**יצחק עקביהו**: "לפנים משורת השיר".

**יעקב אורלנד**: ספר שירים.

**גיטה אבינור**: "בצל הזכרונות"  
(מאמרים בביקורת הספרות).