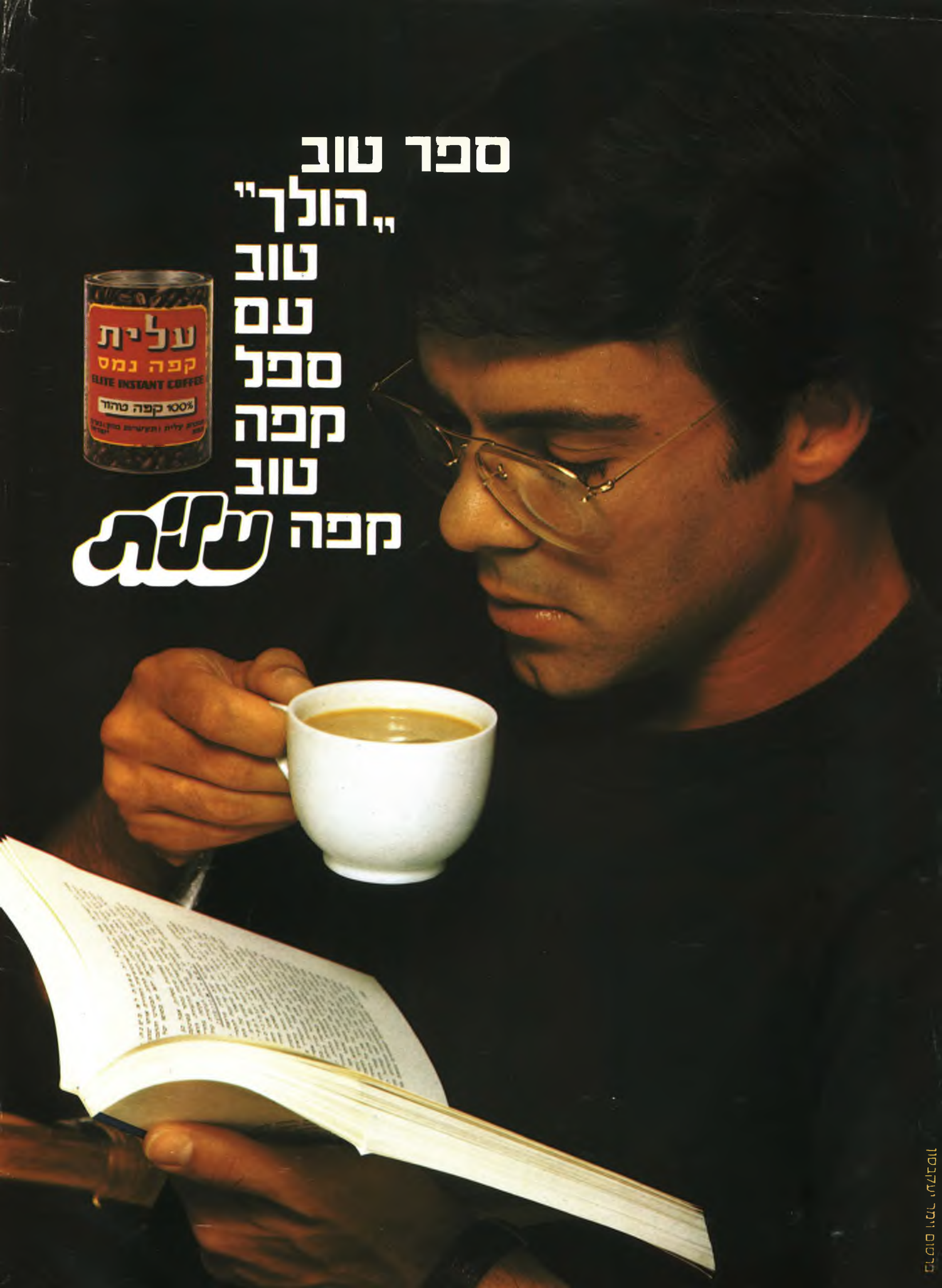
# עתון 77

לספרות ולתרבות

ספרות
חברה
תיאטרון
הגות
מחקר
ביקורת

ירחון ■ גל׳ 48–47 ■ כסלו־טבת תשמ״ד ■ נובמבר־דצמבר 1983 ■ 120 שקלים ■
ת״ד 16452 ; ת״א.


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

# בגלירון הזה

## שירה וסיפורת


**מרדכי גלדמן;** שירים; 9
**הלל דמרון;** מחוזות האבסורד; 11
**יוסל בירשטיין;** חמישה סיפורים קצרים; 12
**מירה מאיר;** שיר; 15
**צבי עצמון;** מחזור שירים; 17
**יוסי יזרעאלי;** שירים; 21
**עמלה עינת;** היום בו נקבר אבי; פרק מנובלה; 22
**עמר ברטוב;** שירים; 23
**מיכאל טונצקי;** על זוחלים ואנשים (מטמורפוזות), מערכון, עברית: שלמה טנאי; 24
**גיום אפולינר;** המשורר הרצוח (ד), מצרפתית: בני ציפר; 30
**שולמית אפפל;** שיר; 34
**יוסף שיטרית;** שיר; 39
**בוריס פסטרנאק;** פרקים אוטוביאוגרפיים (ד), מרוסית: יהודה גור־אריה; 56
**רימונה די־נור;** נבואת המוות ביצירתו של ב'; סיפור; 60
**מנחם פניאס;** שירים; 61


## טורים מסות ומאמרים


**בן עמי שרפשטיין;** אמנים, עושי להטים, ליצנים, מקרה, אי־סדר, עולם; 8
**יזהר סמילנסקי;** כרם נבות; 15
**משה דור;** המעגל סגור; 16
**גד יעקובי;** מעבר לכלכלה, מעבר לפוליטיקה; 21
**נורית רמון;** להיות סופר 27
**ששון סומך;** מול הכס הקדמון (נגיב מחפוז: מקצבים חדשים ג'); 38
**בני ציפר;** את השיר הזה אין טעם לכתוב; 41
**נורית גוברין;** מן הסיפורת הארצישראלית (ד) ציוניה (מחיי החלוצים); 42
**הלל ברזל;** השאלה כתבנית עומק (קריאה לפי הנחות של לוי שטראוס בתנ"ך ובספרות — ג'); 48


## שיחת החודש


**עם שולמית הראבן; להגיע לשפת יוטה; שולמית גינגולד־גלבוע;** 36


## מדורים קבועים


**טור 'עתון 77';** 5
**קריקטורה — דני קרמן;** 5
**המלצת 'עתון 77';** 5
**פנקס ארועים;** 6
**נחום פסה;** מונולוג; 7
**תיאטרון, שמואל הספרי;** תיאטרון בגרדז'ניצה; 63
**דורית קידר;** מבטים; 63
**ביקורת ספרים;** 64–67


## טורים אישיים:

יזהר סמילנסקי — 15

גד יעקובי — 21

משה דור — 16


**הלל ברזל: השאלה כתבנית עומק — 48**

**נחום פסה: "אני רוצה בחברה בריאה תוססת ועובדת" — 7**

בן עמי שרפשטיין — 8

## תמונת השער: ראובן רובין

עם פתיחת "בית־ראובן"

## שיחת החודש

שולמית הראבן — 36


עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

שנה ז', מס' 48–47, כסלו־טבת תשמ"ד, נובמבר־דצמבר 1983.
מחיר 120 שקלים.
**העורך:** יעקב בסר.

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

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

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

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

**אוקטובר 1983**

ITON 77
Literary Monthly
**Editor**: Jacob Besser
**Editorial Members**: Shimon Ballas, Sasson Somekh
**Assistant Editor**: Amela Einat

عتون ٧٧
مجلة أدبية شهرية
المحرر : يعقوب بيسر
اعضاء التحرير : شمعون بلاص ، ساسون سوميخ
المحرر المساعد : عاملا عينات

**המערכת והמנהלה:** ת"ד 16452 ת"א, טל' 03-456765.
המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות;
המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אם לא צורפה אליהם מעטפה מבוילת.

סדר, צילום, לוחות וכריכה: מפעלי דפוס כתר, ירושלים
הפצה — "אטלס" בע"מ.



**חתום על "עתון 77" לשנת 1983**

לכ' ת"ד 16452, ת"א
הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77" לשנת 1983

שם ומשפחה _____
בתובת _____
_____
טל' _____
מצורף בזה צ'ק על סך 1200 שקלים כולל משלוח
המשוך על בנק _____
חתימה _____ תאריך

**החותם עד 31.12.83 מבטיח לעצמו מנוי שנתי במחיר הנקוב כולל משלוח.**

## אי התעלומות

**מאת**

**ז'יול ורן**

חמישה שבויי מלחמת האזרחים באמריקה, נמלטים בכדור פורח הנסחף בשעת סערה למרחבי האוקיינוס. החמישה נוחתים באי מסתורי ולא־ידוע. בתושייה בלתי רגילה הם מצליחים להקים מושבה קטנה ופורחת באי השומם. במו ידיהם הם מפיקים ברזל, בונים ספינה ומפתחים משק חקלאי פורח. אולם תעלומה מוזרה רודפת אותם, ונראה כאילו אישיות נעלמה מלווה את צעדיהם.

# סדרת כתרי

בעריכת עדה תמיר

**מיטב ספרות ההרפתקאות העולמית בתרגומים חדישים**
**ספרי הקלסיקה של נעורינו בעברית בת ימינו**

**אחרון המוהיקנים** / ג'.פ. קופר
**אי האלמוגים** / א.מ. בלנטיין
**אי המטמון** / ר.ל. סטיבנסון
**אי התעלומות** / ז'. ורן (2 כרכים)
**אלופי וילובי** / ט.ב. ריד
**אמליה דיטריך** / כ. בישופ
**בן המלך והעני** / מ. טווין
**בן חור** / ל. וולס
**בת מונטסומה** / ה.ר. הגרד
**ג'ינג'י** / א. סבירסקי
**גברים קטנים** / ל.מ. אלקוט
**ד"ר ג'קיל ומיסטר הייד** / ר.ל. סטיבנסון
**האריה** / ג' קסל
**החטיפה** / ר. פריזון־רוש
**היידי בת ההרים** / י. ספירי
**המכשפה מאגם הקיכלים** / א. טפיר
**הנער סמית** / ל. גרפילד
**הצבעוני השחור** / א. דיומא
**הרפתקה ביער המוצף** / ת. מיין־ריד
**השבוי מזנדה** / א. הופ
**וילסון המוזר** / מ. טווין
**טבעת מלכת שבא** / ה.ר. הגרד
**כלבם של בני בסקרויל** / א. קונן־דויל
**מוטל בן פסי החזן** / ש. עליכם
**מונפליט** / ג.מ. פולקנר
**מיכאל סטרוגוב** / ז'. ורן
**מפרשי ארגמן • שרשרת הזהב** / א. גרין
**מרד בספינה באונטי** / צ. נורדהוף וג'.נ. הול
**משפחת רובינזון השויצרית** / י.ר. וויס
**נסיכה קטנה** / פ.ה. ברנט
**סיירת ורה קרוז** / ת. מיין־ריד
**ספינה במצוקה** / ת. מיין־ריד
**עלובי החיים** / ו. הוגו (3 כרכים)
**עשרים אלף מיל מתחת למים** / ז'. ורן (2 כרכים)
**פדט הקטנה** / ז' סנד
**פוזמק העור** / ג'.פ. קופר
**פנג הלבן** / ג'. לונדון
**קול קדומים** / ג'. לונדון
**קטינא** / א. דודה
**תום סוייר בלש** / מ. טווין

כתר–בית היוצר לספר הטוב

# נגד ובעד ממשלת ליכוד לאומי

## ממשלה שכשלה — לזחול החוצה

אין שום טעם לטייח את ההבדלים הבסיסיים בין הגישות השונות לשאלות הגדה המערבית, רצועת־עזה, לבנון. חרף קיומם של ניצים קיצוניים ב"מערך" העוזרים ביצירת הרושם המוטעה, שישנה הסכמה רחבה בין המערך לליכוד בשאלות השונות של השלום והמלחמה, ישנן קבוצות רחבות ב"מערך" שעמדתן הבסיסית הברורה היא אחרת ואין שום גשר על־פני התהום שבין העמדה הלאומנית של ממשלת שמיר, או בגין לפניו, לבין עמדה בעלת־שורשים הומאניים, שניתן למצוא לה ייצוג רחב ב"מערך".

שלושים חברי־כנסת חתמו על מסמך של המרכז הבינלאומי לשלום במזרח התיכון, רובם ככולם מן ה"מערך". אין שום אפשרות ליצור בין השלושים האלה לבין לח"י, אצ"ל וה"תחייה" שום ממשלת טיח דק וטפל.

אין שום מקום בדמוקרטיה לעזור לשליט שכשל להתחלק באחריות עם האופוזיציה הפרלמנטרית. וברור שהדחף המרכזי להקמת ממשלת אחדות לאומית הוא הרצון להתחלק באחריות לכשלונות בכלכלה ובמדיניות בלבנון.

ממשלה שכשלה צריכה לזחול החוצה.■

**פרופ' אסא כשר**

## ראש הממשלה צריך להיבחר במשאל עם

צריכה להיות ממשלת אחדות לאומית, אולם ראש־הממשלה חייב להיבחר במשאל עם. משום שמצב בו מפלגה אחת מזמינה מפלגה אחרת כשהיא נהנית מן היתרון שראשות־הממשלה כבר נמצאת בידה — מצב זה אין משמעותו אחדות לאומית. אולם אינני נאיבי להאמין שדעתי זו תהיה מקובלת, ואני סקפטי אם אכן יחול שינוי בקדנציה הנוכחית של הכנסת. העם צריך לבחור את ראש הממשלה שלו.

צריך להציג מועמדים לראשות הממשלה שיהיו משכבות שונות של הציבור. ראש ממשלת־אחדות־לאומית צריך להיות אדם ללא זהות מפלגתית, משום שמפלגה — כל מפלגה — קשורה במשמעת פנימית וקואליציונית, ומשמעת זו שוחקת את המחשבה.

אדם שיעמוד בראש ממשלת אחדות חייב להיות משוחרר מקשרים ומהתחייבויות למפלגה, לסיעה ולאנשים שבחרו בו.■

**פרופ' יהודה פרידלנדר**

### תיקון טעות

1. השיר הפותח את מחזור השירים מאת ט. כרמי (גלי 41–40 אפריל־מאי 83) הוא ציטוט מתוך עירובין דף נ"ג, עמוד ב', המהווה מוטו למחזור כולו.
2. הערות למסה של נורית גוברין בגלי 46 אוקי' 83
א. בעמ' 44 הערה 5 — צ"ל 15.12.72
ב. בעמ' 47 בכתובת על המצבה — צ"ל הסופר והציירת.
ג. בעמ' 47, 44 — תאריך הוצאת האלבום של רחל ינאית צ"ל — 1965.

## המאבק הוא בין שתי חפיסות

המאבק הוא בין שתי חפיסות אידיאולוגיות בנו־גע למה שנעשה ביהודה שומרון ורצועת־עזה.

מצד אחד — לא רוצים לשלוט על עם אחר כנגד רצונו, כאשר כל בחור וטוב הוא "שטינקר" וכל ישראלי יושב על ראשם של שני ערבים, כאשר הדימוי הוא של עם החי על חרבו.

מצד שני — התפיסה של חזון ארץ־ישראל השלמה וההתפשטות למרחבים.

אם ה"מערך" יקבל את התפיסה של ה"ליכוד" ותוקם ממשלת אחדות לאומית אולי יואט מעט הקצב של הסיפוח, אך לא ייגרם שינוי ממשי.

ה"מערך" אינו צריך להזדנב אחרי ה"ליכוד" אלא להציג עמדה ברורה וחד־משמעית, שכל אדם ברחוב יוכל להבינה בלא פירושים ופלפולים. להציג כנגד התפיסה הדוגלת בהשתלטות על שטחים בכל מחיר ובלא להביא בחשבון את ההשפעה שיש לכך על דמות החברה הישראלית את הנכונות להסתכן בסכנות בטחוניות, כאשר מושם דגש על מהותה של החברה שלנו. שאם לא כן אין מקום ל"מערך" כמפלגה אופוזיציונית.■

**פרופ' עדי צמח**

## לא למכירה

**בהמשך להכחשה שפורסמה ב"מעריב" (20.11.83), מודיעה מערכת "עתון 77" שלא ניהלה מעולם ואינה מנהלת עתה כל משא ומתן בעניין העברת הבעלות על "עתון 77" לכל גוף שהוא.**

**כל פרסום שונה בנושא זה איננו אלא פרי הזיה בלבד!**

## המלצת עתון 77

**יעקב וסרמן:** פרשת מאוריציוס; מגרמנית מ.ז. ולפובסקי; כרך א'; הוצ' עם עובד; הספריה לעם; 1983

**אהרן אפלפלד:** הכתונת והפסים; הוצאת הקיבוץ המאוחד; תשמ"ג

**יונתן רטוש:** מבחר מאמרים על יצירתו; ליקט וצירף מבוא ונספחים: דן לאור; עם עובד; 1983

**עוזי שביט:** המהפכה הריתמית; הוצ' הקיבוץ המאוחד; מכון כץ; אוני' ת"א; תשמ"ג

**נתן רוטנשטרייך:** עיונים בדיוקן של עצמנו; ספרית מן המוקד; עם עובד; תרבות וחינוך; 1983

**יצחק ארד:** טרבלינקה — אבדן ומרד; עם עובד; 1983

**א. דורית:** הדים ורוחות; הוצ' הקיבוץ המאוחד בסיוע הוצ' "עכשיו"; 1983

**שלום עליכם:** טביה החלבן ומונולוגים; מיידיש ה. בנימין; הוצ' הקיבוץ המאוחד סימן קריאה; 1983

**צבי יעבץ, זאב רובינזון:** מרידות עבדים ברומי; אוני' ת"א, הקיבוץ המאוחד; 1983

**שלמה צמח:** סיפור חיי; כפי שנרשם בידי עדה צמח; הוצ' דביר; 1983

**עלי שכטמן:** לילות של כוכבים כבויים; מיידיש: יהודה גור־אריה; ספרית פועלים; 1983

**אנדד אלדן:** עתה אתו; שירים; ספרית פועלים; 1983

**אברהם שלונסקי:** תרגומי מחזות; ספרית פועלים; 1983

**שמאי גולן:** המארב; סיפורים; הוצ' תרמיל; 1983

**יהודה רינרמן:** אדם משפחה וקבוצה בציורי ילדים ונוער; הוצ' ספרית פועלים; 1983

**אנטוני סטור:** הדינמיקה של היצירה; ספרית פועלים 1983

**אלבר כהן:** אוכל מסמרים; מצרפתית: אביטל ענבר; ספרית פועלים 1983

**דן אוריין:** המסיכה בדרמה ובתיאטרון; ספרית פועלים; 1983

• קונגרס פאן ה־46 התכנס באוקטובר בקראקאס בירת ונצואלה. פרופ׳ הלל ברזל, שהיה נציג ישראל בקונגרס, ספר שבדו״ח שנמסר לקונגרס על־ידי הוועדה לעניין סופרים הנמצאים במעצר, היתה ידיעה מעציבה על גורל סניף פאן בפולין. מסחבר שהממשלה הפולנית הדיחה את ההנהלה הנבחרת ומינתה הנהלה מטעמה, נגד כמה סופרים הוגשו כתבי־אישום וכעת הם נמצאים במעצר. כן נמסר על סופרים בסוריה הנמצאים בבתי־כלא. הצעת גינוי לישראל שעמדה על סדר־היום בקשר לספרים שהממשל הצבאי אוסר להפיצם בשטחים הכבושים, נדחתה לאחר התערבותו של נציג ישראל אשר מסר על התגייסותו של הניץ פאן הישראלי לביטול האיסור. פאן הישראלי בחר ועדה בהרכב שלושה חברים: אהרון מגד ׳נשיא׳ פאן בישראל, משה דור ושמעון בלס עליהם הוטל התפקיד לבוא בדברים עם הגורמים המתאימים ולהגיש דו״ח על כך. הוחלט, איפוא, שהדיון בנושא זה יידחה. לקונגרס הבא. כך שהדיון לא יהיה על יסוד החלטת גינוי לישראל אלא על יסוד הדו״ח של ועדת השלושה. עד הקונגרס הבא שיתקיים בטוקיו 6.5.84 — 13.5.84) אפשר יהיה לפעול לביטול רשימת הספרים האסורים שגורמת נזק בל ישוער לדמותה של החברה הישראלית. הצעת הדחייה זכתה כמעט ברוב מוחלט. פרופ׳ ברזל אומר שהאווירה היתה בדרך כלל אוהדת לישראל, והדיון בשאלה זו היה מתוך יחס של הבנה וידידות. גם משלחות של מדינות שאינן מקיימות יחסים דיפלומטיים איתנו, כמו סין העממית, בולגריה, גרמניה המזרחית, תמכו בנו, ומבחינה זו ההרגשה היתה טובה.

הוחלט להכריז על ה־15 בנובמבר כיום הסופר הנמצא במעצר. יום זה יצויין בכל רחבי תבל במחשבה ובמעשה על גורלם של סופרים עצורים. מספרם של אלה כיום הוא למעלה מ־500. סניפי פאן מקומיים התבקשו גם לאמץ כחברי כבוד סופרים הנמצאים במעצר ולהודיע על כך בצורה פומבית.

• בראשית אוקטובר התקיימו בספרד שני אירועים: האחד — קונגרס מדעי בעיר טולדו, והשני — סימפוזיון ספרותי בעיר סאמורה. הקונגרס המדעי בטולדו נערך על ידי עיריית טולדו תוך שיתוף עם אוניברסיטת תל־אביב. נושאו היה מפגש שלוש התרבויות: הערבית־מוסלמית, הספרדית־נוצרית והיהודית בספרד, בימי הביניים. השתתפו בקונגרס חוקרים מאוניברסיטת תל־אביב. היו שם בין השאר פרופ׳ שלמה סימונסון, פרופ׳ עמוס פונקלשטיין, ד״ר עוזי שביט וד״ר אביבה דורון. בהמשך הקונגרס התקיים מפגש ספרותי, שבו נטלו חלק משוררים, חוקרים ועורכי עיתונים מספרד ומישראל. הנושא היה השירה העברית המודרנית והשירה הספרדית המודרנית. נטלה חלק בדיונים משלחת גדולה של סופרים, משוררים ועורכי עיתונים מהארץ, ביניהם: ס. יזהר, שמאי גולן, יעקב בסר, אשר רייך, חיים פסח, ארז ביטון, משה דור, עודד סברדליק. כן השתתפו חוקרי ספרות מאוניברסיטת תל־אביב: עוזי שביט, אביבה דורון.

• הסימפוזיון בסאמורה אורגן על־ידי החוג לספרות עברית באוניברסיטת תל־אביב בשיתוף עם גורמים מקומיים בספרד. הסימפוזיון היה מעין המשך למפגש קודם שהיה בחורף בישראל, כאשר החוג לספרות עברית באוניברסיטת תל־אביב ואגודת הסופרים ארחו משלחת של אינטלקטואלים וסופרים מספרד. בעקבות המפגש הקודם התבצעה כבר פעילות תרגומית הדדית מספרדית לעברית ומעברית לספרדית והיו פרסומים בכתבי־עת ספרדיים ועבריים. מקווים שהמפגש הנוסף יעמיק את הקשרים ויפתח את הפעילות התרגומית ההדדית.

משלחת סופרים מישראל בספרד: טולדו, בחצר הבית של אל־גרקו: מימין: גבריאל מוקד, אשר רייך, יעקב בסר, משה דור, שמאי גולן, סברדליק, ס. יזהר, עוזי שביט.

• הנהלת הוועד המרכזי של אגודת הסופרים והוועדה המקצועית עומדים להיפגש עם הנהלת התאחדות המו״לים כדי לדון בשחיקת התעריפון לנוכח האינפלציה בשנים האחרונות.

• בפגישת ראשי החוגים לספרות עברית בכל האוניברסיטאות בארץ הוחלט על עריכת הכנס הראשון לחקר הספרות העברית. הכנס ייערך באוניברסיטת תל־אביב בימים ב׳—ה׳ 9.4.84—12.4.84. נושא הכנס יהיה: הזיקות שבין שירה לפרוזה בספרות העברית לתקופותיה. במסגרת הכנס יוכרז רשמית על הקמת החברה לחקר הספרות העברית ביוזמת כל החוגים לספרות עברית והמכונים לחקר הספרות העברית באוניברסיטאות בישראל. תוך כדי דיון באפשרויות לקדם את חקר הספרות העברית בארץ עלה בדעת ראשי החוגים הרעיון להקים חברה, אגודה עותומאנית כדוגמת החברה לחקר המקרא, שתערוך כנס מדי שנה — כל שנה במקום אחר. כנסים אלה ימשכו בוודאי חוקרי ספרות מהעולם הרחב. הכוונה היא להדפיס את הדברים שייאמרו בכנס בספר מיוחד, כנהוג בכל קונגרס. חברי הוועדה המארגנת הם: ד״ר עוזי שביט ופרופ׳ ראובן צור מאוניברסיטת תל־אביב, פרופ׳ דב נוי ופרופ׳ אביגדור שינאן מאוניברסיטת י־ם, פרופ׳ חיים שוהם מאוניברסיטת חיפה, ד״ר הלל וויס מאוניברסיטת בר־אילן וד״ר דניאל בויארין מאוניברסיטת הנגב.

• מכון לספרים נדירים ע״ש הרברט כהן נפתח באוניברסיטת תל־אביב. באוסף כאלפיים ספרים נדירים, עתיקים ביותר, שנתרמו במרוצת השנים על־ידי אנשים שונים בתחומים הבאים: הומאניסטיקה, ספרות יפה, בלשנות קלאסית, מקרא, תלמוד, מדעי הטבע, אמנות, מוסיקה, היסטוריה של עם ישראל, ארכיאולוגיה של ארץ ישראל ועוד. עיקר הדגש מושם על היסטוריה של העם היהודי ועל התרבות הקלאסית. הספר העתיק ביותר באוסף נדפס בקולוניה (קלן בגרמניה) ב־1518. זהו ספר תהלים בארבע שפות: עברית, יוונית, אתיופית ולטינית. הספר הגיע מאוסף פייטלוביץ. אחד הספרים שנרכשו לאחרונה ע״י הספריה המרכזית עבור אוסף זה הוא ספרו של ההומאניסט הנוצרי, ארסמוס מרוטרדם, הנושא את השם ״ספוג לניגוב התזותיו של הוטן״, אשר יצא לאור ב־1523 בבאזל. ספר אחר, של יהודה אברבנאל — ״שיחות על האהבה״ — שיצא לאור ב־1549, תורגם לא מכבר לעברית בידי מנחם דורמן (בהוצאת מוסד ביאליק). ראוי לציין שבמסגרת אוסף הספרים נאספים גם ספרים הנושאים חתימות של אנשים ידועי־שם כסול בלו, בשביס־זינגר, ש. שלום, עגנון, לאה גולדברג, בן גוריון, יצחק בן־צבי ואחרים.

◄

## בחר״ל

### ■ ספר חדש ליצחק בשביס־זינגר — ״החוזר בתשובה״

ב״סנדי טיימס״ הלונדוני פורסם לא מכבר ראיון עם יצחק בשביס־זינגר בעקבות ספרו החדש ״החוזר בתשובה״, העומד להופיע בימים אלה בארה״ב והזוכה כבר עתה להתעניינות גדולה בהיותו שונה מספריו הקודמים. במקום סיפורים על נערות ושדים יוצא בשביס־זינגר נגד כל הרעות של החיים המודרניים; נגד השינוי בתפקידה של האשה, נגד התערערות האמונה הדתית, נגד מדינת ישראל, שבה הוא רואה את שלילת היהדות האמיתית. הסיפור הוא על יהודי אמריקאי יליד פולין, העוזב את סיר הבשר של ניו־יורק כדי למצוא את דרכו בגטו החסידי בירושלים. הגיבור, יוסף שפירא, איש עסקים בגיל העמידה, מצא לעצמו מאהבת בהשפעתן של מוסכמות חברתיות. הוא חוזר לדת לאחר שהוא מגלה לפתע שגם אשתו וגם המאהבת שלו בגדו בו. כך הוא מגיע למאה שערים ונושא לאשה בתו של רב.

בשביס מעיד על עצמו בראיון שהוא עצמו, בניגוד לגיבורו, אינו חוזר בתשובה ואינו מאמין שאלוהים התגלה למשה בהר סיני ואמר לו את כל החוקים והמשפטים. לעומתו, החוזר בתשובה אומר: ״אתה לא צריך להאמין. די אם תקיים את עשרת הדיברות, והאמונה כבר תבוא מאליה״. יחד עם זאת, מאמין בשביס־זינגר באלוהים: ״מעולם לא פקפקתי שאלוהים קיים ושיש לו תכנית לגבי כל היקום, אך כמישהו בא ומספר לי כי הוא דיבר עם אלוהים ואלוהים אמר לו כך וכך, אני פשוט אומר: אני לא מאמין לך״. בנקודה נוספת אין תמימות דעים בין הסופר לגיבורו: ״אני לא יכול להסכים עם החוזר בתשובה שקיימת בריחה סופית מהבעייתיות של הקיום האנושי״.

הסופר רוחש אהדה והערכה ליהדות הדתית: ״במשך 2000 שנה היהודים היו היחידים שקיימו את ההטפה של ישו להושיט את הלחי השנייה למי שמכה אותך״. הביקורת שלו על מדינת ישראל היא שזו מדינה שרוצה להיות ככל האומות. עוד כוח קטן. אין בזה שום גבורה. ״הגבורה היא להתגבר על הכוח, ולכן ישראל אינה התגשמות האידיאל היהודי״.

״החוזר בתשובה״ קורא למאבק נגד ניאוף ובגידה בחיי הנישואין. בשביס זינגר גורס שהתערערות האמונה הדתית גרמה גם להתערערות חיי המשפחה, וזו הטרגדיה של זמננו. לבסוף הוא מסכם שאין שום תשובה בעולמנו לבעיות הנצחיות. ״מה אנו יכולים כבר לדעת על השאלות הנצחיות של היקום? הרי זה כמו לשאול תולעת ספרים שזוחלת בתוך ״מלחמה ושלום״ אם זה רומאן טוב או רע. התולעת רק יושבת על הנייר ומנסה להזין את עצמה. איך היא יכולה לתת ביקורת על טולסטוי?״

### ■ ספר על מכת ההלשנות בעת הכיבוש הגרמני

בין שלושה לחמישה מליוני מכתבי הלשנה — בחלקם חתומים ובחלקם אנונימיים — נשלחו למימשל וישי או לגרמנים בימי מלחמה״ע השנייה כדי להסגיר את השכן, את המתחרה, את הבעל, את הבן ואפילו את האם. זאת אנו למדים מספרו של העיתונאי אנדרה הלימי — ״הלשנה בזמן הכיבוש הגרמני״, שראה אור לאחרונה בפריס. מכתבי ההלשנה הם במקרים רבים חסרי בסיס והם מציגים למשל את שארל טרֶני (הזמר) או את רופא הרובע כיהודים. הבלים כאלה היו יכולים להיות מסוכנים, כיוון שגררו בעקבותיהם לעתים קרובות מעצר ואפילו עינויים ומשלוח למחנה ריכוז. זהו ספר המציג את האיוולת האנושית בכל גילוייה.

### ■ ויליאם סארויאן — ״שמי סארויאן״ ו״לידות״.

עברו קצת למעלה משנתיים מאז מותו של ויליאם סארויאן בגיל 72. אפשר לומר שהדבר היחיד שעשה בעקביות בחייו היה הכתיבה, למרות שהוא אמר פעם: ״אני יכול לא למות כסופר, אני חייב למות כסארויאן״.

אבל הוא מת כסופר, כמובן. שני ספרים חדשים, שראו אור זה עתה בארה״ב, מחזקים עובדה זו. הם גם מסייעים בשרטוט הדימוי שהיה לו. הספר ״שמי סארויאן״ צמח מעבודתו המוקדמת ביותר. חלק ממנו נכתב בפסבדונים: סירק גוריאן. הספר כולל כמעט את כל השירים, הסיפורים, המחזות והמסות שפירסם משנת 1933—1954. כלולים בו גם סיפורים שלא ראו אור בחייו. סארויאן הוא אמן הסיפור הקצר. סיפוריו זורמים ללא מאמץ ושומרים על טון קבוע ונקודת השקפה קבועה שאפשר לכנותם סארויאניים. חוקרי ספרות מעוניינים בדברים יותר מעורפלים כדי להפגין את טעמם, לכן הם מתעלמים מסארויאן, כי סיפוריו עוסקים בעניינים פשוטים כמו חיים, מוות אהבה ושנאה. לגביהם הוא סופר אנכרוניסטי. הספר השני שיצא כעת הוא ״לידות״, הכתוב כמין יומן, ובו מעלה סארויאן הרהורים שונים על החיים והמוות, על מסתורין הבריאה, ועוד. כתב־יד זה שיצא לאחר מותו הוא בלתי גמור, אך יש בו מן הגילוי, מחשיפת דמותו של סארויאן כסופר. ■

### ■ ספר חדש של ג׳ון אפדייק — ״להימצא בקרבת החוף״ — הוצאת ״קנופף״ 919 עמודים

הסופר והמבקר הידוע ג׳ון אפדייק, שחיבר בין השאר את הרומאן ״זוגות״, הוא שילוב נדיר של עומק ביקורתי ופרוזה מבריקה. לדבריו, ההבדל בין כתיבה ביקורת על ספר לבין כתיבת סיפורת זה כמו ההבדל בין להיות על החוף לבין להיות על ספינה בים. וכך גם נקרא ספרו החדש — ״להימצא בקרבת החוף״, הכולל מאמרים על מספרים אמריקאיים שונים. בהקדמה לספר הוא כותב שסקירת ספרים פורטת את תחושותינו הספרותיות לאסימוני מחכת. אגב, כדי להעריך את יכולו הספרותי המדהים של אפדייק, יש לזכור שהחל מ־1976 הוא פרסם בקצב של ספר לשנה שתי אסופות סיפורים, ספר שירים אחד ועוד ארבעה רומנים. ספרו הביקורתי הראשון יצא ב־1965, והשני — ב־1975. ■

• במסגרת פרויקט חדש, משותף לביה"ס ללימודי היהדות ולספריה המרכזית של אוניברסיטת ת"א, נרכשו תצלומים מאוסף טיילור שכטר, שנמצא באוניברסיטת קמברידג' באנגליה. האוסף כולל מסמכים ותעודות שנמצאו בגניזה בקהיר והועברו על־ידי סלומון שכטר בסוף המאה הקודמת לאוניברסיטת קמברידג'. החומר כולל מיגוון רחב של נושאים, כגון: מקרא ותלמוד, שירת ימי הביניים, פילוסופיה יהודית, גיטין, כתובות, שטרות, תעודות מסחריות וכו'. החומר כתוב בעברית או בערבית יהודית ומשתרע על תקופה רחבה למדי — מן המאה ה־9 לערך עד המאה ה־19.

• לפני שבועות אחדים נערכה פגישה במשרדי הסוכנות היהודית בניו־יורק ביוזמתו של ד"ר אביב עקרוני (שהיה הממונה על החינוך היהודי מטעם הסוכנות בארה"ב) בין סופרים עבריים היושבים שם. אחד הסופרים שנכח בפגישה היה איתמר יעוז־קסט. הנושא המרכזי היה אפשרויות להפצת הספרות העברית בארה"ב. הועלה רעיון להקים מועדון שבו יוכלו להיפגש סופרים ישראליים המבקרים בארה"ב עם ציבור עברי. מיפגשים אלה יהיו מלווים בתערוכות ובהרצאות. בפגישה השתתפו עוד המשורר גבריאל פרייל, חיים ליף, עורך "ביצרון" — כתב־עת המופיע בארה"ב, הסופר יעקב קבקוב, סגן עורך "הדואר" — עיתון עברי המופיע בארה"ב והסופר גדעון תלפז.

• ביום ג' 11.10.83 נערך בבית הסופר בתל־אביב טקס חלוקת פרסים ומלגות לספרות ולמוסיקה לשנת תשמ"ג מטעם אקו"ם. בפרסים בעילום שם בספרות זכו זלי גורביץ, שרי כהנא־ניב ושלום רצבי. במוסיקה: מרי אבן־אור, לב קוגן וגיורא שוסטר. בפרסים לעידוד פרסום היצירה זכו בתחום הספרות יצירותיהם של עזרא זוסמן ז"ל, של מנשה לוין ז"ל ושל רוני סומק. במוסיקה: אשר בן־יוחנן, אהרון חדל"פ ויהויכין סטוצ'בסקי ז"ל. מילגות יצירה בספרות הוענקו ליצחק אורפז ולשמעון זנדבנק. פרסי השופטים בספרות הענקו ליעקב אורלנד ולירום קניוק. במוסיקה: לארטור גלברון ולדוב זלצר. דברי פתיחה נשא רן קידר, מנכ"ל אקו"ם. בירכו: שלמה טנאי, יו"ר הנהלת אקו"ם ואבנר שלו, יו"ר הנהלת המועצה הציבורית לתרבות ואמנות.

• ביום ה' 6.10.83 נערך בבית הסופר בתל־אביב (במסגרת "צבע טרי") ערב עם יצחק בן־נר בצאת ספרו "פרוטוקול" ועם מרדכי גלדמן בצאת מבחר שיריו "66–83". בחלק הראשון של הערב קרא אלכס אנסקי קטעים מתוך "הפרוטוקול" ויעקב וולט השמיע קטעי נגינה בפסנתר. הלל וייס שוחח על הספר וראיין את יצחק בן־נר. דובר על משמעות התגשמותו של האידיאל הציוני ברומן, (בן־נר: "במובן מסויים זה ספר של חלום ציוני אך הוא מסתכל עליו דרך החלון האחורי"), על הדמות המרכזית ברומן, שלדברי בן־נר "היא התגלמות הסודות והמסתורין שאדם לוקח אתו לקבר. אך נדמה לי שיש בה חתירה כמעט פנאטית לשלמות. לעתים, בדרך של סתירה משוועת, שלמות זו נפגמת כבר בראשית הדברים". וייס התייחס גם להקבלה בין המאורעות בספר להתיישבות הפנאטית של היום בשטחים, וחתם את השיחה בהתרשמות אישית מהיצירה: "נראה שהמסר העיקרי של הרומאן דומה למסר של עגנון. המטאפורה של גן העדן האידיאליסטי הדתי או הציוני מרחפת בכל היצירה. לקראת סוף הסיפור, כאשר הגיבור נותר בתודעה שבין שגעון להתבהרות, אנו מבינים שזה מאבקו הסיזיפי של האדם. המסר של היצירה הוא מצבו של האדם. התודעה שוקעת במעטפת של יאוש ושוב צפה". בחלק השני של הערב ראיינה הדסה וולמן את מרדכי גלדמן והתייחסה לשאלת מעורבותו או אי מעורבותו של המשורר בענייני השעה ולכך שאין הוא כותב על נושא זה בניגוד למשוררים אחרים. תגובתו של מרדכי גלדמן: "נראה לי שהמשוררים החשובים ביותר בתולדות הרוח היו הנביאים שהיתה להם מעורבות בנעשה. לצערי, איצטלת הנביא רחוקה ממני. לא מצאתי עצמי עם יכולת פשוטה להגיב על הנושאים האלה, כי עצם ההוויה היהודית הישראלית שלי מאוד לא ברורה לי. שמתי סימן שאלה גדול מאוד על המחשבות האלה. עדיין אין לי סימני קריאה. אם נאמר שזה משפט פוליטי — הייתי אומר שהמשוררים מצאו עצמם במחנה השמאל בתקופה האחרונה, ומחנה זה רואה לעצמו חובה להתייחס בפרנויה לחוויית השואה, וזה נראה לי כמעשה לא נכון, כי שאלת ההישרדות של עם ישראל ושל המין האנושי בכלל היא שאלה משמעותית היום. עמדה פרנואידית לגבי שאלת ההישרדות היא העמדה הנכונה. אך קיימת שאלה אחרת של הישרדות של עם שיש לו שטחים אין ספור, אך איבד את צביונו המוסרי. עם כזה אין לו הרבה בעצם, וכשהכוחות הרוחניים מתמעטים, סכנת אי ההישרדות גדולה יותר".

• בהוצאת "כתר" .עומד לראות אור בקרוב רומאן חדש של שמעון בלס "חורף אחרון". העלילה מתרחשת בפאריס סביב חייהם של גולים פוליטיים מהמזרח התיכון. במרכז העלילה — דמותו של פעיל קומוניסטי יהודי שהוגלה ממצרים, ישב בפאריז ונרצח אחר־כך על־ידי סוכנים בלתי מזוהים. ■

# נחום פסה:

# אני רוצה חברה בריאה תוסיסת ועובדת

במרכז לתרבות ולחינוך אנו מספקים שרותי תרבות, בידור, אמנות וספורט. אולם, משום שההסתדרות היא תנועה המתיימרת להשפיע על עיצוב פני החברה בישראל, היא לקחה על עצמה גם אחריות כוללת־יותר בכל הנוגע לטיפוח הקשר עם סופרים, אמנים ויוצרים בכל התחומים. קשר שיש בו עניין של הפריה הדדית.

בנוסף לכך, אני רואה את ה"מרכז" כגורם אינטגרטיבי בתוך ההסתדרות הכללית, המדגיש — בתוך מורכבותו של המדינה כולו — את הצד האידאי המתייחס לא רק לתנאי חייו של העובד אלא גם לתכניהם. שכן ההסתדרות היא ארגון פוליטי ולא רק ארגון כלכלי. היא בנתה משק, מערכת חינוכית ותשתית של עזרה הדדית אשר נבעו מהתפיסה האידיאולוגית של האבות המייסדים. רק אחרי הקמת המדינה קבע האיגוד המקצועי בהסתדרות את הדגשו המיוחד, ואילו חלק מהפונקציות האחרות שלה הועברו למדינה. כמו למשל הפונקציה החינוכית שעברה למסגרת החינוך הממלכתי.

באופן כללי, הייתי אומר, שההסתדרות שהיתה בעיקרה ארגון פוליטי, הפכה מאז קום המדינה למסגרת פוליטית־כלכלית. והנה בעניין זה יש לי טבע של מתקן עולם. מתקן חברה. אני מאמין שחשוב לקדם ללא־הרף את החברה הישראלית וזה לא פשוט. אתה פועל מתוך שאיפה לשנות משטר מסוים, ופעילותך מתנהלת על־פי כללי המשחק של אותו משטר. גם מבחינה מוסרית־ערכית וגם מבחינת התנהגויותיהם של הפרטים. השינוי חייב להיות שינוי כוללני של סביבת חייו של האדם, ואני חושב שפעולה תרבותית, חינוכית ורוחנית עשויה לתרום רבות לשינוי דרך התנהגותם של אנשים.

אחת הבעיות העומדות כיום בפנינו, היא מציאת דרך לקידום רמתם התרבותית וההשכלתית של תושבי מדינת־ישראל. ולא רק משום שאנו חיים בעידן של התקדמות ושינויים טכנולוגיים אדירים, אלא במיוחד משום שבתנאים הגאו־פוליטיים בהם אנו נתונים יש לנו בעיות לגבי עתידנו. ואילו רמתנו ההשכלתית הכוללנית רחוקה עדיין מלהיות מספקת. עדיין קיימות בישראל משפחות רבות שלא זכו להשכלה ולהרגלים תרבותיים בסיסיים.

ובעניין זה, צריך לדעתי, ליצור מערכת שתבטיח לכל מבוגר אפשרות ללמוד ולהתפתח לאורך כל חייו. מה־עוד שיתכן שבתקופות קרובות יצטרכו אנשים לערוך הסבות מקצועיות ולבנות יותר מקריירה מקצועית אחת במשך חייהם. בנושא זה של השכלת מבוגרים, אני מנסה ליזום חקיקה בכנסת ואף לפעול במסגרת האיגוד המקצועי על מנת שבהסכמי העבודה יכללו סעיפים מתאימים.

באשר לבעיה העדתית, אני תומך ומסייע בפעולות שמטרתן לשמור על העושר התרבותי של העדות השונות ולפתח את גאוותו של כל אדם למטען הרוחני שהביא איתו. עם זאת עלינו לשאוף ליצירת תרבות ישראלית מקורית שתשאב את כוחה ממטענן של כל העדות.

לשם כל אלה אני מחשיב מאד את הקשר בין ההסתדרות לבין אנשי־רוח. בתנאי שנשמר בו עקרון חופש היצירה.

אם נחזור לנושא החינוך, אין לי ספק שההסתדרות חייבת לשוב ולטפל בכמה נושאים שנעזבו על־ידה לאחר קום המדינה. ומדובר במפעלים כמו בית־ליסין בו פועל מזה מספר שנים תיאטרון הממלא במידה רבה את החלל שנוצר עם סגירת ה"אהלי". באשר לנושא הקולנוע, אנו נמצאים בשלב מתקדם של הקמת מערכת הסברה טלוויזיונית שתכלול סרטי וידיאו, טלוויזיה וקולנוע. ובתחום הכללי של החינוך, יתפרסם תוך מספר שבועות מסמך שיכיל את עמדתנו לגבי המערכת החינוכית. יש עדיין ויכוח בתוכנו בין החושבים על הקמה מחודשת של זרם העובדים ובין המניחים צורך בחיפוש דרכים המתאימות יותר למציאות של היום. בעיקר דרכים של השפעה על המערכת החינוכית הקיימת. על תוכניות הלימודים, המחנכים וההורים בכיוון של קרוב תכנית לימודים העוסקים בתנועת־העובדה.

באשר לחינוך הגבוה, פועלת באופן מעשי אוניברסיטה פועלית. לא במובן של ארגון אחד, קמפוס אחד, אלא בצורת מכלול מערכות של השכלה גבוהה העוסקות בלימודים אקדמיים, בהקניית דעת, בבעיות אידיאולוגיות ובחיפושי דרך. אני מתכוון לבית־הספר לפעילי ההסתדרות, לבית־ברל, לאפעל, לאורנים ועוד. בכל אלה עוסקים הרבה בהכנת תוכניות־לימודים ובכלל מחפשים תשובות לשאלות הקשות של שנות ה־80 — האדם, החברה, הכלכלה וכדו'.

בנוסף, אנו מקיימים תנועת מחנכים המגיעה לציבור של קרוב ל־10.000 מורים. במסגרת זו אנו מנסים להתמודד עם מה שקורה בתוך בית־הספר, עם חומר הלימודים. אנו נאבקים שם על נפשם של מחנכים, מורים והורים בעזרתם ניתן לנצל את הסעיף בחוק החינוך הממלכתי המאפשר לרוב הורים לקבוע 25% של תוכנית הלימודים ואנו מעוניינים לא רק לשכנע בעיקרון אלא גם לתת חומר, למשל על ההיסטוריה של תנועת העבודה.

**● לחדש או לא לחדש את זרם העובדים**

**● על פי החוק: רשאים ההורים לקבוע 25% מתכנית הלימודים**

**● הייתי רוצה חברה פוריה, בריאה, תוסיסת ועובדת**

**● בעתיד הקרוב יצטרכו אנשים לעבור יותר מפעם אחת הסבה מקצועית ולבנות יותר מקריירה מקצועית אחת.**

**● נחוצה חקיקה בכנסת בעניין השכלת מבוגרים.**

המטרה צריכה להיות, לדעתי, השפעה על המערכת הקיימת ולא יצירת מערכת אחרת.

בירושלים נעשה נסיון מיוחד במינו להקים בית־ספר ברוח תנועת־העבודה. נסיון זה הצליח מעל למשוער ראשית משום שניזום ע"י הורים ומחנכים ולא ניתן כפתרון ממסדי. מדובר בקבוצה של אנשים בעלי תודעה סוציאליסטית החושבים עדיין שכאשר מאמינים בדבר, יש לנסות להפעילו. הם מדברים על הגשמה ועושים זאת עם ילדיהם. תפקידנו במקרה זה לתמוך, לסייע, אבל לא לפגוע בעקרון ההתנדבות. ברור לי שאם ההסתדרות היתה מקימה בית־ספר זה, הוא לא היה מצליח באותה מידה. צריך לתת לזה לצמוח כפי שזה.

העיקר הוא, כאמור, להשפיע על החייאה מחודשת של רוח תנועת־העבודה. לצורך זה אני רואה ערך רב במפגשי נוער עם סופרים. הייתי רוצה מאד להרחיב מערכת מפגשים אלה וזאת בצורה של חוגי קוראים בתנועה הקיבוצית ומחוץ לה, גם משום שחשוב לנו לספק תכנים תרבותיים לשעות הפנאי ההולכות ומתרבות עם התפתחות הטכנולוגיה המודרנית, זאת מבלי שנפטור עצמנו כמובן מאחריות למוסר העבודה. שכן הייתי רוצה בחברה פורייה, בריאה, תוסיסת ועובדת. ■

# אמנים, עושי להטים, ליצנים, מקרה, אי סדר, עולם

ציור: יהודה פורבוכראי

בן עמי שרפשטיין

באמנות בת זמננו רבים ההיבטים המביכים. כוונתי לא רק לזניחת המסורת ולתקיפתה, כי אם להמרת המתוכנן במקרי, היפה כנתעב, המצניע לכת בפורץ־גדר, והלוך־דברים טבעי במופעי ראוותנות ואכזריות. תחילה אביא כמה דוגמאות לדברי, ואחר אסביר זאת בדרך האנאלוגיה.

אני מתייחס למעלת הערך המיוחס לאמנות הילדים על שום סגולת הכנות והספונטאניות שבה, ולמעלת הערך המיוחס, מטעמים דומים, לאמנות הילדים על שום סגולת הכנות והספונטאניות שבה, ולמעלת הערך המיוחס, מטעמים דומים, לאמנות הפסיכוטים. כוונתי לארוטיות הגלויה ולהוקרת הסטייה אצל בודלר, למשל, וכן לנושא האונס, הסטייה, גילוי עריות ודומיהם, כדרך שהם מתבטאים באמנותם של מגריט (Magrutte), בלמר (Bellmer) ואחרים, ובמיוחד אצל הסוריאליסטים, שרבים מהם כמדומה סבורים, כי ביכלתנו להגיע למעלת תמימות על ידי השתחררות, ולו בדמיוננו, ממירב המעצורים. כדי להשיג שחרור ממעצורים, פנו הסוריאליסטים לכתיבה האוטומאטית ולחיבור חופשי של תמונות ושירים. כך או אחרת, גילו נטייה לראות את העולם כמכושף מטבעו, תוך אמונה שאם ייכנעו לכשפיו, עתיד הוא לשתף עצמו ביצירתם, באמצעותם. ג'ון קייג' הרחיק לכת אף יותר מכן בשידול המקריות, כאשר ניסה, כדבריו, להיפטר כליל מטעם, מדמיון ומרעיונות, כדי להגיע לכעין נירוואנה של פתיחות והזדהות עם מה שמבחינתו היה או לא היה קיים.

כוונתי גם ליצירתם של אמנים המכונים ניאו־ריאליסטים ולאמנים או לאנטי־אמנים של "הזרימה". דוגמא לכך היא ארמאן (Arman) המציב תילי פריטים שליקט מסל האשפה שלו או המציג לראווה את כלי הנגינה ששיבר. אפשר להצביע על פיירו מאנצוני (Piero Manzoni), שבחתימת ידו על אברי גופם של אנשים הצהיר כי האברים החתומים הם מעתה יצירת אמנות; ואשר מכר בלונים ממולאים באוויר שנינשם על ידי האמן וביצים הנושאות את טביעות אצבעותיו, שנועדו להעניק לבעליהן תחושת הזדהות אורגנית יותר עם האמנות, ואשר מכר פחיות שתכולתן הבדוקה כל־כולה על טהרת צואָתו של האמן. כוונתי גם לבאויס (Beuys), הנחשב כיום תכופות לחשוב ולמייצג שבין אמני גרמניה המערבית, אשר התנגד לאמנות מקצועית ולאנוכיות האמן, ואשר רוקח עלילות דרמטיות קטנות ומשונות, בלשון סמלים פרטית משלו ובנימת לווי של ביקורת חברתית, כדוגמת הציורים שאת הסבריהם הוא לוחש על אוזן ארנבת מתה, יען כי (כפי שמסביר הוא למאזיניו) ארנבת מתה מסוגלת להבין אותם טוב מהם.

באותה מידה כוונתי לגילויי הרס ואכזריות מובהקת, המוצגים לראווה באמנות זמננו. דוגמאות מתונות הן אנדרה ברטון (Breton), שבאורח חגיגי מוחק ציור של פיקביה (Picabia) או ראוכנברג (Rauschenberg) המוחק ציור של קונינג (Kooning), או ג'ון בלדסארי (Baldessari) שב־1969 מעלה באש את ציוריו, כדי להיפטר, כדבריו, ממצבורי אמנות, ואשר קובר צנצנת המכילה את אפר תמונותיו בכותל הפנימי שבמוזיאון היהודי בניו יורק. אני נזכר גם בז'אן טוש (Jean Toche), שהאשים את האחראים על המוזיאון לאמנות מודרנית בניו־יורק בוואנדאליות, כיוון שהיתה להם החוצפה להתערב בחופש האמנות, דהיינו, לסלק כתמי צבע שהתיז אחד מבאי המוזיאון על הגרניקה של פיקאסו; ואני נזכר באותם אמנים, מבקרים ובכל האחרים שהגנו עליו בשעה שנעצר בעוון פעילותו למען חטיפת נאמני המוזיאון ופקידיו. אני נזכר גם במקרה של ויטו אקונצי (Acconci) שב־1972 אונן בפינת סתר שבגלריה, כשהוא מפיק בשעת־מעשה צלילים דרמאטיים, בנתנו ביטוי קולני להזיותיו; ובכריס בורדן (Chris Burden) שגרם לנעיצת סיכות בזרועותיו; ובהרמן ניטשה (Nitsche Herman) ובחזיון הדמים שבו הציג לראווה את "האסתיטי והאכזרי".

יכול הייתי להוסיף עוד כהנה וכהנה, אך דומני כי הטיעון ברור כל צרכו: האמנות שלנו מגלה מידה גדושה של מחאה, זעם ואכזריות, ולאו דווקא באופן החבוי בלשון סמלים מקובלת, לפי הפרוידיאנים, בדרך הסובלימציה, כי אם בגלוי, בלא כחל ובלא שרק. לא ניתן להתכחש לעובדת היותה של האמנות עכשווית בת זמננו וככזאת, חדשה ובכל עת מתחדשת; אף על פי כן, סוג זה של ביטוי המחאה, הזעם והאכזריות אין בו יותר מאשר ביטוי עכשווי לצורך שמקדמת דנא מצא את ביטויו באמנות, בכל התרבויות ובכל הזמנים.

אבהיר זאת באמצעות השוואה בין האמנים שנזכרו לבין עושי להטים וליצנים המוכרים לנו מן התרבויות ה"פרימיטיביות".

נתחיל בהתעניינותם של הדדאיסטים, הסוריאליסטים ודומיהם במקרי (Chance) בחריג (Oddity) ובלא־צפוי (accident). תכופות מיוחסת התעניינות זאת להשפעת מלחמת העולם הראשונה ולתופעות חברתיות אחרות המצטיינות בייחודן. לפנינו סיפור־עם של יורובה (Yoruba) החיים בניגריה ובבֶנין (לפנים דהומיי), שיש בו כדי לנסוך אור על הדבר.

אותו סיפור־עם יורובי נסב על שני אלים, אֶשוּ, שנוכל לכנותו — אף כי בהסתייגות מה — 'לא צפוי' ואיקו, שהנו המוות. את אשו, בדרך הטבע, קשה להבין. כל אימת שהוא מופיע, משהו בלתי צפוי מתרחש. הוא מסתתר במקומות מיפגש אנשים ובצמתי דרכים ובכל מקום הוא מזמן את המקרה, או את הבלתי צפוי. הוא גורם, כמובן, לצרות בשפע. יש להוסיף, כי הוא אל גדול, אלהי "מהומת המראות הניגלים וקשרי הכוחות הפועלים", בלתי נראה לעין זולת בממדיו הכבירים, כולו בשחור וכולו בלבן, כולו פגע־רע והרס, אך גם אנרגיה יצרית ותעצומות כוח פוטנציאלי, המרווח שבין האפשרויות. הוא גם שגריר האלים ונוטר הדרך לחיים.

ועתה אל הסיפור. למרות כוחו של אשר בריה אחת לא מתייראה מפניו. זהו איקו, אל המוות. בשמעו על כל אשר עולל אשו כדי להקניט את בני האדם, שאל מדוע זה אין הוא נענש. התשובה שניתנה אמרה תמיד, שכל המנסה לנזוף בו צפוי לאסון. איקו, המוות, אמר כי הוא יטפל באשו ובאמצעות האדמה שלח הודעה, כי הוא יפגוש את אשו להילחם בו. וכפי שנהוג בתחרויות ענקים כאלה, הגיע כל אחד מן האלים עם כבודה רבתי של זמרים ומתופפים; מכל קצות הארץ באו אנשים לצפות במערכה. המאבק בין שני האלים היה כביר, ולא אנסה לתארו, שכן עמודים אלה עשויים להתלקח אם אעשה כן; אך לבסוף היה זה איקו, המוות, שהטיל את אשו, המקרה, על הקרקע והניף את מטהו מעל לאֶשוּ להרגו; ואולם ידידו של אשו, האל שבכוחו לצפות את העתיד, הסתער קדימה, חטף את האֶלָה מיד המוות והציל את חברו. אף כי אשו נוצח, המשיך לחיות. בני האדם אמרו: "אי אפשר לגזול את החיים מיד המוות"; אך המקרה, שהוא גם אי־הוודאות, ממשיך להתקיים לצד המוות וממשיך להתערב ללא הרף בחיינו. אל־נכון אין הסבר טוב מזה לאי יכלתנו להבין מה קורה לנו ומדוע.*

ברור לי כי ג'ון קייג' הוא התגלמותו החיובית של אשו, וכי לעיתים התגלמויותיו פחות חיוביות, וגם זאת, כי יש בו, כמו בדדאיסטים ובסוריאליסטים, הרבה ממה שבפי אנתרופולוגים חברתיים מוגדר ב'עושה להטים' ו'ליצן'. דמות זאת קיימת בכל מקום בין השבטים האפריקנים. ניתן לראותו כמתגלם, למשל, בדמות העכביש (Ture) שבאזנדה (Azande) שעל פי תאורו שלו "בכל עת מערים על הבריות". בהיותו חסר כל מעצורים הוא עובר

* "Eshu and Death" from H. Courlander, *Tales of Yoruba Gods and Heroes*, Crown Publishers, New York, 1973.

על כל חוק מחוקי האזנדה, הוא רוצח את אביו, מנסה להרוג את אשתו, שוכב עם חמותו וכל הנראה גם אחותו. הוא שקרן, רמאי, שטוף בזימה ורוצח. הוא שחצן, חמדן, בוגדני, כפוי טובה ואין סייג לרברבנותו. אך הוא גם שובה־לב, מקסים בפחזותו ובתעלוליו, נסחף בשירה ובמחול, ובשעה שהוא מחולל במגבעתו הנוצצת, כל חזותו מפגינה זלזול במוסכמות. על אף היותו מפלצתי, הוא חביב בתמימותו, ובלב האזנדה הוא מעורר צער כל אימת שהוא מועד ובתסכולו מזיל דמעות שליש. הוא מגלם ללא כל ספק מה שהאזנדה היו רוצים להיות, אלמלא ההרגל וחוקי המוסר, העוצרים בעדם. השווה עושה־להטים אפריקני זה עם בן מינו מקרב האינדיאנים של וינבאגו, אותו "איש תחבולות" המסרב לקבל כל אחריות על מעשיו (אף שהוא מאולף במקצת) ואשר מעורר "צחוק מהול באימה". אחד מבני וינבאגו הזקנים והשמרנים אמר עליו כדברים הבאים:

"אמת שידו ביצעה פשעים לרוב, ואף על פי כן הוא נקי מעוון, כי בדמותו מתגשמת הערובה לקיומה של הארץ לעולם ועד בצביונה הנוכחי, כי דבר לא יפר את תפקודה הנאות, כי אנשים מתים, וגונבים, גברים מתעללים בנשים ובני האדם חיים, כשהם עצלים ובוגדניים, ולמרות כן, הוא מעולם לא ניהל מלחמה. הוא נדד על פני העולם ואהב את כל הדברים כולם. לכולם קרא אחיו, ואף על פי כן, הכל התעללו בו."

עושה־להלהטים הוא דמות מיתית, אך הליצן מעניק לו חיוניות אנושית. בין האינדיאנים של דאקוטה, כל עוד חדש הוא הליצן, התנהגותו כל־כולה בהיפוך, הוא מדבר בלשון סגי־נהור, רוכב על סוסו אחורנית ועושה הכל בהיפוך. רואים אותו כמשעשע אך גם ביראת כבוד מסוימת, כיוון שהוא נתפש כמייצג את הכפילות, הנתפשת על ידי האינדיאנים כאחד מעיקרי החיים."

ליצנים אינדיאנים אלה מעוררים לא רק צחוק, אלא גם אימה. בקרב הנבאהו, "בשעה שהם מתקרבים, חיוכי הנשים והילדים משתנים עד מהרה להבעת הפתעה מהולה בפחד". בקרב הקווקיוטל (Kwakiutl) מאמינים, כי הרקדנים השוטים היו מעורבים במעשי הלצה כה פרועים, עד שלעיתים גם הרגו בני אדם במהלכם. "כל הליצנים נהנים מחרות מלאה, החל בקונטרריאס (Contraues) מן השיאן (Cheyenne) ועד לניוויקוי (neweekwe) של הזוני (Juni). כמטרה ללעגם משמשים הן הם עצמם והן אחרים. אך חיצי לעגם מופנים באותה מידה עצמה כלפי רופאי האליל וכלפי רשויות דתיות אחרות למיניהן." ליצן הנבאהו נוטל חלק בטקס רציני בשימו ללעג את התחבולות הנקוטות, בחשפו את תפונות הכמרים, בעוררו מהומה רבתי במעללי צחוק ולעג. לקראת סוף המאה התשע־עשרה נמצאו ליצני הפואבלו "שותים שתן ממיכלים וכדים ששימשו כסירי לילה בעליות־הגג ולועסים צואה וזבל". בכל צפון אמריקה סמרטוטים משמשים כמלבושיו של הליצן. תכופות פושט הליצן ידו לנדבת מזון, ובמידת הצורך גם גונב אותו, אף כי איש אינו מונע ממנו ליטול מה שלבו חפץ. הם אלימים לא פחות בענייני מין, שעליהם אינם חדלים ללהג, לשיר ולהתבדח. את מיניותם הם מציגים לראווה. קודם שהמיסיונרים מנעו זאת בעדם, הרכיבו הליצנים לעצמם אברי מין ענקיים ותכופות היו חושפים עצמם לעין כל.

כדוגמת הלהטוטנים, גם הליצנים הם זללנים, ערמומיים, פרוצים ומופקרים. הם האשו"ים המכניסים מהומה בחיים ומערבבים את היוצרות, את האסור עם המותר, כדרך ששני יסודות אלה חייבים להיות מהולים זה בזה כדי שיוכל העולם לתפקד. הם אלה שמתוך זלזול במקובל, במוסכם ובמקודש, מקשרים את האנושות עם הערבוביה, שהיא בלתי מובנת ועל כן קדושה. כאלה הם הרמס, לוקי, הליצן של יה"ב, בינגארד השועל, גרגנטואה ופליקס קרול. כאלה הם הכופרים ההינדים המפרים את החוקים המקודשים ביותר על ההינדים מן השורה, והם השיבה (Shiva) בתחפושתו הכהה, כציידי קברים, ואולי הם שועלי הפיות היפאניים, ואילו בסין אלה הם השחקנים ה"משוגעים" ובאירופה הרומנטיקנים המטורפים, והדדאיסטים, הסוריאליסטים, הניאו־דדאיסטים, משתתפיהם הקולניים ביותר, המגושמים ביותר והפרועים ביותר של מופעים המוניים או טקסי הפולחן הנודעים באכזריותם.

עושי הלהטים, הליצנים ואמני הבלתי־צפוי לסוגיהם, השלילי או דמוי השלילי, המפתיע והאכזרי, הם אלה המפקיעים את האמנות מהעשותה לתרגום תקני, למטרות אנושיות, לכל אשר ביקום הוא זר וכאוטי. לא המהות המבוקרת בקפידה, שאותה דומה כי המסורת האמנותית מבקשת לגלות או להשליט, כי אם הצגתו או הסמלתו של הזר באמצעות הזר, האכזרי באמצעות האכזרי, הבלתי צפוי באמצעות הבלתי צפוי. הם יוצרים הוויה דמויית טבע, היולית (גולמית), אפשר שאמיתית יותר, הגם שמתסכלת, וכך מטילים הם אותנו חזרה אל האדישות הא־מוסרית, שבכוחה אנו משוקעים ביקום הא־מוסרי, האדיש, הכל־יכול, אותו אוקיאנוס שבמימיו נוכל לשחות בתוקף ההזדהות עם עצם מהותו. ■


I have or cited the following books:
E.E. Evans-Pritchard, *the Zande Trickster,* Oxford, Oxford Univer-sity Press ,1967
J. Highwater *Ritual of the Wind: North American Indian Ceremonies Music, and Dances,* New York, Viking, 1977
P. Radin, *The Trickster: A Study in American Indian Mythology,* New Yorkl Bell, 1956


מרדכי גלדמן

## ליד ים סתוי

לִיַד יָם סְתָוִי שֶׁהֵחֵל מִתְרַגֵּל
אֶת זִרְמֵי כּוֹחוֹת הַחֹרֶף הָאַדִּירִים
הָיָה הָאוֹר לְמַעֲרֻבּוֹלוֹת בָּרֶסֶס הַמְּלוּחַ, בְּתַהֲלוּכוֹת עֲנָנִים.

עַל אֶחָד מִסַּפְסַלֵּי הַטַּיֶּלֶת
מוּל הָרִיק הָעָמוֹק שֶׁמֵּאַחוֹרֵי הָאֹפֶק
קוֹרֵא בָּחוּר כַּבַּהֲגַוַד גִּיטָה —
נַעַר וְנַעֲרָה, צִיצִיּוֹת שֶׁל צָהוֹב פָּאנְקִי בִּשְׂעָרָם,
קוֹרְאִים אֶל חִבּוּקָם הָאַרְעִי,
עוֹבְרִים בָּרוּחַ, מִסְתַּכְּלִים לְאָחוֹר.

כַּמָּה גּוּפוֹת שֶׁחוּמִים מְנַמְנְמִים עַל מַגָּבוֹת
הַחוֹל הָרַךְ הַלַּח שֶׁמִּתַּחַת,
גַּרְגְּרֵי זְכוּכִית כְּבוּיָה,
מִתְיַדֵּד עִם גּוּפָם הַנִּרְפֶּה,
מֵנִיחַ מְנוּחָה.

נַעֲרֵי הַגַּלְשָׁנִים מִתְגּוֹדְדִים,
לַחִים, חֲשׂוּפֵי טוֹרְסוֹ, מְדַמְּמִים קַלּוֹת,
מִתְנַשְּׁמִים מִתְּמָרוֹנֵיהֶם בַּגַּלִּים,
נֶעֱלָמִים בָּאֵד.

וְעוֹבֵר כּוּשִׁי צָנוּם —
טְרַנְזִיסְטוֹר עָנָק עַל כְּתֵפוֹ
וּבְיָדָיו מַצְלֵמָה מְשֻׁכְלֶלֶת עֲדָשׁוֹת
גַּלִּים מַרְטִיבִים אֶת נַעֲלָיו.

הַחֹרֶף קָרוֹב, הַשְּׁקוּף הַזּוֹהֵר הוּבַס.

## קוסמים

הַקּוֹסְמִים הָיוּ שְׁנַיִם:
שְׁחוֹר שֵׂעָר, צְלָבִים שְׁנַיִם עַל חֲזֵהוּ
וְעֵינָיו עֵינֵי קָדוֹשׁ,
וּבְהִיר שֵׂעָר, פְּנֵי נָמֵר מֵאַחוֹרֵי פָּנָיו.

בְּמוֹעֲדוֹן הַגָּדוֹל שֶׁל לָאס וֶגַאס
מָשְׁלוּ בְּחַיּוֹת גְּדוֹלוֹת וּקְטַנּוֹת —
בְּאָרִי, בַּבַּרְדְּלָס, בְּיוֹנִים וּשְׂפָנִים —
וְרָדוּ בַּצּוֹמֵחַ וּבַמִּינְדָּלִי:
כְּשֶׁהִנִּיפוּ יָד נִגְלוּ בְּעֹמֶק הַבִּימָה
מַפָּלִים קוֹצְפִים בֵּין סְלָעִים וִיעָרוֹת;
וְאַף נְעָרוֹת כִּשְׁפוּ בְּנֶקֶל —
דְּקָרוּן בַּחֲרָבוֹת וְלֹא פָּצְעוּ
נִסְרוּ בְּגוּפָן וְלֹא חִלְּקוּ
וְנַעֲרָה נְמֵרִית גִּלְגְּלוּ בְּנֶמֶר וְחָזוֹר;
בִּרְצוֹתָם גָּדְלוּ וְקָטְנוּ
וּכְרְצוֹתָם נֶעֱלְמוּ בַּחֲפָצִים
קְטַנִּים בְּהַרְכָּבָה מְגוּפָם, שֶׁנֶּעֱלְמוּ אַף הֵם,
וְרָחֲפוּ כָּאֲוִיר בִּישִׁיבַת הַלּוּטוּס
חֲזָקִים מִכֹּחַ הַמְּשִׁיכָה
וּלְעֵינֵי הַצּוֹפִים נִכְנְסוּ לְמַצִּיאוּת הַמַּרְאָה.

שׁוּב וְשׁוּב אָמְרוּ:
"אָנוּ מַצִּיגִים בִּפְנֵיכֶם תַּעֲתּוּעִים וַאֲשְׁלָיוֹת",
אַךְ הָאֶפְשָׁר שֶׁלֹּא לַחְשֹׁד
כִּי כִּשְׁפִים שֶׁל מַמָּשׁ פָּעֲלוּ
וְהַכֹּחַ כָּל־יוֹצֵר וְכָל־הוֹרֵס
פָּעַל דַּרְכָּם כְּדַרְכּוֹ.

# עזרה הדדית-
# מאמינים ועושים

*החזון והגשמתו היו שלובים זה בזה כבר מראשית הדרך.*

ממחנות החוצבים וסוללי הכבישים של העליה השניה, מאהלי מייבשי הביצות בימי העליה השלישית, ממטבחי־הפועלים של בוני הערים והשכונות החדשות בתקופת העליה הרביעית, ממפעלי התעשיה והמלאכה של העליה החמישית, מהמעברות ומחנות־העולים והישובים החקלאיים הצעירים של שנות ראשית המדינה – מאז ועד ימינו, לאורך כל הדרך, הגשימו אלפים את רעיון העזרה ההדדית; והאלפים היו לרבבות...

...וגם היום נמשך המעשה –

★ כשמפעל ריווחי של "כור" מסייע למפעל אחר הנתון בקשיים.
★ כשחבר בעל הכנסה גבוהה משלם מס־חבר גבוה יותר ומאפשר בכך לבעל הכנסה נמוכה לקבל את מלוא שרותי הבריאות ב"קופת חולים".
★ כשקיבוץ ותיק עוזר באמצעים, ידע והדרכה לקיבוץ צעיר.
★ כשעובד חדש בארץ נהנה מפנסיה בסיסית, עם ראשית עבודתו, הודות לתשלומיו של עובד ותיק.
★ כשלקוח הקונה בחנות של "המשביר לצרכן" במרכז הארץ מאפשר לתושב בקרית־שמונה ובאילת להנות משרותיה של חנות דומה.
★ כשחבר מושב ערב לחברו במושב הנתון במשבר.

*עזרה הדדית היא כשעובד לעובד הוא – אדם.*

**60 שנה לחברת העובדים-**
**60 שנה בדרך העולה להגשמת הציונות העובדת.**

ליגום

יצחק שמואלי — חציית גבול

## ■ מפגש ראשון

הפנים אינן מחייכות. השאלות רגילות — מה נשמע? איך החיים? התשובות כבדות, לעתים בוטות: מה אפשר לעשות? חרא. תשעים אחוז מסגל הגדוד מזדהים עם "שלום עכשיו": מתנגדים למלחמה. מתנגדים לשהייה בלבנון. סולדים ממה שהם הולכים לעשות. אחד הקצינים הפגין מול ביתו של ראש־הממשלה. לפני זה צעד עם חבריו מראש־הנקרה לתל־אביב. אשתו יעצה לו לא ללכת. לסרב. אבל הוא בא. אולי משום שחבריו באים. מי הוא שיתן להם להידפק עם המלאכה המחורבנת לבד? ואולי למען הדמוקרטיה. זאת ששרון ורפול רמסו כשיצאו למלחמה שהוכיחה כי יש דברים חשובים יותר ממנה: אני, אתה, הבן, הבת, החיים.

## ■ הנסיעה

במראות החולפים לפנינו עירוב של מוזר ופרדוקסלי. ארץ יפת־נוף. הכפרים מלטפים את הגבעות וההרים מתמזגים איתם ואינם נוגסים בה, כמו אלה שלנו. מאידך־לכלוך וזוהמה בכל מקום. אקולוגיה היא מלה שאינה קיימת במלון המקומי. כאן עושה כל־אדם כטוב בעיניו.
עת הקציר עכשיו. החלקות הקטנות שבשיפולי ההר נקצרות במגלים והאלומות נאספות ביד. קומביין ישן בורר אחר־כך את גרעיני החיטה ממלא את האוויר בערפל דק של אבק זהוב. פרות בשדה. ובשולי הכביש הצר ומלא המהמורות, מרבצי מכוניות ישנות. אחת מהן, אתה יודע, היא מלכודת מוות עבורך.

## ■ מדינה ללא חוק

בלבנון אין מסים, אין רשיונות; אין משלמים עבור החשמל. המכוניות בכבישים נהוגות בידי בני־עשרה. ילדים נוהגים בטרקטורים ולצידם נשים עטופות הנושאות על ראשיהן שקי חיטה וטַבַּק. כלי־רכב חדשים חולפים על־פני אחרים שקרביהם גלויים.
חיים בארץ מוסלמים, נוצרים, דרוזים, שיעים וחומייניסטים. ערב רב. וישנן הפלנגות ואנשי המליציות של חדאד. האחרונים הם שודדי־הדרכים של הארץ, חוסים בצילם של מחנות צה"ל ולובשים את מדיו. "אמור לי מי ידידך ואומר לך מי אתה", אומרים החיילים המשחקים את תפקיד המשטרה במחזה האבסורדי המתחולל כאן.
סוגרים את המעגל חיילי האו"ם. מהולנד, צרפת, ואיי פיג'י, מסנגל, אירלנד, סקנדינביה. מהם ידידותיים לנו ומהם שונאים ומתנשאים. חייל שחור־עור במדים כחולים ובסגין חום עומד דום בגיא נשכח. רובהו זקוף בידו. שייך, כמו כולנו, לעולם אחר.

## ■ נשות הכפר

לפני זריחת השמש יוצאות נשות הכפר אל שדות־הטבק הקטנים הסוגרים על בתיהן. קוטפות את העלים הירוקים ומכניסות לשקים. אחר־כך כבר באור המלא הן נושאות את השקים על ראשיהן אל הבתים ושם, עם ילדיהן, ממיינות ומשחילות את עלי הטבק וקושרות על חוטים לייבוש. מאוחר יותר תחלובנה את הפרות, תוצאנה אותן לשדה, יאכילו את הילדים וינקו את הבית. מילוי חובות במסירות קמאית. והבעל נכנס אל המרצדס, בשעת בוקר מאוחרת יסע לדרכו ולעסקיו. ואולי לבית־הקפה שבכפר הסמוך, לשש־בש ולעשן בחברת ידידיו. בערב יחזור לביתו על־מנת לקבל מנשותיו את המגיע לו: אוכל, אהבה וכבוד. התנ"ך, מבחינות מסוימות, הוא כאן ועכשיו.

## ■ יואל היפה

מת. נהרג בתאונה באחד ממחוזותיה של לבנון. לא תאונת דרכים, סתם תאונה לבנונית. המפגינים שמול ביתו של ראש־הממשלה יכולים להוסיף אותו לרשימות הנופלים. היינו יחד בקורס קצינים. הוא היה היפה של הקורס. בקיבוצו, איילת־השחר, השאיר ארבעה ילדים ואשה בהריון.

## ■ "הסטטוס של הלוגוס"

במסלול הסיור אנו עוברים במקום בו נהרגו שלושה חיילים מהגדוד שהקדים אותנו. מטח יריות אחד קטל אותם. אנחנו עדיין בחיים למזלנו. מהרדיו שבאוהל המטבח בוקע קולו של מבקר מלומד המדבר על "הסטטוס של הלוגוס", "קדושת האמנות", "אסטתיקה" "תפיסת היופי". כמו מארץ אחרת שתושביו, כך דומה, אינם יודעים את מעשי הבנים. עפר לרגליה. כך המבקר על מה שאמר המשורר. אצלנו. עלינו על הרכבים. טענו את הנשק ונסענו.

## ■ יד לשלום

האוכלוסיה המקומית, כך כתוב בעיתונים, קיבלה את חיילי צה"ל בדובדבנים, בפרחים ובנשיקות באוויר. חלק ב' של הסיפור, הרבה פחות חגיגי והרבה יותר עצוב. אין מחייכים אלינו עוד. רק הילדים, שאינם למודי־מלחמה ופוליטיקה מרימים יד מהססת לשלום, בשולי הדרכים המרוצפות כלי־מלחמה מפוייחים, שעליהן מעופפים בלי הפסקה נחילי יתושים מוצצי דם.

## ■ קבורת כלב

גור־כלבים מת על הכביש. יום שלם היה שרוע בשולי הדרך והחל מעלה צחנה. לבסוף נקבר על־ידינו. לאחר שעה קלה מצאה אמו את המקום, נברה וחפרה ושלפה את גורה המת; חשפה אותו שוב לקרני השמש ולעיני העולם.
אחד החיילים התאבד במחסום. אומרים שהביא את בעיותיו מהבית. אחר נשלח לקצין־בריאות־נפש. אמרו שהביא את מחלותיו מהבית. איש משמר־הגבול נהרג ממארב בליל־אמש. אומרים שאהב את הצבא יותר מאשר את ביתו. ההלוויה והקבורה שנערכו לו היו לפי כל כללי הטקס.

## ■ התנחלות מס' 1

אחד מבסיסינו הארעיים ביותר הפך להתנחלות. הפרטים כמובן חסויים, אולם בעיקרון מה שהחל כישיבה זמנית בשולי צומת אחת, כדי להגן על חיילים מפני חיילים הפך לבסיס קבע. השתלטו על מטע זיתים למרות סירובו העקשני של בעל המטע. הקימו אוהלים ותקעו יתדות; מתחו גדר והניפו דגל; העמידו מקלחות וחפרו מחראות; בנו עמדות והציבו בהן כלי־נשק. מפקד הבסיס החדש, בן־קיבוץ השומר־הצעיר, התקשה להסכים עם המעשה. אלא שהמפקד הבכיר החליט. והמתנגד — מצפונו אמנם הציק לו אך הוא לא סרב פקודה. לכך הרי חינכו אותו.

## ■ לראות ולחיות

לא הרחק התפוצץ מטען־צד. שני חיילים נהרגו ושישה־עשר נפצעו. שניים מהם קשה. אמו של עמיר, בן־קיבוץ שמיר, שנהרג, נהרגה גם היא מידי מחבלים. עמיר שנא את המלחמה. היתה לו תחושה שימצא בה את מותו. הוא לא סרב לבוא. הוא התגייס ומת. הגיטרה שלו נותרה אחריו...
עיתונאית אחת מכובדת, מעיתון פופולרי מאוד, הגיעה למקום האסון הסנסציוני, בו העיף מטען בן שבעים קילוגרם משאית למרחק של עשרים מטר. היא באה לראות את שרידי המשאית המפוייחים. על ההרוגים אף מלה. עכשיו היא שותה קפה הפוך בבית־קפה על הטיילת. אולי אוכלת אבטיח קר.

## ■ המפקד שלי

המפקד שלי בן חמישים. ראשו מקריח, משקפיים לעיניו. הוא משרת בצבא בהתנדבות. בחייו האזרחיים הוא מנהל בית־ספר תיכון. סמל לדוגמא אישית: שומר בלילות עם חייליו, יוצא לסיורים, מנקה את החצר ושוטף את הכלים. לעולם אינו מרים את קולו. לפעמים הוא עומד על־סף איבוד עשתונותיו, אך מייד מתעשת ומשתלט על עצמו. הוא איש מידות המפקד שלי. באמת. הוא שונא את המלחמה בלבנון. הוא אפילו אמר זאת מפורשות לחברי ועדת החוץ והביטחון. דיבר על מעשה אוריה החיתי הנעשה בנו. בכלל הוא שונא צבא ומלחמות. אז למה הוא נמצא כאן?

## ■ מסיבת סיום

חאפלה, חאפלה אמיתית. המחליפים שלנו כבר איתנו. הלילה מלא כוכבים. השיפודים על האש. הקפה על הגחלים. הכלבה מיללת, חשה שאנו עוזבים. הגרוזיני והבדואי אחים; הפרסי והתימני אחים; האמריקאי והמרוקאי אחים; האשכנזי והספרדי אחים. זה מצב אמיתי — תאמינו או לא.
הבדיחות והצחוק עפים עם הגיצים אל תוך הלילה. שרים "מה יפים הלילות בכנען", "היי דרומה", "השכפץ שלי הוא האהוב שלי". מכיוון שפזמונאי המלחמה לא כתבו השנה פזמוני מלחמה, רק משוררי הזעם כתבו שירי זעם, נאלצים החיילים לחבר בעצמם את השירים. אז שרנו את שיר החיילים הידוע ביותר של המלחמה הזו, בתוספת בית משלי:

| | |
|---|---|
| רד אלינו אווירון | איך קרה שניצחון |
| קח אותנו ללבנון | הפך פתאום לכישלון |
| נלחם בשביל שרון | תשאלו את הַפּיון |
| ונחזור בתוך ארון. | בארון של רפוּלְיון. |

במסיבת הסיום של הפלוגה הקודמת לנו לא שרו. לא סיפרו בדיחות ולא גילגלו צחוקים. במסיבת הסיום של הפלוגה הקודמת עמדו דום. דקה של דומיה לזכר שלושה חברים שנהרגו.
אנחנו היינו בני־מזל.
עד מתי?...
למחרת, בשעת לילה מאוחרת, חצינו את מחסום ראש־הנקרה מצפון לדרום. ■

# חמישה סיפורים קצרים

יוסל בירשטיין

ציורים: נורית ענבר

## I

נצבתי פעם בפני דילמה כזאת: ללכת לשיעור לספרות או לחופה שלי. היה זה עוד במלבורן, אחרי שהשיר הראשון שלי פורסם בעיתון מקומי "די אויסטראלישע נייעס" (חדשות באוסטרליה), ויעקב גיליגטש, מורה מוסמך לספרות יידיש, ביקש ממני שאבוא לביתו עם כל יצירותי. משסיים לעיין במחברת הדקה, הסכים, אם כי לא כל כך ברצון, לומר לי את דעתו עליהן.

"ככה, ככה."

רציתי לדעת בדיוק ואז הוא הסתיר את ציפורן האגודל שלו, השאיר משהו בחוץ, ואמר שהחלק הגלוי, גודל הכישרון שלי. בערך מילימטר של ציפורן.

"נערי" הוא קרא לי אחרי שאמרתי לו את גילי, כבן תשע־עשרה.

הוא החזיר לי את המחברת ומשהבחין במבוכתי, שאל אם שמעתי אי־פעם על האנפסט. השאלה הזאת הגדילה עוד יותר את המבוכה שבי ואז הוא התרכך מעט והתנדב ללמד אותי את החוקים הבסיסיים של השירה ואת עקרונותיה. יתן לי סדרת שיעורים חינם אין כסף, אבל רק במוצאי שבתות, כשרוב תושבי העיר מלבורן, ואני והחברה שלי בתוכם, נוהגים ללכת (משהו כמו פולחן) לבתי־קולנוע. אך היה זה הזמן היחיד שעמד לרשותו, ולפי הבנתו, מוטב, אמר, שמשורר צעיר השואף להגדיל את כשרונו, לא יפקפק הרבה ויהיה מוכן להקריב בשמחה קורבנות על מזבח השירה.

והקורבן — הקולנוע.

אשר לי, השתכנעתי מהר מאוד והצלחתי גם לשכנע את נערתי להיות שותפה לקורבן. כל שבת — במקום קולנוע — פואטיקה.

אלא שבמוצאי שבת אחת משהו השתנה. לא הקולנוע ניצב מול השירה אם כי החתונה שלנו. לא העזתי לגלות למורה שלי יעקב גיליגיטש, שאני, משורר צעיר, המתנכר למימסד, מורד במוסכמות ומתכחש למינהגים המקובלים בעולם, עומד לבצע מעשה בורגני. ולכן החלטנו, הכלה שלי ואני, שלא נספר לו שאנו עומדים להתחתן. נתחלק. באותו מוצאי שבת היא תלך לחתונה ואני — לשיעור.

בתקופה זו האנפסט כבר לא היה זר לאוזני. כמוהו — האמפיברכוס. וכמוהם — הטרוכאוס והיַמבוס. בשעה שהמתינו לי ליד החופה, ישבתי בביתו של יעקב גיליגיטש, רכון על ספר שירים מאת לייב ניידוס, משורר יידיש, שהקריב בדמי ימיו את נפשו על מזבח השירה, והצליח מאוד לזווג בשיריו אנפסטים וימבוסים גם יחד. מה הקורבן שלי, הרהרתי, לעומת הקורבן שלו, ולכן קיפלתי את המפה על השולחן, כופפתי שתיים שלוש אצבעות, והקשתי על העץ לפי קצב המלים, הברות מוטעמות ובלתי מוטעמות שבשיר.

ידעתי ששם, בבית הכנסת שבקרלטון, רובע יהודי לשעבר במלבורן, פרשו כבר את החופה וממתינים לחתן. הכלה שלי, הוריה, סבא וסבתא. חברי יוסל ברגנר הצייר ובן־דודי יוסל הגבוה. שניהם הבטיחו לי לדאוג לכך שהאורחים לא יתפזרו לפני שאבוא. יבחינו אצל מישהו סימני עצבנות או שפקעה סבלנותו, ירגיעו אותו במלים כגון: הנה בא החתן, הנה הוא בא. ואני המשכתי לי להקיש בעץ אנפסטים ואמפיברכוסים, בתקווה שיבוא יום, ואני אביא למורה שלי, יעקב גיליגיטש, שיר חדש, ואחרי שיקרא אותו לא יסתיר עוד כלום — הוא ירים את האגודל שלו ואראה לפני ציפורן שלמה. ■

## II

בשכונה שבה תפסו נביאי התנ"ך את רוב הרחובות, חיפשתי כתובת ברחוב שלמה המלך. "מה, גם הוא בנביאים?" השיבה לי זקנה בפיאה נכרית כבדה, מצבע נחושת.

מרוצה שדיברתי איתה בז'רגון, הכינוי הישן לשפת יידיש, ביקשה שארים מהמדרכה את המיחם הרחב, ושאלך אחריה עד כיכר השבת, שם מגעילים כלים לפסח. עד שאמצא את רחוב שלמה המלך, הרהרה בקול, מוטב יהיה, שקודם אתפוס מצווה לפני החג. החתן שלה, למשל, אמר לי, רודף אחרי מצוות כל ימיו.

"הוא מלא בהן, הוסיפה, לא בלי התרברבות, וסברה שאם לי היה כדאי מאוד להיפגש איתו.

אחרי שסיפרה על החתן שלה ביקשה שאספר לה משהו על עצמי. אבל לא יכולתי לעשות שני דברים כאחד. לשאת את המיחם על כתפי ולדבר. ממילא לא היתה שומעת מילה. בגלל ההמולה מסביב. והיה עלי להיזהר שלא אדרוך על מישהו, ושאיש לא ידרוך עלי.

הזקנה צדקה. כי כל השכונה התרוצצה בחוץ עסוקה ברדיפה אחרי מצוות. גם אלה שלא התרוצצו, עסקו בתורה. עברתי ליד שני יהודים, שעמדו כרס לכרס, והתווכחו על איזה סוגיה בגמרא. לולא המיחם הרחב על כתפי, יכולתי בקלות לעבור מתחת הכרסים שלהם.

זינקתי הצידה ופיניתי דרך לעגלה עמוסה בחבילות מצות, שנידרדרה במורד התלול של הרחוב. שלושה בחורי־ישיבה רדפו אחרי העגלה ובפני העיניים שלי, לשניות ספורות בלבד, התנופפו ציציות ופיאות ארוכות בגוונים שונים.

לפי הקולות שבקעו מחלון פתוח של 'חדר' ניחשתי שהנערים משננים שם את שיר־השירים על פי הניגון הישון שזכור לי עוד מימי ה'חדר' שלי. העברתי את המיחם לכתף השניה והמשכתי לזמרר את הניגון של ה'חדר'. שיר — איין געזאנג, זמר אחד כזה — זימר לו צדיק או חכם או נביא, אבל שיר השירים שר צדיק בן צדיק, חכם בן חכם, נביא בן נביא — הוא שלמה המלך.

ואז נזכרתי, שעלי עוד לחפש את הרחוב שלו בשכונה העסוקה בהכנת החג. אולם בינתיים הגענו לכיכר השבת, וכשהינחתי את המיחם על המעקה מול בנק לאומי, פשוט כדי לתפוס נשימה, מצאתי את ההזדמנות לספר לזקנה עם פאת הנחושת, גם משהוא על עצמי. הבנק מולנו ושלושת הבנקים האחרים בכיכר השבת, שהיו מלאים לקוחות באותה שעה. הזכירו לי שגם אני נתתי פעם עצות מתי ואיפה כדאי להשקיע כספים ואילו מניות לרכוש בבורסה התל־אביבית.

"גם דולרים?" שאלה הזקנה ולאור תשובתי החליטה, שאם כך הדבר, ודאי שכדאי לי לפגוש את החתן שלה.

שאשכח את רחוב שלמה המלך, כי החיפוש שלי אחריו, כך סברה, הוא לשווא. אבא שלו, דוד המלך, גן עדן של אור עליו, זכה כבר לאיזה רחוב בירושלים, אבל הבן שלו — ספק. ולכן, ישתלם לי, אחרי שנגעיל את המיחם, ללכת יחד איתה לפגוש את חתנה המוצלח. כי, הבטיחה לי, הוא מלא בשניהם:

"גם במצוות וגם בדולרים." ■

## III

הרבי מקלויזנבורג, הנקרא הצנזער רבי, בא מניו־יורק לירושלים, אז הלכתי לשמוע את הדרשה שלו. לפני שנכנסתי לאולם, ברחבת בנייני האומה, ניגש אלי יהודי בעל זקן ופיאות מסולסלות מאחורי אזניו, וביקש ממני ביידיש שאתן לו הלוואה עד שמשיח יבוא.

את השטרות שנתתי לו הוא תחב לאחד הכיסים שבמעילו התחתון והארוך. הסתובב, אחז בידה של בתו הקטנה שנשארה עומדת צעדים ספורים מאחוריו, ושניהם מיהרו לכניסה הנפרדת לאולם שעל הדלת היה כתוב: נשים. הילדה נראתה כבת שבע או שמונה והוא לא יכול היה להכניס אותה יחד איתו בין הגברים. אבל הבת סירבה להיכנס לבדה לעזרת נשים וטענה ביידיש:

"טאטע, כ'וויל נישט אליין."

הוא המשיך איפוא להסתובב סמוך לכניסה בתקווה שאחת הנשים, מאלה שבאו להאזין לרבי הקדוש, תיקח את הבת וגם הוא יוכל להיכנס בזמן. כי הלכו ורבו הסימנים שהאולם עוד מעט יתמלא וייסגר. חסידים הופיעו ברחבה והגיחו לבניין כגלים בשחור. ריצה תוקפנית שכזו — כאילו נשלחו להתקיף מבצר, לכבוש אותו ולהרוס אותו כליל. חיפזון שכזה — כך נמהרים כששומעים שמשיח בא. גם אבא שלי היה רץ כך לקראתו, לו היה נשאר בחיים. ביום עצוב אחד, אצלנו בבית, טען שאין כבר מוצא אחר ואין ברירה, משיח מוכרח כבר לבוא.

גם הרבי מקלוזנבורג טען בדרשה שלו אותו הדבר. הוא אפילו הרחיק לכת ואמר שישנם כבר כאלה השומעים את פעמיו. חבל רק שלא נתנו לו לדבר. הרחש שהתמשך באולם מילא את החלל. כל המושבים אמנם היו תפוסים, כל המעברים סתומים על ידי יהודים, לא נותר שטח ריק באולם, ובכל זאת לא הפסיקו להתרוצץ.

התרוצצויות, דחיפות, קטטות. אפילו מהומות מקומיות. ואז עפו כובעים באוויר. כובעים שחורים בעלי תיתורות רחבות. גם הכובע שלי הועף. היחיד בצבע בהיר וללא תיתורת בכלל. הייתי גם היחיד שנשארתי בגילוי־ראש. כי לא חבשתי כיפה מתחתיו, ורצתי אחריו.
דווקא אז נעשה שקט באולם. הודיעו במקרופון שגם באמריקה מקשיבים לדברי הרבי וכדי שיוכלו שם לשמוע האולם החריש.
ואילו אני, בריצה אחרי הכובע שלי, מצאתי את עצמי בחוץ. שתי הכניסות לאולם, לנשים לחוד ולגברים לחוד, היו פתוחות לרווחה. השומרים והשומרות נעלמו. ההמון דחף אותם לתוך האולם, אבל היהודי שקיבל ממני את ההלוואה טרם מצא אשה שתיקח את בתו לעזרת נשים והוא הסתובב עם הילדה ברחבה השוממת והחשוכה. שני המעילים שלו הארוכים גם הם היו פתוחים לרווחה וארבעת הכנפות שלהם התנופפו ברוח. משהו נשאר בזכרוני מהמבט החטוף שלי כשספר את השטרות שנתתי: העיניים שלו הפוזלות, והזקן שלו הארוך, שאף הוא, ברוח, פזל לשני הצדדים.
ממרחק מה, מעבר רחוב יפו, נצנצו האורות של בנייני אגד ומלון לרום, וכאן ברחבה נשמע קולו של הרבי, והקולות מהאולם שענו לו למלים שלו על המשיח: "במהרה בימינו, אמן!" ■

## IV

לאחר החג באתי לקיבוץ מצובה שבגליל המערבי, לבקר את בן־דודי יוסל פרידמן, והסתבר לי שהוא החליף דירה. לא היה את מי לשאול בשעות החמות של מנוחת צהריים. איש לא נראה בחצר. התהלכתי איפוא בין בתי המגורים והצצתי בחלונות, אולי אבחין בחפץ מוכר השייך לו.
לא ראיתי משהו מיוחד. אבל בינתיים עלו בי תמונות אחדות, שנשתמרו בזכרוני מהצצה בחלונות אחרים. אשה זקנה מרוסיה בנצרת עילית, שנרדמה ישובה על כורסה מקש, מול מכשיר הטלוויזיה. המכשיר לא פעל ועל המרקע שלו השתקפה כצללית הישישה הנרדמת. שכן אחד במלבורן, אוסטראליה, שהורד מחבל תלייה. פשט את הרגל ותלה את עצמו בביתו. ועוד מבעד לחלון — סבא שלנו, שלי ושל יוסל, מוביל את לייבל החתן לחופה.
היה זה אולי החלון הראשון שנשמר בזכרוני. הפקידו אותי אז בידי יוסל שישגיח עלי באולם החתונה. הייתי אז כבן שש, ויוסל — גדול ממני בחצי שנה, אבל מאז ומתמיד פי שניים גבוה ממני. הוא החזיק אותי בכתף שלא אזוז. כאילו ניתן היה בכלל לזוז בצפיפות הנוראה. בגובה שלי הייתי מוקף בברכיים בלבד. המון ברכיים. יוסל — בכתפיים.

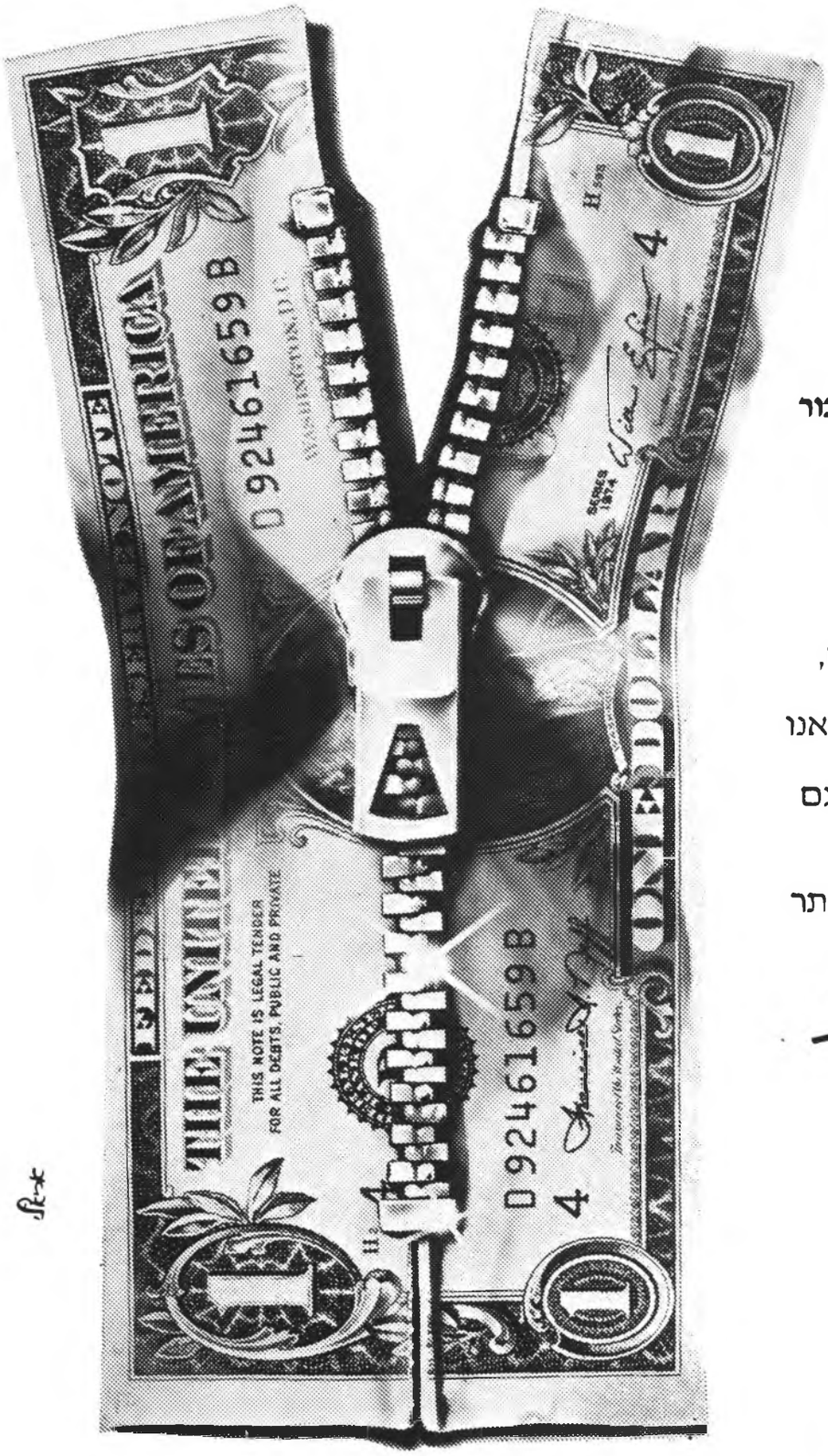
שנינו לא ראינו את הכלה דודה שיינה ואת לייבל החתן, אף כי היה גבוה מאוד. גובה שכזה, לא פלא שחיסל את שלוש הנדוניות ששלח סבא מאמריקה, ולחופה לא נכנס. ואז חזר סבא מאמריקה עם הנדוניה הרביעית בידו.
מאוד רצינו לראות כיצד מנפנף סבא בנדוניה מול אפו של לייבל ומושך אותו לחופה. את החופה הגביהו, כדי שלייבל יוכל להיכנס בה. רוב האיברים שלו עברו את המידה וגם שפתו התחתונה המוגדלת היתה עבה ורפויה. לייבל כעס ורגז, אך נראה מחייך כמו סוס.
לא היינו רואים כל זאת, אלמלא הבחין יוסל בחלון מלא פרצופים. דחקנו את עצמנו החוצה והדבקנו גם אנו את פנינו לזגוגית. בעמדנו באולם לא ראינו דבר. ואילו עתה, מבחוץ יכולנו לראות את הנעשה בפנים.
הלכתי במצובה מבית לבית והמשכתי להציץ בחלונות. פה ושם התגלה לעיני נוף הררי בין שני בניינים, ורחוק באופק — פיסת ים אפור. מבעד לחלון אחד הבחנתי בזוג נעליים גדולות מאוד שלא היו מוכרות לי, אולם לפי מידותיהן ידעתי, זוהי הדירה החדשה של יוסל בן דודי, כאן הוא גר.
הוא בא לקראתי גבוה כתמיד. אז, בחתונה של דוד לייבל, לא זזנו מהחלון ונשארנו דבוקים לזגוגית גם לאחר שנסתיימה החופה והקהל התפזר. חיפשו אותנו בין ערימות הבגדים ומתחת למיטות. איש לא העלה בדעתו להביט אל החלון בו נראו שני פרצופים, שלי למטה ושל יוסל מעלי, הממשיכים להציץ במתרחש באולם גם לאחר החתונה. ■

הה יה לו קושי, לנהג, לסגור את הדלת הקדמית. הוא ביקש לא לעלות יותר, אבל לא שמעו בקולו ונדחפו פנימה. אחד נשאר תקוע וידו בחוץ. הנהג הציץ במראָה שמעליו, והתלונן לפני עצמו על חתיכת החום שפקדה את הארץ ועל ההתנהגות המוזרה של תושביה. כשהיד שוחררה, נסגרה הדלת, והאוטובוס זז ממקומו, נזכרה האשה שישבה מאחורי הנהג, כי שכחה לרדת. היא מצאה פתח במחיצה, תקעה אצבע והחלה לדקור בגבו של הנהג, כשהיא קוראת:
"רגע! רגע!"

הנהג עצר את האוטובוס, אבל האשה לא נרגעה. מבוהלת מעצם המחשבה, שהיתה נאלצת לחזור ברגל לו המשיכה לנסוע עוד תחנה, צעקה:
"תראו את הרגל שלי!" והרימה את המקל שלה. בגלל הצפיפות, לא ראו את רגלה העקומה. המקל היה דק, מעץ יבש, ונראו בו סיקוסים שטיפסו עד הידית הכפופה. הגישה לדלת הקדמית היתה חסומה, ולכן החלה להידחף לעבר הדלת האחורית.
"אוי ואבוי לי!" היא קראה, עדיין נבהלת שמא יתחרט פתאום הנהג, ויצא לדרך לפני שתספיק לרדת. כי הוא זירז אותה בקריאה: "גברת", ונוסעים אחדים הצטרפו אליו בטפטוף של "גברת" משלהם.
לאט לאט, כשכל האוטובוס עוקב אחריה, התקרבה האשה לקצה המעבר וראתה את הדלת האחורית, שנפתחה לרווחה בפניה. ראתה את הדלת, והבחינה באותה עת באיש שעזר לה להעביר את סלה, וקראה:
"שלמה! שלמה'לה הארטשטיין!"
ובמקום לרדת מן האוטובוס, שאלה את האיש לאן הוא נעלם זה שלושים שנה. היא לא ידעה בכלל, שהוא חי ונמצא כאן בארץ, בירושלים. איזה נס שפתאום פגשה אותו כאן, באוטובוס. היא הביטה בדלת הפתוחה ונבהלה. לא ידעה מה לעשות: לרדת ולאבד ידיד מימי נעוריה, או להמשיך ולנסוע ולסבול כאבים בדרך חזרה.
והאוטובוס בינתיים הרים את קולו. הנהג הגביר את קריאתו: "גברת!" והטפטוף שמקודם הפך למטר.
האיש שנקרא שלמה הביט ברגל הנפוחה של האשה, במקל שלה. על פניה נראו כתמים כהים, הדומים לסיקוסים שנראו על המקל. אחד כזה על צווארה, הצמיח שערה קשה וארוכה.
"שפרה! שפרה'לה דִי שיינע. היפיפייה!" קרא האיש ביידיש, וסיפר ששם, בעיירה, לא היה גבר צעיר אחד שלא היה מוכן ליהרג עליה.
הנהג החל לנסוע בדלת פתוחה. שוב עצר את האוטובוס, והאשה ירדה ממנו תחת גשם שוטף של "גברת". היא הסתובבה וקראה אחרי האוטובוס המתרחק:
"איפה שוב אמצא אותך, שלמה? ווו ביסטו, שלמה'לה, ווו ביסטו!!" ■

# לחסוך מטבע חוץ בהוראת קבע

# גם בטוח וגם פתוח




**איך תשמור על ערך כספך וגם תצבור רווח?**

עד שתחליט אם לרכוש בו מוצרים שונים,לנסוע לחו״ל או לחסוך לכל מטרה אחרת - תן הוראת־קבע לרכישת מטבע חוץ, ותקבל הנחה בעמלת הרכישה.

בתשלומים חודשיים או תקופתיים, במגוון מטבעות, בסכום הרצוי לך, ולתקופה הנוחה לך -אתה תקבע, ואנו נבצע!

ועכשיו - לתקופה מוגבלת: הטבה גם בשער החליפין!

הקדם לתת הוראת קבע לרכישת מטבע חוץ וכך תהנה מהטבה על יותר הפקדות.

**הוראת קבע** משוט מאד

**בנק לאומי**

אנשים לשרות אנשים

# כרם נבות

הסיפור ישן נושן. ימיו כימי המלכים והנסיכים מכל התקופות. מלך ראה דבר יפה בעיניו, כרם, בעל־חיים, אשה, חמד אותם ולקח לעצמו. איפה זה לא קרה מתי זה לא קרה. ממש לכן המלך הוא מלך, כדי לקחת. אמנם לפעמים שילם המלך את מחיר הדבר שנלקח אבל לפעמים צריך היה להודות לו שלקח רק מה שלקח ולא יותר.

הסיפור המיוחד שאני מתכוון אליו הוא סיפור בן כאלפיים ושמונה מאות שנה (850 לפנה״ס). זירת ההתרחשות שלו ביזרעאל, עיר קטנה בעמק / בית הרי שומרון והרי הגליל, המלך אחאב חמד כרם יפה ופנה אל בעליו, נָבות, והציע לו כרם אחר תחתיו או מחיר טוב. אבל נבות מיאן: הוא טען שזו נחלת אבותיו ואדם אינו מוסר את נחלת אבותיו. המלכה איזבל התערבה אז בסכסוך וסילקה את נבות בדרך של עיוות משפט, נבות הומת ואחאב ירד אל הכרם שחמד לו, לרישתו.

אלא שעל דרכו נחסם באיש לוהט וסוער אחד, אליהו, ״הרצחת וגם ירשת!״ (מלכים א׳, כ״א) זעק אליו. ואחאב נעצר. נדהם. תופש ולא תופש מה עשה.

האם רצח מקנה זכות? האם כוח עושה זכות! — האם יכול העולם לעמוד על הכלל המעשי הזה: כוח עושה זכות?

מאה ושלושים שנה קודם מאורע זה, (980 לפנה״ס) לא הרחק משם, בארמון המלך בירושלים, מספרים לו לדוד המלך הגדול סיפור על איש עני ואיש עשיר וכיבשה קטנה אחת. המלך זה עתה חטף לו אשה יפה אחת מאחד מקציניו ונפטר ממנו על ידי ששלחו למות במלחמה, ואיש זועם אחד עומד עתה לפניו ומספר לו את הסיפור ככבשה קטנה אחת של איש עני אחד שאיש עשיר אחד חטף אותה ממנו כדי לחסוך מכבשיו המרובות שלו. המלך שומע את הסיפור ונמשך כבקסם אחר הסוף הבלתי נימנע, ואז פונה המספר אליו וקורע באחת את הצעיפים: ״אתה האיש!״ זועק הנביא נָתָן אל המלך דוד: מלך שלוקח בעוול יישלם במלכותו, ולא תיכון מלכות רשע (שמואל ב׳, י״א).

כוחם של מלכים היה אין סופי. וממולם ניצבו נביאים חסרי שום כוח פיסי. אבל הם ניצבו על דרכם של המלכים וחסמו אותם בשאלות נוקבות: האם הכוח מקנה זכות? ומה צריך לעשות את סדר העולם, הכוח או הצדק? כשצדק פירושו, שלא לקחת שלא בזכות. שאיש עני וחסר כוח — בא הצדק ותובע את זכותו. ושכל אזרח קטן וחסר כל — הצדק בא ותובע את זכותו. ושעל־כן העולם אינו נחלק רק לחזקים ולחלשים, אלא גם לצדיקים ולרשעים.

תביעה זו לצדק במקום שאין לו זכר, ובעיקר במקום שלצדק אין לא שיניים ולא צפרניים ולא שום כוח מפחיד — היתה בעצם הגילוי של היהודים בעולם העתיק. שיש דברים שאסור לעשות גם כשאפשר, ושיש דברים שעוול לעשותם גם כשאפשר לעשותם. ושהצדק, בסופו של חשבון, חזק ממש כמו הכוח, ושהעוול מפסיד ממש כמו החולשה. וכשם שכל מה שאינו בשיווי־משקל נופל, גם העולם נופל אם צדק. זה נישמע תמים למדי ובלתי מעשי לגמרי. סיפורי ההיסטוריה מכחישים בהמוניהם תיזות אלה. סיפורי ההיסטוריה בכל מקום בעולם ובכל זמן מספרים וחוזרים ומספרים על צדיקים ורע להם ועל רשעים וטוב להם. על הצדיק המפסיד ועל הרשע המרוויח, ושזו היא דרך־המלך של העולם הריאלי. ושעל־כן מוטב להיות חזק מהיות צודק.

מה שמיוחד בשני הסיפורים העתיקים הוא, ממש העמידה כנגד המהלך ההיסטורי. ההיפוך הלא ייאמן, הלא ריאליסטי: דווקא הלא נכנע להוכחות השיגרה המצוייה — רוצח אינו יורש. פשוט וללא פשרה. שודד לא יזכה. ולכוח אין לגיטימציה. הסדר המאוזן הוא הצדק. והעוול הוא אי־הסדר, הדיסהארמוניה, הדיסוננס, והוא ממוטט את העולם.

כי היכן בעולם ומתי בעולם לא רצחו כדי לרשת. בעולם העתיק ובעולם החדש, ובעולם שלנו היום. היכן ומתי לא הלך אדם תקיף וחזק, או עם תקיף וחזק, אל אדם חלש או אל עם חלש — ולקח ממנו בכוח ובלי להרהר פעמיים ובלי להצטדק: כוחי הוא צידקי. היכן ומתי לא קרה שאלהי ענווה ורחמים לא הוחלף באלהי גבורה וכוח. Dieuetmondroit כשה־droit הוא גם זכות אבל גם יד ימין של כוח ושל נשק.

בין כל עמי העולם ובין כל סיפורי ההיסטוריה, התהלכו לפני אלפיים, שלושת־אלפי שנים על הרים לא גבוהים במקום לא מרכזי בעולם על פני כברת־ארץ לא גדולה — אנשים יחפים שהרימו קולם והתערבו בדבריהם במהלך ההיסטוריה. בדבריהם ולא במעשיהם, לפי שלא בידיהם שום כוח מעשי, פיסי, פוליטי או כלכלי. מידה אחרת לעולם — הם תבעו מתוך שיכנוע מוחלט — שתהיה איזו סימטריה בין הזכות ובין החובה. שהעולם לא יהיה הפקר. ושכבשה קטנה אחת לא תהיה הפקר, ושאשה אחת לא תהיה הפקר, ושנחלת אבות לא תהיה הפקר.

אולי לכן, כשחזרו היהודים אל ארצם העתיקה לפני כמאה שנים, וכשבתודעת העולם עדיין קיים זיכרון לא־נימחה של הקול ההוא התובע מבעלי הכוח את משמעת הצדק: וותר, זה לא שלך! חדל, אל תקח בכוח! עצור, הכוח אינו מקנה זכות! — והיתה איזו ציפייה בעולם, כנראה, לראות איך ימחיש העם היהודי בהתחדשו כריבון בעל־כוח על אדמתו — את עקרון הסימטריה של הצדק: שלא לרשת בלא הסכמה ולא לקחת בלא רשות.

ואמנם, סיפור הציונות היה סיפור כזה. הציונים התנחלו בתחילה על אדמות ריקות, על ביצות ומידבריות. וכשקנו אדמה קנו במשא־ומתן חפשי בלא כידונים מאחוריהם. מה שלקחו לקחו מן השממה, אדמה שלא היו לה בעלים עליה; ומה שקנו, קנו מתוך הסכמה הדדית בין הצדדים.

בשנים אחרונות השתנו הדברים. אי־אפשר שלא להודות בדבר. והוויכוח הזה חוצה כעת את העם היהודי בישראל. מה הזכות לקחת אדמה מן היושבים עליה. או לקנות אדמה כשהכידונים והמקלעים מאחור. אלה טוענים שזו זכות היסטורית עתיקה שכעת הגיעה שעתה להתממש, כשחזרו בעליה האמיתיים של הנחלה אל נחלת אבותיהם. ואלה טוענים כי לעולם אין לרשת אדמה בכוח אלא רק בהסכמה, בפשרה ובקבלת מרות הצדק.

שני הצדדים בציונות, הצד המיתולוגי מכאן, והצד הראציונאלי מכאן, אלה עושים את העולם הממשי לדימוי של רעיון בלתי תלוי בתנאים שהשתנו; ואלה מודים בתנאים שהשתנו ומבקשים למצוא הֶסדר של הסכמה הדדית. מצד אחד עומדים הטוענים שהיהודים לאחר שהעולם ניסה להשמידם רשאים לתבוע לעצמם את הנחלה המובטחת מידי אלוה כזכות שאינה תלויה בהסכמת איש; ומצד שני עומדים הטוענים שמשמעות היהדות היא להתערב בכל מעשה עוול המנסה לרשת בלא צדק ולקחת בלא רשות.

קול אחד הוא קול דרך־כל־העולם־תמיד: צודק הוא החזק יותר; וקול אחד הוא קול הדרך האנטי היסטורית: שהכוח לבדו אינו מקנה צדק. שהכוח לבדו הוא עוול.

דרך אחת כמוה כחוקי הגראוויטציה: מה שכבד נופל. ואין צורך להוכיח מאמץ כדי ליפול למטה. ודרך אחת כמוה כחוקי העילוי: רק השקעת הרבה כוח ואנרגיה מרימה אותך למעלה. ולא קשה לשער לאן דעת הבריות נוטה.

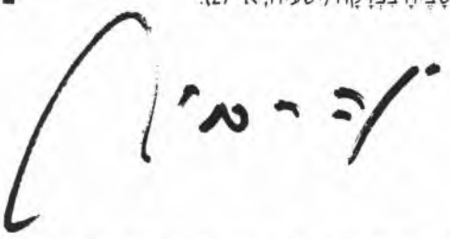
וכך מסתכל היום העולם בסקרנות מרובה ולא נלאית בקרב הרעיוני הנטוש כעת בישראל של שנות השמונים. שתי מידות הסתכלות יש לו לעולם: אחת, מחמירה ומפורטת לישראל, ואחת כללית וסלחנית אל העולם: במיקרוסקופ מלוטש אל ישראל, ובטלסקופ עמום אל העולם: איך תכריע ישראל את הוויכוח הנוקב שבה. אם תלך גם היא בדרך כל העולם ותיקח לה מה שהכוח מקנה לה, או, אם תיפנה לשמוע אל הקול העתיק ואינו מרפה ממנה ושעדיין פונה אל חילוניים כדתיים.

שיש דברים שאסור. גם כשמפתים לקחת, לרשת, לבעול. כרם יפה, כבשה יפה, אשה יפה. שיש דברים שאפשר לקחת ולסלק את המפריעים לקחת, אבל אסור: לא תוכל לקחת, כי זה רשע. לא תוכל לחטוף כי העולם מביט בך ואתה אחראי לעולם.

היהדות אינה עומדת על יותר אהבה, ולא על יותר יפה, ולא על יותר חכמה — היא עומדת על יותר צודק. על פחות עוול. על מה ששנוא עליך לא תעשה לחברך.

איך מקיימים את העמידה הנכונה כאחראי לעולם, כשאתה ריבון בעולם המדרני הציני הזה, הצבוע הזה, האכזר הזה, הפרגמטי הזה, האגוצנטרי הזה, — זו יותר משאלה קשה.

אבל אנחנו בתוך תוכה של השאלה הקשה והיא בתוך תוכנו. אנחנו נרדפי התביעה העתיקה שהיא בדמנו: צדק צדק תרדוף (דברים, ט״ז, 20), ואנחנו נרדפי החזון העתיק שהוא בדמנו, כָּן: צִיּוֹן בְּמִשְׁפָּט תִּפָּדֶה וְשָׁבֶיהָ בִּצְדָקָה (ישעיה, א׳ 27). ■



דברים שנאמרו בפגישת סופרים, מדריד, ספרד, אוקטובר, 1983

מירה מאיר

## בציר ארבעים ותשע

נִדְמֶה שֶׁהָיָה זֶה הַבָּצִיר
שֶׁל אַרְבָּעִים וְחָשַׁע בְּזִכְרוֹן
עֲגָלוֹת רְחוּמוֹת לְסוּסִים עֲמוּסוֹת פְּרִי
אָדוֹם וּמְנֻטָּף וּמוּתִיר אַחֲרֵיהֶן עֲקֵבוֹת
דְּבִיקִים שֶׁל עָסִיס וְעַלֵּי גֶפֶן קְמוּטִים
מְזַהֲבִים בּוֹאֲכָה הַיְקָב. רֵיחַ
חֲמַצְמֵץ הָכָה בְּנַחִירַיִם
וְהִרְצָפָה הַדְּבִיקָה תְּסִסָה בְּכוֹחַ בִּשְׁתֵּי
רַגְלֵי בַּסַנְדָּלִים תְּסִיסָה לְלֹא הַרְפּוֹת.
עֲגָלוֹת הִתְגַּלְגְּלוּ פְּנִימָה עוֹדֵי זוֹכֶרֶת
פְּנֵי הַנֵּעֶר עַל מוֹשַׁב הָעֲגָלוֹן וְהָעָסִיס
נִגַּר וְנִגַּר מֵעֲגָלָתוֹ הָעֲמוּסָה. פְּנִימָה
מְלֵאָה מַכְּטֵי הַשְׁתָּאוּת שֶׁל תַּלְמִידַת
תִּיכוֹן עִירוֹנִית שָׁם וְיוֹצֵא בַּעֲגָלָתוֹ
הַפְּרוּקָה הָרֵיקָה וַעֲסִיס הָעֲנָבִים
מְנֻטָּף. עוֹד הָיוּ קְרוֹבוֹת וּבָאוּ
עוֹלִים רַבִּים עֲלֵגֵי שֶׁסָּה חָכָר
לֹא הָיָה מֵישָׁב וּבְטוּחַ הַכֹּל
נָע נָדַד כַּעֲנָבִים בְּבוֹאָם בַּיְקָב
וְהַנֵּעֶר בְּמְרוֹמֵי הָעֲגָלָה בְּחִיּוּכוֹ
וַעֲסִיס הָעֲנָבִים מְנֻטָּף

# המעגל נסגר

"אמנות", אמר ל.נ. טולסטוי, "היא פעולה שתכליתה למסור לזולת את הרגשות הנעלים והטובים ביותר, שאנשים זכו להם".

ברור בהחלט. מה שחורג מתחומי התכלית הזאת איננו, על־פי טולסטוי, אמנות.

מכאן ועד הפירוש הטוטאליטארי של הספרות המרחק איננו גדול. ברגע שנקבעת **מהות תכליתית** ליצירת־האמנות, הבעייה היא רק הגדרת התכלית. יכולה התכלית להיות מה שתהיה בתנאי המישטר הממשי — תחנת־המוצא היא שהספרות משועבדת לתכלית. ככה מכריז בוכארין, כי שירה מגמתית ושירה גדולה הן בכלל שתיים שהן אחת.

"כל אמנות היא חסרת־תועלת", פסק אוסקאר ווילד. הוא שאמר: "אין ספרים מוסריים או בלתי־מוסריים. הספרים כתובים היטב או כתובים רע. זה הכל".

בין שני הקטבים הללו מתוחה, באופן בלתי־נמנע, קשת שלמה, המהבהבת בכל צבעי האסכולות.

אני נמנה עם מה שהמבקרים בישראל נוהגים לכנות "דור המדינה". ליתר דיוק: בראשית שנות החמישים באה לעולם חבורה, שהתייצבה נגד המהלך המרכזי בספרות הצעירה של הימים ההם. "הריאליזם הסוציאליסטי" אולי הוגשם — כמישנה ספרותית — בעיקרו במסותיהם ובמאמריהם של האידיאולוגים, אבל "התודעה הקיבוצית", תחושת ה"אנחנו", עברה כחוט־השני בכתביהם של רוב הסופרים, שלא־כבר יצאו מטבילת־האש של מלחמת השיחרור. אצלם היתה הרגשת האחריות הקולקטיווית של הסופר־הפרט בבחינת תכונת־יסוד. היצירות שנכתבו אז עמדו בסימנה של תודעה זו, שקיבלה תיגבורת בהתאזרות ההירואית של שנות המאבק והמלחמה הלאומית.

ברור היה איפוא בשנים ההן לאן מועדות הפנים, להיכן מוליכה — או צריכה להוליך — הדרך וכיצד צריך לצעוד בה.

והנה, הדור שלימים נודע בכינוי "דור המדינה", וצעדיו המהססים, אך רבי־המשמעות, הראשונים נעשו בבטאון דל־תפוצה בשם "לקראת", הציב סכר בפני המגמה המרכזית הזאת. ואופייני הדבר, שהמוטו של החוברת הראשונה, שהופיעה בשיכפול, והיא עתה, ב־40 עותקיה, "מוצג מוזיאוני" לכל דבר, נלקח משיר של משורר **זר**, משלהי המאה הי"ט, ק.מ פופאנוב (1862–1911), ממבשרי הסימבוליזם הרוסי: "חפשו נא דרך חדשה! / היקום הוא צר ובנחושתיים / הוא אכזרי וזעום־אפיים — / אי שושנה ולא כמשה?/ חפשו נא דרך חדשה! // החלומות נידלו עד תום / עינות ההשראה חָרבוּ / וימי תחייה קָרבוּ, קָרבוּ / חידוש חיים — חידוש חלום!... / החלומות נידלו עד תום".

אפשר, כמובן, להבין את ההתרסה הזאת על רקע התקופה — שטפון העלייה החדשה, שניפץ את מיסגרות־החיים האינטימיות; האכזבה מצורת התגשמותם, או אי־התגשמותם, של כיסופי־השיחרור, שנתלכדו בהם חתירת־העצמאות והגאולה החברתית; התמורה העצומה בנופי הארץ, העוברים תהליך עִיוּר מהיר, על כל מה שכרוך בו. ואף־על־פי־כן, על מה, בעצם, התקוממנו? שמא על אותה "תחושת יחד" הדוחקת את יחודו של הפרט? גם זאת; אך בעיקר על התכתיבים האידאיים, על זכות־הבכורה שתבעו לעצמם מורי־ההוראה, "הפוליטרוקים", להכפיף את האמנות לצורכי המדינה והמעמד. לפחות מבחינה תיאורטית שמנו אנו את הדגש על מצבו הקיומי של האדם, על התלבטויותיו וספיקותיו, על חירותו המוחלטת של האמן. אני אומר: תיאורטית. כי ממרחק השנים, כשבוחנים עכשיו את יצירתם של אנשי "לקראת", נוכחים לדעת שהדברים אינם פשוטים כל עיקר.

האומנם משוללים היינו תודעה פוליטית? לאו דווקא. היתה, לכל אחד מאתנו, השקפת־עולם, שנתחשלה במידה רבה על רקע ביוגראפי דומה, או זהה, לאלה שקדמו לנו, — לרבות כמה מחוויות־התשתית כמו מחתרת או קיבוץ או מלחמת העצמאות; ובהחלט לא היינו נעורים מן המאבקים של הדור ההוא ולקחנו בהם חלק. בפירוש לא "עמדנו מן הצד". אבל ביקשנו לגונן על "חלקת אלוהים הקטנה" של הסופר לבל תהיה מוצפת בנחשולי הזמן. ביקשנו — לא קיימנו, בוודאי לא מאל"ף עד ת"ו. ודאי, הדגשנו את חשיבותו העילאית של **היחיד**, אך הבעייה המרכזית שבה התלבטנו היתה — לדעתי — סוגיית **הכיוון העקרוני** של הספרות החדשה. על כּוֹרַח החירות האבסולוטית של היוצר וחובת היותו משוחרר מכל מיני לחצים חיצוניים — על כך לא התנהל שום ויכוח. נחלקנו, בסופו של דבר, על **מהותה** של הספרות שרצינו ליצור: אם עליה להיות "אנושית כללית" ולנטוע את יתדותיה בספרות־המערב המודרנית כבמקור־השראה עיקרי, הן הגותי והן טכני; או שמא צריכים אנו, בדרכנו אנו ועל־פי תפיסתנו שלנו, להיאבק על ספרות ישראלית, המשכה הַמְחַדֵּשׁ של הספרות הארצישראלית, שעיקרה פיענוח נופי־הארץ ומשמעויותיהם. על כך, סבורני, התנהל הוויכוח האמיתי; ומשום כך, מעבר לכל ההתנגשויות שבאופי, בא הקץ לחבורת "לקראת".

אבל הזמן פיעפע וחילחל לתוך כתיבתנו, היטב פיעפע, ואין זה משנה אם סדר־העדיפויות השתנה ואם הטכניקות לבשו פרצוף שונה. יוצרי־האמת מבית־המדרש של "לקראת" לא היו אטומים לקולות הזמן ולתביעותיו, כשם שנבצר הדבר ממי שקדמו להם וממי שבאו אחריהם. כל הנסיונות ליצור "פואטיקה" חדשה לא יכלו לסתור את העובדה המרכזית הזאת. אכן, בארץ כארצנו ובמדינה כמדינתנו ובחברה כחברתנו אין האמן מסוגל להתבדל מן הכלל. "מגדלי שן" אינם אלא חלומות באספמיה. הוא, היוצר, יכול ליצור **נוסח חדש**, להעמיד **הדגשים חדשים**, אבל לא להינתק ממעגל האחריות הקולקטיווית, ואם תרצו, משותפות־הגורל וממה שמתחייב ממנה, לטוב ולרע. ההישגים החשובים של "דור המדינה" הם, לפיכך, קודם כל **צורניים**. אך אינני גורס, שהמודעות הציבורית נתדלדלה בכתיבתו של דור זה. נהפוך הוא. הסופר מוסיף להילחם על עמדות סוציו־פוליטיות בדרכו ובסיגנונו האינדיווידואליים, ומתוך שמירה קפדנית על אי־תלותו היוצרת, — גם כשהוא מתריס כלפי "האילוצים" לבטאן. "האילוצים" הללו אובייקטיוויים הם; ובהווייה כהווייתנו אי־אפשר בלעדיהם. בצומתי־הכרעה לוקח הסופר — ולוא גם האינדיווידואליסטן העיקש ביותר — **מרצונו הטוב** על עצמו את המַטָּלָה הבלתי־נמנעת. הוא איננו מתחמק ואיננו נסוג.

וכך, אם כן, הליריקה "הצרופה" מוסיפה לתפוס את מקומה בכותל־המזרח של השירה, אבל בצידה מתקיימת גם השירה "הנושֵׂאת את עָמָהּ עַל שְׂכָם". ואם הליריקה "הצרופה" — כלום, באמת, יש ליריקה כזאת? — ממשיכה להידרש למה שמעסיק את האדם מראשית דרכה של האמנות, צף ועולה, בעיתות משבר, גם "הפלאקאט הפיוטי". הוא הדין בסיפורת. ויותר מכל אלה, הדברים נמהלים ומתבוללים אלה באלה. גם בשיר אהבה, המסוייג כביכול מפני "השפעות חיצוניות", יימָצאו זרמי־המעמקים של המקום והזמן הקונקרטיים. בכגון דא אין שחור ולבן; חלוקה גיאומטרית תיתכן רק בביקורת, המבקשת להקל על עצמה.

ההיסטוריה של ישראל החדשה חתומה בסימנו של ממאץ קולקטיווי, לעתים הירואי, ותמיד טראגי, לשרוד ולקבוע עובדות. לא יפלא שעל רקע זה תלוייה היתה — ועודנה תלוייה — כמו חרב מתהפכת על ראשו של האמן, המישאלה הקיבוצית **לבטא את החיים**. זוהי שאלה־תביעה מתמדת: היכן היצירות על מלחמת השיחרור? ועל עליית־ההמונים? ועל מלחמת ששת הימים? ועל מלחמת יום הכיפורים? ועל הנפתולים הבינעדתיים? ועל עיצובה של חברה חדשה, כור־היתוך של גָלוּיוֹת? ועל ריקמת היחסים עם השכנים, על איבתם הממושכת ועל נצנוצי הסיכוי להבנה? ועל מלחמת לבנון?

"אין עושים שירה באידיאות אלא במלים", כתב מאלארמה. ובכן, אצלנו לא ניאותו להסתפק בעשיית מלים. רצו גם אידיאות. והרצון הזה הוליד פולמוסים אין־קץ כל אימת שקצרה הרוח, רוחם של **הרבים**. והיצירות שביקשו להשיב למישאלה, כל אחת על פי מיזגה וכישרונה, הובאו למישפט. ונמצאו בהן, לא פעם, ניהיליזם או רפיון־רוח, ברוטאליות או גסות־יצרים, העדר זיקוֹת היסטוריות או תלישות ממורשת. אבל, כאמור לעיל, לא היה צורך — על־אף כל כיסויי־הַפָּנִים, כל המסיכות האמנותיות, כל האי־אַפְשִׁי הָאֲנוֹכִי — בדחיקה הזאת אל הקיר. אין איש עשוי לקבוע מסמרות בקיר, מתי ובאילו נסיבות ניצת הזיק המניע את גלגלי המנגנון המורכב והעדין, אשר בסופו של תהליך נעלם יפיק את יצירת־האמנות. אין גם מי שמסוגל להכות על ראש האמן על־מנת ש"יצמיח" את יצירתו בלי להסתכן בהַצְמָתָתָה. ואין מי שרשאי להתוות לפניו, **מבחוץ**, את הנתיב שבו יצעד, את התכנים שֶׁיַּעֲרֶה אל היצירה פנימה, ואת הצורה שילבישנה. שום "צרכים" של קיבוץ אנושי אינם יכולים להכתיב ליצירת־אמת את עיתותיה ואת מגמות־פניה.

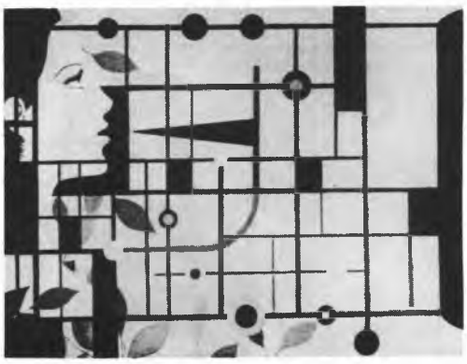
לא היה צורך בכל אלה, כי בספרות העברית קיימת, מאז ומעולם, בכל גלגוליה ובכל שלביה, "מעורבות מרצון". זוהי מעורבות ממדרגה גבוהה יותר, הזורמת בערוצים מיסתוריים מכדי לקטלגם. היא הביטוי ההיסטורי למצפוניותו הגרוּיָיה של העם היהודי; היא הפועל־היוצא של אותה **אחריות** לאומית ואנושית נֶעֱלָה, המקופלת בנחלתם של נביאי ישראל, שעמדו — בדרך כלל בבדידות נוראה, אם גם מזהירה — לתבוע דין־וחשבון ולהצביע על כיוון. לא בכדי פרקי הנבואה התנ"כיים הם גם יצירות־ספרות נשגבות. הגדולים שבנביאים הם גם הגדולים שבמשוררים. הם שהצליחו להתיך את זעקתו של מצפון־היחיד, שאיננו מקבל את דין השליט, ואת אחריות־הכלל, בדפוסים פיוטיים כה נפלאים, למיכוות־אֵשׁ אחת.

יש מלחמות קטנות ויש מלחמות גדולות; יש פוליטיקה גדולה ויש פוליטיקה קטנה. באלו אף באלו האמן, כדברי אלכסנדר בְּלוֹק, הוא לעולם "ילד אבוד". גם כשהוא משתדל, כמסופר באגדה היפהפיה שלנו, להושיט את ידו אל הזהב, משֶׁה נצחי זה של גזע־האדם, על־מנת להיות "כמו כולם", אלוהיו ידחוף את היד לעבר הגחלים הלוחשות. והוא יעשה זאת כדי להציל את האמן מפני עצמו לא־פחות מאשר מפני העולם החיצון, האורב לגילויי "השכל הישר" כדי לשים מחנק לצווארו של היוצר.

"ספרות מעורבת"? מי יחרוץ מהיכן היא פותחת והיכן היא מסתיימת? באחרונה אנו עדים, בישראל, לגל עצום של שירה הקובעת עמדה ומביעה מחאה. נפרצו איזה סכרים בעטייה של מלחמה, שהיא הממושכת ביותר בתולדותינו, אף השנוייה ביותר במחלוקת — אולי הראשונה שהפולמוס על־אודותיה קרע את "ההסכמה הלאומית" לגזרים — ודומה, כי "כל העם אומר שירה מעורבת". מעולם לא היה לנו שפע כזה של "שירת מחאה" או אפילו "שירה פוליטית" במוצהר, שפע הגורף עמו בעלי עמדות ספרותיות שונות ומשונות, בני כל האסכולות, בני כל המישמרות והגילים.

מהם הערכים האסתיטיים של השירה זאת, הנכתבת בתוך גַּלְגַּל־הַסּוּפָה של האקטואליה? אינני יודע במידה רבה, ואולי מכרעת, תלוי הדבר בכישרון האינדיווידואלי. כמה ברכט ומאיאקובסקי ונרודה ואלברטי והרנאנדס יש לדוֹר מסויים? כמה הם אלה ש"יחזיקו מעמד" בין ההמון הגדול הזה של אומרי־שיר־מכוֹרָח־עצמם? לא זה החשוב. מה שחשוב הוא הופעתו מחדש של המשורר כמניף הנס של המצפון הקיבוצי, כמוכיח בשער, כנושא קינה, כמכה על חטא, כתובע תיקון. נסגר, איפוא, מעגל כלשהו. חזרנו אל נקודת־הָרֵאשִׁית, — אם תרחיבו, אל נבואת **התוכחה** והאהבה, היסורים והתקווה, התנ"כית; אם תצמצמו, אל ימי הספרות "האחראית" של ערב־מדינה ותקומתה. אבל כלום נפרץ אי־פעם המעגל הזה של חֵירות־בתוך־אחריות ושל אחריות־בתוך־חֵירות? הזֶהֶב והגחלת לא חדלו להתגושש, כשם שלא חדלו לְהַפְרוֹת זה את זו. הם שתי פנים של אותה יְשׁוּת. הן הן האמנות, באין־סוף דיוקנאותיה ובגלעין חִיוּתָה האחד.

דברים שנאמרו בכנס סופרים, בסאמורה, ספרד, אוקטובר 1983



## צבי עצמון

# השכן הרע

שְׁכֵנִי הָרַע, גַּנָּב קָטָן שֶׁל עִתּוֹנִים,
מֵת. כָּךְ סְתָם, לְלֹא כָּל אַזְהָרָה — תָּמִיד הָיָה בָּרִיא וַחֲמַקְמַק.
וְקָם, מוּכָן, הַשְּׁכֵם־הַשְּׁכֵם, וּמִתְעַמֵּל וְכוּ׳ וְסֵדֶר יוֹם.
פִּתְאֹם צָנַח, כְּמוֹ הִתְגַּנֵּב אֵלָיו מוֹתוֹ, מִתּוֹךְ הֶרְגֵּל, וּבְכִשָּׁרוֹן.
לַמָּחֳרַת צִפָּה עִתּוֹן הַבֹּקֶר לִי,
שֶׁלֹּא כִּמְנֻהָגוֹ. וְכָךְ הִתְחַלְתִּי אֶת הַיּוֹם עִם מוֹדָעָה שֶׁל אֵבֶל
עַל שְׁכֵן, גַּנָּב קָטָן שֶׁל עִתּוֹנִים, צִיַּנְתִּי כְּבָר.
מוֹתוֹ, עָלַי לוֹמַר זֹאת בְּבֵרוּר, הוֹתִיר אוֹתִי
נָבוֹךְ. לְלֹא אוֹבְּיֶקְט קָטָן וּמְמֻקָּד־הֵיטֵב לָבוּז לוֹ בְּלִבִּי, לִשְׂנֹא.
וְעִם עִתּוֹן, יוֹם־יוֹם, שֶׁאֵין לִי חֵפֶץ רַב בְּשִׁכְמוֹתוֹ.

# לְזַנֵּב בַּמציאות — שתי הודאות ותוספת

כְּבָר לָמַדְתִּי לִשְׁכַּב עִם נָשִׁים
שֶׁאֵינֶנִּי אוֹהֵב לַחְשֹׁב
שֶׁאֲנִי אוֹהֵב בֶּאֱמֶת. וּמַה נִּתָּן לְשַׁפֵּד בְּמַזְלֵג שֶׁל מִלִּים.
כְּמוֹ שֶׁאִי אֶפְשָׁר לְהַחֲזִיק בַּתְּכֶלֶת סָבִיב, שִׁבְעַת הַיָּמִים, בַּתְּהוֹם
שֶׁטּוֹבְעִים בִּנְסִבּוֹת מַחְמִירוֹת,
אֶלָּא שְׁתֵּי אֲצוֹת חוּמִיּוֹת, כַּמָּה צְדָפִים, אֲפִלּוּ דָּג צִבְעוֹנִי־מְשַׁגֵּעַ
לְתָאֵר עַד־דַּק, לִפְרָטֵי־הַפְּרָטִים.

כְּבָר הִשְׁכַּלְתִּי לִשְׁאֹל לִשְׁלוֹמְךָ, לְחַיֶּיךָ
— דְּבָרִים שֶׁאֵינָם נִבְדָּלִים מֵחִבָּה.
וְלִכְתֹּב מַה שֶּׁנִּתָּן לִנְעֹץ
דְּרָבָנוֹת אוֹ נִיבִּים. כְּמוֹ כֶּלֶב שֶׁיָּכוֹל לְזַנֵּב בְּעַצְמוֹ
לֹא לָנַעַת בְּפִיו בַּצּוּאָר, לְמָשָׁל,
לִנְשֹׁךְ בְּמָקוֹם שֶׁהַנְּבִיחָה נֶעֱתֶקֶת, לְכַרְסֵם אֶת אֵזוֹר הַקּוֹלָר.

גַּם הַשּׁוּרוֹת שֶׁלְּמַעְלָה דּוֹמוֹת רַק בְּקֹשִׁי
לַטִּיּוּטָה בַּמָּקוֹר.

# תיקון הלב* או: מבוא לאספרנטו

"מַאי קָא מַשְׁמַע לָן הַגֶּשֶׁם
טִפּוֹתָיו מַה יְמַלְּלוּ
עַל גַּבֵּי שְׁמָשׁוֹת בַּחֶדֶר**
בִּדְמָמָה שָׁם יִרַנְּנוּ.
וּבְרֻחוֹב בִּצָּה וָרֶפֶשׁ
וּקְרוּעִים הַמִּגְפָּיִם
עוֹד מְעַט יָבוֹא הַחֹרֶף
וְסִימָן עֲבֶיהָ*** אֵין."

* "שיר עם" יידי. מאת א׳ רייזין. המנגינה מהאוסף של מ׳ קיפניס.
אני מודה לד״ר דוד ויינפלד עבור פרטים אלה. איני יודע של מי תרגום זה.
** במקור: כ״חדר״.
*** במקור: קפוטה.

# אותות דקים, דרגות של אטימות — הומאז׳ מעורב בדרך לקופה

"יפעם לארוחת הצהריים"
(אבנר טריינין: "פלומה", מתוך: "לקט שכחה"*)

אֲנִי חוֹשֵׁב עַל תַּחְתּוֹנֵי נָשִׁים
כִּכְּרוֹת עַל מַדְפִּים שֶׁל לֶחֶם,
וְקוּפְסָאוֹת עִם תַּוִּיּוֹת מְחִיר,
כְּלוֹמַר אֲנִי חוֹשֵׁב עַל מִקְרִיּוּת,
עַל אֵיךְ מוּצָר אֶחָד
מַנָּח בְּסֶל עֲקֶרֶת בַּיִת,
בְּתִיק זוֹנָה,
אוֹ בְּיָדָהּ שֶׁל אִיזוֹ מְרַחֶפֶת, אַסְטְרוֹנָאוּטִית
שֶׁאִם אַתָּה שׁוֹאֵל אוֹתָהּ דְּבַר מָה
הִיא מְפַלְבֶּלֶת רֶגַע, מִתְקַשָּׁה בַּנְּחִיתָה,
אַחַת שֶׁלֹּא בָּרֹאשׁ שֶׁלָּהּ דְּבָרִים,
שֶׁתּוֹךְ כְּדֵי קְנִיָּה הִיא גַּם כּוֹתֶבֶת בְּלִי מִלִּים.
כְּלוֹמַר — אַחַת שֶׁעֲנָיָנָהּ הוּא מַשֶּׁהוּ טָמִיר, כְּמוֹ צִיד, נְקֵדַת תַּצְפִּית.

אֲנִי חוֹשֵׁב עַל תַּחְתּוֹנֵי נָשִׁים,
כִּכְּרוֹת הַלֶּחֶם, קוּפְסָאוֹת, גְּבִינָה קָשָׁה,
אֲנִי חוֹשֵׁב עַל מִקְרִיּוּת
כְּלוֹמַר אֲנִי חוֹשֵׁב עַל מַשֶּׁהוּ טָמִיר
וּמְשֻׁלָּל כָּל הוֹכָחָה:
שִׂחָה שֶׁל שְׁנַיִם
עַל אִיזוֹ נְקֻבָּה, תְּרָאָה — בָּטוּחַ יֵשׁ לָהּ מַשֶּׁהוּ פָּגוּ בֵּין הָרַגְלַיִם
שֶׁשָּׁמָּה — וְכָאן הַמִּקְרִיּוּת — יִרְגִ׳נִיָּה וּוֹלְף, אוֹ, אִם תִּרְצֶה — תִּרְצָה.

אֲנִי חוֹשֵׁב עַל נְקֵדַת תַּצְפִּית, סְלֵי קְנִיּוֹת, וְתַחְתּוֹנֵי נָשִׁים,
מָזוֹן טָרִי, קָפוּא, עַל קוּפְסָאוֹת וְלֶחֶם
כְּלוֹמַר עַל מִקְרִיּוּת
שֶׁפְּרוּשׁוֹ טָמִיר, בְּלִתִּי נִתְפָּשׂ
כְּמוֹ תַּחֲנָה שֶׁל רַדְיוֹ
מִיַּבֶּשֶׁת רְחוֹקָה, תְּנָאֵי כִּבּוּשׁ, תָּאֵי מַחְתֶּרֶת
רוֹצֶה לוֹמַר אֲנִי חוֹשֵׁב עַל צִיד הַזְּמַן, צֵידָה לַדֶּרֶךְ
עַל רְגִישׁוּת, קְשָׁיֵי קְלִיטָה, גִּלְגּוּל שֶׁל יְסוֹדוֹת, חִלּוּף הֶחֳמָרִים
שֶׁפְּרוּשׁוֹ הַזִּכָּרוֹן, הַמְּצִיאוּת, אוֹ תַּרְנְגֹלֶת —

אִמּוֹ — וְזֶה הוֹמָאז׳ — כְּבָר מִתְאַרְגֶּנֶת לְהָשִׁיב אֶת חֶלְבּוֹנֵי גּוּפָהּ, לֹבֶן עֵינֶיהָ,
אֶל הַמַּחְזוֹר כְּמוֹ בְּסִפְרֵי לִמּוּד, אֲמוּנִיּוּם וְנִיטְרָט,
וְאִלּוּ הִיא — מִלְּיוֹנִים בִּדְמוּתָהּ, לִבְלִי הֵכֵּר, מָאֲבָסוֹת יוֹם־יוֹם בְּלוּל,
מְקַרְקְרוֹת וּמְטִילוֹת,
נָאֲרָזוֹת בְּצֶלוֹפָן, אַךְ הִיא — פְּלוּמָה,
רוֹצֶה לוֹמַר: קַיֶּמֶת, כְּמוֹ
מָה? —
אָטוֹם סִידָן אֶחָד שֶׁמּוֹצָאוֹ בְּעֶצֶם הַכָּנָף תָּקוּעַ בַּגַּלְגֹּלֶת כְּבָר חֲמִשִּׁים שָׁנָה,
וְכַמָּה פַּחֲמָנִים שֶׁמְּקוֹרָם הוּא שְׁרִיר לְבָבָה שׁוֹכְנִים בְּתוֹךְ מֹחוֹ, כְּלוֹמַר
נוֹשְׂאִים אֶת זִכְרוֹנָהּ שֶׁלָּהּ, שֶׁפְּרוּשׁוֹ הוּא זִכְרוֹנָם.
אֶחָד מֵהֶם עָבַר חִמְצוּן כְּדֵי לִכְתֹּב

וּפַעַם לַאֲרוּחַת הַצָּהֳרַיִם

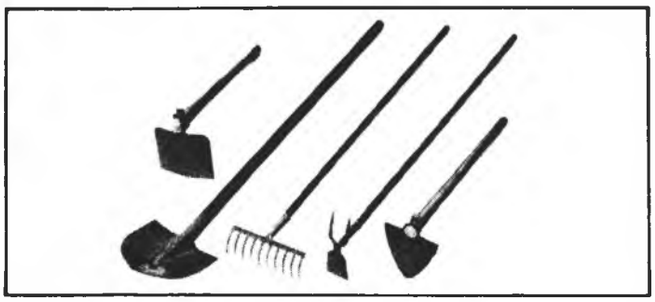
וְאֵין שָׁם

נְקֵדָה.

* הקבוץ המאוחד, תשמ״ב. ניתן להתיחס לטקסט הנ״ל כאל הערכה־בלתי־מקצועית על ספר זה.

# יש עם מה לעבוד
# איסגן

איסגן, כלי עבודה לחקלאות לבניה ולגן, קשיחים, עמידים ומעוצבים היטב. כשיש לך איסגן אתה על קרקע מוצקה. איסגן, סידרת כלים תוצרת איסכור, ספק הפלדות הגדול בישראל.



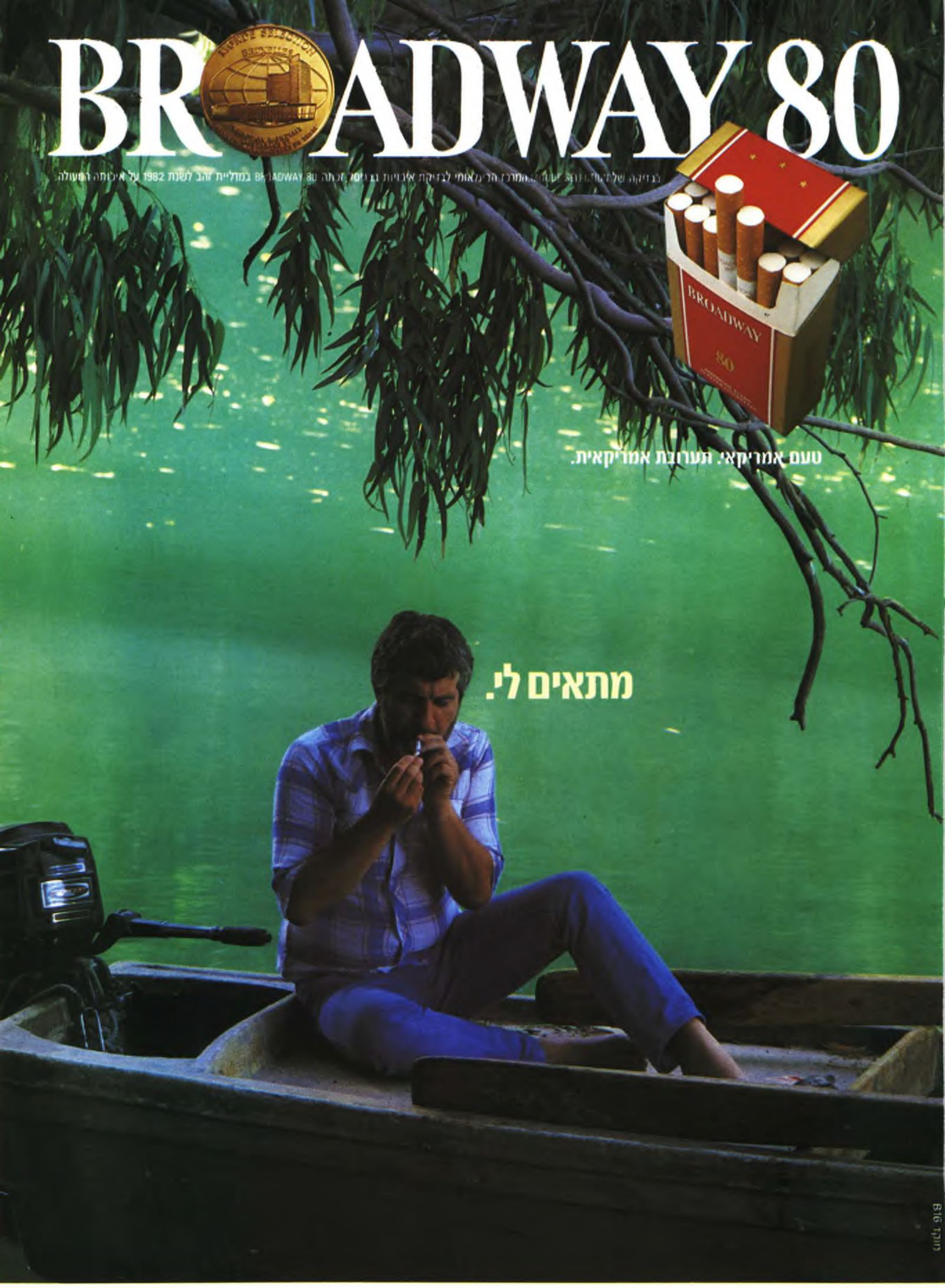
ניתן להשיג בחנויות מובחרות של
ציוד חקלאי וכלי עבודה.

**איסכור**
שרותי פלדות בע"מ

אבן גבירול 2 ת"א 64077
טל' 03-251448, טלקס 341474
במפעל קרית-גת טל' 051-825181.

ניתם מערכות תדמית

"תראי את התחתונים שלי"
עד עכשיו יכולת לקנות אותם רק בחו"ל
תראי את הגזרה המחמיאה, את גומי התחרה האופנתי, את הסרינ
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.




אזהרה - משרד הבריאות קובע כי העישון מזיק לבריאות

# מעבר לכלכלה, מעבר לפוליטיקה

מעבר לכלכלה השוקעת, מעבר לטרגדיה הישראלית בלבנון, מצביעה המדיניות השגיונית והמתירנית של הממשלה על שורשי ההתרחשויות הללו. שורשים אלה משותפים לתופעות כולן, ועלולים להפוך אותן למצבים של קבע, לכללי התנהגות, לנורמות שנתרגל לחיות אתן, כאילו אי אפשר אחרת.

על התוצאות אנו מרבים לדון. לעתים רחוקות אנו מתבוננים אל גורמי התוצאות, שמטבעם הם נסתרים. מעטים מבחינים בזיקה שבין התנהגות הממשלה בתחומי הכלכלה, לבנון, יחסי החוץ או יהודה ושומרון. אלה הן תוצאותיו של שילוב בין חלום ישן, פנטסיה, שקריות והימור על שיכחה, הרפתקנות ופופוליזם. אך מעבר לכל אלה מצוי החלום: ארץ ישראל השלימה. הסכם השלום עם מצרים ופינוי סיני נעשו כדי לאפשר חופש פעולה ביהודה ושומרון. מלחמת לבנון ניזומה כדי "לחסל את אש"ף", לבל יפריע בנושא זה גם הוא. ההפקרות במדיניות הכלכלית "מותרת" משום שהיא מאפשרת, לכאורה, את "מעשה ההתנחלות הגדול".

לשם אלה מטפחים מזה כמה שנים דפוסי התנהגות והתייחסות, שנועדים לסייע בכך. ראשית, **ההתנתקות**. אומרים לציבור: "טוב לכם, אם כך מדוע שתדאגו? סימכו עלינו. דאגו לענייניכם ואנו נדאג לעניני המדינה". כאילו אפשר לנתק בין מצב היחיד למצב הכלל. כאילו מה שקורה למדינה לא ישפיע על היחיד. כאילו היחיד יכול לנתק עצמו מן הכלל, לאורך ימים. כאילו אין קשר בין מה שעושה היחיד לבין מה שקורה ויקרה לכלל. זהו חינוך לניהיליזם וכר פורה גם לאורח חיים בלתי אחראי, ואולי גם בלתי דמוקרטי. שכן, "אם אין אנו משפיעים במעשינו על מצב המדינה, מה לנו שננהג באחריות? יש מי שידאג. מדוע שנהיה מעורבים בענייני הכלל?" ניתוקו של היחיד מן הכלל וקטיעתו של ההווה האישי מן העתיד המשותף, מערער את יסודותיה של חברה דמוקרטית ואחראית. רוח זו, הנושבת זה מכבר מאסכולת "יחרות", הפכה להיות מסר מרכזי של ממשלת ישראל.

אחת הסכנות העיקריות מכך, היא שעקב ההתנתקות יחושו מעצבי המדיניות ומנהיגי הציבור בעתיד, שנשללה מהם האפשרות לניהול מדיניות כלכלית אחראית, המציבה יעדים לטווח ארוך ופועלת להגשמתם.

**הפטאליזם — או: גורלנו אינו בידינו.** האמריקנים, השפל העולמי, המלחמה ש"נכפתה" עלינו, האנטישמיות, הם אליבא דמטפחי הגישה הזאת — הגורמים למצבנו. כאשר משהו מתרחש בניגוד לכוונות ולציפיות (מלחמת לבנון, האינפלציה וכו') אומרים לציבור: "מה לעשות? לא נסתייע בידינו". כאילו אין זו תוצאה של החלטות, מעשים ומחדלים שלנו. תפישה זו מהופכת ל"חשוב מה יעשו היהודים לא חשוב מה יאמרו הגויים", מבית מדרשו של ד. בן־גוריון ותנועת העבודה.

הפטאליזם מרפה ידיים ויוצר תחושת "אין מוצא". הוא פוטר, לכאורה, אנשים מאחריותם למעשיהם ולחברה בה הם חיים. דגם התנהגות הממשלה ניצב מול עיניהם, ובו הם יכולים לתלות כל אי־אחריות.

## שיבושם של מושגים, ריקונן של מלים.

"כלכלה נכונה". נכונה על דעת מי? לשם מה ועל פי מה? לא "כלכלת עצמאות" או "כלכלת עבודה" או "כלכלה ליברלית" או "כלכלה שיתופית" או "כלכלת צמיחה". אלא "נכונה". מושג חסר משמעות, התופש אוזנם של אנשים ומשטה בהם.

"מלחמת קודש", גם אם נאמר עליה מפי אותם פיות כי היא מלחמת "יש ברירה", כלומר בחרנו בה על פי הכרעתנו החופשית. אין זאת אלא שמוגשם והולך המשטר שתיאר ג'ורג' אורוול בספרו "אלף תשע מאות שמונים וארבע". שם יש למפלגה שלוש סיסמאות:

— "מלחמה היא שלום"

— "חירות היא עבדות"

— "בערות היא כוח".

רוב הציבור, באותו משטר דמיוני, נתפש להאמין בהן, כל עוד קיבתו היתה מלאה וכיסיו היו תפוחים. זהו גם הבסיס לפופוליזם המאפיין את ממשלת ישראל, במיוחד מאז ראשית 1981 בתחום הכלכלי, וקודם לכן בתחום הפוליטי. הגישה המתירנית, המחניפה, המבקשת להשיג תמיכה עכשיו ו"לעזאזל העתיד, האחריות והאמת".

בספרו "הנסיך" כתב מקיאבלי: "מחשבתם של אנשים היא כה פשוטה, והם כה נשלטים על ידי צרכיהם המידיים עד שאדם היודע להוליך שולל ימצא תמיד רבים המוכנים להיות מולכים שולל".

"ותשקוט הארץ ארבעים שנה", "חיסול פיסי ומדיני של אש"ף", "שלום עם לבנון" — כמטרות מלחמה מופרכות מעיקרן שתמורתן שולם מחיר נורא ומדכא; סימום הציבור על ידי הזרקת כסף אל כיסיו, והעלאת רמת החיים, תוך החמרת מצב המשק הלאומי, הפקרת העתיד, טיפוח הצריכה והיבוא ופגיעה בצמיחה, בייצור וביצוא. כלומר "להיטיב עם העם". לא בטווח הארוך, על ידי יצירת מציאות חדשה, אלא עתה, מיד. כמה אירוני וטרגי הדבר שממשלה שרוממות "זקיפות הקומה" בגרונה, הביאה את ישראל לוואסליות כלכלית ומדינית של ארה"ב. זו תוצאה בלתי נמנעת של התפישה שאפשר "לחיות טוב" גם אם היצוא יורד, היבוא עולה, חובות החוץ גדלים והצמיחה חדלה. כאילו אנשים מכוכב אחר יסדרו לנו את העניינים. כאילו אפשרי "יש מאין".

## גישת האליבי או אי־הנשיאה באחריות.

כאשר ההתפתחות אינה הולמת את המשאלות וההבטחות, מגוייס "אליבי" לתירוץ הכישלון. אמצעי התקשורת והאופוזיציה הם המפלט האחרון של מי שכבר מיצה את כל התירוצים לבריחה מאחריותו. כך היה גם במשטרים אחרים. שם נוספו עליהם לעתים גם היהודים. לפי אלה, לא פיזור הכסף והעלאת הצריכה ללא כיסוי בעליית תפוקה ופיריון השפיעו על מצב המשק, אלא העתונות. לא הפגיעה ביצוא ועידוד היבוא על ידי הוזלת מטבע החוץ, החמירו את מצב מאזן התשלומים והגדילו את חובות החוץ של המדינה, אלא דברי האופוזיציה. זהו שלב שהקדים במדינות רבות את הפרידה מהדמוקרטיה. חיפוש מתמיד אחר "אשמים" ושיטת ויכוח ציבורי הפוסלת את החולקים על דעת הממשלה, במקום לדון עמם בגופי טענותיהם, — לא רק ששוחקת כללי התנהגות דמוקרטית וציבורית תקינה, אלא שיש בה חמקנות מכוערת מאחריות. את האחריות הזאת יש לתבוע מהחייבים לשאת בה בתוקף רב, כי בלעדי זאת אי אפשר יהיה לחולל את המיפנה הדרוש כדי להיחלץ מן התהליכים הקיימים.

הכרחי **כיוון אחר.** מה שקורה עתה בישראל הוא הגשמתה של עצת החתול לעליסה ("עליסה בארץ הפלאות", לואיס קרול):

"הואל לומר, בבקשה, באיזו דרך עלי ללכת מכאן?" שאלה עליסה את החתול.

"לצורך זה חשוב לדעת לאן את רוצה ללכת", אמר החתול.

"אין זה חשוב לי ביותר לאן" — אמרה עליסה.

"אם כן אין הבדל באיזו דרך תלכי" — אמר החתול.

לנו חשוב באיזו דרך נלך. הדרך הנוכחית עלולה להוביל אותנו אל תחילת הסוף, יותר מאשר אל המשך ההתחלה. יש הכרח, אם כן, בשינוי הנתיב. מעט תקווה יש בהתפכחותו הגוברת והולכת של הציבור עתה. יתכן כי —

"או אולי מנגד, במסילה,
כבר רואה את (האמנם נכון?)
אומץ וחימה צלולה
פותחים דלתי הפיכחון". (המסיכה האחרונה, נתן אלתרמן). ■

עמוס יטקבי

יוסי יזרעאלי

## שאול

מה אתה מחפש שאול? אתה כבר מלך. הָאֲתוֹנוֹת
זה מקרם. עַכְשָׁיו הֵן זְקֵנוֹת שֶׁאֲפִלּוּ
לְלֶחֶם לְאָבִיךָ אֵין לָהֶן כֹּחַ. הֵן כָּאן.
הֵן מְחַפְּשׂוֹת אוֹתְךָ. אֵיפֹה אַתָּה?

## דוד

שָׁנִים רַבּוֹת אֲנִי מְנַגֵּן
בְּלִי כִּנּוֹר.
כְּשֶׁאֲנִי נוֹטֵל אוֹתוֹ בִּזְרוֹעוֹתַי
אֲנִי מִתְעוֹרֵר.

# היום בו נקבר אבי*

## עמלה עינת

הָיה יום חורף קשה. גשם צפוף ירד משעות הבוקר המוקדמות בלי הפסקה כמעט. והנסיעה לבית־הקברות שבמושבה הרחוקה היתה מטרד לא קטן: העברת המלווים במעיליהם הלחים והתפוחים במכוניות המעטות והדחוסות, וההשתרכות בשבילי הבוץ האדומים־דביקים שבחצר הקברים המוזנחת. אבל הוא התעקש על־כך ללא הפוגה במשך ימי מחלתו, עוד מתחילתם, כשאיש מאתנו לא התייחס ברצינות לאפשרות מותו הקרוב. קצת הצגה אצלו, כרגיל, אמרנו.

בימיו האחרונים התחנן ממש, ואפילו בשעותיו האחרונות. בלחש צרוד מפֶה מאומץ נשימה. על־יד אמא שלך, במושבה — הפגיע באמי כמעט עד לרגע השתתקותו הסופי. והיא, שטביעת ידה בלתי־נמנעת היתה אף מעיצוב דרך בריחתו זו, טרחה למקם את עמידתם של משתתפי הטקס בַּמרווח הצמיג והצר שבין שתי חלקות הקבר, כך שלא ניתן היה להתעלם מראיית הקשר ומשמעותו. מאוחר יותר, בזמן הכנת המצבה, דאגה גם שהדברים ייחרטו שָחור על אדום על גב הסלע שגוללה עליו. ואולם באותה שעה עצמה הוותה זווית העמידה רימוז דראמטי יחיד לנושא. פרט לו התנהל האירוע כמנהגו: (אם־גם בחיפזון מסוים בגלל הגשם המטריד והקור) שמיטת הגופה העטופה מעל לאלונקתָה, הרף החיכוך בין יש לאָין, מגע הרִיק, כיסוי, וקשקושי המלים מפי עורב התפילות השכור. ובמרחק נשימה — מצבת סבתי מרוקנת תוכה — גֶדע עץ סדוק־טיח עטוי אזוב לח שעל תקוות קרבתו התרפק אבי בימי מחלתו הארוכים.

בת מ״ג היתה במותה — לשון החריטה — ובבדידות גמורה ירקה את ריאתה במוסד הרפואי שבמושבה זו המרוחקת. מה גדולים געגועי — קראה לי אחותה היחידה לא מכבר בפה רועד מתוך קרעי מכתביה שבכריכת המחברת הצהובה — מה נורא רצוני לראות את ילדי, וגם תמונה משלהם אין בידי. בסדר השורות עצמן לא הרשתה לי הקשישה אף להציץ — אני שוגה בפנטאזיות על ביקורם אצלי — רֶטט קולה באוזני — מדוע אף לא מלה אחת מהם כל הימים הארוכים האלה?

שמא מִדפים ריקים ציטטה את שציטטה? אם כך או כך משכֵּי זמנים רבים רחקה סבתי מילדיה, ודווקא אל אבי, שרק על סף גסיסתה הצטרף למשפחתה, נקשרה באהבה חמה, בהיפוך גמור לנוהג שנהגו בו שאר בני ביתה (חוץ מאמי, כמובן). אולי בשל הגעגועים שנכרו בזמירותיו לבית שחלמה ולא עלה בידה, ואולי משום הדחייה שדחוהו יוצאי חלציה ואישה בגלל נחיתות מוצאו, שמוכרת היתה לה היטב. שכֵּן מקור הגאווה המשפחתית המוצהרת היה ללא ספק סבי — נצר רבני לשושלת כותבי הלכות שלגדולות נועד — והיא, רק ספיח־חֵן כפרי לידו, למרות הרמזים הברורים שהיו בדבר השפעתה על עצם עובדת עלייתו, שבשֶלה נולדה, כך אמרו. אם־כי לי לכשעצמי יש ספקות בנושא.

סבי נחשב כבר בתקופת הכרותו אותה למנהיג ציוני של ממש בעירו. נאומיו, על פי הפרוטוקולים שנותרו, קלחו ברהיטות נלהבת, ודעותיו — ללא סייג והיסוס. ובנוסף, בלט בקומתו ובהדר פניו. הוא היה איש גבוה, וזקוף־הליכה וכהה מבט עד מאוד, על פי תיאורי סבתי. למרות שהיו בין בני המשפחה שנשבעו בדבר עיניים ירוקות (או כחולות), ומהתמונות שנותרו בהן נראה בינוני בקומתו ואפילו בעל רמזי כרס בלתי מבוטלים, לא ניתן להסיק דבר, שכֵּן הדפסיהן לא בצבע נעשו בימים ההם, והעניין נשאר לפיכך בגדר ויכוח עד היום. ובעיני סבתי נראו שחורות לחלוטין, והיא הן ארוכות התבוננה בו ממקום ישיבתה מולו. לצורך לימודים הגיעה מכפרה אז אל העיר הגדולה, ומוקסמת נסחפה למועדונם, לחוגים שניהל בו. מפינתה הקבועה היתה תולה את ריסיה בקולו המרעים ובסופי השיעורים מתלווה אל שולי החבורה המתנהלת תוך דבֶּב לא פוסק בסימטאות המושלגות, ומעריצה את אומץ לִבּוֹ במפגשי הלחימה שבקרנות רחובותיהם של מתנגדיו. אינטיליגנטים — היו מטיחים בהם ההם עם התקרבם. ברחנים יהודים; אתנו פה תעמדו במאבק. רק בכוח נראה מי אנחנו לשונאינו. ולהוכחה מִידית — כדורי שלג כחוט השערה מראשיהם של ההולכים. ואולם סבי המשיך גם ברגעים אלה, כך סופר, בצעדיו הנינוחים, ורק הרים עוד מעט את קולו שיישמע וייקלט היטב. הבעיה המרכזית — הבליט כל אחת מהמלים לעצמה — כיצד לאגד את כוחותינו סביב המטרות הלאומיות החשובות באמת. וראשית, סביב השפה העברית. באשר לזו האחרונה, בה שלט בעצמו באופן חופשי, היא היתה עבורו חוד הכידון לרעיונו הציוני, וממנה אף נבעה העילה, ואולי גם הסיבה הממשית לתחילתו של הרומן הלוהט אותו ניהל — קצר ותכליתי — עם סבתי, ובעקבותיו הגשים במהירות בלתי־צפויה את תוכנית עלייתו ארצה. שכֵּן למרות עסקנותו הציבורית הענפה לא האמין איש מבני משפחתו שדבריו, כמו אלה של חבריו, יצאו מכדי דברנות גרידא. ההבדל בין אגדה הזויה לבין מציאות־חיים ברור היה לכולם. ישחק לו הנער בינתיים — אמרו ודאי הוריו הכבודים לעצמם. וייתכן שכך חש גם הוא בעומקו הישר של לִבּוֹ. עובדה שניתן היה להסיק באופן חלקי מבין השיטין של מכתביו הראשונים מהארץ שנתגשמה אחרת למדי — חמה ומצחינה — מול תמונתה החקוקה מעבר לחליפתו המעונבת במולדתו הקרה והאצילית. סביר מאוד על־כן להניח שלולא פגש בסבתי והתאהב בה כפי שהתאהב, היה מתפוגג דחפו, או מתחלף באחר או לפחות הופך לִדחוי־הגשמה לתקופה בלתי מוגבל. אלא שבאחד מהימים ההם אירע אירוע המכתב ששבה אותו וקבע את מגמות חייו. שלכשעצמי, נראה לי כאמור שהמספרים נהגו הגזמה בערך המקרה, ושפניה היפים של סבתי ושאר תכונות נשיותה שיחקו תפקיד לא קטן באותה התרחשות. אם־גם אפשרי בהחלט שאותו עניין הסב את תשומת עיניו לאלה, ואולי אף היווה תֵירוץ פתיחה מניח את הדעת וכן אישור לרשות שנטל לעצמו לעסוק כך ברגשותיו הפרטיים בימי מצוקה גורליים לעמו בהם אחריות הכלל — כפי שנהג להתבטא — חשובה מכול. ערב אחד, על־כל־פנים, שעה שסבתי נשארה ישובה במקומה בהפסקה שבין שיעוריו, והוא נתעכב עוד לדקות ליד שולחן ניירותיו עת ששומעיו האחרים יצאו לשאוף אוויר, שם לִבּוֹ באקראי לעיסוקה בכתיבה. ומשעבר לידה בדרכו החוצה, כיוון את מבטו לדפיה תוך שהכין עצמו לנזיפה ראויה בדבר שימושה בשפת לועז (איזו שלא תהיה). אלא שמיד נזקק למרבית כוח העצירה הפנימי שהיה בו למראה האותיות העבריות העגולות ששפעו בקלות ובזריזות מתחת לציפורן עטה.

צילום: רותי ליבראך

מאיפה? למי? — פרץ בהתפעלות ספונטאנית שלא הספיק לעטפה בגינוני הג׳נטלמניות שהיו נהוגים עמו.

לדוד בארץ־ישראל — ענתה.

ובאותו מעמד, באותן דקות עצמן — כך הסיפור — הציע לה להתחבר עמו ולנסוע ביחד לדוד האמור. והיא, מתוך תדהמתה השתוקה, כנראה, נראתה לו מוכנה, למרות שלפי עדות אחת לפחות קשורה היתה אז בקשר אירוסין משפחתי לגבר אחר. ואולם סבי, שזָכר ברגעים אלה את עיניה המעריצות הפעורות אליו משך השיעורים, לא מסוגל היה עוד לקחת בחשבון כל גורם נוסף, גם לוּ ידע עליו, ורק המשיך להתבונן בלתי־מאמין ובלתי נלאֶה בשורות העבריות המבצבצות מתחת לכפה המסתירה, וכבר היה הכול מוחלט בתוכו וכבר ראה עצמו כבעל זכויות מוגמרות לגביה.

אחותי יחידתי — כתבה לאחת שנותרה לה לאחר שנים, מבית־החולים במושבה המרוחקת — בתוך החמסין הכבד פה אני הוזה שוב את שבגללם הגעתי עד הנה. את האיש הזה רב החוכמה והחזון שהחליק דבריו אז באוזני ואת עיניו השחורות נתן בי עד לא ידעתי מה, ואת פתקאותיו טמן מתחת לחריץ דלתי מדי ערב. רבות בנות תלהגנה שפתנו — כתב לי — אך כולן עד אליך לא באו. ואני, לבי כבד מפני מעריציך הרבים השוחרים ודאי פתחך. ואנא אני בא מבעלת ביתך ומבט עיניה הקשה אלי?

אלא שלמרות חששו התיאורטי מפני מתחריו והריאלי — מעיקובה של אם־הבית הנזכרת שאחראית היתה לאותה פנימייה קטנה בה התגוררה סבתי, מצא סבי, כפי שניתן להבין על פי המשכם של הדברים, עוז ועורמה מספיקים כדי לחדור את מחסומי קודש הקודשים אל חדרה לבן־הסיד, ואף, כמסתבר כמעט במפורש, למיטתה צחת־הסדינים של נערת הזיותיו.

איך בדיוק קרה מה שקרה? האם היו תכנוניו הגבריים מוגדרים מראש, או שבדחף לא נשלט נהג בה בשעת פיחוי סוערת? וסבתי, האם כיוונה לכיוונו וביודעין פתחה דלתה אליו, שכֵּן מבחינתה, יש לשער, למרות ביישנותה

* פרק מנובלה

הראשונית, לא היה סוד ביחסי המינים. הרי בת־כפר היתה שנהיר לה בָּרק עינו של הזכר בהתייחמותו. כל אלה, לא אפשר היה לברר במשפחתי מעולם. טאבו מוחלט מוטל היה בביתנו על נושאים מעין אלה בכלל, ועל סיפור אהבתם של סבי וסבתי במודגש שמסתוריו אסורים היו בנגיעה עוד לפני פרק הסכין הדראמטי.

מה שנשאר בידינו כזכר ועדות יחידים לדרך איחודם המרתקת, הם מעט מרישומיו של סבי — קטע (אחרון מסוגו) במחברת שיריו שחורת־הכריכה השמורה מכל משמר עמי, ושלושה חלקי מכתבים שטרח להעתיק לתוכה כמנהגו עם כל כתוביו, המובאים כסדרם להלן:

קטע א׳: אך ילדה נפלאה, נעימה את / לכן חרוזי פה אלייך אשימה / אותם בָּראתי מדמעות עיניים / כי עם צרותייך אצֵרה / אז עיני ידמעו דָמוע / אז זרם דמעותי הנורא / את לבי נוקב, פוצע / על כפי חלומי אשאֵך / לארץ שפניה כשמיכה ירוקה / בעשב כוסו / בשושנים עונפו / וקרני השמש עליה יגיהו / ונקודות זהב למעלה יופיעו / ידך לי הושיטי / יפת חיי / ענוגת נפשי הבָּרה כלבנה.

ובתחתית אותו עמוד הערה, שעשויה היתה לרמוז לסבתי, לו פוענחה נכונה על־ידה, על משהו מעתידותיה האפשריים עם כותבהּ: לא אוכל לעצור ברוחי, הוסיף סבי בשולי חיבורו הנמלץ, ואשאלה מיהו העלם אשר ראיתי חוץ לבית־מלונך אתמול, שגם פנה אלייך בדברים. ייסרני הבחור במבטו שהביט בך. לו אך לא ייסרתיני את בעינייך שתרו סביבו.

ובצמוד כמעט מבחינת תאריכה, האיגרת הקונקרטית רב־יתר הבאה:

לעלמתי בהירת העיניים, מאז שיחנו האחרון לא פסקו הגיונות לבבי להסעירני, על דבר אותו רעיון, ורגלי מושכות אותי בלי חסך אל מעון גופך ורוחך הענוגים. לו תרשיני לבקרך כפעם בפעם למען אוכל לדון בו עמך ביחידות, גם־אם תִקשה עלי מאד אח״כ עקירתי מעם פניך.

ובעקבות שני אלה, איגרת נרגשת בזו הלשון: אהובת לבי היחידה, אין עמי מלים לומר לך את חסדי אהבתך. נפשי בי חיה עד גדותיה. האומנם אני הוא שהייתי לבחירך? האמנם שפתֵי פיך בשפמי לָטפתי וידך היא שחמקה שפונותי, זו היד בחלומי לא נגעתיה? רוחף לבי באושר. גופי בעדניו. ואני אוסף כל כוחי שלא לסוב למקומך לפני השעה היעודה לי. אוהבך עד כלות וגו׳

נרעש היה כמסתבר עד עומק אישיותו מחוויית אהבתם (שייתכן וראשונה היתה גם לו, למרות דרך חיזורו הבטוחה) ואולם, להבו זה רק לתקופה קצרה נותר בר־קיימא, על־פי קטע הכתובים הבא, הנושא תאריך של חודש מאוחר אחד בלבד, והמעמיד בסימן שאלה נכבד את עצם אמִתו של קודמו: רעיית לבי הנאווה — נפתחים דבריו כאן באחווה מרוחקת משהו — הפתק ששיגרת אלי השליך מהומה בנפשי. ערבב עלי רוחי. איך הממת עשתונותי בסערך עד־כי לא נותר לנו מנוס עוד? ואני הן טרם גמרתי אומר בלבי בדבר עתידותי, ועתה באה זו וסתמה גוללנו. מה זאת עוללנו, וכיצד נודיע הדבר להורינו הכבודים אשר כל מעיינות חייהם צנועה וטהרה? הנושק ידך בעצב וגו׳

ובסמיכות זמנים לאלה ובחיפזון רב שיתואר עוד בהמשך, עלו השניים ארצה לשנות פרעון חלומם המייגעות. למרות שסבתי, יש לציין, על־אף נחיתתה הקשה מענן לֵבה אל צחיחות חייה שבכאן, גם ברגעי ימיה המרים ביותר, זכרה את שאמור היה לקרות עמה לצִדו של אהובה, לו אכן קרה.

כה כָּבֵדה עלי נשימתי פה — עלה קולה החנוק מפי אחותה הקורא באוזני את הזיית מכתביה אחרי ימים רבים. כמו מסֵכי אוויר לוהטים סביב חזי. כמו הֶלם חומו של אישי מאז...

ואילו מה שנתממש לה מאותו חלום לָהוב לאורך כל שנותיה כאן, לא היה אלא חגיגת ערב קבועה אחת, אותה התיר לה אישהּ בסדר־הפסח השנתי, ושלקראתה הפיקה מארגזיה השמורים את כל שהספיקה לאסוף לתוכם בערגה רכה בתקופת ההכנות הקצרה שנותרה לה לפני עלייתם החפוזה — מפת שולחן מבהיקה ושאר כלים נוצצים שהיתה פורשת ברגשה גדולה מול פני אורחיו הרבים. (סבי להוט היה מתמיד אחרי טקסים המוניים, בתנאי שמקומו ברור בתוכם, כמובן).

רק באותן שעות שנתיות ובימים הטרודים שקדמו להן, נפרץ היה עבורה אפיק חיות כלשהו בסוהר הניכור שכפה עליה. בעיקר חיכתה לקטעי השירה שבהגדה שאולי את סדרֵי ילדותה העלו בה, ואולי את פיוט חייה שהפסידה. זו היתה כנראה גם הסיבה המרכזית, אם־גם לא היחידה, לאהבה המיוחדת שאהבה אותו עלם שהפך לימים לאבי, אשר שאר בני ביתה בהסתייגות רבה קיבלוהו לתוכם, כנזכר, אם לא למעלה מזה...

בן חזן שהתפקר לכלל חלוץ בחרה לה אמי, וכשהשתפך ב״מו־שי־הי־בי ע־ק־ה־ר־ת, ע־ק־רת ה־ב־ההית אם ה־ב־נים ש־ה־מי־חה, אם הבנים ש־ה־מי־חה״ וכו׳ וכו׳, היו עיני סבתי נוהרות עד קרקעיתן מתוך פניה השקופים כבר אז בחיוורונן הסופי. ובשעת האכילה שאחר־כך — תאכל רחימאי שלי, תאכל, ויושבי השולחן האחרים ובייחוד הווכחן שבבנים שעוד ידובר בו, ואחותו דחוקת הפנים, נוברים במזלגותיהם ורוטנים רטינות של קנאה ומרירות שלא פגו מעולם. אף לא לאחר התייתמותם הכפולה, כאשר היה אבי היחיד ששמר על מסורתו של החג, ודאג לכַנֵס את כולם סביב שולחנו מדי שנה. בעיניים שפולות, כבימי נעוריהם, היו מחטטים בצלחותיהם השופעות בתבשילי אמי מזילי הריר, תוך סינונם, שתמיד היה הוא מפונק גדול, עוד אצל אמם החולה כל־כך, המניירסיס הזה. כך עד מותו ואפילו בלחש חורקני ליד קברו הפתוח שבצמוד למצבתה סחופת הטיח שלאחר שנות־דור. ■

## עמר ברטוב

### ילדה

בְּעוֹר חָלָק
כְּמֶשִׁי לָבָן
מַחֲלִיקָה הִיא
בְּעֵינַיִם בּוֹרְקוֹת
כְּקֶרַח
הַזְּמַן מִתְהַפֵּךְ
עִמָּהּ
כְּמוֹ בָּאֲגַם שֶׁקָּפָא
אֲבָל מַמְשִׁיךְ לִזְרֹם לְמַטָּה
לַחֲרֹק בַּלַּיְלָה
כְּמוֹ יְצוּר שֶׁחַי הַרְבֵּה לִפְנֵי שֶׁהָעוֹלָם
קָפָא
מִתּוֹךְ גְּרוֹן שֶׁל סֶדֶק
בֵּין קֶרַח
לְקֶרַח

וּבְתוֹךְ הָעַיִן בַּמַּרְאָה
עָמֹק בְּפָנִים
גַּם לֹא הָרוּחַ
יֵשׁ גַּרְעִין קָטָן
שָׁחוֹר
וְזֶה אַתָּה

### רוּחַ

נוֹקֶשֶׁת נוֹקֶשֶׁת
רוּחַ
בְּאֶצְבַּע מְעֻקֶּמֶת
לֹא מִבָּשָׂר
אוֹ חֹמֶר כָּלְשֶׁהוּ
יָדוּעַ

בְּרִצּוּעָה דַּקָּה בֵּין
הַמִּדְבָּר וְהָאוֹקְיָנוֹס
שׁוּרוֹת
דְּקָלִים בְּרֵכוֹת וּמְכוֹנִיּוֹת
עוֹלָם שֶׁנִּשִׁימָתוֹ בְּנָזִין וְהַמְּבוּרְגָּרִים
וְרֵיחַ רָע שֶׁל זֶפֶת מִתָּמֵר
מִפִּיו

וּבְהַלָּה
שָׁעָה קַלָּה
לְהוּתֵר אֶחָד
בְּפָנִים אֶחָד
בַּחוּץ
לָצֵאת אֵלֶיהָ
מִדַּעַת זוֹ
לְדַעַת

### לָאהֹר

כּוֹס בִּירָה
וּסְיִגָּרִיָּה
בְּבֵית־קָפֶה
בְּתַחֲנַת רַכֶּבֶת
בַּעֲיָרָה לָאהֹר
בַּיַּעַר הַשָּׁחוֹר
בְּבַאדֶן־וִירְטֶמְבֶּרְג
שֶׁבְּגֶרְמַנְיָה,
יָשַׁב אָדָם
עָטוּר שָׂפָם
דּוֹמֶה לְגֶנֶרָל
וּפוּעֵל אִיטַלְקִי
דִּבֵּר עִם בְּלוֹנְדִינִית,
תּוֹרְכִי אֶחָד
שָׂחַק בְּמִכּוֹנַת
מַזָּל
מוּל שְׁנֵי צְעִירִים
בְּמְעִילֵי עוֹר מְסֻמָּרִים
שֶׁהִבִּיטוּ זֶה בַּזֶּה
מִבְּעַד לְמַסְךְ עָשָׁן
בְּעוֹד מוֹזֶגֶת בְּרִיאַת־בָּשָׂר
עֲמֻדָה שְׁעוּנָה עַל הַדַּלְפַּק:
כֶּלֶב נָקֵנִיק
אֶחָד
רָזֶה
חִיֵּךְ מִתַּחַת לַשֻּׁלְחָן

### אוֹטוֹבּוּס

בָּאוֹטוֹבּוּס
בְּעִיר אַחַת
שֶׁבְּגֶרְמַנְיָה
יָשְׁבָה נַעֲרָה
פָּנֶיהָ חֲתוּמִים
דְּמָעוֹת קְטַנּוֹת גּוֹלְשׁוֹת
לְאֹרֶךְ
לְחָיֶיהָ
סְבִיבָהּ יָשְׁבוּ
זְקוּפִים
וְחַתּוּמֵי פָּנִים
יֶתֶר הַנּוֹסְעִים;
כְּשֶׁיָּרְדָה
אָמְרָה זְקֵנָה אַחַת
לְרֵעוּתָהּ
בְּגֶרְמָנִית,
הַצְּעִירִים הֵלְלוּ
אֵינֶנִּי מְבִינָה

# "על זוחלים ואנשים" (מטמורפוזות)

## מיכאל טונצקי

עברית: שלמה טנאי

**(דירת־קרקע: מבעד לחלונות הפתוחים חודרים קולות של ילדים, המשחקים ליד הבית)**

**קול ילד:** ברלה, ברלה צא החוצה.

**ילדה:** לך משושין, אך אנו נרוצה...

**ילד:** אנו אוהבים סטייק ואתה ירקות.

**ילדה:** אך חייך בתוך הקונכיה האטומה.

**ילד:** הם זועה איומה, הם זועה איומה.

**ילדה:** זועה איומה בקונכיה האטומה...

**אני:** (בתוך החדר, בכסא, אל עצמי) אך חייך, שבלול, בבית הקונכיה... זועה איומה... זועה איומה בבית הקונכיה האטומה... את זה הם אומרים מפני שהם אינם שבלולים, מפני שהם משחקים לפני החלון ומרוצים מעצמם, כי הם יודעים שרגליהם על העליונה, כי יש להם רגלים והם אוכלים סטייקים... **(נפתחת הדלת. צעדים. לתוך החדר נכנסים אשתי וטונצקי)**

**אשתי:** (אל טונצקי) אינני בטוחה שאני עושה דבר נכון... אולי לא הייתי צריכה להראות לאיש את בעלי במצב כזה... אבל אתה צלצלת, לחצת עלי, אפילו עמדת על כך בכל תוקף וטענת שכסופר... (מפסיקה)

**טונצקי:** (אל אשתי) גברתי הנכבדה, אני מחזאי. אני משער כי שמי אינו מוכר לך, אולי שמעת פעם את השם: טונצקי. מיכאל טונצקי. מי יודע אם קראת או שמעת פעם אחת מיצירותי.

**אשתי:** לצערי, לא. איך יכולתי לשמעו... ואולי בכל זאת כן... בתיאטרון... אפשר שראיתי פעם... אחת מיצירותיך...

**טונצקי:** את אדיבה מאד, אדיבה מאד, אך את מחזותיו כבר אין מציגים על הבמה מזה שנים רבות.

**אשתי:** חבל, כמה זה מצער.

**טונצקי:** לא תמיד השכר ניתן לפי הצער. ובכל זאת — מפעם לפעם אך לעתים רחוקות יותר ויותר, אפשר עוד לשמוע ברדיו תסכית שלי.

**אשתי:** ברדיו אני שומעת רק מוסיקה. תשתה קפה?

**טונצקי:** אני מעדיף כוס מים, מים נקיים מהברז, וכוסית וודקה. זה הרגל שלי לשתות תמיד מים עם וודקה. רק אם זה לא גורם לך טירדה.

**אשתי:** אמנם אינני שותה, אך אני משערת שבמקרר עוד נשארה איזו טיפת אלכוהול, כי בעלי, אם כי לא היה אלכוהוליסט, היתה לו נטיה כלשהי לאלכוהול, לפני שקרה לו הדבר הזה... **(צעדים, פתיחת דלת, יוצאת החוצה)**

**טונצקי:** **(צועד צעדים אחדים אל עברי)** כן, כן... מהו בסך הכל אדם? ומה הטעם לקיומו?

**אני:** (אל עצמי) הוא ניגש אל הכסא שלי. מסתכל בי. כבר לא כל כך צעיר. כבר אפור מאד. אף עצום. מכוער, אבל לא דוחה. טונצקי. מיכאל טונצקי. לא שמעתי עליו מעולם... בוודאי אחד מאלפי השקספירים המודרניים מהרדיו והטלוויזיה. תמיד היו לאשתי, בעלת הנפש הלירית, נטיות לאמנים, תמיד נמשכה אל אנשי האמנות. אל אלהים, כמה הוא עצבני, מתרוצץ כל הזמן בחדר הלוך וחזור, במקום לשבת...

**טונצקי:** **(צועד הלוך וחזור)** הרס הזהות העצמית, אבדן האישיות, טשטוש גמור של האישיות... **(ניגש לשולחן)** אבל הבט, עולם האובייקטים, החפצים, הוא קיים כמנהגו, כמו לא קרה דבר... סיגריות וגפרורים על השולחן... עוד לפני זמן מה הוא עישן... עכשיו כבר לא מזיק לו עשן הסיגריות... (לוקח סיגריה, מדליק אותה) הוא כבר לא צריך לחשוש מהתקף־לב, בעוד שאני מוכרח לעשן, ולא יכול להפסיק... **(צועד צעדים אחדים לעברי)** מי ומה הוא היה רק לפני ימים אחדים? האם רצה לחצות את הגבולות שקבע הטבע? האם רצה לרדת לעומק סיבות קיומו? ומיהו עכשיו? האם קיים אצלו עוד ה"אני" שלו או שהוא כבר קיים לו סתם כך? כמו פרח או עשן **(עובר בחדר, מזיז כסא אל השולחן, יושב)**

**אני:** (אל עצמי) סוף סוף הפסיק לרוץ בחדר הלוך וחזור. ישב ליד השולחן ומהרהר. מקוה אני שלא יתחיל לרחם עלי. הוא עצמו נראה כמו אחד מאלה שמרחמים על עצמם. הוא בוודאי חושב עכשיו על גורלי. המראה שלי גורם לו אולי גם כאב... הוא רגיש מאד... כמו כל האמנים... מסתכל בכפות ידיו... עוצם את עיניו... שוקל... אם לא יסתכל עכשיו אלי, אזוז קצת הלאה... זה לא נוח ביותר על הכיסא הזה... הריפוד לוהט... **(נפתחת הדלת, אשתי נכנסת ובידה מגש)**

**אשתי:** (ניגשת אל השולחן, מעמידה כד עם מים, בקבוק וודקה וכוסות לפי טונצקי) לצערי, המים מן הברז הם פושרים, אבל הוודקה היתה בפריזר והיא לפחות קרה ממש.

**טונצקי:** רב תודות לך. האין ברצונך להסביר בקצרה איך הגיעו הדברים למצב שאליו הגיעו?

**אשתי:** בעלי ואני היינו עשרה ימים בטיול וחזרנו שלשום מפאריס. ייתכן שזה קרה בהשפעת פאריס. מה אומר לך, הוא ממש נשתנה. ואתמול, בלי לומר דבר, הלך פתאום אל ידידים שלנו, אל זנון ומלני. עד עכשיו לא היה שם מעולם בלעדי... אני אוהבת מאד את מלני, היא מלאת קסם, ואינה חסרת כשרון, היתה זמרת, רקדנית, ציירת ועכשיו פתחה חנות לממכר עתיקות. עתיקות זו עכשיו הצעקה האחרונה... את זנון אני מחבבת מאד, מובן שקצת אחרת מאשר את מלני, אך הוא מוצא חן בעיני. תרבותי מאד, עדין הנפש, משפטן, מנהל באיזו חברה, החופרת כל הזמן ומחפשת נפט למרות שלא גילו עד עכשיו אפילו טיפה אחת.

**טונצקי:** כן, כן, כל אחד מחפש בימים אלה נפט.

**אשתי:** אל אלהים, הדאגה הזאת עם הנפט. מה יהיה אם ייגמר כל הנפט.

**טונצקי:** לא כדאי לך כבר עכשיו לאכול את עצמך בגלל זה. מוטב שנחזור אל גברת מלני ואל אדון זנון.

**אשתי:** בבקשה, סליחה... אבל פשוט אינני יכולה... יש לי הרגשה כאילו הוא מקשיב לדברינו, כאילו הוא מבין. ואולי הוא פשוט רעב? סלח לי לרגע, אגש למטבח ואכין לו סלט או קצת כרוב.

**(צעדים. פתיחת דלת. יוצאת מן החדר)**

**אני:** (אל עצמי) אשתי הטובה... מצבי צובט לה את הלב... אך אינני רעב... ואין לי כלל תיאבון... איני רוצה לא סלט ולא כרוב... הייתי רוצה יותר כוסית וודקה, אבל, לצערי...

**טונצקי:** **(מוזג לעמו כוס מים, שותה)** המים באמת פושרים... **(מוזג לעצמו כוסית וודקה, שותה בגמיעה אחת)** טוב! הוודקה כמו קרח. **(מעמיד הכוסית על השולחן)** אשתו כבר איננה לחמניה טרייה אבל עדיין נאה... ומלני, המוכרת עתיקות... וזנון, המחפש נפט... וזה שפגע בו החץ של הגורל...

**אני:** (אל עצמי) חץ של הגורל? יותר מדויק יהיה, החץ של מלני. אם כי אין בי שום דבר מיוחד, שום דבר בלתי רגיל, רמזה לי מלני רמזים די ברורים שאני מוצא חן בעיניה... סתם שיחקה לי בעיניים? משחקי נשים? מצב רוח? אתמול, איני יודע למה, החלטתי לבדוק את המצב. מייד, ללא כל היסוס, צלצלתי אליה: "בוקר טוב, מלני. זנון בוודאי בעבודה וחופר. מה דעתך שאקפוץ אליך מיד ואספר לך קצת על פריס?". כשפתחה לי את הדלת רציתי לנשק אותה. היא דחפה אותי הצידה והביטה בי יותר בחמלה מאשר בסלידה: "פחדן שכמוך, גיבור באונגיה, מזוכיסט", "מה קרה מלני, מה עשיתי?" הבעתי את הפתעתי. היא פרשה ידיה: "כל השנים הללו אני מוצאת חן בעיניך, ורק עכשיו, אחרי הנסיעה הזאת לפריז...". ניסיתי להסביר: "אינני בטוח לגמרי שזה קרה בגלל פריז...", "ההיסוסים האין־סופיים שלך" — ניענעה בראשה, "וחוץ מזה — זנון חזר פתאום באופן בלתי צפוי מהעבודה", הוסיפה במעין־אדישות, "הוא בחדר השינה"; "איזו הפתעה!" — מבלי משים אפילו שמחתי בזה, "אני נכנס מיד להגיד לו שלום" — "לא" — צעקה" — "לא תכנס, לא תוכל לשאת את המראה שלו, העצבים שלך הם חלשים מדי לכך". נבהלתי: "הוא התאבד?" — "גרוע יותר", קבעה במעין שלווה שבהשלמה — "הוא נעשה קיפוד" — "קיפוד? למה קיפוד?" התפלאתי. "למה קיפוד? ככה־קיפוד! פשוט קיפוד, קיפוד, קיפוד", והפנתה לי את גבה.

**טונצקי:** **(מוזג לעצמו כוס מים, שותה)** בימים של חום גדול זקוק הגוף להרבה נוזלים... **(מוזג לעצמו וודקה)** וודקה גם בחום? בוודאי! **(שותה)** המאבק המתמיד הזה, המאבק הנצחי בין החומר והתודעה. אנו חותרים להגיע להכרה עצמית מלאה ומגיעים, לאחר כל המאמצים, להכרה שהכל היה חסר־תועלת... (קם, מסתובב שוב בחדר) אבסורד, הגיון... זה אולי מה שקורה לו. אולי זה אבסורד, ואולי זה הגיוני?

**אני:** (אל עצמי) הוא מסתכל בי בתשומת לב רבה... גם אם סופר הוא האיש. חסר לו הרבה דמיון, על כן הוא מחפש הגיון בחיים... גם אני לא יכולתי להשלים אתמול עם העובדה שזנון נתגלגל פתאום ונעשה קיפוד. "מלני", אמרתי, "זהו אבסורד". נכנסתי לחדר־השינה. ואני צדקתי. זנון שכב במיטה וישן בנעליים. הוא התעורר מייד, קם ויצא מן החדר, עובר על ידי ללא מלה, כאילו הייתי אוויר. הדלת לסלון היתה פתוחה ושמעתי כשאמר למלני: "מלה, אל תוך חדר השינה שלנו זחל שבלול, שבלול חמוד קטן". "שבלול, שבלול חמוד קטן?" מלני צחקה, "מה פתאום זוחלים אצלנו בדירה פתאום שבלולים?" — האם היא התכוונה אלי? — חשבתי לרגע — האפשר שנתגלגלתי לשבלול? רציתי למהר מייד החוצה אל השניים כדי להבהיר את העניין. אך לפתע אחזו בי עייפות, רוח־נכאים ולא היה לי מצב־רוח לוויכוחים ארוכים. "בבקשה" — אמר זנון באירוניה, "בפירוש שבלול — זהו בוודאי ידידנו לשעבר" המחזר שלך לשעבר, מלני". "אנא, קראי לחברתנו, לאשתו, שתבוא ותיקח אותו הביתה" — קבע זנון. "כן, כן, זהו הפיתרון הטוב ביותר במצב כזה", הסכימה מלני **(דלת נפתחת אשתי נכנסת ובידה צלחת סלט וכרוב)**

**אשתי:** **(מעמידה הצלחת על השולחן)** הכנתי לו קצת סלט וכרוב. אמנם סלט לא אכל אף פעם, אך אולי טעם לפחות מן הכרוב...

**טונצקי:** (ניגש אל אשתי) עלי להביע את התפעלותי ממך, את באמת בעלת לב חזק. היום יש רק מעט נשים כמוך.
**אשתי:** הבט וראה, אם אינך מפסיקה לאהוב את הבעל, עליך להיות מוכנה לכל. כאשר צלצלה אלי אתמול מלני שאבוא תיכף ומייד כי בעלי נמצא במצב מיוחד, נסעתי לשם מיד באוטובוס. עלי להודות כי ברגע הראשון, כשראיתי את בעלי שנתגלגל לשבלול, ממש נזדעזעתי... ככה זה, כל אחד והצלב שלו... זנון ומלני חשו הרגשת גועל, אם כי לא הראו זאת כלפי חוץ... הם באמת אנשים אצילים, ידידים, שלא מגיעה להם אי־נעימות כזאת... ולקחתי את בעלי הביתה...
**טונצקי:** מובן מאליו, נראה לי שזה היה הפיתרון היחיד במצב כזה. (רגע של דממה)

רישום — קפקא

**אשתי:** להכין לך אולי כמה סנדוויצ׳ים, עם גבינה ועם נקניק?
**טונצקי:** אלף תודות. כשאני שותה אני מעדיף שלא לאכול... אני חושב כרגע על הירידה הבלתי פוסקת של המין האנושי... בזמנים קודמים היה בכל הגילגולים משהו טרגי... סופר גדול, ללא ספק גאוני, שמת ב־1924, תיאר למשל, מקרה דומה מאד. בסיפורו "הגלגול" מתברר לגיבור הסיפור גרגור סמזה, כשהתעורר בוקר אחד מסיוטי־לילה, שנתגלגל לחיפושית מכוערת. הוא שכב על גבו, שהיה קשה כשריון, וכשהרים מעט את ראשו, ראה את קופו המקומר, החום, המחושק טבעות, שנשמטה ממנו השמיכה, שלא היה לה עוד במה להיאחז... איזו תמונה איומה, מכוערת, דוחה... ואילו כאן... במקרה של בעלך... שבלול, שבלול קטן, נאה, תמים אפילו חביב שוכן לו בשלווה בכיסא... את תודי שזה מזכיר יותר איזה מראה טבע יפה...
**אשתי:** מסכימה אתך. אני מעדיפה אלף פעמים שבלול על חיפושית מגעילה.
**טונצקי:** מובן, מובן. אני מבין אותך בהחלט. ואינני מזלזל בשום אופן גם בגלגול של בעלך. רציתי רק לציין כי בזמנים האלה הטרגי לובש לעתים צורות מגוחכות ממש.
**אשתי:** איני רואה בזה שום דבר מגוחך. גם לשבלול יכולה להיות חוויות משלו, הוא יכול לסבול... אתה איום... אני מצטערת שנתתי לך להיכנס **(מתחילה ליבב)**
**טונצקי:** גברתי הנכבדה... סלחי לי... אנא, האמיני לי... אולי הסתכלתי על זה קצת באכזריות המקצועיות של מחזאי **כאדם**, אני חש אתך ועם בעלך את המצב העדין... אנא, תני לי את ידך..., ככה **(לוקח אותה בידה)** ותרשי לי לתת לך נשיקה... כן, ככה **(נותן לה נשיקה)**
**אשתי:** אתה אדם אכזרי... לנשק אותי... בנוכחותו...
**טונצקי:** חביבתי, הלא הוא שבלול ואת הנך אשה... בעניין זה לא נוכל לשנות כעת דבר... אך אנחנו יכולים לחזק את תחושת־העצמיות שלו... כשבלול הוא חש עצמו מתוסכל לגמרי, מנוכר, אך אם נעורר בו את רגש הקנאה, נעזור לו למצוא מחדש את היסוד האנושי שבו...
**אשתי:** **(צוחקת)** אלהים, האמנים האלה, כל הזמן יש להם רעיונות חדשים... אולי אפשר לתת לך איזה חטיף? אולי את הסלט או הכרוב? אני בטוחה שהוא לא יאכל עכשיו כלום **(נגשת לשולחן, מגישה לו את הצלחת עם הסלט והכרוב; ברגע זה בוקעים שוב קולות הילדים מבחוץ)**
**קול ילד:** ברלה, ברלה צא החוצה.
**ילדה:** לך משושים, אך אנו נרוצה.
**ילד:** אנו אוהבים סטייק ואתה ירקות.
**ילדה:** אך חייך בתוך הקונכיה האטומה.
**ילד:** הם זוועה איומה, זוועה איומה.
**ילדה:** זוועה איומה בקונכיה האטומה...
**אשתי:** בלתי נסבלים, הפראים האלה. אינני יכולה לשמוע את זה... הייתי סוגרת את החלון, אך אני חוששת שיהיה לו חם מדי... גם לך יש משהו נגד ירקות? חבל... **צעדים, דלת נפתחת, יוצאת עם הצלחת)**
**אני:** (אל עצמי) מסכנה, מקרים כאלה עוד עלולים להוציאה מדעתה... והטונצקי הזה עושה עלי רושם שהוא איבד את שיווי המשקל... מנופף כל הזמן בידיים באוויר, כאילו מנסה לסלק מעליו איזה זבוב טורדני.

**טונצקי:** **(נגש לחלון, מתכופף החוצה, פונה אל הילדים)** ילדים חביבים! גלגול של בני אדם בהולכי־על־ארבע, דגים או חרקים כחיפושית אמנם אינם קורים כל יום, אבל הם בכל זאת קורים, כפי שרואות עיניכם. שבלולים, זוחלים רירים אלה, הם יצורים חביבים מאד, ואין כל סיבה ללעוג להם ולשים אותם לצחוק. עוד דבר: ילדים חביבים, כשתהיו פעם גדולים ומבוגרים, מי יודע, אולי יתפוס גם אתכם פתאום איזה גלגול שכזה...
**אני:** (אל עצמי) אינני בטוח שהוא שיכנע אותם... נימוקים תמימים... כשהם יהיו גדולים ומבוגרים הם יהיו גדולים ומבוגרים הם יהיו רופאים, מהנדסים, גנרלים, פוליטיקאים ויאהבו את מלאכתם ואז קשה יהיה להם להתגלגל במשהו אחר. גם לי זה לא הצליח קודם, לא בחזית, בזמן המלחמה ולא אחרי זה, אלא רק עכשיו, תודה לאל, בחיי המשפחה השלווים שלי.
**טונצקי:** **(מתרחק מהחלון, מתהלך בחדר אנה ואנה)** להשתבלל... שבלולר... שתבללן... **(ניגש אלי, קרוב מאד)** כשמסתכלים בו בתשומת לב... הוא נראה יפה, יפה כמו כל מי שנדון... שנדון לחיים של שבלול... בלי שהוא אשם ובלי פסק דין... אפשר להסיק מזה שכל נאשם הוא יפה, כן... אך עוד יותר יפים הם אלה הנידונים ללא פסק־דין ואפילו אינם יודעים שהאשימו אותם במשהו ואינם משתתפים במשפט בכלל, אינם מגינים על עצמם ואינם מחפשים צדק... **(ניגש לשולחן)** הנה, הוא הביא מפאריז מתנות לחבריו **(לוקח חפיסת קלפים)** קלפים פורנוגרפיים, בוודאי בשביל אותו זנון... **(לוקח מחרוזת)** והאלמוגים בוודאי בשביל אותה מלני... **(לוקח פעמון)** והפעמון הזה? אולי קנה אותו לאשתו **(מצלצל בפעמון)**
**אני:** (אל עצמי) איזו אינטואיציה של אמן... את הפעמון קניתי באמת לאשתי... הרועים תולים פעמונים כאלה על צואר הפרות, כדי שלא ייעלמו להם... צדק? כולם מדברים היום הרבה על צדק?... הצדק אינו הדבר הכי חשוב. הרבה יותר חשוב. הרבה יותר חשוב שכל אחד ידע את מקומו ושידע לכבד אותו, אפילו לאהבו אותו **(אינני יכול להתאפק ומתחיל לצחוק)** אדון טונצקי... אתה היית מסוגל לאהוב את עצמך כשבלול? אני... אני... כן... אני... הגעתי למצב הזה. זהו גורלי. **(ברגע זה נפתחת הדלת, אשתי נכנסת ומאחוריה מלני וזנון)**
**אשתי:** (אל טונצקי) נא להכיר... זנון ומלני... הם נכנסו לרגע מר טונצקי, סופר נודע...
**מלני:** נעים מאד. מזמן רציתי להכיר אותך.
**זנון:** מכיר, מכיר את יצירותיו של האדון הזה.
**טונצקי:** מר זנון, אתה מפתיע אותי... מתעסק בפעילות כל כך מתישה כמו חיפושי נפט ומוצא עוד זמן להתעניין באמנות.
**זנון:** לא על הנפט לבדו יחיה האדם, מר טונצקי. קוראים וקוראים, קוראים הרבה. בלילות. רק לפני זמן קצר קראתי במקרה באחד העיתונים בקורת על אחת מיצירותיך. לצערי, שלילית.
**טונצקי:** אה, כן. המבקרים אינם מרעיפים עלי פרחים...
**זנון:** ועל מי מרעיפים היום פרחים? גם אותי מבקרים כל הזמן שאני חופר וחופר ולא מוצא כלום.
**מלני:** זנון, תפסיק להשוות את עצמך לאמנים.
**אשתי:** אני מביאה קפה ועוגה. אפיתי אתמול עוגת פרג. **(צעדים. דלת נפתחת. יוצאת)**
**אני:** (אל עצמי) שותקים. מסתכלים זה בזה. מלני כתמיד, בחיוך מקסים על שפתיה. זנון, כתמיד, בטוח בעצמו, משפשף ידיו. אדון טונצקי אינו מרגיש כל כך נוח. זה לא קל לנהל שיחה רצינית בנוכחות שבלול...
**טונצקי:** אתם מתפלאים בוודאי שאני נמצא כאן בנסיבות האלה...
**מלני:** (צוחקת) מדוע מתפלאים? ידעתי שאפגוש אותך מוקדם או מאוחר, מאסטרו.
**זנון:** אל תתלהבי, מלה, אדון טונצקי לא בא לבקר **אותך** אלא את השבלול. הוא עוסק בחיפוש אחר נושא ליצירה חדשה.
**טונצקי:** אולי, אולי... אף כי עלי להודות שמדובר בנושא מורכב ביותר, שאפשר והוא מעל לכוחותי...
**זנון:** הוא בוודאי מעל ליכולתך. הייתי מציע שתעזוב את זה.
**מלני:** זנוליק, מה אתה מדבר, אינך מכיר לא את הכישרון ולא את היכולת של אדון טונצקי.
**זנון:** אמנם איני מכיר את יצירותיו של טונצקי, אך אני מכיר את היצירות הגדולות שהתמודדו בנושא זה. אדון טונצקי, שמעת פעם על סופר בשם פרנץ קפקא?
**מלני:** זנולי שלי, אני מקווה שאינך רוצה ללמד את אדון טונצקי מיהו פרנץ קפקא.
**טונצקי:** שמעתי. כבר הגיע אל אוזני השם הזה, מר זנון.
**זנון:** רק עד לאוזניים, כמה חבל. ויצירתו של קפקא היא התחביב שלי. אני קורא אותו לעיתים קרובות בלילה, כדי להרדם. אותו פרנץ קפקא כתב פעם סיפור על אדם שנתגלגל לחיפושית. חבל שלא קראת את זה. זה גאוני. ואתה רוצה להשוות את עצמך לקפקא?
**טונצקי:** מר זנון, אפילו שאפתי לכך מעומק לבי, לא הייתי מעז.
**זנון:** בקיצור: קפקא היה גאון חד־פעמי. בודד. נעזב. מלא אימה מפני החיים. הוא לא ידע להתגבר על גורלו. יהודי צ׳כי, שכתב גרמנית. חולה שחפת. ואתה?

**טונצקי:** אני... מה פתאום אני?
**זנון:** אתה לא נראה לי שחפני, אתה אפילו מגדל לך כרס קטנה.
**מלני:** אולי אין לאדון טונצקי היתרונות של קפקא, אבל הוא בוודאי גם כן סופר מעניין.
**טונצקי:** רב תודות, גברת מלני... אשתך צודקת, לצערי... ראיית עולמי מוגבלת מאד... חסר לי המימד המטאפיזי...
**זנון:** נניח למטאפיזיקה, אדון טונצקי. חברנו לשעבר, כן, השבלול שבכסא הזה, **(ניגש לכסא, מסתכל בי)** אני מסתכל בו וחושב: מה יש בגלגול הזה מטאפיזי? הוא רצה להתעסק עם אשתי, כולם רוצים להתעסק עם הנשים של חבריהם. אבל הוא לא הצליח, מפני שאשתי אוהבת אותי מאד **(פונה אל מלני)** לא כן, מלקה? (פונה אלי) ואתה, חבר ושבלול, חשבת שאתה מוצא חן בעיניה, וזאת היתה השגיאה של חייך. ועכשיו, כשבלול, לא תעשה עוד שגיאות.
**מלני:** זנון, אני מבקשת ממך, אל תענה את היצור המסכן.
**זנון:** אני ועינויים, מלני? אני אפילו מרחם עליו. את חושבת שהוא סובל בכלל?
**מלני:** זנוליק, אתה בלתי נסבל. עשה משהו. קדימה — למטבח! עזור קצת לחברתנו בהכנת הקפה.
**זנון:** אדון טונצקי. האם שמת לב כמה מקסים המבנה של אשתי?
**טונצקי:** מר זנון, המבנה המושלם של גברת מלני נראה לכל עין.
**זנון:** אדון טונצקי, אתה חושב את עצמך לאינטלקטואל, בעוד שאני בעיניך בוודאי איזה מין פרימיטיבי. ואני רוצה להגיד לך משהו, בכל גילוי הלב: גם אני הייתי רוצה לפעמים להתגלגל באיזה גלגול, כמובן, בלי כל מטאפיזיקה. פשוט, גלגול ביולוגי. ובכן, להתגלגל לא בקיפוד כפי שנדמה היה איזה זמן לאשתי. כן, לסוס! לסוס פרא השוחה בנהרות! או לצבי, לגנו הדוהר בערבות. אך מה עושים עם מלני? אשתי אינה סובלת את השממה, היא מעריצה את הציביליזציה. **(צעדים. פתיחת דלת. יוצא)**
**אני:** (אל עצמי) זנון המסכן. מי היה מעלה את זה בדעתו... חולם ליהפך לסוס פרא או צבי או בנו... מלני מחייכת אל טונצקי...וטונצקי נמוג כמו שעווה מהחיוכים האלה...
**טונצקי:** גברת מלני, את מכירה את ה"אודיסיאה" של הומרוס?
**מלני:** "אודיסיאה"? של הומרוס? לא בדיוק.
**טונצקי:** ובכן, הומרוס מתאר ב"אודיסיאה" כיצד הקוסמת קירקה, מפתה את אודיסיאוס על האי איא.
**מלני:** (צוחקת) לפתות אותך, אודיסיאוס?
**טונצקי:** הקוסמת הפכה את הידידים של אודיסיאוס לחזירים.
**מלני:** אתה פוחד שזה יקרה גם פה?
**טונצקי:** מי יודע? את המסכן הזה הפכת לשבלול.
**מלני:** הוא עצמו התגלגל לשבלול, מרוב אהבה לאשתו שלו. **(ניגשה לכסא, מסתכלת בי)** אני מחבבת אותו מאד... החמוד הקטן... עכשיו הוא הרבה יותר חביב, יותר יפה.
**טונצקי:** כן, בלי כל ספק... גברת מלני, אולי כוסית וודקה? לצערי יש לי רק כוסית אחת... **(מוזג וודקה לכוס, מגיש לה)** הואילו בטובך... אני שותה תמיד קודם מים ואחר כך וודקה...
**מלני:** אתה נפלא, רב תודות **(לוקחת הכוס, שותה)** עוד אחת.
**טונצקי:** ברצון. **(מוזג, נותן לה את הכוס)**... ברשותך, אמזוג לי כוס מים. **(מוזג לעצמו מים)**
**מלני:** לחיי המאסטרו! **(שותה)**
**טונצקי:** לחיי השבלול, שבזכותו התקרבנו כל כך זה לזו **(שותה מים)** יש להם טעם של כלור.
**אני:** (אל עצמי) הם נחמדים מאד... שותים לחיי... אינם מסתכלים בי עוד... כמה קשה הכסא... אזוז קצת הלאה... הכי טוב היה לי לזחול על השטיח, אך זה לא מסתדר...
**מלני:** טונצקי... מיכאל... הסתכל בעיני...
**טונצקי:** כבר מזמן רציתי, מלני. **(מסתכל בעיניה)** העיניים שלך...
**מלני:** כשפים של האלה איריס. אחת ירוקה והשנייה כחולה?
**טונצקי:** לא, מלני, אם איני טועה שתיהן חומות...
**מלני:** תגע בכתף שלי, בכתף השמאלית.
**טונצקי:** **(נוגע בכתף השמאלית)** מחוטבת להפליא הכתף שלך.
**מלני:** לא דרך השמלה. הורד את הכתפיה. תיגע בגוף העירום.
**טונצקי:** ברצון... **(מסיר את התכפיה, נוגע בגוף)** כמה ענוג הוא העור שלך. אני נוגע בו וכולי תענוג.
**מלני:** לא, לא התכוונתי לזה... נדמה היה לי שהכתף השמאלית שלי גבוהה מן הימנית. אנא, בדוק אם העצם השמאלית אינה ארוכה מן הימנית.
**טונצקי:** (מסתכל בעצמותיה) בשום אופן לא. שתי העצמות הן בברכת הגורל, באורך שווה.
**מלני:** אם כן, כרע ברך. הסתכל בבוהן השמאלי הגדול.
**טונצקי:** בעונג אכרע ברך לפניך ואסתכל, מלני. **(כורע ברך לפניה)** ובכן, הבוהן הגדול — גדול, אך במידה.
**מלני:** (בכעס) אינך מבין כלום. יש כל כך הרבה נשים מכוערות, פגומות־צורה. גם אותן אוהבים, למרות הכיעור, למרות הפגמים. הייתי רוצה להתגלגל במשהו מכוער מאד, אפילו פגום, ומשתוקקת שגבר בעל לב גדול יכרע ברך לפני... אל תנשק את רגלי... אתה בדיוק כמו כל האחרים... כמו בעלי... כמו השבלול הזה...
**אני:** (אל עצמי) מלני האומללה. אינה מסוגלת לשאת את החמדה שלה, את הקסם שלה... טונצקי הפסיק לנשק את רגליה... הוא נהפך פתאום, מי יודע איך, לצפרדע. כן, לצפרדע... בעוד שאני מתרומם מעל לכסא, מתפתח ומתמתח... עד שהעצמות חורקות ממש... (אני מתמתחת) אוף... אני עושה צעדים אחדים (עושה צעדים אחדים) אל מלני (ניגש אל מלני)
**מלני:** ובכן, סוף סוף קמת לך מן הכסא הזה (צוחקת) אבל היכן טונצקי?
**אני:** מלני, אדון טונצקי התגלגל לצפרדע.
**מלני:** באמת? שהוא יעשה את זה לא ציפיתי.
**אני:** אדון טונצקי הוא אמן ואמנים יש להם בלי סוף תסביכים. הנה עכשיו הוא מקפץ לו פה על הרצפה. מזנק אל אדן החלון. צפרדעים יכולות לקפוץ גבוה מאד...
**מלני:** אהה, אני אוהבת צפרדעים... אבל איך יכתוב עכשיו את המחזות שלו.
**אני:** זה בוודאי קלקל לו את התיאבון לכתוב... אולי הוא יעדיף עכשיו את שפת הקווה־קווה של הצפרדעים?
**מלני:** אתה סבור כך? אולי אתה צודק. היה בו תמיד משהו צפרדעי.
**אני:** מלני, מותר לי לנשק אותך עכשיו?
**מלני:** (צוחקת) רק תנסה!
**אני:** **(נגש אל מלני, מחבק אותה) (בגע זה נפתחת הדלת, נכנס זנון, נושא מגש ובו עוגת הפרג)**
**זנון:** בבקשה, הנה העוגה... הקפה מגיע בכל רגע (אלי) ידידי, אתה שוב מפתה את אשתי...
**אני:** **(עוזב את מלני)** זנון, אל תהיה ילד. אפילו לא הצלחתי לתת לה נשיקה. לאדון טונצקי היה יותר מזל, אך הוא התגלגל ונהפך לצפרדע. ברגע זה קיפץ מן החלון החוצה. צפרדעים יודעות לקפוץ רחוק.
**זנון:** שוב המטאפיזיקה. אילו היית במקומי, חופר כל היום, אוהב את אשתך שלך ומאמין שהיא אוהבת אותך מאד — כבר היו נמאסים עליך כל הגלגולים האלה. **(ברגע זה חודרים הקולות של הילדים מבחוץ)**
**קול ילד:** צפרדע צפרדע בביצה תבעבע
**ילדה:** עיניך יוצאות ובוץ ברגליים.
**ילד:** קֶווה קֶווה תצעקי עד לב השמיים.
**ילדה:** ואנו אוכלים מאכלים טעימים.
**מלני:** זנון, תגש לחלון ותגיד לילדים שלא ילעגו לצפרדעים...
**זנון:** הילדים אמנם אכזריים, אבל צודקים. אדון טונצקי אשם בעצמו. הוא רצה להיות קפקא בכל מחיר ונהפך לצפרדע. בואי הביתה, מלה!
**מלני:** תמיד החפזון הזה עם הנפט שלך. אני מרחמת על האמן.
**אני:** (אל מלני) מלני, הבאתי לך מפריז מתנה צנועה, אלמוגים... **(ניגש לשולחן, לוקח את האלמוגים, נותן לה)** אלמוגים אדומים, בבקשה.
**מלני:** תודה, שבלולי **(לוקחת את האלמוגים)** אני כבר עונדת אותם. **(עונדת אותם)** איפה הראי? זנון, האלמוגים מתאימים לי?
**זנון:** ממש נפלא, מלנילה. (אלי) ידידי, איך מוצאת אשתי חן בעיניך?
**אני:** הלא אתה יודע, תמיד מצאה חן בעיני... ולך הבאתי קלפים. קלפים פורנוגרפיים. **(הולך לשולחן, לוקח הקלפים, נותן לו)** הנה הם.
**זנון:** איני יכול לסבול קלפים פורנוגרפיים **(לוקח את הקלפים)** תודה רבה, אסתכל בהם בבית, ובכן, נלך, מלה? היה חזק, ידידי הוותיק. צלצל פעם.
**מלני:** להתראות שבלולילי, צ'או! **(צעדים, דלת נפתחת, מלני וזנון יוצאים)**
**אני:** תופעה נדירה ביותר בימינו, זוג הרמוני באופן בלתי רגיל. וגם ידידים אמיתיים... חבל שהלכו כבר **(אני נגש לשולחן)** יש עוד קצת וודקה... (מוזג כוסית) לחיי הנעדרים! **(שותה)** ויש גם מה ללעוס... עוגת פרג **(נוגס בעוגה חתיכה גדולה, אוכל)** עדינה מאד... (בפה מלא) מעניין אותי מה מחולל עכשיו אדון טונצקי כצפרדע שם בחוץ? נגש לחלון, **מסתכל החוצה)** איום, איום, הילדים משליכים עליו אבנים... **(פונה אל הילדים)** ילדים טובים, אל תשליכו אבנים בצפרדע! אני אגלה לכם משהו: זו בכלל אינה צפרדע, זהו אדון טונצקי, סופר... אסור להשליך אבנים על סופר... גם אם איננו סופר גדול. מוטב שתבקשו יפה מאדון טונצקי והוא יספר לכם אגדה. אתם שומעים? ועוד משהו: אי אפשר לדעת אף פעם... כשתהיו פעם גדולים ומבוגרים, אולי תהיו חייבים בתיכון או באוניברסיטה לקרוא את יצירותיו וללמוד משהו בעל־פה **(ברגע זה נפתחת הדלת ונכנסת אשתי)**
**אשתי:** עם מי אתה מדבר שם בחוץ? מלני וזנון הלכו בלי לחכות לקפה, אתה בוודאי העלבת אותם כהוגן.
**אני:** (מסתובב מעם החלון) לשם מה? להיפך: נתתי להם את המתנות מפאריס.
**אשתי:** אבל זנון עוד הספיק לספר לי שכבר המצאת לך את התעלול הבא.
**אני:** אם תאמיני למה שזנון אומר אז אני לא עושה דבר רק זומם תעלולים.
**אשתי:** ניסית להכניס להם לראש שהסופר הזה, טונצקי, התגלגל ונהפך לצפרדע וניתר מן החלון החוצה.
**אני:** ואת אינך מאמינה? אז תגשי לחלון ותראי במו עיניך.
**אשתי:** אני לא הולכת לשום מקום. מספיק לי עם מעשי־התרמית שלך. כדי לטשטש את המזמוזים שלך עם מלני שיחקת איזה שבלול, ועכשיו, כיון

שטונצקי — איני יודעת איזה סופר הוא, אבל הוא בהחלט אדם נעים ואינטליגנטי — התחיל קמת לחזר אחרי, והיה יכול להיות לי מישהו שאתו אפשר לשוחח יחד — ולא רק עם זנון ומלני ושוב מלני וזנון — המצאת איזו תרמית חדשה שהוא התגלגל ונהפך לצפרדע. בי אינך מתחשב אף פעם. לי אתה לא חייב דבר. אני כלום — קיים רק אתה, תמיד אתה ורק אתה... אתה מתגלגל מיני גלגולים — ומה אעשה אני?

**אני:** אפרוח שלי, גוזלי שלי, אני חולם יומם ולילה שגם את תתגלגלי ותיהפכי למשהו בלתי רגיל: אבל האם זה תלוי בי?

**אשתי:** אתה צודק: שום דבר לא תלוי בך, שום דבר. אפילו כשהיית שבלול לא התחננת לאלהים, שיהפוך גם אותי לשבלול, כדי שנוכל לחיות יחד ולמות יחד כשבלולים. אבל עוד תהיה לך הפתעה... אני עוד אעשה לך דפיקות־לב... וגם כן אתגלגל פעם למשהו...

**אני:** למה? אפרוח שלי?

**אשתי:** לעולם לא תדע. אפילו לא תרגיש בזה, מפני שאתה חושב רק על עצמך... אני פשוט אתגלגל למשהו ואעלם, אתעופף **(נגשת לשולחן, לוקחת את הפעמון)** ונגד זה לא יועיל גם פעמון הפרות הזה, שקנית לי כדי להיות בטוח שאני לא אעלם לך לשום מקום... **(מצלצלת בפעמון)** אני אלך לאיבוד באלפים ואתה לא תמצא אותי עוד לעולם... **(יוצאת, מצלצלת כל הזמן בפעמון)**

**אני:** גלגולים... גלגולים... היקרה שלי, שהיא רק לא תתגלגל לי פתאום למשהו. אני מוכרח לרוץ מייד למטבח לעזור לה בשטיפת הכלים. **(צעדים דלת נפתחת, אני יוצא; הפסקה קצרה. נשמעים הקולות של הילדים מבחוץ)**

**קול ילד:** צפרדע צפרדע בביצה תבעבע.

**ילדה:** עינך יוצאות ובוץ ברגליים.

**ילד:** קחי אותה קצת בידיים?

**ילדה:** לא רוצה, למה דווקא אני?

**ילד:** אז טפסי על כתפי.

**ילדה:** גם כן לא רוצה, למה אני?

**ילד:** אז אני אטפס ואשליך אותה דרך החלון.

**ילדה:** לא, לא נזרוק אותה פנימה.

**ילד:** אבל היא ניתרה מתוך החדר הזה, אולי היא כבר רגילה לחיות שם.

**ילדה:** טוב, אז נזרוק אותה פנימה. **(הילדים זורקים את הצפרדע־טונצקי חזרה אל החדר) (הצפרדע נופלת על הרצפה)**

**טונצקי:** (הצפרדע) **(על הרצפה, אל עצמו)** הם סקלו אותי באבנים... הם השליכו אותי דרך החלון **(צוחק)** גורלו של סופר... סקילה... כמו הנביאים, נביאי השקר... סקילה בידי ילדים תמימים... מובן שיפה יותר היה אילו הוצאתי את נשמתי בבית סוהר, או באיזה מחנה, או בבית־חולים פסיכיאטרי, או כקרבן של רדיפות... אבל הכי יפה היה אילו השמידו את ספרי וגם החרימו אותם, כך שהיו — כלא־היו... אבל צפרדע... כן, צפרדע... אך מוות של צפרדע אינו גרוע מכל מוות אחר. אלהי הצפרדעים, אל תתן לי שאבוא לגן העדן שלך, מוטב שתשליך אותי אל הפינה הנידחת ביותר של גיהנום־הצפרדעים... כדי שאשב שם בין הצפרדעים הגדולות ביותר, בין צפרדעים גאוניות, על כסא הכבוד, כאלהי הצפרדעים. **(דלת נפתחת. צעדים. אני חוזר מהמטבח)**

**אני:** (בראותי את הצפרדע חסרת החיים על הרצפה) מה זה? צפרדע? הפראים האלה זרקו אותה דרך החלון **(אני נגש לדלת, פותח אותה, קורא)** אפרוח, בואי הנה, הסתכלי מה יש פה! **(צעדים במסדרון. אשתי נכנסת)**

**אשתי:** (למראה הצפרדע) זוהי... צפרדע. איך היא מגיעה לכאן?

**אני:** הילדים זרקו אותה דרך החלון.

**אשתי:** אני חושבת שהיא מתה.

**אני:** גם אני.

**אשתי:** אז צריך לסלק אותה מפה. אני מביאה את המטאטא והכף **(יוצאת)**

**אני:** **(נגש אל הצפרדע, מסתכל בה)** צפרדע... מתה... זה קורה... **(ברגע זה חודרים קולות הילדים מבחוץ)**

**קול ילד:** אדון טונצקי יושב בכסא הכבוד.

**ילדה:** ומספר שם כל מיני מעשיות.

**ילד:** המעשיות הן מצחיקות.

**ילדה:** מוטב שנמציא מעשיות משלנו.

**אני:** אדון טונצקי יושב בכסא הכבוד.

**ילדה:** ומפרפר אל הרקיע.

**ילד:** לשם הוא לעולם לא יגיע.

**ילדה:** לעולם לא יגיע... לעולם לא יגיע... לעולם לא יגיע...

**אני:** **(נגש לחלון)** צריך לסגור את החלון. יש כאן רוח פרצים. **(סוגר את החלון)**

חתום על
עתון 77

משמאל לימין: פרנץ קפקא, מילנה — אהובתו של קפקא.

# להיות סופר

## נורית רמון

"ה אמנות לגבי האמן אינה אלא סבל שבעזרתו הוא משחרר עצמו לקראת סבל נוסף."[1]

ביומניו ובמכתביו של קפקא, בפרגמנטים ובשיחות עם ינוך מצויים אמנם קטעי־דברים על האובייקט הספרותי האידאלי על מהות האמנות, על ההבדלים בין פרוזה לשירה ובין שירה למוסיקה, אולם רב בהרבה הוא החומר הדן במעשה היצירה, באמנות הכתיבה כתהליך ובמהות חייו של קפקא כיוצר.

"האמנות לגבי האמן" מעסיקה את נפשו יותר מאשר האמנות כמושג לעצמו. האמנות — שהווצרותה כרוכה בסבל, שאינה משחררת בעצם לפי שאין זה שחרור אמיתי־סופי, אין זה שחרור כלל אם כל־כלו מכוון לקראת סבל נוסף.

"אתה מתאר את המשורר כאדם גדול ונפלא שרגליו על הקרקע וראשו בעננים" שח קפקא לינוך "זוהי אשליה שיסודה במשאלה שאין לה דבר עם המציאות (...) אין הוא ענק כי אם צפור בהירת נוצות הלכודה בכלוב קיומה."[1] קפקא עצמו אינו אלא "KAVKA"[2] שכנפיו שדופות, פלומתו אפורה ורגישותו המיוחדת לאוביקטים נוצצים נטלה ממנו.[1]

מיהי צפור מוזרה זו, מה מקור סבלה ומהו כלוב קיומה — על שאלות אלה אנסה לענות להלן.

### א.

"אני חי מעל לחשכה ממנה באים, לפי רצונם, הכוחות האפלים, בלי להתחשב בגמגומי, כדי להרוס את חיי" כותב קפקא במכתבו למקס ברוד; "הכתיבה מקיימת אותי — אך האם לא יהיה נכון יותר לומר שהכתיבה מקיימת את סוג החיים הזה?"[3] למקרא דברים אלה מתעוררת השאלה באיזה צורה מסייג ה'נכון יותר' את ה'נכון' או מהו הקשר בין שתי האמירות שנכונותן עומדת להשוואה.

אם נניח בשלב זה כי בדברו על 'סוג החיים' שהכתיבה מקיימת אותו מתייחס קפקא לחיים המתוארים בתחילת הקטע — חיי שעבוד לשלטון החושך המאיים על קיומו — נמצא כי ההשוואה בין שתי האמירות אפשרית משום שהאחרונה אינה אלא מקרה פרטי של ה'קיום' המוזכר בראשונה. באחרונה מנסה קפקא לסווג, להגדיר את סוג הקיום שהכתיבה מכתיבה לו — קיום מאוים, קיום בצל כוחות מתנכלים שאין לו שליטה עליהם. אך אל לנו לשכח כי אם זה, 'נכון יותר' עדיין נשאר המשפט "הכתיבה מקיימת אותי" כנכון! כלומר, קפקא מודה שהכתיבה מקיימת אותו למרות, ואולי בגלל, סוג־החיים הקשור בה. הדבר עשוי להשמע כפרדוקס: מה שמאיים על קיומו — מקיים אותו, מה שהורס את חייו — מאפשר את המשכם.

עדות המחזקת עניין זה אנו מוצאים בשיחות עם ינוך. שם אומר קפקא: "השירה היא מחלה. אולם אי אפשר להירפא ממנה על־ידי הדברת הקדחת; להפך, חומה מטהר ומאיר!" — החום מטהר ומאיר אך לא מרפא. אין זה התקף חד־פעמי של 'מחלה'. זוהי מחלה כרונית; החום אינו 'יורד' לעולם, אלא שבאורח פלא אין הוא מביא לכליונו של החולה כי אם להיפך — הוא המחזיק אותו בחיים, הוא המקנה לו את הטוהר והאור הדרושים לחיים. עובדה זו מוסיפה מימד נוסף לפרדוקס שהוזכר לעיל. הכתיבה (השירה) אינה רק הגורם למחלה, הכתיבה אינה רק מקיימת את 'סוג החיים הזה', היא גם המחלה עצמה, היא בחינת סוג חיים. על כן, הניגוד אינו עוד רק בין שני דברים סותרים שהכתיבה מתנה: קיום הרס, חיים מחלה, אלא גם בין מרכיביו של הקיום, קיום שבו הטוהר והאור מצויים בצד הסבל והאימה ואולי אף נובעים מהם — "חומה מטהר ומאיר".

הן הסבל והן האור המצויים בסוג הקיום הזה קשורים במערכת המראות חסרי

1. "שיחות עם קפקא", עמ' 28./גוסטב ינוך.
2. ה־KAVKA הנו צפור־ים בעלת פלומה שחורה מבהיקה, העפה בעקבות אניות ושודדת מהן חפצים נוצצים.
3. מכתבו של קפקא למקס ברוד, "מכתבים", עמ' 214.
4. "שיחות עם קפקא"/גוסטב ינוך, עמ' 157.

הממשות המרכיבים את חייו דמויי החלום. קיומה של מערכת זו מותנה בפעילותו של שלטון החושך המשחרר "כוחות שהטבע אסרם בכבלים".[5] פעילות זו צורכת את מירב האנרגיה הנפשית (שכמותה מוגבלת בלאו־הכי) ומונעת ע"י כך מקפקא את האפשרות לקחת חלק בחיים הממשיים: "כשרוני לעיצוב חיי הפנימיים דמויי החלום דחק הצידה את כל שאר העניינים.

חיי נדלדלו בצורה איומה ולא יפסיקו להדלדל"[6] הוא כותב ביומנו. ובמקום אחר "הכל נחפז, התפרץ, בכיוון הזה והשאיר ריק כל אותם פוטנציאלים שהיו מכוונים אל ההנאה מסקס, אכילה, שתיה, מחשבה פילוסופית, מוסיקה. נשדפתי מאד בכל הכיוונים הללו. זה היה הכרחי משום שסכום כוחותי היה כה זעום עד שרק ע"י שיתוף כולם ניתן לשרת את מטרת הכתיבה, ואף זאת רק עד מחצית הדרך."[7] בשיחות עם ינוך הוא אף מרחיק לכת וקובע קביעה אוניברסלית: "באמנות ישנה רק דרך אחת — אתה מוכרח לוותר על החיים כדי לזכות בה."[8] במכתב למקס ברוד, לעומת זאת, נשאר קפקא בתחום עולמו שלו ומתאר אותה תופעה במונחים שהם אזוטריים כשלעצמם אך מובנים לאור דבריו במקומות האחרים. הנשמה — הוא טוען — עזבה את 'האני האמיתי' ועברה אל 'הוויית הסופר'. הפירוד מן האני האמיתי החליש את הנשמה והשאיר את האני האמיתי אומלל וחסר מגן.

דומני כי יהא זה משגה להתייחס אל 'האני האמיתי' כמייצג של 'אני' פרוידיסטי כלשהו. 'האני האמיתי' נוסח קפקא הנו התגלמות הישות ההוֹוֶה, כשם ש'הוויית הסופר' הנה התגלמות הישות היוצרת, המפיחה 'חיים'. הפעלתה של הוויית הסופר אפשרית אצל קפקא רק על חשבון הפעלתו של האני האמיתי. הנשמה תפורה על פי מידותיו של האני האמיתי ולכן הפירוד ממנו והמעבר אל הוויית הסופר גורמים להחלשתה ועוד יותר להחלשתו של האני האמיתי.

נצחונה של הוויית הסופר, הוא ניצחון חרוץ — הוא ניצחון הכוחות האפלים, ניצחון החיים חסרי הממשות על החיים הממשיים. החיים הממשיים, אליבא דקפקא, אינם דווקא 'אשה וילד ושדה ובקר'. "מה שדרוש לחיים" הוא כותב, "להיכנס לגור בבית — במקום להתפעל ממנו ולקשטו" ומעניין לעניין באותו עניין: "לא הפכתי את הניצוץ לאש כי אם השתמשתי בו כדי להאיר את גופתי".[9] לגור בבית, להפוך את הניצוץ לאש — פרושם מימוש הפונקציה הפוטנציאלית הטבעית של הבית, הניצוץ, האדם; מימוש הקשר הטבעי שבין אדם לבית, שבין אדם לניצוץ. הבית נוצר כדי שיגורו בו, הניצוץ נתן לאדם על מנת שידליק בו אש; תכליתו של ניצוץ החיים היא להפיח אש ב'גופה'. השימוש בבית־בחיים רק כאובייקט להתבוננות, להתפעלות, לקישוט, להארה, הוא שימוש מעוות לפי שהוא מתעלם מתכליתו העיקרית של האובייקט; הוא שימוש בחיים לתכלית שמעבר להם עצמם.

הסבל שבסוג הקיום הזה נובע לא רק מפעילותו המכאיבה של שלטון החושך, ולא רק מההכרח לוותר על החיים הממשיים, כי אם גם מרגש אשם כבד על המניעים לכתיבתו: אנוכיות, תאוות־עונג ויומרנות. "אני עורך תכניות. אני נועץ מבטי בקפידה קדימה פן תאבדנה עיני את חורי ההצצה של הקלידוסקופ הדמיוני שלתוכו אני מתבונן. אני מערב כוונות נאצלות ואנוכיות מתוך בלבול. צבען של הנאצלות נשטף ונטמע בצבען של אלה האנוכיות."[10] הוא כותב ביומנו. ובמכתב למקס ברוד הוא מגדיר את הסופר שבו כקונסטרוקציה של תאוות־עונג, ואת מלאכת הכתיבה כשרות השטן: "הכתיבה היא פרס נפלא ומתוק (...) על שרות השטן. צלילה זו אל הכוחות האפלים, שחרור זה של כוחות שהטבע אסרם בכבלים, חבוקים מפוקפקים וכל מה שמתרחש שם למטה בלי שיודעים זאת למעלה כשכותבים ספורים באור השמש. אולי יש גם כתיבה מסוג אחר — אך אני מכיר רק את זו (...) והשטני שבכך נראה לי ברור מאד: זוהי **ההֲבִילוּת ותאוות העונג** המסתובבים תמיד סביב דמותך שלך או אף דמות זרה, התנועה מכפילה עצמה עוד ועוד ונוצרת מערכת שמש של **הבלויות**. מה שהאדם הנאיבי מאחל לעצמו לפרקים — הייתי רוצה למות ולראות כיצד מבכים אותי' — מגשים הסופר בלי הרף. הוא מת או שאינו חי ומבכה עצמו..." "ההגד התמים כביכול "הכתיבה היא פרס נפלא ומתוק על שרות השטן" מתגלה כפרדוקסלי לאור הקונטקסט בו הוא נמצא; כל התאור הבא בעקבותיו אינו אלא פרוט, הסבר למילים 'שרות השטן', וכיון שתאור זה עוסק בתהליך הכתיבה ("כשכותבים ספורים...") — נמצא כי קיים טשטוש תחומים בין הסיבה למסובב, בין הפרס והגורם לקבלתו. הכתיבה היא פרס נפלא ומתוק על (הכתיבה שהיא) שרות השטן. הוא אומר — הכתיבה היא משהו נפלא, מתוק ושטני גם יחד; יתר על כן, עיון בקטע השלם מגלה כי המתוק והשטני מאייכים זה את זה. הסיטואציה של מת־חי, מת המסוגל לבָכות את עצמו, היא סיטואציה המנוגדת לטבע הקיום האנושי ומפרה את ה'סדר הטובך של הבריאה. היא כרוכה ב"שחרור כוחות שהטבע אסרם בכבלים" ומאפשרת להתענג מבלי להתחייב, להנות ללא מעורבות אמיתית, להתקיים בתוך מערכת של הבלותות — של הנאות שיסוד ממשותן הוא בחוסר הממשות של מושאיהן ("דמותך שלך או אף דמות זרה"). אין ספק כי הפריווילגיה שבמצב זה מתוקה ככל שהיא שטנית, ושטנית ככל שהיא מתוקה. השימוש בה — כמוהו כשרות השטן, וסופו של המשתמש — שיבוא על עונשו: "חיי היו מתוקים מחיי אחרים, מותי יהיה על כן עוד יותר נוראץ[12] הוא כותב בהמשך. זאת ועוד: הוא סבור כי הדרך לחיים הממשיים היתה פתוחה לפניו אילו יכול היה לוותר על התענוג שבסוג החיים הזה. אלא שאין הוא יכול. שלטון החושך אינו מתחשב בגמגומיו, ההבלות ותאוות העונג מכפילים עצמם עוד ועוד. הוא מרגיש עצמו משועבד להם ובכל זאת אינו בטוח ש"זוהי שאלה של גורל שאינה בידי האדם". "האם לא יצאתי ועזבתי את הבית לשלטונם של הכוחות הרעים?"[12] הוא שואל, ויש בשאלה זו משום הודאה בחלקו שלו, בנתינת ידו לכוחות המשעבדים.

5. מכתבו של קפקא למקס ברוד, "מכתבים", עמ' 214. (להלן "המכתב למקס ברוד")
6. "יומנים 1923 — 1914", עמ' 77.
7. "יומנים 1913 — 1910", עמ' 212.
8. "שיחות עם קפקא"/גוסטב ינוך, עמ' 107. (דוגמא נגדית — סלוודור דאלי).
9. המכתב למקס ברוד.
10. "יומנים 1923 — 1914", עמ' 40.
11. במקור Etielkeit
12. במכתב למקס ברוד.

פרנץ קפקא מימין, ואביו משמאל.

שאלת גורליותה של צורת קיום כמוה כשאלת אחריותו של אדם לחטאו. שניהם — הן החטא והן צורת הקיום — מצויים בשטח המפורז שבין כורח לבחירה חופשית, בין כפייתיות לכוונה תחילה. מיקום זה הוא הסיבה להרגשת האשם של קפקא, לחרטה — אך גם לתמיהה על מציאותם של אלה; צורת קיומו נמצאת על גבול השיעבוד והחופש, הכורח והבחירה. על כן היא עצמה החטא והעונש גם יחד. הקשר בין החטא והעונש אינו קשר סיבתי; שניהם קורים בו־זמנית, ולא האחד כתגובה על השני או כתוצאה ממנו. אלמנט הבחירה שבצורת קיום זו **הוא החטא**, **השיעבוד לה הוא העונש**.[13] הסופר אינו רק "קונסטרוקציה של תאוות העונג" משמע התגלמות החטא, אלא גם "השעיר לעזאזל של האנושות המאפשר לאנשים להנות מחטאיהם ללא עונש".[12]

למרות הסבל הרב והרגשת החטא אין קפקא מסוגל לוותר על הכתיבה ועל סוג החיים הקשור בה. החיים ללא כתיבה מטילים עליו מורא משום שאין הוא יכול לאצור בקרבו אותו עולם עצום של מראות המאכלסים את דמיונו — "מוטב שאהיה נקרע אלף פעמים ולא אעכבו בי ולא אקברו שם" הוא כותב ביומנו. בשיחותיו עם ינוך הוא חוזר על הרעיון באופן כללי יותר: "האדם מנציח את הדברים כדי לסלק אותם ממחשבתו".[14] הוא יודע כי אין לו מנוס מהוויית הסופר שהיא חלק ממנו ושהתכחשות לקיומה עלולה למוטט לחלוטין את האני האמיתי שהוא בלאו־הכי אומלל וחסר מגן: "הנני סופר גם כשאיני כותב, וסופר שאינו כותב הוא אבסורד הקורא לשגעון."[15] אולם אין הוא יכול לוותר על הכתיבה, לא רק משום שהיא כאש בעצמותיו; חיים נעדרי יצירה הם חיי סבל בלבד עבורו, בעוד שבחיי יצירה לצד הסבל קיימים הנאה ואושר, שהם אולי הנחמה היחידה במערבולת חייו של קפקא; הנאה מסיפוק החושים שמסב לו שפע המראות — "אני הנני במידה מספקת סופר כדי להנות מזה[16] (...) בסיפוק חושים מלא (...) וכדי לרצות לספר את זה."[16] — ואושר ממימוש הרצון לספר אותם. תוך כדי עבודתו במשרד, נקלע קפקא, יום אחד, למצב מביך. בהכתיבו דו"ח כלשהו, 'נתקע' ולא יכול היה במשך זמן — מה למצוא את המִלה והמשפט הדרושים. כשמצאם לבסוף, אחרי ריכוז כל כוחותיו, הגיב בדרך הבאה: "החזקתי אותו בכפה בשאט־נפש והרגשת בושה, כאילו היה זה בשר חי שנחתך ממני. כשאמרתי זאת לבסוף, נתקפתי פחד גדול, שהכל בתוכי מוכן לעבודת יצירה ושעבודה כזו היתה יכולה להיות הארה שמימית וחזרת אמת לחיים, לגבי; בשעה שפה, במשרד, בגלל איזה דוקומנט רשמי 'עקום', אני מוכרח לשדוד חתיכה מבשרו של גוף המסוגל לאושר כזה.[17] בקטע עדות זה בא לידי ביטוי מפורש פחדו של קפקא מפני החמצת האושר המזומן לו בכתיבה; אושר שהוא לגביו, הארה שמיימית וחזרת אמת לחיים'. אין הוא קובל כאן על בזבוז הפוטנציאל היוצר — על בזבוז זה כשלעצמו — כי אם על הפסד ההנאה והאושר האפשריים לו אך ורק תוך כדי עבודת היצירה ונמנעים ממנו ע"י עבודתו במשרד. השמוש במילים 'חזרת אמת לחיים' מדגיש את העובדה שחיים ללא כתיבה אינם עבורו חיים נטולי אושר בלבד; חיים כאלה פרושם מוות נפשי ורוחני. ההבדל אינו כזה שבין מצב נסבל יותר, אלא כזה שבין מצב בלתי נסבל לחלוטין לכמעט נסבל.

הניתוק משולחן הכתיבה והמיצירה נכפה על קפקא, כפי שנראה בהמשך, לא רק ע"י נסיבות חיצוניות כמו העבודה במשרד, כי אם גם, ובעיקר, ע"י סיבות פנימיות־נפשיות. בתקופות כאלה, של אי־כתיבה או כתיבה שאינה נושאת חן בעיניו, הוא נתקף בחוסר־ביטחון בקיומם של כוחות היצירה בו ובאפשרות חזרתם: "אין לסמוך על הכח שאני מסוגל לאסף למטרה זו (מטרת עצוב חייו דמויי החלום — נ.ר.), אולי הוא כבר נעלם לנצח, אולי הוא ישוב אלי — אם כי נסיבות חיי אינן לטובת שובו."[18] בתגובה לשאלות שהוגש לו, בו נתבקש לענות על השאלה, מה אתה יכול לומר על תכניותיך הספרותיות' שח קפקא לינוך: "כמה טפשי. (...) האם מישהו יכול לנבא

13. שניהם — החטא והעונש — אינם ניתנים לבחינה בקריטריונים מוסריים אלא רק בקריטריונים אקזיסטנציאליים.
14. א. גוסטב ינוך/"שיחות עם קפקא", עמ' 34.
ב. מעניין להזכיר בהקשר זה, 'רידוי' של קפקא ביומנו (1923 — 1914, עמ' 36): "כדי שהקטעים המזוייפים הללו, המסרבים לעזוב את הסיפור בעד כל מחיר, יניחו לי לבסוף — אני כותב אותם כאן." ומייד הוא רושם ביומן שני קטעים שלא הצליח לסלק ממחשבתו ע"י שיבוץ ביצירה.
15. במכתב למקס ברוד.
16. הכוונה ל'מראה' הקבורה המוזרה שעורך הסופר שבו לגופתו הישנה שהיא מאז ומתמיד גופה. — במכתב למקס ברוד.
17. "יומנים 1913 — 1910" עמ' 76.
18. "יומנים 1923 — 1914", עמ' 77.

כיצד יפעם לבו מחד? לא, זה בלתי אפשרי. והלא העט אינו אלא ססמוגרף של הלב — הוא יכול לרשום רעידות אדמה אך לא להודיע עליהן מראש"...[19]

## ב.

על מעשה היצירה והנסיבות המאפשרות אותו, אנו יכולים ללמוד מתאורו של קפקא את הקשיים בהם נתקל בכתיבתו, יותר מאשר מהתייחסותו הישירה לנושא. לבד מקשי הנסיבות החיצוניות, נמנים קשיים אלה עם שני סוגים עיקריים — אלה הקשורים במנגנון הנפשי ודרך פעולתו ואלה הנובעים מעצם טבעם של חומרי היצירה: המציאות, השפה, התפישה האנושית וכו'.

תחילה, אנסה לעמוד על מהותם של הראשונים. "כשאני יושב לשולחן" — כותב קפקא ביומנו — "איני מרגיש טוב יותר ממישהו שנפל ושבר את שתי רגליו באמצע המהומה של 'כיכר האופרה' (...) הכאב עוצם את עיניו ומרוקן את הכיכר והרחובות (...) האנדרלמוסיה הגדולה מכאיבה לו מפני שהוא באמת מכשול לתנועה, אבל הריקנות אינה פחות עצובה מפני שהיא משחררת מכבליו את הכאב האמיתי."[20] אל שלושה סוגי כאב מתייחס קפקא בדבריו אלה: אל הכאב הנובע מחוסר יכולתו להתמודד עם המציאות — כמוהו כנכה שנפל ושבר את שתי רגליו; אל הכאב שמקורו בעובדה שקיומו המעוות מפריע להרמוניה הכללית — הוא מהווה מכשול לתנועה; ואל מה שהוא מכנה, הכאב האמיתי. מה טיבו של כאב זה ובאיזה מובן הוא אמיתי יותר מסוגי הכאב האחרים? כל שניתן לנו לדעת עליו מהקונטקסט המיידי הוא שקיומו מותנה בריקנות, שהריקנות היא המשחררת אותו מכבליו. אך עובדה זו אין בה עדיין כדי לענות על השאלה שנשאלה. לצורך ברור עניין זה כדאי לעיין בקטע הבא: "מנהג נושן הוא בידי, בנקודה בה רושם כלשהו מגיע לדרגת הטוהר הגבוהה ביותר שלו — בין של שמחה ובין של כאב — לא להניח לא להשפיע את טובו על כל הוויתי, לערפלו ולפזר את טוהרו ע"י רשמים חדשים, בלתי צפויים, חלשים..."[21]

השמחה, הכאב, בדרגת הטוהר הגבוהה ביותר שלהם הינם רגשות צירופים שעוצמתם עזה ביותר. קיומם מותנה ב... מתנה את סילוקה של כל נוכחות אחרת. ההתמסרות לרגש מסוג זה, לרגש הטהור, היא המאפשרת יצירה. היא תחילת אותו תהליך של צלילה אל שלטון האופל, של שחרור כוחות אסורים. על כן, לא מקרה הוא כי 'הכאב האמיתי' התוקף את קפקא כשהוא יושב אל שולחן הכתיבה הולדתו בריקנות דווקא. התהליך הוא תהליך רציפרוקלי: תוך כדי התעצמות הכאב — מתרוקן העולם (הכאב עוצם את עיניו!), הריקנות שנוצרת — צורפת את הכאב. הכאב האמיתי הוא אמיתי לא בניגוד למדומה או למזוייף; ההבדל הוא במידת הטוהר, במידת בידודו ועוצמתו של הרגש.

מנסיונו יודע קפקא מהי ההתפתחות הצפויה מהתמסרות לרגש כגון זה, ומנסה למנוע אותה ע"י כל מיני עיסוקים טריוויאליים וחסרי חשיבות: "חוסר התקווה שלי גבר עד לנקודה שבה החל להמיס את מחשבתי (...) ובכל זאת, במקום לחכות למה שיתרחש הלאה, קראתי בפזיזות שני מאמרים, עיינתי ברשימות פאריס שלי והלכתי לישון — יותר מרוצה אך מאובן."[22] זוהי רק אחת הדוגמאות שהוא מביא ל'מנהג הנושן' שלו. כאן, כמו במקרים האחרים אותם הוא מתאר, הוא ירא ממה שיתרחש הלאה, הוא ירא "להיקרע לגזרים ע"י אלף סכיניה של מכונה"[23] ואינו מאפשר לרגש להגיע לדרגת הטוהר הגבוהה ביותר שלו ולהשפיע את 'טובו' על כל הווייתו. התוצאה היא התאבנות. הפעם — זמנית, אולי רק עד בוקר המחרת. פעמים אחרות — גורר אחריו נְטרול העודף הרגשי ההכרחי ליצירה חיסול טוטאלי וממושך של רגשות, התאבנות מוחלטת: "פשוט אינני מאמין למסקנות שהסקתי ממצבי העכשווי שנמשך כבר שנה כמעט (...) זה כאילו הייתי עשוי מאבן, כאילו הייתי אבן הגולל של עצמי — אין דרך מנוסה לספק או לאמונה, לאהבה או לחרטה, לאומץ או לדאגה בפרט או בכלל..."[23] — פורטרט של קפקא כ'מת־חי' שהוא בתמונה זו יותר מת מאשר חי. אם נתבונן בו כבציור אופ־ארט, נראה אותו מת מצד אחד (עשוי מאבן) וקבור חי מהצד השני (אבן הגולל של עצמו). המצב המתואר בראשון הוא לכל היותר פתטי, בעוד שהתאור הפרדוקסלי הבא אחריו הנו תאור של מצב טרגי. טרגי, משום שהאהבה, החרטה, האומץ והדאגה קיימים עדיין אך אין להם 'דרך מנוסה' — אין הם יכולים לצאת מן הכח אל הפועל. החיוניות, שהיא תכונתם העיקרית, נטלה מהם; מקפקא נטלה היכולת לחוות ולכתוב.

קפקא מרבה לקבול על החיץ שבין הרגש הממשי לתאורו בכתיבה. אולם החיץ שבינו לבינו הוא מכשול חמור פי כמה. תאור המכשול הזה לובש צורות שונות ומשונות עם כל נסיון נוסף של קפקא להבינו. "מצבי אינו חוסר אושר אבל אינו גם אושר, לא אדישות, לא חולשה, לא עייפות, לא מציאת עניין במשהו אחר — אז מה זה אם כך? העובדה שאינני יודע קשורה כנראה באי־יכולתי לכתוב."[25] כאן נאמרים הדברים במפורש. הוא מכיר בעובדה שיש קשר בין בצורת־הכתיבה לבין התקלות בתקשורת הפנימית. בהמשך אותו קטע הוא מנסה לעמוד על מהות תקלות אלה: "כל אותם דברים שקורים לי — קודים לא מהשורש ומעלה, אלא ממקום כלשהו באמצע. נסה, אם כן, לאחז בהם, נסה לאחז גבעולי עשב ולהחזיק בהם חזק כשהם מתחילים לצמח רק מהאמצע. יש אנשים המסוגלים לעשות זאת, כנראה... אני אינני יכול."[25] לא חוסר היכולת **לאבחן** את הדברים שקורים לו מפריע לקפקא, כי אם העדר הנתונים המספיקים לאבחון כזה. אין הוא חש את צמיחתם המלאה של הדברים, אין הוא מצוי בשורשיהם, הוא אטום למעשה למה שמתרחש בקִרבו, למה ש"מתרחש שם למטה בלי שיודעים זאת למעלה כשכותבים סיפורים לאור השמש". הצלילה למעמקים האפלים, הנגיעה בשורשי הדברים, מוליכה ליצירה תוך דלוג על שלב הידיעה והאבחון. היצירה עצמה היא מעשה האבחון היחידי האפשרי לו. אפשרי, כפי שכבר נאמר, כשאין תקלות, כשהפחד המשתק מובס ע"י רגשות אחרים

19. גוסטב ינוך/"שיחות עם קפקא", עמ' 38.
20. "יומנים 1913 — 1910", עמ' 33. 21. שם, עמ' 123.
22. "יומנים 1913 — 1910", עמ' 123.
23. שם, עמ' 310. 24. שם, עמ' 32. 25. "יומנים 1913 — 1910", עמ' 11.

הממיסים את המחשבה, ההורסים את החיץ שבינו לבין עצמו המדליקים את האור במערכת ההבלויות...

אם דרכי הכתיבה השונות ממוקמות על ציר שהקוטב האחד שלו היא כתיבה תכניתית, בהכרה מלאה ותוך ישוב־הדעת, והקוטב השני היא כתיבה תוך כדי טראנס, כתיבה אוטומטית כמעט, נראה שדרך כתיבתו של קפקא נמצאת קרוב מאד לקוטב השני. הוא מודה ביומנו כי התנסה במצבים הקרובים לאלה של גלוי־עיניים, ומוסיף: "אך השלווה שבהתלהבות, שהיא כנראה ממידתו של גלוי־עיניים, נעדרה מן המצבים האלה."[26] יתר על כן, הנסיון לכתוב מתוך ישוב־דעת, הנסיון לשחזר את המראות עם חלוף ההתלהבות, להכניע את השפע שלא בשעת קילוחו — נדון לכישלון. התוצאה של כישלון כזה היא משהו "יבש, הפוך, ללא תנועה, מכשול לכל הסובב אותו, נפחד ובמיוחד פרוץ."[26] תאור של פרי עבודתו כמו זה האחרון הוא חזיון תדיר מאד ביומניו של קפקא. לעתים קרובות הוא 'מאשים' את יצירתו בהעדר חיים, במלאכותיות, בדוגמתיות, בחסר קוהרנטיות ורציפות ובדיסהרמוניה.[27] לא כאן המקום לעמוד על החיוב המשתמע משלילה זו — ראייתו של קפקא את האובייקט הספרותי האידיאלי. מה שחשוב לענייננו הוא מידתה של הביקורת העצמית שהאשמות 'קטלניות' — ולאו דווקא צודקות אלו — מלמדות עליה. הביקורת העצמית עשויה להיות גורם קונסטרוקטיבי — כל עוד אינה מוגזמת; משתופחת מידתה היא עלולה לשתק ולהביס. יש להניח כי את 'תקופת האבן' של קפקא ניתן לזקוף לא רק לחובתו של הפחד מפני הכאב והמאמץ הכרוכים בכתיבה אלא גם, ובאותה מידה, לחובתו של חוש ביקורת מעוות, שהעמיד בספק הן את יכולתו והן את זכותו לומר דבר: "ספקותי עומדים במעגל מסביב לכל מלה. אני רואה אותם לפני שאני רואה את המלה. ומה אז — איני רואה את המלה בכלל, אני ממציא אותה! כמובן, זה לא מוכרח להיות ביש־מזל גדול ביותר, אלא שעלי להיות מסוגל להמציא מלים היכולות לפזר את ריח גופות המתים בכיוון אחר מאשר ישר אל פני ואל פני הקורא..."[28] כאן עומד לביקורת כח שיפוטו וכח המצאתו. אין הוא מסוגל לבחור, ומה שהוא מסוגל להמציא מדיף ריח של גופות מתים.

במקום אחר,[29] מוטלת בספק זכותו להביע דעה. שם מתאר קפקא תופעה שהוא מכנה "התקפות של עילפון ער". תחילתה של התקפה כזו היא שאלות כגון "על מה אתה מדבר, במה כל העניין ומה טעם בכל זה". אל אלה מתווספות שאלות ספקניות ספציפיות יותר: "האם כל זה ראוי לחקירה ולתשובה רצינית? אולי, אבל לא שלך, כל זה הוא עניין לסמכות גבוהה יותר!" ונסיגה זו פרושה שבו ברגע הוא נמצא באפלה מוחלטת שמתוכה אין הוא יכול לצאת. ההתקפה המתוארת מתייחסת אמנם למה שקורה לו בשעת שיחת רעים או ויכוח כלשהו, אך עשויה היא ללמד על מצבים דומים אליהם נקלע קפקא בשעת כתיבתו.

כפי שנאמר, נבעו קשיי הכתיבה לא רק מדרך פעולתו של המנגנון הנפשי, כי אם גם מעצם טבעם של חומרי היצירה — המציאות, השפה, התפישה האנושית.

"השירה היא תמיד משלחת של חפוש אחר האמת"[30] אומר קפקא בשיחות עם ינוך, ושואל: "היש מסתורין גדול יותר מהאמת?" אך "האמת היא אולי החיים עצמם"[30] ועל כן השירה היא אולי משלחת של חיפוש אחר מסתורי האמת, מסתורי החיים. דא עקא, מסתורין זה שאין גדול ממנו, אינו ניתן לפיענוח. אפשר לנסות, אפשר לצאת לחיפוש, אפשר להוסיף אנטי־תיזה על אנטי־תיזה — אך התוצאה תהיה תמיד שלמות של 'מדיום סייז',[31] שלמות שאינה משקפת את כוליות החיים. זאת, לא רק משום אין־סופיותם של מרכיבי החיים, אלא גם בגלל מוגבלות התפישה האנושית שאינה קולטת את הקשרים הסיבתיים בין מרכיבים אלה: "אין עולם ללא סיבתיות (...) אלא בראשנו בלבד."[32]

קושי נוסף נובע מטבעה של השפה שהיא בעת ובעונה אחת מתווך חיוני, מדיום להחיאת דברים וגם משהו חי כשלעצמו. "אסור להשתמש בשפה כבאמצעי בלבד" טוען קפקא. "השפה היא אהובה נצחית — יש לסבול אותה ולהתנסות בה"[33] חיוניותה, עצמאותה של השפה, תשומת הלב שחייבים לה עומדים בסתירה לשאיפתו של היוצר לתת ביטוי לחוויותיו, מחשבותיו. מציאת שביל הזהב שבין שתי מגמות אלה מהווה ללא ספק משימה קשה כשלעצמה. מעניינת במיוחד, בהקשר זה, היא עדותו של קפקא על יחס הגומלין שבין המלה הכתובה, הנכתבת לבין חייו התת־הכרתיים: "אינך יכול להימנע מלכתוב 'לעתים קרובות' כשהאמת תדרוש שיכתב 'פעם אחת' מפני שהמלה 'פעם אחת' מפוצצת את האפלה שממנה שואב הזיכרון. הדבר אינו נמנע לחלוטין ע"י השימוש ב'לעתים קרובות' אולם אז מובל הכותב דרך מקומות שאולי לא היו קיימים בחייו, אך משרתים אותו כתחליף לאלה שזכרונו אינו יכול עוד לנחש אפילו."[34] המשמעות, האיכות הצלילית של מלה, בין שאר גורמים, קובעים את בחירתה, את השימוש בה דווקא. בחירה זו עונה לדרישת האמת, דרישת הסיטואציה, החוויה אותה מבקשים, במודע או שלא במודע, לבטא. אולם מסתבר כי לפעמים יש היזון־חוזר (feed-vack) מהמלה המתאימה, כביכול, אל החוויה המתעצבת. היזון־חוזר זה פירושו השפעת המשמעות או הצליל של המלה על פעילותו של 'שלטון האופל', על שחרור או כבילת 'כוחות שהטבע אסרם', על הארה או האפלה של 'מערכת ההבלויות'. נמצא כי מלה כזו היא בבחינת גורם המסייע (לעיצוב), ומפריע (לתהליך). כתיבתה או אי־כתיבתה מחייבת הכרעה, קביעת עדיפויות, פתרון של קונפליקט.

בין אם הצליח קפקא לפתר קונפליקט זה (ואחרים) ובין אם לאו, לוותה אותו ההרגשה כי קיים חיץ בל־יעבר בין החויה הממשית ותאורה ביצירה. הרגשה זו באה לידי בטוי קיצוני בקטע הבא: "איש עומד ומחכה לפני שני פתחים באדמה. מחכה למשהו שיכול להופיע רק מתוך הפתח הימני. אבל בעוד שזה האחרון נשאר מכוסה, עולים מהפתח השמאלי דבר אחר דבר, מנסים למשך את תשומת לבו, ולבסוף אף ◀39

26. שם, עמ' 57. 27. ראה "יומנים 1913 — 1910" עמודים 310, 133.
28. שם, עמ' 32.
29. "Dearest Father, stories and other writings", עמ' 246.
30. "שיחות עם קפקא", עמ' 94. 31. "יומנים 1913 — 1910", עמ' 157.
32. "שיחות עם קפקא", עמ' 55.
33. שם, עמ' 83. 34. "יומנים 1913 — 1910", עמ' 212.

# המשורר הרצוח (ד)

גיום אפולינר

מצרפתית: בני ציפר

## 13. — אופנה

כשחזר פאפונאַ המתייפייף בלילה מיער מֶדון, שאליו הלך לחפש הרפתקאות, הספיק להגיע בדיוק לאוניה האחרונה. למזלו פגש בה את טריסטוז באלרינֶט.

— מה שלומֶך? שאל אותה. פגשתי ביער מדון את המאהב שלך, מר קרוניאמנטל, שהולך ונעשה מטורף מיום ליום.

— המאהב שלי? אמרה טריסטוז. הוא לא המאהב שלי.

— זו היתה מכל מקום השמועה שהתהלכה אתמול בחוגינו הספרותיים והאמנותיים.

— שיגידו מה שירצו, פסקה טריסטוז, אבל בעצם מה יש לי להתבייש במאהב כמוהו? וכי אין הוא יפה תואר? וכי אין הוא כישרון גדול?

— הצדק אתך אבל איזה כובע מקסים יש לך, ואיזה שמלה נהדרת! אני מתעניין מאוד באופנה.

— אתה באמת תמיד כל כך אלגנטי, אדון פאפונאַ. אולי תיתן לי את הכתובת של החייט שלך, בשביל קרוניאמנטל.

— ברכה לבטלה, הוא לא יילך אליו, השיב פאפונאַ וצחק. אבל הגידי לי: מה לובשות הנשים השנה? אני חוזר מאיטליה ויצאתי לגמרי מן העניינים. ספרי לי בבקשה.

— השנה, השיבה טריסטוז, האופנה מוזרה ומוכרת, היא פשוטה ועתירת־דמיון. כל החומרים המצויים בממלכות הטבע השונות יכולים להיכלל בעיצובו של בגד נשי. ראיתי שמלה מקסימה עשויה פקקי שעם. היא לא מיוחדת פחות משמלות הערב המקסימות מסמרטוטי רצפה הכובשות בסערה את ערבי הגאלה. אופנאי צמרת מתכנן לעצב חליפות נשים מכריכות של ספרים ישנים העשויות עור עגל. זה מקסים — כל נשי הספרות יחטפו אותן ויהיה אפשר ליקרב אליהן וללחוש באוזניהן בעילה של קריאת הכותרות. עצמות דג אופנתיות מאוד כקישוט לכובע. רואים הרבה בחורות יפהפיות לובשות גלימות צליינים בנוסח ז׳אק הקדוש מקומפוסטֶלה. החליפה שמתחתיה משובצת, בהתאם, בצדפות סן־ז׳אק,[1] חרסינה, קרמיקה. ופאַיאנס כבשו בסערה את האופנה. את אלה משבצים בחגורות, במכבנות וכו׳; והזדמן לי לראות ארנק נהדר עשוי כולו עיני זכוכית מאלה המצויות אצל האופטיקאים. נוצות מקשטות עכשיו לא רק את הכובעים, אלא את הנעליים, הכפפות, ובשנה הבאה — גם את השמשיות. מייצרים נעליים מזכוכית וֶנֶציאנית וכובעים מזכוכית באַקאַראַ. זאת בלי להזכיר שמלות צבועות בצבעי שמן, סריגים עזי־צבע, שמלות זרועות כתמי דיו. אופנת האביב תתאפיין בבגדים עשויים מעי בקר ממולא ובגזרות נעימות למראה, קלילות ואצילות. הטייסות שלנו יאהבו זאת. לקניות, הגה מישהו את הכובע "בלון משחק", המורכב משני תריסרי בלונים: רושם בל יימחה ולפעמים התפוצצויות משעשעות. בקשוות של צדפה משתמשים השנה רק כקישוט לערדליים. יש לציין גם שמתחילים ללבוש בעלי־חיים חיים. פגשתי אשה שעל כובעה קיננו עשרים ציפורים: קנריות, חוחיות, אדום־חזה, היו קשורות בחוט בכרעיהן, צייצו בקולי קולות וחבטו בכנפיים. אשת שגריר נראתה במסיבה האחרונה בנאַיי חובשת כשלושים נחשים. "בשביל מי הנחשים האלה השורקים על ראשך?" שאל את הגברת במבטא דַאקי נספח רומני קטן הנחשב למצליח עם נשים. כמעט שכחתי: ביום רביעי האחרון ראיתי בבלווארים ריבה לבושה מראות זעירות שחוברו בתִשבֹצֶת והודבקו לאריג. בשמש, הרושם היה אדיר. כמו מכרָה זהב מהלך. לא נקף זמן רב והחל יורד גשם, והגברת דמתה למכרה־כסף. מקליפות אגוז מייצרים ציצים חמודים, בעיקר בשילוב עם בוטנים. לביקורים אצל ידידים נלבש שמלה רקומה בפולי קפה, ציפורן, שיני שום, טבעות בצל ואשכולות צימוקים. האופנה נעשית שימושית יותר ויותר ואינה בוחלת בדבר. היא משווה חן לכל. היא עושה לחומר מה שהרומנטיקנים עשו למִלָה.

— תודה, אמר פאפונאַ, הפרטים היו מאלפים

— על לא דבר, השיבה טריסטוז.

## 14. — פגישה

עברו שישה חודשים. זה חמישה חודשים היתה טריסטוז באלרינֶט לאהובתו של קרוניאמנטל והיא אהבה אותו שמונה ימים רצופים. בתמורה לאהבתה הפך אותה הבחור הלירי לנערצת ובת־אלמוות לעולמי־עד בשירו את חמודותיה בשירים נהדרים.

"הייתי אלמונית", חשבה, "והנה הוא הפך אותי לדגולָה בנשים.

"בדרך כלל נחשבתי מכוערת בגלל גופי הצנום, פי הגדול־מדי, שיני הרקובות, פני הלא־סימטריים, חוטמי המעוקם. והנה אני יפה, וכל הגברים אומרים לי זאת. פעם לעגו להילוכי הגברי והמרושל ולמרפקי המחודדים שהתנועעו בשעת הליכה ככרעי תרנגולת. עכשיו מוצאים אותי הכל חיננית כל כך שנשים אחרות החלו לחקות אותי.

"אלו נסים מחוללת אהבת־משורר! אך מה כבד עולה של אהבת משוררים! העצבות המתלווה אליה, והשתיקות הארוכות! אך עתה הנס התרחש, אני יפה ונערצת. קרוניאמנטל מכוער, בעוד זמן מה יאכל את כל כספו, הוא עני וחסר חן, אין בו שמחת־חיים, כל תנועה שלא יעשה היא עליו לטורח.

"אני לא אוהבת אותו, אני לא אוהבת אותו.

"אני לא צריכה אותו עוד, די לי במעריצים שלי. עלי לעזוב אותו בהדרגה. אבל האיטיות הזאת תוציא אותי מדעתי. עלי לקום וללכת או שהוא ייעלם מחיי, ולא יפריע לי עוד, לא יבוא אלי עוד בטענות."

ומקץ שמונה ימים היתה טריסטוז למאהבת של פאפונאַ, ואם כי המשיכה להתראות עם קרוניאמנטל נהגה אתו יותר ויותר בקרירות. פחות ופחות ביקרה בביתו, אך ככל שהתרחקה ממנו נקשר הוא אליה ולא חש שמחה אלא בנוכחותה. בימים שלא הגיע אליו הלך הוא ועמד מול הבית שבו התגוררה בתקווה לראותה יוצאת, ואם במקרה הופיע לעיניו מיהר להסתתר כגנב מפחד שתאשים אותו כי הוא מרגל אחריה.

וכך, תוך שהוא מחזר אחר טריסטוז באלרינֶט המשיך קרוניאמנטל בחניכותו הספרותית.

יום אחד עשה את דרכו ברחובות פאריס ולפתע עמדו רגליו על גדת הסֶינה. לאחר שחצה גשר והלך מעט הלאה הבחין פתאום במר פרנסואַ קופֶּא[2] הולך לפניו והצטער שהֵלֶך זה הלך לעולמו זה מכבר. אך אין כידוע כל מניעה לשוחֵח עם מֵת, והפגישה היתה מלבבת.

"איזה מזל", אמר לעצמו קרוניאמנטל. "ההֵלֶך הזה איננו סתם הֵלֶך אלא מחברו של 'הֵהֵלֶך' בכבודו ובעצמו. הוא חרזן מוכשר ושנון בעל חוש נפלא למציאות. הבה אשוחח אתו בענייני פרוזודיה".

מחברו של "הֵהֵלֶך" עישן סיגריה שחורה. לבושו היה שחור, פניו היו שחורים: הוא ניצב למרבה הפליאה על מצבת אבן וקרוניאמנטל הבחין מיד על פי מבע פניו המהורהר כי הוא כותב שירים. הוא קרב אליו, בירך אותו לשלום ואמר לו בלי גינונים: "מורי ורבי, מה שחורים פניך".

הלה השיב בנימוס:

— אין זאת אלא משום שהאנדרטה שלי עשויה ברונזה. בגללה אני חשוף בלי הרף ללעגן של הבריות. לא מכבר

**חלף על פני הכושי סֶם מֶק וַא[3]**

**ראה שאני שחור ממני, ויתמלא אֵיכָה.**

שים לב כמה מושלמות השורות הללו. אני עובד כעת על ליטוש החרוז. האם הבחנתָ כמה יפה־לעין מתחרז הדיסטיכון שדיקלמתי לפניך?

— אמנם כן, אמר קרוניאמנטל. אך יש לבטא "סֶם מֶק וי" כמו שמבטאים "שקספיר".

— הנה משהו שיספק אותך יותר, המשיך הפסל.

**חלף על פני הכושי סֶם מֶק וי!**

**את שלושֶת שמותיו חרת על מצבתי.**

יש כאן עידון שובֶה לב, שכן מצלולו של החרוז נשמע עָשיר לאוזן.

— בזכותך אני לָמד פרק בתורת החרוז, אמר קרוניאמנטל. אני מודה לאלוהים, מורי היקר, על שפגשתי אותך במקרה.

— זו הצלחתי הראשונה, השיב המשורר המתכתי. עם זאת, חיברתי לא מכבר שיר קטן הנושא אותו שֵם: הוא מספר על איש הולך — הַהֵלֶך — במסדרון של קרון־רכבת; בדרכו הוא מבחין באשה מקסימה שעמה, במקום לנסוע כמתוכנן עד בריסל, הוא יורד בגבול ההולנדי.

**ברוֹזֶנדֶל עשו שמונה ימים לפחות**

**הוא אהב אידיאלים, היא — מציאות.**

**בכל דבר נחלקו ביניהם השניים**

**ולכן התאהבו עד לב השמים**

שים לב לשני החרוזים האחרונים; אף שהם מסתיימים באותה תנועה, הם מכילים דיסונאנס המדגיש בעדינות את הניגוד בין המצלול המתנגן של החרוזים הזכריים לבין רצינותם של החרוזים הנקביים.

— מורי היקר, אמר קרוניאמנטל. הגבר את קולך. ספר לי על החרוז החופשי.

— יחי החופש! צעק פסל הברונזה.

לאחר שנפרד ממנו הלך קרוניאמנטל לדרכו בתקווה לפגוש את טריסטוז.

יום אחר התהלך קרוניאמנטל בבולוואַרים. טריסטוז לא הגיעה לפגישה, והוא קיווה למצוא אותה במסיבת־תה אופנתית שאליה נהגה לסור לפעמים בחברת ידידים. שעה שעמד לפנות בקרן רחוב לֶה־פֶּלֶטיֶה עצר אותו אדם חובש כובע מֶלוֹן בצבע אפור־פנינה ואמר לו:

"אדוני, אני עומד לחולל מהפכה בספרות, מצאתי נושא מיוחד במינו: מדובר בתחושות המתרוצצות בקרבו של בוגר תיכון צעיר ובן־טובים שפלט רעש בלתי מזוהה במחיצתן של גבירות וצעירים מהחברה הגבוהה."

קרוניאמנטל, שמיהר לשבח את מקוריותו של הנושא, נוכח לדעת עד מהרה רגישותו של סופר מהי.

קרוניאמנטל הלך לדרכו... אשה דרכה על רגליו. היתה זו סופרת, ששבה והכריזה כי הפגישה או ההתנגשות תשמש לה נושא לנוֹבֶלָה עדינה.

כל עוד רוחו בו נמלט קרוניאמנטל מהמקום והגיע אל גשר האבות הקדושים, שם עמדו שלושה ודנו בנושא של רומאן. משהבחינו בו קראו לו לפסוק בעניינם; הדיון נסב על כתיבת תולדות־חייו של מ"צ.

— נושא מעניין, פסק קרוניאמנטל.

— רגע אחד, אמר שכנו העבדקן. לדעתי הנושא חדשני מדי ומיוחד מדי בשביל קהל הקוראים בן־זמננו.

והשלישי הסביר שמדובר במ"צ של מסעדה, משמע מנגב צלחות, איש שירותים... קרוניאמנטל לא השיב להם והלך לבקר טבחית בדימוס הכותבת שירה, שאצלה קיווה לפגוש את טריסטוז בשעת התֵה. טריסטוז לא היתה שם, וקרוניאמנטל אירח לחברה עם בעלת הבית שדקלמה לפניו כמה משיריה.

היתה זו שירה מלאת עומק, שכל מלה ומלה בה היתה ספוגה משמעויות חדשות. כך

---

**סוף; פרקים קודמים בגליונות: 43, 45–44, 46**

למשל שימשה בה המלה "ארכיפלג" אך ורק במובן "נייר סופג".
סמוך לאחר מכן החליט פאפונא העשיר — שהתגאה ביכולתו להיקרא מאהבה של טריסטוז המפורסמת ואשר שאף בכל מאודו שלא תחמוק ממנו שכן היא הסבה לו כבוד — לתור עם מאהבתו את מרכז אירופה.
— יהי כן, אמרה טריסטוז. אך בתנאי שלא ניסע כזוג נאהבים, שכן אף שנעים לי בחברתך, אינני אוהבת אותך עדיין, או לכל הפחות אני מתאמצת לא לאהוב אותך. הבה ניסע כידידים ואני אתחפש לגבר: שערי אינו ארוך, ולא פעם אמרו לי שאני נראית כמו בחור יפה.
— טוב, אמר פאפונא. ומכיוון שאת זקוקה למנוחה וגם אני עייף למדי, ניסע למצוא את השלווה במוראוויה, במנזר בברנו. דודי, שהיה אב המנזר בקרפונטוא, מצא שם מקלט לאחר פיזור הקונגרגאציות. המנזר הוא מן העשירים והנוחים בעולם. שם אציג אותך כאחד מידידי, ואל חשש — גם כך ניחשב למאהבים.
— אדרבה, אמרה טריסטוז. אני אוהבת להיחשב למה שאינני. מחר נצא לדרך.

ינואר 1916 — אפולינר בחופשה באורן, עם ארוסתו, מדליין פזיס

## 15. — נסיעה

קרוניאמנטל השתגע לחלוטין כשטריסטוז עזבה אותו. אך בדיוק אז החל כוכבו הספרותי דורך, ובד בבד עם הצלחותיו כמשורר החל נותן ידו גם בכתיבת מחזות. התיאטרונים העלו את מחזותיו והקהל הריע לשמו. אך באותה שעה התרבו גם אויבי המשוררים והשירה, שהגבירו את שנאתם ושחצנותם.
הוא עצמו נעצב אל לבו יותר ויותר, נשמתו נידלדלה וגופו נחלש והלך.
כשנודע לו דבר עזיבתה של טריסטוז לא מחה, ורק שאל את השוערת אם ידועה לה מטרת נסיעתה.
— אין לי מושג, אמרה האשה; כל מה שאני יודעת שהיא נסעה למרכז אירופה.
— יפה, אמר קרוניאמנטל.
והוא שב לביתו, אסף כמה אלפי פרנקים שהיו ברשותו ובגאר די נור עלה על הרכבת הנוסעת לגרמניה.
למחרת, ערב חג המולד, פילסה הרכבת את דרכה בשעה היעודה על תחנת הרכבת הגדולה של קלן. קרוניאמנטל, מזוודה קטנה בידו, ירד אחרון מן הקרון של המחלקה השלישית. על רציף המסילה המקבילה לזו שבה עצרה הרכבת שלו, הבחין בכומתה אדומה של מנהל תחנה, בקסדות עגולות של שוטרים ובכובעי צילינדר של נכבדים. כל אלה הצביעו על בואה של אישיות חשובה ברכבת הבאה. ואכן, קרוניאמנטל שמע ישיש מיובש אומר לאשתו השמנה שהביטה בפה פעור בכומתה האדומה, בקסדות והצילינדרים:
"קרופ... אסן... אין הזמנות... איטליה."
קרוניאמנטל נסחף עם ההמון שירד מהרכבת וצעד מאחורי שתי נערות שטוחות־רגל מן הסתם, שכן הליכתן דמתה בכל לזו של אווזים. את ידיהן הסתירו בתוך מעילים קצרים. האחת חבשה כובעון שחור ועליו זרי ורדים כחולים. נוצות שחורות זקופות, דקות קנה ומרוטות לכל אורכן מלבד בקצותיהן רעדו על הכובע כמו מקור. כובעה של השניה היה עשוי לבד חלק למשעי, מבריק כמעט, וסרט סגול ענקי דמוי־משי כיסה אותו באופן מגוחך. היו אלה כנראה שתי משרתות מפוטרות, והן אמנם נחטפו מיד, אם אפשר לומר כך, בידי עדת ריבות מפורכסות ומכוערות שארבו להן במעבר, כולן ענודות סרטים של חיל הישע הקאתולי להצלת נערות במצוקה. הנשים מחיל הישע הפרוטסטנטי המקביל ארבו מתוך אותה מטרה במרחק־מה משם. קרוניאמנטל שפסע עתה מאחורי גבר עב־בשר לבוש בירוק וכעל זקן אדמוני, קצר ומחודד, ירד במדרגות המוליכות לאולם הכניסה של התחנה.
בחוץ הסיר את כובעו למראה הכנסיה הגדולה שניצבה לה במרכז הכיכר המגובבת, והטילה צלה המאיים סביב סביב. לצד הקתדרלה העצומה נדחסה המסה של בניין התחנה המודרנית. שלטים בלשון לא־מובנת התנוססו מעל בתי המלון, שלמרות קרבתם להיכל הגותי כמו שמרו על ריחוק של כבוד ממנו. שעה ארוכה שאף קרוניאמנטל אל קרבו את ריחה של העיר מול הקתדרלה. נראה היה שהתאכזב.
"היא איננה כאן," אמר לעצמו. "הייתי מריח אותה. עצבי היו נמתחים, עיני היו צדות אותה אילו נמצאה פה."
הוא חצה את העיר, עבר את החומות והלך הלאה כמו נדחף בכוח מסתורי אל דרך המלך המתפתלת לאורך גדתו הימנית של הריין. ואכן, טריסטוז ופאפונא הגיעו אור לאותו יום לקלן, קנו מכונית והמשיכו במסעם; הם נסעו בכביש שלאורך גדתו הימנית של הריין בואכה קובלנץ, וקרוניאמנטל צעד בעקבותיהם.
הגיע ליל חג המולד. רב ישיש ונבואי מדולנדורף נהדף אחורנית ברוח העזה ברגע שעמד לחצות את הגשר המחבר בין בון לבויל. סערת שלגים השתוללה. שאון הסופה החריש את מזמורי החג ורק שלל האורות שעל האשוחים ריצדו בכל בית. הפטיר היהודי הזקן קללה הגונה:
"קרוצדונערוועטער[4]... לעולם לא אגיע בזמן אל ההענכען.[5] שמע נא ידידי הוותיק חורף. אתה הרי לא תנצח את הגוויה הזקנה והממזרית שלי. תן לי לעבור בשלום את הריין הזקן והשיכור כמו ל"ו השיכורים. אתה יודע שאני לא הולך אל בית המרזח המכובד של הבורוסים, אלא כדי להשתכר בחברתם של המצנפות הלבנות ועל חשבונם, כמו נוצרי כשר למהדרין, למרות היותי יהודי."
שאון הסערה התגבר והלך וקולות מוזרים בקעו מעברים הרב הזקן הצטמרר ונשא את ראשו בצעקה:
"דונרקייל! אויש! ששש. הי! אתן שם למעלה, התעסקו בעניינים שלכן במקום למרר את החיים לטיפוסים העליזים שהגורל מאלץ אותם להסתובב בלילות כאלה בחוץ... הי, מאמעלעך, מה זה, שלמה המלך כבר לא מחזיק אתכן קצר?... הי! הי! צלם קופ! מחבל! פארוואשן פנים! בהמה![6] אתן מתעקשות למנוע ממני לשתות מיינות המוזל המצוינים עם הסטודנטים הנכבדים של בורוסיה המשתוקקים ללגום בחברתי בגלל ההשכלה הרחבה שלי והחוש הנפלא שלי לשירה, בלי לדבר על כישרונותי בתחום הכישוף והנבואה.
"שדות ארורות! הייתי שותה גם מיינות הריין, שלא לדבר על יינות צרפתיים. לא הייתי מהסס, ידידותי הטובות, לגמוע בבת אחת בקבוק שמפניה לכבודכן! בחצות, בשעה שהאחרים היו מחכים לישו הקטן, הייתי אני מתגלגל מתחת לשולחן ונרדם לפחות בזמן ההילולה... אבל אתן משלחות רוחות סערה, מחוללות מהומות־תופת בלילה המלאכי הזה שהיה אמור להיות שלו. ואתן הרי יודעות שאנחנו בעיצומם של הימים השקטים של חוג הגדי... ואם כבר מדברים על שלווה, יש לי הרושם שאתן מתקוטטות כדבעי, שם למעלה, גבירותי הנכבדות... כדי לשעשע את שלמה המלך מן הסתם... לעזאזל... מה שומעות אוזני?... לילית, נעמה, אגרת, מחלה![7]... אוי ואבוי! שלמה, כדי לשמח אותך, הן ימחו את כל המשוררים מעל פני האדמה.
"אוי ואבוי! שלמה! שלמה! שלמה מלך טוב־לבב המשתעשע בארבע הליצניות שהינן רוחות רפאים ליליות אלה המרחפות ממזרח למערב. חוס ורחם על חיי. גם אני משורר, כשם שהינם כל הנביאים היהודיים, ונביא כמו שהינם כל המשוררים.
"היי שלום הילולת לילה... ואתה הריין שבע־הימים, עלי להפנות לך עורף. אני הולך לעלות על ערש דווי ולהכתיב משם את נבואותי האחרונות, המרגשות ביותר..."
לפתע הזדעזעה האדמה ברעם אדיר. הנביא הזקן הידק את שפתיו, הרכין את ראשו והביט ארצה. אחר כך כרע ברך והיטה אוזן סמוך לפני הקרקע, ומיד התרומם והפטיר:
"אפילו האדמה אינה רוצה עוד לסבול את נוכחותם של המשוררים על פניה".
ודרך רחובותיה של בויל יצא לנדודיו וגבו אל הריין.
לאחר שחצה הרב את מסילת הברזל הגיע אל פרשת דרכים. עוד הוא חוכך בדעתו איזוהי הדרך הנכונה נשא את ראשו במקרה וראה לפניו צעיר ומזוודה בידו מגיע מכיוון בון; הרב הזקן לא זיהה את האיש וצעק לעברו:
— השתגעת לצאת לדרך במזג אוויר כזה?
— עלי להשיג מישהו שאבד לי ואני הולך בעקבותיו, השיב האלמוני.
— מהו משלח ידך? צעק הרב.
— אני משורר.
רקע הנביא ברגלו. ומתוך רחמים שגאו בו לפתע כלפי הבחור שהמשיך בדרכו קיילל אותו נמרצות. אחר הרכין את ראשו ומשנשתכח מלבו עניין המשורר פנה אל ציוני־הדרך והחליט להמשיך הישר נכחו כשהוא ממלמל:
"טוב שהרוח פסקה... לפחות אפשר ללכת... תחילה חשבתי שהיא רצתה להרוג אותי. אבל המזל האיר לי פנים, ואולי הוא ימות לפני, המשורר הזה, שאפילו אינו יהודי. נו, מילא. אחיש צעדי בחדווה להכין לעצמי מות גיבורים".
החיש הרב את צעדיו; עם הקפוטה הארוכה שלו לא היה קשה לדמותו לרוח רפאים, וילדים ששבו מפיצקן, ממסיבות חג המולד, חלפו לידו וצעקו באימה ושעה ארוכה עוד יידו אבנים לעברו, גם לאחר שנעלם מן העין.
כך חצה קרוניאמנטל את גרמניה ואת האימפריה האוסטרית; הכוח שדחף אותו הלאה הוליך אותו דרך לוותרינגן, סאכסוניה, בוהמיה, מוראוויה בואכה ברנו, ושם נטה ללון.
עוד בערב הראשון לבואו הספיק לתור את העיר לאורכה ולרוחבה. ברחובות שהיכלות עתיקים ניצבו בצידיהם, עמדו זקיפים בעלי גוף על הסף, לבושים מכנסיים קצרים וכובע דו־קרני לראשם. הם נשענו על מקלות ארוכים שגולת בדולח תקועה בקצותיהם. כפתורי הזהב של מדיהם הבריקו כעיני חתול.
עד מהרה תעה קרוניאמנטל בדרך; שעה ארוכה נדד בשכונות העוני וראה צללים נסים בחלונות הבתים המוארים. כמה קצינים בסגינים כחולים חלפו על פניו. קרוניאמנטל פנה ועקב אחריהם במבט, ואחר יצא מתחומי העיר וצעד בחשכה להתבונן במצודת שפילברק האפלה והאימתנית. עוד הוא בוחן את בית האסורים העתיק הזה, שמע לידו רחש פסיעות וראה שלושה נזירים חולפים על פניו שקועים בשיחה קולנית ונרגשת. קרוניאמנטל השיגם וביקש מהם להורותו את הדרך חזרה.
"אתה צרפתי", אמרו לו; "בוא אתנו".
קרוניאמנטל בחן אותם בקפדנות וראה כי מתחת לגלימותיהם מציצים מעילים קצרים בצבע בז' בטעם האופנה האחרונה. בידי השלושה היו מקלות הליכה דקים ולראשם כובעי מלון. תוך כדי הליכה אמר אחד הנזירים לקרוניאמנטל:
"עשית כברת דרך ארוכה מאוד מן המלון שלך. אם רצונך בכך נורה לך את הדרך חזרה אם אינך מתנגד בוא אתנו למנזר: תזכה להכנסת אורחים למופת, כנהוג אצלנו כלפי זרים, ותלון אצלנו הלילה".
קרוניאמנטל נעתר להזמנה בשמחה ואמר:

"בלב חפץ, וכי אינכם אחֵי עצמי ובשרי, שלי, המשורר?"
השלושה פרצו בצחוק. הזקן ביניהם, משקפי זהב לחוטמו וכרסו פורצת מן האפודה האופנתית שלבש, נשא ידיו למרום וקרא:
"משורר! הייתכן?"
ושני חבריו, שגזרתָם היתה דקה משלו געו בצחוק, מכופפים את גופם ואוחזים בבטנם כמו אחזם שלשול.
"הבה נהיה רציניים", אמר הנזיר הממושקף. "אנו עומדים לעבור עתה ברחוב של יהודים".
ברחובות, לפני כל סף, ניצבו זקנות בקומה זקופה כעצי אשוח ביער, קראו לעברם קריאות ואותתו להם בידיהן.
"הבה נימלט מהזונות המזוהמות האלה", אמר הנזיר השמן, שהיה צ'כי במוצאו וחבריו כינוהו האב קארֶל.
לבסוף הגיעו קרוניאמנטל והנזירים אל מול שעריו של מנזר גדול. משצלצלו בפעמון פתח להם השוער את הפשפש. שני הנזירים הרזים נפרדו לשלום מקרוניאמנטל שנותר לבדו עם האב קארֶל בטרקלין מרוהט בהידור.
"בני", אמר האב קארֶל. "אתה נמצא במנזר מיוחד במינו. הנזירים המתגוררים בו כולם בני החברה הגבוהה. יש בינינו ארכידוכסים לשעבר ואפילו ארכיטקטים לשעבר, אנשי צבא, אנשי מדע, משוררים, ממציאים, כמה נזירים צרפתיים שמצאו כאן מקלט לאחר פיזור הקונגרגאציות וכמה אורחים חילוניים בעלי ייחוס. כולם קדושים. גם אני, כמו שאתה רואֶה אותי, עם הבינוקֶל על אפי וכרסי ההולכת לפני, גם אני קדוש. עתה אוביל אותך לחדרך. הישאר בו עד השעה תשע; כשתשמע את צלצול הפעמון הקורא לארוחה אבוא ללוותך לחדר האוכל".
הוליך האב קארֶל את קרוניאמנטל במסדרונות ארוכים. לאחר שעלו במדרגות שיש לבנות והגיעו לקומה השניה פתח האב קארֶל דלת ואמר:
"הנה החדר".
אחר הצביע לפניו על מתג החשמל ויצא.
החדר היה עגול. המיטה והרהיטים היו עגולים; על האח ניצבה גולגולת שדמתה לחריץ גבינה מעופש.
קרוניאמנטל הביט מבעד לחלון. מתחתיו השתרעה אפלה סמיכה של גן מנזר רחב ידיים שקולות צחוק, אנחות ואנקות תשוקה עלו ממנו, כאילו הזדווגו שם בו בזמן אלף זוגות. או אז בקע מן הגן קול אשה בשיר שקרוניאמנטל הכירו זה מכבר:

**"שלומיאל אוחז ביד / זר שושני תפארת / המלך בא / — שלום רועה / שלומיאל / נתראה בהזדמנות אחרת.**

וקרוניאמנטל המשיך את הפזמון:

**שלום רועה / — בואי נשתגל."**

והמתין לקולה של טריסטוז שתשלים את הבית.
אך קולות גברים בקעו זעיר פה וזעיר שם ושרו מיני זמירות חמורות־סֵבֶר למילים מוזרות, ובהם קול מרוסק של ישיש שפָעָה בלטינית:

Vexilla regis prodeunt...

בו ברגע החל פעמון המנזר מצלצל בעוז והאב קארֶל נכנס לחדר.
"ובכן ילדי, הטיתָ אוזן לקולות העולים מגַנֵנו הנאֶה? הוא מלא זיכרונות, גן עדן ארצי זה. כאן הזדיין לפעמים טיכו בראֶהה עם יהודיה יפה שקראה באוזניו את המלה "חאזֶר" שפירושה חזיר בז'ארגון. אני עצמי ראיתי את הארכידוכס דופק בתחת נער־חמודות בעל ישבן בצורת לֶב. בוא, בוא לארוחה."
חדר האוכל רחב הידיים היה שומם עדיין, ולמשורר היה סיפק להתבונן בשלווה בפרסקאות שכיסו את הקירות.
באחת מהן נראה נוח הצדיק מתגולל בקיאו בעוד חם מגלה את ערוותו, שאיננה אלא גבעול של גפן מעשה ידי צייר נאיווי, שקנונקנותיה משמשות בתורת אילן יוחסין, או משהו כדומה לכך, שכן היו אלה שמות אבות המנזר שנרשמו על גבי העלים.
בפרסקו שנושאו המשתֶה בקָנֶה נראה המאנֶקֶנפיס משתין יין לתוך החביות בעוד הכלה, בחודש השמיני להריונה לפחות, חושפת לראווה כרס דמויית עביט ומישהו כותב על גביה בפחם את המלה "טוקאי".
על קיר אחר הקיאו חייליו של גדעון את נשמתם, מתעווים מכאבי־בטן שגרמו להם מי האפסיים שלגמו.
השולחן הארוך שניצב במרכזו של האולם נערך בפאר שלא מן העולם הזה. הגביעים והקנקנים היו עשויים בדולח־בוהמי מלוטש, בדולח אדום ודק מן הדק שאין מכניסים בו אלא שרכים, זהב וגרָנָט. כלי כסף מרהיבים הבהיקו על המפה הצחורה שקושטה בסיגליות.
הנזירים הגיעו זוגות זוגות; לראשם ברדס וידיהם משוכלות על החזה. בכניסתם בירכו איש איש את קרוניאמנטל לשלום ופנו לשבת במקומותיהם הקבועים. בד בבד לחש האב קארֶל באוזנו של קרוניאמנטל את שמות הנכנסים אחד לאחד ואת ארצות מוצאם. עד מהרה נתפסו כל הכיסאות ומספר המסובים היו חמישים וששה, כולל קרוניאמנטל. אב המנזר, איטלקי מלוכסן־עיניים. בירך על המזון והסעודה החלה, אך קרוניאמנטל ציפה בכליון עיניים לבואה של טריסטוז.
תחילה הוגש מרק צח שבו שחו מוחות זעירים של ציפורים ואפונה...
"שני אורחינו הצרפתיים עזבו אותנו במפתיע", אמר נזיר צרפתי שכיהן בעבר כראש המנזר בקַרפּוֹנטוּאַ. "לא הצלחתי לעצור בעדם: ידידו של אחייני פיזם לפני שעה קלה בגן שיר זמר כלשהו בקול סוּפְרָן עֶרֶב. לפתע חישב להתעלף בשמעו מישהו שר, בתוككי המנזר, את המשך הפזמון. אחייני הפציר בידידו החיינני להישאר, ולשווא; לא מכבר יצאו לדרך ועלו על הרכבת שכן מכוניתם לא היתה מוכנה לנסיעה. נשלח להם אותה באמצעות הרכבת. הם לא גילו לי מה תכלית נסיעתם, אך סבורני שלבחורים יראי־שמים היה דבר מה לענות בו במארסיי. סבורני אפילו ששמעתי אותם מזכירים את שם העיר."
קרוניאמנטל, חיוור כסיד, קם ממקומו:
"סלחו לי רבותי," אמר לנאספים. "לא הייתי צריך להיעתר מלכתחילה להזמנתכם. עלי להיפרד מעליהם, ואל נא תשאלוני מדוע. אך לעֵד אזכור את הפשטות, החדווה והחופש השוררים כאן. כל אלה יקרים ללבי עד מאוד. מדוע, אללי, מדוע אינני יכול ליהנות מהם?"

## 16. — דיכוי

באותו הזמן חילקו מדי יום פרסי שירה. אלפי איגודים נוסדו למטרה זו וחבריהם חיו ברווחה תוך שהם מרעיפים, בתאריך נקוב, מתנות נדיבות על המשוררים. אך ה־26 בינואר היה היום שבו הכריזו האיגודים הגדולים, החברות, מועצות המנהלים, האקדמיות, הוועדים, ועדות השופטים וכו' וכו' בעולם כולו על מי שנבחרו על ידיהם כזכאים לתמיכתם. באותו יום חילקו 8019 פרסי שירה שהסתכמו ב־50 מיליון 3225 פרנקים 75. מאידך גיסא, לא קנתה לה השירה אוהדים בשום שדרה משדרות האוכלוסיה של שום ארץ, ודעת הקהל רחשה אך איבָה כלפי המשוררים שכונו בפי־כל בטלנים, לא מועילים וכו'. ה־26 בינואר באותה שנה עבר בלי תקריות מיוחדות. אך למחרת הביא העיתון "הקול" היוצא לאור באדלאיד (אוסטרליה) בשפה הצרפתית, מאמר מפרי עטו של המומחה לכימיה אגרונומית הוראס טוגאַרת (גרמני יליד לייפציג), שתגליותיו והמצאותיו נחשבות בדרך כלל למעשי־נסים. המאמר שהוכתר בשם "דפנה" הכיל מעין סקירה היסטורית על גידול הדפנה ביהודה, יוון, איטליה, אפריקה ופרובאנס. המחבר השיא עצות למי שגידלו עצי דפנה בגנם, ציין את השימושים הרבים שנעשים בו במזון, באמנות, בשירה ותפקידו כסמל התהילה השירית. מכאן עבר המחבר לעסוק במיתולוגיה ואיזכר את אפולו את סיפורה של דפנה. לקראת הסוף שינה הוראס טוגאַרת לפתע את נימת המאמר וסיים אותו כך:
"יוצא אם כן, אם לומר את האמת, שהעץ המיותר הזה נפוץ עדיין מדי, ולא חסרים לנו סמלים מפוארים פחות כדי לייחס להם את תכונותיו המפורסמות של עץ הדפנה. עצי הדפנה תופסים מקום רב מדי בעולמנו המאוכלס בצפיפות; אין לעצי הדפנה זכות קיום. כל אחד מהם תופס את מקומם של שני יצורי־אנוש תחת השמש. עקרו את עצי הדפנה והישמרו מפני עליהם כמפני רעל. מה שהיו פעם סמלי השירה ואומנות הספרות אינם כיום אלא סמלה של תהילה מֻתָה, שהיא היפוכה של התהילה האמיתית כשם שהמוות הוא היפוכם של החיים וכשם שיד של תלוי היא היפוכו של המפתח.[8]

"התהילה האמיתית נטשה את השירה לטובת המדעים, הפילוסופיה, הלוליינות, הפילנתרופיה, הסוציולוגיה וכו'. המשוררים כיום אינם אלא אוכלי חינם הגורפים כסף שאין הם זכאים לו מכיוון שאינם עובדים ומכיוון שרובם (מלבד הפזמונאים וכמה אחרים) חסרי כל כישרון, ומכיוון שכך אין להם זכות קיום. ודווקא מי שניחנו במתת־אל כלשהי, דווקא אלה המזיקים ביותר משום שהם מתרחקים מכל מלאכה כמפני אש, מקימים סביבם המולה כגדוד יוצא למלחמה ומקשקשים באוזנינו בלי הפוגה על היותם מקוּלָלים. כל האנשים הללו אין להם זכות קיום. הפרסים שמעניקים להם נגזלים מן העמָלים, הממציאים, המדענים, הפילוסופים, הלוליינים, הפילנתרופים, הסוציולוגים וכו'. המשוררים חייבים להיעלם. ליקורגוס גירש אותם מן הרפובליקה שלו. יש לגרש אותם מעל פני האדמה. שאם לא כן יהיו המשוררים, אותם נוכלים חסרי־מעש, למנהיגינו ויחיו מעמל כפינו בלי לנקוף אצבע. הם ידכאונו, ילעגו לנו. בקיצור, יש להיפטר בהקדם מן הרודנות הפּוֹאֶטית.
"אם המשטרים הדמוקרטיים והמלכים, אם אומות העולם לא ייתנו דעתם לסכנה, יפרה וירבה גזע המשוררים בממדים ובמהירות כאלה, שבעוד זמן קצר לא ירצה עוד איש לעבוד, להמציא, ללמוד, לחשוב, להסתכן, להביא מזור לחוליי האנושות ולשפר את אורחות חייה.
"בלי שהות יש לטכס עצה כיצד להיפטר מן הפצע הפּוֹאֶטי המכלה את האנושות". המאמר עורר הד עצום. עד מהרה הועבר בטלגרף או בטלפון לכל מקום, וכל העיתונים העתיקו אותו בגיליונותיהם. כמה כתבי עת ספרותיים צירפו לקטעי מאמרו של טוגאַרת הערות לגלגניות כלפי המדען והעלו ספקות באשר למצבו הנפשי. לעגו לו בגלל הפחד שאחזו מפני הדפנה השירית. העיתונים היומיים והכלכליים, לעומת זאת, התייחסו לאזהרותיו של טוגאַרת במלוא הרצינות, והפיצו מעל דפיהם כי המאמר שהתפרסם ב"הקול" גאוני.
מאמרו של המלומד הוראס טוגאַרת שימש תירוץ מוצלח מאין כמוהו לבטא את תחושות השנאה הכמוסות כלפי השירה. זאת אף שהתירוץ עצמו היה בגדר שירה בעצמו. מאמרו של המלומד מאדלאיד הזכיר את אמני המופת של ימי קדם שזִכְרָם טמון בלב כל אדם בן תרבות וביצר ההישרדות המצוי בכל בריה. זו הסיבה שקוראיו של טוגאַרת התפעלו ונבהלו כל כך, ולא ביקשו מעתה אלא להציק למשוררים, שבגלל ריבוי הפרסים שנפלו בחלקם עוררו את קנאתם של כל חלקי האוכלוסיה. רוב העיתונים סיימו את מאמריהם בנדון בדרישה שממשלותיהם ינקטו לפחות צעדים לביטול פרסי השירה.
באותו ערב, בהוצאה השניה של "הקול" פרסם האגרונום הכימי הוראס טוגאַרת מאמר חדש, שכקודמו טוּלגרף וטוּלפן לכל מקום, והביא את ההתרגשות הכללית לשיאה הן בעיתונות, הן בציבור והן בממשלים. וכך סיים המלומד את מאמרו זה:
"עולם, בחר בין החיים לשירה; אם לא יינקטו צעדים מרחיקי־לכת נגד זו האחרונה, פירוש הדבר קץ הציוויליזציה. ואתה, אדם, אל תירא ואל תֵחת. מחר מתחיל עידן חדש. לא עוד שירה. נַפְּצוּ את הנבלים המכבידים ששימשו את ההשראה הישנה! טיבחו במשוררים!"
באותו לילה היו החיים כמרקחה בכל ערי תבל. המאמר שטוּלגרף לכל מקום הועתק בהוצאות מיוחדות של העיתונים המקומיים, ואלה נחטפו כלחמניות טריות. המוני העם הסכימו לדעתו של טוגאַרת. טריבונים ירדו לרחוב, התערבו בהמון והסיתו אותו. באותו לילה קיבלו רוב הממשלות החלטות, שנוסחן הופץ ברבים ועורר ברחובות התרגשות שאין־לתארה. צרפת, איטליה, ספרד ופורטוגל הצהירו ראשונות כי המשוררים המתגוררים בתחומיהן ייכלאו בהקדם עד שיוחלט מה ייעשה בהם. משוררים זרים או נעדרים שינסו להבריח את הגבול למדינות אלו יסתכנו בעונש מוות. ארצות הברית של אמריקה החליטה, כך טוּלגרף, להושיב על הכיסא החשמלי כל שיוכח כי מקצועו משורר. עוד שודר כי בגרמניה התקבל חוק שכל המשוררים הכותבים חרוזים ובפרוזה השוכנים בגבולותיה של האימפריה ייאלצו לשהות במעצר־בית עד הודעה חדשה בנוגע למקום מגוריהם. למען האמת נקטו כל מדינות העולם, באותו לילה וביום שלמחרתו, גם מדינות שלא היו להן אלא חרזני־חצר נטולי כישרון, צעדים נגד השם משורר עצמו. כל המדינות — להוציא שתיים:

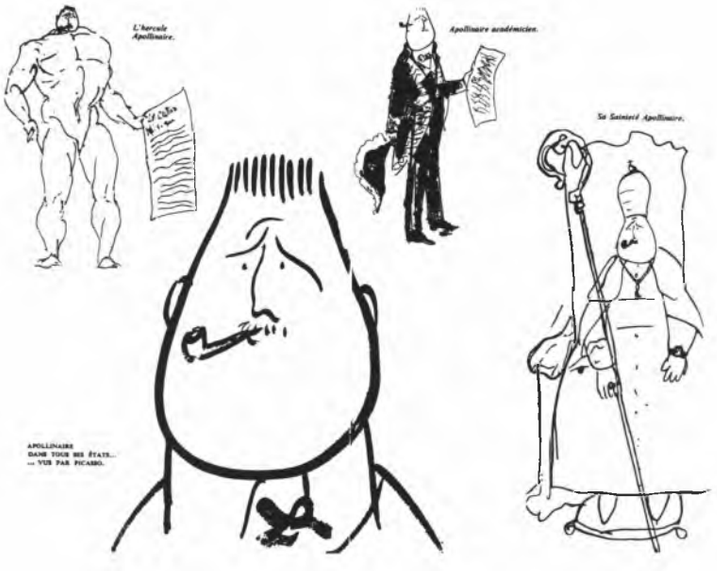
אנגליה ורוסיה. החוקים המאולתרים לא איחרו לצאת לפועל. כל המשוררים שנמצאו בתחומיהן הריבוניים של צרפת, איטליה, ספרד ופורטוגל נכלאו מאחורי סורג ובריח בבוקר למחרת, ורק כמה כתבי־עת יצאו בכותרות אבל וקוננו על הטרור החדש. מברקים שהגיעו בצהריים הכריזו כי המשורר הכושי הדגול מהאיטי, אריסטֶנס סיד־וואסט, בוּתר בבוקר לנחתים ונאכל בידי אספסוף של כושים ומולאטים שכורי־שמש ודם. בקֶלן צלצלו פעמוני הקַתֶדְרָלוֹקֶא כל הלילה. ובבוקר, כשיצא הפרופסור דוקטור שֶטִימוּנְג[9], מחברה של אֶפּוֹפֶּיאָה ביינמית בעלת ארבעים ושמונה מזמורים, אל תחנת הרכבת בדרכו להאנובר, הותקף בידי כנופיית קנאים שהפליאו בו מכות באלותיהם וצעקו: "מוות למשורר".

שטימונג נמלט לקתדרלה והסתגר בה עם עוד כמה אנשי כנסיה, נצוּר בידי ההמון המשולהב שהתחפש מי לדְרִיקֶס, מי להאנס ומי לְמַארְצִיכְּיל.[10] אלה האחרונות הצטיינו במיוחד בקנאותן, קראו בשם הבתולה הקדושה, אוּרסוּלָה הקדושה, ושלושת המלכים האמגושים, והכל בגרמנית המוֹנית ובלוויית אגרופים מונפים לכל עבר על מנת לפלס דרך בהמון. מזמוריהן והשבעותיהן היו רצופים נאצות נאלחות־להדהים על הפרופסור המשורר, שהוציא לעצמו מוניטין בעיקר בזכות אורח חייו החד־מיני. הלה, כורע ברך ואחוז בעתה למרגלות פסל העץ של כריסטוף הקדוש, שמע את הלמות פטישי הבנאים שחסמו את שערי הקתדרלה והתכונן לגווע ברעב. סמוך לפני השעה שתיים הריץ מאן דהוא בטלגרף ידיעה על שֶמֶש־משורר מנאפולי שראה את דמו הקרוש של ינואר הקדוש[11] רותח בבקבוק. השמש יצא ברִיצָה להכריס על הנס, ומיהר אל הנמל לשחק במשחק המוֹרָה.[12] סוף דבר — הוא זכה בכל שרצה בו וגם בדקירת פגיון בחזהו.

המברקים שבישרו על מעצרי־משוררים רדפו זה את זה במשך כל היום. הוצאתם להורג של המשוררים האמריקאיים על הכיסא החשמלי נועדה לשעה ארבע בערב. בפאריס ארגנו כמה משוררים צעירים מן הגדה השמאלית, שחייהם ניצלו מכיוון שלא היו מוכרים, הפגנה שצעדה מן הַקֶלוֹדִי דֶא לִילָא אל הקוֹנסיאֶרז'רִי שבו נכלא בשעתו מלך המשוררים.[13]

המשמר האזרחי הגיע כדי לפזר את ההפגנה. הפרשים דרכו את נשקם, המשוררים שלפו מצדם את כלי זינם והתגוננו, אך האספסוף שצפה במחזה התערב בתגרה וחנק את המשוררים וכל מי שהכריז על עצמו כמגינם.

כך החל מסע הדיכוי שהתפשט עד מהרה לעולם כולו. באמריקה, לאחר הוצאתם להורג של המשוררים המפורסמים על הכיסא החשמלי, נערך לינץ' בכל הפזמונאים הכושים וגם במי שבחייהם לא חיברו ולוא שיר אחד; אחריהם בא תורם של הלבנים מחוגי הבוהימה הספרותית. ועוד נודע כי טוגאַרת, לאחר שניצח במו ידיו על מסע הדיכוי באוסטרליה, עלה על אניה במלבורן והפליג לדרכו.




## 17. — רצח

כמו אורפיאוס, איימה סכנת מוות על כל המשוררים. בכל מקום נבזזו בתי הוצאה וקובצי שירה הועלו באש. בכל עיר אירעו מעשי טבח. עיני הכל נישאו עתה בהערצה אל הוראס טוגאַרת שממקום מושבו באדלאיד (אוסטרליה) שילח את רוח הסערה שדומה היה כי ניתצה אחת ולתמיד את השירה. הידע העצום שבידיו, סיפרו, היה בגדר נס. טוגאַרת יכול לפזר עננים או לגרום שבר ענן במקום שרצה בו. נשים, אך ראו את פניו, היו נכונות למלא את מבוקשו. כן לא בחל בבתולין נקביים או זכריים. משנודע לטוגאַרת איזו התלהבות עורר בתבל ומלואה הודיע כי יערוך מסע לערים הגדולות בעולם לאחר שאוסטרליה תיטהר ממשורריה הארוטיים או האלגיים. ואכן זמן לא רב לאחר מכן נודע על סערת־הרוחות שאחזה באוכלוסייתן של טוקיו, פקין, יאקוּצְק, כלכותה, קהיר, בואנוס איירס, סאן פרנציסקו ושיקאגו, לרגל ביקורו של טוגאַרת השרלטן. בכל אשר עבר הותיר רושם על־טבעי משום הנסים שחולל שהוא כינה אותם מדעיים, ומשום המזור הפלאי שהביא לחוליים. כל אלה הוציאו לו מוניטין עולמיים של מלומד ואפילו של עושה נפלאות.

ב־30 במאי הגיע טוגאַרת לנמל מאַרסֶיי. תושבי העיר הצטופפו על הרציפים. טוגאַרת ירד מן האניה והתקרב לחוף בסירת משוטים. אך נראתה דמותו מרחוק התערבו הצעקות, התרועות והגעיות שפרצו מרכבות הגרונות, בשאון הרוח, הגלים וצופרי הספינות. טוגאַרת ניצב זקוף בתוך הסירה, גבה קומה וצנום כשהיה. ככל שקרבה הסירה אל החוף אפשר היה להבחין ביתר בירור בתווי פניו של הגיבור. פניו היו חלקים וכחלחלים במקום הזקן, ופיו דק־השפתיים נראה כחתך רחב בפניו חסרי הסנטר, ככלב־ים לכל דבר. מעל הפֶּה התנשא לו חוטם סולד שחשף נחיריים רחבים. המצח התרומם במאונך, גבוה ורחב. טוגאַרת לבש חליפה לבנה והדוקה. נעליו הלבנות היו גבוהות־עקב. כובע לא היה לראשו. כשהציב את רגלו על אדמת מארסיי ההתלהבות היתה כזו, שלאחר התרוקנות הרציפים נמצאו שלוש מאות בני אדם שנחנקו, נרמסו ונמעכו למוות. כמה גברים אחזו בגיבור ונשאוהו על כתפיהם לקול זמרה ומצהלות ונשים השליכו לעברו פרחים עד פתח המלון שבו נשכרו בעבורו חדרים. על הסף כבר ניצבו המנהלים, המתורגמנים, הסבלים.

באותו בוקר ממש הגיע קרוניאמנטל למארסיי מבֶּרְנוֹ בעקבות טריסטוז שעשתה בעיר עוד מליל אמש עם פאפונאַ. השלושה התערבו בהמון שהריע לטוגאַרת מול המלון שבו היה אמור להתאכסן.

— אשרינו, פאפונאַ, אמרה טריסטוז, שאינך משורר. אתה למדת דברים מועילים עשרת מונים יותר מן השירה. האין זאת, פאפונאַ, אינך משורר בשום אופן, הלא כן?

— אמת ויציב, יקירתי, השיב פאפונאַ. בעבר חרזתי חרוזים להנאתי, אך אינני משורר. אני איש עסקים מצליח ואין מי שישווה לי בהשקעות.

— הערב תניח בתיבת המכתבים איגרת אל "הקול" של אדלייד, שבו תסביר כל שאמרת לי, וכך תצא מכלל סכנה.

— ודאי, אמר פאפונאַ. הנשמע כדבר הזה, משורר! כינוי שכזה טוב בשביל קרוניאמנטל.

— כולי תקווה, אמרה טריסטוז, שישחטו אותו בבֶּרְנוֹ, שבה תכנן למצוא אותנו.

— הנהו בדיוק, לחש פאפונאַ. הוא נמצא בתוך ההמון. הוא מסתתר. הוא לא ראה אותנו.

— הלוואי שישחטו אותו בהקדם, אמרה טריסטוז באנחה. יש לי הרגשה שמשאלתי לא תאחר להתגשם.

— הביטי, אמר פאפונאַ. הנה בא הגיבור.

הפמליה שנשאה על כתפיה את טוגאַרת הגיעה אל פתח המלון, שם הוצב האגרונום על הקרקע. טוגאַרת פנה אל ההמון וקרא:

"בני מארסיי, כדי לברככם, יכולתי לברור מילים כבדות יותר מן הסארדינים המהוללים שלכם. יכולתי לשאת נאום ארוך. אך אין מלים בפי להודות לכם על קבלת הפנים שערכתם לי. ועתה, נודע לי כי יש בקרבכם חוליים שונים שיש באפשרותי לרפא באמצעות המדע, לא רק באמצעות הידע שרכשתי אני, אלא בזה שאגרו מלומדים מדור דור. יובאו נא לפני החולים. רצוני לרפא אותם".

גבר בעל קרחת כבן מיקונוס צעק:

"טוגאַרת, בן־האלוהים, היודע־כל, הכל־יכול, הב לי שיער שופע".

טוגאַרת חייך וציווה שיניחו לאיש ליקרב. הוא נגע בגולגלתו העירומה ואמר:

"הפדחת הקֵרחת תדשֶא דֶשֶא עשב, אך זָכוֹר תזכור את המתנה ושנא לעולם את הדפנה."

בו בעת קרבה גם נערה וכה זעקה באוזני טוגאַרת:

"גבר נאה, גבר נאה, הבט נא בפי. אהובי, באגרופיו, שבר לי את שיני, השיבֵן לי."

חייך המלומד והניח את אצבעו בפיה באמרו:

"מעתה תוכלי לנשוך. יש לך שיניים נהדרות. אך לאות תודה הראי לי מה בארנקך".

צחקה הנערה בפה מלא שיניים בוהקות, ואחר פתחה את ארנקה כמתנצלת:

"רעיון משונה, לפני כולם. הנה המפתחות שלי. הנה התצלום של אהובי על אֶמאיל. בחיים הוא יפה יותר."

עיניו של טוגאַרת הבריקו לפתע: מבטו צד כמה פזמונים פריסאיים מחורזים למנגינות וינאיות מקופלים בתיק. הוא נטל את הניירות ולאחר שהביט בהם:

— אין אלו אלא פזמונים, אמר. כלום אין לך שירים ממש?

— יש לי שיר יפה במיוחד, אמרה הנערה. הסכל של מלון ויקטוריה כתב אותו בשבילי לפני נסיעתו לשוויץ. אך לא הראיתי אותו לסוסי.

היא הגישה לטוגאַרת פיסת נייר ורודה שעליה נכתב האקרוסטיכון הנוראי דלהלן:

מאהבת נערצת, לפני לכתנו
אֶרצה, מאריה, לפני שתרד מהפסים אהבתֵנו
רַק שתגמרי עוד פעם עוד פעם אחד
יַדֶךָ תני לי ונצאה היערה לבד
הוֹ אז אלך לי בלב מלא אושר, הידד.

לא רק שזו שירה", קרא טוגאַרת, "היא בנוסף לכל מטופשת".

הוא קרע את הנייר והשליך אותו אל הביב, בעוד הנערה נוקשת בשיניה ומתנצלת בבעתה:

"גבר נאה, גבר נאה, לא ידעתי שזה אסור".

בו ברגע פילס קרוניאמנטל את דרכו אל מול טוגאַרת וקרא לעבר ההמון:

"אספסוף, רוצחים!"

קולות צחוק פרצו זעיר פה זעיר שם. מישהו צעק:

"השליכו אותו למים, את השמוק!"

וטוגאַרת הביט בקרוניאמנטל ואמר:

"ידידי, אל תניח לאספסוף להבהיל אותך. אני עצמי אוהב את המון העם, אף שאינני מתגורר בבתי המלון הזולים שהוא מתאכסן בהם".

המשורר לא השית לבו לדברי טוגאַרת ושב ופנה אל ההמון:

"נבלים, לעגו לי, הנאותיכם ספורות והן יילקחו מכֶם אחת לאחת. והתדעו, המונים נבזים, מיהו הגיבור שלכם?"

טוגאַרת חייך וההמון פער פה ברב קשב. המשורר המשיך:

"הגיבור שלכם, המונים, הוא השיעמום אֶם כל רע."

קריאת תדהמה פרצה מחזות המאזינים. נשים הצטלבו. טוגאַרת ביקש לדבר, אך קרוניאמנטל אחז בצווארו, השליכו ארצה והניח רגל על חזהו בקראו:

"השיעמום אֶם כל רע הוא הוא אויב האדם, הוא הוא לווייתן הדביק והנאלח, הוא הוא בהמות השטוף זימה, אונס ודם משוררים נפלאים. הוא הוא הקיא הפורץ ממעי האדמה. הנסים שהוא מחולל אינם מוליכים שולל את המומחים יותר משהרשימו ניסיו של שמעון הקוסם את שנים עשר השליחים. הו בני מארסיי, כיצד זה אתם, שאבותיכם באו מן הארץ זבת השירה,[15] כיצד זה חברתֶם עם אויבי המשוררים, עם

הברבאריות שבאומות העולם? ומהו הנס המוזר ביותר בכל הפרשה הזאת, אתם יודעים? זו העובדה שהגרמני מאוסטרליה הצליח לכפות את עצמו על העולם ולקרוא תגר על הבריאה עצמה, על השירה הנצחית."

אך טוגאַרת, שהצליח להיחלץ מאחיזתו של קרוניאמנטל, קם על רגליו מכוסה אבק ושיכור מזעם ושאל.

— מי אתה?

וההמון החרה אחריו:

— מי אתה, מי אתה?

פנה המשורר מזרחה וקרא בקול נרגש:

"אני קרוניאמנטל, הדגול במשוררים החיים. תכופות ראיתי את אלוהים פנים אל פנים. ספגתי את הזוהר האלוהי ועיני האנושיות עמעמו אותו. חייתי את הנצח. אך היום הגדול בא, ואני נקרא להתייצב לפניך."

טוגאַרת קידם בפרץ צחוק אדיר את המלים האחרונות. משראו העומדים בשורות הראשונות את טוגאַרת צוחק. פרצו בצחוק גם הם, והצחוק פרץ, התגלגל, היתאבך והדביק עד מהרה את ההמון כולו, ואת פאפונאַ וטריסטוז באלרינט בתוכם. לנוכח כל הפיות הפעורים לפניו החל קרוניאמנטל לאבד את ביטחונו. בין מצהלות הצחוק צעק מישהו:

"להטביע את המשורר... לשרוף את קרוניאמנטל... לכלבים, את רודף התהילה!"

אחד העומדים בשורה הראשונה הנחית מהלומה על קרוניאמנטל באלה שבידו. פרצופו המעוות מכאב של המשורר אך הגביר את צהלת ההמון. אבן שכוונה כהלכה פגעה בחוטמו של המשורר והדם פרץ ממנו. מוכרת דגים דחקה עצמה ובאה לעמוד מול קרוניאמנטל.

"הו! העורב" צווחה. "אני מזהה אותך, חביבי! אתה שוטר שעושה את עצמו למשורר; הנה לך, גולם, הנה, מסֵפֶר מעשיות".

היא הנחיתה סטירה מצלצלת על לחיו וירקה בפניו. הגבר שטוגאַת ריפא מן הקרחת קרב באמרו:

"הבט, השערות הללו. האם זה נס מדומה, זה?

הוא הרים את מקלו, נעץ אותו הישר בעינו הימנית של קרוניאמנטל וניקר אותה. קרוניאמנטל נפל אחורנית; נשים התנפלו עליו וחבטו בו. טריסטוז פיזזה משמחה ופאפונאַ ניסה להרגיעה. אך חיא התעקשה והלכה לנקר את עינו השניה של קרוניאמנטל בחוד מטרייתה. באותו הרגע ראה אותה קרוניאמנטל והזדעק:

"אני מצהיר בזאת על אהבתי לטריסטוז באלרינט, השירה האלוהית המנחמת את נשמתי."

והגברים בהמון צעקו:

"תשתוק, חֲלאה! זהירות הגברות."

הנשים התפזרו לכל עבר וגבר מטלטל מאכלת בכף ידו הפתוחה הטיל אותה כך שנגעצה בפיו הפעור של קרוניאמנטל. האחרים החרו אחריו. הסכינים הלכו ונגעצו בבטן, בחזה, ועד מהרה לא נראה על הקרקע אלא פגר דוקרני כקליפה של ערמוני מים.

## 18. — אפותיאוזה

אחרי מות קרוניאמנטל השיב פאפונאַ את טריסטוז באלרינט למלון, שם לקתה בהתמוטטות עצבים מאופקת. בית המלון היה בניין עתיק יומין ובמקרה מצא פאפונאַ באחד הארונות בקבוק של מי־מלכת הונגריה[16] מן המאה ה־17. השיקוי השפיע על החולה כהרף עין. טריסטוז התעשתה והלכה הישר אל בית החולים ליטול את גופתו של קרוניאמנטל שניתנה לה בלי כל קושי.

היא ערכה לוויה מהוגנת והציבה על הקבר מצבה ועליה הכתובת הבאה:

**צעדו על קצות אצבעותיכם**
**כדי לא להפריע את מנוחת המתים**

לאחר מכן שבה לפאריס עם פאפונאַ, וזה זנח אותה תוך ימים ספורים לטובת דוגמנית משאנז־אליזה.

טריסטוז לא התאבלה על האבדה זמן רב. היא לבשה בגדי אלמנות בגלל קרוניאמנטל ועלתה למונמארטר, אל הציפור מבֶּנין, שתחילה חיזר אחריה ולאחר שהשיג את מבוקשו החלו משוחחים על קרוניאמנטל.

— עלי להקים לו אנדרטה, אמר הציפור מבֶּנין, שכן אינני רק צייר אלא גם פֶּסֶל.

— בדיוק, אמרה טריסטוז. צריך להקים לו אנדרטה.

— איפה? שאל הציפור מבֶּנין; הממשלה לא תקצה לנו מקום. הזמנים קשים למשוררים.

— אומרים כך, השיבה טריסטוז. אבל ייתכן שאין זו אמת. מה דעתך על יער מדון, האדון הציפור מבֶּנין?

— בדיוק על כך חשבתי, אבל לא העזתי להציע. סיכמנו על יער מדון.

— וממה יהיה הפסל? שאלה טריסטוז, משיש? מברונזה?

— לא, כל זה מיושן, השיב הציפור מבֶּנין. עלי לפסל לו אנדרטה עמוקה משום דבר, כמו השירה וכמו התהילה.

— הידד! הידד! הריעה טריסטוז ומחאה כפיים. פסל משום דבר, מחלל ריק. נהדר. ומתי תפסל אותו?

— מחר; אם לא איכפת לך; תחילה נאכל ארוחת ערב, נבלה את הלילה יחד, ובבוקר נצא ליער מדון, שבו אפסל את הפסל העמוק.

השניים אמרו ועשו. בערב הלכו לסעוד עם שמנה וסלתה של קהיליית מונמארטר, עלו על משכבם סמוך לפני חצות ולמחרת בתשע בבוקר נטלו מעדר, מגרפה, את ואיזמלים ויצאו לדרכם אל יער מדון היפה, שם פגשו את מלך המשוררים בלוויית בת זוגו. הלה נראה מרוצה מן הימים היפים שעברו עליו בקונסיאַרז׳רי.

בקרחת היער החל הציפור מבֶּנין במלאכה. תוך שעות ספורות חפר בור — חצי מטר קוטרו ושני מטרים עומקו.

לאחר מכן סעדו השניים על הדשא.

אחר הצהריים הוקדש על ידי הציפור מבֶּנין לפיסול החלק הפנימי של האנדרטה לזכרו של קרוניאמנטל.

למחרת שב הפֶּסֶל למקום עם פועלים שדיפנו את הבור בבטון משוריין, שמונה סנטימטרים עוביו, מלבד בקרקעית — שלושים ומונה סנטימטרים עוביה. המלאכה הייתה כה מושלמת, שהחלל שנוצר קיבל את צורתו של קרוניאמנטל אשר החור היה מלא ברוחו.

יום לאחר מכן שבו הציפור מבֶּנין, טריסטוז, מלך המשוררים ובת זוגו אל האנדרטה שמולאה באדמה שקודם לכן נחפרה ממנה. עם רדת הלילה שתלו שם עץ דפנה, וטריסטוז באלרינט כִּירְכְּרָה סביב ושרה:

**לא כולָן אוהֲבות אותְך, שקָרן**
**דנדיגידַן דנדיגידַן**
**כשהיה המאהב של המלכה**
**נחשַב לְמֶלֶך מכיוון שהיא מַלְכָּה**
**נכון נכון, אני אוהבת אותו**
**קרוניאמנטל בקרקעית בורו**
**האומנם הוא הוא**
**הבה נקטֹף פרחי מַרְוָה**
**בלילה.**

הערות

1. צדפות קטנות שצליינים נהגו לענוד בעלותם לרגל לקומפוסטֶלה.
2. משורר צרפתי (1842–1908) שנחשב "עממי" במושגי הימים ההם.
3. סם מק וי: מתאגרף כושי נודע בתחילת המאה.
4. חזיז ורעם
5. העוף
6. במקור בעברית ובאידיש באותיות לטיניות.
7. במקור — בעברית באותיות לטיניות
8. יד של תלוי מסוגלת, על פי מסורת עתיקה, לאבֵן את המביט בה. המפתח, לעומתה, היא סמל ההמשכיות שהעניק ישו לאבות הכנסיה.
9. בגרמנית: מצב רוח.
10. דמויות מהפולקלור של קלן המופיעות בקרנוואל שלה.
11. פטרונה של נאפולי. דמו שמור בבקבוקון בקתדרלה בעיר.
12. משחק מזל איטלקי.
13. הכוונה לאנדרה שאֶנייאַ (1762–1795).
14. על פי מסורת עתיקה מוצאה של מחלת של הקרחת באי היווני מיקונוס.
15. מחיישביה הראשונים של מארסיי היו, על פי מסורת מקומית, יוונים.
16. שיקוי עשוי מפרחי רוזמרין, שבו ניסו להעיר את היפהפיה הנמה באגדה של פאַרו.

שולמית אפפל

## קלפים קשים

הִתְעַגְּמוּ אֵיזֶה חֲלָקִים מִמֶּנִּי
שֶׁיִּהְיֶה עַל תּוּתִים
בֹּא אֵלַי

אֶגְנֹז לִי מִדַּתְּךָ בְּפִי
דָּמִי הַשָּׁקֵט יְמַיֵּן אֹרֶז
לְמַרְאִית עַיִן

בַּפִּינָה הַחֲבוּיָה הַזּוֹ הַמְלֻחְלַחַת כְּעַיִן
יֵשׁ סַךְ כֹּל הַמֶּלַח מִפְּנוּק נָאֶה זֶה אוֹ אַחֵר

אֲנִי רוֹצָה בִּפְיַיר בֶּזוּחוֹב
כֹּל שְׁאַר הַפְּרָטִים נִשְׁמְטוּ מִזִּכְרוֹנִי

אֶלְכְּסֵי, הַלַּיְלָה שׁוּב לֹא נִרְגַּעְתִּי
הַצְּפַרְדְּעִים יָצְאוּ מִדַּעְתָּן
הִקְשַׁבְתִּי

אֶת שֶׁהִשַּׂגְתִּי בִּקְצוֹת הָעֲצָבִים
מוֹגִיעַ אוֹתִי
אֲנִי מְפַעְנַחַת אֹסֶף נָדִיר שֶׁל קְלָפִים קָשִׁים.

יולי 83

# מה מכילה קופסת פריגת?

אם אתה יודע את התשובה, שתה פריגת, מלא את התלוש המצ"ב ואתה עשוי לזכות בפרסים מדהימים.
פריגת המיץ היחידי שאין בו כלום פרט למיץ טבעי.

## איך תזכה בפרסים?

גזור את הסמל "גת - גבעת חיים" מ-10 קופסאות פריגת, מלא את התלוש ושלח הכל יחד במעטפה אל גת-גבעת חיים. בכל חודש יוגרלו 2 פרסי ביניים (ראה רשימת הפרסים) ובתאריך 10.9.82 יוגרלו 3 הפרסים הראשונים בקרב כל המשתתפים במבצע. (סה"כ 14 זוכים) ההגרלות תיערכנה בהתאם לתקנון המבצע.

**שים לב!** ככל שתשלח יותר מעטפות יגדלו סכוייך לזכות.

גת גבעת חיים

**פרס ראשון:** תכשיט זהב ויהלומים של **קרן אור** בשווי $1,500. התכשיט - לפי בחירת הזוכה.

**פרס שני:** 4 TOASTER-OVENS **אמקא בל יב/ב** הטוסטר-אובן הרב־תכליתי והמתקדם ביותר בעולם!

**פרס שלישי:** אספקה שנתית של מוצרי פריגת - חינם! (סה"כ 365 יחידות)

**פרסי ביניים:** 8 תלושי קנייה בשווי $60 כל אחד בתכשיטי **קרן אור**

גזור שלח וזכה בפרס!

לכבוד
גת - גבעת חיים
קיבוץ גבעת חיים 38100

כמה ק"ג פרי טבעי מכילה קופסת פריגת?

האם יש עוד מיץ פרט לפריגת שהוא 100% טבעי?

שם .....
כתובת .....
מיקוד .....
טל .....

1982 המיצג הבינ"ל

# $2\frac{1}{2}$ ק"ג פרי טבעי בקופסת פריגת.

ADMARK

# שולמית הראבן
# להגיע לשפת יוטה

שולמית גינגולד־גלבוע

פני איפוק ועמידה־על־המשמר המעוטרים בשיער ארוך וחיוך חם. מעורבות פוליטית, שהרגישות והאכפתיות הן סיבותיה. שלושה קבצי סיפורים. שלושה ספרי שירה. קובץ מסות אחד. רומאן אחד — ונובלה על יציאת מצרים שיצאה לאור ב־83.

**■ "שונא הנסים" הוא ספר תשיעי. קדמו לו שירים, סיפורים, רומאן, מסות, מאמרים פוליטיים, מחזות וסיפורים מתורגמים — איך מספיקים?**

זו טעות אופטית. רוב הזמן איני עוסקת בכתיבה. ובכלל, אבקש להימנע משאלות אישיות.

**■ ספר שירייך האחרון הופיע ב־69 (איני מתייחסת לקובץ השירים לילדים), עודך כותבת שירה?**

לא. לפעמים אני כותבת מספר שורות שיריות, אך אחר כך אני מפרקת אותן ומשתמשת בהן כחומר לפרוזה. שירים כשירים כבר איני כותבת.

**■ הפנייה למסה או לכתיבת מאמרים היא צורך השעה או צורך פנימי, נטייה אישית?**

קשה להבדיל. ספרות מגיעה לפחות אנשים ואינה מיָדית באותה צורה בה מאמר או מסה מיָדיים. לי חשוב להציג עמדה מסוימת וחשוב לי שתגיע למספר רב יותר של אנשים. למעשה, לכתיבה מעין זו אני מתייחסת כאל שירות מילואים. אני מרגישה חיוב מצפוני מסוים. אך כשברצוני לכתוב כתיבה ספרותית עלי להימנע מפובליציסטיקה לפחות שלושה ארבעה חודשים, על מנת שלא תפריע.

**■ "שונא הנסים" כסיפור אלגורי, המושתת על אירוע מקראי, מועד לסכנות מרובות מעצם הקונוטאציות שכל קורא כבול בהן —**

אני מסכימה שהיו סכנות. רבות. זו כתיבה בסיכון גבוה. אך אין זה סיפור אלגורי. אני נדהמת כל פעם מחדש כשמכנים אותו כך. זהו סיפור מעוגן בספרות המדרשים. נושא יציאת־מצריים הציק לי כבר שנים רבות, כי הוא כתוב "מצד ההנהלה". אין במקרא דמויות של אנשים שיצאו בפועל ממצריים פרט לבודדים כקורח, וגם אז רק בהקשר להנהלה. באיזושהי צורה אדם שואל את עצמו, ריבונו של עולם, היו שם אנשים. אנשים יצאו ממצריים. לא רק ההנהלה. אותי עניין הצד האנושי. הרי לא אני המצאתי את הז'אנר, לצערי. ספרו של לאגרקוויסט על פרשת צליבת ישו נראה לי כספר הטוב ביותר שנכתב אי פעם. השלכות מודרניות אפשר תמיד למצוא, פה ושם, ולמעשה כך נגרם הנזק: אנשים המכירים את דעותי הפוליטיות חושבים, אולי גם כאן טמון נשק פוליטי — ומתחילים לחפש. למעשה זו ספרות נטו. מי שרוצה למצוא, ימצא מה שהוא רוצה. היו שאפילו מצאו צידוק להתנחלויות. היו שטענו שיהושע הוא אורי דן. ואם ליהושע יש פני ירח הרי בספרות המדרשים משה הוא שמש ויהושע ירח. כשאנשים נעולים על פוליטיקה הם רואים מה שעיניהם רואות, אבל זה בפירוש לא הספר. בפירוש לא הוא. אני ממש מוחה נגד המִלה אלגוריה, זהו אחד הדברים המעציבים אותי מאז יצא הספר. הרבה אנשים איבדו את הכושר לקרוא ספר בפני עצמו, הם קוראים מתוך 'הלנו אתה או לצרינו' וזה חבל.

**■ דוגמא לאלגוריה — בני ישראל ממתינים שעות ארוכות, ברחוב, בשמש, שיבואו מצרים ויקחום לעבודה, והמצרים נוטלים מהם כפי צורכם. מי שראה את המתנת הערבים בפינות רחובות מסוימים, שיבואו ויטלו מהם לעבודה, לפי הצורך — אינו יכול שלא לראות את ההקבלה.**

במצריים אכן היתה חברת עבדים. וברור שקודם כל זו חברת עבדים. זה תיאורם. אבל לפי הספרות המדרשית אין הם עבדים אלא שכירי־יום. הספרות המדרשית מפרשת את "ויענום": עשו אותם עניים. לא שילמו את שכרם. לכן כך הם מתוארים. אם נוצרת הקִבלה — היא לא היתה בכוונת הטקסט.

**■ ואיך תסבירי את דמות המנהיג, משה, ללא מאור פנים, אינו יכול לשאת מגע אדם. רגזנותו אמנם מעוגנת במדרשים ואף אצל הרמב"ם, אך אבי הנביאים, שאינו רואה את הנשים הסובלות ותינוקותיהן המתים? משה, שיהושע אומר עליו "הצדק אינו מענייננו"!?**

יש לזכור שמשה ביסודו אריסטוקראט. אין לשכוח את מוצאו. הוא אריסטוקראט שמשתדל לחזור אל אחיו ולסייע להם. למעשה גדל כמצרי, וירא כי אין איש ויך את המצרי — וירא כי אין הוא עוד איש. אדם צריך להחליט אם הוא יהודי או מצרי. ויך את המצרי — בתוכו ואחר כך יצא אל אחיו וראה בסבלותם. זו היתה החלטה מודעת. חיפוש זהות. במדבר הוא כבר טבע. אכן לא ראה את הנשים הסובלות. גם יתרו טען שהוא זקוק לאנשים שיסייעוהו. אנשיו, הפמליה סביבו, זו פמליה מקובלת. ישנו אדם אחד שהוא בשִילטון, עושה נִסים בלי חשק גדול, לא רוצה לעסוק בהם והעם כופה עליו. הוא כאסיר שלהם. תלות של מנהיגות הנדרשת לעשות נסים. העם לוחץ. ומה קורה למעשה? אנשים נהרגים בעת יציאת המים מהסלע ואחרי כן, בלילה, יורד גשם וכל הבורות מתמלאים. את רואה, איני יוצאת כנגד קיומו של נס. יש נסים, משה מודע לכך, גם עושה חלק מהם, אבל מה מקומו של הנס? בכל פרשת יציאת־מצריים הוא אינו נחוץ, ונעשה — רק מתוך לחצו של העם. הגשם שירד בלילה הוא נס נסתר, אבל לאנשים לא היתה סבלנות לחכות לנס נסתר או אפילו להיווכח בקיומו. הם רצו בפועל. מיד. נס גשמי.
את הנס האמיתי של היציאה לא ראו. אין זה נס לגביהם, כי הם חיים אותו יום יום. הם צריכים לראות נִסים אחרים, להוציא מים מסלע. לקרוע את הים. דברים שלא ראתה או כן ראתה שפחה על הים. זה מיותר לגמרי, כי הדברים מתנהלים. יש תוכנית־אב.

**■ של מי? בריחה למיסטיקה?**

איני מגדירה זאת. ישנה נוכחות, היא מודגשת בסוף הספר. אין להימנע ממנה. אשחר חושב שזו אשה, או האדמה, איזו נוכחות קוראת לו, תוכנית־אב של יצירה. קרה וקורה כאן משהו. באחד מביקורי במצריים, בה יש לנו ידידים קרובים, דיברנו על אופן היווצרותו של האופי המצרי החביב, הפייסן. אחד הנוכחים הסביר זאת בכורח להתחלק במים. חייבים להתחלק במעט שיש, כי מסביב רק מדבר ואותו אי־אפשר לעבור. ברגע שאמר זאת חשבתי לעצמי — אנחנו עברנו.
אנחנו עברנו את המדבר ולגביהם הוא גבול שלא ניתן לעברו.

**■ אבל מי העוברים? אם על פי המקרא העבדים נותרו במדבר ולארץ עלה דור של בני־חורין. הרי על־פי הסיפור העולים פחותים מן העבדים. דור של נעשה ונשמע. צייתנים. נעלמו השיזפון והפראיות של הנידחים. טרף טבעי לסוג המנהיגות ששלט בהם.**

עוד מוקדם לדעת. הדור החדש הוא טאבּוּלה ראסה.

**■ ומדוע לקרוא לכניסתם כניסה לארץ המובטחת? (בהתאם לצייתנותם זו היכנסות למדבר נוסף, אחר).**

זו בוודאי כניסה למדבר מסוג אחר, אך זה מדבר עם אפשרויות. כאן הכול תלוי בך. יש אפשרויות. אתה יכול גם להפסיק לציית. הכול פתוח. הם מצייתים כי הם אחרי הטראומה של ההרג אחרי מעשה העגל. ההסבר הוא מקראי ומדרשי גם יחד. אם ניקח דוגמא מארץ אחרת, ספרד למשל, קשה מאד להמריד שם את העם לאיזו שהיא מחאה לאחר מלחמת האזרחים. הגיוני בעיני שלאחר פרשת העגל כפו עליהם הר כגיגית ומכאן ואילך ישתרר שקט.
המדבר הוא מדבר שישנו בכל אדם, והעבדות, עבדות שישנה בכל אדם, ההבדל הוא ששם אין הם עבדים של אחרים. הם נכנסו לארץ בצורה מסודרת. הציות שלהם לחוק אינו עבדות. החוק הוא טוב.

**■ לי הדברים נראים כאילוף. גם אשחר חזר להיות חלק מן העדר.**

הם לא כל כך נחמדים כפי שנדמה לך. דינה מסַפרת סיפורים נוראים. אין היא יודעת מי אביה, היא מנודה. זקן, בן משפחתה, משכיב אותה מגיל צעיר. אנשים אינם משתנים. אך דור שנולד במדבר ולא ראה שום דבר אחר יש בו תמימות. דור התחלתי. ראשוני. עַם טוב. מציית. אין לְמה להתמרד. נכון, גם אשחר חוזר, אך לא

הפסיק משום כך להיות אינדיווידואליסט. הוא כבר קשור למשפחה, ילדים, זה כבר לא אותו אשחר. גם אין לו כבר כוח.
למעשה הכל נותר פתוח. אחרי המדבר אין פלא שהארץ הצבעונית מושכת. יש לפנינו הגשמה של הבטחה. התרחש נס. אבל אם את רוצה, כל האלמנטים השליליים מצויים בפנים, בפוטנציה. יצלחו את הירדן. יתחילו להרוג בעמי הארץ. למולם עיר נושבת. עדיין אין מלחמה, אך הכול יודעים שתהיינה מלחמות ויהיה כיבוש הארץ. על מה שמצוי במקרא אין צורך להוסיף. כך גם לגבי מעמד הר־סיני.

**■ האלוהות בספרך מוצגת כצורך אנושי. מדורה כעמוד אש, הבושה, שתוקפת את הנודדים כאשר אינם יכולים להציג את אלוהיהם —**

לפנינו מונותיאיזם מוקדם. בהתהוותו. יש פנתאיזם. גם יוכבד, אמו של משה, יושבת על הטרפים. זהו מצבור של מיתוסים קדומים. לא, לא חקרתי את התקופה באופן מיוחד, אך זה למעשה חומר הגידול שלנו. אולי לא בתל־אביב... ואכן כך צומחת בעיה: אובדן של מסד משותף.
כך נוצרת תופעה של כאלה הטוענים שבסיפור יש חילול השם — רק מתוך שאינם יודעים עד כמה זה מעוגן במסורת. אחת התופעות האיומות בחברתנו היא ערבוב אורח־חיים דתי, או דתיות בכלל, עם התרבות הענקית שלנו. אני חילונית לחלוטין, איני שומרת מצוות מעשיות, אך טירוף־דעת הוא לזרוק את התרבות שישנה לנו, העולה בעיני עשרת מונים על כל תרבות מערבית המוכרת לי. מאמצים אצלנו תרבות אינסטאנט. פלאסטיק. אין רקע תרבותי. והדבר בלט בחלק מהתגובות לספר. אגב, אני מקיימת התכתבות עם ראש ישיבה, עוד מלפני הבחירות האחרונות, לו לא היתה בעיה עם הספר, הוא מכיר את התרבות. הוא סימן לי מספר מדרשים מוחבאים שבעצמי לא זכרתים. אך הבעיה שיש לו היא מסוג אחר. הספר הוא מדרש חילוני, הוא מקבלו כמדרש אך חולק על תפיסת הצדק שבו. צדק הפרט — עד מה הוא באמת צדק. זו כבר בעיה פילוסופית.
למעשה, אני שואלת את עצמי עד כמה יהיה רקע משותף לעם היושב בציון. ברור שלא יהיה. מצד אחד תופעת "זה תנ"ך, תפילה, תעזבו אותי עם זה," ומצד שני אנשים המקיימים את כל המצוות והם בורים ועמי ארצות בצד התרבותי.
ואם נחזור לשאלה, הרי מונותיאיזם אמיתי הוא בגרות. לא בבת־אחת מתבגרים. ההולכים יודעים שהאל נעלם, אך ליתר ביטחון הם מחפשים אל בהרים, לא יזיק. המונותיאיסט האמיתי הוא אשחר. אילו משה ראה אותו פעם פנים אל פנים, ואני שיחקתי בראשי באפשרות זו מספר שנים, היתה להם שפה משותפת. אך ברור לי, שבמציאות זה לא יכול היה לקרות. הוא ייעצר על פתחו של יהושע.

**■ כפי שדמותו של משה פותחה בספר, לא נראה לי שהיתה להם שפה משותפת. משה אינו מגיע לשבט שהוא פחות־ערך, אינו מודע למתרחש סביבו —**

לא. המעמסה היתה רבה. עד היכן הוא יכול להגיע? הוא בודק אפשרויות. הוא צריך להפוך את העם לעדה אחת. הוא מרים דבר כה ענק ששום אדם מן הישוב לא היה יכול להגיע עדיו. אין מנהיג שביצע כה הרבה בבת־אחת. גם מנהיג מעשי שהוציא את האנשים ממצריים וגם מנהיג שנתן את התורה. ולגבי התורה אין הוא בעיני שליח אלא מי שנתן וניסח את המסמך, שהוא אולי החשוב ביותר באנושות.
עולם מושגיו, השקפותיו, היה עולם מונותיאיסטי נקי וטהור מפשרות, שלא כמו המונותיאיזם היורד כלפי מטה. בספר מופיעה חבורת צעירים המבקשת להגיע לעשרת הדיברות לפני שניתנו. גם הם חשים צורך בחוק, אך עשרת הדיברות שלהם אינם באים מלמעלה. לא הוצאתיך מארץ מצריים, אלא יצאנו מארץ מצריים. ולא לא תרצח ולא תגנוב, אלא אנחנו לא נרצח ולא נגנוב. זו החלטה פנימית שאין לה כל סיכוי בתקופה. ראשית, משום שאין בשלות, שנית, משום שהמנהיגות חזקה מאד ושלישית, החשוב אולי מכול, שזו חברת אחים. שותפות פרוטודמוקראטית המועדת להיכשל.
לחברת בנים יש אב לפיו יישק כל דבר. עם כל הפרובלמאטיקה של התייחסות לאב. לחברת אחים אין אב. אשחר, למשל, קלאסי לחברה כזו, כי הוא חסר אב.
דגמי יסוד אלה נמצאים בתולדות ישראל כל הזמן. חיו במעבר מחברת אחים לחברת בנים וחוזר חלילה. המלכת המלך והחשש ממלוכה, ההראכיה שנכפתה על משה על־ידי יתרו ומינוי השופטים. ישנה נטייה לחברת אחים דמוקראטית, כלי מנהיג, אך אין ברירה, מנהיג מתמנה ולעתים הוא חזק מדי.
חבורת אחים, מיסודה, אינה סלקטיבית. מי שבא לאוהל — בא. לכן היא מועדת ליפול בכל חוליה מעוררת, ויונה היא חוליה כזו. גם יכין. רעיון נכון בחברה לא־סלקטיבית אין לו סיכוי. זה מה שמביא לעבודת אלילים. למעשה העגל. בחבורה מתקיימת דינמיקה קבוצתית פנימית, האנשים מושפעים זה מזה. כשדבר כה צעיר, עדין ולא מפותח, אין ספק שלחוליה הנברוטית בו יש השפעה חזקה. כך גם קורה במהפכות רבות שהוקצנו. מזמן כבר שכחו את המטרות הראשוניות. אלו הן חבורות לא־סלקטיביות. חבורה כזו סלקטיבית — זו כבר אוטופיה.

**■ היציאה מעבדות לחירות נראית לי מקרית. לולא ראו השפחות את מלכה, לולא מת בנה של הגבירה המצרייה, לולא המשגיח הכנעני — לא היתה מלכה נתלית ברגליה ולא היו הגברים הישראלים נוקמים. מקריות ולא בחירה או התפתחות.**

לי זה נראה ככורח. יציאה מכליאה לחיים חדשים. לכן כה מהותי הרגע בו כולאים את רחמה של מלכה בשעת הלידה. זה גם הרגע בו אי אפשר יותר. האירועים היו הכרחיים כי הדחף כבר קיים. המעבר ישנו. עוד שניים שלושה מקרים — וזהו. יוצאים. הנידחים, אלה שנשארו להסתלבט בחול לא עשו את המעבר האמיתי. חלק אחר עשה זאת. מקרה מלכה הוא רק דוגמא. עצם היציאה הוא כורח.

**■ אך קבוצת הגברים, שנוקמת את מות מלכה, הורגת בכורות, מעין מיקרוקוסמוס ליציאה המקראית.**

זו בדיוק היתה הכוונה. מיקרוקוסמוס שיעיד על המאקרו. לא מבט גדול ומקיף איך כל העם יוצא, אלא אנשים יצאו. אנשים. מה שאמרתי בהתחלה. ולגבי הפולחן ביציאה. ראית פעם פסח תימני? הם אוכלים בחופזה, כפי שצריך על פי המקרא. אינם מסבים. הגברים שמים שקים על הכתף, השולחן מכוסה חסה, כרפס ושאר ירקות, וכדי לסמל את יציאת־מצריים הם הולכים מסביב לשולחן הליכה מהירה. אכילת הבשר המתוארת בספר, איני יודעת, ייתכן שהיא מעין פולחן קדום. ואם את רוצה, מעין טלסקופיזאציה של הקורבן שיהיה אחר כך עם היציאה עצמה. כל מיתוס הוא הצטברות אירועים, ואנו נמצאים בזמן פולחן קדום, ג'היליה. עוד לפני מתן תורה. רק היציאה למדבר עושה להם משהו. המדבר הוא הפשטה. יציאה מהירק. מהחיים, מהשובע. הפכו לנוודים.
הבית שאשחר רואה במדבר מעיד שגם במדבר יש חיים. אגב, המדבר היה מלא תחנות באותה תקופה. חיל פרעה. מגורי פקידיו. רואים שרידים. במוזיאון בקהיר, מגורי גמד המלך, אשתו וילדיו. המדבר היה מאוכלס כל הזמן. אגב, לולא אהבתי את מצריים איני מאמינה שהייתי כותבת סיפור זה.
המדבר מיושב, יש כאן סממן של מדע בדיוני — אנשים נשלחים בחללית, וחייהם מתנהלים במנותק, עד שאחד מהם יוצא מן החללית ומתברר לו, בסימנים שונים, שכל הזמן הם מצויים, למעשה, על פני כדור הארץ... אשחר הוא החכם היוצא מן החללית. המדבר המיושב מבהיל אותו בתחילה, אחר כך הוא חי עם זאת.

**■ ביתה, האשה שאשחר אוהב, אינה סטריאוטיפ של אשה הנגררת אחרי ההתרחשויות?**
**בכלל, גם בספרייך האחרים, "בדידות", "רשות נתונה", "עיר ימים רבים", ישנו מוטיב ההחמצה האופייני לדמות הנשיית.**

אני תוהה אם זה כך. אדם שחי, בכל צורת חיים בה הוא חי, האם אינו שואל את עצמו אם אין אפשרות אחרת?
אכן, זו יותר תפיסה קיומית מאשר פמיניסטית. שרה, ב"עיר ימים רבים", נושאת עמה מטען־עבר קשה מאוד. זה חייב להופיע באיזושהי צורה. אב החוזר בדמות אדם שלא ערק בעת מצוקתה. בדידות הוא ספר שרובו על נשים. מצב בסיסי של בדידות, לא החמצה, שמנסים לפרוץ ממנו אך ניסיון לא מצליח. אדם חוזר לבדידותו. זה מוטיב הספר. גם בשעתיים על הכביש, האשה כאילו יצאה לרגע מבדידותה, אך זו היתה יציאה מדומה. לא שווה כלום.
ביתה היא בחורה של תקופתה. אינה מודרנית. היא עצמה מחפשת את אשחר, אך אם הוא לא היה בא, לא היה קורה כלום. היא אינה מודרנית ואסור להשוותה לאשה מודרנית. אך לדינה, למשל, יש כוח רצון, יכול להיות שמתוך חוסר ברירה היא פעילה ויוזמת, אך היא זו המביאה את אשחר למצב שלא חלם כי יימצא בו. הנערה ב"ימי צינה בראי המוצק" היא נרקיסיסטית לחלוטין. היא למעשה החמיצה כל צורה של התקשרות אנושית. זו כבר החמצה פאתולוגית שאיננה קנה־מידה.
ואם נתייחס ל"שונא הנסים", נבחין שהנשים חזקות מן הגברים. אשליל למשל. מלכה אם אשחר, לה בכלל אין בעל. הוא חסר משמעות. זהו עולם המנוהל על־ידי נשים האירועים מתרחשים בשל נשים.
כך, שההחמצה שאת מדברת עליה היא בעיה קיומית. לא נשיית.

**■ אגב, מהיכן הידע העדתי ב"עיר ימים רבים"?**

גדלתי בשכונה דוברת לאדינו. בכלל, המקור ירושלמי. העברית ירושלמית. וכך קורה שתל־אביבים כותבים לי, לגבי "שונא הנסים", שנאלצו ללכת למילונים...

**■ האם תסכימי שבכתיבתך חל שינוי מריאליזם הנוטה לפנטאסטי, לריאליזם בלבד?**

יש הרבה אפשרויות כתיבה, ואני בוחרת לי אפשרות כרצוני. אנסח זאת כך, איני מסכימה שלאדם יש רק אפשרות כתיבה אחת. אחת הטעויות המקובלות על הביקורת בארץ היא שאם אדם כותב בסיגנון מסוים הוא חייב היה לכתוב כך. הגישה, הקיימת לגבי אמנויות אחרות, אינה תופסת, בעיניהם, לגבי הספרות. כאילו יש לאדם מסלול אחד והוא חייב להיות אך בו ובשינויים קלים. זה הבלים. צייר השולט בטכניקות שונות, פחם, צבע וכיו"ב, יכול לצייר כרצונו, ומחר, הוא מסוגל לזרוק הכול ולפסל בשיש. מה שמובן לגבי אמנויות אחרות פחות מובן, משום מה, ביחס לספרות. אם אדם שולט בטכניקות כתיבה שונות, בסגנונות שונים — יש לו אפשרויות בחירה. כך היו סיפורים שרציתי לעשותם כרישום, כסצנאריו, בכל צורה אחרת, וכאילו אסור. מה שגם בתיאטרון, למשל, מובן מאליו.
לכן אחת ההנאות שלי היא פגישת קוראים בבתי־ספר לאמנויות, עם אקדמיה למוסיקה. ישנה גמישות מחשבתית.
לאנשים היו ציפיות מ"שונא הנסים" והם התאכזבו — שהוא קצר, מופשט מדי. אני קוראת לזה שפת יוטה. להגיע לשפת יוטה. כאילו אתה בא לתיאטרון ומחכה לתפאורה קונוונציונאלית, כיסאות, שולחן, חלון וכדומה — ואתה מוצא במה ריקה. מונחים שניים שלושה חפצים שאינך יודע מה הם. תחילה זה שוק. אבל בתיאטרון אתה מבין זאת. בספרות אתה מתקשה להבין. זו למעשה פרובינצאליות טוטאלית של מה שקרוי הממסד הספרותי שלנו.
יש צמצום בקריאת הספרות הנכתבת. ספר חייב להיות פרודאקשן. הפקה. שלוש מערכות. אני כתבתי ספר שהוא אנטי־אופרה, קצר. מלא אור והפשטה. אין לחפש מה שאין. מדוע אין כיסאות, שולחן ושידה. הבעיה היא עם הממסד ולא עם הקוראים. המבקרים אינם בהכרח הקוראים האינטליגנטיים ביותר שלנו.
כתבתי את הספר במשך עשרה ימים. חמש־שש שנים התבשל בתוכי. כשהגעתי לנקודה שאין בה פתרון, הייתי מרפה למספר חודשים ואחר שוב חוזרת. משלחת המלח למשל. ידעתי בדיוק מה עשו במצריים. אחרי שנה־שנתיים ראיתי שכל התיאור מיותר. עכשיו הכל אורגאני, אבל שנתיים־שלוש עלי להיאבק, האם אשחר נפגש עם משה או לא. מאבק אדירים. פיתוי גדול היה להראותו צולח את הנהר, אך הדי לא צריך להראותו בנפרד, הוא למעשה כבר בפנים. כך, בלי רחמים להחליט ולהוציא. זה הפירוש של להגיע לשפת יוטה. עיניתי את נשמתי עם הסיפור הזה. זה ייקח זמן, אך הוא יחלחל. לאט לאט. ■

# מול הכס הקדמון

ששון סומך

## 1

נגיב מחפוז ידוע, ובצדק, כסופרה המובהק של קהיר־של־עכשיו; ולאו דווקא בשל היותו יליד העיר, שהתגורר בה כל חייו, אלא בעיקר משום שהוא היוצר המודרני שהיטיב יותר מכל להעלות את נופיה האורבאניים והאנושיים של עיר הומיה זו בשורה ארוכה של רומאנים וסיפורים קצרים.

אולם ראשית דרכו של הסופר לא היתה בהתמודדות עם ההוויה העכשווית של קהיר. היצירות הראשונות שכתב שאבו את נושאיהן ממצרים העתיקה, הפרעונית. למען האמת, הספר הראשון שפירסם היה תרגום ספרו של ג׳יימס בייקי ״מצרים העתיקה״ שהופיע במצרים בשנת 1932. גם היצירה הבדיונית הראשונה שהוא פרסם עסקה בתקופה הפרעונית זה היה רומאן בשם ״תעתועי הגורל״, שהופיע בשנת 1939 (ואשר פורסם ע״י הסופר והעיתונאי הקופטי הנודע סלאמה מוסה). על תוכנו של רומאן זה יעיד שמו הנאיבי, ולימים כינה אותו מחפוז עצמו ״משחק ילדים״. שני רומאנים פרעוניים נוספים פירסם הסופר בשנות הארבעים המוקדמות (״רדופיס״, 1943; ״מאבקה של תבס״, 1944). גם אם יצירות אלה הזכירו במידה רבה רומאנים היסטוריים־רומאנטיים כמו אלה של ריידר הגראר הנגלי, הרי ניכרו בהם סימני אישיותו הספרותית המיוחדת של הסופר הצעיר וכן ניצני סגנונו המיוחד. התמאטיקה של שני הרומאנים האחרונים היתה מורכבת יחסית, ובין השאר היתה בהם ביקורת מוסווית על המציאות העכשווית במעטה של היסטוריה; וכן בלט ביצירות אלה (ובעיקר ב״מאבקה של תבס״) היסוד הפטריוטי, ובאמצעות סצינות ממלחמתה של מצרים העתיקה לגרש את ההקסוסים מארצם, רמז הסופר למאבק הכלל־לאומי שהתנהל אז למען פינוי הכוחות הבריטיים מארץ הנילוס. ההתרפקות על מצרים העתיקה היתה אחד הכיוונים שאפיינו את דורות המשכילים הצעירים שצמחו ברבע הראשון של המאה, ובעיקר בשנות ה־20, ואשר הדגישו את התמה של ״מצרים מעל לכול״.

נראה שהסופר הצעיר שאף לכתוב שורה ארוכה של רומאנים (ארבעים לדבריו) שבהם יעביר לבני עמו, בדרך סיפורית את תחושת ההיסטוריה המצרית העתיקה לכל תקופותיה ותהפוכותיה, בדומה למה שעשה ואלטר סקוט, למשל, לתולדות סקוטלנד, ארצו. ״מבצע״ דומה נעשה בראשית המאה הנוכחית במצרים עצמה על־ידי העיתונאי הלבנוני־מצרי זיידאן, שכתב ופרסם למעלה מעשרים רומאנים היסטוריים. אלא שהרומאנים של זיידאן עסקו בתולדות האסלאם, ונכתבו בצורה דידאקטית וללא גינוני אסתטיקה; ואילו מחפוז שאף, כאמור, לתאר — בהדגשת הצד האמנותי — את תולדותיה של מצרים שלפני האיסלאם. אולם משום־מה זנח את המשימה הזאת, ולפתע עבר לתאר את החוויה של עיר הולדתו בימינו; ולימים כתב, בין השאר, את הטרילוגיה הקהירית הנודעת (שחלקה הראשון, ״הבית בקהיר״, מצוי בתרגום עברי). ייתכן שחש כי ידיעותיו בתולדותיה ותרבותה של מצרים העתיקה אינם מאוששים די הצורך (ואכן יש שגיאות ברומאנים ההיסטוריים שלו, כגון אנאכרוניזמים לא מעטים), ולכן הפנה את מרצו לאותה מציאות שהוא מכיר לפרטיה.

## 2

כאמור, הרומאנים ההיסטוריים אורגים בחובם רמזים עקיפים לחייה הפוליטיים והלאומיים של מצרים בהווה, כגון על־ידי הצגת פרעה צעיר ומושחת המזכיר את המלך פארוק, שהיה שליטה של מצרים עד לשנת 1952. ברם, אם נחפש היטב בכתיבתו המוקדמת נמצא לפחות דוגמה אחת של ״עירוב״ העבר וההווה. בסיפור ״התעוררותה של מומיה״, שנכתב אי־אז בשנות השלושים (ושהתפרסם לאחר מכן בקובץ ״לחשושי טירוף״) מסופר על גורלו של פיאודל מצרי ממוצא אלבאני (זה היה אגב, גם מוצאו של המלך פארוק, נצר למשפחת מוחמד עלי האלבאנית). הגביר הזה היה חובב ארכיאולוגיה מובהק, וידידם של היסטוריונים וארכיאולוגים אירופיים. סמוך לנחלתו נמצאה מערת־קבר קדמונית ואפופת מיסתורין. הוא יוצא עם ידידיו לפקוד את המערכה, ופורץ את פתחה. והנה, מתוך הקבר קמה לתחייה מומיה, והיא מייסרת את הפחה על שגזל את מנת־חלקם של המצרים האמיתיים, וניצל את הפלאחים, שהם־הם בניה החוקיים של מצרים העתיקה. במעמד זה מוצא הפחה את מותו.

גם בסיפור זה יש נאיביות שאינה מוטלת בספק; אך יש בו גם משחק מעניין ב״נקודת הראות״, ובמבנה (המספר הוא ארכיאולוג זר); ובהקשר שאנו עוסקים בו — מעניינת ההבחנה החדשה בין מצרי־פלאח, שהוא המשך ישיר של מצרים הפרעונית, לבין המנצל הזר, שבא מבחוץ, ושמצרים אינה מוכנה לעכל אותו. (מוטיב דומה נמצא ברומאן הידוע של תופיק אל־חכים ״שיבתה של הרוח״ שהופיע בשנת 1933, ואשר תורגם לעברית בשעתו בשם ״היתה רוח אחרת״).

## 3

כאמור התרחק מחפוז מהנושא הפרעוני (וההיסטורי בכלל) וכיוון את מרצו היוצר לתיאור המתהווה בימינו. גם אם לא זנח את תפיסת ״המצרית״ הייחודית. אולם ידיעתו בתולדות מצרים העתיקה, שאינה נחלת רבים במצרים, בצבצה פה ושם בין שיטי כתיבתו הריאליסטית־עכשווית. אולם בשנות ה־60 ובעיקר בשנות ה־70 החל מגלה עניין מחודש בהיסטוריה; ובשנים האחרונות אף כתב יצירות השואבות את נושאיהן מההיסטוריה (הרומאן המובטח שלו על אח׳נאתון עדיין לא הופיע בדפוס אך כתיבתו נסתיימה). ניתן לקבוע שבסוף שנות ה־50 חל אצלו מפנה מכריע והוא זנח לפתע את הכתיבה בנוסח ״הריאליסטי״ המובהק. בשנת 1960–61 פירסם את הרומאן ״הגנב והכלבים״, שבישר עידן חדש, מודרניסטי, בכתיבתו. אולם שנה קודם לכן פירסם בהמשכים, בעיתון ״אל־אהראם״ רומאן שניתן לכנותו ״היסטוריה במהופך״. הכוונה לרומאן ״ילדי שכונתנו״ שבו ״מתפקדים״ בדרך אלגורית נביאי הדתות המונותיאיסטיות הגדולות (משה, ישו ומוחמד). חייהם של נביאים אלה משוחזרים בהתאם לידוע מן המקורות, אולם הם פועלים לא על רקע ההיסטוריה בת זמנם, אלא דווקא בשכונה משכונותיה של קהיר שמותיהם, לבושם ופרטי חייהם אף הם מצריים־שכונתיים־עכשוויים, בזה האופן:

בשכונת עוני גובר מדי פעם לחצם של המנצלים והבריונים על בני השכונה, והם מתקוממים, כשבראש עומד איש ישר־דרך המזכיר מאוד את אחד מנביאי המזרח התיכון. לא כאן המקום לדבר על צורתה המעניינת וכל השלכותיה הרעיוניות של יצירה זו (שאגב פירסומה כספר נאסר במצרים בלחץ החוגים הדתיים), אולם מצאתי לנכון להזכירה כאן ולו באיזכור חטוף. כאמור, אין יצירה זו בבחינת רומאן היסטורי ואפילו אין בה שיקוף עקיף של ההיסטוריה, אלא אצור בה עיון ״פילוסופי״ דווקא בהווה ואולי בעתיד. קראתי לה ״היסטוריה במהופך״ ואילו מחפוז עצמו הישווה אותה, בדרך הניגוד, עם ״מסעי גוליבר״ של סוויפט, ובהזדמנות אחת אמר: ״סוויפט ביקר את המציאות באמצעות האגדה, ואילו אני ביקרתי (ב״ילדי שכונתנו״) את האגדה (כך!) באמצעות המציאות״.

## 4

הרומאנים ההיסטוריים וההיסטוריים־למחצה שכתב מחפוז בשנים האחרונות ממש (כגון: ״אל־תראפיש״, 1977; ״לילות אלף לילה״ 1982) עוד יעסיקו אותנו במאמרים קרובים. הפעם אסקור ספר השייך אך מעט לעולם היצירה הבדיונית, אולם לעולם ההיסטוריה שייך הוא בפירוש.

הספר ״מול הכס״ (״אמאם אל־ערש״, 1983) הופיע לפני חודשים אחדים בלבד, אך קודם לכן פורסם בהמשכים בשבועון ״אל־אזאעה ואל־טלבזיון״. הוא משתרע על פני כ־200 עמודים, ונושא כותרת משנה: ״שיח עם אישי־מצרים ממנס ועד סאדאת״. מבנה הטקסט פשוט וחוזר מחדש בכל 64 הפרקים: אוזיריס ואיזיס יושבים על כס המשפט, ובכל פרק מופיע לפניהם אחד משליטיה של מצרים (פה ושם יש חריגים, ובמקום שליט מופיע מורד במלכות, סופר או איש פשוט שחי בצומת היסטורי חשוב). סופר בית המשפט קורא את סיכום פועלו של הנשפט, ואח״כ מתנהל בין האיש לבין איזיס ואוזיריס (ולעיתים בהשתתפות הנוכחים האחרים) דו־שיח הדומה לעיתים לחקירת שתי־וערב. בסוף הדיון קובעת איזיס את עמדתה, ואילו אוזיריס גוזר את דינו של הנשפט לחסד או לשבט. במידה שהוא נידון לחסד, מרשים לו לשבת יחד עם ״אנשי הנצח״ ואף להשתתף בשיח בעת חקירתם של הנשפטים הבאים בתור. סדר הופעתם של השליטים כרונולוגי, והשמות והעובדות זהים למה שמצוי ברשומות ההיסטוריות.

בסך הכל מתקבלת תמונה חפוזה של ההיסטוריה המצרית במשך כחמשת אלפים שנה. אין ספק שבני־נוער רבים ימצאו בספר זה חומר מאלף ומועיל, המוגש בידי סופר היודע את סוד המלה הכתובה. אולם נטעה אם נראה ב״מול הכס״ יצירה המיועדת לבני נוער בלבד. אין ספק שבאמצעות ספר זה רצה הסופר להעביר ״שדר״ תרבותי, היסטורי ופוליטי מפורש, מעין ״אני מאמין״ בהגיעו לגיל 70. להלן נשתדל לתהות במקצת על מהות השדר. אך קודם־לכן ננסה לתהות על צורתו הספרותית של הספר.

זהו הספר הראשון מבין יצירותיו של נגיב מחפוז שהינו מסוג הבדיון (fiction). עד כה עסק בכתיבת רומאנים, סיפורים קצרים, מחזות קצרים, פרקים של אוטוביוגרפיה־מדומה (שאף הם בבחינת בדיון, כגון הספר ״המראות״, 1972).

לא מצאתי ״דגם״ ספרותי ידוע בספרות העולם, שלפיו בנה הסופר את ״מול הכס״. למותר לציין, שקשה לדבר על ״דמויות״ במובן המקובל בסיפורת. בדרך הטבע ניצבות לעינינו מול הכס העליון דמויות שטוחות מאוד, המגוננות על עצמן ועל מגמת חייהן הפוליטית. אלא שהסופר מצליח לעיתים ליצור מתח מעין־דרמאטי, בעיקר בסצנות גדולות־יחסית כגון אלה של אפ־נום, תחותמס השלישי, נאצר, סאדאת.

אולם, ככל שאנו מתקדמים בקריאת הספר מתווספות דמויות המשתתפות בשיח, והמייצגות דעות קבועות, והחוקרות את הנאשמים מנקודת ראות קבועה, כמעט אובססיבית: ממנס מייצב את אחדותה של המולדת המצרית; חופו — בניין ויצירה; אמחתפ — מדע; פתח־חתפ — חכמה; אפ־נום — המהפכה וכוחו של ההמון; תחותמס השלישי — עוצמה צבאית; אח׳נאתון — השאיפה למונותאיזם ולשלום; סעד זגלול — עצמאות ודמוקרטיה; עבד אל־נאצר — צדק לעשוקים וכד׳. מכאן שגם המתח הדרמאטי שהצבעתי עליו זה עתה מאבד והולך מכוחו ככל שהקורא מתקדם בקריאה, מאחר שתגובותיהם של המשתתפים צפויות מראש — לפחות

כיוון התגובות האלה. כך למשל מתקיף המלך הקדמון מנס את נאצר על שהקריב את אחדות מצרים (כלומר בין מוסלמים וקופטים) על מזבח האחדות הערבית; תחותמס השלישי מתקיפו על חוסר הכשרון שלו כאיש צבא; ואילו סעד זגלול, מנהיג המהפכה העממית המצרית של 1919, מתקיפו על רודנותו.

## 5

בסך הכל, אפוא, עדים אנו לטקסט שהוא בבחינת הצהרה. אך מה תוכנה ומה ייחודה בהקשר התרבותי־פוליטי של מצרים דהיום?

נראה לי שספר זה נתן חיזוק וצבע לרעותיו הידועות של נגיב מחפוז: אני מצרי מוסלמי, את למצרי הקופטי, בן התרבות הערבית אך מצרי בראש וראשונה. יש לי היסטוריה משלי, וזוהי היסטוריה שהיא עמוקה מהיסטוריה הערבית מוסלמית באלפי שנים. מצרים וקוקה לאחדות לאומית, לסובלנות, לדמוקרטיה, לצדק, למדע ולשלום. דומה שבעמוד האחרון של הספר נתן הסופר לאנגאר אל־סאדאת לסכם את השדר הזה: כך שהוא קבע שמגמתה של מצרים "צריכה להיות ציבליניציה ושלום". גדולתו של סאדאת בספר זה מתבטאת לא רק בכך שהסופר שם בפיו סיכום ממצה לכל ראיית עולמו. הפרק שמתאר את הופעתו ד"משפטו" של סאדאת לפני הטריבונאל הקדוש הופך אותו, למעשה, לאחד מגדולי הגיבורים בהיסטוריה של מצרים. הוא האיש ש"השיב למולדת את נשמתה" ובזכותו "החזירה מצרים לעצמה את עצמאותה כפי שהיתה לפני הכיבוש הפרסי" (דברי איזיס). את נאתון (שהוא עצמו אחד מהגיבורים החיוביים ביותר לאורך הספר, בייצגו את השאיפה לשלום) אומר לסאדאת את הדברים הבאים: "אני מברך אותך כשוחר שלום, ואינני מופתע מכך שיריביך מאשימים אותך בבגידה. גם כלפי הטיחו האשמה דומה בשל אותה סיבה [כלומר: בגלל חתימת חוזה שלום]".

גם פגמיו של משטר סאדאת מהדהדים בספר (כגון שחיתות במינהל, התרת הרסן לעשירים להתעשר ולעניים להידלדל), אולם אלה מתגמדים לעומת מעשיו הגדולים של האיש (החזרת סיני והשלום). אגב מוצטפא אל־נחאס, מנהיגה הפופולארי של מצרים בשנות השלושים והארבעים, מזכיר לסאדאת אחד מחטאי נעוריו: נסיונות השחרות שלו לפעול בשיטה של רצח פוליטי, ונרמז שסאדאת ניסה לרצוח בשעתו (בתקופת מלחמת העולם השנייה) את נחאס עצמו. אבל גם צד זה בקריירה של סאדאת ניתן בפרספקטיבה ממתנת, ולמעשה הטון של נחאס כפנותו אל סאדאת כמוהו כטון של אב הנוזף קלות בבנו האהוב על שלצד מעשיו הנפלאים סרח פה ושם.

לעומת סאדאת, מתקבלת תמונה שלילית למדי של גמאל עבד אל־נאצר. אמנם בסוף מצטרף הוא (באורח ארעי) לשורת "הנצחיים", אולם ההתקפות עליו במהלך "המשפט" נוגעות לא לעניינים "שוליים" או אישיים, אלא לעצם השאלות המהותיות: התפוררות האחדות הלאומית, הקרבת ענייניה של מצרים למען תהילה כוזבת, פרובוקציות נגד המעצמות. חמורים במיוחד (ומשקפים במיוחד את נקודת מבטו של מחפוז) הם הדברים שנחאס מטיח באזני נאצר: "לו אך היית ממתן במקצת את האמביציות שלך. חבל שלא טרחת לתקן את מולדתך ולפתוח בפניה את צהרי הקידמה לעבר הציביליזאציה. והלא פיתוח כפר מצרי יותר חשוב מאימוץ המהפכות העולמיות; ועידוד המחקר המדעי יותר חשוב ממלחמת תימן; ומאבק נגד הבערות יותר חשוב ממאבק נגד האימפריאליזם העולמי".

## 6

הופעתו של ספר כזה במצרים של 1983 הינו בבחינת "חריג" ולאו דווקא מבחינת צורתו הספרותית הבלתי־שגרתית. הספרים הפופולאריים היום במצרים הם אלה העוסקים בדת האסלאם ובקודשי האסלאם, ולאו דווקא בגיבורי ההיסטוריה המצרית הייחודית. ועוד זאת: נאצר הוא היום "באופנה", ואילו סאדאת מוקע מעל כל במה (בעיקר בפי אנשי האופזיציה, אבל לא רק בפיהם) כבוגד וכמושחת... כפי שציינתי במאמרי הראשון בסידרה זו ("עתון 77", גליון 5–44) עמדתו זו של מחפוז גורמת לקיטוב ולעימות בינו לבין מרבית ידידיו לשעבר מקרב השמאל הנאצריסטי. אמנם, אין הוא המשכיל המצרי היחיד המתייחס בביקורת לנאצר, והרואה את סאדאת כגיבור לאומי; אך דומה שהוא היחידי המשמיע דעותיו אלה ברבים ומוכן לכתבם בצורה שאינה משתמעת לשתי פנים, ואף לבחור לשם כך בז'אנר ספרותי מפתיע. ■

## יוסף שיטרית

### זֶהוּת

אֵין אָדָם נִתְפָּס אֶל זֶהוּתוֹ
אֶלָּא מִחוּץ לְבֵיתוֹ

הַנְּמָלָה כְּלָל לֹא יָדְעָה
שֶׁהִיא מְרֻשָּׁם לְחָכְמָה
הִיא פָּשׁוּט אֶגְרָה וְאֶגְרָה

אֵין זֶהוּת אֶלָּא זָרוּת

הַשַּׁבְּלוּל מָצָא אֶת זֶהוּתוֹ
בְּקַרְנוֹ שֶׁל אַיִל
הַפְרִיצָה לוֹ קוֹנְכִּיתוֹ
בְּמַסָּעוֹ לְפֶלֶאי הַיְקוּם
צָרָה וּמְגֻשֶּׁמֶת הָיְתָה לוֹ
וְהָעוֹלָם כֻּלּוֹ רָחָב
מְנֻחֶכֶת וּמְשֻׁפֶּלֶת נִרְמְסָה לוֹ
וְחַיָּיו כֻּלָּם עֲשִׂירִים עֲבָשִׁיו
לָצֵאת מִיָּד מֵהַמַּחֲנָק
לְלַבֵּשׁ עוֹלָם וּמִתְרָיָיד
לְהִשְׁתַּחְרֵר מִכֶּל הַרִיר
לִטְפֹּס אֶרֶם עַל הַקִּיר
הוּא מֵקֵר מָצָא סְמָלִים לְקַרְנָיו
וְנִמְאַס לוֹ לִסְחֹב בֵּיתוֹ עַל קַרְנָיו

אֵין זֶהוּת אֶלָּא מִיתָה

נִשְׁאַר הַשַּׁבְּלוּל בְּתוֹךְ מִקְלָמוֹ
וּבִשְׁכִרוּתוֹ אָבַר אֶת יָדָיו
רֶטֶט שֶׁל חֶדְוָה הִכָּה אוֹתוֹ
כַּמָּה טוֹב לוֹ כְּלִי מַאֲסָרוֹ

כַּמָּה אוֹר בְּפִתְחוֹ שֶׁל אוּלָם
אַוִּיר לְרַוָּיָה וּתְשׁוּקָה לִכְלִיָּה
הִשְׁתָּרֵךְ הַשַּׁבְּלוּל אֶל תּוֹךְ הַמְּנֻהָרָה
נְמָלִים וּפַרְעוֹשִׁים אָצוּ לְקַבְּלוֹ
בָּרוּךְ בּוֹאֲךָ אֲחִינוּ הַמְּכֻעָר

לָמָּה הִשְׁלַחְתָּ אֶת שִׁמְלָתְךָ הַיְשָׁנָה
חֲזוֹר לְמַחֲבוֹאֲךָ הָאֶסְלָל
חִשְׁכָּתִי שֶׁחֲשֵׂיפָה תַּרְכֵּה הַכְּנָה
וְכִי לֹא כָּךְ חָרַשׁ הַכְּרוּז
אֵין הַכְּנָה עַל מִשְׁפַּחַת הַזְּכוּת
הָאַוִּיר פֹּה יָקָר הַמְּצִיאוּת
לְבֶן גּוּפְךָ קוֹרֵא לְזֻמָּה
כָּל חַיֶּיךָ אַתָּה צָמוּד לַאֲדָמָה
לְעוֹלָם לֹא תֵּדַע לָלֶכֶת בְּרָחוּף

אֵין זֶהוּת אֶלָּא אֲלִימוּת

וְהַשַּׁבְּלוּל
וְאַחֲוָתוֹ נִטְרְפָה לוֹ
בָּקַשׁ לְהִתְנַחֵם בְּתוֹךְ שֶׁלּוֹ
לְהָבִין אֶת סוֹד מְבוּכָתוֹ
אַךְ עֵנָה עָלְתָה בּוֹ
הִתְרַגֵּזָה אֶת רוּחוֹ
הִזְרִיעָה מִמַּשְׁקוֹפּוֹ
וְרִיחַ שֵׁם לוֹ
אֵין שַׁלְוָה בְּצֵלָּם שֶׁל רָצָב
אֵין אַהֲבָה בְּתַחוּמוֹ שֶׁל צֶמֶא
תּוֹךְ כְּדֵי נִסְיוֹנוֹ
הִתְקַשְּׁתָה הַפְּרָשָׁתוֹ
לַחוּת שֶׁל הַכִּטְחָה
הִפִּיסָה אֶת צְעָרוֹ

אֵין זֶהוּת אֶלָּא הִתְנַסּוּת
אֵין זֶהוּת אֶלָּא אַחֲרִיּוּת
אַל תִּקְרָא זֶהוּת אֶלָּא זְכוּת

## ◀ 29 להיות סופר

מצליחים לעשות זאת, בגלל מדתם התופחת אשר, ככל שיתאמץ האיש למנע זאת, מכסה לבסוף גם את הפתח הימני. אבל האיש מסרב לעזוב את המקום בעד כל מחיר — יש לו רק המראות הללו (...) הוא ממשיך לקוות שאחרי שיאזלו המראות המזרימים יופיעו לבסוף האמיתיים. כמה חלשה התמונה הזו. הנחה חסרת שחר נזרקת כמו חיץ בין הרגש הממשי ומטפורת התאור!"[35]

המראה האמיתי, זה המשקף את הרגש האמיתי, אינו בר־השגה; לפחות לא בעזרת המילים, השפה. "הבט בבהירות, בטוהר, בכנות של חתוכי־העץ הסיניים. לדבר כך זה יכול להיות משהו!"[36]

עם כל זאת, עם האויבים מבית ומחוץ, יש ובצד הסבל והמאמץ הכרוכים בכתיבה, אנו עדים לשמחה עצומה, לשכרון של נצחון ולפליאה על הנס שקרה. עדות כזו מצויה בקטע המפורסם המתאר את הלילה בו כתב קפקא את "גזר־הדין": "המאמץ הנורא והשמחה הנוראה. הספור התפתח לפני כאילו הייתי מתקדם על פני המים (...) איך שהכל נתן להאמר! איך שלכל דבר, אפילו לדמיונות המשונים ביותר, מחכה אש גדולה שבה הם יכלו ויקומו לתחיה.[36]

היבול הספרותי שהותיר אחריו קפקא, מאפשר להניח כי 'נס' כזה קרה לו יותר מפעם בחייו. על כן, אין אולי לתמה על הדברים הבאים שאנו מוצאים ביומנו: "בכוחי להוציא מתוכי כל מה שברצוני"[38] או "כל משפט שרירותי שאני כותב (...) יש בו שלמות."[39]

אולם יש לזכור כי בטויים אלה של אמונה טוטאלית בכוחות היצירה שבו מועטים מאד בכתביו וראוי להתיחס אליהם אך ורק כאל פרצי אופטימיות בתוך ישימון הפחד והיאוש.

"כך אני מפרפר, ללא הפסקה, ממריא אל פסגות ההרים ונופל בן־רגע חזרה (...) אין זה מוות, אללי, כי אם יסורים נצחיים של גסיסה."[40] ■

---

35. "יומנים 1913 — 1910", עמ' 200.
36. "שיחות עם קפקא", עמ' 87.
37. "יומנים 1913 — 1910", עמ' 276.
38. "יומנים 1913 — 1910", עמ' 76.
39. שם, עמ' 45.
40. "יומנים 1923 — 1914", עמ' 77.

# אל תאמר:

## "לי זה לא יקרה"...

### חוקי הבטיחות

בעבודה מגינים עליך.
שמור עליהם.

לבטחונך ולבטחון בולתך

### קסדת המגן

שומרת על ראשך.
חבוש אותה.

לבטחונך ולבטחון בולתך

### ביטוח הדדי

ביטוח חיים משלים בעומר.
הצטרף אליו.

לבטחונך ולבטחון בולתך

מוגש לציבור ע"י

**עומר**

קרן לביטוח הדדי

קבוצת הסנה

# "את השיר הזה אין טעם לכתוב"

"את השיר הזה אין טעם לכתוב". בשורה זו חותם יצחק לאור — זה ששירו "המנון לגוש" הסעיר לזמן־מה, ולאו דווקא מטעמים ספרותיים, את קריית הספר הישראלית ובשיר מס' 48 שבקובץ שלו "נסיעה" מנסה לאור לכתוב על תלמידה ערביה בת 17 משכם שנורתה בידי חייל ישראלי. אך בסופו של השיר־הדיווח הוא מגיע אל המסקנה שאין טעם לעסוק בליריקה שעה שמעשי עוול נעשים מעבר לסף. "מה שצריכים הילדים מהכיתה של לינה איננו שיר" סותם לאור ואינו מפרש.

בטרם אתרכז בשיר "המנון לגוש", שבגינו זכה כאמור יצחק לאור בפרסומת רבה מן ההפקר, אינני יכול שלא להעיר כי הפוזה הזו, החוזרת תכופות בשיריו של לאור, של כתיבת שיר בנושא ההסתייגות משירה ובדבר הצורך "לעלות על הבריקאדות", אין בורגנית ונדושה ממנה. כשקראתי בשעתו את ספרו של לאור, ואת אותו שיר על הילדה משכם, נזכרתי מייד — איזו אירוניה! — בשירו הקלאסי של ויקטור הוגו "הילד", שכיום מדקלמים אותו ילדים צרפתיים מחונכים בעל־פה בבתי הספר. עניינו הטבח שביצעו הטורקים בכיוֹ, אי הולדתו של הומרוס. הוגו, שרוחו נודדת אל האי, פוגש בין עיי ההריסות ילד יווני, והוא מנסה לפתותו במיני מתנות דמיוניות כדי לפצותו על העוול. אך הילד דוחה את כולן. "אני רוצה אבקת שריפה וכדורים", הוא מסיים בפסקנות את השיחה.

אין צורך לומר עד כמה שחוקה הרטוריקה ההומניסטית הזאת. היא גם מזוייפת — לפחות בעינינו, במאה ה־20. שכן לא טובת הנטבחים היוונים בכיוֹ עניינה בסופו של חשבון את הוּגוֹ, אלא רצונו־שלו, כמשורר רומנטי, להיות מסוגל בעת ובעונה אחת לחוות זעזוע ולתעד אותו. מראה הטבח המחריד אינו אלא משמש עילה לכך. הילד הוא פיתרון סמלי פשוט שנועד לתרץ בעינינו, הקוראים הנינוחים, את העובדה שאפשר ליצור יצירה אסתטית המבוססת על טבח.

ועדיין שירתו של הוגו גדולה ומפעימה, משום האמת הפנימית שבה, עד שמגוחך לעמת אותה עם השירים־העיתונאיים של לאור. ובכל זאת, הפוזה של המשורר המהסס לכתוב ומאשים עצמו באי־מצפוניות היא אותה פוזה, ובסופו של דבר אין לאור אלא אחד מני רבים שנישבו בקסמיה של האפשרות הרומנטית לשחק את תפקיד המנוכרים לעצמם כמשוררים, כתוצאה מהמלחמה בלבנון ומעשי העוול בשטחים.

נשוב עתה אל "ההמנון לגוש". לכאורה כל מה שנאמר פה עד עתה אינו נוגע לו, שכן אין בשיר־התרסה זה כל אותה התדיינות של המשורר עם עצמו. המלים מושמות היישר בפי ה"רעים", (אנשי גוש אמונים), שהשיר אמור להיות הצעת־המנון אירונית בשבילם. לי, מכל מקום, מזכיר השיר הזה את ההתגרויות שבילדותנו, בתנועת הנוער, נהגנו להטיח בבני תנועות נוער אחרות. והאופי ה"שכונתי" הזה חי בשיר, בפשטות שלו, בשטיחות שלו, ברישעות שלו: לאור־הילד משחרר בילדותיות־רומנטית ופאתטית את מטעני האיבה שלו כלפי ה"דוסים" של גוש אמונים, כשם שבימים משכבר (ואולי נוהגים גם היום) נהגנו לשיר "הצופים הפוֹצים מן התחת הם יוצאים", או השיר הידוע על הגרגיר שדחף הזרזיר לאחוריה של פרה, שממנו יצא השומר הצעיר, וכן הלאה.

פוזת "הילד הרע" לעולם נוחה, משום שהנוקט אותה אינו מלכלך בסופו של דבר את ידיו "על אמת", ונשאר בתחום משחק־ההתגרות, שהרי הוא רק ילד ו/או משורר. על פי כללי משחק זה מתריסים, וממתינים לתגובתו הזועמת של ה"קורבן", כדי להשיב מלחמה שערה, ובין "סיבוב" זה לאחר מזרקים רימונים ונהרג מי שנהרג, ומעשיר במותו את ארסנל ההתרסות של המשורר שאינו אלא משחק, כמובן. עכשיו יוכל לכתוב, למשל, סונטה לזכר אמיל גרינצווייג, שבו פגע הרימון במקרה. העיקר שיהיה חומר ביד היוצר.

הבה נשוב לילד שואף הנקם שבשירו של ויקטור הוגו. בקריאתו "אני רוצה אבקת שרפה וכדורים", אין אלימות ואין גסות, וגם לא משחק — אלא ויתור על מנעמי הילדות, למען החובה. ב"המנון לגוש" של לאור (ושוב, מה מגוחכת ההשוואה) מתחבא מאחורי השיר הילד־הרע המשחק במלחמה נגד ה"רעים" של השכונה והנשבה כל כך בקסמי משחק־הצעקה שאין הוא יכול עוד לחדול ממנה, והוא משתעבד לה, וצועק וצועק וצועק, והקללות שהוא מטיח **בהם** נהפכות לסימן־ההיכר **שלו**. שהרי הוא רק ילד ו/או משורר, ו"הכל מותר לו".

ואולי באמת את השיר הזה לא היה טעם לכתוב, ולוא למען כבוד השירה — שהיא בעקיפין כבוד האדם. שכן מלות־שיר אין להשיב. מרגע צאתן לאוויר העולם הן יוצרות בעל כורחן ממשות, ומְמַמְשות כוונות שקודם לכן לא העזו לבטאן. לכן, לאחר שנולדה שורת השיר "ובמצותינו דם נערים פלסטיניים", מי זה יערוב לנו שבפסח הבא לא כך אכן יהיה!! ■

עני ציפר


**ההסתדרות הכללית של העובדים בא"י**

## "מפעלי תרבות וחינוך בע"מ"

"מפעלי תרבות וחינוך בע"מ" הינה חברת־אם לחברות־בת ומחלקות שכל אחת מהן עוסקת בתחום מוגדר וכולן יחד פועלות בתחומי 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.**
- **בית דוד, מרכז נופש ומרכז סימינריוני באשקלון**

**לקבלת שירות ומידע בכל התחומים הנ"ל נא לפנות:**

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

**ההסתדרות הכללית של העובדים בא"י**

## המרכז לתרבות ולחינוך

המרכז לתרבות ולחינוך יוזם ומפתח פעילות עניפה המיועדת לטיפוח התרבות והאמנות ולעידוד החינוך וההשכלה וכן פעולות הסברה והכשרה בנושאי תנועת העבודה וההסתדרות.

במסגרת זו מתקיימים:

- כנסים אמנותיים (מקהלות, ערבי זמר, ריקודי־עם).
- חוגי לימוד במגוון נושאים בתחומי חברה, כלכלה, יחסי עבודה, פסיכולוגיה, ועוד.
- חוגים לידיעת הארץ ולהנחלת הלשון.
- פעילות תרבותית ואמנותית בחוגי נוער, סטודנטים וצעירים.
- רעיוניים וימי־שיח למחנכים, הורים, עובדי הוראה.
- מפגשים עם סופרים ואמנים.
- ערבי ראיונות במועצות הפועלים.

בית הוועד הפועל, רח' ארלוזורוב 93, ת.ד. 303, תל־אביב
טלפון 03־431111 מיקוד 61002

# צִיוֹנִיָּה. (מחיי החלוצים)

## על סיפוריו הארצישראליים של אריה יפה

נורית גוברין

### א. בין מקום־ההולדת לארץ־המולדת

בודדים ועצובים הם החלוצים והחלוצות הצעירים, המתלבטים ומתחבטים בארץ־ישראל של ימי העלייה השנייה, בסיפוריו של אריה יפה. כולם רכים וענוגים, ומתגעגעים ללא הפסק לבית אמא־אבא, שהשאירו מאחוריהם. לכאורה, לא טוב להם רק בארץ־ישראל, ואם יעזבו אותה ויחזרו לבית ההורים, יבוא הכל על מקומו בשלום כמקודם, אולם, למעשה, לא כך הדבר. גיבורים אלה נדונו לעצב ולבדידות ולכמיהה חסרת־פשר המכרסמת את הלב, בכל אשר יהיו. בכל מקום שבו הם נמצאים, הם מתגעגעים למקום אחר, שאליו הם רוצים להגיע, או שאליו הם רוצים לחזור, ואחת היא אם מקום זה הוא בית ההורים ברוסיה, עיר או מושבה בארץ־ישראל, או אחד מכרכי אירופה המערבית. נפשות רכות וענוגות אלה נושאות בקִרבן אידיאלים נעלים, חלומות גדולים, אם כי מטושטשים וכלתי ברורים, על אדם וְעָם ועולם, מצליחות למצוא בקִרבן את הכוחות הגדולים כדי לעשות את הצעד המכריע לעבר מימוש החלום, אולם ליותר מזה אין כוחן מספיק. המאמץ העצום שנדרש מן החלוצים לעבור מעולם לעולם, מבית ההורים המוגן, למחוז הכיסופים החשוף והתובעני, היה גדול מדי, והותירם נדהמים מעצם העזתם, וחסרי ישע להמשיך ולהאבק לא רק על המשך מימוש החלום, אלא על עצם הקיום בתנאים החדשים חסרי־הרחמים.

הגיבורים והגיבורות הצעירים מתוארים בשלבים שונים של חייהם, כשהמשותף לכולם הם הבדידות והסבל בהווה, והתשוקה למשהו אחר, טוב יותר, שלם ויפה יותר בעבר או בעתיד. מי שעדיין לא עזב את קן־ההורים, חולם על עזיבתו לעולם יפה יותר, הנמצא בארץ ישראל („תרצה"); מי שהעיז ועשה את הצעד הראשון ונמצא באניה, בדרכו לא״י, כבר מתגעגע למקום שעזב, עוד לפני שהספיק לממש אפילו את ראשיתו של חלומו בא״י („תרצה"); מי שכבר נמצא בארץ־ישראל, סובל מאד מן הבדידות והרגשת חוסר־התכלית בארץ, וכמֵהַ לבית ההורים החם ומעניק־החסות („תרצה", „ציוניה"; „כמלפנים"; „במקומות הקדושים"); מי שכבר החליט לעזוב את הארץ, ונמצא בדרכו חזרה אל בית הוריו או אל אחת מבירות אירופה, מרגיש בחסרונה של הארץ שעזב זה עתה, באותו רגע שהוא נמצא על סיפון האניה בדרך בחזרה ממנה („לאחר שתי שנים"; „אל הגולה"). והשלב האחרון: מי שכבר חזר אל בית הוריו ברוסיה, או הגיע לאחת מבירות אירופה, מתגעגע לחזור לארץ, שזה עתה עזבהּ ומתרפק על כל דבר שמזכיר אותה, ואף מציג את עצמו, בעיני עצמו ובעיני אחרים, כמי שעתיד לחזור בקרוב („לאחר שתי שנים"; „מאנשי שלומנו"; „בנכר"); גם מי שנמצא, כביכול, בעולם שאליו הוא שייך, מבחינה ביולוגית („הספרדיה") או מבחינה רוחנית („החוטים האדומים"), אינו מוצא לעצמו מנוח ומתגעגע אל עולם אחר. רחל הספרדיה, נמשכת אחר בחור צעיר מעולי רוסיה, ואל עולמו שבו „החיים מלאים נשמה," ואילו עולמו של החתן הספרדי המיועד לה יורד ערכו בעיניה; וכמותה, פייגה־לאה, שעלתה עם בעלה הזקן לארץ־ישראל להשתטח על קברות הקדושים, ובמיוחד על קבר רחל אמנו, נפשה יוצאת אל נכדה, בן בתה ברוסיה, היושב זה כשלושה חדשים בבית האסורים, ועתיד להישלח לגלות.

### ב. אריה יפה הוא ליאו קניג

בן שבע עשרה היה אריה יפה כשעלה לארץ־ישראל כדי ללמוד אמנות ב׳בצלאל,׳ בשנת 1906, כתלמידו של הצייר שמואל הירשנברג, וכשלוש שנים שהה בה. בשנת 1909 או 1910 עזבה, ונסע למינכן ולפאריס להמשיך את לימודיו בציור, ונעשה אחד המבקרים האמנותיים החשובים בכלל ואחד הראשונים ביידיש בפרט. לפני מלחמת העולם הראשונה עבר ללונדון ועסק בעיתונאות, שבה התמיד למעלה משלשים שנה, בתחום הביקורת הספרותית והאמנותית, ונודע בשמו ליאו קניג.[1]

את האווירה בחוגי הנוער באודסה, ואת המניעים לעלייתו לארץ־ישראל, תאר ליאו קניג עצמו מקץ שנים:[2]

> מה הביאני לפני 40 שנה לפלסטינה, כפי שקראנו בימים ההם לא״י? [— — —] הייתי תלמידו של חיים טשרנוביץ (רב צעיר) וחבשתי כובע מיוחד של בית הספר לאמנות באודסה, והכינותי את עצמי להיות תלמיד באותו בית ספר. אך פתאום החלטתי שמוטב לי ללמוד אמנות ב״בצלאל" בירושלים. מנעורי לא הייתי מפלגתי ולא נמניתי עם שום „בורסה" [מועדון־נוער, קלוּב]. אולם היתה זאת תקופת הפריחה של „חיבת ציון" באודסה, שבה חיו ופעלו גדולי התחיה שלנו כלילינבלום, מנדלי, אחד־העם, דובנוב,[3] ו„הצעירים" ביאליק, קלויזנר ואחרים. [— — —] בשבילי היה לא״י כוח־משיכה מיוחד. ואף על פי שי.ל. פרץ כבר הדפיס סיפור קצר ממני (שרבניצקי שלח לו), רציתי להיות אז בעיקר צייר ולא שבעתי מהתבונן בריפרודוקציות של התמונות היהודיות מאת ליליאן, הירשנברג, שץ, שהיו המורים הראשונים של כיתת הספר הראשון לאמנות בירושלים. „אקדמיה לאמנות בירושלים", לצייר את הנוף התנכי ואת גיבורי המקרא בא״י גופא, וללמוד את מלאכת הציור אצל הירשנברג,[4] [— — —] — מה יכול להיות יפה יותר וטוב יותר בשביל בחור יהודי אפוף חלומות באודסה של אותם הימים? ומכיוון שלא יכולתי להיכנס לבית הספר לאמנות באודסה מחמת שאבדה לי תעודת־הלידה, החלטתי לנסוע ל„בצלאל" בירושלים. כנראה, שהייתי אז בחור טוב, שכן ביאליק וד״ר ספיר נתנו בידי מכתבי־המלצה לסופר ש. בן ציון ולפרופ׳ שץ.

המקור באנגליה אצל נכדתו של ליאו קניג

המניעים, כפי שעולה מעדות זו הם מעורבים: אידיאולוגיים („בשבילי היה לא״י כוח־משיכה רב") ומעשיים („לא יכולתי להיכנס לבית הספר לאמנות באודסה"), ואילו בשביל האב האדוק, המניעים היו מעשיים בלבד, כפי שמתאר זאת בהומור, מקץ שנים, ליאו קניג, באותו פרק זכרונות:

> ואעפ״י, שאבי, ככל האבות האדוקים, ראה את הציונים כאפיקורסים, שאינם טובים מן הסוציאליסטים, הסכים שבנו יסע לא״י. וטעמו של דבר הוא:
> אעפ״י שלא זכיתי בימים ההם להאסר (מצב, שכל הבחורים בעלי ההכרה שאפו אליו), כבר ערכה המשטרה האודיסאית „ביקור" אצלי וחיפשה נשק. וקל לתאר את שמחתי, כשנודע לי אח״כ, שבאותו לילה נערכו „ביקורים" גם אצל אחד־העם, ביאליק, ז׳בוטינסקי ואישים נכבדים אחרים. באותם הימים נוסדה ה„הגנה העצמית". רץ הייתי על הבאריקדות ולאסיפות חשאיות... הכל נשמו אויר פרעות וסכנה היתה צפויה ליהרג בידי אנשי המאה השחורה. מובן איפוא מפני מה הסכימו הורי שאסע לא״י.

וכך הגיע אריה יפה בן־17 לארץ־ישראל, כשמאחוריו, החל מגיל חמש־עשרה, „עבר ספרותי" המבשר המשך נכבד: ראשוני סיפוריו התפרסמו ביידיש בקבצים ספרותיים בעריכתם של י.ח. רבניצקי, י.ל. פרץ וקלמן מרמר. את תאור ההפלגה מאודסה לארץ־ישראל, את המסע בים, העלייה על החוף והפגישה עם יפו, במלון חיים־ברוך, הנסיעה לירושלים ומראות הדרך, חוויות טיפוסיות אלה, שהיו נחלתם של כל העולים באותן שנים, תאר לימים באחד מפרקי זכרונותיו.[5]

בזכרונותיו, סיפר ליאו קניג, כיצד התעניין ביאליק, בהתקדמותו כסופר, עוד בימי אודסה, לאחר שהכירו באמצעות רבניצקי:[6]

> איך היה [ביאליק] עוצר אותי ברחוב בולשאיא או מאלאיא ארנאאוטסקיא, לא רחוק מבית מסחר הספרים של רבניצקי ומאלינקובסקי, והיה שואל: נו, כבר כתבת סיפור חדש? (י.ל. פרץ כבר פירסם סיפור קצר שלי, „האכסטרן", שרבניצקי המציאו לו).

ולאחר ששמע שהוא נוסע לארץ־ישראל, נתן בידו מכתב המלצה לש. בן ציון, ובכך גרם ש„במידת־מה ראיתי את עצמי כבן־חסות של ביאליק". ביאליק לא שכח אותו, ובביקורו בארץ־ישראל בפסח תרס״ט „שאל את פרופ׳ שץ על התקדמותי בציור, ושץ שאל אותו על התקדמותי כסופר". באותה פגישה בירושלים, התרשם ליאו קניג מעליצותו ושובבותו של ביאליק, בניגוד לכובד הראש ושאר גילויי הזיקנה שמצא בביאליק, בפגישתם בלונדון מקץ עשרים שנה.

---

1. ערך מפורט של תולדות חייו, נמצא אצל זלמן רייזען, לעקסיקאן פון דער יידישער ליטעראטור, פרעסע און פילאלאגיע׳, וילנער פארלאג פון ב. קלעצקין, וילנע תרפ״ט (1929), דריטער באנד. תמונת פעילותו הספרותית והביקורתית [החלקית] ענפה ומרשימה ביותר. ושם ביבליוגראפיה נוספת. וראה גם, יוסף פרידלנדר, „על שני סופרים בחיפה. ליאו קניג", ׳כרמלית׳, כרך ט״ז, תש״ל, עמ׳ 263 — 268. בכרך זה גם רשימה פרי עטו של ליאו קניג עצמו: „אחד־העם ו״ח ברנר בלונדון", בתרגומו מיידיש של י׳ בן־מיכאל. במכתבו של חתנו גדעון אלעד אלַי, מחצרים, מיום ה׳ באלול תשמ״ג, מצויים פרטים ביבליוגראפיים נוספים.
2. ליאו קניג. „לפני ארבעים שנה", ׳הפועל הצעיר׳, שנת 46, גל׳ 7, כ״ג חשון תשי״ג (11.11.1952), עמ׳ 16.
3. את פגישתו באודסה כנער צעיר עם דובנוב, ואת התרשמותו הרבה מאישיותו, והמשך קשריהם עד מלחמת העולם הראשונה, תאר ליאו קניג בפרק זכרונות אחר: „פגישה עם ש. דובנוב", ׳דבר׳, 19.6.1953.
4. על הירשנברג, כתב ליאו קניג, לימים, בנימה של הערצה מופלגת, אבל ללא זכרונות אישיים מתקופת „בצלאל". ליאו קניג, „שמואל הירשנברג (חמישים שנה לפטירתו)", ׳כרמלית׳, ד — ה, תשי״ח, עמ׳ 200.
5. ליאו קניג, „מפרקי זכרונותי", ׳הפועל הצעיר׳, שנה 46, גל׳ 19, י״ח שבט תשי״ג (3.2.1953), עמ׳ 15 — 16.
6. ליאו קניג, „המשורר בצעירותו ובזקנותו", ׳דבר׳, 21.11.1952. [על ביאליק].

שלוש שנים אלה שעשה בארץ, בתקופת התגבשותה של העלייה השנייה, השאירו את רישומן הספרותי, בדמותם של **10 סיפורים** שנדפסו מעל דפי 'הפועל הצעיר' בחמש השנים הראשונות להופעתו (תרס"ח־תרע"ב). חלקם נדפסו לאחר שכבר עזב את הארץ, והדבר ניכר גם בנושאי הסיפורים.

יבול זה של עשרה סיפורים, "בימי העלייה השנייה, משל אנשי העלייה השנייה ועל אנשי העלייה השנייה,"[7] יש בו תרומה נכבדה להכרת האווירה ששררה באותם ימים בקרב אנשיה, והלך הרוחות שהיה מנת חלקם של מי שהחזיק מעמד ושל מי שכשל כוחו ועזב.

אם כי אריה יפה השתתף ב'הפועל הצעיר' החל משנתו הראשונה, כמעט שלא נזכר שמו על ידי רושמי־הרשומות, מספרי־הזכרונות וכותבי־ההיסטוריה של כתב־עת זה. אליהו מונצ'יק ויצחק לופבן, הסוקרים בפירוט רב את גליונות השנה הראשונה, אינם מזכירים אותו,[8] במונוגראפיה של יוסף שפירא על 'הפועל הצעיר' זכה למשפט אחד בלבד,[9] ובספר 'בצלאל' נזכר שמו פעם אחת בלבד, בתוך רשימת תלמידי המחזור הראשון של המוסד, בשנת 1906.[10]

וכך, תרומה ספרותית מיוחדת זו, נשארה במשך שנים ידועה למעטים בלבד, וכמעט שנשכחה מלב, והיתה עלולה להצטרף לתרומתם של סופרים אלמונים נוספים, שפעלו בתקופה זו כבתקופות אחרות, וכמעט שאין היום מי שיודע לפענח את שמות־הטע שבהם חתמו על יצירתם ולגלות את האדם שמאחורי הסיפור.

למעשה, דומה שרק עם פטירתו, בכ"ב באב תש"ל (24.8.1970),[11] הוסר ברבים הלוט מעל מי שחתם בשם אריה יפה על עשרת סיפוריו ב'הפועל הצעיר', נתגלה הכותב, וזוהה עם המבקר הידוע בספרות יידיש ליאו קניג, והושלם פרק עלום בביוגראפיה שלו, ובמיוחד בהיסטוריה של הסיפורת הארצישראלית של תקופת העלייה השנייה.

לאחר שחשף ג. קרסל מה שהיה ידוע למעטים בלבד, שליאו קניג הוא אריה יפה, מחברם של הסיפורים הארצישראליים ב'הפועל הצעיר', נתפרסמה, כשלוש שנים לאחר מכן, רשימתו השנייה עליו,[12] שבה הביא את עדותו החשובה של ידידו של אריה יפה, **ראובן ליף**, שגם הוא היה באנשי העלייה השנייה, ותלמיד "בצלאל" במשך שנים אחדות (הגיע לארץ בסוף ינואר 1906), וגם הוא פירסם סיפורים ודברי זכרונות ביידיש על ימי העלייה השנייה ועל ההווי של תלמידי "בצלאל" באותן שנים.[13]

לפי מסורת המשפחה, שונה השם מאריה יפה לליאו קניג, בשעה שעשה את ההכנות לנסוע מאודסה לארץ־ישראל, והרגיש בטוח יותר בקבלת הפספורט ויתר סידורי היציאה מרוסיה תחת שם בעל צליל גרמני, ואילו ראובן ליף מספר גירסה שונה, כפי שמביא זאת ג. קרסל:

> כשהחליט יפה לעזוב את הארץ, מצא שהפספורט שלו נעלם ב'גומרוק' ביפו ובלי 'תזכרה' לא רצו (נתנו) הטורקים לעזוב את הארץ, כי לא נתנו לנתינים לעזוב את פלסטין. נמצא אז ב"בצלאל" בחור לודז'אי (מעיר לודז') בשם ליאו קניג, שנתן את הפספורט ליפה ובעזרת התעודה הזאת נמלט מידי הטורקים ונסע למינכן להשתלם בלימודים באקדמיות.

לפי עדות זו לא ידע אריה יפה עברית, ו"את סיפוריו ב'הפועל הצעיר' תירגמו מיידיש: י.ח. ברנר, המורה יש"י אדלר וכן־ציון גוטמן (ש. בן ציון)." ש. בן ציון היה ידידו של אריה יפה, ואף סיפק לו חוברות וספרים על החסידות".

על אחד הסיפורים, שבמרכזו עומדת דמות גיבורה, מעיד ראובן ליף, שהמודל היתה דמות מציאותית, והוא אף מגנה את אריה יפה, על שלא התאים את הסיפור למודל האמיתי. קרסל, שאינו חושף את זהות המודל, ואף אינו מגלה באיזה סיפור מדובר, מביא מפיו ש"הסיפור האמיתי של בעל המכתב [ראובן ליף] הוא לא פחות דרמטי מזה שהסיפור המבוסס כביכול עליו. אבל [— — —] הסיפור היה 'ספרותי' בעיני יוסף אהרונוביץ וראוי להידפס."

ספק אם אפשר היום לזהות אילו מבין הסיפורים תורגמו על ידי כל אחד משלושת הסופרים הנזכרים, וספק אם אפשר להוסיפם לרשימת תרגומיהם של ברנר וש. בן ציון. בהסתמך על הכרונולוגיה בלבד, ברור הוא, שברנר לא תירגם את הסיפורים שנדפסו לפני עלייתו לארץ (א—ד ברשימה). לעומת זה יש לשער, שאת הסיפור הראשון, "תרצה", תירגם ש. בן ציון, שהיה העורך של המדור הספרותי של 'הפועל הצעיר' בשנתו הראשונה. אבל קשה לקבוע, כיצד נתחלקו תרגומי הסיפורים האחרים בין שלושת המתרגמים, אלא אם כן יתגלו עדויות חדשות, על סמך חומר ארכיוני שטרם פורסם. הרושם הוא, שהמתרגמים עשו הכל, כדי ליצור לשון עברית שתשמור על רוח המקור, והעלימו את סגנונם המקורי.

## ג. "תודה לך, כי לא שכחתני" (ברנר לאריה יפה)

בין ידידיו הקרובים בארץ היו ש. בן ציון, יהודה בורלא, זאב ברכות וי"ח ברנר.[14] רישום נרחב, יחסית, נשתייר ליחסיו עם ברנר, בזכרונותיו המאוחרים של ליאו קניג, ובאיגרת ששלח לו ברנר, לאחר שכבר עזב את הארץ ושהה במינכן שבגרמניה.[15] המכתב, שנכתב מיפו ביום 14.11.1910 ביידיש, מגלה את היחס הקרוב והחברי בין השניים (לפני שעזב את הארץ, גר עם ברנר בבית אחד בתל־אביב)[16]. ברנר מתבדח בו, מצטט, מתוך הומור, קטעים ממכתבו של אריה יפה אליו, ומרגיש צורך להתנצל על אותו טון "קל־משעשע" זה שבמכתבו, המעיד "כי בזמן האחרון אין בי אותה מידה גדולה של מרה שחורה, שהיתה בי בשעה שעזבתני. ונהפוך הוא, אני כותב משהו, ובכלל — דא, הא, לכאן ולכאן, אחת הנה ואחת שמה... באמונה, בלי הגזמה, טוב יותר, הרבה יותר טוב." ובעיקר הוא מודה ליפה על מכתבו: כי אגרת זו שלך — הן אתה חי בה, אתה, על כל תנועותיך וקמטיך, אתה, הספקני, הציני, ו־השדים יודעים עוד מה. בכל אופן תודה לך, כי לא שכחתני."

בהערה מוסיף המלביה"ד שבאותו זמן כתב ברנר את "מכאן ומכאן", כפי שהוא רומז בדבריו. ברנר כותב אליו כ"סבא זקן" הכותב לצעיר ממנו, מכנה אותו "ספקני וציני", ומגיב על מה שכתב אליו, שהוא, אם נגקוט לשון־ימינו, "עושה חיים במינכן": "מינכן — אפשר כאן לראות ימים בנעימים, כשישנה פרוטה בכיס"; וכן הוא מתפאר בפניו באירוניה קלילה כי כבר ציירתי, ברוך השם, נשים ערומות". על ציטוט זה מגיב ברנר: "ולא שכחת בשעת ציור, כי ערומות הן?..." אולם מיד לאחר החלפת דברי לשון קלילים אלה, נאמרים ביניהם, אם כי ברמז, גם דברים אחרים, אותו "עיקר" שבגללו כותבים לברנר, מכסים עליו בדברי לצון, ומקווים שהוא — יבין. והוא — אמנם מבין ומגיב:

> אני הנני אולי תמים בעיניך... לא, לאסוני אין אני תמים... אלא שלעתים רוצה לבי משהו עילאי... גם זה ודאי מין התגנדרות... ואתה בעצמך הן ודאי רוצה גם אתה משהו לעתים... אין העיקר הנחוץ נאמר משום־מה.

לאחר החתימה מוסיף ברנר מעין התנצלות:

> אפשר אומר אתה, יפה, כי התגנדרתי קצת לפניך בגלויה זו — טועה אתה. פשוט לא עלתה לי הכתיבה כפי שראוי היה. יהי כן!

מהערות המלביה"ד לגלויה, נראה, שהיה לברנר עוד מה לומר, והתחרט, כתב ומחק. יתכן, שהזכרת "הבחורות הערומות" בתוספת ההערה "ברוך השם" יש בה גם רמז פרטי למעשה־קונדס של התגרות, שעשה אריה יפה, כפי שהוא מספר בזכרונותיו מקץ שנים:[17]

> פנה אלי פעם פרופסור שץ (הייתי אז תלמיד "בצלאל") ואמר לי: — רוצה אתה לראות טיפוס מעניין? (כבר כתבתי אז סיפורים קצרים ב'הפועל הצעיר' והוא רצה, כפי הנראה, לספק לי נושא מעניין). פה בירושלים יושב אדמו"ר רבן של חסידים. שלפי דבריו הוא גם אמן [— — — ] וקבלתי ממנו מכתב ובו הוא מבקש ממני לשגר לו דוגמאות [— — —] קח אתך מונוגראפיות וראפרודוקציות אחדות וגש אליו.

לאחר תיאור הביקור והשיחה עם האדמו"ר, מספר קניג, כיצד הראה לו "להכעיס" דווקא תמונת ונוס ערומה של טיציאן, ותגובתו התמימה־מיתממת של האדמו"ר: "ודאי היא כורעת ללדת..."

נראה, שעניין "הבחורות הערומות" העסיק את אריה יפה למדי, שכן הקדיש לו סיפור מיוחד, "שולמית", שנשאר בעזבונו (בקיבוץ חצרים).

בזיכרון אחר הקשור בברנר,[18] מימי לימודיו ב'בצלאל', סיפר אריה יפה, כיצד גרמה הופעתו של כוכב שביט שהתקרב לכדור הארץ, חששות רבים, וכיצד צפה, יחד עם ברנר בכוכב, וברנר, בניגוד לכל האחרים, היה שרוי בשמחה מיוחדת, ולגלג על כל החוששים.

בפרק זכרונות נוסף,[19] תאר ליאו קניג, כיצד הציג אותו יוסף אהרונוביץ בפני ברנר בכיתת הציור של 'בצלאל' ובמיוחד נחרת בזכרונו המעמד, כיצד נערכה בבית העם בירושלים קבלת פנים לסופר היהודי־גרמני תיאודור זולוצ'יסטי, שנתקבל בכבוד ובהערצה, ואילו מברנר שעמד בפתח, התעלמו, ואיש לא שם לב אליו.

## ד. "זמן הסתו הוא כשהנפש מתעטפת והלב דוי ולא בשעה שגשמים יורדים!"

בעשרת הסיפורים שפירסם אריה יפה ב'הפועל הצעיר' בשנים תרס"ח־תרע"ב,[20] מנצנצת מפעם לפעם אישיותו של הכותב והחוויות שעברו עליו, מבעד לכתפיהם של גיבוריו, אם כי אין אלו סיפורים אוטוביוגראפיים ישירים, והם כתובים בגוף שלישי. ומסופרים מבעד לעיניהם של הגיבור או הגיבורה המתחלפים בהם. ברובם, הגיבור או הגיבורה נמצאים שלוש שנים בארץ, כמספר השנים ששהה בה המספר. כך, למשל, בסיפור "הספרדיה", שכותרת המישנה מעידה עליו שהוא "פרק מרומן, שנכתב בירושלם", מתוארת רחל, הנערה הספרדיה, כשהיא נמשכת לשכנה, "בחור צעיר מרוסיה" בשם טרכטמן, הלומד ב"בצלאל". כדי להתקרב אליו, היא שותה

---

7. ג. קרסל, "מקרוב ומרחוק. מספר לא־נודע של העליה השניה", 'על המשמר', 30.9.1970. נדפס גם ב'הדואר', שנה 50, חוב' ג', כ"א בחשון תשל"א (נובמבר 1970), עמ' 37.
8. י. לופבן, "ארבעים שנה"; א. מונצ'יק, "השנה הראשונה", 'ארבעים שנה, קובץ למלאות ארבעים שנה להופעת "הפועל הצעיר", הוצ' מרכז מפלגת פועלי ארץ־ישראל, ת"א, תש"ז.
9. יוסף שפירא, 'הפועל הצעיר. הרעיון והמעשה', הוצ' עיינות, ת"א, תשכ"ז, עמ' 246: "כן פורסמו בשנים הראשונות סיפורים ורשימות־הווי מאת אריה יפה (ל. קניג)".
10. נוריח שילה־כהן (עורכת) '"בצלאל" של שץ 1906—1929', הוצ' מוזיאון ישראל, ירושלים, חורף, תשמ"ג עמ' 37. אחד הציורים מן התקופה הארצישראלית שלו, מצוי בבית קרוב־משפחתו עו"ד פיטר אלמן בירושלים. מפי חתנו גדעון אלעד, במכתבו אלי, מחצרים, מיום ה' באלול תשמ"ג.
11. נקבר בקיבוץ חצרים, שבו חברה בתו רות. מפי חתנו גדעון אלעד, במכתבו אלי מיום ה' באלול תשמ"ג.
12. ראה רשימתו של ג. קרסל שנזכרה בהערה מס' 7. ושלוש שנים לאחר מכן רשימה נוספת שלו בתוספת פרטים חדשים עליו: ג. קרסל, "מספר לא נודע של העליה השניה — ועוד מספר" [על ליאו קניג וראובן ליף], 'על המשמר', 26.9.1973, וכן ב'הדואר', שנה 53, גל' ז', י"ט כסלו תשל"ד (14.12.1973) עמ' 102—103.
13. תרומתם של סופרי יידיש לספרות העלייה השנייה, טרם נחשפה במלואה. דוגמאות אחדות ממנה, ראה באנתולוגיה "מקרוב ומרחוק" בעריכת מרדכי חלמיש 'אנתולוגיה של סיפורי יידיש בארץ־ישראל מראשית המאה ועד ימינו', הוצ' ספריית־פועלים, בשיתוף קרן רינפר־מורגנשטרן, 1966. אולי לא מקרה הוא, שכל הסופרים הללו ירדו מן הארץ.

14. מתוך מכתבו הנ"ל של גדעון אלעד. הד ליחסיו הקרובים עם יהודה בורלא, ראה במכתבו האחרון של יהודה בורלא אליו, מיום 5.11.1969, ב'דבר', כ"ה בכסלו תש"ל (5.12.1969). בארכיונו בחצרים, מצויה רשימה, שלא פורסמה, ביידיש, על יהודה בורלא, משנות השישים.
15. 'כל כתבי ברנר', כרך ג', הוצ' הקיבוץ המאוחד, תשכ"ז, מס' 481, עמ' 358—359. מיפו, מיום 14.11.1910. מתורגם מיידיש.
16. ליאו קניג, "ברנר עומד בפתח", 'דבר', 16.1.1953.
17. ליאו קניג, "הוי דן לכף זכות", 'דבר', 17.10.1952.
18. ליאו קניג, "אחרי ארבעים שנה", 'דבר', 29.8.1952.
19. "ברנר עומד בפתח", 'דבר', 16.1.1953; וכן חזר על אותה אפיזודה, ברשימת התגובה הנרגשת שלו לאחר רצח ברנר, ובה הערכה כללית של אישיותו ב'דבר', 30.4.1937, רשימה שהיא תרגום מיידיש מעתון 'צייט' בלונדון, ב־1921. "ברנר בראשית ימיו", רשימה נוספת שלו על ברנר, בעקבות קריאה באגרותיו, "קדוש בעל כרחו", ב'דבר' 18.10.1957, וכן בהערה מס' 1, כאן.
20. ואלה עשרת סיפורי אריה יפה ב'הפועל הצעיר':
א. "תרצה". שנה ראשונה, גל' 7—8, ניסן־אייר תרס"ח, עמ' 22—24.
ב. "הספרדיה. (פרק מרומן)". שנה שנייה, גל' 2, חשון תרס"ט, עמ' 8—9. בשולי הסיפור: ירושלם.

"טשי" [תה] "מתוך כוס גדולה כדרך בני רוסיה," במקום ה"קהוה" שנוהגים לשתות בביתם, "כבכל בתי ישראל המזרחיים". כדוגמה לקשר ביניהם מתואר כיצד "הוא הראה לה תרשים שעשה בדמותה עוד לפני שהתודעו למדי זה לזו..." והיא נזכרת במה ששמעה מפיו על עצמו, כי "הוא יהיה אמן גדול", ומהרהרת "מהיכן להם לרוסים אלו אמונה כביירה כזו בעצמם?" ומאליה עולה "שאלה חדשה במוחה": "מדוע אין פה אמנים בתוך הספרדים?"

יש לשער, שטרכטמן זה הוא בן־דמותו של הכותב, ולכך יש להוסיף אותה ציטטה ממכתבו שהביא ברנר: "ערבים ראיתי, ספרדים, כותל מערבי, מין התגנדרות".

איני יודעת אם אכן הושלם רומן זה, ש"הספרדיה" היה צריך להיות פרק בתוכו, בכל אופן, יש בסיפור זה, נוסף לנופך האוטוביוגראפי, גם הד לפגישת העדות השונות בירושלים, מנקודת ראות "אשכנזית" טיפוסית.

גיבור אחר הלומד ציור בגרמניה, הוא קרנצדורף, בסיפור "בנכר", שהתרחק מעַמו, והתחבר עם חברים נוצרים:

"ובגרמניה שכח לגמרי, כי יהודי הוא. בתור רוסי רשום הוא במעונו, וכרוסי הוא בעיני מכיריו; ואף בעיני מָרי אהובתו. בדעתה לא יעלה, כי יהודי הוא. אולם אשכנזיה זו הטהורה גרמה לו בימים האחרונים להרבות במחשבה על אודות היהודים."

שנאת אהובתו ליהודים, והכרזותיה כי "לעולם לא תוכל לאהוב יהודי", גורמים לו להרהר בבית הוריו המתבולל, שבילדותו עוד שמרו בו על המסורת היהודית, וללכת לבית הכנסת שבעירו, בגרמניה, משנודע לו כי ראש השנה היום. בכיתו נמצאת תמונה לא גמורה שלו "מצב של צליבה" שמוריו ונערתו מהללים אותה, ומריה עצמה שוכבת בין זרועותיו ב"מצב צליבה אמיתי". הוא אינו מעיז לספר על מה שמעסיק את מחשבותיו: שלושה יהודים עניים שראה בערב, "מוארה באור רמברנדי", ביטוי לחוסר העזתו לגלות לנערתו הגרמניה את עובדת היותו יהודי, מחשש פן תעזוב אותו, ובמקום זה הוא בוכה בזרועותיה.

סיפור זה מבטא את המתרחש בנפשו פנימה של קרנצדורף, בן דמותו של המספר, ואף הוא מתאים לאותן שורות ממכתבו שציטט ברנר על הנשים שהוא מצייר, שכן הוא מתאר את מגעיו "המקצועיים" עמהן, בניגוד לאהבתו לנערתו מריה:

מלבד המודליות האשכנזיות לא בא עוד קרנצדורף עד מָרי בשום מגע עם אשה אשכנזית; והמודליות, כמו כל הנשים הסוחרות בגופן, אינטרנציונליות הן ולא אשכנזיות אמִתות. רושם עז לא יכלו לעשות עליו, ורק לפרקים רחוקים היה מתעלס עם אחת מהן.

השינוי שחל בו, בא לידי ביטוי באופן שבו הוא רואה את שלושת היהודים בבית הכנסת, הגורמים לו רצון לצייר אותם. הראייה הראשונה היא שלילית: "שלושה יהודים פולנים: שנוררים, כנראה. הם עומדים צפופים, איש באחיו, ומראה מיוחד להם לאור המנורה הקטנה שעל ראשיהם, השפוך על מגבעותיהם הבלות וכתפיהם הכפופות..."

ואילו הראייה האחרונה, לאחר שהוא מכיר ביהדותו היא ראייה אוהדת:

"הוא נזכר פתאום בשלושת היהודים העניים אשר ראה הערב בבית הכנסת; ויחפץ לספר למריה. זו היתה קבוצה נאה ומענינת, מוארה באור רמברנדי." ודומה שאין שבח גדול מזה בפי צייר.

יש לשער שגם הסיפור הנושא את הכותרת הצינית במקצת "מאנשי שלומנו" משקף חוויה אוטוביוגראפית של הכותב, והפעם מפאריס. הסיפור מתרחש בשני מקומות, על "גבעת־החול" "בדרך המובילה ל'הרצליה'", אותה גבעת חול שהונצחה בספרות העברית, על ידי סופרי ראשית המאה ובראשם עגנון, ובאחד מבתי הקפה בבולוואר ס'ן מישל בפאריס. בן־דמותו של המסַפר הוא הפעם עֵד למעשיו ולהתנהגותו של גיבור הסיפור זבלודובסקי, אם כי בעת ובעונה אחת גיבור זה מייצג גם אותו. בפרק הראשון הארצישראלי, מוציא הגיבור זבלודובסקי את דיבת הארץ רעה, ובשכבו על גבעת־החול הוא שופך את כל "מרירות לבו" על הארץ:

"את הכל גינה, את הכל רמס ברגליו; האכרים הם אנשים פחותים, ריקנים, גרופיות של שקמה (מלים לא היו חסרות לו); אפשר כאן לגוע ברעב, מבלי שיחוש איש בדבר; העם העברי מפרכס לצאת ביציאת נשמה... הארץ שוממה, אוכלת יושביה, ריקניות, מות, קפאון, אין תיאטראות, אין קונצרטים, אין עלמות, הנפש היפה טובעת בבץ של קטנות, אין מרחב, אין שאיפות, אין כלום!..."

ואילו בפרק השני, הפריסאי, אותו גיבור מבקר את פאריס ומעדיף עליה את ארץ־ישראל:

"יותר רע כאן מאשר בארץ ישראל. שם יש תוכן לריקניות ופה ריקניות בלי תוכן. שם יש לכל הפחות הרבה שמש, הרבה שמים, ופה — חסרים השמים קביעות ומשתנים הם תמיד בַּעוּגבות הפַּרזיות."

בעוד שקודם התאונן, ש"אין עלמות" בארץ, הרי כעת, למראה הנערות הנאות העוברות ברחוב, הוא טוען: "כל היופי הזה הריהו מעושה, מזויף, אמנות תואלטית ותו לא..."

ובבית הקפה הפריסאי, באוזני הסטודנטיות היהודיות, כטוב לבו ביין, משורר זבלודובסקי שירים עבריים מא"י, מכריח את הנערות לרקוד "אורה", ומכריז בצרפתית: "יחיו היהודים! תחי ארץ־ישראל!"

## ה. כנפיים מקוצצות

אם החוויה האוטוביוגראפית הישירה, אך מבצבצת פה ושם בסיפוריו ב'הפועל הצעיר', הרי הלך נפשו הקודר המיואש של המספר בכל אשר יימצא, הוא השליט בכל סיפוריו והוא גיבורם המרכזי. למעשה, נכתבו סיפורי־היורדים שלו, עוד בהיותו בארץ־ישראל, ולפני שחזה מבשרו את כאב הפרידה ועזיבת הארץ, כבר חוו אותו גיבוריו. מרגע שעלו גיבוריו לארץ, כבר התחרטו על צעדם זה, כשם שמרגע שנמצאו על סיפון האנייה בדרך בחזרה, התחרטו גם על צעדם זה. חרטה תמידית זו, המאפיינת את כל גיבוריו, אין לה כמעט כל קשר למידת הצלחתו של הגיבור בהיקלטותו בארץ. היא משותפת לכולם, לאלה שהצליחו ולאלה שנותרו בבדידותם בארץ. הרגשת ההחמצה המתמדת רודפת את גיבוריו גם בערי אירופה הגדולות (מינכן, פאריס), שאליהן הגיעו, וגם כאן, ללא קשר למידת הצלחתם החיצונית והשתלבותם, כביכול, בחברה.[21]

כדי להרחיק עדות, וכדי שלא להיסחף יותר מדי בהתרחשויות הפנימיות שלו, שם אריה יפה את הלבטים והיסורים בפי גיבורים אחרים, בגוף שלישי, ובעיקר בפי גיבורות. בדרך זו, יכול היה לתת ביטוי למרירות המציאות, מבלי שהרגשות האישיים הדוחקים יקלקלו את מידת המהימנות. ומה גם, שאכן הנערות שבעלייה השנייה, סבלו לא פעם מבדידותן ומקשי חייהן, הרבה יותר מאשר הבחורים.

המקור באנגליה אצל נכדתו של ליאו קניג

מתוך עשרת סיפוריו ב'הפועל הצעיר', שמונה מתרחשים בארץ, או בדרך בחזרה ממנה, ובחמישה מביניהם עומדת במרכז גיבורה ("תרצה"; "הספרדיה"; "החוטים האדומים"; "ציוניה"; "במקומות הקדושים"). אולי לא מקרה הוא, ששניים מן הסיפורים הארצישראלים שבמרכזם עומד גיבור, גבר, הם סיפורי "יורדים", של נערים שכשל כוחם, וחזרו לבית הוריהם ("לאחר שתי שנים"; "אל הגולה") ורק אחד מתאר גיבור הנמצא עדיין בארץ, ומנסה להיאבק עם המציאות המרה והמדכאה ("כמלפנים"), וגם הישארותו בארץ אינה בטוחה כלל. לעומתם, חמשת סיפורי־הנשים, הם סיפורים על עצב ובדידות, געגועים וכמיהה, אולם הם מתרחשים בארץ, והגיבורות נאבקות בתוכה, אם כי גם הן מתגעגעות לבית שעזבו מאחוריהן.

הרגשת חוסר התכלית היא נחלתו של צבי, גיבור הסיפור "כמלפנים", הנמצא שלוש שנים בארץ, כמספר השנים שעשה בה המספר עצמו, וגם הוא מתגעגע בלי הרף לבית אמו, וזכרו עולה לפניו בכל אשר ילך. לכאורה, שפר חלקו בארץ, והוא מסודר, שכן יש לו עבודה כנוטר בכרמים, ואף נערה מבקרת בסוכתו בלילות ירח, אולם, לאחר עונת הבציר, הוא מרגיש ביתר שאת את הריקנות הצובטת בלב, ואת הרגשת חוסר התכלית:

בשכבו ככה על שפת החול ובהרהרו את הרהוריו בלווית המית הגלים, נבהל מכנופיות הצעירים המזמרים, ידמה לו שהוא שוכב בבית אמו על דרגשו וחושב את מחשבותיו, בבית שאון והמולה... אבא־אמא סופרים ומונים את דמי הפדיון של היום; על הכירה רותחות ומתבעבעות הקדרות של ארוחת הערב, ובחוץ אחורי החלונות יורד גשם...

ודומה, גדול כוחה של הרגשת חוסר התכלית של צבי, מאלו של הגיבורים האחרים, שכן להרגשה זו אין סיבות חיצוניות, וכל כולה נובעת מחוסר סיפוק מהותי, נפשי עמוק. שכן, לכאורה, הוא עובד, נמצא בתוך חבורת צעירים, זוכה לאהבתה של אשה, אהוב ומקובל בחברה, אולם כל זה רק למראית עין. הוא "משוטט בחוצות בלב ריק ובמוסר כליות" ורואה את "האניות המפליגות מחוף יפו ונוטלות באותו זמן עמהן חלוצים יותר מכפי הרגיל". אם צבי, שהצליח, הוא מועמד לירידה, מה יהיה על כל אלה שלא הצליחו?

ואכן, כאמור, סיפורי הגיבורים הגברים האחרים, גם הם סיפורי־ירידה, "לאחר שתי שנים" ו"אל הגולה," ובשניהם מתחרט הגיבור על עזיבתו את הארץ, כבר בעודו על סיפון האניה המחזירה אותו לבין הוריו, כשם שקודם התחרט על עלייתו, כבר בדרכו לארץ ועם המגע הראשון עמה:

---

ג. "הַחוּטִים הָאֲדֻמִּים. ציור." שנה שנייה, גל' 6, טבת תרס"ט, עמ' 10 — 11. בשולי הסיפור: ירושלם.

ד. "לאחר שתי שנים. (ספור)". שנה שנייה, גל' 9, שבט תרס"ט, עמ' 10 — 12. בשולי הסיפור: ירושלם.

ה. "ציוניה. (מחיי החלוצים)". שנה שנייה, גל' 22, י' אלול תרס"ט (27.8.1909), עמ' 4 — 8.

ו. "במקומות הקדושים". שנה שלישית, 1) גל' 11, כ"א אדר ב' תר"ע (1.4.1910) עמ' 9 — 10. 2) גל' 12, ג' ניסן תר"ע (12.4.1910), עמ' 9.

ז. "כמלפנים. רשימה". שנה שלישית, גל' 4, י"ג כסלו תר"ע (26.11.1909), עמ' 8 — 9.

ח. "אל הגולה. (מכתבי נודד)", שנה רביעית, גל' 20, ב' מנחם אב תרע"א (27.7.1911), עמ' 11 — 12. בשולי הסיפור: מינכן.

ט. "בַּנֵּכָר". שנה חמישית, גל' 17, כ' סיון תרע"ב (5.6.1912), עמ' 10 — 12.

י. "מאנשי שלומנו. רשימת עפרון". שנה חמישית, גל' 21, י"ח מנחם־אב, תרע"ב (1.8.1912), עמ' 9 — 10.

21. על "סיפורי־ירידה", ראה, יפה ברלוביץ "סיפורי הירידה של העליה הראשונה", 'מעריב', 5.9.1980.

ככל אשר התרחק מארץ־ישראל, כן רבה וגדלה אהבתו לאותה ארץ. שהספיק בה במשך עת קצרה לסבול, כמדומה, כל כך הרבה... וכל כמה שהתקרב לביתו והוריו, כן רפתה בו תשוקתו להתראות אתם [ — — ]. לא פעם ולא שתים, כשהיה שמואל זורע בשדה באחת המושבות או כשהיה עובד עבודה באחד הפרדסים, בימי ארץ המזרח החמים והחרישיים, היה מתעורר בלבו חפץ להיות בביתו, ולראות את זה, את הלז, את אמא... [ — — — ] ועכשיו? עכשיו היה שב לא״י בכל לבו, לו רק היה הדבר אפשרי... (״לאחר שתי שנים״)

נמלאתי געגועים לדבר־מה, שיהורי צריך להתגעגע עליו. גם נסיעתי כשהיא לעצמה לבשה פתאום צורה טרגית. בחור יהודי עוזב את ארץ ישראל בתרועת־שמחה. רוסיה מולדתו אינה מושכתו עוד כלל והוא נוסע אל העולם הגדול... (״אל הגולה״)

גיבור הסיפור ״אל הגולה״ מיטיב לבטא את הלך־נפשם של כל הגיבורים, בני סוגו, בסיפורי אריה יפה: ״נמצאתי במצב כזה, שהאדם אינו רואה אלא את נשמתו הדוויה, ואינו רואה את הטוב והיפה שבעולמו של ה׳.״

## ו. ״מה נאה ומה יאה השם ציוניה״

שלושת סיפורי־הנשים הארצישראליים (״תרצה״; ״במקומות הקדושים״; ״ציוניה״), הם שלושה שלבים בביוגראפיה המתמשכת של גיבורה אחת, שלה שמות שונים בכל סיפור וסיפור. בכולם זוהי נערה צעירה, אידאליסטית, ציונית, שעזבה את בית הוריה ועלתה לארץ־ישראל מתוך הכרה אידיאולוגית. בכולם מתמודדים קשיי המציאות הארצישראלית, עם הגעגועים לבית ההורים, גם בשעה שהרצון להקים משפחה מתממש. ובכולם נשמר האיזון הטראגי בין הכוחות הנאבקים, כשהנערה נשארת בארץ, ולבה וחלומותיה נושאים אותה לבית הוריה.

סיפורו הראשון של אריה יפה, ״תרצה״,[22] מכיל את כל היסודות האופייניים לסיפור על הצעיר, החלוץ העולה לארץ ישראל, בתוספת הנופך הנשי המיוחד: ההחלטה לעלות לארץ מתוך אידיאל שכן ״רק בציון אפשר לעבוד למעל ציון״; הפרידה הקשה והנרגשת מן ההורים, שזיכרה מלווה את האדם בהמשך דרכו ומשפיע על כל מעשיו: ״רק אז הרגישה בפעם הראשונה בכל חושיה, מה חזק הוא קשר המשפחה...״; הנסיעה באניה והתקוות למה שמצפה לה בארץ: ״וכאוהב נלהב, — נדמה לה, תקדם זו הארץ את פניה״; והתבדות ציפיות אלה מיד עם המגע הראשון עם הארץ: ״ואיש לא בא אל החוף לקדם פניה...״. מכיוון שבמרכזו של הסיפור עומדת הפעם גיבורה, הרי נוספים קשיים האופיינים רק לאשה, כגון, שהנערה הנוסעת לבדה לארץ משמשת ״מטרה לחצי התאוה השנונים היוצאים כברקים מעיני הגברים הטורקים שסביב לה...״ וכן, שנסיעתה לארץ דומה לנסיעתה של נערה לפגוש את אהובה, ופגישתה הצפויה עמה, מתלבשת בדמיונה בדמות פגישה עם אהובה: ״דומה כאילו נסעה הלכה לאהוב לבה, יחידה, מחמל נפשה...״

תיאור בואה לארץ, וחייה בה, אף הם מורכבים מכל הפרטים הטיפוסיים הידועים גם מהמון הסיפורים האחרים המתעדים חוויה מיוחדת זו, שהיא בדרך כלל קשה ומרה. ומכיוון שידוע, מתולדות חייו של המספר, שלא החזיק מעמד, וחזר לאחר שלוש שנים, אפשר לומר, שכבר בסיפור ראשון זה, מצויים ניצני ההתפתחות בהמשך, וכבר ראשיתו, בישרה על המשכו: ״בפנים נזעמים וזועפים קבלתה הארץ.״

כבר בפסיעותיה הראשונות על אדמת הארץ, כשהיא ממהרת להשיג את הסבל הערבי, שאינה מבינה שפתו, והמומה מבליל הצבעים והמראות הנגלים לעיניה, היא מרגישה את עלבונה. תחושת עלבון זו, היא תחושת יסוד בנפשה של תרצה, ככנפשם של גיבורי הסיפורים האחרים.

לאחר פרק הביניים של הפגישה הקשה עם הארץ, בא פרק ההתאקלמות וההסתגלות, שהוא קשה לא פחות. תרצה נעשית תופרת בירושלים, עובדת בלי הרף, וכאילו הסתגלה למקום. רק חלומותיה מגלים את הנעשה בנפשה, ובחלומותיה אלה, היא נמצאת ״כמעט מדי לילה בלילה בבית אביה״ ובחלומותיה ״היא עוזבת את הארץ״.

כדי לאזן במקצת את המציאות הקשה, מתוארים גם רגעי נחת, ואלה קשורים תמיד בחברותא, בַּיַחַד: טיולים[23] וחגיגות. כדי להתאקלם היא לומדת ״בשקידה את דברי ימי ישראל ואת השפה העברית. שתי מלים היא יודעת מכבר: ׳שלום׳ ו׳לעזאזל׳...״ סיומו של סיפור זה על שלביו הטיפוסיים, גם הוא אופייני לאותם סיפורים שניסו לתאר את האמת מארץ־ישראל, מבלי לזייפה; והאמת היתה קשה ומרה במיוחד בשביל אשה: הסיפור מסתיים במחלתה של תרצה, כשהיא שוכבת בבית החולים בירושלים, חולה בקדחת והוזה: על אהבת הארץ המתמזגת באהבת גבר, על קבר רחל, האם שמתה בלדתה, על ההשוואה בין שם לכאן. הסיפור מסתיים בסוף פתוח, מבלי להכריע אם אכן מתה מיתת נשיקה ומגלה את מוקד כיסופיה האמיתי: ״ולפתע אחזה רעד... שוב הקדחת... החום תקפה... ונדמה לה, כי איש יפה תואר מאד ורציני כארץ ישראל עצמה ישח אליה ונשיקותיו חמות, חמות...״

רחל, גיבורת הסיפור ״במקומות הקדושים״, יש בה, כאמור, מעין המשך ל״תרצה״, והיא נמצאת שלב אחד מאוחר יותר ממנה. זה שלוש שנים שהיא נמצאת בארץ־ישראל, תחילה במושבות, יחד עם בחורות אחרות, ולאחר מכן, זה כחמישה חדשים, לבדה, בירושלים. כל מחשבותיה מרוכזות סביב רצונה להקים בית, להינשא, ללדת ילדים ולהיות בעלת משפחה, וכל מה שהיא עושה, ורואה סביבה, מושפע על ידי רצונה זה. אולם אין היא מצליחה למצוא בן־זוג מתאים. הספרדי שמחזר אחריה, ״חשה ויודעת, כי הוא אינו אוהב אותה... אש זרה בו...״, ואילו המחזר האחר שלה, ברמזון, ״הוא בעצמו אמר לה לא פעם, כי אין בדעתו לישא אשה...״. המשפחות הספרדיות שבתוכן היא גרה, מגבירות את כמיהתה לחיי משפחה מסודרים משלה, וזכרונותיה על אמה ואביה בערב שבת בביתם שברוסיה, עוד מעצימים את הרגשת בדידותה, המתמשכת, ללא תכלית.

22. על סיפור זה, כתב בזכרונותיו: ״לפני חמישים שנה נדפס ב׳הפועל הצעיר׳ סיפורי הקצר הראשון ׳תרצה׳ (חרס״ח ניסן־איי״ר), וכבר הייתי אותה שעה תלמיד ביה״ס לאמנות ׳בצלאל׳ ויצקתי נימים על ידיו של שמואל הירשנברג״. ליאו קניג, ״לפני 50 שנה באתי לירושלים. (קטע)״, ׳דבר׳, 19.4.1957.

23. זכרונות מאחד הטיולים מתקופת ״בצלאל״, המתואר כמסע הרפתקאות מפרך ברגל, מירושלים לים המלח ובחזרה, שרבים בו תיאורי הנוף, פירסם לימים תחת הכותרת: ״עין גדי״, ׳דבר׳, 22.5.1953.

הרגשה זו של השנים העוברות לבטלה, כשהיא ״הולכת וקרובה לאיזה דבר־אימה... המועד יאוחר, יאוחר המועד!... תכלית, תכלית!...״ אינה רק נחלתה של הגיבורה האשה, אלא גם של הגיבור הגבר, אולם אצל האשה, היא חזקה יותר, וממוקדת סביב שאיפה מוחשית ומעשית: להינשא ולהקים משפחה.

דומה, שהאומללה מכולן היא דווקא זו, שהצליחה להגשים את חלומן של הגיבורות הקודמות, להינשא ולהיות אם לתינוקת. דווקא היא — גיבורת הסיפור ״ציוניה״ — מבליטה ביתר שאת את הגעגועים הלוחצים לבית ההורים ולאם, את הרגשת האשמה, על עזיבת ההורים ועל הסטייה מדרך החיים המסורתית שלהם, ואת כאב הניתוק, שתנאי ארץ־ישראל הקשים, רק מחריפים אותו. גם שמה, שרה, כשם אחת האמהות, מבליט את הקושי של ההתחלה החדשה בארץ־ישראל, ואת חוסר הבטחון בעצם המעשה, וגם היא נמצאת בארץ זה כשלוש שנים.

התלבטותה וספקותיה מתגלעים דווקא בסיטואציה אידילית והרמונית מאין כמוה, בשעה שהיא יושבת ומניקה את בתה התינוקת. בכך היא ממשיכה את מעשי אמה ונזכרת באחותה שם, ומרגישה ביתר תוקף את בדידותה כאן ואת חוסר נסיונה:

ותשוקה עזה מתעוררת בלב שרה — שאמה תהיה עמה עכשיו — אוי, אלמלי היתה אמה בצדה, ככה יושבת ומסתכלת, כיצד היא מיניקה... כמדומה, שזה היה משביע אותה... אם כשהיא יושבת ורואה את בתה חולצת שד לנכדתה — איזו משאת נפש!

לגעגועים אלה לאם ולמשפחה, בשעה שהיא עצמה נעשתה לאם, מתוספת ההשוואה בין ילדיה הרבים של אחותה שם, ובמיוחד בין בנה השמנמן, לבין בתה, הנראית לה רזה ממנו בהרבה. הרהוריה מגלים את המלחמה הקשה שנלחמה בהוריה עם עלייתה לארץ, מלחמה שהיו בה הרבה מורדות ומעט מעלות, וגם נישואיה לא הועילו לקרב את הלבבות אל הבת שעזבה. הפוגה במאבק זה השתררה רק עם היוודע למשפחה על הריונה, אולם הוא ניטש שוב, סביב השם לתינוקת שנולדה. שם זה מרכז את תמצית המאבק בין כאן לשם: המשפחה דורשת לקרוא שם בהתאם למסורת המשפחה:

אם בן יִוָלד יקרא שמו בישראל לזכר אביה זקנה. שזה שנים רבות הלך למנוחות. ואם בת, אם ירצה השם — תשא עליה שם את זקנת אמה, שלפני חצי שנה שבקה חיים לכל חי.

ואילו הבת, מודיעה להורים מארץ־ישראל, שבתה נקראת ״ציוניה״. שרה מעלה בדמיונה את הרושם שעשה שֵם זה שֶם, אבל הצרה היא, שהיא עצמה אינה בטוחה בשם, ובהחלטתה לבחור בו, ומסתבר, שהשם נבחר על ידי ״כל הפועלים״ ש״גמרו אומר פה אחד: הידד! ציוניה! תחי החלוצה החדשה!... ציוניה!...״ ולאחר הידיעה על השם, שוב השתנה היחס אל הבת שבארץ, ונעשה קריר ורוגז, ושרה, ״מרגישה את עצמה גלמודה, עזובה, נכלמת, וגם אשמה פורתא כלפי ציוניה׳ לע...״ הוויכוח על השם של ״דור ההמשך״ בין ההורים לבין המשפחה הגדולה, שאהרון מגד נתן לו ביטוי חריף בסיפורו הידוע ״יד ושם״, (׳משא׳, ׳למרחב׳, 9.9.1955), ימיו כימי היישוב המתחדש בארץ, והוא ממקד בתוכו את כל הבעיתיות של ההמשך וההתחלה המחודשת של העם בארצו. ואולי זו הפעם הראשונה שניתן לו ביטוי בוטה בסיפור.

גם סיפור זה מסתיים בסוף פתוח, כדוגמת הסיפור ״תרצה״, וגם בו, אולי כצפוי, חולה התינוקת ציוניה, והאם יושבת חרדה כל הלילה ליד מיטתה ומאזינה לגניחותיה, ובבוקר אין לדעת, אם הילדה השתתקה משום שהוקל לה, או משום שהבריאה. הסיום, אף הוא, כדוגמה סיום ״תרצה״, בחלום, שהוא ספק סיוט ספק חלום טוב, שבו מתמזגים יחד הפחדים והגעגועים, רגש האשמה והרגשת השליחות:

ובחלומה: נחשים ירוקים המתפתלים על גב חזה בכוונה להרעיל את חלב שדיה... ואמה, בדמות הערביה הזקנה הדומה למכשפה, המביאה לה בבוקר, בבוקר ירקות למכירה, עומדת ממרחק בחדרה, שמשום מה השתרע ונשתנה מאד, ורומזת לה: הנה אני רואה בך, רואה בך... ככה טוב, טוב, מצוה... התשובי לנסוע לארץ ישראל? התשובי? —

הגשמתו של החלום הציוני עדיין תלויה על בלימה, הבחורים־החלוצים אינם אוצרים כוח וחוזרים, הנשים־החלוצות עדיין מחפשות את דרכן בארץ, והאדם ״אינו רואה אלא את נשמתו הדוויה״, ונמצא בכל מקום במצב של אי־נחת וכמיהה מתמדת. ■


חתום על ״עתון 77״

עד ל־31 לדצמבר

וחסוך את עליית מחיר המנוי

# אנשים שחיים את הרגע

## פותחים קופת גמל בבינלאומי למען הרגעים הטובים של העתיד

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

**קופות הגמל של הבינלאומי:**

**קרן השפע**
לאכר לתגמולים ולבנים

קרן השפע: הקופה הרווחית ביותר לשכיר ולעצמאי.

**משתלם**

משתלם: קרן השתלמות לשכירים המצטיינת ברווחיה הגבוהים.

**מיטב**

מיטב: קופת גמל לעצמאים המשלבת חיסכון וביטוח חיים.

**עתידות**
**קופת תגמולים מרכזית לשכירים**

עתידות: מיועדת לשכיר ולעצמאי ומשלבת חיסכון וביטוח חיים.

**אני סוכר לבינלאומי. היום!**

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

# שיא העונה בכל השנה

במחיר יום אירוח במשך כל השנה מקבל האורח ללא תשלום נוסף (חינם) רחצה בבריכת גופרית במרחצאות "חמי-זוהר" החדשים או כניסה חופשית לחוף ים מסודר ב"עין-בוקק" (ע"י המלון).

לרשות האורח:
★ בריכת שחיה ★ גן מקסים — אואזיס ★ מועדון לילה — דיסקו ★ בר-קל מעולה ★ אולמות קריאה ומשחקים ★ חנות למזכרות ★ סרטי וידיאו במסך גדול — מועדון הסרט הטוב ★ מטבח כשר ★ ומעל לכל שרות אדיב ומעולה.

החלה ההרשמה לחוגים של פעילות גופנית בשילוב רחצה בבריכת גופרית במרחצאות חמי-זוהר החדשים בחודשי החורף (דצמבר, ינואר, פברואר) בהנהלתו ובהדרכתו של משה-מוסה זוהר. הנושא העיקרי הנלמד בחוגים הוא שיפור התנועה במרפקים ותרגילי הרפיה.

תיירן מצטיין - מקום ראשון
בדרוג מלונות ארבעה כוכבים
★★★★ מדלית זהב

פרטים והרשמה
ישירות במלון "עין-בוקק" טלפון — 057-84333.

לחברי קופת חולים כללית
במרכזי ההזמנות.
תל-אביב — רח' ארלוזורוב 148 טלפון — (03)227155
חיפה — רח' אחד העם 7 טלפון — (04)664241

# השאלה כתבנית עומק (ג)

הלל ברזל

## כ"ד. במבחן הסוגה: הטראגדיה

כתבי הקודש קובעים במראה פניהם את התשובה הנחרצת לבעיות האדם. הטראגדיה, אם נאחז בתפיסתו של הֶגל, מציגה במרכזה את ההתנגשות בין נושאי ערכים חיוביים. הערכים כמטענים רוחניים המשמשים קני מידה להכרעה בין ברירות שונות, מציבים את היצירה על בסיסה האידאי, החשיבתי. יוצא, איפוא, כי לטראגדיה יותר מכל סוגה אחרת תהיה הולמת פרשנות סטרוקטוראליסטית. יהיה עלינו לאתר את הקונפליקט הראשי המתרחש במחזה ולהעתיקו למונחם ערכיים. בדרך זו אנו תופסים את היצירה בדפוסה המהותי, הניגודי, הרעיוני. פילוסופיית היפה של הגל, לפיה האמנות בדומה לדת ולפילוסופיה, חותרת לגילוי האידיאה המוחלטת יש בה הרבה מן המשותף עם הסטרוקטוראליזם. הגל קובע רמות שונות של הישג ביחס למטרה הסופית. ראייתו היא על כן אוניברסאלית. כל האמנויות יוצאות לדרך אחת, משותפת. מצד אחר הראייה היא יחסית, האמנויות מצויות בתחנות התקדמות שונות ביחס למטרה. לוי־שטראוס יודה באוניברסאליות החשיבתית המשתפת מיתוס והבעות אחרות, אבל אינו מודה ביחסיות ההישג. הכול קרובים באותה מידה לאידאה המוחלטת, כאשר המוחלטות איננה נתונה באמירה הסופית, פותרת כול, אלא בשאלה: לכאן, או לכאן.

בטראגדיה היוונית שבה רואה הגל הישג רוחני מן המדרגה הראשונה, כמו באמנות היוונית בכלל, חייבים להופיע נושאים של ערכים שאין לפקפק בשייכותם המוסרית, מתבצרת איפוא אידיאיות ברמתה הגבוהה ביותר. מכאן, דווקא בסוגה זו תחום המפגש המשמעותי ביותר בין התפיסה ההגליאנית לתפיסה השטראוסיאנית. הנחה שגם מי שאינו אמון על תורת הטראגדיה של הגל יקשה עליו לדחותה, כי יסודו של הטראגי הוא בניגוד שבין דמויות נושאות ערכים, מעמידה את הסוגה בקירבתה המהותית לנוסחאות הגל ושטראוס גם יחד. אולם אין להתעלם מן האפשרות, כי על אף מידת השיתוף העקרונית בין שתי הנוסחאות, יהיה צורך להפריד ביניהן בעת התייחסות לטקסט הלכה למעשה. הקונפליקט הטראגי, לפי הגל, יוצר את הלך הרוח הקאתארטי, עליו מדבר אריסטו. הגל רואה עצמו כפרשנה של המישנה האריסטוטלית. אריסטו תבע שהגיבורים יהיו כמונו, לא רעים מדי, לא טובים מדי, בכדי שנוכל להזדהות עם גורלם, מתוך רגשות של חמלה ופחד. קנה המידה "כמונו", כמוליך להלך הרוח המיוחד האופייני לטראגי, מועתק אצל הגל להתנגשות בין נושאי הערכים. סוג כזה של התנגשות הוא המעורר קירבה ותחושת שיתוף. הקונפליקט הטראגי מצוי, כמו בראייה האריסטוטאלית במראה השטח והערכים החיוביים שבהם מדובר בולטים וגלויים. מהלך העלילה ותשתיתה האידאית נשקפים זה בזה, ואין מקום להפרדה בין גלוי למכוסה. בסיפור אדיפוס, לפי הֶגל, נחפש את ההתנגשות בין האלים כמייצגיה של המערכת הנורמאטיבית, הערכִּית, החיובית, האוסרת באופן מוחלט רצח אב, נישואים והולדת ילדים עם אם, ובין אדיפוס הפועל לפי תומו, ופעולה מתוך תום לב, הוא בגדר של מעשה הנשען על ערכיות חיובית. לפי לוי־שטראוס מרכיבי העלילה המסויימים אינם חשובים כלל ויכולים להיות אחרים תמורתם ובלבד שנראה דוגמאות מנוגדות ביחסי שאֵרים. זאת ועוד. הקונפליקט בנוסחו ההֶגליאני המקויים בגלוי ובמכוסה כאחד, עמוס מתח רב, על אף צביונו הרוחני, ואולי דווקא בשל כך. הערכים החיוביים המתנגשים זה בזה הם המעוררים את רגשותינו. לעומת זאת גילוי השאלה במעמקי הכתובים הוא בתחום החשיבה הרגועה, שדבר אין לה עם התפרצות רגשות עזים.

מן הצד המתודי, המעשי, מעמיד אותנו החיפוש אחר נושאי ערכים חיוביים, המתנגשים ביניהם, בפני קושי גדול. אריסטו הדגיש את החטאה, (אמרתיה) במעשה הגיבור. זו מפחיתה את זיקתו לערך החיובי. האמרתיה בטראגדיות רבות, אם לא בכולן, היא לעין הרגילה הרבה יותר מחטאה, נטולת זדון, והיא נראית כמעשה נטול הצדקה מכול וכול, מן הבחינה מוסרית, מעשה מבייש את עושהו. להוציא את "אדיפוס המלך" לסופוקלס, התנהגות אחד הצדדים מבין המתנקשים זה בזה מעוררת ספק בדבר טוהרתה, או צדקתה. מי שמשתמש בנוסחת הֶגל ימצא עצמו מפריד בין הגיבורים ובין הערכים שהם נושאים, כדי להישאר בגבולות הנוסחה. קושי זה בטל ומבוטל שעה שדפוס העומק מחייב הסתלקות גמורה מן הזיקה של הגיבור לערך שהוא נושא עמו, שכן מלכתחילה ברור כי הגיבורים ועלילותיהם הם כלי תעבורה לערכים המתנגשים בעלילתו הגלויה של המחזה. במעמקיו מתחלפת כליל העלילה על גיבוריה במערך אידאי מזוקק מכל מרכיב אחר, שונה הימנו. האינטלקט בטוהרתו הוא שמתייצב למשפט.

## כ"ה: "אנטיגונה", "אותלו"

ב"אנטיגונה" לסופוקלס יתייצב, לפי הגל, הניגוד בין חוק המדינה האוסר על קבורת מורדים ובין חוק המשפחה, המצווה על קבורתו של המת מוקדם ככל האפשר והמטיל על קרובי המשפחה את החובה לדאוג לכך. קריאון השליט נושא את הערך הראשון, אנטיגונה — את השני. ההתנגשות בין השניים קובעת את הלך הרוח הטראגי.

פירוש שטראוסיני יראה בניגוד זה חלק ממראה השטח ואילו ברובד התשתית אפשר ותוצב הברירה: קיצוניות, או פשרה, מה עדיף. במערכת המקבילות יופיעו הימון, בנו של קראון ארוסה של אנטיגונה כמטיף למתינות לפשרה; וכך גם איסמנה, אחותה של אנטיגונה, דוגלת בעמדה כנועה, מתפשרת יותר.

מן הצד הפרשני יהיה יחרון לגישה הסטרוקטוראליסטית, משום שגישת הגל אינה מתיישבת עם תיאורו של קראון כעריץ ואכזר. נצטרך להניח הפרדה בין הדמות ובין הערך כשהוא לעצמו בכדי להישאר בגבולות המאבק של הערכים החיוביים. הצגת הבעייה: קיצוניות לעומת מתינות, מושכת למעגל הפרשני מספר הרבה יותר גדול של נתונים מתוך הטראגדיה במִכלולה. הימון ואיסמנה ממלאים תפקיד מכריע הרבה יותר בהצבת הניגודים ונודעת משמעות חשובה למערכת הדימויים העשירה שבה משתמש הימון בוויכוח עם אביו ("השיבולת המרכינה עצמה בפני רוח הסערה" וכהנה). אם נפנה ל"אותלו", לשם דוגמה, נצטרך להתמקד ביחסים בין אותלו ודסדמונה כדי למצוא הסבר להלך הרוח הטראגי לפי השקפתו של הֶגל. אותלו ודסדמונה, שניהם נושאים ערכים חיוביים. סצינת החניקה של דסדמונה ("כיבוי הנר") בידי אותלו היא הדחוסה ביותר מזווית הראייה של הלך הרוח הטראגי, שכן היא מציגה במלוא החריפות את אותלו הרואה עצמו כשופט עליון הבא לבצע דין צדק כנגד דסדמונה הטהורה כמלאך השרת על ערש מיתתה־הריגתה.

אף כאן נעמוד בפני הקושי בהכללת הגיבורים האחרים, בראש ובראשונה את יָגו במערך הניגודים שבין נושאי ערכים. יָגו, כהוויה שטנית נושא ערכים שליליים בלבד, והוא נמצא איפוא מחוץ לתמונת הקונפליקט הגורר עמו תחושה טראגית. יקשה מאד גם להבין את נוסחת ההד, השלטת במחזה, יָגו העושה את אותלו כבבואה שלו, כהד החוזר על הקול המקורי. אם אותלו הופך צלו, הדו של יָגו, הרי שמדובר בנושא ערכים שלילי הפוגע בדמותה הזכה של דסדמונה. פרק החניקה יעורר תרעומת משום שאותלו ממלא בו את תפקיד השופט העליון, המחוקק והמבצע בעת ובעונה אחת. הצדק נמצא איפוא במעמד נחות, קאריקאטוראלי. אותלו כמוציא לפועל של גזר דין מוות מגיע לשיא ההתמזגות עם הדיוקן השטני של יָגו.

מצד שני, ניתוח סטרוקטוראליסטי עשוי להציג את תבנית העומק, הדומה לזו של המחזה "אנטיגונה", כאלטרנאטיבה בין חוסר גמישות ועקביות ובין רכות, נכונות להאזנה לזולת, טוהרה שבקבלת דין. במערכת המקבילות הבינאריות יימצאו יָגו ואותלו מצד אחד, דסדמונה וקסיו מצד שני. אותלו הוא שר צבא נוקשה ועקבי, שאינו יודע פשרה מה היא. בידי יָגו הוא הופך מכשיר שטני חסר הבחנה. דסדמונה האזינה לסיפוריו של הכושי ויכולת ההקשבה שלה היטתה את לִבה להזדהות עמו, לאהבה אותו. הקושי והרכות הם המתנגשים זה בזה, והאחד מכלה את השני. במעמקי הטראגדיה תישאל השאלה: מה עדיף? עקביות ללא סייג ורתיעה, או רכות וויתור. לא האחרית של הגיבורים היא העיקר, אלא הברירה, השאלה, שההתרחשות ניצבת עליה כעל תשתית, או כדפוס שלתוכו היא נוצקת.

גירסת הגל, בהשוואת שייקספיר לטראגיקונים היוונים, מציינת את ההליכה מן החרץ אל התוך. שייקספיר מעתיק את הקונפליקט פנימה לתוך הנפש, בהקבלה להתנגשויות המתחוללות במחזה היווני שעיקר התבטאותך הוא בזירת המעשים שמחוץ לנפש, הלך הרוח הטראגי ב"המלט" יהיה האופייני ביותר למה שיכונה בפואטיקה של הגל מחזה מודרני בהשוואה למחזה היווני הקלאסי. ההתנגשות בין ערכים חיוביים זירתה במחזה השייקספירי המודרני היא פנים הנפש, הנותנת מקום לשיקולים של בעד ונגד. נצטרך לחוש את המאבק, קרב האיתנים בתוך נפשו של אותלו, כדי להתרחשם מן הטראגיות המציינת את המחזה. הניתוח הסטרוקטוראליסטי יהיה פטור מחיפוש התכולה הטראגית בפנים־הנפש. גם הנפש היא חלק מן המערך העליתי, שמקומו במראה הגלוי של הכתובים. ואילו השאלה כמי שעומדת בפני עצמה, כחה יפה וזהותה אחת, בטראגדיה של כל הזמנים.

## כ"ו. מחזה האבסורד

הניתוח הסטרוקטוראליסטי יזדקק לאותם כלים גם בבחינת המחזה המכונה אבסורדי, מבלי להציבו כז'אנר אנטי טראגי, או מחרץ לטראגי ("מות הטראגדיה", גיאורג סטיינר). הראייה הניאואליגורית של המחזה המכונה אבסורדי, תשעין את מראה שטח הניצב כאילו על "מיתוס האפס" ולכן אינו בר ניתוח ערכי, על תשתית אידיאית מוצקה למדי, בתבנית הברירה. קונפורמיזם או נון־קונפורמיזם, במחזה דוגמת "הקרנפים" של יונסקו, מתייצבים לברירה במראה השטח. בדפוס העומק: האם היחיד הוא תוצר של החברה, או להיפך, מורה דרכה, "נקודת ארכימדס" לתמורה. במחזות נטולי הֶקשֵר יוצר משמעות בחזית הקדמית, גם כן נוכל לבודד את מערכת המקבילות ולהציבן על ציר בינארי ובדרך זו להגיע לשאלת־יסוד, יוצרת תבניתיות בכל הרבדים של המחזה. הכישלון המוסרי המצוייר ב"הכִּסאות" ליונסקו בדמות רצח הציפורים, הזנחת האם ובמראות ודימויים רבים אחרים, מציב במראה הגלוי את בעיית החורבן הצפוי למין האנושי, באשמתו. נמצא בטור המקבילות את החטאים היסודיים, הראשוניים, של הפרט ושל הכלל: לא תרצח, לא תנאף וכהנה. כרובד הכמוס תוצב השאלה בדבר מידת האחריות של היחיד לחורבן הטוטאלי, החורבן האפוקאליפטי כגזירה טראגית ללא מנוס, או כמותנה בהתנהגות האדם ובמידת חרותו המנוצלת לרעה.

גם מחזות בֶּקֶט, הקיצוניים יותר מאלה של יונסקו, בויתור על יסודות מלכדים, יוכלו להיבחן באופן דומה. הרצף של מוקדם ומאוחר מקיים קו אֶנכי של שקיעה מעמיקה והולכת במחזה "הימים חטובים". "סוף־משחק" מציג בשמו רצף של ראשית ואחרית. המעגלים החוזרים, בדרגות הפחתה קיצוניות ב"מחכים לגודו", הובחנו והוצגו במהותם זו על ידי פרשנים רבים. כך נבוא לדפוס־השאלה: צפיית האדם לגואל לרבות הגאולה בידי המלה, הלוגוס, יש בה ממש או שהיא חולדה של כסילות. מה שקיים כ"תבנית גבוהה" ביצירה האליגורית (ראה לעיל הפרק על "שיר השירים"), הוא במחזה הנקרא אבסורדי ושהוא למעשה ניאואליגורי, תבנית המעמקים.

## כ"ז. היצירה החזיונית

הסיפור או הרומאן בעלי הצביון החזיוני קובעים במרכזם מוצג או יצור, חיה, דמות אדם, בעלי סימני היכר בידיוניים מופלגים, הקושרים אותם לספירת על, אלוהית, או שטנית. בכתבי הקודש החזיוניות קשורה בתפקיד השליחותי של הנביאים, חזיון המרכבה בהקדשת יחזקאל, שרפים ומלאכים בהקדשת ישעיהו. בספרות חילונית החזיוניות מעוררת זיכרן של דמויות מתוך כתבי הקודש, או מתמונת העולם האלוהי על ספירותיו. החזיוניות המציגה מציאות מעולמות של קודש בתוך עולם של חולין מבטלת את החלוקה המקובלת בין אדם לאלוהיו, חיה לאדם ובכך מוסיפה סגוליות מיתולוגית למסופר. הספרות, שניתן לכנותה מיטאריאליסטית (הותורן, מלוויל, קאפקא, קאמי, עגנון) מצרפת מציאות רגילה למציאות־על ויש לה בשל כך גוון חזיוני־מיתולוגי. נהרהר בדמותו של בלק ב"תמול שלשום", לעגנון בתפקיד השֶמֶש ב"הזר" לקאמי, במעמדם של בתי הדין השטניים, או הטירה שממנה יוצאים השליחים המוזרים ברומאנים של קאפקא.

יסוד התעלומה הנלווה לבידיוניות המופלגת מבטל סימני זיהוי מקובלים, ועם זאת מזמין בלי הרף פרשנות מפענחת הבאה לזהות זיהוי ברור את המוצג החזיוני הראשי, זיהוי זה נעשה

---

**פרקים קודמים ראה בגליונות 45–44, 46; הסיום בגליון הקרוב.**

אלבר קאמי

תוך קביעתו של המוצג הבדיוני הראשי בתחום הדתי, החברתי, הקיומי, החלומי, הלא־מודע, וכהנה. מצד ריבוי אפשרויות הפיענוח שמציגה היצירה החזיונית היא דומה לזו הכתובה בנוסח האבסורד. שתיהן מרובות פנים ומתייצבות כאילו מלכתחילה ככתובים שתפקידם להיקרא באופן נבדל על ידי קוראים, או ציבורי קוראים שונים.

מצד אחר, מצייר חלק גדול מן היצירות החזיוניות קונפליקט בין המוצג הבדיוני, או הגיבור החזיוני ובין הדמויות מן הספירה האנושית הרגילה. יחסי איבה ועוינות שוררים בין בלק הכלב ליצחק קומר, בין מובי דיק הלויתן הלבן לאחאב, בין שליחי בית הדין לבין יוסף ק., בין עובדי האליל האכזר לבין המיסיונר הבא אליהם לשנות דתם ("מומר או נפש נבוכה" לקאמי). יוצא כי מצד ההוויה הבדיונית החזיונית קשה להתחקות אחר מהותה ופישרה של היצירה. הפרשנות האידיאית, המגדירה, אינה מתיישבת עם הפנים המרובות של הדמות שאינה ככל הדמויות בנות מינה. מצד שני, הקונפליקט יוצר הזדמנות נאותה להתבוננות רעיונית בתשתית הדברים כמי שמבטאת התנצחות בין עמדות יסוד ערכיות. הפרשנות הסטרוקטוראליסטית היא רדוקטיבית במהותה, מבטה מופנה מן הפנים העלומות אל הקונפליקט הגלוי, מן החזיון, אל האידיאה. היא תתחום תחומים ברורים בין הכחות היריבים, הניצבים אחד לעומת השני. פרשנות כזו תראה סיפור, או רומאן חזיוניים, ככתבי קודש חילוניים שבשורתם נמסרת בשני רבדים: ציווי ותהייה.

מראה השטח הוא בעל פנים מצַוות. יצחק קומר נושך על ידי בלק ומת משום שנכשל ולא עמד בפני פיתויים יצריים (הכלב הרקום על מיטתה של סוניה). היצר־השטן הוא המכשיל, הוא הלובש דמות של מלאך המות. דפוס העומק הוא בעל פנים שואלות: ההגשמה העצמית יש בה מן הסיכוי, או שהיא מראש נטולת כל תוחלת. הרי גם שמשון בלויקוף מורהו של יצחק קומר מת משחפת ואבדון נגזר על תמונותיו בדומה לכלייה שנגזרה על תלמידו צייר השלטים.

אם נקבל את מרותה של פרשנות סטרוקטוראליסטית יהיה עלינו להניח כמו ביחס למיתוס שהעמום והחידתי אינו אלא כמסכה על פני רעיונות ברורים, הנמסרים בצורות שונות: היגד נמרץ בחזית הקדמית, שאלה נשאלת בחזית האחורית.

## כ"ח: "מובי דיק" בצד "בילי בוד"

כמיתודת עזר להגדרת הקונפליקט במונחים ערכיים ברורים תשמשנה המקבילות מן היצירה האחרת, אוֹ הסוגה כולה. מקום אחר יכול לשמש כהוכחה, אך יכול גם לשמש נקודת מוצא לפרשנות. ניטול לדוגמא את הבעייה של הגדרת הקונפליקט ב"מובי דיק" שתכליתו לזהות במונחים ערכיים את הלויתן הלבן. פנייה לכתבי הקודש תזהה את אחאב כעיקרון הרוע ואת הלויתן כאלוהות, שבשמה נלחם אליהו הנביא במלך ישראל הרשע. גישה סטרוקטוראליסטית לא תדחה על הסף מקבילות מפענחות מן הסוג הזה, אם הן נשארות במראה השטח. בגילוי דפוס העומק ניתן להסתייע במקבילות כאלה, אבל רק כשלב מסייע בדרך אל הרובד המכוסה. אולם גם במראה השטח יקשה להשלים עם זיהויים תנ"כיים פשטניים. הלבן רומז לטוהר, אבל הלויתן עצמו הוא בצלם החיה המיתולוגית שכתבי הקודש משייכים אותה לספירה השטנית ("הלא את־היא המחצבת רהב מחוללת תנין" ישיעהו, נ"א, ט). אחאב בספרו של מלווייל הוא בעל יחס מיוחד לאש, זו שבמאבק אליהו עם נביאי הבעל ירדה משמים. לסייע לו, להבטיח את נצחון האלוהות על חוטאים ומחטיאים. אבל ברומאן, נודעת לאש משמעות כוללת יותר והיא מתעצמת כדת ממש. אליהו מופיע בשמו ברומאן של מלווייל כנביא המטורף, המבשר מוות לאחאב וצוותו. ניתן להציבו ליד הלויתן הלבן, ולא כבבואתו, או שליחו.

בכדי להגיע לקונפליקט ברמתו המופשטת נחפש קווים מקבילים בין התגלותו ב"מובי דיק" להתגלותו ב"בילי בוד". ברומאן ובנובילה ניכרת המגמה להציב מוחלט כנגד מוחלט. אחאב והלוויתן מגלמים בתוך עצמם עולמות שלימים ומלאים, בעלי תכולה עצמית. כך גם בנובילה בשני שלביה. בילי בוד כסמל הטוהר והתום וקלגרט כארכיטיפ שטני. לאחר מכן, הקפיטן ובית המשפט נדרשים לערך של צדק בתנאי מלחמה, התובע לעצמו מרות ללא סייג, תוך דחייה גמורה של מתן חנינה וגילויי רחמים לפנים משורת הדין. התולדה המשותפת של התנגשות המוחלט במוחלט, היא הכחדה של אחד מהם: המוחלט האנושי. אחאב ביחס ללוויתן, הוא מן הספירה אנושית. המלח היפה ביחס לצדק, הוא בשר ודם. נמצא כי האדם גם תוך כיבוש המוחלט לתוך עצמו, אם דרך הרצון הכביר של רב החובל אחאב, או היופי והתום של המלח בילי בוד, נדון לאבדון. האדם מצוייר בשני אופנים שונים, כפורץ מתוך עצמו וכנח בתוך עצמו, אבל בכל מקרה, אחריתו אחת. שכן גם ברצותו לנוח בתוך עצמו דוגמת בילי היפה הוא נקלע להתפרצות האחת, הפגיעה בקלגרט, שהביאה גם עליו את סופו.

הקונפליקט נתון איפוא, בשתי היצירות ברמה האוניברסאלית: גורל האדם, שגם בהיותו במעלת שלימות, או אדירות של רצון, דינו נחרץ, אם הוא נקלע להתנגשות עם מוחלט אחר, יהי זה הטבע שעה שמדובר בלויתן הלבן, או הצדק שעה שמדובר במשמעת על גבי ספינה בעת קרב.

בתקבולת ניגודית מתייצבות שתי היצירות שעה שהן נבחנות בזיקתן לספירות של דין וחסד. ברומאן המקיף מתקיימות שתי הספירות בהיקף נרחב. סולידאריות שבין דתות, אחווה אנושית, מורות על חסד. ישמעאל (גם מלשון ישמע־אל) ניצל בזכות ארון המתים שהכין הפרא־האציל. לרומאן שני סיומים. הראשון מחזיר את ההוויה כולה לתוהו ובוהו, בטרם בריאה. השני, מציב את ישמעאל בדמות השליח הניצל. האניה "רחל", כמציינת את מידת הרחמים, אוספת את הבן האובד. בנובילה מדת הדין פועלת במלוא חומרתה, מבלי לחוס על כל מי שנקלע לדרכה. מכאן על המשותף שבדפוס העומק בשתי היצירות ועל השוני שביניהן: הנצח שבאדם מה טעמו ומשמעותו בהתמודדותו עם הנצח שמחוצה לו, המבדיל, בין הרומאן לנובילה מלמד שהנצח שבאדם בהתמודדותו עם היקום מותיר מקום לרחמים ולהמתקת דין. אך, בהתיצבו מול הצדק האלוהי, כפי שהוא משתקף במציאות של מטה, הוא נדון לכלייה, שהרחמים ממנה והלאה.

הרומאן נקרא על שם הלויתן, הנובילה — על שם המלח. ההדגשות הן על המושלם ללא פגם: לובן הלויתן, יופיו של המלח. מנגד, שני רבי החובלים הפועלים ללא רתיעה. אבל האחד מכוח עצמו ובסטייה מן הנורמות המקובלות, תוך פנייה לדת האש ונביאה. האש הולמת את סערת מזגו ורצונו להיות אדון יחיד, בלא החיה מלכת הימים המתחרה עמו. רב החובל השני פועל מכוח הסמכות שהוענקה לו בעיתות מלחמה והוא נשאר כאב צדיק ורחום בעיני מי שנדון למוות מכוחה של סמכות זו. גם ב"שירת הברבור" שלו, היצירה האחרונה שכתב, תופס הֶרמן מלווייל את המציאות האנושית בהווייתה כפולת הפנים, כפי שתפסה בכל יצירותיו. האדם מתנשא או מגיע למעלת שלימות וממולו הכוחות הגדולים שלא יוכל להם. אולם ביצירה האחרונה, המסכמת, נחסמו וגובשו תחומי ההתנגשות, תוך צמצום מרחב הרחמים שהרומאן הגדול פיתח. בנובילה תבוא הבלדה לזכרו של בילי בוד והמסיימת אותה, להקל על תחושת האכזבה ממידת החומרה שפגעה במושלם, בטוב וביפה שבמלחים.

שתי הספינות הן כספינות האנושות, מיקרוקוסמוס כמקרוקוסמוס. התבנית המצויירת במלואה מחוייבת בהפעלת כוחות נפש שונים ובהצגתם. הרומאן הוא אנציקלופדיסטי כהגדרתו של נורתרופ פריי ומכיל עולם ומלואו. הנובילה מצטמצמת אבל מלכדת ומצרפת ארכיטיפים שונים. בבילי בוד נצטרפו אדם הראשון, הרקולס ויופין של נשים. הגמגום המאפיין את דיבורו בא להפקיעו מן הארכיטיפ של ישו, או האלוהות בעלת הלוגוס, המלה המושיעה, הבוראת עולם. על בילי בוד נגזר להישאר בתחומי האדם, אכן האדם שהשלימות טבועה בו, אבל לא בן אלוהים או יצור דמוי אלוה. התבנית השלימה מעמתת בתוכה חזיון ומציאות, מיתוס ואגדה, אורחות נוהג ומשמעת מוגדרים ומזוהים. שורשי היצירות מצמצמים, בתבנית רעיונית בהירה המעמידה כסימן שאלה את ההוויה האנושית המושלמת, או האדירה, בהתיצבותה, או בהיתקלה, במוחלט החזק ממנה.

## כ"ו. היצירה הרעיונית

המיתוס שיד לו בכתבי הקודש, בטראגדיה, בעיקר היוונית, ביצירה החזיונית מזמין התייחסות סטרוקטוראליסטית שכל כולה הכרה בשוני שבין גלוי למכוסה. הגלוי הוא העמום, חסר הפשר, בעל האווירה המיוחדת, החידתית, עולם שאין בו הבחנות בין ספירה לספירה, המעניק דיוקן אדם לחי ולצומח ומערבב ביניהם. המכוסה הוא קולו של אני חושב, הנקלע למצבי שאלה, שבהם מתייצבים עקרונות זה כנגד זה. השאלה המתנסחת במעמקים היא שלֵווה ודבר אין לה עם הסערה של הרגשות, שהסיפור, או הרומאן, הטראגדיה, או הספר הקדוש מתארים. סוגות אחרות, שהמיתוס אינו עיקר בהן, והצד החשיבתי הוא הבולט בהן מלכתחילה, תהיינה נוחות עוד יותר לניתוח המדגיש את המתח שבין ניגודים לפי קנה מידה רעיוני. אלא שכאן, שעה שהחשיבה היא הצד הבולט, יהיה קשה יותר לעמוד על המבדיל בין הגלוי למכוסה, שהרי מלכתחילה התבנית החשיבתית הרעיונית, גושרת בין פני הכתובים לתשתיתם.

את היצירות הסיפוריות, נוכל למיין מזווית הראייה של זיקתן לתהליכים חשיבתיים והעמדתם במרכז, לשלושה סוגים. בראשון, התכלית הרעיונית היא העיקר. ההיגד המסכם, כבשורת הכתוב, קודם בחשיבותו לצד התמונתי־הסיפורי, נוכל לומר על יצירה מסוג זה כי האידאה היא הנושאת את היצירה, כמי שקדמה לה וכמי שהתמונה הסיפורית, או מערכת התמונות, נועדו לשרתה והן משועבדות לה לחלוטין. לכאן יהיו שייכים משלים, דוגמת משל יותם, משל הכרם, משלי חיות לסוגיהם (קרילוב, לפונטין), חזיונות ציוריים שנועדו לשרת רעיון, דוגמת "חזון העצמות היבשות", האליגוריות הסוגרות ששוברן המפענח בצדן, והאליגוריות הפתוחות שאינן אומרות במפורש לאיזו תכלית רעיונית נועדו, אבל רומזות אליה בלא הרף. את הסוג השני ניתן להגדיר כיצירה נושאת אידאות. כאן האידאות מובעות בצורות שונות. הן כמכתמים שהמספר־היודע משלב אותן בסיפורו והן כרעיונות שהגיבורים משמיעים. ליצירה כוח עמידה משלה, אבל היסוד המחשבתי משוזר בתוכה ומעניק לה מלאות ומורכבות. רומאנים דוגמת "האחים קראמאזוב", "החטא ועונשו", "מלחמה ושלום" נושאים רעיונות, אבל לא נוכל לומר עליהם כי תכליתם האחת והיחידה היא לבטא תפיסת עולם מסויימת. היצירה, במקרה זה, נושאת אידאות ואין האידאה נושאת אותה. אין היא משל בקנה מידה נרחב, כפי שניתן לומר על מחזות "כל אדם" ויצירות אליגוריות מובהקות.

הסוג השלישי נבנה כשילוב של עקרונות, חלקים מן היצירה בנויים לפי המתכונת האליגורית. כינון דמויות ומעשים מסויימים הוא לתכלית הרעיונית. הדמויות, או המעשים הם המחשות של תפיסות. חלקים אחרים בסיפור, או ברומאן, נועדו לשאת רעיונות אבל הם אינם משועבדים מלכתחילה לתכלית הרעיונית. העלאה מחדש של פרשיות הסטוֹריות, ציורי נוף, עשויים להצביע על תאור לשמו, שהצד החשיבתי קיים בו, אבל אין הוא תנאי להופעתו. מובן מאליו, כל מעשה אמנות לרבות הסיפור, הנובלה והרומאן, מופיעים בתבנית המלכדת רגש ומחשבה, תאור לשמו ותאור משועבד לרעיון. בכל זאת נחוש בשוני שבין יצירה שמטרתה הבשורה הרעיונית המוגדרת, והיצירה לשמה, בעלת התכלית הכוללת. כמשל, באליגוריה לסוגיה, הבשורה מקדימה את היצירה והיא עיקר. ברומאן נושא הרעיונות, הדחף האמנותי קודם למִכלול הרעיוני. ביצירה ששתי הגישות משולבות בה, מצויים חלקים שבהם המסופר נועד להיגד הרעיוני, וחלקים שיש להם זכות קיום בזכות עצמם, על אף שגם הם נושאים רעיונות.

כל אחד משלושת הסוגים מציג בעיות משלו בפני הניתוח הסטרוקטוראליסטי.

## כ"ג. חשיבה בתמונות: אליגוריה סגורה

הסוג הראשון, המאופיין כאידיאה נושאת יצירה, מתחלק לשני סוגי מישנה: האליגוריה הסגורה והפתוחה. הסגורה היא בעלת מגמה דתית, מוסרית, דידאקטית ברורה וגלויה. מסקנתה נחרצת וחד משמעית. הסוג השני אינו מגלה את ראייתו המדוייקת ויש לתור אחריה מבלי יכולת להגיע לוודאות מוחלטת. הסוג הראשון יהיה שייך מצד הווייתו המלמדת לכתבי קודש וייכלל בהם למכביר. גם בהופיעו בספרות חילונית הוא נוטל על עצמו תפקיד של הכוונה רוחנית, שאין לפקפק ביעדיה. הסוג השני, יהיה אופייני יותר לספרות מודרנית שאינה מוותרת על שליחות מחנכת, אולם אינה יכולה להזדקק לאמירות סמכותיות, חד־כיוונית. המשל הסגור, או האליגוריה הסגורה, בשל כיוונם הברור מתייצבים לכאורה, מחוץ לתבנית השואלת. סימן הקריאה, ולא סימן השאלה מייחד אותם בכל חלקיהם. הגלוי והמכוסה מפענחים ומשלימים זה את זה באופן סימטרי. הבטוח ולא המסופק, הוא העיקר בהם. אולם, בחינה מקרוב תראה כי התשובה האידאית, המוכרזת בקול נמרץ נדרשת משום הספק, המשאיר את תבנית השאלה כדפוס עומק. נתן הנביא בסיפור כבשת הרש, מגיע לסימן הקריאה: "אתה האיש!" (שמואל ב, י"ב, ז) הוודאות, ההוצאה לאור קבל עם ועדה היא חלק מן הלקח של המשל. "כי אתה עשית בסתר ואני אעשה את הדבר הזה נגד כל־ישראל ונגד

השמש" (שם, י"ב). המשל תפקידו להנחות, ללא תהייה, לקבוע ללא שמץ של ספק. אף על פי כן, אין לפסוח על השאלה, שדווקא קיומה מחייב תשובה כה נחרצת. השאלה היא: האם ככל האדם המלך, בר ענישה. המשל בהיבחנו מקרוב אינו דומה בדיוק לנמשל. העשיר בסיפורו של נתן הנביא חומל על צאנו וכקרו. המלך במעשה אוריה ובת שבע מפריד בין רצונו הפרטי ובין חומרת התוצאות הציבוריות, כאשר יוודע לו כי בת־שבע הרה לו, הוא עושה ככל שיוכל להחזיר את אוריה לאשתו. הכחדתו של אוריה מתרחשת רק כאשר כלו כל האמצעים להחזירו לביתו ולהסתיר את דבר ההריון. אכן, הכבשה נמשלת לבת שבע, אם נחמיר בתקבולת של המשל, ולא לאוריה. גם טענת דוד "ועל אשר לא חמל" (שם, שם, ו) איננה הולמת את מערכת השיקולים במעשה הנמשל. עוצמת המשל מתחייבת לא משום פחד הנביא מן המלך, אלא דווקא משום הבעתיות השונה הקשורה במעמד המלך ובטיב המעשה שיש לו פנים לכאן או לכאן.

חזון העצמות היבשות של יחזקאל, הוא נטול־ספק במסקנותיו הלאומיות: "והעליתי אתכם מקברותיכם עמי והבאתי אתכם אל אדמת ישראל; וידעתם כי אני ה' — ונתתי רוחי בכם וחייתם" (יחזקאל, לז י"ג — י"ד). המלה החוזרת נקשרת בידיעה. "וידעתם כי אני ה'" פעם נוספת (שם, שם). הידיעה היא ברורה והזיהוי נמרץ. "ויאמר אלי בן־אדם העצמות האלה כל־בית ישראל המה" (שם, י"א). אולם, גם פה סימני הקריאה נדרשים בשל סימני השאלה, המצויים גם ברובד הנגלה: "ויאמר אלי בן־אדם התחיינה העצמות האלה ואומַר ה'־אלוהים אתה ידעת" (שם, ד). ראוי לשים לב לשוני שבין הידיעה עליה מדובר בפתח הפרק והידיעה בהמשכו. בדברי הנביא: אתה ידעת, ולא אני, כי אצלי קיים הספק. הספק הוא במקרה זה תאומה של הידיעה. המשל בא להרבות דיעה ולגרש ספק זה כאשר התשובה הנחרצת נעשית נחלת הכלל, בפסוק המסיים את הפרק נאמר: "וידעו הגויים כי אני ה' מקדש את ישראל בהיות מקדשי בתוכם לעולם."

ככל שהמשל, החזון, האליגוריה בדפוסיה הז'אנריים המגוונים: סיפור, נובלה, רומאן, שיר, מחזה, נחרצים יותר, כך ברור הספק העמוק שעליו יש להשיב מתוך וודאות. הוודאות יוצאת לפני השטח. השאלה נשארת ברקע. הקונפליקט מוכרע באופן סופי באליגוריות הסגורות: "לישרים תהלה", אצל רמח"ל, לישרים ולא לרשעים המכזבים. הכרעות לטובת משטרים בעלי צביון מסויים, מתן עליונות לתכונות אנושיות אצילות שאוטופיות אליגוריות, או משלי חיות ועופות מציגים, כמובנים מאליהם, מכסים את הספק, האלטרנאטיבה, שקיומם מתוך עוצמה מחייב התמודדות והצגת תשובה של ביטחון לראווה. ככל שהאליגוריה נחרצת יותר, כך חמור יותר הספק שאותו היא באה לסלק. האליגוריה היא צורת הוראה ממחישה. החשיבה המופשטת נדרשת לתמונות כאמצעי פידאגוגי. ההוראה, כמו הפולחן נועדו להסיר את הספק כמכשול. מבחינה זו האליגוריה הסגורה היא צדו השני של המיתוס.

## כ"ח. חשיבה בתמונות: האליגוריה הפתוחה

בהעדרה של מסגרת ערכית הבטוחה בעצמה יבואו המשל הפתוח, או האליגוריה הפתוחה למלא את תפקידם בצורה צנועה יותר מאשר הדפוסים הברורים: משל שנמשלו בצדו. עדיין קיים הרצון להורות והוא המחייב התבטאות אליגורית. אבל מִסָּפֵּר יודע ספקות אינו יכול להפגין אותה מידת בטחון כנביא, ממשל המשלים, המגיד, המטיף, בעל המסתורין הבטוח בדרכו, או האיש בעל השייכות האידיאולוגית הברורה, הנעזרים בתמונות הממחישות את אמונותיהם. הוא סמוך על שולחנה של תפיסה מוגדרת ומכאן ההצדקה לשימוש הז'אנרי, אך אין הוא במדריגת ביטחון כקודמיו. סיפורי "ספר המעשים" של עגנון, שאברהם הולץ הגדירם בצדק כ"משלים פתוחים", מעמידים במרכזם גיבור אכול ספקות, נוטה לכאן או לכאן. תורת משה וציוויה, דמות האדון שהיקנה תורתו לרבים, מעומתים עם דיוקן של אדם היוצא מנתיבו הבטוח והוא נקלע בין קטבים שונים. המספר מעדיף לא לזהות את מהותו הרוחנית המדוייקת של הקונפליקט ומשאירו על גבול הידוע: יצר כנגד מצווה. בשל המסכת הערכית הרעועה שבה נתון הגיבור יצוייר הקונפליקט מתוך מהמה והתפתלות. יועדפו מצבי חלום, או אובדן חושים. הספק יהיה סמוך יותר לפני השטח מאשר במשל הסגור.

ברומאן, כמו "הדבר" לקאמי, גם כאן תהיה ההחלטה הערכית ברורה: מאמץ אנושי כנגד המלחמה. אבל "הדבר" כמיטאפורה יועדף על פני הזיהוי הנחרץ. בסיומו של הרומאן מדובר על החידק יוצר המגיפה העתיד להופיע שוב ושוב. הרומאן אינו מוותר על ההכרעה הערכית, שהאליגוריה יפה לה, ועם זאת מעדיף מידה של תהייה וערפול, כהן הדת המופיע ברומאן מנסה לזהות את סיבת המגיפה והוא נכשל בניתוחו הברור, המאשים, המצוי בהטפותיו. הסופר מציג את הבעיתיות שבחוסר הוודאות דרך הערפל המיטאפורי שאינו מעלים כליל, אבל הולם יותר עידן של ספק.

האליגוריה הפתוחה תהיה עמומה בתמונותיה ובפתרונותיה ככל שרמת הביטחון הערכית תהיה פחותה. הספק נשאר כגורם יציב בכל האליגוריות לסוגיהן. האליגוריה הסגורה נלחמת בו, תוך התעלמות גמורה, או כמעט גמורה הימנו. האליגוריה הפתוחה מתירה לו, לספק, לעלות ולהתייצב גם בחזית הקדמית.

## כ"ט. רומאנים וסיפורים של א.ב. יהושע

הרומאנים "המאהב" ו"גירושים מאוחרים" יכולים לשמש דוגמא בהֶקֵּשֵׁר זה של דרך קריאה סטרוקראליסטית־שטראוסיאנית, לאליגוריות סגורות, בעוד שסיפורים דוגמת "שלושה ימים וילד", "מול היערות", מדגימים אליגוריות פתוחות.

את המקבילות המפענחות נמצא בכל הקשור לרומאנים בהתבטאויותיו הפוליטיות, החברתיות של המספר. את המקבילות לסיפורים נחפש בחומרי התשתית. הנחת יסוד היא כי א.ב. יהושע, דוגמת עגנון בחלק מסיפוריו וקאפקא במכלול יצירתו, הוא סופר שכתיבתו הסיפורית היא חשיבה בתמונות. העלילה היא מסכה לאידאה. יהושע בכתיבתו המאוחרת יותר הוא בעל תפיסה רעיונית לוחמת, מוגדרת. הרומאנים הם חלק בלתי נפרד מן ההוויה המחשבתית שהיא בבחינת "כתבי הקודש" הפרטיים של האמן. בכתיבתו המוקדמת יותר הצד הפולמוסי האישי חבוי, אינו נמרץ. "כתבי הקודש" הם של אחרים. התנ"ך, כתביהם של עגנון, קאמי, מאכס פריש וקפקא משמשים כרובדי תשתית.

קריאת הרומאנים אם תיעשה בתוך מסכת אמונתית של האמן תציג מקבילות מזהות. "בזכות הנורמאליות", היא התביעה להכרה בעליונת המולדת הארץ־ישראלית. ב"גירושים מאוחרים" מופיע הטירוף על ציר הניגוד. המהגר, בדמותו של היהודי הנודד החדש רוצה להיפרד מאשתו המטורפת. הנורמאליות הנדרשת במאמרים היא המתגלמת בטירוף שברומאן. המטורף הוא האמיתי, טוענת האמנות, העיוור הוא היודע. בכתיבה הפולחנית היודע הוא הרואה, השפוי, ולא "המשוגע", "איש הרוח", במובן של איש הזייה. במסכת הפובליציסטית היחס הנאות לערבים הוא תנאי להתגשמותה של הציונות. ב"המאהב" הנער הערבי שמו נעים והליכותיו נעימות והוא המתקשר בקשרי אהבה לנערה היהודיה.

הסיפורים שייכים כאמור למסכת כתבים שאותם מעריץ הסופר. מקבילות מפענחות תימצאנה, כפי שמחפש, למשל, יצחק שלו, בין הסיפורים ובין התנ"ך. הסיפור "שלושה ימים וילד", נקשר בפרשת העקידה, "מול היערות", נקשר באליהו ומלחמתו בנביאי הבעל.

הסמכת הרומאנים לאמונות הכותב סוגרת את הכתובים, מעמידה אותם על חוד התביעה הברורה, הסמכת הסיפורים לכתבים שאינם של הסופר משאירה את העמימות, שכן היא עושה אותם למיתולוגיים יותר לפי רוחם.

דוסטוייבסקי

א.ב. יהושע

עדיין אנו נמצאים במראה השטח של היצירה. דפוס העומק יתחמק מן ההגדרה האידאית, ויצביע על סימן השאלה, שנשאר על ציר הספק. החיאתה של התנועה הציונית, כתנועת תחייה לאומית, האם יכולה היא לבוא מבפנים, או שהיא זקוקה לעזרה מן החוץ. בעל המוסך מתקן את מכוניותיהם של אחרים, אבל כלי ההסעה שקנה לבנו החרש, לא גאל, ויגאל בנו נהרג. בסופה של דרך הוא זקוק לעזרת הכפר הערבי שיבוא מישהו משם ויתקן את מכוניתו. מצד אחר נעים פרץ לתחום שאינו שלו, והרחיק לכת בחֵרות שנטל על עצמו. אדם מחזירו לכפרו, מגרשו מגן העדן. הנסיון להביא מאהב מן החוץ נכשל ואסיה שקועה בחלומותיה. צירי הניגוד המרובים שברומאן וסידורם במקבילות מוליך אל השאלה: מאין יבוא עזרו של עם כאשר חיוניותו, פעילותו ועתיד צאצאיו נתונים בסכנת כלייה. ב"גרושים מאוחרים" מתבטא הספק, שבעומק, ביכולתם של כלי הפולחן, המצווה המסורה מדור דור לתקן את הפגום. טקס הטבילה של התינוקת ברמז לברית מילה מתערבב בתוכו דם ולכלוך. ציר מרכזי ברומאן הוא סדר של פסח מדומה: של ילדים, של מבוגרים שדי להם בתחליף של מטורפים. מעשה הגט מתנועע בין טקס לחילולו, וכך גם בטקסים חילופיים של החברה המודרנית, כאשר הכתיבה עצמה מתגלה כאחד מהם. כמעט כל הגיבורים ב"גירושים מאוחרים", רוצים להעלות את מעשיהם על הכתב.

הזיקה בין יהדות אשכנז לספרד מופיעה על ציר התקבולת המשלימה ב"המאהב", יַדוּע'ה הזקנה מבינה היטב את נעים הערבי, אבל היא יוצאת מן המערכת המתקנת בשל זקנותה. ב"גירושים מאוחרים", נעשה המוטיב שעניינו יהדות ספרד ויהדות המזרח אדנותי, והוא לובש את הלבוש שהסטייה והאהבה משמשות בו כשתי וערב. הפנייה אל האסור, פריצת הטאבו מתגלה כחלק בלתי נפרד מן ההוויה ב"המאהב" וב"גירושים מאוחרים", תוך נהיה חזקה אל התיקון. האמצעים הברורים הטהורים, שיודע א.ב. יהושע בראיית עולמו הפובליציסטית, מתיצבים על אדני הספק והסוטה במעמקי כתיבתו האמנותית.

גם הסיפורים מציעים בדפוס העומק שלהם שאלות מופשטות אוניברסאליות, כגון איזו תרבות יבור לו עם — חדשה או ישנה ב"מות הזקן", האנושות, האם היא רוצה באוטופיה או בקאטאסטרופה ("מסע הערב של יתיר"). נמצא כי במעמקיהם דומים הסיפורים והרומאנים של יהושע בחיפושם האידיאי ובהפיכת האידיאה לשורש הכתוב. אלא שא.ב. יהושע המאוחר יותר מציע לנו את הצופן העושה את הרומאנים לכתבים לאומיים, בעוד שיהושע המוקדם הרחיב את הצופן ותלה אותו בדברי אחרים. יצירותיו הראשונות הן על כן מיתולוגיות, האחרונות רעיוניות, פולחניות. במובן זה יש בהתפתחות יצירתו משום דמיון למהלך רוחני כולל של התרבות הלאומית כולה, תחילה מיתוס ולאחר מכן כתבי קודש מגובשים, כאשר ביסוד הדברים נשאר האני החושב ליד ספקותיו ושאלותיו, שהם גם תהיותיו של שבט, ציבור ועם.

## ל. מוניזם, דואליות ופוליפוניות: הזז, דוסטוייבסקי

היצירה נושאת האידיאות עשויה להבליט מגמה אחדותית, פולחנית, דוגמאטית, או מגמה ריבויית, דיבור בקולות מרובים. "הדרשה" לחיים הזז באה לבטא מחשבה אחת הנדרשת בפיו של יודקה, שינוי מגמת פניה של ההיסטוריה היהודית מתפיסה "לילית" פאסיבית לתפיסת "יום" אקטיבית. ב"יעיש" מתוארת התעלותו של האח הרוקד כלפי מעלה, המושך את כל הסובבים אותו לחיי סיגוף ומחסור, ולעומתה האח השני הנתון לדאגות החומר והמטבע. ההתהפכות משנה את אורחות יעיש מצמצום לשגשוג עוד בהיותו בתימן. בעלותו ירושלימה נסגרים בפניו השמים, ושוב אנו עומדים בפני תהפוכה. הסיפור "הדרשה" כגרעינו של הרומאן שאמור היה להיקרא "חלוצים" בהקבלה ל"יעיש" כרומאן מקיף. אנציקלופידיסטי הוא בעל צביון אחדותי, נחרץ; כתב קודש בנוסח חדש, מפיו של מטיף בסגנון מיוחד, שבעצם אינו בעל דרשות. הרומאן מדובב דמויות רבות, עשיר במובאות מן המקורות, משמיע קולות שונים, רעיונות מרובים.

באופן דומה נוכל לתפוס את "החטא ועונשו" של דוסטוייבסקי כיצירה פולחנית, הבאה לבטא את רעיון המֶרוּק של החטא בדרך הייסורים, הצליבה העצמית וההיענות לקדושת המושיע, במקרה שלפנינו דמותה של סוניה. מצד העלילה נתפס הרומאן כסיפור בלשי מלוכד, רצח ופענוח. שם הרומאן מעלה את ההתרחשות לרמתה המוסרית, הדתית: החטא והגמול. הרומאן "האחים קראמאזוב", לעומת זאת, נוטה אל הריבוי, על אף שמדובר גם בו ברצח אחד, רצח אב, נקודת הכובד נעה מגיבור אחד למשנהו. כל אחד מן האחים עשוי להיתפס כגיבור הראשי, גיבור מייצג עמדות רוחניות, אידאיות. מוסיף על כך את דמות הקדוש, או האינקוויזיטור הגדול, או אפילו דמותו של ישו עצמו. לכל אחד מהם ניתן להקנות מעמד שליט, כדיוקן מייצג עמדה רוחנית. הרומאן נותן זכות בכורה לדעות מסויימות: האנושות זקוקה למיסתורין וללחם, כדברי האינקוויזיטור הגדול, או אימרתו המפורסמת של איוואן: אם אין אלוהים — הכול מותר. אולם במכלולו הוא עשיר בהתבטאויות הפונות לכיוונים מחשבתיים שונים.

השוני בין יצירה נושאת אידאה ראשית אחת, שנוכל לראותה כפולחנית ובין יצירה נושאת אידאות רבות, ושעל כן נוכל לראותה כפתוחה, חפשית, ניתן להגדירו במונחים של אחדות ופוליפוניות, במילונו של מיכאיל באחטין. ההתבוננות הסטרוקטוראליסטית תשאיר גם במקרה זה את האחדות ואת הפוליפוניות כגילויי חוץ, בפניהן של היצירות ותעדיף לבטא אותן במונחים של דואליות, כגילוי עומק. העמדת המקבילות, הבינאריות, יוצרת דואליות מסוג אחד בכל הכרוך במרכיבי היצירה הסגוליים, המיוחדים לה. הצגת האלטרנטיבה, כדפוס העומק, יוצרת דואליות נוספת, מסוג חדש, לא כמתיחות בין קטבים שונים, אלא כאלטרנאטיבה, מהורהרת, ללא מתח ריגשי. דואליות זו תהיה גם נחלתו של סופר בעל נטייה מוניסטית, או נטייה פוליפונית, וכן תאפיין יצירות שלפי היקפן נוטות לצד האחדות או הריבוי.

המתח בין יודקה ובין הוועדה בפניה הוא מופיע, שאחד מהם נטל את אשתו, קובע קוטביות

של קיפוח ושובע. כך גם נקבעים פניה של ההיסטוריה היהודית לחסרון (לילה) ולמלאות (יום). מצב אחר אין השובע והמלאות של מי שנטל את האשה מזולתו, שהם בעלי צביון ערכי שלילי, דומים למלאות ההיסטורית אליה מתפלל יודקה. מה שהשיג מי שנטל מחברו את רעייתו, הוא הוויה בתחום הממש. הצפיה מן ההיסטוריה שמהלכה צריך להשתנות, צריך להתבטא ברוחניות מלאה יותר, ללא חטא, ללא גזל. נמצא כי פניה הגלויים של "הדרשה" ניצבים על ציר הניגודים: יום ולילה, מלאות וחיסרון, אקטיביות ופאסיביות תוך הקבלתם לבבואה־שיפוטית ערכית: גזילת האשה של איש ממי שאמור להיות חברו של הגוזל. בפניה של הדרשה מצוי היסוד הדתי, המאפיין את הדרשה לדורותיה, מעשים של התעלות כנגד מעשים של ירידה, כאשר יסוד זה לובש גילוי של מרד. יודקה מבשר דת חדשה אלא שדרשתו אינה מן ההר, אלא ממעמקי נפילתו, המכשירה אותו לראות נכונה יותר את המציאות. "הדרשה" כגרעין בלבד של רומאן מקיף אין בה די כדי לגלות את דפוס העומק, אבל אנו יכולים לשער אותו מתוך הסתכלות ב"יעיש" וביצירות אחרות של הזז. "יעיש" מבטא בגילויו את הניגודים שבין הגשמה חומרית לבין הגשמה רוחנית, בתחום האישי, הפרטי, השבטי, הלאומי ואף האוניברסאלי. מחיר ההתרוממות המוחלטת מעלה, הוא אובדן כוח הראייה. יעיש מתעוור, לתקופה מסויימת בפגישתו עם השרף. לעומת זאת גם ההגשמה הארצית דורשת את מחירה. העלייה לירושלים היא ירידה ביחס להיפתחות שערי השמים. התשתית של יעיש וכנראה גם של הרומאן "חלוצים" ו"הדרשה" בכללו, באה לשאול אם ניתן להכריע בין חומר לרוח, מה מעניק חיים ("יעיש" בערבית מלשון חיים) מלאים ליחיד: תביעות הגוף, או הנפש? מה מעניק חיים לתנועה מגשימה, התקדשות בקיום החיים, או קידוש השם, הנכונות לשריפת החיים, מוטיב האש המכלה בולט ב"חתן דמים", וברומאן "בקולר אחד" ובמקומות רבים אחרים, בכתבי הזז.

הזז שכתיבתו היא רבת פנים וצורות, הוא סופר שבמסכת אמונותיו הוא בעל נטייה מונולוגית, מוניסטית, נחרצת. "משפט הגאולה" מבטא הנחות ברורות בכל הכרוך בדרך ההגשמה הציונית. ההבעה האמנותית מבטאת מונולוגיות (ו' שרוקה) דיבור בשני קולות, ורב־קוליות, כאשר כל קול ודעתו הנחרצת עמו. אך, ביסוד הכתובים מצויה ההצבה זה כנגד זה: חומר ורוח כאשר לכל אחד מהם משקל ותפקיד. דוסטויבסקי, שהזז הושפע ממנו מבחינה מרובה, הוא סופר פוליפוני בהבעותיו האמונתיות ורב־ניגודים באישיותו, כאשר מעשיו מכחישים את אמונותיו הנוצריות. מחלת "הנפילה" שבה לקה היא סימן גופני, כבבואה לנפילות של גורל והתנהגות. אולם האמונה הנחרצת האחת, הפולחנית של דוסטוייבסקי היא בחשיבות הוידוי המטהר, המפרק מטען של חטאת, כפי שמניח אנדרה ז'יד בספרו על דוסטוייבסקי.

הרומאן האחדותי "החטא ועונשו" והרומאן הפוליפוני "האחים קראמאזוב" מצויות בהם מקבילות ניגודיות קיצוניות של אלוה ושטן, קדוש וחוטא, לכלוך וזוהמה (סמרדיאקוב, משמע לכלוך לפי המובן של השם ברוסית) ומולם טוהרה ותום. במערך העליתי קודש וחול מתערבבים זה בזה. דיוקנאות מסיימים נשארים בארכיטיפיות המוחלטת שלהם. אלוה, או שטן. דמויות אחרות חייבות ליפול לתוך החטא כדי להיגאל: ראסקולניקוב — לרצח, סוניה — לזנות. במעמקי הדברים נשאלת השאלה אם קודש וחול נתונים לו לאדם לבחירה, או כהתנסות מחוייבת המציאות. ההנחות הנוצריות שעניינן חופש הבחירה וההחלטה, מפרנסות את הרובד הנגלה. על אף הכורח החברתי, הפסיכולוגי, יכול אדם להחליט לאן נתונות פניו לשקיעה, או לגאולה, לרצח או לתחייה. בתשתית הכתוב נשארת האלטרנאטיבה, הבלתי פתורה, אם חופש הבחירה הוא נחלתם המשותפת של אלוה, קדוש וכל־אדם, או שחופש הבחירה מצוי, אם הוא מצוי בכלל, מחוץ לספירה האנושית.

## ל"א. סיפור קצר נושא אידֵאה: "האורח" לאלבר קאמי

הרומאן הפוליפוני המקיף, קשה להעמידו על עיקרו האידאי. נוח יותר למטרה זו הוא הסיפור הקצר. "האורח", כדוגמה לכך, לובש במראהו הגלוי ציווי פולחני ברור להתייחס גם לחוטא כאל בן חורין. את הצו לפי החוק להסגיר את הרוצח למשטרה מחליף המורה בצו פנימי לשחרר את האסיר, וזאת לאחר שהתייחס אליו בהיותו נתון למרותו כאל שווה ערך, ונהג בו מנהג שנוהגים באורח, מפתו אכל, מכוסו שתה, במטתו ישן, ובביתו התגורר.

מערכת המקבילות קובעת את הסיפור בזיקה לפרשת קין התנ"כית. הערבי רצח ללא סיבה מוצדקת. בכיתת המורה מפת ארץ שלה ארבע נהרות הסובבים אותה, צרפת בסמליות של גן עדן. המורה כמוהו כאלוה, בהיותו לבדו עם האסיר, רוצה להעניק לו מתת נדוד ומצייד אותו באפשרות להצטרף לשבטי הנוודים. האסיר אינו רוצה בחֵרות שניתנה לו והוא הולך מרצונו למשטרה. כאשר גזר דינו ברור ונחרץ. המורה ימצא על לוח כיתתו את האותיות ככתב על הקיר: "הסגרת את אחיך. תשלם בעד כך". האחרית האפקוליפטית בסיום הסיפור, זכרה של צרפת כגן עדן בפתיחת הסיפור, מעשה דמוי פרשת קין במהלכו, מזקיקים את הסיפור לכתבי קודש.

ציר הניגודים נתון בהיסוסיו של המורה: לשחרר את האסיר, או להמשיך במילוי הצו שקיבל להסגיר את הרוצח, משלים את ציר הניגודים התאור הגיאוגראפי, אווירת שלגים בראש ההר במקום בו מלמד המורה. הכתה שולחה לחופש בגלל הקור. המדבר והשמש הלוהטת מופיעים בדרך לבית הסוהר. ההליכה עם האסיר היא מן הגבהים אל המישור. למעלה האווירה היא גן עדנית, מולדת החרות, למטה היא של ארץ הנדוד והמעצר גם יחד, של ההכרעה ומחירה. המורה הצרפתי אדון חֵרות, הערבי, יליד המקום, שאינו מקבל את מתנת החרות, צועדים זה עם זה, כשהם נבדלים מאד אחד מרעהו. מהותם של הניגודים נתפסת לאור הנחותיו הרעיוניות של קאמי. שם המורה DARU לפי אותיותיו נקשר הקשר אסונאנסי (שיתוף בתנועות ולא בעיצורים) לשמו של קאמי CAMUS ואף מתוך התקדמות אליטראטיבית. שמו של קאמי פותח בג' לפי הכתיב הלאטיני, שמו של המורה פותח בד' לפי אותו כתיב. כך גם באות ר' המקבילה למ'. תמונת הבבואה היא של מי שמשליט את רצונו המלא על הסובב אותו כמורד. המורה איננו ממלא אחר צו השלטונות. בכך הוא לובש את דמותו של האדם המורד. אך אחרית המעשה היא סיזיפית. מי שניתנה לו ההזדמנות להישאר בן חורין בוחר במעצר. המורה ישלם את המחיר, שכן ברור שיד הערבים, תשיג אותו בנקמה אכזרית. הסיפור מציב במרכזו הר ומרבה בהצגת האבנים והסלעים. המורה ירד מראש ההר לתחתיתו וחש שעשה מעשה פותר, משליט עיקרון של טעם, מנהג נכון באדם שיהיה כאורח, על אף שחטא. אך, מעשהו נהפך על פניו. כסיזיפוס ירד אל מרגלות ההר, וחזר כדי לראות שלא הגיע לתחנה משחררת של ממש. ההיפוך האירוני משאיר גם את האסיר בבית הסוהר וגם את מארחו שבוי בידי נוקמיו.

עיקרו של הסיפור, מוליך אל האבסורד. המעשה הנחרץ של המורה, כאדם משכיל, נאור, מנחיל מורשת, נותר כלא היה. נשאר, איפוא, הטעם המר של הספק. האבסורד לפי עצם טבעו אינו נקשר בוודאי אלא בספק. לקחו של הסיפור הוא אכן, הספק שנועד להתייצב בפני הקורא שלא הסתפק במעשה, בעלילה, ותָר אחר האידיאה שהסיפור נושא. צדו הגלוי של מעשה האורח והמורה מלמד על יופיו של המעשה המקנה חֵרות, ועל אחריתו המצערת: על עליונות הכורח על הרצון. במערכת הרמיזות של הסיפור מופיע המורה כאדון הבריאה, המאוכזב מפועל דיו, בעמידה מול רצח, חסר טעם, בתפקיד השופט שנגזר עליו ובהתוודעות של טעות למעמד האדם. במעמקי הכתובים בא הספק־האבסורדי להחליף את הוודאי. האם יש טעם במעשינו כבני חורין, שהרי המציאות כולה מכחישה אותם.

כתביו של קאמי, המסות הפילוסופיות והסיפורים האחרים הנדרשים לזיקה של כורח, חֵרות ונדיבות, בדידות או סולידאריות, מוליכים על נקלה לשאלה הבלתי פתורה. הנדיבות היא צו חזק מן האבסורד ("היה נ'יב", מצוותו של קאמי) אבל היא מתייצבת על בסיס ההכרה במהותה הסיזיפית ורבת האשליה, של ההוויה, במהותה כפולת הפנים, הטבע שבו האדם עשוי להרגיש בן חורין, הרים ושלג, והטבע המוליך לרצח, השמש והמדבר הלוהטים.

## ל"ב. וידוי רב מחשבות: "הנפילה" לאלבר קאמי

"האורח הוא סיפור מגובש, ערוך היטב. ההקבלה בין העלילה לרעיון שהיא נושאת היא מדוייקת וסימטרית להפליא. לעומת זאת הסיפור "הנפילה" ערוך מלכתחילה כמונולוג הנמנע מסימטריה, והוא מצפה למאזין שישמע את מי שמדבר בעדו. המדבר בקול ראשון והשומע הנמצא לידו, הם שותפים בוידוי בעל צביון אינטלקטואלי מודגש. ההתוודעות הראשונה של מי שעומד מן הצד ולומד להכיר את השניים: את המדבר־המתוודה ואת מי שנמצא על ידו לשמוע לו ולשאול שאלות מסויימות, היא לצד הריבוי והשפע של הנאמר. פילוסופיית־חיים רווייית הברקות מתנסחת בניסוחים מכתמיים, קולחים, חריפים, שכל אחד מהם עומד בפני עצמו. המכתם מלווה לרוב, באפיזודות סיפוריות ממחישות, שאף הן יכולות לעמוד כל אחת בפני עצמה. נוצרת מחרוזת של רעיונות, הנחרזים על החוט הביוגראפי, קורותיו של ז'אן־בטיסט קלמנס, שאל דבריו אנו מוזמנים להצטרף.

צד הריבוי מתחזק מכוח הנופים המגוונים והרב־לאומיים הנזכרים בדבריו של המתוודה. הפגישה הראשונה של המתוודה עם בן שיחו היא בבית מרזח באמסטרדם, אבל הווידוי מפליג לפאריז, למדבר המערבי ולצפון אפריקה בעת המלחמה ברומל. להשמדת היהודים, לעמים שונים, לנסיעה טרנסאטלנטית. מחרוזת שמות של מקומות ונופים, כמוה כמחרוזת המכתמים והרעיונות, מפקיעה את המתרחש ממקום אחד. הוידוי אינו מראה את השניים, המתוודה ובן שיחו, יושבים במקום אחד, אלא מציגם מהלכים ליד התעלות של אמסטרדם, יוצאים לרציפים, מפליגים כים, הסצינה האחרונה מתרחשת ליד מטתו של המתוודה, הקודח, החולה במחלה ללא כינוי, תוך רמז למלריה חוזרת.

הרחבה והתפשטות מזומנים לקורא ליד כל תחנות ההתייצבות והגיבוש המצויות בסיפור זה, שהן בעלות צביון עליתי. תכלית המונולוג מוגדרת כיצירת מראה לכל אדם, שבה יראה כל אחד את עצמו. מכאן הפשטת המעשים, משיכתם לצד הפיקנטי מכאן ולמאלף ביותר משם. דיוקנו של המספר גם הוא נתון ברצף של השתנות, לתכלית החישוף העצמי.

אולם דווקא משום צד הריבוי, העשוי לתעתע ולבלבל את דעתו של המאזין, המיידי, הנתון כגיבור בתוך ההתרחשות, ושל הקורא המוזמן להצטרף אליהם, להשתקף אף הוא במראה, חזקים הם רובדי התשתית, שנועדו ללכד ולגבש את הווידוי רב־הזכרונות, המחשבות, תחנות הדרך והמסכות העולות והיורדות.

הרצף האחדותי נבנה מתוך מונח־המפתח "נפילה" כשם הסיפור הנשקף במישורי התייחסות שונים, אליהם פונה המתוודה ישירות, או ברמז. הנפילה עליה מסופר היא חזותית, קפיצת הנערה לנהר סינה בלי שז'אן באטיסט חש לעזרתה. מתלווה אליה הצעקה. לקפיצת־ההתאבדות ולזעקה מחזות־בבואתיים חוזרים. נפילת הנערה היא נפילת הגיבור והצעקה היא קול הצחוק, המציין את כשלון חייו. הנפילה יוצרת קו ברצף אנכי מלמעלה למטה, ובו משתקפת התמורה במהלך חייו של המתוודה, מהצלחה לכשלון, בנוסחו של המחזה האריסטוטלי. במקרה שלפנינו מאורח חיים אחד התופס עצמו גבוה, לאורח חיים אחר הפונה למעמקים. מעלה־מטה מופיעים במערכת מפותחת של מלים, כינויים, רמזים, דימויים והשאלות. הנפילה האישית, על הסיפור הטראומאטי הנמצא במרכזו, נפילת הנערה וצעקתה כאין מושיע, מלווה ברובדי תשתית שעניינן "נפילות". כך נמצאת הנפילה ציר מרכזי בוידוי שצד הריבוי שלו הוא התפשטות בדומה לתעלות אמסטרדם שליד נשמע הווידוי, וצד הגיבוש שלו הוא מסביב לציר אחד רב עוצמה: הנפילה מלמעלה למטה, של הגיבור ושל קרבנו.

חיזוק לקוטב הראשי מציעים מעגלים רחבים הנבנים מסביבו ולידו. בראש ובראשונה המעגל המיתולוגי, נפילת האדם, סיפור "בראשית". במערכת רמיזות חוזרת מופיעות היונים כספירת־על מלוכדת, הנמצאת במרומים כגוש אחד המרחף על פני המבול, או ארץ הגיהנום, ומחפשת לראות אם באה ישועה כלשהי למה שמצוי מתחתיהן. דרך איזכורו של דנטה והקומדיה האלוהית בא הסיפור לעשות את הווידוי למסע בתוך הגיהנום, נפילה פרטית שהיא גם נפילת כל־אדם. באופן מקביל לנפילה המיתולוגית הכוללת והמזומנת לכל אחד מצוי הכישלון בתחום ההיסטורי, אירופה בעידן הנאצי, השמדת יהדות אירופה, לרבות הקהילה היהודית באמסטרדם כתמונת ירידה מטה. כך גם מעשה הצליבה של ישו מתלכד בסיפור "הנפילה" הפונה לכל־אדם, לאירופה, לכל האנושות ולמהותה של הנצרות. על אף שהווידוי, נשמע מפיו של מי שמגדיר עצמו בלי דת, הרי שבשורש הנפילה והרהורים הדתיים מצויה הנצרות. המתוודה ניצב מול פניו של הצלוב לראות עצמו בו, להרהר בו, ובאחת מתחנות חייו, שהייתו במחנה העצורים הגרמני, הוא פועל כ"אפיפיור" לשעה. נפילת האפיפיור כממלא מקום, נשקפת בצורת רמז, ויותר מרמז, בווידוי של מי שחוזה הנצרות, מורו של ישו, יוחנן המטביל, נקשר בשמו. לז'אן בטיסט, יוחנן המטביל, נוסף הכינוי קלאמנס מלשון רחמים וכפרה. כל אלה כינויים אירוניים, כאשר הממד ההיתולי בא אף הוא לגבש ולחזק את מרכזיותה של הנפילה כתופעת־יסוד.

גם התשתית הפילוסופית היא בסימן הריבוי ומשקפת שאלות שקאמי נדרש להן בחיבוריו השונים, וביותר מאופן אחד. איבוד לדעת כשאלת־השאלות, כורח וחרות, אופני הגשמה עצמית שונים. גם פה על אף הריבוי נקבעת עליונות עלילתית־רעיונית להגשמה עצמית בנוסחו של הדון־ז'ואן. הסטאטוס התפקודי של הגיבור מתחלף. עורך דין, ממלא תפקיד בצבא, שחקן בצבא, עצור, מצטרף למחתרת הלוחמת בנאצים, שיכור מידרדר חוזר בתשובה בבארים של פאריז, בבאר "מכסיקו סיטי" של אמסטרדם. במסכת התפקידים, בהקבלה לתפיסת ההגשמה העצמית של קאמי בספריו ההגותיים, חשוב התפקיד של השחקן כמי שמגשים עצמו תוך "זכייה" בחיי אחרים, אלה שהוא מזדהה עמם כבן־דמותם על הבמה. מילוי תפקיד האפיפיור הוא בעל משמעות בהצגת הנפילה של התקופה וגיבורה הנוצרי. באיפיון הפרטי, המצומצם, נודעת חשיבות לחיפוש הנשים כהגשמה עצמית, שהכישלון המוסרי, הצחוק והנפילה בצדה.

כדי לבוא לתבנית העומק, יש לעבור מן הריבוי והאחדות לצירים הבינאריים. אלה נתונים גם בצד הריבוי וגם בצד האחדותי. הפרדוקס הוא הצורה השלטת שבה מתנסחים המכתבים והמחשבות. כשם שהווידוי הוא מחרוזת של מכתמים, כך הוא גם ערוך כשרשרת פרדוקסים. את הפרדוקס נוכל לתפוס כציר בינארי, בעל הייקף מצומצם, הנתון בתוך מערכת רחבה יותר של ניגודים. את הבינאריות ניתן לגלות על נקלה, אם נראה את הציר המלכד בהווייתו הניגודית. המונח "נפילה" מתפרק: למעלה, מטה. פרשיות "בראשית" ו"המבול" מתייצבות על בסיס הגיהינום והשמים, התעלות והיונים. כנגד הראשית מוצגת האחרית, יום הדין, התופסים מקום רב בווידוי. הדיוקן העצמי, כנופל, מתפצל לשופט בעל תשובה, כמו גם לעורך־דין הבא לטהר אחרים והוא עצמו חוטא, לבעל־כוח ולפחדן, לכובש נשים ולנכבש על ידן, לצולב ולנצלב, למבקש צדק והיטהרות ומחזיק בידו חמונת קודש גנובה, שזכר "השופטים הצדיקים" ו"הטלה" בסמליות לישו, מצוי בה.

במערכת המקבילות־הניגודיות נמצא בעוצמת יתר שתי הנחות יסוד המתנגשות זו בזו.

האחת: כל העולם אשם, כל אחד אשם, לרבות ישו. אין נקי מחטא. השנייה, מעלה על נס את יכולת ההימלטות מתחושת האשם, את הקפיצה מעלה, או מטה, כדי להיטהר, או לצאת ממעגל האשם. האשמה, החטא, יוצרים מעמסה שאין להיפטר הימנה, כורח, שגם איבוד לדעת לא יוכל לו. מנגד קיימת הרוח הרצון, המשחררת את האדם מלהיות כלי משחק בידי עצמו ובידי החברה. איבוד לדעת עשוי להיות לכאורה מעשה גואל, אבל יש בו מן הדלות של המנוסה העיוורת, אף אין הוא עשוי להוציא את האדם כליל מזרם החיים והקיום בכל צורה שהיא בהוויה הקוסמית.

את הפרדוקס והניגודים אפשר לתפוס בהווייתם ההיתולית, האירונית. בסיום המונולוג הופכת החזרה הנצחית על כשלונותיה לדפוס קָבֵע, המשֻטה בכל הרהורי תשובה. גם אם נראה שוב את הנערה הקופצת לנהר הסינה, לאחר מסלול־החרטה רב הייסורים שבו התנסינו על שעמדנו מנגד, לא נקפוץ אחריה למים הקרים. במהותם הרצינית יש לראות את הניגודים גם בצדו הגלוי של המונולוג וגם ברובדו הסמוי. בצד הגלוי, הפולחני, "הנפילה" הוא שיעור באֶתיקה, בתורת ההתנהגות והמוסר. זהו נוסח מודרני של תפיסת "כל אדם" לפי הנחותיו של קאמי, כאשר נסיונו האישי וההגותי בא לתת לה, כתפיסה בתורת המוסר, תוקף וביסוס. הכישלון המוסרי נתפס בשטח של ההימנעות ממעשה. ז'אן בטיסט קלאמנס, אינו רוצח נערה, אלא מתעלם מצעקתה. אף אינו מודיע לאף אחד על מה שראה, או שמע. מדובר בפאסיביות, שהעונש עליה הוא חמור כמו בחטא אדם הראשון, שנבע מפעולה וכמו המבול שנגזר בשל התפשטות מעשי חמס וגזל. ה"כצעקתה" שבפרשת סדום, נתפסת כאן, בסיפורו של קאמי, בצורה מחמירה יותר. העונש מגיע לא רק למי שגורמים לזוועה, אלא גם לנמנעים מלהושיע. דין הנמנע כדין הפועל.

מבין תורות המוסר מתקבלת ונדחית כאחת תפיסתו של ניטשה. בעל המוסר הקונה לעצמו תחושה טובה בהושטת סעד ליתום ולאלמנה מבוזה. סיוע ליתום ולאלמנה, נתפס בעליבותו בנוסח ניטשה, אבל הדחייה היא קאנטיאנית. עורך־הדין המצליח מרבה במעשי חסד כדי לשאת חן בעיני הבריות ובעיני עצמו. נמצאת מוסריותו לא בבחינת מעשה מוסרי לשם מעשה מוסרי, חובה לשם חובה, אלא מילוי חובה לשם הנאה. גם ההידוניזם מוצב כמוליך אל הנפילה. ריבוי ההנאה הוא כוזב ומביא ל"צחוק" האין סופי. המונולוג של קאמי מתייחס ומתייצב על גבי "החטא ועונשו" של דוסטוייבסקי, בהפיכת העונש לעניין מצפוני־פנימי, ובבקשה המתמדת של השוטר שיבוא לאסור את המתוודה־הגנב. אכן, נוסח אירוני של החטא ההופך לעונש, מתאפשר בשל צמצום ממדי החטאים בהשוואה למעשי רצח, או הונאה בקנה מדה גדול. התמונה הגנובה נמצאת בידי המתוודה, אבל לא הוא גנבה. המתוודה קודח, אולי בשל מחלת המלריה שפירושה האטימולוגי הוא אוויר רע, מחלה הנגרמת מבחוץ ולא מבפנים. הפאתוס של דוסטוייבסקי מתחלף באירוניה ובסאטיריזאציה עצמית. הווידוי הוא של המתוודה הבלתי מהימן, שאינו מאמין גם לעצמו, והוא מבקש את אמון הזולת בדבריו, אמון למחצה.

אל העמדה הנוצרית התופסת את המוסריות כמחייבת קרבן עצמי, מגיע המתוודה בדרך החטא, "האפיפיור" שנבחר על ידי העצירים, שותה את המים של העציר המת, ואינו מחלקם בינו ובין חבריו. זאת, כאשר חלוקת המים במחנה המעצר במדבר היא תפקידו הראשי. אולם, בהעדר אלוהות ומשיח, המתוודה מגדיר עצמו כ"אליהו בלי משיח", הרי שבסופו של חשבון חייבת ההערכה המוסרית לבוא מבפנים. "העין האידיאלית", השופטת, צומחת בתוך אישיותו של המתוודה, והוא נעשה לשופט עצמו. שופט בעל תשובה. נמצא כי המראה הגלוי משתמש בפרדוקס כדי להגיע לשיעור הנחרץ, הפולחני, שניתן למצותו כמצוות "עזוב תעזוב עמו", עמו, ולא אותו. קריאת הגינוי במבט לאחור מופנית לאירופה בתקופה הנאצית וחוזרת כאזהרה מוסרית לכל קורא, שיהיה מוזהר נגד נפילת עצמו, נפילת הזולת, חורבן אירופה וכל התרבות עמה. הרומאן של קאמי "הדבר" הוא השיעור לקולקטיב, לחבורה ולפרט תוך הדגשת המגיפה המשתוללת. "הנפילה" הוא השיעור לאחר "הדבר", כשיח אינטימי ל"כל אדם", והוא יוצא לארוחות התנהגות בימים כתיקונם, לא בעיתות חירום ומלחמה. הוידוי הוא דידאקטי וההיתולי הוא מכשיר תעבורה ההולם את אוזנו של בן הזמן, האינטלקטואל המפונק, העשוי לבוז לפאתוס בנוסח דוסטוייבסקי, ושכוח ריכוזו אינו עומד לו להתעמק בתורות מוסר שונות על דקויות ההבחנה שלהן.

הצו המוסרי, העולה מן הווידוי, לאחר שמסתלק הלבוש האירוני ולאחר שפני יאנוס הנזכרים בווידוי, המבטאים כפל התייחסות ודו־ערכיות, נתפסים כמסכה בלבד, הוא מוחלט ואחד: למנוע נפילה, ללכת מלכתחילה בדרך התיקון שאינה מוליכה מטה. ואילו בתבנית המעמקים מתחלף הצו באלטרנאטיבה: לשפוט, או לא לשפוט. "אל תשפטו למען לא תשפטו", נאמר ב"ברית החדשה". בפניו הגלויות של הווידוי מדובר בעורך דין המתייצב בפני שופטים כעיסוק המקנה כוח לאנוכיות, למוסר הקטן הבזוי, לחנופה העצמית. עורך הדין ביכולת האשליה של קיום הסמכות המגוונת לפי הצורך רואה עצמו בלבושי המלך, האפיפיור והשופט; לכולם סמכות עליונה של חקיקה. אבל מלאכת השיפוט נכשלה ומדובר בשופט בעל תשובה. החרטה מכוונת גם כנגד האשלייה שביכולת השופטת. הגיבור במונולוג החושפני נע ונד מסביב לבעיית השיפוט, תוך שהוא מקיים את המעשה השיפוטי הכוזב. אך במעמקי דבריו הלא־פתורים הוא מציג את השאלה אם רשאי האדם לשים עצמו במעמד של שופט. בלא שיפוט אין קיום לחברה, לדת, לתרבות. בצד השיפוט מתהלכים ככני לוויה האני העושה עצמו ערך עליון, כביכול, מעל לחוק, ערך הדין כוחו בלשונו, בהעמדת הפנים ומעשיו מכחישים את הערכים שעליהם הוא אמור כביכול להגן. השיפוט הוא כורח שהחרות מצווה להיחלץ הימנו, אבל היחלצות כזו גם היא תחשב למעשה אנוכי, לבריחה. והאנוכיות עצמה הופכת כפייתית ומבטלת חרות.

שאלת־המעמקים אינה פוסלת, או דוחה את המצווה המוסרית, ואין היא באה להחליף תביעה בספק. הערעור נתון בתחום משמעותי שאינו בא במקום המוסר, אלא מתייצב לידו. לא המעשים הראויים נתונים לבחינה, אלא שופטי האדם, שופטי המעשים. לשפוט משמע להיות מלך, אפיפיור, שופט, נביא בלווי משיח. והרי גם על טיבם של אלה מחוייב בעל הרחמים בהרהורי כפירה והורדת מסכות.

## ל"ג. עקרונות משולבים: "מנוחה נכונה" לעמוס עוז

כשם שהמיתוס נבנה מחלקי מיתוסים רבים, כך היצירה ספרותית נוטלת לעצמה מרכיבים ממקורות שונים, לרבות חומרי־מציאות אותם היא מחקה. אולם המיתוס עקרון הכינון שלו הוא אחר ומכאן האווירה המיוחדת שהוא משרה עלינו. היצירה הסיפורית עשויה להתגלות גם כמי שנבנתה לפי עקרונות "אדריכליים" מגוונים. חלקים רעיוניים, בצד חלקים מעתיקי מציאות, זיהוי וסמלנות, רעיון נושא סיפור בצד מערכות סיפוריות נושאות רעיונות. עקרונות הכינון השונים יהיו גם הם בבחינת מקורות, המתיצבים על התשתית המלכדת האחדותית, הבינארית, והשואלת.

הרומאן "מנוחה נכונה" לעמוס עוז מעמת את דור האבות ואת דור הבנים בקיבוץ ומחוצה לו. דור הבנים נוצק בתבנית אליגורית. המשולש רימונה, יונתן, עזריה — מצוייד בדפוסים עלילתיים, שהדגש בהם הוא על פריצת המקובלות החברתיות. רימונה מחזיקה בשני בעלים ובוחנת בקפידה ומתוך השוואה את זרע שניהם. רימונה, ברובד הסמלי מלאה זרעים כרימון, אינה מופרית על ידי יונתן. השם יונתן רומז לאהבת דוד ויונתן, אהבה פורצת חוצה ולא פנימה זו המעדיפה את הרחוק על פני הקרוב. בעת בריחתו יודע יונתן ליל אהבים סוער עם מיכל, לא כן יחסו לאשתו שהיא בעיניו בובה מלאת קש. מיכל, רומזת בשמה למחנה־דוד, שהוא מחרץ לטווח השושלתי של יונתן בן שאול. עזריה, הזר שבא מרחוק, הופך למושיע ומביא זרע בר קיימא לרימונה. יונתן לאחר בריחתו חוזר לרימונה. פריצת הטאבו הקיצונית, שאינה הולמת דפוסי חיים ממשיים, מלמדת על הכוונה האליגורית המציבה את המערכת הבינארית, הניגודית; עקרוּת, מול הולדת. "מנוחה נכונה", היא מנוחת מוות, "המצא מנוחה נכונה על כנפי השכינה", בתפילת "אל מלא רחמים" שפירושה השלמה עם כלייה. הולדת עומדת מנגד לה.

במקביל למשולש של הבנים קיים המשולש של הדור המוליד. שני אבותיו של יונתן והאם הנשואה לאחר מהם. אצל האבות היה תחילה גודש של אהבה והתפרצות, בניה טרוצקי, שמו מלמד על סער ופרץ, וכך גם התנהגותו. לאב שלא נשאר וברח נסמך מעשה היריה בפר, הפר כסמל לפוריות לזכריות (כך גם במובן האטימולוגי, מלשון פרה: פרייה ורבייה.) הציור של דור האבות נוטה להכיל בתוכו חמרי מציאות יותר מאשר בתאור של הבנים. כאן הסמיכות בין אביו החוקי של יונתן לבין לוי אשכול, הדמות המזוהה מן המציאות, המופיעה כמרכיב חשוב ברומאן.

השאלה המחברת את המרכיבים האליגוריים ביחד עם המרכיבים המזוהים, החברתיים־ההיסטוריים, נתונה סמוך לפני השטח ועניינה: סיכויי דור הבנים להמשך, או לשיתוק, לפוריות, או להולדת. דור האבור פתר את הבעיה לטווח קצר. עצם המושג דור האבות מעיד על יכולת להוליד. אבל הוא זקוק להמשך. אביו של יונתן מבקש הימנו כמובן מאליו לעבוד במוסך ומגנה את דרכי ההישתמטות של הבנים, העושים אותם זרים ומנוכרים לסביבתם הקרובה והרחוקה. סופו של האב, שגם הוא מגיע לשיתוק גמור ולחוסר פעולה. אב אחד ברח ומסתפק במעשי נדיבות. האם, בשל כפל המציאות בדור האבות, אחוזת שנאה, כלפי בעלה החוקי, וניתן להגדירה כחולה במחלת הרדיפה שחציה מכוונים כלפי מי שנשאר במחיצתה, מי שמוחזק בעיני כל אביו של יונתן.

עמוס עוז

עקרות ופוריות נתונים גם במחזור העונות לפיו בנויים חלקי הרומאן ובתמונות הטבע בתוכו. כתמונת בבואה למוטיב של מנוחה בהתקשרו לעקרות והולדת, יכול לשמש השיר "ענח לו זלזל" לביאליק. מחזוריות הטבע פירושה הבטחת קיום לכל הסובב, אולם האני אינו יודע מנוחה ושינה ("לא מנוחה ושנת לי"), ועירותו מפקיעה אותו ממחזור של הולדת, כמוהו כולזל שצנח, שיצא ממחזוריות הקיום הקוסמי. בעוד שבשיר המחזוריות הקוסמית היא תמונת השתקפות עיקרית, אצל עוז היא מסגרתית בלבד. עקרות או פוריות משתקפות ומתמקדות במעגלים של משפחה, הקיבוץ והחברה הישראלית. דמותו של לוי אשכול המגלמת בתוכה מעשים של פוריות, החשבת חקלאות, נכונות דיאלוגית, הפגינה גם את ההיסוס, השיתוק וחוסר האונים ערב מלחמת ששת הימים. אכן, שיח ושיג בגבולות הרומאן בין האב ובין המנהיג נקלע בכף הקלע של הבעות חיוניות וצמצום ביטוי נזירי. המכתבים האירוניים נגנזים ובמקומם באה התחינה הפשוטה לעזור בהצלת הבן. לוי אשכול מחיש עזרה טכנית, אבל לא היה שתגלה את הבן. דמות מסוג אחר, האיש יוצא הדופן, היא שתדע להזהיר נכונה את יונתן בפני הצפוי לו מהרפתקאות המנוסה.

על בסיס זה של עקרות ופוריות מתייצבת גם מערכת המקבילות שבין הרומאן כיצירתו המקורית של המחבר ובין הרומאנים האחרים שאיתם הוא מקיים דו־שיח ספרותי. נזכר הרומאן "השער נעול" מאת דוד מלץ בהערת סיום ברומאן. הקשר העיקרי הוא ליוצא הדופן הבא לקיבוץ, ברומאן של מלץ, מושך תשומת לב בהגיונותיו וסופו שהוא מעורר בוז, שעה שהוא נאלץ לצאת לעשיית צרכיו באמצע נאומו הבשורתי. עימות ברור קיים עם "המאהב" של א.ב. יהושע כרומאן שעניינו בוויטאליזאציה של הציונות, שהגיעה כאילו לעקרות. כאן ושם שני גברים השוהים במחיצה אחת עם אשה הוזה, שכאילו פג תוקף קיומה, כאשר אחד מהם הוא מאהב שהובא אליה על ידי הבעל ביודעין. כן מצוי בשני הרומאנים המוסך כמציג את הקיומיות התובעת המשך ונטוי עליהם צלה של הבעיה הערבית. עימות ספרותי, שנראה מכוון, מצוי גם עם "מסע באב" לאהרון מגד. בשתי היצירות בורח הבן מדפוסי החיים שהחברה מצווה עליו ומעדיף כאילו מנוסת־מות כפתרון קיומי, אישי. האב נוטל על עצמו את מצוות ההצלה של הבן ומגיע תוך כדי כך לכליונו הפרטי.

העימות הספרותי עם יצירות משל סופרים אחרים מתייצב על בסיס של שיתוף וניגוד. השיתוף הוא בבעיית היסוד: המשך, או כלייה, שתוקפה לא סר גם אם נראה, לכאורה, שההגשמה הציונית היא עובדה שאין לערערה, עובדת "נצח". עקרותו או פוריותו של דור ההמשך היא העומדת במבחן. הרומאן של עמוס עוז בא להשיב תשובה של תיקון, שונה מאלה שהשיבו האחרים. מלץ עשה את הזר שבא לקיבוץ לנוכל מגוחך. עוז עושה את עזריה גיטלין למי שמביא סיוע של ממש. יהושע מציג את נעים הערבי כפותר מדומה של הזיקה האירוטית. את הקשר בין נעים לנערה היהודיה יש לראות כפריצת טאבו לשעה. עוז עשה את עזריה לצירוף של מאהב ונער מן החוץ הנעשים לאב חדש, פורה וממשי. מגד העמיד את מסע האב בסימן הכלייה, המסתמל בחודש אב, תשעה באב. האחדות הקוסמית המסתמלת בעיסוקו של האב, כמי שנוסע בחללית כל הזמן, נראית רחוקה ובלתי יעילה, שעה שנדרש מסע גילוי ממשי בדרכי הנגב והמדבר. עוז עושה את תפיסת האחדות של שפינוזה למוליכה לבשורה מוסרית שיש בה טעם, בפיו של עזריה. עזריה משמיע משפט־מתקן בעל משמעות באזניו של לוי אשכול וכופה אותו, כפייה חיובית, עליו ועל סביבתו. הצרה של כולם היא השנאה ההדדית ובבקשת האחדות והאהבה ראוי למצוא פתרון, טוען עזריה גיטלין.

דרכי ההבעה המתקנות ניתנות בלבוש היתולי, גרוטסקי, אירוני כראוי לרומאן בזמנים שהפאתוס מעורר בהם גיחוך. אבל אין כאן העלבה והרחקה כפי שהיא מצויה אצל מלץ. הזר־הזקן אצל מלץ הוא אפיזודה חולפת, הפרעה נלעגת. הזר, הצעיר אצל עוז הוא כ"נער שליח" מביא בשורה. בהתייחסות הגלויה למלץ, והסמויה למגד וליהושע, נוצר גם סוג של דו־שיח עם אבות רעיוניים ועם שותפים רעיוניים בהווה. מלץ היה מן המבטאים הראשונים של בעיית הערכים בקיבוץ. הרומאן שלו "מעגלות" הציב את בעיית הסטייה מנורמות שבין איש לאשה. "השער נעול" חזר לבעיית הערכים. לדור האבות לא היה ספק ביחס לקיומן

בספרית פועלים — מחלקת האספקה
תל־אביב, אלנבי 73 טלפון 291431

# מכירה מיוחדת

# "מבצע חנוכה"

## החל מ־13/12 ש.ז. ועד 15/12 ש.ז.

## ספרי ספרית פועלים — הנחה עד

## 70%

## ספרי מסדה — הנחה עד

## 50%

## וכן הנחות גדולות על ספריהם של מיטב המול"ים בארץ.

ספרית פועלים הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר בע"מ
TEL-AVIV, 66, AHAD HAAM ST. .P.O.B. 37068 • TEL. 291535־6 • טל. 37068 • ת.ד. תל־אביב, רח' אחד העם 66
מחלקת ההפצה: תל־אביב, רח' הגר"א 26, טל: 330958.

# בדיסקונט יש עם מי לדבר.

## „חלמתי על חנות לדברי עתיקות היפה בעולם"

כשרציתי לפתוח את חנות העתיקות שחלמתי עליה, בעלי עודד אותי ועמד מאחורי לאורך כל הדרך. אבל את הכסף קבלתי בדיסקונט. אשראי, הלוואות וכל מה שצריך. לא שזה היה קל, אבל יותר חשוב מהכסף היתה ההרגשה שיש עם מי לדבר.

עכשיו, כשנכנסת אלי לקוחה ומשלמת בשיקים עם הנופים של בנק דיסקונט, קודם כל אני רואה שיש לה טעם ושנית אני נותנת לה הנחה מיוחדת.

למה ? ! סנטימנטים.

Muriel Cenacy

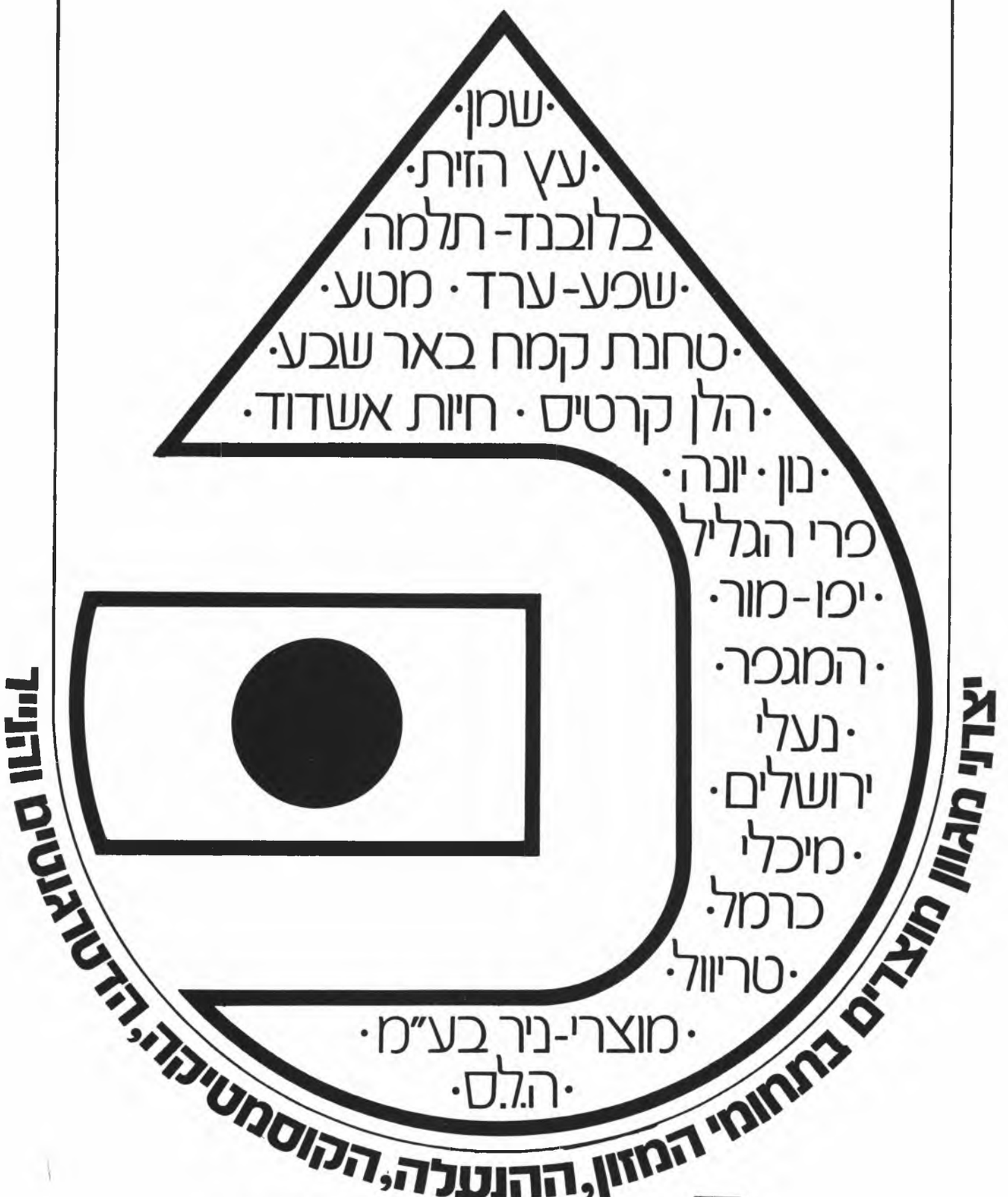
מוריאל, בעלת חנות לעתיקות.

בנק דיסקונט

יגאל אפרתי

# פור מזון ומוצרי צריכה

## הקבוצה התעשיתית המובילה בשירות העובד ומשפחתו




חברה בקבוצת פור תעשיות

# אנשים ומצבים

**פרקים אוטוביוגרפיים מתוך הספר:**
**"Vozdushnyie Puti" (״דרכי אוויר״), 1982;**

## בוריס פסטרנאק

## שלושה צללים; הפרק האחרון (ה)

מרוסית: יהודה גור־אריה

כאשר היכרתי את מאייקובסקי יותר מקרוב, גיליתי במפתיע שיש לנו תכונות טכניות דומות, עיצוב דמויות דומה, חריזה דומה. אהבתי את יפי תנועותיו ושיטפן. יותר מזה לא הייתי צריך. כדי לא לחקותו ולא להראות כמעריצו, התחלתי להחניק בי יסודות שהיו בי כמו גם בו, כמו הטון ההֵרואי, שבמקרה שלי, היה נשמע מזויף, וכן נטיה לאפקטים חיצוניים. דבר זה הֵצר את המניירה שלי וזיקק אותה.

למאייקובסקי היו שכנים. הוא לא היה בודד בשירה, לא יחיד במדבר. על הבמה לפני המהפכה, היה לו מתחרה, איגור סבריאנין, בזירת המהפכה העממית ובליבות האנשים — סרגיי ייסנין.

סבריאנין שלט באולמות הקונצרטים, ולפי הטרמינולוגיה המקצועית של אמני הבמה, מילא אולמות עד גודש. הוא זימר את שיריו לפי שתיים־שלוש נעימות פופולאריות מתוך אופרות צרפתיות, והדבר לא הגיע לידי חוסר־טעם ולא צרם את האוזן.

חוסר התיחכום שלו, טעמו הגס וחידושיו הלשוניים הבלתי־מוצלחים, יחד עם הדיקציה הפיוטית הנקיה עד קנאה, הזורמת בחופשיות, יצרו ז׳אנר משונה ומיוחד, שתחת מעטה של בנאליות הציג סגנון טורגנייבי מתאחר, בשירה.

מימי קולצוב לא הצמיחה אדמת רוסיה יצירה שורשית, טבעית, מתאימה ומקורית יותר מאשר סרגיי ייסנין, בהעניקה אותו מתנה לַזמן עם חופש שאין דומה לו, ובלא להכביד על השי, בשקדנות עממית מכבידה מדי. יחד עם זאת, ייסנין היה פקעת חיה ורוטטת של אותה אמנותיות, שבעקבות פושקין, אנו מכנים אותה התחלה מוצרטית רמה, סטיכיה מוצרטית.

ייסנין התייחס אל חייו, כמו אל סיפור־אגדה. הוא, כמו הנסיך איבן, חצה את האוקיאנוס, רכוב על גבי זאב אפור, ותפס את איזידורה דַנקַן, כמו את ציפור־האש. גם את שיריו כתב כמו שכותבים מעשיה, בצרפו, כמו בקלפים, פסיאנסים של מִלים, או שרשם אותם בדם ליבו. הדבר היקר ביותר אצלו — דמות הנוף הטבעי של מולדתו, היער, רוסיה התיכונה, אזור ריאזאן, הנמסרים ברעננות מדהימה, כפי שנתמסרה לו בילדותו. בהשוואה לייסנין, כשרונו של מאייקובסקי כבד וגס יותר, ובשל כך, אולי עמוק ונרחב יותר. את מקום הטבע של ייסנין תופס אצלו הלבירינט של העיר הגדולה המודרנית, שבה נתעתה ונתבלבלה מבחינה מוסרית, נפשו הבודדה של האדם המודרני, מצבים דרמאטיים, יסורים בלתי־אנושיים, שהוא מצייר.

### 2

כפי שכבר אמרתי, הגזימו בציון הקירבה שבינינו. פעם, בעת חידוד המחלוקת בינינו אצל אֵסֵייב, שם התווכחנו, הוא הגדיר את אי־ההסכמה שבינינו בהומור הקודר הרגיל שלו: ״ובכן, אז מה. אנו אכן שונים. אתה אוהב את הברק בשמיים, ואילו אני, במגהץ החשמלי״.

לא הבינותי את שקידתו התעמולתית, חדירתו בכוח, שלו ושל חבריו אל דעת הקהל, נהייתו לחברותא, לסדנה, כניעתו לקולו של היום החולף.

עוד פחות מובן היה לי כתב־העת ״לֶף״, שהוא עמד בראשו, חבר משתתפיו ומערכת הרעיונות שעליהם הוא הגן. החסיד העקיב וההגון ביותר, בחוג זה של שוללים, היה סרגיי טרֶטיאקוב, שהביא את שלילתו אל המסקנה הטבעית. יחד עם פלאטון טרטיאקוב הוא טען, שאין מקום לאמנות במדינה הסוציאליסטית הצעירה, או לכל הפחות ברגע היווצרותה. ואותה אמנות־למחצה, המקולקלת על־ידי התיקונים, מחוייבי הזמן, האמנות הבלתי־יצירתית, החובבנית, אשר פרחה ב״לף״, אינה שווה את העמל והטורח המושקעים בה לשווא, ולא קשה לוותר עליה.

פרט למסמך האלמותי והטרום־מותי, מאייקובסקי המאוחר, החל מ״מיסטריה־בּוּפּה״, לא מובן לי. לא מגיעים עד אלי רישומי־חטף מחורזים ברשלנות אלה, חוסר־תוכן משוכלל זה, אמיתות חבוטות, רעיונות נדושים אלה, המשולבים במיומנות כזאת, מבולבלים ולא מתוחכמים. לפי דעתי, זהו מאייקובסקי חסר־ערך, בלתי־קיים. ומפליא שמאייקובסקי חסר־ערך זה נחשב למהפכן.

אך בטעות חשבו אותנו לידידים, וייסנין, למשל, בתקופת אי־שביעות רצונו מהאימאז׳יזם, ביקש ממני להפגישו עם מאייקובסקי ולהשלים ביניהם בהנחה שאני המתאים ביותר למטרה זו.

אף שעם מאייקובסקי דיברתי בגוף שלישי ואילו עם ייסנין בלשון ״אתה״, פגישותי עם האחרון היו נדירות עוד יותר. אפשר למנותן על האצבעות ותמיד הן הסתיימו בהתפרעות. או שנשבענו זה לזה נאמנות, תוך דמעות, או שהתקוטטנו עד זוב דם ובכוח הפרידו בינינו ודחפו אותנו לצדדים.

### 3

בשנות חייו האחרונות של מאייקובסקי, כאשר לא היתה קיימת שירה כלשהי, לא שלו, ולא של מישהו אחר, כאשר ייסנין תלה את עצמו, כאשר — נאמר זאת בפשטות — חדלה הספרות, שהרי גם ההתחלה של ״הדון השקט״ היתה שירה, והחלה פעילותם של פילניאק וקַבַּל, פָּדין ו־ווסוֹלוֹד איבנוב, בשנים אלה, אסייב ידידו המצויין, חכם, מוכשר, חופשי בפנימיותו ולא מסונוור משום דבר, היה לו חבר קרוב לדעה ומשענו העיקרי.

אני התרחקתי ממנו באופן מוחלט. ניתקתי את יחסי עם מאייקובסקי באופן כזה: בלא להתחשב בהודעות שלי על יציאתי מצוות המשתתפים ב״לֶף״ ועל כך שאין אני שייך לחוג זה, הוסיפו לפרסם את שמי ברשימת המשתתפים. כתבתי למאייקובסקי מכתב חריף, שאמור היה לעורר את חמתו.

עוד קודם־לכן, בשנים שבהן נמצאתי תחת קסם אִשו, עוצמתו הפנימית וזכויותיו היצירתיות האדירות ואפשרויותיו, ואילו הוא גמל לי בחמימות, כתבתי לו הקדשה על ״לאחותי, החיים״, ובין יתר השורות כתבתי:

עָסוּק אַתָּה בְּמַאֲזַנֶּנוּ,
בַּטְרַגֶּדְיָה שֶׁל הַמִּשְׁקָל הַלְאוּמִי,
אַתָּה — שֶׁחִלַּפְתָּ כַּהוֹלַנְדִּי הַמְעוֹפֵף
עַל־פְּנֵי אֶרֶץ־כָּל־שִׁיר.

אֲדַע, דַּרְכְּךָ לֹא־נֶחְצִית הִיא,
אַךְ כֵּיצַד זוֹ הוֹבִילָה — אֶתְמָהּ
אֶל תַּחַת קוֹרַת בֵּית־זְקֵנִים,
לְצַד דַּרְכְּךָ הַתְּמָה?

### 4

שתי אמירות מפורסמות על אודות אותו הזמן, התהלכו באותם הימים. אחת: שהחיים נעשו טובים יותר, שמחים יותר, והשניה — שמאייקובסקי היה ונשאר המשורר המוכשר ביותר של התקופה. על הקביעה השניה הודיתי במכתב אישי למחברם של דברים אלה, כי הם מנעו ממני את ניפוח חשיבותי העצמית, דבר שנתפסתי לו באמצע שנות השלושים, לקראת כנס הסופרים. אני אוהב את חיי ושבע־רצון מהם. אין אני זקוק לתוספת של ציפוי־זהב. חיים ללא הסתר, וללא תשומת־לב מצד הציבור. חיים לאור ברק־הראי של ויטרינת תערוכה, אינם נראים לי.

את מאייקובסקי החלו להכניס בכפיה, כמו את תפוחי־האדמה בזמנה של ייקטרינה. זה היה המוות השני שלו. ובזה אין הוא אשם.

### 5

ביולי 1917 חיפש אותי ארנבורג, לפי עצתו של בּריוסוֹב. אז היכרתי את הסופר החכם הזה, אדם בעל מבנה נפשי שונה משלי, ניגוד מוחלט, פעיל, בלתי־מסוגר.

אז החל הזדם הגדול של מהגרים פוליטיים, שחזרו מחוץ־לארץ, אנשים שנקלעו בעת המלחמה בנכר ונעצרו שם כנתיני האויב, ואחרים. משוייץ בא אנדריי ביילי. הגיע גם ארנבורג.

ארנבורג שיכם לפני את צבטאייבה, הראה לי את שיריה. בערב־קריאה אחד, בראשית המהפכה, שמעתי אותה קוראה משיריה, יחד עם אחרים שהופיעו באותו המקום. באחד החורפים של הקומוניזם הצבאי נכנסתי אליה בשליחות כלשהי, דיברתי קצת דברים בטלים, שמעתי דברים תפלים כתשובה. לא נוצר מפגש ביני לבין צבטאייבה. חוש השמע שלי היה אז פגום מכל הלהטוטים ושבירת כל המקובל ששרר מסביב. כל מה שנאמר בצורה נורמאלית, ניתז ממני הצידה. שכחתי בכלל, שהמלים כשלעצמן, יש בהן משמעות ותוכן, בצד הקישקושים שנתלו עליהן.

דווקא ההרמוניה של שירי צבטאייבה, בהירות תוכנם, היתרונות שהיו בהם והעדר חסרונות, כל אלה היו לי למכשול, הפריעו לי להבין אותם. אני חיפשתי בכול, לא את התוכן, העיקר, אלא בעיקר את החריפות החיצונית.

זמן רב לא הערכתי את צבטאייבה כראוי, כפי שהתייחסתי גם לרבים אחרים: בַּגריצקי, חלֶבניקוב, מנדֶלשטאם, גומיליוב.

כבר אמרתי שבין הצעירים, שלא ידעו להביע את עצמם בצורה הגיונית, שהעלו לשון עילגת כמעלה טובה, כיתרון, והגיעו למקוריות מתוך חוסר־ברירה, רק שניים, אסייב וצבטאייבה התבטאו בצורה אנושית וכתבו בשפה ובסגנון קלאסי.

ופתאום, התכחשו שניהם ליכולתם. את ליבו של אסייב שבה חלבניקוב. אצל צבטאייבה התחוללו שינויים פנימיים־אישיים. אך לכבוש אותי הספיקה עוד צבטאייבה הקודמת, זו שלפני המהפך בחייה.

### 6

אותה, צריך היה לקרוא קריאה חוזרת ונשנית. כאשר עשיתי זאת, נדהמתי מרוב פליאה על תהומות הטוהר והעוצמה שנגלו לי. שום דבר דומה לא היה קיים סביב. אסביר בקיצור: לא אחטא אם אומר, שמלבד אַנֶנסקי ובלוק ובהסתייגות כלשהי — גם אנדריי ביילי, צבטאייבה המוקדמת היתה זאת, מה שרצו להיות ולא יכלו, כל יתר הסימבוליסטים. מקום שאמנות המלה שלהם פירכסה חסרת־אונים בעולם של סכמות מומצאות וארכאיזמים חסרי־חיים, נישאה צבטאייבה בקלות מעל מכשולי היצירה האמיתית, פתרה את בעיותיה כבמשחק, תוך ברק טכני שאין דומה לו.

באביב 1922, כאשר היא היתה כבר בחוץ־לארץ, קניתי במוסקבה את ספרה הקטן, ״וֶורסט״. מייד כבשה אותי העוצמה הלירית של המבנה הצבטאייבי, המפכה חיים מלאים דם, מבנה מהודק ודחוס בחוזקה, בעל נשימה מלאה וארוכה, לא מתנשם ומתנשף בשורות בודדות, מקיף, בלי קרע בקצב, את כל המשכי החרוזים, תוך פיתוח המחזורת של המשפט כולו.

מארינה צווייטאייבה

איזו קירבה הסתתרה מאחורי תכונות אלה, אולי השפעות דומות שפעלו על שנינו או דמיון כלשהו בעיצוב הדמות, תפקיד דומה של השפעת המשפחה והמוסיקה, אחידות בנקודות המוצא, המטרות וההעדפות. כתבתי מכתב לצבטאייבה, לפראג, מלא התלהבות ופליאה על כך שזמן רב כל־כך החמצתי אותה והיכרתי בה כה מאוחר. היא ענתה לי. נוצר בינינו קשר־מכתבים, שנעשה תדיר ביותר באמצע שנות העשרים, כאשר הופיע "המקצוע" שלה ובמוסקבה נודעו שיריה רחבי התנופה והמחשבה, הבהירים, הבלתי־רגילים בחדשנותם, "פואמת הסוף", "פואמת ההר" ו"צייד העכברושים". התיידדנו.

בקיץ 1935, מבולבל־חושים וכמעט על סף מחלת־רוח בגלל שנה כמעט של נדודי שינה, נקלעתי לפאריס, לכנס אנטיפשיסטי. שם היכרתי את בנה, בֶּתה ובעלה של צבטאייבה, ואהבתי כמו אח את האדם המקסים, העדין והתמיר הזה.

בני משפחתה של צבטאייבה הפצירו בה לשוב לרוסיה. חלקם, בשל געגועיה אל מולדתה וסימפטיה לקומוניזם ולברית המועצות, חלקם, מתוך המחשבה שחייה של צבטאייבה בפאריס אינם מתאימים לה והיא תאֻבַּד שם בריקנות, בלא תגובת הקוראים. צבטאייבה שאלה אותי מה אני חושב על כך. בעניין זה, לא היתה לי דעה מוגדרת. לא ידעתי מה לייעץ לה, ובעצם חששתי מעט, שלה ולמשפחתה הנהדרת יהיה להם קשה ולא נוח אצלנו. הטרגדיה הכללית של המשפחה היתה מעבר לחששותי.

## 7

בתחילתם של פרקים אלה, כעמודים המתייחסים לילדותי, הבאתי תמונות וסצנות ריאליות ותיארתי התרחשויות חיות, ואילו באמצע עברתי להכללות והתחלתי לסייג את הרצאת הדברים באיפיונים שוטפים. זה חייב היה להיעשות, לצורך הצמצום.

לו סיפרתי כל אירוע ואירוע, כל מצב ומצב בתולדות עניינינו ושאיפותינו המשותפים, שלי ושל צבטאייבה, הייתי יוצא הרחק מעבר לגבולות שהצבתי לעצמי. צריך הייתי להקדיש לכך ספר שלם, כה רבים היו הדברים שחיינו אותם ביחד, דברים שמחים וטראגיים לסירוגין, תמיד בלתי־צפויים ותמיד, מפעם אחת לשניה, מרחיבים את חוג הראייה, הדדית.

אך גם כאן ובפרקים הבאים אמנע מעניינים אישיים ופרטיים ואגביל את עצמי לעיקר ולכללי.

צבטאייבה היתה אשה עם נפש יוצרת של גבר, החלטית, לוחמת, בלתי־נכנעת. בחיים וביצירה היא שאפה בתקיפות, בתאוותנות וכמעט באכזריות של חיית טרף, לשלמות ודייקנות ובשאיפה זו היא התרחקה והקדימה את כולם.

מלבד המעט הידוע, היא כתבה דברים רבים, שלא מוכרים אצלנו, יצירות סוערות אדירות, אם בסגנון של סיפורי־עם רוסיים, אחרות לפי מוטיבים של מסורות היסטוריות ומיתוסים ידועים.

פירסומם יהיה חג גדול וגילוי לשירתנו, ובכת־אחת, במתן אחד, יעשיר אותה במתת מאוחרת וחד־פעמית זו.

אני חושב שמצפה לצבטאייבה בחינה מחודשת והכרה גדולה ביותר.

היינו ידידים. נשתמרו אצלי כמאה מכתבים ממנה, תשובות לשלי. על אף מה שסיפרתי קודם, על המקום שתפסו בחיי איבודים ואובדנים, קשה לתאר כיצד יכלו ללכת לאיבוד אי־פעם מכתבים יקרים ושמורים אלה. גרמה לאיבודם, דווקא הגזמת־יתר בשמירתם. בשנות המלחמה ונסיעותי לביקור המשפחה שפונתה לעורף, אחת העובדות במוזיאון על שם סקריאבין ומעריצה גדולה של צבטאייבה וידידה טובה שלי, הציעה לי לקחת למשמרת מכתבים אלה, יחד עם מכתבי הורי, כמה מכתבים של גורקי ורולאן. את כל אלה היא הניחה בכספת של המוזיאון, אך מן המכתבים של צבטאייבה לא רצתה להיפרד, לא הניחה אותם מידיה ולא בטחה בחוזק דפנותיו חסינות־האש של הארון. שנה שלמה היא גרה מחוץ לעיר וכל ערב נשאה את המכתבים במזוודת־יד לחדרה, ובבוקר לקחה אותם אתה לעיר, למקום עבודתה. פעם, בחורף, היא חזרה עייפה מאוד אל בֵּיתה, במעון החורף. במחצית הדרך מן התחנה, ביער, היא תפסה את עצמה, שהשאירה את המזוודונת עם המכתבים בקרון החשמלית. כך נסעו להם ואבדו מכתביה של צבטאייבה.

## 8

במשך עשרות השנים שעברו מאז פירסום "מגילת חסות", חשבתי הרבה פעמים, שלו הזדמן לי להוציא מהדורה נוספת, הייתי מוסיף לה פרק על קווקאז ועל שני משוררים גרוזינים. הזמן חלף, ולא נראה צורך לתוספות אחרות. נשאר רק החֶסר של פרק זה. עכשיו אכתוב אותו.

סמוך לשנת 1930, בחורף, בא לבקר אותי במוסקבה, יחד עם אשתו, המשורר פאולו יאשבילי, איש העולם הגדול, מבריק, משכיל, בעל־שיחה מעניין, אירופאי, יפהפה. כעבור זמן קצר, אצל שתי משפחות, שלי ושל משפחת ידידים אחרת חלו שינויים, סיבוכים ומהפכים שהיו קשים, מבחינה נפשית, לכל המשתתפים. זמן־מה לא היה לנו, לי ולידידתי, שלאחר־מכן נעשתה אשתי השניה, היכן להניח את ראשנו. יאשבילי הציע לנו מקום־מקלט אצלו בטיפליס.

קווקאז, גרוזיה, אנשיה המיוחדים, חייה העממיים, נתגלו לי אז כגילוי ממש. הכל היה חדש בשבילי, הכל הפליאני. בעומקי המבואות של רחובות טיפליס תלויים היו גושי אבן אפלים. החיים המוחצנים מן החצרות אל הרחוב, של האוכלוסיה העניה, הם יותר אמיצים, פחות מוסתרים מאשר בצפון, חיים גלויים יותר, פתוחים. הסימבוליקה של אגדות העם, מלאת מיסטיקה ומשיחיות, מוסיפה דמיון לחיים, וכמו בפולין הקתולית, הופכת כל אחד למשורר. תרבותה הגבוהה של שכבת העלית של החברה, חיי הרוח בדרגה כזאת באותן שנים, כבר נדירים עכשיו. פינות־החמד של טיפליס מזכירות את פטרבורג, סבכות־החלונות, של קומות־הקרקע הקלועות בצורת סל־נצרים או נבל, סימטאות יפהפיות. תיפוף הטמבור, העוקב אחריך ומשיג אותך תמיד, הולם את הריתמוס של האשה הלֶזגינית (מעממי הקווקאז). פעיית הגדי של חמת־החלילים וכלי־נגינה אחרים. רִדתו של ערב דרומי אל העיר, מלא כוכבים וריחות מן הגנים, הקונדיטוריות ובתי הקפה.

## 9

פאולו יאשבילי הוא משורר מצויין של התקופה הפוסט־סימבוליסטית. שירתו נבנית על נתונים מדוייקים ועל עדות החושים. היא מסוג הפרוזה האירופית החדישה של ביילי, המסון ופרוסט וכמוה רעננה ומלאת התבוננות חדה, חודרת ומפתיעה. זוהי שירה יצירתית ברמה גבוהה. אין היא עמוסה באפקטים חיצוניים דחוסים עד גודש, יש בה הרבה מרחב ואוויר. היא מתנועעת ונושמת.

מלחמת העולם הראשונה השיגה את יאשבילי בפאריס, כסטודנט בסורבון. בדרכי עקלתון חזר למולדתו. בתחנה נורבגית נידחת נרדם יאשבילי ולא שם לב שהרכבת שלו עברה. זוג צעיר נורבגי, כפריים, שבאו מעומק מחוזם, במזחלת, לתחנת הרכבת, לקחת את הדואר, ראו את פיזור־נפשו של הדרומי הלוהט, ואת מה שקרה לו. הם רחמו על יאשבילי, ולא ידוע כיצד הצליחו להידבר אתו, הובילו אותו לחוותם, עד לרכבת הבאה, שאמורה היתה לעבור רק ביממה הבאה.

יאשבילי ידע לספר בצורה נפלאה. הוא היה מספר של הרפתקאות מבטן ומלידה. תמיד קרו לו דברים בלתי־צפויים, ברוח הנובלות האמנותיות. מקרים מוזרים נהו אחריו, היה לו הכישרון לתאר אותם, היתה לו יד קלה. הוא שפע כשרונות. עיניו האירו באש נשמתו, שפתיו האדימו מאש תשוקותיו. פניו כהים ושרופים מלהט נסיונות חייו, כך שהוא נראה מבוגר מכפי גילו, אדם מיוגע מנסיון־חיים רב.

ביום בואנו הוא זימן את חבריו, חברי הקבוצה שהוא היה מנהיגה. אינני זוכר מי בא אז. נכח ודאי שכנו, ליריקן מעולה ובלתי־מזוייף, ניקולאי נַדיראדזֶה. והיה טיציאן טאבידזֶה עם אשתו.

## 10

כמו עכשיו רואה אני את החדר. וכי כיצד אוכל לשכוח? אותו ערב, מבלי לנחש איזה גורל איום מחכה לו, הנחתי את זכרונו בזהירות, שלא יישבר, בתחתית נשמתי, יחד עם כל הארועים האיומים שהתרחשו בחדר זה ובקירבתו.

מדוע ניקרו אלי שני אנשים אלה? כיצד לכנות את יחסינו? שניהם נהפכו לחלק ממרכיבי עולמי האישי. לא העדפתי אחד על פני רעהו. גורלם של שניהם, יחד עם גורלה של צבטאייבה עתידים היו להיות צערי הגדול ביותר.

## 11

בעוד יאשבילי היה מבחינה חיצונית כעין תופעה של כוח צנטריפוגאלי, הרי טיציאן טאבידזה היה מכוון כולו פנימה, ובכל שורה שלו ובכל צעד קרא אל תוככי נפשו העשירה, מלאת ניחושים ותחושות מוקדמות.

העיקר בשירתו — תחושת העוצמה הלירית הבלתי־נדלית, הניצבת מאחורי כל שיר שלו, משקלו הרב יותר של מה שלא נאמר, ואשר עוד ייאמר, לעומת הנאמר בשיר. נוכחות זו של מלֵאים נפשיים בלתי־נגרעים, מעניקה רקע ורובד נוסף לשיריו ומוסיפה להם אווירה מיוחדת, שבה הם ספוגים, והמהווה את יופיים המריר המיוחד. יש בשיריו כל־כך הרבה נשמה, כפי שהיה בו עצמו, נשמה מורכבת, מוצנעת, מכוונת כולה אל הטוב, מסוגלת לראות נכוחה ונכונה להקרבה עצמית. כאשר אני חושב אל יאשבילי, באים לי בראש מצבים עירוניים: חדרים, ויכוחים, הופעות בציבור, כישרון־דיבור מתיז־ניצוצות של יאשבילי במסיבות ליליות רבות־משתתפים.

המחשבה על טאבידזה מביאה אל איתני הטבע, לפני עיני הדמיון ניצבים מקומות כפריים, מרחבי מישור פורח, גלי הים.

צפים עננים, ויחד עמם, במרחק מתייצבים הרים. אתם נמזגת דמותו המוצקה והגוצה של המשורר המחייך. הילוכו מתנדנד מעט. כאשר הוא צוחק, מרטט כל גופו. הנה הוא מתרומם, ניצב בצידו אל השולחן ומקיש בסכינו בבקבוק, כדי לשאת נאום. מתוך הרגל להרים כתף אחת גבוה יותר מרעותה, הוא נראה מעט עקמומי.
בית אחד ניצב בקודז'ורי, בפינת מפנה הדרך. הדרך מתרוממת לאורך חזיתו, אחר־כך, לאחר שמקיפה את הבית, היא נמשכת לאורך הקיר האחורי. את כל ההולכים והנוסעים בדרך רואים מן הבית פעמיים.
זוהי תקופה של התלהטות הזמן, כאשר, לפי הערתו הפקחית של ביילי, נצחון המטריאליזם ביטל את המֶטַריה בעולם. אין מה לאכול, אין מה ללבוש. אין מסביב שום דבר מוחשי, רק אידאות. אם איננו מתים, זה רק הודות לידידים־מחוללי הניסים מטיפליס, שתמיד משיגים משהו ומביאים, ולא ידוע כיצד, מציידים אותנו בהלוואות מהוצאות הספרים.
אנו מתאספים, מחליפים חדשות, אוכלים צהריים, קוראים זה לזה משהו. נשיבת הקור, מגיעה כמו באצבעות את עלי הצפצפה הכספיים, לבני־הקטיפה בצידם השני. האוויר גדוש ניחוחי דרום משכרים. כמו עגלה כלשהי, הפונה וסובבת על ציר הסרן הקדמי, כך הלילה במרומים, מסובב לאיטו את כל המֶרכב של עגלת־הכוכבים הגמלונית העצומה. ובדרך מהלכים העוברים־ושבים ונוסעות כרכרות ומכוניות, וכל אחד מהם נראה פעמיים.
או שאנחנו בדרך הצבאית של גרוזיה, או בבורז'ום, או באבאסטומאן. או אחרי נסיעות־טיול, נופים יפהפיים, אחרי ארוע כלשהו, או מסיבת־יין, כל־אחד בשן־ועין, ואני עם עין פגועה מנפילה אצל הבאקוריאנים, או בביקור אצל לאונידזה, משורר מיוחד במינו, הקשור יותר מכל האחרים בנבכי השפה שבה הוא כותב, ולכן ניתן פחות מכולם לתירגום.
הילולה לילית על העשב, ביער, בעלת־בית יפהפיה, שתי בנות קטנות מקסימות. למחרת, בואו המפתיע של זמר־עם נודד, מבצע אימפרוביזציות, עם חמת־חלילים וכישרון גדול לאילתור לגבי כל מסובי השולחן, לכל אורח ואורח, עם טקסט מתאים וכושר לתפוס כל תנועה, לשם נאום ברכה, למשל, כמו לכבוד עיני הפגועה.
או שאנחנו על חוף הים בקובולטי. בחוץ סערה וגשמים ובאחד הפונדקים נמצא אתנו סימון צ'יקובאני, מי שעתיד להיות אמן הדיוקן הבהיר בציור, אז עדיין צעיר לימים. ומעל לקו כל ההרים והאופקים, ראשו של המשורר המחייך, ההולך לצידי ואותותיו המאירים של כשרונו המחונן, וצל העצב והגורל על פני חיוכו ועל פניו. ואם שוב אני נפרד ממנו עכשיו בדפים אלה, תהיה זו פרידה מכל יתר זכרונותי.

**סיום**

כאן מסתיימים הפרקים הביוגראפיים שלי.
להמשיך אותם הלאה, היה לי קשה ביותר. במבט על ההמשך, צריך היה לדבר על שנים, מצבים ואנשים וגורלות הלכודים במסגרת המהפכה.
על עולם שלם של מטרות ושאיפות סתומות, בעיות ועלילות, הבלגה חדשה, חומרה חדשה ונסיונות חדשים שהציב עול זה לפני אישיותו של האדם כבודו וגאוותו, עמלו וכושר־הסבל שלו.
הנה הוא נסוג אל מרחקי הזכרונות, עולם יחיד ואין־דומה־לו, והוא נתלה באופק כמו ההרים, הנראים מן השדה, או כמו עיר גדולה ורחוקה, שעשנה עולה באור האודם הלילי.
לכתוב על זה צריך כך, שידום הלב וייסמרו השערות.
לכתוב על כך באופן שיגרתי ורגיל, מבלי להדהים, לכתוב בצורה חיוורת יותר מכפי שתיארו את פטרבורג גוגול ודוסטוייבסקי — לא רק שזה חסר־טעם וחסר הגיון, לכתוב כך — זו שיפלות וחוצפה.
אנו רחוקים עדיין מאידאל זה.
(אביב 1956 — נובמבר 1957) ■

Борис Пастернак


חתום והחתם את רעיך!

דמי חנוכה — מנוי על

"עתון 77"



"ישהונג"
בע"מ

רח' הס 14, ת"א
טל' 653147, 651239

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



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

כדאי לקנות במשביר לצרכן!

- בתי כל־בו מודרניים לתושבי קרית־שמונה ואילת ממש כמו לתושבי תל־אביב.
- אחריות לטיב המוצרים וביקורת איכות המבטיחה סחורה אמינה לאורך ימים.
- הנחות מדי חודש בחודשו על שורה ארוכה של מוצרי צריכה לכל בני המשפחה.
- הסדרי אשראי נוחים למשפחות ולזוגות צעירים על קניית ציוד ראשוני לבית.
- הסכמי הנחה מיוחדים עם ועדי עובדים ומפעלים ברחבי הארץ.

לה כדאי!

הקונה במשביר לצרכן
חוסך כסף, חוסך זמן

# "נבואת־המוות ביצירתו של ב'"

רימונה די־נור

גופתו על השביל עם גופות האחרים, במרחק־מה מהן. מקופל ומכונס כאילו ניסה להתגונן. הקבוצה הקטנה, הלא־חמושה, שבאה להושיע, הגיעה מאוחר מדי ושבה כלעומת שבאה, כדי לבשר את הבשורה, או כדי להזעיק כלים ואנשים. ובשוב האנשים האלה במשאיתם הגונחת, המיטלטלת מצד אל צד, יריעות הברזנט המטולאות על גבה חובטות ומתנפנפות, מבוהלות גם הן, בשובם אל הבית שבקצה העיר ואל שביל המתים היוצא ממנו, לא היתה עוד הגופה ההיא על השביל ולא בשום מקום אחר. חמש האחרות נשארו במקומותיהן ובתנוחותיהן, כל אחת פניה לכיוון אחר. וזו, המקופלת, המגוננת, איננה.

קודם אצים כולם אל הסופר הדגול, המת, שאגרופו קומץ צרור דפים מוכתמים בדמו. מישהו מכסה את המתים בשמיכות אפורות. הנה מזהים אחד ועוד אחד. אבל עוד גופה היתה, אומר אחד המחלצים. כאן, הוא אומר, מביט כה וכה, הולך עד הבֹּאר וחוזר, נכנס אל הבית ויוצא ממנו, סורק את החצרות והפרדסים סביב. המת איננו.

ומדי פעם, כשאני מרימה את מבטי ומבקשת לי מנוחה מהדפים האלה, אני צוללת בעל כורחי אל תוך עיני האיש הזה. זערורי ריסים צהובים סוגרים עליהן וקמטים קלים חגים סביבן. פעם אני רואה אותן מאחורי זגוגיות רכות, ופעם עירומות מהן. לפעמים אני נענית לו ומשתהה בתוכן יותר משניה לחפש בהן, למשל, את גילו. שלושים, אני אומדת. חמישים. בלורית צהובה, קופצנית וצעירה מרקדת על מצחו. יד גרומה פשוקת אצבעות, שכאילו אינה שייכת לגופו מסיטה אותה מדי רגע בתנועה עצבנית.
הכותרות המסולסלות של עיתוני הימים ההם, השורות הזרועות סימני קריאה מתפתלות לעיני. הריח הבלה של הדפים מכה בי עד בחילה. אני אוספת את כפות ידי אל עיני, מחככת אותן בהן מעייפות או מיאוש, ולפתע צל ארוך עומד מעלי, נוגע בשולחן שבו נוגעת גם אני. מלוא אורכו אני יכולה לראות אותו. מכנסיו האפורים נוגעים במותניו ויורדים מהם בקפלים רפויים בלא שיכסו את קרסוליו. סוודר שחוק צהבהב מידלדל מגבו, חודי כתפיו כמעט מבקעים אותו, ומצווארו מגיחים כנפי צווארון בצבע דהה. זה היום החמישי או השישי שאני באה לכאן, והוא יום יום בבגדים האלה, בצבעי הרפאים שבין אפור לצהוב.
האיש יצא מבין השורות הארוכות והאפלות של מדפי הספרים, כאילו היה דף צהוב של אחד הספרים שלו. אור מוזר, חמדני, ריצד בעיניו כשאך שמע את נושא עבודתי ומייד החל עורם לפני ספרים וכתבי־עת וכרכי עיתונים בני חמישים שנה. בכל ספר די היה לי במאמר אחד, בשורות אחדות לפעמים — ובכל זאת לא הדבקתי בקריאתי המרפרפת את הקצב שבו נערמו הכרכים הכהים מולי. עולה ויורד בסולם, מעביר אותו משורה לשורה, נובר במדפים ומוציא עוד ספר מדיף־יושן ועוד חוברת פרומת תפרים. אחר־כך הוא נושא אותם אלי בשמחה, בכוונה גדולה לרצות אותי, כשהוא חובט שוב ושוב בבלוריתו או מגביה באצבע את משקפיו מעל גשר אפו בקצב של איזו מנגינה לא־נשמעת.
למחרת ובימים הבאים שמח לקראתי כאילו חיכה לי מכבר. חשף בחיוך שינים צהובות ופגומות והסיע לעברי את ערימת הספרים והחוברות מיום אתמול. אנשים מעטים היו כאן מלבדי. תלמיד בית ספר אחד. גברת אחת שבאה לכנס איזו ביבליוגרפיה. וחבר־כנסת אחד, לשעבר, היושב כאן במעילו ובצעיפו ומלקט את מה שנכתב עליו בעיתונים לפני שנים. והספרן משוטט לו בין הקוראים כאילו היו אורחיו, מעיר לזה ולוחש משהו גם לי: חדשה לא־ידועה על מותם של ב' וחבריו. מדי פעם הוא מכיש אותי במין גילוי. מדוע לא מצאו את הגופה ההיא, הוא מתחיל ועיניו הצלולות־אפורות נפקחות, מתעוררות לחיים. לאן יכלה להיעלם ומדוע דווקא היא. ובכלל מאין בא האיש, בחייו. ואיפה הסתיימו חייו, והאם הסתיימו בכלל.
יום אחד קרב אלי ותיק דק ומאובק בידו. תמונה אחת, קרטונית, נוקשה, הוא מוציא מתוכו ומיד עונב את שרוכי התיק. בתמונה נראות גופות סדורות בשורה, זו ליד זו, מיושרות, חזיהן חשופים וראשיהן מוטים לכאן ולכאן. אנשים מתים. הוא סופר את הגופות, נוקב בשמותיהן. בתמונה הוא אוחז בחזקה עד שמלבינות ציפורניו, אינו מעביר אותה אלי ואינו נותן לי לגעת בה ולו לרגע. אחר־כך פורם מחדש את שרוכי התיק, תוחב לתוכו את התמונה, שב ורוכס את השרוכים וניגש לטמון אותו במחבואו.
ימים תמימים אני כאן. בוקר וצהריים. חשופה לנכישותיו, למבטיו, ועכשיו אפילו מחכה להם. עכשיו, כשאני באה לכאן יום ועוד יום ולפעמים פעמיים ביום — כבר איני מרגישה בצהבו ואפורו וריח האבק סביבו. הוא אורב לי, אני יודעת, מאחורי מכתבתו עמוסת הספרים או בצילו של אחד המדפים וברגעי כושר, כמעט על בהונות, הוא קרב אלי, עיניו יורקות חמדה וכף ידו הפרושה, הפשוקה, נלחצת אל השולחן שלידי. "ראי מה מצאתי," הוא חוגג, כאילו באמת הרגע מצא. "מאמר אחד ויחיד, שאבד ומעולם לא נמצא." ואז מונפת לפתע ידו השניה ובה חוברת קטנה חומה בת דפים ספורים. "השערות על רגעי חייו האחרונים. מאלף תשע מאות עשרים וארבע," הוא אומר בשפה צחה ממאמץ. "קראי בה, קראי."

קולו מטעה ומתעתע. כמו בלוריתו הצעירה למראה, כמו קומתו הנערית. קול צעיר, גרוני, צברי. אבל צלילים ממקום רחוק מהדהדים בו, שיירי שפה אחרת. או פתאום עברית אחרת הוא מעורר מתרדמתה. אבטומובילים, הוא אומר לי. מיוחדה במינה, ולא מיוחדת.
בחבלים דקיקים ובלתי נראים מושך אותי האיש הזה, מדיח אותי ממחברותי. "נבואת המוות ביצירתו של ב'" כמעט נשכחת. כל החוברות והקונטרסים והמאמרים עליו, שנערמו סביבי, נדחים מפני גיבור אחר, שזכר אין לו, או תמונה, או תאריך־לידה, או קבר. כל שורה שנכתבה עליו הוא מסמן ומראה לי. סיפור שכתב ונדפס לפני עשרות שנים, מכתב שהופיע. מפיו אני יודעת על מוזרותו ושתיקותיו של המת הזה, על השמירה ששמר בכרמים לבדו, על נדודיו מרחובות לפתח־תקווה ומשם לבית־המלון של ליפשיץ בתל־אביב וממנו עם ב', אל הבית הערבי הנטוש. מפיו אני שומעת על מה כתב בלילות, ועל מזוודה מלאה ניירות שגרר אתו ממקום למקום ושנעלמה ביום היעלמו ומאז לא נמצאה.
את שמי אין הוא יודע ואני לא יודעת את שמו. ראי נא, שמעי נא, הוא קורא לי. ואני אליו לא פניתי ולא אפנה. אני רק מחכה. בציפיה שקטה ובטוחה אני מחכה והוא בא.

י.ח. ברנר — תמונת המוות

יום אחד מכה הגשם בחזקה על החלונות הגדולים, והוא ואני לבדנו בעולם החשוך למחצה. הוא קרב אלי מאוד, והציפיה השקטה והבטוחה שבי הוחרדה מעט. תמונה היתה בידו ובסך הכל ראו בה בית. מין טירה מרובת חלונות, הרוסה למחצה. וזה הבית שבו נטבחו ב' וחבריו, וזה המקום שבו נראה האיש ההוא לאחרונה, חי או מת.
"הביטי נא," הוא אומר. "זה הבית. הוא אינו רחוק מכאן. ומדוע לא תסורי לשם, לשאוף במלוא ראותייך את נבואת המוות שעליה את כותבת?"
ובגשם שלא חדל מאתמול אני הולכת, לחפש את הבית בסופה של תל־אביב. באבטובוס זה וזה סעי נא, אמר לי. רדי בתחנה שלפני הפרדס ולכי דרומה. לכי ולכי והשביל הראשון כבר יוליך אותך אל הבית. הוא קטן מכפי שהוא נראה בתמונה וחרב ועלוב יותר. אל תופתעי. הבאר בסמוך לו, כאז, והדקל. אבל אין בו איש.
אני עושה דרכי על שולי הכביש הרטוב. אולי ירדתי דרומה מדי. אולי פסחתי על הבית ועל הפרדס. רומסת את השלוליות הרדודות, מתיזה בוץ צהוב על מעילי, על מגפַי, משאירה עקבות, אוספת הוכחות. אני בטוחה שאני כאן. מכוניות עוברות על פני, מזהירות אותי בצופריהן. אוכל להיות בטוחה שהייתי כאן. עצי־הדר מעטים, חלקם כרותים, שטים בבוץ מולי. רק עתה הבחנתי בהם. אדמה חשופה סביבם, קרשים חומרי בניין. וזה הפרדס כולו. גם השביל שאמור להוליך אל הבית, איננו. אולי מחק אותו הבוץ. שטח פתוח אני רואה. תילים חשופים. לא פרדס ולא שביל ולא בית בקצהו. גשם נוטף עלי ונוטף ממני. אני צועדת וצועדת באדמת בוץ ומחפשת מבעד למסך הטיפות את החלונות שראיתי בתמונה. לפתע חלקה גדורה לפני. חלק ממנה מחופה בגג פח מטולא ומכוער. ומכוניות סדורות בשורות מעבר לגדר. אחדות נוטות על צידן, פעורות מכסה ודלתות. מודל שישים, שישים ושתיים.

בחור אחד רוכן מעל מכונית במגרש הזה, בחלקו המוגן מן הגשם. מופתע ומופרע מעבודתו הוא מתבונן בי. אינו מבין על מה אני שואלת. איזה בית. איזה פרדס. טירה? הוא לא יודע. הוא והמגרש הזה והמוסך שלו היו כאן תמיד. מעולם. קודם לא היה כאן כלום.

אל הספריה אני חוזרת רק כעבור ימים אחדים. ואיני יודעת איך איראה שם: כמי שהוּלכה שולל או כיודעת סוד שאינה מוכנה לחלקו עם איש. כאן דבר לא השתנה. אותם פנים מחכות לי, שלא הזקינו ביום, ואותה רעמה צהובה הנחבטת אל המצח ואותם בגדים בצבעי ענן.
פניו אורים אלי כתמיד. עיניו מתכווצות בחיוך ושאלה תלויה בהן. רק נוגעות בי עיניו, ושוב אני טובעת בכחולן־אפורן החקרני. לקרוא הצילו איני מעזה. איני רוצה. נוח להיטבע בהן. להיסחף בטירוף המצית אותן, הפוקח אותן ככה. לא אומַר דבר. לשווא הוּלכתי אל בית שמזמן חרב או מעולם לא היה, ואל זמן אחר שעומד לו עדיין במוחו של האיש הזה. לא אומַר מלה. הלא בכל רגע אוכל להתפכח מן השיגעון הזה. לקום וללכת. לקרוע את קורי האוחיות והשנים. איני לכודה, אני אומרת לעצמי, ומחברותי הן עדותי וכתב ידי והשולחן שבו אני אוחזת והחלונות הפונים לצד שהשמש אינה מופיעה בו. כולם עֵדַי. ופתאום, באמת, איזה דחף אוחז בי. לאסוף מובאות מכל כתבי ב׳, לקשר מייד את כל המאמרים הפתוחים לפני, להשלים ולסכם וללכת, ללכת. וכך, בדממה בלתי־מופרעת, אני רושמת, מעתיקה, מלקטת: שוקעת בעבודה שלשמה באתי לכאן יום יום. אבל פתאום, מן הכתבים האלה, שורה קופצת לעיני והמת ההוא בתוכה. הצל המוזר, צילו של ב׳, השותק, הנחבא אל הכלים. צהב שיערו מתואר בה וקומתו הכיפחת ויפי פניו. צל היה, נייר קיר, רקע. מקופל, כמו במותו. מבקש לגונן על עצמו. לרגע אני מתיקה את עיני מן השורות האלה.
שם, מאחורי המכתבה, אני מוצאת את העיניים שלו, כאילו חיכו וארבו לי. לרגע קרות הן, בוהות לעברי אך אינן רואות. אך אט אט הן שבות לחיים, מפשירות, ככל שאפור וכחול יכולים להפשיר, וקרבות אלי חיות ועירניות, קווצה צהובה מרקדת מעליהן וזגוגיות משקפיים מרככות אותן.
״ראית אותו?״ הוא שואל כמתוך הזיה. ״התרצי לראות אותו?״ הוא רומז אלי באצבעו, כמו במשחק השקט, ואני קמה ובאה אליו על בהונות, והוא ממשיך לרמוז ואני מגיעה אליו והולכת אחריו. הוא יוצא מן האולם הגדול והכהה ומוליך אותי בין המדפים הדחוסים שעד כה ראיתים רק מרחוק. האור ביניהם הולך וכלה, הולך ונקלש, וטורי המדפים הולכים וצרים וכאילו נוטים ליפול ולחסום אותנו. אבל הוא מוצא דרכו ביניהם, מפלס וחורש לו מקום לעבור בו וקירות הספרים המתלכסנים כאילו מזדקפים בעָברו. הוא ממשיך והולך ומעמיק אל טור אחד וממנו, דרך מסדרון קצר ומואר, אל טור אחר, גם הוא עמוס כרכים שוכבים או עומדים או נוטים על צידם, פרומים, קטומי גב, משורבבי דפים. ולפתע הריח הזה, ריח האבק והיושן המוכרים לי זה ימים — כמו חדשים לחושי, ודקות ארוכות חולפות עד שהורגלתי אליהם מחדש. ושוב הולך האור ונחלש, אורו של המסדרון מאחורינו, ועוד טור מדפים מתרומם לעינינו המנסות להסתגל לחשכה. ובסופו של הטור הזה, ודאי האחרון, נראה פתאום אור אחר. אור חלון או אור מנורה שמרחוק, מצד החושך, נראה כהילה מוזרה. על הקיר שבסופו של החושך, קצת ימינה ממנו, מתגלה תמונה ענקית, חדשה, מוגדלת. נקודות הצילום השחורות־לבנות גדולות ופתוחות ומנקבות את פני האנשים שעליה. תמונה קבוצתית. עשר או שנים־עשר פנים דומים כל־כך אלו לאלו, ולא ברורים ומצועפים באור מוזר. אני נסוגה צעד או שניים להיטיב לראות, להתרחק מפתיתי האור והצל, לסגור את החללים שעל פני האנשים. ולאט לאט מתבהרים מולי ארשת ועוד ארשת, פרצוף ועוד פרצוף. הדמיון בן הרגע הראשון נעלם לו, והנה ניבטים אלי עיניים שונות ומסגרות־משקפיים ושפם ורעמה שחורה וראש בהיר.
יד מגויידת, אפורה־כחלחלה, כפופת אצבעות, תוקפת את התמונה. אצבע מגששת לעבר הפנים שבקצה. לפתע אני רואה שהתמונה קצוצה. רק חלק תמונה, שנחתך מאחרת והוגדל והורחב ונתלה כאן. והפנים שלעברם מגששת הכפפה החיה, ידו, אילו פנים הם? בלורית בהירה חוצה את המצח. מסגרות מתכת מתעגלות סביב העיניים, והעיניים בהירות, מימיות ומאירות את הפנים כולם. פניו של מי הם? אני חוששת להסב את פני אל הפנים שמאחורי. יד אני שולחת אל התמונה, לראות אם מלאכת שיחזור לא נעשתה כאן, אם אלה הפנים במקורם.
ושוב אני מתקרבת ושוב מתבלטות להן נקודות שחורות ולבנות על פני האנשים והן נפתחות ונפערות ככל שאתקרב, שואבות אותי אל תוכן. ואז, לרגע, גם הסוודר הצהבהב־הגס קרוב אלי מאוד, חוטיו וחלליו נפערים מולי כחללי התמונה, נפרמים ונפתחים, וצווארו וצווארונו קרובים כל כך, הודפים אותי אל קיר הספרים הרחוק, כולאים אותי בשטח הצר שבין אור לחושך. מחשבה צלולה פולחת לפתע את מסך הנקבים והחללים. פחד נקי ושפוי: לצאת מכאן. להימלט. צעד אחד אחורנית אני צועדת, ועוד אחד, וכמו מאליהם הולכים הכתמים השחורים־לבנים שעל גבי התמונה וקטַנים, מתרחקים, חדלים לתעתע. אט־אט אני יוצאת מתוך התמונה הזאת. האור מן החלונות הגדולים מתחיל להגיע, פינה באולם מתגלה: הגברת של כתבי סמולנסקין. קורא או שניים. השולחן הכהה, תילי הספרים. כיסא מוסט לידו, תיק, מעיל. מחברותי שם. הכול כשהיה. ■

## מנחם פניאס

■

רָאִינוּ בַּיִת, רָאִינוּ נָהָר. רָאִינוּ
שֶׁגֶב וּמַמְגּוּרוֹת
שֶׁל בָּכִי.
רָאִינוּ הַר רָאִינוּ בִּקְעָה
וְלֹא רָאִינוּ
לַתּוֹרָה מָה זוֹ עוֹשָׂה. עַכְשָׁו
אֲנַחְנוּ קְנוּיִים בְּזִיו
מַחֲנוֹתֵינוּ
וְלִבֵּנוּ חָמֵס.

■

עִם שֶׁבָּאנוּ בָּאוּ זֶרֶם
רַב שֶׁל
תַּגְלִיּוֹת.
נַפְשֵׁנוּ שְׁסוּעָה בֵּין לָקַח לְלֶקַח
וְעַד שֶׁנִּפְרֶדֶת
עוֹד הַדֶּרֶךְ רַבָּה.
עַכְשָׁו שִׁיר וְתוֹקֵב
וְחֶשְׁבּוֹן לַתֵּת
עִם גְּמַר הָאֲרוּחָה.

■

כָּל זֶה אָמַרְתִּי וְלֹא
נִכְסַפְתִּי
לְשׂוּם דָּבָר בָּעוֹלָם הַזֶּה
שֵׁיֵשׁ
בּוֹ

מָאוּם וְאֵין בּוֹ
אַחֲרִית וְלֹא
תִּקְוָה לְרַבִּים לְהוֹנוֹת. אֶלָּא
מַה שֶׁנֶּאֱמַר אֲצָלֵנוּ
יֵשׁ לוֹ בְּסוּי
כְּשָׁעָה שֶׁאִישׁ נוֹטֵל
אֶת פָּנָיו וְשָׂם
עֲלֵיהֶם שֶׁמֶשׁ
שֶׁל פְּדוּם. וְהִיא אֲפוּרָה
כְּמוֹ חֲכֵלֶת
וְהִיא שְׁמָמָה כְּמוֹ תִּקְוָה.

■

פַּעַם יָשַׁבְתִּי עַל אֹדֶן
הַחַלּוֹן וְלָאַטְתִּי
פְּרָחִים עֲקוּבֵי דָּם. אֵין
לִי עַכְשָׁו שׁוּם
יְדִיעוֹת
עַל הַמִּתְרַחֵשׁ מִמַּחַת
לִפְנֵי הָאֲמָמָה.

■

וְשָׁם יָשַׁבְתִּי וּבָכִיתִי
כְּמוֹ אֱלֹהִים מֵעָלַי
שָׁמַיִם עֲמוּסֵי תֹם.

## ◀ 52 השאלה כתבנית עומק

המובטח של המערכות המגשימות, אבל הם שאלו למידת יציבותם של הערכים. מגד מביע ספק ביחס לחוסנו ומוצקותו של האב והעמיס עליו את מעמסת הכישלון העיקרית. בן גוריון יוצא נשכר כדמות המופיעה ברומאן של מגד, בהקבלה לדמות אשכול ברומאן של עוז.
יהושע קרוב יותר בתפיסתו לעוז מאשר למלץ ולמגד. על ״מיכאל שלי״, העיר יעקב חזן בשיחה כי הוא דומה ל״המאהב״ בכך, שבשני הספרים מופיעים הערבים כבעלי כוח הגברא. מבחינת זו הלך ״המאהב״ בעקבות רומאן שיצא לאור לפניו. ב״מנוחה נכונה״ מצויה תשובה מתקנת. הישועה צריכה לבוא מבפנים, על ידי שובו של יונתן, והצטרפותו למעגל ההגשמה של עזריה גיטלין (שם המשפחה אם נרצה במורכבותו הסמלית מצורף ״גיט״, ביידיש מלשון טובה וברכה ולין בעברית, המזכיר גם את פה־לין), מובטחת המחזוריות־המתקנת, שבה שותפים טבע ואדם, דור ודור, אבות ובנים. ישראל מוזיקנט, ימשיך בהכוונה של הקיבוץ כבית לאבות ולבנים, למתחילים ולממשיכים כאחד.
דפוס העומק אינו עומד בסתירה לתשובה המתקנת, אבל שאלתו האוניברסאלית היא בגדר של תיקו נצחי. ניתן לנסחו כאלטרנאטיבה של מנוסה כנגד מנוחה, ההתפרצות חוצה לעומת ההתכנסות פנימה. הישועה מאין תבוא מן המנוחה, או המנוסה. כל אחד מן הקטבים מכיל בתוכו תקומה וכלייה. ״מנוחה נכונה״ היא חלק מתפילה שמוות ומנוחת־אלם נכרכו בה. מנוחה, כהיאחזות בקיבוץ, היא תנאי לחיים ולהמשך. המנוסה, מנוסת יונתן לסלע הארום, עלולה להכיא למוות, כמו במעלה הגלבע. מצד שני שהיית מנוחה ליד רימונה בהוויתה הבוכתית, המשתקת, אף היא לא תביא לתוצאה של ממש.
ההתפשטות וההתכנסות מופיעים במערך העלילתי. עזריה נכנס פנימה, יונתן, רוצה לברוח החוצה. בניה טרוצקי נמלט הרחק לאחת התפרצות של יריה. האב החוקי מגיע להתכנסות במעגל הקטן, המצומצם ביותר בגופו המשותק. הגיבורים מעוצבים בהוויתם הממשית ובסגוליותם החלומית, ההזייתית. כל גיבור ועולמו האינסופי, עזריה חוזר בלי הרף לפנתיאיזם של שפינוזה, כשם שיונתן רואה למצוא מפלט במראות הרחוקים. רימונה צוברת תקליטים ומעשיות על צ׳אד הרחוקה. כל גיבור והכלי המוסיקלי ההולם אותו. גם המוסיקה שבה מדובר ברומאן אוצרת בחובה את המוביל החוצה, סיפור החלילן מהמלין החוזר כמוטיב מנחה ואת ההתכנסות פנימה, בדמות מעשיו הצנועים של ישראל מוזיקנט. עזריה גיטלין הוא בעל גיטרה ככלי להתיחסות חברתית, ולא לצורכי מנוסה פרטית. אם הרומאן המתקן, קובע צו־המשך בפניו הגלויות, ככתב־חוק, כתב מבקש סמכות, הרי שבמעמקיו הוא משאיר את שאלת היסוד כבלתי פתורה. שכן שני האפיקים התפרצות והתכנסות ההכרעה ביניהן, לטובת אחד מהם, מביאה את הכלייה הבלתי נמנעת: הפלותיה של רימונה השקטה, מנוסת המוות לסלע האדום. המוסיקה, ההזייה, מציעות פתרונות לשעה, חיי הפרט, הקיבוץ והלאום נעים בין הקטבים, כאשר שאלת־היסוד: מציאת יֵשע תוך פריצה חוצה, או התכנסות פנימה, נשארת ללא מענה. ■

# הריבוע הכחול
# שיש בו הכל

רשת קו אופ תל-אביב דן השרון **כל טוב בו**

רשת השיווק הגדולה בארץ.105 סופרמרקטים מחדרה עד אילת

# תיאטרון ב"גרדז'ניצה"

## שמואל הספרי

יום א' אחד, ערב יום העצמאות הישראלי, אחרי נסיעה מלאה הרפתקאות בחברתם של מרצה יהודי לתיאטרון יפאני באוניברסיטה של ורשה, כמה מתלמידיו, ושלושה עיתונאים יפאנים, הגענו לגרדז'ניצה — כפר המרוחק כעשרים קילומטרים מלובלין. כאן פועל מזה חמש שנים מרכז המחקר התיאטרוני בהנהגתו של ולדימיר סטנייבסקי, מי שהיה תלמידו הנאמן של יז'י גרוטובסקי, ופרש לדרכו העצמאית. סטנייבסקי יושב בכפר עם קבוצת שחקנים, ועושה תיאטרון שמרגש ממנו לא חוויתי מעולם.

קבוצת גרדזיניצה מופיעה בכפרים במסגרת מה שהם מכנים — משלחות. השחקנים יוצאים ל'מסע' — מסע שטעונות בו היטהרות התבודדות, תלאות הדרך, חיים בצוותא של הקבוצה ומפגשים עם אנשים. בכל מסע עוברים חברי הקבוצה במספר כפרים. לפני בואם לכפר, נשלחים שניים לרגל את הכפר. הם בוחרים מקום להופעה, ומנסים לעמוד על אופיים של התושבים. הקבוצה מגיע למחרת. בערב נערך מפגש ראשון עם אנשי הכפר. השחקנים אינם מופיעים — הם משוחחים, שרים ומתארחים במקום שיתכן והאמן האחרון ביקר בו לפני שנים רבות. במשך המפגש מתבצעת עיסקת חליפין — הכפריים שרים משיריהם, מספרים על מנהגים המיוחדים למקום, אגדות, חלקי תרבות עתיקה ההולכת ונכחדת, השחקנים מספרים, שרים ומנגנים עד שעת לילה מאוחרת.

ההופעה מתקיימת למחרת, אחרי השקיעה. תמיד בכנסיה ישנה וחרבה או אסם נשכח. על כל פנים, מקום סגור בעל ערך מסורתי לחיי הכפר. אני חוזר להופעה בה נכחתי.

אחרי שקיעת השמש התכנסנו, כשלושים צופים, לפני הדלת והמתנו.

הכפר טובע בחורשות יער ושדות ירוקים, גבעות נמוכות, ונחל חוצה את האפרים. נכנסים אחד אחד. חדר לא גדול, תקרה גבוהה, ספסלים לאורך הקירות, גומחות בקיר, נרות דולקים, פה ושם בדים שחורים, מרפסת מעץ נמשכת לאורך הקירות. אחד השחקנים מושיב אותנו.

ההופעה מבוססת על היצירה "ג'אדי" של מיצקביץ'. ונקראת "סיאנס". המדיום קורא לתושביה הקדומים של פולין להופיע לפניו, והם באים. אוקראינים, ביילורוסים, צוענים ויהודים. קשה לתאר מה קרה בהופעה. זו היתה התפרצות עצומה של אנרגיה. רגעים שקטים ועדינים נמזגו במחלות פרועים וסוחפים. השחקנים רקדו והתעופפו, שרו ודיברו, מוארים באור נרות מהבהבים. זה היה פולחן פאגאני במלוא משמעות המלה — חי, מלהיב ומטורף. עלילה? מיזנסצינה? טקסט? — כל המושגים הבסיסיים של התיאטרון התגלו פתאום כחסרי משמעות ותועלת, והמושג היווני העתיק לשחקן "קדוש אחוז דיבוק" קרם עור וגידים, בעיני.

השחקנים היו השאמאנים שלי, של כולם, השליחים, אנשי הקשר של העדה לעולם אחר, על־חושי. ופתאום, הדלת נטרקת ושקט, ושוב הם מתפרצים מפתח אחר, והכל ניצת מחדש. כמה זמן נמשך הכל? עשרים דקות? שעה? שעתיים? לא יודע. הזמן הופקע מהמציאות. ההופעה נגמרה. במפתיע, כמו שהתחילה. אין טעם למחוא כפיים. הרוחות נעלמו כמו שבאו. אנו יוצאים והולכים בשורה ארוכה דרך השדות אל בקתה כפרית בה ישוחח סטנייבסקי עם הצופים, ותוגש ארוחת ערב פשוטה. בשעה שתיים לפנות בוקר אנו יוצאים לווארשה.

התיאטרון של קבוצת גרדזיניצה הוא פרובוקטיבי בתכלית. הם נוטלים נושאים מהמסורות העממיות הנעלמות בפולין ומעוררים אותם לחיים. המסורת אינה "פולקלור" לגביהם, אלא בשר מבשרם. רובם עירוניים אקדמאיים, והמפגש שלהם עם הכפריים "הפרימיטיביים" בכפרים נידחים, ללא חשמל ומים, נעשה מלב אל לב. הם אינם מביאים תרבות או אמנות, אינם מחנכים, אינם משמשים דוגמה אישית. הקהל בכפרים רגיל לראות ולהבין תיאטרון כקומדיה. ואמנם חלקו צוחק בהופעות במבוכה, חלקו זועם ומקלל, וחלקו הגדול נסחף. הקבוצה לא מתחנפת לקהל, ולא מנסה לשבות את ליבו. ההופעה היא שדה קרב ומגרש משחקים, חלל בו נפגשים הצופים והנצפים וערכים מקודשים ומכובדים מנוערים מהעבר העוטה אותם, ונחווים מחדש.

וכך בכפר נידח, רחוק ממרכז פולין, ללא אולם ובסיוע מילגות קיום אחדות, במסווה של חוקרי פולקלור, עובדים שחקנים שיכולתם הגופנית והקולית מרשימה, והרמה האינטלקטואלית שלהם מפריכה את המיתוסים הבטלניים על תפקידו של השחקן בתיאטרון.

במשרדי ארגון התיאטרון הבינלאומי בווארשה ממליצים בכל פה לעשות כל מאמץ לראות את הקבוצה. בטאוני התיאטרון מקדישים מאמרים רבים לעבודתה, ואנשי החוג לתיאטרון באוניברסיטת וארשה עושים כל שביכולתם לפרסם ולתעד את הופעותיה.

והחשוב מכל, אף אחד מאנשי הקבוצה לא רואה בעבודתו המאומצת קרש קפיצה לתיאטרון המפואר "בארמון התרבות" שבווארשה. ■

# מבטים

## דורית קידר

■ **סאן־קאי־ג'וקו** להקת הבלט היפנית, אימצה את השמיים האדמה והשמש כשם כולל ולא כקפריזה אלא מתוך כוונה: ארבעת יסודות היקום — מים, אש, אדמה ואוויר הופכים לחלק אינהרנטי מהמוצג. כל התחלה מקורה בשמיים ובמים הנרקמים מהם, בשפה העברית לפחות. על־כן גם הרקדנים יורדים אלינו ממעל אט אט, עירומים כמעט לחלוטין, דמויי עוברים שטרם הסתגלו לאוויר עולם, מתכווצים ומתמתחים, לכודים בטראומת הלידה. אך באותה עת נראים גם כשלדים לבנים אשר אף גרם בשר מיותר אין עליהם. אמביוולנטיות המראה מצביעה בהכרח על דו־משמעות קיומית: השהות בבטן האם כמוות הוא, שכן חיים אין עדיין אלא פוטנציאל שעלול לא להתממש, אך חיות יש משום שהפוטנציאל עצמו הוא עובדה. מטוטלת זאת שבין המוקדים המנוגדים והמקורבים של מוות וחיים משמשת מוטו לריקוד כולו. אם־כי ייתכן שהמאורע הוא יותר מדיטציה בתנועה מאשר ריקוד. ניכר בשחקנים־רקדנים שההגות, החשיבה והריכוז שהן פרי של מדיטציות, לימוד הזֶן או תורה דומה לו באיפיוניה קודמים אצלם לכל דבר לא מתרחש במהירות, הכל מתפתח באיטיות ממה שקדם לו פרט לקטע אחד, הוא הקטע הארוטי. גם בו עולה הקצב בהדרגה, ומתפתח מגרעין ראשוני לסערה סוחפת. הארוטיקה החיצונית הנה מעין מעטפת לרעיון הבריאה, האנרגיה היוצרת, הדינמיקה המהווה בסיס לכל חי, שאחריה מופיע קטע המוקדש למעין צרמוניה וסגידה לדמות חיה־מתה המנסה, לקראת הסיום, של המציאות המתועשת והמלחמתית. תחילה וסופה של דרך־שיר לחיים ואלגיה למוות. חוויה מסעירה שתאמה לנוף היהודי השרוי על אמפיתאטרון שבקיסריה.

■ **הווידוי של דוסטויבסקי** מוצג על־ידי שחקן יחיד ומתמרד — משה קליף. בן לעדות המזרח בעל שער בלונדיני צבוע, הטוען שבארץ נוהגים לתת תפקידים דוסטויבסקאים לרוסים או לפחות ל"לבנים". כך הטיעון, אלא שבלי קשר אליו, כדאי לצפות בהצגה הניתנת לפרקים בקפה סימטא ביפו. האווירה במקום אינטימית ותואמת להופעתו של השחקן הכחוש הקרב לבמה מאחור, מתיישב לפני אחד הצופים, מסתכל עליו, פונה אליו אישית בשאלות ומצפה לתשובתו שהנה חסרת משמעות בהינתנה ובהימנעה. המתוודה שבוי בקורי נשמתו הסבוכה. מנוכר ומתנכר, אומלל ומאמלל, מצחין בתוך חדרו ושואף למרחבים שהם בלתי קיימים עבורו. זו טרגדיה של אדם אחד השייכת בעצם לרוב האנושות: החיים לפנים והוא רודף אחריהם ללא הצלחה וללא תקווה. אין כאן סיפור אגדתי, מיתולוגיה יוונית, נקמת אלים, גבורת בני־אנוש בעל כורחם, כאן הסיפורים לקוחים מן החיים.

משה קליף ב"הווידוי" לדוסטוייבסקי

משה קליף קולט ומבין היטב את הדקויות שבטקסט, ומשחקו בטבעיות, ללא גינונים חיצוניים, ללא יומרה, ובעיקר ללא פתוס. הפשטות היא האמצעי, דרכו הוא יגיע למהות הטרגיות.

■ **"תל־חי 83** העיקרון נפלא: מוזיאון הטבע כרקע, עבודה קבוצתית, מרחבים, יכולת התפשטות. הגשמת העיקרון קשה ודורשת מיומנות ידע, אינטואיציה ומעל לכל — כישרון רב הן מצד האמנים ובעיקר מצד האוצר. הטבע אכן מציע מרחבים אך אלה סוחפים את הפרטים ומטביעים אותם. אין דרך אלא להשתלב בתוכו, להצביע על־ידי אובייקטים מסממים על הדרו וגדולתו. שניים נכנסו לתל־חי ויצאו ממנה בגבולתם: אילן אוורבוך ודוד פיין. ועוד — קורן ועצי הצפצפה שלו. בועז ועדיה, באומן פרלטה, והברכה היפה של אלדד הדני — כל אלה אובייקטים שנתקבלו על־ידי הסביבה כקיימים בזכות עצמם. שאר העבודות נראו מאולצות, כאילו נעשו בכוח לכבוד המאורע.

■ **אנרי קרטייה ברסון** במוזיאון תל־אביב: תערוכת חובה של צילומים, היבטים על החיים העצוב והמלבב, שבהם הענוג והמרתיע והנשאת תמיד תיאטרלי בזכות הקפאת הרגע הנכון. ■

# סיפור המעשה ופרוטוקול התודעה

**יצחק בן־נר; פרוטוקול; בית הוצאה כתר, ירושלים; 1983;**

פרוטוקול הוא רומן הסטורי רחב יריעה, הכתוב ככתב עדות שרושם מהפכן לשעבר בחיפה, בשנות הארבעים, במחבוא המשמש לו מקלט מפני ידם הנוקמת של שליחי הקומינטרן, שבשליחותם הסתבך בפרשה פוליטית שריגול, נקמה, אהבה ומזימת רצח משמשים בה בערבוביה. זירתה הגאוגרפית הרחבה מגיעה אל ארצות הברית וברית המועצות, וגיבוריה הרבים באים מקרב פלגים שונים ביישוב הארץ־ישראלי של שנות העשרים. הרומן כתוב בגוף ראשון, ומספר על פרשיות רבות, מהן מרכזיות ומהן שוליות, מנקודת ראותו של ה'אני' המספר, המעורב בהן ברמות שונות והמבקש לבוא חשבון עם מרכיביהן האנושיים, האידאולוגיים, הפסיכולוגיים והקיומיים, הן במונחי גורלו האישי והן במונחי התהיה על צדקתה ושכרה של דרך התובעת להקריב את אושרם של החיים הפרטיים החד־פעמיים על מזבח אידאות גדולות וכלליות, שכוחות מנוכרים, לעיתים ברוב ציניות, מושכים בחוטי ההכוון של מהלכיהן.

כוחה ויופיה של יצירה זאת הוא, לדעתי, בסיפורי עלילה בודדים, שבהם נארגת פיסת מציאות לפרטיה הקטנים, והיא מבקיעה אל הקורא בחיות ובאמינות, בעיקר כאשר התאור חופשי מן המאמץ לקשירת קצוות אידאיים, מוסריים ופילוסופיים ברמה ההגותית, והמציאות מדברת בעד עצמה, בעוצמה ובתוקף. אלה הם פרקי מציאות שבהם מעביר בן־נר אל הקורא את צבעיה, טעמה, ריחה ועם זאת, משמעותה של כברת חיים אוטנטית, לאו דווקא משועתקת מן הכרוניקה העיתונאית או הז'רגון הפרוטוקולי של דיונים רעיוניים בתאי מחתרות ושיחות פוליטיות רווחות. בספר ישנם קטעים רבים כאלה, המעלים סיפור מעשה, כמעין עלילה עצמאית, כאשר בזכות פרטי הנסיבות ועיצוב הדמויות כשהן טבעיות בהתנהגותן ובתגובותיהן בנסיבות העניין, הזמן והמקום, קמה לעיני הקורא ארץ ישראל של שנות העשרים; לצד הדמויות המרכזיות והפחות מרתקות, לטעמי, מבצבצות עשרות דמויות שוליות לכאורה, כאשר בהעדר יומרה אך בחן רב, בתאור המעביר משהו מן הסממן החיצוני כמבטא מהות פנימית, זוכות הן להתהלך לאורכה ולרוחבה של הארץ חיות ונושמות וממשיות עד שאתה מבקש להושיט להן יד בשעת הקריאה, מה שאין כן לגבי האנדרטה המוצקת של הגיבור הראשי, שידיו מושטות אלינו כל העת. כדוגמא אחת מני רבות אזכיר את תאור הביקור בבית טוקאן (ע' 248 — 240) או אפילו חסד קטעים קצרצרים כמו "פתח לנו הצרפתי את דלתו בשמחה ומעבר לכתפו ראיתי בחורה ערומה אצה לה למקום מסתור ללבוש בגד. והמורה הצרפתי האדים, ריח מתקתק של טבק חלומות ערבי ובושם" (ע' 118). או, שוב ושוב, מרשימה אמינות המיפגש בין האוטנטיות של שני עולמות שונים וזרים (ע' 125). ואולם, דומה שמעשי העלילה הרבים היו זוכים לחיים עצמיים כסיפורים קצרים, אלמלא רצון הרומן הכופה עצמו עליהם, הגם שהם צומחים מריקמתו; כל סיפור עלילה כזה, כמות שהוא, אינו יכול להתקיים, מצד אחד, כסיפור עצמאי מחוץ לעלילת הרומן, באשר גיבוריו ונסיבותיו הם חלק בעלילה רחבה יותר של סיפור מעשה חובק־כל, ומותנים על ידו. אך מצד שני, לא מהקשר כולל זה, כי אם למרות זרועותיו החובקות כל, שואבים הם את אמינותם, יופים וחיותם. כך נקלטות בי כל פרשיות האהבה, ואף מעלליה השונים של קבוצת אקרמן, ואפילו קטעי אמריקה. לכל אחד מהם פוטנציאל חיים גבוה וחיות עצמית, בעוד שיעבודם לעלילה המרכזית ועניינה מעמידם במערכת זיקות הפוגעות בפוטנציאל זה. אשר לעיקרון המיבני, — כסיפור הבנוי במתכונת של רישומי זכרונות, מתובנת הרומן לכאורה מלכתחילה תיבנות תודעתי מובהק, דהיינו, מעצם מבנהו הוא מוצג לקורא כזכרון דברים כדרך שהם משוחזרים בתודעה של הדמות המרכזית, המספרת על כך בגוף ראשון. אף על פי כן, דומה שכל מה שבספר עומד בניגוד לעיקרון זה, כיוון שלכידות הפרטים היא טכנית ולאו דווקא תודעתית. הסיפור נקרא כרצף כרונולוגי, שבו מעורבות פרשיות שונות, שסיפור תולדותיהן מביא את המחבר לביטוי לבטים, הערכות, התדיינויות פנימיות, אינטרוספקציות וכו', כאשר הדברים המסופרים בו חיים את חייהם העצמיים למרות העדשה המלכדת אותם, ולא הודות לה, או במסגרתה. במילים אחרות, "פרוטוקול" (להבדיל, למשל, לעניין זה, מ"זכרון דברים" לי. שבתאי), לא נקלט בי כסיפורה של תודעה אינדיבידואלית ואין בו מן התקפות האידיוסינקרטית המלכדת את ה"עולם" לאופן ראייה, אופן חווית המציאות וכיו"ב. ההתייסרות בין האלטרנטיבות ושברי התשובות מוצגות לפנינו לכאורה "מבפנים", בלשון ה'אני' המספר, אך לאמיתו של דבר זהו בעצם דיווח חיצוני, כאשר התקפויות נאמרות יותר משהן מגולמות באורח מחשבה — "טיפוסי" או אידיוסינקרטי — או בזרם המעמקים של לשון התת־מודע, הסמויה או הנגלית. אף על פי כן, לעיתים ה־imsight הפסיכולוגי הדק גונב את ההצגה ומתגבר על מכשלת הפוזה המתעדת — שהיא במידה רבה מכשלה מבנית — ואז מעלה התאור אלמנטים אמינים בשפת הדיאלקטיקה של המרכיבים הנפשיים (ראה למשל ההתחבטות ולשון ה־imsight בעמ' 185). ואולם, גודש העניינים הבנויים אל העלילה באופן שמחד גיסא הם מפקיעים זה מזה את הבכורה, שהיתה עשויה אולי להעמיד מרכז אידאי, פסיכולוגי או אחר, ומאידך גיסא אינם משתלבים זה בזה להיעשות למורכבות הצומחת מכוח אחדותם הדיאלקטית של מרכיביה (האהבות, סיפור הריגול, הדינאמיות של סצנות בודדות, שזירת הפרשיות המקריות, פלישת האקרעי) — כל אלה יפים כשלעצמם, אך חיבורם זה לזה הוא בעיקרו טכני. לעיתים בולט הדבר במיוחד בתחום הלשוני.

בזכות הלשון העשירה והיפה לא פעם אתה הולך שבי אחר המחוזות שהיא בונה במיומנות, אך דומה שלעיתים קשה לחמוק מן ההרגשה שהלהטוט מצליח יותר מדי מכדי שיהיה אמין, והדברים אמורים במיוחד לגבי לשון התודעה המתעדת את הדרמה של עצמה. גם לגבי הדמויות פועל מיקסם הלשון כמעין חרב פיפיות. מצד אחד, כשרון התאור ועושר הלשון גורמים לעיתים לתחושת התיפיפות המנכרת את הדמות, כמו, לטעמו — "אהובתי הנפלצת" (אף כי יש לזכור כי המטבע הלשונית הזאת עשויה להתקבל כטבעית יותר אם נקלוט אותה כשיחזור לשונו הנפשית של בן דור המייסדים, הכותב בשנות הארבעים). אלא שבעניין זה אין הומוגניות. במקומות אחרים, אותו חוש וכשרון עשייה לשוני עצמו מעמיד קטעי מציאות חיה ואמינה. חוסר אחדות זה שבאיכות התוצאה ובמשמעותה במונחי האמינות מחבל, לדעתי, בכוחו של הספר כיצירה כוללת, כשם שמצד אחר מחבל בו החיבור הנבצר בין רומן מתח לבין הטרגדיה והדרמה שבתשתית האידאית, שלוחותיה באישיות ומחירה במימד העומק של לשון היחיד ובדיוקן ההסטורי של הרבים. הנה כי כן — תוך כדי עיסוק באפיזודה הסטורית שולית, הקשורה בפעילותה של קבוצה שמאלנית קיצונית, אשר כופרת בציונות ומחבלת במפעל ההתיישבות, בא "פרוטוקול" חשבון עם שאלות שבעצם התשתית, כמו הציונות והבעיה הערבית; קולקטיביזם רעיוני כנגד אינדיבידואליזם; חיים הרתומים בשרות האידאה ("גוף ראשון רבים") לעומת האושר האישי של היחיד; ציונות מיישבת או מהפכה עולמית; האהבה כערך לעומת האלטרנטיבות האמביבלנטיות וההגשמה הנבצרת — אלה הם כמה מצמתי השאלות שהספר מעלה. ומעל לכל, אולי, מולך בו הספק את מלכותו הטראגית. שזורים בו הדי ויכוחים, נופי מריבה ומחוזות מעשים, כפי שמעלה אותם בפריסקופ שלה הדמות המתעדת אותם לימים, תוך הרחבת הפנורמה העלילתית ל"קצות היריעה", בארה"ב ובבריה"מ. רבים מן המעמדים יפים, חיים ואמינים. ואולם, בשאלות הרבות, העקרוניות, בעלות השלוחות ארוכות הטווח באושיות ובאישיות (לדוגמא, ע' 307–308, המהפכה כמתכנתת האושר־עלי־אדמות לעומת האושר כפרדוכס בתנאי תיכנות) — אין הקורא חווה יותר מאשר ניסוח מיומן של שאלות מוקשות והרגשה כוללת ומרחפת של העדר תשובות. ביצירה כמיכלול רחב־הקיף דומה שחסר מימד העומק, ההשתקפות, המעגליות. הטקסט שבפי הגיבור הראשי אינו מממש את שפת התודעה את העיקרון המארגן את חשיבותו של הגיבור הרושם את זכרונותיו, אלא יצחק בן־נר, ולא גיבורו במרתפו, מעלה לנו את הקסם באוב. דומה כי התת מודע לא זומן אל הדרמה האמורה להתחולל בתודעה, ולפיכך היא ניכרת פחות בהתנהגותו, ומתחוללת בעיקר ברובד המלל. ואילו ברובד העלילה, מבחינה מבנית יש כעין נסיון ליצור לכדיות ומעגליות באמצעות דמות האהובה ופרשת המכתב, אך נראה לי כי האחדות המתקבלת איננה אורגנית והתפרים לעיתים גסים. הארוע הנפשי התודעתי של הגיבור הראשי, בכל כובד מטענו, אינו משכנע, לדעתי, כשם שמשכנעים מעמדים פחות מרכזיים ופחות יומרניים. אף על פי כן, בחלל שבין הדמות המרכזית, דמות המספר והדמויות האחרות, שהוא מעלה בעטו, יש כמעין הד מעמקים, אף שבתוקפם לא תמיד מצליח הכתוב לשכנע מעבר למימד ההגותי. אף הניכור שבגיבור מעצמו, מחייו, ממעשיו, לא מעוצב כמחיר במונחי הדיוקן הנפשי, אלא אם כן הניכור הנפשי הוא חלק מן המסר הסמוי, בבחינת תיזה המגשימה את עצמה; אבל אם כך, כקוראה לא הרגשתי בה ככוח מפעיל (כדוגמת "הזר" לקאמי), אלא לכל היותר כמעין תוצאה נילווית. הגיבור מצטייר לי כמנוכר מעצמו, באופן כמעט סתמי, עד כי איני מרגישה כי פגשתי איש חי, מה שאין כן לגבי הדמויות האחרות. ההנאה מן הקריאה באה בזכות הקטעים הרבים היפים, האמינים והמשכנעים, כאשר הלשון קוסמת את המיקסם, והעניין בתכניו הוא העניין בשאלות המתנסות בו ובהיבטיהן.

**דינה קטן בן־ציון**

# ימחזה לשחקן יחידי

**אביבה שביט; בכנף פסנתר; שירים; הוצאת 'עקד'; 62 עמודים; 1982.**

ספר ביכורים זה של אביבה שביט, מכיל 62 שירים מינוריים, אישיים ונשיים מאד, פשוטי אמירה עד פשטניים.

נושאי שירתה מכונסים סביב עצמה. הנושאים אחידים וחוזרים על עצמם בוואריאציות דקות: בדידות, אהבות ארעי, כמיהה לגבר להיאחז בו — בצד פחדים מעזיבה ומאובדן החירות הפרטית; פחד חריף גם מן האושר — המתבטא בנקיטת מידה של זהירות ואיזון: "באדמה ספוגת העסיסים / לשמור על תוגות / הנותנות משקל לחדווה" (עמ' 11) — אך חרף המודעות, מתקשה המשוררת להשיג איזון כזה: "לא מוצאת את הקו הניצב..." (עמ' 14), ולכן היא נסוגה אל תפאורת חדרה, המתואר לפרטיו הבנאליים והבטוחים. תפאורת החדר חוזרת שוב ושוב, עד שגם אצל הקורא היא נתפסת כמשהו מוכר וביתי — "מתעטפת בחלל חדרי" (עמ' 18), או: "חדר צהוב / עומד כנגד העולם — — — קירות החדר / מרופדים ישנות" (עמ' 48) — אך זוהי גם, במידה רבה, תפאורה של מחנק. החדר אפלולי, פרחים באגרטל כקישוט יחידי. פה ושם יש גיחה החוצה, והתפאורה הביתית המכבידה מתחלפת בדימויים ערטילאיים מעולם הטבע, אותו טבע דמיוני המצטייר בעיני רוחו של בן העיר: "דשאים מנומנמים / גלים מתקוממים / סוס לבן דוהר מעל" (עמ' 55).

הבדידות, הצפה שוב ושוב בשירים, היא עוד נדבך לאוירת המחנק וחוסר המוצר — אך גם מפלטה של המשוררת מפני משחקים חברתיים מזוייפים: "מבקשת בדידות — אליה נמלטת / ממשחקי המסכות המייגעים..." (עמ' 9).

67◀

# על נשים ואריות

**פנחס שדה: "ספר הדמיונות של היהודים"; הוצאת שוקן; 1983; 420 עמודים.**

"ספר הדמיונות של היהודים" הוא מקבץ של אגדות עם ומעשיות של עדות שונות, אשכנזיות וספרדיות למיניהן, המוגשים בחן ובלשון אחידה של העורך — וכך נוצרים חן ונועם במחיר של טשטוש כפול — טשטוש המוצא העדתי וטשטוש ייחוד הלשון המספרת. מטבע הדברים האגדות "האשכנזיות" הנן בנות תקופות עתיקות יותר, והגיעו אל תקופתנו באמצעות טקסטים כתובים. האגדות של עדות המזרח נכתבו, כחלקן הניכר, מפי זקנים ששמרום עד ימינו. ניתן היה, וודאי, לעמוד על ייחוד ועל מגמות של הקבלה — אך הקו המרכזי של העריכה חיפש להגיש — ברוח הסוציולוגיה האופינית לימינו — את אחדות העם, את שוויון העושר. בקריאה ראשונה נראה לי טשטוש זה כשגיאה עקרונית. בהרהור נוסף נדמה לי, שאם יש מי שיהנה מכך יותר, יבושם לו.

חלק הכותרת "של היהודים" בא, כאמור, להציג את אחדות כלל היהודים, ולטשטש את השוני התרבותי (1) חלק הכותרת "ספר הדמיונות" בא להעמיד מושג המבקר, בעקיפין, את המינוח "אגדה" בשל הצטברויות שנלווה לה במהלך התרבות העברית ("הלכה ואגדה", "ספר האגדה של"... וכו'). בכך הצליח פנחס שדה יותר, לטעמי. הוא בחר קו של הצגת הדמיון העשיר והפורה תוך ויתור על חיפוש מסרים ונושאים ברורים (2). קו זה של פריחת הדמיון כיופי בזכות עצמו אכן עולה מתוך מגוון האגדות וספורי העם:

...מעשה באריה טורף, שבלע אשה, ואחר כך נשא אותה לאשה — והתחרט (על נשואיו, כמובן!) ולא ידע כיצד לחמוק מענושה של אשתו, עד שחיבל תחבולה איומה ומוצדקת וכדי ללמד את האשה לקח — עליה להיות ציתנית ונאמנה, כחובת כל הנשים כולן... אכן, אגדה מלבבת! הלקח לאשה העצלה ממילא אינו בעל תוקף לאשה המבזבזת ימיה על קריאת אגדות עם נושנות, כך נשארים לקורא־לקוראה ספורי מעשיות שהגיונם הפנימי קסום לא פחות מהסרטים המצוירים בטלויזיה על פופאי המלח ועל סינבד המלח, תוך יתרון לאגדה הכתובה, המעניקה אפשרויות פתוחות יותר לדמיון הקורא.

הסופר פנחס שדה ממשיך בעריכת ספר זה קו יצירה האופיני לו, המעדיף את ה"ראשוניות". אין ספק, שהעמדת אוצרות האגדה יש בה הנסיון להעמיד ספרות־נגד לספרות הכותבת "על תודעה", ש"על תודעה", בתחכום בן תחכום ספקניים לעילא. אבל, קיומן של האגדות ושל ספורי הילדים ומעשיות העם מצליח, בימינו, לקבל תוקף וערך מפני שהוא זוכה לאינטרפרטציה של התבונה. אין לו כוח קיום בלא אינטרפרטציה זו.

ואכן, סוג ספרותי אמנותי של דברים ראשוניים וחסרי הגיון, הנעים על פי חוקים פורחים באוויר, יוצר תמיד רושם ראשון, שזהו עולם אמונה תמים וחסר ספקנות אינטלקטואלית, שכל הגיונו בצורך לציית לכוחות גדולים של אלוהים ושליטים למיניהם, להעמיד צדיק מול רשע — עולם שילדים ואנשים נאיביים נוספים יהנו ממנו כאשר פיהם פעור בהשתאות ולבם מלא חלחלה ויראת כבוד לכוחות הגדולים ולאנשים הגדולים (נסיכים, צדיקים ועוד) עם זאת, נדמה לי שזו גישה מוטעית לאוצר בלום זה של טקסטים, שכוח דמיונם הוא ז'אנר בעל אסתטיקה משלו המביע כוח וכשרון של ההמצאה האנושית, לדורותיה. התמימות היא נחלת השומעים, לא נחלת היוצרים. יש שם נימות מובהקות של טרגדיה בצד קומדיה. כל אסכולה ספקנית מתיחסת אליו, היום, בכבוד של אמת.

והייתי מוסיפה הערה: יש צורך להעמיד בצוותא את ספרות העדות השונות, תוך חיפוש השיאים, הצמרות. עגום להסתפק בפולקלור, עם כל איכויותיו. העמדת ספרות משווה בין תרבויות העדות השונות תמצא ביטוי נאות, שעה שתצא לאור אנתולוגיה של גדולי השירה העברית, שתעמיד בצוותא את הרביעיה הבאה: אבן גבירול, יהודה הלוי, ח.נ. ביאליק ונתן אלתרמן. (תודעתנו מאחדת את אבן גבירול ויהודה הלוי ומפצלת בין ביאליק לאלתרמן, אך יהודה הלוי נולד כדור אחרי אבן גבירול, ואילו אלתרמן וביאליק חיו מספר שנים בתקופה אחת. כאשר נפטר ביאליק, כבר החל אלתרמן לכתוב.) בהרהור נוסף אני תופסת כמה מתמיה שמבחר משותף לארבעה אלה טרם מצא לו יוזם. ■

**יאירה גנוסר**

1. ב"אחרית דבר" ובהערות למקורות מתיחס הסופר לדרך עבודתו ולמקורות הספורים השונים. שאינם יהודיים בלעדיים, כמובן.
2. איכות ההדפסה וטיבה הגראפי הנאות, והתייחסות הסופר העורך לדרך עבודתו ולמקורות החומר מיטיבים עם הספר.

# התבוננות בפרספקטיבה פרטית

**מרדכי גלדמן; 83—66; ספרי סימן קריאה הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1983; 135 עמודים.**

עיקר כשרונו של מרדכי גלדמן הוא בבניית עולם תיאורי שחמריו מיתיים־אגדיים. תכונה זו ניכרה עוד בקובץ שיריו הראשון 'זמן הים וזמן היבשה'. לקורא בקובץ '83—66', הכולל מבחר מייצג משירתו וגם שירים חדשים, מתחוור שגלדמן לא נטש נטיה זו גם בכתיבתו המאוחרת.

אף־על־פי־כן, ניתן להבחין בהתפתחות מסויימת מבחינת ההתייחסות לנופים הדמיוניים. בשירתו המאוחרת התווספה להם התשתית של המציאות הריאלית. מרכיבי הנוף כבר אינם מיטאפוריים במרבית השירים. הים הוא ים ולא 'כרם ים אגדי', והיבשה ('אי, מיקונוס') היא יותר ריאלית מאשר מושאלת. הקסם החלומי תורגם לתמונות נוף חושיות שונות של כאן ('דרומה', 'מינוטאור שקוף') ושם ('אי, מיקונוס'). במובן זה שונה גם 'גן איטלקי (לפי תצלום)' מ'אי, מיקונוס'.

בהבדל ממשוררים לא מעטים יודע גלדמן לתת ביטוי גם לרגעי אושר — אם לא שלו, לפחות של אחרים. 'אי, מיקונוס' ו'גן איטלקי (לפי תצלום)' הם דוגמא מובהקת לכך. מחרוזת שירי הנסיעה הקרויים 'אי, מיקונוס' הם גם דוגמא ליכולתו של גלדמן לברוא תיאורים יפים, אסתטיים, גבישיים, אבל זה, כמדומה, גם עקב אכילס שלו, כאשר חסרות בשיר טביעות אצבעותיו והוא רק רואה ומתפעל ואינו חש את הדברים מתוכו כצמיחה אורגנית. "מראות נעשו זיכרון בחטף" הוא כותב באחד משירי המחרוזת. מה שחסר בחמשת שירי המחזור הזה, היפה להפליא, הוא מה שמעבר להם. חסרה 'התודעה' של המשורר המתיכה את הנופים ב'אני' שלו. הזיכרון לא עבר פה עיבוד נוסף. השורות היחידות החורגות מתיאות מתפעל של פלאי האי הן: "ואי היה כמשל לישבו — /חלקה של צניעות ונאמנות לְעַצְמִי" (עמ' 124). דוגמא הפוכה לכך היא בשיר 'זמירות' שבו מופיעה תגובת המשורר לחוויה מוסיקלית. אגב, ההליכה שבי אחר מקסמי הנופים הזרים וההתייחסות החוזרת ונשנית לאפולו מזכירה את טשרניחובסקי, מעריץ היוונות. אבל גלדמן רואה גם את ההריסות של המקדש הקדום וגם מבין שאפולו "כמו אלים רבים, פרח / מכאן לנוף אחר, או מת" (25 1). העיון בדמותו של סוקרטס (בשיר 'סוקרטס') גורם לו לחוש ש"יכולתו לממש פרפר מחשבה / המסוגל להמריא אף מן המרתקים בפרחים / ולהשיג מרחק אירוני / הנישא בקלילות ובחן על חוקי הכבידה הארצית — / הטילה בחיי דופי גדול: / כמה חרות לו וכמה עבדות בי" (112).

כשגלדמן רואה וחש את הקיום החיצוני אך גם ער בעת ובעונה אחת לקיום הנסתר והמופשט שבזיכרון או בתחושה — שירו מלא ושלם יותר. כך למשל שירו 'יכולתי לראות', שבו מתמזגת הראיה החושית עם הראיה הפנימית ובו מתגלה גם גישתו האסתטית של גלדמן ליופי הטהור. עינו צדה "שלוש שושנים לבנות / יצאו לפתע את הבנאלי / ונפקחו לזיקת יופי חשמלית / תובעות את תודעתי להתעצמות ממשותן" (עמ' 107). גלדמן מכיר בעובדה שהפרוייקציה של ה'אני' השירי על השושנים נוסכת בהן משנה יופי. אין לדברים (גם האסתטיים) בעולמנו קיום עצמאי. הם מוסיפים להיבנות מהתייחסותנו אליהם. תודעת המשורר הרגיש מוסיפה לעצב את מה שכבר עוצב במציאות הזורמת, ובכוחה להטותה כרצונו. התחושה בוראת אצל גלדמן רובד קיומי נוסף בעמקי התודעה, שבה מופיע נוגהו של יהלום אבוד. "אבוד — כלומר כמיהה ורגש המלַוֶה קיום בזכרון" (עמ' 119). המילים שלו מפלסות לה דרך בקולות שונים: "בעלים, במרזב, בשבילי אבנים" (עמ' 67). איך מפרש המשורר את מראה עיניו בשיר 'יכולתי לראות'? — באמצעות הקבלה ניגודית: חלום מול מציאות, שלוש שושנים לעומת "אין בחללם העדר פרחים", קנקן ערבי מול אגרטלי גביש, שתי ידידות. מה שנובע מן ההנגדה שבין שתי התמונות החיצוניות הוא: "קיומי אחיה בעמקי קיומי / בקונכיה, עץ או אבן זיזית, / ולא היה לי דבר לעשותו / וחובה לאיש לא חבתי / זולת היותי אשר הנני."(108).

הדמות במציאות היא כחומר בידי המשורר הבונה ממנה את ה'כזב' השירי. בשיר 'וולקן הצעיר' בורא גלדמן את המרחק העדין שבין הידיעה לבין אי הידיעה ומשתעשע ברעיון האפשרי שמהות הבחור שאותו צייר בשירו שונה ממהותו האמיתית. חופש היצירה של המשורר הוא בתחום שבין התמונה הריאלית לבין פירושה הסובייקטיבי. כמובן שראיה מצטדדת זו נובעת מנתק מסויים בינו לבין סביבתו, אך כנראה שהדבר יוצר את התנאים המתאימים לציור מצבים מעניינים ויחודיים בשירים. הריחוק הוא תנאי כפי שמשתמע מאחד השירים: "על ספסל מול שטיח המראה / יש דמות אפלולית מתבוננת, מוגנת / בפרספקטיבה פרטית" (עמ' 68). בין המשורר לחיי העיר הסוערים והדחוסים קיים פרדוכס של נתק ושל מעורבות בלתי נמנעת: "בזרם התשוקה חשב דרכי הטבע / את אלמות חייו, / הייתי מינוטאור שקוף בזכרון קרנבל / אי תודעה בים הצמיחה החיתי" (110).

שוב מעביר לנו המשורר את התחושה של נתק ושל חוסר יכולת ליצור מגע, והפעם באמצעות ההתייחסות לדמות הנערה. לא האשה מופיעה הרבה בשיריו כי אם דמות הנערה האווירית, הדקה, זו המשתלבת יפה בסביבתה החלומית ונחלמת ממנה. הנערה היא חוץ־מציאותית, ומשום כך היא אפשרות מזדמנת שהיא בעצם אפשרות אבודה. אם מופיעה אשה בשיריו, הרי היא "סחרחרת אשה מעץ צבוע" (עמ' 69). השיר "לא־שיר לא־דתי (משוואתי)" נפתח בזו הלשון: "אני מזהה את הנערה אשר עמי / אך היא חלק מסע זה / כשם שמסע זה הוא אני, הוא מסע אני / אל לא־אני, מסע תודעתי אל ימ־לא־מלים / מסע תודעתי שהיא חץ זוהר, אניה לבנה, מתודעת הכל / לימ־לא־מודע" (עמ' 61). בניגוד לשיר זה שבו הנערה הבלתי מזוהה יכולה להתפרש כסמל ל'שערי הלא נודע' הרי שני השירים הכלולים ב'שתי וראיציות על נושא אחד' עניינם הוא קונפליקט וחוסר קומוניקציה עם הנערה האהובה.

על מועקות נפשיות ועל תהומות בדידות מתגבר גלדמן בעזרת אירוניה דקה, שהיא מאפיין נוסף לשירתו. בשיריו המוקדמים היא מופיעה למשל ב'ילד היה צדיק' (52), 'סבי' (51), והיא מתעדנת יותר ב'בוקר אחד' (97) הנקי מעומס יתר וכן ב'מיסטר מוותר' (105). בשיר האחרון קיים יחס מקרב־מלגלג בכינוי 'מיסטר מוות'. אגב, זה מזכיר דרכים אחרות 'לנטרל' מוות; אהרון שבתאי, למשל, הרחיק מעל עצמו את אימת המוות במילים 'חרא מוות'. ההאנשה בשיר של גלדמן היא כפולה; מר המוות והאדָמָת שהיא שליח הזעם שלו. בשיר זה מופיעה תכונה חשובה נוספת בשירי גלדמן: הגדלה והקטנה של ממדים בשיר האחד. גם פה קיים נסיון לשנות ממדים.

לסיכום, זהו משורר השואף "אל נקודת טוהר צלול ויבש" בלב היהלום ול"חג שהוא כמוס בים". ואמנם לא קשה לו לבוא ב'כרם ים אגדי', משום שגפניו אינן סדורות שורות בכרמי הר. הוא מדלג בקלות בין המציאויות והתחושות השונות, שלא היגיון שכלתני שולט בהן אלא היגיון שירי פנימי. הוא שולט במילים ומצליח להגיע לדיוק לשוני. העושר המילולי על פי רוב אינו שמור כאן לרעת בעליו. ■

**יערה בן־דוד**

# מצוקות העבר

**כתבים לתולדות חיבת ציון וישוב ארץ ישראל; ליקט וערך לראשונה; אלתר דרויאנוב, ההדירה וערכה מחדש: שולמית לסקוב; כרך ראשון 1870-1882; אוניברסיטת תל־אביב, הוצאת הקיבוץ המאוחד תשמ"ב**

לפני היות הטלפון, המברק ומטוס הנוסעים היו אנשים כותבים מכתבים זה אל זה. בדרך זו נשתמרו בזיכרון האנושי לא רק העתקיהם של אותם מכתבים אלא גם שביבים של אישיות, של הלך־רוח ושל דופק החיים בתקופות השונות. יתרה מזאת: ניואנס עיקרי של ההיסטוריה, הניואנס של יום־קטנות, של טריוויאליות, של אנושיות, היה אובד לנצח, אלמלא הותירו אחריהם אנשים בכל תקופה צרורות של מכתבים. נקל לשער באילו מימדים היינו רואים היום את דמותו של יוהאנס ברהאמס אילו היתה פרשת האהבה בינו ובין קלארה שומאן מתנהלת באמצעות הטלפון, או אלו מניעים היינו מייחסים לאישים שנטלו חלק בהשתלשלות ההיסטוריה המדינית אילו צריכים היינו ללמוד על פעולותיהם רק מתוך עיון בספרות של התקופה בה חיו, מיומני קולנוע ישנים או מרשומותיהם של פרלמנטים. האסופה שלפנינו מאירה, על כן, את תקופת שיבת־ציון מנקודת המבט החסרה לה כל כך בתודעתנו: נקודת המבט האנושית. על רקע מסמכיהם הרשמיים (תעודות, פרטי־כל ותקנות) של ראשוני חובבי־ציון ומכתבי המסע שלהם מן הדרך לארץ־ישראל וממושבותיה אל חבריהם שבגולה, מתגולל לפנינו סיפור של מצוקות קטנות וגדולות, של תחרות ואפילו שמץ של 'מלחמות יהודים'. מאלף במיוחד להיווכח כי גם אז, כמו בימינו, היה שוני רב בתפיסת הפרובלמטיקה של ההתיישבות בארץ ישראל בין אלה היושבים בחו"ל ובין הללו שכבר היתה להם נחלה במושבה זו או אחרת. מרתק עוד יותר לגלות כי במסמכים המתייחסים לנקודות יישוב רבות בארץ (פתח־תקווה, יהוד, יסוד־המעלה, גדרה ועוד) עבר כחוט השני המאמץ לזכות בחסותו של אירגון כלשהו בחו"ל או, מוטב, יחיד רב־פעלים ואדיר־הון כברון רוטשילד. מאמץ זה, שנבע, מן הסתם, מתנאי המציאות הקשים ומרדיפות השלטון העות'מני הוא שקבע במידה רבה את המתכונת להתיישבות הציונית בדורות הבאים ואת הזיקה הכלכלית והרעיונית הדו־סיטרית הקיימת בין הארץ לגולה עד היום הזה.

קונפליקט אחר שיש לו אחיזה רבתי במציאות־הימים־האלה והבא לכלל ביטוי באסופה הוא העימות המתמשך בין דתיים וחילוניים. בצד מכתבי־תמיכה שכתבו להתיישבויות הראשונות בתי־דין־צדק וועדי־רבנים מופיעות הסתייגויות מן האופי החילוני שלהן. תקנות ההתאגדות של ההתיישבויות מכילות אף הן התייחסות אל האופי היהודי־דתי של היישוב העתידי, אם באמצעות הסגנון המשיחי אוטופיסטי בו כתובים חוקי היישוב, או בדרך של התחייבות לקיים תלמודי־תורה וחיי דת פעילים. גם כאן ניתן למצוא את שורשיו של מצב דברים הקיים עד היום לטובה ולרעה.

היבט אחר, שלא בא על סיפוקו המלא באסופה זו, ההיבט האישי והבין־אישי. בעוונותי, חייב אני להודות, תרתי בעת קריאתו של החומר אחר עדויות לטיב היחסים ששרדו בין הפרטים שבקבוצות החולמים והחלוצים הללו. פרט לעקבות קלושים של מחלוקות על ענייני כספים ואידיאולוגיה לא מצאתי תשובה לשאלות המטרידות את מנוחתי כל אימת שאני נתקל ב'דור נפילים' כזה או אחר: מה היו מניעיהם של הפרטים שהרכיבו את החברה דאז? האם היו מיקשה אחת או שמא היו ביניהם תאבי־התעשרות, נמלטים מפני עברם או, רחמנא ליצלן, נוטשי משפחותיהם? האמנם רק חיבת ציון צרופה היא שהניעתם לצאת אל ארץ אחוזת קדחת ורעב זו? בהנחה שלכל פרט הנוטל חלק בתהליך היסטורי יש אידיאולוגיה פרטית משלו וההלימה החלקית או המלאה בין שתי האידיאולוגיות (זו הפרטית והאחרת, הלאומית או החברתית) היא הגורם להשתתפותו בתהליך, הרי שאותה אידיאולוגיה פרטית אינה באה לכלל ביטוי באסופה אם משום שלא היו לה בנמצא עדויות או בשל שיקולי העורכים.

לסיכום, כדאי אולי להביא ציטוט ממכתבו של מנחם מנדל דוליצקי אל מרדכי פאדובה בבריסק דליטא (עמ' 206), שיש בו כדי להעיד על הלך הרוח השורר בין השורות באסופה זו: "אוייבים מחוץ ואוהבים מפנים ילחצונו מאוד בימים הנוראים האלה וידכאונו עד דכדוכה של נפש..." ובכך אולי ייחודה של אסופה זו: בלגיטימציה שהיא עשויה לספק לנו, החווים את תלאות ההווה, בהביאה לפנינו את מצוקות העבר. ■

**אמנון ז'קונט**

# ה"בונד" ב־1917

**אריה גלברד: "'בונד' הפועלים היהודי של רוסיה בשנת המהפכה 1917". מכון בולצמן לתולדות תנועת הפעולים. אירופה־פרלאג, וינה 1982, (בגרמנית). 283 עמודים.**

אולי מוגזם לטעון, כי בחו"ל מתעניינים בתולדות ה"בונד" היהודי יותר מאשר בארץ. הריב־1965 הופיע ספרו של פרופ' משה מישקינסקי: "יסודות לאומיים בהתפתחותה של תנועת הפועלים היהודית ברוסיה". אך אופייני הדבר, כי הביבליוגרפיה לספרו של אריה גלברד מונה כתבים וספרים רבים שהודפסו בלועזית, ורק מעטים הופיעו בעברית.

ספרו של אריה גלברד מראה בדיעבד, כי לא בכדי פותח תקציר תולדות המפלגה הבולשבית בדברים על ה"בונד": תנועת הפועלים היהודית היתה הראשונה, המקיפה והמאורגנת ביותר ברוסיה הצארית, וה"בונד" היה הזרם החזק ביותר בה — התנועות הציוניות־סוציאליסטיות התפתחו יותר מאוחר לצידו, היו הרבה יותר מצומצמות ולא פרולטאריות — והמפלגה הסוציאל־דמוקראטית, על שני פלגיה, לא יכלה להשתוות ל"בונד" בהיקפו, בכושרו ובעממיותו. בשנת המהפכה 1905 איגד ה"בונד" בתוכו כ־30,000 חברים, אף בשנות הדיכוי התמיד בפעולתו, וב־1917 שוב מנה כמספר הזה. עם הופעתו נפתח פרק חדש בתולדות החברה היהודית: ה"בונד" הכניס את המאבק המעמדי לחיי עמנו.

ל"בונד" היו, כידוע, שני מאפיינים עיקריים הסותרים זה את זה: אף כי דגל באוטונומיה לאומית־אישית ופעל רבות למען קידום תרבותי בחברה היהודית, לא היה ציוני; ואף כי חנשא מהפכה פרולטארית לחיי בני־עמנו במזרח־אירופה ובמידה מסויימת גם בארצות־הברית, היה בעל אופי סוציאל־דמוקראטי ובעל־ברית למנשביקים.

חשיבותו בתולדות התנועה המהפכנית של השנים הללו רבה מאוד, ואין פלא שלנין הירבה להתווכח עימו. גלברד מצטט אחד ממנהיגי ה"בונד", הנריק אהרליך, שהיה הראשון שניסח את תביעות המהפכה ברוסיה: "פטרבורג העובדת — קדימה לארמון־החורף! רק הקמת ממשלה זמנית הנשענת על העם המאורגן מסוגלת להוליך את המדינה מתוך חושך ההתמוטטות הכללית, להבטיח חירות פוליטית ולהביא את השלום." בהנהגת המהפכה הוא מילא, לדברי המחבר, תפקיד ניכר, שאולי חרג מייחס־הכוחות המספרי. ומשקמה הממשלה הזמנית, לא הישלה עצמו: "אנו סבורים, כי הכרחי שנתמוך בממשלה הבורגנית־ליברלית, אף כי אנו מכירים אותה ויודעים מה ערכה. הפרולטאריון מסר לידה את רסן השלטון, אבל לא ויתר על זכותו למשול" פ כתב בטאון ה"בונד" בחודש אפריל. ביוני תבעו צירייו לשתף בממשלה את נציגי מועצות הפועלים, "הסובייטים"; מנהיג "האינטרנציונליסטים" שבו, אברמוביץ, קרא ביולי לתפיסת השלטון על־ידי הסובייטים, ואפילו ראפס, מנהיג האגף הימני, דיבר חודשיים לפני מהפכת אוקטובר על ההכרח להקים ממשלת סובייטים. ביוני הביע ה"בונד" צער על עיכוב הבחירות לאספה הלאומית וכעבור חודש כתב אברמוביץ: "אם לא נרצה לוותר על מצע הדמוקראטיה המהפכנית, ז"א על המהפכה, עלינו לקחת את הממשלה בידינו, ללא חשש".

על פי מקורות היסטוריים רבים דוחה אריה גלברד את הדעה המקובלת על רבים, כאילו היו הבולשביקים ב־7 בנובמבר מיעוט קטן בעם או אף בקרב מעמד־הפועלים. בקיץ אמנם ירדה התמיכה בהם, אבל באוגוסט, אחר הפיכת־הנפל של הגנראל קורנילוב, "התהפך הגלגל והשפעתם גדלה". אין פלא בדבר: "ארבע ממשלות הוכיחו, זו אחר זו, את אזלת ידן. המלחמה נמשכה... על האיכרים בהמדים נמאסה המלחמה והם הלכו, פשוט, הביתה. החזית התפוררה... זה גרם להחלשת המנשביקים ואיפשר לבולשביקים להופיע כנציגי דעת הקהל, כי זאת היתה נגד המדיניות הכושלת של ממשלת הקואליציה". הדחיות החוזרות ונשנותשל הבחירות לאספה הלאומית, שעה שהמצב בארץ הורע והלך, הוסיפו לערער את מעמד הממשלה הזמנית, נסיון המרי של הגנראל קורנילוב קומם נגד הממשלה הזמנית, שהיתה אחראית למינויו, את המוני העם. "ניתן איפוא להבין, כי המוני העם נטו במידה גוברת לצד הבולשביקים ותביעותיהם: כל השלטון לידי מועצות הפועלים, ובכל מחיר — הקץ למלחמה!"

בסובייט אחד אחר מישנהו נשמט הרוב מידי מפלגות ס"ר (איכרים מהפכניים) ומנשביקים לטובת הבולשביקים ו־ס"ר השמאליים. בתום הקונגרס השני של הסובייטים, בסוף אוקטובר, היה להם רוב, אמנם לא גדול במיוחד, מבין 650 הצירים". וכבר ימים ספורים אחר מהפכת אוקטובר עמדה ממשלת הבולשביקים בהבטחתה ומילאה אחר תביעות העם: היא חילקה את האדמות ושמה קץ למלחמה.

מאידך גיסא מציג גלברד את הדילמה של המהפכה הפרולטארית. הבולשביקים שתפסו את השלטון, הסכימו למחרת היום — בוודאי מטעמים טאקטיים בלבד — להצעת מארטוב "האינטרנציונליסט" הרוסי שנתמכה גם על־ידי אברמוביץ, עמיתו ב"בונד", לבחור בוועדה שתנהל שיחות עם כל המפלגות המהפכניות כדי להקים ממשלת קואליציה, ואף החלו שיחות באמצעות הנהגת איגוד פועלי הרכבת — אבל המנשביקים וה־ס"ר־ימין דחו אותה עד מהרה ועזבו את האספה הלאומית ובעקבותיהן ה"בונד". כאמור, ייתכן מאוד שהבולשביקים לא התכוונו כלל לוותר על שלטון־היחיד ולשתף מפלגות אחרות — אבל נטישת הזירה על־ידי שאר המפלגות מאוד הקלה על הבולשביקים להתמיד בממשלה בלעדיהן, ולאחר־מכן אף בלעדי כל שותפים בכלל!

עזיבת האספה הלאומית נבעה, בלי ספק, מן הציפייה, שממשלת "הקומיסארים העממיים" תפשוט את הרגל "תוך שבועיים־שלושה". אבל הזמן לא פעל לטובת המחרימים". אדרבא, חיש מהר התאמתו חששותיו של ויקטור אלתר מראשית אוגוסט, כי המדיניות דהנוכחית של ה"בונד" מעוררת בקרב חלק מחבריו "אי־שביעות־רצון גוברת". כבר בספטמבר ניכר "שינוי הלכי־הרוח ב+בונד' לטובת האינטרנציונליסטים", "ובעת הבחירות לאספה הלאומית, ב־12 בנובמבר, היה ל'בונד' שיתוף הפעולה שלו עם המנשביקים, שאיבדו את השפעתם והובסו על־ידי הבולשביקים, רק לרועץ. **שקיעת המנשביקים וה'בונד' אירעה במקביל לעלייתם המנצחת של הבולשביקים. כך קרה ברוסיה הלבנה, באוקראינה, בערים הגדולות ובצבא". בבחירות לאסיפה הלאומית השיגו המנשביקים יחד עם ה"בונד" 1,5 מיליון קולות בלבד, ואילו הבולשביקים — 10 מיליון!**

**מאידך גיסא, ניצחון הבולשביקים על שותפיהם־יריביהם לא תרם, בטווח ארוך, לתמורות מהפכניות, סוציאליסטיות, ולהתהוות שלטון הפרולטאריון — כי נשא בקרבו את שלילתה של הדמוקראטיה ההכרחית לסוציאליזם — כפי שמיהרולהבין רוזה לוקסמבורג ואחרים.**

**גם אברמוביץ כתב כי מהפכת אוקטובר היה "אסון איום למהפכה האמיתית" ועם זאת יצא נגד דעות של אחרים, שראו בה "הפיכה צבאית גרידא". "היא נתאפשרה — הדגיש — משום שנשענה על הרצון, או לפחות על**

◀ 67

# טיול לא־מאורגן אל העבר

**גוסטב לאנדאואר: כתבים ומיכתבים, (1900־1919) מבוא והערות: אברהם יסעור; הוצאת "אלף" וספרית פועלים; 1982; 303 עמ'.**

כמעט שאינני יכול לחשוב על דמות פוליטית, החיה עמנו כיום, אשר תשאיר אחריה עיזבון ספרותי בעל ערך, כלומר כזה שלא נכתב ע"י עתונאי־חצר או, לחילופין, שלא יאבד מערכו החברתי, הפילוסופי או הספרותי בתוך שנים מעטות. זהו אחד המישורים בהם מהלך עלי העבר קסם: אני מתגעגע אל ימים אחרים, בהם היו הפוליטיקאים אנשי־רוח, אשר חזקה עליהם שפעילותם הציבורית הושפעה, ואפילו הודרכה, על־ידי צער־העולם שהכביד על נפשם.

על רקע זה ניתן לומר, שערכה הספרותי של אסופה זו, הכוללת בתוכה מאמרים, ביקורת ספרותית, מיכתבים והרהורים על דברים שבנפש, נובע בעיקר מכך שהיתה בעת כתיבתה בעלת שליחות חברתית, ונעדרת יומרה ספרותית.

גוסטאב לאנדאואר (1870־1919) נחן, כפי הנראה, בשילוב האופייני כל־כך לאותם ימים: צרוף השכל הישר עם המחשבה הרומנטית; ואולם, הכשלה, שעמדה בדרכם של אחרים מבני דורו: הישתלטות הרומנטיקה על כושר הניתוח המפוכח של התרחשויות הסטוריות, אינה מנת חלקו: בחיבורו המרתק (והנחשב לחשוב שבין כתביו), "המהפכה", הוא מביע דעה מאוזנת ומפתיעה על המהפכה שהתרחשה באותם ימים ברוסיה. על אף היותו סוציאליסט נלהב, אין הוא מתעלם מתופעות הלוואי ההרסניות של התהליך ההסטורי ומן ההשפעה הקטלנית שנודעת לו, כמעט תמיד, על הפרט. לנדאואר מקיש ישירות מן העיוותים שייצרו מהפכות קודמות, בעיקר המהפכה צרפתית, על המהפכה הסובייטית, הנמצאת בחיתוליה. אבחנותיו הופכות מסעירות ממש, אם נביא בחשבון שהמאמר נכתב בשנת 1908, וכי חלק מן ההנחות שבו לא התגשם אלא בימי הטיהורים הגדולים של סטאלין.

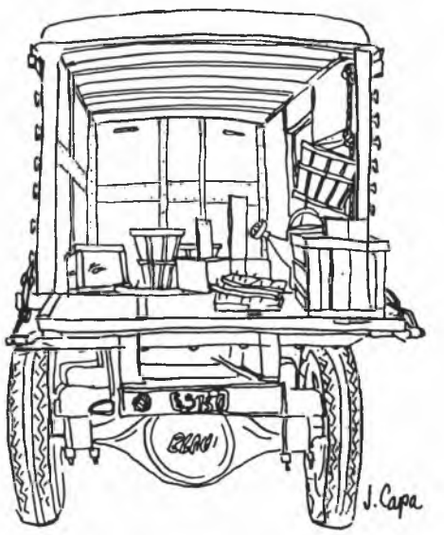
שני מאמרי־הספרות המופיעים באסופה זו דנים ב"מיניאטורות הסטוריות" של סטרינדברג וב"הסוחר מוונציה" לשייקספיר. הם מאופיינים בראייה חדה ועשירה של פני הדברים ובעמקות רבה. לאנדאואר אינו מסתפק בניתוח הטקסט או בפירושו. הוא שואף להביא את הרעיון המובא בו אל המישור האוניברסלי (ה"סוחר מוונציה") והלאומי־אקטואלי או המעמדי־אקטואלי ("מיניאטורות הסטוריות"). התייחסותו אל "הסוחר מוונציה" לא איבדה מליחה גם כשהיא נקראת היום, והמניפולציות שהוא עושה ב"מיניאטורות הסטוריות" לוקות בעיני בן־דורנו רק בחסר הבלתי־נמנע של דברים שנכתבו בסיטואציה הסטורית שונה מזו שאנו חיים בה. משעשעים ומאלפים במיוחד הם המכתבים שכתב לאנדאואר לבני דורו, בהם מרטין בובר, מקס נטטלאו, יוליוס באב (ידידו) ובתו — שארלוטה לאנדאואר. מכתביו אל זו, האחרונה, ימצאו, ללא ספק, דרך אל ליבותיהם של מציצנים הסטוריים (דוגמת כותב שורות אלה) אשר יאהבו גם את המכתב אל מרגריטה פאז־הרדגר, אהובתו של לאנדאואר, שחיבתו אליה מבצבצת מבין השורות היבשות, הדנות בחילוקי־הדעות המקצועיים והאידאולוגיים שבין השניים.

מרתקים מבחינה אחרת הם חילופי־המכתבים בין לאנדאואר ונחום גולדמן, הן משום העובדה שאחד המכותבים המעורבים היה בין החיים עד לפני זמן לא רב, והן משום שמכתבים אלה הם הנקודה היחידה באסופה כולה בה מגיע לאנדאואר לכלל התייחסות קונקרטית להתיישבות הציונית בארץ־ישראל.(אף כי, לאכזבתי, אין הוא מביע דעה בנוגע לסתירה הקיימת, לכאורה, בין התפיסה הלאומית שביסוד הרעיון הציוני ובין התפיסה המעמדית־אוניברסליסטית, שמכוחה מתקיים הרעיון הסוציאליסטי).

כאן אולי המקום להודות, כי משהתחלתי בקריאת אסופה זו של כתבי לאנדאואר קיוויתי, מתוך תמימות או, אולי, בורות, למצוא בהם את שרשיה של הדילמה דלעיל, הדילמה של הציונית הלאומית לעומת הסוציאליזם המלווה אותה ואת רוב החברים בה כמעט למן תחילת־הדרך, ללאנדאואר נודעה השפעה לא מבוטלת על תנועת השומר הצעיר וגם אלמלא כך, ברי כי הדור בו חי ופעל הוא היחיד העשוי לספק את התשובה באשר למקורה של דילמה זו, היקפה ומידת עמקותה. אפשר שעריכתה שיטתית יותר, מגמתית ומכוונת של אסופה זו, יכולה היתה להביא לכך שקורא מן ההדיוטות, שלא נחן בכלי־ניתוח הסטוריים מקצועיים, יוכל להתרשם ממכלול החומרר ולהקיש ממנו על חיינו כאן ועכשיו.

לסיכום, זהו טיול לא מאורגן ביותר, אך מלהיב ומעניין ב"עולם של אתמול", הרווי אידאולוגיה צרופה, רומנטיקה רעיונית ועמקות מחשבה, הנדירים כל כך בעולמנו אנו. ■

**אמנון ז'קונט**




**◀ 66 ה"בונד" ב־1917**

**האחדה של המוני פועלים וחיילים.** מהלך המאורעות מוכיח, כי הבולשביקים יבטאו את שאיפתם הספונטאנית של המוני הפועלים, החיילים ואולי גם האיכרים".

אפילו מנהיג הימין, ראפס, הזהיר: "כל אויבי ההתקוממות יתלכדו עתה מסביב לממשלה הזמנית הלוחמת בהתקוממות". מדם, שגם הוא יצא נגד תפיסת השלטון על־ידי הבולשביקים, אמר עם זאת: "צריך להודות, כי ההתקוממות הבולשבית... היא אולי הדרך היחידה להצלת המדינה והמהפכה."

כיצד יש לנהוג במצב החדש? בקרב ה"בונד" שררה מבוכה. בוועידתו השמינית גרסו ליבר ואחרים, כי "עלינו לסרב להשתתף בהתארגנות המשטר." אבל סניפים כמו אודסה ויקטרינוסלב החליטו לפעול בצוותא עם הבולשביקים. בבוברויסק עברו 50 בונדאים הישר אל הבולשביקים.

התגברות הנציונאליזם באוקראינה והשלום הנפרד שחתמה ה"ראדה" עם גרמניה הביאו בעקבותיהם תופעות אנטישמיות ובמהרה גם פראות ביהודים. זה עודד את היהודים עוד יותר, "להתקרב מבחינה פסיכולוגית אל הבולשביקים", כפי שעשו זאת פועלי קייב. עד מהרה "הביא גל הפרעות בעקבות חילות פטליורה וההתערבות הזרה לידי כך, שהיהודים ראו בצבא האדום את מגינו, בייחוד משפנה בכל החומרה נגד הפרעות."

גלברד מוסר, כי ה"בונד" החל מתפלג לשלושה זרמים: השמאל המונהג על־ידי אברהם חפץ הזדהה, בייחוד בקייב, עם הבולשביקים. הסיעה המרכזית שהתלכדה מסיב לראפס אמנם מתחה ביקורת על הטקטיקה הבולשבית, אך לבסוף עברה גם היא לעמדת השמאל.

רק הימין בראשותם של לטבק וליבר דחה זאת מכול וכול.

משפלש הצבא הפולני, לרוסיה הלבנה, התחוללו גם שם פרעות. בכינוס ה־12 של ה"בונד", באפריל 1920, נפלה ההכרעה. נתקבלו הצעות השמאל, ורק הימין עזב את הכינוס. ה"בונד" הקומוניסטי, ה"קומבונד" ניצח; ה"בונד הסוציאל־דמוקראטי" נעלם תוך שנים מעטות. בהתאם למסורת גרס השמאל עצמאות בארגון, בהסברה ובתעמולה, וכן אוטונומיה בחינוך ובתרבות. המפלגה הבולשבית גילתה נכונות ללכת לקראת חלק מתביעות אלו, וזאת הודות למיפנה שחל בדעתו של לנין בעניין זה ב־1914 לעומת העבר. ב־1903 עוד גרס: "רעיון לאומיות היהודית נושא בגלוי אופי ריאקציוני לא רק אצל מצדדיו העקיבים (הציונים) אלא גם אצל אלה המנסים להתאימו לרעיונות הסוציאל־דמוקראטיה, כי הוא יוצר הלך־רוח עויין לטמיעה, רוח של גטו".

ב־1914 שינה לנין את דעתו והצהיר כי "שום לאומיות ברוסיה אינה כה משועבדת ונרדפת כמו היהודים". כך נתאפשרה הקמת הקומיסאריאט לענייני יהודיים, ב־21 בינואר 1918, ופגישות מנהלו שמעון דימנשטיין עם נציגים יהודיים, בולשביקים, ושאינם בולשביקים לניהול חיי היהודים ופיתוח חיי התרבות שלהם.

ברם, פרק־זמן זה נסתיים לבסוף, כידוע, ואף "הסקציה היהודית של המפלגה הקומוניסטית (יבסקציה)" פוזרה וחבריה נרדפו ונרצחו בעידן סטאלין.

נמסר כאן, בקווים כלליים, עיקר תוכנו של הספר, כי הרי רבים לא יוכלו לעיין בו כל עוד אינו מודפס בעברית. מובן כי הספר עשיר הרבה יותר — ומי שבכוחו להתגבר על קשיי השפה הזרה, מן הראוי כי יעשה זאת: יתגלה לו פרק חשוב מאוד ממקורות תנועת הפועלים שלנו. ■

**יעקב זילבר**

**◀ 64 'מחזה לשחקן יחיד'**

ישנם בשירים ביטויים של יאוש ואכזבה מהקיים — "רציתי להיות לחם / אש ואפלה / להיות אור / ואדמה שחורה / אך מה אני?" (עמ' 22); קו של עצב משוך על השירים. אשר לתיאורי הרגשות והתחושות — אלו לפותים־תדיר בדימויים פשטניים מדי, עם נטיה לגלוש למטבעות לשון שחוקות, כמו: "אי־אפשר להיכנס פעמיים לאותו נהר..." (עמ' 25). למרות התפאורה החדגונית, דלת השינויים, יש תקווה ואופטימיות בשירים — "...מתחת לכל האפלוליות / הנערמות / פועם לובן / ואפילו לי, ודווקא לי / הוא יתגלה..." (עמ' 3). מספר מוטיבים חוזרים ונשנים בשירים — אדמה, כסמל לבריאות שורשית ופשוטה, מים — ערגה וכיסופים, בעיקר תיאורי אוקיינוסים — להדגשת אינסוף המרחקים ששרועים בין המשוררת לבין מושאי אהבתה ותשוקותיה.

השירים, שהם בהירים וקליטים מאד, נוטים למסבירנות יתר, היוצרת לאות בקורא ומקטינה מערך האמירה השירית, שחיסכון מילולי יתכן והיה מוסיף לה נופך ועמקות.

המיקצב, ברוב השירים, הוא חגיגי, מוטעם וצפוי מאוד. אין כמעט שבירות של קצב, למעט מספר שירים מינימליסטיים יותר.

ניכר במשוררת, שהיא מודעת לחדגוניות נופיה, אך לא מסוגלת להיחלץ ולהרחיב את היריעה למצב בו לא ישאו עוד שיריה אופי של 'מחזה לשחקן יחיד' (עמ' 45). ■

**ענת גורל**

# שקט שלפני ההתפרצות

**ענת לויט: דקירות; ספרית פועלים; שירים וסיפורים; 1983; 54 ע'.**

ספר ביכורים זה, של ענת לויט, מכיל 27 שירים, רובם קצרים, וגם קומץ סיפורים, קצרים אף הם ושיריים מאד. המשוררת נתפסת מתוך הספר כמהות ספק־נשיית ספק־ילדותית. אמירתה מדוייקת מאד, חסכונית ומרמזת. אין למצוא, לכל אורך הספר השתפכות רגשנית, למרות העיסוק האובססיבי בחוויות טראומתיות כמו: מוות במשפחה והבדידות הקשה שטומנת בחובה חוויית ההתבגרות וההתנתקות מהילדות.

תחושה עזה של ריקנות עולה שוב ושוב מתוך השירים: "רגעי הריקים" (עמ' 7); "דממת המדבר בתוכי" (עמ' 8); "מדפי־עץ ריקים" ו"חלל ריק" (עמ' 12) — כשתחושת הריקנות מציפה ומחלחלת גם לתפיסת הקשר בין בני־זוג: "בין שני אנשים מתים זה לזו/יש חלל ריק..." (עמ' 12).

מורגשת מאד הנטייה להתרפק על זכרונות הילדות, בבחינת נוחם: "איך שרצנו אחרי האהבה/ילדים בסופי הקיץ/בסופי הרחובות" (עמ' 9) — אלא שהסדר ששלט באותו עולם השתבש עם השנים.

נושאים אחרים המטופלים בשירים: התפכחות מחלומות על "ברבור אהבה לבנה" (עמ' 7); החלום אף מתקשר, אצל המשוררת עם נכות, המתבטאת בכשלון לממש את החלום: "אילו לחלום היו רגליים/ היה קם ומחבק אותי/ אלא שגם ידיו/ בתוך עגלת נכים/ בתוכה יושבת/ ואינני יכולה לקום" (עמ' 10). חוויית המוות עולה שוב ושוב. בעמוד 15 ישנו שיר יפהפה המדבר על ההפרדה בין המתים — "מי שאלוהים שאף אותם" — לבין החיים — "מי שנשפו את כאבם העיוור אל החושך". הפרידה של המתים מן החיים ברורה וסופית, וכך האלוהים "שומר את שמורותיהם של המתים, שלא יתערבו ביִשָנים".

בעמוד 22 — שיר קצר, המצליח להעביר תחושה חריפה של מחנק והחמצת האפשרות לקשר עם מושא השיר: "חליפות מגן/ חונקות/ נשימות של שיחה" — כשהמשוררת מסתפקת בתיאור מצב, ללא נקיטת עמדה אקטיבית. ואומנם, נימה של פאסיביות עולה מתוך השורות הכתובות ומקשרת בין השירים. ההתפכחות, הריקנות, החלומות שאינם מוגשמים — מתוארים כגזירת גורל שאין המשוררת מסוגלת לפעול נגדה. האפשרות היחידה לגאולה, לשינוי, הוא ע"י הפרת הבדידות: "שמישהו יחכה שאפתח" (עמ' 24) — כיסופים לגאולה שתבוא מבחוץ.

מעבר לאמירה הקפוצה, החסכנית, המאפיינת את הכותבת, יש הודאה בהר־הגעש הרותח מבפנים, והדימוי הבהיר של הגוף כ"בניין טרום שפוי" (עמ' 25), שתפרים מחזקים אותו לבל יתמוטט — מיטיב להמחישו. התחושה העולה כאן היא של שקט שלפני ההתפרצות, שלפני פריצת הדלת, מאחוריה נעלה עצמה המשוררת מפני חשיפה גלויה יותר של צרכיה.

המהות המשפחתית חוזרת שוב ושוב, בשירים וגם בסיפורים. המוות, שכה מרבה המשוררת לטפל בו, אף הוא חוויה "משפחתית", למשל מות הסבתא: "סבתא לא ראתה/ את שמה/ מתכסה/ אבק/ על דלתי הנעולה" (עמ' 29). האמירה הקומפקטית טובה, לצורך העניין, מן הגלישה לפירוט מילולי מסרבל. דמויות האב והאם דומיננטיות מאד. האב מצטייר כדמות ביקורתית וזונחת: "כמו במשחק השחלת כדורי/ מתכת/ בלוח מחורר/ ניקר במילותיו/ את פגמי/ ושטח את כולם" (עמ' 30). עם האם יש למשוררת קשר חזק, אפילו הזדהות. האם שתמיד נוכחת, מתוארת כמי שהזמן גרף בזרמו, מבלי שהטביעה עליו את חותמה האישי: "...העלבון שנטרק / בדלת השנים / שהיתה פעורה / לבלוע את אמא..." (עמ' 31).

בקומץ מן השירים, עוסקת המשוררת בעצמה, בקיומה האישי־נשיי, באהבה. תחושת ההחמצה דומיננטית בתחום זה, וההתפכחות מחלום האהבה, טומנת בחובה אכזבה מהאהבה המוצעת, בניגוד לאהבה האידיאלית — "פירורי אהבה על השולחן/ שתי צפרים מתות/ בתוך שיחת חולין" (עמ' 33). פירורים, משמע מעט מדי, השולחן (גשמיות) ושיחת החולין — הם ביטוי לשיגרה החונקת את האהבה. זו צריכה היתה להיות משהו גדול וחגיגי בהרבה. "ברבור אהבה לבנה" — כמו בשיר הפותח את קובץ שיריה הקטן של המשוררת, קובץ שבולטת בו פשטות האמירה, בבחינת חומר נפץ רגשי, המטופל במילים קטנות וחסכניות, השומרות על האיזון והשפיות.

באשר לסיפורים — אלה גלויים יותר. רוויי תחושות סובייקטיביות, אפילו סוריאליסטיות, המתוארות בהרחבה וקוטעות את המעט הסיפורי־עלילתי המוגש לנו בסיפורי־שירה אלה. החומרים הסיפוריים לקוחים במידה שווה — מעולמה הנפשי הסבוך של הכותבת, מחד, ומסיטואציות משפחתיות, מאידך. בתוך סיר לחץ משפחתי, יומיומי לכאורה, מוצגות בפנינו דמויות חלשות, דוחות, ערירות, כואבות וחסרות רחמים או חרטה — כשעל כל אלה מנצחות תחושותיה של הכותבת, החורגות וחוזרות אל הבנאליה המשפחתית, הלובשת כאן אופי מפלצתי.

קשה לדון את הסיפורים באמות מידה סטנדרטיות. הסיפורים הקצרצרים הם, לדעתי, בבחינת שירה מתמשכת. ההרגשה הנוצרת היא כמו בהצצה לתוך עולם שביר, אך גם מעוּוָת. כוחם של הסיפורים, בכשרונה של הכותבת לתאר את תחושות האנוש השפלות, האפלות — בצורה שאינה מבטלת או מכחישה את הניצוץ האנושי־נסלח, המתגלה אף הוא מתחת לטינה, ההתנכרות, הבחילה, ההתחשבנות ואי־גדלות הנפש. ■

**ענת גורל**

בנק-קט 2000
24 שעות שרות

בוא לגדול אתנו.

# בנק הפועלים

# רוצה לדעת מה עומד לקרות לך?

שירות מהפכני

## חץ הדעת-חיזוי אסטרולוגי אישי בכל שבוע בביתך

**מסור בטלפון או בדואר את תאריך, מקום ושעת לידתך, ותקבל לביתך בדואר, בכל שבוע תחזית אישית מפורטת של כ־4 עמודים מודפסים* צוות אסטרולוגי, ידע בינלאומי ומחשב מאפשרים לך לגלות את הצפוי לך:* 85% הצלחה בחיזוי בשלושת החודשים האחרונים * מחיר היכרות: $2 לשבוע, ודמי מנוי שנתיים $12 בשקלים)***

אסטרולוגים בין-לאומיים ביניהם האסטרולוג הישראלי הנודע, דני הרמן.

### 85% הצלחה בתחזיות — רמת הדיוק גבוהה של "חץ הדעת"!

בשלושת החודשים האחרונים חזה דני הרמן באמצעות "חץ הדעת" את המאורעות הבאים:

★ חיזוי תאריך הודעת בגין על התפטרותו.
★ חיזוי מדויק של תאריכי תנודות בבורסה בחודשים האחרונים.
★ חיזוי זמן הנסיגה של צה"ל מהשוף ועוד ועוד כפי שהתפרסם בשבועון אנשים.

## האסטרולוג דני הרמן חזה זאת באמצעות "חץ הדעת" כבר לפני 4 חודשים

**שלושת האירועים הראשונים כבר התקיימו. האם גם הבורסה תתאושש לקראת סוף השנה?**

צה"ל ייסוג, ממשלה חדשה, ארידור יתפטר, הבורסה תתאושש

**פורסם בידיעות אחרונות 9.6.83**

### חץ הדעת — הדרך לחיזוי עתידך

מה שהיה במשך אלפי שנים נחלתם הבלעדית של מלכים ושליטי מדינות הוא עכשיו בהישג ידך: חיזוי אסטרולוגי אישי המתאר מדי יום מה צפוי לך.

טרם נמצא הסבר ליכולת החיזוי של האסטרולוגיה, אולם יכולת חיזוי זו הוכחה שוב ושוב במחקרים מדעיים רבים.

רוב החוקרים סבורים כי כמו יתר תופעות הטבע, חיי בני האדם נעים במחזוריות שיש לה קשר למחזורי טבע אחרים. על כן ניתן למדוד אותה בין השאר באמצעות מחזוריות תנועת הכוכבים.

יכולת הדיוק של החיזוי האסטרולוגי התפתחה בחמשת אלפים השנים האחרונות והגיעה לרמת מהימנות גבוהה. גם כיום מרבים שליטי מדינות ומוסדות ביון להשתמש באסטרולוגים אישיים לצורך חיזוי המאורעות הצפויים להתרחש.

האסטרולוג האישי מבסס את תחזיותיו על נתונים אישיים: שעת הלידה, תאריך הלידה ומקום הלידה. ככל שנתונים אלה מדויקים יותר כך מהימנות החיזוי גבוהה יותר.

חץ הדעת מספק לך אישית חיזוי מפורט ומהימן על פי נתוניך האישיים תוך שימוש בכל הידע האסטרולוגי, בדרך מתוחכמת וחדישה.

### וזה מה שצפוי לך בשבוע הבא!

התחזית שאתה מקבל מחץ הדעת מתייחסת בפירוט רב לנושאים המרכזיים של חייך: — מדי שבוע תקבל דו"ח מפורט לביתך ובו ארבעה עמודים המפרטים את העתיד לקרות לך בשבוע הקרוב. ידיעת הצפוי מאפשרת לך להמנע מסיכונים מיותרים ולנצל הזדמנויות.

התחזית יכולה לפרט משבר עם המעביד ביום מסוים בשבוע. ידיעה זו תשמש בידך כלי חשוב בהתמודדות עם המשבר הצפוי. ימנע ממך המשפט המפורסם "אילו הייתי ידע"! באמצעות חץ הדעת אתה יודע! התחזית שלך עוסקת בחיי המשפחה שלך ביחסים חברתיים, בעסקים, פיננסים, עבודה, אהבה, מין ולמעשה בכל נושא המעסיק אותך במהלך השבוע והשנה.

### 85% אחוזי הצלחה בחיזוי בשלושת החודשים האחרונים

באמצעות חץ הדעת נערכו ע"י דני הרמן תחזיות בתחומים שונים שהתפרסמו בשלושת החודשים האחרונים בשבועון "אנשים". התוצאה: 85% מהתחזיות התגלו כנכונות!! האם יועץ הבורסה או חזאי מזג האויר יכול להגיע גם הוא לתוצאות כה מרשימות?

אם אתה רוצה לבדוק את אמיתות הענין, הצטרף ל"חץ הדעת" ובדוק בעצמך כמה אחוזים מהתחזיות העוסקות בך מתאמתות מדי שבוע בשבועון! אם אינך מאמין עדיין באסטרולוגיה — אנו מציעים לך התנסות שאנו סבורים כי תשנה את דעתך.

### דני הרמן: האסטרולוג שחזה את של"ג

המרכז להכוונה אסטרולוגית מנוהל בידי דני הרמן האסטרולוג הישראלי הנודע, מוסמך הפקולטה הבריטית לאסטרולוגיה.

דני הרמן, מרצה קבוע בכינוסים בין-לאומיים. מפרסם מאמרים ומחקרים בעתונות המקומית והבינלאומית — פרסומים שזכו להערכה רבה בקרב אנשי מקצוע ובציבור הרחב.

מזה כשנתיים הפנה דני הרמן את כל מרצו לפרוייקט "חץ הדעת" בו בשיתוף עם אסטרולוגים נודעים מדנמרק, יוון, גרמניה, אנגליה וארה"ב נבנתה תכנית המחשב המקיפה והמעמיקה שמכילה את הידע האסטרולוגי כולו ובנויה לקלוט אל תוכה כל חידוש בנושא. דני הרמן חזה בין השאר את מלחמת שלום הגליל ואת נפילת הבורסה.

### חץ הדעת — מפעל מנויים ארצי של המרכז להכוונה אסטרולוגית

המצטרפים למפעל המנויים, מקבלים לביתם מדי שבוע בדואר, תחזית שבועית מפורטת ומלבדה תחזית שנתית ותחזית תלת חודשית.

כיצד מצטרפים?

אם יש לך כרטיס אשראי, חייג עוד היום למספר 04-245871, 04-88791, 03-296829, 03-291949, 02-233175

ומסור את הפרטים הבאים:

תאריך לידתך (יום, חודש, שנה) שעת לידתך המדוייקת או המשוערת (בוקר, צהרים, ערב, לילה) ומספר כרטיס האשראי שלך.

אם אין לך כרטיס אשראי, מלא את התלוש המצורף, גזור אותו ושלח אותו ל- המרכז להכוונה אסטרולוגית לב דיזנגוף (762) רח' דיזנגוף 50, תל-אביב, 64332 חשבונך יחוייב אחת לשנה ב-$12 וכל שבוע ב-$2 (בשקלים)

החדרז והצטרף עוד היום, מספר המנויים מוגבל.

# חץ הדעת

**חיזוי אסטרולוגי אישי-בכל שבוע**

**אל תשלח כסף, חייג עוד היום וחייב את כרטיס האשראי שלך**

**04-88791 ☎ 04-245871 ☎**
**03-291949 ☎ 03-296829 ☎**
**02-233175 ☎ פייג' קול**

### מעתה חיזוי אסטרולוגי אישי בכל שבוע!

לרוב הצערבור יש מושג קלוש ביותר על אסטרולוגיה. בשבילו האסטרולוגיה היא מדורי התחזיות המתפרסמים בעתוני סוף השבוע. אך התחזיות המתפרסמות בעתונים הן כלליות ביותר ולא תמיד ניתן לסמוך על אמינותן. (מה גם שהתחזית היא לכל בני המזל והרי לא יתכן שאותם דברים יקרו לכל בני אותו מזלי).

מי שהתעמק יותר באסטרולוגיה, השתמש בשירותיו של אסטרולוג אישי. תמורת אלפי שקלים קיבל תחזית אישית אחת, בלבד, מעמיקה ומקיפה יותר. חץ הדעת נותן הרבה יותר מזה (הרי לא כל אסטרולוג אישי יכול להכיר את הידע שנצבר במשך אלפי שנים). הפתרון המהפכני של חץ הדעת: הכנת תכנית מחשב האוגרת בתוכה את כל הידע האסטרולוגי הקיים היום. תכנית המספקת מפה אסטרולוגית אישית, מפורטת ומעודכנת מדי שבוע בשבוע לכל אדם שירצה בכך. בהוצאתו לפועל של רעיון חדשני זה, עסקו בארץ ובחו"ל.

---

גזור ושלח

| מספר חשבון בבנק | סוג חשב' | קוד מסלקה | |
|---|---|---|---|
| | | סניף | בנק |

| קוד המוסד | אסמכתא * |
|---|---|
| 1171 | |

* מספר מזהה של הלקוח (ת"ז)

1. אני/ו הח"מ _____
שם בעל/י החשבון כמופיע בספרי הבנק
הגר/ים ב _____
מספר והוח ___ _____ ונתקים לכם בזה הרשאה לחייב את חשבוני/ו הנ"ל אצלכם בסכומים שיהיו נקובים ברשימות החיובים ו/או בסו"מים מגנטיים שיומצאו לכם מדי פעם בפעם ע"י המרכז להכוונה אסטרולוגית ומספר חשבוני/ו יהיה נקוב בהם.

2. הנני/ו מוותר/ים על קבלת הודעות חיוב מכם בגין חיובים אלה.

3. הוראה זו ניתנת לביטול ע"י הודעה ממני/מאתנו בכתב לבנק, למרכז להכוונה אסטרולוגית או עפ"י הוראת דין.

4. אתם תפעלו בהתאם להוראות הנ"ל כל עוד מצב החשבון יאפשר זאת וכל עוד לא תהיה מניעה חוקית או אחרת לביצועו.

5. הנני/ו משחרר/ים אתכם מכל אחריות כעד נזק, הפסד, הוצאות וכו' העלולים להיגרם עקב אי מילוי הוראות אלו. אם בגלל חוסר כסוי או בגלל סיבה אחרת

6. נא לאשר למרכז להכוונה אסטרולוגית על קבלת הוראות אלו ממני/מאתנו.

תאריך _____

חתימת בעלי החשבון _____

חלק זה יישמר בסניף הבנק

אל:
**המרכז להכוונה אסטרולוגית**
"לב דיזנגוף" (762)
דיזנגוף 50
תל-אביב, 64332.

## הרשאה לחיוב חשבון

לכבוד
בנק _____
סניף _____
כתובת הסניף _____

שם _____
מס' טלפון _____
שעת לידה _____ ארץ _____
תאריך לידה _____ עיר _____
(אם אינך יודע שעת לידה מדויקת סמן בעיגול לפנות בוקר ם בוקר ם לפני הצהריים צהרים ם לפנות ערב ם ערב ם לילה ם)

בעולם אומרים שזאת חוצפה ישראלית.
מכבי בירה בינלאומית.
בירה מכבי
MACCABEE BEER

**דפים של תרבות-**
**ספר טוב על נייר טוב, נייר חדרה.**

**מפעלי ניר אמריקאיים ישראליים בע"מ**

**AMERICAN ISRAELI PAPER MILLS LTD.**