שי לחגים

מבחר משירי סרגי יסנין

ITON

עיתון 77

לספרות ולתרבות

THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN
DEC 30 1982
GENERAL LIBRARIES

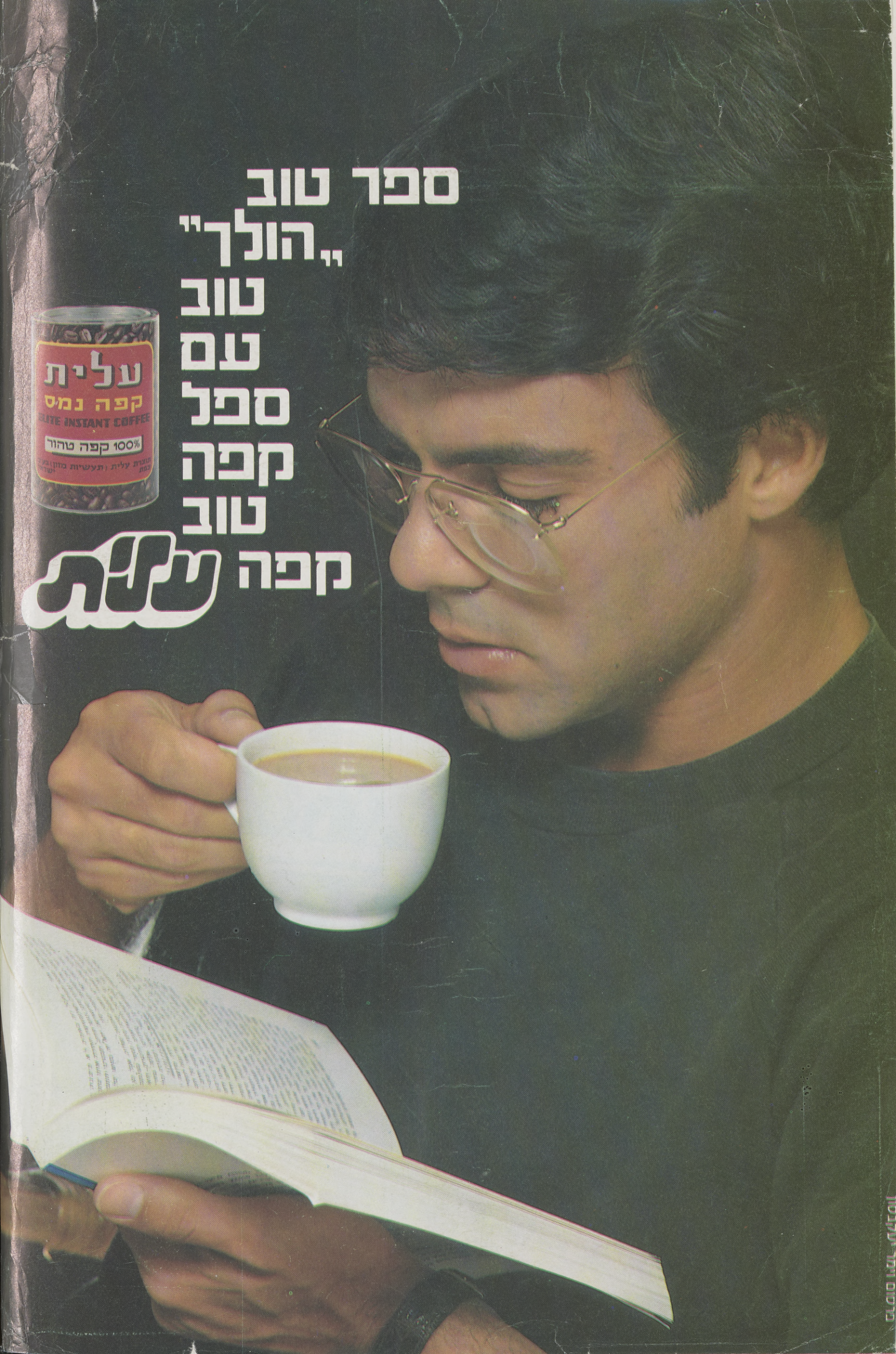
כתב־עת לספרות ולתרבות ■ שנה ו', גל' 35, אלול־חשון תשמ"ג, ספטמבר־אוקטובר 1982



מיכאל נעימה; משה דור; ניקיטה סטנסקו; אברהם חמי; יהודה עמיחי; איל מגד; איתמר יעוז־קסט; יעל מדיני; יוסי הדר; יאירה גנוסר; דנילו קיש; דינה קטן בן־ציון; אלון אלטרס; מרים איתן; וולפגנג גיתה; שלמה טנאי; ישראל בר־כוכב; מיכאל רוזנבאום; זאב דרור; עפרה סמבורסקי; יהודה אופן; מרים דרור; שלי אלקיים; ישראל המאירי; יזהר דגן; מרים עקביא; הלל ברזל; מירי ברוך; מנחם ברינקר; נורית גוברין; מתתיהו פלד; עזרא אוריון; רות לבנית; נילי סדן־לובנשטיין; נילי כרמל (פלומין); יונה בחור; רוני סומק; שלום רצבי; גיורא לשם; יהודה גור־אריה; נתן יונתן; יעקב קירשן.

במדור "ספרים" מסות על הרומנים החדשים של א.ב. יהושע ועמיס עוז.

"עיתון 77" מברך את קוראיו ומשתתפיו בברכת שנה טובה


ספר טוב
„הולך"
טוב
עם
ספל
קפה
טוב
קפה עלית
עלית
קפה נמס
ELITE INSTANT COFFEE
100% קפה טהור

ItoN 77: vol.6, no.35, Sept-Oct 82

עתון 77

כתב־עת לספרות ולתרבות

שנה ו', מס' 35, אלול־חשון תשמ"ג, ספטמבר־אוקטובר 1982. מחיר 48 שקלים. ת"ד 16452, ת"א

העורך: יעקב בסר.

חברי המערכת: שמעון בלס, ששון סומך.
עוזר עורך: עמלה עינת.

מועצת מערכת: יצחק אוורבוך אורפז, ארז ביטון, גילה בלס, מיכל גוברין, יוסי הדר, א.ב. יהושע, דן פגיס, חיים פסח, יורם קניוק, עוזר רבין, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס.

עיצוב גרפי: יגאל זורע.

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות בישראל — אגודה עותומנית.

בסיוע: משרד החינוך והתרבות, המועצה לתרבות ולאמנות הסתדרות העובדים הכללית, המרכז לתרבות ולחינוך.

המערכת והמנהלה: ת"ד 16452 ת"א, טל' 03־456765.

המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות;
המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אם לא צורפה אליהם מעטפה מבוילת.

סודר והודפס בדפוס "באריי", קיבוץ בארי.

חתום על "עתון 77" לשנת 1983/1982

לכב' ת"ד 16452, ת"א
הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77" לשנת 1982

שם ומשפחה _____

כתובת _____ טל' _____

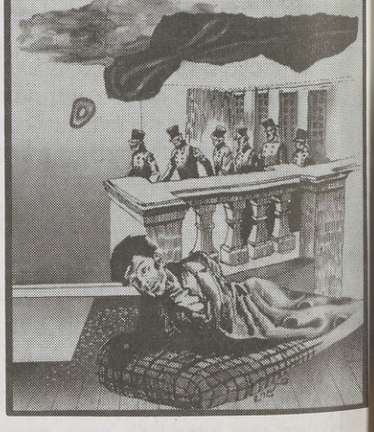
מצורף בזה צ'ק על סך 320 שקל כולל משלוח המשוך על בנק _____

חתימה _____ תאריך _____

החותם עד 31.12.82 מבטיח לעצמו מנוי שנתי במחיר הנקוב כולל משלוח.

תמונת השער:

מתוך תערוכה רטרוספקטיבית של עודד פיינגרש בגלריה "תירוש" בת"א, ספטמבר 82.



הערת המערכת:

בגליון זה חסרים המדורים הקבועים: פופ, ציור, המלצת "עתון 77"; כמו־כן צומצם המדור לביקורת ספרים. חסר זה יושלם שוב החל מן הגליון הקרוב.

בגליון הזה

שירה וסיפורת

מיכאל נעימה; שיר; מערבית: ששון סומך; עמ' 4
משה דור; שיר; עמ' 4
ניקיטה סטנסקו; שיר; עמ' 4
אברהם חמי; שיר; עמ' 4
יהודה עמיחי; שירים; עמ' 8
איל מגד; שירים; עמ' 9
איתמר יעוז־קסט; מחזור שירים; עמ' 10
יעל מדיני; גמול; עמ' 10
יוסי הדר; חוק היתומים; עמ' 14
יאירה גנוסר; מחזור שירים; עמ' 19
דנילו קיש; מצבת־קבר לבוריס דוידוביץ'; מסרבית קרואטית: דינה קטן בן־ציון; עמ' 28
אלון אלטרס; שירים; עמ' 34
מרים איתן; שירים; עמ' 34
גיתה; שירים — 150 שנה למותו; מגרמנית: שלמה טנאי; עמ' 35
ישראל בר־כוכב; שיר; עמ' 37
מיכאל רוזנבאום; שירים; עמ' 37
זאב דרור; שירים; עמ' 38
עפרה סמבורסקי־חמדת; שיר; עמ' 38
ישראל המאירי; מתחת לסלע; עמ' 46
יזהר דגן; שיר; עמ' 49
מרים עקביא; פגישה בהרי האלפים; עמ' 51
יהודה אופן; שירים; עמ' 54
מרים דרור; שירים; עמ' 54
שלי אלקיים; שירים; עמ' 54

מסות ומאמרים

הלל ברזל; יהודה עמיחי: ההוויה הזוגית; עמ' 22
מירי ברוך; בין סוף לסוף; מקרא בשני שירים מאת יהודה עמיחי; עמ' 25
מנחם ברינקר; העימות בין 'ספרות' ל'חיים' בתוך הסיפור הברנרי; עמ' 36
נורית גוברין; יוסף חיים ברנר כדמות ביצירה הספרותית; עמ' 44

תגובות

מתתיהו פלד; ישראל בביצת הלבנון; עמ' 5
עזרא אוריון; מול השבר; עמ' 5
רות לבנית; דרישות השלום; עמ' 6
מתוך מכתב מפולין; עמ' 6

מדורים קבועים

שירים מסדנת היזע בעריכת יהודה גור־אריה ונתן יונתן; עמ' 27
בקו של יעקב קירשן; עמ' 55

ביקורות ספרים

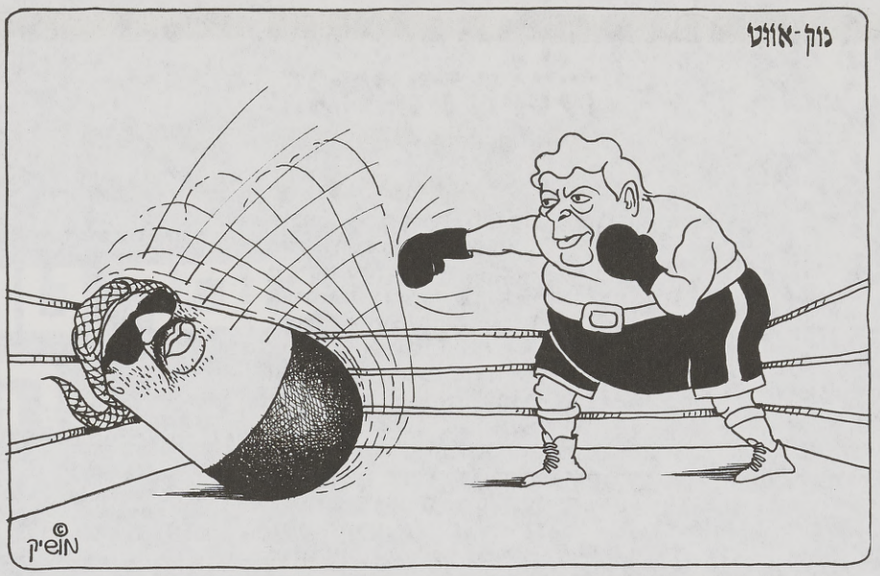
יאירה גנוסר על מנוחה נכונה לעמוס עוז; עמ' 56
נילי סדן־לובנשטיין על גירושים מאוחרים לא.ב. יהושע; עמ' 62
נילי כרמל (פלומין) על גירושים מאוחרים לא.ב. יהושע; עמ' 65
יונה בחור על שירים 1980־1940 לנתן יונתן; עמ' 78
רוני סומק על הצליין החילוני ליצחק אוורבוך אורפז; עמ' 71
שלום רצבי על אישרורים לאריה סיון; עמ' 72
גיורא לשם על היין הקר לק.א. ברתיני; עמ' 74

חדש בגליון הבא:

פרק מרומן חדש של יצחק אוורבוך אורפז; שירים של דן פגיס ועוזר רבין; מסות על "מקומנו באזור בעקבות מלחמת הגליל"; טור סטירי של אמנון ז'קוב.



רות שלוס



משה דור

מנהיגות

מָה חָכְמָה הִיא לָלֶכֶת אַחַר מַנְהִיג חָזָק?
הוּא חָזָק וַאֲנוּ חֲלָשִׁים. הוּא מְצֻוֶּה
וַאֲנוּ הוֹלְכִים. טוֹב כִּי גֶּלֶךְ אַחַר
מַנְהִיגִים חֲלָשִׁים. הֵם חֲלָשִׁים וַאֲנוּ
חֲלָשִׁים. אֲנוּ מְרֻחָמִים וְהֵם מִתְרַחֲמִים.
כַּמָּה יֵחַם לָנוּ בְּרַחֲמֵנוּ. בְּהִשָּׁעֲנֵנוּ
אֵלָיו עַל אֱלֵה נָחוּשׁ אֵיךְ הַכֹּחַ צוֹמֵחַ
בְּתוֹכֵנוּ. קַו־הָאֹפֶק נַעֲשֶׂה קָרוֹב
יוֹתֵר בְּעָמְדֵנוּ כָּכָה, צְפוּפִים.

מיכאל נעימה

מערבית: ששון סומך

אחי

אַחַר הַמִּלְחָמָה, אַחִי, עֵת יִתְהַלֵּל אִישׁ־מַעֲרָב
עֵת יְרוֹמֵם אֶת גִּבּוֹרָיו, עֵת יְקַדֵּשׁ נוֹפְלֵי־בַּקְרָב —
אַל־נָא תָּבוּז לַנִּלְכָּדִים וְאַל תָּרִיעַ לְלוֹכְדָם
כְּרַע לְצִדֵּי בְּדוּמִיָּה, בְּלֵב עָנָו, שׁוֹתֵת מִדָּם
נִסְפָּד נָא לְמֵתֵינוּ.

כִּי יַחֲזֹר הַבַּיְתָה, אָח, אִישׁ־מִלְחָמָה מְמַסָּעָיו
וְאֶת גּוּפוֹ הַתָּשׁ יַשְׁלִיךְ אֶל חֵיק אֶחָיו וּמְרֵעָיו —
אַל תְּבַקֵּשׁ, אַחִי, רֵעִים אִם לַמּוֹלֶדֶת תַּחֲזֹר
הֵן הָרָעָב כְּלָה אוֹתָם, אִישׁ לֹא הוֹתִיר הַמַּחֲסוֹר
מִלְבַד רוּחוֹת מֵתֵינוּ.

אִם שָׁב לְאַדְמָתוֹ, אַחִי, אִכָּר לִזְרֹעַ וְלִקְצֹר,
לִבְנוֹת בְּקֶתָה שֶׁתּוֹתָחִים בְּתִקּוּהָ בְּעִתּוֹת מָצוֹר —
הֲלֹא יָבְשׁוּ תְּעָלוֹתֵינוּ, הַכְּלָמָה הָרְסָה בָּתֵּינוּ
וְלֹא הוֹתִירוּ צוֹרְרִים אַף נָטַע רַךְ בְּאַדְמָתֵנוּ
מִלְבַד פִּגְרֵי מֵתֵינוּ.

אֶרַע דָּבָר, אַחִי, נִשְׁלַם, אַךְ לוּ חָפַצְנוּ לֹא אֵרַע,
הַפֶּגַע בָּא, פָּרַץ הָרַע, וְלוּ חָפַצְנוּ — אֵין כָּל רַע;
אַל תְּקוֹנֵן אֵפוֹא, אַחִי, אֶת קִינָתְךָ אִישׁ לֹא יִשְׁמַע
טַל אֶת, מַכּוּשׁ, וּבוֹא עִמִּי, נַחְפֹּר שׁוּחוֹת בָּאֲדָמָה
לְקַבֵּר בָּהּ אֶת מֵתֵינוּ.

מִי אָנוּ, אָח, בְּאֵין מוֹלֶדֶת לָנוּ, אֵין רֵעִים בַּיְקוּם,
כְּסוּתֵנוּ בֹּשֶׁת וְקָלוֹן עֵת נֵרֵדֵם וְעֵת נָקוּם,
תֵּבֵל הִבְאִישָׁה מֵרֵיחֵנוּ וְרֵיחוֹת מֵתֵינוּ יַחַד;
טַל אֶת, אַחִי, וּבוֹא עִמִּי, עוֹד בּוֹר נִכְרֶה, בּוֹר־שַׁחַת
לְטָמֵן בּוֹ אֶת עַצְמֵנוּ.

מיכאל נעימה, מגדולי היוצרים בספרות הערבית החדשה, נולד בכפר בסכנתא שבלבנון בשנת 1889, ולמד בסמינר תאולוגי בפולטבה שברוסיה; אח"כ היגר לארה"ב. יחד עם ידידו ג'בראן ח'ליל ג'בראן, יסד את האסכולה הספרותית החדשנית שנקראה "אסכולת אל-מהג'ר".
בשנות השלושים חזר ללבנון ולכפר הולדתו בסכנתא, וכבל הידוע — עודנו חי שם עד היום.
השיר "אחי" נכתב בארה"ב בשנת 1917 בתגובה על ההרס שהביאה מלחמת העולם הראשונה לאזור סוריה-לבנון. תרגום זה פורסם בשעתו ב"קשת".
ס"ש

אברהם חמי

4 שורות

אָסוּר לִלְמוֹד
אֶת אוֹתִיּוֹת הָא"ב
מִלּוּחוֹת הַשַּׁיִשׁ
שֶׁעַל מַצֵּבוֹת הַגִּבּוֹרִים

ניקיטה סטנסקו

מרומנית: בנימין סגל

הרובה

הָרוֹבֶה מֻרְכָּב מִשְּׁלוֹשָׁה חֲלָקִים:
הַחֵלֶק הָעֶלְיוֹן
הַחֵלֶק הָאֶמְצָעִי
וְהַחֵלֶק הַתַּחְתּוֹן.

הַחֵלֶק הָעֶלְיוֹן מֻרְכָּב מִ:
הַחֵלֶק הָעֶלְיוֹן שֶׁל הַחֵלֶק הָעֶלְיוֹן!
הַחֵלֶק הָאֶמְצָעִי שֶׁל הַחֵלֶק הָעֶלְיוֹן!
הַחֵלֶק הַתַּחְתּוֹן שֶׁל הַחֵלֶק הָעֶלְיוֹן.

הַחֵלֶק הָאֶמְצָעִי מֻרְכָּב מִ:
הַחֵלֶק הָעֶלְיוֹן שֶׁל הַחֵלֶק הָאֶמְצָעִי!
הַחֵלֶק הָאֶמְצָעִי שֶׁל הַחֵלֶק הָאֶמְצָעִי!
הַחֵלֶק הַתַּחְתּוֹן שֶׁל הַחֵלֶק הָאֶמְצָעִי.

הַחֵלֶק הַתַּחְתּוֹן מֻרְכָּב מִ:
הַחֵלֶק הָעֶלְיוֹן שֶׁל הַחֵלֶק הַתַּחְתּוֹן!
הַחֵלֶק הָאֶמְצָעִי שֶׁל הַחֵלֶק הַתַּחְתּוֹן!
הַחֵלֶק הַתַּחְתּוֹן שֶׁל הַחֵלֶק הַתַּחְתּוֹן.

אֵשׁ!

ישראל בביצת הלבנון

מתתיהו פלד

הרביעי ביוני והשני ביולי — שני תאריכים מקריים שאין כל קשר ביניהם. אך בנסיבות חיינו נתקשרו שני אלה בקשר מופלא; הראשון מסמן את שיאה של האיוולת המנחה את ממשלת ישראל אל הבעיה הפלסטינית והשני את ההתוודעות אל המציאות של לבנון.

ב־4 ביוני ציוותה ממשלת ישראל על חייל האוויר לתקוף את ביירות כתגובה על נסיון הרצח של שלמה ארגוב, שגריר ישראל בלונדון. מאז נכנסה לתקפה הפסקת האש בין ישראל לבין אש"ף ביולי 1981 הפרה ישראל את ההסכם פעמים אין ספור — בטיסות סיור, בהפצצות של בסיסי אש"ף, בירי תותחים (אלה שנמסרו למטרה זו למייג'ור חדאד), בסיורים אלימים. אך אש"ף הבליג. המטרה ששם אש"ף לעצמו, לזכות בהכרה בין־לאומית כגוף המסוגל לקיים התחייבות בין־לאומית, הִכְתיבה התנהגות זו. רק לאחר הפצצת ביירות בחדש מאי הגיבו כוחותיו של ג'ורג' חבש בירי שכוון אל שדות היישובים בצפון הגליל כדי לרמוז על הקושי הכרוך בהבלגה. אך בעת הדיון בממשלה ביום ה־4 ביוני היה ברור כי הפצצה נוספת של ביירות תגורר תגובה של ירי נגד היישובים עצמם. הערכה זו נמסרה, בניגוד למה שנאמר תחילה, על ידי המודיעין של צה"ל על־מנת ששרי הממשלה ידעו היטב במה כרוכה החלטתם. ואמנם, כפי שהיה צפוי, הגיבו הפעם כוחות אש"ף, ובזה ספקו לממשלה את העילה שביקשה, מאז הושג הסכם הפסקת האש, לצאת למלחמת־חורמה נגד התנועה הלאומית הפלסטינית.

ב־2 ביולי, לאחר פגישה עם ראשי העדה הדרוזית, פנה ראש הממשלה בקריאה אל כל העדות בלבנון להפסיק את יריבותם ההיסטורית ולהתחיל לחיות באחווה. קריאה זו והפגישה שקדמה לה, באו עקב מעמדה החדש של ישראל בלבנון, מעמד של מי שבידו הכוח והאחריות לגורל תושביה. בדומה לסוריה, שפלשה ללבנון בשנת 1976 על מנת לעשות בה סדר, ולחמה תוך כדי כך מלחמה קשה באש"ף, ומצאה עצמה בסופו של דבר אחראית להגן על עדה אחת מפני רעותה,כן מוצאת עצמה ישראל בסופו של תהליך דומה קלועה בין העדות הלבנוניות השונות. אין ספק, שממש כשם שסוריה לא ידעה כיצד להיחלץ מן המצוקה, עד שבאה ישראל וגאלה אותה ממנה, כן לא תדע ישראל איך לצאת מן המצוקה עד שתמצא דרך להיגאל ממנה. אך עד לאותו רגע גואל, תהיה אפשרות לממשלת ישראל ללמוד כי הבעיה הפלסטינית ובעיית לבנון לא חת הן, וכי הזימון הטראגי שזימן הגורל את השתיים זו עם זו אינו עושה אותן בנות פיתרון על פי השיטה של "זבנג וגמרנו", כפי שהיה סבור עד כה (ואולי עודנו סבור מחמת אי היכולת ללמוד בעיות סבוכות) — אריאל שרון.

התבססותו של אש"ף בלבנון באה לאחר שנוכחו הפלסטינים כי אמונתם שירדן ופלסטין חת הן, למרות הכל, לא הייתה אלא שריד של חלום מעולם שחלף ואיננו. לאחר שנוכחו כי המדינה הירדנית הפכה, מדרך הטבע, לגוף מדיני בפני עצמו, העבירו מנהיגי אש"ף את בסיסם ללבנון המהווה דוגמה חיה למה שקורה כאשר מבקשים לבנות מדינה על פי העיקרון שהיה כל כך אהוב עליהם, רעיון המכנס לתוך מסגרת מדינית אחת יסודות שאינם מתיישבים זה עם זה. ייתכן ששהייה זו בלבנון הקרועה והמפוצלת תרמה במידה כל שהיא, ואולי אף שלא במודע, להתפתחותה של ההכרה כי הפיתרון לבעיית העם הפלסטיני לא יימצא במסגרת דו־לאומית אלא רק במדינה חד־לאומית. שהלא זו הראשונה הייתה האמונה שהנחתה את מקימי מדינת לבנון הגדולה ("לה גרן ליבאן") — ראשי הקהילה המארונית ובעלי בריתם הצרפתים בשלהי מלחמת העולם הראשונה.

הקלות בה כפו ארגוני אש"ף את נוכחותם על לבנון העידה כאלף עדים עד כמה חסר שחר הוא הרעיון שהנחה את מקימיה של לבנון אז ואת חולמי המדינה הדו־לאומית הפלסטינית עתה. רק במצב של היעדר כל יציבות פנימית, כפי ששרר בלבנון מאז קומה, יכולה הייתה התנועה הלאומית הפלסטינית למצוא לעצמה מקום להתגדר בו. ומצב זה הוא תולדה הכרחית של יומרת המארונים לשלוט על אוכלוסיה גדולה ומגוונת של מוסלמים לסוגיהם ונוצרים שאינם מארונים, המאוחדת לא כל כך בדתה אלא בתודעתה הלאומית הערבית. שכן המארונים, הגם ששנים לא מעטות השלימו עם היותם חלק מן האומה הערבית, תמיד נשאו בקרבם, במידה רבה, תחושה לאומית שונה שהלכה והחריפה בשנים האחרונות עקב התמסדותה של מלחמת האזרחים. לגבי ממשלות ישראל, וביחוד זו שבהנהגתו של בגין, היה הסבך הלבנוני כלא היה. לגביהן כל מה שהתרחש בלבנון לא היה אלא ניסיון שפל של מתנכלים מוסלמים להרע לעדה הנוצרית ותוך כדי כך, ואולי בשל כך, פתחו הם את שערי המדינה בפני אויבי ישראל המושבעים, הלא הם הפלסטינים. הרי לפנינו ממשלה בישראל שדבר הלאומיות נישא גבוהה בפיה ועיניה טחו מראות מה רבה הסכנה הכרוכה בכל נסיון לדוש רגשות לאומיים בעקב. לפי תפישתה זו האמינה ממשלת ישראל כי אם רק תשגר את צה"ל אל תוך לבנון ותחסל את "התשתית הצבאית של אש"ף", מייד תשוב לבנון ותהיה ארץ שקטה ומאושרת ממש כמו שטחי הגדה והרצועה הכבושים, שאוכלוסיתה תיאות אז להספח לישראל.

אך המציאות קשה הרבה יותר. אש"ף התמזג אל תוך המאבק הפנים־לבנוני על ידי הצטרפות אל הכוחות האנטי־מארוניים (מוסלמים ונוצרים כאחת). זה היה המס ששילם על זכותו להיאבק בישראל משטח לבנון. ואם גם יסולק אש"ף מלבנון עדיין תוסיף המלחמה הפנימית להתלקח, שכן מקורה קודם להופעת הבעיה הפלסטינית באיזור. הנה מתברר כבר כי דווקא הנוצרים, אלה שכל כך ייחלו להתערבותו של צה"ל בענייני לבנון, הם המערימים קשיים בפני ישראל. כי לגבי דידם אין די בפירוק הנשק מעל אנשי אש"ף, שכן מלחמתם העיקרית הייתה נגד **כל האחרים**; ועתה תובעים הם מישראל כי תפרק את נשקם של "לוחמי החזית הלאומית" שאין לה ולא כלום עם אש"ף במישור היריבות עם ישראל. אך עד שישראל חוככת בדעתה כיצד לנהוג, קמים הם ותוקפים את אויביהם המושבעים, את הדרוזים, והדרוזים, כידוע, נמנים על המיעוט הנאמן לישראל, והם תובעים חסותה של בעלת בריתם החזקה. הדרוזים, כמו השיעים וכמו הנוצרים, אינם מתקשים אולי לקבל את פני חיילי צה"ל באורז ופרחים, אך לכל עדה ציפיות שונות מישראל. יש גם המבקשים להיפטר מן הפלסטינים עתה משנהרס כוחם הצבאי — אך זהו, אחרי הכל, עניין שולי. הבעיה העיקרית בשביל היריבים בלבנון היא מי ישלוט במדינה מסוכסכת זו ובאילו תנאים. לשאלה זו מבקשים הם עתה תשובה מישראל. אך תקוותם שווא היא. ישראל — או שתצא מלבנון בלא לפתור דבר, או שתיגָרר לתוך מערבולתה עד שתיהפך אף היא לאחת העדות היריבות בה. ■

3 יולי, 1982

מוּל הַשֶּׁבֶר

עזרא אוריון

דברים אלה נכתבו באפריל, בשבועות, שלפני הטראומה של גגות ימית, כאשר הירי ברגלי אזרחים בגדה המערבית היה בשיאו. כרגע מוסחת התודעה הלאומית אל ציר ביירות־דמשק, שהוא בעייה מישנית. אני פָּסָל שכותבו בעט איטי לעיתים רחוקות. אני מנסח כאן insight שמהווה נקיטת עמדה

דייזי: הם נשפכים אל הרחובות!
בֶּרנֶר: כל זה הרחיק לכת, הרחיק לכת!
דייזי: עוד ועוד נוהרים מן הכיכר...
ברנגר: ומתוך הבתים...
דוֹדֶר: ומבעד לחלונות...
דייזי: והם מתאחדים עם האחרים...
דודר: אני לא הולך לנטוש אותם.
— — —
ברנגר: (מביט בעצמו בראי) אנשים אינם נראים כה גרוע... המצח החלק הזה נראה כה מכוער... אני זקוק לקֶרֶן... לאלה הנאחזים באינדיבידואליות מחכה תמיד סוף רע...

יונסקו/הקרנפים

אני שייך לשכבות המצוקה הרוחנית, הגוברת בשנים האחרונות. כיחיד וכציבור אנחנו עוסקים לרוב ב"עבודות־טיח", בהדחקה אל מתחת לפני השטח, כאשר את הבקיעים אנחנו מטייחים שוב ושוב. עד שהטיח הרב־שכבתי עצמו נבקע, ואתה מזהה, באור הרֶנטגֶן של ההכרה שֶבֶר המבקע והולך את אותם ערכים־סמלים־מהויות שנתפסו על ידך, מיום שאתה זכור לעצמך, כחלק בלתי נפרד מזהותך. שבר המבקע את היהדות, את הציונות, את ארץ־ישראל...

זכור לי שכילד הבחנתי בעת קריאת ההגדה בליל־הפסח בכעין "קו שקיעה" החוצה את פרשת טביעת הכח המצרי. מעבר אחד שלו זיהיתי מהות צריחת רמקולים של שירת הים, של "בתופים ובמחולות" ומעברו השני זיהיתי מהות בלתי נשמעת כמעט בעיצומו של קרנבל השמחה לאיד, אותה בת קול: מעשי ידַי טובעים...

למהות הראשונה אני משייך את ההכרה בזכות התנ"כית, הקולקטיבית, הנגזרת מן המשולש — אלוהי ישראל — עם נבחר — ארץ בחירה, המייעדת את העם הזה "להחרים" את "הכנעני" בארץ זו, במובן של להשמיד ולהתיישב תחתיו. "כנען" נתפסת בהכרה זו כאובייקט גיאוגרפי, כתבליט. "הכנעני" או ◀

"האמורי" הם תכסית תת־עמים שיש להסירה כדי לממש את התנחלות העל־עם. ברית־בין־הבתרים היא הצהרת הבלפור של התפיסה הזאת.

ביטויים מינוריים של מהות המכירה בשיווין ערך הזולת, הגֵר, בשיווין ערך עמים, פזורים לאורך הדרך. אותם אני מזהה מעבר לקו הבקע.

השבר הזה מבקע את הציונות בסבך של בקיעים. זהו "קו" מרוסק מאד. שתי המהויות מסורגות בה זו בתוך זו. דחף לגיטימי בציונות הוא הדחף "ליישר קו" עם שאר עמים, להיות "ככל העמים", עָם הממש ריבונות על פיסת ארץ. אתה גוהר על פני השטח האמוציונאלי הזה של "אדמה אדמתי"... "מולדתי"... "מכורתי"... "אדמת מורשת"... "ארץ נידחת"... "ישימון"... אתה בתוכו ובאיזושהי פינה של ההכרה אתה מבחין שזוהי צריחת רמקולים של הדחקה. "כיסופי הדורות" מטייחים כאן בקיע מתרחב והולך.

על דפנות התודעה הציונית החלו כבר בראשית המאה להתדַפק אינפורמציות מדוייקות על שיעור גודלה של האוכלוסיה הערבית בארץ. רופין מדווח על 700,000 נפש ב־1907. התגובות במפגש הציוני עם הנוכחות הערבית התחלקו (בהכללה) לשתיים: תגובת ההדחקה המוסרית ותגובת "בדם ואש יהודה". את דרך ההגשמה הציונית מלווה מוטיב של חמיקה והצטדקות המרחף כריח גאז מעל אתרי ההדחקה הקולקטיבית. מאחר ובשלביה הראשונים הובילה את הציונות בעיקרה תנועה חילונית הומאניסטית, היא אשר נחסמה בציר־התנועה שלה ע"י הנוכחות הערבית, החלה לחפש צירי עקיפה ולפתח מנגנוני התעלמות. יותר ויותר התחוור שיעור העוול הנגרם לערביי הארץ ע"י עצם הגשמת הציונות, המתמרנת את עצמה מבחינה ערכית־הומאנית לרחוב־ללא־מוצא.

לזכותה של תנועת העבודה הציונית ייאמר (בהכללה) שהתייסרה לאורך כל דרכה ביסורי המודעות הזאת וכי מנגנוני העקיפה שפיתחה הינם עדות למצוקתה הרוחנית. ולגנותה של תנועת "יכון לנו גזע גאון ונדיב ואכזר", תנועת "תור האדנות והגאולה" ייאמר שלא התייסרה בכך. את המהות הבוטה, העדרית הזאת שבציונות אני מזהה מעבר לקו השבר. לא הייתי שותף לקרנבל 67, של "הכותל שעוד לא ראה צנחנים בוכים" של "ירושלים של זהב" בראש ו"הלוויה" במאסף. אין מנוס מלזהות בתשקיף הרנטגן, השפוי, כי יש מקור משותף, עמום, לגעגועים לגבורת אבות קדומים, שבטיים, "כובשי כנען בסופה", ל"שרשים", ל"ערש אבות", ל"עיר קודש" — ולמיתוסים עדריים סלאביים וטבטוניים שכלולה בהם מהות נושאת ציוויים טריטוריאליים ואטימות מיליטאנטית ליסורי נכבש הנתפס כתת־עם. מהות זו מתקשרת כאן עם עורק "בדם ואש יהודה" המבטאת לא רק נכונות להקרבה עצמית אלא גם נכונות להקרבת הזולת.

1967 הוא תאריך כניסתה לזירה של האלימות הדתית אשר הותכה כמעט לכדי מהות אחת עם תפיסת הציונות הבית"רית, המובילה את העם הזה בחמש השנים האחרונות. זוהי ציונות אטומה, נחושת מצח, המגשימה את הבטחת ברית בין הבתרים, במשולב עם פיצויי שואה, כשלטון על גבו של תת־העם הפלסטיני. זוהי ציונות דוֹחָה.

סארטר כותב כי האדם הוא יצור שאיננו יכול אלא לרצות בחירותו. גם את הערך "חירות" מבקע כאן שבר לשתי מהויות מתרחקות והולכות זו מזו. מהות הומאניסטית ומהות עדרית. אינני נכנס לבעיות הקשות של הראשונה. ה"חירות" השניה נובעת כנראה ממקורות פלייסתוקניים*, עדריים, פרֵה־אָדָמִיים, המתבטאת בדחף תוקפני, קולקטיבי, להדיפת "זרים" שחדרו לטריטוריה. דחף של "עם" "לשחרר" את ה"מולדת" שלו. דחף להדיפת "הפולש הזר". רוב המלחמות לחירות לא נלחמו להשגת חופש ביטוי אישי או עדתי, אלא היו מאבקי דחף אלימים לשבירת עצמות זרים שחדרו לטריטוריה השבטית.

בגרימת העוול לערביי ארץ ישראל, משני צידי "הקו הירוק", שותפים כל מגשימי הציונות. נחדל להדחיק זאת. הבקע מפריד כאן בין ההכרה בזכותנו לגרום עוול זה ולהרחיב את מימדיו, לבין האין־מנוס המבקש כל דרך להקטין את מימדי עוול זה.

לא מצאתי את הנוסח המדוייק של הצהרת נחמקין על הכשלון החינוכי של מחנה השמאל הציוני ועל יחידות נח"ל־שריון כסיפור ההצלחה החינוכי של המדינה הזאת. רוח הדברים היא ביטוי למהלכו של המכבש ההופך מדינה זו ל"חניון טנקים ענקי", נחוש החלטה, אטום, כאשר על הקיר מוטלת צללית של ראש קרנף.

בחירה היא לעתים אַקט הכרתי קריטי.

אני בוחר במהותה האחרת של היהדות. בזו של "מעשֵי יַדַי"... מהות שאינה תופסת את העם היהודי כעֶרֶך־עַל כשלעצמו, אלא כרכב־נושא־ערכים בין־אנושיים, תוך כדי מימוש עצמיותו כשווה במשפחת העמים. ואינני נכנס לבעיות הקשות של המשפחה הזאת, שבה שליחות של נושא־ערכים היא במידה רבה אבסורדית.

אם תוסיף מדינה זו להתממש תחת משטר לאומני־דתי מקצין והולך, תישלל ממני היכולת להשתייך ליֵשות הזאת.

■

מדרשת שדה בוקר. סוף יוני

* העידן הגיאולוגי האחרון, שני מליון עד עשרת אלפים שנה לפנה"ס.

דרישות השלום / רות לבנית

מכל שידורי הימים האלה אני משתדלת שלא להחסיר את דרישות השלום של החיילים בטלביזיה. טוב לראות את הפנים האלה, מהם מגולחים ומהם עם חתימת זקן, מהם צעירים ומהם מבוגרים יותר, מהם אשכנזים ומהם מזרחיים. לאדם כמוני, שחי בעיר ברחוב קטן ופוגש אנשים מעט, הם מראים פתאום את החתך הדמוגראפי של בני עמי, ואכן המגוון רחב. בעיית העדות, שכל כך דובר בה לאחרונה, נראית על המרקע מאוד לא בעייתית. הם נבדלים בחיתוך הפנים ובשם המשפחה, אך דרישות השלום שוות הן. שמתי לב שיש הרבה בעלי משפחות שנראים עדיין כפרחחים ממש, וכבר הם מוסרים דרישת שלום לשורה של ילדים. שמותיהם של הילדים, הן של בני אשכנז והן של בני המזרח, הם מודרניים בהחלט: ענת, ליאת, יפעת, ליאור ורועי וכהנה עוד. לא זכור לי ששמעתי ד"ש לבן בשם אברהם או משה או לבת בשם שרה ורבקה. רק שם אחד שמר לו נחלה בישן ובחדש — הוא שמו של בעל החלומות, יוסף שכינויו יוסי.

בהסתכלות סובייקטיבית, בלתי־בדוקה, נדמה לי שבעיית העדות הוצגה מזווית לא נכונה. הניגוד אינו בין מזרחיים ואשכנזים — אך בתוך עדות המזרח חלה התפלגות פנימית. יש חלק שהוא נטוע היטב בחיי הארץ, והיותו בן המזרח מוסיפה לו, לכל היותר, לוויית חן ורעננות, בבחינת "שחור ונאווה" — ולאלה הבעייה העדתית היא שולית בלבד. ויש חלק שאכן לא נקלט, והקיפוח העדתי הוא יסוד ניכר בהווייתו. נשאר רק לקוות שהדברים ישתנו לפני שיגדלו כל אותם רועי ויפעת.

נהג המונית שלי

בימים אלה — בבוקר לפני הדיון בכנסת על המלחמה בלבנון — הסתבכתי עם הזמנים ונסעתי הביתה במונית. נהג המונית שלי היה איש גברתן, כבן שלושים, וכמובן ניהלנו שיחה על המצב והמלחמה ועל השאר. הוא, לא היו שום פקפוקים. הוא שונא את הערבים ואומר שצריך להרוג את כולם, איש ואשה וילד. הקם להרגך, השכם והורגו.

עלי לומר שנדהמתי. מעולם, בכל חיי בארץ, לא שמעתי דבר כזה. ניסיתי דברים אליו: הלא אי־אפשר לנו להרוג זקנים, נשים וילדים? האם זה מה שלימדה אותנו התורה? כן, עמד על שלו. הקם להרגך, השכם והורגו. אפילו אשה הרה? כן, מה יש? אפילו אשה הרה. הוא עצמו אב לילדה בת שנתיים, וכבר עכשיו, אמר, הוא מלמד אותה לשנוא ערבים. הוא לא שכח להוסיף שאנו עם נהדר. אין בכל העולם עוד עם כזה.

הנהג שלי קיים. הוא הסיע אותי מרח' המלך ג'ורג' לרח' וייצמן. גם אילו נתארכה הנסיעה פי כמה לא הייתי מצליחה להבקיע סדק, ולו זעיר, בהשקפת עולמו המוצקה. אני מעיזה לחשוב ששום מנהיג קנאי, אפילו הרב דרוקמן, לא היה סומך ידו על פירוש כזה של הפסוק התנ"כי הנ"ל. אך בתוך־כך אני נזכרת בדברים שאמר בזמנו אחר ההתנקשות בראש עיריית שכם, שבה נקטעו שתי רגליו. "כן יאבדו אל אויבך ה'", אמר הרב. גם אז נדהמתי, ולא שכחתי את זאת.

בעניין הטראומה

כל הצהרותיו של ראש הממשלה תמוהה בעיני ביותר זו האומרת, כי מבצע "שלום הגליל" מחק את הטראומה של מלחמת יום כיפור. במה יכולה מלחמה זו, שהיא עצמה די טראומטית, למחוק טראומה של קודמתה? האם בזה שאז הותקפנו, והפעם אנו המתקיפים? או בזה שמאזן האימה נוטה הפעם יותר לצד השני, ולנו יש פחות קרבנות "באופן יחסי"? אם אכן יש הבדל בין המלחמות, הרי לי נדמה שהוא אחר לגמרי. מלחמת יום כיפור הניחה אחריה קרבנות רבים, אלמון ושכול. אך בחשבון הימים הארוך היא תהיה מלחמה שנהיה גאים בה, כי נתגלו בה, לבד מתופעות של הקרבה ומסירות נפש שלעולם הן קיימות אצלנו במלחמות, גם כוח עמידה מופלא וכושר התאוששות. לנו, כעם, אין להתבייש במלחמת יום כיפור. לא כן המלחמה הזאת. מבצע "שלום הגליל" נפתח במטרה להגן אל אזרחי הצפון, הנשים והילדים, בבחינת דבר שהוא ערך עליון. ואולם הוא כלל בתכנון שלו, מלכתחילה, הרעשת ערים וישובים באופן שלא יכול שלא לפגוע באזרחים, בנשים וילדים, בבחינת דבר שאינו ערך עליון. על זה אנו מצטערים ומתביישים. ואין כאן שאלה של נאמנות כוללת. אמריקאים רבים וטובים שהאמינו במטרות המלחמה של ארצם, הצטערו והתביישו על פצצות האטום שהוטלו על הערים היפאניות. זכורה לי הבעת פניו של רוברט אופנהיימר, האדריכל של פצצת האטום, אחר שראה את תמונת החורבן וההרג. "יש לי הרגשה שידי מוכתמות בדם," אמר. "זו רק הרגשה, לא יותר." גם אם צודקות כל המטרות, גם אם הוסברו כל המהלכים, קיימת גם בנו ההרגשה הזאת למראה הקרבנות של לבנון. ■

מתוך מכתב מפולין

סימפוזיון להנצחת שמו של יאנוש קורצ'ק, במערב־גרמניה, התכנס ציבור רבגוני מאד. מרקסיסטים לצד פּמָרים, נציגי מדינות רבות, ביניהם משלחת מכובדת מישראל ו־14 נציגים מפולין.

כאב לי, שבדכאו סירבו הישראליים לומר יחד עמנו תפילה לזכר הקורבנות המעונים. לעומת זאת, ליד הביתן היהודי, לאחר "קדיש" אחד הכמרים שלנו נשא נאום מרגש וכולנו אמרנו "אבינו".

בכלל מבחילה אותי התעצמותו של הנציונאליזם אצלכם, ואיזו נטיה גוברת של התבדלות מהעולם החיצוני הלא־יהודי, הקיים. חשתי בשינוי זה אצל אחדים מידידי הטובים בישראל. תופעה זאת, גם אם היא שולית, היא מסוכנת, כמו כל נציונאליזם וכל הֶכְלֵָה, שעם אחד עושה כלפי עמים אחרים. הרי זה כמו אנטישמיות, שום דבר טוב לא צמח מזה בהיסטוריה, בדומה לחלומות משיחיים והדיבורים על "העם הנבחר".

הפולנים קבלו מהיהודים את המשיחיות ושני העמים ידעו רק אכזבות מרות, ועוד נכונו להם בעתיד צרות לא מעטות בשל כך. אומות, אשר מסתגרות בכלוב של התבדלות, גוזרות על עצמן את גורלן. צריך להילחם במגמות אלה... ■

קז'מוז' דמבניצקי (סופר ופעיל באגודה ע"ש קורצ'אק בוארשה. ביקר ב

ההסתדרות הכללית של העובדים בא"י

"מפעלי תרבות וחינוך בע"מ"

מפעלי תרבות וחינוך הנה חברה בע"מ, הפועלת ליד המרכז לתרבות ולחינוך בועד־הפועל של ההסתדרות ומהווה זרוע ביצוע ושרות בתחומים שונים.
פעולות החברה נושאות אופי ציבורי ונמדדות על פי ערכן החינוכי־חברתי.
"מפעלי תרבות וחינוך בע"מ" מהווה חברת־אם לחברות־בת ומחלקות שכל אחת מהן עוסקת בתחום מוגדר וכולן יחד פועלות בשטח התרבות והחינוך.

- **מישל"ב — מכון ישראלי להשכלה.**
- **מחלקת הקולנוע בע"מ.**
- **הפקות אירועים ולשכת אמנים.**
- **הפקת סרטים, ספרית קסטות, וידאו ועריכה.**
- **מחלקת הוצאה לאור.**
- **אולפנה למוסיקה.**
- **מפעלי נופש, עיון וטיול.**
- **ספריה למוסיקה ע"ש נסימוב.**
- **תכניות אור־קוליות.**

לקבלת שירות ומידע בכל התחומים הנ"ל נא לפנות:

מפעלי תרבות וחינוך בע"מ
רח' ויצמן 53, תל־אביב
טלפונים: 03־219181־3, 03־256723

ההסתדרות הכללית של העובדים בא"י

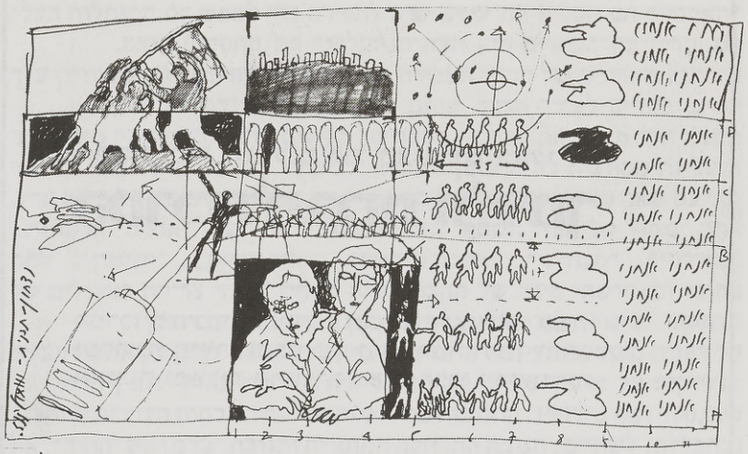
המרכז לתרבות ולחינוך

המרכז לתרבות ולחינוך יוזם ומפתח פעילות ענפה ומסועפת המיועדת לטיפוח התרבות, החינוך וההשכלה, האמנות ופעולות ההסברה בקרב חברי ההסתדרות.

הפעילות להרחבת השכלתם של הפעילים ולהעמקתם מתרכזת בשורת בתי ספר מיוחדים:

- "אהלו" כנרת ד"נ עמק הירדן.
- בית הספר לפעילים ההסתדרות ע"ש ז. ארן רח' נהרדעא 5, ת"א.
- בית ספר לפעילים קרית שפרינצק, חיפה.
- בית "שדות ולב" רח' העצמאות 7, באר־שבע.
- בית הפועל החקלאי בית־דגן.
- בית מועצת הפועלים, רח' שטראוס, ירושלים.

תשומת לב מיוחדת מוקדשת להרחבת ההשכלה הכללית והאמנותית של חברי ההסתדרות. במסגרת זו מאורגנים חוגי לימוד, מכונים להשכלה, חוגים, כנסים ללומדי תנ"ך, קורסים להנחלת הלשון, מקהלות, תזמורות, חוגים לריקודי עם וחוגים לטיולים ולידיעת הארץ.



נצחון — תכנית: שאול קנו

יהודה עמיחי

המתים, געגועיהם הם בלי גבול

הַמֵּתִים, גַּעְגּוּעֵיהֶם הֵם בְּלִי גְּבוּל.
מִי שֶׁנּוֹסַע לְבַדּוֹ יוֹדֵעַ עַל כָּךְ,
חֵפֶץ חָשׁוּד מְתַקְתֵּק בַּחֲזֵהוּ
וּשְׁפָתָיו מְקֻמָּרוֹת כְּמוֹ קֶשֶׁת
לוֹמַר מִלִּים.
וּקְרוֹבָה הָאַהֲבָה בּוֹ, כְּמוֹ
תְּחוּשַׁת־יָם גְּדוֹל שֶׁמַּעֲבֵר לְרֶכֶס הַגְּבָעוֹת.

וּפְגִישׁוֹת כְּמוֹ אוֹר פָּנָס רִאשׁוֹן
הַנּוֹגֵעַ בְּאוֹר אַחֲרוֹן שֶׁל יוֹם,
אֵינֶנִּי יוֹדֵעַ כַּמָּה זְמַן
פְּגִישָׁה כָּזֹאת מִתְקַיֶּמֶת
אִם מִתְקַיֶּמֶת פְּגִישָׁה כָּזֹאת.

לִפְעָמִים בְּחֶסֶד הָעֶרֶב קוֹרֶה שֶׁשֵּׁם הַמָּלוֹן
דּוֹמֶה לְשֵׁם אָדָם שֶׁאָהַבְתָּ.

פַּעַם נִקְרְעָה לִי הַמְּזַוָּדָה בְּמָקוֹם רָחוֹק וְזָר
וְאִשָּׁה אַחַת נָתְנָה לִי אֶת חֲגוֹרָתָהּ
שֶׁאֶכְרוֹךְ אוֹתָהּ סְבִיב הַמְּזַוָּדָה
לְהֶמְשֵׁךְ הַמַּסָּע.

עמק רחב נפתח

"עֵמֶק רָחָב נִפְתָּח לְפָנַי הַהֵלֶךְ הֶעָיֵף",
קָרָאתִי פַּעַם בְּסֵפֶר מִן הַמַּאָה הַקּוֹדֶמֶת.
כַּמָּה תִּקְוָה, אֵין סוֹף שֶׁל תִּקְוָה
יֵשׁ בַּמִּלִּים הָאֵלֶּה, כַּמָּה מֶרְחָב מִן הַמֵּצַר,
כְּמוֹ פִּי חֲצוֹצְרָה, כְּמוֹ שֶׁמֶשׁ,
כַּמָּה אַהֲבָה, כַּמָּה מָוֶת גּוֹאֵל.

"וְהֵם נֶעֱלְמוּ מֵאֲחוֹרֵי הַבַּיִת", גַּם זֶה קָרָאתִי שָׁם.
הֵם נֶעֱלְמוּ, אַךְ הֵם קְרוֹבִים מְאֹד וְלֹא יָשׁוּבוּ.
כִּי אָדָם יוֹצֵא יְצִיאָה כְּמוֹ שַׁחֲקָן עַל בָּמָה,
הוּא עוֹמֵד מֵאֲחוֹרֵי מְחִיצַת־קַרְטוֹן
שֶׁעָלָיו מְצֻיָּר בַּיִת אוֹ עֵץ,
אֲבָל הוּא נֶעֱלָם מִמְּךָ לַנֶּצַח.

כְּמוֹ אֵלֶּה שֶׁנֶּעֱלְמוּ בָּעֵמֶק הָרָחָב
וּמַרְאֶם הָאַחֲרוֹן נִשְׂרָף בַּשֶּׁמֶשׁ.

אהבת־ירושלים

יֵשׁ רְחוֹב שֶׁבּוֹ מוֹכְרִים רַק בָּשָׂר אָדֹם
וְיֵשׁ רְחוֹב שֶׁבּוֹ מוֹכְרִים רַק בְּגָדִים וּבְשָׂמִים.

וְיֵשׁ יוֹם שֶׁבּוֹ אֲנִי רוֹאֶה רַק צְעִירִים יָפִים
וְיֵשׁ יוֹם שֶׁבּוֹ אֲנִי רוֹאֶה רַק נְכִים וְעִוְרִים
וּמְכֻסֵּי צָרַעַת וּמְגַלְגְּלֵי רֹאשׁ וַעֲקוּמֵי שְׂפָתַיִם.

מִזֶּה בּוֹנִים בַּיִת וּמִזֶּה הוֹרְסִים
מִזֶּה חוֹפְרִים לְתוֹךְ הָאֲדָמָה
וּמִזֶּה חוֹפְרִים לְתוֹךְ הַשָּׁמַיִם,
מִזֶּה יוֹשְׁבִים וּמִזֶּה הוֹלְכִים
מִזֶּה שׁוֹנְאִים וּמִזֶּה אוֹהֲבִים.

אֲבָל מִי שֶׁאוֹהֵב אֶת יְרוּשָׁלַיִם
לְפִי סִפְרֵי תַּיָּרוּת אוֹ סִפְרֵי־תְּפִלָּה
הוּא כְּמוֹ אוֹהֵב אִשָּׁה
לְפִי סֵפֶר תְּנוּחוֹת בַּמִּשְׁכָּב.

פרדה בנמל־תעופה

בָּאוּלָמוֹת הַגְּדוֹלִים הָאֵלֶּה בְּהֲדֵי־הַקּוֹלוֹת הַקּוֹרְאִים
לְךָ כְּמוֹ לְתִפְלָה, אֲנִי חוֹשֵׁב שֶׁגַּם מִסִּפְרֵי־הַטִּיסוֹת
נִקְבָּעִים לְפִי תַּאֲרִיכֵי־הַלֵּדֶת
אוֹ יְמֵי זְכִירָה שֶׁל חַיִּים פְּרָטִיִּים מְאֹד,
לָכֵן הַמְּתִיקוּת בִּשְׁמִיעָתָם, לָכֵן הָעַצְבוּת.

יָשַׁבְנוּ לְיַד שֻׁלְחָן קָטָן בַּהַמְתָּנָה
וְהֶרְאֵינוּ זֶה לָזֶה תַּצְלוּמִים מִזְּמַן אַחֵר:
הָיִינוּ קַלְפָּנִים שֶׁל זִכָּרוֹן.

הַשָּׁעוֹן הַגָּדוֹל מֵעָלֵינוּ
גַּם הוּא אֶחָד מִשְּׁעוֹנֵי־הַיָּד שֶׁל הָאֱלֹהִים
כָּאֵלֶּה שֶׁבַּמִּגְדָּלִים וּבַכִּכָּרוֹת.

הֵרַמְנוּ כּוֹס יַיִן, הָאֶחָד מוּל הַשֵּׁנִי
"שֶׁלֹּא נִשְׁתַּנֶּה לְעוֹלָם!"
וְעָבְרָנוּ דֶּרֶךְ הַשְּׁעָרִים הַמַּבְרִיקִים,
כָּל אֶחָד בִּשְׁעָרוֹ וּבִזְמַנּוֹ.

אהבה מסוכנת

נָסַעְתִּי בַּמּוֹשָׁב הָאַחֲרִי בְּמְכוֹנִית
שֶׁל זוּג אוֹהֲבִים: יָדוֹ הָאַחַת הָיְתָה בַּהֶגֶה
וְיָדוֹ הַשְּׁנִיָּה חָבְקָה אֶת הַנַּעֲרָה.
אַהֲבָתָם סְכָנָה גַּם אוֹתִי,
הָיִיתִי שֶׁתָּף לְסַכָּנָתָם אַךְ לֹא לְאַהֲבָתָם.

נָסַעְנוּ בַּלַּיְלָה מִיַּם־הַמֶּלַח לִירוּשָׁלַיִם
בַּמִּדְבָּר סָבִיב הָיָה תַּרְגִּיל־מִלְחָמָה,
טַנְקִים שְׁקֵטִים קְמוּ מִשְּׁנָתָם
וְנָעוּ כְּמוֹ סַהֲרוּרִים.

בַּכְּבִישׁ נִלְכְּדוּ חַיּוֹת־הַמִּדְבָּר
בָּאוֹר הֶחָזָק שֶׁל הַמְּכוֹנִית הָאוֹהֶבֶת,
עֵינֵיהֶן נִדְלְקוּ וְאַחַר־כָּךְ נִדְרְסוּ
אוֹ חָזְרוּ אֶל תּוֹךְ הַחֲשֵׁכָה.

וְכָל הַלַּיְלָה יָשַׁבְתִּי עֵר בְּבֵיתִי
לְנַתֵּק מִלִּים מֵרְגָשׁוֹת,
כְּמוֹ אַסְפַּן־בּוּלִים הַמְנַתֵּק בּוּלִים מִן הַמַּעֲטָפוֹת
כְּדֵי לְסַדֵּר אוֹתָם בְּשׁוּרוֹת יְשָׁרוֹת וִיפוֹת צֶבַע.

יריחו בפעם האחרונה

רֹב חַיֵּינוּ קִינוֹת עַל מַה שֶּׁהָיָה
וְהֶסְפֵּד עַל מַה שֶּׁלֹּא יִהְיֶה
אֲנִי נוֹסֵעַ מִמָּקוֹם לְמָקוֹם,
מִלְמוּלֵי־מֶלֶךְ אֲנִי אוֹמֵר לָךְ,
לְתוֹךְ גּוּמַת־הַצַּוָּאר, מִלְמוּלֵי־מֶלֶךְ
בְּלִי מַלְכוּת. אַל תִּשְׁכְּחִי:
מִדְבָּר וְדִבּוּר הֵם מִשֹּׁרֶשׁ אֶחָד
וְהַלֵּל וְקַלֵּל הֵם צְלִיל.

מַיִם זוֹרְמִים מִן הַחֹרֶף הָאַחֲרוֹן
קָמִים לִתְחִיָּה בְּקַיִץ אַחֵר.
וְצֵל עוֹבֵר סְבִיב הָעֵץ
בְּסִבּוּבִים שְׁקֵטִים.

הוֹ, תִּכְנוּנֵי־גַּנִּים וְתִכְנוּנֵי־מַיִם,
הוֹ, תִּכְנוּן, הוֹ תַּחֲנוּן
שָׁם שֶׁקֶט שָׁם שׁוֹשָׁן
אֲנִי נוֹסֵעַ וְנוֹסֵעַ
אֲנִי חָתָן נִצְחִי.

וּפַעַם אַחַת תִּהְיֶה גַּם יְרִיחוֹ
בַּפַּעַם הָאַחֲרוֹנָה.

הילדים

הַיְלָדִים רָצִים יוֹם יוֹם בְּמִגְרַשׁ־הַמִּשְׂחָקִים.
בִּתְנוּעוֹת רַגְלֵיהֶם הַקְּטַנּוֹת הֵם מְסוֹבְבִים
אֶת כַּדּוּר־הָאֲדָמָה כְּמוֹ בְּקִרְקָס,
הֵם רוֹצִים לִהְיוֹת לוּלְיָנִים וְקוֹסְמִים.

הַיְלָדִים מוֹדִים לָנוּ עֶרֶב, עֶרֶב שֶׁהֵבֵאנוּ אוֹתָם
לָעוֹלָם. בְּנִמּוּס יָפֶה הֵם זוֹקְפִים אֶת עַצְמָם
בְּמִיטוֹתֵיהֶם וּבִזְרוֹעוֹת עָתִיד קְטַנּוֹת
הֵם נִתְלִים עַל עֹרֶף קָשֶׁה, גַּעְגּוּעֵי
הוֹרֵיהֶם הֵם צַעְצוּעֵיהֶם.
אַחַר כָּךְ הֵם שׁוֹכְבִים עַל הַגַּב
כְּצַיָּרֵי־תִּקְרוֹת בְּבָתֵּי־תְּפִלָּה
וּמְצַיְּרִים לָהֶם שָׁמַיִם יָפִים.

אֲנִי פּוֹתֵחַ אֶת הַחַלּוֹן:
כָּל־הֶחָלָל הַחִיצוֹן עוֹבֵר דֶּרֶךְ הַחֶדֶר
וַאֲנִי סוֹלֵחַ אָז לְהוֹרַי שֶׁעָשׂוּ אוֹתִי.
אֲנִי יוֹשֵׁב לְיַד הַיְלָדִים עַד שֶׁהֵם נִרְדָּמִים
וַאֲנִי אוֹמֵר שֶׁבַע פְּעָמִים
כְּמוֹ בִּתְפִלַּת־הַנְּעִילָה בְּיוֹם כִּפּוּר:
"אֲנִי לֹא אֱלֹהִים,"
שֶׁבַע פְּעָמִים,
אֲנִי לֹא אֱלֹהִים.

על שירי עמיחי ראה: הלל ברזל ומירי ברוך, עמ' 22-26.



נונה מגד; נחש מים; פסל שכונתי; לונדון 1980

איל מגד

קיץ תש"ם

בנק הולידיי

חֻפְשַׁת סוֹף אוֹגוּסְט הַשָּׂדוֹת
קְצוּרִים צְהֻבִּים
אֲלֻמּוֹת בְּכָל מִינֵי צוּרוֹת
הַקַּיִץ הָיָה קָצָר
עַנְנֵי סְתָו

עם נתן

עִם נָתָן לְקֶנְט
לְחוֹף הַיָּם
הִנֵּה קֶנְטֵרְבֵּרִי
אֵיזוֹ הַפְתָעָה
מֵהָרַכֶּבֶת הַקַּתֵּדְרָלָה מִתְקָרֶבֶת
לִפְנֵי שֶׁהִסְפַּקְתִּי לִרְאוֹת מִקָּרוֹב
אַבָּא, פִּיפִּי וְקָקָה
וּבְבֵית־הַשִּׁמּוּשׁ הַחַלּוֹן אָטוּם
לֹא יָכֹלְתִּי לִרְאוֹת כְּלוּם.

צינת לפנות ערב

צִנַּת לִפְנוֹת־עֶרֶב מֵהַשִּׂיחִים
בִּצְעִידָה בְּסוֹמַרְסֶט
כְּמוֹ בְּתֹם הַמִּשְׂחָקִים בְּרַעֲנָנָה
כְּשֶׁסַּבְתָּא קָרְאָה לָנוּ הַבַּיְתָה
לֶאֱכֹל בֵּיצָה רַכָּה מִצְלוֹחִית.

ככה כשאני שוכב

כָּכָה כְּשֶׁאֲנִי שׁוֹכֵב בְּהוֹלַנְד פַּרְק
כָּל־כָּךְ קָרוֹב לָעֵשֶׂב
אֲנִי כִּמְעַט כְּמוֹ מֵת
כָּל־כָּךְ רָגוּעַ.

כך יהיה המוות

כָּךְ יִהְיֶה הַמָּוֶת. אַף אֶחָד
לֹא יַגִּיד לִי
הָיִיתָ טוֹב אוֹ לֹא הָיִיתָ טוֹב
בַּמִּיתָה הַזֹּאת.

הטיול השנתי של הגן

עֶרֶב הַטִּיּוּל הַשְּׁנָתִי הָרִאשׁוֹן בַּגַּן
הוּא הִתְעוֹרֵר בִּבְעָתָה:
הֵם נָסְעוּ כְּבָר?
מֵרֹב הִתְרַגְשׁוּת הָיָה לוֹ קְצָת כְּאֵב בֶּטֶן.
לִקְרַאת שׁוּבָם הִתְאַסְּפוּ לִפְנֵי הַשַּׁעַר
כַּמָּה מְכוֹנִיּוֹת וְאוֹפַנַּיִם
הָאוֹטוֹבּוּס הוֹפִיעַ בַּחֲגִיגִיּוּת
וְנִכְנַס מַעֲלֶה אָבָק אֶל הַמִּגְרָשׁ
בַּהַתְחָלָה הָיָה נִדְמֶה שֶׁהוּא רֵיק
מִלְבַד הַנֶּהָג וְהַגַּנֶּנֶת מִלְּפָנִים
כְּאִילוּ הֶחְבִּיא בְּתוֹכוֹ
עַד הָרֶגַע הָאַחֲרוֹן
אֶת חֲוָיוֹת הַיּוֹם שֶׁקָּצְרָה רוּחִי לִשְׁמֹעַ.
כְּשֶׁבַּסּוֹף הִבְחַנְתִּי בְּכוֹבָעִים מְבַצְבְּצִים מִשִּׁמְשׁוֹתָיו
דָּהַרְתִּי לְצִדּוֹ בְּאוֹפַנַּי
כְּפָרָשׁ הַשּׁוֹעֵט בְּעִקְבוֹת שְׁיָרָה
לְקַדֵּם אֶת פָּנֶיהָ בְּבוֹאָה מִדֶּרֶךְ אֲרֻכָּה.

המדורה במגרש בגדרה

הַמְּדוּרָה בַּמִּגְרָשׁ בִּגְדֵרָה בְּלַ"ג בָּעֹמֶר
הֵיכָן שֶׁפַּעַם הָיְתָה הַגֹּרֶן
יְלָדִים מַגִּישִׁים לִי
עֲנָפִים יְבֵשִׁים לְהַדְלִיק בַּקָּצֶה
אֲנִי נַעֲנֶה בְּרָצוֹן
כְּדֵי לֹא לַעֲמֹד מִן הַצַּד
וּלְנָתָן שֶׁיִּהְיֶה זִכָּרוֹן
לֹא אַבָּא נֶטַע זָר.
לְמָחֳרָת בְּעוֹדִי בַּמִּטָּה
הוּא עוֹמֵד לִמְרַאשׁוֹתַי
בְּעֵינַיִם נוֹצְצוֹת
וּמְסַפֵּר לִי עַל הַיְלָדִים
שֶׁבָּאוּ עִם מַקְלוֹת
וְאָמְרוּ
תַּדְלִיק לִי תַּדְלִיק לִי.

מתוך "שלוש שנים", ספר שירים חדש שיראה־אור בקרוב ב"ספריית פועלים".

איתמר יעוז־קסט

מתוך: משמעות הדברים באור המוות האמהי

■

מַה יֵּעָשֶׂה בְּאַהֲבַת־הָאֵם
עֵת רֵיקָה מִגּוּף הִיא מְשׁוֹטֶטֶת בֶּחָלָל־הָרֵיק
וּמְבַקֶּשֶׁת לָהּ גּוּף לְהִתְלַבֵּשׁ בּוֹ
בִּכְמִיהָתָהּ לְהוֹסִיף וְלֶאֱהֹב?
מִסִּיבֵי הַשָּׁנָה שֶׁל טֶרֶם־בֹּקֶר הִיא אוֹרֶגֶת לָהּ דְּמוּת,
עֵינַיִם, פֶּה וְשֵׂעָר שֶׁל אִשָּׁה צְעִירָה
רוֹטֶטֶת בְּתוֹךְ יְשׁוּיוֹת הַחַיּוֹת מִסָּבִיב
— קוֹל צְעָדִים, תְּנוּעוֹת־גֵּו וְרִפְרוּף בֶּגֶד
וּפְנֵי־אַהֲבָה הַצָּפוֹת וְעוֹלוֹת מִנְּקִבַּת יַם־הַיַּלְדוּת;
אַחַר, הִיא יוֹשֶׁבֶת בְּפִאַת־הַמִּטָּה
בְּאֵי־אַרְצִיּוּת
מְגוֹנֶנֶת — — —

■

עֵינַיִם אֵלּוּ
עֵינַיִם יְרֵקוֹת אוֹ חוּמוֹת כְּאֵב אֵלּוּ
אֲשֶׁר בָּקְעוּ מִמֶּנִּי עַל דֶּרֶךְ שְׁאִילַת־הַחֲלוֹם
וְהָיוּ לִדְמוּת
אִשָּׁה צְעִירָה,
עֵינַיִם מְנַחֲמוֹת אֵלּוּ
אֲשֶׁר קָרְמוּ עוֹר וְגִידִים שֶׁל צֶל
בְּלֵב חֹרֶף גָּשׁוּם
לוּ גַּם תַּעֲמֹדְנָה עָלַי בְּצַוּוֹתָן
כִּי יֹאבַד חֹם הַיָּדַיִם
וְתִתְנַכֵּר נְעִימַת־הַקּוֹל
לְבַל יְהֵא עוֹד זִכָּרוֹן כְּאֵב שֶׁל גּוּף,
עֵינַיִם חֲרִפִּיּוֹת־גְּשׁוּמוֹת אֵלּוּ
אֲשֶׁר שׁוֹמְרוֹת עָלַי בָּאֲמְרִי "קָדִּישׁ יָתוֹם" עַל אֵם
וְעַל־כֵּן נוֹגְעוֹת בִּי בְּשָׁעָה שֶׁל אִי־אַרְצִיּוּת כְּבָיְכוֹל —
לֹא תֶּעָקַרְנָה עוֹד מֵעֵינַי הַנִּנְעָצוֹת בַּשָּׁנָה הַגְּשׁוּמָה
הַבָּאָה עָלַי הַחֹרֶף — — —

■

גַּם הַלַּיְלָה חָלַמְתִּי אֶת אִי־חֶיּוֹתֵךְ:
עֵינַיִם, פֶּה וְשֵׂעָר —
מֵעַל לְשׁוֹבֵר־הַגַּלִּים שֶׁל עִיר הַנִּמְחֶקֶת בְּרֹאשׁ־הַמַּיִם,
הָלַכְתִּי עַל חוֹף הַיָּם אוֹ עַל חוֹף הַנָּהָר וְאַתְּ לֹא הָיִית
אַף כִּי מָלְאוּ כָּל הֶעָרִים אֶת דְּמוּתֵךְ הָאֲרוּגָה מִסִּיבֵי שְׁנַת־הַחֹרֶף;
כְּתָמִיד, חַיָּלִים הִתְגּוֹדְדוּ עַל־פְּנֵי הָאֲדָמָה הַמִּתְאַפְלֶלֶת
וְהִנֵּה אַתְּ פָּסַעְתְּ וְעָבַרְתְּ בְּמַחְשַׁבְתָּם כִּבְטֶרֶם מָוֶת —
וּלְפֶתַע בָּכִית,
מִתּוֹכִי בָּכִית כְּאִלּוּ הִכְאַבְתִּי לְעַצְמִי עַד שָׁרְשֵׁי הַיַּלְדוּת שֶׁבִּי,
וְעַד שֶׁרָוַח לִי,
תַּחַת עַנְנֵי פָּנִים־שֶׁל־אַהֲבָה הַנִּמּוֹגוֹת מִמֶּנִּי
בְּצֵל שׁוֹבֵר־הַגַּלִּים שֶׁל הַיְקִיצָה —

וַאֲנִי רַק אֶת נַדָּאוּת הֱיוֹתֵךְ רָצִיתִי — — —

גמול

יעל מדיני

שתי נשים ירדו בשורה עורפית בשביל הצר אל מה שמְמים ראשונים נתפַּנה "השטח הישר". הכינוי נשאר מתוך שִגרה, שכן לאחר שכוסה השטח בחורשת אשלים כבר לא נכרה בו העילה לאותו כינוי. הראשונה בין השתיים נשאה כסא־נוח ופסעה בצעדים נמרצים. חברתה שמאחוריה היתה קשישה ממנה ופסיעותיה כבדות. ספר היה בידה.

בהיותן בליבה של החורשה, סטתה האשה הראשונה מן השביל ומצאה פיסת קרקע מוצלת היטב. בידיים אמונות פיתחה את הכסא המקופל והעמידה אותו על הקרקע. באגרופים קמוצים לחצה על כל אחת מזרועותיו כדי לוודא אם יציבותו איתנה. "פה יהיה לך יופי, טובה. בשעות האלה נושבת פה רוח נעימה."

טובה הביטה נכחה. האשלים הסתירו את הים. היא זכרה ש"השטח הישר" מסתיים במדרגה טבעית של אבן חול קשה. בזמנו היתה מקפצת מעליה בפסיעה גדולה אחת. משם התמתן־לו מדרון עד שפת הים. בימים הראשונים נראה, כמובן, הים מפה — כמו מן החלונות של שורת הצריפים האחרונה שעל הגבעה. מאז האסון לא נתנה לִבּהּ של טובה לבוא הנה. האמנם נשכח הדבר מלאה? ואולי בכוונה הביאה אותה הנה?

כך או כך — טובה לא התנגדה לעצתה של לאה לבלות את שעות הבוקר פה. זקוקה היתה למלא יחסה הטוב של חברתה הצעירה, ולכן צייתה לה. היא אמרה: "כמה גדל פה כל. זה כמו יער ממש."

"מהר? לא שמתי־לב. האשלים גדלו מאחורי הגב, כמו שאומרים. בואי, שבי —"

טובה הנמיכה את גופה אל הכסא. "תודה," אמרה וידעה כי לאה מבינה שבזאת היא מודה לה על הכל — על זה שקִבלה את פניה אתמול בערב, ושהלינה אותה בחדר־הילדים שהתפנה, שבבקר הכינה לה קפה וטוסט בפנת המטבח ושאחר־כך לקחה כסא־נוח והביאה אותה הנה. אחרי־הצהרים — אחרי שתסיים לאה את משמרת עבודתה ותנוח — תשבנה שתיהן ותשתינה קפה. אז תשוחחנה. היא הניחה את הספר על בטנה ושׂכלה את ידיה תחת עורפה. "אחרי־הצהריים נדבר קצת." היא לא רצתה לדחות את השיחה לאחר־מכן. עליה להספיק ולומר הכל עד שיצטרף אליהן נחום, בעלה של לאה, לארוחת־הערב.

"ועוד איך — " השיבה לאה וקרצה לה קריצה מבודחת. "לבוא לקחת אותך לארוחת־צהריים?"

טובה סרבה. שבילי הקיבוץ נהירים לה, כתמיד, ודי כבר במה שהיא מטריחה את לאה. הן נדברו על שעת פגישה בחדר־האוכל. ושוב שאלה לאה — פעם שלישית — מתי יבוא יצחק. כמו בפעמים הקודמות, גם עכשיו כבשה טובה את רוגזה. הן כתבה ללאה במכתב שזה יהיה ביקור־סולו שלה — כי יצחק עסוק, כדרכו. וכך גם הגיבה על שאלותיה בשתי הפעמים הקודמות, גם אמש וגם הבוקר. מדוע לאה שכחנית כזאת? ואם לא בגלל שיכחה, האמנם מבקשת היא לעקוץ אותה על ביקור־סולו כזה. שבמפתיע, שהיא — טובה — מבקשת לשוות לו רושם שגרתי? ואולי מבקשת לאה לרמוז משהו, משהו על קשר בינה ובין יצחק שאי־אפשר לנתקו? האמנם היא מנחשת על מה יסובו דבריה של טובה? בקול אדיש חזרה טובה והסבירה מדוע לא בא אתה יצחק הפעם. לאמיתו של דבר לא יכלה טובה שלא להבין את תמיהת של לאה — הן מעולם, בכל השנים הרבות שחלפו, לא באה טובה לקיבוץ בלי יצחק. הן נפרדו לכמה שעות ולאה חזרה וטפסה על הגבעה.

למרות סבך ענפי האשלים נשבה דרכם רוח־ים נעימה. טובה השמיטה את ידיה מתחת לעורפה כדי להניחן על בטנה. היא נתקלה בספר. שוב רגזה על לאה. כאשר עמדו שתיהן לצאת ל"שטח הישר", אמרה לה חברתה: "מה? אין לך שום דבר לקרוא? מה תעשי שם? הנה ספר נהדר, נורא מותח!" וכי אין היא יודעת שאת הספר האחרון שקראה, קראה לפני עשרים שנה? כמה פעמים סיפרה לה שאין לה יכולת להתרכז משום שהיא מלאה במחשבות, ושרק על כותרות עיתונים היא מסוגלת לרפרף. וכי לא ראתה אותה לאה מרכיבה משקפיים — גם לשם קריאה שטחית כזו? האם לא שמה־לב שלא נטלה אותם אתה עכשיו?

בעצם לא אכפת לה עלי, חשבה טובה. היא לא מכירה אותי ממש וגם לא רוצה להכיר. לגביה אני — כמו לגבי כולם — אותה אשה שהתכפתרה על יצחק. אני היא הסמרטוט הדהוי, הממורטט, הקרוע שמופיע אתו — כשצריך, שבא אתו הנה לקיבוץ! סמרטוט שלבעלת־בית טובה כבר לא היתה צומחת ממנו אפילו תועלת של סמרטוט! המשפטים נורו ממנה אל עצמה בתקיפות של

סימני־קריאה. היא כפתה על עצמה להֵרגע. הן כדי לשים קץ למצב הזה באה הנה ביחידות. והיא טועה בקשר ללאה. היא מעלילה עליה דיבת שוא. לאה חברה טובה לה, לאה רוצה בטובתה. לאה פשוט פזורת־נפש ושכחנית, לפעמים. כמו כולם. דווקא את לאה הכירה ללא תיווכו של יצחק והן התיידדו בלא שהיה הוא בתמונה. לאה נכנסה להתגורר בחדרה באחד ממסעותיו הארוכים של יצחק לחו״ל, כאשר היה לחץ בחדרים. עולה־חדשה־חלוצה היתה, ללא שפה ונסיון. והיא — טובה — העניקה לה כל מה שהיה ביכולתה. העובדה שבמרוצת הזמן התגלגלו הדברים כפי שהתגלגלו — שהיא הצטרפה ליצחק לאותם מגורים ארעיים בעיר שהפכו קבע ולאה, לעומת זאת, התערתה ובנתה את ביתה בקיבוץ והיתה כאחת הותיקות לכל דבר — עובדה זו לא צננה את היחסים ביניהן. האמת היא שלאה אינה שוכחת לה את עזרתה בימיה הראשונים בקיבוץ.

ממש כמו בתוך יער עבות הרגישה עכשיו טובה, בתוך יער עבות כבימי ילדותה הרחוקים בארץ צפונית. טוב היה לה בבדידות הסוגרת ומגוננת על חייה. גם עתה, ברגליים כושלות ובגוף חלוש, היתה אותה ילדה קטנה המבקשת תמיד להסתגר בד׳ אמות שבתוכה. רק כך היא מרגישה את חירותה. גם ההתקשרות אל יצחק וגם הולדת הילד לא נגעו, בעצם, באותה ילדה קטנה. הן רק ארעו בחייה, לצידה. האסון בא לפני שהספיקה לעכל את מציאותו של הילד, לפני שפינתה לו מקום של ממש בחייה. אנשים ראו בה אבלה־לא־נוחמה. היא עצמה לא ידעה מהי.

מאחור הלכה וקרבה המולה. להקת ילדים פלשה ובאה ל״שטח הישר״. הם הניסו את השקט. לבושים היו בגדי־ים ועל ראשיהם כובעי טמבל לבנים. גופותיהם היו שזופים. כמה מהם הרגישו במציאותה ונעצרו כדי לתת בה מבט תמֵה. גננת צעירה באה במאסף, חייכה אל לאה ודרבנה את הילדים להמשיך בדרכם אל הים. אחרי שרחקה קצת, גם היא הפנתה את ראשה כדי לחטוף מבט נוסף באשה הזרה. אחר־כך שבה הדממה המבורכת. והנה נשמעו צעדי ריצה מאחור. ילד בודד היה זה. הוא חלף ליד טובה בלי להשגיח בה. בשתי ידיו החזיק צנצנת ריקה וסגורה. שלא כשאר הילדים לבש חולצה — אולי משום שעורו הבהיר היה עדין וזקוק להגנה מן השמש. היות שהחולצה לא היתה רכוסה, נתבדרו שוליה במרוצתו כאילו היו כנפיים. טובה נתלתה בהן וכאילו דאתה בין האשלים עד שהגיעה למדרגת אבן החול הקשה. שם עמדה. דמעות זולגות מעיניה וצורבות את לחייה. חברים על החוף משגיחים בה והם רצים אליה ומחזיקים בה. שניים נותרים על החוף, כורעים ליד ילד קטן ומעסים את גופו. במרחק־מה מהם מכסה מגבת גדולה משהו. היא אינה שומעת מה שאומרים לה, היא רק שומעת צעקות אֵלמות מתחת למגבת.

יצחק חזר לקיבוץ בו ביום והלוויה התקיימה אחרי־הצהרים. כאשר חזרו שניהם לחדרם נתיישבה טובה על המיטה ויצחק נתיישב על הכסא מולה. היא עצמה את עפעפיה ועיניה נתגלגלו מתחתיהן סביב־סביב. יצחק לפת את ראשו בידיו ומרפקיו נשענו על השולחן. היא לא יכלה לבכות עוד ובקשה להתעלם מן הדמעות הקטנות שהיו מתגנבות מעיניו של יצחק. כך ישבו דוממים שעה ארוכה עד אשר דפקה לאה בדלת, נכנסה והעמידה על השולחן מגש של ארוחת־ערב ופרשה החוצה בלאט. טובה היתה רעבה, אך לא יכלה לטעום מן האוכל. מעולם לא ישבו היא ויצחק לבדם בחדר לסעודה שבשניים. כעבור כמה רגעים קם יצחק ופסע אל הדלת. כאשר נגעה ידו בידית הפטיר: ״אשוב בעוד כמה רגעים.״ הוא פתח את הדלת ועל הסף הוסיף: ״אכלי משהו.״ כמה שבועות אחרי האסון לִקחה יצחק אֶת העירה. היא לא זוכרת איך הוחלט הדבר. אולי פשוט כמו כל דבר אחר הקשור ביצחק — שלא קיים אצלו מרחק בין דיבור למעשה. לאה באה לעזור לה לארוז ולחשה: ״משנה מקום, משנה מזל.״ אולי היתה לאה חכמה. נביאה לא היתה. יחסי־הסרק שבין טובה ויצחק לא השתנו.

תקופת־מה נשמר ליצחק וטובה חדרם בקיבוץ. היות שביקוריהם שם לא היו תכופים, ראה יצחק פסול בכך וביקש שהחדר יחזור לרשות הכלל. בין כה וכה מוּצוּ הביקורים בכמה שעות יום. באותן פעמים נדירות שהיה צורך להישאר ללון, נמצא תמיד למענם חדר שהתפנה באותו לילה. מובן מאליו היה — ללא דיבורים מפורשים — שתוך זמן קצר, לאחר שיסיים יצחק את עבודתו הציבורית, יחזרו שניהם לקיבוץ. בכל ביקור היה יצחק מוצא יותר מהזדמנות אחת לומר: ״עוד מעט ויתווספו לכם מאה אחוזים של שני זוגות ידיים עובדות״. אלא שבה־במידה שחלפו השנים, כך נעשתה עבודתו של יצחק יותר פעילה ויותר מאומצת. איש לא ראה את תחילת קִצהָ. להפך, בכל פעם נדמה שמעינות המרץ והתבונה ואומץ־הלב ליטול על עצמו אחריות לא רק שאינם נדלים, אלא הולכים ושופעים, יותר ויותר. בשל כך גם הלך ורב הכבוד שרחשו לו — ובעטיו גם לטובה. אך היא שנאה את הכבוד הזה. עודף של פרוטות־כבוד — כך פִּנתה אותו בלִבה. היא לא ידעה מתי התחיל הדבר — אך כל הצלחה שלו רק הגבירה את רצונה לחיות בנפרד ממנו. איך תעשה זאת לא ידעה. הרי אינה מסוגלת לעמוד ברשות עצמה. לשם כך עליה להתייעץ עם החכם־מכול — עם יצחק עצמו. הוא ודאי ימצא פיתרון, כי אשף־של־פתרונות הוא. לא היה לה ספק שהוא לא יעצור בעדה. אבל דווקא יכולתו הבלתי־מוגבלת לעזור לה, השניאה אותו עוד יותר עליה. ובינתיים חולפות שנים והיא לא נעשית יותר צעירה. כל יום מקצר את הזמן שיוותר לה, בכלל, לחיות ללא יצחק. היא היתה מדמיינת לעצמה איך זה יהיה — איך היא חיה, נושמת, אוכלת ושותה, שוכבת לישון בלילה ומתעוררת בבוקר — הכל־הכל בלי יצחק.

פעם אחת אזרה אומץ וניסחה דברים בפיה אליו. הוא ישב בכורסא והאזין לחדשות ברדיו. היא קרבה אליו ואכפה על עצמה לחשוב שהיא מישהי אחרת. פתאום נמשכו ממנה אלפי נימים אליו. המומה היתה מעצמה והמלים בפיה נמוגו. יצחק הרגיש בקרבתה והפנה אליה את ראשו. מבט עיניו הראשון הנחית אותה בבת־אחת ללב־לִבו של חורבן חייה. כמו שדוחקים חוטם של כלב בהפרשותיו — למען יתחנך.

והנה בשבוע שעבר קרה משהו. יום אחד, לאחר ארוחת־הבוקר לא קם יצחק מן השולחן כדי למהר ולצאת לעבודתו. במקום זה אמר לה: ״על־פי כל מיני סימנים אני מרגיש שעוד מעט תסתיים עבודתי. סימנים פנימיים וחיצוניים. יש לי פחות מרץ, אני יוזם פחות, אני סומך על אנשים יותר — אלו הסימנים הפנימיים. והחיצוניים — נכנסו לעבודה אנשים יותר צעירים והם הולכים ורבים שם. כל הגוון והאווירה השתנו ואני מרגיש יותר ויותר זר שם — — —״ ״שתוק! שתוק!״ צעקה טובה בתוכה מול שפתיו המתנועעות בגמישות ומפיקות מתוכן זרם מִלים בקלוּת רבה כל־כך. ״עוד מעט תגיע לשני זוגות של ידיים עובדות!״

יצחק לא שמע אותה, כמובן, והמשיך את דבריו ההגיוניים עד תומם. ״אני מרגיש שרוצים שאלך. מוטב שאעזוב בעצמי לפני שאתבקש. צריך לדבר עם החברים בקיבוץ. מאה אחוז של שני זוגות ידיים עובדות יתווספו להם.״ כך סיים בקבלת־דין שמתוך קורת־רוח.

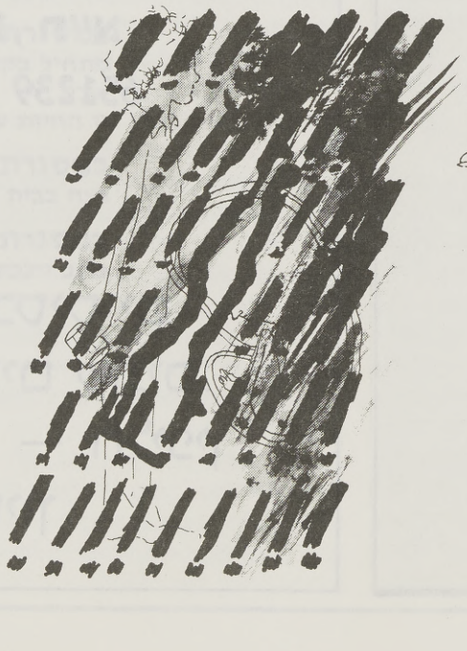
טובה היתה הלומה. שוב מחליט הוא בשביל שניהם — על איפה ומתי ומדוע. היא לא אמרה מִלה.

״חשבתי שתשמחי. שקץ הגיע לגלות.״

הברת צחוק אחת נפלטה מפיה. כמה קלע יצחק למטרה במלה ״גלות״! אך הוא לא ידע שלגביה — הוא הגלות.

יצחק יצא לעבודתו וטובה טיכסה עצה בינה לבינה. היא תסע לקיבוץ. היא תדבר עם לאה. היא תבקש מלאה לשכנע את החברים שרק לה יתירו לחזור — רק לה ולא ליצחק. לו יש ידידים ומכרים במקומות רבים. הוא ימצא לו סידור. אך לה יש רק מקום מקלט אחד, הקיבוץ הזה. והיא מבקשת שיבינו לִלבה. ואם ◀





לא יבינו? לא, זה לא יתכן. אבל אם לאה תאמר לה שלא הבינו, היא תסע לקיבוץ ותדבר בשם עצמה. היא תאמר שמגיע לה גמול, גם לה מגיע גמול. נכון, הקיבוץ לא אשם במה שקרה לה ואין לדרוש ממנו את הגמול. העולם, החיים, חייבים לפצות אותה על מנת חלקה. ורק הקיבוץ יכול להיות אמצעי למתן הגמול הזה. אי־אפשר יהיה לעמוד נגד דבריה. אם הקיבוץ לא ייעתר לה, הרי עליו מוטלת אשמת יסוריה המתמשכים. הם יסכימו אִתה, הם יסכימו לה. סוף־סוף תצא לחופשי. הרגשה של סיפוק מילאה אותה — הנה נטלה פעם אחת את גורלה בידיה כדי לנתק את הקשר עם יצחק. היא ידעה בדיוק איך תפתח השיחה עם לאה. היא תאמר לה: "התפלאת שבאתי בלי יצחק. אז תשמעי, לאה — פה קבור הכלב." ואז תמשיך הלאה ותשטח את בקשתה. כמה זמן יידרש כדי להסביר ללאה את המצב? רבע שעה? לכל היותר חצי שעה. מוזר כמה מהר ניתן לפתור בעיה של שנים. הכל יהיה אמור ומובן ומוסכם לפני בואו של נחום לארוחת־הערב. באזניה שמעה את קולה של לאה: "בסדר. יהיה בסדר. אל תדאגי."

המולה הלכה וקרבה מקדמת "השטח הישר". לאט־לאט הצטללו הקולות וטובה הבינה כי אלו קולותיהם של הילדים החוזרים מן הרחצה בים. הפעם הם באו מולה ואחד־אחד נתנו בה עיניים משתאות. בגדי־הים שלהם היו רטובים. מתחת לכובעי הטמבל בצבצו קווצות שער לחות. הם נראו רעננים ועייפים כאחת. הנה הגיעה הגננת, שמלתה הדקה דבוקה לבגד־ים רטוב שמתחתיה. היא חייכה אל טובה באותו מאור־פנים. עדת הילדים הלכה ונעלמה מאחורי ראשה ואתה גם ההמולה. שוב חזרה דממה שלווה לשרור ב"שטח הישר".

לפתע הזדעזעה טובה. נדמה לה כי הילד האחרון, זה שרץ בודד והחזיק בידיו צנצנת, לא היה בין הילדים. היא עצמה את עיניה כדי להעלות בדמיונה את עדת הילדים, כאילו לחזור ולהביט בתמונה שצולמה ונותרה בה למשמרת. לא, הוא לא היה ביניהם. רק הוא לבש חולצה. רק עורו היה בהיר כל־כך. אולי תקרא בקול ותזעיק את הגננת? ואולי היא טועה, בכל זאת? אולי היה הילד בין הילדים? לצחוק תשים את עצמה — אך מה אכפת לה — אם יש רק ספק קל־שבקלים שהגננת לא השגיחה בהעדרו של הילד? ובינתיים מתרחקת הגננת וקולה של טובה חלש. אולי תקום ותלך עד שפת "השטח הישר" ותשקיף משם על החוף? אולי תראה את הילד — הצנצנת שלו ודאי מלאה צדפים. ומה אם לא תראה אותו? היא הרגישה שאינה יכולה להשקיף על החוף. היא לא מוכנה להסתכן ולא לראות את הילד. בזה, כאילו, היא דוחקת בגזר־דין. לא. היא תשב ותחכה. או שהילד בין הילדים עם הגננת, או שעוד מעט יופיע. ואם לא זה ולא זה, הרי שכבר מאוחר, כבר מאוחר. היא יודעת מה זה מאוחר. היא התפללה עכשיו לשלומו של הילד. כילדה קטנה בקשה להקריב מעצמה למען הילד, כאילו משקלו של הדבר שתְחַסֵּר מעצמה, יטה את כף המאזניים לטובתו. היא נדרה לעצמה שאם הילד בריא ושלם, לא תִפצה את פיה בעניין יצחק. הדבר יהיה כבוש בקרבה עד הסוף, עד הסוף. באותו רגע הופיע הילד בקצה השביל. כאשר עבר לידה נחרד למראיה. הצנצנת נפלה ארצה מידיו והוא רץ הלאה, מהר ככל יכולתו, כדי להזעיק את הגננת. ■

''ישהונג'' בע''מ

רח' הס 14, ת''א

טל' 653147, 651239

חימיקלים בסיסיים
ומתכות מסוגים שונים.
יבוא — יצוא — חליפין
קומיסיון

לפד לשונך

קיח

חודש תשרי תשמ"א
בהוצאת המזכירות המדעית של האקדמיה ללשון העברית
ערכה שושנה בהט

אִבְקָה

לשון רבים: אִבְקָאוֹת


אבקה

חוֹר באריג, בדרך כלל מעובד סביב, המשמש לרכיסת כפתור וכיו"ב
באנגלית: buttonhole


לולאה

הבחן בין אבקה לבין לוּלָאָה. הלולאה היא רצועה קטנה של אריג או של חוטים – מחוברת בשני קצותיה – לשם רכיסת הכפתור או להשחלת חגורה וכיו"ב
באנגלית: thread loop, eyelet

לְשׁוֹן הָאַבְזָם


לשון האבזם

חתיכת מתכת מָאֳרכת כעין מסמֵר, המחוברת לאבזם ועוֹברת דרך האבקה.
באנגלית: spike, prong

רוֹכְסָן מִתְפָּרֵד



רוֹכסן הנפתח עם שולי הבגד. ידוע בלשון העם: "רוכסן "פאטנט"
באנגלית: separating zipper

תַּךְ

לשון רבים: תַּכִּים

כל אחת מן היחידות, שהתפר מצטרף מהן
באנגלית: stitch

כמה סוגי תכים הם, ואלה קצתם:



תַּךְ הַכְלָבָה
תך בתפר ארעי



תַּךְ אִבְקָאוֹת
תך הדומה לשליבה על שפת האבקה



תַּךְ נסתר
תך הנסתר בתוך הקיפול



תַּךְ מְלָל
תך בשפתי האריג כדי לשמרן מהתפוררות



תַּךְ קִבּוּץ
תך בתפר, הדומה לתפר מכונה בתכים גדולים, ומאפשר קיבוץ אריג במשיכת החוט

תן דעתך: הַכְלָבָה, הכליב, מַכְליב, משורש כ-ל-ב הם, ועניינם תפירה בתכים גסים. הקפד אפוא לבטא את הבי"ת הרפה בסוף התיבה במלים הכליב, מַכליב ודומיהן, ולא תישמענה כעין מחליף וכיו"ב

מופק בשביל האקדמיה ללשון העברית כשירות לציבור ע"י

קבוצת הסנה
חברה ישראלית לביטוח בע"מ

בידרמן-חברה לביטוח בע"מ
דמלה-חברה לביטוח בע"מ
צור-חברה לביטוח בע"מ
רותם-חברה לביטוח בע"מ
שמיר-חברה לביטוח בע"מ
שמשון-חברה לביטוח בע"מ

דחף

אוניטרול אינקונטרול

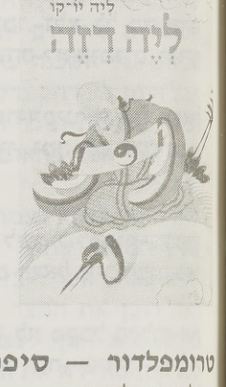
מוצרים לחיסכון במים בע"מ
תעשיות בע"מ

מתכננים יצרנים ויצואנים
של מוצרי אינסטלציה והשקיה
לעידוד היצירה בישראל:

ת.ד. 22181 תל־אביב 61221
טל. 227055, 245817–03

ספרים חדשים בספריית כתר

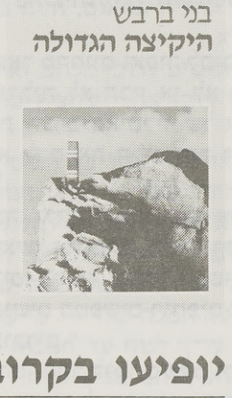
בספריית "כתר" מגיש בית הוצאה "כתר", ירושלים, מבחר מגוון של מיטב הספרות העולמית, קלאסית וחדשה, וספרות מקור, ובתוכה ספרות יפה, ספרי עיון ומדע, ספרות מתח וספרות בלשית, מדע־בדיוני וביוגרפיות.
הספרים מופיעים באיכות גבוהה של תרגום, של עיצוב ושל הדפסה ובמחיר שווה לכל נפש.













טרומפלדור — סיפור חייו
שולמית לסקוב

יוסף טרומפלדור — חייל, קצין, פועל חקלאי ומנהיג — הפליא הן בגבורתו הן כעובד אדמה, עד שהיה לדמות מופת ולסמל בארץ־ישראל המתחדשת. הניגודים באופיו ובעיסוקיו השתלבו בו לשלמות אחת. על סוד אישיותו הנדירה מתחקה הביוגרפיה של שולמית לסקוב דרך תחנות חייו ופועלו: מפורט־ארתור, גליפולי ועד תל־חי; ומן הקומונה במגדל ועד "החלוץ" ברוסיה והיוזמה להקמת ההסתדרות הכללית. המהדורה החדשה והמורחבת של הביוגרפיה מתפרסמת במלאות מאה שנה להולדתו של טרומפלדור.

גיא אוני
שולמית לפיד

פאניה סילס לא ידעה כי היא פמיניסטית וכי היא נמנית עם אנשי העלייה הראשונה. היא נמלטה מפוגרום ברוסיה והגיעה לגליל העליון. בגיא אוני, ראש פינה של היום (שהשנה — 1982 — מלאו מאה שנה להיווסדה) היא מכה שורשים. פאניה היא מאותן נשים־נפילות ששמן נפקד מספרי ההיסטוריה, כי ברשימות האיכרים הגואלים את אדמת הארץ מופיעים בדרך כלל שמות גברים בלבד... חומר אותנטי משמש רקע לסיפור אהבה מרתק המאיר באור חדש את העלייה הראשונה, אשר הספרות העברית לא נטתה לה חסד עד עתה.

היקיצה הגדולה
בני ברבש

בסופה של מלחמת יום הכיפורים מוצאים עצמם אסף, ענת ואלי על פרשת־דרכים. אסף, קצין אג"ם בחטיבת שריון שלחמה ברמת הגולן, שוכב ללא הכרה בבית־החולים בצפת. אלי, המח"ט, מזמן לוועדת חקירה החוקרת את מהלכי חטיבתו במלחמה. בלי עדותו של אסף לא תוכל הוועדה להגיש את מסקנותיה. על רקע ההמתנה ליקיצתו של אסף מתוארים ימי הכוננות, קרבות הבלימה ברמת הגולן, דיוני ועדת החקירה ומאבקם הנואש של אלי, ענת, אסף והקרובים להם להתגבר על הזעזוע של המלחמה ולאחות את הקרעים העמוקים שהשאירה אחריה.

פטפוטים על הנילוס
נגיב מחפוז

בקהיר של שנות השישים, בבית צף על הנילוס — הקשור לחוף בכבלים בלבד ומזדעזע עם כל מדרך רגל — מתכנסת מדי ערב חבורת משכילים (אנשי קולנוע, ספרות ועיתונות) לאורגיות של חשיש ומין ופטפוטי הבלים על שאלות קיומיות.
אניס — משכיל, ציני עד כדי ייאוש, שקוע בהגיות מיסטיות על סודות הקיום האנושי — נמשך אל שני קטבים: אל משרת בהמי ומקסים, אימאם וסרסור, חסר זהות וגיל, ואל עיתונאית יפהפייה, נציגת הרצינות והסדר הטוב, המצליחה באורח כמעט שטני לשבש את שלוות החבורה עד כדי חורבן.

הסימפוניה הפאסטוראלית
השער הצר
אנדרה ז'יד

שתי נובלות, ממיטב יצירותיו של אנדרה ז'יד. הראשונה — "הסימפוניה הפסטוראלית", הוא סיפור מיוחד במינו על נערה עיוורת וגלמודה, המתבגרת בביתו של כוהן־דת פרוטסטנטי, נשוי ואב לילדים. אהבתה והערצתה לאיש הדת והמוסר מתאכזבת לאחר שניתוח מחזיר לה את ראייתה. השנייה — "השר הצר", הוא סיפור חייה של נערה החיה בעימות בין שאיפתה לחיים מוסריים ביותר, ובין אהבתה לדודנה, על רקע של חיי משפחתה שנהרסה.

יופיעו בקרוב:

חפירות הר הבית — מאיר בן־דב
אבלה — חידה ארכיאולוגית — ויצמן וברמנט

במסגרת סידרת כתר־לי:
שירו אחרי עם חוה אלברשטיין

במסגרת סידרת ראשית קריאה:
אורחת לשנה אחת — דורית אורגד

במסגרת ספרי ילדים:
שכרון סיני — אריה אלדד

במסגרת ספרי מתח:
הדלת — מרי רוברט ריינהרדט
הדלת בעלת שבעת המנעולים — אדגר וואלאס

במסגרת ספרי מדע בדיוני:
גזע האדונים — פרנק הרברט

ספרים שראו אור לאחרונה:

אלבום יוסל ברגנר — מהדורה שניה.
מפות ומיפוי — קדמון ושמואלי.

במסגרת סידרת כתרי:
פדט הקטנה — ז'. סנד.

במסגרת סידרת כתר־לי:
מתחיל בקצה ונגמר בסוף — מירה מינצר יערי
גן החיות עבר דירה — לאה נאור.

במסגרת ספרי מתח:
רצח בבית הלבן — מרגרט טרומן.

במסגרת ספרי מדע בדיוני:
כוכב הלכת החמישי — פרנק וג'פרי הויל.

כתר בית היוצר לספר הטוב

חוק היתומים

יוסי הדר

א

רובן היה עסוק תמיד בתכניות גדולות לעתיד והראש שלו עבד בלי הפסקה.

"העתיד זה מה שנשאר מהחיים ואסור לבזבז אותו" אמר רובֶן, אבל אלה היו דברים שגדליה לא הבין או לא רצה להבין. גדליה ידע שהחיים זה לעמוד עד שעות הערב באיטליז של אדון שפין, להוריד את הנוצות מהתרנגולות, להוציא להם את הקישקעס ולשרוף את מה שנשאר מהנוצות על פתיליית הכוהל.

"העתיד והחיים זה אותו דבר, גדליה" היה רובֶן אומר, וגדליה שלא רצה בוויכוח מיותר היה מניע בראשו ומהמהם משהו ושוב מניע בראשו.

רובֶן לא הפסיק לדבר על החיים, על מה שצריך לעשות בחיים ועל כך שאסור להתייחס אליהם בזלזול. "האנשים הטפשים דוחפים את החיים שלהם לפינה ואחר כך מתפלאים כשהם עוברים."

דברים אלה ודברים דומים להם, אהב לומר בשקט ובהדגשה רבה, עד שהיה ברור לגדליה ולכל אחד אחר, שצריך לקחת אותם ברצינות. לרובֶן היו תכניות גדולות לעתיד שלו ולחיים שלו, "שזה, גדליה, בעצם אותו דבר." וגברת פריימן לאחר ששמעה אותו, פעם, מדבר כך, אמרה לבעלה, שהיא בטוחה, במאה אחוזים, ואפילו יותר, שפה גדל איזה ראש מדינה או לפחות איזה מיניסטר. על כך ענה אדון פריימן, שלגבי העתיד אי אפשר לדעת, כי היו כבר הפתעות גם עם דברים בטוחים, אבל רואים מיד, שלבחור יש ראש של בטון והוא יודע מה שהוא אומר.

"בטוח" אמר פריימן "שלא עשו אותו באצבעות."

רובֶן דיבר הרבה על העתיד ועל כסף והיה ברור שכסף זה דבר שהולך ביחד עם העתיד או עם החיים ואף אחד לא יכול לחיות בלי השני.

"כסף, כסף, כסף, הצעירים האלה חושבים רק על כסף" אמר מי שאמר בקבינט שהתאסף מדי ערב בקפה של סטלין.

"כסף זה דבר חשוב" אמר אדון שפין "עד שהוא הופך למחלה, כמו אצל היונגערמאן הזה."

פלורה של סטלין, שהביאה להם בירה, הביטה מרחוק בסטלין הזקן, שישב ועישן בשרשרת והסתכל כל הזמן לכיוון השלט שבכניסה ואמרה, שהלוואי והנעבעך שלה היה חולה קצת במחלה הזאת.

"צריך ללמוד תורה, צריך ללמוד תורה" הפטיר הרב הזקן, רֶבֶּה ברוך, שהיה מצטרף לפעמים לקבינט ויושב בדרך כלל בשתיקה. עם הרב לא התווכחו בגלל הכבוד, ותמיד שתקו כמה שניות אחרי שדיבר, והנהנו בראש, ונתנו לדברים שלו לעבור.

"מי הבחור הזה?"

"רובֶן?"

"מאיפה הגיע?"

"מתי?"

רובֶן עלה יום אחד במדרגות של הבית הישן, שמול המכולת של פריימן ודפק בדלת דירתה של דודתו, הגברת גנץ האלמנה, שמאז מות המנוח, האדון גנץ, מהתקפת לב פתאומית, היתה גרה לבדה. הגברת גנץ הסתכלה עליו ועל תיק העור הישן שהיה בידו, הסתכלה עליו פעם ועוד פעם ועוד פעם, וראתה את כל מה שצריך לראות, החל מכובע הקסקט הישן שלו ועד המכנסיים המרופטים שצריך לתפור אותם במקומות שונים. גם החיוך הקל שהיה על פניו של רובֶן והעמידה המרושלת והמתגרה, לא נעלמו מעיניה של הגברת גנץ.

"החוצפה שלך, רובֶן, לא תביא אותך רחוק" אמרה במורת רוח ופתחה בפניו את הדלת.

רובֶן חייך בינו לבינו ונכנס לחדר הצר בלי לומר דבר, פשוט נכנס.

ולאן ילך?

"כשאתה רעב, תאכל מה שנותנים לך, וכשאתה צמא תשתה מה שמוזגים לך, וכשאתה עייף תישן איפה ששמים אותך" אמר רובֶן אחרי ימים לגדליה ידידו. רובֶן נשאר ושמע בשתיקה את טענותיה הבלתי פוסקות של דודתו הרחוקה, הגברת גנץ.

שמע ושתק. שמע ושתק. ובמוחו החלו לזוז התמונות הגדולות שצייר על העתיד. ברחוב היה מהלך בהליכתו הקלילה שעוררה תשומת לב מיוחדת אצל הבחורות מבית החרושת לקונפקציה "אלטר קונפקציה ובדים" שהיו מביטות בו בהפסקת הצהריים מהמרפסת הישנה של בית החרושת ומצחקקות בינן לבין עצמן בקול גבוה. הוא כמובן לא היה פנוי לתת עליהן את דעתו, אבל כל יום, בדיוק באותה שעה, כשהיו בהפסקה, היה רובֶן עובר ליד המרפסת שלהן והולך בצעד איטי, כדי שלא יבחינו שאיכפת לו.

גם בקבינט של הקפה של סטלין שמו לב לבחור, שהראש שלו למעלה, ויש לו משהו מיוחד בפנים.

הקבינט היה מקום, שבו היו האנשים החשובים מתאספים אחרי העבודה ויושבים ומדברים על דברים רציניים ושותים בירה וחושבים מחשבות. אפילו אדון שפין הקצב, שהיה חבר מכובד מאוד בקבינט ולא החסיר אפילו ישיבה אחת, אפילו הוא התחיל לדבר על הבחור הזה שהולך כמו גנרל ולא מסתכל לצדדים וכל הבתולות נמשכות אליו כמו זבובים וכדאי לשים לב לבחורים כאלה, כי אף פעם אי אפשר לדעת מאיפה יוצא פתאום בן־גוריון חדש.

"היי בוֹחֵר" קרא שפין לרובֶן, וביקש שיגש אליהם והתחיל לחקור אותו. רובֶן עמד שם והביט ארצה במבט של הבושה והמתין לשאלות שיבואו. עם האנשים החשובים האלה, כדאי להיזהר, הרהר לעצמו, ולא כל מה שהם אומרים זה מה שהם חושבים, ותמיד יש איזה דברים שהם לא אומרים, וצריך לחשוב על הדברים האלה בזהירות רבה.

שפין הביט ברובֶן בעיון רב, עישן אליו כמה פעמים את הסיגריה שלו ושאל אותו לאט, איפה הוא עובד ומי הוא ומאין באו הוריו, ומה הם עושים.

"יתום" ענה רובֶן.

"יתום?"

"יתום", חזר על דבריו ושתק, והיה ברור שהוא ימשיך לשתוק למרות ששפין המשיך לשאול ולחקור ורצה לדעת עוד כל מיני דברים ושאל שוב ושוב באי אמון:

"יתום? יתום? גם אבא וגם אמא?" היה ברור ששפין לא מקבל בקלות את הסיפור של רובֶן. ורובֶן חשב לעצמו שפה, עם הקֶצֶב הזה, שידידו גדליה הקטן, שעבד אצלו באיטליז, היה מספר הרבה על הידיים השמנות שלו ועל עיניו הערמומיות, המתרוצצות כל הזמן ממקום למקום. פה, עם הקֶצֶב הזה צריך להיזהר מאוד. שניהם הביטו זה בעיניו של זה רגע ארוך, ורובֶן חשב לעצמו, שהוא צריך להוריד את עיניו מהעיניים של שפין ואחר כך לעבור ולהישען על הרגל השניה, ולהאנח אנחה קלה, אנחה שאפשר לשמוע אותה, ובעצב רב להביט אל הארץ.

"יתום?" מלמל שוב האדון שפין באי אמון.

בעיניו של פריימן שישב גם הוא בקבינט ושמע את כל השיחה, עלו דמעות. "בחור יתום כזה, עושה כאב בלב וקבץ' בנשמה" אמר אחר כך לאשתו השמנה, ובינתיים משך את שפין במעילו ואמר לו בלחש שצריך יותר טקט ויותר התחשבות, ואם הוא יתום צריך להפסיק לשאול שאלות וזהו. שפין אמר "או, או, יתום, יתום" והמהם משהו לא ברור, ושתה את הבירה שלו במהירות, והזיז את גופו הגדול בחוסר מנוחה ממקום למקום. רובֶן שמר על הבעת פניו העצובה, ודחק את החיוך שעמד לעלות על פניו והרהר לעצמו שמהקצב הזה עוד יהיו לו הרבה צרות, ומוטב להיזהר ממנו.

שפין השתעל פתאום בגלל המבוכה והעצבנות ותפס את רובֶן בידו בחוזקה, ואמר לו, שהוא רואה אותו, ויודע מה שהולך בראש שלו. הוא עסוק כל היום בבחורות וכדאי לו לעזוב את השטויות האלה שלא יביאו לו, לא הצלחה ולא פרנסה, ולהתחיל לחשוב על הדברים החשובים באמת ולא על נקבות, שהן כמו וודקה גרועה, שעושה קצת שימחה בתוכו, אבל משאירה אותך עם הרבה כאב ראש. כולם צחקו מהבדיחה החדשה של שפין. שפין עזב את ידו של רובֶן והביט סביבו בגאווה. היה מרוצה.

"בוֹחֵר" אמר שוב "כמו וודקה גרועה, תזכור טוב" מאוחר יותר חזר שפין על הבדיחה הזאת ושיכלל אותה ושיפר אותה.

רובֶן ניפטר מהם לבסוף והלך לדרכו. בליבו חשב שהקצב המנוול הזה עוד יראה יום אחד, כאשר הוא, רובֶן, יהיה עשיר ובכיסו הרבה הרבה כסף.

"כסף, כסף, כסף" חזר ואמר לעצמו וחשב על תכניות חדשות שבאותו רגע עלו במוחו. אבל לתכניות הגדולות של רובֶן לא היה סוף ובינתיים באו והתגלגלו עניינים אחרים, דחופים יותר.

ב

רובֶן וגדליה הציצו כדרכם, דרך החור הצר, שקדח רובֶן בתריס אל דירתה של השכנה הנרייטה, שרק שד אחד, ימני, היה לה והמתינו. מדי יום היו ממתינים שם עד שתופיע ובינתיים מדברים בלחש. בדרך כלל היה רובֶן מדבר וגדליה היה מקשיב לו ומנענע את ראשו לאות הסכמה. רובֶן היה מספר לגדליה על תכניותיו החדשות ועל הכסף שיעשה.

"הכל עניין של כסף גדליה" אמר רובֶן "זה לא בא מהאוויר וצריך ללמוד את המקצוע" במיוחד אהב לחזור על המשפט ששמע פעם בקפה של סטלין ושהיה אולי חוכמה מחוכמותיו של שפין — "יהודי שלא חושב על כסף הוא לא יהודי ויהודי שלא מדבר על כסף הוא לא יוצלח ויהודי שלא עושה כסף הוא שְלִימזל".

רובֶן ביקש מגדליה שיחזור ויספר לו על המיליונר הקמצן הזה, שפין, שיכול, בטח, לקנות את כל תל־אביב, והוא מחביא את הכסף שלו מתחת לבלטות.

"צריך ללמוד מהעשירים מה לעשות עם הכסף" אמר רובֶן לידידו, שהפך בינתיים למרגל אצל המיליונר הנוכל שפין, ועמד על כך שיספר איך וכיצד

פרק מתוך רומאן בכתובים

בדיוק, ומה הוא עושה עם המיליונים שלו ועם מי הוא נפגש ועם אילו אנשים הוא מדבר ואיך הוא פונה אליהם. רוּבֶּן הקשיב בשקידה רבה ולמרות שגדליה כמעט ולא היה מדבר כיוון שהיה כבד פה ולא הבין בדיוק למה רוּבֶּן מתעניין כל כך בקצב הרגזן, שצועק עליו כל היום כי בגללו בורחים לו כל הקליינטים כיון, שהוא לא יודע לחתוך את העוף כמו שצריך וחתיכת רגל יוצאת לו כמו קורקבן.

"כסף, כסף, כסף זה לא אגדה, גדליה" אמר רוּבֶּן והציץ שוב בחור שבתריס לראות אם השכנה הנרייטה באה. מאז שפנתה אליו הגברת פריימן, והציעה לו שידוך, את בת אחותה שעיניה היו קרובות יותר מדי זו לזו והמצח שלה היה מצח קטן כי לא היה מאחוריו שום דבר והיא התעקשה שזה שידוך טוב, מאז אותם ימים, החלה מנסרת במוחו המחשבה, שהוא ישא לאשה את השכנה הנרייטה, שכולם היו מדברים עליה ואומרים שהינה אשה עשירה. היא תכניס אותו אל עולם העסקים הגדול. הרבה דיבר עם גדליה על השכנה הנרייטה, שהיתה מקדימה לו חיוך בעוברה על פניו בחדר המדרגות. הוא וגדליה היו מסתתרים מדי יום אצלו בחדר ועוקבים אחריה במבטיהם. הכסף, האוצר הבלום של השכנה עורר את דמיונו של רוּבֶּן.

אבל היום לא דחק גדליה כדרכו ולא ביקש להציץ בחור הזה. פניו היו נפולים ועיניי עצובות וניכר היה שמשהו מעכיר את רוחו.

"לא לא" אמר פתאום ורוּבֶּן המתין עד שגדליה ירים את ראשו ושאל:

"מה לא?"

"לא הולך לצבא" אמר והעצבות חזרה אל פניו והוא השתתק וישב על הכסא שליד המטה ושתק.

"היא באה" אמר רוּבֶּן וגדליה משך בכתפו ולא הוציא הגה. מבעד לחור הצר ראה רוּבֶּן את החצר העגולה ואת כבסיה של השכנה הנרייטה מתעופפים ברוח. הוא חייך לעצמו והרהר בכך שעוד מעט יראה אותה עומדת מול המראה, מורידה את חזייתה ומביטה בשד האחד שלה מימין, ואחר כך תפנה את גופה ותביט בו משמאל. "שלא יהיה יותר גרוע, גדליה" אמר וקרץ לידידו וניסה לעודד את רוחו "שרק לא יהיה יותר גרוע" אמר שוב. "תחשוב לעצמך גדליה" המשיך רוּבֶּן ואמר "שלא היה לה אפילו אחד, אה? על מה היינו מסתכלים, אה?" רוּבֶּן פרץ בצחוק קצר וראה את החיוך הקטן שמתחיל לעלות על פניו של גדליה.

"על מה היינו מסתכלים, אה?" אמר שוב והפעם הצטרף אליו גדליה ושניהם צחקו.

זאת היתה בדיחה טובה ורוּבֶּן אהב בדיחות טובות והשד של השכנה עורר את דמיונו הוא הרהר בשכנה הנרייטה, העשירה הגדולה שנכנסה לגור בדירה שממול לפני שלושה חודשים ומדי פגשה אותו בחדר המדרגות היתה מחייכת אליו ומברכת אותו לשלום בהיגוי לא ברור. בטוח היה כי בכוונה היא עומדת כך, עירומה מול פתח חלונה, בכוונה שיבחין בה. בשעות הצהריים לאחר שישן שעות אחדות וקם ממיטתו היה גדליה ידידו השתקן מתדפק על דלתו, אחרי שהתגנב אליו מהאיטליז של שפיץ ובא לשבת איתו שעה קלה ולהציץ בשד של הנרייטה, ולשמוע בדיחות שרוּבֶּן היה מספר.

"אלוהים לא נותן תמיד את הכל, גדליה" אמר רוּבֶּן "לא, לא, צריך מזל ולפעמים יש רק חצי מזל, גדליה, אה?" כך אמר והנהן בחיוך ובינתיים פתחה השכנה את התריס ורוּבֶּן קרא בלחש לגדליה, שיבוא להציץ ולראות אבל גדליה היה עצוב, עצוב ושותק, שותק ועצוב, וכל הסימנים הראו לרוּבֶּן שהוא כבר לא ייצא מזה היום. רוּבֶּן נזכר במריבה הקשה שהיתה לזוג הצעיר שהשתכן למטה, מתחת לדירתו, נזכר בצעקות הקשות שהלכו ודעכו והסתיימו בקולות אחרים ופרץ בצחוק.

"על מה הצחוק רוּבֶּן?"

"בדיחה, בדיחה, גדליה" שוב פרץ רוּבֶּן בצחוק והפעם לא היה יכול גם גדליה לעצור בעד הצחוק והצטרף.

"בדיחה, אה, רוּבֶּן?" שאל גדליה.

"בדיחה, בדיחה, גדליה" אמר שוב רוּבֶּן וראה את גדליה, קם ופונה אל החור בתריס להציץ משם אל השכנה, אבל השכנה סגרה מזמן את הוילונות.

"לא הולך לצבא" אמר גדליה פתאום, והיה ברור שהוא אומר את הדברים בכעס ואינו מאמין שלא.

"לצבא?" גדליה הנהן והושיט לרוּבֶּן מכתב. זאת היתה ידיעה של ממש. קשה. "הם יודעים הכל" אמר רוּבֶּן אחרי שהציץ במכתב "הכל, אה? מתי נולדת ואיפה, והכל".

גדליה ישב עוד דקות אחדות ואחר כך הביט בשעונו של רוּבֶּן וקם ללכת. הידיעה שהביא גדליה היתה מעציבה באמת ועוררה ברוּבֶּן דאגה עמוקה. רוּבֶּן לא רצה ללכת לצבא. לא שהוא חשב חס וחלילה שהצבא זה לא טוב. להפך, זה הצבא שלנו, אמר לגדליה, של היהודים, זה צבא חשוב וכל אחד צריך לעשות את הצבא, אבל צבא זה מכה, מכה של כמה שנים שמפריעה בכל התכניות ולכל אחד מגיעה המכה שלו — מי שלא קיבל מכות מגיע לו מכות, ומי שכבר קיבל הרבה צריך לנוח עד המכות החדשות, ויתומים זה כאלה, שקיבלו כבר הרבה מכות, ולהם מגיע לנוח.

"אם אני הולך היום לצבא" אמר לגדליה שהנהן בראשו "הכל מתקלקל אצלי, וכל התכניות שלי נפסקות, ויתום כמוני זה אחד שלא יכול לסמוך על כולם ואין לו גב."

איש אינו יודע, מתי בדיוק, התחיל רוּבֶּן ציגלר לדבר על עצמו, ולומר שהוא יתום, ולפתח את כל העניין הזה של חוק היתומים, שמצא כנגד הצבא, והיה ברור לו ולגדליה ולאדון פריימן ולאחים גלזר שהוא, רוּבֶּן ציגלר, לא ילך אף פעם לצבא בגלל חוק היתומים. רק דודתו הגברת גנץ, שבביתה גר, רק היא היתה אומרת: "טפו, טפו, טפו" ויורקת כמה פעמים על הרצפה, ואומרת, שמי שיש לו אבא, אפילו שהוא לא כל כך אבא, לא צריך להגיד שהוא יתום, ומי שיש לו אמא כמו שלו, שברור לכל אחד שרק בגלל שהיא מסכנה ורחמנות גדולה עליה, לא צריך להגיד שהוא יתום, שזה עין רעה וחס וחלילה ואסור לומר דברים כאלה, שלפעמים הלשון יותר מזיקה מכל דבר אחר ומלה שיוצאת מהפה אי אפשר להחזיר אותה והוא שיתבייש לו, שאסור לומר דברים כאלה.

אבל רוּבֶּן לא שם לב לדברים האלה כי מה שהזקנה מדברת זה כמו גשם שיורד פתאום — זה לא נעים אבל אף אחד לא מת מזה. רוּבֶּן המשיך לדבר על הצבא ועל היתמות שלו ועל התכניות הגדולות שלו לחיים. הוא עוד יעשה פעם מה שאף אחד בשכונה הזאת לא הצליח לעשות, ועוד יבואו לבקש אצלו גמילות חסדים "ואתם עוד תראו מה יצא ממני", חשב לעצמו.

"נו, נו, מגיע ליתום הזה קצת נחת בחיים" אמרה הגברת פריימן ואפילו גלזר הזקן מהמפעל. של האחים גלזר, שהיה כל היום מסתובב ורוטן כנגד בוריה אחיו הגנב והכולרה, שרוצה לרושש אותו מכספו, אפילו הוא הבחין, שיש משהו ברוּבֶּן זה, שבקושי רואים חתימת זקן על פניו, ויש לו חיוך של חוצפה ועזות מצח, וכשהוא מביט בעיניו הירוקות הקטנות והחמקניות ברור שיש לו גניבה בעיניים, אחרת למה הוא מביט, ותמיד כשהוא מביט עיניו ננעצות במקום שיש שם כסף, אל הכיסים, לשם הוא מביט ואז רואים שאפו רוטט ועיניו גדלות.

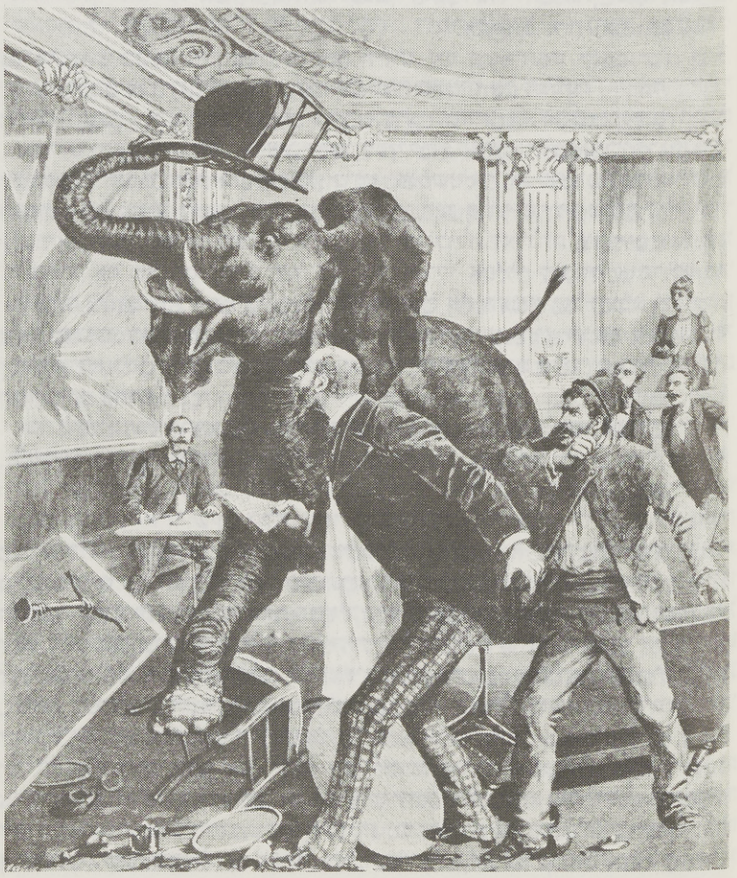
"צריך להיזהר ממנו, צריך להיזהר מהגנב הקטן הזה".

אבל גלזר הזקן היה נזהר מכולם, וכולם היו גנבים בעיניו וזאת לא היתה דוגמה לדברים שצריכים לקחת ברצינות.

בינתיים, התחילו העניינים להתגלגל כפי שהתגלגלו, השידוך שניסתה הגברת פריימן לעשות לרוּבֶּן לא עלה יפה, הוא ראה את הכלה מרחוק ונבהל ואחר כך אמר לגדליה בצחוק, שהוא הסתכל עליה והיא עליו אבל בגלל העיניים הפוזלות שלה הסתכלה פעם אחת לצד אחד ופעם אחת לצד השני.

"ואם אתה מתחתן עם אשה פוזלת כזאת, גדליה, אז כל היום אתה צריך לקפוץ מצד אחד לשני בשביל שהיא תראה אותך" וזה לא בשבילו, שהוא רוצה חיים עם ביטחון ואם לפחות היה לה קצת כסף, כמו לשכנה הנרייטה זה היה עניין אחר, אבל לא היה לה וזה מחסל את הפרשה כולה ואם הגברת פריימן חושבת שהבת דודה הנחמדה שלה היא מציאה גדולה אז כדאי שהיא תשדך אותה עם מישהו אחר. פתאום הביט בגדליה במבט בוחן ושאל אותו אולי הוא מוכן להתחתן עם הבת משפחה של פריימן, שהיא נחמדה מאוד, חוץ מהעיניים השמאליות שלה והמח הקטן, אבל זה בהחלט מתאים לגדליה, כי מח קטן עושה צרות קטנות והם יכולים להיות זוג נחמד עם הרבה ילדים כאלה. גדליה שבאותם ימים היתה רוחו קצרה, הושיט לרוּבֶּן מכתב נוסף שקיבל מהצבא ורוּבֶּן לאחר שעיין בו ברצינות, חשב לעצמו שהצרות מתחילות לבוא◀

פאול אלואר



אבל, הוא, אין לו זמן לצרות האלה ויש לו תכניות בראש.
הלילות הארוכים והקרים שעשה במפעל של האחים גלזר מילאו אותו במחשבות חדשות והוא היה שוקע כל הזמן בהרהורים עד שבקושי רב היה אומר שלום. לכולם היה ברור שמשהו קורה לבחור ואפילו גלזר הזקן, שהבחין בכך, תהה אם השתקנות החדשה של הגנב הצעיר הזה, רובֶן, זה לא בגלל שאפילו הוא התחיל לגנוב מהמפעל שלהם. הגברת גנץ הביטה בו בדאגה רבה ואמרה לו שהגיע הזמן שיפסיק לשבת בבית הקפה עם התופרות וזה לא עניין בשבילו להתעסק עם בחורות צעירות, שבאות מיפו והן חושבות כל הזמן רק על בחורים ועל כל מיני דברים, שעוד לא הגיע הזמן בשבילם. "העניינים צריכים להתגלגל" הרהר רובֶן. את הדאגות הסתיר עמוק עמוק בלבו וחשב על כך שהוא מוכרח לשבת עם התופרות, שעיניו הירוקות ומבטו המחוצף מצאו חן בעיניהן, לשבת איתן, ואגב בדיחה וחיוך לשמוע על עבודתן ולמצוא את דרכו לקראת העתיד ולקראת התכניות.
בקבינט של סטלין דיבר שפין הקצב על הארבקעס, שהצבא צריך לחתוך להם את הראש. ועל הנוער הזהב הזה שמת בגבולות והורג את כל הפדאיונים לפני שהם מצליחים לשחוט את היהודים. ובחדרו של רובֶן סיפר גדליה ששפין חותך עם גרזן את הראש של התרנגולות וצועק עליו: "סולדט, ככה תחתוך להם, ככה תחתוך להם." והיה ברור ששפין חושב, שחייבים ללכת לצבא, ושצבא זה דבר חשוב מאוד.
באותם ימים עבד רובֶן כל הלילה במפעל המרצפות של האחים גלזר, שומר לילה היה ונהג להסתובב בתוך הביתנים הארוכים ולאורך הגדר הגבוהה שהקיפה את המפעל.
"שלא יבואו גנבים ולא יגנבו את החצץ ואת הזיפזיף של האחים גלזר, גדליה".
"מי גונב זיפזיף?"
"גנבים, יש גנבים," הרי סתם לא היו ממנים אותו לשומר במפעל, ובאמת, ימים רבים לפני כן, כאשר עוד לא העלו על הדעת להציב שומר, גנבו יום אחד את כל המרצפות שהכינו במפעל במשך שבוע ימים.
השוטרים שבאו אמר — "גנבים".
גלזר הזקן הסתובב וצעק — "אוי וויי, אוי וויי" וביקש כל הזמן לשתות מים כיוון שעוד מעט יתעלף "לתפוס את הגנבים. לתלות את הגנבים". צעק "גנבים במדינה של יהודים? אוי וויי". אחר כך התחיל לצעוק על השוטרים שהם קליקרים והם לא עוזרים, ואפילו כשצריך אותם אין בהם תועלת.
"אין תועלת. אין תועלת" צעק. אבל את הגנבים לא מצאו. שבוע אחד היה גלזר הולך עצבני וצועק כל הזמן — "כולרה, כולרה" ואף אחד לא הבין מה הוא מדבר, עד שיום אחד עמד מול אחיו הצעיר בוריה ואמר לו, שהוא יודע, שהוא הכולרה שגנב את הסחורה מהמפעל.
אלה היו ימים רעים. גלזר הזקן חשד באחיו בוריה שהוא הגנב — "תראו את החוליגן, הגנב הזה שמגדל שפם גדול ואין לו אשה, תראו אותו מסתובב כמו גֶרף". גלזר הזקן הסתובב בין האנשים ואמר שֶפה, בדיוק פֹּה מתחילות כל הצרות — "אם יש לך אשה, זה צרה גדולה מאוד ואם אין לך נדמה לך שהפסדת משהו ואתה מתחיל לחפש וזה מה שקרה לכולרה, שמעודך נשים נעשה לו חור בכיס והוא התחיל לגנוב סחורה מהמפעל בשביל לשלם לזונות שלו."
אבל זה היה הסיפור של האחים גלזר וזאת הסיבה שבגללה הביאו את רובֶן, שיעבוד כשומר, כדי שאם מישהו יגנוב, יהיה מי שיראה אותו. ורובֶן אמר לגדליה "זה חוק של הטבע שמהצרה של אחד באה ההצלחה של השני" ושהתכניות שלו לעתיד הן גדולות ובטוחות אבל מתכניות עוד אי־אפשר לחיות והוא צריך בינתיים פרנסה, וזאת עבודה מצוינת, כי הוא יכול לשבת בשקט הרבה שעות, ולחשוב, ומוטב לחשוב עכשו כשהוא עוד צעיר על מה שיהיה, ולעשות משהו מאשר לבכות על מה שהיה כשיהיה זקן כמו גלזר הזקן.
רובֶן היה, כאמור, שומר במפעל של האחים גלזר וביום היה ישן בחדר שנתנה לו האלמנה גנץ ולאחר שהיה ישן היטב ועורך סדר בראשו ובחלומותיו היה קם, שוטף במעט מים את פניו וחולף על פני חדרה של האלמנה, מעיף עין לתוך החדר, לראות אם האלמנה עודה אלמנה או שנאספה אל המנוח, בעלה, שתמונתו הגדולה והישנה נתונה במסגרת כהה מעל השידה, ולאחר שהיה ברור לו שיש עוד רוח חיים בגופה, המהם מן אמירת שלום קצרה ויצא לפגוש את גדליה ידידו.
רובֶן היה אומר לעצמו, שהוא נולד יתום וכל חייו גדל כיתום ולהיות יתום זאת לא מעלה גדולה, אבל כשמתרגלים להיות יתום אז כל החיים נראים אחרת. רק הגברת גנץ ידעה את האמת והיא למדה לשתוק ונזהרה שלא לבייש אותו ברבים. גברת גנץ שתקה תמיד, עוד בימים הרחוקים כאשר אמא שלו נטשה אותו והלכה עם מישלין, הרוכל השמן ועברה לעיר אחרת ולקחה עימה את אחותו יפה־לה המתגוררת באיזה קיבוץ רחוק. גם אז כעתה, שתקה גברת גנץ. ורק לפרקים היתה מעירה לרובֶן בלחש כי הגיע הזמן שילך לבקר את אמא שלו, שאינה אשמה כי הכניסו אותה לאן שהכניסו אותה.
כך עברו הימים ורובֶן התחיל להניח את התכניות שלו לפני העיניים ובליבו חשב שהגיע הזמן להזיז דברים, באמת הגיע כבר הזמן.
אצל בן־לולו היו משחקים קלפים ולשם היו מגיעים אנשים שונים מכל פינות העיר. בימים רגילים היו מתאספים שם ששה־שבעה אנשים, נכנסים פנימה בשקט, בלי להוציא הגה, יושבים עד השעות המאוחרות של הלילה, מעשנים בעצבנות רבה סיגריות, לוגמים כוסות משקה רבות ושוקעים במשחק. אלה היו ימים רגילים, אבל לפעמים היו נכנסים לחדר של בן־לולו, סוגרים את החלונות ומבקשים מאחד הילדים של בן־לולו לשבת בחוץ על השרפרף ולהציץ החוצה ולראות אם מישהו בא או לא בא.
"פוי, הפרֶנק פָּרֶך הזה" היתה הגברת פריימן אומרת בלחש לבעלה ויורקת על הארץ "עולם התחתון, עולם התחתון" ואדון פריימן היה מביט בה במבט קשה ואומר לה, שלדבר שטויות זה טפשות גדולה מאוד ושאף אחד לא ישמע את מה שהיא אומרת. בן־לולו, מה שהוא עושה אצלו בבית, זה אצלו בבית. אבל היה ברור שגם האדון פריימן וגם שפין ואפילו הרֶבֶּה ברוך היו מביטים על בן־לולו בגועל נפש והיו מוכנים לירוק למנוול הפֶּרֶנק הזה בפרצוף על שהוא מכניס את כל הפושעים לבית שלו ומקלקל את כל הילדים את השכונה עם הזונות והעולם התחתון. וכל זה כמובן לא מנוגד לכך שאדון פריימן היה מברך אותו בשמחה לשלום, ושואל אותו מה שלומו ומה שלום האשה שלו, ואפילו הגברת פריימן היתה שמה כל דבר שעשתה בצד, והיתה משרתת אותו בחנות המכולת שלה ואומרת — "אדון בן־לולו, בבקשה, ותקח את הכי טוב, ולא חשוב לשלם עכשו, ואפשר לשלם גם אחר כך, כל הכבוד לאדון בן־לולו, כל הכבוד". ואפילו אדון שפין שהיה מדבר בקבינט בלחש על "הבן־לולו הזה ימח שמו, שבחוץ לארץ היו כבר יודעים מה לעשות איתו". אפילו הוא היה שומר לו במיוחד את החלקים הכי טובים של הבשר, מהלשון ומהחזה של העגלות הצעירות, כפי שהגברת בן־לולו אהבה, אבל זה כמובן לא שייך, כי זה עניין של עסק ושל פרנסה ופרנסה לחוד ואהבה לחוד וקודם כל הפרנסה, ונאמנים דבריו של פריימן, שהיה אומר "אני, בשביל הפרנסה מוכן לתת נשיקה אפילו לאחוריים של המן הרשע ותשאלו את הרב אם אני לא צודק." והרב שישב אתם בקבינט, הנהן משהו לא ברור במבוכה ואמר "אם אמ..."
בוקר אחד, כאשר חזר רובֶן מהשמירה אצל גלזר, ראה את ישראל ומושיקו, הבנים של בן־לולו מסתובבים בחוץ עם ילקוט ביד. המתינו לו, אמר מושיקו, לא ישנו כל הלילה ועכשיו הם צריכים ללכת לבית הספר ואבא אינו מרשה כי הפַּרָטֶה עוד נמשכת בפנים, ואיזה תותח גדול מפסיד שם המון כסף, ואבא חיכה במיוחד לרובֶן שימשיך את השמירה שלהם. רובֶן ליטף את ראשם ושילח אותם לבית הספר, ואחר כך התיישב על הכסא. זה מקום שטוב להקשיב ולראות וטוב לומר מעט, כל מה שרואים צריך לבלוע ולשתוק, ואחר כך אם העניינים יגמרו מהר ובן־לולו יצא כשהוא במצב רוח טוב, שזה סימן מובהק לכך שהרוויח הרבה כסף, אז אפשר יהיה לשבת אתו ולדבר אתו ולהתייעץ, ובן־לולו הוא בן אדם, שמבין הרבה בחיים ובכסף ואפשר לשאול אותו את כל השאלות החשובות ובכלל בזמן האחרון החל רובֶן חושב, שבן־לולו הוא בדיוק הבן אדם המתאים להציע לו עסקים משותפים ולהתחיל ולהביא בפניו חלק מהתכניות שלו לחיים, לא את כל התכניות כמובן, שזה יכול להיות מסוכן כי הוא יחשוב אותו לחולם חלומות, ובכלל צריך ללמוד מכל אחד וגם מגלזר הזקן שאמר, שמה שאתה חושב בבטן נשאר שלך ומה שאתה מוציא החוצה יכול אחר כך להסריח כהוגן וכדאי להיזהר.
מדי כמה רגעים היה מישהו יוצא להשתין בבית שימוש שבחצר והיה ניכר על פניו שהוא מתוח מאוד ומעשן סיגריות בעצבנות, משתין וכועס על עצמו על שהוא משתין בקושי, ורובֶן לא הבין מדוע צריך להתעצבן כשמשתינים, הרי היה הולך יותר קל אם לא היה מתעצבן, רובֶן רצה לתת את העצה אבל ידע שאסור לו להגיד מלה והוא חייב להיות דומה לאוויר — נחוץ, אבל בלתי נראה.
הפרטיה נמשכה ונמשכה ורובֶן נרדם כמה פעמים על הספסל ורק אחרי הרבה הרבה שעות יצא איש גבוה, עייף, מזיע ואחריו האחרים ופניהם חפויים ואבלים והיה ברור שהם רוצים לישון ובן־לולו הציץ החוצה וקרץ לרובֶן ואמר לו שמחר יגמור אתו את החשבון כיוון שעכשיו אין לו כח אפילו להסתכל על כסף, אבל מהחיוך שעל פניו של בן־לולו היה ברור שרוחו טובה עליו ומחר בוודאי תזמין אותו שמחה אשתו של בן־לולו לארוחת צהריים ואז יוכל לשמוע את כל הסיפורים של בן־לולו ואולי אפילו לשאול אותו כל מיני שאלות ולחשוב על התכניות שלו ולספר לו את העניין של הצבא ולהתייעץ אתו בכובד ראש, כיוון שלבן־לולו יש ראש אמיתי והוא חושב מחשבה של סוחר ולא כמו שחושבים בקבינט של סטלין שפעם הם מדברים ככה ופעם הם מדברים אחרת.
"בן־לולו מדבר אתך ישר, ומה שהוא חושב הוא מוציא" אמר לגדליה "וכדאי לשמוע את מה שהוא אומר".
"החיים טובים, החיים טובים, רובֶן, רק שלא יהיה יותר גרוע" אמר לעצמו והלך לחטוף איזו שינה קלה. אחר כך בצהריים היה צריך להיפגש עם גדליה ולאכול ארוחת צהריים במסעדה של פרומה. לאחר הארוחה נפרד מידידו ויצא לשוטט ברחובות ולחשוב. ובשעות הערב יֵשב בקפה של סטלין בשולחן הצדדי שליד הכניסה, וישתה תה ויקשיב לקַצָב שפין שתמיד מדבר ומדבר על כל העניינים החשובים. לפעמים היה שפין מזמין אותו להצטרף אל הקבינט ולשבת אתם ולדבר כי לאנשים הצעירים יש מחשבות שכדאי לפעמים לשמוע אותן. ולפעמים היה גדליה בא ומצטרף אליו לשולחן.ושותה יחד עימו ושני הידידים היו מפליגים יחד בשתיקה ארוכה.
גדליה לא היה יתום כמו רובֶן. אביו ואמו חיו והיו ממררים אחד לשני את חייהם ורבים מריבות קולניות. באופן מיוחד היתה אמא של גדליה פותחת את פיה וצועקת. בשבועות שקדמו לפסח ובשבועות שקדמו לראש השנה, שאז היתה מבקשת מבעלה, אביו של גדליה שיתן כסף בידה כדי שתוכל לקנות לחג

בגדים לשלוש בנותיה הקטנות, אחיותיו של גדליה, שהולכות כמעט ערומות בחוץ. אלה היו ימים קשים, שבהם היה גדליה יושב מול רוּבֶן בקפה ונאנח ונאנח ושניהם ידעו שבימים אלה, שאימו כועסת היא מכה את גדליה מכות קשות. גדליה נאנח ושתק.

"גם זה חלק מהחיים גדליה" אמר רוּבֶן ולגם לאטו מן הקפה. גדליה הינהן אליו בהבנה.

"אשה תמיד צועקת, גדליה" אמר רוּבֶן וגדליה הזיז שוב את ראשו. אחר כך שתקו שניהם ורוּבֶן נזכר בשכנתו שיש לה רק שד אחד וחייך לעצמו. גדליה נאנח שוב. בימים האחרונים הלכו האנחות של גדליה ורבו והימים לא היו ימים שלפני החגים. משהו השתבש, העניין של הצבא התחיל להציק והיה מכביד מאוד. גדליה היה שפוף וראשו כפוף והוא היה קם פתאום מן השולחן שלידו ישבו והולך לו לדרכו בלי נימוס, ובכלל אי אפשר היה להוציא מלה על ידו מבלי שהיה נאנח או רוטן או אומר "אוי וויי, אוי וויי".

ג

בוקר אחד באה אשתו של מר שפיץ ודפקה על דלת ביתה של הגברת גנץ האלמנה, פניה היו מודאגים. היא פרצה פנימה כרוח סערה מבלי שביקשה רשות. לא דיברה דבר, פשוט עברה בשני החדרים הקטנים, הציצה מתחת למיטות ומאחורי הארון וכל הזמן אמרה בשקט "המנוול, הפסקודניאק, המנוול, הפסקודניאק" כעסה של הגברת שפיץ היה כה גדול עד שאפילו לא נתנה את דעתה לכך שרוּבֶן יושב בבית השימוש ופתחה אותו בתנופת יד עזה והפטירה — "פוי ספקודניאק, פוי, איפה הוא?" אחר כך סגרה בטריקה את הדלת. רוּבֶן יצא החוצה מבוהל, ומתנצל אבל התנצלויותיו הארוכות לא היו לרוחה של הגברת שפיץ שהביטה בו וצעקה עליו "שקט!" אחר כך אמרה שיוציא מיד את החבר שלו, כיוון, שבעלה מר שפיץ חולה לב ועומד לבדו באיטליז ואין מי שיכניס ויוציא את הדגים למים ואין מי שיוריד מהם את הקשקשים ויחתוך להם את הקישקעס. בנקודה זו סיננה מבין שפתיה, שאם המנוול הזה לא יבוא מיד היא תחתוך לו את הדבר הקטן שלו, שידע מה זה לעשות בְּרוֹך לעסק, ושכל הקליינטים יעברו עכשיו בגללו לקונקורנציה הפרֶנְק שממול, וכשהיא חושבת על הנזק היא עוד מעט תתעלף ותפול. גברת גנץ עמדה מן הצד והביטה באשת הקצב ועל פניה היה מבט של השתתפות. גברת שפיץ המשיכה לצעוק ורק לאחר שישבה פתאום על הפוטל וביקשה כוס מים, כי העצבים שלה חלשים והיא לא יודעת מה לעשות עם האדון שפיץ חולה הלב שסמך כל כך על הרומני הקטן, המנוול הזה וגידל אותו וטיפל בו כל הזמן כמו שמטפלים בבן ובאמת דאג לו כמו שדואגים לבן ואפילו היו לו מחשבות שאולי פעם יעשה אותו לשותף בעסק.

רוּבֶן הבין שפה יש צרות אמיתיות ושמשהו באמת קרה. הוא לא רצה להתווכח עם הגברת שפיץ על העניין הזה של הבן וחשב שאם האדון שפיץ הוא כמו אבא של גדליה אז גם גדליה היה רוצה להיות יתום כמוהו, אבל אלה אינם דברים שאומרים כשיש צרות אמיתיות.

הגברת שפיץ לא התעלפה אפילו לרגע, רק נחה מעט מהצעקות ואחר כך החלה לבכות וביקשה מרוּבֶן, בקול מתחנן, שיגיד לה איפה החבר שלו גדליה. ולמרות שרוּבֶן הסביר לה, שאינו יודע, לא האמינה.

"הוא מתחבא, הוא מתחבא."

רוּבֶן נזכר בפניו המודאגים של גדליה ובעיניו העצובות וחשב שהעניין עם הצבא החריף, וגדליה בטח ברח והתחבא באיזה מקום מרב פחד. רוּבֶן שתק ומשך בכתפיו ואמר שהגברת שפיץ יכולה להאמין לו, באמת יכולה להאמין לו, באמונה, שהוא אינו יודע איפה גדליה.

מספר ימים לא ראו את גדליה בשכונה והאדון שפיץ לקח נער אחר שיעמוד באיטליז שלו ויוריד את הקשקשים מהדגים ויחתוך אותם לחתיכות חתיכות ויארוז בעיתונים.

התחילו לשכוח את גדליה.

רוּבֶן הלך לדבר עם אמא שלו, שאמרה לו בעצב, שיש לו מזל שהוא יתום — יתומים לא לוקחים לצבא ואת הבן שלה רוצים לקחת בכדי שימות שם, ולא מספיק מה שהנאצים עשו לכל המשפחה שלה, עכשיו הולכים להרוג את הבן שלה במלחמות. כך אמרה אמא של גדליה ובכתה ורוּבֶן לא ידע בדיוק מה לומר ובליבו חשב שזה באמת עסק ביש שלוקחים את גדליה לצבא.

יום אחד בא גדליה אל רוּבֶן, מזוודה קטנה ומרופטת בידו וארשת פניו עצובה.

"זהו" אמר.

"זהו?"

"זהו" אמר שוב גדליה והתכוון לכך שהוא הולך לצבא. אחר כך הביט רגע ארוך בעיניו הכחולות והעצובות של רוּבֶן ונאנח אנחה כבדה כפי שימים רבים לא נאנח. למטה המתינו לו הוריו. אביו לקח את המזוודה ואמו צעקה ובכתה ונפלה על צווארו של גדליה, ולרגע היה נדמה כי הם עומדים בהלוויה. אמו אמרה לכל מי שעבר לידם כי מוכרחים להחזיר אותו הביתה בגלל האבא שלו החולה לב שהוא עלול למות מרב דאגה לבן שלו. כך אמרה אמא של גדליה, ואבא שלו החזיק את הלב שלו ואמר שהוא עומד לקבל התקפת־לב. מישהו הביא ושפך עליו מים אבל אלה היו מים יותר מדי קרים והוא צעק על מי ששפך ואמר שהוא השתגע לשפוך מים כאלה ואמא של גדליה אמרה שלא מספיק שיש לו עניינים עם הלב, עכשיו הוא ימות מהתקררות. ובכלל לא היו צריכים לבוא לארץ ישראל אלא לנסוע לאמריקה או לאוסטרליה ולא לארץ ישראל עם כל הצבא והמלחמות.

אחרי שבוע כשראה את גדליה, כמעט ולא הכיר אותו, ראשו היה מגולח ועליו היתה כומתה חומה, שעוררה צחוק והוא נעל נעליים שחורות וגבוהות שהשמיעו רעש כה עז עד שגדליה נבהל מהרעש שעשה והיה מביט לצדדים לראות אם מישהו אינו הולך אחריו. גדליה בא תחילה לפגוש את רוּבֶן בביתו, ולרוּבֶן היה נדמה שהוא חולם חלום — גדליה עמד בפתח הדלת מחייך בהיסוס ואינו יודע אם להיכנס או לא. לבוש היה בבגדים גדולים שצימקו והקטינו את גופו עד שמראהו היה מגוחך מאוד.

רוּבֶן קם ממיטתו והביט בגדליה ופקח את עיניו והביט שוב והמתין ואחר כך משהמשיך גדליה לַשתוק אמר רוּבֶן "גדליה?" וגדליה נאנח כפי שתמיד היה נאנח ואז היה ברור שזה גדליה באמת.

קשה היה להוציא ממנו סיפורים על הצבא, קשה היה לדעת מה עובר עליו ואיך הוא מרגיש בצבא, ורוּבֶן רצה לדעת את כל אלה, כיוון שבזמן האחרון הגיעו אליו מכתבים מדאיגים מהצבא, שבהם היו כתובים תאריך להתייצבות וכתובת ביפו שאליה הוא מוזמן. יש פה טעות, אמר רוּבֶן בליבו, חוק היתומים שומר עליו. אומנם, בסתר ליבו ידע, שמשהו לא בסדר ויתום זה יתום ולא מישהו, כמוהו, שאמא שלו היא אמנם לא אמא, אבל בכל זאת היא נמצאת. בקבינט של סטלין אמרו כולם שהצבא זה כבוד גדול מאוד ואפילו אם הוא יתום הוא צריך ללכת לצבא כי זה לא צחוק ושם יעשו ממנו בן אדם כי ידוע שהצבא עושה בני אדם אפילו מהפושעים הכי גדולים. כמובן שרוּבֶן לא העז לספר את כל הסיפור לשפיץ ולאדון פריימן כי הם מבינים רק מה שהם רוצים להבין והם הופכים כל דבר לכיוון הפוך וזה ביזבוז זמן לספר להם. בפרט לאור העובדה שהם היו מאוד בעד הצבא וכולם אמרו לו שיסתכל על החבר שלו, החייל, שמביא עכשיו כבוד גדול למדינה. זה היה נכון, כמובן, אבל התכניות של רוּבֶן היו דחופות והוא לא היה יכול להרשות לעצמו לבזבז כמה שנים רק בגלל הצבא. רק בן־לולו הבין אותו ואמר לו שחוק זה חוק ואם יש חוק של יתומים אז אין חוכמות ודבר אחד בטוח במדינה הזאת שבה הרבה דברים אחרים רקובים, וזה שאם יש כבר חוק אז הוא חוק והם, מהממשלה שומרים עליו — זה בטוח!. ואם מישהו מנסה לעשות חוכמות ולא לקבל את החוק — יש מכתבים ויש עורכי־דין ויש בתי משפט והוא, בן־לולו, יודע את כל הדברים האלה, וכשיגיע הזמן, ואם רוּבֶן יצטרך, הוא יעזור לו, כי הוא רואה אותו כמו בן שלו. רוּבֶן הביט בבן־לולו וידע, שהוא מוכרח לספר לו, ובן־לולו הביט ברוּבֶן ושאל אם משהו לא בסדר.

"לא לא" אמר רוּבֶן אבל היה ניכר שהוא מהסס, ובן־לולו טפח לו על הכתפיים ואמר, שאם עכשיו היו שניהם משחקים קלפים היה ברור לו לפי הפנים של רוּבֶן, שהוא הולך להפסיד את כל הקופה. רוּבֶן חייך ואמר שיש משהו, יש משהו קטן. ובן־לולו חייך ואמר שהוא יכול לבטוח בו כמו באבא שלו, והוא יעזור לו. זאת היתה הנקודה, שבה סיפר רוּבֶן על אמא שלו, ועל כך שהוא לא בדיוק יתום ואמא שלו, שהיא לא כל כך אמא, ושברחה עם הרוכל הזה מישלין ואחרי כמה חודשים בחיפה מצאו אותה משוטטת כמעט ערומה ולקחו אותה לאיזה סנטוריום, והכל הוא מבקש שיהיה סודי, סודי, כי להיות יתום זה לא כבוד גדול אבל אמא משוגעת זה בושה. ואולי, אמר רוּבֶן לבסוף, החוק של היתומים לא תופס לגביו ואז הוא בצרה גדולה. בן־לולו הביט ב ושתק וניענע בראשו, ועשה תנועה של תמיהה בשפתיו ואמר שזה משנה את כל היד, ואם לפני רגע היה בטוח שכל הקופה אצלו אז עכשיו האויב קיבל קלף חזק וזה עסק רציני, שאולי הולכים לאבד את כל הקופה אם לא יעשו משהו חכם. בן־לולו שתק שתיקה ארוכה. ואחר כך נאנח ועשה כמה תנועות בפניו ואמר שיתום זה עניין של פירוש. יתום זה לא רק מי שאבא שלו ואמא שלו מתו. אבל היה ברור שהוא מהסס ולא בטוח ורוּבֶן יצא ממנו עם הרגשה כבדה מאוד ואפילו הצטער על שסיפר לו את העניין עם הסנטוריום, וחשב, שהיה יכול להגיד בפשטות שאמה שלו באמריקה או בקנדה. אבל ידיד שהוא כמו אבא, זה ידיד...

גם גדליה שבא יום אחד לחופשה מהצבא, לא ידע לתת תשובות ומיעט לדבר ורק ליטף את ראשו ונאנח ועוד פעם ליטף את ראשו ועוד פעם נאנח ומיד אחרי שליטף את ראשו הניח עליו את כובע הברט כי אסור לחיילים להסתובב בלי כובע ועוד כל מיני דברים משונים כאלה. לאחר שישב בחדרו של רוּבֶן ונאנח אנחות רבות וגירד את ראשו המגולח ואף חייך חיוך של מבוכה, קם גדליה לבסוף ויצא החוצה והלך לביתו. רוּבֶן שהביט אחריו ראה אותו נעצר מספר פעמים לפני הבית, מביט לצדדים בהיסוס רב, פונה לאחור, מהסס ונבוך רק לבסוף אזר עוז ונכנס עם תרמילו אל הבית. רוּבֶן פתח את החלון והוציא את ראשו החוצה וחידד את אוזניו והיה ברור שמשהו יקרה עוד מעט ואכן אמא של גדליה פתחה את הדלת ונתנה את קולה בצעקות "מה עשו לו? מה עשו לו?" צעקה ובכתה. הצעקות היו רמות ואחרי רגע ראה רוּבֶן את אמא של גדליה יוצאת מפתח ביתה ומושכת את גדליה בידה החוצה, מושכת אותו בחולצתו ומוציאה אותו וקוראת אל השכנות שיצאו ויראו מה הם עשו לבן שלה, מה עשו לבחור טוב שאין כמוהו. אמא של גדליה הוציאה את חולצתו ממכנסיו והורידה מעל ראשו את כובע הברט שלו וגדליה שביקש להניחו שוב על ראשו חטף מפעם לפעם מכה בידו וצעקות מאימו שצעקה עליו וחרפה אותו על שהסכים שיעשו לו מה שעשו ויגלחו את ראשו. גדליה חטף את הכובע מידי אִימו ואמר בקול ברור, ורוּבֶן התפלא על שגדליה מדבר, אבל גדליה דיבר ואמר שזה צבא ואסור ללכת בלי כובע.

"צבא, צבא, סולדט? בוֶ'מוי" צעקה אמא של גדליה ונכנסה אחריו לבית. גדליה, שתחילה היה מפוחד, לא הסיר יותר את מדי החקי שלו והסתובב אִיתם בגאווה רבה והילדים הלכו אחריו ושאלו שאלות והוא חייך אליהם חיוך רב משמעות ואמר "צבא, צבא". גם האנחות שלו פחתו.

למחרת בואו, הלך לבקר באיטליז של מר שפיץ והגברת שפיץ שלא הכירה אותו בהתחלה קבלה אותו במאור פנים ובשמחה ואמרה לו שהדאיג אותה כהוגן ולפחות, למען הנימוס, חייב היה לומר שאינו בורח, כי המחלת לב של בעלה האדון שפיץ זה לא צחוק וצריך להתחשב בזה, אבל עכשו ברוך השם הכל בסדר והיא שמחה שהוא שומר על המדינה והוא בצבא.

שלושה ימים שהה גדליה בבית הוריו והסתובב בחוץ כשחיוך גאה על פניו. שפיץ הזמין אותו שישב בקביעט של סטלין וידבר עם כל האנשים החשובים, ואפילו רֶבֶּה ברוך בא ובירך אותו ואמר שאלוהים ישמור על בריאותו ואם הוא יהיה בחופש בשבתות שלא ישכח להכנס לבית הכנסת ולהתפלל. באותם ימים מיעט גדליה לבקר את ידידו רוּבֶן, אשר הירהר לעצמו בעצב, שידידים זה לא מה שהיה פעם ואנשים משתנים וכל אחד עם הצרות שלו.

חוק היתומים, כפי שהסתבר לרוּבֶן לאט לאט, נוגע ליתומים של ממש, ולא לכאלה כמו רוּבֶן. בשבת נסע רוּבֶן על פי עצתו של בן־לולו, לראות את אִמו, לאחר חדשים ארוכים שלא ביקר אותה. המצפון אמנם הציק לו מעט כיוון שידע שמדי שבת היא ממתינה לו ומדברת עם שכנותיה לחדר על הבן שלה שעוד מעט יבוא ויוציא אותה, אבל רוּבֶן ביקש לשאול אותה כמה שאלות שרק לה היתה תשובה עליהן, ואולי כך אפשר יהיה למצוא איזה מוצא מהעניין של היתומים ולהפוך אותו למה שהוא באמת — ליתום. רוּבֶן רצה לשמוע על האיש הזה באוסטרליה, שדמותו המטושטשת שמורה אי שם בזכרונו מלפני שנים ואִמו היתה אומרת עליו — "ימח שמו, ימח שמו, האבא המנוול הזה."

בכאב רב ראה רוּבֶן כיצד הולכות כל התכניות הגדולות שלו ויורדות לטמיון, ואפילו התכנית שאותה סיפר לבן־לולו, תכנית להקמתו של בית מלאכה לחולצות טריקו, תכנית שבה חישב את הכל עד הפרט האחרון: שלוש מכונות תפירה שמר ליטבק מתקן־המכונות הסכים להשאיל לו, ותופרות מאומנות וטובות, שרק עומדות וממתינות לסימן ממנו, וגם על עניין המקום שבו יעבדו, חשב ומצא, שאפשר להתחיל בחדרו שבבית האלמנה גנץ, אשר בוודאי לא תתנגד ואחר כך כאשר יגדל העסק ויכניס יותר כסף יעברו למקום אחר, אולי מאחורי האיטליז של שפיץ ששם יש מחסן עצים עזוב, שבו מתחבאים הילדים ועושים נזקים גדולים. ומבן־לולו, השותף, הוא מבקש רק את הכסף להתחלה — לקנות סחורה וחוטים ושיהיה עם מה להתחיל ולהכניס את בית המלאכה לעבודה. הכל היה מחושב ומעובד בראשו והנה פתאום נפל עליו העניין של הצבא. היה ברור לרוּבֶן שזה לא הזמן להתגייס. כלל וכלל לא, אולי בעוד כמה שנים, כשיתבסס ויהיה לו מנהל עבודה משלו או מישהו שיעבוד במקומו. הוא לא ילך, אמר לעצמו, ולבן־לולו אמר, שמוכרחים למצוא איזה סידור ובן־לולו הרהר ואמר שאם אמא שלו היתה אומרת שהוא לא בן שלה, אז אולי, או אם היא היתה אומרת שאבא שלו זה לא מי שחושבים שהוא אבא שלו, או איזה קומבינציה אחרת, "אבל" אמר בן־לולו ועיקם את פיו וירק לארץ "מי יקח מלה מאמא שלך, שהיא לא בדיוק אִשה שאפשר לקבל ברצינות את המִלה שלה, אה?"

"מה לעשות?"

"אולי בכל זאת לדבר עם המשוגעת, לשמוע אותה, לשמוע, אף פעם לא יודעים מה שיכול לבוא בפוקס."

רוּבֶן הרבה להרהר בגדליה, שהלך לבסוף לצבא למרות שלא כל כך רצה. גדליה מיעט לבוא לחופשות. מאמא שלו היו שומעים עליו שהוא נהיה נהג על אוטו גדול ושזה לא גדליה שהיה פעם ושהוא התחיל לעשן ושיש לו חברה ועוד סיפורים שונים שאמא שלו היתה מספרת בחיוך של גאווה ואמרה שמה שחשבה פעם על הצבא זה לא כל כך נכון ויש מזל שיש צבא כזה שנותן כבוד לחיילים.

רוּבֶן חשב לעצמו שאומנם לפי הסיפורים של אמא של גדליה, הצבא מתחיל להראות לו כמקום נחמד, אבל לאִשה וביחוד לאמא של גדליה אף פעם אסור להאמין וצריך לבדוק היטב מה הסחורה שבתוך הנייר, ומה נמצא בחבילה שקונים וחוץ מזה איך הוא יכול לעזוב את גברת גנץ האלמנה, ומה יהיה עם המִפעל של האחים גלזר ובכלל אם יש חוק היתומים אז הוא נוגע בו. כולם ידעו על חוק היתומים ובקביעט של סטלין הסביר לו פריימן מהמכולת, שהמדינה מסכימה שימות אחד מכל משפחה ולא כל כך חשוב מי זה שמת, נניח שמת האבא אז זה נותן נקודה חשובה לילדים שהם כבר לא צריכים למות ואם מת ילד אחד במלחמה אז את השני לא לוקחים וזה פחות או יותר כמו יתומים. מת אחד זה מספיק ואדון שפיץ הנהן בראשו ואמר לרוּבֶן, שידוע לו שזה חוק צודק מאין כמוהו והוא קיים רק במדינת ישראל זה חוק של יהודים והגויים אף פעם לא היו עושים חוק כזה ועל כן למרות שהוא חושב שבחור כמו רוּבֶן היה יכול להעשות בן אדם בצבא ולא להיות ואגאבונד כזה, בלי עתיד ובלי צורה, למרות הכל הוא מכבד את הרצון של רוּבֶן, והוא אומר לו, שאם אינו רוצה ללכת לצבא אז הוא עומד מאחוריו, ואין לו מה לדאוג כי חוק היתומים יגן עליו, והוא יכול ללכת ולישון בלילה בשקט.

גם גלזר הזקן הרגיע אותו ואמר בקולו הצרוד: "שטויות שטויות אף אחד לא ייקח אותך לארמיי, הם לא צריכים אנשים כמוך ואתה יכול לזרוק את כל הפתקאות והניירות ולנגב איתם את האינטרשטן שלך". הדעות נעו לכאן ולכאן — היו שהביטו ברוּבֶן במבט של מורת רוח וחשבו, שהבחור אינו בסדר. האדון בוריה, אחיו של גלזר הזקן, אמר, שבכלל לא נורא אם הוא ילך לצבא וצבא יכול לעשות ממנו גבר ו"תראה איך שאתה נראה רוּבֶן, אתה נראה כמו איזה זקן בן מאה ואתה רק בן שמונה עשרה, וכל העניין עם היתומים זה שטויות, בחורים צעירים הולכים לצבא וזהו" וכשהמשיך רוּבֶן לשאול אמר לו בוריה שלא יבלבל לא את המוח, וגם, שלא ייתן לאחרים לבלבל לו את המוח, ובכלל האח הזקן שלו עוד בגולה ולא בארץ ישראל, וחושב כמו שחשבו לפני היטלר, וזה לא דוגמא שצריך לקחת, ומוטב שלא ייתן לכל מיני יהודים טפשים וזקנים, שהגיע הזמן שלהם להתפגר, לבלבל לו את המח, אבל היה ברור שבוריה כועס על גלזר הזקן, אחיו, כי מתי שרק התחיל לדבר תמיד היה מגיע ליריקות ולקללות ולדברים של מוות, שהיה מאחל לאח שלו.

אבל לרוּבֶן היה ברור שמשהו לא בסדר ושהאיש היחיד שאפשר לסמוך עליו זה בן־לולו שותפו לעסקים, אבל גם בן־לולו התייאש מהעניין ולא היה כל כך מעוניין בעסקים שהציע לו רוּבֶן, ולאחרונה החל מתחמק מרוּבֶן ואמר שאין לו זמן, והוא עסוק, והיה ברור שהוא לא רוצה לפגוש את רוּבֶן וביניהם עבר איזה חתול שחור, ורוּבֶן התחיל לחשוב שאולי באמת כל מה שאומרים על בן־לולו זאת אמת, ובסופו של דבר לא תהיה לו ברירה אלא ללכת לצבא.

רוּבֶן הלך בסופו של דבר לצבא אבל עד שהלך התרחשו דברים רבים. רוּבֶן היה יושב עצוב מאוד בקפה של סטלין ושפיץ מהקביעט שאל אותו אם זה בגלל הפחד שלו למות בצבא. רוּבֶן הנהן בראשו לשלילה ופריימן אמר ש"למות, למות, זה שטויות" וכל אחד מת בסוף, וכל אחד יוצא בסוף עם אותה צורה ואותו ריח ולא חשוב אם אתה בן־אדם עשיר או בן־אדם עני, אבל מה שחשוב זה איך האוכל נכנס ואיזה טעם יש לו. ואותו דבר בעניין החיים, חשוב איזה טעם יש להם ולא איך שהם נגמרים, שזה אותו דבר אצל כולם. שפיץ חייך אליו ואמר, שאין לו מה לדאוג כי יש לו מקצוע אמיתי, שומר לילה ובצבא יעשו אותו רב שומר או שומר ראשי, אבל ראו ששפיץ לועג לו.

ובאמת, בסופו של דבר היה ברור, שהוא לא יתום ושהמדינה יודעת את זה ויש לו מספר קבוע ויום קבוע ושעה קבועה, אבל השעה עברה והיום עבר ורוּבֶן לא הלך לצבא, תחת זאת כתב מכתבים שבהם הסביר מדוע אינו הולך לצבא. האנשים התלחשו ואמרו שלא רק שזה לא בסדר, אלא שעוד יהיו ליתום הזה צרות כי צבא זה לא צחוק, וכל אחד הולך בסופו של דבר. ובאמת יום אחד באו כמה חיילים לחפש אותו עם נשק. הם ידעו בדיוק לאיפה ללכת והיכן לחפש. כמובן שאף אחד לא רוצה עניינים עם הצבא, וחוק זה חוק, ולכן כאשר חיפשו את רוּבֶן אצל גלזר, אמר להם הזקן, שהוא מזמן הרגיש, שמהחוליגן הזה יהיו הרבה צרות, והגיע הזמן שיעשו לו דין צדק ויכניסו אותו לבית הסוהר כדי שילמד לקח. גלזר שלח לקרוא לרוּבֶן והחיילים, אחרי ששאלו אם זה הוא, שָמו אזיקים על ידיו ולקחו אותו.

רוּבֶן ניסה אומנם להסביר להם, שזה לא זה, ושהוא כתב מכתבים ורק מחכה לתשובה, אבל כלום לא עזר, זאת פקודת מעצר, אמרו ופקודה הם מוכרחים לבצע, וכדאי שיבוא אִתם בלי בעיות ובשקט.

"ככה לוקחים פושע, וזה הרי רוּבֶן שלנו" אמרו "הוא בחור נחמד". זאת היתה הנקודה שבה אמרה גברת פריימן שהוא כבר לא יחזור חי מהחזית.

ד

"הוא מת כמו גיבור."

"הוא מת כמו גיבור?"

"הוא מת כמו גיבור גדול." אמרה גברת פריימן השמנה, עיניה נרטבו והיה ברור שהיא עומדת לפרוץ בבכי."

"הוא מת באמת כמו גיבור גדול." היא נאלצה להפסיק לרגע לדבר — ההתרגשות היתה גדולה ואחרי רגע נכנסו אנשים נוספים לחנות המכולת ואדון פריימן צעק מאחורי הדלפק, שמספיק עם המעשיות, מספיק להיום ואי אפשר רק לעמוד ולדבר ולדבר ולדבר.

הידיעה על דבר מותו של רוּבֶן ציגלר, היתה חדשה מרעישה, כולם דיברו עליה והיה ברור שסוף סוף יש לשכונה גיבור. היו שפנו לגדליה, ידידו הטוב, שבינתיים עזב את הצבא וחזר לאיטליז של שפיץ, ושאלו אם הוא יודע משהו, גדליה משך בכתפיו ולא אמר דבר, אבל כשהמשיכו ושאלו, הוא התחיל לחייך, מתוך נימוס כמובן, והניד בראשו, אף זאת מתוך נימוס, וכל זה הוסיף לפניו נימה של חשיבות ושל מסתוריות כזאת שנותנת כבוד לבן אדם. אנשים החלו להאיר אליו פנים ובאותם ימים מעטים קרה לגדליה משהו שלא קרה לו בכל ימי חייו — הוא הפך לאדם חשוב שכולם רוצים לדבר איתו. מאז שנלקח לצבא לפני חודשים מספר, ומאז ששב משם מסיבה לא ברורה, גברה שתקנותו הקבועה של גדליה והוא היה מורט את הנוצות מהתרנגולות השחוטות ושומע בשקט את החרפות הקולניות של הגברת שפיץ, והנה עתה אורו עיניו וחיוך הופיע עליהם והיה ברור שתשומת הלב נעימה לו.

"אומרים שהוא עשה מעשה גבורה מיוחד" אמרה הגברת פריימן.

"מי אומרים?" צעק אדון פריימן בכעס "מי?"

"אומרים," אבל ממי בדיוק שמעה את השמועה לא היה ברור לאף אחד, והיו שהתחילו לפקפק בענין הזה, למרות שהגברת פריימן היתה מוכנה להתווכח עם כל אחד ולהשבע כי רוּבֶן ציגלר מת כמו גיבור ואסור לצחוק על בחורים כאלה, "משום שמהם בנו את המדינה הזאת וזה הנוער הזהב שלנו, שהוא שווה את הכל".

20 ◀

יאירה גנוסר

הקיץ המרהיב

גּוּפוֹת הַמִּתְבַּגְּרִים בַּיָּם יָפִים כִּבְנֵי־אֵלִים, יֵשׁ הַמִּשְׁתַּזְּפִים
הָאַחֵרִים נָחִים עַל הָאוֹלִימְפּוּס
שָׁם חַיֵּי הַנֶּצַח
כִּבְעִתּוֹן קַיִץ יוֹמִי, יֵשׁ חֲלוּקָה לִמְדוֹרִים, כּוֹתָרוֹת נִבְדָּלוֹת
עֵרוֹם נָשִׁי, רֹאשׁ כָּרוּת, שִׁפּוּצִים בְּבֵית־הַסֵּפֶר
לְכָל אֶחָד אוֹטוֹנוֹמְיָה.

ונסאנס

בְּעָרִים וְחוֹמָה שֶׁל רֵנֵסַאנְס
לֶחֶם הָאֲנָשִׁים סָמוּךְ לְגוּפָם, לְהַעֲרִים עַל מָוֶת
כִּצְעִירִים יוֹצְאֵי צָבָא עוֹמְדִים לְיַד־אוֹפַנּוֹעַ, וּבְהֶקֵּף־הַזְּרוֹעַ
חוֹבְקִים קַסְדָּה לְיַד הַמֹּתֶן.

לָהֶם הַיְכֹלֶת לְדַבֵּר בְּאֶמְצָעוּת הַמֶּדְיָה, כִּמְכֻשָּׁפֵי הָרֵנֵסַאנְס,
אוֹתוֹ מִשְׁפָּט לְהַעֲלוֹת בָּאוֹב, אוֹתוֹ מִשְׁפָּט:
"חֻנַּכְתִּי לְבַצֵּעַ מַה שֶּׁדּוֹבְרִים" "לְדַבֵּר עַל כָּךְ מֻתָּר אַחַר הַקֶּרֶב
כִּי רַק בָּרְגָעִים הַמֵּתִים מֻתָּר לִי לְהַרְגִּישׁ,
אֲנִי הוֹלֵךְ בָּהֶם לְבַקֵּר אֲבֵלִים
וְנִזְכָּר שׁוּב בַּגּוּפָה שֶׁלִּי; הָרִאשׁוֹנָה."

רָאשֵׁיהֶם דּוֹמִים עָלַי לַכִּכָּרוֹת שֶׁל לֶחֶם אִכָּרִים.
נִתָּן לְדַמּוֹת רָאשִׁים בַּכִּכָּרוֹת כַּלֶּחֶם.
הֵם אֵינָם רְחוֹקִים. אֵינָם קְרוֹבִים, תְּנוּעָה אִטִּית.
מֵרָחוֹק — קְבוּצוֹת אָדָם. מִקָּרוֹב — פָּנִים. הַבָּעָה
"אֲנִי שׁוֹמֵר הַלֶּחֶם".

הַאִם פּוֹרְעֵי־חֻקִּים, אוֹ יוֹצְרֵיהֶם, הֵסִירוּ רֹאשׁ לִבְחֹן גֹּבַה
מִתְמַשֵּׁךְ כִּמְעוּף הַצִּפֳּרִים הַחוֹזְרוֹת בִּתְנוּעוֹת הַמֶּרִי לְהַכּוֹת בְּגוּפָן
מִתּוֹךְ נֶאֱמָנוּת לְהֶרְגְּלֵי קִיּוּם,
מִתּוֹךְ בְּגִידָה בּוֹ.

להסתובב בתל־אביב

עֶרֶב עוֹבֵר בִּרְחוֹב אַלֶנְבִּי
בֵּין הַחֲדָשׁוֹת לְבֵין כִּבּוּי אוֹרוֹת הַפְּנִים
בַּדּוּכָנִים הַקְּבוּעִים בּוֹ.

קְטִינָה הוֹלֶכֶת מִמֶּרְחַק־הַתַּחֲנָה
אֶל רִכּוּז בָּתֵּי הַקּוֹלְנוֹעַ.

שְׁטַר־הַכֶּסֶף מוּכָן בְּיָדָהּ,
מֻגָּשׁ מֵרֹאשׁ, לְהוֹכָחָה

מַצְבִּיעָה עַל מְכוֹנַת הַשְּׁתִיָּה,
שׁוֹאֶלֶת לִמְחִיר הַקְּרוּאָסוֹן
— "אָז יֵשׁ בּוֹ גְּבִינָה?"
לֹא קוֹנָה.

לֹא עוֹלֶה עַל דַּעֲתָה לִמְחוֹת עַל הַמְּחִירִים
הַנְּקוּבִים בְּאָזְנֶיהָ,
כַּעֲגִילִים בְּגֹדֶל שׁוֹנֶה



מתוך הסרט: "התוף של צ'ומה". במאי: ב. קאראנת

אֶת־חִנָּה הַכָּבֵד בְּלִי אִפּוּר
הִיא אֵינָה מַגִּישָׁה בְּדֶרֶךְ מְתוּחְכֶּמֶת.
עֶצֶב־אַרְמֶנִי בְּעֵינֶיהָ, עֵינֵי־קְטִינָה

כַּנִּדְרָשׁ לְפִי אָפְנַת־הַקַּיִץ מִכְנָסֶיהָ עֲגֻלִּים
בְּסִגְנוֹן הַרְמוֹן־טוּרְכִּי. קֶמֶט מִתְעַגֵּל, לָבָן,
עוֹד קֶמֶט מִתְעַגֵּל. סָמוּךְ, לָבָן.

— מַה זֶּה מְתוּחְכֶּמֶת? הַטֶּלֶוִיזְיָה, דֶּרֶךְ מָשָׁל,
עֶצֶב־אַרְמֶנִי עוֹלֶה וּמֻקְרָן עֶרֶב עֶרֶב
מֵעֵינֵי שַׁדָּרֵי חֲדָשׁוֹת דּוֹבְרֵי עֲרָבִית.

אֲבל תלי קיימת

לצרויה להב

תַּלִּי, תַּלִּי, תֵּל־אָבִיבִית צְעִירָה
שֶׁלֹּא נוֹלְדָה בָּהּ.
מִסְפְּרֵי־הַטֶּלֶפוֹנִים שֶׁלָּהּ רְשׁוּמִים בְּיוֹמָנִי
כִּרְשִׁימָה אַפְּלָטוֹנִית.

הִיא מַתִּירָה קְשָׁרִים "בְּמוֹ יָדֶיהָ", וְאִם קָשֶׁה לָהּ
בְּיָדֶיהָ, יֵשׁ לָהּ גּוּף דָּקִיק וְטוֹב גַּם בּוֹ
לִקְרֹעַ וְלַחֲתוֹךְ

אֲבָל רַע לָהּ. עַצְבָּנִית וְנִצְרֶכֶת
לַכֶּסֶף הַנּוֹסָף, לֹא לַזָּהָב. יָפָה אֲמִיתִית
אֲבָל, פֹּה וְשָׁם, אָסוֹן חוֹתֵךְ מַצָּבֶיהָ. זֶהוּ.
וְאֵין לָהּ תַּרְבּוּת שֶׁל פִּלֶגֶשׁ, מַה שֶּׁהָיָה עָשׂוּי לַעֲזוֹר.

אֶת־הָאָסוֹן הֶעֱבִירָה בְּרֹאשָׁהּ כְּמִקְרֶה. עוֹד מִקְרֶה עוֹבֵר,
הָיָה עִנְיָן פְּרָטִי. הוּא חוֹזֵר אֵלֶיהָ רַק בַּפְּרָטִים
הַנִּכְתָּבִים בַּתְּעוּדָה, אוֹ כְּמוֹ הַצֹּרֶךְ, הַמַּתְמִיד,
לָצֵאת לַעֲבוֹדָה.

יֵשׁ לָהּ רֹאשׁ. גַּם לָכֵן, אוּלַי, קָשֶׁה לָהּ. כִּי חָיֶיהָ לְפָנֶיהָ
לְהַמְתִּיק יָמֶיהָ בְּזִיקָה אִישִׁית לְהִתְנַצְּלוּת כְּתוּבָה
"טַלִּיתָא, קוּמִי."

כִּמְעַט כָּל בֹּקֶר, לְאַחַר שֵׁנָה, הָרֶקַע הַבָּא מֵעֵבֶר לַגַּב
כְּמוֹ בְּמַרְאָה מַקִּיף מִסְגֶּרֶת לְפָנֶיהָ —
— מַה יֵשׁ לָהּ? פָּנֶיהָ, אֲחוֹרֶיהָ, הַמְּעַט שֶׁבֵּינֵיהֶם, וְהַשּׁוּלַיִם
— מַה יֵשׁ לָהּ לְשַׁנּוֹת?
הַהֶמְשֵׁךְ פָּתוּחַ. הִיא תְּהִלָּה, וְהוּא תְּהִלָּתָהּ.

היו כמובן אנשים שאמרו מיד שצריך להגיד לאמא המסכנה שלו, שכולם יודעים איפה היא נמצאת כל הזמן — צריך לספר לה, שהבן שלה נעשה גיבור. וגברת פריימן אמרה שזאת באמת צרה צרורה, והנאצים ימח שמם, מה שהם עשו לאִשה המסכנה הזאת, וכשמדברים על הגורל שלה היא לא יכולה לעצור ומתחילה לבכות.

האדון פריימן סיכם בסופו של דבר ואמר, שמה שאומרים אומרים, ומה שקורה קורה וזה לא תמיד אותו דבר, והוא בתור סוחר יודע, שעד שהוא לא רואה את הסחורה אז עוד אי אפשר לדבר על מכירה, ואי אפשר לספור את הרווחים ובכלל השמועות של אִשתו, הגברת פריימן, שהיא אִשה מצויינת, זה לא דבר פשוט, כי היא יודעת רק מה שהיא שומעת וכיוון שהיא מדברת כל הזמן והיא שומעת רק את עצמה, אז מי שיש לו קצת שכל מבין, שמזה עוד אי אפשר לעשות קפיטל ואפילו לא לקנות ככר לחם אחד. השמועות זה שמועות ואם רוּבֶן מת זה כְּמובן עצוב מאוד, אבל אם הוא בכל זאת חי באיזה מקום ויום אחד יבוא אז יש פה פרובלמה.

בקבינט שהיה מתאסף כל ערב בקפה של סטלין אמר שפיץ הקצב, שלא צריך למהר ולהוציא מסקנות ולאחר הרהור הוסיף, שאם הוא מת אז הוא כמובן גיבור, אבל אם הוא חי "נו, נו" הוא מכיר את הסמרקץ' הזה שפעם צריך להכניס אותו לתפיסה לכמה שנים ואין לו טיפה אחת של רגש יהודי ומה שיש לו בראש זה זבל. שפיץ התחיל להתחמם והאנשים בקבינט אמרו לו שהוא מדבר על גיבור שמת, ושפיץ אמר "סליחה סליחה" אבל לא היה יכול להירגע. אבל כמובן שרוּבֶן לא מת.

"לא מת?"

"לא מת"

עוד שנים רבות מאוחר יותר היה האדון פריימן מתבדח על כך ושולח את אישתו שתדבר עם הבר־מינן, אשר הפך בינתיים לשותפו של פריימן במכולת, שכבר לא היתה מכולת אלא צרכניה, והיו לו תכניות גדולות לקראת העתיד, אבל הסיפור הזה הוא סיפור שעוד לא שייך לכאן, וכל העניין של הגיבור ושל המוות לא היה מתחיל אם לא היו לוקחים את רוּבֶן לצבא.

"לצבא?"

"לצבא"

■

מוצרי תכן

חברה לשווק בערבון מוגבל

המשרד הראשי: תל־אביב, רח' הארבעה 12־10
ת"ד 20047, מיקוד: 61200, טל' 03־268251

סניף תל־אביב:
רח' הארבעה 12־10, ת"ד 20047, מיקוד 61200, טל' 03־263267

סניף חיפה:
רח' גזל, ת"ד 33366, מיקוד 21333, טל' 674283/4

סניף ירושלים:
אזור התעשיה תלפיות, ת"ד 10210, מיקוד 91101, טל' 718214, 02־718211/2

סניף באר־שבע:
רח' קק"ל 39, ת"ד 165, מיקוד 84101, טל' 057־39123/5

מברכת את לקוחותיה וידידיה, בארץ ובחו"ל בשנת שלום ויצירה.

רשת חנויות:

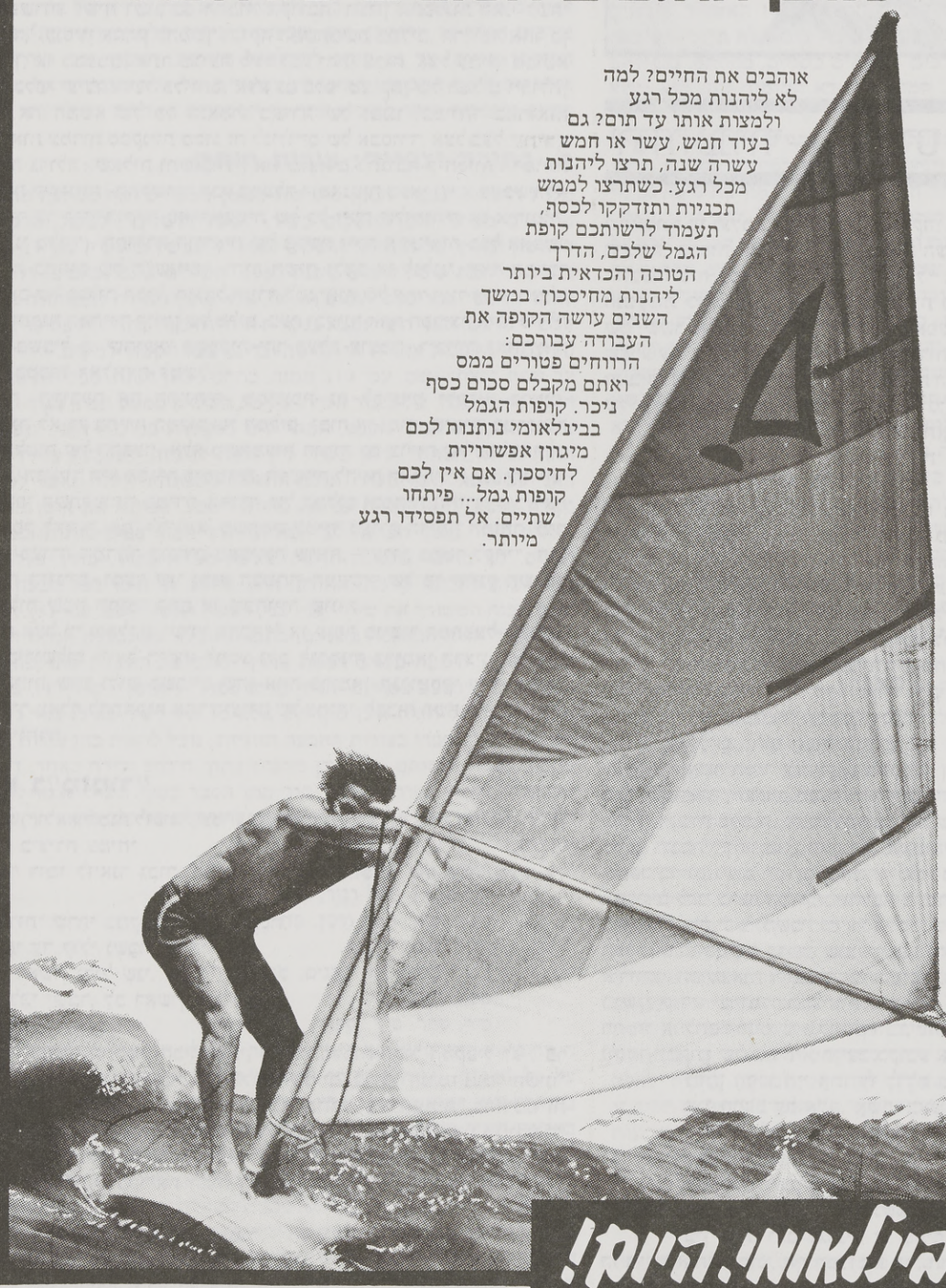
1. בית תכן תל־אביב, רח' קרליבך פינת רח' בארבעה.
2. בית תכן ירושלים, אזור התעשיה תלפיות.
3. בית תכן חיפה, צ'ק פוסט.

לקראת החגים:
מבצע הוזלות.
שעות פתיחה מ־9.00 עד 19.00 ובמוצ"ש.



אנשים שחיים את הרגע

פותחים קופת גמל בבינלאומי למען הרגעים הטובים של העתיד



אוהבים את החיים? למה לא ליהנות מכל רגע ולמצות אותו עד תום? גם בעוד חמש, עשר או חמש עשרה שנה, תרצו ליהנות מכל רגע. כשתרצו לממש תכניות ותזדקקו לכסף, תעמוד לרשותכם קופת הגמל שלכם, הדרך הטובה והכדאית ביותר ליהנות מחיסכון. במשך השנים עושה הקופה את העבודה עבורכם: הרווחים פטורים ממס ואתם מקבלם סכום כסף ניכר. קופות הגמל בבינלאומי נותנות לכם מיגוון אפשרויות לחיסכון. אם אין לכם קופות גמל... פיתחו שתיים. אל תפסידו רגע מיותר.

קופות הגמל של הבינלאומי:

קרן השפע
קופה לתגמולים ופיצויים

קרן השפע: הקופה הרווחית ביותר לשכיר ולעצמאי.

משתלם

משתלם: קרן השתלמות לשכירים המצטיינת ברווחיה הגבוהים.

מיטב

מיטב: קופת גמל לעצמאים המשלבת חיסכון וביטוח חיים.

עתידות
קופת תגמולים מרכזית לשכירים

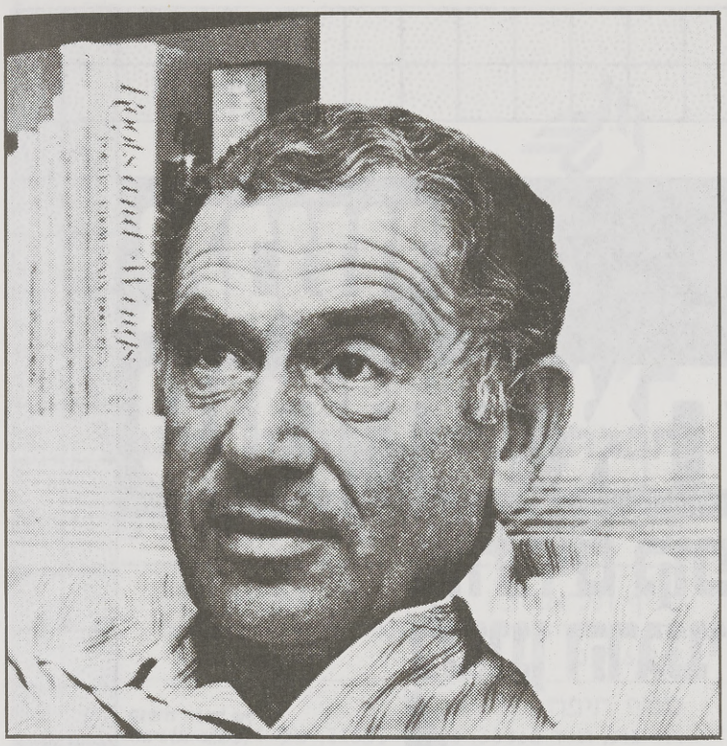
עתידות: מיועדת לשכיר ולעצמאי ומשלבת חיסכון וביטוח חיים.

אני סומך על הבינלאומי. היום!

הבנק הבינלאומי הראשון
בנק פועלי אגודת ישראל. מקבוצת פ.י.ב.י.

יהודה עמיחי: ההוויה הזוגית

הלל ברזל



יהודה עמיחי – חתן פרס ישראל לשירה תשמ"ב

א. מושג מנחה

אבה ופרידה הם בלא ספק נושאי־היסוד, ששירת יהודה עמיחי, יצירותיו בפרוזה, ואולי גם תסכיתים ומחזות שלו, נדרשים להם.[1] ממילא נמצאת הזוגיות הוויה מודגשת במערך העלילתי, בכינון הדמויות, בקביעת היקפה של הזירה ובמיוחד בעיצוב הלך הרוח. אולם, אפשר ולהתייחסות הזוגית בסיס רחב ועמוק אף יותר. הנכונות הדיאלוגית של האני השר או המספר סובלת ממהלומה כבדה בהתמוטטות העולם האמונתי, המיטאפיזי שלו.[2] כתמורה לספירת הקודש שהתמוטטה מופיעים תחליפיה בדמות האב או האם. גם אלה כוחם מוגבל בשל יחסיותם האנושית, ומתייצבים הרֵע או הרעיה כנוכחות לדו־שיח. כאשר מתרופפת האפשרות לשיח ושיג עם הדמות הקרובה, תצוין התפלגות האני לשתי דמויות או יותר,[3] כנסיון אחרון להמשך הזיקה המשתמשת במלים. הרדיפה אחר בן השיח מן החוץ, או מבפנים, אינה מגיעה לידי קבע והתייצבות. אצל עמיחי מבוטא החשד לא רק כלפי יציבותו של כל יחס, אלא גם כלפי מצוקתן של המלים ויכולתן לשאת עליהן את המשא של כל הנאמר. בשירה של זמננו ובמיוחד במחזאות ובסיפורת מביאות עמדות ספקניות מסוג זה לגילויים של אבסורד. אצל בעל "עכשיו ברעש", "שלוה גדולה: שאלות ותשובות", אנו מוצאים כתגובה ליחסיות הדמויות והמלים, תנודות קיצוניות: התקשרות קבע במעלה רומאנטית מכאן ("לא מעכשיו לא מכאן"), וערעור עד לידי הוקעה סארקאסטית של כל זיקה שליחותית או אירוטית, משם ("מי יתנני מלון"). התולדה הוודאית של בקשת זיקה אינטימית ככל האפשר היא ההתבצרות בתחום של ה"שניים". יהיה השיח נלהב או לגלגני, יהיה המדבר מאוהב או בכאב של ככלות הכול, תוגבל הזירה למציאות של אחד ועוד אחד. מצויה איפוא צורת שותפות המתירה קיומן של מלים. בעת ובעונה אחת הפריצה אינה גדולה מדי ומסוכנת בשביל מי שחושש מסמכות יתר בעלת עוצמה, ריבויית ואחדותית כאחת, כדין הסמכות האלוהית למשל.

המהות הזוגית, הקובעת את התשתית, מסתעפת גם לפרטים ולפרטי פרטים. משתמעת הימנה לא רק בחירת המקור של המלים, גבוה או נמוך, שימוש במרכאות להנמכת המוחלטות של ההבעה, אלא משתמעות הימנה גם צורות של כפל וחזרה, תחימה וסגירה. הזוגיות היא מסגרת סימטרית, העשויה להיות הארמונית ובטוחה יתר על המידה. אופן השתקפותה במידת החזרה של המלים ובמהות החזרה קובע את המתח שבין ספק לוודאי. אם, לדוגמא, משתמש עמיחי בצורת הדימוי המזהה, מים כמו מים, ולא בצורה המדמה מונחים מספירות שונות, "יערוב כמטר לקחי", הוא נשאר בגבולות הזוגיים, ומצד שני נמנע הבטחון המעשיר של מי שיונק השראה מפריצת הגבולות שבין תחומי קיום או נוכחויות שונות.

בחינת הזוגיות אצל מי שמלקט "שירי אהבה"[4] או עוסק בגיבור המתפצל לשניים, יואל הנשאר בירושלים ויואל היוצא למסע נקם לגרמניה ברומאן הרציני שלו, או מציג את הדמויות שוש ולוש כשתיים שהן אחת ברומאן הגרוטסקי שלו, עשויה להיות מורה דרך מאלף להתחקות אחר היצירה של עמיחי, לרבות תשתיתה, צורותיה וסגוליותה המיוחדת.

ב. במקרא ב"מזמור"

השיר "מזמור" ("ולא על מנת לזכור", עמ' 34) מדגים כהלכה את צורת הזוגיות ואופן ההזדקקות לה ביצירת עמיחי

השיר "מזמור" רומז לז'אנר גבוה, למזמורי התהילים, וסופו של השיר מעיד על תחילתו:

בְּיַלְדוּתִי שָׁרְתִי בְּמַקְהֲלוֹת בֵּית הַכְּנֶסֶת,
שָׁרְתִי עַד קוֹלִי נִשְׁבַּר, שָׁרְתִי
קוֹל רִאשׁוֹן וְקוֹל שֵׁנִי. אָשִׁיר
עַד לִבִּי יִשָּׁבֵר, לֵב רִאשׁוֹן וְלֵב שֵׁנִי
מִזְמוֹר.

שֶׁבֶר הקול הוא ברובד הקיומי, הביוגראפי, גיל התחלפות הקול המקביל לגיל בר מצווה, המיועד לקבלה מוגברת של עול מלכות שמיים. ברובד הנרמז נצמד השינוי הפיסיולוגי לאובדן האמונה באלוהי אבות, אליו חוזרת שירת עמיחי בהזדמנויות רבות תוך וידוי אוטוביוגראפי, ובאופן המפורט ביותר ב"מסעות בנימין מטודילה" ("עכשיו ברעש"). הצירוף של צד גופני, קיומי, לצד מופשט מיטאפיזי קובע צופן כפול שבו ראוי להשתמש בקריאת הבית הפותח, המקביל לבית המסיים:

מִזְמוֹר בְּיוֹם שֶׁבּוֹ
קַבְּלָן בִּנְיָן אֶחָד רָמָה אוֹתִי, מִזְמוֹר.
טִיחַ נוֹפֵל מִן הַתִּקְרָה,
הַקִּיר חוֹלֶה, צֶבַע נִבְקָע כִּשְׁפָתַיִם.

גם פה נמצא סיפור שיש לתופסו בממשיותו, קבלן המרמה את לקוחו ועושה מלאכתו רמייה, מעשה של כל יום. אולם בהקבלה לבית המסיים ומתוך הלקח הנלמד משירת עמיחי בכללותה ראוי לתפוס את הקבלן הבונה כאלוהות בוראת עולם ב"אחד",

שהאמונה בו נעלמת מתוך אכזבה עמוקה. המסקנה מן המהפך אינו רק כשלון מעשה היצירה, בדמות של צרעת בית, מחלת העולם המתגלה בקלונו, אלא ערעור מעמד ההבעה. טיח כמו שיח ("טח טיח תפל" גם במשמעות של מלות סרק) והשפתיים הנבקעות כאות לגמגום. קבלן ומקהלות מזמרות מזמורי כבוד לאלוהים, מקהלות שמי ששר בהן קולו נשבר ולבו נחצה, אפשר לראותם בסדר של מאוחר ומוקדם. מה שארע עם הקבלן מוליך לזכרון מן הילדות, או שאפשר לראותם כהשתקפות הדדית זה בזה. דין אחד לקבלן ולשותפו בשירת המזמורים הקדושים. המשמעות האמונתית של משבר האֱמון מסתכמת מפורשות וגלויות בהמשך השיר:

הַגְּפָנִים שֶׁתַּחְתֵּיהֶם יָשַׁבְתִּי, הַתְּאֵנָה,
כָּל אֱלֹה מִלִּים. וְאוֹשֶׁת אִילָנוֹת
עוֹשֶׂה אַשְׁלַיִם אֱלֹהִים וְצִדֶּק.

האכזבות הן מן האלוהות, בורא עולם במאמר, מצוקת הקול השבור של האני המוכרח להישען על לִבּוֹ בלבד, כמותן גם הטלת ספק בכל אוטופיה, לרבות חזון אחרית הימים. דברי הנביאים, כמו מזמורי התהלים, נתפסים כמלים בלבד שאין לבטוח בהן. נותרה רק האשליה שבטבע, אוֹשֶׁת האילנות המחליפה את המלים הגזורות מן השפתיים, ויוצקת אמונה אשלייתית מחודשת באלוהות ובנוהגו בעולם, נוהג של אמת וצדק. אמצע השיר בדומה לסופו מפנה את המבט מן החוץ פנימה, מן ההיקף למרכז. בסיום השיר הפנייה היא מחלל בית הכנסת ללבו של הילד השר, ואילו כאן מועתקת ההסתכלות מן התקרה והקיר ללב החדר, לשולחן בדיוני:

אֲנִי טוֹבֵל אֶת הַמַּבָּט הַיָּבֵשׁ,
כְּלֶחֶם לְתוֹךְ הַמָּוֶת הַמְרַכֵּךְ
אֲשֶׁר תָּמִיד עַל הַשֻּׁלְחָן לְפָנַי.

השולחן הערוך, מוטיב מספֶּר התהילים ("תערוך לפני שולחן נגד צוררי") ומדפוסי פולחן וקבלת סמכות, מצטמצם לנוכחות של אני בלבד. טבילת לחם במים או בנוזל מרכך דוגמת יין או מרק, המביעה אינטימיות של דפוסי התנהגות ליד שולחן ערוך שמסביבו גם נשים וילדים ("אשתך כגפן פוריה" וכו'), או טבילת האצבעות במים אחרונים לפני ברכת המזון, מתחלפת בתמונה מופחתת. המבט היבש נטבל כמו לחם במוות. המלה יבש נמשכת גם אל הלחם, כלחם יבש, והיא גם יוצרת אסוציאציה של הֶעדר, שבא במקום ברכה, שובע ושפע. המוות הוא שנועד לריכוך, ספק קינה ספק אירוניה. ההימצאות הקבועה של המוות נתפסת דרך צירוף שגם הוא נועד להזכיר מושגי קודש שהומרו במציאות מקופחת. במקום "שוויתי ה' לנגדי תמיד" או נר התמיד או לחם הפנים שיש להתמיד בו, לחם תמיד,[5] קיים "המוות אשר על השולחן". נוסחו המקונן של עמיחי מתייצב כקובע את הלך הרוח, וכן את המשכו של הציור.

מִזְמַן הָפְכוּ חַיַּי אֶת חַיַּי לְדֵלֶת מִסְתּוֹבֶבֶת,
אֲנִי חוֹשֵׁב עַל אֱלֹה, אֲשֶׁר, בְּאֹשֶׁר וְהַצְלָחָה
הִרְחִיקוּ לֶכֶת מִמֶּנִּי, אֲשֶׁר הֵם
נִשְׂאִים לְרַאֲוָה בֵּין שְׁנַיִם,
כְּאֶשְׁכְּלוֹת עֲנָבִים מְפֻנָּקִים וּמַבְרִיקִים
וְעַל אֱלֹה אֲשֶׁר גַּם הֵם נִשְׂאִים מִכָּאן
בֵּין שְׁנַיִם וְהֵם פְּגוּעִים אוֹ מֵתִים, מִזְמוֹר.

הזיהוי הוא חד־כיווני, חיי הפכו את חיי, החיים מוגדרים על־ידי החיים, ולא בתיווכו של מושג אחר. חד הכיווניות מתהפכת לאלטרנאטיביות: דֶלֶת מסתובבת על צירה, ואתה יכול לראות את שני צדדיה. צד אחד של הדלת — ההצלחה, אשכולות הענבים הנישאים בשניים, כמו במסע המרגלים מארץ הבחירה. בצד האסוציאטיבי המהתל, סמלה של מערכת התיירות לארץ הקודש שגם הוא ציור: "וישאוהו במוט בשניים".

צד שני של הדלת — הפצועים או הנופלים, הנישאים על האלונקה בשניים, שני מוטות האלונקה וגם שני מחזיקי האלונקה. עמיחי עשוי להסמיך קינה על המתים לדברים מתוקים[6], גם בשיר שלפנינו. הענבים המתוקים מתלווים לחיים המתוקים וגם לנופלים או הפצועים. הם גם מוסיפים פירוט לתאנה ולגפן שפריין מתוק, ושנזכרו כאשליה שאין לסמוך עליה. השיר מוליך אותנו במסלול של דחייה ותחליף. הבניין והאילנות טיפחו אשליה מרמה. במקומם באה הדלת על ציריה, ארעיות החיים ותמונת החולפים. גם בסיום: מקהלות קודש וקול קבוע — תחילה, והלב החצוי כחילופיהם, בהסתלק הקול היציב.

מזמור ההווה של האני השר מתייצב איפוא בתשתיתו על גבי מזמורי העבר הקדושים וכל המצוי בהם באושיות אמונה, בטיב הבריאה, במלת היצירה המוחלטת, בהבטחת חסד הבורא לחסיד או לצדיק ליד שולחנם הערוך, ובחזון האחרית, איש תחת גפנו ואיש תחת תאנתו. אלא שהמזמור בא לשנות את כיוונם של מזמורי הקודש. במקום האלוה האחד, וכל המרובה שבחזון ובמזמורים, מופיעה כאדנותית ההוויה הזוגית שנועדה להיות התחליף היחיד האפשרי.

ג. הזוגיות לתחימה ולהיקבעות

נוכל לזהות על נקלה את תוקף משמעותה וחיוניותה של הזוגיות בכל מישורי ההבעה של השיר. המלה "שניים" היא מלת מפתח המתייצבת כנגד הקבלן האחד "קבלן בניין אחד", אם נרצה — של הבניין האחד, ואם נרצה — קבלן אחד לסתמיות ולהעדר ייחוד. גם השניים שסיפורם הוא של אושר והצלחה או לפגע ומיתה, הם נטולי שם, אך קיומם מתמיד יותר בתודעתו של האני השר. הם נקבעים במחשבתו, בזכרונו: "אני חושב על אלה", עתה, וברציפות. דין דומה לקול האחד וללב האחד, שנשברו, שנחצו לשניים. השניים ירשו את האחד, ולהתמדה יחסית, ממושכת יותר. האחד, מסתלקים הימנו תוך אכזבה או מתוך הכרח של בגרות ופונים להוויה הכפולה, שגם היא פגומה, אך היא היחידה שנותרה. קיימים הרבים יוצרי האשליה. "גפנים שתחתיהם ישבתי", תחתיהם, ולא תחתיה, כחיזוק נוסח דיבור לא תיקני, גם בעת התייחסות למליצת קודש. חזקים מהם הרבים הנישאים בשניים, בחייהם, בנפילתם או במותם, במקום מקהלות בית־הכנסת, המזמורים, בא המזמור שגם הוא נישא בשניים, הלב החצוי, האני המחולק.

תמיכה לתשתית הרוחנית, המיטאפיזית, מעניקים יסודות סמויים יותר המקיימים את השיר. המלה מזמור מופיעה בתקבולות זוגיות בגוף השיר כפותחת וסוגרת ארבע פעמים, פעמיים בבית הפותח. בגלל מעמדה החזק של המלה מזמור בהופיעה ככינוי לשיר, מתייצב השם בלבדיותו באופן סימטרי, זוגי, במקביל לחזרתו הכפולה והמכופלת בשיר גופו. השם "מזמור" מתחרז ונועד להצטרף גם לשם הקובץ "ולא על מנת לזכור". גם הצד הזוגי מודגש על־ידי ציור ההיבקעות של השפתיים, התואם את חציית הלב. השפתיים עצמן הן מן האיברים הזוגיים. בצירופים השונים ניכרת הקפדה לבל יחרגו מן המסגרת של שניים: הטיח הנופל ובמקביל לו הצבע הנבקע, וכן התקרה הנופלת[7] והקיר החולה. הגפן והתאנה הן שתי מטונימיות לעולם שכולו טוב, אלוהים וצדק כשתי מטונימיות או סינקדוכות, מייצגים את כל השלם והנעלה. חיים מוגדרים על־ידי חיים. נכפלת המלה חיים וכך גם במשחק לשון נופל על לשון אֲשר ואושר שנסמכו זו לזו בשיר. שני קולות הם: קול ראשון וקול שני. המשקל הוא טבעי, אבל מרובות בו היחידות הריתמיות בעלות שתי הברות בלבד. הטור שתוכנו הוא האחד־המעורער, נקבע באופן מלא ביחידות כפולות, סגורות, שישה ימבים: "קבלן בניין אחד רִמה אותי, מזמור". המלה מזמור עצמה היא יחידה ריתמית זוגית. השיר מחולק לארבעה בתים, אמנם לא שווים, במספר הטורים. סימטריה נועלת, זוגית, מקיימים הבית הנועל והבית הפותח.

מה שמקוים בשיר "מזמור" מצוי בשיעור מרובה או פחות בכל יצירה אחרת של בעל "במרחק שתי תקוות" ו"דרך שתי נקודות". דומה שניתן לקבוע כי התשתית המשמעותית, השכיחה ביותר אצל עמיחי, היא הזוגיות לגווניה ולצורותיה.

ד. "שניים" — "עכשיו" — "כאן"

ראוי להשוות את מעמדה של הזוגיות לזו של הקיומיות, המבוטאת דרך מלות המפתח: "עכשיו" "כאן".[8] כל שיר נקבע בדפוסי התייחסות של זמן ומקום. אולם בשל הפחד מן המוחלט, המתפשט באין סוף של זמן וחלל, תועדף אצל עמיחי ההיאחזות ברגע ההווה, שממשותו בטוחה יותר, ויותווה מעגל מציין מסביב לזירה הנוכחית, שניתן להביט בה. מצד אחד, בגלל היחס הספקני לכל הוויה העלולה לתבוע לה סמכות ומוצקות, לרבות זמן ומקום, הרי שניתן גם להתל בשני אלה ולהפליג: לא מעכשיו, לא מכאן, או לצאת למלון מדומה ("מי יתנני מלון"), שבו משנה ההיתול את שני ממדי הקיום הבסיסיים. תוקפה של נקודת הראות, השוללת את המוחלט המיטאפיזי, מביא להפיכת שתי המלים "עכשיו" ו"כאן" למלים חוזרות, עד שהן נעשות מלות מפתח, וכאילו מטביע המשורר באמצעותן את חותמו־המזהה בשירים. המרחק בין הבחירה במלים אלה מרצון, או מתוך כפייתיות שאינה משאירה לאני היוצר פתח להימלט מהן, הוא עניין להשערה, לא לקביעה פסקנית. תיתכן גם התפתחות. מה שהיה תחילה בגדר וידוי־מחייב הפך שעשוע, או להיפך. האירוניה החריפה של מי שכתב את "בגינה הציבורית" מחזקת את ההנחה כי עניין לנו בשעשוע במלות חותם, שכן אל לו למשורר להתייחס למלים, לרבות לאלה המופיעות אצלו בתדירות בצורה מחייבת, קבועה יתר על המידה, שאם כן תהיה זו עדות לרצונו לרומם את מלות המפתח ולקובען במעלת המוחלט האלוהי, בזכרונות הילדות, במקהלות הקודש, שנידחה מכול וכול. מצד אחר, באה הנימה הווידויית והצמידות למהלך החיים האישי, חישוף האינטימי ביותר, ומעידים על כורח. "אבל העט כתב מאוד כמו מלחץ זֵכר" ("המשורר", "שירים", עמ' 101), כפי שאומר עמיחי במשפט, שיצאו לו מוניטין.

הזוגיות כמוה כמימד השלישי ההכרחי לשיר. הזמן והמקום זקוקים לעלילה וזו נקבעת על־ידי הדמויות. האהבה או האני החצוי מציגים את שני הגיבורים בהופעתם בזירה. היסוד העלילתי מתפצל או מתגבש על־ידי נוכחות של שניים. כך מופיעה המלה שניים כשלטת, בדומה לאחיותיה המועדפות עכשיו וכאן, והיא אף עשויה להתחרות בהן. שניים כמספר מתלווה גם ליחידות של זמן ומקום, כמו גם למניין רגשות, או כל נוכחות אחרת. אכן, נוכל לזהות הופעה חוזרת של המספר שניים בכל יצירות עמיחי, גם כאשר אין הוא מחויב בשל תנאים מובנים מאליהם כמו נוכחות בני הזוג במצבי אהבה או בילוי משותף, כמו ב"ביקור מלכת שבא", ב"שירים לנערה על שפת הים" ("שירים"), "שער אכזיב" ("עכשיו ברעש"), או ברומאנים המספרים על אהבה, להזדקק למספר שניים. המלה "שניים" והמלים שוות המובן שלה תופענה גם כאשר לא מדובר בבן שיח כלשהו, היוצר מציאות זוגית, אלוהים, אדם, או דמות מן הזִכרון. המלה שניים תופיע כמי שנועדה להבליט תו היכר מזהה, אכן תוך הכנסתה לתבנית של מהלך דברים ענייני, ולא מלאכותי כלשהו. "שתי גלולות ארגעה/ נמסות לאט/ בפי העולם הנירגש והמתמוטט" ב"שיר מזמור לזוג הנחמד ורדה ושמיל" ("ולא על מנת לזכור", עמ' 59), "במלון אני צריך שני כרים" (שם, עמ' 68), לאהובה נדרשות "שתי צלוחיות" (שם, עמ' 11), קירבה בין אוהבים היא "כמו שני מיספרים בהגרלה" ("היינו קרובים", "מאחורי כל זה מסתתר אושר גדול", עמ' 38), ילדות משחקות "בין שני שיעורי לשון קודש" (שם, עמ' 125), וכן גם בקבצים "הזמן" ו"שלווה גדולה: שאלות ותשובות". שיר כמו "בלדה על צריף ההלבשה" (שם, עמ' 53), יבלוט במיוחד בציון השניים משום שגם העלילה: "הם היו כל כך יפים, גבר ואשה", וגם בבואותיה, יהיו בסימן הזוגיות: "ונשארו רק חול וחבצלת אשל נמוך/ וריח אצות ושבלולים וקליפות תפוז/ ושתי דלתות סגורות שלעולם לא יפתחו שוב/ ועל אחת תמונת ראשה ועל השניה תמונת ראשו".

ההעדפה של השניים אינה באה תוך התנכרות למִספרים אחרים, כשם שהמלים עכשיו וכאן אינן באות בתמורה לציוני מקום וזמן אחרים. אדרבא. שלושת המֵמדים עלילה בשניים, זמן ומקום, נתפסים על דרך הציון והדיוק. ההדגשות המפרטות, לעיתים הטכניות, האריתמטיות, או הגיאומטריות, הן חלק מן הנטייה הקיומית, המתייצבת כנגד ההישענות על המוחלט. את המיספר המועדף יש לראות דווקא על רקע ריבוי ההדגשות המיספריות בשירה האוהבת את הציון הביוגראפי המדוקדק[8]. הנטייה לציון מיספרים או תאריכים, כמו גיל הולדת או ציון מדויק של אירוע היסטורי, שבו נכרכים השיר או הרומאן, היא שכיחה ביצירות שלפנינו ומחזקת את נוכחותו של המיספר שניים. כך גם ביחס להבלטות סודרות, ראשון, שני וצורות אחרות של הזדקקות לרצף המבוטא במיספרים וכינויים. כל אלה מגבירים את נוכחות המִספר שניים והופכות אותו לשכיח יותר מן המִספרים האחרים עד להיותו בן בית קבוע.

ה. בחירה וכפייה: צורות חותם

מלות החותם, עכשיו וכאן, מופיעות בשמן המפורש ואף מסתעף מהן האופן שבו מופיעים מצייני הזמן והמקום בשיר. "שער ירושלים", למשל, מדגיש כבר בשם הראשון תאריך של הווה: "ירושלים 1967" ("עכשיו ברעש", עמ' 9). וה"רעש", אם נרצה, מלחמת ששת הימים בשנת 1967. השירים אינם נכתבים, ולו גם "שנתיים לאחר הרעש" כמו בספר עמוס (א, א), אלא מתוך חתירה לזמן הווה כנקודת מוצא: עכשיו־ברעש. האני השר נמצא בנקודת הווה והימנה מתחילות פסיעותיו הגדולות או פסיעותיו הקטנות אחורה או קדימה. כך גם בכל הקשור למקום. "ירושלים עיר נמל על שפת הנצח" (שם, עמ' 19). ממנה, כתחנה, כאן ועתה, מפליגות ספינות הדמיון, הרגש והמחשבה, של גיבור השיר. כתיבת השירים כמעט תמיד בגוף ראשון, מחזקת את ההזדקקות לצירי הקבע, המתחילים מנקודות סמוכות לאני, שסיפורו האישי, החושפני או המהתל, ניתן בשיר. דין דומה לזוגיות, הנקבעת על־ידי שותפות של האני עם גיבור נוסף בשיר. אולם הזוגיות מתפתחת ליותר מאשר למלת חותם או נקודת מוצא, היא קובעת גם את צורות המבע, בכוונה את אופן ההצטרפות של המלים בשיר מתוך הכרעה לצד שִוויוני ערך המתייצבים כזוגות. כמו ביחס לזמן ומקום, לא מדובר בתכונה חדשה שאינה מצויה בשיר, בדרך כלל, אלא באופן ההידרשות לתכונה קיימת. החזרה, היא, כידוע, תו היכר בכל הבעה פיוטית, אלא שאם מכנה המשורר את שירו "בני, בני, ראשי, ראשי" (שם, עמ' 51), הרי שמובלטת ארשת של חזרה הנחתמת בשניים, בתבנית זוגית. אם נכפלת המלה דממה פעמיים בטור אחד: "דממה בפנים דממה בחוץ" מתבלטת הזוגיות שתוקפה גדול במהלך השיר כולו: "נשכב צמודים יחדיו, בָריח כפול" ("הזמן", שיר 17), כאשר נחוש כי מידות אלה של חזרה אינן מקריות, אלא כל שיר ושיר כאילו נגזר לפיהן, נכיר כי בחירה וכפייה חברו בצורות ההבעה הזוגיות; נוכל לראות בהן צורות חותם במעמד מקביל למלות החותם, שאף הן ניתנות מתוך חירות וכורח כאחד. דוגמא מאלפת להכפלה הזוגית כצורת חותם, תוך מתן הסבר בסוף השיר עצמו להצטרפות של בחירה לכפייה הוא השיר: "איך אפשר להשתלט על ילד פרא?" ("שלוות גדולה: שאלות ותשובות", עמ' 45):

אֵיךְ אֶפְשָׁר לְהִשְׁתַּלֵּט עַל
יֶלֶד פֶּרֶא? מַקֵּל וָגֶזֶר, כִּסֵּא קָשֶׁה,
מִטָּה רַכָּה, חֶסֶד וָרֶסֶן, פַּחַד
וּמַיִם, שׁוֹט וַחֲלוֹם,
לִטּוּף בַּמֶּצַח, יָד לַבָּנִים, מַתָּן וּמָוֶת,
סְפוֹג וְסֶרֶט,
סִיר, סֵפֶר, סוֹף וְסִפּוּר.

השיר פותח בחזרה על שם השיר, נמצאת השאלה הגלומה בכותרת השיר ובפתיחתו על כל חלקיה. מִלותיה וסימן השאלה בסופה, מוכפלת. נוסח שימוש מכפיל זה בכותרת הוא כמובן תופעת קבע בשירה, אך היא קונה לה מעמד בהטבעת הזוגיות בארשת השיר בדרך כפולה ומכופלת. כינוי השיר הוא בן שש מלים, במעברו לשיר הוא ניתן ארבע מלים בשורה הראשונה, ושתיים בשורה שלאחריו. נמצאת הזוגיות מתחזקת בדרך נוספת ואף הצירוף הזוגי ילד פרא, שהוא יותר משם ושם תואר, קונה לו אדנות. דעת לנבון נקל כי כל התשובות לשאלה ניתנות במתכונת זוגית להוציא את הטור האחרון שבו מפריד פסיק בין סיר לספר. אלא שבסיום כבר שליטה המערכת האליטראטיבית מן הלמד והמם במלים: וחלום, ליטוף במצח, יד לבנים, דרך המם במלים: מתן ומוות, לסמך בשש המלים האחרונות. התבנית ההופכת שגורה בתחום האליטראציה מבטלת את עוצמת הפסיק בין סיר לספר, וכך גם הצירוף החוזר הזוגי וההתחלקות הקבועה לשניים, שניים, מחברים שוב: סיר וספר. נמצא כל השיר כאילו נתון זוגות זוגות של מִלים ומושגים, אם בדרך ההנגדה הפנימית מתוך הצירוף הזוגי,

מקל וגזר, או הצירוף המשלים, מיטה רכה, או צירוף ככינוי מוסדי, יד לבנים, או כמשלים מפרש, מתן ומוות מפרש את יד לבנים שהוא נתינת יד ושם לבנים שנפלו, או בצירוף מעורר תהייה, ספוג וסרט, המלה ספוג יכולה להתפרש כנקשרת מטונימית לכיתת לימוד. סיר, ספר מתחברים גם כן ברצף של מוקדם ומאוחר. סיר בהקשר של חינוך ילד פרא בראשית דרכו וספר בהמשך דרכו. הצירוף סוף וסיפור יוצא למשמעות כפולה. "משתלטים" על ילד פרא על־ידי תהליכי "גמילה", לרבות שליחתו למלחמה, למוות, או תהליכי גמילה מכל סוג שהוא: המציינים "סוף" ו"סיום", וכן על־ידי סיפור, השמעת סיפורים האהובים על כל ילד, לרבות הילד הפרא. בעת ובעונה אחת מציינים סוף וסיפור גם את גמר השיר כסוף הסיפור. תבנית המשמעות המלכדת את כל הצירופים נתונה אף היא בכפל פנים: הלא־נעים והנעים. מקל, כסא קשה, רסן, פחד, שוט, מוות, ספוג וסיר כנקשרים בכפייה בחינוך של הילד, סוף וגם הוא מן הדברים הבלתי נעימים, לעומת כל אלה: גזר, מטה רכה, חסד, מים, חלום, ליטוף במצח, מתן ספר וסיפור, הם הדברים העשויים להיות נעימים גם לילד הפרא. נשארת כאסוציאציה, אם נרצה פראית, הזכרת יד לבנים כמתן של ההורים, כאשר ילד הפרא מת ואיננו, והרי זה מתן ומוות, מתן של מוות.

הצירוף ילד פרא כשהוא לעצמו מחזיק בתוכו את הנעים ואת הנעים פחות, כאשר השם ושם התואר נקשרים בבשורה של נחמד ובלתי נחמד, ניתן לאילוף או בלתי ניתן (ישמעאל הפרא ידו בכול ויד כל בו). לפרא עשויה להיות גם קונוטאציה מעודנת. הילד מוגדר על־ידינו כבעל פריבילגיות, זכויות יתר, בשל גילו, וגם פראותו נסבלת, נסלחת, אף נחמדה. השיר הוא איפוא ברובדו הגלוי מסכת עצות איך לחנוך לילד על פי דרכו. ספר השירים כולו מוקדש לרון, לדוד ולעמנואלה (שם, עמ' 5). השיר שקדם ל"איך להשתלט על ילד פרא?" נקרא "ביום שבו נולדה בתי לא מת אף איש" (שם, עמ' 44). נמצא המשורר יוצא ידי חובת אב כלפי בת ובן, ילדה וילד בהתייחסות אליהם בשירים. כשם שהשיר על הבת הוא שיר תגובה לאירוע, הולדת הבת, כך יכול גם השיר השני להיקרא כתגובה להתנהגות בלתי הולמת של ילד המוליכה להשמעתה של מסכת פדאגוגית זוטא.

בצד הלקח לילד הפרא באה צורת השיר ומציגה עצמה גם היא כמבע שילדות ופראיות נמזגו בו. השטף של הצירופים הוא כאילו בלתי נכבש, לא מרוסן, מצד אחר נקבע גם הוא בדפוסים כבושים של זוגיות, של אליטראטיביות רומזת לצורה סודרת בעקבות אלף־בית: למד, מם, סמך. רבים משירי ההוראה במיוחד במסורת של שירי עם וילדים ניתנים לפי סדר האלף־בית המופיע בגוף השיר, להבדיל מן האקרוסטיכון שהוא סדר האלף בית בפתיחת הטורים. קיים הסוף המסיים את השיר, הסיפור, והסיפור עצמו הוא בבחינת דברים שאין להם גמר או סיפור. נשאלה שאלה, הושבה תשובה שעניינה ריסון הפרא על־ידי אמצעים שיש בהם בלימה של ההתפרצות והם עצמם בסימן האינסוף כמו החלום, המוות, . מים והסיפור כסוף ואינסוף. הילד הפרא עשוי איפוא להיות בן לוויתו או אפילו בבואתו של המשורר.

מתן הנכבש והבלתי נכבש בזוגיות מופיע גם הוא דרך משחק וכורח. שטף הצירופים הזוגיים כאילו כופה עצמו על כותב השיר. נמצאת הזוגיות צורת חותם המאפיינת לא רק את התשובה החינוכית שבה נוהגים, בצדק או שלא בצדק, (האני המדבר בשיר, מציע תשובה בחינת כך נוהגים, אך אין כאן בהכרח המלצות שהוא מכיר בהן), אלא גם את מעשיו של האני השר עצמו, משורר שיש לתופסו כילד פרא, שתום וחופש ההבעה חברו בו והם ניתנים מתוך ריסון זוגי, הכופה עצמו על דרך ההבעה וגם נבחר על־ידה. מה שאמור לגבי ילד הפרא אמור לגבי כל שיר, כל הבעה. המרסן והבלתי מרוסן הם מאפייניה של כל שירה, או של כל תהליך מחנך. אבל כיבושו הנמרץ, בצירוף הזוגי ונתינתו ככזה, בשטף מדביר, הם נחלתו הסגולית של בעל השיר. שאלה ותשובה שעניינן כיצד ינהג אדם בילד פרא מוליכות אל המשורר לשאלותיו ותשובותיו ביחס לעצמו. "שלוה גדולה: שאלות ותשובות", גם שם הקובץ ניתן בדרך הזוגית. השיר מדגים שאלה ותשובה בסוגיית הילד הפרא, שהיא גם סוגיית האני השר. המוצא מן הפראות, השלווה הגדולה, הוא בשירים הניתנים בצירוף המלכד ניגודים ומאחדם בשניים.

ו. צורות חותם (המשך)

גם כאשר מדובר בפריצת הזוגות לטובת סדר אחר, משולש: "אני רוצה להיות בתוך סדר משולש", וכל השיר נקבע במשולשים במקום בזוגות, חוגגת צורת החותם את נצחונה. סיום השיר ("אנשים נשים וטף", שם, עמ' 86) מציג את הקבוע במשולשי מלים:

מַשֶּׁהוּ קָבוּעַ:
קָדוֹשׁ, קָדוֹשׁ, קָדוֹשׁ,
שֶׁקֶט, שֶׁקֶט, שֶׁקֶט.

אך, על גבי השילוש נתון הטור: "משהו קבוע" במלותיים. התקבולת היא סימטרית בשני טורי הסיום. כך גם תקבולת התשתית, הניגודית. מלאכי השרת מזמרים קדושה בשלוש מלים והאסוציאציה היא לדיבור, לקול, אכן של מלאכים. לעומת זאת השקט הוא היפוכה של שירת המלאכים. אם נרצה התקבולת היא משלימה, אך עדיין זוגית. תחילה הרעש ולאחר מכן הדממה.

השיר שנקבע במשולשים מעיד על עצמו כעל חריג, מתגלה רצון מיוחד לשיר על הוויות של שילוש, אך ארשת השיר נשארת אפילו במקרה זה יצוקה בתבנית היסוד של התקבולת הסימטרית הנמרצת, אלה כנגד אלה, או אלה בצד אלה. המשולשים אף ניתנים כצירופים בעלי מכנה משותף, זיהוי של סוג (אנשים נשים וטף), זיהוי דתי (יהודים, נוצרים מוסלמים), זיהוי לחמלה, או באופן אירוני לזכאות להנחה וליחס מיוחד, זיהוי למצבי קיום בסיסיים, (אוהבים, נפרדים ומתים), כצירוף שגור מן התלמוד (חרש שוטה וקטן), או מן התפילה (תפילה תשובה וצדקה). נמצא שוב המשולש הופך לאחד והתבנית היסודית המקוימת בשיר היא של אחד המקביל לאחד בתבנית סימטרית, זוגית.

במקרים של זיהוי נכפל (שמעון הוא שמעון), תופענה כל צורות הזיהוי בהופעתן הזוגית, שסגוליותה היא בנמרצותה ועקביותה. כך למשל הדימוי הנכפל, המזהה ("הזמן", שיר 77):

אֱלֹהַי, הַנְּשָׁמָה שֶׁנָּתַתָּ בִּי
הִיא עָשָׁן
מִשְּׂרֵפַת תָּמִיד שֶׁל זִכְרוֹנוֹת אַהֲבָה.
אָנוּ נוֹלָדִים וּמִיָּד מַתְחִילִים לִשְׂרֹף,
וְכָךְ, עַד שֶׁהֶעָשָׁן יִכְלֶה.

תחילה הזיהוי המפליג בכיוון ההפתעה, הרחק מסגוליותו המקובלת של המתייצב לזיהוי. הנשמה היא עשן. המקובל הוא כי הנשמה היא ניצוץ של מעלה. כך בתפילה עליה נסמך השיר: "אלוהי נשמה שנתת בי", הבאה לציין את אלוהיותה, נצחיותה של הנשמה, שהופקדה על־ידי בורא עולם בגוף המיועד לכליה ושדינה דין שונה מזה של הגוף. בשיר שלפנינו הנשמה נקשרת בנשרף, בכלה, בעשן שהוא בתפילה עצמה ביטוי לחולף, חסר הקביעות. (החטאים צריכים לחלוף כעשן, וכך גם החיים נדמו לעשן, או לצל). דרכו בעלת המוניטין של עמיחי בזיהוי ובדימוי היא, כידוע, דרך ההפתעה המצרפת צירופים באופן שונה מן הרגיל. אך בסיום השיר, הזיהוי הוא על דרך הכפל, החזרה המדויקת: "שהעשן כעשן". משמע גם הנשמה, שהיא עשן לפי הגדרת השיר, תכלה כעשן. נוסחה זו של השימוש בדימוי המזהה, הנכפל, אף היא שכיחה בשירה שלפנינו ומצטרפת לצורות החותם המובהקות, שהזוגיות היא המייחדת אותן.

צורות התרה כמו מתן תשובה לשאלה, תיקבענה אף הן במלים חוזרות בצמדים (שם, שיר 24):

כָּל שֶׁאֲנִי צוֹעֵק וְאוֹמֵר וְלוֹחֵשׁ הוּא
לְנַחֵם אֶת עַצְמִי רָאשִׁי, רָאשִׁי,
דֶּלֶת, דֶּלֶת, יָדֵךְ, יָדֵךְ.

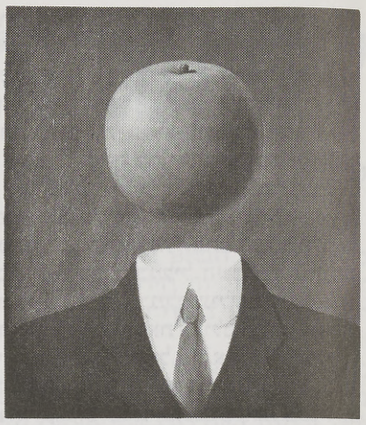
הגדרת הנושא במשפט תיעשה לעתים קרובות מאוד על־ידי שמות תואר כפולים. "הרחצה הנעימה והמפנקת" (שם, שיר 87). זאת בתדירות גבוהה יותר מן המקובל אצל משוררים אחרים. כך, גם בסיומי השירים ובפתיחתם תופיע צורת כפל, אם בצורה פשוטה על־ידי מלה חוזרת פעמיים בסוף השיר או בתחילתו ואם בצורה מתוחכמת יותר ("פגישה עם אב", "שלוה גדולה: שאלות ותשובות", עמ' 8): "ולא ידענו שאקרא 'דור תש"ח'/ ושיחקתי שחמט עם אבי, תש"ח־מט". כך, גם בצורות כפל מיוחדות, כמו השימוש בשיטת ההד. בשיר "מי שם" ("ולא על מנת לזכור", עמ' 9) קורא השומר: "מי שם?" השיר מסתיים כהדהוד: "מה היה שם?"

משקלן של צורות החותם יקבל חיזוק בשירים הסימטריים לפי תבניתם, ששירת עמיחי אינה פוסחת עליהם ואף מרבה בהם, אולי בגלל נטייתה לזוגיות: הסוניטות, המרובעים. שירים דו־טוריים המקיימים חריזה מסודרת יתרמו דרך צורתם לחיזוק נוסף של צורות החותם, שהזוגיות מכוננת אותן.

ז. ייחודה של השירה

צורות החותם בליוויה של הזוגיות כנותנת אדנות ל"שניים", קובעות את סגוליותה של שירת עמיחי כבעלת נטייה לציון מדייק, למהימנות ("מיטב השיר — וידויו") ועם זאת לפיוטיות. צורות החותם שסימנן החזרה המכפילה עשויות לשמש כקוטב נגדי לפשטות הסיפורית, שהמיספרים, איזכור איברי הגוף הזוגיים — בעיקר כמו עיניים, או ירכיים השכיח בשירה שלפנינו — מעניק לשירים. בנוסח של הפרזה או במתן דברים בסדר הפוך מן המקובל, ובמיוחד דרך השניעה (טראנספוזיציה), הצגת דברים שלא במקומם הרגיל, פושט השיר את גוונו כמכונן שיח אינטימי, מבטל מרחק, ולובש מעטה אירוני. המיספרים עשויים להופיע גם הם כטראנספוזיציות, כאילו הושתלו בשירה שאינה נוטה להיאחז יתר על המידה בציוני־חולין, ולחזק נימה מבדחת. את מקומו של המיספר, לקינה או לשנינה, יקבע ההקשר. אינו דומה מיספר או ציון זוגי כלשהו בתיאור ביקורה של מלכת שבא, לאיזכור המלה יומיים בקינה של לאה גולדברג. כך נקבע השוני בין מעמדה של הזוגיות בקבצי השירים, שבהם אנו דנים, ובין הז'אנרים האחרים שעמיחי נדרש להם. בשירה תורמת הזוגיות להכרעת הכף לצד הדיוק, כאשר צורות החותם מבטיחות את הצביון הז'אנרי, השירי, ואילו ברומאנים "לא עכשיו לא מכאן" ו"מי יתנני מלון" באה הזוגיות לחזק את הצד הבדיוני. יואל הנחצה לשניים, רות הנשרפת ורות שבירושלים מחזקים את האווירה הבדיונית. התולדה הפאראדוקסלית היא כי שירים בנוסח "שער ירושלים", "שער אכזיב", "שירי בואנוס אירס" ו"אחר בואנוס אירס" הם בעלי צביון של ריאליזם פיוטי, ואילו עלילת ירושלים ווינבורג שברומאן היא בעלת תו מיטאריאליסטי.[9] הרומאן "מי יתנני מלון" יטה את הכף לצד ההיפרריאליזם (ריאליזם יתר, קיצוני), העושה את המציאות לגרוטסקית (שיריה של זיוה המתפרסמים כסיום לרומאן נדפסים על נייר ורוד). ההיתול מבקש להגיע לממדים של לצון ללא גבולות, כאשר הכפלת הדמויות ואיבריהן היא אחד האמצעים לכך. תסכיתים ומחזות "פעמונים ורכבות" ניצבים במקום ביניים בין השירה הנוטה אל הווידוי ובין המהלך הגרוטסקי עד לגבול האבסורד, שנועד להצחיק, של הרומאן הסאטירי. כפל הדמויות אדון רוזנברג גברת רוזנברג, ("פעמונים ורכבות") האיש והאשה, בלא שמות, כמכונני השיח על הדו־שיח בתפיסת בובר ("היום שבו נקבר מרטין בובר") יוצר את הטראגי־קומי. חייל 1 וחייל 2, מלח 1 ומלח 2, אשת יונה, אשה זרה והדמויות המקבילות האחרות, יונה, (ללא ציון מספר) יונה 2 ויונה 3 ב"מסע לנינוה", מבטיחים את האנאכרוניזם הצריך לקשור מציאות של היום לרמיזות מן העבר.

הרומאנים והמחזה "מסע לנינוה" מתרחקים באמצעות הזוגיות המתעתעת מן הממש ומחפשים להם אפיקי מוצא סמלניים, בין רציניים, בין היתוליים (אורה היא "בתולת בת ציון החזקה" ב"מי יתנני מלון"), לעומתם הסיפורים בקובץ "ברוח הנוראה הזאת", דבקים ב"נורא", כבמלת חותם. הנורא מחייב, בתפיסה ספק רצינית ספק היתולית של המספר המשתמע צורות חותם מכפילות, אופני הבעה שהזוגי והבבואתי מציינים אותם. "החיים עלולים ליהפך לגיהנום אם רואים כל דבר מועתק למשל לאליגוריה ולדימוי". מתחייב, לכאורה, הצורך להימנע מכל אלה. אך כאשר מדובר בנורא, בגיהנום, נמצא שצורות הכפל הן הכרחיות. "אין לך מנוס מאותה הרגישות המחייבת לראות הכול ראייה כפולה ומכופלת" ("תענוגות קיץ קטנים", "ברוח הנוראה הזאת", עמ' 246). הסיפורים על אף שנטייתם היא אל המרובה ("פגישת


רנה מגריט

הכתה", "מיתות אבי", "ערב קריאת שירים"), הם הקרובים ביותר בשל הראייה המכפילה, אם להזדקק למונח של האני המספר, לשירים שלו.[10]

ח. בשורת אהבה

הזוגיות כצורת הבעה משרתת את "השלוה הגדולה" ואת "הרוח הנוראה", אבל כמוטיב היא קובעת בראש ובראשונה את האמונה במתמיד, המנוגד לכליה. אל נצפה משירה שהספק והאירוניה הם במרכז גילוייה להיאחז בסיסמאות פשטניות נוסח: "עשה אהבה, לא מלחמה", אך ראייתה העקרונית, הרעיונית, אינה פטורה מזכרן של סיסמאות כאלה ("הזמן, שיר 33):

וְגִבּוֹל הַהֲסָרָאָה, שֶׁהוּא גַּם גְּבוּל
הָאַהֲבָה: בְּמָקוֹם תּוֹתָח צוֹמֵחַ
עֵץ אֲמָתִּי וְאַתְּ תִּהְיִי אֲנִי, וַאֲנִי — אַתְּ.

מדובר בגבול של הסוואה, לאמור בהענקת יחסיות ומידה היתולית לאמונה התמה כי אני ואת עשויים להתלכד כמו עץ, וכי עץ אמיתי יכול לצמוח במקום התותח. אך גבול אשלייתי כזה עדיף הוא על גבול המישחקים המסוכנים, שגם הם מדומים ויחסיים, אבל תולדתם המוות המוחלט (שם, שם):

הוֹי מוֹרִי, גְּבוּל הַצַּעֲצוּעִים קָרוֹב כָּל כָּךְ:
כְּשֶׁרוֹבֶה יוֹרֶה וּמֵמִית וְאַבָּא בֶּאֱמֶת מֵת.

ראוי לשים לב למשחקי לשון נופל על לשון שמקיימים המונחים המוחלטים, ללא צחוק והצטעצעות: ממית, באמת, מת.

תורות גדולות שעניינן ביטול מוחלט של התחומים המבדילים בין אני ואתה, או תורות המאמינות בעליונות האידיאה המהפכנית, אף הן נמצאות על פני השטח ואין הן עמוקות (שם, שם):

הוֹי מוֹרִי וְרַבִּי הַזָּקֵן, הַחַיִּים
אֵינָם עֲמֻקִּים כְּפִי שֶׁאָמַרְתָּ. הַהִסְטוֹרִיָה
וְאַהֲבוֹת בּוּבֶּר וּמַרְקְס אֵינָן אֶלָּא כְּמוֹ
קֶרוֹם דַּק שֶׁל כְּבִישׁ סָלוּל עַל הָאֲדָמָה הַגְּדוֹלָה.

תורות גדולות, אפילו אם הן באו לעולם בסימן של אהבה ובקשת חסד לאדם ולאנושות, אינן אלא כמעטה חלקי על פני האדמה. הן נתונות על פני השטח ולא במעמקיו. אכן, הן סלולות, מנוסחות כדבעי. הדימוי שעניינו הכביש הסלול, עשוי לרמוז לגיבוש המילולי המצוין של שתי התורות שהאני השר מחשיב. התורה הדיאלוגית־האינדיבידואלית והיפוכה: התורה המוניסטית, הקולקטיבית. שתי התורות אינן מבטלות את כוח ה"צעצועים" הממיתים, והן גם דוחות את תורת המורה הזקן הנזכרת בשיר שראייתו ולקחו שונים הם מאלה של תלמידו. נמצאת רק האהבה, אני ואת ולא אני ואתה, או אני וההיסטוריה, אני וצו המהפיכה, עשויים לקיים את העולם. העץ עולה בעומקו של הכביש וחדירת שורשיו ממשית יותר. על אף האשליה שבהסתכלות בו, כאילו ביכולתו לשמש בבואה ליחסי אני את, יש בעץ כדי להסביר את חוזקה של הזוגיות האוהבת, כמתחרה עם כל האמונות החשובות, זולתה. האהבה כיחסים של אני ואת המנוגדים ליחסי איבה, השמדה ומלחמה, היא המציגה את התשתית הרעיונית העקבית ביותר, בשירה שהזוגיות היא בה מוטיב ראשי והיא המכוננת את ההבעה כולה. ■

הערות:

1. הדיון מבוסס על ספרי השירים של יהודה עמיחי: "שירים 1948־1962" (והקבצים המוקדמים מהם הורכב הספר: "עכשיו ובימים האחרים", במרחק שתי תקועות", "בגינה הציבורית"), "עכשיו ברעש", "ולא על מנת לזכור", "מאחורי כל זה מסתתר אושר גדול", "הזמן", "שלוה גדולה: שאלות ותשובות", קובץ הסיפורים: "ברוח הנוראה הזאת", הרומאנים: "לא מעכשיו לא מכאן", "מי יתנני מלון", "תסכיתים ומחזות" וכן שירים שנתפרסמו בכתבי עת שעדיין לא כונסו בספר בעת כתיבת המסה.
2. ראה מסותי על יהודה עמיחי בספרי: "שירה ומורשה" ו"משוררים בגדולתם". על האווירה הקיומית ביצירת עמיחי עמדו רבים מפרשניו ראה לדוגמא: צבי לוז, "מה עכשיו מה כאן שירי יהודה עמיחי", "מציאות ואדם בספרות הארץ־ישראלית", דביר, תל־אביב, תש"ל, עמ' 144־161, ובפיתוח נרחב בעבודת דוקטור על יהודה עמיחי של בועז ערפלי.
3. כך, למשל, במחזה, "מסע לנינוה".
4. יהודה עמיחי, "שירי אהבה", שוקן ירושלים ותל־אביב, תשמ"ב, מהדורה דו־לשונית עברית ואנגלית.
5. "נתת על השולחן לחם פנים לפניי תמיד" (שמות, כה, ל).
6. הצירוף של קינות למתיקות מציין במיוחד את "מאחורי כל זה מסתתר אושר גדול". ראה פירוט ב"משוררים בגדולתם", עמ' 375, הערה 15.
7. רמיזה אפשרית ל"סוכת דוד הנופלת".
8. ראה פירוט לדוגמא: "משוררים בגדולתם", עמ' 376, הערה 20.
9. ראה דיון מפורט בספרי "סיפורת עברית מיטאריאליסטית", עמ' 70־84.
10. ראה דיונים מפורטים כולל ביבליוגראפיה וסקירת הביקורת והפרשנות על יצירת עמיחי, בספר העומד להתפרסם "יהודה עמיחי — מבחר מאמרים על יצירתו", ערכה והוסיפה מבוא יהודית צוויק־הלוי, עם עובד וקרן תל־אביב לספרות ולאמנות.

בין סוף לסוף

מקרא בשני שירים מאת יהודה עמיחי

מירי ברוך

א. חיכיתי לנערתי ולא היו צעדיה.

חִכִּיתִי לְנַעֲרָתִי וְלֹא הָיוּ צְעָדֶיהָ.
אַךְ שָׁמַעְתִּי קוֹל יְרֵיָה — חַיָּלִים
מִתְאַמְּנִים לְמִלְחָמָה.
חַיָּלִים תָּמִיד מִתְאַמְּנִים לְאַחַת הַמִּלְחָמוֹת.

אָז פָּתַחְתִּי צִוְּארוֹן חֻלְצָתִי
וּשְׁנֵי קְצוֹת הַדְּשָׁשִׁים הִצְבִּיעוּ
לַכִּוּוּן הָאֶחָד וְלַכִּוּוּן הַשֵּׁנִי
וְצַוָּארִי עָלָה בֵּינֵיהֶם — וְעָלָיו
אֲמִיר רֹאשִׁי הַשָּׁקֵט
וּבוֹ פְּרוֹת עֵינַיִם.

וּלְמַטָּה, בְּכִיסִי הַחֵם, נָתַן לִי צִלְצוּל הַמַּפְתְּחוֹת
קְצָת בִּטָּחוֹן
שֶׁל כָּל הַדְּבָרִים שֶׁאֶפְשָׁר עוֹד
לִסְגֹּר וְלִשְׁמֹר.

וְנַעֲרָתִי עֲדַיִן הוֹלֶכֶת בָּרְחוֹבוֹת
וְהִיא עֲנוּדַת תַּכְשִׁיטֵי הַקֶּץ
וַחֲרוּזֵי הַסַּכָּנָה הַנּוֹרָאָה
עַל צַוָּארָהּ[1]

כותרת השיר והשורה הראשונה שלו מרמזות על השיר כולו כעל שיר העוסק בבעיה אכסיסטנציאליסטית: השימוש בפועל "היה" ("לא היו") מפתיע ונראה מוזר ולא שייך. הקורא ציפה אולי לנוסח כמו: חיכיתי לנערתי ולא נשמעו צעדיה, או: חיכיתי לנערתי והיא לא הגיעה, אך ודאי שלא לצורה "לא היו צעדיה". בהמשך השיר מובהרת ומתחדדת הכוונה של השימוש במלה "היו", כשהדיון מועתק מן הסיטואציה החיצונית של גבר המאוכזב מאי בואה של נערתו למישור הפנימי של דיון בבעית הקיום.

הסיטואציה הקונקרטית המעוצבת כאמור בשיר, היא, גבר המצפה לנערתו וזו — אינה מגיעה. מבחינת ההתרחשות החיצונית כמעט כלום, אולם אי בואה של הנערה מעלה שורת מחשבות ואסוציאציות במוחו של הגבר הממתין, מחשבות בעניין מהות הקיום, חיים ומוות, והמודעות להם.

כבר בבית הראשון, לאחר משפט הפתיחה, מתחיל הדיון האכסיסטנציאליסטי תוך בנית אנלוגיה הפוכה בין הנערה והמלחמה:

חיכיתי לנערתי ולא היו צעדיה
אך שמעתי קול מלחמה.

לכאורה: מה בין הנערה והמלחמה? קשר זה יובהר בהמשך השיר, אך כבר כאן האיחוי הסינדטי בדרך הניגוד: "אך", המקשר בין שני המשפטים, שאין ביניהם לכאורה קשר — מחייב לבנות את האנלוגיה ביניהם. כאן, דומה, ציפה הדובר לשמוע את קול צעדי נערתו, אך תחתם שמע קולות מלחמה. קולות אלה מביאים לתודעתו את הדיון במלחמה כשהוא יודע לומר במרירות או באירוניה שחיילים תמיד מתאמנים לאחת המלחמות.

המלחמות שתמיד תהיינה וחיילים שלעולם ילחמו, מעלים בדובר את האנלוגיה לנערה ולכל הקשור בה (אהבה, בית ודברים שניתן לשמור.) נערה זו עדיין הולכת ברחובות כמו שצלצול המפתחות מזכיר לו, לדובר, שיש "דְּבָרִים שֶׁאֶפְשָׁר עוֹד לִסְגֹּר וּלְשָׁמוֹר". מייצגי הנצחי הם ההרס והמלחמה ואילו האהבה, הנערה והקיום הם ארעיים וחולפים. כדאי לשים לב לדרך העלאת המלה "עוד" בשיר: למלה זו שתי משמעויות מנוגדות. כשהיא באה לפני מלה אחרת מציינת המלה "עוד" — תקווה ואפשרויות לעתיד. ("עוד לא אבדה תקוותנו", "עוד לא אכלנו שום דבר"...) ואילו בבואה בסיום משפט היא מציינת יתוק וחוסר אפשרויות. ("לא עוד", "אינם מכסים עוד"[2]). כאן מנצל עמיחי את שתי אפשרויותיה של המלה "עוד" תוך העמדת המתח בין המשפט השירי לשורה השירית. המלה "עוד" מופיעה בסוף השורה ומדגישה את חוסר האפשרויות לשמור דברים עוד, אך מיד אחר כך מתמשך המשפט תוך גלישה לשורה הבאה וכך היא הופכת ומקבלת גם את המשמעות האופטימית של האפשרויות שבכל זאת קיימות עדיין.

המודעות למלחמות שתמיד תהיינה, למוות, לארעיות הקיום, יוצרות בדובר תחושה לא נעימה והמועקה ההגותית מביאה אותו למצב פיזי לא נוח — לתחושת מחנק: ◀

אָז פָּתַחְתִּי צְוֹארוֹן חֻלְצָתִי
וּשְׁנֵי קְצוֹת הַדְּשִׁים הִצְבִּיעוּ
לְכִוּוּן הָאֶחָד וְלִכְוּוּן הַשֵּׁנִי
וְצַוָּארִי עָלָה בֵּינֵיהֶם — וְעָלָיו
אֲמִיר רֹאשִׁי הַשָּׁקֵט
וּבוֹ פְּרוֹת עֵינַיִם.

פתיחת הצוואר במישור המוחשי, כמו הציפיה לנערה שלא הגיעה, מביאה את הדובר להעלאת שורת אסוציאציות ומחשבות: צוואר החולצה בעל שני הדשים, מעלה, פיגורטיבית, בעיני הדובר, את המתח ואת האנלוגיה שהועלתה קדום לכן. הדש האחד מצביע לכיוון האחד, לנערה, לדברים שניתן עוד לשמור עליהם, לכל אלה שהם ארעיים ואילו הדש השני מצביע לכיוון השני: המלחמה, המוות, התמיד. המודעות לארעיות הקיום, כמו במודעות למוות אינם חדשים לו לדובר. ראשו שקט ובראשו — פירות עיניים, עיניים בשלות, מודעות ומושלמות. העיניים כמו הפרי הן תוצר ותוצאה של הדברים שמקודם. בחירת הפיגורות הבונות את המטפורה שבבית השני היא מתחום הצומח:

צווארו של הדובר — גזע העץ,
הדשים — עלי העץ,
הראש — צמרת העץ,
העיניים — פירות העץ.

המטפורה בונה מעין ניכור בין הדובר לבין גופו, ניכור המאפשר לו מרחב ופרספקטיבה להבנת עצמו.

הבית השלישי פותח במילה **ולמטה** דבר המחייב את הקורא לתת את דעתו לכך שכל ההתרחשות בשני הבתים הראשונים היתה "למעלה". ההתייחסות היא להתרחשות במישור הסיטואציה הקונקרטית ולא במישור הסיטואציה המחשבתית, שהרי כל אחד מן הבתים פותח בשורה המצביעה על פעילות. אמנם זוהי פעילות פסיבית מאד, שאינה דווקא של הדובר עצמו (חיכיתי, פתחתי צווארון, צלצול המפתחות נתן לי... ונערתי הולכת.) אך אלה, כאמור, גוררים אחריהם את הסיטואציה המקבילה והעיקרית שבשיר שהיא ההתרחשות המחשבתית.

הבית האחרון מעלה באופן ברור אנלוגיה בין הדובר לנערתו. אך שוב, לא בתחום הקונקרטי אלא בתחום המודעות לארעיות הקיום, ולמוות האפשרי בכל רגע, המיוצג כאן לגבי הדובר כמלחמה.[3]

הנערה איננה מודעת למה שיודע הדובר. אולי חוויית המלחמה, ראיית חברים הנופלים בקרב וההבדל הקטן כל כך בין החיים למתים בין מי שמכסה ראשו בשמיכה לאלה שאינם מכסים עוד[4] הוא שהביא את הדובר למודעות הזאת. הנערה אינה יודעת את הדברים. למרות היותה חנוקה (כמו הגבר, הדובר, גם כאן תחושת המחנק היא בצוואר, אלא שאצלו זוהי תחושת מחנק שיסודה במחשבות ובמועקות, ואילו היא, פיזית, חנוקה בעדיים, אך אינה מרגישה בכך.) על צווארה של הנערה — תכשיטי קץ וחרוזי **סכנה נוראה** אך היא הולכת ברחובות, עדויה בעדייה, ואינה מגיעה לפגישה עם הדובר הממתין לה. אין היא מודעת לבעיית הזמן החולף ללא שוב, ואף לא למוות.

בשיר זה, כמו בשירים מוקדמים רבים אחרים של עמיחי, תחושת הקיום עולה ומתחדשת במוחו של הלוחם, זה הפוגש את המוות פנים אל פנים וחייב להתמודד אתו גם הגותית. אין זה מוות צפוי של זקנה או מחלה. זהו מוות מקרי, כשפגז זה או אחֵר פגע משום מה בחבר זה או אחר, וההשארות בחיים כמו המוות הם מקריים ומשאירים את החַי ברגשות אשם על שהוא נשאר חי, כשהוא מהרהר על מהות הקיום. אין כאן פחד מן המוות אלא השלמה ומודעות אכסיסטנציאלית בוגרת לו.

ב. במשך אהבתנו הושלמו בתים

בְּמֶשֶׁךְ אַהֲבָתֵנוּ הֻשְׁלְמוּ בָּתִּים
וּמִישֶׁהוּ, שֶׁלֹּא יָדַע,
לָמַד לְנַגֵּן בֶּחָלִיל, תַּרְגִּילָיו
עוֹלִים וְיוֹרְדִים. אֶפְשָׁר לִשְׁמֹעַ
אוֹתָם עַכְשָׁיו. כְּשֶׁלֹּא נָמַלֹּא זֶה אֶת זֶה
כְּצִפֳּרִים אֶת אֲמִיר הָעֵץ.
וְאַתְּ כְּבָר מַחֲלִיפָה מַטְבְּעוֹת, בְּלִי הֶרֶף,
מֵאֶרֶץ לְאֶרֶץ וּמֵרָצוֹן לָרָצוֹן.

וְאַף עַל פִּי שֶׁנַּהֲגְנוּ בְּשִׁגָּעוֹן.
נִרְאָה עַכְשָׁיו כִּי לֹא סָטִינוּ הַרְבֵּה
מִן הַמְּקֻבָּל וְלֹא הִפְרַעְנוּ לָעוֹלָם,
לַאֲנָשָׁיו, לִתְנוּמָתָם.
אֲבָל עַכְשָׁיו, סוֹף.
וְעוֹד מְעַט, וְלֹא יִשָּׁאֵר מִשֶּׁנִּינוּ אֶחָד
לִשְׂכֹּחַ אֶת הַשֵּׁנִי.

משפטי הסיום של השיר מעמידים לפנינו את הדובר. אדם ציני המודע למות אהבתו. (הציניות מתבטאת בבחירת המלה המהופכת ל"לזכור". שכן מצופה היה: עוד מעט לא ישאר משנינו אחד **לזכור** את הזני, ואילו כאן — **לשכוח** את השני.) דבריו הם דברי סיכום לתקופת אהבתו, כשהוא נוקט בלשון רבים, בשמו ובשם אהובתו. עם זאת האהובה היא גם הנמענת הפנימית של השיר (דבר העולה מתוך שימוש בפנייה ישרה: **ואת** כבר מחליפה וגו'.)

כמו בשיר הקודם, גם כאן דומיננטית טכניקת האנלוגיות, כשגם כאן הגבר מול האשה, תגובותיו לסופיות האהבה ותגובתה לו.

השיר נחלק באופן ברור לשני חלקים: בבית הראשון שורת ביטויים פיגורטיביים המבטאים את "ההספק" של הדובר ואהובתו משך אהבתם. הבית השני הוא מסקנה מן הקטלוג של הבית הראשון, והדברים מובאים כאן באמירה ישירה ללא פיגורטיביות כלשהי.

סיכום חיי אהבתו של הדובר מבוטא בשני ציורים מיטונימיים. תחומי הפיגורות אופטימיים מאד: בית ונגינת חליל. הבתים הושלמו כמו שנגינת החליל נעשתה מושלמת, הכל הדרגתי. מן ההתחלה אל ההגשמה ואל השיא. השלמת הבתים כמו שלֵמות הנגינה בחליל בם מצבים חיוביים לכאורה, שהרי כל חייו שואף האדם לסיים את שהתחיל. אבל כאן, השלמת הבתים כמו שלמות הנגינה בחליל מציינים סיום מעגל, כמו שהאיש ואהובתו עומדים בפני סיום תקופת אהבתם. ניתן לראות את תמונת הבתים והנגינה בחליל בשני אופנים שונים: האפשרות האחת תצא תוך ראית העולם **כמנוכָר** לדובר. הבית הושלם, (באמת) המחלל בחליל השלים את הנגינה בחליל (באמת, כשיש כאן רמז אפי לעליות ולירידות כי תרגיליו עולים ויורדים וכאן — גם אהבתם עלתה וירדה) הבית והנגינה בחליל מיצגים את העולם הנוהג כמנהגו, עולם יפה בו קיימים בתים שהושלמו, ונגינה מושלמת בחליל ורק אצל האוהבים — הדברים הגיעו לסוף רע. אפשר, כמובן, לראות את הדברים מתוך ראיה כוללת, שהכל מגיע לסוף, והבתים והנגינה בחליל אינם אלא רמז אפי מוקדם למה שקורה עכשיו עם האוהב ואהובתו.

הזמן הדומיננטי המצויין כאן הוא העכשיו: "אפשר לשמוע אותם **עכשיו**" "נראה **עכשיו** כי לא סטינו" "אבל **עכשיו**, סוף." מִלה זו עומדת בניגוד ל"עוד" ו"עדיין" מן השיר הקודם. שם היתה עוד תקווה (אופטימיות של צעירים, אולַי,) ואילו כאן קיים רק "העכשיו" כשהמלה "עוד" מופיעה בשתי הצורות: לא עוד, ועוד מעט (המשכיות מול ניתוק, ראה לעיל.) אך כאן ההדגשות הן דווקא על **הלא** ועל **המעט**. שני המשפטים המרכזיים של השיר הם גם הקצרים ביותר והממצים את כוונת הדובר:

אֶפְשָׁר לִשְׁמֹעַ אוֹתָם עַכְשָׁיו.
אֲבָל עַכְשָׁיו, סוֹף.

האהבה באה לסיומה ושניהם מסכימים לכך. כמו בשיר הקודם, מעצב גם כאן הדובר הבדל בין הגבר לאשה. אמנם הוא מדבֵּר בשם שניהם, סיכומו את חיי אהבתו הוא גם סיכום חיי אהבתה, אך התנהגותה שונה מהתנהגותו שלו. הגבר מודע לסופיות, מקבל אותה בהשלמה פסיבית ואילו היא:

מַחֲלִיפָה מַטְבְּעוֹת, בְּלִי הֶרֶף,
מֵאֶרֶץ לְאֶרֶץ וּמֵרָצוֹן לָרָצוֹן.

האשה רוצה למצות יותר, היא פעילה, אקטיבית, פורטת אולי את הדברים לפרוטות תוך רצון לנצל ולמצות דברים שאולי החמיצה משך חיי אהבתם.

אהבתם של הדובר ואהובתו מצויינת במשפט קטוע חסר סיום:

"כְּשֶׁלֹּא נָמַלֹּא זֶה אֶת זֶה
כְּצִפֳּרִים אֶת אֲמִיר הָעֵץ" —

המשפט מציין זמן: כאשר (כש...) אך הוא חסר סיום. האהבה נסתימה באמצעה. היתה יפה כמו צפרים באמיר העץ אבל —

בבית השני מוסיף הדובר ומציין:

וְאַף עַל פִּי שֶׁנַּהֲגְנוּ בְּשִׁגָּעוֹן.
נִרְאָה עַכְשָׁיו כִּי לֹא סָטִינוּ הַרְבֵּה
מִן הַמְּקֻבָּל וְלֹא הִפְרַעְנוּ לָעוֹלָם,
לַאֲנָשָׁיו, לִתְנוּמָתָם.

השיגעון לפיו נהגו השניים — אינו מצויין. יש לשער שהכוונה כאן לאהבתם שנתמשכה כל כך. תחושתם היתה שהם שונים, שהם נונקונפורמיסטים בהתנהגותם אך כעת, בדיעבד, מסתבר לו לדובר כי "לא סטינו הרבה מן המקובל". גם לאנשי העולם האחרים לא הפריעו. אלה, אנשי העולם נמים בחייהם, אינם יודעים למצות את הדברים אולם מפני שאינם יודעים לאהוב, ואולי משום שאינם מודעים לכליון ולסוף האורב לכל. אנשי העולם האחרים מבזבזים את חייהם, נמים.

קריאה בשני השירים האלה מאפשרת נגיעה בכמה מהמוטיבים המרכזיים בשירת עמיחי. המודעות לסופיות הדברים. ניצול ה"עכשיו" תוך התייחסות לסוף. ומכאן שה"עכשיו" שהוא פסימי ואופטימי בעת ובעונה אחת. האהבה הארעית שהיא הרגש היחיד המאפשר קיום בעולם זה כשלנו, כשגם היא נתונה בצל הסופיות, סופיות חיצונית נכפית (מלחמה) או סוף פנימי טבעי.

יש בשירים של עמיחי שירים שהם "ישראליים" מאד, קשורים במקום ובזמן (ירושלים, אבו גוש, ארמון הנציב וכו'.) יש המעלים תחושות לוחמים ישראלים המבטאים עצמם בשפת המקורות היהודיים ורואים עצמם ממשיכים של לוחמי ישראל הקדומים ("כל הלילה עלה צבא מן הגלגל", "והיא תהילתך", "מטוס הסילון עושה שלום במרומיו עלינו ועל כל האוהבים בסתיו" — כשהם מופיעים כפשוטם או באירוניה.) יש שירים המכילים מטענים של סמלים ומנהגים יהודיים ("את נפשך נערה אשים בתוך פי כמו **אתרוג בתוך צמר רך** — גם אבי המת עשה כך" או: יד אלוהים בעולם כיד אמי במעי התרנגול השחוט **בערב שבת**.) אולם לצד "הישראליות" של עמיחי, קיימים שירים רבים מאד (והם רבים יותר בקבצים המאוחרים של שיריו) העוסקים בבעיות אכסיסטנציאליות, שאינם קשורים לזמן ולמקום, ואף מפעילים פחות אלוזיות יהודיות למיניהן. אולם גם באלה וגם באלה, גם ב"ישראליים" וגם ב"אוניברסליים" — בכל השירים מן הקצוות השונים מופיע ברב המקרים הדובֵר האכסיסטנציאליסט המפוכח, היודע לנצל את ה"עכשיו" תוך התייחסות לאַין ולסופיות של הדברים. ועל אלה ניסינו לעמוד כאן. ■

1. יהודה עמיחי: שירים 1948-1962, שוקן ת"א ירושלים 1962 עמ' 19.
2. וראה: יהודה עמיחי: גשם בשדה קרב. שם שם, עמ' 21.
3. שיר זה, כמו מרבית שירי עכשיו ובימים האחרים, מעוצבים מנקודת תצפית של דובֵר לוחם.
4. גשם בשדה קרב, שם שם, עמ' 21.
יהודה עמיחי: שירי אהבה, הוצ. שוקן ת"א 1982, עמ' 100.

שירים מסדנת היזע

יהודה גור־אריה, נתן יונתן

בגליון הקודם הבאנו מעט משירי העם האלמוניים של בעלי המלאכה והשוליות היהודים במזרח אירופה, בסוף המאה הקודמת שנתנו ביטוי למצבם הכלכלי העלוב ולתחושת היאוש והקיפוח.
בהמשך הסידרה אנו מביאים שירים נוספים מסוג זה, אך כאן בולטת כבר נימה של מחאה והכרה מעמדית וקריאה למאבק למען זכויות העובדים המקופחים ונגד ניצולם.

אנונים

נמרתף

שָׁם בְּפִנַּת הַמַּרְתֵּף הַלַּח
עַל רִצְפָּה קָשָׁה, עַל מַצָּע שֶׁל קַשׁ
שׁוֹכֵב לוֹ אָדָם שָׁחוּף־רֵאָה נֶאֱנָח
שׁוֹכֵב וְגוֹנֵחַ צוֹעֵק וְנוֹאָשׁ:

הַקֶּשֶׁב נָא יַלְדִּי לְדִבְרֵי הָאֻמְלָלִים
וְאוּלַי אָז תָּבִין אוֹתִי בֵּן,
לְפָנֶיךָ שֶׁמִּמְּךָ לְעוֹלָם אֶפָּרֵד
הַשָּׁבַע וְיָדְךָ לִי תִּתֵּן.

אַתָּה לֹא תִּשְׁתֹּק עַל חַיַּי, וּבִשְׁמִי
בְּנֹעוּרֶיךָ תֵּצֵא אֶל הַקָּרָב
וְתִשְׁאַף כָּל יָמֶיךָ לִנְקֹם אֶת דָּמִי
אֶת מוֹתִי־טֶרֶם־עֵת בָּרָעָב.

■

בֹּא קָרֵב יַלְדִּי הוֹשֵׁט לִי יָד
בִּידֵי אָבִיךָ הִתְבּוֹנֵן
אֵיךְ אֶת דְּמֵיהֶן מָצַץ עַרְפָּד
אַכְזָר, בַּעֲבוֹדָה קָשָׁה.

וְעֵת אֲנִי, רָעֵב, קָפוּא
צָבְרוּ הָרְכוּשָׁנִים מִלְיוֹנִים
וְאֶת דָּמִי הֵם שָׁאֲבוּ
עֵת בִּמְעוֹנִי שָׁלַט הָעֹנִי.

אַרְמוֹנוֹת נְשָׂאִים וְתִפְאֶרֶת סָלוֹנִים
צָבְעוּ בְּאָדֹם מִדָּמִי הַשּׁוֹתֶת
עַל כֵּן בֵּן שֶׁלִּי אַל תִּשְׁכַּח אֶת הָעֹנִי
וְתִקַּח נְקָמָה עַל מוֹתִי טֶרֶם־עֵת.

אַל תַּעֲמֹד מֶרְחוֹק עֵת אָחִיךָ
יֵצְאוּ כְּאֶחָד מִלְחָמָה לְאַסֵּר.
עֲזוֹר גַּם אַתָּה וּבְכָל כּוֹחוֹתֶיךָ
אֶת שַׁלְשֶׁלֶת־בַּרְזֶל־הָרִישָׁעָה לְשַׁבֵּר.

אַל תִּירָא מִתְּבוּסָה וּמִתּוֹךְ אַזִּיקֶיךָ
עַל שָׁוְיוֹן וְעַל צֶדֶק תִּלְחַם
הַשָּׁבַע, לְעוֹלָם לֹא תַּנִּיחַ נִשְׁקֶךָ —
עַל מוֹתִי־טֶרֶם־עֵת קַח נָקָם!

(מיידיש: נ.ר.)

ש. הורוויץ׳

התופרות

בְּבֵית קַט יְלָדוֹת יוֹשְׁבוֹת
לְיַד שֻׁלְחָן אָרוֹךְ.
בְּרַגְלֵיהֶן מְסוֹבְבוֹת
אֶת הַמְּכוֹנָה, בְּלִי סוֹף.

הֵן מְנִיעוֹת אֶת הַמְּכוֹנוֹת
מִבֹּקֶר עַד חֲצוֹת
וּתְרִיסָרִים שֶׁל כֻּתָּנוֹת
בַּעֲמָלָן עוֹשׂוֹת.

הַכֻּתָּנוֹת כֹּה לְבָנוֹת
מַדּוּעַ הֵן צְחוֹרוֹת?
וְלָמָּה כָּכָה הַבָּנוֹת
תָּמִיד כָּל כָּךְ חִוְרוֹת?

הַנְּעָרוֹת, שִׁמְלוֹת־כּוּתָן
וְהֵגָה לֹא נִשְׁמָע
הַמְּכוֹנוֹת, הֵן לְבָדָן
קוֹרְעוֹת אֶת הַדְּמָמָה.

קָטָן הַבַּיִת וּמַחְנִיק
הַחֹם כָּבֵד נוֹרָא
שׁוֹטְפִים עַל מֵצַח וּפָנִים
אֹגֶלֵי זֵעָה קָרָה.

וְלֹא הַרְחֵק הַרְחֵק מִכָּאן,
לְיַד הָעֲיָרָה,
צָמַח לוֹ חֹרֶשׁ רַעֲנָן
וּפֶלֶג זַךְ זָרַם.

וּבַחוֹרְשָׁה הַיְרֻקָּה
אָבִיב שֶׁל מַאי צָהַל
חִפְּשִׁי מֵעוֹל וּדְאָגָה
נָשַׁב לוֹ רוּחַ קַל.

אֶל תּוֹךְ סְדָקֵי הַחַלּוֹנוֹת
הוּא הִתְגַּנֵּב לְאַט
לָחַשׁ הִמְתִּיק רָזִים נָסוֹד
לְאֹזֶן כָּל אַחַת:

״יַלְדָּה קְטַנָּה חִוֶּרֶת פָּנִים
יַלְדּוֹנֶת חֵן שֶׁלִּי
יוֹמָם וָלַיִל אַל תִּתְעַנִּי
עַד אָנָה תִּסְבְּלִי.

הַשְׁלִיכִי אֶת הַכֻּתָּנוֹת
עִזְבִי אֶת הַמְּכוֹנוֹת
וּבוֹאִי נָא אִתִּי לִצְחוֹק
בַּיַּעַר הַיָּרֹק״

״רְאֵה, בַּדִּים לְכֻתָּנוֹת
פֹּה נֶעֱרְמוּ כְּהַר
וּבַעֲלַת הַמְּכוֹנוֹת
דּוֹחֶקֶת בָּנוּ כְּבָר.

אָז לֵךְ לְךָ רוּחוֹן שׁוֹטֶה
אֶל יַעַרְךָ חָזוֹר,
אֲנַחְנוּ נִשְׁאַר לְבָד
לָשֶׁבֶת וְלִתְפּוֹר.

מַחְנִיק בַּחֶדֶר הַקָּטָן
אַף הֶגֶה לֹא נִשְׁמָע
רַק הַמְּכוֹנוֹת, הֵן לְבָדָן
שׁוֹבְרוֹת אֶת הַדְּמָמָה.

(מיידיש: נ.ר.)

מחבר השיר — שמואל הורוויץ׳ (1862־1943) — הידוע יותר בכינויו א. ליטווין היה מראשוני ״פועלי ציון״ ברוסיה. מורה, רצף, סופר ועורך, פירסם שירים רשימות ומאמרים מדעיים־פופולריים, ביידיש ובעברית. חי שנים אחדות באמריקה. שירו ״התופרות״ מביא תיאור נאמן על מצבן באותה עת.

■

נַפָּחִים אֲנַחְנוּ,
מְנַגְּדִים בַּרְזֶל.
גְּצִים עָפִים אֶל עָל.
קוֹרְנָס הֲנִיפוּ
יוֹתֵר גָּבוֹהַּ
כִּי אֲנַחְנוּ בְּנֵי עָמָל.

חַיִּים חֲדָשִׁים
רוֹקְעִים אֲנַחְנוּ;
הָאֹשֶׁר נָבִיא לְכָל אַתָּר.
לֹא שָׁוְא שָׂאֲפָנוּ,
לֹא שָׁוְא סָבַלְנוּ
תְּלָאוֹת וָצַעַר וְסֵבֶל מַר.

(מיידיש: י.ג־א.)

שיר זה מושפע כפי הנראה מן השיר הרוסי ״נפחים אנו״, שהיה פופולרי בחוגי הפועלים, בשנים שלפני המהפכה ברוסיה. מחבר השיר הרוסי הוא **פיליפ שקוליוב** (1868־1930).

פיליפ שקוליוב

נפחים אנחנו

נַפָּחִים אֲנַחְנוּ
רוֹחֲנוּ צְעִירָה.
מַפְתְּחוֹת לָאֹשֶׁר אָנוּ נִרְקָע.
קוֹרְנָס כָּבֵד
הֲנִיפוּ מַעְלָה,
בַּחֲזֵה הַפֶּלֶד הַכּוּ בְּחָזְקָה.

רוֹקְעִים אֲנַחְנוּ
דֶּרֶךְ מוּאֶרֶת
לָעָם, לָאָרֶץ, לָעֲמֵלִים
וְאֶת הַחֹפֶשׁ
שֶׁכֹּה נִכְסַפְנוּ
בָּאֵשׁ אֲנַחְנוּ מְחַשְּׁלִים.

(מרוסית: י. ג־א.)

ה.ד. נומברג

שיר ערש

עֲנָנִים שְׁחוֹרִים יַגִּיחוּ,
רוּחַ מְיַלֵּל.
מִסְּיבִיר שׁוֹלֵחַ אַבָּא
דַּ״ש לְךָ עִם לַיִל.

מֵרָחוֹק יָבוֹא הָרוּחַ,
מִמְּחוֹזוֹת הַקֹּר;
שָׁם עוֹמֵד הוּא, אֶת אוֹחֵז הוּא
וְחוֹפֵר בַּכְּפוֹר.

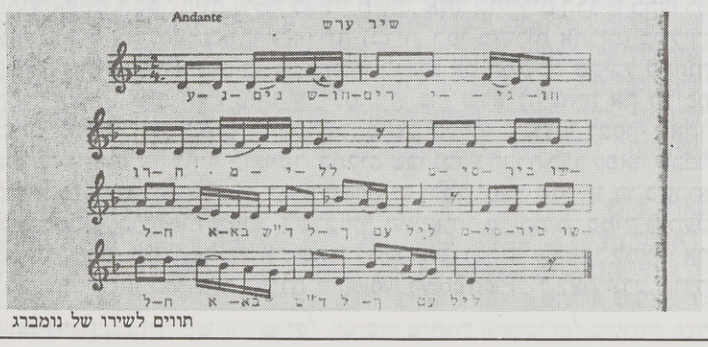
הוּא חוֹפֵר, חוֹפֵר לָעֹמֶק,
הֶעָפָר זוֹרֶה.
אֵין דָּבָר, עֲבוּר הַשֶּׁקֶר
קֶבֶר הוּא כּוֹרֶה.

לֹא רִאשׁוֹן וְלֹא אַחֲרוֹן הוּא
בַּשָּׂדֶה יְפוֹל.
אֵין דָּבָר, בְּנִי, אָבִיךָ
הוּא גִּבּוֹר גָּדוֹל.

גַּם אַתָּה תִּגְדַּל כָּמוֹהוּ,
נוּמָה בֵּן גִּבּוֹר.
עַתִּידוֹת לְךָ נָכוֹנוּ
בְּנִי, כּוֹחוֹת אֲגוֹר.

(מיידיש: י. ג־א.)

בתקופה מאוחרת יותר, עם התגברות ההכרה המעמדית והפוליטית של הפועלים, החלה פעילות פוליטית חשאית ואסורה. השלטונות רדפו את הפעילים וחבשו אותם בבתי־סוהר או הגלו אותם לסיביר, לארץ גזירה. אופייני לכך שירו הידוע של ה.ד. נומברג (1876־1927) ״א וויג־לידל״ (שיר ערש), שזכה לפופולריות עצומה ברחוב היהודי, ונהפך למעין הימנון בלתי־רשמי של התנועה הסוציאליסטית היהודית.



תווים לשירו של נומברג

מצבת־קבר לבוריס דוידוביץ׳

דנילו קיש

מסרבית־קרואטית: דינה קטן בן־ציון

לזכר ליאוניד שייקה

בסיפור הוא נשתמר בשם נובסקי, שם בדוי ללא כל ספק (ליתר דיוק, אחד מן השמות הבדויים שלו). אך הספק מתעורר מייד ביחס לשאלה אם אמנם נשתמר מקומו בהסטוריה? באנציקלופדיה של גְרַאנָט ובנספחיה, בין מאתיים ארבעים ושש הביאוגרפיות המאושרות של אישים דגולים ונאמני המהפכה, שמו אינו מופיע. הוֹפֶט מפרש באנציקלופדיה הנזכרת, כי האישים החשובים לתולדות המהפכה מיוצגים שם כולם, ומֵיצר הוא רק על ״העדרו המפתיע הבלתי־מובן של פודוֹוֶיסקי״. מכל מקום, גם הוא אינו מתייחס אף ברמז דק לנובסקי, שתפקידו במהלך המהפכה היה בכל מקרה חשוב יותר משל הנ״ל. יוצא איפוא כי בכרוניקה של המהפכה ובסיפור תולדותיה, באורח מפתיע ובלתי מובן נותר אדם זה, שבעקרונותיו הפוליטיים העניק משמעות למערכת מוסרית קיצונית, אותו אינטרנציונליסט עז־נפש, כדמות משוללת עצמיות, חסרת פרצוף וחסרת קול.

בסיפור־המעשה שאני עומד להעלות, קטוע ובלתי מושלם ככל שהנו, אנסה להחיות את זכר דמותו המופלאה ורבת הניגודים של נובסקי. פערים מסויימים, ובמיוחד אלה המתייחסים לתקופה המכריעה בחייו, לימות המהפכה ולשנים שלאחריה, אפשר להסביר על ידי גורמים שהובאו בדברי הפרשן הנ״ל, בהקשר הביאוגרפיות האחרות: חייו לאחר שנת 1917 נטמעים בחיי הכלל והופכים ל״חלק מן ההסטוריה״. מצד שני, כדברי הוֹפֶט, אל נשכח כי סיפורי חיים אלה נכתבו בשלהי שנות העשרים: מכאן הפערים רבי־המשמעות, החשאיות והחפזה. ויש להוסיף: חפזה שבטרם מוות.

מנהג מעורר כבוד היה ליוונים הקדמונים: אלה שנשרפו באש, נבלעו בהרי הגעש, נקברו תחת עיי מפולת ולַבָּה רותחת, נקרעו לגזרים בין מלתעותיהן של חיות טרף או נטרפו בפי כלבי־ים, אלה שעצמותיהם נפוצו לכל רוח על ידי עיט הפגרים ברחבי מדברות, לכל אלה הקימו במולדתם את הסֶנוֹטפוזה, מצבת קבר ריק, כי הגוף הוא אש, מים או עפר, והנשמה היא האלפא והאומגה, ומקדש מעט ראוי להקים לה.

בערב חג־המולד 1885 עצר גדוד פרשי הצאר ממסעו וחנה ממערב לגדות הדנייפר כדי לנוח וכדי לחוג שם את חג הוּלדתו של המשיח. הנסיך וֶיזֶמְסְקִי, סגן־אלוף בגדוד הפרשים, טבל במים הקפואים בהעלותו את אות המשיח בדמות צלב־הכסף; שעה קצרה קודם לכן הבקיעו חילים את שכבת הקרח הקשה בפוצצם אותה בדינמיט באורך עשרה מטרים בערך; צבע פלדה היה למים. הנסיך וייזמסקי הצעיר סירב להניח שיקשרו חבל למותניו. הוא הצטלב, שלח את עיניו הכחולות אל שמי החורף הבהירים וקפץ אל המים. החלצותו ממערבולת המים הקפואים נחוגה תחילה במטח יריות, ובהמשך בקול פיצפוץ פקקי השמפניה הנשלפים במועדון־הקצינים המאולתר שבבניין בית הספר המקומי. החיילים זכו גם הם במנת כיבוד לכבוד החג: כל אחד מהם בָּקְשבע־מאות גרם קוניאק רוסי, מתנתו האישית של הנסיך וייזמסקי לחיילי גדוד הפרשים השני. השתיה נמשכה עד לשעות אחר הצהריים המאוחרות, והחגיגות החלו מייד בתום הטקס הדתי, שהתקיים בכנסיית הכפר. דוד אברמוביץ׳ לבדו נעדר מן הטקס הדתי. טוענים שהיה שקוע בכתבי התלמוד, כשהוא שוכב באבוס החמים שבאורוות הסוסים, תאור שעקב גודש האסוציאציות הספרותיות נדמה בעיניי חשוד. אחד החיילים הרגיש בהעדרו, ויצאו לחפש אחריו. מצאוהו באורווה (בדיר, לפי מקורות אחרים) כשלידו בקבוק הקוניאק שלא נגע בו. הכריחוהו לגמוע את המשקה שקיבל במתנה בחסדי הצאר, אחר הפשיטוהו עד למתניו, כדי שלא להשחית את חליפת המדים, והתחילו מצליפים בו בפרגול. במצב מעולף קשרוהו לבסוף לאחד הסוסים וגררוהו עד לחוף הדנייפר. במקום שבו נבקע הקרח כבר קפאה שכבה דקה חדשה. דחפוהו אל תוך המים הקפואים ולבל יטבע החזיקו בו כשהוא קשור למתניו בריתמות הסוס. כשלבסוף הוציאוהו מן המים, סמוק וכמעט ללא רוח־חיים, שפכו אל פיו את שארית הקוניאק, ובהחזיקם מעל למצחו את צלב הכסף, פתחו במקהלה בשירת ״Plod creva tvojego״.* לעת־ערב, קודח בחום גבוה, העבירו אותו מן האורווה אל בית המורה הכפרי, ששמו היה סולומון מֶלָמוּד. את הפצעים על גבו של הטוראי האומלל משחה בשמן דגים בתו בת השש־עשרה של מלמוד; קודם שיצא בעקבות גדוד הפרשים שלו, שהשכם בבוקר יום המחרת נחפז לדכא מרידה, נשבע לה דוד אברמוביץ׳, כשעודנו אחוז צמרמורת, שיחזור אליה. את הבטחתו קיים. מאותו מפגש רומנטי, שככל הנראה אין יסוד לפקפק באוטנטיות שלו, עתיד להיוולד בוריס דוידוביץ׳, אשר ייכנס להסטוריה בשם נובסקי: ב.ד. נובסקי.

בארכיוני משטרת אוהראן נרשמו שלוש שנים שונות כשנת הולדתו: 1891, 1893, 1896. אין זאת רק תוצאה ממנהגם של המהפכנים להשתמש בתעודות כוזבות; שהרי די היה בכמה מטבעות שהיו משלשלים לכיסו של הלבלר המקומי או לידי הכומר, וכבר היה העניין מסודר; יש בכך בעיקר משום הוכחה לשחיתות הפקידים.

בגיל ארבע כבר ידע קרוא וכתוב; בגיל תשע לקחו אביו עמו אל בית הקפה סָאראָטוֹב שבקרבת רחוב השוק היהודי, שם היה יושב אצל שולחנו שבפינה, סמוך לחרסינת כיור־הרקיקה, לעסוק במלאכתו המשפטית. לכאן היו סרים חיילים בדימוס מצבא הצאר, בזקנם האדום הלוהב ועיניהם העמוקות, הסחוטות, וכן סוחרים יהודים מומרים מחנויות הדגים הסמוכות, לבושים בקפטנים ארוכים משומנים ושמותיהם הרוסיים עומדים בחוסר התאמה להליכתם השמית (שלושת אלפי שנות עבדות והמסורת הארוכה של פוגרומים טיפחו אותה הליכה גטואית, תוצרת תחום המושב.) בוריס דוידוביץ׳ הקטן היה רושם למענם את תלונותיהם, כיוון שכבר אז עלה על אביו בכושר הכתיב והניסוח. אמו, כך מספרים, נהגה בערבים לקרוא לפניו פרקי תהילים כשהיא נותנת את קולה בשיר. בשנה העשרים לחייו מספר באזניו אחד ממפקחי האחוזות הקשישים על התקוממות האיכרים ב־1846 — סיפור מעיק, שבו משמשים המגלב, החרב והגרדום עושי־דברם של צדק ועוול. בגיל שלש־עשרה, בהשפעת ״האנטיכריסט״ של סולוֹבְיֶב, הוא נמלט מן הבית, אך מוחזר אליו בליווי משטרתי, מאחת התחנות הרחוקות. כאן מתרחש ניתוק פתאומי שאין לו הסבר: אנו מוצאים אותו בשוק, מוכר בקבוקים ריקים בשכר שתי קופייקות ויותר מאוחר, עוסק בשיווק טבק מוברח, גפרורים ולימון. ידוע שאביו נקלע באותה התקופה להשפעתם ההרסנית של הניהיליסטים, והביא את משפחתו עד לעברי פי פחת. (יש הטוענים, כי תרמה לכך גם מחלת השחפת שלו, בזהותם ככל הנראה את המחלה הזאת עם סימפטומים של תהליך גופני שפל, בבחינת גילויו של ניהיליזם אורגני.)

בגיל ארבע־עשרה הוא משמש שוליה באטליז שבו נהוגה שחיטה כשרה; כתום שנה וחצי אנו מוצאים אותו מדיח כלים ומצחצח מֵיחמים באותו בית־קפה עצמו שבו העתיק בילדותו את כתבי התלונות; בגיל שש־עשרה, בבית חרושת לייצור נשק, מַמְיֵן קליעי תותחים; בגיל שבע־עשרה בְּרִיגָדָה, כפועל סיפון הקורא בזמן השביתות בכתביהם של ליאוניד אַנְדְרֵייֶב ושֶלֶר־מִיכָּאִילוֹב. באותה שנה עצמה הוא מופיע בבית החרושת לקופסאות וקרטונים של תיאודור קִיבֶּל, שם הוא עובד בשכר חמש קופייקות ליום.

לא הפרטים חסרים בתולדות חייו; סדר הזמנים הוא אשר גורם לבילבול (מכבידים במיוחד השמות הבדויים והתחלופה המסחררת של זירת ההתרחשות.) בפברואר 1913 אנו מוצאים אותו בָּקָו, עובד כעוזרו של מסיק־קטר; בחודש ספטמבר של אותה השנה, בין מנהיגי השביתה הפורצת בבית החרושת לציפויי קירות שֶׁבָּאיבאנו וַוזְנֶסֶנְסְק; באוקטובר, בין מארגני הפגנות הרחוב בפטרוגרד. גם הפרטים אינם חסרים: שוטרים רכובים על סוסים מפזרים מפגינים בחרבות ובמגלבי־עור שחורים, גירסה יונקרית של הפרגול. בוריס דוידוביץ׳, הנודע בכינויו כָּבֶּסָרְבּוֹטָנִי (חסר־עבודה) מצליח להימלט דרך הכניסה האחורית של בניין בית הזונות השוכן ברחוב דולגורוקובסקה; חדשים אחדים הוא עושה לילותיו בחברת שאר מחוסרי קורת־גג הלנים בבית המרחץ העירוני, אשר נתון לעבודות שיפוץ, וכעבור זמן מה מצליח ליצור קשר עם אחת הקבוצות הטרוריסטיות המתכננות מתקפת רימונים; כנושא את שמו של מי ששימש שומר בית המרחץ הנזכר — נובסקי — אנו מוצאים אותו החל באביב שנת 1914, רגליו בשלשָלאות, בדרך החתחתים המוליכה אל גדול מחנות הכפיה שבוולאדימיר; חולה, קודח בחום גבוה, עובר הוא את שלבי הדרך השונים כשהוא מדמדם והוזה בחומו. בהגיעו אל נָרים, מקום שבו מסירים את השלשלאות מפרקי רגליו הכחושים, המיובלים, מצליח הוא להימלט בסירת דייגים שנמצאה לו, קשורה אל הרציף, חסרת משוטים: הוא מניח לספינה להיסחף בזרמי הנהר המהירים השוצפים, אך עד מהרה נוכח לדעת שאיתני הטבע, בדומה לרוח האדם, לא ייכנעו לחלומות אנוש והשבעותיו: מצאוהו מוטל במרחק חמישה קשרים במורד הנהר, שם פלטה אותו מערבולת־הזרם; שעות מספר שהה במים הקפואים, חוֹוֶה אולי במעמקי הכרתו את התחדשותה של אגדת המשפחה: מימי הנחל היו עדיין אחוזים שכבת קרח דקה. בחודש יוני, בשם יעקב מייזר, הוא נשפט בשנית לשש שנות מאסר, באשמת ארגון תא טרוריסטי חשאי בקרב אסירי הפרך; במשך שלושה חדשים, בבית הכלא שבעיר טוּם, מאזין הוא לזעקות האימים ולמְלות הפרידה מפי הנידונים למוות; בצל הגרדום קורא הוא בכתבי אנטוניו לָבְּרִיוֹלָה על התפיסה המטריאליסטית של ההסטוריה.

* פרי רַחְמֶךָ.

החל באביב שנת 1912, כאשר בטרקליני פטרוגרד העלו בדאגה גוברת את שמו של רספוטין, מופיע בעיר מהנדס צעיר לימים בשם זֶמְלְיָנִיקוֹב, לבוש בחליפה בהירה מהודרת, עשויה לפי מיטב האופנה החדישה, אורכידיאה כהה תקועה בדש מקטרנו, מגבעת אפנתית לראשו, מקל־הליכה בידיו ומונוקל על חטמו. בהליכותיו הנאות, בכתפיו הרחבות, בזקנקנו המטופח ובשערותיו הכהות הסמיכות מתרברב לו אותו גנדרן בהיכרויות הרבות שבאמתחתו, נושא בחיוך קליל את שם רספוטין על שפתיו, טוען להיכרות אישית עם לִיאוֹנִיד אַנְדְרֵייֶב. מכאן והלאה ממשיך הסיפור להתגלגל לפי המתכונת הקלאסית: בתחילה ספקניות ביחס לרברבן הצעיר, מציפות אותו הגברות בהמשך בהזמנות למסיבותיהן ומגלות את קסמו הבלתי נדלה, ובמיוחד לאחר שזמלייניקוב מצליח להוכיח את אמיתותו של לפחות אחד מסיפוריו: מָרְיָה גְרִגוֹרוֹבְנָה פּוֹפְּקוֹ, רעיית אחד מפקידיו הבכירים של הצאר, הבחינה בו באחד הימים כשהוא יושב בפרברי העיר בתוך מרכבה מצופה בלכה שחורה, רכון על תכניותיו ומחלק הוראות לפועלים. הידיעה כי זמלייניקוב הוא המהנדס הראשי בפטרוגרד, האחראי על הנחת הצַנרת והתקנת המערכת החשמלית בעיר (ידיעה שבהסטוריה נמצאו לה סימוכין) מגבירה את המוניטין שלו ומעלה את מספר ההזמנות המגיעות אליו. זמלייניקוב נוהג להגיע לפגישות אלה בכירכרה שחורה, ושם שותה הוא מן השמפניה ומספר באזניהם באהדה לא מסותרת ובשמץ געגועים על חיי החברה הגבוהה בווינה. אחר כך, בשעה עשר בדיוק, מניח הוא לחברת הגברות השיכורות למחצה, מתיישב לו בכירכרה ויוצא לדרכו. מעולם לא נמצאה ההוכחה לחשדות המוצדקים שתלו בו, כי יש לו אשה לא חוקית (ויש אומרים, גם בן), בת החברה הגבוהה. חשדות שככל הנראה נמצא מפרנסם על ידי הסתלקויותיו הפתאומיות הקבועות, תמיד בשעה עשר בדיוק. רבים, עם זאת, לא ראו בכך יותר מאשר גילוי נוסף של ראוותנותו, ובמיוחד לאחר אותו מעשה מפורסם, כאשר קם ועזב את טרקלין בית גרסימוב בדיוק בשעה שהיתה אולגה מיכאילובנה מזמרת אחת מן האריות שלה; זמלייניקוב הציץ בשעון הכסף שבכיסו, ולתדהמת הכל קם ויצא באמצע הקונצרט, מבלי להמתין עד לסוף ההופעה.

העלמויותיו הפתאומיות של זמלייניקוב מטרקליני החברה הפטרוגרדית לא הפתיעו איש; הכל ידעו כי זמלייניקוב, בתפקידו כמהנדס ראשי, נוסע לעתים מזומנות אל מחוץ לארץ: מה עוד שהתפקיד היקל עליו לחדש בהזדמנויות אלה את מלתחתו בפריט אופנתי זה או אחר ולהביא באמתחתו, לצד השי המתאים, גם סיפור חדש על חיי חברת הצמרת שמחוץ לגבולות רוסיה. על כן גם העדרותו מאחת המסיבות הגדולות והמפורסמות בסתיו שנת 1913 לא היתה עשויה לעורר אלא צער, מה עוד שזמלייניקוב שלח מברק המאשר את השתתפותו. אלא שבפעם הזאת ארכה העדרותו יותר מן הרגיל, וכבר ניתן היה בצדק להתייחס לנוכחותו בטרקליני פטרוגרד כאל סיפור קצר שהגיע לקצו, אחד מן הסיפורים הזוכים בכבוד העצוב, להישכח בן רגע. (את מקומו ירש חניך צעיר בבית הספר לקצינים, שהיה משופע בידיעות מחיי אצולת הארמון ובסיפורים שניזונו מקרבתו האישית הישירה של רספוטין, ולהבדיל מזמלייניקוב, היה חפשי מכל התחייבות אחרת והיה נשאר לבדר את החבורה עד אור הבוקר.) הלם התדהמה היה גדול עוד יותר כאשר אותה מריה גרגורוֹבְנָה פּוֹפְּקוֹ, שכאיזו בת מלכים אהבה להסתובב בכירכרתה ברחובות העיר, גילתה ברחוב סְטוֹלְפִּינְסָקֶה, בין האסירים הקופאים ומזי הרעב שהועסקו בניקוי הרחובות, פנים שנידמו לה מוכרים. היא קרבה אליו ושילשלה נדבת מטבע אל כפו; עתה לא היה עוד שום ספק בדבר, היה זה זמלייניקוב.

כך חזרה רוחו של זמלייניקוב ופקדה שנית את טרקליני פטרוגרד ושעה קצרה היה בה כדי להוות איום על המוניטין של רספוטין. לא היה קושי לאמת עובדות מסויימות: את נסיעותיו התכופות אל מחוץ לגבולות המדינה ניצל זמלייניקוב למטרות לא חוקיות; כאשר בפעם האחרונה חזר מברלין, עם מזוודות העור השחורות, גילתה משטרת הגבול במטענו, מתחת לכותנות המשי והחליפות המהודרות, חמישים אקדחי בראונינג מתוצרת גרמנית. אך מה שמריה גרגורובנה לא היתה מסוגלת לדעת וצריך היה להמתין עוד כעשרים שנה לשם כך (כלומר, עד שנתגלה ארכיון המשטרה החשאית, שנגנב בידי השגריר וָלָקוֹב) מעורר פלצות גדולה שבעתיים: זמלייניקוב הוא שעמד בראש ה"אכספרופריציה" (ה"הפקעה") ואף היה אחד המשתתפים הפעילים בשוד הנודע של קרון־הדואר, שכתוצאה ממנו הגיעו מיליוני רובלים לידי כוחות המהפכה, וכי נוסף על אקדחי הבראונינג המוחרמים הבריח אל תוך גבולות רוסיה, בשלושה מחזורים, גם נשק וחמרי נפץ; זאת ועוד: כעורכו של העיתון "ממזרח שחר", שנדפס בבית דפוס חשאי על גבי נייר דקיק, ששימש לייצור סיגריות, היה מביא עמו אישית, בתוך מזוודותיו השחורות, את מטריצות הגומי, מה שהכביד מאוד כשהיה צריך ללחוץ ידו של מישהו; וכי ההתנקשויות הראוותניות של חמש־שש השנים האחרונות היו מעשה ידיו להתפאר: התנקשויות אלה ניתן לזהות, כיוון שנתייחדו מן האחרות: לפצצות שיוצרו בבית מלאכתו החשאי של זמלייניקוב נודע כח הרס כה רב, עד שאת קרבנותיהן הנבחרים בקפידה מרובה הותירו בדמות שברי עצמות וקרעי בשר מדמם; וכי עקב הליכותיו המתנשאות (אשר שימשוהו, ללא שום ספק, לצרכי ההתחזות) היה שנוא על כל הפועלים שעליהם היה מופקד; וכי לפי הודאתו האישית חלם ימים רבים על ייצור פצצה בגודל אגוז, בעלת כח הרס אדיר (אומרים שהתקרב באופן מסוכן להגשמת חלומו זה); וכי בעיני המשטרה, לאחר ההתנקשות במושל פוֹן לָאוּנִיץ', היה חשוב כמת: שלושה אנשים העידו, כי הראש המוצג בתוך צנצנת האלכוהול שייך לזמלייניקוב (וצריך היה להופיע אָזֶף השטני בכבודו ובעצמו, כדי לאשר שהגולגולת הנתונה בתמיסת ספירט, בעורה הכמוש, לא זהה עם גולגלתו ה"אשורית" של זמלייניקוב); וכי פעמיים נמלט מבית האסורים ופעם אחת ממחנה הכפיה: בפעם הראשונה פרץ יחד עם חבריו את כתלי תא־כלאו, ובפעם השניה נעלם בשעת הרחצה, לבוש בגדי סוהר, שנותר ערום; וכי לאחר שנתפס ונאסר בפעם האחרונה, עבר את הגבול במזחלת־הסוחרים היהודים בנתיב המבריחים הנודע של וילקומיר, כשהוא מחופש לסוחר נוסע; וכי השתמש בתעודות כוזבות על שם מ.ו. זמלייניקוב, בעוד אשר שמו האמיתי היה בוריס דוידוביץ' מלמוד, או ב.ד. נובסקי.


דנילו קיש

לאחר פער ניכר במקורות העומדים לרשותנו לצורך סיפור־המעשה שלנו (ואשר בחרנו שלא להעמיס על הקורא את פרטיהם השונים, על מנת שלא להעיב על ההרגשה הנעימה והכוזבת, כי המדובר גם הפעם בסיפור שבו — למזלם של הסופרים — מחליקים על הפרטים בכח הדמיון), אנו מוצאים אותו בבית חולים לחולי נפש שבמלינובסק, בין חולי־רוח קשים ומסוכנים, משם הוא נמלט בדרך המובילה לבאטום, מחופש לתלמיד תיכון רכוב על אופניו. שגעונו היה מדומה, דבר זה נעלה מכל ספק, על אף חתימתם של שני רופאים מומחים; בעובדה זאת מכירה גם המשטרה, אשר כללה ברשימותיה את שמם של שני הרופאים, כאוהדי המהפכה. מכאן והלאה דרכו פחות או יותר ידועה: השכם בבוקר אחד מימי חודש ספטמבר שנת אלף תשע מאות ושלוש־עשרה, בהפציע השחר, עולה נובסקי בחשאי על סיפון אניה ומוסתר בין מטעני ביצים במשקל טון כל אחד, הוא מגיע, דרך קונסטנטינופול, עד לפאריז; כאן הוא מבלה את ימיו בספריה הרוסית שבשדרות גובלן ובמוזיאון גִימֶה, הוגה בכתבים העוסקים בפילוסופיה של ההסטוריה והאמנות, ובערבים יושב לו ברוטנדה שבמונטפרנס, ספל בירה בידו ועל ראשו "המגבעת הנאה ביותר שניתן להשיג בפאריס של הימים ההם". (והנה, אפילו אותו איזכור המתייחס למגבעת, משל בְּרוּס לוֹקְארט, איננו משולל הקשר פוליטי: ידוע כי נובסקי היה פעיל בסינדיקט הכל־יכול של המגבענים היהודים בצרפת). לאחר הכרזת המלחמה הוא נעלם ממונטפרנס ומתגלה על ידי המשטרה לעת־בציר בכרמים הסמוכים לְמוֹנְפֶלְיֶה, מסתובב בין שורות הגפנים כשבחיקו סל מלא ענבים בשלים: הפעם לא היה שום קושי לכבול את ידיו. הנמלט נובסקי אל ברלין, או שמא גורש שמה — דבר זה לא ידוע לנו. מה שידוע, מכל מקום, הרי זו עובדת השתתפותו הפעילה ב"נוֹיֶה צַייטוּנְג" וב"לַייפְּצִיגֶר פוֹלְק־צַייטוּנְג" הסוציאל־דמוקראטיים, בשמותיו הבדויים ב.ד. דולסקי, פְּרֶבְּלוּם, ויקטור טֶבְּרְדוֹהֶלְיֶבּוֹב ונ.ל. דוידוביץ', וגם זאת שכותב הוא, בין השאר, את עבודתו הנודעת הדנה ביצירתו של מקס שפילר "תולדות תעשיית הסוכר". "הוא היה", כך כותב הסוציאליסט האוסטרי אוֹסְקָר בְּלוּם, "תערובת מוזרה של אי־מוסריות, ציניות ונילהבות ספונטאנית לרעיונות, ספרים, מוסיקה ובני אדם. הייתי מתאר אותו כדומה למשהו מעין מזיגה בין פרופסור ושודד. בפרופיל האינטלקטואלי שלו, מכל מקום, לא ניתן היה להטיל ספק. אשף זה של העיתונות הבולשביסטית היטיב לנהל שיחות שלמות הטעונות בלא פחות חומר נפץ מאשר הקדמותיו". (תאור המעלה בדעת אכן מחשבה נועזת, כי אפשר שא. בלום הכיר את חייו החשאיים של נובסקי, אלא אם כן מדובר כאן בדימוי מקרי בלבד.) בברלין, לעת הכרזת המלחמה, כשרבבות הפועלים הקרואים לדגל הסתובבו בחוצות העיר כרוחות רפאים, ומן הקבָּרֶטים הדחוסים בעשן עלה קול ציווחת הנשים, ושעה שבשר־התותחים ניסה להחניק את חרדתו ויאושו במשקאות חריפים למיניהם, היה נובסקי האחד והיחידי בבית מטורפים זה, שלא איבד את עשתונותיו ושמר על פרספקטיבה נכונה — מוסיף בלום.

באחד מימי הסתיו הבהירים, בשעת סעודת הצהריים המוגשת בבית המרפא "דָאבוס" הנודע שבעיר באזל, שם הוא מאושפז לריפוי עצביו החולים וריאותיו הנגועות, שעה שהוא סועד בחברת אורח, איש האינטרנציונל בשם לוין, ניגש אליהם הרופא השוויצי הצעיר, ד"ר גרינוואלד, תלמידו וידידו של יונג, הנחשב לבר־סמכא בתחום עיסוקו. לפי עדותו של לוין נסבה השיחה על

מזג האוויר (אוקטובר רווי שמש), על מוסיקה (בעקבות קונצרט שנתנה לא מכבר אחת החולות) על מוות (אותה חולה החזירה בליל אמש את נשמתה המוזיקאלית לבורא). בין מנת הבשר לליפתן החבושים, המוגש להם בידי מלצר במדים, אומר ד"ר גרינוואלד בקולו המאנפף, בבקשו להתגבר על מבוכת שתיקה קצרה שנשתררה משאיבד להרף עין את הקשר השיחה: "בפטרסבורג פרצה איזו התקוממות." (הפסקה). הכף שביד לוין עצרה מתנועתה; נובסקי נרעד; קצת אחר כך, שלח ידו אל הסיגריה. ד"ר גרינוואלד חש במבוכה מסויימת. כשהוא מתאמץ לשוות לקולו נימה שיגרתית ככל האפשר, מנסה נובסקי להתגבר על הרעידה האוחזת בו: "סליחה? היכן שמעת על כך?" בנימת התנצלות אומר ד"ר גרינוואלד, כי הבוקר הבחין בידיעה בחלונותיהן של סוכנויות החדשות הטלגרפיות. מבלי להמתין שוב לקפה, חוורים עד מוות, עוזבים נובסקי ולוין את טרקלין בית המרפא ויוצאים במונית העירה. "כהוָה, הוספתי לשמוע את קול ההמולה העולה מן הטרקלין," רושם לוין, "את ציקצוק סכו"ם הכסף, כפעמוני כבשים, וכמו בעד מסך של ערפל הבטתי בעולם שנותר מאחורינו, שכצולל במים עכורים שוקע לבלי שוב בעמקי העבר". עדויות אחדות מובילות למסקנה, כי נובסקי, שנסחף בגל הגואה של ההתלהבות והמרירות שהציפה את האומה, קיבל למרות הכל את הידיעה בדבר שביתת הנשק — כמכה. לוין מדבר על משבר נפשי, ואילו החוקרת מייסנר עוברת על העידן הזה בחטף מתחשב. ובינתיים נראה שנובסקי ויתר, למרות הכל, ללא התנגדות יתירה בעניין המאוזר מהיר־הירי שלו, וכי לאות חרטה העלה באש, את שרטוטי תכניותיו לגבי פצצות ההתקפה והלהביורים ארוכי הטווח שלו, שאשם מגעת לכדי 70 מטרים, ועבר אל שורות האינטרנציונליסטים. בלתי נלאה ונוכח בכל מקום, נמצא אותו עד מהרה מתנהל בין תומכי שלום ברכט־ליטובסק, כשהוא מחלק ביניהם כרוזים או מנהל תעמולה נלהבת, בעמדו על גבי במה המותקנת מארגזי תחמושת המכילים קליעי תותחים, זקוף כאנדרטה. בגילגולו זה, שמהיר היה וכמו נטול כאב, נודע תפקיד מרכזי לאשה אחת. בתולדות המהפכה נזכר שמה: זינאידה מיכאילובנה מאייסנר. לייב מיקולין מסוים, שלאסונו נתן בה את עיניו, מצייר את דמותה במלים הנשמעות כחקוקות בשיש: "הטבע העניק לה הכל: אינטלקט, כישרון, יופי."

בפברואר 1918 אנו פוגשים בו באזורים הפוריים של טוּלה, טָמְבּוֹב, ואוֹרֶל, על גדות הוולגה ובחָארְקוֹב, משם יוצאות בפיקוחו שיירות חיטים מוחרמים בדרכן למוסקבה. במדי קומיסאר עשויים מעור שחור, במגפיים מבהיקים ובמגלב־עור, ללא סימני דרגות, מלווה הוא את השיירות וכפו על הדק המאוזר, וכך ניצב הוא על משמרתו עד שהספינה האחרונה בשיירה נעלמת מעיניו אי־שם במרחקי הערפל. במאי אותה שנה לובש הוא מדי הסוואה ופועל כצלף עצמאי, בעורפו של דניקין. התפוצצויות אדירות באזוריה הדרום־מערביים של החזית, חשאיות ומפתיעות, שמותירות אחריהן בית־מטבחיים כביר, נושאות את חותמו של נובסקי, כדרך שחתימת ידו של האומן מתנוססת על יצירתו. לקראת סוף דצמבר, על גבי ספינת הטורפדו "ספרטק", שעל סיפונה מתנוסס דגל אדום, יוצא נובסקי בדרכו לעבר וָוּל, במסגרת הפלגת־סִיוּר; באופן בלתי צפוי עולה הספינה על שייטת קרב בריטית כבדה, הכוללת שבע ספינות קלות חמושות בתותחי 25 מ"מ; ספינת הטורפדו מבצעת תפנית חדה ובתנופה מסחררת, בחסות החשיכה היורדת, מצליחה להגיע לקרונשטט. אם להאמין לעדות הקפיטן אולימיסקי, הרי את הצלת צוותה של ספינת הטורפדו יש לזקוף בראש ובראשונה לתושיה שגילתה באותו מעמד אשה אחת, זינאידה מיכאילובנה מאייסנר, אפילו יותר מאשר לנוכחותו של נובסקי; היא אשר בעזרת דיגלוני־איתות ניהלה משא ומתן עם ספינת הפיקוד הבריטית.

מכתב מן השנים הללו, בכתב ידו של נובסקי, נותר כעדות אוטנטית יחידה לאהבה המיוחדת במינה, לאותה מזיגה טמירה בין התאווה הרבולוציונארית לבין שכרון החושים, הבאים בברית סמויה ועמוקה: "... אך התיישבתי על ספסלי האוניברסיטה וכבר מצאתי עצמי בבית האסורים. נאסרתי בדיוק שלוש עשרה פעמים. מתוך שתים עשרה השנים שחלפו מיום שבו נאסרתי לראשונה, יותר ממחצית הזמן עברה עלי כנידון לעבודת פרך. נוסף לכך, שלוש פעמים הלכתי בדרכי הגלות הקשה, שגזלו שלוש שנים מחיי. בפרקי הזמן הקצרים שבהם הייתי "בן־חורין" ראיתי, כעל־גבי מסך הקולנוע — כפרים, ערים, אנשים ומאורעות עגומים חולפים על פני, ואילו אנוכי נתון בדהרה מתמדת, על גבי אוכף הסוס, על סיפון ספינה, על מזחלת בשלג. אין מצע שעליו ישנתי יותר מחודש ימים. הכרתי את זוועות המציאות הרוסית בערבי חורף מעיקים, בשעה שריצודי אורותיו החוורים של האי וסילייבסק ממצמצים אך בקושי ממרחק, והכפר הרוסי נגלה באור הלבנה בכעין יפעה כוזבת מתעתעת. תאוותי היחידה היא המקצוע המלהיב, המסתורי והעגום, מקצועו של המהפכן... סלחי־נא, זינה, ושאי נא אותי בלבך; יהיה זה נטל מכאיב, כאבנים בכליות."

טקס הנישואין התקיים בעשרים ושבעה בדצמבר שנת אלף תשע מאות ותשע עשרה, על סיפונה של ספינת הטורפדו ספרטק, העוגנת בחוף קרונשטט. העדויות מעטות וסותרות. על פי חלק מהן, זינאידה מאייסנר חיוורת כמוות, "חיוורון המביא בברית הכלולות את המוות עם היופי" (מיקולין) והיא דומה יותר לאנרכיסטית מול כיתת היורים, מאשר להתגלמות רוח המהפכה, שאך כפסע היה בינה ובין המוות שממנו חמקה. מיקולין מספר על זר הכלולות הלבן שעל ראש זינאידה, שריד יחידי למנהגי ימים עברו, ואילו אולימסקי בזכרונותיו מתאר את התחבושת הלבנה, ש"כעין זר כלולות" עיטרה את ראשה הפצוע של מאייסנר. אולימסקי זה, שבזכרונותיו נוקט גישה אוביקטיבית יותר מזו של מיקולין המתמוגג, (הלה עובר כמעט בשתיקה על דמותו של נובסקי), מתאר באורח סכמאטי למדי את דמות הקומיסר הפוליטי ברגעים אינטימיים אלה: "יפה־מראה וחמור־סבר, בלבוש נזירי ובמעמד חגיגי זה דומה יותר לסטודנט גרמני צעיר החוזר מנצח מדו־קרב, מאשר לקומיסר פוליטי שזה עתה שב מתקרית־אש". לגבי שאר הפרטים, הכל פחות או יותר תמימי דעים. את האניה מיהרו (לפיכך) לקשט בדגלוני איתות ובמנורות תאורה, אדומות, ירוקות, תכולות, אדומות. אנשי הצוות שניצבו חוגגים ארוע כפול, כלומר טקס הכלולות והנצחון על המוות, מופיעים על הסיפון כשפניהם מגולחות וסמוקות, חמושים כבסיור. אלא שהתשדורות הנשלחות למטה הכללי להודיע על הפעולה ועל מבצע ההצלה, מעוררות את שימת לבם של קציני השייטת האדומה, המתחילים להגיע בסגינים כחולים שמתחתם הם לובשים מדי קיץ לבנים. ספינת הטורפדו מאותתת להם שלום במשרוקיות ובקול קריאות אנשי הצוות; מתנשם, עולה הקשר על גשר הפיקוד, המשמש מחסה לזוג הצעיר, בהביאו תשדורות ברכה שטרם פוענחו, המגיעות מכל הנמלים הסובייטיים, מֶאָסְטָרָחָאן ועד אָרְכַּנְגֶלְסְק: "יחי הזוג הצעיר! תחי השייטת האדומה! הידד לצוותה האמיץ של ה"ספרטק"!" מועצת המהפכה של קרונשטט משגרת במכונית הסוואה תשעה ארגזי שמפניה צרפתית שיום קודם לכן, כך אומרים, הוחרמה מידי האנרכיסטים. מוזיקת כלי־הקשה מנוגנת בידי תזמורת הצי של קרונשטט, מטפסת על הגשר הנייד ועולה על הסיפון, בהשמיעה מנגינות לכת. בגלל טמפרטורה של כשלושים מעלות מתחת לאפס, לכלי הנגינה צליל מוזר, כעין סדוק, כאילו היו עשויים קרח. סירות מנוע וספינות סיור משייטות בשטח, ובאיתותיהן מריעות לאנשי הצוות. שלוש פעמים מטפסת חולית שלושה שוטרי חרש, באקדחים שלופים, לעלות על הסיפון, בתביעה לחדול מן ההילולה מטעמי ביטחון. שלוש פעמים מוחזר האקדח אל הנרתיק למשמע השם נובסקי, ושליחי הסדר מצטרפים למקהלת הקצינים המריעים "גורקו! גורקו! מר! מר!" בקבוקי השמפניה הריקים מתעופפים אל מעבר לסיפון כקליעי תותח 25 מ"מ. לעת אור ראשון, שעה שבעד ערפילי החורף מפציעה החמה שמראיתה כאש שריפה רחוקה, מריע אחד משוטרי החרש השכורים לכבוד הולדת היום החדש במטח יריות מקנה תותח הנ"מ. מלחים שיכורים שרועים בהמוניהם על הסיפון, מוטלים על ערימות שברי הזכוכית והבקבוקים הריקים, ניירות הצבעונין והשלוליות הקטנות הקפואות של שמפניה צרפתית, ורודה כדם (יש להניח שהקורא מזהה את הליריקה הצולעת של לֶב מיקולסקי, תלמיד האימז'יניסטים.)

ידוע כי הנישואין פקעו כעבור שמונה־עשר חדשים, וכי אגב אחד מטיוליה הלא־חוקיים לאירופה, הפכה זינאידה מיכאילובנה לבת־לווייתו של הדיפלומט הסובייטי א.ד. קרמזוב. אשר לפרשת נישואיה הקצרים לנובסקי, בכמה מן העדויות הקיימות נזכרות התפרצויות קנאה לוהטת והתפייסויות סוערות. ולעניין הטענה, כי בשעה שנתקף קנאה הצליף נובסקי בזינאידה במגלבו, ייתכן מאוד כי הטענה הזאת עצמה איננה אלא פרי אשליה אחרת, שניזונה אף היא מקנאה — זו של מיקולסקי. בספרה האוטוביוגרפי "גל אחרי גל" פוסחת מאייסנר על זכרונותיה האינטימיים, משל רשמה אותם על פני הים: כאן מופיע הפרגול אך ורק במשמעותו ההסטורית ובהקשרו המטאפורי, מגלב המצליף בפני האומה הרוסית. (זינאידה מיכאילובנה מאייסנר מתה מקדחת המלריה באוגוסט 1926, לפני מלאת לה שלושים שנה.)

קורותיו של נובסקי בשנים שבהן התנהלה מלחמת האזרחים ובאלה שבאו מיד לאחריה לא ניתנים, כאמור, לשיחזור מדויק. ידוע לנו, כי ב־1920 נלחם בטורקיסטן נגד האמירים המרושעים קשי־העורף וכי בכח הנוקשות והערמה הכניעם לבסוף על ידי שימוש בנשקם־הם; כי במהלך ימי הקיץ הלחים של שנת 1921, שנזכרו בכתובין בגלל להקות יתושי הקדחת וזבובי הזהב שעטו בהמוניהם למצוץ דם, נזקף לזכות נובסקי חיסול הפשיעה בחבל טמבוב, וכי בהזדמנות זאת אף נפצע בחרב או בסכין, שחתמה בפניו את חותמה האכזרי של הגבורה. בקונגרס עמי המזרח אנו מוצאים אותו אצל שולחן הנשיאות כשרוחו מפוזרת משהו, עם הסיגריה הנצחית התקועה בין שיניו המצהיבות. נאומו זוכה לתשואות, אך אחד המדווחים מבחין בהעדר הלהט ובמבטו הכבוי של מי שבעבר זכה לתואר "הַמֶּלֶט הבולשביקי". עוד ידוע, כי במשך זמן מה מילא תפקיד קומיסר בהנהגה הפוליטית הקוֹקָזוֹ־כספית של מועצת הצי המהפכנית, וכי היה חבר גם בהנהגת חטיבת התותחנים של הצבא האדום, ואחר כיהן כדיפלומט באפגניסטן ובאסטוניה. לקראת סוף 1924 הוא מופיע בלונדון כחבר במשלחת המנהלת שיחות עם האנגלים, החשדנים הנצחיים; באותה הזדמנות הוא קושר ביזמתו קשרים עם נציגי הטרייד יוניון, המזמינים אותו לקונגרס הבא, שעתיד להתקיים בְּהָאל.

בקזחסטן, במרכזת התקשורת, באחרון התפקידים שמילא לפי ידיעתנו, אומרים כי ישב משועמם וכי במשרדו חזר לשרטט תכניות ולחשב חישובים; פצצה בגודל אגוז בעלת כח הרס כביר לא הניחה לו ככל הנראה עד ליומו האחרון.

ב.ד. נובסקי, נציג "הקומיסריאט הלאומי" לקשרי־חוץ ותקשורת, נאסר בקוחסטן ב־23 בדצמבר אלף תשע מאות ושלושים, בשעה שתיים אחר חצות. מעמד המאסר היה פחות דרמטי לאין שיעור מכפי הפרסום שניתן לו מאוחר יותר במערב. על פי עדותה המוסמכת של אחותו לא היתה לפיכך שום התנגדות מזויינת ולא כל התכתשות בחדר המדרגות. נובסקי נתבקש טלפונית לבוא באופן דחוף אל המרכזיה. הקול היה ללא כל ספק קולו של המהנדס התורן, בּוּטֶנְקוֹ. בשעת החיפוש, שנמשך עד לשמונה בבוקר, נלקחו משם כל מסמכיו ותעודותיו, תצלומים, כתבי־יד, תכניות ושרטוטים וחלק הארי של ספריו. זה היה הצעד הראשון לקראת חיסולו של נובסקי. על יסוד נתונים שנתגלו לא מכבר ושמקורם בדברי א.ל. רוּבִּינָה, אחותו של נובסקי, הדברים נתפתחו לאחר המאסר באופן הבא:

נובסקי הובא פנים אל פנים עם מישהו העונה לשם ריינהולד, א.ס. ריינהולד, שהעיד כי ריגל לטובת האנגלים, וכי על פי הוראותיהם חיבל בכלכלת המדינה. נובסקי דבק בטענתו, שאיננו מכיר ומעולם לא ראה כלל את העלוב הזה, בקולו הסדוק ומבטו הכבוי. כעבור שבועיים, פרק זמן שניתן לנובסקי כדי להרהר בדבר, הובא בשנית לפני החוקר, שם הגישו לו כריכים וסיגריות. נובסקי סירב וביקש עיפרון ונייר, כדי לפנות לכמה מיושבי החלונות היותר גבוהים. בבוקר יום המחרת הוצא מתאו בדרך לסוזֶדָל. משהגיעה המכונית בבוקר ינואר קפוא זה כשבתוכה נובסקי, היה רציף הרכבת שומם מאדם. על המסילה הסמוכה חנה קרון בהמות אחד ויחידי, שאליו הובל נובסקי. החוקר פדיוקין, גבה קומה, בעל פנים מחוטטים והבעה נחרצת, התייחד עם נובסקי באותו קרון כחמש שעות תמימות (הדלת היתה נעולה מבחוץ) במאמץ לשכנעו בחובתו המוסרית למסור הודאה כוזבת. מגעים אלה נסתיימו בכישלון חרוץ. המשכם היה בבחינת אפלה מתמשכת של לילות רבים באין אור־יום, בתוך תא־צינוק בית הכלא של סוזדלי, במעמקי גומחת אבן לחה, הקרויה "פסטרניק", שמעלתה הארכיטקטונית העיקרית מתבטאת בכך, שאדם המוכנס פנימה הוא בבחינת חי היצוק באבן, ולפיכך חווה הוא את הווייתו הארצית הבשר־ודמית, בהשוואה לנצחיות האבן והמשכיותה, כפרודה אפסית של אבק פורח באינסוף הזמן. כבר אז היתה בריאותו של נובסקי רופפת: שנים ארוכות של עבודת פרך ולחט מהפכני, שניזון מן הדם והבלוטות, חיבלו בריאותיו, בכליותיו ובפרקי גפיו. עתה היה כל גופו מכוסה במורסות, שתחת חבטותיהן של אלות הגומי היו מתבקעות ומגירות דם חיוני יחד עם המוגלה המיותרת. אך נדמה שנובסקי, במגעו עם אבן קברו החי, הגיע למסקנות מטפיזיות מסויימות, שאל נכון לא נבדלו בהרבה מאלו אשר בכח הסוגסטיה מחדירות בלב הבריות את המחשבה, כי האדם אינו אלא פרודה אפסית של אבק פורח באינסוף הזמן; אלא שאותה הכרה הצמיחה ככל הנראה בלבו של נובסקי מסקנות שנבצר מאדריכל הפסטרניק לחזותן; לא־כלום בעד לא־כלום. אדם שמצא בלבו אותה מחשבת כפירה מסוכנת, הגורסת כי הבל ושווא משך חייך האישיים, ניצב עתה שוב בפני דילמה (זו האחרונה): לקבל עליו את מרות זמניותם של ימי אדם עלי אדמות בשמה של אותה הכרה יקרת־ערך, שמחירה כבד ויקר כל כך (המוציאה מכלל חשבון כל מוסר ומשמעה לפיכך חרות מוחלטת) או, בשם אותה הכרה עצמה, להתמסר לאין.

שבירת נובסקי היתה לפדיוקין שאלת כבוד, הרם שבאתגרים. אם במהלך הקריירה הממושכת שלו כחוקר הצליח עד אז על ידי שבירת עמוד השידרה לשבור גם את רוחם של אלה שהצטיינו בקשי ערפם (ועל כן בידיו ניתנו מי שנחשבו כחומר קשה שבקשים) ניצב עתה נובסקי לפניו כמעין חידה מדעית, כעין גוף לא־מוכר המתנהג באופן לא צפוי ובלתי אפייני על פי נסיונו הכולל (אין שום ספק בכך, שהשגותיו הראויות להיכבד של פדיוקין משוחררות היו בתכלית מכל השפעה ספרותית, בהתחשב בהשכלתו הפחות מאשר צנועה, ולפיכך היה כל הֶקֵשֵר ברוח החשיבה התיאולוגית חומק מטווח השגתו; בלב־לְבּוֹ ודאי ראה עצמו כחלוץ בעניין דוקטרינה שאותה ניסח באופן גס, במלים פשוטות המובנות לכל אדם: "גם אבן תדבר אם תשבור לה את השיניים".** בלילה שבין ה־28 ל־29 בינואר הוצא מתא־הצינוק אדם שעדיין נשא את השם נובסקי, אף כי עתה לא היה אלא שלד־אדם סחוף, ערימת בשר מעונה מרקיב. במבטו הכבוי של נובסקי ניתן לקרוא, כעין איתות יחידי של נפש וחיים, את ההחלטה להוסיף ולהחזיק מעמד, לכתוב את העמוד האחרון בתולדותיו בתבנית רצונו שלו, מתוך הכרה מלאה, כדרך שאדם כותב את צוואתו. וכך ניסח את מחשבתו זאת: "הריני עומד בגיל הבשל ובמיטב שנותי. מדוע זה אקלקל את תולדות חיי." אין זאת כי אם האמין, שהנסיון הנוכחי, גם אם אחרון הוא לו, איננו רק העמוד האחרון המסיים את סיפור חייו, שאותם רשם במהלך כארבעים שנות חיים מודעים, רשמם בדמו וכפועל יוצא של הכרתו, אלא עמוד זה הוא המביא את התרחשות חייו לידי סיכום, לידי מסקנה שהיא היא המסד לַכל, בעוד השאר (כל שהיה) איננו אלא מסכת משנית, בבחינת מעשה מחושב שערכו בטל ביחס לנוסחה הסופית, המעניקה משמעות לכל המבצעים המשניים הללו.

נתמך מימין ומשמאל בידי שני הסוהרים, הובל נובסקי מטה בגרם המדרגות החשוך, המוליך בעומק מסחרר למרתפי בית הכלא התלת קומתי. האולם שאליו הוכנס היה מואר במנורה יחידה, המשתלשלת חשופה מן התקרה. הסוהרים הירפו מנובסקי, והוא התנודד. הוא שמע בהיסגר אחריו דלת־הברזל, אך בתחילה לא הבחינו עיניו בכלום זולת אור המנורה הדוקר וננעץ מכאיב בהכרתו. הדלת נפתחה בשנית ושני הסוהרים, מלווים הפעם בפדיוקין, מוליכים עמם נער צעיר ומציבים אותו במרחק מטר אחד ממקום עמידתו של נובסקי. נובסקי, מחשבה חולפת בו שהנה שוב מזומן לו עמות כוזב אחד מרבים, ובעקשנות הוא מהדק לסתותיו חסרות השיניים, ובמאמץ מכאיב מותח עפעפיו הנפוחים כדי לסקור בעיניו את הנער. מצפה היה לשוב ולראות דמות של מת עם שתי העיניים הכבויות (כפי שנראה ריינהולד), ובכעין זעזוע המתקרב לכדי חשד מכיר הוא בדמות הניצבת לפניו עיניים צעירות ומלאות חיים, שבהן גואה פחד אנושי, **אנושי לגמרי**. פלג גופו העליון של הנער היה חשוף עד למתניו, ובתדהמה מעורבת בפחד בפני הבלתי־ידוע קולט נובסקי, כי גופו השרירי של הנער חפשי מכל פגיעה וחבלה, נקי מפצע וחבורה, עורו כהה וחזותו בריאה, הריקבון טרם פשט בה. אך יותר מכל הדהים והפחיד אותו המבט שבעיניו, מבט שאת משמעותו לא היה מסוגל להבין, אותו משחק חדש, זר ומוזר, שנכפה עליו עתה, לאחר שסבור היה שהנה הכל נסתיים **באופן הטוב ביותר שבגדר האפשרי**. כלום יכול היה להעלות על דעתו מה שמכין עבורו פדיוקין, בכח האינטואיציה הגאונית והשטנית שלו? פדיוקין ניצב מאחורי גבו, לא־נראה לעין אף כי כבד־נוכחות, אולם כובש נשימתו, מניח לו להשיג בעצמו, להזדעזע עד עומק נשמתו מעצם המחשבה על כך, ולאחר שהחשד שהזדעזעה תוליד בו ילחש על אזנו כי מן הנמנע הוא, יקום ויטיח בפניו את האמת, אמת כבדה לאין שיעור מן הכדור הגואל שעשוי היה לירות בערפו. כאשר החשד שהולידה הזוועה לחש על לבו של נובסקי, **זה בלתי אפשרי**, בדיוק אז נשמע קול פדיוקין: "אם לא יודה נובסקי, נהרוג אותך!" פני הנער נעווים מאימה, והוא צונח על ברכיו לפני נובסקי. הלה עוצם את עיניו, אך בגלל האזיקים לא יכול לאטום את אזניו לבל ישמע את תחינתו הנואשת, שבאורח פלא מתחילה לפתע לקעקע את החלטתו המוצקה ולמוטט את כח רצונו. הנער התחנן אליו, בהשביעו אותו בקולו הרועד הרצוץ, כי יודה למען חייו. נובסקי שמע בבירור את קול דריכת האקדח שבידי הסוהרים. מאחורי עפעפיו ההדוקות בחזקה, בד בבד עם התוודעו אל הכאב וניחוש המפלה, נולדת בקרבו השנאה, לפי שהיתה בידו שהות מספקת לשקול בעניין ולהבין, כי פדיוקין אכן עמד על טיבו וגמר בדעתו להכריעו באותה נקודה שבה הרגיש חזק מכל, דהיינו אנוכיותו; כי אם אמנם הגיע (נובסקי) לידי ההכרה הגואלת והמסוכנת, בדבר הבל קיומו וכליונו הפרטי של האדם, הרי עדיין מדובר בהכרעה מוסרית; בכח גאונותו האינטואיטיבית השיג פדיוקין, כי עמדה זאת יסודה בבחירה שאיננה מוציאה מכלל חשבון את השיקול המוסרי, אלא להיפך. האקדחים שבידי הסוהרים היו בוודאי מצוידים במשתיק־קול, כיוון שנובסקי כמעט שלא שמע את קול היריה. משפקח עיניו, היה הנער מוטל לרגליו בתוך שלולית דם, כשגולגלתו מרוטשת.

פדיוקין אינו משחית מלים לשוא, יודע הוא שנובסקי ירד לסוף דעתו; הוא מסמן לסוהרים להוליכו משם והם אוחזים בבתי שחיו. מניח הוא לנובסקי שהות של עשרים וארבע שעות להרהר בעניין בתוך תאו השמור היטב, שבו יוכל "מתחת לתכריך המוות של תיקרת האבן"*** לגבש בשנית את עמדתו המוסרית, הלוחשת כשאול על אזנו, כי הביוגרפיה האישית שלו חתומה סופית, עגולה וחלקה, בלא סדק, מלוטשת כפסל מוגמר. למחרת, באשון הלילה שבין ה־29 ל־30 בינואר, חוזר ונשנה אותו המעמד עצמו: הסוהרים מוליכים את נובסקי במורד גרם המדרגות העגול היורד לעמקי המרתפים התת־קרקעיים של בית הכלא. לבו של נובסקי לוחש לו בזוועה גוברת שהחזרה איננה מקרית, אלא חלק מתכנית שטנית: כל יום נוסף של חייו יגבה מחיר חייו של אדם אחד; תולדותיו הנקיים מרבב יטומאו ומפעל חייו (**עצם חייו**) יעוות בדפים אחרונים אלה.

מלאכת הבימוי של פדיוקין מושלמת: הבימוי זהה ללילֵ־אמש: אותם הסוהרים, אותו פדיוקין, אותו המרתף, אותה התאורה, אותו נובסקי; די באלמנטים אלה כדי להעניק למעמד החוזר והזהה משקל של כורח שממנו אין מנוס, כדרך שאין מנוס מן היום ומן הלילה, המתחלפים זה בזה; שונה במעט אך העלם, שערום עד מתניו ניצב מרטיט לפני נובסקי (שונה אך במידה שבה ניתן להבחין בין שני ימי־שהות רצופים באותו תא צינוק). בדממה שנשתלטה להרף־עין בתא המרתף בוודאי משער פדיוקין, עד כמה קשה הנסיון שנובסקי העמד בו מזה שקדם לו בלילֵ־אמש; היום, פנים אל פנים עם העלם הזר, מן הסתם אין עוד לתקוות מוסריותו שמץ של סיכוי, משולל הוא בתכלית כל אפשרות אחרת, כל נסיון למצוא מפלט במחשבה שעשויה היתה להיות לו לעזר, ללחוש ללבו כי למרות הסימנים החיצוניים המובהקים, הדבר איננו ◀

** כתב־העת "טרוד" (עמל) פרסם קטעים מזכרונותיו של פדיוקין, תחת הכותרת "החזית השניה" (בגליונות אוגוסט ונובמבר 1964). "חטיבה" אוטוביוגרפית זאת מקיפה לעת עתה את התקופה הראשונה בלבד, "פרטי רקע" של פדיוקין, אך כיוון שבחומר המצוי בפרקים אלה מתחלפים נתוניו המעניינים של הנסיון החי בהשגות סכמטיות למכביר, חוששני שגם בפרסום זכרונותיו במלואם לא יהא כדי לחשוף את סוד גאונותו: פדיוקין כמדומני, מחרץ לתחומי הנסיון המעשי והגשמי, הרינו בבחינת **אפס** תיאורטי. הוא היה סוחט הודאות על פי נתוניה המובהקים של פסיכולוגית המעמקים, מבלי שידע כלל על קיומה של זו; הוא עסק איפוא בנפש האדם ובסודותיה כשהוא עיוור לעצם קיומה. אך אותו חלק בזכרונותיו שמעורר כבר בשלב זה שימת לב, אלה הם תאורי הטבע שלו: יפיים הקשוח של נופי סיביר, השמש המפציעה מעל משטח הטונדרה בקפאונו, גשמי הסער ונחלי השטפונות הבוגדניים המשסעים את הטייגה, דממת אגמים מרוחקים שצבעם כעין הפלדה — המהווים כולם עדות לכשרונו הספרותי הוודאי.

*** במשפט זה של לב מיקולסקי, הונצחה למפרע אי־שהו במהלך שנת 1936, הפרשה הביוגראפית האישית שלו; הדימוי שבו השתמש בתאור הנ"ל הוכיח עצמו כפחות שרירותי ומקרי משניתן לדמות במבט ראשון: מיקולסקי מת משבץ־לב בצינוק שבבית הכלא של סוזדלי (על פי כמה מן המקורות, מת מיתת חנק).

אפשרי; ההוכחה שסופקה לו בליל־אמש, מהירה ויעילה, די היה בה לשים לאל כל מחשבה כזאת כנואלת, כמחשבה שגמולה מוות. (מה עוד שאותה מחשבה עתידה מחר ומחרתיים, ובמרוצת שלושת או עשרת הימים הבאים, להפוך לחסרת־שחר ונבצרת שבעתיים).

פני הנער הניצב לפניו נדמים לפתע מוכרים לנובסקי מאיזה מקום. עורו לבן, זרוע נמשים וגונו חולני, שערו כהה וסמיך ועיניו פוזלות במקצת; ככל הנראה מרכיב הוא משקפים, ולנובסקי גם נדמה כי הסימנים שהוא מזהה על אוכף־האף חשודים כסימני משקפים שזה־עתה הוסרו. המחשבה על דמיון בין הנער הזה לבין דמותו שלו לפני עשרים שנה נדמית בעיניו חסרת שחר, והוא מנסה לסלקה מפניו. אף על פי כן, אין הוא מסוגל אותה שעה לחשוב על דמיון כזה (אם אכן הוא ממשי ומכוון) מבלי לתת דעתו לסיכון שהדמיון עשוי להוות מבחינת איתנות מערכת־החקירה של פדיוקין, וכי עלול הוא בדרך זאת או אחרת להתקבל כשגיאה מצד פדיוקין, כסדק במלאכת הבימוי המשוכללת שלו. אלא שפדיוקין אף הוא נתן ככל הנראה את דעתו לעניין הדמיון, אם אמנם היה אותו פרט פריה של בחירה קפדנית ויזמה מכוונת, ואל נכון סבור היה, כי המחשבה על אודות דמיון וזהות עשויה להעמיד את נובסקי גם על ההבדל המהותי; מן הדין שאותו דמיון יעמיד אותו על העובדה, שהנה הורג הוא אנשים הדומים לעצמו, אנשים שבהם טמון גרעין של ביוגראפיה מבטיחה, הצופנת סגולת איכות והתפתחות לקראת שלמות בבוא היום, בדומה לתולדותיו שלו, אלא שאותו עתיד נכרת על הסף, נכחד באשמתו שלו. הנה איפוא סרובו העיקש והנואל לשתף פעולה עם חוקריו אינו אלא חוליה בשרשרת ארוכה (שכבר עתה הוא חלק ממנה) של פשעים העתידים להיעשות בשמו.

נובסקי מרגיש מאחורי גבו כיצד פדיוקין, הכולא נשימתו, מנסה ללכוד מחשבותיו, מתחקה אחר הכרעתו, כשם שחש הוא בנוכחותם הסמויה של הסוהרים הניצבים בצד ואצבעותיהם על ההדק, מוכנים לבצע את הפשע במו ידו. שקט ונטול איום נשמע קול פדיוקין, כמבשר תוצאותיה של פעולה הגיונית לחלוטין: "מות תמות, איסייביץ', אם לא יודה נובסקי."

קודם שיכול נובסקי להוציא מלה מפיו, לחשב תגובתו, לתת דעתו לתנאים המחפירים של כניעתו, סקר אותו הנער בעיניו קצרות־הראות, כך מקרוב, ואחר הביא פניו קרוב־קרוב לפרצופו ולחש לו בקול שהביא את נובסקי לידי רעד:

"בוריס דוידוביץ', שלא תיכנע לבני־הכלבה!"

בעצם הרגע הזה נשמע כמעט בו זמנית הד שתי יריות, בדומה לשליפת הפקק מפי בקבוק השמפניה. הוא לא יכול להימנע מפקיחת עיניו שאת עפעפיהן עצם בחזקה, כדי להיווכח באמיתות פשעו שלו; הסוהרים חזרו וקלעו מקרוב, בעורף, מכוונים נשקם הישר אל הגולגולת; את פניו של הנער לא ניתן עוד להכיר.

פדיוקין עזב את חדר המרתף מבלי להוציא הגה מפיו והסוהרים הוליכו את נובסקי ודחפוהו אל רצפת האבן. נובסקי מבלה שעות של סיוטים בתאו, מוקף בחולדות.

בערב יום המחרת, עם חילוף המשמרת, מבקש הוא להביאו לפני החוקר. באותו לילה עצמו הוא מועבר מתא־האבן אל בית החולים של בית הכלא, שם עוברים עליו במעין מצב־הזיה כעשרה ימים, תחת עינם הפקוחה של הסוהרים ושל צוות בית־החולים, שעליו הוטלה המשימה להפוך שרידים מעוררי חמלה אלא לאדם הראוי לשם זה. מנסיונו יודע פדיוקין ידיעה הנעלה מכל ספק, שגם אנשים אשר קורצו מחומר פחות קשיח מאשר נובסקי, אוזרים כח שקשה לשערו אפילו, לאחר שעברו כבר את כל שאר הגבולות ולפניהם עומדת אך שאלת מוות בכבוד: בעצם גוויעתם מנסים הם להרוויח הרבה ככל שניתן ממותם, בכחה של איזו החלטה עיקשת, שוודאי עקב אפיסת כוחם מתבטאת על פי רוב בשתיקה הרואית עד כלות; אולם מנסיונו גילה פדיוקין גם זאת, שהתחדשות תיפקודי הגוף, מחזור דם תקין והעדר מכאובים גורמים למחלים, לאותו נידון מוות עד לא מכבר, להיתפש לכעין קונפורמיזם גופני, שתוצאתו הפרדוכסאלית לכאורה מתבטאת בהחלשות הרצון ובצורך פוחת והולך בהפגנת אומץ ורוח נחושה.

ההאשמה בדבר השתייכותו של נובסקי לרשת ריגול שפעלה לטובת בריטניה נדחתה בינתיים, במיוחד נוכח העימות עם ריינהולד (במידה לא מבוטלת תרמו לכך ככל הנראה האיגודים המקצועיים הבריטיים, שהקימו בכל עיתונות אירופה רעש גדול בעניין מאסרו של נובסקי, בתארם כחסרות שחר ונטולות כל יסוד כמה מן ההאשמות שפורסמו בעתונות הרשמית: הפגישה בברלין עם ברנש בשם ריצ'רדס, שתואר כמי ששיחד כביכול את נובסקי ובמחיר שלושים זהובים הפכו ליהודה איש קריות — האשמה זאת ירדה מן הפרק באופן מוחלט הודות לאליבי החד־משמעי של ריצ'רדס האמור (שביום הנקוב היה בין משתתפי ועידת האיגודים המקצועיים שהתקיימה בהאל). התערבות אומללה זאת מצד האיגוד המקצועי הבריטי מעמידה בפני החקירה משימה לא קלה כלל וכלל, דהיינו להוכיח קבל עם את אמיתות טענותיה, כדי להציל את כבודה במישור רחב הרבה יותר, בהיקף בינלאומי. נחוץ היה איפוא ליישר את ההדורים ככל שהדבר היה אפשרי.

המשא ומתן נמשך מה־8 ועד ל־21 בפברואר. נובסקי גורם לסחבת בחקירה, מתוך נסיון להכניס באותו מסמך־הודאה, אל־נכון היחידי שעתיד להיוותר אחר מותו, שינויי נוסח אחדים, שעשויים לא רק למתן את מפלתו הסופית, כי אם לרמוז לחוקר שלעתיד לבוא, באמצעות שזירה מיומנת של סתירות פנימיות והגזמות יתר, שכל ההודאה הזאת יסודה בשקר גמור, שנסחט ממנו בכח העינויים. לפיכך לוחם הוא בעקשנות מפתיעה על כל מלה ומלה, על כל פרטי הניסוח. פדיוקין, מצדו, נחרץ וזהיר לא פחות, מעמיד תביעות מקסימליות. במשך לילות ארוכים נאבקים שני הגברים בכתב ההודאה הקשה, מתנשמים וסחוטים, רכונים בתוך ענני עשן־סיגריות סמיך מעל לדפי הכתב, שבהם מנסה כל אחד להחדיר חלק מתאוותו, להותיר משהו מן השיכנוע הפנימי שבו, מהשקפתו על העניין מהיבט נשגב יותר. שהרי יודע פדיוקין ממש כשם שיודע נובסקי (והוא אומר לו זאת) שכל הדבר הזה כולו, כל אותו כתב־הודאה שנדחס בכעשרה עמודים כתובים בכתב־מכונה צפוף, איננו אלא בדותה שבדה פדיוקין עצמו בשעות הלילה הארוכות, כשהוא מריק אותה אל מכונת הכתיבה בתיקתוק איטי של שתי אצבעותיו הלא־אמונות (הוא אהב לעשות הכל בעצמו), בנסותו על פי התניה פיקטיבית להגיע לכלל מסקנות הגיוניות. גם הוא, אם כן, לא מצא עניין במה שמכונה "עובדות" או מה־שמכונה "אופי", כי אם באותן ההתניות הפיקטיביות ובמערכת פעולתן ההגיונית; ואת נימוקיו, ככלות הכל, ניתן להעמיד בעצם על אותו מכנה משותף ששימש נר לרגליו של נובסקי כאשר — הגם שמנקודת מוצא המתייחסת לסכמה שונה מזו, סכמה שאותה מעלים על נס ומציגים כאידיאל — דחה מראש כל התניה שהיא. שניהם, לבסוף, פעלו, לפי מיטב אמונתי, מתוך מניעים שמעבר לאינטרסים האישיים הצרים; נובסקי נאבק כדי להציל במותו, במפלתו, לא רק את כבוד אישיותו הפרטית, אלא למען כבודה של דמות המהפכן, ואילו פדיוקין, בתפשו את הפיקציה וההתניה, התאמץ לשמור על חומרת אמתה ועקביותה של צדקת המהפכה וצדקתם של אלה השותפים לאמות המידה של צדק זה; שהרי מוטב לקפח מה שנהוג לכנות האמת הפרטית של אדם אחד ויחידי, של אורגניזם זעיר בטל־בששים, מאשר להעמיד בגללו בסימן שאלה עקרונות ואינטרסים נעלים יותר. ואם במהלך התפתחותה של החקירה, בשלביה היותר מאוחרים, היה פדיוקין מכונן את מלוא כוחו נגד קרבנותיו קשי־העורף, לא היה זה איפוא שיגעונו של אדם נאורוטי המכור לקוקאין, כפי שסברו אנשים מסויימים, אלא ממש כמאבקו של הקרבן עצמו היה זה מאבק על עקרונותיו האישיים, שלפי תפיסתו היו על־אישיים, קדושים ונעלים מכל ספק. מה שעורר בו זעם ושנאה יוקדת היתה דווקא אותה מידה של אנוכיות חולנית שגילו הנאשמים, אותו צורך פאתולוגי שלהם להוכיח את **חפותם**, את **האמת** האישית הקטנה שלהם, אותו סיחרור נאורוטי במעגל מה־שמכונה העובדות, המוקפות בחישוקי גולגלתם הנוקשה, בעוד האמת העיוורת הזאת שלהם אין לה מקום בסולם ערכים גבוה יותר, במערכת־צדק גבוהה יותר, אשר תובעת קרבנות ואיננה מביאה בחשבון, וגם אסור שתביא בחשבון, חולשות אנוש. לפיכך היה פדיוקין רואה כאויבו המושבע כל מי שלא היה מסוגל להכיר בעובדה בסיסית זאת, הברורה כשמש כמעט: דהיינו, לחתום על ההודאה **בשם החובה** איננו רק מעשה הגיוני אלא גם מעשה מוסרי הראוי לפיכך להוקרה.

מקרהו של נובסקי היה מנקודת ראותו הרסני שבעתיים, כיוון שרחש לו הערכה, כמהפכן, ובמשך זמן־מה, עשר שנים קודם לכן, גם ראה בו דמות־מופת. והנה ביום ההוא, בקרון־הבקר שבצדי המסילה בתחנת סוזדליי, ניגש פדיוקין אל נובסקי, למרות הכל, בכעין הכרת־כבוד חיונית ודוחקת, כיאה לאישיותו, ובמלוא האמון, אך כאן ציפתה לו אכזבה מרה, שמבחינתו מוטטה כליל את מיתוס המהפכן: נובסקי לא היה מסוגל לתפוש; נאמנותו העצמית האגואיסטית (שללא ספק צמחה מקרקע החנופה והשבחים) גברה על הרגשת החובה שבקרבו.

השכם בבוקרו של אחד מימי פברואר חוזר נובסקי אל תאו סחוט, אך מרוצה, ובידו כתב־הודאה ערוך שאותו שומה עליו לשנן בעל פה. כתב־היד המשוכתב משורבט כולו בתיקוני עריכה השזורים בו בדיו אדום כדם; נדמה לו שהודאתו כבדה במידה מספקת מכדי להותיר מפלט מעונש מוות. נובסקי מצטחק, או שרק נדמה לו שהוא מצטחק: פדיוקין השלים את כוונתו הכמוסה והכין את הפרק המסיים של תולדותיו המפוארים: החוקרים שלעתיד לבוא יגלו מתחת לאפר הצונן של הבלי ההאשמות הבדויות הללו את צערם של חיי־אדם ואת קיצם העקבי אשר תואם (למרות הכל) את הביאוגרפיה המושלמת. כתב ההאשמה נועד להיקרא ב־27 בפברואר, ומשפטה של קבוצת הנאשמים בחבלה נקבע לאמצע מארס. בתחילת חודש מאי, אחרי דחיות ממושכות, מתרחש במפתיע שינוי בלתי צפוי בתכניות החקירה. נובסקי, עם כתב ההודאה ששינן ולמד בעל־פה, מובא לצורך חזרה אחרונה למשרדו של פדיוקין; הלה מודיע לו כי ההאשמות שונו ונותן בידו את נוסח כתב־ההאשמה החדש, המודפס במכונת כתיבה. ניצב בין שני שוטרים קורא נובסקי את תכנו, ואחר, כחית־טרף פצועה, הוא פורץ בשאגת־יללה, ואולי רק נדמה לו כי השאגה בקעה מתוך גרונו. שוב גוררים אותו אל ה"פסטרניק", ושם הוא נותר במשך שלושה ימים בין החולדות הדשנות המפוטמות. נובסקי מנסה להטיח ראשו בכותל־האבן של תא־הצינוק; או אז מלבישים אותו בכתונת המשוגעים העשויה אריג קשה ומחוספס ומוליכים אותו אל חדר החולים. לאחר שהוא מתעורר מדימדומי הזיה שללא ספק נגרמו לו בעטיין של זריקות מורפיום, דורש נובסקי להביא אליו את החוקר.

ובינתיים, תוך כדי ניהול שתי חקירות במקביל, מצליח פדיוקין לסחוט הודאה מפי ברנש בשם פרסיאן, שדי היה באיומים ובמכות (אל־נכון גם בתוספת של

נוסיות מספר) לרצותו לחתום על הצהרה האומרת, שעוד במאי 1925 קיבל אישית מידיו של נובסקי את הסכום הראשון, כשעבדו יחד בבית החרושת לכבלים שבנובוסיבירסק. סכום זה, כך טען פרסיאן בהודאתו, היווה חלק מסידרת תשלומים שקיבלו מברלין באופן סדיר, כשלמונים בעבור הסדרי העדפה שהשיג נובסקי עבור כמה חברות זרות, בעיקר גרמניות ובריטיות, באמצעות שרותיהם של פרסיאן וטיטלהיים. טיטלהיים, מהנדס מן הדור הישן ועקרונות שאבד עליהם הכלח, אינו מסוגל לתפוס מדוע זה עליו לגרור אל נוסח הודאתו אנשים שאיננו מכיר אפילו, אלא שפדיוקין כבר מצא דרך לשכנעו: לאחר התנגדות ממושכת מצדו והכרעה למות בכבוד, מגיעות לאזני טיטלהיים הזקן זעקות נוראות מן החדר הסמוך, שבהן מכיר הוא את קול בתו היחידה. תמורת הבטחות לחוס על חייה מסכים הוא לכל התנאים שמציג פדיוקין וחותם על הפרטיכל המוגש לו מבלי לקרוא את תכנו כלל. (האמת על משפחת טיטלהיים אינה יוצאת לאור אלא כעבור שנים מספר: באחד ממחנות המעבר שבהם שהה שמע הישיש, כמעט בדרך מקרה, מפי אסירה בשם גינצבורג, שבתו יחידתו נרצחה במרתפי בית הכלא עוד לפני סיום החקירה נגדו).

במחצית מאי נערך עימות בין נובסקי ובין שניים אלה. לנובסקי נדמה שריח וודקה נודף מפרסיאן; בשפה עילגת ונפתלת מטיח הוא בפניו פרטים דמיוניים על שיתוף הפעולה הקיים ביניהם כביכול כבר שנים רבות. על פי נימת הזעם הכנה מצד פרסיאן מבין נובסקי, כי במומחיותו הצליח פדיוקין להשיג במקרהו של פרסיאן אותו שלב של שיתוף פעולה אידיאלי, המהווה מטרה לכל חקירה המכבדת את עצמה: פרסיאן, ללא כל ספק הודות לגאונותו היוצרת של פדיוקין, קיבל את ההתנייה הפיקטיבית והתייחס אליה כאל המציאות החיה, ובעיניו ממשית יותר מערפל העובדות, ולהתניה פיקטיבית זאת העניק עתה גם גוון רגשי: החרטה והשנאה. טיטלהיים, ברוח מפוזרת ובעיניים תועות, כמוסבות לעבר עולם רחוק מת, אינו מצליח להיזכר בפרטים הרשומים בפרטיכל החתום, ושומה על פדיוקין להזכיר לו בחומרה את כללי ההתנהגות הטובה. לאיטו נזכר טיטלהיים בסכומי הוצאות, נוקב במספרים, מקומות ותאריכים. נובסקי מרגיש, כיצד ההזדמנות האחרונה להינצל חומקת גם היא מידיו, וכי פדיוקין הכין לו את המוות השפל מכל: עתיד הוא למות כבוגד, כיהודה איש קריות, כנבל שמכר את נשמתו לשטן בעבור שלושים זהובים. (אך קרוב לוודאי שתישאר זאת לנצח תעלומה, אם בא הדבר כחלק מתכניתו המחושבת היטב של פדיוקין לזכות בשיתוף פעולה כן מצדו של נובסקי, או שמא את החלפת כתב האשמה יש לזקוף לזכותו של מי שלא חפץ במוות המבייש את חייו).

אותו לילה, כתום העימות, מנסה נובסקי שוב להתאבד וכך להציל חלק מן האגדה. עינו החדה של הסוהר וחוש השמיעה הכלבי שלו מבחינים בצלילים חשודים, אל נכון אנחת הרווחה הבוקעת מתא הגוסס; בוורידים שסועים מובהל נובסקי אל חדר החולים, שם ממשיך הוא בעקשנות לקרוע מעליו את התחבושות ומוכרחים להאכילו באופן מלאכותי (וזהו צעד נוסף בדרך לחיסולו הסופי של נובסקי).

נוכח עקשנות שכזאת מוותר פדיוקין ומכריז על נובסקי (על יסוד כתב האשמה הראשון) כעל מנהיגה של קבוצת קושרים. תוך כדי עימות נפרד עם כל אחד ואחד מקבוצת־הקושרים העתידה, המתארגנת בניהוגו של פדיוקין, בוהה נובסקי נכחו אל החלל הריק בעיניים מתות, אסטיגמטיות, ומזהה בכמה מן האנשים הנפחדים האלמונים הללו את מי שיחדיו עמו "תיכננו תכניות נועזות לפוצץ מפעל בעל דרגת חשיבות עליונה לתעשיה הצבאית". לכך הוא מוסיף פרטים מתוך כתב העלילה ששינן בעל־פה. פדיוקין, המגלה לבסוף בנובסקי שותף מועיל ומיומן, משאיר לו לגשר בכח הגיונו וכשרונו על הפערים והסתירות שבכתב התביעה המסובך. (לשם כך מסתייע נובסקי בנסיון הממושך אשר רכש במחנות הכפיה של הצאר, ובמאבק שניהל נגד האפיטרופסים הזהירים.)

מהלכו השלו של שיתוף פעולה זה מופרע פעם אחת ויחידה, לקראת סוף חודש מאי, בשעת העימות הנערך בין נובסקי וברנש בשם רבינוביץ'. י.י. רבינוביץ' שימש כמין רועה רוחני לנובסקי. עוד בשחר ימי פבלוגרד ובהיותו מהנדס ומומחה, היה רבינוביץ' הראשון שעמד על כשרונו של נובסקי והכניס אותו בסוד הכנתם של חמרי הנפץ. במהלך לימודיו הלא־סדירים, ועם זאת המבריקים, של נובסקי, נודע לאותו רבינוביץ' תפקיד מגוון למדי: הוא לא רק המציא לתלמידו ספרות מקצועית (טכנית), אלא גם הציל אותו לא פעם ולא פעמיים בפועל באמצעות התערבותו ובתוקף מעמדו, כולל דמי ערבות בסכום גבוה שהיה משלם לידי האפיטרופסים עבור שיחרורו של נובסקי הצעיר. (תוצאותיהן השטניות של כמה מן ההתפוצצויות הללו, שהרעידו את פטרוגרד בשנת 1910, עוררו ככל הנראה חשדות מבוססים בלב רבינוביץ' הקשיש, ולזמן מה הרחיקוהו מתלמידו המוכשר מדי). בתמורה לטובות שגמל עמו, ולא פחות מכן מתוך רגש כן של כבוד שרחש לאישיותו, עלה בידי נובסקי לגמול לו בימי מלחמת האזרחים, כשחילץ אותו מידיהם של הצ'קיסטים הקנאים, שראו ברבינוביץ' תוקפן פוטנציאלי והתייחסו בחוסר־אמון גמור להתמצאותו היתירה בסודות חמרי הנפץ. אך נדמה כי הקשר שבין נובסקי ורבינוביץ' היה בראש ובראשונה בעל אופי רגשי, קשר שביסודו האגדה הישנה על האב האידיאלי ועל גילוי מאוויי־לב כמוסים בדמותו של צעיר, שמגלים בו תכונות שאדם נוהג ליחס לעצמו. נובסקי מסרב לחתום על אותו חלק בכתב־התביעה אשר מתייחס לרבינוביץ' (ואולם מבחינת התביעה נודעת לאישיותו של רבינוביץ' במסגרת העלילה חשיבות ראשונה במעלה, בהתחשב ב"פרופיל" שלו: המוצא, הגזע, הסביבה). פדיוקין פונה איפוא לאמצעי האחרון שבידיו: ממגירת שולחנו שולף הוא את כתב־ההודאה שנגבתה מפריסיאן וטיטלהיים, יצירה שזכתה במשך הזמן לשיפוץ על ידי תוספת פרטים חדשים והודאות מפי שלושה שותפים אחרים למה שזוכה לכינוי "השוד הגדול של כספי המדינה": כל השלושה מצביעים על נובסקי כמקור ההשראה ונוקבים בפרטים המתייחסים לאפיו, באופן המעמיד את אישיותו המהפכנית על יסוד תאוות בצע חסרת מעצורים, כאשר האצטלה האגדית שלו מוצגת כמסיכה נלעגת וערמומית; עדויות אחרות נוגעות לראשית ימיו של נובסקי, ימי פאריז ופטרוגרד, תוך רמזים ברורים ביותר באשר לאורח חייו הראוותני של המהפכן הצעיר, המשלם עבור מגבעותיו המפורסמות וחזיותיו האדומות מעל־לכל־ספק ממקורותיה הכספיים הטמירים של האוחרנה.

נובסקי מבין שאין לפניו ברירה. בתמורה לטובה שיעשה לו פדיוקין, חותם הוא על הודאה האומרת, שפרופסור רבינוביץ' שיתף עמו פעולה בהכנת חמרי הנפץ; נוקב הוא בפרטים אודות סוגי הנשק והנפצים, אודות כח ההרס של הברוט, הדינמיט, הקרוזין והטריניטרוטולואול, על המקום והאופן שבו הוכנו מכונות התופת ועצמת ההרס שלהן בתנאים מוגדרים. נובסקי מכתיב בעצמו את הפרטים לפרטיכל; בתמורה שורף פדיוקין לעיניו בתנור הפלדה הגדול שבמשרדו את המסמך (המיותר עכשיו) על שיתוף הפעולה שלו עם חבורת פושעים ובני בליעל.

משפטם של עשרים חבריה של קבוצת הקושרים למזימות חבלה נערך מאחורי דלתיים סגורות במחצית חודש אפריל. לפי עדותו של סָנֶרֶב מסויים, דיבר נובסקי, למרות מצבי חוסר־ריכוז שפקדוהו לסרוגין, בלהט שהמדווח ייחס לחום גבוה: "זה היה לדעתי הנאום הפוליטי המשובח ביותר שנאם מעודו", מוסיף הוא ללא שום נימת רשעות (רמז ברור להשמצות, שעל פיהן היה נובסקי נואם גרוע; היתה זו הסנונית הראשונה המבשרת את ראשית תהליך חיסולו של מיתוס נובסקי). עד אחר ששרד בחיים בתום התהליך הזה (קאורין) מוכן להודות, כי למרות עינויי התופת שבהם נתנסה במשך החדשים הארוכים של החקירה, לא איבד מאומה מחריפות שכלו "שקברה את כולנו". "פעם היה זה אדם זריז, בעל רוח חיונית ומבט עירני, ואילו עתה שירך רגליו, לחייו היו נפולות ועיניו שקועות בחוריהן, ומעת לעת היתה רוחו נודדת; דומה היה לרוח רפאים, אבל לא לרוחו שלו. מכל מקום לא לפני שפתח פיו לדבר; או אז הפך שוב להיות שד משחת ולא אדם". צריך עם זאת להודות, שאת התפקיד שמילא נובסקי במשפט זה קבעו במידה רבה איגודים מקצועיים ועיתונות הפליטים המהגרים, שהפיצו את הטענה, כאילו משמש המשפט הזה ביסודו אך כיסוי לפרובוקטורים שאין להם כלום עם כוחות המהפכה; נובסקי היפנה איפוא את כח המחץ של דבריו לעבר אותו כיוון, תוך נסיון למוטט, בהתפרצות זעם כנה ביותר, אותם טיעונים של מֶנשביקים ואיגודים מקצועיים, שעולים היו להעמיד את קיצו ואת תולדותיו באור שממנו חרד יותר מכל, ובגללו ניהל מלחמת חרמה על חיים ומוות במהלכם של כל החדשים הללו.

התובע הממשלתי, י.נ. קריצ'נקו, מומחה במשפטי צמרת, תבע את העונש המירבי עבור חמשת הנאשמים הראשיים, אך לתדהמת הכל, כפי שמתבטא קאורין, נמנע בנאום הסיכום שלו מ"לגרור את נובסקי אל הבוץ" (הריני נוטה להאמין, כי התפקיד שמילא נובסקי במשפט אכן נקנה במחיר זה.) במובן מסויים הכיר בו אפילו כבאישיות חיובית אשר שמרה עד הסוף על אחדותה הפנימית, למרות כל מה שעבר עליה (מה שמוכיח את שיתוף הפעולה הנאמן שלו עם רשויות החקירה), והוסיף וכינה אותו "המהפכן הוותיק" בהדגישו כי היה מאז ומתמיד קנאי לרעיונותיו ולהכרתו הפנימית, אשר ברגע של פיזור־דעת העמידם לרשות הכוחות האנטי־מהפכניים והקנונית הבורגנית הבינלאומית; קריצ'נקו השתדל למצוא הסבר מדעי לסטיה המוסרית הזאת, והסבר כזה אמנם נמצא לו במוצאו הזעיר־בורגני של הנאשם העיקרי ובהשפעות ההרסניות שהיו לביקוריו התכופים במערב, שם התעניין יותר בזוטות ספרותיות משגילה עניין בפוליטיקה. על פגישתו עם נובסקי בתום המשפט במסדרונות בית־המשפט, סיפר רבינוביץ' הישיש קודם מותו באזני ד"ר טאובה, בבית־החולים שבקולימה, שם שכב חולה צפדינה ועיוור־למחצה; "בוריס דוידוביץ", כך אמר לו, "חוששני שיצאת מדעתך. בטיעוניך הרי תקבור את כולנו". נובסקי השיב לו, כשעל פניו הבעה משונה, כעין צל־חיוך: "איסאק איליץ', צריך היית להכיר את מנהגי הקבורה אצל היהודים: לפני הוצאת הגופה מבית־הכנסת כדי לשאתה לבית־הקברות, רוכן על האיש המת אחד מעבדי ה', קורא בשמו ואומר לו בקול רם: "דע שאתה מת". רגע קל המתין, ואחר הוסיף: "מנהג מצויין!"

כאות־תודה, ואל־נכון מתוך אמונה כי הצליח להפיק ממותו מה שמסוגל אדם חי להפיק ממנו, חוזר נובסקי בדברי הסיכום שלו ומדגיש, כי פשעיו ראויים באופן מלא לעונש מוות, כעונש הצודק היחידי, וכי את החלטת התובע אין הוא רואה כלל וכלל כמוגזמת ואין בדעתו להגיש ערעור למען יחוסו על חייו. כיוון שחמק מעניבת־הלולאה המבישה של עמוד התליה, מוות מידי כיתת־יורים היה בעיניו סיום הולם ומאושר; ואל־נכון חש גם מחוץ להקשר המוסרי הנתון, כי מערכת צדק עילאית כלשהי היא התובעת פלדה ועופרת לראשו. אבל לא המיתוהו (יותר קשה, כנראה, לבחור במוות מאשר בחיים): עונשו הומתק וכתום שנה על פת לחם שחור, שוב הולך הוא בנתיב הייסורים של ◀

הגלות. בראשית 1934, בשם דולסקי, השם שבו נקרא בעת מאסרו האחרון בימי הצאר, אנו מוצאים אותו במושבת טורגי החדשה, שלא מכבר עברה את תהליך היישוב. (עם זאת, אין אנו חייבים לחפש בהסבת־השם הזאת איזה לקח הנוגע לעתיד, או לראות בכך אות לקריאת תיגר: נובסקי הודרך, ככל הנראה, בראש ובראשונה ע"י מניעים מעשיים; בכמה מתעודותיו האישיות עדיין רשום היה השם ההוא. באותה שנה עצמה מקבל הוא היתר מטעם השלטונות להתיישב באקטובינסק הנידחת ושם, בחברת מתישבים קולוניזטורים חשדנים, עובד הוא באחוזה חקלאית שבה מגדלים סלק סוכר.

בחודש דצמבר מתירים לאחותו לבקרו, והיא מוצאת אותו חולה; נובסקי מתאונן על מיחושים בכליותיו. עתה כבר הותקנו בפיו חניכים מלאכותיות עם שיניים מפלדת אל־חלד. (האם נשברו שיניו במהלך החקירה, כטענתו של ד"ר טאובה, זאת קשה לומר.) נובסקי דוחה את בקשת אחותו לנסות להשיג אצל השלטונות היתר לעבור למוסקבה; הוא לא אבה להביט בעיני העולם. "הוא היה ממתין למוות בשעות הבוקר המוקדמות", כך רושמת היא, "אלה החופפות את שעות מעצרו: אז־אז היה מתאבן, ובעיניים מזוגגות מביט לעבר הדלת, שאותה מכל מקום לא נעל. כתום שלוש שעות היה נוטל בידיו את הגיטארה ומזמר חרישית שירים לא מובנים לחלוטין. היו לו הזיות צליליות ומדמה היה לשמוע קול דיבורים וצעדים בפרוזדור". (באותה התקופה נהגו לספר במוסקבה את סיפור המעשה הבא: "מה עושה נובסקי? — שותה תה עם ריבת אוכמניות ומנגן את האינטרנציונאל בגיטארה". — "אבל בחברת הקברן" — היה מישהו מוסיף ברשעות.)

ידוע שבמהלך החורף הנורא של שנת 1937 נעצר נובסקי שוב והובל בכיוון לא־ידוע. שנה לאחר זאת מתגלים עקבותיו באינסולמה הרחוקה. המכתב האחרון בכתב־ידו נושא את חותמת קֶם, השוכנת אי־שם אצל איי סולובֶיֶב. המשכו וסופו של סיפור תולדות נובסקי מגיע מכתבי קארל פרידריכוביץ' (שבטעות מכנה אותו בשם פּוֹדוֹלְסְקִי, במקום דוֹלְסְקִי). מקום ההתרחשות: בצפון הרחוק, בכפור, בנורילסק.

נובסקי נעלם מהמחנה בחשאי ובאורח מסתורי, קרוב לוודאי במהלך אחת מסופות הכפור, כאשר השומרים במגדליהם, כלי נשקם וכלבי הרועים הגרמנים — חסרי אונים כולם במידה שווה. לאחר שהמתינו עד חלוף הפורגה, יוצאים הרודפים בעקבות האסיר הנמלט, סומכים על חוש־הדמים המדריך את כלביהם. במשך שלושה ימים תמימים ממתינים לשווא האסירים הכלואים במחנה בתוך צריפיהם לפקודה: **החוצה!**; שלושה ימים תמימים מתפרצים כלבי הזאב במלתעות־קצף להשתחרר מקולר הפלדה, גוררים את הפרשים הסחוטים בשלג העמוק. אור ליום הרביעי מגלה אותו אחד השומרים בקרבת בית היציקה, זקנו מגודל והוא דומה לרוח רפאים, מתחמם ליד דוד ענק שבקרקעיתו נערמת לאיטה פסולת היציקה.

מקיפים אותו מכל עבר ומשחררים את כלבי הזאב. בעקבות נביחות הטרוף של הכלבים המשתוללים הם פורצים ביעף פנימה אל ביתן הדוודים; האסיר הנמלט ניצב בראש הסולם שממעל לדוד הרותח, מואר בנגוהות האש. אחד מן השוטרים, מתוך דבקות במשימה, מתחיל לטפס בסולם בעקבותיו. בהתקרבו, מזנק האסיר הנמלט וקופץ פנימה אל תוך היורה הרותחת והשוטרים מבחינים בהעלמו לנגד עיניהם הרואות, חומק כשובל עשן מיתמר, חרש לפקודות, בלתי נכנע, בן־חורין, חפשי מכלבי־הזאב, מכפור ומחום, מן העונש ומן החרטה.

איש אמיץ זה מת ב־21 בנובמבר 1937 בשעה ארבע אחר הצהריים. הניח אחריו סיגריות אחדות ומברשת שיניים.

בסוף יוני 1956 מפרסם "טיימס" הלונדוני, שלפי המסורת האנגלית העתיקה והנאמנה, ככל הנראה עודנו מאמין ברוחות־רפאים, שנובסקי נראה במוסקבה, בקרבת ארמון הקרמלין. זיהו אותו על פי שיני הפלדה.

ידיעה זאת הופצה בכל העיתונות המערבית הבורגנית, הצמאה לשערוריות ומדנים. ■

עקד

חדש

ניקיטה סטנסקו; מצב השירה; שירים; מרומנית: שמעון הרן.
משירי שמואל הלקין בעריכת שמעון הלקין; מיידיש: מתרגמים שונים.
קציעה כץ; הסתו של ברתה; נובלה.
יערה בן־דוד; חיוג לילי; שירים.
שלום רצבי; חלל נקי; שירים.
איריס מנור; ליצן בחושך; שירים.
חיים חיימוף; מצבים של רגע; סיפורים.
ישראל כהן; מעל במות.

עומד להופיע

יעקב פיכמן; מושג השירה המודרנית; מבוא: א.ב. יפה.
אהרן שבתאי; החמור; שירים.
ספר "עקד"; שנתון לשירה; קובץ חגיגי — 25 שנה ל"עקד".

אלון אלטרס

שירי ה־13 ביולי

שיר ראשון

הָרֹאשׁ אֵינָהּ מְזַלְזֶלֶת בַּחֲלוֹן הַפָּתוּחַ
הַנִּכְנָס עוֹד יִשָּׁאֵר אִתָּנוּ מְעַט.
לֹא אָנוּ נוֹרָה לַהֲשֵׁא אֶת־צוּרָתוֹ.
אוֹר חֹדֶשׁ יוּנִי לוֹמֵד אַט אַט
וְלֹא בְּכָל חֶלְקָיו לְהִתְיַחֵס
אֶל הַצְּמִיחָה הַמֻּפְקֶרֶת.
"מוּזִיקָה הִיא הַסּוֹבֵב אוֹתָנוּ
לוּ רַק שָׁמַעְנוּ אוֹתָהּ בְּאָוְנֵינוּ.
לְמָשָׁל, הַצְּלִילִים בָּרְחוֹב הַ־7 בִּבְרוֹדְוֵי
בְּשָׁעָה 4 בְּיוֹם גָּשׁוּם."
אֲנִי זוֹכֵר שֶׁעָלַי לְהִתְיַחֵס
לְאֹרַח דִּבּוּרָהּ
בְּדֶרֶךְ אַחֶרֶת.

שיר שני

עֵינַיִם, חֲלוֹמוֹת, שְׂפָתַיִם
וְהַלַּיְלָה נֶעֱלָם."
יְדִידִים אוֹמְרִים עוֹד תַּעֲמֹד
בֵּין הַדְּבָרִים עַצְמָם
בְּלִי הַקִּירוֹת הָאֵלֶּה.
אֲנִי מִתְבּוֹנֵן בָּךְ שָׁעָה שֶׁאַתְּ
מְקַפֶּלֶת קֶפֶל מְדֻיָּק בְּגַרְבֵּךְ הַסְּגֹלָה
עַל פָּנַיִךְ שְׂרִיטָה, צִבְעָהּ סָגוֹל
וְאֵינֵךְ יוֹדַעַת מֵאַיִן בָּאָה.

מרים איתן

לעשות אהבה, לעשות שירה

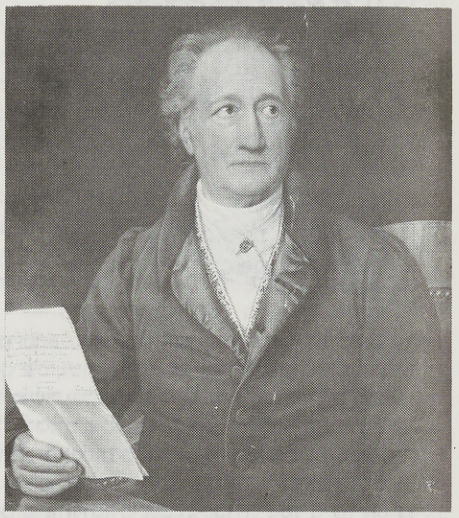
בְּרֹאשִׁית אוּלַי חִשּׁוּף עָדִין
שֶׁל הַקֶּרְסוֹל
אוֹ רֵיחַ נַרְקִיסִים חָרִיף,
כַּפְתּוֹר פָּרוּחַ שֶׁבַּחֲלָצָה,
חִסְפּוּס שֶׁל קוֹל,
בָּרָק אֶל עַיִן עֲמוּקָה
וְאָז גְּרוּי
וְהַמְּלָה
וְהַתְּנוּחָה
וְהַנְּעָה מִתּוֹךְ הַרְמוֹנְיָה
בָּרִיתְמוּס הַנָּכוֹן
עִם הֶקֶלָּה
וְהַפּוּגָה
וְשׁוּב,
זֶה רֵיחַ הַיַּסְמִין אוֹ הַמָּרְוָה
אוֹ הַכְּאֵב וְהַדְּמָעָה
וְהַגְּרוּי וְהַמְּלָה וְהַתְּנוּחָה
וְהַנְּעָה עִם הֶקֶלָּה
וְהָרָעָב הַזֶּה
וְהָרָעָב הַזֶּה
תָּמִיד עָגוֹל
לְלֹא תִּקְרָה
לְלֹא רִצָּפָה.

עכשיו את אשה

בְּנִיסָן שֶׁחָלַף
מִתַּחַת לַפּוּךְ
פְּעָמִים בִּדְמָעוֹת
וּבְחֶדֶר חָשׁוּךְ
הֶאֱזַנְתְּ לְצְלִילִים שֶׁל עֶרְגָה
בְּצֶבַע עוּגָב וְגִיטָרָה.
עַכְשָׁיו אַתְּ אֶצְלוֹ, וְאִשָּׁה.
בְּנִיסָן שֶׁחָלַף
בַּשָּׂדֶה הַמּוּאָר
קָלַעְנוּ בְּיַחַד
זֵרִים שֶׁל תִּקְוָה
בְּצֵל הָאַלּוֹן, לְיַד הָאֲקַצְיָה.
עַכְשָׁיו אַתְּ אֶצְלוֹ, וְאִשָּׁה.
בְּנִיסָן שֶׁחָלַף
עוֹד כְּרֶסֶמְתְּ כְּמוֹ שֶׁפָּנָפָן
וְהִפְלַגְתְּ אֶל אַיִם רְחוֹקִים,
לַקּוֹפִים, לַעֲצֵי־הַבַּנָּנָה.
עַכְשָׁיו אַתְּ אֶצְלוֹ, וְאִשָּׁה.
בְּנִיסָן שֶׁחָלַף
עוֹד יָשַׁבְתְּ עַל בִּרְכֵי
וְשָׂעָר שֶׁלְּךְ לִטֵּף לְחָיַי
בְּרֵיחַ־פְּרָחִים וְחָלָב.
עַכְשָׁיו אַתְּ אֶצְלוֹ, וְאִשָּׁה.
בְּנִיסָן שֶׁחָלַף,
הָאָבִיב שֶׁחָלַף
הַזְּמַן שֶׁחָלַף
וְעַכְשָׁיו אַתְּ אֶצְלוֹ וְאִשָּׁה.

יוהן וולפגנג גיתה

150 שנה למותו



שירים ומכתמים

מגרמנית: שלמה טנאי

הרגשת אנוש

אֹתָם הָאֵלִים! הָאֵלִים הַגְּדוֹלִים
בַּשָּׁמַיִם הָרְחוֹקִים שָׁם לְמַעְלָה!
לָנוּ נְתָתֵם עֲלֵי אֲדָמוֹת
רוּחַ אִיתָנָה וְאֹמֶץ נָכוֹן,
וְאָנוּ הִשְׁאַרְנוּ לָכֶם, הַטּוֹבִים,
אֶת הַשָּׁמַיִם הָרְחוֹקִים שָׁם לְמַעְלָה!

דממת־הים

עֲמֻקָּה דוּמִיַּת־הַמַּיִם,
לְלֹא נִיעַ נָח הַיָּם
וְסַפָּן מֻדְאָג, סָבִיב לוֹ
מֻרְחָבִים חָלָק שְׁטָחַם.
אֵין מַשָּׁב בָּא מִכּל רוּחַ!
דוּמִיַּת־מָוֶת נוֹרָאָה.
עַד לְקָצֶה מֻרְחָב פָּתוּחַ
חֶלְקַת־גַּל אֵינָהּ זָעָה.

אל שרלוטה פון שטיין*

מַנַּיִן אָנוּ נוֹלָדִים?
מֵאַהֲבָה.
וְאֵיךְ הָיִינוּ אֲבוּדִים?
בְּלִי אַהֲבָה.
כֹּחַ לְהִתְגַּבֵּר מִי תִּתֵּן?
הָאַהֲבָה.
לְמְצוֹא אַהֲבָה־הַיִתָּכֵן?
בְּאַהֲבָה.
מַה לֹא נוֹתֵן לִבְכוֹת זְמַן רַב?
הָאַהֲבָה.
מַה יְקַשְּׁרֵנוּ לָתָמִיד יַחְדָּיו?
הָאַהֲבָה.

שרלוטה פון שטיין **היתה ידידת־נפש של גיתה, שעמה קיים קשרים עמוקים. אף נסתייע בה בעבודתו הספרותית. כחומר־יסוד לספרו "מסע באיטליה" שימשו, בין השאר, מכתבים שכתב גיתה מאיטליה. את רובם כתב אל שרלוטה פון שטיין והיא נתבקשה לשמור אותם בשבילו, שישמשו לו בשובו לווימאר כחומר לחיבורו של הספר.**

אל פריץ פון שטיין*

הָאָסוֹן מְעַצֵּב אֶת הָאִישׁ וּמַכְרִיחוֹ לְהַכִּיר אֶת עַצְמוֹ;
הַסֵּבֶל מַכְפִּיל בַּנְּשָׁמָה שְׁאִיפוֹת וְכוֹחוֹת.
סִבְלוֹ שֶׁל אָדָם מְלַמְּדוֹ לַחֲלוֹק עִם סִבְלוֹת זוּלָתוֹ,
חֶסְרוֹנוֹת שֶׁל אָדָם מְנִיבִים עַנְוָה וְרִגְשׁוֹת הֲבָנָה.

מִי יִתֵּן, וְאַתָּה, הַנַּעַר הַמְאֻשָּׁר, לֹא תֵּדַע לְקָחִים אֵלֶּה
וְרַק הָעֲלִיצוּת תּוֹבִילְךָ בְּדַרְכְּךָ הַיָּשָׁר.

*** פריץ פון שטיין — בנה של שרלוטה פון שטיין.**

על "שירו של נוצרי אל ישו" של לאוואטֶר*

אַתָּה קַיָּם! אַתָּה קַיָּם!, לַאוַואטֶר אוֹמֵר. אַתָּה קַיָּם!!
אַתָּה קַיָּם!!! אַתָּה קַיָּם!!!! אָדוֹן יֵשׁוּ הַנּוֹצְרִי אַתָּה קַיָּם!!!!!
הוּא לֹא הָיָה חוֹזֵר, מַדְגִּישׁ, חוֹזֵר עַל הַמִּלִּים וְהַתּוֹרָה
אִלּוּ הַפָּרָשָׁה הַזֹּאת הָיְתָה אֵמֶת בְּרוּרָה.

*** יוהן קאספר לאוואטר — סופר והוגה דעות שוויצי פרוטסטנטי, קנאי לנצרות.**

מתוך "מכתמים ווניציאניים"*

"אַתָּה מִתְעַסֵּק בְּבוֹטַנִיקָה? בְּאוֹפְּטִיקָה? בַּמֶּה אַתָּה מִתְעַסֵּק?
הַאִם לֹא כְּדַאי יוֹתֵר לַחֲדוֹר לְאֵיזֶה לֵב רַךְ?
אֲהָהּ, הַלְּבָבוֹת הָרַכִּים! לָעִנְיָן הַזֶּה מַתְאִים כָּל לֹא־יוּצְלַח.
יְהִי זֶה אָשְׁרִי הַיָּחִיד לָגַעַת בָּךְ, בְּרִיאַת־הַטֶּבַע!

■

אֲהָהּ! נוֹסַעַת נַעֲרָתִי! בַּסְּפִינָה הִיא יוֹרֶדֶת. מַלְכִּי,
אֹולוֹס!** הַנָּסִיךְ הָאַדִּיר! עֲצוֹר אֶת הַסְּעָרוֹת!
אֱוִיל שֶׁכְּמוֹתְךָ! קוֹרֵא הָאֵל לְעֶבְרִי, אַל תַּחְשׁוֹשׁ מִסְּעָרוֹת־הַזַּעַף
חֲשׁוֹשׁ מֵהֶבֶל־הַמַּשָּׁב, בְּהָנִיעַ אָמוֹר בְּעֶדְנָה אֶת כְּנָפָיו!

*** ה"מכתמים הווניציאניים" נכתבו בווימאר לאחר מסעו של גיתה באיטליה.**
**** אולוס — אל הרוחות במיתולוגיה היוונית.**

מתוך "חרוזי מכתם"

אסכולה חדישה

פַּעַם הָיָה לָנוּ טַעַם אֶחָד. עַכְשָׁיו יֵשׁ טְעָמִים.
אָנָא, אִמְרוּ לִי מַהוּ הַטַּעַם בְּכָל הַטְּעָמִים הָאֵלֶּה?

חדשות מרומא

חָלָל וּזְמַן כְּבָר צִיְּרוּ לָנוּ; עַתָּה נְצַפֶּה
שֶׁבְּאוֹתָהּ מִידָה שֶׁל הַצְלָחָה אֶת טֹהַר־הַמִּידוֹת יְרַקְּדוּ לָנוּ.

תור הזהב

הַאִם הָאֲנָשִׁים בִּכְלָלָם נַעֲשִׂים טוֹבִים יוֹתֵר? אֲנִי מְשַׁעֵר שֶׁכֵּן.
אֶצֶל הַפְּרָט, אֲפִילּוּ תַּעֲמִיק לְחַפֵּשׂ, לֹא תִּמְצָא כָּל סִימָן לְכָךְ.

בצומת־הזמן

הַמַּאֲה הַזֹּאת יָלְדָה תְּקוּפָה גְּדוֹלָה.
אַךְ הָרֶגַע הַגָּדוֹל מָצָא דוֹרוֹת קְטַנִּים.

מכתם

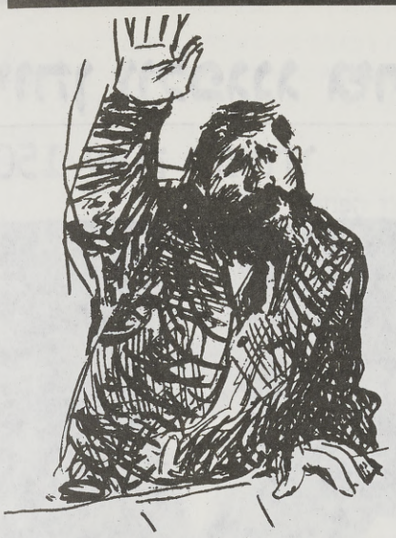
אֲנַחְנוּ לֹא סוֹחֲבִים מִזְוָדוֹת. אֵין לָנוּ יוֹתֵר מִשֶּׁנִּי כִּיסִים
וְאֵלֶּה, כַּיָּדוּעַ לַכֹּל, אֵינָם כְּבֵדִים אֲצֶל מְשׁוֹרְרִים.

המוטו

אֱמֶת, אֲנִי אוֹמֵר לָכֶם, אֱמֶת וְתָמִיד אֱמֶת. אַךְ בָּרוּר:
הָאֱמֶת שֶׁלִּי; כִּי אֵינֶנִּי מַכִּיר כְּלָל אַחֶרֶת.

בתקופת הידידות בין גיתה ושילר חיברו השניים, ביוזמתו של גיתה, מספר רב של חרוזי־מכתם (כסניה) במתכונת צמדים. הם נכתבו חלקם בידי גיתה, חלקם בידי שילר, נערכו על ידי שניהם והופעתם עוררה הדים רבים בשעתם. חלק מן החרוזים האלה בעל אופי פולמוסי מובהק, חלקם בנושאים שונים, יאים לכל עת.

כל ההערות מאת המתרגם.



העימות בין 'ספרות' ל'חיים' בתוך הסיפור*

להארת הפואטיקה של הסיפור הארוך של ברנר

מנחם בריינקר

א חד המאפיינים הבולטים של הסיפורי הברנֶרי הוא יצירתו של עימות בין "ספרות" ל"חיים" בתוך הסיפור. תחבולות שונות פועלות בסיפור זה להבלטת הניגוד בין כל מה שהוא "ספרות" לכל מה שהוא "חיים", והן פועלות על רמות שונות.

נפתח בכך שרבים מן הסיפורים — כמו, למשל, "בחורף", "מכאן ומכאן" או "שכול וכשלון" — מוּצגים על ידי "בעל־רשימות", "בעל־יומן" או "מביא לבית־הדפוס" כטקסטים שהם "לא־סיפור" אלא דבר־מה אחר: יומן, רשימות, רישום הזיכרון של סיפורו של חבר, בקצרה, דבר־מה שאיננו טקסט ספרותי ואינו חותר להיחשב לטקסט כזה.

הכרזות אלה הממלאות כמה "מבואות" ו"התנצלויות" חוזרות גם בתוך הסיפור. ב"חורף", למשל, מזכיר בעל־הרשימות, ירמיהו פיירמן, פעמים אחדות שאינו כותב רומאן. מרגע מסוּים בו ברור לקורא כי סיפורו של פיירמן אינו סיפור־המעשה המתאים לרומאן, מודיע בעל־הרשימות שסיפורו "אינו טראגדיה".

העניין הוא, **במפורש**, ביצירת הניגוד ספרות/לא־ספרות ולא רק בהעלאת הניגוד שבין ז'אנרים מקובלים של ספרות בדיונית (רומאן, טראגדיה, אידיליה) לבין ז'אנרים מקובלים של ספרות בלתי־בדיונית (רשימות, יומן או וידויים). גם סיפור בלתי־בדיוני כמו "שנה אחת" המתאר עלילות טירון יהודי במחנה־צבא רוסי מוכנס למסגרת שיחות שהשמיע למחבר "רעו הבלתי־נשכח והמחבר מתנצל על שחילק את דבריו לפרקים במתכונת הספרותית המקובלת. מצד שני, בין הז'אנרים הנידחים על ידי הכותב־המספר הבדוי מופיעים לא אחת גם סוגים של ספרות בלתי־בדיונית כרשמי־מסע, כתבות עתונאיות וכיוצא באלה. כך, למשל, המסַפר ב"עצבים" מזכיר איך היו עשויים לדבר על המצב או על הנוף הנשקף אליו בעלי כתבות עתונאיות, והמביא לבית־הדפוס ב"מכאן ומכאן" קובל על האמנות החסרה ברשימות לא רק בהשוואה לרומאנים אלא גם בהשוואה לכתבות ולרשמי־מסע ראויים לשמם.

עימות זה של ספרות/לא־ספרות מנומק בסיפורים בדרכים שונות. אולם ברור לנו כי, בסופו של דבר, מכסות הנמקות שונות אלה על תיפקוד אחיד. משום כך אין זה חשוב כל־כך למצוא הנמקות מיוחדות לעובדה ש"בחורף" אינו "רומאן" או "מכאן ומכאן" אינו "סיפור". הנמקות כאלה ניתן למצוא בשפע. להארת הפואטיקה של סיפורי ברנר, ובעיקר להארת הפואטיקה של הסיפור הארוך של ברנר, חשוב יותר לנסות לזהות את הפונקציה הקבועה של שלילות אלה.

מאז ב"חורף" ועד "שכול וכשלון" התנצלותם של בעל־הרשימות, עורכן או מביאן לבית־הדפוס אינה אלא כסות אירונית שקופה־למדי לפסילת סוגים מקובלים של כתיבה ספרותית או עתונאית כבלתי־מתאימים לתיאור ה"חיים" וסוג־המציאות העומדים להיות מתוארים בטקסטים הברנריים.

העניין אינו בשיכנוע הקורא שמה שהוא עומד לקרוא אינו "ספרות". אין לברנר כל כוונה לשכנע את הקורא ש"בחורף" הוא באמת צרור רשימות של מלמד עני שלא נועד לפרסום או ש"מכאן ומכאן" נכתב בשתי שהיות בבית־חולים. התחבולה ואף הקונוונציה הספרותית שבמבואות־מסגרת אלה מוכרת היטב לקוראו של ברנר מן הספרות הרוסית מן המאה הי"ט, שם השתמשו בה, בין היתר, טורגנייב, דוסטוייבסקי ואוספנסקי.

הקורא יודע היטב ש"עורך הרשימות" ב"שכול וכשלון" או המלבה"ד ב"מכאן ומכאן" הן הדמויות הבְּדיוניות הראשונות הנקרות על דרכו בסיפור בְּדיוני. הוא יודע שם ש"רשימות" או ה"יומן" עצמם הם האובייקט הבדוי הראשון הנקרה לפניו בסיפור. הוא עשוי אף לדעת שבעייתו של המחבר הממשי — ברנר — היא לבנות אובייקט בדוי זה — היומן, למשל — בעקבות מלאה, **בתוך** הסיפור. כן עשוי הוא לדעת ששם מספר הסיפור "שנה אחת" שנערך, כביכול, על ידי ברנר, **מינץ**, הוא שם משפחת אמו של ברנר ושהסיפור מסַפֵּר את קורותיו של ברנר עצמו בצבא הרוסי. כוונתה של המסגרת הבדויה המַיחסת את הסיפור למקור בלתי־בדיוני ובלתי־ספרותי אינה לגרום לקורא לחשוב שלפניו "לא־ספרות". כוונתה היא אך ורק להציע בפני הקורא את הרעיון שלפניו ספרות שאינה בנויה על מודלים ספרותיים. לפעמים כמו ב"מכאן ומכאן" מלווההצעה זו בפארודיה גלויה על יצירות ספרות המושתתות על מודלים ספרותיים מקובלים או בפולמוס עם דרישות הביקורת המבוססות על מודלים ז'אנריסטיים אלה.

כיוון שהמודלים המשמשים אותנו בהבנה וביצירה של יצירות־ספרות באים בדרך כלל גם מן הספרות עצמה (רומאן, שיר, טראגדיה) וגם מחוץ לספרות (חלום, וידוי אהבה נכזבת וכיוצא באלה) — פירושה של הדחייה הגמורה של מודלים ספרותיים ליצירה — הישענות בלעדית על מודלים המסופקים על ידי "החיים עצמם".

כך נדחף הקורא של ברנר לבנות, החל מקריאת העמודים הראשונים של הסיפור, את הניגוד ספרות/חיים **בתוך** הסיפור: כאשר בנייה זו אינה פותחת במבוא או בהתנצלות בדויים דואג המספר להדגיש פעמים אחדות, בראשית דבריו, כמו ב"מן המיצר", שבדבריו "אין חזון" או שהוא טורח להזכיר במילותיו הראשונות שאינו כותב "רשמי־מסע" או "כתבות", כמו ב"עצבים". ליצירת רושם זה שייכת גם הכרזתו של בעל היומן ב"מכאן ומכאן" שהרהוריו על הזמן ועל המוות אינם אלה שימצאו בכתביהם של "חכמי הפילוסופיה" או "הפסיכולוגים".

ניגוד זה שבין "ספרות" ל"חיים" שצליליו הראשונים נשמעים מיד עם פתיחת הסיפור הולך ומתעמק בהמשכו של הסיפור. כל סיפור ברנרי הולך ומפלס את דרכו תוך כדי פסילה שיטתית של מודלים ספרותיים. נוסף על הפסילה של מודלים ז'אנריסטיים מקובלים נפסלים לפחות עוד שני סוגים של מודלים ספרותיים.

הראשון שייך לנפשות הפועלות. כמעט כל גיבור ברנרי מרכזי מוצג, במפורש או במובלע, כבלתי־מתאים למודל ספרותי מסוים. היחס כאן הוא הָפיך לחלוטין: אנו רשאים לומר — ויהיה זה גם מדויק יותר לומר — שכמעט כל גיבור מרכזי של ברנר מוצג כמי שמודל ספרותי מסוים שהיינו יכולים לחשוב עליו ביחס אליו — אינו מתאים לו.

הבולטת ביותר בסידרה זו של פסילות היא פסילת יסורי־איוב כמודל אפשרי להבנת יסורי יחזקאל חפץ ויסורי משפחת חפץ בכלל. לא רק יחזקאל חפץ אלא גם חנוך חפץ בדברים המועטים המובאים מפיו, מתוך הרהוריו־זכרונותיו של אביו, דוחים כל אנאלוגיה עם איוב. חנוך דוחה, במשפטים המלאים רמזי־דברים לספר איוב כל חשבון־תלונה עם מה ש"למעלה מן החושים", ואילו יחזקאל מאשר כצד השווה היחיד שבינו לבין איוב אך ורק את הרגל־הגירוד, את אי־יכולתו להניח מידיו את החרס. ברור כי החרס שבידיו הוא מיטאפורי בלבד. לעומת שני פּוֹשָלים אלה שהאחד דוחה כל רעיון של גירוד ביסורים והאחר — מתגרד באמצעות החטטנות האינטרוספקטיבית שלו, מתגרדים שני האבות השַכּוּלים, יוסף וחיים בפועל ממש. האחד מהם, חיים, מתגרד בחלוק־אבן דווקא בשעה ש"נחת החיים" נוזלת בו. השני — מתגרד מחמת עקיצותיהם של "העוקצים הקטנים" שאווירה המחכים של ירושלים לימד אותם להתגבר על כל אבקה. "עוקצים קטנים" אלה משמשים נושא לאחד הפרקים ההומוריסטיים הבודדים בסיפור הקודר על משפחת חפץ.

חשוב להבין שהפונקציה העיקרית של ניגודים אלה שבין הדמות הרחוקה של איוב לבין הכושלים והשכולים במשפחת חפץ אינה פועלת על הרמה הפואטית אלא על הרמה **המיטא־פואטית** של הסיפור. ההשוואות המפורשות או המובלעות של בני משפחת חפץ לאיוב אינן תורמות מאומה להבהרת מקורות סבלם של הגיבורים. סבל זה אינו זקוק להעצמה על ידי האסוציאציה הרחוקה שאתה קשה, למרבית הקוראים המודרניים, להזדהות. איוב הוא אסוציאציה מעולם אחר. הניגוד שבינו לבין בני משפחת חפץ מבטא רוחק עצום כל כך עד שלא נוצר כל מגע בין דמותו לבין הנפשות הפועלות בסיפור זה. לעומת־זאת, רוֹחַק זה עצמו ממלא תפקיד ברור על הרמה המיטא־פואטית: הוא יוצר זיקה בין שני סיפורים שונים של סבל, סיפור רחוק וסיפור קרוב. הוא מגלה שהסבל המתואר ב"שכול וכשלון" אינו יכול להיחשב לווריאציה של מוטיב ספרותי קדום ומשום־כך יש בו מקדם־אמינות גבוה. רוחק זה תורם לתחושה שסבל זה המתואר בסיפור, בהיותו "נמוך" יותר מן הסבל המתואר באיוב, מקורותיו בחיים עצמם, באותו סוג של חיים יהודיים מודרניים המתואר בסיפור. אנו מסתפקים כאן בדוגמא בולטת אחת אולם נזכיר לקורא כי ממש כשם שיחזקאל חפץ מתַיסר אך **איננו** איוב, כך מתלבט אובד־עצות בין אלטרנטיבות שונות אך **איננו** פאוסט, והדוגמאות מרובות.

פסילות גלויות ומפורשות אלה של מודלים ספרותיים קלאסיים שונות עד מאד מאותן רמיזות ספרותיות בסיפורי ברנר הבונות ניגוד בין המתואר לבין הנרמז לשם חידוד תחושתנו בטיבו של המתואר. כך, למשל, חוה ב"מן המיצר" המתפתה לאונסה ומחפשת כל דרך אפשרים להיפטר מפרי־בטנה היא "אֵם כל חי" מפוקפקת ביותר, וב"בין מים למים" מתפתחת קנאתו של **שאול** גמזו בדוד **יפה** בכיוון שונה לגמרי מקנאת שאול המקראי בדוד יפה העיניים.

רמיזות אלה כמו הרמיזות החיוביות לחלוטין בדמויות **אברהם** מנוחין ואליהו חזקוני (בניגוד לרמיזות איוב, לפאוסט, לפצ'ורין או לניטשה) אינן מפורשות במהלך־הסיפור, אך הן פועלות על הרמה הפואטית עצמה וממלאות תפקיד ממשי בהבנת סיפור־המעשה. לעומת זאת ההשוואות המפורשות, המנומקות בסיפור בדרכים

---

* **מאמר זה כולל חלקים של שתי הרצאות שונות שהושמעו באפריל ובמאי: הראשונה, במסגרת יום־עיון על יצירת ברנר במלאת 100 שנה להוּלדתו (שהתקיים מטעם החוג לתורת־הספרות והחוג לספרות עברית באונ' ת"א), והשניה, במסגרת כנס שנושאו 'תבניות מקראיות בספרות המודרנית' (שהתקיים מטעם המכון לספרויות של אונ' בר־אילן).**

שונות (אובד־עצות, למשל, קורא את פאוסט לפני הכרעתו לעלות ארצה) ובדרך כלל מופיעות כאסוציאציות של הדמויות גם נשללות לחלוטין על ידי המעלים אותן הפוטרים אותן כאסוציאציות בלבד. דעתי היא שלשלילה זו יש להתייחס ברצינות גמורה: יחזקאל חפץ אין בו שום דבר מאיוב, ממש כשם שאין באובד עצות שום דבר מפאוסט. התימות המופשטות המשותפות להם "יסורים" או "חיפושי־דרך" אינן מצדיקות השוואות מופרכות אלה שאינן מוסיפות דבר להבנת הדמויות וסיפורי המעשה.

הפונקציה של אזכורים אלה מצויה במקום אחר לגמרי: תפקידם הוא להמשיך ולבנות בתוך הסיפור את הניגוד בין "ספרות" ל"חיים". נוסחת־הניגוד של "ספרות" ו"חיים" מובלעת לתוך כל טקסט ברנרי והפעלתה גורמת להגברת תחושתנו באמינות המתואר: מידת שייכותו של נושא מתואר **לחיים** רבה יותר ככל שרב יותר ריחוקו מן הספרות, כלומר, ממודלים ספרותיים קיימים ועומדים.

אנו מגיעים עתה אל הרמההשלישית בסיפורי ברנר בה נפסלים מודלים של הספרות וכנגדם מעלה הטקסט מודלים "מן החיים". רמה זו היא הרמה הבסיסית ביותר של הסיפור והתיאור, רמת ה"אִידֵיאוֹגְרָאמות" או ה"אפיונים" הניתנים בסיפור הברנרי להוויות המתוארות בו. רמה זו תורמת יותר משתי האחרות לכך שכל מה שמועלה בטקסטים של ברנר כמנוגד למודלים ספרותיים מתקבל על ידי הקורא כממוּדָּל על החיים עצמם ואולי גם כמה שממַדֵּל אותם.

אנו מגבילים את עצמנו בענין זה לציטוטים או לרמיזות ספרותיות מפורשות, כלומר, להפעלה גלויה ויזומה של קשרים וזיקות בין־טקסטואליים. ברור כי כל תיאור ספרותי מתייחס איכשהו לתיאורים קודמים של אותו נושא. קוראים סיפור־אהבה על רקע סיפורי־אהבה קודמים וקוראים רומאן של הוקעה חברתית על רקע רומאנים קודמים. כאשר מתאר פיירמן את שנות לימודיו בקלויז כ"שנות **רקבונו** בקלויז" הוא מחדש משהו בהשוואה לנוסח המקובל לתאר הוויה זו אפילו אצל סופר כליליינבלום, למשל. אולם חידוש זה הוא **מובלע** אפילו כשהוא **בוטה**: המספר אינו מבליט את החדש שבכינויו לעומת הכינויים של ספרות קודמת לאותו הפולמוס שמנהלת כאן ספרות קודמת לאותה הוויה. ואף־על־פי שחלק ניכר מן הפוטנציאל האידאי של יצירה בדיונית טמון דווקא בפולמוסים כאלה — אין זה מאפיין **מרכזי** של סיפורי ברנר.

מאפיין מרכזי של סיפורים אלה הוא דווקא נטייתם של המסַפרים לעשות פולמוסים אלה גלויים ומפורָשים ככל האפשר. הם מאזכרים תיאורים ספרותיים קודמים של ההוויות המתוארות, מציבים אותם במרכאות, ומציגים לעומתם את תיאוריהם שלהם. הרושם המתקבל הוא שתיאורים ספרותיים קודמים גורמים ל"הגבהה" יתרה של הנושא. כדי לתאר את המציאות "הנמוכה" נחוצות נוסחאות חדשות.

כך דוחה ירמיהו פיירמן המבוגר את הרעיון שאִמו היא **"אשה עבריה"**. את הזיהוי הזה של אִמו עם הנוסחה היל"גית הוא מייחס לתמימות האידיאליסטית של ימי־נעוריו. שעה שהוא כותב את רשימותיו הוא יודע שאִמו **אינה** "אשה עבריה" אלא **"יהודיה עניה סובלת יסורים"**. ניגוד זה אינו ניתן כלל להבנה אם אין חשים שעצם היותו של הצירוף 'אשה עבריה' — צירוף **ספרותי** מחשיד אותו בהעדר־אמינות. מה שצריך להיות מוכר כ"חיים" — חייב להיות מוכר כניגוד לכל מה שהוא "ספרות". הבלטת אמינותו של המספר הברנרי (שהיא, בעצם, הבלטת אמינותו של הטקסט הברנרי על־חשבון חוסר־אמינותם של טקסטים קודמים) היא הגורם העיקרי לריבוי העצום של מרכאות בסיפורי ברנר. הטקסט מנהל פולמוסים פארודיים גלויים ומפורשים עם טקסטים קודמים. פולמוסים כאלה הם, בדרך־כלל, צומת חשובה שבה נפגשים הרצון של מחבר הטקסט הספרותי לבנות "עולם" אָמין, "דמוי־מציאות", עם ה"חזון" המיוחד של הסופר, ראייתו **המיוחדת** את המציאות **הלא־בדויה**, הנשקפת לקורא מבעד לאמצעי־המבע **החדשים** שהוא מפעיל בבניית העולם הבדוי. מגבלות שונות גורמות לנו להתרכז במקום זה בנושא הראשון ולהשאיר את הנושא השני — המחשבה או האידאה בסיפורי־ברנר — להזדמנות אחרת.

נסתפק, איפוא, בכך שנבליט את מרכזיותו של העימות ספרות/חיים על־ידי בירור סכימאטי של זיקתו לנושאים אחרים שנידונו בהרחבה במחקר הסיפורת של ברנר. **הפרגמנטאריות** המפורסמת של סיפורי ברנר קשורה ישירות לנושא זה. ראשיתה בטענות־ביקורת שהוטחו כלפי יצירת־ברנר והמשכה בהגנה שסיפק ברנר **המבקר** לתכונה זו בסיפורי "הצעירים". בנפרד מכל ההנמקות הסוציולוגיות, הפסיכולוגיות והאסתטיות שמביא ברנר **המבקר** להגנת הפרגמנטאריות בונה הסיפור עצמו הנמקה לתכונה זו של הסיפור בהשענו את היצירה על ה"יומן" או ה"רשימות" המייצגים את 'החיים עצמם' בניגוד ל'ספרות'.

האוטוביוגראפיזם של סיפורי־ברנר צריך גם הוא להיות נידון במסגרת עימות זה של "ספרות" ו"חיים". יש להבדיל בין יצירה הממוּדֶּלת על חיי־מחברה ועושה שימוש בחומרים ביוגראפיים לבין יצירה החותרת למַדֵּל את חיי המחבר ולהיות מעין אוטוביוגראפיה בדיונית שלו. אין ספק שברנר אינו חותר למַדֵּל ב"בין מים למים", למשל, סכסוך אהבה שהתקים בינו לבין שופמן וכן גם שאינו שואף למַדֵּל ב"שכול וכשלון" את סיפור־חייו (לכל המרובה הוא מביע בסיפור זה, כבאחרים, כמה ממחשבותיו ומועקותיו). עם זה, ברנר מרבה ברמיזות ביוגראפיות בסיפוריו ה'אובייקטיביים' ביותר: דמות בדיונית בשם פיירמן בסיפור מאת מחבר ששמו **ברנר** ושתי דמויות הקרויות **יוסף וחיים** ברומאן — אינן מקריות. דעתי היא שרמיזה זו מצטרפת לתופעות אחרות בסיפורי־ברנר הנועדים ליצור את הרושם של 'בדוי מן הממש' ולסייע להבלטת העובדה שסיפורים אלה מודלים על 'החיים' ולא על 'הספרות'.

למותר להוסיף שגם נוכחותו של **מסַפר־עד** במרבית הסיפורים ונדירותו של **מספר כל־יודע** בסיפורי ברנר נגזרת מענין זה.

ריסוקו של הקו הליניארי של העלילה והבהרה כי הסיפור פורש בעצם בצורה ליניארית קטע ממעגל החוזר על עצמו — שייכים גם הן לענין זה.

"שכול וכשלון" מסתיים בשעה של רגיעה ו"נחת־חיים", "שעת־אורה" במחזור־חיים המורכב משהיות ויציאות ארעיות ממוסד לחולי נפש. הניגוד שבין הקונוונציות של הסיפור מחייבות **ליניאריות** לבין ה'חיים'־כפי־שהם שאת טעמם ניתן למצוא אך ורק ב'שעות־אורה' בודדות ולא בתחנה כלשהי שבסופם — מובלט.

הכרעתו של עורך הרשימות לחתום את הסיפור בנקודה מסויימת היא הכרעה **שרירותית גלויה**. הכרעה זו קשורה בסיגול השקפתו של בעל־הרשימות על 'החיים' לדרישות הקונוונציונליות של 'הסיפור'. אולם סיגול זה נעשה תוך כדי הטעמת השונות היסודית שבין 'חיים' ל'סיפור'. העימות של שני אלה **בתוך** הסיפור אינו הופך, כמובן, את סיפורי־ברנר לדבר־מה שאינו **ספרות**. להיפך. הוא יוצר קונוונציות ספרותיות חדשות, קונוונציות של 'ריאליזם', המאפיינות את ברנר כאמן הספרות הבדיונית.

האימרה "החיים יתָרים על כל נוסחה" היא **נוסחה**, והתחבולות שמפעיל ברנר על־מנת להטעים את נאמנותם של סיפוריו לחיים — הן תחבולות **ספרותיות**, הנוטות להיעשות בסיפוריו **לקונוונציות** ספרותיות. דברַי אלה אינם משיבים, כמובן, על השאלות בדבר מידת־הנאמנות המושגת על־ידי אותן תחבולות ובדבר האמת של אותה נוסחה המדברת על היחס בין 'חיים' ל'נוסחאות'. ■

ישראל בר־כוכב

ציפור מטורפת

עוֹד עָנָן לָבָן שֶׁל גֵּיהִנֹּם מִסְתַּחְרֵר עָלֵינוּ
צִפּוֹר מְטֹרֶפֶת אִבְדָה כִּוּוּן
מִישֶׁהוּ מְכַוֵּן אוֹתָהּ מִמִּגְדָּל הַפִּקּוּחַ שֶׁל מַחְשְׁבוֹתָיו
אֲבָדוֹן שָׁקוּף כְּמֵי אַסְלָה הַנִּתָּכִים בְּבָטָחוֹן גָּמוּר
צִפּוֹר רְטֻבָּה וְנֶעֱלֶבֶת עַל צַמֶּרֶת פְּרָחִים אֲדֻמִּים וְקָרִים מַמְתִּינָה.

מיכאל רוזנבאום

היד

גּוֹלְשִׁים פַּסֵּי־הַזָּהָב שֶׁל הַשֶּׁמֶשׁ
מִבַּעַד לַחֲרַכָּיו שֶׁל הַתְּרִיס
חוֹבְקִים בְּחִשּׁוּקִים זוֹהֲרִים
אֶת הַבַּר הַלָּבָן,
הַשְּׁמִיכָה הַמַּפְשֶׁלֶת מֵעַט לְאָחוֹר,
יָדֵךְ הַמּוּטֶלֶת עַל הַבַּר לְצִדִּי
כְּצִפּוֹר יְרִיָּה

אַתְּ אֵינֵךְ רוֹאָה אֶת דְּמוּתִי
הַשְּׁחוּחָה, הַדְּמוּמָה,
הַמְּטַפֶּסֶת בִּשְׂפָתַיִם קְמוּצוֹת בְּמַעֲלֵה־הַוְּרִידִים הַכְּחֻלִּים
שְׁבִילֵי הַקֶּסֶם הַמִּתְעַקְּלִים, נִפְרָדִים
וְחוֹרְצִים בָּעוֹר הַלָּבָן

וְרוֹטֶטֶת קְוֻצַּת הַשֵּׂעָר הַשְּׁחוֹרָה
וְרוֹדְפִים זֶה אֶת זֶה פַּסֵּי־הַזָּהָב
וְיָדֵךְ עַל הַבַּר לְצִדִּי מוּטֶלֶת

הרכבת

תְּרוּעָה אֲרֻכָּה וּצְרוּדָה
וְשִׁקְשׁוּק גַּלְגַּלִּים
מֵגִיחִים מִתּוֹךְ יַם־עֲרָפֶל חֲלָבִי
שְׁלָדֵי עֵצִים שְׁחוֹרִים
בָּתֵּי כְּפָר מְנֻמְנָם
שְׁנֵי זוּגוֹת אוֹפַנַּיִם
וּמִישֶׁהוּ, הָעוֹמֵד לְיַד מַחְסוֹם הָרַכֶּבֶת
וּמֵנִיף יָדוֹ

ד"ר מיכאל רוזנבאום נולד ב־18.1.47 בת"א, להורים שעלו ארצה מגרמניה (בשנת 1935). סיים את לימודיו בתיכון עירוני ד' בת"א והמשיך בלימודי הרפואה במילנו, איטליה. שם סיים את לימודיו והתמחה בפסיכיאטריה בארץ.
נפטר ממחלה ממארת ב־18.2.82. השאיר אחריו עיזבון שירי בעברית ובאיטלקית.

זאב דרור

הטיול הגדול

רָאוּ עֲרָבִי זָקֵן בְּכַפְיָה לְבָנָה
כְּמוֹ חֲסִידָה לְבָנָה נִצָּב
בְּתוֹךְ שְׁלוּלִית־מַיִם.
כָּל עוֹנוֹת־הַשָּׁנָה
בְּאוֹתוֹ מָקוֹם אֶחָד.
שְׁלוּלִית־הַמַּיִם וְהַבּוֹץ וְהָאֲדָמָה הַיְבֵשָׁה
שֶׁמִּסְּבִיבָהּ —
אַרְצוֹת הַקֹּר וְאַרְצוֹת הַחֹם
שֶׁלּוֹ.

מִי שֶׁדּוֹרֵךְ הַרְבֵּה עַל אֲדָמָה
הָאֲדָמָה אֵינָהּ מְשַׁנָּה אֶת תְּצוּרַת
רַגְלָיו
רַגְלָיו מְשַׁנּוֹת אוֹתָהּ.

בְּמָקוֹם חָדָשׁ צִפּוֹר תְּחִלָּה
מוֹדֶדֶת אֶת גֹּבַהּ הַשָּׁמַיִם
וְאֶת רֹחַב הָאָרֶץ
וְאַחַר־כָּךְ מְחַפֶּשֶׂת פִּנָּה קְטַנָּה
לִבְנוֹת בָּהּ קֵן.

כְּרוֹנוֹלוֹגְיָה: תַּצְלוּם יָשָׁן מִשְּׁנַת 1927 אֵינוֹ שׁוֹנֶה מִלּוּחַ־אֶבֶן שֶׁנִּתְגַּלָּה אֵי־שָׁם מֵהָאֶלֶף הַשֵּׁנִי לִפְנֵי הַסְּפִירָה. תְּקוּפַת הַבְּרוֹנְזָה הַתֵּיכוֹנָה, תְּקוּפַת הַצֶּלוּלוֹאִיד. אָדָם זָקֵן שֶׁחָשׁ שֶׁמּוֹתוֹ קָרֵב מַבִּיט בַּתַּצְלוּם וְאֵינוֹ יָכוֹל לִזְכֹּר אֶת הַשְּׁמוֹת לְצִדּוֹ. הָאֲדָמָה בָּלְעָה אוֹתָם אֶחָד אֶחָד בְּמִרוֹצַת חֲמִשִּׁים וְחָמֵשׁ הַשָּׁנִים שֶׁחָלְפוּ מֵאָז. הַטִּיּוּל הַגָּדוֹל.
גַּם הַלַּיְלָה
אֶצְלוֹ
יוֹצְאִים קִטְעֵי הַזִּכְרוֹנוֹת כְּכָלָבִים רְעֵבִים.
הוּא מְגָרֵשׁ אוֹתָם מֵעָלָיו
אֲבָל הֵם אֵינָם מַרְפִּים.

אָדָם אֵינוֹ יוֹשֵׁב לָבֶטַח תַּחַת הַגֶּפֶן וְהַתְּאֵנָה.
הוּא מַשְׁקֶה אוֹתָם בְּזֵעַת גּוּפוֹ
הַנִּגָּרֶת יוֹתֵר מִזֵּעַת סוּסִים.

הֶעָרָה בְּיוֹגְרָפִית: 5 סִיגָּרִיּוֹת בְּיוֹם פְּרוּשָׁן
35 סִיגָּרִיּוֹת בְּשָׁבוּעַ שֶׁהֵן 2020 בְּשָׁנָה כָּפוּל
חֲמִשִּׁים וְחָמֵשׁ שֶׁהֵן אֶצְבָּעוֹת צְהֻבּוֹת
וְיֵבֶשֶׁת שְׁחוֹרָה שֶׁעוֹלָה בָּרֵאוֹת.
הַזְּמַן שֶׁרָץ בּוֹ מַתְחִיל לְאַט־לְאַט לְהִתְקַשּׁוֹת
בְּנִשִּׁימָה
וְהוּא יוֹרֵד מִמֶּנּוּ וְהוֹלֵךְ לְצִדּוֹ
עָמוּס לַעֲיֵפָה
וְגַם שְׁנֵי חֲדָרִים בְּדִירַת שִׁכּוּן
הֵם דֶּרֶךְ שֶׁאֵי־אֶפְשָׁר
לִגְמֹא.

המשורר בתמונה שצולמה בעת הטיול מדובר בשיר.



■

אוֹדִיסֵאוּס שֶׁל שְׁדוֹת־קוֹצִים וּפִגּוּמֵי בְּנָיָן וְחָצֵץ
וַחֲפִירוֹת חוֹל וּבֶטוֹן (אֶל־עֲלָמַיִן)
נוֹדֵד עַכְשָׁיו בְּחַדְרֵי־מִיּוּן בְּעִקְבוֹת־מַשְׁאֲבַת־הַלֵּב
הַמַּזְרִימָה פָּחוֹת וּפָחוֹת דָּם.
לְפָחוֹת לְעוֹד עוֹנָה אַחַת

אַחֲרֵי חֲמִשִּׁים שָׁנָה אִי אֶפְשָׁר לִזְכּוֹר דָּבָר
מִמַּה שֶּׁהָיָה
רַק שֶׁהָיָה
מֵעֵין גַּן־עֵדֶן מִיתוֹלוֹגִי
שֶׁנִּכְנְסוּ אֵלָיו וְיָצְאוּ מִמֶּנּוּ
בְּמֶשֶׁךְ שָׁבוּעַ יָמִים.
הַטִּיּוּל הַגָּדוֹל
1927.

לֹא זָכוּר מָתַי נָסַע בְּמוֹנִית
אוֹ יָשַׁב לִסְעוֹד בְּמִסְעָדָה.
מֵעֵין חוֹנִי הַמְּעַגֵּל
שֶׁנִּרְדָּם בַּהֲלִיכָה.

כָּאן אֶרֶץ צִיּוֹן יְרוּשָׁלַיִם
תֵּל־אָבִיב.

הוֹצִיאוּ לֶחֶם מִסַּל עָמוֹק וְהֵעֵבִירוּ אוֹתוֹ מֵאִישׁ לְאִישׁ.
סִפְּרוּ אִישׁ לְאִישׁ אֶת סִפּוּר חַיָּיו.

אֶפְשָׁרוּת אַחַת: הָאֲדָמָה הִיא הַגַּעְגּוּעִים הַהוֹלְכִים אִתְּךָ לְכָל־מָקוֹם.
אֶפְשָׁרוּת אַחֶרֶת: הַגַּעְגּוּעִים הֵם הָאֲדָמָה הַהוֹלֶכֶת אִתְּךָ לְכָל־מָקוֹם.

רַק לִפְעָמִים הוּא מְדַבֵּר
וְעוֹד כַּמָּה קִטְעֵי זִכְרוֹנוֹת בַּרֵי־מַזָּל
מַצְלִיחִים לְהִמָּלֵט
כְּמוֹ מֵעִיר הָעוֹמֶדֶת לִפּוֹל בְּמָצוֹר.

בְּשָׁלוֹשׁ וְאַרְבַּע עֶשְׂרֵה דַּקּוֹת לִפְנוֹת בֹּקֶר
עַל פָּרָשַׁת־הַמַּיִם בֵּין חשֶׁךְ לְאוֹר
הַלֵּב עָצַר
וְנֶפֶשׁ טוֹבָה, יְשָׁרָה, עֲיֵפָה
יָצְאָה לָהּ לַטִּיּוּל
הַגָּדוֹל.

עפרה סמבורסקי־חֶמדת

ועוד כאב...

וְעוֹד הַכְּאֵב שָׁב בִּי נוֹגֵעַ
כְּמוֹ לְהַזְכִּיר
וַאֲנִי אֵיננִי שׂוֹכַחַת פָּנַי
בַּקִּיר נְשִׁימוֹתַי הוֹפְכוֹת בּוֹ מִדָּם
תּוֹכִי.

בּוֹאִי! שָׁמַעְתִּי יָמִים רַבִּים אֵלַי
וְכַמָּה לֹא יָדַעְתִּי לַכְּמִיהָה
שֶׁמִּדָּמִים הָיְתָה
מוֹשֶׁכֶת וּמַכָּה בִּקְלִידִים שֶׁקְּרִיאָתָם
עֶרֶשׂ־יִלְדוּת
וְאַחַר

שָׂרָשִׂים.

וְעוֹד פָּנַי בְּסֶלַע חָצוּב טוֹמְנוֹת
פְּרוֹת רְאשׁוֹנִים
לֹא בְּלִי כְּלִמָּה נָפֶצַע שֶׁכַּף
עוֹלְלָה נַפְשִׁי בַּזְּמַן
שֶׁלֹּא נוֹתַר עוֹד.


"תראי את התחתונים שלי"
עד עכשיו יכולת לקנות אותם רק בחו"ל
תראי את הגזרה המחמיאה, את גומי התחרה האופנתי, את הסריג הדקיק (סינגל) בטיב המעולה של דלתא, ממש חבל להסתיר אותם.
עד היום יכולת לקנות סופטי של דלתא רק בחנויות היוקרה בחו"ל, במרקס אנד ספנסר למשל. מעכשיו הם כאן, בהישג ידך, ברשתות כל-בו ובחנויות ההלבשה המובחרות: בגזרות מיני, מידי ומקסי. דלתא מזמינה אותך לגעת ולהרגיש בהבדל.
טבעי שלובשים דלתא.

חסכון צבעוני באנרגיה



סילורה מציגה את המלה האחרונה ב"מסך הקטן":
50% חסכון בצריכת אנרגיה בטלויזיה צבעונית

חברת סילורה גאה להציג את הפטנט הבינלאומי IPSALO – טלויזיה צבעונית חדישה בעלת מסך 20" הצורכת 40-38 ואט בלבד! (פחות ממחצית צריכת האנרגיה של טלויזיה ממוצעת).

חסכון צריכת האנרגיה הנמוכה הינה בעלת חשיבות לאומית, ובמקביל היא מאפשרת לך להנות מחסכון כספי ניכר.

מניעת תקלות הטלויזיה בנויה לפי הטכנולוגיה החדישה ביותר ומכילה כמחצית החלקים המצויים בטלויזיה קונבנציונלית. התוצאה: ירידה דומה בשעור התקלות האפשריות.

אורך חיים צריכת האנרגיה הנמוכה מצמצמת את התחממות המכשיר ומאריכה במידה ניכרת את חייו.

אופציה לשלט רחוק סילורה 1G5 20" מאפשרת לך להוסיף בשלב מאוחר יותר, ללא שינויים במכשיר, שלט רחוק.

שרות סילורה 1G5 20" (רוחב 60 ס"מ בלבד) כמו אחיותיה הגדולות עם מסכי 22" ו 26" נהנית מהשרות המעולה, מהאחריות ומהמוניטין של מפעל סילורה – כפר מסריק.

הכנס עוד היום למפיצי סילורה ושאל על חסכון צבעוני באנרגיה סילורה 1G5 20", מודל 81.

LONG LIFE
LOW ENERGY

סילורה

טלויזיה ואלקטרוניקה קיבוץ כפר-מסריק

גיבורת תוכרעם סתיג

סרגי יסנין
СЕРГЕЙ ЕСЕНИН

מרוסית: יעקב בסר

וידויו של חוליגן
שירים ופואמות



סרגי יסנין

בשולי המוסף:
מבחר משירי יסנין הופיע לפני שתים־עשרה שנים בהוצאת "עקד", ואזל מחנויות הספרים. השירים המוגשים כאן הנם חלק מאותו מבחר. במקומות מסויימים נערכו תיקוני תרגום.

י.ב.

★

הֲעִירִינִי מָחָר עִם בֹּקֶר
הוֹ אִמִּי, סַבְלָנִית, מַחֲרִישָׁה.
וְאֵצֵא לִי לַדֶּרֶךְ לְפַגֵּשׁ אֶת
אוֹרְחִי בְּפִאַת הַחֹרְשָׁה.

רָאִיתִי הַיּוֹם בְּמַפְתִּיעַ
עֲקֵבוֹת גַּלְגַּלִּים בַּמֶּרְחָב.
וְהָרוּחַ טִלְטֵל בָּרָקִיעַ
אֶת קֶשֶׁת אוֹרְחִי – מְזָהָב.

מָחָר הוּא יֵחָלֵף עִם שַׁחַר,
כּוֹבַע־סַהַר שָׁמוּט וְעָקֹם,
הַסּוּסָה תְּנוֹפֵף מִשְׁתַּעֲשַׁעַת —
עַל שָׁדֶה — בִּזְנָבָהּ הָאָדֹם.

הֲעִירִינִי מָחָר עִם שַׁחַר,
הַעֲלִי אֶת הָאוֹר בַּבְּקָתָה.
כִּי אֶהְיֶה בְּקָרוֹב – כָּכָה שָׂחוּ –
מְשׁוֹרֵר רוּסִי נוֹדָע.

אָשִׁיר אוֹתָךְ וְאֶת הָאוֹרֵחַ,
הַתַּנּוּר, הַבַּיִת הַמָּךְ.
יִגְלֹשׁ עַל שִׁירַי אָז, רוֹתֵחַ
חֲלֵב פָּרוֹתַיִךְ שֶׁלָּךְ.

1917

כלבה

לְיַד אַמְבָּר עֵת הִפְצִיעַ הַבֹּקֶר
בְּצֵל מְשׁוּכָה וְהַבַּהַבִּית,
שָׁבְעָה הַכַּלְבָּה הִמְלִיטָה ,
שִׁבְעָה גּוּרִים צְהֻבִּים.

עַד הָעֶרֶב אוֹתָם לִקְקָה הִיא,
סַרְקָה בִּלְשׁוֹנָהּ פִּרְוָתָם.
קִלּוּחַ לָבָן וְדַק־דַּק כֹּה
אֶל מִתַּחַת פִּרְסָהּ זָרַם.

עִם עֶרֶב, עֵת בָּאוּ לָשֶׁבֶת
עוֹפוֹת עַל עַמּוּד הַגָּדֵר,
תָּחַב שִׁבְעָה גּוּרֵי כֶּלֶב
אֶל הַשַּׁק – בַּעַל־בַּיִת קוֹדֵר.

טוֹבַעַת בַּשֶּׁלֶג רָדְפָה הִיא,
רָדְפָה בְּעִקְבוֹת הָאִכָּר.
כַּמָּה זְמַן, כַּמָּה זְמַן רָעַד־אָז
מִישׁוֹר לֹא־קִפּוּא שֶׁל נָהָר.

עֵת הַבַּיְתָה הָיְתָה מִזְדַּחֶלֶת,
וְלוֹקֶקֶת זֵעֵת פִּרְוָתָהּ.
לָזֹ נִגְלָה יָרֵחַ מָלֵא כְּחֵלֶת
כְּמוֹ גּוּר הַמַּבִּיט אֶל בְּקָתָה.

אֶל גַּבָּהּ הַכָּחֹל הַזּוֹרֵחַ
הִיא הִבִּיטָה תּוֹךְ יֶלֶל מַר.
אָז גָּלַשׁ דַּק־דַּקִּיק הַיָּרֵחַ
וְנֶעְלַם אֶל מֵעֵבֶר לָהָר.

תּוֹךְ אֲנָקָה חֲרִישִׁית שֶׁבְּיֵלֶל
כְּמוֹ הִכָּה בְּזָדוֹן נַעַר גַּס
גָּלְשׁוּ אָז עֵינֶיהָ לַשֶּׁלֶג
כְּמוֹ שְׁנַיִם כּוֹכְבֵי הַפָּז.

1915

★

הָהּ, שִׁירִים, עַל מַה כֹּה תַּרְעִישׁוּ?
הַאִם אֵין לָכֶם כְּלוּם עֲבוּרִי?
אֶת כְּחֶלֶת־חוּטֵי הַשֶּׁקֶט
אֲנִי לוֹמֵד לִשְׁזֹר בְּשִׁעָרִי.

אֲנִי רוֹצֶה לִשְׁקֹט, לְהַקְשִׁיחַ.
אֲנִי לוֹמֵד מִכּוֹכָב שְׁפַת־דְּמָמָה.
לִי טוֹב בְּצַד הַדֶּרֶךְ, כְּמוֹ שִׂיחַ
לִשְׁמֹר עַל רוּסְיָה הָרְדוּמָה.

וְטוֹב לִי בְּסָתָו מְלֵא־יָרֵחַ
לְשׁוֹטֵט בַּמִּרְעֶה כָּךְ, לְבַד,
לְלַקֵּט שְׁבָלִים עָלֵי דֶּרֶךְ,
אֶל תַּרְמִיל נַפְשִׁי הַמְרֻפָּט.

אַךְ לֹא כְּחֶלֶת מִישׁוֹר תְּרַפְּאֵנִי
אֵיךְ אוּכַל לְנַעֵר אֶת הַשִּׁיר?
בְּמִבְרֶשֶׁת־זָהָב הָעֶרֶב
מְצַחְצֵחַ נְתִיבִי הַיָּשִׁיר.

עֲלִיָּה צְעָקָה זוֹ בַּיַּעַר
הַקּוֹפְאַת בָּרוּחַ הַזֹּאת:
"הֱיֵה קַר אַתָּה אֲשֶׁר חַי עוֹד,
כְּמוֹ זָהָב סְתָוִי שֶׁל תְּרָזוֹת."

1918

סרגי יסנין
СЕРГЕЙ ЕСЕНИН

מכתב לאם

עוֹדֵךְ חַיָּה, אִמִּי הַיְשִׁישָׁת?
חַי גַּם אֲנִי, וְלָךְ בְּרָכַת שָׁלוֹם.
מִי יִתֵּן שֶׁעַל בֵּיתֵךְ יְנַשֵּׁר־עוֹד
אוֹר עַרְבִּית שֶׁאֵין לְהַמְשִׁילוֹ.

כּוֹתְבִים אֵלַי, אַתְּ דְּאָגָה מַסְתֶּרֶת,
כִּי עֲצוּבָה אַתְּ בְּגָלְלִי מְזֻמָּן.
וְאֶל הַשְּׁבִיל הוֹלֶכֶת אַתְּ בְּלִי הֶרֶף
בְּמְעִילֵךְ הַמֻּרְפָּט, הַמְיֻשָּׁן.

בְּשָׁעַת־עַרְבִּית מַרְאֶה אֵימִים חוֹזָה אַתְּ
עִם דְּמְדּוּמִים, סִיּוּט הוֹלֵךְ וָשָׁב.
כְּאִלּוּ מִי בְּתוֹךְ קָטָטַת מַרְזֵחַ
סַכִּין־פִּינִית תָּקַע בִּי עַד נִצָּב.

לֹא כְלוּם, אִמִּי, חַיִּי בְּשֶׁקֶט.
זֶה רַק מַרְאֶה עָמוּם שֶׁלַּסִּיּוּט.
אֵינִי שַׁתְיָן נִרְצָע לַכּוֹס, מַר־נֶפֶשׁ
שֶׁבְּלִי לִרְאוֹת פָּנַיִךְ, סְתָם אָמוּת.

עוֹדֵנִי רַךְ כְּמוֹ מִיָּמִים יָמִימָה,
וּמִתְאַוֶּה יוֹמָם וָלַיִל לְכָךְ:
מִמְּרֵי חַיִּים אֲשֶׁר מִזְּמַן הִשְׁמִימוּ
לָשׁוּב לַבַּיִת הַקָּטָן, הַמָּךְ.

אֲנִי אָשׁוּב לְעֵת הַגַּן יַפְרִיחַ
וַעֲנָפָיו יַבְהִיקוּ לְבָנִים.
רַק אַתְּ אִמִּי, הַשְׁכֵּם אַל תְּעִירִינִי
כְּמִנְהָגֵךְ לִפְנֵי כ״ה שָׁנִים.

וְכָל כְּמִיהָה גּוֹוַעַת אַל תְּעִירִי.
וְגַם חֲלוֹם אֲשֶׁר לֹא הִתְגַּשֵּׁם...
מֻקְדָּם מִדַּי הַסֵּבֶל בִּי הֶחְדִּירוּ.
לְנַסּוֹתוֹ מֻקְדָּם לִי הִזְדַּמֵּן.

גַּם בִּתְפִלּוֹת אִמִּי לִי אֵין כָּל צֹרֶךְ.
אֶל הֶעָבָר כְּבָר לֹא אָהוֹר, הוֹ, לֹא,
אַתְּ לִי מִפְלָט בְּעֵת רָעָה וָמֹרֶךְ
רַק אַתְּ הָאוֹר שֶׁאֵין לְהַמְשִׁילוֹ.

אִם כֵּן חִדְלִי מִדְּאָגָה נִסְתֶּרֶת.
אַל תְּעַצְּבִי עָלַי אַתְּ כָּל הַזְּמַן.
וְאֶל הַשְּׁבִיל אַל נָא תֵּצְאִי בְּלִי הֶרֶף
בְּמְעִילֵךְ הַמֻּרְפָּט, הַמְיֻשָּׁן.

1924

★

הִנֵּה הִיא, אוֹיֶלֶת הָאֹשֶׁר
חַלּוֹנוֹת לְבָנִים אֶל הַגַּן!
כְּמוֹ בַּרְבּוּר בְּצֶבַע נְחֹשֶׁת
שָׁטָה שְׁקִיעָה בָּאֲגַם.

שָׁלוֹם לָךְ דְּמָמָה מְזֻהֶבֶת,
צֵל לִבְנָה עַל הַמַּיִם צָף!
סִיעַת בַּרְוָזִים שׁוֹבֶבֶת
תַּגִּישׁ ״מַעֲרִיב״ לַכּוֹכָב.

אֵי־שָׁם בַּבָּסְתָּן מְבִישָׁה,
שָׁם שִׂיחֵי תוּת־פֶּטֶל פּוֹרְחִים.
נַעֲרָה בְּלָבָן נִרְגֶּשֶׁת
שָׂרָה לָהּ זֶמֶר־עָדִין.

מִתְפָּרֵשׁ בִּגְלִימָה שֶׁל כְּחֹלֶת
זֶה הַקֹּר הַלֵּילִי, מִן הַנִּיר...
אֹשֶׁר יַקִּיר, מִלֹּא אוֹיֶלֶת,
סֹמֶק עַלִּיז עַל פָּנִים.

1918

★

לֹא קוֹבֵל, לֹא בוֹכֶה, לֹא מְשַׁוֵּעַ,
הַכֹּל יַחֲלֹף כְּמוֹ תִּפְרַחַת־תַּפּוּחִים.
כָּבוּל בִּזְהַב הַקַּיִץ הַגּוֹוֵעַ
שׁוּב לֹא אֶהְיֶה צָעִיר כִּלְפָנִים.

לְעוֹלָם לִבִּי לֹא תַהֲלֹם כְּקֶדֶם,
נְגוּעַ־קֹר עַכְשָׁו הוּא זֶה הַלֵּב.
אֶרֶץ, אֲרוּגָה בַּד עֲצֵי־הַלֹּבֶן
לֹא תְּפַתֵּנִי לְשׁוֹטֵט יָחֵף.

אֵין רוּחַ נְדֹד שֶׁיְּלַהֵט שְׂפָתַיִם
בִּנְשִׁיפָה שֶׁל אֵשׁ־הַלְּחִישׁוֹת.
הָהּ, פְּרָאוּת, וַרְעֲנָנוּת־עֵינַיִם
כְּבָר אִבַּדְתִּין בִּפְרָץ הָרְגָשׁוֹת.

אֲנִי קַמְצָן לְהִתְרַגֵּשׁ, לִכְמֹהַ,
חַיִּים שֶׁלִּי, אַתֶּם חֲלוֹם־מַרְאוֹת?
כְּמוֹ עִם בֹּקֶר אָבִיב שֶׁאֵין כָּמוֹהוּ
עָבַרְתִּי בִּדְהִירָה עַל סוּס וָרֹד.

הַכֹּל הוֹפְכִים כָּאן, לְעָפָר־וָאֵפֶר,
אַט־אַט תִּנְטַף נְחֹשֶׁת עֵץ־גַּלְמוּשׁ...
עַד־חַיַּי, חַיַּי לִי מְבֹרֶכֶת
עַל כִּי נָתַן לִפְרֹחַ וְלָמוּת.

1922

★

גּוֹרָלוֹ שֶׁל כָּל חַי שׁוֹנֶה־הוּא
מִגִּיל רַךְ כְּבָר נוֹתַן אוֹתוֹתָיו.
אִלְמָלֵא מְשׁוֹרֵר הָיִיתִי,
אָז הָיִיתִי נוֹכֵל וְגַנָּב.

דַּל בָּשָׂר, נָמוּךְ וַדַּק־מֹתֶן,
בָּרְחוֹב בַּעַל־אֶגְרוֹף וְגִבּוֹר,
מִדֵּי־יוֹם, מִדֵּי יוֹם מֻכֵּה־חֹטֶם
נָהַגְתִּי הַבַּיְתָה לַחְזוֹר.

וְאָמַר לְאִמִּי הַנִּבְהֶלֶת
כְּשֶׁדָּם מְכַסֶּה לִי הַפֶּה.
״שׁוּם דָּבָר, רַק נִתַּקְלְתִּי בְּאֶבֶן,
זֶה הַכֹּל, עַד מָחָר יִתָּרְפֵּא!״

גַּם עַכְשָׁו, עֵת קָרָה כְּבָר הַלַּבָּה,
הִיא הַסְּבַךְ הַלּוֹהֵט שֶׁל עָבָר,
הַטֵּרוּף וְהָעֹז שֶׁהָיָה בָּהּ –
בַּפּוֹאֲמוֹת שֶׁלִּי נֶאֱגַר.

עוֹרְקֵי הַמִּלָּה הַזּוֹהֶבֶת,
מִימֵי הַיַּלְדוּת – עַד בְּלִי־סוֹף
מִכָּל שִׁיר וְשׁוּרָה מִשְׁתַּקֶּפֶת
פְּרָאוּתוֹ שֶׁל יֶלֶד־רָחוֹב.

עוֹדִי גֵּא וְאַמִּיץ כְּמוֹ קֹדֶם,
חַדְשָׁנוּת מַתִּיזִים צְעָדַי...
אִם אִי־פַּעַם בַּלֶּסֶת הֲכִיתִי
עַכְשָׁו כָּל הַנֶּפֶשׁ בַּדָּם.

וְאָמַר, לֹא לְאֵם מְבֹהֶלֶת,
כִּי מוּל צְחוֹק הֶהָמוֹן, גַּס־הַפֶּה:
״שׁוּם דָּבָר, רַק נִתַּקְלְתִּי בְּאֶבֶן,
זֶה הַכֹּל, עַד מָחָר יִתָּרְפֵּא!״

1922

חוליגן

בְּמַטְאֲטִים רְטֻבִּים הַגֶּשֶׁם
מְטַאטֵא סְחִי עָלִים מִן הַגַּן.
רַקָּק הָרוּחַ, עֲלוָה הַנִּתְלֶשֶׁת,
כִּי כָּמוֹךָ אֲנִי חוּלִיגָן.

אֹהַב עֵת בַּיַּעַר שֶׁל כְּחֹלֶת
הָעֲלוָה – כְּמוֹ שָׁרִים מְהַלְכִים,
הִיא בְּקוֹל חֲרִחוּרִים וּבְכֶרֶס
תְּלַכְלֵךְ אֶת שׁוֹקֵי הָעֵצִים.

זֶה עֶדְרִי הַכָּתֹם מִתְקָרֵב הוּא!
לוֹ לָשִׁיר מִי כָּמוֹנִי יֵדַע?!
אָז אֶרְאֶה, מְלַקֵּק כְּבָר הָעֶרֶב
מִן הַדֶּרֶךְ עִקְבוֹת בְּנֵי אָדָם.

רוֹס עֵצִית, הָהּ, רוֹסִיָּה שֶׁלִּי!
רַק אֲנִי מְשׁוֹרֵר וְכָרוֹז לָךְ.
אֶת עִצְבוֹ הַפְּרָאִי שֶׁל שִׁירִי
הֵינַקְתִּיו פִּרְחֵי מִנְתָּה וְקִטֶּרֶת.

חֲצוֹת, טַלְטְלִי סַהַר־כַּד,
שֶׁאֲבִי הֶחָלָב מִלְבָנִים.
כְּמוֹ רוֹצֶה פֶּה אֶת מִי לַחֲנק
בִּידֵי הַצַּלָּבִים – בֵּית עָלְמִין.

שְׁחֹר הַפַּחַד עוֹבֵר אַדְמוֹת בּוּר,
וּמַזְרִים רֹעַ רֶצַח לַגַּן.
רַק אֲנִי, גַּם פּוֹרֵעַ גַּם בּוּר
וּגְבֶרֶת הַסּוּסִים לִי בַּדָּם.

מִי רָאָה אֵיךְ הַלַּיְלָה קָרֵזֹל
מַחֲנֵה עֲצֵי־תּוּת בִּסְעָרָה.
לִי בִּכְחֹלֶת מִדְבָּר עִם גַּרְזֶן
כֹּה מַתְאִים לְהַצִּיב מַאֲרָב.

הָהּ, מַצְהִיב סְבַךְ רֹאשִׁי הַקָּמֵל,
מְצַצַנִי עַד כְּלוֹת כֶּלֶא־שִׁיר.
אַבְנֵי פִּיט דִּינִי לְגוֹלֵל
כְּמוֹ בְּפֶרֶא הָרֶגֶשׁ – אַסִּיר.

אַל תִּירָא! רוּחַ רַע וְטִפְּשׁוֹן!
רַקָּק עָלִים בְּשָׂדֶה וּבַגַּן.
אֵין כָּל פְּגָם בַּכִּנּוּי: "מְשׁוֹרֵר"
כִּי בְּשִׁיר גַּם אֲנִי – חוּלִיגָן.

1920

לֹא כָּל אֶחָד יוֹדֵעַ לְזַמֵּר,
לְנַשֵּׁר כְּמוֹ תַּפּוּחַ בָּשֵׁל לְרַגְלֵי הַזּוֹלֶת
לֹא לְכֻלָּם נִתָּן.

– – – – – – – – –

הֲרֵי בְּפָנֶיכֶם הַוִּדּוּי הַגָּדוֹל בְּיוֹתֵר
שֶׁהִתְוַדָּה אִי־פַּעַם חוּלִיגָן.

בְּכַוָּנָה אֲנִי הוֹלֵךְ וְשׁוֹעֲרִי פָּרוּעַ.
רֹאשִׁי עַל הַכְּתֵפַיִם כְּמוֹ עֲשָׁשִׁית שֶׁל גֶּפֶט.
נַפְשׁוֹתֵיכֶם, הָעֲרֵמוֹת מֵעָלַי, בֶּן הַסְּתָו וְהָרוּחַ
בַּמַּחֲשַׁכִּים לַהֲאִירָן אֲנִי אוֹהֵב.
אֲנִי אוֹהֵב כַּאֲשֶׁר אַבְנֵי קְלָלוֹת כְּמוֹ מִשָּׁמַיִם
בִּי עָפוֹת תּוֹךְ רְעָמִים כְּמַרְגְּמוֹת בָּרָד.
וְאָז, אֲנִי בְּיֶתֶר שְׂאֵת לוֹחֵץ בִּשְׁתֵּי יָדַיִם
בָּלוֹן־שֶׁעֶר־שֶׁלִּי הַנָּע וְנָד.

מַה טּוֹב לִי אָז לְהִזָּכֵר בָּהֶם:
אֲגַם יָרֹק בִּרְחִישַׁת צְמָחִים,
שָׁעוֹד אֵי־שָׁם חַיִּים גַּם אָב גַּם אֵם,
אֲשֶׁר לִירֹק עַל כָּל שִׁירַי הֵם נְכוֹנִים,
לָהֶם יָקָר אֲנִי כְּמוֹ אֲדָמָה, בָּשָׂר־וָעוֹר,
אוֹ גֶשֶׁם, שֶׁרִכֵּךְ אַדְמַת־חָרִישׁ.
הֵם נְכוֹנִים לָבוֹא בְּקִלְשׁוֹנוֹת אֶתְכֶם לִדְקֹר
עַל כָּל קְלָלָה אֲשֶׁר הַטַּחְתֶּם בִּי.

אִכָּרִים, עֲלוּבִים, עֲלוּבִים אַתֶּם!
הִתְכַּעַרְתֶּם וַדַּאי עַד מְאֹד,
יְרֵאִים אֶת אֱלֹהִים וְגַם אֶת אַגְמֵי־הַבֹּץ.
הוֹ, לוּ הֲבִינוֹתֶם,
כִּי בְּנֻכֶם בְּרוּסִיָּה
הַמְשׁוֹרֵר הַטּוֹב בְּיוֹתֵר.
מִדְּאָגָה לִשְׁלוֹמוֹ, הַאִם לֹא חָדְרָה בִּלְבוֹתֵיכֶם הַצִּנָּה,
כַּאֲשֶׁר יַחַף־רַגְלַיִם בְּתוֹךְ שְׁלוּלִיּוֹת־סְתָו הוּא הֹלֵךְ?
עַכְשָׁו, הוּא מְהַלֵּךְ חֲבוּשׁ צִילִינְדֶר
נָעוּל נַעֲלֵי הַלַּכָּה.

אֶת הַחֲצָפָה הַפִּרְחָנִית מִכְּבָר בּוֹ עוֹד נוֹשֵׂא־הוּא,
זוֹ, שֶׁל שׁוֹבָב כַּפְרִי וְנַעֲרוֹן־רְחוֹב.
לְכָל פָּרָה שֶׁבָּאטֶלְיֵה תְּלוּיָה עַל דַּף־פְּרִסְמָת
אֶת קְדוֹתָיו נוֹשֵׂא הוּא מֵרְחוֹק.
וּבְפָנְשׁוֹ עֶגְלוֹן שֶׁבְּכֹכַר הַקֶּרֶת,
כְּמוֹ זֶבֶל שְׂדוֹת־הַבַּיִת בְּאַפּוֹ עָלָה,
עַד נָכוֹן הָיָה לָשֵׂאת זָנָב כָּל סוּסָה כְּמוֹ־שֵׂאת
אֶל הַחֻפָּה – שֹׁבֶל שִׁמְלַת־כַּלָּה.

אֲנִי אוֹהֵב אֶת הַמּוֹלֶדֶת!
אֲנִי מְאֹד אוֹהֵב אֶת הַמּוֹלֶדֶת!
גַּם אִם צוֹמֵחַ כְּאֵב, סִרְפָּד שֶׁל חֶלְדָּה,
וְלִי יָפִים כָּל פְּרָצוּפֵי הַחֲזִירִים הָאֵלֶּה,
וּבְדָמָמָה לֵילִית קוֹלוֹת הַקְּרָפָדָה.
הַיּוֹם אֲנִי חוֹלֵה־עֶדְנָה, אֶזְכֹּר עוֹד,
יְמֵי יַלְדוּת, אָבִיב, וְרוּחַ כֹּה לַחָה.
כְּמוֹ לְהִתְחַמֵּם, מוּל הַחַלּוֹן כָּרַע עַל בֶּרֶךְ
עֵץ־הַגַּלְמוּשׁ, מוּל אֵשׁ הַשֶּׁמֶשׁ בִּזְרִיחָה.

הוֹ, כַּמָּה פְּעָמִים טִפַּסְתִּי אֶל צַמֶּרֶת
לְגַנֵּב בֵּיצֵי עוֹרֵב מִתּוֹךְ קִנִּים עַל עֲנָפָיו.
הַאִם עוֹדוֹ עוֹמֵד עִם רֹאשׁ חָבוּשׁ בַּיֶּרֶק?
וּקְלִפְתּוֹ, הַאִם עֲדַיִן אֵיתָנָה?

וּמָה אִתְּךָ?
כַּלְבִּי, אָהוּב וְנֶאֱמָן וּמְגַמֵּר הַגֵּב?
זָקֵן אַתָּה, עִוֵּר, קֶהֱה הַזִּכָּרוֹן.
עוֹד תִּשׁוֹטֵט הָלוֹךְ וָשׁוֹב, מְשַׁפֵּל זָנָב.
וְרֵיחֲךָ שָׂכַח אֵי־דִּיר, אֵי־מִסְדְּרוֹן...
הָהּ, מַה יָּקָרָה לִי הַתַּעֲלוּמַת הַזֹּאת, הַמְפָרַחַת.
כַּאֲשֶׁר פַּת לֶחֶם סָחַבְתִּי מִתַּנּוּרָהּ שֶׁל אִמָּא,
וְאָכַלְנוּ כְּמוֹ שְׁנֵי אַחִים בְּיַחַד,
וְזֶה אֶת זֶה אַף פַּעַם לֹא רִמִּינוּ.

עוֹדֶנִּי כְּמוֹ קֹדֶם.
בְּתוֹךְ לִבִּי נוֹתַרְתִּי כְּמוֹ קֹדֶם.
כְּמוֹ פְּרָחִים בְּשָׂדֶה שֶׁל דָּגֶן עֵינַי פּוֹרְחוֹת
תּוֹךְ פְּרִישַׁת שִׁירַי – מְקֻלַּעַת מְזֻהֶבֶת
אֲנִי רוֹצֶה לוֹמַר לָכֶם דָּבָר עֶדְנָה וָרָךְ.

לַיְלָה טוֹב!
לַיְלָה טוֹב לְכֻלְּכֶם, הַלַּיְלָה!
כְּבָר עָבַר עַל הַדֶּשֶׁא צִלְצוּל חֶרְמֵשׁ הַשְּׁקִיעָה הַצּוֹנֵן.
לִי הַלַּיְלָה מִתְחַשֵּׁק בְּעֶצֶם –
מֵחַלּוֹן אֶת הַלְּבָנָה לְ.....

אוֹר כָּחֹל! אֵיזוֹ כְּחֹלֶת כְּחֹלָה!
בִּכְחֹלֶת כָּזֹאת, אַף מִמָּוֶת אֵינֶנִּי עוֹד נָס!
שֶׁגִּידוּ, אֲנִי צִינִיקָן שֶׁתָּלָה
עַל הַתַּחַת שֶׁלּוֹ – פֶּנָס!
פֶּגַס, סוּסִי הַזָּקֵן, לְשֵׁם־מָה נְחוּצָה לִי
רִיצָתְךָ הַקַּלָּה הַרְכָּה כְּבֶעָבָר
אֲנִי בָּאתִי לְכָאן, מֻמְחֶה בְּמִקְצוֹעַ
לָשִׁיר, לְהַלֵּל יְפִיָּה שֶׁל מִשְׁפַּחַת עַכְבָּר.
גֻּלְגֹּלֶת־רֹאשִׁי כְּמוֹ רֵיחַ אֱלוֹיל זָהֹב
זוֹרֵם יֵין־שְׁעָרִי הַגְּלִילִי,

אֲנִי רוֹצֶה לִהְיוֹת מִפְרָשׂ צָהֹב
אֶל הָאָרֶץ הַהִיא, לְשָׁמָה כֻּלָּנוּ נַפְלִיג.

1920

סרגי יסנין
СЕРГЕЙ ЕСЕНИН

★

כְּחֹל־עֲרָפֶל, הַמִּישׁוֹר בַּשֶּׁלֶג,
אוֹר שֶׁל יָרֵחַ דַּקִּיק, לִימוֹנִי.
לַלֵּב כֹּה נָעִים, כּוֹאֵב בּוֹ הַשֶּׁקֶט
מְזַכֵּר דָּבָר שֶׁלִּכְנִי שָׁנִים.

הַשֶּׁלֶג עַל סַף כְּמוֹ חוֹל מִתְנוֹעֵעַ.
גַּם אָז, הַיָּרֵחַ הָיָה כְּמוֹ עַכְשָׁו.
רֹאשִׁי, בְּאֵין אֹמֶר נִתָּקַע בְּתוֹךְ כּוֹבַע,
בְּסֵתֶר עָזַבְתִּי בֵּיתוֹ שֶׁל הָאָב.

הַיּוֹם, לַמּוֹלֶדֶת שׁוּב בָּאתִי יָגֵעַ,
מִי עוֹד יִזְכֹּר בִּי? מִי שָׂכַח כְּבָר אוֹתִי?
קוֹדֵר אֶעֱמֹד כְּמוֹ הֵלֶךְ בּוֹרֵחַ, –
אֲנִי בַּעַל הַבַּיִת וְכָאן הוּא בֵּיתִי.

כּוֹבָעִי הֶחָדָשׁ כָּךְ אָמְעָךְ לִי בְּאֵלֶם,
לֹא מְחַמֶּמֶת פַּרְוָה יָקָרָה.
נִזְכַּרְתִּי בְּסָבָא, סַבְתָּא, בַּשֶּׁלֶג
שֶׁל בֵּית הַקְּבָרוֹת הָרוֹבֵץ בַּקָּרָה.

הַכֹּל שָׁם רוֹגֵעַ, גַּם אָנוּ נָבוֹא שָׁם,
בְּאֵלּוּ חַיִּים אִם תִּדְאַג אַךְ לַשָּׁוְא, –
הִנֵּה מִשּׁוּם מָה בְּקַשְׁנוּ כָּאן קֶשֶׁר,
הִנֵּה מִשּׁוּם מָה אֲנָשִׁים כָּאן אֹהַב.

הִנֵּה מִשּׁוּם כָּךְ כְּמַעַט מִתְיַפֵּחַ,
אֶעֱמֹד מְחַיֵּךְ, כְּבוּי־נֶפֶשׁ, נִכְנָע. –
כִּי זֶה הַמִּפְתָּן עִם כָּלֵב נוֹבֵחַ
רוֹאֲנִי, כְּאִלּוּ לְאַחֲרוֹנָה.

1925

★

כֹּה עָיֵף לֹא הָיִיתִי עֲדַיִן.
בְּקֹר אֲפַרְפַּר, לַחְלוּחִי
חָלַמְתִּי: רַאזַאן, הַשָּׁמַיִם
וְחַיִּים בְּלֹא־תַכְלִית אֲשֶׁר לִי.

נָשִׁים כֹּה רַבּוֹת אֲהֵבוּנִי,
גַּם אֲנִי אָהַבְתִּי לֹא אַחַת.
עַל כֵּן כֹּחוֹת אֹפֶל לִמְּדוּנִי
לִסְבֹּא י״ש כְּדֵי־שִׁכְחָה?

בְּלֵילוֹת הַשִּׁכְרוּת עַד אֵין גֶּמֶר
בָּם הָעֵצֶב מֵרַגֵּל הִלּוּלִים!
תּוֹלַעַת עֵינַי מְכַרְסֶמֶת
כְּמוֹ הָיוּ הֵן עָלִים כְּחֻלִּים?

שׁוּם בְּגֵידָה לִי הַיּוֹם לֹא כּוֹאֶבֶת,
עַל קַלּוּת נִצָּחוֹן לֹא אֶשְׂמַח
שְׂעָרִי הוּא זָהָב וָתֶבֶן
הוֹפֵךְ צֶבַע אָפֹר וּמָךְ.

וְהָפַךְ כְּבָר לְמַיִם וָאֵפֶר,
בְּרֶדֶת עִם סְתָו – הַזְּרִיזִי.
לֹא אֶקְבֹּל עַל שָׂנָה הַחוֹלֶפֶת,
שׁוּם דָּבָר לֹא אֶשְׁאַף לְהַחְזִיר.

לְעַנּוֹת אֶת עַצְמִי כְּבָר עָיַפְתִּי,
עִם חִיּוּךְ כֹּה מוּזָר עַל פָּנַי.
דַּל־גּוּפִי, בּוֹ לָשֵׁאת אָהַבְתִּי
אוֹר שֶׁקֶט וְשַׁלְוַת בַּרְמִינָן.

לֹא יִקְשֶׁה לִי הַיּוֹם אֲפִילוּ
לְדַדּוֹת מִקִּיטוֹן לְקִיטוֹן,
חוֹלֶה נֶפֶשׁ כָּבַלְנוּ כְּאִילוּ,
עַל הַטֶּבַע הִלְבַּשְׁנוּ בֶּטוֹן.

גַּם בִּי, בְּדִיּוּק, כְּמוֹ בַּטֶּבַע
כְּבָר נִכְנַע הַטִּרּוּף הַנּוֹעָז.
אַךְ אֶקֹּד, וּבְעֵין אוֹהֶבֶת
עוֹד אַבִּיט אֶל שָׂדוֹת מִנִּי אָז.

הוֹ אַרְצִי, עֵץ גַּלְמוּשׁ שָׁם פּוֹרֵחַ,
שָׁם גָּדַלְתִּי בְּעֵשֶׂב צוֹהֵב,
שָׁא שָׁלוֹם יַנְשׁוּף מִתְיַפֵּחַ
הַדְּרוֹרִים וְגַם הָעוֹרֵב.

וְאֶקְרָא לָעוֹפוֹת בַּשָּׁמַיִם:
״נָא בַּשְּׂרוּ שָׁם בִּכְחֶלֶת עָנָן
כִּי הֻפַּרְתִּי בְּרִיתִי לַסְּקַנְדָּלִים
וְעַכְשָׁו, בְּהָגִיחַ הָרוּחַ –
שֶׁיִּדְחֹס ה ו א לַכּוֹבַע – דָּגָן״.

1923

★

הַמֶּרְחָב בְּשֶׁלֶג, הַסַּהַר בְּצָחוֹר.
בְּתַכְרִיךְ שֶׁל לְבָן עָטוּף כָּל הַמִּישׁוֹר –
בְּלַבְנוּנִית הַיַּעַר עֲצֵי לִבְנֶה בּוֹכִים.
מִי מוּטָל כַּמֵּת שָׁם? הַאִין זֶה אָנכִי?..

1925

★

לְגַס־רוּחַ מָתָר לִשְׂמֹחַ.
רַךְ־הַנֶּפֶשׁ תָּמִיד עָצוּב.
דָּבָר לֹא אֶרְצֶה עוֹד לִשְׁמֹעַ.
דָּבָר לֹא נָחוּץ לִי שׁוּב.

עַל עַצְמִי קָצַת קָצַת אֶחֱמֹל־עוֹד,
גַּם עַל כֶּלֶב נִדָּח בְּאֵין גַּג.
הַדֶּרֶךְ הַזֹּאת אֶתְמוֹל־עוֹד,
הוֹבִילָה אוֹתִי לַפֻּנְדָּק.

בְּנֵי שֵׁדִים, עַל מַה זֶּה תָּרִיבוּ?!
הַאֵינֶנִּי בֶּן אֶרֶץ, רוּסִי?
כָּמָה מֵאִתָּנוּ הֻמְרוּ
מִכְנָסַיִם בַּעֲבוּר הַכּוֹסִית.

מְעֻרְפָּל אַבִּיט כָּךְ, חַלּוֹנָה.
עֶצֶב בַּלֵּב וּגְנָאי.
מִתְגַּלְגֵּל רֹטֶב שֶׁמֶשׁ כֻּלּוֹ הוּא
הָרְחוֹב הַזֶּה לְפָנַי.

בָּרְחוֹב, נַעֲרוֹן נָטוּף חֹטֶם.
הָאֲוִיר מְטֻנָּן וְלוֹהֵט.
נַעֲרוֹן מְאֻשָּׁר לְיַד כֹּתֶל
עוֹמֵד, בְּאַפּוֹ מְחַטֵּט.

חַטֵּט, יַקִּירִי, אַךְ בְּמֶרֶץ
עִם הָאֶצְבַּע כֻּלָּהּ חֲפֹר.
רַק לַנֶּפֶשׁ שֶׁלְּךָ בְּזוֹ דֶּרֶךְ
אַל תַּרְשֶׁה לַצְּפֹרֶן לַחְדֹּר.

אֲנִי מוּכָן, מְרַטֵּט בְּפַחַד,
רוֹאֶה, בַּקְבּוּקִים הָמוֹן.
מִתְכּוֹפֵף פְּקָקִים לָקַחַת
אֶת הַנֶּפֶשׁ שֶׁלִּי לְסִתָּם.

1922

★

פִּיטָן עָלוּב שֶׁלִּי, אַתָּה־הוּא
הַמְפַיֵּט עַל הַיֵּרֵחַ מִזְמוֹרִים?
אֲבָל עֵינַי, מִכְּבָר, מִכְּבָר הֵן טָחוּ
מִיַּיִן, אַהֲבָה וְהַמּוּרִים.

מִבְּעַד לַחַלּוֹן נִדְחַק זֶה הַיֵּרֵחַ.
מָה אוֹר! לוּ עַיִן תַּעֲקֹר עַד דָּם!
עַל "דָּאמָה פִּיק" הִמַּרְתִּי כְּבָר הָעֶרֶב
אַךְ אֲשַׂחֵק עַל "אַס" בְּצֶבַע אֲדַמְדָּם.

1925



שגנה

★

(מתוך מוטיבים פרסיים)

שָׁגֶה, שָׁגֶה אַתְּ שֶׁלִּי!
כִּי בְּאֶרֶץ־צָפוֹן הִתְגּוֹרַרְתִּי,
עַל שְׁדוֹתַי, אַתְּ שָׁמְעִי, וְסִפַּרְתִּי,
עַל יֶרַח מֵאִיר שְׁבָלִים.
שָׁגֶה, שָׁגֶה אַתְּ שֶׁלִּי.

כִּי בְּאֶרֶץ־צָפוֹן הִתְגּוֹרַרְתִּי,
שָׁם הַסַּהַר פִּי מֵאָה גּוֹעֵז,
נָכוֹן שֶׁיָּפָה עִיר שִׁירַאז,
אֲבָל לֹא כְּמוֹ רַאזַאן, שָׁם בָּגַרְתִּי.
כִּי בְּאֶרֶץ־צָפוֹן הִתְגּוֹרַרְתִּי.

עַל שְׁדוֹתַי אַתְּ שָׁמְעִי וְסִפַּרְתִּי,
שְׂעַר־רֹאשִׁי, יְרֵשְׁתִּיו מִדָּגָן,
עַל הָאֲצַבַּע כִּרְכִי עַד זוֹב־דָּם, –
מִשְׁכִּי! לַכְּאֵב כְּבָר הִרְגַּלְתִּי.
עַל שְׁדוֹתַי אַתְּ שָׁמְעִי, וְסִפַּרְתִּי.

עַל יֶרַח מֵאִיר שְׁבָלִים.
רְאִי, תַּלְתַּלַי, בּוֹאִי, קְחִי־לָךְ.
יַקִּירָה, הִתְבַּדְּחִי וְחִיכִי־לִי.
זִכְרוֹנוֹת אַל תָּעִירִי אַתְּ בִּי
עַל יֶרַח מֵאִיר שְׁבָלִים.

שָׁגֶה, שָׁגֶה אַתְּ שֶׁלִּי!
בְּאַרְצִי הַצְּפוֹנִית, שָׁם יַלְדוּת,
עַד כַּמָּה, עַד כַּמָּה הִיא דוֹמָה לָךְ,
וְאוּלַי הִרְהוּרֶיהָ הֵם לִי...
שָׁגֶה, שָׁגֶה אַתְּ שֶׁלִּי.

1924

לכלבו של קצ'לוב

עַל הַמַּזָּל, גְּ׳ים, תֵּן לִי כַּף,
כַּף כַּוֹּאת עַד כֹּה עוֹד לֹא רָאִיתִי.
בּוֹא נֵצֵא לִנְבֹּחַ פֶּה יַחְדָּו
תּוֹךְ שַׁלְוָה וְזֹהַר הַיֵּרֵחַ.
עַל הַמַּזָּל, גְּ׳ים, תֵּן לִי כַּף.

בְּבַקָּשָׁה, חֲבִיבִי, בְּלִי לְקוֹקִים.
בֹּא שְׁמַע מִפִּי דְּבָרִים פְּשׁוּטִים כָּאֵלֶּה.
הֵן לֹא תֵּדַע מַה פֶּשַׁע הַחַיִּים,
אַף לֹא תֵּדַע שֶׁלְּחַיִּים יֵשׁ עֵרֶךְ.

זֶה אֲדוֹנְךָ חָבִיב וְנָשׁוֹא־פָּנִים.
וְגַם הוֹמֶה בֵּיתוֹ מֵרֹב־אוֹרֵחַ,
וְכָל אֶחָד בְּדַרְכְּךָ חִנְחוּנִים
בְּפַרְוָתְךָ לָגַעַת רַק טוֹרֵחַ.

כְּדֶרֶךְ כְּלָבִים יָפִיתָ, קֶסֶם־שַׁד!
פַּרְצוּף תָּמִים עִם אֹמֶן בָּעֵינַיִם.
וּבְלִי לִשְׁאֹל, בְּכָלָל אִם מִתְחַשֵּׁק
לְהִתְנַשֵּׁק תִּקְפֹּץ – חָבֵר שְׁתוּי־יַיִן.

בְּקָהָל אוֹרְחֵיךְ, גְּ׳ימִי יַקִּירִי,
מִינֵי מִינִים כְּבָר סוֹבְבוּ וּבָאוּ
אַךְ זוֹ הַשּׁוֹתָקָנִית מִכֹּל וַעֲרִירִית,
הַבְּמִקָּרֶה לֹא נִכְנְסָה לַבַּיִת?

וְהִיא תָּבוֹא, כַּפִּי אֲנִי תּוֹקֵעַ.
אָז בִּלְעָדַי הַבֵּט בָּהּ וְהַבֵּט,
וּבְמִקּוֹמִי לַקֵּק בִּרְךְ יָדֶיהָ
עַל שֶׁהָיָה וְלֹא הָיָה בִּי חֵטְא.

1925

האדם השחור

אֲנִי חוֹלֶה
חָבֵר, כְּאֵבִים שֶׁכְּאֵלֶּה,
מֵאַיִן בָּאִים, לָדַעַת אֵינֶנִּי יָכוֹל.
אוּלַי זֶה הָרוּחַ שׁוֹרֵק
בְּשָׂדֶה, לְלֹא אִישׁ בְּשָׂדֶה שֶׁלָּךְ,
אוּלַי כְּמוֹ בְּסָתָו עֲלֵי־חֹרֶשׁ
נוֹשֵׁר עַל מִחְיַ אַלְכּוֹהוֹל.

רֹאשִׁי מְנַפְנֵף בְּאָזְנָיו
כְּמוֹ צִפּוֹר בְּכַנְפֶּיהָ.
רֶגֶל־רֶגֶל עַל הַצַּוָּאר.
שׁוּב וָשׁוּב לֹא אוּכַל לְהִסַּלְטֵל.
הָאָדָם הַשָּׁחוֹר
הַשָּׁחוֹר הַשָּׁחוֹר
לַמִּטָּה מִתְקָרֵב וְכוֹרֵעַ
לֹא נוֹתֵן לִי לִישֹׁן כָּל הַלַּיְלָה.

הָאָדָם הַשָּׁחוֹר –
סֵפֶר אֵימִים הוּא פּוֹתֵחַ
וְרוֹכֵן מֵעָלַי
כְּמוֹ כֹּמֶר עַל פְּנֵי הַגּוֹסֵס.
קוֹרֵא לִי סִפּוּר
עַל אֵיזֶה פְּרָחָח מִתְפָּרֵעַ.
פְּחָדִים וְעַצְבוּת אֶל תּוֹכִי הוּא אוֹסֵף
הָאָדָם הַשָּׁחוֹר.
הַשָּׁחוֹר הַשָּׁחוֹר...

"שְׁמַע־נָא, שְׁמַע־נָא", –
מְמַלְמֵל הוּא לִי, –
"הַסֵּפֶר מָלֵא מַחֲשָׁבָה מְתֻכֶּנֶת!
בֶּן־אָדָם הִתְהַלֵּךְ בְּאֶרֶץ גְּדוֹלֵי הַנּוֹכְלִים,
גַּזְלָנִים, גַּנָּבִים וּבְנֵי־חֶנֶף.

דֶּצֶמְבֶּר, בָּאָרֶץ הַהִיא
שָׁם הַשֶּׁלֶג לָבָן, לְבָנוֹן,
וְזֶמֶר סוּפוֹת עוֹד אֶפְשָׁר שָׁם לִשְׁמֹעַ;
וְהָיָה זֶה הָאִישׁ
בֶּן הֶפְקֵר, הַרְפַּתְקָן,
אֲבָל מִן הַסּוּג הַמֻּבְחָר, הַגָּבוֹהַּ...

הוּא הָיָה עַדַנְדָּן
גִּנְדְּרָנִי וּמְשׁוֹרֵר,
סוֹד־כֹּחוֹ לֹא גָדוֹל
אַךְ כִּצְבַת מִתְהַדֵּק־הוּא
וּלְאֵיזוֹ אִשָּׁה –
אַרְבָּעִים וְיוֹתֵר;
הוּא אָמַר:
יָלַדְתִּי הַקְּטַנָּה, מַרְגִּיזָה, מִתְפַּנֶּקֶת...

הָאִשָּׁה – אָמַר הוּא –
עִנְיַן שֶׁכֶל וָיֶד.
אִישׁ לֹא זָרִיז הוּא אֻמְלָל, כַּיָּדוּעַ.
אֵין דָּבָר,
אִם הַסֵּבֶל לֹא בְּמִעַט
גֹּרֶם מִתְנוּעָה שְׁבוּרָה, מְקֻטַּעַת.

בְּסַעַר וּכְפוֹר
לִחְיוֹת, לְהַלֵּךְ,
לָשֵׂאת קָרְבָּנוֹת; אֲבֵדָה מְיֻסֶּרֶת.
וּבְכָל זֹאת, לְהֵרָאוֹת פָּשׁוּט וּמָחִיךְ –
זוֹ הִיא הָאָמָנוּת הַגְּדוֹלָה שֶׁבַּחֶלֶד.״

״הָאָדָם הַשָּׁחוֹר!
אַל תָּעֵז לְסַפֵּר. וְהַנַּח לִי!
אֵינְךָ אֲמוּדַאי הַצּוֹלֵל בִּי עָמֹק; זֶה בָּרוּר.
מַה לִּי וּלְחַיָּיו שֶׁל הָאִישׁ,
הַפַּיְטָן הַסְּקַנְדָּלִי!
אָנָּא לֵךְ לְאַחֵר, וְסַפֵּר הַסִּפּוּר.״

הָאָדָם הַשָּׁחוֹר
בִּי מַיְשִׁיר רוֹאוֹתָיו,
וְעֵינָיו מִתְכַּסּוֹת בְּתַבְלוּל צָבַע־כֶּסֶף.
כְּאִלּוּ רָצָה לִי לוֹמַר
שֶׁגּוֹכֵל אָנֹכִי וְגָנֵב
וְשָׁדַדְתִּי אִישׁ כָּלְשֶׁהוּ
בְּלִי בוּשָׁה וּבְלִי רֶסֶן.

אֲנִי חוֹלֶה
חָבֵר, כְּאֵבִים שֶׁכָּאֵלֶּה.
מֵאַיִן בָּאִים לָדַעַת אֵינֶנִּי יָכוֹל.
אוּלַי זֶה הָרוּחַ שׁוֹרֵק
בְּשָׂדֶה, לְלֹא אִישׁ בִּשְׂדֵה שָׁלֶךְ,
אוּלַי כְּמוֹ בַּסְּתָו עֲלֵי חֶרֶשׁ –
נוֹשֵׂר עַל מִחְיַ אַלְכּוֹהוֹל.

לַיְלָה כְּפוֹרִי.
שְׁקֵטָה וּשְׁלֵוָה סִמְטָה מְצֻלֶּבֶת;
שׁוּם אוֹרֵחַ אוֹ רֵעַ לֹא יָבוֹאוּ לְכָאן.
הַכְּפָר מִתְכַּסָּה בָּאַבְקָה לַבְנוּנִית כְּעֵין־גֶּבֶס.
וְעֵצִים פָּרְשִׂים הִתְאַסְּפוּ פֹּה, אֵלֵינוּ לַגַּן.

אִי שָׁמָּה –
צִפּוֹר רָעָה וְלֵילִית מְיֻבֶּלֶת.
פָּרָשִׂים עֲצֻיִּים רַק זוֹרִים הַפְּרָסוֹת אֶל הַשָּׁבִיל
וְהָאִישׁ הַשָּׁחוֹר
עַל כִּסֵּא מְמוּלִי מִתְיַשֵּׁב לוֹ
מֵרִים הַצִּילִינְדֶּר, רַשְׁלָנִי מְעִילוֹ הוּא מַפְשִׁיל

״שְׁמַע נָא, שְׁמַע נָא״! –
מִסְתַּכֵּל בְּפָנַי, מְחָרְחֵר,
מִתְכּוֹפֵף, מִתְקָרֵב וְכוֹרֵעַ:
״לֹא רָאִיתִי אָדָם, וָאֶפְלוּ נוֹכֵל
שֶׁבְּלֹא טַעַם כָּל־כָּךְ
לַעֲצֹם שְׁתֵּי עֵינָיו לֹא יוֹדֵעַ.

אַךְ נַנִּיחַ, טָעִיתִי,
רָאֵה, יָרֵחַ עַכְשָׁו.
מַה נָּחוּץ עוֹד אִם כֵּן
לָעוֹלָם הַקְּטַנְטַן, הֶעָלוּב, הַשָּׁתוּי בְּנַמְנֶמֶת?
אוּלַי שֶׁבַּסֵּתֶר תָּבוֹא זוֹ שְׁמֻעַת הַשּׁוֹקִים, ׳אִשָּׁה׳
וְתִקָּרֵא בְּאָזְנָהּ פִּגְרֵי לִירִיקָה הַמְנֻוֶּנֶת.

הָהּ, אֹהַב פַּיְטָנִים!
עִם מַצְחִיק וּמוּזָר.
מַזְכִּירִים לִי סִפּוּר חָבִיב וּמְבֻדָּחַ.
אֵיךְ לַיְלָדָה עִם פְּצָעֵי הַבַּגְרוּת
אִישׁ שָׁעִיר וּמָאוּס
מְדַקְלֵם עַל חָכְמָה וּמַחֲשָׁק קוֹדָחַ.

לֹא אֵדַע, לֹא אֶזְכֹּר
בָּעִיר אוֹ בַּכְּפָר
אוּלַי בְּקַלּוּגָא, אוּלַי אִישׁ רַאזַאן הוּא.
חַי לוֹ יֶלֶד אֶחָד
בֶּן מִשְׁפַּחַת אִכָּר
צְהֹב־שְׂעָרוֹת וּכְחֹל־בָּעֵינַיִם.״

וְעַכְשָׁו הוּא בָּגַר
וְהָיָה לְמְשׁוֹרֵר
סוֹד כֹּחוֹ לֹא גָּדוֹל אַךְ כְּצַבַּת מִתְהַדֵּק הוּא.
וּלְאֵיזוֹ אִשָּׁה –
אַרְבָּעִים וְיוֹתֵר;
הוּא אָמַר:
יַלְדָּתִי הַקְּטַנָּה, מַרְגִּיזָה, מִתְפַּנֶּקֶת...

״הָאָדָם הַשָּׁחוֹר,
הָרַע בָּאוֹרְחִים וּמְדַכֵּא – הוּא,
שְׁמוּעָה זוֹ מִכְּבָר
מָצְאָה לָהּ רַגְלַיִם.״
אֲנִי זוֹעֵם מִטְּרוּחַ,
וְעָף הַמַּקֵּל
יָשָׁר לַפַּרְצוּף
אֶל בֵּין הָעֵינַיִם.

הַיָּרֵחַ כְּבָר מֵת.
בַּחֲלוֹן הַשַּׁחַר מַאְדִּים.
אָח, לֵילִי!
מָה עוֹלָלְתָּ לִי לַיְלָה, בְּעָצְמֵךְ!
חֲבוּשׁ־צִילִינְדֶּר עוֹמֵד
בְּלֹא אִישׁ
לְבַדִּי
מוּל מַרְאָה מְנֻפֶּצֶת.

1925

★

שָׁלוֹם חָבֵר, שָׁלוֹם עָלֶיךָ רֵעַ,
יַקִּיר שֶׁלִּי, אַתָּה לִי הַיָּחִיד.
זוֹ הַפְּרֵדָה, עָלֵינוּ הִיא נִגְזֶרֶת
הִיא מַבְטִיחָה פְּגִישָׁה שֶׁלֶּעָתִיד.

שָׁלוֹם חָבֵר, בְּלִי יָד לִלְחוֹץ, בְּלִי מֶלֶל,
אַל נָא תַּבִּיט קוֹדֵר וּמְיָאָשׁ
אֵין זֶה חָדָשׁ לָמוּת בְּחַיִּים כָּאֵלֶּה,
אַךְ גַּם לִחְיוֹת בַּזֶּה אֵין כָּל חָדָשׁ.

1925



סרגי יסנין ואיזידורה דונקן, ניו־יורק 1922

עֶרֶב שֶׁל כְּחֹלֶת, יָרֵחַ וָטֹהַר,
נַעַר הָיִיתִי, עַלִּיז, יְפֵה־תֹּאַר.

לֹא עוֹד אֶמְצָא לִי זְמַן שֶׁהֶקְצַב לִי...
וְאָץ לִי וְנָס לִי, לֹא עוֹד יוּשַׁב לִי.

צִנָּה בְּלִבִּי וְדָהוּ הָעֵינַיִם,
אֹשֶׁר שֶׁל כְּחֹלֶת, יָרֵחַ שֶׁל לַיִל.

1925

★

בית בן שתי קומות ברחוב מוצנע ברמת־גן. קומת מנהלה מחולקת לתאי עבודה צנועים. אדיבות שקטה. יעילה.

מ.פ.ס.

קבוצת החברות הגדולה ביותר בארץ בענף השרות לתעשיית הגומי והפלסטיקה.

התחלנו כחברה לייעוץ כלכלי ב"כיכובי" הבלעדי — מספר המנכ"ל.
התחלה של כלום בקומה החמישית של בית ישן ללא מעלית, ברח' מקווה־ישראל בת"א. בקומה שמתחתנו שכן משרד הסעד, ולא פעם אי־אפשר היה לעלות אלינו בגלל התקהלויות סוערות.
אלא ש"העסק" התפתח במהירות, בעיקר כתוצאה מאמון שרכשו לו אנשים כנפתלי בלומנטל למשל, אשר דאגו לספק לו עבודה ראויה.
לאחר שנתיים הועסקו במפעל ארבעה עובדים, ולאחר ארבע שנים — ששה־עשר.

ב־1970 הוקמה "**מ. פ. ס. סחר חוץ בע"מ**", וממנה התפצלו חברות־בנות ואחיות אשר יצרו יחד את "**קבוצת מ. פ. ס.**"
כיום, מתחלקת קבוצה זו לארבע חטיבות עקריות;
חטיבת ייזום, תכנון והקמה של פרוייקטים תעשייתיים.
חטיבת ייבוא, התקנה ושרות.
חטיבת ייבוא וייצור חומרי גלם.
וחטיבת ייצוא של חומרים מוגמרים וחצי מוגמרים (בעקר של מפעלים יזומים).
בנוסף, שייכת לקבוצה חברה ישראלית־אמריקאית בשם "**מאיֶרס — מ. פ. ס.**", שהיא יבואנית הציוד הגדולה בארץ למוסכים,

ואשר שיטת השיווק שלה מבוססת על רעיון חדשני של חנויות ניידות.
חלומו הייחודי של המנכ"ל שקבוצת החברות אשר יסד, תישאר מבוססת בכל מקרה על העקרונות המרכזיים שגרמו להצלחתה:
התמחות ספציפית ממוקדת.
פיתוח מודגש של שיווק לחו"ל.
כישורים גבוהים של חֶבֶר העובדים וגישה בלתי־קונוונציונאלית לייצור, שרות ושיווק בכל אחת מחמש החברות הנמנות על קבוצת

מ.פ.ס.

רהיטי שמרת הזורע-
סיבה טובה להביט לקנות וליהנות.



פינת הישיבה הסלונית שלאורחיך יהיה נוח לשבת ולך יהיה נוח לקנות.

פינת אוכל בטוב טעם לארוחות בטעם טוב.

שמרת הזורע מציעה לכם את הריהוט שרציתם. פינות ישיבה ואוכל בעיצוב סקנדינבי מעודן. רהיטים מעולים מעץ תיק בגימור קפדני. איכות שנשארת תמיד באופנה. אבל המחירים, המחירים....

המחירים יורדים עכשיו בשמרת הזורע, וכמו שאתם יודעים — זאת הנחה אמיתית. למה לתת הנחה על רהיטים שנראים מצויין ונמכרים לא פחות טוב? כדי שתקנו לעצמכם מתנה לחגים.







רשת בתי אופנה שמרת והזורע

תל־אביב- בית שמרת—הזורע, דיזנגוף סנטר (רח' המלך ג'ורג' 67).
רהיטי תיק, רח' בוגרשוב 47.
חיפה-בית הזורע-שמרת.
רח' אלנבי 117. 7 קומות תצוגה
באר־שבע- "רהיטי הדר", פסג' רסקו.
נהריה- "רהיטי בדריאן", פסג' דקל.
ירושלים- רהיטי שמרת, "נחיות", רח' שלומציון המלכה 4.
רהיטי הזורע, "גאנז", רח' הרצוג 61.
טבריה- רהיטי שמרת, "הצפון", רח' הגליל.
עכו - רהיטי שמרת רח' גיבורי סיני 18.
תעשית רהיטים הזורע-רהיטי קבוץ שמרת

שמרת הזורע
ריהוט לאורך זמן.



דירות מרווחות וקוטג׳ים ברובעי מגורים חדשים בכל רחבי הארץ

הרובעים החדשים:

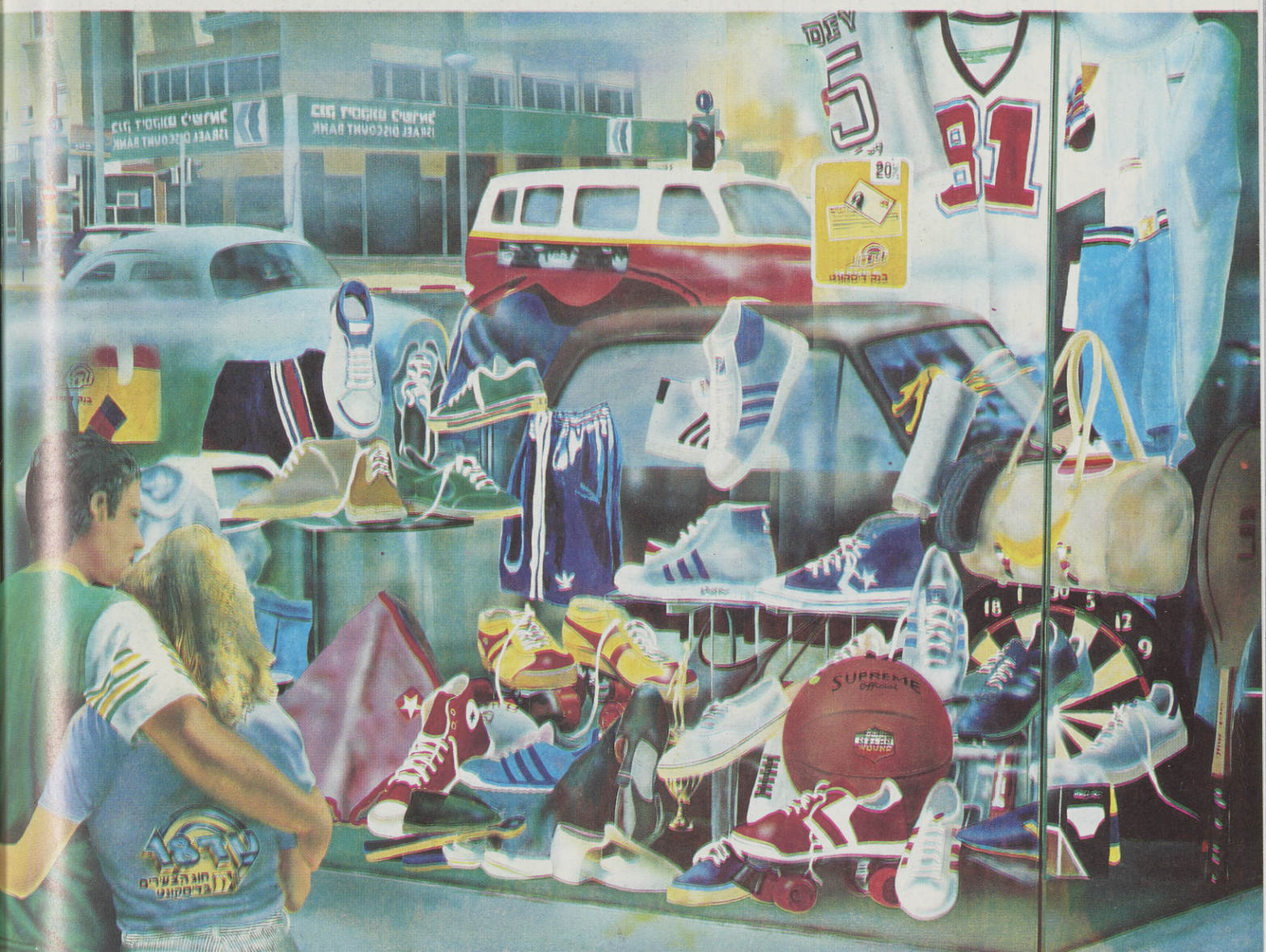
- נוף העמק
- נצרת עלית
- כרמיאל
- אילת
- יקנעם
- נוה יעקב
- רמות,ירושלים
- פרדס חנה
- קרית ראשון
- אבן יהודה
- גבעת עמוס
- אורן הכרמל
- טירת הכרמל
- קרית אתא

משרדי מכירות.

- באתרים
- בחיפה רח׳ נתנזון 28
  ככר פריז טל׳ 04-671860
- בתל אביב
  רח׳ דיזנגוף 128
  טל׳ 03-233103

דרוקר זכריה בע״מ חברה לבנין, פיתוח ועבודות אזרחיות.

הגיע הזמן
שיהיה לך חשבון בנק
עם שיקים משלך.



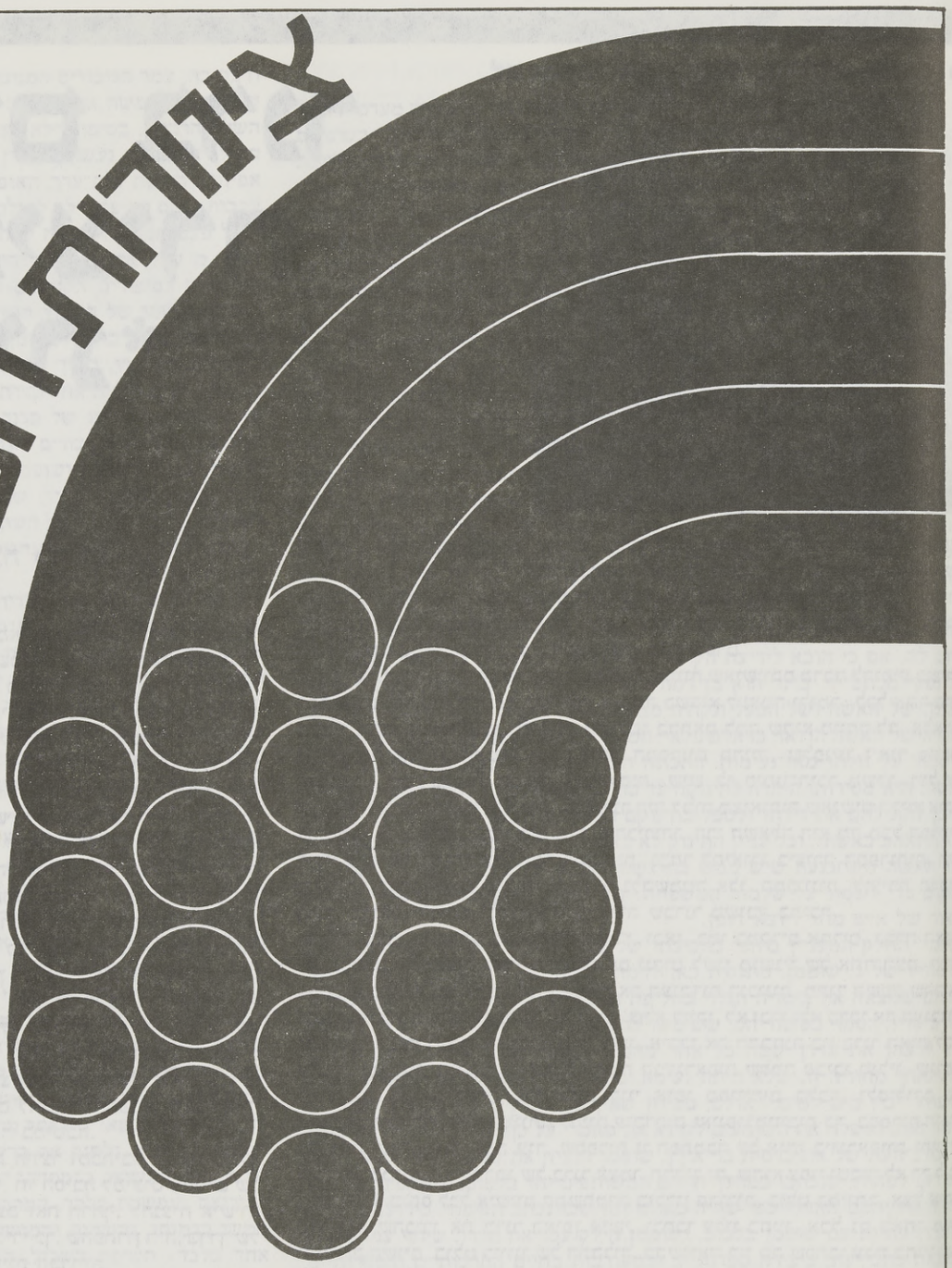
טוב לשלם ב„שיק צעיר״ של דיסקונט.

קחו 100 שקל להפקדה בחשבון,
תמונת פספורט ותעודת זהות ובואו לפתוח
חשבון „עובר ושב צעיר״ בבנק דיסקונט
— הבנק הראשון המאפשר לכם זאת.
החשבון מתנהל בחינם.
פנקסי השיקים — חינם.
הנחות עד 25% בכ־1500 חנויות.
השיקים מכובדים בכל תחנות הדלק בישראל.
הצטרפות מיידית ל„עד—18״ — חוג הצעירים
בדיסקונט, עם כל ההנחות והמבצעים המיוחדים.
ועכשיו כרטיס „כספומט צעיר״ למשיכת מזומנים.

עד 18
חוג הצעירים בדיסקונט

כן, הגיע הזמן.

צנורות השקיה רכים וקשיחים



אנחנו מומחים למערכות השקיה
ואנחנו יודעים מה לדרוש מעצמנו
כשאנו מייצרים צנור השקיה

צנורות השקיה מפוליאטילן רך וקשיח
עם תו תקן ובפיקוח מחמיר של מכון התקנים.
צנורות מצרפלס מבטיחים דיוק מירבי במידות חומר
גלם מעולה ובקורת איכות של מומחינו.

מצרפלס

קבוץ מצר טל. 79595 · 063-77107

יוסף חיים ברנר כדמות ביצירה הספרותית*

נורית גוברין



א. בעיות עיצובה של אישיות ידועה כדמות ביצירה הספרותית.

בהיסטוריה של עם ישראל וארץ־ישראל במאה השנים האחרונות, יש מעמד מיוחד לכמה אנשי־רוח, הוגים וסופרים, שמישנתם הטביעה את חותמה על מהלכה, ואישיותם קסמה לדּוֹר וְלַדורות. מעמד מיוחד זה, נוצר, כתוצאה מן הצירוף המופלא והחד־פעמי בין האישיות ותורתה, ומצא את ביטויו בספרות שנכתבה על אישיות כזו, בהנצחת שמה על מפת הארץ (ישובים, מוסדות ומיפעלים) וגם, בהעלאת דמותה ביצירה הספרותית אם ביצירות המוקדשות לה ואם בהפיכתה לדמות ביצירה הספרותית: בשיר, בסיפור, ברומן ובמחזה, אם כגיבור מרכזי ואם כדמות מישנית. המטרות של העמדת אישיות במרכזה של יצירה ספרותית או בשוליה ידועות: הנצחה, חינוך על מורשתה, קירובה ללב הדור, רצון להבין ולחשוף את מורכבותה, אבל גם להתווכח עָמה, לְהָלָחֵם בה, להלעיג עליה ועל מה שהיא מייצגת. בדרך זו מקיים הסופר דיאלוג עם אותה דמות, "מאותת" לה, עושה חשבון עמה. או אפילו מתנקם בה. לעיתים, זוהי דרמה שלמה בת מערכות אחדות, שמשתתפים בה סופרים אחדים, והיא מתפרשת על פני שנים רבות ויצירות אחדות. מטרות אלה גרמו לכך, שהיצירות המעמידות במרכזן דמות היסטורית מן העבר או מן ההווה, שייכות בדרך כלל לספרות הדוקומנטרית, השולית, ולא לדרך־המלך של הספרות, שבה העובדות כפי שהיו, שולטות במהלך העלילה, וחירות דמיונו של האמן היוצר מוגבלת מלכתחילה. דומה שהכלל הוא, ככל שהדמות המרכזית מתרחקת מן המודל המציאותי שלה, והנאמנות למציאות היא בַּמֶּהות ולא בַּפַּרָטים, כך גדול הסיכוי ליצירה מסוג זה, להיות נאמנה גם לחוקיותה הפנימית־אמנותית. להתרחק מן הדוקומנט ולהתקרב אל הספרות היפה במיטבה.

הסופרים שהרגישו בְּסכנה זו, המגבילה את חירות היוצר ומכתיבה לוֹ את מהלך היצירה וחוקיותה, נמנעו בדרך כלל לבחור בדרך זו, וזו הסיבה למיעוט מספרם של הרומנים המבוססים של דמותו של "מי שהיה." עם זאת הדחף, להנציח אישיות מסויימת שעשתה רושם הוא קיים ואף חזק, והביא לידי כך, שהפתרון היה, בְּדרך של הכנסתה כדמות שולית לצידן של הדמויות המרכזיות הבדויות.

הופעתם של אישים מן ההווה או מן העבר ביצירה הספרותית נעשית בכמה שיטות: א) ללא הסוואה, בשמם המלא. ב) בשם בדוי, תוך שמירה על קשר עם השם במציאות, או ויתור עליו. לעיתים השם הבדוי הוא האמצעי היחיד של ההסוואה ושאר הפרטים זהים למציאות, ולעיתים נוספים עוד פרטים בדויים, כדי להקשות על הזיהוי. ג) בדמותו של גיבור ספרותי אחד, הורכבו דמויותיהם של שניים או יותר גיבורים מן המציאות, והוא מופיע כעין דמות מקובצת. ד) הסופר עצמו מתאר את דמות דיוקנו שלו, כגיבור ראשי או מישני, ונותן בו סימני־היכר מְזַהים רבים או מעטים, בהתאם לדרכי כתיבתו בכלל, ולחוקיותה של אותה יצירה בפרט.

בכל השיטות, ובמיוחד בשתיים הראשונות, קיים מתח מתמיד, בין חובת הנאמנות של היוצר לחוקיות הפנימית של יצירתו, לבין חובת נאמנותו לאמת ההיסטורית כהווייתה. ובמיטבן, מקיימות דמויות הגיבורים מסוג זה, את הנאמנות הכפולה: לַיצירה ולְאָבי־הטיפוס שבמציאות.

כלל נוסף הוא, שאין קשר בין עמידה בנאמנות הכפולה או חריגה ממנה, לבין שיטת ההסוואה של הדמות ביצירה. יש שהדמות מופיעה בשמה המפורש והיא נאמנה לחוקיות הפנימית של היצירה יותר מאשר למציאות ההיסטורית, ולהיפך: היא מופיעה בהסוואה ומקיימת דווקא את הנאמנות למודל החיצוני, יותר מאשר לחוקיות הפנימית של היצירה.

במרוצת השנים, במיוחד כשמנגנון ההסוואה הוא משוכלל, מתעלמת כל אותה ריקמה דיאלוגית של רמזים מעיני קהל הקוראים החדש, ודברים שהיו מפורשים לקוראים בני הזמן, נחתמים בפני הדורות האחרים, ולא עוד אלא, שהנסיונות של המחקר לגלותם ולחשפם מחדש, מעוררים לא פעם רתיעה והתנגדות.

■ ברנר — אמת היסטורית ואמת ארכיאולוגית

מכיוון שמאמר זה הוא חלק ממחקר כולל יותר, לא רק על ברנר ועל אד"ג כדמויות ביצירה הספרותית, אלא על סופרים בכלל, הוא עתיד להתפרסם פרקים פרקים*, אקצר בשלב תיאורתי זה, ואעבור לנושא המסויים: ברנר כְּדמות בַּיצירה הַסיפרותית. אעיר רק, שנושא זה דומה שטרם נחקר כלל, לא בתחום האינפורמציה, ולא בתחום עיבודה, והקהל מוזמן להוסיף לי אינפורמציה על דמויות סופרים שנקבעו ביצירה הספרותית העברית בכלל ועל דמותו של ברנר בפרט.

דמותו של ברנר (כדמותו של אד"ג) הן מן הדמויות שאישיותם מרבה להופיע ביצירה הספרותית. לא די להסתפק בקביעה, הנכונה כשהיא לעצמה ולומר: לכל אחד ברנר משלו, שהוא נושאה עָמו ומעצבה ביצירתו בהתאם למה שהוא מייחס לה, אלא יש לבדוק את הָעניין לעומקו יותר. אחת המסקנות תהייה, שלפנינו ז'אנר מיוחד, שנושאו: ברנר כדמות ביצירה הספרותית, שיש לו סימני־היכר משלו. ועל אף העובדה שלכל אחד ברנר משלו, וכי ברנר היה דמות מציאותית שאנשים הכירו אותו, או שמעו עליו וקראו עליו מפי אלה שהכירוהו, הרי השאלה היא מה מכל הפרטים המרכיבים את דמותו של ברנר במציאות, נבחר לתיאורו ביצירה הספרותית, ומה הושמט. ודומה, שיש חוקיות לבחירה ולהשמטה אלו, המכוונות, ליצירת תדמית ברנר, בהתאם לכותב ולמגמותיו וליצירה שברנר משובץ בתוכה.

תדמית ברנר, התרחקה מברנר ההיסטורי, וכאן, כמו במקרים אחרים, גברה האמת ההיסטורית על האמת הארכיאולוגית אם ננקוט לשון מושגיו של אחד־העם. יצחק בקון, הביוגראף של ברנר, נאלץ לנפות את העובדות הנכונות, מתוך השפע שהביאו כותבי הזכרונות והביוגראפיות על ברנר, שלא דייקו, לא זכרו ולא בדקו את העובדות שהביאו. כותבי תולדותיו והזכרונות עליו, אבדו את ההבחנה בין ברנר האיש לבין גיבורי יצירותיו, והחלה להתפתח ספרות הַגיוגראפית שלמה סביבו ועליו, שגרמה לטישטוש דמותו כאדם, ולהבלטת קווי אופי מסויימים בלבד, ולסילוקם של האחרים. ואם בספרות שכוונתה להיות עובדתית ואינפורמטיבית כך, בספרות היפה, על אחת כמה וכמה. ומה עוד, שספרות זו הסתמכה על אותן ביוגראפיות וסיפורי זכרונות וכמובן, על יצירתו של ברנר עצמו. תהליך זה, שהוא צפוי וטבעי לא רק לגבי ברנר, אלא ביחס לכל אישיות המשתמרת בזכרון הדורות, בולט במיוחד, אצל אותם הסופרים שהכירו את ברנר באופן אישי, וכתבו עליו בחייו, אבל גם לאחר מותו וממרחק השנים. בולט כיוונו של התהליך, בהשוואה בין מה שכתבו עליו בחייו ומה שכתבו עליו לאחר מותו וממרחק השנים: בחייו, תארוהו כפי שהיכירוהו, כאדם בעל מעלות וחולשות, גדול בְּיצָרָיו ומתענה בעֶטֶם, בולט בְּתְכונות מסויימות שבו המגיעות לידי קיצוניות רבה, ואילו ממרחק השנים, לאחר מותו, ולאחר שנעשה ל"קדושה של א"י", מושפעים גם הם מיחס הסביבה אליו, ואף מחזקים אותו. כלומר, אף הם מתעלמים ממורכבותו האנושית, מבליטים תכונות מסויימות ומתעלמים מאחרות, בכיוון של דמות־מופת, שונה מן הרגיל. ואם אצל אלה שהכירוהו מקרוב כך, אצל אלה שלא הכירוהו מקרוב, והכירו רק את האגדה, על אחת כמה וכמה. שלוש מסקנות מבדיקת הדוגמאות שהובאו במחקרי השלם ויוזכרו בקצרה כאן הן:

א) תיאורו של ברנר, כדמות המעוצבת ביצירות הספרות השונות, משקף, כמובן את יחס הכותב אליו, כפי שהכירו בעצמו או מפי השמועה, אולם לא פחות מכך, את יחס הדור אליו, כפי שנקבע בשנים שבהן נכתבה או פורסמה היצירה. לכן, לא פחות משחשובה התקופה שאותה מתארים בחיי ברנר (לונדון, לבוב או ארץ־ישראל) חשוב תאריך הכתיבה והפירסום של היצירה עליו, כיוון שהיא משקפת את התפיסה במציאות של זמנה. (ולא כאן המקום לעסוק בשאלה מה קדם למה: התדמית לספרות, או הספרות כיוצרת תדמית, שהתשובה עליה תהיה בוודאי, שיש ביניהם תיגבור הדדי והן משפיעות זו על זו אהדדי). ב) דמותו של ברנר בסיפורים על רקע לבוב, שנכתבו ללא פרספקטיבה, הוא אמנם דמות מיוחדת, נעלה ברגישות ובמוסריותה, אולם עדיין בן־אדם. ואילו בסיפורים שנכתבו ממרחק, על אותו רקע, הולך ונעלם היסוד ה"בשר־ודמי" ומתחזק היסוד ההרואי, בתהליך הפיכתו של הגיבור בן־דמותו של ברנר לאידיאה מופשטת. עדיין נעשה מאמץ לשמור על יסוד האיזון, ולהוסיף לדמותו הנעלה גם קווים ארציים. אולם ככל שהרקע לתיאורי ברנר הוא א"י, תהליך זה מתחזק, הקווים הארציים המְאַזנים נחלשים, ודמותו מחזקת יותר ויותר את היסוד המיתי, ופחות את היסוד הארצי. בשנות העשרים והשלושים בולט מיתוס ברנר בטהרתו, ואילו בשנות החמישים, נעשה נסיון להיחלץ ממנו. ג) מתחזקת מציאותם של אלמנטים קבועים חוזרים בתיאור גיבור בן־דמותו, שיש בהם כדי לבסס את המסקנה שלפנינו ז'אנר ספרותי מסויים, בעל סימני היכר אופיניים ואף צפויים. אלמנטים אלה הם: היחס אל האשה, היחס אל הילד, היחס אל הזולת, צחוקו של ברנר, אדישותו אל הנוף, צורתו החיצונית המרושלת, הבלטת עיניו, שערו וזקנו, ואביזרים הקשורים לעבודתו כעורך וכעובד־בדפוס.

---

* **הרצאה זו, שהושמעה ביום עיון באוניברסיטת תל־אביב, בשנת המאה להולדת ברנר (20.4.1982), היא תמצית ממחקר מקיף העומד להתפרסם ב'מחברות ברנר' ג', בעריכתם של מנחם דורמן ועוזי שביט בהוצאת הקיבוץ המאוחד. הפרק על ברנר בסיפורי שופמן, נכלל בספרי 'מאופק אל אופק'. ג. שופמן — חייו ויצירתו, תחת הכותרת: "ברנר ושופמן — דו־שיח סמוי", העומד להופיע בהוצאת "יחדיו".**

* **פרק ממחקר זה בשם: "הגבוה הגוץ והממוצע. על סיפורו של אשר ברש 'אחת ושלושה'" פורסם ב'עיתון 77' גל' 30, חשון־כסלו תשמ"ב, עמ' 28־31.**

■ ברנר בלונדון, בלבוב ובארץ־ישראל.

1) ברנר בלונדון. מחזהו היידי של אהרן צייטלין "ברענער" ב־שלוש מערכות ו־10 תמונות. נכתב בווארשה בשנת 1927 ופורסם לראשונה ב־1929. חזר ונדפס בשינויים בשנת 1974. זוהי היצירה הספרותית היחידה שמצאתי המתארת את ברנר בתקופת לונדון, וכן היחידה המעמידה אותו במרכז היצירה. וכמובן המחזה היחיד. אהרן צייטלין הכיר את ברנר כבן דור צעיר יותר, באמצעות אביו הלל צייטלין, רעו הטוב של ברנר מתקופת הומל, ולא כבן־דורו. את המחזה ניתח במפורט ובאופן מעמיק, ישראל גור**,ומסקנותיו כניתוחו מקובלים עלי. דרכו של צייטלין היא להפוך את המעמדים הקונקרטיים לסמליים, לתפוס את מהותו הפנימית, על סמך פרטי הביוגראפיה אבל גם להתעלם מהם, כשהדבר נחוץ לו לצורך "המהות הפנימית" כפי שהוא תופס אותה. כך, למשל, הוא מדלג על תקופת לבוב, ומעביר את ברנר, ישר מלונדון לא"י; הוא מעצים את הקונפליקטים הפנימיים של ברנר על ידי כך שהוא מפגיש את ברנר עם שתי דמויות מנוגדות, שכל אחת מהן היא התפצלות של ברנר עצמו והקוטב הנגדי המצוי אף הוא בפנימיותו; הוא מבליט את ברנר לבוש־הקרעים והיחף בצורה קיצונית, ואת יצרי המין שלו, כיוון שזהו חומר דרמטי מובהק. ברנר שלו, הוא ברנר של הגלות גם בארץ־ישראל, ברנר של היסורים הקדושה והקץ, ללא הקוטב של האף־על פי־כן של חיוב החיים, שהתחזק במיוחד בארץ בשנותיו האחרונות. צייטלין, ששאף לתאר את מורכבותו של ברנר, הצליח רק בתיאור הצד האחד "הגלותי" שבו, שלו היה שותף בעצמו, ללא האיזון הא"י, וגם הנסיון לשנות זאת בנוסח המאוחר של המחזה, מאולץ ולא עלה יפה.

2) ברנר בלבוב. אינני יודעת מתי נכתב ספרה של דורה אברהמית, 'חיים...' (הוצ' 'כתובים', ת"א תרפ"ט) אולם יש לשער, שנכתב ללא מרחק. בזמן ההתרחשות או קרוב לה, אם כי הובא לידיעת הקורא בעברית בשנת תרפ"ט בתרגומו של אברהם שלונסקי מכתב־יד. ברנר הוא בן דמותו של הסופר א. הוא מתואר מנקודת מבטם השונה של האשה ושל הבעל ונקודת מבט זו היא היוצרת איזון, אם כי הכף נוטה לעברה של האשה הרואה בו אדם פלאי, המוכן לקבל על עצמו יסורים באהבה ובלבד שישמור על זולתו מאי־נעימות. התכונה הבולטת ביותר שלו, מנקודת מבטה של האשה, היא מסירותו היתרה לתינוקֶ עד כדי כך שהוא שוכר למען המשפחה דירה, ומוכן לתת להם את דירתו ולטפל בתינוק במסירות. הבעל אינו בוטח בו, לדעתו, הוא התאהב באשתו, וכל עניין התינוק לא בא אלא כדי להתקרב לאשתו, ובסופו של דבר האשה משתכנעת שיש ממש בהרגשת הקנאה של בעלה, ומציעה לעזוב את המקום כדי לשמור על שלמות המשפחה. יותר משיש כאן תאור איש פלאי, יש כאן תיאור של איש מוזר ויוצא דופן.

לטעמי, החלק המעניין ביותר בהפיכתו של ברנר לדמות ביצירה הספרותית, הוא בסיפוריו של ג. שופמן. מתגלית כאן דרמה שלמה, במערכת היחסים שהתרחשה ביניהם שמצאה את ביטויה הגלוי בחליפת המכתבים ביניהם וביניהם לבין אחרים, ואת ביטויה הסמוי בסיפוריהם, ששימשו להם אמצעי כדי לשוחח זה עם זה, להסביר איש לרעהו את הדרך שבה כל אחד מהם רואה את מה שקרה ביניהם, וכמובן, להשתחרר מחוויה זו, שלא היתה נעימה. ברנר הנציח את מערכת היחסים ביניהם בסיפורו "בין מים למים," אולם, מכיוון שאין אנו עוסקים כאן בעיצוב עצמי, לא אזכיר זאת, ואשלח את השומעים לקרוא את מאמרי על כך***. ב'ביקורת ופרשנות' – כתב־העת של אוניברסית בר־אילן. שופמן הנציח את מערכת יחסיהם בארבעה סיפורים לפחות, שנכתבו במהלך חייהם המשותפים יחד בלבוב, ומשקפים, כל אחד בתורו את יחסם ההדדי כפי שהיה באותו זמן שבו נכתב הסיפור. כידוע, ברנר בא מלונדון להיות עם שופמן בלבוב, ושופמן חילק עמו את חדרו, שיתף עמו פעולה בהוצאת כתבי־עת, ביצירה ספרותית, ובמעורבות בחיים התרבותיים והספרותיים. יחד הגיבו על התקפות המבקרים עליהם, ויחד עשו דברים רבים, שאנשים צעירים נוהגים לעשות. לאחר שמחת הפגישה הראשונה, החלו הניגודים המהותיים ביניהם להתבלט, וחיי יום־יום המשותפים נעשו כמעט ללא נשוא. במיוחד בא הדבר לידי ביטוי ביחסם לנערות. והעדויות על כך רבות מאד. סופו של דבר היה, ששופמן וברנר נפרדו, וברנר עלה לארץ־ישראל מתוך "ברוגז" עם שופמן "בשל אשה". "ברוגז" זה נגרם, משום ששופמן חיזר או "סחב" את האשה שברנר ראה אותה כ"שלו" וגרם לו בכך צער כפול: צער על עזיבת האשה האהובה ובגידתה, וצער על התנהגות רֵעו הטוב. ארבעה סיפורים אלה משקפים את ארבעת השלבים בהתפתחות יחסי שופמן־ברנר: הסיפור הראשון "מאידך גיסא" (תרס"ט), משקף את ההווי של בני החבורה כולה בלבוב, והגיבור המרכזי, וילקין, מעוצב בדמותם של ברנר ושופמן יחד, כשיש בו מתכונותיהם של השניים, הוא עומד כנגד שאר בני החבורה. זהו השלב הראשון, המנציח את המגע הראשון שבחייהם המשותפים של ברנר ושופמן. יש בו רמזים "פרטיים" לסיפוריו של ברנר ולשאר בני החבורה, ויש בו יסודות פארודיים המכוונים לסיפורי ברנר ולמאמריו מאותה תקופה.

בסיפור השני "גלידה", (תרס"ט), הופרדו דמויותיהם והתגלגלו בשני גיבורים נפרדים: סוקולין – בָּז – בן דמותו של שופמן, ומרקוליס – בן דמותו של ברנר, ואליהם נוסף: אנקור, אולי בן־דמותו של ברש. הסיפור משקף את שיאו של המתח בין שופמן לברנר בשל אשה, ואת התחרות הקיימת ביניהם ובמיוחד את יחסם השונה, תגובתם והתנהגותם לנוכח אשה אהובה. הסיפור כתוב מתוך עמדה של לגלוג וריחוק, ספק טראגדיה ספק בדיחה מרה.

הסיפור השלישי "אהבה", (תרע"א), נכתב כבר לאחר "הברוגז" הגלוי, לאחר שברנר עלה לא"י, במצב רוח כפי שעלה. גם בו חוזר אותו מוטיב של שני חברים המתחרים על אהבתה של אשה אחת, אולם השוני מקודמו הוא בכך, שהוא כתוב בטון אלגי, מלא רוך והשתפכות נפש, שכן תפקידו הפעם, להתנצל, להסביר ולפייס. ההסבר הוא, שלא קנאה ותחרות פשוטים היו כאן, אלא רצון להחזיר את אהבת החבר היקרה מכל, שהנערה הפרידה ביניהם. סילוק הנערה נעשה, כדי לסלק את הגורם המפריד, בין שני הרעים, ולהחזיר את יחסיהם לקדמותם, כפי שהיו לפני שהכיר אחד מהם את הנערה ודבק בה. צמד הגיבורים המנוגדים הפעם הוא: יוסף שמיד – הנפח – בן־דמותו של שופמן; ומשה אובסקורוב – המעורפל – בן־דמותו של ברנר.

השלב הרביעי, בסיפור "לא לעולם" (תר"ף), נכתב ממרחק השנים, לאחר מלחמת העולם הראשונה. נעשה בו נסיון להחזיר את המאורע לממדיו היום־יומיים, לראות בו אפיזודה חולפת קלת־ערך, האופיינית לגיל הנעורים, וחולפת עם הזמן מבלי להשאיר עקבות, כְּשֵם הסיפור "לא לעולם". בסיפור זה חוזרת אותה סיטואציה ארבע פעמים, ובכל פעם מפריעה האשה לאהבת האחים או לאהבת הרֵעים, והגלגל מתהפך כל הזמן: מי שגזל את נערתו של ידידו הטוב, עתיד להיגזל בעצמו על ידי ידידו הטוב. יש בו רמזים לסיפורים הקודמים ובמיוחד ל"גלידה" ול"אהבה", כגון שבסיטואציה הרביעית, שמו של הגיבור הוא "סוקולין" כשם הגיבור ב"גלידה".

לאחר מכן, נרצח ברנר, ושופמן לא חזר יותר לעצב את דמותו של ברנר כגיבור סמוי בסיפוריו, והזכירו, בדרך כלל בגלוי, במכתביו וברשימותיו בלבד.

גם אשר ברש הנציח את חבורת סופרי לבוב בארבעה מסיפוריו לפחות, ובשלושה מהם, מופיעה דמותו של ברנר. "אחת ושלושה" נכתב ללא פרספקטיבה, בשנת תרע"ג, ושלושת הגיבורים הגבוה, הגוץ והממוצע, מתוארים בצלמם של ברש, שופמן וברנר. כשברש ושופמן מצד אחד, וברנר מן הצד האחר. במרכזו – עיצוב השוני שבין שופמן וברנר, שני הסופרים הנערצים על ברש הצעיר, שהיה קשור לשניהם, ובדרך זו תהה על השוני ביניהם. זוהי מעין גירסתו של ברש ל"גלידה" של שופמן, והוא מבליט את התנהגותו המוסרית של הממוצע, לעומת התנהגותם הבלתי מוסרית של הגבוה והגוץ.

אני מדלגת על הזכרת סיפוריו "משא בהרים" (תרע"ג־תרפ"ח), ו"מן המאסר" (תרפ"ד). ועוברת לברנר בארץ־ישראל. לא מצאתי יצירות המתארות את ברנר בא"י בחייו, ושנכתבו ופורסמו לפני מותו, בשל לוח־הזמנים "הלחוץ". כל היצירות המתארות את ברנר בא"י נכתבו לאחר מותו, שחזר והאיר את כל חייו באור חדש וכל הכותב עליו שוב אינו משוחרר מסופו, כביטויו של עגנון: "ברנר קידש את חייו במיתתו וקידש את מיתתו בחייו."

בקצרה אזכיר כמה מן היצירות שבהן נזכר ברנר בא"י: ב'תמול שלשום' (תש"ה) של עגנון, מתואר ברנר מנקודת מבטו של יצחק קומר בעיקר, אבל גם של אחרים, וכל אלה יחד מעניקים עומק לדמות. באופן כללי נוטה הכף לעבר החיוב, אולם לא נעדר גם יסוד הביקורת, מעיניו של יצחק קומר, בעיקר כנגד הפסימיזם המופרז של ברנר. ב"כעיר נצורה" (תרצ"ה־תש"ד) של ברש, נערכת ההתמודדות בין ברנר־פלאם לבין אד"ג – זרחי, כפי שצופה בה שילוני – ברל כצנלסון, שאהדתו נתונה לשניהם: לכל אחד משני ענקים אלה חסרונות משלו, וכל אחד נערץ על פי דרכו. רק לאד"ג מותר לבקר את ברנר, שהוא רואה בו רק חצי הקוסמוס, – האדם – ואילו חציו השני – הטבע – חסר לו.

שני אלה הם תיאורי ברנר בא"י בחייו שנכתבו לאחר מותו.

ונסקור עוד שני תיאורים של ימיו האחרונים ומותו: בספרו של ביסטריצקי "ימים ולילות' (נוסח תרפ"ד) הוא מתואר כסופר מוזר, מפחיד ומושך כאחד, כמי שמצא בסופו של דבר את השלווה שאותה חיפש כל ימיו, בחצרה של המשפחה היהודית החקלאית. תיאור מותו והלוויתו, הוא הביטוי לאגדה הנוצרת לנגד העיניים, וההרגשה של הנשארים לאחר מותו, משלים את מיתוס־ברנר, שנוצר כדי להגביר את הרגשת־המולדת, ולחזק את ברית־הדמים בין האדם הישראלי למולדתו. השלמתו של תהליך זה ושיאו, ב"מסדה" של יצחק למדן, (תרפ"ז) שבו נהפכה דמותו של ברנר לאידיאה מופשטת בלבד, המתבטאת בכינויו: "המתפלש". לא נזכר שום קו אישי ממשי בדמותו, והשמות והמושגים שנבחרו מכתביו ומספריו, נבחרו כדי ליצג פן אחד בלבד: חשיפת השכול, הבלטת המעמד של אחרונים־על־החומה. מטרתו: ראיית הפתוס "האנטי־ציוני" כחיזוק לפאתוס הציוני־חלוצי; הבלטת "הנביא" שבאישיותו ו"הבשורה" ביצירתו. מושגים אלה המשיכו לפעול במובן השלילי והקפוא שלהם במשך שנים רבות.

ואסיים, תיאור תהליך זה, מן האדם אל "הנביא" בנסיונו של נתן שחם ב'אבן על פי הבאר' (1956) לשבור מיתוס זה, להעמיד דברים על דיוקם, ולהפשיטם מן המסתורין שליוו אותם, בכך שהוא מדגיש את הכוחות החברתיים שפעלו והשפיעו על המאורעות. הנסיון להציל את ברנר מהבית בפרדס באבו־כביר נכשל, מחמת העסקנים המפלגתיים, שדאגו לעצמם ולפעילותם הציבורית ולא לעצם הענין. פרשת רצח ברנר מצטרפת לקוטב השלילה של "החשבונות המפלגתיים", המאפיינים את כל העשיה בארץ־ישראל. ברנר היה קרבן־השיטה.

עד כמה שידוע לי, היה נסיונו של נתן שחם, נסיון בודד שלא היה לו המשך לא ביצירתו שלו, ולא אצל אחרים. דומה שהסופרים נרתעו ונרתעים מלנגוע בדמותו ובמאורעות חייו כחומר גלם ליצירה הספרותית ומשאירים זאת למחקר הספרותי בלבד. אולם, הנטיה המסתמנת בשנים האחרונות, לחזור ולתהות על הראשונים ועל הראשונים, יש בה אולי כדי לעורר תיקווה, שגם לנסיונו של נתן שחם, ושל אלה שקדמו לו, יהיה המשך בדורנו וברוח דורנו.

■

מבצע "שיבה טובה"

מאפשר לאזרח שתי דרכי השתתפות:

א. בקרן "שיבה טובה", שכל הכנסותיה קודש למבצעי חימום ושיפוץ של בתי קשישים, וכן לתשלומי שכר־דירה.
לקן זו עובדת בשיתוף ותוך ייעוץ עם אגף הרווחה.
מס' החשבון לתרומות: בנק דיסקונט 933333.

ב. בתרומות חפצים למחסן הציוד לבגדים ולרהיטים (תנורים, טלוויזיות, מקריים וכד').
המחסן נמצא במגרשי התערוכה הישנים (אזור נמל ת"א, בסוף רח' דיזנגוף), ביתן מס' 26.
כתובת לפניות בנושא: טל' 451872.

שלך **אייבי נתן**

** **ישראל גור ז"ל, 'בציפיה לתיאטרון. אסופת מאמרים', הוצ' במה, תשמ"א, עמ' 42-49.**

*** **ביקורת ופרשנות' מס' 17, אדר תשמ"ב, עמ' 111-131.**

Othello: o! now, for ever
farewell the tranquil mind;
farewell content!

Shakespeare, "Othello"
act 3, scene 3.

מתחת לסלע

ישראל המאירי

כבר התחיל חושך. חזרתי מאלמני. נפגשנו אצלו במקרה כאילו, אני ונחום ובני יצאנו, כרגיל אחרי העבודה, לטיול עם הילדים. אבל ידענו בעצם שניפגש. וגם על מה נדבר. ידענו שאנחנו מוכרחים לעשות משהו. אחרי שכל הדיבורים, המכתבים, לא עזרו. עם ועד־כפר פחדן ומשטרה מבולבלת ו׳מוסדות׳ אדישים, לא נשארה לנו ברירה. לא יתכן, אמרנו, שהאיש ימשיך, בלי שום אישור, לשבת שם למעלה, ימשוך ילדים, יעשה צחוק מכולם, אפילו משוטרים. וכדי לא להשאיר פתח לכל מיני חששות והיסוסים, קבענו מיד, להלילה, את זמן הפעולה. ידענו שכולם, המוסדות ואפילו המשטרה, שלא לדבר על אנשי הכפר. יודו לנו אם נעשה מה שהם אינם מעזים לעשות. קמנו ולחצנו ידיים. אספנו אל הילדים שמשחקם הפך כבר השתוללות פרועה, עייפה, והלכנו להביא אותם לאמהות שלהם. כדי לחזור אחר־כך ולהיפגש.

וכשהיינו, רקפת ואני, ליד השער, בא מולנו בכביש בחור גבוה לבוש סמרטוטים בהירים, עם כובע, תרמיל, נועל בעלי־בד. הדבר היחיד שנראה אצלו תקין היו המשקפיים הכהים, עם מסגרת עגולה דקה, בצבע זהב. הוא אמר "הלו", ואני אמרתי "שלום", מניח יד על ידית השער: בחורים ובחורות כאלה מסתובבים אצלנו בזמן האחרון, והם דורשים רק מזון ומיטה תמורת העבודה. אבל אני מתבייש באנגלית שלי, והעיקר, חגית לא אוהבת שזרים מסתובבים אצלה. רקפת הוציאה את היד שלה מתוך שלי, הכניסה אצבע לפה והסתכלה בו, כאילו היה מי יודע מה. בגללה כנראה הוא האט, אחרי שכבר עבר, הסתובב והביט בה, והיא בו, מלמטה למעלה. אמרתי לה "בואי", ופניתי שוב אל השער. מאחוריו נראו עיניו הנוצצות של גורי הטוב שלי.

"סליחה", שמעתי, קול עדין כזה נעים. בל׳ ובח׳ הרכה נשמע המבטא. כשהסתובבתי, ראיתי שהוא מביט, דרך משקפי־השמש שלו, בחלונות הגדולים המוארים, בטח היה רעב.

"אולי אתה רוצה עבודה" אמר.

הסתכלתי בידיים שלו, שיצאו מתוך השרוולים המופשלים חלקות לגמרי, בהירות, תלויות ככה על הכיסים; חשבתי לעצמי, יש הרבה עבודה, בלול, במטע, אבל איזה פועל הוא כבר יכול להיות.

אבל הוא חשב כנראה שהשתיקה שלי אומרת הסכמה, הוא התקרב עוד ושם לפני, שמוטה ככה, את היד שעל אחת האצבעות שלה היתה טבעת זהב. הרמתי את היד שלי מן הידית וסגרתי בה על אצבעותיו. כנראה שהלחיצה היתה בריאה מדי בשבילו, כי בשפתיו הדקות עברה מין עווית כשכבר דיבר, בקול הרך המהיר הזה, שהמבטא האנגלי לפעמים מורגש בו ולפעמים נעלם כמעט לגמרי: "אני מסתובב כאן כבר שתי שנים, אתה רואה; אני הייתי בכל מיני מקומות, מושבים, קיבוצים, הם היו מרוצים ממני, באמת; אני יכול לעבוד בכל עבודה, גם קשה, בשדה, גם לרחוץ כלים בבית, גם לטפל בילדים," והוא הושיט אצבע ארוכה אל שערה של רקפת, והיא נצמדה אל רגלי, אבל הביטה בו ככה הצידה, וחייכה, כמו שהיא יודעת. אני עוד היססתי. הוא אמר, מחייך אליה, "אם לא תהיה מרוצה, רק תגיד מלה אחת, ואני לא פה. אין בעיה."

אמרתי, "בוא, נדבר עם האשה." ופתחתי את השער. גורי חשף שיניים אל הזר ונהם, והייתי צריך להחזיק בו, מרגיש את שרירי הדרוכים תחת זרועותי ובין ברכי, כשהם עלו.

אולי רק עכשיו, כשאני חושב על הכל, עכשיו כשאני נוהג בחושך וחושב איך הכל התחיל, נדמה לי שחגית לא נראתה אותו ערב כרגיל. היה לה בעיניים איזה ברק. הלחיים היו אדומות. ככה אני זוכר. אבל אולי הזיכרון מוליד עכשיו דברים. הזיכרון הזה שלי, שתמיד היה ריק, שהתאמצתי לעשות אותו ריק, עכשיו מוליד ומוליד. אני זוכר שהפריע לי שהיא עוד בחולצה כזו שנקשרת על הכתפיים בשרוכים, והדוקה על הבטן, כשכבר רואים. רקפת היתה לחוצה אליה, כאילו לא ראו זו את זו חודשים. נגשתי. חגית התרוממה, והתנשקנו, כשהילדה בינינו, מביטה בנו. כמו שאנחנו רגילים. אבל הרגשתי פתאום במבט האחר. כמו בדקירה. ככה אני עכשיו זוכר. אבל אולי זה משהו שהזיכרון מוליד מתוך התחברות של דברים. כי הוא עמד לגמרי בסבלנות, מרוחק, קרוב לפתח, משלב רגל ברגל, גם זרועותיו שלובות, בין אצבעותיו מסתובב הפובע, משקפיו תקועים בשערות הפרועות הבהירות. אולי הפגישה עם עיניו, בפעם הראשונה אז גלויות, קבועות ככה, כחולות, כשהתחברה עם מה שעכשיו אני יודע, הולידה את ההרגשה הזאת שאלה עיניים שרואות. אמרתי, "זה טוני", והוא התקרב, יד אחת שלו עוד מחבקת את עצמו, והשניה תלויה עליה מן המרפק, מושיטה כמו במנוף קטן את האצבעות. העיניים הרואות שלו ניסו להביט לה בעיניים. אבל היא הביטה בי. אמרתי, "רציתי לשאול אותך." וכשראיתי את זווית פיה יורדת המשכתי במהירות, "הוא יכול לגור למטה במחסן. הוא טוען שיש לו נסיון. שהוא פועל מצוין."

"יס, איי אם," הוא אמר. הרגיש שאליה כדאי לו לדבר אנגלית. חגית מתלוננת תמיד שהיא שוכחת הכל, ובעיקר אנגלית. "טוני למב". הוא התכופף קצת, מביט בה, לוקח את ידה בעדינות, כמו באיזה תיאטרון.

"הוא מדבר עברית מצוין", אמרתי.

"יס, איי דו," הוא אמר.

היא הרימה את ידה בלי להביט בו, כאילו מאיזה רהיט, ובחשה בה בשערה של רקפת. כמה גבעולי עשב נשרו על השטיח.

"עזבי," אמרה רקפת.

"איפה התגלגלת."

"אצל אלמני על הדשא." ורקפת התרחקה מטווח ידה לכיוון טוני.

"מה. אצל אלמני." חגית הביטה בי. עיניה מצומצמות.

"כן," אמרתי.

"נפגשתם כולכם."

"כן".

"ומה."

"החלטנו לפעול."

ומיד הצטערתי. ידעתי מיד שאסור היה לספר. בטח שהם לא סיפרו לנשים שלהם. רק שעם חגית זה אחרת. עיניה היו פקוחות. מבריקות.

"אלא מה! משהו טוב לא יכול לצמוח מפגישה אצל אלמני. ואתה הסכמת."

"אין ברירה."

"אחרי כל השיחות שלנו—"

"חגית—"

היא קמה, הסתובבה בחדר. כף יד שלה על בטנה שירדה ועלתה.

"מתי זה?"

"הלילה."

היא עמדה לידי. "אבי, אתה לא תעשה את זה."

שתקתי. היא התישבה על ברכי. זרועותיה על צווארי. הלחי החמה הזאת ליד פי. "זה אכזרי. אתה איש טוב. איך אתה יכול!"

"נסינו הכל."

"מה ניסו?! מי ניסה?! אלמני?! הוא איש מוזר יִרְמִי, זה נכון. צריך לדבר אתו. להציע. לעזור לו. אני אנסה. תנו לי כמה ימים. תגיד להם שיתנו לי כמה ימים," פיה נשף על אוזני.

שוב הרגשתי בו. במבטו. אמרתי, "מה בקשר אליו."

היא קמה. כנראה באמת שכחה. נראתה נבוכה. הרימה יד אל שערה. שאלה באנגלית, מנין אתה. (׳מליברפול׳.) מה עושים הוריך. (׳אבי מנהל בית־הספר של הצי׳.) ואתה. (׳אני צלם־עתונות׳.) אז מה אתה מסתובב ככה? (׳הכל נמאס׳ הוא הסיר פתאום מבטו ממנה. ככה אני זוכר. ׳אני עובר ככה ועובד אצל אנשים כבר שבע שנים׳.) שבע שנים!

היא הביטה בי. גבותיה מורמות. אחר כך שוב בו. שנינו היבטנו בו. והיא, כאילו אֲבֵדה שוב לגמרי עניין, פקדה על רקפת להיכנס וללבוש את הפיז׳מה שלה. ובפתח חדר־הילדים, גבה אלינו, (טוני כרע ליד התרמיל, עייף פתאום כנראה מלעמוד ומנומס מכדי להתיישב, האנגלי הזה) פלטה, "טוב. שיגור למטה במחסן."

ב

זה לא היה פשוט. לגמרי לא. הם כבר הריחו ריח פעולה, הגברים האלה, אלמני ונחום ובני, עם הזרועות והחזות השריריים, שהעבודה הקשה לא מספיקה להם. הם כעסו עלי כמובן. אבל לא יכלו לסרב לי. זה היה מין מבחן. מבחן־כוח שלי. ועברתי אותו כמובן בהצלחה.גם בגלל חגית כמובן. זה מוזר. הם מעריצים אותה כולם. מפני שהיא שונה מן הנשים שבבתיהם. והיא לא דיברה עם מישהו כמעט מאז שבאנו לכאן. כל היום עובדת בבית, בלול, בגן הירק. כשרקפת חוזרת באוטובוס מבית־הספר, הן יחד, משחקות, עובדות. מוקדם בערב היא הולכת למיטה עם ספר. כשאני בא סוגר את הספר ומכבה את האור, כשאני מחבק אותה, היא לפעמים, ממש מתוך שינה, מדברת; "אני נעלמת," אני זוכר אותה עכשיו אומרת. "אני שוקעת ונעלמת."

עלו שוב החששות: בני חזר ומישש בדאגה את הכיפה שעל קדקדו. נחום נזכר שוב בעתונות. העתונות הרי עוקבת אחר כל תנועה שלו. רק לפני כמה חודשים, קצת לפני שהגיע הנה, תמונות גדולות שלו היו בכל העתונים. אחרי שקודם כתבו איך התגלגל בין בתי מעצר למוסדות גמילה מסמים, סיפר נחום, שקורא הרבה עתונים, הוא הופיע בתמונות החדשות עם כובע שחור, זקן ופיאות, ומבט רציני, שונה לגמרי מן התמונות שהופיעו במדורי רכילות ובמודעות פרסומת של בידור ושל הטלוויזיה. ויום אחד הופיע פה. החברים הקיפו אותו. שאלו שאלות (לא אני; לי אין עניין); סוף־סוף, אמרו, לא כל יום אפשר לפגוש פה, בכפר קטן בגליל, מישהו שהתמונות שלו היו בעתונים. עד

שראינו את הפחון הזה שהקים לו. והבנו שהוא בכלל לא מתכוון לזוז. יושב לו מתחת לסלע, עם כל הסמרטוטים שלו וספר תנ"ך, שהוא קורא ממנו לכל מי שעולה אליו (אני אף פעם לא עליתי); הילדים עומדים במעגל ומקשיבים. והחברים, שניסו לשנות נושא, להעמיד אותו על חומרת הדברים, טוענים שהוא פשוט לא מבין. (כלומר, עושה את עצמו.) אי אפשר להרים מבט בלי להרגיש בו. כל כך בולט על הסלע הבהיר. אפילו כשהוא בפנים, בתוך הפחון, נדמה לך שהוא צופה בך. נחום שמכיר את פרטי חייו סיפר שישב לא רק על סמים אלא גם פעם על חשד בגנבה. וכבר היו אצלנו כמה גנבות, אמנם לא רציניות, מאז שהגיע.

החניתי את הטרקטור בסככה חלצתי מגפיים ועליתי בסנדלים, כמו שאני רגיל. הבית היה ריק. אני לא סובל בית ריק. אנ ירגיל שאשה מחכה לי מנשקת שואלת איך היה, מגישה ארוחה. עמדתי באמצע החדר הגדול, זה שאני בידי בניתי, שמקושט באהילי באטיק אדומים ומפיות שעשתה חגית, צעקתי 'חגית', אחר כך 'רקפת'; הבטתי בדלת־הרשת הפונה לחצר; צל דק, ארוך, הוטל עליה. קימטתי גבות: הרי הן שתיהן קטנות.

מעבר לרשת עמד הבחור שאפילו את השם שלו לא זכרתי עכשיו, מפהק, ידיו בכיסיו, אומר לי "הלו", דוחף בכתפו את הדלת שנדפקת מאחוריו. שכבת לך, אני חושב, כל היום, במרתף הזה, בין כלי עבודה ורהיטים שבורים? אפילו אור השמש לא מגיע לשם. אז הרי הייתי צריך בעצמי להעיר אותו אם רציתי שישכים לעבוד.

"יש איזה דבר לאכול?" הוא עמד לידי, מנער את שערותיו שמשקפי שמש תקועים בהם, ידיו בכיסיו. נכנסתי למטבח והוא אחרי. הוצאתי מן המקרר ושמתי על האש מרק מאתמול; הוצאתי עוף ותפוחי אדמה והנחתי על הגריל. חתכתי ירקות. הוא ישב, ידיו שלובות על השולחן, עיניו על ידי. "מה לעשות," חייכתי, "אין אשה".

"היא הלכה. עם הילדה," אמר; ראשו בין כתפיו, כמו צב, שפתיו מושטות מתוך פלומה בהירה אל כף המרק. בלע ואמר כשאני מביט בו, "לשם." וצווארו נמתח אל החלון, אל קטע המדרון באור אחרון. הבטתי לשם, לועס את הבשר מהר, הרגשתי לא נוח לאכול ככה, כמו רווק "דווקא כשאני חוזר," המהמתי.

"גם בבוקר," אמר טוני. (עכשיו נזכרתי בשם).

"מממם," אמרתי, מבטי כאילו תפוס בעגולי התכלת האלה, עם הקשתות הדקות הבהירות גבוה מעליהן, שולח את ידי אל הלחם וקורע.

"איפה היית?" אמרתי.

היא ורקפת היו סמוקות, מזיעות; עיניהן נוצצות. אבל ככה הן חוזרות תמיד מן הטיולים שלהן.

"אצל ירמי." אצבעותיה בחשו בשערה של רקפת, מוציאות קוצים. "אמרתי לטוני שימסור לך." הוא ישב על הספה, רכון על עתון ערב ישן. זרועותיה היו פתאום סביב צווארי, לחיה ליד פי. "אבי, אתה יודע מה עבר על האיש הזה עד שמצא פה שלווה. באיזה עיניים הביט בי. לא האמין. חשב שאני חולמת. למה שירצו לסלק אותו? מה עשה להם?!"

"זאת אומרת, הוא מסרב לזוז," אמרתי.

ידיה ולחיה נתקו.

"למי הוא מפריע בשם אלוהים?!"

הרי שמתי לב למלים האלה, שאף פעם קודם לא שמעתי ממנה, בת קיבוץ שלמדה על בעלי חיים באוניברסיטה. הרי כבר היה בהן הכל. רק שאני לא נותן לעצמי דין וחשבון.

"אמרת שתעזרי לי לסלק אותו."

"לא אמרתי שאסלק אותו."

"אני רעבה," אמרה רקפת, מתיישבת אל השולחן עם שיירי הבשר והלחם. "רק בגללך, בגלל שהבטחת, עצרתי אותם."

"בגללי, מה" היא אספה את השיירים אל קערה בתנועות מהירות.

"לך לא אכפת, שיסלקו, אפילו שיכו."

"אכפת לי שהוא מפריע. אני לא חייב לדאוג לו."

"אבל בשם אלוהים! שוב. הדברים האלה שעוברים, שאחר כך חוזרים עם שיניים. "הוא לא יכול להפריע. הוא יכול רק לעזור."

"לעזור?! למי הוא יכול לעזור?!"

"לי," אמרה, רוכנת, ופתאום, כשאני עומד ככה מאחוריה, מחביא מאחורי את ידי, שמתאגרפות, בלי שאדע, (אבל עכשיו אני יודע) צרחה כאילו היכו אותה בבטן שלה, "ר־ק־פ־ת!!!"

הילדה הרימה עיניים מבוהלות.

"כמה פעמים אמרתי לך לא לקרוע ככה לחם! איפה ראית דבר כזה"! ותיכף, כמובן, הצווחות של הילדה.

ומי הרגיע אותה? לא, לא אמא, שמיד חיבקה, אבל זה לא הלך הפעם. רקפת דחפה את הצלחת — המרק נשפך, חגית נשכה את שפתה התחתונה בשיניה — קמה והלכה לאורך הקיר, מסתירה בו את פניה, מַיללת כאילו פתאום כולם עזבו אותה. כשהציצה רגע לראות את הרושם, כרגיל, נתקלה בעיניים של טוני; חייכתי עוד לפניה. ידעתי שתכנע. הבטתי בחגית. עיניה היו מושפלות אל ידיה המונחות על בטנה.

"כואב לי הראש, אני אשכב קצת," אמרה ונכנסה אל חדר השינה.

ג

הוא עָבד מצוין ביום הראשון. התפוחים עפו ממש אל ידיו. ממרחק גדל והולך נשמעו צעקות ה'ראיס' על הערביות. (אני לא משגיח עליהן בעצמי. אני בוחר את הראיס הכי אינטליגנטי ומסביר לו בשפה שלו בדיוק מה אני רוצה.) הפלומה הבהירה, משקפי השמש, היו כל הזמן מולי, מעבר לעלווה. ידיו נכנסות ויוצאות בתוכה. ידיו נחו, פיו הוסתר בשלב הסולם, כשבא משם.

"מי זה האיש הזה גֶ'רמי?"

זאת אומרת, חשבתי במהירות, הקשיב כל הזמן. את העתון בטח לא יכול לקרוא. אפילו אמר כמעט נכון את השם.

סיפרתי לו. ראיתי מעבר לשלב, מעל העדשות הכהות, את שתי הקשתות הדקות מתרוממות. רק כשגמרתי הן ירדו חזרה והוא אמר, "טוב, עכשיו ניקח הפסקה."

עברו שעתיים בקושי; העשב עוד היה רטוב כשירדנו מן הסולמות. אצבעותיו הארוכות הפשיטו לאט את נייר הפרגמנט שרשרש; הוא דחק לתוכו את אפו. "זה האשה עשתה?"

"כן," אמרתי, מביט בו. מי אחר יכול היה.

"מממממם." הוא ענה. הפשיל את השפתיים ותקע שיניים־רקובות, — ממש; קטנות כאלה ורקובות, ראיתי פתאום — בלחם הלבן המרוח חמאה — אני אוהב שכבה עבה של חמאה — ופרוסת נקניק עגולה. והתחיל לדבר. אבל לא על זה. עשה עצמו כאילו נגמר הנושא. אף על פי שכבר הבין בטח הכל, הממזר האנגלי הזה. "אבא שלי איש חשוב." הוא לעס ודיבר. אבל כך שאת השיניים שלו לא ראו יותר. "מאוד, מאוד חשוב." אף פעם קודם לא פגשתי גבר שישב וידבר על אבא שלו עם גבר אחר. אבא שלו לא מדבר אִתו מאז שנזרק מבית־ספר אנגלי פרטי כזה. (למה, בגלל שנכשל או בגלל איזה תעלול, לא אמר, או שאני לא זוכר.) מאז עבר מִדָבָר לְדָבָר. מכר לאנשים מכונות־כתיבה, תמרוקים. גם היה קצת בצי, אבל זה לא עזר. (הוא צחק, בפה סגור, זורק ככה את שערו לאחור.) אחר כך למד צילום־עתונות. והצליח בזה. צילם את המלחמה בווייטנאם, ילדים רעבים בביאפרה, התקוממות בדרום אפריקה. זה היה מעניין כמובן, אבל יום אחד נמאס. בסופו של דבר, אמר, אנשים הורגים זה את זה ומתים באותו אופן בווייטנאם או באירלנד או בביאפרה, וגם כששם לו על השולחן ערימה של שבועונים מכובדים עם שמו מתחת לצילומים אבא שלו לא הסתכל עליהם ולא עליו; (שוב צחק, בשקט, והיה לו מבט משונה, כאילו השתנה צבע העיניים.) הוא אמר משהו, כנראה קללה, באנגלית, והזכרתי לו שאני לא מבין אנגלית, והוא אמר שאני מבין, שהעינים שלי מבינות; וזה היה נעים לי. הבטתי בשעון. ישבנו כבר יותר מחצי שעה. נראו כבר בין העצים השמלות הצבעוניות של הערביות. אבל הוא נתן לי סימן בידו לחזור לשבת ◀

יש לנו לו תכניות ביטוח חיים
ואפשרויות בלתי מוגבלות לשילוב ביניהן
אחת מהן היא בדיוק התכנית שתעניק לך ולמשפחתך
בטחון מלא!
פנה אל סוכן "ירדניה־הלבנון"
ירדניה • הלבנון
ביטוח, אחריות ובטחון

והתחיל שואל אותי; ולמרות שבטח לא חשבתי שאני אדבר פעם עם גבר — או מישהו — על זה, דיברתי על זה, זאת אומרת על הילדות שלי, וכל זה, זאת אומרת, אני לא יודע למה, גם אני, על אבא שלי. כי הרי כבר בגיל שתים־עשרה כשאמא שלחה אותי לקיבוץ (את כולנו שלחה, שלא נגדל פושעים, ככה אמרה) סילקתי מהראש הכל, ובעיקר אותו. אולי רציתי להצחיק אותו קצת, את טוני, עם האבא השיכור, שמתבלבל בשמות של תשעה הילדים שלו, ואל הבנות בכלל לא מדבר; שביום כיפור שותה רק עראק, כי אומר שזה פיקוח נפש, ומתפלל שיכור; אבל טוני לא צחק. אולי בגלל ששכחתי להסביר לו על יום־כיפור. הוא שאל אם טוב היה בקיבוץ ועניתי בקצרה כן, לא הזכרתי את ההשפלות כי בעצמי שכחתי, מחקתי; הוא שאל על הצבא ועניתי או כן אהבתי את הצבא, וזה היה נכון, וגם חשבתי כמובן על חגית, על ההתחלה. אבל לא אמרתי לו. כשמדברים על נשים בין גברים, אפילו במילואים, אני מחייך ושותק. הוא שאל פתאום אם יש לי בבית מדים. עניתי "כן", מביט בו; הוא צחק בפה סגור, מלא — אני הספקתי בקושי חצי כריך — ושאל תוך צחוק אם אתן לו מדים. והמשיך במהירות, אולי בגלל המבט שלי, מניע ככה במהירות את כף ידו התלויה מברכו, שבולטת כמו עצם חשופה מתוך מכנסיו, "יש לי אוסף, אתה יודע; אמריקאים, שקיבלתי בווייטנאם, דרום אפריקאיים, אפילו רוסיים. אנ אשמח מאוד אם יהיו לי ישראליים."

נזכרתי שיש כמה זוגות גדולים מדי — חשבתי על רגליו — עוד מיום־הכיפורים, כשהגיעו משלוחים ואיש לא רשם — ואמרתי "טוב" וקמתי; הפועלות כבר סיימו לאכול וקמו, הראיס מאיץ בהן. טוני חייך. עשב היה תקוע בזווית פיו.

"או־קיי," גמגמתי, "וַוי מָאסְט" — הוא חייך. עד שתפסתי. התכופפתי ומשכתי אותו בידו — הוא התרומם, מתנדנד כמו שיכור, וניתלה, צוחק, בשתי זרועותיו על כתפי.

ד

אבל גם סיימנו מאוחר, כשהחלקות האחרות היו כבר ריקות, אחרי שהטנדרים של הראיסים הסתלקו עם הפועלות. האור הזה האחרון דלק על עלוות הזית, ובשדה, בקטעי המים, בצבע שחגית ורקפת קוראות לו זהב ובונות ממנו ארמונות. נהגתי בעליה לאט, היה נעים, השקט, להיות לבד בשקט, כשאתה בכל־זאת לא לבד (אני שונא להיות לבד). הדרך השיקה לצלע ההר; קצת הלאה, התפתלה בין הבתים הראשונים. ופתאום בא לי הרעיון. מביט למעלה, כיביתי את מנוע הטרקטור, קראתי לו, והלכתי במהירות, הקוצים שורטים פסים בהירים בעור הכהה ברגלי.

הוא הרים אלינו ראש של שיער מסולסל, אדמדם — בטח חודשים לא חפף אותו — ניגב באצבע את שפתיו, שהיו כאלה מלאות, אדומות, כמו אצל איזו גברת; הן חייכו: "ברוכים הבאים," אמר, ואחר־כך "יְרַמְיָהוּ," כשידו מושטת. ('ירמיהו'! טוני נראה לרגע מבולבל באמת, כשלחץ את ידו.) ידו השניה הביאה צלחת עם שיירי אוכל אל מאחורי גבו. צלחת לבנה, מאמאיל, עם פרחים כחולים — אחת הצלחות שלנו, אי אפשר היה לטעות. הם דיברו באנגלית. טוני השעין ברך אחת על השק המטונף לידו, וידו, התלויה על הברך השניה, התרוממה, הסתובבה, כששאל שאלות. הרמתי את מבטי; שמעתי מלה שהבנתי: "לָאב," זאת היתה המלה. הוא החזיר לי מבט. העיניים האלה מהטלוויזיה. בְּפָנים נצנוץ ממזריות. מביטות לי ישר בעיניים. ככה בחוצפה. הוא סובב את הראש חזרה אל טוני. הסביר לו שמה שהביא אותו לזה זה לאב. רק לאב. לאב אחד גדול, לכל. רגליו היו פשוטות על השק, יחפות, המכנסיים השחורים מופשלים. אולי רחץ אותן. לבנות. חלקות. רק שיער דקיק אדמדם. כמו של בחורה. אני לא יודע למה, נזכרתי פתאום בסיפורים של נחום על העניינים שלו עם נשים. הסתובבתי אל המלונה. עלובה, אבל מה, ממוקמת היטב מתחת לסלע הענק, שיש לו צורת חצי פטריה. עשה רושם שגם בגשם שוטף היא לא תנזק. והוא בטח כבר מכין עצמו לגשם; אנחנו נתנו לו שבוע. התכופפתי והצצתי. שאריות פיתה ולחם, וסמרטוטים. כל זה מביא לי תיכף בחילה. לכלוך כזה וסמרטוטים וספרים ישנים. כל הסירחון. בשבילי דת זה סירחון. היה שם כמובן הספר הישן. ומתחתיו, שמתי לב, כי היתה הדבר היחיד שנראה שם נקי, מטפחת, בהירה, קצת מבריקה, אולי משי, עם קישוט אדום בפינות ומין גדילים. הספר היה מונח עליה.

הזדקפתי ושאפתי את האוויר הקריר. שמעתי את הקולות שלהם בגבי; של טוני: "או, רִיאלִי,"; "דוּ יוּ רִיאלִי דזִינְק סוֹ?" כאילו בכוונה מוגזם. ראיתי ראש חום מציץ מלמטה, מעבר למִדרון. גלשתי לשם. מאחורי שיח קידה שעירה צפיתי בילדה שלי, מקפצת על משטח הסלע. יד אחת על המותן, השניה שלוחה קדימה, עושה מין תנועה, כשהיא שרה בקול המתוק, "מתחת לסלע צומחת לפלא..." השיר שלה.

על אבן גדולה ישבה אמה. ברכיים מקופלות, הסנטר על הברכיים. מחייכת. אבל בכלל לא הביטה בה. אלא סתם. באיזה קוץ. או סלע. איזו נקודה.

"רקפת רקפת ציפור מצפצפת," רקפת צפצפה, כשהרמתי וחיבקתי אותה, שורק את השיר. חגית רק חייכה. כאילו מובן מאליו שאקפוץ שם מאחורי השיח. שתפגוש אותי על ההר בבגדי עבודה.

"אבא," צווחה רקפת, "אתה דוקר!"

"לא הספקתי להתגלח." הושבתי אותה על הסלע ליד אמא שלה.

"וגם לא לאכול." כמובן הבטתי בה. "וגם אתמול."

"מממם?" היא סובבה אלי סוף סוף את הראש. אבל כאילו לא ראתה אותי.

"מה עשיתן פה?"

"אצל ירמי," ענתה רקפת.

"הבאתן לו אוכל."

"כן. הוא נחמד. וגם אתמול."

"עכשיו אני מבין למה אני צריך לבוא לבית ריק ולבשל בעצמי," אמרתי.

"כן," היא אמרה. לא התנצלה אפילו. "בואו." וקמה.

סובבתי את הראש וראיתי את טוני, הזָהָב טובע באופק מאחוריו, הוא בעצמו כבר כמו פסל שחור, מביט בנו, כאילו מתמיד עמד שם.

ה

הוא קבע בעצמו את ההפסקות והסיומים, בסימנים שנעשו מוסכמים מן היום הראשון: מדליק סיגריה. מקפל את הסולם. או מתחיל אוסף את הסלים. והיה עומד, האנגלי הזה, ברגליים פשוקות, גבוה מעל המיכל, מגלגל בין הכפות העדינות שלו את התפוחים שהערביות מביאות, ויורה מהעיניים הבהירות שלו מבט מפחיד ממש במי ששפכה פרי פגום. הוא למד אצלי כמה ביטויים: "בואי הנה," "מהר יותר," ועוד כאלה, בערבית, ואמר אותם במבטא נכון כמעט ובקול, שגרם להן ממש להתעופף אל העצים. ובאותו הזמן היו מחייכות. הוא הוציא בוקר אחד מצלמת־טלסקופ משוכללת (לא חשבתי שמכשיר כזה יכול להיות בתרמיל הסמרטוטי שלו) המבוגרות הסתירו את הפנים בצעיפים השחורים והצעירות זו בכתף של זו; מאז כנראה התחילו לחבב אותו, עבדו כאילו בשבילו. והוא נמס כולו כשראה אותי סופר בסוף היום את המיכלים ומחייך. כמו איזה ילד שקיבל מתנה מאבא הקמצן שלו.

הזריחות, שפורצות בקיץ בבת אחת, כשאנחנו עוד רועדים על הטרקטור הרטוב; והשקיעות, כשהצבעים מסתננים באבק שעושה הטרקטור; זה היה כאילו ירד אבק הזהב הזה כל הזמן, על הכל. כי כשאתה נוהג ככה באבק, בחצי אור, אתה צריך לפעמים לעצור. אתה חייב. לתת לאבק לרדת. למצמץ בעיניים חזק. ולהמשיך רק כשהכל שוב ברור. אבל אני לא עצרתי. לא ניסיתי באמת לראות. למשל את זה שאנחנו לא יחד כמעט. (כשאני וטוני חוזרים האוכל במקרר, ושנינו, לפעמים גם עם רקפת, מחממים ואוכלים); שגם כשהיא בבית היא בעצם איננה. שייכתי את זה להריון. לא נתתי לעצמי דין וחשבון. כי לו נתתי הייתי זוכר איך זה היה עם רקפת: היינו יחד, אפילו יותר. בלילות אני מתכוון. ועכשיו, אחרי שהשכבתי לישון את רקפת ואת טוני (העברתי אותו מן המחסן למעלה, לחדר הגדול); אחרי שסגרתי את הספר שלה (ספר כזה עבה ישן היה עכשיו תמיד אצלה), וכיביתי את האור, הייתי שוכב ליד הגוף החם, הכרס הגדולה שיורדת ועולה. לפעמים מניח יד עליה, זה הכל. ואפילו לא הייתי בטוח שהיא ישנה. אבל לא חשבתי על זה. הייתי תיכף נרדם. מן השמש. העבודה. והחומר הזה כאילו נאגר בדם.

חזרנו אותו יום וכשאכלנו שאל טוני מה דעתי על טיול. לכינרת רצה, ובאמת הגיע לו. עזרנו לרקפת באיסוף ביצים בלול — אף פעם קודם לא נתנה לה חגית לאסוף לבד; עכשיו היתה עייפה, ונחה — האכלנו את גורי, ונסענו. ובדרך דיברתי עליה. אני לא יודע, הוא בטח שאל; הרי אף פעם קודם לא דיברתי. עכשיו שמעתי את עצמי מדבר ומדבר. האגם הגיח ונחבא והגיח, בזוויות שונות, כל פעם הזהב ששפוך עליו כהה, נוצץ יותר; ככה היתה אומרת כשנסענו הנה, כל יומיים כמעט, כשרק קנינו את האוטו, כמה שבועות אחרי שהבאתי אותה לכפר הזה בגליל מן הקיבוץ; את הנערה הכי חכמה, הכי גאה, שהיתה מביטה ככה מעבר לכתף, מחייכת אל החברות שלה. כמעט כל הבנות מחברת הנוער עברו אצלי; אחר־כך, כשנשארנו מעטים, בגלל השתוללויות וגנבות, גם בנות־הקיבוץ. החברות שלה. ישבתי בחדר שלה מחובק עם החברה־לחדר שלה, והיא הביטה מעבר לכתף וחזרה את הספר.

כאן הבטתי בראי; הם היו חבוקים שניהם שם בחושך; רקפת ישנה. ראשה על כתפו. ליל שבת אחד היתה כוננות ובוטלה. הקיבוץ היה ריק כשהגעתי; כולם היו המסיבה. ראיתי חלון אחד, וחגית, עם ספר על בעלי־חיים מהאוניברסיטה. רק חייכה, כשסגרתי את הספר ופתחתי לה את השיער (השיער הארוך היפה שהיה לה) ואחר כך את החולצה. איך היתי מאושר לדעת שאני הראשון אצלה. בחופשה הבאה כבר נסעה אתי לשכונה. התעקשה. אמרה שאוהבת אותם. בעיקר את אבא. אמרה שהוא חכם. בלילה, למרות שישָנו אתם, עם כולם, בפינה על מזרון, לא ויתרתי לה. כשיצאתי בבוקר אבא ישב על כסא ממצמץ בשמש, מגהק; ואמר לי: הערב מסריח לו מהפה: "עזוב אותה. יותר מדי טובה בשבילך." הסתובבתי תיכף ונכנסתי. כי אחרת הייתי נותן לו בעיטה. את זה אף פעם לא סיפרתי לה. רציתי שכל העולם ירקוד, ישתכר, יצעק בחתונה. אבל הקיבוצניקים האלה לא יודעים מה זה חתונה. לא רציתי אותם. סבלתי כשהחברים והחברות שלה היו מקיפים אותה בחדר־האכילה. רציתי לקחת אותה, להקים לה בית. קראתי שנותנים בית ומשק בזול בגליל. והיא הסכימה. טוני הקשיב, מחייך; באפילה ראיתי פתאום שוב את שיניו (עלה בדעתי שפשוט אין לו כלי־רחצה) את אצבעו עם הטבעת הנוצצת נעה לאט, כאילו מציירת קו של הצוואר הלבן של הילדה, אחר־כך של המצח, האף, השפתים; הוא אמר: "אני אף פעם לא ידעתי מה זה — " הוא חיפש מלה, "הוֹם, אתה יודע." אני יודע. 'הוֹם' זה לא רק בית. לא שאלתי אותו על הטבעת. רציתי מזמן. הצמיגים רחשו על החצץ. עצרתי ממש ליד המים. ועמדנו, רקפת

חבוקה ביניינו, ממצמצת אל כדור האש; כמו תמונה יפה בלי צֵיר, חגית היתה אומרת. כמו תמונה יפה שהחושך ירד עליה.

לא קראתי לה. היה אור בחדר השינה. השתקתי את רקפת שצווחה כשטוני רדף אחריה במדרגות, האצבעות הארוכות שלו מכופפות כמו של איזה מכשף. (רצה בטח לדגדג אותה.) שמתי בצלחות את החומוס שקניתי בטבריה ובישלתי קפה. רקפת וטוני ישבו כבר. נכנסתי לחדר השינה, להעיר אותה בנשיקה. היא לא היתה.

הבטתי בחדרים האחרים, במקלחת; ודרך דלת הרשת בחצר החשוכה, בלולים. חזרתי וישבתי. טוני לא הוריד ממני את המבט כשאכל. רקפת, עוד לועסת, עיניה נעצמו, ולאט שפתיה המכווצות ממשיכות לנוע, יותר ויותר לאט, כמו כשינקה. לקחתי אותה, יד אחת שלי מתחת לברכיים, השניה מתחת לכתפיים שלה; הרגליים ויד אחת היו תלויות ככה, באופן משונה. מכאיב. השכבתי אותה. כמו שהיא. לבושה, מלוכלכת. רק את הסנדלים הורדתי לה. חזרתי לאט למטבח; וכשעמדתי רגע בפתח, נשען, כאילו, פתאום, בלי כוח, הוא אמר בשקט, לועס, הגרוגרת הגדולה שלו יורדת ועולה, "זה לא מגיע לך."

"מה" אמרתי, לא מביט בו, אלא בתיק הפלסטיק עם כלי הרחצה החדשים שקניתי לו בטבריה, שהיה מונח לידו. כבר לא היתי רעב. ורגע קודם חשבתי שאני יכול לבלוע הר. הוא שתה לו קפה.

"לבן אדם כמוך — אַיי מִין — כל כך טוב —"

"מה," אמרתי.

"אתה יודע מה," אמר.

ידעתי. הכל היה. בפנים. כאילו בן־אדם אחר היה בפנים. היה מההתחלה. כל הזמן. אסף הכל. כל מה ששכחתי. השפלות. שנאה. צחק בשקט. חיכה. עכשיו ידע.

"גם אני וגם אתה יודעים איפה היא," אמר טוני. והצוואר שלו נמתח ככה. אל החלון. המדרון.

אני לא זוכר מה היה. באמת. אני זוכר שתפסתי פתאום בכוח את הכתף שלו כאילו חיכתה. ככה הרגשתי. הרגשתי — אבל עכשיו רק אני אומר את זה במחשבה — שהוא נהנה. העיניים הכחולות האלה שלו שהביטו בי ככה. בשלווה. היינו שנינו על הספה. שאלתי על השיחה הזאת, ליד המלונה שלו, על ההר. הוא ענה, דיבר לאט, כאילו העברית פתאום מפריעה לו. עם מלים אנגליות שהייתי צריך לחזור עליהן מראש כדי לנסות להבין אותן. והראש שלי כבר בער. כבר רתח בתוכו הדבר, מקפיץ אותי, מריץ אותי בחדר הלוך וחזור, תופס מן הכורסא מפית שהיא רקמה, מנסה להרגיע, מועך אותה. "אני לא מאמין — היא מטפלת בו — אתה מבין — מרחמת עליו —"

והוא, מן הספה, סנטרו על אגרופיו, מצמצם את העיגולים הכחולים.

"כן כמובן," בשקט, עם דגש אנגלי על ה"כ", ששחרר את השרירים הדרוכים שלי. כי הדבר הבא שאני זוכר זה שוב שנינו על הספה, אחר־כך על המיטה, את הפה שלו עם דם.

ו

נדמה לי שהיינו שוב על הרצפה כשחזרה. עם בקבוק. הם אצלי על המדף למעלה הבקבוקים. אני שותה לעתים נדירות. והוא עמד שם (לא היה צריך אפילו כסא) ובחר לו בהתמצאות כזו. הכוסיות שחזר ומילא נשפכו כמו שמן אל הראש הבוער. כך שהייתי מוכרח לשכב. על השטיח. על הגב. והוא מעלי, מתהלך, כוסית בידו, מהדק איזה סמרטוט אל הפה שלו שמתנועע כל הזמן. לא תפסתי אפילו מתי דיבר עברית מתי אנגלית. אבל הבנתי מה הוא אומר. כי כאילו רק חזרנו על משחק ישן. "אתה יודע —" (פניו קרובים, ריח חזק של אלכוהול פתאום) "זה קורה. זה קורה היום הרבה. כל אחד, יו נו; זה לא משהו מיוחד."

האגרוף שלי היה תיכף אצלו בפרצוף. הוא היה לידי. על הרצפה. הוא צחק. ואז נפתחה דלת הרשת אל החושך והיא נכנסה.

עמדה שם. התנשמה. עלו וירדו, החזה והבטן הגדולה. ראיתי הכל, למרות השמלה הרחבה שכסתה אותה עד הצוואר. רציתי לקום. להיצמד. העיניים שלה עברו ממני אל טוני. אל הבקבוק. הכוסיות. ושוב אל טוני. פיה התהדק. הזוית ירדה. רציתי לזחול. ללקק את הסנדלים שלה. ואז ראיתי.

השיער החום הקצר היה לגמרי מוסתר מתחת למטפחת. לא שמתי לב אליה בהתחלה. אולי דווקא מפני שבמעומעם היתה מוכרת. רק לזה שהיתה הדוקה על המצח וקשורה חזק כל כך מאחור (כשקמתי ראיתי מאחור) כך שאפילו שערה אחת לא יצאה. והיא לא סבלה שום כובע או צעיף או סיכה שמפריעים לחופשיות שלה. כשכבר דיברה, באנגלית, בקול החד הזה שלה, נזכרתי: הקישוט האדום. והגדילים. עכשיו הם התנדנדו בעורף ומעל האזניים שלה. פניתי וראיתי שמבטו של טוני, בזמן שהיא צווחת עליו באנגלית, מצביעה על הבקבוק, אחר כך על הדלת, תקוע גם הוא במטפחת. זנקתי פתאום ותלשתי אותה. היא הסתובבה; הראש הגלוי נראה קטן כל כך; הפה היה גדול, פתוח; אבל לקח לה כמה שניות להוציא צווחה —

"מה אתך?!"

"רציתי רק לראות אותה."

"תן אותה." היא תפסה בידי.

"מה פתאום קנית לך מטפחת?!"

"לא קניתי."

"קיבלת? ממי? מי נתן לך אותה?!" צעקתי, מחביא את המטפחת מאחורי גבי; היא היתה מוכרחה להיצמד אלי, ידיה מצדַי, הכרס מתחת לבטן שלי; אילו ידעתי שזו הפעם האחרונה אולי שאני קרוב אליה כל כך —

"יֶרְמִי." ופתאום כאילו תפסה. נסוגה צעד. כמו לראות טוב יותר איזו תמונה. היא לחשה, "אבי." היא התיישבה על הספה. מניחה על פיה את כף־היד הפרושה. עשיתי צעד אליה.

"לקחתי אותה כי אני — כי אין לי מטפחת — ואני צריכה עכשיו מטפחת — " היא שלחה קדימה, כך שכמעט נגעה בבטן שלי, את כף ידה, פרושה. אבל לא נגעה. "אבי זה לא —"

"אני לא אבי!!"

בעצמי לא ידעתי מה זה הקול הזה. מאיפה זה יצא לי.

"אבא שלי קרא לי אברם!! אַת והקיבוץ המחורבן שלך עשיתם אותי אבי!!" כף ידה היתה באוויר. קפואה. אחר־כך לאט נסגרה.

"קחי לך אותה."

היא נשרה, מקומטת, על בטנה. אצבעותיה תפסו בה. החליקו אותה. כאילו שהיתה הדבר הכי יקר שלה. הרימו וקשרו אותה מהודר על ראשה. פתאום נראה שזה מתאים לה. כאילו מתמיד היא ככה: גרביים, שמלה עד הצוואר. מטפחת. אשה חדשה. אפילו יפה, כשהולכת לה ככה, זקופה, אל חדר השינה. אבל זרה. כשאני עומד ומביט בה. וטוני בי.

ז

הסתובבתי איזה שעה בבית הישן. (לא ידעתי כמובן אם היא באמת יֶשְׁנה.) כשטוני יושב על הספה, סנטרו על אגרופיו, עיניו זזות יחד אתי. אחר־כך, בלי להגיד לו מלה, הלכתי לאלמני.

גם נחום ובני היו שם, הם כאילו חיכו לי. אתי הגישה קפה חריף ועוגות. גמרה להגיש ועמדה בפתח המטבח, עיניה עצומות. אלמני אמר "את יכולה ללכת לישון." והיא הלכה לישון. הילדים שלהם כבר ישנו כמובן. שתינו ועישנו ודיברנו, ארבעה גברים, בשקט, כמו שאני אוהב. כמעט לא היינו צריכים לדבר. הספיק מבט. הרמת גבה. עברו בדיוק שישה ימים. החלטנו לא לשתף חברים נוספים; לקחת את כל האחריות ולפעול במהירות. מיד. השארנו את הספלים עם המשקע השחור ושיירי הסיגריות על השולחן. נכנסנו למכונית של אלמני. נוסעים לאט, ראינו פתאום בצד הכביש דמות גבוהה לבושה מדים. בני נשך את שפתיו. הדמות קרבה. ואז פרצנו ארבעתנו בצחוק חרישי. פתחנו את הדלת, ומתפקעים כמעט, טופחים לו על כתפיו הרזות, הושבנו אותו בינינו. טוני חייך בפה סגור. פניו היו עכשיו חלקות. ריח סבון גילוח בא ממנו. הוא הביט החוצה, בהר המתקרב, במבט הזה שהיה מפחיד את הערביות.

טפסנו בזריזות בין הסלעים והקוצים. באור הירח המלא כמעט הבריק הסלע הלבן; חגית ורקפת היו בטח אומרות, כמו ארמון פיות קטן. הפחון כמו כתם שחור גדול. תפסתי פתאום כמה זה נכון: כתמים הרי צריך לנקות.

וזה לקח לנו כמה דקות. הקרשים והפח התמוטטו מיד. ואז יצא משם הראש המזוקן. הוא לא נראה אפילו מופתע. עיניו נתקעו בטוני ואחר־כך בי. אני יכול להגיד שזה בכלל לא הפריע לי. וטוני עבד במרץ כשהיניו נושכות את שפתו התחתונה, עיניו מבריקות. הוא דחף למזוודה ישנה את הספר וכל הסמרטוטים. (הם אפילו לא מילאו אותה.) אלמני ונחום אחזו ביֶרְמי בזרועותיו; התחלנו לזוז, ואז, מביט בי, הוא אמר פתאום בקול רם "תמסור תודה לאשתך." הרגל שלי נשלחה אליו כאילו מעצמה. הוא פלט אנחה והתכווץ, אבל נחום ובני החזיקו בו. במכונית שאל אותו בני לאן הוא רוצה. הוא לא ענה. הבאנו אותו לתחנה המרכזית בעיירה. לא היה קר. יכול היה לישון עד הבוקר שם בסככה. עשינו מה שאפשר. כולנו קמים בארבע לעבודה. ◀



רות יכין

יזהר דגן

בזבול לילות

1

בָּרוּךְ שֶׁנַּעֲשֵׂיתִי מְצַחֲצֵחַ פְּרָסוֹת
לְחַיּוֹת
נֶפֶשׁ הָאִכָּר שֶׁבִּי
הַשָּׁבוּי בְּכַנְפֵי־צִפּוֹר
דְּרוֹר הַשָּׁבוּי
בְּחֶדֶר עִם צֹהַר אוֹר
לְרֶעוֹת אוֹתִיּוֹת
בְּזִבּוּל לֵילוֹת
לְהֵיטִיב עִם הָרוּחוֹת הָרָעוֹת.

2

לפולה רות

— הָאֵין־סוֹף יְזַהֵר תָּמִיד
וְעֶשֶׂר אֶצְבְּעוֹתֵיךְ לְמִנְיָן, אִתְּךְ,
לְלַחוֹם מִלְחֲמוֹת־חֻרְפָּה —
— אַךְ לֹא בְּכִי בְּלֵילוֹת יָחִיד,
יֶרַח וְנֹגַהּ יְזָרְחוּ לָךְ
בַּשָּׁמַיִם, בָּעֵיפוּת, בַּאֲפֵילַת־הַקְּטִיפָה
וּבְכֶתֶר צַפָּרְנֵיכֶם הַלַּיְלָה יַזְהִיב.

ח

כשהתעוררתי ראיתי אותה.
שלחתי יד אל השעון המעורר; הדממה שנהייתה כשהטרטור פסק. ובה קול חנוק. קטן. היא ישבה כשמרפקיה על משקוף החלון, סביב ראשה במטפחת האור העמום, האפור, המתגבר. התרוממתי. היא נלחצה אל החלון מפני גופי העירום. המדרון היה עדיין גוש שחור, ובתוכו בלט הסלע: נקי. לבן. שלחתי יד. גבה בכתונת שוב נרתע. ומן המקום הרחוק רחוק הזה, מבין הרשת והפנים שלה, באו המלים האלה שעוד עכשיו, הרגע, אני שומע בדיוק, כאילו עכשיו החושך בחוץ חוזר ואומר אותן:
"הכל גמור."
משכתי על רגליים קרות תחתונים, מכנסיים, גרביים, נעלי עבודה. כל הזמן מביט בה. לא זז הגב שלה.

כשראיתי אותם, על הטרקטורים, מנפנפים "בוקר־טוב" מחייכים, ידעתי שהם כולם כבר יודעים. לא עניתי. אפילו בחיוך. חשבתי, גם את מה שמונח בשתי המלים האלה מונח כמו קרח בחזי בברכי אראה מחר מחרתיים אצל כולם. קראתי לטוני, שעמד, משלב רגל ברגל, וענה במקומי על הברכות. הוא עוד לבש את המדים. פתאום עצבן אותי. אני זוכר גם את הפה והאף שהרים מעטיפת הפרגמנט, אומר בקול כזה מתפנק "היא לא שמה חמאה." כן. גם זה. הוא כמובן לא הבין. ואני לא שמתי לב. הוא ישב לו וחיסל בנחת את כל הכריכים של נקניק בלי חמאה. אני לא ירדתי אפילו מן הסולם. התפוחים היו בשבילי הדקות, השעות, שכמה שיותר מהר אקטוף יגמר היום מהר יותר. הדהרתי את הטרקטור חזרה וענן האבק ירד מאחור עליו, יושב בעגלה זקוף, שערו מתנפנף; הרגשתי במבט שלו דרך המשקפיים והאבק. אבל כשקירבתי בסנדלים אל הבית התחלתי מאט. מין חולשה בברכיים היתה, שגברה עם כל צעד. שמעתי אותו מאחורי, שורק וממצמץ לכלב, שמתחכך ברגליו. דפקתי על הדלת. ושמתי לב לטפשות רק כשרקפת פתחה לי. אבל היא לא התפלאה. הביטה בי, והסתובבה, אומרת, "יש אוכל במקרר. רק לחמם."
"איפה אמא?" שאלתי, נשען על משקוף חדר השינה. אחר־כך באתי אליה. היתה עסוקה בסידור כלי־הבובות לפני הבובה, שישבה ליד השולחן הקטן שעשיתי לה. "אמא נסעה," אמרה.
אחר־כך, כשגמרתי לחמם ולהכין קראתי לה, באה והתיישבה ללא מלה, בלי להביט בי. לא הדלקנו אור. כנראה היה לנו נוח ככה. הבטתי אל הגושים הבהירים והכהים בצלחת, שנעשים קטנים ונגמרים בלי שישאירו איזה טעם. פתאום שמעתי צחוק. רקפת, מסתירה את פיה בידה, הביטה בו ככה באלכסון. שיניתי בזהירות את זוית הישיבה. טוני ישב זקוף. הפנים החלקים שלו כמו מסכה. ורק הגבות, כמו שני נחשים דקיקים, התרוממו, נפגשו, נפרדו וירדו שוב, במין פיתולים. הבטתי שוב ברקפת: הפה הדוק, העיניים מרוכזו בו, במצחה המאומץ, המקומט, עולות הגבות העבות (כמו שלי), נפגשות מעל אפה לקיפוד קטן כהה, נע, מתעוות, במאמץ להפוך לנחש.
טוני אסף את הכלים, ורקפת קשרה סינור קטן ועמדה על כסא ליד הכיור. יצאתי לאסוף ביצים, להפעיל את ההאבסה האוטומטית, ולהזרים מים לשקתות. אחר־כך עמדתי, שעון אל פינת־הבית, כאילו כל הכוח יצא ממני. והבטתי בכביש. הרמתי את פרק ידי אל עיני, מביט זמן ארוך, בלי לראות, בספרות הזוהרות. שמעתי אז משהו שבגללו בבת אחת הגרון שלי התכווץ, התמלא. והעיניים. פתחתי בזהירות את דלת הרשת. רק מנורת הקיר עם האהיל האדום דלקה. רקפת היתה באמצע החדר. הרימה רגל יחפה. ויד אחת. היד השניה על המותן שלה. ובאוויר הזה המוזר האדמדם, שטו הצלילים האלה, "מתחת לסלע צומחת לפלא," כאילו האוויר בעצמו שר.
כשהצלחתי לבלוע ולייבש את העיניים בכמה מצמוצים חזקים, ראיתי אותו: על הספה, המרפקים על חודי הברכיים, הסנטר על האגרופים, העיניים ממש בולטות אליה, זזות אתה; זה נראה פתאום כאילו הן מניעות אותה. ישבתי לידו. שנינו הבטנו בה. רק חיוך קטן עבר אצלה. וכאילו אף אחד לא אמר אותן, אף אחד לא שאל או ענה, כאילו מהאוויר באו המלים האלה:
"דזה בייבי."
"התינוק."
"כן. התינוק. חשבתי — של מי התינוק."
האוויר קפא. עוד החשיך. המדרון גלש שחור ומילא את החלונות. הגוף שלי כאילו חתך את האוויר. ומאחורי הוא חזר והתחבר. ממשיך לשיר. נגשתי אל הקיר. אל ווי המפתחות. כף היד שלי נסגרה על מפתחות המכונית.
"תשגיח עליה," אמרתי. עומד בעיניים עצומות, אמצתי את הראש, כדי להוציא את זה גם ככה ליתר בטחון: "טייק קר."
שמעתי קול אחראי, דרוך: "כן. כן."
יצא והולך בחושך למוסך, מתניע. גולש לאט. מתחת לחלונות עוצר. נדמה שרואה באור האדמדם תנועה רכה, ואפילו שזה לא הגיוני, בתא הסגור ועם רעש המנוע, שומע, "מתחת לסלע צומחת לפלא..."
שוב לאחור, ואז דורך על הדוושה ופורץ בחריקה אל הדרך, הראש בוער, כאילו רתחו בו עשרים בקבוקי עראק, עולה ומתפתל בחושך, ואז נופל, לאן שנופל הכביש הראשי. ■

נעים להתכנס בשפיים

רק 20 דקות נסיעה מתל־אביב, בלב אי של פרחים וירק, תמצאו את בית ההארחה של קבוץ שפיים שחנך זה מקרוב מרכז כנוסים חדיש ומשוכלל שאינו נופל ברמתו ממרכזים אחרים בארץ ובחו"ל. המרכז כולל אודיטוריום גדול מצויד במכשור אור־קולי, לצידו מבנה המותאם לפיצול לקבוצות דיון ולסדנאות שניתן להפעיל בו זמנית.
מעונינים לנסות?

פנו אלינו ואנשינו ישמחו לבוא לעזרתכם בתכנון האירוע.

בית הארחה שפיים
מרכז כנסים וקונגרסים
טל' 052־70171/2, 052־70612; טלקס: 33693

פוליכד
מוצרי פלסטיק שפיים

- יצור בקבוקים מיכלים וצנצנות בניפוח והזרקת ניפוח.
- פקקים, מכסים ומוצרים טכניים בהזרקה.
- הדפסת משי.
- עציצים לחקלאות.
- מכשירי בדיקה למכוניות.

קבוץ שפיים — טל' 052־77927

פגישה בהרי האלפים

מרים עקביא

... את כמו בריאות,
מולדתי!
להעריך אותך יידע רק מי
שאיבד אותך
אדם מיצקביץ'

משהו רע קרה לי. לפתע הרגשתי שאני מאבדת כיוון. בעלי התחיל לנהוג בי בהסתייגות ובפעם הראשונה מאז היותנו ביחד ידעתי, שהוא יכול להסתדר גם בלעדי. בתי־יחידתי חדלה כבר מזמן לשתף אותי בחייה וכתבה ממרחקים לעתים רחוקות מאד. כשעמדתי מול מראה, ראיתי עיניים דהויות, שקועות עמוק בתוך פנים חיוורים. החצאית הלבנה, שהיתה מונחת עלי כל־כך יפה, נעשתה ארוכה וריקדה בחופשיות סביב מותני ובחגורת־העור היפה, זו שקיבלתי במתנה משמשון, נאלצתי לעשות חור נוסף. העייפות הכבדה שהשתלטה עלי כליל גרמה לי לאדישות מוחלטת. הרגשתי כמו טובעת, שוקעת אט אט באיזו עיסה כעורה, בלתי מוגדרת.

מיכה הטוב שלי דאג. ראיתי זאת בעיניו, במבטים שזרק לעברי. לא היו בליבי רחמים עליו. הפעם לא. הפעם לא היה לי הכוח להתחשב, לא בו ולא באף אחד אחר. סוף כל סוף פעם אחת רשאי אדם להיות מה שהוא באמת: אנוכי וקרוב רק לעצמו. כשבריאותך בוגדת בך וסכנה אמיתית נשקפת לחייך, אז, דווקא אז, אתה רוצה לחיות.

מתוך אדישות ראיתי, שמיכה סובל. שהוא אכול דאגה עמוקה, אולי גם חרטה על כל אותן המריבות שרבנו ושהביאו אותי למצבי הנוכחי. לא הקלתי עליו.

"האם תמיד, תמיד חייבת אני לוותר? תמיד חייבת אני להיות הקרבן?"

רוב המריבות התנהלו ביננו בגלל השכנה הפראית, הבלתי מרוסנת, גברת אפרת, זו שגרה כדיירת משנה בדירה מעלינו. אשה זאת יורדת ממש לחיינו.

"זה אני שמוותר תמיד." הטיח כנגדי מיכה "לולא ההתחשבות בך, מזמן כבר הייתי עולה אליה ומלמד אותה לקח..."

התחלתי לבכות. מיכה קרא לרופא. שכבתי עם עיניים עצומות למחצה. מבעד לסדקים ראיתי את פניו המודאגים כשעמד ליד הרופא וקיבל ממנו הוראות לטיפול תרופתי. ראיתי איך מיכה פתח את פיו ולא אמר דבר, הביט בי ושוב ברופא, והרופא אסף את חפציו ויצא.

"בואי, נסע להרים." אמר מיכה והגיש לי כוס מים ותרופה. "שינוי אויר ישפיע עליך לטובה."

לא עניתי. להרים, הוא אמר. אם כן, לאן נסע? הרי לבנון סגורים בשבילנו ובהרי ירושלים, שמתחילים חצי שעה נסיעה מכאן, מחניק בימי החמסינים ובימות החורף יורדים שם על פי רוב רק גשמים.

"לו אפשר היה לנסוע למקום אחר..." מלמלתי "לנשום קצת..."

בלעתי את התרופה המרה וסובבתי את ראשי לקיר. את תשובתו של מיכה לא שמעתי.

זאת לא הפעם הראשונה שאני עושה למיכה 'הצגות'. מדי שש, שבע שנים חוזרים הדברים על עצמם. בפעם־לפני־אחרונה זה קרה לי לפני מלחמת ששת הימים. אותם הסמפטומים: סחרחורות ואדישות. וחולשה. אז, לפני ששת הימים, כשמצבי היה ממש מסוכן וחיי היו בסכנה, בא מיכה ונפנף לפני עיני בשני כרטיסי טיסה לאוסטריה.

"אוויר צח, הרים, זה מה שאת צריכה. אני חייב לנסוע בענייני העבודה. הפעם תסעי אתי."

"מדוע דווקא לאוסטריה?" מחיתי "לאוסטריה אינני יכולה..."

לבסוף הסכמתי.

"טוב," אמרתי "אסע.עוד לא הייתי בחוץ לארץ מאז שאני כאן."

הביט בי, כאילו גיליתי אמריקה.

"חשבתי, שאת לא משתוקקת. שטוב לך כאן."

טוב לי כאן, אבל אני...אני אולי כן משתוקקת..."

לא היה לי כח להסביר יותר מזה. הרי הייתי חולה. לפני ששת הימים מצבי היה אנוש. מיכה, אשר היה אז צעיר, בריא ושלם עזר לי לארוז את חפצי ואנחנו נסענו. היתה זאת נסיעתי הראשונה לאירופה, מאז שיצאתי מאחד ממחנות המוות, שפזורים היו על אדמתה.

כבר באווירון הרגשתי איום ונורא. הדיילות עזרו למיכה לטפל בי. כשירדנו בוינה, כשלו רגלי והסתחרר לי בראש. הרגשתי בחילה חזקה. מיכה התקשר מיד עם חבריו בשגרירות. "תנו לי מספר טלפון של איזה רופא טוב," אמר למישהו מהמחלקה הקונסולרית.

כך מצאתי את עצמי למחרת בחדר המתנתו של פרופסור מיליס, רופא נודע, ששמו הולך לפניו. מיכה היה עסוק בענייניו, ליווה אותי לרופא והבטיח לחזור לקחתני.

חדר ההמתנה במרפאתו של פרופסור מיליס דמה לסאלון מפואר. אני כאן כחפץ העלוב ביותר, חשבתי מדוכדכת. מדוע באת לכאן? לרופא אוסטרי...? הוא רופא טוב, אמרו לו בקונסוליה. אבל אני מכירה אותם. נסיתי להסביר למיכה, שאני לא רוצה את הרופא הזה. מיכה לא הבין מדוע. אם יש לך משהו לספר לי, ספרי. ואם אינך מספרת, אל תדרשי ממני, שאבין. דלת החדר נפתחה ואשה בחלוק לבן נכנסה פנימה.

"גברת שריד?"

הנהנתי בראשי.

"שמי אנה־מרי," אמרה הצעירה בחיוך והושיטה יד.

היא ישבה בכורסה העומדת מול זו, שבה ישבתי. על השולחן הקטן בינינו העמידה מכונת כתיבה והתחילה לעבוד. ללא רצון עניתי לשאלותיה. בעל כורחי צפו במוחי זכרונות עגומים. ידעתי וזכרתי, שרופאים דוברי גרמנית יכולים להיות אכזריים ולבצע בדיקות שלא לצורך עזרה ורפוי. אווירת המותרות במרפאתו של פרופסור מיליס אילצה אותי להזכר בחדרי חולים גרועים מגהנום, שבהם היו מבצעים נסויים רפואיים בשיטות משוכללות, במטרה לבחון את נחיתותו של הגזע היהודי. במטושטש שמעתי את שאלותיה של אנה־מרי ועניתי עליהן לא לענין.

"ממה את סובלת עכשיו, גברת שריד?" שאלה הצעירה.

לו זה היה היום, ולא לפני "ששת הימים", הייתי אומרת לה, שיותר מכל אני סובלת מהסכסוך הזה עם השכנה. מהליכלוך והטינפת שהיא משליכה דרך חלונותיה. קליפות רימונים ושקי אשפה שלמים וקליפות בננות בחדרי המדרגות ובחצר. בגללה כל המריבות האלה ביני ובין מיכה... בגללה בתי סמדי עזבה את הבית. ואנחנו, מיכה ואני, היינו על סף גירושין בגללה. אם לא התגרשנו, זה היה רק מפני שלא יכולנו לחלק את הדירה לשניים ו...שפשוט לא היה לנו לאן ללכת. אבל אז, לפני "ששת הימים" סְבלותַי היו אחרים. האשה הצעירה המתינה לתשובתי. התגברתי על ביישנותי הטבעית ואמרתי לה, שאינני יכולה לישון בלילות. אני חסרת שקט ובטחון, כי למעשה לקחו ממני הכל ולא נתנו לי דבר ולא דרשתי מאיש מאומה וזה קשה מדי ואני סובלת מסיוטים.

היא כנראה לא הבינה דבר ממה שאמרתי והיתה נבוכה.

"אכניס את השאלון לפרופסור. מיד אקרא לך," אמרה.

פרופסור מיליס בדק אותי ביסודיות, בלי לדבר. לבסוף נשא הרצאה ארוכה. התסמונת, שאת סובלת ממנה מורכבת מאד. לצורך אבחנה מדוייקת יש לבצע בדיקות דם, להשתילו על קרקעית מסויימת ולראות מה יצמח? תרבית חיובית, תרבית שלילית? קיימות כל מיני מחלות אקלימיות, קשורות לזמן ולמקום. מחלות, שאופייניות לקבוצות אתניות מסוימות...אינני יודע בדיוק, לאיזו קבוצה לשייך אותך...

מה מוזר, שדווקא עכשיו, כשהדבר ברור ומוגדר, קשה לו לשייך אותי.

"אני אזרחית ישראל," אמרתי "שייכת לעם היהודי."

הביט בי בעיניים אוהדות, כך היה נדמה לי, ואמר:

"טוב, שאת מקילה עלי. ואֶת העבר חייבים לשכוח."

זו כבר בקשה מופרזת, חשבתי. אני מבינה שזה היה מקל עליך בהרבה, דוקטור אך ביקשת ממני את הבלתי אפשרי.

"מנוחה בהרים תשפיע עליך טוב. ארשום לך כדורים וברזל ואני ממליץ על פנסיון קטן, שנקרא 'וינר וואלד'"

כאילו שנדברו, הוא ומיכה. לא חופי הים התיכון ירפאו אותי, רק אויר הרים. קמתי והתחלתי לאסוף את הפתקים. לפתע הכל הסתובב לפני עיני, החדר ביחד עם הפרופסור סובבו מהר כמו סחרחרה, כתמים שחורים ריקדו לפני עיני, מחנק עלה בגרוני וזיעה קרה כיסתה את המצח...

מדוע נזכרתי בכל זאת עכשיו, איני יודעת. ברגעי חולשה צפים תמיד הזכרונות. שוב הייתי חולה ונזכרתי במצב דומה, שבו הייתי נתונה אז, בוינה.

... הכרתי שבה אלי באחד החדרים הזרים. שכבתי על שפה נוחה ומכוסה הייתי בשמיכה רכה. רוכסן חצאיתי פתוח, חזייתי פתוחה ומגבת לחה על מצחי. פרופסו מיליס עמד לידי.

"התעלפת," אמר ואני אמרתי, שאני רוצה הביתה. בבית לא קורים לי דברים כאלה. אפילו שלא שוקמתי כמו שצריך, אינני מתעלפת בבית. גם בשנים הקשות, כשגרתי באוהל, לא הייתי מתעלפת. כי הרי הדירה בארץ שהשגתי סוף סוף עלתה לי הון תועפות, שישה או שבעה מיליונים, והיא בכלל לא דירת־לוקסוס ואי־אפשר להשוותה למשכנו המפואר של פרופסור מיליס, שבוודאי אף יום אחד לא גר באוהל. וכמה שעבדנו, מיכה ואני, עד שסידרנו לנו את הדירה והפכנו אותה למקום שנעים לגור בו. עם השכנים לא הצלחנו. הגברת פאיגט, השכנה ממול, אשה קשה מאד והגברת אפרת יורדת ממש לחיי... כל הדברים האלה סיפרתי במקוטע לרופא הנדהם והוא הקשיב בסבלנות. חשב כנראה, שאני מבולבלת לחלוטין. "טוב," הפסיק אותי הרופא, "דווקא בגלל כל מה שסיפרת, את חייבת קצת להתאורר, אודיע לבעלך שאני ◀

ממליץ על שבועיים בהרים."
וכך קרה, שמיכה נסע לרגל עסקיו לצרפת ואני נסעתי ל־'גרינר וואלד' בהרי האלפים.
ועכשיו רק מתחיל הסיפור. ואם סיפרתי על מה שקדם לבואי ל־'גרינר וואלד', מוטב שאספר גם על מה שקרה לי שם.
האוטובוס טיפס בדרך לבנה, המתפתלת על רכסי ההרים. הנוף היה מרהיב והשלג הבריק ורישרש מתחת לגלגלי האוטובוס.
הפנסיון, שעליו המליץ פרופסור מיליס עמד בפאתי היער, בית משופע־גג, שמארופּתו נפלטים סלילי עשן סמיך. פלג שמימיו קפאו חילק את חצר־הבית לשנים. גשרון צר, עשוי משני קרשים ומצופה בשכבת קרח חלקה ומסוכנת, חיבר את שני חלקי החצר. בזהירות עברתי על הגשרון החלק וצילצלתי בדלת. הדלת נפתחה וגל חום פרץ מבפנים. בפתח עמדה אשה בגיל שקשה להגדירו. על שמלת פלנל כהה היא לבשה סנר נקי ומעומלן.
"גריס גוט (יברכך אלוהים)" אמרה ומשכה אותי פנימה.
בפנים היה חם ושוב נדמה היה לי, שאני עומדת להתעלף. האשה עזרה לי להוריד את בגדי העליונים והזמינה אותי לחדר האכילה של הפנסיון. עמדו כאן ארבעה שולחנות מרובעים, סביב כל אחד מהם ארבעה כיסאות. בפינת החדר היה דוכן קטן ומעבר לדלפק עמד גבר חסון וסמוק לחיים. לחדר־האכילה היתה מחוברת מרפסת גדולה, שחלונותיה מוגפים. מעברה השתרע יער קסום. אשה זקנה ישבה באחד מכסאות הנוח, רגליה עטופות בשמיכה. מלבדה ומלבד הגבר מעבר לדלפק, לא נראה כאן איש. בעלת הבית כיבדה אותי בתה ואחר־כך הובילה אותי במדרגות עץ לחדרי.
"בשבע ארוחת הערב." אמרה והשאירה אותי לבדי.
סגרתי אחריה את הדלת במפתח, סקרתי את החדר, הצצתי לבית השימוש ולמקלחת, פתחתי ארונות ומגרות, בדקתי את המיטה. תוך דקות ספורות פירקתי את מזוודתי הקטנה.
סביב היה שקט. מעבר לחלון שיחקו קרני השמש השוקעת, ביניהן ירד הערב ומשך את דימדומיו. עזבתי את החלון והתיישבתי על המיטה. הדממה הכאיבה לאוזני ומבטי נתקל בקיר. השעה שהפרידה עד לשעה שבע, התארכה מאד.
בשבע ירדתי לחדר האכילה. האיש מעבר לדלפק בירך אותי ב־'גריס גוט' והצביע על שולחן ריק עבורי. ליד שולחן אחר ישב גבר בודד ומרח חמאה על פרוסת לחם דקה. אחר כך הניח את הפרוסה המרוחה בצלחת וחתך אותה לשמונה. האשה הזקנה, שישבה קודם על המרפסת, ישבה עתה ליד שולחן שלישי. בעל הבית יצאה מן המטבח ובידה מרקיה מעלה אדים. היא יצקה מרק לשלושת המבריאים, היושבים איש איש ליד שולחנו. באיחור־מה הופיעה מבריאה נוספת. היא נכנסה לחדר בצעד קליל ונמרץ ועמה יחד כמו שובל אור וצלילי פעמונים. לבושה היתה מכנסיים וחולצת צמר, שהבליטו את גיזרתה הנאה והגמישה. ראשה חבוש בתחבושת לבנה, שמשום־מה הוסיפה חן לפניה היפות והבליטה את עיניה השחורות בחיוכן העליז.
בדרך מוזרה ובלתי מובנת השפיעה עלי הופעתה של האשה הזרה הזאת. פתאם חדלתי להיות אדישה. היא סיקרנה אותי, היה לה איזה כח מגנטי, מרתק, מושך ומרתיע בעת ובעונה אחת. היא ישבה ליד השולחן הרביעי, אכלה בתיאבון, ופיטפטה עם בעלת הבית. תוך כדי כך העניקה לי מבט זוהר, קדה קלות בראשה החבוש וחייכה לעברי. ואני — שבוייה בקסמיה, יישרתי את קומתי והחזרתי לה חיוך.
אחר כך התרכזנו בארוחה, אכלנו בשקט, איש איש ליד שולחנו, איש איש ופניו בצלחת; כשהתקרבנו לסיומה של המנה האחרונה, הכריזה בעלת הבית בפנותה לבעלת התחבושת: "גברת מריאנה, טלפון בשבילך!" היא קמה בזריזות ובקשה להעביר את השיחה לחדרה. יצאה, והותירה את החדר שומם ומדכא. הכרחתי את עצמי לא לרוץ בעקבותיה. האשה הזקנה והגבר היחיד עברו למרפסת, לראות תכנית בטלוויזיה. המשכתי לשבת לבדי ליד השולחן ופניה של האשה הנאה מרקדים לפני עיני בריקוד מסחרר. אלא שהם הופכים שונים ומשונים, מחליפים ומשנים צורות. לשוא ניסיתי לסלקם מלפני עיני, נחרדת לראות, איך חיוכה המקסים הופך לעווית מכוערת, פיה נסגר ולובש צורת קו קמוץ המשווה לפניה הבעה אכזרית וסאדיסטית ועיניה יורקות ברקים.
סחוטה ומטושטשת קמתי לאט וחזרתי לארבעת קירותיו של חדרי. בלעתי כמה גלולות מבין אלה שרשם לי פרופסור מיליס. אט אט חזר אלי השקט. הוצאתי מארנקי תמונתה של סמדי והעמדתי אותה על שולחן הלילה, ליד מיטתי. מה היא עושה עכשיו, הילדה האהובה, לבדה בבית? סירבה לעבור למישהו ממכרינו לשבועיים אלה. שמשון הבטיח, שישגיח עליה בעדינות, מבלי שתרגיש שהוא מתערב. היא שונאת התערבות. ומי הוא שמשון בסך הכל? אפילו לא קרוב משפחה. איש גלמוד, מחפש חום וקרבה. אשתו נטשה אותו מזמן, מעולם לא דיבר עליה, אך ידעתי שנסעה לקליפורניה. רצתה לקחת עמה את בנם היחיד, גיל, אך שמשון התעקש ואמר: גיל לא יירד מן הארץ. הוא לחם בעדו והתדיין עם אשתו, עד שהשיג את מבוקשו וגיל נשאר עם אביו. שמשון היה ידיד טוב ואני הייתי טובה אליו. הוא היה רגיש מאד וכל כך פגוע. יש גבול למה שאדם מסוגל לשאת, אמר לי פעם. ואני ידעתי, שאין גבול כזה, ושאדם מסוגל לשאת הכל, מפני שפשוט אין לו ברירה אחרת. סמדי אמרה, שהיא לא צריכה את שמשון, היא אפילו לא צריכה אותנו. היא בוטחת בעצמה ומרגישה חזקה. אבל אנחנו יודעים, שבלי תמיכה אינה יכולה להתקיים. עדיין אינה מרוויחה את לחמה. אלא שהיא נולדה בארץ והיא בריאה. שני הדברים הנפלאים, שקרו לבתנו. בשביל שני הדברים האלו היה כדאי... היה אולי כדאי... הכל. לגבי סמדי המלים כמו בריאות ומולדת, הן מלים חסרות משמעות. מחר אכתוב אליה מכתב ארוך. מה היא עושה עכשיו, הילדה היקרה שלי?
למחרת בבוקר ישבו המבריאים כמו אתמול, איש איש ליד שולחנו. בעלת הבית הביאה לחמניות פריכות, תוצרת עצמית, הגבר, שחתך אתמול את פרוסתו לשמונה, עסק עכשו בשקידה במריחת הלחמניות. כשסיים, הניח את שתי הלחמניות המרוחות בצלחת ונטל לידו עתון מצויר. תמונה מוכרה ניבטה משער העתון. בלמתי צעקה! לא יאומן, בתמונת השער נראו חיילי צה"ל! הוא קרא את "במחנה". אספתי מהר את הלחמניות שלי ואת ספל הקפה ועברתי לשבת לידו.
"מותר?" שאלתי בעברית. הוא שמט את העתון מרוב הפתעה.
"בכל מקום, ממש בכל מקום פוגשים ישראליים! איך הגעת לכאן?"
"ואתה? איך הגעת למקום הנידח הזה?"
"אני מבריא אחרי ניתוח... ואת?"
"אבל כאן? דווקא כאן?"
"אני גר בוינה. ואת?"
"אתה גר בוינה ואתה קורא 'במחנה'?"
"אה, זה סיפור ארוך. משרד הבטחון שולח לי את העתון." אמר "אני נכה מלחמת העצמאות." תמיהתי הלכה וגברה. הוא ליווה אותי לחדרי וישב בקצה המטה.
"קוראים לי קובי יערי," אמר וסיפר לי את קורות חייו. יליד הארץ. היה בהגנה. נפצע קשה במלחמת השחרור ושנתיים בילה בבתי חולים. עשרות ניתוחים, השתלות עור ואברים. סידרו לו עבודה ברכבת ישראל, אותה עזב כשירד לאוסטריה. משרד הביטחון ממשיך לישלוח לו פצויים על נזקי המלחמה.
"זה בשביל דמי כיס לבני," אמר קובי.
"ומה אתה עושה בוינה?"
התחמק מתשובה.
"מה זה חשוב? פרנסה לא חסרה."
אז, לפני "ששת הימים", היתה זאת הפעם הראשונה, שנתקלתי ביורד יליד הארץ.
"אבל איך יכולת, ככלות הכל, לוותר על המולדת?"
"אני לא מוותר על המולדת. יש לי מולדת. הרי נולדתי בישראל. עדיין אין זאת אומרת, שחובה עלי לגור בה."
שתקתי. עבורי מולדת — משמע הכל. עבורו — רק מקום הלידה.
"את לא יודעת, מה שהמלחמה הזאת עשתה לי. היא שינתה את כל מהלך חיי..."
"איזו מלחמה?"
"תש"ח, כמובן."
מועקה נפלה עלי. ההיסטוריה סיפקה לנו מלחמות, איש איש והמלחמה שלו. אחרי שהתאוששתי, שאלתיו:
"מי היא האשה הזאת, מריאנה?"
"לא יודע ולא רוצה לדעת. הם לא מעניינים אותי ואין לי אתם שום דבר."
"אבל אתה חי כאן בתוכם!"
"זה לא שייך... הפציעה שלי תציק לי לעולם" הצטדק קובי "כל היתר טפל בעיני."
בערב ישבנו במרפסת והסתכלנו בטלוויזיה. על המסך הקטן הופיעה תכנית בידור מקומית. הבדיחות בגרמנית היו גסות והבדרנים נראו כפושעים מחופשים. למרות זאת המשכתי לשבת. חבושת־הראש ישבה לצדי ולפתע סיננה מבין שיניה: "טלוויזיה איומה. איזה שטויות!" היא חייכה אלי את חיוכה המקסים ואמרה בלחש, שלא להפריע לאחרים: "שמי מריאנה. אני כבר ותיקה כאן. בגלל זה..." הצביעה על ראשה החבוש. "היה לי גידול ממאיר בראש. הייתי נדונה למוות. לולא הניתוח, לולא הוציאו לי את הגידול מתוך גופי, לא הייתי יכולה להתקיים..."
"איפה ניתחו אותך?" שאלתי מן הסתם
"בעיר הבירה שלנו כמובן, בוינה." ענתה בגאווה.
"ולא נסעת למקום אחר?"
"מדוע שאסע למקום אחר?" הופתעה בת־שיחתי. קולה היה ערב. אך פחדתי להביט בעיניה, פן אגלה בהן אותה ההבעה האכזרית, אותם חיצי העבר, הרודפים אחרי.
"רוצה לטייל אתי מחר?" שאלה מריאנה וקולה היה ידידותי מאד. "אקח אותך למקומות יפים..." הסכמתי מיד והיא חייכה אלי בחיוכה היפה ואז לפתע שוב היה נדמה לי, שצל מאיים הופיע בזוויות עיניה.
למחרת בבוקר נכנס קובי לחדר האוכל ובפיו טענות אלי, כאילו אני חייבת לו משהו.
"מדוע ברחת ממני אתמול?" שאל בקול־רם
"מה זה! האם אני חייבת לך משהו?"
מריאנה נכנסה לבושה ספורטיבית, מוכנה להליכה
"בעוד עשר דקות ליד השער," אמרה.

באותו יום ובימים שאחריו היינו יוצאות לטייל ביחד וקובי היה נגרר אחרינו. בחוץ, באוויר הצח לא הציק לי כפל־הפנים של מריאנה. רוח ההרים היתה לה העוצמה לגרש ולפזר זכרונות. לא שיתפנו את קובי בשיחותינו והיינו מתעלמות מנוכחותו. דיברנו גבוה גבוה או שתקנו ארוכות, מבינות אשה את רעותה ברמזים. בחברתה לא חשתי עייפות ולא הייתי אדישה ומדוכדכת. נהפוך הוא: איזו שלהבת בוערת נכנסה לתוכי ונעשיתי מחודדת וערה לגירויים, שסיפקה לי שיחתנו. גלשנו לנושאים שונים. מריאנה הוכיחה בקיאות בספרות העולם. להפתעתי הכירה את אפרים קישון. שמות אחרים מבין סופרינו לא ידעה. סיפרתי לה על האחרים. סיפרתי לה על ישראל. הקשיבה בסקרנות ושאלה שאלות שלפעמים הדהימו אותי. לא הייתי בטוחה אם היא חותרת לקראת משהו מסויים, סוחטת ממני מידע, או שפשוט העובדות הכי אלמנטריות אינן ידועות לה. הרגשתי, שישראל מצטיירת בעיניה כמעצמה אדירה, החולשת לפחות על חצי יבשת, שתושביה חזקים ומלוכדים ו... רבים מספור.

ביום השמיני לשהותי בפנסיון החריף הקור, גברו הרוחות והשמש לא עלתה מאחורי ההרים.

"שיגעון לצאת היום לטייל," פסק קובי "ממש חוסר אחריות."

"אתה רשאי להישאר." עניתי.

"אני באמת נשאר. והייתי מציע גם לך לעשות אותו הדבר."

מריאנה ירדה ממדרגות העץ, מוכנה לדרך.

"בואי!" אמרה, היא המתינה ליד דלת היציאה. קובי היה בחדר החם — ואני עמדתי באמצע, בין שניהם, מעבירה את עיני ממנו אליה, ממנה אליו.

"אל תלכי היום," אמר בעברית.

"בואי," חזרה היא על דבריה בגרמנית.

רגע היססתי והלכתי אחריה. צעדנו שעתיים או יותר במטרה להגיע לאחו קטן שעל פיסגת אחד ההרים. משקרבנו למקום ירדו ערפילים כבדים וטישטשו את הראיה כליל. במהירות התפשטו הערפילים, שהתערבבו בשלג דק וצפוף שהחל לרדת וסגרו עלינו מכל צד. אי־אפשר היה לראות למרחק מטר אחד. מריאנה נטלה את ידי ומשכה אותי לכיוון הפוך. התחלנו לרוץ בחזרה, מתאמצות לא לסטות.

"אינני יכולה לרוץ," יבבתי.

"גם לי אסור," אמרה מריאנה "אבל אין ברירה. אנו מוכרחות לרדת מן ההר לפני שתשתולל הסופה."

הסופה כבר השתוללה, הרוח רוממה נחשולי שלג וסובבה אותם באוויר. מבול שלג נוסף נשפך מענפי העצים. מריאנה משכה אותי לצד המדרון.

"כאן הדרך קשה, אך קצרה יותר. כאן למטה נמצא ביתו של פרופסור מיליס..."

"פרופסור מיליס? הייתי בטוחה שהוא גר בוינה."

"כאן יש לו בית־נופש חורפי."

המחנק, אותו המחנק המוזר שהכריע אותי במרפאתו של פרופסור מיליס אחז בי גם עתה, למרות הקור העז. עמדתי על בליטת צוק, מתנשמת בכבדות ושומרת על שיווי משקל. מריאנה עמדה כשני מטרים נמוך ממני והושיטה לי יד. "אחת שתיים שלוש — קפוץ!" פקדה בגרמנית.

קפצתי בכוחות עצמי. לא לפי פקודתה. עמדנו מתנשמות ומחליפות כח מתחת לבליטת הצוק, שסכך עלינו מהרוח.

"את מכירה אותו טוב?"

"אנחנו ידידים ותיקים," אמרה מריאנה "הוא רופא מצויין. הראשון שהבחין בגידול מסוכן בראשי וציווה לנתח... אנחנו מכירים הרבה שנים, עוד מתנועת הנוער (היטלר יוגנט)."

חשכו עיני. זהו זה. "מה, את היית בתנועת הנוער של היטלר?!"

"בוודאי שהייתי. כל נער ונערה באוסטריה היו בתנועת הנוער הזאת."

"אה..."

"למדנו שם דברים רבים" המשיכה מריאנה וחיוך נוסטלגי התפשט על פניה "למדנו קור־רוח ותושיה, רעות ואחווה..."

"רעות ואחווה?!"

"... סדר ומשמעת. בילינו שעות נהדרות בתנועה. אלה ללא ספק היו השנים היפות בחיינו..."

"השנים היפות?"

"כן. מה שבא אחרי המלחמה, זה היה נורא!"

הרוח שוב התגברה. פתיתי שלג הפכו מסך כבד היורד משמיים לארץ.

"מה היה נורא, מריאנה?"

"כל הצרות התחילו אחרי המלחמה. הכובשים היו כל כך גסים; אנו, האזרחים השלווים היינו צריכים להיסגר על מנעול ובריח, שלא ישדדו ולא יאנסו אותנו."

מריאנה השתתקה, כנראה תחת עומס זכרונותיה הקשים. שוב התחלנו לרדת בהר, מהר ככל האפשר.

"אני רואה כבר את גג ביתו של מיליס!" קראה מריאנה בשמחה "תודה לאל, ניצלנו!" משרתת פתחה את הדלת

"זוס־מריה!" אמרה האשה ומשכה אותנו פנימה, סוגרת מהר את הדלת בפני נחשול הקור והרוח.

"זאת את, גברת מריאנה?"

"אני ולא אחרת," היא צחקה ונערה גושי שלג ממעילה ומנעליה. "וזאת הגברת..."

"שריד," באתי לעזרתה, עומדת קפואה ומאובנת ליד הקיר.

מבעד הדלת הפתוחה לחדר המגורים, נראתה תמונת נער במדי 'היטלר יוגנט', צלב הקרס על זרועו.

"זהו מיליס בנעוריו," חייכה מריאנה, מעט נבוכה. היא דיברה, כאל עצמה: "... היינו מאושרים, כשהפירר בא והציע לנו להצטרף לרייך. הורינו סבלו בהיותם בנים לאומה קטנה וחסרת השפעה, הנתונה לבעיות פנימיות קשות. הוא בא ושתל בנו גאווה לאומית, הציע להיות גדולים וחזקים, הציע שיוויון זכויות בתוך האומה הגרמנית הגדולה. ראינו זאת כזכות. הלכנו אחריו כעיוורים... "

מריאנה דיברה, בלי שמץ של חרטה, בלי שמץ של הצטדקות. היא כאילו ציינה עובדות מובנות מאליהן: האמנו בו... הלכנו אחריו...

"לא הרגשתם כלל בטירופו? לא בדקתם את תורתו? את מטרותיו המוצהרות?"

מריאנה הרצינה והחיוך הנוסטלגי נעלם מפניה. "היטלר לא היה מטורף. הוא, כמו כל מנהיג אמיתי וגדול, פעל לטובת עמו תוך אמונה, שהעם שלו הוא עם בעל סגולות עליונות... "

זה היה מספיק בשבילי; החלטתי לשוב מיד הביתה. התחלתי לחפש את מיכה בטלפונים בכל העולם. בוינה אמרו לי, שיש כוננות בארץ, האויב מגייס גיסותיו בגבולות הדרום ודרכי הים, אלינו ומאתנו, נסגרו. מיכה כנראה נסע ארצה להתגייס. חיפשתיו נואשות בלונדון ובפריס, בכל אותם מספרי טלפון שמסר לי. לשוא. בשום מקום לא היתה תשובה. תחנות רדיו וטלוויזיה הודיעו על מלחמה במזרח התיכון. תערובת של שמועות סותרות הגיעה לאזני, מהן הבנתי, שארצי בסכנה. מריאנה דיברה על ליבי, הציעה ששאר אצלה עד חלוף הזעם. בכלל לא רואים עליך שאת יהודיה, אמרה ואני חשבתי, שאהרוג אותה. עזבתי את הרי האלפים מבלי להפרד מקובי, שנעלם לפתע פתאום. עזבתי בהחלטה נחושה לא לחזור לכאן יותר. לא בדור הזה. בדורות הבאים, כשאנחנו כבר לא נחיה והטכניקה תהיה מפותחת עוד יותר מאשר היום, יישבו בוודאי היסטוריונים דגולים, באי־כח ארצות נאורות ובעזרת מחשב העתיד ינסו לפענח את העבר. את תקופתנו. יש להניח, שהם ימזגו עת כל המלחמות שדורנו ידע, למלחמה גדולה אחת. יזינו את המחשב המתוחכם בנתונים בדוקים והוא יפלוט להם תשובות על מניעי לחימה, מטרות מוצהרות, שיטות המתה, מספרים וכו'.

הגעתי ארצה לקראת סופה של המלחמה, ומצאתי את הארץ שיכורת ניצחון. בנו השמחה לא אחזה. מיכה שלי איבד יד במלחמה הזאת. מעתה ואילך תהיה מלחמה זו, "המלחמה שלו". שאלת הגירושין ירדה כמובן מן הפרק.

חלפו שנים וסמדי עזבה אותנו לצמיתות. זו היתה מכה קשה. כבר הזכרתי, שעצם היוולדה בארץ הקל עלי בהרבה, איזן קצת את כף המאזניים. כבר אמרתי, שלמען הזכות הזאת... היה שווה הכל. והנה היא קמה ועזבה ועברה למקום אחר. הרגשנו גלמודים מאד.

ובמלחמת יום כיפור נפל גילי, בנו יחידו אהובו של שמשון. הילד הקריב את חייו לא רק בשביל שאביו יוכל להיות בן חורין, אלא גם כדי שאמו וסמדי שלנו תוכלנה לחיות בנחת ובכבוד בקליפורניה ולהמשיך באיסוף תרומות למען ישראל. עכשו גם שמשון ידע, שאדם מסוגל לשאת הכל, מפני שפשוט אין לו ברירה אחרת.

יחסנו עם השכנה ממול, הגברת פאיגט, השתפרו בהרבה ונהיו כמעט תקינים. לעומת זאת דיירת־המשנה הגברת אפרת השתוללה יותר ויותר. היא לא הניחה לנו יום אחד של שקט. לאחרונה התחילה להציק גם לאורחינו. מיכה איבד את הסבלנות ואמר, שצריך לגרש אותה מכאן, כי אחרת הוא יעלה אליה וישבור לה את העצמות. כך אמר ברגע של זעם. אחת ולתמיד, הוא אמר, כי זכותנו לחיות בשקט. נסיתי להניאו מן הרעיון האומלל, שבעקבותיו עלולים לבוא עונשים, אולי גם מאסר... "עלינו ללמוד לחיות עם הצרה הזאת," אמרתי, אך לא היתה תמימות דעים בינינו. המריבות הגיעו לשיא ואז חליתי. מיכה נבהל, נתמלא חרטה ודאג לי כמיטב יכולתו. "בואי, נסע לחופשה להרים," הציע, אחר שהרופא עזב אותנו "הפעם לא נסע לאוסטריה. יש מקומות הרריים מקסימים גם באזורנו."

לא ידעתי לאילו מקומות מקסימים הוא מתכוון, אך שמחתי שהוא דואג לי ורוצה את טובתי — האמנתי, שכוונותיו כנות. כמו אז כן גם עתה הסכמתי להצעתו. לפתע נפקחו עיני והחלטתי לשים קץ למריבות בינינו. איוולת גדולה נעשה, אם נמשיך לריב. החיים כל כך קצרים... וסמדי שלנו כתבה, שלא רע לה בקליפורניה, אך יותר מכל היא אוהבת את הארץ ותמיד, תמיד תתגעגע אליה.

"... החופשות היפות ביותר הן אלה, שאני מבלה בארץ... ", כתבה סמדי. היא כיוונה את חופשותיה לאוקטובר או למאי. אז החום לא מציק והארץ באמת יפה. סמדי גם הבטיחה, שתשוב. היא תשוב... פעם.

"... ובינתיים," כתבה סמדי בכל מכתב ומכתב, "שמרו על עצמכם, יקירי..."

■

יהודה אופֶן

מתוך המחזור
"נבילת ורד"

■

הַלַּיְלָה נֶחֱרָד מִמֶּךָּ
נָסוֹג לְמָאוּרוֹת
תַּת־הָאֲדָמָה

מֵעַתָּה בַּמַּחְתֶּרֶת.
הֶמְשֵׁךְ שִׁלְטוֹנוֹ — בְּמַעֲבֵה הָאֲדָמָה
הַטּוֹבָה הָרַחֵק
מִתַּחְתֵּנוּ. תַּחְתַּי

אַתְּ מְגַדֵּלוֹר מֵקִיץ
מִשְׁנַת הָעֶשְׂרֵה, יְלִידַת
אֵשׁ־הַתָּמִיד מַדְלִיקָה
זִיק שֶׁהִלְבִּין
מְכַבֶּה זִקְנָה — עַד
נְפוֹל עָלַי שַׁחַר. הוּא

לֹא נֶחֱרָד מִמֶּךָּ,
שֶׁאַתְּ לוֹ כַּחֹק

■

עָלְתָה בּוֹ בְּחֶשְׁקַת לַיְלָה
זְכוּרַת בֹּקֶר שֶׁל
הֶלֶם הִצְטַלְּבוּת
צֶמֶד עֵינֵי רָעָב בְּפִרְס
דֶּרֶךְ יְסוּרִים לוֹ

כִּנְעִילַת תַּחֲנוּן
אֵלֶיהָ נְמוֹגַת
פּוּךְ עֲנֻגַּת

שֶׁאת עִמָּהּ אֶת עֶרְגַּת
מְרִי אוֹנוֹ הַמֵּת
גּוֹסֵס בְּדָמוֹ

■

הֶחֱלִיקָה עַל פָּנַי
קֶמֶט שֶׁנִּפְעַר
אוֹת עַל מֵצַח,
נִדּוֹן לִהְיוֹת מֻפְעָם —
תּוֹתֶבֶת־לֵב

נֶחֱרָשׁ חָרְפִּית
תַּחַת שֶׁלֶג לִבְנוֹנוֹ,
אֶל לְשַׁדֶּיהָ
חָבוּר כָּאֶרֶז

צוֹלֵל אֶל טָבוּר תֵּבֵל
טַבּוּר עִכּוּסֶיהָ, נַחְשׁוּשׁ
עַקַלְתּוֹן קָרְאָה לוֹ
קְצָרַת נְשִׁימָתוֹ

וְגִחוּלֶיהָ לְחוּשֵׁי
אֵשׁ בִּלְשׁוֹנוֹ

הַמִּתְרַחֵשׁ בּוֹ
בֵּין הַשּׁוּרוֹת נוֹטֵף
עֲסִיס הָרִים
יְמוֹגֵג גְּבָעוֹת

יָדָהּ בַּכָּל בְּקוֹל
דְּמָמָה דַּקָּה

מרים דרור

מתוך מחזור
שירי אהבה

■

אַהֲבָה צְלוּלָה הָיְתָה שָׁם
שְׁקוּפָה כְּרֹךְ צָהֳרַיִם,
וַאֲנִי שָׁקַעְתִּי בָּהּ
כְּרֹךְ הַנֶּגֶר

הַקַּרְנַיִם הַדַּקּוֹת
לִטְפוּהָ חֵרֵשׁ
פְּרוּשׁוֹת כָּאוֹר
הַנִּשְׁבָּר
וּצְלִילָן
הָיָה מְרַחֵף
בֵּין קוֹלוֹת
חוֹמְקִים

לַטְּפוּהָ, לַטְּפוּהָ,
קָרְאוּ,
פִּרְשׂוּ לָהּ כְּנָפַיִם!

וְהָרֹךְ הַנֶּגֶר,
הַנֶּגֶר,
הָיָה עוֹלֶה וּמַבְעִבֵּעַ

בְּעוֹלָם שָׁקוּף מִתָּאר —
שֶׁאֵינֶנּוּ יוֹדֵעַ.

■

אֲנִי אֶפְרַח בְּבוּעוֹת קְטַנּוֹת
וְאַתָּה תִּהְיֶה כְּלֹא־
מַאֲמִין;
הַשֶּׁקֶט יַחְצֹב בְּךָ
רַכִּיּוֹת שֶׁלֹּא
שְׁעָרָתָ.
אוּלַי תִּהְיֶה חוֹלֶם
פָּרַחְתִּי סְבִיבֶיךָ,
אוּלַי תִּבָּהֶה,
אוּלַי לֹא תָּבִין

אֵיךְ הַבּוּעוֹת נִמְלָאוֹת
קַרְנַיִם אוֹרוֹת
וָרַגַע

פְּלִיאָה
לְעֵינֶיךָ אֲנִי
אֶפְרַח
בְּרַכִּיּוֹת שֶׁלֹּא
שְׁלַחְתָּ

עַל סַף.

שלי אלקיים

תמריץ

עַכְשָׁיו דַּהֲרַת־הַפָּנִים פּוֹנָה עַצְמָהּ לְמִן חַרְרָנִוּת.
אֲנִי שׁוֹלָה אֶת מֶרֶץ הַמִּלִּים.
אֲנִי שׁוֹלָה אוֹתָן
מְמֻיָּנוֹת אֲרוֹן־תְּרוּפוֹת
עֶרְכָּה
מִימִים שֶׁל יַלְדוּת
לְשָׁעָה שֶׁצָּרִיךְ.

וְאֶת־אַהֲבָתִי אֶקְרָא.

וְאֶת־שִׂמְחָתִי שֶׁתִּבְעַר.
וְאֶת־שִׂמְחָתִי
שֶׁתִּבְעַר.

פרידה

עַכְשָׁיו נִיחַת־הַכָּרִיוֹת
מַהֲבִילָה בְּשֶׁקַע הַסַּפָּה.

הַכֹּל זוֹרֵם

עוֹד מַה מִמְּךָ מָלֵא
סָפוּן נָרָךְ בְּלֹבֶן הַחֲדָר.

חגיגת הקטמונים

לשלמה ולארז

"חֲגִיגַת הַקַּטָּמוֹנִים
לְפוּרִים", אַחַר־כָּךְ יָצָא
קוֹלוֹ וְלֵיל שַׁבָּת
אִתּוֹ, וּפַעֲמוֹן
תְּפִלָּתוֹ שֶׁל רַבִּי מֹשֶׁה זַכּוּת
קוֹרֵעַ אֶת זְהַב־הַלַּיְלָה.

וְאֵינֶנִּי יוֹדַעַת כַּמָּה חַשְׁמָל
זָרַם בָּאֲבָנִים שֶׁבְּהָרֵי־יְרוּשָׁלַיִם
הַכְּרִיּוֹת לָרֶגַע הַהוּא.

אַחַר־כָּךְ עָשְׂתָה הַמּוּסִיקָה
חוֹגֶגֶת חֲתוּנָה לְשָׂרָה־בַּת דּוֹדוֹ.
"שָׂרָה בַּת־דּוֹדוֹ", וְאַתָּה
רַמְקוֹלִים פָּעֲרוּ אֶל הַלַּיְלָה
כָּבְשׁוּ מַחֲרֹזֶת כֶּסֶף לְשִׁכּוּנוֹת הַמַּעֲרָב.

תקציר היסטורי של תולדות הציור עם הדגשים מיוחדים על יכולת השפעתו התרבותית והטבעת חותמו על תפיסת עולמו

מאת יעקב קירשן

©1982 קירשן

גדול קטן

עמוס עוז; מנוחה נכונה; עם עובד; הספריה לעם; 1982; 387 עמ'.

"מנוחה נכונה" אינו רומאן על "מלאות ההווייה" הקיבוצית או הישראלית. למרות שקיים קשר בין העולם המתואר ביצירה לבין העולם שמחוץ ליצירה (החברה הישראלית בת ימינו, על רקעה ההסטורי סביב מלחמת ששת הימים) לא תיאור האחיזה המלאה של קהיליה פעילה על כל שכבותיה מעניין את הסיפור, אלא "נשיאת המוט בשניים", בשני קצותיו — שני דורות קיצוניים של נושאי־עול־ההגשמה "על כתפם" — הדור שיצר את המקום, והדור המתלבט אם להמשיך בו. לכאורה קיים רקע חברתי מלא, ריאלי, "דמוי־מציאות". אם נבדוק קלות נראה שהושמטו מרקע זה חומרי יסוד — הקהיליה חסרה קבוצות גיל מרובות — חסרים הילדים ועולמם, בני הנעורים ועולמם, חסרים מבוגרים בני דור הביניים, בני גיל העמידה ועולמו. והשמטה מהותית נוספת: ב"רקע החברתי" המתואר ברומאן אין "כמו מציאות" בנושא הנטישה: לעומת בדל עוזב אחר (עמוס !) רבים סוגי המצטרפים למחנה. כנ"ל גם בעבר — היה אחד, בניה טרוצקי, שספק הסתלק, ספק סולק.

בחינת "ההגשמה", לא אלטרנטיבות של נטישה, היא התמה המרכזית. היא עולה מדמותו של יוני מעשיו והחלטותיו, ומסלקציות עיצוב החברה. זו חברה אשר אליה מצטרפים, בהבדל מתהליכים חוץ־ספרותיים, אין נוטשים אותה.

גלריית המצטרפים עשירה:

רימונה "ילדת חוץ", (הוריה פליטי שואה), **בולונזי** — "השכיר" (אסיר משוקם, שפרשת פשעו אנאלוגית לנסיון הרצח ופרשות האהבה האסורה שבחזית הרומאן). **עזריה גיטלין** — "המועמד" (פליט שואה ופליט צבא) **בריגטה** ועוד "מתנדבות מחו"ל" החיות בשלושה עם דמות משנה ברומאן (שוב, אנאלוגיה ל"משולש" בחזית הרומאן). מדוגמאות אלה עולה מאפיין נוסף של חומרי היצירה — בני האדם המאכלסים את העולם הזה כבר עברו את "הגיהנום הפרטי" שלהם. הם מחפשי־שיקום. זהו בסיס האחזם בשורשי הביטחון. לא הרצון לצאת אל העולם הגדול, הבלתי מוּכּר, ולכבוש אותו מוליך את חייהן, אלא הרצון המנוגד — למצוא, סוף סוף, מקלט בטוח. על רקע המקלט הבטוח לעם היהודי, שחיפשו ואף יצרו האבות, אנשי מסה ומעש, עולה המקלט האישי של דור המצטרפים למשק הקיים.

יונתן הוא דמות ביניים לעניין אישי זה. לכאורה הוא בעל מוטיבציה ורקע מנוגדים. כ"ילד־תנובה" הוא חותר לצאת ולגלות את "העולם הגדול". אך, בעצם, גם הוא עבר "גיהנום פרטי" אך לא בתודעה. את מצבי "התופת" עבר בריכוז רב: השתתפות במלחמה, פציעה, נשיאת פצוע בדרך לא דרך, זיכרון הרצח בו השתתף במלחמה — ועל כל אלה, על כל אלה, עבר וחווה גם את מות בתו היחידה בהיוולדה. אך יוני בורח מזיכרון דברים, וחש לחוץ במקלט הנצחי. מצבי ההלם מודחקים וחוויות המקלט הסגור לוחצות. דימוי חוזר מאפיינו כ"לכוד במלכודת אש". כך הוא מגיב גם כשהוא מצוי ליד ארון ספרים ומבקש סיגריה. זה אפיון של "פייטר" בצה"ל, אך זו גם הסיטואציה הגדולה בה הוא נתון. תנועת מלקחיים סוגרת עליו הוא חפץ לברוח הן מ"הגיהנום" הפרטי והן מ"גן־העדן" של שלוות המשק הסטאטי.

שאיפת יוני לחולל שינויים (בסביבתו החברתית) היא חלק מהקונפליקט בינו לבין האחרים, דרכו הוא מאופיין. אך — אני מקדימה וקובעת כי הקונפליקט מדומה ודמותו של יוני אינה שרויה בקונפליקט־אמת, לא בֵּינה לבין עצמה ולא בינה לבין החברה בה היא חיה. בשלב זה אקבע כי קשה להחליט אם הסטאטיות שנגלית לקורא מתואמת עם כוונות הרומאן, או שזו קריאה "מאחורי גבו" של הכתוב. יוני עושה הרבה פעולות, אך בניגוד לרושם של אדם נחרץ, שמנוי וגמור עמו לנתק יחסים שדופים וקשרים עם מקום שדוף בעיניו, נותר יוני מנומנם למחצה ומנתק יחסים, סוף־סוף, רק למראית עין, וחוזר בשלום לביתו. לכאורה — עברה הדמות תהליכים מהפכניים של דינאמיקה נפשית, אך זו דינאמיקה על פני השטח הנפשי.

העמדת הטיפוסים ותיאור רבדי החברה זה לצד זה, עשירים יותר מהדינאמיקה שבהם. החברה המתוארת איננה דינאמית. היא אינה מתפתחת לא בנורמות שלה, לא בביצועיה ולא בתהליכים החברתיים הפנימיים. ניגוד הדורות הבולט, דרך משל, אינו דינאמי כי הוא חשוף מראש ומוכר מראש הן לקוראים והן לנוגעים בדבר. אין בהתרחשויות טעם של גילוי היכול להפעיל דמויות הנתקלות או בוראות מצבים חדשים המחייבים התנערות. סוג הדינאמיקה המסתברת בהמשך העלילה כתהליכי השלמה, תורמת גם היא לתחושה הסטאטית. אין שינוי, ואין נטישה.

■ ההוויה הסטאטית

קבוצות אדם נעות בספר בכוריאוגרפיה מגובשת, פנטומימה קבוצתית מעולה. אם הקבוצה מוכרת לך, אתה מפטיר "כמה נכון", אם אינה מוכרת לך, אתה יודע: "קיבלתי איפיון חד". השרטוטים החריפים של פרטי שכבות המתנהגות זו לצד זו — גם הם תורמים לרקע החברתי את אפיונו הסטאטי. ישנו מרחב של קבוצות אדם, שאפיונן במרחב זו ליד זו, ולא בהשתנותן מתוכן. בילוי ערב בבית פנימה, טיול של זוגות צעירים מחוץ למשק, המראה הקולקטיבי של צעירים בקיבוץ, שרטוט אשכול, התנהגות של מוּספים ספרותיים, של חיילים, דרך הכרות בין קיבוצניק לחיילת, תיירים המטיילים בארץ הקודש שלהם, בדואי נפגש עם יהודי עולה חדש, מלא כוונות טובות. כל אלה לא רק מדוייקים, אלא שעיצובם ממחיש שאכן, ישנו עולם יצ'יב, קיימת בארץ חברה על רבדיה הניתנים לאפיון מגובש. חברה זו נמסרת כיישות רחבה, קבועה, בלתי משתנה.

"הבחורים המגודלים, האיטיים, שאחדים מהם דומים למתגוששים תפוסי נמנום. והנערות... בנות מלאות, זהובות, שטופות בצחקוקים, על אף לבושן הפשוט מדיפות על כל סביבן איזו נשיות חצופה, מבודחת, רגילה ובקיאה בדברים..." (84) זהו המראה של דור צעיר, שעצור בו ביטחון המנמנם בהמתנה של ויתור מתוך עמדת כוח. לעומתו — השמרנות הכבדה של חוגים אחרים: **במוספים של ערב שבת יתנצחו... שמרנים זועפים. במאמרים ארוכים ינסו לשוא..."** (85) לעומתם — מרתקת ההשוואה עם הפנטומימה הקבוצתית של היהודים הבהולים, המבקרים בארץ כתיירים עליזים: **"מהומת תיירים סואנת. רובם קשישים. אבל מנהגם כילדים שהמורה עזבם. ורובם, גברים ונשים, חבושים כובעי טמבל כחולים, טריים, שעליהם מודפסת בעברית ובאנגלית הכתובת: 'חג עשור לישראל מקלט שארית הפליטה'. הם עטים על הדלפק ומרעיפים על המזנונאי דברי שנינה ביידיש. זקוקים בדחיפות למשקאות קרים. לטואלטה. ומפלסים דרכם בין השולחנות, מתאמצים להיקלט בין הבחורות והחיילים המוזנחים. ..."** שלובים בקטע תאור פרטני וטון אירוני המקנה למציאות זו משמעות נלעגת. שנינה נוספת מצוייה כאשר לפרטנות ולטון האירוני נלוות משמעויות שהמחבר המובלע מקנה לתיאוריו: **"מפעם לפעם גועש באחת הפינות פרץ של צחוק חריף, כאילו נפל מישהו קרבן למהתלה אכזרית."** (269)

■ הפרובינציה

דימוי המקום מעמיד כפר־אירופי מרוחק בגשם, שאנשיו (חברי יוני) לוקים במשהו אטום, מסתגר, יהיר. אורחות חיים חדגוניים ומדכאים בתוך חוג סגור ומחייב עד דכא מצויים בכפר. המסלולים כבר נחתמו ונקבעו. ישנם מנהגים נחרצים והדמויות משועבדות להם. מאידך — אצל אותן דמויות קיים הביטחון ששייכותן למקום ממילא מבַטחת אותם מפני העולם הרע. מול כל הזדים האפשריים הם "ממילא" שייכים פנימה, לא זרים, לא מגוחכים, לא נאבקים על מקומם. ליישות חיים כזאת ולתגובות אנוש כאלה נהוג לקרוא "פרובינציה" או "פרובינציאליות" תמימה קרתנית ומוגבלת באופקיה. הדרך היחידה לפרוץ סגירות קרתנית זו, בה חש יוני, היא לברוח מהמערכת, להסתלק מרשת פרטי קיום לוֹכד. למחנק החיים ללא אופק נלווית עריצות טוטאלית של אב מרשים וכבד, ראש משפחה שהוא ראש שבט רב אוטוריטה. סמכותו מיושנת כמושגיו, אך על פי חוקת הפרובינציה — הישן עדיף על החדש. סמכותו של האב ודאית ועריצה, נוסח אבות־הפרובינציאליזם הצרפתי, אותם היטיב לגלם בסרטים השחקן הצרפתי ז'אן גאבן. אני מזכירה את סרטיו ואת הדימוי של כפר בגשם כדי להפקיע את קיבוץ "גרנות" מהלוקאלי ישראלי. כך יבלוט יותר המעמד של עיצוב המקום כחברה פרובינציאלית, שיש בה תרבות הנרתעת מהעולם הגדול — הן מתוך פחד והן מתוך בוז והתעלמות.

הבן התמים נחנק בכפרו, אך עולמו עוצב באותו כפר. לכן הוא יודע, מראש, שישנו מקום "נכון", ומגן, בו אדם נולד וגדל, וזולתו — אין עולם אפשרי. (בריחתו תהיה תוך הכרה עמומה, שאין עולם אפשרי אחר. אפשר "ללכת לפטרה" כלומר להתאבד.) כאמור, באורח פאראדוקסאלי, הוא שואף אל העולם האחר, אותו הוא מגדיר בכליו הנאיביים, המצומצמים, כעולם שהוא גם "רע מאד" וגם "טוב מאד". הוא רע מאד, מפני שבו מצויים כל הכוחות הפוגעים תמיד באנשים התמימים "שלנו": **"הנה בחור כמו זרו... הלא כל העולם רץ אחריו עם סכין ביד מאז שהוא היה תינוק וכל העולם רצה להרוג אותו וכמעט גם הרג, הגרמנים, הרוסים, הערבים, הפולנים, מי לא. יונים, רומאים, פרעה. כולם ביחד מתנפלים כמו חיות רעות לשחוט בחור עדין נפש ושמנגן על גיטרה בחסד עליון וחושב מחשבות יפות ומלאות רגש."** (278)

קריאת קטע זה כהוכחה למבט פרובינציאלי איננה בתיאום עם דרכי ההצגה של הרומאן. קטע הרהורים זה של יוני ממחיש, ברומאן, שֶיוני מתחיל לתפוס את צדקת דור האבות. בקטע הרהורים זה מבין הוא את עדיפות דור האבות על דורו שלו. אך כאשר אני בוחנת, אולי מתוך ניגוד לדרך ההצבעה ברומאן, את הרהורי יוני, הרי אין זה ניסוח ילדותי־פרימיטיבי של אמת גדולה, אלא אמת פרימיטיבית המשתלבת עם הפן האחר, הקוטבי: ראיית כל העולם האחר כ"טוב מאד" — המסמן את כל האפשרויות הפתוחות, החסרות במקום בעל תרבות שדופה, שאין למה לצפות בה. כך חושב יוני: **"יש מקום מן המקומות הרחוקים, שבהם הכל ייתכן והכל עשוי להתרחש, הישג פיתאומי, אהבה, פגישות מוזרות... בני אדם אמיתיים... עושים את דרכם עכשיו אל המקומות שבהם מתרחשים החיים... בערים הגדולות מתחלפים אורות הרמזורים... שלטי פרסומת מהבהבים בשלל צבעים. בזינוקים קפיציים מגמאות המכוניות החדישות את חלקת הכביש שבין רמזור לרמזור..."**

ראוי להבהיר, דווקא בעקבות הציטוטים, שהמונולוגים הפנימיים ודרכי הצגה נוספים המסכמים את ציפיותיו של יוני, מובאים במבע משולב עם קולו האירוני והחריף של המספר. יוני מוחזק בעיני עצמו כמבוגר היודע את דרכו, אך זהו דימוי עצמי מוטעה. שלטי הפרסומת ומכוניות הפאר המחליקות כאידאל אוּרבאני של האפשרויות הבלתי מוגבלות הם דוגמא לטון האירוני הנוצר משילוב ההרהוריו של רואה עולם התרבות הגדול דרך אותם סרטי קולנוע במֶשֶק, שבהם בוחר אדם הקורא רק עתוני סְפּוֹרט, עם הנחייתו האירונית הנמרצת של המחבר המובלע.

■ אפרים ויוני

האם "מנוחה נכונה" הוא סיפור על גיבור פרובינציאלי, שאינו חורג מעולמו? האם ראייה כזו נעשית מתוך קריאה מתואמת והרמונית עם דרכי הכתוב של המחבר המובלע, או שראייה זו היא "מאחורי גבו" של הרומאן? התשובה אינה חד משמעית. מרוץ העלילה, סוג הדמויות, עיצוב הרקע החברתי־הסטאטי ויתר דרכי הכתיבה מציגים עולם ותרבות בהם לדמות המחפשת אין הבחנה כנגד מה עליה למרוד, ואין לה על מה להיאבק בתוך ההוויה. ברומאן זה היא איננה יכולה לבחור במאבק תוך קונפליקט החותר לשינוי המציאות, אין לה אלטרנטיבה של פרידה (זו אלטרנטיבה מדומה) ואין לדמות יכולת של הגבהה רוחנית מעל סביבתה, תוך השלמה מדומה עם היום־יום. העולם עמו משלים יוני איננו טוב יותר מזה שממנו ניסה להסתלק. זו חברת תרבות שדופה, שהצדקותיה הגדולות קשורות לעצם היווסדה על ידי דור ההורים, ולא לתהליכי ההווה שבה. תהליכי הווה הם תהליכי רדוקציה.

יוני, הדמות המרכזית, אינו חושב ואינו מחליט. הוא ממתין שגופו יחליט. לאחר המתנה ארוכה הוא פורש לו, ולאחר העדרות סבירה הוא חוזר, כשתרמיל הצד הרוחני שלו, הכולל מפות הארץ וחוויות סירוב להתבגר, נשאר, בעיקרו, דל כשהיה. לכאורה הוא התבגר להבין שהשינוי צריך להיות בקרקע נפשו, מה שהובן ב"אפרים חוזר

לאספסת" (ומה שיוֹני קולט משפינוזה). אבל, הואיל והוא אינו בר חשיבה הוא נשאר ילדותי למחצה התופס אי אלה דברים עמומים בגנות עצמו ובזכות האבות ובגנות העולם הרע (אני מדגישה שבעיני ראייה זו של הועלם הרע, שכולו נגד כל היהודים, הוא חלק אינטגראלי של תפיסה פרובינציאלית) הוא חוזר ומקבל את התפיסה ש"כאן" העולם מצומצם אך נכון, אליו אתה שייך ובו נולדת. הוא מקבל את קרתנות התפיסה שאפשרויות קיום אחרות הן אלטרנטיבות פסולות או מדומות. (תפיסה זו מוצגת על ידי מכלול דרכי הכתיבה והערכים של הרומאן כעובדה, שגיבורו, למד להכירה, אך אין היא עובדת "בשטח" אלא עובדה־רוחנית, סוג של תפיסת־עולם, לא סוג של עולם, וזה — שייך למושג "קרתנות").

כאפרים, גם יוֹני אינו דברן, אך יוני הוא מעין הגשמה נֶלְעגת של אפרים, ה"חצירניק", החוזר לאספסת לאחר מתחים פנימיים גבוהים של חשבון נפש, הנראים רק לכאורה כשתיקה. אפרים עובר התרחשות של תנועת ההכרה והוא מגיע לתודעה בהירה, שהשינוי הנכסף עיקרו פְּנִימִי. אנו עוקבים אחר זרימת התודעה, אחר זרימת ההרהורים של אדם שאינו בורח מחשיבה, אלא היא כלי עבודתו המרכזי למרות שהוא "חצירניק". יוֹני — לעומת אפרים, רק מתנהג ומגיב. זרימת מחשבתו המצומצמת נמסרת באורח נלעג. הוא חסר הכרה בהירה. הפרימיטיביות היא אידאל בעיניו (לרימונה אהובתו יציע לחיות כאילו "ראשונים" אנחנו בעולם, כאילו לא נולדנו אל תרבות קיימת, שחובה להתייחס אליה. האין זיקה בין "ראשוני" ל"פרימיטיבי"?) יונתן מגיב פיזית ואמוציונאלית, תוך בריחה מהגבהת מצבים לבחינתם מתוך ריחוק. בתחום מעומעם של תגובות הוא, בעצם, נשאר. יוני הוא **הגשמה נלעגת**, גמדית, של לבטי דור יוצרי היישוב כאפרים וכיוֹלק.

■ ממשות, מיתולוגיה, אירוניה — השילוב

סיפורו של יוני מוגש כמסע מיתולוגי. במסעו אחר חיפוש "האמת" הוא מצוי בנוף אוטנטי, בעל שמות מוכרים ואיפיונים חדים. בדרך ל"עין חוצוב" בנוכחות צבאית מנומנמת וכו' — בתוך נוף, המתפקד בכמה אופנים ביצירה, ניתנים לזיהוי רמזים על שיאו של מִבחן מיתולוגי. יונתן התכוון להגר לעולם הרחב. הוא מגיע, שלא לפי תוכניתו אלא לפי "קרקע נפשו" אל מקום הגורל. **"מה שנשאר לי לעשות עם עצמי אחרי שנתתי להם כל מה שהיה לי, זה ללכת הלילה או מחר בלילה לפטרה ולמות לטובת העניין. בדיוק כמו שעשה הבן המחורבן של שאול המלך בתנ"ך... כל הכבוד יונתן הישן, זה שעל במותיך חלל."** נופם החיצוני של הרהורים אלה הוא מעין "תופת". מקומה "למטה", כגיהנום. "פתאם אש קרירה וכהה" "הצוקים האדומים והצוקים השחורים" בשטח חבויים "אנשים שחורים" "מכתשים כחיות קדומים נוראות" ויונתן מהרהר הרהורים על מצב מעבר לחיים עלי אדמות. בלשונו: **"תדע שהחיים זה לא הכל. יש עוד עולמות של אבן שחורה ושל אספלט ביטון ושל מלח לבן ארסי."** מסעו של יונתן קשור בנסיונו להגשמה עצמית, דרך חיפוש ה"אני". הגירסאות של ירידה לשאול בספרות הן מבנה מרומז המגביה את הסיטואציה ושולח את הגיבור הספרותי למבחנו מעבר לחיים, לרכוש ידע על גורלו ולהתמודד עמו. הזכרתי את ממשות הנוף, ואת רמזי המיתולוגיה בנוף זה (הנוספים לחמרים מיתולוגיים בחזית הרומאן כ"קסמי צ'אד" ופיתוחם בטקסט). ממשות הבנויה מחומרים ריאליים, הגבהתה המיתולוגית והנמכתה האירונית — בשילוש זה מוגש הרומאן.

נזכיר ארבעה דרכי אירוניה בטקסט זה — **ראשית** — הטון האירוני הקיים בטקסט המסכם את דרך מחשבתו של יוני במבע משולב עם קול נוסף. **שנית** — אי מימושו של השיא המצופה. היתה הגבהה מיתולוגית של ההתמודדות, סיומה המגוחך "מפיל" את הציפיות והפער בין הציפיות לבין מימושן יוצר הגמדה אירונית. **שלישית** — הפרכתו של הרמז המטרים - בתוך מבנה היצירה מצוי רמז מטרים לבריחה או להתאבדות. בראשית הסיפור קיבלנו "הכנה". יוני ברח פעם למדבר, כאשר נודע לו שאִמּוֹ מתה בהיוולדה. גם ברמז המטרים, המכין את הבאות, הרהר בבריחה "מהכל" או בהתאבדות. הרמז המטרים מתבדה כהגשמה נלעגת. סיומו של המבחן הוא אגבי וסתמי. את חשבון הנפש המצומצם ערך יוני בנסיעה בטרמפ, בדרך לגיהנום. לאחר אי אלה הקאות קלות הוא משתחרר. אך בכך לא שגיא — **אלמנט רביעי** הוא נכס בזכות עצמו — יוני אכן עבר מהפך תוך התמודדות איתנים, והגיע לכלל הישג נדיר, לו ישאר נאמן עד תום. בל יהא הדבר קל בעינינו — יוני, אכן, הפסיק לעשן! כך מוגשם חלום ההשתנות והחופש ויכולת הבחירה על פי שפינוזה. השינוי המדהים אינו שולי, הוא מתרכז בתודעה הבהירה והוא מאבק אינטלקטואלי — יוני חוזר ומונה אחת לאחת את השעות בהן הוא עומד בגבורה בגזרת ההחלטה להפסיק לעשן — והוא מצליח! הפרקים המסיימים את הספר, המתארים בקצרה את שובו, נבדלים מהקודמים בכך שיוני, אשר כשבוי בידי החברה הֶרבה לעשן, מאפרות מלאות היו בחדרו המלא עשן, בהשתחררו, בחלק הסיום — חדל הוא מפִּיחוּת זו.

■ ההגשמה הנלעגת

מה מוצג באורח נלעג? מה לא? נלעגת סכנת ההשמדה וההרס שהכל ברומאן מדברים עליה והיא מתממשת במלחמה "קלה" - מלחמת ששת הימים. נלעג יוני לעומת אביו ולעומת ציפיותינו וציפיותיו מחתירתו לאיזו אמת גדולה. נלעגת האחווה היהודית־ערבית בין בדואי לבעל בית קפה בבאר שבע, הפחד היהודי ערבי כדחליל בגינה, נלעג הזר החדש כפילוסוף יהודי, המביא עמו את רעיונות שפינוזה "בבקיאות זעומה — ולהיטות עצומה" (היפוכו של פילוסוף). נלעגת הורדת בני האדם לדימויים של בעלי חיים, בסיטונות. יונתן מקביל לכלבתו טיה, רימונה כמוה כצב שלה, עזריה מאופין באפיוני חתול, ממנו טעם במלחמה, חווה היא זאבה, קצין בדרך דומה לג'אמוס מביצות החולה. הדימויים מעשירים את אפיון הטיפוסים, אך נוצרת רדוקציה של בני האדם ששיאה — שפינוזה ההופך לכינוי "שימפנזוזה". גם הדראמות הגדולות של משולשי האוהבים מתגמדות למשולשים מינוריים, בלי היופי שיתכן בעיצוב מינורי. וכו'. על רקע דוגמאות לא מפורטות אלה אצביע על ה"גדול קטן", על כוחה של ההגשמה ונלעגותה גם יחד בניתוח של שני משפטים מתוך הסיכום של המנוחה הנכונה:

משפט: **"עזריה שירת בסדנת הפיקוד, עבד כמו שד יום ולילה, סרן זלוטקין קרא לו המלאך שלנו, ואחרי הניצחון העניק לו דרגת סמל."** (380־381) זהו משפט אינפורמטיבי "תמים". **"גדול קטן"**: לכל ארכה של "מנוחה נכונה" עלינו להכריע אם עזריה הזר (עזר־יה) הוא שֵד שהופיע פתע או מלאך גואל. יש בו מזה ומזה. בסיום אנו כמעט נתבעים להכריע האם הוא שֵד לגבי יוני הוותרן, או מלאך של רימונה והקיבוץ. המונחים הם מיתולגיים. כוחות המתמודדים על נפשו של אדם, גבוהים ממנו ומפתים אותו. המקסים בטקסט הוא המימוש האירוני, שאינו מבטל את הניגוד הטיטאני אלא מיישמו במציאות של ממש, קסם הנפילה האירונית שבעלייה בדרגה. בין שד למלאך הגשים עזריה את חלומו על עליית מעמדו הצבאי שנשתבש.

משפט שני: **"הוחלט שאולם הספורט ההולך ונבנה בתרומתו של ידיד ציוני ממיאמי ייקרא על שם איתן רביד."** במשפט סיכום תמים זה, אינפורמטיבי ומלא מעשים חיוביים של הגשמה, מתרוצצים הרבה גוליברים קטנים כליליפוטים בארץ הענקים: אולם הספורט נבנה כתחליף לרעיון המקורי, שנדון בהרחבה, לבנות ספריה או להקים בית תרבות או בית מוסיקה. צורך הוחלף בצורך. הידיד הציוני הוא, כמובן, מליונר אמריקני. תרומתו הנה תחליף כפול — תחליף לחברותו, לשעבר, בקיבוץ, ותמורה לתביעת האבהות על יוני! הבניין ייקרא "על־שם" — שם משפחה לא היה לאיתן רי"ש לאורך כל הכרותנו עמו כחבר משק בוֹטֵח ושולי. בן גילו של יוני. עתה הוא תכשיט יקר, רביד ויש לו "יד ושם". איתן הוא איתן, שנפל חלל על במות המלחמה במקום יונתן הנסיך בן יולק, ואנו כל כך חששנו לחיי גיבורנו המתלבט.

■ סיכום

בראשית המאה כתב ברנר כי ההווייה הארצ־ישראלית נזילה מדי ואינה יכולה להעמיד ז'אנר כרומאן המחייב עיצוב רקע יָציב ודמויות נעות על רקע חברתי נתוּן, שלעתים הוא יותר מרקע, הוא חלק מהנושא. מאז ברנר הוגשמה, כמובן, המהפכה הא"י המאפשרת להעמיד "רומאן" על רקעו היציב. אך, בעקבות זרימת הזמן והנורמות, הרומאן החברתי "מנוחה נכונה" מציג הצלחה זו לא רק כהגשמה, אלא כהגשמה נלעגת. הרומאן, כז'אנר ספרותי בעל חוקיות, בעצם הכתבו כרומאן העוסק בחומרים חברתיים, גם מעצב את הענק וגם מגמדו. הגיבור הראשי — גם הוא גדול כילד קטן. זהו, לדעתי, האתגר הכולל של "מנוחה נכונה" "הכשלון הישראלי" — גם כהצלחת הפנומן ההסטורי, גם ככישלון. סימולטאנית.

העלילה, הדמויות, הדימויים, היחסים המטונימיים בין יוני לחברה, קוי המבנה והשימוש בחומרים הישראליים מצביעים על מרכזיות מכוּוֶנת לכפילות זו — "ההגשמה", ו"ההגשמה הנלעגת". הגשמת החלום היא רדוקציה במציאות, תהליך של התגמדות והפחתה, אך היווצרות המציאות הזו היא פנומן היסטורי ממשי. היכולת לעצבו באמנות כממשות נלעגת, מאשרת את חיות התופעה, לא רק את נלעגותה. נוצר מעין צרוף אוקסימורוני של מושג והיפוכו הקיימים כיישות חיונית אחת: ה"הגשמה" קשורה לגובה: "הגשמה חלוצית", "הגשמת חזון", אך זו הגשמה נלעגת. לא גבוהה. החלום אכן מתמודד עם המציאות ומצליח ליצור אותה. ישנה הכרה בנסיבות גשמיות וּבתַפְקוּד ברמה ארצית. היצירה נוטלת מלא חופניים ממרחבים קיימים. כך, באורח פרדוקסאלי, האירוניה איננה רק הצבעה על הפער בין הגדול לקטן אלא הוכחת קיומו של אותו ממש גשמי, ארצי, קיים. לא חלומי.

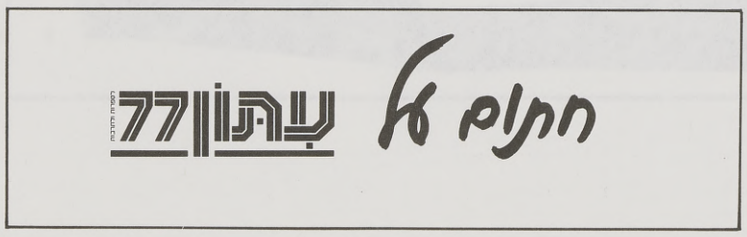
לעומת הישג העיצוב הסטאטי — המתח בין חלום לשברו תוך מימוש אמנותי של שניהם — החלום (עזריה, יולק, נקודת תצפית של בדיקת דברים על רקע היבט הסטורי ופילוסופי, המקבלים את היש כהישג פרי בחירה) ושברו — פנומן חברתי תרבותי הסטורי לוקאלי. לעומת הישג העיצוב הסטאטי עולה חולשת היסוד הדינאמי.

היוצר מחזיק את הדמויות בתנועה, לא בפעולה. הן נמצאות בתנועה של מקום, של זמן, הן מוצגות בסיטואציות חדשות, משנות את זיקותיהן אשה לרעותה — אך הגיבורים אינם מפעילים או פועלים על אנשים, על מצבים. הם אינם משנים, אינם משתנים.

חולשה זו ניתנת להוכחה ספרותית בכך שהמחבר המובלע חיפש דרכים רבות להסתיר את העדר הדינאמיקה הממשית. ליצור ניגוד מפתיע בין דורות, בין יחיד לחברה, בין אדם לאדם, להעמיד קונפליקטים מקדמי עלילה מתוחה על פני השטח (יעזוב או לא יעזוב, יחיה או ימות, יפרדו או לא יפרדו, זוג או משולש, של מי הילד/ה?) הדינאמיקה הזו של מרוץ העלילה נראית לי משעממת, משהו נע על פני החומר הואיל והוא צפוי מראש ומוכר מראש. כולנו מכירים אפשרויות אלה, והדמויות ברומאן אינן עומדות מול גילויי חדשים המחייבים תגובה. הן נעות כבתסריט מוכר מראש, בלי אלטרנטיבות של ממש — לא השתנות מבפנים, לא שינוי החברה ולא נטישתה. השאלה של חוט העלילה "אז מה קרה אחר כך" מעניינת פחות מגיבוש מרתק של טיפוסי אדם וקטעי מציאות חברתית, ונפשית, במבט אירוני.

היסוד הסטאטי קיים במרחב בו זמני. זו מציאות רבת כוח (כוחה מחניק!) במבט המגמד באמצעות האירוניה המורכבת והמתוחכמת, החריפה והשנונה. אני מפרידה ומבדילה בין "ההגשמה הנלעגת" שכל דרכי היצירה מובילות אליה, לבין השיפוט שלי, כנראה מעבר לכוונות הטקסט, להעמיד את המציאות כפרובינציה תרבותית, שאין מה ואין אפשרות לשנות בה. פרובינציה התופסת את ה"כאן" מול "העולם הגדול" שהוא פיתוי ואויב, "הכל" ו"לא כלום" גם יחד, וכך, בראייה זו, דוחקת את בניה המתלבטים באמת (החסרים בסיפור) החוצה, כבורחים מתוך גיטו. ■

יאירה גנוסר



"דלק" מכניסה דם חדש למנוע!



אם אתה רוצה שהמנוע יחיה יותר שנים, אתה חייב לעשות משהו בנדון. תן לו דם חדש. תן לו שמן חדש: ■ שמן המגלה כושר עמידות ממושך יותר! ■ שמן שיסלק את הפיח והחלודה! ■ שמן שיוריד את חום המנוע! ■ שמן שיפחית את השחיקה! ■ שמן שיחדור לכל פינה במנוע ויחליק את פעולתו! בקיצור — תן למנוע שלך "דלקול SF 20-50". שמן משופר שמסוגל לעשות את כל הדברים הללו ועוד רבים אחרים.

כל המבחנים מראים כי שמן המנוע "דלקול SF 20-50" הוא בעל השפעה חיובית על בריאות המנוע ואורך חייו. היכנס לתחנה הקרובה של "דלק" ובקש "דלקול SF 20-50" משופר!

דלקול SF 20-50 משופר

דלק

אף טיפת דבק לא מתבזבזת

"צמיד" - דבק פלסטי לחסכון פנטסטי



"צמיד" עם המכסה החסכוני

מסתבר, שאחוז גבוה ביותר של דבק פלסטי מתבזבז בשל התייבשות הדבק אל דפנות המיכל. עם צמיד זה לא יקרה לך, כי בצמיד פתח היציאה של הדבק הוא צר, קל לסגירה ולכן גם חסכוני.

"צמיד" נוח וקל לשימוש

הפתח הצר חוסך לך שימוש באמצעי עזר למריחת הדבק (מקל או אצבע) כי ניתן להשתמש במיכל עצמו בתהליך נקי, קל ונוח.

"צמיד" בחנויות טמבור

צמיד מיוצר ע"י טמבור וניתן להשיג אותו בחנויות טמבור.
קנה דבק פלסטי צמיד והחסכון כולו שלך.

טמבור

טרי...

חלב הומוגני הוא חלב טרי, בדיוק כמו החלב בשקיות. גם את החלב הזה יש **להחזיק בקירור**, וגם אותו מביאים בכל בוקר מעשרות מושבים וקיבוצים.





חדשות טריות מתנובה:

חלב הומוגני, טרי ונוח
(או בקיצור: הומוגניטריונוח.)

הומוגניטריונוח

הומוגני...

בכל העולם מעדיפים עכשיו חלב הומוגני:
חלקיקי השומן מפוזרים בתוך החלב באופן שווה לחלוטין.
התוצאה פשוטה:
חלב טעים, ואחיד בטעמו.

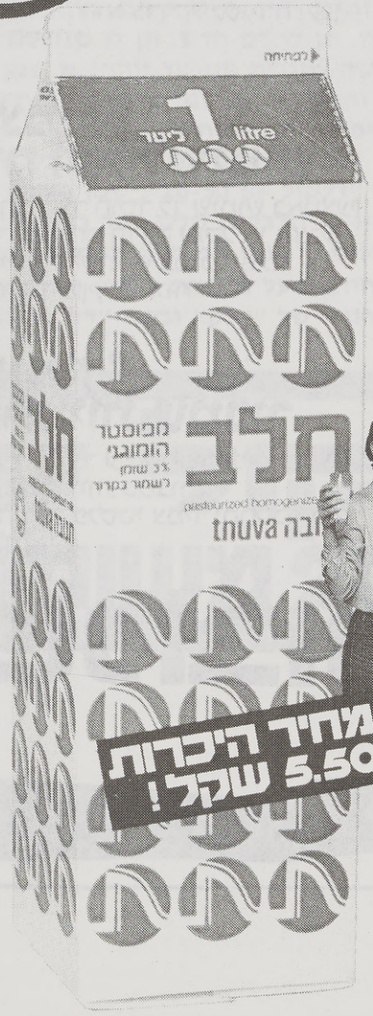


...ונוח!

זהו! מהיום והלאה יש חלב טרי בקרטון! נוח לאחסן אותו במקרר, ונוח להגיש אותו לשולחן! הפתח המיוחד מאפשר לך למזוג את החלב בנוחיות מירבית!
חלב הומוגני, טרי ונוח! זה החלב של עכשיו! כדאי לך להביא אותו הביתה!









חדש!
מחיר היכרות 5.50 שקל!

תנובה

כל טוב מן הטבע

החלב של עכשיו.

מודרני, חדשני, רוחני - בנק המזרחי.

מספר 1 בישראל



ליאור
קופת הגמל של שנות ה־80



בנק המזרחי המאוחד
חדש בבנקים

מערכת "שיא" (ONLINE)



מערכת תקשורת מחשבת מהמשוכללות בעולם הבנקאות
משופי "שיא" מקושרים ישירות למחשבי הבנק ומספקים לך:
בלחיצת כפתור, תוך שניות ספורות
מידע מעודכן על מצב חשבונך.
מצב תיק ההשקעות שלך ועוד

בנק המזרחי המאוחד
חדש בבנקים

בנקפון



בנקפון
שירות בנקאי טלפוני, לשירותך
משעה 15.00 ועד 22.00. עכשיו
אתה יכול לבצע את כל פעולותיך
הבנקאיות בשעות הפנויות שלך
באמצעות הטלפון.
עכשיו יהיה לך זמן...
בנקפון על הקו.

בנק המזרחי המאוחד
חדש בבנקים

שיא חדש בבנק המזרחי

שיא-כל



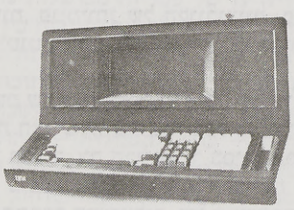
"שיא-כל" מחשב אישי ללקוחות בנק המזרחי

בשיא כל:

1. תוכל לבצע את פעולותיך במהירות מירבית מבלי לעמוד בתור.
2. תקבל דף מודפס ומעודכן של פעולותיך האחרונות ויתרת חשבונך (בהעברת כרטיסך בלבד).
3. תקבל במהירות מירבית דף מודפס ובו פירוט שווי תיק ניירות הערך שלך.
4. גם אם חשבונך אינו מתנהל בסניף בנק המזרחי המאוחד בע"מ, בו נמצא ה"שיא-כל", תוכל לקבל המידע הנ"ל על חשבונותיך.

בנק המזרחי המאוחד
חדש בבנקים

"תמנ"ע" - תקשורת מזרחי ניירות ערך



מערכת תמנ"ע מאפשרת לך לתת הוראות לבורסה עד השעה 12.30. באמצעות מערכת תמנ"ע אפשר לקבל שיערוך תיק באופן מיידי.

בנק המזרחי המאוחד
חדש בבנקים

אמביוולנטיות בין אדם לסביבתו

א.ב. יהושע; גירושים מאוחרים; ספרי סימן קריאה; הקיבוץ המאוחד; 338 עמ'; 1982.

עֵל אף השינויים הרבים שעברה יצירתו של א. ב. יהושע בז'נאר — ספור־קצר, מחזה, רומאן — ועל אף השינוי המהותי במקומה של נקודת הכּוֹבד — מן האבסורד המנוּכּר אל הריאליסטי המעורב במציאוּת, הנה לא השתנתה המגמה המאפיינת את דרך ההתבוננות באדם ובסביבתוֹ. זוֹ עקבית מאוֹד בהכרה כי שִׁיקוּף אמיתי של חיים יתכן רק בראיה אמביוולנטית שלהם. גם בשעתוֹ, כאשר נטענה הטענה כלפי כתיבתו של יהוֹשע בדבר חלקיותה של המציאוּת המתוארת בה, ושימת־כּוֹבֶד של ההתבוננות על חלקיוּת זוֹ או על תכונות מסויימות מאד המתגלות באדם ובעולמו הסובב, תוך הזנחת רבדים אחרים מן המציאות, גם אז היתה זו הסתכלות רב־משמעית, אשר מסקנותיה לעולם אינן חד־צדדיות בהצגת העולם האנושי. כך עמדו אנשי יַתִּיר, כאשר הצדק עם האֶשֶׁם לצידם גם יחד, כך הוצגו שתי תפיסות עולם מהופכות בדמויות המפקדים ב"המפקד האחרון", כך הובן העולם הפסיכוטי ב"לילה במאי" או ב"טיפולים אחרונים", כך התערבבו גישות הומניסטיות מתוך קרבה ואהדה אל הדמויות עם ביקורת חריפה וגרוטסקית מצד היוצר בספורים כ"מול היערות" או ב"בסיס טילים 612".

תפיסת המציאות מעולם, אם כן, לא עמדה ביצירת יהושע על הצורך להציב מגמה דידקטית בְּרוּרָה וחד־משמעית, המכוּונת אל דרך אחת של הבנת העולם האנושי. מטבע הדברים, הספר היחידי המתאפיין ברצון להציב מֶסֶר ולבטֵא השקפת עולם שיש עמה כיוונים מעשיים, הוא ספר המסות "בזכות הנורמליות". זהו אולי ההבדל הגדול שבין כתיבת פרוזה שהיא בגדר "ספרות יפה" לבין כתיבת מאמרים פְּרוֹגרמטיים. הראשונה היא רב־משמעית באופן קליטתה את הריאליה, פנימית ונפשית או חיצונית־חברתית, והשניה חד־משמעית, בעלת הֶכְוֵן מדריך הניזון לעתים אף מאוריינטציה פוליטית.

אף שבספרים האחרונים של יהושע קימת אוריינטציה כזו ומשוקעת, בגלוי או בהסתר בין דפיהם, הרי אין היא אֲמַת־המידה לשפיטתם ולהערכתם, בוודאי לא אמת־המידה העִיקָּרית או היחידה. מקומה אז הוא במילוי החלל, בציור ה"מִילֶיֶה", בהעשרת הדמויות, בגיבוי של רקע או של מערכת קיום אנטי־תזית למערכות הראשיות, ביצירת אפשרויות אִירוֹניות של ראיה מורכבת מפרטים רבים ככל־האפשר, וכיוצא בזה תפקידים שאורינטציה חברתית יכולה להיות מֻנַּעַ להם. עובדה היא, כי אף יצירות שקשרן עם ההוויה החברתית שלנו בארץ, כאן והיום, הוא כה ברור וחזק, לא השתחררו מן המאפיינים הפראדוכסליים המיוחדים שציינו את יצירתו של יהושע מראשיתה.

לעתים הדבר הוא כה קיצוני עד שהוא יוצר אצל הקורא המצוי קושי באורח ההבנה והקליטה. מצד אחד הוא מעיין בספר שהעולם המתואר בו קרוב מאד אל ליבו, מוּכּר וידוּע, לעתים עד שידפון, שיש בו צילום ועֵדוּת לבעיותיו שלוֹ כפרט בתוך משפחה או כפרט בתוך חברה ומדינה, בְּוַדַּאי — כפרט בפני עצמו, ומאידך הוא יוצא המוּם מהופעותיהם של אלמנטים בתוך אותו ספר שאין הוא מסוגל, כקורא מצוי וממוצע שאינו מוכן להפתעות, לקבלם כמות שהם. אלמנטים אלה המאפיינים הוויה אנושית מוּרכּבת, מסובכת ומפותלת עם עצמה, לא כל שכן עם סביבתה, הם פעמים רבות קשים לקורא ובלתי־מסתברים. שאלותיו לגביהם — האם יתכנו דברים כגון אלה במציאות היומיומית? — הן שאלות מובנות אולי, אך אין להם הצדקה כשהמדובר בעולם מטאפורי, עולמה של הספרות.

אין צורך לחזור כאן על ההנחה הידועה שהספרות, כמו כל אמנות, מחדדת את נקודות התצפית שלה כלפי אובייקטים סלקטיביים, ומכווצת באורח אינטנסיבי מאד אירועים ותופעות אשר במַסֶּכֶת היומיומית של חיינו הם מתפזרים בטווח רחב של ימים, שנים ומקומות, ומאבדים כך את חריפותם וחידודם.

נטייתו של יהושע להעמיד מערכות אינטנסיביות כאלה המצופפות תופעות יוצאות דופן, אך שרירות וקיימות בכל חברה ובכל פרט, ידועה כבר מן הספר הראשון שלו. העובדה, כי בספרים מאוחרים יותר נהג להטמִיע תופעות כאלה בריאליה המוכרת, לא נבעה מכך שאין מקרים מיוחדים ומורכבים, אלא דווקא מן ההכרה כי כל המציאות שלנו היא כה בעייתית, עד כי אין כלל צורך להתרחק ממנה כדי להעמיד עולם מוזר.

מסתבר, שאת הזָּרוּת ו"האֲחֵרוּת" ניתן למצוא בתוך תוכה של הוויה שעד כה נהג המחבר להתנכר לה מתוך הנחה שהיא שטוחה, קונבנציונאלית ובנאלית. מסתבר, שמתח בתוך פנימיותה של הבאנאליות, פנימיותן של הקונבנציות, פנימיותה של מציאות היכולה להתפרש באורח דיליטנטי, מתח כזה לא רק יכול להיות קיים אלא אף יכול להיות מעניין ומרתֵּק.

זהו, אֶבֶן־כיוונו של הספר האחרון, כשם שהיה זה כיוון הכתיבה שהתייצב בסיפוריו המאוחרים וברומאן הקודם. המציאות האנושית, שהוצגה בכל סיפוריו של יהושע כמערכת פרוצה מאד, בה הכל הפקר ומותר, בה הכל עומד בסימן הסכנה וההרס, מציאות זו איננה משתנה בתפקודיה ביצירה. היא רק עומדת במתח רב־יותר עם מציאות אחרת, מוכרת, מרובעת, של החברה הישראלית, של המשפחה הישראלית, של העיר והרחוב, של המשרד ובית־הספר, בית השָׁכֵן, בית הסוהר ואכן, גם בית־המטורפים.

מאד קשה לי לקבל פרשנויות אליגוריות בכתיבתו של יהושע, מה עוד בכתיבתו המאוחרת, וכבר הצגתי לא אחת את נטייתי לראות ביצירותיו התבוננות פסיכולוגיסטית בעולם ולא התבוננות אליגורית. דומה, כי קיומם של קשיים לכֹח האינטרפרטציה של הקורא בתוך הטקסט מולידים שוב ושוב נסיונות אליגוריסטיים שונים אשר לא רק נראים בעיני כושלים במקרה של יצירה זו או אחרת, אלא הם קודם כל מצמצמים את היריעה ומגבילים את גודש האפשרויות הפנימיות־הנפשיות העשויות לעלות דווקא מתוך המורכבוּת והקושי. הנסיון לזהות דמות או מַעֲשֶׂיהָ של דמות כלשהי עם תפקיד מוגדר בלאום או בחברה הישראלית או עם דמות ארכיטיפית מן המקורות (כמו "נביא" או "שליח", לדוגמא) כופה על המערכת דעות שרירותיות מן החוץ אשר לא תמיד יש להן הצדקה, לבד מנוחיותו של הקורא. דומני שיצירה ספרותית טובה נמדדת דווקא באי־הנוחות שהיא יוצרת אצל הקורא והפרשן, אולי אף במועקה הקיימת בו נוכח הקושי, אי־ההבנה, התדהמה או ההפתעה שדמות או אירוע יכולים להשליט בו או עליו.

לא אחת נדמה היה לי בשני הרומאנים האחרונים, "המאהב" ו"גירושים מאוחרים", כי יהושע פוזל אל עבר מציאות נמוכה, של דמויות ושל קוראים גם יחד. אך עובדה היא, לגבי פחות, שבשני הספרים ניתנה תמיד מכת־נגד ברבדים אחרים, של דמויות אחרות ושל מציאות פנימית אחרת. אילו היה המחבר מסתפק, דרך משל, במיצוי ההוויה האנושית דרך דמותו של קֶדמי, עורך־הדין שב"גירושים מאוחרים", הייתי דורשת את הספר בביקורת מחמירה ומתוך עמדה נמוכה. אך קדמי, כמו גם ביתו וסביבתו, הם המסגרת הבאנאלית עליה דיברתי קודם לכן; הם הממוצע, המצער אולי, אך המצוי מאד, ומסתבר שאף ליד ממוצע כזה, בתוך ביתו, יכולים להתרחש חיים כאלה אשר לא רק שאֵינם פשוטים אלא בסופו של דבר אף עשויים להכּוֹת בהֶלֶם את המתבונן בהם. גם ההתמודדות העקבית בין הממוצע והבאנאלי של חיינו, אם בדמויות ואם באירועים, לבין המסובך והמפתיע, בדמויות ובמצבים, היא ערך חשוב בספר. הם קיימים תדיר, זה בצד זה, ולעתים אף מתערבבים זה בתוך זה. יעל, לדוגמא, יכולה להיות דמות מאד בינונית, בעלת קיום כמו־כָּלוּמי ליד קיום כה מסובך כמו האֵם, ומאוחר יותר מסתבר, אף האב, אך היא מקבלת מימדים אחרים לגמרי במונולוג שלה, בעיקר בשל הכרתה בתפקידה כ"דמות הזוכרת" של הספר.

הגבוֹהַ, מבחינה אמנותית ומבחינה פסיכולוגית, מצוי בשכנוּת סמוכה עם הפחוּת והנמוּך. בוודאי, שהדמויות המעניינות הן אלה המסובכות, המורכבות, הפסיכוטיות הגלויות והנאורוטיות המוסוות. בהעמדתן ליד דמויות באנאליות, לעתים עד גבול הגרוטסקה, מתחדדים ההבדלים בין שני הצדדים ומתקבלת הפרספקטיבה הנכונה בה נתונות הדמויות הבעיתיות של הספר. הדיליטנטיות של הקיום השגרתי ושל הדמויות הקונבנציונאליות לא רק שאיננה מאזנת את העולם המתואר אלא מחריפה את התדהמה הנוצרת בקורא בעת שהוא נוכח בבצבוצם של אלמנטים לא־שגרתיים. אלה, מסתבר, קיימים תמיד בכל חברה ובכל פרט, קיום מוסתר, מוסווה, מחופש. יום אחד נסדק המסווה ומתחילים להתגלות הפרצות שבתחפושת ובאיפור. מכאן ועד התפרצותה ההרסנית של הדמוניות המאופקת אשר נחנקה ונחסמה על ידי איסורים ומקובלות למיניהן, הדרך אינה ארוכה ואינה אלא שאלה של זמן ותנאים. לכן, גם דמויות אשר לכאורה אינן יוצאות דופן, יכולות להֶחָשֵׁף ביום מן הימים באורח מפתיע ביותר לגבי קיומן הקודם, ורק מאוחר יותר מתחילים להתפרש, בדיעבד, מאורעות או מקרים שהיו, כביכול, בלתי חשובים, חולפים, מקריים, כמאורעות בעלי משמעות מצטברת חשובה, שעמסה עצמה בסֵתֶר ויצרה בהדרגה נֶטל סמוי, שאין הדמות האנושית יכולה לעמוד בו יותר בשלב מסוים של חייה. ההתפרצות עלולה להיות קטלנית.

גם האנורמלי ביותר, מסתבר, השתייך ביום מן הימים לנורמות קבועות, ואף לו, ברגעים מסוימים של חייו, ישנם גילויים שיתקבלו בכל נורמה כתקינים וסבירים. בהווה הוא אולי "השגעון המקורי, הנקי, החד ממדי" ("גירושים מאוחרים", 336), שגעון חסר־הומור, אך לעתים התופעה המטורפת כרוכה ב"הומור" אישי שתוצאתו מקברית מאד, וסוף הספר רק יעיד על כך. מעשיו האחרונים של האב בוודאי מערבבים באופן מפתיע שביבים ראציונאליים מאד (תכונתו לצאת מבית המטורפים, מחשבותיו על החזרת הבית, סדוּר הדרכון וכרטיס הנסיעה, המחשבה על הכסף, ההכרה בצורך להרגיע את הענק המטורף הקם עליו) עם שגעון אישי. דבריה של הפאציינטית החדשה בבית־החולים רק יעידו על גודל ההפתעה: "הוֹ, לא, למה? אתה מבהיל אותו... הוֹ, למה? אל תבהיל אותו, בבקשה... למה לא אמרת שגם אתה משוגע?" (335). ההכרח להבחין בין הנורמלי לבין המשוגע הוא גם הכרח מציאותם של החולים עצמם. מהו, אם כן, אם קיים בכלל, קנה המידה המבדיל בין הנורמה לאנטינורמה? בין התקיף למטורף? שאלות כגון אלה העסיקו את יהושע מראשית דרכו, אף בספוריו הראשונים שלא קבצם ב"מות הזקן". גם אלמנט ההלם, המאורע המזעזע, המפתיע והמדהים שהיה כה טיפוסי ליצירותיו הקודמות, במוצהר, קיים כאן ומהווה את הפואינטה לספר כולו.

נקודת המוצא של המחבר איננה אידיאליסטית, גם לא כמסקנה מן הכתוב. המציאות שלו מתחלפת מאד, לא־קבועה, מעוררת. התסמונת האינטלקטואלית ממשיכה לאפיין את ניתוחי הפרטים המשתמעים, כביכול, מאחורי הקלעים. יהושע, בְּמוּדָע, בוחר בני־אדם אשר מתחת לסדר, לחוק, לציות המאופק והשמרני, יש בהם איתותים לכיוון האגרסיה ופריעת־הסדר. מתוך נקודת התצפית של ההבט הפסיכולוגיסטי בדמויות הוא בונה נְדָבָכִים אשר בהדרגה מביאים על הדמות, מתוך עצמה ומתוך הלחץ החברתי־החיצוני, את התפוררותה. בתוך תהליכי ההתפוררות הוא מערבב יסודות פאתטיים עם יסודות טראגיים של הקיום (האֵם, האב ומערכת היחסים ביניהם) או יסודות גרוטסקיים־פאתטיים (קלדרון על חייו החצויים) או יסודות פארודיים (מודעותו העצמית של צבי לחייו כהומוסקסואל וניתוחיו הפרטיים את מורשת משפחתו עליו, בעת שיחתו הפארודית עם הפסיכיאטר). כאשר עולים כל אלה יש הרגשה של אוטנטיות גבוהה, כביכול נצפתה המערכת האנושית מכיוונים רבים ומורכבי־משמעות למרות העלילה המעטה. חיי־הנפש של יוצרי ספור־המעשה ושל נספחיו, הדמיות הצדדיות, כביכול, חשובים לא פחות מן האלמנטים המפתיעים של העלילה. כך בא על סיפוקו הן הרֵצֶה לסַפֵּר־סיפור והן הרצון לחשוף נדבכים עמוקים בתשתיתו. השפעתו של פוקנר בדרך ארגון העלילה ומבנה הספר, ובתהיה אחר התשתית העמוקה, בולטת מאד, ולטובה.

הספר ערוך כקובץ של מונולוגים, תשעה במספר, על פי תשעת ימי האירועים ותשעת המשתתפים. אלה הם, על פי דבריה של יעל המופקדת על הזכרון, "תשעת הימים המופרדים בעקשנות מן הזמן החולף, קופאים בבהירות נוקשה, מוקרנים לבדם על מסך בהיר ובודד". הפוקוס, אם כן, מתמקד ביחודם של ימים אלה ובהבלטתם על פני

העבר העולה אף הוא מתוכם. הזר והמוזר הנחשף בימים אלה איננו החלתה של זו הסגורה מאחורי בריח וגדר בלבד, אלא של מרבית המשתתפים. כל אחד חושף במונולוג שלו את בדידותו, את קשיי הסתגלותו לעולם הסובב אותו, את עקרותו הפיזית או הרוחנית, את ניכורו ואומללותו. גם הצל הפארודי אשר אחדים מהם משליכים על דברי עצמם אינו מסווה לחלוטין את הבעייתיות של מצבם. תוך מודעות לזמן מרוכז, שבעקבות מאורע חיצוני נותק, כביכול, מן הרֶצֶף, עורך כל אחד מן המשתתפים אנאליזה עצמית שלו ושל מצביו החברתיים, ומתוך שמדובר הוא במונולוג פנימי, הרי הירידה לשרשי הבעיות היא אימָנֶנְטית ובלתי־מסוייגת. אל הביקורת החברתית של כל אחד ממשתתפי הדראמה מתלווה האכזריות העצמית, שחֵייֶהָ מכוונים במעשה החשיפה אל הדמות במערומיה. סיפור הוידוי של כל אחד מהם מתמלא בהכאבה עצמית, בדרגות שונות, כל אחד על פי שרשי בעייתו ועומֶק התייחסותו אל חייו.

דמות כשל אסא, המרצה הצעיר והמוכשר, שבשגרת חייה היא מופנה כלפי הציבור והרצאותיה בענייני חברה וסוציולוגיה אינם אלא פן אחד העיסוקיה החברתיים־החיצוניים, מתגלה במונולוג כמצבור של מצבי־חֶנֶק מופנמים, של מועקה קשה בשל נחיתות וקושי בבניית חיי־מין ומשפחה, בתשוקה נסתרת למותם של ההורים: "השעות האבודות האלו, שלעולם לא יושבו לי. לוּ היו מֵתים כבר, לא השניים האלה היו כבר מֵתים" (שם, 141), התחלפות התשוקה הזאת הזרם של רחמים עצמיים, בהיסטֶריה ובגלוויי־טירוף ששורשיהם בטירופם של ההורים. מחד זהו אדם שכוחו באינטלקטואליזם, בעולם ראציונאלי, "חושב על המרחב הנע אתו, על הזמן ההיסטורי המתפתל בתוכו... הוא ימצא את קרקעית האפיק כדי להבין את קו הזרימה. הגיעה השעה לתת סדר סופי, לצרף את כל השרירותי למסכת אחת, למצוא את חוקיות החיבורים, את המפלים המתפרצים, את יובלי האכזב הקַמַּלים אבל חוזרים ופורצים לפתע, את האפשרויות המוחמצות, הבלתי־אפשריות. להבין את מעשה התחרה של הרשת ההיסטורית הנעה ורוחשת... המחשבה על הכרחיות ההיסטוריה וחוקיותה לא מֻתה... התהליך לא פסק הוא טבוע בהתנהגות האנושית יש לו חוקיות והוא ניתן למדידה ולניבוי. הוא לעולם מתקדם ולא מסתובב סביב עצמו..." (130) זהו אסא אחד. אסא אחר, מקופח ונחות, אומלל בביתו, חסר קשר חם עם אשתו, יורש ניצוצות של טירוף מֵאִמּו, מתפתל בהיסטריה ומכה את עצמו בבית המטורפים, חסר כל שליטה עצמית בהשתוללותו, שותף ל"פולחן הסיגריות" של המשוגעים אליהם נקלע, הוזה מתוך רחמים עצמים את מותו ומבכה את אבדנו תוך הלקאת החברה והאשמת המשפחה, מתבזה באומללותו ובמוגבלותו הגברית במחיצת הסרסור והזונה, זהו אסא אחר. כל אדם ודו־הפנים של קיומו.

הקיום השנוי, הדואלי, אשר כאמור, אינו נושא חדש ביצירתו של יהושע, מגיע לשיאו בדמותה של האם, בשרטוט אישיותה הסכיזופרנית. מה שמצוי אצל האחרים בהכרח לחיות עולם כפול בתוך תחומי הקונבנציות (אסא, קלדרון, דינה) מתפרץ אצל האם בתשוקה להרוג, או "לחצות", כדבריה, ובסגירתה מאחורי החומה של בית חולי־הרוּחַ. הכל תלוי, אם כן, בגדלה של זווית העיוות, בעומק סטיותיה. לעתים קרובות מאד ביצירתו של יהושע חשוב לעקוב לא אחר תוֹכנוֹ של המצב הנפשי או תוכנה של הסיטואציה, אלא אחר **עצם** קיומו ואחר אופן התבוננותו של המחבר בו. נמחיש את הדברים ביתר קונקרטיות במונולוג של יעל. עיקר מעינה הוא בנסיון להיזכר באירועיה של השבת, קודם מותו של אביה. לדידי, המעקב אחר תנועות הנפש המתחוללות בה בעת שהיא עושה את נסיונות ההזכרות מעניין יותר מן התכנים שהיא מספרת אודותם. אמנם קטעים שלמים במונולוג זה יוצרים מתח רב, מתוך שהם מגלים טפח ומכסים טפחיים בהשתלשלות סיפור המעשה (אסון האב בדיעבד, התקפיו של גדי וכדומה), אך האירוע האמיתי הוא, לדעתי, תנודות הזיכרון של הדמות החשה כי בו, בזיכרון זה, תפקודה ויֵעוּדה האמיתיים. כך, למשל, ישנו גילוי של ריאליזם פסיכולוגיסטי חריף במשפטים המשרטטים את התנודות הללו: "אבל מה היה יום שבת? לוּ היה לי בדף של משהו, צורת ענן, משטח של אור, מבע פנים, משפט אחד, כמה מלים, נעימה של קיץ... אבל בין שתי נקודות זיכרון חריפות אלו יום שלם מכוסה, עטוף קשור בתכריכים לבנים, עמוק בתוכו, בתוך ראשי וקִרְבֵי, משטחים מהירים של תמונות מעורבבות, עִסַּת זמן אטומה בין שתי נקודות מונחת, השבת הזאת. משהו מוכרח להבהב... מה קרה... איך שכחתי... לוּ יכולתי... דממה כזאת. לא כלום, ריקות אפורה, ריצודים של קצף חלול, שעות ללא ממשות, דף בלוח הימים. כלום. לא יתכן. מוכרחים לזכור..." (3־242) את העינוי הפנימי חש הקורא בדוברת לא משום תוכנם של האירועים אלא משום המועקה הנוצרת בה כשאינה יכולה להיזכר ובמירדף שהיא עורכת אחר הבהובי הזכר. לכן, גם כשיעל נזכרת בתמונות רחוקות משכבר הימים, במרחק ימי ילדותה, לא רק היא נפעמת מעצמת הזכרון, אלא אף הקורא, החש בפיוט הפנימי: "אבא מנשק את רגלי אמא, בעוֹמֶק בוֹקֵעַ פחד עמוק מסעיר. מתי? זכרון רחוק. עצי השדרה בגשם, עלים גדולים ורטובים נוצצים באור ירח. הפרצוף של צבי." (245) שוב, כאן מתגלה רמז למערכת יחסים אירוטית בין האם לאב אשר זה כבר אבדה במעמקי זכרונה של הצוֹפָה, אך החשוב הוא לא רק תוכנה של ההיזכרות אלא קודם כל, לדעתי, עצם צִיפָּתָה מן התת־מודע אל המודע וצורת הביטוי לתהליכי ציפת הזיכרון העמוק. מאמצי ההיזכרות מזכירים, לכשעצמם ולא בתוכנם כמובן, את המונולוגים הטובים של ודוז'ה ב"המאהב", בעת שהיא מוטלת כאבן, ללא הכרה, והמעברים מן המצבים העֲכוּרים אל המצבים הבהירים של העולם הפנימי. לצורך זה, יש לראות, למשל, את קטע ההזכרות עצמו, בעמוד 247 בספר, ולעקוב אחר הדינאמיות והמהירות המתחילות לפעם בו, כפעימותיו של קצב הזכירה הפתאומית, הבאה כהארה בלתי־צפויה בתוך רצף המאמצים הרצוניים אשר לא נשאו פרי. "בבת אחת מסך הוסר, הופשל, נקרע לגזרים." אלמלא חששתי מהגזמה, הייתי מדמה אותו לֵלֵידה, לידתו של הזיכרון. יעל חושית מאד בתיאוריה. "זרם הזכרון. סכר מתמוטט... הזיכרון הצמֵא הנשאב אל האסון מחק את היום הזה, יום ביניים סוער." מכאן ואילך מתפרץ זרם של תמונות חיוניות מאד שהיו נסתרות מאחורי מסך של אטימות, מהומה של צבעים, מראות, רוחות, קולות מן העבר כשבמרכזם עומדת היא, יעל, "מול עירמת יָרָקוֹת גדולה, הבשר האדום זרוק על קערה, נוטפת דם", ועד כמה שיהיה התיאור ריאליסטי ומציאותי אי אפשר שלא להיזכר בתמונות בעלות משקע דומה של תיאור מפלצתי במידת מה ב"יום שרב ארוך" וב"המאהב", שעה שגברים ונשים מפרקים במִטְבָּחָם את מתח יומם המצטבר בגושי בשר נוטפי דם או חיתוך דגים קפואי עיניים.

ומן הסיטואציה הציורית הזאת, שמשמעויותיה עוברות את גבולות הציור הטהור, כדאי לעבור אל המונולוג של האם ולבדוק קשרים הנוצרים בין אלימות המתחילה ומסתיימת בסמליות מטאפורית של מעשה יומיומי לבין אלימות המתפרצת במעשה, מעבר למטאפורה, מעבר להזיה, והופכת נסיון לרצח. לענייות דעתי, המונולוג של האֵם הינו שיאו של הספר, הן מבחינת המתיחויות הפנימיות שבו והן מבחינת יכולת ההתבוננות של המספר בדמות המציגה את עצמה. היותה סכיזופרנית ודאי איננו מקל על דרך תיאורה. לאמיתו של דבר, מגיעה כאן נטיתו של יהושע לקלוט דמות או סיטואציה אנושית במורכבותה ובמירב רבדיה לנקיטת טכניקה חדשה של תְּזמוּר טקסט. לפני הקורא מתגלות, למעשה, דרך מונולוג אחד שתי הנפשות השוכנות בדמות אחת חולה, והוא מתזמר אותן בדיאלוג פנימי בתוך המונולוג.

המרתק ביותר בארגון טקסטים כאלה הם המעברים מסיטואציה של דמות אחת ואחידה אל סיטואציה של דמות חצויה, מפולגת בתוך עצמה. כלומר, המעקב הלשוני אחר שינויים פנימיים המעמידים ברגע מסויים דמות שלמה ובמישנהו דמות מפוררת המציגה חיים כפולים, מצפה בכליון עיניים לכפילתה או חרידה ממנה חרדת מוות, משוחחת אֶתה במתח רב של איומים הדדיים ברצח ובהֲמָתָה, שוב חוזרת לאחדות נפשית ולסירוגין עולה ושוקעת בין שפיות מדומה של אחדות לבין התערערות והתפוררות. הסצינה הדרמטית הפנימית הזאת של הדיאלוג הפנימי נתונה בתוך מלחציים של סצינה דרמטית חיצונית — חגיגת ליל הסדר בבית המשוגעים. המוטו מתוך פבלו נרודה לספור עֲרָבָה של האם תואם את האוירה הכמו־מכושפת בה נתונות הדמויות כולן, והאם בפרט. עם כל גילויי השְׁפִיוּת המבצבצים בה בין טירופיה נמצאת האם תחת ההשראה הקוסמת ומרתיעה כאחת של הזיית־הרצח שלא יצאה אל הפועל, ולכן היא אחוזה, כביכול, להבת־מוות, והווייתה כולה היא הווייה ערבית מאד, או אף לֵילִית. זאת, על אף הופעותיה בינות לפרחים ולדשאים, על אף לבושה האֲפָרִי ועל אף העובדה שפעמים רבות היא מתגלה בדבריה כדמות השפויה והמחושבת מכולם.

ראשית המונולוג של האם הוא בנסיון לעצב את הנוף דרך עיניה. בכך מגלם הנוף פונקציה של מצב נפשי: "אור סגול של מכה אנושה נספג בשמיים רחבים המתעקלים על המפרץ שרטוטי נחושת כתב שליחות של נתיכים נחרטים בכשר הורדרד של היום האינסופי המגורש מערבה על הים הנושם בכבדות בקצב האיטי המשולש שוקע לשנת לילה. מים שרוככו בשמש עתה זהרורים קצף חמים של שלהבות שֶׁמֶן מאפירות אט בלַבָּה רכה של אפלה..." (259) הדמדומים האפלים־סגולים אינם רק תיאור פיוטי של הנוף בזרימת תודעתה של האם, ולא רק ביטוי למצב נפשה העכשווי, אלא משוקעים בהם גושים של לשון המבטאה, תוך השלכה על הנוף, את מרביתם של האירועים שעברה האם. כך, למשל ביטוי כ"מכה אנושה", או "נתיכים בוערים נחרטים בכשר" (כהשלכה חיצונית של נסיון הרצח, באופן לא מודע כמובן), ותיאורי הנשימות הכבדות של הים והשקיעות הליליות כאנלוגיה למצבי־נפש. הוא הדין בעירוב הציורי, של שלהבות שמן מאפירות עם האפלה, או בתערובת האפלה השחורה עם הארוס הויטאלי של האדמה השוקקת לחות ונביטה. כל זאת בתערובת גם עם תחושת־מום עקבית: "פעמון הערב חסר עינבל", הספר הוא "גוש נטול צורה" והלְבָנָה החודרת היא "לְבָנָה ענקית, ריקה ונפוחה."

יכולתה של האם לראות בהינף אחד כיצד הופכת התכלת של היום ל"חופה שחורה" את התחושה האירוטית־ויטאלית של האדמה מציגה דמות סנסיטיבית ביותר אשר רגישויותיה תהפוכנה לה, כפי שמסתבר בהמשך, לרוֹעַ. הגילוי הסכיזופרני מופיע מיד בראשית המונולוג, כאשר האם נזכרת באותה "היא", כפילתה המסוכנת והאלימה, שהתיישבה לה על אדן החלון המסורג פרועת בגדים ושיער, נובחת נביחות טירוף. מונולוג שנפתח, אם־כן, בתיאורי טבע יפהפה ופיוטי מאד של שקיעה, עומד כבר בסימן הספק שבין שפיות לבין טירוף. רגישויותיה של האם, שמימד האלימות יעלה בה שוב ושוב, מכוונות מאד אל כל גילויי האלימות בסביבתה ובהתאם לכך היא קולטת את הדמויות המקיפות אותה. קרובות ורחוקות כאחת. גם צילו של מוסה הענק, בחינת הצל המפגר, הדמוני, שהוא הביטוי לאלים ולמסוכן הדומם מלווה את דמותה של האם בכל אתר ואתר עד שהוא מוצא את פורקנו בהמתת האב, כאילו היה עושה דברה במאוחר, לאחר שלא עלה הדבר בידה. מן הצל הסוגר הזה של הענק אין האב והאם גם־יחד יכולים לחמוק. הוא עוקב אחריהם, כל אחד בנפרד, שומר צעדיהם והופך עֲדוּת אילמת לטירופיהם שלהם. בעת שהיא נותנת דין וחשבון לעצמה על מעשיה מאשימה האם את האב בהרס עצמיותה כבר בשנים רחוקות. "את הדיבור החזק הזה אשר נקב את חיי לנקבים ביטלתי" (261). המדוקרת, איפא, במובן הרוחני־מנטלי, היא האֵם, ועל כך, באיחור, היא מנסה לנקום בדקירות סכינה. את המעשה עצמו היא מטילה על כתפי כפילתה "התוספת־הרוצחת־מוצפת־הגעגועים", אשר נוכחותה מתממשת ברגעים מסוימים בתוך האם כנוכחות חושיית מאד, מלווה צבעים וריחות ("ריח עז של פטריות מבושלות עובר אותי כאילו אכן היא פה בסביבה"). האֵם מצויֶרת בתוך התחלפויות ותנודות בין שקיעה בחלום ובשינה לבין מצבי עֵירות וצלילות, אך ראיתה, לפנים ולחוץ, הינה קונקרטית מאד, חיונית, בעלת אוטנטיות אישית מאד גבוהה. הדמות השניה שבתוכה, הבאה ויוצאת ממנה לסירוגין, היא הפֶּן האלים והמסוכן של אישיותה, היא המְשַׁכֶּרֶת בנוכחותה את השפויה יותר, כביכול, היא "הנודדת — פורצת הגבולות — התוספת הפראית". כבר צינתי כי ראייתה של האם מסתווגת גם בהכרת המום, או מום כלשהו בסובב אותה. כאותו פעמון ללא ענבל או ספר ללא צורה או לבנה נפוחה, כן האדמה פעורה (כפצע פתוח, כמשהו מועד לסכנה) והעשבים עקורים. היא משועבדת טוטאלית לצפיותיה ולחרדותיה לקראת בואה של ה"היא", כפילתה הנעלמה. "אבל אני כל הזמן שותקת עדין המומה מהשינה העמוקה מחלום שלא היתה לו צורה חושבת האם **היא** תחזור אלי היום, האם אוכל לדבר איתה, האם אזכור איך מדברים איתה... (263).

מתוך נצנוצים מעורבים של זכרונות וטירוף, בהם שקועה האם, מתזמר המְחַבֵּר בין הווה לעבר, בין נוכחות להזכרות. **רגע הרצון** לרצוח מופיע תוך הזכרות חושיית מאד: "פתאום קפאתי, היא נודדת **במעיל־רוח צבאי**, ידיה בכיסיה, קלה, אי־אפשר לדעת אם היא מתקרבת או מתרחקת, **ופתאום כָּאַב** הצלקת מוצץ אותי, הרצון להתחבר ◀

אליה שוב כמו אל תרמיל כבד, השמחה של התוספת הפראית בין תנופת הסכין וברק האור... (264) ובהמשך ביטוי התשוקה הסכיזופרנית לאיחוד הדמות הכפולה והחצויה: "ופתאום אני רואה איך היא חולפת במהירות מעל לצמרות העצים, כאב ראש פילח אותי, פני התעוו" (265) עידותה של האם על ההתרגשות האוחזת בה עם תחושת כפילתה, על החיפוש המתמיד אחריה בתוך הסבך, היא עידות מרתקת ומרשימה בכוחה הפנימי. כשהיא נפגשת עם האב ועם הרבנים בבית־החולים היא משליטה דרמטיות עצורה באווירה: "רוח הפחד שלו עלה באפי, כמה טוב שהיא איננה פה חשבתי אחרת שוב היתה מתלקחת. למה אתה חיוור כל־כך? לחשתי לו, והוא חייך חיוך מר. ואז הרגשנו שדממה בחדר." (268) הדברים נמסרים כבאווירתו של סיפור מתח. הפחדים של האב, אי־רת־הטרף של האם, החיוורון, החיוך המר, הלחישות והדממה כאילו נלקחו מסיפור בלהות. באורח אבסורדי ביותר מתנהל הכל בספרית בית המשוגעים, כשהכל אפוף ירק ופרחים. כל הסיטואציה ספק גרוטסקית ספק אימתנית ופרדוכסלית. הרקע לא מסתדר עם השחקנים. שוב יוצר יהושע מערכת קוטבית הגובלת באבסורד.

בתוך כל הגודש הגרוטסקי־אבסורדי של ביצוע הגירושין בחדר־הספריה של בית־המשוגעים, ערב פסח חג החירות, תרתי משמע, בתוך תוכה של קלחת ספרדית־אשכנזית קנויה מראש, מתערבב גם אחד "התבלינים" המובהקים של המחלוקת היהודית־ישראלית, היחס לאלוהים. המיוחד בקטע זה הוא שממעמד של עוד סממן המאפיין את החברה הישראלית הוא הופך במקרה שלפנינו לאחד הגורמים המרכזיים המפרשים את מצבה של הדמות הפסיכוטית. בזעם העולה ומחלחל באם, כאשר הרב הרוסי מזכיר את קדושת הנישואין לאלוהים, ובתגובתה "אלוהים? על מה אתה מדבר? מי זה?... בשבילי אלוהים פחות מאפס, אפילו לא מלה..." (271) היא מורה לא רק על היותה דמות חושבת בזכות־עצמה אלא גם על אי יכולתה להשתלב במערכת הנדרשת ומכאן, אף על מצבה הנפשי. מטרתו של המעמד איננה בשום פנים לעורר ויכוח על קיומו או אי־קיומו של האלוהים, ואכן הרב משאש, הספרדי המנוסה והענייני, מתערב בנושא — מכניס־סדר אך גם מוסיף לגרוטסקה: "יש פרוצדורה, בבקשה לא עכשיו, בלי פילוסופיה אני דורש". מכאן ואילך, בקצב מתוגבר, מהומה של עניינים, מעשים, רגשות שאינם קשורים זה לזה אלא בכך שכולם תרמו לסיטואציה העכשווית בצורה זו או אחרת: תשוקתה הנסתרת של האם לחיבוק אהבה מאוחרת של האב, ("לו היה לוקח אותי עכשיו, מחבק, דבר בלתי אפשרי...," 271) כאבי ראש סימפטומטיים למחלתה המתקרבת ובאה, שליחותו ויעודו המפוקפקים של האב בחו"ל, המשוגעים המקיפים את הבית, "היא", הכפילה המופיעה שוב לפתע, מצוקת הבהלה של האם, ההזכרות בנסיון לרצוח את האב, תחושת הכעס ההדדית, האשמה, ההתפוררות וההתמוטטות, הטירוף הפאנאטי של הרב הרוסי והכרסום הפנימי באם, מעל לכל, שהנה אותו "גבר יפה, חלש רוחניות מושחתת", הולך ומתנתק ממנה וכי היא רואה עתה את תמונתו האחרונה. בלי דעת, מלאות מחשבותיה רמזים והזיות מראש לעובדה כי אכן תהא זו הפעם האחרונה. את התחושה האמיתית מסכמת דווקא האחות בבית־החולים, "בוקר מטורף". היא נאנחת ספק ברווחה ספק במועקה. את הערב ממלאים מלוויה הקבועים של האם לא רק בצלליהם, אלא באנחותיהם, ברעידות הזעם שלהם, בכמו־התעלפויותיהם, בכובדם, באנקותיהם. האם עצמה מלאה "עצבות אימה", זכר נישואיה וגירושיה, תמונת ההשתוללות ההיסטרית של אבי בנה, ההופעות החוזרות ונשנות של כפילתה "היא כבר הגיעה, קמוטה ושזופה, עם תרמיל הרים ירקרק... מחפשת אותי בדרכה אלי" (275). מן השמיים, מעשן הארובה, מצמרות העצים, מן ההרים, מן המדבר, מכל המקומות הפרוצים־הפתוחים, מגיחה אליה, אל הסגורה מאחורי גדר בית החולים, דמותה השניה, ה"היא", המסוכנת, הרוצחת בפוטנציה, הנוקמת נקמת שעבוד של שנים. תהלוכת חולי המחלקה הסגורה מותירה רושם מדכא וקשה ביותר. הגררותם, דכאונם, טירופם הנחנק, "האולם רוחש באישויות סמויות שסועות דחיסות עזה", ומעל לתמונה כבדה ואומללה זו בוקעת באורח גרוטסקי מאד הברכה: "ברוך אתה... אשר בחר בנו..." (276).

האירוע הדרמטי מתוזמר בשני קולות, המנהלים ביניהם דיאלוג סמוי. המאורע החיצוני הוא של ליל הסדר בחברת המטורפים המתפרצים מדי פעם, והמאורע הפנימי הוא בהתרחשויות הנסתרות והגלויות אצל האֵם, היושבת בתוך הקהל, כנועה ומורדת כאחת. בראיתה היא מקיפה את שגעונם של האחרים, את התמונה האבסורדית כולה, את שגעונה הפרטי בגעגועיה ובחרדותיה אל ה"היא" הנעלמה ומפניה, ואת ההזכרות העמוקה באותו בוקר גורלי בו התפרצה בנסיון הרצח. על קרע השירה המטורפת של שירי חג הפסח מעלה האם תמונות מאוימות ומפחידות מן העבר, מאשימה את האב בהיותו "סגור במחשבתו הקרה השומרת על עצמה, מכוון לעצמו" (277), מגשימה כלפי חוץ את מחלתה הסכיזופרנית ("הוא כבר מרגיש בה נפרדת, התמלאתי תקוה, הוא מזהה אותה, הוא מכיר בה, הוא מבין שאינני מתחזה...") גם בעבר וגם בהווה, ליד השולחן. המעברים מן הדמות האחת, המוכרת, של האם, אל הדמות השניה, העלומה והמסוכנת, וההתחברויות ביניהן, הם מרתקים מבחינת הנסיון הפסיכולוגי ודרך ההבנה הספרותית. האם הופכת ליד שולחן הסדר למנהיגה ולמרכז של מרד, נגד הרבנים, נגד האלוהים, נגד המעשה שנעשה בה כשפויה וכמטורפת כאחת, מדריכה התפרקות כללית של המטורפים סביבה, ממלאה את האווירה בתחושת התרגשות ושבר ומדווחת אודותם בצלילות־דעת מבהילה. בקטעי ההזכרות בבוקר נסיון הרצח היא מאשימה שוב ושוב את האב בסגירותו מפניה. "הרוחניות המכווצת המפרשת את עצמה בלבד, הלא מסוגלת להשתנות, הנסגרת כבר במנעולים... רק קמתי וכבר הוא רוצה להשקות אותי, להמם אותי, אולי לשלוח אותי מפה. היאוש המהיר ממני הוויתור המאכזב..." (279) היא קובלת על זרותו, על התרחקותו ממנה, על אי־הושטת עזרה בצר לה, על אי־השתלבותו בתוך מחלתה העולה בה, על אי־רצונו להכיר בכפילתה, על נטישתו אותה עם התגלות סימני הטירוף.

בהתבוננות רטרוספקטיבית במתרחש ביניהם בעבר טוענת האם: "והכי נורא מכל שאיבדת אז את ההומור." גם את המניע לרצון לרצוח היא מבהירה על פי דרכה הבעייתית: "לחצות בין הפחד המייאש המבקש כבר לברוח ולהשאיר, משהו שהיה נשאר, משהו ודאי היה נשאר. לחצות בין המתכווץ בפחד, הרוח המפרשת את עצמה, הנוברת בעצמה, פונה בחרדה אל העולם בשליחות מדומה, מתאבדת... לפתוח אותך, לחצות לא להרוג, לשחרר, שמחת פירוק למי שמתעקש להיות אחד ויחיד." (281) נושא האוטוריטה של האב, או במקביל סמכות האלוהות האחת, מופיע פעמים רבות אצל יהושע. אף כאן עולה מוטיב זה, בהאשמת האם את אחדותו הנפרדת לעצמה של האב, אחדות שכפתה עצמה עליה ושעבדה אותה. בתוך מחלתה מסבירה האם את יציאתה נגד האגוצנטריות האחת של האב, את תשוקתה לפרוץ את שלמותו המתרחקת ממנה, לשחרר גם אותו וגם אותה מן השתיקות המעיקות, לחדש מלים בהירות וצלולות ביניהם, לחסל את הסבל המשותף שבבדידות. ה"דיאלוג" בין שיאי שגעונה של האם בעבר, אם אכן שגעון הוא, לבין שיאי האכסטזה המהופנטת בה מחזיק הרב הרוסי בהוֹוֶה את חולי בית־המשוגעים, הוא עמוס מאד ומורכב גילויים אנושיים מדהימים.

אני מוכרחה לציין, אף אם אסתכן בהגזמה, כי דמותו של הרב הרוסי מזכירה במידה רבה את ציוריו של יֶשוּ בספרות של הברית החדשה. אף אם אין כל מגע משמעותי בין הדברים, הנה לראותו עטור תלתלים רכים אדמוניים, לבושו מרופט, עיניו מזהירות באכסטזה פנימית המהפנטת את קהלו, הזיותיו, קולו הרך והשקט, אימרותיו הנוטפות כשמן המור על המטורפים האומללים: "אבל גם אתם נבחרים, אתם יודעים? גם אצלכם יש ניצוץ. גם אתם בתוך הסגולה אור של העולם, אור לגויים הארורים, גם אתם בתוך הברית.. כולכם... גם אלה שלא רוצים, גם אלה שכאילו לא מאמינים... כולם... כולם..." (282) ישו במהדורה חדשה, אבסורדית־גרוטסקית: "בכל דור ודור חירות אבל רק כאילו חירות... חירות בשביל להשתעבד... חירות בשביל שעבוד לשמיים, חירות בתוך הפנים, רק בפנימה... חירות בחוצה לא שווה שלו" (283) תגובת החלכאים בשתיקה המומה. תגובת האם בראיה מפתיעה כי גם הוא דמות קארנאבלית, כמוה, דו־פרצופית, אישה מחופשת לאיש, תוך השלכת הסכיזופרניה שלה עליו. הגבולות שבין דמיון למציאות שגם עד עתה היו מטושטשים למדי, נמחקים עתה לחלוטין. הפאנטאזיה משתלטת על כל הסצינה ועל כל משתתפיה.

זוהי, מסתבר, רק הקדמה לדיאלוג העמוק בין שתי פניה של האם, דיאלוג חודר לתוככי המחלה וחושף אותה באורח מדהים ומפתיע. הזיותיה של האם מורות על סיוטים המפנימים בתוכם דמויות מפלצתיות ומעוררות חרדה כשאת כולן מאחדת ישותה של הכפילה השבה ומופיעה בה. "היא" הופכת עתה חזות הכל. "היא בכל מקום", הולכת ומשתלטת בהדרגה מהירה על ישותה של הנורמלית. בעוד זו האחרונה חשה בסכנה ומתריעה "די! להעצר כאן! הנה ה"היא" פורצת כל חוק וגדר, הופכת את השמים ואת האלוהים לנקבה, מורדת בסמכות הזכרית שלהם, מעלה את האושר שביצירה החדשה, "אלוהימה" במקום "אלוהים", מרגישה את הבריאה שבתוך הטירוף, את השתחררות הטוטאלית מכל מסגרת כופה וכפויה, את השתלטות העולם הפנימי על כל היֵשוּת.

בוואריאציות, יש לציין, אך לא כה קיצוניות, היכרנו השתחררויות אבסורדיות מסוג זה ביצירות קודמות של יהושע. כאן מקבלים המוטיבים המוכרים של כפיה, נחיתות בפני שעבוד חיצוני, אוטוריטה, מרד בה ותשוקת חירות אישית, אמנם מסוכנת וקיצונית, אך חירות, ממדים חדשים, מֲעֲצָמים יותר, תוקפניים מאד, מפגינים אגרסיה של טירוף, אך שוב, בעלי הצדקה לקיומם, הצדקה שהיא אנושית מאד, אם נתבונן בדברים בהבט מורכב ורב־משמעי. המנסה לרדת לשרשי הדכאון ולמניעי הטירוף. מובן שמבחינה ספרותית, באינטגרציה אפית של האלמנטים, יש קשר פנימי בין הפיכת האלוהים ל"אלוהימה", הרב־הגבר לאשה, השמיים למין נקבה, הנשיות הכפולה של האם, ובסופו של דבר בהתחפשותו של האב לאם, בשעה שהוא עוטה עליו את שמלת אשתו, זו אשר תביא למותו. הגרוטסקה מתמלאת יסודות אימתניות בשעה שאתה נוכח באותו פאטאליזם המכה את האב מכת־מוות. שנים לאחר שהצליח לברוח ממותו ביד האם שהניפה עליו סכינה, מניף עליו את גרזינו הצל הדמוני של האם, מוסה הענק, כשהוא לבוש בשמלת אשתו. עתה אין לו מפלט. המונולוג של האם מסתיים לאחר דרמטיזציה של השיגעון הגדול בדימינואנדו, בהשקטה ובדעיכה. "העולם חוזר לסדר", הראש הולך ומצטלל, השפיות חוזרת. אחרי ההתפרצות הוולקנית באה הדממה, חוזרת תערובת האור הבהיר עם האפלה. הפעמון מפסיק לצלצל; כל המוטיבים שפתחו את המונולוג שבים עתה, בסופו, וסוגרים עליו, כביכול נחתם הגולל, נסגר מעגל חסר־מוצא. השיגעון המדובר היה רק התפרצות אחת שנחתמה אך לא פתרה דבר. בעוד חלקה של האם מוּדָמָם, יהיה המונולוג של האב זינוק נוסף לעבר השיגעון, שהיה, לגביו ולגבי הקוראים, מוסווה עד הסוף. מעשיו שלו כה מפתיעים בתוך הנורמות של התנהגותו, עד שהם מוסיפים, כפואנטה קלאסית, נדבך חדש של הבנה לכל הספר. אפשרות פענוח חדשה לטירופיה של האם, נקודת מוצא נוספת למצבי הגבול שלה. אך על כך בנפרד בפעם אחרת. לא אחת ולא שתיים העלה יהושע בסיפוריו, במחזותיו וברומנים שלו את ההתנדנדות האנושית בין שפיות לשִגעון, בין הנורמות המקובלות של המציאות לבין נורמות אחרות של העולם הפאנטאסטי. הסכנה האמיתית נחשפת תוך התפרצותו של הכח הדֶמוֹני אשר עד החלצותו מן החנק היה בפנים, לעומק, מוסווה. אבזרי התחפושת לא תמיד מספקים. המַעֲטֶה פעמים דק מדי ויש שהוא נקרע תוך התאכזרות עצמית ומתחתיו בוקע כל שאסור היה והוחזק במחשך. באורח מפתיע מועד כל אחד לאפשרות מסוג זה במדה רבה מזכיר סופו של הספר, כמו במקרים אחרים ביצירותיו, את דבריו של קָאמִי בסוף ה"דֶבֶר" אודות החיידקים שנותרו במגירה. זו אמנם נחסמה ונסגרה, אך החיידקים, חיידקי המחלה, הם לא נשמדו וספק אם יושמדו אי־פעם. ■

נילי סדן־לובנשטיין

בגנות הפרשנות האליגורית

תגובה למאמרי ביקורת על "גירושים מאוחרים" לא.ב. יהושע

מכל מה שקראתי עד עכשיו על"גירושים מאוחרים", דברים אליהם אתייחס בהמשך, בחרתי לפתוח בציטוט דבריו של אורי סלע מתוך "ממכבש הדפוס" של "ידיעות אחרונות": "הקורא המחפש את אותות הזמן וההוויה הישראלית הישירה כמו ב"המאהב", לא ימצא אותם כאן. הסיפור הזה סגור בתוך מצוקות אנושיות שאינן ניזונות מאקטואליה כלשהי ויש כאן אולי איזה הד ל"דלתים סגורות" של סארטר או לפחות לרעיון היסודי שלו: הזולת הוא הגיהנום והוא גן־העדן האבוד ומעגל העינויים ההדדיים אינו ניתן לשבירה". אולי המצוקות האנושיות כן ניזונות מאקטואליה כלשהי, אבל ודאי שלא באופן ישיר ולא ביחס של 1:1, כמו שמנסים מבקרים שונים לאנוס עליהן, במיוחד כשמדובר במספרים כמו עוז ויהושע, דבר שהפך לאחרונה למעין מחלה מדבקת אצל המחייבים והשוללים כאחד. אמירות כגון "מגיב תגובה רעיונית על האידיאולוגיה הציונית כפי שהיא מתממשת בנתוניה של המדינה... התרעה מפני הסתלפותה של האידיאולוגיה הציונית", "חזון הגאולה הלאומית..." (יוסף אורן), שלא לדבר על "השאיפה ללב ליבה של ההסטוריה" (ג. שקד בביקורתו על "מנוחה נכונה" לעמוס עוז), ועוד כהנה וכהנה, כל אלה מחזירים אותנו אל תפיסה פרשנית של ספרות שמה ששולט בה זה איזה יסוד לאומי, הייתי אומרת קיצוני, המחפש סמלים לאומיים בכל מחיר, מחטט באידיאולוגיות שישנן או אינן, לפעמים ממציא אותן, ומכביר במונחים שחקר הספרות עייף מהם זה מכבר בנוסח של: "הבית הלאומי בארץ ישראל", "דור האבות מול דור הבנים", "אחראיות חברתית", "לב ליבה של ההסטוריה של העם היהודי", "פגישת מערב עם מזרח", "בשורת־החזון", "יציאה משעבוד לגאולה", (הביטויים לקוחים ממאמרי הביקורת על ספריהם החדשים של עוז ויהושע שפורסמו לאחרונה. [נ.כ.]) זאת בעוד אל מול עינינו מתרחש הנס של התחדשות הרומאן העברי, במיטבו. שיש בו בודאי הדים למציאות אקטואלית אבל זו איננה עיקרו, על כל פנים לא במודע ולא במתכוון. אם אמר יהושע בראיון שנערך עימו כי כל רצונו היה לספר סיפור, מדוע מסרבת הגב' שקלובסקי להאמין לו (מעריב 9.7), נכון, "אין לפנינו רומאן חברתי שכוונתו לתאר תופעות ובעיות של החברה הישראלית" (שם) אז מה? וחוץ מזה איך יכולה הגב' שקלובסקי לדעת ואפילו להתרשם כמה עבודה הושקעה בספר? האם הכתיבה היא ספונטנית או לא? כמה מחשבה הושקעה כאן? אם בוערת בליבו של יהושע אש רעיונית או לא, והעיקר — הכוונה שלו "להשחיר כמה שיותר דפים לבנים..." (שם) זכותה של המבקרת לא לאהוב את הספר אבל היא נדרשת, כמבקרת, לנמק את קביעותיה השיפוטיות בניתוחים ספרותיים ואלה חסרים במאמרה הנ"ל לחלוטין, יש כאן איזו היטפלות כמעט אישית, ואי אלו הנחות־יסוד מופרכות מיסודן הקשורות במה שקרוי "מֶסֶר" (או בלשונה היעדר מסר).

"גירושים מאוחרים" הוא סיפור אחר תרתי משמע, זהו רומן בשל, לא נותר בו, כמעט שמץ מן ההתחכמות האכספרימנטלית של "המאהב", עשוי בקפידה, מדוייק, שנון מלאכת מחשבת. ישנם גם חסרונות שאזכיר בקצרה, אך אילו הם כאין וכאפס לעומת ההישג הספרותי הנובליסטי המונח לפנינו, (היתה לנו בימים אלה עדנה כפולה שכן זכינו בצמוד בשני רומאנים חשובים, השני הוא כמובן "מנוחה נכונה" של עמוס עוז). הספר בנוי מתשעה מונולוגים של בני משפחת קדמי־קמינקא. האירוע המרכזי סביבו סובב הציר העלילתי הוא ביקורו של האב יהודה קמינקא בישראל, כדי לתת תוקף חוקי לגירושיו מאשתו נעמי, אם שני בניו אסא וצבי ובתו יעל, על מנת שיוכל לשוב לארצות־הברית ולשאת שם את אהובתו האמריקנית הממתינה לו כשכרסה בין שיניה. לבד מן העובדה שמדובר בגירושין בין אנשים מבוגרים, לאחר שנות חיים ארוכות משותפות לטוב ולרע, מסתבכת העלילה בשל העובדה שנעמי הלוקה הנפשה (היא לפחות היחידה המוצהרת ככזו אם כי בריאות הנפש איננה התכונה המאפיינת גם אחדים מן הגיבורים האחרים), מאושפזת בבית־חולים לחולי־נפש, מה שמסבך, למראית עין, את קבלת הגט. "למראית עין" כי טירופה של נעמי מסתבר, מאוחר יותר, כגורם שולי בכל העניין, הן מן הבחינה העלילתית והן מן הבחינה הפסיכולוגית של כל הנוגעים בדבר, ואשתדל לגעת בכך בהמשך.

תשעה מונולוגים, תשע נפשות, תשעה פרקים. בראש כל פרק משתמש יהושע בקטעי מוטו הלקוחים ממיטב ספרות העולם וגם מן הספרות העברית. לא בכולם התעמקתי וחלקם נבצרו מבינתי, אבל בשלושה מהם מצאתי את עדותו של הסופר (במקרה זה הסופר ולא המספר) על הדברים החשובים באמת שקרוב לוודאי דווקא כן בערו כאש בעצמותיו, הן באשר לצורת הכתיבה והן באשר לתימטיקה. המוטו הראשון לקוח מתוך המונולוג של בנג'י המפגר מתוך "הקול והזעם" לפוקנר. יהושע אוהב את פוקנר, אפילו שמעתי אותו פעם מעיד על כך בעצמו, ובחירת שתי השורות הללו של בנג'י איננה מקרית. **"בנג'י ידע שסבתא מתה./ הוא בכה./ הוא מריח'ת זה. הוא מריח'ת זה"** ראיית הדברים מתוך נפשו של הנער המפגר המריח את המוות ובוכה, היתה אחד ההישגים הגדולים של הספרות האמריקאית המודרנית והשפיעה רבות על הכתיבה בעולם כולו. היכולת להיכנס את תוך נפשה של דמות פיקטיבית ולראות, לחוש ולחוות את הדברים מתוכה מעומק נשמתה הנפתלת, היא נחלתם של יחידי סגולה, גם במציאות גם לנושאי רשיונות רפואיים למיניהם וגם בשירה ובפרוזה. א.ב. יהושע עושה זאת ובהצלחה מירבית, ובניגוד לגב' שקלובסקי הטוענת כי: "אין לפנינו רומן פסיכולוגי... הספר איננו נוגע במעמקי הנפש האפלים אלא רק מרפרף על פני השטח הבהירים והחלקים שלה" אני מרשה לעצמי לומר שלפנינו רומן פסיכולוגי במלוא מובן המלה, במיטבו של הז'נר הזה, ברוחו והשראתו הברוכים של פוקנר, ועם כל הצניעות הראשה לעצמי לומר שהוא אפילו עולה על "הקול והזעם" לפחות בעניין אחד והוא שלמרות החדירה למעמקי הנפש האפלים וההשתהות הרבה במחוזות הללו, שומר יהושע על סיפור מרתק, על סקרנות ומתח בקריאה, והעלילה, הנפרשת תוך כדי הצטברות האינפורמציה באמצעות המונולוגים, איננה נעשית שולית, כך שבניגוד לספרות זרם התודעה אשר לעתים לא ידעה לצאת מן המבוכים האפלים הללו והפכה קשה לקריאה, מצליח הרומאן שלפנינו לשמור על ההישגים של הז'נרים הפסיכולוגיסטיים הקיצוניים של המאה העשרים אבל בו זמנית, לְעַנֵּין. ומה יותר חשוב בקריאה מספר מעניין?!

בשני קטעי מוטו אחרים, האחד בראשית הפרק השני, והשני בראשית הפרק הרביעי, חושף א.ב. יהושע את מה שאפשר היה לגלות על נקלה, כמובן, גם אלמלא חשיפה זו, ואת מה שחפשו השוללים וכנראה חפשו מעט מדי או הרבה מדי ולכן לא מצאו, וזהו כמובן מה שקרוי "המסר", אבל אבחר להעדיף את הביטוי "כאב" גם אם איננו לקוח מ"מדע הספרות". את הכאב והמצוקות האנושיות, את הקושי הנורא ביחסי־אנוש, בנישואין, באהבה בהורות, בגירושין, את היחסים בין הפרט לזולתו שהם, בלשונו של אורי סלע: "הגיהנום וגן העדן האבוד ומעגל העינויים ההדדיים" שמי שלא מכיר אותם חי כנראה באיזו "לוז" (יעקב כהן), גם לא אקח על עצמי לבדוק את אישיותו ותולדותיו של יהושע, אבל אני יודעת בוודאות שרק מי שיודע את הכאב הזה והוא בוער בו להלכה או למעשה, רק הוא יכול לכתוב כדוגמת "גירושים מאוחרים" (הוא זקוק כמובן לעוד כמה כשרונות שא.ב. יהושע ניחן בהם ללא ספק) "הדברים נפרמים, המרכז מתפרק האנרכיה נכרכת על העולם"/ ו.ב. ייטס. זהו המוטו של הפרק השני. בעקבות המלים הללו זורם לו המונולוג של ישראל קדמי, עורך דין נשוי ליעל ואב לשניים, שהוטל עליו, או לקח על עצמו לסיים מהר ככל האפשר את עניין הגט, ובין טרדות היומיום של אחזקת משרד עורך־דין משמים וריק, שיקים שאינם משולמים בזמן, לבנה המזכירה, ש"הוריה חשבו שדרך השם הם יתגברו על הגנים שלהם", איזה רוצח שלא רצח והוא צריך ללמד עליו סנגוריה מיותרת ואמא "ארסית וחטטנית" שהשאיר לו אבא שהעז למות, הוא "טס" לבית־החולים על־מנת להחתים את חותנתו על מסמך הגירושין, נכשל כמובן, לא מחמיץ את יפי הנוף "הירידה מההרים, מהיערות על הים לרחף על המפרץ על בתי־הזיקוק... משתלשל דרך פיתולי ההר הפצוע החצוב... והנוף שנפתח העמק הרי הגליל עכו עד הסלע הלבן של ראש הנקרה..." עייף, פטפטן שחצן לכאורה אבל מודעותו העצמית מספיקה לו כדי לומר: "ישראל קדמי המסכן ילד מזדקן ומתרוצץ הזקוק לישון" ויודע כי משהו מהשיגעון דבק גם בו.

ודאי יגידו — "ישראל" — מדינת ישראל, "קדמי" — המזרח התיכון, "עורך־דין" — סמל הזעיר בורגנות הישראלית ומי יודע מה עוד, וכבר אמרו: "בור, חסר מודעות עצמית, חוכמולוג" ואולי משהו מכל אלה אפילו נכון, אבל אנחנו יודעים ש"הדברים נפרמים המרכז מתפרק והאנרכיה נכרכת על העולם", וזה, כידוע, בניגוד להמון מונופולים אחרים שיש לנו, אינו בתחום המונופולין של ישראל או המזרח התיכון או הזעיר בורגנות שלנו, וודאי שלא נחלתם של הבורים וחסרי המודעות העצמית. קשה יהיה לערוך כאן "ניתוח" של קדמי, מה עוד שהוא רק דמות אחת מתוך תשע, ולא אוכל לדון כאן בכולן, אבל קדמי ישראל איננו איש, איננו בן־אדם, הוא דמות ספרותית עשויה ממלים, פרסוניפיקציה של תכונות, וישראליותו נעוצה קודם כל בשפה העברית בה הוא עשוי, וכך גם "עבריותו" של הרומן כולו.

מהי ספרות עברית? אידאולוגיה? ציונות? מעשי אבות סימן לבנים? בן־גוריון? בגין? מלחמה זו או אחרת? וודאי שכל אלה, ואחרים נמצאים ברקע, הם צבע, נוף, מיקום וזמן אבל באמות המידה של האמנות הם ישכחו אולי אפילו לפני שנכדינו יתפעמו דווקא מדמותו הפיקטיבית של אותו ישראל קדמי האוניברסלי, או מן המונולוג הנפלא של גבי קדמי השמנמן בן השמונה, שבין תולעת משי אחת לשניה ומריבותיו עם חבריו בכתה ב' (או ג') נשקף עולם המבוגרים דרך עיניו התמימות והמפוכחות, עם כל השנינות, החריפות והתמימות לפי מיטב המסורת של ספרות מבוגרים המסופרת דרך עיניהם של ילדים או דרך תודעתם (צ'כוב ואחרים). ספרות עברית היא קודם כל עשייה אמנותית בלשון העברית, מיצוי המדיום הזה על כל צפונותיו והיכולת לסַפֵּל ממנו אנשים מאורעות וחוויות **דמויות מציאות, כך שהמציאות לא תשמש להם קביים וגם לא תישען עליהם, היא תזרום לה לפי כללי ההיסטוריה** (ואולי בימים אלה — ההיסטריה) והעשייה בלשון תמשיך להתמודד עם **"הברירות הדקות, עם צירופי המלים הנבראים ממכאוב, משאריות המעשים. היא לא תחפש ליסורים נוסחאות של פיתרון אלא מלים נכונות"** (מתוך: "באור התכלת העזה"/עמוס עוז).

"משפחה, אני שונא אותך!" אומר א.ב. יהושע מפיו של אנדרי ז'יד במוטו לפרק הרביעי. אולי זו אמירה נוראה, אולי אסור לומר זאת בעולם המעשים והמוסר, אבל "גירושים מאוחרים" אומר זאת שוב ושוב, ובו בזמן אומר גם את ההפך הגמור מזה, והנפשות חצויות, אוהבות ושונאות זו את זו, מתרחקות ומבקשות קרבה, אהבה והבנה, וטועות בלי סוף, מישהו משתגע באופן קליני אחרים פשוט משתגעים סתם כך, כמו שקורה לנו לפעמים, ויש גם מי שפשוט מת. גם זה קורה לנו לפעמים. "גירושים מאוחרים" אינו מנותק מהמציאות הישראלית היומיומית. אתה יכול בנקל לזהות ברקע את מסע הדילוגים המפורסם של הנרי קיסינג'ר, יש פער עדתי, שיכון, זוגות צעירים, חילוניים ודתיים, ואלה מעוצבים כאן בהומור לפעמים בגרוטסקה, לעתים אפילו נתונים בסוגריים על־מנת להמעיט בחשיבותם, אולם מכאן ועד לאפשרות לראות את יהודה קמינקא כ"נביא התחיה הלאומית" שבא מרוסיה בשליחות רוחנית "כדי לדבוק באהבתו לארץ" ובהמשך לראות את הסתאבות יחסיו עם אשתו נעמי כ"סיפור הסתאבותו והסתלפותו של חזון הגאולה הלאומית" (יוסף אורן) ועוד להגר לאמריקה? אינני קובעת שכל זה לא קיים כאן, אבל אני לוקחת על עצמי את האחראיות לומר שזה שולי, שזוהי אולי מסגרת לעולם נפשי־רוחני־אנושי כללי, נכון לכל זמן ולכל מקום. כאשר יהודה קמינקא אומר לקראת סוף המונולוג שלו, שהוא גם המונולוג המסיים את הספר: **"אני שורף גשר, מנושל, מולדת למה לא ידעת להיות מולדת?"** קל מאד לייחס אמירה זו לגירושיו, לעזיבתו את הארץ ואולי זה גם נכון במובן מסויים, אבל הוא אומר זאת קודם כל על עצמו על נפשו המנושלת, על המרכז שמתפרק לו, על גן העדן האבוד הפנימי שלו, על המשפחה האהובה־שנואה שלו, וזה היה קורה לו גם בסינגפור או אנטרטיקה.

אינני יודעת אם יש שלמות באמנות. כל בר־דעת יודע שמעט עריכה של "מלחמה ושלום" היתה מטיבה עם הספר עד מאד, אבל החתירה, הנסיון, הרצון והיכולת הם החשובים, וכאן, ללא ספק הם התרחשו. מבחינת העלילה והאינפורמציה, יש הרגשה עם סיום הקריאה שנותרו כמה מעגלים לא סגורים, אולי אי אלו פרטים מיותרים (התקף הלב של גדי למשל, או ביקורה של הגברת האמריקנית) אבל כל זה לא חשוב. א.ב. יהושע העניק לספרות העברית רומן מעולה, מרתק, מעמיק, ואני מאמינה בכל לִבי שיש לספר הזה הפוטנציאל המופלא של כוח ההישרדות המיוחד של האמנות, זה שמעבר לזמן, למקום, לאידאולוגיה לוקָלית או פוליטיקה כזו או אחרת. ■

נילי כרמל (פלומין)



קח הלוואה-

ופתח לך תכנית חסכון

אם תצטרף עכשיו לתכנית החסכון "**מטמון ברירת ריבית**" או "**חסן רב תכליתי**", **תוכל לקבל הלוואה בגובה סכום החסכון בתנאים מועדפים.**

מטמון ברירת ריבית

תכנית החסכון החדשה המבטיחה לך בתום תקופת החסכון הצמדה מלאה למדד + ריבית, או ריבית בגובה הריבית על אשראי. הגבוה מבין השניים.

חסן רב תכליתי

תכנית החסכון הגמישה, המאפשרת לך להחליט בעצמך כיצד לבצע הפקדותיך, ולמשוך את הכסף באופן ובזמן הנוחים לך ביותר.

ההסדר מוצע לך לתקופה מוגבלת. אנחנו נותנים הלוואה ואתה חוסך.

היום חסכון זה הדבר הנכון.

בוא לגדול אתנו.

בנק הפועלים בע"מ

אבנת | קרמון | שיפרין | נעמן


מכבי מציגה:
אורנה מכבי במכאה חדש
MACCABEE BEER
בירה מכבי
MACCABEE BEER
בירה מכבי
(וגם בפחית)

חשבתי שיופי יכול להגן עלינו

נתן יונתן: מבחר שירים — 1940־1980; הקיבוץ המאוחד־ ספרית פועלים; זוטא;

אגם לא כל שירי נתן יונתן, ובוודאי לא כל שירי המבחר הם שירי ים במובן המדוייק, אבל נראה כי המשורר הוא במזגו "יורד ימים", והיבשה שלו (אשר ישראלית היא במובהק) היא בעיקר קטעי חוף הגובלים בים, ולא במקרה, קרוי אחד מקובצי השירים שלו: "שירים לאורך החוף".

תחושת היופי העזה של נתן יונתן היא "אלחופית" (...**"שעות הפרידה הנן אולי המופלאות בשעות האהבה/ אז היא שותתת כמו ים ועטופה כערפל של/ עצב אלחופי/,"** (שם, "מעבר לכפים", עמ' 21).

והיא, כלומר, תחושת היופי הגדולה הזאת אינה חיה בשלום עם המציאות שלנו, מה שמכנה ויזלטיר בספרו: "מוצא אל הים" — "המזבלה בשנת 2000" (שם), גם אם יונתן אינו מדבר מפורשות על הקרע הזה בין מציאות אקטואלית לבין ממלכת היופי אשר המשורר מכור לה, רמזים הוא מפזר פה ושם. ובדרך כלל, הרמז מופנם אל השתיקה.

עצם העובדה כי פניו נשואות מן החוף והלאה, ועולם דימוייו מעוגן על פי רוב בים ו"באצולת־הים" — היא עֲדוּת ליחסו אל "היבשה" עצמה. והוא הלא חוּנך גם על גבי השירה של נתן אלתרמן, כמו כל בני דורי.

כמה חגג נתן אלתרמן את שמחת — ה"יבשה", את שמחת הארציות הפשוטה, את הרחוב התל־אביבי הצעיר, את אהבת הפונדקית השמנה, כמה רוח תזזית היתה בו ביחס ליומיום, ואילו בנתן יונתן להיפך: כמיהת־ים וכמיהת מרחקים, רתיעה מן האקטואליה. ...**"והוא מלח בצי המשורר, מוקף זרמים קרים וזקנו רועד כמו קצף/ שכור ומאוהב במונרכיה העתיקה של הים/ ובחולות הנודדים ובעצב/ הנושב תמיד לאורך החוף."** (שם, "תמיד לאורך החוף", עמ' 30).

גליקריה היפהפיה שלא היא רק פיסלה — העתק דמותה ניצב אל חוף הים, מחולל סערות תשוקה אצל הנערים־מעריציה. לעומת הפונדקאית בָּשָׂר וָדָם של נתן אלתרמן. **"לדמעת תימהון, לחיוך מנוצח, נבנתה קיסרות גופך!"...** ולהלן: "כל עוד זה העולם את שיריו לר ירצח/ ילכו השירים להקיפך!" ("כוכבים בחוץ", "ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית"). איזו הרגשה תמימה חזקה ארצית אצל אלתרמן לא כך אצל נתן יונתן.

"ראה איך היא קורנת המטפיזיקה של יופי ותאווה/ מנפש אל גוף מאלים אל גלים הופכת שיש קריר/ לטרוף חושים וזכר מחבר אלמוני איך הפך לשיר/ אבל גליקריה איננה." (שם, עמ' 100).

אצל אלתרמן — הפונדקאית השמנה, היא הריאליה, והיא גם השיר. "כי נהדרת פונדקית מהדר הפילים, ותגאי במותניך מי יחבקן?" (שם). "כל עוד אור בחלון והדרך שקופה היא, מתיך יבואו אותך להכיר/ וישבו דוממים ושחורי משקפיים/ בלי צחוק ובלי רעד לאורך הקיר." (שם, "כוכבים בחוץ"). ואילו אצל נתן יונתן בשיר "עצות לדולציניאה" (שם, עמ' 88) ...**"כף מרק אחת מידך בכל הזיות מלכותו,/ קידה קטנה שלך אל צערו/ והוא חוזר וצולח את הגולאדכביר,/ את כל הנהרות... טיפה של רחמים לרוסיננטי הכחושה/ קצת אהבה, קצת אחיזת עיניים כל כך מעט,/ ואיפה את?/"**.

בשירתו של נתן יונתן אופייני קו של רוחב אינסופי, כיסופים לחגיגי, לסוער, ליוצא מן החוף אל מרחקים בלתי מוגבלים, אל הסמלי־המופשט ("הייתי איש בלי דת אבל אהבתי את המלה אלוהים/ יציר דמיונו וכליון נפשו של אדם." (שם, "פתיחה אפשרית לאפילוג", עמ' 96), ומצד שני נטיה לקווים ליריים חרישיים, מאופקים עד שתיקה. ושני צדדים אלה מאזנים את שירתו, ומעניקים לה מעין תנודה בין רוחב רומנטי — על מציאותי לבין דיבור פשוט המעוגן בזמן ובמקום. נדמה לי כי נתן יונתן כמשורר ישראלי — או יותר נכון — ארץ־ישראלי פיתח פואטיקה "יוונית" כל כך, במובן הקלאסי העתיק של מלה זו, עד כי עצם הקריאה בשיריו מסוגלת לפרנס כתבי אשמה ארוכים כנגד הריחות, הקולות והטעמים שהמציאות הישראלית ניחנה בהם. שיריו במיטבם מסוגלים להיות בית דין לברבריות היומיומית. בתור משורר ארץ־ישראלי, קשורים נעוריו בתקופה ה"הרואית" של לפני קום המדינה, וכשם שאלתרמן נתן בחלק משיריו ביטוי לשמחת היום־יום של תחילת הישוב הציוני בארץ ישראל, לחדוות שורשיות שכמותה לא ידעה השפה העברית לפני כן, כך נתקסם נתן יונתן מרוח הפלמ"ח, מן התעוזה ורוח הנעורים של "דור בארץ". אחרי מלחמת השחרור, אשר רבים מבני דורו הצעירים נפלו בה, ואחרי קום המדינה, נשארה הפואטיקה הזאת פתאום ללא אחיזה במציאות, אבל הגעגועים להוויה זו של יופי ותעוזה נותרו ופירנסו שירה שרחקה מן היום־יום בכוונה ונצמדה כאמור, לחוף הים, גם מבחינת הנוף הריאלי וגם מבחינת המגמה. ואיזו תכונה "גיבורית", אולי "יוונית", ואולי צברית, שאיננה מרשה לכאב להתפרץ בקול גדול, הותירה גם היא את רישומה בשירים הכואבים והעדינים ביותר, והוא כבר איננו נער.

כאמור, מצד אחד איזה רוחב רומנטי שיכור־יופי, ומצד שני התבטאות מרומזת, חרישית עדינה מאד..בכמה משיריו הקצרים במיוחד שתי המגמות הנזכרות הן כל כך מאוזנות עד אשר ההשג השירי מגיע לדרגת שלמות קלאסית, ושוב במובן העתיק. שרטוטי נוף עדינים מפורטים ויחד עם זאת שואפים בריכוזם אל הסמלי המופשט, כמו בשיר הנפלא "ערב" (שם, עמ' 67): **"על גבול הים האחרון בין הערביים שחפים/ מעוף הסוף מרחפים/ ואיש שהוא באור דועך אל שחור המים/ משליך מכמורת אחרונה/ ומאפיל./ נרות הלילה נדלקים בראש הסלע. החוף/ מואר בזוהר מאוחר/ ולחם ים עתיק, הקצף והמלח ושכחת/ חולות בחשכה./ עד שתבוא עיתו הוא יחכה רוגע כמו/ החוף עד גבוה הגלים/ להאסף כמו פנינה אל מחשכיה של/ קונכית הכסף הלילית."**

שיר כמו: "נזירי הים" (שם, עמ' 81) כולו קווים זורמים בתנועת חתירה קדימה, כולו שירטוט המתפוצץ כאילו מעודף אנרגיה וזעם פנימי, ועם זאת הוא מכיל מגמה "אלחופית" של מעבר מזה. מעין מסע אנושי עיקש אגדי, אודיסיאה של גיבורים



יוניים. יש בקובץ־הספרון שירים מז׳נרים שונים: שירי אהבה, שירי בדידות, שירי תהייה לנוכח סוף החיים, גם מיני־זמר; בלדה, רומנסה, אגדת־עם, שהם הצד הקליל של שירתו.

קבוצת השירים בהם הפרידה מן החיים מצטיירת כ״סוף משחק״ — הם, כנראה, הצד הלא ״יווני״ של נתן יונתן. כמה פשוטים השירים האלה, ולא תיאטרליים. כמה נקי ועדין השיר: ״שאגמור״. יש רצון לצטט, משום שהפירושים הם מיותרים. ״שאגמור אני אומר/ לפני שלא יהיה למי/ לפני בוא הדממה/ עוד מלה אחת שלא ידעתי טעמה/...״

אינני מכירה בנוף של השירה העברית חטיבה כזאת של שירים שמייצגים בצורה כל כך חותכת את התהום הפעורה בין ממלכת היופי ועדינות הנפש, לבין המציאות האנושית המדוכאה ונטולת החרות של העם היהודי־ישראלי.

מבחינה זו השירה מסוכנת לקוראיה, או... למשטר המוכר לנו את סחורת המלחמה כמשהו הדרוש לנו ולילדינו...

מי שקורא את שירי נתן יונתן אינו יכול להסכים שגילויי האבל יושמו בסליק עד ש״הצבא יסיים מלאכתו״.

בלי תרבות, בלי יופי פנימי וחיצוני, בלי טווית זהות עצמית, מתוך מאמץ לחבר את הגדול עם הקטן, את היומיומי עם היפה, את שירת הים וחופיו עם האדמה, עם כברת האדמה הקטנטונת שלנו, לא יהיה שריד ופליט לעצמאותנו כאן. היום, אין דבר גדול וחשוב מאשר להתריע על חשיבות ״הקטן״, שיש לו בחירה בין אמת ושקר, בין חיים ומוות, בין חרות ודיכוי הרוח, בין יאוש לתקווה.

שירת נתן יונתן העדינה והיפה, הארצי־ישראלית כל כך, האגדית, האלגית, (**״לבכות בוכים עם ערב,/ ארובות עשן כבות./ כשספינות הולכות הימה הן אינן שבות.״**) אחד משניים: או תגרום לדורות של יורדים ישראלים שיהיו מאוהבים בשיריו, שיזינו אצלם את הריחוק הרומנטי מארץ זאת, כלומר, מוצא אל הים... או תהיה גרעין מהפכני, גרעין של התחדשות והתנערות מן הכיעור המאסיבי, ״הקונצנזי״ השולט בחיינו כאן. ושתי האפשרויות אינן סותרות זו את זו. הן עשויות להתרחש במקביל.

ועוד על אהבה ועצב, וחוף הים — בשיריו.

אצטט משני שירים שונים כדי להדגים שוב את ההתיחסות מכיוונים שונים אל אותו הדבר. ב״**מעבר לכפים**״ (שם, עמ׳ 21) שכבר ציטטתי, יש שורות: **״מי שיושב על צוק לחוף הסערות מי שמקשיב,/ אשרי מי שיושב בין הגאות לשעות השפל/ ומקשיב/ אין כזאת האהבה האיתנית, בה שב הים בגאווה/ אל קו החוף, כובש ושב ברב אוניו ואיזה רוך/ לקצף הלבן/ ומה ידמה לאהבת הים ביגוניו, עת שקוע והרחק/ אל פאת המערב/ פרידת השמש מן הים והמים מן החול, פרחי הקצף/ המלוח והרוח הקרה/ שעות כאלה שעפר נפרד ממים והאור נפרד/ מחושך ודממה מסערה/ שהאשה מצלע אדם נפרדת והטוב נפרד אולי/ לנצח מן הרע./״**

בשורות הללו יוצא המשורר מתיאור הים כאיתן טבע המסוגל לרגשות בהוויה אחת קוובה, וזוכה לרגע של התגלות, שהייתי מכנה אותו ״פנתיאיסטי״. רגע שבו רוח וטבע הם אחדות שבריבוי, והאדם הסופי זוכה לחוויה המאושרת של אינסופיות. זה שיר המאופיין בנשימה רחבה, חגיגית כמו אגדית, עם זאת יש ליונתן, זה בצד זה, תודעת סופיות האדם: — **״אלא ששם בצד ההוא שם רעש מי הלתי/ כבר קורא לנו מעבר לכפים...״** (שם). תודעת הסוף מגבירה את הזיקה לנימה היחידאית. שלא כמו אורי צבי גרינברג למשל, נתן יונתן לעולם, אינו מחפש לו מפלט במלכות אחרת, שאינה מלכות היופי, ואינו חותר לשירת־עוצמה ורחבות המבוססת על התכנסות פנימה, על ניתוק מהעולם הגויי. מעניין שיונתן מצליח לשמור על שני הכיוונים המתחרים על נפש השיר: סופיות ואינסופיות ולעצור בעדינות את הטראגי, ברגע האחרון על הסף.

״והרותם היה מלבין״ (שם, עמ׳ 72) הוא בעיני פנינה נוספת בשירי המבחר. שיר זה עשוי להדגים באופן הברור ביותר, איך נעצרת תחושת הטראגיות של המשורר על סף היופי, וכיצד המומנט הלירי החרישי מוצא את ביטויו כחלק משלמות פיוטית ארעית ושבירה, היא השלמות האנושית שלנו. משפט המפתח בשיר זה הוא, לדעתי, אחד: **״חשבתי שיופי יוכל להגן עלינו/ ועל הילדים מאש ומקרח/ שאותה כסיפה עדינה של פרח לאורך הדרך/ והארץ האחת שנשארה/ ורותם חולות מדברי ויופיו הנורא, חשבתי״**. משפט נפלא כזה שנשאר פתוח בסופו אל איזו שתיקה. משפט מפתח שני הוא קצר וסגור: **״דם הולך ודם בא והארץ לעולם עומדת״**. בין שני המשפטים סובב סובב לו השיר באיזו קלות של בעל כנף. ״והרותם היה מלבין״ — זו הכותרת וגם משפט הפתיחה. כמעט משפט תנ״כי. וו החיבור רומזת על איזו המשכיות מעמקי העבר אל מרחבי העתיד. אבל, המשפט השלישי כבר דובר בלשון פחות ודאית: **״מישהו אולי לא יגיע לסוף החורף הזה,/ לשומקום.״** ומיד לאחר מזה רעם תופים: **דם הולך ודם בא והארץ לעולם עומדת״**. משפט נחרץ זה מזכיר פסוק מקוהלת: ״דור הולך ודור בא והארץ לעולם עומדת״, ויחד עם זה משנה את טעמו, כמו מיישם אותו לזמננו ולמקומנו. שהרי ״הארץ״ היא ארצנו, ולא העולם בכלל (כך, קוהלת), והדם־הוא הדם הנשפך בארץ הזאת, לאו־דווקא דם יהודי. דם הוא דם.

מיד לאחר רעם התופים הזה, נפתח משפט חדש במלה: ״אתמול״. **״אתמול נורתה בלבה צלמת אחת יפת־תאר/ שחמדה זהב־דיונות ופריחה אצילה של/ שקנאים משמורת הטבע של מעגן מיכאל,/״** כן, כולנו יודעים במה דברים אמורים. היום אפשר להגיד שזה ארע ״שלשום״. היום אפשר לחזור למשפט המפתח, ולחדש את אמיתו הניצחית: ״דם הולך ודם בא והארץ לעולם עומדת״.

מכל מקום בשיר של נתן יונתן, מיד אחר־תיאור הרצח בלשון קונקרטית למדי, אם כי לא עיתונאית, מקדיש המשורר כמה שורות לשמורת הטבע של מעגן מיכאל וליופי שחמדה הצלמת ואחר כך מוסיף בלשון חרישית, בטון מונמך ומאופק: **״רציתי להשאיר אחרי/ בצוק העתים/ וידוי קצר על אהבת רותם ועל הצורך/ בכתיבת שירים. חשבתי שיופי יוכל להגן עלינו...״** וכו׳.

שוב אל ״והרותם היה מלבין והולך לאטו לאורך הדרך...״ קשה להגזים בשבחי השיר הזה שעובר בקלות עדינה כזאת מן הפרט אל הכלל, מן האינסופי אל הסופי, מיפי הטבע אל הדם הנשפך, מן הצער אל התפילה המזככת. והמלה: ״חשבתי״ שמסיימת את השיר ופותחת אותו לאיזו שתיקה שמעבר למלים. ■

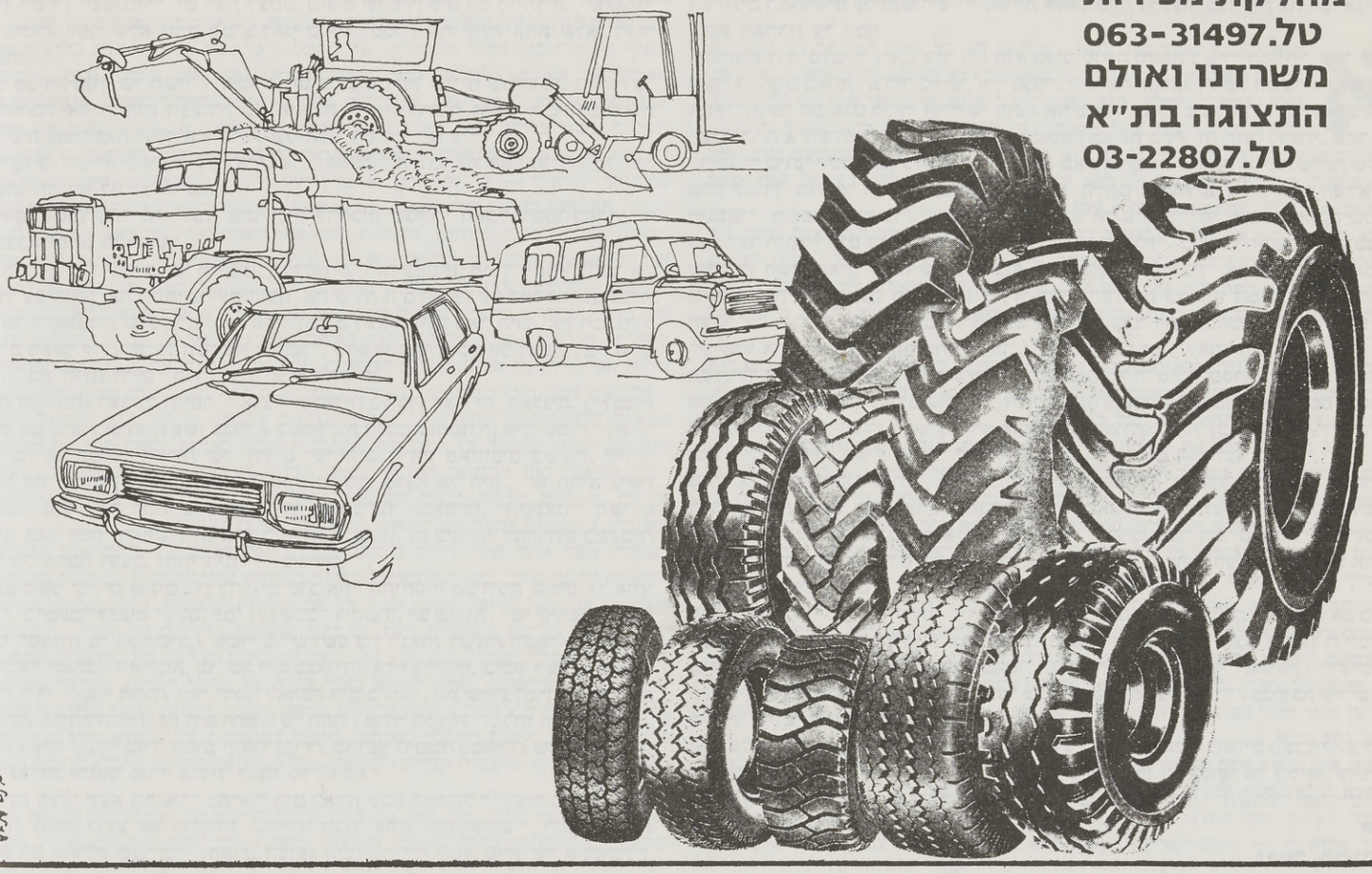
יונה בחור

הקיץ הולכים על שפע.



אליאנס-שמשון

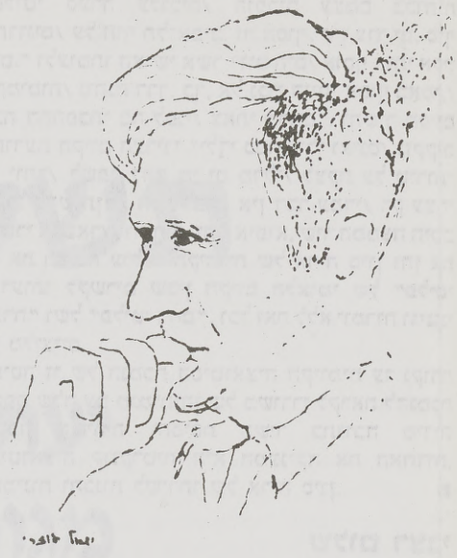
תעשית הצמיגים
בישראל
ת.ד. 48 חדרה
מחלקת מכירות
טל.063-31497
משרדנו ואולם
התצוגה בת"א
טל.03-22807



בפר הייצור - מתהווה המחר
בפר ההיתוך -
מתלכדת שותפות חברתית



כור תעשיות בעים



מגבירה את געגועיו של הצליין לפראות הבתולית שלפני הנפילה. מהגעגועים האלה נסלל נסיון החזרה לגן עדן נפשי כלשהו ומהנסיון הזה נסלל כשלון נוסף. את נחמתו של הצליין אפשר לנסח במילים של ר׳ נחמן מברסלב ״אין דבר שלם יותר מלב שבור״.

מה הסכנה באורח החיים הצליני הזה? מה מרגישות הרגליים כאשר הסביבה הפיזית מנותקת מן העולם? ומה יצא מדו קרב שבין הצליין לא״ב של נורמות העולם?

הסכנה הראשונה היא אוטיזם, ויתור והסתגרות רצונית או לא רצונית בתוך בועת אוויר קיומית. תארו לכם את האסטרונאוט המרחף מנתק מרצונו את בטנו מטבור החללית, או מתוך מאיסה בעולם ממנו שוגר או מתוך רצון להמשיך ולרחף בין שמים לשמים באושר ואושר עד עצם ההתרסקות הצפויה.

אך זהו פיתרון קל מדי, גובל בהתאבדות. המגע עם העולם ועם ההעדר נחוץ לצליין החילוני בשביל להבין שוב ושוב את גבול הטריטוריה כפי שהסלע הסזיפי נופל שוב ושוב כדי להזכיר את גודל הטרגדיה.

ברור שאין מוצא ברור מהמילכוד הזה. מציאות החירום אפשר לנצח נצחונות זמניים או פארדוכסלים כמו בדוגמאת האש של הרקליטוס, בדוגמא שעל פיה האש המכלה שדה מכלה גם את עצמה. המילכוד בנפש הצליין החילוני מזכיר את הנסיך הקטן המבקר בכוכבו של השתיין. ״מה אתה עושה?״ שואל הנסיך הקטן את השתיין. ״אני שותה.״ ״למה אתה שותה?״ — ממשיך הנסיך הקטן. ״על מנת לשכוח את חרפתי״ — עונה השתיין. ״ומהי חרפתך?״ — שואל הנסיך הקטן. ״חרפת השתיה״ — עונה השתיין. במקרה שלנו הצליין החילוני הוא גם השתיין וגם הנסיך הקטן.

כל התיאוריה המרתקת הזאת מסתמכת על פני השטח במובאות משלושה סיפורים של המנגויי, קאמי ועגנון. מתחת לפני השטח נשמע דופק הנשימה של גיבורי סיפורי אוורבוך אורפז, בעיקר מ״מות ליסנדה״, ״נמלים״, ״בית לאדם אחר״ ו״מסע דניאל״. ובכלל, מהי המסה הזאת אם לא נסיון למצוא בשיגעון הנפלא הזה איזו שהיא שיטה. ■

רוני סומק

קל־קר עין־כרמל
kal-kar ein carmel
טל: 04 - 942171 Tel:

מוצרי פוליסטירן מוקצף
לבניה, חקלאות, קמפינג, אריזות, בידוד



אין לאן ללכת ואין לאן לחזור

יצחק אוורבוך אורפז: ״הצליין החילוני״ מסה על היבט אחד בסיפורת המודרנית; הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשמ״ב; 116 עמ׳.

לפני כמה שנים, בימים בהם שוגרו חללית להקיף את כדור הארץ ריתקו אותי האסטרונאוטים שריחפו בחלל. היתה פוטוגניות רבה בקלאוז־אפים שהבליטו את אומץ־הפחד על פניהם, ואחר כך כשהתרחקו המצלמות נראו האסטרונאוטים כבובות צעצוע ליד לגו החללית. מעשה הרחיפה הזה ליווה אותי במשך קריאת ״הצליין החילוני״ כיוון שיצחק אוורבוך אורפז הוציא את המחשבות הכמוסות ביותר והגלויות ביותר על הספרות מדלת החללית ונתן להן לרחף באטמוספרת האי־שקט. הרעיון הכללי במסה מדומה לעולה רגל שאין לו מקום קדוש, והמקרים הפרטיים משיקים לקילומטראז׳ סיפוריו, לביוגרפיה הקומית שלו ולמחשבות על גבולות הטריטוריה המתחילה ב״רוצחים״ של המנגויי ב״האבן הצומחת״ של קאמי והמסתיימת ב״עד עולם״ של עגנון.

כוחה של המסה הוא בישור העיניים המסרבות להיכנע אל מול קשיות הסלע הסיזיפי העתיד להתגלגל, כדרכו, שוב ושוב. יצחק אוורבוך אורפז קורא לתחושה הזו הצליין החילוני. בהגיון מסויים מכיר צליין זה את גבולות עולמו, את שדות האש המיתיים המגבילים את רצון ההתנסות שלו. הטרגדיה שלו מתחילה בנסיון שלו לכוון תת־מקלע אל רקת הגבול הזה. הכשלון הדון־קישוטי צפוי, ואפילו ההרגשה שהוא הגורם לכך אינה מפחיתה מעוצמת הטרגדיה. תארו לכם את האסטרונאוט היוצא לרחף בחלל, מתנתק פתאם מחללית האם ונשאר לרחף בין שמים לשמים. במילים אחרות: ההתגרות שלו בחוקי האטמוספרה מסתימת בנצחון האטמוספרה. בצליין החילוני מקרב אורפז את תפיסת עולמו לאותה אפשרות של אסון, ולכן רוח פסימית מאד מרחפת על פני הדרך.

גן העדן האבוד

״הספרות מלאה עולמות פגומים. אפשר שזהו עניינה — להביא תיקון לעולם פגום״ כותב אוורבוך אורפז בפתח הפרק הדן בפילוסופיה של הפגם. פילוסופיה זו

נקודות מגע

אריה סיון;
אישרורים; שירים;
ספרית פועלים;
1981.

היצמדות לקונקרטי וללוקאלי תוך נאמנות מירבית לעקרונותיהם של מה שנהוג לכנות "משוררי חבורת לקראת" הם הנותנים לאוסופת השירים "אישרורים" את אחדותה ובמידה מרובה אף את יחודה.

עקרונות. שאם למצותם הם: היצמדות לקונקרטי, הנמכת השפה השירית עד כדי הפיכת השיר לתגובה כמעט מידית לסיטואציה קונקרטית ואחרון אחרון אוריאנטציה פואטית אנגלו־סכסית. כשאל אלה יש להוסיף את תפיסת העולם המנמיכה של אריה סיון המביאה עקרונות אלו למצוים.

מעניין, שמתוך שלושת המשוררים המרכזיים של חבורת לקראת, משה דור אריה סיון ונתן זך, הולכת ומתבלטת קרבתם של דור וסיון. קירבה שעיקרה בנאמנות למקום ולנוף הישראלים. אצל שניהם נתפסת תל־אביב הקטנה כסמל לארץ כולה ויותר מכך כמחוז געגועים ונוסטלגיה. כך בשיר היפה "עיר אוכלת צליה" (עמ' 21) אנו מוצאים אנשים השבים לארץ מנקומות בהם שולטים הירוק, המים והכחול כשהם יוצאים אל הפינות: "דיזנגוף/ פרישמן, בן־יהודה/הירקון,/ לבקש את צליהם הפרטיים אשר הטמינו/ טרם יציאה/ בכל מיני מחבואים שונים ומשונים, מתוך תקוה/ שעוד אפשר יהיה להתקשר אליהם מחדש,/ כמו אל כלבים, ללכת בעקבותיהם/ מעץ לעץ, ומעמוד של מודעות/ אל לוח מודעות אחר/ ומשרשי גדר חיה אל פח אשפה בצל גדר". או בשיר "נכתב בכסא נוח על שפת הים "בה "חוף תל־אביב זה הסוף" לכל פליטי הסערה.

לנאמנות זו לנוף ולארץ יש להוסיף את הלשון ושימושי הלשון המלאים הרמזים ואיזכורים תנ"כיים המזכירים בנגינתם את "הכנעניות" או מה שמכונה לפעמים "שירה ילידית". בהכללה נוכל לומר בעוד נתן זך מיצג בעיקר את האורנטציה לספרות מערב אירופה ובמיוחד לספרות האנגלו־סכסית משה דור ואריה סיון מיצגים את בקשת השורשים בנוף ובאקלים הארץ־ישראליים אליהם קשורה שירתם בכל נימיה.

על מנת להיווכח באמיתות הנחה זו די להתבונן בשיר כמו "בלבול גרביים" (עמ' 6). השיר מאוכלס כולו באיזכורים והרמזים תנ"כיים ומשנאיים וזאת חרף הסיטואציה הקונקרטית המוצגת בגרוטסקיות ונלעגות. פעמים אתה מוצא עירבוב זה אף באותה שורה. כך "יצאתי להשתין בטרם שחר טל כסה/ בכל כָּבְדו את המוני העשבים/ רוח מזרחית באה מולי/ דמיתי לעצמי שהיא מעין זקיף/ שואל סיסמא מאין באתי ולאן אני הולך/...". כאשר פרט לניגודים הבולטים ולצרימות של "להשתין" ו"שחר" באה המלה "כָּבְדו" ומרמזת צלילית לפחות על כבודו ואתה כמעט קורא "יצאתי להשתין בטרם שחר טל כסה בכל כבדו...". וכן בשירים "צפור במצוקה (עמ' 24) "שרב ברחוב באזל" (עמ' 30) ועוד רבים.

כפי שאמרתי אל מגמת הנמכת הלשון השירים עד כדי הפיכת השיר למעין תגובה מידית נוספת בשירתו של אריה סיון המגמה של הנמכת הסיטואציה. והנמכה זו תקפה בין אם הסיטואציה הינה אישית ובין אם הינה על־אישית ולאומית בעיקרה. מקורה של הנמכה זו בחוסר ישע אנושי ובאבדן האמונה באידיאולוגיה בכלל ובציונות כערך רוחני בפרט. תפיסה הבאה לידי ביטוי בשירים "סיפור על סבתא" (עמ' 22) "ציפור במצוקה" (עמ' 24) ועוד רבים.

אל הנמכת הסיטואציה הלאומית מקבילה הנמכת הסיטואציה במישור האישי, כמו בשירים "בסוף הקיץ" (עמ' 31) "לו נשארתי לגור" (עמ' 9) "שש נקודות מגע" (עמ' 34) והיא מגיעה לשלמותה בשיר "ערשי מים" (עמ' 38) שכולו הסתפקות ופיוס "איני יכול לעוג סביבי עוגה/ איני זקוק לגשם בעונה/ רעננה ערשי בים ונכונה/ תמיד כמידתי/ שנה אחרי שנה".

המלחמות הרבות שעברה הארץ, וארץ כמו שיש בשירתו של סיון הינה ישות חיה, אינן מלחמות לשם ערכים נעלים או הגשמת ערכים ציוניים רוחניים. אין הן אלא מלחמות קיום. היה חלום "וסבתך היתה הולכת פה מתחת לשקמה/ וציפורים היו תוקעות מקוריהן בפרי הלא מוגן/ ומציצות מעל ראשה את ציוצי המלחמה הנוראה מכל — / המלחמה על שטח המחיה" (עמ' 22). ומלחמה זו בלבד היא הנותנת ערך, וגם זאת רק בגין האלמנטריות שלה ובגלל היותה משותפת לכל החי. וכך אף העשבים הנרמסים במגרש גרוטאות אליו, זונות באות עם פועלים מאל עריש, נאבקים "על הזכות לחיות פה בחלקת התאוה הזו". הצומח ואף ציוצי הציפורים המסמלים במסורת השירית את רוח היופי והשיר אינם אלא "ציוצי המלחמה הנוראה מכל — המלחמה על שטח המחיה".

הווי אומר, דווקא הסרת המחלצות ובמיוחד בתקופה מלאה מליצות פיוטיות במישור הפוליטי, היא המעמידה את הדברים על ערכם האמיתי, הערך היחיד, שהוא הקיום. וכדאי להזכיר ששירתו של אריה סיון כפי שבאה לידי ביטוי בשירי אסופתו זו מעוגנת פעמים רבות בגורל העם היהודי ובתודעת השואה. כך שעל המקומי מתוסף המימד היהודי, הכללי יותר. כך היא מחרוזת השירים "טיול באירופה הגרמנית" (עמ' 15 עד 19). באופן שֶלְמִלָּה "קיום" ו"זכות מחיה" נוסף מימד של תודעת השואה.

וכך אנו מגיעים לשיר המקסים "נכתב בכסא נוח על שפת הים" (עמ' 36) המתחיל בכלל ומסיים ב"אני" בלבדיותו. קיימת בשיר ההקבלה בין האֵם ובין הים. דרך הים באו לתל־אביב כאל עיר מקלט אחרונה "פליטי סערה עלובים/ הופכים עצמם בכוחות אחרונים/ על חוף תל־אביב. זה הסוף. אין עוד ים. סוף הים." ולעומתו האישי אשר "זוט הים/ אוסף אותי אליו בחמימות/ נותנת דרך. כך, אל נכון הייתי אפוף באמי,/ ככה התהפכתי בה לפני/ צאתי מרחם". והשיר מסיים בתודעת הקיום הערירי "ילדַי כבר גדלו ואינם/ נזקקים לי יותר/ לשפך להם מי ים מדלי/ לצקת על טירות־החול לקשותן.// ואני לבדי, אין דבר עמדי/ רק עצמי ובשרי הנשאר// ורוחי". זהו, איפוא, שיר הממצה היטב הן את תפיסת עולמו הקיומית של אריה סיון והן את מודעותו לקשרים שבין הקיום הלאומי של "פליטי סערה" ושל "פליטי רחם". וכל זאת ללא יומרות וגינוני חן מליציים.

תפיסה זו של הנמכת הסיטואציה הקיומית עד נקודת האפס שלה עם מגמותיהן של משוררי לקראת להנמכת השפה השירית ותפיסת השיר כתגובה מידית לסיטואציה קונקרטית היא המעניקה את האחדות, האמינות והכנות לשירתו של אריה סיון. ■

שלום רצבי

מה יצא לך מזה?

יותר מעשר שנים אתה משלם לביטוח.
מה יצא לך מזה? מה קיבלת?

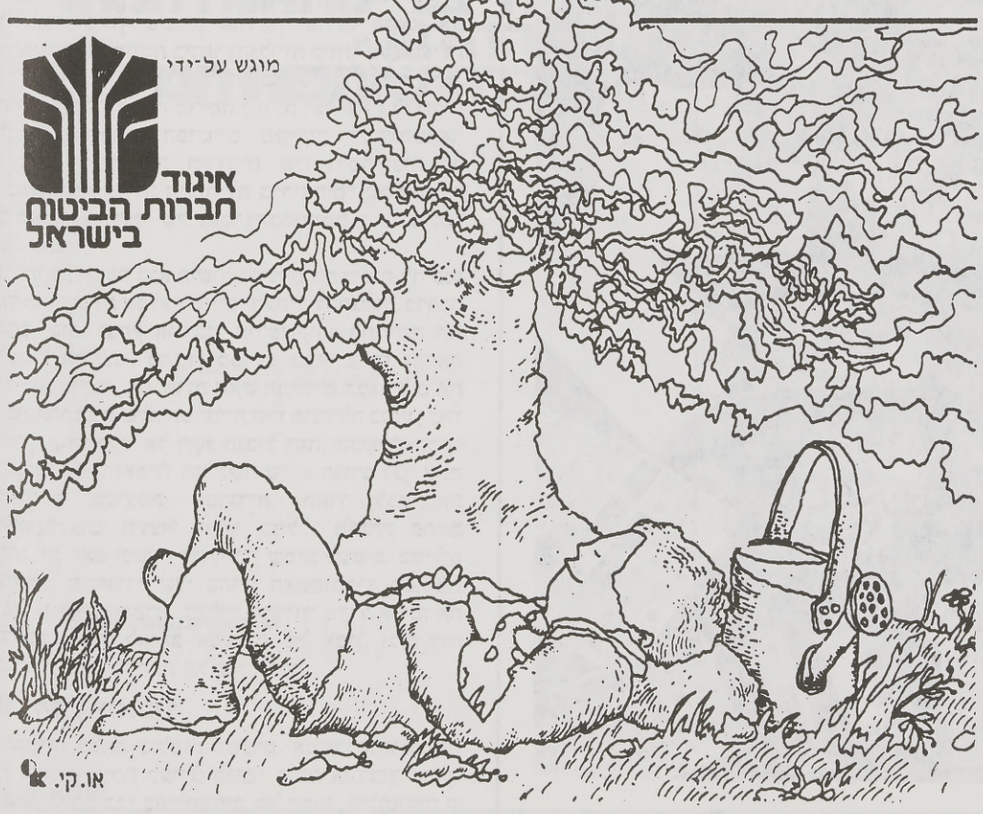
אם היה לך מזל ולא נגרם לך שום נזק: לא תאונה, לא שריפה, לא פריצה, לא גניבה... כסף לא יצא לך מזה.

אבל קיבלת הרבה.
קיבלת את הדבר העיקרי עבורו שילמת.
בטחון.

בטחון
שאם חלילה יקרה משהו,
יש מי שידאג.
מישהו אחראי, איתן, אמין.
מישהו שאפשר לסמוך עליו תמיד.

את זה קיבלת מן הביטוח
ולכן אתה משלם כבר עשר שנים.
הרעיון הוא שלך והוא טוב.

ביטוח.
הרעיון הוא שלך.



מוגש על־ידי
איגוד חברות הביטוח בישראל

או.קי.

תשלובת ספנקריט

יעול ותחכום בבניה
מגוון שרותים ומוצרים

פלטות חלולות מבטון דרוך.
קורות ועמודים מתועשים.
שרותי מנופים.
שרותים הנדסיים.
הספקת שלדי בנין מתועשים.

ספנקריט ישראל
קיבוץ פלמחים, טל' 03-999441

ספנקריט אשדות־יעקב
טל' 067-51640, 067-51463

קורות ועמודים אשדוד
טל' 03-999441, 03-915103

מנופי פלגור
טל' 03-999441, 03-915103, 03-914690

חברת עגורים בע"מ
רח' וולפסון 26, פתח תקוה
טל' 03-915103, 03-914690

היין הקר והחרוז המר

ק.א. ברתיני: היין הקר; שירים ובלדות קצרות; עם עובד; תשמ"ב.

מזמן לא קראתי שירים בהנאה חושנית כה חריפה וכה בלתי־אמצעית, כפי שקראתי בשירי "היין הקר" של ק.א. ברתיני. נופים, הרגשות, ההרהורים — בצבע ובצליל — נמסכים בנפש הקורא ובתודעתו במזיגה של יין קר וחרוז מר, כמאמר השיר בפתחו של קובץ השירים: "עם עצמך ועם זה הנייר/ שלובנו עוד כלום לא טעם/ וכף היד על כוס היין הקר// עם עצמך בתחום הצר/ צולל בלא־נודע של הים/ ודולה את החרוז המר" (עמ' 5), כפרוגרמה ליצירת של מצב המשורר מול המלים האמיתיות, העמדות הפנים הנבובות והנייר החלק כאויבו של המשורר.

אהבתי את שירת ברתיני היא בת־שנים רבות, מאז קובץ שיריו "שביל כחול". הבחנות שהבחנתי בשירתו בימים ההם, ברשימת ביקורת קצרה ובלתי ממצה ("חרות" 16.3.62), בתימות של הבעת תקווה לשיחרור־ושיג אנושי והבעת חרדה מפני פגימת טעם החיים בעטייה של הטכנולוגיה ובאומנות השליטה הבטוחה בחרוז ובצורה, שרירות וקיימות לגבי שירי "היין הקר". זאת ועוד, הצטללות וזיכוך בהגות השיר ובצלילו הוסיפה במרוצת השנים טעמים נוספים לשירת ברתיני — עד כי אנו קוראים בה היום את המיטב שבמיטב.

ומהי שירתו במיטבה? תרבות של אמירה שירית היא איכות מובנת מאליה בכל שירה טובה. טכניקת כתיבה מנופה, כתכונה פנימית שבחוויית השיר, היא ממילא חלק בלתי נפרד מתרבות השירה. ייחודה של שירת ברתיני, מעל ומעבר לכל התכונות המנויות בשירה טובה, היא יכולתה למסור לקורא את חדוות השירה עצמה כחווייה. בהבחנה מדוייקת יותר, אין לראות בחדוות השירה עניין שבתימרון מלולי נאה ומוצלח, אלא את היכולת למסור מצב נפשי של המשורר ולא רק של השיר. כך אפשר לקרוא בשירים האלה הלכי־נפש מגוונים בגווני השמחה והעצב, שמהם מוארים מצבו של האדם ומצבו של העולם.

אך באלה לא בא הייחוד לכלל מיצויו הגמור. השירה העברית בת־זממנו, לפחות חלקה הניכר, נכתבת מתוך תחושה כללית, אולי בלתי מודעת, שהאדם והעולם הם תופעות שהשירה רוצה להטמיע בתוכה כעצם מעצמה. בשירתו של ברתיני, דומני, הכרה שונה, אולי הפוכה: יש תשוקה להטמיע את השירה בעולם ובאדם. לגישה הזאת יש בוודאי רקע רחב בפסיכולוגיה ובהשקפת עולם אישית; על כל פנים אני מבחין בה הנחות־יסוד הומאניכטיות המשוקעות בשירתו של ברתיני. אין בהבחנה זו חיווי ערכי אלא רק נסיון מצומצם בהיקפו לתאר מקצת מתכונותיה של שירת "היין הקר".

הגישה האמורה מעידה על כוונות היסוד של המשורר — שמירה על הקומוניקטיביות של השירה עם האדם ועם העולם. אין פרוש הדבר, ששירתו של ברתיני "מובנת" יותר משירה אחרת, במשמעות פשטנית של מובנות, אלא שהיא זמינה יותר לקריאה. הלוז הפיוטי הקשה, זה הקיים בשירת ברתיני ממש כפי שהוא קיים בשירה "הרמטית", הוא תמיד הבלתי "מובן" והבלתי ניתן לניסוח שונה מן השיר עצמו, וכל שירה טובה היא ממין זה.

את הדברים האלה ניתן להדגים במובאות רבות משירתו של ברתיני ואבחר באחת מהן, בשיר שהוא רשמי ביקור בלונדון: **"עדיין הטאואר פעור בשער דמיו/ והמערפת אובנה בהינף הקרדום/ מעל עורפה של מרי/ אך בכנסיית וסטמינסטר מקהלה זרה/ אורחת/ ובמרקס אנד ספנסר משתחקות אלו באלו/ יהודיות מישראל עם ערביות// והתימזה כדרכה זורמת"** (עמ' 22).

הזמן, עכשיו היסטורי ותמיד על־היסטורי, מומחש בזרימתה של התימזה, במשמעות של "הכל זורם". אבל השיר חורג מתיאור טבע כפשוטו. החריגה נעשית על ידי העתקה מחוכמת של משמעות, מחלקה הראשון של המובאה לחלקה השני: זכרונות דמים מאנגליה ההיסטורית — זרותו של האורח — הפגישה הבנאלית של יהודיות וערביות במרכול לונדוני. הפשטות שבה מסודרים דברים אלה בשיר, פשטות שבה נמנעת מילודרמה כפיתוי אפשרי, היא ללא ספק חוכמתה של טכניקה שירית מעולה. ולמעלה מזה — זוהי תוצאה של התבוננות נאמנה באדם ובעולמו ורישום ההתבוננות בשיר.

השאיפה לקומוניקטיביות מוצאת לה אצל ברתיני דרך ביטוי נוספת, על ידי תלכידים של נוף וצליל: "דומה האופק פתאום סגור,/ באחת נופל הערב,/ כוכב ממקומו עקור,// נבזק ואובד מן העין./ מטוס בניסור של דבור/ צונח אל חיק המים" (עמ' 7). הטכניקה כאן איננה רק טכניקה של חריזה מסורתית והיא גם שימוש טוב בהטעמה עקבית וסירוגית של מילרע ומילעיל. הטיפול המילולי, שהוא חלק מהותי בשיר, הופך את הבנאלי לפיוטי בשומרו על אמינותו של ההתבוננות (וההאזנה) היוצרת. הטיפול המוסיקלי במילים נובע מרגישות דקה ומעודנת בתחומי־שמע שהם נרחבים יותר מתחומי השמע הרגילים של חרוז והטעמה. צירופי הצלילים בכל שורה יוצרים תחושה פלסטית מסביב לגרעין התוכן: "אובד" לעומת "עין", "מטוס" ליד "ניסור", "צונח" אל "חיק". ובכל זאת, ואולי דוקא משום כך, טיפוח המיצלול איננו על חשבונה של משמעות המילה כסימן מילוני. הוא מוסיף רובד נוסף למשמעות המילולית (תהא פשוטה או מורכבת ככל שתהא) כדי להפוך את התלכיד המילולי לחווייה ריגושית־חושנית.

מוטיב אחד בשירת ברתיני מדבר אלי במיוחד. זהו מוטיב של שניות מקום־זמן כהוויות מפולשות זו לזו: כאן ועכשיו (קונקרטיים) לעומת שם (מקום אחר, עולם הבא, מטאפיזיקה) וזמן (היסטוריה, נצח). קשה להביא דוגמאות בעניין זה, שהרי רוב השירים חדורים בשניות זו. עד כדי כך רבות הדוגמאות עד שאני סבור, שזוהי תכונת יסוד בשירי "היין הקר".

בשיר "חלון מצפה", המתחיל כשיר נוף שיש בו הגות על תכלית החיים, בית הסיום מהווה דוגמא נאותה: "עתה כבר מותר להרים את הראש אל כוכב,/ להמשיך לפני נצנוציו/ המנחים אל חלון מצפה" (עמ' 79). המוטיב מקום־זמן מוצא פה ביטויו, אך יש עניין להמחיש את התגשמותו של מוטיב זה על ידי הדיקתה של הריתמיקה ושל סולם הצלילים. התמורה החריפה בריתמיקה ובאורך הנשימה מן השורה הראשונה הארוכה לשתיים הבאות אחריה ומיקבץ עיצורי ה"ר" שבראשונה, הנעדר לחלוטין בהמשך, ממקדים את תשומת ליבו של הקורא לעניין הזמן והמקום. ואם לשאול מונחים שמעולם המוסיקה, הרי שהשיר כמיבנה מוסיקלי מגשים בבית זה צורה של "קדנצה" ושל "קודה". מן הבחינה הרעיונית משלים סיומו של השיר את תחילתו, כגלגל חוזר של זמן ושל מקום: "ההולך בצידי הדרך/ יגיע גם הוא".

שאילת מונחים מעולם המוסיקה, כזו ששאלתי בהדגמת העניין הקודם, נראית לי מתאימה בהאזנה לשירתו של ברתיני. בעת קריאת השירים פיעמה בי תחושה חזקה למדי, אם כי כללית ואולי בלתי ניתנת להגדרה במונחים מדוייקים, כי לכל השירים לחן ממשי שהתנגן בחשיבתם ובכתיבתם ורק תויו לא נמסרו לקורא בספר השירים. אינני מתכוון לומר בזה, שבצידו האפל והסמוי של השיר קיים לחן כלשהו, הידוע למשורר אך נעלם מעימנו. תחושתי היא, שהמשורר טעם את המילים גם על פי ערכם הצלילי הייחודי וגם על פי השתלבותן ב"טוניקה" המוסיקלית של המירקם השירי הכולל. ומן המילים הבודדות וצירופיהן אל המיבנים הגדולים יותר (הטור, הבית) — עיצוב סטרוקטורות מוסיקליות כפראזה מוסיקלית (שיש בה הטעמה ונשימה ודמימה), קונטרפונקט, קדנצה, קודה וכיו"ב.

דוגמא טובה נוספת לעניין זה נמצאת בשיר "הדלת" (עמ' 34), שגם בו ניתן להבחין ברגישות הצלילית האופיינית לברתיני. זו נראית לעין ולאוזן בדרך הטיפול בעיצורי ה"ק" וה"ר" השולטים בבית השני. היא הופכת תמונה חזותית לתמונת־צליל יפה ומרשימה: "כלי בית קרשו מיובש לילות,/ קוקוים שורבטו באבק —/ מי הפקיר את המיטה הסתורה/ והפליג בלא יודעים למרחק?"

אך עניין השניות של מקום וזמן הוא נכבד וראוי להדגמה נוספת, גם מעבר לבדיקות של ריתמיקה וצליל. כך בשיר "הלילה כמו אז" (עמ' 25), המפלש זמנים באותו מקום עצמו — כביקור חוזר על גשר קוביבישב: "והלילה כמו אז: צמוד אל הסורג של האשנב/ ברכבת אסירים שאורכה מופלג/ חוצה הוולגה על־פני גשר קוביבישב/ הנמשך אין קץ/ צמוד אל הסורג ומפלל/ לא להגיע// כך הפעם/ כשעובר היש מתרקם להיולד/ איך לתפוס את מערכת השמיים/ ולשים בסד את מחוגי הלילה/ לא להגיע אל/ ודאות המעשים". רק החשש מפני פרשנות מוגזמת מסייג פה נסיון לקרוא בשיר מצב אקזיסטנציאליסטי, כפרייה הפיוטי של חשיבה פילוסופית מגובשת. עימות אז מול עכשיו, שהוא נושאו של השיר, איננו משנה את מצבו הקיומי של האדם. השיר בנוי במבנה סימטרי המדגיש צד הגותי זה. הימנעותי מבדיקת השירים כטקסטים הנושאים מסר קיומי מובהק, נובעת מן התחושה, שמסר זה איננו עיקר בשירתו של ברתיני.

אם יש בשירי ברתיני הגות שאפשר לנסחה במלים שאינן שיר, הריהי מצויה דווקא בנקודת המפגש הסמויה שבין המשורר לבין שירו — אותה חוויית־יסוד פרטית טרם־שיר, פשוטה עד מאד ואפילו מצומצמת, שמהלך השיר בורא אותה כחווייה פיוטית שהכלל מידבר בה. דברי אלה נובעים מן הפשטות ומן היכולת להתבונן, להבחין בפרטים כדי למסור אותם באמת בשיר. בשיר "דלת", שכבר הודגם ממנו, חוויית־היסוד מופעמת מארוע פעוט וחסר־ערך לכאורה: "הדלת נפתחת כדי סדק". אחריה שמש וצל והבית הריק, ולבסוף — הצל המטאטא את הכל. ובדומה לזה בשיר "ארמע המשורר", שנכתב עם פטירתו של ישראל אפרת והוא מן השירים המעולים שבקובץ. השיר מתחיל בתמונה יסודית קטנה, שהיא כבשירים אחרים מקום־זמן מפולש: "חלונך אל פיסה של ים/ ועינך אל מרחק שמעבר למרחקים/ של שנות אור/ המרצדות במרוץ של כדוריות־דם/ לפנים ולאחור". קשה שלא להתפעל מיופיה של התמונה, והיא מתפתחת בהתמדה במהלך השיר אל סיום כמו מטאפיזי שיש בו איזכורי קבלה מפורשים: "אל הרבה דלתות, אל הרבה שערים/ היה בידך מפתח עלום,/ ואתה מנסה ובוחר./ והגעת עכשו דרך אלול שכולו שירים/ אל חידת העולם של הכל־ולא־כלום/ שבחלל האחר —/" (עמ' 73).

וכהערת־הדגשה לענין "מובנותה" של שירת ברתיני כדאי להסב את תשומת הלב לאופן הקריאה ההולם את שירי "היין הקר" — איתור הקונקרטי והפשוט כתמונה והליכה עיקבית במסלולו הדרמטי של השיר אל ההפשטה וההכללה בקריאה בקול ולא רק בקריאה בעין. המהלך הזה הוא תמיד צבירה של משמעויות עד סיומו של השיר והשתמרותן של המשמעויות, זכרי תמונה והדי צליל, גם לאחר סיומו של השיר. פשטותו של ברתיני לעולם איננה שטחיות — היא לרוב הצלילות הנובעת מן העמקות. צלילות פיוטית זו, חדוותה וקריאותה בחדווה, היא כשל מתיקותו הסמיכה של היין הקר — דימויו המרכזי של קובץ השירים — והיין, צלילותו משביחה את טעמו ההולך ומשביח עם הזמן. ■

גיורא לשם

מרפאת בריינין
מברכת את
קהל קוראי "עתון 77"
בשנת שלום ויצירה

לְמַד לְשׁוֹנְךָ

קִיחַ

חודש תשרי תשמ"א
בהוצאת המזכירות המדעית של האקדמיה ללשון העברית
ערכה שושנה בהט

אִבְקָה

לשון רבים: אִבְקָאוֹת



חור באריג, בדרך כלל מעובד סביב, המשמש לרכיסת כפתור וכיו"ב
באנגלית: buttonhole

הלולאה היא רצועה קטנה של אריג או של חוטים – מחוברת בשני קצותיה – לשם רכיסת הכפתור או להשחלת חגורה וכיו"ב
באנגלית: thread loop, eyelet

לְשׁוֹן הָאַבְזָם



חתיכת מתכת מְאֻרכת כעין מסמר, המחוברת לאבזם ועוברת דרך האבקה.
באנגלית: spike, prong

רוֹכְסָן מִתְפָּרֵד



רוכסן הנפתח עם שולי הבגד. ידוע בלשון העם: "רוכסן "פאסנט"
באנגלית: separating zipper

תָּךְ

לשון רבים: תְּכִים

כל אחת מן היחידות, שהתפר מצטרף מהן
באנגלית: stitch

כמה סוגי תכים הם, ואלה קצתם:

תָּךְ הַכְלָבָה
תר בתפר ארעי



תָּךְ אִבְקָאוֹת
תר הדומה לשליבה על שפת האבקה



תָּךְ נִסְתָּר
תר הנסתר בתוך הקיפול



תָּךְ מִלָּל
תר בשפתי האריג כדי לשמרן מהתפוררות



תָּךְ קִבּוּץ
תר בתפר, הדומה לתפר מכונה בתכים גדולים, ומאפשר קיבוץ אריג במשיכת החוט



תן דעתך: הַכְלָבָה, הכליב, מַכְלִיב, משורש כ-ל-ב הם, ועניינם תפירה בתכים גסים. הקפד אפוא לבטא את הב"ת הרפה בסוף התיבה במלים הכליב, מַכְלִיב ודומיהן, ולא תישמענה כעין מחליף וכיו"ב

מופק בשביל האקדמיה ללשון העברית כשירות לציבור ע"י

קבוצת **הסנה**
חברה ישראלית לביטוח בע"מ

בירושלים - חברה לביטוח בע"מ
בדמה - חברה לביטוח בע"מ
בצור - חברה לביטוח בע"מ
ברמה - חברה לביטוח בע"מ
שגיב - חברה לביטוח בע"מ
שתעש - חברה לביטוח בע"מ

דחוף

נגה
נעלי גבעת השלושה

טל' 03-912232 03-905462

מייצרים:
נעלי עבודה, נעלי צנחנים,
נעלי בטיחות, נעלי ספורט,
נעליים חצאיות,
נעלי חורף עם פרווה.
חנות למכירה במקום
עודפי ייצור במחירים מוזלים.

ג'ון דיר

**היצרן המוביל בטכנולוגיה של מיכון חקלאי,
הוא לשרותך נצל אותו!!**

סידרת ה־40 מציעה לך מבחר של 8 דגמים רב תכליתיים מ־48 עד 103 כ"ס המצוידים במנוע רב עוצמה עם מאגר כח פיתול גדול, הגה כח, מעביר כח הידראולי בלתי תלוי, בלמים הידראוליים עם דיסקיות טבולות בשמן.
מערכת הידראולית מרכז סגור, משוכללת מהירה ובעלת עוצמת יתר.

לבחירה: 3 סוגי ממסרות — סינכרונית, סינכרונית עם היי־לו וסינכרונית עם הילוך זוחל, לעבודות שדה קשות אנו מציעים הנעה קדמית מכנית משוכללת המשתלבת תוך כדי נסיעה בנגיעת מתג חשמלי. לנוחות ואיכות סביבתית אנו מציעים תא מפעיל המשוכלל מדגם SG2 עם מזגן אויר.

לרשותך טרקטור איכותי ואמין, בנוי לעבודה קשה ונוח להפעלה, בעזרתו תוכל לבצע את עבודות משקך ביעילות.



דגם	940	1040	1140	1640	2040	2040S	2140	3040	3140
כ"ס SAE	48	53	59	66	74	79	90	96	103
ממסרה סינכרונית לכל הדגמים									
לבחירה	אין	סינכרוני עם היי־לו וסינכרו עם הילוך זוחל							
הנעה קדמית מכנית	אין	אפשרי לכל הדגמים							
תא מפעיל ממוזג SG2	לא	ניתן	אפשרי לכל הדגמים						

מרסום צורת

פנה אלינו לקבלת מידע נוסף.

תנאי תשלום נוחים ולזמן ארוך, אספקה מיידית!

המשביר המרכזי, המחלקה למכונות
תל־אביב, רח' גיבורי ישראל 76, טל. 03-339955
חיפה, שער פלמר 2, טל. 04-662161.

עתון 77 לקוראי מידחד מבצע

	מחיר קטלוגי	מחיר מבצע
עמוס אילן / הישראלים	150.00	120.00
אני, כריסטיאנה פ.	220.00	175.00
אליזבת בינג / שיטת לאמאז	140.00	110.00
סול בלו / תפוס את היום	140.00	110.00
עוזי בנזימן / ראש ממשלה במצור	180.00	145.00
סמואל בקט / אהבה ראשונה	140.00	110.00
יצחק בשביס זינגר / חכמי חלם	140.00	110.00
יצחק בשביס זינגר / פונדק האימה	125.00	100.00
ה.ל.א. הארט / חוק, חירות ומוסר	125.00	100.00
סטיב וייסמן, הרברט קרוסני / הפצצה האיסלאמית	130.00	105.00
רימונדה חווא טוויל / מעצר־בית	220.00	175.00
ויליאם יורסטברג / מלאך נופל	140.00	110.00
ארנולד לובל / צפרדי וקרפד	165.00	130.00
צפרדי וקרפד ביחד	150.00	120.00
צפרדי וקרפד חברים	150.00	120.00
צפרדי וקרפד יום יום	150.00	120.00
צפרדי וקרפד כל השנה	150.00	120.00
הסדרה כולה (4 ספרים)	540.00	430.00
יעל לוטן / חייו ומותו של עמוס אוריון	220.00	175.00
אלן ללצ'וק / מרים (34)	165.00	130.00
דיוויד מקולי / פיראמידה (עטיפה קשה)	125.00	100.00
(עטיפה רכה)	100.00	80.00
פיית מק־נולטי / מיטה בלהבות	220.00	175.00
קובי ניב, דודו גבע / ספר מגוחך	220.00	175.00
אנאיס נין / הדלתה של ונוס	195.00	155.00
ויליאם סטייג / ארבי על האי	125.00	100.00
של סילברסטין / העץ הנדיב	130.00	105.00
של סילברסטין / החתיכה החסרה	150.00	120.00
קן פולט / כפול 3	180.00	145.00
קן פולט / חוד המחט	180.00	145.00
"פיוט תשמ"ב" / מנוי לשנת תשמ"ב	345.00	275.00
"פיוט תשמ"ג" / מנוי לשנת תשמ"ג	575.00	460.00
שאול פרידלנדר / עם בוא הזכרון...	200.00	160.00
מילטון פרידמן / קפיטליזם וחופש	150.00	120.00
יאנוש קורצ'ק / הנער העקשני	100.00	80.00
חנה קראל / להקדים את אלוהים	150.00	120.00
גלילה רון פדר, ד"ר עמירם אדוני / בחינת בגרות	190.00	150.00

מצורפת המחאה ע"ס _____ שקלים עבור הספרים המסומנים ברשימה (כולל משלוח)

לכבוד
אדם, מוציאים לאור, ת.ד. 3329, ירושלים 91033 (טל': 02-521221)

שם _____
שם משפחה _____
רחוב _____
מס. בית _____
עיר _____
מיקוד _____

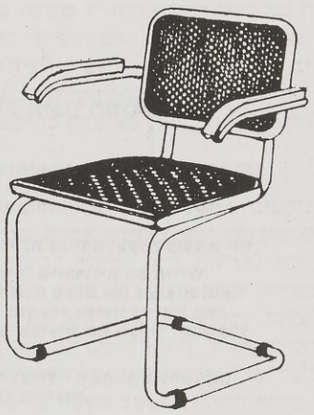
אדם, מוציאים לאור, ירושלים

רהיטי צרעה בע"מ



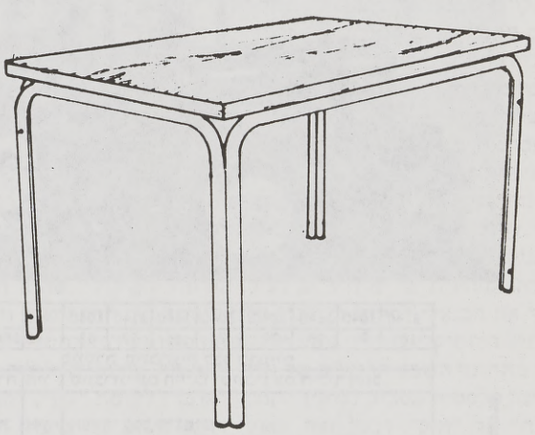
יצרני ריהוט מתכת מצופה
ניקל־כרום ושלדות ריהוט
מצנור מכופף מצופה.

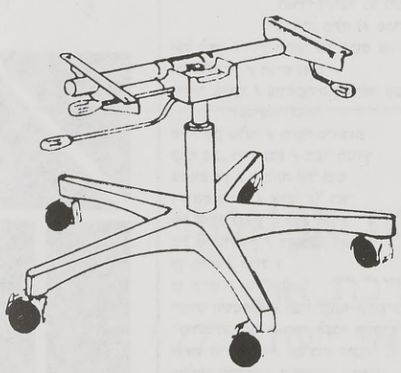
ריהוט לחדרי־אוכל, מוסדות,
מפעלים, חנויות ומשרדים.



ציפוי ניקל־כרום
בתהליך אוטומטי מבוקר.

מקבל עבודות חוץ.





איזור התעשיה בית־שמש, ת"ד 144, טל' 02-913371
תצוגה ושווק • רח' הנפח 10, אזור התעשיה, חולון • טל' 807806

לפד לשונך

קיח

חודש תשרי תשמ"א
בהוצאת המזכירות המדעית של האקדמיה ללשון העברית
ערכה שושנה בהט

אִבְקָה

לשון רבים: אִבְקָאוֹת



חור באריג, בדרך כלל מעובד סביב, המשמש לרכיסת כפתור וכיו"ב
באנגלית: buttonhole

הבחן בין אִבְקָה לבין לוּלְאָה. הלולאה היא רצועה קטנה של אריג או של חוטים – מחוברת בשני קצותיה – לשם רכיסת הכפתור או להשחלת חגורה וכיו"ב
באנגלית: thread loop, eyelet

לְשׁוֹן הָאַבְזָם



חתיכת מתכת מְאֻרכת כעין מסמר, המחוברת לאבזם ועוברת דרך האִבְקָה.
באנגלית: spike, prong

רוֹכְסָן מִתְפָּרֵד



רוכסן הנפתח עם שולי הבגד. ידוע בלשון העם: "רוכסן "פאטנט"
באנגלית: separating zipper

תָּךְ

לשון רבים: תְּכִים

כל אחת מן היחידות, שהתפר מצטרף מהן
באנגלית: stitch

כמה סוגי תכים הם, ואלה קצתם:



תַּךְ הַכְלָבָה
תר בתפר ארעי

תַּךְ אִבְקָאוֹת
תר הדומה לשליבה על שפת האבקה

תַּךְ נִסְתָּר
תר הנסתר בתוך הקיפול

תַּךְ מִלָּל
תר בשפתי האריג כדי לשמרן מהתפוררות

תַּךְ קִבּוּץ
תר בתפר, הדומה לתפר מכונה בתכים גדולים, ומאפשר קיבוץ אריג במשיכת החוט

תן דעתך: הַכְלָבָה, הכליב, מְכליב, משורש כ–ל–ב הם, ועניינם תפירה בתכים גסים. הקפד אפוא לבטא את הב"ת הרפה בסוף התיבה במלים הכליב, מְכליב ודומיהן, ולא תישמענה כעין מחליף וכיו"ב

מופק בשביל האקדמיה ללשון העברית כשירות לציבור ע"י



קבוצת
הסנה
חברה ישראלית לביטוח בע"מ

בירדמן-חברה לביטוח בע"מ
דקלה-חברה לביטוח בע"מ
צור-חברה לביטוח בע"מ
ראם-חברה לביטוח בע"מ
עמיר-חברה לביטוח בע"מ
שמשון-חברה לביטוח בע"מ

חסף

רוטקס

היכנסי לאחת החנויות המובחרות המציגות
את מבחר הדגמים החדש של רוטקס:
פיג'מות, חולצות טריקו, בגדי־חוף, גופיות,
תחתונים, גרביים;
כולם אופנתיים ומיוצרים מבדי איכות רכים
וצבעוניים.

בקשי למדוד אותם.
הם ייראו עלייך יופי.



אליהו
חברה לביטוח בע"מ

לשרותך בכל סוגי בטוח

משרד ראשי	תל אביב	אבן גבירול 2	טל. 430911
סניפים	ירושלים	בן יהודה 13	טל. 233116
		הלל 13	טל. 224926
	חיפה	הרצל 1	טל. 674936
	באר שבע	הרצל 122	טל. 77738



מה מכילה קופסת פריגת?

אם אתה יודע את התשובה, שתה פריגת, מלא את התלוש המצ"ב ואתה עשוי לזכות בפרסים מדהימים.
פריגת המיץ היחידי שאין בו כלום פרט למיץ טבעי.

איך תזכה בפרסים?

גזור את הסמל "גת - גבעת חיים" מ-10 קופסאות פריגת, מלא את התלוש ושלח הכל יחד במעטפה אל גת-גבעת חיים. בכל חודש יוגרלו 2 פרסי ביניים (ראה רשימת הפרסים) ובתאריך 10.9.82 יוגרלו 3 הפרסים הראשונים בקרב כל המשתתפים במבצע. (סה"כ 14 זוכים) ההגרלות תיערכנה בהתאם לתקנון המבצע.

שים לב! ככל שתשלח יותר מעטפות יגדלו סכוייך לזכות.

גת גבעת חיים

פרסי ביניים: 8 תלושי קנייה בשווי $60 כל אחד בתכשיטי **קרן אור**

פרס ראשון: תכשיט זהב ויהלומים של **קרן אור** בשווי $1,500. התכשיט - לפי בחירת הזוכה.

פרס שני: 4 TOASTER-OVENS **אמקא בל יבוא** הטוסטר-אובן הרב-תכליתי והמתקדם ביותר בעולם!

פרס שלישי: אספקה שנתית של מוצרי פריגת - חינם! (סה"כ 365 יחידות)

גזור שלח וזכה בפרס!

לכבוד
גת - גבעת חיים
קיבוץ גבעת חיים, 38100

כמה ק"ג פרי טבעי מכילה קופסת פריגת?

האם יש עוד מיץ פרט לפריגת שהוא 100% טבעי?

שם .....
כתובת .....
מיקוד .....
טל .....

1982 המחר הבטוח

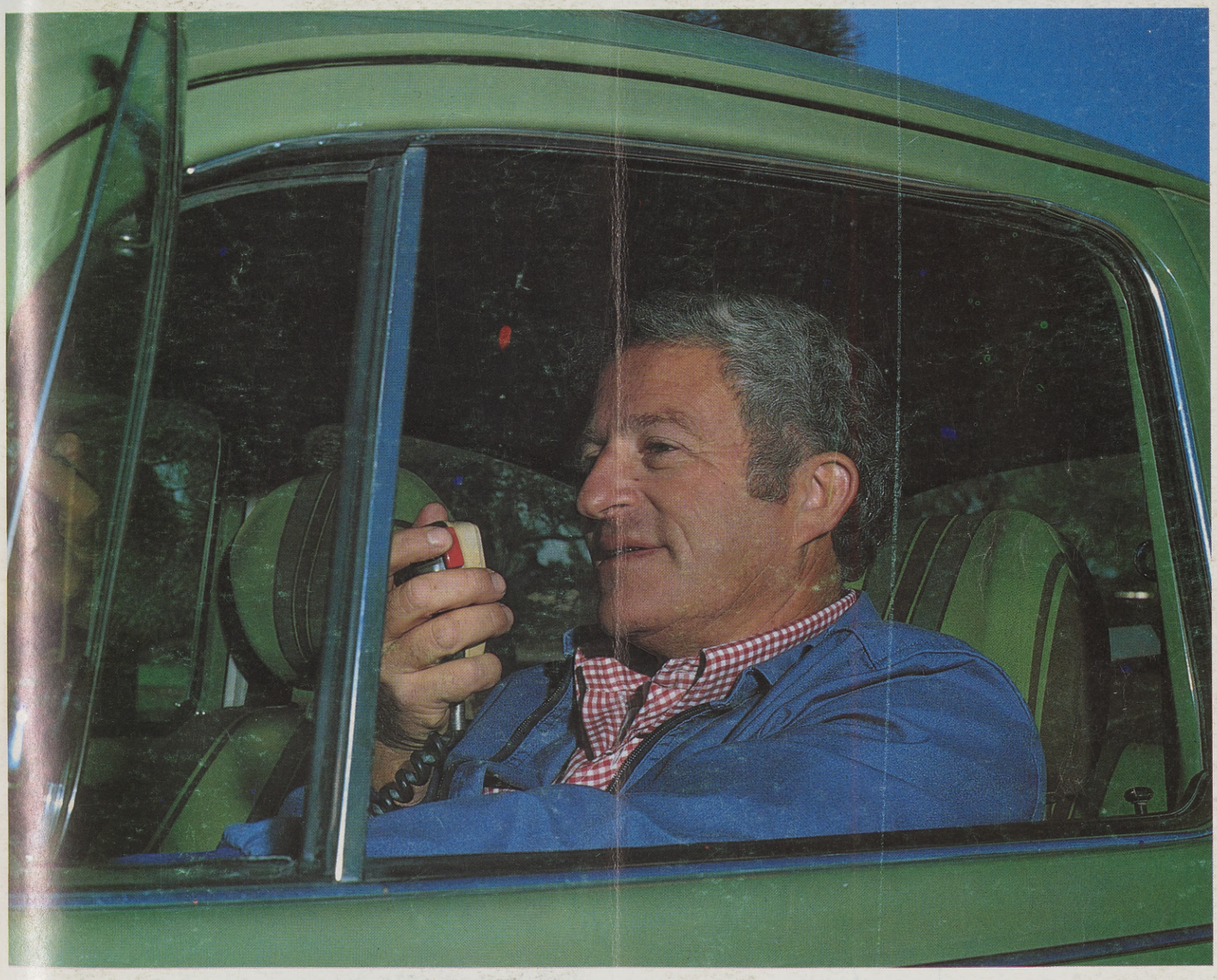
2½ ק"ג פרי טבעי בקופסת פריגת.

ADMARK


מתאים לי... BROADWAY 80
תמיד חשבתי
שיש רק סיגריה אחת-
עד שגיליתי את BROADWAY 80.

תערובת אמריקאית 80 מ"מ

יצחק כהן נוסע בכל יום כ-300 ק"מ כדי להבטיח שכל אחד ימצא אוטובוס שיסיע אותו ליעדו.



כשיצחק כהן (צוציק) נכנס השכם בבקר למכוניתו הוא אינו יודע באיזו שעה יצא ממנה. צוציק הוא פקח תנועה של אגד ובתוקף תפקידו עליו לסייר שעות רבות לאורך כל נתיבי הנסיעות של אגד באזור באר-שבע. יום יום הוא נפגש עם מאות נוסעים בתחנות ובאוטובוסים, מטה אוזן קשבת לשאלות, לבקשות ולתלונות. צוציק מייעץ מכוון ומעדכן אותם בכל הנוגע לסדרי התנועה של אגד. יום יום הוא נפגש עם רכזים סדרנים ומנהלי סניפים, ראשי ערים ומועצות ומנהלי בתי-ספר ומפעלים באזור. רבים בדרום מכירים את צוציק. הוא הכתובת שלהם באגד. וכשצוציק ישוב בשעת לילה מאוחרת, לביתו-יהיה זה רק לאחר שווידא כי יום נוסף של נסיעות באגד עבר עליך בשלום.



התחביב של יצחק כהן הוא צילום.

טל-אביב

אגד האדם הוא המניע