שירים: אורי צבי גרינברג, אנטון שמאס, מרדכי גלדמן, שולמית אפפל, מרים דרור, מירה מאיר, חמוטל בר־יוסף, י.צ. שרגל, חיים גראדה, יוסף פפירניקוב, ● פרוזה ומחזה: לדיסלב גרוסמן, יהושע סובול, שלום־עליכם, אברהם סוצקבר, נג'יב מחפוז ● מסות ומאמרים: אהוד בן עזר, אידה הוברמן, דן לוי, ששון סומך ● מתרגמים: אמיר גלבע, משה יונגמן, גניה בן שלום, אביבה גור, מרדכי סבר.

עתון 1977
לספרות ולתרבות

ניסן־סיוון תשל"ז ● אפריל־מאי ● מס' 2 ● מחיר 7.50, כולל מע"מ. מנוי שנתי 40 ל"י.

נפתלי בזם: אריה מחבק דג. ר' עמ' 6.

מלחמה ומצור בספרות הישראלית (1967—1976)

אהוד בן עזר

(המשך מגליון הקודם)

ב.

"נמלים" (1968) של יצחק אורפז, מתואר זוג ישראלי, לפני גירושין, החי בדירת גג בתל־אביב. עם־נמלים, בעל מהות דימונית, מתנפל על הדירה לכלותה, ומכרסם את הקירות. בני הזוג מצויים במלחמה מתמדת נגד הנמלים, אשר על פי תוצאותיה מוכתבים גם היחסים בין הבעל והאשה. הבעל נאבק בנמלים גם כדי לזכות באשה, ולעיתים נידמה לו אפילו שקיימת ברית נעלמה בין האשה לבין הנמלים. האשה מזדהה עם הצד האי־ראציונאלי של הקיום, זה ההרס שמביאות הנמלים, ועושה כך כדי להעניש את עצמה, או את הגבר, שאיננו מצליח למשול בה, להיות הגבר, כפי שהיתה רוצה שיהיה.

אורפז מכנה את הנמלים לא פעם "חבלניות מאוסות", מדבר על "פעולות תגמול", על "טאקטיקה חדשה ומסוכנת ביותר של נמלים." (1). תכונות הנמלים דומות לתכונות שהישראלים מייחסים בדרך כלל לאוייב הערבי: דיהומא־ניזאציה, עריצות, חייתיות, באנאליות של מוות, איבה סהרורית ועקשנית, וריכוז כל הכוחות באיבה הרסנית, תוך זלזול בחיי הפרט.

אפשר למצוא בסיוט הנמלים משמעות קיומית, אימה המאפיינת חיי אדם או תא משפחתי בחברה, סיוט שהוא הרבה יותר עמוק מן השאלה, החיצונית אולי, של המאבק בין שני עמים על כברת מולדת אחת. אבל, ממש כמו ב"מיכאל שלי" (1968) לעמוס עוז, קיימת כאן נטייה לזהות את המאבק הנפשי של הפרט, ומצוקתו, עם האימה הקיומית שסובבת את האדם בישראל, החי בתקופה ממושכת של מלחמה ומצור. אגב, שני הספרים נכתבו לפני יוני 67'. לנמלים כסמל משמעות הרבה יותר עמוקה, אוניברסאלית, מאשר לעניין הערבי, אך הרגשת המצור נטועה בסיפור סוריאליסטי וסימבולי זה, הנוגע בתבניות נפשיות, אולי מאגיות, פנימיות ביותר.

ג.

סיפורו של בנימין תמוז "תחרות שחייה" (1951) הסתיים בהרגשת המספר, לאחר שנהרג בקרבתו שבוי ערבי, במלחמת 48' — "כאן, בחצר, הייתי אנוכי, היינו כולנו, המנוצחים." (2)

עמדתו של תמוז אופיינית לרוב הסופרים בני הדור של 1948. ההרגשה שלא היתה לגיבוריהם יכולת להתמודד מבחינה מוסרית עם המלחמה ותוצאותיה. וכי נוצחו מבחינה מוסרית מפני שנהרג שבוי ערבי זה או אחר והערבים נטשו את כפריהם וברחו אל מעבר לגבול.

ואילו בסיפורו "הפרדס" (1972), אליגוריה על יחסי יהודים וערבים בארץ־ישראל מראשית המאה ועד השנים הראשונות למדינה, חותר תמוז לעמדה מורכבת הרבה יותר. מההתלב־טות המוסרית של תקופת 1948 מגיע תמוז לראייה מפוכחת ו"כנענית" של המציאות — מי שכובש את הארץ ומחזיק בה, ואינו חש רגשות אשמה "יהודיים" — הוא שימשיך להתנחל בה ולהפרותה.

מסופר ב"הפרדס" (3) על שני אחים, בנים לאב יהודי אחד. הבכור, דניאל, הוא בן אשה יהודיה, והשני, עובדיה־עבדאללה, בן ערביה. שניהם מגיעים לארץ־ישראל. האח הערבי עובד בפרדסו של האח היהודי. ושניהם אוהבים נערה בשם לונה, חירשת ואילמת, שאין יודעים אם היא יהודיה שנשבתה על ידי ערבים, או ערביה מלידתה. היא אסופית, שגודלה על ידי משפחה תורכית, שבבעלותה היה הפרדס.

האח היהודי אינו מצליח ליצור קשר משמעותי עמוק עם לונה, שנעשית לאשתו, ורק האח הערבי מדובבה, וכנראה גם בא עימה ביחסי אישות. לונה, האשה, היא גם הפרדס, הארץ, והיא אילמת. נותנת עצמה למי שיודע לבעול אותה, לקיים איתה יחס טבעי, עמוק.

בבוא הזמן יולדת לונה בן, ואין יודעים אם אביו הוא האח היהודי או הערבי. בילדותו ניכרים בבן סימני ערביות, אבל אחר־כך הוא ניכר בתכונות הנחשבות יהודיות, כלומר בחריפות שכלו ולמדנותו, אם כי נשאר אדם אכזר ואטום מבחינה מוסרית; אולי קאריקאטורה של התגלמות האידיאל של הילד הארצישראלי, הטבעי, המשוחרר מעכבות מוסריות, "יהודיות".

8, 9 ←

העורך: יעקב בסר ● סגן עורך: דקלה גולומב ● ייעוץ גרפי: מרגלית צפתי ● ת.ד. 16452, ת"א ● המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות ● דפוס עמל בע"מ

יש עץ שחולם על פירות ויש עץ שחולם על להבות.
א.ל. שטראוס.

אורי צבי גרינברג

במלכות הצלב

* * *

אֵינְכֶם מַתִּירִים לָנוּ לָלֶכֶת אֶל הַשֶּׁמֶשׁ. אַתֶּם הוֹרְגִים אֶת הַהוֹלְכִים,
בְּטֶרֶם יִנְשׁוֹר מֵהָרִיסִים חֲלוֹם הַזָּהָב.
בְּטֶרֶם תֵּמַס הַתְּפִלָּה וְתִהְיֶה לִזְרִיחָה בֶּחָלָל.

מֵאוֹת אֲלָפִים נִמְלָטִים חֲזָרָה אֶל יַעַר הַבָּכָא
וּמַבִּיט יָרֵחַ נוֹבֶמְבֶּר מֵעֵינֵי הַצֹּאן
בִּבְרַק מַאֲכֶלֶת.

כָּאן, בֵּין עֲצֵי הַבָּכָא נוֹלְדִים יְלָדִים,
וְהַסֵּם כְּבָר מָהוּל בְּדָמָם
לִפְנֵי הוֹרְדִים לִגְבוּל.

אֵינֶנִּי רוֹצֶה אֵיפוֹא לִנְטוֹעַ עֵצִים שֶׁיָּבִיאוּ לָכֶם פֵּרוֹת,
עֲרָמִים יַעַמְדוּ כָּל עֲצֵי הַבָּכָא שֶׁלִּי
כֻּלָּם, אֶצְלְכֶם בְּמַלְכוּת הַצֶּלֶב.

עִם שַׁחַר, עִם עֶרֶב מַתְחִילִים לְנוּעַ הַפַּעֲמוֹנִים
עַל הַמִּגְדָּלִים אֲשֶׁר לָכֶם.
הֵם מְטָרְפִים אֶת דַּעְתִּי, פּוֹצְרִים אֶת בְּשָׂרִי הַכּוֹאֵב
כְּמוֹ מַלְתָּעוֹת חַיּוֹת טָרֶף.

עַל הָעֲנָפִים תּוֹלֶה אֲנִי אֶת מֵתֵי הָעֲרוֹמִים,
אֲנִי מַתִּיר לָהֶם לְהֵרָקֵב בְּהֶפְקֵר לְמַעַן כָּל הַמַּזָּלוֹת
הַמְהַלְּכִים בַּשָּׁמַיִם — —

וּבַלֵּילוֹת נוֹפֵל אֲנִי לְתוֹךְ בְּאֵר אֲפֵלָה.
אֶל חֲלוֹמוֹתַי בָּאִים הַיְּהוּדִים הַמּוּקָעִים עֲלֵי צְלָב.
אֲנִי רוֹאֶה אֵיךְ הֵם תּוֹקְעִים רָאשִׁים אֲחוּזֵי טְרוּף מִבַּעַד לְשִׁמְשׁוֹת
בָּתֵּיהֶם
וּמְנַהֲמִים נַהֲמַת כְּאֵב בְּעִבְרִית: אֵיהוּ פִּילַאטוֹס?
אֵיפֹה הוּא, פִּילַאטוֹס?

אַף לֹא תֵּדְעוּ שֶׁלְּמָרְאִשְׁתְּכֶם הָאֵימָה אֲשֶׁר לָכֶם.
נְבוּאָה שְׁחוֹרָה נוֹסֶכֶת רַעַל בְּשִׁעַת שְׁנָתְכֶם — לֹא תֵּדְעוּ זֹאת;
כִּי פַּעֲמוֹנֵי הַכְּנֵסִיּוֹת מַשְׁכִּיחִים מִלִּבְּכֶם הַמַּרְאֶה
עִם בּוֹא הַשַּׁחַר.

אַךְ אוֹמֵר אֲנִי לָכֶם נְבוּאָה, — הַנְּבוּאָה הַשְּׁחוֹרָה:
מִקֶּרֶב הָעֲמָקִים שֶׁלָּנוּ יַעֲלֶה עַמּוּד הָעָנָן
מִקֶּרֶב נְשִׁימוֹתֵינוּ הָאֲפֵלוֹת וּמִתּוֹךְ הַכְּאָבִים הַמָּרִים שֶׁלִּי־שֶׁלָּנוּ!

וְאַתֶּם זֶה הַמָּגוֹר לֹא תַּכִּירוּ בְּנִבְכֵי גּוּפְכֶם.
וְאַתֶּם תַּמְשִׁיכוּ לָלֶגֶת מִתּוֹךְ הַחִכִּים הַמְצֻרָעִים אֲשֶׁר לָכֶם:
אֵלֶּה הַיְּהוּדִים! אֵלֶּה הַיְּהוּדִים!
כַּאֲשֶׁר יִתְמַלְּאוּ הֵיכָלִים בְּגַז חָנָק וְרַעַל
וּלְפֶתַע הָאִיקוֹנִיּוֹת יִפְצְחוּ בִּצְעָקָה בִּלְשׁוֹן הַיְּהוּדִים.

* * *

הַעֲנֵשׁ אוֹתָם אֶת חֲמִשָּׁה עָשָׂר הַמִּלְיוֹנִים הַשּׁוֹתְקִים
וְעוֹבְרִים עַל פְּנֵיכֶם בְּעֵינַיִם חֲשׂוּכוֹת.
הֵם נוֹשְׂאִים בְּדָמָם מִלַּת־רַעַל שֶׁל דּוֹרוֹת
וְאֵינָם אוֹמְרִים לָכֶם דָּבָר — —
זֹאת אוֹמֵר אֲנִי לָכֶם עַכְשָׁיו:
מְשׁוֹרֵר יְהוּדִי בְּמַלְכוּת הַצֶּלֶב.

רַבִּים הַיּוֹרְקִים עִם דַּם הָרֵאוֹת
אֶת מִלַּת הַכְּאֵב, הַקְּלָלָה, וְאֵינָם רוֹאִים אֶת הַשֶּׁמֶשׁ
רַק יְרָחִים לְבָנִים בִּנְהָרוֹת כְּחֻלִּים.

אַךְ רַבִּים הוֹלְכִים וְהוֹלְכִים וְהוֹלְכִים
בְּיָם וַיַּבָּשָׁה, בְּעִקְבוֹתֵיהֶם הוֹלֵךְ הָעַמּוּד עִמָּהֶם,
עָלָיו כּוֹפְתִים אֶת הָאֶחָד אֲשֶׁר לָנוּ בַּחֲבָלִים
וּיִצְעַק: אֵלִי, אֵלִי, בַּחֲלָל הָרִיק — —

הַעֲנֵשׁ אוֹתָם, הַעֲנֵשׁ אוֹתָם הַיְּהוּדִים הַשּׁוֹתְקִים
וְלֹא אוֹמְרִים לָכֶם אֲשֶׁר אֲנִי כָּאן אָמַרְתִּי!

* * *

הַלְבִּישׁוּנִי עַבַּאיָה עֲרָבִית רְחָבָה וְעִטְּפוּ אֶת כְּתֵפַי בְּטַלִּית,
תְּנוּ כֹּחַ־פְּרִיחָה לַמִּזְרָח שֶׁדַּעַךְ בְּדָמִי הָעָנִי
וּ־טְלוּ לָכֶם אֶת הַפְּרָאק, הָעֲנִיבָה וְנַעֲלֵי הַלַּכָּה
אֲשֶׁר בְּאֵי־רוֹ־פָּה קָנִיתִי.

הוֹשִׁיבוּנִי עַל גַּב סוּס וּפִקְדוּ שֶׁיִּשְׂאֵנִי לַמִּדְבָּר.
הַשִּׁיבוּנִי אֶל הַחוֹלוֹת אֲשֶׁר לִי. אֲנִי נוֹטֵשׁ הַשְּׁדֵרוֹת. אֲנִי רוֹצֶה
אֶל חוֹלוֹת הַמִּדְבָּר.
יֵשׁ עַם שֶׁכָּזֶה. לוֹ בָּנִים שְׁחוּמִים כָּאָרֶד, עֲרָמִים בְּשֶׁמֶשׁ צוֹרֶבֶת
(שֶׁם אֵין פַּעֲמוֹן שֶׁנִּטּוּי מִמַּעַל לְרֹאשׁ, שֶׁם הוֹלְכִים מַזָּלוֹת בִּלְבַד.)
עַד שֶׁגִּבְרָתָן מִגִּבְרֵי הָאָרֶד יִפְעַר פִּיו בְּרֹחַב מִדְבָּר
וְלַהַט הָאַהֲבָה בּוֹ! (עַתָּה, בְּצֵאת הַכּוֹכָבִים)... וְיִצְעַק אֶל הַכּוֹכָבִים: אַהֲבָה.
וְאָז יַעֲנֶה לוֹ זֶרֶם מִי־דָם־כְּחֻלִּים מֵעֵין הַמִּדְבָּר:
אַהֲבָה.

מיידיש: יעקב בסר

בשולי "במלכות הצלב" לאצ"ג

בברלין, בשנת 1923, בגליון האחרון של **"אלבאטרוס"**, (4—3), שאורי צבי גרינברג היה עורכו ומייסדו, הופיעה לראשונה הפואמה "במלכות הצלב". היצירה עצמה נכתבה שנים אחדות קודם לכן ופורסמה על סף עליית אצ"ג ארצה. בפעם נוספת פורסמה היצירה הזאת בגליון מס' 91 של "די גולדענע קייט", שבעריכת אברהם סוצקבר.
יש הרואים ביצירה כבירה זאת מתקופת המידיש של אצ"ג, מעין "פרוגנוזה" למה שעתיד היה לקרות לעם היהודי, כאשר "רחובות הנהר", אינם אלא "הדיאגנוזה"...
המתרגם לא ניסה להעתיק את פרקי הפואמה היידיים תוך כדי חיקוי סגנונו העברי של אצ"ג. כאן נסיון לחשוף לעיני הקורא העברי פן בלתי מוכר ומעניין להפליא של המשורר תוך הקפדה על לשון תקנית (כלשון המקור), אינטנסיבית ומשרתת את רוח השיר ורוח הזמן הזה.
אנו תקווה שגם שלושה פרקים אלה (מתוך שלושה עשר) מצביעים על כוחה הנדיר של היצירה כולה.
המע'

בודד האיש שהוא לעצמו. בודד האיש שהוא לכולם.
א.ל. שטראוס.

הכלבלב הספרותי

לדיסלב גרוסמן

מתוך התרגשות או עצבנות, לפעמים איני מסוגל להוציא מפי אפילו משפט עברי הגון אחד; כל מה שלמדתי ולומדתי נשכח לפתע פתאום; מאק־סימום, מגלגלת לשוני הכבדה כמה הברות עילגות, שאינן מובנות לאיש, ופחות מכל לי עצמי. יתכן שזה אינו ענייני הפרטי בלבד.

ברגע זה דווקא, בהיותי בחוץ, עוררתי רושם שאני רודן, אכזר, מניאק התופס כלבים, זוחל תחת מכוניות כדי לגרשם משם, אחר כך אוחז מי מהם בזנבו ומכה אותו שוק על ירך. .

זה בדיוק מה שקרה לי לפני רגע עם בלקי.

עדיין אני רועד בכל גופי. אף אחד אינו יודע שבזמן שאני מכה את בלקי, כואב לי יותר מאשר לו. הוא שמנמן כמו דובון, מרוצה מעצמו עד בלי די, אוכל בתיאבון, שמח בחלקו, בקיצור, יצור כלבי בחסד. הוא אינו חושד בכוונותיו הרעות של איש ונוחר וישן כה חזק, עד שאין גנב בעולם המסוגל להפריע לו. אבל לא רק בשל כל אלה אני מחבבו. אם קורה בכל זאת שהוא מקבל ממני מכות, אז אני נזהר שלא להכותו בשום חלק מגופו חוץ מהישבן. נוסף על כך אני מסביר לו בכל פעם את משמעות העונש. ואחרי כן, בבית, אם הוא מתחטא עדיין, אני מדבר על ליבו, משכנע אותו ודורש ממנו שיבטיח לי לא לברוח עוד לעולם, שלא יפקיר את חייו היקרים לנהגים המשתוללים, שלא ירדוף, עיוור ותאוותן, חתולים בכבישים ובחצרות, שלא יקפוץ עוד מעל לגדרות ולא יעורר בנביחותיו רעש בשעות המנוחה, בין שתיים לארבע כאשר מגיע לבני אדם אחרי עבודה מפרכת לנוח מעט.

הוא מקשיב לי, ובתשומת לב כזאת, שאני מוכן להישבע שהוא מבין כל מילה. הוא ממצמץ חכמית בעיניו הקטנות, מידי פעם בפעם מפנה מבטו הצידה, כאילו אינו בטוח שיוכל להבטיח לי לקיים את כל זה, אבל יש לי הרגשה, שלא נשמטת מילה אפילו מעצותי והוראותי המאלפות. שיש להן מטרה חינוכית; ועל כן אני כמעט בטוח שזה היה בפעם האחרונה, שהוא לא ילך לאיבוד בזמן הטיול, שלא ייסחף בתשוקה אחר אינסטינקטים עיוורים, שלא ירוץ אחרי מכוניות וחתולים ולא יביא אותי על ידי כך למצבי דיכאון, בהם אני חרד ורועד לחייו הבתוליים ומלאי ה־תועלת. .

בבית התנהגותו של בלקי היא אחרת, יותר שקטה, יותר ממושמעת, יותר אצילית. על אף היותו פודל ממין זכר, הוא אינו מתבייש ברגשותיו, וזאת מן הראוי להדגיש, שכן בחבל ארצנו התנהגות מסוג זה היא — לכל הפחות — בלתי קונבנציונלית. הוא נינוח, צייתן, מתפנק, ומכל ההנ־אות הרוחניות, הוא אוהב במיוחד לשמוע אותי מקריא לו מכתביי־היד שלי. זהו היצור היחידי בסביבתי הקרובה והרחוקה המביע עניין בהם. למרות מוצאו מאחד הקיבוצים במחוז עיר נמל עתיקת יומין — עכו — הוא אינו מגלה כל קושי בהקשבה לטקסטים בשפה הצ׳כית. ולא זו בלבד; בלקי מעוניין אפילו לדעת איך נוצרים טקסטים כאלה. שעות הוא מסוגל לרבוץ סבלן על יד שולחן הכתיבה שלי. הוא יושב בלי לנוע, בשקט, מפעם לפעם מרים את עיניו לתקרה, משגיח על המוזות שלא תברחנה לי, מסתכל בי, מקשיב מרוכז לתקתוק מכונת הכתיבה כמו היתה זו מוזיקה שמיי־מית המבוצעת בכלים עשויים עצמות תרנגולות.

כשאני מפסיק לכתוב, הוא זוקף את ראשו ושואל: ״מה יש, התעייפת אולי? או — ההשראה ברחה לך?״ אחר כך שוב שוקע בהאזנה לתקתוק ומתנהג בדיוק כמו הדמות שאני מתאר זה עתה: עצוב, מדופרס — גיבור טרגדיה שהסתבך ואינו יודע איך לצאת מן הקונפליקט האומלל.

אני פותח לו את הדלת שירוץ לו קצת בחוץ, אבל בלקי אינו רוצה; הוא חוזר אלי ומבטא את שותפותו בכך שמתחיל ללקק את ברכי או לנשק את אצבעות רגלי. כשהוא רואה שגמרתי את המנה היומית, הוא מזנק בשמחה, מנער את פרוותו השחורה ושואל: ״אז מה, יהיה היום נשף ספרותי?״ אחרי שאלה כזאת אני לא יודע מה לעשות בשבילו מרוב אסירות תודה. בלקי מלקק את שפתיו בתאוותנות, מכשכש בזנבו בעליזות ומשתרע בנוחיות על השטיח...

ואני קורא לו, קורא, בלקי יושב, כולו רועד, תלוי בשפתי, מפנה ראשו ימינה, שמאלה, מהנהן, לשונו האדומה צוחקת בתוך פיו השחור; פעם אחרת משחק את הביישן: מוריד את עיניו, אך גם רוטן, חושף שיניים בכעס על אי הצדק האנושי או על הטיפשות שכמותה לא הכיר בחייו הכלביים. הוא מסובב את זנבו בחוסר סבלנות כבר כבר רוצה לדעת איך כל זה ייגמר, מלווה בשתיים שלוש נביחות ביקורתיות את מה שהוא שומע. בקיצור, בלקי לא נשאר אדיש לטקס־טים הספרותיים שלי. ברור איפוא למה אני כל כך שומר עליו, וברור איפוא למה הוא כל כך קשור אלי.

לומר בגילוי לב, אפילו כשהוא משתחרר מזמן לזמן ומת־פרע, אין לי טענות אליו: מגיע לו, בהחלט מגיע לו! אך מה לעשות, אני חרד לגורלו...

אם כן, שתסלח לי שכנתי מסימטת חבצלת הקרובה, אשה ממושקפת, נאה לעין, שהתכופפה לפני רגע מחלון הקומה השנייה וגינתה אותי כ״מענה בעלי חיים״ כאשר הוצאתי את בלקי ממש מתחת למכונית ונתתי לו מכה על הישבן. האם יש בכלל לגברת זו מושג שלא לכלב הרבצתי, אלא תקוף פחד לקוראי האחרון, נאבקתי בעצם על להיות או לא להיות של הספרות?!

לא הייתי מסוגל להסביר דבר, לא יכולתי מרוב התרגשות להוציא מפי משפט עברי אחד להגנתי. כל המילים שלמדתי במשך שבע שנים, נעלמו. במקרים כאלה הן נמסות לפני שהן מגיעות ללשון. המילה היחידה שעלתה במוחי כנגד השכנה הנרגזת היתה: ״סליחה: —״

היא ביטלה אותי במבטה המבזה, התרחקה מהחלון, אבל איני בטוח שלא תגיש נגדי תלונה ל״אגודת צער בעלי חיים״ ●

אנטון שמאס

פיריניאות

טַלִיתָא רָאֲתָה אֶת הָעוֹלָם,
וְעַתָּה נָדַם בְּתוֹכָהּ קוֹל הַמֶּרְחָקִים:
הָעֲרָבוֹת חָזְרוּ לַאֲטָלַסִים,
הָאֶסְקִימוֹסִים קִפְּלוּ לָבְנָם.
שְׁנַת חֹרֶף בְּלֹא נְדוּדִים.

בְּמַעֲלֵה נָהָר בִּבְרַזִיל,
רָאֲתָה שְׁלֹשָׁה אִכָּרִים כְּחוּשִׁים
מַפְקִירִים שֶׁלֶשׁ פֵּרוֹת כְּחוּשׁוֹת
לְשֵׁנֵי הַפִּירִיניָאוֹת,
לְמַעַן יוּכַל הָעֵדֶר,
בְּמֶרְחַק שְׁלֹשָׁה קִילוֹמֶטֶר,
לַחֲצוֹת בְּשַׁלְוָה אֶת הַמַּיִם.
וּמַה רָאוּ לָהֶן, לְאוֹתָן פֵּרוֹת, בְּעֵינַיִם —
זֹאת לֹא נֹדַע לָעוֹלָם.

טַלִיתָא עֲיֵפָה.
לִרְאוֹת כָּל כָּךְ הַרְבֵּה שְׁקִיעוֹת בְּשָׁנָה אַחַת.
אַפְרוּרִיוּת שֶׁל טֶרֶם לַיְלָה בַּכֹּל,
חוֹבֶקֶת חוֹפִים וּמַיִם.
הַרְבֵּה חוֹפִים, הַרְבֵּה מַיִם.
וּבְתוֹךְ כָּל זֶה —
אָדָם, לְפֶתַע, מֵרִים רֹאשׁוֹ.
בְּסוֹף הָעוֹלָם.

הִיא הֶחֱזִיקָה פָּנֶס בַּלַּיְלָה,
לְהָאִיר בִּפְנֵי הַפּוֹעֲלִים
שֶׁהֶעֱמִיסוּ סְחוֹרוֹת עַל רַכֶּבֶת טְרַנְס־יַבֶּשֶׁתִּית
בְּיַבֶּשֶׁת רְחוֹקָה, פָּנֶס קָטָן.
עַכְשָׁיו הִיא יוֹשֶׁבֶת כָּאן,
בְּיָדַיִם רֵיקוֹת.
מְסַפֶּרֶת בְּמִלִּים אֶת שֶׁחָלְחַל בְּנַקְבּוּבִיּוֹת עוֹרָהּ.

בְּתוֹכָהּ הַרְבֵּה מַרְאוֹת מַפְצִירִים בָּהּ:
טַלִיתָא קוּמִי. הִיא מְסָרֶבֶת.
רָאֲתָה כְּבָר אֶת כָּל הָעוֹלָם,
זְרָמָה בְּתוֹךְ הַמֶּרְחָקִים.
יְשׁוּבָה עַכְשָׁיו, הַמֶּרְחָקִים זוֹרְמִים בְּתוֹכָם.

שולמית אפפל

יונה נטוית כנף וחומת סנוורים

אַתָּה אֲהוּבִי מְעַרְבֵּל בִּי פְּרָחִים זְהֻבִּים
מְתִיקוּת הַתּוּת
אַתָּה אֲהוּבִי מִסְתַּכֵּל בִּי עַד גַּבֵּהַּ הַיּוֹנָה
נְטוּיַת כָּנָף יְחוּמַת סַנְוֵרִים
אַתָּה אֲהוּבִי מוֹצֵא בִּי מְקוֹמוֹת יָפִים
גּוּמוֹת מְבוּךְ רְשָׁתוֹת קַלּוֹת מַגָּע
אֶצְבְּעוֹתֶיךָ
טַעֲמֵי גּוּפִי בַּמָּקוֹם בּוֹ
מְכַנֶּסֶת הַצִּפֹּרֶן אֶת הַבָּשָׂר וְיָכוֹלָה לוֹ

מרדכי גלדמן

על מות קפקא

בִּכְתָבֵי קַפְקָא לַמְּרוֹת רַבְגוֹנִיּוּתָם
עוֹמֶדֶת דְּמֻמַת מוֹתוֹ
כְּמִקְרֶה שׁוֹשַׁנָּה צְחוֹרָה אַפִּילָה
שֶׁכְּפוֹר פִּתְאוֹמִי הֶחֱוִיר לְבָנָהּ
הִנְצִיחַ רְמָזֵי בְּשָׂלוּתָהּ
וְרוּחוֹת שְׁבָרוּהָ לֶעָפָר.

בִּכְתָבֵי קַפְקָא לַמְּרוֹת רַבְגוֹנִיּוּתָם
מִשְׁרַעַת תְּפִיסַת עוֹלָמוֹ וּרְגִישׁוּתוֹ
לְצִלְלֵי יַעַר וְצוּרוֹת שֶׁלֶג
שׁוֹרֵר שְׁחוֹר לָבָן בְּאִפּוּף גְּוָנִים
שֶׁל מְבוּךְ מַרְאוֹת חַרְפִּי.

הַכְּתָם וְהָאֹדֶם שֶׁל פֵּרוֹת בְּשֵׁלִים
מְצוּיִים בְּבֵית קָפֶה בְּפַלֶּשְׁתִּינָא.

דיכאון

מְבֻצָּר בְּעַצְמִי תּוֹפֵס אֲדִישׁוּת
מֻרְחָק כְּאֶחָד מִקֶּסֶמִים וּבֶהָלוֹת
שׁוּם דָּבָר לֹא עוֹשֶׂה לִי
שׁוּם דָּבָר לֹא מֵזִיז
הַמּוּסִיקָה כְּגוּשִׁים אֲרוּזָה חֲבִילוֹת
חֲבִילוֹת.

אִשָּׁה מִתְרַפֶּקֶת הִיא דַ״שׁ מִקִּילוֹמֶטְרִים
וְכַךְ הַמַּבָּט בְּעֵינֵי הַכֶּלֶב
וְזֶרֶם רֶגֶשׁ בִּפְנֵי אֲנָשִׁים.
— יֵשׁ לִקְרוֹעַ חַלּוֹן.

עד שלא תהיה אנוס לטעון לפעמים בשם יריבך לא תהיה שותף גמור בשיחה.
א.ל. שטראוס.

הר

מחזה "גג ומיקלט" נכתב בעקבות עבודת־סטודיו שנמשכה כחצי שנה. בעבודת־הסטודיו השתתפו בשלבים שונים השחקנים גדליה בסר, עמי טראוב, שלמה בר־אבא, עזרא כפרי, אינגריד מוריס, מוני מושינוב גיטה מונטה, עידית צור, לאורה ריבלין, סנדרה שדה וטליה שפירא.

העבודה התבססה על שני עקרונות: הקבוצה כולה מתרכזת בנושא, שהוא נושא העבודה, וכל אחד מן השחקנים מפתח דמות שהוא מבקש לחדד, לפתח ולהניע בהקשר עם הנושא.

המחבר קיבל על עצמו לחבר את הדמויות המחפשות מחבר, ולהניען לתוך מיבנה דראמאטי אשר יביע ויבטא את הנושא, שהלך והתחדד במהלך העבודה.

המחזה עומד לעלות בסוף עונה זו בבמה־2 של תיאטרון חיפה.

יהושע סרחל

תמונה אחת

פלקטים

דירת משפחת רוז.
פרידה יושבת. צבי מסתובב הלוך וחזור.

צבי: מה יש לך, מה את לוקחת ללב? הכל יסתדר, תראי! חובות זה לא מחלה. אף אחד עוד לא מת מחובות. אני חושב שאני אמכור את האוטו. יהיו לי איזה שלושים וכמה אלף לירות, בערך. ה־בעייה תהיה למצוא עוד איזה שלושים וכמה, שלושים־וכמה ועוד שלושים־וכמה זה כבר שב־עים כמו־כלום, אה? מה את אומרת?

פרידה: כלום.

צבי: תשמעי: לא צריך להיבהל מאיומים. אז מה אם הוא איים? אז הוא איים! מי הוא בסך הכל שהוא מאיים? הרי בסך הכל זה לא איזה גוי, הרי בסך הכל זה יהודי בדיוק כמוני!

פרידה: מאפיה.

צבי: איי, שטויות! מאפיה... גם כן מאפיה! אפשר לחשוב שאני לא יכול ללבוש איזה מעיל־עור, להרכיב איזה משקפיים שחורים, לקחת ביד איזה פליי־בוי, להרים את הצווארון, וללכת לאיים על אנשים... זה הכל רק דקוראציה. תיאטרון! שום דבר רציני.
הכל רק שאלה של נשימה. את שומעת, פרידה? נשימה! אבא שלי היה אומר: כשנושבת רוח חזקה, צריך פשוט לכופף את הראש, וזה יעבור.

פרידה: היית צריך לזרוק אותו מהבית ברגע שהוא דיבר על מכות.

צבי: חס וחלילה! להיפך! כשמישהו מאיים עליך, אתה צריך להעמיד פנים שאתה ניבהל. ולעצמך אתה צריך להגיד: פוסטע־מאייסעס! א־אויסגעבלא־זענע־איי... ביצה נפוחה! פהה! את כל ההעל־דים האלה אנחנו הרי מכירים! מאיימים, ובסוף אנחנו קוברים אותם, עם קצת סבלנות.

פרידה: אתה הרסת את כל המשפחה.

צבי: תשמעי, פרידה, כולם אומרים שהתקופה הראשו־נה בארץ היא קשה.

פרידה: אני לא רוצה לשמוע על הארץ.

צבי: למה להתעצבן למה? למה להחרגז? זה פעם ראשונה שמאיימים עלינו? זה פעם אחרונה? לאן אנחנו נגיע, אם ניבהל מכל איום? להיפך: איום זה דבר טוב! אתה לפחות יודע איפה אתה עומד, עם מי יש לך עסק! להיפך! כשלא מאיי־מים עליך, אוהו! אז זה מתחיל להיות רציני! אז אתה צריך להתחיל לשאול את עצמך מאיפה הסכנה תבוא! אבל כשמאיימים — ההה! אז הרי אתה יודע עם מי שיש לך עסק! לא ככה?

פרידה: אם הוא יבוא עוד פעם, אני רוצה שתזרוק אותו מהבית.

צבי: הוא לא יבוא עוד פעם. הוא כבר ראה עם מי יש לו עסק. הוא הבין שכל הדיבורים האלה לא עושים פה שום רושם.

פרידה: אם הוא יבוא ולא תזרוק אותו, אתה תהיה אחראי למה שיקרה.

צבי: אם הוא יבוא עוד פעם, אני ישר אראה לו את הדלת. אדוני, אני אגיד לו, אדוני, מה זה האיומים האלה? מה אתה חושב לך, אני אגיד לו, שפה זה הארלם? פה, אדוני, זה ארץ־ישראל, אני אגיד לו, ופה אין קונצים כאלה! איומים! פהההה!
(דופקים בדלת. צבי משתתק)

פרידה: דפקו בדלת.

צבי: זה הרוח.

פרידה: (אחרי ששוב דופקים) "הרוח"!

צבי: (מהסס, מתנפח, מרעים בקול נועז:) מי זה?!

דסי: (מבחוץ) אבא?

צבי: דסי? (הוא ניגש לדלת ופותח. דסי ועוזי נכנסים) שלום ילדים...

עוזי: שלום...

דסי: מה נשמע?

פרידה: (מכורבלת בכיסאה) כל כך קר לי...

דסי: שמעת על הקור באמריקה?

פרידה: "קור באמריקה"... קור פה!

צבי: היא צודקת: באמריקה שמונה אנשים קפאו ב־מכונית על הכביש...

פרידה: פה הקור מבפנים. הלב קר.

עוזי: טוב! על השמש אין לך מה להתלונן.

פרידה: לא. השמש חמה מדי.

צבי: תאכלו איתנו ארוחת ערב?

עוזי: לא איכפת לי לאכול... אבל...

דסי: אני רעבה, מוות!

עוזי: גם אני רעב שיגעון. ואני מת להשתין... (יוצא לבי"ש)

צבי: (ניגש לשולחן, מוציא ספר צ'קים משקית ניילון) כמה לרשום לך, דסי?

דסי: תעזוב, אבא.

פרידה: הוא עוד אבא שלך, לא?

דסי: יש לנו כסף.

צבי: אני רושם לך שלוש־מאות לירות.

דסי: אני לא אקח אף פרוטה!

פרידה: אנחנו לא ניקח איתנו את הכסף לקבר.

דסי: תפסיקו לדחוף לי כסף, כשלכם בעצמכם אין!

צבי: (גאה ונעלב) יש לנו מספיק בשבילנו ובשבילכם! (הוא גומר לרשום את הצ'ק, תולש ונותן לדסי) קחי.

דסי: אני עובדת ואני מרוויחה מספיק!

פרידה: באמריקה היית מרוויחה פי שלושה, וגם היית מוצאת לך

דסי: (קוטעת אותה) אמא, טוב לי פה ואני לא רוצה לשמוע את כל הדיבורים האלה!

פרידה: אתה שומע, טוב לה פה! גרה בחור קטן, וטוב לה פה! בדירה ישנה, בלי חימום, וטוב לה פה! טוב לה פה...

צבי: נו, קחי את הצ'ק. (דוחף לה) תפסיקי להתנהג כמו תינוקת. אבא שלך נותן לך, תקחי.
(דסי לוקחת את הצ'ק, ועוזי מופיע מבית שימוש)

עוזי: עוד לא קראתם אינסטלטור? המים לא בסדר.

צבי: (הולך לכיוון בית־השימוש) מה זאת אומרת?

פרידה: (הולכת אחריו לבית השימוש) אתה רואה?! אמרתי לך שהוא לא תיקן כמו שצריך!

צבי: אבל המים כבר ירדו!

פרידה: שום דבר הם לא יודעים לתקן פה!

דסי: (הולכת אחריהם לבית שימוש, ועכשיו שלושתם נבלעים בבית־שימוש): אולי תפסיקו לעשות עניין מכל דבר!

עוזי: (צועק אחריהם) די, נו! לא חשוב. אפשר לשפוך מים עם דלי.

פרידה: (חוזרת) ככה הכל ניראה פה. הכל מקולקל: ה־תנור שורף את האוכל, אי־אפשר לבשל כמו שצריך, מזמינים בנאדם מהחברה, אז הוא מבטיח לבוא בצהריים, ולא בא; (צבי יוצא מבית השי־מוש עם שרוולים מופשלים —)

צבי: אני יורד לראות מה עם הברז הראשי.

דסי: עזוב עכשיו, אבא! (הוא יוצא)

פרידה: בסוף הוא כן בא, אז מה מתברר? ששלחו איזה נער שלא מבין כלום בתנורים, ובמקום לתקן הוא מקלקל אותו עוד יותר

עוזי: (באמצע הנאום של פרידה הוא נוטש אותה, נכנס לבית שימוש, נשמע קול מים יורדים, הוא חוזר לקול צהלותיה של דסי:)

דסי: אבא! עוזי הצליח להוריד את המים!
(צבי חוזר מבחוץ, ועוזי יוצא מלא גאווה מ־ביה"ש)

עוזי: זה בסך הכל כלום: הידית היתה תפוסה.

פרידה: (ממשיכה בעניין התנור:) ועוד יש לו החוצפה להגיד לי שאני לא יודעת מה זה תנור. (מחקה את המתקן:) "גברת רוז, הוא עוד אומר לי, זה התנור הכי טוב בעולם!" אפילו תנורים הם לא יודעים לבנות פה...

צבי: מחר אני הולך לחברה, ומחזיר להם את התנור. ואנחנו עוד נקבל פיצויים על הצער, על הנזק, על היחס...

עוזי: עזוב, צבי, אל תעשה מעצמך צחוק... מי יקח את התנור הזה...

צבי: הם יקחו את התנור בחזרה, ועוד איך.

פרידה: אני רוצה שתמכור את כל הדברים.

צבי: איזה פירמות, איזה פירמות, שאלוהים ישמור! תגיד לי, איך זה יהודים הצליחו לעשות דברים כל כך בלי כישרון...

פרידה: אני לא יכולה לבשל, אני לא יכולה לנקות, אני לא יכולה לעשות שום דבר! הארץ הזאת הורגת אותי.

דסי: אמא, בואי אני אעזור לך, נכין ארוחת ערב ביחד. (יוצאת)

פרידה: הארץ הזאת הורגת אותי. אני אמות. אני לא יכולה לישון בלילה בגלל הצעקות של הגברת סוזי, אין בידוד בקירות, החיים וולגאריים ועכשיו בא הגאנגסטר הזה לאיים עלינו עם העולם ה־תחתון.

צבי: למה הילדים צריכים לשמוע?

פרידה: למה אני צריכה לחיות ככה?!

עוזי: שטיים היה אצלכם...

צבי: אני זרקתי אותו, כמו שאומרים, מכל המדרגות.

פרידה: בטח!

דסי: (מהמטבח) יש נקניקיות! נכין הוט־דוגס? (ל־עוזי) אתה רוצה נקניקיות?

עוזי: מאה אחוז!

צבי: אולי הם רוצים לשתות משהו קודם...

פרידה: קוקה־קולה זה בסדר? אם אפשר לקרוא לזה קוקה־קולה.

עוזי: כן כן, יותר מבסדר. (פרידה יוצאת) תשמע, צבי... תסלח לי שאני מתערב: מוכרחים לקחת את העניינים בידיים. אתה רואה שמהעסק לא יוצא שום דבר...

צבי: זה צריך הרצה... זה פעם ראשונה שאני פותח עסק?

פרידה: (מציצה מהמטבח) לא!!! אלוהים, זה לא פעם ראשונה...

צבי: (מתעלם ממנה) אתה מבין, עד שמכירים אותך, עד שיש קליינטורה...

עוזי: תראה, צבי, פה בארץ אתה צריך קודם כל מיש־רה; יש לך מישרה, יש לך משכורת, אז אתה יכול להתחיל לדאוג לעסק...

פרידה: צבי הוא בנאדם יותר מדי טוב בשביל הארץ ה־זאת.

עוזי: כמה שווה הליפט עם הציוד שנישאר במכס?

צבי: או! אוהו! זה שווה מינימום חמישים אלף, אם לא שבעים אלף... ואולי יותר.

עוזי: אז למה שלא תמכור בינתיים את כל הציוד הזה?

צבי: אם אני מוכר את הציוד, איך אני אפתח את ה־עסק?

עוזי: לפחות תשלם חלק מהחוב, תוריד את הלחץ; תמצא לך מישרה.

צבי: תראה, עוזי: אני באתי לארץ עם החלום הזה... פה יש הרבה זקנים שבאו בתור פליטים... פה הזיקנה הרבה יותר קשה... ובעולם יש התפת־חות עצומה בטיפול במחלות זיקנה. ולי יש ציוד... אם נחזיק מעמד עוד קצת, ונפתח את העסק, זה יהיה דבר מיוחד במינו בארץ.

פרידה: (שמופיעה עם הקוקה־קולה) אתה רואה, הוא בנאדם יותר מדי טוב!

עוזי: אתה באמת מאמין שזה יכול ללכת? ציוד למח־לות זיקנה?

פרידה: הוא מאמין, זאת הצרה של כולנו.

דסי: (מגיעה מהמטבח) אין לחם בבית!? וגם אין חרדל?

פרידה: מה את רוצה ממני?

דסי: איך אפשר לאכול הוט־דוגס בלי חרדל ובלי לחם?!

עוזי: מה אתם עושים עניין! אני לא איכפת לי. נרביץ את זה, ודי.

דסי: פעם אחת אני באה עם עוזי לארוחת ערב... למה את לא יכולה להיות אמא?! (פרידה המומה עד דמעות) אני לא התכוונתי להעליב אותך, אבל זה מעצבן אותי! אני מתביישת... תמיד מוכר־חים לבוא לבית ריק...

צבי: (קם ניגש לדסי) דסי, את יכולה לקום וללכת מפה.

פרידה: עזוב אותה. היא צודקת.

עוזי: למה אתם עושים מכל דבר טרגדיה? אתם, האמ־ריקאים, מצד אחד יש בכם משהו נורא פתוח! חופשי כזה! זאת אומרת, אני לא יכול לדבר עם ההורים שלי בישיר־כזה...

פרידה: כל זה אתה יודע ככה, מאפיזודה אחת?

עוזי: ממה?!

פרידה: לא חשוב.

עוזי: (לדסי) מה היא ניסתה להגיד?

דסי: לא שמתי לב.

עוזי: זה היה עוקצני כזה, לא? עוקצני־חביב! פרידה פרידה!
(מניף לעומתה אצבע מאיימת בבדיחות)

דסי: אז איך נאכל את הנקניקיות?

עוזי: (עצבני מאוד הפעם:) תעזבי כבר את הנקניקיות הרקובות האלה! לא בשביל זה באנו, אחרי ה־כל... (הוא פונה לצבי) תשמע; צבי: תאכ־לעס... אני דיברתי עם החבר שלי, בעל החניון

צבי: תשמע, עוזי, מה שנוגע לפינגסים, זה בדיוק הזמן להחזיק מעמד. שמעת על הניו־דיל בארצות הברית של רוזבלט?

עוזי: לא.

פרידה: (לצבי) ניו־דיל... מה אתה רוצה ממנו.

צבי: למה? זה היה בדיוק אותו מצב כמו עכשיו בארץ. שתחסר שערה! (פונה לעוזי) החבר הזה שלך, יש לו באמת מה להשקיע, או שזה גם כן אחד מהדגים הקטנים האלה שמסתובבים פה.

עוזי: הוא יכול להרים את כל העסק ככה.

צבי: כי בארצות הברית, אתה מבין, אנשים כאלה ב־קושי יכולים להיכנס לשותפות באיזה טכסי, או בקיוסק של פופ־קורן.

עוזי: אולי נישב פעם אחת וננסה סופכלסוף לעשות חשבון כמה בדיוק נחוץ כדי להתחיל להזיז את זה? כי אם אני רוצה לעניין אותו

צבי: יש היום הרבה ציוד לטיפול בזקנים, שבארץ לא מכירים בכלל. והכיסא שאני המצאתי, רק מהפ־טנט אפשר לעשות מיליונים. אתה מוכרח לבוא לבית המלאכה

עוזי: (מאבד סבלנות) כן כן

צבי: ואתה יכול להביא את החבר שלך המשקיע: אם יש לו רק חוש לביזנס, הוא יתפוס ישר! אנחנו נתקשר עם בית־חרושת שיקנה את הזכויות ל־ייצר את הכיסא, ואנחנו נקבל עשרה אחוז מה־מחיר ברוטו של כל כיסא, ואחרי שהעסק יתחיל לרוץ, נוכל לעשות גם פעולות סעד, מפני שב־ארץ, עד כמה שהיספקתי לראות, הצד הזה מוזנח לגמרי.

עוזי: בוא ננסה אולי לחשב.

צבי: אני באתי לארץ־ישראל בתור אידיאליסט, כי אני חושב שהיהודים צריכים לעשות הכל יותר יפה, יותר אנושי.

עוזי: מאה אחוז, מאה אחוז! אבל בוא ננסה לחשב בדיוק כמה כסף צריך בשלב הראשון, בשביל לצאת מהחובות ולהתחיל לנשום

צבי: אני יכול להגיד לך בדיוק. זה פשוט מאוד... יש לך חתיכת נייר? פרידה, יש איזה חתיכונת נייר ועיפרון? אפשר לעשות חשבון!

עוזי: ותנסה גם לעשות חשבון של רווחים, כי כל הכבוד לרעיון של הסעד, אבל אם אני מנסה להכניס את המשקיע לעסק, הוא ירצה להרוויח משהו מכל העניין

צבי: פרידה, תמזגי עוד קוקה־קולה!

פרידה: (בלעג מר) "קוקה־קולה"...

צבי: בניו־יורק, בסופרמרקט שלנו, היו 112 סוגים של משקאות. 112 סוגים! וכמה סוגי גלידות... (ל־פרידה) שישים ושיבעה סוגים! אה?

פרידה: שיבעים ושישה.

צבי: שיבעים ושישה סוגים... וזה עוד לא הכל...

עוזי: תראה צבי, אני רוצה שתבין: אני לא הבאתי את הצרה הזאת ששמה שטיים, אבל אם אני מכניס את החבר שלי

פרידה: החבר שלך יודע מה זה עסק?

דסי: הוא אמר לך: יש לו חניון

עוזי: בכל אופן, איתו אל תדברו על סעד.

צבי: למה?

עוזי: לא, פשוט אל תזכירו את זה. תבינו שזאת לא ארץ של פילאנטרופיה.

פרידה: באמת קשה למצוא מישהו שהוא לא גנב.

דסי: אמא!

פרידה: מאיפה יש לחבר שלו, פישר בן עשרים ומשהו, קאפיטאל? מאיפה?!

עוזי: פרידה, תירגעי. אז בוא ניקח נייר ונעשה חשבון, נו!

פרידה: ואני בטוחה שאין לו שום השכלה. שום חינוך.

עוזי: בואו ננסה רגע להיות מעשיים. אנחנו מדברים על כסף

פרידה: צבי לא היה צריך לבוא הנה, עם הלב היהודי שיש לו כמו צרה, לרוץ לכל מיני פקידים טיפ־שים, הוא ממציא גדול ובינלאומי של מכשירים לזקנים, שיש לו בכיס הקטן הרבה יותר מדע מכל הפרימיטיבים עם המיליונים בנו־מנס־לאנד הזה!

עוזי: דסי, אולי תקחי את אמא שלך קצת למיטבח, ותכינו את הנקניקיות, (לצבי) כי אתה מבין, שאלה ראשונה ששואלים אותך זה מה הנזק, ואיזה פרצוף יהיה לי אם אני אתחיל לקשקש מיספרים על בערך? אם אתה רוצה לראות כסף

פרידה: (מתפרצת) הוא לא רוצה אף סנט מהכסף של החבר שלך! רק בשביל קירות יש פה לב לאנ־שים! רק בשביל בטון! זה המקום הכי בורגני בעולם! הכי בלי נשמה!
(לצבי) ואתה לא תיתן אף סנט לוועד הבית, כי אני אמות מזה!

עוזי: (לפרידה) אולי תעזבי את השיגעונות של אבא שלי בצד עכשיו! זה לא הנושא!

פרידה: כל הזמן רודף אחרינו עם הקיר הרטוב! אלפיים לירות בשביל הקיר הרטוב!

מרים דרור

אחרון

חוּטֵי הַשִּׁישׁ הַקַּר
נוֹשְׁכִים לְשׁוֹנָם בִּדְמָמָה
שֶׁתִּיקָתָם שׁוֹקַעַת;

צִפּוֹר זוֹעֶקֶת
וּתְוַאי הַשַּׁחוֹר הַיָּרוֹק בְּעֵינֶיהָ
וּבִי תְּחִינוֹתֶיהָ;

מִי שֶׁלֹּא זָכַר
לֹא יָדַע אַף בְּמִנְחָשׁ
אֶת רַכּוּת מַגָּעֶיהָ

הַיָּרוֹק שֶׁהִשְׁחִיר בְּעֵינֶיהָ
וְהַשִּׁישׁ הַקַּר עַל שְׂפָתֶיהָ.

עוזי: אוקיי, אז גם הוא משוגע! זאת הבעייה שלך? או שהבעייה שלך זה איך להוציא אותו (מצביע על צבי) מהבוץ?

פרידה: זאת ארץ של קירים!

עוזי: אומרים קירות!

פרידה: ארץ של גנבים. הם לקחו את האיש הזה ושברו אותו לחתיכות קטנות, ולא מספיק להם, הם דור־כים עליו ברגליים עד שיהיה סמרטוט בשביל הריצפות!

עוזי: אומרים רצפות! ר־צ־פות לא ריצפות.

פרידה: והוא איש טוב! (היא יוצאת בריצה) אני לא יכולה יותר! לא יכולה יותר!

דסי: אמא! (יוצאת בריצה, וחוזרת מיד:) היא סגרה את עצמה באמבטיה!

צבי: פרידה! (יוצא בריצה, ושומעים אותו מבחוץ צועק באנגלית:) אופן־אפ! אופן־אפ! פרידה אופן־אפ!
(עוזי נותר לבדו בחדר. הוא מתבונן בדברים שעל השולחן, ומוצא את הצ'ק שצבי רשם לדסי. הוא מגחך בזעם, מקמט את הצ'ק, מקלל:)

עוזי: קוס־אמק! (הוא ממולל את הצ'ק ומשליכו ארצה, ועתה הוא מתחיל לזרוק הכל מהשולחן ארצה. הוא מנקה את השולחן מהכל. עתה נכנסים צבי, פרידה ודסי, כאשר דסי וצבי מובילים את פרידה. הם עוצרים ורואים את תוצאות מעשיו של עוזי.)

דסי: מה עשית?

עוזי: תושיבו אותה!

פרידה: (רועדת) תיקחי אותו מכאן!

עוזי: (על פרידה) שבי. (צועק) שבי!

פרידה: אני לא יכולה לראות אותו! (לצבי) תישלח אותו מהבית שלי!

דסי: אמא תפסיקי!

צבי: (לעוזי) תלכו עכשיו.

עוזי: שב!

צבי: (לדסי) קחי אותו ותלכו.

עוזי: שב!!!

דסי: (תופסת בידו של עוזי) בוא נלך!

עוזי: שבי גם את!!!

צבי: מה זה...

עוזי: (מרעים כרס"ר) שב!!! (הוא מושיב את כולם, והם די המומים. הוא מסתובב ביניהם כארי בסו־גר) אני לא רוצה להרביץ לאף אחד...
(לפרידה שמנסה לקום) שבי! שבי!!! עכשיו תבינו: אסור לכם לחיות פה. אתם מבינים?! אני אעזור לכם להשיג כרטיסים, ותיסעו מכאן מיד! אתם לא תשבו פה, ואתם לא תלכלכו את הארץ הזאת, מובן? (לפרידה) את אישה משוגעת, ואת צריכה באופן דחוף אישפוז. בשביל מה באת הנה? לחפש את היופי המושלם? אין כאן יופי מושלם, אין כאן שום דבר מושלם. זאת ארץ קשה, כולם מחרבנים פה קוביות, אבל ככה אנחנו חיים פה, וזהו זה! ואת השיגעונות שלכם תעשו באמריקה. שמעת?! לא פה! אל תדברי עכשיו! אין לך מה להגיד, ולי אין מה לשמוע. אני לא יודע מאיפה אני אקח את הכסף... אבל אני אשיג את הכסף, אני אקנה לכם כרטיסים, ואתם תיסעו מהארץ, ולא תלכלכו פה את הכל עם השיגעונות היהודיים האלה! החרא הגיע לי עד פה, ואני רוצה ארץ נקיה, בלי דרעיים ובלי גישעפטים, וככה זה יהיה!

פרידה: (לצבי) דו סאמסינג פור גודס־סייק!

צבי: (לפרידה) שאט־אפ! איי קאנט קיל הים...

עוזי: (מניח ידו על כתפו של צבי) צבי, אני אעזור לך. אבל אל תיגע בעסקים, ואל תיתן לאנשים מטומטמים לבלבל לך את המוח, כי האישה הזאת מטומטמת!

דסי: עוזי! איך אתה מדבר...

עוזי: זאת אימך, אבל היא מטומטמת! משהו לא בסדר איתה!

צבי: תעשה לי טובה ולך עכשיו.

עוזי: אוקיי, אני אלך. אבל אני מתכוון לכל מילה ש־אמרתי. (לדסי) את באה?
(דסי קמה ממקומה)

פרידה: את הולכת איתו?

דסי: בטח שאני הולכת איתו. (היא ניגשת לעוזי, כור־כת את ידה על זרועו כנאחזת בו) בוא... (הם יוצאים, וקולה נשמע מבחוץ:) לא היית צריך לדבר ככה.

עוזי: (מבחוץ) אני יודע. קוס־אמק, היא הרגיזה אותי!
(צבי ופרידה נשארים לבדם)

צבי: (ניגש לפרידה הרועדת בכל גופה, ומנסה להרגיעה) מדאיג אותי מאוד המצב שלו. אלה סימפטומים של מחלה.

פרידה: אתה חולה.

צבי: אולי את חולה. כולם חולים. אין דבר. אני לא צריך שום עזרה.

פרידה: אתה לא תצליח.

צבי: אני אצליח.

פרידה: (בסארקאזם) כמו באמריקה. אתה אדם לא מוצ־לח. אתה הורס את המשפחה ואת הכל. אני אמות פה. אני הולכת למות, ולא איכפת לאף אחד.

צבי: את יודעת מה? נחזור לאמריקה.

פרידה: אתה יכול לחזור לאמריקה? תלך ישר למשפט עם מס־הכנסה.

צבי: האמת היא שאני לא רוצה לחזור לאמריקה.

פרידה: אתה רוצה, אבל אתה לא יכול. זאת האמת.

צבי: (צונח מוכה אל תוך כיסא) אני אקח הלוואה. אני אכתוב מכתבים. אני אעשה רעש כזה בעיתו־נות, שכל הארץ תירעד. איך קוראים לו, לעיתונאי הזה, הקרוב של הגיס שלך!

פרידה: אני רוצה לחזור הביתה.

צבי: מה לא בסדר בארץ הזאת? (שתיקה) אם הפעם אני לא מצליח להעמיד את העסק על הרגליים, אנחנו חוזרים. (שתיקה) מה יש הערב בטלביזיה? אולי נראה טלביזיה?

פרידה: אין פה כלום בטלביזיה. טלביזיה יש פה. בשביל מה אנחנו מחזיקים בכלל מכשיר. אתה הבאת אותי למידבר.

צבי: אני יודע מה שאני אעשה מחר. מחר אני קם, את שומעת, פרידה, מחר אני קם ונוסע לחפש את המיגרש של הסבתא בהרצליה.

פרידה: (צחוק מטורף) הה! אל תזכיר את המגרש הזה!

צבי: אני יודע שיש מגרש כזה. מוכרח להיות. תמיד דיברו עליו במשפחה. אם נמצא אותו, זה שווה מיליונים. הם דיברו תמיד על איזה אקר שלם, את שומעת, איזה עשרה דונם שאבא שלה עפעס קנה בשבילה כשהיא נסעה מווינה לארץ־ישראל. אני בטוח שזה נמצא בהרצליה. או בחולון. תמיד דיברו על החתיכת־מגרש הזה בהרצליה, או אפ־שר (מבטא "עפשער") בחולון.

פרידה: כן כן. לך תחפש את המגדש הזה בהרצליה, או בחולון. אפילו אם הוא היה, אז מזמן גנבו אותו.

צבי: (בעניין אחר לגמרי) אה! איזה מין אישה אידיא־ליסטית שהיא היתה, סבתא... מהפכנית אמי־תית. יום אחד בא נואם גדול מהוועד המרכזי, לאסאל השני קראו לו, והוא אמר: הדם היהודי יהיה שמן על גלגלי המהפכה העולמית. כולם מחאו כפיים, והיא קמה, את שומעת, עזבה את המפלגה, את בעלה, את הילדים, לא רצתה לשמוע משום דבר, והלכה ישר לארץ־ישראל. לקיבוץ. אז בא אבא שלה קנה לה את המגרש ושילם אז אלפיים שטרלינג. במשפחה ידעו את כל הפרטים. רק איפה המגרש נמצא בדיוק, זה הם שכחו. בהרצליה, או ערגעץ בחולון. ואני אפילו לא יודע איפה קברו אותה... אם אני רק מוצא את המגרש הזה... תני לי עוד חודש אחד...

פרידה: הבאנדיט נתן לך אולטימטום של שבועיים.

צבי: אל תדאגי. הכל יהיה בסדר. (הוא פונה ללכת)

פרידה: לאן אתה הולך?

צבי: אני צריך קצת אוויר. בחוץ הראש שלי עובד יותר טוב.

פרידה: אני רוצה לראות את הבן שלי. אני רוצה לנסוע. איפה הבן שלי...

צבי: אנחנו נראה את הבן שלנו. הכל יהיה בסדר גמור. (הוא מחפש ניירות) איפה הניירות של הבנק?

פרידה: עכשיו הניירות של הבנק?! צבי, אני רוצה לדעת לאן אתה הולך!

צבי: יש לי פגישה חשובה.

פרידה: באמצע הלילה? עם מי?!

צבי: אני אספר לך אחר־כך, נו...

פרידה: (מתייצבת בפתח) עם מי! אני רוצה לדעת!

צבי: עם אדון מקס, נו.

פרידה: אתה שוב הולך להסתבך?

צבי: פרי'ל, מקס הוא יהודי כמוני וכמוך. מקס הוא בנאדם משלנו. (מוצא את הניירות. צורר אותם בשקית ניילון. נושק לפרידה) רק אל תדאגי. כבר עברנו צרות יותר קשות. יהודי לא יכול להרשות לעצמו לאבד את האמונה בגלל איזה חוב זמני של כמה סנט, כי אחרת — לאן היינו מגיעים? (הוא יוצא) ●

אין העין קיימת בשביל לראות, היא קיימת ורואה.
א.ל. שטראוס.

אריה על חומה עתיקה

אידה הוברמן

חדירתם הניכרת והמשמעותית של יהודים לאמנויות הפלסטיות חלה בתקופה המודרנית; ביצירה היהודית של הדורות הקודמים קשה למצוא פרופורציה בין ההגות והביטוי בכתב ובין הביטוי באמנויות הפלסטיות הן מבחינת ההיקף והן מבחינת הרמה. גם בימינו אין אמנויות הציור והפיסול משקפות את הזעזועים ההיסטוריים והמנטליים, הטילטול בין תהום ותקומה, השפלה וגאווה, את השינויים הגיאוגרפיים, החברתיים והרוחניים שפקדו את עמנו בדורות האחרונים. האמנות הפלסטית הישראלית שטה על מי מנוחות, אמנם אפשר למצוא מוטיבציה יהודית ביצירתם של כמה אמנים, בנושאים, ואולי גם בהרכב הצבעוני או בסיגנון, אך אי־אפשר לומר שיש זרם רעיוני או סגנוני מרכזי שמשתקפת בו עוצמת הזעזועים האלה.

אחדים מהאמנים הישראלים משתמשים בסמלים יהודיים מסורתיים ומשלבים אותם במוטיבים המודרניים.

לרוב השינויים והמשברים שעברו על האמנות הישראלית גרמה השפעת החידושים באמנות העולמית והגישות הטכניות החדשות, וכן ההתרשמויות מהאקלים, הנוף והאור.

מתולדות האמנות למדנו שמאורעות גדולים בהיסטוריה משפיעים באיחור על תוכנם וסגנונם של זרמים באמנות, ולפעמים היא ניכרת רק אחרי דורות, מתנקזת באפיקים שונים ומופיעה בזרם עז שוודאי לא היה לולא הבשורות ההיסטוריות הקודמות.

גם אם נצא מההנחה שאין האמן פועל בחלל ריק, שהתנאים הסביבתיים מתערבים באישיותו וביצירתו, הרי מדובר בקליטה עמוקה, בעיכול, ביחס אישי המסתמך על נסיון אישי, פיסי ונפשי, מדובר באירועים היסטוריים בעלי עוצמה, שבאו בקצב מסחרר, ושאין יצירה פיגורטיבית וריאליסטית העשויה להתמודד איתם.

לכן מובנת הנטייה להיעזר בסמלים המקובלים במסורת העם, המכילים תכנים רב־משמעותיים ואף מיסטיים.

✶

לא תמיד מצליחות המלים לבטא את המחשבה, ועוד פחות מזה הן מסוגלות להביע ערכים חזותיים־אמנותיים. אך מאחר שמאמר זה קיים בזכות המלים, הן הכלים העומדים לרשותו אסתייע בדברי צייר שסקר את המהויות החזותיות שביצירתו: "יש שאני צולל אל תוך ילדותי, מגיע עד נבכי רחם אמי וממשיך אל תוך ההיסטוריה העתיקה של עמי וארצי. כאן הנני מציב זה לצד זה יסודות בעלי ניגודים קיצוניים, שחוסר ההיגיון המשכנע שלהם הוא בשבילי מקור של שמחה והתעוררות עד אין סוף. התוצאה היא קורטוב של סוריאליזם עם שמץ הומור עצוב, הנובעים שניהם ממזגי ומנסיון חיי."

אלה דבריו של נפתלי בזם בהקדמה שכתב לספר ציוריו. בפגישת־ניגודים מוזרה זו מתמזגים סמלים יהודיים עתיקים, מוטיבים המבטאים קשרים אישיים בעבר והתרחשויות בהווה בנימה משיחית מסויימת. על נושא "העולים" הוא כותב: "עכשיו הוא ניצב לו בשממה ושותל את סולמו בקרקע. שורשי הסולם מבקיעים עמוק עד שכבות האדמה הרחוקות, המכסות גלי אבנים עתיקות ומצולקות". עד כאן דברי בזם. בציוריו, במוטיבים שבחר ובסגנונו המאוחר הוא "שותל את סולמו בקרקע", ומגיע לשכבות הקרובות והרחוקות של ההיסטוריה. זה נסיון שרק ציירים מעטים מתמודדים עמו: לכל אחד מהמוטיבים יש מקור אחר.

הבה נתבונן באחד המרכזיים שבהם: האריה, אחד הסמלים המרכזיים ביצירת בזם. האריה מתואר עם עולה על עיר קבורה, עם סירת עולם, הוא רוקד עם דג, מקונן על קבר־אחים ומופיע על חומה, או בעיר העתיקה.

אריה רובץ משמש בסיס לקבוצת עולים, מכביד במשקלו ובתנועתו הסטאטית על בתים נמוכים, על צריפים ועל עץ. גופו בפרופיל, וראשו פונה חזיתית אל הצופה. בפניו יש רמזים לתווים אנושיים, עצובים, ורעמת שערו ממסגרת, בכעין קרינה, את ראשו העגול.

בתמונה אחרת נראה האריה עומד על קבר־אחים, שליו וטעון עצבות נצחית, ולידו דולקים נרות בזוג פמוטים, באותו עצב עמוק. עומק־וכובד ובאותה מוצקות כבדה הוא מחבק (בתמונה נוספת) את הדג, רעו־לצרה. הדג, הקרבן האילם והנואש, הוא הניגוד לכוחו של האריה. לשניהם כנפיים בהירות, ושניהם עומדים על חומה עתיקה ובפריחה עזה.

האריה, המסמל את שרידי העם, את שומרי הגחלת, מהלך בינינו ומעורב במעשינו, ויש בו צירופים של מסורות אמנותיות ועממיות שונות.

במסורת היהודית האריה הוא סמל חזותי נפוץ, כמעט כמו המנורה וארון הקודש.

✶

בבתי־הכנסת העתיקים ניצבו אריות משני עברי ארון־הקודש. באמנות היהודית העתיקה האריה הוא הדמות היחידה שהורשתה להתייצב במקומות של קדושה כפסל תלת־ממדי, למרות האיסור החמור של הדת היהודית למעשי־פיסול וכל תמונה! הוא מופיע בצורות שונות, כפסיפס ברצפות בתי־הכנסת, כעיטור בתשמישי־הקדושה בכל הדורות ובארצות שונות, ברקמות ובגילופי־עץ, בבתי־כנסת ובבתים פרטיים, וכן בכתבי־יד רבים וכסמל לבתי־דפוס. על־פי־רוב הוא עומד בפרופיל, מול בן־זוגו, וראשו מופנה לאחור או אל האובייקט המרכזי. (המנורה או ארון הקודש). במה זכה האריה, שהיה לאחת הדמויות העיקביות ביותר, במשך הדורות, במסורת הפלאסטית היהודית?

בתנ"ך מוזכר האריה פעמים מספר כסמל לגבורה אישית. כמייצג אוייב המביא חורבן וגם כמייצג מלך מושיע.

שבט יהודה, שהנהיג את העם, שמלך המשיח עתיד לצאת מקרבו, נמשל לאריה. בפיוט, באלגוריה ובמטפיסיקה הוא מסמל אומץ ושלטון, הוא מעניש ומגן והוא משול לאור, לאש ולשמש.

איך היה האריה, בציורים בני זמננו, למקונן על קברי־אחים ולמנציח זכרו של המת?

הקשר בין האריה ובין הקבורה אינם ברורים במסורת היהודית. אמנם בבית־שערים נמצאו תבליטי־אריות, אך זאת- תופעה נדירה באמנות היהודית העתיקה. לעומת זאת פגשנו באריה רובץ על קברים יהודיים באירופה, במאה ה־18 ובמאה ה־19. אריות אלה הם ריאליסטיים למדי, ולא פעם ההקשר פשוט: שמו של הנפטר. קשה למצוא קשר בין תופעה מאוחרת זאת ובין מקומו של האריה באמנות־הקבורה של המזרח התיכון העתיק.

במצרים ובתרבויות המזרח העתיק היו האגדות על לידתו של האריה קשורות בפולחן השמש והכוכבים ובאמונות הקשורות בו. האריה היה סמל חיי־הנצח אחר המוות, והוא תואר עם פני אנפס ועם רעמה דומה לאש או לקרני־שמש מסוגננות. פניו המסוגננים העידו על הכוחות המיסטיים המצויים בו על־פי אמונות הפגניות.

✶

מוטיב האריה חוזר באמנות הישראלית המודרנית.

האריה המסוגנן של מלניקוב, בראשית הפיסול הישראלי החדש, והמוטיבים של האריות החוזרים בציוריהם של פנחס שער, נפתלי בזם ושמואל בונה, מעידים על הכוונה לשלב בסמל זה את העבר וההווה, את יהדות הגולה עם השתרשות מחדש באזור הים התיכון. האנפס המלא והמסוגנן של פניו, הדומים לעתים לפני הליוס, עיצובו הסטאטי והקשרים בינו ובין הנצח, הזאכרון והקבורה מצביעים לכיוון התרבויות המזרחיות העתיקות, — הוא ביטוי לשאיפה לגשר על־פני אלפיים שנה, למזג מקורות עתיקים עם סמליות חדשה.

האריה הוא אחד הסמלים היהודיים (כמו הגפן, הנשר והאיל) שמקורם במזרח העתיק ושחדרו ליהדות בגלל המעורבות של העם העברי בתרבויות של שכניו בימי קדם: דימויים חזותיים אלה, שהיו מקובלים על עמי האזור, מופיעים גם בספרות ובאמנות של ארץ־ישראל העתיקה. עם חדירתם של המוטיבים האלה לתרבות היהודית חלו שינויים במשמעויותיהם ובתכניהם, בהתאם למגמות ההתבדלות הדתית והתרבותית של היהודים מהאמונות האליליות.

מוטיבים אלה, המעידים על השפעת הסביבה על היהודים בארץ־ישראל במאות הראשונות לספירת הנוצרים והקשורים גם בפיריון ובתנובת הארץ, היו בגולה למוטיבים יהודיים מקובלים, המצביעים על ההסתגרות מפני הסביבה הנכרית.

לגפן, לאריה, לאיל, שקישטו את דלתות־העץ של ארון־הקודש בקראקא שבפולין במאה ה־18, אין אחיזה כלשהי במסורות האירופאיות, הם מצביעים על מגמת ההתבדלות מהטבע ומהאמנות של הסביבה הם באים להדגיש את הרציפות מהימים שלפני חורבן הבית. אך אל הסמלים הרצופים האלה התגנבו פה ושם מוטיבים מחיי היום־יום בפולין, כמו תיאורים ארכיטקטוניים שאולים מבתיה של קראקא.

✶

בזם הביא לציוריו את זכר ביתו שבגרמניה ואמו המברכת על הנרות, את הצער על מות משפחתו ובני עמו. הזיכרון הבשיל בתודעתו והתגבש בסמלים, החיים זה בצד זה בניגוד תהומי ובמיזוג שלם, סמלים אלה, הנושאים את הזיכרון הלאומי והאישי מהגולה, התאקלמו מחדש בארץ־ישראל.

משה קסטל לא הביא מהגולה זכרונות אישיים. רשמי ילדותו קשורים בישוב הארץ־ישראלי הישן. קסטל, השואב ממקורות המיסטיקה היהודית, לא הרחיק לכת מבחינה גיאוגרפית. הוא ספג את המוטיבים הקבליים ממקורותיהם הצפתיים והדימויים שחכמי הקבלה השתמשו בהם מפרים את רעיונותיו האמנותיים. אחד מהם הוא מוטיב האותיות. הודות לגישתו החושנית של קסטל ולנסיון שצבר כשצייר בתים וחומות עתיקים, שהדמויות האנושיות משתלבות בהם אורגנית, יש ביצירתו החדשה מיזוג של חומר ורוח. שייכותו לאזור מתבטאת במוטיבים צורניים, ביניהם מתבלטות אותיות הכתב שהוא ספק עברי ספק ארמי וספק אשורי. הסמלים המיסטיים שביצירתו מתאפיינים גם בחספוס של האדמה, הסלעים והחומות.

בכיוון אחר התגלגלו ההשפעות הקבליות והחסידיות על מרדכי ארדון. האות א', המקפלת בתוכה, על־פי מסורת הקבלה, את כל יסודות הדיבור האנושי, היא סמל בתמונות של ארדון, בצד רמזים קבליים וסטרוקטורות קבליות. האות א'.— שנתגלתה, לפי אחת הגירסאות, יחידה לעם ישראל בסיני, ואילו לכל האותיות האחרות התוודע העם בעזרת קולו של משה — מגשרת ביצירת ארדון בין מחשבת ישראל בימי הביניים ובין אווירה של ירושלים, שארדון הגיע אליה במיקרה והיכה בה שרשים עמוקים.

✶

האריה צוייר, גולף ונרקם בעבר למען בתי־הכנסת ועל תשמישי קדושה. האם יש לראות בו סמל שמשמעותו דתית בעיקר? שאלה זו נשאלת גם לגבי סמלים אחרים.

האם חל שינוי קיצוני בתפקיד הסמל והוא נהפך מדתי ללאומי כשהיה למוטיב ביצירותיהם של ציירי דורנו החילוניים? יש סימנים חיצוניים העשויים לתמוך בדעה כזאת. אבל תחילה יש לשאול מה היה תפקיד הסמלים החזותיים בבית־הכנסת? האם הוא היה פולחני או קישוטי?

אנו מכירים את האיסור "לא תעשה לך פסל וכל תמונה"; וכן את החיזוק לאיסור זה בספר דברים: "פן תשחיתון ועשיתם לכם פסל, תמונה כל סמל תבנית זכר או נקבה".

לאיסור זה היה פירושים שונים בתקופות שונות, היו חכמים שהחמירו והיו שהקלו, ולעתים אף חרגו היהודים מגבולתיו, אך אפשר לומר שיחס בסיסי זה של הדת לביטוי הפלאסטי־ציורי קבע את אופיה של האמנות היהודית כל הדורות. הדת היהודית לא נזקקה לאמנות ויזואלית לשם מילוי התפקידים הפולחניים, ואם חדרה אמנות זו לבתי־הכנסת, גרמו לכך כנראה הצורך בעיטור אסתטי, ובעיקר הצורך בסמל כביטוי לזיכרון לאומי ולתקוות הישועה, שליוו את הקיום היום־יומי של העם במשך הדורות. מקומם של הסמלים היה אמנם בבתי־הכנסת אך הם לא היו מקודשים. בית־הכנסת היה לא רק מקום פולחן אלא גם מרכז קהילתי וחברתי. הדת היהודית דוחה דימויים פיגורטיביים ואינה נזקקת להיכלות בנויים. המונותאיזם המוסרי של הנביאים היה מתחילתו מנוגד למיתוסים האליליים ולמחשבה האלילית.

הניגוד שבין הצורך בחיוניותה של הדת ובין ההפשטה הדתית גרם למתחים ולחריגות בתולדות ישראל, אך לא בחריגות עוסקים אנו אלא בסמלים הנפוצים, שהופיעו ברציפות כל התקופות, במקומות מרוחקים זה מזה, כהוכחה פלאסטית חזותית להמשך מיתוס הגלות והגאולה שהעסיק תמיד את המחשבה היהודית. הציפיה למשיח והקינה על גלות השכינה ליוותה לא רק את הפילוסופיה היהודית, אלא גם את מינהגי היום־יום, והיא התבטאה גם בסמלים חזותיים.

✶

מעוט הסמלים הרצופים, והמושרשים במסורות העממיות, באמנות הישראלית הצעירה, מעורר תמהון. נראה שבמאות ה־18 וה־19 נפסקה רציפות השפעתם של סמלים אלה, עם השתלטות המחשבה הרציונאלית שדיכאה את המיסטיקה ואת הדימויים הכרוכים בה. הציירים שהשתחררו מהגיטו היהודי פרצו אל העולם האחר. וכשהתחדשו השאיפות הלאומיות והרעיון הלאומי מצאו רוב הציירים היהודיים את עצמם מחוץ למערכת שהזיכרון הלאומי, האישי והחזותי משתלבים בה.

רוב הציירים, אך — כפי שראינו — לא כולם ●

חמוטל בר־יוסף

לא ניסע

אַרְבָּעָה יְלָדִים נֶאֱחָזִים בְּשִׂמְלָתִי הָרְחָבָה
כְּמוֹ יְתָרִים שֶׁל אֹהֶל מוֹתְחִים אוֹתָהּ.
אַרְבָּעָה יְלָדִים מַחֲזִיקִים אֶת שִׂמְלָתִי
כִּירִיעָה עֲלֵיהֶם נְטוּיָה.

פִּתְאֹם רוּחַ צָפוֹן מְנַפֵּחַ שִׂמְלָתִי
מְנַעֵר בְּרַעַשׁ קְרָבֵי כְּכַנְפֵי חֲסִידָה.
אַרְבָּעָה יְלָדִים אוֹחֲזִים אֶת שִׂמְלָתִי
יְשָׁרָה. בְּחָכְמָה. בִּי יִתְרָם. לֹא נִסַּע.

✶ ✶ ✶

קֶרַח וְעָגֹל קוֹרֵעַ אוֹתִי
וְנֶחֱלָץ הַחוּצָה.

אָדוֹן לְעַצְמוֹ עַכְשָׁיו
לִשְׂרוֹט אֶת חָטְמוֹ, אֶת עֵינוֹ
חֲסוּמָה.

לִגְזוֹר אֶת צִפָּרְנָיו צָרִיךְ
בְּעֶרְמָה.

מי הוא זה שממשיך לדבר במקום שאנו חדלים?
א.ל. שטראוס.

„מתנת המבולדט"

(פרק מרומאן)

סול בלו

תרגמה מאנגלית: אביבה גור

בשיקאגו הפך המבולדט לאחד ממתיי המשמעותיים. ביליתי זמן רב מדי בהזיות ובהשתעות עם המתים. חוץ מזה, שמי נקשר בשמו של המבולדט, כיוון שכאשר נסוג העבר ונתערפל, החלו שנות הארבעים להוות עניין בעל ערך לאנשים המייצרים מגוון־אריגי־תרבות, והשמועה יצאה כי בשיקאגו יש ברנש שעודנו חי, שהיה חברו של פון המבולדט פליישר, איש בשם צ'ארלס סיטרין. כותבי מאמרים, תיזות אקדמיות וספרים, שיגרו אלי מיכתבים או טסו אלי לשוחח על המבולדט. ועלי לומר כי בשיקאגו היה המבולדט נושא טבעי להתבוננות. בהיותה משתרעת בקצה הדרומי של האגמים הגדולים — עשרים אחוז מכמות המים המתוקים בעולם — הכילה בקירבה שיקאגו, על חייה החיצוניים הענקיים, את כל בעיית השירה והחיים הפנימיים באמריקה. כאן יכולת להתבונן בדברים כאלה כמבעד למין שקיפות של מים צלולים.

"כיצד אתה מסביר, מר סיטרין, את עלייתו ושקיעתו של פון המבולדט פליישר?"

"אנשים צעירים, מה מתכוונים אתם לעשות בעובדות על המבולדט, לפרסם מאמרים ולקדם את הקריירות שלכם? זהו קאפיטליזם טהור."

הירהרתי בהמבולדט ביותר רצינות וצער מכפי שעשוי להשתמע מדבריי. לא אנשים רבים אהבתי. לא יכולתי להרשות לעצמי לאבד איש. סימן שאין לטעות בו לאהבתי היתה העובדה שחלמתי על המבולדט לעיתים כה קרובות. כל פעם שראיתיו הייתי מזועזע נורא, ובכיתי בשנתי. פעם חלמתי שנפגשנו בדראגסטור של וולאן בקרן הרחובות השישה והשמונה בגרינץ' וילג'. הוא לא היה האיש המוכה, הכבד, הנפוח שראיתי ברחוב הארבעים ושישה, עדיין היה המבולדט הנמרץ, הנורמאלי, של גיל העמידה. הוא ישב לידי אצל ברז הסודה ושתה קולה. פרצתי בדמעות. אמרתי, "איפה היית? חשבתי שאתה מת."

הוא היה נעים מאוד, שקט, ונראה מרוצה עד מאוד, ואמר, "עכשיו אני מבין הכול."

"הכול? מה זה הכול?"

אך הוא אמר רק, "הכול". לא יכולתי להוציא ממנו יותר, והתייפחתי מרוב אושר. ברור שהיה זה רק חלום, אחד מאלה שאתה חולם אם נפשך אינה חשה בטוב. אופיי בהקיץ רחוק מלהיות בריא. לעולם לא אקבל מדאליות על אופי. וכל הדברים הללו, כנראה, ברורים כשמש למתים. הם עזבו סופית את אורח החיים הבעייתי, המעורפל, הארצי והאנושי. יש לי הרגשה שבחיים אתה מתבונן החוצה מתוך האגו שלך, מתוך מרכזך. במוות אתה נמצא בפריפרייה ומתבונן פנימה. אתה רואה את רעיך בדראגסטור של וולאן, עדיין נאבקים עם מישקלה הכבד של עצמיותם ואתה מעודד אותם ברומזך כי בהגיע תורם להיכנס אל הנצח יתחילו גם הם להבין ויקבלו סוף סוף מושג על מה שקרה. כיוון שאין אלה דברים 'מדעיים', פוחדים אנו להעלות אותם על דעתנו.

בסדר, אם כן, אתחיל לתמצת: בן עשרים ושתיים פירסם פון המבולדט פליישר את ספר הבאלאדות הראשון שלו.

ב דרן גדול היה אבל נוטה לטירוף. את היסוד החולני יכלו להחטיא רק אלה שצחקו יותר מדי ולא טרחו להסתכל. המבולדט, אותו איש עצום, תועה, יפה־תואר, בפניו הבלונדיים הרחבים, אותו גבר מודאג עד עומק נשמתו ומקסים בשטף דיבורו, שאליו כה נקשרתי, חי עד תומו ובלהט את נושא ה'הצלחה'. ברור שמת כ'כישלון'. מה עוד יכול לצאת מהצבת מרכאות על שתי מלים כאלה? אשר לי, תמיד השתדלתי לצמצם את מיספרן של מלים מקודשות. לדעתי היתה הרשימה של המבולדט ארוכה מדי — 'שירה', 'יופי', 'אהבה', 'אדמת־בור', 'ניכור', 'פוליטיקה', 'היס־טוריה', 'תת־הכרה'. וכמובן 'חולה מאניה־דפרסיבית' תמיד במרכאות. לדבריו, מוכה המאניה הדפרסיבית הגדול של אמריקה היה לינקולן. וצ'רצ'יל, שכינה את מצבי הרוח שלו בשם מצבי־רוח של 'כלב שחור', היה מיקרה קלאסי של מוכה מאניה־דפרסיבית. "כמוני, צ'ארלי," אמר המבולדט. "אבל צא וחשוב — אם 'אנרגיה' היא 'עונג' ואם 'שפע' הוא 'יופי' הרי הסובל ממאניה דפרסיבית יודע על 'עונג' ועל 'יופי' יותר מכל אדם אחר. למי עוד יש כל כך הרבה 'ארנגיה' ו'שפע'? אולי זוהי האיסטרטגיה של ה'נפש' החותרת להגביר את ה'דיכאון'. האם לא אמר פרויד שה'אושר' אינו אלא הפגת ה'כאב'? על כן, ככל שרב הכאב מתעצם ה'אושר'. אך יש לכך מקור קודם, וה'נפש' מייצרת 'כאב' בכוונה. מכל מקום, ה'אנושות' המומה לנוכח ה'שפע' וה'יופי' של אנשים מסויימים. כאשר ניצל אדם מוכה מאניה־דפרסיבית מאלילות הנקם שלו, קשה לעמוד בפניו. הוא לוכד את ה'היסטוריה'. אני סבור שעגמת הנפש היא טכניקה סודית של 'תת־ההכרה'. אשר לטוענים כי אישים גדולים ומלכים הם עבדי ה'היסטוריה', אני חושב שטולסטוי טעה. אל תשלה את עצמך, מלכים הם החולים הנעלים ביותר. גיבורים מוכי 'מאניה־דפרסיבית' גוררים את ה'אנושות' אל תוך מחזוריהם וסוחפים עימם את כולם."

המבולדט המיסכן לא כפה את מחזוריו זמן רב. מעולם לא הפך להיות המרכז הקורן של תקופתו. הדיכאון סגר עליו לתמיד. תקופות השיגעון והשירה תמו. שלושה עשורים אחרי ש'באלאדות המוקיון' הוציאו לו שם ותהילה, מת מהתקף לב בבית־מלון ירוד בסביבת רחובות הארבעים־מערב, אחד מאותם סניפי־מרכז־העיר של הבאוארי.* באותו לילה נזדמנתי לניו־יורק. 'בענייני עסק' — כלומר, ללא תועלת. כל 'עסקיי' היו חסרי תועלת. מנוכר לכול, התגורר במלון בשם אילזקומב. מאוחר יותר הלכתי להעיף מבט במקום. העזרה הסוציאלית שיכנה בו זקנים. הוא מת בלילה חם וארור. אפילו ב'פלאזה' לא היה נעים. האוויר המפוחם היה סמיך. מזגני־אוויר פועמים טיפטפו עליך ברחוב. לילה רע. ובמטוס הסילון 727, כשטסתי לשיקאגו למחרת בבוקר, פתחתי את ה'טיימס' ומצאתי את ההודעה על מותו של המבולדט.

ידעתי שמותו ממשמש ובא משום שחודשיים קודם לכן ראיתיו אפוף מוות ברחוב. הוא לא ראה אותי. אפור היה, שמן חולה מאובק, קנה מקל 'פרצל' מלוח ואכל אותו. ארוחת הצהריים שלו. נחבא מאחורי מכונית חונה, התבוננתי. לא קרבתי אליו, חשתי כי אין הדבר אפשרי. הפעם היו עסקיי במזרח כשרים ולא רדפתי אחרי איזו חתיכה אלא הכנתי מאמר לכתב־עת. וממש באותו בוקר טסתי מעל לניו־יורק במטס מסוקי מישמר החוף עם הסנאטורים יעבץ ובובי קנדי. אחר כך נכחתי בארוחת צהריים פוליטית ב'טאברן און דה גרין' שבסנטראל פארק, שם יצאו כל המפורסמים מכליהם בראותם זה את זה. אני עצמי הייתי "במצב מצויין", כמו שאומרים. כשאינני נראה טוב, אני נראה שבור. אבל ידעתי שאני נראה טוב. חוץ מזה, היה לי כסף בכיסיי וטיילתי לאורך חלונות הראווה של שדרת מאדיסון. אילו מצאה חן בעיני עניבה כלשהי של קארדן או של הרמס, הייתי יכול לקנותה בלי לשאול למחירה. בטני היתה שטוחה, לבשתי תחתונים מכותנת 'סי איילאנד' מנופצת, שעלו לי שמונה דולר הזוג. הייתי חבר במועדון אתלטיקה בשיקאגו, ובמאמצי אדם קשיש שמרתי על כושרי הגופני. שיחקתי בזריזות ובעוצמה ב'פאדל בול', צורה של מישחק ה'סקוואש'. אז איך יכולתי לדבר אל המבולדט? זה היה יותר מדי. שעה שבליתי במסוק מעל מנהאטן, צופה על ניו־יורק כאילו אני עובר בסירה שקרקעיתה זכוכית מעל שונית טרופית, היה המבולדט מגשש בין בקבוקיו בוודאי, בחפשו אחרי טיפת מיץ לערבב בג'ין הבוקר שלו.

אחרי מותו של המבולדט הפכתי לאיש־תרבות־הגוף נלהב עוד יותר. ב'יום ההודייה' שעבר ברחתי מפני נרקומאן בשיקאגו. הוא זינק מסימטה חשוכה ואני השארתי פס. זה היה רפלקס פשוט. קפצתי הצידה ורצתי באמצע הרחוב. כילד לא הייתי רץ מצטיין. איך זה שבאמצע שנות החמישים לחיי נחה עלי רוח הבריחה והייתי מסוגל למאמצי מהירות עצומים? מאוחר יותר באותו ערב התרברבתי, "אני עוד מסוגל לנצח זרוק במירוץ מאה מטר." ובפני מי התפארתי בכוח זה של רגליי? בפני אשה צעירה בשם רנאטה. שכבנו במיטה. סיפרתי לה איך הסתלקתי — רצתי כמו משוגע, ססתי. והיא אמרה לי, כשחקנית העונה על מישפט המוסב אליה במחזה (את, דרך הארץ, הנימוס של הנערות היפות הללו), "אתה בכושר עצום, צ'ארלי. אתה לא בחור מגודל, אבל אתה נמרץ, מוצק, ואתה גם אלגאנטי." היא ליטפה את גופי העירום. ובכן, רעי המבולדט הלך. עצמותיו ודאי התפוררו בבית הקברות לעניים ולאלמונים. ייתכן שלא היה דבר בקברו פרט לכמה גושי פיח. אבל צ'ארלי סיטרין המשיך לרוץ מהר יותר מפושעים חמומים ברחובות שיקאגו, וצ'ארלי סיטרין היה בכושר עצום ושכב לצידה של חברה חושנית. סיטרין זה יכול עתה לבצע תרגיל יוגה מסויים ולמד לעמוד על ראשו כדי לשחרר את צווארו מוכה השיגרון. למנת הקולסטרול הנמוכה שלי היתה רנאטה מודעת היטב. כמו כן חזרתי בפניה על הערות הרופא בדבר הערמונית שלי, הצעירה להפליא, והאלקטרוקארדיו־גראמה שלי העולה על דרך הטבע. מתחזק באשלייה ובטימטום מדו"חות רפואיים נפלאים אלה, חיבקתי רנאטה דדנית על המיזרון האורטופדי. היא הביטה בי בעיני אהבה מתחסדת. שאפתי אל ריאותיי את לחותה הערבה, כשאני נוטל חלק אישי בניצחון התרבות האמריקנית (אשר עתה נתווספו לה הגוונים המזרחיים של אימפריה). אך באיזו טיילת־רפאים כשל אטלאנטיק־סיטי של המות, ראיתי סיטרין אחר, והוא על סף הזיקנה, כפוף־גב, חלוש. הו מאוד, מאוד חלוש, מובל בכיסא־גלגלים דרך אדוות המלח הזעירות, אדוות אשר כמוני היו נרפות. ומיהו שהוביל את כיסאי? ההיתה זו רנאטה — הרנאטה שכבשתי במילחמות ה'אושר', בסערת־הקרב, כמו גנרל פאטון? לא, רנאטה היתה נערה עצומה, אבל לא יכולתי לראותה מאחורי כיסא הגלגלים שלי. רנאטה? לא רנאטה. ודאי שלא.

הרומאן עתיד להופיע בהוצ' ספרית פועלים, בתרגומה של אביבה גור.

* רחוב השיכורים במנהאטן התחתית.

הייתם חושבים שבנם של מהגרים נורוטיים מהרחוב השמונים ותשעה פינת ווסט־אנד — אביו המוזר יוצא לצוד את פאנצ'ו וילה, ובתמונה שהראה לי המבולדט, ראשו כה מתולתל עד שכובע חיל־המצב שלו צונח; אימו, בת לאחת מאותן מישפחות 'פוטאש ופרלמוטר' פטפטניות ופוריות של בייסבול־ועסקים, שחורה ונאווה בתחילה, ואחר כך עגומה, משוגעת ושקטה — הייתם חושבים כי בחור כזה יהיה כבד־תנועה חסר־חן, שהתחביר שלו יהיה בלתי מתקבל על דעתם של מבקרים גויים קפדנים העומדים על מישמר "המימסד הפרוטסטאנטי" ו"המסורת המעודנת". לגמרי לא. הבלאדות היו טהורות, מוסיקאליות, שנונות, קורנות, אנושיות. אני סבור שהן היו אפלאטוניות. באומרי אפלאטו־ניות אני מתכוון לשלמות המקורית שאליה נכספים כל יצורי אנוש לחזור. כן, מלותיו של המבולדט היו ללא דופי. לאמריקה המעודנת לא היה למה לדאוג. היא היתה שרוייה בהתרגשות יתרה — ציפתה לאנטיכריסטוס שיפרוץ ממיש־כנות העוני. במקום זאת הופיע המבולדט פליישר זה עם מינחת־אהבה. התנהג כג'נטלמן. היה מקסים. לכן נתקבל בסבר פנים חמימות. קונראד אייקן שיבח אותו, ט.ס. אליוט נטה חסד לשיריו, ואפילו לאיוור וינטרס היתה מלה טובה לומר עליו. אשר לי, אני לוויתי שלושים דולר ויצאתי נלהב לניו־יורק ללבן איתו דברים בבדפורד סטריט. זה היה ב־1938. חצינו את ההאדסון במעבורת כריסטופר סטריט לאכול צדפות אצל הובוקן ושוחחנו על בעיות השירה המודרנית. כוונתי לומר שהמבולדט הירצה לי עליהן. האם הצדק עם סאנטיאנה? האם השירה המודרנית בארבארית? למשוררים המודרניים יש יותר חומר נפלא משהיה להומרוס או לדאנטה. מה שאין להם הוא אידיאליזאציה בריאה ועקיבה. להיות נוצרי אי־אפשר, וגם להיות עכו"ם אי־אפשר. כלומר, נשאר אתה־יודע־מה.

באתי לשמוע שהדברים הגדולים עשויים להיות אמת. זה נאמר לי על מעבורת כריסטופר סטריט. היה צורך במחוות מופלאות, והמבולדט אכן עשה זאת. הוא אמר לי שמשוררים צריכים למצוא דרך לעקוף את אמריקה הפראגמאטית. את ליבו שפך לפניי אותו יום. ואני, מתלהב ומתפעל, לבוש כסוכן 'מיברשות פולר' בחליפת צמר מחניקה, שעברה אלי בירושה מיוליוס. המכנסיים היו רחבים במותניים, והכותונת התנפחה החוצה, כי לאחי יוליוס היה חזה שמן. מחיתי זיעתי במימחטה רקומה באות 'י'.

המבולדט עצמו היה רק בתחילת ההשמנה. שמן היה באיזור כתפיו, אך עדיין היה צר־מותניים. מאוחר יותר צימח כרס בולטת, כמו שחקן הבייסבול בייב רות. רגליו היו חסרות מנוחה וכפות רגליו נעו בעצבנות. למטה, קומדיה של גרירת רגליים; למעלה, נסיכיות והדר, מין קסם שיגעוני. לוויתן שצף ועלה על פני המים ליד ספינתך עשוי להביט בך כפי שהביט הוא בעיניו האפורות המרוחקות זו מזו. הוא היה מעודן כשם שהיה שמן, כבד אבל גם קל, ופניו היו חיוורים וכהים באחת. שיער חום־זהוב שופע כלפי מעלה — שתי בלוריות בהירות ושקע כהה. מיצחו היה מצולק. בילדותו נפל על להב מחליקיים, גומה נחרטה בעצם־גופא. שפתיו החיוורות בלטו ופיו היה מלא שיניים שנראו לא בוגרות, כשיני חלב. את הסיגריות שלו עישן עד הניצוץ האחרון וזרע חריכות על עניבתו ומיקטורנו.

הנושא באותו אחר צהריים היה 'הצלחה'. אני באתי מן הפרובינציה, והוא אילפני במידע של מומחה. האם יכול אני לשער, אמר, מה פירוש להפיל את הווילג' אפיים ארצה לרגלי שיריך, ואחר כך לקבל מאמרי ביקורת ב'פארטיזאן' וב'סאותרן רוויו'? היה לו הרבה לספר לי על מודרניזם, סימבוליזם, ייטס, רילקה, אליוט. כמו כן היה שתיין לא רע. והיו, כמובן, המון בחורות. חוץ מזה, אז היתה ניו־יורק עיר רוסית מאוד, כך שרוסיה פלשה לכל אתר בשיחתנו. היה זה מיקרה, כפי שאמר לאיונל אבל, של כרך שנכסף להשתייך לארץ אחרת. ניו־יורק חלמה על נטישת אמריקה הצפונית ועל היטמעות ברוסיה הסובייטית. שיחתו של המבולדט נעה בנקל מבייב רות אל רוזה לוקסמבורג ובלה קון ולנין. אז ושם נוכחתי לדעת שאם לא אקרא את טרוצקי תיכף ומיד לא אהיה ראוי להיות איש־שיחה. המבולדט דיבר אלי על זינובייב, קאמייניייב, בוכארין, 'מכון סמולני', מהנדסי המיכרה, מישפטי מוסקבה, על 'מהגל עד מארקס' לסידני הוק, על 'מדינה ומהפכה' ללנין. למעשה, הישווה את עצמו ללנין. "אני יודע", אמר, "איך הרגיש לנין באוקטובר כשקרא 'es Schwindelt!'. הוא לא התכוון לומר שהוא מרמה את כולם, אלא שהוא מרגיש עצמו סחרחר. לנין, קשוח כמות שהיה, היה כנערה בסחרחרת הוואלס. גם אני מסתחרר מהצלחה, צ'ארלי. רעיונותיי אינם מניחים לי לישון. אני שוכב במיטה בלי ללגום שום דבר והחדר מסתובב לי. זה יקרה גם לך. אני אומר לך את זה, כדי שתהיה מוכן," אמר המבולדט. היה לו כישרון מופלא לחנופה.

נלהב עד טירוף, נראיתי ביישן. ברור שהייתי במצב של התכוננות מרוכזת וקיוויתי להכות את כולם שוק על ירך. כל בוקר, בפגישת־זירוז־ותמריץ של צוות המכירות ב'מיברשות פולר', היינו אומרים במקהלה, "אני מרגיש פאנטאסטי, איך אתה?" אבל אני באמת הרגשתי פאנטאסטי. לא צריך הייתי להעמיד פנים. לא יכולתי להיות שוקק יותר — משתוקק לברך עקרות־בית לשלום, משתוקק להיכנס לביתן ולראות את מיטבחיהן, משתוקק לשמוע את סיפוריהן ואת טענותיהן. אז היתה ההיפוכונדריה הרגשנית של נשים יהודיות בבחינת חידוש לגבי, להוט הייתי לשמוע על הגידולים שלהן ועל רגליהן התפוחות. רציתי שתספרנה לי על נישואים, לידה, כסף, מחלות ומוות. כן, בשבתי אצלן על כוס קפה ניסיתי לסווגן לקאטגוריות.

←

ארצות הן פרי החיים. גבולות הם פרי שרירות הלב.
א.ל. שטראוס.

פורצים ונצורים ב׳

מלחמה ומצור בספרות הישראלית (1967–1976)

אהוד בן עזר

(המשך מהגליון הקודם)

1 →

במלחמת 48׳ מגיע הבן לפרדס בתור חייל, פוגש בדודו (או אביו־למעשה) הערבי, שנעשה לוחם לצד הערבים, והורג אותו. והנה, משעה שהיה צורך להרוג את אחיו הערבי כדי לנצח במלחמה, הולך דניאל ומזדהה עם עמדת המספר ב״תחרות שחייה״: אם כך קרה, הרי אנו־כולנו המנוצחים.
דניאל שוקע בתיסכול ובהתייסרות מצפונית, ההורסת את שורשיו. הוא אינו יכול להתמודד עם העוול שנעשה לאחיו הערבי, עם ההרג והנישול. הוא אינו מוצא עוד טעם והנאה בפרדסו. מבקש לשרוף אותו. אינו מתקרב עוד אל אשתו. ובסופו נמצא בוקר אחד מת באחת הגומות בפרדס.
ואילו בבן חלה מיטאמורפוזה מופלאה. הוא, ילד־טבע בריא, שורשי, אך גם חריף מבחינה אינטלקטואלית, משתתף בפעולות תגמול, נעשה אקטיביסט, וגם מהנדס. ונוצר קשר מוזר בינו לבין אמו, הזוכה, בסיפור, לנעורים נצחיים. היא, הארץ, אינה מזדקנת לעולם. היא נעשית לאהובתו של בנה. והבן, המצליח לבעול את האם, יוצר קשר משמעותי ו״טבעי״ עם ארץ מולדתו, כי הוא ״משוחרר״ מלבטים מוסריים, מצפוניים והרסניים.
האב היהודי, הציוני, לא הצליח איפוא ליצור קשר משמעותי ובר־קיימא עם האם, עם המולדת. ואילו הבן, הוא הצליח. וכך עתיד לקום גזע חדש, ששוב אינך יודע אם ערבי הוא או יהודי, ומן הסתם — ״כנעני״, ספיח השקפתו ה״כנענית״ של תמוז. ה״כנענים״ הם אותו זרם רעיוני, מיסודו של יונתן רטוש, שנתן אותותיו בארץ־ישראל מראשית שנות הארבעים, ואשר קרא להקמת עם עברי חדש בארץ ישראל, באיזור כולו, במנותק מן ההיסטוריה היהודית ומן העם היהודי בהווה. (4)

ד.

״ה מסתובב״, מחזהו של יוסף מונדי, הועלה על הבמה לראשונה בתיאטרון ״המרתף״ בתל־אביב, בינואר 1970. ביסוד המחזה שתי דמויות — ״איש בשם תיאודור הרצל״, ו״איש בשם פראנץ קאפקא״. ״הרצל ו״קאפקא״ חיים יחדיו בחדר בבית משוגעים בישראל, ועל פי הגיון טירופם טרם סיימו לעשות כל מה שהרצל וקאפקא חזו ויצרו בחייהם, ו״יצירה״ זו מוטלת עתה עעל שני המטורפים. ״הרצל״ הוזה ומתכנן את מדינת היהודים, ו״קאפקא״ עומד לכתוב את ״מושבת העונשין״. הציר שעליו סובב המחזה ״זה מסתובב״ הוא הרעיון שמדינת היהודים ומושבת העונשין הן בעצם הייינו הך, וכי שני המטורפים שבהצגה ממחישים את התממשות חזונו של הרצל וסיוטו של קאפקא בעת ובעונה אחת.
״גיבור״ נוסף, הנמצא על הבמה (לבד מאחות־״מזכירה״), הוא בובת־מאנקן, לבוש מדים צרפתיים — ״דרייפוס״. פרשת דרייפוס היתה, כידוע, עילה לחיבורו של הרצל, ״מדינת היהודים״; אך דרייפוס הוא גם ה״בוגד״, אשר, לפי הגיון המחזה, אילו היה נערך משפטו במדינת היהודים, היה זוכה לאותה מידה של בוז וגינוי מצד ״הפאטריוטים הישראלים הטובים״, על משקל ״הצרפתים הטובים״.
דרייפוס, שגורש לאי־השדים, מאחד במהותו את גיבוריהם של ״קאפקא״ ו״הרצל״ — הוא זה המצוי במושבת העונשין הקאפקאית, והוא גם דמות ״היהודי החדש״, כפי שמונדי ממחיש בוולגאריזאציה של חזון הרצל:
״הוא חזק. הוא מחזיק מעמד להפליא. מפני שאין בו משהו אנושי. אין לו ורידים, אין לו מוח, אין לו לב. יש לו רק כוח לחלום. הצלחתי, פראנץ! הצלחתי! זה נפלא. יצרתי את היהודי החדש!״ (5)
״היהודי החדש״ זה הסטריאוטיפ של הישראלי האקטיבי, החזק, בניגוד ליהודי הגלותי המתוסבך, המהסס והנחות, ה״קפקאי״; ומצד שני — היהודי החדש הוא גם אותו חומר־גלם, ״אבק־אדם״ של העליות ההמוניות לישראל (על פי מטבע הלשון הבן־גוריונית), אשר במדינת היהודים עוצב מחדש על פי הסטריאוטיפ הישראלי.
״דרייפוס״, המגולם בבובת המאנקן, הוא נקודת המוצא של ״הרצל״ ושל ״קאפקא״. הוא סמל רדיפת יהודים, אשר בגללה היה צורך להקים מדינה יהודית, כחזון הרצל; אך הוא גם סמלה של העליבות היהודית, הפאסיבית, שאינה עונה דבר לחורפיה, שמהותה, בעיני מונדי, קאפקאית.
לא פלא איפוא ש״הרצל״ ו״קאפקא״ שוקדים במחזה ״לרפא״, לשנות ולחשל זה את זה במסגרת אותה ״מדינת היהודים״ שהיא גם ״מושבת העונשין״. ״הרצל״ מנסה לחשל את ״קאפקא״ ולהפכו לחייל, עורך לו הצגה של האיבה הערבית וטענותיה, כתרגיל־אימונים:
״פלשת לארץ שלי! גזלת את האדמה שלי! אני אזרוק אותך לים והדגים יאכלו אותך.״ (6)
ואילו ״קאפקא״, העסוק בהתקנת מכשיר־העינויים ב״מושבת העונשין״ שלו, מפתה את ״הרצל״ להיכנס למכשיר (המותקן על הבמה), כדי לבחון את כוחו וקשיחותו של ״היהודי החדש״, וכך מנסה לחנוק אותו לאט ובאכזריות. ״הרצל״, אשר בטירופו סבור כי הצרפתים הם ה״אוייב״, זועק בתוך עינוייו:
״הרצל: זה בלתי נסבל! אני זקוק לצבא שיגן עלי, הצרפתים רוצים להשמיד אותי.
קאפקא: לא הצרפתים רוצים להשמיד אותך, הערבים רוצים להשמיד אותך ואתה רוצה להשמיד אותם!
הרצל: במדינה שלי אין ערבים! במדינה שלי יש רק מידבר, עדיין לא בניתי אותה.
קאפקא: אין ערבים? (מסובב את גלגלי מכונת העינויים)
הרצל: הגב שלי, חותכים את הגב שלי.
קאפקא: זה יהיה סיפור יוצא מהכלל, ישר מהמציאות.״ (7)

ה.

אחרי יוני 67׳ שררה בישראל אווירה של מבוכה מהולה בשיכרון. אי־אפשר היה לדעת בוודאות אם השתנה משהו מהותי ביחסינו עם האיזור ובכל אותה הוויה של מצור ובידוד שהיינו מצויים בה — או אולי רק הוזזו גבולות המצור קדימה, ואנו נידונים להמשך המוקפות והמשך השינאה, הפחד והמלחמות.
עד מהרה פרץ ועלה גל של ספרים, שתיארו את הניצחון תוך שטיפת־מוח לאומית פאטריוטית וטפיחה עצמית על שכם, ומתוך בוז לערבים. התופעה שבלטה לעין המסתכל היתה שפע אלבומי־הניצחון והספרים, שפיארו את הגנרא־לים והלוחמים הישראליים, ונכתבו כמעט רובם בידי עתונאים, בין בתור היסטוריונים לעת־מצוא של המלחמה, מדובבי הלוחמים או מחברי ״רומאנים״ מלחמתיים. בלטו בהיעדרם ספרים בעלי ערך ספרותי סגולי של סופרים מובהקים, ושל אנשים שעברו בעצמם את חוויות המלחמה. לכך היו כמה סיבות. המלחמה היתה קצרה, הניצחון כה גדול, והמהפך שלאחריו כה רב, ודעת הקהל כה שבעת רצון מעצמה, עד שניתן לומר, במבט לאחור, שמלחמת ששת הימים לא הביאה בעקבותיה דור, או קולות חדשים רבים, לספרות העברית.
הספרים בעלי הערך על המלחמה היו דווקא אלה שליקטו דברי עדות ישירה מפי לוחמים, כגון ״שיח לוחמים״, אך גם הם, במיטבם, לא יכלו להגיע, מעצם טבעם הדוקומנ־טארי, לאותו גיבוש ספרותי, תחושת עולם שונה ומיוחדת, שכמוה מצאנו, למשל, בכל יצירות הספרות של הדור שלאחר מלחמת 1948.
ציבור הקוראים הישראלי נעשה משועבד, מרצונו, לספרות שטחית, לעיתים אינפאנטילית, לרוב לאומנית, חגיגית ורבת מליצה ורהב. אותם עיתונאים, שלאחר אוקטובר 73׳ הבינו לאן הרוח נושבת, והחלו מכים על חטא שחטאו הם ואחרים ביהירות ובעיוורון — היו הראשונים שסירסרו קודם לכן בהיפנוזה עצמית זו של אומה שלימה, וגרמו לכך שקולות של מצוקה אמיתית לא נשמעו, או נשמעו ולא נלקחו ברצינות. בין שתי המלחמות האחרונות נתכסתה ישראל בצביעות לאומית, שראתה כל סימן של ספק, של חרדה קיומית, ושל ייאוש — כגילוי של תבוסתנות וכפגיעה במוראל. וכך נוצרה הרגשת כוח מוגזמת. וכנגד גילויים אחדים של זעקה, התנהל ממש ציד־מכשפות, כגון ההורדה מן הבמה של המחזה ״מלכת אמבטיה״ (1970) מאת חנוך לוין.
לשבחה של הספרות הרצינית ייאמר, שרובה לא נסחף בזרם העיתונאי השטחי, מחוץ לכמה סופרים, שנעשו שיכורים מחזון הכוח וההתפשטות של ארץ־ישראל השלמה; כגון משה שמיר, שעשה דרך ארוכה מ״תחת השמש״ ו״הגבול״ ועד ל״חיי עם ישמעאל״ (8). אצל רבים מן הסופרים, בעיקר הצעירים, שהחלו כתיבתם בשנים 1967—1956, נמשכו, כפי שראינו, תחושות המועקה והמצור, ההרגשה של מוקפות וחוסר מוצא. אבל דומה שלא אחד מהם הירהר לא פעם אם אינו מגזים בתחושת העולם הפסימית שלו. אם אינו מטיל את תבנית ״סיר־הלחץ־הנפשי״, שאיפיינה את התקופה שלפני מלחמת יוני 67׳ — על מציאות שונה לגמרי, שנוצרה לאחר אותה מלחמה.
חל כמין תהליך של כירסום בעמדות נפשיות ופוליטיות, ובהערכות מצב מפוכחות, בגלל אותה היפנוזה עצמית של רגש העליונות הישראלי. שירי ההלל לנצחון יוני 67׳, ושפע הספרים הלא־רציניים שפיארוהו — גרמו להקהיית החרדה הקיומית, וביטאו וגם גרמו עיוות פרופורציות משחית ומקלקל בקרב הציבור הישראלי. ציבור שראה עצמו מעתה כאימפריה ולא כמדינה במצור, וגם איבד חלק מהצדקה המוסרית, הפנימית וזו שכלפי חוץ, שהיתה נתונה לו לפני יוני 67׳, שעה שאנו היינו המוקפים, הנצורים, ולא שליטים־כביכול באיזו ״אימפריה״, ו״משעבדים״. והרי האמת היא, כי למרות ה״אימפריה״ שלנו, המשכנו בעצם להיות הנצורים והמוקפים והחלשים — וזאת חרף כל ההתפארות הגדולה, אשר השפיעה כמעט על כולנו, ללא הבדל השקפות ומזג, ומנעה מלראות את האמת ●

→

הן היו בורגניות־זעירות, רוצחות־בעלים, טפסניות־בסולם־החברתי, היסטריות וכולי. אך הדבר היה ללא תועלת, אותה ספקנות אנאליטית. הייתי נלהב מדי. אז רכלתי בשקיקה במיברשותיי, ובאותה שקיקה הייתי הולך לווילג׳ בלילה ומקשיב למיטב דברני ניו־יורק — שפירא, הוק, ראהב, הגינס וגומביין. מוקסם מצחות לשונם ישבתי כחתול באולם הקונצרטים. אבל המבולדט היה הטוב מכולם. הוא היה המוצארט של השיחה.
על המעבורת אמר המבולדט, ״אני הצלחתי בגיל צעיר מדי, זו צרה צרורה.״ ואז התחיל. שיחתו כללה את פרויד, היינה, ואגנר, גטה באיטליה, אחיו של לנין, מלבושיו של ווילד ביל היקוק, ה׳ניו יורק ג׳ייאנטס׳, את רינג לארדנר על גראנד אופרה, את סווינבורן על הלקאה ויסורים, ואת ג׳והן ד. רוקפלר על דת. תוך כדי ואריאציות אלה היה חוזר תמיד לנושא בשנינות ובאורח מלהיב. אותו אחר צהריים נראו הרחובות אפרוריים. אבל סיפון המעבורת היה אפור מבהיק. המבולדט היה רשלני ועצום, מוחו מתנחשל כמו המים וכמו גלי השיער הזהוב על ראשו. פניו, שעיניהן האפורות מרוחקות מאוד זו מזו, היו חיוורות ומתוחות, ידיו תחובות עמוק בכיסיו, וכפות רגליו, בנעלי פולו, צמודות.

אילו היה סקוט פיצג׳ראלד פרוטסטאנטי, אמר המבולדט, ה׳הצלחה׳ לא היתה מזיקה לו כל כך. ראה את רוקפלר הזקן, הוא ידע איך לנהוג ב׳הצלחה׳, פשוט אמר שאלוהים נתן לו את כל כספו. שזו היתה טאקטיקה של ניהול. זה היה קאלוויניזם. ברגע שהזכיר קאלוויניזם, הפליג המבולדט ועבר אל ׳חסד׳ ו׳רשע׳. מ׳רשע׳ עבר אל הנרי אדאמס, שאמר כי תוך עשורים אחדים תשבור הקידמה הממוכנת צווארינו בין כה וכה, ומהנרי אדאמס נכנס לשאלת הרמה בעידן של מהפכות, כורי היתוך והמונים, ומאלה פנה אל טוקסוויל, הוראציו אלג׳ר ורגלס מרד גאפ. המבולדט המשוגע־לסרטים עקב אחרי שבועוני ׳רכילות הקולנוע׳. הוא זכר אישית את מאי מרי כאלה בלבוש נוצץ בהופעותיה על בימת תיאטרון ׳לווא׳ כשהיתה מזמינה ילדים לבקרה בקאליפורניה. ״היא כיכבה ב׳מלכת טסמאניה׳ וב׳קירקה המכשפה׳, אבל סיימה כזקנה בלה בבית תמחוי. ומה בדבר מה־שמו שהתאבד בבית־חולים? הוא לקח מזלג ונעץ אותו בליבו בעזרת עקב נעלו, המיסכן!״
זה היה עצוב. אבל לאמיתו של דבר, לי לא היה איכפת כמה אנשים שובקים חיים. הייתי בשיא האושר. מימיי לא ביקרתי בביתו של משורר, מימיי לא שתיתי ג׳ין נקי, מימיי לא אכלתי צדפות מאודות, מימיי לא הרחתי את ריח הגאות. מימיי לא שמעתי דברים כאלה נאמרים על עסקים, על כוחם לאבן את הנפש. המבולדט דיבר באורח מופלא על העשיירים הנפלאים, הנתעבים. נאלץ היית לראותם כנשקפים משלט הגיבורים של האמנות. המונולוג שלו היה כמו אוראטוריה שבה שר ושיחק את כל התפקידים. בהמריאו גבוה עוד יותר החל לדבר על שפינוזה ועל דרך הרוח לרוות חדווה מדברים נצחיים שאין להם שיעור. זה היה המבולדט הסטודנט שקיבל את הציונים הגבוהים ביותר בפילוסופיה ממוריס ר. כהן הגדול. מסופקני אם היה מדבר כך אל מישהו אילמלא היה נער מהפרובינציה. אבל אחרי שפינוזה היה המבולדט מדוכא במקצת ואמר, ״המון אנשים מחכים שאכשל. יש לי מיליון אויבים.״
״באמת? אבל מדוע?״
״אינני חושב שקראת על ׳חברת אוכלי האדם׳ של האינדיא־נים משבט קוואקיוטל,״ אמר המבולדט המלומד. ״כאשר רוקד המועמד את ריקוד טקס ההכנסה שלו בברית השבט הוא נתקף בולמוס ואוכל בשר־אדם. אבל אם הוא טועה בפרט פולחני כלשהו, עט עליו הקהל וקורע אותו לגזרים.״
״אבל למה צריכה השירה להקים עליך מיליון אויבים?״
הוא אמר שזו שאלה טובה אבל ברור היה כי לא נתכוון לכך. פניו נתעגמו וקולו נעשה שטוח — פלינק — כאילו היתה נימה אחת של פח בסולם צליליו המבריק. עתה פרט עליה. ״אני יכול לחשוב שאני מביא קורבן מינחה אל המיזבח, אבל הם, הם לא כך הם רואים את הדברים.״ לא, זו לא היתה שאלה טובה, כי העובדה ששאלתיה העידה עלי שאינני יודע דבר על ׳רוע׳, ואם אינני יודע על ׳רוע׳ הרי כל הערצתי חסרת ערך. הוא סלח לי משום שהייתי נער. אבל כאשר שמעתי את הפלינק הפחי נוכחתי לדעת שעלי ללמוד להגן על עצמי. הוא פתח את ברז חיבתי והערצתי, והן זרמו בעוצמה מסוכנת. שיטפון־שקיקה זה סופו שיחליש אותי, וכאשר אהיה חלש וחסר־הגנה תבוא עלי המהלומה. וכך דימיתי לעצמי, אה הה! הוא רוצה שאתאים את עצמי לרצונו בשלמות, עד תום. הוא יציק לי. מוטב שאזהר.

בערב המעיק בו זכיתי אני להצלחתי, ערך המבולדט הפגנה ליד תיאטרון ׳בלאסקו׳. זה היה מיד אחרי ששוחרר מ׳בלוויו׳. שלט ענק, ׳פון טרנק מאת צ׳ארלס סיטרין׳, היבהב מעל לרחוב. היו אלפי נורות חשמל. הגעתי בעניבה שחורה, ומצאתי את המבולדט עם חבורת רעים ואוהדים. מיהרתי לצאת מהמונית עם ידידתי ונלכדתי בתכונה שעל המידרכה. המישטרה ניסתה להשליט סדר. מרעיו צעקו והקימו מהומות והמבולדט נשא את שילטו כאילו היה זה צלב. באותיות קורנות, מרקורוכרום על כותנה, היה כתוב, ״כותב המחזה הזה הוא בוגד״. המפגינים נהדפו על ידי המישטרה, ולא נפגשתי עם המבולדט פנים אל פנים. האם רצוני שיאסרוהו? שאלני העוזר למפיק.
״לא,״ אמרתי, פצוע, רועד. ״הייתי בן־חסותו. היינו חברים, בן־הזונה המטורף. עזוב אותו במנוחה.״
דמי וונגל, האשה שהיתה איתי, אמרה, ״אדם טוב! כן כן, צ׳ארלי, אתה אדם טוב!״
׳פון טרנק׳ רץ בברודוויי שמונה חודשים. זכיתי לשימת־לב הקהל במשך שנה כמעט, ולא לימדתי אותו שום דבר ●

לעתים אין המטרה בסוף הדרך אלא אי־שם בצידה.
א.ל. שטראוס.

ה"ניצים" היו בטוחים כי נוכל להמשיך באין מפריע בבניית ישראל הגדולה, וכי אין לכוחנו הצבאי מתחרה באיזור, ואילו ה"יונים" סברו בטעות גם הם שישראל כה חזקה, עד שתוכל להרשות לעצמה להיות נדיבה כלפי הערבים המושפלים, ולהחזיר להם שטחים וזכויות, אפילו לא תמורת שלום מלא. אלה ואלה טעו, כמובן. ומבחינות רבות כמעט ולא היה טעם בכל אותם ויכוחים פוליטיים מרובים, שהתנהלו בישראל בשאלות אלה בין יוני 67' לאוקטובר 73', ואשר סופרים, בעיקר כפובליציסטים ותומכי תנועות פוליטיות, לקחו בהם חלק נכבד.

לאחר מלחמת אוקטובר 73' אנו מבינים, כי גם בשנים שקדמו לה לא סר מישראל מצב המצור, וכי התחושה הקיומית שאיפיינה את מצבה עד יוני 67', היתה אמיתית יותר מאותו שיכרון שתקף אותה בין שתי המלחמות האחרונות.

ו.

הפעת מחזותיו של חנוך לוין על הבמה החלה לאחר מלחמת יוני 67'. ראשיתם בשתי תוכניות קאבארט סאטירי־פוליטי, עם פזמונים, "קטשופ" ו"את ואני והמלחמה הבאה"; באביב 1970, כאשר מלחמת ההתשה היתה בשיאה, הוצג בתיאטרון הקאמרי מחזהו "מלכת אמבטיה". זה היה צירוף של קאבארט סאטירי־פוליטי, אקטואלי וחריף, יחד עם קינה עזה, שאופייה כאב עמוק וסארקאזם. חנוך לוין לא הסתפק בזעקת הכאב התמימה, רבת־התהיות, של צעירי הקיבוצים ב"שיח לוחמים" (1968). הוא לא היסס לפגוע ב"פרות קדושות" כגון — האהבה העצמית והאטימות של צעירים ישראלים, הנלעגות של המנהיגות הפוליטית (גולדה, דיין, אבן), ומידה של צביעות, הקיימת אפלו אצל הורים שכולים ואלמנות, אשר עושים פולחן ממות יקיריהם במלחמה; תחושת ה"עקידה" (שהועלתה לאחר המלחמה בשיחותיהם של צעירי הקיבוצים ב"שיח לוחמים", ובכתב־העת שלהם, "שדמות"), עקידתם של צעירים ישראלים, שנפלו במלחמה, באה, למשל, לביטוי מזעזע בשיר הבא, מתוך "מלכת אמבטיה" (1970):

אבי חיקר, כשתעמוד על קברי
זקן ועייף ומאוד ערירי,
ותראה איך טומנים את גופי בעפר.
ואתה עומד מעלי, אבי,

אל תעמוד אז גאה כל כך,
ואל תזקוף את ראשך, אבי,
נשארנו עכשיו בשר מול בשר
וזהו הזמן לבכות, אבי.

אז תן לעיניך לבכות על עיני,
ואל תחריש למען כבודי,
דבר מה שהיה חשוב מכבוד
מוטל עכשיו לרגליך, אבי.

ואל תאמר שהקרבת קרבן,
כי מי שהקריב הייתי אני,
ואל תדבר עוד מלים גבוהות,
כי אני כבר מאוד נמוך, אבי.

אבי חיקר, כשתעמוד על קברי
זקן ועייף ומאוד ערירי,
ותראה איך טומנים את גופי בעפר —
בקש אז ממני סליחה, אבי.

אצל חנוך לוין מצוייה רגישות יוצאת מהכלל למגרעות האופי הישראלי המצוי, אותו הוא חופר, מגנה וחושף בכוח עז. במונולוג "זבוב", אף הוא מתוך "מלכות אמבטיה" (1970), הוא כותב:

"למה לא לדבר גלויות, רבותי, כל מה שמעניין את הזבוב זוהי הצואה שלי, בלי שום הסוואה. אבל כשאני יושב בבית־כיסא, אני לא מחטט במה שיוצא לי מלמטה, לא רבותי, אני לא זבוב, אני יושב וקורא עיתון. ואם יבואו ויטענו כנגדי — וכאלה אינם חסרים — שהזבובים, על אף נחיתותם, מתרבים בקצב מהיר משלנו — לא אכחיש! ואם יטענו שביכולתם של הזבובים להציק לנו ולהעביר לנו את טיפוס־המעיים — גם זה נכון! ואם יוסיפו ויטענו כנגדי שהם רבים מאתנו ומקיפים אותנו מכל עבר — לא אכחיש גם את זה. ברם, לעולם, לעולם! — לא יגיעו הזבובים לאיכותנו האנושית! הם אינם יודעים את ההיס־טוריה שלנו, את שבועתנו להתעקש עד טיפת־הדם האחרונה, את הקשר שלנו לאדמה הזאת, את מורשתנו הלאומית ואת כורח הקיום!"

הזבובים, שלא קשה לטעות במהותם, הם האוייב החיצוני של האדם הישראלי, אותו אוייב העובר תהליך של דיהו־מאניזאציה ונעשה לסיוט. זבוב זה לא בן־אדם, ובוודאי שלא יהודי. זבוב הוא חפץ, אובייקט. ואובייקט מציק. יכול גם להשמיד אותנו במגיפה, בטיפוס־מעיים. והמלחמה בו, שהיא כורח קיומנו, היא שגם נותנת לנו חלק גדול מהרגשת הערך העצמי:

"הו, כמה שאנחנו לא זבובים! לא־זבובים נפלאים שכמונו!" — מסיים חנוך לוין את המונולוג.

היחס אל הזולת כאל זבוב, (המזכיר את "נמלים" של אורפז), אינו מצטמצם רק באוייב החיצוני, אלא נעשה לעיתים יחס אופייני של האדם הישראלי אל סביבתו החברתית ומשפחתו. אדם הנחנק על ידי בני־אדם אחרים, המתייחסים אליו, ואשר הוא מתייחס אליהם, כאל חפצים ורכוש.

מירה מאיר

שתי רכבות על גשר

זוֹכֵר
אֶת שְׁתֵּי הַרַכָּבוֹת עַל הַגֶּשֶׁר
לְיַד גִּלְזְגּוֹ
בְּעֵרָפֶל?
שְׁתֵּי רַכָּבוֹת שׁוֹעֲטוֹת
זוֹ אֶל פְּנֵי רְעוּתָהּ
אַתָּה עוֹמֵד עֲצוּר נְשִׁימָה
מְצַפֶּה
לְהִתְנַגְּשׁוּת אַדִּירָה,
לְנֶפֶץ
רְעָמִים וּבְרָקִים
וּבְכִי אֲבָרִים וְקִרְעֵי
בְּנֵי אָדָם.
אַתָּה יוֹדֵעַ —
הֵן תִּחֻלְפָנָה
הָאַחַת עַל פְּנֵי רְעוּתָהּ
אֲדִישׁוֹת
עַל פַּסִּים נִפְרָדִים.

במחזהו הבא, "חפץ" (1972), מעלה חנוך לוין עולם ובו אדם לאדם חפץ. גיבוריו מתייחסים איש אל זולתו כאל אובייקט לשלטון, כמכשיר אשר באמצעותו הם מבקשים למלא את הריק הקיומי שמצוי בכל אחד מהם.

גיבוריו של לוין, כאובייקטים, נתבעים לעשות דברים שבעומק ליבם אינם שלמים עמהם, ועושים אותם מתוך התרפסות, חמדנות או שינאה כבושה, בלחץ המדינה, החברה, הסביבה, או מפני חולשת אופיים. דרך תגובתם והתגוננותם היא בכך שהם. מנסים לחטוף בשתי ידיים, ככל שאפשר יותר, מעוגת ההנאה והנחת הכללית. למצוא "זבובים" (כל מי שנחות ממך בבחינה משפחתית, חברתית, מעמדית ולאומית) — שאפשר להסתכל עליהם מגבוה ולהשפילם, ומצד שני להשתעבד לעריצים קטנים בבית, או למנהיגים נערצים מחוץ, אשר בהערצתם מוצא האדם פורקן לעצמיותו המרוקנת. וכך הוא חי בעולם של קניינים מדומים וחפצים מהלכים־על־שתיים. ובמובן זה "חפץ", הדראמה המשפחתית, הוא הגרעין של אותה הווייה לאומית, ש"מלכת אמבטיה" סיפרה על חיצוניותה.

ב"יעקובי וליידנטאל" (1972), אף הוא מחזה עם פזמונים, ככל מחזותיו, המשיך חנוך לוין לחפור בנבכי הווייתו של האדם בתור חפץ, אובייקט לשימוש, הפעם — בידי עצמו ולא בידי אחרים. וברגישות לירית נדירה, וביצרו תחושה אינטימית־מאגית על הבמה, חשף מעמקי בדידות של אדם כלפי עצמו וגופו, כשהוא זונח את סגנון הסאטירה והאלי־גוריה הפוליטית האקטואלית.

לעומת זאת לא עלתה יפה בידיו התערובת של דראמה משפחתית עם התרסה פוליטית חריפה, בסגנון קאבארט סאטירי, במחזהו "שיץ", שנכתב והוצג כשנה לאחר מלחמת אוקטובר 73'. המחזה ניסה לרדד את המורכבות של הקיום הישראלי והקונפליקט הישראלי־ערבי לכדי עסקים ישראליים של בשר ועפר. בשר תענוגות אירוטיים, ובשר כמקור להתעשרות קצבים, ובשר כתענוג לעשירים זללנים, וכנגדם — פגרי הנופלים בקרב. ועפר, המשמש מקור להתעשרות קבלנים, בחפירות ובבניית ביצורים, ההופכים, בבוא היום, לקברים מוכנים לחיילים שנפלו במלחמה. במחזותיו האחרונים, "קרום" (1975), ו"פופר" (1976), זנח לעת־עתה חנוך לוין את הכיוון הפוליטי.

ז.

מלחמת אוקטובר 73' היכתה מכה שאינה נשכחת בנקל, וכתוצאה ממנה אנחנו מבינים עכשיו כי התחושה הקיומית של מצור, שאיפיינה את מצבנו עד יוני 67', היא אולי יותר אמיתית מן השיכרון שתקף עלינו בין שתי מלחמות אלה. ומעתה דומני שתחושת המצור נתגלגלה במצב מסויים של סכיזופרניה לאומית, המתרחשת אולי אצל כל אחד מאתנו, הישראלים, וגם אצל כולנו, כעם. קודם אולי לא ידענו אפילו שאנחנו סכיזופרנים. והמצב הסכיזופרני הוא כזה: מצד אחד קיים הצורך לפקוח עיניים, משום שאם אתה לא פוקח עיניים, אתה מאבד את חוש הזהירות שלך ועלול ללכת לאיבוד. אבל פקיחת עיניים, בהקשר הישראלי־ערבי, מתקופת ברנר ועד היום, יש בה גם סכנה של שקיעה בייאוש גמור. משום שאם אתה מסתכל רק אל עבר הסיטואציה שאתה נתון בה, הדבר פועל לא רק לחדד את חושי הזהירות שלך, אלא אולי גם לעורר בך מחשבות על עריקה, מחשבות של ייאוש, מחשבות...

הדרך השנייה, של עצימת העיניים, יש בה מצד אחד מברכת השיכחה; ואני חושב שכולנו, הישראלים, מצויים גם כיום, גם ברגע זה, לא רק באותה פקיחת עיניים והרגשה אפוקא־ליפטית־לעיתים של סכנה וחרדה לקיומנו, אלא גם בעצימת עיניים; כי אלמלא היינו עוצמים עיניים — לא היינו יכולים לחיות חיי יום־יום ולהקים משפחות ולהרבות בשביתות ואפילו לנסוע, יותר מרבע מיליון ישראלים מדי קיץ, להינפש בחוץ־לארץ.

בעצימת העיניים יש גם צד חיובי. אי אפשר לראותה רק כעניין שלילי. כי השיכחה, הגלדת הפצעים, היא־היא המאפשרת לנו להמשיך לחיות. אבל צריך תמיד לזכור — עצימת העיניים הזאת, אם רק היא שלטת, ולא נלווית עליה גם פקיחת העיניים — עלולה להביא לאסון נוסף, כמלחמת יום כיפור. והדבר עלול לקרות אם הישראלי ישוב וישכח, כיחיד וכעם, איפה הוא חי והיכן הוא נמצא, ואם יתעלם מאותה תחושת מצור המלווה אותנו כל הזמן במיסתרים. הסכיזופרניה, במובנה החיובי, פירושה שעלינו ללכת פקוחי עיניים ועוצמיהן לסירוגין, יודעים לקחת את הטוב ולא את הרע משני המצבים. יודעים לשכוח, אך גם להיות זהירים, לא לשקוע בייאוש, אך גם לא להיות עיוורים ולא להגיע לאסון נוסף.

●

המשורר איתמר יעוז־קסט כתב, שבועות אחדים לאחר מלחמת יום כיפור, בעיתון "ידיעות אחרונות", מאמר בשם: "תדמית ישראלית וגורל יהודי"; ונושא מאמרו שב ועלה לאחר כשנה בחוברת "על התפיסה הניאו־יהודית בתחומי הספרות־והאמנות" (9). יעוז־קסט כתב על התדמית הישרא־לית, לפיה לקחנו כאן את גורלנו בידינו, בסימן של אקטיביזם היסטורי, ויצרנו פה כביכול סוג חדש של אדם, ובא שלב חדש בהיסטוריה הישראלית — וכל אלה לעומת העבר של הגורל היהודי הפאסיבי, ובעיקר השואה.

יעוז־קסט עמד על התופעה, שסופרים עבריים שלא נולדו בארץ־ישראל, וחלקם עבר את תקופת השואה, כמו נאלצים בכתיבתם להתכחש לחוויות ילדותם, כי אלה אינן מעניינות את הישראלים, וזאת למרות שחלק ניכר מהציבור הישראלי עבר תקופה דומה. הישראלים אינם רוצים לשמוע על גורל יהודי עצוב, וכל הכרוך בו, מחמת בושה וסיבות אחרות. ורק לאחר אוקטובר 73' נפקחו פתאום עיניהם לראות שהם אינם כפי שתדמיתם נצטיירה בעיני עצמם. ודבר זה אמור במיוחד לגבי ה"צברים", בני־הארץ. לדעת יעוז־קסט ה"צברים" נוטים לשגות בגאווה עצמית נפרזת וברגשי עליונות כלפי יהודי התפוצה, וזאת התקופות בהן טוב מצבה של ישראל, כגון התקופה שלאחר יוני 67'. אך מצד שני, בתקופות של אסון לאומי, מלחמה קשה, נסיגה — בני־הארץ נוטים לשקוע בייאוש מוגזם. קיימת אצלם התנודדות בין הקטבים של ביטחון עצמי מופרז, וייאוש גמור.

דומה שיעוז־קסט צודק באמרו כי אם נעמיד את מצבה של ישראל לאחר אוקטובר 73' בפרופורציה נכונה, עלינו להודות כי העם היהודי עבר בהיסטוריה שלו תקופות קשות, ולא רק בשואה, תקופות בהן הקיום הפיזי, והאפשרות להבטיח לצאצאים חיים טובים יותר, היו מועטים מאשר בישראל. ובכל זאת יהודים לא שקעו בייאוש, והמשפחות היו אף גדולות מאשר בישראל כיום. משמע שקיימת במנ־טאליות הישראלית מידה לא מעטה של היעדר פרופורציה, הנובע אולי מתוך אותה הבטחה ציונית לנורמאליזאציה, ומאחר ומתברר שאנחנו לא חיים בגן־עדן — אזי שוקעים בייאוש גמור ואומרים — למה לנו בכלל כל זה, וצצים חלומות של אסקפיזם, של בריחה מן ההיסטוריה, כאילו ישנה אפשרות לקיום לאומי, ואולי אפילו אישי, בטוח, במקום אחר, בגן־עדן עלי־אדמות.

(הסוף בגליון הבא)

אני בשלי

שלום לישראל
שוויון לישראל
שלי

סדנא לכתיבה יוצרת
שירה
גלריה "דוגית" רח' פרישמן 43, ת"א, טל' 23 75 86

באין חרות — האמת מתה. באין אמת — החרות עיוורת.
א.ל. שטראוס.

במקום בו לנים הכוכבים

אברהם סוצקבר

בגן הציבורי הקטן השרוי בשלכת שותקים שנינו — אני והשקיעה. אכן, שתיקתנו על הספסל הצולע אך זה החלה וכבר מתכוננת היא, השקיעה, לדרך. הישארי עוד, ידידתי, מה החיפזון? האם נעים לך יותר לשקוע במצולות הים? הכרישים יטרפו אותך שם ועל שלד הזהב שלך יבנו אלמוגים את בירתם!

אני נועץ שיניי בבשרה הקוסמי. רוצה לעצור בעדה. לו תסיים, לפחות, שתיקתנו את הפרק הראשון! אך במקום לעצור בעדה, להצילה מליצנות הימה, אני נוגס בקצה לשוני ועכשיו קשתה עליי השתיקה.

מעץ השקד נושרים גיצים. ציפור בעלת כתר־יגון ונוצות שחורות־אישונים שבה מלווייה. והנה שוב אנו שניים: במקום השקיעה מופיעה מייירכתי השדרה הארגמנית אשה ומתרווחת על־ידי על הספסל. "עלמה־באה־בימים" — כושלת־מועדת לשוני הנגוסה: "עלמה־באה־בימים".

"וולודיה — איך הגעת לכאן?"

הריני וולודיה כשם שהנני מלך פורטוגל, אך מניין לי לדעת מי אני אל־נכון? "אני — זה מישהו אחר", אני נזכר בהברקה של פייטן, ואני נד בראשי כציפור זו ששבה מן ההלווייה וכעת היא מתנדנדת על ענף ממולי:

— "כן, חביבתי, ניחשת..."

— "אתה חי? פלא־פלאים! וכי איך הנך חי אם נשמתך היחידה איננה עוד בתוך ראשך?" לוחשת היא סמוך לאזני במעין דיגדוג של שיבולת שעירה.

"בצורה זו חי אנוכי מאז שנולדתי ואולי זמן ממושך יותר ואיש לא הטיח כלפי טענה כזו. נכון, מיימי לא ראיתי אותה, את נשמתי, בכל זאת יכול אני להישבע: היא קבורה בתוכי היטב ושום גנב־שמות ממולח לא הצליח עדיין לגנוב אותה ממני."

— "אל־נא, אל־נא!" חוסמת היא את שפתי באצבעותיה הלא־מוכרות־לי שטעם להן כטעם הקינמון, "אל תהין להישבע! שבועת־שווא היא, שבועה שאין לה שחר! על חטא כזה לא יכפר הכל־יכול. אתה אמנם לא ראית אותה, אני — ראיתיה!"

"מתי והיכן ראית אותה?" נושב אני בינות לאצבעות הקינמון שלה — לכאן ולשם — והדבר מזכיר לי את נגינתי במפוחית־פה בימי ילדותי.

"עוד מעט־קט ותשאל גם לשמי" משחררת היא באדיבות את שפתי מלחיצת אצבעותיה.

"אל תתרעמי. אני כ ב ר שואל זאת. זכרוני החל לאחרונה לצלוע קמעה, כסוס זה שאיבד אחת מפרסותיו."

"לילי. לילי בהירת־השיער! אשה כזו ושם כזה אסור היה לך לשכוח!"... והיא מניחה את ראשה על ברכי, כשפניה מופנות כלפי, כדי שאיטיב להיזכר בה.

שוב יכולתי להישבע: פנים אלה אני רואה לראשונה. גם השם אינו מוכר לי: לילי בהירת־השיער. אפילו בדמדומי הגן הציבורי הכבוי קל להשתכנע שפלונית זו היא בהירת־שיער כשם שהעורב הוא בהיר־שיער. דייני בכך שיש בכוחי לשאת את האמת. האם יהיה עליו לשאת גם את השקר?! בכל זאת אני משתיק את זה שרציתי לומר. הסקרנות מושכת — זרקור למחשבות התועות. ושוב אני נד בראשי בהכנעה:

"אני נזכר לילי, אני נזכר..."

"סוף־סוף, תודה לאל! טוב שהזיכרון אינו סוס... ועתה, וולודיה, תשמע מתיי והיכן ראיתי את נשמתך ומה קרה לה ולשנינו יחד."

יהי וולודיה, תהי קרפדה... אני מהרהר. אין ספק שהיא מחליפה אותי במישהו אחר. מילא, יבוסם לה... ובכל זאת קשה לי לתפוס כיצד פניי, שהם שלי ורק שלי — כתב־יד סודי על קלף ישן — נוטים שיחליפו אותי. האם זייפן־אמן חיקה את דיוקני האמיתי?

ושמא — אני חושב — אין לילי זו בהירת־השיער לגמרי שפוייה? אם היא אינה שפוייה — השפיות ודאי בתוכה. צילה של ציפור מיטיב לשיר מהציפור עצמה...

"התחילי, לילינקה, בסוגיית ה"מת", כשנישמתי ניגלתה לפניך. ממילא תתבהר גם סוגיית ה"היכן"...

ראשה הקטן והפרוע מזנק למעלה מתנוחתו על ברכי ומזדקף כקפיץ משוחרר. לילי נשענת על כתפי ומחבקת אותי. רגליה הקטנות תלויות מעל הספסל כרגלי גמד:

"לא הישחלתי את הזמן על משיחה... את חרוזיו — בל אחטא בלשוני — לא אוכל לספור. אני רק זוכרת שזה היה אז כשהעיר הפכה לשעון שחור ענק בעל אנשים־ספרות שכובים במעגל. מסביב לאנשים־ספרות אלה נע מחוג של אש וקצר וקצר...

"המוות לא האיר לנו פנים בעיר. נמלטנו איפוא, ליער, לתוך מעמקיו הקפואים.

"המחוג של השעון השחור קצר גם שם. נמלטנו איפוא לתוך התת־ההכרה שלו, כלומר — לתוך הביצות השעירות שלו שם המחוג רק השתקף."

"לילי, די להחדיר לתוכי את שתיקתך... אני נזכר כאילו זה קרה היום, כאילו — מחר. שנינו שקענו בתוך בורות־מדמנה נפרדים וגוף לגוף לא יכול היה להתקרב. רק ידינו, סמוקות, נמשכו אלה אל אלה בתשוקה — יממה אחר יממה..."

"וולודיה, תן לי לגמור: הרעב התיש את כוחות שנינו ולא היה מה שישביענו. אכלנו עשבים שוטים וביצי צפרדעים. ובאחת הלילות — שמלת כלולות רשרשה על פני הביצות והן החלו להתכסות בכפור — הבחנתי שנשמתך פורחת מתוך פיך ומתקרבת לשלי. היא האירה באור תכלכל כצבע הספיר וגודלה וצורתה — כביצת יונה. הלא יודע אתה יקירי: הרעב קירקר ולפה — עינים גדולות. אני טרפתיה..."

"תודה לך, לילי, היטבת לעשות. אלמלא כן היתה נשמתי שוקעת לנצח. הייתי רוצה לעלות לרגל לאותן ביצות. היכן הן, באילו מקומות אוכל למצאן?"

"אתן לך סימן: במקום שם לנים הכוכבים" ●

מיידיש: משה יונגמן.

חיים גראדה

נער ערום

בּוֹרֵא עוֹלָם עַל אֶלֶף צוּרוֹתָיו!
נַעַר עָרֹם נוֹשֵׁא תִּינוֹק בִּזְרוֹעוֹתָיו.
אֶת אֲחוֹתוֹ נוֹשֵׁא הוּא הַקְּטַנָּה,
מֵעִיר טְרֶבְּלִינְקָה, מִלַּעַ כִּבְשָׁנָהּ.
הוֹלֵךְ הַנַּעַר בַּשָּׁמַיִם, מֵעַל רָאשִׁי,
בִּשְׁדוֹת הַקֶּרַח שֶׁלְּכוֹכְבֵי רַקִּיעַ,
הוֹלֵךְ בְּחֹם צוֹרֵב, בְּרוֹם עוֹכֵל אֲשֶׁר לַגֵּבָהּ הַשֶּׁמֶשׁ,
וְלֹא עוֹצֵר, וְלֹא רוֹצֶה לָשׂוּם מָקוֹם גַּם לְהַגִּיעַ.
וְהַיַּלְדָּה לוֹפֶתֶת צַוָּארוֹ,
כְּמוֹ עַם שִׁיר הַמָּוֶת אֶל הַתֵּא הָאַחֲרוֹן.

בּוֹרֵא שָׁמַיִם עַל אוֹהֲלָיו הָרְחוֹקִים,
אֲשֶׁר לְעוֹלְמֵנוּ הַשָּׁפֵל וּלְעוֹלָמֶיךָ הַטּוֹבִים!
הֲרֵי תַּבְחִין בֵּין הַנָּחָשׁ הַמִּתְגַּלֵּל, הַמְצֹרָע,
לְבֵין צִפּוֹר הַשִּׁיר, פִּיהָ מָלֵא שִׁירָה,
וְאִישׁ כָּאן לֹא יְבַלְבֵּל אֶת הַדְּמוּיוֹת כָּךְ סְתָם.
אֲבָל בְּתוֹךְ מַרְאֵהוּ נֶחְבָּא, נִסְתָּר אָדָם.
וְאֶצְבְּעוֹת תַּלְיָן זַכּוֹת כְּיַד קָרְבָּן צָחָה,
אֲבָל בְּמוֹת תַּלְיָן, הוּא מֵת רַק פַּעַם אֶחָת.
וְרַק הַנַּעַר עוֹד הוֹלֵךְ, וְנוֹשֵׂא בְּלִי הֶרֶף
אֶת אֲחוֹתוֹ בִּזְרוֹעוֹתָיו כְּמוֹ הַזּוֹרֵעַ סַל שֶׁל זֶרַע.

מיידיש: יעקב בסר

קניתי את חלקי בעולם הבא

שלום עליכם

כאשר להזמנתך לבוא אליכם לבוברויסק, הריני מקבלה ברצון ובעונג רב! מדי היזכרי בעירכם מעלה אני בזכרוני גם את... חלקי בעולם הבא. את חלקי זה רכשתי לי דווקא אצלכם, בבוברויסק, בביקורי האחרון.

ודאי תזכור את ביקורי האחרון אצלכם. היה אז חורף, השלג שירד נמס מיד והפך לבוץ טורדני, אותו איני צריך לתאר לך, הרי איש המקום אתה...

אולם העיירה שבו עמ"ז להתקיים הערב הספרותי, היה מואר בשלל אורות שבקעו החוצה אל אפילת הרחוב, פזרו את החושך והאירו את הסביבה כולה עד למלון בו התאכסנתי. כיוון שהדרך היתה מוארת וגם לא רחוקה החלטתי ללכת ברגל אל האולם. פסעתי לבדי ובידי חבילת סיפורים לקריאה בפני הקהל.

בפסעי כך הבחנתי בדמות הבוססת בבוץ כמוני. המרחק בינינו הלך והצטמצם, הדמות התקרבה והחלה ללכת לצידי. היתה זו נערה.

במרחק לא רב מן הכניסה פנתה אלי פתאום בחיוך מתנצל: "אנא, סלח לי אדוני על ההטרדה, אולי במקרה הולך אתה לערב שלום־עליכם?"

"מדוע את שואלת?"

"כי יש לי בקשה גדולה אליך".

"ומהי?"

"שתיקח אותי אתך. אנא, קח אותי לערב שלום־עליכם! עשה לי טובה! בשבילי יהיה זה חסד גדול ואילו אתה תזכה לחלקך בעולם הבא! הבט, אני בחורה עניה, עובדת בבתי־זרים כמשרתת, מפרנסת אמא ושתי אחיות קטנות. ואם מצליחה אני לחסוך פרוטה עלי לשלם לגינסבורג הספרן, שמשאיל לי ספר לקריאה בשבת. והנה שמעתי כי שלום־עליכם הגיע! אני כל כך רוצה לשמוע אותו! אך הכניסה עולה בכסף, ולי אין! בבקשה, קח אותי לשלום־עליכם! לא תאמין, אך בקושי הצלחתי להסתלק מן העבודה, הערמתי על בעלת הבית הארורה. לו נודע לה, היתה קורעת אותי לגזרים. אנא, קח אותי לשלום־עליכם, בבקשה ממך, עשה טובה, תזכה בעד זה לחלקך בעולם הבא!"

"יהי כך, אקח אותך לשלום־עליכם."

הגענו אל הכניסה, וליד הכניסה — הקופה.

"תן לבחורה הזאת להיכנס"...

לא הספקתי לעשות צעד והיא כבר בפנים, התערבבה בקהל ונעלמה לי מן העין.

האולם מלא מפה אל פה. קהל רב מצטופף, עשן עולה ממש! אבל, איך אומר הסבא מנדילי — אין זה מענייני, ולא על כך עומד אני לספר לך. נחזור אל הנערה.

עם קריאת סיפורי הראשון לא ראיתיה, וכמעט שכחתי על דבר הקנייה שערכתי, קניית חלקי בעולם הבא.

עם סיפורי השני פתאום נתגלתה יושבת בשורה שלישית או שנייה, ובאפילת־האולם הקרינו פניה אור כנוגה הירח בשמיים אפילים, ושתי עיניה, אותן נעצה בי, ברקו בחושך. עם הסיפור השלישי שלח הירח את אורו אליי כבר מן השורה הראשונה.

הערב התקרב לסיומו. החבר"ה הצעירים, בחורים ובחורות, מקיפים את שולחני. והנה רואה אני גם אותה, נדחפת בין הבחורים שמנסים להדפה, אך לשווא! לא אותה ידחפו ויהדפו! וגם כשלא הסתכלתי עליה ועיינתי בניירותי, ראיתי בעליל איך היא מפעילה את מרפקיה על ימין ועל שמאל, מגיעה עד לשולחני ממש, וכאן מתבצרת. פניה קורנות, אך הפעם לא בגובה הירח, אלא באור החמה, חמת תמוז.

הגעתי לסיפורי האחרון, והיא איתי, עם גיבוריי, צוחקת עמם, בוכה עמם, אפשר לומר —עוזרת לי בקריאה! כאמור, הבטתי בכתביי, אך ראיתי אותה, את תנועות ראשה, נצנוץ עיניה, מלמול שפתיה.

סיימתי.

היא לא מחאה כפיים עם כולם, אלא הרימה שתי כפותיה, טפחה לעצמה על ראשה ופלטה אנחה עמוקה. אז פנתה ללכת, ושוב חזרה על עקביה, הביטה בפניי, החלה צועדת בכיוון היציאה, חזרה לרגע והציצה בי ופנתה אל הדלת.

החבר"ה שנותרו באולם החלו לפנות את הכסאות ולהכין מקום לרקודים. וכי יתכן ערב ספרותי ללא רקודים? מה יאמרו הבריות? כל העולם רוקד, וחייבים גם אנחנו לרקוד לפי חלילו. ריקדו לכם ויהיה לכם לבריאות, ואני אלך לי הביתה.

לאחר שנחתי וציננתי את עצמי אספתי את ניירותי, וקדימה — לאכסניה.

בחוץ חושך, החושך הרגיל שאחרי הערב הספרותי... את הרחובות החשוכים אין לי צורך לתאר לך, הרי בן המקום אתה... המתנתי למלוויי, ששהו בפנים בחפשם אחרי ערדליהם. לבדי עמדתי, מביט לתוך האפילה של בוברויסק. פתאום חשתי בשתי זרועות חמות, בריאות, חזקות, חובקות את צוארי, מושכות את ראשי, ופה חם מטביע בפניי נשיקה מצלצלת ידידותית.

"תודה לך! תהיה בריא ותזכה לחיים ארוכים! זכית בחלקך בעולם הבא!"

מזל היה לי שהחושך של בוברויסק היה סביבנו; מזל היה לי שמלוויי עדיין לא מצאו את ערדליהם; מזל היה לי שאיש לא ראה את "העולם הבא" שרכשתי לי...

מלוויי יצאו עם פנסים והאירו את הביצה של בוברויסק. התקדמנו לאורך הרחוב כשאנו דורכים לתיאבון בבוץ, צחקנו ופטפטנו על הערב שעבר עלינו.

יחד איתנו, אך במרחק מה, פסעה היא, דורכת ובוססת בבוץ כמונו, פנתה שמאלה לסימטה ונעלמה בחשכת הלילה הבוברויסקאי.

מסור נא ד"ש למר מ' ולכל אוהבי העולם הבא של בוברויסק.

שלום־עליכם ●

1912

מיידיש: גניה בן שלום.

אין היופי מת אלא למראית עין.
א.ל. שטראוס.

בין ה. לייוויק — לבין י. ל. פרץ

י.ח. בילצקי

בְּאחת המסות כתב ה. לייוויק: "הספרות היהודית החדשה — בראשית תקופה היסטורית חדשה — היא התקופה על עיצוב־דמויות אמנותי בדרכי האמנות. — הגיבוד הראשי של אמנות יהודית בת אלפיים, ביחוד בתקופת הגלות היה: הרבונו של עולם והדמות העממית — המשיח על כל הקרנותיו. הספרות החדשה הביאה אתה את האדם הממשי. אולם המעבר לאלוהים ליהודי־היחיד על סבלותיו ומצוקותיו המרובות לא היה קל. לכן היה הגיבור הראשי — ישראליק.

מנדלי עיצב אותו. — שלום עליכם הלך בעקבי מנדלי אך צעד צעד קדימה באורו של שלמה ר' חיימס, הדמות העיקרית הממשית ביותר של מנדלי. שתי הדמויות: טוביה ומנחם מנדל הם בעלי אופי אישי בהחלט. גם טוביה וגם מנחם מנדל הם טיפוסים מן הכלל היהודי. ש"ע באמנות החיוך הגדולה שלו הביאם אלינו על מנת להקל עלינו את סיכומנו ההיסטורי. בו בזמן שתי הדמויות האלה הן דגמים לנצחי שבנו, למה שנקרא: פסיכולוגיה יהודית.

י.ל. פרץ הרחיק לכת. הוא העניק לנו את האישיות היהודית הגדולה, את הטרגיקה שבה, שהיא הטרגיקה של הגורל היהודי". עד כאן דברי ה. לייוויק. נוסיף ונאמר: ה. לייוויק הרחיק לכת מפרץ. הוא העניק לנו את הטרגיקה במאבק האישיות הנכספת הגדולה אשר שמה משיח — גואל — על משטחים נרחבים של ההיסטוריה היהודית, ועל משטחים אוניברסאליים.

עניין לנו להאיר ולהעיר כמה דברים שבין לייוויק לפרץ.

ה. לייוויק פותח את שירו: "אין דין זכות י.ל. פרץ":

"איך האב ביים לעבן נישט געקענט דיך. כ'מאל דיך אויס.
איך קום צו אן ארט, ווי ס'איז געווען דיין חויז.
איך קלאפ אן אין דיין טיר, וואָס איז שוין מער נישטאָ,
און כ'הער דיין קול פון אינעווייניק: כ'בין דא דא".

(לאמר: בחיים לא הכרתיך. אני מדמה אותך. אני בא למקום, בו היה ביתך. אני דופק על דלתך אשר איננה עוד ואני שומע את קולך בפנים: אני כאן. כאן.)

ה. לייוויק לא הכיר את פניו הפיזיים של י.ל. פרץ, אבל ידע את יצירותיו. כי ע"כ ה. לייוויק בדרמות החזיוניות הוא המשכו של פרץ. מערכותיה של כל ספרות ניזונות ממערכות קודמות. גילויי דורות עברו פוקדים בחירי סופרים ומשוררים באשר הם. ההשפעה הטובה שפוכה על סופר זה או אחר ביודעים או בלא יודעים.

י.ל. פרץ בספרות יידיש החדשה היה הראשון שטבע את המטבע של הדראמטורגיה החזיונית בארבע דרמות: "די גאלדענע קייט" (שלשלת הזהב), "אין פאליש אויף דער קייט" (בפליש על השלשלת), "ביינאכט אויפן אלטן מארק" (בלילה בשוק הישן) "וואס אין פידעלע שטעקט" (מה שטמון בכינור). בארבע הדרמות האלה אנו שומעים את הקולות הנסתרים של י.ל. פרץ, את ניגון דורו ומהלכו על פני משטחי־מאבקים נרחבים לגאולה. "מה שהיה מנדלי בעברית, נעשה פרץ ביידיש. המכוון את הקול בשירת הדור" (י. פיכמן — "רוחות מנגנות" — סופרי פולין).

ה. לייוויק הוא המשכו.

בארבע הדרמות החזיוניות: "די קייטן פון משיח" (כבלי משיח), "גולם", "גאולה קומדיה (קומדית הגאולה — הגולם חולם) ו"אבעלאר און העלואיז" (אבלר והלואיז), ניכרים עקבי הדרמות החזיוניות הנ"ל של י.ל. פרץ. ההבדל נעוץ בסביבה.

בדרמה המשפחתית החסידית "שלשלת הזהב" עוסק פרץ במרדו של גיבורו בפתח החצר של החסידים הצמחים לעיירתם. הפתח לבית המדרש צופה לקהל החסידים בחצר ביתי. רשת־האור היא רשת אורה של עיירה יהודית. ההמולה של עצבות וקריאות הצער וכיוצא באלה הן המולות עצבות וקריאות־צער של זאמושץ'; ב"פליש על השלשלת" (חלומו של אחד מחובשי בית המדרש), הגיבורים: המוזגים, חוכרי הטחנה, האברכים, הבעלי־בתים, הכלי־זמרים, חוטבי העצים, פושטי היד וכיוצא באלה, מסתובבים בפלוש עם שער פתוח לרווחה אל חצר בית הכנסת הגדול מאחורי הבמה, ואנו יודעים, כי המדובר הוא באנשים עוברים ושבים בעיירה יהודית, צמודים לתקופה בה חי ופעל היוצר; בדרמה "בלילה, בשוק הישן" (חלום על ליל בלהות) — הנפשות פועלות בשוק העיירה, בדל־צלם מסתובב בחצר בית הכנסת הגדול, שהוא מקום מוגדר וקבוע וידוע לכל בני העיירה. שואב המיים וחוטב העצים הם דמויות מוכרות לכל אדם ואדם וכן הכלי־זמרים והנואמים. ורק זמרי ברודי רומזים על תקופה אחרת. הנפשות הפועלות בדרמה "מה שנעוץ בכינור" — מקומו בעיר פולנית בינונית. סיגנון הבית ידוע לנו, כן ערוגות הפרחים והעצים וכל הנוף מסביב כולל: המשאבה של הבאר. הינו: מקום חיפושיו של י.ל. פרץ — בחצר ביתו, בסימטות פועלים, בשוק העיירה, בתקופת חייו.

לא כן ה. לייוויק.

ב"כבלי משיח" — הזמן: הלילה השלישי לאחר חורבן בית המקדש. המקום: מדבר. סלעים חשופים. ב"הגולם" — המקום: חוף הנהר הסמוך לפראג. הזמן: המאה השבע עשרה. בפואמה הדראמטית: "חלום הגולם", זמן העלילה — ימות המשיח.

"אבלר והלואיז" — העלילה מתרחשת בצרפת במאה ה־12. המקום — מנזר.

חלומותיו של י.ל. פרץ רבי הקסם ומאבקי גיבוריו צמודים להווה. לזמנו של היוצר. אנשי מופת, נושאי הכתר, אישים יקרי סגולה, מאמינים וספקנים, מחפשים, פחדנים ואמיצי־רוח, נכשלים ומע־פילים, — משקפים את רחש־ליבו של היוצר ואין הוא יוצא מתחום־גדרו הקבוע, מסמטתו היהודית המוכרת לו.

לא כן ה. לייוויק, החולץ את גבוריו מזמנו של היוצר ומעתיק אותם לתקופות קדמות, עד לימות המשיח ומצמיד אותם לימים רחוקים בהם רטטו בצורה הדראמטית ביותר חזיונות גאולה של עמו, או להט־נפש וסערת־רוח במאבק על אהבה צרופה.

עם זאת שותפים למאבק הם גיבורי פרץ וגיבורי לייוויק, חיתוך־דיבורם אחד הוא. הם — במעלה ההר. יודעים מעצורים ונאבקים לסלקם. יודעים שינאה ואהבה — וחייהם במתח גבוה, בהתמוד־דות מתמדת, בריתחת תשוקות ויצרים. גיבורים שחושיהם מוש־חזים וכל כוחות הנפש דרוכים. מלפף אותם שחר ומלפפות אותם שקיעות. אוגרים כוחות למאבק בדרך־הילוכם וזה כדי לריב את ריב־אמיתם. מניעים נסתרים מלווים את דרכם אולם המגמה ברורה וידועה, הכוחות מחרמים לאפיק המאבק על גאולת האדם, על גאולת עולם.

גם י.ל. פרץ וגם ה. לייוויק חיפשו את הדור שהוא כולו זכאי או כולו חייב. אין דרך ביניים. גיבורו של י.ל. פרץ ר' שלמה ב"שלשלת הזהב" מחזיק בצבת את השבת. אין הוא רוצה במאזניים התלויים במרום לפני כסא הכבוד והכפות מתנודדות: היהודי — לא כולו חייב, לא כולו זכאי. המשיח אשר יושב בשערי רומי, אינו יכול לגאול את העולם, וכוח לחכות עוד — אין. העולם יכול להיגאל בדור שכולו חייב או בדור שכולו זכאי. ר' שלמה של י.ל. פרץ הוא דמות שמאית, שאינה יודעת פשרות. בריקודו הוא מפליג פנימה "אל תוך ענן הכבוד, אל כיסא הכבוד ישר". לא פחות. "אין אנחנו מבקשים, אין אנחנו יד פושטים, יהודים גדולים, גאים אנחנו". אין ליבו של שלמה לדמויות קטנות, נכנעות, מבקשות על נפשן: יהודים מיובשים, מצומקים על פתחו של הצדיק. אין הוא סובל נפשות קפואות, הפושטות ידיהן ומבקשות נדבות כלשהן, מופת כלשהו, נס, רמז מן הצד ההוא: בשביל עצמו — ר'כל אחד רואה בשביל עצמו, בשביל אשתו וילדיו שלו, בשביל בני ביתו" — וזה בזמן שעולם מתנודד בין חיים ומוות, כשיש צורך לברור דרך ברורה למאבק על גאולה, על שבת תמידית; וזה בזמן שהשכינה הומה ונשמת העולם עטופה בשחור ולב העולם מתבוסס בדמו, כשעולה הזעקה: "מעינויים ומאימה חייב להיגאל העולם".

ה. לייוויק בעקבי י.ל. פרץ רושם ב"חלום הגולם" כמוטו: "אין בן דוד בא אלא בדור שהוא כולו זכאי או כולו חייב" (סנהדרין, צח). הווה אומר: מרחב־האידיאה אחד הוא. הנשמות הליריות, הדראמטיות של שני היוצרים נעים במעגלי אידיאה אחת. הגזירה: — ברירת דרך. רטט קולם של פרץ ולייוויק, סיגנונם, שורשי הליריקה שלהם, — מעגל אחד הוא. נדמה, כי אף סולם ההרגשות של גיבורי לייוויק ופרץ אחד הוא, כי נקודת המוצא ונקודת השאיפה אחת היא: דור שכולו חייב, או דור שכולו זכאי. המהר"ל של ה. לייוויק הוא ישיש בן שבעים. אין הוא עוסק בקטנות. הוא עוסק ביצירת גוף גואל את עמו מיסורים. המהר"ל יודע כי "שעת הפלא הגדול תבוא עם היום הבוקע". הוא גאל נשמה מגעגועיה. הוא רק הפיח רוח חיים בנשמה קפואה. כוחו של המהר"ל — כי ידע להקשיב למשק כנפיים בלילה אפוף אימה. הדמות המופיעה בחזיונותיו של המהר"ל — יש לה קול, שאנו קול עדיין, יש לה לב — שאינו לב עדיין. וזו מטרת חייה: לתת קול לשאינו קול עדיין, לתת לב לשאינו לב עדיין. לתת דמות גוף לצל. להעלות מבין גרגרי חוץ וצרחת חצץ צל דומם, שליו ונעלם להווייה אנושית לוחמת, כדי שתגבר על אימת־חיים ועל עצבות.

גיבורו של י.ל. פרץ ר' שלמה רוצה ללוש את מניין יהודיו הקטנים, הנבוכים, הנכנעים, המבקשים על נפשם, ליהודים גאים גדולים. המהר"ל רוצה ללוש מעפר, מחומר פסיבי גיבור שינותק מאדמה מסולעת ולטעת בו נשמת חיים. הוא רוצה לא פחות ולא יותר: שליח עם. גיבור רב.

מרדו של ר' שלמה נופל. אין הציבור מתעלה לדרגת המורד הגדול. הבן מבדיל על הכוס. שוב: בקשות. "פרנסה". אחד מבקש שלג. השני מבקש גשם. יהודים תלושים, מבקשים בידים רועדות בנים, פרנסה ושפע. המרד נגמר בכניעה, "כי אסור לנסות את השם יתברך".

גם מרדו של המהר"ל של ה. לייוויק נופל. בשליחות האחרונה נראה הגולם — השליח מוזנח, מצומק. מפחד מפני המהר"ל, שמא יעזוב אותו. המהר"ל רואה את שליחו, כי לא יוכל להשתחרר ממבוכת־הנפש, וכי אינו מסוגל להתרומם על שום דבר, גם לא על עצמו.

ר' שלמה של י.ל. פרץ אינו חוזר לעדת היהודים שלו. המהר"ל של ה. לייוויק חוזר לעדת היהודים, כי זו עומדת וממתינה לו. המהר"ל של ה. לייוויק חוזר לאמונה הגדולה ופוצח מחדש בשיר: "מזמור שיר ליום השבת" — וזה מתוך תקווה, כי אולי יחפש דרך אחרת לגאולה. עם זאת: גם ר' שלמה לי.ל. פרץ וגם המהר"ל לה. לייוויק הם דמויות טראגיות, חולמות, לוחמות ונאבקות על אידיאה שלהם המכונפת — חבלי לידה קשים וחרדות וכן חבלי־שקיעה חמורים: קול ענות וחירוק שיניים. הם שניהם סמלים גדולים של הווייה יהודית רוטטת, תבנית של מורדים בקיים, אישים נועזים הדבקים עד לנשימה האחרונה באידאה שלהם.

י.ל. פרץ — בעיירתו. במציאותו. ה. לייוויק — בפראג. במרחבי העבר. י.ל. פרץ הקדים את ה. לייוויק — ממשיכו הגדול. שניהם כיוונו את הקול בשירת הדור ביידיש. אין ספק שרשימתו של י.ל. פרץ "הגולם" שבספר "משל ודמיון" עמדה לנגד עיניו של ה. לייוויק כשהוא רקם את עלילת הגולם. הרי פרץ מספר ברשימה הזאת על המהר"ל שהניח את הגמרא, יצא אל הרחוב, ניגש לערימת־החומר הראשונה שנזדמנה לו, ולש ועשה גוף של חומר, כי השעה לישראל היתה בחינת "כלו כל הקצין". ופרץ מספר ברשימה הקצרה, כי לגולם נפח המהר"ל רוח באפיו — והלה התחיל נע; אחר כך לחש לו אל תוך אזנו "שם" — והגולם יצא מתוך הגיטו. המהר"ל חזר אל בית המדרש ללמוד תורה והגולם התנפל על שונאי ישראל, ששמו מצור על הגיטו והיה דש בהם כאיכר שדש באלומות. הגולם עסק בשלו עד יום ו'. מספר י.ל. פרץ על הקהל היהודי שהתייצב בפני המהר"ל והתחנן: הגולם הורג את כל פראג, לא ישאר מי שיסיק בשבת את התנור, מי שיסיר את הפמוטות מעל השולחן. המהר"ל הפסיק שנית לימודו, ניגש אל הדוכן והתחיל אומר "מזמור שיר ליום השבת". הגולם של פרץ פסק מלעשות מלאכתו. הוא חוזר אל הגיטו, אל תוך בית המדרש ובא וניגש אל המהר"ל. המהר"ל לחש לו שוב משהו על אוזנו ועיניו של הגולם חזרו ונעצמו, הנשמה יצאה מתוכו והוא חזר ונעשה גולם של חומר. מסיים פרץ את רשימתו כי הגולם מוטל עד היום בבית הכנסת של פראג, הוא ישנו, אך ה"שם", כיצד להחיות את הגולם בשעת הדחק — השם הזה נשכח ונעלם כנופל לתוך המים.

ה. לייוויק ביצירתו, בעקבות רבו הגדול י.ל. פרץ ניסה ב"הגולם" להיזכר ב"שם" ולהחיותו, כי הבחין שהשעה היא בחינת "כלו כל הקצין" ●

יעקב צבי שרגל

לזכרו של זלמן שז"ר

בְּרֶמֶץ אַהֲבָתִי שֶׁאֲכָלָה
נִיצוּץ הַיּוֹם גִּלִּיתִי
נִיצוּץ־אֵשׁ אָדָם
יָצוּק זָהָב
הַיּוֹם גִּלִּיתִי.

הִסְתִּיו
מַפִּיק אוֹר שִׁמְשׁוֹת עֶדְנָה
אֶת הַנִּיצוּץ
בְּטַבַּעַת
שֶׁל אֶצְבַּע עֲנָנָיו קָבַע,
מָשָׁל אֶבֶן־חֵן —
חוֹתַם הַמֶּלֶךְ.

רוֹחֲשִׁים חַיִּים בָּרְחוֹבוֹת הַיּוֹם,
שִׁכּוּר כָּל הַהוֹלֵךְ בָּהֶם וָבָא,
אֲבָל אַף לֹא אֶחָד רוֹאֶה,
כִּי הַנִּיצוּץ
מִן הַטַּבַּעַת חָמַק
לְמַעַן חֲכוֹת,
חֲכוֹת לַקַּיִץ הַבָּא.

מיידיש: אמיר גלבע

יוסף פפירניקוב

הרים מעוטרים

רַד הַיּוֹם —
הָרִים נוֹשְׂאִים אֶת בִּגְדֵי מַלְכוּתוֹ הַסַּסְגוֹנִיִּים,
מַעֲלִים אֶת הִלַּת־הַחַמָּה הָאֲבוּדָה
וּמִתְעַטְּרִים בָּהּ,
מְעַטְּרִים אֶת עַצְמָם;
נִגְּר הַזָּהָב מִגְּלִימוֹת הַמַּלְכוּת
וְאַרְצָה נוֹשֵׁר לְלֹא גָּוָן וְהֵד,
וּמִשְׁתָּרְכִים אַחֲרָיו שְׁבָלֵי נְהָרָה וְאָבָק;
קְרֵבָה שְׁעַת בֵּין־הַשְּׁמָשׁוֹת
הַמְדַלֶּגֶת וְעוֹלָה
עַל גַּבֵּי צוּקִים נְקֻשִּׁים
אֶל רָאשֵׁי־הָרִים מוּצָקִים
וּבְרַהַב מוֹשְׁכִים אוֹתָם אַרְצָה
אֶל עֲבִי הַלַּיְלָה.

מיידיש: מרדכי סבר

מדור זה שבעריכתו של י.ח. בילצקי מוגש ע"י קרן אליעזר פינס.

מוטב לא להיות צודק פעם אחת עם הנדכאים מאשר להיות צודק פעם אחת עם המדכאים.
א.ל. שטראוס.

משני עברי החומה

על שני מספרים ישראלים כותבי ערבית

ששון סומך

לפני כשלוש שנים הופיע בירושלים חיבור ביבליוגראפי מקיף (בהוצאת "יד בן־צבי"), שבו סקר העורך (ש' מורה) ספרים וכתבים אחרים שנתחברו ערבית בידי סופרים יהודים בדורות האחרונים. עם יציאתם ההמונית של יהודי ערב מארצות אלה תמה, לכאורה, גם פרשת הספרות היהודית־ערבית והריהי כולה, כמדומה, נחלת העבר ועניין להיסטוריונים לענות בו. כי־על־כן, רוב רובם של יהודי המזרח הערבי חיים כיום בישראל, וחלקם — בארצות אירופה ואמריקה. הללו הסתגלו ללשונות הסביבה החדשה, וחלקם החלו כותבים בהן.

אולם המציאות שונה במקצת. מסתבר שלא כל יוצאי ארצות־ערב, גם לא כל אלה מביניהם החיים בארץ, פנו עורף מניה וביה ללשון אמם ולשפת תרבותם הראשונה. הנה, דרך משל, בשנה שחלפה, היא שנת 1976, הופיעו בארץ מספר לא מבוטל של ספרים ערביים שנכתבו בידי מחברים יהודים דווקא. בין השאר נתפרסמו ספרי שירה וספרי מחקר בנושאים כלליים וערביים (כגון: ספרו של ד"ר ישראל בן־זאב על **פעב אל־אחבאר**, יהודי שנתאסלם בימי הנביא מוחמד; וכגון ספרו של יעקב יהושע על העיתונות הערבית בארץ בתקופה העותומאנית, ועוד). אולם תופעה מעניינת אף יותר היא הופעתן של יצירות־ספרות מקוריות בתחום הסיפורת, הכתובות ערבית בידי סופרים ישראלים.

ברשימה זו רצוני לתהות בקצרה על שניים מספרים אלה, ספרים הראויים לתשומת־לב לא רק בשל היותם "בלתי צפויים", אלא גם — ובעיקר — בזכות ערכם הספרותי.

שלום דרויש: ביצת התרנגול

שלום דרויש הינו סופר ותיק, שעלה מעיראק בראשית שנות החמישים יחד עם מרביתה של יהדות בבל, ומאז עובד הוא כמשפטן בחיפה ובצפון הארץ. דרויש, כיום בן 60 לערך, היה סופר ידוע בעודו בארץ הולדתו, מעמודי התווך של הפרוזה המודרנית בעיראק. סיפוריו הופיעו לראשונה בשנות השלושים בכתבי־עת ובעיתונים עיראקיים שונים, ובשנת 1941 יצא בבגדאד קובץ סיפוריו הראשון, "בני־חורין ועבדים". בשנת 1948 הופיע קובץ נוסף, "קומץ יצורים". בשני ספרים אלה כינס דרויש סיפורים קצרים שרקעם — החברה הכללית והיהודית בבגדאד ובערי־השדה שבמרכז עיראק. הוא תיאר בסגנון ריאליסטי, ובהומור לא־מעט, תמונות שונות מהווי דלת־העם והפקידות הנמוכה. רקעם האוטו־ביוגראפי למחצה של רבים מסיפוריו לא בא, בדרך כלל, על חשבון רמתם האמנותית, כפי שאירע לרבים מחלוצי המספרים הערבים בדורות האחרונים. בין מבקרי הספרות בעיראק ומחוצה לה נחשבו סיפורים אלה לסימן דרך בולט בהתפתחות הז'אנר הזה בארץ הנהריים. הסופר הלבנוני הנודע סוהייל אדריס, עורך הירחון הביירותי "אל־אדאב", פרסם בשנת 1953 פרקים מעבודת־דוקטור שכתב בסורבון שבפאריס, ובהם ניתח בפרוטרוט את תרומתו של דרויש לספרות העיראקית, ולמען האמת — הציגו כאחד הסופרים העיראקיים המקוריים ביותר במחצית הראשונה של מאה זו. גם מבקרים וחוקרים עיראקיים, שכתבו לאחר עלייתו של הסופר לישראל, לא התעלמו מכתביו של דרויש.

אולם מאז עלה שלום דרויש ארצה פרש כמעט כליל מהחיים הספרותיים. כמוהו כרבים מהמשכילים שעלו ארצה באותם ימים, שקע משך שנים ארוכות בטרדות פרנסה והתאקלמות, ועמל לרכישת שפה חדשה. יתר־על־כן, בראשית שנות ה־50 דלה היתה הפעילות הספרותית בלשון הערבית בארץ (הסופרים הערביים הוותיקים לא נותרו בארץ, החדשים — טרם צמחו), וסופר יהודי הכותב ערבית חש עצמו מבודד בידוד כפול ומכופל. במשך שנים כתב דרויש ביומון "אל־יום" רשימות על הווי בתי המשפט, אך סיפורים של ממש לא הירבה לפרסם; וגם כשהופיע סיפור חדש מפרי עטו — רקעו היה לרוב עיראקי או יהודי־עיראקי. המציאות הישראלית נותרה, ככל הנראה, מחוץ לסיפוריו. עתה, כעבור חצי־יובל־שנים ומעלה מיום עלייתו לארץ, פרסם דרויש קובץ סיפורים חדש הנושא את השם "ביצת התרנגול" (הוצאת "אל־שרק", ירושלים, 1976; 86 עמ'). בקובץ דק־גו זה שישה סיפורים, שרובם משקפים את חיי היהודים בעיראק, וניבט מהם (אף ביתר־שאת מבעבר) אותו מרכיב אוטו־ביוגראפי מוסתר קמעא, שאיפיין את יצירתו המוקדמת של הסופר.

למען הדיוק, הסיפור הראשון בקובץ ("מחוג השעון סובב") כלל אינו מעלה הווי יהודי, וגיבורו עיראקי־מוסלמי למהדרין. זהו חאג' סעיד, עשיר מזדקן המסרב להסתגל לתנאי החיים המודרניים, המחניקים לדידו, ועורג אל מיקצב החיים הפאטריארכאלי שהורגל בו כל ימי חייו. אחדים מן הסיפורים מציגים דמויות ורסיסי־הווי מחיי יהודי בגדאד וסביביה. בדרך כלל קשה לו לקורא לקבוע, אם סיפורים אלה נכתבו בעיראק או בארץ. אמנם, בשניים מהסיפורים מופיעים יהודים עיראקיים לאחר עלייתם ארצה, אך בשניהם מהווה ישראל אך חוליה אחרונה בשרשרת העלילה, ועיקרו של הסיפור מתנהל בבגדאד דווקא.

הסיפור האחרון, "כף הקלע" הוא לדעתי, המשובח בסיפורי הקובץ מבחינת עיצובו האמנותי, ומעניין במיוחד באשר להווי המשתקף מתוכו.. זהו סיפור שמתפקדים בו יהודים ומוסלמים בעיראק, יצורים המסתבכים בסבך טראגי למדי. אך זהו מתח בין־עדתי במהותו וקשה לראותו כקרע לאומי. גיבורת הסיפור, יפהפייה יהודית, שבצעירותה גרמה לקרב בין בעלה לבין שכן מוסלמי שאהבה אהבה עזה, מופיעה בסוף הסיפור כשהיא חייה חיי ניוון באחת המעברות של שנות ה־50.

קובץ סיפורים זה מהווה הפתעה נעימה לקוראיו־משכבר של שלום דרויש, וביניהם כותב שורות אלה, שהצטערו על היעלמו של הסופר מנוף הספרות שלוש עשרות שנים. אך, כאמור, יקשה לראות את הסיפורים שכונסו בספר בהקשר הספרות הישראלית, או זו הערבית—ישראלית, שכן הצד הישראלי שולי עד מאוד ועיקר הקרחון משוקע בהווייתה של גלות בבל.

יצחק בר־משה: חומות ירושלים

שונה בתכלית השוני מקרהו של יצחק בר־משה. סופר זה, שאף הוא עלה מעיראק זמן קצר לאחר קום המדינה, צעיר הוא בהרבה מדרויש, ובעיראק לא נודע כסופר, גם אם התגודד בחוגי האינטליגנציה הצעירה בעיר הולדתו בגדאד. מאז עלייתו לישראל עסק בר־משה בעיתונות ובשידורים הערביים, ולמחרת מלחמת ששת־הימים, כשנוסד העיתון היומי החדש בלשון הערבית "אל־אנבא", נבחר בר־משה לשמש עורכו הראשי.

במשך שנים לא נודע בר־משה כמחבר סיפורים או חומר בלטריסטי אחר. אולם בראשית שנות ה־70 מופיע הוא לפתע ובמלוא קומתו בעולמה של ספרות, וסיפוריו הקצרים פורצים אל תוך העיתונות המקומית כמעיין המתגבר. בשנת 1972 מופיע קובץ סיפוריו הראשון, "מאחורי הגדר", ובשנת 1974 — שני קבצים נוספים "הדב הלבן" ו"מחול הגשם". רוב הסיפורים שבקבצים אלה נושאם אופי אבסטראקטי־משהו, קפקאי־כלשהו הגם שאין בהם שקיעה אל תוך האבסורד או אל נבכי תת־ההכרה. הגיבורים אינם מוגדרים דיים, בדרך כלל, לא מבחינת זהותם הלאומית ולא באשר לקרקע צמיחתם; אולם ברקע הסיפורים האפופים תמיד ערפל של עצבות קיומית, ניכר לעיתים המשקע הערבי־ישראלי ולעיתים — הנופים היהודיים־ערביים של בגדאד.

בשנת 1975 פירסם בר־משה ספר עב־כרס, בערבית אף הוא, מעין זכרונות מבגדאד, ובעיקר מהתקופה שקדמה לעליית הקיבוץ היהודי עתיק־היומין לארץ, ובו תיאור באורח פרגמנטי ומפורט

שיר חתונה לישראל פנקס

דן לוי

"שיר חתונה" נקרא כמעט בקצב ריצה, ומתוך נסיון נואש להדביק בנשימה אחת את שני המשפטים הארוכים מאוד שהשיר בנוי מהם. לא רק שאין בשיר נקודות עצירה רשמיות, אלא שחלוקת שורותיו, שלפעמים שוברת זוגות מילים הבאות בסמיכות, והחזרה המרובה על הצליל אֵים (ימים ולילים במקום ימים ולילות!) מעניקים לו תאוצת־יתר. נדמה שהקורא מולעט בכוונה במילים וצלילים, במקביל לפיטום הידידים בשיר "עד נוֹחם, לאים ומלאים". התהלוכה הגדולה של יינות ובשרים, ידידים ובגדים, מסווה את המנה העיקרית של השיר.

פנקס פרסם עד כה שלוש פואמות ("הארמון", "הנוף מחביא ילדים", "אל קו המשוה"), אולם אפשר לראות בשירים רבים אחרים שלו פרקים מפוזרים של פואמות שלא כונסו, צורת הפואמה מאפשרת עיסוק רחב ורב־צדדי בנושא המרכזי של השיר. לפיכך (לפחות אצל פנקס) הנושא המרכזי גלוי, והמאמץ העיקרי של הקורא מופנה להבנת אופן הצגתו יותר מאשר לזהויו בתוך השיר. הסוואת המנה העיקרית בשיר (הנושא המרכזי שלו) שדיברתי עליה, מדומה איפוא מעיקרה, אם נקרא כמה שירים נוספים המציגים נקודות ראייה שונות של אותם נושאים הנחבאים ב"שיר חתונה". עם זאת אנסה במאמר זה לחשוף את פרטי הנושאים והצגתם מתוך "שיר חתונה" לבדו. דרך זו, על אף סירבול מסויים שכרוך בה, נראית לי מרתקת יותר ותואמת יותר לדרך כתיבתו המקורית של השיר.

חתונה, בלי להתחייב להגדרה מדוייקת, מהווה — במימושה האידיאלי — השלמה טקסית וסמלית לקשר רגשי עמוק בין גבר לאשה, ולייחוד בני הזוג מכל המסובים. האם ההגדרה הזאת מתממשת בשירו של פנקס? הפסוק "מכולם תפרח אז אשתי, הטובה ונאה / בנשים," כאילו מרומם את האשה מן החוגגים האחרים ואף מציג אותה כבעלת התכונות המעולות ביותר בקרב הנשים, אך משונה שהיא, מרכז השיר כביכול, מוזכרת רק בארבע מילים, וכמעט בסופו. לעומת זאת בולטים בשיר הידידים ומאמצי החתן להרשים ולהעסיק את חושיהם במידה המקסימלית. הוא מאכיל ומשקה אותם עד להתפקע, הוא תופס את ראייתם בריקוד פראי וממושך

ישראל פנקס

שִׁיר חֲתֻנָּה

כְּשֶׁאַתְּחַתֵּן. אֵשֶׁב לְשֻׁלְחָן עִם כָּל הַיְדִידִים. וְאִשָּׁה תֹּאכַל עַשְׁרֵת
יָמִים. יַיִן מִגּוּרְמִנְדִּי וְאַלְזָס. רִיקָה־דְּאוּבִּי וּבְרִיסְקָא. שַׁארְקִאן דָּת־פְּרוֹלְטָם וָלָאטוּר. פִּיטְטְרַאוֹל
לָכֶן דֶּה־לַה־קוֹם. שַׁאמוֹ אוֹ־בְּרִיוֹן. אַשַּׁאוּ. שַׁאמְבְּרִיאנִין
וְרִישְׁבּוּר. יַיִן מַלְרְמוֹ יָשָׁן. הֶרְבּוּאוֹ בְּזֶה־אַחַר־זֶה כְּבָשִׂים
וּפְרִיאִים. עֲגָלִים וְעֵגְלִים
וְקַלָּאִים. אוֹרְדִים אֲבוּקִים וְשַׁמְנִים, יוֹנִים
בְּשַׂר־תַּאֲוָה וְכַהֲנָה דָּרִים,
אֲסִפָּם יְדִידֵי עַד נוֹחָם. לְאִים וּמְלֵאִים בַּבְּרָכוֹת
נִמְחָים, לְשֹׂרָם תִּשְׂמַח עֲנָוָה כַּעֲסִים
מַשְׁחִים. צִרָּם נִבְהֲלָה תְּחִנָּה בִּי רוֹגֵר, כִּשְׁתַּיִם רָנִים אֲרֻכָּה לְמָנָיָם כָּל אוֹתָם יָמִים וָלֵילוֹת.
הִיטֵב יָשְׁבוּ אֶת קוֹלִי כַּבְּתִים
הַסְּמוּכִים. וְשֹׁאֲרִים יְדִידִים, עֲלָמִים
תְּקָנִים, יוֹשְׁבִים עִפְּדֵי הַיְדִידִים וְלִבָּם הַטּוֹב בְּטוֹב
מַשְׂרִים, שֶׁזֶּה לֹא תֶהֱא לָהּ אִתָּם כָּל שְׂחוֹק
וְשָׁרִים, יָשְׁבוּ וְיִשְׁתּוּ וְיֹאכְלוּ וְהָיוּ מִתְפַּקְּעִים. כְּלוּם לֹא לְדִי לָהֶם בְּזוּיִים
אֲרָכְסִים? אֲנִי רוֹצֶה לְיַדֵּד אֶת כָּל הַיְדִידִים. לְבוּשִׁים מְלֻקָּלָה וּפְרִיאוּת, שֶׁיֵּשׁ וְרָקָה וְתָנָיִים
פְּתוּחִים. חֲבוּשִׁים מִגְּבָעִים וּמִצְוֹת, בִּכְסָמִים כְּבָדִים וְחֲנָנִים
וְאַתָּה תֹּאכַל עַשְׁרֵת יָמִים. וְשָׁפַע כְּבוֹדוֹת וְדִידִים. וְקָרֵב אֲרָרִים
וּקְרָקִים, שְׁרִירִים תְּמִים וּכְרָעִים. בְּיַד־אֶפֶן־תְּבוּאָה־קַרְנָה־חֲבוּרִים,
נִמְלָא פִּיתִּי בְּמִצְוָה תִּהְיֶה שְׁמָחִים הַרְבֵּה וְעֵדוּת. בְּיַד פָּשַׁחְתִּי עַד כָּאן שְׁרָיִים
מְצוּבִים. מִכֻּלָּם תִּפְרַח אַז אִשְׁתִּי. הַטּוֹבָה וְנָאוֹת
בְּנָשִׁים. נָשַׁב לְשֻׁלְחָן כְּשֶׁאַתְּחַתֵּן וְנָגַע
זֶה־בְּזֶה כָּל הַיְדִידִים
הַשּׁוֹלְחִים: הַשְּׁמָנִים, הַגְּבוֹהִים, הַמְּשֻׂבָּחִים, הָרְזִנִּים.

שהוא מרקד לפניהם. גם חוש השמע וחוש הריח אינם יוצאים נפסדים: "היטב ישמעו את קולי בבתים / הסמוכים", "בבשמים כבדים נחנקים". אין לנו אף רמז אחד בתיאור המפורט הזה לכך שתכלית ההילולה הגדולה היא להרשים את הכלה או לפאר את התקשרות הגבר והאשה. הזכרת האשה נראית יותר כנסיון נוסף לנסיונות הרבים, אמצעי חזותי נוסף (האשה בתפקיד המארחת הזוהרת), לפטם בו את הידידים. גם בחירת המלה "אשתי" ולא "כלתי" או "אהובתי", מרמזת (אם כי הרמז אינו מחייב) שלא חתונה עם אשה היא נושא שיר זה.

מתוך רצון טוב, לא להשאיר את "שיר חתונה" בלי כלה, מתחייב המצב האבסורדי למדי של אדם המתחתן עם כל ידידיו. בפתיחת השיר משתמש הדובר בגוף ראשון: "כשאתחתן, אשב לשולחן עם כל הידידים" ובסופו הוא חלק בלתי נפרד מן הידידים: "נשב לשולחן כשאתחתן ונגע / זה בזה כל הידידים". אין שום נסיון להבחין בין הידידים, ותכונותיהם אינן משמשות נקודות־ציון. כולם נוהגים כאיש אחד והיחס אליהם זהה: "נשואים ויחידים, עלמים / וזקנים", "כל הידידים / הטובים: השמנים, הגבוהים, הנמוכים, הרזים." מתוך אירוניה זוכה האשה למעמד של ידיד מועדף. היא פורחת משום שהיא הטובה והנאה בנשים, מעין הודאה ביתרונה הכמותי אך לא ביתרונה האיכותי על האחרים. החתונה היא איפוא היטמעות מוחלטת של הדובר בתוך הידידים, והשימוש במונח "ידיד" אירוני מיסודו. ידיד הוא אדם הקרוב אליך יותר מאחרים בגלל יכולתך לקשור עמו קשר מיוחד, לחבב בו תכונות מסויימות המאפיינות רק אותו. כאן, כאמור, לא מחוכרת אפילו תכונה אחת כזאת, כידיד יכול להיחשב גם מי שהגיע לחתונה באקראי, כלומר כל אדם.

תוך־כדי זרימת השיר מופיעות בו שתי נקודות־ויתור, מהותיות וחשובות ביותר להבנת תוכנו. הראשונה: "כלם לא די להם בחיים / פרטיים?" הידידים נדרשים לוותר על חייהם הפרטיים, רעיון המשלים את הופעתם בשיר כגוף אחד. בנקודה השניה הוויתור הוא של הדובר בשיר: "די עשיתי עד כאן שירים / עצובים".

כדי לבחון את שתי הנקודות הללו כדאי לחזור לרגע אל המבנה המיוחד של שיר זה ולהצביע על אפשרויות הבנת התוכן שמעניקים לנו אמצעיו התחביריים. השיר מורכב, כאמור, משני משפטים מורכבים ארוכים מאוד. כל משפט מתחלק למשפטים קטנים־יותר המובדלים זה מזה בפסיקים. על־ידי מיקום נכון של משפטים אלה והימנעות משימוש באותיות קישור (כמו וו החיבור) מתקבלת רבגוניות של דרכי קריאה, שכל אחת מהן מכוונת אל רובד רעיוני אחר. אפשרויות הקריאה וההבנה של שלושה משפטים קצרים סמוכים, כשרק פסיקים מבדילים ביניהם, עשויות להיות רבות מאוד, תיאורטית, ודי בכמה דוגמאות: אפשר לקרוא את המשפטים בסדר עוקב, השני המשך ישיר לראשון והשלישי המשך ישיר לשני; אפשר לקרוא את הראשון כמסיים רעיון ארוך יותר שהובא במשפטים שלפניו והשניים האחרים פותחים דבר חדש; אפשר לראות במשפט האמצעי מאמר מוסגר, ואז עובר הרעיון שבמשפט הראשון ישר למשפט השלישי.

אמצעי טכני זה נראה לי ככלי־עזר חשוב בשתי נקודות־הוויתור שבשיר. הסתכלות שניה בהן ובמשפטים הסמוכים להן תבהיר את הכוונה.

... שינה לא תהיה לה איתם כל שיחים
ושיגים, ישבו וישתו ויאכלו ויהיו מתפקעים, כלום לא די להם בחיים פרטיים?

סידור שלושת המשפטים הללו בונה שתי אפשרויות־התייחסות אל המשפט השלישי, משפט השאלה. אם השאלה נובעת מהמשפט האמצעי כשבשלשה חוזר הרעיון שהוזכר קודם. הדובר מעסיק את חושי הידידים, וכך גוזל מהם את חייהם הפרטיים, את האפשרות להשתמש בחושיהם כרצונם. החתונה והמשתה מבטלים את החיים הפרטיים. באופן הקריאה השני נובעת השאלה מ"שינה לא תהיה לה איתם כל שיחים / ושיגים", והמשפט האמצעי מתפקד כמאמר מוסגר, שתוכנו הוא הסבר, מדוע תימנע השינה מן הידידים (כי הרי יהיו עסוקים באכילה בלתי־פוסקת). אופן קריאה זה מצביע על השינה כעל מרכיב או מאפיין של החיים הפרטיים. מתווסף, איפוא, יסוד לתמונה שקיבלנו בקריאה

תכופות קל יותר לעשות את הקשה מלעשות את הקל.
א.ל. שטראוס.

בעת־ובעונה־אחת, המאבקים והלבטים שנתלוו לעלייה זו, תאווי־רה הפוליטית — הרדיפות־על־צוואר — ששררה בעיראק. ספר זה, "יציאת עיראק", עורר מייד עם הופעתו הדים רבים בארץ, ושמעו הגיע אף לארצות ערב ולארצות המערב (ור' הביקורת שנסבה עליו לאחרונה במוסף הספרותי של הטיימס הלונדוני), ובימים אלה הופיע בתרגום עברי, ובוודאי עוד נשמע על אודותיו.

כאמור, רקעם של סיפוריו המוקדמים של הסופר אינו מעוגן במובהק במציאות פיזית קונקרטית. לעיתים קרובות מחפש הקורא את רישומו של העימות הישראלי־ערבי על גיבוריו וגיבורותיו של בר־משה, ומוצאו אך בירכתיים. יש אשר תמהו, אם אין הסופר, השקוע בחיי יום־יומו בשאלה הישראלית־ערבית, מעלים עין במתכוון מנושא רגיש וכאוב כל־כך. אולם קובץ סיפוריו האחרון "חומות ירושלים", שהופיע אשתקד, מבטל במחי־יד את כל ה"חשדות" האלה. שכן, עניין לנו בספר זה עם שרשרת פרשיות מחיי היהודים והערבים של ירושלים, וליתר דיוק —

יצחק בר־משה ושלום דרויש.

עם המפגש הפתאומי ביניהם בעקבות מלחמת ששת־הימים. בקובץ זה, "חומות ירושלים" (הוצאת "אל־שרק", ירושלים 1976; 176 עמ'), אחד עשר סיפורים, ובעשרה מהם עולה במלוא חריפותו מפגש־גורלות זה. (הסיפור האחד־עשר מספר על מפגשו של יהודי־ירושלמי עם הוויי דרוזי).

כבר הסיפור הראשון מכניסנו הישר אל לב המערבולת הנוראה. גיבור הסיפור הזה "הקללה הראשונה", הינו פידאי בנו של פידאי, שבא מכוח עצמו ובדחף פנימי עצום, להילחם בישראל הכובשת. הוא נתפס ונחקר בידי שלטונות הביטחון על מעשיו ומעשי חבריו־לנשק. תוך כדי כך מתנהל דו־שיח "פרטי" בינו לבין אחד מחוקריו, המתעניין, מחוץ לשעות ה"עבודה", בפסיכולוגיה של הפידאי הזה.

בסיפור השני — חייל ישראלי המתבקש, למחרת המלחמה, ליטול עמו מכתב ולהניחו בתיבת דאר "ישראלית", משום שהדאר בבית־לחם סגור, ולמבקש, ערבי מקומי, קרובים בחו"ל הדואגים לשלומו. החייל מקבל על עצמו את השליחות, אולם מצפונו וחוש־הביטחון שבו מייסרים אותו ונוטעים במוחו שאלות משאלות שונות. לבסוף גובר בו חוש הסולידאריות האנושית; הוא דואג שהמכתב יישלח לתעודתו, וזאת דווקא לאחר שנודע לו שאחיו שלו נהרג במלחמה.

שני סיפורים אלה מהווים מעין "מידגם מקרי" ועם זאת מייצג לעולם הנפרש לפנינו בסיפוריו האחרונים של בר־משה: חוסר־הבנה תהומית בין שני עמים; רגש אנושי חם לגבי המנוצח במלחמה; לבטים קשים, שלעיתים מזכירים את סיפוריו המוק־דמים של יזהר, דווקא מצידו של המנצח, הנתון לא פחות מהמנוצח בסבך טראגי.

סיפורים אחדים (כגון "אחמד והרופא") מפנים את הזרקור אל תוך נפשם של ערביי ירושלים המזרחית, כאשר המפגש עם שכניהם היהודיים הופך למקור מכאובים, לבטים ואף משברים נפשיים וחברתיים חמורים. גיבורת הסיפור "משרדו של עו"ד אנואר", העובדת כפועלת בצד המערבי של העיר, עוזבת את בעלה ואת מקום עבודתה, משום שהבעל האיץ בה לחדול מן העבודה "אצל היהודים", ודרש ממנה במפגיע לעבוד כפקידה במשרד מכרו העו"ד. האשה ההרה, מודעת לעובדה, שהעו"ד אינו רוצה בה כפקידה בלבד, ומסרבת להישמע לבעלה, ובכך מביאתו לידי התנהגות גסה שבעקבותיה נמלטת היא, כאמור. הבעל יוצא לחפש את האשה אך אינו מעלה דבר, והדיכאון סוגר עליו מכל עבר.

לא התעכבתי כאן אלא על מעט־מזער מן המצוי בספר, אך דומני שדי בהן בדוגמאות אלה לרמוז לתימאטיקה המעניינת שבסיפורי בר־משה החדשים, ולהדגים את התמודדותו החזיתית עם "לב העניין". בכל הסיפורים ניכרת בקיאותו הרבה בארחם ורבעם של שכנינו הפלסטינאים (אך לעיתים מוצגים הם מנקודת ראות ישראלית מדי, לטעמי); ובה בעת — רוב הישראלים המופיעים בסיפורים הריהם דמויות חיוביות, ובדרך כלל הצדק הבסיסי לצידם, גם אם ישנם טענות מוצדקות לצד שכנגד).

סגנונו הספרותי של בר־משה הולם יפה את האווירה הקודרת שבה מתקיימות הסיטואציות של סיפוריו; ולצורך עיצוב נפשם הפנימית של הגיבורים משתמש הוא תכופות בדו־שיח פנימי, המזכיר לעיתים את סגנונה של נטאלי סארוט, דו־שיח פנימי זה מתערבב ומשתלב עם הדיאלוגים החיצוניים, ויש אשר דווקא השתזרותם של שני טיפוסי דו־שיח אלה מבליטה ומחזקת את מוטיב פער־העולמות, ויוצרת אווירת דמדומים נוגה.

ברי, שהערות מרפרפות אלה על ספרו האחרון של בר־משה רחוקות מלשקף את מלוא החווייה המצפה לקוראיו ●

הראשונה —החתונה והמשתה מבטלים את החיים הפרטיים, וההתרחקות מהשינה, היא התוצאה. גם משפט השאלה הוא דו־משמעי. אופן אחד: האם לא נמאס לידידים החיים הפרטיים, האם לא הגיע הזמן לוותר עליהם? דרך קריאה זו היא בסיס לאפשרויות שהזכרתי. אופן אחר: האם אין הם מסתפקים בחיים פרטיים, מה יש להם לחפש עוד? צורת קריאה זו אינה משתלבת בשיר. נימת־ההאשמה שבה סותרת את המשפט שבא מיד אחר כך: "אני רוצה לידי את כל הידידים". המלה "לידי" חשובה, היא מסייעת, כפי שנר־אה בהמשך, לבניית גשר רעיוני עם נקודת הוויתור השנייה, וסכנת־כפל־המשמעות נבלמת הודות לאותו עקרון שאיפשר ריבוי משמעויות: מיקום נכון של המשפטים זה לצד זה.

עוד רעיון חשוב מוגנב לנו בשורות אלה באמצעות שבירת המשפט השלישי בסופו. סיום השורה ב"כלום לא די להם בחיים" רומז לכך שוויתור על חיים פרטיים כמעט שקול כנגד וויתור על חיים בכלל.

כמעט אין שוני עקרוני בין מהלך החגיגה והאכילה עד נקודת־הוויתור הראשונה, ובין מהלכם עד נקודת הוויתור השניה, בכל זאת מתחולל מיפנה כלשהו בין שתי הנקודות הללו. יד האמן והתבונה מרובת־החבורים, שבנתה את הכלים למלאכת היצירה, לעשיית שירים עצובים, שהיא חלק מתוכן החיים הפרטיים של הדובר, עוסקת עתה באותה אינטנסיביות בקריעת אברים ופרקים, במילוי הפיות בציפ־צוף וביצירת שמחה ועליזות שברור שהן מאולצות ועקרות, ואינן אלא כינוי אחר לגודש המופעל על החושים.

"נמלא פיותינו ציפצוף ונהיה שמחים הרבה ועליזים, די עשיתי עד כאן שירים עצובים, מכלם תפרח אז אשתי, הטובה ונאה בנשם,"

גם בנקודת הוויתור השנייה נבנות שתי משמעויות סביב משפט אחד: "מכולם תפרח אז אשתי, הטובה ונאה / בנשים," בהתאם לייחוס הישיר של אחד משני המשפטים הקודמים אליו. המשמעות הראשונה הנובעת מקישור המלה "כולם" לידידים כבר הוזכרה (האשה כידיד מועדף). אופן הקריאה השני מדגיש את הקשר שבין הפסקת עשיית שירים עצובים ובין פריחת האשה. הסתכלות בשלושת המשפטים שצוטטו כאן מגלה שהם קשורים זה לזה במונחים "ציפוריים". האוכלים ממלאים פיותיהם ציפצוף, הדובר מפסיק לעשות שירים עצובים, כציפור שמפסיקה לשיר (שוב רומז השימוש בפסיחה שהפסקת עשיית שירים עצובים כמוה כהפסקת עשיית שירים בכלל), והאשה פורחת (פועל שאחד מפרושיו הוא המראה).

בדרך קריאה זו היחס לאשה שונה עקרונית. היא מובדלת מהידידים כאיכות שונה. היא משתייכת לשירים העצובים שהמשורר נטשם, ושנטשו אותו. את עזיבת האשה, הטובה, הנאה בנשים, אפשר לפרש כעזיבת האהבה, הבולטת ביותר בין השירים העצובים. התמונה שבאה מיד לאחר שורה זו מדגישה את הפריחה הציפורית בסטאטיות שלה — "נשב לשולחן כשאתחתן".

הסעודה משמשת אצל פנקס להצגת קטעים שונים של זרימת החיים, וקישורם לפנים השונות של המוות. בשיר "ארוחת ערב בפראגה" הסעודה היא במה למזימת רצח, ובפואמה "אל קו המשווה" היא התמזגות עם הדומם:

/ וכאשר ישבו, /כמנהגם, / אל ארוחת הבוקר היקרה, / והכלים הממושמעים הבריקו / בשמש המאופקת, / חייהם הוקטנו כמו תמונה, / העצמים קבלו אותם בשקט. //

ב"שיר חתונה" גראית התנועה מקוטב אחד של המוות הנובע מבדידות האדם עם עצמו, ששיאה הוא השינה, אל ההיטמעות המוחלטת בהמון, נסיון התגוננות בתוך גוף גדול חסר זהות שהוא מוות אחר.

שיר הוא דבר המבטא את עצמו במעט הדרוש לשלימות הביטוי. לשלימות־פירושו דרושות, לעומת זאת, מילים רבות יותר, ולפעמים היא אידיאה בלבד. לכן נראה לי שהדרך הטובה ביותר להשלים את חיתונם של יסודות השיר — הסעודה, השינה, האהבה, מות החיים הפרטיים, עשיית שירים עצובים — זה בזה היא לסיים בהצגת מובאות אחדות משירים אחרים של פנקס (כולם מספר שיריו "ארוחת־ערב בפראגה").

// שנתי נודדת / בלילות והיא עולה /ועולה, אינה יודעת / מנוחה. /... / אולי משום כך אני מזהה אותה לפעמים עם האהבה. // ("תשעה פרקים על שינה ואהבה" א')...

// ובגני הפסלים היפים שרות הציפורים / לנשמה לפני עליה, / ולכל נשמה ציפור / משלה, // ("לא רק האדם מחכה" ב')

//... רק משום שהייתי / ישן שנים רבות כל כך עם עצמי // ("שני שירים על זיכרון של אבי" ב)

// אני חושש מן השינה. הלא / יכול לבוא בכל / רגע, ואיך זה / אקדם ככה את פניו? /... לכן, בלילות האחרונים, אפשר למצוא אותי במדורים / הפנימיים שלי /... חוזר ומוחק / שורה /... ידידי ישנים עתה שנת / ישרים. תבא עליהם ברכה. לישרים תהילה. אבל צריכים היו לשבת / אתי בשורה / ארוכה, הכל מתוקן לסעודה, // ("שיר לילה") ●

אני בשלי

שלום לישראל
שוויון לישראל
שלי

ספרית־פועלים

ספרים חדשים

טוביה ריבנר
שמש חצות
קובץ שיריו החדשים המצויינים במקוריות המבע השירי, בטוהרו ובמיצויו, בלי שום יותרת מלים — קובע את המשורר במרכז שירתנו החדשה.

גדעון תלפז
לאן עפות הצפורים
רומאן אישי, חושף בהעזה את חייו של גיבורו, הסופר, לגלות את שורשי קיומו, להגיע אל תודעת עצמו.

שמאי גלנדר:
המסיבה
שיחות לילה אחד בקיבוץ, לאחר מסיבה, חשבון־נפש במבט מפוכח ואירוני.
מסיפרי המחבר: בהוצ' ספרית־פועלים: צעירים; כפריחה באביב; המסע הלבן.

זאב לוי
סטרוקטוראליזם
בפרקי הספר:
צמיחת השיטה בצרפת; יסודות הבלשנות של דה־סוסיר; מישנת הבלשנות של רומן יעקובסון; פונולוגיה, תחביר, סמאנטיקה; נועם חומסקי — סוגיית האידיאות ה"מולדות"; מושג "הרוח האנושית" של לוי־שטראוס; "הבלתי־מודע הקולקטיווי"; "אנטי־היסטוריציזם בחשיבה המודרנית"; מישל פוקו ומושג "הקרע האפיסטומולוגי"; בין מישנות לוי־שטראוס וסארטר; "אנטי־הומאניזם תיאורטי"; נוסח אלתוסר; מתוך — תמונת עולם — תיאוריה.

דוד שחר
יום הרוזנת
יום הרוזנת הוא יום מסעותיה של בת־ירושלים, היתומה קסומת־הנפש, בין מלחמה לשלום, בין הבעל לבין האהוב, בין קודש לחול ובין אלוהים לשטן.
הספר השלישי בסידרת "היכל הכלים השבורים" המציינת היושג מיוחד במינו באמנות הסיפור.

הספרים הקודמים בסידרה:
קיץ בדרך הנביאים; המסע לאור כשדים
ספרי המחבר האחרים בהוצאתנו:
מותו של האלוהים הקטן; שפמו של האפיפיור

תנובה אקספורט

אגודה חקלאית שתופית מרכזית לשווק
תוצרת משקי העובדים העבריים בע"מ

ת.ד. 20059 — טל. 211־283
רחוב לינקולן 17
תל־אביב

מי שמפקיר את האמת כדי לזכות באחדות מפסיד את שתיהן.
א.ל. שטראוס.

ממית ומחיה

נג'יב מחפוז

מערבית: שמעון בלס

(סוף מהגליון הקודם)

מערכון זה פורסם זמן קצר לאחר מלחמת ששת־הימים והוא כלול בספר הנושא את השם "תחת הסככה" המקבץ סיפורים ומערכונים, שבהם מותח המחבר ביקורת חריפה על השלטון.
גיבור המערכון מוצג בדמות האזרח המובס בידי השלטון; הוא מסרב להיעתר לשידוליה של אהובתו (המסמלת את המולדת) לחזור בו מרצונו לנקום באויבו (המשטר!) ודוחה את הצעתו של הענק (המסמל כפי הנראה את ברית־המועצות) להשכין שלום ביניהם. לאחר שקיבל מושגים מופשטים מפי הרופא על סיבת המגפה שפגעה בראשי השלטון, עתיד הוא לשמוע מפי קבצן עיוור את האמת על החיים שכה הרבה לבקשה בקריאותיו לעבר אבותיו המוטלים על מדרגות ה"מצטבה". גילוי האמת יחולל את נס תחיית המתים, כלומר תחיית המתים, כלומר תחיית האומה בהתקוממותה על עושקיה.

הבחור: אל תבזבז את זמני.
הענק: עשה בזמנך כרצונך.
הבחור: אגמור את חשבוני אתו בעצמי.
הענק: אתה יודע שאלה דברי־סרק; הרי תכלית תפקידי ידועה לך.
הבחור: לעזאזל!
הענק: אני ידידך, אם תרצה בכך או לא, אני שאר־בשרו, אם תסכים לכך או לא, ואני קשיש משניכם וחזק משניכם. משימתי לחבר את שלושתנו בברית־ידידות בת־קיימא, שתהיה ראויה למקום קדוש זה, המחבר את החיים עם המתים בעבותות־אחווה.
הבחור: דיבורים יפים המסתירים מזימה שפלה.
הענק: (אל הבחורה) דברי את.
הבחורה: אין לי מה לדבר עוד.
הענק: הודי שאני צודק.
הבחורה: אני מודה שלא מעניין אותי דבר בעולם זולת האהבה.
הענק: כמה נבונה את!
הבחור: כמה אנוכית את.
הבחורה: האהבה היא מתן שאין לו תכלה.
הבחור: הפרא נושא ואינו נותן.
הבחורה: הלואי והיית מאמין באהבה.
הבחור: אין קיום לאהבה בין הפראים.
הבחורה: האהבה היא האדיר בכוחות־אנוש, אך היא נשק שישרת רק את מי שיאמין בו.
הבחור: לפראים שפה אחרת.
הבחורה: אני חוששת פן תהיה לאחד מהם.
הבחור: הכבוד חשוב מהחיים.
הבחורה: רק עץ־האהבה מניב מידות טובות באמת.
הענק: (לבחור) חבל שאהבתך למוות עזה מאהבתך לנערתך היפה והנבונה.
הבחור: המוות חביב עלי מהכניעה לרצונך.
(הצחוק הלגלגני נשמע מרחוק)
הענק: איזה בחור עליז! הוא אוהב להתלוצץ כשם שהוא אוהב חיים בטוחים.
הבחור: מידת שפלותך כמידת כוחך.
הענק: לפניך שני ענקים ומאחוריך חיים טובים. חזור לאחור!
הבחור: לפנים!
הענק: (לבחורה) אני מציע שנניח אותו לנפשו, כדי שיימלך בדעתו בשלווה. הוויכוח מעורר בו עקשנות־יתר ויהירות.
(הענק והבחורה יוצאים דרך שני פתחים סמוכים זה לזה מצד ימין)
(הבחור, תפוס־הרהורים, מסתכל לעבר ה"מצטבה" השרויה בעלטה)
הבחור: הגיעה העת שתדברו!
ההד: תדברו.
(הבחור מניף ידו בכעס. פוסע הנה ושוב תפוס־הרהורים. נכנס איש עיוור המגשש את דרכו במקל, מצותת, בהטיית ראש, לכיוון הבחור)
הקבצן: יש כאן מישהו?
הבחור: כן.
הקבצן: קראת לי?
הבחור: לא.
הקבצן: אבל שמעתי את קולך, אוזני אינן מטעות אותי.
הבחור: אמור מה אתה רוצה.
הקבצן: מה אתה רוצה?
הבחור: אתה קבצן, לא?
הקבצן: כן.
הבחור: אתה מבקש נדבה?
הקבצן: קיבלתי היום דיי, מה אתה רוצה?
הבחור: אינני רוצה דבר.
הקבצן: שקר!
הבחור: קבצן חצוף!
הקבצן: מדוע אתה מקלל אותי?
הבחור: איך אתה מעז להאשים אותי בשקר?
הקבצן: כי אתה משקר!
(הבחור מניף ידו להכותו וחוזר בו)
הבחור: לך, לפני שארוצץ את גולגלתך.
הקבצן: לא אלך לפני שאדע מדוע קראת לי ומה אתה רוצה ממני.
הבחור: מוטב שתלך.
הקבצן: לא לפני שאדע מה אתה רוצה.
הבחור: (בלגלוג) ויש לך מה לתת?
הקבצן: בקש מה שאתה רוצה.
הבחור: (אונס עצמו לצחוק) אני חייב לך את צחוקי הראשון היום.
הקבצן: זה מעט מהרבה שיש לי.
הבחור: כנראה אתה עשיר.
הקבצן: מאוד.
הבחור: מהו רכושך?
הקבצן: עולם־האופל האין־סופי.
הבחור: אתה אדם בעל נפש רגישה, על אף לשונך הארוכה; ראוי שתתקבל לבית־מחסה כלשהו.
הקבצן: הייתי בבית־מחסה.
הבחור: ומדוע עזבת אותו?
הקבצן: פרשתי.
הבחור: (צוחק) בפעם הראשונה אני שומע על פרישת קבצנים!
הקבצן: המנהל היה גס־רוח וגנב חסר־בושה.
הבחור: ורצה שתהללו את מידותיו הטובות?
הקבצן: אבל כמה מאתנו מרדו, ואני עמדתי בראש המורדים!
הבחור: והעדפת לשוטט ברחובות בלי מחסה?
הקבצן: כן.
הבחור: כלום אין בית־המחסה, על אף פגמיו, טוב משוטטות ותעיה בדרכים?
הקבצן: החופש טוב מהבטחון!
הבחור: אתה קבצן משכיל.
הקבצן: אני יודע דברים רבים.
הבחור: למשל?
הקבצן: לראות באוזני.
הבחור: ומה עוד?
הקבצן: להלך על ידי!
הבחור: אבל אתה רואה באוזניך ומהלך על רגליך!
הקבצן: פעם תפסוני אנשי־השלטון וכלו אותי שוב בבית־המחסה.
הבחור: בידי אותו נמבזה?
הקבצן: לא, מנהל אחר בא במקומו, איש ישר, מסור ורחום.
הבחור: ואיך עזבת אותו?
הקבצן: ברחתי!
הבחור: לא ייתכן!
הקבצן: הוא היה ישר, מסור ורחום, אבל אהב סדר עד שגעון ושקד לקיימו. מעולם לא קיבל ערעור על שיטותיו.
הבחור: אבל קיבלת מזון, בגדים, מנוחה, נקיון.
הקבצן: אוכל בשעה קבועה, שתיה בשעה קבועה, "במחילה מכבודך" בשעה קבועה, שינה בשעה קבועה, כמעט נטרפה דעתי!
הבחור: ושוב מרדת?
הקבצן: אפילו זכות־המרד נשללה ממני. מצפוני לא הרשה לי להציק לאדם ישר, מסור ורחום.
הבחור: היה עליך להשלים.
הקבצן: אפילו זכות־המרד נשללה ממני!
הבחור: המרד עצמו אינו דבר מדיני.
הקבצן: אבל הוא טוב מלהיות אבן.
הבחור: וכך ברחת?
הקבצן: כך ברחתי.
הבחור: אל העפר והחרקים והפת החרבה.
הקבצן: אל אושרי האמיתי.
הבחור: דבריך מוזרים ומעוררים מחשבה.
הקבצן: היה בריא.
(הקבצן פונה לצאת)
הבחור: חכה רגע.
(הקבצן ממשיך ללכת)
הבחור: אינך רוצה לשמוע את דברי?
(הקבצן ממשיך ללכת ונעלם)
(הענק חוזר. הבחורה חוזרת)
הבחורה: לבי היה אתך כל הזמן.
הענק: אולי השתכנעת בצדקתי?
הבחור: הוי, אדון האוהב את הרע ולפעמים את הטוב למען הרע! הוי גברת האוהבת את הטוב ולפעמים את הרע למען הטוב! הנה דברי אליכם: אגן על כבודי עד כלות הנשימה!
הבחורה: (מליטה את פניה בכפות־ידיה ותישאר כך עד הסוף)
הענק: זאת המגפה שפגעה במיליוני טפשים!
הבחור: מקורות החיים צפויים לסכנת־שדפון, על רחשי־הלב הנצחיים נגזרה כליה. הקץ לרוח־הנכאים המשחיתה את מהות הדברים! אני הולך!
(נשמע הצחוק הלגלגני)
(הבחור פונה בהחלטיות לכיוון שהצחוק בוקע ממנו ומתקדם לעברו. הענק מזנק אליו. הבחור דוחף אותו. הענק אוחז בכתפיו והודף אותו אל ה"מצטבה". הבחור נעלם בחשכה, חוזר מיד ככדור שהוטח אל קיר וצונח על פניו. אחר־כך קם, ומתנודד. תנועתו כאילו העירה את הישנים, והראשון מתגלגל על המדרגות עד החלק הקדמי של הבמה, שם הוא מתרומם לאט, כמי שמתעורר משינה. אחריו מתגלגל שני וקם באותה צורה. והאחרים גברים ונשים, חוזרים על אותן תנועות, עד שהבמה מתמלאת בהם.
הענק נסוג לאחור, ונעלם בפתח שממנו עולה הצחוק. כולם מתעוררים, מזדקפים, פניהם מביעות החלטה. כל זה במישחק אילם. הבחור צועד לקראת האויב, רוקע ברגליו בקצב. הכל צועדים אחריו בצעדים בטוחים, ונעלמים בפתח. נקישות צעדיהם עדיין נשמעות.)
הבחורה: (מסירה את כפות־ידיה מפניה, מצותתת בתוגה, בוהה למרחקים) ●

דוגית

ספרים * ציור * פיסול * קרמיקה
ת"א, רח' פרישמן 43, טל. 237586

מציגה: תערוכות יחיד ומאוסף הגלריה
מעבודותיהם של:
פלדי
סטמצקי
הופשטטר
גלעדי
אלקלעי
יוסף יעקב
נתון
מוהר
איטה גרטנר
מנחם הירשאוגה
אהוד שחורי

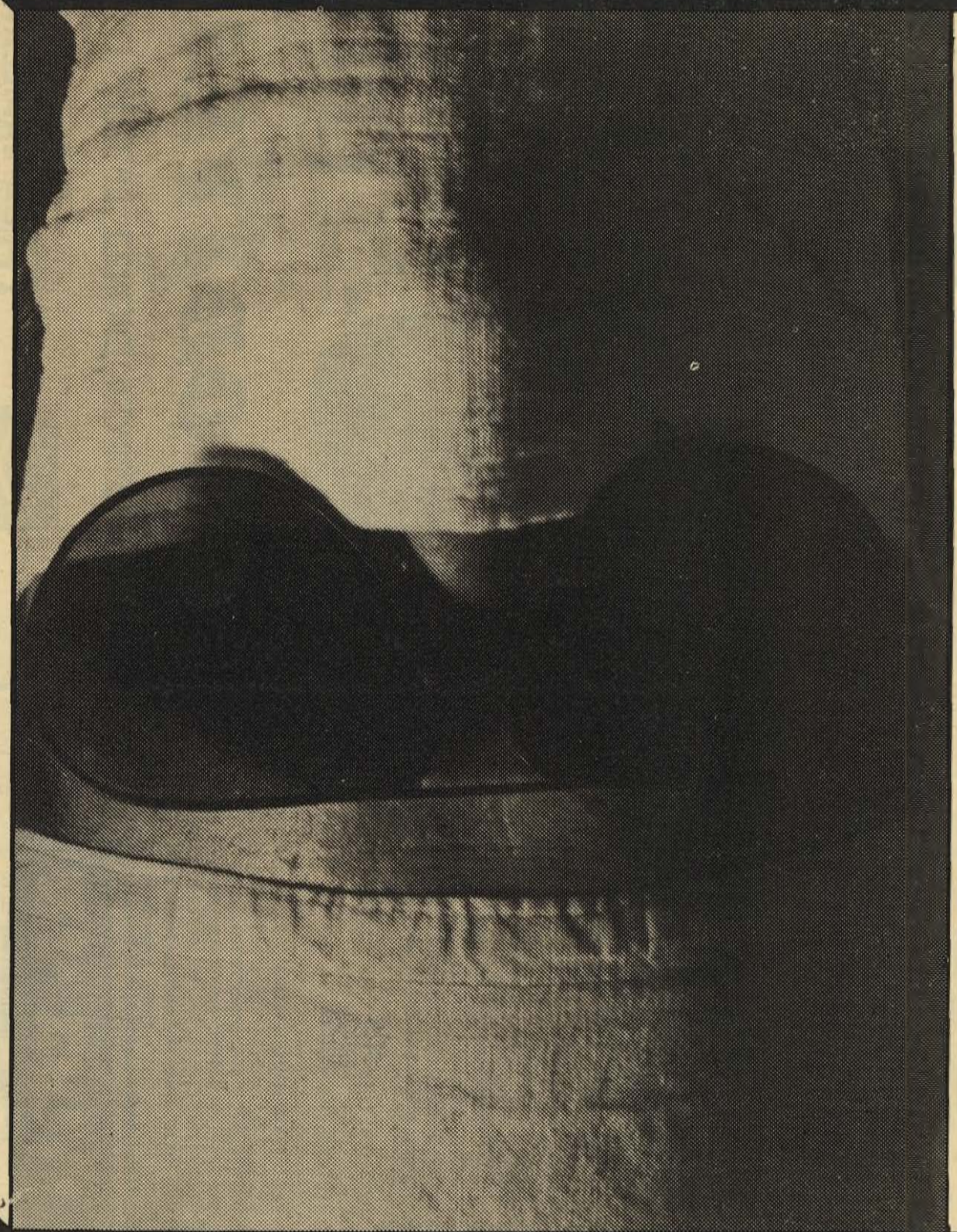
מבחר ספרי אמנות ושירה.

ב־7 באפריל, בשעה 7 בערב, תפתח תערוכת
מנדלה ותחריטים של נורה אולמן.

הופיעה
מהדורה מיוחדת וממספרת
של
"משה סנה — בקולו ובעטו"
אלבום ביוגרפי

הכולל 2 תקליטים ארוכי־נגן ובהם מבחר מנאומיו ושיחותיו של משה סנה ("בית אבי", דברים בעימות עם משה דיין אחרי מלחמת־ששת־הימים ועוד) וכן אלבום צילומים, המשקף את חייו ופעלו — החל בימי נעוריו בפולין, עבור דרך תקופת עמידתו בראש ה"הגנה" וגמור בפעילות במפלגות הדשמאל האופוזיציוני.
אלבומי המהדורה המיוחדת יחולקו כשי לתורמים לקרן ההנצחה. ההכנסות תוקדשנה למימון פרסום מבחר כתביו של משה סנה ולסידור עזבונו.
מוקירי זכרו, המעוניינים לתת יד למפעל, יפנו בדבר פרטים לכתובת:
הוועד הציבורי להנצחת זכרו של משה סנה
ת.ד. 46110, תל־אביב

NIVEA לבנה מבריק לחות-מגן



אדון לבנות

חמה בחוגגים.
אם חמים לא לבנה ב- 17 בגד,
לבנה יפה אך לי. בגד אור מלך
בי לא ,בלי חלי ב-4 מ"מ.
מאבק לבנות.
לי ,לבן לבנים אלה חדר מאמם אם
חדר לבלוש חמש לבן,לבן.
,אמלבי אור,מ' חדא,מ לבנה מלא.
לילדא אי-חאור מ"מ מאמבלה מי לאיה לא,גל-
לבנים ,ל...מ ילדמים' מבלים מא,ל לבמלים אור,לים'
לבמלבים בי_בל 'לילדא אי-בלים לבבל,א-,המם חאבל
אבי חאבל מ...ל' מאא לבמל חדב ח,לים מבלבים
לאי-לילדא בים לילי בלים,לא-ח,ל לב,מל'
חאם-חאם לא ,מב,ח חבי,ם '
לא ,בי חבי יפה בלבא למ"מ לבאים'
מב,ל ב...ב,מ יבמים לחדבל'
מב,ל ב...ב,מ חבמב,ל חי'
א,יפ מבמ,ב,מ ח,לב חבלבל - ח,לב לבנים'
אל אג,חי א,ל,מ מבמבב,מ לבבאל,מ חמ,מ'
מחים בא חאים בא,ל,מ לבבאל,מ'

בלבן לבלבל
בלמם בלמם אב
בל ,המב לבנים'

daniel & charles, inc.n.y. 7 ש"ת מוד"ר

עתון 1977
לספרות ולתרבות

מקפיד גם בגליון מס' 2 על פרעון השטר אותו חתם לפני פחות מחודשיים. סופרים יהודים הכותבים בשפות שונות נפגשים גם בגליון זה עם סופרים עבריים כשווים עם שווים.
ניגוד מעניין, על גבול ההתנגשות נוצר בהיתקל שיריו של אצ"ג בשירו של אנטון שמאס (משורר ערבי הכותב עברית).
סיפורו האירוני, המר והכואב של לדיסלב גרוסמן (הנודע מ"החנות ברחוב הראשי") ממחיש את בדידות הסופר ששפת כתיבתו מובנת רק לקוראו האחרון — הכלבלב. פרק של סול בלו, בתרגומה של אביבה גור, מספרו היפה ביותר, שזיכה אותו בפרס נובל. פרק נוסף ממסתו של א. בן עזר, (פרק קודם ראה בגל' מס' 1) שייך, כפרקים קודמים, למחקרו "צל הפרדסים והגעש" העוסק בגלגולי השאלה הערבית והשתקפות המלחמה והמצור בספרותנו.
המחקר כולו, המחזיק כמה מאות עמודים, טרם הופיע בספר.
פרופ' ששון סומך פותח אשנב ליצירת סופרים יהודים בספרות הערבית.
מחזהו של י. סובול מראה פן של ישראל כארץ הגירה.
ציורו של נפתלי בזם שבראש ה"עתון", מסתה של אידה הוברמן, שיריו של אצ"ג, שירו של חיים גראדה, סיפורו של סוצקבר, מסתו של בילצקי, קושרים כל אחד בכוח כשרונו, את העבר הקרוב אל הכאן והעכשיו.
אמרותיו של שטראוס תורגמו מגרמנית ע"י טוביה ריבנר. סיפורו של שלום־עליכם לקוח מ"פעליטאנעף". ספר חדש בהוצ' "בית־שלום־עליכם" וי.ל. פרץ.
חומר רב, בשירה ובפרוזה, הועבר לגליון הבא.

י.ב.

על הוביטים ואנשים

רות לבנית

לפני שפירסם הסופר האנגלי י.ר. טולקין את הטרילוגיה שלו, "שר הטבעות", הקריא את הספר, פרקים פרקים, בחוג של ידידים אנשי־עט שניתקראו "הקולמוסאים" והיו נפגשים בקביעות במשך שנים. מספר אחד מהם, כי כל־אימת שהגיע תורו של טולקין ונתברר שהם עתידים לשמוע עוד פרק על אותו מסע ארוך, היו אחדים מהם מתאנחים. דבר זה בא ללמדנו כי בכל קהל־קוראים יימצאו אי־אלה שאינם קולטים את טולקין. אך יש מקום להניח כי גם אלה שנהנו לשמוע את הפרקים לא חזו מראש שהספר עתיד לכבוש לבבות כה רבים. את ספרו של טולקין אימצו, למשל, צעירי ארצות הברית, והיו רבים שענדו סיכה עם הכתובת "פרודו חי" (פרודו הוא הוביט צעיר, גיבור הטרילוגיה). וכשבאתי לקנות את הספר בחנות של סטימצקי בתל־אביב, אמרה לי מוכרת צעירה: "ספרו של טולקין? עשר פעמים קראתי אותו!"
הספר לא זכה להצלחה מיידית עם הופעתו. בהקדמה להוצאה העממית כותב פיטר ביגל כי עשר שנים עברו מיום שהספר יצא לאור עד לימים שנתפרסם ברבים. הסיבה, לדעתו של פ. ביגל, נעוצה בשינוי שחל באותו עשור ביחסנו ל"ספרות הבריחה", הספרות המכונה אסקייפיסטית. בשליש הראשון של המאה נדרש הסופר להתמודד עם בעיות זמנו, וה"בריחה" נחשבה לו לגנאי. אך ככל שהחיים נעשו מודרניים יותר וקאפקאיים יותר, כן נסוגה ההשקפה הזאת. ובימינו, כאשר קיים מקצוע הנקרא "עתידנות", ומשגשגת הספרות של מדע בדיוני, כאשר שום דבר שקיים במציאות אינו נראה יציב ובטוח, שוב אין מאשימים את הסופר כשהוא בודה לו עולם משל עצמו.
"שר הטבעות" של טולקין איננו, מכל מקום, ספר עתידני. היפוכו של דבר: פניו אל העבר. גם אין בו מאומה מן המדע הבדיוני: בממלכה של טולקין אין הטכנולוגיה מפותחת. את האש מדליקים באבן־צור, ואת הדרכים עוברים ברגל או ברכיבה על סוס — ועל כן זה נמשך זמן רב. שבטים רבים מאכלסים את ארצו של טולקין — גמדים ובני־לילית, קוסמים ובני־אדם. וכמובן גם ההוביטים: עם קטן שחי לו בפלך משלו ואשר טולקין המציאו, ואם תרצו, גילה אותו למעננו. לכל עם ושבט יש יחס רציני מאוד לעברו ולמסורת שלו, לכל אחד לשון משלו; אך נוהגת בממלכה גם "לשון אחידה" המשמש את כולם.
יש בספר יסודות פולקלוריסטיים — מעשה במלך שרחק מעמו ומארצו ובסופו של דבר הוא חוזר למלוך עליהם. יש בו יצורים מאגדות הצפון — טרולים, גמדים ובני־לילית. אך בעיקרו של דבר הוא ספר אנושי, וגיבוריו מתחבבים עלינו בשל פחדיהם וספקותיהם, שיקוליהם והכרעותיהם. לאמיתו של דבר מפאר הספר אותם דברים שאנו, בסתר־לב, מכבדים ומעריצים אותם: אומץ רוח, ידידות, נאמנות שלמה, עמידה מול קושי, שיחת־רעים ואוכל טוב. אילו ביקש סופר כלשהו לבנות עלילה ריאליסטית על סמך הדברים האלה, היו אומרים עליו שהוא רומאנטיקן שאין לו תקנה. לא כן הדבר במציאות שיצר למעננו טולקין. כאן הכל אמין, הכל מתקבל על הדעת. תכונת האגדה שבסיפור מרשה לפאר את האצילות.
ואף־על־פי־כן אין הטרילוגיה של טולקין בבחינת אגדה של "היה היה"; אומנם אין היא אליגוריה של המציאות — וטולקין מדגיש את זאת — אך היא מושפעת מהתרחשויות. טולקין מעיד על עצמו שחי בתקופה קשה; הוא עבר את מלחמת העולם הראשונה, ועד שהיגיע לגיל שלושים, כך הוא כותב בהקדמתו, נהרגו כל ידידיו הטובים, להוציא אחד. ובימים שבהם סיים את הטרילוגיה כבר השתוללה מלחמה עולמית שנייה, והוא נהג לשלוח פרקים מן הספר לבנו ששירת בצבא האנגלי בצפון־אפריקה. מלחמת הטוב נגד הרע, הכוח המשחית של השלטון, אומנם אלו בעיות נצחיות. אך מאחר שהספר נכתב בימי היטלר אין אנו יכולים שלא להרגיש באסוציאציות מציאותיות.
ואולם, הדבר המייחד את הספר גם בין סיפורי האגדה וגם בין סיפורי העלילה, הריהו העם הקטן שהוא, כאמור, המציא או גילה אותו: ההוביטים. ההוביטים הם עם זעיר שיש לו לוח שנה משלו ואורח חיים מוגדר ומעוגן במסורת, וכל מיני מינהגים נחמדים. למשל, בימי הולדת הם נוהגים לחלק מתנות במקום לקבל אותן. עם זאת דומים הם עד־להפליא לעדה קטנה של בני־אדם. אמת, הם מחלקים מתנות לאורחים בימי ההולדת; אבל לעיתים קרובות הם נוהגים, כמונו ממש, להעניק למישהו דברים שהם־עצמם קיבלו במתנה. הם אוהבים, כמונו ממש, את הנוחות ואת החיים הטובים, ועם זאת הם יודעים להתגייס בעת צרה. הם אינם שואפים לחולל מעשי־גבורה — ובכל זאת שניי הוביטים צעירים, פרודו וסאם משרתו, נוטלים על עצמם את התפקיד הקשה מכל: להכחיד את טבעת העוצמה.
בתום השליחות הם חוזרים גיבורי העלילה לכפרם — וכאן נפרדות דרכיהם. סאם מתחתן ומוליד בנים ובנות, ולימים הוא מתמנה להיות ראש־עיר של הוביטון. ואילו פרודו אדוניו, פרודו האמיץ, הגא והמיוסר, פרודו בעל תשע האצבעות, שוב אינו מוצא לו מקום בחיים הרגילים. הוא קם ויוצא שנית לדרך, ונכנס לעולם האגדה ●

אני בשלי
שלום לישראל
שוויון לישראל
שלי

עקד
חדש
הלל ברזל:
השיר החדש: סגירות ופתיחות.
עיון באמצעים אמנותיים של השירה העברית המתהווה.
חתך רחב של דגמי־יצירה מאת משוררים ישראלים בני משמרות שונות.
*
4 משוררים
ארז ביטון, בנימין סגל, רחל פרחי, שלום רצבי
אנתולוגיה קטנה מאת ארבעה יוצרים מצעירי השירה העברית ומן המעניינים שבהם.
עומד להופיע
אחיה של חול
רומאן אוטוביוגרפי
מאת: איתמר יעוץ־קסט
(המשך ל"כחלון הבית הנוסע")
להשיג בחנויות הספרים החשובות.

אל
הופיעו:
האקולוגיה ואנחנו — שמעון נוי
*
שורשים ביהדות מרוקו —
בעריכת יהודה מסינג
*
מנחם מנדל בוורשה — מאת שלום עליכם
עברית אריה אהרוני

אני בשלי
שלום לישראל
שוויון לישראל
שלי

היום
יותר
מתמיד
אתה
זקוק ל-
GOODYEAR
צמיגים מעולים, בטוחים ומאריכי ימים
החברה הישראלית לטרקטורים וציוד בע"מ
מפיצי CATERPILLAR בישראל
מפיצי GOODYEAR בישראל:
משרד ראשי:
אזור תעשיה חדש, חולון
רח' המנור 8, טל. 856125
סניף חיפה:
שד' ההסתדרות, מפרץ חיפה
טל. 729161 ת.ד. 10097
המפיצים: סיג-בר בע"מ, מגדל שלום קומה 18, תל-אביב, טל. 50650.