מיוחד לשבוע הספר

על אמיר גלבע, אלכסנדר פן, אורי צבי גרינברג

עתון 77

לספרות ולתרבות

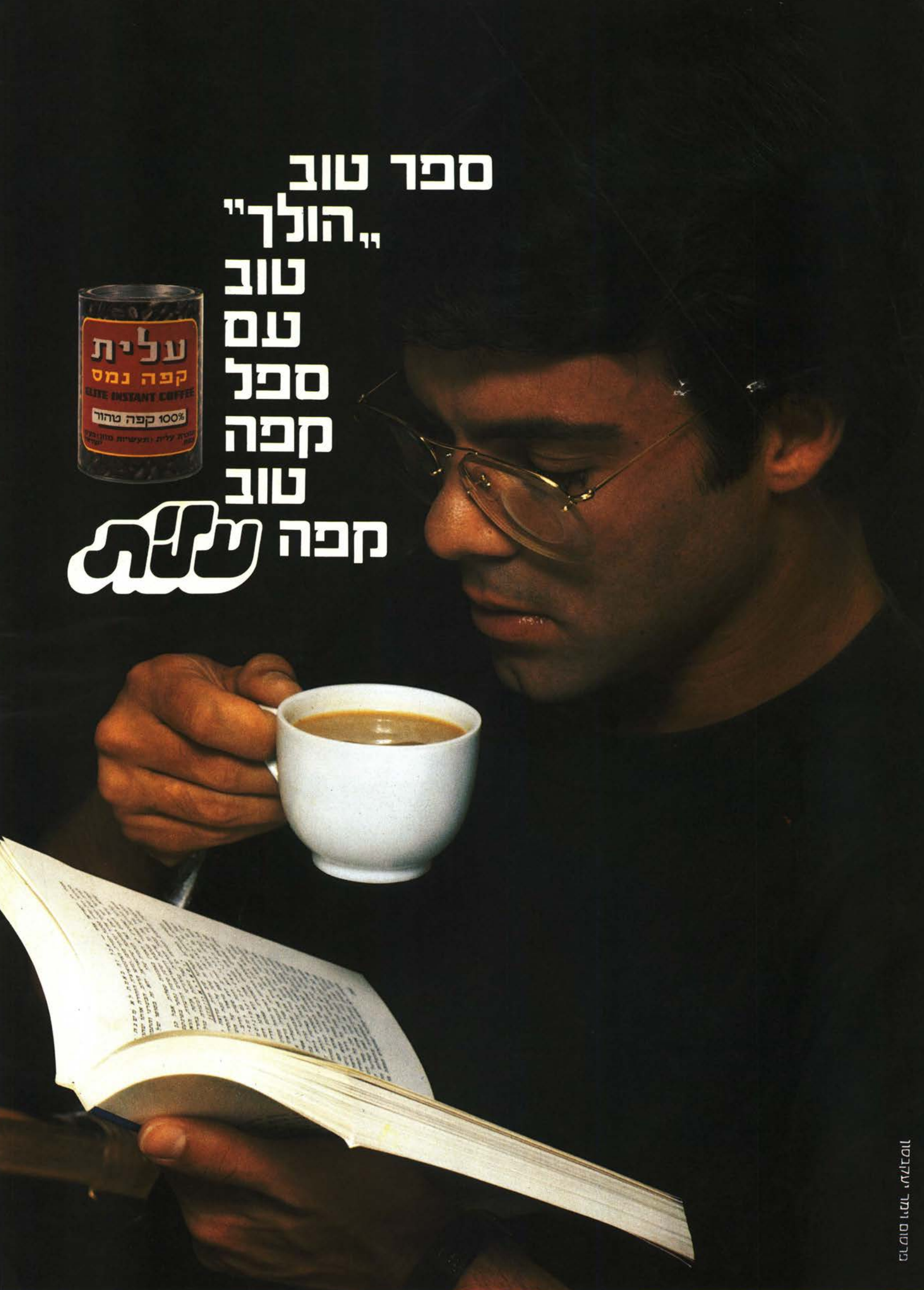
כתב עת לספרות ולתרבות ■ שנה ו', גל' 34 ■ סיון־אלול תשמ"ב ■ יוני־אוגוסט 1982 ■ 40 שקלים ■ ת"ד 16452, ת"א

עוזר רבין; נתן יונתן; שמעון בלס; משה בן־שאול; יותם ראובני; רוברט ורמן; ענת לויט; א.א. קאמינגס; יוסל בירשטיין; יהודה גור־אריה; גד אופז; זיגמונט פרנקל; דינה קטן; ספי שפר; אמיר גלבע; תמר משמר; אלכסנדר פן; נזאר קבאני; עודד פיינגרש; ריבה רובין; שולמית ספיר; שירלי ליבוביץ'; רות צרפתי; שירה מורגן; יורם גולדהמר; ענת גורל; תמי כץ; דנילו קיש; נסים רג'ואן; אורי ברנשטיין; יוחנן ארנון; מיכאל הרסגור; חגית הלפרין; שלמה סבירסקי; חיים פסח; אהרן קומס; אילן ורוני סומק; זיוה רון; גיורא לשם; עמלה עינת; חנה יעוז; מרים איתן; יעקב זילבר; דבורה קלקין־פישמן; יערה בן־דוד; שמואל רפאל; יהודית פרידמן; עופרה בן עמי; שמואל רגולנט; אלון שיינפלד; מרים שטרן;

ספרים מומלצים:
גילה בלס; הלל ברזל; נורית גוברין; יוסף גורני; נורית זרחי; אסא כשר; גבריאל מוקד; ששון סומך; אוריאל סימון; בועז עברון; יהודה פרידלנדר; עדי צמח; חנוך רון; אניטה שפירא; גרשון שקד.

רשימה חלקית של ספרים אסורים בשטחים – עמ' 7

אמנים ביער הראל (ראה רשימה בעמוד 5)


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

"תראי את התחתונים שלי"
עד עכשיו יכולת לקנות אותם רק בחו"ל
תראי את הגזרה המחמיאה, את גומי התחרה האופנתי, את הסרינג 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 שלבשים 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 20" IG5 מאפשרת לך להוסיף בשלב מאוחר יותר, ללא שינויים במכשיר, שלט רחוק.

שרות סילורה 20" IG5 (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 20" IG5, מודל 81.

LONG LIFE
LOW ENERGY

סילורה

טלויזיה ואלקטרוניקה קיבוץ כפר-מסריק

גיתם מערכות תדמית

עתון 77

כתב־עת לספרות ולתרבות

שנה ו', מס' 34, סיון־אלול תשמ"ב, יוני־אוגוסט 1982. מחיר 45 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 "בארי", קיבוץ בארי.

תמונת השער:

אמנים ביער הראל (תיעוד: ויקטור פרוסטיג)

מימין לשמאל, שורה ראשונה: אהרון צ'צ'יק; חנה שיר; חוני המעגל;
שורה שניה: שרה אינסלר, אתי לב; אוה והבה; יצחק עדי;
שורה שלישית: זיוה רון; ניצה פלאנץ; מאיה לוי;

"מפגש הראל"

אירוע אמנותי בטבע שהתקיים בחוהמו"פ ועבר כמעט ללא כל סיקור עיתונאי. מ'חכה לתורו. האמנית חנה שיר, מורה לאמנות שמאחוריה תערוכות רבות, החליטה להוכיח לעצמה ולסובבים אותה שאשה יכולה להרים פרוייקט מבלי להזקק לממנים, מצנטים, כלי תקשורת, מבקרי אמנות, או אפילו קהל. פשוט לשם תענוג, הנאה מיצירה בחוץ, ובחברותא.
28 אמנים ישראליים, ציירים פסלים וצלמים התאספו בשטח מוריק בין ירושלים לתל־אביב כקילומטר וחצי אחרי קיבוץ הראל בואכה ירושלים, והתחילו להציב את עבודותיהם בשטח. חלק הביאו עבודות מוגמרות ושתלו אותן בטבע וחלקם עבדו עם נתוני המקום.
אמא אדמה נדיבה וחמה, עשתה דברים לחוש הריח, העין לא שבעה ירוק, והאוזן לא נלאתה מציוצים. האוצר של הטבע הכין תערוכה לעילא ועילא ודומה היה שכל התערבות מיותרת. בכל זאת נמצאו אמנים שעטפו את גזעי העצים בנייר צבעוני (שרה אינסלר, אתי לב, אריה ויס, פרדי פביאן), מי שתלה תפוזים על עצי חרובים (גידי לוי) מי שהפריח בלונים ענקיים (דורון גזית), מי שטווותה קורי עכביש בין העצים (מאיה לוי) מי שהכין עמוד תליה לחבית דלק (איציק עדי) מי שבאה ממושב "שדות" ישר מהפנוי ובנתה בית ארעי ביער (רותי כץ), מי שריקדה בשמלה אדומה בתוך מגן דוד (רחל פינקלשטיין) ואפילו מי שהתפשט עירום ועריה מול טלית (חוני המעגל), למלדכם שאי אפשר לנתק אמנים במעשה אמנותם ממה שסובב אותם, בעיקר בימים הרי גורל. היו שם עוד רבים וטובים שבקשו התערבות ישירה בסביבה ובמציאות הפוליטית העכשווית. וכל זה למה בטבע?
במושג "אמנות בת זמננו" מתקפלים נסיונות חדשים לבקרים לקרב את הציבור הרחב לאמנות שלא במושגים המקובלים, מוזיאון או גלריה. עבודה בטבע איננה המצאה ישראלית. היא חדרה לארץ באופן אורגני כתהליך, בהשפעת מפגשי אמנות בינלאומיים, ומתוך משמעויות חברתיות. אירוע "תל־חי 80" שאוצרו אמנון ברזל, חידד את התופעה, עורר תגובות, גרם לפולמוסים וכעסים, אך גם יצר עובדות בשטח. אמנים רוצים ליצור, עייפים מחינגות ממסדיות, רוגזים על אדישות אוצרים, לא מסוגלים לעמוד במחירי הגלריות. והטבע, סביל מאד, קולט את המציגים, נותן יחס הוגן. אך אליה וקוץ בה. האמן כיצור אנוכי ואכסהביציוניסטי זקוק לקהל. הקהל רוצה "שאו". ה"שאו" שניתן לו זקוק לפרושים. כדי לתת פרושים יש צורך באוצרים ומבקרים. כדי להביא אוצרים ומבקרים צריך לעשות "דבר גדול" שעולה הרבה כסף, כמו למשל להביא אמנים אורחים מחו"ל (זה מה שעשו בתל־חי 80). אמנים אורחים קצת מרגזים אמנים מקומיים אבל זה מעשיר את הפרוייקט. מבקר האמנות הצרפתי או האיטלקי שיקח עמו תיעוד מהאירוע, יתרשם וכתוב אולי בעוד שנה ל־X או ל־Y לבוא ולהציג בארצו. יהיה מי שישמח ויהיה מי שיקלל. את מה שלא עשה הטבע. משלים טבע האדם, הפוליטיקה מחלחלת למפגש החברתי. אין מנוס, והטבע, כמו אותו ממסד אמנותי שוחק, אונס, ומורט. נשאר תיעוד, קטלוג וסיכויים. עוד מעט קט, ומי יזכור את הטבע בכלל?
זו אולי הסיבה שקמו אמנים והחליטו לעשות דברים למען עצמם. משהו טהור, לא תלוי, משהו בשביל ה"כיף" הפרטי, אבל הענין לא "עבד" עד הסוף. מחוץ להנאה הפרטית שכבודה במקומו מונח היה חסר הכוח המשלים, מבקר, אוצר, קהל. אלה לא היו במפגש הנסיוני הקטן שליד מצפה הראל. והיו שם עבודות נפלאות שעין הציבור לא ראתה ורגל אוצר לא דרכה לידן.
חנה שיר כנראה לא האמינה שכמה אוצרים ומבקרים להם "הדליפה" על דבר האירוע, אכן יגיעו. לפיכך דאגה לתיעוד בתצלומים, שקופיות וסרט (ויקטור פרוסטיק, ואמיר בר־גיל) והם הם העדים העיקריים למה שהיה. מסקנה, אין חדש תחת השמש, טבע או לא טבע, אמנים עובדים למען עצמם אך גם למען יתועדו, יקוטלגו וימוספרו, אחרת חייהם אינם חיים. וזו אינה בושה. 45◄

זיוה רון

בגליון הזה

שירה וסיפורת

עוזר רבין; שיר; עמ' 13
נתן יונתן; מחזור שירים; עמ' 13
שמעון בלס; בסטודיו של שרגא (פרק מרומאן); עמ' 14
משה בן־שאול; שאלות וקרעים ישנים; מחזור שירים; עמ' 17
יותם ראובני; ערימה של בדלים; עמ' 18
רוברט ורמן; יהודים הווים עד; שיר; עמ' 19
ענת לויט; זקני הביצה; עמ' 20
א.א. קאמינגס; מחזור שירים; מאנגלית: יהודית פרידמן; עמ' 21
יוסל בירשטיין; חמישה ספורים קצרים; עמ' 24
יהודה גור־אריה; נתן יונתן; שירי עבודה ומחאה יהודיים ממזרח אירופו מראשית המאה; עמ' 27
גד אופז; משא ק"ש; עמ' 31
זיגמונט פרנקל; קיפוד בבית; עמ' 32
דינה קטן; שירים; עמ' 35
ספי שפר; שירים; עמ' 35
תמר משמר; שירים; עמ' 35
אמיר גלבע; יחידתי סובבת תועה; עמ' 37
אלכסנדר פן; אהבה חשמלית; פואמה; עמ' 41
ריבה רובין; דדי; עמ' 43
שולמית ספיר; שירים; עמ' 43
שירלי ליבוביץ'; שירים; עמ' 43
רות צרפתי; יום ולילה ושעות יפות; עמ' 55
שירה מורגן; שירים; עמ' 55
יורם גולדהמר; שירים; עמ' 57
ענת גורל; שירים; עמ' 57
תמי כץ; שירים; עמ' 57
נזאר קבאני; לחם חשיש וירח; פואמה; מערבית: שמואל רגולנט; עמ' 60
עודד פיינגרש; שיר; עמ' 60

מסות ומאמרים

דנילו קיש; מדוע לאנשים הרצים של וליצ'קוביץ' אין ראש?; מסרבית־קרואטית: דינה קטן בן־ציון; עמ' 22
נסים רג'ואן; זכרונות מחנות־ספרים בבגדאד; מאנגלית: מרים שטיין־גרוסמן; עמ' 28
אורי ברנשטיין; ללמוד ממנו; עמ' 36
עוזר רבין; על שיר אחד משירי אמיר גלבע; עמ' 36
אמיר גלבע; בין שיר לשיר; עמ' 38
יוחנן ארנון; פגישות עם אצ"ג — קטעים מסדרה; עמ' 38
מיכאל הרסגור; אספקטים פוליטיים בשירתו של פן; עמ' 42
חגית הלפרין; יסודות פוטוריסטיים ואנטי־פוטוריסטיים בשירת פן; עמ' 40
שלמה סבירסקי; קהילה ומדינה (פרק מתוך ספר); עמ' 46
חיים פסח; ביקור חטוף בגן העדן (על גן העדן האבוד לג'והן מילטון); עמ' 49
אהרן קומם; עזבונו של פוגל — האוספים וכתבי היד; עמ' 51

משאלים, תגובות

ספרים מומלצים: גילה בלס; הלל ברזל; נורית גוברין; יוסף גורני; נורית זרחי; אסא כשר; גבריאל מוקד; ששון סומך; אוריאל סימון; בועז עברון; יהודה פרידלנדר; עדי צמח; חנוך רון; אניטה שפירא; גרשון שקד.

מדורים קבועים

אילן ורוני סומק; פופסמורטם; עמ' 59
זיוה רון; נקודת מבט; עמ' 5

ביקורות ספרים

יערה בן־דוד על "גיא אוני" לשולמית לפיד; עמ' 61
גיורא לשם על "ארץ בחירה" ליאיר הורביץ; עמ' 62
עמלה עינת על "מוות בגשם" לרות אלמוג; עמ' 62
ספי שפר על "עם שנים עם רגעים" לרבקה גורפיין־אוכמני; עמ' 63
חנה יעוז על "השואה — היבטים היסטוריים" ליהודה באואר; עמ' 65
מרים איתן על "אורות האבן" ליורגן גוסטבה; עמ' 65
דבורה קלקין־פישמן על "פדגוגיה של מדוכאים" לפאולו פריירה; עמ' 67
גיורא לשם על "עצם אל עצמו" לנתן שחם; עמ' 69
שמואל רפאל על "סביב גופו של היטלר" לאיתמר יעוז־קסט; עמ' 69
יעקב זילבר על "אחרית כראשית" למשה סנה; עמ' 70

חתום על "עתון 77" לשנת 1983/1982

לכבי ת"ד 16452, ת"א

הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77" לשנת 1982

שם ומשפחה .....

כתובת ..... טל' .....

מצורף בזה צ'ק על סך **280** שקל כולל משלוח המשוך על בנק .....

חתימה ..... תאריך .....

החותם עד 1.9.82 מבטיח לעצמו מנוי שנתי במחיר הנקוב כולל משלוח.

"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 תשס"א
בהתאמה המוכירות המרעית של האקדמיה ללשון העברית
ערכה שושנה בהם

אִבְקָה

לשון רבים: אִבְקָאוֹת

חור באריג, בדרך כלל מעובד סביב, המשמש לרכיסת כפתור וכיו"ב

באנגלית: buttonhole

הבחן בין אִבְקָה 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

חתיכת מתכת קְאֶרכת כעין מסמר, המחוברת לאבזם ועוֹבֶרת דרך האִבְקָה.

באנגלית: spike, prong

רוֹכְסָן מִתְפָּרֵד

רוכסן הנפתח עם שולי הבגד. ידוע בלשון העם: "רוֹכסן "פאסנס"

באנגלית: separating zipper

תֹּךְ

לשון רבים: תְּכִים

כל אחת מן היחידות, שהתפר מצטרף מהן

באנגלית: stitch

כמה סוגי תכים הם, ואלה קצתם:

תֹּךְ הֲכִלָּבָה
תר בתפר ארעי

תֹּךְ אִבְקָאוֹת
תר הדומה לשליבה על שפת האבקה

תֹּךְ נִסְתָּר
תר הנסתר בתוך הקיפול

תֹּךְ מְלֵל
תר בשפתי האריג כדי לשפרן מהתפוררות

תֹּךְ קִבּוּץ
תר בתפר, הדומה לתפר מכונה בתכים גדולים, ומאפשר קיבוץ אריג במשיכת החוט

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

מופק בשביל האקדמיה ללשון העברית כשירות לציבור ע"י

קבוצת **הסנה**
חברה שראלית לביטוח בע"מ

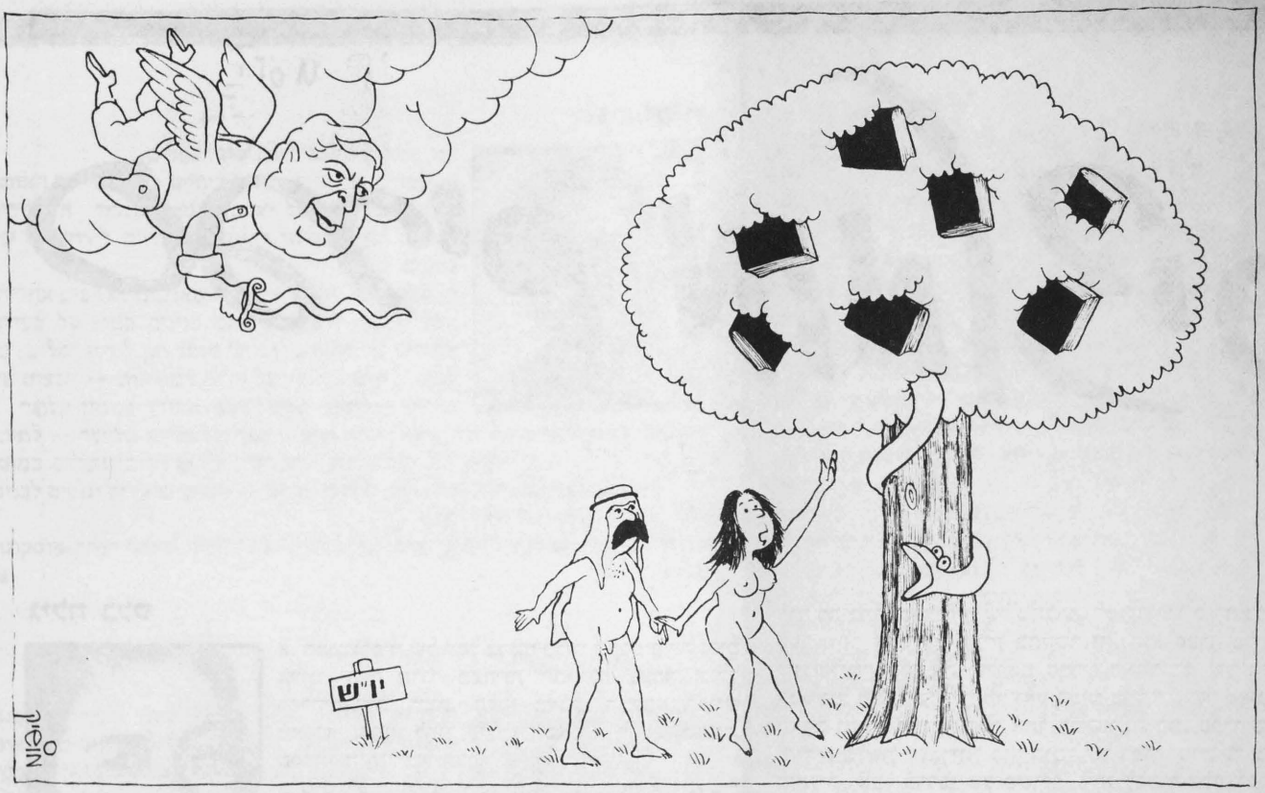
בירדנס-חנות לביטוח בע"מ
רמלה-חנות לביטוח בע"מ
צור-חנות לביטוח בע"מ
רחם-חנות לביטוח בע"מ
עמדר-חנות לביטוח בע"מ
עמתא-חנות לביטוח בע"מ

רחס

דפנה

הרגליים השמחות של "דפנה"—זה מה שהולך... בחנויות המובחרות בכל הארץ.
תשלובת מפעלי "דפנה": הקיבוצים דפנה וחולתא. מרכז השיווק, רחוב פרי מגדים 5 תל—אביב, 268081.

איך הולך? הולך "דפנה".



ה"מקופחים" וה"שיטה"

"אמת השיטה הזאת ירשנו מהם", הכריז אהרן אוזן בנאומו בכנס תמ"י לאחר מתן פסק־הדין המרשיע את חברו אהרן אבו־חצירה, בין היתר בגניבה ובמעילה באמון. אוזן לא הבהיר לאיזו שיטה הכוונה, האם לחלוקת הכספים של "קרן אבו־חצירה" על־פי מפתח מפלגתי ומשפחתי, או למעשה הפלילי שעליו נידון השר. דבר אחד השתמע מנאומו, שהוא פוסל את השיטה שבאה מ"הם", אך מה שהתמיה היה הטון האפולוגטי הבוטה שמצא לו חיזוק ותמיכה בגעש ברגשות של הקהל אשר נשא את השר המורשע על כתפיו כגיבור השב מהחזית.

תמונה מעציבה ונלעגת כאחת. מנהיגי הציבור המקופח בידי המימסד האשכנזי פוסלים כביכול את ה"שיטה" שירשו ממנו ובאותה עת מעלים על נס אדם שנכשל בפלילים בהשתמשו באותה "שיטה". מאי נפקא מינה? למנהיג ציבור זה יש צידוק, כי הוא ירש את השיטה מאבותיו הרוחניים, בחינת אבות אכלו בוסר ושיני בנים תקהינה? ומה־עוד, שאותו "בן" נגזר דינו בידי שופטת אשכנזיה! אכן, הכל מותר ודברי ההסתייגות של אוזן ובני חבורתו מכותבי הכתובות שהופיעו על קירות בניני־ציבור, אך מאשרים את התיזה שעליה הם מבקשים להשתית את דרך הסתערותם על ה"מימסד האשכנזי": היום אתם שולטים, היום אתם מועלים ומקפחים, מחר אנחנו — ואל תבואו אלינו בטענות שאיננו בוחלים במעשים פסולים, כי מכם ירשנום! על־פי תיזה זאת רוצים עסקנים אלה לסלול דרכם אל השלטון, אל השותפות המלאה במרות ובטובות־הנאה וקהל ה"מקופחים" שואג את נאמנותו; אולי אותו קהל ששאג רק לפני חדשים אחדים: "בגין מלך ישראל!". האין מי בתוך הקהל הזה שיקום ויציג שאלת־תם: שמא כל ה"חינגה" הזאת תחבולה אשכנזית להאדרת כוחם של המחזיקים בהגה השלטון? ■

ב"ש

נגיב מחפ'וז על שלום ויחסי תרבות

בראיון ארוך המתפרסם בשבועון המצרי "אוקטובר" מיום 25 באפריל 1982 (הלא הוא יום הפינוי הסופי של סיני), אומר הסופר המצרי הנודע נגיב מחפ'וז, בין השאר, את הדברים הבאים:

אני שוחר שלום ודוגל בו. המלה "סלאם" הינה אחד משמותיו של האל [לפי מסורת האיסלאם]. השלום הוא מטרה ותכלית. הוא מתת־חסד אלוהית שעלינו לקיימה עד־תום. יתר־על־כן, אני דוגל בנורמאליזציה של היחסים [עם ישראל], שכן הנורמאליזציה היא הביטוי האמיתי של השלום. עלינו לצעוד בנתיב הנורמאליזציה, ובלא היסוס, בעיקר לאחר אפריל.

נורמאליזציה בתחום התרבות היא דבר רב־חשיבות, כי במסגרתה יתקיים מפגש אינטלקטואלי ברוח של טוהר ושלווה. על־ידי־כך יימוגו עניני העויינות וההתגוששות, שתוצאתם — אווירה עכורה וחוסר ביטחון. ומאחר שהישראלים הושיטו את ידם לעברנו והציגו בתיאטרון יצירות משלנו, הרי אין סיבה שלא נבחר יצירות משלהם ונעלה אותן על בימותינו.

ובסיום הראיון אומר נגיב מחפ'וז:

רצוני להדגיש, שאין לה לתרבות גבולות גיאוגרפיים. אנחנו צועדים אל הנורמאליזציה בצעדים מאוששים, ומתוך הכרה והבנה את ממדי העתיד. ספרותנו ניצבת על בסיס איתן, ושואבת מייחודו של האדם המצרי, מאנושיותו ומתרבותו עתיקת־היומין. ואכן, נורמאליזציה בתרבות ובאמנות מעניקה כנפיים לביטחון ולשלום. ■

רשימה חלקית של יצירות־ספרות שהפצתן נאסרה בשטחים

עומר אבו־רישא: כל השירים (כרך א);
רשאד אבו־שאור: ימי האהבה והמוות;
סוהיל אדריס: סיפורים;
איסמאעיל פ. איסמאעיל: תיק מקרה;
מ. סייף אל־דין אל־איראני: מתי יקיץ הליל;
ג'ברא א. ג'ברא: החיפוש אחר וליד מסעוד; האש ואבן־חן; דייגים ברחוב צר;
מחמוד דרוויש: כל שיריו; ספרים בודדים;
תופיק זיאד: תהילת המוות והקרבן; קיברו מתיכם וקומו;
חיידר חיידר: סיפורי השחף הנודד; גלים;
נביל ח'ורי: שכונת הנוצרים;
עלי מחמוד טאהא: שירים; גשר על הנהר העצוב;
פ'דואה טוקאן: הלילה והפרשים; בודדה על פיסגת העולם; מצאתיה; יחידה עם הימים;
ע'סאן כנפאני: כל כתביו; ספרים בודדים;
עבד אל־כרים אל־כרמי: העקור;
יוסף אל־סבאעי: חיוך על שפתיו; ארץ הרמייה; לילה שיש לו סוף; מאחורי העננים; דרך השיבה; שנים־עשר גברים;
בדר ש. אל־סיאב: כל שיריו; סופות;
ע'אדה אל־סמאן: פרידת הנמלים הישנים; הפת פועמת כלב; צפירת־אזעקה בראשי; אזרחית נאשמת בקריאה; כתבים לא־מגוייסים; הגוף ילקוט־מסע;
חסן עבדאללה: אני זוכר שאהבתי;
איחסאן עבד אל־קודוס: שיניים צחורות לנשים; שפתיו; לא תכבה השמש; והעשן לא יסור; רגליים יחפות על הים;
תופיק יוסף עוואד: טחנות ביירות;
ג'מאל אל־ע'יטאני: סיפורי הזר;
תופיק פיאד': קבוצת 778; אהובתי מילישיא;
סמיח אל־קאסם: דמי על כף ידי; הציפיה לעוף הרעם; נפילת המסכות; קרקאש; קינות; אוהבך עד מוות; בקשת הצטרפות למפלגה; התמונה האחרונה באלבום;
נזאר קבאני: כל יצירתו הפיוטית; אלגיה לג'מאל עבד אל־נאצר; בשולי פנקס התבוסה; אהובתי; שירי הטובים ביותר; הכתיבה פעולת־מרד;
הארון ה. רשיד: שיבת הזרים;
עבד אל־רחמן אל־שרקאוי: מולדתי עכו.

ספרי עיון בתחום הספרות

רג'א אל־נקאש: סופרים בני־זמננו (שני כרכים)
מ.ח. איסמאעיל: שירה במערכה;
עבד אל־מוחסן ט. בדר: מסה על הסופר והמציאות;
נאצר אל־חאני: עיונים בביקורת ובשירה;
נאזק אל־מלאיכה: מבעיות השירה המודרנית;
עבד אל־ראזק ג'עפ'ר: ספרות הילדים;
ריטא עואד': ספרותנו — קונספציה והבעה;

ספרים מומלצים

גילה בלס

א. המונוגרפיה של **יוסל ברגנר** בלווי טקסטים של נסים אלוני. ספר הדור מבחינת ההוצאה עצמה. כולל רפרודוקציות רבות. חלקן בצבע. הטקסט הרגיש מאפשר הצצה לתוך עולמו הפנימי של יוסל ברגנר. חסרונו היחיד של הספר — מחירו היקר.

ב. **מונוגרפיה על הציירת הוותיקה ציונה תג'ר**, עם דברי הקדמה של דר' גדעון עפרת ורשימה אוטוביאוגרפית של הציירת עצמה. גם ספר זה מכיל רפרודוקציות רבות שחלקן הטוב בצבע. העניין המיוחד בספר זה — בכך שהוא מגולל פרקי היסטוריה מהתקופות הראשונות של האמנות הארץ־ישראלית, בנוסף לבטאו את יצירתה של תג'ר שהיא אחת מהחשובות ומהוותיקות שבאמנינו.

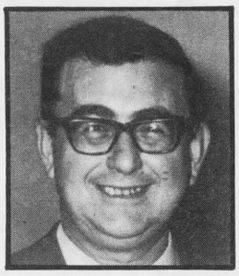
ג. **אלבום פקסימיליות**, הכולל **אקוורלים** של **סטימצקי** על נושא "ירושלים".

ד. "**סיפורה של אמנות ישראל**" בעריכתו של **בנימין תמוז** (טקסט — גדעון עפרת ודורית לויטה).

זהו ספר בפורמאט גדול, המכיל רפרודוקציות צבע ושחור־לבן, הנותן חתך של אמנות ישראל מתקופת "בצלאל" ב־1906 ועד ימינו. ספר המכיל חומר רב כל־כך בנשימה אחת, אינו יכול בדרך הטבע להיות ספר מחקר יסודי, ופה ושם הוא לוקה אמנם בטעויות ובהערכות בלתי־מדוייקות. יחד עם זאת הוא פורש תמונה רחבה ומקיפה למדי של האמנות הישראלית ודרך התפתחותה. הרפרודוקציות הרבות מהוות פנורמה מעניינת של מהלך התפתחותי זה.

ה. כדאי לציין את הופעתו מחדש של **כתב־העת "קו"** בעריכתה של נילי נוימן. חבל רק שעדיין אין בכוחו לעמוד בלוח זמני הופעות יציב וקבוע יותר. ■

הלל ברזל



באופן כללי יש לומר שזו תקופה של יערות ולא תקופה של עצים. ההתרשמות אינה מיצירות ענק מונומנטליות, אלא מהצטרפות למכלולי דברים, וזה נכון כמעט בכל התחומים של היצירה הספרותית: **בתחום הפרוזה**, אני רוצה לציין את "**היהודי האחרון**" **של יורם קניוק**, אבל גם כאן לא כהבקעת דרך, אלא כאיתות למה שאולי יתברר כחידוש ההתמודדות עם הרומאן רחב היריעה. אני רוצה לחשוב על הרומאן של קניוק כתחנה בשורה של רומאנים בעלי היקף שאנו מתבשרים עליהם ואשר פרקים מהם כבר הופיעו. כוונתי ל"**גירושין מאוחרים**" **של א.ב. יהושע**, ל"**מנוחה נכונה**" **של עמוס עוז**, ולרומאן בעל היקף ששמו טרם נקבע של **יצחק אוורבוך־אורפז**.

תופעה דומה קיימת גם **בשירה**. גם פה, לא היתה פריצת דרך, אלא הצטרפות לתמונה מוכללת. יש להזכיר כאן את "**השוני המרהיב**" **של זלדה**, את "**אבן התועים**" **של ט. כרמי**, "**קבר החלוץ**" **של משה בן־שאול**; "**מוצא אל הים**" **של מאיר ויזלטיר**; "**ארץ בחירה**" **של יאיר הורביץ**; "**טוחן אבנים**" **של דוד רוקח** ועוד פרסומי שירים, כמו: **פואמה חדשה של איתמר יעוז־קסט**; **מחזורי שירים בעתונות של יעקב בסר**; **משה דור** ועוד.

חשוב לציין בהקשר זה גם מספר אירועים ציבוריים חשובים, כמו: מתן **פרס ביאליק לנתן זך**; **פרס ישראל לאמיר גלבע וליהודה עמיחי**; ואף מאורע שנראה במבט ראשון כשולי — מלאת שלושים שנה לקבוצת "**לקראת**".

התפתחות מקבילה לסיפורת ולשירה, ניתן לראות **גם בדראמה**. כאן נתונה הדעת, ללא ספק, לשני המחזות האחרונים של **חנוך לוין**: "**יסורי איוב**" ו"**הזונה הגדולה מבבל**". אלא שגם פה אני רואה את ייחודם של המחזות לא בפריצת דרך, כי־אם בהצגת עולמו הקיצוני־מיוחד של חנוך לוין, בנוסף לפנייה החדשה לתנ"ך, למיתוס ולמקורות ספרותיים אחרים (כמו "תאיס" לאנאטול פראנס).

שטח נוסף העומד אף הוא בסימן הכוללות, הוא זה המבטא את מודעותו העצמית של הכותב לתשתית יצירתו. כאן ברצוני להזכיר ספר, שלא זכה לפי דעתי לתשומת לב מספקת, והוא "**על הגשר הצר**" **לאבא קובנר**, המהווה מורה דרך מאלף גם לקורות חייו **של הסופר בגיטו וילנה וגם להסבר שירתו**. **בתחום זה יש למנות גם את "הצליין החילוני" ליצחק אוורבוך־אורפז** — מסה שהופיעה כספר, ושממנה ניתן ללמוד על דרך כתיבתו הספרותית של מחברה, למרות שעיסוקה בכתיבתם של שלושה אחרים. ספר נוסף אותו יש לציין בהקשר זה, הוא ספרו של **גרשום שלום** — "**מברלין לירושלים**", וכן את שלושת ספריו האחרונים של דב סדן: "**ממחוז הילדות**", "**ממעגל הנעורים**"; ו"**עיר ואם בעיני בניה**", אשר מצטרפים יחד לעדות מקפת על האדם וטווח גידולו. ספר אחר בנושא זה הוא ספרו של **יונתן רטוש** — "**ספרות יהודית בלשון העברית**" כאן קובץ של דברי רטוש על משוררים אחרים, ובעיקר על ביאליק; אבל כדרכו של משורר, ניתן ללמוד עליו רבות תוך הקשבה לדבריו על זולתו.

בהזדמנות זו, ארשה לעצמי להעיר — בניגוד לדברים שהושמעו עם הופעת הספר, כי יחסו של רטוש לביאליק היה של הערצה גמורה, והויכוח נגע רק ב"מתי" וב"איך" שיש ללמדו.

גם בספר שנערך ע"י **פנחס שדה** — "**תיקון הלב**" של ר' נחמן מברסלב (הכולל סיפורים, חלומות, שיחות) יש משום עדות מעניינת וחיובית על עורכו.

אף **בתחום האנתולוגיות** מתייצבות כוללויות מעניינות: ברצוני לציין את **הקובץ הדור לשוני של השירה העברית לדורותיה, שנערך ע"י ט. כרמי**. אפשר אמנם לחלוק על בחירת השירים. אותי למשל מצערת אי־הכללתו של ש. שלום באנתולוגיה, ואפילו בשיר יחיד אחד. אולם עם־זאת יש בספר עדות ברורה לכוחה של שירה גדולה — מראשיתה ועד היום. קובץ אחר אליו לא הופנתה תשומת לב מספקת, הוא הקובץ "**שירה צעירה**" — **מהדורה מורחבת בעריכת חנה יעוז, יעקב בסר ואיתמר יעוז־קסט**.

ספר נוסף הראוי לציון הוא ספרו של **יהודה עמיחי**: "**שירי אהבה**" — קובץ דו־לשוני; וכן קובץ שני של "**שירי ת"א**" (**ב**) **בעריכת חיים נגיד וחיים פסח**.

ברצוני לסיים בנושא התרגום. גם פה מדובר רק על גוונים נוספים שניזרו בתרגומים חדשים של יצירות מוכרות. כוונתי **לדוד אבידן בתחום המחזאות, ולאהרן אמיר בתחום הרומאן הקלאסי** ("**מובי דיק**" להרמן מלוויל).

לא נגעתי בספרי ביקורת, משום שכאן כל ספר יקר בעיני והרשימה, כמובן, היתה מתארכת בשל־כך מעבר למותר.

נורית גוברין

פעילות ספרותית ענפה ומגוונת ניכרת בארץ בשנים האחרונה, ובכלל. מתגברים הקולות שקוראים לסופרים למעורבות ספרותית־חברתית ביצירתו; לביטוי הולם שאלות הקיומיות המרכזיות העומדות על הפרק; למרד ביטוי לעבר שמחלחל בתוך ההווה. כל זה מתרחש מודעות לטבעו של המדיום הספרותי.

יצירות ספרותיות העוסקות בתיאור ההווה: **יצחק בן־נר**; **ארץ רחוקה**; **יונת ואלכסנדר סנד**; **ארץ נושבת**. בצידן של אלה — יצירות ספרותיות התוהות על העבר ועל השורשים ומזמנות הכרות מחודשת עם ההסטוריה הקרובה שלנו בארץ, כמו: **נתן שחם**; **עצם אל עצמו**. **שולמית לפיד**; **גיא אוני**. בנוסף, ניכר ריבוי ספרי מסות של סופרים ומשוררים ומסאים שהרגישו צורך לכנס אותן מסותיהם המפוזרות בספר, ע"מ לומר **במישרין** עמדות שהציגו בעקיפין ובהסווה ביצירתם. כמו: **אבא קובנר**; **על הגשר הצר**. **יצחק אוורבוך־אורפז**; **הצליין החילוני**. **שולמית הר־אבן**; **תסמונת דולציניאה**.

ספרים אחרים מתארים את מציאות העבר הקרוב בארצות מוצאם של הסופרים, בעיקר בצפון־אפריקה. ביניהם בולט ספרו של דן סרי — עוגות המלח של סבתא סולטנה.

סוג נוסף מתאפיין בהיותו המשך יצירתם של סופרים העומדים בגבורותיהם כגון: **אריה ליפשיץ**; **בחמדה גדולה**. **יצחק זילברשלג**; **בין אלימות לאדישות**. **ספרי ישראל כהן**: **בחביון הספרות העברית**; **עיון לאור משנתו של יונג**; **ופסקי — טעם** (מסות על ספרות וסופרים).

הדרישה למעורבת ספרותית־חברתית ניכרת גם במחקר הספרות הנתבע לשאול את השאלות המרכזיות ולקבל תשובות מרכזיות בתחום האידיאולוגיה, המשמעות והתכנים, מבלי לוותר על הישגי המחקר בתחום הצורני.

הופעתם של ספרי מסות ומחקר ספרותי של מבקרים חדשים מאפיינת מגמה זו. מדובר בספרים כמו: **עדות קריאה** לאורציון ברתנא; **א.ב. יהושע** לנילי סדן לווינשטיין **ושרשים וצמרות** לנורית גוברין. ■

יוסף גורני

ברצוני לציין ארבעה ספרים אשר ראו אור בשנה החולפת, ועל אף שלא נישאו על גלי ההתלהבות הציבורית ולא עוררו סערה פוליטית, יש בהם תרומה חשובה להבנת הוויתנו הלאומית. כוונתי בראש וראשונה לתיאורה רב ההיקף, החובק עולם הרעיונות אשר שינו את פני החברה המדינית במאה השנים האחרונות, הלא הוא ספרו של פרופ׳ יעקב טלמון המנוח **״מיתוס האומה וחזון המהפכה״**. מחקר זה, הסובל לעתים מאריכות יתר בהרצאת הדברים הנו ניתוח מעמיק של העימות בין הלאומיות והסוציאליזם. בגישה פסיכו־אידיאולוגית מרתקת. העובדה כי העם היהודי, היה למעשה הקרבן הראשי של התנגשות זו בין שתי האידיאולוגיות החברתיות הללו, וחלקם של היהודים בעיצובו ובהגשמתו של החזון במהפכה הסוציאליסטית — יש בו לקח לאומי רב ערך.

קרוב לספרו של טלמון בדרך הרצאתו, הינו חיבורו המעמיק של פרופ׳ ישעיהו ברלין **״הוגים רוסים״**. ספר זה שהינו ניתוח מרתק בעל ברק סגנוני, של הדמויות המרכזיות בקרב האינטליגנציה הרוסית במאה ה־19 ועולמם הרוחני יש בו גם הקשר יהודי־ציוני. שהרי בהגותה של האינטליגנציה הרוסית נחשף מימד חשוב מאד בעולם המחשבה של אנשי העליה השניה כגון: י.ח. ברנר, א.ד. גורדון, ב. כצנלסון.

שני הספרים האחרונים נוגעים במישרין בהוויתנו הלאומית. כוונתי קודם כל לאוטוביוגרפיה של גרשון שלום **״מברלין לירושלים״**. בספר זה נחשפים לבטיה הלאומיים של יהדות המערב, אשר עמדה על סף ההתבוללות והטמיעה המוחלטת. מלבד מסעו המרתק של המחבר מן ההתבוללות אל היהדות הציונית, יש בספר תרומה חשובה להבנת מעמדם של האינטלקטואלים היהודיים בחברה המערבית במערב, תוך כדי לקח חשוב לגבי המתרחש בימינו. חבל רק שגרשום שלום הסתפק בביוגרפיה על ימי נעוריו עד עליתו ולא המשיך בתיאור פרשת חייו ועולם המחשבה שלו בימי בגרותו בא״י.

לבסוף, ברצוני לציין את ספר המחקרים של פרופ׳ יהודה באואר **״השואה — היבטים היסטוריים״**. ספר קטן זה מכיל סיכומי מחקר שנמשך שנים רבות. על אף שאין בו חידושים, הרי חשיבותו לציבור הרחב, ובמיוחד המורים, גדולה מאד. וזאת מפני שאינו נרתע מלהתמודד עם השאלות הגדולות בעלות המשמעות המוסרית כגון אפשרויות ההצלה של היהודים, ועמדת המנהיגות היהודית בא״י, בדרך שקולה והוגנת. ■

נורית זרחי

בדיעבד אני מגלה שהמגמה הכללית שלי היא שאני רוצה פחות שינחמו אותי, ויותר שיסבירו לי ויקסימו אותי. זאת יחד עם הפגת תחושת הבדידות.

הספר הראשון המומלץ על־ידי: **הרצאות על ספרות לולדימיר נאבוקוב** (אנגלית).

דווקא משום שהספר צמוד באופן מאני כמעט לטיפול במבנה ובעלילה של הספרים בהם הוא עוסק; הצלחתי, אולי בפעם הראשונה, לתפוס שהספרות איננה החיים אלא יצירת אמנות. נאבוקוב מתייחס להשפעות ביואוגרפיות ולמושג ״מציאות״ כאל ביטויים וולגאריים השייכים למוח העצל של תרבות ההמונים. ההתייחסות לפרטים, והנסיון שלא להישען על שום משענת חיצונית, יוצרים הרגשה מפחידה של נקיון ושל התכחשות במודע לנטייה מרכזית בפעילות המוח האנושי. במחשבה שנייה, ההתרשמות היא כאילו נאבוקוב, כומס לעצמו חלק מהתהליך לשם הגנה עצמית. בדומה לקיבוצניק משנות ה־30, המוזמן לארוחה על שולחנו של שוע, ואינו יכול לאכול בכל הלב, אלא רק עפ״י טקס צלול, גבישי ומחוכם עד־כדי פיק ברכיים.

הספר השני: הנסיכה קזמזימה להנרי ג׳יימס (אנגלית). ספר נהדר שצריך לקרוא בו באטימות מסוימת, כדי להתמכר לרגישותו המיוחדת. זהו ספר על חלום הרוח האריסטוקרטית, הנחלם ע״י אנשים שנולדו, להוותם, בין המעמדות, והם משלמים על־כך בחייהם. ג׳יימס מפלח בחץ סוג הווייה שהיום אין איש המרשה לעצמו לדון בה, משום שהיא אבדה ונגוזה לחלוטין. בקזמזימה היא נמצאת, מודעת ליופיה, לשבירותה ולימיה האחרונים.

סופרת שלישית: **סלמה לגרלף** ב**״ירושלים״** ו**״קורות אחוזה אחת״**.

עפ״י נאבוקוב הקורא הטוב הוא הקורא המחדש, משום שבעוד שבקריאה ראשונה אנו משקיעים יותר בצד המכני, הרי שבקריאה שנייה אנו משוחררים וחופשיים לגעת בהוויית הספר. סלמה לגרלף — אצבעותיה עדיין לחות מטל הבוקר הלא־אורבני. אלה סיפורי־עם שנקלטו באוזן של יוצרת המחוננת במידה מתאימה של צניעות וקבלת דין. על־כן היא מעלה אותם למדרגה בה היחיד הופך סמל לא באמצעים של אנאליזה הקיימת לאחר מעשה; אלא של סינתיזה שלפני פירוק. המיתוס כסיפור אישי שאינו חכם מדי, הנו הישג שרק הנוף הזה יכול להסביר לי את קיומו.

פה מתרחשת ספרות דרום־אמריקאית של המאה ה־19 בין פיורדים, ערפילים והרים מיוערים יערות מחט, שלא מתוך תקווה שהחזון החברתי הוא בעל ערך כלשהו לעומת ירושלים של מעלה.

המלצה רביעית: **סביב החדר** (דיוקנה של המשוררת האמריקאית לואיס בוגאן — אנגלית). תלמידתה וידידתה של המשוררת, ליקטה קטעי יומנים, הרצאות ומכתבים כדי להעמיד את דיוקנה. ספר שאינו נעים בקריאה ראשונה. יבש. מפוכח. בעל ראייה מפולשת. דרכו משתקפת אישיות שבמאמץ מתמיד מגיעה לאי־תלות, שפיות ואולי של מה שקרוי ״בגרות״. מה שנותר לי מהספר זו הצבעה על דרך ואפשרות להשראה לא מהתרפקות נארציסטית אלא מקבלת העול. ■

אסא כשר

אני ממליץ על שלושה סוגי ספרים:

א. ספרים של אנשי רוח **אמיתיים** כגון: **מיתוס האומה וחזון המהפכה של יעקב טלמון; אמונה, היסטוריה וערכים של ישעיהו ליבוביץ ומברלין לירושלים של גרשום שלום.**

ב. ספרים של הוצאות קטנות שאנשים לא רצים אחריהן אבל אפשר למצוא ביניהם פנינים כמו: **על ספרים אסורים של חיים כהן** הוצ׳ מוסד ואן ליר ירושלים; **מן המקור, הישוב הישן על הלוח המודעות — קבצים של כרוזים ועלונים ישנים**; הוצ׳ העורך **בנימין קלוגר.**

להקדים את האלוהים של חנה קראל; הוצ׳ אדם; הספר של **אליהו אלישר — לחיות עם יהודים** — אוסף עצום על החיים של הקהיליות היהודיות בירושלים במאה הנוכחית, ומן **האוניברסיטה המשודרת של גלי צה״ל — חורים שחורים וננסים לבנים** (על אסטרונומיה) של **דרור שדה.**

ג. ספרים יפים שתענוג להחזיק אותם ביד, כמו: **פניני ספרד** שאסף **יצחק מוסקונה** בהוצ׳ מעריב. ■

גבריאל מוקד

אתייחס כאן רק לספרי שירה. קובץ השירה החשוב בזמן האחרון הוא, בלי ספק, **״החם והקר״** של **מאיה בז׳רנו**. זוהי משוררת, שבדומה לאהרן שבתאי מעצבת פואטיקה חדשה. אבל עליה ניתן, נוסף לכך, לומר כי הלשון העברית אוהבת אותה, הלשון בשפע אפשרויותיה, הלשון כחגיגה.

במסגרת שירת־אהבה, או שירה לירית־ארוטית, או אירוטית־אלימה, הייתי מציין שני ספרים יוצאי־דופן: **״טריסטן ואיזולדה״** של **אברהם בלבן** ו**״הספר הוורוד״** של **אריה זקס**.

בתחום שירה וותיקה יותר של דור־המדינה בלטו ביותר התחדשותם והתעצמותם של שני משוררים החשובים עוד מימי ״לקראת״ ו״עכשו״ המוקדמים. כוונתי ל**״קבר החלוץ״** של **משה בן־שאול** ול**״אישרורים״** של **אריה סיון**.

לאהרן שבתאי כבר התייחסתי, כשכוונתי לכלל כתיבתו, ובאופן קונקרטי יותר ל**״חוט״** **״ולספר הכלום״**.

שירתו של **אשר רייך** הציבה אותו כמגבש נוסח מעניין משלו, כפי שמעידה גם מהדורה שנייה של **״סדר נשים״**.

עודד פלד ב״קדיש״ **ויצחק לאור** ב**״נסיעה״** ייצגו גוון יפה מאד של שירה עזת ביטוי הגובלת בשירה היפית־מהפכנית.

אנדד אלדן ב**״קולה מלא הסתכלות״** קרוב לפעלם של סיון ובן־שאול. מבין ותיקי ״לקראת״ ו״עכשו״, וגם **ישראל אלירז**, מאותו הרובד הכרונולוגי של דור המדינה, זינק ממחזאות לשירה ב**״חמשה פרקים״** שלו, ברמה גבוהה למדי.

״בשכנות כמעט טובה״ מאת **מוטי בהרב** הוא אחד הקבצים היפים ביותר בעת האחרונה.

מובן, כי לא יכולתי להתייחס כאן לכל קבצי השירה היפים שיצאו; ומאידך־גיסא לא ציינתי מה שלא מצא חן בעיני. ■

ששון סומך

עלי לציין בצער, שקריית־ספר שבכאן עדיין לא התעוררה להתמודד עם הנושא הערבי, וזאת חרף התמורה שחלה ביחסינו עם מצרים, וחרף התגברותה והסתבכותה של השאלה הפלשתינאית. מעטים, מעטים מאוד, הם התרגומים הנעשים מהספרות של שכנינו, וגם מזו הנכתבת בידי ערבים אזרחי ארצנו. יתר־על־כן, למרות ריבויים של מומחים למיניהם לשאלות ערביות, הפועלים בתוכנו, נדירים מאוד הספרים שכתבו **בעִברית**, ושמטרתם לסייע בידי הקורא הישראלי להבין את אזורנו.

יבול הספרים שתורגמו באחרונה מהספרות החדשה של מצרים מסתכם בשני רומאנים של נגיב מחפוז, ותו לא: **בית בקהיר**, שהוא הכרך הראשון של הטרילוגיה הקהירית של הסופר (תרגום: סמי מיכאל; הוצאת ספריית פועלים) **ופטפוטים על הנילוס**, שתרגומו הופיע לא מכבר (תרגמה: מיכל סלע; הוצאת ״כתר״).

אמנם חובה היא להדגיש, ששתי יצירות אלה הינן ממיטב כתביו של מחפוז. עם זאת מה שתורגם עד עתה מיצירתו של הסופר מהווה חלק קטן למדי ממכלול כתיבתו. יש לקוות, שלפחות שני הכרכים הנותרים של הטרילוגיה הקהירית יופיעו בגירסתם המתורגמת במהרה.

אלא שנגיב מחפוז אינו הסופר הערבי היחיד הראוי לקריאה ולתרגום, ולדאבוני איש מבין סופרי מצרים וערבים אחרים לא זכה, ככל שאני יודע, להיתרגם.

באשר לספרי העיון — קשה לי למצוא דבר הראוי להמלצה מבין הספרים שהופיעו השנה בענייני המזרח הערבי. על כן אני נאלץ לשוב מעט אחורה ולהמליץ **מאוד** על קריאת ספרו של ישראל גרשוני ״מצרים בין ייחוד ואחדות״, שיצא לפני כשנתיים בהוצאת הקיבוץ המאוחד. זהו חיבור רב־היקף, מעמיק, וחשוב להבנת מגמות פניה האידיאולוגיים והרוחניים של שכנתנו מדרום. ■

אוריאל סימון

שמעון בר־אפרת; **העיצוב האמנותי של הסיפור במקרא**; הוצ׳ ספרית פועלים תש״ך.
יאיר זקוביץ׳; חיי שמשון; הוצ׳ מגנס, תשמ״ב.
שני ספרים אלה מצליחים לנתח את הסיפור המקראי בכלים של חקר הספרות הכללית, להבהיר את אמצעי ההבעה שלו, ולאפשר לקורא בן זמננו לעמוד על ייחודו האסטטי.
הספר הראשון מהווה סיכום מצויין של הישגי המחקר האסטטי של הסיפור המקראי, והוא יכול לשמש כמבוא וכספר לימוד לכל הרוצה לחזור ולקרוא במקרא קריאה ספרותית. נראה לי שאין שווה לו ברמתו, בספרות המחקר הבינלאומית בתחום זה.
הספר השני מוקדש ל״קריאה הדוקה״ של ארבעה הפרקים בספר שופטים המוקדשים לפרשת שמשון. המחבר עושה שימוש בכל הדיסיפלינות המחקריות של חקר המקרא, כדי להעמיד אינטרפרטציה כוללת של הסיפור ושל המשמעות העולה מבין שורותיו. ■

בועז עברון

א. פרוור; תולדות ממלכת הצלבנים; כרך ב׳; הוצ׳ מוסד ביאליק.
התקופה המתוארת מרתקת, והספר מוביל להקבלות נוגות ביחס לתקופתנו. בעיקר במסקנותיו לגבי סיבות תמוטטה של הממלכה, המזכירות מאד זמנים אחרים... סיבות הנפילה, לדעתו של פרוור, נבעו מכך שמצד אחד לא מצאה הממלכה הצלבנית מודוס ויוונדי עם שכניה, ומצד שני פיתחה תלות מתמדת באירופה, הן בכסף והן באנשים, ולא הצליחה לעולם לעמוד על רגליה היא. בסוף עייפה אירופה מכל העניין ובחלה בו.
ההקבלות לימינו ברורות, למרות שההיסטוריה איננה חייבת לחזור על עצמה.
ב. חנה ארנדט; מקורות הטוטאליטאריות (אנגלית). ספר זה שאני חוזר וקורא בו, מהווה לדעתי אחת מהיצירות המעמיקות ביותר להבנת העולם של ימינו. ■

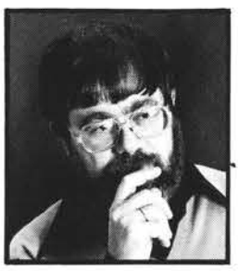
יהודה פרידלנדר

בתחום הסיפור מומלץ במיוחד הסיפור **״אחריך בנימין״** בהוצ׳ שלם מאת **אריאלה דים**. סיפור שני למחברת שיש בו מיזוג נדיר של רגישות אסטטית, כושר אנאליטי ולשון שובת לב.
בתחום הרומאן יש לציין לשבח את **״והבקר לדרכו עולה״** שהוא חלק ראשון מטרילוגיה מאת **שרגא קדרי**, שהופיע בהוצ׳ יחדיו. אחד הרומאנים הבשלים, העמוקים, הקשים לקריאה והמרתקים כאחד שהופיעו בעשר השנים האחרונות.
בתחום העיון יש קסם רב בשלושת כרכי **״כתבי ווידוי וזכרון״** מאת **דב סדן** בהוצ׳ עם־עובד.
ברצוני להדגיש שההתמקדות ביצירות שבפרוזה, אינה אומרת חלילה הסתייגות משירה ומדרמה, אלא שבשנה האחרונה, התרכזתי בעיקר בקריאת סיפורת ולא היתה לי הזדמנות מיוחדת לקרוא דברי שירה לכן אני נזהר מלהביע דעה כלשהי. ■

עדי צמח

ספרי תרגום מומלצים:
א. **״בשכבי גוועת״** של **פוקנר**.
ב. אוסף **שירים יפהפים ומסות** של **אוקטביו פאס**, בעריכתו של **יהודה עמיחי**.
לדעתי משורר ומסאיסט זה הוא בבחינת גילוי גדול.
שירה עברית:
א. **״ארץ בחירה״** — לקט יוצא מן הכלל של שירי **יאיר הורביץ** שהוא לדעתי המשורר המעניין ביותר שקם לנו משך חמש־עשרה השנים האחרונות. בעל עולם חווייתי עשיר וסוחף. מן המשוררים המעטים היוצרים מיתוס שלם.
מדע בדיוני:
א. **״לראות״ להאראלאן אליסון**. ספר קשה לקריאה. פועל על הקורא כמו הלם. מביא אותך לשאט נפש מעצמך. מטפל במפלצות שבתוכנו, עד שעולה בך הרצון לשאול בחרדה כיצד ניחש אותן כך. הסיפור הטוב ביותר בקובץ הוא ״יין מוזר״ (על־שמו, אגב, נקרא הקובץ באנגלית).
ב. **״כוכב ושמו שאול״ לקורד ווינר סמית׳**. זה שמו של היפה בסיפורי הקובץ, המתאר מושבת עונשין לבני־אדם, המאוכלסת ביצורים מוזרים. שוחרי־טוב מוזר. בני־האדם השרויים במקום מצמיחים אברי־גוף מיותרים למען בנק האברים. תוך־כך יש ביניהם שמאבדים מהותם האנושית, ויש שנשארים אנושיים־פתיטיים גם בלבשם צורת אף מוזר או כדו׳. הסופר בעל כוח יצירתי גדול. ■

חנוך רון



א. קרל פופר; שאלה ללא סוף; הוצ׳ פונטנה/קולינס (אנגלית).
זהו ספרו האוטוביוגרפי של פופר, בו הוא מתוודה על־כך שלפני היותו לפילוסוף היתה המוסיקולוגיה מאוויי חייו. בספר מספר פרקים הנוגעים בשאלות מוסיקה ואסטטיקה מוסיקלית בדרך בה לא נגע בהן אף מוסיקולוג עד כה. במיוחד מדובר בפרק העוסק בהשערות בדבר הופעתה של המוסיקה הפוליפונית. וכן בפרק בו הוא עורך הצגה השוואתית מדהימה בין מוצרט ובטהובן.
ב. ג׳ון קייג׳: דממה; הוצ׳ מ.י.ט. קיימברידג׳, מסצ׳וסס (אנגלית).
ספר זה הוא המסמך — בה׳ הידיעה — להבנת המוסיקה של שלושים השנים האחרונות. קייג׳ משחרר את המוסיקה, לראשונה בספר זה, מהכבלים של הצלילים הקונוונציונליים האפשריים. זוהי קריאת תגר של ה״ילד הנורא״ של המוסיקה העכשווית על המוסיקה המערבית כפי שהיתה, ונסיון משמעותי ראשון ליצירת קשר בינה לבין מקורות במזרח הרחוק ובמיוחד עם הזֶן־בודהיזם. גם דרך הכתיבה בספר איננה שיגרתית. המקריות במתכוון שולטת בהרכבת הקטעים, ביניהם — הרהורים, מכתמים, סיפורי מעשיות שהיו ולא היו, הבזקים מילוליים, קטעים בעלי משמעות פונטית בלבד וללא כל קשר סמנטי ביניהם. מכל אלה עולה רוחו הטובה של המחבר, ובעיקר — הפילוסופיה של האסטטיקה החדשה במוסיקה בת זמננו.
ג. אלפיים שנות מוסיקה, בעריכת פ.ע. גרדנוויץ; הוצ׳ מסדה.
כאן, אוסף מעניין ומרענן של מכתבים, פרקי זכרונות ורשימות ביקורת של גדולי המלחינים, מתקופת **הרנסנס** ועד היום. ספר שקריאתו משעשעת, במיוחד באותם קטעים בהם מחווים מלחינים מפורסמים (כמו: ברהמס, ליסט, רוסיני, שומאן, ברליוז ועוד) את דעותיהם על מלחינים אחרים בני דורם. מתוך מסמכים משעשעים אלה, עולה למעשה התמונה האמיתית על המסתתר מאחורי דרכי היצירה המוסיקלית, במיוחד במשך שלוש־מאות השנים האחרונות. אין בספר מאומה על מוסיקה. הכל, מפי המלחינים עצמם. ■

אניטה שפירא

א. יעקב טלמון: ״ראשיתה של הדמוקרטיה הטוטאליטארית״ ו״המשיחיות המדינית״.
שני ספרים שנתנו תמונה מקפת ביותר של ההסטוריה האינטלקטואלית ושל זרמי המחשבה הגדולים של המאות ה־19 וה־20, שעצבו את עולמנו.
ב. יעקב כץ: ״מסורת ומשבר״. ספר אשר האיר הארה מיוחדת את תהליכי המודרניזציה בחברה היהודית, ואת הפרובלמטיקה של השתלבות היהודים בחברה הכללית.
ג. גרשום שלום: ״שבתאי צבי״. עבודת מחקר יחידה במינה בעמקותה, בניתוח המקורות שבה, ועם זאת במעוף ובחתירה לראייה מסקנתית, מוכללת.
ד. בולוק: ״היטלר״. גם פה שילוב של עבודת מחקר, עפ״י דוקומנטים מודרניים, עם תפיסה והבנה כלליות של התקופה. ■

גרשון שקד

א. הסופר שיצירותיו השפיעו עלי יותר מכל יוצר אחר בשנה האחרונה הוא יוסף רוט, אשר נולד ב־1894 בברוד. בילה את רוב ימיו בערים שונות במערב אירופה. קיבל את השראתו העיקרית מן הממלכה ההבסבורגית ונפטר במאי 1939 בפאריס.
בעברית הופיע עד עתה מפרי עטו רק ״מרש רדצקי״. יצירות נפלאות נוספות שלו בגרמנית הן: ״בריחה ללא קץ״; ״מלון סבוי״; ״הלילה ה־1002״; ״סוחר הקוראלים״; ״ימין ושמאל״; ״פסל הקיסר״; ״מערת הקאפוצינים״; ״המשקל המזוייף״; ״איוב — סיפורו של אדם פשוט״ ועוד. כל אלה, שורה של נובלות ריאליסטיות רגישות מאד, שלעתים קרובות עוסקות בשאלת מעמדו המבודד של האדם בהקשרים חברתיים שונים.
סיפורו הקרוב ביותר לליבי הוא **״בריחה לא קץ״** העוסק באדם יהודי המתגלגל ברוסיה משך מלחה״ע הראשונה, ומוצא לאט לאט שכל האידיאולוגיות מזוייפות, וכל האמיתות מפוקפקות ומה שנשאר לאדם הוא בידודו הקיומי לעצמו מול שמים שותקים. הן הסופר והן גיבורו הם גלגול יהודי־גרמני של משבר התלישות הטוטאלית של יהודי מזרח־אירופה שהגיעו למערב־אירופה, הוצגו ככלים ריקים מן הבחינה התרבותית, הדתית והחברתית, וניסו למלא את עצמם בישות הכואבת של עצמם כבור המתמלא מחולְיָתו. זה ביטוי אינטנסיבי מאד של בדידות מיוסרת, בדרך של אירוניה צלולה ובלתי מהולה, שתחכומה הגדול ביותר — בבהירותה חסרת התחכום. ובעולם הספרותי בו אנו חיים, יש בכתיבה מסוג זה משום רוח צחה, גם אם רוח זו מבטאה חרדת מוות המעורבת בתשוקה למות, כמו ב״סוחר הקוראלים״ שהוא מן הסיפורים הטובים ביותר של רוט ומן החשובים שנכתבו בספרות היהודית־גרמנית בכלל.
ב. ספר חשוב אחר הוא ספרו של **שלום ״מברלין לירושלים״**, המכיל ווידוי של אדם ציוני, המגלה כיצד שינויים בתודעה, עשויים לעצב הווייה אנושית, וכאשר התודעה מבריקה כמו זו של גרשום שלום, יש משמעות שונה להכרעות הקיומיות המתחוללות בגינה, כולל ההכרעה לעלות לישראל. ■

משפט אבו־חצירא — דוגמא למשבר ערכי

אני רואה את משפט אבו־חצירה כדוגמה למשבר הערכי־תרבותי־פוליטי הכללי בישראל, ולא רק כביטוי של מאבק בין עדות; למרות שכמובן המצוקה או הקונפליקט הבין־עדתי מצא לו ביטוי בדוגמה זאת בצורה קיצונית. כוונתי שניהול הקרן או השימוש בכספים בשיטה שמדובר בה היום כשיטתו של הד"ר בורג (או משרד הפנים), יכול היה לפעול גם אדם בן עדה אחרת. אולם היות ובמקרה שלנו פגע העניין באיש עדות המזרח, נוסף ביטוי דרמתי לתקרית, משום שהיא עוררה שוב את תחושת החידלון וחוסר־האונים של בני עדות המזרח, נוכח הרגשתם שהשלטון בכלל ומערכת המשפט בתוכו מתעלמים מהווייתם המיוחדת ומתנכלים להם.

כמובן שביטויי האלימות עליהם מדובר הם גילויים של יחידים השייכים לשוליים החברתיים של עדות המזרח, שלא מצאו דרך סובלימטיבית ע"מ לבטא את עצמם. אם־כי גם בהתייחסות לתגובות קיצוניות כמו אלה, יש לזכור שהבעייה העדתית קיימת בארץ כבר למעלה מ־30 שנה — ניכור, פער ושוני בין שתי תפיסות עולם יהודיות־ישראליות, ובמשך 30 שנה לא היו לבני־עדות המזרח כלים לא פוליטיים ולא תרבותיים ע"מ להעביר את ייחודם ואת תחושת מצוקתם לתודעה הציבורית הכללי־ישראלית, על־כן ביטאו את עצמם בדרכים רגשיות קיצוניות, לעתים עד־כדי שימוש באלימות.

מפלגת תמ"י היא נסיון לבטא מצוקה זו ולחפש לה דרכי פיתרון. זו תעלת ניקוז דמוקרטית אליה נאספו צעירים אינטלקטואליים — דתיים ולא דתיים, רובם מעדות המזרח, מתוך רצון להתייחס לייחודיות בני המזרח ולפרובלמטיקרה שלהם בצורה בוגרת ותוך תביעה של מקומם הראוי — מבחינה כמותית ומהותית — בתוך ההווייה הישראלית.

אולם היות וגם תמ"י כמפלגה וגם עדות המזרח כציבור, אינם מהווים מקשה אחת, נוצרה במשפט אבו־חצירה, הזדמנות לליבוי יצרים (שיש הטוענים שלובו ע"י אלמנטים פרופוקטיביים). אם־כי חשוב לציין שתחושת המחנק, ההרגשה של מימסד מדכא שאינו מבין ואף אינו מנסה להבין, היא כה חריפה, עד שהיא עלולה להביא בצדק אף לתגובה אמוציונאלית מסוג זה.

באופן כללי נקלע ציבור עדות־המזרח בין גישות חברתיות ניגודיות — מצד אחד, הגישה המסורתית המזרח־אירופאית (המיוצגת ע"י דר' בורג), אשר טיפחה במדינת־ישראל את ה"סעדיזם" ואת ה"פיתקולוגיה" שבוססו על שיקול דעת אישי ולעתים תחושתי, ולא על התייחסות אוניברסאלית אחידה. גישה זו שהיתה אולי נאורה בגולת אירופה, אבדה מנאורותה כאשר קיבלה תוקף וכוח מפלגתי, והפכה להיות אוליגרכית. כלומר מנהיג המפלגה נותן למי שראוי בעיניו לקבל.

הגישה ההפוכה, אף היא קיצונית ובלתי־תורמת לאינטגרציה ערכית; הנה זו הרואה בחוק ובמנגנון הביורוקראטי לצידו, את הערך היחיד במדינה. הטעות העקרונית כאן נובעת מהלכאורה הומניות אוניברסלית עליה מתבססת הגישה. בעצם מדובר בהומניזם טכני ולעתים קרובות אף מזוייף. הומניזם התומך בנגינת ואגנר, הנטול כל זהות יהודית וישראלית והעומד בסתירה לצרכים הטבעיים של השתרשותנו כאן. בני עדות המזרח נמחצים בין שתי גישות אלה. משך 33 שנים צמחו כאן דורות של בני עדתנו על ברכי ערכים סותרים אלה, וכעת, הם נזקקים לכוחות רבים כדי להודות בערכים הספציפיים שלהם, הכוללים מצד אחד רצון לחוק וסדר, ליחס כבוד שבין אדם לרעהו, לשוויון בחברה וכו'; ומצד שני, מדגישים את הייחודיות והיהודיות. המזיגה בין שני קצוות אלה עדיין לא קיימת, בעיקר משום שאין עדיין לאנשי עדות המזרח מידת אומץ מספיקה כדי לקרוא ברמה את זהותם הנבדלת, ומאידך־אינם יכולים עוד להתרומם ולפרוץ אל מעבר לסוגר הערכי־כלכלי בו הם נתונים, כדי לראות את היריעה הכוללת.

לי עכ"פ ברור שלא ייתכן לחיות בישראל על תשתית של הומניזם שאינו מכיל תכנים יהודיים קונקרטיים, ומצד שני — בלתי־אפשרי להתקיים במדינה הפועלת, אפילו באופן חלקי על בסיס של פוליטיקה דתית. יש להפריד הפרדה מוחלטת בין דת לבין התנהגות פוליטית, אשר הבלבול ביניהן מאפיין את המבוכה החברתית בה אנו חיים. ■

ארז ביטון

מתוך: "ההפגנה"
תערוכתו של הרולד רובין
גלריה קצמן ת"א

בין שאר־רוח לגסות רוח

לשירה של יונה וולך "תפילין" בגל' 33-32

לאחרונה, דובר לא מעט על עקרון חופש הביטוי. החשש מצנזורה כלשהי, העלולה לשים לו סייג, עורר מתח וכעס מוצדקים בלב רבים וטובים. אלא שגם בשעת הריתחה הגדולה של "מלחמת חרות ההבעה", ברור היה שגבולה של זו, נטוע באופן בלתי משתמע, כמטחווי קשת מן הפגיעה בכבוד האנושי. כלומר, כאשר השיקול הוא כבוד האדם מול מיצוי העקרון, בטל האחרון מפני הראשון. כך בחיי היום־יום, כאשר אמורים דרך־משל לשמור על איפול שֵמי בפרשיות שונות; ועל אחת כמה וכמה, כשמדובר בבטוי אמנותי, שעיקרו הנאה והתנאות אסטטית. רוצה לומר, שאם "מוצר" אמנותי כלשהו, ויהי ערכו היחסי אשר יהי, עשוי לזעזע (**עד כמה שניתן לצפות זאת מראש**) את עולמם הנפשי של רבים הנמנים על קבוצת ההתייחסות אליה הוא מכוון; יש טעם לגנזו, למרות וכנגד על עקרונות החופש הקיימים ומוצדקים לעצמם. זו, אגב, היתה נקודת המוצא של מתנגדי השמעת ואגנר בפילהרמונית, וזו היתה הרגשתי למקרא שירה של יונה וולך. אינני דתית, התפילין אינם מהווים עבורי כל פֶּטיש משום סוג. הם בשבילי תמונתו של מאוריציו גוטליב, וחלק מ"וידויו" של "ברוך ממגנצה" ורגעי ההתרגשות בחגיגות בר־המצווה של בנַי שלי.

ואינני מבינה בשירה. ייתכן על־כן, מבחינתי שזו שמדובר בה היא הגדולה שבכולן. ואני בעד חופש הביטוי — בכל לב, גם זה הנוגע להדפסת שיריה **הליריים** של "משוררת־אויבת" כמו פדואה טוקאן. אלא שראשית לכל, אני בעד ייחס של כבוד לרגישותו של האדם הקורא, "אף" אם אדם זה הוא יהודי, אשר חלק מעולמו הפנימי **הלא־דתי** יונק עצמו מתכני התנ"ך, התפילה, התפילין, ועוד יסודות "נלוזים" כיוצ"ב. ומשום כך נראה לי חשוב, שעתון ספרותי יוקרתי כ"עתון 77", המופקד לפחות מבחינת בחירתם של חומריו על מתן המיטב הקיים; ראוי לו שייזהר יותר מכל כלי תקשורת אחר בפירושו המדוייק של העקרון האמור; שמא יחליק על הגבול הדק המבחין לעתים בין שאר־רוח לגסות־רוח. ■

מלכה כהן, כ"ס

הערת המערכת:

אנו מבינים את תגובתה של הגב' מלכה כהן מכ"ס, כפי שאנו מבינים ללבם של קוראים אחרים שכתבו לנו בנושא זה, והביעו התמרמרותם גם בדרכים אחרות, כמו איומי טלפון למשל... יחד עם־זאת, אנו שלמים עם החלטתנו להדפיס את שירה של יונה וולך, וזאת, מתוך דבקותנו בעקרונות־הפרסום המנחים את "עתון 77" מיום היווסדו.

היינו ערים לסכנת־היפגעות של קוראים מסויימים, אך תקדים־פסילת יצירה בשל תכנה — נראה לנו מסוכן יותר.

לא פעם הצהרנו ש"עתון 77" הוא במה פתוחה וחופשית, כל יצירה, הרואה אור מעל דפיו, נבחנת רק מנקודת ראות אמנותית; להוציא יצירות שיש בהן קריאה מפורשת לרצח־עם, לבגידה לאומית, או השמצת־זדון נגד קבוצת אנשים כלשהי.

צר לנו על שחלק מהקוראים נפגעו, אולם זה התשלום שיש לשלם לעתים, עבור חופש היצירה, אשר מחיר הגבלתו גבוה לאין־שיעור ■

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.

משברים פוליטיים בישראל
נתן ינאי
ספר יסוד להבנת ההיסטוריה הפוליטית של מדינת ישראל. המחבר מאיר ומנתח את המשברים הפוליטיים המרכזיים שעיצבו את התפתחות הפוליטיקה הישראלית בתקופת בן־גוריון: ייסוד המדינה, משברי המעבר לצה"ל (פרשת אלטלנה ופירוק מטה הפלמ"ח) ופרשת לבון, והשלכותיהם על המערכת הפוליטית (מוסדות, משתתפים וחוקי משחק).

מסך גדול
יוצרים גדולים וסרטיהם
זאב רב־נוף
מאמרי ביקורת הסרטים של זאב רב־נוף שנכתבו בטעם ומתוך ידיעה רחבה מאד, נערכו בידי **אורי קליין** לספר העוסק בכ"ב גדולי הבמאים וסרטיהם כשלכל פרק הקדים ביוגרפיה קצרה ופילמוגראפיה מלאה. כך נעשה הקובץ לספר שימוש ולמקור מידע ממויין ויעיל לכל המתענין בקולנוע.

פטפוטים על הנילוס
נגיב מחפוז
אחרית דבר — פרופ' ששון סומך
אחת היצירות החשובות המשקפת בדרך מודרניסטית כמה מבעיותיה של האינטליגנציה המצרית מול בעיות הזמן.

החקירה
דורותי אונק
על כל הפשעים תכפר האהבה ובודאי יכולה היא להיות תמריץ לבילוש מבריק שמטרתו להציל נערה אהובה מהכלא או מהגרדום. זה הדבר שעושה כאן שוטר ניו־יורקי שתוך כדי חקירה נותן את ליבו לנאשמת העיקרית ברצח אכזרי.

מחטים
ויליאם דברל
פוסטר קוב, התובע המוכשר, יוצא למאבק חסר פשרות בד"ר יאו', האיש שמאחורי קשר ההירואין הסיני. הספר זכה בפרס סיל בסך 50 אלף דולר.

כוכב הלכת החמישי
פרד הויל וג'פרי הויל
בסיפור עלילה מרתק זה, המתרחש בעולם העומד על סף מלחמה בין־גושית נוראה, מתמודדים המחברים עם שתי חידות. האחת קוסמולוגית: כיצד הזמן יכול לזרום? השנייה פסיכולוגית: כיצד נקבעת זהותו של הפרט? הפתרון לחידות אלה, לבעיית המלחמה העומדת לפרוץ, נמצא בידי בת אכילס, כוכב הלכת החמישי של הליוס, והיא מגלה את הסוד לאיש מדע בריטי שהוא — בערך — בעלה.

יופיעו בקרוב

טרומפלדור/ שולמית לסקוב — ביוגרפיה
רצח בבית הלבן/ מרגרט טרומן — מתח
על הסף/ אורסולה לה גוין — בדיוני
הדלת בעלת שבעת המנעולים/ אדגר וואלס — מתח
הסימפוניה הפסטורלית ● השער הצר/ אנדרה ז'יד

יופיעו במהלך 1982

סיפורת

אמרות/ ליה טזה (תרגום מסינית מבוא והערות: ד"ר דן דאור)
ספר החול/ ל.ח. בורחס
בני משפחת מלוויליה/ ג'ובאני וורגה
פיתויים/ ג'יין אוסטין
החלפת מקומות/ דיויד לודג'
בחזרה לאמסטרדם/ אוד איידם
הברית/ מצ'נר

מדע בידיוני

כוכב הניוטרון לארי ניבן

מתח

הדלת/ מ.ר. ריינהארט

ביוגרפיה

טולסטוי (שני כרכים)/ אנרי טרואיה

עיון

אבלה: חידה ארכיאולוגית/ וויצמן וברמנט
הולדת הילד/ פיליפ אריאס

כתר בית היוצר לספר הטוב

עוזר רבין

■

שוּב עַל הַחוֹף.
מִמְּנוּסַת הַבֶּהָלָה חָלְמָה נַפְשִׁי לָשוּב וְלָבוֹא
אֶל פְּנֵי פַּחַד־יָם,
מִתְּבוּסָה לִתְבוּסָה
עַכְשָׁו אֲנִי פֹּה.

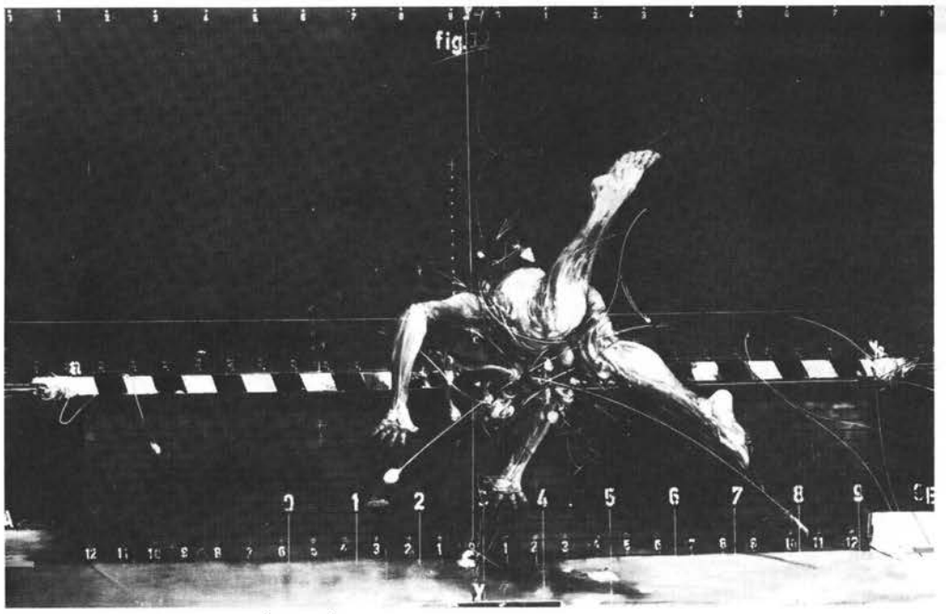
כָּל הַנְּפִילוֹת, בַּהֲלוֹת הַנִּרְתָּע, הַנְּסִיגוֹת
הַמִּצְטַדְּקוֹת תָּמִיד, חָכְמַת הַחַיִּים שֶׁטִּיחָה
שִׁפְלוּת גְּבָה־הַלֵּב וּכְמִבְצָרָהּ לְעֵין־כָּל הֵרָאֵתָה
גַּאֲוַת הֱיוֹתָהּ עִם עַצְמָהּ בְּעַצְמָהּ — כֻּלָּן כֻּלָּן
שְׁבוּרוֹת בִּי עַתָּה, הָאִישׁ הַקָּם וְיוֹצֵא לָבוֹא
אֶל פַּחַד־יָם.

וּכְבָר אֲנִי בּוֹ, שֶׁחִכָּה יָמִים שֶׁחוּגֵי יָמִים
לְהִבָּקַע בִּי, גּוּפוֹ יְחִידוֹ — בַּבֶּכִי
אֲשֶׁר חָרַב. וְעַכְשָׁו הוּא בְּנִי.

הַיָּם מִתְגּוֹלֵל אֵלַי — חַיְכִי, נַפְשִׁי, חַיְכִי!

גַּל עוֹלֶה מִגַּל נוֹפֵל וּמִתְגָּלֶה
בְּאוֹר־פִּתְאֹם, צוֹלֵל
בְּנִבְכֵי־יָם, וְגַל בְּגַל יַגִּיעַ.
תּוֹכִי מַלֵּא פְּנֵי רָקִיעַ
מָלֵא בְּנֵי אָדָם.

מבחר שירים של עוזר רבין: 'הולך סובב הולך' הופיע בימים אלה בהוצאת מוסד ביאליק.
במתכונת "זוטא", ראה אור מבחר שיריו של נתן יונתן, בהוצאת הקיבוץ המאוחד בשיתוף ספרית פועלים.



ולדימיר וליצ'קובין' — ראה מאמר בעמוד 22

נתן יונתן

סינג־אין

בְּוִיטְנָאם הַמִּלְחָמָה הָיְתָה בְּעִצּוּמָהּ וְכָאן
בְּלֵיל חֹרֶף מֵשְׁלֶג בְּקַרְנְגִי־הוֹל נֶאֱסְפוּ
חַיְלֵי הַשָּׁלוֹם אֲרֻכֵּי־הַשֵּׂעָר, הַזְּרוּקִים שֶׁל
אֲמֵרִיקָה. רָאִיתִי אֵיךְ בְּעֵינֵיהֶם הַמְסֻמָּמוֹת
נִדְלְקוֹת אֲבוּקוֹת לְהָאִיר לָהֶם תִּקְוָה אוּלַי
יִתְרַחֵשׁ מַשֶּׁהוּ. בָּעוֹלָם הַנִּבְזֶה וְהַקַּר. הָיָה
אִתָּם פִּיט סִיגֶר נְבִיאָם, הָיְתָה ג'ון בָּאֵז
שֶׁפָּרְשָׁה לְמַעַנָּם אֶת אַשְׁדּוֹת שְׁעָרָהּ הַשָּׁחוֹר
לְזֹרֵם עִם שִׁירָתָהּ וְעִם אַהֲבָתָהּ וְכָךְ לְאַטָּם
רְעֵבִים לְמַגַּע אֱנוֹשִׁי הֵם שִׁלְבוּ אֶצְבָּעוֹת
וְהִתְחִילוּ לָשִׁיר וּבַלַּיְלָה הַהוּא זָחֲלָה
בַּשְּׁלָגִים שֶׁל נְיוּ־יוֹרְק תַּהֲלוּכָה חֲרִישִׁית
לְעֵבֶר הַוִּילֶג' מִקְלָטָם הַקּוֹדֵר שֶׁל הַמָּרִים
מְנַסִּים לְסַמֵּן לַאֲמֵרִיקָה שֶׁלָּהֶם הַסַּגְרִירִית
הַמֻּשְׁלָגָה הַמִּתְנַכֶּרֶת
פְּסִיעוֹת אֲחֻדּוֹת בַּהֲלִיכָה אַחֶרֶת.

ברוקלין־הייטס

בִּבְרוּקְלִין־הַייטְס בֵּין אַרְמְנוֹת
נְיוּ־אַמְסְטֶרְדָם הָעַתִּיקָה לְעֵת שְׁקִיעָה
פָּגְעָה בָּהֶם אִשָּׁה אַחַת מֵאֶרֶץ הָעִבְרִים
אֶל כֻּלָּא אַרְמוֹנָה נִפְתּוּ בִּזְרוֹעַ עֲדִינָה
גַּעֲגוּעִים טָרְפוּ אֶת כָּל חוּשֶׁיהָ לְיָפוֹ
לִזְהַב הַחוֹל, אֶל הַמִּלְחָה אֶל מֶתֶק הַתַּפּוּז
לַעֲרָפֶל אָבָק נוֹפֵל עַל עִיר מוֹלַדְתָּהּ
פִּתְאֹם גִּלְּתָה אוֹתָם, כְּלֵי שִׁיט עַתִּיקִים
בְּמַעֲלֵה הָרְחוֹב. בֵּין רָהִיטֵי הַמָּהָגוֹנִי
לְנִיחוֹחַ עֹבֶשׁ מְתַקְתַּק שֶׁל אַלְבּוֹמִים שָׁם
נָחָה בַּאֲבַק יַלְדוּת שֶׁלָּהּ וּבַוְרִידִים
אָרְבָה כְּבָר הַשְּׂרֵפָה. כְּלוּם לֹא הָיָה לָהּ
שָׁם מִתֵּחַת לַחֲלוּק מִלְבַד גּוּפָהּ. בְּטֶרוּפָם
הֵם נִמְלְטוּ לָרְחוֹב. הַחֹשֶׁךְ הַנָּדִיב כִּבָּה
אֶת הַדְּלֵקָה. אִישׁ אִישׁ חָמְקוּ עִם הַשְּׁתִיקָה
וּפֶשֶׁר הָעֲצָבוּת עַל חֵטְא שֶׁלֹּא יָכְלוּ לַחֲטֹא
נִשְׁאַר תָּלוּי לוֹ בָּאֲוִיר
בַּחֹשֶׁךְ שֶׁעָטַף אֶת כָּל הָעִיר.

ניו־אורלינס

גַּם אָנֹכִי בְּלוּאִיזְיָאנָה רָאִיתִי אַלּוֹן עָנָק
וּוֹלְטֶר וִיטְמָאן אָחִי, מַה יָּכְלָה פִּילִיס הַיָּפָה
לָדַעַת מֵאוֹתָהּ רִגְשַׁת־פִּתְאֹם שֶׁסִּכְסְכָה לִי אֶת
דַּעְתִּי. לָקְחָה תְּמוּנָה לְזִכָּרוֹן, אִדְיוּ וְאֶת כֵּלֵי
מָסְרָה לַחֲסָדֶיהָ הַמָּרִים שֶׁל ג'וֹזֶפִין. זֹאת הָאִשָּׁה
עִם כַּנְּנֵי הַחֵן, הַסִּפּוּרִים הַמַּחְלִיאִים עַל לַעֲנַת
חַיֶּיהָ הַסְּחוּפִים עָשׂוּ שַׁמּוֹת בָּעֲצַבִּים אָז בִּפְנַת
בּוּרְבּוֹן בָּרַחְתִּי עַל נַפְשִׁי אֶל תּוֹךְ מֶטֶר עָכוּר
שֶׁל נְיוּ אוֹרְלִינְס. זוֹנָה בָּלָה בַּת־נְאוּפִים שֶׁל
הַדָּרוֹם. "הֶלוֹ בּוֹי, קָאם אוֹן אֶנְד אַיְיל פִּיט
יוּ אָ גֶירְל". "רָאִיתִי בַּחֲלוֹן אֶת הַנָּשִׁים מְאוֹנְנוֹת
שַׁדַּיִם וְעֶרְוָה אֶל דֹּפֶן הַפִּסְנְתֵּר, אֶל הַזִּקְפָּה
הַמַּכְסִיפָה שֶׁל סַקְסוֹפוֹן צָרוּד. זֶה כָּל מַה שֶׁנּוֹתָר
מֵאוֹרְגִיַּת הַגֶּ'ז שֶׁל אֲלִילֵי הַזֶּמֶר בְּאוֹרְלִינְס.
וְלֹא הַרְחֵק מִשָּׁם הַדֵּלְתָּה הָרְחָבָה שֶׁל מִיסִיסִיפִּי
כַּמָּה נֶעְכְּרוּ מֵימָיו, שֶׁבּוּי בֵּין הַבִּיבִים שֶׁל
מִבְשְׁלוֹת הַבִּירָה, וּבָתֵּי זִקּוּק הַנֶּפֶט וְהַסֻּכָּר
רֵקַב בַּנָּנוֹת וּקְלִפּוֹת הָאֲנָנָס וְהַתַּפּוּז. צַחֲנַת
בְּצוֹת וּסְחִי מַמְאִיר. שָׁלוֹם לָעִיר, שָׁלוֹם נָהָר
חֲלוֹם אָבוּד שֶׁל יֶלֶד מִפֶּנֶּק
לִכְשֶׁאָשׁוּב מֵחָר מַה אֲכַזֵּב לְךָ —
בְּלוּאִיזְיָאנָה רָאִיתִי אַלּוֹן עָנָק...

סי־גייט

שִׁכְרוֹן גְּשָׁרִים לְאֹרֶךְ נָהָר
וְאֵיךְ זֶה יִתְאָר אוֹתוֹ מְעוּף
מְכוֹנִיּוֹת עַל פְּנֵי הַהַדְסוֹן־רִיוֶר
בּוֹאֲכָה הַסִּי־גֵייט. שָׁם בְּשַׁעֲרֵי־הַיָּם
הָרֻכָּב נֶעֱצַר. לְאָן תִּדְהַר? כָּאן פַּעַם
גָּר שַׁחְקָן זָקֵן בְּבַיִת קַט עַל שְׂפַת־
הַיָּם וְהַמִּשְׁחָק נִגְמַר. עַתָּה הוּא נָח
לוֹ בְּחוֹלוֹת שֶׁל חוֹף אַחֵר שְׁטוּף־
שֶׁמֶשׁ שָׁרוּף. אָז לָמָּה תְּשׁוֹטֵט בָּזֶה
אַחוּז טֵרוּף, שִׁכּוּר שֶׁלִּי לְאָן תָּעוּף?

בסטודיו של שרגא

שמעון בלס

פרק מתוך רומן בכתובים

אביגדור סטימצקי

קן אתרין כיבסה בגדים של דניאל באמבטיה כשעמוס סיפר לה על הצעתו של שרגא לקנות בשותפות את הבית בכפר. היא לא הגיבה ועמוס לא אמר לה שהוא כבר נתן את הסכמתו בטלפון. למחרת, במסיבה אצל ז׳קלין, כשהנושא שב ועלה ופֻבְּלוּ הכריז: ״אם אתם לא תקנו, אני אקנה!״, ניסה עמוס ללכוד את מבטה, אבל היא התעלמה ממנו ושמה עצמה כאילו הענין אינו נוגע לה. רק אחר־כך, בדרכם הביתה, שאלה אותו אם הוא מתכוון באמת לעבור לכפר.

״זה לא מוצא חן בעיניך.״

״לא כל מה שמוצא חן בעיני אתה צריך לעשות,״ השיבה.

יומיים לאחר־מכן הוא הלך אל שרגא ואמר לו שקאתרין מתנגדת לקנייה ויהיה עליו למצוא שותף אחר.

״אני יכול להסתדר גם בלי שותף, לא זאת השאלה,״ אמר שרגא.

״צריך להתחשב בקאתרין, היא קשורה לעיר.״

״כולנו קשורים לעיר.״

״אצלך פשוט יותר.״

״אתה חושב שהֵדֶה תהיה מאושרת אם אלך לעבוד בכפר?״

הוא רצה לומר לו, שהֵדה אינה דומה לקאתרין, אבל חשש פן יפרֵש את דבריו כזלזול בהדה. עם זאת חש צורך להסביר את עצמו, וכשהדבר לא נסתייע, הפטיר לאחר שתיקה ארוכה: ״אתה צייר ואני, מה אני?״ אלא שבקולו נשמעה נימה של לגלוג והוא ניסה להקהותה בחיוך של רצון־טוב שלא זכה משרגא אלא בנוד־ראש קל.

סימפטיה לא נוצרת בכיוון אחד — חשב עמוס. קאתרין לא אוהבת את שרגא וכשמדברת בו אומרת ״החבר שלך,״ כמו מתעבת את שמו. אבל גם שרגא לא רוחש לה חיבה מיוחדת, אם־כי אף פעם לא נתן סימן לכך, ואילו הֵדה הריהי קורנת רוך וחמימות. ״אבוא לעזור לך בעבודות השיפוץ,״ אמר.

שרגא הצית סיגריה ושיכל רגליו. ״אתה עוד תבוא, לא אניח לך.״

״כבר מזמן חשבנו לעבוד ביחד.״

רצועת שֶמש נפלה על פניו של שרגא והוא צימצם עיניו וקשר גבותיו ודומה היה כעומד לבכות. עמוס חשב על השנים שהם שרויים בידידות ואמר לעצמו שהנה הם מזדקנים ביחד, אבל איש־איש בדרכו שלו. לשרגא יש עוד שאיפות וזה מה שמחזיק אותו. ״אולי תציע לפֻבְּלוּ להשקיע בקנייה?״

״זו אפשרות, אבל אני יכול להשיג הלוואה.״ מיד הפריד את רגליו ומשך גופו קדימה. ״תדע לך, את הבית אני קונה לא רק בשבילי, אלא גם בשבילך!״ עמוס השפיל עיניו. ״יהיה עלי לקבל החלטה קשה,״ אמר. ״קאתרין לא תשלים. לא תתן לי את הילד לשם.״

״לא הגענו עוד לזה!״

״אצלה זה מוחלט. מדוע אני דוחה את העבודה בסנטוריום? בניגוד לרצונה זה אומר לריב, ולי אין כוח לזה.״

״לדעתי, הבריאות שלך קודמת.״

עמוס לא ענה ושרגא חזר לתנוחתו הקודמת. השמש הסתתרה, אבל כנגד האור שבחלון נראו פניו כהים והבעה של חומרה נסוכה עליהם. פנים פוטוגניים, צמוקים ושני תלמים נוקשים גולשים בצידי הפה. ראש של אמן המצמח חורש של שער מקורזל ההולך ומאפיר. אילו מחמיר היה עם עצמו — חשב עמוס — היה מגיע להישגים, אבל הוא אמן בחייו יותר מאשר ביצירתו. נזכר שאמר לו פעם, שאם הוא יכול לתת ביטוי להשקפותיו בציור, מוטב שלא יצייר. ״ציור לחוד והשקפות לחוד,״ ענה שרגא. ״זה רק תירוץ,״ השיב לו ושרגא לא ענה ונראה נפגע עד עומק נפשו. עתה הוא רוצה לצייר על בדים גדולים ונחוץ לו מרחב, אטלייה גדולה ותקרה גבוהה. האם בדים גדולים יצילו מכשלון? ״יש עדיפויות שונות ויש עדיפויות מתנגשות, זה לא פשוט,״ אמר.

״אבל השאלה אינה עומדת כרגע. הרי בין כך לא תוכל לקחת את הילד עכשיו לכפר.״

״השאלה עומדת כל הזמן. אתה אומר שהבריאות שלי קודמת, אבל הבריאות שלי קשורה בדברים אחרים. אני לא חולה, עושים ממני חולה, נותנים לי תרופות ואני נאלץ לקחת מחוסר ברירה. לי יש בעיה, זה הכל!״

״אז מה?״

״אז מה?״ פשט עמוס זרועותיו.

היה משהו בקולו ובהבעת פניו שלא נעם לשרגא והוא תהה אם אכן בצלילות־דעת כזאת משלים עמוס עם מצבו. ״כל בעיה ניתנת לפתרון.״

״תיאורטית כן,״ נאנח עמוס וחיוך מאולץ על פניו.

שרגא אסף את רגליו הארוכות וקם אל השולחן הסמוך למקלט הטלוויזיה. ״תראה מה קניתי ב׳הוטֶל דֶה ויל׳,״ נשא בידו שקית־ניילון והציג את תכולתה.

״כמעט אלפיים פראנק הוצאתי.״

״מכחולים?״

״מכחולים וקצת צבע. יוקר כזה!״ הטיל את השקית למקומה וכיבה את הסיגריה. ״כבר הרבה שנים שלא החזקתי מכחול ביד,״ הפיק צחוק קצר שדמה לשיהוק.

״עכשיו לך תהיה בעיה!״

״כן, כן. בעיה לא קלה,״ מלמל שרגא מהורהר. ״אספר לך משהו,״ הוסיף בהתעוררות־פתע, ״אני רוצה לצייר בטבע. זה לא נעים, אבל אני צריך להתחיל במשהו, להתרגל מחדש למכחול. אתה יודע כמה שנים לא ציירתי דמות?״

״המופשט נגמר והפיגורטיבי שוב באופנה,״ ניסה עמוס להתלוצץ.

״אתה חושב שציור זה עניין של אופנה? בשבילי זה משהו אחר. זה חיפוש. בשנים האחרונות הדבקתי. דבק ומספריים היו כלי העבודה שלי. גזרי נייר. וזה נגמר. אז אני חוזר למקור, לטבע, כך אני מבין. תיאוריות לא בשבילי. אני מצייר מה שאני מרגיש. כשאני לא מרגיש, אני לא מצייר.״

הוא עמד ברגליים מפושקות ויציבות וקומתו שפופה מעט. את זרועותיו הצמיד אל גופו וכפות ידיו הגדולות והכבדות פרושות כמו מתכוננות להתאבקות. מניין הרגישות באצבעות עבות אלו העשויות לנפץ סלעים? — הרהר עמוס. אין דבר בו המעיד על יצירתו.

הושיט עמוס ידו אל מכונית־צעצוע שמתגוללת היתה על השטיח והחל מהפך אותה בפיזור־נפש. נזכר בפֶסֶל אפריקאי שהיה שרוי בדיכאון אחרי ארבע שנות שהות בפאריס. ״אמן כמו חיה, פועל לפי האינסטינקט, אם תלַמֵּד ציפור נודדת גיאוגרפיה לא תעוף יותר.״ הוא חשב לספר זאת לשרגא, אבל לא זכר את שמו של הפסל ומה עלה בגורלו, אם חזר לפסל לפי האינסטינקט או לקה בשיתוק אחרי שלמד תיאוריה. בתוך כך חלף רצונו לדבר והוא הניח את הצעצוע לצידו ומשך עצמו לאחור באופן שכל פלג גופו העליון היה במצב של שכיבה על הספה הרחבה והרכה.

״תשתשה משהו?״ שאל שרגא.

״אחר־כך,״ השיב עמוס בהשעינו ראשו על הכר.

שרגא פנה למטבח וכעבור רגע חזר. ״ארד לקניות. הֵדה עובדת היום ולא תחזור עד הערב.״

״גם אני הולך.״

״מה בוער? אני חוזר תיכף.״

לא בוער — חשב עמוס בליבו כשהוא מלווה במבטו את שרגא עד הדלת. קאתרין בבית ועד שובו של דניאל מהגן יש עוד זמן. רכונה היתה אל שולחן־הכתיבה שלה כשעזב את הבית ולא שאלה אותו לאן הוא הולך ומתי ישוב. שעה קלה לפני־כן הוא יצא מהמקלחת וניגש אליה מאחור ללטף את שערה הערמוני הרך. ״אתה מריח טוב,״ אמרה לו כשרכן עליה לנשקה. ידו הוסיפה ללטף את צוארה הארוך ואת שדיה וחשק התעורר בו לשכב אתה, אבל ידע

שהיא תמאן ועד שיצליח לעקור אותה ממקומה ישכך החשק והכל יסתיים במפח־נפש.
נוראה לא תהיה ברירה. שרגא מרמז על כך. גם בשיר בדרכו שלו. וקאתרין לא תהיה אומללה כפי שרוצה לעשות את הרושם. היא תשתחרר מהפרעה ותמצא סיבה נוספת לכלכל בתוכה את רגשי הקרבן. וכי אפשר שלא להצדיק אותה? לא היא רצתה בנישואים ולא היא רצתה בילד. אחר־כך הדברים הסתבכו והשתיקה ניצבה ביניהם כהר. בלילות קראה בספר והוא שרוע לידה ומבקש לרצותה, רק מבטה הקר היה ננעץ בו לפעמים כמו חוגג את השפלתו, והוא היה נלכד ברשת יאושו ונמלט אל הספה שבחדר עבודתו. והלילות חלפו בלא שינה, והעולם הלך וצר, הלך והזעיף פנים. לא, לא בה האשם. לא בה. הוא אשר הביאה לכך והוא הראוי לסלידתה. גאווה נואלת תעתעה בו כאשר ראה אותה לראשונה מתפשטת באיטיות ושוכבת על גבה בשיוויון־נפש. ציַנתה השפוכה סביבה כמים עומדים הקדיחה את דמו וכניעתה הפיקה שאגות־ניצחון מגרונו, שהחליקו על גופה הצח האצור תמיהה סתומה ונואשת. באדישותה מצא גירוי להסתערותו שלוחת־הרסן, אבל לא פעם חשב על פלוראנס ועל גופה התוסס המדיף ריח תאוה מסחרר, ויש שהיה הוגה את שמה בהיסח־הדעת וקאתרין פוקחת את עיניה כמו אומרת להטביעו במרחביהן הכחולים האינסופיים.
את פלוראנס אין לעקור מהלב. פני הנערה אשר היו לה עדיין עומדים במלוא יפעתם לנגד עיניו והיא מקשיבה לדבריו על ספרות ופוליטיקה בתוך ההמולה של אסיפת הסטודנטים. גלי מאי 68 השיאו אותה אליו וסקרנותה המתלקחת הפיחה בו תקוות שלא תיעצר על סף השנים המפרידות ביניהם. וכאשר אזר עוז בנפשו וגילה את צפונותיו, הפריחה קרקורי צחוק עליזים: "מאהב רומנטי," קראה וקפצה עליו כחתול מיוחם. איזו פריצות שכנה בה שהסתתרה מתחת למעטה החן הנערי, התמים כלשהו, המזמין למגע, לנשיקה, לחיבוק. הוא לא ידע את נפשו עמה ותמיד משתאה היה לחירותה חסרת־הבושה, ליוזמותיה, להתמסרותה למישחקים שאין להם סוף. אבל הדאגה לא סרה ממנו, לפי שידע שמחזריה רבים ושהיא נהנית בחברתם. קינא לה ורצה אותה לעצמו בלבד, עד שהופיע הבמאי האמריקאי בעל ההופעה הפלגמאטית והפקיע אותה ממנו ומעולמה. תבוסתו היתה קשה מנשוא, אבל בקאתרין מצא את נחמתו ובהשלמתה הצוננת הזין את גאוותו הפגועה.
כל זה חלף ואין לו עוד אחיזה במציאות, ופלוראנס ששבה מקץ שש שנים לא דמתה לאותה נערה שהכיר לפני־כן. "עם גברים נשואים אני לא מתעסקת," אמרה לו בבת־צחוק נלבבת והוא חש ליאות נוראה זוחלת באבריו ומערפלת את דעתו. כן, כל זה חסר־אחיזה במציאות — חזר ואמר לעצמו. רק הזכרונות מתנערים מתרדמתם ופוערים פיהם בפיהוק ארוך ועצל.
הוא משך עליו את המעיל המונח למרגלותיו ועצם את עיניו מפני האור המסנוור של החלון. בתוך כך הגיעו זמזום דק וחרישי שחתר בהתמדה בתוך מעבה הדממה. האם השאיר שרגא מים על האש? אולי המקרר? עוד הוא תוהה על מקורו של זמזום מוזר זה, נקלע להלוך־נפש של ריחוק וחוסר־אונים ודומה היה עליו שהוא צונח באיטיות. לבסוף מצא עצמו מוטל על אדמה תחוחה ומליט פניו מהשמש היוקדת. המים זרמו לידו בצינורות־ההשקיה החשופים אל הממטרות הסבות במיקשת האבטיחים, וריח עפר רווי נוסך בו דמדומים ומביא אותו לסף חלום בהיר ומתמשך כזמזום המים הבלתי־נלאה. דבר לא קורה והחלום כמו פס־חלף או טרם התחיל, אבל הרגשה מתבצרת בו, מעיקה ורוגעת כאחת, שהוא דבק דביקות־נצח באדמה והופך חלק מהעולם הדומם המקיף אותו, החודר לתוכו וקולט אותו ללא־שיור. מעתה יצפה בחיים כשהוא שרוי בדממה שאננה זו ובלבו שיר־תוגה ענוג הזורם כצליל ישן מחליל־הקסם של הילדות. חזיון ישן שנעצר וקפא בתוך הנוף המדברי ותחת שמי־התכלת, והימים הניחוהו במקומו וחלפו על פניו, והנה שב אליו עתה, כמראה מרהיב הנחלץ לפתע מסבך עצי היער, טובל באור גדול עד טשטוש הצללים, ובתוכו דמות חסרת־צורה, אפלה ודוממת. והוא אין בלבו צער ואין שמחה, אין ציפיה ואין יאוש ואין רגש כלל, כי הכל יציב ודומם כאור הנופל על גופתו המוטלת שם, וכאדמה התחוחה שכבר צרה את צורתו על פניה ולא זעה עוד.
כששרגא פתח את הדלת בחשאי ונכנס, הוא לא אבה להינתק מהחזיון שבו היה שרוי והחל מדמה בנפשו שהוא מתבונן בו ממקום רבצו התלוי בין הזמנים, אבל מצב זה לא נמשך אלא שעה קלה בלבד, כי נקישות נשמעו בדלת ושרגא אץ לפתוח כשהוא מחריק בצעדיו הכבדים את רצפת־העץ. בפוקחו את עיניו, ראה את ג'ודי עומדת בפתח ושרגא דוחה אותה ויוצא עמה למישורת.
הוא הסיר מעליו את המעיל והתרומם על מרפקו.
"העירה אותך?" שאל שרגא בשובו.
הוא קם והחל מתמתח. "בלילה ישנתי שעתיים רצופות. זה לא קורה לי לעתים קרובות."
"לי זה קורה לעתים רחוקות," הצטחק שרגא.
עמוס פסע אל החלון. רַעפי הגג העגול של בניין "לָה רוש" רטובים היו ומבהיקים. מעבר להם, הרחב בלב השמיים המכוסים עננים בהירים, יכול היה להבחין במעלית "מגדל אייפל" הזוחלת באיטיות בתוך רקמת הסורגים הצפופים. הוא חשב שלמגדל לא עלה אלא פעם אחת משך כל שנות ישיבתו בפאריס. "לקחת פעם את הילדים למגדל אייפל?" שאל את שרגא.
"כן, למה?" באה תשובתו של שרגא מהמטבח.
אשה נעולה מגפיים גרפה עלים יבשים ברחבת הגינה למטה הנטועה עצים בודדים. במרחק־מה ממנה, התבונן בה איש כרסתן ובעל קרחת עגולה ששעון היה אל פסל־עץ בלתי־גמור ויונק ממקטרתו. האדמה רטובה ומוצקה ומלתעות המגרפה נתנו בה תלמים דקים ומצולבים. "אני חושב שנוכל לעבוד ביחד," אמר בפנותו מהחלון. "מה שנחרץ לי זו עבודה פיזית. בסנטוריום עבדתי בגינה וכל היום הייתי בחרץ."
"הרי זה מה שאני אומר כל הזמן."
"הפסיכולוג מנסה להשפיע עלי להפסיק את התרופות שבין כך לא משפיעות עלי. אבל אני צריך לצאת מהעיר, כאן אני נחנק. סיפַרתי לך שהפסקתי עם היוגה? זה לא בשבילי, לעשות התעמלות ומדיטציה בקבוצה זה מגוחך."
"אני לא יודע מה זה."
"אנדרה סורל הולך בקביעות לשם והיית צריך לראות אותו באיזו אדיקות מבצע את התנועות ושוקע בבהייה עמוקה עם עיניים עצומות, כמו נזיר הודי. אגב," הוסיף בבת־צחוק, "הוא הראה לי פעם תמונה ישנה שלו שהודפסה באחד העתונים במצרים, כאשר גורש משם. רזה כמו מקל, במכנסיים קצרים ובסנדלים ומשקפיים לעיניו. כשהאנשים ראו את התמונה אמרו: זה גאנדי!" הוא הפליט צחוק מהקהק ונטל סיגריה מהחפיסה העומדת על השולחן.
"אולי עשרים שנה לא ראיתי אותו," אמר שרגא.
"גם אני ראיתי אותו לעתים רחוקות." הדליק עמוס את הסיגריה והוסיף: "עכשיו נכנס לעסקי סרטים וכל החבורה שלו נרתמה לעזרתו."
שרגא ביקש לשוב אל העניין המעסיק אותו ואמר שתוך יומיים־שלושה צריך לגייס את הכסף לתשלום ראשון כדי שאפשר יהיה לחתום על הסכם הרכישה.
"אשיג לך הלוואה אם אתה רוצה, אבל אל תספר לקאתרין," השיב עמוס.
"אתה רואה אותי הולך לספר לה?"
"אני מאד מצטער, לי אין כסף. אם היינו קונים ביחד, הרי זה בכסף שלה."
"עמוס," אחז שרגא בזרועו וטלטל אותו קלות, "כל מה שאני רוצה הוא שתקבל החלטה. כסף זה לא בעיה, אם לא תהיה לי ברירה אמכור את הבית בלונדון. היה לי כסף כשקניתי אותו? צריך פשוט לדעת לקבל החלטה!"
עמוס הרכין ראשו בהסכמה ושרגא משך ידו ממנו. אחר־כך אמר שאפשר להתחיל בעבודה כבר בשבוע הבא, אחרי פינוי ערמות המספוא הישן והרקוב הממלאות אגף שלם בבניין.
"ניקח אתנו את בַשיר."
"אם יעבוד אתך, לא אתי!" הניף שרגא שתי ידיו, "לי אין סבלנות אליו."
עמוס נזכר בדבריו של בשיר על העבודה עם שרגא בסטודיו של ז'קלין. צירוף משונה ובלתי־אפשרי. עם שרגא לא קל לעבוד, במיוחד לאדם עם שתי ידיים שמאליות כמו בַשיר. אבל גם לאחרים היו טענות נגדו ויש שעזבוהו בריב גדול. רק הוא עצמו טרם הזדמן לו לעבוד אתו. התוכנית להיכנס עמו לשותפות לביצוע עבודות צביעה ונגרות לא התממשה. "הגיע הזמן שנעבוד ביחד," אמר.
"אף פעם לא מאוחר," ענה שרגא שחזר למטבח והחל שוטף כלים בכיור.
"הלוואי והיה כך," נאנח עמוס. אכן, ידע אז לקבל החלטה. הגיש את התפטרותו מהחברה ליצוא שבה שימש יועץ כלכלי כדי להגשים את שאיפתו להתמסר לפעילות פוליטית, שאיפה שנדחתה מאז שעזב את ישראל לפני מחצית היובל. אבל השותפות עם שרגא לא מומשה. תיכף אחרי התפטרותו, התחבר את קבוצת כלכלנים מארכסיסטיים שביצעה עבודות־מחקר על ארצות מתפתחות, והזמן חלף בין איסוף חומר ועיבודו, חיבור מאמרים, הוצאת כתבי־עת, כנסים ונסיעות, עד שהמערבולת גרפה אותו עמה למצולות ומכל זה לא נותר אלא צלקות חסוכות־מרפא. "הלוואי והיה כמו שאתה אומר," נאנח שוב.
"צריך לדעת לצפצץ," אמר שרגא וגבו אליו.
עמוס שלח בו מבט נרגז. כלום הוא שווה־נפש לכשלונותיו, או סתם מעמיד פנים? אבל איך אפשר לחיות בהרגשה כזאת? "אתה רוצה לספר לי שאתה באמת אדיש?"
"אדיש זאת לא המלה."
"אז מה המלה?"
שרגא סגר את הברז והחל מהמהם ומטלטל את ראשו כמחפש את המלה הנכונה, אבל עמוס איבד לפתע את הרצון למשוך בשיחה שלא תוליך לשום דבר וחזר אל החלון. האשה שגרפה עלים יבשים דיברה עתה עם הדוור ובידה חבילת מכתבים; הפֶסֶל נעלם ועל פסל־העץ הבלתי־גמור מונחת שכמיה. תחושה מדכדכת עמדה בו והיה מעדיף ללכת, אלא שלא היה לו לאן, והביתה לא אבה לשוב בשעה זאת. זר — אמר לעצמו — זר בכל מקום ולעולם לא אזכה בהבנה. שרגא ידיד טוב, אבל חי על־פי מושגים משלו. מספק את צרכיו ונהנה מהחיים. משחק. הכל מישחק לדידו, גם הציור. כמו ילד על שפת־הים, לפי האינסטינקט, וכשהאינסטינקט לא פועל, משחק בדברים אחרים, קונה בית, מתקין תבשילים, מתרוצץ לעזור לידידים, או מעמיד פנים של גולה פוליטי. לרכוש תשומת־לב. פיצוי נלעג על הכשלון. לא, שרגא לא האדם שיבין. גם בַשיר לא. דון קישוט! דרוך לזינוק, נושא נאומים ונלחם עם עולם ומלואו! האחרים טרודים בבעיותיהם, והקשרים הולכים ומתרופפים, הולכים ומתנתקים. רק הסקרנות עדיין מפתה למתוח בחוטי האשליה, להשקיף ממקום מופרש, מעמדת־יחיד מופרכת, על עולם מתנכר שחלקך בו הגיע לקיצו. מה תועיל ההתמדה? החזרה על הצגה כושלת?

בפנותו מהחלון, מצא את שרגא מנגב את ידיו ומתבונן בו. "אני רוצה לצלצל."
"ג'ודי כבר מכינה קפה," אמר שרגא.
הוא ניגש לטלפון וצלצל לאמיל רולאן שחזר מסיור במזרח־התיכון ואמור היה למסור לו פרטים על פגישותיו בישראל. אבל אותה שעה לא נמצא העתונאי במערכת והוא מסר את שמו ואת מספר הטלפון של שרגא במקרה שישוב רולאן עד הצהריים.
שרגא חיכה לסיום השיחה ואמר: "אתה בא?"
"אעשה עוד צלצול."
"אז אני מחכה לך שם."
בצאתו, נשאר עמוס ליד הטלפון וחשב אם יש לו עוד אל מי לצלצל. לבסוף צלצל אל אשתו בלי כל תקווה שיקבל מענה, כיוון שהיא מנתקת בהיוותרה לבדה. ישב עוד רגע תפוס הרהורים וראשו בין כפותיו, אחר־כך קם והחל מפסיע בחדר. משהו צריך לקרות. הרגשה כזאת היתה לו אז עד שגמלה החלטתו ויצא לרחוב בחצות־לילה אחוז עלפון־חושים. אבל פלוראנס לא הבינה מה רוצה ממנה. "למה לא אמרת לי?" שאלה אותו. "מה הייתי צריך לומר לך?" "אז למה צילצלת?" "אני לא זוכר." "אתה לא זוכר שצילצלת?" דמעות עמדו בעיניה כשסיפרה לו והרוח הקרה שנשבה בחצר בית־החולים הרעידה אותו. הזיכרון בא אחר־כך, נשלף באיטיות ולמקוטעים מתוך הערפל הכבד הרובץ עליו. "סיפרת לקאתרין?" "לא סיפרתי לאף אחד. איש לא יודע שצילצלת אלי אותו לילה." "אבל הרופאים יודעים." והיא הסמיקה ושתקה. לא, זה לא יקרה שוב. לא כך יקרה! — אמר לעצמו כשהוא בוהה אל בוהק השמים.
"אני מצטערת שהערתי אותך," אמרה לו ג'ודי כשפנה לסטודיו הסמוך. היא עמדה אצל הכן ושרגא שרוע היה על כורסה בפישוט־רגלים וספל קפה בידו.
"לא ישנתי," השיב בסבר־פנים.
היא הניחה מידה את הפַּלֶטה והמכחול. "אמזוג לך קפה," אמרה.
על הכן עמדה תמונת־דיוקן של אשה בעלת עצמות לחיים בולטות ועיניים גדולות המתבוננות במין הפתעה בדבר־מה לא־ברור. רקע התמונה לא היה גמור וחלקה התחתון עדיין לבן. בתוך כך גילה צילום קטן של אותה אשה שעון אל ספר על השולחן שמאחורי הכן. "את מעתיקה?" שאל את ג'ודי שהגישה לו את הקפה.
"זו תמונה של אמא שלי. מוצאת חם בעיניך?"
"גם היא מציירת?"
"לא. למה?" צחקה. "היא נראית כזאת? היא היתה פסנתרנית בצעירותה. אני חייבת לה הרבה. היא שנטעה בנו, באחותי ובי, את האהבה לאמנות. אבא לא הבין בזה כלל." ושוב צחקה.
בהביטו בפניה המנומשים של ג'ודי, חשב עמוס שהוא לא יודע עליה דבר וגם אינו זוכר כיצד שרגא הכיר אותה והכניס אותה לסטודיו שלו. "ומה אומר המורה?" נפנה לעבר שרגא.
"תשאל אותו."
על פני שרגא נסתמן חיוכו הדק־המגחך, שמצמצם את עיניו ופוטר אותו מתשובה.
"הוא עוזר לך לפחות?"
"כן," השיבה מיד. "אבל לא בדיוק. איך לומר, אני מרגישה טוב כשהוא כאן, מסתכל, לפעמים אומר משהו. הוא משרה אווירה טובה וזה חשוב. אני שמחה לעבוד אתו."
עמוס הסתכל בידידו השרוע על הכורסה בתנוחה עצלה ורוגעת. ענק משרה אווירה טובה. מאז שהכירו מוקף נשים צעירות המעניקות לו חיבה והערצה.
"הוא אומר שציור לא לומדים, או שיודעים או שלא יודעים," אמרה ג'ודי.
"ואת יודעת."
היא משכה בכתפה. "גמרתי אמנם בית־ספר בניו־יורק, אבל זה שום דבר. לומדים טכניקה, זה הכל."
הוא הרהר בדבריו של שרגא על רצונו לשוב לצבע ולמכחול. הנה גם הוא מפיק תועלת מנוכחותה של ג'ודי, מתבונן בה מציירת דיוקנאות וחושב על הדיוקנאות שלו המעלים אבק. לשוב אל הטבע, אל המקור, אל נקודת הזינוק. שאיפות יש לו והתקווה להצלחה עדיין מפרנסת את דמיונו. הוא לגם מהקפה והשיט עיניו סביביו. על הקירות תלויות שתי תמונות־קולאז' של שרגא; בפינה, ליד השולחן, שעונות תמונות אחדות ופניהן אל הקיר. "אלו שלך?"
"כן. אני לא יכולה להסתכל בהן כשאני מציירת."
אצל החלון מגולל המזרון של בַשיר ולצידו ספרים בצרפתית ובערבית.
"ובשיר לא מפריע לך?"
"בשיר אדם משונה."
"הוא אוהב את הציור שלך?"
"אני חושבת שבכלל לא רואה אותו." היא צחקה והביטה בשרגא כמבקשת את עדותו.
עמוס התיישב על המזרון המגולל וחיבק ברכיו בזרועותיו. בשיר לא רואה ושרגא שותק, אבל היא מרוצה, חשה בטוב. השאיפות פורצות דרכים לפעולה ולכשלונות מסתגלים. הפיתוי גדול, וגם אם יודעים שההצלחה מהם והלאה, תיוותר הברירה להפגין שוויון־נפש ולהשרות אווירה טובה. גם זו פעולה, וכי מה שם תיקרא? הוא לגם מהקפה והתעטף בשתיקה. ■

ההסתדרות הכללית של העובדים בא"י

המרכז לתרבות וחינוך

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.

■

מפעלי תרבות

מהווים זרוע של ביצוע שירות בתחומים הבאים:

מישלב

מכון ישראלי להשכלה כללית והשתלמות מקצועית. הוא מקיים: מכון להשכלה בכתב, בי"ס בוקר בת"א ובחיפה, בי"ס ערב בת"א חיפה וירושלים. לומדים מבוגרים ונוער. כן מקיים מישלב קורסים מקצועיים שונים.

מחלקת הקולנוע

סרטים תעודתיים ועלילתיים ניתן להשיג במחלקה לקולנוע, רח' שינקין 12 ת"א. סרטי תעודה למועצות הפועלים: במרכז ההשאלה בבית המרכז לתרבות ולחינוך, רח' ארלוזורוב 93, ת"א.

"ספרי"

ניתן לרכוש ספרים מקצועיים וצעצועים בהנחות גדולות.

"הספריה למוסיקה"

מציעה מגוון של ספרי מוסיקה

■ ספרי לימוד לסולפג', אקורדיון, גיטרה, מנדולינה, אורגן, חלילית ופסנתר.
■ קבצים של מלחינים לחג ולמועד, שירונית לבתי־ספר ולגני־ילדים, וכן שירונים שונים לשירה בציבור.
■ ספרים שונים בנושא המוסיקה והוראתה.
למורים, פעילים ומוסדות — הנחה מיוחדת.
בהזמנות נא לפנות: מפעלי תרבות וחינוך בע"מ הספריה למוסיקה, רח' וייצמן 53 (בנין בי"ס מישל"ב), תל־אביב
טלפון 03-219181-3.

זאת הבלדה הקטנה

אֲפִלּוּ בִּהְיוֹתִי אוֹהֵב
הַפָּנִים שׁוּלֵי קְדָרָה
הַצְּחוֹק מִדַּרְדֵּר כַּאֲפוּנִים
בַּתַּרְמִיל פְּנִימָה.

אֶפְשָׁר לִרְאוֹת מִן הַצַּד
כַּמָּה קְצִים כָּלוּ
וּמַשֶּׁהוּ מִן הַתִּקְוָה
הָיָה בְּכָל קֵץ

לָלֶכֶת עַל־יַד הַגָּדֵר
וְהַיָּד עַל פְּנֵי הַבַּיִת
אֶת הַנּוֹצֵץ לְהַרְגִּישׁ
כְּמֶלַח מִתַּחַת לָעוֹר

זֹאת הַמַּחְשָׁבָה הַקְּטַנָּה
רַבּוֹת מַחֲשָׁבוֹת כָּמוֹהָ
נִמְלִים שֶׁעַל הַנִּיר
נִמְחָקוֹת בְּאַקְרַאי

אֶפְשָׁר לִרְאוֹת מִפְּנָה
דִּבּוּרִים שֶׁקָּשֶׁה לִשְׁמֹעַ
פִּשְׁרָם הָרָטֹב עַל הַפֶּה
כִּנְגִיעַת־פִּתְאֹם

זֹאת הַבַּלָּדָה הַקְּטַנָּה
עַל הֱיוֹתִי אוֹהֵב
יֵשׁ לָהּ צוּרָה נוֹדַעַת
לֹא קֶמַח לֹא בַּר.

שיר אחר־כך

בְּשַׁבָּת אֲנִי מִסְתַּכֵּל בַּחַנֻיּוֹת
כְּפִי שֶׁמִּסְתַּכְּלִים בֶּהָרִים
הֵן סְגוּרוֹת בְּפָנַי
וְהֶהָרִים נִבְצָרִים
מֵאֵלֶּה יוֹצְאִים חוּטֵי אֶבֶן וּמֵאֵלֶּה
רִקְמָה אוֹ פַּח
זוֹחֲלִים אֶל הַיָּד
לַעֲשׂוֹתָהּ כְּפָפָה

וְכָאן בָּא אוֹתוֹ אַחַר־כָּךְ
שֶׁאֵינֶנִּי יוֹדֵעַ בִּלְתּוֹ
שְׁאֵלַת הַהֵיכָן הָיִיתִי
וּמִי מוֹרֵי־תְּעוּפָתִי

מִן הָרְחוֹב עָף רוּחַ
וְרוּחַ אַחֵר אִתּוֹ
חֶמְדַּת־רֶגַע קְצָרָה יָדַעְתִּי
בְּשַׁעֲרֵי הַמַּאֲפִיר
וְאוּלַי בִּמְרוֹמֵי הַיָּם הַגָּבוֹהַּ
רוּחַ חֶמְדָתָם הָיְתָה
רֵיחַ תַּבְשִׁיל לֹא הָיָה שָׁם
(דָּגִים קְטַנִּים, מִטַּגְנִים)
וּשְׁתֵּי יְלָדוֹת עָבְרוּ
בְּעֹנֶג עֵינַיִם פְּשׁוּטוֹת
הוֹלְכוֹת אֶל מוֹצָאוֹת עֹנִי
מַרְהִיבוֹת בִּזְכוּכִית תַּכְשִׁיטִים

בְּשַׁבָּת אֲנִי מִסְתַּכֵּל בַּחַנֻיּוֹת
וְאֵלֶּה לֹא מִסְתַּכְּלוֹת בִּי כַּאֲשֶׁר אֶרְצֶה
וְאַחַר־כָּךְ
אַחַר־כָּכִים פְּעוּטִים
פִּשְׁרָה בְּאֵיזֶה צִמָּאוֹן

שאלות וקרעים ישנים

.1
הַעוֹדֶנִי צָעִיר עוֹד
שׁוֹאֵל אֶת עַצְמִי
עֶצֶם מֵעַצְמִי שׁוֹאֶלֶת
הַאַתָּה פִּיגְמַלְיוֹן הַאַתְּ
גַּלַתֵּיאָה

נִתְגַּלְּתָה לִי עֵז לוֹחֶכֶת קוֹצִים
בְּמוֹ הַמִּדְבָּר
מֵעֵין רוֹעֶה בּוֹדֵד שָׁם, נוֹשֵׁם מַיִם

הַעוֹדֶנִי צָעִיר עוֹד
שׁוֹאֵל הָרוֹעֶה
וְהַמֶּרְחָב פָּתוּחַ לוֹ
כְּקֶבֶר מִפֶּזֶר

.2
אֲוִירוֹן קָטָן נִבָּט בַּמַּיִם
בְּהִיוֹת הַגֶּשֶׁם בֶּחָצֵר אַחַת
הַאִם הִפַּלְתִּי אוֹתוֹ
בְּאֶקְדְּחֵי הָרְאִיָּה?

.3
בְּסוֹף תֵּל־אָבִיב יֵשׁ תֵּל־אָבִיב
אַחֶרֶת
אַגְמוֹנִים נָעִים בַּעֲצִיצֵי־הַיָּם
מַעֲמִידִים פָּנִים כִּלֹּא הָיוּ שָׁם.
שְׁאַל אֶת עַקַּלְתּוֹן־הַדֶּרֶךְ
מֵאַחוֹרֵי בֵּית־הַסֵּפֶר יְחִיאֵלִי
שֶׁרוֹקְדִים בּוֹ בְּדוּאִית עֲתִיקָה

.4
מִזְוָדָה עַל הַמִּטָּה
עוֹד רֶגַע תִּנָּעֵל
וּכְבָר חָשַׁבְתָּ עַל נְסִיעָה
רֵיחַ אֲזוֹבִים בְּגֶדֵרוֹת הַשַּׁחַם
לֹא, כִּי הֶעֱתַקְתִּי תְּמוּנָה אַחַת
בְּמַגְזִין לְעִנְיָנֵי רוּחַ
הַוִּילוֹן זָז
כְּחַיִל רַבְרְבָן
(נִזְכַּרְתִּי מַחֲזֵהוּ שֶׁל פְּלַאוּטוּס
הֶעֱתִיק אוֹתוֹ בְּרֶכֶט
לְלָשׁוֹן גֶּרְמָנִית שֶׁל כֹּה וָכֹה)

.5
בַּבַּיִת יֵשׁ יָד לַבָּנִים
נוֹגַעַת בַּתְּמוּנוֹת
בְּאֶצְבָּעוֹת רוֹפְשׁוֹת

כָּאן הַמּוּזֵיאוֹן:
סוֹגְרִים בִּשְׁעַת אַרְגָּעָה
בְּהִסָּגֵר הַעַפְעַפַּיִם
עַל מְנוּחַת הָרוּחַ

.6
הַנַּעֲרוֹת צוֹחֲקוֹת תַּלְתַּלֵּיהֶן מְפַרְכְּסִים
שְׁלֹשָׁה כְּתָמִים מְבֻדָּדִים בְּנִקְיוֹן־הַלַּיְלָה..
הַכּוֹכָבִים מַפְשִׁירִים לְאַט
מַפִּילִים עֲלֵיהֶן סִיד נוֹצֵץ

קרעים

רַק עַל הַמִּלְחָמָה הַגֶּשֶׁם לֹא יְכַסֶּה
הָאֵשׁ מְכַסָּה עָלָיו
בַּאֲוִיר מִתְמַלֵּא סוּסִים רוֹעֲדִים
1963

בֵּין שְׁנֵי נְהָרוֹת שֶׁל מֶלַח מַמָּשִׁי, בֵּין
שְׁנֵי חוֹפִים שֶׁל צַעֲדֵי הָלוֹךְ וָשׁוּב
אֲנַחְנוּ הַקָּו הַסּוּבְּטְרוֹפִּי הַמַּשְׁוֶה
1964

בָּרָק. בָּרָק. מִשְׂחָק בְּלִי חֲרָטָה
חָלַף קַיִץ. נִצַּת חֹרֶף מֵתָה
וְהַגֶּשֶׁם עוֹד לֹא טִשְׁטֵשׁ אֶת דֹּק הַחֲלוֹם
1965

לָאֲנָשִׁים יֵשׁ לְהַגִּיד מָה. צַד אַרְגָּעָה
יָמִים עֲרֵבִים טְרוּפִים זֶה בָּזֶה, לֹא כְּאֵב
בְּשׁוֹרָה
מַיִם צַחִים נִשְׁבָּרִים בַּפֶּה
1966

הָעֵינַיִם עֲצוּמוֹת מֵחֶמְלָה פִּתְאוֹמִית
אוֹ שֶׁמֶשׁ שָׁקְעָה עַל אִישׁוֹנָיו
מִכָּל מָקוֹם: תְּהוֹם שֶׁל מִיכֶּלְאַנְגֶ׳לוֹ
1967

וַיְכַלּוּ הַשָּׁמַיִם וְאֶת הָאָרֶץ נָטַע הַגָּנָן בְּחֵשְׁחָשׁ
יֵשׁ לִי אַהֲבָה אֵלָיו וְאֶל הַנָּחָשׁ הַשָּׁחוֹר
הַיּוֹשֵׁב בִּשְׁקַעֲרוּרִית הַחוֹל
לֹא יַעֲבִירֵנִי אִישׁ מֵעֵבֶר לַנַּחַל
1969

הַלַּיְלָה הֶחְלַקְתִּי עַל שַׁעֲרוֹתַי
בִּפְאַת יָדִי רֶסֶק־כּוֹכָבִים
אֵינִי פּוֹחֵד מִן הַמִּיָּדִי הַנּוֹפֵל

שׁוֹאֵל:
אֵיךְ קְמִלִּים דַּרְדְּרֵי הַקַּיִץ.
1978

ערימה של בדלים

יותם ראובני

ן זאת הייתה ההרגשה הכללית שלי בשבוע האחרון: הייתי חולה. ברונכיט, עייפות, והצטברות של כל מיני דברים, שאני לא יודע להגדיר אותם. שכבתי בבית, ומדי פעם באה שכנה, באו חברים, אבל אני הרגשתי כמו ערימה של בדלים. בגלל שהיה אסור לי לעשן, אני חושב, ועישנתי. קשה לי לדחוס את כל מה שעבר עלי לאיזו מסגרת של זמן או של מקום, כי אני מרגיש שעכשיו מקשיבים לי, כאילו שקיבלתי רשות חד־פעמית לסכם את חיי, ואני חייב לעשות את זה במהירות. למה? אני לא יודע. אבל במשך השבוע הזה היה לי הרבה זמן לחשוב. קודם כל, אבא שלי. הוא וחברת ההשקעות הקטנה שלו. חברת השקעות, כדי לא להגיד מלווה בריבית. לא קצוצה. הוא איש הגון, אני חייב להגיד, למרות שמדי פעם, כשהוא מחייך אל אחד המסכנים שבאים אליו, בא לי לצעוק עליו, שיוריד את החיוך הזה. אז קודם כל, הוא. הוא רוצה שאני אקח את העסק ואעבוד שם, למרות שאני מתבלבל כשאני רואה מספרים. תן לי ספרים, תן לי חיים יפים, כמו בדהב. מה לי ולמספרים. אבל אני אולי אלמד. אחרי שאני אחזור מאמריקה אני אלמד. במארס אסע. אולי קודם לכן, כדי לא להפסיד את ההנחה שמקבלים בעונה המתה. אני רוצה לעשות טיול מחוף לחוף במכונית, עם חבר. וכשאני אחזור אני אתחיל ללמוד. קודם כל אני אצטרך להשלים את הבגרות שלי. למרות שעכשיו אני עובד עם אבא שלי, בגלל שהוא הציל אותי אני עובד איתו, אני לא הייתי טוב במתמטיקה ואני אצטרך ללמוד, ואחר־כך אגש למכינה של האוניברסיטה. אולי אלמד להיות עורך־דין. לפעמים אני שנון. והבעיה עם אבא שלי היא לא רק בגלל זה שהוא הציל אותי, כי אחרי שהשתחררתי מהצבא פתחתי עסק למכשירים אלקטרוניים, הייתי בדרך אל המיליון שלי כאשר הכל התמוטט, לפתע, וכולם חיפשו אחרי. נושים ושוטרים ובית סוהר. אז הוא חילץ אותי מכל הצרות שלי וזה היה ברור, למרות שהוא לא אמר לי שום דבר, כי אני חייב לו טובה. מה טוב? אני לא רוצה בכלל להיכנס לעסק שלו והוא רוצה לצאת לפנסיה. הוא רוצה לנסוע לאיים הקאריביים, והוא אומר לי שאני אהנה מאוד, בסוף, מהעסק שלו. מה רע בזה הוא שואל, ובאמת אין בזה שום רע. מה יש לך לעשות חוץ מזה, הוא שואל, ובאמת מה יש לי לעשות.

יש לי לארגן את הראש שלי, זה מה שיש לי לעשות. עוד לא נגמלתי מהזריקות שלי, אני עוד לא מוכן, כנראה, לשים את הראש שלי באפסר, כפי שאומרים. לך שמאלה, לך ימינה. ואני באמת לא יודע לאן הראש שלי מושך באמת. יש לי חברים מהשמאל, שאותם פגשתי כאשר היה לי בית־תה בתל־אביב. וכשאני אתם אני מאוד נוטה לקבל את הדעות שלהם. ומצד שני, החברים שלי מהצבא. הם מאוד נגד ערבים. ערבי מת זה ערבי טוב, ודברים כאלה. וגם ימית. כמעט שיכנעו אותי ללכת לשם יחד אתם, ואני הלכתי, כמעט הלכתי, משום שאני אוהב את הדרום, ושם אין כל־כך הרבה בילבול־ראש מהממשלה ומהמחבלים בצפון ומכל הרעש הזה שעושה את החיים לכל־כך קשים לפעמים, מה עוד שעכשיו אין לי מכונית. הייתי צריך למכור אותה כדי לצאת מהחובות שהיו לי בגלל העסק של המכשירים האלקטרוניים שלי, בעיקר טלוויזיות. וגם הייתי סוכן של אוליבטי. זאת אומרת שאני לא יודע מה לעשות עם עצמי, והצרה, אולי לא הצרה, היא בזה שאני יודע שמשהו לא מאורגן אצלי עדיין, אבל אני לא יודע איך לארגן את זה. בינתיים אני בן עשרים וארבע ולפעמים אני כותב שירים. הנה, התאהבתי בשבדית. בדהב. שבוע אהבתי אותה, וכשהיא נסעה, בכיתי. בדיוק בראדיו היה השיר של מתי כספי "ואותך", ואני בכיתי ואחר כך כתבתי עליה שיר. בעצם לא עליה, אלא עלי.

למעשה, גם הייתי חולה וגם התחליתי קצת, משום שכבר לא היה לי כוח. אומרים שאני בחור נאה, וכל לילה הייתי יוצא עם בחורה אחרת. הרגשתי את עצמי כמו תקליט. אומר דברים כמו שאמרתי אתמול, בשינוי קטן, בגלל שאני הייתי צריך להתאים את הרמה שלי לרמה של הבחורה התורנית. ככה זה. והיו לי שתי אהבות בחיים שלי, שתי אהבות הכי גדולות שהיו לי: האהבה הראשונה שלי, מירי, הייתה בתולה כשאני פגשתי אותה והכל היה אצלה בפעם הראשונה אתי. היא עלתה עלי בהרבה מובנים אבל התנהגה כאילו אני הגבר המבין והיודע הכול. אחרי שנה בערך שהיה לי טוב אתה רציתי להפסיק קצת. המבטים הלכו יותר מדי הצידה. היא לא רצתה להפסיק. היא שאלה אותי אם הפסקתי לאהוב אותה שאני רוצה להפסיק, וזה לא היה נכון, אני בכלל לא הפסקתי לאהוב אותה, עד עכשיו אני לא הפסקתי לאהוב אותה. ובחתונה שלה, במקרה הגעתי לחתונה שלה, כי הייתי צריך לאסוף משם חברים שלי, כאשר היא ראתה אותי, נמחק לה החיוך שהיה לה על הפנים. חשבתי שאם אני אגיד לה ברמז בואי אתי, תעזבי את הזר הזה, בעלך, ואת כל הברברים שזורקים אותך באוויר, כי זה היה בסוף החתונה והרימו את הכלה באוויר, חשבתי שאם אני אגיד לה משהו ברמז היא תעזוב את הכול ותבוא אלי. אולי רק בגלל האֶגו שלי אני מאמין שהיא היתה באה, אבל אני לא יודע אם היתה באה. ואז אני זוכר שפעם אחת, כשעדיין היתה לי מכונית, אמרתי לה בואי נפסיק והיא אמרה למה שנפסיק, מה זה הפסקת לאהוב אותי, ומה, אני כבר לא מסַפֶּקֶת אותך. לא, לא, אמרתי, זה בגלל שאני צריך קצת הפסקה. היא יצאה את המכונית. אני אזכור אותך לטובה, ככה היא אמרה כאשר יצאה מהמכונית שלי. והגאווה הגברית שלי, הגאווה הילדותית שלי, בעצם, כי אז הייתי בסך הכל בן עשרים וחצי, לא נתנה לי לצאת מהמכונית ולרדוף אחריה, למרות שזה מה שרציתי לעשות, למרות שזה היה הדבר שאני הייתי חייב לעשות. ידעתי את זה גם באותו רגע ואני יודע את זה במיוחד עכשיו כשאני שוכב עם פריחה פה ועם פריחה שם, ובבוקר אני לא מסוגל לראות אותן, עכשיו אני מבין מה עזבתי בשביל כל הריגושים השטותיים האלה, איזה אוצר, איזו חוכמה ואיזו בחורה טובה בכלל אני עזבתי, בגלל שהיצר הגברי רצה להשתולל קצת, וזה מה שיצא.

ואחר־כך פגשתי את ויקי, שהיתה בדיוק ההפך של מירי. היא היתה הבחורה הכי יפה שאני פגשתי בחיים שלי. ולפני חודשיים גמרתי אתה, אחרי שהיינו יחד שנה וחצי. אני לא יודע למה גמרנו. זה התחיל בדברים קטנים, שלא זוכרים אותם, שלא זוכרים בכלל שהם היו, ופתאום אתה עומד בפני הפיצוץ הגדול, וכבר אי־אפשר לעשות שום דבר. היא גרה מולי ואני הייתי רואה אותה כל לילה יושבת במכונית עם החבר שלה, אחרי שהיו חוזרים מהבילויים, יושבת ומתנשקת אתו כדי להרגיז אותי, ואולי בלי שום קשר אלי, ובא לי חשק לרדת למטה ולחנוק את שניהם. אבל למה לי לעשות את זה, הרי גם אני הייתי חוזר הביתה כל לילה עם בחורה אחרת וגם ויקי ראתה, ואולי היא קינאה, אבל מה יש פה לדבר על קינאה, מה יש פה לדבר בכלל, היא התחתנה לפני שבוע, ואני לא יכולתי לעשות שום דבר ושמעתי שהיא אמרה שהיא פוחדת להזמין אותי לחתונה שלה, כדי שאני לא אהרוס את החתונה. זה ממש העליב אותי. הרי היינו ביחד כל־כך הרבה זמן, ומה פתאום עכשיו היא חושבת שאני כזה יצור מיפלצתי, הורס חתונות ושובר חלילים, כפי שאמרה, שאני אשבור את החליל, כי החבר שלה, כלומר הבעל שלה, מנגן על חליל באיזו תזמורת, והוא ניגן גם בחתונה, והיא היתה בטוחה שאיך שאני אבוא, מיד אני אגש ואשבור את החליל שלו. זה רק מוכיח שיש מעט מאוד הבנה, או שאנחנו רוצים לזכור מעט מאוד. בעצם, אנחנו לא רוצים לזכור שום דבר, כי אם היא היתה רוצה לזכור, בשום פנים ואופן, אני נשבע, בשום פנים לא היתה לה זכות לחשוב שאם אני אבוא לחתונה אני אשבור את החליל.

כל זה מצד אחד. כלומר אבא שלי והעסק שלו ושתי האהבות הגדולות של חיי, שכמותן לא יהיו לי עוד, אולי יהיו לי, אבל זה לא יהיה אותו הדבר. כי את שתי האהבות האלה אני גידלתי והתבגרתי לצידן של שתי נשים, האחת חכמה והאחת יפה, שתי הנשים שהשפיעו עלי יותר מכל דבר אחר בחיים. יותר מאבא שלי. זה בטוח. ומצד שני, אני מאלץ את עצמי לחשוב על מה שהולך במדינה הזאת ואני לא מסוגל להגיד שהכל ילך לכל הרוחות, גם אם אני מרגיש ככה, שאם אני אגיד שהכל ילך לעזאזל, מה אני אומר בעצם? אני אומר שבני המשפחה שלי, שהחברים שלי, שאני — שכל זה ילך לעזאזל. ובקשר לימית יש לי דעה חצויה. מצד אחד אני יודע שזה לא בסדר וזה לא שלטון החוק אבל צריך להבין את בגין, שלא יכול ללכת ראש עם התומכים הכי חזקים שלו. וגם ממשלה של המערך לא היתה מצליחה לגרש אותם משם, כי הרי המערך היה זה שאמר לאנשים בואו לדדום לכל החיים שלכם, בואו לנצח, ימית תהיה יותר גדולה מאשדוד. ואנשים שהאמינו בשעתו באשדוד, למרות שזה לא היה יותר מסתם איזה חור באמצע החולות, הלכו, והנה מה שיצא מזה. ככה חשבו גם בקשר לימית. ופה בארץ אנחנו התרגלנו לחיות בתוך דברים שנראים בהתחלה בלתי אפשריים אבל אז מתברר שאיכשהו, בגלל העקשנות שלנו או בגלל שהמצב הבטחוני שלנו הוא כפי שהוא, החלום מחזיק מעמד. ואיך אנחנו היינו נראים אם היה שלום עם כל מדינות ערב שמסביב? כולם היו עוסקים בריבית קצוצה, ולא היה בכלל את מי להאשים. עכשיו אפשר להאשים את הערבים בכל דבר. באכזבה באהבה או בילדות עשוקה, בכל דבר אפשר להאשים את הערבים. ואני הכרתי באופן אישי את בארי ציטניק, שסביבו היה רעש גדול בעתונים אחרי שהרג שני שבויים במבצע ליטני. כתבו כי החזיקו אותו בבית חולים לחולי רוח בניגוד לכל הנוהלים וכי בעצם הוא היה בסדר גמור.

הוא היה בסדר גמור כמו שהמדינה הזאת היא בסדר גמור. הוא בחור חולה על כל הראש. פעם אחת ראיתי אותו איך שהוא דורך באכזריות שחורה על הראש של צב שמצאנו. חזק־חזק. מי דורך ככה על ראש של צב. והיה סיפור שהוא ירה כדורים נותבים לתוך ים המלח, והזעיק לשם את כל החיילים שהיו מסביב, כי חשבו שאולי אלה מחבלים. והוא לא היה מסוגל לשבת חמש דקות בשקט, כולם היו צריכים לעשות את מה שהוא רוצה, הוא רצה להיות המפקד העליון

של המדינה, ואז היה נותן לכולם רובים ומספק להם ערבים כדי שיוכלו להרוג את הערבים. וכל זה למה? בגלל הבית שלו. אמא שלו לא מדברת עם אביו הקיצוני ימני מזה חמש עשרה שנה. את זה אני ראיתי במו עיני. ובארי למד בישיבה ונעשה קיצוני לגמרי. הוא קיבל את הדעות של המורים שלו בישיבה אבל הוא לא גיבש שום דעת משל עצמו. הוא בכלל לא מסוגל להבחין בין טוב ורע, אם אתה שואל אותי, ועכשיו הוא חזר לאמריקה וכאשר היה כאן בביקור הוא נשבע לי שהוא השתנה. אחר־כך אמר לי שכל הבחורות זונות ואף אחת לא מצליחה להבין אותו. איך הוא השתנה אם הוא מסוגל לומר שכל הבחורות זונות. והיה לי מקרה אתו כשהוא היה כאן. הוא אמר שצריך לקחת תת־מקלע ולעלות להר־הבית ולירות בערבים המתקרבים. בגלל זה אני לא יודע איך לכוון את עצמי, לימין או לשמאל. כולם בחורים טובים. הצרה היא שקשה נורא להחליט, וגם אחרי שמחליטים שום דבר לא משתנה.

פגשתי בחורה אחת בדהב, שולה קוראים לה. שכבתי אתה שם פעם או פעמיים וגם פעם אחת בתל־אביב, אבל אחר־כך לא בא לי אתה יחסים נוסח לשכב, היא יותר בשביל הראש. ויום אחד היא מטלפנת, כשבארי היה כאן, ואומרת שהיא תכיר לו חברה שלה ונצא ארבעתנו כמו זוגות. ובארי לא דיבר אתה שום מלה במשך כל הערב. לא היתה בראש שלו, ככה הוא אמר לי, ואני הייתי צריך לשעשע את שתי הבחורות, את שולה וגם את זיווית, השניה, בחורה בת עשרים ושש, מורה לספרות. ובארי, למרות שלא עשה שום דיבור ושום מאמץ, אמר בסוף הערב, בואו נלך לדירה. הלכנו לדירה שלי, והיתה אווירה של אורגיה באוויר, שתינו קצת ועישנו. שולה אמרה שהיא לא אוהבת אורגיות והלכנו לחדר שלי. בארי וזיווית הלכו לחדר השני וכל הזמן שמעתי איך היא אומרת לו אני לא אוהבת את זה, אני לא רוצה. בינתיים דפקתי את שולה בלי הרבה חשק והיא נעלבה. אני נעלבתי מזה שהיא נעלבה. אחר־כך הלכתי להתקלח ובארי קרא לי ואמר לי שאתן לו סיגריה. הבחורה, זיווית, אמרה לי איזה גוף יפה יש לך וכך הלאה. סימנתי לבארי שייצא מהחדר ועד שהוא הבין. אחר־כך נעשיתי אלים. זיווית עוררה בי את כל האלימות, למרות שאני בדרך־כלל בחור רומנטי. שלוש וחצי שעות זיינתי אותה בלי לגמור ובא לי להשפיל אותה ואמרתי לה פתחי את הרגליים המורה, ואחר־כך אמרתי לה המורה עכשיו דקלמי לי שיר של ביאליק, המורה, והיא דיקלמה לי מי אני ומה אני כי תקדמני קרן זהב/ ורוח רכת כנף כי תחונן לחיי? ואני סטרתי לה ואמרתי לה שיר של ביאליק, שיר של ביאליק, בת זונה, ככה אמרתי לה, והיא בכתה ואמרה לי אבל זה שיר של ביאליק, של ביאליק.

וככה חלפו הימים ואני פתחתי אז עסק עם חבר שלי, עסק למכירת רהיטים, ובארי רצה לשכנע אותי שאני אצטרף לרב כהנא ואני כמעט התפתיתי, שוב, בגלל שבאופן אישי כל אחד הוא אדם נחמד ואפשר לשוחח אתו, אבל אני סלדתי מכל מיני מעשים שהם תיכננו, ושהם אולי אפילו ביצעו אותם. אני לא יכול לדעת את זה משום שמיד אחרי שבארי חזר לאמריקה, לא נפגשתי עוד אתם, אלא נסעתי לדהב. זאת כבר לא היתה דהב של הימים ההם, הימים שלפני הגיוס שלי, או אפילו כאשר הייתי בצבא וכבר היכרתי את מירי וירדנו יחד. הפעם ירדתי לבד, ירדתי בגלל הכיסופים לעבר, והתאהבתי שם בשבדית, אולאל היה שמה, ואני כתבתי שיר, כאמור, אולאל הישארי בישראל, וכך הלאה. ואני הסברתי לה את המצב: יש לי חמשת אלפים דולר, כי עכשיו אני עובד עם אבא שלי והוא הוציא אותי גם מהבוץ שבתוכו שקעתי בגלל הרהיטים, היהודים המנוולים האלה רימו אותי, נתנו צ׳קים בלי כיסוי ואני, כמה שאני חשבתי שאני קשוח בעסקים, נפלתי קורבן. ובאותם חמשת אלפים דולר חשבתי לנסוע אתה לאמריקה ולעשות טיול מחוף לחוף כי אני מייחס חשיבות רבה לטיול הזה, בטיול הזה אני חושב שאני אקבע את גורלי. אבל היא אמרה לי שבשום אופן היא לא יכולה, יש לה בעל בשבדיה. אז שאלתי אותה איך היא בגדה בו אתי ככה והיא אמרה מה זאת אומרת איך, אני לא אספר לו שום דבר, מין לא משאיר סימנים.

וזאת היתה ההרגשה הכללית שלי בשבוע האחרון. הייתי חולה, ושמעתי ראדיו אבל לא היה איכפת לי. בפעם הראשונה בחיים שלי שמעתי וקראתי בעתונים על מה שמתרחש כאן וזה לא התקבל כפגיעה אישית. בכלל, אני עכשיו פחות חושב על ערבים. מעניין אם אחרי שאתה רואה במלחמה חבר שלך שנופל מת לידך, אם אתה מתחיל לשנוא אז ערבים יותר מאשר קודם לכן, כאשר הם היו בגדר אויב מופשט, כי הרי אף אחד לא חושב על האויב שלו בדמות הערבים שעובדים במיסעדות תל־אביב וירושלים, למרות שאולי זהו בדיק האויב, ערבים כאלה מהמסעדות של צפון תל־אביב. חשבתי וחשבתי. לחזור למשרד של אבא שלי אני חייב, למרות שאני לא רוצה. ובינתיים יהיה זיון ללילה, ועוד פעם אותו דבר, ופחד ממחלות שפלות, ואני אהיה כמו תקליט. אולי לכל גבר יש שלב כזה. אני הייתי תמיד קשור לאשה אחת, ואחר־כך לאשה השניה, ואני מרגיש שאני מאבד את עצמי בכל הזיונים האלה, מכרסם את עצמי. ואני בן עשרים וארבע. יצאתי היום בפעם הראשונה החוצה, ישבתי על כיסא בים ובא איזה שיכור, שיכור גמור, הרוס במוח, אוהד של הכוח והוא שר כל הזמן הו מאמי בלו, הו מאמי בלו. ואחר־כך חזרתי לדירה והיתה לי הרגשה משונה שאני חייב לדחוס את כל מה שעבר עלי לאיזו מסגרת, ואז ראיתי את המאפרות שבחדר שהיו מלאות בדלים והיו בדלים גם בכוסות ובכל המקומות וזה מה שאני חשבתי על כל העסק הזה ששמו מוטי וסרמן. ■

(מתוך "החוויה הישראלית")

רוברט ורמן

יהודים הוֹוים עד

(״... ופניו כמראה ברק.״ דניאל י׳ ו׳)

סוּמָא בְּאַחַת מֵעֵינָיו בִּלְבַד
עֵדוּתוֹ כְּשֶׁרָה;
כָּל עוֹד שֶׁיְּהוּדִי אֵינוֹ מְשַׁקֵּר
עֵדוּתוֹ אֵינָהּ פְּסוּלָה:
רֵיחַ הַיְּהוּדִים רֵיחַ הָעֵד

אֶת הַבְּרָקִים וְאֶת הַקּוֹלוֹת רָאוּ
וְאֶת גֹּבַהּ הָאֲרֻבּוֹת, הָאֲרֻבּוֹת, הָאֲרֻבּוֹת
וְאֶת הָעָשָׁן הַשָּׁחוֹר
וְחִכּוּ וּמְחַכִּים לַבְּרָקִים
אֲשֶׁר יְשַׁסְּפוּהוּ.
כְּבָר שָׁבוּ הַקּוֹלוֹת —
בְּכִכַּר צִיּוֹן, בָּעִיר סוּאֵץ
וּמִפִּיהָ שֶׁל נַעֲרָה כְּתוּמָה
כַּאֲשֶׁר נִשְׁאָהּ אָחִיהָ
מִבֵּית סֵפֶר בְּמַעֲלוֹת

דַּיָּן, תִּדְרְשֵׁהוּ, תַּחְקְרֵהוּ, תִּבְדְּקֵהוּ
עֵדוּתוֹ נֶאֱמָנָה.
שֶׁמָּא יַאֲשִׁימְךָ, תִּלְטְפֵהוּ
תְּנַחֲמוֹ, תְּנַחֲמוֹ
וְתַרְאֶה לוֹ אֶת הַבְּרָקִים.
אֶת אָבִיו הֶעֱלָה קָרְבָּן
עַל קְרוֹנוֹת אֲרֻכִּים
וְאֶת בְּנוֹ שָׁלַח לְהִמּוֹג בְּתֵבוֹת
מְשֻׁרְיָנוֹת, מְשֻׁרְיָנוֹת
וְהוּא רָאָה אֶת רוֹם הָאֲרֻבּוֹת

אֶת הָאֶבֶן חָרַתְּ בְּאֶצְבָּעֶךָ
וּלְאַלְפֵי רְגָבִים מִתְפּוֹרְרִים שִׁבְּרָהּ עַבְדְּךָ
וּלְפַז עֲוֹנֵנוּ נִתּוֹסָפוּ
שָׁם, בְּקֹר הֶהָרִים הַשּׁוֹמְמִים.
אֶת הַלֵּב נָפַחְתָּ בְּרוּחֶךָ
הוּא לֹא יָכֹל לְךָ וְנִשְׁבַּר
שִׁבְרֵי לֵב אֲשֶׁר יִתּוֹסְפוּ לְדֶשֶׁן הָעֲצָמוֹת
מִמֶּנּוּ מְגַדְּלִים פְּרָחִים
בַּאֲרָצוֹת צְפוֹנִיּוֹת וְנָכְרִיּוֹת

עַיִן רָאִתָה מַה נִּתָּן לִרְאוֹת, וְעוֹד
אֹזֶן שָׁמְעָה מַה נִּתָּן לִשְׁמֹעַ, וְעוֹד
אַף הֵרִיחַ מַה נִּתָּן לָשֵׂאת, וְעוֹד
אַל תִּשְׁאַל מַה יָּדָיו מָשְׁשׁוּ
אַל תִּשְׁאַל

שָׁמַעְנוּ אֶת הַקּוֹלוֹת
וּנְכוֹנִים אָנוּ לְהָעִיד,
רָאִינוּ אֶת הַקּוֹלוֹת
וּנְכוֹנִים אָנוּ לְהָעִיד.
תְּזַמֵּן אֶת בֵּית הַדִּין
וְתִדְרְשֵׁנוּ, תַּחְקְרֵנוּ, תִּבְדְּקֵנוּ
וְשֶׁמָּא עֵדוּתֵנוּ נֶאֱמָנָה,
תַּרְאֵנוּ אֶת הַבְּרָקִים
אָנוּ מְחַכִּים.

דוד בן־שאול. ציור: 1972

זקני הבִּצה

ענת לויט

הלכו
וקפאו בתוך
כעסם, ובדידותם
שגדלה
מתוך

הכעס

יביא לסבא וסבתא
את מותם.

דרך חור המנעול של זכרוני, אני מציצה אליהם לעתים מזומנות, בוחנת את התמונות העמוסות שניתלו לפני חודשים או שנים. לפעמים שומעת את טון חילופי המלים בלי להבחין במלים. רק מלים קשות וחד־משמעיות שנעמסו בצווחות, לא יכולה לשכוח. בחודשים לפני הנתק, היו סבא וסבתא לאירוע של חברה, המביטה בניכור מגונן בטירופם של חבריה הקרובים ביותר.

"אין חדש" — אמא אמרה. אלא שגם אלה, חבריהם הקרובים, שהלכו לצידם במשך השנים, ושלחו ידיהם להושיע בכל מריבותיהם התכופות, עמדו באותם ימים לא רחוקים, ומנעו עצמם מלהיכנס לתוך המערבולת. נראה כי היו חלשים מכדי להבין כיצד הביצה שלידם גדלה וגדלה, בעוד שבתוכם מתייבשים החיים, וכוחם גולש בזרם דק אל אפיקים צרים של הנאות רגעיות.

איומיו הקולניים של סבא, שיעזוב את סבתא, יחל לנהל חיים עצמאיים, ואולי ימצא אשה טובה ממנה, אולי גם צעירה, התקבלו בתמימותם ובטמטומם מעוררי־הקנאה. סבתא היתה צועקת כי בעלה אינו אלא ילד אנוכי, סופקת כפיים ביאוש ובוכה כדי לעורר אהדה בקרב הצופים. "שניהם מתנהגים כאילו רק עכשיו נישאו" — היו הרעים מנסים לשחזר תמונות קפואות מעברם־הם, מנסים להזדהות בינם לבינם. לבסוף, היו מריעים בלגלוג ובחוסר־אהדה מאחורי גבם של לוליני־הזמן.

"במקום שיסיימו את חייהם בנחת, הם רבים: כאילו הנצח לפניהם, מחכה עד שילמדו לחיות זה עם זו". — ניסו ילדיהם להסביר (בעיקר לעצמם), ובאחת היפנו פניהם ממורשתם המבישה. רק כשסבתא היתה מזעיקה את הרופאים, החברים ובני־המשפחה הקרובים והרחוקים, ומכריזה שסבא בלע שלושים גלולות נגד כאבים, ושהוא ימות בקרוב, ושהיא תיוותר אלמנה, ושלא תוכל להסתדר לבדה, ושהיא אשמה במה שעולל לעצמו, היו כולם ממהרים להתאסף סביב הדראמה. כולם השתדלו להאמין, כי אולי נסיון ההתאבדות, הוא שירסן את הזוג הטרחן, אלא שהנסיונות הנועזים היו רבים. בכל פעם היה סבא ממהר להקיא את כל עשר הגלולות שבלע בדי־עמל, מקלל את חייו, מסרב למחול לעצמו על שנכשל במימוש רצונו למות, מבקש מהמתכנסים להסתלק מקברו הפתוח, ומסבתא היה מבקש שלא תמוש ממיטתו. כעבור ימים ספורים שב להתהלך בתוך שכחת האירוע, מחזק איבריו ומחדד את לשונו כדי לשוב ולנבור במגרעות אשתו הוותיקה — באופן בו היא מהלכת בעזרת שני קבָּיה, באופן בו היא אוכלת באמצעות ידיה הרועדות ושיניה המגיחות מפיה, בטעם המאכלים חסרי־הטעם שהיא מבשלת עבורו; ועוד כהנה וכהנה מיני טרוניות שנועדו להעליב מתוך ידיעה ברורה שלשנות לא ניתן. סבתא היתה ממשיכה להשיב מלחמה בכלים דומים ושונים מאלה של סבא. בנאומיה הארוכים היו טיעונים קבועים, לא רבים אך חוזרים על עצמם בחילופי־סדר או בתחלופת מלים מהלך נאום אחד — "מעז לישון עד שעות הצהריים כמו בטלן. לא עוזר לי במלאכות־הבית. מזניח אותי. לועג לחולשותי ולחולשתי." כך היתה ממררת גם את אוזניהן של חברותיה. אלו היו בוהות אל תוך מחשבותיהן הכמוסות, משך רוב זמן הנאום. לבסוף היו נחפזות לקצר את משך הביקור בתירוצים שונים, לא מבחינות כי פלשו משפטיהן המתנצלים אל משפטיה הארוכים של סבתא. גם סבא היה משתף את קהל מאזיניו במונולוגים פאתטיים — "דואגת רק למחלות שלה. ממררת את חיי כדי שאזדקן בקצב שלה" — כדי לביים תגובה מהירה ולהשתחרר מהדרישה הכפייתית להזדהות ולמחיאות־כפיים, היו ידידיו הבלים מייעצים לו ללמדה לקח ולעוזבה.

בתמונה בלתי־נדירה, אני רואה את עצמי נמצאת ביחידות עם סבא וסבתא, מציצה מפתח חדר־השינה בדירתם הקטנה. סבתו מוטלת על המרצפות שליד מיטתה. סבא עומד מעליה, מנופף בידיו ומקלל את יומה. סבתא כמעט נחנקת ביבבותיה ובקריאותיה כי סבא רוצה להורגה. אני מתקרבת באיטיות אל סבא, ומנסה להסיר את האיום. עוקבת אחר תנועותיו חסרות־הפשר. אוחזת בידיו ברגע של הנפה חלשה, ומנסה להרגיעו מתנוחת הפישוק בה הוא נתון מעל הגוף הצפוד. סבתא ממשיכה ליבב, כאילו אינה מבחינה בכך שהמשימה הוכתרה בהצלחה. סבא ממשיך לקללה, מסביר לעצמו כי אשתו היא זקנה מטורפת, וכי רק להרימה מהריצפה רצה; לאחר שהפילה עצמה מהמיטה כדי לעצור את הדף צעקותיה הבלתי מוצדקות.

לצד תמונה זו, תלויה תמונה מקורית נוספת, בה אני שבה לביתם לאחר טיול מרחיק ברחובות הסמוכים, רואה את שניהם יושבים נינוחים זה לצד זו, על ספת־האורחים, ולוגמים בדומיה מכוסות תה דלוח. הם מחייכים אלי בחדווה כאילו מאום לא קרה, ומציעים שאשתתף בלגימת הפיוס.

לאחר שהיו מתפייסים, התכחשו סבא וסבתא לנואשות חייהם המשותפים. בטון מימילאי חזר סבא והצהיר הצהרות אהבה מפתיעות. אפילו החרים לזמן־מה אותם ידידים שהעזו לערץ לו בזמני־המריבה הנשכחים, שייפרד מאשתו. "כיצד יכלו" — התקצף סבא בפני ילדיו. האחרונים חייכו כאילו מזדהים עם עמדותיו המשתנות של אביהם. באמת, שמחו רק לנוכח ההבטחה הסמויה, כי בזמן הקרוב לא יוזעקו מעבודותיהם או ממיטותיהם באישון לילה, כדי להפריד בין ניצי־האהבה.

"איך אני יכול לחיות בלעדיך! חמישים שנה חמישים שנה" — היה סבא מתנפל על סבתא מתוך נואשות בהלה וחיבה. היה משתף אותה בחוויות ששרדו מזמן הפרידה. היה מספר לה על החברים שיעצו לו כך וכך, וגם חושף את שמם לפניה כדי שתדע מי אוהב אותה באמת — "רק אני, רק אני למרות־הכל".

בתמונה אחרת מחייכת סבתא אל סבא, ומגישה לפניו ברעדה צלחת מרק חם. לפעמים פערי־הזמן בין ליטוף מילולי לצעקה עויינת היו קשים למעקב. תמונה כזו לדוגמה, עשויה להימחק במהרה, ובמקומה תופיע תמונה בה מאבד סבא את עשתונותיו ואת אשתו. הערה בוטה מפיו מעוותת את פניה של סבתא או להיפך — כלומר, הערה עוקצנית מפיה פוערת את פיו לצעקה. שדה־הקרב האחד פורץ במהרה את גבולות הקוסֶ־בֶלי הממסגרים ארוחה דומה לזו האחרונה, ישיבה זוגית בשעות בין־הערביים, או אירוח נימוסין של אחד מבני המשפחה או אחד מידידיה.

מריבותיהם עזות כמוות — "כמו אהבתם" — אמא אמרה — "של שני יתומים הנתלים זה בזה מתוך חוסר־אונים בא־בימים." גם אמא הרכיבה משפטי איבחון סבוכים מעקרונות התנהגות פשוטים. אמרה, שכל השנים שניהם מדדים על קביים מתוך אשליות וחלומות להיות אנשים אחרים עם אנשים אחרים. ובגלל זה בכל פעם הם נופלים וקמים על ילדיהם, חבריהם ובעיקר זה על זרועות זו.

קשה היתה פתירת מניעי התנהגותם, והצפייה בכושר הישרדותם של שני הלוליינים הזקנים היתה מתישה וחסרת־סבלנות.

סבא וסבתא לא סבלו מרגשות אשמה על הטרחה שגרמו — "להיפך" — אמא אמרה — "הם נהנים מזה. ומי שלא מוכן להסתכל בתעלולי חייהם, מוקע מהקהל ומואשם על־ידי הנכשלים בבזיון הופעתם."

ישנה תמונה בתוכה אני יושבת בין סבא לסבתא בזמן מריבה. הם אינם שמים לב לזה שאני ילדה, ומפצלים אותי בתוך שדה־הקרב כאילו אני חברתם הקרובה. הם משכנעים ומשכנעים, עד שאני נופלת בין שתי הכורסאות, ומן הריצפה אני מאיימת בקול בוכים שלא אבוא יותר. סבא וסבתא משתתקים לרגע, מביטים בי כאילו לתוך ידיעה חדשה, ולבסוף אומרים שבעצם אני כבר לא ילדה, ושהם לא צריכים להתבייש במעשיהם החופשיים.

בהלוויה האחרונה שסבא ערך לעצמו לפני חודשים, השתתפה רק סבתא. כל השאר התחמקו אל עיסוקיהם השונים. סבא קפץ מעורו טרם הזמן, וצעק אל סבתא שמלבדה לא יראה עוד איש עד להלוויתו האחרונה באמת, ושגם לאחר מכן — היא ורק היא תהא אחראית על מילוי הצוואה — תרימת הגופה למדע "בלי אזכרה"!

בפעם ההיא ניצלו כל הנידונים את ההרשעה, וחדלו לבוא.

ואני שגדלתי, לחמתי ברחמי, התגוננתי מפני הגעגועים ומפני השפעתם של מחנכי אלה, מסתפקת אני בהצצה חטופה דרך חור המנעול של זכרון נרקב, מנציחה את האהבה הקיימת למרות־הכל. ■

א.א. קאמינגס

מאנגלית: יהודית פרידמן

שירים

■

אוֹהֵב אֲנִי גּוּפִי עֵת עִם גּוּפֵךְ
יְהִי, כָּל כָּךְ חָדָשׁ הוּא.
שְׁרִירִים יִטָּבוּ, עֲצָבִים יִרְבּוּ.
אוֹהֵב אֲנִי גּוּפֵךְ, אוֹהֵב אֶת שֶׁעוֹשֶׂה.
אוֹהֵב אֶת הַכִּיצָדִים. אוֹהֵב אֲנִי לָחוּשׁ
שִׁדְרַת־גַּוְךָ אֶת עַצְמוֹתַיִךְ, אֶת רַעֲדַת
מֵצַק־חֲלָקוּתֵךְ אֲשֶׁר
שׁוּב וָשׁוּב וָשׁוּב
אֶשַּׁק. אוֹהֵב אֲנִי נָשׁוֹק אֶת הַהוּא וְאֶת הַזֶּה שֶׁלָּךְ,
אוֹהֵב אֲנִי לְאַט לִלְטֹף אֶת הַגִּזְרָה הַמְהַמֶּמֶת
שֶׁל פַּרְוָתֵךְ הַחַשְׁמָלִית, וּמַה־שֶּׁמּוֹ
בָּא אֶל הַשְּׁאֵר הַנֶּחֱצֶה... וְעֵינַיִם פִּתִּיתִי אַהֲבָה גְּדוֹלִים,

וְכַנִּרְאֶה אוֹהֵב אֲנִי אֶת חִיל הָרְעָדָה

שֶׁל אַתְּ מִתַּחַת לִי כֹּה חֲדָשָׁה

■

נַנִּיחַ
שֶׁהַחַיִּים הֵם אִישׁ זָקֵן הַנּוֹשֵׂא פְּרָחִים עַל רֹאשׁ

הַמָּוֶת הַצָּעִיר בְּבֵית קָפֶה יוֹשֵׁב
מִחֵיךְ, מַחֲזִיק מַטְבֵּעַ בֵּין
אֶצְבַּע לַאֲגוּדָל

(אוֹמֵר אֲנִי "הַאִם יִקָּנֶה פְּרָחִים הוּא" לְךָ
וְ"הַמָּוֶת צָעִיר
הַחַיִּים מִכְנַס קְטִיפָה לוֹבְשִׁים
הַחַיִּים מִתְנוֹדְדִים, יֵשׁ לָהֶם זָקֵן" אֲנִי

אוֹמֵר לְךָ הַשּׁוֹתֶקֶת. — הֲתִרְאִי
הַחַיִּים? הוּא שָׁם אוֹ כָּאן
אוֹ הַזֶּה אוֹ הַהוּא
אוֹ מְאוּם אוֹ אִישׁ זָקֵן 3 שְׁלִישִׁים
יָשֵׁן, עַל רֹאשׁוֹ
פְּרָחִים, תָּמִיד בּוֹכֶה
לְאַף אֶחָד מַשֶּׁהוּ עַל
שׁוֹשָׁנִים עַל דְּגָנִיּוֹת
כֵּן,
הַאִם יִקָּנֶה?
הַזָּרִים הַיְּפֵהְפִּיִּם — הַתִּשְׁמְעִי
.לֹא יָקָר")

וַאֲהוּבָתִי אַט־אַט תָּשִׁיב אֲנִי חוֹשֶׁבֶת שֶׁכֵּן, אֲבָל
אֲנִי חוֹשֶׁב שֶׁאֲנִי רוֹאֶה מִישֶׁהוּ אַחֵר

יֶשְׁנָה גְּבֶרֶת, אֲשֶׁר שְׁמָהּ הוּא אַחַר־כָּךְ
וְהִיא לְיַד הַמָּוֶת הַצָּעִיר תֵּשֵׁב, וְדַקָּה הִיא
וּפְרָחִים אוֹהֶבֶת.

■

אוּלַי הַיָּרֵחַ הוּא
כַּדּוּר פּוֹרֵחַ, בָּא מִתּוֹךְ עִיר מְדֻיֶּקֶת
בַּשָּׁמַיִם — מְלֵאָה בַּאֲנָשִׁים יָפִים?
(וְאִם אַתָּה וַאֲנִי אוּלַי
נִכָּנֵס לְתוֹכוֹ, אִם הֵם
יִקָּחוּ אוֹתִי וְיִקָּחוּ אוֹתְךָ לְתוֹךְ כַּדּוּר פּוֹרֵחַ,
אָז
אֲנַחְנוּ נַעֲלֶה עִם כָּל הָאֲנָשִׁים הַיָּפִים לְמַעְלָה

גְּבוֹהַּ מִבָּתִּים וּמִצְּרִיחִים וַעֲנָנִים
נָשׁוּט
הַרְחֵק הַרְחֵק נָשׁוּט לְתוֹךְ עִיר
מְדֻיֶּקֶת שֶׁאִישׁ בָּהּ לֹא בִּקֵּר, הֵיכָן

שֶׁתָּמִיד
יֵשׁ
אָבִיב) וְכֻלָּם
מְאֹהָבִים וְהַפְּרָחִים קוֹטְפִים עַצְמָם

■

כְּמוֹ שֶׁהַיָּם מֵפְלָא
מִיָּדָיו שֶׁל
אֱלֹהִים אֲשֶׁר שִׁלְּחוֹ
לִישׁוֹן עַל הָעוֹלָם

וְהָאֲדָמָה נוֹבֶלֶת
הַיָּרֵחַ מִתְפּוֹרֵר
אֶחָד אֶחָד
כּוֹכָבִים נוֹשְׁרִים לָאָבָק

אֲבָל הַיָּם
לֹא מִשְׁתַּנֶּה
וְהוּא יוֹצֵא מִן הַיָּדַיִם
וְשָׁב אֶל הַיָּדַיִם

וַהֲרֵה שָׁנָה...

אַהוּבָה,
הַשְּׁבִירָה
שֶׁל
נִשְׁמָתֵךְ
עַל
שְׂפָתַי

■

הָאָבִיב כְּיָד אוּלַי
(הַבָּאָה בִּזְהִירוּת
מִשּׁוּם מָקוֹם) מְסַדֶּרֶת
הַחֲלוֹן לְתוֹכוֹ יַבִּיט אָדָם (כַּאֲשֶׁר
יִלְטֹשׁ עֵינַיִם
תְּסַדֵּר מָקוֹם תַּחֲלִיף
בִּזְהִירוּת שָׁם דְּבַר־מַה
מוּזָר, כָּאן דָּבָר יָדוּעַ)

מְשַׁנֶּה הַכֹּל בִּזְהִירוּת

אָבִיב כְּיָד
אוּלַי בַּחֲלוֹן
(בִּזְהִירוּת לְכָאן
וְשָׁם חֲפָצִים חָדָשׁ
יָשָׁן, תָּנִיעַ, כַּאֲשֶׁר
אָדָם יִלְטֹשׁ עֵינַיִם, בִּזְהִירוּת
מְזִיזָה אוּלַי
שַׁבְרִיר שֶׁל פֶּרַח כָּאן מַנִּיחָה
אִינְץ' שֶׁל אֲוִיר שָׁם)

מִבְּלִי לִשְׁבֹּר דָּבָר

■

(הַאִם תְּלַמֵּד
עֲלוּבָה לִחְיוֹת
יוֹתֵר יָשָׁר מִמַּחַט)

שְׁאַל
אוֹתָהּ
שְׁאַל
מָתַי
(שְׁאַל
וּשְׁאַל
וּשְׁאַל
שׁוּב וּ)שְׁאַל
אָדָם קָטָן פָּרִיךְ
מְנַגֵּן בְּכִנּוֹר
בְּתוֹךְ
הַגֶּשֶׁם

(הַאִם נָשַׁקְתָּ
נַעֲרָה עִם פְּטָמוֹת
כְּמוֹ אֶצְבְּעוֹנִים וְרוּדִים)

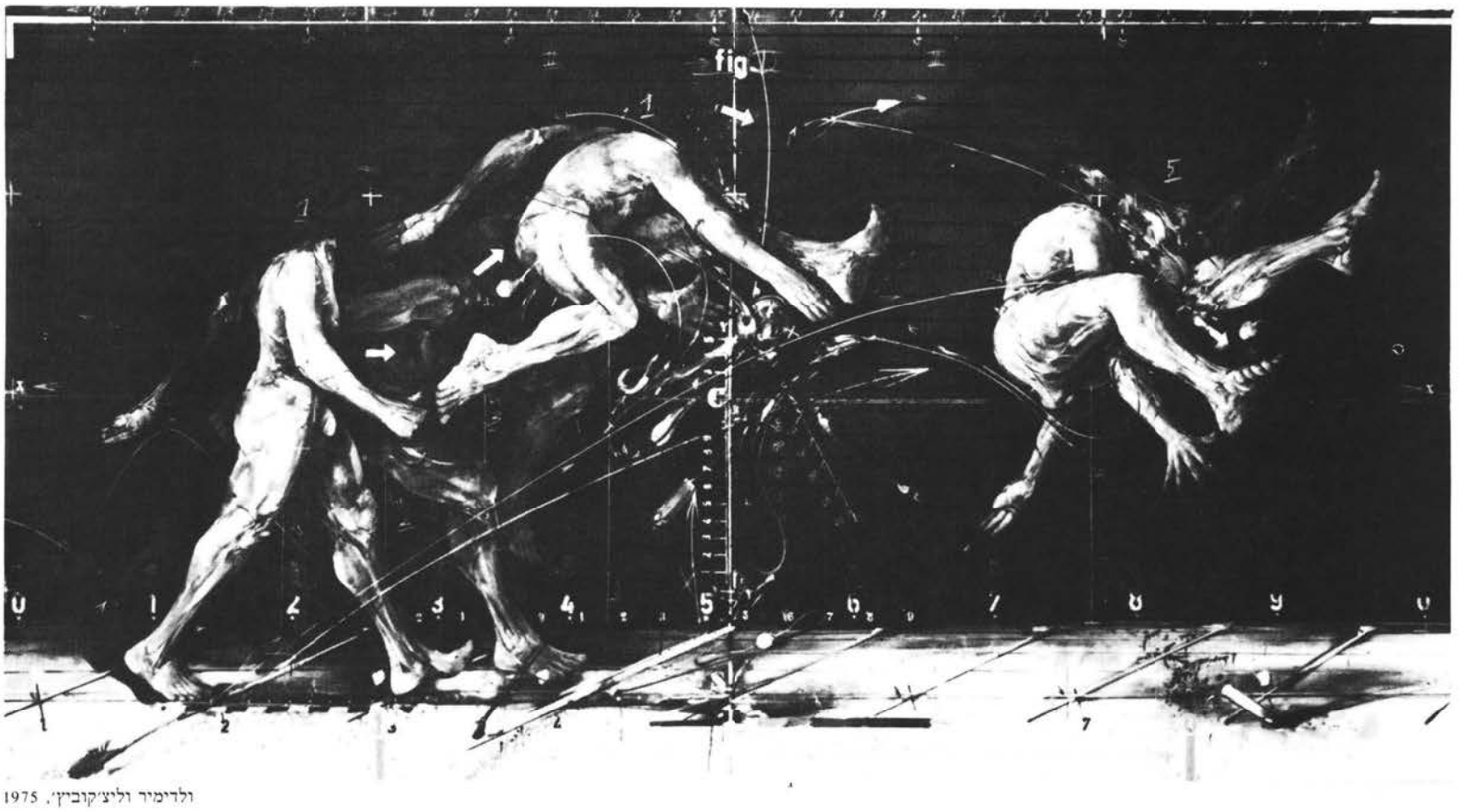
שְׁאַל
אוֹתוֹ
שְׁאַל
מִי
(שְׁאַל
וּשְׁאַל
וּשְׁאַל
אָז וּ)שְׁאַל
דְּבָר
פָּשׁוּט
מְטֹרָף
שֶׁר
בַּשֶּׁלֶג

א.א. קאמינגס (1894-1962)

אמן הידוע בעיקר כמשורר. תקופת פעילותו חופפת את תקופת הפריחה של האומנות המודרנית (פיקסו, סטרווניסקי, גאסטון לאשאז, הנרי מור). היה הראשון בשירת אמריקה שהעז להתעלם מכללי הדקדוק (תחביר וסמנטיקה), באשר אלה הפריעו לו לבטא נאמנה את חוויותיו.

שירתו של קאמינגס היא דיאלוג מתמיד עם העולם הסובב. ה"אני" מופיע תמיד באות קטנה. "חיים", "אביב", "אפריל", "אהבה", "מוות", ולעיתים "את" (האהובה), הם תמיד באות־רבתי. "מוות", תמיד יהי אחריו נקודה (לעיתים רחוקות פסיק) שכן המוות הוא סופי, מפסיק את החיים, ואחריו אין יותר כלום.

ספרו הראשון: 1922. האחרון: 1965, שלוש שנים אחרי מותו. כתב בעיקר שירים, אך שלח ידו גם בצורות אחרות של אמנות.



ולדימיר וליצ׳קוביץ׳, 1975

הקופצים של וליצ׳קוביץ׳ לא היו מסוגלים לקפוץ גם מטר אחד לגובה אילו היה להם ראש, והספורטאים הרצים שלו לא היו מסוגלים לרוץ גם צעד אחד אילו התחילו לחשוב בכוחות עצמם.

מדוע לאנשים הרצים של וֶליצ׳קוביץ׳ אין ראש?

דנילו קיש

מסרבית־קרואטית: דינה קטן בן־ציון

אני מאמין בכנות שהביקורת הטובה ביותר היא זאת שהנה גם משעשעת וגם פיוטית, ולא זו הקרה והאלגבראית, אשר בתואנה כי היא שואפת להסביר הכל אין בה לא אהבה ולא שנאה ומרצונה היא נמנעת מכל סוגי הטמפרמנט; ואולם — כיוון שתמונה יפה היא בעצם טבע שהאמן העניק לו משמעות — הנני, לפיכך, בעד ביקורת שתהיה בבחינת אותה תמונה עצמה שרוח אינטליגנטית ורגישה העניקה לה משמעות. במובן זה, הסיקור הטוב ביותר של תמונה כלשהי עשוי להיות בסוניטה, או באלגיה.

בודלייר

בעייתם של האנשים הרצים של וליצ׳קוביץ׳ הופיעה בתודעתי כרפלקס פולמוסי, בשעה שברשימה מסויימת, מאלה המכונות ׳סקירה אמנותית מקצועית׳, קראתי (בערך, אני מביא את הדברים על פי הזיכרון) כי ״לאנשים הרצים של וליצ׳קוביץ׳ אין ראש כיוון שהאמן חפץ להציג את האדם המודרני בתקופה המסוחררת של מכונות וקצב מהיר, להציג איפוא אותה תכונה של ״איבוד הראש״ המאפיינת את העולם המודרני ואת האדם החי בו, כאשר האנשים הרצים האלה אינם אלא סמל של אותה תכונה כללית של איבוד הראש בעידן התעשייתי והפוסט־תעשייתי, שבו היחיד מונָע כמריונטה בידי כוח כל־יכול, תוך מרוץ מסוחרר מן ההווה הלא בטוח אל עתיד מעורפל עוד יותר, בהעדר תפיסה ברורה ותכנית״... וכו׳ וכו׳, כאשר הסבר ״סוציולוגי״ מעין זה זוכה לפיתוח (זוהי רק תמציתו) והוא מוצג כמלה האחרונה של הביקורת האמנותית! ואולם, גישה כזאת אל היצירה האמנותית היא מן הפסולות ביותר, באשר היצירה האמנותית משמשת לה אך כעילה, כתרוץ הכרחי, ואילו בעיית הביטוי האמנותי, אותה מערכת יחסים מורכבת של צורה־תוכן־משמעות (ובעצם, הקרינה הפנימית) מצטמצמת במאמר מערכת; ייחודה של הראיה האמנותית, הוצאתה מן הכח אל הפועל, מתמעטות לכדי קביעות כוללניות חסרות משמעות שאין להן שום קשר ממשי עם היצירה שעליה מדובר. סוג זה של פרשנות ״פנומנולוגית״ ו״סוציולוגית״ (בדרך של סוציולוגיזאציה) מחטיאה, או מאפסת, כל יצירה המשמשת לה נושא לסיקור, כיוון שאותה נוסחה נוחה של ״אדם בן זמננו״, ״בן התקופה התעשייתית״ וכדומה אינה אומרת דבר על היצירה עצמה, ואילו הנוסחה הזאת, אותה מחשבה שרירותית ובנאלית (המתכסה באצטלה של ״פנומנולוגיה״ ו״סוציולוגיה״) ניתנת ליישום במידה שווה לחלוטין לכל יצירה שהיא, ללא קשר לערכה כהבעה תמונתית או צורנית, לייחודה כצורת־תוכן. ביקורת זאת וכזאת מסלקת את היצירה הצידה ומדברת באופן כוללני על אודות ״העולם של היום״, בעוד היצירה עצמה, תהיה אשר תהיה, משמשת לה אך כתירוץ, רחוק ובלתי מספיק. ואולם דברים כוללניים אלה על אודות ״עידן החיפזון והסיחרור״ (סיחרור שהתחיל כבר עם הפוטוריסטים) ועל איבוד־הראש של האדם המודרני, הדוהר ללא מטרה ומצפֵן (לפוטוריסטים עוד היה שֵד המצפן) ניתנים להיאמר באותה מידה גם באמתלא אחרת ובהקשר שונה לגמרי — למשל סטטיסטיקה של תאונות דרכים — והדברים ישמעו הרבה יותר רלבנטיים והגיוניים. דווקא מכיוון שאיננה מביאה בחשבון את התופעה האסתטית ואת המשמעויות השונות הגלומות בתופעה האסתטית, הרי שביקורת זאת, בהיותה בלתי מחייבת, ניתן על נקלה לעשות בה שימוש לרעה. (באופן זה אָצַן בשר־ודם ״בעל־רגלי־עופרת״, יהפוך בסוג זה של ביקורת פנומנולוגית לסמל אי־השקט האנושי, ״הבריחה האקסיסטנציאלית״ וכו׳, בניגוד לכל הגיון, אף כי אותו ״אצן אקסיסטנציאלי״ חסר כל פרדיספוזיציה גופנית או נפשית ל־Cross Country מעין זה: אדם זקן חולה־סרטן אינו מסוגל לרוץ ועוד פחות מזה להיות לרקודמן אקסיסטנציאלי — על אפו ועל חמתו של כל ניתוח ״פנומנאלי״ — ולו רק מפני שחלק מן המציאות הרפואית, מבחינת האבחנה, של אדם זה וכזה — היא האנמיה, התשישות).

לומר, איפוא, על האנשים הרצים של וליצ׳קוביץ׳ שהם סמל, תמונה, סקירה (השתקפות!) של האדם המודרני, לומר זאת אך ורק מפני שדמויות הרצים המתנשמים האלה ״חסרות ראש״ — זוהי אמירה המבוססת על אסוציאציה מקרית וגישה שרירותית, המצמצמת ארוע שלם לסינטגמה לשונית המבוססת על קלישֶה (״דוהר כמי שמאבד את הראש״). ואולם העובדה שאותם אנשים־רצים, בביצועו של וליצ׳קוביץ׳, אין להם שום נקודת מוצא (ללא תבנית נוף ברקע) וגם לא ״מטרה ברורה״, כלומר פרספקטיבה חזותית (פיסת־נוף או תבנית אחרת) אלא רק חצים בכיוונים לא מוגדרים ורישומי רמות־חישוב בעלות ערכים לא ברורים, כל זה אינו מצדיק את צימצומו של כל אותו מכלול העיצוב האמנותי שבציור, את החוויה החזותית שבתמונה, לכדי ״העדר הפרספקטיבה של אדם בן ימינו״! ואפילו הצהיר האמן עצמו באזנינו באחת מהצהרותיו שזה באמת זה, ״אדם בן ימינו, חסר־ראש״ (וליצ׳קוביץ׳ אינו אוהב להשמיע תיאוריות, הוא מצייר, הוא מגלם. ואם גם נענה הוא לעיתים לדברי הפרשנות המוצעים, ברוח הפנומנולוגית־סוציולוגית, אני סבור שאין הוא עושה כן אלא כדי להסתלק מן הוויכוח, כמרים ידו נוכח אותה נוסחה חסרת הגיון המתעלמת מבעיית הביטוי האמנותי־חזותי של היצירה ומצמצמת את חיקוריו הצורניים לכדי ״מסר״: דמויות חסרות ראש מיצגות אנשים שאיבדו את הראש).

■ עיון בתנועה ובתנופה

ואולם, וליצ׳קוביץ׳ אינו מצייר ״אדם נטול ראש, בן התקופה התעשייתית״; אותו מעסיקה הבעיה הקשה של מתן צורה, ודמויות־האָצנים המתנשמים שלו אינן אלא עיוניו במהות התנועה והתנופה, בלשון אמנות הציור. לא מדובר כאן בלימוד אנָטומי, לימוד השרירים, כי אם דווקא בעיון המדוקדק בתנועה ובתנופה, בלימוד שלביהם, ב״צילומים רגעיים״; חקר השרירים מבוסס על עיקרון סטטיסטי, ואילו חקר התנועה — על עיקרון דינאמי. זהו, אם כן, נסיון לְקַבֵּע בשפתה ובאמצעיה של אמנות הציור את תנופת הגוף, הרגליים והידיים, את הרווח שבין האצבעות; למדוד את השיעור המירבי של ריחוק הבוהן בשעת התנופה, אותה תנועה לא מורגשת כמעט, שתכליתה לתרום לכך שהגוף יזכה ולו בשיעור קטן בתכלית הקטנות של תוספת מהירות. אצבעות היד המפושקות מחפשות כאן — וליצ׳קוביץ׳ מחפש כאן — את האופן המוצלח ביותר שבגדר האפשרי, את התנוחה האידיאלית, שבה ניתן לגבור בקלות רבה יותר על התנגדות האוויר, ולפיכך הן מתלבטות, האצבעות הללו, אם להיצמד זו לזו, או להעדיף את מצב הפרישה המלאה, להרחיב את הרווח ביניהן כדי שיהיה קל יותר להשתלט על התנגדות האוויר, כדי לחדור מבעד לדחיסות האוויר, ל״חומת האוויר״, שעתה, עם הזינוק, עם תנופת הגוף, נעשה לפתע דחוס, דחוס יותר ממשקלו שלו הסגולי, כשם שהגוף לפתע הפך להיות כבד יותר. עתה זקוק הגוף לצורת־הציפור! משום כך מחפשות האצבעות את התנוחה המוצלחת ביותר בכל חלקיק שניה, מאותו רגע שבו היד היא עדיין מאחור ועד לרגע שבו תימצא סמוכה אל הגוף, בהגדילה בכך את המסה שלו, ועד לרגע שבו, תוך כדי התנופה, היא נמצאת לפני הגוף, גורפת אוויר (ביטוי שבו משתמשים ביחס לאדם מתנשם) ולבסוף תופסת כי האוויר, ככל שיהיה דחוס ביחס למסה של הגוף, ככל שיתנגד כרוח סערה, רוח הרים זועפת המכה בפנים, לא ניתן לתפשו בכף היד; לפיכך משתדלות האצבעות רגע אחד להתכנֵס ומשנהו להתפרש; משתדלות להיות לסנפירים כדי לשמשו באופן היעיל ביותר, כיוון שהאלהים מצא לנכון להעניקן לאדם, כשם שהעניק אותן לברווזים, כתחליף לכנפיים, (באשר המסה של המים איפשרה את החסד הזה). הנה איפוא, אף כי בדרך הפוכה מזו המתרחשת תוך כדי תהליך האבולוציה של ציפורי הביצה וטלפי השיט שלהן, כך אצל וליצ׳קוביץ׳ זרועות האצן בתנופתן מבקשות, מהרף־עין אחד למשנהו, לחיות־לחוות את מיליוני שנות האבולוציה, לעבור את תהליך ההשתנות, להתפתח; לצייד את האצבעות בקרום הדקיק של ציפורי־השיט. לאחר שהכנפיים נבצרו מהן. מכאן אותה מיקרומטמורפוזה של האצבעות בציוריו־שרטוטיו, מכאן גם אותם אגודלים אשר לרגע אחד מתפרשים, ומשנהו מתכנסים־מתכווצים, ורגע אחר נתונים — וזהו המצב השכיח ביותר — במעין הרף־עין של היסוס נמהר, כאילו אינם יודעים מהי הדרך הטובה ביותר בשבילם, בשביל הגוף, בשביל התנופה, הזינוק, הקפיצה. אותה מחשבה המפעמת את הגוף ואת אבריו, את כפות הרגליים וכפות הידיים, אותה מחשבה מרוכזת חריפה, אותו היסוס, הוא שמורגש בכל שלב ושלב שעוברים אצניו של וליצ׳קוביץ׳, כאשר כל־מיתר וכל תנועה נשלטים על־ידי אותו רפלקס־מחשבה, אותו נסיון תיקון. וחיפוש זה של התנוחה האידיאלית, הוא אשר מכתיב לצייר את המון הקווים, את הבו־זמניות של התנועות ה״לא מדוייקות״, התנועות שלעולם אינן קבועות וסופיות — תוך כדי הדיוק והסימולציה של הקוים: המבחן ומבחן־התיקון לגבי האצן ולגבי הציור, לגבי כל מיתר וכל רגע ורגע בזמן, לגבי המכונה האנושית בכללותה. (שעה שאדם מעמיק להביט באותה מכונה אנושית, הבלתי מושלמת באופן כה מושלם, ניצב הוא מאז ימי הרנסאנס ועד היום בקנאה בפני הפלא האנטומי של הציפור, מליאונארדו ועד היום הזה. את הקנאה הזאת, את אי־הצדק האלוהי הזה, פותרים הציירים לפי דרכם, והטכניקה לפי דרכה).

זהו איפוא הדבר שעושים אצניו של וליצ׳קוביץ׳ ואנה הם ״דוהרים בלי ראש״; זהו היעד שאליו הם מכוננים את עצמם, מוצא מעופם: מאיקארוס עד ליאונארדו, מחלום מעוף אל חלום מעוף. על כן אין בנמצא שום רקע, אין נוף, לא קיימת תכנית סופית, כי אם רק החיצים המכוונים לעבר דבר מה שאינו מוגדר, בכיוון התנופה. זאת מפני שאותם אצנים־מזנקים הנם הפשטה טהורה, בלשון אמנות הציור, ואין הם סמל וטרנספוזיציה של ״איש התקופה התעשייתית״, ״אדם בן ימינו שאיבד את ראשו״. לא, אין זה כלל וכלל אדם נטול ראש! האצן המזנק של וליצ׳קוביץ׳, הראש אינו נחוץ לו כלל, הראש הוא בבחינת מובן מאליו, הראש רק מתאם את מחשבת הגוף, מחשבת השרירים, מחשבת העצמות ופרקיהן, מחשבת אצבעות הידיים והרגליים, מחשבת המיפרקים והקרסוליים, מחשבת הברכיים והמרפקים, מחשבת השוקה, מחשבת הכתפיים האיומות, מחשבת אברי המין שעתה מיטלטלים כאן בלי צורך, כמתקתקים שניות יקרות ערך, וכמין אנך אנטומי, מודדים זוויות וניצבים. אברי מין אלה מעידים, כמכשיר פרימיטיבי אך יעיל, על נוכחות כח המשיכה של כדור הארץ, ומודדים אותו כח משיכה, כאשר על גבי המכשיר העדין הזה, עמוד השדרה וחוט השדרה (שעתה, באופן הגיוני, קיבלו על עצמם את תיפקוד המוח, כאצל צפרדע ערופת ראש, המפרפרת ברפלקס אחרון את הקפיצה המחושבת המדומה), מופיעה לעיני הקורא תמיד אותה נוסחה עצמה — 981 ס״מ/שנ׳. המטולטלת המרֻעֶדֶת של אבר המין הזכרי מתרוצצת כמחט במכשיר הנתון לאיזו תזזית, רגע שמאלה, רגע ימינה, עד לקצהו של לוח הספרות. אך ורק בתנופת המכונה, כיוון שמחוג רגיש זה עתיד להראות ברגע הנכון כי בעצם לא מש מן הנקודה המתה וכי כח המשיכה של הארץ היה קבוע במשך כל מהלכו של המעוף, וכי השיבוש במכשיר ותגובתו הלא־אופייניתּ נגרמו אך ורק בגלל עובדות חיצוניות מסויימות — או בגלל איזו סערה פנימית מגנטית, וכי מכשיר זה מהווה למעשה רק הפרעה למכונה האנושית להוסיף ולהתרומם לגובה של מילימטר נוסף, ולגוף — להניף עצמו אל החלל בשיעור של מילימטר נוסף לגובה, בְּמֵאית־שניה נוספת של מהירות.

■ מנקודת ראותה של שפת הציור, הראש אין לו מה לעשות כאן

הנה משום כך אין לאצנים המזנקים של וליצ׳קוביץ׳ ראש. הראש עתה שוב אינו נחוץ להם, כיוון שלביצוע הגראפי של תנופת גוף זאת, מהווה הראש הפרעה. ודווקא מכיוון שוליצ׳קוביץ׳ ניכר בתעדו את דמויות האצנים־המזנקים שלו בסדרות של צילומים רגעיים של שפת המצלמה (ואותו פלא של הרגליים המונפות המצולמות במצלמה רגילה ובמצלמת־קולנוע הוא אשר עתיד להיות, כידוע, הפרק המהפכני באמנות המודרנית) יודע הוא כי הראש שייך ל״תכנית אחרת״, הראש הוא לא שריר ולא מיתר, הראש הוא ביטוי, ״פרצוף״ וקלסתר־פנים, המימֶטיקה של העיניים, המיקרו־עולם של תבנית השרירים האישיים — אך זה כבר לא שייך לנושא שלנו (ראש זה משמש נושא לאחד מן המחזורים המוקדמים של וליצ׳קוביץ׳, זה שבו הוא מתיחס לנואם הגדול, ה־Grande Gueule, כאשר שם, ואכן באופן עקבי, הגוף הוא אשר נעדר, או שהעמד על דמות מריונֶטה). ראש זה שייך, אם כן, לעולם אחר, למחוז אחר של אמנות הציור, אותן מיקרו־עוויתות, אותן עיניים מכווצות או אובדות, אותו פה צפרדעי. מבחינתם של אצנים־מזנקים אלה, הראש מהווה את ההפרעה הגדולה ביותר, הוא הזיבורית הכבדה ביותר מן ההיבט התמונתי, מנקודת ראות העיצוב בלשון אמנות הציור, הראש מדבר על האופי, הוא משמש עדות לעווית, למאמץ, להחלטה, ואותו הראש משולל כאן תנועה ייחודית משלו, הראש חסר ארטיקולציה, חסר פרקים וקשרים, האזנים לא זעות, האף לא מתנועע — הראש הוא סטאטי, הוא מאסה כדורית או סגלגלה, שאינה מתנועעת, שאותה הגוף **נושא**, סובל, ואשר רק באורח עיוור ופאסיבי הולכת בעקבות המכאניזם המושלם של הגוף ואבריו. הראש הוא כבר ברשות הפסיכולוגיה, הראש הוא כבר הפיזיונומיה, הטיפוס והאופי, ואלה אינם מעניינו כאן; הראש הוא כבר — סוציולוגיה ופנומנולוגיה, ואולם בהקשר שלנו לא נודע לו תפקיד. אין אנו מסתכלים בפניו של האצן־המזנק; דמותו נקלטת בהקשר הרחב. עינינו מצלמות אותו בתבנית סך־הכל שלו ואנו זוכרים אותם על פי ״סגנונם״ בריצה, בזינוק). הראש, כפי שאמרנו, הוא כאן רק הזבורית, שהרי אין בכוונת וליצ׳קוביץ׳ להעמיק חקר במיקרו־ההעויות של העיניים ובפועל היוצא של טכניקת השפתיים, העווית והמאמץ, כי אם במכלול המורכב של משחק התנועה ואברי ההנעה, שלביהם, הדיאלקטיקה הבלעדית שלהם. מבחינה ציורית טהורה, הראש אין לו מה לחפש כאן. הראש לא עשוי אלא להפריע למשחק המושלם ולתאום התנועות, הראש לא יעסוק אלא בפסיכולוגיזציה, או ישקע בהגיגים, יתלבט, ימוד כל תנועה ותנועה, ילווה אותה מתוך התעוותות שרירי הפנים, הידוק הלסתות, כיווץ המצח, ומתוך מבט ה״מרחיק ראות״, או, במקרה הטוב (כלומר הטוב מבחינת העיצוב האמנותי בלשון הציור) יתנועע ימינה ושמאלה, כשרוי בהזיה מטורפת. ואולם זה כבר יהיה חקר ״פסיכולוגי״ של הראש, ה״אופי״, ה״דיוקן״; זהו כבר ראש חושב — זוהי כבר הטלת ספק בתנופה, זוהי כבר תנופה מעוכבת. המזנקים של וליצ׳קוביץ׳ לא היו מסוגלים לקפוץ גם מטר אחד לגובה אילו נשאו ראש על כתפיהם; אצניו לא היו מסוגלים לרוץ. גם צעד אחד אילו התחילו חושבים בכוחות עצמם! (הביטו נא בראשו של מטיל הדיסקוס). אין הוא מלווה את תנופת הגוף ואת תנועות הידיים. מטיל הדיסקוס חולם, כשראשו שעון על הכתף. מכל הפסלים העתיקים היה פסל זה, אילו הגיע אלינו **בלעדי הראש**, מפסיד הכי פחות). להם, לאצנים המזנקים של וליצ׳קוביץ׳, נדרש הראש רק קודם להתחלת הזינוק, קודם לראשית התנופה, בשעה שהגוף היה שרוי בריכוז, על מנת לשמור על חומו של הגוף שעתיד בבת אחת להשתחרר מאחיזת השרירים, כקיטור המתפרץ עם שחרור השסתום או כברק התגלמותה של הכרעת האינטלקט. הראש נדרש להם לאצנים אלה רק עד לשלב זה; כל עוד ניצבו בנקודת הזינוק, כל עוד בחן המבט את המרחק, את ההפשטה וגובהה, כל עוד היה הראש עורך את החישובים המוקדמים והסיכומים המזורזים, כעין מחשב. ואולם, משעה שבקע קול נפץ הירי של אות הזינוק הראש, אותה זבורית מיותרת, נושר כאילו היה עשוי מחימר.

עתה שוב הראש איננו עוד, אין עוד מחשב, החישוב עובר אל מכונת השרירים, משוקע במעבורת השלד, ברשת הנימים, באטלס העצבי. עתה כל שריר מתוכנת, ומתוכנתת כל תנועה ותנועה, באופן מושלם ככל שאורגניזם אנושי יכול להיות מושלם. כי האצנים של וליצ׳קוביץ׳ אינם רצים למרחקים קצרים; ואין לנו ענין עם קיצוב התנועות. המזנקים שלו היו מתנשאים ביעף אל השחקים, ומחשבת איקארוס זאת אינה נהגית עוד משעה שהגוף צולל את הריק השמימי, אל התהום. עתה שוב לא קיימת עוד אלא תחנת הביניים שבין שמים לארץ. אצל המטרה יחזור וימצא את ראשו. אם לא אבד לו, בדרך. ■

על דנילו קיש

דנילו קיש, יליד 1935, בנו של אב יהודי, הוא כיום אחד מבכירי הסופרים ביוגוסלביה. עד היום פרסם 9 ספרים, והצטיין גם כמתרגם פורה ומוכשר. בארצו הוא מזוהה כאיש ״הגל החדש״. הוא בוגר הפקולטה לפילוסופיה באוניברסיטת־בלגרד וכיום משמש מרצה לספרות יוגוסלבית, בפאריס.

ספרים — ובמיוחד הספר **״מצבת־קבר לבוריס דוידוביץ׳״** (1967)* — הוציאו לו מוניטין בינלאומי, תורגמו לשפות אחרות וזיכוהו בפרסים. הספר הנזכר לעיל עורר בארצו פולמוס סוער וממושך, והדים רבים מחוץ לה. בצרפת זכה דנילו קיש על ספרו זה בפרס ה־ 1980, Grand Aigle d'Or de la Ville de Nice וכתב־העת ״לה נובל ליטרר״ הכתיר אותו כסופר הזר הטוב ביותר.

ב״**מצבת־קבר לבוריס דוידוביץ׳**״ ובספריו האחרים עולות באינטנסיביות שאלות הקשורות במקומו, בגורלו, בסבלו וביעודו של היהודי בין אומות העולם, הן במימד הקרבן והן במימד ראש החץ לאבנגארד. בישראל, במסגרת הקונגרס היהודי העולמי שהתקיים בירושלים בקיץ 1981, הוקדשה ליצירתו של דנילו קיש מחצית הרצאתו של החוקר יוסף לוינגר (המחצית האחרת עסקה בסופר אריך קוש). אחד מספריו הראשונים של דנילו קיש, **״גן, אפר״**, בתרגום מאנגלית של אמציה פורת, ראה אור בעברית ב־1980, בהוצאת עם עובד.

המאמר המובא בזה התפרסם ב״KNJIZEVNE NOVINE״ (עיתון לענייני ספרות, אמנות ושאלות חברתיות) מתאריך 3 בספטמבר 1981. ■

המתרגמת.

*** יראה אור בקרוב בתרגום עברי, בהוצאת אדם מוציאים לאור, ירושלים.**

חמישה סיפורים קצרים

יוסל בירשטיין

ציורים: נורית ענבר

I

לפני שבוע האזנתי להספד של מגיד. הוא המשיל את ספר איוב לחייו של בן־אדם. "כִּי עֵירֶם נוֹלַד וְעֵירֶם יוּמוֹת", זימר בניגון עתיק, בקול רועד, והציג בתנועות ידיו את משמעות המלים שהקהל לפניו יראה ויבין.

אבל אני לא ראיתי כי עמדתי רחוק ממנו. בית־הכנסת 'תפארת צבי' בין השכונות מקור ברוך וגאולה בירושלים, היה מלא וגדוש בני־אדם. בחוץ היה חושך וגשם. דחפתי את ראשי מתחת לגג הכניסה כדי לא להירטב אבל הגב שלי נשאר גלוי לטיפות הגשם שהרוח העיפה מהרחוב. משהתרוממתי לשניה על קצות רגליי ומתחתי את צווארי, הצלחתי איכשהו להעיף מבט חטוף על המגיד. וגם זה נמנע ממני. אברך עם פיאות מסולסלות וזקן רענן דחף אותי אחורנית ועמד במקומי. ואני — כולי בגשם.

עניין של דחיפות? אמרתי לעצמי ונזכרתי מה אבא שלי היה עושה במצב דומה. הושיב אותי על כתפיו והשתמש במרפקים.

התמרפקתי. משעברתי כמחצית הדרך, דרכתי ללא כוונה על חוט חשמל של רשם־קול, ואז קיבלתי מבעל הצעצוע הזה דחיפה כזאת שמצאתי את עצמי כמעט ליד הבמה.

המגיד, נמוך קומה, זקנו — מוסת הצידה (קצת כמו מטאטא משומש) שלא יעמוד לו באמצע בין הפה והמקרופון, הושיט את זרועותיו וכפות ידיו קמוצות.

מדוע קמוצות?

כי כך נולד בן־אדם. מן הרגע הראשון בעולם הוא רוצה לתפוס את הכל. ואילו כיצד הוא עוזב את העולם הזה? בכפות ידיים פתוחות. ריק. בלא כלום.

וכאן נתבקש — והמגיד אף הזכיר — את המשל הידוע על השועל שתפס תשוקה לטעום ענבים בכרם. אך הפתח שבגדר היה צר מדי בשבילו. מה עשה? צם שלושה ימים. רזה ועבר בתוך הכרם אכל ואכל. רצה לצאת — שמן מדי. מה עשה? צם שלושה ימים. רזה ועבר.

אז אמר השועל בקולו הרועד של המגיד:

"רעב נכנסתי ורעב יצאתי."

הפנה המגיד שאלה לשועל. דיבר אליו יידיש.

"נַאַרִישֶׁער פִּיקסלי", שועלי וטיפש. אומרים עליך שפיקח אתה. אז למה, כשהיית בפנים, בתוך הכרם, למה לא זרקת אל מעבר לגדר אשכולות, שיהיו לך, אחרי שתצא מהכרם, ענבים לאכול?

אותה עצה יעץ המגיד גם לקהל שלפניו. שכל אחד, כל עוד הוא שוהה בכרם הזה, יכין לעצמו על ידי לימוד תורה, ענבים בגן־עדן.

דברי המגיד הדליקו את הקהל. בודדים פה ושם נכנסו לטרנס. עמד שם ילד כבן עשר. התקנאתי בתנועותיו ואני — הוא לפני יובל שנים אי שם בעיירה קטנה בפולין. לאור הזיכרון ולדברי המגיד נדלקתי גם אני.

כשהתחלתי להתנועע ראיתי לידי את האברך אשר לפני כן דחף אותי לגשם. הוא התכופף אלי ובחן אותי במבט ממושך. לשניה ראיתי את עצמי בעיניים שלו. לכולם, פיאות, זקן, כיפות שטריימלאך, מצנפות, קאפוטות, הכל בשחור ואילו אני היחידי לבוש במעיל קצר וצהוב. הכובע שלי כמו של קוזאק ברוסיה ופני — איפה הזקן? ואיפה סימן של פיאות?

"בִּסט אַ פויער?" שאל אותי. אתה מן הכפר?

הילד שבי נעלם ויחד איתו הקסם. עוד המשכתי להאזין לדברי המגיד. עוד עמדתי ליד הבמה אבל ראיתי את עצמי יחד עם השועל מחוץ לכרם. גשם. רוח. רזה. רעב. וענבים — אין.

II

היה די טבעי שאפנה את ראשי אל שתי הנשים שדיברו זו עם זו יידיש.

ישבו על הספסל הירוק, מעליהן — גגון אזבסט, ונראו, כאן, בקטעו הצר של הרחוב, צר מכדי מעבר רכב כלשהו, כאילו המתינו לאוטובוס אגד.

דיברו על יופיין של כלות.

"כמו רקדניות מספרד."

היה מקום פנוי לידן על הספסל — ישבתי להאזין. הייתי גם עייף. כשעתיים הסתובבתי בשכונת נחלאות — בין החצרות — כעיירות זעירות: גגות עקומים, חלונות נמוכים. והיה יום בהיר ונאה. גם שמות הרחובות — יפים: שיריזלי. גריזים. סוכת שלום. והרחוב הזה: עיניים למשפט. צד אחד שלו היה מואר בשמש והשני מוצל. ובאמצע, בגבול שביניהם, שכבה חתולה צהובה.

שתי הנשים שעל הספסל לבשו עדיין בגדי חורף: מעילים. מטפחות. רדידים. האביב אמנם בא אבל הקיץ עודנו רחוק. חם בהליכה. בישיבה — קר.

האשה שדיברה נזכרה בכלה אחרת ובאצבע אחת ציירה באוויר את דמותה: גוף תמיר. צוואר ארוך. עיניים — איילה.

"כמו נסיכה משבדיה."

היא עצמה, האשה שדיברה, פניה — זיקנה. בלחי — גומת חן לשעבר. צמחו בה שערות. האשה השניה שישבה לידי והקשיבה בשקט, התכופפה כדי ליישר את הגרביים שעל רגליה:

"ומה תאמרי על בתי הכלה?" שאלה.

גרביה כיסו את רגליה עד למטה מן הברכיים. היא משכה אותן. ניסתה להגביהם ולא הצליחה. לא מקוצר הגרב. אלא השוקיים שלה. הרוחב הפתאומי.

"הרי היית בחתונה שלה", הוסיפה והמתינה לתשובה.

האשה בעלת גומת־החן לא השיבה. השיבה היא בעצמה:

"זִיך צו שפּיגלען אין איר שֶׁענקייַט."

והחיוך החלומי שעל שפתיה השתהה קצת.

חשבתי איך הייתי אומר זאת בעברית (להתמוגג מיופיה?) והתכוונתי ללכת. כי הרחוב זז. הצל כיסה את החתול. החתול קם והלך. התמתח לפני כן ופיהק ללא קול. ואם הכלה הוסיפה לצייר באויר את יפי הבת: גוף מלא. פנים עגולות. סנטר כפול.

היא אמרה זאת ביידיש:

"אַ גוידערל. אַ גוידערל." (פימונת. פימונת.)

III

כשחשבתי על תוכן הסיפור, כיצד רציתי פעם להיות מפורסם והייתי רץ לקרוא את שמי, כשנודע לי שהזכירו אותי באיזו חוברת, נזכרתי באיכר, שלב טולסטוי סיפר עליו כיצד הוא רץ להקיף חלקת אדמה. יקיף יותר, עד שהשמש תשקע, יקבל יותר. כשהאיכר השלים, עם שקיעת השמש, את ההקפה — נפל ומת.

עוד בכותרת הסיפור שואל טולסוי: כמה אדמה צריך בן־אדם?

איזה בן־אדם, שאלתי את עצמי, חי או מת?

פעם הביאה אותי הריצה שלי לחנות ספרים ברחוב בן־יהודה, קומה א', ירושלים. שם פגשתי את משה סתוי, סופר שכתב בשתי לשונות, יידיש ועברית. הוא עמד שם כפוף מרוב זיקנה, ודפדף בירחון יידיש בשם דָא (כאן), שראה אור באורוגוואי. הודיעו לו ששמו מוזכר שם, בא מבאר־טוביה לקרוא מה כותבים עליו.

"ואתה?" שאל אותי.

"אותו הדבר"

תמה עלי שביום חורף קודר (אַן עבירה אַ הונט אַרויסצולאָזן אויפן גאַס", אמר ביידיש) רחמנות להוציא כלב לחוצות, לא התעצלתי לבוא ממרחקים, קיבוץ גבת, שעות ארוכות באוטובוס, ובשביל מה? לראות את השם מודפס בעיתון?

הורדתי את המעיל, גם את הכובע, כי היה חם בחנות, וחיכיתי שימצא את שמו ויקרא את אשר כתבו עליו. ימסור לי אחר כך את החוברת, ושאחפש את שמי.

הוא דיפדף ודיפדף. נשם בכבדות. הגיע לסוף, התחיל מחדש. לשווא סקר כל עמוד ועמוד. את שמו לא מצא. כעס עלי. על צעירים אחרים, שכמוני מצליחים להגיע למרחקים כאלה, עד אורוגוואי, והוא — סופר ידוע, שהיו זמנים שהזכירו את שמו בנשימה אחת עם סופרים כמו י.ל. פרץ, שלום־עליכם — אותו שכחו.

"יקדישו עשרים דף לכתיבתך בחוברת 'די גאָלדענע קייט'" (שרשרת הזהב), ניחמתי אותו.

לא המצאתי זאת. קראתי מודעה כזאת בעיתון.

"לזה חיכיתי שמונים שנה", רטן.

הרים את קולו שגם אחרים בחנות ישמעו:

"שמונים שנה!"

ראיתי לפני את העתיד שלי. שנים ארוכות ובקצה שלהן עשרים דף.

פתאום משה סתוי נרגע וקרא בקול שקט מה שכתבו עלי: "חבל שיוסל בירשטיין מת לפני זמנו. חבל."

מאז עבר שנים רבות וכעת, כאשר באתי לגור בירושלים ועובר מפעם לפעם את הבניין בתחילת רחוב בן־יהודה, שם נמצאת עדיין חנות הספרים, מופיעים לפעמים באופק הרחוק עשרים הדפים שאני ממשיך לצפות להם, ואני שומע בזכרוני את קולו של משה סתוי, כאשר הוא יצא מהחנות, אחרי שהשאיר בידי את החוברת, וזימזם לעצמו:

"אורוגוואי. אורוגוואי"

IV

לפני החגים נסעתי מתל־אביב באוטובוס אגד האחרון לחיפה. ישבה לידי במושב הראשון מקבצת נדבות שנרדמה בדרך, ראשה על כתפה תחילה ואחר כך על הכתף שלי.

מניין ידעתי שהיא קבצנית? היא אספה בתוך האוטובוס דמי כרטיס, כי הנהג סירב לזוז מהמקום בלי שהיא תשלם לו את המחיר המלא. מכיוון שנוצר קשר ביני ובין הנהג והוא ראה במראה שלפניו כיצד הקבצנית נרדמה עלי, סיפר לי שישנם בין הנוסעים באוטובוס עוד כמה קבצנים החוזרים הביתה לחיפה.

מה הם עושים בתל־אביב?

פרנסה.

היו זמנים, הוא הוסיף, שעיריית חיפה שברה את הראש כיצד לסלק את הקבצנים מרחובותיה. ניסו כל מיני דרכים. מצאו להם פרנסה. מקומות עבודה. פנסיה. עזרה בסתר וכל זה לא הועיל. פעם אחת אירגנו למענם, תחת כותרת מכובדת, טיול חינם להכיר את הארץ. בדרך לירושלים עשו חניה קצרה בתחנת אגד בתל־אביב. הקבצנים ראו מה שנעשה שם, ירדו ולא חזרו.

באמצע דיבוריו נשמע צליל של מטבעות הנופלים על הרצפה. הנהג הדליק את האור, התכופפתי, אספתי מה שמצאתי, אחרים עזרו לי. הקבצנית שהתעוררה הביטה על הנעשה בעיניים רדומות ומשנכבה האור שוב נרדמה עלי.

החזקתי את הכתף ללא נוע שהראש שלה לא יישמט ובשתי ידי החזקתי את הכיסים שלי. שמא יש שם חור ושוב יפול לי הכסף. ובמצב ישיבה כזאת הקשבתי לסוף הסיפור. כיצד הקבצנים נוסעים יום יום באוטובוס הראשון לתל־אביב, חוזרים משם באוטובוס האחרון וחיפה נקייה מפושטי־יד.

הנהג גמר לספר ושוב נשמע צליל מטבעות נופלים. והפעם, כשנדלק האור, ראו שזה מן הכיס של הקבצנית. הגוף שלה נתעקם והכסף נשפך. היא התעוררה, זכרה את המקרה הקודם, כיצד כולם עזר לי לאסוף את המטבעות, כרעה על ארבע, אספה את הכל ומסרה לי. נסיתי להסביר לה שזה שייך לה. אבל היא לא הבינה מה אני מדבר אליה. די לה, טענה, ששילמתי עבור מחצית הכרטיס וכל הכסף הזה שהיא אספה — שלי הוא.

הנהג דיבר אז לתוך הראי שלפניו:

"הרווחת? מה?" שאל.

מה עשיתי עם הכסף? שלשום הייתי בתל־אביב, הלכתי לחפש את הקבצנית. היה מאוחר בערב והתחנה התרוקנה מבני־אדם. אשנבי הקופות היו סגורות. מוכר העיתונים סיים לארוז את סחורתו והדלפק שלו נהפך למיטת־לילה. נמנם עליו איש ומזוודה קרועה למראשותיו. פני היו חמוצים ובדיל כבוי היה דבוק לשפתו התחתונה. הצחנה מילאה את האוויר והפינה היחידה בה עוד התרחש משהו היתה סביב הקבצנית. היא נמנמה ישובה על קרטון וזקן אחד החזיק ליד האוזן שלה טרנזיסטור. כשהתחלתי לשלשל לקופסה המושטת של הקבצנית, הזקן התחיל גם לשיר. לא את הלהיט שבקע מהרדיו אלא משהו משלו, להיט מלפני שנים. על כלה אחת שמגיעה לה מזל־טוב ועל החתן שהוא יהלום יקר. גם הקבצנית התעוררה ושקשקה את הקופסה עם המטבעות לקצב של הלהיט ביידיש:

כַּלָה כַּלָה מַזְל־טוֹב
דֶער חָתוּן אִיז אַן אֶבֶן־טוֹב

V

הם שכנים שלי, בני השמונים, אותתו לי שאמתין להם. הם היו אצל הרב וכדאי שאשמע מה אירע שם. הלכו להם ברחוב זנגויל לבושים בגדי חג, שלובי זרוע. מרחוק נראו, ביום אביבי ורענן זה של אחרי הפסח, כחתן וכלה

"גט."

כך השיבה גברת רוזה על שאלתי. ומרכוס בעלה, שהוא גם הדובר שלה, נצר הפעם את לשונו וביקש להרגיע אותה. שתשתוק לפחות עד שייכנסו פנימה לביתם. למה שהרחוב יידע מה שהוא איננו צריך לדעת?

ואילו גברת רוזה לא נתרצתה. נראתה משולהבת. לחייה אדמדמות מפודרה ומשמש. לפי דעתה הסוד כבר מזמן גלש החוצה. מה לא סיפרה לרב השכונה? סיפרה לו אפילו מה שהיה בארגנטינה, עוד שם, בבואנוס איירס. כיצד שניהם התאלמנו — והתחתנו.

אחר כך שמעו שבארץ־ישראל מחלקים לאנשים מסוגם ביטוח לאומי כל חודש ועוד מוסיפים דירה חינם, אז למה שימשיכו לחיות בגולה על חשבונם של בניהם ובנותיהם — שלה ושלו?

קמו ועלו.

ומאז — הצרות.

לא בנצרת־עילית, תחנתם הראשונה בארץ. שם היה דווקא טוב. אלא שהמקום הזה שוכן גבוה בהרים ואקלים כזה לא בריא בשביל הנשימה שלה. ולכן ביקשו וקיבלו העברה לירושלים.

ועל כך היא מתחרטת. נצרת־עילית אמנם מקום נידח ולא פוגשים בו בן־אדם, אבל שם מרכוס לא היה נעלם לה כל יום ראשון, כמו כאן, בקרית היובל. הוא חוזר שיכור מאוחר בלילה ומכה אותה באגרופיו כי היא מסרבת להחזיר לו את הכסף שהוא מבזבז על ה"היא", בקרית מנחם. רק בגלל כבוד הרב היא לא תכנה אותה בשמה האמיתי:

"זונה."

שמרכוס יישבע אם זה לא אמת.

מרכוס נשבע.

אפילו סיפר כיצד מעבירים את ימי ראשון בקרית מנחם: לוגמים תה. מחזיקים בידיים ושרים ביידיש:

אִיך בֶּענק אַהֵיים (אני מתגעגע לביתי)

"כבר אסור להתגעגע הביתה?"

"לאיזה בית הוא מתכוון?" שיסעה אותו הגברת רוזה.

לביתו בארגנטינה? לבניו בבואנוס איירס שהשתמדו והפכו לגויים? והיא תיארה לפני איזה צלבים מזהב הם עונדים על צוואריהם.

אם כבר געגועים. מגיע לה להתגעגע לבנים שלה. כי היא לעומתו, למרות אלמנותה, חיתנה את כל בניה כדת וכדין, שלא תבייש את בעלה המנוח. ביום של חתונה הלכה לה לבית־העלמין והזמינה אותו לחופה והגברת רוזה משכה את ידה מזרועו של מרכוס, והציגה לפני, כשעיניה מורמות לשמים וחיוך מרחף על שפתיה, כיצד בעלה המנוח שכב לו בקברו ביום חתונת בנו עם יהודיה כשרה:

"כך."

ידיים לרוחב והפנים למעלה. ■

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

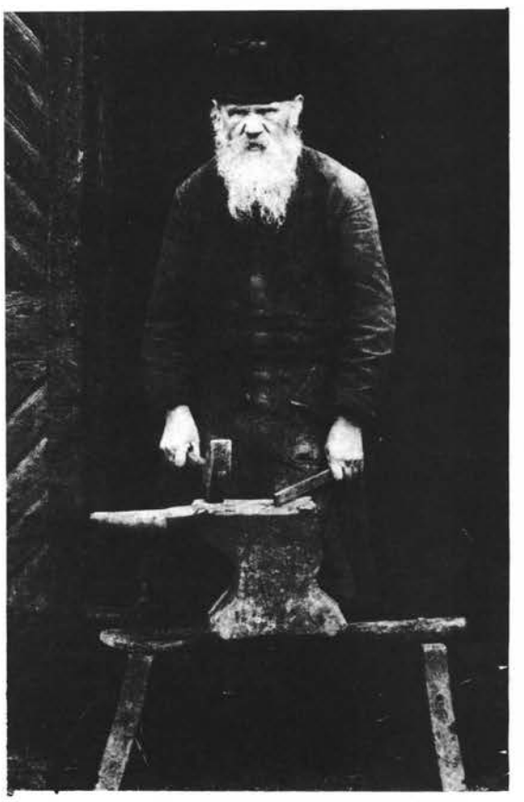
מנופי פלגור
טל׳ 03-999441, 03-915103, 03-914690

חברת עגורים בע״מ
רח׳ וולפסון 26, פתח תקוה
טל׳ 03-915103, 03-914690

שירים מסדנת היזע

יהודה גור־אריה, נתן יונתן

שירי עבודה ומחאה ביידיש, ששרו פועלים יהודיים. במזרח־אירופה ובארצות הברית



לפני מאה שנה, בסביבות שנות השמונים של המאה שעברה, החל להתפתח ז׳אנר מיוחד בשירת יידיש, ובמיוחד בשירת העם, הפולקלור ושירת־הזמר העממית ביידיש. היו אלה ״שירי עבודה״, שירי עמל ופרך, מעין ״שירי מחאה״ שחיברו ושרו התופרות החיוורות, חייטים וסנדלרים רכונים על מלאכתם, נפחים ופחחים המפחות המעושנות ובעלי־מלאכה אחרים בבתי־המלאכה הזעירים והחשוכים שלהם, בפרברי הערים והעיירות של רוסיה, פולניה וארצות מזרח־אירופה האחרות.

״המהפכה התעשייתית״ באירופה אֵחֲרָה להגיע למחוזות הללו. תעשיית הטכסטיל והקונפקציה היתה עוד בחיתוליה; מרבית העבודה נעשתה בידיים, בחוט־ומחט, או במכונות התפירה הגמלוניות, המונעות בדוושת־רגל.

תנאי החיים של דלת העם היו קשים מנשוא, וכך גם תנאי העבודה של בעלי־המלאכה ושוליותיהם, שרבים מהם היו יהודים. העבודה נתמשכה משחר עד לילה. תנאים סוציאליים לא היו קיימים כלל ובתחילה גם לא היתה התארגנות של פועלים לשם מאבק על זכויותיהם.

יש לציין שברוב המקרים היה המעביד, בעל בית־המלאכה, עובד יחד עם פועליו, באותם התנאים, ביגיעה ובדלות, כמוהם.

בעבודתם המתמשכת, מהנץ החמה ועד שעת לילה מאוחרת, לאורה של עששית־נפט מפויחת היו החייטים נותנים קולם בשיר ומביעים בכך את קשי־עמלם, סבלם, מחאתם ותקוותיהם. יש והתאימו את מילות שיריהם ללחנים שהילכו ברחוב, או תירגמו ועיבדו שירים רוסיים או פולניים מאותה תקופה, ו״גיירו״ אותם, בהעניקם להם, בנוסף לתוכן הכלל־אנושי והסוציאלי, גם את האנחה היהודית האופיינית והטעם המר־מתוק של הומור ואירוניה־עצמית יהודיים.

השירים הללו, במקורם, אינם מצטיינים בסגולות ספרותיות מיוחדות יש בהם פשטות, נאיביות וקוטביות ברורה וחדה: הפועל — רע לו. המעביד — הוא מקור הרע. אך דווקא סגולות אלה של פשטנות וישרות־הבעה. אלה דיברו אל לב האנשים הפשוטים הללו, נתחבבו עליהם והם הזדהו עם השירים וראו בהם ביטוי נאמן לעולמם הגשמי והרוחני.

השירים הושרו, כאמור, לפי מנגינות מקוריות או מושאלות. בתרגום לא הקפדנו תמיד על הדיוק הפרוזודי — קצב וחרוז — של המקור. כוונתנו לתת את התוכן והמשמעות של הטקסט המילולי ולהביא מעט מן הטעם והניחוח והאווירה של אותם ימים רחוקים מלפני מאה שנה, ודומה שטעמם האנושי לא נגמר עד עצם ימינו אלה. בגליון זה ובהמשך, נביא סדרות של ״שירי עבודה״ כאלה, תחת הכותרת ״שירים מסדנת היזע״. ■

■

אָקוּם מֵקֶדֶם בַּבֹּקֶר
מֵעַל סַפְסָל חָשׁוּף;
יָבֵשׁ גּוּפִי כְּקֶרֶשׁ,
חוֹלֶה וְגַם סָגוּף.

אָקוּם מֵקֶדֶם בַּבֹּקֶר,
גּוּפִי יָבֵשׁ כְּעֵץ;
אֶל הַתְּפִירָה אֵשֵׁב־לִי,
כּוֹס תֵּה אֲנִי חָפֵץ.

אוֹמֵר אֲנִי לַגְּבֶרֶת:
דְּבַר־אֹכֶל, אָנָּא תְּנִי!
סוֹבֶבֶת וּמְדַמָּה הִיא:
אֶשְׁכַּח רַעֲבוֹנִי.

אוֹי לִי וַאֲבוֹי לִי,
קָשָׁה הִיא מַכָּתִי!
אוֹי לִשְׁנוֹתַי, אֲבוֹי לִי
כִּי עָזַבְתִּי אֶת בֵּיתִי.

(מיידיש: י.ג.־א.)

■

קָמָה אֲנִי בַּבֹּקֶר,
הַשָּׁעָה שֵׁשׁ כָּעֵת
בָּרְאִי מִסְתַּכֶּלֶת:
פָּנַי כִּפְנֵי הַמֵּת.

הוֹ, אֵלִי הַטּוֹב,
אֱמֹר נָא לִי אַתָּה:
הַאֵין תִּקָּנָה אַחֶרֶת,
אֶלָּא לִהְיוֹת תּוֹפֶרֶת?

בַּבֹּקֶר אֲנִי קָמָה,
הַתַּרְנְגוֹל רוֹטֵן.
הַלֵּב יָבֵשׁ כַּקֶּרֶשׁ
וְאֵין גַּם כּוֹס שֶׁל תֵּה

לָעֲבוֹדָה הוֹלֶכֶת,
וְלֹא בְּלֵב וָנֶפֶשׁ;
לַמַּתְפֵּרָה נִכְנֶסֶת —
עָפָר אֲנִי וָרֶפֶשׁ.

עוֹבֶדֶת כָּל הַחֹרֶף,
פָּנַי כְּבָר חֲשֵׁכִים;
כַּסְפִּי אֲנִי תּוֹבַעַת,
בְּפֶסַח — מַבְטִיחִים.

וּכְשֶׁבָּאָה אִמָּא
אוֹמְרִים לָהּ שֶׁתִּלֵּךְ,
צוֹוְחִים לָהּ מִן הַדֶּלֶת:
״אֵין כֶּסֶף בִּשְׁבִילֵךְ!״

רַחֵם עָלַי, אֵלִי
הַטּוֹב וְהָרַחוּם!
אִם אֶפָּטֵר מִן הַתְּפִירָה
אָצוּם לְךָ אָצוּם.

(מיידיש: י.ג.־א.)

■

שָׁנִים רָעוֹת, זְמַנִּים מָרִים,
חַיִּים כְּגֵיהִנּוֹם,
צָרוֹת מִכָּל הָעֲבָרִים,
מַכְאוֹב חָדָשׁ כָּל יוֹם.

מִלֵּדָתֵנוּ — קַבְּצָנִים
בְּעֹנִי וּמַחְסוֹר,
נוֹפְלִים אַפַּיִם, מִסְכֵּנִים,
מִזֵּי רָעָב וָקֹר.

מִבֵּית־חֲרוֹשֶׁת נִזְרָקִים
בְּזַעַם וְעוֹינוּת;
רַק לְךָ הֵרֵג אֶת עַצְמְךָ,
אוֹ פֹּל בָּרְחוֹב וָמוּת.

(מיידיש: י.ג.־א.)

■

בַּחוּץ יוֹרֵד הַגֶּשֶׁם
וְשֶׁלֶג מַלְבִּין בַּשְּׁדֵרָה.
כְּבָר חָלְפוּ וְעָבְרוּ עֲלוּמַי,
בְּשִׁבְתִּי אֶל שֻׁלְחַן הַתְּפִירָה.

שׁוּב וָשׁוּב בְּמַחַט דּוֹקֶרֶת
יוֹם כְּלַיְלָה וְלַיְלָה כַּיּוֹם
וְכָל עֶצֶם שֶׁבִּי נִשְׁבֶּרֶת
כָּל גּוּפִי כְּבָר אֵין בּוֹ מְתֹם.

(מיידיש: נ.י.)

מוריס וינצ׳בסקי

שלש אחיות

יֵשׁ עִיר בְּבְרִיטַנְיָה שְׁמָהּ לֶסְטֶר,
סְקָרֶר־לֶסְטֶר בְּלוֹנְדוֹן הָעִיר,
שָׁלֹשׁ אֲחָיוֹת עוֹמְדוֹת שָׁם
אֶת שְׁלָשְׁתָּן יֵשׁ אֶחָד שֶׁמַּכִּיר.

פְּרָחִים הַקְּטַנָּה שָׁם מוֹכֶרֶת
שְׁרוֹכֵי־נַעַל תִּמְכֹּר אֲחוֹתָהּ
וּבַלַּיְלָה בַּלַּיְלָה חוֹזֶרֶת
הַבְּכִירָה שֶׁמָּכְרָה אֶת כְּבוֹדָהּ.

חוֹשְׁבוֹת הַקְּטַנּוֹת בְּלִי שׁוּם כַּעַס
עַל גּוֹרַל אֲחוֹתָן הַבְּכִירָה
וְשׁוֹפְכוֹת אָז שְׁלָשְׁתָּן בּוּז וָקֶלֶס
עַל הָרְחוֹב הָרוֹעֵשׁ, עַל עִירָן.

בְּשָׁעָה מְאֻחֶרֶת בַּלַּיְל
אֶל בֵּיתָן הֶעָלוּב הֵן שָׁבוֹת
וּפְרָחִים וּשְׁרוֹכֵי־נַעֲלַיִם
הֵן שׁוֹטְפוֹת חֲרִישִׁית בְּדִמָּעוֹת.

(מיידיש: נ.י.)

זכרונות מחנות־ספרים בבגדאד

נסים רג׳ואן

לא נחדל מחקר
ובסוף חקרנו
להגיע למקום ההתחלה
ונדע את המקום.
ת.ס. אליוט

ברגע מסויים החל זכרוני לנדוד — מתי בדיוק, לא אוכל לומר. יושב הייתי באודיטוריום של האוניברסיטה, בסמינר מיוחד ובלעדי מאוד, בהנחיית אחד ההיסטוריונים הבולטים בתקופתנו של המזרח־התיכון. הנושא היה יחסים בין ערבים ליהודים, מעמדם של יהודים באיסלאם של ימי־הביניים ו״אנטישמיות באיסלאם. הנואם המרכזי דיבר על מה שכינה ה״מיתוס״ של סובלנות ספרדית־מוסלמית כלפי היהודים וכיצד טיפחו אותו דווקא יהודים משכילים באירופה במאה הזאת, כדי לשמש מעין מקל לייסר בו את שכניהם הנוצרים. משכילים ערביים מוסלמים בימינו, אמר, אוהבים לשייך את הסובלנות לאיסלאם הספרדי וכיוצא באלה.

בערך באותם רגעים ״נותקתי״ מהמרצה והתחלתי להרהר בתקופה קרובה יותר ובזכרונות אישיים יותר — בבגדאד של אמצע שנות הארבעים ונסיוני האישי בסביבה שרובה ערבית מוסלמית, בה גדלתי, בה התגבשה תודעתי ובה היגעתי קרוב ככל האפשר לבגרות רגשית ומחשבתית ולהגשמה עצמית. חרף הקושי להתרכז בתנאים כאלה, נזכרתי בחוויות מהעבר, באנשים ובמקומות, ולבסוף הצלחתי למקד את זכרוני במחצית השניה של שנות הארבעים, בכמה מחברי המכובדים והמבוגרים ממני, ובאווירה הכללית של ״סובלנות״, שבה הסתובבנו, קראנו, אהבנו וסתם חיינו. המרצה המשיך להתפלפל בסוגיית הסובלנות ועד כמה ה״מיתוס״ של הסובלנות הספרדית־מוסלמית מהווה דוגמה מעניינת למילכוד ולדו־משמעותיות בהיסטוריה ובכתיבתה. הוא דיבר על שני סוגים של סובלנות — זו שפירושה היעדר אפליה וזו שפירושה היעדר רדיפות. אך כאשר החל לפתח את הנושא ולחלק ציונים, הפסקתי לגמרי להאזין והתחלתי לשחזר פנים ומאורעות הקשורים לתחילת הקריירה שלי כעוזר למוכר ספרים, לפני שלושים וחמש שנה בדיוק.

כמה מזכרונותי הנעימים ביותר מבגדאד אכן קשורים לעבודתי בחנות ״אל־ראביטה״, שנפתחה ביוזמת אגודה לתרבות הנושאת אותו שם, ואשר נוסדה בידי קבוצת אנשי־רוח בעלי נטיות שמאלניות אך לא קומוניסטיות. מזכיר האגודה וגזבר הכבוד היה אדם מעניין ומלבב בשם כדורי כדורי. הוא ביקש ממני לעזור לו בפתיחת החנות שבה עמדו למכור כמעט אך־ורק ספרים אנגליים ואמריקאניים. לאחר מכן היתה לי שיחה קצרה עם עבד אל־פ׳תאח איברהים, יושב־ראש האגודה — ותוך זמן קצר ביותר נמצא מקום, הוזמנו ספרים ממו״לים פרטיים, הוצבו מדפים ושולחנות והחנות נפתחה. מלבד הספרים בתחומים המיוחדים, כגון סוציולוגיה, כלכלה והיסטוריה, שאותם בחר עבד אל־פ׳תאח בעצמו, היתה לי יד חופשית לגמרי בעריכת ההזמנות, ולהעדפותי הספרותיות ולנטיותי היה תפקיד מכריע בעיצוב אופיה של החנות ובקביעת סוג הלקוחות שביקרו בה. אני זוכר בבירור כיצד הופיעה ביום הפתיחה ובמשך השבוע שלאחריו מודעה גדולה בעתון מקומי המכילה רשימה של מה שכונה ״עשרת הספרים ששינו את העולם״. את כולם ניתן היה לרכוש בחנות החדשה ובמחירים זולים יחסית. (הספרים כללו את כתבי אפלטון, את **״מוצא המינים״** של דארווין, את **הקפיטל** של מארכס ואת כתבי־היסוד של פרויד בסידרה ״מודרן ליברארי ג׳אינטס״, אך גם את **מלחמה ושלום** של טולסטוי ואת **יוליסס** של ג׳יימס ג׳ויס.

החנות, שנפתחה באביב 1946, הפכה עד־מהרה למקום התוועדות לאנשי־רוח ולבולעי־ספרים מכל המינים — ואילו אני למרות שכבר היה לי חוג חברים ואנשי־ספר, הרי שם נקשרו כמה מקשרי־הידידות האינטלקטואליים האמיצים ביותר שלי. בגדאד של אמצע שנות־הארבעים היתה מקום קטן וקרתני למדי, עם מעט אנשים, יחסית, שקראו בשפות זרות בקלות ובהנאה. אפילו בקרב הקהילה היהודית היו השפות הזרות — בעיקר אנגלית וצרפתית — שפות עסקים ומסחר, שנודעה להן חשיבות אם רצית להתקבל לעבוד בבנק או בחברה בבעלות זרה. למען הדיוק, היו עוד שלוש־ארבע חנויות־ספרים שקדמו ל״אל־ראביטה״, שכולן התרכזו בספרים באנגלית ובצרפתית. אולם למרות שניתן היה למצוא שם את ספרי־המופת וכמה ספרי־אקטואליה פוליטית, הרי שספרות עכשווית — רומאנים, שירה וביקורת של שנות השלושים והארבעים — כמעט ולא היו ידועים כלל. כפי שנהג לומר בשאט־נפש ידידי א.כ. על כמה מבני דורנו: ״לגביהם מסתיימת הספרות האנגלית באוסקר וויילד״. חנות־הספרים ״אל־ראביטה״ וחוג שוחרי־הספרות שסייעה בטיפוחו, הביאו לתודעת הציבור את מה שנחשב למילה האחרונה בספרות: בשירה — כתבי ת.ס. אליוט, עזרא פאונד, אודן, מאק ניס, ספנדר, ברקר, אדווין מויר; בסיפורת — כתבי ג׳ויס, קפקא, מאן, קסטלר, אורוול, גרין, וארן, טרילינג ובלו, שלא לדבר על מיגוון המגזינים שהיו אז באופנה, כגון ״פרטיזן רוויו״, ״קניון רוויו״, ״האדסון רוויו״ — מארה״ב, וכן ״הוראיזון״, ״סקרוטיני״, ״קורנהיל״, ״לאייף אנד לאֶטארז״ ו״פוליטיקה״ מבריטניה.

אחד הצעירים שאליהם התוודעתי בחנות־הספרים היה בולנד אל־חיידרי, איש־בוהמה ממש ומשורר עדיין לא מגובש, שעתיד להיות אחד מראשוני המובילים של ה״שירה החדשה״ בעיראק. בולנד נולד באזור הכורדי באפריל 1926 ובא לבגדאד כילד קטן. בגיל 15 בערך, בהשפעת חוסיין מרדאן, איש־בוהמה אף הוא, שלימד אותו כי המשפחה היא ״האוייב מס׳ 1״, עזב את בית־הספר התיכון באמצע וחי חיי שוטטות, כשהוא נד ברחובות ביום וישן בגנים ציבוריים או מתחת לגשרי החידקל בלילה. כדי להשלים את השכלתו, נהג להיכנס לספריה הציבורית ולקרוא מכל הבא ליד. בתקופה מסויימת ״התמחה״ בפסיכולוגיה, עד שהפך למשל ולשנינה בפי חבריו, שקראו לו ״מר פסיכי״.

לבסוף פירסם בולנד קובץ־שירים ראשון בשם האופייני לו למדי ״פעימות הבוץ״ (״ח׳פ׳קאת אל־טין״). הספר יצא לאור ב־1946, במלאות עשרים למשורר. כיום, קשה לומר אם הקדים את שאר המשוררים כחלוץ החריזה החופשית בערבית, אך דבר אחד ברור: מבין המשוררים העיראקיים הצעירים שהחלו לכתוב בצורה זאת — ואין ספק שצורה זו החלה בעיראק — היה אל־חיידרי אחד הראשונים, ביחד עם בדר שאכר אל־סיאב, רשיד יאסין, אכרם אל־ויתרי ואחרים. כאן המקום לציין, שהחדרת החריזה החופשית לערבית היתה בבחינת מהפכה ספרותית ממש. אי־אפשר היה להעלות על הדעת התפתחות כזו, לולא היו צעירים אלה מושפעים מהשירה האירופית בת־זמננו. כדי להעריך נכונה את חשיבות יצירתו של בולנד בהתפתחות השירה הערבית, די לי אם אומר שהתנועה המודרניסטית בשירה התפתחה מהיום שהוא ובני־דורו עברו לכתיבה בחרוז לבן. מסיבות שעשויות להיות אקדמיות מדי לפרטן כאן, מן הדין לציין שהמעבר לחריזה החופשית מהווה תנועה רדיקאלית בספרות הערבית בכלל אשר סתמה את הגולל על השירה בחרוזים שהיתה מקובלת במשך אלף וחמש־מאות שנה.

בולנד אל־חיידרי עצמו סיפר, כיצד נהגו הוא וחבריו להתאסף ולקרוא בקול רם מיצירות משוררים בריטיים ואמריקאיים בני אותה תקופה. בשבועון הביירותי ״אל־אוסבוע אל־ערבי״ מיום 23 ליוני 1975, התפרסם ראיון עמו, שבו הוא מודה שכיון שהאנגלית שלהם היתה כפי שהיתה, קראו הוא וחבריו את היצירות האלו בדרך־כלל בנוכחות מישהו שידע את השפה ושבעזרתו יכלו ״לתפוס את המימדים הפיוטיים של אותם גישושים״. הוא מזכיר שמות של שניים מבין המדריכים האלה: ג׳ברא איברהים ג׳ברא ונג׳יב אל־מאנע. סיפורו, כפי שהוא מופיע בשבועון הלבנוני, כולל את ההערות שלהלן:

״באותה תקופה התוודעתי אל ג׳ברא, שמילא תפקיד חשוב בהעברת החוויה הפיוטית אלינו. גם יחסי עם נג׳יב אל־מאנע, חוסיין הדאווי וסלמאן מחמוד חילמי הלכו והתהדקו. נהגנו לבוא לחנות־הספרים ׳אל־ראביטה׳, שם פגשנו באיש־הרוח היהודי נסים רג׳ואן, שנהג להעתיק במכונת־כתיבה ספרי־שירה שהגיעו לחנות ולמכור לנו את העותקים בזול. מבין הספרים האלה זוכר אני את ׳ארבעה קווארטטים׳ של ת.ס. אליוט.״

צר לי לומר, שזכרונו של המשורר פשוט הטעה אותו. לאיש לא היה זמן להעתיק ספרים, אפילו לא שירים בודדים. האמת היא שהספרים נמכרו במחיר מלא ובולנד וחבריו היו מוכנים לוותר על הארוחה, על סרט, או אפילו על ביקור בבית־זונות ובלבד שיוכלו לקנות אותם.

בולנד היה אחד החברים בחוג מצומצם של צעירים שידידותם התבססה בעיקר על הענין המשותף שהיה להם בנושאים רוחניים. בערבי החורף נהגו לשבת שעות אין־מספר ב״קפה סוויס״ שברחובה הראשי של בגדאד, ובקיץ בבתי־הקפה ובמסעדות הפתוחים שעל גדות החידקל, כשהם מנתחים ודנים בלי־סוף בכמה מה״תגליות״ הספרותיות האחרונות: **1984** ו**חוות החיות** של אורוול, כתביו השונים של קפקא במהדורה האנגלית שהופיעה אז, המהדורה האחרונה של ״פולמיקה״ מאת לונדון, ה״פוליטיקה״ של דוויט מקדונלד שלא האריכה ימים, ״קאנטוס״ של פאונד, שירים ומחזות של ת.ס. אליוט וכמובן סיפורי־המסתורין של ג׳יימס ג׳ויס ״פיניגאנס וואֵיק״. גם האירועים המקומיים, הספרותיים והפוליטיים, היו נושאים לוויכוחים אין־סוף, אך עקרונית היינו די אדישים לפוליטיקה. בסוף 1947, כאשר התקבלה באו״ם תכנית החלוקה ובבגדאד רגשו הרוחות בתגובה ל״הסכם פורתסמות״ בין עיראק ובריטניה, עמדה שאלת פלסטין במרכז הדיונים והתסיסות; באותם ימים חיבר בולנד כמה שורות בחרוזים מסורתיים, ששיקפו היטב את הלך־הרוח ששרר אז בחוג שלנו, יהודים ומוסלמים כאחד. (עד כמה שאני זוכר, לא היו נוצרים בחוג, פרט לג׳ברא שבא לבגדאד מאוחר יותר כפליט מירושלים). קשה מאוד לתרגם את בולנד מחמת עושר המונחים והניבים המיוחדים, אך להלן גירסה נאמנה ככל האפשר למקור:

שיקבלוה היהודים וברוך שפטרנו!
את סבלותנו מיצתה עד תום,
נטלה מעמנו גם אמונה גם עצה.

זמן רב מדי הוטרדנו במלים
על הנושא המרגיז.
התימשך לעד אחיזת־החנק?
עד מתי נפרפר בחכה?
אלוהים, מה נמאס עלינו כל זה!

באותם ימים טרופים, מיד לאחר מפלת הערבים במלחמה עם ישראל ב־1948, הופיע בבגדאד צעיר בריטי. שמו היה דסמונד סטיוארט ובתור כרטיס־ביקור הביא עמו את הגירסה האנגלית של "שיחות" אלפטון. הוא עבד במחלקה האנגלית של תחנת־השידור המקומית וכן בהוראת השפה האנגלית. משגילו השלטונות שהוא משדר שיחות מבלי לקבל אישור על כך, הוא פוטר. בהוראה הצליח להמשיך ונשאר בבגדאד עוד זמן־מה. סטיוארט, שבינתיים כתב כמה ספרים על המזרח־התיכון וכן מחקר חדש על תיאודור הרצל, היה אנטישמי במובן הקלאסי־מערבי של המילה. הוא ניסה להפיק רווחים מהמאורעות האחרונים בארץ־ישראל וממה שהעריך כטינה גוברת של הערבים כלפי היהודים, והחל להפיץ חוברת קטנה שהביא עמו מאנגליה. חוברת זו כללה כשמונה דפים ובהם שיר ארוך שלו, שהביע, כמסתבר, את כל הרגשות והרמזים האנטישמיים שאפשר להעלות על הדעת, ואת תמצית הדוקטרינה האנטישמית המקובלת במערב־אירופה במאה התשע־עשרה ובראשית המאה העשרים. השיר חובר בסגנון האפי הישן וכלל הצהרות בוטות, כגון "והיהודים הם ילדי השטן..."

שירו של סטיוארט היה מכוון בדיוק לאותם ערבים צעירים ומשכילים, דוברי אנגלית, שהשתתפו או ביקרו בחוג שלנו. אלא שהיתה לו בעיה קטנה שלא ציפה לה: היו בחוג שניים־שלושה יהודים, שהרגישו בנוח מאוד באווירה הטובה של אחווה וידידות עם המוסלמים. לבסוף מצא פתרון: הוא חילק למוסלמים שבחוג עותקים של החוברת והשביע אותם שלא להראותם לי. אבל התכסיס נכשל. לאחר קריאת הפנפלט בחרוזים, סיפר לי על כך לפחות אחד מחברי המוסלמים, נג'יב, ונתן לי לקרוא את החוברת. מעולם לא נכנסתי עם סטיוארט לעימות בנדון. לא היה לכך כל טעם, ביחוד שלשיר לא היתה כל השפעה על האנשים שמסביבי.

למאורעות שזעזעו אז את העולם — לתכנית החלוקה שהתקבלה באו"ם, ל"הסכם פורתסמות" וההתקוממות ההמונית ברחובות בגדאד שבאה בעקבותיה, לשליחת צבא לארץ־ישראל ולמפלתו בידי ה"גזלנים היהודים" וכתוצאה מכך לגל הרדיפות של יהודי עיראק — לכל אלה ולמאורעות רבים אחרים לא היתה למעשה כל השפעה על היחסים בין היהודים והלא־יהודים בחוג שלנו.

לא שניסינו להתעלם מהמאורעות או להתכחש להם. להיפך — לעתים התפתחו ויכוחים חריפים על הצדק והעוול בסכסוך היהודי־ערבי בארץ־ישראל, אבל ויכוחים אלה התגלעו ביוזמתם של שני חברים שהיו להם עמדות פאן־ערביות ונאציונליסטיות ומה שקרה בפלסטין אכן הדאיג אותם.

ח'לדון סאטע אל־חוצרי, בנו הבכור של מי שנחשב לאבי הנאציונליזם הערבי המודרני ולראש האידיאולוגים שלו, לימד אז באיזה קולג' בבגדאד והיה מוטרד מאוד בבעית פלסטין, כשהוא עוקב מדי יום אחר הנעשה בארץ הקודש. אני עצמי לא התעניינתי ב"פוליטיקה", אך כאשר נגעו בנושא היהודים וארץ־ישראל, הבעתי את דעתי, שהיתה די חובבנית. זוכר אני ויכוח מר עם ח'לדון, שדיבר בקולו השקט והרך על העוול שנגרם לערבים הפלסטיניים עקב ההחלטה לחלק את ארצם ולהקים שם מדינה יהודית. כשדיבר על מעשיהם של היהודים והציונים וכיצד הצליחו "לקחת" את האדמה מידי בעליה החוקיים, זכור לי שהשבתי תשובה, שחוששני שהיא נראית כיום שטחית למדי, שלא בערבים נלחמו היהודים ולא מהם לקחו את האדמה, כי־אם מהבריטים. עכשיו, במבט לאחור ועם נסיון של 35 שנה, אני מודע לכך, שהטיעון היה חלש ואפילו מסוכן. אבל אני זוכר בבירור שאיש מהמאזינים, אפילו לא ח'לדון, לא נפגע מכך, וכדרכנו עברנו לנושאים האחרים, המענינים יותר, שנהגנו לדון בהם. בפעם האחרונה ששמעתי על ח'לדון סאטע אל־חוצרי היה כשנודע לי שהוא משמש כמרצה באוניברסיטה הערבית של ביירות, ושהוא כתב כמה ספרים. אחד מהם, באנגלית, על אודות מיסדי התנועה המודרניסטית באיסלאם.

הנאציונליסט הפאן־ערבי השני בחוג עדנאן ראוף, שהרבה דברים קישרו בינינו — ספרות, בילויים וחברותא — ולכן הוא לא נתן לדעותיו הפוליטיות לקלקל את יחסינו. היו לנו כמובן, חילוקי־דעות רגילים בנושא ארץ־ישראל והיהודים. אני זוכר שנתתי לו לקרוא את "החומה" של ג'ון הרסי, יצירה שמאוד נגעה ללבו. (היא ראתה אור בדיוק באותם ימים). עם זאת, היינו הרבה יותר מעונינים להחליף בדיחות והלצות מאשר להיכנס בויכוחי־סרק בנושאי דיומא.

איני יודע בבירור את קורותיו של עדנאן, אבל בסוף שנות־השישים היה בניו־יורק, שם כיהן כמשנה לשגריר ארצו באו"ם. כשקראתי על כך בעתונים, החלטתי ליצור עמו קשר ולו גם עקיף. ההזדמנות ניתנה לי בחורף 1969. רונאלד סאנדרס מ"מידסטרים", שעורכו היה אז שלמה כץ, ביקש ממני לכתוב מאמר שיתאר דמות מורכבת של משכיל ממזרח־ירושלים. כיוון שהנושא קסם לי מאוד, מילאתי את מבוקשם מיד והמאמר הופיע בחוברת פברואר 1969 ("הקריירה המגוונת של חסן חמזאווי", עמ' 3־20).

כיוון שידעתי שעדנאן בניו־יורק, כלומר מחוץ לטווח סכנה (שהרי לא יכולתי לבקש מהוצאה של הסוכנות היהודית לשלוח לו חוברת למשרד־החוץ בבגדאד!) ביקשתי מסאנדרס לשלוח לו עותק למרכז האו"ם בניו־יורק. הוא עשה כן, ובמכתב מיום 20 בפברואר כתב לי סאנדרס: "כבקשתך, שלחתי עותק של חוברת פברואר לעדנאן ראוף והיום קיבלנו ממנו מכתב שאני מצטט כלשונו: 'תודה לך על מכתבך מיום 13 בפברואר 1969 ועל חוברת פברואר של 'מידסטרים'. הייתי רוצה להודות למר רג'ואן ישירות על תשומת־הלב ואודה לך אם תוכל לייעץ לי כיצד אפשר לעשות זאת'. שלחתי לו, כמובן, את כתובתך ואני מניח שתשמע ממנו בקרוב."

מענין שסאנדרס הוסיף את הסיפור הבא: "יום אחרי ששלחנו את החוברת, החל שלמה [כץ] להגות במחשבה שניה, שמא אנו עלולים להביא צרות על מישהו (שלחנו את החומר למשלחת העיראקית באו"ם, כמובן — עכשיו יש לנו כתובתו הפרטית שאוסיף להלן) ואני נטיתי להסכים עמו. כרגע, על כל פנים, נראה שהכל בסדר, אולם שלמה התרגש מעצם העובדה שבדרך זו אנחנו יצרנו קשר עם דיפלומט ערבי, בשר ודם..."

בציינו את הכתובת הפרטית, הוסיף סאנדרס, שלדעתו מוטב שאשתמש בה ולא בזו של האו"ם, וסיכם: "דווח לי, מה יצא מזה".

ובכן, מאומה לא יצא. ראשית מן הסיבה שאין לפרטה כאן, נמנעתי מלכתוב לעדנאן, למרות שרציתי בכך מאוד, ושנית — וזו הסיבה האמיתית, שמעולם לא כתב לי אישית להודות לי — ביקשתי מסאנדרס להמשיך לשלוח לו חוברות ברגע שיראו אור, אך לרוע המזל, כבר החוברת הבאה, חוברת מארס, כללה מאמר שלי על התליות הידועות לשימצה בבגדאד, שפגעו גם בכמה יהודים חפים־מפשע. בין אלה שנידונו לתלייה נמצא גם חבר טוב שלי ומאמרי גינה כמובן את הרצח. באותה עת נתמנה עדנאן שגריר עיראק באו"ם, כיורשו של עדנאן אל פאצ'אצ'י, עליו אמרו שפרש מתפקידו בשאט־נפש לאחר שנואש ממדיניותה הכללית של ממשלתו. לא היה, איפוא, כל טעם לצפות למכתב מעדנאן לכתובת ישראלית. אני כיבדתי את הסתייגותו ולא רציתי בשום פנים להביאו במבוכה. הסברתי זאת במכתב לסאנדרס מה־17 במארס והוספתי: "אגב, הוא האשים את ישראל בארגון מערכה בינלאומית נגד ארצו ואני חושש שלמקרא מאמרי ב'מידסטרים' של חודש מארס הוא עשוי לראות בו חלק ממערכה זו. אפשר אמנם לצפות שייטיב בשיפוטו".

ח'לדון ועדנאן אכן היו יוצאים מהכלל בעמדתם הפאן־ערבית, לפחות בחוגים שעמם נמניתי. הממונה הישיר עלי בחנות־הספרים, עבד אל־פ'תאח איברהים, היה סוציאל־דמוקראט מושבע והתיחס בזלזול לשנאת הזרים שהטיפו לה בשם הנאציונליזם הערבי. ג'ורג' אורוול נהג לקרוא לאידיאולוגיה שהאמין בה "סוציאליזם דמוקרטי" (מספר ברנארד קריק באוטוביוגרפיה המצויינת שלו), כשהוא מדגיש וכותב זאת בס' גדולה ובד' קטנה. כך בדיוק הייתי מגדיר היום את עמדתו הפוליטית של עבד אל־פ'תאח.

כשהתחלתי לעבוד בחנות־הספרים, הוא התפטר זה מקרוב ממשרה בכירה מאוד בממשלה (כמנכ"ל משרד־החינוך) בגלל חילוקי־דעות עם השר וגם כיוון שלא היה מרוצה מהמשטר בכללותו. זמן קצר אחרי שפתחנו את החנות, יזם הקמת מפלגה פוליטית חדשה והוציא עתון. הוא עמד בראש המפלגה וגם ערך את העתון. שניהם לא האריכו ימים וכאשר נאסרה המפלגה והוצאת העתון הופסקה עוד קודם לכן, זוכר אני, ועלי להודות שזה מביך אותי במקצת, שהוא הופיע בחנות ביום שנמסרה ההודעה על הוצאת מפלגתו מחוץ לחוק, ואני אמרתי שאולי יש לברך אותו לרגל המאורע. כשראיתי שאינו צוחק, שאלתי ברצינות אם הוא עצוב ומדוע. "אינך מבין כנראה", אמר בעצב רב. "איך להסביר זאת? זה כמו לאבד תינוק שמאוד רצית בו, שטיפלת בו ודאגת לו במשך זמן מה"... הדבר נגע, כמובן, ללבי ולא הוספתי דבר. לא שחסרו חילוקי־דעות וויכוחים סוערים בינינו. אני זוכר, שפעם התווכחתי אתו על דמוקרטיה בכלל ואם הדבר "בר ביצוע" בעיראק בתנאים ההם. שוב, חושש אני שהיה זה אחד מרעיונות־הבוסר שלי, אך אני זוכר בבירור שהתווכחתי על כך שעות עם עבד אל־פ'תאח ו"טענתי", שלמרות שאני מסכים עמו לגמרי בכל הקשור לצורך בדמוקרטיה ובסוציאליזם, הריני כלל לא־בטוח שעיראק והעם העיראקי אכן "בשלים לדמוקרטיה". הוא התווכח אתי שעות על נקודה זו, והסביר בסבלנות למופת שאין עם שאינו ראוי למשטר דמוקרטי. עתה, במבט לאחור, אחרי שנוכחתי איך ניתן לתמרן ולזהם דמוקרטיה ומשטר פרלמנטרי אפילו בחברות הנאורות וה"מתקדמות" ביותר, נוטה אני להסכים עמו. הגעתי אפילו לכלל אמונה, של"אדם ברחוב", בין שהוא בור או משכיל, פרא או מתורבת, יש לו מעין חוש טבעי למשטרים ולמושלים, שבו לא נחנים דווקא אותם אנשים בעלי הדעות הפוליטיות המתוחכמות.

לעבד אל־פ'תאח איברהים לא היו, כמובן, כל רגשות אנטי־יהודיים או דעות קדומות. אולם זמן קצר אחרי תבוסת צבאות־ערב ב־1948, הבחנתי כפי הנראה, בשיחות עמו בעצבות מסויימת, במין עלבון עקב המפנה במהלך הענינים. "לערבים זכרון ארוך", אמר לי יום אחד כאשר החדשות מהחזית דיווחו על כך שצבאות־ערב איבדו את השליטה בקרבות, "הם לעולם לא ישכחו את ההשפלה הזאת". הוא דיבר תמיד "עליהם" כשהתכוון לערבים, אף פעם לא אמר "אנחנו". אני בטוח שלא היה בזה כל נסיון מצידו להיבדל מעמיתיו הערבים המוסלמים. היה בזה ביטוי לאותו מרחק שאנו מוצאים בדרך־כלל אצל אנשי־רוח אמיתיים. זו היתה יותר אזהרה, נבואה קודרת לגבי העתיד לבוא. היתה זו ודאי גם ביקורת סמויה על תגובתי נוכח המאורעות, שכן כלל לא ניסיתי להסתיר את שמחתי ואת שביעות רצוני מהשתלשלות הדברים.

אינני חושב שעבד אל־פ'תאח היה אנטי־ציוני (גם לא ציוני, כמובן!); אולם הוא הזדהה עם היהודים ועם הבעיה היהודית. "אתם היהודים", אמר לי בהזדמנות אחרת, "אתם מלח האדמה. איך, לדעתך, תוכלו לחיות במדינה משלכם, כולכם מרוכזים במקום אחד, כשאתם עסוקים רק איש ברעהו, תלויים אחד בשני ומתקיימים אחד מהשני!" אחר־כך, כנראה בהיזכרו בצרות שלו עם ממשלתו ועם עמו, הוסיף בתנועת־ביטול של יאוש מהול בחוש־ההומור האופייני לו: "טוב, יהיה כרצונכם, תהיה לכם מדינה מחורבנת משלכם! למה, בעצם, שרק אנחנו נסבול? מהר־מאוד תיווכחו לדעת איזה נטל זה!"

לעבד אל פ'תאח היה חשוב מאוד שאדע את משמעות המעשה כאשר החלטתי לעזוב את עיראק ולעלות לישראל. באחת ההזדמנויות אמר לי: "אם נדמה לך, ולו לרגע קט, שאתה קרוב יותר בהשקפותיך ובמזגך ליהודי מגרמניה, מרוסיה או מפולין, מאשר אלי או לעיראקים בכלל, אינך אלא טועה, אתה פשוט אינך יודע מה מצפה לך!" ואולם אני לא השתכנעתי, ולאט־לאט הוא חדל מלנסות להשפיע עלי.

★ ★ ★

בקטע אוטוביוגרפי שכתב בראשית שנות־השישים, מספר זאב לאקֶר, שנולד אף הוא בגולה, על ערב־סתיו אחד ועל שיחה בעת הפסקה בוועידה באתונה, שנסבה על "הצורך בשורשים". "היינו", כך סיפר, "שמונה סביב השולחן, ובמקרה איש מתוכנו לא חי בארץ שבה נולד, ורק אחד יכול לשוב ולראות את בית הוריו אם יחזור למקום הולדתו". בשבעה מקרים מתוך שמונה, בית־האב, הבית עצמו, כבר לא היה קיים, אולם מבחינה פיזית וחוקית יכול היה כל אחד מהשמונה לשוב למקום הולדתו אם ירצה בכך. כשקראתי זאת, מצאתי עצמי תוהה, איך היו האנשים האלה מרגישים לו היו צריכים לחיות עם הידיעה שלעולם לא יורשה להם, ולו לזמן קצר, לבקר בעיר הולדתם. ■

מאנגלית: מרים שטרן־גרוסמן

אולי
גם זה פתרון
למשבר האנרגיה

אלא שלנו, בחברת החשמל, אסור לסמוך על פתרונות שכאלה. מוטלת עלינו האחריות לספק חשמל לכל מקום בו הוא דרוש.

לכן מוטלת עלינו גם החובה לדאוג לפתרונות הולמים למשבר האנרגיה, ע״י הפעלת תחנות־הכח שלנו בפחם, בכח המים ובאנרגית הגרעין.

כך יוכלו חובבי ההמצאות להיות בטוחים: גם אם, לרוע המזל, יפסיק ה״פטנט״ שלהם לפעול — יוכלו תמיד לפנות ולקבל חשמל מאתנו.

גד אופז

משא ק״ש*

בעמק התגלגלו רעמי הקטיושות — מצפון תפתח הרעה
וענו להם הד קנים ארוכי טווח — הנני עליך צר.
נטענו הלילות פחדים עמומים
וחשכו הלילות בעיר הרצוצה.
מדרום לקו האש חיים כשטפס
רק השמועות גולשות עם הרעם.
ציפיה לבאות.

״צו שמונה״
עטורים אותות פיקוד דהויים
יצאנו לקריאה בג״יפ חופזני.
שועטים אל היעד — דוהרים לקריה.

עיר ריקה מאדם
אין עונה.
תועים ברחובות כבויים, עצומי עיניים
הוויה הלומת ״נפילות״ ו״יציאות״.
שבתו עורקיה, נדם דופקה
ואיש את נפשו ממלט.

בלשכה/חפ״ק/חמ״ל, היתה רק נורית
פרי עורלה — נבוך בבשלותו.

קטע אשכול
תדריך ראשון:
לך צא בן אדם אל קטע אשכול!

מגששים היינו בחדרי מדרגות מצחינים מרקב, שתן וצואה
מאתרים באפילה הדחוסה גבולות ממלכה אבודה
אי מכאן אי משם עלו ובאו טרוטי־עיניים
חבולי שינה, קשיש וקשישתו, אשה וילדיה
גבר ונערתו.

חשדנות עויינת, כניסות מסורגות פלדה
אימת הנפץ נושקת לאימת הפח״ע.
בלוקים משחירי עיניים, מקלטים צנופים
במעבי האדמה
ואין אדם — דממה.
מי עוד נותר — הממלכה ריקה
וריק הלב כמחילה.

שמות רבי־הוד:
טרומפלדור, תל־חי, ירדן, גליל
הראשונים — עורקי חיות ללא זרימה.
שלטי הרחובות עדות בלומה.
נגיר הלילה ברגליים עיפות
אולי בבוקר יהיה אחרת — תקוה לאה.

בוקר במקלטים
יום כבד עולה על העיר
דוק ערפילי מסמא עיניים
להט חמה — זעה דביקה —
אין מנוס.

העמק הפורה מעמסה כבדה על חזה הקריה.
משדות הכותנה עולה האד
ומהמפעלים מיתמר העשן.
בתים לבנים ודשאים כסוחים
עוטרים לעמק סביב
והעיר נוהקת בחימת שנאה קשוחת עפעפיים.
הפחדים הכלואים, הקנאה הפוצעת המרירות, התסכול, הניכור
כל מילות ״המילון הסוציאלי״ גואות עם בוקר.

שבר
במכלאות המקלטים רובץ הצאן
כמו במערות תקוע.
מחילות ענק בצלע ההר
מוכות אבק שחין וכינים.

ומכחו של כל יכול יצאו שלוחים ״הגלגלים״
לשבור שבר לרחלות, לשיות לתשושים ויגעי הכח.
שקתות ענק — מפלסטיק — הוצבו על הפתחים.
״אל תדאגו לכולם יש. לא צריך לדחוף
ממלא יש יותר מזון מתושבים בקריה״.

דבר התחזוקה
צא אל הוונטות השואפות ונושפות אויר בראות.
אל בתי השימוש הסתומים מפעולת מעיים שהיראה קצרה בתהליכיהם.
אל הברזים שנחלשו בחוסר לב.
אל נורות החשמל שנעלמו והמפסקים שפורקו.
אל משאבות המחראות החורקות.
הבא מיטות־שדה לבני ישראל השוכנים בלחות.
חלק מזרונים שנשמרו בימ״חים עבור צוותי השריון.
ובלבד שלא ידע העם מחסור
די לו בפחדים ובבושה.

שליטה במצב
רמקולים שולחו באוכלוסין:
״אזרחים נכבדים! צאו לשאוף אוויר צח.״
קראו השוטרים שחלפו בטרנזיט הכחול של משא״ז.
״תושבים יקרים! השארו במקלטים — בפקודת הפיקוד.״
בקע הקול מהבט״ש ששגרה מפקדת העיר.
טנדר אפור יצא בשליחות החפ״ק לבשר לשכונות שמחלקים...
״בעוד שעה יוצג סרט במקלט 565״
בקע הקול ממגבר ידני
והעיר קרית־שמונה נבוכה.

״והנה עב קטנה ככף איש עולה״
רוח הערב הצוננת הסיעה עננים שחורים.
ערפל כבד גלש מרכס משגב־עם־מנרה.
אחר־כך כוסתה ״השחומית״ ורק הגיא אשר בתווך נשאר צלול.
עוד־מעט־קט ופנסי הרחוב רצדו הועמו.
כך נכבשה העיר בשחור.

החרדות נעורו, מישהו לחש: ״אב״כ״.

מאז הבוקר חרשו הסילונים תלמי־לובן בשחקים הגבוהים
ובדרכם לצפון־צפון־מערב זרעו הרס ואבדן.
המטחים שנשתלו ביערות שבשולי הרכס הצמיחו להבות.
שני פייפרים צהבהבים חגו מעל והמטירו קצף.
כך היתמר, עלה בליל העשן הצורבני.
בשעת ערבית צנח יום האש יגע
אל לב העיר.
לא גשם ישועות לטהרה הביא לה
רק זכרון־ספתח למה שבוא יבוא.

עם בוא הגשם
אט, אט הפשירו הפחדים עם בוקר
ובזהירות, כמשושים, נעו כלי רכב בעורקים.
אשה עם סל יצאה ל״סופר״
וגימלאי הלך ומשך את הקצבה.
על הפיגום ש״במרכז״ עמדו הטייחים
ובשולי העיר החלו מפנים אשפה.

הכל דפק על פי הסיסמה: ״חרף הקטיושות —
חוזרים אל השיגרה״.

פתע בא הגשם.
מטח של אי־כבוד, בוגדני, בלתי אמין.
כרעם מתמשך מעננים סופה נחתו טילים
בקו עולה מעיבורה של עירי ועד וחגורת היער.

אל תוך האש והעשן פרצו בילה
צוותי חילוץ.
כמו חיה פצועה צווחה העיר החבולה.

עד ערב נמחו כתמי הדם
כל השברים טואטאו
החללים כוסו בדיקטים.

״נחמו נחמו״ יאמר המנחם
״על הערים בשורת לא עוד״.
תם משא ק״ש כי מלאה מנתה, כי לקחה כפליים בכל סבלותיה.
וכבר עולים מעברים קולות ניצים
ודם השעירים הפקר.

---

* **גד אופז נטל חלק פעיל במאורעות יולי 1981 בקרית־שמונה, עובדה שמעניקה משנה כח לרפורטז׳ה שירית זו. (מערכת ״עתון 77״).**

קיפוד בבית

זיגמונט פרנקל
מאנגלית: עפרה בן־עמי

למרות שהיה מזנון במפעל, סיגלנו לנו כהן הזקן, קובי ואני את הנוהג לצאת לאכול צהריים במסעדת־דרכים קטנה, שנמצאה בקצהו של מגרש ריק — מעין שדה פתוח — מאחורי המעבדות. התפריט היה מגוון יותר, האוכל טוב יותר, והדרך בשדה על עציו הספורים ושיחיו המעטים היתה נעימה אף היא. קובי ואני היינו ידידים ותיקים; הוא ניהל את מחלקת המחשבים ואני את ההנדסה. כהן הזקן, הבוס שלנו, עמד לפרוש בשנה הבאה. מצב בריאותו היה תקין, ורק ארוע בלתי צפוי כלשהו יכול היה למנוע בעדו מלהמשיך בעבודה, אלמלא היאכטה הקטנה שלו שכֹה נתחבבה עליו ואיי יוון שהיו כה סמוכים אל המארינה התל־אביבית. בגלל שני אלה החליט לפרוש ביום הולדתו השישים וחמש, כשהוא מותיר, ככל הנראה, את תפקידו כמנהל לאחד משנינו. הוא טרם בחר, על כל פנים, לא הודיע ברבים מי יהיה יורשו; תחת זאת נראה היה כי הוא מטפח את שנינו לקראת קבלת האחריות הנוספת, הידע ויחסי הציבור שהיו כלולים במישרה.

יתכן שהיה לקובי יתרון מה עלי. תחום ההתמחות שלו, מחשבים, היה כשלעצמו מקורב יותר לניהול ולתִכנון מזה שלי. היתה לו גם מעלה נדירה, מתת אלוה, והיא: כושר הזיכרון המושלם המושלם ביותר אשר בן אנוש יכול היה להתברך בו. כמעט כל דבר שאי־פעם ראה, שמע, או קרא נחרת מיד במוחו ונשאר שם, עומד ומוכן לשימוש מיידי. הוא זכר מאות מספרי טלפונים, לפי נוסחאות, את שמותיהם של אחיו ואחיותיו של נפוליון, כל הדמויות במיתולוגיה היוונית והדרך שבה היו קשורות זו לזו, שמות לטיניים של ציפורים וצמחים טרופיים וכן הלאה. נראה היה כי מבחינתו אין הבדל בין הנושאים שעניינו אותו ובין אלה שלא עניינוהו; אשר אשר ראה — זכר. מובן מאליו, שסיים את בית הספר והאוניברסיטה ללא כל מאמץ ובציונים מעולים. על אף כושר זכרונו המושלם יתכן שהיה קצת פחות יצירתי ממני, אך בכך לא היה משום חיסרון במשרה שהיתה מנהלית בעיקרה.

ביום בו מצאנו את הקיפודים הקטנים ירד גשם בבוקר, אך לקראת הצהריים התבהרו השמיים וקובי ואני חצינו את השדה בעוד שולי מכנסינו נרטבים מעט מן העשב הלח. (כהן הזקן נסע העירה לישיבה כלשהי). תחילה חשבתי שראיתי עכבר מרחרח תחת הגדר, אבל אחר־כך הבחנתי שזה קיפוד צעיר מאד, והכרזתי על בעלותי בקריאה: "ראשון זוכה! אני ראיתי אותו ראשון!" הקיפוד היה קטנטן, אולי חמישה עשר סנטימטרים, אולם כיוון שניכר היה כי הוא מחפש אוכל, סביר היה להניח שכבר נגמל ואפשר לקחתו הביתה. קובי עמד שם, מאוכזב למדי, שכן קיפוד קטנטן כזה הוא מתנה נפלאה לילדים וקל מאד להרגילו למגורי אדם.

"אל תתיאש כל־כך מהר," אמרתי לו. "בכל המלטה ישנם כמה קיפודים, והשאר ודאי אינם רחוקים." ואכן, תוך מספר דקות מצאנו קיפוד נוסף, בדיוק באותו גודל, בתוך שיח סמוך. הטמנו אותם בקופסת עץ למשך ארוחת הצהריים שלנו, וחזרנו לעבודה עם כמה פירורים שליקטנו עבורם במטבח. הם התנפלו על הפירורים שהנחנו בקופסה וקשקשו בשפתיהם בקולניות כשהם מוכיחים כי נגמלו כראוי. הבאנו את הקופסה למשרדי ושמנו אותה תחת השולחן עד שעת סיום העבודה. בכל זאת, התגלגלה השמועה במפעל ומחצית העובדים נכנסו במהלך אחר הצהריים כדי להציץ בקיפודים הקטנים ולשאול שאלות מעשיות בקשר לגידולם. קובי התגורר בקוטג' עם גינה ובה התכוון לשכן את הקיפוד שלו. לנו היתה דירה ואני התכוונתי להחזיק אותו היכן שהוא במרפסת או תחת המיטה, ולהניק לו חופש התרוצצות מלא במידה ויתנהג יפה.

לקחתי את הקיפוד הביתה בקופסת קרטון מחוררת. קובי נשאר במפעל עד שעה מאוחרת יותר כדי לסיים עבודה דחופה כלשהי.

היתה שִמחה גדולה וקריאות הידד פרצו מפיהם של גלי ורפי הקטנים כאשר פתחתי את הקופסה, וסובלנות אדיבה מציידה של אשתי שהסתפקה בשאלה אם הקיפוד עתיד לטפס על מיטות ואם פוסי, החתולה הסיאמית, תוכל לחיות עמו בשלום. הרגעתי אותה בשני הנושאים, ומיד לאחר מכן גילינו כי היצור הפעוט היה מכוסה כולו בפשפשים. אולם זה בכלל לא היווה בעיה שכן החזקנו בבית פחית אבקה נגד פשפשים למקרה שפוסי תזדקק לכך. פיזרנו בנדיבות את האבקה על קיפי — הוא כבר זכה בשם — והקפדנו שזו לא תחדור לעיניו ולפיו. היינו מופתעים מעט לגלות כי האבקה פעלה והוא נשאר נקי מפשפשים כל זמן שהותו אצלנו.

כאשר צפינו בו להנאתנו, הדהימָנו לא אחת הדימיון — להוציא את מידתו ואת הקוצים שלו — בינו לבין חזיר הבר: אותה צורת גוף, ראש וחוטם; אותה פרווה גסה; אותה התמדה, עקשנות וחוסר נימוס. הוא היה מצליף בלשונו בקולניות בשעה שאכל, הותיר אחריו ערימות קטנות ומסריחות למדי של צואה בכל עת שהתחשק לו. מפעם לפעם היה מפריש רוק ירקרק וקיצפי ותוך כדי עוויתות מעוררות רחמים היה מפזר אותו על קוציו; פרט בהתנהגותו של הקיפוד אשר לפי מיטב ידיעתי טרם נמצא לה הסבר. וקוציו לא שִמשוהו לצרכי הגנה בלבד, כשם שניתן היה לחשוב. ברגע שניסית לנגוע בו היה נותן זינוק מהיר וקצרצר כלפי מעלה כשהוא נועץ את קוציו בידך. (לאחר שהתביית מעט חדל להצטנף ככדור באותה תכיפות שעשה זאת בהתחלה.) וגם אם נשיכותיו לא היו רציניות, עסק באופן קבוע בחיפוש אחר אוכל, ובכל פעם שהוגשה לו אצבע, היה פותח בריחרוחַ ואחר כך ממשיך בנגיסה עדינה בשיניו הקטנות והחדות. הוא בפירוש לא היה חיית השעשועים המתרפקת שהיית לוקח איתך למיטה.

ולמרות כל אלֶה ראינו בו יצור חמוד וחביב. היו לו עיניים שחורות ונוצצות, פרצוף שובב, וזריזות; תיזכורת לכך שבסביבתם הטבעית, נוהגים קיפודים לצוד לפעמים צפרדעים, נחשים ואפילו עכברים, וזו אינה מלאכה לבטלנים. הוא נהג לחצות את החדר, וברוב המקרים העדיף לחוש לאורך קירות החדר, במין ריכוז והחלטיות שכאלה עד שנדמה היה כי תמיד מנחה אותו מטרה ברורה וחשובה מאד. טולסטוי כתב באיזה־שהוא מקום כי השועל יודע הרבה דברים קטנים, אבל הקיפוד יודע דבר אחד גדול.

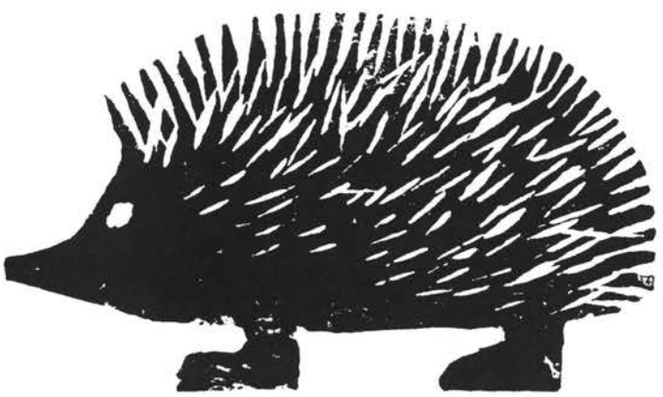
יחסיו של הקיפוד הקטן עם פוסי, החתולה הסיאמית הוגדרו בבהירות מפליאה כבר מן הרגע הראשון: הקיפוד התעלם ממנה לחלוטין, סירב להכיר בקיומה, העמיד פנים כאילו כלל לא היתה חתולה בבית; עד כדי כך שהדבר עורר השערות מדעיות בקרב הילדים שתהו אם יתכן הדבר שקיפודים הם עיוורי חתולים. הנסיונות הראשוניים של פוסי להתיידד או לכל הפחות, לחקור מעט את הקיפוד הצעיר הובילו לאותם זינוקים קטנים באוויר מצידו, ולאחר שנדקרה מספר פעמים באפה, החלה לפחד מפניו ולהתגנב מאחוריו בהיסוס, בהשאירה ביניהם מירווח ביטחון. היא היתה צופה בו בהשלמה נוגה כאשר היה גורר את רגליו הגדולות לאורך קיר המטבח ומכבד את עצמו בלגימה מקערת החלב ובאכילה מצלחת השיירים ומזון החתולים שלה שעמדה בפינה, מבלי לבקש סליחה, כשקוציו בלתי דרוכים, אולם הזיכרון של כוח פעולתם ער ובלתי נעים.

אם רצית בכך, יכולת לגלות סמליות ביחסים שבין פוסי והקיפוד הקטן: הנקבה הרכה והעדינה לעומת הזכר האלים, הדוקרני והגס, הנוכרי הכהה וחסר הרגישות שבא מן היער. הילדים אהבו את שניהם, והקימו מבנה קטן של דיקט עבור קיפי לשינה במרפסת במשך היום. הם אף כיסו אותו בהרבה עיתונים ישנים כדי לצמצם ככל האפשר את זיהום הרצפה.

בבוקר שלמחרת היום בו מצאנו את הקיפודים הקטנים, אמר לי קובי כי הקיפוד שלו ברח עוד באותו לילה. הוא שִחרר אותו בגינת הבית וסמך על גדר הלבנים הנמוכה שתמנע בעדו מלצאת, אולם בבוקר נעלם הקיפוד, אם על ידי חפירה תחת השער אור שבכל זאת הצליח לטפס מעבר למחיצה.

כמה ימים לאחר מכן, בדרכי חזרה ממסעדת הדרכים הקטנה, נעצרתי לשיחה עם יענקל הזקן, שהתעסק עם אחת משתי הכוורות שהחזיק במגרש הריק. הייתי לבדי שכן קובי וכהן הזקן נסעו לישיבה בעיר. יענקל הציע לי גוש מחלת דבש שרדה זה עתה מן הכוורת, ושנינו ישבנו על המדרגות האחוריות של המעבדה, לועסים, רוקקים את הדונג, אצבעותינו דביקות מן הדבש, ואנו משוחחים על דבורים ועל הטבע בכלל.

יענקל היה איש התיקונים שלנו במפעל. הוא ידע לסתום צינור דולף, לתקן או להחליף מנעול של דלת, ואפילו לטפל בכמה מאביזרי הציוד הפשוטים של המעבדה. אך הוא גדל בכפר באוקראינה (לפני זמן רב) ואהבתו הרשונה היתה



חיתוך עץ: זיגמונט פרנקל

האדמה. בנוסף לעבודות הטכניות השונות שביצע, הוא גם טיפח באהבה את הדשא בחזית המפעל, ושתל שם כמה ערוגות פרחים נאות. בשעות שבהן לא היה עסוק בעבודות תחזוקה יכולת למצוא אותו במגרש הריק, מקטרתו תקועה בין שיניו והוא מקדיש את עצמו לשתי הכוורות שהקים שם, או לאחר גשמי חורף, יכולת לראותו משוטט במגרש ומלקט את הפטריות הבודדות שצצו בו בעונה הלחה.

סיפרתי לו על הקיפוד הקטן שלי והוא נד בראשו בספקנות.

"דברים כאלה לא מחזיקים בבית," אמר. "פרעושים, פשפשים, מחלות — מה שאתה לא רוצה. מה אמרה על זה אשתך? שלי היתה זורקת אותי מהבית יחד עם הקיפוד."

"אנחנו פיזרנו עליו אבקה נגד פרעושים והוא בסדר. גם לקובי היה אחד, אבל הוא ברח."

יענקל הניע ראשו בשלילה.

לא ברח. הוא שחרר אותו במגרש הזה, בדיוק לפני שהלך הביתה. היה כמעט חושך; הוא בטח נשא לעבוד מאוחר. אני הייתי בקצה השני של המגרש אז הוא לא ראה אותי. הוא יצא עם קופסת העץ ההיא, שם אותה על הצד, והקיפוד זחל החוצה ונעלם בין השיחים."

תיארתי לעצמי שקובי שינה את דעתו ברגע האחרון, והחליט שזו טירחה גדולה מדי להחזיק בבית קיפוד ביחד עם תינוק שזה עתה נולד, פעוט בן שנתיים ואשתו שהיא בחורה עירונית טיפוסית ואדישה למדי לחיים בטבע כשהם מתגלמים בקיפוד תחת הפסנתר. השקר הקטן אודות הקיפוד שברח נאמר בוודאי כדי לחסוך ממני תרעומת למקרה שרציתי קיפוד נוסף. שיניתי את נושא השיחה ושמרתי בלבי את סיפורו של יענקל.

ערב אחד, מוריס (מאניק) גולדמן נכנס אלינו לכוס קפה, לאחר שטלפן ובדק אם נהיה בבית ואם אין הוא מפריע לנו. מאניק הוא מעין דוד בזכות ידידותו ארוכת־השנים עם הורי, ולמרות פער הגילים בינינו הוא תמיד אורח רצוי ומעניין. הוא עובד כפקיד בעירייה, אולם יצאו לו מוניטין כמחברם של סיפורים ריאליסטיים כתובים היטב על יהודי פולין לפני ובזמן המלחמה, ולעיתים אף ליווה אותם אל תוך ההווה: את אלה שנשארו בפולין ואת אלה שעלו לישראל. נוסף לכך, מאז ומתמיד התעניין בפולקלור, לרוב יהודי, אך במידה רבה גם צועני. בניגוד לרוב היהודים הוא אינו זוכר רק את הטבח האכזרי של בני עמנו, אלא גם, ומשום אותן סיבות גזעניות, את זה של חצי מליון צוענים.

מיד עם הגיעו הגיש לילדים, שעמדו ללכת לישון, חפיסת שוקולד. ברגע שאשתי העמידה את הקומקום על האש ואנו התרווחנו בחדר המגורים הופיע הקיפוד הקטן מתחת לספה ועשה את דרכו לאורך השטיח על מנת להריח את נעליו של גולדמן.

"תראו, תראו," אמר גולדמן, "תראו מי בא." ואז, לאחר שהציץ ווידא כי הילדים אינם נמצאים בטווח שמיעה, אמר לקיפוד הקטן: "מזלך שאין כאן צוענים; אתה יודע הם אוכלים קיפודים."

"מה באמת?" שאלה אשתי.

"כן; קיפודים נחשבים למאכל תאווה. אפילו ישנה, או היתה פעם מסעדה צוענית בפאריז שבה יכולת להזמין קיפוד צלוי."

בשלב זה עברה השיחה לנושא הצוענים, אשר בו תמיד היו לגולדמן סיפורים מעניינים.

"הם אינם מצטיינים בזיכרון קולקטיבי, אתם יודעים," אמר בצער. "הם לא כתבו היסטוריה או זכרונות, שום דבר; רק מסורת שעברה בעל־פה מדור לדור על השנים עברו, וכמובן השפה; שונים מאד מאיתנו היהודים. אתה יודע, בזמן המלחמה היה להם שיר על מחנות המוות. אלה היו בערך המִלים שלו: "נכנסנו דרך השער, ויצאנו דרך הארובה". כמה שנים לאחר המלחמה, לפני שעליתי לישראל, הסתובבתי בכמה ממחנות הצוענים, רציתי, בין השאר, לרשום את המלים המדוייקות של השיר. טוב, אז השיר עדיין הושר, אבל המלים הספיקו בינתיים להתחלף לאלה של שיר אסירים רגיל, ואיש לא זכר את הגירסה המקורית. ולא זו בלבד, אלא שכל עניין הנאצים והטבח ההמוני התחיל להיטשטש בזכרונם במהירות די גדולה. מוזר, במיוחד כשאתה חושב על היהודים המדקלמים מדי פסח את הקטע ההוא על כל אחד מאיתנו שצריך לראות עצמו כאילו היה עבד במצרים לפני שלושת אלפים וחמש מאות שנה, ועל כך שיהודים דתיים ממשיכים עד היום הזה להחרים את ספרד בגלל האינקויזיציה שפעלה בה לפני מאות שנים."

ערב אחד, כשבועיים לאחר שהקיפוד הגיע לביתנו, נסעתי לבקר את קובי. היה עלינו לשוחח על משהו כהכנה לישיבה, שעמדה להיערך למחרת בבוקר. קובי לא היה בבית, אולם היה אמור לחזור בקרוב, ואשתו הכינה לי בינתיים כוס קפה. בזמן שהיא היתה במטבח, הצצתי בכמה ספרים; קירות ביתם היו מכוסים במדפים עמוסי ספרים מן הרצפה ועד התקרה, וזאת למרות הבדיחה הקבועה שאמרה כי הם מיותרים משום שקובי בין כה וכה זוכר הכל בעל־פה. שני מדפים ארוכים היו מלאים ספרים על צמחים ועל בעלי חיים ומשהו בדבריו של יענקל על פרעושים, פשפשים ומחלות הניע אותי לשלוף ספר בשם "מחלות מדבקות של בעלי חיים" ולחפש באינדקס את הערך קיפודים. הם בהחלט הופיעו שם, והעמוד המתאים קישר אותם עם לֶפְטוֹספִּירוֹסיס, מחלה המועברת באמצעות שתן של מכרסמים ושל חיות בית מסויימות והעלולה להדביק בני אדם. קיפודים נכללו ברשימה שכן בהיותם חופשיים, הם עשויים לבוא במגע עם שתן של אותם בעלי חיים, וחיידקי המחלה יכולים להתקיים במים או ברטיבות במשך מספר שבועות. אל עור האדם חודרים החיידקים דרך שריטה או דרך הפה והנחיריים. ישנה תקופת דגירה הנמשכת כשבוע, ואחריה באים חום, חולשה, כאבים ברגליים, בגב ובשרירי הבטן, וכל זה מלווה לעתים בצהבת. ואז בא המשפט האחרון: "שיעור התמותה: שלושים אחוז לערך אצל חולים אנושים." החזרתי את הספר למקומו לפני שמישהו יראה אותי מעיין בו, ולא הזכרתי את המלה "קיפודים" כל אותו ערב; אולם חשש כפול וכבד החל מתפשט בי.

ראשית, כמובן, היה זה הפחד מפני המחלה, גם אם לא סביר היה להניח כי זו תגיע לביתי באמצעות הקיפוד שלנו. היו מעט מאד מכרסמים ואף לא חיית בית אחת, באותו שדה שמאחורי המעבדות; וכיוון שהקיפוד היה צעיר מאד כאשר לקחתי אותו הביתה, ודאי לא היתה העת בידו להידבק במחלה כלשהי. הוא כבר בילה עמנו למעלה משבועיים ועדיין נראה בריא ושלם. חבל היה לשחרר אותו ולחטא הכל, אם איננו חולה, ופעולות אלה לא יועילו במידה והמחלה כבר הועברה ונמצאת בשלב הדגירה שלה. הצעד הנבון ביותר היה לתת דוגמת שתן שלו לבדיקה במעבדה מתאימה, ואני החלטתי לחפש מקום כזה למחרת בבוקר.

למחרת בבוקר עלה חומו של רפי הקטן.

אני הייתי מבוהל מאד, אולם פני היו חתומים והתנהגותי שגרתית. לא סיפרתי לאשתי על מחלת הלפטוספירוסיס, כיוון שלא רציתי להדאיגה, במיוחד לאור העובדה שאני הייתי האשם הבלעדי בהכנסת הקיפוד לבית. מלבד זאת, החום נראה כמו התחלה של הצטננות רגילה; לילד היתה גם קצת נזלת.

ידעתי כי אותו בוקר היתה לאשתי עבודת עריכה דחופה והצעתי לה שאני אקח את הילד לרופא. "אצלצל למשרד ואודיע להם שאאחר קצת לעבודה היום," אמרתי. "זה גם יחסוך לרופא את הטירחה של ביקור בית, ולנו יחסוך את העיכוב בטיפול, שכן הם בדרך כלל עורכים את ביקורי הבית שלהם אחר הצהריים, אלא אם כן זה משהו דחוף." אשתי הסכימה בשמחה.

רפי נהנה, כהרגלו, להראות את לשונו לרופא, אמר "אהההה" ונשם עמוקות כאשר הרופא האזין לחזהו דרך הסטטוסקופ.

"התקררנו," הכריז לבסוף, הרופא. "כמה ימים במיטה, הרבה שתייה חמה, וכמובן, הכדורים האלה וסירופ נגד שיעול שאני רושם לך. מותר שוקולד, אבל תזכור מה אומר רופא השיניים."

"זה בסדר," אמר רפי; "אני תמיד מצחצח אחר כך שיניים."

צחקנו. לאחר מכן ביקשתי מהילד שישאיר אותנו לבד לרגע ושאלתי:

"דוקטור, האם אנחנו יכולים להיות בטוחים שאין לזה שום קשר עם לפטו ספירוסיס?"

הוא נתן בי מבט מוזר, ואני הסברתי לו אודות הקיפוד והדברים שגיליתי בספר.

עדיין עם מבט ספקני למדי ניגש אל ספרייתו, שלף ספר, עיין בקטע כלשהו, קרא לרפי, הסתכל לתוך עיניו ושאל כמה שאלות נוספות.

"לא," אמר לבסוף, "אין כל סימן."

"האם ישנה תופעה שבמקרים קלים אי אפשר להבחין בה בבדיקה רגילה?"

"תראה," אמר, "אני יכול לשלוח אותו לבדיקת דם ושתן, כאן במעבדה שלנו, בתנאי שתצליח לשכנע אותו להסכים לדקירה באצבעו, אבל הייתי עושה זאת פשוט למען השקט הנפשי שלך ולא מתוך חשד ממשי כלשהו."

"בסדר; אני לוקח על עצמי את האשמה."

רפי עשה פיפי לתוך צנצנת קטנה ואחר כך עמד בגבורה בדקירה. קניתי לו שוקולד בדרך הביתה והכנסתי אותו למיטה. תוצאות הבדיקה היו אמורות להגיע למחרת.

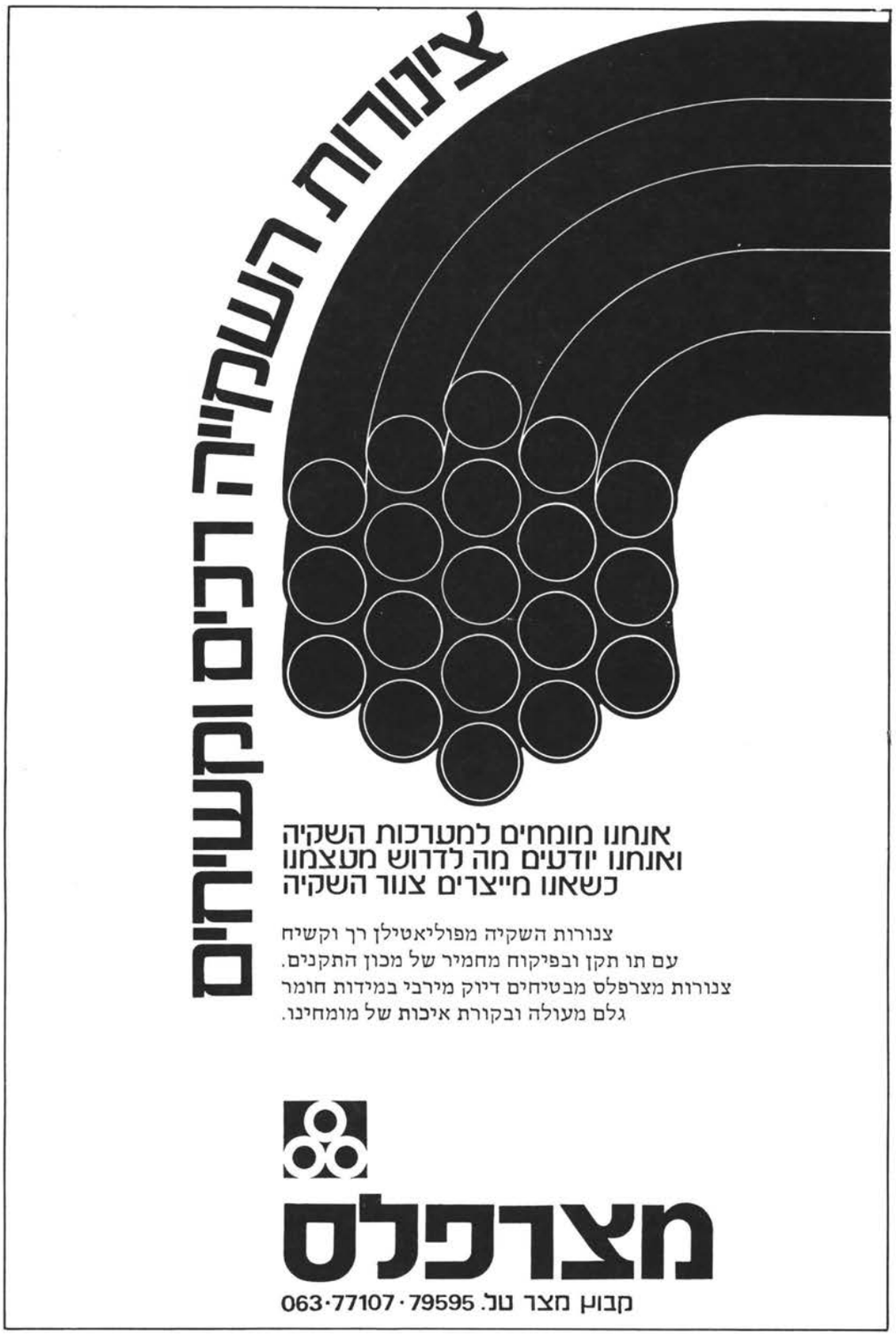
אותו ערב הסתכלתי בעיניים חדשות על הקיפוד הקטן. האם שגיתי במשהו, חציתי גבול אסור כלשהו בכך שהבאתי אותו הביתה? היכול קיפוד קטן להיות אחד ממאות המסיכות של המוות? האם הטבע הגניב דבר מה מבעד לדלת האחורית כאשר זו הקידמית היתה נעולה בפניו? אנו כרתנו את יערות העד שלו, רצחנו את חיות הבר שלו, סירסנו את ברקיו ואת שטפונותיו, גברנו על כוח המשיכה שלו ועדיין אנו מגלים עוד ועוד צורות מרפא לתחלואיו. אחת הדרכים שבהן גמל לנו על כך, הוא משהו שהטבע חרת במוחנו והמוביל אותנו למלחמות, לתאונות דרכים ולעתים למעשי התאבדות. אולם ניצול אהבת הטבע כדי להגניב לפטוספירוסיס לתוך הבית באמצעות קיפוד קטן — זה כבר משהו אחר.

האומנם?

שכן קובי ידע, ושתק. זה היה הצד השני של אותו חשש כבד ואפל שפשט בי מאז קראתי את הקטע ההוא בספר.

האם משרתו של כהן הזקן היתה כה חשובה לו, שהוא היה מוכן להרוג אותי בצורה בלתי ישירה, או לכל הפחות, לסלקני מן התחרות על ידי מוות במשפחה, כל עוד לא ניתן יהיה להוכיח את אשמתו? ידעתי במשך אותו ערב ארוך, כי יהיו תוצאות הבדיקה אשר יהיו, לעולם לא אזכיר את העניין באוזני איש, ואניח לו ליהנות מן הספק. אחרי הכל, יתכן שלא קרא את הקטע המסויים הזה בספר, ואולי, על אף אי הסבירות שבכך, לא זכר אותו. עמדתי לעשות למען יחסינו את אותו הדבר שאנשים רבים עושים למען נישואיהם, כאשר הם מותירים חשד של בגידה מבלי לחקור בו לעולם.

הגיעו תוצאות הבדיקה ולא היה בהן זכר ללפטוספירוסיס. היתה זאת הצטננות ◀



קיפוד בבית (המשך)

רגילה עם חום נמוך ורפי החלים תוך מספר ימים. כדי להיות לגמרי בטוח, גם לקחתי מן הקופסה של הקיפוד פיסת עיתון ספוגה בשתן והבאתי אותה למעבדה ויטרינארית. אף בדיקה זו העלתה תוצאה שלילית; הקיפוד הקטן היה בריא לחלוטין.

הוא נשאר עמנו כל אותו קיץ, התפתח במהרה לגודלו המלא, אכל בתיאבון כל הזמן, כאשר כמות השתן, הצואה, הסירחון ואותה הפרשה ירוקה גדלים ביחס ישר למידתו. כאשר היה כפול בגודלו מכפי שהיה בזמן שהבאתי אותו הביתה, איבד משהו ממראהו החמוד ואילו חוצפתו גברה. אשתי, שהיתה הרבה יותר נאמנה לחתולה מאשר לו, המשיכה שלא לגלות התלהבות מיוחדת מהימצאותו של הקיפוד בבית. הילדים אהבו אותו כמו תמיד, אולם החידוש שבדבר החל פוחת, והם כבר החלו מדברים על כלב — קוקר ספנייל או כלב תחש, בנוסף לחתולה ולקיפוד. באופן הדרגתי, בעזרת שיחות קצרות, אמרנו לילדים כי הקיפוד התבגר; כי דרושה לו סביבה טבעית וסוג המזון שאותו מוצאים קיפודים בטבע; כי הוא עשוי להיכנס לשינת חורף בבוא העת; וגם כי הוא בוודאי ירצה לפגוש קיפודה ולהקים עמה משפחה. אם כך יהיה הדבר, אמרנו להם, אני עשוי לכגוש אותו ולשאול למשך הקיץ אחד מצאצאיו. בסופו של דבר, הם הסכימו שאשחרר אותו, ובוקר אחד, לאחר ארוחת בוקר משביעה ופרידה נוגעת ללב, לקחתי אותו בקופסת קרטון בחזרה אל השדה בו נולד. עמדתי שם עם הקופסה בידי, והקיפוד כבר החל להאזין לזמירות הציפורים והריח את הריחות החדשים. תהיתי אם אכן הוא זוכר אותם מימי ילדותו, ואם יזכור דבר משהותו אצלנו לאחר שיחלוף זמן מה. הנחתי את הקופסה על צידה והקיפוד פסע החוצה ואל תוך שיח, כשחוטמו בוחש בעניין רב בעלים היבשים. הצטערתי על כך שלא הייתי משורר, שכן בילינו יחדיו חלק מחיינו, והמאורע הזמין שיר פרידה, או לכל הפחות, נאום רב השראה.

"בסדר," אמרתי. "צא לחופשי, קיפוד קטן. אתה חוזר כעת אל הפשפשים והפרעושים, וגם אל הציד; לרעב וגם לנקבות; לצינת הלילה וגם לירח המלא מעל השיחים. האם תשכח, כמו הצוענים, או שמא תגלה את הדבר הגדול שעליו דיבר טולסטוי? איך שלא יהיה, אני מאחל לך כל טוב; היה שלום."

■

דינה קטן

■
הוּא כְּמוֹ שֶׁהוּא וַאֲנִי כְּמוֹ שֶׁאֲנִי.
זָרִים בְּקִרְבָּה נִשְׁזֶרֶת.
יוֹשְׁבִים עַל גֶּדֶר אֲחֵרוּת.
שָׂפָה עוֹרֶרֶת
מֵאִי אֶל אִי
מִלִּים
בִּקּוּרִים חַמִּים שֶׁל יְרִיעַת אַקְרָאִי.
וְכֵינָן שֶׁחַיִּים אֲנַחְנוּ
גַּעְגּוּעֵינוּ שׂבַע לֹא יוֹדְעִים.

ברית חדשה

לִקְרֹא זֶה אֶת זֶה בֵּין הַשּׁוּרוֹת
בִּשְׁנֵי קוֹלוֹת
בִּשְׁנֵי מִינִים מַשְׁכִּימִים שֶׁל אָדֹם מַאֲפִיר
בִּשְׁנֵי פִּרְפּוּרִים שֶׁבִּבְרִית דְּמָמָה דַּקָּה
בֵּין שְׁתֵּי שְׁתִיקוֹת לְוַאי, בַּשֶּׁקֶט הָרוֹעֵד עָמֹק
בִּקְרַב־עַד שֶׁל אִי הֲבָנָתֵנוּ,
בֵּין הַשְׁעָטוֹת, בֵּין קוֹלוֹת חֲלוֹם נִחַר
בְּעִקְבוֹת הַגִּיסוֹת הַמְפֻנִּים
וְרַעַם מִלִּים מוּבָסוֹת.

נישאת

נִשֵּׂאת עַל גַּלֵּי גַּלִּים
לְהֶרֶף־עַיִן, עַל הַגַּל הַנָּכוֹן
בּוֹטֵחַת, כַּחֲגָבִים
פְּרוֹמֵתֵאוּס בְּכֶלֶא זִכְרוֹנִי

כשהצפרים גובה

זֶה עִם זֶה לְדַבֵּר
כְּצַמָּרוֹת מִסְתַּכְּסְכוֹת לְהֵאָחֵז
בָּרוּחַ הַגְּבוֹהָה הַמַּפְרִידָה בֵּין
הַיּוֹצְרוֹת הַמּוֹלִדִים —

גַּם כְּשֶׁהַצִּפֳּרִים גֹּבַהּ
מְאַבְּדוֹת,
הֶכְרֵחַ כּוּוּן שֶׁבְּדָמָן, מֵעַל לַתְּהוֹם
הַכְּחֻלָּה, הוֹפֵךְ דְּבֵקוּת מְרוֹמִים בְּאֵין
מִשְׁקָן אַחֵר —

אִילוּ יָדְעוּ לִשְׁאֹל
מִפִּי רָשָׁע, מִפִּי חָכָם
הֶהָיוּ
נִשְׁאָרוֹת צִפֳּרִים —

הַאִם אַהֲבָה יֵשׁ
בִּכְנָפַיִם רַכּוֹת עוֹרוֹת
בְּמַשְׂאַת מְרוֹמִים —

וְגַם זֹאת:
פֵּרוּרֵי הַלֶּחֶם, גּוּפֵי תּוֹלָעִים
הַנִּתּוּר הַחִנָּנִי
וּבְעִקָּר, מַנְגִּינַת הַסֵּתֶר בְּקוֹלוֹתֵיהֶן
בְּאָפֹר הַבֹּקֶר, בָּעֵץ הַסָּמִיךְ הַכֵּהֶה

תמר משמר

חתך משקף

מַיִם שְׁקֻטִים שֶׁחוֹדְרִים עָמֹק —
אִם אֶתְעָרֵב בִּכְחֹלָם
יַעֲשֶׂה בִּי צִבְעָם סֵלָם
שֶׁאֶעֱלֶה בּוֹ
קַו יָשָׁר
אֶמְתַּח עַל פְּנֵי הַמַּיִם אֶת דִּמְיוֹנָם הַשָּׁבוּר
אֶמְנֶה בּוֹ: כְּשָׁפִים גּוּפָנִיִּים.
הָאָרֶץ, יְרֵחַ, שָׁמַיִם וְכָל צְבָאָם יוֹרְדִים בִּי
מוֹנִים: אֲמִירָה שֶׁאֵין לָהּ שֵׁם, צִפֳּרִים־בָּרֹאשׁ
לְלֹא מְכַנֶּה מְשֻׁתָּף, אֲרֶשֶׁת נַפְשִׁית
קְשׁוּבָה, נְעִימָה לְמַדַּי.
מַיִם שְׁקֻטִים חוֹדְרִים לְפִי כְּחֹלָם הַמְסֻלָּם.
אֶפְשָׁר לִמְנוֹת וְלִמְנוֹת
אֲבָל צָרִיךְ לְאַפְּיֵן אֶת הַגּוּף וְלָלֶכֶת בּוֹ מֵעֵבֶר לַזְּמַן
שֶׁקִּבְּעָנוּ לוֹ
לְמָתְחוֹ, לַעֲשׂוֹת בּוֹ חֶתֶךְ מְשַׁקֵּף, לַעֲלוֹת בּוֹ
לְפִי הַשָּׂגָתוֹ.

■
נַפְשִׁי חוֹתֶרֶת
נַפְשִׁי חוֹתֶרֶת חוֹתֶרֶת בַּהַתְלָמָה
שֶׁל נִגּוּנָהּ
יַעֲרָה בְּהִירָה בִּצְלוּחִיּוֹת שֶׁל לַאַט
אַדְמוֹנִי
יִהְיוּ לָהּ חַיִּים מִשֶּׁלָּהּ
מֵאַחוֹרֵי קְלָעִים מִשֶּׁלָּהּ
לִצְלִילֵיּוֹת שֶׁל דַּעַת
יַעֲרָה בְּהִירָה
צְלוּחִיּוֹת שֶׁל לַאַט אַהֲבָה
זְהֻבָּה
תִּהְיֶה לָהּ תַּפְנִית שֶׁל הֶמְתָּה עַצְמִית
נַפְשִׁי חוֹתֶרֶת חוֹתֶרֶת בַּהַתְלָמָה שֶׁל נִגּוּנָהּ

■
שַׁנֵּה אֶת הַקּוֹל וְשַׁנֵּה
כַּמָּה הוּא חוֹזֵר לְעַצְמוֹ
נַפְשְׁךָ, זֶה קוֹלְךָ
פּוֹעֵם, שֶׁיָּבוֹא אֶל סוֹפוֹ הַמֻּבְטָח
זֶה קוֹלְךָ
מִתְנוֹעֵעַ בְּקֶצֶב
הַלֵּב
הַלּוֹחֵץ לְאָרְכּוֹ

ספי שפר

זהב משלו

אֲפִלּוּ חוֹל אֵינוֹ יָכוֹל כָּךְ
לְהִתְפַּזֵּר מָעוֹת זַעִיר מִדַּעַת.

אִישׁ מַפִּיל זָהָב מִשֶּׁלּוֹ
בְּחֶדֶר שֶׁלִּי,
נֶאֱסָף קְטַנִּים אֶל פִּנּוֹת
שֶׁאֵין מְנַקִּים
וְאֵין מַרְאִים עֲלֵיהֶן בְּשֵׁם.

מַשֶּׁהוּ מִזֶּה מַגִּיעַ בְּסוֹפוֹ אֶל הַשָּׁמַיִם.

כְּסִפּוּר עַל אִישׁ
הוֹלֵךְ וְשׁוֹתֵק
שֶׁלֹּא יֵרָאֶה פִּיו
מָלֵא צַעֲקַת־אַהֲבָה.

מִשָּׁם אַתָּה נִסְקָל בְּצִפֳּרִים
כְּנָפַיִם צוֹרְחוֹת בְּיָדֶיךָ
קוֹרְעוֹת מַנְגִּינָה
מֵעֵינֶיךָ. מַשֶּׁהוּ מִזֶּה.

חילוף

לֹא כָּאן.
יָרֹק יָרֹק מִכָּאן.
עוֹמֵד סְבִיבָה, הֶקֵּף שָׁהוּי,
יָדָיו בָּאוֹת
לַעֲנֹד כְּאֵב לְצוּאֲרֵי־צֵל.

בִּפְרָצוֹת כָּאֵלּוּ שֶׁל חֲלוֹם
אֲפִלּוּ גִּבּוֹרֵי־הַחַיִל
נוֹבְלִים, כְּמוֹ לֹא לְמוּדִים
לְזִכָּרוֹן כָּזֶה.

יוֹם עָשׂוּי לְשַׁכֵּךְ אֶת הַצֶּבַע,
אַךְ כְּבָר אֵינוֹ עוֹמֵד בַּזֶּה.
לְהַעֲבִיר אֶת יוֹם מִמִּשְׁמַרְתּוֹ,
לִמְצֹא אֱלֹהִים אֲחֵרִים.

יבוא בסגול

יָבוֹא בַּסָּגֹל הַזֶּה
יָבוֹא לְפָרֵשׁ אֶת הַבְּדִידָה.

יָם הָיָה שָׁם שֶׁעָלָה אֵלֵינוּ
בְּחַשְׂרוֹת דִּמְיוֹן, מִפַּחַד,
עֶרְגַּת־בָּשָׂר רוֹעֶדֶת בַּדְּלָתוֹת הַפְּתוּחוֹת.

בַּסָּגֹל, הוֹלְכֵי־אַדְמַת־בָּצֵק
לֶאֱסֹף קְרָעִים בָּרוּחַ, לָקוּם
אֶל נְשִׁימָה אַחֶרֶת
מִתּוֹךְ הָאֶבֶן.

וְאִם אֲחֵרִים,
קַלִּים וַעֲרוּמִים כְּמוֹ לִפְנוֹת־חֹשֶׁךְ:
אֵל מִימִינֵנוּ, גַּבְרִיאֵל מִשְּׂמֹאלֵנוּ.
וְאִם נֵדַע אֶת אוֹר־הַיְקָרוֹת בַּסַּכִּינִים,
אֵין תִּפְאֶרֶת בַּמּוּבָן הַזֶּה.

ללמוד ממנו

אורי ברנשטיין

מי שמנסה לכתוב שירים, מגלה מהר מאוד שיש מספר משוררים שהוא מתייחס אליהם, שהוא רב אִתם, שהוא אוהב אותם, שהוא שונא אותם, שמכעיסים אותו. ויש מספר קטן עוד יותר של משוררים, שהוא מוכן, רוצה ויכול ללמוד מהם. לגבי אמיר גלבע היה אחד המשוררים, שלא רק למדתי ממנו אלא שאני מוסיף ולומד ממנו. משורר שאתה לומד ממנו, מלמד אותך שני דברים: קודם כל — מלמד אותך את העניין היסודי של מה זה להיות משורר. זה לא דבר פשוט, ומלמד אותך שאל משורר אמיתי אתה חוזר. אתה בא אליו כאשר רע לך, אתה בא אליו כאשר טוב לך. אתה בא אליו כאשר אתה מחפש תהודה, אתה בא אליו כאשר אתה מחפש חבר, אתה בא אליו כאשר אתה מחפש להיות לבד. ובכל פעם אתה מגלה אותו מחדש, אתה מגלה אִתו מחדש, אתה חי אתו מחדש. ואתה לומד ממנו כל הזמן.

על כמה דברים שאני למדתי מאמיר גלבע, אני רוצה להודות לו ולציין מה הם הדברים.

הדבר הראשון הוא הפרדוכסלי שמכולם. אמיר גלבע לימד אותי שמשורר לא יכול ללמוד מאחרים. כי אמיר גלבע בשירתו הולך לבדו לחלוטין, בדרכים שהוא מתווה לעצמו, לכיוונים שרק הוא יודע אותם, אינו הולך בעקבות אף אחד, באופן מוזר, כמעט איש לא בא בעקבותיו, הוא משורר שמגלה עולמות בכל שיר ויוצר אותם מחדש. הוא משורר שמחדש בלי סוף, ולכן גם לכאורה חסר כיוון. הוא משורר שמפתיע אותך, שאתה רוצה לדעת מה הוא יעשה בעוד חודש, מה הוא יעשה בעוד חודשיים, וזה לא יהיה דומה למה שהוא עשה לפני שנה. הוא משורר שהולך כמו מישהו שאין שביל לפניו, והוא מבקיע דרך בתוך הסבך, בתוך המעבה, אבל גם אחריו נסגרים כבר הצמחים, נסגרים השיחים. הוא לא משאיר שביל. הוא מלמד אותך שמשורר עושה לעצמו את עולמו, מדי פעם מחדש. ושזאת מלאכה בלתי נגמרת, בלתי מושלמת, לעולם.

דבר שני שלמדתי ממנו הוא שכל שיר הוא מעשה בריאה מחדש. כי אצל אמיר גלבע שום דבר אינו נמשך. כל שיר — הרפתקאה מוחלטת. אינו דומה לשיר שקדם לו ואינו דומה לשיר שבא אחריו. ואצל אמיר גלבע, כל שיר שאתה קורא אצלו, ולו גם קראת בו כבר — מתגלה מחדש. הוא סיפור של הרפתקאה אישית של משורר, הרפתקאה מאוד נועזת. כל שיר מתחיל מנקודה בה נגמר השיר הקודם, כל שיר מתחיל ממעשה בראשית חדש לחלוטין, ותוך כדי הוא בורר לעצמו את דרכו ומסתיים במקום שלא יכולת לתאר לעצמך כאשר התחלת לקרוא בו, גם לו היית מכיר את השורה הראשונה.

והדבר השלישי היא הלשון. כי הלשון, השפה, שאמיר גלבע עושה בעזרתה את מעשה השיר שלו, היא לשונו המיוחדת שאין לה אח ורֵע, שהיא נוצרת והולכת במהלך השיר, שהיא איננה נתונה מלכתחילה שהיא אינה קיימת לפעמים. יש לך רושם שתוך כדי כתיבת השיר, באות המלים מחדש, נבדקות המלים הישנות, בודקים אותן, פוסלים אותן ממיינים אותן, זורקים אותן, אבל מפעם לפעם מוצאים או מגלים מלים חדשות או ממציאים מלים חדשות. את המלים הנכונות לשיר הזה, והשפה שאמיר גלבע שולט בה שלטון ללא מיצרים, נענית לו מחדש, אבל בצורה שונה, בכל שיר ושיר. אין שפה של אמיר גלבע. יש שפה של השיר האחד, שלא היתה כמותה לפניו, ולא תהיה כמותה אחריו. יותר מכל משורר אחר, הוא מוכיח שוב ושוב, את גדלותה של הלשון העברית, שהוא עושה בה כבתוך שלו, ואת גדלותו של משורר שעושה בלשון כבתוך שלו.

ומכאן לדבר הנוסף שלמדתי ממנו. למדתי ממנו את האמונה במלים. יש מספר מועט של משוררים גדולים, בשירה העברית, שהאמינו במלים. אני חושב שהם בודדים. אני יכול לזכור אולי שלוש דוגמאות של משוררים גדולים: ביאליק, אורי צבי גרינברג ואולי אלתרמן ב"שמחת עניים". השאר חיים בחשש, בספק, בפחד, אולי אפילו בידיעה שהמלים אינן עושות שום דבר. שלמלים אין כוח לעשות את מה שהם מתיימרים לעשות במלים. שהמלים בעצם הם אמצעי דל מאוד לומר בו את העולם. אמיר גלבע מאמין בתוקף ובמרץ, מהשיר הראשון ועד האחרון, שהמלים יכולות לשנות את המציאות, שהמלים יכולות להפוך את פני הדברים, שהשירה יש לה תפקיד של כישוף ושל עשייה, ואם אתה אומר את הנוסחה הנכונה, הדברים יבואו על תיקונם. השבור יתאחה, והשלם יתגדל, והיכולת הזאת והאמונה הזאת, המופלאה, היא דבר שאותו צריך ללמוד ולחזור וללמוד, כל מי שמתחיל להסס ולפקפק ילך אצל אמיר גלבע, ללמוד איך מאמינים ביכולתה של המלה.

ומכאן לדבר נוסף: לתום. יש מעט מאוד משוררים תמימים שלהם יכולת של מודעות למתרחש ותמימות שמלווה מודעות זאת, לא טמטום, לא בורות. ידיעה מוחלטת של הרע והאכזרי והנקלה והנבזה. ועם זאת תום של אמונה מוחלטת בעולם, במתרחש בעולם, בחפצים שבעולם, באנשים שבעולם, התום הזה הוא תכונה מיוחדת לאמיר גלבע, התום הזה מלווה אותו, מאפשר לו לומר את הדברים הנוראים ביותר, התום הזה מאפשר לו לרדת לתהומות שקשה לעלות מהם. התום הזה מאפשר לו לעמוד פנים אל פנים מול מציאות שמעט מאוד משוררים מסוגלים לעמוד מולה, ואת התום הזה אפשר אולי ללמוד ממנו.

ודבר נוסף: אנשים. אנחנו רגילים בשירה הלירית, המודרנית של דור המדינה, במרכאות כפולות או לא כפולות, לקול של אדם מדבר. קול של משורר מדבר. די מונוטוני. די מתלונן, די מיַבֵּב. עסוק בעצמו, באורח מופלא אצל אמיר גלבע ישנו אדם מעבר לקול. מדבר אליך אדם. לא קול אבסטרקטי של פרסונה שירית. לא איזה מעשה מלאכותי, של אמירה וולקאלית, שאתה מאזין לה כמו לאיזה ציוץ קטן. מדבר בן־אדם, לפעמים אתה שונא אותו על מה שהוא מדבר. לפעמים הוא מרגיז אותך. לפעמים אתה רוצה שהוא ידבר אחרת. אבל הוא קיים, בכל תהפוכות השירים, הוא מדבר אליך מעבר לקול שלו, פנים מדברות אליך. יש מעט מאוד משוררים שפנים מופיעים בשירים שלהם, מעבר לקול. ומכאן אולי הדבר האחרון. שלימד אותי אמיר גלבע, שהשיר עם התום והאמונה, התעוזה, והאיש שמאחוריו, והיכולת הלשונית, השיר הוא מעשה מלאכותי.

אנחנו עושים שירים. אמיר גלבע לא שוכח לרגע שבעצם המלאכה שהוא עושה, עם כל ההתמסרות והדבקות שהוא מתמסר ודבק בה, היא מעשה מלאכותי של אמנות, והוא יודע גם לנוע על הגבול הדק שבין האמונה ובין הקשר, בין היכולת לומר את עצמך לבין היכולת לדקלם את עצמך. זה מה שהופך את השירים מווידוי סתם, מאמירה סתם, מזעקה סתם למעשה אמנות שלם. וכל זה מצטרף לדבר אחד שעליו אני רוצה להגיד לו תודה, זאת הזדמנות אחרי הרבה שנים. על כך שאמיר גלבע בשבילי הוא איש ששר, גם איש וגם שירה. ושהוא החזיר לי ומחזיר לי את האמונה בכך שיכולים להיות גם אנשים, ויכולה להיות גם שירה, ויכולה להיות תרכובת של שניהם, וכל זמן שזה קיים בעולם, אני חושב שיש לנו עוד תקווה למרות כל הכאב שאמיר גלבע ער לו כל כך. ■

על יסוד דברים שנאמרו במסיבה ספרותית מטעם גלי־צה"ל בצוותא תל־אביב.

אמיר גלבע — חתן פרס ישראל תשמ"ב

על שיר אחד משירי אמיר גלבע

עוזר רבין

אמיר גלבע: יְחִידָתִי סוֹבֶבֶת תּוֹעָה

יְחִידָתִי סוֹבֶבֶת תּוֹעָה
בְּרְחוֹבוֹת עִיר חֶשְׁבּוֹן
חַיִּים טוֹעָה.
מִי אָמַר הִתְנַצְּלִי
עָדֶיךָ וּמִשִּׁי עוֹטֵף
כִּי בָּאת אֶל סוֹפֵךְ
וְאֶל עָפָר תָּשׁוּבִי
כִּי מֵעָפָר לָקַח
עֵירֶמְךָ וְעֵירֵמָה גַּם
אַתְּ גַּם אִמֶּךָ. וִיחִידָתִי
הֲלֹא מִן הַלֹּא שָׁזְרָה
חַבְלֵי מַזְרֶיהָ
וּבְרַקְעֵי שַׁפְרִיר וּשְׁאוֹל
רָקְעוּ מַתְּכֵי עֲצָמֶיהָ.
בְּשָׂרָהּ בְּשָׂרָה שְׁלָהּ
וְעַצְמָהּ מֵעַצְמֶיהָ.

בֹּא הֲסִכַּת פֹּה
בְּרִיאָה חֲדָשָׁה
חָדָה שֶׁאוּלֶיהָ.
הֲלֵצוּהָ יָקוּם מִי קְצִים עָלֶיהָ.

חובתי להדגיש, לתועלת הרבים, שהשיר המובא בכאן מצוי לקוראים אך ורק כשיר משולב בספריית זוטא, המוציאה מיבחרים משירתם של משוררים. כמוהו משולבים בספר הנקרא "קטף" עוד י"א שירים וכך בגללם אין כל קורא בשירי גלבע — שספריו הידועים כוללים שירים הרבה, שרק מקצת מקצתם נכנסו ל"קטף", יכול להסתפק ב"קטף" בלבד, ולעומת זה בגלל אותם י"ב שירים שכמעט כל אחד מהם הוא מן המעלה שבשיר אשר לפנינו, אין שום קורא שירה אמיתי יכול לוותר על הספר "קטף" — למרבה הפליאה אין עובדה זאת מובאת לידיעת הציבור בשום דרך שהיא ויש לעשות לתיקון עוול זה.

הדברים שכתבתי אינם בגדר אינטרפרטאציה לשיר זה. חלקם הוא נסיון **לביטוי ישיר** של נגיעות שהשיר גרמם, נגיעות שבכל נפשי ומאודי וחלקם הוא סיפור בלבד על אודות התנסויות־מגע זה לגבי אותן שורות שבגלל קוצר המצע וסיבות אישיות שלי נסתפקתי רק ברמיזה לגביהן, כי עוצמת ממשותן של השורות שלא היבעתי במישרין את יחסי עמהן — תודעת ביטוי נוסף, שבוודאי יבוא בצורה מאלף צורות הבריאה ששיר זה מחולל אותן במי שקורא באמת. תכונה זאת של היותם בוראים חיי נפש ומעשיהם בקוראיהם היא תכונה המצויה כמעט בכל שיר משירי אמיר גלבע וגדולה מזו: בכל שיר בדרך אחרת. שיריו מחיים את החיים והמוות ומה שמעֵבר להם ואין גם שיר אחד שתהא בו משום חזרה ועמידה על מקום אחד. הדינאמיקה היא של הליכה (גם שיר שאינו מתעלם מאפשרות העמידה מסתיים ב: "ואפשר **אלך** עוד,/ שֶׁאלפים זה אל זה **בי** יושיטו **לי** יד,/ אמֶן." (ההדגשות שלי ע.ר.) — שירי גלבע בכללם אינם מתעלמים משום דבר חי ולוחמים את מלחמת הטוב ברע מלחמה, אם צריך, אַקטיבית.

הכרח הוא לי לסיים הקדמה זאת בכך שמאז הופעתו בדפוס אני חוזר וקורא ומדבר בשיר זה ועם זה — עובדה היא שהקריאה של עכשו שבות וחיות בה כל הקריאות

הרבות לאין־ספור ויש בה עוצמה מוכפלת שבעתיים של פליאת קריאה ראשונה וגדולה מזו בריאה חדשה של כל התהליך כולו שהשיר ברא בי פעם אחר פעם, לא חוזרת כי אם **חדשה**. אם יטענו כנגדי שקריאתי **סובייקטיבית** הריהי כך במתן מבע גם למה שמתחולל בי, אבל תנאי בל־יעבור להתחוללות זאת היא פיתוח הקשבה מלאה ועמוקה יותר ויותר (שהשיר גורם לי ומחנך לה מעצם טבעו) לאמירותיו של השיר. סובייקטיבית זאת היא אפשרית רק מתוך מה שקוראים **אובייקטיביות** מחמירה המגבירה את העניין בנאמר על ידי הזולת, שהוא השיר בבחינת **ישות חיה** ואפשרית מתוך יחס של כבוד אוהד לדובר אלי, ומתוך השתחררות מהרגלי הקשבה מופרעת בביקורתיות תוך כדי הקשבה, המעוותת את שמיעת הנאמר לך. ובניגוד לשיגרת המוסכמות, הרי פיתוח יכולת ההקשבה (והיא צריכה שקידה של פיתוח!) אל מישהו אחר — שיר, אדם, וכל מה שחושינו ותחושותינו נפתחים ברצון לקלוט אותו, דווקא היא שמחנכת אותנו להקשיב לעצמנו, נבוא איפוא מתוך שיר זה לכך שנוכל להבחין מה בין "אני" לבין "נפשי" לבין "יחידתי", הקשבה כזאת מפתחת את בנפשי — שם־כולל למשותף לי עם אנשים אחרים, אך בכל נפש טבוע מעין צופן של ייחוד ותהליך חיים אקטיביים הוא המעצב את נפשי ליחידתי — מלה נכונה להבעת ייחודה של נפשי שהכרתו מעצבת איש לאישיות. הדרך לכך נתונה לכל אדם והכרת הנפש את יחידותה נעשית אך ורק מתוך מגע ממשי עם זולתך והיא חידה, כשם שיחידתי היא לא לפתור את כי אם לחיות את "חידתי" שחלק ממנה מתבטא בפועל (ולא במלים בלבד) שעצמיותו של אדם נקנית לו אך ורק מתוך חייו **יַחַד** עם האנשים והעולם. ואפתח בשורה שעוררה בי ועדיין מעוררת תחושת מוזיקאליות עליונה המזווגת את ה"מה" עם ה"איך" לאיכות חדשה:

"בוא הַסִּכֵּת פֶּה

בשעת קריאתה בקול (בהצללה פנימית) אני מפסיק (ואינני מסוגל אחרת גם אם אחליט על כך מראש במודע) הפסקה ממושכת בין כל אחת משתי המלים. מה שמבליט את ייחודה ומשך הזמן של התחוללות כה הרבה במלים כה קצרות. עליך להתייחד ממושכות, עם "בוא" לפני שנזכה להגיע ל"הַסִּכֵּת" ומצוות ההקשבה והשמיעה שבמלה הסכת קיומה כשלעצמו תובע שהות ממושכת (מובלעת במלה זו המלה הַשְׁקֵט בהוראת השקט את תוכך, רוחך וכו׳ כתנאי ל"הסכת".)

המלה: "פֶּה" מחייבת מירווח מסויים מכוח הופעתה בסוף השורה ומירווח זה מכין לך את ההפתעה הגדולה שבהמשך, שמתרחשת גם ע"י הדינאמיקה העזה שבשינוי הצלילי הקטן בין "בוֹא" לבין "פֶּה", שאתעכב עליו אחר־כך. כאן אציין שהדמיון בוֹא — פֶּה מרמז על מרחק חיצוני גדול שנאלצת לעבור כדי לגלות קירבה פנימית. המלה "פֶּה" נראית לכאורה כסוגרת (מכוח החריזה) את השורה הזאת, אבל באמת קושרת אותה אל מה שבא אחריה. בעוד שהמלה "בוֹא" קשורה קשר של **ניגוד** עם "כי באת אל סופך".

כיוון שהמלה "מי" מקובלת בקריאה ראשונה כמלת־שאֵלה, יש להדגיש, שאין היא כך לא בשיר זה ולא בכמה שירי־מופת אחרים של גלבע. ואסתפק ברמז שבשיר זה "מי" היא השם היחיד היאה **לכוח** השולל את ערכה, ממשותה, יופיה, של נפש האדם. וגדלותו ועיקרו של השיר היא בהקשבתו, לדברי "מי" ורק נכונותו להיות שאול, כלומר להישאל לממשות חיי נפשו וטעמם מזֵכה אותנו בתשובה השקטה המתחילה במלה "ויחידתי" הכלולה בתוך השורה של השלילה, נובעת ממנה בהיפוכה, המשכנע בשלוותו. חזרו וקראו אך ורק את קטע־השיר הפותח: "מי אמר התנצלי" ומסתיים "את גם אמך. ויחידתי". נבחין בשני דברים עיקריים:

(1) אריכותם, תוכנם ותקיפותם הגוזרת "לא" על ערכה וחייה של הקרויה בפי המדבר העיקרי בשיר: "יחידתי" כלומר מגנה את גסות חומרה ועירומה (לשון גנאי על־פי ספר בראשית). ייחוד אישיותה של נפשו ומקוריותה (כלומר מתעלמת מחידת אי היותה מעפר ואי שובה אל עפר, חידת ראשוניותה שאינה מאפשרת כלל לייחס לה היוולדות מאם.

(2) שדברים שליליים אלה הם בעלי **ערך** בכך שהשומע אותם והוא המדבר העיקרי בשיר (ובשלב זה: גם מי שקוראו בקול) מגיב עליהם בתשובה של ממש הנובעת מדברי שלילה אלה ובאה כנגדם באותה שורה עצמה. כממשיכה המשך שבניגוד את המלה "אמך" שהיא סוף דבריו שלי המכונה "מי" הגוזר גזירת "לא" (בלי להשמיע עדיין מלה זאת במפרש) בלשון **זמן־הווה**. ולעומת זאת: התשובה המחזירה אותנו, בלשון זמן־עבר רחוק, זמן בראשית **יצירת הנפש את עצמה!** וזה משום שהתשובה "מזכירה" את העבר בהיותה נובעת ממנו:

— — — ויחידָתי
הֲלֹא מִן הַלֹּא שֻׁזְרָה
חַבְלֵי מַזְרֶיהָ
וּבְרִקְעֵי שַׁפְרִיר וּשְׁאוֹל
רֻקְעוּ מִתְּכֵי עֶצְמֶיהָ.
בְּשָׂרָהּ בְּשָׂרָהּ שָׁלָה
וְעַצְמָהּ מֵעֶצְמֶיהָ.

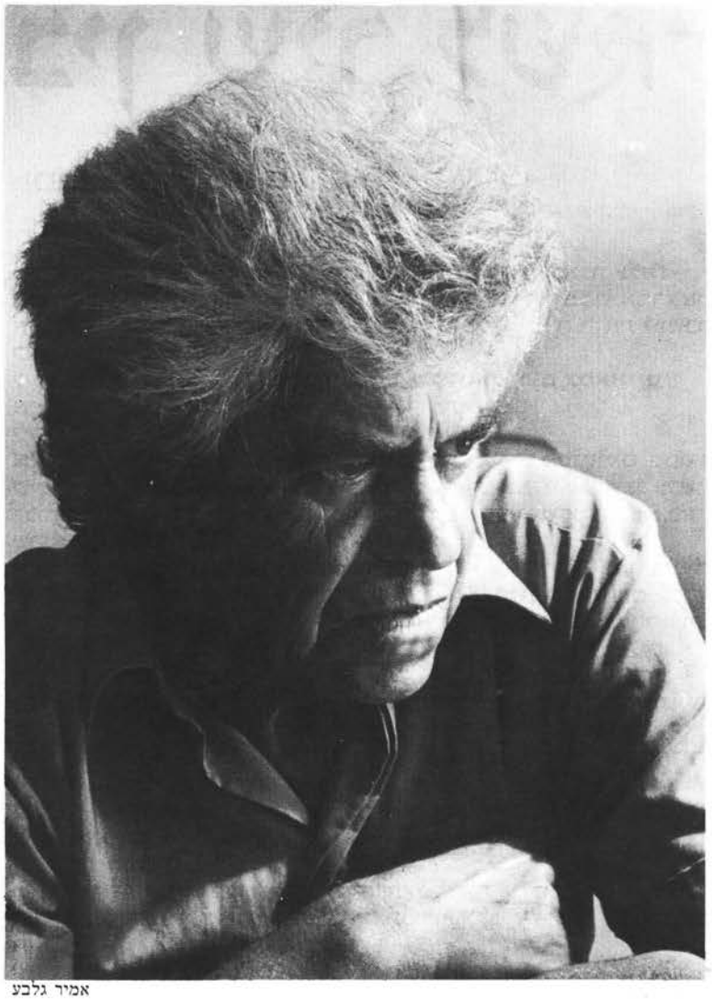
השואל: מי אמר התנצלי אינו שואל כאמור אלא קובע עובדה — בלשון זמן־עבר — ש"מי אמר התנצלי" — זהו סיפור ולא שאלה, אבל עצם הסיפור במהותו מציג את סימן השלילה והצגה זאת היא קביעה שלגביה על האדם — אחרי הקשבה אמיתית לה — כלומר היותו מוכן להיות שאול — לא להשיב בתשובה אלא להקשיב להיותה של התשובה נובעת מתוכו.

הדבר מומחש במלה "הֲלֹא" שהיא הצבת ה"א השאלה לפני מלת השלילה "לא" חיבורן יוצר חיוב שבחיוב, החלטי, שאין עליו עוררין ולכן אפשרי לו להיאמר בשקט כדבר המעיד על דינאמיקה פועלת.

ועכשיו נשוב ונקשיב:

בוֹא הַסִּכֵּת פֶּה
בְּרִיאָה חֲדָשָׁה
חִדָּה שְׁאוֹלֶיהָ.

במיצלול: חדשה — חדה שאוליה. ומשמעות הדברים, כפי שרמזתי בדברי לעיל, שבריאה בוראת את השאולים (מבוקשים ונשאלים) ונכונותם להישאל בוראת את הבריאה. צירוף המשמעות והמיצלול אין כמוהם לאשר את בסיסו העל־ראציונאלי של מהות מעשה הבריאה: היא "חדה שאוליה". שיא התפתחותה של עצמיות נפש



אמיר גלבע

האדם והעשותה למהות המייחדת אותה בייחוד שהאדם קורא לו "יחידתי" — שכוללת את "חידתי", והקשר הצלילי שזרה — מזריה — רקעי — רוקעו והניגוד שפריר — שאול, והקשרים: בשרה בשרה שלה ועצמה מעצמיה.

וכאן עלי לציין שתהא זו שגיאה, החטאת עיקר החיים לראות בשיר זה סיפור בריאתה של יצירת אמנות. ההוכחות לכך רבות: יחידתי אינה שירתי יחידתי היא בריאה חדשה: היא של נפש וגוף נפש שבראה את עצמה כהוויית יחידות הנכונות להישאל והנקראים כך הם "שאוליה" (גם מבוקשיה) של הבריאה.

מכוח תכונתם — שהיא תכונת־יסוד של אישיות ייחודית להישאל שאלות על ידי הכוחות שבחיים — שאין לכנותם אלא בשם מי, והשלילי שבהם קשור בעובדת המָוֶת (ואדם חי־באמת מכח עמידתו בפני ה"מי" שיקום לצוה קצים (לא סוף) עליה. והשורות האחרונות הן הגשמתו של עיקר השיר שלפנינו על ידי אופי השאֵלה המציין אותם, ובגלל שהאדם מציג את השאלה השוללת כמקור חיים, ומסתיים לכאורה במימוש תורתו, כלומר בהצגת השאלה. לכאורה, אך באמת — כל עוד אדם חי כך תמיד "יקום מי לצוה על יחידותו לא "סוף" אלא קצים ומתוכם תנבענה בריאות חדשות.

הקורא השומע ועושה בכך דברים אלה לתפלתי, במאה ה־20 היא אני שחי בכך את התהליך הטבוע בי ומחכה לפעולתי שהשיר מעורר אותו בי: יצירת יחידתי את גופה מעצמה ועצמה מעצמיה שרֻקעו מרקעי שפריר ושאול. והשאלה החוזרת ונשאלת בסופו של השיר שאין לו סוף: הלצווה יקום מי קיצים עליה. משאלה זו אינה רטורית. היא הגשמתו של עיקר העיקרים שבשיר. אין כוח לחיות חיים בחיים ללא שאלה זו. לחיות עמה הוא התודע יחידתי אל עצמה אחר יאוש של "סובבת, תועה, חשבון, טועה" קורא חוזר השיר להיזכר ובכך להפוך להווה את בריאתו מקדם, בריאה מחומר ה"לא" היקומי (המות החוזר ומשמיע עצמו מדי פעם ואדם) עבר ובכך חוזר ובורא עצמו והכח הזה שהוא שלי גובר על הכוחות האיתנים הנקראים כדי להישאל מי. ואכן השיר מסתיים בהגשמת מה שהוא אומר, בהצבת שאלה ובהקשבה אליה, הקשבה שמקבלת תשובת־מה במלה "קצים" שלשון הרבים שלה מעידה על התחלות של בריאות חדשות מתוך קומו של מי שגם הוא מכוחותי.

בקריאתי את השיר בפני עצמי ובפני אחרים ברור לי שהמלה "פֶּה" אינה מכוונת אל השיר עצמו — כי אם אל קורא השיר. הקורא בורא לעצמו מכוחם המיוחד של שירי גלבע, שכולם אינם מעוניינים באֶגו שלהם והם מכוונים אל האדם. ומכוח חיים יחד עם השיר מתחוללת "בריאה חדשה פה", בקורא השיר — ועניין זה שאני רומז עליו, הוא מסוד גדולתה הכלל־אנושית של יצירת גלבע. בשיר אחר שיר האדם — כל אדם — עובר תהליך של בריאת עצמו כבורא בעצמו הוויות חיים למיניהן, שונות לפי המקום והזמן. וה"מי" השולל מביא מביא להתעוררות כוחות חידת הבריאה שתהליכה חד חידות יחידתי חדשות בקוראי השירים. ■

בגליון הקרוב יוקדש מדור לשירת יהודה עמיחי.

בין שיר לשיר

אמיר גלבע

לילי רתוק: **אמיר, איך מרגיש אדם ששומע סיכומים כאלה עליו?**
אמיר גלבע: רע ומר. רק עכשיו יהיה עלי להתחיל להצדיק כל שנאמר כאן. אילו ידעת כמה משוררים טובים ישנם בארץ. כל החבורה הזאת שישבה כאן, על הבמה, ועוד גם בקהל, אולי.
לילי: **אמיר, למה הפסקת לפרסם? היו שלושה שירים במאזניים?**
אמיר גלבע: למה הפסקתי לפרסם? לספר את האמת?
לילי: **כן.**
אמיר גלבע: הנה, לא נתת לי לקרוא כאן שלושה שירים מסויימים, מחשש שיפילו מורא על הציבור, וישרו דיכאון. ובכן, רק כאלה אני יכול עכשיו לכתוב אולי. כלומר, לומר את דברי בדרך השיר, כיון שהמצב הוא כזה, שהוא שחור מאוד.
(לאחר שא.ב. קרא את השיר "הולדת") קצת לא נוח היה לי כאן, בימים אלה לקרוא שירים כאילו אנחנו עדיין בארץ של חלומות זהובים. ולגבי השירים האלה: באיזה שהוא מקום אני בהחלט מושפע מהחסידות, שעיקרה שמחה בלב, למען עבודת הבורא. זוהי, כנראה, עבודת השם שלי, הזדהות והתמזגות, במקרה שלי בדרך השיר, עם הטבע, עם היקום.
השיר הזה יש בו השפעות. כאן, אלה הסיפורים ששמעתי בילדותי על הבעש"ט שהיה משוטט בהרים כדי להידבק באלהים. ועל היהודים הפשוטים שלמעשה כל שהיה להם זה רק האלוהים. ובו מצאו את החדוה. מכאן, שגם אני אדם יהודי.
דתי אחד אמר לי פעם: אתה בשיריך אומר 'אלוהים'. למעשה אסור לך לומר 'אלוהים'.
ש': **למה התכוון?**
ת': כי עבודת האלוהים אצל היהודי הדתי פירושה קודם כל קיום המצוות המעשיות, להתפלל מן הסידור, להניח תפילין, ללבוש ציצית, כל הדברים האלה.
ש': **ומהי יהדות בשבילך?**
ת': יהדות בשבילי זה גם לאום וקשר עם הארץ. אני חושב שאולי אחד החלומות הראשונים שלי היה שאני בארץ. לא שאני עולה לארץ. חלמתי מתוך הארץ. זה הדבר היפה שבחלום. ששם ניתנים ואפשריים כל הדברים שבעולם. כנראה שתמיד רציתי בזה. גם שם הייתי בארץ. בחלום.
ש': **על הקשר שלך עם הארץ סיפרו לי שבזמן מלחמת יום־כיפור, אתה לא היית כאן, ועד שחזרת לארץ סירבת לאכול. לא יכולת לאכול מרוב דאגה.**
ת': נכון, חליתי. אבל איני יודע אם זה משום־כך. אולי זה לא משום כך, וסתם אני תולה בעצמי איזה מצוות. איני יודע.
ש': **ידעתי שלא תקבל את זה כפשוטו. אולי נשמע עכשיו את "פני יהושע". אני, אחרי הדברים שעמליה אמרה על השיר הזה, סקרנית.**
(אמיר קורא את "פני יהושע").
(לקריאת השיר "איילה אשלח אותך" הקדים א.ג. ואמר) להיות סופר — דבר שלצערי לא הצלחתי עד היום — פירושו שאתה קובע מראש את הנושא, שאתה מאוד רוצה לכתוב עליו, ואתה יושב וכל שאתה יודע, וכל שיש בך, כל זה יחד נותן לך את הכוח להעלות את הדברים. אני, לצערי, איני יודע לכתוב על נושא. אני משום מה, בימים אלה, מחפש אצלי — וזה בזכותה של לילי שאמרה לי להכין שירים לקריאה — שירי תגובה לזמן הזה. והנה ראיתי, שגם פה, בשיר הקטן, הלירי לעילא הזה, שנכתב לפני 11־12 שנים, יש, למעשה, תגובה למה שנעשה בימים אלה בארץ. כלומר, הנה פתאום, בזמן הזה, נתגלה לי השיר ופניו אחרות.
(לאחר שא.ג. קרא את "יחידתי סובבת תועה") אני דווקא לא חשבתי על כך בזמן כתיבת השיר, אבל לאחרונה פתאום תפשתי, שלמעשה שיר זה בו מצוי המפתח לדרך השיר שלי, ואני מוכרח לומר, שכל מי שמשיג את השיר הזה כדרך שנתבהר לי עכשיו, בצדק יַחֵס לי יהירות. אבל הקריאה כמובן נתונה לכל אחד וגם הפירוש שלו. והשיר הוא שיר כאשר כל אחד מוצא בו את השיר שלו.
ש': **אמיר, אני חושבת שפה ושם יאשימו אותך בכך שאתה רואה את עצמך כענק, שהדמות של המשורר שבאה לידי ביטוי בשירים, היא מין דמות של הרקולס, אבל נראה לי — שאם־כי יש איזו יומרה בדמות של המשורר בשירים, זאת לא יומרה של אמיר גלבע, האיש הפרטי, אלא של השליחות של המשורר שלקח על עצמו לבנות עולם, כמו שעוזר (רבין) אמר בתחילת הערב.**
ת': זה כבר עניין לסיפור ארוך, אבל אני רואה שהשעה מאוחרת. על כן, אך מלים מעטות. אמרו גם, הרבה חלומות. האמת היא שאני איני זוכר כ"כ חלומות. יש אנשים שמתימרים, החל בפרויד, גם לפניו. אני לא תמיד מאמין שמה שמספרים הוא דווקא החלום שחלמו. ואולי, יתכן. זה מוזר, אולי כן. אני נזכר עכשיו, שכאשר הייתי ילד, עברתי בוקר אחד ברחוב שלנו לפני בית אחד, שעל סיפו משום־מה, ישב איש זקן־זקן, היו לו כבר נינים ואולי בני נינים. כל המשפחה ישבה סביבו. ואחד מן הנינים שלו, ילד שהיכרתי, אמר לי: הוא עכשיו מספר את החלום שחלם לפני חמש שנים, ואולי אמר, עשר שנים. ולשם כך נתכנסה כל המשפחה. מסתבר שלפי אמונה מסוימת, אסור לפני עבור חמש שנים לספר את החלום שחלמת. מכאן, שאפשר לזכור חלומות.
ובאמת, יש חלומות שחלמת פעם והם חוזרים אליך. אבל אני חושב שהרבה מן החלומות בשירים שלי, הם למעשה זכרונות, אם רחוקים ואם קרובים שעלו מחדש, ושחוויתי אותם מחדש, ואז כבר לא ראיתים כזכרונות אלא כבר נדמו והפכו חלום. אולי משום שבחלום אפשר באמת לעשות הכל. אפשר לחבר זמנים ואירועים שונים יחד, את כל המושגים, את כל הרגשות. ואולי משום שבחלום שאתה בורא אתה השליט ולא הנשלט כדרך שזה בחלום שמקורו בבלתי מודע.
ועכשיו, גדול. מה פירוש גדול? ענק מאוד. ובכן, ילד משחק בשוטר וברופא ובכדורגל אז הוא גם משחק באלוהים. אללה אכבר. טוב, התשובה כאן היא באמת על דרך הקלות. אבל השעה מאוחרת מאד. אולי בפעם אחרת, אם פעם נזדמן עוד. אבל לא עכשיו. אני רק אקרא את השיר האחרון.
ש': **השיר האחרון הוא באמת על חלום: ידעתי בחלום.**
ת': שיר זה נכתב ליום שחרור ירושלים. זה אחד השירים המעטים שלי, שכתבתים מתוך הזמנה. הזמנה עצמית. לאחר שיהושע טן־פי פנה אלי. הוא ועוד מישהו, חודשים מעטים לאחר שחרור ירושלים, קיבלו על עצמם לערוך קובץ והוא פנה גם אלי להשתתף בו. ואני מאד רציתי להשתתף בו. אך זה לא הלך. כך נמשך הדבר כמה חודשים. יום אחד עליתי לירושלים והוא אומר: חבל מאד, היום כבר עימדו את הקובץ. אבל אם אתה עוד מחר תתן לי את השיר, אני יכול להזיז שם עמודים. אותו לילה ישבתי בעלייה של בית־מלון קטן, ישבתי כל הלילה רדום והוזה, נרדם ומתעורר, ועם זריחת השמש זה בא. כל שחשתי כל חיי וכל שחשתי כל אותן שנים שלא ניתנה לנו דריסת רגל בירושלים. לא רק אני הייתי שם. גם ביתי וגם כל אותם דורות שלא זכו והעם שנכחד והיה לאפר.
(קורא את השיר). ■

פגישות עם אצ"ג*

יוחנן ארנון

כ"ט באייר תשל"ג (31.5.1973)

ב שעה 11.45 הגיע אצ"ג, לבוש חולצה ועניבה, בלי מעיל. הוא הביא אתו דף מעתון "7 ימים" ("ידיעות אחרונות") מיום 30.3.1973 ובו מאמר מאת מ. קליר "הסוואר־הפילוסוף" [על אריק הופר]. הוא מצטט את הופר האומר שהכפרה היחידה לעמי אירופה על פשעיהם נגד ששת המליונים יכולה אולי להיות, ששה מליוני גויים יתגיירו. אצ"ג אמר שזה בדיוק הרעיון שלו כפי שהוא ביטא אותו ב"רחובות הנהר". ג.ק. שנכח, פתח את "רחובות הנהר" בעמוד רמ"ב והראה לי את השיר "אין עוד משלים" מתוך המחזור "לאלהים באירפה", שם כתוב:

"ואם יש עוד תשובת־טהרה לנוצרי עולם זה —
היא: ודוי: הם חטאו. הם רוצים את החסד הכאב:
להיות יהודים ובגורל יהודי: תמיד סנה...
מני מלך על כס ועד האכר בשדה:
להעלות על תרנם דגלו וסמלו של דוד..."

אמרתי שהרי יש שיר שלם על נושא זה והוא "מלחמתנו הקדושה" ("רחובות הנהר" עמ' ע'). שם כתוב:

"יעלה ויראה זה העם הצדיק ויקראני בשמי: ישראל!
דם־הטרפה־שבי־מגזעי נגר עם המילה... והוא אפל;
אמר לנפשי: הנה יצאתי מעם חיתו יער בלילך...
כלמה ועצב עטפוני. התרשני ישראל לילך באשר תלך?'

אצ"ג אמר שלא נזכר בשיר הזה והסכים עמי.[1] אותו מעניין איך עוברים רעיונות בעולם מאדם לאדם או כיצד בני אדם שונים הוגים אותם הרעיונות. הדבר הזה מעסיק אותו כבר זמן רב. הוא גם קרא באיזה מאמר על הפילוסוף אמיל דוד דורקהיים [1858־1917] המדבר על "Religion der Sehnsucht", כאשר נשאל מה עוד נשאר חוץ מן האכזבות מן הקומוניזם וכו'. אצ"ג אומר שזה בדיוק מה שהוא כינה בשם "דת־הכיסופים". הראתי לו את הכרך "סנונית" שמצאתי בספרית שער ציון (שנה א', גל' א־ו) ואמרתי לו שטרם מצאתי את סיפורו "הנסיעה", שהתפרסם באותה שנה בגליון ז'. אצ"ג דיפדף בכרך ואמר שארשום לי ש"מ. בן־גנור" הוא מאיר הרטינר, ש"הרצלוביץ" הוא אשר ברש וש"אמי"ן" הוא וויטקובר. אמי"ן הן ראשי־תיבות ל"אני יהודי מאמין נוצרי". ג.ק. הזכיר את יוסף טננבוים וספרו "גאליציענ מיין אלטע היים". "מתי זה יצא?" שאל אצ"ג כאשר הבאתי לו את הספר. אך כשראה שהוא יצא רק בשנת 1952, אמר "דאס טויגט שוין נישט!" [זה כבר אינו שווה. כלומר רחוק די מתקופת האירועים, י.א.]. הוא נזכר איך זרקו אז בדמבליץ יהודים מן הרכבת מעל הגשר אל תוך הנהר ויסלה. הם האיטו את מהירות הרכבת וזרקו את היהודים דרך החלונות. ואצ"ג היה באותה הרכבת ואינו יודע איך ניצל.
הוא סיפר שאחרי הפוגרום בלבוב [1918] כתב דבר מה כדי לפרסם על הפוגרום; בעת שברחו הסתירה אמו את כתב־היד ביחד עם תמונות מן הפוגרום שצילמו הפולנים

שנה למותו של אורי צבי גרינברג

תחת שמלתה "בבית חזה". הצרור נמסר אחר כך לד"ר שלמה מארגאשעס ולא נראה יותר. כאשר ביקר מ. בארץ, שאלו אצ"ג מה עם כתב־היד; וזה הביט בפניו ולא ענה לו.[2]

אצ"ג חזר על תיאור חלק ממה שעבר עליו ועל משפחתו בעת הפוגרום בלבוב (ראה: כ"א באדר תשל"א (18.3.1971) וכן כ"ב כחשון תשל"ג (30.10.1972), ושוב התאימו כל הפרטים כפי שאני זוכר אותם. הוא חזר ותיאר כיצד פתח הסטודנט בקריעה את בגדי אביו ואיך הוא, אצ"ג, ראה בפעם הראשונה את "ערום" אביו. הוא שמע איך החיילים צעקו "ז'ידובסקה קורווה" [זונה יהודית] ושוב סיפר על הבחור האומלל שהתנגד להם והם "עשו אותו ככוורת־אדיר!" ועל היהודי המתבולל, חבר בפפ"ס, עם אמו המשותקת. ואיך הסטודנט מצא אצלו את השעון עם עפרון הזהב ורץ מרוב עושר, שכח את רובהו וחזר ולקח אותו. ואיך אמו של אצ"ג לחשה לו: "וועסט אונז אלע הרגענען" [עוד תהרוג את כולנו], וכיצד הוא כעס ולא נכנס לבית זמן רב. הוא נזכר איך פירסם סדרת מאמרים בשם "נאכ'ן חורבן" ב"טאגבלאט" הלבובי, שנדפס אז על נייר צבעוני (בגלל מחסור בנייר לבן) ובאותיות לטיניות כיוון שהפולנים אסרו את האות העברית. [מאמרים אלה טרם נמצאו, י.א.]

אגב, בני משפחת גרינברג ישבו בביתו של היהודי המתבולל שלושה ימים, כי אז פרסם כרוז שאסר על שוד וביזה ואפשר היה כבר לצאת לרחוב. צריך לכתוב לווינה על מנת לדרוש בעתונים האלה. ג.ק. כתב בענין העתון בשפה הגרמנית, שיצא במלחמת העולם הראשונה בסרייבו, ובו השתתף אצ"ג בשירים כתובים גרמנית. הם ענו לו שעליו לבוא ולחפש בעצמו וכי ישמחו להעמיד לרשותו את העתונים. היו כמה באותו האזור, כמו למשל "Sarajewoer Tagblatt".

אצ"ג נזכר פתאום בבית שני מתוך שיר שכתב אז והתחיל לצטט. ביקשתי רשות רשמתי את ארבעת השורות:

"Kommt der Abend sanft wie Stille Sehnsucht,
Legen wir die Kranze qualvoll nieder
Kniend an den Grabern der Helden
und in ihre Traume leise sinkend."

[בתרגום חופשי בערך:

"יורד הערב עדין כמו געגועים שקטים,
מניחים אנו את הזרים מלאים יסורים
על ברכינו מול קברות הגיבורים
וצונחים חרש אל תוך חלומותיהם." י.א.]

הכנתי תה וכיבדתי בו רק את אצ"ג ונתתי לו גם מין ביסקוויטים בצורת מקלות. הוא שמח ואמר שאת זה הוא יכול לאכול כי זה פריך.

הוא סיפר על חרפוסטה[3] וכיצד זה הטיב להבין את השפה העברית ואיך הוא ביקש לדייק בתרגומיות של שירי אצ"ג לפולנית. שוב סיפר איך פנה אל האפיפיור כדי לשאול אם מותר לו להתלהב כל כך מן השפה העברית וכיצד ענה לו האפיפיור שעצם התלבטותו מוכיחה שהוא נקי ומותר לו. כאשר רצה חרפוסטה להסביר למישהו מה פירוש המלה "צהלה", אמר: כאשר חזר מלך העברים מן הקרב, צהלו לקראתו כל התושבים.

שאלתי את אצ"ג אם ה"אטגבלאט" שהזכיר הוא אותו העתון שעורכו היה ביקלס־שפיצר, ואצ"ג אישר. צבי ביקלס־שפיצר היה זה שאסף את שירי אצ"ג מן המלחמה ושלח לו את הקובץ "ערגין אויף פעלדער" אחר הדפסתו, לחזית, כפי שתיאר לי אצ"ג בשיחה אחרת.[4]

ביטוי שאצ"ג השתמש בו: "א ליגן מיט א ווארטצייכען [שקר שיש בו סימן, שקר שלא שוכחים אותו]. על שירי יצחק למדן, שיצאו לא־מכבר, אמר "אפשר לאבד את החשק בספרות". אמר שלדעתו הגזימו עם למדן.

הוא סיפר לג.ק. איך פגשו דב גרונר ברחוב שינקין ליד קפה לנצ'נר. איך גרונר ירק על מדי הבריגדה שלו ואמר שמתבייש הוא במדיו הבריטיים. הוא אמר: אתה אורי צבי גרינברג. אך אצ"ג לא הכירו. חברים שישבו בקפה אמרו לו שזה דב גרונר "ההונגרי". "הם היו די מטרומפלים" [המדים שלו?]. כאשר עלה על הגרדום, קרא: "ואמת היא תורת בר־כוכבא גם בנפל ביתר!" מתוך "אזור מגן ונאום בן־הדם". אצ"ג אמר שהדבר זיעזע אותו.

ג.ק. הוכיח אותו על שלא הכין שירים לחג השבועות ל"מעריב", כפי שהסכים קודם לעשות. אצ"ג סיפר שעבור מחזור השירים האחרון שילמו לו 1,500 ל"י, אך ניקו 500 ל"ע למס הכנסה. יש לו בהנהלת־החשבונות מישהו שאינו אוהב אותו ועושה לו צרות. גם לאשתו הורידו כך. ג.ק. אמר שעליו לדרוש את הסכום שהוא רוצה — נטו. אצ"ג סיפר על דוד אבידן שהתחתן כבר בפעם השלישית. הוא אמר שההזמנה שאבידן שלח לידידיו היא ממש "תעודה". אבידן כותב שם בערך, שאחרי המשגל עם אשתו הם החליטו להתחתן. ג.ק. אמר שכל האנשים האלה מקבלים עכשיו את פרס ראש הממשלה (אנשי מפ"ם ושמאלה יותר).

יעקב כנעני, בעל "אוצר הלשון העברית לתקופותיה השונות" פנה אל אצ"ג במכתב ושאלו מה פירוש המלה "צחנק" ("שיר המערה" — "רחובות הנהר", עמ' שפ"א): "היכנס וגמע מאויר מחנק וצחנק שבמערה". אצ"ג אמר שריחם על בעל המלון — הוא מעין מתמיד — וענה לו שאינו יודע. [והלא הענין ברור לגמרי: מעין מחנק הנובע מצחנה]. הוא אמר שבכל פעם שכנעני מביא ציטטה ממשורר עברי מודרני, הרי הוא מצטט משלונסקי.

כאן נכנס מר יעקב רוור, קורא ותיק של ספרית שער־ציון, יליד לבוב. הוא ביקש רשות להיכנס ואמר שנתקל במאמרים על אצ"ג בעתונות יידיש מארצות הברית; ואם יש לאצ"ג ענין בהם, הוא מוכן למסור לו את העתון. אצ"ג אמר שימסור לי את העתון והוא יראה אותו כאן. על אף שאיני נוטה לעשות כן, הבאתי לאיש כיסא והוא ישב והקשיב לשיחה. נראה היה לי שהוא מוצא חן בעיני אצ"ג.

אצ"ג סיפר על אדם בשם הרמאן שהוציא לעז נגדו על שהוא אמר כביכול שביידיש, "דער עקעלהאפטער יידישער שפראך" [השפה היידית המגעילה] לא יכתוב יותר לעולם. התנפלו אז עלי ואצ"ג בכל מקום בשל אמרתו כביכול. איך אפשר להעלות על הדעת, שאל, שאמר דבר כזה על לשון אמו? כשבא לורשה, הוזמן למסיבה וישב בין הרמאן וזינגר, אחיו של בשביס־זינגר. הרמאן קם ואמר: "אורי צבי גרינברג, איך בין א אידיוט, זיי מיר מוחל" [אני אדיוט, מחל לי]. אצ"ג דיבר על בשביס־זינגר. ברור אמר שלבשביס־זינגר יחס עוין לשפה העברית. על ד"ר דוד ספארד, סופר עולה מפולניה, אמר אצ"ג, שרק הקומוניסטים הסכימו להדפיס דברים משלו. ב"היינט" אי אפשר היה להדפיסם. על כן הוא נשאר שם. "אם הוא משורר — אני סיני", אמר.

אצ"ג החל להעלות זכרונות על תל־אביב של שנות העשרים ועל מטבח־הפועלים ברחוב אלנבי ועל לשכת־העבודה. כשהמופסים [אנשי המפלגה הקומוניסטית הפלשתינאית] העזו להיכנס למטבח־הפועלים, הוכו מכות רצח והועפו החוצה. אחד מהם, האיום מכולם, בן־יהודה היה שמו, קיבל מכות לעתים קרובות כל כך שכל גופו היה מלא צלקות. אצ"ג סיפר שהיו מכים עד זוב דם, וזורקים אותם על המדרכה, שם עמד דרך קבע שוטר בריטי, שעצר אותם מיד. מר רוור אישר את דברי אצ"ג ואמר שאכן שררה אז ברוטליות. בן־יהודה זה שאל פעם את אצ"ג: אם הוא כותב כל כך על חזון, האם קיים חזון. אצ"ג ענה כן. (הוא סיפר איך עמדו בתור ליד אשנב קטן כדי לקבל יום־עבודה. המחלק היה קיציז וכשבאו בחורים שקטים, אמר להם: אמרתי לך שלום! אך היתה שם קבוצה של קרימצ'קים ששלטו באגרופיהם, ולהם פחד לסרב. הענין מאד לא מצא חן בעיני אצ"ג והוא שאל את קיציז מהו הדבר הזה. אך הלה פשוט פחד ועל כן חילק את ימי־העבודה לבעלי־האגרוף). בן־יהודה שאל את אצ"ג אם יום־עבודה אחד של עשרה גרוש במשך שלושה חדשים הוא חזון. אצ"ג ידע שזה לא חזון אך ענה לו שכן. ומה החזון שלו, שאל את בן־יהודה. זה ענה שהחזון שלו הוא, שרצו לשלוח אותו להתישבות בחורן והוא לא הלך (הוא היה מראשי מארגני הפורעים הערבים בירושלים). אצ"ג אמר שכאשר בן־יהודה מת, הוא היה היחידי שפירסם עליו מאמר ב"מאמענט".

הוא אמר שעוד לא החזיר לי את דף השירי מ"מעריב", כי טרם מצא את כל תאריכי־הכתיבה. [ג.ק. אמר שאין לדעתו לסמוך על התאריכים שאצ"ג ירשום — בזה יש לי דווקא דיעה אחרת...]. הוא סיפר שבבית הדפוס בקרית־ארבע רוצים להדפיס ספר שלו. אחד השותפים הוא מדפוס "קורן" בירושלים. ג.ק. ואני התלהבנו, אדרבא, שחסכים. ג.ק. הציע לאסוף למשל את כל שיריו שפירסם ב"סלם" או את כל שירי "על דעת הזמן והמקום".

אצ"ג סיפר על שוקן שהדפיס פתאום בהדפסה השניה או השלישית של "רחובות הנהר" את סימן הקופירייט c, כאילו הזכויות הן שלו. כאשר התלונן אצ"ג על כך, הוא הדפיס כמה פתקאות קטנות, שבהן ניתן לכסות את הסימן ושלחן לאצ"ג כדי לפייס את דעתו. כאשר בא אצ"ג ומצא במחסני שוקן עותקים של "רחובות הנהר", הוא דרש משוקן לפי החוזה שיחזיר לו אותם והוא ישלם עבורם. שוקן התחמק באמרו דאלה עותקים פגומים...

ביאליק היה אז בודד [בשנות העשרים] ואצ"ג ידע זאת ורצה לעזור לו. "את זאת תזכור בנוגע לביאליק" אמר לי אצ"ג וסיפר שהוא גרם למנהג של בקור המוני אצל ביאליק בשמחת־תורה. ומעשה שהיה כך היה: החלוצים ישבו אז על החולות ליד שפת הים ופתאום, כדרכם, קמו ואמרו: "נלך". אצ"ג הלך בראשם במעלה רחוב אלנבי וכאשר הגיעו לרחוב ביאליק, פנה שמאלה וכולם הלכו אחריו עד שהגיעו לביתו של ביאליק. כאשר עמדו לפני הבית אמר אצ"ג לחבורה: "אלי אתם באים? אליו!!" והצביע באצבעו לעבר הבית. "איפה ביאליק?" שאלו ואצ"ג הכניס אותם אל ביתו של ביאליק "כי הוא עשה אותם" [לחלוצים]. אז נכנסו כולם, ביאליק ואנשי ביתו הגישו כיבוד. קראו "חג שמח" והיתה שמחה והמולה. ומאז היה קיים המנהג של ביקור אצל ביאליק בשמחת תורה.

ג.ק. הזכיר את אשתו של ד"ר ויינשל שעליה קרא בעתונים ישנים, ואמר שהיתה כנראה יפה מאד. אצ"ג התלהב ואמר שיספר עליה. הוא אמר שהיתה כל כך יפה שהאהבה אליה הפכה לקולט [פולחן]. כאשר הלכה בבוקר לים ראה אותה (כי היה גר אז בשכנות) איך הלכה בענווה וצניעות. היא הלכה [ואצ"ג תיאר איך החזיקה ביד אחת את הז'קט סגור על חזה] ושערה היה אסוף לאחור. עיניה באמת היו כמו שתי... וקולה כשל יונים. כאשר נפטרה [בשנת 1929 בתל־אביב] נאסף קהל רב של פשוטי עם, פועלים עם כלי־העבודה בידיהם ליד ביתה ובכו ואמרו ש"היפה שבעיר מתה". ד"ר ויינשל שהיה מנתח מוצלח אמר — אסון שהיא מתה. אצ"ג סיפר על עורך־דין אחד שהשתטח על קברה ערב בוקר וצהרים במשך זמן רב. ג.ק. סיפר ששמה היה אסתר אך קראו לה פירה. ילד אחד בכה על קברה וכאשר שאלוהו מדוע, אמר שזאת היתה "הדודה הכי יפה בעיר" [נראה שהיא שימשה לאצ"ג רקע לשירו "על מות היפה בנשים"?]

אצ"ג דיפדף בכרך "הדים" שבעריכת ר' בנימין [יהושע רדלר־פלדמן] ונזכר ◄

יסודות פוטוריסטיים ואנטי פוטוריסטיים בשירת פן*

חגית הלפרין

בלב בשר את האביב
ידליקו לא הבהובי
חשמל, כי אם
הכוכבים!

א. הפוטוריזם הרוסי ושירת פן

אלכסנדר פן הדגיש את השפעת השירה הרוסית על שירתו בהזדמנויות אחדות. הוא לא ראה בכך מיעוט דמותה של שירתו, או פגיעה בה, אלא להפך היה גא בעובדה, שהסתופף בצל משוררים גדולים, והיה שות לאוירה הדינמית והסוערת ששררה בטרקלינים הספרותיים ברוסיה בשנות העשרים המוקדמות.

תקופה זו היתה תקופה של משבר חברתי ברוסיה. תקופה של מבוכה אידיאולוגית, תחושה של חורבן עולם וראשיתו של עולם חדש. זו היתה התקופה של המהפכה הרוסית. הסימבוליזם עוד שלט בכיפה, אך גבר קמו אסכולות שירה אחדות, שהכריזו מלחמה על הסימבוליזם, על ערטילאיותו ועל נטיותיו המיסטיות המעורפלות. הראדיקאלי מבין הזרמים החדשים שעלו אז היה הפוטוריזם.

הפוטוריזם הרוסי, כמו הפוטוריזם האיטלקי שקדם לו, היה זרם באמנות, שהיה ער לרחשי הזמן ולמציאות המשתנה, וביקש לבטא אותם בשירים בעלי תוכן וצורה חדשים. הפוטוריזם נולד, כאמור, בתקופה, שחלו בה שינויים היסטוריים עצומים, בתקופה שעמדה במזל השבירה, ועל כן התנועה הפוטוריסטית ביטאה את תקופתה בשירה בהתנגדה למסורות החיים והתרבות של הדורות הקודמים. במאניפסטים שלה עולה בחריפות האיבה לעבר. מצד שני ביקש הפוטוריזם לתאר את הדינמיות של החיים החדשים בעיר המתועשת, ולפאר את המכונות המודרניות, כלי התחבורה והטייס.

בין עקרונות הכתיבה החשובים שמנו היו החדשנות בלשון, מתן חשיבות ללשון ולצליליה עד כדי נסיון ליצור שפה שמעבר למשמעות, ביטול הפיסוק — כדי ליצור סגנון חי, וכתיבת השיר בצורות גרפיות מיוחדות. הפוטוריסטים התפצלו לקבוצות אחדות, בראש הקבוצה החשובה ביותר עמדו המשוררים חֶלֶבְּניקוֹב, מאיאקובסקי. פֶּן סיפר על המפגשים שהיו לו בצעירותו עם מאיאקובסקי אך טען שהמפגש עם מאיאקובסקי השפיע על כתיבתו רק בתקופה מאוחרת יותר לאחר שהחל לכתוב בארץ.

ואמנם בארץ היו שראו בפן את המייצג הבולט של הזרם הפוטוריסטי נוסח מאיאקובסקי, וכידוע פן גם תרגם את מבחר שירי מאיאקובסקי.

השפעת הפוטוריזם על שירת פן מעלה שאלות אחדות: על איזו תקופה בשירתו השפיע הפוטוריזם? האם ניסה בשיריו לממש את העקרונות שהועלו במניפסטים הפוטוריסטים? מה קיבל ומה דחה מהפוטוריזם?

בדברי כאן אבחן את מידת ההשפעה שהיתה לפוטוריזם על ראשית שירתו של פן בארץ, כלומר בראשית שנות השלושים ולעמֶת את האידיאולוגיה הפוטוריסטית עם שירת פן. אנסה להוכיח **א.** כי פן אכן הושפע מהפוטוריזם והוא מביא בשיריו תכנים פוטוריסטיים בהרחבה, אלא שהוא מביא תכנים אלה, אך ורק על מנת לדחותם ולהציג במקומם דרך חיים מנוגדת. הוא מתמודד עם התוכן הפוטוריסטי מתוך שלילת חלקים רבים בו. **ב.** שלילת התוכן הפוטוריסטי אינה קשורה רק בהשקפת החיים של המשורר, אלא היא מובאת בשיר לצורך יצירת מבנה אסתטי מסוים האופייני לשירת פן.

ב. היסודות הפוטוריסטיים בפואמה "אהבה חשמלית"

כדי לבחון את התיזות הנ"ל, נתבונן ביסודות הפוטוריסטים וביסודות האנטי־פוטוריסטים בפואמה "אהבה חשמלית". השיר נכתב בשנת 1930 ונדפס ב"כתובים" בספטמבר 1931, לאחר מכן נכלל, בנוסח שונה, בספר ל"אורך הדרך" שיצא בשנת 1956. בחינת השיר כאן היא על פי נוסח "כתובים".

הנמענים המתוארים בשיר "אהבה חשמלית" הם האנשים היושבים בלבוש מהודר ומאזינים לנגינת הפטיפון בסָלוֹנים הזוהרים שלהם. אלה הם הבורגנים, והעולם המתואר בשיר הוא עולמה של הבורגנות. אחד העקרונות החשובים של הפוטוריסטים הרוסים היה המלחמה בשירה כנגד סגנון חיי היום־יום הבורגניים, ושני הבתים הראשונים של הפואמה ממחישים עקרון זה, ומזכירים את שירי מאיאקובסקי הלועגים לבורגני המעודן.

בעולמם של הבורגנים בשיר שולטות המכונה והחומרים המניעים אותה: הברזל, הקיטור, הנפט, הבנזין, החשמל והפחם. מלבד אלה מפורטים בשיר החומרים הרבים המרכיבים את העולם השירי: העשת, הברזל, החוטים, הבטון והפלדה. עולם זה על מרכיביו אלה הוא העולם האורבניסטי נוסח הפוטוריזם, כפי שניסח זאת אבי הפוטוריזם האיטלקי מארינטי: עולם של "אדריכלות טהורה (ברזל־מלט) חיקויי המכונה, תאורה חשמלית דיקורטיבית — — — דרמה של עצמים". הגיבורים המופיעים בשיר הם יצוריו של העולם הפוטוריסטי: ספק אנשים ספק מכונות. מרכיבי הגוף האנושי כמו: דם, ידיים, לב, נחיריים, ואף תכונות נפשיות רוחניות כמו מבט אנושי, אהבה, געגועים, חלום, יכולת השירה — כל אלה נעלמו ואת מקומם יורשים חלקי מכונות וצכונות של מכונה. הדם — אֶפֶס בגופה של האשה, המחווה האנושית של לחיצת יד נהפכת למשהו קר ומנוכר: לחיצת "קפיץ מעשת" ומהנחיריים זורם הבנזין.

בחלקו השני של השיר מופיעה האשה כגיבורה דומיננטית, ואף דמותה היא דמות רובוטית ממוכנת. אבריה נשתנו: האישון — קפוא, מבין שיניה נזרק אזמל, מעצמותיה נסחט הדם, ובמקום הלב "נוחר דינמו" ובפניה "ארשת רובוט מחושמל". במניפסטים הפוטוריסטיים, כמו זה של מארינטי משנת 1912, טענו שכדי להדגיש שינוֹיים מסויימים במציאות החדשה יש להיזקק לסימני המתימטיקה ולסימני המוסיקה. פן איננו משתמש בסימני המוסיקה, אך בשיריו עולה נושא המוסיקה ומלים משדה משמעות זה תופשות מקום חשוב. השינויים שחלים במוסיקת החיים מדגישים את מהותו של העולם החדש. כלי נגינה רבים מאכלסים את השיר וכן תמונות מתחום המוסיקה. בבית הראשון מתואר "הלב המתהלם כדופק" והרגליים הרוקדות הורה ופוקסטרוט. בבית שני — הפטיפונים המסלסלים זמר זָנוּת, בבית שביעי — התזמורת המתופפת על הבטון. את עיני האשה־הרובוט הקיפו צלילי תזמורת הג'ז, והכלים המופיעים הם כלים שצלילם חזק וחד כמו "שופר הלילה" ו"אלף חצוצרות".

המוסיקה החדשה מאפיינת את החיים החדשים. הקצב הוא מהיר, מכני ורועש. עד כאן המאפיינים של הפוטוריזם הרוסי המשוקעים בעולמו של השיר, מכאן ואילך נעמוד על המרכיבים האנטי־פוטוריסטים ויחסם ליסודות הפוטוריסטים: הדובר בשיר מציג אידיאולוגיה מנוגדת להשקפה הפוטוריסטית. במקום לשיר שיר שבח למכונה ולמהלך החיים הדינמי והתוסס כמצוות מארינטי וחבריו הפוטוריסטים האיטלקים והרוסים, מגנה אותם הדובר ומתגעגע געגועים רומנטיים לעבר שהולך ונכחד. כדי להבליט את יחסו השלילי של הדובר ב"אהבה חשמלית" לעולם הפוטוריסטי אביא קטע מתוך הפואמה של מאיאקובסקי "מאה חמישים מליון", פואמה הכתובה ברוח הפוטוריזם:

"רגלינו —
רכבות בטיסתן המתבזקת
ידינו —
מניפות — נירים
המשיבות אבק ברן
לנו סנפירים — ספינה מוסקת
לנו הכנפיים — אווירון.
לצעוד!
לטוס!
לשחות!
התגלגלה —
בין סדרי בראשית פִּסַע, בָּדוֹק וְנָבוֹר
עֶרֶך לְחַפֵּץ —
מוּטָב,
נקבֵּלה.
וְלא —
עזאזאלה! —
צלב שחור.
עולם־רומנטיקון,
קץ לחייך!
במקום דת —
בנשמה
אד חשמל
חבויים."

מאיאקובסקי, כמו פן, מתאר חלקים מהגוף החי בעזרת מוליך מתחום העולם המכני, ובעיקר מתחום המשמעות של כלי תחבורה מהירים. הוא מציג את החדש הדינמי, שרגליו — רכבות ובנשמתו — החשמל, אשר מבקש לשנות את סדרי בראשית ולזרוק את הדת, המיסטיקה והרומנטיקה.

מאיאקובסקי, נאמן להשקפתו הפוטוריסטית, מעלה בשירו את האסתטיקה החדשה: לא תיאורי טבע של שמיים זרועי כוכבים ושדות פרחים מלבלבים, אלא אסתטיקה של הדנמם, של כל מה שיצר האדם: העיר, הבית, בית החרושת. התייחסותו של מאיאקובסקי לעולם החדש היא חיובית, ואילו התייחסותו של פן לעולם זה — היא שלילית.

ג. יסודות רומנטיים בפואמה

הדובר ב"אהבה חשמלית" מופיע כנושא את דגל האנושיות ומעוצב בתבנית רומנטית, בניגוד לאשה הממוכנת הנושאת את דגל המודרניות. הדובר מופיע כיחיד העומד מול עולם ומלואו, ומצליח לשמור על גחלת האהבה האמיתית תוך סכנות רבות. הדמויות בשיר אינן מעוצבות בצביון אישי, גם לדובר וגם לאשה אין פרצוף אינדיבידואלי, הניתן לזיהוי, אלא הם מבטאים השקפות חיים מנוגדות. הדובר מציג פרטים מעולמו הרומנטי, ומציבם כניגוד לעולם המודרני. השמים הכחולים עומדים כנגד חוטים, ברזל ובטון, הריצה לגיא צלמוות — לעומת החזרה ל"אופק הפלאות", הירח לעומת מות הירח, שירת האהבה מול שירת הקיטור ועוד. עולם הרומנטיקה מורכב משני רבדים שונים: מצד אחד עולם מעודן ושמיימי, עולם של האהבה השמיימית, עולם של ריחות שדה, המאוכלס בכוכבים וקרני אור, עולם שבו הרדיפה הרומנטית אחרי השלימות הבלתי מושגת מתבטאת בחיפוש אחרי אופק הפלאות, טבעת האור, החלום והפרח הנצחי.

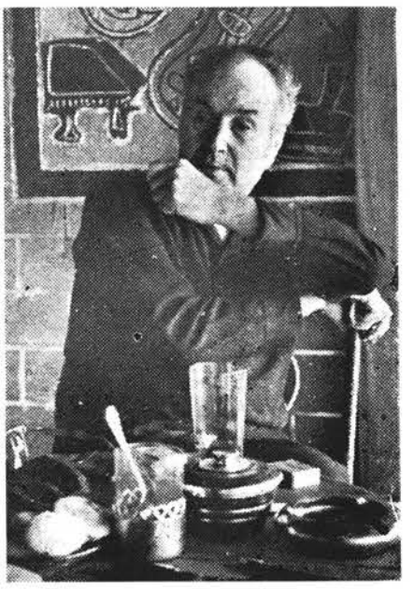
הדובר מבטא השקפת חיים רומנטית, שיסודה במיבנה נפשי מיוחד, המניע אותו לצאת לדרך הנדודים הנצחית לגלוי "הפרח הכחול" נוסח נובאליס.

אולם בצד סמלים אלה קיים ברומנטיקה גם רובד אחר, והוא רובד בראשית חייתי. העולם הרומנטי המגולם בשיר אינו רק עולם עדין המורכב מכיסופי נפש דקים, אלא הוא גם עולם אלים ופראי, רובד זה פחות בולט, אך הוא רב חשיבות בהיותו תורם למורכבותו של העולם הרומנטי. בעיקר הוא בולט בחלקו השני של השיר. בחלק זה מתאר הדובר את אהבתו הקדומה לאשה לפני שנהפכה לאשה־רובוט. ביסודו של גן העדן האבוד של השנים מצויה הפראות: "הלא רק תמול השתוללו חיות/ ביערות אהבתנו", הדובר מתאר את עצמו כאוהב פרא שאהבתו היא "אהבת חיה" (בית 25). האנושי העומד מול הממוכן, מופיע, איפוא בכפל פנים, כלומר, לא רק ב"אהבה בת שמים", אלא גם בחיוניות פראית ובאהבה חיתית.

ד. העימות בין העולם הפוטוריסטי לעולם הרומנטי

הגישה הפוטוריסטית־המכנית מעומתת עם הגישה הרומנטית־האנושית והן נלחמות זו בזו ויוצרות סיטואציה דרמטית ומתפתחת. המאבק מעוצב בשיר על־פי עיקרון

עשר שנים למותו של אלכסנדר פן



אלכנסדר פן
בשנות ה־60 בבית־קפה.

הקומפוזיציה של שיר בעל פואנטה. הפואנטה מהפכת את יחסי הכוחות בסיטואציה הדרמטית. בראשיתו של השיר מוכנס הקורא למאבק הנמצא בעיצומו, כשהדמות הקולקטיבית נראית חזקה, תקיפה, שבעה, שלוה ונינוחה. מולה עומד הדובר הצעיר שעודנו נער. המלחמה אל הכוחות הבלתי שקולים מתגלית בהמשכו של השיר כמלחמה אבודה, והרושם המתקבל הוא, שזוהי מלחמה דון קישוטית. יסודותיו וסמליו של העולם הרומנטי נעלמים או משתנים בעקבות כיבוש העולם על־ידי המכונות: השיר האמיתי נהפך לשיר הקיטור, פרח האהבה נחנק בברזל וברפש, והעולם כולו כורע תחת עול המכונה. השיא הוא בבית שלפני האחרון, שבו נושאים קינה על העולם הישן שחרב "על זה שמת, נחרב ולא יחזור". והנה סיומו של השיר מפתיע ומהפך את יחסי הכוחות. בבית האחרון מופיע הדובר ישירות, ומביע את אמונתו החזקה בניצחונו של האנושי והרומנטי. הדובר מאמין, כי הברזל חזק ככל שיהא, לא יוכל לעולם לנצח והוא מסיים את השיר בשורות: "ובלב בשר את האביב ידליקו לא הבהובי חשמל, כי אם הכוכבים".

הבית האחרון, המהפך את יחסי הכוחות, וקובע במפתיע את נצחונו של העולם הישן, מאיר את השיר באור חדש. השיר נקרא לא רק כשירת מחאה של האנושי כנגד העולם המודרני, חסר האנושיות, אלא כשיר של אמונה בעתיד האדם בשר ודם ובעל לב, שאף על פי שהוא מיעוט שבמיעוט, הוא מסוגל לגבור על ההמונים נציגי העולם החדש.

ה. התבנית הסטאטית־דינמית

בתשתית השיר "אהבה חשמלית" ניתן לגלות את תבנית יסוד האופיינית לחלק גדול משירי פן. התבנית בנויה מניגוד בין שתי מהויות: המהות הסטאטית והמהות הדינמית. מהויות אלה נאבקות זו עם זו ואהדת הדובר בשירים נתונה תמיד למהות הדינמית.

דגם זה של מאבק היסוד הסטאטי ביסוד הדינמי קורם בשר וגידים בדמות רבדים שונים בשיר. המאפשרים לממש את הסטאטי והדינמי באופנים שונים ועל ידי כך מאפשרים גם להציע אינטרפטציות שונות לשיר. האינטרפטציות אינן מפקיעות זו את זו, אלא עומדות זו ליד זו ובכך מְגַוְנוֹת ומעשירות את השיר.

השקפת העולם הפוטוריסטית מעצבת בשיר את היסוד האנטי־ויטלי, שהוא היסוד הסטָטי. יסוד זה מופיע תמיד בשירת פן כיסוד השלילי. יש בכך משום פרדוכס, מפני שהפוטוריסטים הדגישו חזור והדגש במאניפסטים שלהם ובשירתם את הקצב המהיר והדינמי של העולם המודרני. כך למשל מצהיר מארינטי במאניפסט מ־1912: **"עד היום העלתה הספרות על נס קיפאון מהורהר, אקסטזה וחלום בהירדם, אנחנו רוצים להעלות על נס תנועה אגרסיבית, נדודי שינה קדחתניים, את צעדי הרץ."** והנה מתברר, כי בשיר דווקא ההשקפה הרומנטית של "האקסטזה והחלום" היא רבת חיוניות וגורם דינמי, ואילו היסודות הפוטוריסטים מתגלים כיסודות סטאטיים. לכאורה מופיע העולם האורבניסטי כעולם ששולטים בו המהירות הקצביות והחיוניות. הפעלים בשיר בולטים במשמעותם האגרסיבית והאנרגטית כגון: ריקוד, נגינה רועשת, מקצבים מהירים וקולות חזקים אינם מאפיינים דינמיות לאמיתה, כפי שהקורא רגיל לדמות במלים אלה. השיר יוצר בקורא רושם מהופך ע"י הדגשת המכניות של הקצב החדגוני וע"י הדגשת חוסר המשמעות האנושית שבו. היסודות המכניים נוסח הפוטוריזם, חותרים להישתלט על העולם, להדמימו ולהמיתו. תחבולות הקרב שלהם אלו הנסיונות להציג תחליפים של מכונות וחֹמרים דוממים תמורת האנושי והטבעי, וכך יוכלו להפוך את הויטָלי לממוכָן ולסטָטי. מלחמה זו היא בהתאם ל"דיברה" האחת עשרה במאניפסט הטכני של הספרות הפוטוריסטית מ־1912. לפי דיברה זו יש לחסל בספרות את ה"אני" ולהחליפו סופית בחומר ולמסור בספרות את "חיי המנוע", ובהתאם למאניפסט הרוסי של ואדים שרנישבין, שביקש למכור את הרומנטיקה במחירה כללית במחיר זול ביותר, ולתאר את המכונה החותכת את האוויר ביללתה כל שניה. בשירו של פן העולם הפוטוריסטי נושא עימו את המוות, והחומר הקשה והמנוכר משתלט על תבל. גם האשה הקפואה מבקשת ללכוד ולהכניע את אהובה הפראי.

לפי האינטרפטציה שתוארה לעיל נתפרש השיר, כמתאר שתי השקפות חיים מנוגדות, והשיר השתמש באידיאולוגיה הפוטוריסטית לצרכיו האסתטיים, לצורך "מילוי" התבנית הסטטית־הדינמית.

45 ◀

אלכסנדר פן

אהבה חשמלית

אֶל לְבָבְכֶם הַמִּתְהַלֵּם כְּדֹפֶק
מְכוֹנַת חַשְׁמַל מִקֶּרַח עַד חוֹלוֹת,
לְרַגְלֵיכֶם שֶׁדְּשוּ אֶת הָאֹפֶק
בְּעָצְבֵי הַ"הוֹרָה" וּפוֹקֶסְטְרוֹט.

לִיפֵי רִגְשׁוֹתֵיכֶם בְּזֹהַר הַסַּלּוֹנִים
מִסְרַבְּלֵי־חָכְמָה וַאֲצִילֵי הַכִּסּוּת,
בְּדַם מְחִשְׁבָתְכֶם — תָּזוּב מִפְּטֶפוֹנִים
בְּסִלְסוּלֵי כָּל זֶמֶר זְנוּת.

אֲנִי אֶחְצוֹב וַאֲגָרְזֵן בְּסֶעַר
הַ־shoking הַמַּחְרִיד שֶׁל אֵלֶּה הַיָּמִים:
רִסִיסֵי הָאַהֲבָה נָשָׂא אוֹתָם הַנֶּעֱר
בְּחַבִּיוֹנֵי לִבּוֹ תּוֹךְ אֶלֶף גְּרִדּוֹמִים!

שְׁדֵי הַטֶּבַע חֶרֶשׁ הֶאֱצִילוּ
עֲלֵי תֵבֵל מִכְּשׁוּפָם הַדָּק.
שִׁמְעוּ, כֻּבָּר גְּרוֹן־עוֹלָם שׁוֹאֵג:
— הַצִּילוּ!
הוֹ, תְּנוּ אֲוִיר, אֲנִי נֶחְנָק.

אַךְ לֹא תִּחְלַשְׁנָה צִפְּרְנֵי הָעֹשֶׁת
עַל הַצַּוָּאר, יוֹם בְּיוֹם
תִּבֹל כְּכֶבֶשׁ־תֹּם נִגְשֶׁת
לְהִתְהַפֵּךְ אֶל פִּי הַתְּהוֹם.

אֵין עִיר וְעוֹד כְּחוּלִים שָׁמֵיָה
(פּוֹרֵץ בְּרַזְל בְּדֶלֶת, בְּחַלּוֹן)
רֹאשָׁהּ — חוּטִים, וְעַל מָתְנֶיהָ
חֲגֹרָה בֶּטוֹן, בֶּטוֹן, בֶּטוֹן.

וְעַל בֶּטוֹן תִּזְמוֹרֶת מְתוֹפֶפֶת:
מִפְּנֵי תַּרְבּוּת לְאָן תָּנוּס
עֵת הַקְּרִיָּה אוֹתָךְ רוֹדֶפֶת
בְּאַרְבָּעִים כְּחוֹת שֶׁל סוּס?!...

דַּרְכִּי אֲנוּשׁ פִּתְאֹם נָדַמּוּ,
מִלְּאַךְ פְּלֶדֶה יַגְבִּיהַּ לְרַחֵף.
מָקוֹם הָיָה בּוֹ לֵב, כְּעֵת נוֹחַר דִּינְמוֹ:
"תְּנוּ נֶפֶט, אֲנִי דוֹפֵק בְּנֶפֶט"...

תִּפְגֹּשׁ יָדִיד, יָדוֹ כִּקְפִיץ מַעֲשֶׂת,
תֹּאהַב אִשָּׁה, אָפֵס בָּהּ דָּם.
תִּרְאֶה אָדָם, וְאֵין לָגֶשֶׁת —
דּוֹמֶה מְאֹד אַךְ לֹא אָדָם.

צוֹעֵד יָצוּר אֲכוּל קַדַּחַת...
— שָׁלוֹם!
מְקַשִּׁיב וְלֹא מֵבִין.
וּמְנַחֲרָיו כְּאַד מִשְׁחַת
זוֹרֵם בְּנִזִּין, בְּנִזִּין, בְּנִזִּין...

— לְאָן תָּרוּץ?
— לְגֵי צַלְמָוֶת.
עֲבוֹר, אֵין פְּנַאי. יַרְעַשׁ עָמָל!
בִּמְכֻבָּטוֹ חַיֵּי הַמָּוֶת
אוֹרְגִים בְּלִי סוֹף חוּטֵי חַשְׁמַל.

—חַכֵּה. הֵן שָׁם הוּא בֵּית הַכְּלֶא.
נָשׁוּב אֶל אֹפֶק הַפְּלָאוֹת!
— הַצְּחוֹק! הֲלֹא כָּעֵת הַפֶּלֶא
הֲכִי גָּדוֹל הוּא לֹא לְחִיּוֹת.

לַשָּׁוְא תַּחֲלוֹם, לַשָּׁוְא הֵיגֵעַ,
כִּי לֹא תִמְצָא טַבְעַת־אוֹר.
לַשָּׁוְא תָּשִׁיר. כָּעֵת כָּל הֶגֶה
הוּא רַק קִיטוֹר, קִיטוֹר, קִיטוֹר!

וְהוּא חוֹלֵף. פּוֹסֵעַ הֶלְאָה
רָצוּץ, חוֹפֵז וְעָצֻבָּנִי...
עַל פְּנֵי הָרְחוֹב בְּשַׁעְמוּם נָשָׂא לוֹ
יָרֵחַ מֵת, וְעוֹד — אֲנִי.

וְהַקְּרִיָּה, כְּשֵׁד שָׁחוֹר שָׁמֵחַ,
תְּזָרִים פֶּחָם בְּכָל גִּידֵי נָמֶל.
וְעַל כֻּלָּם דּוֹלֵג לוֹ וּמְנַצֵּחַ
הוּא, הַצָּהוֹב — אֲדוֹן חַשְׁמַל!

הִנֵּה הִיא נִכְנְסָה, אַךְ עוֹד לֹא אַכִּירֶנָּה,
רֹאשׁוֹ שְׁמֵלָה מְרַעֵד שַׁלְוַת חֶדְרִי.
— הַאִם הִיא זֹאת?
נוֹדֵף מִמֶּנָּה
דְּבַר־מָה מַכֶּר, שָׁנוּא וְאַכְזָרִי.

שָׁלוֹם, אָהוּב!
(זֶה הַשָּׁלוֹם מִנַּיִן?)
תִּנָּהֵר אֵלַי כַּלָּה־רִנָּה.
רַק בֵּין חוֹפֵי־רִיסִים מִתּוֹךְ יְמֵי־עִינַי
נִשְׁקַף אִישׁוֹן קָפוּא לְלֹא תְּנוּעָה.

פִּתְאֹם אֹזֶמֶל נִזְרָק מִבֵּין שִׁנֶּיהָ
לִמְחוֹץ אֶת קֶרַח פִּי בְּמִשְׁפְּטֵי תַּרְבּוּת.
וּכְבָר אֹדֶע. —אַכִּירָה בְּפָנֶיהָ —
גַּם הִיא קָרְבַּן הַהִתְקַדְּמוּת.

— חֲכִי, חֲכִי, אִשָּׁה, הֲזוֹהֵי אֹתִי?
— אֲנִי, אֲנִי... — עוֹנוֹת לִי הַיָּדַיִם.
— וּבְכֵן, מַדּוּעַ בְּמַבָּט
עֵינֵךְ קִיטוֹר וְלֹא שָׁמַיִם?

הֲלֹא רַק תְּמוּל שָׁמַרְנוּ עַל הַסּוּד
הֱיוֹת דּוֹמִים בְּנִשְׁמוֹתֵינוּ.
הֲלֹא רַק תְּמוּל הִשְׁתּוֹלְלוּ חַיּוֹת
בִּיעָרוֹת אַהֲבָתֵנוּ.

וְעַל הַיּוֹם מִי לֹא חָמַל
וְדָם סָחַט מֵעַצְמוֹתֶיךָ?
אֲרֻשַּׁת רוּבוּט מְחֻשְׁמָל
לוֹעֶגֶת לִי מִתּוֹךְ עֵינֶיךָ.

הִנֵּה אֶתְקַע סַכִּין וְלֹא תָּחוּשִׁי כְּאֵב...
אֲבָל אִם אֶת הִיא זֹאת, — שַׁלְמָה
כְּמוֹ לֹא הָיָה אָז הַלֵּב,
וּבִמְקוֹמוֹ נוֹחַר דִּינְמוֹ?!

אַל תִּקְמְטִי שְׂרוֹכֵי־גַּבּוֹת,
צְלִילֵי ג'ז־בַּנְד אוֹתָם הַקִּיפוּ.
בְּצוּת עֵינֶיךָ הַחוֹעוֹת
לְלֹא שִׁנָּה אֵלַי יַשְׁקִיפוּ.

דּוֹעֵךְ. רוֹטֵט הַבְּהוּב עָמוּם
עָטוּף מַכְחוֹל מִשְׁחִיר כְּפָצַע.
בְּתֵי־קָפֶה, חַשְׁמַל וְשַׁעֲמוּם
אֶת הַחַיִּים רָצְחוּ בְּהֶן לָנֶצַח!

לֹא אַכִּירְךָ אִשָּׁה, כִּי בָךְ אֹהֵב אַחֵרֶת.
הַהִיא, שֶׁבְּקִרְבְּךָ גּוֹעָה בְּדוּמִיָּה.
כָּעֵת לֹא אֶת, צֵלֶל רוֹדֵף אַחֲרֵי הַפְּרָא
לְשִׂים כְּבֵלֵי תַּרְבּוּת עַל אַהֲבַת חַיָּה.

הִנֵּה תִּרְצִי וּתְפַחֲדִי לָגֶשֶׁת
כִּי לֹא תֵּדְעִי, מָה עָז יוֹתֵר:
הַדָּם אוֹ הַחֶשְׁמָל?
הָרוּבּוֹט לָחַיָּה בְּצַחוֹק פּוֹרֵשׂ הַרֶשֶׁת
חִצֵּי בְּרֶזֶל יִתְקַע בְּגֵב וְלֹא יַחְדֵּל.

תֵּלְכִי. אִשָּׁה שׁוֹפֵר הַלַּיְלָה כְּבָר תּוֹקֵעַ.
קוֹרֵא לְבוֹא אֵלָיו בְּאֶלֶף חֲצוֹצְרוֹת,
וְשָׁם בְּרִקּוּד גּוּפוֹ בְּקֶצֶב מִשְׁגֵּעַ —
יִשְׁתּוֹת הַלֵּב: "אֵלֶּה זֹה...
לֹא כָּךְ אֲרָצָה לְחִיּוֹת"...

אֹדֶע, כָּעֵת מוּזָר מְאֹד
הָבָא קָרְבָּן עַל מִזְבְּחוֹת הַתַּאֲוָה.
כָּעֵת כָּל הַצּוֹעֵק: "אֲנִי רוֹצֶה לִזְנוֹת" —
הוּא הַמְשׁוֹרֵר לְאַהֲבָה.

הַפֶּרַח הִנְצַחְתִּי. חָנוּק בְּרֶזֶל וְרֶפֶשׁ.
רֵיחוֹ בְּתַמְרוּרֵי־תַּרְבּוּת אָזַל.
הַיּוֹם כָּל לֵב־בָּשָׂר, כָּל מַחַ, גּוּף וָנֶפֶשׁ
שְׁנוּנִים וִיבֵשִׁים כְּמוֹ אַמְרוֹת חַז"ל.

נָגַן עַל הַקַּתְרוֹס — זְבוּבִים לְצַחוּק יָבוֹאוּ,
תְּשִׁיר עַל אַהֲבָה — יְמֵיתוּ אֲנָשִׁים.
לְרַגֵּעַ תִּתְבּוֹדֵד — יִלְעַג לְךָ הַתּוּהוּ
מֵעֲרוּצֵי הָרְחוֹב בְּנִדְנוּדֵי־רֹאשִׁים.

עָנָק מֵהֲפֵכוֹת צוֹעֵד. רוֹמֵס בְּקֶצֶב
רֵיחוֹת שָׂדֶה. פְּרָחִים. כּוֹכָב וְקֶרֶן־אוֹר.
רַק אֵי־שָׁם בַּפִּנָּה יִבְכֶּה הַזְּמָן בְּעֶצֶב
עַל זֶה שֶׁמֵּת, נֶחְרַב וְלֹא יַחֲזוֹר...

אַךְ מַאֲמִין, כִּי לוֹ גַּם כָּל דּוֹרוֹת יְעִיקוּ
עַל מַנְהֲרוֹת הַדָּם בְּבִרְזֶלִים עְבִים. —
גַּם אָז בְּלֵב־בָּשָׂר אֶת הָאָבִיב יְדַלִּיקוּ
לֹא הַבְּהוּבֵי־חַשְׁמַל כִּי אִם הַכּוֹכָבִים!...

משוררה של תבל במצור

מיכאל הרסגור

על השירה הפוליטית של אלכסנדר פן

אלכסנדר פן מילא מראש אחד מתנאיה של הגדולה היהודית. הוא צמח בהצטלבותן של שתי תרבויות. הדבר חיסנו לנצח מפני הפרובינציאליזם. אם יש תמימות פה ושם, היא אינה נאיוויות גטואית. זאת תמימותה של תבל כולה, התבל במצור בין שתי מלחמות עולם. ובכל זאת, ולהפתעה הכללית, אין זאת יצירה של בית נכות, ליריקה מוזיאונית. הנחשול האדיר של שירתו הפוליטית לא איבד מאומה מעזוזו, כפי שיוכח מייד. שירה שטחית נותרת לדורי־דורות כלואה בכלא זמנה. שירה גדולה, כדברי פן, בהקשר אחר "מפילה עצמה מסוגרי הלוח" — מלוח השנה.

אלכסנדר פן הפיל עצמו אלינו מן השמיים האדומים של מהפכת אוקטובר. הוא עלה מתוך המערבולת המתנוצצת בה רתחו האנרגיות המשתחררות הודות להסתערות הלילית על ארמון החורף. נועז, חצוף, כובש, בוטח, היה המתאגרף הפיוטי הזה התגלמות המאניפסט של וולאדימיר מאיאקובסקי "פושצ'רצ'ינה אובשצ'טון נומו ווקוסו" ("סטירת־לחי לטעמו הטוב של הציבור").

על רקע שיריו של סרגיי יסאנין המרקיד בחוזיו את שימחת תושביו של עולם מהפכני חדש — עד להתאבדותו הפחות שמחה ב־1925 — בצלילי ה"מיסטרי בופו" של מאיאקובסקי, מינשר פיוטי של הצטרפות למהפכה, עלה ארצה אלכסנדר פן. הוא בא אל עולמם של ביאליק, רחל, אורי צבי גרינברג, שלונסקי ואלתרמן הצעירים; בקיצור אל עולמם של סופרים אשר כולם־כולם, להוציא את יהודה בורלא, נולדו בגלות, אבל בגלות מאוד־מאוד לא מהפכנית.

כולם־כולם, נידונו לכבוש לעצמם את מולדתם החדשה, וכבשוה גם בכוחם של זכרונות השטעטל, החדר, הנוסטאלגיה המסורתית לציון, כבשוה בכישרון אשר מעליו הבריקו כוכבי היהדות המסורתית. לאלכסנדר פן לא היבהבו כוכבים אלה, אלא רק **האורה בוריאליס**, השחר הצפוני המאיר, של מחוז לידתו הסיבירי. על כן כבשה אחרת, כשולל, כמורד, ככופר:

עלה, כופר, וקלע חיצך בבשרה
קהית מלחדור לחורב אבניה
הו, ארץ היעוד וארץ הגזירה,
גם בכפירה אני
אחד מבני־בוניה!

אינני יודע אם אותה שעה ידע פן את רזי הדיאלקטיקה ההגליאנית, אבל גיאורג פרידריך ווילהלם הגל היה בוודאי שותה עם פן כוסית שנאפס אילולי מת 70 שנה לפני לידתו של המשורר, ואילו ידע עברית. כי פן שנתן כאן ביטוי פשוט ועמוק למאבקיו הבאים של השמאל הישראלי, לשלול יש בלתי מושלם כדי למזגו עם השלילה למען יש מושלם יותר.

ההשתלבות הלוהטת במולדת — כל עולה חדש אשר אינו סובל מאולקוס מכירה ואוהבה. עם יכולתו הפיוטית של פן לבש הלהט אדרת ארגמן בה שיחקו כל צבעי הזמן. ידידותו של פן עם אותו גיבור אפי אשר שמו אלכסנדר זייד (1886־1938) איש "השומר" ומגלה בית שערים, הוסיפה חברות חמה ועוזרת למאבקו למען התישראלותו. שני ה"סיביריאקים" (ילידי סיביר) הבינו זה את זה. ופן כתב:

לא גלמודה את, ארצי היוקדת
זוהר קסמה לי בעול מתפרק
אנו הפכנו אותך למולדת
מסחה, תל־עדש, תל־חי, שייך־אברייך

אנו, עמלנו, בזכותו של העמל הזה עשינו את המולדת, בכוח העבודה ולא רק בזכות ההבטחה האלוהית הפאנטאסמאגורית, אנו אנשי ארץ־ישראל העובדת ולא הלומי ארץ־ישראל השלמה.

ועם זאת לא היתה מעולם המולדת רק נופים ואבנים, וכינרת וחול וברוש. הוא קרא לה, למולדת "פועל שחור", כי האנושות שבה עושה אותה מה שהיא שנה־שנה, יום־יום,

היא מעצבת מחדש תגי דיוקנה
הגא והכחוש

שיריו של פן כמו אלה של שלונסקי ואלתרמן, הם הזקיפים הדרוכים אוחזי־מגן הארד המהדהד, הסורקים את מאבקי הדמים לגאולת הישוב העברי. בבאלדה על השלושים וחמישה — ל"ה לוחמי ההגנה הנטבחים — כאשר פסעו אל תוך

ליל ערים בדממה עיוורת

יוצר פן דפי אנתולוגיה אשר היו חייבים להישאר מיקרא חובה בכל בית־ספר המכבד את עצמו, אילו מישרד החינוך והתרבות היה באמת מכבד את שני תואריו המצלצלים, ומפסיק להפלות לרעה את אנשי השמאל.

כי מוקדם מאוד, אחרי בוא העליה הגדולה, הבין אלכסנדר פן בחושו הפיוטי ובנסיונו הפוליטי את בעית הבעיות **הפנימיות** של חברתנו, לה נתן ביטוי ב"דו־שיח", בדו־שיח בין ה"**אני** ממארוקו" ו"**אתה מהדוב ברוסיה**" פן משרטט כאילו קווי התנהגות לאינטליגנציה האשכנזית הישראלית:

ארד אל העצב הזה שברחוב, אברמיקו
לשתול דימיוני גימגומך, כי אתה, לשוני
בליל המרזח אל כוס בשבתנו, אמיגו
אני הסבל ואתה המשורר, אברמיקו

בהיותו למשורר ישראלי לא היה מעולם לכנעני. כמו אצל טובי היהודים וגדולי התנועה הלאומית, הוכח שהיעדר ההכשרה המסורתית אינו עושה את האדם פחות אנושי, פחות פאטריוט, פשוט פחות יהודי, אלא, כמדומני, להפך. בצורה טבעית משלב אלכסנדר פן ביצירתו את שירי הזעם נגד האימפריה הבריטית ומדיניותה המנדטורית

לעומד על דמי
לכולא פעמי
בקומי

עם שירת היאוש והלבבות הנקרעים אשר עולה בו עם גילוי ענקיותה ומיפלצתיותה של השואה היהודית באירופה. שירים רבים, כמו "**נר לנישמת**" לזכר ילדי עמנו שהושמדו בשואה, ובעיקר "**שיר השירים אשר לשיפרה בת אמה**"

אני שיפרה בת אמי
אשר נשרפה מעמי
בזחול עדיין חיי על ארבע
ועשן פיחפיח מגרון־ארובה
ופרח גוף־אחי בשחורו המסולסל

הדגשה לירית זאת של יהדות המשורר היא בעלת משמעות פוליטית, מול נסיונותיהם של אויבי השמאל הישראלי לשלול ממנו את בסיסו הלאומי.

אך יחד עם ישראליותו ויהדותו, המשותפות לאלכסנדר פן ולמשוררים לא מעטים, באה מהפכנותו הפוליטית, וכאן אין כלל פחד ממתחרים. כאן הוא אחד ויחיד, עד שזמן קצר האיר לצדו האור הטראגי של חיה קדמון המנוחה.

"נגד" (1935) נראה היום כאותם תחריטי עץ של פראנץ מאסרל הפלאמי, אשר היו כה פופולארים באותם הימים. אבל "נגד" הוא פואמה חלוצית עם היותה יצירה בה מעלה משורר יהודי על נס המוני אדם שאינם כלל יהודים. אפשר להבין שבאותן שנים איומות הועסקו סופרים יהודים בבעיות יהודיות. אבל האשנב אותו הבקיע פן אל האנושות הירשה לסילון של אוויר רענן לחדור לתוך העולם היהודי הנצור. הגויים הם אצל פן לא עוד גורם לפוגרומים אלא כוח עוזר וגואל. ולפי מיטב ידיעתי, עם כל הכבוד לבריגדות היהודיות, לא הן אלא כוחות בריה"מ, ארה"ב ובריטניה, הם אשר שברו את גבו של היטלר.

האם "נגד" מיושן ? מעולם לא היה יותר אקטואלי. יש גם בפואמה זאת יותר מזה: אולי אם יש אי־פעם סיכוי לקרב לשירה ציבורים שהסיפרות היפה זרה לה לחלוטין, הרי שירות כאלה הן הן דרך המלך להשגת היעד — וכידוע לכל פדאגוגיקה, אפילו מחורזת, תוכן פוליטי חי. "נגד" אקטואלי, אמרתי, בעידן זה של אי־קונסנזוס:

ואם/ באחד הימים/ יכפו על כולנו
מלחמת לא לנו
תדבקו אח באח
וכוונו התותח
בדממה/ אל מול פני המלחמה!

מי אומר שחרוזים אלה אינם מתיחסים לצרות המקום והזמן ? או למשל, למחרת ביטול מיפגן האחד במאי על ידי הוועד הפועל של ההסתדרות "בשל קדושת השבת" (בדיחה טובה, הוועד הפועל הוא הומוריסטן ברוך־כישרון), מה יותר רענן מלקרוא שוב בשירים אותם הקדיש פן לחג זה של אנשי העבודה והיצירה, כמו "בכורי וראשית אוני":

בכורי וראשית אוני
בשלוט בי אוני
קרעת חשכת עיני
ותרא המוני־כמוני...

מהפכנותו של פן, רגישותו יאנושיותו, ולזאת יש להוסיף את יהדותו האמיתית, בנושא הארור של הספרות הישראלית, הנושא שהזכרנו מוריד את הרקיע על ראשינו ומזעזע את אושיות הארץ, כולל את הוועד המנהל את הטלוויזיה "הממלכתית", הלא הוא הנושא הפלשתינאי.

מוטיבים ערבים נמצאו גם קודם בשירת פן, "גמל וגמלת" הוא שיר קידה לציוריות הנוף המזרחי, ו"הגר" (1947), יצירה חזקה ונפלאה, מסתיימת באיחולי פיוס בין שני העמים: "**יבורך אל אברם בשמיים/ הכורת ברית־אחים על מים...**" אולם כאשר פן עמד על האמת המרה שרוב מדכא מיעוט, וליתר דיוק יצורים לא־אנושיים המתימרים לפעול בשם הרוב עושה את המעשים אשר לא ייעשו, יורד פן באבירות בזירה. ב"שיר המנושלים" הוא כותב:

אבד הדלי לבאר/ בגד ההר במוחמד
מלטי שיבולי שדי הבוער/ אדמת יגון לא רוחמה

כאשר יודעים שאותו משורר כתב "**אדמה, אדמתי, רוחמה עד מותי**" התירכובת החדשה של שתי המילים — אדמה, רוחמה — מוביל את הלב אל הבנת הזוועה. כך גם ב"כפר שדוד", באמצע תיאוו הוואי הערבי השיגרתי בכפר, מתפצצת מילה הזורקת אור שחור על הנוף המעונה: שם, היכן

שכל צהוב בשדה/ מספר קורותיו אבן־אבן
על גדר השועה/ למפץ אנחותיו של הבית
כדגלי ה ש ו א ה, דוממות בשחורן, שתי עבאיות

המילה היא שואה. כמובן, כמובן, אי־אפשר להשוות. אבל מותו של כל אחד הוא השואה הטוטאלית לו עצמו. אדם הנרצח באיבו הוא עולם שנחרב. אין בשביל יהודי ערך עליון מערך החיים. לאחר שהשמאל גורס שהערבים הם בני־אדם, הסיק פן את המסקנה. כפי שעשה בשיר על האם הערביה אשר ביתה נחרב לא על ידי איתני הטבע:

על אם הדרך דרכים באין עוד
עומדת אם
על אם הדרך, היא ממאנת
להינחם

45 ◄

דָּדִי

ריבה רובין

מאנגלית: אילן שיינפלד

בתי אל בית־לבנים מאורך, ששלט על דלתו: "בית מרחץ לנשים". ריחם החמוץ של מי־כלור, שהגיע אלי בעודי מהססת על המדרגות, עורר בי השתוקקות לקלף את בגדי המידבקים ואת נעלי הלחות, ולצלול במים. כשנדחפתי בין הדלתות הנעות שבכניסה, עלו בי מראות אריחים לבנים או כחולים, מצולות רוטטות, ומים קטיפתיים שהיו מתגנבים אל תוך כל קיפול, כל קמט, כל קפל נסתר ונקב, בגופי לאה־הדרכים. הייתי טובלת עצמי פעם, פעמיים, שלוש פעמים ושבעתיים; שום חלק ממני לא יימלט מבירכת־המים, אפילו הרווחים בין השיניים מוכרחים לקבל את מימם. ריצפת הכניסה הקטנה היתה מרוצפת שחור לבן, ובמרכז היה כוכב משושה עשוי אריחים צרים ומזוגגים בכחל־רקיע. דלתות הובילו מן הכניסה לשמאל ולימין. דחפתי לרווחה את הדלת בימיני, ומצאתי עצמי בחדר, שספסל עובר בין קירותיו; בגובה בינוני, ברווחים קבועים, היו אנקולים ממוספרים. משניים ביניהם, הממוספרים ב־יי 7040391 ו־יי 70525181, תלו שמלות אפורות וזהות, כשקים. תחת כל שימלה, היו מונחים זוג קבקבי־עץ. תליתי את בגדי על אנקול בלי מיספר ועירומה חציתי את הכניסה אל הדלת השנייה. בפותחי אותה הוכיתי בסירחון של בשר חמוץ ומי־שפכים. הכלור, שהרחתי בחוץ, היה חבוי בחדר סגור זה, המואר רק בשני חלונות מלוכלכים, הקרובים לתיקרה. ריצפת הביטון המרופשת השתפעה אל מרכז החדר, ושם נעצרתי על שפת אמבט שקוע, שהיה עצמו בגודל חדר קטן. כאן, באור הקלוש, ראיתי כי האצות הקרומות על המים נפרצו בשני ראשים אשר טבלו ועלו בהתאמה, מתעלמים מכניסתי. אחד מן הראשים היה מכוסה בפלומה אדמונית, והשני היה חלקלק, כשיער כלב־ים, שנתעצב לגולגולת גרמית. הנשים היו מדברות זו אל זו, פנים אל פנים, מאוד קרובות, בשקט. בנסותי לשמוע דבריהן, עלה בדעתי כי הן מקיימות פולחן, ובתחילה הנחתי כי זהו ניגון דתי ומעניו. שמעתי:

"מאיפה באת?", שאלה אדמונית.

"עכשיו?" אמרה חלק־ראש.

"לא, אז".

"אה, אז. אז באתי משם".

טבילה וציפה. שני הראשים פונים לעברי "היכנסי לאמבט".

אני יורדת במדרגות הטחובות ומדשדשת ברפש בגובה־סנטר, כדי להצטרף אל שתיהן. "דברי", אומרת חלק־ראש. אני אומרת: "דָדי בא לתוך גינתי ושם את שפתיו הדקות ושחורות על פרק־ידי. הוא לא השתמש בשיניו. הוא משך ורק כשהתנגדתי אסף שפתותיו ולחץ שיניו בסבך הווורידים שבפירקי. לשונו רטטה בנהמו רכות. הנחתי לו להוביל והוא הוליך אותי ברחוב בטרם נתן לי ללכת".

אדמונית אומרת: "ואז קפץ דדי על גבי. מזלי שהייתי מאוד חזקה, מאוד מחושלת, ונותרתי על רגלי. לא כרעתי על ברכיי". היא צוחקת וכתם ריר כחול ניתלה על סנטרה.

"כן, כן", אומרת חלק־ראש, "הוא חיבק את שוקי ברגליו האחוריות, נלחץ אלי כמו האיש־הזקן־מן־הים באגדה של סינבד".

"הייתי במחזור", אומרת אדמונית, "והוא ידע. נשאתי את משאו הנאנק ויבבתי, כורעת אל הבית הקרוב ונשענת אל פעמון הדלת".

"כשפתחתי את הדלת ", אני אומרת, "היית את, עם ראשו הארוך מבצבץ על צווארו השרירי ליד הראש שלך. ראיתי שהיית חצי מעולפת, נתמכת במשקוף, ועיניו של דדי בולטות ולשונו משורבבת ויבבותייך גורמות לו לנהום ולחשוף את שיניו".

"כן, כן", אומרת חלק־ראש, "כפותיו לופתות את כתפי, וחומו שורף את גבי".

"מישהו רץ לקרוא לאדוניו", אני אומרת, "וכשהוא קרב דדי ירד ממך, והיה מוכה בשרשרת כל הדרך הביתה ושמענו את יללותיו משך שעות".

"ואדוניו הביט בי באחת, עיניו כמו ניבים, באשם ובגועל", אומרת אדמונית. "רציתי קצת מים, הייתי קרובה למות מפחד", אומרת חלק־ראש.

"מרוב אימה", אומרת אדמונית, "אבל סגרת עלי את הדלת, עינייך כניבים, מלוכסנות בראשך".

"הגעלת אותי", אני אומרת.

"מאיפה באת?", אומרת חלק־ראש לאדמונית.

"עכשיו?" אומרת אדמונית.

"לא, אז".

"אה, אז. אז באתי משם".

טבילה וציפה. אצות על ריסיהן. אדמונית אומרת: "שמי הוא באתי מאיפה שהייתי כשהייתי בת שש־עשרה שברתי שם סלעים ואת שיני". טבילה וציפה. חלק־ראש אומרת, "דדי היה שם". היא קורצת; "שם עלומי הוא גרוספלר נולדתי בדור־לה־גסרנה־וורה 1899 ושלושה חודשים ואז נשלחתי בשיירה לדופלגאנגרשטאט שם נגוזה לגמרי. אחי ברטו ואבא מוטו וכל האחרים הלכו האם מישהו יודע מקומם אני עשירה ואני גרה בקנדייה ודדי עדיין רוכב על גבי אני רואה אותו בעיניהם המוסבות של שכנַי".

"בעינייך אני רואה אותו", אומרת לי אדמונית. טבילה וציפה.

חלק־ראש אומרת: "חדשות כלשהן על קטייה ומולי ואברם וג'רי ורודולף וסוניה ופליציה וזירל וסול ובובה הכל מבאנדווגנסדורף לחלוטין ובפתאומיות נעלמו..."

"צאי מן הבריכה שלנו", אמרה חלק־ראש בשקט, ושוב התחילו את לחש פה אל פה שלהן וזה מה שאמרו: "גיטל ופרידה ומונה וריבקה ורייזל ואלקה ושורה ויוסל ובנצל ואיצל ו..."

עזבתי את בית־המרחץ מאחורי ובמהרה שכחתי את משחקיהן הילדותיים של שתי הזקנות הבלות במקווה. ■

שולמית ספיר

■

לֹא יְכוֹלָה לְהִתְעוֹרֵר כְּמוֹ
אַחֲרֵי גֶּשֶׁם
לְהִזָּרַע וְלִפְרֹחַ
לִשְׁכֹּחַ אֶת עִזְבִּי אֶשְׁתָּקֵד.
מְגַדֶּלֶת תְּלָמִים עַל תְּלָמִים
כּוֹרָה תְּהוֹם עֲמֻקָּה
בַּתְּהוֹם הַקַּיֶּמֶת
לֹא יְכוֹלָה בְּפַשְׁטוּת
תְּמִימָה לִנְבֹּל וְלִפְרֹחַ.

■

אִם תָּבוֹא חֲרִישִׁי
אֶל הָאֶבֶן
וְתִלְמַד לְבָבָהּ הַלָּבָן
וְתִשְׁכַּח אֶת כָּל הַקּוֹלוֹת
בְּמִנְזַר שֶׁתִּיקָתָהּ.

אִם תָּבוֹא חֲרִישִׁי
מֵהָאֶבֶן
לֹא אָבִיא מַיִם וָאֵשׁ
לְעוֹרֵר
אַלְמוּת לִבָּךְ.

■

שָׁכַחְתִּי שֶׁיֵּשׁ לִי עֵצִים
זְקוּרֵי אֶצְבָּעוֹת,
שְׁנֵי טֶרֶף לַחֲרֹשׁ
עַכְשָׁו אַתָּה מְנַמְנֵם
בְּיַעַר מְעֹרָסָל
כָּל מַצָּעָיו עָלִים.

אִם תִּתְעוֹרֵר לָלֶכֶת
תַּחְרִיד שַׁלְוָתִי
דֹּב מְנַמְנֵם יַגִּיחַ מִמְּאוּרָתִי
וְיַחֲשֹׂף צִפָּרְנַיִם מֻכּוֹת
בְּגוּפְךָ.

■

כְּשֶׁאֵרָדֵם
בְּצִבְעִים שֶׁל גֶּשֶׁם
וְיָדְךָ תַּעֲבֹר טִפּוֹת
בִּשְׁנָתִי
יִנְבְּטוּ הַקּוֹלוֹת
כְּשֶׁאֶקְרָא גְּשׁוּמָה.

■

אֵין בְּיָדוֹ עוֹד לִפְצֹעַ
אֲנִי מְסִירָה אֶת חִידַת הַכְּבָלִים
כְּאָסִיר
עוֹנֶדֶת אֶת מַפְתֵּחַ הַחֹפֶשׁ
שׁוֹמַעַת הַר־כָּאֵב מֵתְאַדֶּה
מִגּוּפִי.

שירלי ליבוביץ'

■

לָמָּה לֹא הָיְתָה
פִּצָּצָה
רַק
מִמְּטָרִים שְׁבוּרִים שֶׁל אָבָק
הֵקִיפוּ
וְלֹא שָׁאַף
רַק הָיָה לְמַטָּה
וּצְעָדִים שֶׁל חוּט מוֹלִיךְ
אַף פַּעַם
לֹא רָאִיתִי חוּץ מִפַּחַד

■

אוּלַי
הָיִיתִי כְּתוּבָה בְּ
אָפֹר
נָזַל בֵּין קִירוֹת
וְרֵיחוֹת
תָּמִיד אוֹמְרִים
הָיִית כְּבָר גְּדוֹלָה בְּשָׁחוֹר אֶל עֵינָיו
הָיִית עוֹד
קְשָׁרִים כְּבָר
שִׁבְרוּ
לִי
בְּפָנַי לֹא הָיְתָה אֲפִלּוּ
עֶצֶם
רַק שֶׁמֶשׁ הָיְתָה.

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.
מעוניינים לנסות?

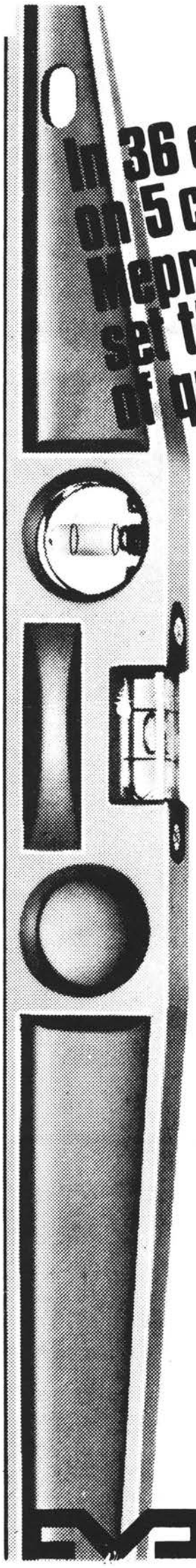
פנו אלינו ואנשינו ישמחו לבוא לעזרתכם בתכנון האירוע.

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



In 36 countries on 5 continents Mepro Levels set the standard of quality.

Line levels and masonry levels, carpenter's levels and surveyor's levels – levels for seasoned professionals and levels for novice Do-It-Yourselfers. More than 25 types and sizes of Mepro levels, with high levels of accuracy, versatility and durability – at a truly competitive cost level.

Mepro levels are crafted from profiles or castings of hard aluminum, precision machined to extremely fine tolerances. The barrels are molded of scratch-resistant acrylic of superior transparency and readability.

Mepro will be pleased to send you a detailed catalog and current price list.

Write to:
MEPRO TOOLS
Kibbutz Hagoshrim,
D.N. Upper Galilee, Israel
Tel. 067-40017, 40876
Telex: 6690 MEPRO IL.

MEPRO

42 ◄ משוררה של תבל במצור (המשך)

ושוב, כמו בשני המקרים הנזכרים, פועלת שירתו במרץ האסוציאציות. האם הערביה מזכירה את ספר ירמיהו, ל"א, ט"ו: "כה אמר אדוני: קול ברמה נשמע, נהי, בכי תמרורים: רחל מבכה על בניה מאנה להינחם".

אלכסנדר פן עזבנו לפני עשר שנים. המתים נשארים צעירים. לא הדיוקן המעונה של סוף הדרך יישאר חרות בזכרון, פרי הסוגסטיה הספרותית, של הזמנים העתידיים. בזכרון זה צועד הנסיך הסיבירי בעל כתר השלג על רקע עצי האשוח ודגלי המהפכה, נמרץ, איקונוקלאסט, גברי, מנצח, פורץ אל גן המוזות העבריות אשר ברחו מפחד ומצאו מיקלט בבית־ספר דתי. יחד עם אלתרמן ושלונסקי, פן הבגיר את השירה העברית, תלש מעליה את סרטי־המשי הפרובינציאליים, את גרבי הצמר הארוכים, את החצאית היורדת עד לקרקע, ניפץ את שמשות החלון האטומות והראה לה תבל ומלואה, גויים המתנהגים כבני־אדם, ערבים הסובלים כיהודים של ימי הפרעות, מאבק לצדק ולישור, אשר עם כל הזיופים והפשעים שנזרעו בדרכו על ידי עריצים ציניים הנושאים את שם הסוציאליזם לשווא, נצח ינצח עלי אדמות, לא במעשה אפוקאליפטי חד פעמי, אלא בהתגוששות יום־יומית, שעית־שעית, עד שהנאבקים **"כל מיבצרי־אתמול במיצעדם הורסים"**, כדברי אלכסנדר פן. ■

39 ◄ פגישות עם אצ"ג (המשך)

באישיותו של ר' בנימין. הוא נזכר שוב באותו היום בו הביאו את הרוגי חברון לירושלים ור' בנימין והוא עמדו ליד קולנוע ציון. אצ"ג שאלו מה כעת דעתו על רעיונותיו על "ברית־שלום". הוא תיאר את ר' בנימין איך הוא עומד ב"ישוב־הדעת", החליק את זקנו ואומר "אם הייתי מטייל עכשיו לבדי בהרי יהודה, איש מהם לא היה פוגע בי לרע".

כאשר הזכיר ג.ק. כיצד נרצח ברנר בידי הערבים, הפסיקו אצ"ג ואמר לו ששכח ושהוא יספר לו עכשיו מה היה עם ברנר. "הם" שנאו את ברנר [אנשי ההסתדרות], הם אף פעם לא אהבו אנשי רוח. הם לא פירסמו עד היום את כל כתביו בשלימות כפי שלא פירסמו את כל עזבונו של א.ד. גורדון. [השעה היתה ארבע ונעלתי את הספריה וליווינו את אצ"ג לאוטובוס]. הם הניחו לברנר ללכת למקום בודד זה במקום למנוע זאת בעדו והניחו לו שם להירצח. אצ"ג הסביר גם מדוע הלך ברנר למקום הזה. היה לו איזה דחף נפשי להתבודד מן הישוב. וכדי להסביר את הדחף הזה, סיפר אצ"ג מעשה שהיה אתו: פעם הרגיש מחנק, חוסר אויר לנשימה. זה לא היה חוסר אויר בריאות, אלא דבר נפשי; הוא חשב להשתגע ממש. אז הלך ליפו — הוא אהב מאד ללכת למגדל השעון ותמיד קיווה שהמגדל יהיה פעם שלנו — וכשהגיע למקום החליט ללכת ברגל לפתח־תקוה, וכך עשה. הוא הלך בלי לעצור וכיוון את נשימתו **בקצב** ההליכה. בדרך פגש רק איזה ערבי עם גמלו והמשיך, הביט תמיד ישר לפניו, **וכך הגיע** לפתח־תקווה. היה זה שחרור מהרגשת המחנק. הזכרתי שעגנון ישב **בשכונה** מבודדת ולא פחד מן הערבים, עד ששכנעוהו לעקור לשכונה מרכזית יותר. זה היה דבר אחר, אמר אצ"ג, "הוא היה שונא אותם".

הוא סיפר ש... אמר שצריך ליישב את עבר הירדן.

ושוב נזכר אצ"ג בכאב בארלוזורוב וכל העלילה האיומה. כאשר הגיע ארצה ראה פלקטים ועליהם כתוב: הגיע אצ"ג, מתכנן רצח ארלוזורוב. וב"קונגרס; צייטונג" היה כתוב: "Der Initiant [?] des Meuchelmordes an Dr. Arlosoroff ist eingetroffen". [הגיע יוזם רצח ד"ר ארלוזורוב]. ג.ק. אמר שבעת המשפט הזכירו את אצ"ג פעמים רבות והביאו משיריו וממכתביו כהוכחה שהוא הטיף לרצח. אצ"ג נזכר בכאב שדווקא הוא היה אחד מידידיו הטובים של ארלוזורוב וש"הם" בכלל לא אהבו אותו. הוא סיפר גם על הלל קוק [שהיה אתו בכנסת הראשונה] שעשה עבודה חשובה ב"וועד העברי לשחרור האומה" בארה"ב. הכל היה בהישג־יד, אמר אצ"ג, ממשלה־גולה, בגין ראש הממשלה וכ'. הלל קוק בא אל אצ"ג בשבוע שעבר באוטו והסיע אותו ואת אשתו לירושלים לטכס השבעת הנשיא בכנסת.

על ד"ר ראובן הכט אמר אצ"ג דברים טובים. ג.ק. האשים את הכט על שבהוצאתו "שקמונה", מוציאים את ספרו של ילין־מור על הלח"י. אמרתי שעלי להגן על בן־עירי, שיש לו זכויות. אצ"ג אמר עליו שהוא אצילי וגם השגיאות שהוא עשה, עשה מתוך אצילות. כי לקח פעם לקטור, בחור שלא מצא חן בעיני אצ"ג; וכאשר ביקש הכט להוציא את ספריו, סירב אצ"ג בגלל הרשימה המוכנה של הספרים שעומדים להוציא.

כן דיבר על אריה לובה אליאב והשתמש בביטוי שלא כדאי לחזור עליו בדפוס [בגלל פירסום ספרו "ארץ הצבי"].

הוא סיפר גם שיוסף רוזנזפט טיפלן אליו מניו־יורק בקשר עם הדפסת "אין מלכות פון צלם" מחדש. בתמוז יהיה הטכס של הענקת פרס־ברגן־בלזן לאצ"ג. רוזנזפט רוצה להדפיס את שירו של אצ"ג עם ציורים שאינם מוצאים חן בעיני אצ"ג. וחרץ מזה רוצה אצ"ג להכניס שינוי קטן בקשר למריה מגדלנה. הוא שאלני אם היתה נשואה ואם. אמרתי שקשה לי לזכור אך דומני שהיתה זונה. הוא זוכר בדיוק את סיפור רחיצת רגלי ישו בשערותיה ובבושם. הוא אמר שהפרט חשוב כי כתב שם "מאמע", דבר היכול לגרום לאי־הבנה. הוא התכוון רק לקריאה [מאמע!], ולא לכך שהיתה אם. הוא בדק באנציקלופדיות אך לא מצא את הפתרון. [נראה לי כי היא זו המוזכרת בברית החדשה, יוחנן יב, ג, קטע המתאים לתיאורה ב"אין מלכות פון צלם": "אין די שלייערן פון בלאוואל, מיט א קריגל שמן־זית", אלא שבפרק אחר מכנה אותה אצ"ג: "מאמע מרים המגדלית, ועל כן שאלתו בקשר לאמהותה, י.א.]. ושוב סיפר איך שאמו הצטערה בעת חגם של הנוצרים, כשהובילו את מריה על דגליהם, "א יידישע מאמע!". כן סיפר שהשיג את תמונתו מעשה ידי ציונה תג'ר.

כאשר הגיע אוטובוס של קו 12 נפרדנו מאצ"ג. הוא עלה ונסע. ■

5 ◄ מפגש הראל (המשך)

לחנה שיר יש היום ביד סרט המעיד קודם כל על כוח האירגון שלה. חבריה שמשו במקרה זה "חומר עבודה" עבורה. הסכימו לממן את הצילומים, ולהגיע בכוחות עצמם בלי לדרוש "דמי הובלה". היא תיעדה שיחות אתם, סירובים, אמתלות, שאלות, מחאות ומחמאות, ויצאה ב"רכוש מלא" (בלי לקחת בחשבון את הוצאותיה הכספיות האישיות, זמנה וכוחה). כל זה היה ועבר והפיק לקחים והזמין מספר שאלות נוספות.

"תל־חי 82" באופק, ועומד להיות מבצע עתיר ממון וגורמים תומכים מכספי ציבור. משרד החינוך, מוזיאון תל־אביב ומוזיאון ירושלים, מממנים מחו"ל ועוד. משאל בזק שערכתי בין משתתפי מפגש הראל הבהיר לי שאיש אינו יודע דבר על ההכנות לקראת האירוע שאמור להערך בספטמבר פרט לאמנים ספורים ש"נודע להם" באורח מסתורי. איש לא טרח עדיין לחשוב שיש לתת לאמנים הזדמנות, לשלוח הצעת פרוייקט או עבודה אשר תובא לפני ועדה קובעת (הועדה הקובעת כך נודע לי, מחוץ לאמנון ברזל הם מרטין ויל ממוזיאון ישראל ושרה ברייטברג ממוזיאון תל־אביב — איזה עולם קטן...). צילצלתי למיכללת תל־חי ודיברתי עם גב' אילנה באומן המארגנת האדמיניסטרטיבית מטעם קבוצי הגליל העליון. שאלתי מדוע לא "פותחים" את "תל־חי שאו" לקהל האמנים הרוצה להשתתף, הלוא לפני שנתיים יצא הקצף על "בחירת אמני ה'קליקה'", על הבאת אמני חוץ רבים ועל אי שיתופם של רבים וטובים בחגיגה הענקית הנערכת בארצם, אך לא להם.

הגב' באומן לא רצתה לומר הרבה בהסבירה שאמנון ברזל טרם הגיע מחו"ל אך יש בדעתו לנהוג השנה כפי שנהג אז, כלומר להיות הקובע והמזמין את המשתתפים כמו אוצר במוזיאון, אלא שהשנה ישתתפו אמנים צעירים חדשים שלא השתתפו בשנה שעברה (מדרשה?). כמו כן שגרירויות זרות יממנו בואם של אמנים מארצות כאוסטריה, גרמניה, קנדה, איטליה, אנגליה, ארה"ב וצרפת. כל זאת "כתוצאה מהמוניטין הבינלאומי לו זכה האירוע בשנת 1980".

אינפפתי בהתפעלות אך חזרתי והקשתי כי את "תל־חי 82" יש לפתוח במכרז לכל הרוצה להשתתף ולהעמיד הצעתו לדיון עד תאריך נקוב מראש. הגב' באומן הסכימה להעביר הצעתי לדיון ואף הודתה על הרעיון. עם שובו של אמנון ברזל ביוני השנה מאיטליה (בה הוא בונה מוזיאון) נוכל לדעת סופית אם תל חי 82 יהיה גלעד אכסכלוסיבי נוסף או יהפוך למפגש גדול של אמנים מישראל הראויים לו. השיקולים בעניין רגיש זה חייבים לשאת אופי טולרנטי מבחינת מספר האמנים, אף כי השיפוט האמנותי חייב להשאר תקיף.

נחיה ונראה.

זיוה רון

41 ◄ יסודות פוטוריסטיים בשירת פן (המשך)

ו. "אהבה חשמלית" — תגובה על המהפכה הרוסית ומות סרגי יסנין

נראה שדגם היסוד של השיר, מאבק היסודות הסטאטיים והדינמיים, מאפשר אינטרפטציה נוספת במישור משמעות נוסף. ניתן לפרש את השיר ברובד אקטואלי במשמעות קונקרטית כתגובה על המהפכה הרוסית בכלל ועל מותו של המשורר סרגיי יסנין בפרט.

כדי להאיר את השיר מכיוון זה נעזרתי במאמרו של פן, שכתב במלאת עשרים שנה למותו של יסנין, במאמר זה מביא פן את דברי המבקר הרוסי ורונסקי שכתב, כי יסנין נפל קרבן לקצב החיים המטורף שהשליטה המהפכה הגדולה. הצאריזם אמנם נעקר במחי יד, אך בתוך קלחת המהפכה לא תמיד ידעו לשמור על סגולות נפשו של היחיד והוא אומר: "ההכרח הכביר להשליט מן הרגע הראשון מרות מהפכנית קפדנית לא נתן לנו שהות כלשהי לחדור ולהציץ לנבכי נשמתם של אלה הבלתי מסוגלים לקבל את 'הכל' בלי התרסה והתנגדות. הכוכבים טרם פג כוח משיכתם! ויסנין היה אחד מאלה, שקיטור ההתקדמות מנעו להשליט את הסינתיזה בין הישן ולחדש בצורה הראויה למהפכה". פן מוסיף ומצטט במאמרו גם את שתי השורות האחרונות של השיר הקצר, שכתב יסנין לפני התאבדותו: "בחיינו לא חידוש המוות, אך לחיות חידוש פחות מזה.

נראה שפן קיבל את דבריו של ורונסקי וביקר את המהפכה הרוסית בכך, שהתקדמותה הטכנולוגית המהירה מדי ושינוי דראסטי בקצב החיים, וכן המשמעת שהשליטה — רמסו את הפרט, שלא יכול היה להסתגל אליהם והיו הסיבה העמוקה להתאבדותו של יסנין. רמז לכך שבתיאור העולם שבשיר משוקע עולמה של המהפכה הרוסית נמצא בבית 31: **"ענק מהפכות** צועד, רומס בקצב ריחות שדה פרחים, כוכב וקרן אור." גם הבית האחרון המאדיר את כוחם של הכוכבים מזכיר את דבריו המצוטטים של ורונסקי במאמרו של פן: "הכוכבים טרם פג כוח משיכתם!"

גם דמותו של יסנין עצמו משוקעת בשיר בדמות היצור אכול הקדחת המתואר בבית 10. יצור זה רץ לגיא צלמות וב"מבטו חיי המוות אורגים בלי סוף חוטי חשמל" היצור צועד, איפוא, לקראת מותו. לדובר, המנסה להשיבו אל "אופק הפלאות" הוא עונה: "הצחוק הלא כעת הפלא הכי גדול הוא לא לחיות". משפט זה מזכיר את שתי השורות משיר של יסנין, המצוטטות במאמרו של פן. המוות, לפי גישתו של יסנין בשיר ושל היצור בשירו של פן, עדיף על החיים, והוא הברירה היחידה שנותרה לאדם בעולם הזה. הדובר מופיע כנושא את נס הכוכבים, והוא בניגוד ליצור הבוחר בחיי המוות, מצליח להיאבק ולנצח את העולם הממוכן. לכן ניתן לומר, שהוא מופיע במוצנע ובאופן מוסווה כממשיכו וכיורשו של יסנין כשהוא נושא את לפיד "רסיסי האהבה" שמהם התיאש קודמו, וויתר עליהם בעת התאבדותו.

לסיכום — א. השפעת הפוטוריזם ניכרת כבר בשירים הראשונים שכתב פן בארץ בראשית שנות השלושים. פן קיבל מהפוטוריזם הרוסי את השנאה לאורח החיים הבוגני הישן, השלו והמרוצה. שינאה זו באה לידי ביטוי גם בשיר "אהבה חשמלית", אולם מהי המהות הדינמית שתשנה את שובע הרצון העצמי? כאן מציגים שירי פן אידיאולוגיה מנוגדת לאידיאולוגיה הפוטוריסטית. בשירו מתגעגע הדובר געגועים רומנטיים לעבר, ומעמיד מול החיים המכניים בעיר הגדולה — את הטבע ואת נופיו הקסומים. ב. הפוטוריזם מול הרומנטיקה אינם מובאים בשיר לשם מאבק אידיאולוגי בלבד, אלא הם משרתים את הפואטיקה של השיר וצרכיו האסתטיים ואפשר לראותם כמגלמים את היסודות הטבועים בתבניתו העמוקה של השיר: התבנית הסטטית־דינמית. ■

קהילה ומדינה*

שלמה סבירסקי

אין זה מפליא שאנו מוצאים כיום אצל ישראלים דימויים ודפוסי־חשיבה שמקורם במסורת הקהילתית היהודית של העבר. לדימויים ולדפוסי־חשיבה אלה מתכוון, כפי הנראה, הסופר עמוס עוז כאשר הוא מדבר על "הוויית השבט" המאפיינת לדעתו את ישראל כיום. עוז מבחין בין הוויה של עם לבין הוויה של שבט כך: "עם הוא חבר־אנשים בני־חורין בעלי מורשת משותפת, הבוחרים לחיות במשותף במסגרת מורשתם הלשונית והתרבותית על כל גווניה. שבט הוא מעין גוש מהודק של אנשים המקושרים ביניהם קשרי דם ודת, לידה, פולחן, גורל ומיתוס" (עוז, באור התכלת, ת"א, ספרית פועלים, 1979, עמ' 140). והוא מוסיף: "... התחושה השבטית הזאת יוצרת חמימות אינטימית מתמדת שלעתים היא נחוצה ומנחמת, ולעתים היא מיוזעת ומטרידה ומבחילה: היא התחושה של 'כולנו ערבים זה לזה' (**שם**, 153). הוויה שבטית זו היא כמובן מורשה של ההוויה של הקהילה הגלותית המסורתית. מורשה זו אמורה היתה, לדברי עוז, להפוך לזכרון רחוק מן העבר עם הקמתה של המדינה היהודית העצמאית, אלא שלא כך קרה, ולמעשה מתרחשת לדבריו בארץ חזרה של הוויית־השבט היהודית (עוז אמר דברים אלה במסגרת דיון על בידודה הבינלאומי של ישראל בגלל מדיניותה כלפי הערבים): לנגד עינינו מתרחש מעין רצדיב (הישנות. חזרה על דבר־מה, בעיקר שלילי — ש.ס.) שבטי עמום... יש מגמה חזקה לשוב אל רפלכסים יהודיים, אל חיק המיתוסים החמימים־עמומים של 'עם לבדד ישכון', אל אחוות־הנרדפים (ואת מחנות־הנרדפים החשאית) של 'כבשה בין שבעים זאבים', אל הצדקנות והרחמים העצמיים והמזיגה היהודית הנושנה וההיסטורית של בכיינות עם התנשאות..." (**שם**, 147).

עמוס עוז רואה בכל אלה חזרה אל דפוס חברתי שהיה קיים בעבר, ונסיגה מן המאמץ של התנועה הציונית להפוך אותנו לעם ככל העמים (שם, **שם**). עוז נופל כאן בשביו של המיתוס שעל־פיו כל מי ש"רוכש" לו מדינה הופך בכך להיות "עם" במובן המערבי של המלה (או, אם תרצו, המיתוס שעל־פיו ההגדרה המערבית של "עם" היא ההגדרה ה"נכונה" היחידה). למעשה, ההוויה השבטית עליה מדבר עוז איננה חזרה אחורנית אלא המשכה של מסורת מושרשת שהתגבשה בקהילה המסורתית היהודית בגולה.

ראיות נוספות להמשכיותם של דפוסי־חשיבה מסורתיים אלה מצויות למכביר בראיונות עם הסטודנטים שלנו. עצם השימוש במושג "מדינה" כדי להתייחס אל הקולקטיב הישראלי, בנוסח "אנחנו מדינה לא כל־כך רעה", או "הבעייה עם המדינה הזאת היא ש..." הוא, לדעתי, מורשת של הקהילה היהודית המסורתית: "המדינה שלנו" בא במקום "הקהילה שלנו". הקהילה היתה החברה היהודית המאורגנת בעבר; המדינה היא החברה היהודית המאורגנת של היום (או, כדבריו המבודחים של סוציולוג אנגלי שהתארח בארץ, "פעם היה ליהודים 'שטעטל' [עיירה קטנה, הקהילה היהודית הטיפוסית של מזרח אירופה] והיום יש להם 'סטייטל' [צורה אידישאית של הקטנה של המלה 'סטייט', מדינה באנגלית]).

המסורת הקהילתית היהודית היא גם, ככל הנראה, המקור לתפיסה המובעת בראיונות עם הסטודנטים שלנו כאילו המדינה בישראל עומדת מעל החברה, מעל הכלכלה, מעל האינטרסים הקבוצתיים השונים. הקהילה המסורתית היתה הארגון של הכלל היהודי ביישוב נתון, וייעודה היה לייצג ולממש את האינטרסים של כלל היהודים. הקהילה היהודית היא זו שדאגה להבטחת זכות הישיבה של היהודים במקום, להבטחת מקור הקיום הכלכלי, לייצוג בפני השלטונות, למילוי הצרכים הרוחניים של כל חברי הקהילה ולהבטחת רווחתם. בהיעדר חלוקה מעמדית פנימית לא היתה מנהיגות הקהילה נציגה של מעמד מסוים, אלא נציגה של הכלל; מנהיגות הקהילה היתה ההתגלמות הארגונית של האינטרס הקולקטיבי הכללי. תפיסה קהילתית זו אשר השתמרה בזכרון הקולקטיבי היהודי היא הגורמת לכך, שהסטודנטים שלנו חושבים על המדינה כעל גוף העומד מעל למעמדות ולקבוצות השונות הפועלות בחברה; היא הגורמת לתפיסה שלהם כאילו המדינה היא זו האחראית להיווצרותם של המעמדות בארץ (תהליך אותו מייחסים הסטודנטים ל"לחצים" ול"טעויות", ולא להזדהות של המנגנון המדינתי עם האינטרסים של קבוצה או מעמד זה או אחר בחברה הישראלית); והיא זו הגורמת לתפיסה שלהם כאילו המדינה היא גם הגוף אשר יחסל את אי־השוויון ואת החלוקה המעמדית בישראל (שכן, היא מהווה בעיניהם, כאמור, את התגלמות האינטרס הקולקטיבי הכללי, ועל־כן אין זה מתקבל על הדעת שהיא תשלים עם קיומו של אי־שוויון מעמדי בין יהודים).

באותו הקשר ניתן להוסיף, כי המסורת הקהילתית היהודית היא גם אחד הגורמים להתייחסותם של המרואיינים שלנו אל אי־השוויון המעמדי והעדתי בישראל כאל "חידוש". אמנם המקור המיידי לתחושה זו של הסטודנטים שלנו הוא הדימוי השוויוני של החברה היישובית של טרום־המדינה, אולם אין ספק כי המידה הגבוהה של אחידות ושל שוויוניות ששררו בקהילה המסורתית תורמים גם הם לתחושת ה"חידוש". בקהילה המסורתית לא היו — כמו אצל עמים אחרים — מאבקים מעמדיים או חיכוכים בין־עדתיים, ועל־כן לא נוצרו גם מושגים, דימויים וסמלים של אי־שוויון אשר היו יכולים לשמש בתיאור ובניתוח של מצבים כאלה בחברה הישראלית של ימינו.

המסורת הקהילתית היהודית עוזרת גם להסביר את תפיסתם של הסטודנטים שלנו כאילו כל בעייה חברתית היא נושא לטיפולה של המדינה, בנוסח התשובה שנתנו לרבות מן השאלות: "אהה, שוב המדינה...". בארצות בהן הוקם המנגנון המדינתי על־ידי מעמד מסויים ולצורך מילוי תפקידים מסויימים, לוותה פעילותו במאבקים חריפים עם אלה אשר התנגדו למעורבות המדינה בענייניהם, או עם אלה אשר התנגדו לחדירת המדינה לתחומי־פעולה חדשים. בישראל, בה אנו נשענים על המסורת הקהילתית של "כל ישראל ערבים זה לזה", ובה אנו מתייחסים אל המדינה כאל התגלמות הקולקטיב ולא כאל מנגנון המקדם אינטרסים קבוצתיים ספציפיים, נראית מעורבותה של המדינה בכל נושא חברתי מובנת מאליה, וזאת גם כאשר מתברר מעבר לכל ספק, כי טיפולה של המדינה הוא כושל, לא יעיל, ואף נוגד את הכוונות המוצהרות.

לבסוף, המסורת הקהילתית היהודית עוזרת לנו להבין את ההתייחסות האישיותית של הסטודנטים אל המדינה. בהתייחסם אל המדינה בישראל נטו המרוייאנים להתייחס אל מספר קטן של אישים העומדים בראשה — בעת הראיונות היו אלה גולדה, דיין וספיר, בדרך כלל; יש להניח כי כיום היו מזכירים בעיקר את בגין. כאשר דיברו על מוקדי כוח במדינה הם התמקדו על "הגוש" במפלגת העבודה, ובעיקר על אותם אישים מרכזיים בגוש שהיו גם מראשי המדינה, כגון ספיר. לעומת זאת, הם מיעטו להתייחס אל המנגנון הביצועי הגדול של המדינה — הפקידות של המשרדים הממשלתיים, הקצונה הצבאית, הקצונה המשטרתית, השופטים, המורות, וכיו"ב. הבירוקרטיה הממשלתית לא הוזכרה על־ידם כאחת הקבוצות המגלמות אינטרס משל עצמם בחיים האזרחיים בארץ, והיא גם לא הוזכרה כחלק ממשי של השלטון. נראה לי, כי תפיסות אלו נובעות מן המסורת הקהילתית היהודית, יותר משהן משקפות את המצב לאשורו בישראל כיום. ראשי המדינה נתפסים כמנהיגי הקהילה — "ראשי השבט", אם להשתמש בדימויו של עמוס עוז — ולא כראשיו של מנגנון שלטוני רחוק ומנוכר. הקשר בינם לבין הקהילה כולה נתפס כישיר ואינטימי, כפי שהיה בקהילה המסורתית; הם נתפסים כנציגים ישירים של כל אחד מחברי הקהילה. מכאן גם היעדר ההתייחסות אל המנגנון הביצועי־בירוקרטי: לו דיברו על "הביורוקרטיה", או על "הזרוע המבצעת", או על "הרשות השיפוטית", כפי שמדברים אנשים בארצות־המערב, היה זה כאילו הודו בקיומו של גוף החוצץ בין הקהילה ובין ראשיה; היה זה כאילו הודו בקיומו של מנגנון שלטוני בעל מישור קיום משל עצמו ובעל אינטרסים משלעצמו. אין זה אומר שהסטודנטים שלנו אינם יודעים על קיומו של מנגנון ממשלתי, או שהם מכחישים את קיומו; דבר זה הוא בלתי־אפשרי בארץ בה כל מועסק רביעי או חמישי הוא חלק ממנגנון זה. אלא שהתפקידים השונים במסגרת המנגנון השלטוני נתפסים, ככל הנראה, כתפקידים קהילתיים ולא כמרכיבים של מנגנון מנוכר ומרוחק. ייתכן קשה לדבר בארץ על הקצונה של צה"ל כעל קבוצת־אינטרס או כעל כת בנוסח אמריקה הלטינית, שכן הקצינים נתפסים יותר כ"קצינים יהודים" (או, על־פי דימויו של עוז, כ"לוחמי השבט"); קשה לדבר על "הפקידות הבכירה" כעל שכבה בעלת מגמות פוליטיות־חברתיות משל עצמה, בנוסח צרפת או גרמניה בתקופות שונות, שכן הפקידים הבכירים במשרדים הממשלתיים נתפסים, ככל הנראה, כפקידי הקהילה הממונים על ענייני הכלל; קשה לדבר על המשטרה כעל מכשיר־דיכוי בידי השלטונות, בנוסח ארצות רבות בעולם, שכן השוטרים הם הרי "שוטרים יהודים" הממונים על מניעת חריגות מן הנורמות הקהילתיות.

הבה נערוך בחינה מחודשת של דרכי החשיבה שלנו בהווה:

מצד אחד, אין ספק שהמורשת הקהילתית תורמת לתחושות הסולידריות והאחדות בקרב היהודים בארץ, ויוצרת, כדברי עמוס עוז, "חמימות אינטימית מתמדת שלעתים היא נחוצה ומנחמת"; תחושות אלו עוזרות בעתות גיוס קולקטיבי, ובמיוחד בעת מלחמה.

מצד שני, העובדה שאנו חושבים על המדינה בישראל במושגים המעוגנים במסורת הקהילתית היהודית כפי שהתפתחה במשך מאות שנים באירופה, אינה הופכת את החברה הישראלית ל"חברה יהודית" בנוסח הגיטו, או את המדינה בישראל להנהגה קהילתית בנוסח הגיטו. החברה הישראלית איננה אוסף של קהילות קטנות המתקיימות על עסקי־תיווך באמצעות הון, אלא יחידה חברתית שלמה העוסקת בכל מגוון הפעילויות של העידן הקפיטליסטי; היא איננה קהילה בעלת מידה גבוהה של אחידות ושוויוניות, אלא, ככל יחידה קפיטליסטית, חברה מעמדית בה השליטה על ההון, על תהליכי הפיתוח והייצור ועל התגמולים היא בלתי־שוויונית. שלא כמו הנהגת הקהילה המסורתית, המדינה בישראל איננה מגלמת אינטרס כללי אחיד, שכן אינטרס כזה לא קיים אלא בתחום הביטחון; זאת ועוד — המנגנון המדינתי עוסק, כמו בכל הארצות של ימינו, בהכוונה, בפיקוח ובוויסות של הפיתוח הקפיטליסטי ותוך כדי־כך ממלאת המדינה תפקיד מרכזי בגיבושו ובייצורו־מחדש בכל דור ודור של המבנה החברתי הבלתי־שוויוני. כאשר אלה הם פני הדברים, יכול השימוש במושגים המעוגנים בהוויה חברתית שונה ('מן העבר) למנוע בעדנו מלערוך ניתוח מציאותי של התהליכים החברתיים בהם אנו משתתפים. גרוע מכך — השימוש במושגים אלה יכול למנוע פעילות למען שינויים נחוצים, תוך שהוא משרת את אלה הנהנים ביותר מן המצב הקיים.

דבר זה בולט במיוחד כאשר קבוצות אשר האינטרסים שלהן שונים או מנוגדים לאלה של הקבוצות השולטות במנגנון־המדינתי, יוצאות למאבק למען זכויותיהן או שאיפותיהן, ומואשמות בכך שהן "מחלישות את המדינה" או "מפלגות את העם". האשמה זו מעלה מנבכי העבר את הדימוי של הקהילה היהודית החייבת לשמור על אחדות פנימית וסולידריות כדי להשיך ולהתקיים; כאשר היא מועלית בהקשר של ימינו, היא מציגה את הקבוצות השואפות לשינוי לא כקבוצות הנלחמות נגד זכויות־היתר של קבוצות שולטות ספציפיות, אלא כקבוצות המאיימות על אחדות הקהילה, שלמותה וקיומה.

שימוש שמרני מעין זה במורשת הקהילתית אנו יכולים למצוא במקרים רבים: מאבקים בין תנועות פוליטיות (לדוגמה — האצ"ל והלח"י כונו ארגוני "פורשים",

---

* **הפרק המובא להלן לקוח מתוך הספר** קמפוס, חברה ומדינה, **המנתח את מבנה החברה הישראלית ויחסי־הכוחות בתוכה, על־פי ראיונות שערך המחבר עם קבוצת־סטודנטים שפעלה בקמפוס החיפאי בשנים 1972/73, בעת מערכת הבחירות לאגודת הסטודנטים, שכתוצאה ממנה זכתה קבוצת "יש" בעלת הנטיות השמאליות במרבית הקולות.**
הספר יופיע בקרוב בהוצאת "מפרש", ירושלים.

כינוי שהעלה דימויים של פורשים מן הקהילה; הם גונו על־ידי מוסדות היישוב שהיו בשליטת תנועת העבודה, כמי שמאיימים על שלמות "היישוב המאורגן", דהיינו, הקהילה; דימויים דומים הועלו בתקופות שונות גם בהתמודדויות עם המפלגה הקומוניסטית); מאבקים של ארגוני עובדים למען מעמד ושכר טובים יותר (צורת גינוי נפוצה ביותר היא: "הם מחזיקים את המדינה בגרונה"; נשים לב: את "המדינה" דהיינו, את הקהילה — ולא את המעסיק הספציפי!); מאבקים בין דתיים וחילוניים (נסיון של כל אחד מן הצדדים לשנות את ה"סטטוס קוו" מוצג לעתים קרובות כאיום על "שלמות העם והמדינה").

שימוש שמרני במיוחד, ואף ציני, במוטיב "שלמות העם והמדינה" נעשה כל־אימת שמזרחים בישראל מנסים להתארגן במסגרת עצמית. ציני — מכיוון שכל נסיון של מזרחים לשנות בעצמם את מצבם כרוך למעשה בהתמודדות עם המנגנון המדינתי שהוא בשליטה של אשכנזים, וקשור בקשר אורגאני עם מערכת אינטרסים חברתיים המצויים גם הם, ברובם, בשליטה של אשכנזים. הבה נבהיר נקודה זו:

המנגנון המדינתי בישראל לא נולד, כידוע, ב־1948. הוא החל להתגבש עם הקמתה של התנועה הציונית. תנועה זו הוקמה בעיקרה על־ידי יהודי־אירופה מתוך תגובה למצוקת הקיום שלהם. התנועה הציונית בנתה את עצמה מלכתחילה כמנגנון מדינתי בנוסח אלה של ארצות המערב הקפיטליסטי: "ממשלה" (תחילה ההנהלה הציונית, ומאוחר יותר הנהלת הסוכנות), "משרד אוצר" (הקרנות הציוניות), "בנק מרכזי" (בנק אנגלו־פלשתינה), "רשות מבצעת" (המשרד הארץ־ישראלי, ומאוחר יותר הסוכנות), וכיו"ב. מרכיבים של מנגנון מדינתי הוקמו גם על־ידי התנועות־מפלגות, על־ידי ציוני־אירופה ופעלו בארץ־ישראל: תנועת העבודה והמפלגות הדתיות פיתחו מערכות־חינוך; תנועת העבודה והתנועה הרויזיוניסטית הקימו גופים צבאיים; תנועות שונות קיימו לשכות־עבודה; וכיו"ב.

עם הכרזת העצמאות אוחדו כל אלה למנגנון מדינתי מרכזי אחד: מנהיגי המפלגות הקיימות הפכו להיות חברי־כנסת ושרי־ממשלה; אנשי ההגנה, הפלמ"ח, האצ"ל והלח"י הפכו להיות משרד הביטחון וצה"ל; גזבר הסוכנות הפך להיות שר האוצר; מערכות החינוך התנועתי הפכו להיות מערכת החינוך המדינתית; וכן הלאה. מנגנון מדינתי זה היה חלק אורגאני ממארג האינטרסים שהתגבש בתקופת היישוב — הוא הזין אותם, והם הזינו אותו. המנגנון המדינתי העניק לכל האינטרסים הקבוצתיים שהיו מיוצגים בתוכו (תוך הבדלים כמותיים, כמובן, בין המפלגות השונות) עיגון חוקי, תקציבים, מידע, וכיו"ב. ואילו קבוצות־האינטרסים השונות העניקו למנגנון המדינתי תמיכה, לגיטימציה, מסים, כוח־אדם, וכיו"ב.

היהודים מארצות־המזרח עמדו בשולי ההתפתחויות הללו, וכאשר ניסו להתארגן נתקל בטיעון שהם "מפלגים את העם" — שהרי, כך נאמר, הארגונים הציוניים הקיימים הם של כל היהודים.

ראוי לזכור כי המאפיינים היסודיים של המבנה הקהילתי היהודי בארצות־המזרח היה דומה לזה של אירופה. כתוצאה מכך, כאשר החלו להגיע ארצה עולים מזרחיים בהמוניהם, היה להם יסוד להניח, כי הם עומדים להתקבל בקרב קהילה יהודית גדולה כבני־קהילה לכל דבר, כפי שהם עצמם קיבלו אל קהילותיהם יהודים אורחים או פליטים. גם האשכנזים, מצידם, קיבלו את פני העולים החדשים על־פי עקרונות המורשת הקהילתית: המנגנון המדינתי קיבל על עצמו דאגה לכל הצרכים של האחים־העולים, החל בשיכון וכלה בפרנסה.

אלא שהיה זה מנגנון מדינתי שונה מאוד מן ההנהגה הקהילתית המסורתית. היה זה מנגנון מדינתי קפיטליסטי בשליטה של אשכנזים, והוא היווה חלק אורגאני ממארג אינטרסים קבוצתיים, שהיו גם הם של אשכנזים ברובם. העזרה שהושיט המנגנון המדינתי לעולים המזרחיים היתה עזרה ברוח המסורת הקהילתית — אלא שלא כמו בקהילה טיפוסית מן העבר לא היה מדובר כאן במתן מחסה, סיוע ראשוני ואולי אף הלוואה "על־מנת להיכנס לעסקים", אלא סיוע של מנגנון מדינתי של חברה קפיטליסטית: הפירוש המעשי של מתן שיכון לעולים היה הזרמה תקציבית לחברות־שיכון פרטיות וציבוריות, הזרמה שהביאה לא רק לשיכון העולים, אלא גם להתעשרות והתרחבות של אותן חברות; הפירוש המעשי של מתן עבודה לתושבי עיירות־הפיתוח היה הזרמת הון למשקיעים פרטיים וציבוריים, הזרמה שהביאה לא רק לאספקת פרנסה לעולים, אלא גם להתעשרותם והתרחבותם של קונצרנים תעשייתיים; הפירוש המעשי של מתן חינוך וסעד לעולים החדשים היה לא רק הקמתם של בתי־ספר לילדי־עולים, אלא גם כניסתם של נשים וגברים אשכנזים רבים לעיסוקים של "צווארון לבן". במלים אחרות, המנגנון המדינתי בישראל השקיע אמנם מאמצים רבים בקליטת העולים המזרחיים, אך כתוצאה מסיוע זה הוא התעצם מאוד, ואיתו התעצמו גם כל האינטרסים שהיו קשורים איתו. עצם הושטת הסיוע גרמה לביסוסו ולחיזוקו של מעמדם החברתי של האשכנזים בארץ. אשר למזרחים, הרי הם קיבלו אמנם עזרה, אך היתה זו עזרה שהפכה את מרביתם לפרולטריון בענפי המשק השונים.

עולם המושגים והדימויים הקהילתיים מן העבר מדגיש את האחידות ואת השוויון בין יהודים. כתוצאה מכך, אנו נוטים להמעיט במימדי אי־השוויון בין אשכנזים ומזרחים בארץ, או לראות בהם "שלב חולף", או לייחס אותם ל"נחשלות" שהביאו איתם מארצות מוצאם — ולא לטיב הסיוע שהוגש להם בארץ. למעשה, ישראל הינה כיום הקהילה היהודית היחידה שבה קיים אי־שוויון מעמדי בין יהודים, דהיינו, מצב בו בעלי־הון יהודים מקבלים את הערך העודף של עבודתם של עובדים יהודים, כשהם נעזרים במנגנון מדינתי האוכף חוקי רכוש ועבודה, מווסת את כוח־העבודה, עוזר לחדש אותו על־ידי מערכת חינוך בלתי־שוויונית, וכיו"ב, כשהם נעזרים במיתוס אי־המודרניות של המזרחים על־מנת להצדיק את מעמדם הגבוה של חלק מן היהודים, ואת מעמדם הנמוך של חלק אחר.

המסורת הקהילתית היהודית שעל־פיה מנהיגות הקהילה מייצגת את הכלל ודואגת לכלל, גורמת לנו לצפות מן המדינה בישראל שתמצא פתרון לבעייה העדתית. למעשה, לא ידועים מקרים בהם המנגנון המדינתי ביצע שינוי מרחיק־לכת במערכת היחסים המעמדיים בארץ כלשהי: כל שינוי משמעותי הידוע לנו התרחש כתוצאה מיוזמה התארגנותית של בני המעמדות הנמוכים. כל התארגנות כזאת כרוכה בהתמודדות עם המנגנון המדינתי, הקשור, כאמור, קשר אורגאני עם כל מערך האינטרסים השליטים בחברה. גם בארץ כרוכה כל התארגנות מזרחית בהתמודדות עם המנגנון המדינתי, ומאותן סיבות המנגנון המדינתי בישראל ממלא תפקיד חשוב בקביעת מעמדם החברתי של המזרחים.

אך, כל־אימת שנודע על התארגנות מזרחית החותרת לשינוי המצב הקיים, מואשמים חבריה ב"פילוג העם" וב"איום על שלמות המדינה". אמרתי כי האשמה זו היא ציונית במיוחד. שכן, בגלל הנסיבות המיוחדות של התהוות התנועה הציונית ושל עלייתם של יהודי המזרח ארצה חייבת, למעשה, כל התארגנות של מזרחים להיות "עדתית" ולא "לאומית". כפי שתיארתי לעיל, לא הקימו יהודי־המזרח התארגנויות עצמיות לצורך פעילות בארץ, אבל האשכנזים, לעומתם, הקימו מערכת ארגונית מלאה. מערכת זו כוללת גם אותן מסגרות אשר בארצות אחרות נושאות את נס המאבק של המעמדות הנמוכים: איגודים מקצועיים (ההסתדרות) ומפלגות פועלים (תנועת העבודה). אלא שמסגרות אלה בארץ, משולבות היטב במערכת־האינטרסים השלטת והפעולה שלהן למען המזרחים יכולה להיעשות רק בלב חצוי. לכן, כל התארגנות מזרחית שתרצה לגרום לשינוי פני החברה בארץ תפנה בהכרח לכיוון "עדתי" — מפלגה מזרחית, איגוד מקצועי עצמאי בענפים בהם מרבים העובדים הם מזרחים, התאחדות ארצית של עיירות־פיתוח, תנועה עצמאית של המושבים המזרחיים, וכיו"ב.

גינויין של התארגנויות כאלו בטענה שהן "מפלגות את העם" או פוגעות "בשלמות המדינה", מהווה למעשה חיפוי ציני על המנגנון המדינתי הקיים ועל כל האינטרסים השלובים בו, תוך שימוש שמרני במסורת הקהילתית היהודית. מאבק לשינוי פני החברה איננו מאבק נגד הקהילה, או נגד העם, או נגד היחידה החברתית־לאומית־טריטוריאלית הקרויה "מדינת ישראל" — אלא מאבק נגד אינטרסים של קבוצות ספציפיות הנהנות הנאת־יתר משלטונן במנגנון המדינתי.

ברצוני לעמוד בקצרה על שלושה תחומים נוספים שבהם המסורת הקהילתית מונעת מאתנו הבנה מציאותית של משמעות המדינה בישראל.

הקהילה היהודית המסורתית היוותה, כפי שראינו, "חברה יהודית" אחידה, מאוחדת וייחודית. מנהיגי התנועה הציונית ראו את מדינת ישראל כהתגלמות בת־זמננו של הקיום היהודי האחיד, המאוחד והייחודי; כדברי בן־גוריון: "התנועה הציונית והעם היהודי ומדינת ישראל מהווים אחדות מלוכדת"; וכדברי רוטנשטרייך, שחיובה של ישראל הוא "שלילה של הנחה שייתכן קיום יהודי קיבוצי בעל עוצמה ובעל מעמד היסטורי שאינו קיום על־פי היהדות של יהדות ארץ־ישראל". מדברים אלה עולה, כי קיומה של מדינת ישראל מזוהה עם קיומו של העם היהודי כישות קולקטיבית בעלת־ייחוד.

תפיסה זו משפיעה רבות על מערכת היחסים בין היהודים בישראל לבין היהודים בתפוצות, המהווים עדיין את רובו של העם. יהודי ישראל רואים את עצמם כמצויים במרכז ההוויה היהודית של ימינו, וכתופסים מקום חשוב יותר בענייני העם היהודי בתפוצות. מכאן נובעת הצפייה לעזרה מהקהילות היהודיות בתפוצות — עזרה שיהודים אלה, מצידם, שמחים להגישה, שכן הם רואים את חיזוקה של ישראל כחיזוק מעמדם בארצותיהם. עזרה זו היא כמובן יישום יפה של הכלל הקהילתי המסורתי "כל ישראל ערבים זה לזה". הבעייה היא, שבגלל הנטייה של הישראלים לזהות את קיומה של ישראל עם עצם הקיום של העם היהודי הופכת את הערבות ההדדית הזו, לעתים, לחד־סיטרית: ידועים מקרים בהם היו יהודים בגולה נתונים בקשיים, כאשר ההחלטה של מדינת ישראל אם להגיש להם סיוע ומה צריך להיות טיבו של הסיוע, היתה מושפעת ביותר מן השיקול האם סיוע זה תורם לחיזוק של המדינה או לא. כך, לדוגמה, מרגע שהתברר כי יהודי ברית־המועצות המגיעים לאוסטריה מעדיפים ברובם לנסוע לארצות־הברית ולא לישראל, מנעה מהם המדינה את סיועה, ואף השתדלה אצל ארגוני־סיוע יהודיים בארצות־הברית שיפסיקו גם הם את עזרתם. התיחסות דומה היתה גם, לאחרונה, במקרה של יהדות איראן לאחר נפילתו של השאה. ההגיון של התנהגות זו הוא, ככל הנראה, שישראל, המגלמת בעיני עצמה את הקיום היהודי בזמננו, יכולה להושיט סיוע רק לאלה המוכנים להשתתף במימוש הקיום היהודי בזמננו — דהיינו, רק לאלה המוכנים לגור בישראל. בפועל, המשמעות של התנהגות זו היא שכאשר קם ליהודים מנגנון מדינתי משל עצמם, השולט על טריטוריה עצמית והמסוגל להושיט סיוע ממשי ליהודים הנתונים בקשיים, הוא פועל לא על־פי שיקולים לאומיים, אלא על־פי שיקולי־עוצמה שלו עצמו ושל אלה הקשורים איתו בקשר אורגאני ממשי — במקרה זה, יהודי ישראל. במלים אחרות, מסתבר כי בימינו אין לומר "כל ישראל ערבים זה לזה", אלא "כל היהודים ערבים לישראל, וישראל ערבה לעצמה".

הקהילה היהודית המסורתית היתה ייחודית הן בגלל האחדות והאחידות הפנימית והן בגלל שחבריה היו שומרי מצוות וארגונה היה מבוסס על ההלכה. היתה זו חברה בעלת "תוכן" ייחודי משל עצמה. הזיהוי של מדינת ישראל כהמשך של הקהילה המסורתית מעלה בעקבותיו ציפיות ל"תוכן" ייחודי גם כיום. הציפיות האלו מופנות בדרך־כלל אל המדינה בישראל, אל המנגנון המדינתי, באשר הוא נתפס, כפי שכבר אמרנו, כהתגלמות הקונקרטית של הקולקטיב. הבעייה היא שהמנגנון המדינתי שלנו, כמו מנגנונים מדינתיים בחברות קפיטליסטיות אחרות, אין לו להציע אלא את ה"תוכן" שלו: "חיזוק המשק", "שמירה על הקונצנזוס החברתי", "הגברת עוצמתה של המדינה", וכיו"ב. בגלל הסכסוך המתמשך בינינו ובין הערבים בכלל, והפלסטינים בפרט, יכולה המדינה להציע גם "תוכן" כגון "תרומה למאמץ הבטחוני", "שמירה על האחדות הלאומית" — "התנחלות".

במרבית ארצות־תבל אין מפנים אל המנגנון המדינתי ציפיות לצקת "תוכן" לחיי החברה. אצלנו, עקב המסורת הקהילתית, ציפיות כאלו קיימות, והמנגנון המדינתי נענה לציפיות אלו על־ידי כך שהוא מעמיד את עצמו, ואת התוכניות של ראשיו בתקופות השונות, כ"תוכן" חיי הקולקטיב. התוצאה היא האדרה ומיסטיפיקציה של המדינה במימדים המוכרים מארצות אחרות מסויימות מאוד. בנדון זה אמר ישעיהו ליבוביץ', כי "העמדת קיומו של עם — שאין לו תוכן תרבותי־רוחני ספציפי ולא אורח־חיים ספציפי — על המדינה, ז"א על מנגנון השלטון, זוהי תמצית האידיאולוגיה הפאשיסטית".

אחת התוצאות החשובות ביותר של ההאדרה והמיסטיפיקציה של המדינה בישראל ◀

קהילה ומדינה (המשך)

הוא טישטוש הקשרים בין המנגנון המדינתי ובין קבוצות־אינטרסים ספציפיות הנהנות מאופן פעולתו של המנגנון הזה.

המסורת הקהילתית היהודית תרמה דימויים וסמלים רבים להתמודדות המתמשכת בינינו ובין הערבים, החל מהטיעון ש"כל העולם תמיד נגדנו" וכלה בטיעון שהערבים הם "אנטישמים". אנו רואים את עצמנו כאותם יהודים בגיטו שלא היה ביכולתם או בכוונתם לעשות כל רע לגויים, וכל רצונם היה שיתנו להם להתקיים ולחיות על־פי אמונתם, ואילו את הערבים אנו רואים כאותם גויים רשעים אשר בגלל שנאתם את היהודים חיפשו כל העת להציק להם ולהפר את שלוות־קיומם.

דימויים אלה מונעים בעדנו מלראות שני דברים:

ראשית, שלא כמו יהודי הגיטו יש ברשותנו כיום מנגנון מדינתי המאפשר לנו להתמודד עם התקפות לא רק על־ידי הסתגרות והתחבאות בתוך הגיטו, אלא גם על־ידי יציאה מתוך הגיטו ותקיפת ה"גויים". במהלך השנים גרמו יציאות אלו מן הגיטו לנישולם של מאות אלפי פלסטינאים מאדמותיהם ולהפיכתם לעם חסר־מולדת, נודד ונרדף — כל זאת, כמובן, במקביל לנזקים ולאבידות שהמלחמות גרמו לנו. כדי לעכל עובדה זו ולשקול מחדש את צעדינו בעתיד עלינו להשתחרר מן הדימויים הקהילתיים המסורתיים המטילים את כל האחריות ליצירת תנאי־קיום בטוחים והוגנים על ה"גויים".

שנית, הדימויים המסורתיים המציגים את הסכסוך היהודי־ערבי כהתמודדות בין הקהילה ובין העולם שמחוץ לגיטו, מטשטשים את העובדה, שהפעם מדובר בסכסוך בו הנציג שלנו הוא לא "שתדלן" — אלא מנגנון מדינתי הקשור בקשר אורגאני עם אינטרסים ספציפיים בחברה הישראלית. הפירוש המעשי של דבר זה הוא **שלא כל הקהילה** נהנית מתוצאות־הביניים של הסכסוך באותה מידה: לא כל היהודים נהנו מן האדמות שמהן נושלו פלסטינאים, ולא כל היהודים נהנים מהפיכתם של פלסטינים רבים לכוח־עבודה זול ביותר. כיוון שכך, לא לכל היהודים יש אותה מידה של עניין בהמשך המדיניות הגורמת לתוצאות אלו. הגברת המודעות להבדלי האינטרס בין יהודים שונים בכל הנוגע ליחסים שלנו עם הפלסטינים הינה צעד ראשון לקראת שינוי המדיניות הנוכחית. אך לשם כך יש להשתחרר ראשית־כל מדימויים לא־מתאימים ומטשטשים שמקורם במסורת הקהילתית היהודית. ■

חדש, סדרת ה־40 של ג'ון דיר!

אלופי הביצוע

JOHN DEERE

גומרים מהר-יותר עבודה!

טרקטור ג'ון דיר חדש דגם 3140

כיצד ג'ון דיר מפיק יותר מטרקטור של

103 כ"ס S.A.E.

רתום 103 כ"ס לעבודה — ומשימה גדולה תראה קטנה. הוסף לכך תכונות חדשות כמו ממסרות להחלפת הילוכים ללא עצירה. הנעה קדמית (מכנית או הידרוסטטית) הניתנת להפעלה תוך כדי תנועה, תוספת כוח הידראולי ותראה איך זמן העבודה מתקצר. יש עוד הרבה לספר...

תנאי תשלום נוחים, הספקה מיידית!

שאל אותנו:

המשביר המרכזי האגף הטכני. המחלקה למכונות

תל־אביב, רח' גיבורי ישראל 76, טל. 339955

חיפה, שער פלמר 2, טל. 662161

פרסום צורה

בשער

לשאלות חברה ותרבות

בשער נועד למיעוט החושב כיצד לשנות, המבקש לדעת מהם פני הדברים כדי לעשות אותם טובים יותר.

ב"בשער" מס' 6 סדרת מאמרים על זרם העובדים בחינוך; על ניהול עצמי בכלל ובמפעלי התנועה הקיבוצית בפרט; בעד ונגד: "על גבולות הפוליטיקה" מאת וגנר; מאמר מקיף על היבטים שונים בהקמתה של מדינה פלשתינית מאת אבי פלסקוב ז"ל; מאמרו היחיד של לוקאץ' על אסטטיקה קולנועית; דאלס — חלקו השני של המאמר הדן בסדרת הטלויזיה הפופולרית; קאנט — האם אמנם יש בכתביו שרשים לרייך השלישי; ועוד.

שירים מאת: יצחק לאור, חזי לסקלי, י.ח. בילצקי, זיו קופר ושמעון שלוש.

חתום על "בשער":

גזור ושלח

לכב' מערכת "בשער"
ת"ד 1777
תל־אביב 61016

מצורף בזה צ'ק בסך 120 שקל מנוי לשנה מחוברת מס' 6.

(ניתן לרכוש גם חוברות ממס' 5־1).

שם פרטי _____

שם משפחה _____

כתובת _____

מיקוד _____

* ניתן לרכוש במערכת את החוברות הקודמות במחיר: מס' 1 ו־2 — 10 שקלים; 3 ו־4 — 15 שקלים; מס' 5 — 20 שקלים.

ביקור חטוף בגן העדן

חיים פסח

ג'והן מילטון: גן העדן האבוד; מאנגלית: ראובן אבינעם, עריכה ומבוא ונספחים: דר' אסתר י. בית הלחמי, איורים: ויליאם בלייק; הוצ' "מסדה" ו"עם הספר".

סלמאסיוס, יריבו הפוליטי של מילטון, תאור אותו בזו הלשון: "יתרה עלובה של גוף גבר; הומונקולוס; גמד נעדר צורת־אנוש; יצור חסר־דם שכולו עור ועצמות; פדגוג בזוי שאינו יודע אלא להצליף בישבני נערים..." מילטון, הנחשב למשורר "הנשגב" ביותר בשירה האנגלית, לא בחל להשיב לו מנה אחת אפיים בסגנון ובאוצר מלים שהיה מבייש משמיצן מקצועי בעתונות הספרותית גם היום, בארצנו.

בדברים אלה וכן בחיבורי קלסתר אחרים מתגלה מילטון כפולמוסן חריף בעל דעות חברתיות, מוסריות ופוליטיות קיצוניות ואף סותרות. כך למשל תקף מילטון הפוריטן את "בני הבליעל" בראשות הכנסיה הרשמית, ואף הפך עולמות נגד האיסור שחל על גירושין. בחייו האישיים היה מילטון, שהקדיש את שירתו להוראת ערכי דת ומוסר, עריין בלתי־נסבל ואגוצנטרי חסר בושה.

מילטון היה אחד מאותם המשוררים אשר ראו בכתיבת שירה מקצוע הדורש לימוד והכשרה של ממש. לאחר שסיים את חוק לימודיו באוניברסיטת קמברידג' הוא עסק שש שנים רצופות בקריאה ובלימוד ספרויות ולשונות שונות והיה בקי בספרות היוונית, הלאטינית, האיטלקית, האנגלית ואף העברית — כולל פירושי חז"ל ורש"י, הזוהר והרמב"ם. התמזגו באישיותו של מילטון שתי מגמות אשר לכאורה נוגדות זו לזו: מצד אחד, הארודיציה והפתיחות האינטלקטואלית של איש הרנסאנס, ואילו מצד שני — תפיסה מוסרית־דתית צרה ובלתי־מתפשרת. שתי מגמות אלו עומדות ביסודו של האפוס **"גן העדן האבוד"** (1667) והן המהוות את שורש הפרובלמאטיקה בשירתו.

אם נבחן דברים שכתבו על היצירה כמה מן המבקרים האנגלים הידועים ביותר נראה שבדרך כלל, יחסם ל"גן העדן האבוד" מקביל ליחסם של בני תקופתם לבעיות מוסר בכלל ובעיית הדת בפרט. על פי חלוקה בסיסית זו נווכח, למשל, שבמאה ה־19, בתקופה הוויקטוריאנית אשר בה עמדו בעיות מוסר ודת בראש עניינים של המבקרים, היה יחסם של אנשי ההגות לאפוס של מילטון מלא הערצה: ויליאם האזליט (1778־1830) ערך השוואה בין שקספיר ובין מילטון והעלה כי שקספיר הוא משורר הטבע האנושי, בעוד אשר מילטון הינו משורר המוסר האנושי; שקספיר מטבעו הינו משורר דראמתי ואילו מילטון הוא משורר אפי; אצל שקספיר, כתב האזליט, מצויים כל יסודות האופי האנושי וכל פרט שבהם מתסיס את הכלל כאשר הוא בא במגע עם פרטים אחרים הקרובים לו או המנוגדים לו. מילטון, לעומתו, עוסק בקווי אופי בודדים שאותם הוא מעלה למדרגה נשגבה מאד וצרף אותם מכל סייגיהם; שקספיר "מתערב בהמון" ואילו מילטון, לדעתו, "משתעשע עם התבונה"; אצל שקספיר ההתרחשויות הן בעיצומן, כמו הים הגועש וגליו המכים, אצל מילטון, לעומת זאת, קיים הלהט שלאחר המעשה, כאשר האדם עוצר ובוחן את הדבר שארע מגבהיי ההגות והדימיון... ואכן, מילטון זכה לשיא תהילתו באנגליה במאה ה־19 כאשר הגיע העיסוק הציבורי בבעיות מוסר ודת למימדים אובססיביים. ההשוואה בין שני גדולי השירה האנגלית, בין שקספיר למילטון העסיקה אף את המשורר והמבקר קולריג' (1772־1834) שגרס כי השניים מסמלים את שני קטביה של השירה האנגלית ואף של השירה העולמית: שקספיר פונה לכל הכיוונים ומקיף את הכל. שירתו היא שירה א־פרסונאלית ודעותיו האישיות — לא ימצאם מקומם ביצירתו. מילטון, לעומתו, על פי קולריג', הינו משורר אגוצנטרי הדבק במטרה אחת ואשר נוכח בכל עת בנפשותיהם של כל גיבורי עלילתו.

במאה ה־18, המאה הראציונלית, החילונית, הנאו־קלאסית, סברו אחרת על מילטון. דוקטור ג'ונסון (1724־1809) כותב: "'גן העדן האבוד' הוא ממין הספרים שהקורא חש כלפיהם הערצה, מניח אותם 'לפי שעה', ושוכח לחזור ולקרוא בהם. אנו קוראים ביצירתו של מילטון מתוך תחושת חובה ופונים לספרים אחרים על מנת להתענג על הקריאה". דוקטור ג'ונסון מצביע על הקושי העיקרי, לדעתו, שמציבה יצירה זאת בפני הקורא: חוסר האפשרות להזדהות עם גיבורי העלילה. הגבר והאשה ב"גן העדן האבוד", כותב ג'ונסון, פועלים וסובלים כפי שאף גבר או אשה אחריהם לא יכולים היו לפעול ולסבול. הקורא אינו יכול לדמות שהוא עצמו ימצא במצב דומה ועל כן, הן סקרנותו והן אהדתו לגבי גיבורי העלילה — מועטים הם. ומעניין להעיר בדרך אגב, שלמעשה אדם וחוה, הורי הגזע האנושי, הינם, כפי שהם מתוארים בספר בראשית, הפחות "אנושיים" מכל גיבורי המקרא...

ואכן מבחינה עקרונית אחת שונה האפוס של מילטון מן האפוס הורגיליאני שממנו שאב מילטון השראה: דמויות שונות ב"גן העדן האבוד" מציגות צדדים בודדים של האופי האנושי; אך אין ביצירה זו דמות אחת שניתן לזהותה כיצור אנושי מבחינת מכלול תכונותיה, פרט לדמותו של השטן. כאן מתגלה הפראדוקס העמוק שבאפוס זה: בניגוד למגמתו הדידאקטית של המחבר עולה כי הדמות היחידה שיכול הקורא להזדהות איתה — הינה דמותו האנטי־אנושית של השטן...

במאה החילונית שלנו, אף מבקרים בעלי אמונה דתית עמוקה כט.ס. אליוט, אשר העריכו מאד את לשונו הפנומנאלית של מילטון — חשו עצמם מרוחקים ומנוכרים מן האפוס שלו. הרחיק מכולם עזרא פאונד שכתב כי מילטון אינו אלא "דקדנט עקבי, במובן השלילי של המונח", ושמוטב היה אילו "חדל לכתוב שירה אחרי שפרסם את שיריו הקצרים ובטרם החל באפוס שלו"...

אף אם נדחה השקפה קיצונית זו, אין ספק שבפני הקורא בן־ימינו המבקש להיכנס בשערי "גן העדן האבוד" — עומדים מכשולים רבים. קיים הריחוק מן הלהט המוסרי־דתי ומן ההתעסקות בבעיות מטאפיסיות אשר לגבי רבים המאמינים כי חיים הם בעולם אשר בו "האלוהים מת" — הן אינן רלוונטיות עוד. כך למשל בעיית הבחירה החופשית, שהיא אולי המרכזית באפוס זה, יש לה היום — אחרי השואה ואחרי האקזיסטנציאליזם — פֵּן שונה לחלוטין; ועל כך מתוספים קשיים אחרים: המונולוגים והדיאלוגים הארוכים והדידאקטיים — לעומת מיעוטה של הפעילות הדראמתית; היעדר ההומור — לעומת הימצאותו של הומור באפוסים של קודמיו הגדולים של מילטון, מהומרוס ורגיליוס ועד דאנטה; חוסר האפשרות להזדהות עם גיבורי העלילה, כאמור לעיל. ומעבר לכל אלה עומד בפני הקורא העברי המכשול שמהווה הרקע התרבותי השונה, שהרי אפוס זה אינו אלא — כדבריה של עורכת והמקדימה לתרגום העברי — "מסכת דתית נוצרית מחייבת ולא סיפור עלילה בלבד". ואולם, על כל אלה מכפרת הלשון. מילטון השכיל להפיק מן השפה מכמנים אשר איש מלבדו, פרט לשקספיר, לא ידע להפיק: שורות מדהימות ביפיין המוסיקלי בהן נשמעים הדי צלילי עוגב, תרועות חצוצרה, לחש הסתודדות ורחש גלי הים. מסיבה זאת אנו מבקשים למצוא בתרגום העברי של "גן העדן האבוד" את המקבילה העברית לשירה, תרתי־משמע, המילטונית. ואולם בתרגומו העברי של ר. אבינעם מתגלה אטימות מדהימה למוסיקה המופלאה העולה משורותיו של מילטון. התעלמות זו אינה אלא צד אחד של חוסר הרגישות לצד הצורני בכלל, ולהיעדרה של מדיניות לשונית אחידה במלאכת התרגום של האפוס הזה. העורכת והמקדימה אמנם משפרת את התרגום המקורי במקומות רבים — אך רק בכיוון הדיוק התכני. אמנם היא מציינת במבוא, המעניין כשלעצמו, כי "המוסיקה היא אחד הדימויים המרכזיים ביצירתו" (של מילטון). אך אומרת — ואינה מפרשת. ואף חמור מכך, היא מוסיפה ומציינת בפירוש, כאילו להקדים רפואה למכה: "בבואי לכתוב על סגנונו של מילטון ברור לי שרוב הדברים שייאמרו כאן אינם תופסים לגבי התרגום". ודומה הדבר להודאה בכשלונו של מעשה התרגום. אלא שלמרבה התדהמה היא מוסיפה וקובעת הלכה שאין לה תקדים: **"עיקר משימתו (של התרגום) איננה העברת הצורה — אלא, מירב הדיוק בתוכן הדברים"**. (הדגשה שלי). קביעה זו מסולפת היא מיסודה, לדעתי, ולא כאן המקום לדון בכך בהרחבה ולהראות מדוע תרגום שאינו "מעביר את הצורה" מן המקור — אינו תרגום של ממש, אלא תקציר של תוכן העניינים. "גן העדן האבוד" אשר בו נעדרת הווירטואוזיות הלשונית של מילטון הופך, בתרגום שלפנינו לצל צילו של המקור, למלל פיוטי־דידאקטי שרק לעתים רחוקות מרמז על יופיה של לשון המקור. דבר זה בולט אפילו ביחס לתרגום המיושן של זלקינסון שהופיע בוינה בשנת 1871, וזאת נראה להלן. הנה קטע מן האפוס בתרגום זלקינסון:

"הוי אד פתאום, שבר מר ממות!
איך אעזוב גני וארחק ממקום מולדתי,
איך אעזוב כרמי משמח אלוהים ואנשים,
ואני אמרתי פה בדמי ימינו נשבה
ובשובה ונחת נוושע עד בוא חליפתנו;
ועתה אבדה תוחלתי, אין תקוהעוד.
צר לי עליכם, פרחים יקרים, נעימים!
שחר קמתי לראותכם ואחרתי עליכם בנשף,
כאם גדלתי ורוממתי ואתן לכם שמות.
מי יפקוד אתכם לערוך מין למינהו,
מי ישקה כל צמא ממקור מים חיים?
איך נשאף רוח על אדמה טמאה..."

◄

והנה אותו קטע בתרגומו של ר. אבנעם:

"מכת פתאם, נוראת ממות את!
האעזבך, גני? וכן אטשך,
מולדת? שביל מלא־גיל וצל פקוד־אל,
בלות קויתי בו — עלו גם נוגה,
שלוה — שארית ימי עד פקד הקץ
פה שנינו! הה, פרחים, לא יצמחו
באויר אחר; הו קדמתם אותי
עם בקר, אחרונים בליל, אתכם
מראשוני פקעים ביד רכה
גדלתי ושמות קראתיכם, מי
יגדלכם מול שמש, למינים
יקבצכם, ממעין־המגדים
ישקה אתכם?..."

אין כל ספק שתרגומו של ראובן אבינעם, המשופר בידי דר' אסתר בית הלחמי, נאמן יותר למקור מבחינת הדיוק התוכני. זלקינסון אף משמיט בגרסתו מספר שורות המופיעות בקטע זה במקור. מצד שניף התרגום בגירסתו של זלקינסון קולח יותר וטבעי יותר. זלקינסון מתרגם ברמה לשונית אחידה, מקראית, ההולמת להפליא את תוכנו של השיר במקור. הצירופים המקראיים אצל זלקינסון עולים לאין ערוך על הצרופים הכמו־ארכאיים אצל אבינעם: "אד פתאום" אצל אבינעם; "שבר מר ממוות", הטבעי והאדיומאטי כל כך הופך לצירוף המלאכותי: "נוראת ממוות את"; "בדמי ימינו נשבה" — אצל זלקינסון, ל"שארית ימי עד פקד הקץ" — אצל אבינעם; אצל זלקינסון: "לערוך מין למינהו", על פי המקרא, ואילו אבינעם מתרגם — "למינים יקבצכם", והצירוף מאולץ ומלאכותי. אף כי שני המתרגמים לא הקדישו תשומת לב למוסיקה המיוחדת במינה של השורה המילטונית, תרגומו של זלקינסון מדייק יותר מבחינת מספר ההברות בשורה, ובתרגומו אין כמעט מעצורים חורקים. ונשווה, לדוגמא, את הריתמוס הקולח בשורה: "איך אעזוב גני וארחק ממקום מולדתי" — אצל זלקינסון, עם אותה השורה אצל אבינעם: "האעזבך גני, וכן אטשך/מולדת?" — שכמעט ואינה ניתנת להיגוי.

אף אחת ממגרעותיו של תרגומו של אבינעם — ואכן, למרות הדיוק המלולי מרובות מגרעותיו הצורניות — אינה חמורה בעיני יותר מן האטימות למוסיקה של מילטון. הנחשבת בעיני רַבִּים ליסוד החשוב ביותר בשירתו. כבר ראינו כיצד הדבר מתבטא בקטע המצוטט לעיל. אך הדוגמאות רבות מספור, ואביא כאן רק שתיים, הנוגעות לתחבולה הנודעת של מילטון בהעברת משמעויות באמצעות האנמטופיה: בספר השני, פסוק 412 במקור ו־440 בתרגום, מדבר הנואם, בעל זבוב, על הקשיים הצפויים לשליח שינסה לצאת משערי הגהינום. המכשול הקשה ביותר הינם הכרובים השומרים סביב־סביב. מילטון מדגיש את הקושי העצום בעצם צלילי המשפט הקשים להיגוי. לשונו של הקורא, כביכול, מתנסה היא־עצמה בקושי הרב. והנה השורה בתעתיק עברי: "תרו די סטריקט סנטינאריס אנד סטאישאן תיק". ואבינעם מתרגם: "תוך מערכות כרובים שומרים סביב" ומעביר את התוכן, ללא המשמעות הטמונה בצליל. במקום אחר מדובר על הסתודדות: "Im close recess and secret conclave sat" ובתעתיק העברי: "אין קלוז ריסס אנד סיקרט קונקליב סאט". רחש הקולות המסתודדים עולה כאן בשימוש מחוכם בצלילי האותיות S ו־C, ומעביר לנו למעשה את תחושת הדבר. והנה השורה בתרגומו של אבינעם: "ובחביונם יחדו ימתיקו סוד". ושוב, התוכן מתורגם, המשמעות הנוספת נעלמת בתרגום.

פרט לכשלון בהעברת המוסיקה המילטונית, לוקה תרגומו של אבינעם באי־הצמדות למשקל השורה, למקומה של הצזורה בשורה, ובחוסר אחידות לשונית. נראה שהמחיר ששולם עבור הדיוק התכני כבד הוא מדי, וגן העדן המילטוני עודנו נעול בפני הקורא העברי. ■

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.

לפד לשונך

קיח

חודש תשרי תשמ"א
בהוצאת המזכירות הפדגוגית של האקדמיה ללשון העברית
ערכה שושנה בהם

אִבְקָה

לשון רבים: אִבְקָאוֹת

חור באריג, בדרך כלל מעובד סביב, המשמש לרכיסת כפתור וכיו"ב

באנגלית: buttonhole

הבחן בין אִבְקָה 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

אבקה

לולאה

לְשׁוֹן הָאַבְזָם

חתיכת מתכת מְאֻרכת כעין מסמר, המחוברת לאבזם ועוֹבֶרת דרך האִבְקָה.

באנגלית: spike, prong

לשון האבזם

רוֹכְסָן מִתְפָּרֵד

רוֹכסן הנפתח עם שולי הבגד. ידוע בלשון העם: "רוכסן "פאסנס"

באנגלית: separating zipper

תֹּךְ

לשון רבים: תֻּכִּים

כל אחת מן היחידות, שהתפר מצטרף מהן

באנגלית: stitch

כמה סוגי תכים הם, ואלה קצתם:

תֹּךְ הַכְלָבָה
תך בתפר ארעי

תֹּךְ מְלָל
תך בשפתי האריג כדי לשמרן מהתפוררות

תֹּךְ אִבְקָאוֹת
תך הדומה לשליבה על שפת האבקה

תֹּךְ קבוּץ
תך בתפר, הדומה לתפר מכונה בתכים גדולים, ומאפשר קיבוץ אריג במשיכת החוט

תֹּךְ נסתר
תך הנסתר בתוך הקיפול

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

מופק בשביל האקדמיה ללשון העברית כשירות לציבור ע"י

קבוצת **הסנה**
חברה שיתופית לביטוח בע"מ
בירושלים - חברה לביטוח בע"מ
רמת-גן - חברה לביטוח בע"מ
צור - חברה לביטוח בע"מ
רחובות - חברה לביטוח בע"מ
עמיר - חברה לביטוח בע"מ
עמעמ - חברה לביטוח בע"מ

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, 03-245817

עזבונו של פוגל — האוספים וכתבי היד

אהרן קומם

עד כה, בשל מיעוט כה״י, לא היה צורך לברר ולפרטם. עתה, משנתרבו, ראוי לציין את כולם.

כתבי היד של פוגל מרוכזים עתה בשני מקומות: בבית הספרים הלאומי בירושלים — כה״י של **לפני השער האפל**, באוסף שבדרון, וכ״י **קלוזנר**, בארכיון קלוזנר. שניהם במתכונת כה״י של **לעבר הדממה** (כדלהלן).

השירים שבכתבי יד אלה מוּכרים כולם: **לפני השער האפל** — ספר שיריו הראשון של פוגל, היחיד שנדפס בחייו[1] (ואזל כמובן), פותח את **כל השירים** שבעריכת ד. פגיס, במהדורותיו השונות.[2] שמונת השירים שבכ״י **קלוזנר**, המהווים שתי קבוצות שונות, מכונסים **בכל השירים** על פי מועדי פרסומם בכתבי העת.[3] אין בטקסט שלהם שינוי משמעותי.

כן מצויים בארכיון קלוזנר חמישה מכתבים של פוגל: ארבעה מופנים לקלוזנר, ואחד לפיכמן (שערך עם קלוזנר את **השילוח**).[4] בירור היחס בין המכתבים לכה״י מותיר שאלות אחדות, לא פתורות.[5]

שאר כתבי היד, וכל המסמכים, מרוכזים עתה במכון ״גנזים״ בתל־אביב, בשלושה אוספים: של פוגל, של ברש ושל ברוידס.[6]

1. **אוסף פוגל**: מסמכים, כתבי יד בפרוזה וכתבי יד של שירים.

א. מסמכים שונים: דרכון; תעודת התקשרות עם הוצאת הספרים ״מצפה״ בקשר **להוצאה לאור של הספר** ׳רודולף גורדווייל׳ (**חיי נישואים**);[7] תמונות אחדות, אישור **משלטונות צרפת** על גירושו של המשורר על ידי הגרמנים; שני מכתבים של אנדה **פינקרפלד־אמיר**,[8] וכן מכתב של ג. שופמן, שלא נזכר עד כה (מעברו השני טיוטה **ראשונית של השיר נשברו הפכים**).[9]

ב. כתבי יד בפרוזה: שני היומנים — המוקדם (העברי), והמאוחר (היידי); כ״י של **סיפורי פוגל**, **ותחילת תסריט**, **בצרפתית**, **למחזה פרגינט**.[10]

ג. ארבעה כתבי יד של שירים: ׳כ״י לנדא׳, ׳מלים קלילות׳, ׳עם בוקר׳ ו׳**נשברו הפכים**׳.[11]

(1) ׳כ״י לנדא׳: מחברת דקה, שכריכתה שחורה. אין בה חתימה של המשורר, או תאריך כלשהו. מצידה השמאלי היא כתובה גרמנית; בצידה הימני־העברי מצויים קטעי חרוזים ושירים שקולים ומחורזים, כנראה מהמוקדמים ביותר (1913־1911 ?). רוב השירים הם נסיונות בוסר של מתחיל. רק במיעוטם ניכרת יכולת חריזה ושקילה מסויימת. הנושא העיקרי הוא האהבה (לחנה) והפרידה (1912) ממנה.

(2) כ״י ׳מלים קלילות׳: שיר יחיד (**הדממה** [עח]), עם תרגום גרמני. מצידו השני של הדף, ומתחת לשיר, מכתב בגרמנית. גם כאן מופיע הבית השלישי (״האני הוא [...]?״), שנשמט משום מה **במסכת**, ובעקבות זאת במהדורות ד״פ (259).[12]

(3) כ״י ׳עם בוקר׳: קראתיו כך על שם אחד השירים. בכה״י שישה שירים, הכתובים על ארבעה דפים, ללא סדר מחייב. לצידם תרגום גרמני (ועוד עמוד של מכתב בגרמנית, אחריהם). שני שירים — **תוך טרדת נעורי ובכפרך עתה שקט**, הם אשכנזיים, ובריתמוס חופשי; ארבעת האחרים שקולים ומחורזים: **עם בוקר ומפה אל העולם** באשכנזית, **אל נחלי החדווה ורב הלאנו** — בתוספת פרטי העיבוד מאשכנזית להברה הספרדית.[13] מועד שני העיבודים: פריז, 12.3.1938.[14]

(4) כ״י מיוחד הוא טיוטה ראשונית של השיר **נשברו הפכים**, המצויה מאחורי מכתבו הנ״ל של שופמן לפוגל.

הגילויים החדשים רובם הוא באוספים של ברוידס וברש.

2. **אוסף ברוידס**: ארבעה פנקסי שירים ועוד אחד.

(1) **ברוידס I**: מרקל, 19.5.1916 — וינה, 8.12.1916.

פנקס שירים קטן (12×8.5 ס״מ), שכריכתו משובצת אפור־לבן. בעמודו הראשון הערה בכתב יד שאינו של פוגל: ״פנקס קטן של שירי דוד פוגל כתובים בכתב ידו״. בפנקס 23 שירים, כתובים ב׳עיפרון קוֹפִּי׳. כל שיר (חוץ מהאחרון) הוא בעמוד חדש, ומועד הכתיבה בסופו (כך גם בכל פנקסי השירים דלהלן). תשעה מהשירים כונסו בשער, שניים אחרים נאספו במאורח (ד״פ, 264), ואילו 12 שירים הם בלתי מוּכרים, ומכונסים בספר **לעבר הדממה** לראשונה,[15] לארבעה שירים, כמנהגו של פוגל בראשית דרכו, יש כותרות.[16] בצד שירים אחדים מציין פוגל את מועד פרסומם בכתבי־העת.[17] בעמ׳ 3 בפנקס,[17א] בכ״י נאה, שיר גרמני (המוקדם ביותר בפנקס זה) — כנראה נסיון של פוגל לכתוב שיר בשפה זו.[18]

השיר הראשון בפנקס הוא **מול השקיעה** (**שער**, 36), והאחרון — **מקצת הלילה** (**שער**, 25).[18א]. ארבעת השירים הראשונים הם ממרקל; האחרים נכתבו בווינה.

(2) **ברוידס II**: וינה, 14.2.1.1917 — וינה, 18.5.1920.

פנקס אפור, פרום בגבו (14×8.5 ס״מ). חלקו השמאלי (מעמ׳ 55 ואילך) שימש כלוח שנה גרמני לשנת 1917. פוגל כִּותב את שיריו, באותו ׳עיפרון קוֹפִּי׳, בדפים הריקים שמימין, ולאחר מכן גם בתוך סימני לוח השנה. השירים כתובים ברצף, ללא רווח מיוחד בין שיר לשיר. זהו הפנקס הגדול ביותר: הוא מכיל 60 שירים, מהם עשרים ותשעה כלולים **בשער** ושניים **בהדממה**; שנים־עשר שירים גנוזים למחצה, ואילו 17 שירים, בלתי מוכרים עד כה, מכונסים **בהדממה** לראשונה.[19] חמישה מהשירים מצויים בנוסח כפול.[20] בצד שמונה־עשר שירים מצויין מועד הפרסום בכתבי־עת שונים.[21]

בתחתית השיר **הצלילים הנמים**, ליד מועד הכתיבה (ווינה, 11.7.1917), עדות אישית יחידה במינה: ״היום שגנחתי דם לראשונה״.

השיר הראשון בפנקס הוא **דומם הינך** (**שער**, 17), והאחרון — **אמרתי לגברים** (**הדממה**, גנ׳[21א]). שיר אחד (**גביע הזהב**) חובר בווּלישהוף,[22] וכל האחרים בווינה. אחרי השירים, ברווח של דפים אחדים, יש בעמוד אחד (28־22 ביולי בלוח השנה הגרמני) שישה רישומים קטנים: של דמות הנודד על מקלו, תרמילו וצילו (שני ציורים); ראש של כלב; אשה ערומה רוקדת; מרכז גוף של אשה, ונערה רוקדת בלט (כשילקוטה, כמדומה, נשרך מאחוריה). ציורים אלה (ר׳ הפאקסימיליה בעמ׳ 52) מייצגים מוטיבים מרכזיים בשירת פוגל המוקדמת.[23] בסוף הפנקס (מצידו העברי) רשימות שונות,[24] ובשער הפנקס הגרמני ציון מיוחד: ״הצפירה No 37/1917״ (שם ראו אור השירים **בין ערביים** ו**כנחל בוקר** — כנראה פרסומו הראשון של פוגל).

(3) **ברוידס III**: וינה 19.8.1922 — וינה, 13.9.1924.

פנקס אדום דק (14×7.5 ס״מ). מכיל 18 שירים, כולם מוכרים. השירים כתובים בדיו, כל שיר בעמוד חדש. השיר הראשון — **שחוטים אנו** (**הדממה**, גנ׳)[25] והאחרון — **עוד אלין** (**הדממה**, יא). השירים חוברו כולם בווינה.

בהמשך הפנקס, במהופך — כתובות שונות (ביניהן של י. כצנלסון, בלודן), ורשימה ממוספרת של שבעה־עשר סופרים ומשוררים, ביניהם פוגל עצמו, המצביעה, לכאורה, על תכנית הוצאה לאור של כתב־עת.[26]

(4) **ברוידס IV**: ורשה, 28.3.1925 — פריז,[27] 19.12.1934.

פנקס אדום (15.5×9.5 ס״מ) כרוך לרוחבו, עם כפתור סגירה. בצידה הימני של הכריכה שם המשורר, וכתובתו בפריז, בכתב ידו. בעמוד הראשון כותרת מנוקדת, במרכאות כפולות: ״לעבר הדממה״, והקדשה:

מתנה לאשר נלאו משאון הרחוב, לאשר איוו להתייחד עם נפשם, — והוא ייחוד עם אלהים, בדבקות שבצער וגיל עילאי.

[בהקדשה זו מחיקות אחדות]

זוהי הפניה הנרגשת ביותר של פוגל לאלהים, בכל אשר כתב, ומעין זיהוי שירה ותפילה.

הפנקס מכיל 37 שירים, כולם מוכרים.[28] השירים כתובים בדיו, תחילה ברצף, ומעמ׳ 7 כל שיר לעצמו (חוץ מבעמ׳ 19). מעמ׳ 24 (השיר **דרך ריבוא דורות**) כל שיר הוא בדף נפרד (בעמודים הזוגיים), תוך השארת עמוד ריק בין שיר לשיר. יש בפנקס סימנים רבים לחיתוכם של דפים. כ״י זה מכסה את תקופת הזמן הארוכה ביותר בכל כה״י של פוגל: למעלה מתשע שנים.

השיר הראשון בפנקס — ״**שיר הטירוף**״ (׳עם כלבים׳, **הדממה**, טז), והאחרון — **אחת אחת נשרו** (**הדממה**, נז). מרבית השירים נכתבו בפריז; האחרים — ארבעה בווינה, שלושה בברניבל[29] ושירים בודדים בוורשה (הראשון),[30] וכן בתל־אביב ובברלין (שני השירים הראשונים ׳לבת׳ — **דרך ריבוא דורות** ו**מעמקי ינקותך**).[31]

הפנקס הנוסף, החמישי (צבע טורקיז, 14.5×9 ס״מ) מכיל שתי טיוטות ראשונות, ונדירות, של שיר אחד — **בעלות הגשם** (**הדממה**, מ). הטיוטה הראשונה היא בעפרון, והשניה בעט. תאריך השיר (על פי **ברש II**, 1): 20.9.1935. בעמוד הראשון בפנקס טיוטת מכתב: ״אבקש מאוד לשלוח לי במהרה את שכר הסופרים המגיע לי בעד הסיפור שפרסמתי״ (כנראה **נוכח הים**, 1934; ואם כן, הנמען הוא לחובר[31א]).

יש בפנקס זה הרבה דפים ריקים וסימני דפים גזורים. בהמשך מצויים שני קטעי פרוזה קצרים: האחד, בן שלוש שורות (תחילתו כתובה בדיו אדומה: ״יום אביב היה היום [...]״), וקטע אחר (״והוא נשתתק והסתכל בי [...]״) בן חמש שורות.

מיוחדת היא טיוטת המכתב ל״מר אהרונוביץ היקר״ ״בדבר הסרטיפיקט שלי״. פוגל מאיץ באֶהרונוביץ ומבקש לקבל ״את הסרטיפיקט בהקדם האפשרי״. המכתב הוא כנראה מ־1928, או זמן מה קודם לכן.[32]

3. **אוסף ברש**: א. שלושה פנקסי שירים; ב. חמישה כתבי יד גדולים; ג. שני כתבי יד של שירים אחדים; ד. שני כתבי יד של שירים בודדים; ה. כתב היד של ספר השירים **לעבר הדממה**.

א. פנקסי השירים: ברש I, ברש II, ברש III.

(1) **ברש I**: וינה, 10.6.1920 — וינה, 13.6.1925.

פנקס אפור (13×7 ס״מ) של דפי משבצות, ובצידו לולאה לעפרון. הפנקס מכיל 36 שירים,[33] כולם מוכרים עתה.[34] השירים כתובים ב׳עפרון קופי׳ עד עמ׳ 29 (**אלוהיי, בינה**, נוסח א׳), ומנוסח ב׳ של שיר זה בדיו (וכן הפנקסים הבאים). חמשת השירים האחרונים מצויים בפנקסים אחרים: אחד ב**ברוידס III**, וארבעה ב**ברוידס IV** (על פי נוסחי השירים מתברר כי הפנקס **ברש I** קודם).[35] לפיכך פנקס זה זמנו הוא לאחר **ברוידס II**, והוא היחידי שאינו תואם את החלוקה הכרונולוגית של העזבון (הפנקסים הראשונים באוסף ברוידס, והמאוחרים באוסף ברש). בהמשך הפנקס, בין רשימות שונות, מעין שני פסוקים: ״כי לא תאכלו כל טמא״ (שופ׳, יג, ד), ו״אהבת ה׳ אתכם״ (דב׳, ז, ח). בעמוד אחר, בצד כתובת ידידו של פוגל, פוליק[36] — ״לך השמיים ולך הארץ/ לך הארץ ולך השמיים״, כתחילתו של שיר, על פי פסוק (זה׳, פט, יב).

השיר הראשון בפנקס זה הוא **אולמי החיכוי** (**שער**, 62),[37] והאחרון — **מלוא אורך רחובות** (**הדממה**, ז). רוב השירים נכתבו בווינה, ורק אחד (**כי נצא**) בגליכנברך[38] ואחד (״**שיר הטירוף**״) בוורשה.

(2) **ברש II**: פריז 20.9.1935 — פריז, 1.2.1938.

פנקס כחול, דק (15×9.5 ס״מ) של דפי חשבון. השירים כתובים בדיו, בצורה נאה, רוב רובם מצידו האחד של הדף. בפנקס 15 שירים, ללא הקפדה על הסדר הכרונולוגי (השיר **נבוך המבט**, המאוחר ביותר, הוא השישי מהסוף). תשעה שירים נכתבו בפריז, ושישה בהוטוויל.[39] כל השירים מוּכרים עתה,[39א] חוץ משלושה משירי המחזור **תחנת הגבול**... — **בדמי החוצות** (׳בחוצות הריקים׳), **בצבור החולה** (׳ובלקט החולה׳) **וטפנו יקיצו** (׳עם בוקר יקיצו׳ [**הדממה**, ס, סב, סד]). הנמצאים כאן בנוסחם הספרדי. ליד שירים אלה תאריכים כפולים: מועד חיבורם (בהברה האשכנזית) — כמקובל בפנקסי פוגל, ובנוסף, מועד העיבוד. עם זאת, הנוסח הראשון — האשכנזי, אינו מובא.[40]

הכתיבה בהברה הספרדית והעיבודים להברה זו, גם לשני השירים שנכתבו בהוטוויל, נעשית כולה בפריז, בפרק זמן קצר.[41] שני שירים, **את פשוטה**, **ונבוך המבט**, נכתבו כנראה ישירות בהברה הספרדית (לא מצויין בצידם מועד העיבוד).[42]

השיר הראשון בפנקס זה: **בעלות הגשם** (**הדממה**, מ), והאחרון — **את פשוטה** (**הדממה** [סט]).

(3) **ברש III**: פריז, 9.1.1937 — הוטוויל, 10.12.1941.

זהה בצורתו לפנקס **ברש II**. בעמודו הראשון, הקשור בכריכה, שם המשורר בכתב ידו. הפנקס מכיל 14 שירים, השומרים, בדרך כלל, על הסדר הכרונולוגי.[43] עשרה מהשירים נכתבו בפריז, וארבעה בהוטוויל. מול השיר **אֵיָם הגנים** (עמ׳ 14 בפנקס) יש טיוטת תרגום גרמני של השיר **עיר זאת** (**הדממה**, נט), הנמצא בהמשך הפנקס (בעמ׳ 19).[43*] כל השירים מוכרים,[44] חוץ משני שירי **תחנת הגבול**... — **מפה לעולם** ו**עיר זאת**, שעיבודם להברה הספרדית לא היה מוכר עד כה[45] (שני שירים נוספים שבפנקס זה, **אל נחלי החדווה** ו**רב הלאנו**, עיבודם המפורט להברה הספרדית היה ידוע מכבר).[45*] לכל ארבעת השירים הללו תאריכים כפולים, למועד כתיבתם ולמועד עיבודם.

העיבודים לספרדית נעשו כולם בפריז: שני שירי **תחנת הגבול**... בינואר 1938,[46] ושני האחרים באותו יום (12.3.1938), לאחר חודשיים בקירוב.

השיר הראשון בפנקס זה — **מפה לעולם** (**הדממה**, סג), והאחרון — **שעטת צבאות**. אחריו יש בפנקס דפי חשבון חלקים, למעלה ממחצית הפנקס.

בפנקס זה נמצאים השירים האחרונים של פוגל. גם בשעות המצוקה של מלחמת העולם השניה, עד לימיו האחרונים, דאג פוגל להעתיק את שיריו מהטיוטות הראשונות, שרובן לא הגיע לידינו, אל פנקסי השירים, בכתב יד יפה להפליא, בניקוד מלא וכמעט ללא מחיקות.

ב. כתבי היד הגדולים: כ״י A; כ״י B; פנקס C; כ״י D; פנקס ה.

חמישה כתבי יד גדולים, מלבד **הדממה**, מצויים באוסף ברש. סימונם, סידרם הפנימי ואפילו השתייכותם של שירים מסויימים לכתבי היד שובשו, וספק אם ניתן יהיה לשחזרם, שכן בכ״י אלה אין תאריכים, וברובם אין מיספור כלשהו (של השירים, או של העמודים). מתכונתם הדומה — מתכונת כה״י של **הדממה** (דפים חלקים, גזורים במיוחד, לערך 10×22.5 ס״מ, כל שיר על דף נפרד), מאפשרת שינוי מקומו של שיר בתוך כה״י, ואפילו מעבר מכ״י אחד למשנהו.[47] הסימון המשתנה (פעם ׳כ״י׳ ופעם ׳פנקס׳, בעברית, ובלועזית) מראה כי יותר מאדם אחד טיפל בחלק זה של העזבון.

(1) **כ״י A**: וינה, 11.7.1918[48] [9.6.1922?] — פריז, 30.12.1937 [תחילת 1938?][49]

15 שירים במתכונת **הדממה**. כן מצורף לכ״י זה דף עם רשימה גדולה של שמות משפחה, בעברית ובגרמנית, ועל דף אחר שניים משמות השערים של **הדממה** — ׳אך לערב צפים הלאה כל הרחובות׳ ו׳לחיי הבת׳ (האחרון מנוקד), ומעליהם — **דהרות הימים** (ההדגשה במקור): זהו כנראה שמו הראשון של הספר **לעבר הדממה**.

יש סימנים רבים המעידים, כי כ״י זה שימש הכנה לכה״י של **הדממה**.[50] עם זאת יש בכה״י שני סוגי דפים (חלקים, ומשובצים), ארבעה שירים כפולים,[51] ושני סימונים קודמים: כ/פ/ב/101, ו־כ/פ/ב/102, כשעל השני הוצמד במדבקה הסימון הנוכחי: A.[52] נראה כי פעמים אחדות ניסו לשחזר את הסדר המקורי, או סדר כלשהו, בכה״י. ואולי כאן יותר מכ״י אחד.

צילום השיר **את פשוטה**, **במאזניים** 1978, הוא מכ״י זה.[53]

השיר הראשון בכה״י הוא **שבורים הפכים** (**הדממה**, יז), והאחרון — **כי יקרב הליל** (**הדממה**, לא).

(2) **כ״י B**: הוטוויל, 24.10.1936 — פריז, 12.3.1938.[54]

שונה במתכונתו (דפים חלקים ורחבים — 13.5×21 ס״מ) מכה״י האחרים. מכיל תשעה דפים ובהם 11 שירים, כתובים מצידו האחד של כל דף, בלי תאריכים. ששת השירים הראשונים מסומנים בספרות רומיות (VI — I), ולאחריהם, ללא מיספור, עוד חמישה שירים. נמצאים כאן שלושה שירים באשכנזית, וכל שמונת השירים בהברה הספרדית שבפנקסים **ברש II** ו־**III**, כנוסחם שם.

שירים I, II (**עיר זאת**, **בדמי החוצות**) — בספרדית, שקולים ומחורזים;

שיר III (**נשים חולות**) — אשכנזית, בריתמוס חופשי;

שירים VI — IV (**בצבור החולה**, **מפה לעולם**, **טפנו יקיצו**) — בספרדית (כנ״ל).[55]

השירים הבלתי ממוספרים: **רב הלאנו**, **אל נחלי החדווה** ו**נבוך המבט** — בספרדית (כנ״ל); **בכפרך עתה שקט** ו**תוך טרדת נעורי** — אשכנזית, בריתמוס חופשי.

השירים פורסמו בכתבי עת שונים, חוץ מ**אל נחלי החדווה**, שהיה מוכר רק מכ״י ׳עם בוקר׳. ייתכן, עם זאת, ששירי **כ״י B** נועדו לכתב עת (או שניים), ואף נשלחו, אך לא נתקבלו לדפוס במתכונתם הנוכחית.

(3) **פנקס C**: פריז, 10.6.1926 — ברניבל, 16.7.1927.[56]

כ״י של 6 שירים במתכונת **הדממה**, בלי תאריכים. זכה להגדרה ׳פנקס׳ על ידי אחד מעורכי עזבונו של פוגל.[56*] שירים אלה זיהיתים כאלה שפורסמו **בדבר**, תרפ״ח, בשני מחזורים.[57]

מאחורי השיר **הה, ספינותי** כתוב בעפרון אדום (לא בכתב ידו של פוגל): ״בשביל ׳התקופה׳ שירי דוד פוגל״. כלומר, הוצעו שם (באמצעות ידיד מתווך?) והועברו אחר כך, אולי, **לדבר**.[58] אכן, ידיים רבות נגעו בכ״י זה, וסדר השירים אינו מחוור.

(4) **כ״י D**: וינה, 29.3.1919 — פריז, 29.9.1937.[59]

21 שירים במתכונת **הדממה**. גם כאן, כבכ״י A, ניכרות ההכנות **להדממה**.[60] ברם יש חמישה שירים בנוסח כפול,[61] שתי דרכי כתיבה ושני סוגי דפים, המעלים אפשרות של יותר מכ״י אחד.

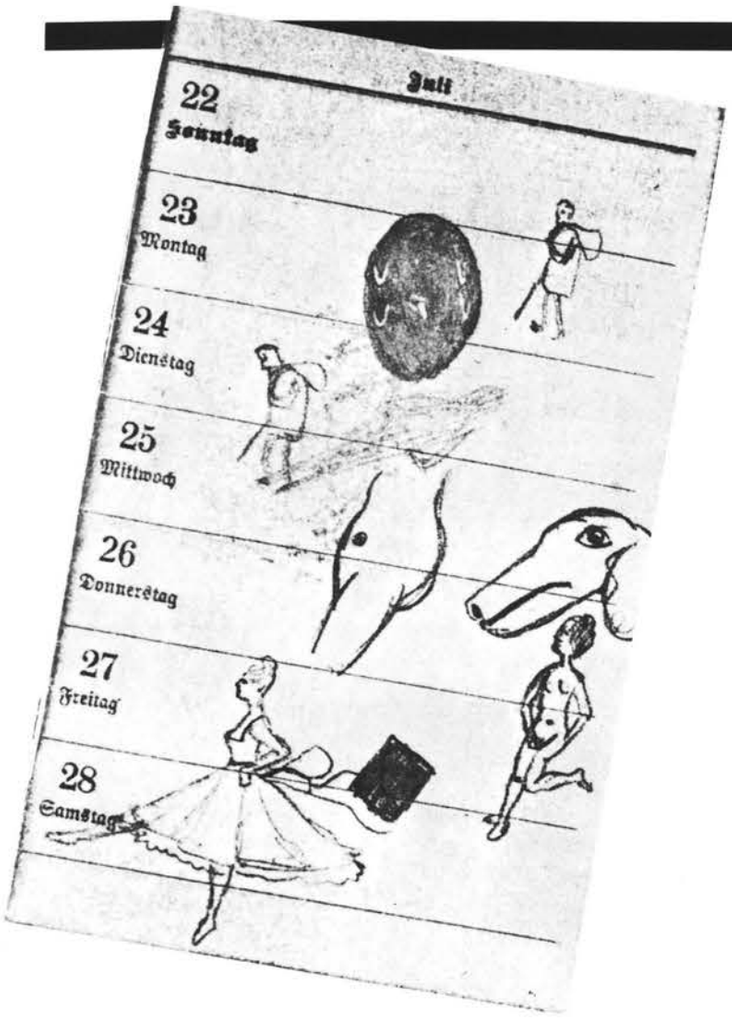
מאחורי השיר **שוורי הכבדים** מצויה טיוטה ראשונית של השיר **בקצה ימי קיץ** (**הדממה** [עא]).

צילום השירים חדרי שישך ו**פעמון כסף** **במאזניים** מז, 1978, הוא מכ״י זה.[62]

השיר הראשון בכה״י הוא **רגליי ביוון היום** (**הדממה**, כו), והאחרון — **עם כלבים** (**הדממה**, טז).

(5) **פנקס ה**: וינה, 10.10.1916 — וינה, 3.7.1922.[63]

כ״י מגובש בצורתו ובדרך כתיבתו: דפי חשבון (משבצות מוארכות), במתכונת **הדממה**, ובהם 14 שירים (בהם אחד בנוסח כפול[64]), כתובים כולם בדיו כחולה.



דף מיומנו של פוגל

המדבקה המגדירה צרור זה **כפנקס ה** היתה על השיר **עשנים תכולים**, אך מעל השיר **תוך חרדת הצהריים** כתוב בכתב יד שאינו של פוגל (כמו בראש הפנקס ברוידס I): ״שירי דוד פוגל בכתב ידו״. ואף כאן הוכחה להתערבות ידיים שונות בסדרו של כה״י.[65]

בפנקס ה שמונה שירים חדשים, מהם שניים שאינם מוכרים משום מקור אחר: **מן הבקעה** ו**חוטי פלדה**.[66] בדרך פיתוחם ובנושאם — ציור נוף בלתי אישי, דומים הם לשירים המוקדמים ביותר, וייתכן כי הם מקדימים את ראשוני השירים בכ״י זה. שיר נוסף, **תוך חרדת צהריים**, מוכר מפרסומו בכתב עת, אך הוא איננו בנמצא בכ״י אחר, ותאריכו המדויק עדיין אינו ידוע.[67] שאר השירים מצויים בפנקסים קודמים — **ברוידס I** (שיר אחד), **ברוידס II** (שמונה שירים) ו**ברש I** (שני השירים המאוחרים). רוב השיריִם, לפיכך, הם מן המוקדמים, ומועד העריכה אינו רחוק מזה של **שער**.[68] צורתו ההדורה של **פנקס ה** מצביעה על האפשרות כי כה״י אמור להיות הכנה להוצאה לאור — בכתב עת, ואולי כמדור בספר.

מעברו השני של השיר **הבה נצא** רשום: ״לשופמן שלחתי [...]״ — רשימה של שבעה שירים, מהם ״יודפסו״ שניים.[69]

לפענוחם של **כ״י A** ו**כ״י D**.

העיון בשני כ״י אלה הוליכני בכיוונים שונים: ראשית, ניסיתי להתאימם לפנקסי השירים השונים. כיוון שאין **בכ״י A** ו־**D** שירים בלתי מוכרים, נעשה הדבר בלי כל קושי. נמצא כי **כ״י D**, למשל, מתחלק בין הפנקסים **ברוידס II** (שיר אחד), **ברוידס III** (שלושה שירים), **ברוידס IV** (שלושה־עשר), **ברש I** (שישה, מהם שלושה המשותפים **לברוידס IV**) ו**ברש II** (שיר אחד). פיצול זה אינו מניב עקרון סביר לגבי כה״י; עריכה נוספת, כרונולוגית, התפרשה על פני תקופה ארוכה (כמעט עשרים שנה), שגם היא אינה ברת משמעות; נסיון שלישי, לפרק את כה״י (על פי השירים הכפולים, וסוגי הנייר השונים), גם הוא לא עלה יפה. והוא הדין **בכ״י A**.

והינה, תוך כדי העיון מנקודות השקפה שונות, נתברר יותר ויותר הסימנים ששני כה״י, A ו־D הדומים זה לזה, מהווים הכנה, ובעצם טיוטה, לכה״י של ספר השירים **לעבר הדממה**. ואז ניסיתי לצרף את השניים יחדיו, כסידרו של ספר השירים.

התוצאה היתה מפתיעה. שני כה״י נמצאו תואמים. עד **שיר לא** חסרים בצירוף החדש חמישה שירים בלבד (ה, יח־כא). גם אם פוגל הניח, בשעתו, סדר אחר של השירים, צירוף **כה״י A** ו־**D** מעלה על הדעת אפשרות של הכנת שני השערים הראשונים של **לעבר הדממה**, מתוכם נשתמר חלק הארי (עשרים ושישה מתוך שלושים ושניים שירים). כמו כן מניב הצירוף ארבעה שירים כפולים חדשים (**אלוהיי, בינה**, **אלוהיי, הנערות**, **רגליי ביוון היום** ו**מתחנה אל תחנה**), כשצורת הכפילות זהה לצורת הכפילות בשני כה״י הנפרדים: נוסח אחד צפוף ומרוכז, בו גם השירים הארוכים (שני השירים **אלוהיי**[...]) כתובים על דף אחד, ונוסח שני, מרווח יותר, על פני שניים ושלושה דפים, ובו אותו סימן המשך (∽) מדף אחד למשנהו. נותרו, לפיכך, שישה שירים בלבד, שאינם כלולים בשני השערים הראשונים. שלושה מהם (מב, נה, סה) שייכים לחלק הראשון־הערוך של **לעבר הדממה**, ואילו שלושת השירים האחרונים

בכתב היד המצורף — **בכפרך עתה שקט, את פשוטה ופעמון הכסף**, הם היחידים, השייכים לחלק השני של **לעבר הדממה**. שני הראשונים מתוכם הם אף מאוחרים מהמועד בו הציע פוגל את כה"י לאנדה פינקרפלד־אמיר.[70] בכך מוצב סימן שאלה נוסף ביחס להתהוות חלקו השני של ספר השירים.

בכל אופן, הפרדת שני כה"י מקורה בשגגה: בשלב מסויים בטלטולי עזבונו של פוגל נתפרדה, כנראה, החבילה, ומאן דהוא חשבה כחלוקה שנעשתה ע"י פוגל עצמו. כתבי היד **A** ו־**D** הם כ"י אחד: טופס הכנה לספר השירים **לעבר הדממה**.

ג. שני כתבי יד של שירים אחדים (ועוד שני קטעי כ"י).

(1) כ"י 'אל דודי': 1915 (?) דף גדול, חלק (21.5×34 ס"מ), המכיל, משני צדדיו, ארבעה שירים עבריים, הכתובים, כהרגלו של פוגל בשיריו המוקדמים, ב'עפרון קופי'; לצידם, בדיו, תרגום גרמני לשיר **מה כלתה לו**, חתום על ידי **M. GROSS**. שניים מהשירים ("**ממעמקים**" ו"**מה כלתה לו**"), שקולים ומחורזים, הם ללא מועד הכתיבה,[71] ושניים האחרים ("**אל דודי**", **וכי באה השמש**), מדרוזנדורף, הם בריתמוס חופשי. השיר **כי באה השמש**, כמנהגו המאוחר של פוגל לגבי מרבית שיריו, הוא חסר כותרת (באחרים הכותרות הן של המשורר) והוא היחידי, שמצורף לו תאריך: 27.4.1915. זהו השיר המוקדם ביותר בכ"י של פוגל, שמצורף לו מועד הכתיבה.[72] השיר "**אל דודי**", לעומת זאת, הוא כנראה הראשון ב'שירי הנערה',[73] כ"י זה מהווה עדות למעבר החשוב ביותר בשירת פוגל — משירה קצובה ומחורזת לריתמוס החופשי־האליפטי, הנושא את חותמו האישי של פוגל. המעבר הוא ניסיי, כביכול: השירים ערוכים מסורגותָ בשני זוגות — שיר חופשי עם שיר שקול, אך התמונה היא מרחיקת ראות: התנתקות מסגנון אחד (אפיגוני), ובריאה מעין יש מאין, בסגנון החדש.

(2) כ"י 'הנהר הגדול': 1920־1919. דף גדול, תלוש ממחברת (שורות), וגזור באמצעו לשניים. הגזרים היו עם שאר כה"י שבמתכונת **הדממה**, וצירפתים כאחד (עם הצירוף המלה "עִתִּים" — **אל [בין] ימי שבט**, ש' 2, נתאחתה).

השירים כתובים בדיו משני צדדיו של הדף. תחילתו: "הנהר הגדול [...]" — שני הבתים האחרונים של השיר **שניים אנחנו** (**הדממה**, גנ' [וינה, 14.12.1919]), וסופו, מעברו השני של הדף — שני בתים ראשונים של השיר **הימים יעברו** (**הדממה**, גנ' [וינה, 15.7.1920]). ביניהם השירים **עתה בחורף** (**שער**, 41), **אל [בין] ימי שבט**, (**הדממה**, גנ'), **גביע הכסף** (**שער**, 68), טופס יחידי של השיר "**חזון**" (כותרת של המשורר לסונטה 'בני אדם יישחו', **שער**, 56), וכן הסונטה **אולמי החיכוי** (**שער**, 62). בצד שתי הסונטות מצוין: "נדפס ב'העולם'".

מועדי הכתיבה בארבעת סיומי השירים תואמים את המצוי בפנקסים. יוצא דופן הוא השיר **גביע הזהב**: כאן "וינה", במקום "ולישהוף" (**ברוידס II**, 73). ואילו ליד "**חזון**", תאריך חלקי: 1920/**I** [ינואר, 1920].

(2א) קרע דף (8.3×20.5 ס"מ) — כמחצית הדף דלעיל. בקרע זה השיר **קרון יחידי** (**שער**, 70), בלי הבית הראשון; השיר **הצלילים הנמים** (**שער**, 51) בשלימותו, ובצידו כתוב: "נדפס ב'הפועל הצעיר'". מעברו השני של הקרע — **שחקים נופלים** (**שער**, 61), בשלימותו, **והשמשות מאפילות** (ד"פ, 186), שלוש־עשרה השורות הראשונות. סדר השירים הולם את סידרם **בברוידס II** (66־63), וכן תואמים מועדי הכתיבה.

(2ב) קרע של דף (7.8×13.4 ס"מ), כשני שליש הקרע הנ"ל: בתחילתו השיר **גדולים כבריכות** וראשיתו של השיר **כי נצא** — כסדר השירים **בשער** (שירים 4, 5). מעברו השני של כה"י הזעיר שלושת הבתים האחרונים של השיר **ארנבת נבהלה** (**הדממה**, גנ').

שלושת קטעי כה"י דלעיל, הלקוחים ממחברת, מצביעים, לכאורה, על כ"י חשוב, ששימש טיוטה אחרונה **לשער**, ואבד.[74] בכל השירים שסיומיהם נמצאים מצויינים מועדי הכתיבה. כתב ידו של פוגל משתנה כאן כמעט משיר לשיר. הסדר הכרונולוגי לא נשמר (משמע, כה"י ערוך במאוחר), ואף הכתיבה המשתנה מעידה על פרקי זמן שונים בהם הועתקו השירים לכה"י.

ד. שני כ"י של שירים בודדים.

(1) 'כי יקרב הליל': קטע נייר (8×15 ס"מ) ובו הנוסח השלישי מארבעה של השיר (**הדממה**, לא). בכה"י מסומנים שינויים אחדים, ובתחתיתו שרידי שורה גזורה, כסימן להשמטת הבית האחרון ("ודמעת זקונים/ גם לא תרד עין בלה"), כנוסח **הדממה**. בשאר הפרטים זהו נוסח קודם, ונדיר, המציין את המעבר מהנוסח שנתפרסם בכתב העת לנוסח כ"י **A**, **והדממה**.

(2) 'בקצה ימי קץ': טיוטה בעפרון בכ"י **D** (כדלעיל). זהו השיר המאוחר ביותר (3.8.1938), שנוסח ראשוני שלו הגיע לידינו.

ה. כתב היד של ספר השירים לעבר הדממה.

בכ"י זה, החשוב מכולם, אנו דנים בפרוטרוט במבוא **להדממה**.

עד כאן פירוט הממצאים בבית הספרים הלאומי בירושלים ובעזבונות השונים שב"גנזים".

4. שונות.

א. 'ימים ירוקים': כה"י של שיר זה, שהוא ברשות הבת (ד"פ, 192 ; 269), נעלם ממני.

ב. מכתבים של פוגל לפוליק: אוסף מכתבים של פוגל, המפותח ביותר שהגיע לידינו, פרי התכתבותו של המשורר עם ידידו שנמצא בארצות־הברית. באוסף זה 22 גלויות ו־2 מכתבים, המקיפים תקופה של שלוש וחצי שנים (7.3.1923 עד 20.9.1926). שישה־עשר מכתבים (עד 25.7.1925) הם מווינה, וחמישה (מ־7.10.1925) — מפריז. ביניהם מצויים שלושה מכתבים ממירן־מירנו שבאיטליה (אחד מתקופת וינה, ושניים מתקופת פריז).[75]

ג. 'כ"י בריינין': מכלול רב עניין מעזבונו של בריינין, עורך **התורן**, אשר נמצא זה מקרוב במונטריאול.[76] במכלול זה שלושה מכתבים מווינה (31.1.1921; 14.10.1922, 9.2.1923) ושתי קבוצות שירים. בשני המכתבים הראשונים מציע פוגל לבריינין פעם שני שירים (ובעצם שלושה),[77] ופעם ארבעה שירים;[78] במכתב השלישי מודה פוגל על סכום כסף שנשלח אליו בהשתדלות "ועד התמיכה", שנוסד לחג יובלו של בריינין בארצות־הברית.

אשר לשירים, כולם מצויים בכתבי היד (**ברוידס I** ו**ברוידס II**) שבידינו. בעזבונו של בריינין, כמו בעזבונו של קלוזנר, הם נשתמרו בכתב ידו של פוגל דווקא מפני שלא נדפסו: עורכים נהגו כבוד גם במשוררים שדחו אותם. כתבי יד של שירים לא הושלכו לסל. השירים עצמם כתובים על דפי חשבון (משבצות מואר כות), במתכונת **הדממה**. שירי הקבוצה השניה, שלא כמקובל, כתובים בצמדים (על שני הדפים).

ממצא זה מעורר את הדעת שמא גם בארכיוני העורכים של בטאונים עבריים אחרים בארצות הברית (**העולם**, **הדואר**, **מקלט**) מצויים כתבי יד של פוגל, ומכתבים בפרט.

אלה כל כתבי היד של פוגל, הידועים כיום. ■

הערות:

1. דוד פוגל, **לפני השער האפל**, שירים, הוצאת "מחר", וינה, 1923 [להלן — **שער**].
2. דוד פוגל, **כל השירים**, מלוקטים בצירוף מבוא ומקורות בידי ד. פגיס, "הקיבוץ המאוחד", מהדורה שניה, תל־אביב, תשל"ב (1971); מהדורה רביעית, מורחבת, תשל"ח [להלן — ד"פ. כל מראי המקומות, ללא סימון נוסף, הם למהדורה זו]; **לפני השער האפל**, **שם**, עמ' 146־73 (בכל המהדורות).

הרוצה לעמוד על דרך הכתיבה של פוגל ואינו משיג את **שער**, יכול לעיין במהדורה הראשונה — **כל שירי דוד פוגל**, 1966. בזו הועתקו בדייקנות רוב זרוויות הכתיבה של המשורר: "זהובה" (**שם**, 85 ; 95 ; 103 ; 109]), וכן "תכולה" (95 ; 100), "תכולים" (84 ; 96 ; 109) ו"תכולות" (229); "אפור־אפורה־אפורות" (78 ; 94 ; 106 ; 117), "אלן" (111, פעמיים ; 121) ועוד. זרוויות אלו נשארו בכתיבתו של פוגל עד לשיריו האחרונים. הדבר מפתיע על רקע ניקוד נכון של צבעים אחרים: "סגלָה [...] אדמים" (110) "ורדָה" (151 ; 152), והבקיאות שמראה המשורר בעניינים אחרים של ניקוד (ריפוי דגשים קלים, שינויים בסופי משפט, הדגשה ואי־הדגשה של יו"ד שוואית אחר ה"א הידיעה, ועוד).

3. **בכ"י קלוזנר** שני חלקים (ואולי שני כ"י שונים), המצורפים יחדיו: באחד שישה שירים (**שחו סירות**, **מלוא אורך רחובות**, **בתים גדולים**, **ידעתי הערים**, **שנתי צפורים אך הינה לילה**), שראו אור **בדבר** תרפ"ז (ד"פ 210־205 ; השירים **מסומנים** באותיות א־ו); בחלק השני, השונה בצורת כתיבתו, שני שירים (**מגיפים שחורים**, **ויום אחר יום**), **שנתפרסמו בהעולם** 1925 (ד"פ, 175־174). ברם מלכתחילה נועדו השירים **להשילוח**.

4. המכתבים לקלוזנר הם מווינה — בתאריכים: 1) 10.10.1921, 2) 28.6.1922, 3) 16.5.1924 ו־8.6.1933; לפיכמן — 5) מפריז, 28.5.1926. כולם תכליתיים וקצרים, ונוגעים בענייני הדפסה, מוצלחים (מכתבים 1, 2) וגם כושלים (3, ובעיקר 5), **בהשילוח**. המכתב הרביעי לקלוזנר, כעורך **ביתר**, הוא ביחס ל"סיפור גדול [...] בכתובים" — **לנוכח הים**, כנראה, שפוגל מבקש לדעת אם יש מקום בשבילו בכתב העת. (לבסוף נתקבל הסיפור על ידי לחובר).

5. ההתאמה היא ביחס לחמשת השירים (**שער**, 54, 55, 70, 61, 68), שנדפסו **בהשילוח**, תרפ"ב (מכתבים 1, 2), וביחס לשיש השירים שלא נדפסו (המכתב לפיכמן) — ונשתמרו בכ"י **קלוזנר**: לעומת זאת במכתב השלישי נזכרים חמישה שירים, ואין קבוצה כזו בעזבון — גם לא של ארבעה שירים, אחרי שאחד מהם כנראה (**אל פתחך**), נדפס **בהשילוח**, תרפ"ד; ואילו שני השירים האחרים בכה"י, שנתפרסמו **בהעולם** אך לא **בהשילוח**, אינם נזכרים במכתב כלשהו.

6. מדיניות מכון "גנזים" היא לשמור עזבונות על פי המקור האחרון ממנו נמסרו. כך נוצר פיצול. המכביד על העיון בכתביו של יוצר מסוים. יש לקוות, עם זאת, שבבוא היום יאוחד עזבונו של פוגל.

7. ההתקשרות החוזית, מיום 3.5.1929, מציינת את אשר ברש כעורך הספר. הכרך הראשון יצא לאור באותה שנה.

8. בשני מכתביה מתייחסת אנדה לכה"י של ספר השירים השני של פוגל: ר' המבוא **להדממה** והערה 4 (והשווה ד"פ, 29 והערה 55).

9. המכתב, וטיוטת השיר, ללא תאריכים, הם על דף נייר שקוף (25×19 ס"מ), כך שסימני הכתיבה עוברים מצד לצד. במכתב מעביר שופמן לפוגל הרצנזיה של "בעל השורות (י. לביא)", ותגובתו המצוטטת של פוזנסקי עליה. הרצנזיה פורסמה **בהארץ**, 10.8.1923, עם הופעת **לפני השער האפל**, ופוזנסקי מצביע על כך שהמבקר "לא קלע לדעתי. איזו דברים אחרים היו צריכים להיאמר על שירים אלה [של שער]". אמר, ולא פירש. שכן למרות דברים אלה, וכינוי הזלזול 'בעל השורות', הרצנזיה של לביא היא מהחיוביות ביותר בראשית דרכו של פוגל (במהדורות ד"פ נפלה טעות: הדברים המיוחסים לי, לביא [עמ' 35, והערה 4] הם של בן־מלכה [שמעוני]).

השיר **נשברו הפכים**, מעברו השני של המכתב, מועדו הוא (על פי **ברוידס III**) 4.9.1923. זמנו של המכתב, לפיכך, הוא אמצע אוגוסט 1923 (עד שהעביר פוזנסקי תגובתו לשופמן ועד שהגיעה זו לידיו של פוגל).

10. התפריט למחזה כתוב במכונת כתיבה, ואין בו חתימת המשורר, או תאריך (ד' ד"פ, 29־28).

11. שלושת כה"י נזכרים על ידי ד. פגיס במקומות שונים: ר' על העזבון (8־9); "מחברת של יידיד נעוריו, אברהם לנדא" (16); 'מלים קלילות' — בהערות לשירים (274) וכן ברשימת התרגומים לגרמנית של פוגל (278); כה"י 'עם בוקר', כדלהלן, נזכר כ"כתב יד" בעלמא (ר' 'לוח הקיצורים למקורות השירים', 297, 'מקורות השירים' — לששת שירי כה"י הזה, 289 ואילך, וכן רשימת התרגומים לגרמנית, כנ"ל, 278; ור' גם **הספרות** ג, תל־אביב, 1971, עמ' 158).

12. ר' ההערה אודות בית זה (ד"פ, 274). הבית נמצא גם בכה"י ששימש את **מסכת** (**ברש III**, 23), וכן בהדממה (שיר [עח]).

13. ר' ד"פ, 273־271 והמאמר **בהספרות** הנזכר שם (כדלעיל, הערה 11).

14. בכה"י 'עם בוקר' אין תאריכים. המועד הנ"ל הוא על פי פנקס השירים **ברש III**. שני השירים השקולים האחרים עובדו להברה הספרדית כחודשים מוקדם יותר: **מפה אל העולם** ('מפה לעולם') — 10.1.1938, **ועם בוקר** ('שפנו יקיצו') — 20.1.1938. שירים אלה הם היחידים המחוקים בכה"י (בשני סימני × גדולים), אולי כסימן שהם כבר הועתקו, בכ"י אחר, להברה הספרדית. אשר לתרגום הגרמני, לפי ד. פגיס הוא נועד ל'צורכי פנים' — בשביל אשתו של המשורר, עדה (ר' **הספרות**, שם, עמ' 158).

15. מהבלתי מוכרים שלושה שירים נדפסו זה מקרוב על פי 'כ"י בריינין' (ר' להלן, הערה 78).

16. השירים בעלי כותרות כאן הם שני שירים בשם "**לילה**" ("תחת ערפל' [...]" ו'על בית נרדם [...]") וכן "**בכרך**" ו"**בגן בוקר**". בשלב מאוחר יותר "**בכרך**" הוא חסר כותרת. פתיחתו — "חלונות קומה [...]", משמשת ככותרת כבר ברשימת השירים לשופמן, וכן בכ"י בריינין (ר' להלן, הערות 69 ; 78).

17. מועד הפרסום מצוין בצד השירים **מול השקיעה**, **איכה אראך**, **זהב צהרי מדבר** ו**על חוורת יצועי**, שנכללו **בשער**, וכן בצד השירים **בין ערביים** ו**כנחל בוקר**, שהושמטו (למרות היותם הראשונים שנדפסו, ולא מן המוקדמים בפנקס זה). לעומת זאת שירים אחרים מן הפנקס, שנדפסו — [**את**] **שינך הלבנה** ו**מקצה הלילה**), אין ציון בצידם. פוגל מסמן איפוא מועדי פרסומם של שירים בין 1918 ל־1920, עד כארבע שנים אחרי שסיים את הפנקס; אך פרסומים מ־1921 ואילך אינו מציין.

18. בפנקסי השירים כולם אין מיספור העמודים. הוספתים כאן לנוחיות העיון.

19. הטקסט הגרמני הוא של שיר אהבה, שיש בו מסממני סגנונו של פוגל (ר' מפתח השירים, שיר 236). כה"י הגרמני שונה כאן מזה שבכ"י 'מלים קלילות' ו**ברש III**. אין להניח שזהו שיר של משורר גרמני, שהשפיע על פוגל בראשית דרכו. בשולי השיר כתוב: "מרקל, 19.5.[1]916". תאריך המשתלב בתאריכי השירים העבריים שלידו.

18. רשימת השירים שבכה"י השונים נמצאת במפתח כתבי היד.

19. שני השירים שכונסו **בהדממה** הם **והיה בקרב אליי** ו**פעמים תאווה**. השירים הגנוזים למחצה הם אלה שנדפסו, אך לא כונסו (**אחד־עשר משירי איים** ו**השיר עשנים כחולים**).

20. חמשת השירים בנוסח כפול הם **איש לעברו**, **צעד על צעד**, **בוקר יעלף**, **עתה בחורף** ו**אל [בין] ימי שבט**.

21. מועדי הפרסומים — למן **הצפירה** ו**גבולות** 1918 ועד **הפועל הצעיר** 1921, חופפים כמעט את זמנו של הפנקס הזה.

21א. **הדממה**, גנ' — **לעבר הדממה**, מדור השירים הגנוזים.

22. ולישהוף — על שהותו של פוגל במקום זה לא היה ידוע עד כה. לפי תאריכי השיר הקודם בפנקס, והשיר שלאחריו, נמשכה שהות זו לכל היותר כשלושה חודשים. עם זאת, בכה"י 'הנהר הגדול' מצויין לשיר **גביע הזהב** תאריך זהה, והמקום — וינה (ר' להלן, עמ' 13). זוהי דוגמה נדירה לשינוי במועד הכתיבה מכ"י אחד למשנהו, והוא מצביע אולי על כך, שהשהות בוולישהוף היתה קצרה.

23. על דמות ההלך הנודד, המהווה מוטיב חשוב בשירי הנערה והגבר כאחר ר' **דומם הינך** (**שער** 27, ש' 12־9; **ברוידס II**, 2־1), **הנני יורד** (**שער** 29, ש' 11־10; **ברוידס II**, 27־26), **כפר החייזר** (**שער** 21, ש' 14־12) [בלי כ"י]), ועוד. על הכלב — **תוך שלווה** ו**כלבי הטוב** (**שער** 43, 44 [בלי כ"י]), וכן **שניים אנחנו** (**הדממה**, גנ'; **ברוידס II**, 68); מרכז גוף של אשה יכול לרמוז לשורה כגון: "גם רחמי ירעד חרש תוך געגועים/ אל הילד", שבסיום 'אל דודי' (כדלהלן, עמ' 12 והערה 73 ; ובדומה **בנטות היום**, **שער** 23), או **לעל שפת הנחל** (**שער**, ש' 11־9 [בלי כ"י]): בכלל מוטיב העירום, באפיון הנערה ואף הגבר, ועד **להתייחסות** למושגים מופשטים ("תאווה ערומה"), תכוף הוא בשירת פוגל. לבסוף, הריקוד של האשה הערומה הוא מעין הריקוד הסורר **בהעלו מהרה** (ד"פ, 171, **ברוידס II**, 35־34), מוטיב הנמשך גם בשירים מאוחרים — "יחל המחול במעוני" (**עיני פקוחות**, **הדממה**, גנ'), וכן בסיום השיר **אל תוך יומי** (**הדממה**, מד'); **לבסוף** הריקוד המעודן יותר, של הנערה, מעלה על הדעת את מוטיב היסוד הכרוך באהובה, למן "דינה הקטנה, הצהובה" (ד"פ 151, 152) ועד "בשבילי עוד תרקודי" (**ערי נעורי**), ור' מאמרי ל'פשר שירת האהבה של דוד פוגל', בגליון **עתון** 77 הקודם.

24. ברשימות אלו: כתובת אחותו של פוגל (בטור התאריכים 19־20 לאפריל בפנקס); מועדי רכבת; "התחלתי ללמד [ללמוד -- גרמנית? ללמד — עברית?] אצל 'נבנצל'" (ב־9 למרץ, כנ"ל), וכן מועד "ממכר בגדים ישנים [!]". בבירור שערכתי אצל מבקר המדינה הקודם, ד"ר נבנצל, נמצא כי לא מדובר במשפחתו, שבשנות העשרים היתה בפרנקפורט, ולא בווינה.

25. בצד השיר **שחוטים אנו**, ותוך כיסוי חלקי של מועד כתיבתו, רשומה בלועזית כתובת של י. סילביגר בפריז. אצל

אותו סילביגר גר פוגל. כמתברר מהמען שצירף למכתבו אל פיכמן (ר׳ לעיל, הערה 4). כתובת זו מצויינת גם בגלויה ששלח פוגל לפוליק מטירנו (18.3.1926).

26. הרישומה היא כדלהלן: שמעונובין, בן אברהם, פוגל, פוזנסקי, צייטלין, שטיינמן, וולפובסקי. שירים, וולפובסקי פרוזה I, II, גרינברג, אלישבע, שלונסקי, יעקב הורוביץ, (מ. טשודנר), א. ברש, אבינעם, שירים בפרוזה, ג. שופמן (מחוק), אסושקין, הברבג, שופמן. רשימה נכבדה זו — כולל גרינברג ושלונסקי, יכולה להיות קשורה בתכנית של כתב עת. ליד אחדים מהשמות כתוב, כנ״ל. במה ישתתפו. ואילו העברת שמו של שופמן ממקום למקום למידה, כנראה, על שינוי בסדר העריכה. (מ. טשודנר, הפחות מוכר מבין הנ״ל, היה אחר כך עורך העיתון היומי והשבועון **גלים**, וילנה, 1929, 1930. את בקורתו החיובית על שער [**קולות** ז, ורשה, תרפ״ג] מצטט א. הגורני [״בין שלונסקי לדוד פוגל״, **על המשמר**, 15.6.1973]).

חיזוק נוסף לפרשה נעלמה זו של כתב־עת, נמצא במכתבו של שופמן לפוגל (ר׳ לעיל, עמ׳ 1 והערה 8). בפיסקה נפרדת כותב שופמן: ״הודיעני נא על העניין שלנו. מתי יצא [״יצא? הגליון הרביעי?״ שופמן מתייחס ל״עניין״ מוכר היטב לפוגל ולו, וכן לכתב־עת שכבר יצא מיספר פעמים, ולפוגל יש בו יד.

27. פוגל מאיית תקופה מסוימת ״פריס״, ואף ״פאריס״, אך בפנקסים האחרונים ״פריז״ בלבד (גם במכתבים לפוליק משתנה התעתיק, לעיתים באותו מכתב עצמו).

28. המספר 37 כולל את השיר **פעמון כסף** (**הדממה**, ע), המחוק בפנקס זה (עמ׳ 46). השיר **חדרי שישך** (**הדממה**, כד) מופיע בפנקס פעמיים: פעם ראשונה הבית האחרון בלבד (עמ׳ 6, לאחר כמה דפים חתוכים), ובשנית, השיר בשלימותו (עמ׳ 23־22). כן נמצאים כאן (עמ׳ 19) שני השירים **במרומי סמטה ועבר יום**, שנתחברו בהדפסתם **בדבר** (ר׳ להלן, הערה 57).

29. עד כה לא ידוע היה על שייחוו של המשורר ברניבֶל [הניקוד של פוגל], שייתכן ונתארכה כדי חודשים אחדים (לפחות עשרה ימים, ולכל היותר אחד־עשר חודשים, ר׳ עמ׳ 20־17 בפנקס).

30. על השחזת בוורשה ר׳ ד״פ, 23, והערה 41. **״שיר הטירוף״** הוא היחיד שכתב פוגל בעיר זו.

31. **״לבת״** (״דרך ריבוא דורות״) הוא השיר היחיד של פוגל שנכתב בארץ (עם הולדת הבת בה). השיר השני, כאמור, נכתב כבר בברלין.

831. ר׳ המבוא **להדממה**, הערה 18.

32. על החלטתו של פוגל כבר ב־1923 לעלות ארצה, ועל עלייתו ב־1929, ר׳ ד״פ, 25. והשווה לפנייה נוספת לאהרונובין, ב־1931, אחרי שפוגל עזב את הארץ (שם, 27, והערה 50).

33. ארבעה שירים — **מישורי השלג**, **אלוהיי, בינה**, **ראשי ההרים** וגם **עליך לשבת** מצויים בשני נוסחים (בדרך כלל בשינויים מעטים). במניין השירים כלול גם השיר **חרבות תקועות**, שאומץ, ארבע שנים מאוחר יותר, כחלקו השני של **״שיר הטירוף״**.

34. פפנקס זה פירסם מיכלי אחד־עשר שירים בלתי מוכרים, כולם מסומנים על ידי פוגל בכוכבית — ספק במטרה מראש לגנוזם, ספק בדייעבד (ר׳ **מאזניים** מז, 1978, 10־5). השירים המצולמים (**שם**, עמ׳ 4־3) הם מכ״א אחרים ר׳ להלן, הערות 53; 62).

דרך תיאורו של הפנקס על ידי מיכלי, ובעיקר ההתייחסות לשירים שבכ״, גדושה פירכות: כגון — ״ואשר ל״מצולמים״: אל הפנקס צורפו 4 שירים בודדים (**ללא תאריכים**) [...]״; ״צורפו״ — כיצד? על ידי מי? מאיזה כ״? שאלות אלו, ואחרות, הן שהולידוני לעיון בעובדן.

35. מבחינת מועדי הכתיבה קיימת חפיפה בין ברוידס III כולו וראשית **ברוידס IV** לבין **ברש I**. השירים דלהלן אף מצויים בשני כ״: **שחוטים אנו** פותח את הפנקס **ברוידס III**: **״שיר הטירוף״**, **בתים גדולים**, **ידעתי הערים** ומלוא **אורך רחובות** הם השירים הראשונים (בסדר קצת שונה) **בברוידס IV**. כו מוגשמים (בשלושת השירים הראשונים דלעיל) תיקונים אחדים המסומנים **בברש I**.

36. כתובתו של פוגל (כך מאיית פוגל) היא בצרפתית (״אצל י. בורלא, מנהל בית הספר העברי בצירין״). משמע, הקשר ביניהם, שראשיתו בווילנה, נמשך בתמידות עד 1926, בהיות פוליק בארצות הברית (ור׳ להלן, עמ׳ 14 והערה 74).

37. השיר מטושטש מאוד בפנקס זה.

38. השיר מגלינבברך הוא עדות יחידה לשהות המשורר שם ביולי, ולכל היותר עד ספטמבר, 1920.

39. בשנת 1936 שהה פוגל בהוטוויל במשך שני פרקי זמן: הראשון, עדות לו השיר **אביב זהוב**, שחובר בהוטוויל ב־18.3.1936 והשיר שלפניו בפנקס הוא מפריז, 29.10.1935; אחריו בפנקס יש שירים שנכתבו בפריז במאי ובאוגוסט (1936). חמישה שירים נוספים מהוטוויל שתאריכיהם הם בין 24.10.1936 (**נשים חולות**) ל־4.12.1936 (**בדמי החרוצות**), הם עדות לפרק זמן אחר בו שהה המשורר בעיירת המרפא של אשתו (ד״פ, 30).

839. על השיר **את פשוטה**, הנמצא גם בפנקס זה, ר׳ להלן, עמ׳ 8 והערה 53.

40. כיוון שרק הנוסח הספרדי מובא בפנקס (וכן **בברש III**), שני השירים הראשונים דלעיל אין להם, בינתיים, כ״א לנוסחם האשכנזי. השלישי, **עפנו יקיצו**, נמצא בכ״א **״עם בוקר״** (כדלעיל, עמ׳ 2 והערה 14).

41. חמשת שירי **תחנת הגבול**... מועתקים לספרדית תוך עשרה ימים: 10.1.1938 — 20.1.1938. שניים נוספים, בפנקס **ברש III**. תאריכיהם משתלבים במועד הנ״ל (ר׳ להלן, הערה 46).

42. יש יתרונות אחדים להעדפת קריאת השיר **את פשוטה** (פריז, 30.7.1937) בהברה הספרדית. הוא מקדים, לפיכך, בחצי שנה את השיר **נבוך המבט** (1.2.1938) ואת התקופה בה שקד פוגל על עיבוד השירים השקולים לספרדית.

43. עד השיר **אין הגנים** (18.5.1939 — עמ׳ 15 בפנקס) נשמר הסדר הכרונולוגי; אחריו באים שלושה שירים הקודמים לו כרונולוגית: בשלושת השירים האחרונים (**ממלים קלילות**, 26.5.1939) הסדר הכרונולוגי נשמר שוב.

843. התרגום לא נועד כנראה לפרסום (ר׳ לעיל, הערה 14).

44. מפנקס זה הובאו ״השירים האחרונים״ של פוגל, במסכת, תל־אביב, תשי״ב, עמ׳ 39־37.

45. הפתיחות של שני שירים אלה נשתנו אך מעט עם המעבר להברה הספרדית: ״מפה לעולם״ (במקום באשכנזית ״מפה אל העולם״) ו״עיר זאת היישבת עלי [...]״ (במקום ״עיר זאת היישבת על [...]״). מכין השניים — עיר זאת אין לו כ״א לנוסחו הראשון־האשכנזי, ואילו **מפה אל העולם** נמצא בכ״א ״עם בוקר״ (והשווה לעיל, הערה 40).

845. ר׳ לעיל הערה 13.

46. **מפה לעולם** (10.1.1938) הוא הראשון בקבוצת העיבודים לספרדית, **ועיר זאת** (14.1.1938) **הוא לפני האחרון** (**ור׳ לעיל, הערות 41, 42**).

47. **צילום מצב**, **נכון ל־1978**, **מצורף למרבית כה״י שבאוסף ברש: על דפי חשבון נמסר תוכנם המפורט, תוך השוואה, לעיתים, עם הנוסח הקיים (ד״פ)**. בממצאיה של עבודה זו השתמש מיכלי לגבי שלושת השירים הבלתי מוכרים, שאת הפאקסימיליה שלהם הציג בפתח פרסומו (**מאזניים**, 1978. ור׳ להלן, הערות 53, 62). עם זאת, באותה שעה סידרם של רוב כה״י כבר היה משובש.

48. כיוון שבכ״י אלה אין תאריכים, המועדים המסומנים הם על פי המצוי בכ״י אחרים.

49. השיר המוקדם בכ״י A הוא **כי יקרב הלילה**, מהחמישה שנדחו בשעה, ונכללו בהדממה (ר׳ **לעבר הדממה** המבוא, הערה 85); השיר שלאחריו — **אלוהיי, בינה**, הוא כארבע שנים מאוחר יותר. השיר המאוחר ביותר בכ״י A — **את פשוטה**. עם זאת יש לשער שהשירים **אבואה עירום ושבורים הפכים**, המובאים כאן בהברה הספרדית, כנוסחם **בהדממה** (ללא פרטי העיבוד ובלי מועד ביצועו), זמנם מאוחר יותר: לא קודם לשירים האחרים המעובדים לספרדית (ראשית 1938), ולא מאוחר ממועד עיבודו (מאי 1939) של השיר **חדרי המיכלי**, זה המשורבב בכה״י של הדממה.

50. השיר **שנתי**, השישי בסדר הנוכחי בכ״י A. מסומן על ידי פוגל באות אל״ף — והוא אכן השיר הראשון **בהדממה**. בנוסף, בתחתית העמוד מסומן בכתב ידו של פוגל המספר ״3״ — כמיספר הדף של שיר זה בכה״י של **הדממה**. גם התיקונים המבוצעים כאן בש׳ 3 ו־4 הם כנוסח **הדממה**: בשיר אחר, **הינה בצלעי היערות**, בנוסחו הראשון שבכ״י זה נשתמר הבית האחרון, אך בנוסח השני — ״אחר תלכה מלוייל [...] מדור לדור״ מחוק הוא. כנוסח **הדממה** (זאת מלבד שינויים גראפיים רבים המסומנים בכה״י, ומוגשמים **בהדממה**): בשיר **כי יקרב הליל** מחוקות בש׳ 2 המלים ״מחופה ערב״, מהבית השני נמחקה שורה אחת, וחסר בסיום הבית האחרון, **כבהדממה** (על כה״י הבודד של שיר זה ר׳ להלן); בשיר **כי תרקדי** יש מיספור, שאינו בכתב ידו של פוגל — 54 — התואם את מיספורו של פוגל עצמו בכה״י של **הדממה**; וההוכחה המכרעת, בכ״י A כלולים שני שירים (כדלעיל, הערה 49) שעובדו לספרדית כנוסח **הדממה**.

51. השירים הכפולים הם: **על מעצי כרים**, **מכתבים פשוטים**, **עוד אילן והינה בצלעי היערות** (**הדממה**, ו, ח, יא, יב). בכולם שני הנוסחים זהים, ברם נוסח אחד (המוקדם, כנראה), יש בו לעיתים תיקונים, ואילו השני (המאוחר) הוא נקי יותר ומרווח יותר (על פני שניים ואף שלושה דפים).

52. הסימון הראשון הוא בטופס א׳ של השיר **הינה בצלעי היערות** ((השיר השני כיום בכ״י A); הסימון השני, וכן מדבקה עם האות A, הם מעל השיר הראשון, עתה, בכה״י (כדלהלן).

53. ברשימת השירים המעורפת לכה״י (ר׳ לעיל הערה 47) כתוב על יד השיר: ״לא פורסם״.

54. השיר המוקדם הוא **נשים חולות**, ושני המאוחרים — **אל נחלי החדווה** ו**רב הלאנו**.

55. מעניין שמחזור השירים **תחנת הגבול**.... שבגלגולו האשכנזי ראה אור בצורה מגובשת בכתב־עת (**מאזניים**, תרצ״ח), פוצל לשניים בגלגוליו הספרדיים: ראשית, הוא מתחלק, כדלעיל, בין שני פנקסים (**ברש II** ו־III); שנית, בכ״י B, כמו **בהדממה** (שירים נט־סד), אחרי **בדמי החוצות** (שיר ב׳ **בתחנת הגבול**... המקורית) משורבב שיר שונה **לנמרי** — **נשים חולות**, בריתמוס חופשי־אשכנזי.

56. השיר המוקדם הוא **משוקע נערות**, ושני המאוחרים הם **במרומי סמטה ועבר יום**. שנכתבו באותו היום ובאותו העמוד בפנקס (**ברוידס IV**).

856. גם כה״י החמישי (כדלקמן) מוגדר כפנקס.

57. שני השירים הראשונים, **החורשים על שדות והה**, **ספיניתי**, פורסמו **בדבר**, כ״ד אדר תרפ״ח; ארבעת האחרים — **משוקע נערות**, **בעצם יום טרדד**, **במרומי סמטה ועבר יום** פורסמו **שם שלושה חודשים מאוחר יותר**. בשל כוכב **שנשמט בדבר** בין שני השירים **במרומי סמטה ועבר יום**. הנמצאים בנפרד גם בפנקס **ברוידס IV**. הם חוברו כאחד (במהדורות ד״פ (215 |212 במהדורה הראשונה)). וכבר הבחין בזאת מיכלי (**מאזניים**, 1978). כנראה על פי כ״א זה. לאאוזה קל הדבר: מיכלי מזכיר כי על השיר **עבר יום** רשומה הסיפרה הרומית II; אך מצוי בכ״א זה שיר (**משוקע נערות**) המסומן בסיפרה I. ואילו מיכלי מכחיש זאת.

58. ייתכן, כמובן, שלדבר שלח פוגל כ״א אחר. אם השירים נועדו תחילה **להתקופה**, החמין פוגל את לחובר, שבאותה עת הפסיק לערוך את הרבעון. **פנקס C**. בכל אופן, הינו עדות נוספת לקשייו של פוגל בפרסום שיריו.

59. השיר המוקדם הוא **פעמים תאווה**, מהחמישה שלא נכללו **בשער**, וכונסו **בהדממה** (כדלעיל, הערה 49); השיר המאוחר הוא **בכפרך עתה שקט**.

60. די בעיון בשיר הראשון (השינוי בשורה הראשונה — ״ביוון״ במקום ״בקרקע״) והאחרון (**עם כלבים** — וויתור על הכותרת **״שיר הטירוף״**, ושאר שינויים [**בש׳** 1; 8; 22]) כדי לעמוד על העיבוד עבור **הדממה**. שינוי נוסף הוא בנוסח בית הרביעי של השיר **יומנו החיוור** (**הדממה**, כג), שינוי המסומן בנוסח הראשון של שיר זה בכה״י D: כך גם באחד השירים המוכרים ביותר (**הדממה**, כח): ״דרך **יערות**/ עובר לילה [...]״.

61. השירים הכפולים הם: **מלוא אורך רחובות**, **עם ערביים**, **שוורי הכבדים**, **עם כלבים** ו**יומנו החיוור** (ור׳ הערה 51).

62. גם לגבי שיר אלה רשום (כדלעיל, הערה 53): ״לא פורסם״. בדרך כלשהי נשמט בפאקסימיליה של השיר **חדרי שישך** סימן החילוף, של המשורר, בין השורות 7 ל־8, חילוף שהוגשם **בהדממה**.

63. השיר המוקדם הוא **דומם יפוח**, והמאוחר — **עיניי פקוחות**.

64. השיר **אפלת ליל קרץ** נמצא כאן בנוסח כפול־זהה (גם בפרטי הכתיבה הזעירים). ייתן שפוגל התכוון להציעו לדפוס, בנפרד מה׳פנקס׳ כולו.

65. בנוסף אפשר לציין סימני חלודה מן המהדק שהחזיק כ״ז זה (אלה ניכרים בחמישה שירים — **תוך חרדת צהריים**, **עשנים תכולים**, **למה תריץ**, **הבה נצא ועצד על עצד** — בתחילת כה״י ובסופו).

66. שישה מן השירים הבלתי מוכרים הויצגנו על פי כ״י קודמים: **דומם יפוח** (**ברוידס I**), **עצד אל עצד** ו**אפלת ליל קרץ** (**ברוידס II**), **אל [בין] ימי שבט** (**שם**; ור׳ גם כ״י ״הנהר הגדול״); **שלושים שנה ועיניי פקוחות** (**ברש I**). עם זאת, הנוסח הנדפס **בהדממה** הוא המאוחר ביותר שפוגל עיצבו (**פנקס ה**, בעיקר).

67. **תוך חרדת צהריים** (ד״פ, 185) הוא ממחזור שנים־עשר השירים שראו אור **באיים** תרפ״ה, וכפי שנתברר כולם מן המוקדמים.

68. נוסח השיר **שלושים שנה**, למשל, **שבפנקס ה** (מועדו — 5.4.1921), מגשים שלושה פירוקים גראפיים המסומנים בפנקס **ברש I**.

69. שמות שבעת השירים, שהם ממוספרים וכתובים זה מתחת לזה, הם: ״1) עם הערב יום — יודפס. 2) צעדי דור ודור 3) ילדים משחקים 4) חלונות קומה עליונה 5) שמש ארגמן גדולה 6) במניפים [מניפים] שחורים 7) פעמים תאווה בלילות — יודפס״. השירים **עם הערב יום** ו**פעמים תאווה בלילות** אכן נדפסו **בפרט**. שבעריכת שופמן, אך יחד עם השירים **אלוהיי**, **בינה** ו**אלוהיי, הנערות**, שאינם נזכרים כאן, ואינם מצויים בכ״י זה. ייתכן שפוגל הוסיפם אחר כך, בויזמתו שלו, או בקשתו של שופמן. כך או כך, גם עם שופמן, מקורבו, לא היתה דרכו של פוגל בפרסום שיריו חלקה ופשוטה.

70. שני שירים אלה, וכן שני השירים הספרדיים, הם המאוחרים גם בכה״י הנפרדים — A (כדלעיל, הערה 49) ו־D (הערה 59).

שלושת השירים פותחים כמעט את החלק השני של ספר השירים (שירים סו, סט, ע). כ״י A ו־D ממשיך אפוא להתפתח גם אחרי שפוגל העביר לארץ את החלק הראשון־הערוך של ספרו. וייתכן שהשירים דלעיל נועדו להיכלל, בשלב מאוחר יותר, בספר השירים.

71. סביר שהשירים **״ממעמקים״** ו**״מה כלתה לו״**, הקודמים לשניים החופשיים, הם מן התקופה הראשונה בווינה, על סף מלחמת העולם הראשונה. בכל אופן, הם מאוחרים משנת 1912, מועד הפרידה מחנה.

72. השיר ה׳פוגלי׳ המוקדם ביותר, שאף נכלל בשער, הוא **בין געגועי הלילה**: לשיר זה אין כ״י, ומועדו (**אם לא חל** בו שיבוש) נקבע על פי הנזכר בשולי פרסומו **במקלט** ד, 1920; דרזזנדורף, 1914.

73. **״אל דודי״** — כותרת של פוגל לנוסח הראשון של השיר **בנשות היום** (**שער**, 23) — תוך שינויים אחדים בנוסח המאוחר בחמליל ובפיסוק הריתמי. הכותרת מבליטה מלכתחילה את קיום הדוברת המיוחדת בשיר.

74. ר׳ התיקונים הגראפיים בשירים **שחקים נופלים** וכן **גדולים כבריכות** וכי **נצא**, על פי מפתח השירים.

75. **תצלומי** המכתבים נמצאים ב״גנזים״. חלקם נתפרסם: מ. הנעמי, ״דוד פוגל בימי השער האפל (מבחר ממכתבי המשורר), **הדואר** מט, גל׳ לג, 13.7.1970, 589־588.

76. פ. פלאי, שמצא מכלול זה (המקור נשאר ברשות בית הספרים היהודי במונטריאול), פירסמו **במאזניים** נב, 1981, עמ׳ 125־121.

77. בקבוצה הראשונה נמצאים השירים **שינך הלבנה** (**שער**, 11). וכן שני שירי נערה — **פתע מחלומי** (**שער**, 31) ונבוכה אעמודה (ד״פ, 190). שפוגל מסמנם בספרות רומיות (I ו־II) ומחשיבם כשיר אחד — אולי לצורך שידורו של העורך (סימן זה נמצא כבר בפנקס **ברוידס II**). גם הציון ״רינה״ מופיע רק פעמיים בתחתית שלושת השירים. מכל מקום, השיר **נבוכה אעמודה**, בעל הסיום המעוגל, הוא טופס קודם לנוסח שראה אור **בהיום** (גם השירים **על בית נדדם** ו**אראך צועד** שנדפסו שם הם עיבודים של נוסחים קודמים).

78. השירים הם: **חלונות קומה** (**״בכרך״** כדלעיל, הערה 16), **דומם יפוח**, **אדום ניתז ונפשי רווה**. בתחתית השיר האחרון מציין פוגל, כמנהגו בראשית דרכו, את מועד הכתיבה: ״רינה, 1916״. מהארבעה רק האחרון (**שער**, 19) היה מוכר. שלושת האחרים פורסמו, כאמור, **במאזניים** 1981 (ור׳ **הדממה**, גג), יחד עם שני נוסחי השיר **נבוכה אעמודה** (הנדפס, וזה שבכ״י).

לעד לשונך

קיח

חודש תשרי תשס״א
בהוצאת המזכירות המדעית של האקדמיה ללשון העברית
ערכה שושנה בהם

אֶבְקָה
לשון רבים: אַבְקָאוֹת
חור באריג, בדרך כלל מעובד סביב, המשמש לרכיסת כפתור וכיו״ב
אבקה
באנגלית: buttonhole
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
לולאה
באנגלית: thread loop, eyelet

לְשׁוֹן הָאַבְזָם
חתיכת מתכת מְאֻרֶכת כעין מסמר, המחוברת לאבזם ועוברת דרך האבקה.
לשון האבזם
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 כמה סוגי תכים הם, ואלה קצתם:
באנגלית: stitch

תָּךְ הֲכִלָּבָה
תך בתפר אריגי
תָּךְ מְלֻל
תך בשפתי האריג כדי לשמרן מהתפוררות

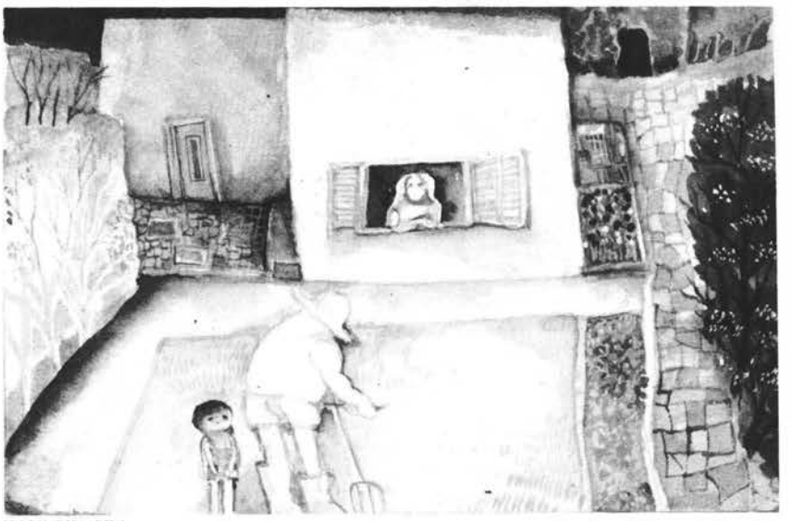
תָּךְ אַבְקָאוֹת
תך הדומה לשליבה על שפת האבקה
תָּךְ קִבּוּץ
תך בתפר, הדומה לתפר מכונה בתכים גדולים, ומאפשר קיבוץ אריג במשיכת החוט

תֶּן דַּעְתֶּךָ: הֲכִלָּבָה, הַכְלִיב, מְכַלִּיב, משורש כ־ל־ב הם, ועניינם תפירה בתכים גסים. הקפד אפוא לכסא את הפי״ת הרפה בסוף התיבה במלים הכליב, מְכַלִּיב ודומיהן, ולא תישמענה כעין מחליף וכיו״ב

מוסק בשביל האקדמיה ללשון העברית כשירות לציבור ע״י
קבוצת הסנה
חברה ישראלית לביטוח בע״מ

יום ולילה ושעות יפות

רות צרפתי



איור: רות צרפתי

הלילות עוטפים את הגן במעטה דק של קרה כסופה ועל צמרות העצים נופל הטל ומשתחל ברבוא חרוזי־זכוכית ברקמות התחרה העדינים שפורשים העכבישים בין העצים.
יפעה שורה בכול.
גזעי העצים נוטפים שרף צלול הנושר כחרוזי ענבר מופלאים: צהובים, כתומים, חומים ואדומים. אנו מלקטים ואוספים אותם אל תוך סלסילות, וטובלים עינינו באור המופז הבוקע מהם.
כל הגן לובש ניצוצות, וקם ועולה מן הטללים לייבש שער ראשו בקרני השמש. החוזר מלהלך בגן בשעות יפות אלה, כאילו עלה רחוץ מן המעיין, ובגדיו נוטפים מים.
כל היום הומה החצר ברעש בלתי פוסק של קירקור תרנגולות, מפעם לפעם עולה צווחת תרנגולת בודדת על קולות שאר חברותיה, כמבשרת לכול על עוד ביצה שהגיחה לאוויר העולם. מן הפרדסים נשמע קול פעימותיה של משאבת־המים, תיק־תיק, תק־תק, כמו שעון הקוצב את הזמן, שעה־שעה, יום אחר יום, ללא הפסק. ובחצות היום עולה צפירה ממושכת מן המושבה להורות לכול כי הגיעה שעת־הצהריים.
עצי הפיקוס סבוכי־הצמרת טעונים ציפורים לעייפה. ריבוא ציפורים מקננות בין ענפיהן ומוצאות שם מיקלט־לילה. עם הנץ החמה, שומעים מן העצים ציוצים מחרישי־אוזניים, וכהרף־עין עולים ופורחים מתוך הצמרות עננֵי ציפורים, נפרשים בשמים ונעלמים בשחקים. איש לא יידע לאן.
לעת־ערב חוזרות הציפורים אל העצים, להקות־להקות יורדות ונוחתות ברעש מחריש־אוזניים ונערכות לשנת־לילה.
בלילות־חורף גשומים, כשרעמים מתגלגלים בזעם מעל לראשינו וברקים קורעים קרעים בשמיים האפלים, אנו מתכווצים באימה מתחת לשמיכות הכבדות ומנסים לעצום עינינו חזק־חזק, כדי לא לראות בהבזקי־האור החודרים לעינינו. דווקא בלילות כאלה משמש אבא שלנו כתובת יחידה לכל ענייני החשמל שבאזור כולו. למשמע צילצולו הטורדני של הטלפון הוא קם בשלווה ממיטתו ובלא להתפשט תוחב את מכנסי־הפיג'מה המפוספסים לתוך מגפיו, לובש עליהם את מכנסי החאקי הקצרים והרחבים, מניח על כתפיו את מעיל הגשם ויוצא בלא־תרעומת אל הסערה, כשבגדיו העליונים והתחתונים מתערבבים אלה באלה.

בימים שעוד גרנו במושבה פתח־תקווה מצאו משובת־הנעורים ויצר־המישחק של אבא ביטוי ביצירת צעצועים מופלאים ומלאי הפתעות. הכול התקנאו בנו ואמרו: איזה בנות־מזל אתן, שיש לכן אבא שכזה! אך היו גם כאלה שהנידו ראשם בספקנות ופסקו שיותר משבנותיו זקוקות לצעצועים זקוק להם הוא עצמו.
המוני ילדים נהרו מכל השכונה אל החצר שלנו, כי איש מהם לא ראה מימיו צעצועים נאים כצעצועיו של אבא.
משעה שבאנו לגור בכפר החל אבא לתכנן אביזרי־מישחק גדולים. הוא הקים נדנדה ענקית, עליה ישבו והתנדנדו ברווחה כעשרה ילדים. אולם סבתא נתבהלה מפלישת הילדים והיא יצאה נחושה להגן על החצר. קללותיה של סבתא היו שנונות כחצים והם דיגדגונו וגרמו לנו לעוויתות צחוקים וצחקוקים אף אם לא ירדנו לפשרם. כל אויבי־ישראל בכל הדורות הוזכרו בקללותיה של סבתא לפי סדר דברי הימים, החל מעמלק, ושתי, המן הרשע ואחשוורוש, וכלה בגילגולם האחרון של הרשעים — הלא הוא הצורר הגרמני, דבר שהעיד כמובן גם על בקיאותה הרבה בתולדות ישראל, ובעיקר בכל הנוגע לצוררי־ישראל. היא התייצבה מול הילדים כמו חומה מתמוטטת, מנפנפת כנגדם במקלה להבריחם הרחק מן הגן. ואנו כבר חששנו שהאגדה הידועה לכול על הענק הרשע, שגירש מגנו את הילדים ומאותו היום אף הציפורים חדלו לבקר בגנו — תשוב ותתרחש גם בגן שלנו, הגן שנועד מראשיתו להיות משוש־נפש לכל הילדים.

קיץ. איוושת זבובים עומדת באוויר וריח יבש של תבערה נישא בשדות־הקוצים, כמיקפא צלול, נמס ומקמט פניו כלמגע האש.
אור לבן מציף את עינינו ואנו חוזרים אל השדות שלנו שנהפכו בן־יום לאפורים ויבשים. רגלינו היחפות מדלגות ומנתרות מעל לחול הרותח ומחפשות איי־עשב ושיחים צוננים ולחים. מול גדר־התיל התוחמת את שדות־הכפר אנו עוצרים ושולחים עיניים תמהות אל־עבר הפרדס הערבי הנח, פרוש לפנינו. והימים ימי מאורעות־הדמים, ובפרדס אין נפש־חיה, אך לילה־לילה עולים ממנו קולות־ירי המכוונים אל־עבר הבתים הקטנים של הכפר. הפרדס נח לו עתה רוגע ומרגיע מרחק צעדים מאתנו, והפחד המתוק זוחל ויורד עד בטננו ומקפיא את קרסולי רגלינו היחפות.
ממרום הגבעה נשקף גם הכפר שלנו שקט ורוגע, רק קרקורי תרנגולות וקריאות־תיגר רמות של התרנגולים מפירים את דממת המקום. הרי כך ממש יראו אותו מן הפרדס הזה הפורעים הערבים המבקשים את נפשנו. מכאן אף ניתן להשקיף על ים־הפרדסים, עד לסופם, והעין המדלגת עד להרים הרחוקים תפגוש בדרכה בכמה כפרים ערביים, וחיש תגיע עד לפסגות הרי־ירושלים. ההרים נראים עתה כחולים, תכולים וסגולים, עד שצבעיהם נמסים בחוורונם בתוך השמים ונמוגים אל תוך ערפל ורוד.
נקודה אחת מבהיקה מלבינה במרחקים. "אין ספק שאנו רואים מכאן אפילו את קבר רחל־אמנו, ולידו גם את עץ הזית הידוע לנו מן התמונות!" למטה, במישור שלרגלי ההרים היתה משגשגת בירקותה, מתגרה ומעוררת קנאה בשל חמדת־בתיה המטופחים, מושבה גרמנית. עד לאמצע שנות המלחמה עוד היו חשופים תושביה לעינינו כשהם חולפים, הדורים בלבושם, בכרכרות נאות, הנעות על גלגלי־גומי רכים ולוחשים. כאן, ממש לידנו ובכביש שלנו, הם עוברים על פנינו ביוהרה, לאורכם של הברושים, ואחר נעלמים ונבלעים אל תוך הפרדסים. ואילו אנו, כמו חזינו באנשים שלא מעולמנו, זרים ועוינים ומנוכרים לכל אשר לנו.
באמצע שנות המלחמה, כשהוכרזו סוף־סוף כאויבים, הוציאו אותם השלטונות מן הבתים הנאים שלהם, ושמו אותם בתוך מחנות־הסגר והמושבה הנאה נותרה כמקום־רפאים, כשרוחה של המולדת הגרמנית מוסיפה לרחף מעליה ולהתגרות בנו מבעד לתריסים המוגפים ולדלתות החתומות.
כשחזרנו מן השדות אל הכפר, שרכנו רגלינו בעצלתיים בחול הלוהט, רוכנים ומלקטים מכל הבא ליד: אגודות פרחי־שדה, חיפושיות משה־רבנו, זבובי פז נוצצים, נוצות מיותמות של ציפורים, נשל של נחשים, עצמות, חוליות וגולגלות של חיות, שהיו למאכל וטרף, ונותרו חשופות ומלבינות בשדה.
רחש־צבים נשמע אז משדות הקוצים, כשהם מנפצים תחתם זרדים וקוצים יבשים. ואני אוספת את הצבים, מביאה אותם לחצר שלנו ומקימה לי "עדר" של צבים. עשרות צבים שוכנים בגיגיות, ונעלמים עם בוקר באורח פלא. ■

שירה מורגן

■

תְּחוּשַׁת פְּרִדָה
גּוֹבֶרֶת בִּי
וַאֲנִי מְנַסֶּה לִקְבֹּר.

וּבַחֲצִי עֵירֹם עַל סַף שֵׁנָה
וּגְבוּל מַטְרִיד שֶׁל
כְּמְעַט בֹּקֶר
נוֹתֵן לִי כֹּחַ לְהַעֲמִיס
עַכְשָׁו־חוֹל
וּלְהַטְמִין הַפְּחָדִים
לִפְנִים גּוּפִי.

■

וְהַחֶדֶר הָיָה נָטוּשׁ מַחְשָׁבוֹת הַשַּׁיָּכוֹת לוֹ.
וּבְמֶשֶׁךְ אִי שֶׁהוּתִי בּוֹ הִתְמַלְּאוּ הַסְּדָקִים
בְּכִתְמֵי אִשָּׁה.

וַאֲנִי בְּאֵלֶם רְאִיָּה
חַיָּה,
בְּתְחוּשָׁה בִּלְתִּי חוֹלֶפֶת
שֶׁל בַּיִת.

בְּחֶדֶר אַחֵר יְשֵׁנָה יַלְדָּה
וּכְאֵם מַקְשִׁיבָה מִתּוֹכוֹ לְקוֹל אִמָּהּ
שֶׁכָּל גּוּפָהּ כִּפְנֵי תִּינוֹק,
הַבָּא אֵלַי מִבֵּין סִדְקֵי הַלַּיְלָה.

הוצאת שוקן מציגה לכם!

מבחר ספרי קריאה ולימוד
ממיטב הספרות העברית
והעולמית

ספרות יפה, עברית ומתורגמת, שירה, ביקורת ספרותית, יהדות, פילוסופיה, היסטוריה, כלכלה, חינוך, אנתרופולוגיה ומשפטים, ספרי ילדים.

ש

הוצאת שוקן/ירושלים ותל־אביב

למד לשונך

קיח

חודש תשרי תשמ"א
בהוצאת המזכירות הפדגוגית 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 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

אבקה

לולאה

לְשׁוֹן הָאַבְזָם

חתיכת מתכת מְאֻרֶכֶת כעין מסמר, המחוברת לאבזם ועוברת דרך האִבְקָה.

באנגלית: spike, prong

לשון האבזם

רוֹכְסָן מִתְפָּרֵד

רוכסן הנפתח עם שולי הבגד. ידוע בלשון העם: "רוכסן "פאסנט"

באנגלית: separating zipper

תֹּךְ

לשון רבים: תֹּכִים

כל אחת מן היחידות, שהתפר מצטרף מהן

באנגלית: stitch

כמה סוגי תכים הם, ואלה קצתם:

תֹּךְ הַכְלָבָה
תך בתפר ארעי

תֹּךְ אִבְקָאוֹת
תך הדומה לשליבה על שפת האבקה

תֹּךְ נִסְתָּר
תך הנסתר בתוך הקיפול

תֹּךְ מְלֵל
תך בשפתי האריג כדי לשמרן מהתפוררות

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

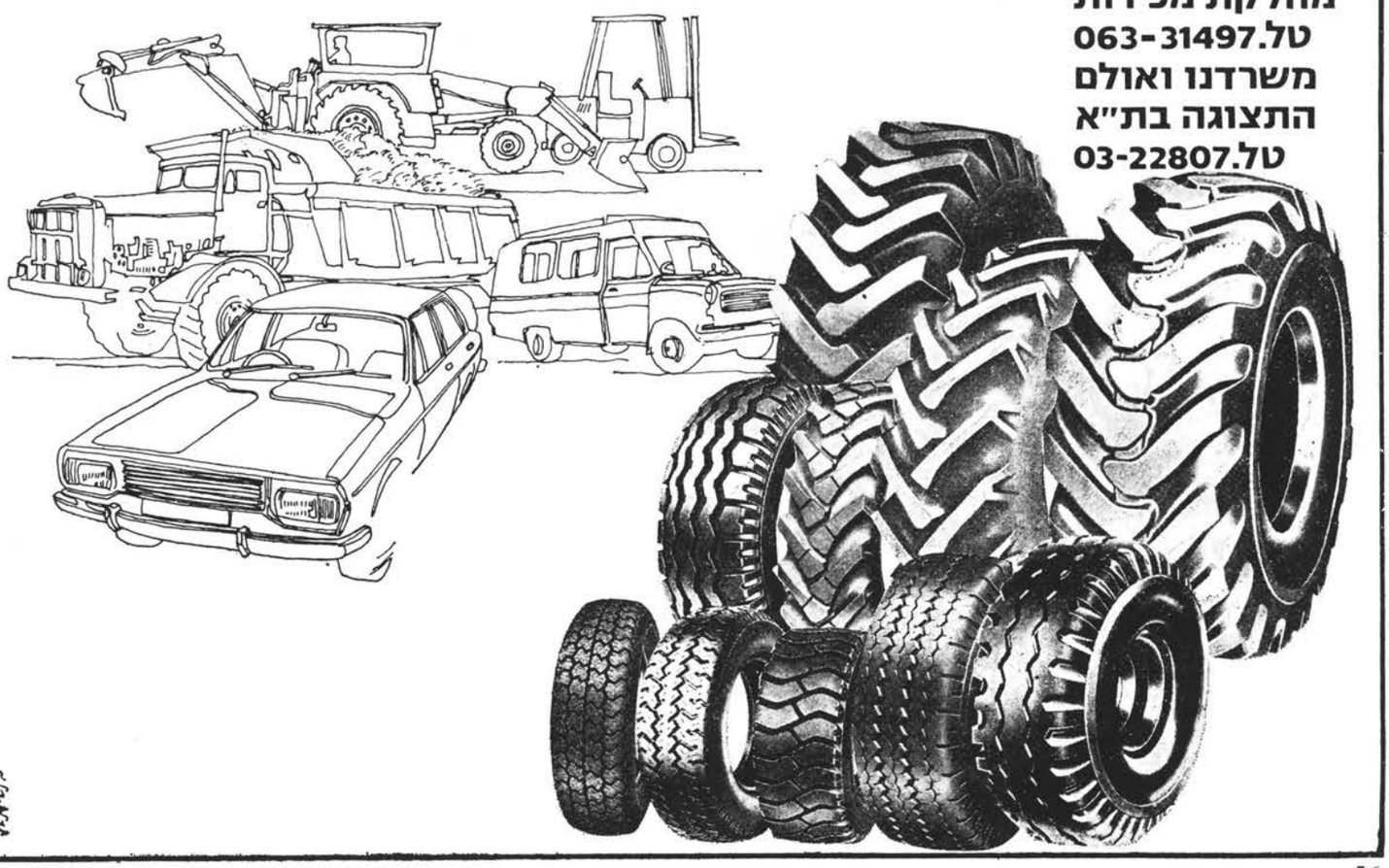
תן דעתך: הַכְלָבָה, הכליב, מַכְלִיב, משורש כ-ל-ב הם, ועניינם תפירה בתכים גסים. הקפד אפוא לבטא את הפי"ת הרפה בסוף התיבה במלים הכליב, מַכְלִיב ודומיהן, ולא תישמענה כעין מחליף וכיו"ב

מומלץ בעביל האקדמיה ללשון העברית כשירות לציבור ע"י

קבוצת הסנה
חברה ישראלית לביטוח בע"מ
בירושלים-חברה לביטוח בע"מ
רמת-גן-חברה לביטוח בע"מ
צור-חברה לביטוח בע"מ
רחוב-חברה לביטוח בע"מ
עמק-חברה לביטוח בע"מ
עמנואל-חברה לביטוח בע"מ

אליאנס-שמשון

תעשית הצמיגים
בישראל
ת.ד. 48 חדרה
מחלקת מכירות
טל.063-31497
משרדנו ואולם
התצוגה בת"א
טל.03-22807



יורם גולדהמר

■

רוּחַ קָמָה לְבַשֵּׂר אֶת מַחֲצִית הַלַּיְלָה

אִישׁוֹנֶיךָ הַמְּהִירִים שׁוֹעֲטִים מִמְּרוֹם הַמִּרְפָּסוֹת
אֶל הַמִּקְלָט שֶׁבְּמֶרְכַּז הַלֵּב:
עַכְשָׁו אַתָּה יָשֵׁן בֵּין הַצִּפּוֹת חַמּוֹת שֶׁל דָּם.

כֶּלֶב מֵגִיחַ מִתּוֹךְ הַחֲשֵׁכָה וְנִשְׁכָּב לְרַגְלֵינוּ.
הוּא מְקַפֵּל אֶת גּוּפוֹ לְמַעְגָּל שָׁלֵם
וְנִרְדָּם לַחֲלוֹם אֶת עַצְמוֹ.

הַיָּם עוֹלֶה מֵהַחוֹף וּמְכַסֶּה אוֹתָנוּ.

אֲנִי רוֹאֶה עָלֶה כָּבֵד מִנְּחֹשֶׁת.
לַשָּׁוְא הוּא מְבַקֵּשׁ אֶת הַחוֹל הַקַּר
אֲשֶׁר בְּסוֹף נְתִיב שְׁקִיעָתוֹ עֵינֵי נֶאֱטָמוֹת.

בָּזוֹ אַחַר זוֹ
שׁוֹמְטוֹת אוֹתִי שְׁכָבוֹת שְׁחוֹרוֹת שֶׁל מַיִם.

■

הַיּוֹם, בְּתֹם שָׁנִים רַבּוֹת, שַׁבְתִּי אֶל הַבַּיִת
שָׁעוֹן שֶׁבְּחַדְרְךָ פָּנָה אֶל זֹהַר הַיָּרֵחַ
וּבָעַר. אַתְּ שָׁכַבְתְּ לְבַד בַּחֲשֵׁכָה הַמִּתְמַשֶּׁכֶת.

אַחַר־כָּךְ הִתְנַפְּצָה בְּלִי קוֹל שִׁמְשַׁת חַלּוֹן שְׁקוּפָה
וְעוֹף לֵילִי טוֹרֵף נִכְנַס בִּתְעוּפָה דוֹמֶמֶת
וְרָבַץ כְּמִחֲכֶּה עַל מִטָּתֵךְ — אַךְ

אַתְּ הָיִית כְּבָר מֵתָה, אֲהוּבָה;
פְּקוּחַת עֵינַיִם וְקָרָה, כְּשֵׁם שֶׁעָזַבְתִּיךְ
מוּטֶלֶת עֵירֻמָּה בְּאוֹתוֹ לַיְלָה.

לוּ רַק יָדַעְתִּי; שַׁבְתִּי לְסַפֵּר לָךְ
שֶׁהַסַּכִּין עֲדַיִן חֲבוּיָה בִּמְעִילִי, וַאֲנִי נוֹשֵׂא
אוֹתָהּ בִּנְדוּדַי בֵּין הֶעָרִים הַמּוּאָרוֹת.

תמי כץ

שני ציוני דרך

1

סָבִי שֶׁהָיָה לִי הָיָה גָּבֹהַּ שְׁרִירָיו
אִבּוּנִי אַהֲבָה אִם יָכֹלְתִּי לִנְגֹּעַ עַכְשָׁיו בִּקְצוֹתָיו
וּלְהַרְגִּישׁ.
בַּיִת הָיָה לְסָבִי וְדֶשֶׁא צָמַח יַבְּלִית בַּעֲרוּגוֹת
יְבֵשׁוֹת מִלְּטִיפוֹת פִּיו וְהוּא
רָחוֹק נַעֲוּוֹת כְּקָדוֹשׁ וְהוּא בְּסוֹפוֹ
כְּבַעַל דְּמוּת נְטוּלַת עַצְמָהּ.

2

תְּמוּנוֹתַי כְּתָמִים דְּהוּיִים בִּצְדָעֵי מְנִיפַת
יַלְדוּת סָרָק מְעֻטָּרֶת דְּמֻיּוֹת אֲוִיר כֵּהוֹת הוֹלְכוֹת
וְנֶעֱלָמוֹת.

הסתכל עכשיו

הִסְתַּכֵּל עַכְשָׁו עַל הַיָּדַיִם שֶׁלִּי כָּל כָּךְ בְּהִירוֹת עַד
שֶׁאֶפְשָׁר לִרְאוֹת מִבַּעֲדָן אֶת חֲרַכֵּי עַצְמוֹתַי. אַתָּה
אָדָם שֶׁלֹּא אָמַרְתָּ לִי שֶׁאֲנִי אִשָּׁה.

■

אֲנִי רוֹצָה שֶׁאַחֲרַי יֹאמְרוּ הִיא
הָיְתָה רַקֶּפֶת עֲקוּדַת חָרוֹן
לֹא יוֹנָה
בִּפְרָאוּת עֲדִינָה
צִפּוֹר מֵתָה לִנְשָׁמָה שֶׁאֵינָהּ נִשְׁמָתִי וּבִי

שֶׁיִּשְׁתְּקוּ. כִּי הַשְׁתִּיקָה עָלַי אֲנִי
הִיא.

ענת גורל

גלש החורף

שׁוּב גְּלַשׁ
הַחֹרֶף — נִשְׁפָּךְ
וְהוֹלֵךְ
בַּאֲשָׁדִים קָרִים:
מִמַּעַךְ בַּצִּפִּיָּה כְּמוֹ
בִּסְפּוֹג
לְמוּד לֵקַח. אוּשׁוֹתֶיךָ חֲסֵרוֹת. גַּם
אִם
בְּצַעַד קָשֶׁה אֲנִי פּוֹטֶרֶת אֶת הָרְחוֹבוֹת
מֵהַסּוּסִי.

בַּחֹרֶף נֶעֱטֶפֶת אֵיזֶה דֹּק שֶׁל סַבְלָנוּת
מַפְלֶגֶת
בּוֹחֶנֶת דְּבָרִים לְעַקְצָם.
בּוֹחֶרֶת בַּמָּצוּי — גַּם
אִם מַרְבֶּה
בַּמְּחִיר,
וּמִתְנַחֶמֶת
חִנָּם.

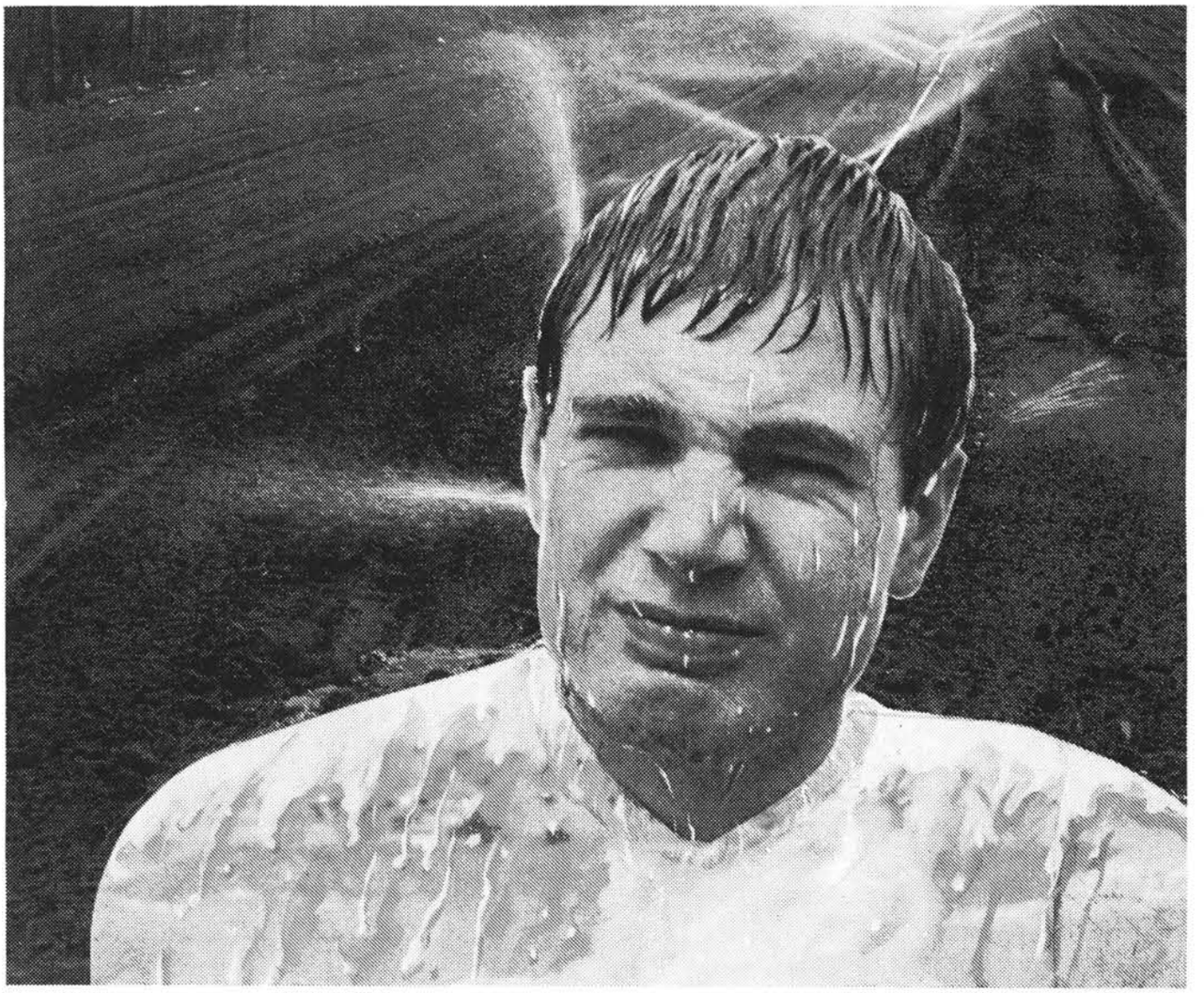
בנפול האוד
אני מצטמקת חללים

הָרוּחַ מְחַלְחֶלֶת קָר.
אֶת הַדְּלָתוֹת מְגִיפִים בַּחֲצִי הַלַּיְלָה
שֶׁלֹּא יִתְמַלֵּא הַבַּיִת
חֲשֵׁכָה.
בִּנְפֹל הָאוֹר אֲנִי מִצְטַמֶּקֶת חֲלָלִים
וְנָסָה מֵהָרְחוֹבוֹת
הַפּוֹלְטִים
לְלֹא־הֶרֶף
שְׁאֲרִיּוֹת שֶׁלֹּא טָמַנְתִּי דַּי
עָמֹק.

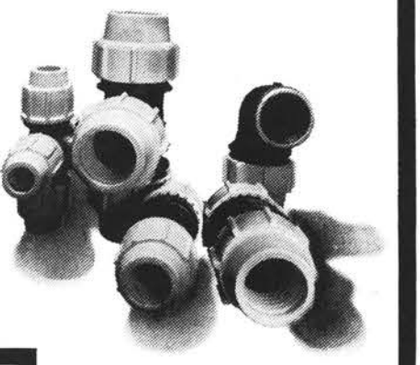
הָרוּחַ מְחַלְחֶלֶת קָר —
בַּלֵּילוֹת אֲנִי כְּאָדָם זָר:
הַנִּכְנָס בֵּין מַצָּעֵי מִטָּתִי
וְכוֹבֵשׁ מִזְגוֹ
בִּדְמְיוֹנוֹת נֵכָר.
בַּבֹּקֶר — לֹא אֵדַע
כִּי בָּא
פֹּה
מִי
מִלְּבַדִּי.

קרגל בע"מ
יצרני קרטון גלי
ומיכלי אריזה
לוד, ת.ד. 65
טל. 054-28666
טלקס 31155

רציתי לנסות
אבזרים אחרים
וקבלתי מקלחת קרה...



אבזרי פלסאון, אחת ולתמיד!



מעגן־מיכאל, ד.נ. מנשה 37805, טל. 063־90881.
משרדי מכירות:
ת"א, רח' קיבוץ גלויות 26, טל. 03־827845.
חיפה, רח' הנמל 40, טל. 04־661554.

פלסאון

דוכר

פרפ סמורטס

אילן ורוני סומק

דוד ברוזה

המוסיקה היא חקירה מתמדת
על "קלף" תקליטו החדש של דוד ברוזה

דוד ברוזה הוא זמר רוקנ'רול אציל. מין טל ברודי של המוסיקה הישראלית. הוא מקצוען המתייחס למוסיקה כאל שק האימונים הרגשי שלו, הוא מכה ישירות ויודע בדיוק היכן עובר הגבול שבין פשטות לפשטנות.

התקליט הראשון שלו היה אוסף שירים יפים שחוברו בתקופות שונות. מין כרטיס ביקור של אפשרויות: מוסיקה לשירי אלתרמן (אולי המדוייקת ביותר שנכתבה לשירים אלה. שימו לב ל"רשפי אש"), ביצוע מרגש ל"ילדים של החיים" ועיבוד מחודש ל"שיר אהבה בדואי" שהיה שיר ההיכרות הראשון שלו.

קלף חזק

"קלף", תקליטו החדש, הוא תקליט תוקפני יותר. אך זוהי תוקפנות של דברים שהיו חייבים להיאמר ולא תוקפנות של פוזה. ברוזה מתגלה כטרובדור הנודד בין מצבי רוח, מוקף במלים שפעם יכולות לספר במלנכוליה על גלויית שנה טובה משוש המתאבדת ופעם בחצי קריצה על מישהו ש"יש לו אשה שקוראים לה חיה/ אבל היא לא אשתו/ חיה היא אשתו של ליאון/ וליאון תמיד איתו". "קלף" הוא תקליט מגובש מאד. היחס בין השירים המאז'ורים למינורים מדויק וההרגשה היא (בוואריאציה ע"פ מילן קונדרה המצוטט, בהקשר אחר, על העטיפה) שהמוסיקה היא חקירה מתמדת.

בשירים המאז'וריים בולטת תחושת חוסר המנוחה. פעם זהו מישהו שלא נכנע ופעם זהו (בשיר של מאיר אריאל) מישהו ש"הולך איתך הלילה/ לדודך בין הגנים/ שלמה תהיי לי/ כעוטיה על הדרים// הולך איתך הלילה/ לדודך הולך וטוב/ רבים ראו עינייך/ מצאוך השומרים ברחוב...". ברוזה בלחניו התאים צורה לתוכן, ולכן המוסיקה מאד אנרגטית והשירה בכל הכוח.

לעומת הרצינות שיש ב"לא נכנע" ו"הולך איתך הלילה" בולטת האירוניה בכמה משירי התקליט. "חושבים בחיפה/ כולם אבודים/ אבל האמת היא אנחנו עובדים/ יחי הפועל בסרבל האפור..." כך כותב יהונתן גפן בחצי קריצה בשיר "חיפה חיפה" הנשמע כגירסה מחודשת לאיזה המנון פועלי. ומול שבח העבודה שבח הבטלה — ... "ישבנו אצלו על שפת המים/ טרפנו דגים עם חול/ עזבנו אותו שפוך מהיין/ ממשיך לשתות מאתמול..." — כך ב"בלדה לנלסון".

בשירים המינוריים הלחין ברוזה את רוח המלים שכתב לו יהונתן גפן. ב"גלויית־שנה־טובה משוש המתאבדת" הצליח גפן לברוא אווירה בלוזית בעזרת שורות כ"היי ג'ינג'י אני בהריון/ ואני גרה ברחוב הירקון/ מעל מועדון מלוכלך קומה שניה/ הפסקתי עם הסמים/ הפסקתי לשתות בימים/ הבעל שלי מנגן בחצוצרה/ בתזמורת של העיריה// הוא אומר שנשאר אצלו/ והוא יודע שהתינוק לא שלו/ הוא נתן לי טבעת זהב, זהב אמיתי/ ובערב יום שישי/ הוא לוקח אותי לריקודים במועדון שבצפון..." אווירת הדיכאון השקט מזכירה מאד שיר אחר של גפן "אופליה". בשני השירים הצליח גפן לתאר את תהליך ההתרוקנות של אלה הנשארים תמיד סנטימטר אחד מעל קרקע המציאות. ברוזה הבין כבר בשורה הראשונה לאן מובילה גלויית שנה טובה של שוש המתאבדת ועיטר את ההבנה הזאת במוסיקה המניחה יד על דופק ההתרחשויות העדינות ביותר.

אווירת חשיפה דומה יש ב"שרוכים" שהוא שיר געגועים למישהי שבלעדיה "הסתבכו לי שרוכים בשיטוט בדרכים". געגועים מסוג אחר, למישהי שמוצאים רק בחלומות, יש בשיר "דניאלה". זוהי אהבה שמציירים את פניה בחלון וש"הפרחים שלא שלחתי/ לא יבלו באגרטל". ולמרות זאת "הכאב הזה קבוע/ ודוקר לילות שחורים/ כשהענפים ברוח/ נבהלים ונשברים".

דוד ברוזה הוא זמר שיכול לשיר את השורות האלה מבלי לגלוש למתיקות מזויפת. הוא יודע להוביל את המלים והמוסיקה עד לגבול האמינות ולעצור מטר לפני הגדר שאחריה הבנליות. הוא שר בטבעיות רבה, ובמושגים של קלפנים הוא הולך על כל הקופה, ולכן ה"קלף" החדש שלו הוא קלף חזק. ■

אביק בע"מ

מברך את ציבור הסופרים
והקוראים לחג הספר
העברי.

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

נְזָאר קַבָּאנִי

מערבית: שמואל רגולנט

לחם חשיש וירח

לְעֵת מוֹלַד־הַיָּרֵחַ בַּמִּזְרָח...
עֵת נָמִים הַגַּגּוֹת הַלְּבָנִים אֶת שְׁנָתָם
וְזִיווֹ עֲלֵיהֶם יָהֵל...
יַעַזְבוּ הָאֲנָשִׁים אֶת הַחֲנֻיּוֹת וְיִצְעֲדוּ כִּתּוֹת־כִּתּוֹת
לְהַקְבִּיל אֶת פְּנֵי־הַיָּרֵחַ...
נוֹטְלִים עִמָּהֶם לֶחֶם... מַקְלֵט... אֶל רֹאשׁ־הָהָר
סַמִּים וְאַבְזְרֵיהֶם...
קוֹנִים... וּמוֹכְרִים... תַּעְתּוּעִים
וּדְמֻיּוֹת...
וּמֵתִים כְּשֶׁיֵּעוֹר הַיָּרֵחַ לְחַיִּים...
מַה חוֹלֵל גַּלְגַּל־הָאוֹרִים?
בְּאַרְצִי...
בְּאֶרֶץ הַנְּבִיאִים...
בְּאֶרֶץ הָאֲנָשִׁים הַפְּשׁוּטִים...
לוֹעֲסֵי־הַטַּבָּק וְתַגְּרֵי־הַסַּמִּים...
מָה עוֹלֵל לָנוּ הַיָּרֵחַ?
שֶׁשִּׁחֵת אֶת גְּאוֹן־עֻזֵּנוּ...
וְאָנוּ חַיִּים עַל חַסְדֵי־שָׁמַיִם...
מַה יוֹעִידוּ הַשָּׁמַיִם
לָעֲצַלִּים וְלַנִּרְפִּים?
הֵם יִגְוְעוּ כְּשֶׁיֵּעוֹר הַיָּרֵחַ לְחַיִּים...
וִיטַלְטְלוּ אֶת קִבְרֵי־הַקְּדוֹשִׁים...
מְצַפִּים לַשָּׁוְא שֶׁיַּעֲנִיקוּ לָהֶם קֶצֶת אֹרֶז...
פְּרִי־בֶטֶן...
וּפוֹרְשִׁים אֶת שְׁטִיחֵי־הַתְּפִלָּה הַנָּאִים וְהַמְּהֻדָּרִים
וּמִתְנַחֲמִים בְּאוֹפְיוּם, הַמְּכֻנֶּה בְּפִינוּ גוֹרָל...
וּגְזֵרָה מִשָּׁמַיִם...

בְּאַרְצִי... בְּאֶרֶץ הָאֲנָשִׁים הַפְּשׁוּטִים...
אֵיזוֹ תְּשִׁישׁוּת וְנוּוּן
יֹאחֲזוּ בָּנוּ עֵת יַגִּיחַ הַיָּרֵחַ אוֹרוֹ
וּשְׁטִיחֵי־הַתְּפִלָּה... וְאַלְפֵי־הַסַּלִּים...
וְסִפְלֵי־הַתֵּה... וְהַיְלָדִים הַמִּתְגּוֹדְדִים
עַל הַגְּבָעוֹת...

בְּאַרְצִי
בָּהּ בּוֹכִים הַתְּמִימִים...
וְנִזּוֹנִים מִן הָאוֹר, הַנִּשְׁגָּב מִבִּינָתָם...
בְּאַרְצִי
בָּהּ חַיִּים אֲנָשִׁים בְּלֹא־עֵינַיִם...
בָּהּ בּוֹכִים הַתְּמִימִים...
וּמִתְפַּלְּלִים...
וְנוֹאֲפִים...
וְנִכְנָעִים לְגוֹרָלָם...
כְּמִיָּמִים יָמִימָה...
וּמַעֲתִירִים לְיָרֵחַ יָקָר הוֹלֵךְ:
"הוֹ הֵילֵל בֶּן־שַׁחַר...
אַתָּה הַמַּבּוּעַ הַמִּקֵּר יַהֲלוֹמִים...
חָשִׁישׁ... וְנִים־וְלֹא־נִים...
אַתָּה רִבּוֹן־הַשִּׁישׁ הַתָּלוּי עַל בְּלִימָה
אַתָּה הַיֵּשׁ הַמֵּעִיר פְּלִיאָה...
אַתָּה הַפּוֹקֵד אֶת הַמִּזְרָח... לְמַעֲנֵנוּ...
אֶשְׁכּוֹל שֶׁל יַהֲלוֹמִים...
לְמַעַן הַמִּלְיוֹנִים הַשְּׁרוּיִים בְּדִמְדּוּמִים."
בְּאוֹתָם לֵילוֹת־הַמִּזְרָח עֵת...
יוֹפִיעַ הַיָּרֵחַ בְּמִלּוּאוֹ...
יְנֹעַר הַמִּזְרָח מִכָּל כָּבוֹד
וּמֵאֲבָק...
וְהַמִּלְיוֹנִים הַמִּתְרוֹצְצִים יְחֵפִים...
וְהַמַּאֲמִינִים בְּאַרְבַּע נָשִׁים...
וּבְיוֹם־הַדִּין...
הַמִּלְיוֹנִים שֶׁלֹּא בָּא לֶחֶם אֶל פִּיהֶם

אֶלָּא בַּחֲלוֹם...
וַאֲשֶׁר עוֹשִׁים לֵילוֹתֵיהֶם בְּבָתֵּיהֶם
מִזֵּי־שֵׁעוּל...
וַאֲשֶׁר מֵעוֹלָם... לֹא רָאוּ תְּרוּפָה בְּעֵינֵיהֶם...
כּוֹרְעִים תַּחְתָּם בְּלֹא רוּחַ־חַיִּים מִתַּחַת לָאוֹרִים...
בְּאַרְצִי
בָּהּ בּוֹכִים הַפְּתָאִים...
וּמֵתִים בְּבֶכִי...
וּמִדֵּי הִגָּלוֹת פְּנֵי־הַיָּרֵחַ
הוֹלֵךְ בְּכִיָּם וְגוֹבֵר...
וּמִדֵּי יְעִירֵם אֵיזֶה "עוּד" וְזֶמֶר לַ"לַּיְלָה"...
זֶה הַמָּוֶת שֶׁאָנוּ מְכַנִּים בַּמִּזְרָח...
"לַיָּאלִי"... וּזְמִירוֹת
בְּאַרְצִי...
בְּאֶרֶץ הָאֲנָשִׁים הַפְּשׁוּטִים...
בָּהּ מַעֲלִים אָנוּ גֵּרָה אֶת זְמִירוֹתֵינוּ עַד־אֵין־קֵץ...
זוֹ הַשַּׁחֶפֶת הָעוֹשָׂה שַׁמּוֹת בַּמִּזְרָח...
הַזְּמִירוֹת הַמִּתְמַשְּׁכוֹת...
הַמִּזְרָח שֶׁלָּנוּ הַמַּעֲלֶה גֵּרָה אֶת הַהִסְטוֹרִיָּה שֶׁלּוֹ...
וַחֲלוֹמוֹת־נְשִׁיָּה
וְסִפּוּרֵי־בַדִּים...
הַמִּזְרָח שֶׁלָּנוּ הַקּוֹשֵׁר לַשּׁוֹדֵד
לְאַבּוּ זַיִד הִלָּאלִי הִלָּה
שֶׁל גִּבּוֹר בַּגִּבּוֹרִים...

על נזאר קבאני
נולד בדמשק ב־1923, למד משפטים ועבד בשירות הדיפלומטי בנציגויות ארצו בביירות, קאהיר, לונדון, פקינג ומדריד. פרש מהשירות וייסד בית־הוצאה משל עצמו בביירות. פרסם קבצי־שירה רבים, כשנושא האהבה תופס מקום דומיננטי בשירתו מהתקופה הראשונה. הוא עבר אחר־כך לכתיבה בנושאים פוליטיים וסוציאליים, כשהוא מבטא זאת באורח ישיר ונרגש ובחרוז לבן.

עודד פיינגרש

Pour Elyzabeth Housle-Weger

קִנְאָה שֶׁלִּי שְׁלוּחָה כְּמוֹ רַעַל
מְשֻׁמָּן,
פָּנִים שֶׁלָּהּ מְאֻפָּרִים
שִׂפְתֵי אִשָּׁה חַסְרוֹת הַדָּם
בְּתוֹךְ אֲרֻבּוֹת עֵינַיִם כְּמוֹ
וּפֶה חָתוּךְ כְּמוֹ
פֶּצַע חַי וְקֶצֶף
שְׂסוּעָה גֻּלְגֹּלֶת בְּתַלְמֵי מַחֲשָׁבוֹת
בְּדִבְלוּלֵי שֵׂעָר סְתוּרִים
גּוּפָהּ קָרָא לִי
הֵיכָן מְצוּיִם חַיֵּי הַלַּיְלָה
לִסְחוֹט חַיִּים מִמֶּנָּה
לְיַד כִּיּוֹר בְּמָלוֹן קָטָן
הֵיכָן פַּעֲמוֹנֵי הַכְּנֵסִיָּה בְּקוֹל מַחֲרִישׁ
בְּתוֹךְ חַדְרֵי רְבוּעַ זָזִים צְלָלִים
וּבַחוּץ אֲוִיר סוֹעֵר
הֵגִיף בְּקוֹל שׁוֹרֵק תְּרִיסֵי הַשֶּׁמֶשׁ
בְּעִיר אוֹסְטְרִית,
בְּבֵית קְבָרוֹת נָכְרִי,
נִפְטַרְתִּי בָּעֶשְׂרִים וְתִשְׁעָה לְאוֹקְטוֹבֶּר
וְלֹא בָּכוּ לִי אַחֲרֵי אִשָּׁה,
עוֹלָל אוֹ אֵם.

רישום: עודד פיינגרש

שיר אהבה

אֶת גּוּפָהּ אָסְפוּ הָאֲנָשִׁים בַּמְּכוֹנִית הָאֲרֻכָּה
דִּבְּרוּ חֲנֻפָּה, חָשְׁבוּ אֵלֶיהָ בְּשָׂפָה רַכָּה
אַחַר, פְּרַקְדָן, הִבִּיטָה בָּעֲצִים, שָׁלְחָה
לִי גַּעֲגוּעֵי־בָשָׂר
אֶל יְהוּדִי נָכְרִי, מֵאֶרֶץ לוֹהֲטָה
הֵיכָן שֶׁנְּבִיאִים נִבְּאוּ בּוֹטָה
עַל אַחֲרִית יָמִים, וְקֵץ כָּל בָּשָׂר.
מֵעֵבֶר לְמַחְסוֹם מֶרְחָק
אֲנִי שׁוֹלֵחַ לָךְ מַזְכֶּרֶת, אֶת
חֲלוֹם שֶׁלִּי,
שֶׁרַק עָצַרְתִּי לוֹ בְּמִפְתַּן בֵּיתִי
וְרַק הַגֵּיהִינוֹם פִּרְטִי שֶׁלִּי הוּא.

דמויות מן העליה הראשונה

שולמית לפיד; גיא אוני; רומן בהוצאת "כתר", 1982; 266 עמודים.

דמות האשה בספרות העברית העכשווית מוצגת (כמו דמויות הסובבים אותה) על רקע עולם הנתון במשבר ערכים. מכאן מתברר האקלים הנפשי שלה: היא נטולת אותו חוסן נפשי ופיזי שהיה טבוע בחלוצים האידיאליסטים, שדוֹבְבוּ במעשיהם הוויה ראשונית ורעננה. זה כוחו של אידיאל שאנשים חיים לאורו. לפיכך, מורגש כעין משב רוח רענן בפגישה עם סיפרה של שולמית לפיד — גיא אוני, המעמיד במרכזו דמות בעלת שיעור קומה וחיוניות בלתי רגילה היונקת דווקא מחורבן ומהריסות. הרגשה זו נתמכת גם בעובדה, שספר זה מהווה פריצת דרך מבחינת ההתבוננות רבת החסד על העליה הראשונה, שלא זכתה לאהדה בקרב סופרינו מסיבות ידועות.

פאניה מנדלשטאם היא נערה בת 16, שעלתה מרוסיה עם דוד זקן, אח בלתי־שפוי ותינוקת לאחר שהוריה נרצחו בפוגרום והיא עצמה נאנסה. באכסניה ביפו היא פוגשת את יחיאל סילס, אלמן המתגורר בג׳עוני (שתיקרא מאוחר יותר "ראש פינה"), היא מציגה עצמה כמי שבעלה נהרג בפוגרום והשאיר לה תינוקת. בנישואיה עם יחיאל סילס היא רואה נישואי הֶסדֵר בלבד: היא תהא אומנת לילדיו, והוא יתן לה קורת גג ופת לחם. בג׳עוני עולה וצומחת דמותה כאשת חַיִל עשויה ללא חת, נחושה, עקשנית, בעלת חוש מסחרי, מתפלמסת ומִתווכחת, וכיחיאל אינה כופפת ראש. המחיצה הריגשית והפיזית בינה לבין בעלה נופלת לאחר שהיא פותחת את סגור ליבה ומספרת לו על אסונה. המעניין הוא, שדווקא הריסות חייהן של נשים כפאניה, שנמלטו בעור שיניהן מהפוגרומים ברוסיה, הם שהיוו עבורן מקור כוח לא אכזב לניצני חיים חדשים. אלמלא תעתועי הגורל, שהביאו למהפכה במסלול חייה הרגיל, היתה מיועדת לפאניה (ולרבים כמוה בני העליה הראשונה) דרך חיים שונה לחלוטין. נוכח הוויתה החלוצית הנאבקת על קיומה מתיצבת האפשרות ההיפותטית של היותה פסנתרנית מצליחה. אבל עברה נעול עכשיו בארגז הבגדים והספרים שהביאה מרוסיה. את מקומם תופסים עכשיו שמלה בדואית, סוס ואקדח. אך תנאי החיים הקשים לא עמעמו את הלך רוחה החולמני, הרומנטי: התבודדותה תחת עץ האגוז על הגבעה וקריאתה ב"אנה קרנינה".

מה שתורם לייחוד בדמות של הגיבורה הראשית הוא הכורח להתמודד שוב ושוב עם התחלות חדשות: העליה ארצה לאחר פוגרום ברוסיה, נישואין עם חלרץ. לאחר מותו מסתמנת בחייה התחלה חדשה. בסוף הרומן היא מתוודה באוזני מי שעתיד להיות, כנראה, שותפה הבא לחיים: "אנחנו חזקים יותר משאנו חושבים, סשה. נדמה, הנה יותר לא נוכל לשאת. ואז קורה עוד משהו. ואנחנו עומדים גם בזה. זה סימן של כוח, או של חולשה?" הרומן מסתיים במבט מאושש עם רמז לעתיד טוב יותר בצוותא. אך נראה שלא רק תנאי המקום הקשים והמאבק העיקש על הקיום הם שעיצבו וחישלו את דמותה של "מלכת ארץ נפתלי", גם לא הרצון להדחיק את עברה (רצון שלא תמיד עלה בידה) מטבע ברייתה היא מרדנית, מתפלמסת, דינמית, בעלת קסם מצודד והרהורים לא שכיחים לגבי נשים במצבה ובתקופתה: "בת מזל היא כי יחיאל שונה כל כך משאר האנשים סביבם! אף כי "יקנה" אותה בפת לחם וקורת גג, ראה בה אדם חופשי" (עמ׳ 172). וסשה, שכבר עמד על טיבה, ידע ש"אילו הטיף לה מוסר, היתה משליכה אותו מהבית" (262). פאניה נפגשת עם דמויות הסטוריות (נפתלי הרץ אימבר, סר אוליפנט) והללו אינם פוסקים מלהללה. לא פגשנו בספר דמות אשה דומיננטית כשלה. אמנם מופיעה דריה סירוט — האשה היחידה בקבוצת הבילוי"ים שיסדו את גדרה, ומופיעה ריבה פרומקין הקשישה העובדת במסירות בשארית כוחותיה, ואולם בהעזתה, ברעיונותיה המקוריים ובשבירת המוסכמות עולה פאניה עליהן.

כדי להבליט את הייחוד בדמותה של פאניה דואגת המספרת למצוא "תואנות" כדי להרחיקה לפעמים מראש פינה וממשפחתה ולהציגה במצבים חדשים של בדידות וחופש. פעם היא נפרדת מיחיאל לתקופה ממושכת ונוסעת ליפו בשל קנאה שמאוחר יותר יתברר שהיתה חסרת בסיס. בהזדמנות אחרת היא עוזבת שוב את יחיאל ונוסעת ליפו לרגל חתונת דודה. שם היא שולחת ידה במסחר ומצליחה, נפגשת עם אימבר ונוסעת אתו לגדרה. השהייה מחוץ לראש פינה נותנת לה תנופה חדשה. אך תוך שהיא קונה ומוכרת ונתונה בפעילות קדחתנית מייסר אותה מצפונה על שנטשה שאת יחיאל. ההתרחקות רק מגבירה את אהבתם.

המהמורות ואבני הנגף אינם מצטמצמים רק בפגישה עם המציאות הקשה (שלטונות התורכים, מחלות, אקלים, ביצות ועוד). אהבתה של פאניה לגיא אוני קשורה קשר הדוק לאהבתה ליחיאל הרצופה אף היא מיכשולים ואי הבנות. יחיאל הוא האיש שסימל בהוויתו יותר מכל את המאבק, המסירות וההקרבה שנתבעו מהמתישבים החדשים. דווקא הקשיים בדרך להשגת ההרמוניה הם שביצרו את אהבתם של השניים כשם שמלחמת הקיום היא שקשרה אותם באלפי נימים אל המקום. מותו של יחיאל רק מוכיח לה ביתר שאת עד כמה השתרשה במקום, שכן היא תוסיף לשבת כאן ואת ביתו של יחיאל לא תמכור.

בדרמה של המאבק על הקרקע לא נגרע כמובן גם חלקו. "ראשון היה למתישבי ג׳עוני ואחרון לנהנים מן התמורות שהתחוללו בה". גאוותו עוצרת בעדו מלפשוט יד לכספי "החלוקה" ולהתרפס בפני פקיד הבארון.

כנגד האימפולסיביות הטבועה בפאניה מצליחה לפיד לעצב ברגישות את העידון ואת האיפוק הנוקשה בדמותו של יחיאל בעיקר באמצעות העיניים והחיוך. הרעב והעבודה הקשה חרתו סימנים בגופו ובנפשו. הוא ממעיט בדיבור. כשפאניה מנסה לרדת לסוף דעתו, פניו חתומים, "אך היא הבחינה באיזה נצנוץ משובה בעיניו". לאחר הולדת הבן "יחיאל הביט בילדו, ואיזה ניע בסנטרו הסגיר את רגשותיו" (208). במקום אחר — "לרגע העיב צל על פניו ואחר הציף בה" (213). תוך הרהורים משותפים על תנאי הקיום הקשים "יחיאל השפיל את מבטו לכפות ידיו. בראשו הרכון גילתה שֵׁיבָה שלא הבחינה בה עד כה" (214). "היא שאלה את עצמה כמה זמן יוכל להמשיך עוד לשאת בעול הזה והזדעזעה מן המחשבה. יחיאל כמו חש במבטיה, משום שהרים את ראשו והביט לעברה. מבטו התמקד וארשת פניו התרככה" (220). אין ספק, בעוד היא שאבה כוח ומרץ מן הקשיים שנערמו בדרכה, הוא נשחק עד עפר. יש ברומן זה הרבה מן הפעילות, וזו אולי אחת הסיבות לכך שהוא נקרא בשטף. "יתכן ונִתָּן היה לראות בריבוי ההתרחשויות גודש מסוים אלמלא התקופה ההסטורית רבת הארועים שעליה מבוסס הספר. יש לראות בעלילה הצפופה נאמנות לקצב חייהם הקדחתני של אנשי העליה הראשונה, שטולטלו ללא הרף מבעיה לבעיה וממאורע למאורע. הדיאלוגים הרבים מגבירים את הרושם של העשיה הרבה ומקדמים את העלילה.

כבר בפתיחת הרומן אנו מרותקים לכמה וכמה שאלות שמעורר הפלש־בק. פקעת הארועים הצפופה תיפרם אט־אט במבט אחורנית, חלק מהשאלות שהתעוררו בנו בפתיחה נפתרות ומפנות מקומן לשאלות חדשות. במלים אחרות — הרומן רווי מתחים — בחלקם מכוונים ובחלקם הם מכורח העובדות: מתח בין מקבלי ה"חלוקה" לבין עובדי האדמה החלוצים שהתישבו מחוץ לעיר, מתחים כתוצאה מיצירת ציפיות שלא תתגשמנה (למשל החשש מריבקה המתגלה אחר כך כחשש מופרז. גם הציפיות שלנו מהקשר שבין פאניה לבין אימבר מתגלות כמוטעות). כמו כן קיים מתח תמידי בתודעתה של פאניה בין זכרונות העבר המאיימים לפלוש להוויה לבין רצונה להתאקלם במהירות במקום החדש ולמחוק את אסונה. האמביולנטיות ביחסה ליחיאל נובעת שוב מהרצון להסתיר את הטראומה שלה. אך הקשר ביניהם נוצר הודות להיקלעות למצבים קריטיים (רגימת האבנים בצפת, התקפת השודדים בדרך לג׳עוני) והודות לרחשי קנאה (יחיאל באימבר ופאניה ברבקה). מבחינה זו אין כאן חידוש וריענון בהצגת המניעים הפסיכולוגיים שבסיפור אהבה הרצוף סכנות קיומיות.

אין לפאניה מנוס מעברה. הוא מבצבץ בהרבה הזדמנויות גם כאשר אינה הוגה בו. התינוקת והאח המטורף הם תזכורת טראומטית תמידית עבורה. ואם לא די בכך, הרי גם הפגישה עם סשה, פליט הפוגרומים ועם דריה סירוט, לוחמת המחתרת לשעבר, מעוררת בה שוב את הזכרונות הקשים. פאניה מודעת לכך שתעוזתה ואומץ לבה הם כלפי חוץ ובנפשה לא נרפא עדיין הפצע: "חיה היתה "על תנאי", חיים של "בינתיים", כמצפה להתעוררות המחלה, תוהה היתה על הבריות שלא חשו בבשר הקרוע מתחת לעור. ואולי גם הם כך? מעמידים פנים בריאים, איכריים, ובפנים — מהומה שלמה!" (206).

אמנם עם מותו של לוליק "נקרע חוט נוסף שקשר אותה לעברה" אבל המעגל נסגר רק בסוף הספר לאחר מות יחיאל עם הופעת סשה באישון לילה כשהוא מצהיר שהוא רוצה לקנות את ביתו של יחיאל... הסימליות בדבר נקלטת מיד, וסיפורו האישי של יחיאל, שהתאלמן לאחר רצח אשתו ובנותיו בפוגרום ברוסיה יוצרים קרקע מתאימה לקשר בין השניים. קשר חדש, התחלה חדשה בחייהם שֶבְּעֵי ההתחלות.

לזכותה של לפיד ייאמר שאין בסיפרה "שמאלץ" של הסתכלות מתוך פרספקטיבה הסטורית מרוחקת ומתוך ראייה עכשווית. מעורבותה מורגשת באהדה לדמויות ולא בחריצת משפט על הצדדים הפחות חיוביים בהתישבות. אך לנו, כקוראים, קשה לא להרהר בפרספקטיבה ההיסטורית של מאה שנות ההתישבות המפרידות בינינו לבין החוטר הצעיר שצמח והשתרש בראש פינה. ■

יערה בן־דוד

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.

קרן זו עובדת בשיתוף ותוך ייעוץ עם אגף הרווחה.

מס׳ החשבון לתרומות: בנק דיסקונט 933333.

ב. בתרומות חפצים למחסן הציוד לבגדים ולרהיטים. (תנורים, טלוויזיות, מקררים וכד׳).

המחסן נמצא במגרשי התערוכה הישנים (אזור נמל ת"א, בסוף רח׳ דיזנגוף), ביתן מס׳ 26.

כתובת לפניות בנושא: טל׳ 451872.

שלך אייבי נתן

עשרים שנות שיר

יאיר הורביץ: ארץ בחירה; ספרי סימן קריאה; הקיבוץ המאוחד; תשמ"ב.

הקריאה בשיר היא תהליך רוחני של גישוש אחרי המוחשיות של התמונה השירית והדריכות הפנימית לתנועה המוסיקלית (ריתמוס הנשימה, שינויים בצליל ומהלך ההטעמות). אמת החוויה, אם היא מתנגנת בגביש המילולי הדרוך ריגושיות מירבית, היא שיר. תחושה כזו, ככל נוסחה איכותית שאין לה ערכים כמותיים, מתקיימת אך בתחום שתחומות עבורה הגדרות נוספות, והיא תקיפה רק לגבי הקורא שעבורו היא מממשת את מושגיו על השירה, על פי רגישותו ושכלו. עבורו מתקיימת חווית השיר אם תמונת־עולמו (ה"תוכן", לא השקפת עולם הגותית), ותנועתו המוסיקלית הם "משהו שמשאיר משהו", כמאמר השיר.

בהקשבה למוסיקה אנו יודעים, שאבני־בניינה ניתנות לבדיקה, ולפחות במידה מסוימת. גובה הצליל, הגוון (צבע, מבנה הצלילים העליים), משך הצליל, עוצמתו — כל אלה מדידים אפילו בהאזנה ישירה. המלים, מטבען, חמקניות יותר. לעולם אינן חד־משמעיות כאשר הן משרתות מטרה ריגושית כלשהי, ורק צורתן הצלילית מוסכמת על הרבה בני־אדם. מלים מסודרות כשיר מתפקדות במישורי התפקדות רבים, מקבילים ומפולשים: במירקם הצלילים, בתבנית התמונה, במשמעות ההגות, בצורות הסמל והדימוי וההשאלה, בתנועה הקיצבית. הברות פתוחות או סגורות אינן זהות במשך זמן הדהודן באוזן הקורא. אפילו סימני הפיסוק, מדריכים קשוחים אלה של השהייה, אתנח, סימני קריאה ושאלה וכו', הם גמישים מאד, הן בתודעת הכותב והן בתודעת הקורא.

תולדות השירה אינן מצטיינות בתמורות חריפות. התמורות בשירה מצטברות בתודעת הקהל באיטיות, וחשוב מכל, בתודעת השימוש בלשון. תהליך זה הוא חלחול הדדי, מן הלשון לשירה ומן השירה ללשון, ללא מחיצה בין סובב לסיבה. כך הדבר במסורת השירה העברית המודרנית המתמשכת מביאליק וטשרניחובסקי דרך אלתרמן ושלונסקי, גלבוע וגורי, עד שירתם של זך ועמיחי — בהרבה הדי קרב ותמרות עשן אך התמורות הממשיות התרחשו בניחותא.

ב

ספר השירים "ארץ בחירה" של יאיר הורביץ הוא מבחר פרי־יצירה של תקופת עשרים שנה (1961־1981), אשר בה הלכו ונתגבשו דפוסי יצירתם של משוררי דור זך ועמיחי ושל המשוררים בני־דורו של יאיר הורביץ.

הבדל עיקרי בין שירת זך לשירת הורביץ, וממילא בזיהויה של פרשת הדרכים המסמנת את התמורות בתפיסה השירית, מתמצה בגישות השונות שניגשים המשוררים אל הדמות הדוברת בשיר. הריחוק התיאטרלי בין הדובר בשיר לבין עולמו, שהוא חלק מהותי בסיטואציה של השיר כשם שהוא קובע יחסים בין השיר לבין קוראו, יוצר את המתיחות הדרמטית בשיר של זך: "רגע אחד שקט בבקשה. אנא. אני/ רוצה לומר דבר מה. הוא הלך/ ועבר על פני. יכולתי לגעת בשולי/ אדרתו. לא נגעתי. מי יכול היה/ לדעת מה שלא יִדעתי." השיר ידוע ורבים המבקרים שעמדו על תכונתה האירונית של פתיחתו, כזווית הראיה של הדובר בשיר. מחמת קוצר היריעה לא ניתן להשוות בצורה מפורטת את הדמות הדוברת בשירי זך לדמות הדוברת בשירי יאיר הורביץ. אך ניתן לקבוע שבשירי יאיר הורביץ נעלמו הזיקות האירוניות שבין דובר השיר לבין תמונת עולמו של השיר, וממילא חל שינוי באופן שבו יש לקרוא בשירי הורביץ.

תמונת־עולמו השירית של הורביץ, החפצים והדמויות המונפשות בשירתו, היא מן הבית, מן העיר ומן הטבע: חדרים, קירות, גשם, ערפל, מים, צבע, ציפורים, עצים, לכאורה, קטלוג סנטימנטלי שהיה נלוש, אצל משורר נחות ממנו, לעיסה דביקה. שיריו חופשיים מן הצירופים השגרתיים (והנדושים) של עימותי עיר — בית, עיר — טבע, וגם מן הפיתוי לעצב ממושגי הקטלוג הסנטימנטלי השקפת עולם מתוחכמת ואירונית, שהיא אך כינוי אחר לסנטימנטלי. עיקר הצלחתו של הורביץ להתרחק ממכשולים אלה מושגת בעיצובה של הדמות הדוברת בשיר. התפקיד הדרמטי שהמשורר מועיד לה הוא בביטויה של הגות מבקרת ומסננת את הסנסואלי שבשיר. הבקרה והסינון הם תהליך מתמיד של איזון בין חטיבות השיר ותמונותיו, כאשר דרך עיניה ונפשה של הדמות הדוברת עובר השיר מעולמו הפרטי של המשורר אל עולמו של הקורא. תמונת העולם המתעצבת בשיר היא תולדה של הפרספקטיבה הנוצרת מזווית ראייתו של הדובר בשיר.

הנפשתן של דמויות מצויירות בקולנוע היא אשליה אופטית היוצרת את התנועה על ידי הארה קצובה של ציורים דוממים רבים. יאיר הורביץ יוצר תנועה, שהיא מעבר לאשליה, בצמתי העצבים של מפגש גבישים תמונתיים עם פרודות ריתמיות. בצמתים אלה, ומן ההצבר של רמזים ופעימות קצב, הולכת ומתעצמת המשמעות המילולית, שהיא מעבר לפשט של צלילים, קצבים ומלים: **"עומדים המים כמו מים בעולם שכולו ים/ כחול ים המים וירוק ים המים והולך/ אפור הים אי־רחוק כמו דמעה שבורה על המים"** ("עומדים המים", עמ' 34). מפליאה יכולתו של המשורר להפעיל אמירות באנליות ("עומדים המים", "עולם שכולו מים", כחול ים המים") בתמונה פאנורמית יפה ומרגשת. בשיר, שהוא טיפוסי להרבה משירתו של יאיר הורביץ, יש התפתחות מקבילה, אך גם מפולשת, של שני מכלולים — מכלול של מים־ים־דמעה־אגם־דם ומכלול של כחול־ירוק־אפור־נחושת־חכליל (צבעוני ופלאסטי כמו פאלטה של צייר) — הנעים בשיר אל שיאה של מתיחות דרמטית, ופתרונה ההרמוני בשורות: **"והדמעה תמיד בצבעי המים בטרם/ ים בגון נחושת מועם קם אל דם האור".**

ג

יש בשיריו של הורביץ מעין הזמנה להתפתות ולייחס להם משמעויות טפלות. לא קשה לארוג פיקציה פילוסופית, דתית או מיסטית כדי לתלותה כמארג ביקורתי על קולבי השירים. שירים כמו "תם ותהום וקים" או "אנטומיה של גשם" ממש מזמינים את התם להתכבד בדיון מן הסוג הזה.

השיר "תם ותהום וקים" מדבר במוות. לכאורה, עולם החפצים הוא עולם הפולחן ועולם המושגים הוא עולם המיסטיקה. זווית הראיה של השיר היא זווית ראייתו של ילד המעניקה חיוניות מיוחדת לסיטואציה אנושית וריטואלית באמצעים לשוניים אותנטיים. עמקות ביטוי נוספת מושגת בשיר בגלל העדר הסינתיזה בראייתו של הילד, שהיא תמימה מבחינה רוחנית ומקוטעת מבחינה צורנית: **"ויש ערימה של סידורים,/ כיון שריק יש ערימה של סידורים./ לוקחים אחד, שניים,/ לא צריך שאנשים ממלמלים./ אולי לא אומרים דבר ואולי אומרים ואולי רק גופם אומר./ ככה מתנועעים. ממלמלים. ממלמלים ומתנועעים."** (עמ' 55). אילו התקיימה בשיר רק זווית ראייתו של הילד, וזו ספקולציה הניתנת להמחשה טקסטואלית, היה קורה אחד מן השניים: או שהשיר היה נשאר מקוטע או שהמשורר היה נזקק לדובר אירוני מבית־היוצר של זך. הורביץ מצא לו דרך אחרת אשר מצביעה על החידוש בשירתו. השיר מפעיל דמות דוברת נוספת, בוגרת ובשלה להרהור הגותי. שתי זוויות ראיה אלה, המלכדות את הילדותי והבוגר לכדי אמת דרמטית, מפעמות בשיר בכל תמונתו והגותו. בחינת מכיתות עולמו של הילד היו מאפשרות תילי תילים של פרשנות דתית ומיסטית, אבל הדמות הבוגרת מציבה במקום ההפלגה אל הדרש את בבואתו האסתטית של האבל והמוות: **"אמרנו עינים אמרנו תמונות,/ לומר שהגוף בא בתמונה לומר שהגוף מתערב בזכר,/ כאילו בחוט־מים קושר שמהלכת עליו, לפעמים/ עדנת שמש."** הורביץ פועל כאן מכוחה של ההכרה במגבלותיו, וההליכה על החבל הדק שמעל לתהום המיסטיקה היא בזריזות ויירטואוזית של ליריקה — ככפות המאזניים של חזון־נבואי מול חזות נוף־הטבע בעינו של המשורר.

השיר "אנטומיה של גשם" מייצג תחום אחר, ואולי נרחב יותר, של שירת הורביץ. השיר הוא ביטוי לשורר את המוות כחוויה פאנתאיסטית, כאשר העולם התמונתי שאוב מן הפנתיאון הכל־דתי וכל־לאומי: **"הגשם יורד על ארצות ערב, בהסתירו פניו,/ הוא מוסלמי"** או **"הגשם היורד בקשמיר, המחמיר/ עם עצמו ומאמיניו/ הוא בודהיסטי."** (עמ' 67). גם המשורר יודע, שללא לוויית ההומור באמירות אלה ואחרות (על גשם יהודי ונוצרי), יהיה השיר רק התחכמות בלתי נסבלת. אבל האמירות משמשות רק צורך צדדי של איזון רטורי, כפזמון חוזר, ואילו השיר עצמו הוא שיר טבע ומוות. גם בשיר זה, כבהרבה שירים של יאיר הורביץ, נקודת המוצא של המשורר היא במקום שבו נוצרת בעיניו של דובר השיר תמונת הנוף והאדם והלך־הנפש: **"הגשם יורד,/ על חלקת אדמתו אינו/ אלא פיסת מקדש/ המסמיכה פנים לגדרי שכן,/ אשר לבדו, מתוך עיניו, רואה/ את הגשם רואה."** מענינת במיוחד התהוות־היחד של האלוזיה לפסוק־שיר מטשרניחובסקי וההשאלה "פיסת קודש", הנסמכים לציור קונקרטי המתאר בתנועה של ליבוב הצמדה של לחי ללחי, וכל זאת בראיה משתי זוויות.

תנועה תדירה זו בשירים, מעין כפות־המאזניים של יחסים בין תמונה לסמל ובין היגד ריטורי (או ציטוט ממקור כלשהו) לתחושה הצומחת מתוך השיר — וברמה החושנית ביותר בקונטרפונקטים שבין צליל, קצב וצבע — מציינת אולי יותר מכל את ייחודו האמנותי של המשורר הזה.

התעלמנו במתכוון מן היסודות הביוגרפיים שהם חזקים מאד. ניתן לקרוא את השירים קריאה נכונה ומהנה גם בלי להזדקק לביוגרפיה. האותנטיות של השירים קיימת ועומדת גם בלעדיה והשאלה אם שירים אלה היו נכתבים בכלל, או נכתבים בדרך שנכתבו, לו היתה ביוגרפיה אחרת, אינה מעלה ואינה מורידה. יתר על כן, יהיה ערכם השמור לעתיד של השירים אשר יהיה, מתלווה לקריאתם בהווה טעם רב של הנאה ועם זאת קשה עדיין לקבוע קטגורית את חשיבותה של שירה זו בתולדות השירה העברית המודרנית.

עשרים שנה של יצירה הן סיכום ביניים מעניין וחשוב, ועל סף גיל העמידה שמורה עדיין לשירתו של יאיר הורביץ ביטחת הידיעה ש**"את יצר ההילוך הפנימי, השפיון הבהיר,/ למדנו מן הפרח.// בדרכנו, את הנופך המסכסך/ הביאו בני־אדם./ ההילוך הפנימי כמעט/ תשכיח בנו שקרים ושגעון."** ■

גיורא לשם

מסע של מוות אל גן־עדן אבוד

רות אלמוג: מוות בגשם; הוצ' כתר; 1982; 200 עמ'.

עלילת הספר עוסקת, כמצויין על־גבי עטיפתו, במערכות יחסיהן המצטלבים של חמש דמויות: פרופ' ליכט, חוקר אמנות; אלמן ושכול, ומושא אהבתה רבת השנים של אלישבע. אלישבע — אדריכלית גנים שהיא המספרת, הגבורה וחוליית הקישור שבין ההתרחשויות; הנרייטה, חברת ילדות של אלישבע; בעלה, גאון הפיסיקה המטורף, אלכסנדר; ואהובה האפלטוני, היווני הגולה, יאניס.

והנה, מנקודת הראות העלילתית הטהורה המצויינת, לוקה הרומאן בשתי חולשות יסודיות:

א. בקשר הרופף שבין הסיפורים השונים הערוכים כתשבץ בלתי פתור — סיפורו של ליכט בנפרד מזה של יאניס; סיפור אלישבע הנבדל מקורות אלכסנדר; תיאור הקשר־לא־קשר אלישבע־יאניס. כל אלה, מבלי להתייחס לדמויות הצדדיות המופיעות ליד

הפרשיות השונות: כרמלה, חברתה של אלישבע ומכרתו החדשה של אלכסנדר; אשתו ובתו של ליכט, או ליאון ה"מקרי" שמת במרחקים ואמו...
בסופו של דבר מתקשרים הקיטועים, אלא שהחוט דק ולעתים מאולץ קמעא: אלישבע והנרייטה נפגשות שוב בבגרותן. אלישבע מתאהבת בליכט, שלאחר זמן מנהל רומאן קלוש גם עם הנרייטה שמתחתנת (מתוך מניעים בלתי ברורים) עם אלכסנדר, חברו הטוב של יאניס, המאוהב בה בעצמו. בעקבות אכזבתה הקשה של אלישבע (עד כדי נסיון התאבדות) מיחסו של ליכט האטום־אגוצנטרי, ולאחר אבדן ילדם המשותף (הבלתי מתפרש), היא נוסעת לאיטליה, ופוגשת באקראי ביאניס הנושא את כאב אהבת חייו להנרייטה שנהרגה בינתיים. בין השניים נוצרת שותפות מגע מסויימת, המובילה את אלישבע, לקראת סוף העלילה, לשמירת ערש מותו בביתו הישן שביוון. ממקום זה היא משגרת כביכול את קטעי עלילת חייה הכתובים, כשהם מצולבים בחיי הדמויות האחרות ל"עריכתו" המשקמת של ליכט, המבכה באותה עת את מות אשתו והתאבדות בתו. תשבץ קשה כאמור.
ב. באשר לעיצוב הדמויות, נראה שמכל הנזכרים, רק אלישבע וליכט הגיעו לידי קיום בשר־ודמי ממש. הנרייטה אינה אלא "פרח" מגנוליה יפהפה, חסר איפיונים והתפתחות פנימית; אלכסנדר מתחיל אמנם את קיומו הסיפורי כאדם חי, אולם הופך במהירות לתמציתו המשורטטת של רעיון טרוף־הדעת; ויאניס שאף לו רגעי חיות מסויימים, הנו, בעיקרו־של־דבר, גישומה של הזייה רומנטית־הירואית...
אלא שדווקא חולשות כביכול יסודיות אלה, הבולטות בספר מתחילתו, יש בהן כדי להוביל את הקורא בעל כורחו לקריאה אחרת ולפיתרון אחר של חידת ה"מוות בגשם" — חידת־החלום על עדן המגע האנושי, המתפרש למציאות של אי־מגע, של חללי קטיעות וניכּוּר שאין כל דרך לעקפם. ובין הגעגוע המודע לעוצמתו, למפגש עם הזולת, לבין מציאות הקוֹר והזרות שבחיינו, מיטלטלים גיבוריה של רות אלמוג, כשהם מוכים עד מוות תוך נסיונם העקשני־חוזר לגשם אפס קצהָ של האוטופיה; כאשר גם מותם אינו בבחינת כניעה פאסיבית, אלא התרסה ומרד נגד המצב הקיומי בו יודע האדם, בו־זמנית, את טעם הטוב ואת חוסר יכולתו להגיע אליו: אלישבע (כמו אלישבע גרין ב"את הזר והאויב" ספרה הקודם של המחברת) מחליטה על התאבדות בשל חוסר ה"כדאיות" לחיות ללא קשר משמעותי. בגלל אותה סיבה עצמה, מתאבדת גם בתו של פרופ' ליכט. הנרייטה נוסעת אל מותה בידיעה ברורה. יאניס "מתקדם" לקראת קיצו בהגיון צלול ותוך עשיית חשבון חיים נוקב עם עצמו. ליאון מחסל את חייו ביודעין, תוך מלחמה נואשת על זכותו לאהבה ולמוסיקה (שזהותן ברורה). ילדם של אלישבע ויאניס מת תוך מאבק קיומי יסודי, ואילו אלכסנדר מתריס נגד חיי נישואיו המנוכרים בטרוף, המנתקו מהמציאות באופן מוחלט. "מוות בגשם" עוסק באבסורד חיינו, בהם אין "ולא כלום מלבד האהבה עם הציפיות, ההתרגשויות והאושר הקשורים בה", שקיומם בתוך עולם בו "כל אחד מאיתנו הוא מונָדָה. תא סגור שמרחף בחלל בבדידות... לפעמים נפגשים, אבל אין זו אלא פגישה מדומה. קירות התאים משיקים. יש חיכוך והחיכוך יוצר איזה חום וזה הכל..." (עמ' 69). מסר מרכזי זה, מבוטא ברומאן מרובה־המשתתפים לכאורה, באמצעות דמותה ומסכת חייה של אשה אחת בלבד, הלא היא אלישבע, שנראית כהמשכה ופיתוחה של אלישבע גרין מ"את הזר והאויב", כאשר כל האחרים אינם כנראה אלא מגזרות אור המוקרנות מאישיותה המורכבת: הנרייטה, תאומתה הנפשית ואיווי היופי המושלם; אלכסנדר המצליח בטרופו לממש את חלומה, ובעוד היא מחפשת בחושיה המציאותיים אחר הפרח האחד, בוראו הוא במו ידיו בגני הנייר הסיניים הממלאים את עולמו; ויאניס — נציג איי הזהב הרחוקים.
אלישבע זו, בסבך עולמותיה וציפיית אהבתה הבלתי נכנעת, נלחמת על עולמו הרדוד־אגוצנטי של ליכט, ותוצאותיו האבודות מראש של מאבק זה, מעוצבות, בנוסף לביטויין המילולי המפורש, במבנהו הקטוע של הסיפור, שעלילותיו משיקות זו לזו בנקודות מגע מועטות, ומבליטות במקביל לאמירות הישירות את חללי אי־המגע, הריחוק והזרות, כאשר בכל אחד מהקטעים המבודדים בונה רות אלמוג בשפתה הציורית־רגישה את תמצית החלום מול פיכחון הכאב והבדידות: "בארץ ההיא עוד יש איכרים ששבים אל בתיהם עם ערב מן השדות, נושאים מחרשות על שכמם; הגפנים עדיין משרגות את קנוקנותיהן על קורות־עץ בפתחי מסעדות קטנות; הזיתים עוד מעלים ירוק של אפר; פרחי היסמין הלבנבנים מדיפים ריח מתוק לעת ערב, והאור נשפך על ארץ החלומות ללא הרף ומביא רצי זוהר וכסף במים שאין כחולים מהם." (עמ' 87).
זה לעומת: "הליטה את ראשה בכפות־ידיה המגוידות; לבנות היו ומאומצות. אצבעותיהן נענעות ברקות. וישבתי וראיתי איך היא מכאיבה לעצמה; שורטת את פניה, וקמתי ונגשתי אליה והנחתי כפי על ראשה, על השער בגון המתכת שנצטנף לפקעת, והוא היה דליל ושמן בעור כף־ידי... ואמרתי לה.. גם לי היה ילד, אמרתי לה, ומת..." (עמ' 50), ועוד ועוד, לאורך כל הספר.
ועם כל זה — ציוריות השפה, מורכבות מבנהָ הנפשי של המספרת, עומק המסר הרגשי, ומשמעותו הפנימית של הארגון הסיפורי; משהו כמו התחמק ממרקמו של התשבץ. אולי בגלל חיתוכי הארועים הדורשים מאמץ בלתי־פוסק של מעקב ופיענוח, אולי משום הדמויות הנראות כבנות דמותה של המספרת, ובכל־זאת נמסרות בעלילות מפוצלות; ואולי משום ההתחמקות מלומר את הדברים "עד הסוף", כמו בסיפור הילד, ומאידך — חזרה על מוטיבים אמורים, כמו זה של הגנים הסיניים. "הנה" — כותבת רות אלמוג בעטה של אלישבע — "כל ימי ציפיתי בחרדה לנס שיתרחש. לשעת חסד... שכל הדברים המתים יקומו ויחיו... אני יודעת, הנס כבר התרחש. חלפתי על פני הפלא בלי משים." (עמ' 45) מעט מהרגשה זו חלף גם בי עם הגיעי לסיומו של בספר, בצד החוויה האסטטית, האינטלקטואלית והרגשית שגרמה לי קריאתו. ■

עמלה עינת

חייו של עזריאל אוכמני

רבקה גורפיין־אוכמני; עם שָנים עם רגעים; הוצ' ספרית פועלים; 1982; 406 עמ'.

מספר אפיקי־עניין נפתחים לפני הקורא בספרה הנדון. וזאת בהיותו משולב לכל אורכו במימד האוטוביוגרפי של מי שהיתה למעלה מחמישים שנה בקרבת־בשר ורוח אל "גיבור" הספר, עד לפטירתו ב־22 בנובמבר 1978.
מעורבותו הרבה של עזריאל אוכמני בתחומים שונים היא במיוחד זו שמאפשרת את פגישת הקורא עם נקודות־העניין הרבות. פעילותו האינטנסיבית במישור הפוליטי־חברתי מובילה אל ההיכרות עם העשיה הציונית, זו של טרם עליה לישראל ועם העשיה החלוצית בארץ: התלבטויות של בני־נוער באירופה של אחרי מלחמת העולם הראשונה בחיפוש דרכם בחיים. חפוש הכרוך, בדרך־כלל, בעזיבת בית־ההורים, לעתים תוך הבנה, לעתים בטריקת־דלת, אך תמיד עם כאב רב. לאחר מכן — התחבטויותיה של החברה הקיבוצית בראשיתה (במקרה זה — קבוץ עין־שמר), לבטים אידיאולוגיים ולבטים כלכליים ויציאתם זה מתוך זה.
בפעילות הציבורית מגיע עזריאל אוכמני לשמש כיועצו של ישראל ברזילי, הציר הראשון של ישראל בפולין, וממלא־מקומו. וכאן — נגיעה בנסיונות הראשונים והמגומגמים של מדינת־ישראל הצעירה (השליחות החלה באוגוסט 1948 !) ליצור קשר עם מדינות בעולם. וזאת — בפולין, שהיא עדיין חרוכה מן המלחמה האחרונה ובניָהָ מנסים לכסות אותה בתחבושות של בניינים.
התחום הספרותי מתבטא גם ב"עסקנותו" של אוכמני. אם כעורך בעתונות היומית ("משמר", "על המשמר") או כעורך־סדרות בהוצאת־ספרית פועלים. ידידותו של אוכמני איש הספרות, ופגישותיו עם יוצרים ישראליים ושאינם ישראליים מאירות — מתוך הספר — גם על סופרים ומשוררים אלה (יוכבד בת־מרים, עזרא זוסמן, שלונסקי ועוד) וגם על אחד מפניה של הספרות העברית והתהוותה ביובל השנים האחרון.
יש יופי רב באופן־בנייתו של ספר זה, שהוא הנצחה והוקרה והיכרות עם האיש. יש איזו תפיסה כרונולוגית בהעמדת הפרקים השונים. רוב הפרקים מותחמים בתקופת־זמן מסויימת, לעתים עם נקודות־זמן מדוייקות ולעתים בגמישות היסטורית מובנת. עם זאת, כל אחד מהפרקים נוגע ב"נושא" אחר, בפֵן אחר של האיש העומד במרכז הספר. בפנים שונים אלה מנסה רבקה גורפיין לבנות כבפסיפס את הדמות, לתאר אישיות זו רבת־הגוונים והרבדים.
מיספר לא מועט של פעמים מזכירה הכותבת פרט מסויים בהקשריו השונים, ולפיכך בפרקים שונים של ספרה יש והיא מצטטת משיריו של רן עדי אותן שורות במקומות שונים, בהתאם לנושאי־כתיבתה. חלקם הקטן של אלה מיותר, לדעתי. יש ונדמה כי הכותבת "שכחה", שכבר ציינה עניין זה. אך במרבית המקרים יש באיזכור מחודש זה יופי מיוחד. דומה הדבר בעיני לקָרָסים, הנשלחים מפרק אחד אל אחר, מתקופת־חיים אחת אל קודמת או מאוחרת לה. הם בבחינת נקודות־מגע מודגשות, המחייבות את הראייה הכוללת של האדם, את תפיסת צדדיו השונים כמשולבים וכיוצאים זה מזה ולא כמונחים זה לצד זה. כאילו אמירה מובלעת: אין אמת בראייה מנקודת־תצפית אחת. יש לסובב את כל 360 המעלות בכדי להגיע, אולי, לְמה שהוא קרוב (רק קרוב) לאדם עצמו.
מכל פרקי־הספר אהבתי ביותר את הפרק השלושה־עשר (מתוך חמישה־עשר) המכונה: "רן עדי — שירה בין החתימות". הוא נראה בעיני יותר מן האחרים משום שתי סיבות עיקריות: הראשונה נעוצה בעצם תחום נגיעתו. גם ברוב חלקי־הספר האחרים מצויים איזכורים וקשרים אל שירתו של עזריאל אוכמני (כפי שהופיע בפסיבדונים השונים). אך פרק זה מוקדש לה בלבד. ובעצם אמירה זו טמון פארדוכס מסוים: שהרי משום כך הוא, למעשה, נוגע כמעט בכל פניו של עזריאל אוכמני הוא המשורר רן עדי. משום שהשירה אוצרת בתוכה — ברצון המשורר או בסרובו — רבדים רבים מאישיותו. "שירה בין החתימות" מהווה פגישה עם הרבה (אך פחות מדי) שירים יפים ועם נקודת־עמק יפה וכואבת (כדרכם של כל הדברים העמוקים), שהיתה במשורר עצמו.
הטעם השני ליחודו של פרק זה אפשר והוא נובע מן הראשון. בפרק זה משמשת הכותבת בעיקר כמנווטת. ברוב הפרקים האחרים מהווה הפונקציה של "הדמות המספרת" כמהללת ומבארת למעלה מהמידה הנחוצה. אפשר שכאן — בתחום השירה — חשה הכותבת, כי תפקיד זה מיותר, כי השירה אינה זקוקה לתוספות רבות. בפתח הספר כותבת המחברת "האם מה שאני עומדת לרשום הוא מיתוס? מיתוס של חיים עם ועל־יד האיש שהעניק לחיי שנינו נעורים שנתארכו, דומתני, עד ימי הזיקנה ולתוכם? אולי זה באמת מיתוס —" (עמ' 9).
איפיון ספר זה כמיתוס ע"י הכותבת עצמה, מבטל מראש כל אפשרות לטעון כנגד סובייקטיביזם מופרז או כנגד סלקטיביות חד־צדדית בבחירת־החומר וכדומה. ההתיחסות המיתית מתירה את עומס הסופרלטיבים ואת נקודת־התצפית המונמכת מאד, הנקוטה בספר זה.
למרות זאת — קשה היה לי שלא לחוש בצרימות מסוימות. ובשום פנים ואופן אין כונתי לסילוף אמיתות ואף לא להערכה שאינה במקומה, הערכה, שעזריאל אוכמני זכאי לה במלואה. הסתייגותי היא בעיקר מהטון בו נאמרים הדברים, הסתייגות הקיימת בי יותר כתחושה ופחות כמה שאפשר לי לנתח אותו באורח אקדמי. ■

ספי שפר

מכבי מציגה:

אורחי מכבי באוכאר חדש

(וגם בפחית)

השואה בלי מיסטיפיקציה

יהודה באואר: "השואה — היבטים היסטוריים"; ספרית פועלים; 1982.

ה ספר "השואה — היבטים היסטוריים" — משקף תפיסה אחדותית, המוצאת ביטויה הן בתשתית הרעיונית והן בבחירת דרכי המבע. ביסוד הספר מונחת הקונספציה, כי יש להתייחס אל השואה כאל תופעה היסטורית. בקביעה זו כשלעצמה אין משום חידוש, שכן היא נידונה בעבר ע"י היסטוריונים והוגי־דעות (כדוגמת ר. מרקוזה, י. טלמון ובאואר עצמו). החידוש נובע מהצגת תפיסה השוללת כל מיסטיפיקציה בנושא השואה. "דברים קורים מפני שהם אפשריים, ואם היו אפשריים בעבר הם אפשריים שוב בעתיד" (עמ' 76). תפיסה זו של השואה יש בה לא רק בסיס לחקר העבר, אלא גם משום **"אזהרה לעתיד"**, שכן "אם נגיד, כי השואה התרחשה על כוכב־לכת אחר, הרי בכך נפתחת בפני האנושות דרך להתחמק ממנה ע"י בריחה מהמציאות, ובמקרה זה היא תיראה כדבר איום, מסתורי, רחוק ולא נוגע לנו. אם בעינינו הבעייה היא בראש ובראשונה בעיית התערבותו של האל או של השטן — אזי אין לנו יותר צורך בחיפושים אחרי הבנה היסטורית. האחריות תיפול אז לא על הנאצים אלא על כוח על־טבעי, מסתורי, אטום לב (עמ' 82).

הסרת כל מיסטיפיקציה, והתייחסות אל אירועי השואה כאל סידרת מאורעות, הניתנת להסבר בשיטות המחקר המקובלות עלינו — מחייבת התמודדות עם אירועים שלא היה להם תקדים בהיסטוריה העולמית — ולפיכך, אין המחבר נוטה ליצור ספר אחד שיתיימר להקיף את כל ההיבטים ההיסטוריים, אלא מסתפק בבחינת מספר היבטים הנראים לו מרכזיים או חשובים, תוך הדגשת המכנה־המשותף.

בהקדמה לספר משרטט באואר את נקודות המוצא המשותפות למאמרים השונים, שכלל בספרו. ההנחה המשותפת הראשונה היא, כי השואה נתפסת כמאורע המרכזי בתולדות העם היהודי במאות השנים האחרונות ואולי אף לפניהן. יתר־על־כן, היא מהווה נקודת מפגש בין ההיסטוריה היהודית ותולדות העמים האחרים. השואה נתפסת כ"מקרה קיצוני ייחודי עדיין, של תופעה כללית", ויש לה השלכות אקטואליות על האלימות השוררת בעולם בו אנו חיים ועל מצבם של היהודים. שכן, לפי תפיסת המחבר, הנאציזם הגיע מתקיפת היהודים לאיבה לנצרות ולעמים אירופאיים רבים. לפיכך, חייבים להדגיש היום בעיני יחידים, גופים ועמים — כי מיתקפה מחודשת על היהודים עלולה להיות הקדמה לתקיפת התרבות האנושית המתקדמת בכללה (עמ' 9). מכאן, כי גורל היהודים במלחמת העולם השנייה אינו פרק בודד וסגור בהיסטוריה של העבר הקרוב, אלא פרק משמעותי ביותר להתייחסות אל ההווה ואת העתיד.

בספר שלפנינו צורפו יחדיו שמונה מאמרים — מהם כלליים ומקיפים ביותר כדוגמת המאמר הראשון, הנושא את הכותרת: "יציאתו של העם היהודי ממצב של אין אונים מדיני", ומהם המטפלים בבעייה ספציפית, שטרם נחקרה עד תום — כגון: "שליחותו של יואל ברנד". הסוג הראשון עיקר כוחו להעלאה מסכמת של המחקר הקיים, וזאת בלשון בהירה, המתרחקת מתמציתיות יתר ומעירפול, ואשר למרות הידע הרב המשוקע בה, אינה נוטה ל"ניפוח אקדמי". הסוג השני מטפל במה שמכונה ע"י המחבר "מיקרו־היסטוריה", והוא מנסה להאיר באור חדש פרשיות, שהסתום בהן מרובה על המפורש. אולם, אף כאן, מוביל המחבר את הקורא להתבוננות בהיבטים כלליים הרבה יותר מאשר הטיפול באירוע או בסידרת אירועים ספציפיים.

המאמר "יציאתו של העם היהודי ממצב של אין אונים מדיני" — סוקר את עלייתה של הלאומיות היהודית בצורותיה המודרניות — מימי האמנציפציה ועד הקמתה של מדינת ישראל, וזאת תוך סקירה של תנועות ותופעות אנטישמיות (מעניינים במיוחד הסעיפים הדנים בתופעות אנטישמיות באירופה מיד לאחר מלחמת העולם השנייה). אחת המסקנות החשובות היא, כי הקמת מדינת ישראל ויצירתו של בסיס כוח בשביל העם היהודי נתאפשרה במידה רבה הודות ליהודי התפוצות: הניצולים שהתארגנו בגופים כדוגמת "הבריחה" ויהודי ארה"ב (עמ' 46) — במקביל הוא מפחית מחשיבותן של המחתרות שפעלו בארץ (עמ' 47).

שאלה מעניינת אחרת — האם יש לראות בהקמתה של מדינת ישראל את תשובתה של ההיסטוריה לרצח בני העם היהודי בשואה — נענית ע"י באואר בשלילה (עמ' 47). [עמדה זו אינה מנומקת ומוסברת דיה — אולם, יש להניח כי היא נובעת מהגישה הבסיסית של שלילת כל מיסטיפיקציה]. לכל היותר הוא מוכן לקבל את הקשר שבין אירועי מלחמת העולם השנייה — והשפעתם על מיכלול הגופים הפוליטיים היהודיים — ניצולי המחנות, היישוב, היהדות האמריקאית. "היציאה מתוך מצב חוסר האונים באה כתוצאה ישירה מהדינמיקה שפעלה בעולם היהודי כולו, ושהשואה באה להניע אותה; לפיכך, אנו רואים שישנו קשר הדוק בין כוחם היחסי של היהודים כיום, לבין היעדרו המוחלט של כוח כזה בעבר, בעת השואה" (עמ' 48). לשאלת הסיבות לאנטישמיות הנאצית — מוקדש חלקו העיקרי של המאמר השני — "עם נכחד". באואר, כחוקרים רבים לפניו, רואה את האנטישמיות הנאצית כשלב קיצוני יותר של תופעה, שגילוייה נגלו כבר בסוף המאה ה־19. הוא מדגיש את השימוש בסמלים נוצריים לצורך ה"דת־המדומה" של הנאציזם, השילוב של תפיסת היהודי כחיידק וכשטן, וזאת תוך הפיכת שנאת היהודי, ל"חק טבע לחברה בריאה". המאמר סוקר את השלבים השונים של מדיניות הנאצים כלפי היהודים ומסיים בבדיקת שלבי התפשטות המידע על הרצח והתגובות של העולם הנוצרי — והיהודי.

מכאן הדרך פתוחה לדיון ביחסי יהודים וגויים בשואה ולאחריה, ולדיון מפורט בצורות ההתנגדות של יהודים בימי השואה. שני המאמרים הללו אינם מעלים את גורלה של יהדות הונגריה ובעיותיה — אולם פרק חסר זה מושלם ע"י המאמרים הבודקים את שאלת ההצלה ע"י משא־ומתן ובמיוחד — "שליחותו של יואל ברנד". מאמר אחרון זה הוא מעניין ביותר, שכן הוא דן בפרשה קשה וסבוכה במיוחד: "משאיות תמורת דם". האם באמת ניתן היה להציל חלק ניכר מיהדות הונגריה? מה היתה כוונת הגרמנים? מי בתוך גרמניה הנאצית יזם את המו"מ ומדוע? המאמר מעניין ומפורט ביותר — והוא מגיע למסקנה מפתיעה — כי שליחותו של ברנד לא היתה אלא מעין כיסוי לשליחותו של גרוס, שנועדה ע"י הימלר להסדיר פגישה בין **הס.ד.** לבין האנגלים והאמריקנים. המטרה — שלום נפרד עם המערב, וברית נגד בריה"מ. לפיכך, מפרש באואר — גרסו הבריטים, כי על בסיס כזה אין לעשות דבר, או לא צריך לעשות דבר.

בניגוד לתפיסה ששררה בעת "משפט קסטנר" לגבי גירסתו של גרוס, שכולם ראו בו אדם בלתי מהימן ודבריו נתפסו כפרי הדמיון — הרי באואר **מקבל** את גירסתו של גרוס בנושא זה, ורואה בהצעה למכור יהודים, שהועברה ע"י ברנד, נסיון לשלב ראשון במגע/קשר בין הס.ס. למערב "והרי היהודים היו הגורם המכריע בעולם הדמוקרטי, לדעת הנאצים, ולכן הדרך אל ממשלות המערב טוב שתוביל דרך הנציגים היהודיים בעולם החפשי" (עמ' 182). בסיום המאמר — מועלית התפיסה, כי לא ברנד נכשל, אלא העולם הדמוקרטי הוא שנכשל, שכן יכול היה לנהל מו"מ מתמשך עם הנאצים, **ולדחות** בכך את חיסולם של יהודים רבים. דוגמא לנסיון מעין זה מעלה המחבר במאמר החותם את הספר — המו"מ בין סא"ל מאיר לנציגי הס.ס. 5־1944.

לסיכום — לפנינו קובץ מאמרים, המשקף גישה אחדותית, ואשר למרות היותו בנוי כפסיפס, המורכב מחלקים שונים — הרי זאת מסכת כמעט אחדותית. לכן, אם נתעלם מהמבנה של הספר, ומהניסיון־הברור — לא לערוך את החומר כמקשה אחת (המוצא לו אף דברי הצדקה במשפטי הפתיחה של המבוא) — הרי לפנינו מערכת כמעט סגורה של נושא שלם; הסיבות לאנטישמיות הנאצית, שלבים בפיתרון הסופי, צורות ההתנגדות של היהודים, יחסי יהודי וגויים, הקשר בין השואה והמאבק להקמת מדינת ישראל, ואפילו המשמעות שניתנת לאירועי השואה ולפשרם כיום ובעתיד הנראה לעין — תוך בדיקת ההתעוררות הניאו־נאצית באירופה של היום.

לפיכך, לא ניתן אלא להביע משאלה, כי מחבר הספר יתמסר למשימה של יצירת מסכת אחת רחבה והומוגנית של בחינת נושא השואה על מירב ההיבטים. דומה, כי נטל המשימה גובר ככל שגובר הטיעון של באואר להעדר כל מיסטיפיקציה — שהרי הצגת האירועים על מערכת ההסברים והמשמעויות — מוטלת על החוקר עצמו ועל המחקרים בהם הוא מסתייע. אולם דווקא התמודדות היקפית, בימים של מחקרים פרטיקולריים בנושא השואה — היא המשימה שהתרבות והחברה הישראלית זקוקים לה. ■

חנה יעוז

אורות האבן אינם מאירים בעברית

יורגן גוסטבה ברנדט: אורות האבן; הוצ' זמורה ביתן מודן; 1982; תרגום מדנית: יהודית וינטר; מבוא: אולריק הוי.

שני הקבצים "הו ישראל" ו"כאן יכולה היתה השיחה להתקיים" של יורגן גוסטבה ברנדט (נולד ב־1929), מחשובי משוררי דנמרק כיום, נכתבו בהשראת ישראל, שבה ביקר פעמים רבות.

"אורות האבן" שהוא מבחר מתוך שני הספרים הנ"ל ושירים נוספים משירת המשורר, לצידם של שירים על ירושלים ועל מקומות אחרים ישנם בקובץ גם שירים המאפיינים את כלל שירת ברנדט.

תחומי יצירתו של ברנדט מגוונים; בדנמרק הוא מוכר בעיקר בשל שיריו על העיר קופנהאגן. שירתו המאוחרת של המשורר מאופיינת על ידי הנוסח הדיבורי, כמעט פרוזאי, כאשר מוקד שירתו הוא דופק הלשון. השירים המובאים בקובץ זה שייכים רובם ככולם לתקופת הכתיבה המאוחרת שלו. המאפיין שירים אלה הוא העיסוק במהות הקיום בעולם מנוכר וחסר משמעות. דרך הטיפול של ברנדט בנושאים אלה היא על דרך "האירוניה הדנית", מושג שהדנים גאים בו מאד, ומשמעותו — סגנון אמירה שהוא ספק אירוני, ספק רציני. בשיר "דורות" עושה ברנדט מסע דרך ההיסטוריה, שם הוא מגלה לצד החלומות והאוטופיות את ערמות הנרצחים הגדלות באפלה מחוץ לבתי השעשועים, ומגיע למסקנה שהמסעות לכל התקופות ההיסטוריות הם אחידים וארופאיים. הדרך של ברנדט לומר את הדברים היא ע"י שבירת הפאתוס, ולכן הוא אומר בתחילת השיר "דורות", ספק באירוניה ספק ברצינות, כי "סימני ההיכר של דורות מאז המבול: לשון המעטה/ מיוחדת, דקת תחושה ומוסיקלית/ של מפסידים."

אפשר לומר שאמירה מעין זו היא דנית טיפוסית ואולי מעבר למשמעות של סימני היכר הדורות, אפשר לראות שורה זו כמאפיינת את השפה הדנית.

בסוף השיר "דורות", כאשר מסכם ברנדט את מסעו אל הדורות השונים כאחידים ואורפאיים, הוא מוסיף: "הבנתי את הדרך וההתחלה בשנות השישים". בדנמרק נוהגים לכנות את שנות השישים כ"שנות הזהב". זו היתה תקופה של פריחה כלכלית, תרבותית וחברתית בדנמרק, ולכן גם תקופה של תקוות גדולות לעתיד. הצירוף של מסע לשאול עם שנות השישים יוצר את המתח האירוני ואת דופק הלשון.

את מחאתו נגד עולם חסר משמעות ומנוכר מביע המשורר תוך התכנסות באני עם הפניה לחלום ולארוס, וכך הוא אומר בשיר "מצבי הטבעי": "לשבת במרפסת במסלולי שלי, בנקודה הזאת עם דופק שלו... ...ומגשים את יעודי לשלמות כגישוש מוחלט, שלם, זיע ממשש בעולם הנעול הזה". ומכיוון ש"בעולם בני האדם מצוי הכוח בידיים הלא נכונות" פונה ברנדט אל אוביקט ◀68

הצינור המטפטף היחיד עם תו־השגחה.

תו־ההשגחה הוא שירות נוסף של נען לציבור הצרכנים. שירות המאשר את נתוני הצינור ואת אחידות הייצור ומבטיח לחקלאים ציוד אמין מאיכות מעולה.

מעתה, כשתרצה לקנות צינור מטפטף בקוטר של 16 מ"מ או 20 מ"מ, כדאי שתזכור — "נען טיף" הוא הצינור המטפטף היחיד בארץ עם תו־השגחה.

מפעלי מתכת נען

קיבוץ נען 73263, טל. 054-56476
משרד תכנון: רח' מקוה ישראל 21, טל. 03-624894.
שרות שדה: טל. 054—58285 (24 שעות ביממה)

דוכר

ה״מלה״ היא המקשרת

פאולו פריירה: פדגוגיה של מדוכאים; עברית: כרמית גיא; הוצ׳ מפרש, ירושלים; 1981.

מי בעצם פוליטיקה? האם העיסוק בה בזוי, כעדות האידיאליסטים הנזהרים מלהסתבך בתכסיסי? או שמא הפוליטיקה מהווה עיסוק בלתי־נמנע כבתפיסתו של טלקוט פרנסונס, אחד מגדולי הסוציולוגים האמרי־קאיים, אשר הגדיר כפוליטיקה את מכלול הנורמות הממסגרות קביעת מטרות וקבלת החלטות של מערכת חברתית, או תת־מערכת? בלכסיקון הישראלי, משמש המונח ״פוליטי״ מלה נרדפת ל״בלתי אחראי״. כאשר מתכוונים לייחס למעשה כלשהו מניעים שפלים, אנוכיים או מפלגתיים צרים, מעניקים לו את התווית ׳פוליטי׳, תווית המרמזת על תוצאות הרות־אסון. כך משמש שם־תואר כלי בידי קבוצות דומיננטיות כדי לנגח מה שיכול להתפרש כאות או כקריאה לשינוי בסטטוס־קוו.

מבצעי ההפיכה הצבאית בברזיל ב־1964 הבינו את עבודתו של פאולו פריירה כאיום פוליטי במובן הזה. פרסומו של הספר **פדגוגיה של מדוכאים** מאפשר לקורא העברי לעמוד על כך שהחינוך יכול להיות מפעל פוליטי. פאולו פריירה היה מרצה בתחום ההיסטוריה והפילוסופיה של החינוך בברזיל משנת 1959, וכן מורה למבוגרים אנאלפביתיים. מיד אחרי ההפיכה, נכלא לשבעים יום ו״עודד״ לצאת את מולדתו כאשר שוחרר. מאז הוא פועל במסגרת ארגוני חינוך בינלאומיים. בספרו, אשר הופיע כארבע שנים לאחר הגירוש, הוא מתאר את עבודתו החינוכית בקווים כלליים, מפרט את יסודותיה התיאורטיים ואת מטרותיה. הוא מספק לקורא הזדמנות לשקול אם אמנם טמנו בחובן דרכי הוראה אלו איום למשטר.

פריירה מתאר דרכי הוראה אשר מתבססות על שיתוף פעולה בין מורה לתלמיד. הוא מתווה שיתוף גם בתיכנון בלימודים וגם בפיתוח נושאים ספציפיים. הוא מצדד בדו־שיח כאמצעי דידקטי המגשים את השיתוף, והמאפשר טיפול גמיש בחומר לימוד וגם מפתח הבנה הדדית ויחסי שיוויון. לכאורה אין כאן חידוש רב. המעיין בספרו של פריירה יכול לראות בו עוד ניסוח של תיאוריה חינוכית המתמקדת בחניך; ניסוחים כאלה פושטים בעולם המערבי מאז שלהי מלחמת העולם השנייה, ואינם זרים גם לאנשי חינוך בישראל. סמינרים להכשרת מורים ובתי הספר לחינוך של האוניברסיטאות בארץ מקפידים ללמד שעורים בפילוסופיה של החינוך הרדיקאלי אשר, כדברי פרופסור לם בהקדמה לספר, ״פריירה הוכר כדוברו״ (עמ׳ 23).

ההכשרה הדידקטית מדגישה את חשיבותה של ההוראה הממוקדת בחניך. גישה זאת מטיפה להכרה בעובדה, כי החברה מתבטאת בתכניות הלימודים המוכרות, וכי דרישות החברה בחיי יומיום ממילא ידועות היטב לכל מורה. במסגרתה מניחים, כי שליטה ב״חומר״ של מקצוע ההוראה הינה תנאי מוקדם להוראה מסודרת, וכי צרכיו האישיים והפרופסיונליים של המורה עצמו אינם ראשונים במעלת החשיבות.

פריירה אינו מציג ״דרכי חינוך״ או ״מיומנויות הוראה״. הוא מתנגד לבסיס שעליו נשען בית־הספר המקובל, שבו הידע והשליטה מופקדים בידי המורה כבבנק. הוא מכנה כמיתוס את הרעיון, שלפיו קיימת בורות אבסולוטית המיוחסת לתלמידים אשר הם בני אדם מתפקדים (עמ׳ 124). מעשית, מחייב פריירה לשוחח עם תלמידים כדי ללמוד את הנושאים (״התימאטיקה״) המעסיקים אותם, ואת הידע השייך אליהם בלבדית. בלבדיות הנסיון ובלבדיות התפיסה של כל פרט מבטיחות שיוויון בין בני אדם. והרי בלעדי שוויון כזה לא ייתכן דו־שיח כלל, שצריך להיות מיפגש המנוהל בענווה, והרווי אהבה כנה ואמונה הדדית עזה. ה״מלה״ היא המקשרת, היא היוצרת את שיתוף־הפעולה המוחשי. ובטיב ה״מלה״ נעוץ ההבדל המבני החשוב ביותר בין משנתו החינוכית של פריירה לבין מעשי ההכשרה המוכרים לנו. הדיאלוג נערך כדי ל״כנות עולם בשם״ ובמעשה זה של כינוי עולם, לשנותו.

שתי פנים לו לתיאור הזה: מצד אחד מדגיש פריירה עת העקיבות בין מלים למעשים; המלים אותן אנחנו מגייסים יוצרות, ואף משנות, את המציאות בה אנחנו מתפקדים, גם כאשר אין אנחנו מודעים לכך, או רוצים בכך. פריירה חובק את השינוי בשתי ידיו. ומצד שני, מצביע פריירה על כך, שהמלה החיה בדו־שיח מפרקת את גופי הידע המדעי החתומים, לדבריו, על ידי **המדכאים**. תפיסת ההפרדה בין נושאים מהווה בהכרח, לדעתו, מיתוס נוסף אשר מונע דיאלוג אמיתי וחוסם את הגישה לחשיבה ביקורתית.

למידת קורסים, איסוף נקודות זכות, רישום סדרות של מיומנויות — חותרים תחת הדו־שיח. החריגה מן התפיסה של חינוך כדו־שיח מביאה ל״פלישה תרבותית״. גם המחנך בעל הרצון הטוב חוטא כאשר הוא מנסה ל״העביר״ את הידע אשר לו הוא שותף (או אשר הועבר אליו) מבלי לחשוף אותו לביקורת של דיאלוג אמיתי. ה״מיתיזאציה״ של עולם נתון, דהיינו, העמדתו מעבר לטווח השגתה של הביקורת, שוללת את המעשה הפדגוגי של פריירה. מניפולציה מכוונת של מצב אינטרקציוני אינה אלא כיבוש.

השוואה בין הצגתו של פריירה את מבנה הפעולה החינוכית לבין הנהוג במוסדותינו החינוכיים, מראה כי במקום שם פריירה רואה מבנה מלוכד, רואים אנו אלמנטים פרודים; במקום שם הוא רואה יצירה דינאמית של ידע, יוצרים אנחנו מסגרת קפואה של כאילו־מיפגש. עצם ארגון הלימודים כסדרה של שעורים המסתדרים תחת כותרות כלליות מוכנות מראש, שם לאל כל אפשרות להגיע לשיום או לשינוי במובנם הפדגוגי.

אין פריירה משתעשע באשליות על אודות למידה ספונטנית אשר תחלץ את המבוגר, שאינו יודע קרוא וכתוב, ממצוקתו. פריירה מלווה את קריאתו אל המחנכים להימנע מפלישה תרבותית בדרישה לנצל את המחקר כדי להתוות את אפני הלמידה. הוא רואה במחקר החברתי דרך של דיאלוג טרומי אשר באמצעותו ניתן לחשוף את הנושאים התובעים ליבון משותף.

פריירה פירט את גישתו במסה ״חינוך באימון בחופש״*, אשר נתפרסמה לראשונה ב־1969. תכנית המחקר שבה הוא דוגל כוללת חקר הלשון ובחירת המלים ה״גנרטיביות״ העשירות מבחינה פונטית וגם מבחינת ״מערבותן במציאות חברתית, תרבותית ופוליטית נתונה״. עריכת מחקר מכין, תוך דיון, קודיפיקציה ופיענוח, הופך את המורה החוקר ללומד ואת הלומד למורה. בדיאלקטיקה של מחקר ודיון נקבע היחס אשר מאפיין פעולה פדגוגית בעלת סיכוי להצליח.

הספר, **פדגוגיה של מדוכאים** מתאר מעשים אשר נעשו, במקום מסוים, בתקופה נתונה בעבר, עם קבוצות מוגדרות — הכל בריחוק רב מישראל על בעיותיה הלאומיות, העדתיות, והכלכליות כיום. אולם הבעיות אשר מדריכות את עבודתו של פריירה מעוררות הדים מעבר לאוקיאנוסים ומעבר לשנים. זרקור על המיתוסים אשר פריירה מונה יאיר את ההקבלה הזאת.

פריירה מונה שורה ארוכה של מיתוסים המקובלים בחברה הברזילאית, והנתפסים כאילו הם מתארים את הטבע האנושי. אך הוא עומד על כך שמקובלותם נובעת מהעובדה, שהם משרתים את האינטרסים של השכבות השליטות. המחבר מדגים את המיתוסים בציטטות מתוך שפת יומיום. ציטטות מקבילות בעברית חושפות מציאות ״מיתולוגית״ דומה בין יהודים לערבים, בין ערביי ישראל לערביי השטחים, בין יהודים מערביים למזרחיים, בין מושבים ותיקים למושבים צעירים, בין פקידים לבין פועלים, בין מעסיקים לבין עובדים. ״מיתולוגיזאציה״ משקפת גם בישראל את היחסים הפטרנליסטיים הרווחים בין עדות, בין דרגות־ותק שונות, בין גזרות במשק, בין קבוצות עובדים, וביחסי ייצור. תחת סיסמאות של ״קבוץ גלויות״, ״עם אחד, ארץ אחת״, היה גם בישראל ״נסיון פחות או יותר מודע של דיכוי תרבותי״ כדבריו של פרופסור אייזנשטדט, בכנס אגודת הסוציולוגים הישראלית.** דיכוי זה היה, לדעתו, הגירסה הישראלית של תופעה כלל־עולמית, ומשום כך, כנראה, הכרחית.

* ראה: P. Freire, 1973: Education for Critical Consciousness, New York, Seabury Press.

** אוניברסיטת בן־גוריון, באר־שבע: ה־11 בפברואר, 1982.

הפדגוגיה של פריירה מצביעה על החינוך כגורם משקם, ובמדינות סעד, וביניהן ישראל, יש הסכמה כללית (מיתוס?), כי רצוי לשקם את השכבות הנחשלות. אלא שפריירה אינו מסתפק ב״שיקום״ לתוך המצב הקיים. במבוא לספרו הוא טוען, כי ניתן לפעול ב״חינוך שיטתי... רק באמצעות השלטון הפוליטי״ (עמ׳ 27). הוא רואה את עיצוב המבנה החברתי כמפעל המהפכה ומציג את עבודתו הוא כפרוייקטים ״אד הוק״ עם המדוכאים. מתוך חשש לאקטיביזם עקר ולדברת ריקה, שאף פריירה להבטיח חינוך באמצעות דו־שיח ומעש, באמצעות פרכסיס, המכין את השינוי המהפכני המיוחל, תוך ארגון העם.

כוונותיו הפוליטיות של פריירה נהירות ממונחיו, ממטרותיו, וממעשיו. גם בציטטות שאותן הוא מביא, מדגיש פריירה את הקשר בין העבודה ההחינוכית אצל המדוכאים של ברזיל לבין מאבקי הגרילה באמריקה הלטינית נגד האימפריאליזם הכלכלי של ארצות־הברית. מסתבר שהדיקטטורה הצבאית של ברזיל הבינה אל־נכון את הסיכון בחינוך הפתוח הייחודי אשר פריירה טיפח.

הפדגוגיה המוצעת על־ידי פריירה איננה בחינת סוג מסויים של מחשבה, כי־אם הזמנה להפוך את החינוך לפוליטיקה, ואת הפוליטיקה לחינוך, תוך יצירת יחידות של ״אנחנו״.

בעניין הטכסט, נראה לי שכדאי להזכיר, כי ביטויו של מארכס מוכר בעברית כ״תודעה כוזבת״ ולא, כמתורגם פה, ״מודעות מזוייפת״. כמו־כן, צריך היה להשתמש במונח ״תנאים מגבילים״ את המדוכאים ולא, כמתורגם, ״מצבי גבול״. אולם אלה פרטים קטנים בספר אשר, בסך־הכל, תורגם בלשון שוטפת וקריאה ביותר בידי כרמית גיא. ■

דבורה קלקין־פישמן

עקד

ספרים חדשים מאת המבקר ישראל כהן:

בחביון הספרות

פסקי־טעם

מעל במות

איתמר יעוז־קסט: מול גרמניה — במת יחיד:

א. שיר המסע סביב גופו של היטלר.

ב. אחרית דבר: בין אינסטינקט לבין המודעות.

בהכנה: ספר עקד — במלאת 25 שנה לבית־ההוצאה.

מאחורי ההריסות

שירים 1981-1961

יעקב בסר

מופיע בימים אלה בהוצאת ״ספרית פועלים״; 250 עמ׳.

◄65 אורות האבן אינם מאירים (המשך)

"אבר יאומר: /"תני לעולם להיות כמות/ אַת החיים ראבת"/ (בשיר עדות).

"שיב — אין הדברים נאמרים ברצינות מלאה אלא על גביל הדק שבין הרצינות לבין האירוניה.

יחד עם הפניה לחלום ולארוס ממשיך המשורר בחיפושיו אחר נקודת אחיזה בעולם חסר משמעות. בהקשר זה אפשר להבין את קבוצת השירים שבסוף הקובץ. העוסקים בחיפוש אחר אלהים. אין אצל ברנדט התייחסות לאלהות מסויימת או לתפיסה דתית מוכרת. ברנדט עצמו מכנה את שיריו בנושא זה "ריאליזם דתי". אך דווקא צורת הביטוי שלו בשירים אלה היא סוריאליסטית כאשר קיים ריחוף תמידי בין הפיכחון לבין החלום, כעין "מסע מרכבה" מיסטי לקראת ובתוך האור האלוהי. דווקא אותו ריחוף בין המציאות לבין החלום הוא הוא הריאליה הדתית של ברנדט.

בשיר "ארון הברית" החותם את הקובץ אפשר לראות את סיכום תפיסתו המיסטית. הוא בחר בתבנית ה־CREDO הנוצרי (אני מאמין באב ובבן וברוח הקודש וכו'...) כניגוד אירוני לתוכן המובא להלן: /"אני מאמין באל הסמוי/ ובאורו הסמוי. אני חושב, כל הדברים הם השתקפותו בכל, שאני רואה את הזמן, רואה אני אלוהים פנים אל פנים כל שיח עולה בשלהבת בהירה" (גוף השיר הוא בתרגומה של אסתר אדלשטיין והתאמת הפיסוק למקור הוא שלי — מ.א.)

יש להניח, כי לחפושיו הדתיים של המשורר יש קשר עם שיריו בנושא ישראל ובעיקר בנושא ירושלים. אהבת ישראל מאפיינת את קבוצת השירים הזו. כפי שאנו מצפים מאוהב אמת, הרי שגם הביקורת אינה נחסכת מאתנו. כן אפייני לקבוצת שירים זו האופי המרגש של המפגש של בן הצפון הקר עם הנוף הארץ־ישראלי על החום ועל האור ועל המידבר.

נעים לקרוא שירים על ארצנו שנכתבו מנקודת ראות של משורר סקנדינבי. אף הביקורת נעשית מובנת יותר, מתקבלת יותר על הלב, אם לא על הדעת, כאשר היא נאמרת בהקשר השירי של בן הצפון.

משמעות מיוחדת מקבל השיר "סימטת החומות" דווקא כיום (כאשר הארץ רותחת והגבולות בין המציאות והדמיון מטושטשים). ברנדט מכנה את חומות העיר העתיקה "חומות חסרות קודש", ואת החיים שבין החומות "חיים מסתוריים וקודרים", ויחד עם זאת מכנה את נסיונו של הרצל להכחיד את צללי העליבות, הקדרות והעוני כ"חלום של הגיון". כמסתכל מן הצד, אומר לנו ברנדט שאין מקום ל"חלום של הגיון" "בארץ זו, שהחופש אינו המרחבים מסביבך, אלא הוא שם, למעלה, בעומק הניצב מעל ראשך...". כמובן שאפשר להתווכח על טעון מעין זה. אצלנו הוא בוודאי יקבל את ברכתם של הרב אורי בלוי ונטורי קרתא.

אחד השירים המרגשים בקובץ הוא השיר "הלכתי", בו מתמזגים תאור נפלא של להט הנוף הארץ־ישראלי עם הבילבול והתימהון האוחזים תיירים שרואים את מחנות הפליטים העזובים מחרון ליריחו. וכך הוא אומר: "הלכתי על מח השדרה/ באור של שמש נוראה/ — — — מואב עדיין משתרעת רחוקה/ כמו התקוה/ היום — יומית/ בארץ, העניה/ העשירה —". סיום השיר הוא אמביוולנטי לא פחות כאשר הוא אומר: "האור מנע ממני מראות/ צבע/ וצמאתי/ כמו חיל/ או פליט —".

שיר חשוב לא פחות בקובץ הוא "מצדה". גם בשיר זה מצויה אמביוולנטיות של המשורר כלפי החלום הציוני. בנשימה אחת הוא מביע הזדהות עם הגורל היהודי, ועם זאת חרדה עמוקה בפני תסביך מצדה שלנו, או אולי אזהרה לאומות העולם שלא לדחוף אותנו לפתרון מצדה? לגוסטבה ברנדט פתרונים.

באשר לתרגום: ראוי היה למשורר חשוב ומעניין כברנדט להיות מתורגם ביתר אחידות ותשומת לב. גיתה אמר שמחוייב המתרגם לחדור במלאכתו עד מה שלא ניתן להיות מתורגם; מתוך כך יהא עומד על טיבה של האומה הזרה והלשון הזרה.

בתרגום שלפנינו גם מה שניתן לתרגום, תורגם רע. בשיר "לילה כחול על הגבעות" מתרגמת יהודית וינטר: "הפעמון מצלצל במגדל, שמנגד/ צלצול דק מרחף". בבית השני של אותו שיר היא מתרגמת: ".. צליל מהשקט/ הלא ברור לאדם/ אך הנשמע/ בין/ דפיקה לדפיקה/ במגדל שמנגד"+ במקור משתמש המשורר באותה המלה ובאותה משמעות כאשר הוא מדבר על צלצול הפעמון. קשה להבין מדוע "גיוונה" המתרגמת מ"צלצול" בבית הראשון ל"דפיקה" בבית השני. אפילו מבחינת המצלול ראוי היה לתרגם "בין/ צלצול לצלצול", שלא לדבר על כך שאין הצדקה פיוטית לשימוש ב"דפיקת הפעמון" כאשר הצירוף אינו תורם להבנת רובד נוסף בשיר. בשיר "ארון הברית", שצוטט לעיל בתרגום של מתרגמת אחרת, בחרה וינטר במלה "סנה" כאשר השתמש המשורר במלה "שיח". בבחירת המלה "סנה" כופה המתרגמת את הקונוטציה המקראית של "שמות" פרק ג' 2, בעוד שהמשורר כותב בפירוש "כל שיח/ עולה בשלהבת בהירה". השימוש במלה "סנה" עומד בסתירה להשקפה הדתית שמביע המשורר בשיר זה. כפי שנרמז קודם לכן, כל הקשר חד משמעי נוצרי או יהודי, עומד בניגוד לרוח שיריו של ברנדט. ועוד באותו שיר; במבוא של אולריק הוי, שגם הוא תורגם, כנראה, ע"י יהודית וינטר, מתורגמת השורה האחרונה של השיר: "כל סנה בוער בשלהבת בהירה", ואילו בגוף הספר נאמר "כל סנה בוער באש בלהבה בהירה". באיזה משני הנוסחים נבחר? כנ"ל בקשר לכותרת השיר "מתחת לשמיים", כפי התרגום שבמבוא, ובגוף הספר הוכתר השיר בשם "תחת השמיים". אין ספק שחסרה יד עורכת בספר.

דומני שהטעויות הרבות הנובעות מחוסר שליטה מספקת בשפה העברית. כה רבות הטעויות, בעיקר בתחום התחבירי, עד שלא ניתן לעתים להבין את הטקסט העברי לפני שנעזרים במקור (וכמה אצלנו יוכלו להעזר במקור שבדנית?!).

וחבל שכך הוא, שכן תרגום טוב היה עשוי לעורר נטיה עזה למקור, ומעודד תרגומים נוספים מיצירת משורר זה ומיצירתם של משוררים סקנדינביים אחרים. ■

מרים איתן

פגוש את

עתון 77

בדוכן שבוע הספר בת"א

קל־קר עין־כרמל

kal-kar ein carmel

Tel: 04 - 942171 :טל

מוצרי פוליסטירן מוקצף

לבניה, חקלאות, קמפינג, אריזות, בידוד

מי היה מנדל אלקינד?

נתן שחם: אדם אל עצמו; עם עובד; ספריה לעם; תשמ"ב.

אני מעיד על עצמי, כי כבר בעמודים הראשונים בספרו של שחם נפלה מחיצת הבדיוניות העומדת לפעמים בין הקורא למספר. נפלה לא רק מחיצת הבדיוניות — גם מחיצות לשון, ארגון הצורה ואפיוני אנשים ותקופות הותכו והפכו למציאות מרתקת, שהיא עבר והווה, ואפילו עתיד, בזמן אחד, שהוא זמנו של הקורא.

הנושא בספר הוא עדות חייו של גבורו, אביגדור ברקוב, חבר "גדוד העבודה", שחזר לברית־המועצות כקומוניסט והתיישב בחוות הפועלים היהודיים "ויה נובה". בשנות השבעים, חוזר ברקוב לישראל עם העליה הרוסית החדשה ופוגש חברים ובני משפחה. חייו הולכים ומשתחזרים ביומן שהוא כותב על מאורעות העבר.

יש בסיפור שתי זוויות ראיה: זו של החלוץ האידיאליסט, הקומוניסט ששב אל המהפכה הרוסית מתוך שכנוע פנימי ומוצא עצמו עד מהרה במשטר של דיכוי וטרור, וזו של הקומוניסט הוותיק החוזר אל ישראל של ימינו, לאחר ששכך בה הלהט הציוני־חלוצי. בזכרוננו עולות שתי דמויות ידועות שעברו כברת דרך דומה בחייהן — ברגר־ברזילי וליאופולד טרפר (הנזכר ברומן בשמו) רב המרגלים ראש "התזמורת האדומה", שנלחמה בנאצים, שחזר מן הכפור.

המוטיב המרכזי ברומן, המלכד את כל עלילות החיים ואת רוב תחושות הגיבורים, הוא מוטיב העדות — אישית ומשפטית, היסטורית וחברתית, פסיכולוגית וספרותית. העדות על כל היבטיה היא ראי־התקופה, שקוף ואטום כאחת. הרבה מושגים מבוטאים בכפל לשון: וידוי והתוודות, חלוציות והיחלצות, עליה וירידה, קומוניזם וטוטליטריזם, גאולה וגולה, משפט ומשפח, גורל ומקרה. גם מוטיב העדות זוכה לשתי הארות, האחת כעדות יומנו של ברקוב, ושניה, כעדות במובנה של הוויה רצופה של החיים בארץ־ישראל וברוסיה. הכורח להיות נאשם, חשוד, חושד, נרדף, עד, מועד, מלשין בכוח, שומר סוד, חתרן — תפקידי חיים המוטלים על כל גיבורי הרומן, ובעיקר, תפקידיו של ברקוב, שיש לשננם וללמדם כדי להישאר בחיים. כל אלה, כבתבנית של ספורים בתוך ספורים, משוחקים ביומנו של ברקוב כעדותו של שריד ופליט.

שתי מובאות ייטיבו להבהיר את העניין: "כאשר שמרנו את סודות "הקיבוץ" מפני חברינו שלא נקראו, לא חשבנו שאנחנו מסובבים אותם בכחש. האמנו שקיבלנו על עצמנו אחריות שהם עדיין אינם מסוגלים לה. החזקנו טובה לעצמנו. הכול הכניסו צוארם בעול אחד — אנחנו בשניים. בבוא היום נפתח לפניהם את המחסנים ונציל אותם מפורענות. .כך חשתי גם כאשר הסתרתי מחברי את זיקתי למפלגה הקומוניסטית." (עמ' 151). המובאה השניה, מתחילת הרומן, אבל לקראת הסיום מבחינת רצף הזמן, כורכת יחד במשפטים ספורים את אקט כתיבת היומן כעדות, את הדריכות המורגלת לקראת כל שאלה לא צפויה, את הרתיעה מפני חקירה, ואת הביקורת על ישראל החומרנית של ההווה לעומת האידיאה הסובייטית שהסתאבה: "הוא הציץ במחברתי ובעיניו עמדה הבעת הזלזול שרוחשים אנשי־מעשה לבטלנים. "מה אתה כותב?" התבלבלתי. לא היתה לי תשובה מוכנה. מניה וביה עניתי: "יומן". "ואני חשבתי — תיקונים לקורס הקצר," התבדח."

ההנאה מן הספר בעת הקריאה שלמה עד כדי כך, שאין חשים במהלכה במגבלות כלשהן התוחמות את הרומן. רק בהרהור שני ושלישי מסתמנות אפשרויות, שהגשמתן היתה עשויה להביא ליצירת רומן טוב יותר מן הטוב שלפנינו. הרהורים אלה אינם על אסתיקה, לשון או תיאור המציאות. התהיה היא על חלקה של הביוגרפיה כעלילה בהיסטוריה וברומן. הגיבור, אביגדור ברקוב, הוא חלוץ בעל להט, פנימי, איש מעשה ולא איש דברים הגם שהוא ניחן בכוח ביטוי בכתב, משכיל למחצה ואיש מקצוע בכוחה של הכשרה עצמית. כוח התבוננותו ויכולת ניתוחו גדולים. אך יש בו שתי תכונות אופי ומזג, המציגות אותו באור סימפטי אך מגבילות למעשה את עוצמתו הספרותית של הרומן: ברקוב בערוב ימיו איננו, כצפוי, הטיפוס הרווח של הקומוניסט המאוכזב. נוסף על אלה נשאר ברקוב, גם במישור האישי, אדם אופטימי הרואה בסוף ימיו את אפשרות שיבת אשתו אליו כוודאות, לאחר עשרות שנים של פירוד והיותה אהובה ואשה לגברים אחרים. דמותו של ברקוב, כגיבור הסיפור וכלקח היסטורי בקונטקסט הספרותי של הרומן, מסתכמת במובאה: "כאשר אני מהרהר בדבר אני מגיע למסקנה כי אולי כלל לא היו לי חיים פרטיים. לכל מקום הלכתי מתוך התלהבות, (שלי או של אחרים, שראו זכות לעצמם לחרוץ את גורלי) לקיים איזה ציווי היסטורי. כך הלכתי לפלשתינה, כך חזרתי לרוסיה. אין ספק שנסיונותי במזרח היבשת שייכים להיסטוריה של זמננו יותר מאשר לתולדות חיי. אפילו החזרה לישראל היא הינשאות על איזה גל. מחוה של יאוש גמור, אשר ציונים מקצועיים מפרשים אותה בהתעוררות של תקווה."

יהודה אפרוס (אפרתי), חבר "משמר הוולגה" שעלה ארצה ואולי ירד, נעלם מן הכרוניקות ההיסטוריות בשנת 1922. יתכן שהוא נולד מחדש בין דפי הספרות. ברומן שתי דמויות הנושאות את שמותיו: אפרתי, האינטלקטואל, היושב בתל־יוסף, שם פוגש אותו ברקוב פגישה מחודשת עם חזרתו הסופית לישראל. השני הוא אפרוס (פרופסור אפרת), דתי ומומחה סינולוג בגלגולו העכשווי, והוא עמיתו של ברקוב בבית האבות. אפרוס הוא מו"פ לשעבר, כמוהו כברקוב, ששב לרוסיה כאורתודוקס דיאלקטי ועבר בה את רוב מדורי הגיהינום. אפרתי ואפרוס, שתי אנטיתיזות בקורות־חייהם ובדיעותיהם, הם דמויות משניות ברומן והגאלריה של הגיבורים המשניים מעניינת אותנו רק כבדיקה מדגמית של חומרי הגלם ברומן.

מקורות היסטוריים של אותה תקופה היו כספר פתוח לנתן שחם. בבואו לעצב את סיפורי, חש גם הוא כיוצר, ממש כמוני כקורא, שמנדל אלקינד הוא דמות יוצאת דופן. הוא חלוצה של המהפכה המתמדת, חסר המנוחה ונחת, קיצוני ביותר בהסקת מסקנות מן הדילמה הסוציאליסטית־ציונית שלאחר המהפכה הבולשביקית, עד כדי הליכה אל הקצה הקומוניסטי והאנטי־ציוני. כוחות הבניה וההרס הטמונים בו מעוררים מורא — הוא ראש וראשון כמנהיג וכמורה־דרך. בהקבלה ישירה עם אישיות אחרת ותוך משחק־מילים עגום, אפשר לומר, שמנדל אלקינד היה סנה בוער שאוכל במהפכה. האם לא נטבעו בו, מלכתחילה, כל קוי האופי ותהפוכות החיים של גבור ספרותי ממעלה גבוהה? גם שחם חש בכך, כאמור, ואלקינד הוא הגבור היחיד ברומן שהמציאות טופחת לו על פניו: "מנדל, שבעצם הימים ההם ביקש שיצרפוהו למפלגה (ואף כתב מכתב לפ.ק.פ. בארץ וביקש שימליצו עליו — כלום לא קיבל על עצמו תפקיד נכבד בשליחותה? כלום לא גינה בפומבי את ההתיישבות החלוצית? כלום לא הביא עמו לרוסיה קהל גדול ורב?) היה נושא נאומים פרוגרמטיים ומתווה דרך: הקומונה של "ויה נובה" היא ההגשמה הנכונה של רעיון החלוץ".

מן הקומונה המתפרקת הלך אלקינד להיות עסקן מפלגתי כשכל עתידו הפוליטי לפניו. ולפתע בשנת 1936, בניד־עפעף של סטלין, היה כל עתידו מאחוריו. קטע הרומן, המתאר פגישה אחרונה (בדיונית) בין ברקוב לאלקינד (עמ' 91־85), אומר אלקינד, שהקומונה האוטונומית של היהודים היתה דבר שהקדים את זמנו. האפיון שבו מאפיין שחם את אלקינד בשעה אחרונה זו של פגישה בקרן רחוב, יפה וגם חשוב כנקודת מפנה דרמטית — בנפול ארזי הלבנון מה יהיה על אזובי הקיר? אלקינד נרצח, קרוב לוודאי, בטיהור הגדול שנערך באותה שנה בשורות המפלגה ודבר מותו לוטה בערפל.

במכלול האפשרויות המבניות, ובאותו מירקם של אמת היסטורית שבעלילה הבדיונית, היה עיצוב דמותו של מנדל אלקינד כגיבור ראשי ולא כגיבור משני עשוי להוסיף על ממדי הרומן. דמות מונומנטלית כזו, באילוציה הטראגיים, היתה בונה את מציאותה הבדיונית, על כל מורכבותה, כסמל היהודי הנודד לנצח בגולה ובארץ־ישראל. ■

גיורא לשם

מול גרמניה
על שיר־מסע סביב גופו של היטלר

מאת א. יעוז־קסט; הוצ' עקד — במת יחיד.

ר' שמי מסע לאירופה בקיץ 1981 עשו דרכם ממחנה הריכוז לשעבר "ברגן־בלזן", שהוא עתה פארק זכרון מוקף צמחיה "אנטי־בוטנית", לשורות של שירה. שלושים ושש שנים חלפו, עד שהתיר לעצמו המשורר "לשוב ולתור". תחנות נוראות שבהן חלף בין השנים 45־1944 שעה שהעולם רשם את הפרק האיום בספר ההיסטוריה. בשנת חיים/ בה ראיתי עצמי כבר מנכר דיי/ בשנת חיים/ בהראיתי עצמי עוד מקשר דיי/ ידעתי כי עלי לשוב על עיקבותי.

בפואמה "שיר־מסע סביב גופו של היטלר" הגיע המשורר לגיבוש איכויות הכתיבה שלו, תוך שהוא מעמיד את הרובד התמאטי של השיר סביב מימד חדש כביכול כבתיבתו — הניכור והקישור זהו שילוב העולמות המשמשים בעירבוביה ניצולי שואה. אלה המנהלים בחייהם "דיאלוגים" פרטיים בין עולם העבר שלהם לעולם ההווה. את שזכינו לקרוא בקבצי השירה של המשורר: "נוף בעשן", "ירושת עיניים", "דור־שורש", "ממשות כפולה", "מתיך הזהויות" ואחדות מיצירות הפרוזה שלו, משתלב יחדיו לשיא יצירתי חדש. ניכרים כאן כמה מסממני הפואמה הספרותית יסוד עלילתי מובהק, עמדה אובייקטיבית, כתיבה בטורים רחבים ובגושי כתיבה השונים באורכם ומיקצב חופשי שבמקרה זה מושפע מטון מהרהר של הדובר. הפואמה שזורה באמצעים ספרותיים מלאי מטעני משמעות כגון: דימויים, "כמי שמנסה להעלות מבין גבישי תת המודע של ילדותו את עצמו לאור ההכרה". מטאפורות מקוריות "ואקום העולם" "פרחים אוכלי אדם" "כתיבת ספרות ואקומיות". סמלים, "קוביית ציאניד כחולה", "צעיף בגון ערפל", "כחל עייף של הישרדות הגוף". טון מהרהר שנוטע תחושת אמביולנטיות כלפי החוויה ותחושת ספק חלום ספק מציאות. הפואימה מיטיבה להעביר לקורא אווירה מאיימת, מבהילה, בהשתמשה בצורה מעניינת בפואטיקה של ה"מרחב הולך ומקיש על הקירות ועל התיקרה של חדרים, שמא אשמע קולות קרובי אהבה". כל אלה מהווים ציניי סגנון של המשורר העושה בהם שימוש ספרותי מעושה ואורג בקורא תחושת אימה כאותה תחושה שעה שצעד באדמת "גרמניה האחרת". שאלות רבות מעלה המשורר הן בגלוי, והן תוך שהוא מותיר בנו הקוראים מצע למחשבה "/אך שווא תשאל את הגברים ואת הנשים עבי הבשר וצלובי הקרס"/ היש גרמניה אחרת? החלף דור הזוועה? הנעלם אותו שטן בעל מבנה גוף ענקים? או שמא טמון הוא במעמקי האדמה? ההגליד פצע העולם? אך, גם לאחר שנים רבות זוכה המשורר למצב של דֶהומניזציה. שואל ואין משיב/ שואל ומכה את עצמו.

על כמה גורמים חשובים יש לדעתי להצביע כתורמים לעצמתה של היצירה. והם שימוש בלשון אובייקטיבית. מטענים סובייקטיבים כנים, ולבסוף המעבר מגורלו הפרטי של הכותב לגורל קולקטיבי ואכן נדמה לי כי א.י. קסט בכתיבת פואמה זו נתן ביטוי לניצולי השואה החיים עימנו בממשות כפולה שלעיתים נצורה בתוך עברם בלבד. ■

שמואל רפאל

חתום על
עתון 77
בדוכן העתון בשבוע הספר

משה סנה חותר לאמת

משה סנה: "אחרית כראשית". ערך, העיר והוסיף אחרית־דבר: יאיר צבן; 368 עמ'; הוצ' הקיבוץ המאוחד; תשמ"א־1982.

חבל אם הסוקר את המופיע מתחת ל"מכבש הדפוס" יראה בקובץ של כתבי משה סנה רק מעשה מודעיו, מעין מצווה מלומדה של חסידיו. הספר שלפנינו אף אינו תיעוד היסטורי גרידא. מבטו של סנה שבעטיפה אינו מבטא קסם אישי בלבד אלא מזכיר תקופה — לא כל כך רחוקה — כאשר מדינאים עדין לא היו פוליטיקאים, ומתוך כך הצליחו להשפיע גם כאשר לא ניצחו במערכות יום־יום.

בתקופתנו רבת התחלופות, כמה בני אדם עדיין זוכרים מדינאי שנולד בראשית המאה הזאת (1909), התחיל בפעילותו הציבורית בפולין בסמוך לעשור השלישי (1928) ופעל בארצנו מימי מלחמת העולם השנייה (1940) עד לפני עשור שנים? בייחוד שהיה איש־אופוזיציה־שבאופוזיציה מצד שמאל? ובכל זאת, לא רק חבריו לדרך הפוליטית דאז אלא גם בית־הוצאה בעל מוניטין, הוצאת הקיבוץ המאוחד, מניח כי ספר זה יעורר עניין רב.

הרי משה סנה היה "חי בעמו" וחבל שהספר אינו מכיל תצלום ההמון הרב שבא לבית הוועד־הפועל של ההסתדרות להתייחד עמו ולחלוק לו כבוד אחרון. "עמך" יוצאי פולין שרידי השואה, ותיקי ה"הגנה", הפלמ"ח והתנועה הקיבוצית, עובדים, אנשי רוח ונוער, מצדדי מפלגות הפועלים ואף דתיים וכמובן חברי אותה מפלגה שהוא הוליך במסירות ללא־לאות — "מק"י של משה סנה".

חבל שאישים, אשר קבעו רבות את דרך היישוב החדש, נשכחים כה מהר — דווקא בעשור המחפש "שורשים". סתירה זו מסבירה אולי חלקית מצבנו הפוליטי העגום. דווקא משום כך ראוי קובץ זה להמלצה יתירה.

מי שמתעניין באמת בתולדות יהודי פולין, ענף היהדות שהניח במידה מכרעת את היסודות להתהוות היישוב בארצנו; מי שמתעניין במאבק היישוב הזה לעצמאות ולמדינה משלו; מי שמתעניין בוויכוח רב־השנים כיצד מוטב לנו לפתור את בעית יחסינו עם הערבים הגרים אתנו ועם העמים הערביים מסביב; מי שמתעניין כיצד יכולנו למנוע ירידת איכות חיינו מדור חלוצי לחברת־בורסה, ומי שמחפש רעיונות כיצד להבטיח את עתיד עמנו בעולם המשתנה, בעתיד הקידמה של האנושות — טוב יעשה אם יקח לידו את "אחרית כבראשית". מה גם שלא יסתכן בהיתקלות בסגנון יבש אלא מובטחת לו הנאה מכתיבה מבריקה.

ותיקים ייזכרו בוויכוחים של אז שלא איבדו מן האקטואליות שלהם. צעירים יופתעו מחדות ראיית הבעיות שביסודן ניצבות גם לפניהם. מבחר מצומצם זה הוא מעט המכיל מרובה — את הפרובלמטיקה הקיומית שלנו עד עצם היום הזה ואף לעתיד לבוא.

ביוזמת הוועד הציבורי להנצחת זכרו של משה סנה המשקף קונסנזוס לאומי־מתקדם, מוגשים לקורא בחמישה "שערים" שבכרך פרקים על יהדות פולין שאבדה; על פועלו של סנה כראש המפקדה הארצית של ה"הגנה" (רמ"א); על מלחמת ששת־הימים וחמש השנים אחר־מכן, בהן התריע לבחור במדיניות שתוביל לשלום; על חתירה לעולם אחר שחירויות האדם בו יורחבו על־ידי תמורות סוציאליסטיות, וגם מקצת על מאבקו של סנה נגד השחתת חברתנו ודברי חזון על עמל משוחרר.

אין כאן אלא קומץ מאמרים ונאומים, ואף הוא נבחר משנות חייו האחרונות (1967־1972). קיימת תכנית להוציא־לאור כרך על כל אחת מתקופות חייו וכן ספר ביוגרפי. כבר נעשו עבודות הכנה לכך ויש לקוות כי שוב לא יידרשו עשר שנים עד למימוש המשימה.

יאיר צבן, שנטל על עצמו את הטיפול במורשתו של משה סנה, הוסיף אחרית־דבר: "משה שנה — החותר לתשובה", המנסה לסקור את פעלו של סנה לאורך כל הדרך על פי שלושה קריטריונים: עם ועולם, עם ושכניו, ועם ומסורת. גם סקירה זו, פרי גישתו האישית של המחבר, שהוא כיום חבר סיעת מפ"ם בכנסת, בוודאי תניע את הקורא להרהר בשאלות־יסוד. מעניין לקרוא היום, בהקשר למיפנה של סנה אל המארקסיזם והקומוניזם, מה שכתב ב־1942 אפילו אדם כיצחק טבנקין: "איחור המהפכה הסוציאליסטית עלה לה לאנושות בקרבנות אין־ספור. ומפני זה כבוד ל'אוקטובר' שמול מלחמה עולמית ועוני ודכדוך הניף את דגל הסוציאליזם; לא לחינם נעשתה רוח אוקטובר סמל לדור". עמדה המתמיהה כשמעמתים אותה עם דעות רוב חברי הכנסת המשתייכים לקיבוץ המאוחד, אך דווקא משום כך היא מקילה עלינו להבין את דרכו של סנה ורבים מאוד בתנועת העבודה הארץ־ישראלית דאז. עוד בהיותו ציוני־כללי א' (מסיעת יצחק גרינבוים) כתב סנה, כפי שצבן מצטט מ"היינט" של שנת 1937(!): "תהיה זאת שטות מצידנו לזלזל בעובדה, כי בארץ־ישראל חיים כפליים ערבים מאשר יהודים... אפילו שנהיה רוב, לא יפסיק הגוף הזה את קיומו ואל נתפתה לחשוב, שנשתלט עליו... עלינו לזכור: זהו חוק ביולוגי־טבעי: דרך חלוקה — לאיחוד! דרך השוני — לאינטגרציה!"

עם התהליך המצער של היימנה נסוגו רעיונות אלה בקצב מהיר אל הקצה השמאלי של תנועת הפועלים הישראלית, ואיתם פנה סנה יותר ויותר שמאלה. משנדחק ממפ"ם, הצטרף עם חבריו למק"י, והודות לוועידה ה־20 של המפלגה הקומוניסטית הסובייטית, שכעבור שנתיים הוקיעה תופעות סטאליניסטיות ויצרה ברצון או שלא ברצון אווירה משחררת בתנועה הקומוניטית, מצא ויצר סנה אפשרויות גוברות והולכות למיפנה, להיפרדות מרק"ח ולפיתוח קומוניזם המחדש את ההומאניזם המארקסיסטי — זה הבא לידי ביטוי מקיף במאמרים הכלולים בקובץ זה ואשר התפשט בעולם המערבי בשם "אירו־קומוניזם". את סנה הקדים, אולי, טוליאטי — אבל אין ספק כי בשלמות המיפנה הקדים סנה אף את מפתחי דרכו של זקן־הקומוניסטים האיטלקיים. אלה, לרוע מזלנו ומזלם — נזדקקו לזמן רב לעשות דרך זו ולכן גם לא שעו לדברי ההסבר וההתרעה של סנה ומק"י באשר לבעיות העם היהודי והסכסוך במזרח התיכון.

אולי עוד יבוא יום, וקובץ דברי סנה יתורגם לשפות העולם וישמש לשמאל ספר עיון ולימוד. אך קודם־כל — נלמד אנחנו את הלקח! ■

יעקב זילבר

מה יצא לך מזה?

יותר מעשר שנים אתה משלם לביטוח.
מה יצא לך מזה? מה קיבלת?

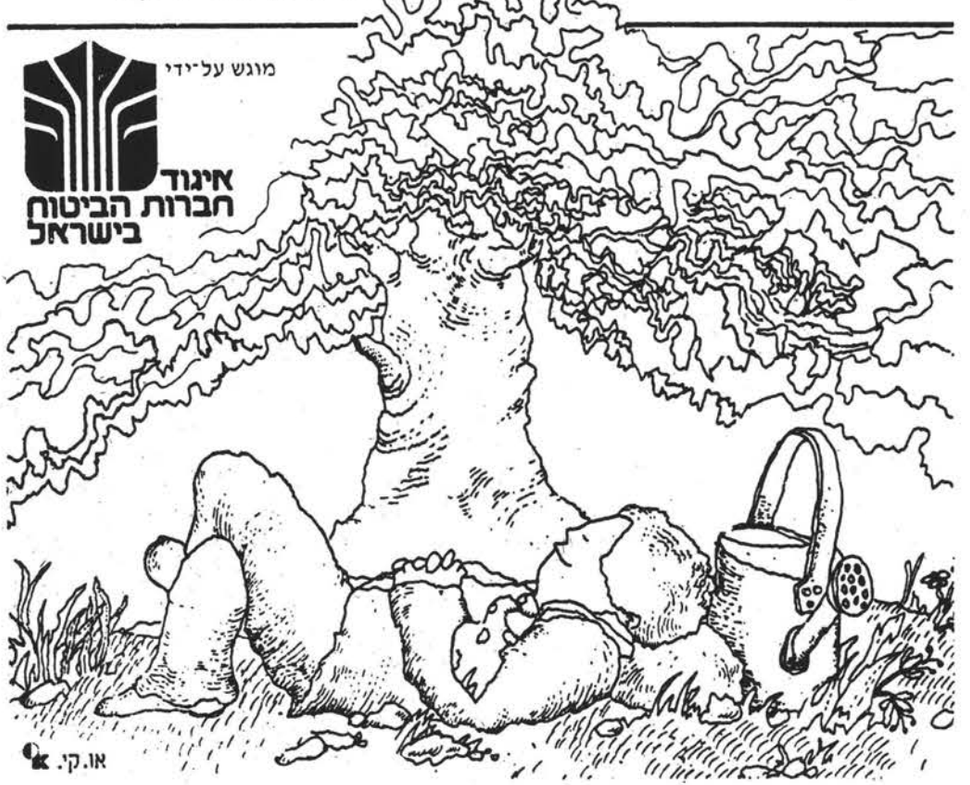
אם היה לך מזל ולא נגרם לך שום נזק: לא תאונה, לא שריפה, לא פריצה, לא גניבה...
כסף לא יצא לך מזה.

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.



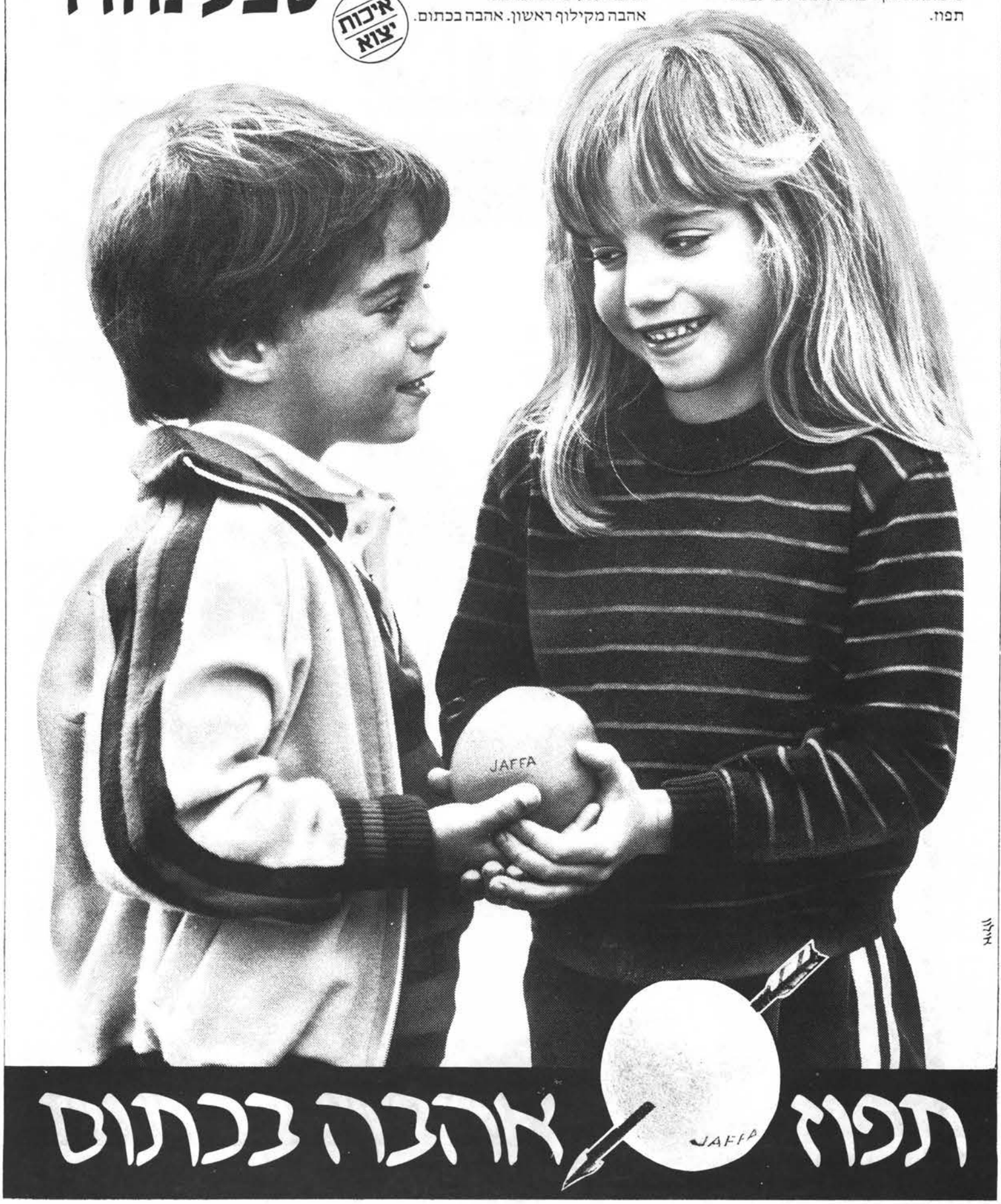
אהבה מקילוף ראשון.

פרי הדר-
טבע נהדר

איכות יצוא

קלף לך אחת כזו וקרא בהטעמה:
אהבה בריאה.
אהבה זכה, טהורה, רעננה.
פעמים עיקשת, אבל שווה כל מאמץ.
כי מתחת לקליפה מסתתר דבר נפלא –
תפוז.

פלח פלח והעסיסיות שלו, פלח פלח וטעמו המיוחד.
מרווה, מהנה ומרענן.
תפוז – אהבה ילדותית, כנה ואמיתית.
אהבה שנעים להיזכר בה.
אהבה מקילוף ראשון. אהבה בכתום.



תפוז אהבה בכתום

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 ולצרכים

קרן השפע: הקופה הריווחית 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 לשכירים ולעצמאי ומשלבת חיסכון וביטוח חיים.

אני סוכר לבינלאומי. היום!

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

"אוניברס"
מחלקת הבלקנים

חברה לתיירות
והובלה בע"מ

רח' רמב"ם 17, תל־אביב 65173
רח' נחלת בנימין 15, תל־אביב 65161
טלפון: 622976
טלקס 35869 UNIR
סניף: רח' דיזנגוף 190, ת"א 63462, טל' 224427

"UNIVERS"

Tourist and
Transport Co. Ltd.

17, RABAM STREET, TEL-AVIV 65173
15, NAHALAT BINYAMIN ST. , TEL-AVIV 65161
PHONE: 622976
TELEX 35869 UNIR
BRANCH: 190 DIZENGOFF ST., TEL-AVIV 63462, TEL. 224427

טיול בלקנים — מס' 1/82
יוגוסלביה־יוון

15 יום (14 לילות) ● המחיר **$1155**

טיול בלקנים — מס' 2/82
יוגוסלביה־אוסטריה

15 יום (14 לילות) ● המחיר **$1255**

טיול בלקנים — מס' 3/82
יוגוסלביה־יוון

22 יום (21 לילות) ● המחיר **$1355**

טיול בלקנים — מס' 4/82
בולגריה־יוגוסלביה־יוון

22 יום (21 לילות) ● המחיר **$1455**

טיול בלקנים — מס' 5/82
יוון־יוגוסלביה־אוסטריה־מינכן

22 יום (21 לילות) ● המחיר **$1555**

טיול בלקנים — מס' 6/82
יוון־יוגוסלביה־איטליה־אוסטריה־מינכן

22 יום (21 לילות) ● המחיר **$1555**

טיול בלקנים — מס' 7/82
יוון

מסלול לטיול 15 יום ● המחיר **$888**

טיול בלקנים — מס' 8/82
יוון

15 יום ● המחיר **$888**

טיול בלקנים — מס' 9/82
פורטו קאראס

8 ימים ● המחיר **$555**

טיול בלקנים — מס' 10/82
כולל 3 ימים בסלוניקי

● המחיר **$299**

רהיטי שמרת הזורע-
סיבה טובה להביט לקנות וליהנות.

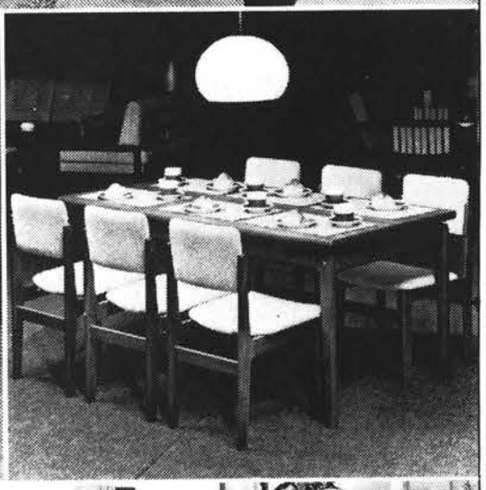
מחלקה חדשה
לריהוט משרדי

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, "נוחיות", 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

אילן

"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

מומחי הבנק שלנו מציעים מגוון רחב של תוכניות חסכון והשקעה.

יוסף גרונר, סניף רעננה

● **תכניות חסכון**: "נח", "כח רב־תכליתי", "כח גמיש", "כח לבטחון", "כח צמוד־דיור", "כח צמוד־דולר", "כח דולר מדד", "כח נעורים", "כח לחיילים", "חסוך וסע", "כח־חידוש". ● **מטבע-חוץ**: "דולר סל", "יורוסל", "S.D.R.", "דולר מרק סל", "פת"מ פיצויים", פקדונות לתושבי חוץ ועולים חדשים, "קרוגראנד" ● **קופות־גמל**: "עצמה", "תעוז", "שיאוך", "קשת", "קופה מרכזית לפיצויים", "שגיא", "צור", "רימון" ● **קרן השתלמות** - קה"ל.
● **עוגן - קרן פנסיה** ● **ניירות ערך**: השקעות במניות, באופציות, באגרות חוב להמרה, באגרות חוב צמודות מדד, באגרות חוב במטבע זר, השקעות בבורסות בחו"ל ● **קרנות נאמנות**: שמיר, אופיר, גביש, פיא, מרגלית, בדולח, יהלום, קלע, תרשיש, ענבר, טופז, אודם, צמיד, צמרת.

אנשים לשירות אנשים

בנק לאומי

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.

ז.ם

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.

רמ"ל

מתאים לי... BROADWAY 80

תמיד חשבתי
שיש רק סיגריה אחת-
עד שגיליתי את BROADWAY 80.

אריק סינה

תערובת אמריקאית 80 מ"מ

יצחק כהן נוסע בכל יום כ-300 ק"מ כדי להבטיח שכל אחד ימצא אוטובוס שיסיע אותו ליעדו.

התחביב של יצחק כהן הוא צילום.

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.

טל-ארוין

אגד האדם הוא המניע