שיח החודש עם דן פגיס (33-32). על יואב בר־אל (20-19)

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות ■ שנה ז׳, גל׳ 38, אדר תשמ״ג, פברואר 1983 ■ 55 שקלים ■ ת״ד 16452, ת״א

■ **שירים:** יוסי הדר; צבי עצמון; יצחק לאור; עמנואל מוזס; שולמית ספיר; דניאלה רובק; ויליאם שקספיר; יוהן קיטס; וואלאס סטיבנס; שלום רצבי; נורית עיון; עמית שייטאי; חנן בן־חורין. ■ **סיפורת:** יוסל ביר־שטיין; זיגמונט פרנקל; עמלה עינת; יהושע דורבן. ■ **מסות, רשימות וטורים:** הלל ברזל; חנה יעוז; מוחמד עינאיים; משה אטר; ענת לויט; אריאל כהן; לאה אורנד; עודד פייגורש; איילן ורוני סומק; טל רוביינשטיין; יעל לוטן; משה בן־שאול. ■ **שיח החודש:** עם דן פגיס — יאירה נוייסר. ■ **מדורים קבועים:** ביקורת ספרים; פנקס ארועים; המלצת ״עתון 77״; אמנות; מוסיקה; קוליגע. ■ **מוסף מיוחד:** מפתח כל שירי פוגל בעריכת אהרן קומם.

ספר טוב
„הולך"
טוב
עם
ספל
קפה
טוב
קפה עלית
עלית
קפה נמס

בגליון הזה

יוסל בירשטיין 10
סיפורים

הלל ברזל 14
השיר החדש

מן התרבות הערבית 36
מוחמד ע'נאיים

מפתח שירי פוגל 60
אהרון קומם

יואב בר־אל 21
תמונת השער והעבודות במדור האמנות

על אהרון אפלפלד 22
פרס ישראל תשמ"ג

שיחת החודש 32
עם דן פגיס

שירה וסיפורת

יוסי הדר
מחזור שירים; עמ' 8

צבי עצמון
מחזור שירים; עמ' 9

יוסל בירשטיין
ארבעה סיפורים קצרים; עמ' 10

יצחק לאור
מחזור שירים; עמ' 13

עמנואל מוזס
שיר ושלוש פואמות בפרוזה; עמ' 16

שולמית ספיר
שירים; עמ' 22

דניאלה רובק
מחזור שירים; עמ' 23

זיגמונט פרנקל
הלוויתן; עמ' 25

עמלה עינת
דין התנועה; עמ' 26

ויליאם שקספיר; ג'יתן קיטס; וואלאס סטיבנס
ארבעה שירי כוכבים; מאנגלית: טובה רוזן מוקד; עמ' 29

שלום רצבי
מחזור שירים; עמ' 29

יהושע דורבן
לתת ולקחת; עמ' 35

נורית עינן
שירים; עמ' 35

עמית שיטאי
מחזור שירים; עמ' 37

חנן בן חורין
שירים; עמ' 41

מסות ומאמרים

הלל ברזל
השיר החדש: זיקתו למורשה; עמ' 14

חנה יעוז
סיפורת יהודית קיומית; עמ' 22

מוחמד ע'נאיים
מן התרבות הערבית; עמ' 36

משה אטר
ביאליק על לשוננו; עמ' 40

שיחת החודש

עם דן פגיס
לקרוא בשם, לנקוט עמדה; יאירה גנוסר; עמ' 32

מדורים קבועים

טור "עתון 77"
עמ' 5

פנקס ארועים
עמ' 6

מוסיקה קלסית
אריאל כהן; עמ' 39

אמנות פלסטית
לאה אורגד על יואב בר־אל במלאת שש שנים לפטירתו; עמ' 21; עודד פיינגרש על שמעון אבני ועמנואל בר־קדמא; עמ' 59

קולנוע
טל רובינשטיין על "המלך הקומדיה"; עמ' 31

פופסמורטם
אילן ורוני סומק; עמ' 31

פורים אישיים

יעל לוטן
כן לחשוב; עמ' 17

משה בן־שאול
להיות IN; עמ' 17

בקרת ספרים

דינה קטן בן־ציון; צילה אושפיז; א.ב. יהושע; יערה בן־דוד; מאיה בז'ראנו; רובי שונברגר; טניה הדר; שולמית ג. גלבוע; נטע נעמן; עמית שיטאי; שולמית ספיר; אמנון ז'קונט; ורדה רזיאל (ויזלטיר); שלום רצבי

נוסף מיוחד

מפתח שירי פוגל בעריכת אהרן קומם; עמ' 60

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

שנה ז', מס' 38, אדר תשמ"ג, פברואר 1983. מחיר 55 שקלים.

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 פסת, יורם קניוק, עוזר רבין, משה רוזנטליס, 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.

ITON 77
Literary Monthly
Editor: Jacob Besser
Editorial Members: Shimon Balass, Sason Somech
Assistant Editor: Amela Einat

عتون ٧٧
مجلة أدبية شهرية
يحررها يعقوب بيسر
شمعون بلاص ساسون سوميخ

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 ממולמת.
סודר והודפס בדפוס "בארי", קיבוץ בארי.
הפצה — "אטלס" בע"מ.

חתום על "עתון 77" לשנת 1983

לכ"ת ת"ד 16452, ת"א
תגני מבקש להיות מנוי על "עתון 77" לשנת 1983
שם ומשפחה _____
מענה _____
_____
טל _____
מצורף בזה צ"ק על סך 420 שקלים כולל משלוח
המשוך על בנק _____
ותאריך _____ תאריך _____
וחתום עד 31.3.83 מבטיח לשמו
מנוי שנתי במחיר חנקוב כולל משלוח.

קח הלוואה-

ופתח לך תכנית חסכון

אם תצטרף עכשיו לתכנית החסכון **"מטמון ברירת רבית"** או **"חסן רב תכליתי"**, **תוכל לקבל הלוואה בגובה סכום החסכון בתנאים מועדפים.**

מטמון ברירת ריבית

תכנית החסכון החדשה המבטיחה לך בתום תקופת החסכון הצמדה מלאה למדד + רבית, או רבית בגובה הרבית על אשראי. הגבוה מבין השניים.

חסן רב תכליתי

תכנית החסכון הגמישה, המאפשרת לך להחליט בעצמך כיצד לבצע הפקדותיך, ולמשוך את הכסף באופן ובזמן הנוחים לך ביותר.

ההסדר מוצע לך לתקופה מוגבלת. אנחנו נותנים הלוואה ואתה חוסך.

היום חסכון זה הדבר הנכון.

בוא לגדול אתנו.

בנק הפועלים

אבנת | קרמון | שיפרין | נעמן

מערכת "עתון 77"
מברכת את **א.ב. יהושע**
עם קבלת פרס ברנר
על ספרו "גירושים מאוחרים".

אמיל גרינצוויג —
נפל בקרב על השלום והדמוקרטיה.

פינת הלשון התקינה

- **אמור:** שטחים כבושים. **/או** שטחים מוחזקים. **אל תאמר:** יהודה ושומרון וחבל עזה.
- **אמור:** מדינת ישראל. **אל תאמר:** ארץ־ישראל.
- **אמור:** צבא הגנה לישראל. **אל תאמר:** צבאנו, לוחמינו, חיילינו.
- **אמור:** פיזור ברוטאלי של הפגנות מחאה. **אל תאמר:** הרגעת הרוחות, התקנת הסדר, החזרת השקט.
- **אמור:** להרוג, לטבוח, להשמיד. **אל תאמר:** לטהר, לנקות־שטח.
- **אמור:** מלחמת כיבוש הלבנון. **אל תאמר:** מבצע שלום הגליל.

"וַהֲקִימוֹתִי עֲלֵיכֶם צוֹפִים הַקְשִׁיבוּ לְקוֹל שׁוֹפָר, וַיֹּאמְרוּ לֹא נַקְשִׁיב"
ירמיהו ו', י"ז

הוֹדָאָה

אֲנִי מוֹדָה
אֲנִי מוֹדָה, מָכַרְתִּי נֶשֶׁק לְאִידִי אָמִין וְלִסוּמוֹזָה
הִתְנַחֵלְתִּי, לְפִי תָּכְנִית מְאֻשֶּׁרֶת, בְּקַרְיַת־אַרְבַּע וּבְקָדוּם
הִסְגַּזְתִּי אֶזְרָחִים בְּעָרֵי הַתְּעָלָה וְהִפְצַצְתִּי, כְּלִי מֻשִּׁים,
אֶת חַצְבִּיָּה
עָשִׂיתִי פְּשָׁעֵי מִלְחָמָה בִּפְעֻלּוֹת תַּגְמוּל
הָרַגְתִּי אֶזְרָחִים עֲרָבִים בְּיוֹם הָאֲדָמָה
קָשַׁרְתִּי בְּחוּטֵי בַּרְזֶל עֲצוּרִים בְּגַ'גִּין
תָּמַכְתִּי, בְּאֹפֶן מְסֻיָּג, בַּמִּלְחָמָה בִּלְבָנוֹן
עַד הַנָּהָר הָרִאשׁוֹן, הַשֵּׁנִי, הַשְּׁלִישִׁי
וְנִגְמְרוּ הַנְּהָרוֹת.
אֲנִי מוֹדָה, הִגַּעְתִּי לְהָרִים הַמְשֻׁלָּגִים/הַנִּשְׂאִים
גַּ'בֶּל עַתַּקָּה, גַּ'בֶּל צַפְרָה, גַּ'בֶּל בָּרוּךְ,
רָאִיתִי, מִקְצֵה הָעוֹלָם וְעַד סוֹפוֹ, אַנְטֶנוֹת
עוֹצְרוֹת נְשִׁימָה, מַגִּירוֹת חַיִּים.
זְכוּת אָבוֹת אֵינָהּ עוֹמֶדֶת לִי
חוֹבַת אֲבָהוּת מֻטֶּלֶת עָלַי
אֵינֶנִּי מוּכָן לְגַמְגֵּם. "כֵּן, אֲבָל..."
לוֹקֵחַ עָלַי חֲטָאִים "כֵּן, אֲבָל..." אֲנִי אוֹמֵר
מַרְפֵּה וְאֵין מַרְפֵּא.
אֲנִי מוֹדֶה, הֵבֵאתִי לְעוֹלָם מִלִּים חֲדָשׁוֹת:
קִפּוּחַ, טִפּוּחַ, פִּתּוּחַ. נִתּוּן מִלְגוֹת, מַעֲנָקִים, נְקֻדּוֹת זְכוּת
פִּוּתַּח כֹּתֶה מְקֻדָּמֶת, מְסֻיַּעַת, מְטֻפַּחַת; כִּתָּה טִפּוּלִית
אֲנִי יוֹשֵׁב בָּהּ כְּתַלְמִיד, עֵינַי קְרוּעוֹת מִפַּחַד,
כְּמוֹ לֹא הֵבַנְתִּי שֶׁעוּרֵי־בַּיִת
מַבִּיט מִצַּעַף אֶל סִפְרֵי־יַלְדוּת עַל קִיר הַמַּעֲרָב
קִיר הַמִּזְרָח נוֹתֵר בָּלוּי, עֶבֶשׁ מִזֹּקֶן.
אֲנִי מוֹדֶה, מִלִּים חֲדָשׁוֹת נוֹצְצוֹת, מַזְהִירוֹת
מְחֻסָּל, מְטֻהָר, מְנֻקֶּה, מְשֻׁמָּד, קַן צִרְעוֹת, רֹאשׁ נָחָשׁ, חֲרָקִים
פּוּנְדַּקַאי מַחֲלוֹת, לִגְמֹר אֶת הָעֲבוֹדָה
וְנִשְׁמַרְתֶּם לְנַפְשׁוֹתֵיכֶם וּבְחַרְתֶּם בַּחַיִּים
וְהַמַּשְׂכִּיל בָּעֵת הַהִיא יִדּוֹם, כִּי אֲוִיל עַמִּי
וְסָכַר אֶת פִּיו, וְאָטַם אֶת אָזְנָיו, וְעָצַם אֶת עֵינָיו
וְהֵנִיחַ יָדָיו עַל מְבוּשָׁיו
וְחֵרֵף נַפְשׁוֹ מִנֶּגֶד, וְהֵטִיל עַצְמוֹ אֶל מוּל פְּנֵי הַמִּלְחָמָה
וְהִסְנָה פָּנָיו, לְכָל הַשְּׁאָר, מַרְאוֹת, [illegible] , נָשִׁים
עַד אֲשֶׁר יָטִיל עַצְמוֹ מֵרֹאשׁ צוּק רָם וְנִשָּׂא
אֶל תְּהוֹמוֹת רַבָּה הֵיכָן שֶׁנִּכְתְּבוּת הוֹדָאוֹת בְּלָשׁוֹן מָרָה, רָפָה
אֲנִי מוֹדֶה.

יגאל בן־אריה

● בסוף דצמבר 1982 התקיים "יום סופרים" בנהריה. צוות הסופרים כלל את: שלמה אבס, עודד בורלא, זאב ורדי, שלמה טנאי, ישראל לרמן, יגאל מוסינזון, לאה נאור ושלמה ניצן.
"יום סופרים" הוא מבצע שנערך עד כה במועצות־פועלים רבות (באר־טוביה, מגדל העמק, פרדס חנה, נהריה). מטרתו להביא סופרים לישובים מרוחקים מן המרכז ולהפגישם עם בני־נוער, מורים ופעילים במסגרת בתי־הספר ומחוצה להם, ע"מ לעודד קריאה מצד אחד ומצד שני לקרב לתודעתם של הסופרים את העובד ואת מועצות־הפועלים.
ההכנות לקראת יום זה בבתי־הספר, באמצעות לימוד יצירותיהם של הסופרים, הפגישות עצמן וההדים המאוחרים להן, הינם עדות למשקלה הסגולי של תרומתו.

● בראשית חודש ינואר התקיים בקיבוץ דליה קונצרט בהשתתפות תושבי יישובי הרי־אפרים. הקונצרט סיים כנס בן מספר ימים, בו אירחה מקהלת הקיבוץ־הארצי את מקהלת האקדמיה של דרום בוואריה.
מקהלת הקיבוץ־הארצי נפגשה כבר מספר פעמים עם המקהלה הבווארית. בכינוס הנוכחי בא לידי ביטוי מרשים ליכודן המוסיקלי של שתי המקהלות הן מבחינת רמת הביצוע והן מבחינת השירה בשפה אחת. על המקהלות ניצחו ארתור גרוס ממערב גרמניה ואהרון חרל"פ מישראל. במרכז הקונצרט הושמעה היצירה "מזמור תהילים" של המלחין צבי אבני ו"שירי הצוענים" מאת ברהמס. בנוסף הושמע חומר ישראלי וקלסי. המפגש המוסיקלי והחברתי התאפשר הודות להתגייסות קיבוצי הרי־אפרים ומקהלת הקיבוץ־הארצי ובסיוע המרכז לתרבות ולחינוך של ההסתדרות, המועצה לאמנות של משרד החינוך והתרבות ומשרד־החוץ. המקהלה האורחת מבוואריה ערכה גם מפגשים עם מקהלת רינת ומקהלת נווה־שיר מפתח־תקווה.

נונה — ציורים
גלריה אחד העם,
אחד העם 90, ת"א
10 בפברואר עד 1 במרץ

חגיגת עתון 77 עם היותו ירחון

במרתף הספרותי

המרתף העליון — בית ליסין, ת"א, רח' וייצמן 34
ביום ה' 7.4.83 בשעה 8.30 בערב.
בתכנית: תצהירים קצרים, קריאת שירה,
ראיונות, 4 מערכונים של פינטר, שירי משוררים.

● ב־13 לינואר התקיים בבית־הסופר בתל־אביב דיון על המחזה "נפש יהודי", בהשתתפות המחזאי — יהושע סובול, הבמאי — גדליה בסר, חנוך ברטוב והנס קרייטלר. חנוך ברטוב טען כי "נפש יהודי" הוא המחזה הטוב ביותר שהוצג אי־פעם בישראל. עוד טען כי חשיבותו אינה בשיחזור דמותו ההיסטורית אלא בחולי החברה הישראלית העכשווית המתבטא דרכו.
יהושע סובול סמך ידיו על אינטרפרטאציה זו והסביר כי מטרת כתיבתו אכן לא היתה העלאת דמותו של ויינינגר, אלא מתן ביטוי לתחושת החולי המקננת בלבו לגבי חיינו כאן ועכשיו.
הפסיכולוג הנס קרייטלר הקשה — כיצד קרה שמחזה שכל דמויותיו שליליות ואשר אף אחת מהן אינה מהווה דמות להזדהות, הפך ל"נכס קופתי"!
גדליה בסר אמנם התוודה על חשש מסויים שהיה בו, כשהציעו לו לביים את "ויינינגר". אולם לאחר שנקרא לשרות מילואים (במסגרת מלחמת הגליל) בתקופת החזרות והופיע בפני חיילים שהתלהבו מקטעי 'ויינינגר' שאילתר יחד עם דורון תבורי; נתפוגגו חששותיו...
עוד השתתפו בדיון דורון תבורי ודליה שימקו בקטעים מתוך ההצגה. הינחה חיים שוהם.

● ב־18 לינואר נערך מפגש קוראים עם המשוררים יעקב בסר ואיתמר יעוז־קסט, עם הופעת ספריהם "מאחורי ההריסות" (יעקב בסר) "מתיך הזהויות" (איתמר יעוז־קסט). המפגש נערך בחדר "תרצה אתר" שבבית־הספר לחינוך של אוניברסיטת תל־אביב.
"האקטואליה נעוצה לעיתים בלב ליבו של השיר הלירי, האינטימי ביותר" — טען בסר. לעומת דעתו של איתמר יעוז־קסט, אשר סבר שהכנסת אקטואליה לשירה הלירית היא "סם מוות" לשירה.
את הערב הינחה פרופסור שמעון זקס. השחקנית רחל מרכוס קראה משירי המשוררים וכן משיריו המתורגמים של ייסנין.

● ב־26 לינואר דיווח כתב "קול ישראל" לענייני ערבים אהרון ברנע, שישראל לא תשתתף ביריד הספרים הבינלאומי במצרים, שאמור היה להיפתח יומיים לאחר־מכן. את הידיעה מסר מקור ישראלי בקהיר. לדברי המקור לא גילו המו"לים הישראלים עניין ביריד (המתקיים בקהיר אחת לשנה), ובמקביל הבהירו השלטונות המצריים שלא יאפשרו למו"לים הישראלים להציב בו את ספריהם. האם גם בגילוי זה ניתן לראות אות למה שעשוי להתכנות בפי חוגים מדיניים — התדרדרות במצב!!!

● ב־26 לינואר קיים החוג לתורת הספרות הכללית של אוניברסיטת תל־אביב מפגש־מחווה לישעיהו לייבוביץ, במלאת לו שמנים שנה. במפגש השתתפו נתן זך; יורם קניוק; חיים באר; יצחק לאור; מנחם ברינקר; מנחם פרי; יהודה מלצר; ג'אד נאמן ויגאל בורשטיין. את "יום ההולדת" הינחה אסא כשר.
פרופסור לייבוביץ הודה לכל מברכיו ולקהל הרב שנכח באולם פסטליכט בבנין מקסיקו של אוניברסיטת תל־אביב. הוא אמר כי בשמונים שנותיו לא עשה גדולות בתחום אחד כלשהו, משום שהתפרש על הרבה תחומים בבת־אחת. עוד הצהיר כי מאז מלחמת ששת הימים נמצאת מדינת־ישראל בתהליך של שקיעה — "המדינה היתה למנגנון שלטוני על עם אחר".
לרוח דברים אלה הותאם הסרט — "זכרונות מחברון" של שמעון דותן. הסרט שהוקרן במהלך המסיבה היה בבחינת התרשמות של יוצרו מן הכיבוש הישראלי בגדה.

מתוך תערוכת "גבולות" במוזיאון הרצליה

רות שלוס מגלה, לאורך שנות פעילותה היצירתית, רגישות מיוחדת לבעיות חברתיות ולאירועים פוליטיים.
העבודות המוצגות בתערוכה זו הינן תגובה אנושית, קונקרטית, מידית; תגובה יותר בלתי־אמצעית מאשר מתוחכמת,
ולכן גם ישירה ומובנת. בתור שכאלה הן מייצגות אפשרות של ביטוי אמנותי בר תוקף של כאן ועכשיו.

● ב־27 לינואר קיים החוג לספרות עברית באוניברסיטת תל־אביב סימפוזיון בנושא — "האינטלקטואליזם והחברה". בדיון נטלו חלק אורחים מספרד וחוקרים מן החוג לספרות עברית:
איפוליטו אסקולר — מסאי ומנהל הספריה הלאומית; חואן פרנדו פיגרה — מסאי ועורך היומון הספרותי־ תרבות 'אינדיסה'; ליאופלדו אזנקרוט — סופר וחוקר ספרותי; רפאל טלווורה — משורר; לואיס מתיאו דייז — סופר ומבקר ספרותי ואנטוניו אסקלברו — משורר ומבקר ספרות.
מן 'השדה' העברי השתתפו נורית גוברין; יזהר סמילנסקי; עוזי שביט ודן לאור. הסימפוזיון כלל שני מושבים: "ספרות וחברה" — על זיקות הגומלין בין הספרות לבין תהליכים חברתיים — בספרות העברית ובספרות הספרדית. ו"האינטלקטואליזם והחברה" — על השפעות ומשימות של האינטלקטואלים לגבי מציאות חברתית ומהלכים פוליטיים. הדיונים התנהלו בשני לשונות: עברית וספרדית.
ימים מספר לפני הסימפוזיון נערך מפגש חברים בין האורחים לבין עורכי המוספים והבטאונים הספרותיים בארץ, כו הודגש שיתוף התרבויות בין שני העמים, מימי־ הביניים ועד ימינו. בהקשר היסטורי זה הוזכר יחסו האוהד של הציבור בישראל למלחמת האזרחים בספרד ב־1936. האורחים סיפרו על מיעוט קוראי השירה בארצם, ועם־זאת על "הפריצה" לתחומי יצירה חדשים, בעיקר לאחר החזרת הדמוקרטיה לארצם. המפגש הסתיים בארוחת ערב חגיגית, סביב שולחן 'בוסח צרפתי' ביפו העתיקה. לדברי המסובים ערבה השיחה לחיכם הרבה יותר מן הארוחה...

● מחזהו של ישראל אלירז "חנה" (על חנה סנש) הועלה בסוף ינואר בתיאטרון ע"ש הרולד קלרומן בניו־יורק בבימוי ובכריאוגרפיה של אנה סוקולוב. המחזה, במקורו "כנפיים", הועלה על ידי תיאטרון חיפה ולהקת בת־שבע בשנת 1979. את תפקיד חנה סנש גילמה אז השחקנית תקווה דנון.

● ב־30 ליינואר התקיים במרתף הוצאת הספרים "עקד", ערב לכבוד מלאת עשרים וחמש שנה להוצאת הספרים. איתמר יעוז־קסט, עורך ההוצאה, סיפר על ראשית דרכם של משוררים צעירים וכן היתווה קוים לאוטוביוגרפיה של ההוצאה. משוררים שעשו אמנם את 'צעדיהם הראשונים' ב"עקד" — ביניהם: עודד פלד, טניה הדר, רבקה מרים, שלום רצבי, איריס מנור קראו משיריהם. בחגיגת "הכסף" נטלו חלק גם תלמידי החוג לכתיבה יוצרת בהנחיית ראובן קריץ.

● בסוף ינואר קיימה להקת הבלט הישראלי מספר הופעות עם הרקדנים לסלי בראון וולרדימר גלוואן. לסלי בראון כוכבת הסרט "נקודת מפנה" שחוללה כשכרסה בין שיניה כבשה את ליבו של הקהל, וכן גולאוון — רוסי ממוצא יהודי, המופיע בקביעות בבית־האופרה בברלין. ו"אגב", באמצעות שניים אלה, זכו הצופים לחוויה הכפולה כשגילו... את רמת הריקוד הגבוהה של הלהקה הישראלית.

● ביוזמת היחידה לתרבות שבטי ישראל במרכז לתרבות ולחינוך ובשיתוף עם אוניברסיטת חיפה, נפתח בינואר קורס בן שנה לפעילים במועצות־הפועלים ולחברי ועדי־ העובדים מצפון הארץ. בין הנושאים הנלמדים: חלוקת־ עבודה עדתית בחברה הישראלית, פתיחתה של העת החדשה בתולדות יהדות האיסלם; תולדות הקהילות היהודיות באירופה בדורות האחרונים והיבטים אנתרו־ פולוגיים בחקר עדות ישראל. מנהל היחידה לתרבות שבטי ישראל, משה דהן מסר כי בקרוב יפתח המרכז לתרבות ולחינוך קורסים דומים בשיתוף עם אוניברסיטאות תל־ אביב ובר־אילן וכן עם אוניברסיטת בן־גוריון בבאר־שבע.

● בליל שישי ה־111.2.83 ערך השחקן האנגלי איאן מקקלן את הופעתו הרביעית והאחרונה בתל־אביב. מקקלן לבוש מכנסי בד וחולצת כותנה לבנה, ירד אל קהלו הרב ממרומי היציע.
על הבמה המתיט לו כסא של עץ וקלעים שתורים — זה הכל. משך שלוש שעות ניהל השחקן דו־שיח כמעט אינטימי עם הקהל, תוך שהוא מפנה אליו שאלות וזוכה לרעם של תשובות.
כשהוא פוסע על הבמה כבתוך ביתו, סיפר אנקדוטות מחייו של שקספיר, ועל מפגשיו שלו עם היצירות. בין סיפור לסיפור נשא מונולוגים מתוך "מקבת", "חלום ליל קיץ", "המלך ליר", "רומיאו ויוליה" ("רומיאו ויוליה" ביצע מקקלן מונולוג של רומיאו ולחילופין של יוליה, במתכונת התיאטרון בו שחקנים־גברים שיחקו את תפקידי הנשים...).
בחלקו השני של המופע, הסביר מקקלן בין היתר, את האופן בו הוא נכנס לנעליו של מקבת. לפני סיום סיפר, כי כשהזמינו צמח להופיע בישראל, שלוש שנים לאחר ביקורו הקודם, הביע השחקן חשש מ"אולמות ריקים"...
את זר הפרחים הענק שהגישו לו הניח מקקלן על קברו המדומה של שקספיר.
לקהל המשולהב הגיש קטע הדרן, בו ערך פארודיה על השחקן שהרפליקות נשכחו ממנו ושלחשנו שכח אותו... "איאן מקקלן מציג את המשחק המושלם, המעמיק והמנוסח ביותר שראיתי בתיאטרון שקספירי כלשהו." — כה אמר סר לורנס אוליביה למבקרי התיאטרון שנכחו באולם (לצד שחקנים רבים). לא נותר אלא להנות ולהמנע מהשוואות...

● ב־3 לפברואר הוענק למשה בן־שאול פרס חומסקי לשירה, על ספרו "קבר החלוץ". את הטקס שהתקיים בבית־הסופר בתל־אביב הינחה יוסף אורן. את נימוקי ועדת השופטים השמיע ק.א. ברתיני (חבריו לשיפוט היו אברהם הוס ואריה סיוון). לסיום נשא את דברו חתן הפרס שדיבר על החלוץ כאנטי־חלוץ. כדמויות 'חלוציות' בעולמו, ציין המשורר את אמו ואת המשוררים בודליר ורמבו... התייחסותו אליהן, כך ציין, הינה ללא געגועים, כאל זכרון טוב שתמיד ניתן לשוב אליו...

● עדלאידע לא תהיה עוד עניין של נוסטלגיה — כך סבר הבמאי צדי צרפתי, וצמצם את מצעד הרחוב של בובות הענק הפורימיות, לזירת היכל הספורט בתל־אביב. את העדלאידע המסוגננת הינחה אילי גורליצקי. משתתפים אחרים היו: ציפי שביט, חוה אלברשטיין, אבי טולדנו, גידי גוב, ירדנה ארזי, ריקי גל, אייל גפן, שרי, מרגלית אנקורי ואריה מוסקונה. אהוד מנור כתב וערך את המופע.
לילדי ישראל היתה זו אולי שמחה פורימית גדולה, אלא שלכל שאר אזרחי ישראל נותרה העדלאידע בכ"ז חלק ממה שלא יקום שוב לתחייה...

● הזוכים במענק יצירה על־שם ראש הממשלה לוי אשכול, היו השנה: אברהם בלבן, חדוה הרכבי, יגאל מוסינזון, נעמי פרנקל ושלמה שנהוד. כל אחד מחמשת הזוכים קיבל סכום של מאה אלף שקלים שנועד לשחררו מעול פרנסה למשך שנה ולאפשר לו להתמסר בתקופה זו לכתיבה.
סכום הפרס הועלה השנה לראשונה באופן משמעותי, לאחר שזוכיו בשנים הקודמות, קבלו על שהמענק לא איפשר להם להשתחרר לחלוטין מעבודתם.

● חתן פרס ישראל לשנת 1983 הוא ו.ס. נאייפול, מגדולי הסופרים הבריטיים של ימינו. ב־1971 הוענק לו פרס "בוקר" — הגדול בפרסים הספרותיים באנגליה.
סול בלו, שהיה אחד השופטים אמר אז: "בפרס זכה הסופר הטוב ביותר". והמבקר פרנסיס וינדהם כתב: "אני מחשיב את נאייפול כסופר הטוב ביותר בשפה האנגלית; ואת ספרו 'במדינה חופשית' כיצירתו החשובה ביותר". "במדינה חופשית" הוא ספרו העשירי של נאייפול אשר יצא לאור זמן קצר לפני שהוענק לו פרס "בוקר". הספר ראה אור בעברית.
אין זה סוד שנאייפול, שמוצאו מאיי הודו המערבית, התלבט ביחס לקבלת פרס ירושלים לבטים שמקורם פוליטי. בסופו של דבר הסכים להציג מועמדותו והפרס הוענק לו, בירושלים, עם פתיחת יריד הספרים הבינלאומי.
■

ענת לויט

המלצת עתרן 77

ואלטר קאופמן: ניטשה; פילוסוף, פסיכולוג, אנטיכריסט, תרגם: ישראל אלדד; שוקן; 1983.
שולמית שחר: המעמד הרביעי, האשה בחברת ימי הביניים; דביר; 1983.
דן צלקה: כפפות; רומן; עם עובד — הספריה לעם; 1983.
ויליאם שקספיר: מהומה רבה על לא דבר; נוסח עברי: ט. כרמי; דביר; 1983.
פרחי גהינום קטנים; מבחר הסיפור סיני במאה העשרים, ערכה רנה ליטוין; ספרית פועלים; 1983.
סילביה פלאת': אריאל; שירים; מאנגלית: שמואל רגולנט; הקיבוץ המאוחד; 1983.
אהרן מגד; הגמל המעופף ודבשת הזהב; הספריה לעם, עם עובד.
אריה זקס: בעקבות הנרסאנס והברוק; עם עובד; 1983.
אלתר דרויאנוב: כתבים לתולדות חיבת ציון ויישוב ארץ־ישראל; ההדירה וערכה מחדש שולמית לסקוב; הקיבוץ המאוחד; 1983.
דן שביט: מסע לשבעה קולות; רומן; הקיבוץ המאוחד; 1983.
זהר שביט: החיים הספרותיים בארץ ישראל 1910־1933; הקיבוץ המאוחד; 1983.
עליזה שנהר וחיה בר־יצחק: סיפורי עם משלומי; אוני' חיפה; 1982.
ברנרד וסרשטיין: בריטניה ויהודי אירופה 1939־1945; עם עובד; ספרית אפקים.
אליהו אילת: המאבק על המדינה; עם עובד; 1983.
אברהם וולפסון: כחול־לבן־אדום; עם עובד; מן המוקד; 1983.
יותם ראובני: מגמה מעורבת; עם עובד; 1983.
עמוס לויתן: ארץ נער; שירים; הקיבוץ המאוחד; 1983.

אמיל, שני מימין, ב"תגורת התבטחה" של ההפגנה בת נרצח.

יוסי הדר

מישהו לקח את הילד משה

א
לַזֵּעָה הָיְתָה אֵיכוּת שֶׁל חֹמֶר מִשְׁתַּנֶּה
רֵיחַ חָדָשׁ שֶׁל אֵקָלִיפְּטוּס וּתְמָרִים
הָיוּ שָׁם
יְעָרוֹת שֶׁהוֹלְכִים בָּהֶם וְהוֹלְכִים
בְּלִי סוֹף. גַּם לָרְטִיבוּת יֵשׁ
מַשְׁמָעוּת אַחֶרֶת. הַמַּיִם
נִשְׁבְּרוּ פִּתְאֹם, מַפָּל רָצוּף
נִקְטַע וְרֵיחַ שֶׁל שְׁרָפָה עָלָה
מִמֶּנּוּ.
אַחַר כָּךְ מִשֶּׁהוּ לָקַח אֶת
הַיֶּלֶד מֹשֶׁה שֶׁשְּׁנָיוּ הָיוּ
זְקֻנוֹת
וְהִנִּיחַ אוֹתוֹ
סְתָם הִנִּיחַ אוֹתוֹ בְּצַל הָעֵץ.

ב
הָיָה רֵיחַ שֶׁל שְׁרָפָה לַמַּיִם
וּצְחוֹק שֶׁל אֵקָלִיפְּטוּס רָצוּף כָּל כָּךְ.
בְּשִׁבְעִים וּשְׁתַּיִם בָּא פִּתְאֹם מִכְתָּב
מֵאֲמֶרִיקָה. זָר
כְּמוֹ הָאֵקָלִיפְּטוּס. אֲנִי
חָשַׁבְתִּי שֶׁכֹּל הַתְּמוּנוֹת בְּאַרְכִּיּוֹן
הַפְּנִימִי סְגוּרוֹת, אַל תִּבְכִּי
אַל תִּבְכִּי. לַעַג
חָדָשׁ נִשְׁלַח
מִשָּׁם.
בְּשִׁבְעִים וּשְׁתַּיִם שֶׁחָלוּ חַמְנִיּוֹת בְּדִיּוּנוֹת
אֵין סוֹפִיּוֹת שֶׁל חוֹל.
הִיא חִיְּכָה
נוֹסְעִים לְקֶשֶׁר אֵיזֶה קֶשֶׁר.

■
פֹּה, בַּחֹם הַזֶּה, הַסִּפּוּרִים
אֵינָם מִצְטָרְפִים
זִי קָאן נִישְׁט רֶעדֶן
לִסְרֹג אֲפֵדוֹת מֵאַגָּדוֹת שֶׁפַּעַם
הָיְתָה מִצְרֶפֶת וּמַמְצִיאָה.
אֶת הַיִּידִישׁ קָבְרָה עִם תַּכְשִׁיטֶיהָ
בַּגָּנָה, וְאָמְרָה שֶׁצָּרִיךְ לִזְכֹּר
שֶׁלֹּשׁ פְּסִיעוֹת מֵעֵץ הַדֶּבְדְּבָן
יָמִינָה
לְמָה בָּאָה אַרְצָה
יִרְדָן
נִדְבָּקִים תָּמִיד יַחַד

נִדְבְּקוּ, הָלְכוּ
כְּמוֹ חוּטִים נִמְשָׁכִים שֶׁל
דֶּבֶק מַגָּע.

■
בְּחֶדֶר הָאֲנָטוֹמִיָּה מְשַׂחֲקִים בְּגַלְגֹּלֶת.
תּוֹקְעִים לָהּ סִגָּרִיָּה בְּפֶה
וְאוֹמְרִים
כַּמָּה שֶׁהִיא יָפָה
בַּהֲלָצָה
וּכְחוֹלוֹת
כְּבוּשׁוֹת דְּרָכִים נִסְתָּרוֹת.

את המלים האלה היא אומרת בקול מונוטוני

הָאֲמֶרִיקָאִים הִגִּיעוּ
מֵאָחֹר מִדַּי וְאַבָּא
מֵת שְׁלֹשָׁה יָמִים אַחֲרֵי
הַשִּׁחְרוּר
כְּבָר אִי אֶפְשָׁר הָיָה לְהַצִּיל
כְּבָר אִי אֶפְשָׁר

אֶת הַמִּלִּים הָאֵלֶּה הִיא אוֹמֶרֶת בְּקוֹל מוֹנוֹטוֹנִי

וְאַתְּ?

הָרוּסִים רָצוּ לִשְׁכַּב אִתָּנוּ. הֵם הָיוּ מִשְׁתַּכְּרִים בַּלַּיְלָה כְּמוֹ בְּהֵמוֹת,
רְגִילִים לִשְׁלֹג, יָדְעוּ לְהִתְגַּלְגֵּל בְּתוֹכוֹ וְלִצְחֹק עַד הַבֹּקֶר.

וַאֲנִי?

הַרְבֵּה זְמַן חָלַמְתִּי עַל אִמָּא
הַרְבֵּה זְמַן, הָיָה שָׁם רוּסִי
שֶׁחִיֵּךְ אֵלַי וְאָמַר לִי קָרַסְבִּיצָה. לִי.

אַתְּ צוֹחֶקֶת

כְּמוֹ בְּאֶמְצַע הַמִּדְבָּר רוּחַ שֶׁנִּתְפֶּסֶת בָּעוֹר הֶחָשׂוּף
לְכַד בָּעוֹלָם
הָרוּסִי עֲשָׂה תְּנוּעָה בְּיָד
לְכַד בָּעוֹלָם
לְכַד. הוּא בָּכָה.

זכרונות

הַיּוֹם מְגַדְּלִים כַּתְּנָה לְבָנָה בְּצֵלַע גִּבְעָה
דּוֹמָה וּמַמְתִּינִים לַקַּיִץ. מִי חָשַׁב. צְלִילֵי
פְּסַנְתֵּר וְזִכְרוֹנוֹת שֶׁל רְחוֹב קָטָן
וַאֲנָשִׁים הוֹלְכִים וְגוֹוְעִים מִדֵּי
יוֹם. יֵשׁ עוֹר פָּצוּעַ
שֶׁנִּשְׂרָף בַּשֶּׁמֶשׁ הַלֹּא טִבְעִית הַזֹּאת. מוּזִ'יק
פּוֹלְנִי בְּחַנּוּת בָּקָר
אֵיךְ קָרְאוּ לוֹ?
הַיָּרָק הַזֶּה חוֹדֵר מִבַּעַד לִשְׁפּוֹלֵי
הַגְּבָעוֹת בְּשֶׁקֶט נִרְחָב. לִפְעָמִים
לֹא הָיְתָה בָּהֶם טְבִיעַת
רֶגֶל. לִמְרוֹת הַפַּחַד.
לִמְרוֹת הַפַּחַד. יָלְדָה בְּצַמּוֹת
הוֹלֶכֶת עַל הַשְּׁבִיל. אֵיךְ
קָרְאוּ לַפּוֹלְנִי.

עבודה: יואב בר־אל

צבי עצמון

אוטופורטרט

שָׁעָה שֶׁכְּבָר הוּכְנוּ שְׁפוֹפְרוֹת הַצֶּבַע שֶׁל חַיַּי
שֶׁאֲחוֹתִי דּוֹחֶקֶת בַּהוֹרִים: יַלְדָּה רוֹצָה צִיּוּר, לְהִתְפָּאֵר.
הָיָה הַמֶּתַח הַמַּפְסִיק בַּיּוֹם
שׁוֹמֵר אֶת הָרְכוּשׁ הַמְמֻסְפָּר הֵיטֵב בַּמִּלְחָמָה הַהִיא, הַמְמֻסְפֶּרֶת גַּם,
וַאֲנִי טוֹרֵחַ בְּרִשּׁוּם
כַּף יַד אִמִּי
זִכְרוֹן יַלְדָּה מֵהַשְּׁכוּנָה
צִיּוּר גְּדֵרוֹת מְחֻשְׁמָלוֹת סָבִיב מַחֲנוֹת חַיַּי
הַנִּשְׁמָרִים, אוּלַי, הֵיטֵב
מִפִּתְרוֹן עַל בַּד שֶׁהוּא סוֹפִי שֶׁלִּי.

קרינה קשה, אֹרַח נשים, מוֹת וְנוּס

לֹא אַיָּלָה, צַחוּת חֵלֶב, עֵינֵי שָׁקֵד וְכָל דְּמוּי
נָמוֹג קְרִינָה שֶׁל עַלְסָגֹל זוֹהֵר־בִּלְתִּי־
נִתְפָּשׂ,
עָדִין לִבְלִי הָכִיל עֲלֵי הָפוֹטוֹס הָרְחוּצִים בַּעֲרָפֶל,
הַשְּׁכֶם־הַשְּׁכֶם, פוֹטוֹנִים לֹא נִרְאִים, הִלַּת אַלְגּוּף
יִמַּס תּוֹךְ עֶשֶׂר עַד שְׁלֹשִׁים שָׁנָה
לַחֲרִיצִים קְמוּטִים, הָעוֹר הַגַּס, וְרִידִים
אֲבָל
הַגּוּף־חֲסַר־הַגּוּף מְלֵא שְׁקִיפוּת עַכְשָׁו
שׁוֹרֵט בְּעוֹר פָּנַי, מוֹתִיר בּוֹ סִימָנִים
דַּקָּה אוֹ שְׁתַּיִם, נוֹשֵׁךְ אֶת הַשְּׂפָתַיִם
וְגַם כְּמִשְׁתַּטָּה אוֹרֵג שׁוּרוֹת, מִלִּים
נַסּוֹת מִדֵּי כְּרֶשֶׁת לוּל תַּרְנְגוֹלוֹת לִלְכֹּד בָּהּ פַּרְפָּרִים דַּקִּים —
שֶׁבְּדַקִּים, חַסְרֵי צְלִלִית, לְלֹא מִשְׁקָל,
חָרוּז, וּבְלִי דְּמוּי אֶחָד
מַתְאִים לִתְפֹּשׂ
בְּהַק סִנְוֵוּר, כְּאֵב זָעִיר עַל הָרִשְׁתִּית, רְסִיס צְבָעִים בִּנְפֹל הַשֶּׁמֶשׁ הַבָּהִיר —
הַמְאַכֵּל, כְּרַחֵשׁ הַקּוֹנְכִית, עַלְגּוּף שָׁקוּף. פוֹטוֹן־חַיִּים, הוֹפְכוֹ לְעוֹר, בָּשָׂר, נָשִׁים.

פוטון — צבר מעין־חליקיקי של אנרגיה. חלקיק של אור.
קרינה קשה — עשויה פוטונים "נמרצים". חודרת ופוגעת ברקמות הגוף.

תקתוק, משחק מלים

נִירִית קִבְּלָה אֶת שְׁעוֹן הַקֶּפִיץ הַמְעוֹרֵר
כְּשֶׁקָּנִיתִי אֶלֶקְטְרוֹנִי.
מִיָּד עִם כְּנִיסָתָהּ הִיא מְסוֹבֶבֶת בַּכַּפְתּוֹר הַמְמַלְּאוֹ חַיִּים, אוֹתָהּ מִין אֲשֶׁר.
לְמָחֳרַת כְּשֶׁהִיא הוֹלֶכֶת עִם אִמָּהּ אֲנִי מַמְשִׁיךְ לִשְׁמֹעַ תִּקְתּוּק כָּבֵד, אֲנַכְרוֹנִיסְטִי.
מָה יִהְיֶה קוֹל זֶה לְכְשֶׁאֵלֵךְ אֲנִי
רַק צְלִיל עָמוּם זֶה שֶׁל זְמַן־עֲרָבִים, יְשִׁיבַת אַרְעִי עַל מַדְרֵגוֹת,
נוֹשֵׁא חִבּוּר, שֶׁלֹּשׁ תֵּבוֹת בְּמוּזִיקָה קוֹנְקְרֶטִית, סִפּוּר־שֵׁנָה לְנָכְדַי,
בְּדִיחָה שֶׁל גִּיל הַהִתְבַּגְּרוּת, בִּקֹּרֶת מְרִירָה עַל טִיב צַעֲצוּעַי,
אוֹ יִשְׁכַּח כָּלִיל עִם פִּיל־שְׁאֵרִיּוֹת־הַבַּד
וַעֲרֵמַת מִלִּים מְנֻקָּדוֹת כְּמוֹ זוֹ שֶׁלְּפָנַי.

כלים שלובים

"כְּשֶׁאֵין לִי אַף אֶחָד עוֹשֶׂה אֶת זֶה
בִּזְרָם דַּק, חַמִּים, עַד רְגִיעָה".
נוֹגֵעַ בְּשַׂר גּוּפָהּ, נוֹגֵעַ צַוָּארָהּ,
מַקְשִׁיב כֵּיצַד הַדָּם מֵעֵבֶר מְחִיצַת הָעוֹר
וְאֵיךְ, כְּמַעַט קִרְבָה, חַיֶּיהָ
נִמְזָגִים.

רישום: עמנואל בר־קדמא

Stabat Mater

עַכְשָׁו כְּבָר רָגוּעַ, תֹּם סֵדֶר צְרוֹרוֹת "בֹּקֶר־טוֹב"
הַדָּאוּוִין הָרְגִיל: אַר. פִּי. גִ'. פְּצָצָה בַּקָּנֶה,
אֶצְבַּע עַל הֶדֶק, מִכְנָסַיִם דַּגְמַ"ח, גִּיפּ פְּלַנְגּוֹת עִם סֵמֶל
חָטָף בְּלִי מַזָּל.
עַכְשָׁו גַּם בְּלִי אַבּוּ־עָלִי
רַק מַה שֶׁהוּא בֶּאֱמֶת — גּוּשׁ דָּפוּק,
בְּשַׂר אָדָם מֵקֶף סְחִי
צָרוּר בְּצָרוֹר
תַּחְבּוּשׁוֹת, אֲלַנְקָה, צְנוֹרוֹת הָעֵרוּי לֹא הוֹעִילוּ
רַק אִמּוֹ — מַה לְּכָל הָרוּחוֹת זֹאת עוֹשָׂה כָּאן כָּעֵת —
לֹא בּוֹכָה, רַק נוֹגַעַת בַּצְּלָב
הַמְּרוּחַ בְּקִיא (פְּצִיעַת רֹאשׁ טִפּוֹסִית).

מנצ'וריה 29.8.82

■

וְקַיִן —
קַיִן סָחַט הַבְּטָחָה מִפְּרֹשֶׁת
מֵעֵין אוֹת גְּבוּרָה וּבְטוּחַ חַיִּים
שֶׁהָרֵי אוֹתָהּ יָד, אוֹתָהּ יָד מְפֹרְסֶמֶת
(שֶׁהָיְתָה גַּם הִיא, מִסְתַּבֵּר, בַּשָּׂדֶה,
בִּזְמַן מַה שֶׁיִּכְנֶה לְהַלָּן: הָאֵרוּעַ)
הִצְבִּיעָה — קַיִן לֹא יֻלַּד,
הוּא מֻמְחֶה לְחֵקִים וְיוֹדֵעַ דָּבָר —
אֵיךְ רָקְמוּ מִזְמָה
וְכָל שֶׁהֻגְּדוֹ רַק עֵדוּת שֶׁל
שְׁמוּעָה, "קוֹל דְּמֵי אָחִיךָ",
שֶׁאֵין בָּהּ מַמָּשׁ
וְשָׁפְכוּ אֶת דָּמוֹ, וְטָפְלוּ עֲלִילָה.
וּבְלַחַשׁ הוֹסִיף, כְּמְדַבֵּר אֶל עַצְמוֹ:
בְּשׁוּם מָקוֹם לֹא מָצִינוּ כָּתוּב, רַבּוֹתַי,
שֶׁעָשׂוּ לוֹ בִּכְלָל בְּרִית־מִילָה.

ארבעה סיפורים קצרים

יוסל בירשטיין

איורים: נורית ענבר

I

הָשבוע חיטטתי בין ספרים משומשים על המדפים העליונים שבחנות. נראה היה כמו עליה (בוידֶם) כי השטח היה מכוסה בקורי עכביש וחלק ממנו — בירוקת סמיכה מאוד. תקעתי לתוכה את ראשי, הושטתי יד וכשראיתי את הספר שהוצאתי משם הייתי מאוד נרגש. בעל החנות הבחין בזה כשיָרדתי מן הסולם, נקב במחיר מפולפל. לא שהספר היה מי יודע איזה יקר־המציאות, אלא פשוט, משהו אישי. סיקרן את בעל־החנות לשמוע. אמרתי לו: או כסף או סיפור. הוא בחר בכסף, והסיפור נשאר אצלי.

עד גיל שתים־עשרה לא ראיתי ספר אמיתי. בבית לא היו ספרים, וגם חנות כזאת לא היתה בעיירה. (פולין שנות השלושים) ואילו היתה — לא היה כסף לרוכשם. גם עיתון לא קנו מאותה סיבה. אבל קראנו את הרומנים שהופיעו שם בהמשכים. קיבלנו אותם מהכורך, שנוסף לכריכת ספרי קודש, גזר מעיתונים משומשים את הקטעים, השחיל אותם על שרוך והשאיל אותם לערב קריאה אחד בתשלום.

כל השבוע היינו עייפים, אבל ביום שישי אבא היה נותן לי עשר פרוטות, שאביא מהכורך חומר קריאה. כל הרומאנים, האורך שלהם היה מחג לחג, מפסח עד סוכות ומסוכות עד פסח אבל את הקטעים, הכורך השחיל בהמשכים של שבוע ושל חודש — שניהם אותו מחיר. בחרתי כרגיל את ה"חודש". באותו מחיר, יותר מילים.

ובליל שבת, אחרי הסעודה והזמירות, היה אבא קורא לכולנו על מלך ספרד, על השר שלו היהודי, אברבנאל, ועל אשתו דונה גראציה היפה. על נערות תמימות, שחתנים מדומים הוליכו אותן שולל. באו לעיירה, הבטיחו להתחתן ומכרו את הכלות לבתי־זונות בארגנטינה. על זישה ברייטברד, האיש החזק ביותר בעולם, שהנסיכה מקיוב התאהבה בו. זיגמונצ'ה קראה לו: "כל האתוזות שלי — שלך הן, וגם הגוף שלי — שלך." וכשזישה אמר: "אבל נסיכה, אני יהודי" היא ענתה לו: "לא חשוב."

כשאבא הרגיש שמתחילים להירדם היה מגדיל את מהירות הקריאה. מילמל את המלים כמו בתפילה, לקראת הסוף. הרי שילמו כסף.

פעם אחת היה הכורך חולה והבן שלו, חבר שלי, הציע לי עיסקה. תמורת הכסף שישלשל לכיסו, ימכור לי ספר שלם שמתגלגל שם שנים בכריכיה. בליל שבת, כשאבא פתח את הספר, הוא הראה לנו את תמונת המחבר, שהיתה מודבקת בצד השני של השער. איש עם שערות ארוכות, שנראה כמו אשה הדומה לגבר.

"ברוך שפינוזה," קרא אבא.

על דונה אליזבת כבר שמענו, היינו מוכנים גם לשמוע על הפילוסוף היהודי מאמסטרדם ועל האתיקה שלו. אבא התחיל לקרוא ומלים זרות התגלגלו מלשונו. דפיניציות. אקסיומים. אטריבוטים של אלוהות. הוא לא הספיק להעביר את הדף הראשון וכבר התחילו להירדם. קצת מאוכזבים הלכו לישון. נשארתי לבד. חבל היה לי על הספר הראשון בחיי, שהיה שייך לי. כולו שלי. חזרתי לדף הראשון והתחלתי לקרוא. לא הבנתי כלום, אבל קראתי עד הסוף ונהניתי מכל מִלה. ■

II

הָשכנים שלי, כנראה, דיברו עלי, כי אחד מהם, השען מאודיסה, שאל אותי אם נכון הדבר, שנתתי פעם עצות טובות בענייני הבורסה, וכבר למחרת בבוקר הופיע בביתי, כשבידו חבילת מסמכים מהבנק ואמר:

"אדון יוסף, אני אוהב כסף."

על אהבה זו שמעתי דעות שונות בשנים שעבדתי בבנק, במחלקת ניירות־ערך. מנהל הסניף שלי, למשל, טען לפני שאהבה זו עדיין איננה אמיתית ומושלמת. הוא החזיק בדעה, שאין לאנשים עניים אמביציות להתעשר, ולכן הם חיים בעוני, ושרוב בני־אדם טרם למדו לאהוב כסף כראוי.

"מלבד יחידי סגולה."

השען הזה, אמרתי לעצמי, הוא אחד מהם. אם לשפוט כמובן, לפי הבעת פניו: מתיקות. התעלות.

"שיגעון," הוא אמר, וסיפר לי שכל זה קרה לו כשישב בבית־הסוחר ברוסיה. ישב הרבה זמן עד שהוא עלה לארץ. וה"ישיבה" הזאת גרמה לעוד כמה שינויים בחייו. נכנס שען — ויצא צבע. תפס אותו חשק תמידי, ממש רעב, לאוויר צח. ותשוקה לצבעים.

הוא צבע את ביתו, כאן בירושלים, בכל גוני הקשת. את התקרה — מגן־דוד, את הקיר — כותונת פסים.

ראיתי אותו בעבודה זו. מאוחר בלילה טיילתי ברחוב ומבעד החלון שלו, שהיה היחיד המואר בבניין, הוא נראה רוכב על סולם בעל שתי רגליים, ומעביר את המברשת מימין לשמאל, הלוך וחזור, ויחד עם המברשת, הוליך מזווית לזווית, גם את קצה לשונו.

עצותי הועילו. מניותיו עלו. בעצמו נזהר שלא להטריד אותי יתר על המידה והמתין לי לרוב בחוץ. כשיצאתי מהבית הוא עשה את עצמו כאילו חיפש אוויר צח והפגישה שלנו היא מקרית לחלוטין. היה גם זהיר מאוד בשיחות אלו. עבר שכן, הסתיר את המסמך של הבנק והחליף את עניין המניות בשיחה על המגן דוד שלו.

"מָגֵן־דָּוִד"ל שלי," קרא לו בחיבה, אם כי הציור היה גדול מאוד; כיסה את כל התקרה לאורכה ולרוחבה.
כשבאתי אליו, ערב אחד, שיתקן את השעון שלי, ראיתי כיצד אור הטלוויזיה שיחק בצבעי הקשת של כותונת הפסים והמגן־דוד. הוא עצמו פתח, אולי חמישה מנעולים, כשהקשתי בדלת. הוא היה באמצע אריזת מטבעות בגלילים. מאה מטבעות לגליל. חלק מהם, עטופים בנייר לבן ומוחזקים בסרטי דבק שקוף, עמדו כמגדלים בשורות. מטבעות הוא לא הוציא מידיו. עליהם הוא שמר.
"עוד שיגעון," אמר, שהביא אתו מבית־הסוהר.
הוא סימן לי שמיד יתפנה אלי והמשיך בעבודתו. האור הכחלחל של הטלוויזיה מילא את חלל החדר. עמדתי עם שעוני המקולקל בידי וחשבתי על השנים הארוכות שהשען ישב בבית־הסוהר. שמונה שנים של אפור בעיניים. צחנה מסביב. ובנפש, געגועים לחרות לארץ ישראל.
"בגלל ציונות?" שאלתי אותו.
הוא הרים את ראשו בתמיה:
"מה פתאום? אַ גאָלדן זייגערל. בגלל שעון זהב." ■

III

אספר על עשרים יהודים בלב הים, שעשו שביתת־רעב, כי האוכל באניית המשא הצרפתית, שעשתה את דרכה לאוסטרליה, לא היה לפי טעמם. יין — במקום מים. בשר עם דם. יהודים מפולין, ולא היו רגילים לאוכל כזה, וכולם חייטים. חייט אחד היה סנדלר. מצאו אצלו מרצע סנדלרים. מה לו ולכלי זה? ואני דווקא הייתי זקוק למרצע של סנדלרים, כדי לתקן את המזוודה של חברי הצייר, יוסל ברגנר. המזוודה שלו נקרעה בדרך לאונייה במרסיי, וכל מה שהיה בה, התפזר ברחוב. מכתבים ומסמכים שונים שהוא נשא איתו בשביל אביו, המשורר מלך ראוויטש, שבאותן השנים, 1937, שהה באוסטרליה.
אחרי מותו של מלך ראוויטש, שחי רוב ימיו בקנדה, הגיע הארכיון שלו לספריה הלאומית בירושלים, ועלי הוטל לסדר ולקטלג אותו. תוך כדי עיון וקיטלוג, נתקלתי באותם המסמכים ומכתבים, שעזרתי ליוסל לאסוף במרסיי שבצרפת, לפני ארבעים וחמש שנה. השבוע מצאתי בארכיון מסמך, הקשור לאותה שביתת־רעב של החייטים בדרכם מפולין לאוסטרליה.
החייטים דרשו אוכל אחר. לא דם ולא יין. ומשלא נעתרו החליטו באסיפה לפנות למלך ראוויטש, שיתערב אצל השלטון האוסטרלי בעניין זה, והשלטון האוסטרלי ישלח הוראה לרב החובל הצרפתית, שימלא את המבוקש. מדוע למלך ראוויטש? יש לו הרי בן באונייה. וחוץ מזה, הוא היה ידוע כאיש שעוזר לבני־אדם. רודף צדק, והוא היה גם כתב חוץ של הרבה עיתונים. הוא נדד בעולם, ויהודים בפולין ראו בו בעין שגריר שלהם. תיכנן מישהו להגר למקומות רחוקים, פנה אליו וביקש מידע וייעוץ.
אבל יוסל ברגנר סירב למסור לחייטים את הכתובת של אביו. הוא התבייש לעשות סקנדלים בענייני אוכל? הוא לא היה בררן. ידע שאוכלים מה שיש בכל עת, והפך גם אותי לאוחד של האוכל הצרפתי. יין — יין. דם — דם. הוא התנגד למשלוח מברק לאביו בענייני אוכל. הוא גם ידע את מעמדו האמיתי של אביו. משורר עני, המחלק לאחרים את המעט שברשותו. מה אבא יחשוב על בנו?
אבל החייטים ראו בזה מעשה סונביזם. סנוב המתנכר מהעם הפשוט. והחייט בעל המרצע, קרא שיחרימו את יוסל במשך כל הנסיעה, שנתמשכה כחצי שנה. קראו לו לחייט הזה, קונבקה, והיו לו פנים עגולים בלי שפתיים. כששתק ראו סדק צר בפניו. הוא שהרכיב את הרשימה ושלחו אותה לאסטרליה. כתבו: מלך ראוויטש. משורר יידיש מלבורן. את הרשימה הזאת מצאתי השבוע בארכיונו. החייטים התקבצו אז בקצה הסיפון, והחייט בלי השפתיים קרא את הפריטים. כשיוסל שמע מה החייטים דורשים — כבד קצוץ, ברווז צלוי, מרק עוף ובשבת, — גֶעפֶלטֶע פִּש, — הוא צעק בקול רם:
"אבא שלי צמחוני! וועגעטאַריער!" ■

IV

בסוכות טיילתי בגליל ובעמק יזרעאל. ביקרתי במקומות שחייתי: נצרת עלית, קריית טבעון, קיבוץ גבת. בגבת, למשל, עוד ישנם אנשים היודעים לספר עלי סיפורים מן הימים בהם הייתי רועה צאן והוצאתי מפי קריאות לכבשים, כגון בר־בר־בר־בר ומה־מה־מה־מה, ואף לא מלה אחת שלמה. חבר ותיק אחד, נחמן רוזן שמו, אמר לי שמאז אותה תקופה בה חיינו בשכנות ועד היום הזה, כשהוא רואה זוג מגפי גומי שחורים עומדים במרפסת מאחורי דלת סגורה, ונודף מהם ריח חריף של זבל כבשים — שם אני שוכב לו בזכרון. שוחחנו על הספסל מול חדר־האוכל, איש בעל־גוף, ראש כבד, והמתין לארוחת ערב. כיבד אותי בינתיים בסיגריה מחוץ־לארץ. חזר זה עתה מטיול. ארבעים שנה רצופות לא יצא מחצר המשק, ופתאום הודיעו לו מהמזכירות שהגיע תורו לטיול והעמידו לזכותו כרטיס זוגי לאירופה. תחילה היסס. מה פתאום? יסע לבדו? הוא הרי גרוש. התגרש מאשתו לפני עשרות בשנים. בסוף הזמין את בנו הבכור ונסעו.
"אז איך זה היה שם, בלונדון?" שאלתי.
הוא לא השיב לי מיד. חשבתי שהוא מתמהמה בזכרונו ומחפש מחשבות, אולם למעשה, הוא עקב אחרי אשתו הגרושה שעברה לידינו באותן הדקות. היא הופיעה משמאלנו, מצד בתי המגורים, ועברה את רחבת חדר־האוכל לכיוון הכל־בו של המשק. הלכה ישר, המבט לפניה ועשתה עצמה שאיננה רואה אותנו. אבל נחמן רוזן שלח אחריה מבט ממושך. תלה את עינו על גבה, ובחן את צורת ההליכה שלה. בסוף הוא אמר לעצמו כשהוא מעקם אפו:
"שוב השמלה הירוקה הזאת!"
המבט שלו השתהה בפתח הכל־בו גם אחרי שאשתו לשעבר נעלמה בתוך הבניין. אחר כך הוא החל לסובב את ראשו הכבד בחזרה אלי. הוא עשה זאת לאט לאט, בחצי מעגל, כמו ספינה כבדה בים המשנה כיוון, וכשהביט בי, נזכר בשיחה שלנו וחזר על השאלה שלי:
"לונדון?", הוא שאל, "יחרא", הוא ענה.
הופתעתי. כי לפי הכתבה של בנו, שפורסמה ביומן המשק, הטיול שלהם לחוץ־לארץ היה דווקא מוצלח מאוד. ולונדון במיוחד. מה לא אכלו שם? הבן כתב, "שיגעון". וגם בבירות אחרות של אירופה השולחנות היו ערוכים כיד המלך. פריס. מדריד. סטייקים. המבורגרס. ורומא — התפקעו שם מזלילה. ציטטתי מזכרון עוד מאכל או שניים מהרשימה ביומן המשק, ונחמן רוזן הקשיב לי כשחיוך סובלני וגם טוב־לב כזה עולה על שפתיו:
"אני הרי," אמר, "כפי שאתה זוכר יוסל, שנים בדיאטה." ■

ההסתדרות הכללית של העובדים בא"י

"מפעלי תרבות וחינוך בע"מ"

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

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

לקבלת שירות ומידע בכל התחומים הנ"ל נא לפנות:

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

ההסתדרות הכללית של העובדים בא"י

המרכז לתרבות ולחינוך

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

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

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

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

יצחק לאור

7 שירי אהבה

לרונית

שיר אהבה (1)

עִנְיָן כָּבֵד. נוֹקֵב. מְעַנֵּג. חוֹדֵר אֶת הַגּוּף אֶת הַשֵּׂכֶל.
מְתוּפָף מִקְצָבִים סְמוּיִים
פְּרָטִיִּים, אַף אֶחָד
לֹא יָכוֹל
לִשְׁמֹעַ אֶת הַטַּמְטָם
הַזֶּה שֶׁאֲנִי מְרַקֵּד לְקִצְבּוֹ
בְּקַרְחְתָּנוּת רְעֵבָה כָּזֹאת
גַּם כִּי אֵלֶךְ רָגִיל לְגַמְרֵי
בְּרְחוֹבוֹת נִרְאֶה וְלֹא רוֹאֶה
וְרַק אַתְּ יוֹדַעַת
בֶּאֱמֶת יוֹדַעַת
כַּמָּה שְׁקָטִים וַעֲמֻקִּים חַיַּי
בְּרֶגַע שֶׁבּוֹ אַתְּ קוֹרֵאת לִי
מֵחֶדֶר לְחֶדֶר
בִּשְׁמִי הַסּוֹדִי
הַגָּלוּי רַק לִשְׁנֵינוּ.

מִשְׁכַּן גּוּפִי הָרָעֵב, חֵסֶר הַמְּנוּחָה
כַּמָּה שְׁקָטִים וַעֲמֻקִּים הֵם חַיֵּי הַבָּשָׂר
אֲשֶׁרֵינוּ קִירוֹת עָבִים מְכַסִּים עָלֵינוּ.

שיר אהבה (2)

"הָעֶרֶב הַכָּבֵד הַזֶּה, הַחֹשֶׁךְ
בַּחֶדֶר, הַנּוֹרָה הָרוֹעֶדֶת
גּוֹנַעַת בְּמִחְיָ יָד מַחְלִיטָה
עַל אֲפֵלָה צוֹרְבִים
אֶת כְּאֵב הַגַּעְגּוּעַ כְּאִלּוּ
הָיָה עֶלְבּוֹן.
אֲבָל מֵעֵבֶר לָעֶרֶב, לַיָּם
הָאָפֵל כְּמוֹ הָרִים
אַדִּירִים, מֵעֵבֶר לֶהָרִים
לֹא כִּסָּה אוֹתָנוּ אֲפִלּוּ גַּל אֶחָד"

בְּקַאבֶּל טְרַאנְסַאטְלַנְטִי
בָּא קוֹלֵךְ פָּשׁוּט מְאֹד
וּבָאוּ הַמִּלִּים בַּטֶּלֶגְרָף
בָּאוּ
דִּבְרֵי אַהֲבָתֵךְ
בַּדֹּאַר הַמּוּטָס
הַסִּילוֹנִי
כָּכָה שִׁוִּיתִי אוֹתָךְ כָּל הַזְּמַן סְבִיבִי.
אָמְרוּ לַמְּיַלְּלִים אֲשֶׁרֵינוּ
עוֹלָם כָּזֶה סַנְדָּק
הָיָה לְאַהֲבָה הַשַּׁבְרִירִית שֶׁלָּנוּ

שיר אהבה (3)

שִׁיר עַל נַפְשִׁי:
רְאֹם אֲנִי כֶּלֶב
לְדֶגְמָא מְנַתְּחִים אוֹתוֹ לִפְנֵי
רְפוּאָנִים שֶׁיִּלְמְדוּ עַל גּוּף הָאָדָם
אִם אֲנִי כֶּלֶב — אַתְּ הַלֵּב
נִשְׁלָף מִמֶּנּוּ: אָדֹם, נוֹטֵף, מְפַרְפֵּר בְּעוֹד
הַכֶּלֶב מְחַרְחֵר

רישום: עמנואל בר־קדמא

שיר אהבה (4)

שֶׁקֶט שֶׁקֶט אֲנִי הוֹלֵךְ בְּרְחוֹבוֹת
הָרְחוֹקִים מִמְּךָ נוֹתֵן לַלֵּב
לַחְבֹּט בִּכְלִי הַדָּם אֶת שְׁמֵךָ

אֲבָל זֶה לֹא מַה שֶׁמְּדַמִּים לִרְאוֹת בָּזֶה. הָאַהֲבָה
לֹא חֲגִיגָה. אֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ כְּמוֹ אִכָּר אוֹהֵב
אֶת אַדְמַת הַטְּרָשִׁים שֶׁלּוֹ כְּמוֹ פּוֹעֵל
אוֹהֵב אֶת מַחְרֵשַׁת אֲדוֹנָיו

וּמֵרֹב דְּאָגָה לַקַּרְשָׁה שֶׁכַּחְתִּי
לְצַיֵּן כַּמָּה אֲנִי אוֹהֵב לְהִתְעוֹרֵר
בַּבֹּקֶר וְלִרְאוֹת אוֹתָךְ מַכִּיטָה
כִּי עֵרָה מְחַכָּה שֶׁאִתְעוֹרֵר כְּבָר

שיר אהבה (5)

הַלַּיְלָה אֲקַדֵּשׁ אֶת גַּעְגּוּעַי אֲנִי יוֹדֵעַ
הַסֵּבֶל מְכָעֵר אֲבָל הַלַּיְלָה הַזֶּה יֵשׁ בִּי כְּאֵב וְיֵשׁ
בִּי אֲשֶׁר עָמֹק כְּעֹמֶק הַכְּאֵב
אֲנִי מְמַשֵּׁשׁ אֶת הַעֲרָרוּ וְאוֹמֵר גַּם כְּשֶׁאֲנִי נִמְצָא
בְּעֹמֶק אָפֵל מְאֹד
אֲנִי לֹא פּוֹחֵד מֵהַשְׁמָצוֹת אוֹ פִּטּוּרִים
כִּי אַתְּ אִתִּי. גַּם כַּחֲשָׁךְ. לְבַדִּי. בְּעִיר זָרָה

לֹא אֹכַל הַלַּיְלָה לֹא אֶשְׁתֶּה
הַלַּיְלָה. אֶרְחַץ אֶת גּוּפִי הַמְעֻצָּבָן בְּמַיִם לוֹהֲטִים
לֹא אֶאוֹנֵן אֲפִלּוּ לֹא שִׂפְתַי
אֶת שְׁמֵךְ תִּלְחַשְׁנָה וְלֹא אִישׁ
וְלֹא אֶתְיַסֵּר.
שֶׁקֶט מְשֻׁנֶּה כָּזֶה
עוֹבֵר אוֹתִי בְּשָׁעוֹת הַגַּעְגּוּעַ
שֶׁקֶט שֶׁל הֶשֵּׂג יָד
אוֹ מַמָּשׁוּת הָאַהֲבָה

שיר אהבה (6)

רָחוֹק מְאֹד מִמֵּךְ
הָלַכְתִּי בְּרְחוֹבוֹת צְפוּפִים
וְדִבַּרְתִּי עַל נָשִׁים עִם גְּבָרִים
מְזֹהָמִים בְּרֹאשׁ כְּמוֹנִי
הָלַכְתִּי עִם נָשִׁים דִּבַּרְתִּי זְבֶל
עֲלֵיהֶן וְעַל נָשִׁים בְּכְלָל הִבַּטְתִּי
רָעֵב בְּשָׂדִים גְּדוֹלִים, רַכִּים,
חַמִּים, כְּמוֹ יָצְאוּ עַכְשָׁו
מֵהַמִּטָּה, מֵהַחֲלוּק וְהִבְדַּלְתִּי כְּמוֹ חוֹטֵא דָּתִי
בֵּין חַיֵּי לְחַיַּי
הָאֲחֵרִים

לַיְלָה אֶחָד עָנִיתִי אֶת גּוּפִי
שׁוֹטַטְתִּי לְבַד בַּקּוֹר
עַד שֶׁעָלָה הַבֹּקֶר, עַד שֶׁאָמַרְתִּי
לְעַצְמִי הִגִּיעַ זְמַן שֶׁאֵלֵךְ לִישׁוֹן, אֶשְׁכַּב עֵר
בַּמִּטָּה, נָקִי וּמוּכָן וּמְזֻמָּן
וְאֶלְחַשׁ אֶת שְׁמֵךְ בַּחֲתִימַת שְׂפָתַיִם

שיר אהבה (7)

לִפְעָמִים אֲנִי שׁוֹכֵחַ אֶת הַיָּם
אֲנִי הוֹלֵךְ בֵּין אֲנָשִׁים עַל מִדְרָכוֹת יְצוּקוֹת וְיַצִּיבוֹת
וַאֲנִי אוֹמֵר לְעַצְמִי אִם אֵלֵךְ מִזְרָחָה,
כָּל הַזְּמַן מִזְרָחָה אָבוֹא
אֶל בֵּיתִי, אֶל מוֹלַדְתִּי כְּלוֹמַר
אֶל הָעִיר אֲשֶׁר בָּהּ חַיָּה אֲהוּבָתִי

ניו־יורק, ספטמבר 1981

השיר החדש: זיקתו למורשה*

הלל ברזל

ברוך קורצווייל

א. בקשת נוסחה

הנח "שיר חדש" מכוון לשיר העברי הבתר־אלתרמני, שסימני ההיכר שלו הם ההשתחררות מן הסימטריה הצורנית המדוקדקת, הערפת הפתיחות על הסגירות, הזרימה והנזילות על פני ההיקבעות. זהו שיר ששוב אינו רואה את אחריותו העיקרית בדיבור אל האומה ככלל, ומאלתרמן הוא נטל אך ורק את הכתיבה בדרך הרמז וההפשטה, המציינת את "כוכבים בחוץ" ואת "שמחת עניים". ההיתול, במובן של העמדת האני במרכז השיר, כדובר מתוך עמדה של חירות מופלגת ביחס לערכים שיריים ולאומיים, מחליף את השגב, כמציינו של אני כפות ומשתאה לנוכח הווייה עצומה, גדולה הימנו לאין שיעור.[1] המונח מורשה מכוון ליהדות הנורמאטיבית ובאופן מפורט יותר לתנ"ך על ערכיו המפורשים בו, כגון האמונה באל אחד, תפיסת הנביא במעמד עליון כמבטא קול אלוהיו, קבלת השיפוט המחייב או המזכה דמויות־מפתח לפי קנה המידה של "ויעש הטוב בעיני ה'", או "הרע בעיני ה'", ועוד כהנה. וכך גם כל הכרוך ביחס לתלמוד והרבנים כפרשניו המוסמכים. ייזכרו לעניין זה שירים דוגמת "קוצו של יוד" ליל"ג, "אתם מקדשי לבנה בחודש" לשאול טשרניחובסקי, רבים משירי "קדים" לאהרון אמיר, או "מסעות בנימין האחרון מטורלה" ליהודה עמיחי.

מובן מאליו שדיון מסוג זה חייב להיאחז בנוסחה מכלילה, מתוך הנחה מוסכמת, כי היא תקפח הרבה מקרים יוצאי דופן. הנוסחה תצטרך לעמוד במבחן הארנותיות אצל מרבית המשוררים, בשיריהם בעלי הרקע התנ"כי. כמו כן היא תיבחן ביכולתה להבליט את השוני: מה בין השיר החדש וזיקתו למורשה ובין השירה שקדמה לו לדורותיה, לתקופותיה.

כנקודת מוצא נשתמש במרכיבי היסוד של השדר הלשוני, שהם גם בין מרכיביו של השדר הפיוטי, כפי שציין אותם רומאן יאקובסון כמסתו בעלת המוניטין "בלשנות ופואטיקה". ששת המרכיבים הם, כידוע: מוען נמען, הֶקשר, צופן, והשדר עצמו. נודקק למרכיבים אלה לפי סדר אחר, המתחייב מראיית השירה העברית לתקופותיה, מוקדם ומאוחר. אשר לחוקיות השימוש בנוסחה שעניינה המבע הלשוני והפיוטי, שאינו קשור בתקופות והמעדיף, כידוע, הסתכלות סינכרונית בו־זמנית על פני התבוננות דיאכרונית תולדתית, ראוי להיזכר בדברי יאקובסון עצמם. שכן גם הוא מצביע על כמה מן המרכיבים כמורי דרך להבדלה בין ז'אנרים שונים כמו האפי והלירי.[2] ז'אנרים הם עניין בראש ובראשונה להבחנה מזוירת ראייה היסטורית. תוך סטיית־מה מן המונחים כפי שמשתמש בהם בעל "בלשנות ופואטיקה" ניתן למלה הקשר משמע של קונטקסט. כפי שהוא מופיע בשימושו המקובל, הקשר לא כרפרנציאליות,[3] אלא כמערכת זיקות נרחבת. שהטקסט מבקש להשתייך אליהן, או שהוא שייך להן למעשה.

לאחר הצבת השיר החדש על בסיס השוני, בהשוואה לשירה שקדמה לו, בכל הכרוך בזיקה למורשה, נציג את המשותף. אף זאת בעזרת נוסחת יאקובסון בפנותה לתקבולת ולשווי־הערך כמשקפים את מהות השירה לדורותיה. המורשה מתאימה במיוחד להיות נמדדת בקנה מידה של תקבולתיות, בהיות הפנייה אליה מצד המשורר ביטוי ליחס של השתקפות (תקבולת משלימה), או ליחס פארודי (תקבולת ניגודית). כאתנחתא בין חיפוש הנבדל לחיפוש המשותף נתייחס לתפיסתו של קורצווייל, שהכירה בגוריליות המיוחדת הנודעת לקשרים בין הווה לעבר בספרותנו.

ב. מן הנמען אל הצופן

ש. שלום מגדיר במקום אחד את שירת הנבואה כמושתתת על ציווי ומכאן גם הפואטיקה המשתמעת הימנה. זאת, בניגוד לפואטיקה של חיקוי המציינת את שירת יוון ופואטיקה של ביטוי האופיינית לשירת זמננו.[4] ציווי, משמעותו הבלטת הנמען. באופן הכולל ביותר, נוכל אכן לומר, כי ספר הספרים כולו על החלקים הפיוטיים שבו, והם הרוב, מציע שירה שהפנייה אל השומע מתעלה בה למעלה עליונה. כך גם בקביעת היחס ההדדי בין ספרי המקרא, ספרי נביאים וכתובים. פרשיות העבר בספר "דברים", חוזרות ונישנות במישנה־תורה מתוך הכרת סגוליותו של המעמד המיוחד בו ניצבים בני ישראל בטרם ייכנסו לארץ היעודה. אם מבליט ירמיהו מתוך פרשת המדבר את היופי והתום בלבד, "זכרתי לך חסד נעוריך, אהבת כלולותיך לכתך אחרי במדבר בארץ לא זרועה" (ירמיהו, ב, ב), נשכחו העגל, המרגלים, דור המדבר שנגזר עליו להיכרת, הרי זה מתוך חובתו להדריך את העם נכונה לפי צו אלוהיו: "הלוך וקראת באוזני ירושלים לאמור" (שם, שם). כך גם בהבלטות מן העבר, הבלטות סלקטיביות, שאנו מוצאים בספרי נבואה ובמזמורי ה"תהילים". ההדגשות של הנושאים, הלך הרוח, ההישענות על פרשיות מסוימות מן התורה נקשרים ביעדם המחנך של הפסוקים. "שמע בני מוסר אביך ואל תיטוש תורת אמך" כמשפט הציווי של ספר "משלי". ההקשר הרוחני העליון, האמונה באלוהי האבות, חובת הציות לברית שכרת עם עמו, קיים כמובן מאליו. במסגרתו מופיע ייחודם המצווה של ספרי אמ"ת, נבואות האזהרה של הנביאים האחרונים וראשונים, דברי משה ושירותיו. "קום בן אדם והינבא", הוא משפט הציווי מן השולח לשליח, וממנו כמי שמוסר את הצו הנעלה המוחלט לשומעיו, באה שירת הציווי לפרקיה, לסוגיה, לנחמותיה, לתוכחותיה.

את שירת הפיוט, הבתר־מקראית נוכל להגדיר, ושוב באופן המכליל ביותר, כמבליטה את הצופן בראש סגולותיה הפיוטיות. כל כולה בנויה על המקראות ומדרשי חז"ל הנלווים אליהם. זאב יעבץ במאמרו על "הפייטנים הראשונים" כינה תכונה זו של הסמכת המלים בפיוט לפסוקי המקרא כשם "רמז".[5] "רמז" היינו צופן, כמפתח מוסכם להבנת הנאמר. הקליר יכול לכתוב "זה" במקום ה' על יסוד הפסוק "זה אלי ואנוהו", "זו" במקום עם ישראל על יסוד הכתוב "עם זו קנית" כצופן מקובל. כך, במידה זו, מופלגת או מצומצמת, עושים כל הפייטנים המחברים שירי קודש לאמירה בבית הכנסת, או כתחליף לדרשות. הפסוקים מן התורה, או דברי חז"ל, אינם רק מסגרת של קישוט, אלא בראש ובראשונה מפתח לנאמר. זרם בלתי פוסק של אותות מן הפיוט לתנ"ך, למדרש ולדברי חז"ל קובע את חיוניותו, משמעו ומשמעותו של שיר הקודש, הבתר־מקראי. בעיית הצופן היא גם המרכז בשירה המיסטית המוקדמת וזו הממשיכה אותה עד לימי רמח"ל. אלא שכאן מדובר בצופן מורכב ומסובך יותר, הדבק מעצם טבעו בנסתר ובנעלם.

בשירת ספרד גובר כוח התביעה למגע, לאמור הבטחת קשר המובנות בין השיר לבין שומעו. הדימוי והרקע מן המקרא נועדו להיות גשר ובריח, יוצר הבנה בין השיר ובין הציבור. ראוי להביא לעניין זה את דבריו של אברהם אבן עזרא בפירושו לפסוק: "אל תבהל על פיך, ולבך אל ימהר להוציא דבר לפני האלוהים, כי האלוהים בשמים ואתה על הארץ, על כן יהיו דבריך מעטים." (קוהלת, ה, א). רבי אברהם אבן עזרא חורז מחרוזות פואטית הדוחה פיוטי תפילה המוציאים את המקראות מידי פשוטת וסוחרים על כן את תביעת קוהלת. "וכלל אומר יש בפיוט רבי אליעזר הקלר מ"כ (מנוחתו כבוד, ה.ב.) ארבעה דברים קשים הדבר האחד כי רובי פיוטיו חידות ומשלים". בגלל הקושי, נוכל לומר במונחינו אנו, ששיטת הכתיבה בצופן יוצרת, יגיע אבן עזרא למסקנתו הקיצונית, הנוגעת לאחד הפייטנים וממנו לרבים: "כי לא באר המלה ולא דיבר ברור רק כלל בשפתו שפת הקודש ולא אוכל לבאר אחד מני אלף מטעות הפייטנים והטוב בעיני שלא יתפלל אדם בהם". מנגד ניצבת התביעה למגע בין הפייטן ובין קהלו. מה שהולם את שפת התפילה בהסתמכה על פסוקי הקודש מן הראוי שיהלום גם את השיר. כאשר רבי שלמה אבן גבירול מתאר את בריאת העולם ב"כתר מלכות":

וְקָרָא אֶל הָאַיִן — וְנִבְקָע,
וְאֶל הַיֵּשׁ — וְנִתְקָע,
וְאֶל הָעוֹלָם — וְנִרְקָע

הצופן שאוב מתפיסתו הפילוסופית. אולם המערכת האסוציאטיבית המוליכה לפרשת "בראשית", היא המקיימת עימנו את המגע ועושה את "כתר מלכות" פיוט שכל אדם מישראל יכול לאומרו מתוך תחושת קירבה והשתאות. ואם בשירה מורכבת כך, בפיוט קל על אחת כמה וכמה. כך כאשר כותב משה אבן עזרא על בריאת העולם בנוסח הכתובים:[6]

"יִקָּווּ," צִוָּה הַמַּיִם,
מִבְּלִי מִפְעָל יָדַיִם,
"אֶל מָקוֹם אֶחָד מִתַּחַת הַשָּׁמַיִם,"
וַיְהִי שֵׁם עַד הַיּוֹם הַזֶּה.

התרשמותנו העמוקה משירת ספרד העברית כשירת "תור הזהב" היא במידה מכרעת תודות למגע שאותו ביקשה, והצליחה לקיים, באמצעותה של התשתית התנ"כית, כמוקד להשראה, לשאיבת מונחים, ציורים, אמצעים ממחישים ובונים קשר של התרשמות.

ג. מן המגע אל ההקשר

שירת ההשכלה, כפי שמציין כינוייה, תעתיק את נקודת הכובד אל ההקשר. מדובר בתכלית הרוחנית, ברוח התקופה שתקבע את מגמת השיר ורוחו. הפנייה אל התנ"ך כאל מקור תהיה כרוכה באידיאה לוחמת. שיר כמו "צדקיהו בבית הפקודות" הוא אחת הדוגמאות הבולטות. אולם גם כאשר יל"ג פונה לתנ"ך מתוך רוח רומאנטית חסרת פניות, לכאורה, כמו ב"אסנת בת פוטיפרע" הרי רעיונות המשכיל עומדים לנגד עיניו. יוסף מצליח משום יכולתו להשתלב בתרבות נֵכר, לדבר בשפתה. נישואים עם בתו של "שר טבחי מצרים" הם בגדר של הישג. יוסף אף מצטיין בסגולותיו כפותר חלומות אותם, מייחס יל"ג ליכולתו לקרא בספר השמים, ספר השמים גם בכוכבים במשמע. אכן, יוסף הוא האידיאל של האיש המשכיל ("אסנת בת פוטיפרע", "כל כתבי", עמ' פט):

וּבְלֵילוֹת שָׁקַד עֶרֶב וָבֹקֶר — וְאֱלֹהִים כָּרָה לוֹ אֹזֶן שׁוֹמַעַת
לִלְמוֹד חָכְמַת כָּל חֶכְמָה וָחֵקֶר, — וַיְבִינֵהוּ בַּחֲלוֹמוֹת וּבְכָל עֵת,
סוֹד חָכְמַת הַבְּרִיאָה וַאֲשֶׁר עָלֶיהָ, — לִקְרֹא וּלְהָבִין פָּקַח לוֹ עֵינַיִם
מִסִּתְרֵי מִצְרַיִם לָשֵׁי חַרְטֻמֶּיהָ: — אֶת הָרָשׁוּם עַל סֵפֶר הַשָּׁמַיִם.

* על בסיס דברים שנאמרו בימי עיון באונ' בר־אילן, לציון עשור לפטירתו של ברוך קורצווייל ז"ל.

רבי נפתלי הרץ ויזל, המתון יותר, פותח התקופה, מבריל, ושוב לכאורה בין מצע חינוכי פתוח יותר ב"דברי שלום ואמת" ובין "שירי תפארת" קלאסיציסטיים, נאמנים, נאמנות סגורה ובלתי מעורערת, למקור הקדוש. אולם, כבר הראו שמעון הלקין ואחרים, כי פרעה אצל רנה"ו, מצטייר כנתון לכוחות החושך ומשה נושא עמו בשורת אור. המיטאפוריקה של מלחמת אור וחושך לפי ההגדרה של התקופה, שקבעה את ההארה, מתן האור בראש מאווייה, אור הדעת וחכמת העמים כולם, קובעת את לשונם וצביונם של שירי קודם, תמימים בגילויים החיצוני. הכפיפות לבשורה רעיונית כעיקר, בשורה שרוח הזמן מפעימה אותה, מציינת גם את שיריו התנ"כיים של מיכ"ל, על אף אופיים האישי.

הצורך להביא רעיון גואל בשיר, מצמצם את משקלו של הצופן המורכב. מאחר ומדובר ברעיונות בעלי תוקף אוניברסאלי לא יהיה צורך בהדגשת המוען, האני הלירי, אלא מוטב יהיה לכתוב "שירי עלילה", שמנצחת עליהם החוקיות ההיסטורית, שאין לערער עליה ולפקפק בה. הגיבור התנ"כי מקנה סמכות לנאמר, גם כאשר המשורר משליט עליו מסכת רעיונות שונה מזו המצויה ב"ספר הספרים". השדר, גם בהופיעו כתכלית בפני עצמו, מודרך על־ידי יצר התיקון של כותב השיר, נאמנותו לתביעות הזמן. דרוש מגע עם הקורא, אבל זה מותנה בבשורת השיר שלה עליונות. שירת ההשכלה אינה יכולה לחקות את המקרא כשירת ציווי מפורשת. חסרה לכך הסמכות הרוחנית המוחלטת של מי שיוצא עם האידיאלים החדשים שמחייבים זאת, להתנצח אף עם דברי הנביאים. ההשכלה, כמו כן, מחייבת עמידה משוחררת ומכאן גם הסתייגות מה, מהטלת דברים בכוח. השכנוע עדיף. ההקשר עשוי איפוא להתגלות בעמדה מועדפת. החלות בהקשר תהיה על־כן סימנה הראשי של שירה הנסמכת על תנועה רוחנית מקפת והמבקשת להיות חלק הימנה. הזיקה לתנ"ך משועבדת למכלול רעיוני שאינו נובע מן התקופה הקדומה ועיקריה דווקא, אלא מן התקופה החדשה, שהמשורר סר למרות תביעותיה והופך, ביודעין ולעתים אף שלא כיודעין, למבטאה הנאמן בכל תחומי הבעתו ומיגוון נושאיו.

ד. מן ההקשר אל המוען

שירת התחייה מחליפה דגשים במצע האידיאולוגי, אבל אינה משוחררת את המשורר מהתחייבותו למסכת ערכית. תחושת שליחות עמוקה מפעמת את ביאליק, טשרניחובסקי, אורי צבי גרינברג, יצחק למדן, ש. שלום ורבים אחרים ההולכים עמם ולידם. בשיריהם הנסמכים על התפיסה התנ"כית, או התלמודית, ההקשר הוא העיקר, כמו בשירת ההשכלה תוך השתנות, כמובן, של השקפה ורעיון. אולם חלה מהפיכה במעמדו בשיר של האני השר, המעמיד עצמו כדובר שניתן לחוש בו, לעקוב אחריו, להזדהות עם רגשותיו והערכותיו. המוען יופיע על כן כטובע חותמו בשיר, כאשר ההקשר נגרר אחריו, במקום שני. ביאליק, "בתשובתי":

שׁוּב לְפָנַי: זָקֵן כָּלֶה,
פָּנִים צְמֵקִים וּמְצֹרָרִים,
עָל קַשׁ יָבֵשׁ, נָד כְּעֻלָּה,
נָד וָנָע עַל גַּבֵּי סְפָרִים.

נולדת סתירה מפורשת ומכוונת בין התשובה כערך נורמאטיבי שמשמעותה חזרה, לדור האבות, לתלמוד — סתם ספרים וגווילים בשירי ביאליק הם ספרי הגמרא — ובין מצבו הנפשי של מי שמדבר על התשובה האישית שלו. מנצח הצד הוידויי שמקורו בשיבה כפוייה והתשובה מופיעה בפחיתותה. בתשתית האסוציאטיבית מן המקורות מצויים הגבעונים, העם כחציר, בנבואת ישעיהו, ואפילו מי שאות קין על מצחו ונגזר עליו להיות נע ונד, פה בשבירת הצירוף הכבול: נד ונע. המלה נד בכפל משמעה, מעוררת רחמים, הזקן מופיע גם כמי שראוי לנוד לו, אבל לא לשחררו מבוזו, מסלידתו של מי שחוזר אליו שלא ברצונו ולא בטובתו.

טשרניחובסקי, תוך העתקת הדגש מן האידיאולוגיה לתחושת האני, יפליג בערכה של מורשת אבות, אמהות וסבתות בעת שהוא כותב מתוך הרגשה ניחוחה, אידילית. כרגע וידוי מסוג אחד יציב את פסל משה וישעיהו על שולחנו ליד פסל עשתורת ופסלים אחרים. ואילו בשעות של זעם ידבר משפטים קשים עם המאמינים בתלמוד. ראיית האני כקנה מידה. מנוסחת להפליא על ידי טשרניחובסקי עצמו. זאת, תוך כדי תיאור ההיקלעות לכאן ולכאן בין "מלאכי שבת נוראים מגשת" המעממים את "שיר זהבו" ובין "תפילות בין הערבים בין מנחה למעריב". בבית המסיים את תאור ההתנצחות מתוודה האני השר ("מלאכי חורבת פי בסת...", "שירים", א', עמ' 402):

וְאוּלָם גַּם בְּלֵיל אֶמֶשׁ סוֹד אֲלִיל — סוֹד הַמִּזְבֵּחַ — יַסְעִפֵּנִי בְּדָמַי,
יֵשׁ כֹּהֵן וְיֵשׁ עֶבֶד־שֶׁמֶשׁ אֶלְכָּה־לִּי בְּשֶׁבִיל קֶרַח וּבוֹדֵד — אַךְ מִיָּמַי
לֹא רָשַׁמְתִּי שִׁיר קוֹדֵחַ אֶלָּא בָּאוֹר עַל דְּיוֹ־רָשָׁמַי.

"לא רשמתי", האחריות המלאה היא על כותב השיר בדיו רשמיו. מערך החרוזים: בדמיי, מימיי, רשמיי. קובע את מהות השיר וזיקתו העליונה לאני הכותב.

שירתו הנבואית־השליחותית של אורי צבי גרינברג נכתבת ברובה המכריע בגוף ראשון, והלהט שבה הוא המתיך יסודות מקבלי מרות ומצייתים ציות מוחלט למורשת הדתית. עם מערכת נורמות שיש בהם ממרדו של האני כבעל השקפת עולם הנראית לו. ש. שלום, תוך פנייה גלויה או מוסווית לאני השר מציג בעמדה מתחרה ושוות כוח כמעט את רבי מאיר ואת אלישע ב"שבת עולם", ונותן פה לעמלק המדובב את ערכי ההשכלה ("מאסורת אבות") בשיר "וידי משה כבדים". ואם בשירים שהאני אינו נזכר בהם כך, בשירים שלו הכתובים בגוף ראשון, על אחת כמה וכמה. האני הוא המנצח על מלאכת הכתיבה ונותן בה את טעמו. ציווי וביטוי עצמי נכרכו זה בזה תוך מתן עליונות לדובר המתוודה. השירה הלאומית מן התחייה ואילך, על אף אופיה הבשורתי, נכתבת ברובה כשירה אוטוביוגראפית. היסוד הלירי הרגשי נותן בה את סימני ההיכר המכריעים. ההקשר על אף שהוא חזק, מפנה מקומו למוען כמרכיב הפיוטי הראשי. שעה שמשוררים דוגמת ביאליק, טשרניחובסקי, או אורי צבי גרינברג כותבים שיר שבמרכזו מתן ביטוי לערכים של המורשה ינצח גם בו הקול הדובר של האני השר תוך הפגנת חירותו הרעיונית. בניגוד לכך גם כאשר כתב יל"ג את "צדקיהו בבית הפקורות" על רקע מאסרו בבית הכלא הרוסי, הוא העניק לו מראה עלילתי ורעיוני שאינו קשור במחבר בעל זהות וגורל נבדלים, אישיים. אצל משוררי דור התחייה והלאום צריך להבחין בין השירה על נושאים תנ"כיים ובין השירה המתייחסת לתלמוד. הראשונה תישא חותם שאינו לירי דווקא ותופיע כמספרת סיפור לשמו. כך בשירים הנקשרים בדור המדבר אצל ביאליק, השירים על שאול המלך אצל בעלת האוב "בעין דור", או "לוחות גנוזים" של זלמן שניאור. לעומת זאת היחס ליהדות שהתלמוד מכוון את חייה יופיע מתוך עמדה אישית מובלטת הרבה יותר. נהרהר ב"וילנה" של שניאור, ב"לפני ארון הספרים", וב"לבדי" של ביאליק. אך, גם כאשר המוען אינו מופיע כטוען בגוף ראשון נחוש בו, בהוויתו הרעיונית הסגולית. שיר תנ"כי או תלמודי אצל משוררי התחיה אין לנתקו מן הגורל האישי של כותבו הבא לידי ביטוי בשיר.

גם כאשר נקרא את הדראמות הפיוטיות התנ"כיות של מתתיהו שוהם, התובעות מקום לעצמן, לא נוכל להתעלם מבעיית היצר והפרישות שעמד בפניה כותב המחזות. בוודאי שנחוש בגורל האישי של מי שנפגע וסורס על ידי פורעים בשירת י.צ. רימון, גורל הנזכר בלי הרף בשיר, תוך כדי התרפקות צרופה על האלוהים, על הארץ בקדושת הוויתה, אבניה וסלעיה.

ההוכחה כי בשירת התחייה והלאום אנו עוברים מעידן ההקשר לעידן המוען, על אף שאנו נמצאים במחיצתה של שירה מגוייסת לאידיאות ברורות בתחום הלאומי ובעלת יחס מוגדר למורשה, נמצאת בהתגוונות ההקשרים, בסתירות המצויות אצל המשוררים עצמם בזיקתם למורשה. אצל ביאליק, הכנעה גמורה בפני השכינה מכאן, שאלות על מציאות האלוהים משם. אצל טשרניחובסקי, דחייה של אלהי היהודים בצד השתאות לנוכח המסורת שממנו טעם קיומה ("חתונתה של אלקה"). אצל אורי צבי גרינברג, קבלה בלתי מעורערת של המסורת המסורה מימי משה ואילך והשתאות בפני המקיימים אותה בשירים אדירי היקף, מתן עליונות לאלכסנדר ינאי במלחמתו בפרושים ובשמעון בן שטח, או פאור דמותו של שבתי צבי, בשירים אחרים. מתן עדיפות לאני הוא המתיר את התלפת היחס לדמות מן העבר או לערכים מן המורשה והשתנותו. התפיסה המקיפה, המחייבת, נמצאת בתחומי אישיותו של כותב השיר, ולא בדוגמה של תקופה, דוגמה מחייבת בתחום היחס למסורת האבות, גיבוריה וערכיה כפי שתופסת אותה היהדות הנורמאטיבית על מוסדותיה היצוגיים. קבלת עול מוחלטת מן המורשה הדתית, רחוקה מתודעתו של משורר התחייה, ומוחלטות הזהות שלו תלוייה בשאר רוחו בלבד. תמורה זו ניכרת היטב בשירים שבהם מתייצבת לבחינה המסורת עצמה, או שמופיעים בהם גיבורים שהמסורת הדתית חרצה את משפטם, בתנ"ך או בספרי קודש אחרים.

ה. מן המוען אל השֶׁדֶר

אם אנו קוראים את "לפני ארון הספרים" של ביאליק, אנו נאלצים להתעכב על יחסו של מחבר השיר למורשה היהודית כך גם למקרא "על ראש הראל" של ביאליק, או "שלוש אתונות" ו"הפעמונים" לשאול טשרניחובסקי. מה שאין כן אם מופיעה דמותו של איוב ב"ברית שחורה" לשלונסקי, או דמות שמואל הנער בשירו "התגלות". בשירת שלונסקי נקבעת, גם כן, עליונות למוען, אבל בעת ובעונה אחת גוברת הנטייה להגיע לשלמות של הבעה ואותה, את ההבעה המופתית עצמה, להציג במרכז. החתירה אל השיר המושלם בצליליו, במשקלו, בבחירת הדימוי והתמונה היא המושלת בכיפה. היחס למורשה, לדמות מן התנ"ך, ואפילו לסבא, לאבא, אמא משתלב כחלק מן השיר כמבע פיוטי לשמו, ולא כהבעת עמדה. שלונסקי כבעל השקפת עולם אמונתית מוגדרת בפרהסיה הציבורית שלו, נבדל לחלוטין מן האני השר כפי שהוא מתגלה באמונותיו בתחומי השיר.

שירת שלונסקי מציגה מעבר מן המוען אל השדר, כאשר המוען, המדבר בגוף ראשון הוא עדיין במוקד הנאמר. התפנית הקיצונית מן המוען אל השדר עצמו מתרחשת בשירת אלתרמן. .מתוך כך נעלמת בשיריו הבעייתיות של היחס למורשה, לגיבורי התנ"ך, לש"ס, לשאלות של חיים לאחר המוות, מציאות האלוהים או היעדרו, המציינת את שירת קודמיו, או היחס לדמות סבא, אבא ואמא על צביונם האמונתי, התופס מקום רב בשירת שלונסקי. יסודות מן התנ"ך מכוננים את שירי "כוכבים בחוץ", "שמחת עניים", "עיר היונה". השולמית כאורחת רצוייה, נזכרת כדי לתת כרק לשיר, ולא בכדי לחדד את תפיסת העולם המובעת בו. הערכים האוניברסאליים ביותר נחוצים לו לבעל "שירי מכות מצרים", ולא הפרשה התנ"כית בייחודה הדתי. על כן אין טעם, למשל, לשאול למידת הדיוק וההתאמה שבין המתחולל במצרים הקדומה ובין המסופר בשירים שנועדו לציין את זוועות המלחמה, שאלות של גמול ועונש. השאלה אם מכת הבכורות המצויירת על־ידי אלתרמן כשואה שעל כל לב להתרגש ולהתפלץ הימנה, מתאימה לעמדה המוצהרת בספר "שמות", תיראה לנו כבלתי נחוצה. אנו מתיחסים לשירו של אלתרמן כהבעה פיוטית הכלולה בתוך עצמה, ולא כשיר מחקה עלילות מן העבר, או שיר המתייצב במופגן בעד או נגד דעות ואמונות במסורתה של האומה. כל מרכיבי השדר קיימים, לרבות ההקשר המוסרי שהוא בעל עוצמה רבה, כידוע, בשירת בעל "השור השביעי". אך השדר מתייצב במורכבות הכולית שלו לרבות חובת ההקפדה על התקבולת והסימטראליות המושלמת. השלימות התקבולתית אינה עניין מיכאני חיצוני בשירה זו, אלא עדות להחשבת השדר כשדר מושלם הנושא את עיניו לעצמו, כדי שיהיה ראוי לומר דבר מחייב לזולתו. התולדה הפיוטית בתחום היחס למקורות או למורשה היא הבלעתם מתוך קלות במכלולו של השיר. אנו עשויים להבחין בדמותו של אברהם, או בדיוקנו של יוסף ב"שיר עשרה אחים" אבל כשווי ערך לאבות ולאחים של כל העמים, של כל הדורות. אנו מכירים כחוב שחבים שירי אלתרמן לספרי איוב, תהילים, קוהלת ומשלי. אבל גם חוב זה כלול במסכת הפיוטית הסגולית על עדכי היפה שלה.

תופעה דומה קיימת גם בשירי רטוש, בחלק הארי שבהם. לכאורה ההקשר, הוא המנחה אותם. התפיסה ה"כנענית" של כותבם. למעשה אם נקרא את שירי "חופה שחורה", "בארגמן", "יוחמד", "צלע", "שירי ממש", "שירי השבון", לא נמצא בהם כלל ציוויים רוחניים פוליטיים, להוציא את "ההולכי בחושך" ואת "שירי חרב". הסיפור התנ"כי, כמו גם המיתוסים האוגריתי והכנעני, ויסודות אחרים מן הפולקלור והאתנוגראפיה, ממלאים תפקידם בכינון שיר סימטרי, בנוי למופת שהדגש בו הוא על הצליל, החרת, הסמליות המושלמת והתואם שבין מלה לחוויה מבוטאת. ההקשר קיים באופן הכולל ביותר ביצירת יחס לערכים מיתולוגיים, אבל לא בהכנעת השיר והעמדתו כאספקלריה לאידיאולוגיה, תהיה חשיבותה בעיני כותב השיר כאשר תהיה. ◀

תולדה זו בפועל מציינת גם את אהרון אמיר בראשית דרכו ולראיה חלק משירי "שרף" ו"קדים". אם מתואר הנחש באחד שיריו היפים ביותר, ניתן כמובן ליחס את נושא השיר להקשר המיתולוגי, לזיקה לרטוש ולדרכו. אבל בעומדו בפני עצמו כשיר, אנו מתפעלים מן התואם המופלא שבין הנחש המצוייר, לריתמוס, למילון הפיוטי, בהפיכת השיר בבואת מופת־לדמות המצויירת בתוכו, תוך שיכחה גמורה של תפיסה רעיונית, דתית, ערכית כלשהי.

ו. ההתמקדות באני

השיר החדש מורד בכל גורם העשוי להביא להיקבעות יתר של מראה השיר או תוכנו. הציווי זר לו משום שאין הוא רוצה בהתחייבות ערכית נמרצת, קובעת תחומים רעיוניים ומגבילה את בשורת השיר. סימן קריאה כשהוא לעצמו עשוי להיות אמצעי תחימה חמור כמתן גבולות. כך גם סימן שאלה ריטורי, או אפילו התייצבות השאלה כסימן היכר מחמיר של המשורר. הצופן נדחה מאחר וגם בו נתונה תחימת יתר, שכן צופן משמעו פענוח נחרץ סופי, כאשר נקבעת הזיקה בין השיר כנצפן למקורותיו הצפונים. השימוש בצופן אכן יאה לשירה המהלכת בנתיב של הערצת כתבי הקודש ללא סייג, או במתכונת האליגורית שאף לה יחס מזהה בין משל לנמשל. (אל האליגוריה כמו גם את הסמל ואת המשל, ניתן לתפוס כשימוש נרחב בצופן). המגע אף הוא אינו יכול להיקבע בערך עליון מדריך, משום שהוא מחייב התייצבות על בסיס הידוע, המשותף. השיר שחתירתו היא לזורם, למופשט, לרמזיות, מוכרח לוותר על קשר גלוי, נהיר יותר מדי, בינו ובין קוראו. הֶקשֶר אידיאולוגי, אף הוא קורא להגדרת יתר, לבטחון ערכי שהוא מן השיר החדש והלאה. להוציא התעוררויות בכיוון למגוייסות רעיונית בתקופה של מלחמה, או מצוקה פוליטית קיצונית, אין לראות בשירה העברית שלאחר אלתרמן ולאחר הקמת המדינה תופעות של קשירת השיר מתוך התמדה, כפי שהדבר קורה בתקופת ההשכלה ובשירת התחייה והלאום, לציוויים לאומיים, או אוניברסאליים ערכיים, מתוך מטרה לשמש להם לפה דרך קבע. מקומה של השירה המגוייסת הריטורית הוא לפי שעה מועט, במידה והיא קיימת, היא מעלה את הנמען, המגע וההקשר בראש מרכיביה.

השיר החדש ברובו המכריע פונה באופן ברור להעמדת האני במרכז השיר. אם נעיין, לדוגמא באנתולוגיה ל"שירה צעירה"[7] כבמידגם מייצג נמצא את רובם המכריע של השירים נקשרים ברובד בקול ראשון. "ופניהם של אבא ויהושע אחי" בשיר הפותח של אמיר גלבע; "הצמדתי פניי את שתי כפות ידיי" בשיר של המשורר הבא אחריו, שלמה טנאי; "אפילו להגיע יד ביד איני יכול" בשיר של המשורר השלישי לפי הסדר עוזר רבין. כך גם אצל המשוררים הנועלים את הקובץ: "יש רטט של אמת בעבר המת אפילו אינני גלגול אני שם", אייל מגד; "ינשוף עיוור ישן לצדי כל הלילה", "אני מניקה אשה זקנה מאוד", רבקה מרים; "בחנתי את עינין. אחר כך את ידיך", בנימין סגל; "הצבר הלבין, והתאנים הלבינו באבק הזה ועץ הלימון שתק ושתק את ילדותי", טניה הדר; "המעט שיש בערב השביעי בבית אבי", יוסי הדר; "שמחתי ליסמין בבית הוריי", שלמה אביו; "מאז נעלמת לי איכשהו", (שמואל) ווייטהיל; אנחנו כאני מורחב מופיע בשיר של נעים עריידי, "אולי נאסוף את כל האבנים הגדולות"; "אני רוצה לתפוס עצי דובדבן משם לבכות", אורציון ברתנא; "סוף סוף תחילת ערב. לא סוף כמו שחשבתי כשהייתי ילד", שלום רצבי; "בטעות נפלתי לטהיטי", בני ציפר; "שמעתי את בריח הדלת", חנה עקביהו; ובשיר הנועל את האנתולוגיה של עודד פלד: "אמא, אני אתך בברגן בלזן היכן שאת נושאת משורר ברחמך — אני אתך בברגן בלזן". כך, גם בשירים שבין ההתחלה לסוף.

אולם חוקיות הזרימה חלה גם על האני שאין לראות בו מוען דוגמת זה המציין משוררים כמו ביאליק, טשרניחובסקי, אורי צבי גרינברג, זלמן שניאור, יעקב כהן־אריאל, יעקב שטיינברג, יצחק למדן, ש. שלום, רחל, יעקב פיכמן, לאה גולדברג ואחרים. גם על האני במוקד השיר חלה חוקיות של אי־התיצבות הקלסתר העצמי לזיהוי חד־משמעי. נוכל לומר דרך לצון כי האני של המשורר נשאר בזיהויו המפורש והמפורט, רק על גבי עטיפת ספר השירים אם הוא קובע עליה את תצלומו. בגוף השירים נמצא אני כדובר בקול ראשון אבל הנתון במצב של חיפוש זהות, או שהוא רומז לדמות מובחנת של עצמו, אך המצויה במרחק מסויים מן החזית הקדמית של השיר.

מכאן יתברר גם היחס אל המורשה כנתון במישור של חיפוש הזהות והגדרתה. מכיוון זה ממשיך השיר החדש את המסורת של שיר תחייה. דמות המוען מתייצבת מתוך זיקה לדמות האב כמציגה מסורת אבות, או הדמות התנ"כית שראוי לדבוק בה. אבל בשיר התחייה דמות ההזדהות מן העבר היא ברורה ונתונה בהקשר הנבואי, השליחותי. בשיר ההווה, דמות האב, או הדמות מן העבר היא כגשר של האני אל עצמיותו הנתונה בחיפוש מתמיד. נמצא כי גם בשירת־הווה נודע למורשה ערך שאין לזלזל בו. זאת, דווקא משום התמקדותה באני התוהה על עצמו, ושאינו מוכן או אינו יכול להסגיר בידי הקורא את תמונת עצמו התחומה בשיר והמשתקפת בתוכו כאילו בראי, אלא לכל היותר דרך דיוקנאות מתווכים, שרק הם מופקעים מן ההשתנות וחוסר הקבע. ■

המשך המסה בחוברת הקרובה של "עתון 77".

הערות:

1. ראה בספריי: "השיר החדש: סגירות ופתיחות", "השיר החדש: משגב להיתול", "שירה צעירה: מבוא", עקד, תל־אביב, תשל"ז, תשל"ט, תשמ"א.
2. רומאן יאקובסון, "בלשנות ופואטיקה", "הספרות", ב, 2, ינואר 1970, תש"ל, עמ' 274־285. לעניין ההבדלים הז'אנריים, ראה: עמ' 278.
3. ראה: שם, עמ' 275, הערה 11.
4. ש. שלום, "שירתנו לאן?", "דבר", 26 באפריל, 1957; וכניסוח שונה, "כתבים", יכנה, תל־אביב, 1968, כרך ח, עמ' 210.
5. זאב יעבץ, "הפייטנים הראשונים", "ספר לדוד צבי", ברלין, תרע"ד, חלק עברי, עמ' 59־82.
6. רבי משה אבן עזרא, "שירי הקודש", יו"ל על ידי שמעון ברנשטיין, מסדה, תל־אביב, תשי"ז, עמ' קפ"ה.
7. "שירה צעירה", אנתולוגיה, עורכים: חנה יעת, יעקב בסר, איתמר יעת־קסט, עקד, תל־אביב, תשמ"א.

עמנואל מוזס

תמונת מלחמה

הָעֶרֶב יוֹרֵד עַל שְׂדֵה הַקָּרָב,
הַמְּנַצְּחִים מִתְרַחֲקִים בָּאֹפֶק,
הַמּוּכָּסִים עוֹמְדִים דּוּמָם,
מְהֻרְהָרִים.
מֵאָחָר יוֹתֵר, הֵם יַאַסְפוּ אֶת חֲלָלֵיהֶם
וְיוֹבִילוּ אוֹתָם לְבָתֵּי קְבָרוֹת מְאֻלְתָּרִים.

עיר המעינות

דַּרְתִּי אָז בְּעִיר הַהֵיא, עִיר הַמַּעְיָנוֹת.
הַבַּיִת בּוֹ הִתְאַכְסַנְתִּי קָטָן הָיָה, וְחַדְרִי, הַקָּטָן שֶׁבְּחַדְרֵי הַבַּיִת.
אֶת רֹב שָׁעוֹת הַיּוֹם הָיִיתִי מְבַלֶּה כְּשֶׁאֲנִי יוֹשֵׁב עַל שְׁרַפְרָף לְיַד הַחַלּוֹן וְלוֹמֵד אֶת לִמּוּדַי אוֹ מְנַמְנֵם. שָׁפוּף הָיִיתִי יוֹשֵׁב, וְרַגְלַי מְקֻפָּלוֹת תַּחְתַּי.
בַּיָּמִים הַיּוֹקְדִים שֶׁל חֹדֶשׁ סִיוָן וְאָב הָיִיתִי מַגִּיחַ אֶת הַתְּרִיסִים וּתְאוּרָה נְחֻשְׁתִּית מִלְּאָה אָז אֶת הַחֶדֶר.
הִמְעַטְתִּי בִּיצִיאוֹת מִן הַבַּיִת. בְּדֶרֶךְ כְּלָל הָיְתָה בַּעֲלַת־הַבַּיִת מַעֲלָה לִי אֶת אֲרוּחוֹתַי, אַךְ קָרָה גַּם שֶׁיָּרַדְתִּי לַחֲדַר־הָאֹכֶל וְהִצְטָרַפְתִּי לְצִבּוּר הַסּוֹעֲדִים.
הַפָּנִים, שֶׁהִתְחַלְּפוּ מֵעֵת לְעֵת, הָיוּ חֲמוּרִים וְשַׁתְּקָנִים. וְכָל זְמַן הָאֲרוּחָה שָׁרְרָה בַּחֶדֶר דְּמָמָה מְאֻיֶּמֶת.
בַּלֵּילוֹת, לְעֻמַּת זֹאת, נִשְׁמְעוּ לְעִתִּים תְּכוּפוֹת רְעָשִׁים מְשֻׁנִּים, מִינֵי שִׁפְשׁוּפִים וַחֲרִיקוֹת כְּאִלּוּ דִּנְגּוּ אֶת כָּל רָהִיטֵי הַבַּיִת.
בַּחֹרֶף הָיוּ רוּחוֹת־פְּרָצִים מִשְׁתַּלְּטוֹת עַל הַבַּיִת, וּכְפִרוֹזְדוֹרִים הָעֲבָתִים הָיְתָה הָרוּחַ מְיַלֶּלֶת אֲרֻכּוֹת. דְּלָתוֹת נִפְתְּחוּ וְנִטְרְקוּ לְלֹא הֶרֶף, וּלְנַכֵּחַ הַפְּצָרוֹתַי הַנִּשְׁנוֹת לִנְעֹל אֶת הַדְּלָתוֹת הָיְתָה בַּעֲלַת־הַבַּיִת עוֹמֶדֶת כְּפֶסֶל לַעֲגָנִי וּמְזַלְזֵל.
אָז, כּוֹעֵס וַחֲסַר־אוֹנִים, הָיִיתִי יוֹצֵא לְגַנֵּי־הָעִיר הַלְּבָנִים מְשֻׁלָּג וּמִתְהַלֵּךְ שָׁעוֹת עַל גַּבֵּי שָׁעוֹת בַּשְּׁבִילִים, וְזֹאת עַד שֶׁסֹּף זַעֲמִי עַל בַּעֲלַת־הַבַּיִת, וְעַל הַבַּיִת, וְעַל הָעִיר הַהִיא שֶׁמַּעְיְנוֹתֶיהָ הַקְּפוּאִים הִכְחִילוּ עַד לְמֶרְחוֹק.

החטא

הִתְנַדֵּיתִי בִּפְנֵי אָבִי. הוּא כִּבֵּשׁ שֶׁאִתְנַצֵּל בִּפְנֵי אִמִּי. הִסְמַקְתִּי וְשָׁתַקְתִּי. הַחֶדֶר אֵלָיו קָרָא לִי לְשִׂיחָה הָיָה רָחָב וְגָבֹהַּ מְאֹד. שְׁטִיחִים עַתִּיקִים שֶׁהֵדִיפוּ רֵיחוֹת גֻּנְבָּר וְקַנְמוֹן כִּסּוּ אֶת הָרִצְפָּה וְאֶת הַכְּתָלִים.
נִשְׁאַרְתִּי מַחֲרִישׁ בִּמְקוֹמִי. אָבִי הִתְחִיל סוֹבֵב בַּחֶדֶר כְּפִתּוּלִים עֲקַלְקַלִּים.
לֹא יָכֹלְתִּי לְהָסִיר אֶת מַבָּטֵי מֵרַגְלָיו הַיְחֵפוֹת שֶׁהִתְרוֹמְמוּ בְּאִטִּיּוּת, דָּאוּ בָּאֲוִיר מִסְפָּר שְׁנִיּוֹת, וְנָחוּ בַּחֲזָרָה עַל הַצַּבְעוֹנִיּוּת הַדֻּהָה שֶׁל הַמַּרְבַּדִּים.
וְאָמְנָם הִתְחַרַטְתִּי עַל אוֹתוֹ מַעֲשֶׂה הֲרֵה הַחֲרִבָּן.
דֶּרֶךְ וִילָאוֹת הַחֶדֶר הִגִּיהַּ אוֹר הַחַמָּה אֶת רֹאשׁוֹ שֶׁל אָבִי בִּרְכוּת מְלַטֶּפֶת.
גַּם מַדְפֵּי הַסְּפָרִים קָצְרוּ רְסִיסִים מֵהַתְּאוּרָה הַחֲלוֹמִית הַזֹּאת.
עָקַבְתִּי אַחֲרֵי פָּנָיו שֶׁל אָבִי. לְרֶגַע הִסְתִּיר אוֹתָם צֵל הַקִּירוֹת וְרַק עֵינָיו נִרְאוּ בָּאֹפֶל, זוֹהֲרוֹת כְּמוֹ טַבְעוֹת זָהָב.

נשיקה

בָּעֶרֶב, כְּשֶׁהַחֶדֶר הָיָה נִמְלָא אֲפֵלָה, הָיִיתִי מִתְיַשֵּׁב לְיָדָהּ.
יָרֵכַי הָיוּ נִצְמָדוֹת חֶרֶשׁ לִירֵכֶיהָ וּמַבָּטֵי הָיָה נִנְעָץ בְּעֵינֶיהָ הַחוּמוֹת.
מִבַּעַד לְשִׂמְלָתָהּ הָיִיתִי מַרְגִּישׁ אֶת דָּמָהּ זוֹרֵם, אֶת עוֹרָהּ הֶחָלָק וְהַחַם, וְהָיִיתִי מַתְחִיל לְלַטְּפָהּ.
יָדִי הָיְתָה עוֹלָה וּמַחֲלִיקָה אֶת הַבַּד כְּאִלּוּ הוּא בְּשָׂרָהּ. עוֹלָה וּמְאַטָּה כְּמוֹ מְטַיֵּל שֶׁאֵינוֹ מְאַמֵּן לְטִפּוּס הָרִים וְכֹחוֹתָיו תַּשִּׁים בְּהִתְקָרְבוֹ לַפִּסְגָּה.
וּכְמוֹ שֶׁאוֹתוֹ מְטַיֵּל, עַת שֶׁכֹּחוֹ אוֹנוֹ, מְגַלֶּה אֶת יְפִי־הַמָּקוֹם בּוֹ נֶעֱמַד לְרֶגַע לָפוּשׁ, אֶת הַנָּהָר הַמַּכְסִיף, לְמַטָּה בָּעֵמֶק, אֶת חוֹמַת הֶהָרִים הַסּוֹבֶבֶת אוֹתוֹ, וְהַתִּקְוָה שׁוּב מְפַעֶמֶת בְּקִרְבּוֹ, אַךְ הִנֵּה, דַּוְקָא הַרְגָּשַׁת אֲשֶׁר זֹאת מוֹנַעַת בַּעֲדוֹ מִלְּהִתְקַדֵּם, וְהוּא מִתְיַשֵּׁב עַל אֶבֶן וּמְחַכֶּה, כָּךְ הַיָּד, בְּהַגִּיעָהּ כִּמְעַט, הָיְתָה נֶעֱצֶרֶת, וְהָיִיתִי מִתְקָרֵב לְפִיהָ וְנוֹשְׁקָהּ.

כן, לחשוב!

רציתי לכתוב על אהבה — אהבה של קיץ ואהבה של חורף, אהבה בארץ צפונית ואהבה באקלים טרופי, אופנות באהבה ובגיאוגרפיה... אבל לא יצא לי.

משהו מטריד אותי כבר כמה ימים ומפריע לי לחשוב על אהבה. לא מזמן אמר חבר כנסת אברהם שפירא — בקשר לדיונים ב"אגודת ישראל" בעניין חוק "מיהו יהודי" — "כשהאדמורים מחליטים אני מפסיק לחשוב."

ככה, בפשטות. ואני אינני יכולה להירגע: הנה קם אדם ומצהיר במפורש, בריש גלי, בלי להתבייש, מה הם גבולות המחשבה העצמאית שלו — הוא חושב רק כל זמן שהאדמורים נותנים לו. לפי איתות שלהם הוא מכבה את המכשיר שבתוך גולגלתו ומחכה להנחיות חדשות. כמו רובוט. כמו מחשב. יש מי שמתכנת אותו, והוא פועל לפי תכנית. נגמרת התכנית, נגמרים הנתונים, או אולי יש לשנותם — קליק, והמכשיר כבה, המתכנת יבוא ויזין אותו מחדש, ואז יתחיל שוב לפעול. ככה זה אם אתה אדם מאמין, ולא חשוב איזה מין מאמין. יש שמתכנתים אותם רבנים ואדמורים; יש שהמתכנתים אותם יושבים בוותיקן, או באיזה אשראם הודי; או בפוליטביורו במוסקבה, וכן הלאה. "אני מפסיק לחשוב"!

ואני נזכרת בסיפורי המקרא שלמדנו בילדותנו, על אברהם אבינו שחי באור־כשדים וראה את הסובבים אותו משתחווים לפסלים וצלמים מעשי ידי אדם, ניפץ אותם ויצא לדרך שממנה לא חזר המין האנושי. זאת אומרת, הוא התעקש לחשוב — כן, לחשוב! — ולא הועילו כל האיצטגנינים או החשמנים או מה־שלא־היו שם באור כשדים, שהיו בוודאי יותר חכמים ומנוסים ממנו, ואבא ואמא שלו שאמרו, "מה אתה חושב לך, שאתה יודע יותר טוב?" — הוא שאל שאלה, לא קיבל תשובה מספקת, פיצפץ את הצלמים, (ומכאן הביטוי "איקונוקלאזם", שיבוּר איקונים — תפקיד חשוב מאין־כמוהו בהסטוריה האנושית), והלך לחפש תשובות חדשות.

הצרה היא שאת התשובות **שלו** חייבים צאצאיו לקבל כסופיות, ואסור להם לעשות כמעשהו. וזה היה מצחיק לו יכולנו להסתכל על זה מרחוק. הצרה היא שזה קורה לנו, כאן, וכל המערכת השלטונית נותנת לזה גיבוי מלא, וזה חודר לחיינו, שבוע־שבוע, יום־יום, עד לעניינים הפרטיים ביותר.

בין כל החלוקות לשני סוגי בני־אדם יש אחת ברורה וצלולה מאין־כמוה — זו שבין אלה המפסיקים לחשוב עד להודעה חדשה מן האדמור/ האפיפיור/ הגורו/ הקומיסאר/ וכו', לבין אלה המסרבים להפסיק לחשוב, ואינם מקנים לשום סמכות־על את הזכות לחשוב במקומם. לאלה האחרונים לא תוכל לומר, "שקט, הרבי יודע יותר טוב," או "סמוך על הגנרלים — הם יודעים מה שהם עושים." אנשים אלה יאכלו את הלב, יתלבטו ויתחבטו כל חייהם,וידרשו מעצמם דרישות מופרזות. זה לא מרשם לחיים קלים או לבריאות, אבל בלי העקשנים הללו לא יכלה כלל להיות תרבות אנושית, והיינו עדיין מסתובבים בערבות העד, מלקטים גרגירים וצדים חיות קטנות. מדע לא יכול היה להיות, ולפיכך גם לא טכנולוגיה,שאפילו רובוט־אדוק כמו ח"כ אברהם שפירא אינו מתנזר מפירותיה, אשר הושגו באמצעים לגמרי לא כשרים מבחינתו. (כי הרובוטים הם גם פרזיטים על גוף האנושות, מקבלים ואינם תורמים.) לא היה איכפת לי לו אמר את הדברים הנ"ל מר אברהם שפירא, יצרן השטיחים הגדול. מטריד אותי שאמר את זה חבר כנסת שפירא, יושב־ראש הקואליציה השלטת בארצנו. אותו מתכנתים — בבקשה! אבל כאשר דרכו מתכנתים גם אותנו, זה מדאיג.

אני מבטיחה לכתוב על אהבה בפעם אחרת. אולי אכתוב באותה הזדמנות גם על הנרי השמיני, המאהב הגדול, אשר אם לשפוט לפי הפורטרט הידוע שלו (מאת הולביין? — לא בטוח) הרי שהדמיון בינו לבין ח"כ שפירא ממש מדהים.

צריך להפסיק לחשוב על זה. ■

יעל לוטן

TO BE IN

אני חותם בשמי המלא ובאחריותי המלאה על שורות אלו. שני טעמים לדבר: א. זה מרגיז וטעמו דוחה; ב. זו העזה המעוררת כמעט־הערצה, כמעט... קנאה. (לפני 30 שנה, איפה היינו אנחנו).

הנדון: ספרות ויחסי־צבור. ספרות ו"מדע" ההת־נהגות. ובכן, האם אתם מכירים את המשוררת סוזי אושרוב־רוסקי, שהיא גם ציירת־דמויות־במלמלות? אין לי שום דבר נגד המשוררת סוזי אושרוב־רוסקי, אבל רצוני לשאול (את עצמי?) כיצד עוד לפני שהופיע ספרה (השלישי? הרביעי? תמורת איזה תשלום להוצאת הספרים?) וכבר נודע על הדבר כ"פריוויו" בשער בית רבים. למשל: "העולם הזה" מפרסם את הידיעה החשובה בסגנון של IN רכילותי. היא, סוזי, ראוייה לכך. זאת חדשה. אלו חדשות המעניינות את הטרקלין. מילא, "העולם הזה". אך גם שבועון... חיילי ישראל, "במחנה", מודיע על כך קבל־עם. בעמוד שמוקדש ל... מעשים קוטידיינים של עכשיו וכאן. "TO BE IN". האם איש "במחנה" שידו היתה בכך קרא את השירים המופלאים והחליט? — כדאי לשאול אותו. שהרי הספר (בעת פירסום הידיעה) טרם הופיע.

במה איפוא זכתה סוזי?

האם אני מאשים את סוזי?

חס־וחלילה. סוזי, ידידתנו, נהגה בתבונת ה־IN. יחסי־ציבור. תזזית וברק. בית ההוצאה.

יום אחד אני מקבל (בעוונותי, כעורך ספרותי) הזמנה למסיבה לכבוד צאת ספרה של סוזי. ראשון הנואמים, נאמר בהזמנה, הוא מיודענו אברהם בלבן. מבקר. משורר.

מתחת לשמו צויין בפירוש: זוכה פרס ראש הממשלה על ספרו "טריסטאן ואיזולדה".

כולנו יודעים מהו פרס ראש־הממשלה. תרי זה מענק למתפנים־לכתוב. כל משורר ו/או סופר יכול לזכות בו (לי עצמי הציעו להגיש מועמדות כ־10 פעמים) אם, אכן, מוכן הוא לחדול מעבודתו ולהתמסר לכתיבה בעזרת אותו סכום שניתן לו. בעל־משפחה החי על משכורתו לא יוכל להתפנות. כמובן. הכסף לא יספיק. ובכן, זה מענק במסווה של פרס. הוא לא ניתן על יצירה **שכבר הופיעה בדפוס** — אלא על תוכנית שמגיש היוצר.

יש, איפוא, משהו מטעה בכך שהפרס ניתן על יצירה זו או אחרת.

האם אני מאשים את מר בלבן?

חס־וחלילה. אינני יודע אם ידו במעל. יש יחסי־ציבור. אבל...

ימים אחדים לאחר־מכן "הלשין" מישהו בפני ואמר: ראית את המודעה בעתון, המברכת את מר בלבן על קבלת הפרס?

וכעבור יום מצלצל הטלפון.

הוצאת־הספרים על הקו. (או, אולי, פקידות יחסי־הצבור של הוצאת הספרים של מר בלבן).

"סליחה אדוני, האם אתה מתכוון לכתוב משהו על אברהם בלבן שזכה בפרס ראש הממשלה?".

לא.

רגע. ואולי שמעתם על הסופרת החשובה לבנה מושון?

— שמעתם! יופי. ספרה: חוט צמר כחול. הופיע.

על הקו יחסי־הציבור:

"האם אתה..." ובכן, לבנה מושון שואלת... התהיה ביקורת על ספרה? ומתי?

שלבנה מושון תדבר בעצמה. האם היא קטועת־לשון, חלילה.

■

אנשים טובים באמצע הדרך.

תשדירי־שרות. ויש לי כמה הצעות:

"לך ושאל את הדודה — אם קראה את "טריסטאן ואיזולדה".

"אל תטמון את ראשך בחול — מהר וקרא בצמר כחול".

"האושר שלך הוא סוזי אושר "

תאמינו לי, אני מת מקנאה.

ועכשיו, ארבה כאן תעלול... ■

לישה בן־שאול

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.

ספר החול
חורחה לואיס בורחס
קובץ חדש של סיפורים מאת גדול סופרי ארגנטינה ודרום אמריקה. הקובץ מעלה בחדות את כל קסמי סגנונו המיוחד של בורחס: עולם דמיוני ומוזר, חופשי מחוקי הזמן והחלל. עולם מטאפורי המוסווה להפליא בנושאי המציאות.
בורחס עצמו מיחס לספר חשיבות מיוחדת. "אם מכל כתבי היה עלי להציל אחד בלבד, הייתי מציל את סיפור הקונגרס" (הסיפור השלישי בקובץ).

אבלה — תעלומה ארכיאולוגית
ברמנט ומ. ויצמן
ספר מרתק על גילוי ארכיאולוגי שהסעיר את עולם המדע — גילויה של אבלה, עיר ממלכה קדומה בת חמשת אלפי שנה ששכנה בצפון סוריה. המחברים — עיתונאי וארכיאולוג — מתארים את הממצאים המרעישים שתרמו להבנת המזרח הקדום ואת פענוח הארכיון המלכותי העצום של אבלה. הספר עודכן עבור המהדורה העברית.

חפירות הר הבית
מאיר בן דב
הספר מסכם, בלווית תמונות ורישומים, ממצאי ארבע עשרה שנות חפירה למרגלות הגדול שבמתחמי הקודש של העולם העתיק. סיפור החשיפה הארכיאולוגית עוקב אחר תולדות ירושלים ובוני הר הבית למן המלך שלמה, הוא ה"קבלן" הראשון בהר הבית, ועד לסולימאן המפואר — הסולטאן העות'מאני בן המאה השש־עשרה לספירה.

גזע אדונים
פראנק הרברט
מפיק סרטים מוכשר מגזע בני חם — אדוני שביל החלב, הפיק וביים את ההיסטוריה האנושית. הוא יצר סיפורים להפגת שיעמומם של בני גזעו בני האלמוות. כל שקורה וקרה אותנו, בני האנוש, הוא פרקים בסיפורי העלילה הללו. אנחנו שחקנים מהופנטים, ולא ידענו שכל מלחמותינו, מריבותינו ומעשי האכזריות שביצענו, הופקו על־ידי הצוות שלו כדי לשעשע את בני גזעו שברחבי היקום.

ספרים חדשים שיופיעו בחודשים הקרובים:

הטיית לב — מאת ג'יין אוסטין
קוקורו — מאת נטסומה סוסקי
חילופי מקומות — מאת דויד לודג'
כוכב ניוטרון — מאת לארי ניבן

בסידרת ההיסטוריה של ארץ ישראל

בימים אלה יצא כרך חדש: **"שלהי התקופה העות'מאנית".**
עד כה ראו אור בסידרה:
- **כרך התקופות הקדומות.**
- **כרך התקופה ההלניסטית ומדינת החשמונאים.**
- **כרך שלטון המוסלמים והצלבנים.**
- **כרך שלטון הממלוכים והעות'מאנים.**
- **כרך המנדאט והבית הלאומי.**

כתר בית היוצר לספר הטוב

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

יואב בר־אל — שש שנים לפטירתו

לאה אורגד

בעשר השנים שבין 1960 ל־1970 הגיש יואב בר־אל לציבור הישראלי מדי שבוע בשבוע, סקירה על המתרחש בתחום האמנות הפלסטית בארץ. רשימותיו פורסמו ביומון "הארץ" ולעיתים גם בעתונים נוספים וזיכו אותו בעיני רבים כתואר מבקר אמנות בה' הידיעה. הקורא כיום את סקירותיו מקבל תמונת מצב מפורטת ומדוייקת למדי על מה שהתרחש באמנות בשנים ההן. כתיבתו של יואב בר־אל מצטיינת ביושר מקצועי, בניתוח מבריק ובגישה דידקטית בולטת שלעיתים נקראת כמו "מירשם לציור נכון". כל זאת בשפה קולחת העושה את הקריאה במאמריו מרתקת ומעניינת וחושפת אגב כך את אישיותו של יואב שהתייחס למלאכה זו כל"עבודת קודש", אותה נטל על עצמו מתוך תחושת אחריות עמוקה.

בקורת אמנות ז'ורנליסטית לא היתה המדיום היחיד בו התבטא יואב בר־אל. כתיבתו קיבלה חיזוקים מפעילויות אחרות שלו בתחום האמנות: פעילותו כאמן חדשני בעל אופן ביטוי אישי, בפעילותו בתחום התקשורת המילולית ברדיו ובטלויזיה והרצאותיו באוניברסיטה, בטכניון, בחוגים שונים, על נושאים ותחומים שהיו באותה עת בבחינת גילוי וחידוש.

לפני שש שנים ב־11 בפברואר 1977, נפטר יואב בר־אל. יצירתו ופעילותו החינוכית נפסקו בטרם־עת. נותרו עמנו עבודותיו וכתביו.

במאמר זה ברצוני להציג פן אחד של יואב בר־אל, מבקר האמנות אשר באמצעות כתיבתו הצליח, לדעתי, לזרז תהליכים ולהקרימם ואולי אף לגרום לשנוי של ממש במהלך התפתחות האמנות בארץ. הרקע לכתיבתו מצוי במצב האמנות בארץ בתחילת שנות הששים. התקופה בה החל יואב בר־אל לסקור תערוכות ולפרסם את רשימותיו עליהן, בין המגמות השונות שרווחו באמנות באותם ימים בלטה קבוצת "אופקים חדשים" כקבוצה אוונגרדית, דומיננטית, לוחמת ומשפיעה. האידיאל אליו חתרה הקבוצה מעוגן היה בזרמים חדשים שהתגבשו בעולם ובעיקר בציור המופשט המכונה "אינפורמל" (אלצורני) שרווח באירופה שלאחר מלחמת העולם השנייה. ב־1958, עשר שנים לאחר היווסד הקבוצה, הופיעו מרבית חבריה כקבוצה מלוכדת של אמנים מופשטים שיצירתם החתמה בכינוי "המופשט הלירי" להבדילה מן המופשט הגיאומטרי או המופשט האקספרסיבי.

מאחר וחלק גדול מחברי קבוצת "אופקים חדשים" עסקו גם בהוראה בכתי־הספר ובמכונים לאמנות, הפך המופשט הלירי לסגנון לאומי כמעט, שמעטים העזו למרוד בו. עד היום נוהגים אמנים ישראליים שעברו למופשט לציין בתולדות חייהם את היום בו "חצו את הרוביקון" מלשון הפיגורציה אל שפת המופשט.

על תרומתה של קבוצת "אופקים חדשים" להתפתחותה של האמנות הישראלית אין עוררין כיום, אך נראה היה שהתנועה, אשר בתחילתה היתה חדשנית ומחדשת, הפכה בסוף שנות הששים לאסכולה שחתרה להתבססות והתמסדות. תופעה זו נתנה אותותיה במיוחד ביצירת דור שני של ציירים מופשטים, שקיבלו את הסגנון ללא התאמה לאישיותם ומבלי לרדת לעומק פשרו וחיקרו. תופעה דומה התרחשה באותן שנים בניו־יורק והניעה את מבקרי האמנות שם למתוח בקורת על ציירי הדור השני של "אסכולת ניו יורק" אשר, לדעתם, חיקו את דור המייסדים מבלי שהבינו את לבטיו ואת הבעיות והמטרות שעמדו לנגד עיניו.

יואב בר־אל הבין את חשיבותה של קבוצת "אופקים חדשים" כתנועה חדשנית את מקומה ותרומתה בקונטקסט ההסטורי של האמנות בארץ. כמו־כן הוא ידע לכבד ולהוקיר את האמנים המייסדים ואף לתת להם את הכבוד המגיע. חרף זאת חש יואב בר־אל כי הגיע הזמן ההתקדם ולהתחדש גם כביוונים אחרים.

עוד בחודש הראשון לעבודתו כמבקר אמנות, בכתבה שפורסמה ב־4 באפריל 1959 תחת הכותרת "אופקים מצטמצמים" תקף באומץ את הזרם אשר, לדבריו "סיים את שליחותו":

"...חוך עשר השנים שחלפו מאז נוסדה קבוצת 'אופקים חדשים' חלו תמורות גדולות. רבים מחשובי משתתפיה של קבוצה זו פרשו ממנה בנסיבות לאו דווקא ציוריות. אחרים סטו לשבילים צדדיים של פתרונות טכניים יבשים. והיו אחדים, שניסו לאנוס את עצמם לציור מופשט, מבלי שהיתה להם ההבנה המלאה למשמעותו של זרם זה. כבר מהיום הראשון לא היתה לחברי 'אופקים חדשים' השקפת עולם אחידה, או אפילו קרובה. במקומה הסתפקו הם בהסכמה הדדית לאקסיומה, כי הציור המופשט היא הצורה ההולמת את האמנות הפלסטית של ימינו. תפיסה זו היא שייחדה אותם בקרב הציור הישראלי דאז, אך עם התפתחות הציור המופשט בארץ נעלם ייחוד בודד זה. עתה מתעורר הרושם, כי מלבד הזכות ההיסטורית של 'אופקים חדשים' כפורצי הדרך לציור המופשט, לא נשאר דבר, המבדיל בינם לבין שאר ציירי האבסטראקט. עובדה זו מעמידה בספק את עצם זכות קיומה של 'אופקים חדשים' כקבוצה נפרדת. התערוכה התשיעית במגיין תערוכות 'אופקים חדשים' המתקיימת עתה (...) מצטיינת בהומוגניות רבה יותר מכל קודמותיה. אחידות לא ברוכה זו הושגה בחלקה ע"י קבלת מספר צעירים שברוכם נתונים תחת השפעותיהם הדומיננטיות של מוריהם, ממייסדי הקבוצה. צעירים אלה, יחד עם מספר ותיקים שעיוותו את דמותם כדי להתאים את עצמם ל"קו", תורמים רבות לרפיון המתח ולרדידות, שהם אולי הקו האופייני ביותר בתערוכה זו.

נעלמה כליל אותה העזה, תוקפנית במקצת, שעוררה עניין רב כל כך בתערוכות הראשונות, ובמקומה בא שובע של השגת מטרה, הרחוק מאד מלהיות מוצדק".

"... אם רוצים אנשי 'אופקים חדשים' להמשיך ולהצדיק את קיומם הקבוצתי, עליהם להרחר ברצינות — אם קיומם הנוכחי איננו נמשך רק בכוח האינרצייה. כי מכלל אוונגרד יצאו — ולכלל אסכולה לא הגיעו".

במשך שנים יצא יואב בבקורת על אמנים ותיקים, שאימצו את הסגנון המופשט למרות שלא הלם אותם לדעתו; אמנים צעירים ביקר על כך שציירו בסגנון זה בגלל השפעת מוריהם. הכתבה החריפה ביותר נכתבה על ידו ב־1965 בהזדמנות של תערוכת שתי תלמידות אמנות:

"... תערוכה זו מצביעה בצורה נמרצת ביותר על שני מפגעים, שחשיפתם מצדיקה אפילו את ההסתכנות בעיות דין מסויים. יש כאן שתי סכנות שיש צורך להצביע עליהן במלוא הדגש האפשרי:

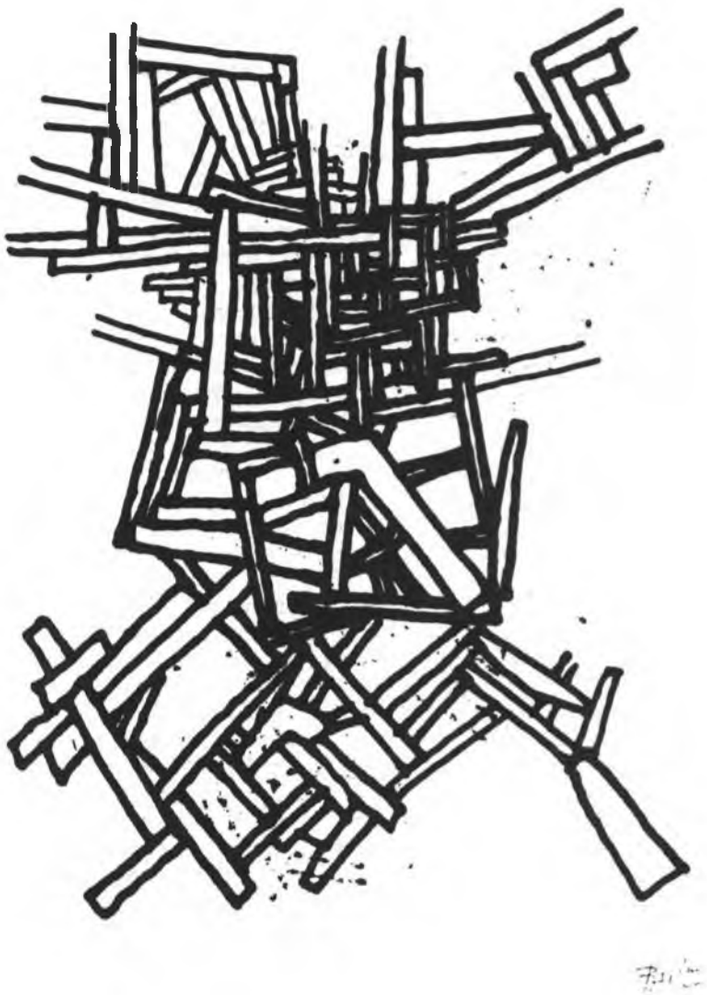
מסתבר שמורים לציור, שהיו אקדמאיים אוונגרדיים מובהקים, מקימים דור תלמידים, שהוקנתה להם גישה אקדמאית במשמעות הגרועה של המושג. דומה שיש להעדיף ציור עצמאי — אפילו הוא מגומגם בתחילתו — על ציור אלגנטי, חלקלק סאלוני טכני, אך חסר כל רמז לאישיות עצמית. מוכרח לי היטב הטענה המקובלת לפיה מקבלים תלמידים, בראשית דרכם, את נוסחאות מורם, ולאחר מכן בהמשך דרכם, יגיעו מאליהם לכיוונים אישיים יותר. אמיתותה של טענה זו מוטלת בספק רב מאד: דווקא פרנץ פון שטוק, צייר אקדמאי ורומנט מובהק, פיתח וטיפח אצל תלמידו פאול קליי את המיוחד לתלמיד — למרות שדכר זה היה מנוגד לכל דרך ציורו של פון שטוק עצמו; ודוגמאות כאלו יש לעשרות. אך אפילו נקבל טענה זו כאמיתית, ספק רב הוא אם תוקפה חל על ציור מופשט בן־ימינו. מתקבל הרושם שבמקום כלים, מקנים לתלמידים סגנון. פעם בעבר, יתכן שלא היה בכך אסון גדול (אם כי גם אז לא היה זה רצוי) אך עתה, כשהמדובר הוא בסגנון מופשט — ולא סתם ציור מופשט, אלא מופשט לירי ואכספרסיוניסטי מתון, שהם אישיים בתכלית — נהפך הדבר לאבסורד. סגנון כזה אין לומדים — יש להגיע אליו. מה שרכשו חלק מהתלמידים הוא קליפה חיצונית וטכנית במשמעות המצומצמת ביותר.

תערוכתן של שתי הציירות (ושל תלמידים אחרים...) היא מדכאה מאד מבחינה זו: אנשים, שרובם מוכשרים ורגישים למדי, משתמשים בשתי גירסות של סגנון אחד. בעוד שלחלק ניכר מהם אין סגנונות אלה מתאימים כל עיקר. המופשט הלירי ואכספרסיבי המתון אינם ככלות הכל, הכיוונים היחידים במאה העשרים; ואפילו אינם הכיוונים החשובים ביותר. היכן היו מיוצגים כל הכיוונים האחרים — ויש עשרות כאלה בתערוכות הנדונות? איך קורה שבין תלמידים כה רבים, אין אפילו אחד הקרוב למופשט גיאומטרי, "פופ ארט", אסמבלג', סוריאליזם או עשרות גישות אחרות, חשובות פחות או יותר?

דומני (...) שעבר זמנן של התערוכות, שנראו כווריאציות אין סופיות על ציור אחד. היתה נטייה כזאת לפני זמן לא רב, וכנראה נוצר בלבם של כמה ציירים הרושם, שבדור המסחר והסרט הנע חייבים ציורים להיות דומים זה לזה כטיפת מים — אחרת חס וחלילה יואשמו בחוסר סגנון. יש לבשר לציירים אלה שווריאציות אינסופיות אלה, אינן סגנון אלא נוסחה — בדרך כלל נוסחה טכנית, לעיתים קרובות ריקה, ולעיתים קרובות עוד יותר — משעממת".

הבאתי שתי רשימות אלו של יואב בר־אל כדוגמה מאלפת לדרך כתיבתו שהיו לה בודאי השלכות על שנעשה בשטח. והעובדות מדברות: התערוכה התשיעית של "אופקים חדשים" התקיימה באפריל 1959. אפשר שכתבתו של יואב בר־אל שהופיעה בעקבותיה היתה בין הגורמים לכך שהתערוכה הבאה של הקבוצה התקיימה רק ארבע שנים לאחר מכן וגם אז היא היתה יזומה לכבוד הועידה השמינית של האיגוד הבינלאומי של מבקרי האמנות בארץ שהתקיים בקיץ 1962. ברור שבקורתו לא היתה גורם יחיד. ד"ר גילה בלס, בספרה המפורט על קבוצת "אופקים חדשים", מונה סיבות אובייקטיביות אחדות, כגון, פטירתם של הצייר א. נתון, שהיה אחד המארגנים הפעילים של הקבוצה ושל א. קולב, מנהל מוזיאון ת"א שתמך בה, או פתיחת "גלריה ישראל", אשר טיפקה לחברי הקבוצה מקום תצוגה קבוע.

לדעתי, יש מקום גם לגירסה כי רשימותיו של יואב בר־אל השפיעו על מהלך התפתחות הציור בישראל ודרבנו את הדור הצעיר של הציירים לפנות למקורות חדשים ויותר עדכניים. ■



המשך המדור לאמנות בעמ' 59

סיפורת יהודית קיומית

חנה יעוז

"ב התמודדות הייחודית עם דיוקנו של האדם היהודי שלאחר השואה ולפניה, הצליח אפלפלד לעצב את מצבו של האדם בצורה מאופקת,מעודנת ומסוגננת" — נאמר בנימוקי ועדת השופטים למתן פרס ישראל לסיפורת/תשמ"ג. ואמנם, החל בספרו הראשון "עשן", שראה אור בשנות השישים,וכלה בספריו האחרונים "תור הפלאות" ו"מכות האור", שפורסמו לקראת שנות השמונים — עומדת יצירתו של אפלפלד בסימן החרדה והאימה של שואת יהדות אירופה.

שלושה מעגלים של חומרי מציאות משמשים ביצירתו — העולם של טרום־שואה מחד וזה של בתר־שואה מאידך, ובתווך — זמן האימה והמצוד. תיאור של מצבי חרדה, אימה ומרדף, ללא ציונים מובהקים של זמן ומקום, להוציא סימני היכר קלושים של נופים, המעלים אסוציאציות אירופיות — מאפיינים את סיפורת המצוד של אפלפלד.

אחד משיאיה של סיפורת המצוד בנוסחו של אפלפלד — הוא הנובילה "בדנהיים, עיר הנופש". תהליכי שקיעה והידרדרות של דמויות, המייצגות חברה יהודית עשירה, מתבוללת ומתנוונת — שליטים בנובלה. אווירת השקיעה מעוצבת באמצעות תיאורי נופים ומסירת רקעים אידיליים, הזורמים אל קו השבר, בעוד רמזים אפיים מוקדמים מייצגים את חדירת האימה אל תוך האידיליה.[1] סימני ריקבון ומחלה מתגלים באדם ובטבע. האווירה האידילית בעיר הנופש נהרסת ע"י "הסגר" המוטל עליה באמצעות "המחלקה הסאניטרית" (צירוף אירוני, הבא לייצג בצורה שאינה משתמעת לשתי פנים את המימסד הנאצי ואת החלטותיו בענין "הפיתרון הסופי"). סצינת הסיום של הנובילה מתוכננת כמעין "עצירה על הסף", וכל היצירה זורמת אל נקודת השיא של מעמד השילוח בקרונות הרכבת.

הגירוש והשילוח, כנקודת סיום של תהליך הידרדרות, האוחז במשפחה יהודית, מאפיין אף את הרומן בעל היסודות האוטוביוגרפיים — "כאישון העין", שבמרכזו משפחה יהודית מתבוללת, החיה באחוזה כפרית באוסטריה, וכן בנובילה, המאוחרת יותר, "תור הפלאות", שעלילתה ממוקדת אף היא במשפחה יהודית מתבוללת באוסטריה של 1938. התפוררותה של האידיליה המדומה, שעה שכוחות ההרס נותנים סימניהם במשפחה המתוארת, מעוצבת כשלבים מתמשכים של ירידה במישור הכלכלי והחברתי. בשתי היצירות הנזכרות — ראש המשפחה מוצג כסופר, וב"תור הפלאות" נושא זה אף מובלט ביותר, וזאת תוך הדגשת ירידתו מכוחו, השפעתו וקשריו כקרב אנשי הספרות וחוגי המעריצים בימים שלפני הדפורטציה. הגירוש, בכל היצירות של אפלפלד, המתייחסות לעולם של טרום שואה — מוצב כאפילוג בתהליך התמוטטות, שהחל הרבה לפניו, וזאת ללא קשר ברור עם הופעת הנאציזם. יתרה מזאת, ערי הנופש "בדנהיים"ו "בדן", הנזכרות בשתי הנובילות — אינן בגדר מקום גיאוגרפי מדייק וחד משמעי. "בדנהיים", היא מעין אירופה כולה על יהודיה החיים בשלווה, בביטחה וב"אווירה תרבותית",[2] ואינם חשים כיצד מתרחשים "ההסגר" "המצוד", "המעקב" ו"השילוח". הם עולים לקרונות עם "בקבוק לימונדה" ו"פיסת שוקולד" (לפי הסיום של "בדנהיים, עיר הנופש") — "החיים המתוקים" נמשכים בחלקים מסויימים של יהדות אירופה עד לרגע השילוח. (בפרק האחרון של הנובילה "תור הפלאות" — מוצג האב־הסופר, כמי שעושה את ימיו האחרונים לפני הגירוש — בביתה של רוזנת אוסטרית, וזאת מתוך התעלמות גמורה מהמתרחש סביבו, להוציא כל הנוגע לספריו וחוות הדעת עליהם). הריקבון, החולי וסימני האימה חודרים לתוך הנוף — "כל העולם נראה לה שקוף, חולה ומורעל" ("בדנהיים, עיר הנופש" עמ' 8). האימה היא קוסמית, ובמקביל לדמויות אנוש, בהן מתגלים סימני המחלה — אף הטבע חולה. ו"המחלקה הסאניטרית", שבאה "לטהר" את העיר, הריהי באורח אירוני — מפיצת המחלה האמיתית.

המחלה הינה בגדר "צופן גלוי" בסיפוריו של אפלפלד, המתייחסים לעולם של טרום־שואה. תופעה זו בולטת ב"בדנהיים, עיר הנופש", וזוכה לפיתוח נרחב בנובילה "תור הפלאות". תהליכים מתמשכים של מחלה, חרדה ומוות מודגשים בעיצוב הגיבורים הצרדיים (כגון דודה עמליה או תרזה), אף דמויות האב והאם מצטיירות לקראת סיום הנובילה באיזו "מרירות חולה" (שם, עמ' 68). האב־הסופר מואשם בכך שהוא כותב "ספרות לא בריאה" (עמ' 111), וההוויה היהודית כולה מוצגת כהוויה חרדה וחולנית (עמ' 95). המחלה — היא בגדר אמצעי להדגשת הניוון שאוחז, לפי תפיסת הסופר, במשפחה היהודית המתבוללת ערב הגירוש, והיא מרמזת לאימה המצפה לגיבורים, מעבר לקו הסיום של הנובילות. במקביל חוזר ומופיע המוטיב של מצבי מחלה וניוון — ביצירות אפלפלד, שעלילתן מתרחשת בימים שלאחר המלחמה. הטראומה של השואה קשורה בתפיסת זיכרון האימה — והיא מופיעה כמחלה נסתרת המתגלה בגיבורי סיפוריו, ניצולי השואה, בשנים שלאחר סיום המלחמה. תופעה זו בולטת בקובץ סיפורי הראשון של אפלפלד — "עשן" (סיפורים כגון: "פיצויים", "שותפות", "ימים נוראים" ו"סיפור אהבה") וכן אף ברומן "העור והכתונת", שבו מעוצבת דמות של אשה, שעברה מחנות ריכוז ברוסיה הסובייטית, ושנים לאחר מכן בארץ ישראל עם בוא הזיכרון — באה המחלה הממארת ואוכלת בה עד כלות. המחלה קשורה בסיפורי אפלפלד בתהליכי הזיכרון והשיכחה. ביצירותיו — זמן האימה והמצוד — הוא זמן השכחה, והיכולת לחיות, לגבי רוב גיבוריו — קשורה ביכולת לשכוח: "היצירה שלי היא זיכרונית, אך נעדרת זיכרון".[3]

אפלפלד לא כתב על מחנות ריכוז ומוות — הוא כתב על מצבי חרדה ומצוד, מצבי פליטות נודדות ומירדף. בסוג זה של סיפורים — יצירותיו הולכות ומתרחקות מן הריאליזם: "כיוון שהלכתי אל זמן עיוור וקשה ואל תחושות עיוורות וקשות, היה עלי למצוא דרכים להתמודד עם הבעיות הספציפיות. הבנתי שהריאליזם אינו יכול לשמש אותי לצרכי. אחד האמצעים שהסתייעתי בהם היה השפה כמכשיר מוסיקלי. לא תמיד השתמשתי במילה מצד מטענה התכני. הלכתי אל המוסיקה, אל הוויברציה, לא רק של המילה, אלא גם של המשפט והקטע".[4] ואמנם בסיפורת המצוד של אפלפלד הולכת וגוברת דרך העיצוב המטא־ריאליסטית.[5] דרך כתיבה זו תורמת במידה רבה לעידון האימה. שכן, כעוד הגישה הריאליסטית, ובמיוחד הריאליזם הנאטורליסטי, מעלה בצורה מפורטת תמונות ומצבים של "הפלנטה האחרת" בכיוון של "אמנות הבחילה" — תוך תיאור מפורט של פצעים, מחלות, עינויים, מצבים קיצוניים של מוזלמניות וקאניבליזם (כגון ב"פיפל" של ק. צטניק) — הרי דרך העיצוב של אפלפלד פונה בכיוון של מטאריאליזם, המתאפיין בהעדר סימני זיהוי מלאים של זמן העלילה, מקומה וגיבוריה. יתר־על־כן, הכתיבה המטאריאליסטית בנוסחו של אפלפלד פונה לכיוון העיצוב הלירי — שהוא עשיר בתמונות, בדימויים ובעיקר במטאפורות.[6] (במיוחד יש להדגיש את השימוש בפעלים בכיוון של הפיכת המשפט כולו למערכת מטאפורית — "הם התחפרו אל תוך השינה", "אבא מֻשה את ראשו מתוך עצבותו", "על פצעיה צמחה עתה איזו גאווה טמירה" וכד' (מתוך "תור הפלאות"). ביחד ייחוד משמשת דרך עיצוב זו בכיון של יצירת דֶהומניזציה לגבי

אהרון אפלפלד — פרס ישראל תשמ"ג

סיפורת המצוד של אפלפלד, זו המתייחסת לזמן — האימה עצמו למצבים של מרדף ומצוד — מעוצבת ע"י שורה של סיפורים קצרים (בעיקר בקבצים "עשן", "אדני הנהר" ו"בגיא הפורה") וכהם מוצבים היהודי הבודד או להקה של יהודים בנוף של אגמים ובצמחיה ירוקת־רעל. השואה אינה נתפסת כאן כאירוע, המוצב בתוך תקופה היסטורית מוגדרת וחד פעמית, המתרחשת באיזורים גיאוגרפיים מוגדרים ובגופים פוליטיים מזוהים. תפיסת הגורל היהודי בסיפורים אלו היא במידה רבה תפיסה על־תקופתית. היהודי חסר השרשים, המחפש מפלט בנוף אירופאי, שבו קיימת רק

שולמית ספיר

■

וְאַחֲרֵי שֶׁנּוֹלְדָה הַחֲרָדָה
הִיא שׁוֹלַחַת יָדִים קְטַנּוֹת
וְכַמָּה שֶׁהֵן קְטַנּוֹת
הֵן חוֹרְצוֹת שְׁרִיטוֹת שְׁחוֹרוֹת
הִיא שׁוֹלַחַת בְּכִי בְּקָרִים אֲרֻכִּים
בְּכִי לְלֹא פֵּשֶׁר
הֵן כְּבָר הִשְׁבַּעְתִּי אֶת רַעֲבוֹנָהּ
הֵן כְּבָר יָנְקָה אֶת שְׁלוֹתִי עַד תֹּם
וּבְכָל זֹאת יָדֶיהָ הַקְּטַנּוֹת
לֹא מַרְפּוֹת
אוֹחֲזוֹת בְּבִטְנִי כִּצְבֶת
מְטַפְּסוֹת מֵעָלַי כְּסוֹרֵג.

■

רוֹצָה עוֹד לָנֵעַת
בַּעֲבוּר כָּל הַיָּמִים
בַּעֲבוּר הַשָּׁנִים
שֶׁאֶחְסַר.
עָלַי לְשַׁמֵּר אֶת הָאוֹר
בְּפָנַס הַזִּכּוּכִית הַקָּר
לְרָאוֹתוֹ כְּכוֹכָב בְּלִי
לָנֵעַת
לְרָאוֹתוֹ וְלָדַעַת
שֶׁפַּעַם הָיָה עוֹבֵר כִּפְתִיל
וְכֵלִי חֵלֶב
סָבִיב.

וודאות אחת — חזו של הרודף והנרדף, ומצבי המצוקה מעוצבים כאן ללא ציונים מובהקים של זמן ומקום. זוהי מצוקה יהודית, שאיננה מבדילה במובהק בין מצבים המאפיינים רדיפת יהודים במאות הקודמות (כגון בעלילת הסיפור "הבריחה" מתוך "בקומת הקרקע") — לבין מצבים שנוצרו במלחמת העולם השנייה.

היהודים הנרדפים — "הם צייצו זה לזה ומשחשו במבטו של הדייג השתופפו. המשושים שמעליהם השתופפו עמהם". (מתוך הסיפור "המצוד", בספר "אדני הנהר".)]

אולם, עם כל היות אפלפלד אמן של יצירת אווירה, המשדרת חרדה ומועקה, תוך פניה, לעיתים קרובות, לעיצוב לירי של הטקסט הפרוזאי — הרי אין הוא מעצב דמויות, שהקורא יכול להתייחס אליהן במידה מוגברת של אמפתיה. הדמויות ברוב יצירותיו הופכות לחלק מהמתאר, לחלק מהרקע ומהחמרים היוצרים אווירה. אווירה זו הולכת וגוברת בסיפורי המירדף והמצוד. דמויות שסימני זהותן חלקיים בלבד, והן נושאות שם פרטי או כינוי רווחות בכל הסיפורים הללו. אולם אף ביצירות בהן מופיע "אני מספר" ווידוי בגוף ראשון — כדוגמת הרומן "כאישון העין" או הנובילה "תור הפלאות", אין דמות המספר יוצרת אמפתיה אצל הקורא, שכן עולמה חסום בפנינו. אנו רואים את הדמויות בפעולתן, שומעים את דבריהן, אבל איננו חודרים לעולמן הפנימי. תופעה זו אינה אופיינית רק לסיפורת המצור, אלא היא חוזרת ומופיעה אף בסיפורים המתייחסים לעולם של בתר־שואה כגון הנובילה "1946" (מתוך הספר "שנים ושעות") שרקעה הוויה הולכת ונמשכת של מצבי פליטות יהודית על חופי איטליה מיד לאחר המלחמה, או בספרו "מיכוות האור", המתייחס למפגש שבין ניצולי השואה הצעירים וההוויה הארץ־ישראלית. ייתכן, כי הסיבה לתופעה זו נעוצה בתחושה כי "השואה הקתתה את תחושת האני. האני כמקור להבנת החיים נמחה בתוך הסבל הכללי."[7]

ואסיים בדבריו של אהרן אפלפלד במסה שלו "אל מעבר לטראגי" — "פעמים נדמה לי, כי הרצון לשכוח ולהשתכח היה עז יותר מן הרצון לדבר ולעצב. הסבל האנושי הוא מנת חלקו של כל אדם. הסבל התהומי, כמו המוות עצמו, הדרך אליו היא הבריחה ממנו; אך מה נעשה וכל בריחה מחזירה אותנו בסופו של דבר אל עצמנו, אל ילדותנו, אל המחנות ואל הגיטאות. ובמעגל זה של בריחה ושיבה נעה התחושה שלנו, ועד אשר לא נמצה אותה עד תום, לא נהיה בני חורין."[8] ואמנם, מתן פרס ישראל לסיפורת של אפלפלד הוא בגדר מתן גושפנקא ליוצר בעל ייחוד, שלגבי נוכחותו על מפת הספרות העברית החדשה אין חולקין. הפרס מדגיש אף את מקומו וחשיבותו של נושא השואה בספרות הדור האחרון (וזאת בעידן של מחקר ספרותי המתרחק מכל תפיסה תימטית) — תוך בחירת יוצר שעיצב את האימה בצורה "מאופקת, מעודנת ומסוגננת", כדברי השופטים. זוהי האימה שהשפיעה על שני הדורות האחרונים של העם היהודי, והועלתה במעין סיפורת יהודית־קיומית בנוסחו של אפלפלד. ■

הערות:

1) ח. יעוז "סיפורת השואה בעברית כסיפורת היסטורית וטרנס־היסטורית", עקד.1980, עמ' 161/2.
2) ד. מירון "אל מול האב — התחדשות ועוצמה ביצירות אהרון אפלפלד", "ידיעות אחרונות", 2.6.78.
3) "היכולת לחיות — היכולת לשכוח", "משא", 20.10.74 ראיון של ש. שפרה עם א. אפלפלד.
4) שם, שם.
5) ה. ברזל "סיפורת עברית מטאריאליסטית", מסדה, ר"ג, 1974.
6) ג. שקד "אימה מסוגננת נוסח אפלפלד" הארץ 6.3.47.
7) א. אפלפלד "מסות בגוף ראשון, הספריה הציונית", ירושלים, תשל"ט, עמ' 41.
8) שם, עמ' 49.

יצירותיו של אהרון אפלפלד:

"בקומת הקרקע" — דגה, ת"א 1960.
"עשן" — חוצ' עכשיו.
"בגיא הפורה" — שוקן, ירושלים ות"א, תשכ"ד.
"כפור על הארץ" — מסדה, ר"ג, 1965.
"העור והכתונת" — עם עובד, ת"א, 1971.
"אדני הנהר" — הקיבוץ המאוחד, ת"א, 1971.
"כאישון העין" — הקיבוץ המאוחד, ת"א, תשל"ג.
"שנים ושעות" — הקיבוץ המאוחד, ת"א תשל"ה.
"תור הפלאות" — הקיבוץ המאוחד, ת"א, תשל"ה.
"מסות בגוף ראשון" — הספריה הציונית, ירושלים, תשל"ט.
"מיכוות האור" — הקיבוץ המאוחד, ת"א, תש"ם.

■

דֶּרֶךְ הָאֵשׁ
הָעוֹבֶרֶת בְּעַיִן כִּמְעַט עֲצוּמָה מֵהַגֹּר
לַשָּׁמַיִם
אֲפִלּוּ שֶׁרֹאשׁ הַשָּׁנָה בַּפֶּתַח
עַל הַשֻּׁלְחָן תַּפּוּחַ
קָרוּעַ —
עַכְשָׁו יָמִים נוֹרָאִים
אֲנִי מַדְלִיקָה עֵינַיִם
בְּמָקוֹם נֵרוֹת
מִשֶּׁהוּ צָרִיךְ לִקְרוֹת.

■

נִקְיָה כְּמוֹ רוּחַ
שֶׁזֶּה עַתָּה עָבַר אוֹתָהּ גֶּשֶׁם
אֲנִי עוֹבֶרֶת
בֵּין יָדָיו.
מִתּוֹךְ הַמַּיִם עוֹלוֹת
עֵינַי
שְׁטוּפוֹת מִשִּׁירֵי כְּסוּפִים
אֲפֵלִים
וְנוֹגְעוֹת בְּמַבָּט מְדֻיָּק
בְּפָנַיִי.

דניאלה רובק

אנו

אֲנוּ סְפוּגִים בְּפְגִיעוּת
וְהִיא, שֶׁל מַסְמְרִים דַּקִּים, כְּחֻלּוֹת דּוֹנֵג,
מְפַתֶּה אוֹתָנוּ לְהַבְלָעוֹת קְטַנּוֹת וּבְלִתִּי מְחֻיָּבוֹת,
לְסוּגִים שֶׁל דִּקּוּר סִינִי, שֶׁל מִטַּת פָּקִיר
שֶׁל עֶשֶׁן.

אנו

אֲנוּ אִצְטַבָּה עָלֶיהָ מַנִּחִים מִסְפַּר אֲנָשִׁים וְרַעְיוֹנוֹת וּפְחָדִים אֲרֻכִּים
וַאֲרֻכִּים יוֹתֵר.

במרכז ירושלים

בְּמֶרְכַּז יְרוּשָׁלַיִם, בְּרְחוֹב קִינְג־ג'וֹרְג', יֵשׁ פִּנּוֹת בָּהֶן רֵיחַ שֶׁתֶן חָרִיף
מִתְעָרְבֵּב עִם רֵיחַ שֶׁמֶן מְטֻגָּן
וְדוּכְנֵי הָפָלָפֶל וְהַפִּיצָה מִתְפַּתְּלִים וּמִתְעָרְטְלִים לְתוֹךְ בֶּטֶן הַהוֹמָה
צִבּוּר אָדִישׁ הַמְכַסֶּה הַכֹּל כְּמַבָּט מִתְאָרֵךְ וּמְשַׁעֲמֵם
וְכָל רֶגַע דּוֹמֶה לָרֶגַע הַבָּא
עִיר הַקֹּדֶשׁ כִּשְׁגֻרַת־עָנָק
כַּהֲקָאָה.

בתעודה משפחתית

בְּתְעוּדָה מִשְׁפַּחְתִּית שֶׁאִמִּי נוֹשֵׂאת עִמָּהּ בְּאַרְנָקָהּ
רְשׁוּמִים כָּל הַתַּאֲרִיכִים הַמַּשְׁמָעוּתִיִּים בְּחַיֶּיהָ, סוּגֵי לֵדוֹת וּמָוֶת,
לֵדָה שֶׁלָּהּ, שֶׁל יְלָדֶיהָ, שֶׁל חֲתוּנָתָהּ,
וּמוֹת הוֹרֶיהָ וּבַעְלָהּ.
וְכָל שׁוּרָה רְשׁוּמָה בְּדִפּוּס בְּקֶפִּידָה רְאוּיָה לְצִיּוּן, בְּקוֹר וּבְדִיּוּק
וּבְאַרְבַּע שׁוּרוֹת רְשׁוּמָה אֲנִי, אַרְבַּע שׁוּרוֹת שֶׁל מִסְפָּרִים וְשֵׁמוֹת:
יְרוּשָׁלַיִם, 1956, 7 לְאַפְּרִיל — וּפְרָט אֶחָד שֶׁאֵינוֹ שֵׁם אוֹ מִסְפָּר —
נְקֵבָה
כְּמוֹ לֹאמַר, עִם זֹאת עָלַיִךְ לִחְיוֹת עַד סוֹף חַיַּיִךְ
וְאַרְבַּע שׁוּרוֹת רֵיקוֹת מַמְתִּינוֹת
לִנְסִבּוֹת אֹפִי וְתַאֲרִיךְ הַמָּוֶת —
כְּמוֹ לֹאמַר, עָלַיִךְ לִחְיוֹת עַד סוֹף חַיַּיִךְ,
עַד לְהַגְרֶלֶת הַמִּסְפָּרִים הַנּוֹסָפִים שֶׁיִּנְקְבוּ, נְקֵבָה
בְּקוֹר, בְּדִיּוּק, בְּקֶפִּידָה.

יהדות

הַצֵּל שֶׁעוֹקֵב אַחֲרָיו, וּלְאַחַר מִכֵּן הוּא אַחֲרֵי
וְלַחֲלִיפִין אֵלּוּ בְּתוֹךְ אֵלּוּ
הוּא צֵל הוֹרַי. וְיַלְדַּי, אֲשֶׁר יִדְעֻכוּ מֵקֶדֶם יוֹתֵר —
יָנוּעוּ לְעֵבֶר הַשֶּׁמֶשׁ
וְלֹא יִזְדַּקְּקוּ יוֹתֵר לְקַרְנֵי אֲפֵלָה
כְּדֵי לָחוּשׁ
בְּחֹמֶם.

כמו

כְּמוֹ אַיֶּלֶת הַנִּתְפֶּסֶת בְּכוּכִים לֹא־לָהּ
אֲנִי סַכִּין לִבְנָה שֶׁדָּמָהּ שָׁקוּף וּמְאֹרָר
לֵדָה שֶׁהִתַּר עֻקְצָהּ.

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

הלוויתן

זיגמונט פרנקל
מאנגלית: חנה בראיינט

...בצאתך לאיטאקה, שא תפילה שיהיה מסעך ארוך...
קאבאפי

כשנרשם רפי לבית הספר לאמנות היה בן 40 כמעט ומייד החל לרכוש מוניטין כסופר. הוא אמר לחבריו שאינו חושב להפסיק לכתוב, אבל היה רוצה ללמוד יותר על האמנויות היפות, בעיקר לצורך ספר עליו עבד באותם ימים. חבריו העמידו פני מאמינים בדבריו ואיחלו לו את מיטב ההצלחה, אך מאחורי גבו הנידו ראשם בספק. הם חשדו בו כי שינה כיוון ולא תמכו בכך. חבריו הסופרים נעלבו על הבגידה במה שגם רפי ראה כ"מלכת האמנויות". חבריו הציירים סירבו לקבל את הרעיון שלדעתו של מישהו יכולה אמנות הציור להירכש סתם ככה, לאחר שהם הקדישו לה את מחצית חייהם. מבין שתי החבורות, הרגישו הסופרים טוב יותר על שהם נפטרים מבן־תחרות מוכשר בעוד הציירים עלולים לזכות בשכזה.

הצייר שבספרו היה מעורב עם יונה הנביא שבבטנו של הלוויתן. היו צדדים במצבו של יונה — בדידות, חשיכה, כליאה, אפילו זוהמה וצחנה — אשר הקבילו לחייו של הצייר, והשניים — הציור והחיים נארגו זה בזה יותר ויותר עם המשך הכתיבה.

צלצולי האזהרה ששמע רפי נגעו לכמה סופרים מוכשרים שמעדו כשניסו לכתוב על ציירים. וירג'יניה וולף עשתה זאת ב"אל המגדלור", והאמינגווי ב"איים בזרם" (אם כי אין להתעלם מכך שאלמנתו פרסמה את הספר ולא הוא).

רפי היה במצב טוב מהם. היה לו כישרון סביר לאמנויות יפות למרות שאיש לא יכול היה למדוד זאת בדיוק כיוון שמכל נטיותיו האחרות בחר בכתיבה בגיל צעיר. (היתה לו הכנסה פרטית צנועה שאיפשרה לו לכתוב מבלי להיטרד בבעיות פרנסה). אלא שעדיין חסרו לו נסיון ואימון להם נצרך כדי לעסוק בצייר שבספר וזאת חיפש כאשר נרשם לבית הספר לאמנות.

את שיעורי הבית שלו בספרות כבר עשה. קרא שנית את ספר יונה שבתנ"ך, את "מובי דיק" וכן ספרים נוספים על לוויתנים וציד־לוויתנים. הוא רכש גם אלבום לוויתנים מפואר שממנו עמד לבחור לבסוף באחד לספרו.

בעניין זה, חש רפי כי ידו חופשית. בבטנו של לוויתן — כל לוויתן שהוא — בלי אוויר ועם זרימת מיצי הקיבה, לא יוכל איש להישרד יותר מאורכה של תפילה קצרה, במידה וירגיש צורך לומר אותה. כדי להתקיים שם שלושה ימים, יצטרך ריבונו של עולם לארגן נס ביולוגי קטן וזאת יוכל כמובן לעשות בקלות בבטנו של לוויתן מכל סוג שהוא. הצייר שבספר חופשי על כן לבחור בכל לוויתן אשר יתאים ליצירתו, מבלי לחשוש לאיש שבתוכו.

הבדידות והניתוק שחש רפי לזמן־מה ואשר הולידו את רעיון הצייר שבספרו לא פתחו בבית־הספר לאמנות. רוב הסטודנטים היו בני מחצית גילו ושקועים במה שהם ראו כחיים כוהמיים: מין חופשי, מסיבות, שתיה, עישון מתון של חשיש ושיחות אינסופיות על אמנות — לרוב דעות ממוסדות שחוקות מעט אשר הוצגו על ידם כפרי־רוחם ומקוריותם; וציור בעל רמה בינונית ומשמימה למדי. ואם היה ביניהם כישרון של ממש, לא בא עדיין לידי ביטוי.

רבות מן הסטודנטיות היו נאות ומיעוטן יפות ממש. רפי גילה כאן במיאוס שוב את מה שפגש גם בשטח הספרות: אישה, ככל שהיא יפה יותר, כך פוחתים סיכוייה להיות אמנית טובה.

כאשר הגיע לבסוף להרפתקאת האהבים שלו בבית־הספר לאמנות, קרה זה לא עם אחת הסטודנטיות, אלא עם דוגמנית הציור. אישה נעימה בסוף שנות העשרים או תחילת שנות השלושים שלה, בעלת גוף מושך, עגלגל מעט, למרות שניתן היה להבחין בעצמות ושרירים מתחת לעגלגלות, כפי שגוף של דוגמנית צריך להיות. היא ידעה "להחזיק" תנוחה כחצי שעה מבלי למוש. היתה מבוקשת מאוד לדיגמון גם מחוץ לבית־הספר לאמנות והתפרנסה בכבוד. פניה היו די יפים וכמו דוק של עצבות נסוך היה עליהם, אשר בלעדיו, לדעתו של רפי אין אף אישה שיכולה להיות יפה באמת. היא דיברה מעט ועוד פחות על ציור. ושניהם חשו בטוב בשתיקותיהם הארוכות והנוחות.

הרפתקאתם נמשכה, נוחה ונעימה, לאורך רוב שהותו של רפי בבית־הספר לאמנות. לה היה מדי פעם מאהב מן הצד, צייר צעיר, יפה־תואר או מישהו שלקח אותה למסעדות יקרות ומועדוני לילה במכונית ספורט. גם רפי אהבה פה ושם, אבל תמיד חזרו זה לזו באנחת רווחה חרישית.

לאחר זמן־מה היה מסוגל לצייר לוויתנים, ואחר כך אנשים. אבל האיש המסויים שבתוך הלוויתן המסויים עדיין חמק ממנו. בסוף השנה השלישית הפך תסכולו לעמוק וכבד, אך עדיין לא נתפס לבהלה; הוא חש על קרקע מוכרת וכמעט קידם בברכה את הקדרות והיאוש. כה חסר תקוה, לכאורה, הכיר כבר את עצמו בעבר בזמן כתיבתו, וידע, כי לפחות עד כה, קדם מצב זה תמיד לפריצת דרך, לתפיסת הדבר אותו חיפש באופן תת־הכרתי שעה שההרגל, המוסכמות וההגיון הפריעו בעדו והוליכו אותו שולל.

במקרה הלוויתן, המשיך עדיין הצבע להציק לו. הוא נעשה אמנם עמום מציור לציור, אבל עדיין היה והפריע. לבסוף החליט כי לבדידות שבתוך הלוויתן אין צבע וצייר את התמונה בשחור־לבן. תמונה זו היתה טובה יותר בעיניו, אולם מירקם הבד ומשיכות המכחול היו עדיין לרועץ בדרכו; היתה בהם מעין מריחה והסחת הדעת שאינם קיימים בבדידות האמיתית.

לילה אחד, בשעה מאוחרת, עייף מכדי להמשיך בעבודתו, ערך את תריסר הבדים מול הקיר וישב מולם שעה ארוכה לוגם משקה, מעשן את מקטרתו ומביט בהם. תריסר יונה ישבו שם מתחת לקיר, כל אחד בתוך לוויתנו הפרטי, מכווצים, עצובים, מחרישים ומהורהרים.

"אתם רואים," אמר להם, "בן־אדם לא תמיד בודד כפי שהוא סבור. תמיד עשוי לחלוף בסביבה לוויתן אחר ובו מישהו בדמותכם; וכן לעולם אין לדעת אם כעוד רגע לא יפלוט אותך השחץ לחוף־הזהב עם דקלים ונערות לבשות בחצאיות־קש, אה?"

מירקם הבדים ומשיכות המכחול שהפריעו לו, בצרוף לשורת התמונות הכמעט זהות, נטעו בו רעיון. עייפותו פגה לפתע והוא נטל לוח עץ ומכשירי חיתוך (בבית־הספר לאמנות למד טכניקות שונות של תדפיסים, בנוסף לציור ורישום) והחל לעבוד על האיש שבתוך הלוויתן. עם שחר סיים, הניח את התדפיס הלח על השולחן, וישן עד צהרי המחרת. הוא ידע שלעיתים דבר שנראה נפלא מאוחר בלילה, יראה עלוב ושטחי באורו הקר של הבוקר. אבל התדפיס היה בסדר גם למחרת. סוף סוף "תפס" רפי את האיש שלו וכלאו בכלאם הכפול של הלוויתן ושל מלבן ההדפס.

"בסדר," אמר למכחוליו, "תוכלו לנוח עכשיו." לקח שוב את עטו המיושן, החביב, בדק את הדיו במיכל המילוי השקוף, תלה את התדפיס מעל שולחנו, הכין לעצמו כוס קפה, הוריד את תיק הרומן הבלתי־גמור, הסיר מעליו את האבק והחל לקרוא שוב במה שכתב עד הנה.

"שלוש שנים תמימות" אמר לעצמו, "ומה? תדפיס־עץ עלוב אחד שאולי איש לא יראה בו דבר ממה שאני רואה בו. באשר לי, אוכל לפחות, להשתמש בו כעטיפה לספר והמוציא־לאור ישמח ודאי לחסוך את התשלום לגרפיקאי. אבל מה, לכל הרוחות, יהיה צעדו הבא של הצייר שבסיפור?"

הקל ביותר עבורו יהיה לצאת מדעתו, להרוס את ציוריו ולהתאבד.

"לא זה כבר נעשה פעמים רבות בעבר ואין ספק שיקרה שוב אבל לא על־ידי, תודה."

הדפס: זיגמונט פרנקל

אחר־כך חשב על הצייר שהפך יותר ויותר כפייתי בעניין הלוויתנים; עקב אחריהם כנוסע, או, טוב יותר, כאיש־צוות על אוניית ציידי־לוויתנים וסופו שנפל מן הסיפון למים ונראה לאחרונה קרוב ללוויתן ענק פעור פה.

"לא" — אמר, "גם זה לא שיפור מיוחד."

ואז חשב באריכות וברצינות על לוויתן הילדים העשוי פיברגלאס של מדרגות וסולמות ומיגלשות, והנמצא בגן על חוף־הים בין תל־אביב ויפו, לאמיתו של דבר במרחק הליכה מנמל יפו ממנו הפליג יונה המקורי למסעו. הצייר, חישב, יוכל להסתגל לישיבה בתוכו, אולי לא לצמיתות, אבל לשעות ארוכות. לפעמים יהיה עמו אפילו שק־שינה והוא יעביר שם את הלילה. ועל־מנת למנוע חשד של אי־שפיות יוכל ללבוש בקיץ בגד־ים או להביא אתו ספר וכריכים כמו לפיקניק, או את חכת־הדיג שלו בציפיה כביכול לתנאים המתאימים. הסידור, על כל פנים, היה עדיין מסובך מדי. אולי יוכל הצייר לבנות לוויתן חלול משלו בגנו ולשבת בתוכו.

"על כל פנים," אמר רפי לעצמו "שלוש שנים תמימות. מצד שני, כמובן אין זה רק התדפיס האחד שנעשה. למדתי הרבה על הצייר שלי וזה היה מענין. לקאבאפי יש שיר על משהו דומה... וגם מזה יכולה לצמוח תועלת כלשהי: אני יכול להשתמש בציטוט ממנו בתחילת הספר. לא השורות המסיימות של השיר, הן יסגירו את הסיפור; לא יותר משתי השורות הראשונות: "בצאתך לדרך לאיטאקה, שא תפילה שיהיה מסעך ארוך" משום שהשורה השלישית: "מלא הרפתקאות וידע" אומרת כבר יותר מדי. סוף השיר, לעומת זאת גם הוא נאה: "לאיטאקה אין יותר מה להציע לך אבל גם לא איכזבה אותך; איטאקה העניקה לך מסע נפלא." ■

דין התנועה

עמלה עינת

איור: עודד פיינגרש

לדות, היתה אמא שלה אומרת, איזו תקופה מאושרת. ובהמשך, בכמו אנחת אכזבה מרחמת — חבל רק שהקטנים האלה לא מבינים את זה בזמן.

אי־שם, כנעוריה הרחוקים, נִסתה להעמידה על האבסורד שבדבריה, אבל מהר התייאשה והגבילה עצמה לתנועת־יד חבוייה של התנגדות, שאחר־כך המירה גם אותה בצל חיוך מריר, מכתים אישונים.

אלא שזכר כל אותו נושא, ובעיקר של אירוע נעורים אחד הקשור בו לא היה מציף את תודעתה כך לאחר כל השנים הארוכות האלה לולא החוקיות הלעגנית השולטת במקריות חיינו.

האשה שישבה במושב שלפניה במשרד הנסיעות הקטן, הסיטה את ראשה לפתע לאחֹר את ילדתה שעמדה שעונה אל דלת הכניסה; ותוך שהפכה את מחצית פניה המודאגות לכיוונה, עָט עליה הדבר ההוא עוד לפני שקלטה את תוויה — העיניים השקועות, חיתוך השפתיים הדק, עקמומיות האף המיוחדת. ועוד לפני שעלה בה ה־לא יתכן שזאת — מצלצול הצמידים הזרים שגדשו את שתי אמות ידיה ומנצנוץ הטבעות הרבות שעטרו את אצבעותיה, ומקמטי צוארה העבים התלוים בלתי־סבירים על זכר נעוריה הצחים מאז. פני בִּתה ליד הדלת היו תעתיק אדמדם של פניה מאז.

היא לא תוכל לנסוע לטיול הזה אם־כך — חלפה מכת ההלם במעלה בטנה.

— לא? למה לא? — ההתמרדות הישנה־יללנית לאורך גופה המתקשח והתפשטות האכזבה המפוחדת לעומק קליפותיה עד לגרעין הילדה המצומקת שגוררת את עצמה בשביליו המבודדים של כפר ההולדת ההוא. כתם הבושה בגבה למבטם העוקב־לא־נראה. זוקפת חוט צוארה בהתרסה ורופסת תוך עצמה קפולת סרעפת. כתם גבה עד גרעינה הרועד מגיע.

עכשיו ודאי שלא תוכל לנסוע. דווקא עכשיו כשכך גמרה אומר על שבוע אחד של שקט כחול, דווקא היום אחרי כל השנים הסבוכות האלה. במשרד הזה. כעת.

באוטובוס המפוייח שטיפס איטית בדרך ההרים המתמשכת, אף לא התבוננה לעברה. במוחלטות ידעה כעת שתוכל להתייחס לכל אותו עניין בראצינאליות בוגרת.

עיגלה את מבטיה עם קימורי הדרך, בולשת בהתמכרות נהנתנית אחר לובן הבתים המזוג בין קפלי הגבעות הרכות. ריח העשב הקצור עלה משני צידי הכביש הכפרי ומִלא חריף את חללה של המכונית. ולרגע, ממרחק הניחוחות הבשומה, הרשתה לעצמה, כפיכחון קורצני, אלכסוני לצדודית פניה של ההיא שבקצה טור המושבים הנגדי, לשאוב במפתח ריאות מתרחב את ריח שדות־הקש הקצורים, מאז, בחלונות האוטובוס גונח הבנזין בדרך לקיבוץ המרוחק ההוא.

עיקשת היתה החלטתה אז — לנסוע. בכוח דחתה את מבטי אמה הרודים דאגה בלתי־מרפה של — אולי לא הפעם עוד. בכוח את פחדי הלילה של — מה יהיה אם יקרה לה שם, בין כולם. נשאר רק השגעון הבוער לבוא אל החברה במחנה העבודה הפעם. מה שלא יהיה. לכלום של זמן. לקצת. להיות בתוכם. כמו. רק פעם.

הדרך מהכביש הראשי אל חצר־המשק התפתלה אביכה בין השדות הקצורים. ולאחר דקות מועטות של הליכה בה, התחילה המועקה המצופה זוחלת באיום ברור מגרונה ומטה. זה ריח הקש — הפעילה את תִחכומיה המנוסים. יעבור. וכבר הרגישה בסתימות החנוקה־חרדה של מחצית חזה העליונה. נמלי־ענק שחורות טפסו על קצות גבעולי הקש החדים. כל מה שתצטרך, כשתגיע, יהיה לשבת רגועה כמה רגעים, ואח״כ — רק להיזהר מסחף של צחוק מיותר ומריקוד כערב ומהליכה מהירה מדי, וזהו... בהתרגשות מבויישת עצרה ליד אשה במכנסיים קצרים שדחפה אופניים עמוסים בכלי־אוכל בתוך משטח הבניינים אליו הגיעה, ושאלה איפה הם גרים. מתוך עצירתה הפתאומית, נחנק קולה וקצות הצפצופים הדוקרניים כבר רחשו עד סף בקיעה בין מילותיה הקטועות. זה הכל מהתרגשות — תִחמנה את עצמה ואפקה את רעשיה הפנימיים שלא יפרצו, ואיזנה את צעדיה לאט לאותו כיוון שהראתה לה זאת. תיכף יעבור — מִשמעה בריכוז את קצב נשימותיה, את התכווצויותיהם הלא סדירות של צינורות הנפיחות שבקופסת חזה המועקת.

בצריף המואר היו רק שניים כשהגיעה, ודווקא לא מהקרובים לה במיוחד. עובדים עוד — גמגמו ויצאו במהירות מוגזמת. סתם מטומטמים — התרגזה עם שחשה בדבר הנבוך־מוזר שהיה בעיניהם שהשתמטו ממנה. אחר־כך, די מהר התקבצו כולם ויצא המרצע מהשק, כלומר מאותו פתק פרוטוקולי שהחזיקה המדריכה בידיה הנקיות אז מצמידים וטבעות, ובעצם, מהרגע בו נכנסה בחולצת התכלת הרשולה שמעל למכנסיה הרחבים והתיישבה על הכיסא היחיד שמעבר לשולחן העץ הצר, חודי עיניה בניר שבידה וקו שפתיה הדק נפתח לכדי חריץ; מרגע זה והלאה במשך כל השנים שמאז, הצטייר לה כל המעמד ההוא כמו קטע ממחזה מנותק: היא עצמה בסגירותה הכפופה אל עצמה על קצה מסגרת המיטה הלוחץ. פניהם המורכנים של האחרים לאורך קו המיטות המיושר. פני חברתה הקרובה שנמחקים והולכים ומשתמטים מפניה.

קול הפרוטוקול הבלתי־מתפרש עדיין. רגליו הארוכות־שעירות של מלווה לילות־השבת שבעקבותיה, שבוטשות עכשיו בקצות עקבי סנדליהן בבטון החרוץ. חיוך שמתהדק בין לחייה ושפתיה של המלכה החדשה שכבר. עיני האחרות שכבר, בלי לחכות, מַטות את כניעותן לעבר חסדיה. פני הנער המעודנים־כהים שמקצה השורה, בריסים מושפלים, מתלבטים אליה, וקול הפרוטוקול התד בלתי־נפסק שבשפתי הקוראה הלא ברורות. והרבה יותר מאוחר (ואולי מיד) — כובד התיק שאגרה לה אמה ליום אחד של שֶהָיָה שנגרר לצידה בדרך השדות בתזרה, ומסכת ה"לא איכפת" המוקשחת וה־אני אראה לכם עוד — שרוחֵם מעברן של שפתיה הקפוצות בכות פנימה. ואותו נער נבוך שאחריה, שכמו לעזור בא ובעצם לא עוזר ולא אומר.

ובכפר־הבית, אחרי ימים, צללי הילדים שחומקים מכיווניה לתוך צריף התנועה המרוחק, ועיני אמה המודאגות במבטָן הרודה־תומך קבוע של — תוותרי כבר סוף־סוף ותכנעי כבר סוף־סוף ותשלימי כבר אולי עם המוגבלות ועם התלות שאת אחרת. לא כמו. לא יכולה. זהו.

עכשיו חשה במפורש בעיני האשה שבמושב האוטובוס מאחוריה שנוקבות את עורפה המזוהה מעבר לשנים הרחוקות ההן, ובבת־אחת הוצפה בחרדת הליכתה במחיצתה בקניון המחר המתוכנן. אין שום קשר למחר — התנערה, וכבר ידעה שנגזרה סופית מנוחתה שנטלה לה בתוך הלובן המרוחק־בטוח, בשל משחק ההיזכרות הקל שהתירה לעצמה.

שום קשר — במהירות התנערה. מחר תבלע את הנופים כמו כל האחרים שלידה. את חופש האוויר הצלול. האמת, שמרגע תכנונו הראשון של הטיול, היווה אותו קניון אֵיום עבורה. הרבה לפני שהפנתה ההיא את צדודיתה אליה במשרד הנסיעות הנזכר. אלא שמאז אותה תקרית, הפך לציר לבטי הוויתור שבערו בה ולמרכז ההתעקשות ותאוות הניצחון.

היא תלך. דווקא תלך (דווקא למי? — לעגה לעצמה בבקרים שאחרי לילות הלבטים הארוכים) הרי רק בירידות מדובר, כך הבטיחו. דמיינה את פיתולי הדרך האמורים בתוך השחר המטושטש. "רק לרדת. לא פוחדת" — מבריק אליה המוביל המקומי בעיניו הקטנות־שחורות. (איך הרגיש בלי שפה בפחדיה?) הלילה האחד שעוד נותר לה להחליט עד שתצניח סופית את רגלה על מדרגת הסלע הראשונה. וכבר חשה בקצה נעלה את פני האבן הקרים וכבר מאוחר מכדי שתחזור בה, וסחף החרדה כמו משפך רוחות סביב כל הגיונותיה. לו היה בה האומץ לומר. פשוט. בלי תרוצים. כמו אז — לו היה, במחנה העבודה ההוא. פשוט להסביר למה לא יכלה לבוא בזמן. למה לא יכולה כמו כולם ממש. מדוע ככה חוששת מההליכה הטפשית הזאת כאן. מתר. הבושה שכך טורפת את כל הגיונותיה. אז. עכשיו. תחושת החטא. המום הלא מרפה. וכבר שולחת את כף־רגלה הימנית ומורידה בכוח על מדרגת הפתיחה, וכבר חותמת ויוצאת לדרך. הפעם־זהו.

ירידה נוחה למלוא מרווח הראות החלבי המתרחב לאט. צחות אויר האורנים. קפיציות גופה בנעלי ההתעמלות הקלות. החופש הזה — ללכת.

שורת האנשים התארגנה באופן טבעי בין נחשונים למאספים. בחישוב מהיר נסתה לקבוע את מיקומה ביניהם. איפה כדאי לה הכי? — זרזה את נתוניה. שאם בכל־זאת תתקשה. רק לא קרוב לזאת, חמקה במהירות לצידה ומעדה בחלוקים המתדרדרים וכבר מישהו ביד תומכת לקראתה. לא כלום. שטויות. נפלטת התחינה מאומנת־השנים מפיה. תאמין לי. באמת. האוויר הלך והחריף ככל שצרו והלכו קירות הקניון וככל שהתנשאו צמרות העצים הרחבות מעל לגמידותם המקפצת של ההולכים. וכמו תחושה חשודה שמזדנבת בעקבותיה לאט. פורעת את קצב צעדיה בנעלי הגומי הקלות. מרווחי נשימותיה מתקצרים משהו. שטויות. זאת רק ירידה לאורך כל הדרך — אמרו, אם־כי בלי סוף נראה לעין. עד פני הים — אמרו. נרעדה לאורכה המפחיד של עצם המחשבה. משקי עורבים מבוהלים נחלו בין קרעי הצוקים מעליהם. מעצירת המנוחה הבאה תשמור בעקביות על מקומה באמצע השורה. מזלה שכך תמהוניים כל אלה. כל צמח, ציפור, מעכבים את עיניהם הלטושות, עד שאפשר בקלות להחזיר את הנשימות החריגות לסדירות ממושמעת כלשהי. בזהירות כולשת לראות אם זו אינה בקרבתה, למרות שאף זיק של הכרות לא עבר עד עתה באישוניה משפגעו בה, ורק אדיבות רגילה של מכרת טיול זמנית.

לרגע נדמה היה לה שפני ילדתה שלידה מאומצים במוגזם. לא ייתכן — החפיזה צעדיה אחריה. השתגעת? — עצרה בעצמה בכוח. ואם כן, אז מה? מה פשר הרשעות שנדלקת בך ככה? נקמת הדם הפרימיטיבית? מה עשתה לך הילדה הזאת עם פני אמה העמומים שבפניה? וכבר ריחמה וכאבה את הקטנה מראש ותשה בקרום המסכה הנוקשה שמתהדק בודאי במהירות מבוהלת סביב פיה המתכווץ ובעכירות הקנאה המזרזפת ילדותית־מרה לתוכה ב־למה דווקא אני מכולם דווקא — ; ובשגעון שתופח בד בבד — להיות כמו. אף־פעם לא תהיי ילדה שלי. תמיד הם ואנחנו, ילדתי. בעצם גם אני מאוחר הבנתי. רק אחרי התרגיל החינוכי של אמא שלך במחנה העבודה ההוא. ספרה לך פעם? שום סיכוי־מפלט ילדה שלי מהאחרות שבנו, ורק אולי גם רוח מסויים — אומרים המבינים אם־כי לא בדיוק ברור עדיין מה בעצם. כדאי באמת לברר פעם, בהזדמנות, כשהמחנק לא יפריע לחשיבה הצלולה, והלבד — שעולה ממרווחי האפלה שבין צלליות הילדים החומקות, כמו דלתות שנטרקות במדרך מרחוק, כמו תלל רבוע שמקיף־לוחץ רק אותך, אותי, ללא מוצא. מישהו מוכרח לחבר פעם מחזה על בדידויות של ילדים כאלה. כל המעמדים ברודים לה. התפאורה. דפנות המיטות המיושרות בצריף המואר. פני המדריכה (אמך) החמורים. הנשימה שנעתקת בממש מגרונה של הילדה. השחרור הקפוא־מתוק ממלחמת האויר התמידית — סוף־סוף.

במאמץ השיגה את הליכתן, ובדקדקנות מתנשפת בדקה את פני הקטנה הסמוקים ואת חזה ואת גומת צווארה הענוגה. שום סימן. שום נשימה חורקנית. זֵעה. חיוך משתדל. טעות. במהירות נסערת מחפשת את בקבוק הכדורים הקבוע שבתיקה הגדוש. רק לביטחון לקחה הפעם שכן רק בירידה דובר. אלא שהעצירה הפתאומית אחרי ההליכה המזורזת, ובנוסף, גם תלילות של מורדות משהיא מתמשכת עלולה איכשהו לגרום למטרד מסוים — לא? במתח קפדני עוקבת אחרי רחשי חזה. שום דבר יוצא דופן. ואל תתחילי עם זה בכלל. לא הפעם, את שומעת? כולם מאומצים קצת, אז מה? וכבר עולה בה השריקה הראשונה המעודנת־מקרית וחומקת מגרונה אל פנים מודעותה הקשובה. אולי בכל זאת כדאי שתיקח עכשיו את הכדור. לפני. בעצבנות בודקת את תוכן תיקה התפוח. מה את סוחבת אתך את התיק הזה כל הדרך?

— בחיוך מבודח ובעיניים בלתי־מזהות עוברת לידה עם ילדתה בתום דקות המנוחה האחרונות. הלעג המרושע במבטה — כמו אז. השתנקותה המיידית מול מדקרות לשונה והנביחה הצורבת שנדלקת עכשיו באופן שאי־אפשר להתעלם ממנו בתוך צלקת צווארה המאומצת. הפעם לא יהיה! — מותחת בכות את צעדיה. לא לידָה. את לא תזכי להשפלה נוספת שלי הפעם. חיתוכי האוויר המוכרים חורצים את חזה המנוסר וכבר אחרה עם התרופה עכשיו. עכשיו רק בהיגיון נוקשה להשתלט — בתאוריה הישנה של פינוק פסיכוסומטי. בהמצאות של הסחת הדעת. היא תתכנן את תפאורת מחזה הילדים שייכתב עד פֶסק המנוחה הקרוב: פני הנערות־נערים הכבושים ברצפת הבטון הסדוקה. ציפור אפורה נוחתת על משקוף האשנב. לרגע נעצרת ובמֶשֶק פורחת. עיני חברתה הטובה חומקים לעברים מפניה שלא מבינות מה, למה. רעד שמחה עצורה בלחי המלכה שכבר... מבטיהן החנפים אליה. ריסי נער מרטטים על עורו השחום. בטישת עקבי הסנדלים בקצות רגלי המיטות החלודות, והקול שעולה מדוקלם מצווארה הדק של ההיא. אצבעות ידיה נקיות הטבעות שמחזיקות ביציבות בדף המחברת התלוש. צרימתן שמכאיבה לקרקעית אוזניה המנותקות משארית ראשה וגרונה ובית־חזה הקפוא.

לאור העדויות, החליט בית־דין החברים שנאסף פה היום, יום ג', ה' בתמוז תש"י (איך בבהירות כזאת עלה כה התאריך) בפה אחד על הוצאה מהתנועה. ובהמשך — המלה הנוראה, ואח"כ — בגלל השתמטות מחובות הכלל והסתה להשתמטות, שמהוות בגידה חמורה במטרות הקבוצה.

אבל לא. אבל לא — חזרו שריקות החנק והפשירו מתוך קפיאתן אז והציפו בבת־אחת את קולה הנשנק־לא־נשמע.

אני לא סיפרתי לכם את הסיבה האמיתית שבגללה לא באתי למחנה הזה. אסור שתדעו את הסיבה האמיתית. חריקות רגלי המיטות תחת לחץ ישיבתם הנבוכה. תיקה הנסרח אחריה בדרך הלוהטת חזרה. פני הנער הסגופים חסרי־האונים שלידה.

קרקעית הקניון היתה בוצית מאד עכשיו. מקווי מים מיניאטוריים כיסו בעדינות את קצות האבנים החודרות דרך סוליות הגומי הדקות. חודי סיכות טיפסו מבָסים אצבעותיה הניגפות אל מעלה שוקיה המאומצות ואל בית־חזה המתנשף. שרק עוד קצת לא יבחינו. עוד קטע של זמן רק עד סופה של הדרך הזאת. שרק לא ישאלו כעת. שלא "ישימו". פני הרופא כבמקרה מחליקים ליד פניה. מדוע בעצם שלא תאמר לו לרופא הזר הזה ודי? מדוע אז בעצם לא סיפרה, ועכשיו? עכשיו הכל פרי דמיונה ממילא. שום דבר ממשי לא קיים בה באמת. כולם עייפים, מתנשמים כמוה. לו רק הצליחה להאמין בזה לרגע. סדק השמיים הולך וצר מעליהם. צמרות העצים נצמדות לאט. מפנה ראשה אחרי עיני האנשים המתפעמות במעברי הסלע הצרים. הקנאה הישנה שעולה בה — רק פעם כמו כל האחרים מאז. את לא צודקת — מחזקת אחיזת כפותיה בחלוקי האבנים הרטובים שמתחת. המאמץ של כל האחרים כמוך. רק הבהלה שלך והפחדים. תרגעי ילדה גדולה. תעבדי על עצמך.

בקטע הדרך האחרון, לא היה בה עוד דבר חוץ מרגליו הצועדות של זה שלפניה, ומנצנוץ קצות האבנים עליהם תכננה את מדרכיה, ומעיני ההיא הבלתי מזהות שבעורפה ומפות נשימתה שקורע את תוכה כמו בשנים הרחוקות ההן. אף לא הבחינה אם עדיין נמשכת אותה ירידה בה החלו או שמא הפכה זו לעליה בלתי־פוסקת בינתיים, שכן החיתוכים המשוננים שבגרונה שקצותיהם השרוקים השתרבבו מפיה המחושק, נטעו בה תחושה של טיפוס קשה. ואולם היא לא העיזה להרים את עיניה ולבדוק, שכן מה תשנה ומה תועיל בדיקה כזאת. ורק ידעה שאסור לה להפסיק אף לשניה של היסוס את התנועה הזאת קדימה, ולא לראות את משקפי הרופא שמרחפות צמודות לרגליה ואת הקלילות הזאת בה מתנועעים האחרים סביבה. מתחככים בכתפה בלי משים ומתנצלים בחיוך וחולפים. אין חשיבות לכל אלה. כל העניין אצלה רק דמיונות פסיכוסומטיים ופחד שלא תבחין ההיא בפניה. מדוע לקחה על עצמה את כל הנסיון הזה? מדוע נסעה אז? עכשיו? הפסיחה הזאת שלה על כל הסעיפים תמיד. חלקים לנסות. לא עד הסוף שיראו. בושת־הסוד הזאת תמיד — שלא יבינו. תקות הניצחון — כמו אחרים. כמו היא עצמה. להיות שייכת. בנפרד. אתם. באחרות בודדת. רק לא להיכשל בחלוק אבן מקרי ברגעים האחרונים האלה. להשתלט על קצב הנשימות המנסרות. לדמיין את פני הקטנה שלפניה הקרועים לאוויר. לבלום את נשיפות הקול השורקני המתפרץ לצאת, לעוד רגע, עד לפני הים המחליקים מתוך בקע הצוק הפתאומי ועד השחרור הקפוא־מתוק ממלחמת האויר התמידית — סוף־סוף.

במאמץ השיגה את הליכתן, ובדקדקנות מתנשפת בדקה את פני הקטנה הסמוקים ואת חזה ואת גומת צווארה הענוגה. שום סימן. שום נשימה חורקנית. זֵעה. חיוך משתדל. טעות. במהירות נסערת מחפשת את בקבוק הכדורים הקבוע שבתיקה הגדוש. רק לביטחון לקחה הפעם שכן רק בירידה דובר. אלא שהעצירה הפתאומית אחרי ההליכה המזורזת, ובנוסף, גם תלילות של מורדות משהיא מתמשכת עלולה איכשהו לגרום למטרד מסוים — לא? במתח קפדני עוקבת אחרי רחשי חזה. שום דבר יוצא דופן. ואל תתחילי עם זה בכלל. לא הפעם, את שומעת? כולם מאומצים קצת, אז מה? וכבר עולה בה השריקה הראשונה המעודנת־מקרית וחומקת מגרונה אל פנים מודעותה הקשובה. אולי בכל זאת כדאי שתיקח עכשיו את הכדור. לפני. בעצבנות בודקת את תוכן תיקה התפוח. מה את סוחבת אתך את התיק הזה כל הדרך?

— בחיוך מבודח ובעיניים בלתי־מזהות עוברת לידה עם ילדתה בתום דקות המנוחה האחרונות. הלעג המרושע במבטה — כמו אז. השתנקותה המיידית מול מדקרות לשונה והנביחה הצורבת שנדלקת עכשיו באופן שאי־אפשר להתעלם ממנו בתוך צלקת צווארה המאומצת. הפעם לא יהיה! — מותחת בכות את צעדיה. לא לידָה. את לא תזכי להשפלה נוספת שלי הפעם. חיתוכי האוויר המוכרים חורצים את חזה המנוסר וכבר אחרה עם התרופה עכשיו. עכשיו רק בהיגיון נוקשה להשתלט — בתאוריה הישנה של פינוק פסיכוסומטי. בהמצאות של הסחת הדעת. היא תתכנן את תפאורת מחזה הילדים שייכתב עד פֶסק המנוחה הקרוב: פני הנערות־נערים הכבושים ברצפת הבטון הסדוקה. ציפור אפורה נוחתת על משקוף האשנב. לרגע נעצרת ובמֶשֶק פורחת. עיני חברתה הטובה חומקים לעברים מפניה שלא מבינות מה, למה. רעד שמחה עצורה בלחי המלכה שכבר... מבטיהן החנפים אליה. ריסי נער מרטטים על עורו השחום. בטישת עקבי הסנדלים בקצות רגלי המיטות החלודות, והקול שעולה מדוקלם מצווארה הדק של ההיא. אצבעות ידיה נקיות הטבעות שמחזיקות ביציבות בדף המחברת התלוש. צרימתן שמכאיבה לקרקעית אוזניה המנותקות משארית ראשה וגרונה ובית־חזה הקפוא.

לאור העדויות, החליט בית־דין החברים שנאסף פה היום, יום ג', ה' בתמוז תש"י (איך בבהירות כזאת עלה כה התאריך) בפה אחד על הוצאה מהתנועה. ובהמשך — המלה הנוראה, ואח"כ — בגלל השתמטות מחובות הכלל והסתה להשתמטות, שמהוות בגידה חמורה במטרות הקבוצה.

אבל לא. אבל לא — חזרו שריקות החנק והפשירו מתוך קפיאתן אז והציפו בבת־אחת את קולה הנשנק־לא־נשמע.

אני לא סיפרתי לכם את הסיבה האמיתית שבגללה לא באתי למחנה הזה. אסור שתדעו את הסיבה האמיתית. חריקות רגלי המיטות תחת לחץ ישיבתם הנבוכה. תיקה הנסרח אחריה בדרך הלוהטת חזרה. פני הנער הסגופים חסרי־האונים שלידה.

קרקעית הקניון היתה בוצית מאד עכשיו. מקווי מים מיניאטוריים כיסו בעדינות את קצות האבנים החודרות דרך סוליות הגומי הדקות. חודי סיכות טיפסו מבָסים אצבעותיה הניגפות אל מעלה שוקיה המאומצות ואל בית־חזה המתנשף. שרק עוד קצת לא יבחינו. עוד קטע של זמן רק עד סופה של הדרך הזאת. שרק לא ישאלו כעת. שלא "ישימו". פני הרופא כבמקרה מחליקים ליד פניה. מדוע בעצם שלא תאמר לו לרופא הזר הזה ודי? מדוע אז בעצם לא סיפרה, ועכשיו? עכשיו הכל פרי דמיונה ממילא. שום דבר ממשי לא קיים בה באמת. כולם עייפים, מתנשמים כמוה. לו רק הצליחה להאמין בזה לרגע. סדק השמיים הולך וצר מעליהם. צמרות העצים נצמדות לאט. מפנה ראשה אחרי עיני האנשים המתפעמות במעברי הסלע הצרים. הקנאה הישנה שעולה בה — רק פעם כמו כל האחרים מאז. את לא צודקת — מחזקת אחיזת כפותיה בחלוקי האבנים הרטובים שמתחת. המאמץ של כל האחרים כמוך. רק הבהלה שלך והפחדים. תרגעי ילדה גדולה. תעבדי על עצמך.

בקטע הדרך האחרון, לא היה בה עוד דבר חוץ מרגליו הצועדות של זה שלפניה, ומנצנוץ קצות האבנים עליהם תכננה את מדרכיה, ומעיני ההיא הבלתי מזהות שבעורפה ומפות נשימתה שקורע את תוכה כמו בשנים הרחוקות ההן. אף לא הבחינה אם עדיין נמשכת אותה ירידה בה החלו או שמא הפכה זו לעליה בלתי־פוסקת בינתיים, שכן החיתוכים המשוננים שבגרונה שקצותיהם השרוקים השתרבבו מפיה המחושק, נטעו בה תחושה של טיפוס קשה. ואולם היא לא העיזה להרים את עיניה ולבדוק, שכן מה תשנה ומה תועיל בדיקה כזאת. ורק ידעה שאסור לה להפסיק אף לשניה של היסוס את התנועה הזאת קדימה, ולא לראות את משקפי הרופא שמרחפות צמודות לרגליה ואת הקלילות הזאת בה מתנועעים האחרים סביבה. מתחככים בכתפה בלי משים ומתנצלים בחיוך וחולפים. אין חשיבות לכל אלה. כל העניין אצלה רק דמיונות פסיכוסומטיים ופחד שלא תבחין ההיא בפניה. מדוע לקחה על עצמה את כל הנסיון הזה? מדוע נסעה אז? עכשיו? הפסיחה הזאת שלה על כל הסעיפים תמיד. חלקים לנסות. לא עד הסוף שיראו. בושת־הסוד הזאת תמיד — שלא יבינו. תקות הניצחון — כמו אחרים. כמו היא עצמה. להיות שייכת. בנפרד. אתם. באחרות בודדת. רק לא להיכשל בחלוק אבן מקרי ברגעים האחרונים האלה. להשתלט על קצב הנשימות המנסרות. לדמיין את פני הקטנה שלפניה הקרועים לאוויר. לבלום את נשיפות הקול השורקני המתפרץ לצאת, לעוד רגע, עד לפני הים המחליקים מתוך בקע הצוק הפתאומי ועד

לחול הנקי־מתפרק שאפשר לעצום עיניים על משטחו ולהעמיד פנים של נמנום בזמן שהתרופה מתמסמסת וזורמת בתוכה שכעת אחרי הכל היה שוב טעם להשתמש בה. שכעת לא חשוב כבר שנכנעים ומשתמשים בה אחרי שהכל עבר. הצליח. למרות הכל.

באותו ערב הסתכלה בישירות אל עיניה בפעם הראשונה מאז, מעבר למרווח השולחנות הלבנים במסעדת הקפה בה ישבו. אל עור לחייה העייף־חיוור. זה הכל? — שאלה את עצמה בפעם הראשונה אחרי כל השנים האלה — כל מה שנותר מהלהט הצווחני ההוא? וחשה בכמו רוך מרחם שמחלחל בתוכה ומתפשט ממרכז הכאב העמום־מנוחם של קנה־נשימתה המתרפק על זכרי סבלו. בעצם, ייתכן שכל אותו ארוע ילדות חייב היה שיהיה. מעין קרע חשיפה תוקי לחריגות חייה שמאז. שהרי מעבר לסיפור המחלה הסטנדרטית כל־כך, היתה מראשיתה צלקת הזרות. הדחף הנזירי לאי־מגע בתוך הגעגוע התמידי להיות כמו ולהישמר מכל היות כזה ורק ממרחקים בטוחים להתבונן בכמיהתה המפוחדת חסרת הסיכוי אליהם, שהם בחוש קלטו ונענו. וזו עצמה, בכל גדולתה, מה היתה באותם ימים? — נערה שמשחקת בדרמה גזורה מעיתוני התקופה, שבדיעבד יש לומר, עזרה לה, אם־גם באכזריות בוטה, להתנער מלבטיה השקריים. בדיעבד, גזרה המלה הנוראה ההיא ברגעים הקפואים שבתוך צריף מחנה העבודה העלוב, את פני חייה עד עתה. שכן לעולם לא חזרה עוד אל עצמה ואליהם בדרך המשתדלת בה שהתה עמם קודם. גם לאחר שכל אותה עלילת ילדים התפוצצה (אחרי שנשברה בפני אמה הרודפים והודתה, וזו הרימה את קולה במקומות הנכונים) והתגלה גרעינה המטופש וגדולי התנועה הרעישו חדרים בברוריהם, ואותה מנהיגה (שזקנה כה בינתיים) קיבלה את עונשה והָרחקה, ומכתב ה"טיהור" נשלח ושליחי פיוס. גם כאשר עבר הכל, לא חזרה עוד אליהם כפי שהיתה — לעולם, כמו קיבלה את דין אחרותה והרשתה לעצמה את בדידותה ללא הצטדקויות מחפות, ואף ללא צער ורחמים עצמיים מיותרים.

באופן אבסורדי, עוד אצטרך להודות לך יום אחד — עבר הריצוד הציני בעיניה יותר מפעם באותו ערב עם התגברות רחימותה לעליבותה העכשווית של זו. לקפלי צווארה הנשורים. לפני בתה המעוכים. עיני אישה שמשתמטות בקביעות ממבטה העוקב.

אותה מסעדה תלויה היתה בנינוחות מעל צוקה בשעה ההיא. מתרפה בקצב ניעתם של גלי בסיסה הרכים. הכפר על המדרון בהק בלובנו. ומין רוחב פשט בה — לגמור עם סיוט הילדות העתיק ההוא. עכשיו. לסלוח. עכשיו. איך מעכו אותה השנים מאז. ובסופו של דבר מה בסך הכל יצא מכל האחרים ההם, מה"שולות" וה"יצחקים" שהיו אז מי־יודע־מה בעיניה, שככה טושטשו ונעלמו בתוך ריבועי הכולם. והיא, בכ"ז, אחרת. וכמעט בביטחון אפשר לומר שלולא אותו מקרה היתה נגרדת אחריהם בכוח: תנועה. קיבוץ. שחיקה. שקט מלטף גהר עליה מסימטאות הכפר התכולות. כמו אטלנטיס ערפילית שנוסקת איטית לתוכה מקרקעית המפרץ החולם.

בעצם להודות לך... אני — הרימה פניה מול פניה בהחלטת פתאום.

— מה? — נרתע פיה של ההיא ומבטה מולה.

— בגלל כל מה שהיה אז בתנועה.

— אנחנו מכירות מאיפה שהוא? — עקמה את שפתיה בתמיהה מסוייגת. לא ייתכן שעד ככה לא חשוב היה לה. אלו השנים שעברו — אמצה את כל תוכה לחשיפה כוחנית אחת — אני מלכה. זוכרת? המשפט בקיבוץ בגלל ההתקפות של הנשימה שפחדתי לבוא למחנה העבודה כל הזמן. ובנשיפה קצורה של כל מה שנותר בה עוד — את החרם שקראת עלי מהנייר ההוא — זוכרת?

אטימות עיניה מולה היתה כזו שבעיני בתה כעת. חושך סמיך עלה מפני הים עד קצות הצוקים מעליהם. פרץ רוח התיילל מאין־כיוון פתאום. בקע תהומות הגלקסיה נפער סביב אפסותה המבודדת, ולרגע קופא אחד ידעה את אמיתה עד תום — את הרחימות וקבלת הדין והאימה והערך והרוך והסליחה שהיו מאחזה היחיד בריק האפל שהקיפה. ובלב כל אלה, את חוד העלבון הנוקב שבאדישות עיניה הלא מזהות של זו, שלא מנסות אפילו.

כך שלמרות כוונתה הממשית, לא הגיעה מלכה לידי מחילה באותו ערב מופלא, אף לו באמת ניסתה זאת בזמן ישיבתה המרוגשת מול צדודיתה של אותה מרים נושנה במסעדת בית־הקפה האמורה בטרם יום ההליכה שעוד חיכה לה. ומתוך שלא אמרה דבר ולא מחלה, לא יכולה היתה כשום דרך או תרגל לוותר על מאבק המחר המפוחד — מלחמת הנשימה. קרעי החרדה המתניקים. המאמץ להחזיק מעמד ויהי־מה, וחייבת היתה לכפות עצמה לאותו קניון, כמסופר. וכל מה שקרה, כצפוי מראש קרה. ורק הסוף לא בדיוק כמשוער. אם־כי לאחר זמן ארגה גם אותו לרצף הארועים בדרך בה סופר. אלא שבסמוך לאותן שעות עצמן, כמעט משוכנעת היתה שבטשטוש קטע הדרך האחרון נשא־תמך בה הרופא הנזכר באופן ממשי. ולרגעים, הֶזתה אף חמור או פרד שטלטל אותה על גבו כנועה לחלוטין כשלצידו פני מוכילו הכהים־משופמים. וגם בעיצומה של הזייה משפילה זו, כשעברה ליד מדריכתה האמורה, מכווצת בכלימתה הקשה, לא נעור אף זיק מזהה אחד בפניה של ההיא, ונראה היה שאפילו למוזרות הרגע הזה עצמו לא נתנה דעתה כלל.

ילדות, היתה אמא שלי אומרת — — — ■

נורית עֵינן

■

אֵיךְ שֶׁאֲנִי קוֹרֵאת שׁוּרוֹת צְפוּפוֹת מֵעִתּוֹן יְדִיעוֹת וְנִצָּלִים
בְּתוֹכִי אֲבָרִים פְּנִימִיִּים כְּמוֹ מֵעַיִים אוֹ רֵאוֹת
אֲנִי חוֹשֶׁבֶת עָלֵינוּ
דַּקּוֹת סְפוּרוֹת שֶׁל אַהֲבָה
שֶׁאִנְצַח אוֹתָן אַתָּה אוֹמֵר אוֹ אוּלַי לֹא.

אתה מחלל לתוך

אַתָּה מְחַלֵּל לְתוֹךְ
נַקְבּוּבִית פִּטְמָתִי הַשְּׁטוּחָה
בְּשִׁכְרוֹן חוּשִׁים שֶׁכָּזֶה
וּנְשִׁיפָה שֶׁלְּךָ פְּנִימָה מַרְעִידָה חוּטִים זְעִירִים
עִם רֵיחוֹת מְשַׁכְּרִים שֶׁל עֶרְגָּה וְהִתְרַפְּסוּת.

חזיונות מתעתעים בי — או שמא לא

יוֹהָאן סְבַסְטְיָאן בָּאךְ מְטַיֵּל לְבַדּוֹ בֵּין פַּרְדֵּסִים יוֹתֵר
בְּאֵזוֹר עֵמֶק הַיַּרְדֵּן
שֶׁטוּף זְעָה דְּבִיקָה מִשְּׁנָעַת מַחוֹת יְצִירָתִיִּים
וְהוּא מִפְּזֵם סוֹנָטוֹת מֵהַמָּאָה הַקּוֹדֶמֶת בְּקוֹל רָם וְזֶה
מַזְכִּיר לִי גִּבְעַתְּרוֹן וְשַׁבָּלִים.

תֹּאמַר לִי יוֹהָאן אֲנִי מְעֻבֶּדֶת בְּמַחֲי שְׁאֵלוֹת שֶׁל חָכְמָה
מְסַלְסֶלֶת בְּקוֹלִי וַלְסִים שֶׁל שׁוּפֵן לְחַמֵּם אוֹתוֹ שֶׁזֶּעָה תִּבְצְבֵּץ בְּפִאוּתָיו
וְתִרְאוּ אֵיזוֹ פֵּאָה מַצְחִיקָה יֵשׁ לוֹ אֲנִי צוֹרַחַת
וְהֵד שֶׁל קוֹלִי מֵעִיר בְּבֶהָלָה אֶת הַבָּנָנוֹת וְהָאֶשְׁכּוֹלִיּוֹת מִתְּנוּחַת צְהָרַיִם.

אפשר ותיטרף עלי דעתי ותנוח

אֶפְשָׁר וְתִטָּרֵף עָלַי דַּעְתִּי וְתָנוּחַ
נַפְשִׁי מִמַּעֲמָסוֹת כְּבֵדוֹת
כָּךְ הוֹלֶכֶת בְּתוֹכִי שַׁלְוָה, חוֹלֶפֶת
עַל פְּנֵי צְנוֹרוֹת צָרִים וּרְחָבִים
חוֹזֶרֶת לְתוֹךְ אֶחָד מֵהֶם וְזוֹרֶמֶת אִתּוֹ הֶלְאָה.

רותי

סתיו אירופי

עֲטָרוֹת בְּנוֹת־חֲלוֹף לוֹהֲבוֹת בְּאָדֹם וְכָתֹם וְצָהֹב
כִּתְמוּנוֹת מִתְחַלְּפוֹת בְּמִסְגֶּרֶת עַד יֶרֶקָה.
וְהָרוּחַ תַּשְׁלִיךְ קוֹנְפֶטִי כָּאָדֹם וְכָתֹם וְצָהֹב
לְחַג כְּלוּלוֹת חָדָשׁ שֶׁל אֲדָמָה וְגֶשֶׁם.

שלום רצבי

■

עַל מְנוּחַת הַנֶּפֶשׁ
רֹגַע שֶׁאֲפִלּוּ צִפּוֹר לֹא תּוּכַל לוֹ
אֲנִי מְוַתֵּר. כְּמוֹ מַיִם
מַנִּיחִים לְמַיִם לִזְרֹם מֵהֶם
עַכְשָׁו אֲנִי רוֹאֶה יָדַיִם
מְנַפְנְפוֹת וַאֲחֲרֵיהֶן גּוּף
שֶׁאֵינוֹ עוֹנֶה לָהֶן
אוֹ פָּנִים מְכֻרוֹת בְּכְאֵב
מַפְלִיגוֹת בַּמַּעֲבָרִים הַחֲשׁוּבִים שֶׁל הַזִּכָּרוֹן

■

הַיָּד מְכִינָה אֶת עַצְמָהּ
לְטַהֵר אֶת הַגּוּף
עַל מִטַּת הַלַּיְלָה

מִקֵּצֶה אֶל קֵצֶה
לַיְלָה עוֹבֵר

כָּאן, בִּקְפִידָה
הַיָּד אֶת עַצְמָהּ מְכִינָה
וַאֲנִי עוֹד מְדַבֵּר
מֵהַקֵּצֶה הָאַחֵר כְּמוֹ שְׂפָתַיִם
שֶׁנֶּאֱלְמוּ דֹּם

■

שֹׂבַע בֶּעֱרֶב
וַאֲנִי מִתְחַפֵּר בַּחֲשֵׁכָה.

בֵּן־עַרְבָּה
כְּמוֹ מְעִיל רִיק
עַל קוֹלֶב מִתְנַדְנֵד בָּרוּחַ.

הֶעָפָר לַמּוֹעֵד
אֶל הָאֲדָמָה יוּשַׁב.

בֵּינְתַּיִם כָּאן
שֹׂבַע בֶּעֱרֶב
וַאֲנִי מִתְחַכֵּךְ בַּחֲשֵׁכָה:
חֲזִי עַל חֲזֵה הַמְכֻכָּב
וּנְשִׁימָתִי חוֹחֶרֶת בִּנְשִׁימָתָהּ.

■

אַחֲרֵי כָּךְ וְכָךְ שָׁנִים
מוֹתֵחַ אֶת חַיַּי כְּמוֹתֵחַ מֵיתָר
עַל גְּוָהּ שֶׁל הָאָרֶץ
שָׁתִי וָעֶרֶב
אַהֲבָה וּמוֹתָהּ
אֲנִי וְאַתְּ, אֲנִי וְאַתָּה
כְּמוֹ רֶשֶׁת מְזֹרָה
וְקָשֶׁה לַצּוֹפֶה מִבַּחוּץ
לְנַחֵשׁ מִי דָּג
וּמִי דַיָּג

ארבעה שירי כוכבים

מאנגלית: טובה רוזן מוקד

ויליאם שקספיר

סונטה 14

לֹא מִן הַכּוֹכָבִים אֶגְזֹר גְּזֵרָה,
אִם כִּי אֲבִינָה דְּבַר־מַה בְּתְכוּנָה —
לֹא אֶסְפֹּר עַל מַזָּל טוֹב אוֹ רָע,
עַל חֳלִי, מַחְסוֹר אוֹ טִיב הָעוֹנָה;

כֵּן לֹא אוֹכַל פִּרֹּט גּוֹרָל לִרְגָעִים;
אִם רַעַם יָחוּל, סוּפָה אוֹ מָטָר,
אוֹ לוֹמַר אִם תִּצְלַח דֶּרֶךְ שׁוֹעִים,
גּוֹלָה אֶת אֲשֶׁר כִּשְׁחַק נִסְתָּר.

עֵינֶיךָ — מֵהֵן חָכְמָתִי אֶשְׁאַב,
כּוֹכְבֵי־תָמִיד הֵן, מֵהֵן אֶלְמַד,
כִּי אֱמֶת וְיָפִי יִשְׁגּוּ יַחְדָּיו
רַק אִם שִׁפְעָתְךָ תִּשְׁגְּשֵׁג לָעַד.

וְאִם לָאוּ — — מֵעִמְּךָ עֲתִידוֹת אֶצְפֶּה:
קִצְךָ הוּא קֵץ כָּל אֱמֶת וְיָפֶה.

ג'והן קיטס

סונטה

(נכתב בעמוד ריק בכרך שירי שייכספיר, מול "תלונת אוהב")

כּוֹכָב בָּהִיר, לוּ הָיִיתִי מַתְמִיד כְּמוֹתְךָ —
לֹא מִמְּרוֹם הַלַּיְלָה בָּדָד מְזַהִיר,
וְנֶצַח צוֹפֶה, בְּעַיִן פְּקוּחָה,
כְּמוֹ פְּצֵיינְט הַטֶּבַע, עֵר כְּמוֹ נָזִיר,

בַּמַּיִם הַנָּעִים כְּמֵימֵי כֹּהֵן
חוֹפֵי אֶרֶץ אֲנוּשׁ מְטַהֲרִים,
אוֹ נִבָּט כְּשֶׁלֶג הַנּוֹפֵל בְּחֵן
כְּאֵפֶר חָדָשׁ עַל מִישׁוֹר וְהָרִים —

לֹא — וְעֵם זֹאת מַתְמִיד וּכְלִתִּי מִשְׁתַּנֵּה,
מָנֹחַ כְּעַל כַּר עַל חֲזֵה יָפְתִּי הַמְלַבְלֵב,
לָעַד אוֹתוֹ לָחוּשׁ מִשְׁתַּפֵּל וְגוֹאֶה,
לָעַד לְהַקִּיץ בְּאֵי־שֶׁקֶט עֶרֶב,

לְהַקְשִׁיב לְעֲדָנַת נְשִׁימָתָהּ עוֹד וָעוֹד,
וְכָךְ לִחְיוֹת לָעַד — וְאִם לָאוּ לִכְלוֹת.

ויליאמס קארלוס ויליאמס

■

אֵמֶץ־לֵב מוּזָר
לִי תַּעֲנִיק, כּוֹכָב עַתִּיק:

זְרַח בָּדָד עִם זְרִיחָה
שֶׁאֵינְךָ מַשְׁאִיל לָהּ דָּבָר מִשֶּׁלְּךָ!

וואלאס סטיבנס

ניואנסים על תימה של ויליאמס

זְרַח בָּדָד. זְרַח עֵירֹם. זְרַח כְּמוֹ קָלָל.
שֶׁאֵינוֹ מַחֲזִיר אֶת כְּבוּאָתִי. לֹא שׂוּם חֵלֶק פְּנִימִי
שֶׁל יֵשׁוּתִי. זְרַח כְּאֵשׁ שֶׁאֵינָהּ מְשַׁקֶּפֶת דָּבָר.

אַל תַּשְׁאִיל דָּבָר לְשׂוּם אֱנוֹשׁוּת הַמְצַפָּה
אוֹתְךָ בְּאוֹרָהּ שֶׁלָּהּ.
אַל תְּהֵא יְצִיר־תַּעְתּוּעִים שֶׁל בֹּקֶר.
חֲצִי־אָדָם. חֲצִי כּוֹכָב.
אַל תְּהֵא תְּבוּנָה,
כְּצִפּוֹרָהּ שֶׁל אַלְמָנָה
אוֹ סוּס זָקֵן.

פוד מזון ומוצרי צריכה

הקבוצה התעשיתית המובילה בשירות העובד ומשפחתו

·שמן·
·עץ הזית·
בלובנד-תלמה
·שפע-ערד · מטע·
·טחנת קמח באר שבע·
·הלן קרטיס · חיות אשדוד·
·נון · יונה·
פרי הגליל
·יפו-מור·
·המגפר·
·נעלי
ירושלים·
·מיכלי
כרמל·
·טריוול·
·מוצרי-ניר בע"מ·
·ה.ל.ס·

יצרן מובילים מוצרים בתחומי המזון, ההנעלה, הקוסמטיקה, הדטרגנטים ועוד

חברה בקבוצת פוד תעשיות

"מלך הקומדיה" למה לא אוהבים את זה?

"העידן האלקטרוני ייצור מצב בו כל אחד יוכל להיות מפורסם למשך 15 דקות". (אנדי וורהול)

מתוך הסרט "מלך הקומדיה"

סרטם החדש של סקורסיזה ודה נירו הוא סרט אחר. תבשיל מחוז וקשה לעיכול, בהחלט לא מסחרי ומעל הכל — מצוין. הסרט לפחות אינו נופל מסרטיהם הקודמים של הצמד: "נהג מונית" ו"השור הזועם". זוהי במה לארבעה תפקידים מעולים של סנדרה ברנרד המטרפת, דיאן אבוט וג'רי לואיס, כשעל כולם מעפיל "המלך" רוברט דה נירו בתפקיד מדהים ועוצר נשימה, אולם קרוב לוודאי שבשעת פירסומה של רשימה זו כבר ירד הסרט מהמסכים.

העלילה בקצרה: רופרט פאפקין (דה נירו) הוא איש קטן שהערצתו למלך הקומדיה ג'רי לנגפורד (לואיס) נוטלת ממנו את כל זמנו ומרצו. פאפקין, המואס בבינוניותו והמשוכנע בכשרונו מנסה לחדור לתוכנית טלוויזיה יוקרתית של לנגפורד. תחילה בדרכים המקובלות, ומשנכשל, אינו נוחל באמצעים. מתוך הכרה ומודעות הוא מתכנן את מסלול הצלחתו עם מעריצה נוספת, מאשה (ברנרד). הוא חוטף את הכוכב ורורש בתמורה להחזרתו — קטע בתוכנית. פאפקין מצליח ונאסר, אך כפי שצפה, הרעש והפירסום שהיו מנת חלקו עקב החטיפה וההופעה הטלוויזיונית גורמים לכך שלכשישתחרר מבית הסוהר יהיה הוא מלך הקומדיה החדש.

דומני, כי את המשמעות של הסרט, הצופה הישראלי, שלא באשמתו, מחטיא. הצופה נדהם לראות ש'גרופיות' כוללת התגנבות לבית הכוכב והקדשת פינה בבית עבורו, בה יש בובות־קרטון בדמותו, בעוד שאלו הן תופעות שיגרתיות בהחלט באירופה ובארה"ב. מה לעשות. לא גודלנו על 'טוק שאו' מחוף אל חוף. אם מתייחסים אל הסרט כאל אגדה, כוחו ניטל ממנו והוא אכן סתמי וחסר כל כי כתור אגדה זו אגדה עלובה. אך הסרט אינו מספר את סיפורו של פאפקין. הסרט מראה תמונת מצב שייצור הפירסום הנילווה לתיקשורת בחברה המערבית, כיום, ובמיוחד בארה"ב, וזאת מבלי לכוון אצבע מאשימה. אנשים כמו מאשה קיימים וסיפורי הצלחה כגון זה של רופרט אכן התרחשו.

לדעתי זוהי אחת הסיבות העיקריות שהקהל אינו מציף את האולמות, אם לנקוט בלשון עדינה והביקורת לא "יוצאת מכליה". אף אחד לא ציפה מרוברט דה־נירו לסרט כזה, ואחרי זמן מה התדהמה מפנה מקומה לשיעמום. לזכותו של הקהל ולחובת הסרט יאמר שהיוצרים לא סמכו על החומר שהיה בידיהם ותיבלוהו בבדיחות נדושות ורדודות (כמו שבוש השם הפאפקין) שיוצרות ציפיה ואשליה, כמו גם שם הסרט והשתתפותו של ג'רי לואיס, שכאן מדובר בקומדיה. זאת לא קומדיה. זהו ריאליזם בכל מאת האחוזים. ובכל זאת זהו סרט מוזר. העלילה והטיפוסים המאכלסים אותו אינם אופייניים למסך הגדול. השחקנים לכאורה לא משתלבים ביחד וההפקה — גדולה? קטנה? הורגלנו שסרט רעיוני הוא "גדול" ("אפוקליפסה עכשיו", "אקספרס של חצות") וסרט "קטן" הוא מלודרמה או כלש ("קרמר נגד קרמר", "ליל הדממה") אך כאן לפנינו סרט "קטן" עם כמה שמות "גדולים" המציג סיפור "קטן" החושף בעיה חברתית "גדולה" ועמוקה.

זהו סרט המתקרב מאד לתיאטרון ועם זאת הוא קולנוע אמיתי. זהו ניסיון נועז של יוצריו — שהצליח. אין כל הבדל במשחק בסרט זה לבהין משחק בתיאטרון, ובשיתוף פעולה עם התסריטאי והצלם, נוצרת אשליה של מצלמה כאילו קבועה. העדר טריקים קולנועיים וריבוי בקלוז־אפ גורמים לעלילה להיות מונעת על ידי הדמויות והתוצאה יוצרת אמינות וזיוף כאחד אך בעיקר — סרט בלתי שיגרתי. אילולא היו התסריט והמשחק כה אמינים היה הסרט נחשב מסוגנן וסוריאליסטי.

עתידו של סרט זה להיות מוקרן כסרט איכות בסינמטקים, שם כנראה מקומו, באותה מגירה עם כל היצירות שטרם הפכו אופנה. קהל מעולם לא נהר ולא ינהר לראות שכאלו. אך הביקורת...

ביקורת צריכה לדעת להתאים עצמה ליצירת האומנות אותה היא באה לשפוט. יהיה זה אווילי לומר על מלודרמה ורודה כשם שמיותר לומר על קומדיה "פרועה" — לא חינוכית. כשהגאונים מגישים לנו כיוון חדש כשם שעשו סקורסיזה ודה נירו — מוטב לה לביקורת שתסיר את כובעה. ■

טז רבינשטיין

פרפ סמורטס

מקום. תקליט מחאה

שיהיה ברור: לא מדובר בנוסטלגיה. ארץ ישראל כפי שהיא מתנגנת ב"מקום" היא עולם הולך ונעלם. שלמה ארצי לא בחר להתרפק על "עץ אקליפטוס ראשו בשמים/ השורש במאה שעברה" הוא פשוט רוצה להזכיר לנו ש"אולי כבר איננה?/ ודאי ניטל זיוה/ דבר בשבילנו/ אדוני לא ציוה..." (שאול טשרניחובסקי). במילים אחרות: ארץ ישראל מודל 83 מרחפת על פני התקליט הזה כמו רוח על פני תהום.

התקליט נפתח ב"הרדופים". נתן יונתן, משורר נוף מצוין כותב "לא נפרח כבר פעמים והרוח על המים/ יפזר דממה צוננת על פנינו החורות..." הוא יודע להראות את האינטמיות של "רחש הרדופים ליד החוף". מצטיירת כאן חלקת אלוהים קטנה. ארץ שמופיעה על פוסטרים של הקרן הקיימת והמצולמת ב"סלאו מושן" נפלא. אמריקה עדיין רחוקה. "מה שקטה מולדתך, על שיאי ימיך/ עפות לאיטן היונים הגדולות..." כותב אלתרמן ב"הר הדומיות" ויעקוב אורלנד ("אני נושא עימי") נושא עימו את צער השתיקה. צער השתיקה ב"מקום" מולחן ברוח המילים. אוירה מינורית. אקורדיונים, אבובים, כינורות. ארץ ישראל פוטוגנית יותר עם חליל מאשר עם סינטיסייזר.

מעניין להשוות את המחאה הזאת למודלים אחרים של מחאה. השעון מכוון ל־1963. מותו של גיון קנדי פותח תקופה. בוב דילן, גיואן ביאז, "יעשו אהבה לא מלחמה". בסופו של דבר היתה זו מחאה בוטה. מחאה של בוקס בפנים. הזמרים האמיתיים של אותה תקופה התגבשו מאוחר יותר ומספיק להזכיר את ברוס ספריגנסטין.

ארצי ב"מקום" אינו מבקר את הקיים, הוא מזכיר את העבר. אך העבר הזה בוער כמו נרות חנוכה. אין לנו אפשרות להשתמש בו אלא לראותו בלבד. "החול יזכור את הגלים..." כותב נתן יונתן "אבל לקצף אין זוכר/ זולת ההם אשר עברו עם רוח לילה מאחר/ מזכרונם הוא לעולם לא ימחה." שלמה ארצי עבר, כנראה, עם רוח לילה מאחר, ולכן "מקום" משדר את הכאב ביופי רב. ■

אילן ורוני סומק

שלמה ארצי

דן פגיס
לקרוא בשם — לנקוט עמדה

יאירה גנוסר

א

■ שיר קטן מתאר צילום של פנים לא סימטריים. חצי פנים — ציור מאגי ממערת אלטאמירה בדרום צרפת, וחצי שני שורטט במחשב עתידני. האם הצבעת בשיר על תחושת קצוות חריפה בכתיבתך, פנייה אל הקדמון ואל העתידני? האם ישנה בשיר הזה הצבעה על תורת הפואטיקה שלך?

ודאי, אלא שאני הצנעתי את מקומו מפני שזה רק צד אחד. לא הייתי רוצה למקד בשיר הזה את כל התחושה שלי לגבי כתיבה. תחושת הקצוות החריפה רדפה אותי הרבה, ומבחינה זו "חלוקה" נמנה עם כתיבה קודמת, הוא כאילו שייך, נניח, ל"גלגול" מ־1970, לפני "מוח" מ־1975. שם ישנם דברים חריפים וקיצוניים כאלה, שתמיד נמשכתי אליהם. ישנה שם, בכתיבה ההיא, פרספקטיבה של הזמן, שכאילו הולכת ונעלמת עד לפגישתה ב"נקודת האפס". חודי הקצוות נפגשים.

קראתי, למשל, סיפור מדע בידיוני בו משוחחים שני אנשי חללית, הטסים להם לגלקסיה אחרת ותוך טיסת עתיד זו מקניט האחד את חברו: "אתה מתנהג כמו האדם הקדמון!" — "מה זה אדם קדמון?" שואל בתמימות הנפגע מעלבון, והראשון משיב לו, "נו, זה האיש שגר במערות ונוסע ברכבת"...

ובאמת, רק קו דק וחד חוצץ בין הקדמון לבין העתידני. בעצם, האדם שציר פעם את הציור המאגי לפני שיצא לצייד, בתקווה שהוא ישיג כך את ציידו, ישנו וקיים גם באותו צד של פני האדם, ששורטט במחשב. הקו המפריד הזה הוא חד והוא דק. אבל, הוא יכול להתרחש ולהתרחב לעולם היסטורי.

בשנים האחרונות אני נמשך לא אל קצוות "ההתחלה הגדולה" מול "הקץ האחרון", לא אל "לפני הבריאה" ו"אחרית הימים", אלא אל המוחשיות שבהווה, אל האמצע. יש לכך ביטויים גם בספרים הקודמים, אבל בשנים האחרונות אני נמשך אל אותה הכרה ותחושה המנוסחת בשיר, ולשונה: "והעולם באמצע מתרחש."

איני רואה עצמי מתלמידי נתן אלתרמן, אם כי אני מאד מעריך את כתיבתו, ומאד אני מעריך את שיר הפתיחה ל"חגיגת קץ". יש בו השורות על העניין בו נגענו:

"כי נעלמה עילת הדברים ואחריתם
והעולם באמצע מתרחש" ("הבהוב ברק חורף")

בספר הזה אני מנסה להתמודד עם "האמצע". שני הקצוות אינם תוקפים אותי כמו קודם. אם כי הספר אינו אחיד, כמובן, הקצוות כאן פונים יותר פנימה, במיוחד, אולי, בשירים ארוכים. השיר "מצור", שיש בו הרבה חלקים, מתמודד באורכו עם המציאות, שהיא ה"אמצע". הוא נכתב בעקבות מלחמת יום הכיפורים, קשור לשירות מילואים איזה שהוא, והוא פונה, כניגוד למה שהיה אופייני לי, כדרך הכתיבה המפורטת יותר, אל ממשות הווה.

האיש המדבר בשיר "מצור" מצוי, אמנם, במתח הזמן של העבר ושל אחרית הימים. הוא עצמו נפל בקרב ההיסטורי במלחמה נגד טיטוס, ועדיין נדמה לו שאנחנו ניצחנו את טיטוס כי הוא מת לפני סיום הקרב, עם זאת הוא מתגלגל אחר כך למונולוג בו הוא מכין ציוד במחסן חירום, לפי הסגנון של היום, של צה"ל, והוא קורם עור וגידים עכשיו: "כרגע, באחרית הימים". שני הזמנים פועלים גם כאן, אבל אף על־פי־כן אני מרגיש ששניהם אינן הקצוות של האנושות. "מצור" ממוקד בהיסטוריה — בנוף של הארץ, במלחמות של הארץ, לא פרה־היסטוריה ולא עתידנות. התחושה החריפה הזאת, שההיסטוריה (שלי, האישית, והקיבוצית) רודפת אותי, באמת נתגלתה בכתיבה האחרונה. איני יודע אם הצלחתי, אבל, בעיקרו, הספר "מלים נרדפות", לפי הרגשתי, הוא בדיוק באותו "אמצע", שאיננו קו חד וקו דק בלבד, אלא הוא היסטוריה.

■ בפנייה אל ההווה, האם זאת אומרת שהיית רוצה לכתוב היום "שירה מעורבת", גוון של שירה פוליטית!

כן. אני חושב שההכרעה היתה, אמנם, קשה, אבל בכל זאת הכרעה ברורה. הספר הזה נפתח במדור של שירה פוליטית. השיר הראשון, "תרגילים בעברית שימושית" הוא פוליטי גלוי, אם כי לא לגמרי ישיר. לא מתייחס אל מאורע אחד מסויים, אלא אל מצב כללי, ולאו דווקא מצב החודשים האחרונים בלבד. יש בו כמה משפטים גם קשים, גם אכזריים, מאד אכזריים, כפי שאני הרגשתי אותם. כאשר פרסמתי את השיר אמר לי מישהו, שאני מעריך: "איך אתה מעז בכלל לכתוב דברים כאלה, שורות כאלה?" ("**של מי אתה ילד?/ של אבא. הזר השני משמאל.// דייק בלשונך, אל תאמר: זה היה לחינם./ הרי כבר שילמת./ אמור: לשווא.//**")

לפני שנים לא מעטות הודפסו מחברות מופת לתלמידים של בית ספר חשוב. על גב המחברות הודפסו משפטי דקדוק לדוגמא. היו שם דוגמאות של "משפטי חיווי" ו"משפטי שאלה", מעין "דקדוק לדוגמא", כדי שהתלמיד הנבון לא יבוטל, חלילה, מזמנו אף רגע. כאשר הוא מסיים וסוגר את המחברת, עדיין יוכל ללמוד משהו, גם מהמודפס על גב מחברתו. משפטי השאלה לדוגמא היו: "השלום לך? הרצחת וגם ירשת?" הניסוח היפה הזה, המלים המודפסות, שוב עלה בי בעקבות החיים הממשיים כאן. תחילה חשבתי לבנות את כל הספר לפי דגם ספר דקדוק, שיחון, ספר ללימוד השפה, אך הדגם הזה הגביל מדי כתיבת ספר שלם. כך נכתב השיר הארוך, הפותח, בעל הגוון הפוליטי הברור, "תרגילים בעברית שימושית". התירגול התמים הזה, התמים לכאורה, מצוי בכל שפה. לומדים מלים, משפטים, קצת דקדוק. אבל הדוגמאות, בכל שפה... בניסוח הבנוי לתלפיות לא חושבים על המטען, על התוכן של המשפטים. נו, ולפעמים הם מצטרפים לדברים מאד מצחיקים, שנונים ומשעשעים, לפעמים הדברים מבעיתים.

■ כשירה פוליטית, האין זו שירה "גבוהה" מדי? אין לך תחושה, שכדי לכתוב שירה כזו צריך "לדבר" עברית אחרת?

יש כאן כמה דברים מסובכים. ב"שירה פוליטית" לא התכוונתי שהיא צריכה לחדור מייד. בכלל, אין תקווה שאיזה שיר, חוץ משיר תעמולה ממש, יכול להגיע אל ההמונים. מראש, לי אין תקווה. ועוד, בזמן הכתיבה פחות חשבתי על האפקט, על הקוראים הרבים (שאינם, שלא יהיו...) מאשר על הצורך שלי לאמר את הדברים ולהיות מעורב במה שמתרחש היום. כלומר, אני לא חושב שבחרתי כאן, בכתיבה, ברמת סגנון מסויים, מוגדר, ושעכשיו עלי לחזור ולשקול אם הבחירה אמנם יעילה מבחינה פוליטית. לי, פשוט, היתה נקיטת עמדה. נקיטת העמדה הזאת התאפשרה לי על פי אירוניה מרה, כפי שגם אחרים עושים, אבל, כל אחד הולך בדרך משלו.

ב

■ הספר מוקדש לעדה, למירב, ליונתן... מי הם?

עדה אשתי, מירב ויונתן — בן ובת שהם תאומים. את חושבת שזה, בכלל, מעניין את הקורא?

כן, בירושלים אני חי מאז מבצע סיני. אני ירושלמי על פי בחירה. במקרה נולדתי במקום אחר. המקום שנולדתי בו ב־1930 הוא נקודת היתוך וחיתוך של לשונות רבות. בוקובינה היתה אוסטריה עד שתים עשרה שנים לפני הולדתי. לכן היהודים שם דיברו גרמנית, גרמנית מאוד מדוייקת, ספרותית. המקום היה גם מרכז ליידיש, אבל בין דוברי גרמנית לדוברי יידיש היה מרחק כאילו היו שני עולמות, אפשר לומר שתי אידיאולוגיות.

אני שייך לשפה הגרמנית. נולדתי במקום שהיה אז רומניה. היום הוא חצי רוסיה, חצי רומניה. גדלתי בשפה הגרמנית. מגיל ארבע גדלתי אצל סבא וסבתא. בגיל 11 נשלחנו למחנות. זה היה שטח גדול שנקרא אז טרנסדניסטריה, "מעבר לנהר הדניסטר", היום זו אוקראינה. שלחו אותנו למחנות עבודה, לא מחנות ריכוז, לא תמיד עם הסבא והסבתא.

מכל מקום, אחרי המלחמה חזרתי לעיר הולדתי כמעט במקרה. לארץ עליתי לא במקרה, ואפילו בצורה ליגלית, מפני שאבי היה כאן בארץ כבר שנים רבות לפני המלחמה, ענין של מקרה אסון, איזה סיפור משפחתי. הייתי ציוני ואבא שלי היה בתל־אביב כך שלעלייה ארצה היה משנה תוקף. החלטתי, בערך בן 16½, לבוא לקיבוץ, ללמוד עברית. הייתי בחברת נוער בקיבוץ "מרחביה". עוד בתחילת מלחמת השחרור הייתי שם. פינקס המילואים שלי הוא משנת 1949!

■ אתה בקיבוץ במלחמת השחרור, עם ידידיך נמנים גם אהרון מגד, גם עוזר רבין, טוביה ריבנר, כמובן, האם זאת אומרת שאתה נמנה, היסטורית עם מה שנקרא דור־הפלמ"ח?

בשום פנים לא הייתי רוצה לעוות את המציאות. אין לי שותפות עם דור הפלמ"ח, ולא היתה לי גם אז. הייתי נער פליט, עולה חדש, בחברת נוער, אחד שרוצה, בכל כוחו, לדבר עברית. ולא רק לדבר עברית, אלא התחלתי לכתוב שירים ומיד בעברית. אמנם, בהשראת השירה הגרמנית. עוד לא היתי מסוגל בכלל לקרוא את שלונסקי, עם כל המלים הקשות, אבל התגברתי, ועד כדי כך, שקיבלו "מרחביה" החליט, בתום התקופה של חברת הנוער, לשלוח אותי לסמינר הקיבוצים, כדי ללמוד. אז באה תקופה מאושרת. הייתי מאד מאד צמא וספגתי כל מה שרק יכולתי בשנים מסוף 1948 עד 1951 למדתי והייתי ממש מאושר.

אחר־כך שנתיים כמורה לילדים, בכיתות יסוד. אחר כך הייתי חמש שנים עם קבוצה אחת של ילדים, עליתי אתם מכיתה ב' עד כתה ו', בקיבוץ "גת". אז כבר כתבתי שירים, אפילו התחלתי לפרסם שירים, בסמינר הקיבוצים. בתום התקופה הזאת החלטתי ללמוד. זה היה ב־1956. נסעתי לירושלים, למדתי ספרות עברית וספרות אנגלית, ומאז נשארתי באוניברסיטה. עשיתי את התארים השונים, והיום אני כבר מורה ותיק. נכנסתי יותר ויותר להכרות עם שירה עברית, ובמיוחד של ימי־הביניים, אלא שהמושג "ימי הביניים" מגיע בארצות מסויימות, כאיטליה, עד המאה ה־19.

■ האם יש חיץ בין המחקרים לבין הכתיבה?

בהחלט. החיץ הוא, אני מקוה, מוחלט.

ג

■ יש ספרות רוויה שמחת חיים, הנאות "אמצע החיים". נהנתנות, "הדוניזם", ויש שירה הרואה את ההרס, את המוות, את המלחמה. האם אתה רואה את כתיבתך כחלק מחלקיה של תרבות־המוות הארץ־ישראלית, כשהמוות הוא אמת המידה לכל התולדות?

בשום אופן לא. חס וחלילה. אני בכלל לא מדבר על התרבות העברית לדורותיה, אני יכול רק לדבר על תחושות מסויימות שלי, בספר הזה (שהוא לגמרי לא אחיד, שיש בו גם גישות שונות, גם נושאים שונים). אני זוכר שמישהו הראה לי שני שירים קרובים (בכלל לא הרגשתי בקרבתם, כי הם נכתבו בזמנים שונים ויש להם סגנון שונה) שני השירים מסתיימים במלה "חי" — כשורה אחרונה, מלה נבדלת.

שיר אחד הוא "כוח המשיכה". בטיוטה, אני זוכר, ששמו היה "השטח המת", כי באמת מדובר בו, פעמיים, על השטח המת, וקורים לי שם דברים קשים מאוד, חשבתי שהשטח המת יבלע אותי. ובכן, אדלג מעליו, אקפוץ מצוק אל צוק. לפחות מצמרת אחת אל אחרת. כך אני מחליט — וכו ברגע, מעשה שטן. נוטש אותי כוחי החרגולי ותוקף אותי כוח־המשיכה אל השטח המת, אל כל קטע זעיר וזנוח שבו. — כל הדברים האלה (המשפטים האחרונים הם ציטוט מדוייק מתוך "כוח המשיכה", הבאתם כדיבור נערכה במכוון. י.ג.) הדברים שחשבתי שאני יכול להתעלם מהם, לדלג מעליהם, עכשיו — בשיר — מתברר שאני נמשך אליהם בכוח שאינו תלוי בי, בכוח המשיכה, שמפר את הקפיצה הזאת שלי, ומושך אל השטח המת, שלא ראיתי אותו קודם. כי מה זה "שטח מת?" זהו שטח, שלא רואים אותו, כגון צידו השני של מדרון תלול וכו'. זהו מובן האידיום.

■ אתה צועק "בשום אופן לא. חס וחלילה" ואחר כך אתה מאשר ומוכיח את מרכזיות המוות כנקודת מוצא.

נכון, אבל אני לא מְאַשֵר! הרי אין זה סיום השיר! "השטח המת", קיים, כמובן, גם במובנו הנוסף, אבל עכשיו בשיר אני מתחיל למדוד כל גומה קטנה שלא ראיתי בו והנה הוא נפרש לפני מישור/ חי. זהו שטח חי, שאתה לא יכול להתעלם ממנו, כפי שחשבת תחילה. השטח הזה מושך אותך, אבל אתה חי בו, ואתה מחייה אותו, בעל כורחך ועל כורחו, כאילו מתוך כוח הטבע.

בסגנון אחר ובזמן אחר נכתב שיר "ההתקנה", זהו מעשה ההתקנה של מסכת־מוות. גם הוא מסתיים במלה "וחי", כשורת סיום לשיר על האופן הלא רגשני, המדוייק, בו אדם מתקין מסכת מוות. אמר לי קורא: הרי כל ההתקנה היא רק לעצמך, נשמתך כבר יצאה, האין זאת אומרת שזאת אירוניה חריפה של הבלתי אפשרי? בעצם, האין זה כא להדגיש עוד יותר, שזה מוות מוחלט מכל הבחינות? כך נשאלתי על הסיום הכפול של "חי". ובאמת, יש כאן אבסורד, ואם זה מתקבל כך — לא הצלחתי לבטא מה שהרגשתי. אני הרגשתי בצורך לביטוי הפרדוכס הזה, האבסורד הזה. הוא עדיין נשאר, אמנם, פרדוכס, מעבר לגבול האירוניה, אבל הוא לא נפתר בזה, ש"בעצם, הכל מוות", ושאין שם חיים בכלל. הרי יש חיים. אני חי בתוך המוות.

עכשיו, שאני כאן משוחח כך, לתומי, אני רואה שעניין זה, המדידה של השטח המת, זה היה הכורח שלי. לחזור אל הדברים שאני הזנחתי, שאני השכחתי מעצמי גם בהיסטוריה הפרטית שלי, לא רק ההיסטוריה של הכלל, או במציאות שאנחנו חיים בה. כי בספרים הקודמים הלכתי אל הקצוות, כאמור, אל הפרה־היסטוריה, ואל קץ הימים, ועכשיו חזרתי אל המוחשי, אל האמצע, גם לגבי מה שקרה לי.

■ יש בשירים שלך הרבה התייחסות לצילום.

אספר לך מעשה שהיה. גיליתי צילום של העיירה שלי, שגרם לי לאיזה משבר. ספרו לי על תערוכת צילום ב"בית התפוצות" בתל־אביב. "היהודים האחרונים ברדאוץ". אני, כמובן, לא רציתי לדעת דבר על רדאוץ, עיירת מולדתי, והתכחשתי, כאילו המשכתי לשכוח את המקום ששכח אותי, כמו את המת. כך היה נוח יותר לשנינו. (כאילו שכחנו, לא קשה לראות ששיכחה לא היתה. שיכחה אמיתית אינה קשורה כלל לנוחות.) אחזור אל אותו מעשה שהיה. במכוון התרחקתי מן התערוכה ב"בית התפוצות". כעבור שנתיים נתגלגלה אותה תמונה ל"מוזיאון ישראל" בירושלים, לתערוכה אחרת, תחת כותרת אחרת, אמנותית. הסתובבתי במוזיאון לתומי, וכאילו באופן דרמאטי, מכוון — התמונה האחרונה שהגעתי אליה היתה תמונת עיירתי, מעשה ידי אותו צלם אמריקני. היה זיהוי שזו אותה תמונה, מאותה תערוכה שדחיתי.

ושוב, פעם נוספת נתקלתי בה במקום לא צפוי, בסינמטק החדש של ירושלים. שוב הגעתי למקום במטרות צפייה אחרת, אבל אז כבר היה לי הכוח להסתכל בצילומים האלה של "היהודים האחרונים ברדאוץ, בוקובינה".

שלוש פגישות עם אותו צילום־המקום, שבחרתי לא לראותו. זה גרם לי לאיזה בקיע בחומה שלי, לאיזה שהוא משבר, שהיו לו, אמנם, כבר התחלות וביטוי בספרים קודמים, אבל, אפשר לדבר על משבר של התייחסות למקום ולזמן, למציאות, לריאליה, שניתן לקרוא לה בשם, לדברים מוחשיים שבעצם הסיטואציה.

בספרים קודמים הכתוב היה מסוגנן, כמעט במרחקים מיתולוגיים של אדם וחווה, קין והבל. הכתיבה הרחוקה, המלוטשת, המסוגננת, על קין והבל, נמשכה גם בספר "מוח", אבל נכון הוא שב"גלגול", המוקדם יותר, היה כבר שיר ארוך, מפורט, בו כתבתי בפעם ראשונה במישרין על תקופת מלחמת העולם, על תקופת השואה, שהייתי, אמנם, רק בשוליה, אבל, בכל זאת... שיר ארוך נוגע בפרטים של "אמצע". כי אם זה קצר, הרי זה מעין הערות שוליים מיתולוגיות, כתובות בעיפרון על קרון חתום, אבל כבר ב"גלגול" בצד שירים קצרים ומלוטשים בסגנון מרחיק, מיתולוגי, ישנו השיר הארוך "עקבות", שהיה מעין בקיע, בקע בחומת השיכחה. בספר "מלים נרדפות" כבר קוראים לילד בשמו, או, ליתר דיוק, למי שהרג את הילד...

■ לקרוא בשם — פירושו לנקוט עמדה?

כן, אני מתכוון להזכרת רדארץ, בוקובינה. בקריאת השם המפורש אני מאשים אותה שהיא הפקידה אותי, ושכחה אותי, ואחר כך שבה והתחילה להטריד אותי, רק בזכות קשרי הדם. כמו איזו קרובת משפחה שמתחילה להטריד אחרי 40 שנה. אין לה שום זכות להטריד אותי, כעבור זמן כה רב, אין לה יותר זכות קשרי הדם.

העמדה היתה מסוגננת יותר גם כשהצורה היתה מסוגננת יותר. יש שינוי. קודם לא הייתי מדבר כך על שירה בכלל, בוודאי לא על שירים שאני עצמי כותב. בראש וראשונה הייתי יוצא אל הסגנון, הצורה, האמצעים או האפקטים וכו'. וכאן, אצלי יש שינוי. אני מצביע על איזה שהוא קשר אישי, על תוכן. פעם לא הייתי מעז לדבר על תחושותי ועל הקשר לביוגראפיה שלי, אלא הייתי מדבר רק על הביצוע השירי, על המצלול של המלים, על הריתמוס. לאו דווקא בצורה למדנית, אני מקווה, אבל הדיבור היה על הטקסט — ואילו הפעם דיברתי על המתח להודות במקורות. זו מציאות של עבר, אבל לא של האדם הקדמון.

■ האם נכון לדבר על נסיון כולל "להגיע לשחרור"?

כן. בהחלט. יש כאן התפתחות, הייתי אומר מודעת, אם כי לא פרוגרמטית מחושבת, אבל ישנה בחירה ללכת אל העברית הפשוטה, לא להשתמש בסיומות כמו "ידעתיו" אלא רק "ידעתי אותו", או "השטח המת יבלעני" — כך כתבתי בנוסח הראשון. אני זוכר זאת מפני שכאשר חזרתי וקראתי, זה הפריע לי: "מה זה יבלעני?" — צריך לכתוב: "יבלע אותי!" עד היום זה מפריע לי, שיש אצלי כאילו פסיחה על שני הסעיפים, כמו מישהו שכבר רוצה להכניס 'סלנג' אבל עוד לא השתחרר (לא לשם ניגוד שיש לו איזה משמעות) מאותן צורות, שעדיין חיות עם המלים המנוקדות בתוך שורות של שיר שבהן משתמשים בעברית גבוהה יותר.

זה גם נסיון להגיע לשחרור מבחינת "הנושא" או "העמדה" בשירה, שהשיר יהיה גם ביוגראפי, גם ריאלי כן מקום וזמן, יחד עם הנסיון לשינוי הצורות הסגורות יותר, צורות שביטאו את ה"הסתגננות" שהיתה קיימת עם העמדה המסוגננת־סגורה, ועמם השתחרור הלשוני מאותן צורות לשון מסוגננות.

זהו הנסיון להשתחרר, במקרים מסויימים, מן הפואטיקה של "Well made poem" בנוסח "Well made play" (עניין האקדח המופיע במערכה ראשונה על מנת שיירה במערכה חמישית) פואטיקה בה הכל מהודק, בעל טיעונים המובילים אל הפיתרון, ולו גם פיתרון אבסורדי.

בכתיבתי גדלתי בפואטיקה "סגורה" מבחינת הטיעון המוביל, התפקוד המלא של כל הפרטים, ההימנעות מכל מקריות, מכל מה שאפשר לחשוב כשרירותי. בשנים אחרונות זה הגביל אותי — ובשירים הארוכים (אני מזכיר מן האחרון אל המוקדם) "מצור", "מוח", "עקבות" ניסיתי להשתחרר מן הפואטיקה של ה"עשוי היטב". (על "עקבות" נאמר לי בזמנו — "זה מתחיל כבלאגאן ורק אחר כך, עם הקריאה, זה מסתדר!) בשירים הארוכים ישנו משחק בין חטיבות שונות. יש בהם גם, כך נדמה לי, תחושה של סיום — אך המשחק בין החלקים השונים הרבה יותר חופשי.

זהו — סוף־סוף, מצאתי את מקום הקוניאק, שיעקב הבטיח להשאיר לי כאן בחדר־המערכת. ■

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.

לעד לשונך

קיח
חידוש תשרי תשס"ח
בהתאמה הפונטית הסופית של הקוסקה ללשון העברית
ערכה שושנה בהם

אִבְקָה
לשון רבים: אבקאות
חור באריג, בודד כלל מעובו סביב, המשמש לרכיסת כפתור וכיו"ב
באנגלית buttonhole
אבקה
האבקה
הבחן בין אבקה לבין לולאה. הלולאה היא רצועה קטנה של אריג או של חוטים - מחוברת בשני קצותיה - לשם רכיסת הכפתור או להשחלת תגורה וכיו"ב
באנגלית thread loop eyelet

לְשׁוֹן הָאַבְזָם
חתיכת מתכת מארכת כעין מסמר, המחוברת לאבזם ועוברת דרך האבקה.
יתדות האבזם
באנגלית spike prong

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

תַּךְ
כל אחח מן היחידות, שהתפר מצטרף מהן
באנגלית stitch
רשון רבים: תפים
כמה סוגי תכים הם, ואלה קצתם:

תַּךְ הַכְלָבָה
תר בתפר ארגי

תַּךְ אבקאות
תר הדומה לשליבה על שפת האבקה

תַּךְ נסתר
תר הנסתר בתוך הקיפול

תַּךְ מלל
תר כשפתי האריג כדי לשכרן מהתפוררות

תַּךְ קבוץ
תר בתפר, הדומה לתפר מכונה בתכים גדולים, וכאפשר קיבוץ אריג בשטיחת החוט

תן דעתך: הכלבה, הכליב, מכליב, משורש כ-ל-ב הם, ועניינם חפירה בתכים נסים. הקפד אמוא לבטא את הבי"ת הרפה בסוף התיבה במלים הכליב, מכליב ודומיהן, ולא תישמענה כעין מחליף זכיו"ב

מופק בשביל האקדמיה ללשון העברית כשירות לציבור ע"י
קבוצת **הסנה**
חברה שראלית לציבור בע"מ
בידוק-חברה הנעשה בנו ח
רמה-חברה הנעשה בנו ח
צר-חברה הנעשה בנו ח
רחם-חברה הנעשה בנו ח
עדר-חברה הנעשה בנו ח
שתעש-חברה הנעשה בנו ח

ג'ון דיר
JOHN DEERE

חיצרן המוביל בטכנולוגיה של מיכון חקלאי,
הוא לשרותך נצל אותו!!

סידרת ה־40 מציעה לך מבחר של 8 דגמים רב תכליתיים מ-48 עד 103 כ"ס המצוידים במנוע רב עוצמה עם מאגר כח ניתול גדול, תגה כח, מעביר כח הידראולי כלתי תלוי, בלמים הידראוליים עם דיסקיות טבולות בשמן.
מערכת הידראולית מרכז סגור, משוכללת מחירה ובעלת עוצמת יתר.

לבחירה: 3 סוגי ממסרות — סינכרונית, סינכרונית עם חיי־לו וסינכרונית עם חילוך זוחל, לעבודות שדה קשות אנו מציעים הנעה קדמית מכנית משוכללת המשתלבת תוך כדי נסיעה בנגיעת מתג חשמלי. לנוחות ואיכות סביבתית אנו מציעים תא ממעיל המשוכלל מדגם SG2 עם מזגן אויר.

לרשותך טרקטור איכותי ואמין, בנוי לעבודה קשה ונוח להפעלה, בעזרתו תוכל לבצע את עבודות משקך ביעילות.

דגם	940	1040	1140	1640	2040	2040S	2140	3040	3140
כ"ס SAE	48	53	59	66	74	79	90	96	103
ממסרה סינכרונית לכל הדגמים									
לבחירה	אין	סינכרוני עם היי־לו וסינכרו עם הילוך זוחל							
הנעה קדמית מכנית	אין	אפשרי לכל הדגמים							
תא מפעיל ממוזג SG2	לא	ניתן	אפשרי לכל הדגמים						

פרסום עודת

פנה אלינו לקבלת מידע נוסף.
תנאי תשלום נוחים ולזמן ארוך, אספקה מיידית!

המשביר המרכזי, המחלקה למכונות
תל־אביב, רח' גיבורי ישראל 76, טל. 03-339955
חיפה, שער פלמר 2, טל. 04-662161.

"ישהונג"
בע"מ

רח' הס 14, ת"א
טל' 653147, 651239

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

לתת ולקחת

יהושע דורבן

כשבוע לפני שהעניין החל, סבב נ. בערפל כבד של עשן, אלכוהול וחלקי מחשבות מפורדות שצפו מול עיניו וחצצו בינו לבין המציאות. בלילות חלם שגופו מבותר על ידי מכונה חשמלית גדולה ורעשנית, והאברים מתפזרים בחלל בתנועות איטיות. בימים למד, מנסה להתרכז ולהשלים את חובותיו הלימודיות באוניברסיטה, ובערבים בילה במחיצת קהל חברים חסרי שם, שותה משקאות חריפים, רוקד בתנועות עויתיות בתוך אורות מרצדים, מעשן חשיש כבד מדי ומקיא בשעות הקטנות של הבוקר.

כך חלף שבוע.

לאחר שבוע חדרה מבעד לערפל הידיעה הקצרה והמאיימת כי פרצה מלחמה. חלקי מחשבות אלה נדבקו לחלקי מחשבות אחרים והערפל התבהר במקצת סביב מספר ראיונות פוליטיים.

חבריו של נ. ישבו סביב שולחן בביתו ודנו במצב בלהט. בחזית נהרגו חברים אחרים שלו, חלקם על קידוש מטרה זו או אחרת וחלקם תוך שיעמום גדול וטעם מר של טיפלות בפה.

נ. עצמו החל מקיא גם בשעות הצהריים. יום אחד, לאחר שהקיא תוך כאבים קשים בליל דוחה של מזון מעוכל למחצה, שטף נ. את פיו וניצב מול המראה הגדולה שליד מיטתו. מהמראה נישקפה אליו בבואתו, עירומה. נ. כיסה את מבושיו. אחר כך כיסה את ביטנו. לבסוף הטיל נעל במראה וניפץ אותה לרסיסים. אותו ערב ניכנס למיטתו כשבביטנו ההרגשה הספק רעבה ספק בריאה של אדם שדילג על ארוחת הערב.

למחרת לא אכל נ. דבר אך הקיא לאחר שראה בעיתון תמונה של גלידות ורדרדות לבנבנות. בעמוד שממול ניצב פעור פה חיל אלמוני. חור קטן במצח החיל הבהיר לקורא כי החיל אינו שואג משמחה למראה הגלידות.

בימים הבאים המה ביתו של נ. סטודנטים חרוצים שלמדו בצותא לבחינות. הויכוחים סבבו סביב אדם זה או אחר וסביב ענן גדול של אי ודאות שכונה "המצב". כמה מהסטודנטים הבינו היטב את המצב. בין ויכוח למשנהו חמק נ. לחדר השינה, פשט את כגדיו בתנועות קדחתניות וניצב מול שרידי המראה. גופו נישקף חלק פה חלק שם, חסר צורה ומעוות. נ. נמלא סיפוק רב למראה דמותו שבמראה. הוא מיהר למיטבח, רוקן את המקרר וכמעט באלימות הכריח את הסטודנטים הרעבים ממילא לזלזל את המזון כשהוא יושב ובוהה בהם, עיניו נוצצות וליבו אחוז התרגשות משונה. מזה יומיים לא אכל נ. דבר. לאחר שבוע של צום כמעט מוחלט התייצב נ. לארוחת הערב הקבועה בבית הוריו ואכל כל מה שהוגש בצלחתו. הוריו, אנשים תרבותיים, שוחחו בצורה שלווה ומאופקת על המלחמה, על האפשרויות לסיומה, על מה שיש לתת ומה שיש לקחת. עם סיום הארוחה שב נ. לביתו. בבית חיכתה לו בחורה ממכרותיו, ישובה על ספה, מעיינת בספר לימוד.

הבחורה וב. ישבו ושוחחו על ערבים אחרים בהם ישבו ושוחחו. המסקנה הבלתי נמנעת משיחתם היתה תחילת התגפפות שהפכה עד מהרה לתינוני אהבים. הבחורה נאנחה ונאנחה שוב. נ. ניסה לראותה דרך הערפל המוכר אך ניכשל וויתר. בתנועות ממוכנות הפך אותה מצד לצד, גירה בה איזור זה או אחר. הוא עצמו עבר את כל מדורי הזיקפה אך שיפכתו התעכבה, ולבסוף חדל אברו לחוש תחושה כלשהי. הבחורה נאנחה ומשכה את ראשו אל שדיה. נ חש בחילה עמומה, חילץ עצמו מתוכה כמו פקק מבקבוק, מיהר לשירותים והקיא.

בשבוע שלאחר מכן לא אכל נ. שוב ושתה אך ורק מים. המים הכבדים נחו במעיו והוא חש כאישה בהריון העתידה ללדת מפל. הוא ניסה לשלשל אך המים רק נאגרו בביטנו. הבטן החלה מתנפחת וכאבים מטרידים ומפלחים החלו להציק לו.

באמצע השבוע התקשרה אליו הבחורה ובדמעות ניסתה לשכנע אותו לאכול דבר מה. נ. שמע עצמו עונה לה כי הכל בסדר וכי אין לה מה לדאוג. הוא אוכל. לאחר שהניח את שפופרת הטלפון ניגש למקרר ומצא שם עגבניה. הוא דחף את העגבניה לפיו והיא נמעכה בזויות הפה. מיץ עגבניה אדמדם נזל על סנטרו. וב. חש כיצד שרירי בית הבליעה מתכווצים ודוחים את העגבניה כאילו היתה גוף זר. בכוח רב דחף נ. את ידו לפיו ודחס את העגבניה פנימה. נשימתו נעתקה מפיו והוא כמעט נחנק. העגבניה גלשה לאיטה במורד הושת אך פתע נעצרה ובכוח נהדפה כלפי מעלה וניפלטה מפיו של נ. התהליך דמה בעוצמתו למאבק בין איתני הטבע. לאחר שגמר להקיא את העגבניה קרס נ. על הריצפה הקרה, ראשו נחבט באסלה והוא איבר את הכרתו.

משהתעורר היה הכל כשהיה. הריצפה הקרה, העגבניה המעוכה, כאב הראש, הרגשת הריקנות בקרביים. כך חש אדם מת חשב נ. כך חש אדם שנורה בראשו והחיים מטפטפים ממוחו אט אט. כל מיצי הגוף מתנקזים החוצה ומושגת האחדות הניכספת בין היוצא והנכנס, הפנים והחוץ. נ. נשאר שוכב על הרצפה. משאגר כוחות קם, שטף את פניו וגופו, ניקה את הריצפה המטונפת ויצא לערוך קניות. הוא חזר עם המצרכים לביתו ובהתקפה מטורפת אך שקטה מאוד של בולמוס בלע חבילת אפונה, שלושה כבדים לא מבושלים, שתי חפיסות שוקולד וכיכר לחם. נ. חש כיצד גופו הולך ותופח אך חוש הטעם היה משותק לחלוטין. אחת היתה לו זאת אם אכל ממתק או ברץ. משגמר לבלוע, אסף בקפדנות את שאריות האוכל וזרקם לפח האשפה.

נראה שלמלחמה לא יהיה סוף. חוג הסטודנטים הוכחנים הלך והצטמצם. חלקם נילקח להילחם והשאר נישארו בעורף ועסקו בלימודים. המצב נשאר ללא שינוי. בנסיון כושל להחזיר את שיגרת חייו שנעלמה החל נ. שותה, מעשן ורוקד במחזורים מעגליים ומיגעים שהסתיימו תמיד עם זריחת השמש. שנתו נדדה בבקרים הלומי השיכרות שלמחרת. במוחו סבבו שוב ושוב משפטים סתמיים שעל משמעותם לא עמד.

ערב אחד יצא נ. מביתו ופסע חסר מטרה ברחובות הצדדיים, החשוכים תמידית שליד ביתו. בפתח אחד הבתים ראה אדם גדול לבוש מדים מפשיל את מכנסיו וגוהר מעל בחורה שחורה ועניה. זעקות הבחורה נחקעו אי שם בגרונה ועיניה המבוהלות רצו אנה ואנה. לבוש המדים נכנס בה בכוח אדיש ותנועותיו החדות בתוכה דמו לתנועות קצב המנסר עצמות. הבחורה פלטה יבבות חנוקות שעוררו כנ. רוגז רב. הוא הבין כי לא היה מוצא אחר למצב. היא עניה ונכנעת והוא גדול ומיוחס. לבוש המדים מילא את חובתו. לכשגמר, קם לבוש המדים, רכס את חגורתו, רקק על הבחורה ופנה משם. נ. קרב אל הבחורה והביט בה. הבחורה הביטה בו, מדממת ודוממה. בחושי החיה שלה הבינה כי ממנו לא תצמח לה ישועה והפנתה מבטה פנימה. נ. אחז הגועל בטש בה ברגלו, הזיז אותה כדרך שמזיזים גוש ליכלוך מדרך מרוצפת וחזר לביתו.

מעתה חדל לאכול לגמרי. הוא שכב במיטתו מעולף למחצה, עיניו מסיירות בתיקרה. מכשיר הרדיו שליד מיטתו הביא לו חדשות מהעולם שבחוץ אך מוחו היה נוטל ידיעה אחר ידיעה, בוחן אותן ומטילן חזרה לחלל. כיון שידיעה רדפה ידיעה וכולן דמו זו לזו, חדל נ. לעסוק בהן ושקע בריק מחשבתי. כפעם הראשונה מזה זמן רב חש שלוה מסויימת שנבעה מחוסר הצורך להכניס לגופו ולמוחו דברים ולפלוט אותם מעובדים היטב, חתומים בחותמו האישי. מפעם לפעם אחזו את גופו עויתות ואז היה נ. מקיא על הכר. כך שכב נ. במיטתו, מסואב בקיא, שקט ובוטח. ידיעה רדפה ידיעה ויום רדף יום. באחד הערבים איבד נ. את הכרתו ושדה הראיה האפור הפך ללבן. הבחורה מצאה אותו וכיון שהצחנה היתה בלתי נסבלת, התעלפה. ■

אראלה בריפמן

עדכון

עַכְבְּרֵי חֲלוֹמוֹת הֵם שִׁלְחוּ בְּחוּצוֹת הָעֲצִים הַגְּבוֹהִים
(אֹרֶן. אֶרֶן יְרוּשָׁלַמִּי. הַסֶּלַע.)
אוּלַי גַּם
נִיפָּה
וּנְצַפָּה
עַכְבָּרִים זְרִיזֵי עֵינַיִם
עַכְבָּרוֹנִים עַצְבָּנִי זְנַבְנְבוֹת
(וּבְעוֹד רֶגַע)
עַכְשָׁיו גּוֹהֲרִים
עַל הַמִּחָטִים
שֶׁדּוֹקְרוֹת
הַמְּחַדְּדוֹת
חִדּוּדִים חִדּוּדִים
כְּדֵדוּ.

■

עַל כְּלִיל הַחֹרֶשׁ לְמַטָּה פּוּדִינְג וָרֹד
וּמֵכְרְחִים לְצַיֵּן שֶׁשְּׁאָר הָעֵץ
נָקִי
וְגָרוּם בְּדֶצֶמְבֶּר
דֶּץ וּמַבְרִיק וּמַבְרִיק צוּפִית מֶשִׁי עַצְבָּנִית
וּמְסַבִּיב גַּם הָאוֹר
כָּאן אָפֹר
וְגַם
רַק מִצְמוּץ.

מן התרבות הערבית

מוחמד ע'נאיים

אותות מהתרבות המרוקאית החדשה

הם אפשר לומר שאפריקה הצפונית־מערבית החלה את מסעה לכבוש את מקומה הטבעי במפת התרבות הערבית? שאלה זו העלה סופר לבנוני צעיר שערך ביקור במרוקו, סייר בערים רבאט, פאס, מכנאס, ושאר מוקדי הפעילות התרבותית, שם פגש את הבולטים מבין פעילי התרבות במרוקו, אנשי תיאטרון, קולנוע, ומבקרים ספרותיים. את רשמיו סיכם בספר שנתן לו את השם: "אותות מהתרבות המרוקאית החדשה". הספר יצא לאור ע"י בית־ההוצאה הלבנוני "המוסד למחקרים ערביים" שבביירות.

פול שאול, מחברו של ספר זה, פוסק בצורה חד־משמעית, ואפילו קיצונית, באומרו שאפריקה הצפונית־מערבית אשר נותקה מהמזרח הערבי מסיבות היסטוריות בין היתר, דבר שהיו לו השלכות שליליות לגבי סיכויי צמיחתה במישורים רבים לרבות המישור התרבותי, אפריקה זו מקופחת מאוד: האינטלקטואלים המרוקאיים, בלי הבדל גיל, השקפות־עולם וחומים ספרותיים, סבורים שהם ניסו למתוח את הגשרים לעבר תרבות המזרח, במיוחד לעבר קאהיר, ביירות, ודמשק. זמן רב לפני שקם המשכיל הערבי הראשון להתמוד עם אתגר זה, אלא שהנסיון הזה היה חד־צדדי, ולכן נכשל. בשעה שהאינטלקטואלים, בארצות אלו קיבלו בהתלהבות כל הבא מהמזרח, התייחסו המזרחים אליהם בזלזול ובהתנשאות, ואף בית־הוצאה לא נכון היה לפרסם מפרי עטם של הסופרים האלה. ואילו הם, בהתחשב במקומם הגיאוגרפי, זיקתם למערב, ובייחוד לאירופה, חששו מהניתוק הזה ממה שהמחבר מכנה "שורשיהם המזרחיים".

כהסבירו את תחושת הקיפוח הזאת מציין פול שאול כי מקורה הוא: הנטייה הטבעית אל הקשר ההיסטורי והשורשים. וזה מסביר את טענותיהם של רוב האינטלקטואלים המרוקאיים שפגש: איזו תועלת יש למרוקאי כאשר הוא "מרוויח" את אירופה וכל העולם ו"מפסיד" את שורשיו המזרחיים?

נקודה חשובה אחרת שמעלה המחבר בספרו נוגעת בבעייתם הראשית של אנשי התרבות בארצות צפון־אפריקה: כפילות השפה. הוא כותב: אלה, כותבי הצרפתית, למרות האפשרויות הנפתחות לפניהם, והפרסום שיכולים להשיג לעצמם, נשארים סופרים בלי ציבור קוראים אמיתי: ובסופו של דבר הם נשארים ללא כל השפעה בעניינים הפוליטיים, החברתיים והתרבו־תיים של הזירה המרוקאית והערבית.

על יסוד זה צצים באופק התרבותי סימני־שאלה רבים ביחס לשאיפתם וחתירתם של כל העושים למען ייסוד תרבות חדשה ואצילה בארצות צפון־אפריקה המערבית. בראיון שערך שאול עם קבוצת "התרבות החדשה" במרוקו, ואשר התמקד בסוגיה "התרבות החדשה" שקבוצה זו מציעה מעל דפי כתב־עת הנושא אותו שם, שואל המחבר: האם הינכם סבורים שאתם מהווים מעין אלטרנטיבה?

מוחמד בנים, משורר, מבקר ספרותי ועורכו של כתב־העת הנ"ל, משיב בלאו רבתי ומדגיש: קבוצה זו עדיין מחפשת אחר תחליף.

בדידות מירבית

בשנת 1977, בעיצומה של תנועת הגירה של אלפי לבנונים מארצם, הופיע בפאריס ספר הנושא את השם: "בדידות מירבית". מחברו, הסופר המרוקאי טאהר בן ג'לון.

הספר נכתב ללא כל קשר עם הבריחה ההמונית של הלבנונים, שראו בפאריס מקלט בטוח ממלחמת האזרחים, אבל כאשר נדמו הדי היריות בביירות, ושדה התעופה נפתח שוב, חזר חלק מהלבנונים האלה עם הספר לארצם. הספר זכה לפרסומים רבים בכלי התיקשורת הלבנוניים אשר הדגישו את חשיבותו ונאמנותו לבעייתם המרכזית של המהגרים הערביים בצרפת.

בשלהי שנת 1981, כאשר הטרגדיה הלבנונית חזרה על עצמה, והבריחה ההמונית התחילה מחדש, עקרו אותם אנשים לפאריס ולקחו עמם את הספר. ביניהם היו פייצל ג'לג'ול ואשתו נאילה נאצר אשר תרגמו את הספר לערבית.

"בדידות מירבית" הוא קובץ "מכתבי בדידות" של פועלים צפון־אפריקאיים, בליווי פרשנות והערות מאת המהדיר טאהר בן ג'לון אשר הורס את מיתוס הבגרות של "המזרחי הדרומי" כפי שמצטיירת בעיני "המערבי הצפוני" ומציג במקומו דמות של אדם חולה וחסר־אונים שמספר על עצמו במכתבי בדידות לאחר שהמערב, או הצפון ליתר־דיוק, סירס את גברותו והמית אותה.

פועל מאלג'יריה כותב באחד ממכתביו: "בערבים, באלג'יר, הייתי הולך בלווית חברים לפגוש נשים בכפר הסמוך. היינו דופקים בדלת ונכנסים לאולם גדול שאליו נכנסות הנשים לשתות את התה אתנו... מסיבת התה לא הייתה ארוכה... שעה, או פחות מזה... שוחחנו על הרבה דברים... שרנו... רקדנו ביחד... לא דיברנו על הכסף בכלל... והנה, כבו האורות... וכל אחד מאתנו נעלם בפינה או חדר סמוך... לזמן קצר... ובדרכנו החוצה היינו רוחפים את הכסף במקצועיות לידי אם הבית ומסתלקים עם הבטחה לחזור שוב..."

כך מציג אחד הפועלים את זכרונותיו הארוטיים וקשריו עם המין האחר בארצו, לעומת זאת הוא כותב על שהותו בצרפת כך: "כאן, עכשיו, הכל השתנה... המנטאליות שלי, חיי איבדו כל ערך... שום דבר... איני יכול עוד להבחין... לא תשוקה... וכל הזמן חושב על אותו נושא... גופי וחיי איבדו כל משמעות... בלילות אני מדבר אל עצמי... הולך עם אבר המין שלי ברחוב, במפעל, ברכבת התחתית, מסתכל באחרים, אני יודע שזה ממש טירוף אם אסתכל באשה או שהיא תסתכל בי... אבל אני לא יכול לשום דבר... בעבודה אני משפיל את ראשי... והולך לי בדרכי..."

טאהר בן ג'לון לא מציע פתרונות שיכולים להציל מגוייעה איטית. הוא רק מציג את ה"מכתב" בגירסת בעליו בלבד.

מכתבי הבדידות מאז שנת 1965, כאשר הגיעו ראשוני הפועלים הצפון אפריקאיים לצרפת, מעידים על מועקה שבה מתייסר הדור הצעיר במגעו עם המערב והם מהווים קול זעקה קורע לב.

"תרבות ציונית" — יוק!

שאלת "הפלישה התרבותית הציונית", כתוצאה ישירה מהסכמי קמפ־דיוויד מעסיקה רבות את אדריכלי התעמולה הערבית.

המונח "פלישה תרבותית", שהוא חדש יחסית בלקסיקון כלי־התיקשורת הערביים, קיבל ממדים חדשים לאחר החזרת הצי־האי סיני למצרים באפריל אשתקד. באותם ימים התארגנה, ביוזמה לובית, וועידה מיוחדת שנושאה היה: "הפלישה התרבותית האימ־פריאליסטית והציונית לאומה הערבית". הוועידה נערכה בתוניס בהשתתפות שרי התרבות הערביים ומספר לא מבוטל של עסקנים בתחום זה.

כיצד הגיבה מצרים הרשמית על האשמות הערבים שהסכם השלום פורץ פתח לחדירת התרבות הפולשת לעולם הערבי?

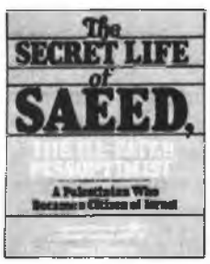
מעניין הוא שכלי־התיקשורת הרשמיים במצרים לא התייחסו ברצינות להאשמות אלו, למרות שהשלטונות שם בחרו בדרך שהערימה קשיים רבים על "תהליכי הנורמאליזציה" ושיתוף־הפעולה התרבותי בין ישראל למצרים. אציין כאן עובדה אחת: לפני למעלה מחצי שנה נמסר התרגום הערבי של הרומאן "המאהב" מאת א.ב.יהושע למו"ל המצרי "דאר אלמעארף". למרות שהתרגום הוזמן ע"י המו"ל הנ"ל, עדיין לא שמעו בישראל מה עלה בגורלו. יחס זה מוכיח ללא צל של ספק שהמצרים נרתעים לעת־עתה מלהמשיך בהגשמת הנורמליזציה. יחד עם זאת, הולך ומתבהר יחס אחר לתרבות הישראלית, שבא לידי ביטוי דווקא בפי סופרים שנחשבו בזמנו כתומכים נלהבים ברעיון השלום עם ישראל. יוסף אדריס, מספר ומחזאי מצרי ידוע, מספק דוגמא טובה ליחס זה. לאחרונה העניק אדריס, שאגב זכה להתענינות מיוחדת בחוגים ספרותיים ואקאדמאיים בישראל, ראיון ארוך לשבועון האופוזיציה המצרי "אל־אהאלי", בו הוא שולל לחלוטין קיומה של תרבות ישראלית. הוא אומר: "שיתוף פעולה תרבותי בינינו לבינם (הישראלים) הוא בלתי־אפשרי, מכיון שהמדובר בשני סוגי תרבות: מקורית ומלאכותית. התרבות הישראלית היא מלאכותית. כאשר תגיע התרבות הישראלית לרמה של תרבותנו או־אז נוכל לשתף פעולה."

ואדריס מוסיף שאין לחשוש מפני "פלישה תרבותית מצידם. דווקא הם החשופים לסכנות מצידנו... תרבותנו יכולה לבלוע אותם. הם מנסים ליצור להם תרבות ומורשת משלהם. אני, מצידי, לא רואה שישנה תרבות ישראלית... ואין לחשוש מפני דברים שלא קיימים במציאות"!

דעה זהה לזו השמיע המשורר הפלסטיני מחמוד דרוייש, המשמש מנהל "המרכז למחקרים פלסטיניים" ועורך הידיחון "שואון פלסטינייה". בראיון שהעניק לשבועון הערבי "אל־דסתור" היוצא בלונדון, הוא אומר: "מה שקרוי ספרות ישראלית עדיין לא התגבש בצורה סופית בעלת תכונות מיוחדות. שכן, אין ספרות ישראלית אחת, מכיון שקשה ליצור תרבות חדשה בשפה חדשה ובפרק זמן קצר, על־ידי אנשים שבאו ממקומות שונים וכל אחד נושא עמו את תרבותו ושפתו המקורית, והוא נתבע פתאום לוותר על תרבות זו ושפה זו במטרה ליסד תרבות חדשה בשפה מתה — היא השפה העברית. ומכאן הקושי בדיבור על תרבות ישראלית מתהווה, ומכאן נובעת התנגדותי לועידת תוניסיה שהתבססה על ההנחה שישנה סכנה ציונית לתרבות הערבית. למעשה, היתה כאן הגזמה מסויימת. נכון הוא שישנה פלישה צבאית, תעמולתית, אך הדיבור על פלישה תרבותית מצביע על אי־אמון בייחודנו התרבותי ועל הגזמה בהערכת המנטאליות הישראלית, מכיון שאין מוסד תרבותי באותו גודל של המוסד הצבאי הישראלי הענק השולט כעת בישראל."

ודרויש מוסיף: "המכנה המשותף לתרבות זו קיים אך ורק בנושאים מעטים כגון המלחמה בערבים, כלומר המאבק הערבי־ציוני, וזה בא לידי ביטוי אצל ילידי פלסטין היהודים ששפתם העברית היא שפה טבעית, מקורית ויש להם נסיון רב בנושא".

"אל־מותאשאיל", באנגלית



ספרו של אמיל חביבי "הכרוניקה המופלאה של היעלמות סעיד אבי־אל־נחס אל־מותאשאיל" תר־רגם ויצא לאור לאחרונה בארצות הברית. המתרג־מת היא ד"ר סלמא אלח'דרא אלג'יוסי, משו־ררת וחוקרת ספרות פלס־טינית, שנחשבת לאחת המבקרות הערביות הבולטות בשירה הערבית המודרנית. בשנת 21978 יזמה פרוייקט לתרגום הספרות הערבית לשפה האנגלית, "ברוחא" שמו, והספיקה עד כה לתרגם כמה יצירות ספרותיות ערביות שהופיעו באנגלית.

יש לציין שספרו של חביבי שהופיע לראשונה בישראל בשנת 1972 בירחון הספרותי "אל־ג'דיד" היוצא לאור בחיפה, מתורגם כעת לערבית בידי המשורר אנטון שמאס. התרגום יופיע בקרוב בהוצאת "מפרש".

התאבדותו של משורר לבנוני

כאשר אני שומע שמשטר ו/או מצב מסויים הביאו להתאבדותו של משורר, אני נזכר במאיאקובסקי. וכשמשורר נרצח בכלא, ברחוב, מול ביתו או בגן ציבורי שהציפורים נסקו ממנו בקול צריחה, צץ שמו של לורקא להאיר שורה ארוכה של משוררים, במיוחד בעולם הערבי, אשר נרצחו מסיבות פוליטיות או מפני שההגינות שבשירתם מחייבת התנהגות מסויימת שהמשורר היה לקורבן שלה.

בצדו של מאיאקובסקי עומד כעת ח'ליל חאוי, שעצם את עיניו למראה עיר ביערת, ביירות, ולא היה בכוחו לסבול עוד.

ח'ליל חאוי התאבד מכיוון שהיה משורר שהנבואה היתה עובדה בסיסית בשירתו. הלא הוא שאמר לפני כעשרים שנה:

וראה... מה אראה?
מוות... אפר או שריפה ..!

ח'ליל חאוי

ח'ליל חאוי שר וחי את הטראגדיה של האינטלקטואל הערבי המציג את האמת שבאתגרים העומדים בפניו, בפני אומתו. בהתאבדותו הוא הפך לסמל. הוא מסמל את חוסר האונים שמגלים הסופרים ואנשי־הרוח בעולם הערבי כלפי שליטיהם. והוא יירשם בהיסטוריה כסמל לטראגדיה של האזרח הערבי הפשוט שבחר בדרך הקצרה והכריז על מחאתו.

"מכתב לחייל ישראלי" מביירות הנצורה

מחמוד דרויש

מועין בסיסו

המצור על מערב ביירות לא השתיק את המשוררים, היו גם כאלה שאמרו שסימנים של ספרות חדשה המכונה "ספרות המצור", החלו צצים באופק התרבותי הערבי. שני המשוררים הפלסטיניים, מחמוד דרויש ומועין בסיסו, כתבו שיר משותף שפורסם בעתון הלבנוני "אל־ספיר" תחת הכותרת "מכתב לחייל ישראלי". להלן תרגום קטע מהשיר:

הוי, פני־המִשְׁשָׁה השוכנים במולדת
עד מתי חילחמו בזמן?
עד מתי גופתי תישאר למזכרת
הפועמת כשעון קיר
עד מתי תפחדו מכל גל שמטיל את מטפחתו על החולות?
עד מתי תפחדו מכל פרח שמטיל את מאורו על ההרים?
עד מתי תפחדו מרגל הצבי
עד מתי תפחדו מניצני הרעידה?
עד מתי נמתין לכם
לרגע התפוצצותכם
עד מתי יהיו המים הללו מוות בינינו
והלחם מוות בינינו?
עד מתי תמותו?
עד מתי תמותו?
כאילו שני פנים אנו
לגופה אחת, והמבול בינינו!
עד מתי תישא על כתפיך את התיבה?
הוי, בעל התיבה
הבטוח אתה?
הבטוח אתה?

יציאת ביירות "התרבותית"!

איש אינו יודע מה עלה בגורלם של עשרות מרכזי תרבות שפעלו בלבנון בעשור האחרון. בבירת לבנון, וביחוד במערב העיר ביירות, פעלו במשך שנים רוב מרכזי התרבות המתקדמת בעולם הערבי — עתונות, מו"לות, תיאטראות, מוזיאונים ועוד, בצידם עם עשרות מרכזי־תרבות פלסטיניים שהוקמו ע"י אש"ף בתחילת שנות השבעים.

לאחר "יציאת ביירות" פנתה קבוצת מדינות מן העולם השלישי יחד עם אש"ף אל הועד הפועל של אונסק"ו וביקשוהו לעשות למען הצלת הארכיון הפלסטיני שבמערב ביירות אשר נכבש ע"י כוחות צה"ל עם כניסתם למערב העיר. הם האשימו את ישראל בהחרמת הארכיון עצמו. "הארכיון הפלסטיני" נוסד בשנת 1963. הוא נועד לחקר השאלה הפלסטינית וכל הנוגע בסכסוך הערבי־ישראלי והמזרח התיכון. "המרכז למחקרים פלסטניים" שפועל לידו נוסד אף הוא בתחילת שנות השישים, פוליטיקאים וחוקרים מנוסים משמשים יועצים בו. ביניהם אחמד בהא־אדין, מגדולי העתונאים המצריים שחי בתקופת שלטונו של סאדאת בגולה; קוסטנטין זריק, מחברם של עשרות ספרים ומחקרים על החברה בעולם הערבי; סעדון חמאדי, מי שהיה שר החרץ של עיראק; שארל אל־חילו, נשיא לבנון לשעבר, ועוד.

לפני שנתיים מונה המשורר מחמוד דרויש למנהל המרכז; כך ביקש אש"ף להזרים דם חדש לחקר הבעייה הפלסטינית בכללותה. פרסומיו של המרכז למחקרים פלסטינים מחולקים לפי נישאים ותחומים שונים: מחקרים ערביים, פלסטיניים, מחקרים ישראליים, מחקרים בנושאים בינלאומיים, צבאיים ועוד. בין פרסומיו של המרכז כתבי־עת שונים, באנגלית ובערבית, שזכו להצלחה רבה בחוגים האקדמיים בעולם. כמו־כן הוא מוציא לאור סדרות של ספרים שונים על הציונות, ישראל, הערבים בישראל ובשטחים הכבושים, ההתנתלות. יחד עם זאת יצאו מטעמו גם ספרי שירה, סיפורים ורומאנים וביקורת ספרותית.

סופרים ישראליים אחדים תורגמו לערבית ע"י המרכז, ביניהם ס. יזהר אשר סיפורו "חירבת חיזעה" תורגם בידי הסופר תופיק פיאד, יליד הארץ שבחר בשנות השישים המאוחרות לצאת לביירות. בנוסף למרכז זה שגורלו מעורפל מאז צאתו של אש"ף מבירות, ישנן כיום מערכות עתונים פלסטינים שנכבשו ע"י כוחות צה"ל, בכניסה למערב ביירות. אפשר למנות בין היתר את מערכת השבועון "אל־חורייה", בטאון החזית הדמוקראטית של נאיף חואתמה, "קול לבנון הערבי", תחנת השידור של השמאל בלבנון, בצד בתי־הוצאה לאור כגון: אלפאראבי, אבן־רושד, אבן־ח'לדון, אל־עודה, ועשרות בתי־הוצאה אחרים שנחרבו כליל כתוצאה מהמלחמה.

"כל פגיעה ברקמה תרבותית זו — כתב בסאם אבו־שריף שהגיש תביעה לאונסק"ו בשם אש"ף — מציבה את מרכזי התרבות והציוויליזציה שבירת לבנון המתה בהם משך דורות בצל סימן שאלה גדול ומאיים."

"יציאת ביירות" היא גם יציאתם ש עשרות מרכזי תרבות ועשרות סופרים, משוררים ועתונאים, שניהלו פעילות ענפה שעתידה נשאר לוט ערפל. ■

עמית שיטאי

פסטיבל אדינבורו, אוגוסט 1982

■

אִשָּׁה פִּרְחוֹנִית
עַל־יַד הַחַלּוֹן בַּמְּלוֹן הָרֵיק
מַשְׁקָה אֶת עַצְמָהּ בְּטֶלֶפּוֹנִים מְדֻמִּים
מֵחֲבֵרִים שֶׁמַּגִּיעִים לַפֶּסְטִיבָּל.
"אֶמְצָא לָכֶם מָקוֹם פָּנוּי," אוֹמֶרֶת,
הֵם יָגוּרוּ אֶצְלָהּ.

■

סְגָאנָרֶל הַלֵּיצָן, הַלָּשׁוֹן צְמֵאָה לַטַּעַם
אוֹמְרוֹת חֲמֵשׁ זְקֵנוֹת עַל סַפְסָל
וּמְלַקְּקוֹת גְּלִידַת וָנִיל־תּוּת־שָׂדֶה.
"עֲשֵׂה שׁוּב טוֹב בַּפֶּה
סְגָאנָרֶל, כְּמוֹ פַּעַם."

■

יַעַר עַכְשָׁו, כֻּלָּם רוֹאִים,
וְהַדֶּרֶךְ לְעִיר הָאַחִים רְחוֹקָה.
אַחַר כָּךְ מִתְנַגְּשִׁים זְכוּבִים בַּחַלּוֹן
וּכְבִישִׁים אֲדֻמִּים אוֹמְרִים שֶׁהַדֶּרֶךְ טוֹבָה.
כְּדַאי לְהַמְשִׁיךְ.

■

הַכַּנָּרִית הַגְּדוֹלָה מִתְיַשֶּׁבֶת עַל הַצֶּ'מְבָּלוֹ:
אַתְּ נַגְנִי עַכְשָׁו!
אֲנִי, אֶת מְחִיאוֹת הַכַּפַּיִם.

■

הַהִיא מֵאֶתְמוֹל שׁוּב יוֹשֶׁבֶת לְיָדִי.
מָחָר הִיא נוֹסַעַת ("ג'וּדִי מִתְגָּרֶשֶׁת")
אָז אִי מְיוּזִיצִ'י שָׁרִים לָהּ וִינְאַלְדִּי
וְעוֹד פַּעַם וִינְאַלְדִּי
הַפֶּסְטִיבָּל שֶׁלָּהּ נִגְמָר.

עקד

הופיע
עקד 25 שנה
ספר מחצית היובל
לקיום בית־ההוצאה

ב־28/2 ב־21.00 ייערך ב"בית אריאלה" ערב חגיגי — מחווה לעקד
לרבות תערוכה של ספרי בית ההוצאה וכתבי־יד של סופרים ואמנים

מה חדש באלגרו?

באך — ברנדנבורגיים
ניקולאס הרנונקור

באך — קנטטות VOL: 30-31
ניקולאס הרנונקור

מוצרט — רקויים
ניקולאס הרנונקור

שומאן — סאנס סאנס
קונצרטים לצ'לו
לין הארל

צ'ייקובסקי — מנדלסון
קונצרטים לכינור
קיונג ואה צ'ינג

אלגרו מרכז התקליטים הגדול בישראל

שינקין 10 ת"א סמטת בית השואבה 2 ת"א

התקליט הדיגיטאלי

בגיחתם האחרונה לארץ, לצורך הקלטת שבוע הוברמן, הציגו אנשי חברת התקליטים "דויטשה גראמופון" במסיבת עתונאים שקיימו את התקליט הדיגיטאלי הראשון שיוצר במפעלי החברה — תקליט של יצחק פרלמן — וסקרו את העומד להתחולל בתחום הדיגיטאליה בעתיד הקרוב. על אף הקידום הטכנולוגי שמבשרת המהפכה הדיגיטאלית קשה להתעלם מכמה משמעויות שלה שבוודאי לא ישמחו את אספני התקליטים המוציאים מדי חודש חלק נכבד מהכנסתם על רכישת תקליטים חדשים.

השיטה הדיגיטאלית מתבססת על העובדה שניתן לתרגם כל צליל ללשון המספרים. השימוש בהצגה מתמטית־ספרתית של תופעות גליות (ובכללן גלי הקול) נפוץ מזה שנים רבות בתחומים שונים.

בתחום המוסיקה מיושמת השיטה בחלקה בתקליטים הדיגיטאליים הנמכרים גם היום בחנויות. בשעת ההקלטה באולפן או באולם הקונצרטים מתורגמים האותות החשמליים שפולט המיקרופון למידע ספרתי המוקלט על סרט ההקלטה (בדומה למידע המוקלט על סרטי הקלטה או דיסקטים של מחשבים אלקטרוניים). כאשר מבקשים להטביע את התקליט מתורגם המידע הספרתי בדרך אלקטרונית לצלילים ואלה מועברים לתקליט בדרך הקונבנציונאלית. כך מיוצרים התקליטים הדיגיטאליים המוכרים לכל והיתרון בשיטה הוא מניעתם של כל רחשי הלוואי והעיוותים הנובעים משיטת ההקלטה על גבי סרט מגנטי וממגבלת האיכות שניתן להגיע אליה ביצור הסרטים. שאר העיוותים הנובעים משיטת ההטבעה של התקליט, מן החומרים ממנו הוא מיוצר, מחולשות המערכת בה משתמשים כדי להאזין לו ומשחיקתו הבלתי נמנעת שרירים וקיימים בתקליטים הדיגיטאליים הנמכרים היום. תקליט הדיסק החדש נועד להתגבר על המכשולים הללו על־ידי הפיכת כל השלבים לדיגיטאליים, דהיינו, האינפורמציה על גבי התקליט תהיה אף היא דיגיטאלית, הראש והמחט הקונבנציונאליים יוחלפו בקרן לייזר ש"תקרא" את האינפורמציה הספרתית ותעביר אותה אל יחידה אלקטרונית המתרגת את הספרות לאותות חשמליים. אלה יועברו אל המגבר המצוי בביתו של כל אדם המשתמש בפטיפון קונבנציונאלי וממנו אל הרמקולים. כלומר, את הפטיפון הרגיל שלנו נאלץ להחליף במכשיר חדש, ללא ראש מגנטי ומחט, עם קרן לייזר, שיכיל בתוכו גם את יחידת התרגום האלקטרונית. מכשירים אלה פותחו בשנים האחרונות בקדחתנות בחברות האלקטרוניקה הגדולות בעולם והם מוצעים כבר עתה למכירה באירופה. מחירם כ־1,000 דולר ליחידה.

התקליט החדש אינו נראה כתקליט כלל. זובי דיסקית שגודלה כגודל מכסה של קופסת קפה נמס המכילה אותות דיגיטאליים־מוסיקליים המספקים זמן נגינה של כ־60 דקות. ניתן לקרמט את התקליט, לזרוק אותו, לדרוך עליו, וכל אלה ללא פגיעה כלשהי באיכותו. לכאורה — גן עדן של ממש. מעתה כל תקליט יישמר לנצח, לא יישרט ולא יישחק.

ובכן, למרות כל אלה, אסור לתלות תקוות גדולות מדי בתקליט החדש. חברות התקליטים לא יסתכנו בהתאבדות, שהרי תקליט מעין זה עלול להקטין את היקף המכירות שלהן באופן קיצוני לאחר שנים אחדות של מכירת תקליטים דיגיטאליים. אין זה סוד שבשעת ייצורו של מוצר חדש מתכננים בקפידה רבה את משך חייו הממוצע ואת קצב הבלאי שלו. אילמלא כן היינו זוכים מזמן למכוניות שמנועיהן אינם נשחקים ולנורות תאורה שאין "נשרפות". קשה להאמין לחברות התקליטים שיימנעו מתכנון מדוקדק של זמן חיים מוגבל לתקליט הדיגיטאלי החדש.

בעייה אחרת שמעורר החידוש היא מה יהיה על אוסף התקליטים הישנים שלנו. כדי להאזין להם נאלץ לשמור על הפטיפון הישן, אך אם נוותר על זה החדש, נתקשה למצוא תקליטים חדשים קונבנציונאליים עבורו. בתוך עשור שנים או פחות, עלולות חברות התקליטים לחדול מייצרם של תקליטים "מיושנים" (במידה שיצליחו בהמכירת הדיסקים הדיגיטאליים) ומי שימנע מרכישת מכשיר חדש לא יוכל להגדיל את אוסף התקליטים שלו. מילכוד נאה.

סכנה נוספת הטמונה בחידוש היא חוסר תיאום בתקני הייצור של המכשירים והתקליטים החדשים ופיתוחן של שיטות ותקנים שונים (בדומה למצב השורר בשוק קסטות הוידאו). במקרה זה עשוי הצרכן למצוא עצמו מוגבל לסוג אחד של תקליטים, מה שיגביל אולי את מגוון הרפרטואר שיוכל לרכוש. מה עושים אם כן? אילו היה זה עניין של בורסה, ניתן היה לומר "מכור עכשיו בטרם יהיה מאוחר", אך מובן שאין זה פיתרון הולם לבעיה. מי שנמצא עתה בתחילת הדרך בבניית אוסף התקליטים שלו יעשה אולי בחוכמה אם יימנע מרכישה מופרזת היום וימתין למהפכה הדיגיטאלית בארצנו. את אלה שהשקיעו כבר עשרות ומאות אלפי שקלים בתקליטים "פרימיטיביים" לא נותר לי אלא לקרוא למרד.

עם כל נפלאות הדיגיטאליה יש בשיטה לא מעט פגמים. הביטוי הספרתי של הצלילים גורר בעקבותיו ויתור מסויים על מהימנות ההקלטה הנובע מן הקירוב המתמטי בשיטה. לא כל אחד ירגיש בהבדל, אך רבים טוענים שההקלטות הדיגיטאליות נשמעות יבשות וקרירות ונעדרות חום וטבעיות. מי שאינו מרגיש בכך, יתכן שלא ירגיש גם בשיפורים הטמונים בדיגיטאליה. עצתי אם כן לאספן התקליטים היא לחכות להזדמנות בה יוכל להקשיב היטב לתקליט החדש המושמע במכשיר החדש. במידה שלא יחוש בשיפור משמעותי — מוטב שיחרים את החידוש וידבק בתקליט הישן והטוב. על בעיות השחיקה באיכות ניתן להתגבר במידה רבה כאשר מטפלים היטב בתקליטים המצויים כבר בבית, ואם אספני תקליטים רבים ינהגו כך, יאלצו חברות התקליטים להמשיך ולייצר תקליטים רגילים ואולי אף לוותר על החידוש הדיגיטאלי (זה כבר קרה להן עם הקוואדרופוניה). גם מי שלא יקבל עצה זו, מוטב שימתין זמן מה ויבחון היטב את יתרונותיה וחסרונותיה של השיטה החדשה. אם אכן תתגלה הטכניקה הדיגיטאלית בתקליטים כמהפך רב יתרונות לאורך זמן, אם כאן ירוו רוכשי התקליטים הדיגיטאליים נחת מן החידוש, לא יהיה מנוס וכולנו נאלץ להסיר את כובענו. ■

אריאל כהן

יצחק פרלמן

ביאליק על לשוננו

משה אָטֶר

מאמרו של ביאליק "הבלי לשון" עוסק לכאורה בשאלה, אם רצוי שנמציא לנו מלים חדשות, ואם אמנם כן — כיצד להמציאן. אבל ביאליק, כדרכו, לא הצטמצם בסוגיה המעשית, כי אם הקיף בעיונו גם את השאלה היסודית: מהי בעצם צרח הלשון העברית ומה יש לעשות כדי לחזקה ולהבריאה? "וכי לא יפה לנו — כתב — שנודה על האמת המרה... שעיקר אסונה של הלשון העברית אינו אלא מה שאינה מדוברת בפי דוב העם ומה שאין זה חי ויוצר בה את כל חייו וערכיהם הפנימיים והחיצוניים **במלוא היקפם**." ניסוח זה מיושן במקצת בצורתו הלשונית, אבל תוכנו הרעיוני ברור לחלוטין. ויש ליתן את הדעת על מה שיש כו ועל מה שאין בו. ביאליק לא העלה אף בחלומותיו, כי העברית תהיה לשון חיה בפי כל עמנו. אבל הוא קיווה, כי **בארץ** תהיה ללשוננו "תחיה גמורה ושלמה," והדגיש כי תחיָה זו משמעה, שהעם הדובר עברית יהיה "חי ויוצר בה את כל חייו וערכיהם הפנימיים והחיצוניים **במלוא היקפם**." הווי אומר, כי הוא יחיה וייצור, ויחשוב ויפעל בעברית בלבד, בלי להזדקק לשפות אחרות.

ביאליק לא היה צבר. הוא כתב את דבריו ברוסיה. שפת אמו היתה יידיש. הוא לא היה איש קרתני או קנאי. אבל גלוי־עיניים היה וכן עם עצמו. ולכן ידע כי הבריחה העומדת לפני העברית היא "או תחיה גמורה — או חיים מנוּוָלים, חיים של בושה וכלימה, שמיתה יפה מהם. דרך אחרת אין." וכדי שנרד לעומק דעתו, כדי שנבין את מלוא חריפותם של דבריו, עלינו לזכור כי במאמרו זה התפלמס ביאליק אם אחד־העם, עם האיש שהיה מקובל עליו כמורו ורבו, שלכבודו כתב שיר מיוחד. אף־על־פי־כן ראה ביאליק חובה לעצמו לדחות את דעתו של אחד העם כי לשון עברית, תרבות עברית, יכולות להתקיים כערכים לאומיים, כקניינים רוחניים, גם אם הן מנותקות מן ההווי הממשי, המוחשי; גם אם אינן מעוּרות בכל רמ"ח אבריהם ושס"ה גידיהם של דוברי העברית; גם אם העברית היא לדוברים — כביטויו של ביאליק — רק "פלג־לשון", שבצידה יש להם גם "פלג־לשון" אחר — הלעז החוצץ ביניהם ובין העברית, המאפשר להם לחיות ולהתבטא גם בלעדיה.

ביאליק דחה את הדו־לשוניות משום שחש כי זו תפיסה גלותית, שניתן היה להחזיק בה כל עוד היו היהודים עם נבחר, כל עוד יכלו להתגאות בדמתם הרוחנית והתרבותית ונזקקו לשפות אחרות — לשפות של הגויים שמסביבם — רק לצרכים מעשיים, פשוטים. אבל בימינו, כשהלעז קוסם לנו גם כביטוי לתרבות מעוּלָה, שוב אין די בסיסמתו של אחד־העם "סלסלו את המחשבה והיא תרומם את הלשון" — באשר אם לא, סלסל את המחשבה בלשוננו שלנו; אם לא תהיה העברית "שפת חיינו החיצוניים והפנימיים **במלוא היקפם**", לא יהיה לה עתיד, היא תתנוון ותתנוול וסופה שתמאס עלינו. "סוף סוף — כתב ביאליק — לסתם בני־אדם אין הלשון כמין "פֶּטיש" ותכלית בפני עצמה, אלא "כלי שרת לצרכים רוחניים או גשמיים, ואין אדם עשוי ליתן יינו או מימיו בכלי מנוקב, אלא משתדל **בתקנת** הכלי **לפני** התשמיש." לפיכך עלינו להודות כי אין זה מן הנמנע "שיהא סוף לשוננו **לכליה**" מפני שדבר שאין בו **צורך מוחלט** — אפשר שיתקיים, אבל גם אינו מן הנמנע **שלא** יתקיים". כדי שלשוננו תתקיים עליה להיות איפוא לנו לא "קניין לאומי", לא "ערך תרבותי", וכל שכן לא "שפה רשמית" וכיוצא בזה, כי אם **"צורך מוחלט"**. וצורך מוחלט לאדם היא לשונו **האחת**, הלשון שאיננו יכול בלעדיה, שאינו ממירה בכל עת־מצוא בלשון אחרת.

מן הראוי שנתעכב כאן ונשאל את עצמנו: כלום נתכוון ביאליק שנקבל את דבריו כפשוטם? כלום אין בדבריו משום הפלגה פיוטית? הרי לא יעלה על הדעת, כי אין תועלת בידיעת שפות אחרות. ומה בדבר הנסיעות לחו"ל? וכיצד נקבל את פני התיירים בארצנו? כלום אין ידיעת השפות מועילה להבנת הסרטים בקולנוע ולקריאת ספרים מקצועיים למיניהם, שלא לדבר על כתבי הסופרים הגדולים במקורם? ולא זו בלבד: כלום אין ידיעת שפות אחדות הכרחית כיום להתפתחותו הרוחנית של כל אדם? הרי כל הלומד שפה נוספת גם מרחיב את אֹפקו הרוחני, רוכש תרבות חדשה, מֵטיב לעמוד גם על טיב לשונו ותרבותו המקורית — ועם זה גם על **מוגבלותן**, ועל הצורך להתעלות עליהן ולחתור לקראת תרבות **אנושית כוללת**. המבקש להעמיד את הכל על לשון אחת ויחידה, על לשון שהיא — והיא בלבד — צורך מוחלט, מתעלם מכל זה ותפיסתו נראית לכן צרה וקרתנית. כל שכן כשאנו עוסקים בשפה העברית, שמספר דובריה מועט וגם אינה עשירה וגמישה ומפותחת כמו האנגלית, למשל. כבודו של ביאליק במקומו מונח, אבל הנוכל לחיות מפי משורר לאומי?

והאמת ניתנה להיאמר: אדם הנושא את עיניו לביקורים תכופים בארצות אחרות; המבקש לקרוא את כתבי הסופרים הזרים בלשונם המקורית; לשמוע את השחקנים שבסרטים כל אחד בעגתו; אדם שהשתלמותו ושפתו המקצועית אינה בעברית; שחבריו תיירים ומבקרים מעבר לים — אדם כזה אמנם צריך להכשיר את עצמו לכך — עליו להטיב לדעת גם שפה אחרת, ואולי אף שפות אחרות. אבל אדם כזה שהעברית **אינה צורך מוחלט** בשבילו, גם אינו חי ויוצר בה; על כל פנים, חייו ופעולתו ויצירתו המתרחשים בעברית אינם שלמים; אינם נובעים ממלא כוחו; אינם מביעים את הווייתו; אלא מוגבלים, ולפיכך גם פגומים, חלושים ונחותים — על כל פנים חלושים ונחותים לעומת מה שהם עשויים להיות אילו הוא חי והוגה ויוצר, מתייסר ונהנה, בארצו, בעמו, בשפתו, בתרבותו האחת.

ולא זו בלבד. אדם כזה, שטרח להשתלם בשפה אחרת (ואולי אף בשפות אחדות); ששפה זו היא השגורה במקום עבודתו, בחוג ידידיו, בסאלון — אולי גם בחדר־הילדים שבביתו; שתרבותה היא החביבה עליו; אדם כזה גם אינו מעוניין ליצור דווקא בעברית — ועוד בעברית טובה. הרי בין כך ובין כך נפשו חצויה, גופו כאן אך ליבו בעבר־הים, ובעצם אך פסע בינו לבין היירידה לשם. הברירה שהזכיר ביאליק, הברירה בין תחיה לשונית ותרבותית גמורה ושלמה לבין חיי בושה וכלימה, היא איפוא לא עניין **לאומי** בלבד, אלא היא גם עניין **אישי** של כל אחד מאתנו. הרוצה להסב אל שולחנות אחדים, להיות מעורב בכמה תרבויות, עליו להשלים עם הווי לבנטיני ועם כל מה שמשתמע מכך.

ודאי, יש גם אישים גדולים, המסוגלים לשלוט בכמה לשונות, להיות בני־בית בתרבויות אחדות. הרמב"ם כתב את "משנה תורה" בעברית צחה ואת "מורה נבוכים" בערבית. פטראַרקה שלט גם באיטלקית גם בלאטינית. טורגנייב ידע צרפתית יותר מצרפתים רבים. רילקֶה כתב שירים גם בגרמנית גם בצרפתית. ז'בוטינסקי בעברית וברוסית, מנדלה היה אבי הספרות העברית והאידית.

אלא שאין מביאים ראיה מן היוצאים מן הכלל. וגם ביאליק לא עסק ביחידי־סגולה, בברוכי־כישרון. מאמרו נתכוון לבני־אדם רגילים, שעליהם לבחור במה ישקיעו את מעט כוחם. ולבני אדם אלה עשויה ידיעת שפה נוספת להועיל רק אם אין שכר רכישתה יוצא בהפסדה, ואם אין למידת השפה כרוכה בוויתור על למידה אחרת, חשובה ממנה. כלום אין שכר ידיעה שטחית בשפות אחדות יוצא כחסרון ידיעה מעמיקה ושליטה שלמה בשפה אחת לפחות, כשפה שאנו אמורים — שאנו מתיימרים — לחיות ולפעול וליצור בה?

היות ובגולה הורגלנו לחיות בין התרבויות, **בין** השמשות, — ולכן גם בין **המצָרים** — ובארץ נקלענו למלכוד רב־לאומי ורב־לשוני, סבורים רבים כי הליבנטיניות היא מצב טבעי ומבורך; כי עלינו לשמוח על בליל השפות, על כך שחברתנו כה "פלוראליסטית". ואולם, לדעה זו אין שחר. בליל יסודות שונים הוא לא מזיגה פורה, כי אם ערב־רב שאינו מסוגל — ואינו מסגל — למעשה־מרכבה. הווי ליבנטיני יכול להיות ססגוני ואף מרהיב, אבל הוא כרוך **בהכרח** בטינה הודית, בבזבוז זמן וכוח כדי להבין איש את רעהו — ועם זה — חרף ההבנה — להבדל ולהסתגר בעדתיות ובכיתתיות. כל אימת שהווי ליבנטיני פורה ויוצר, הריהו יונק ממקורות תרבותיים טהורים, שאינם מהולים. אין זה נכון, כי אומות בריאות הן אומות ליבנטיניות. אדרבא, אלו הן אומות האמונות כל אחת על שפתה ועל תרבותה היחידה, הדבקות בה בלבד; הלומדות שפות זרות רק כל אימת שאלו מועילות ודרושות להן, המביעות כל דבר — כל כמה שאפשר — בשפתן, גם אם הדבר מצריך תרגום, סיגול, חידוש של מונחים ומושגים זרים; המסלסלות את מחשבתן ואת תרבותן תוך כדי שהן מרוממות, מפתחות את לשונן. באומות אלו יכול אדם להיות משכיל, נבבד, אש תרבות, אפילו מנהיג, גם אם אינו שולט אלא בשפתו הלאומית. בשפת אמו בלבד. לאדם זר המזדמן לאומה כזאת היא עשויה **להֵראות** קרתנית ומסוגרת, אבל דבקותה זו בעצמיותה היא היא מקור בריאותה וכוחה היוצר.

ודאי, ביאליק עמד על כך, חש זאת, כמשורר לאומי, אבל דווקא כמשורר הוא חש בכך ביתר עוז. לכן דחה קודם כל את הטענה, כי העברית אינה יכולה להיות לשון יחידה משום שהיא לשון עניה ונחותה. כל אימת שחסרים בלשון — כתב ביאליק — "הסימנים למושגים ברורים, משותפים לכל אדם בר־דעת, ונתונים בשביל כך להתַּרגם בצורתם לכל לשון" — יש למלא חסרון זה, וגם אפשר למלאו, למצוא את המלים בגנזי הלשון או גם להמציאן, ליצור מלים חדשות. ואילו כל אימת שהלשונות נבדלות הבדל איכותי "לא יפול בהן העוני והעושר במשמעם המדויק... כל לשון שבעולם, אם בת קיום והתפתחות היא, יכולה להיות מן **הצד הזה** עשירה ועניה כאחת — עשירה במה שיש לה אבל אין לחברתה, ועניה במה שיש לחברתה אבל אין לה...

ואם בת קיום היא, עתידה שתתגבר סוף סוף גם על אותו "מכשול", בהוסיפה כנגדו כוח, כדרך הרבה בעלי־מומים, **בשאר** איברים, ותהא הולכת ומתפתחת, הולכת ומוסיפה **גבורה** על פי דרכה **שלה**, וכוחה שלה". אבל, מדגיש ביאליק, במה דברים אמורים? בלשון שהיא אמנם "בת קיום והתפתחות", כלומר בלשון שהיא לשון חייהם של דובריה, שהיא להם צורך מוחלט, מוחשי, יומיומי, ולא רק קניין, נכס, ולו גם נכס יקר, שאינו הכרחי. "מציאותו של רכוש לשוני בלבד — כתב ביאליק — אפילו מרובה ביותר, אינה מספקת עדיין, אלא הוא טעון הפיכה והפיכה, תנועה שאינה פוסקת ומחזור תמידי **בחיים**. תנועה זו שעל ידה נברא המלאך הנאמן ביותר של הלשון — **השגרה**. העשירה שבלשונות, אם אין לרכושה הולכה והובאה, עקירה והנחה, מיעוך ומשמוש, שכלול והשלמה **כל שעה וכל רגע בכתב ובדיבור גם יחד** — קיומה פגום ועלוב, והיא הולכת ומנוונת, הולכת ונחלשת".

לפיכך הרחיב ביאליק את הדיבור על עקתו של הסופר העברי בגולה — כלומר על

בעקבות הרצאה ביום עיון של קל"ע (קרן הלשון העברית).

עקתו האישית — ששפתו הרגילה לועזית, והוא נאלץ לתרגם לעברית את מה שעולה בלבו ובדעתו בשפה אחרת, בצורה אחרת. "רוחו של האדם — כתב — מתאחדת תמיד איחוד מוחלט עם רוח לשונו וכל יציאה מלשון אל לשון יש בה מעין "ציאת נשמה" קטנה, אחד בששים ביציאת נשמה ממש. יסורי גיהינום אלה מרגיש כל סופר עברי בשעה שהוא פורש מן החיים ויושב "על האבנים" ומתקשה בהרצאת מחשבותיו, כלומר בתרגומן". ואם אנו, שאין אנו משוררים, איננו חשים יסורי גיהינום כמתואר, אין בכך כדי לבטל את העובדה, שאם אין אנו חיים וחשים וחושבים ומדברים בעברית; אם העברית לנו רק פלג־לשון, רק לשון־לעת־מצוא, הריהי לשון מתורגמת, חלושה, עלובה. "לא לתרגם לעברית אתם צריכים, כי אם לחשוב בעברית", נוהג היה שלונסקי לומר. ולחשוב בעברית יכול רק מי שהעברית היא לשון חשיבתו, לשון חייו.

והשימוש במלים נכונות, השימוש הנכון במלים, הוא עניין לא רק למשוררים. תרבות הדיבור חשובה לכל אחד ואחד. הסיפור הנודע על המורה לעברית, שקרא "הושיעוני", אך איש לא חש לעזרתו, אינו מבדח בעצם. זה סיפור מעציב על מה שמכונה כפי המומחים "שימוש שגוי במלים" או ניתוק התקשורת החברתית. וניתוקים כאלה, כלומר משגים לשוניים, הכרוכים באי־הבנות — שתוצאותיהן עלולות להיות חמורות מאד — קורים לנו לעתים קרובות אף שאין אנו מרגישים בהם, ודווקא מפני שאין אנו מרגישים בהם. אם אדם מסיים מכתב־תנחומים באחלו לחברו כי "האתר ימלא את חסרונך"; או מציע לאכלס את העולים בכפר; או שואל ברוב נימוס "מה אתה סבור לפי עניות דעתך" — מעוררים הדברים צחוקים, כי המשגים גלויים לעין. אך במקרים אחרים אין אתה בטוח מה חברך שח. כשהוא מדבר על "בני־ברית" — כוונתו ליהודים או לאוהדים (ל"בעלי בריח")? באמרו כי ההנהלה דנה (מלעיל) בעניין, רצונו לומר כי הדיון נסתיים, או נמשך (כלומר כי מוסיפים לדון)? מה כוונתו באומרו על פלוני שהוא "עושה ימים כלילות"? היודע הוא את ההבדל בין מריע למתריע על משהו? בין חוב לחובה? בין פנים לפרצוף? בין הרג־להמית — לרצח? בין ליווי להלויה? בין נערה לחתיכה? בחנות־מכולת, בין פועלי־בניין, בשוק, אין צורך להקפיד על הבדלי משמעים כאלה. שם אפשר, בעצם, להסתדר גם בלי אומר ודברים. אבל במצבים מסובכים, עדינים, תלוי תכופות הכל בהבנה מדוייקת; בכך שנדע למה היא מתכוונת כשהיא אומרת לא, ולמה היא מתכוונת כשהיא אומרת הן; היכן הגבול בין אסור למותר? בין נימוס לחוצפה. העדרה של תרבות הדיבור כרוך, לכן, גם בהתפוקקות חברתית ובירידה רוחנית. אם בוגרי בתי־הספר בארץ אינם יודעים לכתוב חיבור פשוט, כלומר לנסח את מה שברצונם לומר, כיצד יוכלו למלא כראוי את תפקידם כקצינים, כמנהלים, כמדענים? אם עסקני־ציבור, חברי־כנסת, מנהיגים לאומיים מדברים כפי שהם מדברים אצלנו, מה תימה שהם גם נוהגים כפי שהם נוהגים, ושחיינו מלאים עיצומים ואלימות? נזכור נא: כשבני־אדם היו שפה אחת ודברים אחדים הם העיזו לבנות את מגדל בבל עד לשמים. אבל הם יכלו לעשות זאת מפני שלשונם היתה לשון הגיגיהם ויומיומם. דבריו של ביאליק על "הצורך המוחלט" בלשון לאומית אחת ויחידה אקטואליים איפוא היום כמו בשעה שכתבם.

ואין עדות טובה לכך מדבריו של אלתרמן, שזכה כבר לראות בתחיית העברית כלשון מדוברת וחיה. הוא כתב בה כבר לא רק דברים של פיוט והגות, אלא גם פזמונים ופרסומות ואת "הטור השביעי" הפוליטי. הוא ראה כבר את דור הצברים, שהעברית היא שפת אמם. ובכל זאת כתב בשירו "השומע עברית" (שב"עיר היונה"), כי "הלשון הזאת, העושה כל מלאכה אשר לה היא נדרשת... הלשון החיה שעלתה באוב... ושוב קוראה היא בשם לחיה ולעוף... במלים שפתחו במשא ומתן על במה ובשוק ובעתון הערב...

העברית, — יש בה נפך של אלם־לואי
הנשלב בה מוחש ומבקיע
בשמענו אותה מפזמון של הבאי
או מתוך הבדיחה והשיח.
יש בה תג חדלון, יש זכרון אין־היות
שנטוה בחדוש היותה. יש בה כפל
הויה ומהות. נפלאה היא מאד.
לא זרה היא לשוק ונאה היא לסֵפר.
ויפה היא לשיח זקנים ונערים.
אך כמתח סמוי שאין שם לו ותאר
יהכהב פה ושם בין גופי הדברים
ובינה אותו רֶגֶשׁ דקיק של אין תאם...

גם אלתרמן חש איפוא — ואמר בשירו — כי אין די במלים, בידיעת העברית, אף לא בכך שהעברית מצויה בתיאטרון ובפזמון ובעתון־הערב. כי עדיין דבק בעברית שבפינו, שבשימושינו, אותו "תג חידלון", אותו־ריווח דקיק של אין תאם", שאינו אלא "כפל הוויה ומהות" שבלשוננו, כלומר: אותה כפילות לשונית, שאנו מקיימים בחברתנו ובתוך עצמנו, הכפילות שעליה התריע כבר ביאליק ושבה דוגל כיום כל הממסד שבארצנו. סימנה המובהק של כפילות זו היא העובדה, שמונחים לועזיים מקובלים עלינו לא כתרגומים של מילותינו, של מלים עבריות. כי אם, להיפך, העברית שבפינו היא לכל היותר תרגום מוצלח של מקור לועזי. הרי מֻצמָד הוא לנו, לכל היותר, קלאטש. "קונסֶנזוס" הריהו בשבילנו לא העתק של "תמימות דעים", כי אם "תמימות דעים" היא בבואה חלשה של "קונסנזוס". גם העובדות — נוהג היה הרצפלד לומר — הן כמו פאקטים. ואף כי מה זה "עובדה" ידוע לכל אחד, הרי "פאקט" היא מלה של גויים ולכן משקלה רב יותר. ביאליק ואלתרמן קראו לנו למרוד בעברות נפשית זו שבתוך חרותנו. למרוד בחינוך למה שמכונה פתיחות לשונית, שמשמעה האמיתי הוא: רב־לשוניות, ביחר ריוק — ריב־לשוניות. הווי ליבנטיני, המצמיח גסות, אלימות ונטיה לירידה. "בימים ההם — כתב נחמיה בשעתו — ראיתי את היהודים... ובניהם חצי מדבר אשדודית ואינם מכירים לדבר יהודית וכלשון עם ועם ואריב עמם ואקללם ואכה מהם אנשים ואמרטם ואשביעם באלוהים אם תתנו בנותיכם לבניהם ואם תשאו כבנותיהם לבניכם ולהם". האם מוכרחים אנו להכות ולמרוט כדי להוציא את העם מהתבוללות רוחנית? ■

חנן בן חורין

אל תוך אישון

אֶל תּוֹךְ אִישׁוֹן מִתְרַחֵב
בָּאִים הוֹלְכִים אֲנָשִׁים.
אֵין צֶבַע אֵין רֵיחַ
בֵּין קִפְלֵי מַגָּעִים.
רָחוֹק מֵעַל מִרְפֶּסֶת
אֹרֶן חוֹלֵם סְפִירַת מְחָטָיו,
צוֹמְחִים נוֹבְלִים.

מְטַפֵּס בְּקֶרֶב תְּמוּנָה עוֹמֶדֶת
נָע גּוּף אָדָם לְפָנַיִם.
מְחֻבָּר לִמְכוֹנַת לֵב־רֹאֶה
אֵינוֹ מַרְגִּישׁ דְּקִירַת מְחָטִים.
אִי שָׁם בְּקֵצֶה הַזִּכָּרוֹן
מֵיתָר פּוֹרֵט בַּחֲשַׁאי צְלִילָיו,
חַיִּים מֵתִים.

תמונה בשחור לבן

הַיַּלְדָּה בַּבַּיִת הַהוּא כְּבָר
הָלְכָה לִישֵׁן.
צִפֳּרִים עוֹזְבוֹת בָּעוֹנוֹת הַקָּרוֹת
אֶצְלֵנוּ הֶחְלִיטוּ הַהוֹרִים.

נוֹתָר לִי:
חִבּוּק אָב וּבַת, נִבֹּט
מִתְּמוּנָה צְהֻבָּה.
תַּצְלוּם בְּשָׁחוֹר לָבָן תַּחַת
זְכוּכִית שֶׁלְּחַן כְּתִיבָה,
דְּיוֹקָן זוּג אֲדֻרֵי זְחָלִים
מְמֻלָּאִים בִּלְחִיצַת מַצְלֵמָה.
לְטוּף
עָלָיו מֻנַּחַת מַאֲפֵרָה
דְּחוּסָה בְּאֵפֶר
כָּל שֶׁרָצִיתִי וְלֹא הָיָה.

כְּשֶׁאֲנִי מַרְתִּיחַ מַיִם לְקָפֶה
יוֹדֵעַ שֶׁאֶשְׁתֶּה לְבַד.
קַל לִי לִפְרֹט מֵיתָר
וְלִרְאוֹת:
כִּכְלוֹת הַכֹּל רָחַשׁ גִּלְגּוּל.
אֲנַחְנוּ פַּרְפָּרִים צִבְעוֹנִיִּים
עָפִים בַּאֲרָצוֹת אוֹיְבוֹת,
שְׁנֵי אַבְוָרִים בַּשָּׁעוֹן
מָחוֹג קָטָן וּמָחוֹג גָּדוֹל.

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

"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 סלי", "יורוסלי", "S.D.R.", "דולר מרק סלי", "פת"מ פיצויים", פקדונות לתושבי חוץ ועולים חדשים, "קרוגראנד" ● **קופות־גמל:** "עצמה", "תעוז", "שיאון", "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.

טל'אריוו

אנשים לשירות אנשים

בנק לאומי

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

קרגל בע״מ

יצרני קרטון גלי
ומיכלי אריזה

לוד, ת.ד. 65
טל. 054-28666
טלקס 31155

בשלווה אל החושך

דן פגיס; "מלים נרדפות"; הוצ' הקבוץ המאוחד; תשמ"ג.

אחד האלמנטים שבפגישה עם ספר שירים הוא במיפגש עם "העיקרון המארגן" של תודעה אינדיבידואלית, עם מהות של קליטת המציאות על דיבוי מרכיביה. ובמובן זה — עם עמדתו הקיומית של אדם (משורר) אחד, שבעצם התנסחותה כפי התנסחותה היא מגלמת משהו מנופי מקום וזמן המשותפים למשורר ולבני דורו, אף כי מבעד לעדשה יחידת הסגולה — חרתי משמע — של הפואטיקה האישית, האידיוסינקרטית מעצם טבעה.

ייחודו, במובן זה, של ספר שיריו החדש של דן פגיס "מלים נרדפות", נקלט בי כייחוד שבהגשמה הפואטית של זיקות גומלין פרדוכסאליות שבין האקטואלי למטאפיזי; בעיצוב פניו הרבים של המתח שבין שתי הרשויות — כמתח שבתודעה, ובגבול הדק, השביר, שביניהן במישור החיים היומיומיים. במובן מסויים רומז כפל הפנים שבתבנית שמו של הספר לכפל הרשויות כחוויית יסוד של התודעה: מלים נרדפות הן מלים שהוראתן זהה, או במלים אחרות, תבניות המגלמות בו זמנית את השוני עם הזהות, את הניבדלות תוך כדי ברית־המשמעות ובמובן זה המושג "מלים נרדפות" הוא תבנית המכילה ומקיימת את הפרדוקס. זאת ועוד: מלים נרדפות הן גם מלים הרודפות זו את זו, כאשר הוראתו זאת של השם רומזת לחוויית תשתית של תודעה רודפת מלים, קרבנה הטראגי של המערכה על "המלה הנכונה", בבחינת האודיסאה הפרטית לעבר המעשה הנכון; במובן זה, מלים הן כלים שבהם מתגשמת האודיסאה, ואולם התגשמותה מביאה את התודעה, כמרכז הווית עצמה באמצעותן של המלים, להתאיינותה באותם כלים שבהם היא מתגשמת:

תמיד רדף אחר המלה הנכונה. היא היתה משטה
בו, קופצת מבין אצבעותיו כחגב. מפני שלא הרפה
ממנה, נקמה בו; ענן אפל עלה מאפק, אלפי חגבים,
ארבה של מלים רעבות, שכסו את ספריו, את פניו,
את פיו, והותירו שממה. ("מספד לבעל סגנון").

רבים משירי "מלים נרדפות", ככל שמונת שעריו, הם ביטוי לעצב המפוכח נוכח שברי כלים. ההווים לכלי בעל איכות חדשה: באמצעותו מתייחסת התודעה הן לאקטואליה והן להשתקפותה של זו במודעות האדם אליה.

אשר לרשות האקטואליה: רשימה זו נכתבת בימים שבהם מכתיר עיתון "הארץ" אחד ממאמרי המערכת שלו בכותרת שאיננה משתמעת לשתי פנים: "פני ישראל המושחתים" (מה שאינו שכיח בעיתון זה); ואילו המאמר שמתחת לכותרת, המוקיע את מדיניות ישראל בשטחים ובמיוחד את הוראותיו החריגות של הרמטכ"ל בהקשר זה, מסתיים במלים קשות ונחרצות: "בל נתעלם מעובדות החיים: הוראתו מסמרת השיער של הרמטכ"ל היא המראה (בה) אנו רואים את פנינו, את פני ישראל בראשית 1983. זוהי מדיניות של כיבוש, המשנה במהירות את החברה הישראלית בהשחיתה את אופיה היהודי, האנושי והציוני."

ב"מלים נרדפות" גם האקטואליה, זו של פני־השכול של מלחמות ישראל, מגעה בקורא — עם היותו הוקעה, גובל גם בראיה שעל גבול המטאפיזי: זו של איש רוח הכופר בפתרונות מלחמתיים, גם אלה הבלתי נמנעים עם ובלי המרכאות, באשר תוצאתם הוודאית היא מוות וחורבן. בנקודה זאת חורגת ההוקעה מן המצב הפרטיקולארי של המלחמה המסויימת, גם כאשר זו משמשת נקודת המוצא: זוהי מחאה בלשונה של עמדה קיומית. הלאקוניות, האיפוק, השילוב המהמם של ציניות עם אירוניה, (גילגולו של "בור הולך ובור בא" מן השיר 'טיול מודרך' של פגיס) מקבל בקטעים מסויימים עצמה מדירת שינה:

שיחון. של מי אתה, ילד?
של אבא. הדֵר השני משמאל.

וכן המוטו הפותח את השיר הראשון: "השלום לך? הרצחת וגם ירשת? (דוגמה למשפטי שאלה בספר דקדוק)", כאשר האירוניה ממומשת על ידי ניתוק הצורה הלשונית מן המשמעות (המוסרית) של התוכן; ניתוק בין המטבע הלשוני ומשמעותו הסמאנטית (הגורלית). הווה אומר ניתוק בין המציאות לבין האבן השואבת שלה. דו המשמעות נוצרת מכוחו של ניתוק זה וכן מכחידת המלים המתפקדות הן ברובד הניתוק והן ב"איחוי" החדש: "ועכשיו נעבור למשפט" (כאשר ה'משפט' הוא גם זה הדיקדוקי וגם משפט כבימת ההתדיינות המוסרית, המנועה, כמובן, בקונסטלציה הקיימת).

אזלת הרוח בפני מצבי מציאות שמעבר להישג תיקון בידי היחיד היא איפוא בחלקה תוצאתה הכלתי נמנעת של אקטואליה נתונה ומוגדרת, ובחלקה ביטוי לכפירה בכלים שלא צלחו לתיקון העשיה והמעשה. במקרהו של משורר, כלים אלה הן המלים, והמערכים הסדורים של חריזה ומיקצב, כתבניות המארגנות את נתוני הנסיון המצטבר בכלי התודעה. סביב המפח הזה ומכאוביו סובבים, כך נדמה לי, כל שערי השיר שבספר זה, החופשי כמעט מחריזה, מאפקטים צליליים מובהקים, ואשר בשער האחרון מתפתח ללשון פרוזה שירית, שבצורתה, אף כי בשום פנים לא בתכניה, מוותרת לכאורה על התפאורה (הבריקדה?) האחרונה של ה'אני' השר.

זכרי הבלימה חוזרים שוב ושוב, בשירים ובהקשרים שונים, עד כי נדמה כי הבלימה היא חוויית יסוד, כעין "גיבורו" הסמוי של ספר שירים זה. ההוקעה המובלעת בפסוקי שיר כ"אפילו דרורי השכונה מזיפים הבוקר" ('גלויה מצויירת מנעורינו') או "האב חביב אלגנטי מעבר לים" ('ראינוע'); השנינות ככלי ראשון במעלה להעמדת תיזה על אלהים ואדם (ראה השיר 'דרשה'); הקינה על כורח בריאת המסיכה המתה כדרך להישרדות בעולם זה (נשמע בנאלי בפראפראזה. כמובן, והקורא מופנה אל עצמת הביטוי בשיר 'ההתקנה': "עכשיו אתה נוטל את פני הגבס/ ומכסה בהם את בשר פניך / וחי"); — אלמנטים אלה ואחרים, מאבות האימה של חיי הכאן והעכשיו, הם כאבני דרך של ה'אני' השר אל מציאות הבלימה, אל הבלימה כמציאות, ובמלים אחרות — אל מגעו ברשות המטאפיזית:

"השטח המת יבלע אותי" ('כח המשיכה')
"לא מנצח ולא מנצח" ('אמן המרוץ')
"קבורה שלישית היא ברוח" ('מצור'), וכן
"נשרפים, שופעים חשכה מסביבנו" ('מחרץ לשורה').

ואולם, הבלימה היא הפועל היוצא של מעשה ההתקנה עצמו:

מפגיש את כל הקורים במרכז
תכנית אב
לבית עכביש" ('בתים')

אם ישנה בלימה, יש אולי תקווה. קיים המנגנון המבחין בה, השר עמה. וקיימת השורה, כמובן, בריבוי משמעויותיה: אותה שורה שהיא מסגרת למעשה הכתיבה, והיא דפוס לתחום בו את גאות התוהו של החשיבה. במובן זה, השורה היא דפוס־בריאה, וכמלה נרדפת — היא הביטוי העילי של מושג החובה, בעודה מקיימת קירבת־שורש ל"שיר" ול"שור" ול"שורר". השורה, אם כן, מתבנתת את התוהו, מתייצבת נוכח הבלימה: "מחרץ לשורה אנחנו עפים בחלל, חוזרים, ניצתים בקצה האוויר, שופעים חשכה מסביבנו" ('מחרץ לשורה').

ואולי האדם נוכח הבלימה הוא אקרובט, ואֻמָן. או שמא האמן הוא האקרובט? ודאית, מכל מקום, מצטיירת דמותו המטאפיזית של האקרובט — כאמן:

פתאם ללא כל הכנה, לפתע פתאם, רגליו עומדות
על קרשי הבמה, ומעל לרגליו — אגנו, בטנו,
חזהו, כתפיו, צוארו, ולמעלה פניו הפונות בשלווה
אל החושך. זאת אמנות שאין למעלה ממנה."
('אקרובטיקה'). ■

דינה קטן בן־ציון

הראציו הנבגד

"הפרח הכחול"; סיפורים מן הרומנטיקה הגרמנית; תרגם, ליקט והעיר: שלמה טנאי; הוצאת דביר, 1982.

"הפרח הכחול" (מאת נובאליס) נבחר על ידי שלמה טנאי לפתוח בו את מיקבץ הסיפורים, כנראה בשל קרבתו הסמנטית־אסוציאטיבית ל־מושג הידוע 'הציפור הכחולה': סמל היופי והאושר הבלתי־מושג — אלא בדמיוננו. אולם הסיפור הנושא את השם היפה הזה, אינו אלא גבעול־נייר, קריקטורה השמה ללעג את הרומנטיקה כפיקציה פשטנית, כתרבות של הלוצינאציות. ולא היא. אמנם גם יתר הסיפורים (מאת הופמן, פוקה, גתה, הבל והופמנסתאל) נקראים היום, כשלהי המאה ה־20, כאגדות לילדים, כתזכורת לעידן התום ולהט האידיאה. אך מבעד לסגנון הנאיבי (המאפשר התייחסות סלחנית עם חיוך...) — מתגלה אצלם ריקמה מורכבת של עלילה ודמויות המשקפות קונפליקטים אופניינים לרוח התקופה.

ודאי שאיני באה לבקר כאן סיפור זה או אחר מתוך הקובץ. יצירות אלה מייצגות (במסגרת זו) תרבות עשירה שהזינה במאות ה־18־19 המוני בני־אדם בגרמניה ובאירופה כולה. על כן, מן הראוי לתור ב'מוזיאון' היפהפה של הרומנטיקה הגרמנית, תוך ראייה מפוכחת של תקופתנו, בציניות כלתי־נמנעת אך עם פתיחות ורצון טוב. להבין.

בפאראפראזה על קביעתו הפילוסופית של דיקרט (1641): "אני חושב, משמע אני קיים" — אנסח את רוח הרומנטיקה האידיאליסטית במשפט: "אני חש, משמע אני קיים".

כבר פסקאל (1670), הפיזיקאי והפילוסוף הצרפתי, יצא בהגיגיו לקעקע את שלטונו האבסולוטי של השכל: "אנו מכירים את האמת לא רק על־ידי השכל, אלא אף על־ידי הלֵב", וכן: "הדמיון אין בכוחו להפוך את השוטים לחכמים; אבל הוא הופך אותם למאושרים, בניגוד לשכל שיכול להפוך את ידידיו אך לאומללים"; ובמאה ה־18 התעוררה בעוצמה תנועת הרומנטיזם (במקביל לתנועת "הסער והפרץ" בגרמניה) כנגד השכלתנות המתנכרת לטבע האדם. מתנשאת מעל עולמו החושי.

רוסו פיתח בצרפת את הפילוסופיה של הטבע כמרכז הליוצנטרי של הקיום האנושי, וכגרמניה קורא הרדר (תלמידו של רוסו ידידו של גיתה) להחזיר את האמון ברגשות ולבטוח בדחיפות־הנפש הטבעיות. הפילו־סופים שלגל, פיכטה ושילר פיתחו תורה אסתטית השואפת להסיג את גבולותיה של הפילוסופיה. כאשר מושג האמת האובייקטיבית מודח מכתרו לטובת תפיסה סובייקטיבית של היופי החושי: "אין לך יופי שלם או סדר שלם אלא יופיו וסדרו של התוהו המחכה למגעה המאגי של האהבה כדי להיפך לעולם שכולו הרמוניה" (שלגל).

גם גיתה, אשר לאחר מות ידידו שילר היפנה עורף לרומנטיקנים, ואף כז להם ("הרומנטיקאים העלו את הרגש למעלת אינטלקט...") — על אף תפיסתו הספקנית, מכריז: "טוב היות רע על פי הרגש מהיות טוב על פי השכל". ובסיפורו היפה "האגדה" (המובא בקובץ זה) אף מרחיק לכת ומוסר את כתר השליטה העליונה לאהבה, אשר חולשת על החכמה והדמיון והיא "קודמת לכל, חובקת־לכל ואיתנה מכל". כך גיתה הצעיר, ומעיר לו בן־דמותו הזקן: "גדול יותר כוחה של אהבה שאינה שולטת אלא יוצרת".

במשפט מסייג זה ניתן לראות מעין 'חזרה בתשובה' של גיתה, העפלה מתהומות הרומנטיקה הפטאלית של יוצר "יסורי ורתר הצעיר". אותה רומנטיקה כופה את סופם הטראגי של זוג הנאהבים בסיפור "אונדינה" (מאת פוקא) המוגש לפנינו בספר זה: לאחר נפתולי עלילה פנטסטית (מכח הכמיהה ולא מן הדמיון השכלתני דהיום) — מגיח האביר על סוסו הלבן מן היער, ובזרועותיו אהובתו אונדינה (חצייה אשה חצייה פייה). הוא נושא אותה לאשה אך לאחר זמן־מה של שהייה

47 ◀

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.

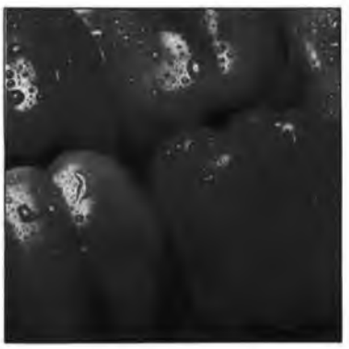
- באתרים
- בחיפה רח' נתנזון 28
  ככר פריז טל' 04-671860
- בתל אביב
  רח' דיזנגוף 128
  טל' 03-233103

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

עיצוב

סנפרוסט — איכות ללא פשרות

טרי יותר מטרי, אומר אבי מרגלית, המנכ"ל הטרי של מפעלי סנפרוסט, זאת לא סיסמה אלא תאור מצב מדוייק.
הירק האיכותי שנקטף שלוש עד שש שעות לפני הטיפול, מוקפא במכת קור של 40° — ע"מ שלא ייווצרו בו גבישי קרח. כך שברגע הפשרתו הוא חוזר למצבו הטבעי מבחינת צורתו, טעמו ואיכותו.
אלא שתהליך הייצור במפעל מתחיל כשנה לפני רכישת המוצר הסופי ע"י הצרכן, והוא מקיף את בחירת הזרעים, קביעת מועדי הזריעה, פיקוח על הגידול, החלטה בדבר עיתוי הקטיף והשגחה על ביצועו.
כל אלה, בעזרתה ובאחריותה של המחלקה החקלאית של המפעל שהוקמה במיוחד לצרכים אלה ושנחשבת כיום למובילה בשטח החקלאות התעשייתית בארץ.
כאשר, לאחר כל המתואר, מגיע הירק הנבחר למפעל, הוא עובר שתי בדיקות נוספות — האחת בכניסתו, והשניה לפני העברתו לקירור.
שלבים קודמים נוספים להקפאה כוללים: מיון, ניקוי וחליטה שעיקרה השמדת החיידקים והאנזימים. אחרי ההקפאה, מועבר הירק לבית קירור בו הוא שוהה בטמפרטורה קבועה של 20° — עד להעמסתו על מכוניות השיווק המקוררות שאף הן בבעלותה ובפיקוחה המדוקדקים של חברת סנפרוסט.
בשל כל אלה — רמת התכנון והפיקוח וטיב המוצר, מוכרת החברה, הן בארה"ב והן במפעלי היוקרה של תעשיית המזון האירופאית, כמייצרת ומשווקת של מוצרים באיכויות גבוהות. והתוצאה: יצוא בן ששה מליון דולר בשנת 82 בלבד.
תחילתה של הצלחה מרשימה זו, במסגרתה מועסקים כיום באופן ישיר 400 עובדים, ובאופן עקיף מאות רבות של משפחות חקלאים, בקבוצת ציונים אמריקאיים אשר חלמה על ייצוא הירקות המשובחים של ישראל לחו"ל. בין החלום לביצועו נערמו כמובן קשיים רבים, בעיקר בגלל חוסר המודעות למוצרים מוקפאים בישראל של שנות ה־50 וה־60.
המפעלים התעשייתיים הרלוונטיים עסקו אז בעיקר בשימורים. אלא שהעקשנים התעקשו ובדרך של עבודת נמלים יסודית מחקר הזנים המתאימים (בעקבותיו הוכנסו לארץ ירקות בלתי־מוכרים כמו: כרוב ניצנים, גזר גמדי ועוד) ולאורך כל שלבי הניסוי, המעקב והמיון הנזכרים, הביאו את המפעל לרמת הייצור הנוכחית.
על עבודת חיים זו קיבל אברהם בלס, מנהלו הראשון של סנפרוסט את פרס התעשייה.
כעת, מכהן בראשות החברה **אבי מרגלית**, צעיר נמרץ בן כפר ביל"ו, שריח השדות קרוב ללבו, שאת השכלתו הכלכלית רכש באוניברסיטאות ירושלים ות"א, ואת נסיונו המנהלי — בקבוצת כלל.
על בסיס הקיים, מתכנן עכשיו אבי, בתאום עם תעשיינים־יזמים אחרים, את הרחבת תחומי הייצור מעבר לנושא המוגדר של ירקות, למזון קפוא בכלל. וכבר בימים אלה נמצאת חברה חדשה בשם "מעדנות" בעצם תהליך הקמתה.
אצלנו, אומר המנכ"ל החדש בקולו העמוק־מופנם, אתגר הפיתוח הוא המטרה המרכזית; ואילו האידיאליזם הנוגע לאיכות החיים, איכות הבישול, הכנסת גידולים חדשים ארצה ועוד ועוד — מצוי רק ברקע העשייה; ואולי מעט גם בתחושה האישית של השלמת המעגל, אשר תחילתו בניחוח הירקות הטריים בכפר־ביל"ו, וסיומו בטריותם הריחנית במפעלי סנפרוסט.



סנפרוסט — טרי יותר מטרי

בציביליזאציה האורבאנית, הוא נוטש את ילדת־הטבע הטהורה ומעדיף על פניה יצור אגוצנטרי, אך בשר־ודם רגיל.

אונדינה הטובה מנסה לגונן על השניים מפני ׳רוחות הטבע׳ הנקמניות אך בסופו של הסיפור היא נאלצת, ביגון כמובן, לבצע במו נשיקות־פיה את גזר־הדין: "כָּכִיתִי אותו למוות" — היא מכשרת למשרתים ההמומים, ונעלמת אף היא, חוזרת למקורותיה הטבעיים, ומפכה כדמות נחל בקרבת קברו.

לעומת פוקא, גיתה נחלץ מעבוחות האהבה המורבידית, ומעניק לגיבורי "האגדה" חיים מאושרים בזכות "הגשר, המקשר בין שתי הגדות": אולי סמל לסינתיזה הקאנטית בין השכל המגביל לבין כח הדמיון המוגבל על ידיו. והגשר יצוק על יסודות נוצצים, שרידי הנחש (טנאי מחטיא כאן את המשמעות הרחבה בהחליטו לתרגם ׳נחשה׳). הנחש הופך באופן זה לאלמנט־בּוֹנה של רוח האדם: "השואף לדע אך יוצר תמיד את הטוב" (פאוסט).

וזוהי אולי תמצית הנאיביות של יוצרי הרומנטיקה הקלאסית שעיצבו ספרות שאינה מדיום אמנותי בלבד, אלא שבו בזמן היא יוצרת מציאות ומשקפת אותה. אצלנו אפשר למצוא בשורותיה של לאה גולדברג — "הכולנו אם בורכנו בחסד האהבה" — את מורשת הרומנטיקה הגרמנית.

הפרח הכחול נגעץ בדש החולצות החומות במאה ה־20, עד היום הזה, גם בישראל. ■

צילה אושפיז

עץ כדימוי מרכזי*

יעקב בסר: מאחורי ההריסות; מבחר שירים 1961־1981; ספ׳ פועלים; תשמ״ב־1982; 259 עמ׳.

לצערי, נבצר ממני להיות עמכם במסיבה הספרותית אשר אתם עורכים ליעקב עם הופעת ספר שיריו "מאחורי ההריסות", אבל חשבתי לשגר כמה מִלים, אשר אולי יבטאו את רחשי לבי בערב זה. סוף כל סוף, כל כך הרבה צרות עושות לנו המלים אולי לפחות ישמשו לנו כעזר.

ובכן, יעקב בסר אולי אינו "כוכב עליון" בשמי השירה שלנו, ואיני יודע אם כבר הלחינו משיריו פזמונים, אולם כאשר אני מסיים לקרוא מבחר שיריו זה, המרכז עבודת משורר לאורך עשרים שנה, אני מבין שבחֶצֶר הספרות שלנו עומד עץ חזק, עץ רב־ענפים, אשר צמח בשקט ובהתמדה ובבש לו את מקומו שלו.

כאשר אדם קורא למבחר שיריו בשם הקשה "מאחורי ההריסות", ודאי יש לו סיבות אישיות עמוקות לכך, מודעות ולא־מודעות. אני אנסה לגשש כאן אחרי הגלויות יותר.

הפינה שבה נטוע עץ זה (ואני בכוונה מתעקש על הדימוי הזה, כי העץ הוא דימוי מרכזי בשירתו של יעקב בסר) יש בה שיירי קרשים ואבנים, יש בה הריסות, כיעור המודע את עצמו, נחיתות, פחד חריף קדום ומתחדש, פצעים מוגלתיים, בעלי חיים משונים, אבל

מעל להם עומדת נתישות של משורר לעשות אינטגרציה־אסתטית של כל האלמנטים הללו. אין זו הפעם הראשונה וודאי לא האחרונה בתולדות השירה, שהמשורר בכוח־חזונו עושה אינטגרציה אסתטית מחומרים קשים ומכוערים, אבל אצל יעקב בסר נדמה לי שהמרכיב הקובע הוא בראש ובראשונה — הרצינות.

כולנו, אני מתכוון העוסקים באמנות, מוכרחים לגבות בכוח ואפילו בהגזמה את הרצינות ביחס לעבודתנו, כי רק מתוך כוח הרצינות אתה יכול להאמין ולהחזיק באמונתך שהעולם הדמיוני שבנית הוא אמיתי, ויש לו עמידה כמו למציאות. אולם כנגד הרצינות הזאת פועלים כל־כך הרבה כוחות אחרים, אוטנטיים לא פחות לעולם היצירה, כגון ציניות, אירוניה עצמית, קלות־דעת, ביטול.

יעקב בסר מקרין לנו הן כמשורר והן כעורך, בעוצמה גדולה את אותה רצינות שאינה תלויה אפילו בדבר, רצינות אַ־פּריורי, שבלעדיה לא תתכן ספרות או אמנות בכלל. איני יודע אם הוא מביא את זה גם כמסורת מזרח־אירופאית מסוימת, וודאי שיש כאן מקורות אישיים מיוחדים, של אותו נער פולני, שעוד כתב שיריו בשפת אמו, ומתוך אמונה ברצינותה העמוקה של הספרות, יכול היה להתגלגל בתוך ההריסות של שָם וכאן, להחליף לשון, להתמודד עם זהויות משתנות, ולצאת מאחורי ההריסות והשיר קָפוּץ בכוח בידו.

רצינות זו מַכָּה אותנו בשירים קשים ויפים אלו ומחזקת אותנו ברגעי החולשה, שכל אחד ואחד מאתנו עובר אלף פעמים בְּיום לגבי הספרות בכלל.

ועל כך אני מודה לו. ■

א.ב. יהושע

שירי מוזיאון קטן

טוביה ריבנר; פסל ומסכה — שירים; הוצאת הקיבוץ המאוחד תשמ״ב; 58 עמ׳.

טוביה ריבנר הוא מסוג המשוררים שמר־כזיותו של ה״אני״ הופכת מישנית בשיריהם לנוכח המימד ההגותי הטבוע בהם. גם בספרו "פסל ומסכה" הוא משבץ חומרים מיתיים ואלמנטים קוסמיים כבספריו הקודמים, ומבקש לבחון את הקיום העכשווי באמצעות ההתבוננות במוצגים תרבותיים. בסוף הספר מובאת רשימת התמונות והפסלים שעמדו ברקע השירים. אך אין למשורר כוונה לתאר את מעשה האמנות כפשוטו אלא להאירו מנקודת ראותו הסובייקטיבית ולחרוץ בעזרתו משפט על הקיום האנושי. האלמנט ההגותי כאן הוא פועל יוצא מהתיאור הוויזואלי של הפסל והתמונה.

השיר "הנפילה", הפותח את הקובץ, עושה שימוש על דרך ההשוואה בשתי תמונות משל ציירים שונים, כשהמשותף לשתיהן הוא תנועת הנפילה. "אצל שאגאל משמי שמיים/ הוא נופל. כנפיו כלהבות כהות/ סמורות מעל גבו ללא הועיל". היסוד הפתאטי שאיפיין את שיריו הקודמים של ריבנר אינו נעדר גם כאן, אך כעת הוא מהווה חלק אורגני מהתפאורה הציורית התיאטרלית ומהאיזכורים המיתיים, ומה שממתן אותו הוא שימוש במלים משכבות סגנון השוברות פאתוס, כגון: "מתים מצחוק" וכן שימוש מוצלח בדימוי: "הוא כמו עובר שמוט מרחם". תיאור הנפילה אצל ברכל מתפייט לטונים מינוריים יותר שמבעדם מבצבצת אירוניה דקה: "כאן/ רק רגל זעירה עוד מזדקרת מעלה/ בעוד השניה כבר שטופה גלים קטנים". המיפנה הרבה פחות דרמטי. בטרם מספיקים לשאול "איקרום? מי?" וכבר צונחת החשכה.

לעתים נותן ריבנר לתמונה פירוש גרוטסקי־אירוני כמו למשל בשיר "ההורדה מהצלב" (עפ״י ציור של רמברנדט): "שק קמח עָבֵשׁ, נאד/ לכן, נפוח, המושיע/ מורד מן העץ המוכתם, הראש —/ לא־ראש נפול, שמוט כמו/ כדור פורח זעיר/ חסר אוויר. אחד אוחז בזרוע/ הבובה הכעורה הזאת,/ ונוֹעָץ בה עיניים בתימהון,/ חמלה ופחד" (57). אין ספק שההתייחסות המחודשת והכלתי צפויה לתמונה הקלאסית ממתנת סנטימנטליות ופתאטיות הטבועות בה מעצם מהותה, אבל נראה לי שההסט המפתיע שעושה כאן המשורר אינו מצטיין בטבעיות רבה. הוא כמו כפוי על השיר.

לעומת זאת, ההפרדה האנאליטית בין מישורי הקיום השונים של תמונת ההורדה מן הצלב — יש בה מן העניין האינטלקטואלי והיא מוצלחת יותר; המישור האחד הוא המישור של המציאות שממנה נלקח נושא התמונה. המישור השני הוא התמונה עצמה שהיא פרי התבוננותו של האמן שיצר אותה, והמישור השלישי הוא התבוננותו הספקנית של המשורר בה: "הדמות דמות, אבל/ רק לכאורה. המחזה ידוע,/ לכאורה. הדמויות,/ העץ הדמום, הרקיע/ צבעים. הצבעים צבעים —/ אבל מניין ולאן? אפלה". אך לא די בכך. הספקנות מכוונת גם לראייתו שלו את התמונה. הראייה נוטה מטבעה לְקַבֵּץ דברים. מתוך מודעות לכך חותר ריבנר להגיע אל ההפשטה, אל הרוחניות הטבועה בדמויות: "הלא/ היא מאחוריה, היא מלפניה,/ היא מתחת היא מעל לבדה/ כצפור הפורחת/ בהבל פה אחרון, מרחפת רגע/ מעל פנים שהיו/ מוכרות, ולא עוד, מדומה/ לנשמה —" (58).

אחת הבעיות המעסיקות את ריבנר בספר זה כבספריו הקודמים היא בעיית הזמן, הפער בתחושת הזמן בין מה שהיה לבין מה שהווה וחולף. בשיר "סוס ורוכבו" (על פי "ג׳ודויצ׳ו פוליאנו" של סימונה מארטיני), שבו חורץ המשורר את משפטו על מהלכה של ההסטוריה האנושית, מתכורץ הזמן של מאות שנות ההסטוריה לנקודה פסקנית: הפרש, שעבר את כל הדרך הארוכה של ההסטוריה, עומד להגיע לקיצה, ולאמיתו של דבר הוא מגלה ש״לא התקדם גם לא פסיעה אחת". בעודו רוכב לאיטו הוא מגלה ש״אין טעם לחזור". אך גם אין לאן להתקדם במבוך חסר המוצא שנוצר. אגב, בשירים לא מעטים של ריבנר חוזר המוטיב של העמידה המסומרת בַּמָּקום, חוסר תזוזה המביא את הזמן לנקודת אפס. בשירים אחרים אוהב המשורר לעמת שני מישורים: זמן עבר לעומת ההווה, מציאות לעומת דמיון, מוות וחיים. עצם השימוש בסמלים מיתיים ובאסוציאציות תרבותיות רחבות מזמין את העימות בין שני המישורים. התבוננותו של הכותב במוצגים שבמוזיאון ובינהם באסטלה גורמת לרקימת הקשר בין הקיום העכשווי לבין הקיום מן המאה הרביעית.

אחד הנושאים הקלאסיים המעסיקים את המשורר הוא הפלא של היצירה. בתהליך היצירה צריך להיות הרבה מן הויתור כדי להגיע אל הלוז שבה כפי שהוא כותב בשיר הבא: "אלה הרישומים מראים/ את תהליך היצירה:/ בראשית הכל/ אחר כך הויתור על פרטים רבים/ אחיזה בזה ובזה/ תמיד ריק יותר/ הוא הנותן// הָיָה כמו הרוח/ מצייר בחול ומוחה" (52). מטרת התמונה והשיר אינה רק ליצור אפקט מוחשי אלא להאיר פן חדש במציאות ולהיות מודע לאפשרות ששינויים עשויים לחול בו.

אך כשהיסוד הרציונלי כובש לחלוטין את השיר וכשמסקנתו של המשורר מובאת בפסקנות, מתקבל אפקט שטחי כמו למשל בשיר "מריאן" המשקף את עמדתו של הכותב לגבי האמנות המודרנית: "שרבוט, חסר נפח, שטוח על קיר./ זאת האמנות כולה" (56) על כך כבר נרמזנו בפתיחת השיר: "מעט מאד יש עוד לומר./ פחות ממעט".

נסכם רק באימרה הידועה ששיר אינו צריך לומר אלא להיות. אם לומר — לפחות לומר מעט. כך יצא השיר נשכר יותר. ■

יערה בן־דוד

* דברים שנועדו להיאמר במסיבה לכבוד הספר שנערכה בצוותא, 28 לנובמבר 1982.

מכבי מציגה:

אותה מכבי באריזה חדשה

(וגם בפחית)

עבדות וחופש

גילרמה פיגירדו: השועל והענבים; מחזה; עברית: ישעיהו אברך; הוצ' עם עובד.

"השועל ראה אשכול ענבים בשל בכרם והתחיל זומם איך לאכלם; שעה ארוכה ביקש תחבולה ולא השיג מאומה, כדי לשכך את מורת רוחו אמר לעצמו, בוסר הם". במקום השועל עומד אדם, במקום הענבים עומדת משאלה וביניהם — מחיצה; המשל מבטא באופן קולע ביותר את נושא הדיכוטומיה־התפצלות לזוגות הפכים שנמצאים במחזה ומקיימים זה את זה במתח שביניהם, מתח טרגי וקומי לחילופין: אזופוס והחופש, קליאה והעבד אזופוס, עבדות וחירות, אדון ומשרת, שמחה ועצב, חכמה וטפשות, השפלה וכבוד, אמת ושקר, יופי וכיעור, גוף ונפש, חומר ורוח, הגינות ושפלות, עושר רעוני, אהבה ושנאה. אזופוס אינו מגלם את החופש כפי שציין ע. סברדליק במאמרו על המחזה; חכמתו ומשליו, שהם יצירותיו פרי מחשבתו הנעלה של אזופוס העבד הינם ביטוי לאותה השראה שיש לה נגיעה עם החופש; משליו הם המסווה לרוח־החופש המפעמת בו, כי הוא עצמו שרוי במחתרת ובלחץ המחתרת — קרי — העבדות הוא יוצר משלים. "חופש איננו מחתרת, גביריתי, חופש אין מחביאים, הכל חייבים לדעת שאתה בן חורין" הסיפורים הם החופש אבל מחברם הוא עבד, לכן הם נועדו לפרסום חינם ולכל דורש.

אזופוס הוא דמות טרגית; אינו דומה לגיבורו השועל, הוא עומד לנוכח ענבי החירות ויודע ומודה שהם אינם בוסר כלל וכלל, בכל רגע בחייו הוא כואב את כאב ההשפלה באי השגתו אותם; הטרגיות שבו היא בהיותו לכוד במילכוד של יחס הפוך: ככל שייטיב לספר משלים ולשרת את אדונו קסנתוס, להצטיין בחכמה ופקחות כדי לחלצו מצרותיו כן יתהדק קשר עבדותו סביבו; כללים של חפץ חלים על אזופוס, הוא בבחינת כלי ולא אדם ביחס לסביבתו, ומי יזרוק חפץ טוב לשימוש? אני נזכרת בדוגמה הפוכה של 'חפץ' ממחזהו של חנוך לוין — אדם ששמו חפץ והוא חסר חפץ־רצון, לא יכול לשמש אפילו כחפץ, כי רוחו זו המפעילה את גופו חסרת כוח חיים לכן גם גופו חסר שימוש מועיל.

אישיותו של אזופוס משמשת נושא למריבה בין הבעל האדון קסנתוס לאשתו קליאה היפה. השניים רבים ביניהם של מי העבד, מי אוהב אותו וזקוק לו יותר. המוטיב של אשת פוטיפר המפתה את יוסף מופיע כאן באופן מרומז. קליאה חושקת באזופוס, כהיתה בעצמה כלי תענוגות שבויה בידי בעלה היא חשה לראשונה אשה חופשיה ואוהבת ביחס לעבד החכם אזופוס, אבל שוב לפנינו אותה דיכוטומיה טרגית של השועל והענבים — אזופוס לא יכול להיעתר לאהבתה כי הוא אינו חופשי, המעשה החופשי היחיד שנותר לו לעשותו הוא לדחות את אהבתה של קליאה אדוניתו, והיא מתקשה להבין שהוא נמצא בתוך סתירה בין עבדותו לבין גבריותו, בין היותו כלי לשמוש לבין רגשותיו האצילים; אי אפשר לצוות על מישהו הייה כלי שלי, הישאר כלי צייתן והתנהג לא ככלי — אהב אותי כגבר. כל אחד הוא פעם שועל ופעם ענבים; קסנתוס ביחס לשפחה מליטה המאוהבת בו הוא הענבים הנחשקים ואזופוס ביחס לקליאה הוא 'ענבים' ביחס לאזופוס האוהב אותה בחשאי.

לקסנתוס אין בעצם שום משאלה נעלה, הוא חי את הרגע, מתענג כהדוניסט עשיר מעט פרימיטיבי ושולט בעבדיו וברכושו, הפילוסופיות שלו היא כלי ריק, חותמת גומי חסרת כיסוי; בעוד אזופוס מכחיש את מה שהוא באמת ואומר: "אל תקרא לי פילוסוף, הבה נכבד את המלים, אני בקושי מספר סיפורים" חוזר קסנתוס ומציג עצמו כל יום כמורה. פילוסוף בעל תלמידים "בביתו של פילוסוף אתה נמצא" אומר לאורחו אגנוסטוס קצין המשמר. אזופוס מספר עובדות בלבד על בעלי חיים ואודות אהבתו אותם; הם מגלמים באמת את החופש הנכסף, את האמת והפשטות, ככל שהאדם ישעבד את החיות לא יוכל לעולם לחדור לנבכי נשמתן המיסתורית, הן תמיד ישארו הענבים הנחשקים לעומת השועל האנושי החומד אותם, כמו חידת החיים. במונולוג הלשון המפורסם שלו שוב עולה נושא ההפכים של המחזה, על הטוב והרע בעולם; הלשון אותה נצטווה אזופוס להגיש לשולחן אדונו כמעדן מובחר היא אותה לשון שהביא שנית כדוגמא למאכל תועבה. כלומר היא טוב וגם רע, מקור האושר והחכמה ומקוא האסון והטעות; הלשון היא כלי שמושי לאדם כמו אזופוס בידי אדוניו; נסיבות החיים ורצונו של אדם מעניקים לכלי את איכותו ומשמעותו, ברור לי סרובו של קסנתוס לשחרר את עבדו החכם אם נדמה לאותו פייטן ביחס ללשונו, ומי הפייטן שיסכים לשחרר את לשונו מתחת שלטונו? קסנתוס: "לעולם לא אהבה מסוגל לספר כך משלים. לא הייתי צריך לשחרר אותו, רואה את כמה הפסדתי, מנין אקח משלים אחרים?" סיפור המחזה הוא שיר תהילה למידות האדם הטוב, המידות הקלאסיות — למען חוש המידה והאיפוק, להכרת עצמך כאדם, ליושר וטוהר לצדק לאומץ לנאמנות וכו' לפשטות לדיבור הברור הישיר לסדר, לעדיפות התבונה על פני היצר והתאווה, בשבחי הויתור — כבן יוון הוא קרוב ביותר לרוח הסוקרטית הנאצלה, שיש בה גם משהו מסורס ומנוון, לא מיני לא ספונטני ניטשה גינה אותו כמשהו מכוער והרסני; אזופוס מגיע לדרגה על אנושית מין מפלצת מלאך שהמס אותו צריך היה לשלם בחייו תמורת גאוניותו הוא עבדותו, סרוסו. סיום המחזה אינו מותיר אותי בתחושת מועקה למרות מותו היפה של אזופוס אלא במין התעלות וכמעט שמחה עצובה כיאה לרוח ההפכים המושלמת של המחזה וכיאה לקתרזיס המתלווה לטרגדיה קלאסית. אבל פיגירדו אינו סופר יווני הוא ברזילאי בן המאה שלנו ומשום כך יש במחזה משהו מנותק, לא מזוהה מבחינת המקום והזמן, הוא שואף לאוניברסליות קלאסית בכך קסמו וכבכך חולשתו; זו תמימות להאמין בערכים הללו ולנהוג לפיהם, ללא עוררין. יש בדמויות משהו סינתטי סטריאוטיפי מעט למרות התנהגותן הטבעית, לכן הלקח המוסרי הנשפך ממנו בגלוי ובבוטות מסוגננת מהדהד גם כמשהו בנאלי וידוע, ישן נושן אם גם מכובד ונערץ באמת. ■

מאיה בז'רנו

"מה הם החיים"

יצחק יפה: "מה הם החיים" — יומן; המו"ל: יעקב שרת, ת"א.

כאשר המֶלֶט התחבט בשאלה המפורסמת ביותר בדרמה המודרנית "להיות או לא להיות" — זכה בתשואות סוערות של קהל אוהד ברחבי העולם, במיטב התיאטראות. כאשר יצחק יפה התחבט והתייסר בשאלה זו — איש לא שמע, לא חש, וממילא לא מחא כף. גם לא הושיט לו יד.

יצחק יפה התאבד בתל־אביב, נובמבר 1916, והוא בן עשרים בלבד. בחיים נותר חברו היחיד אשר בו שם מבטחו ובפניו חשף את נפשו המסוכסכת — יומנו. העיתונאי יעקב שרת גילה את היומן באקראי, במהלך עריכת היומנים של אביו (משה שרתוק־שרת), והוציאו לאור. זהו הספר "מה הם החיים" — וזוהי השורה הראשונה בשיר היחיד שכתב יצחק יפה, בעמודים הראשונים של היומן: "מה הם החיים?/ החיים המה חלום!/ החיים המרים/ כשאול וכתהום!"./ 1912, נווה־צדק.

הספר כמו השיר דלעיל אינו יכול להימדד על פי קריטריונים ספרותיים־אסתטיים. זהו מסמך אותנטי המתעד בשפה העברית ארבע שנים אומללות של עלם אלמוני, שהתגורר כפנסיון של משפ' הוז בנווה־צדק; שלמד במחזור הרביעי של גמנסיה "הרצליה" יחד עם תלמידים — לימים מפורסמים, כמו נחום גוטמן, אורי קיסרי, ודוד הכהן; נער מתבגר שהיה בודד להחריד. יצחק יפה נשלח לבדו לארץ־ישראל ב־1910 ללמוד בגמנסיה העברית בת"א. הוריו עלו ארצה לאחר מלה"ע הראשונה, כשנתיים לאחר מותו הטראגי. קרוב משפחתו היחיד כאן היה דודו, עסקן פעיל ב"חובבי ציון", בצלאל יפה. משום־מה לא השתכן אצל יצחק אלא לאחר שחלה בקדחת ולאחריה שקע בדכאון וניסה לשלוח יד בנפשו. או אז נאסף אל בית דודו, טופל במירב הזהירות אך לא החלים. שכן בבית זה, בשד' רוטשילד 1, בחדר בו התגורר עם דייר נוסף, סשה וילבוביץ (אחיינה של מניה שוחט) — שם קץ לחייו ביריית אקדח. (יעקב שרת מספר במבוא שגם סשה התאבד בחדר זה, 16 שנה לאחר מכן).

"מה הם החיים" הוא ספר מיוחד ולו רק משום שנכתב בשפה העברית בשנים 1916־1912 בנווה־צדק, על ידי נער יהודי שלא התכוון להיות ציוני, והתחבט כבר אז בשאלות לאומיות כאידאה למענה מוכנים לסבול ולהילחם. לגבי דידו "מלאכותית היא לאומיותנו, המזוייפת!... היכולים אנו לאהוב ארץ לא לנו, ארץ שאינה באמת ארץ מולדתנו, כי רובנו ילידי חוץ..." (עמ' 96).

אולם בעיקרו "מה הם החיים" הוא ספר נוגע ללב ומעניין, על אף היותו יצירת־בוסר, ובאותה מידה — בזכות זאת. כי היותו אותנטי היא סגולתו היחידה. והיא המרתקת. פה יכול הקורא להציץ ב'ערוות החיים' שמתחת לפרגוד הספרות הוידויית.

מבחינה זו בלבד עולה ספרו של יצחק יפה האלמוני על "יומנו (יסורי) של ורתר הצעיר", השייך לקלאסיקה של ספרות המופת העולמית. אבל מן ההיבט הספרותי־אסתטי, הרי זהו יומן בוסרי, עילג, שמרבה לדוש ולחזור, ברצף מונוטוני למדי, בנושא הריק הקיומי והבדידות האיומה. אין ספק שבקריאה שיפוטית — מחוויר מאד יומנו של יצחק יפה שהתאבד ביריית אקדח לעומת יומנו של ורתר, אשר בנסיבות רומנטיות־פתאטיות שם קץ לחייו ברגע המתאים, בפליטת קולמוס...

וכשבאים לעשות עימות שכזה, מיד עולה מן האבק השאלה החשובה בדבר מהותה של הספרות והאמנות בכלל: האם כוחה וצידוקה בשיקוף (תצלום) המציאות כהווייתה, או לפי השקפה אחרת — כל חשיבותה ביכולת הסובלימציה של המציאות, בעיבוד יצירתי של הדמיון והשכל האנושי.

וכמו שאלת החיים גם זו (בדרגה אחרת) מסוג השאלות שעוצמתן היא בעצם היותן שאלות משמעותיות, כעצם הנסיון האנושי למצוא להן מענה מורכב ומספק, שיניח דעתנו אחת ולתמיד. אבל אף פעם לא. כי פתרון חד־משמעי ובהיר בדיוקו לא מצוי בחיים האנושיים בשר־ודם. זהו מותר האדם וזוהי גם אומללותו ונחיתותו בפני שאר היצורים, (שכל עולמם מתמצה בדאגה אינסטינקטיבית לקיומם הפיזי, למזונם ולהמשך שושלתם). יצחק יפה כותב גם זאת ומייעץ לעצמו לשנות אורח־חיים, "להתאכר". אולם בהיותו ממולכד בעולמו הפנימי ובהעדר שייכות חברתית או משפחתית לא מסוגל היה לבגוד בזהותו הטראגית, נחמתו היחידה; ועל כן — סופו הנמהר. ■

צילה אושפיז

רהיטי שמרת הזורע-
סיבה טובה להביט לקנות וליהנות.

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

פינת אוכל בטוב טעם לארוחות בטעם טוב.

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

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

רשת בתי אופנה שמרת והזורע

תל־אביב- בית שמרת–הזורע, דיזנגוף סנטר (רח' המלך ג'ורג' 67).
רהיטי תיק, רח' בוגרשוב 47.
חיפה-בית הזורע-שמרת, רח' אלנבי 117. 7 קומות תצוגה
באר־שבע- "רהיטי הדר", פסג' רסקו.
נהריה- "רהיטי בדריאן", פסג' דקל.
ירושלים- רהיטי שמרת, "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

היד שאינה חודרת לפנימיותו של הראי

ג'ון אשברי; דיוקן עצמי בראי קמור; תרגם: זלי גורביץ'; הוצ' עכשיו־סתוית; 1982.

"יוקן עצמי בראי קמור" הוא קובץ שירים הנקרא על שם השיר הארוך שבו. התרגום העברי כולל שישה שירים מן הקובץ המקורי וכן את הפואמה "דיוקן עצמי בראי קמור".

אתייחס תחילה אל ששת השירים הראשונים ואל דרך התחקותו של אשברי אחר המחשבה. ג'ון אשברי "מתקיף את החוש" עם "כל מה שנדמה" כחיזיון וויזואלי או חושני בדרך אחרת: "ריח נעים של נקניקים מיטגנים". קשה מאד למצוא כאן נקיטת עמדה כלשהי מצד המשורר לגבי חוויות אותן הוא מעביר לנגד עיניו של הקורא. הוא משתמש במלים העוזרות לו להתחמק מנקיטת עמדה זו: "הן נראות כאילו איכשהו ידעו" "קשה/ להבחין אילו הבעות בדיוק הן מושכות על פניהן" "אולי הן שיקרו"... ("רגשות מעורבים").

"יבוא יום ואסביר. לא היום, אבל." ("שיר הלל לביל").

בשורות אלה מתחמק אשברי אפילו מן התפקיד שהציב לעצמו כמסביר שיריו. ה"נגיעה לא נגיעה" של אשברי היא למעשה השיטה; לא נתינה של אימאז' מוגדר מסוים, אלא יצירת אימאז' מתוך רצף של מחשבות הרהורים וספקות העולים בתודעה בזמן החשיפה לגירוי כלשהו. אשברי מתרחק מן האוביקטים שלו עד למרחק בו הוא אינו מסתכן במעורבות ובו הוא יכול לבחון אותם מן הפרספקטיבה הוויזואלית המרשה לו לפקפק אפילו בעצם הראיה שלו את הדברים. "...אני קולט/ את המראה הזה? האם הוא שלי, או שאני כבר חייב אותו/ למראות אחרים, שאינם מובחנים, ואינם רשומים/ על עקומת הזמן העצומה.". אשברי מדגיש במקומות אחדים שכל שהוא מצליח להבחין בו הוא פני השטח של הדברים או מצבי חלום, "כולם מציפים את פני השטח של מוחינו...". אשברי מפליא לדייק בעירפול הנושאי ובמיוחד בתיאור דרך כתיבתו שהנה למעשה "מפה טופוגרפית" של הלך מחשבה ורצף הרהורים העולים בדעתו בזמן הכתיבה.

חוסר הזהות שלו עם הדמות המהרהרת או הפועלת פעולה כלשהי בשיר הוא מומנט חשוב במהלך קריאת השירים. אשברי עצמו מעיד בראיון — "נדמה לי שאין לי תחושה חזקה של זהות עצמית. אני נע בקלילות מאדם אחד לאחר במובן של מי המדובר (אני, אתה, אנחנו, הם) וזה עוזר לי ליצור מן פוליפוניה בשירה שלי. שאני חש כי היא אמצעי המכוון לקראת נאטוראליזם רב יותר".

הפואימה "דיוקן עצמי בראי קמור" מביאה את כל שדנתי בו עד כה למיצוי ולרמה שהביאה את השיר להיות מן היצירות החשובות בשירה האמריקנית הצעירה.

נושא הפואימה עצמו טעון חלק ניכר מתפישת הפואטיקה של אשברי. הוא מביא את המושא לחוסר זהותו לשיא בתארו רצף פעולות של אדם אחר (הצייר פרנצ'סקו פרמיג'נינו מראשוני הסגנון המנייריסטי) המצייר את דמות עצמו, ואף זו בצורה מעוותת מתוך הסתכלות בראי קמור. המשורר פותח במילה "כמו" ומביא שורה של תיאורים מציור הדיוקן עצמו; היד ה"פורצת אל המתבונן" מגנה ומתקרבת, התפאורה הסובבת את הדיוקן, והכנותיו של הצייר למלאכת הציור (או הכנותיו של המשורר לתיאור עצמו) "בעיקר השתקפותו, שהדיוקן/ הוא השתקפות שנייה שלה". השימוש דוקא בראי הקמור ממחיש מספר מוגבלויות של השימוש בשפה שאינה ניתנת לפריצה אל מחוץ לתחומיה (כמו הראי המוגבל בתחומיו) ו"המילים הן רק ספקולציה... הן מחפשות ולא מסוגלות למצוא את משמעות המנגינה", כלומר ישנה מנגינה והמילים אינן מצליחות לפרוץ את תחום קיומה. היד המתוארת בתחילתו של השיר (עמ' 18) אמנם גדלה במראה ככל שהיא מתרחקת מן הצייר אלא שאינה מסוגלת לחדור לפנימיותו של הראי.

אחת הדוגמאות המוחשיות לזרימתו של ג'ון אשברי בזמן הכתיבה היא העיסוק שלו בנפש או למעשה העיסוק בהכחשת הנפש. מייד לאחר תיאור בעיות הצייר בעת ציור דיוקנו הוא פונה אל העיסוק בנפש — עד לאן היא יכולה לשחות החוצה דרך העיניים/", אבל לא לאורך זמן כי משורות אלה הוא מתחיל במסע אחר בהתחקות ובקביעות על הנפש. הוא מגיע לשיא ההכחשה בתארו את הנפש כדבר חסר־חיים משל עצמו, וכמהות הקשורה בתודעה, בשכל, וברצון: "הנפש אינה נפש/ אין לה סוד. היא קטנה ותואמת/ את חללה בדיוק: חדרה רגע של תשומת לבנו." (עמ' 19). מייד לאחר הדיון בנושא זה עובר המשורר לעיסוק במעמדו כמשורר המשתמש במילים לעומת סגירות התמונה "אתה רוצה לשלוח את ידך/ אל מחוץ לכדור, אך ממדיו,/ מה שנושא אותו, לא ירשו זאת". עיסוק זה מסתיים בקביעה: "אבל עיניך מכריזות/ שהכל פני שטח. פני שטח הם מה ששם/ ודבר לא יכול להתקיים לבד ממה ששם". הנושא ממשיך ומתפתל אלא אשברי עוסק בנושאים רבים שלא לאורך זמן. הוא עצמו מעיד על זרימתו בכנותו אותה גל..

בציטוט מחיבור של סידני פרידברג המדבר במוזרות שהריאליזם בדיוקן יוצר, הוא פונה אל הצורות ה"קיימות/ מידה רבה של יופי אידיאלי "משום/ שניזונות בחלומותינו". בהמשך הוא קובע שהם ניראו מוזרים כי לא יכולנו לראותם, למעשה./ זה מתבהר לנו רק כשהם חולפים/ כגל הנשבר אל הסלע, ומותר/ על צורתו במחווה המבטאת אותה צורה." הגל אותו הקורא יכול לחוש הינו רחב במעט מזה שאשברי מדבר עליו. הוא מדבר רק על שבירת הגל, אבל גל זה בא לידי ביטוי גם במחזור הגישות והנסיגות מן הנושאים בהם הוא דן, ובחזרה אל נושאים מסויימים בחלקים שונים של השיר.

מתוך קריאה בשיריו של ג'ון אשברי, מתוך הבילבול המדומה השורר בהם, ומקביעתו שהכל "פני שטח" ו"ייצוג מציאות", עשויות לעלות השאלות: לשם מה אם־כן המסע השירי? מה היא שירה שמתיחסת למראות, למציאות, לנפש אם הכל מוכיל לדרך ללא מוצא הן מבחינת יכולת התפישה של המשורר והן מבחינתו של הקורא. הנפש קימת לזמן קצר. וברגע הופיעה היא נעלמת. המבט מן המרחק נחוץ לקיומה. זלי גורביץ', עשה בשירים מלאכת תרגום מדוייקת מתוך הבנה מלאה של הלך מחשבתו של אשברי ושל אפיוני הטקסט. המאמרים בסוף הספר מקיפים ומעניינים. לסיכום — ספר זה צריך להיות מוקד משיכה לא רק לחובבי שירה מעולה, אלא גם לעוסקים בכתיבה, בשל עיסוקו המעניין בתהליך הכתיבה. ■

רובי שונברגר

מה יצא לך מזה?

יותר מעשר שנים אתה משלם לביטוח.
מה יצא לך מזה? מה קיבלת?

אם חיה 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 חדר 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.

האוכל מצוין

הנוף מרהיב

האויר צלול

הגנים רחבי ידיים

החברה נעימה

האווירה חופשית

לנופש
טוב באמת
לא צריך יותר

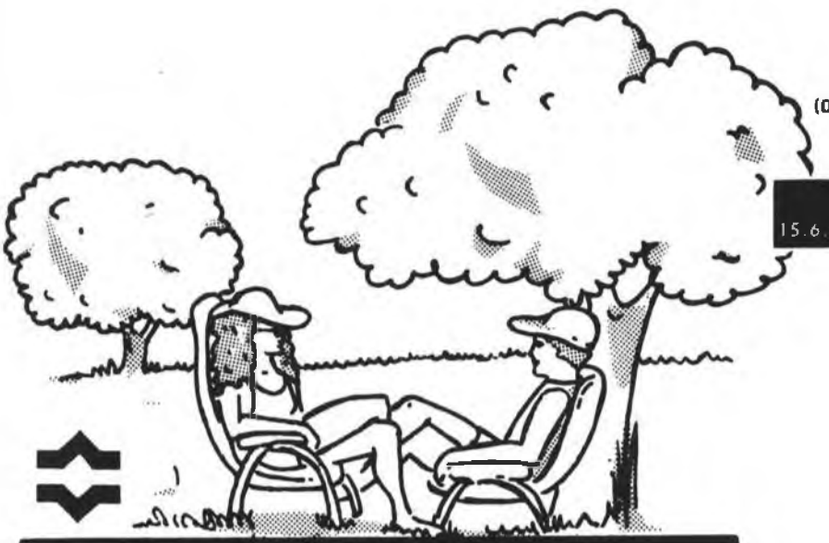
עתה הזמן לצאת לנופש
בסגנון ארץ ישראל היפה
באחד ממרכזי הנופש של קופת חולים,
וליהנות מחופשה טובה המשולבת
בטיולים, פעולות בידור ותרבות.

בתעריף מיוחד הנהוג בבתי ההבראה של קופת חולים

- **בית גוטספלד – מעלות** טל. (04)-979881
- **ארזה – מוצא-ירושלים** טל. (02)-539291
- **בית רמז – זכרון יעקב** טל. (063)-90070
- **בית שפרינצק – נצרת** טל. (065)-73006
- **בנדורי (מגידו) – חיפה** טל. (04)-81414
- **בית ציונון (מבטחים) – זכרון יעקב** טל. (063)-90345

אפשרות לעריכת כנסים, השתלמויות וקורסים – מחירים מיוחדים לקבוצות.

לפנסיונרים הנחה של 20 מתעריף האירוח
לשהייה בת 5 ימים לפחות בתקופה 10.10.82 עד 15.6.83



במרכזי הנופש דלהלן מתקיימים רק
קורסים והשתלמויות או אירוח קבוצות בסופי שבוע:

- **בית ניסן – נתניה** טל. (053)31444
- **בית יערי – ביתן אהרון** טל. (053)34293
- **כנען – צפת** טל. (067)30834-5
- **טבעון – קרית טבעון** טל. (04)934337
- **שבי ציון דולפין – שבי ציון** טל. (04)924113

פרטים נוספים והזמנת מקומות:
● אצל רכזי ההבראה במחוזות קופת חולים
● במוקד ההזמנות, רח' ארלוזורוב 148, ת"א טל. 03-227155 ● מדור נופש והבראה – חיפה, טל. 04-664241 ● ישירות בבתי ההבראה.

קופת חולים בשרות בריאותך

קופת חולים של ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ ישראל

בזכות האדם

לאה שפירא (ורוצלבסקי)/ תיקון־חצות שלי; מורשת; בית העדות ע"ש מרדכי אנילביץ'; ספרית פועלים; הוצאת הקיבוץ־הארצי השומר־הצעיר; תשמ"ב.

דיקטור פראנקל העלה בספרו 'האדם מחפש משמעות" (ממחנות המוות אל האכסיסטנציאליזם) אדם מטיפוס מסויים. אדם אשר נבחן ונצרף בכור מחנות הריכוז והמוות, ובכל זאת, שמר על צלם אלוהים שבו.

ויקטור פראנקל ביקש להוכיח, כי גם ב"פלניטה האחרת", למרות היות האדם נתון להשפעת סביבתו (המבנה הייחודי של חיי המחנה, שהכרית את האסיר להתאים את התנהגותו למתכונת מסויימת), הרי שנותר בידיו חופש בחירת־פעולה, אותה חירות רוחנית הקובעת את פרצופנו הפנימי.

הוא מעיד כי הוא זוכר את האנשים "אשר היו עוברים מצריף לצריף כדי לעודד רוחם של אחרים, כדי לפרוס להם מפרוסת לחמם האחרונה. אולי הם היו מעטים, אך די בהם להוכיח, כי אפשר ליטול מן האדם את הכל חוץ מדבר אחד: את האחרונה שבחירויות אנוש — לבחור את עמדתו במערכת נסיבות מסוימת, לבור את דרכו" (ויקטור פראנקל "האדם מחפש משמעות", עמ' 86־85).

ספרה של לאה שפירא (ורוצלבסקי) מעיד על אמת בסיסית ועמוקה זו.

לאה שפירא גדלה בבית מסורתי חם. תחילה בעיר פביאניצה ואחר־כך בעיר לודז' (לשם עקרה המשפחה עקב קשיי פרנסה).

עם פרוץ מלחמת העולם השניה הייתה לאה עדיין ילדה, ואף־על־פי־כן, כעדותה "רומה, שילדים מרצינים ומתבגרים בפתאם, כאשר הם מרגישים בסכנה המרחפת כאילו באוויר ואורבת להם. אני, על־כל־פנים חשתי בכך (ר' "תיקון חצות שלי", עמ' 36).

האסון הראשון שניחת על המשפחה היה מותו של האח הבכור אלכסנדר־זיסקינד, שחזר מן החזית. מכאן ואילך שותפה לאה למסלול הסבל של רוב יהודי הגיטו בלודז': רעב, מחלות, רדיפות מצד הפולנים ורציחות הנאצים.

מתים עליה אביה, אליו היתה קשורה במיוחד, ואחותה הבכירה האהובה, בלה־בלומה ובעלה.

לבסוף, ביוני 1944, עם החיסול הסופי של גיטו לודז', החל מסע המשפחה לגיהנום, כדבריה של לאה. יחד עם אחרוני היהודים בגיטו הם מובלים לאושוויץ.

באושוויץ, נותרת לאה עם מרילקה, האחות הקטנה. יחד הן מועברות לאחר זמן מאושוויץ למחנה ההשמדה לנשים בשטוטהוף שבגרמניה. משטוטהוף מועברות האחיות למחנה הריכוז גרדאור וחזרה — לשטוטהוף: למחלות, לרעב הבלתי נסבל ולהמתה בתאי הגאזים. שם מתה עליה האחות מרילקה.

לאחר מות האחות מגיעה לאה לנקודת־משבר. במשך יומיים אינה אוכלת ושותה, אך אחר־כך היא אוזרת כוח ויוצאת שוב להתייצב בתור ולהביא מזון לחברותיה שלא היו מסוגלות לכך. כך ניצלים גם חייה.

עד כאן — תיאור הסבל, הזוועות וסיפור ההינצלות מהם, שהוא פרשה בפני עצמה.

מכאן — סיפור זכויותיו של ספר זה, הסיפור הפנימי — **סיפור הערכים**, ההופך אותו ליחיד ומיוחד כמינו. יחיד הוא בהעלאת:

זכות הזעקה בעזרתה מצילה המספרת, בעודה ילדה, את אביה מידי הפולנים שהתנכלו לו. צעקה זו הצילה גם את המספרת ואחותה דינה מידי נערים שהיכון מכות־רצח. זעקה זו גם עמדה ללאה במחנה שטוטהוף כאשר נכלאה בתא־מוות.

זכות העדות, העדות החיה של העבר, על חיי המשפחה היפים ש"לפני", סיפור על נדיבות, עזרה וטיוע אנושיים, והעדות על "זבח המתים" בשטוטהוף — שכמוהו לא קראתי ולא ידעתי מעודי — אכילת כשר־אדם במחנות.

זכות זקיפות הנפש והאמונה: ההחלטה לחיות, שיסודה בעזרה לזולת. תחילה, לבני המשפחה, ואחר־כך לחברות והנדר לסייע לכל הזקוק לעזרה. כך העניקה המספרת גם לעצמה סיבה וטעם לחיים. אותה תפיסה של "רק לא להתייאש מן הפורענות", "ולעולם לא להתעצל", (ר' עמ' 103), היכולת לשמוח בשמחת הזולת (זוגות הנאהבים במחנה גרדאור) ויכולת השליטה ב"ציפור הנפש", שעה שהנשמה מבקשת לעזוב את הגוף המיוסר. זוהי יכולת אנושית נדירה ביותר.

זכות השאלה — אותה שאלה הקיימת לצד האמונה ומופנית כלפי מעלה, לאחר שהמספרת רואה את המשגיחות היהודיות שאבדו צלם אדם — "ריכונו של עולם! האם זה טבע האדם שבראת בעולמך בצלמך ובדמותך או שאלה הם רק חידלי אנוש, שאין חיי אדם נחשבים בעיניהם, כי הם אינם אנשים כלל... (ר' עמ' 103).

זכות ההומור המקאברי — הומור זה מצוי אף בלב לבו של הסבל הנוראי — לפני חיסול המחנה בשטוטהוף. השמועה "המסתובבת" במחנה היא כי: "תושבי המקום יצווה אולי לנטוע כאן פארק לנוחותם ולרווחתם שלהם ושל ילדיהם בעתיד הקרוב. הקרקע כאן תהא פוריה דיה מ־ר.י.פ. (ריין־יודן־פטס, בגרמנית — שומן יהודים טהור — האותיות שהודיעו על גבי הסבונים שהגרמנים ייצרו). ושוב לא יצטרכו לזכלה (ר' עמ' 122).

או "שאלת" המספרת מה יהיה אם הגרמנים לא יספיקו לשרוף את כולם, הרי אם יקברום יגלו את עצמותיהם. היכן — אם כן, יאחסנו אותם? (ר' עמ' 123). אותה יכולת הינתקות ממצב מסוים יונקת בבסיסה מזיכרון רחוק מפי הדוד אריה, אמן הבדיחות כי "לפני שיהודי הולך לעולמו, הוא קורא תחנון ואומר וידוי, אחרי כן הוא מספר איזו בדיחה ורק אז יכול הוא להשיב את נפשו לבוראו"... (ר' עמ' 122).

זכות ההנצחה והחלום — אותה הנצחה הטמונה בשם הספר "תיקון חצות שלי" — המשחזרת את קימתו של האב המת בחצות הלילה לעריכת תיקון־חצות. המחברת רואה עצמה כאב. המעונה הקדוש. הדבק באלוהיו, והיא מחליטה "אף אני, כמוך, אדבק במטרה יומם ולילה... מטרתי להנציח את דמותך ודמויות כל יקיריך — יקירַי. בזאת, דומני, דומה אני לך, ביושבי כעת בשעת חצות למצוא תיקון לנשמותינו (ר' עמ' 153).

וזכותו של החלום — לעלות לארץ ולהגשים את ברכת אביה — כחוט מוביל, מוליך ומקיים, חוט תקווה בכל התלאות.

זכות האדם — זוהי הזכות הגדולה מכולם העומדת למחברת בכל אשר מצא אותה. היא מעידה כי "כל אחד מיושבי המחנה דואג לעצמו בלבד. ורק לעצמו. לא ראיתי שמישהו מהם ידאג גם לחבריו או לחברותיו הגוססים, שלא היו מסוגלים לעמוד על רגליהם ולעמוד בתור לקבלת האוכל. אך אין הם צריכים לשמש לי דוגמה. בין כה וכה נמות כאן כולנו ואין אני רוצה למות **ככלב או שרעל או איזה עוף דורס. אני רוצה למות ככן־אדם שמעולם לא איבד צלם־אנוש. זו תהא נחמתי** היחידה לפני מותי, אם רק אהיה אז בהכרתי". (ר' עמ' 115).

וכמו האב, שהקפיד להתפלל שלוש פעמים ביום, גם כשלא יכול היה לזוז מרוב תשישות, היא יוצאת להביא מזון גם כשכבר אינה מסוגלת לעמוד על רגליה, ונאלצת לזחול על ארבע...

ויקטור פראנקל לא יכול היה למצוא דוגמה טובה מזו לטיעונו כי "האסיר נהפך למה שהיה מתוך הכרעה פנימית, ולא רק עקב השפעות המחנה" (ר' "האדם מחפש משמעות", עמ' 86).

דוגמה זו של ילדה־נערה בספרה של לאה שפירא צריכה לשמש כדמות מופת לנוער ולמבוגרים כאחד, בתקופה זו של ציניות, ספקות ואי־אמון ביכולתו של האדם להתעלות מעל עצמו. ■

טניה הדר

"זכויות אין מבקשים. כובשים אותן בכוח"

מישל טורנייה/ "שר היער"; תרגם: אהרון אמיר; הוצ' שוקן.

"ב הגיעו למצודת קאלטנבורן למלא שם תפקיד של ספק מזונות, מסייר אַבֶּל טיפוז' בין החומות, סוקר את מגדלי השמירה, מגרשי הספורט, עוקף את מלונת הדובדמנים ומגיע לאולם החגיגות. שם, על הדלת, הוא מוצא בצד כתובות של גתה וניטשה, גם כתובת של היטלר: "זכויות אין מבקשים. כובשים אותן בכוח."

זוהי גרמניה הנאצית והמצודה הנ"ל משמשת כפנימייה צבאית של ה־ס.ס. ומכשירה נערים אריים טהורי־גזע לתפקידי מנהיגות לכשיגוייסו. טיפוז' מאביס אותם בערגה של לולָן, מתייחס מפלומת ראשם.

זהו גיבור הספר: אבֶל טיפוז' (אַבֶּל — מלשון הֶבֶל, נוד תלוש). בתחילת יומנו, שנת 1938, לפני שנשבה בידי כוחות המפלצת הנאצית, כאשר חי לו בצרפת כמוסכניק תמהוני הרואה עצמו בספק שעשוע כמין רפא (מפלצת מיתולוגית) — כבר אז, לפני שנחרוץ עליו דיעה, הוא מדגיש בהתרסה: "אינני משוגע. הדברים שכתבתי יש לקבלם במלוא הרצינות."

ואכן, "נעתרתי" לו, ואת חלקו הראשון של הספר קראתי במלוא הרצינות והעניין. פה מצטייר הגיבור כטיפוס מוזר אך לא מטורף ובהחלט אמין. כצד עבודתו במוסך, הוא עסוק באהבתו לרחל, פנקסנית יהודייה, הנוטשת אותו כשאינו מצליח לספק אותה. טיפוז' פורש לפנינו את הרהוריו הציניים אודות המין האנושי והיחסים בין גבר לאשה. מעניין וחביב הוא הרעיון שלו לגבי הנישואים כיומרה מגוחכת לחזור לגן־העדן, להאחדת האדם כשלמות פנטסטית. שכן, אליבא ד'טורנייה, העונש בגירוש הקדמון מגן־העדן הוא בפיצול האדם הראשון לשלושה: השירו מן הגבר את האשה והילד, ובכך יצרו שלושה אומללים — הילד — יתום לעד; האשה — גלמודה וחרדה ותמיד מחפשת לה מגן; והגבר, קל ודרון, אך תמיד נאלץ לעסוק במלאכות משפילות, כמלך שניטל ממנו כתרו...

בהמשך היומן, מתוודה בפנינו טיפוז' ומספר על ילדותו בפנימייה דתית לנערים "סן כריסטוף". כאן יתפתח הקורא להיסחף אחר המסופר ואף להזדהות בחמלה מסוייגת עם הגיבור כאנטי־גיבור: ילד גוץ ומכוער, חלש וחולמני. הנתון למרותו של נסטור, ("מלך" הפנימייה), ומשפיל עצמו עד עפר כדי להפוך לבן־חסותו. פה, בפנימייה הקשוחה, נובטים זרעי הטירוף של הגיבור. הוא מתחיל לגלות אותות מיסטיים בכל הקורה עמו כמרמז על הבאות. הוא מפתח מיני פולחנים חולניים (כמו חפיפת ראשו באסלה, שהוא מכנה "חפיפת חֲרִיונים"), ומעל לכל סוגד בהערצה מוחלטת לנסטור, בנו המפלצתי באופיו והענק (מרוב שומן) של החצרן.

בחלקו השני של הספר, טיפוז' הבוגר אינו מפנים את סטיותיו. הוא אונס קטינה ונעצר. כאן יכול היה להסתיים הסיפור כרומן פסיכולוגיסטי מרתק — על התפתחותו של סוטה, על המניעים הפרוידיאנים והאידיאולוגיה שברקע. לדעתי מוטב היה להסתפק בטיפוגרפיה של האנושי במימדים נאטורליסטיים.

אולם טורנייה ממשיך את עלילותיו של הסכיזופרן כדמות סימבולית להתפתחות הטירוף ועלייתו לגדולה היסטורית בתנאי החממה של המפלצת הנאצית — זו שיש להאביסה בעוד ועוד בשר טרי ופלומני. טיפוז' חוטף נערים מביתם למענה. (אגב, שר־היער הוא דמות דֻמונית המשוטטת בתוככי היער האפל של גרמניה, וחוטפת ילדים מאביהם — עפ"י בלדה של גתה).

מכאן ואילך מתחיל מסע התלאות של הגיבור כסדיסט ושל הקורא כמזוכיסט... הפרקים דחוסים ומסורבלים בשזירת המיתוס הפרטי עם הנוצרי ועם הנאצי. המעקב אחר שרשראות המסמל והמסומל מכביד ומקומם. ובכל זאת — כדאי.

הספר סחף את הקהל הצרפתי וזכה לפרס גונקור לפני 15 שנה. ■

צילה אושפיז

למי יש הסבלנות?

ג'יין אוסטן: אמה; מאנגלית: רנה קלינוב; הוצ' הקבוץ המאוחד, המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, המפעל לתרגומי מופת; 1982, 333 עמ'.

לדה טוכה, בתו של כומר, חיה כל חייה בערי שדה, סולדת מן העיר הגדולה (לונדון) ורעשיה אלא נישאת ומתה בגיל ארבעים ושתיים, (בתחילת המאה התשע־עשרה). מגיל צעיר עוסקת בכתיבה. תחילה קוראת למשפחה המצומצמת, אחר כך מנסה לפרוץ אל העולם הספרותי, אך אינה זוכה להכרה ורוב ספריה מתפרסמים רק לאחר מותה. לאחר שנים החלה להיחשב כ"אם" הסיפורת האנגלית של המאה התשע־עשרה. כמי שבשרה בכתיבתה את המעבר מהרומן הסנטימנטלי אל החברתי־ראליסטי. זוהי ג'יין אוסטן. ולטר סקוט והנרי ג'יימס נמנים עם מעריציה, מבקרים וחוקרי ספרות חשובים מנתחים את סגנונה, ואילו אני ארשה לעצמי קרתנות, בורות וכנות ואומר שהקריאה עברה מעדנות מסיוט לשעמום.

המשפטים אכן מלוטשים "כפיסת שנהב". הסאטירה עדינה, רגישה, מהלכת על הגבול הדק שבין אירוניה קומית לאירוניה סרקסטית. הגיבורים מוצגים על רקע סביבתם הטבעית כשהם מושרשים בה, מושפעים ממנה ומשפיעים עליה. הבעיות המעמדיות והכלכליות באות לידי ביטוי במהלך האירועים וכניתוח המחשבות. כמספר כל־יודע מנווטת אוסטן את גיבוריה ממשגה אל משגה וברוח טובה מקבלת את גחמותיהם. יש לה כשרון לא מבוטל ליצור גיבורים שונים על ידי אפיונים ריאליים — יום־יומיים. טון דיבור, חיוך, מבנה המשפט בעת השיחה וכיוצא באלה. יש בה אהבה רבה לטבע ולבני האדם. מודעות למשמעות הזמן ולחלופיותו ותתרנות סלחנית ליוצא הדופן — אך — אף על פי כן ולמרות הכל — למי יש הסבלנות לקרוא אותה?

באחרית הדבר המצוינת של רינה קלינוב, שאף תרגמה את "אמה", מציינת המתרגמת ש"אמה הוא ספר שראוי לקוראו פעמיים. פעם אחת אנו שבויים בטעויותיה החוזרות ונשנות של אמה ונהנים מן ההפתעה כשמתבררות התעלומות בזו אחר זו, ופעם שניה, כאשר הכל כבר ידוע לנו, אנו נהנים הנאת משנה ממשוגותיה של אמה שאינה רואה את אשר לפניה."

לא מניה ולא מקצתיה. מלכתחילה ברורות הטעויות ומעוררות קוצר רוח. המבנה העלילתי ניזוק קשות כאשר הקורא חש עצמו לא רק חכם יותר מהגיבור (שזה כשלעצמו עשוי להיות אמצעי סאטירי מובהק או בומרנג ספרותי) אלא חכם מן המחבר. תחושה של "נו כבר" — מלווה אותו מלכתחילה וכשמצטרף טקסט מלוטש — שאם ניפלה ממנו את האירוניה, נשאר במסגרת האפיונים הרומנטיים: תאור מפורט של תחושות וארועים. הקפדה על עושר של צבעים, צורות צלילים. מרכזיותו של הרגש ושל האני עד כדי נרקיסיזם — אם גם נאבקים בכך, אפיונים אלה ימנעו בסופו של דבר מקורא בן ומנגו את ההנאה לה הוא ראוי.

העלילה פשוטה בהכלית, שרשרת משגיה של בת טובים על רקע עיר קטנה, עד לסיום המאושר בו בא הכל על מקומו בשלום. כל אחד ואחת נישאים למי שאכן מתאים לו. זהו ספור קטן שזכה להרחבה גדולה ולולא חוקי הספרות — מעטים היו מבחינים ביחודו. אכן, מגוחך לטעון את שטענתי לעיל, כיון שהוצאת היחוד מיצירה יהפוך כל יצירה לשגרתית, כלומר, אין הצדקה לבטל את "אמה" — לאחר הוצאת הנימה האירונית בה נכתבה. אין כל רבותה בכך, אך לעתים, צועקים בגרי המלך החדשים מארמונות רבים מדי.

חוקר הספרות יהנה ממשפטיה של אוסטין הנאה שלמה. "אין כקסמו של לב רגש — אמרה לאחר מכן בינה לבינה — מאום לא ידמה לו. כוח המשיכה הצפון בלב חם ורגש ובהליכות כנות וגלויות יגבר על כוחה של כל צלילות דעת שבעולם. מובטח לי שכן יהיה. לב רגש הוא המעורר את הבריות לאהבה את אבי (וכולנו הקוראים יודעים עד מה טרחן הוא) העושה את איזבלה אהודה על הכל (ואף זאת יודע הקורא מעצות שמיעה בלבד) אני חסרה אותו. אך יודעת את חינו וערכו... האורייט נטלה מנה אחת אפיים בקסם ואושר שבו. האורייט היקרה! לא אמירך בשום נקבה צלולת דעת, צופה נצורות ורואה נכוחה — — ".

חוקר הספרות יעקוב אחר האופן בו תסכך את גיבוריה כאילו יצרה קומדיה דל ארטה בתחפושת של טרגדיה אליזבטנית. אבל הקורא המבקש לחוות, להנות, אינו מסוגל להתמיד בקצב האיטי של התאור ובתחכום המסורבל והפשטני כלומר — באי התחכום.

יש ספרים שנכתבו לאוהבי ספרות בלבד, לא לקוראי ספרות. "אמה" הוא אחד מהם. ואם גם ספרות יפה היא על זמנית ואל מקומית — הרי לא כל היצירות הטובות משתחררות מכבלי זמן ומקומן. ■

שולמית ג. גלבוע

בין גיבור קומי לגיבור טראגי

שלום עליכם; כתבים; טוביה החלבן; הוצ' אלף, הוצ' ספרית הפועלים; מיידיש: אריה אהרוני; 1982; 173 עמ'.

שלום עליכם נולד בשנת 1859 בעיירה קטנה בשם ווירונקה, ועיירה זו היא לשלום עליכם כמו דרוהוביץ לברונו שולץ — מיקרוקוסמוס שלם ומלא אגדות מיתולוגיות אנושיות. שלום עליכם הוא, אם כן, סופר "פרובינציאלי" "המסתפק" בהארת החיים העממיים היהודיים אותם חווה בעיר־הולדתו. במסגרת זו פועל שלום עליכם, ובדומה למסגרת ביתו הצר של ברונו שולץ — גם הוא יוצר עיירה שהיא אב־טיפוס לעולם המאוכלס דמויות פיקטיביות, אמנם, אך קונות לב בפשטות חייהם.

גיבוריו של ש"ע: טוביה החלבן ומנחם־מנדל אנאלוגיות לדמויות עממיות אחרות כקולא ברוניון לרומן רולאן ואף ג'ק הפטליסט לדידרו. לש"ע נטייה חזקה לכתיבה פיקארסקית שסימנים ממנה הוטבעו גם בסיפורי טוביה. בשנת 1892 פרסם ש"ע כרך ראשון של רומאן סאטירי גדול בשם "דון קישוט ממזפבקא ושמחה־פנחס רעהו, קורות נסיעתם הרחוקה, וכל מה שראו ושמעו ופעלו וחדשו וכל התלאה אשר מצאתם בדרך" — כרך ראשון, אמנם, שאחריו לא המשיך לכתוב עוד, אך חומרים פיקארסקיים דומים נותרו, למשל, בסיפורי מנחם־מנדל, הדון קישוט היהודי וגם בסיפורי טוביה.

קווי־איפיון רבים נמשכים בין גיבורים אלה, גיבורו של ש"ע וגיבורו של רולאן. הם חיים בתוך מסגרת פיקטיבית עממית מאד, ועוברים חוויות דראמטיות ואף טראגיות, אך עדיין נותר בהם מאופיים העממי־קומי. שני גיבורים אלה מוצגים לקורא ע"י מסגרת סיפור מונולוגית, ברמת השפה הפשוטה והתת־תקנית (לעיתים) של דמויות מסוגם. הדמיון הרב בא לידי ביטוי גם בתינוי צרותיהם בפני האל. קולא ברוניון נאנח על פרנסתו הקשה: "ברוך אתה מרטין הקדוש! הפרנסה אינה מצויה והיגיעה למצאה אינה כדאית, שיגיעות רבות יגעתי בימי חלדי..." (עמ' 15, שם). וטוביה נאנח: "אוי, ריבונו־של־עולם, למה זה מגיע לי?... הבט וראה, אומר אני, איך אנחנו עמלים בפרך, ותבע עלבונם של עניים" (עמ' 34, שם). לשניהם, נדמה, רגע אינטימי, קדמוני, במונחו התנ"כי, עם האלוהים. איפיונים רבים אלה מקשרים בין הספרות הצרפתית (רולאן) והיידית (ש"ע) ויוצרים 'מיתולוגיה' ברמה סאטירית המציירת דמותה של חברה אתנית על קשיי פרנסתה, אמונתה הפאטאלית באל ואהבת האדם הבלתי מתפשרת שבה. הסאטירה, לעיתים, חריפה ונוקבת. באה לידי ביטוי גם בכינויי גנאי אותם מפזר טוביה בשפע ובחדווה על ראשי אחיו לדת ולצרה, אותם הוא מכנה "יהודונים".

"רומאן יהודי גדול"

ש"ע קיווה כל ימיו לכתוב "רומאן יהודי" גדול שבו תצוייר דמות יהודי חי, אמיתי. דמות גיבור־על, דוגמת דון־קישוט לסרוונטס, ולכן הוא מציין בהקדמה לכתבי מנחם־מנדל (1910) וגם בהקדמה סיפורי טוביה כי הדמות איננה "גיבור של רומאן" ועוד מוסיף הוא "ובכלל אין הוא דמות בדוייה מן הלב, הריהו, לא־עליכם, יהודי של כל ימות השנה — אדם מוכר למחבר באורח אישי...".

כך יוצר ש"ע על ידי אירוניה פיקציה של "אמת" יצירה ספרותית הכובלת במסגרתה גיבור "אמיתי". לא גיבור של רומאן, אולי, גיבור של עם, של תרבות.

אכזבתו של ש"ע היה כשחש שכתביו אינם בבחינת "רומאן יהודי" גדול. ואולי ניתן לתארם ככאלו רק על־דרך הפארודיה. מבנה סיפוריו הוא פיליטוניסטי בעיקרו, לכן אין מנחם־מנדל או טוביה "גיבורים" במובן הרומאניסטי. מסגרת הסיפור בה הם "מתנועעים" אינה רומאניסטית, ולכן מקדים ש"ע הקדמה כאובה במקצת זו.

חידה: גיבור קומי או גיבור טראגי?

את איפיונו היומיומי והעממי של טוביה ממחיש ש"ע בהקדמה (בנוסחתו הראשונה — 1911): "טוביה שלי לא יספר לך חדשות ונצורות... ולא יפתור לך שאלות עמוקות ומסובכות..." מושלמת כאן הריאליה העממית אך צצה בעייה מביכה מסוג אחר — אם טוביה הוא אכן אותה דמות עממית־קומית, שופעת חוש הומור ופשטות כיצד עוברת היא סאגה טראגית כפי שבא הדבר לידי ביטוי בהמשך הסיפורים? נוצרת אי־אמינות ל"עממיותה" של דמות כזו המסתבכת בעלילה של טראגדיה יוונית. בתהליך הכתיבה נוצרת אכספוזיציה. המתודה הסיפורית היא כזו המתחילה (בפתח כל איגרת או סיפור) כתהליך שבהמרכזו שינוי או הפרעה מההרמוניה התחילית. לאט לאט החריגה מההרמוניה הופכת להיות קטסטרופלית ממש ואף טראגית. יחד עם זאת, נשמר אופיו הקומי של הסיפור בכללותו, כשטוביה מספר קורותיו תוך השלמה ואיפוק. בסופה של כל איגרת מתאושש טוביה ע"י האיזון. ברשימה על טוביה החלבן אמר שטיינברג "טוביה אינו נפגע מצרות, אלא ניגף בלי רחמים על ידי הגורל". ודן מירון, בספרו "שלום עליכם, פרקי מסה" אומר: "כיצד, למשל, ניתן לומר על אדם מישראל, שבתו האחת נתאלמנה בצעירותה, השניה גלתה לארץ גזירה, השלישית השתמדה, הרביעית הטביעה עצמה בנהר והחמישית נישאה לבעל שהיה מאוס בעיניה. אדם שאשתו מתה ביגון קודם זמנה והוא עצמו גורש בחרפה מביתו בכפר מגוריו — כיצד ניתן לומר עליו "שבעצם לא אונה (לו) בחייו כל רע?" הדברים תמוהים, ואף־על־פי־כן יש בהם גם מן האמת. וודאי שטוביה הוכה מכות נמרצות על־ידי האסונות שבאו עליו; אבל הדף המכות כאילו לא חדר אל איזו ישות פנימית שבו, שעל־פיה, בעיקר, מתמחשת לגבינו זהותו כגיבור קומי, למרות הכל... אין אצלו קשר בין הצרות והייסורים המתוארים לבין נוסח התיאור" (עמ' 81, שם).

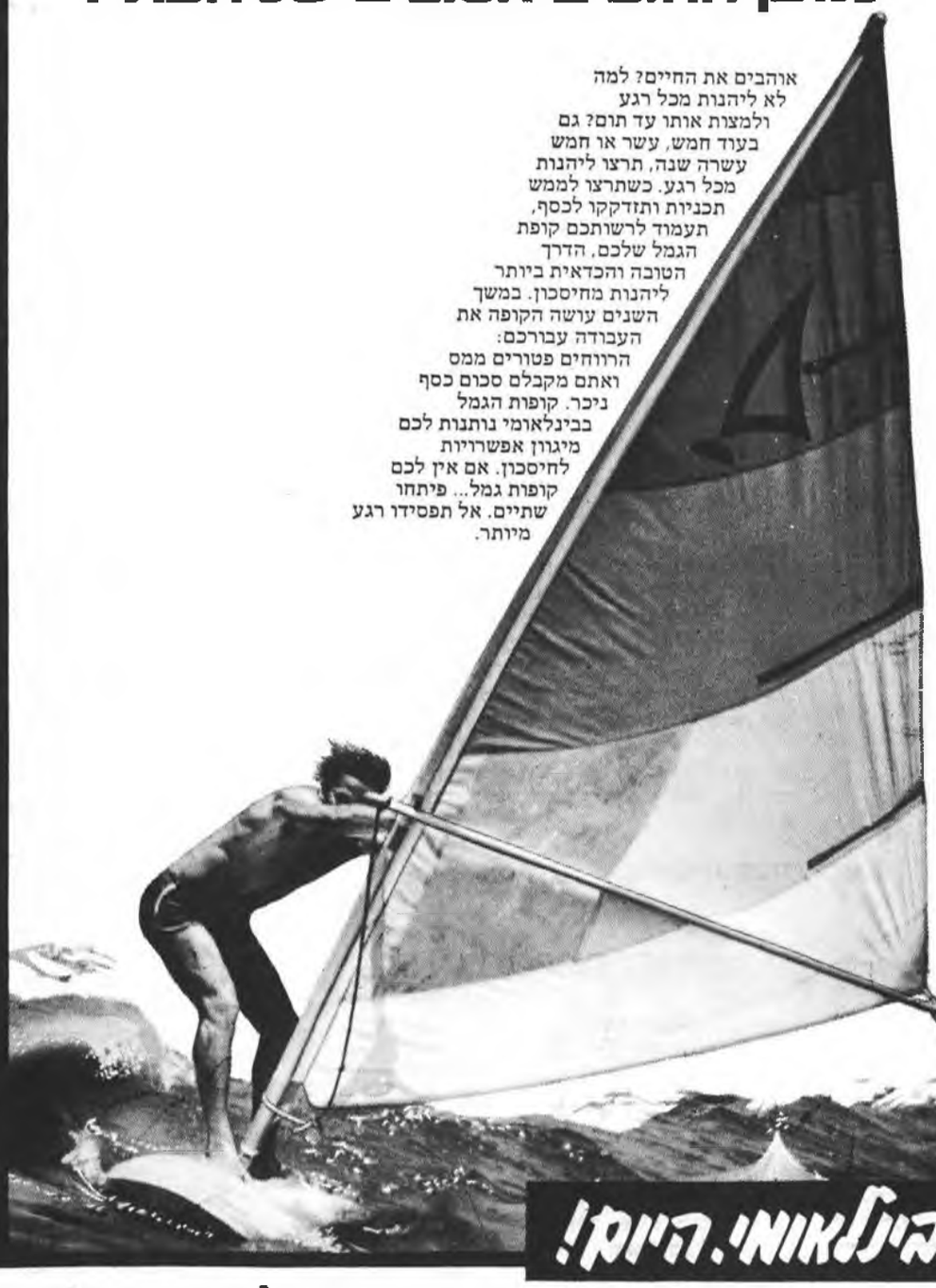
מוקד החידה הוא אם כן בדרך דיבורו של טוביה. המונולוגים שלו משופעים בהומור, אהבת הבריות ובתקווה המעוגנת באל. לכן, חייו אולי אנאלוגיים לאיוב או קוהלת, אך צורת הפיקוח שלו עליהם והביקורת לאחר המעשה, מבוקרת ומעוגנת בכח ההישרדות שלו. בסיפור טמון "צירוף פאראדוכסלי שבין אופי לגורל". על טוביה אין גורלו משפיע כמעט. בניגוד לגיבורים רבים ברומאן הפסיכולוגי כדוגמת אלו של הנרי ג'יימס ודוסטוייבסקי, שם הדמויות שבויות במסגרת הלבירינטית של גורלן ולא נחלצות ממנו. אסונותיהן מרמזים על סופן (ראה אליזבט ארצ'ר ואנה קרנינה). את מבנה הפיקציה הזאת, שוברת דמותו של טוביה, אשר חיה אמנם, על פי דגם ברור וסגור מראש, אך עדיין עם החופש הניתן לה מכח חיותה ומופקע מאופיה הדרמאטי של הפיקציה. בזה "גבורתו" של טוביה — גיבור שהוא אנטי־גיבור ספרותי, גיבור קומי המתקיים במערכת בדוייה טראגית מיסודה. ■

נטע נעמן

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 מקבלים 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 וכספים

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 סובר לבינלאומי. היום!

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

סופים והתחלות

בארי צימרמן; דיבור המתחיל; הקיבוץ המאוחד; תשמ"ב; 31 עמ'.

"מי יתאר דוד המלך במדרגות הרצות אל בת־שבע/ נופל ושובר רגל/ בצעקות וגידופים/ מחמיץ את הביצית הנכונה/ אינו שועה אל המלת המשרתים סביב/ יורד דומָה בקצב הבלוז/ של המסרבים לוותר בעוד/ הדם בוער אך השעה כבר/ לא יותר."

מי יתאר? בארי צימרמן יתאר.

מעט שירים בספר שיריו הראשון של בארי צימרמן, ויש הרבה "סוף" בשירים: סוף מסוג זה או אחר, ובעיקר מוות; ולמרות זאת ואולי על אף זאת קרא לספרו "דיבור המתחיל". ומיהו המתחיל? והאם יש גם התחלות לאחר הסופים? יש. הסופים וההתחלות חיים בשיריו בעירבוביה, וללא סדר מסויים. וכך, מבלי לדעת האם קודמת ההתחלה לסופה או הסוף להתחלתו, הרגשתי התחדשות לכל אורך הקריאה. מין התחדשות לא מובנת ומקורה לא ברור, אבל היא עוברת. שירי הסוף — שמות של התחלה נתן להם. "שירי טל" ו"שירי אילן" הם שירים לטל ואילן, אנשים שאינם. ובכל זאת מה חי יותר מאילן, ומה מחיה יותר מטל? ב"אשککה" מעתיק בארי חווים. "מדי כמה תבות/ אני נתקל בדו הנמוך/ צלילו הנמוך ביותר של החליל/ ובדומיה שמעבר לו/ אני נזכר בך."

את החלק העיקרי בספר תופס ה"כוראל ליונתן". קצת ארוך כוראל זה ומסורבל לעומת שאר הספר, אולם גם כאן מתחיל הסוף, אליו מובילים הבתים הארוכים, מן ההתחלה. ומה בעצם יקרה "אם יאבדו אם ישרפו כל ספרי התנ"ך שבעולם." הוא מתחיל ממתושלח ומנח. "לא נוח להיות נח... מרב השחוקקות/ שכח לחטא... עד שבא המבול/ והביא אכזבה./ נח ראה/ גם מים רבים לא יכבו את התקוה." אחר מגיע אל יונתן "רדוף ונרדף". "יונתן רוקד בנערה מתפתלת./ בגונדולה מקשטת הוא עובר/ שיר הנערה./ הטלת העגן." ובסוף, ולמעשה אחרי הסוף, "יונתן רואה נערה שוכבת במיטתה, עיניה עצומות. בהן הכאב רותח./ מה תעשי כשתקבלי את המכתב/ ...יותר מלשאל את עצמי/ איני מעז לעשות כעת דבר."

נהניתי לקרוא את "דיבור המתחיל". בבהירות הרעיונות מאפשר בארי להתחיל יחד איתו, כי הוא מתחיל מהמוכר. מהתנ"ך, ומעוד התחלות הידועות לכל. לעתים אלה התחלות של כעס "וכי תמצא מכאוב אשר לא נסית בו/ בטח כי בוא יבוא אף לך/ ומבשרך לא אתעלם/ אני ה'." לעתים אלה התחלות של זכות, של טוהרה "משא נפש לילדה נעורה מחיים/ לאחר הכל." ולעתים אלה התחלות של בדידות "צבעוני ההרים אל חיקך יפרח/ לרצותך בבדידות הזיא."

בענין המניעים לכתיבת שיריו. "המניעים לכתיבת שירי/ נשארו מאחור/... רדוף מראם המשער/ אדהר אל אפק מתרחק/ וריחם המתוק, המבחיל/ ממני ינדף." הריח שלהם אכן נודף, אז למה חשוב היכן הם המניעים, או מה הם בכלל?

ולבסוף, כותב בארי באחד משיריו "פעם היו מותחים על גלגלים/ לעמת זה/ היום."

לעומת זה, ואולי גם לאור זאת ובגלל זאת אני אוהב את הספר. ■

עמית שיטאי

סנטימנטליות עדינה

סנדו דוד; פיוטים קטנים; הוצאת "יבול" 1981; 36 עמ'.

"עִם הַשֶּׁמֶשׁ בַּצָּהֳרַיִם נִצַּבְתִּי
לְבַקֵּשׁ מַעְיָנוֹת צוֹנְנִים.
וְהַגּוּף דָּעַךְ כְּגֵר שֶׁנִּדְלַק לְתִפְלָה."

פיוטים, קטנים כשם הספר כן השירים. ספרון בו 35 שירים מועטי שורות ומלים, שעיקר יופיים בעדינותם וציוריותם. ציורים, שיש בהם הרבה תמונות נוף, רַכּוּת וציבעוניות. תיאורי נוף אלה מעניקים לקורא תחושה של מסע והתמונות חולפות לנגד עיניו בזרימה. אולם המשורר עוצר את הקורא ומסב תשומת לִבּוֹ אֶל דברים בנאליים המקבלים כאן הקשרים ודימויים מעניינים; "דרכים רטובות משמש", "משעול של סתיו", וכד'. מתוך הנוף עולות אסוציאציות על נשיות מסתורית ומאיימת: "שמיים רעולי פנים". "תהום אֵלֶמֶת". דימוים היוצרים מסגרת חדשה לדברים מוכרים.

גם המטאפורות המתייחסות למושגי זמן מקבלות כאן האנשה:

"יַחֵף הָעֶרֶב מֵרָחוֹק בָּא.
עָטוּף לְבוּשֵׁי עֵיפָה קְרוּעִים
לְיַד הַנַּחַל יָשַׁב לָנוּחַ."

השירים נאמרים מתוך שלווה ומתינות ונכר בהם בטחון שבבגרות. יחד עם הבגרות והאיפוק שבהם הנם סנסואָלִים. אולם גם זאת בצורה המכסה טפחיים, שומרת על מסתורין ומעוררת סקרנות.

"רָחוֹק —
גְּבָעוֹת מִתְחַבְּאוֹת
כְּשֵׁד בְּשִׂמְלַת־נַעֲרָה."

או:

"גַּם הַיָּד הִיא לְעִתִּים עֲלֵה
מְלֻטֶּפֶת וּמְרַטֶּטֶת כְּמוֹהוּ."

או:

"צִמָּאוֹן לֹא בָּרוּר
יוֹרֵד כְּנוּ כְּחוֹל כְּנַחַל."

בתוך מכלול שירי האהבה בני זמננו המושפעים ממושגים טכניים ובולטים באנטי רומנטיות שבהם מתבלט ספר זה בסנטימנטליות עדינה ומבוקרת הנותנת הרגשה חמימה ומוכרת ומביאה את הקורא להודהות. "פיוטים קטנים", הוא ספר שהיה יכול להיחשב כשמרני לולא סגנונו, קצבו ומשפטיו הקצרים הנותנים לו נופך רענן. שירים אחדים עוברים לעתים את גבול השמרנות.

לסיכום הספר הוא חסר יומרה הן בתוכנו והן בצורתו החיצונית הקומפקטית, ודווקא פשטות הילכותיו נעימה. ■

שולמית ספיר

"לא במלחמה הזאת"

ז'אן לארטגי: הצנטוריונים; מצרפתית: יהושע קנז; ההוצאה לאור משרד הבטחון, זמורה ביתן מו"לים; 1982.

לשנה ספרות מלחמה שהיא מרגע הוולדה, בבחינת קלאסיקה, וזאת בשל חיוניותה כהתרחשות חברתית או כתהליך פסיכולוגי.

ואולם, אולי בשל האקטואליות של המאורעות המשמשים לה רקע, פועל תהליך ההתיישנות על סוג זה של ספרות במהירות רבה.

גם ה"אגף הקלסי" של ספרות המלחמה אינו מחוסן מפני גורל שכזה: כך ננטש ספר טוב כמו "מעבר לנהר ואל בין העצים" לטובת ספר טוב לא פחות כ"מלכוד 22" וגם האחרון שוב אינו פופולארי בדור זה של קוראים הרוכשים בהמוניהם את ספריהם האקטואליים של פרדריק פורסייט, פיטר דריסקול ואחרים.

על רקע זה מדהים ואפילו מלהיב כח ההשתמרות של הרומאן "הצנטוריונים", אשר ראה אור באחרונה במהדורה חדשה. הדילמה המהווה בסיס לספר ידועה ומוכרת היטב: זו של חייל סדיר הנאלץ ללחום הרחק מביתו (בהודו־סין ובאלג'יריה) נגד ארגון־טרור עממי ואוכלוסיה מקומית, כל זאת שנים אחדות לאחר שהוא ורבים מחבריו היו לוחמי חופש במחתרת הצרפתית האנטי־נאצית.

לקורא הישראלי, בשלהי 1982, ישנה תחושה עזה של Deja Vu לנוכח קטעים כמו זה: "בשש בבוקר נעור ביסטנאב בבהלה לקול שיר הפרטיזנים אשר שלושה רמקולים היו מצריחים אותו כרעם מחריש אזנים: רעי התשמע את קול מעופם השחור של עורבים בשפלה, רעי התשמע את קולה החנוק של הארץ הכבולה... "מספרים", אמר מרז'ן, "שרספגי פיקד על פרטיזנים בימי המלחמה ושהקפיטאן אסקלביה עונה על ידי הפריצים. גם להם יש, איפוא, הזכות להשתמש בשיר הפרטיזנים". "לא במלחמה הזאת", הצהיר ביסטנאב ביובש."

ואם בכך לא די, מגואל הספר במקביל, לעתים בין השיטין, את סיפורה של מולדת רחוקה, השולחת את חייליה אל מלחמה שאינה נחוצה, נטולה כל בסיס אידיאולוגי, "הצדקתה" הם: יוקרה מדינית, אינטרסים כלכליים ושמרנות שבשגרה — ולא בכדי מכנה לארטגי את חיילי צרפת הקולוניאלית בשם "צנטוריונים" ומקדיש את ספרו "לזיכרון כל הצנטוריונים שנפלו למען תחייה רומא".

רק תעלומה אחת נותרה בעיני: עמדתו של המחבר. אך דווקא תעלומה זו היא ממעלותיו של הספר, שכן לארטגי, שהוא עיתונאי במקצועו, מתאר את השתלשלות המאורעות באובייקטיביות ראויה לשמה: אין "טובים" או "רעים", אין "צודק" מול "שפל". ישנן רק התרחשויות שתועדו בכתיבה ישירה וקולחת והדברים שנאמרו בשפת חיילים פשוטה שתורגמה באורח נבון וקולע בידי יהושע קנז. את כל השאר ישפוט הקורא הנבון על פי המתחולל סביבו ועל פי ההיסטוריה. ■

אמנון ז'קונט

אוסף של טיוטות מקסימות

ג'ון לה קארה; כל אנשי סמיילי; זמורה ביתן מו"לים; 1982.

לה קארה יזכר תמיד כראשון בין סופרי הריגול אשר יצר אנטי־תיזה לג'יימס בונד: דמות של איש כַּיון שאינו גיבור, הפועל באוירה של ספקנות וחשד, כשהנצחון לעולם אינו מוחלט, הקלפים הם, בדרך כלל מסומנים והתגמול זעום.

גיבורו, ג'ורג' סמיילי, היה בעבר מפקדו של שרות הכיון הבריטי — "הכיכר". בספר זה, כמו בשני ספריו הקודמים של לה־קארה, ניצב סמיילי מול אויב ותיק — איש הק.ג.ב. המכונה "קארלה". אישיותם של שני היריבים דומה להפליא: שניהם מסורים לעבודתם עד כדי סגוף, שניהם סגורים מאד ושניהם בודדים. יתרה מזאת: לשניהם נקודת תורפה הנעוצה עמוק ביחסיהם הבינאישיים: לסמיילי אשתו העוסקת בנאפופים ול"קארלה" — בתו שהיא ספק חולת נפש — ספק טוטה פוליטית.

"כל אנשי סמיילי" הוא סיפור פרישתם של סמיילי ואנשיו מפעילותם החשאית ושיבתם הכמעט מיידית אליה. כאן מגיעה לידי ביטוי גדולתו של לה קארה כסופר: באמצעים פשוטים; יחסית הוא נוהג בז'אנר זה,

תוך התייחסות אל התרחשויות יומיומיות. כמעט טריביאליות. הוא יוצר מתח השואב את עוצמתו מן הניגוד שבין הדמויות ומן העימות שבין התרבויות אותן הן מייצגות. תוך כדי השתלשלות העניינים מגלה הקורא כי מה שנראה לכאורה כשיבתו של סמיילי אל עבודתו כדי לסיים "עניין בלתי גמור", אינו אלא מהלך אחרון במשחק שח־מט שמנהל אדם כנגד מגבלותיו שלו וכנגד אחר שהוא, בעת ובעונה אחת, יריבו וגם ה־Raison d'e tre שלו.

אלא שזהו אינו ספרו המזהיר ביותר של לה־קארה: הדמויות ידועות ומוכרות והתנהגותן היא, פחות או יותר, צפויה. גם העלילה אינה מגובשת דיה ולעתים מתפתלת ומיגעת שלא לצורך עד שהאפקט בשיאה של הדראמה, מעין שביית־המלכה של הצד שכנגד, סמוך לסיום המשחק, באמצעות אחרון הרצים שנותר בידי סמיילי, מצטמצם לעמודים ספורים במקום שישרה מעצמתו על הספר כולו.

כנגד מכשלה עיקרית זו עומד העולם המיוחד, אותו משכיל לה קארה לשרטט בקווים דקים מתוחכמים: עולם הקסמים של הביון, שצביעו אינם אלא ניואנסים של אפור, שחור ולבן, עולמם של "מדליקי הפנסים", "ציירי המדרכות", "שומרי הבית"ודומיהם.

לעתים נדמה שאין הספר אלא אוסף של טיוטות מקסימות שנותרו במגירתו של לה־קארה ולא מצאו את דרכם אל "ספרי סמיילי" הקודמים ("החפרפרת" ו"התלמיד המכובד"). לפיכך, אין זה ספר ל־"מתחילים", אך לאלה שהתמכרו במרוצת השנים לאופן כתיבתו המתוחכם והפיוטי של לה־קארה — זהו "חומר" מן הסוג הצרוף והמזוכך ביותר, גם אם המסגרת העלילתית אינה מגובשת דיה. ■

אמנון ז'קונט

אהבת תינוקות

ג'ויס מיינרד; אהבת תינוקות; מאנגלית: יותם ראובני; הוצ' תירוש; 1982; 176 עמ'.

כל סופר יכול לשזור לנו כל סיפור שיעלה כדעתו מבלי שיתחייב בכך לשום דבר. אך כאשר מספרים לנו בדש הספר "אהבת תינוקות" כי "זהו הספר שקורה עכשיו, הוא מייצג את תרבות שנות השמונים באמריקה כפי ש"גאטסבי הגדול" ייצג את שנות העשרים" — זה כבר מחייב.

ועוד מבטיח לנו גב הספר: "זהו עולם שבו הפכו רבים מן החלומות של ילדי הפרחים של שנות השישים למציאות אפורה של שנות השמונים. מה שהיה פעם מהפכה או חלום — הפך לאופנה, להרגל, למוסכמה".

ועוד, מספרים לנו כי הספר התפרסם בהוצאת קנופף הידועה, נכלל ברשימת הספרים הטובים לשנת 1981 של עורכי המוסף הספרותי של הניו־יורק טיימס ומיטב המבקרים בארה"ב מהללים את הספר וגם סופרים אמריקנים ידועים לא חסכו ממנו תשבוחות.

אם זהו המצב, הרי הספרות האמריקאית היא בצרות גדולות. כיוון ש"אהבת תינוקות" הנו אמנם ספר קריא ואולי מרתק, אך לא הרבה יותר מזה. הניפוח והנסיון לכרוך לתוכו תמונת עולם רחבה אינם מוצדקים כלל וכלל.

"אהבת תינוקות" פורש גלריית גיבורים עשירה מאד, מרוצח סוטה מין, זקנה מטורפת הנלחמת בהפלות חוממת לחטוף את נכדתה מאמה, ועד כמה נערות בנות טיפש־עשרה שמתעברות ועוד כהנה וכהנה. המשותף לכל הגיבורים, כמעט, הוא התסכול, התסכול המיני והרגשי בו הם שרויים. רג הגבר בגיל העמידה שוכב עם אשתו אך חושק בְּאֵן, שכנתו. ואילו אן "שבורה" כי המאהב המבוגר שלה נטש אותה לאנחות. קרלה, שבאה לחופשה אל החבר הצייר שלה, משתוקקת בסתר ליבה להתחתן איתו ולהיות אם לתינוקו, אולם החבר הצייר שלה חושק בטארה הקטנה בת השש־עשרה שהנה כבר אם, ואילו טארה בכלל רוצה לברוח למקום אחר. ג'יל, בתו של רג, רוצה להתחתן עם החבר שעיבר אותה, אבל החבר שעיבר אותה — חושק בכוכבות טלביזיה, כמו ידידו מארק, בעלה של סאנדי אם תינוקו.

וכך הלאה והלאה סובבת הסחרחורת, כין הפרטים הקטנים של החיים, חיתולים, הרבה טלביזיה, יוגורט, גרנולה והתשוקות המתוסכלות של הגיבורים, כאשר את הטון המאקאברי האמיתי נותן לתמונה סוטה־רוצח אשר מתקרב בהדרגה אל תחום החיים של גיבורינו. האלימות שתתפרץ בסוף מרומזת לכל אורך דפי הספר בסגנון המקוטע, במעבר המהיר מגיבור לגיבור, מבית לבית, מעבר שאופייני בעיקר לספרי מתח בהם כל דקה של התרחשות קובעת גורלות.

האלימות הסמויה מופיעה גם בדרך בה מאכילה הסבתא המשוגעת את נכדתה בריבת־אוכמניות שתגרום לה שלשול מסתורי, גם בחדירתם של שני נערים לבית פתוח וריק וגניבת כמה תקליטים וקצת חשיש, גם בעטלפים שמפחידים את אן, שכותבת גלויה בתגובה למודעה מטורפת־למדי בעיתון... וכך הלאה.

יש בסיפור הרבה חן, הרבה הווי, אבל לראות בקומץ הגיבורים הקרתי הזה את תמונת החיים של דור — זוהי כבר יומרה די נואלת. מדוע כמה בנות טיפש־עשרה שמתעברות אמורות לייצג דור שלם? והתשוקה הזו לתינוקות — מה לה ולתמונת החיים של שנות השמונים.

הסופרת ג'ויס מיינרד חייתה תקופת מה עם הסופר הנודע סאלינג'ר והיא כנראה ידעה יפה מאד לנצל עובדה זו לשם התקדמות בסולם הספרותי.

דומה שמאחורי הספר החביב והבינוני הזה עומד מנגנון יחסי ציבור רעשני ומעולה. ■

ורדה רזיאל (ויזלטיר)

עתון 77 — ירחון
חתום לשנת 1983

קל־קר עין־כרמל
kal-kar ein carmel
טל: 04-942171 Tel:
מוצרי פוליסטירן מוקצף
לבניה, חקלאות, קמפינג, אריזות, בידוד

הארות לנחל־עקרב

יחיאל חזק; בגידה; הקיבוץ המאוחד; תשמ"ב; 54 עמ'.

כבר שלושת השמות אשר לשערי "בגידה", מעידים הן על אופיה של האסופה בכללותה, הווי אומר, על מהותו של הנסיון השירי המתממש בשלושת מחזורי השירים והן על החומרים בהם משתמש ואף חייב להשתמש יחיאל חזק, הן באסופתו זו והן באסופותיו הקודמות החל מ"אבני בזלת" — ספרו הראשון.

"נחל עקרב", "בגידה", ו"אב" שמות המחזורים באסופתו הנוכחית לקוחים מאוצר המלים של מה שמהווה ארכי־טיפים. באשר מלים כמו "אב", "בגידה", "נחל", "אדמה" וכדומה הן המלים המכילות בתוכן מִכלול שלם של אסוציאציות וחוויות הן אנושיות־פרטיות והן אנושיות תרבותיות. במלים אחרות שימוש מרובה במלים הלקוחות מאוצר זה, יותר משבא לספר על חוויה אינטימית מעיד על חוויה שאופיה כללי, כלל־אנושי או כלל־לאומי. מכאן אף השימוש בלשון רבים, אנחנו, השכיח בשיריו של יחיאל חזק ובמיוחד באסופתו הנוכחית. החוויה הינה תמיד כוללנית כשם שסמליה כלליים. והאישי אינו בא אלא להעיד על האֵל אישי.

כך בשיר 4, (עמ' 12) העוסק בחווייתם של אנשים העושים במדבר, ודן בחוויה של מצור וסגירות אליה מגיע בסופו של חשבון כל מעש אנושי. אין אנו מוצאים גוף ראשון מדבֵּר וזאת למרות שהחוויה של הסוף הינה אישית מעין כמוה. לידו בשיר 5, המדבר הוא, אני בגוף ראשון. ותפקידו להעיד על חוסר האונים הכללי המתממש באניותו דווקא.

המחזור הראשון של האסופה "נחל עקרב" המצרף לתוכו את שני היסודות הארכיטיפים של מים, בתור כוח חיים מפרה ולצידו את יסוד המסתורין, היובש והמוות המסתמל בעקרב עוסק בעיקרו כפי שרמזתי בעשיה אנושית ובמה שבסופו של דבר אינואלא מדבר־ישימון. הגורמים המתמידים הם כוחות הטבע הראשונים כמו שמש, הרים וכדומה, אליהם מצטרפים כוחות אֵל טבעיים כמו מוות ומה שמסתמך בדם (כך בשירים 6, 4, 7 ועוד במחזור "נחל עקרב).

יותר מכך "נחל עקרב", אותו נחל אכזב שבו "לא נאספו המים,/ וצמחי קנה לא עלו בגדותיו,/ וקולות צפרדעים לא באו לאזנים" (עמ' 9) דווקא בריקנותו מאפשר לעושה בו למדוד את עצמו מעבר לכל עשיה אנושית. ותוצאותיה היחידות של מדידה זו היא הזרימה או ליתר דיוק הכליה, כך שהאסופה כולה הופכת לסימפונית־נצחון של המוות.

למעשה צירוף זה של נחל ועקרב מקפל בתוכו את חוקיותה של האסופה כולה. אותו נחל עקרב אינו אלא אותו נחל מדברי, נחל אכזב, ששטפונותיו מפתיעים תמיד. מלאי פורענות והרי־גורל. דבר המשיב אותנו לקובלנותיו של איוב כנגד רעיו ש"בגדו כמו נחל, באפיק נחלים יעבורו, הקודרים מני קרח, עלימו יתעלם שלג. בעת יזורבו נצמתו בחמו נדעכו ממקומם" (איוב ו, 16־14). כלומר, אותו נחל עקרב כבר מכיל בתוכו את יסוד הבגידה כה עוסקת מחרוזת השירים השניה.

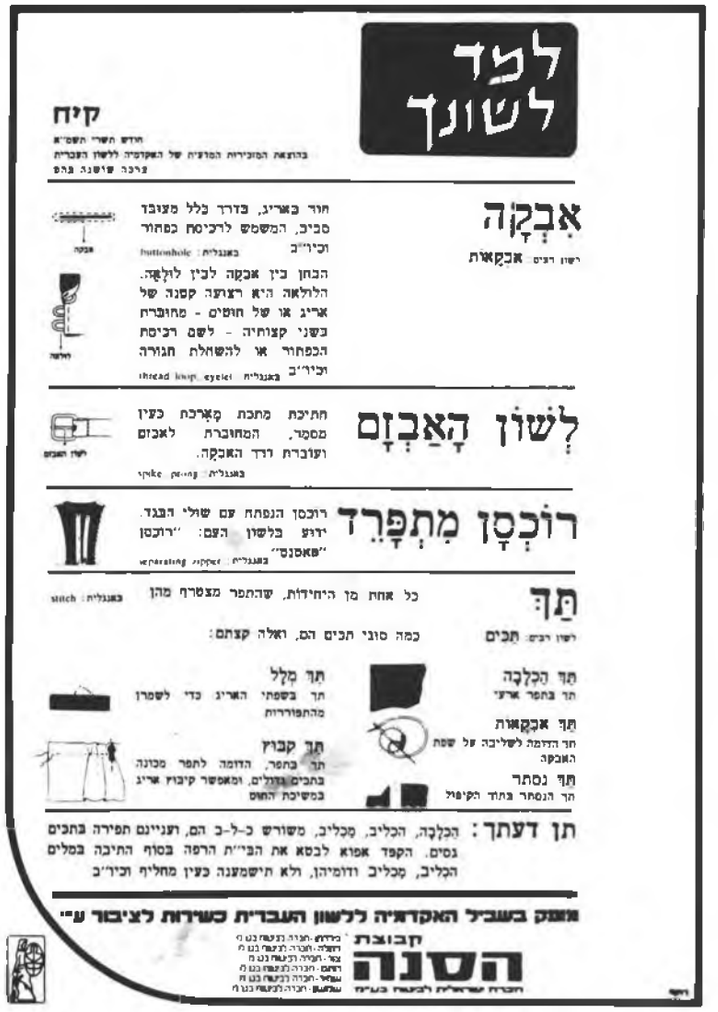
ואכן בדיקת ה"בגידה" תוכיח שמשמעותה בשירי יחיאל חזק היא הזרימה. ההשתנות שסופה הכליון. כך בשיר 8 (עמ' 34) אנו פוגשים את "דודה ריבה" המוגדרת כ"אשה תועה ומשולחת/ שטעם פרג, מינכן ולונדון/ פרח על שפתיה המלאות והיפות/ וריחות משוטטים היו לה/ בבתי קברות נוצרים". ומנוחתה היחידה היא: "בבית עלמין יהודי/ למראשות הירדן/ בלי הקיץ". כלומר אף המנוחה אינה מנוחה אלא לרגלי הזורם. וכך, בה בדודה ריבה, מסתמלים הן הזרימה והן הגורל היהודי שיש בו משהו מטעמו של נחל אכזב, הזורם במפתיע כמדבר.

בשיר 9 באותו מחזור "בגידה" אנו מוצאים איך יסודות אלו של "בגידה", נחל אכזב ואדמה־יציבה מתגבשים לחטיבה אחת. האהבה אינה אלא האפשרות האחת והיחידה בה ה"אני" יכול להתקיים בתוך הזרימה אל הכליון, ו"לתת לבגידה לעבור/ ולסחף הרבה אבנים/ אדמות צרובות נחל/ ושמש,/ בגידה צרובת חרב קורעת אותי/ ואותך/ הילד".

וכשם שיסוד הבגידה נרמז ומקבל את מלוא עומקו ומשמעותו בסמל של "נחל עקרב" המכיל בתוכו את חוקיותה של האסופה כך גם יסוד האב מובלע ב"נחל עקרב" ואף ב"בגידה". כי כמו שהנחל האכזב הוא כוח מפרה, פתאומי ולא יציב כך האב, בניגוד לאם המסתמלת במירב התרבויות באדמה, הינו הנחל. פתאומי, מפרה ונעלם. עובדה זו מוחרפת על ידי הניגוד המוצג במחרוזת השלישית בו מעומת האב עם בנותיו. בגורמים אלו נעוצה אף חולשתה של האסופה. הלשון הגבוהה ומלאת הפאתוס לא תמיד מצליחה להעביר לקורא את האמת האנושית. שכן, פעמים רבות נדמה לך שפרט לעבודתו של הסמל, שהינה טכנית בעיקרה, אינך חש באיש או בכורח המוליד את האמת הארכיטיפית, הנכונה כשלעצמה.

פעמים מפריע התחכום הנראה כתשב"ץ לשמו כך בשיר 1 במחזור "בגידה". השיר בנוי על תמונת מותו של אחאב מעומד על מרכבתו כשהדם זורם אל המרכבה. שיר המרמז בשמו של אחאב הן על "אח" והן על "אב" שכידוע לשניהם נדרשת שירתו של יחיאל חזק בהקשר למוטיבי הבגידה והקינה. ופעמים דווקא הנסיון לכפות פשטות על מורכבות הן בעוכרי האסופה והדבר בולט במיוחד במחרוזת השירים השלישית "אב". שורות כמו "עצי האזדרכת נשענים על צחוקה של/ בתי מפני הרוח". ו"המאמץ להגיע/ זה המתחיל בהילוך ראשון"... וכו' עושים רושם של שנינות ותחכום זול. כשם שהשיר "את מול בדיזנגוף" (עמ' 49) שלידתו בצעקת הבת: "אבא/ ראיתי חולדה", אינו מעורר אמון וזאת דווקא מחמת הניגוד, הנראה מאונס, שבין עומקה של המלה המתרמזת וכין הפשטות והשניות המתחכמת. ■

שלום רצבי



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

מבצע "שיבה טובה"

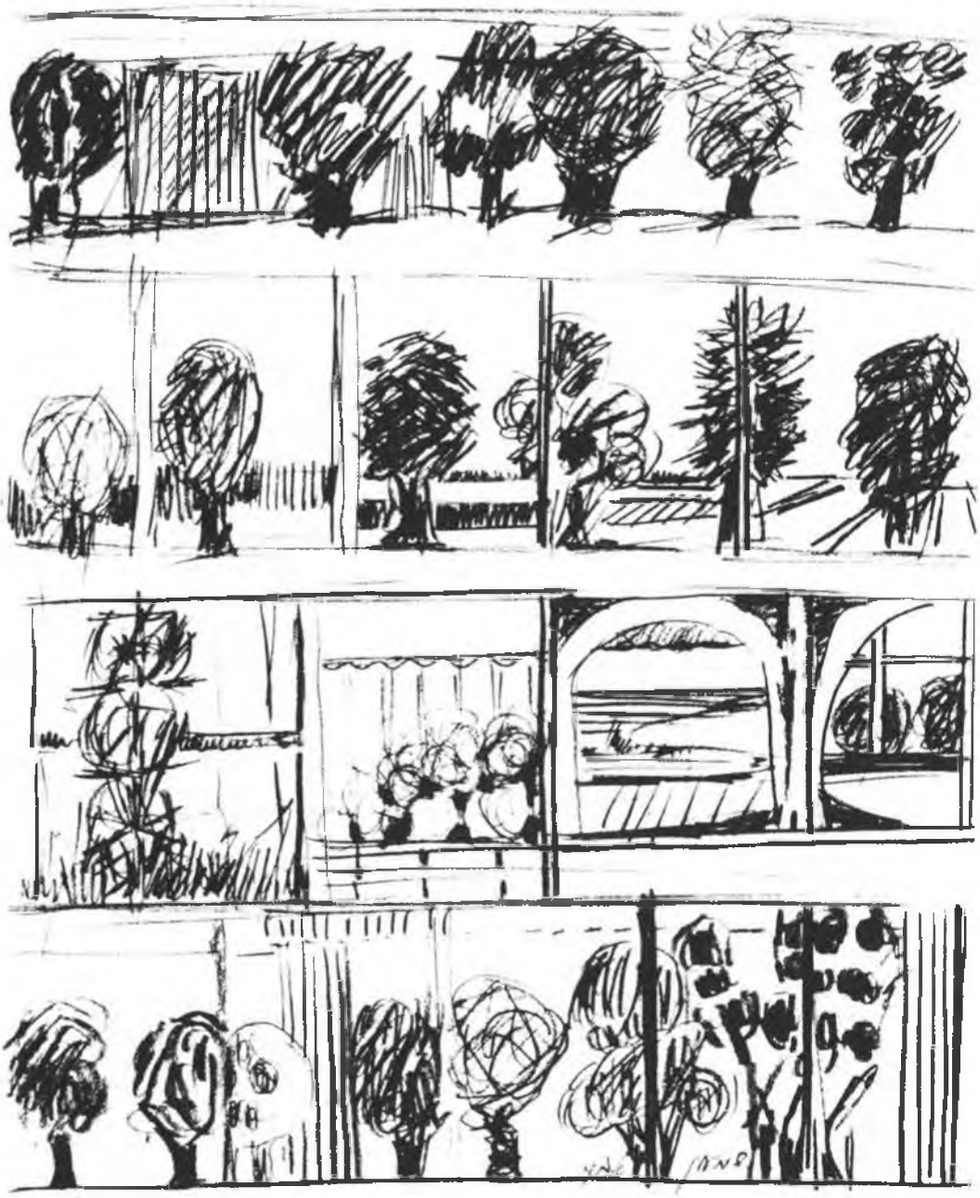
מאפשר לאזרח שתי דרכי השתתפות:

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

ב. בתרומות חפצים למחסן הציוד לבגדים ולרהיטים (תנורים, טלוויזיות, 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**

מקבץ תערוכות



שמעון על אבני

אתה שייך לדור שבא אחרי הפרות הקדושות של המופשט הלירי ולפני הפיגורציה. האם אתה שייך לאמנים שנפלו בין שני הכסאות?

נתקלתי בזמנו בקשיים כיוון שלא השתלבתי בזרם השולט של תקופת "אופקים חדשים". הריאקציה שלי היתה בסגנון פורמליזם קשה, עבודות שעסקו בצורות גדולות ולא בהשתפכות של כתמים. זו ריאקציה בריאה נגד הבכיינות של המופשט הלירי. הייתי קרוב בגישה לאלימה, לארגוב, לראובן ברמן, אבל נדחקנו הצידה ע"י הממסד האמנותי.

התערוכה האחרונה שלך ב"רדיוס" משלבת אלמנטים מונוטוניים והצבעוניות מרוסנת. התרחקת מהחומריות והתלת־מימדיות של הצבע. האם זו השפעה של הציור האורבני שגילית במסעותיך לאמריקה?

אני חוזר כעת לתפישות הצורניות שעסקתי בהן לפני עשרים שנה. הרמזים הפיגורטיביים והסדרות האינסופיות של העץ כמודל של צורה הן התפתחות מאוחרת של בעיות משנות ה־50 וה־60 שלי. התגברתי על הרתיעה שלי מנושאים פיגורטיביים והעץ בשבילי הוא השתלבות בנוף הישראלי. הנושא מחייב אותי יותר ויותר, זהו קשר עם מקום וזמן, ללא איסורים. אני משחק עם קנה מידה, עם פרספקטיבה, עם נקודות מפגש בין שמים וארץ, בין קווי אופק לבין פינת טבע בתוך אזור תעשייתי מנוכר.

כשציירים מושגיים חוזרים לצייר אתה הולך בכיוון הפוך ועובר ממופשט חופשי אל הגיון מלווה באלמנטים גיאומטריים. להיכן אתה רוצה להגיע?

אני שואף לעסוק בציור ספציפי, אישי. לעצב צורות ראשוניות ולחדור אל פרטיה והאיפיונים שלה. לעסוק בדברים שמסמלים מחוייבות, לצאת מהפיגורה שחופכת למושג לפיגורה שהופכת לזיהוי. לעסוק בריקמה של סדרות כתמים לרוחב, לעומק ולגובה. להמשיך בכתב היד האישי שלי ולחזור לבעיות שהעסיקו אותי פעם אבל ביתר בשלות. ■

שאל: עודד פיינגרש

בר קדמא — צייר הומאניסט

מי ששולח ידו בציור וביקורת אמנותית כאחד — צועד בשדה מוקשים. הפיתוי הגדול ללכת לאורן של אסכולות אחרונות ולהתהדר בנוצות של אוואנגרד. בר־קדמא מפתיע אותנו דווקא באיפוק האירופאי שלו, באסתטיקה הצרפתית, בהתרפקות על הקו החושני, בתרבות הצבע, בנושאים הרגישים, בחמוקי גופות.

בציוריו אין קו רעיוני ואין ניכור תעשייתי. הוא הומאניסט בנשמתו, סובלני בדיעותיו, ליברל בתחושותיו. מעבר לנושא, מעבר לקו, מעבר לצבע — בר קדמא הוא אופטימיסט, קשור בטבורו אל נוף מולדתו, כואב את כאבי ארצו ומאמין גדול ברוחו של האדם.

העיסוק שלו בגוף האנושי הוא מעצם אמונתו בניצחון הרוח וביופיו של הבשר. עיסוקו באדם חשוב יותר מהווירטואוזיות של הקו ומהתפעלות מהצבע. בר קדמא — צייר הומאניסט. ■

עודד פיינגרש

רוזנטליס

משה רוזנטליס הוא אמן־צבע וירטואוז השואב את השראתו מהטבע ומהמסורת של תרבות־הצבע הצרפתית.

ציורי האקריליק המוצגים בתערוכה זו מכניסים אותנו בסוד עולמו הכמוס ומעניקים לנו משהו מההנאה שהפיק הוא עצמו משלב החיפושים ומההתמכרות הפחות מבוקרת לדחף של תהליך היצירה.

דוד פוגל: מפתח השירים/א"ב

כולל: כתבי־היד של השירים; מועד חיבורם; מועד פרסומם; מקום כינוסם; שינויי נוסח עיקריים.

אהרן קומם

מקרא

* שיר בהברה הספרדית. לידו נמצאת הפנייה לכותרת הנוסח האשכנזי, שם מובאים נתוני השיר ביחס לשני הנוסחים.

(*) שיר שפתיחתו הספרדית זהה לאשכנזית (כגון שיר 104).

** שיר שלא נדפס עד כה, או לא כונס בספר.

(—) הנתון המתאים (מועד הפרסום, מקום הכינוס) איננו ידוע.

הנדפס — נוסח כתב־העת ונוסח ד"פ.

ד"פ דוד פוגל, כל השירים. בעריכת ד. פגיס, תל־אביב, תשל"ח.

הדממה — לעבר הדממה, ספר שיריו השני של דוד פוגל, בעריכת א. קומם, תל־אביב, תשל"ח (כאן שלושה סוגי מראי מקומות: לשירים הגנוזים, שבראש הספר, מראי המקומות הם במיספרים [הדממה, 25, 36 וכו']; לשירים שפוגל בעצמו ערך אותם מובא הציון האלפא־ביתי [א־סה]; ואילו השירים המאוחרים [סו־עח], שאין וודאות ביחס לסידרם, מצויינים בסוגריים).

א1, ב2 — נוסח שני של השיר באותו כ"י (ר' למשל שיר 12).

מועדי כתיבה בסוגריים, לאחר שם כתב־העת ונתוני הפרסום בו, הם של פוגל עצמו, כפי שציינם במקום ההדפסה (ר' שיר 47, או 110).

סדר השירים במפתח הוא על פי כתיב מלא של כותרותיהם (אדום — בובה — חיוור וכו').

—. **אבואה עירום*** ר' 'אל פתחך'. הנוסח האשכנזי.

1. **אביב זהוב ברש II**, 5. הוטוויל, 18.3.1936
עורות ראשונה לשהותו של פ' בהוטוויל ב־1936. ש' 5: "איכה נשיר עוד".
כנסת ב, תרצ"ז, 234־235. ד"פ, 233. הדממה, נו.

2. **אדום ניתז**** 1. ברוידס I, 28. 2. כ"י ברייגין. וינה, 3.11.1916
(— **מאזנים** נב, 1981, 125) (—) (הדממה, 101).

3. **אויה לאסירי היגון** ברוידס IV, 30. פריז, 29.12.31
אין בפתיחה ו"ר החיבור: "[ו]אויה". ייתכן כי זהו סימן להתלבטות ביחס לקשר המחזורי בשירים 'לבת' (ואולי הו"ר היא חוספת העורך). השיר נכתב באותו יום עם השיר 'הינה כד חיים'.
מאזניים, ג, תרצ"ב, גל' מז, 4־5 (שיר רביעי במחזור 'לבת'). הפתיחה: "ואויה [...]".
ד"פ, 222 (כנ"ל). הדממה, לז.

4. **אולמי החיכוי** I. ברש I, 1. 2. כ"י הנהר הגדול. וינה, 10.6.1920
עובד: פריז, 24.5.1939
1. שיר ראשון בפנקס, מטושטש מאוד. אשכנזית. בצד השיר: "נדפס ב'העולם'".
2. אשכנזית.
העולם ט, לונדון, גל' מו, 3.9.1920, 8 (אשכנזית. שיר ראשון משניים. וינה, 1920).
שער, 62 (אשכנזית). ד"פ, 136 (כנ"ל). הדממה: נוסף בכה"י, בנוסחו הספרדי ("חדרי החיכוי [...]"), ובציון מועד העיבוד. בין השירים מו ל־מז. זהו השיר היחידי שנכלל בשער ובהדממה כאחד.

5. **אחר הגשם** חסר כל נתון ביבליוגרפי (1914־1917?)
ייתכן כי השיר הוא מן המוקדמים ביותר (ר' המבוא להדממה והערה 59).
(—) (—) **שער**, 37. ד"פ, 110.

6. **אוחת אחת נשרו** ברוידס IV, 50. פריז, 19.12.1934
שיר אחרון בפנקס. ש' 2: "נבל" — בשני קמצים (בכ"י הדממה, בי"ח צרויה).
כנסת כ, תרצ"ז, 235 (שיר שישי ואחרון. ור' 'ספינות באות'). ד"פ, 234. הדממה, נז.

7. **אי בזה אלבה** ברוידס IV, 32. פריז, 25.1.1932
גליונות א, תרצ"ד, 201 (שיר שני משישה). ד"פ, 224. הדממה, נד.

8. **אייכן, הקטנות** אין כ"י ואין מועד כתיבה מדויק. (מרקל, 1916)
העולם ט, יב, לונדון, 2.1.1920, 10 (שיר שני ואחרון. הכותרת: ר' 'רוזה חלומות'. מרקל, 1916).
(—) ד"פ, 150.

9. **איכה אראך** ברוידס I, 16־15. וינה, 5.9.1916
ש' 11־9, 15־14 מחוברות.
מקלט א, ניו יורק, חשרי תר"פ, 79 (שיר שלישי משישה. וינה, 1917־1916). **שער**, 17. ד"פ, 90.

10. **אֵם הגנים** ברש III, 15. פריז, 18.5.1939
מסכת, תל־אביב, תשי"ב, 38 (שיר שלישי משבעה. התאריך שם: 19.5.1939, משובש).
ד"פ, 257. הדממה (עו).

11. **אישים רבים**** ברוידס II, 58. וינה, 18.3.1919
בשורה האחרונה, אחרי הסיום, מחוקות המלים "גוועו הנגוהות".
(—) (—) (הדממה, 112).

12. **איש לעברי** I. ברוידס II, 33־32. א1, 46־45. וינה, 22.6.1918
1. עמודים 34־33 (חלקו השני של השיר איש לעברו, וכן השיר בלילות ירח ושני הבתים הראשונים של העלו מהרה, הם בדף חלוש, שהיה לא במקומו. בית אחרון: 'הלומי יגון [מחוק — שנעון]/ אנו [...]'. וכן שורה אחרונה מחוקה: "עד כי ייצא רוחינו [כוחנו?]".
א1. השמטת המחיקות הנ"ל. בצד השיר: "נדפס ב'מקלט' חוברת י"א שנת 1920".
מקלט ד, ניו יורק, אב תר"פ, 261 (שיר רביעי מחמישה). **שער**, 50. ד"פ, 124.

13. **איש על איש** ברוידס II, 50־49. וינה, 15.1.1919
ש' 3־2, 5־4 מצורפות.
העולם יא, ברלין, 1923, 392. **שער**, 42. ד"פ, 115.

14. **אך הינה לילה** I. ברוידס IV, 11. 2. כ"י קלחנר. 3. כ"י A+D. וינה, 25.8.1925
3־1. ש' 7: "חיחה" (ולא 'חיחה', כנדפס). בכל כה"י, ובהדממה.
דבר, מוסף לשבתות ולמועדים, כרך ב' תרפ"ז, גל. לז, 1 (שיר שישי ואחרון).
ד"פ, 210. הדממה, סה. שיר אחרון בחלק הראשון (ו'תוכן').

—. **אל כין ימי שבט** ר' 'אל ימי שבט'.

15. **"אל דודי" (**)** כ"י אל דודי ברוגרוזוף (1914־1915?)
שיר ראשון בכה"י. זהו טופס ראשון של השיר 'בנטות היום' (ר' שם). נדפס בהדממה כדוגמא מוקדמת ביותר של שיר פוגלי (ר' עתון 77, שם, עמ' 53, א).
(—) (**שער**, 23; ד"פ, 96) (הדממה, 85).

16. **אלוהיי, ביגר** I. ברש I, 29־28. א1. 30. 2. כ"י A+D (נוסח כפול). וינה, 9.6.1922
1. השורות בנוסח זה קצרות יותר, ולכן כאן 40 ש' במקום 30 בנוסח הנדפס (למשל: ש' 1 — 'לגיבנים/ ולפיסחים [...]"; ש' 4 — "בנטות ימי קיץ/ יעמדו [...]"; ש' 9 — מופרדת לשלוש). ש' 1: "שחוננת". ש' 21: "כל הימים". ש' 22—14: בית אחד.
א1. מחבר שורות רבות שהופרדו בנוסח הראשון, וחוזר ומפרייד, בסימן מיוחד, בין אחדות מהן. כאן 30 שורות. כבהדממה, (ש' 15־14 מחוברות, אך מסומנת הפרדתן לשתיים, ואילו ש' 16 אינה מופרדת לשתיים, ככנדפס).
2. ש' 18־17 הן בית נפרד (שלא כנדפס).
פרט, וינה תרפ"ד, 69 (שיר ראשון מארבעה). ד"פ, 161־160. הדממה, ב (אחד מחמשת השירים שלא נכללו בשער וצורף להדממה. ור' שם המבוא, הערה 85).

17. **אלוהיי, הנערות** I. ברוידס III, 4־3. 2. כ"י A+D (נוסח כפול). וינה, 10.1.1922
2־1. בסיום השיר אין סימן קריאה. 1. ש' 28: "עודן הן [...]" — כש"הן" מחוק.
פרט, וינה, תרפ"ד, 70 (שיר שני מארבעה). ד"פ, 163־162. הדממה, ג ('ר' לעיל, 'אלוהיי, ביגר').

18. **אל ימי שבט**** I. ברוידס II, 71. א1. 72. 2. כ"י הנהר הגדול. 3. פנקס ה. וינה 3.2.1920
2־1. הפתיחה: "אל בין ימי שבט [...]". בין הבית השני לשלישי ביח נוסף: "ואם חולה ייאנח/ בחדר מלא הבל —/ והיה זה יופי נוגה ועמוק". ש' 13: "על הגגות".
א1,1. ש' 2: "פעמים" (במקום "עיתים"). ש' 3: "נבוך" (בשוריוק). ש' 4: "אשר כו [...]". ש' 3־2 ושתי השורות האחרונות — מחוברות. כמו כן בין נוסח I ל־א1 שני פירוקים גראפיים: ש' 5־4 ו־13־12 היו מחוברות.
2. הפתיחה, ש' 3־2 ושתי שורות הסיום — כנ"ל. ש' 2: החיקון "עתים" (במקום 'פעמים') איפשר זיהויו של כ"י זה. ש' 4: המלה "אשר" מחוקה.
3. ש' 5: בולטת הצנת התצורה היחידאית "וחֶמיָה" (במקום 'וחֶמיָה'), וכן השמטת הבית השלישי, שהיה בכה"י הקודמים. בלעדי בית זה גדל מיספר שורות השיר, עם התווסף פירוקים גראפים, משלוש־עשרה (נוסח I) לחמש־עשרה (א1) ועד לשבע־עשרה (2; 3).
(—) (—) (הדממה, 132).

19. **אל נחלי החדוה(*)** I. כ"י עם בוקר. 2. ברש III, 3. 3. כ"י B. פריז, 14.5.1937
עובד: 12.3.1938
1. "אל נחלי [...]" — אל"ף צרויה (בכל כה"י). בכה"י פרטי העיבוד לספרדית של הנוסח האשכנזי ('והשווה לי'רב הלאנו', שיר 216).
2. הנוסח הספרדי (זהה בפתיחתו לאשכנזי). שיר זה עובד לספרדית יחד עם השיר 'רב הלאנו', באותו היום.
3. ספרדית. כתוב על אותו עמוד עם השיר 'רב הלאנו'.
(—) (—) ד"פ, 247 (הנוסח האשכנזי. הנוסח הספרדי — שם, 273־272). הדממה, נ (ספרדית).

20. **אל פתחך** I. ברוידס III, 15. 2. כ"י A+D. וינה, 29.12.1923
1. הנוסח האשכנזי.
2. הנוסח הספרדי: "אכואה עירום [...]".
השילוח מב, ניסן־אלול תרפ"ד, 464 (עם כותרת: 'אל פתחך אבואה...'. אשכנזית).
ד"פ, 159 (אשכנזית). הדממה, יד (ספרדית: חסר מועד העיבוד).

21. **אל שזותיך** ברוידס IV, 34. פריז, 4.6.1932
ש' 12־7 הן בית אחד.
גליונות א, תרצ"ד, 203־202 (שיר רביעי משישה). ד"פ, 226 (ההפסק בין ש' 9 ל־10 בגליונות אינו בין שני בתים, כי אם בגוף המעבר מעמוד לעמוד). הדממה, לב.

22. **אל תוך יומי** ברוידס IV, 13. פריז, 16.10.1925
ש' 7: בית לעצמו.
ספר היובל של הדואר, ניו יורק, תרפ"ז, 37 (פריז). ד"פ, 202. הדממה, מד.

23. **אל תיירא** ברש II, 15. הוטוויל, 6.11.1936
ש' 2: בסיומה פסיק. ש' 8: "רטובה" — בשוריוק, ובלי רגש.
כנסת ג, תרצ"ח, 260 (שיר רביעי משישה). ד"פ, 243. הדממה, לז.

24. **אם יער הייתי**** ברוידס I, 5־6. מרקל, 24.6.1916
(—) (—) (הדממה, 92).

25. **אמרי לי, עלמה** ברוידס II, 7־6. וינה, 1.4.1917
מסומן בסיפרה רומית I, ואחריו השיר 'עיני תרה' (המסומן בסיפרה II), שנכתב וראה אור אחריו.
ש' 9־8 מחוברות (כבמקלט).
מקלט, ד, ניו יורק, אב תר"פ. 260. **שער**, 29. ד"פ, 102.

26. **אמרתי לגברים**** ברוידס II, 74. וינה, 18.5.1920
שיר אחרון בפנקס.
(—) (—) (הדממה, 115).

27. **אם תדפוק**** ברוידס II, 57־56. וינה, 5.2.1919
נתחבר לשיר 'על בית נרדם' (ר' שם). ש' 8: "חפי" (בקוברן). נכתב באותו יום עם השיר 'לאט עולים סוסי'.
(—) (—) (הדממה, 111).

28. **אני באר** ברוידס II, 61. וינה, 20.4.1919
ש' 9־8 מצורפות.
איים א, חלק ב, לונדון, תרפ"ה, 120 (שיר חמישי) (—) ד"פ, 182.

29. **אנשים גמלים**** כ"י לנדא. (1911־1913?)
מעין שיר. מוקדם ביותר, וכו שלושה בתים מרובעים ועוד שתי שורות. מבנה רופף.
(—)

30. **אפלת ליל קיץ**** I. ברוידס II, 67. 2. פנקס ה. וינה, 4.10.1919
1. ש' 2: "בחשאי" (ש"ן קמוצה, אל"ף חרוקה). ש' 8: "מחליקים". בשתי השורות האחרונות נוסח קודם (בסוגריים): "אובה כה סעת/ לנצח", שתוקן ל: "כה חפצתי לנסוע/ לנצח". נכתב באותו יום עם השיר 'השמשות מאפילות'.
2. נוסח כפול־זהה (ר' עתון 77, שם, עמ' 52 והערה 64).
(—) (—) (הדממה, 131).

31. **אצלי היגך ישן** ברוידס II, 13־12. וינה, 16.6.1917
ש' 4־3, 6—5 מחוברות.
המועל הצעיר, יג, גל. 43־42, 13.8.1920, 12־11 (וינה, 1917). **שער**, 32. ד"פ, 105.

32. **אראך צועד** I. ברוידס II, 45־44. 2. הנדפס. וינה, 6.10.1918
1. נוסח כה"י שונה בפרטים רבים: "עת אראך צועד כה שלוח/ למסעיך —/ לא אראה עוד מאומה./ הינך סף בעדי מלוא החיים./ הגדול, הטוב!// שתי ידיך החוורות, הרכות,/ אוחזות בשמש./ ואני, שפחתך,/ כורעת חרש לפניך/ ואיני עזה [!] לישא עיניי אליך.// ידעתי./ הן תעבור ממני והלאה./ אך אולי ייטוף מכט קל/ על ראשי השחור/ ואשמח כל ימיי./ מאוויי רקמה זעים חוץ נפשי./ אולי תתני לכת אחריך,/ הגדול, הטוב!".
היום, ורשה, שנה א, גל. 80, 3.4.1925, 6. (—) ד"פ, 191.

33. **ארונות שחורים** ברש I, 14. וינה, 25.3.1921
תקופה, טו (חמו"־אב תרפ"ב), ורשה, תרפ"ג, 399 (שיר שני משבעה. וינה, תרפ"א־פ"ב).
שער, 58. ד"פ, 132.

34. **ארנבת נבהלה**** I. ברש I, 8. 2. כ"י קטוע (פראגמנט). וינה, 16.10.1920
1. מסומן בכוכבית. ש' 7: "אפוד" (פ"א שרוקה). ש' 11: "חולָעי" — למ"ד קמוצה. ש' 12: "נקורות" (קו"ף שרוקה).
2. ר' עתון 77, שם, עמ' 53, א (כ"י בב).
(— [**מאזנים** מו, 1978, א6]) (—) (הדממה, 118).

35. **אַף שסורה* **** I. ברש II, 29. 2. כ"י A+D. פריז, 30.7.1937
אחד משני השירים (ר' 'נבוך המבט'), שנכתבו ישירות בהברה הספרדית.
1. שיר אחרון בפנקס.

1־2. שני תיקונים זהים: ש׳ 10 — נוספת המלה "הן"; ש׳ אחרונה: המלה "גם" מחליפה את "הן".
(— [מאזניים מז, 1978, 4, פאקסימיליה על פי כ״י A+D]) (—) הדממה (סט).

— . **את שינך הלבנה** ר׳ ׳שינך הלבנה׳.

36. **באצבעות ענוגות** ברוידס III, 2. וינה, 19.9.1922
(—) **שער**, 35. **ד״פ**, 108.

37. **בבית ברש** I, 27. וינה, 22.5.1922
ש׳ 4: "בשרב" — שי״ן שמאלית (ור׳ ׳כי נצא׳).
התקופה, טז (תמת־אלול תרפ״ב), ורשה, תרפ״ג, 402 (שיר חמישי משבעה. וינה. תרפ״א־פ״ב).
שער, 8. **ד״פ**, 81.

38. **"כגן בוקר"**** ברוידס I, 13־14. וינה, 24.8.1916
בשני הבתים הראשונים שמץ חרוז. ש׳ 7: "שדרה" — שי״ן ימנית.
(—) (—) (**הדממה**, 98).

— . **בדמי החוצות*** ר׳ ׳בחוצות הריקים׳, הנוסח האשכנזי.

39. **בדמי הלילות** ברש III, 17 פריז, 14.5.1939
מפכת, תל־אביב, תשי״ב, 38 (שיר רביעי משבעה). **ד״פ**, 258. **הדממה** (עז).

40. **בואי עדיי, צפור**** ברוידס II, 42־41. וינה, 18.8.1918
(—) (—) (**הדממה**, 110).

41. **בובה שלך** ברוידס IV, 36. פריז, 14.8.1932
ש׳ 7: נוסח ראשון. מחוק: במקום "תבואי מהרה" — "תמהרי". ש׳ 23: נוסח קודם ל"פניני" — "אלמוגי" (מחוק).
גליונות א, תרצ״ד, 203 (שיר חמישי מששה). **ד״פ**, 227. **הדממה**, לח.

42. **בוקר יעלף** I. ברוידס II, 53־52. א1, 55־54. וינה, 27.1.1919
הפתיחה בשני הנוסחים: "בוקר כבר יעלף" (כמו בסיום השיר). נוסח א׳ חריף יותר מהנוסח הנדפס (ש׳ 5־6: "אצבעות קצוצות [...] רגליים אף ראשים [...]". אחרי הסיום הנוכחי יש בנוסח א׳ עוד שני בתים: "דבר מה טורא נסמך בלבבות./ השגעון אחז כרך ״.
א1. ש׳ 3: "שרועים" בצד נוסח קודם: "רחבים". ש׳ 11: "תכולות" — כ״ף שרוקה. ש׳ 18־17 מצורפות.
השילוח מ, ברלין, תרפ״ב, 259 (שיר שני מחמישה. וינה, ינואר 1919). **שער**, 55. **ד״פ**, 129.

— . **בוקר קיץ** כותרת לשירים ׳רוזה חלומות״ ראייכן הקטנות׳(ור׳ שם).

43. **בזה יום האביב**** ברש I, 9. וינה, 2.1.1921
מסומן בכוכבית. השיר מחוק לאורכו בשני ׳איקסים׳ מחוברים.
(— [מאזניים, מז, 1987, 26. ש׳ 21: "על בשרו". במקום "את בשרו".]) (—) (**הדממה**, 119).

— . **בחדרי האחרית** ר׳ ׳עם הערב יום׳, הנוסח האשכנזי.

44. **בחוצות הריקים** I. הנדפס. 2. ברש II, 25. 3. כ״י B. הוטוויל, 4.12.1936
עובד: פריז, 2.1.1938.
1. אשכנזית (בלי כ״י).
2. הנוסח הספרדי: "בדמי החוצות [...]".
3. כנ״ל.
מאזניים ז, תרצ״ח, 160 (אשכנזית. שיר שני מחמישה. ור׳ ׳תחנת הגבול׳).
ד״פ, 236 (אשכנזית). **הדממה**, ס (ספרדית).

45. **בחצות הלילה אין כ״י ואין מועד כתיבה.** (1919־1918?)
איים א, חלק כ, לונדון, תרפ״ה, 120 (שיר שביעי משנים־עשר: שאר השירים כאן הם מ־1919־1918). השיר הוא תאומו של ׳כפרי החיוור׳, ואולי מוקדם ממנו (ור׳ המבוא להדממה, הערה 34).
(—) **ד״פ**, 184.

46. **בין געגועי הלילה אין כ״י ואין מועד כתיבה מדויק.** (דרחנדורף, 1914)
מקלט ר, אב, תר״פ, 258 (שיר ראשון משישה. דרחנדורף, 1914). זהו השיר ה׳פוגלי׳ הראשון (ור׳ עתון 77, שם, הערה 72). **שער**, 13. **ד״פ**, 86.

47. **בין ערביים** ברוידס I, 17. וינה, 6.9.1916
בצד השיר: "נדפס ב׳הצפירה׳, שנת 1917". פרסום ראשון של המשורר (עם ׳כנחל בוקר׳).
הצפירה, ורשה, גל, 37, 8.11.1917, 5־4 (וינה, 1916).
(—) **ד״פ**, 264 (נשמטה בהדפסה זו ההפרדה בין הבתים — אחרי ש׳ 5; 8־12. ור׳ סימן קריאה 5, 1976, 480).

48. **בכפרך עתה שקט** I. כ״י עם בוקר. 2. ברש II, 17. 3. כ״י B. 4. כ״י A+D. פריז, 29.9.1937
1. בצמוד — תרגום לגרמנית.
2. ש׳ לפני אחרונה: "שאציירך". כהצעה, במקום "כי אעירך".
3. על אותו עמוד עם השיר ׳נבוך המבט׳. ש׳ 3: צורפה לש׳ 2, נמחקה, והוצבה, לבסוף, במקומה הנוכחי.
כנסת ה, ת״ש, 197 (שיר שלישי משמונה). **ד״פ**, 250. **הדממה** (סו).

— . **"בכרך"** ר׳ ׳חלונות קומה׳.

49. **בלילות הסתיו** ברש I, 7. וינה, 2.10.1920
ש׳ 5־4: "בנחלים יקפרץ הדג/ מן המים".
(—) **שער**, 40. **ד״פ**, 113.

50. **בלילות ירח** ברוידס II, 34־33. וינה, 29.6.1918
רף חלוש (ר׳ ׳איש לעברו׳). ש׳ 5: "הוה" (ה״א חלומה. ו״ו קמוצה), במקום "הויה" (ה״א חלומה, יו״ד קמוצה). ש׳ 11 ו־12 מצורפות.
השילוח מ, ברלין, תרפ״ב, 259 (וינה, יוני 1918. שיר ראשון מתוך חמישה). הכותרת: "קץ" (ור׳ **הדממה**, המבוא, הערה 29). **שער**, 54. **ד״פ**, 128.

51. **במרומי סמטה** I. ברוידס IV, 19. 2. כ״י C. ברניבל, 16.7.1927
דבר, מוסף לשבתות ולמועדים, כרך ג, גל. לה, כ״ח סיוון תרפ״ח, 1 (שיר שלישי מאו־עה).
ד״פ, 215 (עד ש׳ 12 [!]. ור׳ השיר ׳עבר יום׳). **הדממה**, כ.

52. **בנטוף כל ימינו** ברש I, 24. וינה, 23.3.1922
ש׳ 16־15: הפרדתן מסומנת בכה״י.
העולם יא, גל. יט, לונדון, 1.6.1923, 392 (שיר ראשון משישה). **שער**, 67. **ד״פ**, 142.

53. **בנטות היום** נוסח שני של השיר "אל דודיי" (ור׳ שם).
(—) **שער**, 23. **ד״פ**, 96.

54. **בני אדם יישחו** כ״י הנהר הגדול. וינה, ינואר 1920.
הכותרת: ׳חזון׳. בצד השיר: "נדפס ב׳העולם׳".
העולם, ט, גל. 4.6.1920, 14 (הכותרת: כנ״ל). **שער**, 56 (בלי כותרת). **ד״פ**, 130 (כנ״ל).

55. **בני אדם — לא שכנה** ברש I, 16. וינה, 5.4.1921
ש׳ 14 מופרדת: "במיטות/ יחכנסו בחשכה [...]".
התקופה, טז (תמוז־אב תרפ״ב), ורשה, תרפ״ג, 398 (שיר ראשון משבעה). **שער**, 63. **ד״פ**, 137.

56. **בעלוח הגשם** I. ברוידס, פנקס חמישי. 2. ברש II, 1. פריז, 20.9.1935
1. שתי טיוטות מפורטות של השיר.
כנסת ב, תרצ״ז, 232 (שיר שני משישה). **די צוקונפט**, ר׳ להלן, ׳דער טאכטער [...]׳.
ד״פ, 230. **הדממה**, מ.

57. **בעלייה** ברש I, 18. וינה, 10.5.1921
בש׳ 2 תיקון: "מתינו", במקום "המתים".
(—) **שער**, 57. **ד״פ**, 131.

58. **בעצום ערב עיניך** ברש II, 7־8. פריז, 4.8.1936
ש׳ 5: "על" (במקום "על").
כנסת ג, תרצ״ח, 261־260 (שיר חמישי משישה). **די צוקונפט**, ר׳ להלן, ׳דער טאכטער [...]׳.
ד״פ, 245־244. **הדממה**, מא.

59. **בעצם יום טרדה** I. ברוידס IV, 16. 2. כ״י C. פריז, 2.2.1927
דבר, מוסף לשבתות ולמועדים, כרך ג, גל. לה, כ״ח סיוון תרפ״ח, 1.
ד״פ, 214. **הדממה**, מו. השם ׳לעבר הדממה׳ לקוח משיר זה (ש׳ 7).

60. **בערבי קיץ** ברוידס II, 39־38. רינה, 2.8.1918
בצד השיר: "נדפס ב׳גבולות׳ חוברת ד׳ שנת 1919". ש׳ 4־3 מצורפות.
גבולות ד, רינה, 1919, 108 (שיר שני ואחרון. רינה, 1918). **שער**, 34. **ד״פ**, 107.

— . **בצבור החולה*** ר׳ ׳ובלקט החולה׳, הנוסח האשכמי.

61. **בקצה ימי קיץ** I. טיוטה (מאחורי השיר ׳שוורי הכבדים׳, כ״י A+D).
2. ברש III, 5. פריז, 3.8.1938
1. הטיוטה כתובה בעפרון. ובלתי מנוקדת: "בקצה ימי קיץ/ (שאחריו ילדים מטרדה נבונה ידוצו/ מהדה ידדו בספינת הליל/ ספינת הליל כבר לזם תחכה./ והיא הן קלת השיט — / אשר תעבירם על שפת (חוף) יום מחר/ טלולים בושם ורוזד./ ולנו הספינה כבדה (רעועה) מיושן/ עייפים נחחור בכבדות/ וסער יקרע פרצותיה/ וארוכה (ורבה) הדרך וקשה/ ויגעים אל הבוקר נגיע —/ או אף לא נגיע".
כנסת ח, ת״ש, 198 (שיר רביעי משמונה). **ד״פ**, 251. **הדממה** (עא).

62. **בשעת דמדומים אין כ״י ואין מועד כתיבה מדוייק.** (מרקל, 1915)
הצפירה, גל, 32, 8.8.1918, 9 (מרקל, 1915). **שער**, 39. **ד״פ**, 112.

63. **בתים גדולים** I. ברש I, 40. 2. ברוידס IV, 3. 2. כ״י קלחנר. 4. כ״י A+D. וינה, 10.6.1925
1. ש׳ 1: "בתים גדולים (בגבעה) ואילמים". ש׳ 4: "(בחשכה) באופל סמטות (צרות)". ש׳ 6: נסיגונות אחדים — "אין איש מבכה, יבכה, אותם; מי יבכה אותם?" — ושיבה לנוסח ראשון, שנמחק: "אין איש בוכה אותם". אחרי הסיום יש שתי שורות מחוקות, שאינן ניתנות לשחזור.
4־1. ש׳ 11־10 הן בית לעצמו. ש׳ 13: "השדרה" — שי״ן ימנית.
דבר, מוסף לשבתות ולמועדים, כרך ב, גל. לז, י״ סיוון, תרפ״ז, 1 (שיר שלישי משישה).
ד״פ, 207. **הדממה**, ל.

64. **גביע הזהב** I. ברוידס II, 73. 2. כ״י הנהר הגדול. ולישהוף, 7.3.1920
1. ש׳ 13: אין בסופה פסיק (וכן בהשילוח), עדיף על נוסח שער (ור׳ כ״י שבדרתן).
2. במקום ולישהוף — וינה (ר׳ עתון 77, שם, הערה 22).
השילוח מ, תרפ״ב, 260 (שיר חמישי ואחרון. וינה, מרץ 1920). השיר נדפס קודם באידיש (ר׳ **ד״פ**, 267; 275). **שער**, 68. **ד״פ**, 143.

65. **גביעים מלאים** ברוידס IV, 40. פריז, 8.7.1933
"כחולה" — למ״ד שרוקה; "לאורך" — (הרי״ש סגולה). ש׳ 12־11 מופרדות בכה״י.
גליונות א, תרצ״ד, 207 (שיר שלישי משישה). **ד״פ**, 225. **הדממה**, נב.

66. **גדולים כבדיכות** I. ברש I, 3. 2. כ״י קטע. וינה, 15.7.1920
1. ש׳ 7־6 מחוברות. נכתב באותו יום עם השיר ׳הימים יעברו׳.
2. ר׳ עתון 77, שם, עמ׳ 53, א (כ״י 2ב). כאן מסומנת ההפרדה בין ש׳ 6 ל־7, שכוצעה בשער.
(—) **שער**, 4. **ד״פ**, 77.

67. **גם עליך לשבת**** I. ברש I, 35. א1, 37. וינה, 5.8.1922
1. מסומן בכוכבית. נכתב באותו יום עם השיר ׳ראשי ההרים׳. ש׳ 9: מסומנת כה הפרדה — "לבדי/ אחפוש [...]". ש׳ 13־12: "כי (הינה) כל הילדים/ נוהרים [...]".
א1. אינו מסומן בכוכבית.
(— [מאזניים מז, 1978, א9. כאן הועתק נוסח א׳ במקום נוסח ב׳]). (—) (**הדממה**, 125).

68. **דגלים שחורים** ברוידס II, 48־47. וינה, 3.12.1918
בצד השיר: "נדפס ב׳הפועל הצעיר׳, חוברת 16־15 שנת תרפ״א". ש׳ 6־5 מצורפות. ש׳ 11־9: "כילדים נבערים שם/ נעמוד בחרדה ונצפה [...]", כנדפס.
הפועל הצעיר, יד, חוב. 16־15, 28.1.1921, א9. **שער**, 64. **ד״פ**, 138.

69. **דומם היגך עומד** ברוידס II, 2־1. וינה, 14.2.1917
ר׳ השיר ׳כל הלילה אשבה׳.
הצפירה, ורשה, גל. 15, 11.4.1918 (שיר ראשון משלושה. וינה. פבר׳ואר 1917).
שער, 27. **ד״פ**, 100.

70. **דומם יפוח**** I. ברוידס I, 27. 2. פנקס ה. 3. כ״י ברייגין. וינה, 10.10.1916
1. ש׳ 4־3 מחוברות.
(— מאזניים נב, 1981, 125). (—) (**הדממה**, 129).

71. **דם אמי**** כ״י לנרא. (1913־1912?)
נסיון שירי (מן המוקדמים ביותר), כו כשישה בתים בני ארבע שורות. הניסוח מחוספס עד כושל. בכה״י הרבה מחיקות ואי וודאויות בקשר למבנהו. הנושא: נסיעתה של הנערה האהובה חנה.
(—)

— . **"דער טאכטער צו לאנגע יאר"** — כותרת לתרגום אידי. כנראה של פוגל, לשישה משירי השער השלישי של **הדממה**, ׳לחיי הבת׳ (ר׳ כאן מס. 74, 83, 112, 56, 58, 112).

72. **דרך יעורות** I. ברש I, 20. 2. הנוסח הנדפס. 3. כ״י A+D. וינה, 27.5.1921
1. חילופי נוסח אחדים בהשוואה לנדפס: ש׳ 1: "היערים". ש׳ 2: "נמשך הר חרישי". ש׳ 4: "עת נרדם התבל". ש׳ 5: "נעור הישיש בשחור". ש׳ 6: "לדהדות". ש׳ 8: "שוב נפגשים לרגע". ש׳ 9: "הפרשים". ש׳ 10: "באין". ש׳ 12: "הלילה גומא". ש׳ 13: "השחורים".
2. הפתיחה: "דרך יערים".
3. הפתיחה: "דרך יעורות". ש׳ 2: הצעה — "רוטט" (במקום "עובר"). ש׳ 6: "לדהדות" (כנוסח 1).
הדואר ד, גל. ט, ניו יורק, 9.1.1925, 4.
ד״פ, 196. **הדממה**, כה (מחמשת השירים שלא נכללו בשער, וצורף להדממה. ור׳ לעיל, ׳אלוהיי, בינה׳).

73. **דרך לילה שחור** ברוידס II, 22־21. וינה, 1.1.1918
התקופה כא, תרפ״ד, 305. **איים** א, חלק ב, 126, לונדון, תרפ״ה (שיר עשירי משנים־עשר).
(—) **ד״פ**, 166.

74. **דרך ריבוא דוחות** ברוידס IV, 24. תל־אביב, 11.12.1929
שיר יחידי שנכתב בארץ (סמוך להולדת הבת). לשיר כותרת: "לבת", אך אין שום סימון של מחזור בן ארבעה שירים. כבמאזניים (ור׳ גם לעיל, השיר ׳אויה לאסירי היגון׳). ש׳ 3: "דעירה" (ולא "צעירה", כנדפס). ש׳ 4: "ישנה" ("נמה", המוצעת כתיקון, נמחקה).
מאזניים ג, תרצ״ב, גל. מז, 4־5 (בתוספת הכותרת **לבת והקדשה לדבורה בארון**). **די צוקונפט**, ר׳ לעיל ׳דער טאכטער [...]׳. **ד״פ**, 219 (עם הכותרת **ההקדשה**). **הדממה**, לג.

75. **הבה נצא** I. ברוידס II, 25־24. 2. פנקס ה. וינה, 20.1.1918
1. ש׳ 3 מסתיימת בסימן קריאה, ש׳ 10 בפסיק, ושי 12 בנקודה ובשני מקפים.
2. ש׳ 12 מופרדת לשתיים: "ואיש לא יידע/ אם הינה — — ". ש׳ 14־13 מחוברות.
איים א, חלק ב, לונדון, תרפ״ה, 127 (שיר אחד־עשר משנים־עשר).
ד״פ, 187. (— השמטה מצערת משער).

76. **הה, ימיי** ברוידס IV, 48. פריז, 12.10.1934
ש׳ 4 מסתיימת בסימן קריאה.
כנסת ב, תרצ״ז, 234 (שיר רביעי משישה. ור׳ ׳ספינות באות׳). **ד״פ**, 232. **הדממה**, מט.

77. **הה, ספינותי** I. ברוידס IV, 18. 2. כ״י C. 3. כ״י A+D. ברניבל, 6.7.1927
3־1. ש׳ 5: "מלחי" (חי״ת צרורה).
דבר, מוסף לשבתות ולמועדים, כרך ג, גל. כג, כ״ד אדר תרפ״ח, 1 (שיר שני ואחרון).
ד״פ, 212. **הדממה**, נה.

78. **החורשים** 1. ברוידס IV, 17. 2. כ״י C. פריז, 7.4.1927
דבר, מוסף לשבתות ולמועדים, כרך ג, גל. כג, כ״ד אדר תרפ״ח, 1 (שיר ראשון משניים).
ד״ם, 211. **הדממה**, מה.

79. **הימים יעברו**** 1. ברש I, 2. 2. כ״י הנהר הגדול. וינה, 15.7.1920
1. מסומן בכוכבית.
2. שני הבתים הראשונים בלבד, בסופו של כה״י.
(— [**מאזניים**, מז, 1978, 85]). (—) (**הדממה**, 116).

80. **הינה אם**** כ״י לנדא. (1913־1911?)
שיר מחורז בן שבעה בתים (ר׳ **הדממה**, המבוא, והערה 49). ש׳ אחרונה: ״מתנה אהבים״ (מ״ם פתוחה, תי״ו שוואית).
(**הדממה**, 83).

81. **הינה בצלעי הערות** 1. ברוידס III, 12־11. 2. כ״י A+D (נוסח כפול). וינה, 3.7.1923
ש׳ 14: ״אל״ (אל״ף צרויה) בכל הנוסחים.
1. ש׳ 2: ״כתמי הדמים״ (במקום ״ארגמן״). ש׳ 3: ״בשחפתם״ (במקום ״נשחפים״).
2. הבית האחרון (כנדפס): ״אחר תלכה מלוייל/ ומאפיל על סביבך/ מדור לדור״.
2א. מסומנים ציוחופים גראפיים רבים: ש׳ 1, 3, 6, 12, 13 היו מופרדות. הבית האחרון (״מלוייל״ וכו׳) — מחוק.
התקופה כא, ורשה, תשרי־כסלו תרפ״ד, 306 (שיר שלישי משבעה). **ד״ם**, 169־168. **הדממה**, יב.

82. **הינה האביב** ברש I, 25. וינה, 7.4.1922
התקופה טז (תמוז־אב תרפ״ב), ורשה, תרפ״ג, 403 (שיר שישי משבעה). **שער**, 10. **ד״ם**, 83.

83. **הינה בד חיים** ברוידס IV, 28. פריז, 29.12.1931
ש׳ 10: ״רענים״ (ולא ״רעיניו״); גם באידיש: ״וייער בליק״. בש׳ 13 נוסח ראשון — ״הקוטף״ מחוק, ולידו שני תיקונים (״הכורת״).
מאזניים ג, תרצ״ב, גל. מז, 5־4 (שיר שלישי במחזור ׳לבת׳). **די צוקונפט**, ר׳ לעיל ׳דער טאכטער [...]׳. **ד״ם**, 221. **הדממה**, לה.

84. **הינך יושבה** ברוידס II, 62. וינה, 6.5.1919
העולם יא, גל. יט, 392 (שיר שישי ואחרון). **שער**, 18. **ד״ם**, 91.

85. **הן זקנך השחור** ברוידס II, 6־5. וינה, 13.3.1917
ש׳ 7: ״אביו״. ש׳ 14: ״זהוב״ — בשורוק. השיר נכתב באותו יום עם השיר ׳תוך פלג ילדות׳.
(—) **שער**, 3. **ד״ם**, 76.

86. **הנני יוצא** ברוידס II, 12־10. וינה, 14.6.1917
בצד השיר: ״נדפס ב׳מקלט׳ חוברת א, שנת 1919״. ש׳ 9: ״אעלה״. במקום ״אעל״.
מקלט א, ניו יורק, תשרי־כסלו תר״פ, 80 (שיר רביעי משישה). וינה 1917־1916).
שער, 46. **ד״ם**, 120־119.

87. **הנני יודיד** ברוידס II, 27־26. וינה, 3.4.1918
סימון התאריך על ידי פגול דומה ל־3.9.1918 (ה־IV הרומית דומה ל־IX). בצד השיר: ״נדפס ב׳גבולות׳ חוברת ד, שנת 1919״. ש׳ 6 מסתיימת בנקודה.
גבולות ד, וינה, מרץ 1919, 107 (וינה, 1918). **שער**, 20. **ד״ם**, 93.

88. **הנני מתגעגע**** כ״י לנדא. (1913־1911?)
שיר בן תשעה בתים מרובעים, עם חרוז מבריח: ״מתגעגע״. בכל הבתים.
(**הדממה**, 82 [חלקן]).

89. **הנני רץ** ברוידס II, 19. וינה, 9.6.1924
ש׳ 10: במקום ״וחכפר״ — ״וחכדר״ (**עורך העולם** לא דייק בקריאת כתב ידו של פוגל: הפ״א של המשורר גדולה יותר מן הדל״ת). בכל מקרה, הציור הויזואלי הולם את שירת פוגל יותר מן המטפורה הדתית.
העולם יג, גל. ל, 24.7.1925, 588 (שיר ראשון משניים).
ד״ם, 179 (— אחת ההשמטות המצערות ביותר מן **הדממה**).

90. **הנני שב** ברוידס II, 26־25. וינה, 21.2.1918
בצד השיר: ״נדפס ב׳גבולות׳, חוברת א, שנת 1918״.
גבולות א, וינה 1918, 14 (וינה, 1918). (—) **ד״ם**, 154.

91. **העלו מהרה** ברוידס II, 35־34.
ר׳ השיר ׳איש לעברו׳.
התקופה כא, תרפ״ד, 308 (שיר חמישי משבעה). **איים** א, חלק ב, תרפ״ה, 121 (שיר שלישי משנים־עשר). (—) **ד״ם**, 171.

92. **הערב, אך הערב** ברוידס III, 7. וינה, 17.1.1923
התקופה כא, ורשה, תשרי־כסלו תרפ״ד, 307 (שיר רביעי משבעה). (—) **ד״ם**, 170.

93. **הצלילים הנמים** 1. ברוידס II, 64. 2. כ״י קטוע. וינה, 11.7.1919
1. בצד השיר: ״נדפס ב׳הפועל הצעיר׳ גליון 45, 1920״. בסופו, מתחת לתאריך: ״יום שגנזתי דם לראשונה״.
2. ר׳ **עתון** 77, שם, עמ׳ 53, א (כ״י א2).
הפועל הצעיר יג, חוב. 45, 27.8.1920, 9 (שיר ראשון משניים, חתום: דוב פוגל).
שער, 51. **ד״ם**, 125.

94. **השמשות מאפילות** 1. ברוידס II, 66. 2. פנקס ה. 3. כ״י קטוע. וינה, 4.10.1919
2־1. ש׳ 16־15 מצורפות.
3. ר׳ שם (כ״י א2).
איים א, חלק ב, לונדון, תרפ״ה, 126־125 (שיר תשיעי משנים־עשר). (—) **ד״ם**, 186.

— . **ואויה לאסירי היגון** ר׳ ׳אויה לאסירי היגון׳.

95. **ובלקט החולה** 1. הנדפס. 2. ברש II, 23. 3. כ״י B הוטוריל, 7.11.1936
עובד: פריז, 13.1.1938.
1. אשכנזית (בלי כ״י). ור׳ ׳תחנת הגבול...׳.
2. הנוסח הספרדי: ״בצבור החולה [...]״.
3. כנ״ל.
מאזניים ד, תרצ״ח, 161 (שיר שלישי מחמישה. הנוסח האשכנזי).
ד״ם, 237 (כנ״ל). **הדממה**, סב (ספרדית).

— . **והיה כקרב אלי** ר׳ ׳כי יקרב הליל׳.

96. **וכי לא אקרא**** ברוידס II, 59. וינה, 18.3.1919
נכתב באותו יום עם השיר ׳אישים רבים׳.
(—) (—) (**הדממה**, 113).

97. **זהב צהרי מדבר** ברוידס I, 24־23. וינה, 23.9.1916
ש׳ 5־4 היו מחוברות, וכן שני הבתים האחרונים. ש׳ 12: ״רעם [...]״. הסיום: ״וצל אפור [בשורוק] ירעד כאצבע כהה/ חוך המרחב. —״ (ור׳ המבוא להדממה והערה 64).
גבולות א, וינה, דצמבר 1918, 13 (וינה, 1916). **שער**, 33. **ד״ם**, 116.

98. **זה העולם** ברש III, 7 פריז, 18.8.1938
כנסת ה, ת״ש, 198 (שיר חמישי משמונה). **ד״ם**, 252. **הדממה** (עב).

— . **חדרי החיכוי*** ר׳ ׳אולמי החיכוי׳, הנוסח האשכנזי.

99. **חדרי שישך**** 1. ברוידס IV, 6. א1. 23־22. 2. כ״י A+D פריז, 7.12.1925
1. בית אחרון בלבד. כשהוא מחוק, ואחריו התאריך. לפני כן סימני דפים שנהתכו. בין ש׳ 4 ל־5 נוספה המלה ״כואבים״, כשורה לעצמה.
1א. ש׳ 2: ״עתה [מחוק] תחת שכבת עיתים ינוחו״. ש׳ 9־8: סידרן הפוך. ובמקום ״חולמים״ — ״נמים״.
2. ש׳ 2, 9־8: כנ״ל, וכן ״ניעים נמים״, וכאפשרות — ״חולמים״. מסומן, עם זאת, שינוי סדר השורות 8 ו־9.

(— [**מאזניים** מז, 1978, 3, פאקסימיליה על פי כ״י A+D]). (—) **הדממה**, כד.

100. **חוטם יחידי** ברוידס IV, 12. פריז, 10.10.1925
ש׳ 6: ״גגכן״ (ולא ״גנכן״). ש׳ 10: ״משרב״ — שי״ן ימנית (ור׳ ׳כי נצא׳). ש׳ 11: סימן להפרדה גראפית אחרי ״אלווכן״.
הדואר ו, תרפ״ז־ח, גל. 1, 87. **ד״ם**, 199. **הדממה**, יט.

— . **חזון כותרת הסונטה** ׳בני אדם יישחו״. ור׳ שם.

101. **חלום אבי** ברש I, 22. וינה, 4.1.1922
(—) **שער**, 9. **ד״ם**, 82.

102. **חלונות קומה**** 1. ברוידס I, 8. 2. כ״י ברייגין. וינה, 7.8.1916
1. לשיר כותרת (״בכרך״), כמנהגו של פוגל בראשית דרכו. ש׳ 3: ״חרדי״ (חי״ת פתוחה, רי״ש שוואית). ש׳ 9: ״האפורים״ (פ״א שרוקה).
2. אין כותרת.
(— [**מאזניים** נב, 1981, 125]) (**הדממה**, 94).

103. **חרבות תקועות**** ברש I, 15. וינה, 25.3.1921
נוסח ראשון לחלקו השני של השיר ׳עם כלבים׳ (בית חמישי ואילך). נכתב באותו יום עם השיר ׳ארונות שחורים׳.
(—) (—) (**הדממה**, 123).

104. **טבחתי(*)** 1. ברוידס III, 14. 2. כ״י A+D. וינה, 10.10.1923
1. אשכנזית. ש׳ 3: נקודה פסיק במקום מקף. ש׳ 9: ״אנחילה״ במקום ״הנחלתי״.
2. הנוסח הספרדי.
התקופה כא, תרפ״ד (שיר שביעי ואחרון. הנוסח האשכנזי).
ד״פ, 173 (כנ״ל). **הדממה**, יח (ספרדית. חסר מועד העיבוד).

— . **טפנו יקיצו*** ר׳ ׳עם בוקר׳, הנוסח האשכנזי.

105. **טרם ייעגל** ברוידס IV, 38. פריז, 11.6.1933
גליונות א, תרצ״ד, 201 (שיר ראשון משישה). **ד״פ**, 223. **הדממה**, נג.

106. **טרם נמחו**** ברוידס II, 40־39. וינה, 7.8.1918
(—) (—) (**הדממה**, 108).

107. **ידעתי הערים** 1. ברש I, 41. 2.ברוידס IV, 4־3. 3. כ״י קלחנר. 4. כ״י A+D. וינה, 13.6.1925
1. בכ״י זה אין תאריך לשיר (נדיר ביותר). מתברר שהשיר נכתב באותו יום עם השיר שלאחריו ׳מלוא אורך רחובות׳ (ור׳ שם). לאחר הבית הראשון הושם בסוגריים בית בן שלוש שורות: ״ברחבי קיצים סייחים ידהרו —/ ומונף זנבם —/ או לוחכים עפר בגבורות״; בית זה נשמט בכל הנוסחים האחרים.
2־1. מחמשת השירים שכ״י שלהם נמצא בשני פנקסים אלה (ר׳ **עתון** 77, שם, עמ׳ 51, ב). **דבר**, מוסף לשבתות ולמועדים, כרך ב׳, גל. לז, י״ סיוון תרפ״ז, 1 (שיר רביעי משישה). **ד״פ**, 208. **הדממה**, יג.

108. **יום אחד יום** 1. ברוידס III, 16. 2. כ״י קלוזנר. וינה, 4.3.1924
1. ש׳ 4־1 הן בית אחד. ש׳ 17־15: נוסח קודם. מחוק: ״אז יזחלו יונקים/ רחוצים ואורים/ — אך המה —/ וצהול עד אפסי ארץ״.
2. ש׳ 4־1: כנ״ל.
העולם יג, גל. כה, ברלין, 19.6.1925, 487. **ד״פ**, 175. (—).

109. **יומנו החיוור** 1. ברוידס IV, 7־6. 2. כ״י A+D (נוסח כפול). פריז, 26.12.1925
2־1. אין כותרת (׳פריז׳) לשיר. כה״י מבהירים שתי פירכות: ש׳ 7 — ״מיוקס״. וש׳ 20 — ״גגע ופה״. ש׳ 30: ״חולה״. בזכר. בשלושת כה״י מסומן תיקון זהה של הבית הרביעי, כנוסח הדממה. שינוה מהנדפס.
דבר, מוסף לשבתות ולמועדים, כרך כ, גל. י, כ׳ כסלו תרפ״ז, 1. ש׳ 7 ו־20: מדוייקות. הבית הרביעי: ״בקומה עליונה/ מה יחך להם חדר/ רבוע שתיקה דווה,/ כל הלילה״.
ד״פ, 204־203 (הבית הרביעי — כנ״ל. ש׳ 7 ו־20: משובשות). **הדממה**, כג.

110. **יום סתיו** אין כ״י ואין מועד כתיבה מדוייק. (וינה, 1917־1916)
מקלט א, תשרי, תר״פ, 79 (שיר שני משישה. וינה, 1917־1916). **שער**, 15. **ד״פ**, 88.

111. **ילדותנו מסכה** ברוידס II, 49־48. וינה, 12.12.1918
בצד השיר: ״נדפס ב׳מקלט׳ חוברת י״א שנת 1920״.
מקלט ד, ניו יורק, אב תר״פ, 262 (שיר חמישי ואחרון. וינה, 1918). **שער**, 6. **ד״פ**, 79.

112. **ילדי אולי יבך** ברוידס IV, 42. פריז, 28.10.1933
גליונות א, תרצ״ד, 204 (שיר שישי ואחרון). **די צוקונפט**, ר׳ לעיל, ׳דער טאכטער [...]׳.
ד״פ, 228. **הדממה**, לט.

113. **ילדים משחקים** ברוידס II, 61־60. וינה, 30.3.1919
איים א, חלק ב, לונדון, תרפ״ח, 122 (שיר רביעי משנים־עשר). (—) **ד״פ**, 181.

114. **יללת כלבים**** ברוידס I, 10־9. וינה, 17.8.1916
השיר מחורז. ש׳ 3: ״חורבות״ (חי״ת שרוקה). השיר נכתב באותו יום עם השיר ׳חלונות קומה׳.
(—) (—) (**הדממה**, 95).

115. **ימים ירוקים** כה״י של שיר זה לא איתרתיו. (קראקוב, 1925)
(—) (—) **ד״פ**, 192 (קראקוב, 1925 [ור׳ **עתון** 77, שם, עמ׳ 53,א]).

116. **ימים פונים** ברוידס II, 14־13. וינה, 14.7.1917
בצד השיר: ״נדפס ב׳מקלט׳ חוברת א׳ שנת 1919״. ש׳ 5־4: ״בצידי אורחותיי וכל [...]״. ש׳ 17: ״נומך״ — מ״ם סגולה.
מקלט א, תשרי־כסלו תר״פ. (שיר חמישי משישה. וינה, 1917־1916). **שער**, 2. **ד״פ**, 74.

117. **ימי סתיו**** ברוידס I, 19. וינה, 15.9.1916
חרוז שוטט: ש׳ 2 ו־3, 4 ו־10, 6 ו־8, 7 ו־12. ש׳ 8: ״אפור״ (בשורוק). השיר נכתב באותו יום עם השיר ׳כנחל בוקר׳.
(—) (—) (**הדממה**, 99).

118. **יריעה שחורה** ברש I, 21. וינה, 11.8.1921
ש׳ 2־1: מחוברות. בשורות 12־11, שהיו מחוברות, סימן פירוק גראפי. בסיום אין סימן שאלה.
(—) **שער**, 60. **ד״פ**, 134.

119. **כבדו עלייך** 1. ברוידס IV, 9. 2. כ״י A+D. פריז, 13.10.1925
ש׳ 13: ״הזר״ מוטעם בקו בשלושת הנוסחים. 1. ש׳ 8: מלה לא ברורה במקום ״תאווה״. ש׳ 10־9: ״שמחתך ואשף/ נחלים צחים תנהרנה״. אחרי הסיום הנוכחי בית מחוק: ״אסער כל חושיי אליך/ כי יישאוך [— —]/ על כל הודך וענותך[?]״.
כתובים, ג, גל. כד (קכד), תל אביב, 13.3.1929. 1. ש׳ 5: נשמטה המלה ״לילה״ (צ״ל: ״בדד יישן לילה [...]״). **ד״פ**, 217 (ש׳ 5: כנ״ל). **הדממה**, כב.

120. **כבר דמדומי ערב**** ברוידס II, 9־8. וינה, 6.4.1917
(—) (—) (**הדממה**, 103).

121. **כבר קרם הפצע**** כ״י לנדא. (1913־1911?)
שני בתים מרובעים, ושלישי מקוטע. החריזה קלושה.
(**הדממה**, 81).

122. **כחוטי סלדה**** פנקס ה. (1917־1914?)
חסרים נתונים ביבליוגרפיים (ר׳ **עתון** 77, שם, עמ׳ 52,ב, וכן **הדממה**, המבוא, הערה 59).
(—) (—) (**הדממה**, 128).

123. **כי באה השמש**** כ״י אל דודי. דרוזנרויף, 27.4.1915
(—) (—) (**הדממה**, 88).

חלקו השני של ״המפתח״ יופיע בגליון הקרוב.