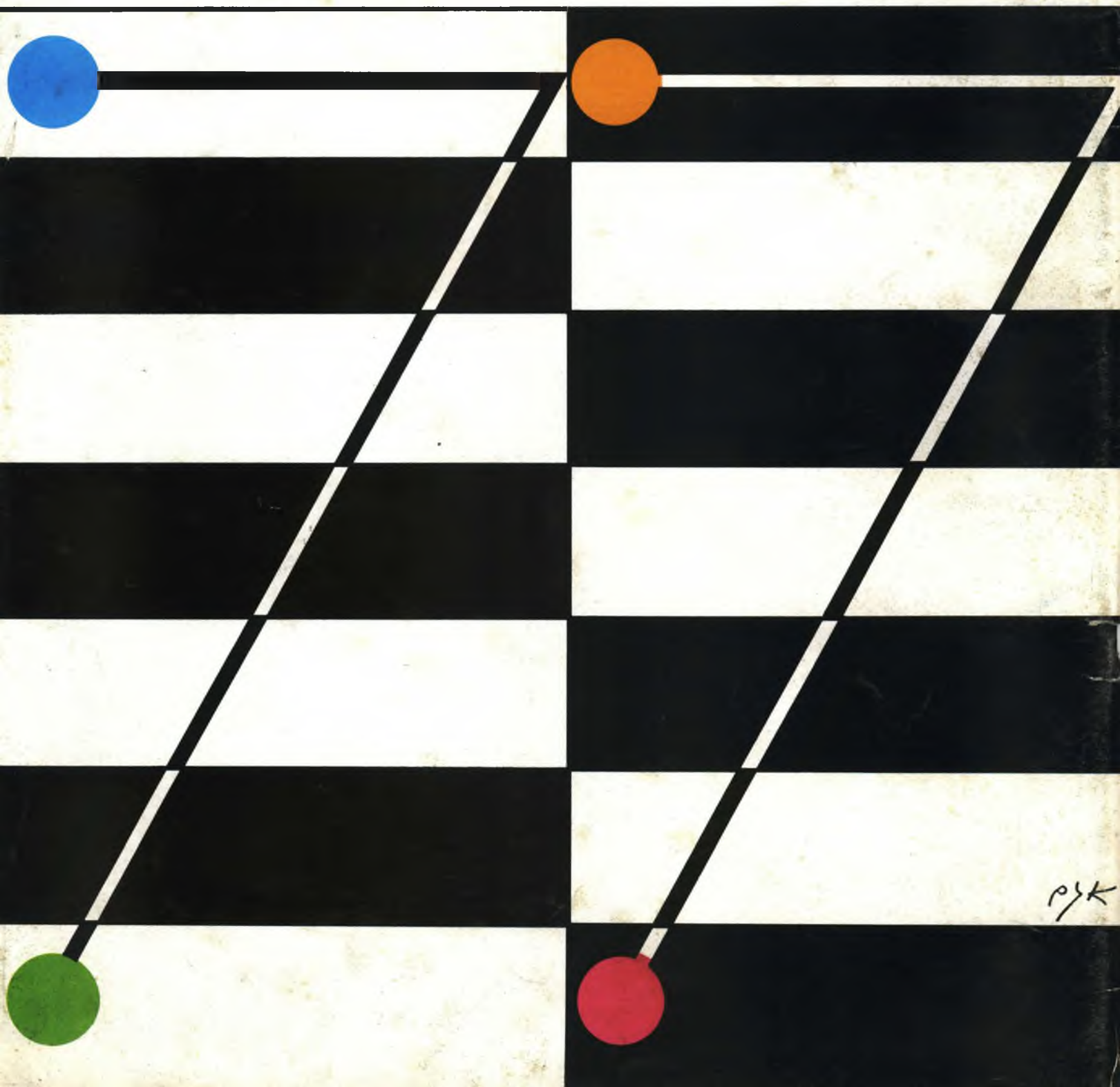
יאיר

ספרות
חברה
קולנוע
הגות
מחקר
ביקורת

ירחון ■ גל׳ 50–49 ■ שבט – אדר תשמ״ד ■ ינואר – פברואר 1984 ■ 180 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

בגליון הזה

שירה וסיפורת

טדאוש פנקייביץ'; עיר ההרוגים; קטע מתוך ספר זכרונות; מפולנית: מרים עקביא; 6
אבא קובנר; שירים; 9
אורי ברנשטיין; שירים; 9
שמעון בלס; מפגש הגולים; פרק מרומאן; 10
משה דור; שירים; 15
עודד סברדליק; שירים; 15
אשר רייך; שיר; 15
מל רוזנברג־נבו; שירים; 16
גד יעקובי; שירים; 17
יאירה גנוסר; שירים; 17
יגאל בן אריה; שיר; 21
פאול צלאן; שירים; מגרמנית: בן־ציון אורגד; 22
שמאי גולן; שירת האלבטרוס; סיפור; 24
משה בן־שאול; שירים; 25
שלום רצבי; שירים; 25
מרים איתן; שיר; 29
אפרת עוז; שירים; 37

רפורטאז'ה ספרותית

יוסי בן־ברוך; מתל־צקלג ועד ציר "עכבישי"; 56

טורים, מסות ומאמרים

בני ציפר; לאן הולכת השירה; 14
חיים פסח; העורך כרקדן בכבלים; 16
רוני סומק; פמיניזם, רשימה שחורה; 21
בן־ציון אורגד; שוליים פתוחים בשירת צלאן; 23
יוחנן ארנון; קורט טוכולסקי סאטיריקן; 26
מכתבו של טוכולסקי אל ארנולד צוויג; 27
חנה יעוז; הפואמות של אבא קובנר כמערכת מיתית; 30
ריצ'רד מטושבסקי; על תפקידם של סופרים ממוצא יהודי בספרות הפולנית; מפולנית: אביבה שביט; 33
חיים זעפרני; הספרות העממית והספרות בלהגים המקומיים של יהדות המאגרב; 38
הלל ברזל; השאלה כתבנית עומק (חלק ד' — אחרון) — קריאה לפי הנחות של לוי שטראוס בתנ"ך ובספרות; 49
בנימין בית־הלחמי; חרש להתגרד בו; על הגאולה המיידית והעכשווית בישראל; 46
גדעון שונמי; ריאליזם סנסציוני בסיפורת תקופתנו; 50

שיחת החודש

עם איתמר יעוז־קסט; מיפוי עולמו של ניצול; שולמית גינגולד־גלבוע; 36

קורט טוכולסקי 26

צלאן — שירים מסה על שירת צלאן; בן־ציון אורגד; 23–22

אבא קובנר — מסה על הפואמות מאת חנה יעוז

החל מהגליון הבא — מדור נרחב לתיאטרון בעריכתן של **נורית יערי** ו**גליה שיפמן**; התיאטרון של הוברט וילסון; תהליכים בהכנת עיצוב לבלט; סאטירה רוסית בתיאטרון צרפתי ועוד.

מדורים קבועים

טור "עתון 77"; יעקב בסר; 5
קריקטורה; דני קרמן; 5
פנקס ארועים; 6
נקודת משען; קולהאס, "כסאח" ומידת האמצע — שיחה עם עמוס עוז; אמנון ז'קונט; 18
קולנוע; מודעות עצמית (על הסרט "נגוע"); הלל דמרון; 45
סדנת היזע (10); שירי חלוצים בארץ־ישראל; ערכו: יהודה גור־אריה, נתן יונתן; 60
ביקורת ספרים; 64–75

אירוע ספרותי

7 שנים ל"עתון 77"

כתבי־העת והשפעתם על התרבות

משתתפים: בן־ציון אורגד (יקרא משירי פאול צלאן); משה בן־שאול; יעקב בסר; אורי ברנשטיין; נורית גוברין; יאירה גנוסר; משה דור; עודד סברדליק; אבא קובנר; אשר רייך; שלום רצבי; אבנר שלו.

עורך ומנחה — איתמר יעוז־קסט

בית־ציוני אמריקה. 31.1.84 שעה 21.00.

שיחת החודש — א. יעוז־קסט 40

תמונת השער: **יעקב אגם**

מיוחד ל־7 שנים ל"עתון 77"

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

שנה ז', מס' 50–49, שבט־אדר תשמ"ד, ינואר־פברואר 1984

מחיר 180 שקלים.

העורך: יעקב בסר.

עוזרת עורך: עמלה עינת.

חברי המערכת: שמעון בלס, ששון סומך.

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.

מזכירת המערכת: ספי שפר

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 ادبية 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 מבולמת.

הגליון הזה הודפס על נייר חדרה "מפעלים אמריקאים ישראלים".

סדר, צילום, לוחות וכריכה: מפעלי דפוס כתר, ירושלים

הפצה — "אטלס" בע"מ.

חתום על "עתון 77" לשנת 1984

לכ' ת"ד 16452, ת"א

הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77" לשנת 1984

שם ומשפחה _____

כתובת _____

_____

טל' _____

מצורף בזה צ'ק על סך 1800 שקלים כולל משלוח

המשוך על בנק _____

חתימה _____ תאריך _____

המותם עד 31.3.84 מבטיח לעצמו מנוי שנתי במחיר מוזל כולל משלוח.

ספרית־פועלים

מברכת את "עתון 77" במלאת לו

7 שנות הופעה

מיום צאת גליון זה ועד לסוף פברואר 84 תינתן בחנות ספרית־פועלים ברח' אלנבי 74 בת"א הנחה של 20–30% על ספרות יפה: סיפורת, שירה ומסות על ספרות — ממבחר בתי־ההוצאה בארץ.

טור עתון 77

7 שנים

רק 7 שנים. אפילו פחות מ־10. ואף־על־פי־כן זמן רב. במשך 7 שנים יכול כתב־עת להפגין גם את ה"מה" וגם את ה"איך" שלו. ה"מה" של "עתון 77" פורסם פעמים אחדות במאמרי המערכת, ואחר־כך משך 7 שנים בא לידי ביטוי בכל גליון וגליון. לא נפרטו כאן שוב. נציין רק במלוא הענווה שהוא הפך במשך הזמן למגמתם של בטאונים נוספים. ואנו במפורש שמחים לראות מידי פעם כתבי־עת מכובדים המופיעים במתכונת התואמת את זו שלנו בראשית דרכנו.

ובאשר ל"איך" — הדבר תלוי כמובן לא במעט בתנאים הכלכליים בהם נאבק עיתוננו משך 7 שנים, ואשר הוחמרו כעת עד כדי סכנה קיומית.

אתה הקורא, תרמת רבות לעובדת המשכיותו של העיתון עד היום, וביכולתך להסיר חלק מהסכנה המאיימת עליו בעצם ימים אלה — על־ידי חידוש חתימתך בזמן, החתמת ידידיך וקרוביך, והפצת שמו הטוב של כתב־העת ברבים. ועוד — ע"י פנייה אל המוסדות האחראים; משרד החינוך (התומך בעיתון ב־5% אחוז לערך מעלותו) וההסתדרות הכללית (ב־2% מהעלות) בתביעה דחופה לתמיכה נאותה. ■

כנס געש

כלכלה אנטי־הומנית. מלחמה עקובה מדם. קרוב ל־600 הרוגים. אלפי נכים. גזענות־בהמית כדוגמת נצרת עלית. מחתרת יהודית רצחנית. מספריים שלופים של צנזורת דרוקמן־גלזר נגד האמנות העברית — אלה הם כמה מהשגיו של המשטר הנוכחי. במציאות כזאת אין אנשים בעלי מצפון ומחשבה עצמאית יכולים לשבת באלם־קול ובאפס מעשה.

כנס סופרים, מן העיר ומן הקיבוץ־הארצי, שנערך בגעש, היה מעשה בעתו. חייב להיות לו המשך.

סופרי ישראל חייבים להשמיע קול ולהתריע כי אין שומר עקבי יותר לדמוקרטיה מהסופר.

ידעו אבירי המלחמה, הכלכלה ו"טוהר" התרבות שמישהו מטפל בהם. ■

דרוקמן, גלזר וריאד נאסור

המשטר הזה, שבו משמשים כשרים ורוזנים ענקי־רוח ואדירי־השראה אשר בעז"ה בוראים כלכלה מעולה המספקת צרכיו של כל אזרח באשר הוא; ואשר מנהלים מלחמה זכת־כפיים וצודקת מאין כמוה, שקורבנותיה מועטים — רק כ־600 במיספר עד היום; שרים ורוזנים מופלאים אלה, התפנו סוף־סוף לעסוק גם בתיאטרון הישראלי העלוב והמסכן, וגם בספרות התועבה שלנו — רחמנא ליצלן.

והנה, הפלא ופלא, חבר־הכנסת דרוקמן והעזר לידו — גברת מרים תעסה־גלזר שהוכיחה גם בעבר את עומק ידיעותיה וטיב שכלה, אינם מבודדים בדעתם על הספרות התיאטרון והתרבות העברית. גם מעבר לגבולות ישראל, הם זוכים לתמיכה מפתיעה בדעתם. הנה פרסם ר. אוסקוצקי בכתב־עת סובייטי אשר סקר את הכינוס השביעי של סופרי אסיה ואפריקה (אליו לא הוזמנו כמובן נציגי ישראל — המדינה השוכנת באמריקה), את דבריו של הפרוזאיקון הסורי ריאד נאסור, בזו הלשון: **"הספרות העברית מטיפה לאונס, לביזה ולרצח."**

דרוקמן ומרעיו אינם אוהבים עריכת השוואות בין אירועים המתרחשים כאן לבין מה שהתרחש ומתרחש במישטרים מסויימים כמו זה של גרמניה בשנות ה־30. אך מה לעשות אם אנו חשים לא פעם שאנשים כמוהו וכמו חברתו לדעה דוחפים אותנו אל סף ההשוואה הזו?

שלום כבר לא יהיה כמסתבר, בין הספרות העברית לבין הדרוקמניזם־גלזריזם, מוטב לפיכך שיפנו שניים אלה וחבריהם אל מר ריאד נאסור ואל החבר אוסקוצקי. רק שם כנראה הם עשויים למצוא מנוחה למצפונם הדואב על פגיעת אמנות ישראל במוסר היהודי. ■

יעקב בסר

אבגדהוחטיכל

תרבות אחרת

קטעים מתוך דברים בכנסת, בעקבות הצעתו של חה"כ דרוקמן

מרים תעסה גלזר: אוי לאוזניים

בעידוד הסופר העברי, מקיפים את הטירור הרצחני האכזרי, את רוצחי הילדים, את הבנות שאוכלות נחשים חיים — בהילה של צדק וגבורה, כמו של הפלמ"ח. אוי לאוזניים ששומעות דברים כגון אלה ממורי הספרות וממעצבי הדור בתחום התרבות והאמנות. ■

חיים דרוקמן: חומרי חבלה רוחניים

תפקיד האמנות לבַשֵּׁם את אוויר העולם ולא לזהם אותו.

לא חלילה להראות לעין־כל את הצדדים המכוערים והשפלים האפשריים של האדם.

הנה קיבלתי רק לאחרונה העתק מכתב אל שר החינוך, מיושב־ראש אגודת הסופרים העבריים במדינת ישראל, בו הוא מתלונן ותוקף את סגנית השר הגברת מרים גלזר־תעסה, על מחאתה נגד הפרסום המתועב "בעתון 77" לספרות ולתרבות, גליון 32–33, עמוד 17, תחת הכותרת "תפילין".

אני כולי תדהמה על מה יצא להגן יושב־ראש אגודת הסופרים העבריים — על גועל מאין כמוהו, על חוצפה מאין כמוה, על גסות רוח מאין כמוה — ולזאת ייקרא "יצירה עברית"?!

רצוני לומר יישר כוח לסגנית השר הגברת גלזר־תעסה שהגיבה על כך; היא עצמה עשתה את מה שהיה מוטל עליה. היא מילאה בזה את תפקידה כמי שמופקדת על החינוך במדינת ישראל, להגיב על מעשה אנטי־ציוני ואנטי־מוסרי מאין כמוהו. אני מצפה עדיין שיקומו חברים מאגודת הסופרים העבריים ויתנערו ממכתב יושב ראש אגודתם בנדון, ויגנו את היצירה הבוהמית בשם "תפילין", אחרת זאת תעודת עניות לאגודת הסופרים העבריים כולה.

אדוני היושב ראש, רצוני להציע נחרצות שמדינת ישראל לא תממן דברי כיעור כגון אלה. אסור שבכספי המדינה נחבל בעצמנו, בחברתנו ובילדינו. כשם שלא יעלה על הדעת שמדינת ישראל תממן חומרי חבלה שמיועדים לפגוע בנו, כך אסור לה למדינת ישראל לממן חומרי חבלה רוחניים ומוסריים, אשר השלכותיהם השליליות מרובות ביותר. ■

יוסי שריד: לצנזר את ירמיהו

שמעתי כאן היום את ההגדרה המהפכנית ביותר, אבל גם האווילית ביותר, ששמעתי אי פעם בחיי על אופייה של האמנות ועל תפקידה. נאמר כאן שהיא צריכה — שימו לב — לבשם את האווירה. מה זאת אומרת, אמנות היא דאודורנט? היא צריכה לבשם את האווירה? הרב דרוקמן אמר שהאמנות צריכה לבשם את האווירה. ואם כך, חבר־הכנסת הרב דרוקמן, בא ואומר לך: יכול להיות שאתה מבין בהרבה דברים, אבל באמנות אין לך

המשך בעמ' 73 ◀

המלצת עתון 77

גרשון שקד: הסיפורת העברית 1880–1980; (ב) בארץ ובתפוצות; הוצ' כתר–הקיבוץ המאוחד; 1983

מרטין בובר: נתיבות באוטופיה; מהדורה חדשה; ערך: אברהם שפירא; עם עובד ספרית אפקים; 1983

ס. יזהר: סיפורת אינו; מחקר מסה עיון; הוצ' הקיבוץ המאוחד; 1983

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

שטפאן היים: אחשורוש, היהודי הנודד; מגרמנית נילי מירסקי; עם עובד, הספריה לעם; 1983

נחום אריאלי: האדם החדש; הוצ' ספרית מעריב; 1983

גד אביאסף: עובדה; שירים; הוצ' דביר; 1983

איתמר יעוז־קסט: לשון הנהר לשון הים; מבחר שירים; עקד; 1983

אשר רייך: חפיסה חדשה; שירים; עם עובד; 1983

נסיה שפרן: שלום לך קומוניזם; קו אדום; הוצ' הקיבוץ המאוחד; 1983

רן סיגד; פילוסופיה על האמת האחת; הוצ' דביר; 1983

אברהם שלונסקי: תרגומי מחזות; מ. גורקי: וואסה ז'לנובה; בשפל; ספרית פועלים; 1983

אברהם שלונסקי: תרגומי מחזות; ה. לויק: סדום. חלום הגולם. שאפ; ספרית פועלים; 1983

אברהם שלונסקי: תרגומי מחזות; נ.וו.גוגול: שידוכין, האדרת. רביזור; ספרית פועלים; 1983

אברהם שלונסקי: תרגומי מחזות; אי.ס. טורגנייב: חודש בכפר; ל.נ. טולסטוי: שלטון החושך; ספרית פועלים;

א.ס. טוגנייב: קן אצילים; מרוסית: נילי מירסקי; עם עובד, הספריה לעם; 1983

אלי עמיר: תרגול כפרות; ספרית אפקים; עם עובד; 1983

דן לאור: השופר והחרב; מסות על נתן אלתרמן; עיון מסה מחקר; הוצ' הקיבוץ המאוחד; 1983

רות קרטון־בלום: בין הנשגב לאירוני; עיון מסה מחקר; הוצ' הקיבוץ המאוחד; 1983

עדי צמח, טובה רוזן־מוקד: יצירה מחוכמה; עיון בשירי שמואל הנגיד; כתר; 1983

אורציון ברתנא: תלושים וחלוצים — התגבשות הניאו־רומנטיקה בסיפורת העברית; דביר; 1983

יורם ורטה: רשות דיבור; שירים; דומינו; 1983

מיכאל קרפין; גילגולים בשלג; דומינו; 1983

● דיון פומבי בנושא: לימוד הספרות בעיני היוצר, המורה והתלמיד. התקיים בבית הסופר בתל־אביב. השתתפו: עמליה כהנא־כרמון, יחיאל חזק, מורים ותלמידים. הנחה את הערב ד"ר אברהם הגורני־גרין. עמליה כהנא כרמון סיפרה על ההתחבטויות שיש ליוצר מול המציאות, משום שבעיני הסופר עשוי עניין שולי ליהפך לענין מרכזי, ומתוך אחריות זו הוא מתחבט מול המלה הגואלת. לא נוח לו שהופכים את יצירתו אחר־כך לחלק מתוך כלל מסויים, מתוך קבוצה, מתוך דור. הסופר הוא אינדיבידואליסט מטבעו והיה מבכר להישאר בתור שכזה, אבל בלימוד בביה"ס אי אפשר להתייחס אליו בצורה כזו, ומכאן אי־הנוחות. יחיאל חזק אמר שמורה צריך לאמץ לו בעיקר שני עקרונות: ענווה ואחריות. זהבה כספי, מורה מרחובות, התייחסה אל תהליך ההוראה: מצד אחד קיימות ציפיות מצד התלמידים, ומצד שני קיימת אחריות המורה לטקסט, למטרות החינוכיות. חרף המאמצים, נשאר המורה תמיד בהרגשה שלא מיצה את כל הניתן למצות; הוא חש שאם יעמיד יצירה ליתוח, תצוף שוב השאלה האם לכך התכוון המחבר. לכן המורה לספרות נמצא תמיד במצב של התגוננות. ענר גוברין, תלמיד בתיכון עירוני ה' בת"א, טען שאין מקדישים תשומת־לב מספקת לתיאטרון בבית־הספר, וציין שאסור לבטל את חובת הבחינה בספרות, כי רק ע"י השדר של חובת הבחינה מבינים התלמידים שהמקצוע חשוב, זאת בניגוד למקצועות אחרים, כמדעי הטבע למשל. אריאלה טהר־לב, תלמידה בתיכון חדש, טענה שפעמים רבות קורה שרמתם של תלמידים עולה על רמתם של מורים, ולא תמיד מוצאים התלמידים בשעורי הספרות את מה שמעניין אותם. ■

● בבית אריאלה בת"א נערך ערב על משוררות וסופרות בנות תימן. השתתפו: אורה פטישי, ברכה סרי, צילה כפרי, ציפורה סולמי בן־נון, שמחה זרמתי. דברי פתיחה השמיע מר עובדיה בן־שלום, יו"ר האגודה לטיפוח, חברה ותרבות, על שירת יהודי תימן בכלל ושירת הנשים בפרט הרצה מר יוסף דחוח־הלוי. הוא ציין שזו הגולה היחידה שהביאה שירת נשים רבה וענפה כל כך. הנשים שרו את השירים בערבית כי לא ידעו קרוא וכתוב. דחוח־הלוי עמד על שלושה מוטיבים בשירת הנשים בנות תימן: היחסים שבינו לבינה, הפניה לאלוהים בבקשת עזרה והפניה לדמויות האב והאם. שירת הגברים לעומת זאת עסקה במוטיב הגלות והגאולה. כן שוחח דחוח־הלוי על המשותף והמבדיל בין הסופרות והמשוררות שהשתתפו בערב וקראו מיצירותיהן. לבסוף הדגימה ציפורה גרינפלד שירת נשים מקורית בערבית בליווי תוף, כשהיא מתרגמת את דברי השיר לעברית. ■

● מטעם התאחדות הסופרים ומרכז פא"ן בישראל נערכה בבית הסופר בתל־אביב עצרת מחאה של סופרי ישראל נגד פסק הדין שהוצא על יוסף ביגון באשמת הפצת החרבות העברית. השתתפו: לובה אליאב, שמאי גולן, אהרון מגד, ד"ר חיים מרגוליס (עולה מברית המועצות) ובן ציון תומר. ■

● ערב חגיגי לכבוד המשורר גבריאל פרייל קיימה אגודת הסופרים ב־12.12.83 ב"בית הסופר". פתח את הערב וקרא מברק ברכה מאת ש. שלום נשיא האגודה, ד"ר אביב עקרוני שוחח על דלות חיי החרבות העברית בארה"ב, חרף נוכחותם של יודדים רבים. פרופ' אריה זקס ופרופ' מנחם פרי שוחחו על שירת פרייל. מנחם פרי ניתח את השירים ודן ביסודות מבנה העומק שלהם. העוסק במרכיבים הסמאנטיים הבסיסיים של השיר. הוא גרס ש"נקודת המוצא של מבנה העומק של פרייל היא שני טורים של תכונות המקיימים ביניהם יחסי ניגוד. בתוך כל טור יש יחסי תקבולת בין התכונות, ולפיכך כל תכונה נתפסת כמונגדת לכל אחת מן התכונות של הטור המנוגד". להלן עמד על הקשר הסמאנטי בין המלים והגיע להבחנה מעניינת: "במרכז השיר של פרייל עומד תמיד מצב נפשי־חווייתי־תגובתי. אין פירוש הדבר שזהו הנושא שהשיר של פרייל מדבר עליו ישירות. במקרים רבים — ההיפך הוא הנכון. אך פירוש הדבר הוא, שזהו מה שעומד במרכז האינטרפרטציה של השירים". את הערב חתם גבריאל פרייל בקריאה משיריו. ■

● בליל שבת ה־30.12.83 התקיים בקיבוץ נעש כנס, שבו נטלו חלק סופרים מהעיר וסופרים מתנועה הקיבוצית. המטרה היתה לנסות להגיע להידברות משותפת לאור המתרחש בימים אלה.
כאי הכנס הביעו את חרדתם העמוקה ונכח גל הלאומנות והכפיה הדתית המאיים על צביונה של ישראל כמדינת חוק המוקדשת. התקבלה החלטה לגנות בחריפות את גילויי הגזענות האחרונים. דובר על הסכנה לחירות הביטוי הספרותי והאמנותי. כן הושמעה שם קריאה על דעת המשתתפים לשים קץ להסתכסוכות האומללה והמתמשכת בלבנון.
במהלך העיר האחרון התקיים גם דיון ספרותי בשאלה האם קיימת בכלל ספרות פוליטית ומה משמעות המונח הזה. דובר על ספרות מעורבת. היתה גם התייחסות לשאלה האם יש לסופר מחויבות לנקוט עמדות ביחוד בימים אלה.
בין סופרי העיר שנכחו בכנס היו: יורם קניוק, משה דור, יעקב בסר, שמעון בלס, חיים פסח, יאיר גנוסר, גיורא לשם, שלמה ניצן, א. ריין, אריה פינון, משה בן שאול ועמוס ליתן.
בין סופרי הקיבוץ השתתפו: נתן שחם, אנדה אלדן, נתן יונתן, יהודית כפרי, מיכה מא"ז, אל־נצר, שלמה אביו, עליזה עמיר. ■

● כתחילת דצמבר התקיימה באגודת הסופרים בת"א פגישה עם הסופר הספרדי סלה, שהגיע בראש משלחת מטעם הליגה לידידות ספרד־ישראל. סלה — היום גדול הפרוזאיקונים של ספרד — מקורב למלך והיה אפילו סנטור מטעמו. זה לא כבר הופיע התרגום ה־30 של ספרו הראשון "המשפחה של פסקואל דוארטה", שהופיע לראשונה בספרד ב־1942. זה היה ספר ביקורתי מאוד שהופיע בתקופת התבססותו של פרנקו אחרי הנצחון במלחמת האזרחים. מעניין לציין שהצנזורה החמורה, שהיתה נהוגה אז, גילתה את הספר רק כשהופיעה המהדורה השלישית שלו, ואז אסרה את הפצתו. שמאי גולן פתח את הערב בדברי ברכה. על הספר דיבר המתרגם ישעיהו אוסטרידן. בסוף הערב התנהלה שיחה בין האורח לבין סופרים שנכחו בפגישה וביניהם: יעקב בסר, משה דור, גבריאל מוקד, עודד סברדליק, אשר רייך ואחרים. בפגישה נכח הקונסול הספרדי בירושלים. ■

● לרגל הופעת ספר שיריה של שלי אלקיים "ניצת הלימון" וספריו של דוד גרוסמן "רץ" ו"חיוך הגדי", נערך ב־15.12.83 ב"בית הסופר" בתל־אביב ערב בהשתתפות המחברים. ירון גולן ראיין את שלי אלקיים, שדיברה על מוטיבים שונים בספרה ועל דרכי התרגום של שיריה לשפות אחרות. בהעדרה של גבריאלה אלישע (שבאחרונה יצא ספר שיריה "מוסיקה אחרת") קראו שירים מיתי בן שמחון ואורנה אלשטיין. ד"ר חיה שחם מאוניברסיטת חיפה שוחחה על יצירתו של דוד גרוסמן והתמקדה במספר אספקטים ברומן "חיוך הגדי". דוד גרוסמן קרא קטע מהרומן. הנחה את הערב ירון גולן. ■

● במוזיאון ישראל בירושלים נערך ערב ראשון בסדרת ערבים ספרותיים שהוקדש לספרו של יצחק בן־נר "הפרוטוקול". השתתפו: יצחק בן־נר, גבריאל מוקד, שולמית אלוני והמנחה אריה זקס. ■

● לרגל צאת ספר שיריה של מרים איתן, "יסמין ובנזין", התקיימה ב"צוותא" בירושלים מסיבת־חברים ספרותית בהשתתפות מרים איתן, ירון גולן, משוררים אורחים (אמירה הס, רמי דיצני, מירי בן־שמחון ומשה בן־הרוש) והזמרת סילבי גיא. ירון גולן הנחה את הערב וראיין את המשוררת, שקראה משיריה וסיפרה על עצמה. סילבי גיא שרה שירים ישראליים וליוותה עצמה בגיטרה. המשוררים האורחים הוזמנו לקרוא משיריהם. "יסמין ובנזין" הוא ספר ראשון למרים איתן, שזכה בפרס נרימן מטעם בית הסופר בירושלים. ■

● בבית ציוני אמריקה בת"א התקיים ערב ראשון בסידרת תוכניות על שירה וספרות. איתמר יעוז־קסט הנחה את הערב שהוקדש למשוררים צעירים. השתתפו: יוכבד בן־דור, מיכל גוברין, טניה הדר, דורי טרופי, שירה מורגן ואיריס מנור. כל משורר קרא משיריו וניסה להגדיר את האני מאמין של כתיבתו, ולהתייחס למונח "שירה צעירה". השאלה שעמדה על הפרק היתה מתי נגמרת הצעירות, שכן לפי ההגדרה המקובלת שירה צעירה נכתבה בשלושים וחמש השנים האחרונות. הנוכחים סיכמו ששירה צעירה היא שירה מודרנית מתהווה. ■

יערה בן־דוד

ברכה לששון סומך לרגל מינויו כראש הקתדרה לספרות עברית באוניברסיטת תל־אביב

ליחידי הפרופסור ששון סומך
ברכת חברכה וכבוד.

עם פרסום הידיעה על הקמת הקתדרה לספרות עברית באוניברסיטת תל־אביב ומינוך כמנהל הקתדרה — הריני שולח לך ברכת אמונה, ומאחל לך הצלחה בתפקידך החדש, כפי שתצלחת להגיע לחישגים בשיחות הספרות הערבים גם בעבר.

התעניינות זו בחקר הספרות הערבית היום עדות לרצון־אמת להבנה הדדית בתחום מתרבות. כי־על־כן הספרות היתה ותהיה גשר מעולה לקשרי־רוח בין העמים. העובדה שנבחרת לעמוד בראש המחלקה הזאת מאשרת את אשר ידעתי אני עליך: בקיאות רבה ואהבה לספרותנו, ויכולת מופלאה להציגה לנתחה. תאת בנוסף לנסייתך המושרשת לשלום ולשיח מחייתך את כל ניצוני העושק והבמיה. עליך, על שאר שוחרי השלום, המחפש והחוקק בישראל, אפשר להשתית את המקום ליציות שלום עתק ומקיף בארצתינו, שלום שיבטיח לכל אומה את זכותה לקיום, לבטחון ולקדמה, וזאת באיכות של אחוות־אנוש כוללת. ולבסוף, הריני שב ומברך אתך, את הספרות העברית ואת השלום הנכסף.●

נגיב מחפוז

בימים אלה הוענק אות־חסידי־אומות־העולם לרוקח פולני, טדאוש פנקייביץ', המתגורר עד היום בעיר קראקוב.
בזמן מלחמת העולם השנייה, כשהוקם הגיטו בקראקוב והאוכלוסיה הפולנית נצטוותה לעזוב את הרובע המוקף חומות, סירב האיש להתפנות. הוא ניהל מאבק־יחיד, ובעזרת שלטונות סניטריים, השיג רשיון להישאר בתחום הגיטו, כשהוא עובד וגר בתוך בית־המרקחת שבבעלותו. היה זה בית־המרקחת היחיד בתחום הגיטו והרוקח הפולני עשה בו ימים כלילות, עד־ראייה לזוועות.
עם תום המלחמה כתב ספר־זכרונות, שראה אור בהוצאת־הספרים החשובה שבקראקוב — WYDAWNICTWO LITERACKIE. הספר "בית־מרקחת בגיטו קראקוב", בתרגומה של מרים עקביא, יראה אור בקרוב בעברית, בהוצאת "יד ושם" ובסיוע אירגון יוצאי קראקוב בישראל. להלן קטע קצר מתוכו:

"עיר ההרוגים"

טדאוש פנקייביץ'

...עם חיסול הגיטו לא היה למעשה טעם להמשך קיומו של בית־המרקחת. הרגשתי כמגורש אף אני כאילו שולחתי למדינת־הרוגים. לעיירה ריקה שבה מראה אדם התועה ברחובותיה המתים והד־צעדיו מרעידים גוף ונפש. עד לפני כמה עשרות שעות שררה צפיפות כה רבה כאן, בתי־המגורים שקקו חיים, ואילו עתה שקט בכל. ומשב המוות שבסימטאות מציץ מכל דירה. דומני, שאין אף חדר בגיטו שלא היה עד לפשעים האיומים. הלכתי ברחובות השוממים — צליל צעדי הבודדים באוזני — אחרי יומיים הסגר מאונס בבית־המרקחת. וחשבתי שרבים ראו את הזוועות, חוו את האימה על בשרם, אך ודאי שלא רבים חשו את שעבר עלי אז בהליכתי זו ברחובות הזרועים גופות ומוכתמים בדם.

היה כבר חושך כשחזרתי, ותחושת המוזרות גברה שבעתיים. שמי־לילה ללא ענן, וירח בכיסופיו החיוורים מטייל בין מבני־הגיטו. כל דלת בלתי נעולה, כל חלון פתוח, עוררו בי אי־שקט. לרגע דימיתי צליל סגירת חלון; גפרור ניצת. שריקה... ופתאום — פתק נופל לרגלי. לא היה זה דמיון. מישהו חי עדיין בבנינים הללו.

בטרם נכנסתי לשערי בית־המרקחת שמעתי שוב הד צעדים. נקישה בשמשה. התפרצתי פנימה. בפרוזדור נתקלתי בגופת־אדם עירומה. מבעד לחלון, מפנים בית־מרקחת הסתכלתי בכיכר זגודה. מוזר היה מראה באותו לילה. לאור הירח החיוור נעו צלליהם של עמודי הגדר וצלם חוטי התיל הצפופים נפרס על אספלט הרחוב בהמוני ריבועים קטנטנים. שערי הבתים עמדו פרוצים ובחלונות היה חושך. בכל הכיכר אף לא קרן־אור אחת. לא סימן חיים כלשהו. רק כלבים טרופי־יגון בריצה חסרת כיוון בין הקירות. הדממה והשממה מרטו את עצבי. כל רגע דימיתי קולות — צעדים, נקישות בדלת. ועוד לילות רבים לאחר־מכן, שמעתי רעשים דומים, אח"כ הסתבר שלא היו אלה הזיות בלבד. אלא אותות אנשים חיים ממש שביקשו עזרה.

בפתקים שהגיעו באופנים מסתוריים היה כתוב: "מבקשים עזרה", "אנו חיים", "אנו רעבים".

ביום א' הראשון אחרי חיסול הגיטו ישבתי בבית־המרקחת הנעול וקראתי ספר. לפתע הבחנתי בתוך השקט המוחלט בצליל צעדים קלים, כאילו מישהו מתגנב בפרוזדור. ומייד — נקישה חרישית בדלת והתרחקות מהירה. עוד רגע והנקישות חוזרות, הפעם מצד החצר. וצל אדם חולף בריצה. פתחתי. לפני עמד נער קטן. על פניו הכחושים מלוכלכים — הבעת פחד. "עזור לנו, אדון."

"מי אתה?" שאלתי.

שמו תאופל. ב־13.3 (1943) יצא אביו עם קבוצת העבודה שלו למחנה פלאשוב. הנער עם דודתו וילדה הפעוט נשארו במרתף — מסתתרים מאחורי גל פחם. כבר ימים שלא אכלו. הדודה חולה אנושה. תינוקה גוסס. מה טעם היה להינצל אם־כך? נתתי לו את האוכל שהיה בידי, והבטחתי שאעביר מסר לאביו. ימים ספורים אחרי זה צורפה הדודה לקבוצת פועלים החוזרים למחנה והנער הוגנב לפלאשוב בתוך ארון בית־חולים. התינוק מת... ■

אורי דן:

להוריד את המרעום

נולדתי בטוניס ב־1944. עליתי כילד לארץ. המשפחה היתה בקיבוץ דן, אבי שימש משך תקופה מסוימת כרופא בקיבוץ.

בסוף שנות ה־50 עברנו לגור בחדרה. שם התחלתי ללמוד בבי״ס תיכון. מאוחר יותר, יצאתי במסגרת גרעין השומר״צ לנח״ל. כך הגעתי לניר־עוז.

למדתי ארבע שנים ב״בצלאל״ — אמנות חופשית. במקביל עבדתי במשק. אח״כ לימדתי שלוש שנים קולנוע ואמנות במוסד ״מעלה־הבשור״, ומשך שנתיים נוספות ריכזתי את המוסד במשק. לאחר שנה נוספת בבית, יצאתי לשליחות התנועה במרסיי.

בתחילת מלחמת לבנון לא הייתי בארץ. עברתי חוויה קשה זו דרך השליחות. ומבחינה מסוימת, מרחוק זה הרבה יותר גרוע.

בהתחלה, ביום הראשון למלחמה, הייתי בהלם משום מראות הטלוויזיה — איך גוררים את הטייסים שלנו ברחובות. אח״כ זה הופיע גם בתמונות שבעיתונות הכתובה. ודווקא משום אלה, היתה הרגשתי ברורה שלא מאהבת הערבים אני נלחם על רעיונותַי.

בשלב שני הפכנו לפח־האשפה של העולם. רָאו איך אנחנו נראים, מגיבים, לאן אנחנו הולכים מעבר להתחסדות המוסרית שלנו. ישראל איבדה במלחמה זו כל מה שניסתה לפתח במשך 30 שנותיה. אי־אפשר היה לסתור תחושה זו בשום צורה.

מאוחר יותר, הראו כלי התקשורת באמת רק צד אחד, פשוט כי הצד השני לא נתן לנציגיהם להיכנס למקומות ההתרחשות, וכלי התקשורת מראים בד״כ מה שנוח להם להראות — בית חולים מופצץ וכדו׳. מבחינה זו לא היתה ישראל נתונה מעולם בשפל־מדרגה כזה כמו בתשקיף המלחמה הנוכחית.

הפיצוץ הגדול היה כמובן בנושא סאברה ושאתילה. מבחינתי עומדת ישראל כיום שוב בתחילת דרכה הציונית, אלא שמצבה קשה יותר מזה שהיה לפני 30 שנה, משום שאז היה בנו הלהט החלוצי, האוונגרד. ואילו היום יש בסיס כלכלי, אלא שחוסר התקווה כל־כך פאטאלי עד־כדי הצגת סימן שאלה קיומי.

נקודת האור היחידה בכל ההתרחשויות הקשורות למלחמת לבנון, היתה הפגנת הארבע־מאות אלף. זה היה היום שראיתי יהודים בגולה זוקפים קומה סוף־סוף. בכך הצילה האופוזיציה למעשה את השלטון הנוכחי. מבחינה מוסרית זה היה הסיוע הגדול ביותר שנתנה לה. וטוב שנתנה.

חזרתי ארצה לפני שלושה חודשים. כבר בחו״ל היה ברור שלא אוכל לחזור ולעמוד מן הצד.

לפני השליחות היה בדעתי לעשות סרט על ״עקדת יצחק״. האם עם ישראל היום מקבל מסר עליון כזה ומבצע אותו בלי לחשוב?

כשחזרתי, לא ידעתי איך לבצע זאת מעשית. אסון צור השני גרם לתפנית ממשית בלבטיי. התכנסנו, מספר חבר׳ה שהבינו שלא ייתכן לשתוק יותר.

מעכשיו אנו מצויים בשלב של בניית תשתית לדעת קהל הנוגדת ב־180 מעלות את כיוון זרימת הכוח בארץ כיום. העיקרון הרעיוני הוא של ״הוצאת המרעום״. והמרעום באזור זה הוא לבנון. וההיגיון אומר שאם נרצה או לא — אין אנו יודעים מי יעלה על מרעום זה. אין לנו שליטה עליו. ברגע שנושא לבנון ייִרגע, יעלה שוב למודעות המצב הכלכלי והוא שיביא למהפך.

אפשרות של מלחמת אחים

למרות שסופו של תהליך זה נעוץ במחשבה אופטימית, אני צופה אפשרות של מלחמת אחים, שהכדור הראשון בה נורה כבר באמצעות הרימון שנזרק על אמיל גרינצווייג. רק לא ברור לי אם מלחמה זו תפרוץ בצורה פטאלית, או שרק תביא לידי רוויה אצל שני הצדדים ואז הצד החלש ״יתקפל״. ברור אבל שהדברים ייחתכו בצורה פוליטית — אם מדינת ישראל תמשיך להעמיד בראשה את ה״פרות הקדושות״ של הביטחון, אם לא תבין שהחשיבות

הגדולה היא — איך אתה מסתדר עם השכן, ולא — איך אתה שולט בו; אם הזרם של גוש אמונים יתגבר; תהפוך ישראל לדרום־אפריקה שנייה. הבעיה היא — מי יצליח לכוון את מהלך הדברים.

בזמנו הביע זאת אמיל גרינצווייג כך: אני לא אמות מכדור של ערבי — אמר — המלחמה שלי היא לא נגד הערבים, אלא על היהודים ויהדות. איך הם צריכים להיראות. ואינני עושה זאת מאהבת הערבים. אני די פסימי לגבי טווח היעדים אליהם אפשר להגיע אתם. הביטחון הגדול חייב להיות באמונתנו ביעדי הציונות. לאן אפשר להגיע ביחס אליהם. ולשם אלה, אנו זקוקים להפנמה של ערכים, לכוח מוסרי ולאיחוד. זה סיכויינו היחיד. צריכה להיות תחושה, שיש סיבה לעשייה שעושים כאן. כיצד לממש זאת? — זו שאלה גדולה בעיקר משום שמתנגדי גוש־אמונים מתונים יותר. סובלנים יותר וכך מצויים במצב של נסיגה לעומת הנוהגים בלהט אלים.

עם־זאת ברור שכוחו המהותי של מחננו — רב יותר וחזק יותר. וחשוב שהמצטרפים אלינו לא יעשו זאת מתוך תחושת היסחפות אחרי ״מושיע״ כלשהו, אלא בעקבות תהליך הפנמה אטי. לא רצוי לנו שינוי של מטה־קסם מהיר בדעת הקהל, אלא עבודה עמוקה ואטית. צריך להעביר מסר שאינו דו־פרצופי — להוריד את המרעום משום שאיננו שולטים במצב. ובאשר לביטחון־הגליל — לפני מבצע של״ג היה סבלם של תושבי הגליל גדול, אך כזה היה המצב בכל המדינה במשך שנים, ואילו האסון אליו הביאה מלחמה זו מבחינת אחוז הנפגעים הוא חסר תקדים לכן — אם ביטחון — שיהיה מהבית. שאנשים יהיו מוכנים להקריב עצמם לעצמם כעם ולא למולדת כמֻלה. ■

האבסורד

אני מורה לספרות וקוראת קבועה של ״עתון 77״, בו אני מוצאת תמיד חומר מגוון ומעורר עניין. יחד עם זאת, ישנו נושא אחד שמפריע לי, ועליו, ברשותכם, אבקש לומר דברים אחדים.

אינכם מחמיצים שום הזדמנות לתקוף את ההימצאות הישראלית ביהודה ושומרון. יתר על כן. עצם המושג ״יהודה ושומרון״ מוטל אצלכם בספק, ועל פניו אתם מעדיפים את השימוש במושג המעורפל ״שטחים״. בגליון האחרון, למשל, אני קוראת: ״שיזכרו את השעור היטב גם כשיהיה מדובר בעתיד השטחים, או כפי שנוהגים לכנותם: ״יהודה ושומרון׳.״ או, למשל, ב״פינת הלשון התקינה״ (גליון פברואר 83): ״אמור שטחים כבושים ו/או שטחים מוחזקים. אל תאמר: יהודה ושומרון.״

בהתבטאויותיכם לא יקשה למצוא דוגמאות נוספות — אתם עושים טעות, שכן, אין אלה ״שטחים שנוהגים לכנותם ״יהודה ושומרון״״, אלה הם באמת יהודה ושומרון, ועיינו נא בכל לקסיקון גאוגרפי...

אתם מנהלים נסיון שיטתי למחוק מהשפה מושגים בלתי רצויים לכם. מדוע? האם משום שמושגים אלה פרובלמטיים? פרובלמטיים מדי? אינכם יודעים מה לעשות באסוציאציות השייכות, ואתם מעדיפים — סתם כך, בקלות — להוציא את המלים הבלתי רצויות מהשפה? האם זו הדרך? כך נוהגים? מעולם לא תארתי לי שבקלות כה רבה ניתן לפתור בעיות.

ולעניין ההתיישבות: מדיניותכם היא לגנות באופן שיטתי ומחלט את ההתיישבות היהודית באזורים אלה. האם ביקרתם אי־פעם באחד הישובים, ולו כדי שתהיה לכם הסמכות המוסרית לגינוי זה? האם אתם בטוחים לגמרי שאין שום נקודת חיוב, ולו הקטנה ביותר, במתיישבים אלה, שרובם, בשלב מבוסס למדי בחייהם, הסכימו לטלטל עצמם, עם משפחותיהם (הגדולות, בדרך־כלל) למקומות הקשים כאן, כדי להגשים חזון? כמה אנשים מוכנים לנהוג כך היום, במציאות הישראלית של שנות ה־80?

לו הייתם הוגנים, הייתם מעריכים אחרת אנשים אלה — גם אם אתם חולקים על דרכם.

ועוד, בניסוח אחר, כדי להבליט האבסורד שבגישתכם: מאימתי נדונה אישיותו המוסרית של אדם על פי מקום מגוריו? האין זו חשיבה סטראוטיפית מן הסוג הגס ביותר? אני, למשל, מעולם לא הייתי מעיזה לחוות דעה על אישיותו של אדם רק מכוח מגוריו בפרוורי ת״א. מדוע זה, אם כן, אתם הופכים אותי ואת חברי בעפרה לפושעים רק מכוח כתובתנו?

ולסיום: במאמר המערכת של הגליון האחרון אני קוראת: ״איך קרה שציבור שלם, נאור פחות או יותר, בעל אידאלים חברתיים נעלים, תרגם בפשטנות רדודה כזאת צורך אמיתי בבניית מולדת.״ אך מהו התחליף שלך, יעקב בסר, לאותה ״פשטנות רדודה״ שכולנו, גם אני וגם אתה, שונאים? מה חשבת, שמדינה תוקם ע״י מליצות ומוסיקה שמימית? לבטח לא. ■

בברכה,

צביה סוקר
עפרה

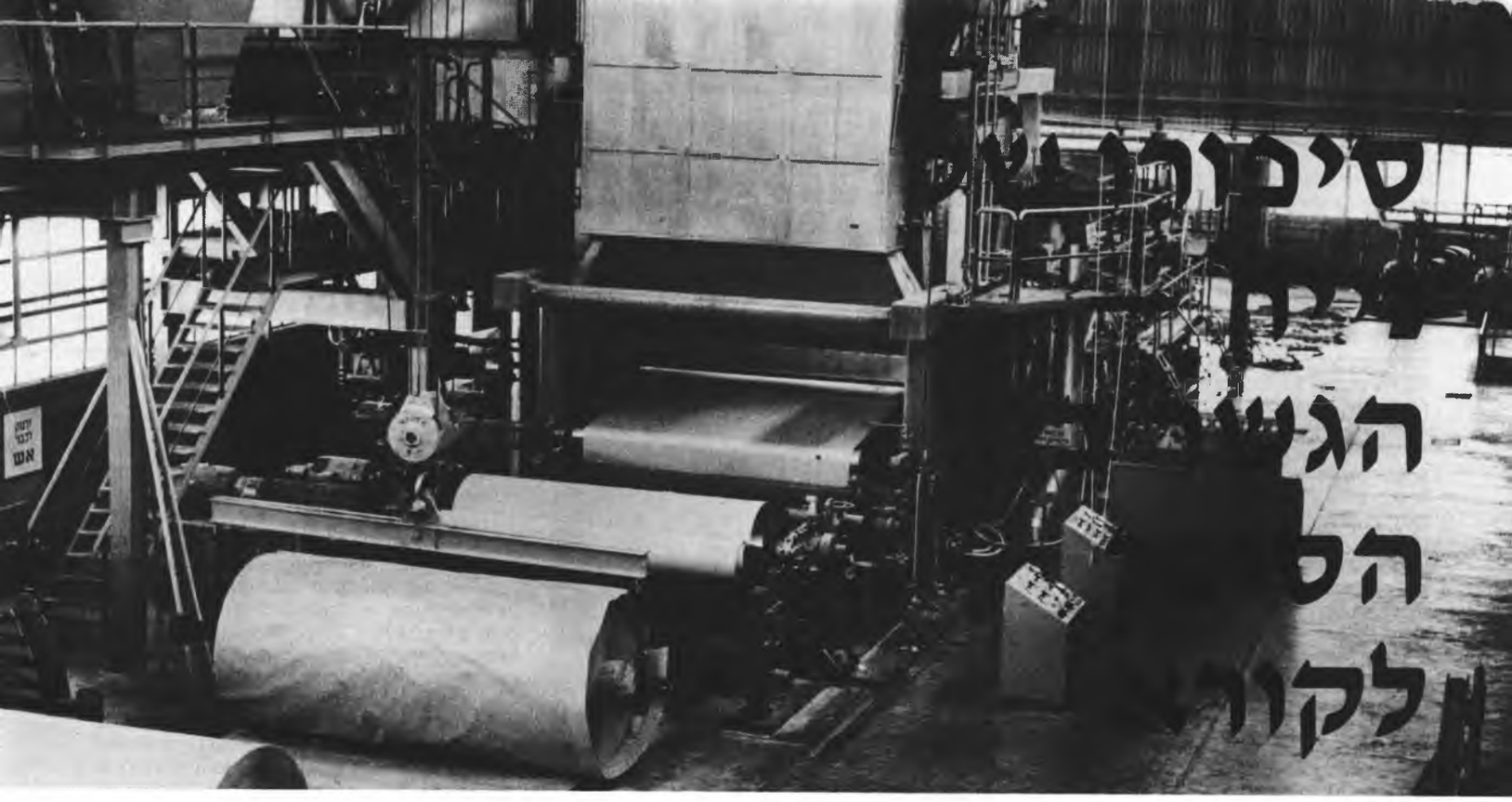
הערת המערכת:
ואנחנו לתומנו חשבנו שמדינה בונים במליצות. כמה טוב שפתאום הופיעו המתנחלים מגוש אמונים והוכיחו לנו שמדינה בונים תוך התחשבות ריאלית במציאות, תוך הידברות ריאלית עם העם האחר שחי בה ולא תוך אמונה בעצים, אבנים וסיסמאות נבובות.

לצאת מן הבוץ בלבנון
למנוע את המלחמה עד סוריה

ב־**14/1/84** נערך במועצה האזורית אשכול, כנס מחאה פומבי לאזור הדרום, בהמשך ליוזמת ״ניר־עוז״.

הכנס כלל מוקדי דיון בבעיות אופרטיביות הקשורות בנושא, בהשתתפות: אבא אבן; אלי גבע; אבו־וילנד; יחזקאל זכאי; ס. יזהר; אברהם כץ־עוז; עליזה עמיר; ויקטור שם־טוב; יוסי שריד; יגאל תומרקין.

משלחת ובידה מכתב סיכום התובע יציאה מיידית מלבנון, יצאה למחרת הכנס למשכן ראש הממשלה.



בעבר היו לציביליזציה כנפיים של קלף, של פפירוס, של בד — אך בעיקר — של אבן: קבוצות של בונים עברו מעיר לעיר, מפיאודום לפיאודום, נושאים עמם בשורה של אדריכלות מתקדמת ושל תרבות מתפתחת. לאדם ברחוב, שלא ידע קרוא וכתוב, היו הבתים החדשים שנבנו בסביבתו מפגש יחיד במינו עם נכסי התרבות שיונחלו בשמו לדורות הבאים. הבונים זכו בשל כך למעמד מיוחד: הם הוכרו על־ידי הכל כאזרחים חפשיים שאומנותם מאחדת אותם מעבר לגבולות וימים. אגודותיהם — "הבונים החפשיים" — קיימות עד היום ומהוות מופת לפתיחות־רעיונית ולליבראליזם.

בימינו, כשהקריאה והכתיבה הן נחלת הכל, מבוצעות רוב הטרנזקציות התרבותיות על גבי **נייר לסוגיו**. המיסטיקה הקדומה ששרתה על הבונה והאבן כאחד — נתבטלה ומשהוחל בייצור המוני של נייר ניטלה ממנו גם ההילה שהיתה שמורה לקלף, לבד ולפפירוס ונדדה כולה אל האמן היוצר: **הסופר, הצייר, אפילו הדַפָּס.**

אלא שדיכוטומיה שכזו גוררת עִמה מידה לא מעטה של החמצה: סיפורו של הנייר **כמרכיב עיקרי בצד החמרי** של היצירה עשוי לעִתים להיות מרתק לא־פחות מאשר הצד התוכני, בעיקר במדינה בעלת אילוצים כלכליים ואובייקטיביים כישראל. דומה שכמות זעירה של תמיסת־תאית, **ממנה מיוצר הנייר**, עשויה להוות מדגם־מייצג לכמה מבעיותיה היסודיות של המדינה: התאית, המופקת בעיקר מעץ, היא חומר־גלם מיובא ויש, על כן, לנהוג בו חיסכון. לצורך הייצור היא נמהלת במים, שאף הם משאב יקר. ולבסוף: בתהליך הייצור עצמו מעורבים חשמל וכח אדם מיומן וגם אלה עולים בכסף רב. הישגם העיקרי של מפעלי נייר אמריקאיים ישראליים בחדרה (שבידם חלק־הארי של ייצור הנייר בישראל) הוא לפיכך, בהתמודדות־מוצלחת עם מערכת האילוצים הזו **ובהפקת נייר** שעלותו סבירה עבור שוק שהוא, יחסית למדינות אחרות, בעל כח קנייה קטן למדי, אך בעל דרישות גבוהות באשר לאיכות ולמגוון המוצרים.

כיצד נעשה הדבר?

ראשית, באמצעות תכנון נכון של מערך הייצור והסבת קטעים ממנו למערכות של מיכון, מיחשוב ובקרה העוקבות אחרי קצב העבודה ואחר איכותו של התוצר בכל שלב משלבי הייצור. מערכות אלו אף מאתרות תקלות טכניות ומאפשרות את תיקונן מבלי להשבית את המערכת כולה. התוצאה מתבטאת בטיבו של התוצר המוגמר וגם במחירו. הנהנים העיקריים הם הצרכן ומשק המדינה החוסך מטבע־חוץ דווקא במגזר יצרני זה, שבו הערך־המוסף גבוה יחסית.

במקביל, עוברת המערכת תהליך מתמיד של התייעלות כשהדגש מושם על חסכון בעלויות בדרך של מיחזור עודפים של חמרי־גלם (מים, למשל, המהווים 99% של התמיסה) ושל אנרגיה האובדת הנפלטת ואובדת במהלך הייצור (לדוגמה: ניתוב עודפי קיטור להזנת תהליכי חימום). האנרגיה הנחסכת בדרך זו נראית לכאורה מזערית אך החסכון המצטבר הוא עצום.

ואם במיחזור ובחסכון עסקינן, אסור לשכוח את השיטה למיחזור פסולת־נייר שהונהגה לראשונה ע"י חברת "אמניר" (חברה־בת של מפעלי הנייר) והיתה למעשה הנסיון הראשון שנעשה בארץ למיחזור של חומר־גלם בקנה־מידה קהילתי. מחברה צנועה, שהוקמה ב־1969 במחלקה במפעלי הנייר, הפכה **"אמניר"** לארגון מסועף המאסף וקולט כ־70 אלף טונות של פסולת נייר בשנה, כמות המהווה כ־25% מכלל צריכת הנייר בישראל. החסכון השנתי ביבוא תאית מגיע לכדי 21 מיליון דולאר בקירוב ופסולת הנייר הממוחזרת שבה ומופיעה בחיינו בצורות שונות ומגוונות: מניירות לשימוש ביתי ועד לקרטון גלי.

עתה נערכת חברת **"אמניר"** לניצול מערך האיסוף שלה לצורך מיחזורה של פסולת עירונית מסוגים שונים. יוקמו מרכזי איסוף וקליטה בנקודות ישוב רבות וחמרים מנוצלים שעד כה לא נעשה בהם שימוש (פלסטיק, זכוכית, מתכות למיניהן) ימויינו לסוגיהם ויופנו לתהליכים שבסופם יושבו אל המחזור. אפילו לפסולת האורגנית יימצא שימוש: היא תהפוך לדשן (קומפוסט). מעבר לחסכון הכלכלי הנגזר ממערך־מיחזור שכזה, נודעת לו חשיבות רבה בתחום חינוכו של הפרט לחסכנות ובתחום איכות־הסביבה.

אלא שבתוך כל זאת אסור לשכוח את האדם: היום, שלושים שנה לאחר היווסדם, ניתן כבר למצוא במפעלי הנייר שני דורות — אבות ובנים העובדים אלה לצד אלה. זוהי רְאִיָה חד־משמעית לתדמיתו החיובית של המפעל בעיני עובדיו והיא קשורה, בין היתר, במחלקת ההדרכה המפותחת המקיימת תהליך מתמיד של הכשרת עובדים כדי להבטיח את השתלבותם במערכת הטכנולוגית, המתחדשת תדיר. בימים אלה, למשל, נערכים להפעלתה של מכונה לציפוי נייר שתאפשר למפעל לספק לשוק הישראלי סוגי נייר שיובאו עד כה מחו"ל, בין השאר נייר **"כרומו"** (שמו בישראל יהיה **"קשת"**) וכן נייר העתקה ללא־פחם (עותק־עותק בשמו העברי). זוהי אך דוגמה אחת למורכבותן של המשימות המוטלות על מחלקת ההדרכה. מעבר לזאת, זוהי עדות לשיטתו של המפעל: האחדת טובתו הכלכלית הפרטית (הרחבת מגוון המוצרים) עם מילוי צרכיו של המשק הלאומי (החלפת יבוא).

זהו, על קצה המזלג, מעט מסיפורם של "הבונים" של ימינו, האנשים המעניקים לתרבות את כנפיה, שבלעדיהם לא היו המילים שאנו כותבים אלא **"אותיות פורחות"**. ■

(מודעה)

אבא קובנר

פרידה מהחומר שלא הספיק להשרף

לזכרה של דינה לפונד

כְּשֶׁאָמַרְתִּ: מוֹתֶר הָאָדָם — בִּינָתוֹ,
אָמַרְתִּ: בִּינַת חֲכָמִים קְרוּיָה פִּילוֹסוֹפְיָה.
מַטָּרַת הַפִּילוֹסוֹפְיָה, אָמַרְתִּ אֶל־נָכוֹן,
אֵינָהּ אֶלָּא הַבְהָרָה לוֹגִית
שֶׁל הַמַּחֲשָׁבוֹת. וְשֶׁאֵין אָדָם מַגִּיעַ
לִידֵי הַבְהָרַת מַחֲשַׁבְתּוֹ מִבְּלִי
שֶׁהִצִּיב גְּבוּלוֹת לְמָה שֶׁלֹּא נִתָּן
לְהֵחָשֵׁב, שֶׁלֹּא נִתָּן לְהֵאָמֵר.
בְּטֶרֶם יֵאָמֵר
הִכְּתָה מַחֲשַׁבְתּוֹ בְּעַרְפֶּל. הַשֵּׂכֶל־הַיָּשָׁר
חָדַל לְתַפְקֵד. וּכְמוֹ הוּצָא הַתֶּקַע
מִשָּׁהוּ מוּכְנִי בְּתוֹכוֹ
עָמַד מִלֶּכֶת
רָגַע כְּשָׁעָה

מִן הַחֹמֶר
שֶׁלֹּא הִסְפִּיק לְהִשָּׂרֵף — יָדוֹ הָיְתָה
מֻנַּחַת עַל הַחֹמֶר שֶׁלֹּא הִסְפִּיק לְהִשָּׂרֵף —
עָלָה אֶל בֵּין אֶצְבְּעוֹתָיו כְּמוֹ
דֹּפֶק. בְּפֵרוּשׁ: פְּעִימוֹת שֶׁל דֹּפֶק.

הַמִּלִּים נִתְפַּזְּרוּ מִכֹּבֶד. הַמַּשּׂוֹר הַמֻּכָּנִי
בְּגִבְעַת־חַיִּים הָיָה מִשְׁתַּתֵּק
וְהוֹלֵךְ, הַחֹם נָפוּג
נְסוּגִים מֵאָחוֹר
עָמְדוּ הָאֶקָלִיפְּטוּסִים בְּכֵלִי
נַע. רַעֲדִין יָדוֹ עַל הַחֹמֶר
וּבַחֹמֶר מוּחָשׁ
הַדֹּפֶק:

חָשַׁשׁ לְסַפֵּר. וְחָשַׁשׁ
לֶאֱסֹף אֶת אֶצְבְּעוֹתָיו
לְאֶגְרוֹף. שֶׁיַּכֶּה בַּחֹמֶר
יַכֶּה עַד חֻרְסָיו
עַד עוֹרְקֵי הָאֶבֶן
שֶׁתִּדֹּם!

וּכְדִמְמָה הַזֹּאת
הַנֶּחֱרֶצֶת, שֶׁשּׁוּב לֹא נִתָּן בָּהּ
דָּבָר לְהַשָּׂגָה
רָצָה לוֹמַר לָךְ
מָה שֶׁשְּׁנֵי אֲנָשִׁים מִתְכַּוְּנִים
לוֹמַר זֶה לְזוֹ
כָּל הַחַיִּים
וְאֵינָם מַסְפִּיקִים.

עין־החורש, בין כסה לעשור, תשמג"א.

ראה מסה על שירת קובנר עמוד 30

אוסטרליץ, אוסטרליץ

שָׁעוֹת אֵינְסוֹפִיּוֹת שֶׁל דֶּצֶמְבֶּר. דָּבָר
שֶׁלֹּא נִתָּן לְאָמְרוֹ בְּהִקִּיץ
שְׁנָנְתִּי בְּלֵילוֹת כְּשֶׁנַּפְשִׁי מַפְלִינָה
מֵעֵבֶר לַבְּצָה, לַשְּׁלָגִים, לְזָכְרוֹ
לְשָׁעָה שֶׁסּוּסִי וַאֲנִי
נַחֲזֹר בְּשָׁלוֹם מֵאוֹסְטֶרְלִיץ.

אָמַר הָאִישׁוֹן: סְפֹר וְסַפֵּר
לוֹ עַל אוֹתוֹת צְלָלוֹ
בְּעֵינָיו. גַּם בְּהַעֲצֵם עַפְעַפָּיו
כְּעֵד תַּעֲנֶה לוֹ הַבְּאֵר.

מֵאוֹסְטֶרְלִיץ לְבָנָה. טִירָה כַּכְּדֹלַח
מֵעוֹלָם לֹא רָאַתָּה סְחוּפֵי־רוּחַ
צוֹעֲדִים כְּמוֹ אֶל מְקוֹר הַשְּׁקִיָּה
בִּשְׁקִיקָה מַלְכוּתִית, אֶל הַדֶּם.

סְפֹר — אָמַר לוֹ הַשֶּׁלֶג
בְּעֹמֶק נִטְשׁוֹ אֱלֹהִים —
סְפִירָה לְאָחוֹר! וּכְיוֹם שֶׁתֹּאמַר לָהּ
סַפֵּר אֵיךְ הָיֵינוּ קְרוֹבִים.

דֶּצֶמְבֶּר סוֹבֵב
כְּרִיחַיִם. כָּאֵבִיב שֶׁחוֹזֵר
כְּאָדָם שֶׁעֵינוֹ מְלֵאָה דָּם
עוֹד הוּא מְאִיץ
בִּי לְהִתְפַּלֵּל בְּלִי יֵאוּשׁ
אֶל צַלְמֵי הַמּוּקָע אֶל
הָרוּחַ בְּאוֹסְטֶרְלִיץ.

עין־החורש, דצמבר 83'

אורי ברנשטיין

שלושה שירים

שלג

מֻשְׁלֶגֶת בְּלֶבֶן, בְּאָפוֹר, בְּפֶחָם
הָעִיר בָּהּ אֲנִי מְנַסֶּה לְקַיֵּם
אֶת תְּנוּעוֹת הַפֶּלֶחָן הַקְּבוּעוֹת
שֶׁל לִהְיוֹת עִם אֲנָשִׁים.
סִימָנִים שֶׁל דִּבּוּר נוֹתְרִים
בְּכִתְמֵי זִקְנָה עַל הַגּוּף.
וְהַיָּדַיִם רוֹעֲדוֹת בַּלַּיְלָה
כְּמוֹ בִּקְּשׁוּ לֶאֱחוֹז בְּיָדִית
אוֹ בְּקַת: לַחְצוֹב אוֹ לִכְרוֹת,
לַעֲשׂוֹת מַעֲשֶׂה יְחִידִי
שֶׁאֵינוֹ דוֹרֵשׁ כָּל הֶסְבֵּר,
בַּזְּמַן הַנִּגְמָר וְהוֹלֵךְ,
בִּימֵי הַזִּיו הַשּׁוּלַיִּים הָאֵלֶּה.

לקראת

אָדָם מֵכִין אֶת חַיָּיו
לִקְרַאת הָעִדֵּר,

כְּמִי שֶׁעוֹצֵם אֶת עֵינָיו
כְּדֵי לִרְאוֹת בַּחֹשֶׁךְ.

כָּל הַלַּיְלָה צָפִיתִי עַל מָה
שֶׁאֵינֶנִּי עָתִיד לַעֲשׂוֹת.

מִישׁוֹר קָטָן. אַחֲרָיו
מִישׁוֹר הַקָּטָן מִמֶּנּוּ.

מה חסרת

מֵעַל לָאֲדָמָה הָרוֹעֶדֶת תַּחְתֶּיהָ
עִיר בְּמַחְזוֹרֶיהָ חַסְרֵי הַלֵּב.

וְאִישׁ בַּחֲדָרָיו לְשָׁעָה מְחַפֵּשׂ
אֶת הַמִּקְרִים הַקְּטַנִּים, הַפְּתָאִים,

בְּעֶזְרָתָם יְתַפְקֵד כְּכָל הָאָדָם.
וְגַם הֵם לְשָׁעָה קְצָרָה:

לְבַדְּךָ תִּמְצָא וּלְבַדְּךָ תֹּאבַד,
וּלְבַדְּךָ לֹא תֵּדַע מָה חָסַרְתָּ.

מפגש גולים*

שמעון בלס

סילביה אוֹגיון התבוננה בשביעות־רצון בשולחנות הערוכים בצורת דל״ת לאורכו ולרוחבו של הסלון התופס את מרבית שטחה של קרקעית הבית, ופנתה אל חדרה שבדיוטה השניה להתקין עצמה לקבלת האורחים. כל שעות אחרי־הצהריים טרחה עם אימה לזאר והעוזרת בהזזת רהיטים ובאפיית עוגות ועתה, שהכל מוכן, לא נותר לה אלא לקוות שהארוחות שהוזמנו במסעדה לא ינחילו לה אכזבה.

נרגשת היתה, כי זו לה פעם ראשונה שמזמינה אורחים כשבעלה שוהה בחו״ל. אמנם, עתה כבעבר, התחלקה העבודה בין חברי החוג, אבל נוכחותו של בעלה חסרה לה וכל היום לא חדלה לומר כי רנה היה פותר בעיה זו או אחרת טוב ממנה. הרעיון לערוך מסיבה לרגל שחרורו של אנדרה עלה בראשה ערב שובו לפאריס, כאשר שמעה מפי ז׳קלין שקיבל היתר לעזוב את גאפ. היא צלצלה אל מוריס לזאר, איש אמונו של אנדרה, לשאול בדעתו, ולהפתעתה קיבל הלה את ההצעה מיד ואף הוסיף כי העיתוי מוצלח, לפי שאיש תנועת השלום הישראלית נמצא בפריס, וכך לא יוכל אנדרה לטעון שעושים מסיבה לכבודו בלי ידיעתו ובניגוד לרצונו. הסכמתו של מוריס לזאר, שבדרך כלל מתייחס בזלזול ליוזמות של אחרים, עודדה אותה והיא החליטה לערוך את המסיבה אצלה. מעשה חריג הוא להזמין אורחים בזמן העדרו של בעלה, אבל שחרורו של אנדרה אף הוא מאורע חריג, מה־גם שהיא הקרובה אליו ביותר מבין כל חברי החוג, בהיותה לו אחות מאומצת מאז ידעה את עצמה.

שבע שנים מלאו לה כאשר הכירה אותו, ילדה שמנמנה היתה וראשה חלתלי זהב, בת יחידה בין ארבעה בנים לעורך־דין אמיד שנשא תואר פֶּחה בימי המלוכה. ריחוק וזרות חשה אז כלפי הבחור הרזה והממושקף, בנם של שכנים אמידים לא פחות מהוריה, שהיה פוקד את אחיה הבכור ומנהל עמו שיחות ארוכות שלא ידעה את טיבן. לפעמים היתה רואה אותו מצטרף אל המבוגרים ויושב בפינה רחוקה בחדר־האורחים הענק, מצונף בביישנותו ואינו פוצה פיו אלא לעתים נדירות. והנה יום אחד, כשאחיה לא היה בבית, ניגש אליה ושאלה אם היא רוצה לשחק אתו. פנייתו הרתיעה אותה, אבל סקרנית היתה לתהות על קנקנו ותוך שעה קלה גילתה בו חבר משעשע עד מאד. ״את רוצה להיות אחות שלי?״ שאל אותה לפתע, ״היתה לי אחות קטנה ויפה כמוך שגם לה קראו סילביה ושמאד־מאד אהבתי אותה״ ״היא מתה?״ פרצה השאלה מפיה והוא נד בראשו ושתק. כה עצוב היה שהביא אותה לידי דמעות והוא משך אותה אל חיקו וסיפר על המשחקים שהיה משחק עם אחותו. מאותו יום היתה מצפה לבואו בקוצר־רוח ומקשיבה לסיפורים שהיה קורא באוזניה מספרים שנשא עמו בשבילה. לימים בגרה וידעה להקשיב לשיחו בנושאים אחרים שמעבר לעולמה, אבל הקשר ביניהם נשתמר אותו קשר חמים של שני צעירים נאהבים שבחרו להיות אח ואחות.

בעומדה עתה מול המראה פקדה אותה תחושה רחוקה שהיא מתלבשת למענו, כדי למצוא חן בעיניו, לזכות במחמאה או ליטוף קל מאצבעותיו הדקות והארוכות הנוגעות־לא־נוגעות בפניה. הוי, הזיקנה, הזיקנה! פניה העגולים איבדו את צורתם והעור המתוח נסתרבל ונשמט משני צידי הפה. תלתליה הזהובים הכסיפו ונתיישרו זה כבר וגופה המלא נתרפד מפלי־בשר. רק הברק בעיניה הגדולות והכחולות לא הועם, וזה כל מה שנשתייר מיופיה שחלף. הנעורים נטשוה ללא שוב והעבר הופקע ממנה, כפי שהופקע הבית ברובע זמאליק המפואר, וכפי שהופקע הרכוש הרב; נותרו הזכרונות בלבד, מיותמים ואובדים, כציפור תועה בארץ זרה.

היא לבשה שמלה שחורה וארוכה וענדה מחרוזת־פנינים, אחד השרידים הבודדים מתכשיטיה הרבים. סובבה סביב עצמה ולא היתה מרוצה מצורתה. קטנת־קומה ושמנה בשמלת־ערב שחורה ובמחרוזת־פנינים, זקנה המבקשת להעלים את גילה. שוב חשבה על בעלה ולבה נצבט. זקוקה היתה למלת־עידוד, לעצה. מיד יצאה וירדה למטבח. ״מה דעתך, השמלה הולמת אותי?״ שאלה את העוזרת.

מופתעת מהשאלה, הביטה בה זו במבוכה. ״כן, בהחלט,״ ענתה.

״לא נכון. אני נראית כמו שק נפוח, אבל אין לי שמלה אחרת.״

שבה ועלתה אל חדרה וניצבה מול ארון־הבגדים, אך חיש נעלה אותו כשהיא ממלמלת לעצמה: ״טאן פי.״

שעה קלה לאחר מכן נשמע קול המצילה בדלת והיא הלכה לפתוח. מוריס ואימה לזאר הגיעו בלוויית איש גבה־קומה וכבד־גוף, בעל פנים תפוחים ואדומים שהתכופף מעט בלוחצו את ידה. ״מאיר אלוני,״ אמר בקול טינור שלא הלם את מידות גופו האדיר.

מוריס לזאר, אף הוא גבוה ומלא, נראה לידו מצומק כלשהו וחיוכו הסרקסטי היהיר נשא משום־מה הבעה של ביישנות ילדותית. ״טוב שבאתם ראשונים לפני שהבית יתמלא ולא נוכל להחליף דברים,״ אמרה כשהיא נסוטה לאחור.

מוריס העיר לה שמר אלוני אינו דובר צרפתית והיא ביקשה סליחה מהאורח וחזרה על דבריה באנגלית. בינתיים הם פשטו את מעיליהם ופנו אל הסלון.

״כל הסידור הזה פרי תכנונה של אימה,״ אמרה סילביה בהצביעה על השולחנות הערוכים.

״אחרי שלושים שנות נישואים אתי למדה משהו,״ אמר מוריס בבת־צחוק כשהוא פונה אל אלוני.

״זה לא רק התכנון שלי,״ אמרה אימה וגם היא מפנה את עיניה השחורות לעבר אלוני.

אבל האורח התבונן אותו רגע בתקרה הנמוכה, שקורות־עץ עבות ועתיקות תומכות בה מקיר אל קיר. ״בית ישן,״ אמר.

״ישן מאד,״ השיבה סילביה, ״מהמאה השבע־עשרה או משהו כזה. במקורו היה אורוות־סוסים, אחר־כך מחסן תבואה וכנראה גם מאפיה. אינני יודעת בדיוק את ההיסטוריה שלו,״ הצטחקה. ״אבל כשאנחנו נכנסנו היה כבר מזמן בית־מגורים. אנחנו רק הכנסנו קצת שיפוצים.״

אלוני השיט מבטיו סביב. בירכתי הסלון מדרגות־עץ העולות לדיוטה השניה, ניצבות מעל פתח מדרגות־אבן המוליכות למרתף שמנורה בעלת אהיל ורוד מאירה אותן. מעבר להן, המטבח המופרד מהסלון עלידי מחיצת זכוכית גלית בצבע חום. הקירות מטוייחים ומבהיקים בלובנם, מדיפים נקיון ועתיקות. ״זה יפה לשמר בתים ישנים,״ אמר, ״אצלנו אין תודעה כזאת לשמר את הישן, אבל יש תודעה לנבור באדמה ולגלות שרידים מהעבר,״ הוסיף בזחיחות־הדעת.

״מה שעושים אצלכם זאת שערוריה,״ אמרה סילביה.

״הנה, נגעת בנושא חביב על סילביה,״ אמר מוריס.

״היית בישראל?״ שאל אלוני.

״לפני שנה וחצי. באתי לפתיחת תערוכת תלבושות ומלאכת־יד של יהודי מרוקו במוזיאון בירושלים. אני עזרתי בהשגת המוצגים ונסעתי שלוש פעמים למרוקו לשם כך. עכשיו אני מסייעת באיסוף מוצגים של יהודי תוניסיה ומצרים. אבל מה שראיתי בירושלים זה מזעזע. כל השיכונים האלה המכערים את הנוף!״

״נכון, נכון,״ הסכים אלוני. ״יש בולמוס של בנייה.״

״אבל למה כיעור כזה! אין לכם ארכיטקטים טובים? תזמינו את חסן פתחי. ארכיטקט בעל שם עולמי, שבנה עיר שלמה על אחד האיים בנילוס. עכשיו שיהיה לכם שלום עם מצרים...״

״היא מבין המאמינים שיהיה שלום עם מצרים,״ קטע מוריס את דבריה בנעימה לגלגנית.

אלוני שלא נראה תמים־דעים עמו החזיר לו חיוך מסויג, בעוד סילביה אומרת בתוקף: ״שלום יהיה!״

״כל העניין הזה יתפוצץ כבועת־סבון,״ המשיך מוריס. ״אתה חושב שסאדאת ישאר בשלטון יום אחד אם יעשה שלום נפרד עם בגין? אתם משלים את עצמכם!״

אלוני עמד להשיב, אבל המצילה השמיעה את פעימתה המתכתית הבודדת וסילביה ביקשה סליחה ואצה לפתוח.

״מאד מצטערת,״ אמרה ז׳קלין שעמדה בפתח, ״יצא לי מאוחר כל־כך.״

״את באה מהבית?״ שאלה סילביה. ״איך את לבושה? יצאת מדעתך!״

ז׳קלין הביטה בעצמה. ״משהו לא בסדר?״

״טוב, בואי.״

הן נכנסו לסלון. ״אתם מכירים?״ שאלה את אלוני.

״את ז׳קלין מי לא מכיר,״ הושיט לה אלוני את ידו.

״ז׳קלין תמיד מתרוצצת,״ אמרה אימה מחליפה מבט רב־משמעות עם סילביה.

״התכוונתי לבוא מוקדם יותר,״ אמרה ז׳קלין.

״יש עוד משהו שאת יכולה לעשות. אתם תסלחו לנו.״ משכה סילביה בזרועה.

היא הוליכה אותה אל מדרגות־העץ ועלתה אתה אל חדרה. ״אני מתפלאה עליך, בערב חגיגי את מתלבשת כמו קלושאר! אין לך שמלה? אין לך מעיל של בני־אדם?״

ז׳קלין הסתכלה בבואתה במראה הגדולה של השידה וצחוק נבוך וכעור מתח את עור פניה הסמוקים. ״לא היה לי זמן להחליף,״ אמרה.

״הסירי את הגלימה הזאת מיד,״ ציוותה סילביה ופתחה את ארון־הבגדים. ״אתן לך שמלה משלי.״

ז׳קלין פשטה את הגלימה ונשארה בחולצת־הצמר האדומה ובמכנסי הקורדרוי הירוקים. ״איך את רוצה ששמלה שלך תתאים לי?״ שאלה כשהיא סורקת את שערה המקורזל באצבעותיה.

פרק מרומן העומד להופיע בקרוב בהוצאת ״כתר״

"תמדדי את זאת," הגישה לה סילביה שמלה כחולה פרחונית, "היא צרה עלי."

נשאה ז'קלין את השמלה בידה והציגתה מלפניה מול המראה. "באמת סילביה, את רוצה לעשות אותי לצחוק?"

סילביה עמדה על דעתה והצמידה את השמלה אל גופה הזעיר של ז'קלין, אך מיד נסוגה והביטה בה בחוסר־ישע. "אז תסתרקי, תתאפרי קצת!" היא החזירה את השמלה לארון ושבה להתבונן בה. "אין לך תקנה," נהמה בנוד־ראש ויצאה.

ז'קלין נשארה מול המראה. לבושה אינו חגיגי, נכון. אבל החגיגיות בלבה והיא לא צריכה להפגין אותה בשמלות יקרות. מעולם לא היו לה שמלות יקרות. מושגיה של סילביה מגוחכים. להתלבש חגיגית, להתקשט. הרי יפה לא תהיה ושום שמלה לא תועיל. אז מה? מי שאוהב אותה יאהב אותה פחות אם לא תתגנדר? הסתכלה במערכת האיפור שעל השידה וחזרה להתבונן בעצמה. שטויות! הרי כבר ראו אותי, מה פתאום להתאפר? מייד חרצה לשון לבבואתה ורוח שובבות קפצה עליה.

אותה עת הגיע פרופסור רובר אלקסי, איש כבן שישים בעל קרחת עגולה ושני אניצי־שער כסופים בצידיה, שמחמת לחץ המגבעת שזה עתה הסירה, נפרעו ושמטו והיו כשתי כנפיים פרושות למעוף. מוריס לזאר הזדרז להציג לפניו את האורח מישראל והוא הושיט אליו את ידו באומרו בעברית כבדה: "ברוך הבא."

"אני שמח לפגוש אותך," אמר אלוני באנגלית, "זה שנים שאני לומד מספריך ומאמריך."

"הרגעת אותי," השיב אלקסי גורר מילותיו בקול מתנגן, "המבטא האנגלי שלך אינו טוב משלי."

"אולי נדבר עברית," אמר אלוני בעוד מוריס מגלגל את צחוקו.

"זה קשה, אבל ערבית אני מוכן."

"אז לי יהיה קשה."

"זאת הבעיה שלכם, לא למדתם את שפת האזור!"

"אני מקבל את דבריך ברוח טובה," השיב אלוני בחיוך.

"אני חייב לומר שאת הטעות הזאת לא רק הציונים עשו אלא גם כוחות־השמאל," אמר מוריס. "אף פעם לא אמרתי מלה טובה על הציונים ולעולם לא אומר, אבל למען האמת הם לא שונים בעניין זה מהשמאל האנטי־ציוני. אספר לכם סיפור. בימי מלחמת העולם באה לקאהיר משלחת מטעם המפלגה הקומוניסטית בפלסטין. כל חברי המשלחת היו יהודים ואילו בצד שלנו היה מוסלמי אחד והשאר כמובן יהודים. הפלסטינים דיברו אנגלית והחברים שלנו דיברו צרפתית ואני הייתי חייב לתרגם לחבר המוסלמי שלא ידע לא אנגלית ולא צרפתית. היה זה מעמד מגוחך, הייתי אומר טראגי, שהמנהיגים מדברים בשפות זרות והנציג האותנטי של ההמונים נזקק למתורגמן!"

"גם לי יש זכרונות משעשעים מאותה תקופה," אמר אלקסי.

"ישבת בלבנון ככל הידוע לי," פנה אליו אלוני.

"הייתי מגויס בצבא צרפת החפשית והתבשלתי לא־מעט בבעיותיהם של הקומוניסטים של האזור."

"אני נלחמתי אז בצבא הבריטי," אמר אלוני, אבל את דבריו הפריע קולה של סילביה שהזמינה אותם לגשת אל השולחנות.

מוריס תמך בה ואחז בזרועו של אלוני. "בוא נשתה משהו."

ז'קלין ירדה באותו רגע, ובראותה את אלקסי אצה אליו. "מון שר מטר אה אמי!"

"עוד מצריה שלא דוברת ערבית," גיחך מוריס.

"אתה לא מוכרח להקניט את ז'קלין," העירה לו אימה בקול שליו.

"אני קובע עובדה. נולדה במצרים, פעלה בשורות המפלגה הקומוניסטית, נאסרה, ולא יודעת לנהל שיחה פשוטה בערבית, וכשהלכה ללמוד ב'סורבון' למדה פרסית דווקא!"

סילביה הלכה מהם כדי להקביל פני אורחים שזה עתה נכנסו, ומוריס החל מוזג לכוסות כשאלוני אומר שחולשתה של האינטליגנציה היהודית במצרים היא ניתוקה מהעם. "לא רק היהודית," התנגד מוריס בהרמת קול, "מרבית האינטליגנציה בכלל. היא חיתה במגדל־שן. האינטלקטואלים האלה דיברו ביניהם צרפתית ואף כתבו צרפתית! על ז'ורז' חנין שמעת אולי. בחיר המשוררים הסוריאליסטיים במצרים, כל מה שכתב בצרפתית כתב! יותר מזה: בנו של טאהא חוסיין. אביו מורם ורבם של סופרי ערב כולם, ואילו הוא כתב שירים בצרפתית! אני חושב שכל מצרי צריך להרגיש עלבון מזה."

"אתה עושה הכללות," העירה לו שוב אשתו בקולה השליו.

"מה הכללות?" נפנה אליה בתנופה. עינו צדה מישהו שעמד ליד סילביה והוא נטש את מקומו ואץ אליו.

"אמרת שנלחמת בצבא הבריטי," פנה אלקסי אל אלוני.

"כן," נענה אלוני במין אנחת־רווחה, "לדידינו, הבריטים היו כובשים זרים למרות שנלחמו בגרמנים." הוא הירצה את עמדות הפורשים באותה תקופה ומנה את הפעולות שבהן נטל חלק בעצמו.

אימה וז'קלין הצטרפו אל סילביה בקבלת פני האורחים שהחלו עתה להגיע בזרם מתמשך. הסלון נעשה צפוף וההמולה הלכה ושלטה בו, כשהכל מדברים עם הכל. בהגיע אנדרה סורל נפלה סילביה בין זרועותיו ורבים חשו אליו ללחוץ את ידו ולהתחבק עמו. גם אלוני הפסיק שיחו עם אלקסי וניגש אליו בזרועות פתוחות. "יש לי מזל להיות נוכח בחגיגת שחרורך," אמר.

"החגיגה שלך," השיב אנדרה.

רובר אלקסי שנשאר לבדו ליד השולחן, צפה במהומה שקמה סביב אנדרה, כשצלחת ומזלג בידיו ובת־צחוק של סקרנות אירונית מסתמנת חליפות על פיו העסוק בלעיסה. איש בעל חזות הוליוודית, בלורית כסופה שמוטה על מצחו ונוגעת במסגרת הרבועה והשחורה של משקפיו, ניגש אליו ונתן ידו על שכמו. "איפה מחפשים את הגרגרן אם לא ליד שולחן האוכל!"

אלקסי נפנה לראות את הסופר ז'ן־פרנסוא קוטוריה. "חיפשת אותי או את השולחן?"

"כשראיתי אותך ידעתי שיש שולחן," השיב הלה וצחק בכל פה.

"זו השעה הנוחה לאכילה כשכולם מתגודדים סביב הזקן," אמר אלקסי.

"אעשה בעצתך," אמר קוטורייה ונטל צלחת מפלסטיק מציבור הצלחות שבירכתי השולחן. "האישיות הפלסטינית כנראה לא תבוא," הוסיף תוך שהוא מרוכז בגריפת מיני סלטים לצלחתו.

"מי צריך היה לבוא?"

"לא יודע. אבל אמרו לי שהוא צלצל להודיע שנבצר ממנו לבוא."

אלקסי חזר להסתכל לעבר ההתקהלות. גבר גבה־קומה ומזוקן ששרשרת כסף עבה תלויה על חולצתו האדומה נדחק בתוך הצפיפות ונראה מנסה להתקרב אל בעל השמחה.

"אני יכול להבין אותו," אמר קוטורייה כשהוא מישיר קומתו ונפנה אל אלקסי, "המצב כיום כה מסובך שהוא חייב להיזהר מלהופיע בפומבי עם ישראלים."
אלקסי המשיך לעקוב אחרי מאמציו של המזוקן בעל השרשרת להגיע אל אנדרה. "משימה לא קלה," גיחך בקולו המתנגן והפנה את תשומת לב בן־שיחו אל האיש.
אבל המזוקן הצליח להגיע אל מרכז ההתקהלות כשמוריס לזאר הבחין בו ונחלץ להציגו לפני מאיר אלוני: "העתונאי אמיל רולאן."
השניים לחצו ידיים ורולאן אמר: "בכל הפעמים שבאתי לישראל לא הצלחתי לפגוש אותך."
"פגשת בוודאי אנשים מעניינים יותר," השיב אלוני.
"במקצוע שלי כל האנשים מעניינים."
"ציפיתי שתגיד שאני בכל זאת מעניין יותר" הצטחק אלוני ונפנה אל אנדרה לשתפו בעליצותו.
רולאן השיט עיניו סביבו ונראה מהסס קמעה. "אני מצטער שהפרעתי לכם, אבל רציתי לשאול את מר אלוני כמה שאלות."
"שאל. אני לרשותך," נענה אלוני.
רולאן המשיך לגלגל עיניו. אלוני לא הבין מן הסתם את כוונתו לשוחח ביחידות. "נדמה לי שאתה היחיד מאנשי השמאל בישראל שהכיר את בגין מקרוב."
"נכון," השיב אלוני, "עבדנו יחד כמה שנים."
"יש השערה שהוא נדחף שלא מרצונו לתהליך השלום, האם אתה שותף לדעה שהוא מנסה עתה לטרפד את המשא־ומתן?"
"לא," השיב אלוני מניה־וביה ופניו מביעים שביעות־רצון עצמית.
"אבל זה סותר את האידאולוגיה שלו!"
"לא," חזר אלוני על תשובתו הקצרה, נהנה מההקשבה שנשתררה סביבו.
"האידאולוגיה שלו אינה גורסת מלחמה מתמדת עם מצרים או עם העולם הערבי," הוסיף לאחר אתנחתה קצרה. "האידאולוגיה שלו גורסת להביא את הערבים לידי כניעה גמורה, ואם אפשר להשיג מטרה זו במשא־ומתן למה לא?"
"אני סומך בשתי ידי על תשובה זאת," הכריז מוריס לזאר, "אבל תרשה לי להוסיף שאין לו כל סיכוי להצליח."
אלוני צחק ונפנה שוב אל אנדרה כמאיץ בו לומר דבר־מה, אבל אנדרה לא נראה נוטה לדבר בעוד אחרים הגיבו בהסכמה, וחילופי־דברים קצרים הורעפו מקצה אל קצה. אלוני חזר להביט ברולאן ודומה שמתכונן להבהיר עוד משהו, אלא שבינתיים פרץ לתוך ההתקהלות איש גוץ, בעל פנים רחבים וסמוקים שקרא וידיו פשוטות לפניו: "אנדרה ידיד הנעורים! חמדילה ע־סלאמה!"
"הוא שיכור," לחש מוריס על אוזנה של אשתו.
"על־אף חילוקי־הדעות אנו אחים," אמר האיש כשהוא מטלטל את אנדרה בין זרועותיו, ובעוד הלה מנסה להיחלץ מחיבוקו הוא נפנה אל המתקהלים ופתח בקול רם: "אני רוצה לספר לאנדרה דבר חשוב שלא סיפרתי לו עד עכשיו. אתם יודעים שאני נפרדתי מאנדרה לפני הרבה שנים, מאז הסכם מולוטוב־ריבֶנטרופ. הוא הצדיק את ההסכם ואני אמרתי, לא, עם מדינה שמתחבקת עם הנאצים לא אלך!"
"ברית־המועצות התחבקה עם הנאצים? איך אתה מדבר!" צעק מוריס ברוגזה.
"תשמע עד הסוף. אם אומר מִלה לא נכונה תגיד שאני משקר!"
"אתה כבר משקר! אף פעם לא היית קומוניסט!"
"גם אתה לא היית אז קומוניסט!"
"ברונו," קראה סילביה שחשה אליהם, "מה שייך כל זה?"
"תגידי למוריס, הוא לא נותן לי לפתוח את הפה!"
"כאן לא אתן לך להשמיץ את ברית־המועצות!" התריס מוריס.
"אני השמצתי?" שאל ברונו את הנוכחים ונתן מבטו באלוני דווקא כמבקש את עדותו.
אלוני שהבין אך מעט מחילופי־הדברים שנאמרו בצרפתית, היה סקרן לדעת מי האיש והחל מפנה ראשו לכאן ולכאן. ז'קלין שלכדה את מבטיו עקרה ממקומה והתקרבה אליו.
"רציתי לספר דבר חשוב שראוי שיסופר בערב חגיגי זה," המשיך ברונו בקולו הרם, "ואני מודה לך סילביה על שהזמנת אותי וסיפקת לי את ההזדמנות הזאת. אני רוצה למסור מִלה במִלה את מה שאמר לי גמאל עבד אל־נאצר על אנדרה! באחת הוועידות של מפלגת ה'איחוד הסוציאליסטי' ניגשתי אליו כשיצא בהפסקה מאולם הישיבות אל חדר צדדי לשאול אותו שאלה, אבל הוא קודם שישמע את שאלתי אמר לי: 'אתה נשארת איש־שוליים, האדם הראוי לכבוד גדול הוא אנדרה סורל!' כה נדהם הייתי שנשארתי פעור פה והוא חייך והלך לו. זו היתה שיחה של שניות, אבל שיחה היסטורית ואני מוסר אותה בשבועה בערב היסטורי זה!"
"ברונו פרחח," לחשה ז'קלין על אוזנו של אלוני, "עתונאי שנשאר במצרים עד 68."
אמיל רולאן שנטש את מקומו מייד אחרי התפרצותו של ברונו פרחאת, נתקל בעמוס קופֶל, איש ממוצע קומה ובעל זקן־תיש בהיר, שעמד בחברת אשתו קאתרין והקשיב לחילופי־הדברים. "גם אתם פה?" אמר בשמחה גלויה.
"מי האיש?" שאל עמוס.
"ליצן אחד," השיב רולאן בביטול. "איך הבריאות?" שאל בהביטו בפניו החיוורים של עמוס.
"הוא מצרי?"
"כמו כולם."
"אתה כולל גם את עצמך?" שאלה קאתרין במבטא אנגלו־סאכסי.
"וכי יש לי ברירה," חייך אליה חיוך לאה בהתבוננו בעיני־האיילה הכחולות שלה.
"הרבה אורחים," אמר עמוס.
"הרבה מאד ואין כמעט עם מי לדבר." הוא נשא עיניו סביב וראה אל אלקסי המסתכל לעברם. "הנה אלקסי עם קוטורייה, בואו נשתה משהו."
"קיבלת את 'מחברות המזרח־התיכון'?" שאל עמוס מתעלם מהצעתו.
"כן. וקראתי את המאמר על הכורדים. מאד מעניין. אגב, אני נוסע בקרוב לאיראן. המצב שם לפני התפוצצות ויש שמועות שהשאה חולה אנוש ואינו מתפקד."
עמוס שאל אם קרא גם המאמר המנתח את המצב הכלכלי בשטחים הכבושים, אבל בטרם יסיים את שאלתו קראה קאתרין: "הנה פלוראנס!" צעירה בעלת שער חום האסוף מאחורי עורפה נכנסה זה עתה לסלון ובחברתה גבר צנום, דליל שער, שפלבל בעיניו הזעירות. "מעניין שהזמינו גם את בֶשיר," אמרה קאתרין.
"בחורה יפה, היא חברה שלו?" שאל רולאן.
"חברה של בשיר?" גיחך עמוס.
"אולי בכל זאת," צחק רולאן.
"היא תסריטאית, עובדת בחברת סרטים," אמר עמוס, "היא גם עוזרת לנו בעריכת כתב־העת." חזר לדבר במאמר על השטחים הכבושים ואמר שעתה מתרגמים אותו לאנגלית ויופיע בחוברת נפרדת. "יש לנו בעיה," הוסיף, "החברים בלונדון לוחצים להעביר את המערכת לשם ולהדפיס את כתב־העת באנגלית."
"מבחינת הגדלת התפוצה הריהם צודקים."
"אבל כאן נשאיר חלל ריק."
"אני ניגשת לשם." אמרה קאתרין שראתה את פלוראנס ובן־לוויתה נעצרים ליד אלקסי.
"אתה נראה עייף," אמר רולאן.
"אני לא יוצא מזה," נאנח עמוס, בפריס אין מנוחה."
כשעקרה ממקומה ראתה קאתרין את אלקסי מסתכל לעברה ואומר משהו לפלוראנס. זו נפנתה אליה פנייה חדה ובהגיעה אליה התחבקה עמה בחמימות.
"באת לבד?" שאל בֶשיר.
"עמוס שם," רמזה בראשה לעברו תוך שהיא לוחצת את ידיהם של אלקסי וקוטורייה, "אני מקווה שלא הפרעתי לשיחה שלכם," השיטה עיניה על פני כולם והציבתן על אלקסי.
"הספקנו בינתיים רק להכיר זה את זה," אמר קוטורייה.
"מר אלקסי מכיר את בשיר מהפרסומים שלו," אמרה פלוראנס.
"האם אתה כותב רק בערבית?" פנה אליו קוטורייה.
"גם בצרפתית," ענה בשיר, "אבל ספרים הוצאתי בערבית בלבד, שקדאפי העלה את כולם באש!" הסמיך דבריו לצחוק גאוה מכוחכח.
"קדאפי עוסק גם בשריפת ספרים?"
"הוא אסר על העתונים להזכיר את שמי לטוב או לרע!"
"וזה לא מדאיג אותך, אני רואה," חייך קוטורייה.
"בערבית יש פתגם האומר: אם קללתך באה מאדם פגום, דע שהנך מושלם!"
"לערבים יש פתגם לכל דבר," צחק קוטורייה כשהוא נסוב אל אלקסי.
"מותר לי לגלות?" שאלה פלוראנס את בשיר וכשהלה לא הגיב, אמרה: "אנחנו, בשיר ואני, עובדים על תסריט מאוד מיוחד."
"זה עדיין בגדר תכנית," אמר בשיר דרך צניעות מעושה. אבל כשנתבקש לפרש אמר: "הסרט נועד להתקיף את שלוש הדתות המונותיאיסטיות. הוא יתרכז אמנם באיסלאם, אבל לא יחסוך שבטו מהנצרות ומהיהדות."
"כבר היו דברים מעולם," אמר אלקסי.
"נכון. האורתודוכסיה הנוצרית הותקפה לא מעט ותנועת הרפורמציה היתה ביסודה של החברה המודרנית, אבל האיסלאם נשאר מאובן וגם היהדות. מתקיפי היהדות היו אנטישמים ואילו באיסלאם חששה אירופה לנגוע."
"זה לא ענינה של אירופה ליזום רפורמציה באיסלאם," אמר קוטורייה.
"גם לא ענינה לעודד את הקנאות הדתית שרוצה לבטל את מעט ההישגים של החברה הערבית," הגיב בשיר בתוקף תוך שהוא סוכך בידו על פיו, "המערב מעונין בנפט ובשיווק הסחורה שלו ולא איכפת לו אם העמים הערביים יחיו בימי הביניים!"
"המצב אמנם כך, אבל כשאתה אומר המערב למי כוונתך?"
"גם לכוחות־השמאל. התפיסה שלהם לגבי המזרח אינה שונה מהתפיסה של הקפיטליסטים!"
"לזה אני לא מסכים," אמר קוטורייה והסב פניו אל אלקסי: "מה אתה אומר רובר?"

""אני רוצה לדעת במה יעסוק הסרט," משך אלקסי בקולו הדשן תוך שהוא מעביר מבטיו על פני הנוכחים במין שובבות נערית.
"הסרט יעסוק בשלושת נביאי־השקר: משה ישו ומוחמד!" ענה בשיר כקורא תגר.
"פלוראנס!" קראה סילביה שקרבה אליהם, "אני רוצה להציג אותך לפני אנדרה!"
"בשמחה," השיבה פלוראנס, "הרי לשם זה באתי." ממקום עמידתה יכלה לראות את אנדרה משוחח עם האורח מישראל כשרוב הקהל כבר התפזר מסביבו. "תספר בלעדי," אמרה לבשיר ופרשה עם סילביה.
"זה יהיה שם הסרט: שלושת נביאי־השקר," פתח וסיפר בשיר אחרי אתנחתה קצרה. "הם ייפגשו בגיהנום. משה יושב על גבעה, חובק את שברי לוחות־הברית בזרועותיו ומקונן על העבודה הרבה שהשקיע בחריטת עשרת הדברות ובחמת זעמו שיבר את הלוחות, ואילו ישו המוקע על הצלב, מנסה להרגיעו באומרו שמה שקרה לו הוא כאין וכאפס לעומת ההונאה הנוראה שנפלה בחלקו, כאשר נאמר לו שיוסף הוא אביו, בעוד אביו הוא בן־בליעל בלתי־ידוע. 'אבל עשו אותך בן אלוהים' — אומר לו משה. 'אתה לועג לי? הרי את אלוהים אתה המצאת!' עונה לו ישו. 'אני המצאתי — אומר משה — אבל אחי הנקלה אהרן גנב ממני את ההמצאה ושם עצמו מנהיג בטענה שלשוני כבדה ולא אוכל לדבר אל העם!' ועוד השניים מקוננים על מר גורלם, נכנס מוחמד שיכור כלוט ונשען בהילוכו המתנדנד על חרב שבורה. 'אני אסרתי את היין על מיליוני בני־אדם!' — הוא צועק. 'מי אתה?' שואלים אותו. 'אני אחרון השליחים' — משיב מוחמד. 'ומי היו הראשונים?' — שואלים אותו. 'אתם — הוא עונה — מכם למדתי ואת האלוהים שלכם פיארתי, אבל אותי לא נטשו במדבר פגר בין הפגרים ולא הוציאו את נשמתי על הצלב. לי היה מזל!' והוא צוחק ושולף מחובו בקבוק יין: 'אני שותה והם צמאים, וככל שיגבר צמאונם תגדל אהבתם לי!' וכך הלאה. אבל הסרט לא יתרכז בפגישה בין השלושה, אלא ישחזר מאורעות אחדים העולים תוך שיחם. כמובן הכל בסגנון סטירי."
"זה נשמע יפה," קראה קאתרין.
"זה יהיה משהו כביר," הניף בשיר את זרועו.
"אתה כותב את התסריט?" שאל קוטורייה.
"אני לא יודע לכתוב תסריטים. אני נותן רעיונות ופלוראנס צריכה לבנות את הסצנות. אבל אנחנו עוד בהתחלה. אני צריך עוד שני שותפים, אחד בקיא בנצרות ואחד ביהדות."
"כאלה לא חסרים," אמר קוטורייה.
"כן," השיב בשיר ומין ברק הבהב בעיניו הזעירות, "אתה יודע, כשקדאפי שרף את הספרים, הצעתי אני לשרוף את הקוראן מול בנין השגרירות הלובית בפריס."
"למה בפריס דוקא, ולא בטריפולי, בדמשק, בבגדאד?"
"שם אין כל סיכוי," גיחך אלקסי.
"לא רק זה," התנגד בשיר, "בפריס יש יותר אפקט לפעולה. ושנית יש משהו סמלי שזה יקרה כאן ולא במקום אחר. שהרי בצרפת הופיעה הספרות האתיאיסטית המודרנית. דידרו היה צרפתי. דה־שאן, ז'אן מטלייה! הלא הוא שאמר: האנושות לא תהיה מאושרת עד שנתלה את הפיאודל האחרון במעיו של הכומר האחרון!"
אלקסי פרץ בצחוק. "פושקין עשה פרפרזה מהאימרה הזאת: לא תהיה רוסיה מאושרת עד שנתלה את הקיסר האחרון במעיו של הכומר האחרון!"
"גם במאי 68 חזרו הסטודנטים על האימרה הזאת," הדגיש בשיר בתנופה.
"אבל הסטאלינסטים התנגדו, כי הם נעשו השותפים בכוח של הכמורה. בארצות האיסלאם מדכאים סטאלינסטים אלה כל מחשבה אתיאיסטית, והם מעיזים לסלף את ההיסטוריה ולהציג את מוחמד ומרעיו כמהפכנים, וזאת כאשר באיסלאם קמו תנועות עממיות שמרדו במימסד הדתי. היו משוררים, פילוסופים שכפרו בדת ובשליחותו של מוחמד, והשלטון רדף אותם, רצח אותם והשמיד את כתביהם. ועכשיו אסור להזכיר אותם, אסור להדפיס מה ששרד מיצירתם. אני אומר שאת היצירה הזאת צריך להדפיס וללמוד ולא אותה יצירה שהחניפה לשליטים!"
בשיר דיבר בלהט ושוב היה מסוכך על פיו תוך דיבורו, מה שאילץ את קוטורייה לרכון לעברו כדי לשמוע אותו. כשסיים נשתררה דומיה לרגע.
"אלקסי הוא המומחה באיסלאם," אמר לבסוף קוטורייה, "אבל אינני רואה כל טעם בשריפת ספרי־קודש."
"אם אני שורף אותם אני שובר מיתוס. וזה מה שהביא אותי לחשוב על הסרט, לשבור את המיתוס הזה. ההמונים צריכים לחדול להאמין שהגאולה תבוא מתחת גלימתו של איש־הדת!"
"ההמונים לא יבואו אחריך. להיפך, אתה תבודד את עצמך."
"מבדידות אינני חושש. זה הדבר האחרון שמדאיג אותי."
עמוס קופל קרב אליהם. "אני רואה שאתם בשיאו של ויכוח!"
"הנה, גם הוא מבודד," טפח בשיר על שכמו של עמוס, "בארצו הוא נחשב בוגד!"
"ואתה לא?" אמר עמוס.
בשיר צחק ואלקסי אמר: "אחוות בוגדים!"
"נכון, אנחנו אחים!" חבק בשיר את עמוס בזרועו.
"אספר לך סיפור," אמר קוטורייה לבשיר, "אנדרה סורל. הוא אתאיסט לא פחות ממך, ובודד ומנודה אפילו יותר ממך. ישבתי אתו שנתיים בפרן, בימי מלחמת העצמאות האלג'ירית, והיו לנו הרבה שיחות. גם בעניני דת, לא שיכנע אותי ולא שיכנעתי אותו, והנה ברמאדן הוא דרש מכולנו שנכבד את רגשותיהם של החברים האלג'ירים הכלואים אתנו ונצום יחד אתם. היינו קבוצה קטנה של צרפתים והם היו הרוב, והוא לא רצה שניבדל מהם. אני הערכתי מאד את הגישה הזאת, אבל למען האמת איש מאתנו לא החזיק מעמד יותר משבוע. חוץ ממנו כמובן!"
לנוכח הצחקוקים של אלקסי ועמוס נסתמנה על פני בשיר ארשת של לגלוג מושחז. "אתה יודע איך אני קורא לזה? אופורטוניזם! כך עושים הסטאלינסטים, אחד בלב אחד בפה."
"אתה דן אותו בחומרה רבה," מיחא קוטורייה.
"מצטער, ואני משוכנע שהאלג'ירים לעגו לו."
"אתה מסכים אתו?" שאל קוטורייה את עמוס.
"בשיר מסוג האנשים שאי־אפשר להתנגד להם, אך גם אי־אפשר להסכים אתם עד הסוף," השיב עמוס.
עתה בשיר לבדו צחק ונראה מרוצה מהתשובה.
"באקונין ערבי," אמר אלקסי תמיד בנעימת קולו המרושלת ספק רצינית ספק אירונית.
"עם תיקון קטן," היטה בשיר את ראשו לעברו, "לא דוגמאט ולא אנטישמי!"
קוטורייה הביט בו בעיניים משועשעות. צורת דיבורו ודעותיו הנחרצות מצאו חן בעיניו. "אתה נמצא בפריס זמן רב?"
"אני לא יכול להיכנס לשום ארץ ערבית," השיב בשיר והחל מפנה ראשו לצדדים.
תשובתו חסמה את השיחה ודומיה נשתררה.
"אתה מחפש את פלוראנס?" שאלה אותו קאתרין.
"אני צריך ללכת. אחי הגיע היום מרבאט וקבעתי פגישה אתו."
"אולי נשתה קודם משהו?" הציע קוטורייה.
"אני צריך גם לאכול. לא אכלתי צהריים היום."
קוטורייה משכו בזרועו אל השולחן. "בוא נתפוס מקום."
קאתרין ועמוס הצטרפו אליהם, ורק אלקסי העדיף להישאר במקומו במרחק־מה מהצפיפות.
ליד השולחן נטפל ברונו פרחאת אל אמיל רולאן ופנה אליו בערבית: "איך אתה לא מתבייש? עד מתי תלקק לערבים ותשמיץ את ישראל?"
"אתה שיכור," הגיב רולאן ברוגז עצור.
"אז תשמע את האמת מפי שיכור," הגביה ברונו את קולו, "אתה אדם בזוי! מי שמשמיץ את בני עמו, בשר מבשרו, בזוי הוא. אותי גם אם תחתוך לחתיכות לא אומר מלה אחת נגד ישראל, אפילו אם אני יודע שעשתה פשעים! נגד אחי? אם אמא שלך זונה, תצעק לפני העולם שאמך זונה? אני אפילו על מצרים לא כתבתי מלה אחת רעה, למרות כל מה שעשו לי. איך אראה בעיני הצרפתים? מצרי כותב נגד מצרים! אומר שהם פראים, אכזרים, נחשלים! בדיוק מה שרוצים לשמוע. ואתה כותב נגד היהודים! יהודי כותב נגד היהודים! ואתה חושב שככה תזכה באהדת הערבים? אל אדם כמוך מתיחסים בבוז. הבוגד בעמו הוא אדם שפל בעיניהם!"
"אין שום הגיון במה שאתה אומר," סינן רולאן מבין שיניו.
"הם צוחקים לך. הנה תראו את היהודי הזה שכותב נגד היהודים, איך אפשר בכלל לסמוך על היהודים!"
"אתה מדבר כמו איש־שבט במדבר," נהם רולאן.
ז'קלין ועמוס קרבו אליהם. "מדברים ערבית?" שאל עמוס.
"מאיפה אתה?" פנה אליו ברונו.
"מישראל."
"ואתה חבר של אמיל?"
"כולנו חברים. כל ישראל חברים," השיב עמוס בחיוך.
"זה נכון, אבל הוא לא!" הניף ברונו אצבע מאשימה כלפי רולאן.
רולאן הסתכל לעבר אלקסי, שעומד היה לבדו ומתבונן סביביו בחיוך סרקסטי. הוא ניגש אליו. "אני רואה שאתה נהנה."
"זה מזכיר לי רומן של אלזה טריולה: 'מפגש הזרים'. אני הייתי קורא לערב הזה מפגש הגולים."
"לא רע," חייך רולאן.
סילביה עברה בקרבתם ורולאן חזר על הגדרתו של אלקסי. "נכון, כולנו גולים," פלטה סילביה צחוק עליז.
עמוס וברונו הצטרפו אליהם, אבל ז'קלין נשארה במקומה ופניה מופנים לעבר אנדרה שנמצא עתה ביחידות עם פלוראנס ומקשיב לשיחה בחיבה גלויה.
סילביה פנתה למטבח ובדרכה נתקלה באימה. "ערב מוצלח, לא?" צהלה בחיוך מנצח.
"לא לכולם," אמרה אימה.
"מה יש?"
היא רמזה לעבר ז'קלין, אך סילביה משכה בכתפה והמשיכה דרכה.
"פוכר ז'קלין," מלמלה אימה לעצמה.

■

"לאן הולכת השירה"

מבוא אידאי

בני ציפר

"לאן הולכת השירה"? היא מן השאלות שקוראי־שירה ותלמידי ספרות אוהבים להביך בהם משוררים, כדי לגרור אותם לוויכוחים מיטאפיזיים שאין להם סוף. יש להעמיד, לכן, דברים על דיוקם: עצם העיסוק בשירה פירושו אספירציה לדבר־מה אחר. אך השירה, בבחינת אוסף של טקסטים, אינה "הולכת" לשום מקום, ותולדות הספרות — על פי דורות, אזורים או ז'אנרים — היא אשליה בלבד, או לכל היותר רֶצֶף הנועד להקל על הזיכרון הקולקטיבי. אי־יכולתו של המשורר לשכנע את זולתו בהבלות של כל אותם סיווגים, מסמן את ראשית הקרע בינו לבין קהלו: הוא יודע שכתיבתו נעשית לבד, כשם שכתבו יהודה הלוי, או בודלר, או הלדרלין, את שיריהם, קהל הקוראים, לעומת זה, רואה לנגד עיניו את השיר המוכן, ועט לסווגו, להכניעו, לצלבו, על לוח ההיסטוריה. אי־הבנה יסודית זו היא בסיס "תורת" הספרות, הסוחרת כלי הרף בסחורה שאין היא נוגעת אלא באריזה החיצונית שלה.

האם יש לנו הזכות להוציא עצמנו מכלל זה בדברֵנו על שירה עברית? במודע או שלא במודע, כך נהגנו ככל פעם שעלה על הפרק נושא "שירתנו הצעירה" — משמע זו שנוצרה בארץ בידי הדור המכונה בפינו "דור המדינה". עצם המינוח "שירה צעירה" ביטא צורך אימהי־משהו להגן על היצור הרך והמתפתח הזה, מפני תחרות חזיתית עם שירות אחרות. התירוץ היה — והוא נשמע עד היום — ה"פיגור" של השירה העברית אחר שירות מערביות, והמשימה להדביק אותו. אך מעֵבר לצורך, המוצדק או לא מוצדק, להגן על השירה "הצעירה", וכתוצאה מאותו פינוק שהורגלו אליו האוחזים בעט, נשחַת אצלנו קו המתח היסודי בין המשורר לקהלו, אותו קו־מתח שהוליד באומות אחרות את גדולי המשוררים הבודדים והלא־מובנים של האנושות. בלייק, רילקֶה ואפילו ביאליק לא צמחו בחממות־שירה ולא זכו לתשואות־מראש רק בגין זה שהואילו לכתוב שירים למען עמם. מדינת ישראל, באהבה שהרעיפה על "שירתה הצעירה" החניקה בה את היקר מכל: היכולת לבעוט, להיות כפוי־טובה, לנתק את מוסרות ההגנה הלוקאלית ולהעמיד למבחן את עצם קיומה כשירה: לא ישראלית, לא צעירה, לא שייכת לקהילה זו או אחרת, לא אחראית בפני קהל זה או אחֵר.

אני מעיז לומר שבחשבון־נפש רטרוספקטיבי כזה, אילו היה אפשרי, היתה היצירה של 35 שנות שירת המדינה צריכה למחוק את עצמה, ולהיכתב מחדש — בהיפוך גמור של עצמה. הדֶקונסטרוקציה הזאת היא המטרה ששמתי לנגד עיני בדברי על השירה העברית של 35 השנים האחרונות: האם השירה העברית "הלכה" בתקופה זו אל עצמה, אל בחינת־עצמה, או שמא נגררה עם הזרם, עם הצורך "להתפתח", ונהפכה בעל כורחה לשירה של המדינה (גם התנגדות למדיניות זו אם אחרת של הממשלה, כפי שהיתה, למשל, שירת המחאה שצמחה בעקבות מלחמת לבנון, היא סוג של שירה של המדינה).

מבחינת אחת לפחות מצטיירת שירת המדינה, או "השירה הצעירה" אם נוטלים אותה ככלל — בתורת איפכא־מסתברא פואטי: זכות קיומה כהוויה בפני עצמה ינקה, ויונקת עד היום, משלילָה של מה שהיה לפניה, כלומר: הגלותיות. נתן זך ומשה דור יכולים לכתוב שירה עברית בלונדון, אך גם אם ירצו בכך, גולים הם לא יהיו, ולעולם ישתייכו, בעצם לשון כתיבתם, למולדת מובטחת. חוויית הגלות, התנאי האולטימאטיווי־אולי לשירה גדולה, נגזר באורח פאראדוכסאלי על המשורר העברי שלא לחוותה. הוא, חוטר לגזע של גולים, איננו חופשי בארצו שלו לְגָלות מן החופש (ניסיונות מסויימים, של יוסף מונדי למשל, להיות "גוֹלֶה־בארץ", רק ממחישים את משחקיותה של גלות־כפויה שכזאת. הוא האמור גם בתורת ה"דו־שורש" ובשירה העדתית). לאור זה, לדבֶר על המשכיות־יהודית בשירה הישראלית הינו כמעט בבחינת לעג־לרש: איננו יהודים עוד, איננו מיעוטים שברצותם מתנכרים לתרבות שבתוכה הם חיים וברצותם מאמצים אותה: דור המדינה פירושו בין־היתר סוג של דטרמיניזם והגבלת חופש הבחירה. להיות משורר ישראלי פירושו הסכמה לשורה של ויתורים: ויתור על הזהות היהודית, שתיהפך לנחלתם של סופרים כותבי אידיש או של יהודים הכותבים בלשונות זרות; ויתור על הפדיווילגיה להיות ב"פיגור" לעומת ספרויות אחרות. אי־"יהדותה" של השירה העברית הצעירה היא ציר של הרהורים שאפשר לבנות סביבו עוד ועוד הנחות שמתחום המופשט. אך אין זה מטרתו של פרק־פתיחה זה. השאלה שיש להעמיק בה היא אם אמנם אפשרית דֶקונסטרוקציה של המבנה המאובן והמאובק הזה הקרוי "שירת המדינה", וגילוי העקרונות המפכים מתחתיו, שיובילונו אולי אל התשובה לשאלת הפתיחה "לאן הולכת השירה": אל מופנמות אוניוורסאלית, או אל שטיחות מקומית וזמנית — או אל שתיהן כאחת.

הצורך לענות ל"בעיות השעה" המקומיות הוא מן החובות הכבדים שהוטלו על "השירה הצעירה" החל משנות החמישים, ומשוררים נפלו בפח הזה שוב ושוב. האם גרם זאת חוסר־חוט־שדרה אידאולוגי? ההתכחשות וההתנגדות לכל סוג של שירה אידאולוגית נוסח שלונסקי, אלתרמן או אצ"ג היתה בחשבון לטווח ארוך בעוכריה של שירת המדינה כפי שהוטבע דיוקנה בידי זך, עמיחי ואבידן. ככלות הכל, היה באידאולוגיה משהו אפקטיבי בעבור המשורר: היא שחררה אותו מן הצורך לחפש נושאי־כתיבה ופטרה אותו מן הדאגה המצפונית שמא אין הוא "מלכלך את הידיים" (אם להשתמש במינוח הסרטריאני הידוע) דיו בעסקי המציאות הפוליטית והחברתית. הנורמה שטבעו משוררי דור המדינה — בעיקר בעקבות התקפתו של נתן זך על אמנות הניסוח של אלתרמן — הפכה את היוצרות: המשורר הישראלי, שדחה תחילה ב"שתי ידיים" כל ניסיון לאידאולוגיזציה של שירתו, נאלץ להצדיק מאוחר יותר את עצם זכותו להביע את דעתו כמשורר בנושאים אקטואליים. קוראי "הטור השביעי" האמינו באלתרמן ולאלתרמן, משום שמטרתו לא היתה להציג את עצמו כמשורר מצפוני ומתלבט, אלא לומר את דברו בשקיפות מרבית. אינני סבור שכך חשים, למשל, קוראי האנתולוגיות למיניהן שיצאו לאחר מלחמת לבנון: שכן כולן נגועות באותה נורמה, שנשתלה בשירה העברית עוד בשנות ה־50, שמשורר איננו שר עוד את הדברים, אלא שר את עצמו ולבטיו כמשורר לנוכח אירועים אלו או אחרים. אין־האונים להתמודד עם קטסטרופה, כגון זו של מלחמה לבנון, שחרגה מדרך הטבע מן המשחק הנרקיסיסטי הזה, הולידה את כל אותן פוזות היסטריות של כמה משוררים, המכריזים למשל "ברוגז" על מי שעד שלב זה או אחר של המלחמה דיברו בעדה ו"שולֶם" עד האחרים. האין־אונים — שנבע בין היתר מחוסר כלי־ביטוי נאותים להתמודדות עם שואה־מוסרית כזו שהיתה מלחמת לבנון — הוליד גם את שיטת ה"השאלה" של צורות מחאה ממלחמות אחרות ומקטסטרופות אחרות, ובעיקר מן השואה של אירופה. אם אפשר לשרטט אנלוגיה כלשהי בין מלחמת לבנון למלחמת העולם השניה, הייתי מעמת את כישלונה של השירה הישראלית לתפוס את המציאות הספציפית של המלחמה האחרונה, עם כישלונה, והתמוטטותה, של התנועה הסוריאליסטית בצרפת, למשל, לנוכח זוועות מלחמת העולם השניה: כאן כמו שם "תפסה" המלחמה דור שלם של משוררים שהיה שקוע בריטואלים פרוורטיים של ניסוח מה מותר ומה אסור למשורר לעשותו, שאיבֵנו כל יכולת למגוייסות ומעורבות של ממש.

ואמנם "לאן הולכת השירה"? האם הגיעה למבוי סתום, או שמא נכשל רק קומץ צעקני שלא מצא את דרכו חזרה מן ההפגנות ותהלוכות המחאה, ובלית ברירה נשאר בחוץ לנפנף עוד ועוד בסמאות המהוהות על זכותו של המשורר למחות... ניצני אין־האונים ההיסטרי הזה של קהיליית משוררים הנתונים בצבת של חֶנֶק־אהבה ואסירות־תודה; ניצני האין־אונים "ללכת עד הסוף" בכיוון היעד השירי והצורך לציית לצווים לא־כתובים של אחריות לאומית — כל אלה ניטעו אי אז בשנות הארבעים־חמישים, כבר בשירתם של אמיר גלבע ועוזר רבין ובני דורם. על שירת "הבשורה האילמת" שלהם, ידון הפרק הבא. ■

הערת המערכת: המאמר שלפנינו ראשון בסידרת מאמרים על שירת דור־המדינה. העמדה החריגה משהו, המסתמנת כבר במאמר־מבוא זה תעורר ודאי תגובות שכנגד; אנו ניתן מקום לדעה אחרת בתנאי, שרמת ביטויה, תצדיק זאת.

משה דור

שלושה שירי צפון

מונק: הצעקה

כְּמוֹ בְּסֶרֶט פְּעַלָּה מִן
הַפְּיוֹרֶד מְגִיחוֹת סְפִינוֹת
הָעֲרָפֶל, מַקִּיפוֹת חֶרֶשׁ אֶת
הָעִיר וְאָז מְזַנְּקִים מִתּוֹכָן
רִיקִינְגִים שֶׁל עֲרָפֶל, נַחֲשֵׁי
שֶׁעֶרֶם עֲרָפֶל נִגָּר עַל
כִּתְפֵיהֶם.

הַצְּעָקָה, כְּשֶׁתִּתְגָּרְזֵן, תִּהְיֶה בִּלְתִּי
מְסֻגְנֶנֶת, לֹא עַל־פִּי תַּסְרִיט,
אַנְטִי־עֲרָפְלִית.

בסתיו צפוני

בְּסִתָּו צְפוֹנִי מְשׁוֹרֵר דְּרוֹמִי
עוֹבֵר בָּעִיר: עַל־גַּבֵּי מִדְרָכוֹת
שָׁלֵכֶת רוֹקֶמֶת חֲדָנַת זָהָב,
בְּרֹחוֹב מִתְהַלְּכִים אֲנָשִׁים בְּהִירִים
וְהַיָּם אָפֹר כְּגַב לְטָאָה.

חַיֵּי שָׁלוֹם, עִיר צְפוֹנִית,
גַּם הַדָּרוֹם נִהְיֶה הַשְּׁעָרָה
בְּשִׁתּוֹת עֲרָפֶל חִוֵּר עַל הַיָּם;
וּבְצֵל אֲשׁוּחִים יְרַקִּי־הָעֵד
הַקֶּרַח אוֹרֵב כְּחַיַּת־קֶדוּמִים.

מַדּוּעַ, מְשׁוֹרֵר, אֵינְךָ שָׁר?
עִיר הַצָּפוֹן מַסְתִּירָה מִפָּנַי
אֶת אוֹר פָּנֶיהָ כְּתִנּוֹק בַּיִּשָּׁן:
שָׁרְכֵי אֶצְבְּעוֹתֶיהָ אֲרֻכִּים, כֵּהִים.
לְשׁוֹנִי בְּפִי כְּמִכְתַּת בַּרְזֶל.

הִנְנִי רְשַׁבְתִּי לַדָּרוֹם הֶחָם.
אֵיךְ תָּשׁוּב וּמַפּוֹתֶיךָ אָבְדוּ?
הַשֶּׁרֶךְ בְּרַגְלֶיךָ מוֹשֵׁךְ כְּתִנּוֹק,
מַחֲשָׁבוֹת כֵּהוֹת לַאֲנָשִׁים בְּהִירִים
וּפִיר הַפֶּה חָרוּךְ מֵעָשָׁן.

בְּסִתָּו צְפוֹנִי מְשׁוֹרֵר דְּרוֹמִי
עוֹבֵר בָּעִיר וּפָנָיו אֲפֹרוֹת.
הָרוּחַ גָּרְפָה אֶת חֲדָנַת הַזָּהָב.
רַגְלָיו כְּבֵדוֹת. בַּמִּפְרָץ הַקָּר
פַּנָּסִים נִדְלָקִים כְּעֵינֵי סִירוֹנִית.

מדרון החורש

מִדְרוֹן־הַחֹרֶשׁ גּוֹלֵשׁ אֶל זְכוּכִית הַפְּיוֹרֶד
הָאֲפֹרָה גְּלִישָׁה חַדָּה עַד לַעֲצֹר
נְשִׁימָה. לָעַקְעָק לֹא אִכְפַּת: שָׁחוֹר־לָבָן
הוּא מְנַתֵּר עַל הָעֵשֶׂב הַדֵּהֶה, תֹּר
בְּשַׁלְוָה אַחַר מְזוֹנוֹ בֵּין
אֲרָנִים וָאַלּוֹנִים.

מִמְּקוֹם מוֹשָׁבֵנוּ, מִבַּעַד לַחַלּוֹן
הַצָּרְפָתִי, אֶתְבּוֹנֵן בָּם בִּשְׁתִיקָה.
לֹא, הַסֵּי, אַל תֹּאמְרִי דָּבָר גַּם
אַתְּ: הֲלֹא בְּהִסֹּג יָדֶךָ
כִּרְצוּעַת אוֹר חַמָּה אֶל כִּבְרַת
הַצֵּל, מִי אוֹתִי, לָבָן יוֹתֵר
מִשָּׁחוֹר, יַבְרֵה זְרָעִים וּבַלּוּטִים?

הִנֵּה אַדְמַת הַנֶּכֶר מִתְכַּרְבֶּלֶת
בְּשָׁנַת חֹרֶף הַמְמֻשָּׁכָה וַאֲנִי
אֶתְנַשֵּׂא גְּבֹהַּ מִכָּל עַקְעָק מֵעַל
יְעָרוֹת וּפְיוֹרְדִים לְבַקֵּשׁ אֶת
לֶחֶם עָנְיֵי בֵּין אֲרָנֵי הַשָּׁמַיִם. לֹא,
הַחֲשִׁי, הַחֲשִׁי נָא: יָד בְּיָד נָשֹׁב עוֹד
מְעַט קֶט אֵצֶל הַחַלּוֹן הַצָּרְפָתִי וְנִתְבּוֹנֵן
בַּעֲטַף לַיְלָה אֶת מִדְרוֹן־הַחֹרֶשׁ.

איור: יגאל ורדי

עודד סברדליק

במה

מִכָּל מָקוֹם
מִסְתַּמֶּנֶת קְרָבָה כָּלְשֶׁהִי
בֵּין הַצַּיָּד הַדָּרוּךְ
לְבֵין הַזְּמִיר הַמִּתְפַּרְפֵּר
בְּעָרְפּוֹ
כְּקִרְבַת הַנִּדּוֹן לִכְלִיָּה
לְלַהַב הַגַּרְזֶן
כְּדֵי כָּךְ שֶׁנַּעֲשׂוּ
אַחִים לְלָבָטִים
סָפֵק שִׁיּוּן נָפֶשׁ
סָפֵק תִּקְנַת שָׁוְא
יַעֲקֹבוּ אַחֲרֵי
כָּל תִּזּוּזָה מִזְעָרִית
הַסּוֹחֶטֶת צְלָלִים
בְּקֶרֶב זוּלָתוֹ
עַד הַמּוֹעֵד הַנָּקוּב
בְּלוּחַ הַתְּשׁוּקוֹת
עוֹד חָזוֹן לַמּוֹעֵד
הַמּוֹעֵד קָרֵב וְהוֹלֵךְ
הוֹלֵךְ וְקָרֵב לְמִצּוּי
הַמּוֹעֵד הַמָּצוּי

אשר רייך

אטיודים

מִבַּלְבָּל הָיָה כְּפִי שֶׁאֲנִי
נָבוֹךְ לְמַרְאֵהוּ: פְּנֵי שָׁעָן וְרָזוֹן נִזִּירִי
שֶׁהַזְּמָן הָאֲבוּד רָץ בָּהֶן.

הַאִם יָדַעְתִּי אָז מַה זֶּה
גֶּבֶר חֲשׁוּף־אַהֲבָה כְּמוֹתוֹ
הַמִּתְמַסֵּר לַמּוּסִיקָה וְלַצְּמָחִים
כְּמִתְהַלֵּךְ בַּאֲשָׁמָיו.

בַּיִת מָהוּהַ מְבֻצָּר בַּצְּלִילִים
וּבְעוֹדְנִי קַשֶּׁב לְכִנּוֹר חִדּוּתָיו
דָּרַךְ כִּי לְפֶתַע מֵיתַר רַחֲמִים בְּאָמְרוֹ:
כְּלִיתִי נְעוּרַי כְּמוֹ הֶגֶה.

רוּחַ עֶרֶב, הַמּוּסִיקָה שֶׁל הַטֶּבַע —
אֲנִי מַאֲזִין: זֶהוּ קוֹלוֹ הַחֲבַצֶּלֶתִּי
מַעֲבִיר סְמָלִים בֵּינֵנוּ כְּחוּט יַלְדוּת.

לֹא כָּךְ תִּאַרְתִּי לִי אֶת חַיָּיו
כָּל הַיָּמִים גִּנַּת־הַגִּיגָיו הַזּוּיָה לְקוֹלוֹת
הַגִּרְנְיוֹן וְגַד־הַשָּׁדֶה
וּפֹה מוּסִיקָה שֶׁהִיא הַרְבֵּה יוֹתֵר
מִצְּרוּף צְלִילִים: הִיא הֶמְיָה עֲמֻקָּה
שֶׁל עַצְמוֹ, שְׁתִיקוֹת עַצְמוֹ הֵן תֵּבֵת הַתְּהוּדָה —

וּבְחָלְמוֹ לַחַן לְזִקּוֹת תַּעֲנוּגָיו,
בְּשַׁוְּקוֹ כִּנְרוּר עֲרִירִי אֶל נְסִיכֵי לִבּוֹ
הַדִּמְיוֹנִיִּים, שָׁבוּי בְּתוֹךְ הַמּוּסִיקָה
שֶׁל עַצְמוֹ, שְׁתִיקוֹת עַצְמוֹ הֵן תֵּבֵת הַתְּהוּדָה
וְהַיָּרֵחַ, פְּנֵי אִשָּׁה רְחוֹקָה מִבַּעַד לַחַלּוֹן
הוּא גַּלְעִין נֹגַעַ שֶׁל הַטֶּבַע.

קֶשֶׁת בָּאֹפֶק מוֹלִיכָה לוֹ יַד לְמַנְגִּינוֹת יָמִים
עִם בֹּקֶר יִתְעוֹרֵר אֶל קֵץ אַחֵר, קוֹצֵץ צַח —
וְהַיַּלְדוּת, הַפֶּצַע הַפָּעוּר, כְּאֶטְיוּד בִּלְתִּי גָּמוּר.

עתון 77
חתום על

העורך כרקדן בכבלים

בתוך המלאכות שעניינן בספרות, אומנות עריכת הספר — בהיקפה ובמובנה הרחב — היא השכוחה וכפויית הטובה מכולן.

הסופר או המשורר חותם על מעשה־ידיו בשמו ומתכבד בשבח או מתבזה בגנאי על־פי מידת כשרונו ועל־פי אמות־המידה של הביקורת; המתרגם עומד, או אינו עומד במבחן על־פי נתונים גלויים־לעין; עורך כתב־עת או מוסף לספרות מעמיד עצמו חשוף לבחינה נוקבת וחקירת שתי־וערב של תובעים מלומדים ומוסמכים. בתוך כל אלה נותר עורך הספר בצד האפל של תהליך העשייה הספרותית: בהיעדר נתונים — אין הביקורת מסוגלת להעריך את כשלונו, אם אכן נכשל, ומצד שני — אין היא רשאית לחלוק לו שבחים, באם צלחה מלאכתו; אי־אפשר לה, לביקורת, להעמיד זה־מול־זה, כתב היד הגולמי (שאינו, בדרך כלל, בהישג־ידה) מול הספר המוגמר — כפי שמתאפשר להעמיד תרגום מול מקור, או כתב־עת אחד מול כתב־עת אחר — ואם בכלל נתנה דעתה על עבודתו של העורך היא יוצאת מתוך סברות וניחושים.

כל העוסקים במלאכת הספר מצויים, ברצונם או לא ברצונם — באור הזרקורים. פרסום כתב־יד הוא מעצם טִבעו מעשה ראווה במובן זה שהכותב מקבל על עצמו מלכתחילה את הכורח שבהיחשפות. העורך לעומת זאת — כמו הלחשן מאחורי הקלעים שלפעמים בקי בטקסט מן השחקן על הבימה — מקבל על עצמו מלכתחילה את הכורח בצינעה, בעשייה בסתר, כמעט במחתרת. כאשר נשקלת איכות הספר המוגמר, מתחברים לאיכות הכתיבה גם צורתו האסתטית, פני העטיפה, טיב הדפוס ולפעמים גם מעמדם של הרווחים בין השורות; ובעניין זה, הטיפוגרפיה של הדף המודפס והתרומה שהיא מעלה לסך־הכל של המשמעויות המסתברות — כבר הרחיבו המבקר והמסאי הצרפתי מישל ביטור ואחרים. ואולם, מכל הסליל הסבוך של מלאכת העורך מסוגלת הביקורת להיתפס רק לקצהו של חוט: תעתיק שגוי, שגיאת כתיב, כתיב מלא או כתיב חסר וזוטות כיוצא באלה, שאף הן, בדרך־כלל בתחום אחריותו של המתקין לדפוס, בשלב שלאחר העריכה. רק במקרים נדירים מתאפשר למבקר להבחין בתפרים הסמויים, בטלאים מעשה־חושב, בשזירה העדינה ובקצות החוטים שנקשרו — שאולי בזכותם לא נפרם האריג המורכב של היצירה המוגמרת — הנושאים טביעת־אצבעותיו של העורך. אין ספק שקיימות מספר יצירות שעשו להן שם בספרות העברית העכשווית ושבזכות העורך הן יש מכמעט־אין. מסות, מאמרים ומחקרים כבר בחנו כמה יצירות אלה מכל צידיהן בבתי המחקר ובסדנאות הביקורת, אך בכל אלפי המלים המתחברות למשפטים המתפרשים כהערכות ומסקנות ושקלא וטרייא — כה מעט נכתב, אם בכלל, על המלאכה שנעשתה בידו האמונה, או, בעליל, הכושלת של העורך שבמידה רבה לשבחו — או לגנותו — חבות יצירות אלה את אשר הן. במלים אחרות: אם נעמיד זו מול זו את טבלת כל העוסקים ביצור הספר מן המחבר ועד לאחרון המגיהים, ולמולה טבלה המורה על דרגת ההיחשפות של כל אחד מהם לביקורת, נמצא, שמידת ההיחשפות של העורך לאמות המידה של הביקורת עומדת (בניגוד לכל היתר) ביחס הפוך למקומו בפירמידת העשייה של הספר. אם נשווה מצב דברים זה — אפילו השוואה זו תופסת רק בחלקה — למצב הדברים בתחום הקולנוע יתברר, שבעולם הסרט הקולנועי והטלוויזיוני — כל איש מתוך הצוות שתרם בכל שלב ושלב להבאת הרעיון ההיולי של הסרט עד ליצירה המושלמת — כל מבוכי הדרך מן המחשבה הבראשיתית בכוחו של אחד בינואל או אחד ברגמן — ועד להתמחשותה על מסך הקולנוע או אקרן הטלוויזיה — כל איש מן העוסקים בדבר חייב לתת את הדין. אפילו החשמלאים הטכנאים העוסקים בפס־הקול התפאורנים והחייטים רואים את שמותיהם על המסך באותיות־אור ועומדים למשפטו של הצופה. היצ'קוק או פאזוליני מתחלקים בשבחיה או בנזיפותיה של הביקורת עם כל צוות העוסקים בסרט, מהבימאי ועד מנהל התאורה ונתב התמונה. אף תהליך יצירת הספר עד להופעתו בדפוס הוא, במידה רבה, תוצאה של עבודת צוות הנושא, איש־איש, באחריות לתחום עבודתו כלפי ציבור הקוראים, בשמו המופיע בדף הפנימי של הספר; ואין זה משנה, לצורך העניין, אם ההוצאה לאור או העורך־עצמו מרצונו החופשי, בוחרים שלא להזכיר בשם את האחראי לתחום מסויים ומכריע זה בעשיית הספר. העובדה קיימת שמבחינת הביקורת נשאר קטע כבד־משקל זה עלום בעוד שחלקים אחרים במנגנון שתפקידם מישני — יכולים לשמש נתונים בבדיקה.

קיים דמיון מסויים בין אומנות השען ומלאכת העורך: כמו השען הרכון על שעון פגום עם עין זכוכית מגדלת, מצרף העורך אחד־לאחד חלקי־משפט ומלים שסטו ממובנן בטקסט. הוא אינו בורא יש מאין. כמו השען־האומן, תפקידו מסתיים ברגע בו הביא את כתב־היד למצב המוגמר **שנקבע מראש** על־ידי היוצר, עד הרגע בו ישמע התיקתוק המעיד שהמכניזם העדין אכן פועל. עורך טוב יודע שאינו רשאי לתת דרור לכוח־היוצר שבו — אפילו במידה המותרת באמנות־מתווכת אחרת, במלאכת התרגום שבה דבקות דקדקנית מדי במקור שאין בה טביעת־ידו של המתרגם, אינה מעידה לטובתו. מצד שני, עורך לשוני החסר בכוח היוצר, מלאכתו לא תעלה יפה. כלומר, כמו המתרגם, אך במידה קיצונית יותר, העורך הלשוני הוא — כאמרתו הידועה של פול וואלרי — מעין "רקדן בכבלים". יש ועבודת העריכת נעשית בצוותא או על כל פנים בהשתתפותו המלאה או החלקית של הסופר במעשה העריכה. בתנאים אידאליים יש דמיון ליחס הנוצר במצב זה בין הסופר והעורך ליחס שבין ה"מטופל" וה"מטַפל". כמו "המטַפל", או "היועץ" אל לו לעורך ל"השפיע" על הסופר לשנות את דרכו לדרך הנראית לו, ל"מטפל", הולמת יותר — אף שאינה עולה בקנה־אחד עם כוונתו המהותית של הסופר. מידת הצלחתו ב"טיפול" נמדדת בכך שהשכיל להביאו לכדי־כך שיכיר בעצמו בכוונתו האמיתית, כאשר היא מנוסחת על הדף, וידע לקרוא לדברים בשמם. גם כאן מצוי העורך, אם כי במידה קיצונית יותר, בעמדה דומה לעמדתו של המתרגם כלפי הטקסט. המתרגם אף הוא מנסה לעמוד על כוונת המחבר בטקסט המקורי **ומפרש** אותה, בטרם הוא מעביר את הדברים לכלי אחר. הצלחתו של המתרגם נמדדת על פי היכולת שלו **א.** לפרש נכונה את כוונת המחבר בדיוק המירבי ו־**ב.** האיפוק שהוא מצווה בו שלא להוסיף "הערות" משלו, כלומר, להבליע לתוך הטקסט המתורגם את טעמו או דעותיו־שלו שאינם עולים בקנה־אחד עם כוונה זו.

רק לעתים נדירות נחשף בפנינו קטע מאומנות מוזרה של העריכה במיטבה. מצויה בספרייתי הפואמה "ארץ השממה" של ט.ס. אליוט בנוסחה המקורי בצד התיקונים והמחיקות שהוסיף לה (על פי בקשת המשורר) עזרא פאונד. מספר התיקונים והמחיקות מדהים בכמותו וכמעט כולם התקבלו על דעתו של אליוט וכך אמנם הופיע בדפוס השיר המוכר לנו — עד כדי כך שיש הרואים בפאונד מעין מחבר־משנה של "ארץ השממה". אין לדעת היום אם אכן היתה לפואימה זו השפעה כה מכרעת על התפתחות השירה החדשה אילו הופיעה בלבושה הגולמי, בטרם נגעה בה יד העורך.

העורך האידיאלי הינו, למעשה, איש רנסאנס העוסק אפילו מבלי משים בדקדוקים אסתטיים, בחשיבה לוגית ובנפש האדם. הוא מכנס, לשם־כך ידע נרחב ומעמיק בלשונות ובתרבויות שונות וכמו אלכימיסט — חוצב הגיגים לכלל משפט מוחשי, ואף אם "רוקד בכבלים" — הוא אמן. מלאכת השענות הנעשית בצינעה, אומנות דקדקנית ומסורתית זו הולכת ונדחקת מפני השעונים האלקטרוניים. בארצות מפותחות, וישראל בהן, פועלים כבר היום מחשבים־מתרגמים ומחשבים־עורכים. אך המחשב יכול לשמש תחליף רק לאומנותו של המתרגם והעורך: כל עוד יש במלאכות אלה גם אמנות — לא יִמָּצא לעוסקים בהן תחליף. ■

תיוא פסת

גד יעקבי

שישה שירים

ריח הדפוס

אֲנִי זוֹכֵר אֶת יִצְחָק בַּשֶׁבִּיס זִינְגֶר
יוֹשֵׁב לְיַד דּוּכָנוֹ בִּירִיד הַסְּפָרִים
בְּפִיפְט אַבְּנִיו, מִתְמַכֵּר לְמַעַט הַכָּרָה שֶׁל זְהוּי,
כְּמְבַקֵּשׁ לְהַרְחִיק אֶת קַו הַקֶּץ הַסּוֹגֵר עָלָיו.
סֵפֶר חָדָשׁ.
כְּאִלּוּ הֵחֵל אִבָּר שֶׁלְּךָ לְהַלֵּךְ,
מְגַשֵּׁשׁ בְּקִפְלֵי הַקַּרְקַע.
הוּא לַחְמְךָ וְאַתָּה שׁוּלְחוֹ.
מְבַקֵּשׁ אַהֲבָה כְּכוֹכָב רָחוֹק
בְּתִשְׁדֹּרֶת שֶׁל חֲשִׁיפָה כּוֹאֶבֶת,
כְּמוּסָה בִּפְחָדֵי קִנְאָה.
רֵיחַ הַדְּפוּס כְּרֵיחָם שֶׁל חִתּוּלִים.

סכרים

צִפֵּירוֹת הָאֵבֶל וְדַקּוֹת הַדּוּמִיָּה
הֵם סְכָרִים בְּנַחַל הַזְּמַן שֶׁלִּי.
לִפְנֵיהֶם גְּאוּת זְמַנִּית וְאַחֲרֵיהֶם מִפָּל.
כַּאֲשֶׁר עָמַדְתִּי הַיּוֹם שׁוּב לִזְכָרָם,
קוֹל לֹא נִשְׁמַע וְעָנָף לֹא זָע
לְבַד מִצִּפּוֹר אַחַת שֶׁכָּל כֹּחַ גְּרוֹנָהּ
נוֹאֵשׁ מִלְּגַבּוֹר עַל הַצִּפֵּירָה הַנִּמְשֶׁכֶת.
אֲנִי נוֹסֵעַ מִזְּרָחָה, אֶל הֶהָרִים,
קוֹל הַצִּפֵּירָה כְּהֵד חוֹזֵר מֵהֶם
וְאֵין צִפּוֹר שֶׁתְּכַסֶּה עָלֶיהָ
וְאֵין כֹּחַ שֶׁיִּמְנַע אוֹתָהּ.

מעבר לעונות

אַתָּה מִתְנַתֵּק מֵעוֹנוֹת הַשָּׁנָה
מְבַקֵּשׁ לִהְיוֹת אוֹר, שֶׁמֵּעֵבֶר לַזְּמַן
כְּמוֹ אַהֲבָה, אוֹ כְּפִסְלֵי הֶנְרִי מוּר
הָרוֹבְצִים כְּבֵרִים בַּמּוּזֵיאוֹן שֶׁמִּמּוּל.

בְּאֵין עוֹנוֹת — אֵין הָאֲנָשִׁים
זוֹרְעִים, קוֹצְרִים וְדָשִׁים.
הֵם זוֹרְמִים כְּמֵימֵי הָאוֹרִינוֹקוֹ
שֶׁחוֹפָיו רָחֲקוּ זֶה מִזֶּה.

רַק הַקְּמָטִים שֶׁבְּפָנֶיךָ קוֹטְעִים
סִכּוּי לְרַשְׁלָנוּת מְתֻקָּה
שֶׁאֱלֹהִים מִתְפַּנֵּק בָּהּ לְבַדּוֹ.

ונצואלה, קראקאס

אי־ידיעה

לִהְיוֹת חוֹל בֵּין הַגַּלִּים
הַחוֹתְרִים לְהִתְנַפֵּץ אֶל הַחוֹמָה
לִהְיוֹת עָזוּב וּמְכֻסֶּה אַצּוֹת וּצְדָפִים
בֵּין הַשֶּׁפֶל הַמְּתוּחַ לְגֵיאוּת.
רַק לֹא לִהְיוֹת חוֹמָה הַמְּמִתִּינָה בִּכְנִיעָה.

עמנואל, שומרון

חָמוֹר נוֹשֵׂא אֲלוּמוֹת חִטָּה
מֵסִיחַ אֶת דַּעְתֵּנוּ
אֶל הָרַגַּע הַסַּגְלְגֵל
הַמּוּנָח עַל הַגְּבָעוֹת.
עֲצֵי הַזַּיִת וּבֹהַק הַגִּיר
חוֹסְמִים אֶת מֶרְחַב הָרְאִיָּה
וּמִיזוּג הָאֲוִיר מוֹנֵעַ
אֶת פְּלִישַׁת הַשָּׁרָב לְבִשְׂרֵנוּ.
אִלְמָלֵא יָדַעְתִּי מֵרֹאשׁ
גַּם אֲנִי הָיִיתִי מִתְמַכֵּר
לְשִׁכְרוֹן הֶהָדָר הַנִּחְצָב
עַל יְדֵי הַמְּכוֹנוֹת הַגְּדוֹלוֹת.
הַכֹּל אֶפְשָׁרִי יוֹתֵר
כַּאֲשֶׁר רַק צַד אֶחָד מוּאָר
עַל יְדֵי הַשֶּׁמֶשׁ מִן הַמַּעֲרָב.

בשוק המשותף

תֵּה עִם חָלָב בְּכִכַּר גְּרוֹסְוֶנוֹר
(צְלָף יָרֶה מִן הַחוֹמָה בִּירוּשָׁלַיִם.)
"גּוֹרָלְכֶם יִהְיֶה כַּמְּעוּט הַלָּבָן בְּרוֹדֶזְיָה",
אוֹמֵר וְטוֹעֵם מִן הָ"אִינְגְלִיש קֵייק".
(אִמּוֹ שֶׁל הַחַיָּל כְּבָר יוֹדַעַת?)
אֲלוּמַת אוֹר עַל פְּרְחֵי הַבִּיגּוֹנְיָה
כְּלֵי הַחַרְסִינָה כְּבָר הִתְרוֹקְנוּ.
נִשְׁעָנִים לְאָחוֹר בְּכִרְסְאוֹת הַקִּטִּיפָה הָאֲדֻמָּה.

סַלְוַדּוֹר דָּאלִי מִשְׁתַּגֵּעַ בְּ"טֵייט גַּלְרִי".
(לָרִאשׁוֹנָה מִן הַחוֹמָה עַל מִשְׁמַר שֶׁלָּנוּ.)
שִׁקְמוּ אֶת "קוֹבֶנְט גַּרְדֶן". אַתָּה יוֹדֵעַ?
גַּלְדֵּ הָעֶרֶב לְתֵאַטְרוֹן לוּרֶנְס אוֹלִיבְיֶה.
אֶפְשָׁר לִשְׁתּוֹת תֵּה לְיַד הַתְּמִזָּה אַחַר הַהַצָּגָה,
בְּאֶלֶפֶנְט אֶנְד קַסֶל מוֹכְרִים עַתִּיקוֹת.
זִכְרוֹנוֹתֵיהֶם שֶׁל אֲנָשִׁים וַחַיֵּיהֶם פְּסוֹת, פְּסוֹת
מְמוֹכְרִים מִרְצוֹן לְקוֹנִים מַרְצוֹן.
(בְּמַרְתְּפֵי הַבַּנְקִים, בַּ"הוֹלְדִינְגְס" הַגְּדוֹלִים
כְּבָר נִמְכְּרָה פִּסַּת בְּשָׂרוֹ שֶׁל שַׁיְלוֹק.)
"פַּעַם חָשַׁבְנוּ שֶׁפִּתַּרְתֶּם אֶת הַבְּעָיָה הַיְּהוּדִית.
עַכְשָׁיו אַתֶּם הִיא הַבְּעָיָה".
בָּשָׂר תְּמוּרַת נֶפֶט זוֹ עִסְקָה טוֹבָה
"it's a fair deal, isn't it?"
פַּייב אוֹ'קְלוֹק טִי בְּכִכַּר גְּרוֹסְוֶנוֹר.
פְּרְחֵי הַבִּיגּוֹנְיָה וְהַיְרָק יָרָק

לונדון

יאירה גנוסר

בסיפור הפנימי

הַמִּשִׁיכָה הָאִידֵאִית וְזוֹ שֶׁכְּנֶגְדָּהּ
מִתְפַּצְּלוֹת סְבִיבִי וּדוֹחֲקוֹת בִּי
כְּכֹל שֶׁאֲנִי גְּדֵלָה
הֵן גְּדֵלוֹת וְעוֹלוֹת וּמִתְפַּצְּלוֹת
וַאֲנִי עוֹשָׂה עִמָּן וּמְנַסָּה
לְדַחֲקָן אֶל הַשּׁוּלַיִם
אֶל מֵעֵבֶר לְמַעְגַּל חַיַּי
מְנַסָּה לְהָגֵן בְּלַחַשׁ עַל הַיֶּלֶד הַחַי
כְּמוֹ בֵּין אִישׁ הַקָּמַע וְהָאִישׁ הַכָּמֵהַ לְדַעַת
בַּסִּפּוּר הַפְּנִימִי עַל הַיּוֹלֶדֶת
בְּתוֹךְ הַסִּפּוּר הַיָּשָׁן שֶׁל פָּאיִרְבֶּרְג:
"לְאָן"?

תחת שם שאול

תַּחַת שֵׁם שָׁאוּל
אֶקָּרֵא לָהּ שִׁי
כִּי שָׁאוּל הָיָה מֶלֶךְ
וְהִיא חֲתוּלָה

מֶלֶךְ אָהוּב רוֹטֵט עַד עַתָּה
הִנֵּה הִיא רוֹעֶדֶת. קֶשֶׁת תָּמָר.
וְחֹטֶר, וְחֹטֶר
יִשַׁי מִתְנַכֵּל לָהּ

מֶלֶךְ מוֹרֵד בָּהוּל בְּכַף קֶלַע
אֲבָל אֲנִי חֲתוּלַת בַּיִת
מְנַמְנֶמֶת

לֹא עַל הַלֶּחֶם, לֹא עַל הַבָּשָׂר
וְהַדָּם
לַחֲלוֹם חֲלוֹם
אֵין דָּם —
אֵין דָּם בַּבַּיִת

הַמִּשּׁוֹר הַשּׁוֹנֶה שֶׁעָלַיו מִתְנַדְנֶדֶת
הָאַמְבִּיצְיָה שֶׁלִּי —
דְּמוּי עַצְמִי שֶׁל מוֹרֵד וְמֶלֶךְ
מִשְׁכְּמוֹ וּמַעְלָה
וְטַפִּיל קָטָן, מְלַחֵךְ פִּנְכָּה

גַּם הוּא בָּאֲצִילִים, מְלַחֵךְ הַפִּנְכָּה,
כְּאִשָּׁה אַרִסְטוֹקְרָאטִית, לוֹקֶה כָּל יוֹם
בִּכְאֵב רֹאשׁ הַמְחַיֵּב לְהַעֲנִיק לָהּ
תְּשׁוּמֶת לֵב, וּנְשִׁיקָה.

■

בֵּין כּוֹס קָפֶה לַעֲבוֹדָה
אֲנִי שׁוֹטֶפֶת בַּכִּיּוֹר זוּג תַּחְתּוֹנִים
כְּרֻקָּע, בְּיוֹמֵן הַחֲדָשׁוֹת, שׁוּב מַסְבִּיר פַּרְשָׁן
אֶת הַכִּבּוּשׁ כְּרֻקָּע לַמְּהוּמוֹת.
לִמְצֹא לַשְׁטָחִים פִּתְרוֹן מְדִינִי, אֲנִי אוֹמֶרֶת,
זֶהוּ תַּהֲלִיךְ מַמְשָׁךְ.
אֲבָל אֹרֶךְ וְכָרוּךְ כְּבָר הַמָּוֶת הַמַּקִּיף
כְּמוֹ הַנְּחָשִׁים אֶת לָאוֹקוֹן וּבָנָיו
וַאֲנִי מַרְגִּישָׁה בַּדִּינָאמִיקָה
אֵיךְ פּוֹשָׁה בִּי אֲטִימוּת.

קולהאס, "כסאח" ומידת־האמצע

אמנון ז'קונט

בצעירותנו הזהירו אותנו מפני מיכאל קולהאס, איש אמת שהיה מוּכן להמיר סדר — לא צודק באי־סדר קטלני ובלבד שצדק מוחלט ייראה וייעשה.

בדרך כזו או אחרת התנקזו האזהרות הללו אל קבוצה שנקטה, בתואנה של רביזיוניזם־רעיוני, התנהגות פוליטית קולהאסית־אקטיביסטית והיתה, במשך שלושים שנותיה הראשונות של המדינה, בחזקת שוליים סהרוריים — מאיימים במציאות הפוליטית שלנו.

בשנת 1977, כתוצאה מקוניונקטורה פרלמנטרית ידועה, זכתה הקבוצה ההיא לעמדת מנהיגות. השיטה הקולהאסית נגאלה מבין דפי ההיסטוריה של המחתרות והיתה לדרך בה יושם צדק פוליטי חדש. על חשבונם של כלכלה נהרסת, יחסי חוץ מתדרדרים ואי־סדר חברתי מתרחב והולך הוגשם חזון־גראנדיוזי של התחמשות, כיבוש והתיישבות. מוסכמות ישנות, פרי המודעות הלאומית והממלכתית, ננטשו לטובתם של פולחנים וטכסים. פקפוקים הושתקו בנאומי־כיכרות. ההיגיון ההיסטורי נאנס בסדרה של פעולות מהירות, נחרצות, דטרמיניסטיות בעוד הסדר הישן, שהיה בלתי־מושלם אך אפשרי ואנושי, נעלם והולך.

בטרקליני האקדמיה נדחתה האידיאולוגיה של הקולהאסים החדשים כמעט על הסף. גם המוזות, דומה, טמנו ראשיהן בדפיהם של מוספי־עיתונים וספרים־מלומדים עד יעבור זעם. זוהי שעתו של ההמון. אין הוא מבין אל נכון את מהותה של האידאולוגיה החדשה אך די לו בהדר המעורפל ובמיסטיקה המיתולוגית בה היא נעטפת. תשואותיו הרועמות ניזונות בעיקר משביעות הרצון שמעוררת בו **דרך הביצוע** הקולהאסית: הנחרצות, הבהירות המעשית כל כך, הגישה הפשטנית של "חד וחלק" — כל אלה שובים את ליבו. הוא רוכש אותן בזרועות פרושות, מַפנים אותן ומיישמן ביחסים שבין אדם לחברו, בין רוב למיעוט, בין האזרח לממשל. סוף סוף ניתן היתר להרבה אנרגיה רעה לצאת ולפרוץ. אין עוד חובה להתעכב ולחשוב, אין ציוויים של ביקורת־עצמית ועידון וודאי שלא נחוצה עוד אידיאולוגיה. הצידוק־לְמעשה הוא תפיסה לא ממוקדת של "כך עושים כולם": תושבי נצרת עילית, למשל, מתקשים להסביר בראיון טלביזיוני מדוע בדיוק הם מתנגדים למגורי ערבים בקרבם. אין להם ספק, לעומת זאת, באשר למידת הדבקות שעליהם להפגין בהתנגדותם זו. אפשר להביא עוד דוגמאות רבות של מעשים נמהרים המונָעים באידיאולוגיה של מה־בכך. הרחוב מלא בהן. לכן, אך טבעי הדבר שהרחוב הוא שהעניק להתנהגות זו, הגדושה נחרצות נאורוטית, את שמה: "כסאח".

קולהאס וכסאח הם מפֹס ומוריץ של היצריות נטולת הספקות: פגעים־רעים תמימים הצועדים יד ביד לרחבם של חיינו: קולהאס מפוצץ בתים בגדה, "כסאח" מציק לשכניה הערבים של ישיבה במזרח־ירושלים; קולהאס מבצע מעצרים בלא משפט ו"כסאח" קובע שערבים חוטפים ילדים ברחובותינו; משמתמהמה קולהאס בתמיכתו בקרן־השפע הפארסית שיסד נחפז "כסאח", היודע נפש אדונו, ומחסל, תוך הפסדים עצומים, את תיקי ההשקעות שלו בכדי לטמון את הכסף במזרוניו.

במתכוון לא בחרתי בדוגמאות שיש בהן אלימות. ייחודו של "כאסח" איננו באלימות אלא, כאמור, באותה **נחרצות נחפזת** נעדרת אידיאולוגיה בה מהולים מעשים המבוצעים כמעט אגב־אורחא במסגרות יומיומיות, אפורות, שִגרתיות, תוך היסחפות לעבר ההתנהגות הייצרית ביותר, האנוכית והפחות־קונסטרוקטיבית שבמגוון התנהגויות נתון. מצב עניינים זה אינו בבחינת חידוש. רבות דובר בו ונכתב. לא הייתי שב ודש בו אלמלא כמה מִלים של נחמה, של אופטימיות אפילו, שמצאתי בסיום ספרו של עמוס עוז "פה ושם בארץ ישראל בסתיו 1982":

"עוד נראה מה יצמח כשיבואו, סוף סוף, שלום עם קצת מנוחה. סבלנות, אני אומר, אין קיצור־דרך".

זוהי נבואה צנועה, בערבון־מוגבל, ללא שותפותו של כח עליון. אפשר אולי להשמיעה באזניו של מי שניצב על אם הדרך, חוכך בדעתו אם להענות להבטחה המרומזת שבשבילים מקצרים. אך היש בה לחזק את נפשם של מי שחוששים, כי הוסטו מן המסילה בהנהגתה של משכוכית אחוזה בעוועים־קולהאסים? היש בה נחמה למי שנמצא אובד בלבו של מדבר הכסאח? למי תועיל הסבלנות? מי יטרח לחפש את הדרך? ואם, מכוחם של נס או תבונה פתאומית תימצא — מי יוותר לנו לצעוד בה?

לא נותר אלא ללכת אל בעל־הנחמה ולשאול את פיו.

אומר עמוס עוז:

"יתכן, שהשלטון הקיים הוציא שד מן הבקבוק. יתכן גם שנתן עידוד, צידוק ואפילו טפיחת־כתף לסוג מסויים של נחרצות. כל הדברים הללו נכונים, אבל לא לגמרי: הדרישה לנחרצות, הצורך בהכרעה מיידית, הפוביה מפני חיים במצבים פתוחים — כל אלה היו אופיניים ליהודים במשך כל השנים. זה אינו דבר חדש. פרט לתקופה קצרה מאוד יחסית, ארבעים שנה בערך, של ברית בין מפא"י והציונים הכללים — הפועלים היותר רציונאליים עם הזעיר בורגנים — יהודים תמיד חשבו בממדים של "היטלר או המשיח" — גאולה עכשיו או שואה עכשיו. על יד זה, באופן מאוד פראדוכסאלי, התנהלו גם חיים של יום־קטנות. החיים בכפיפה אחת עם שני אלמנטים סותרים שכאלה — זו, אולי הבסיס לנאורוזה. הישראלי של 1983 מוכן בעת ובעונה אחת לביקור סאדאת מערכה ב' — בדמות של ביקור אסאד — וגם להנחתתה הפתאומית של אוגדה בשדות הנפט של עבדאן. שני המקרים כאחד יזרימו בגופו הרבה אדרנאלין אך לא יהממו אותו, משום שאינם נמצאים מחוץ לקשת האפשרויות שלו. מצב עניינים זה נפרט גם לחיי היום־יום: הנחתת מעדר בראשו של שכן מרעיש אפשרית כמו האזנה שלווה למוסיקה קלאסית. זוהי, בין היתר תוצאה של קונפליקט ממושך מאוד..."

אלא שבכוונתי להפריד בין אלימות פיזית ובין פעולה נחרצת גרידא. באלימות, אני מנסה לטעון, ישנו איזה סיכוי להסבר, לצידוק ואפשר לנסות ולשייך את הפעולה למחלקות אחרות. לעומת זאת בתפיסה מחשבתית דטרמיניסטית המתגלגלת לכלל פעולה נחרצת שאיננה אלימה, אין אפילו הצידוק שבפורקן...

"אינני חושב שאתה צודק. אינני מוכן לשים את האלימות הפיזית בסוגריים או להפריד בינה לבין הנחרצות. האלימות הפיזית היא בעיני הביטוי ההתנהגותי הכי נאורוטי, שיא האנומאליה. אינני מוכן לומר: פרט לאלימות הרי אנחנו עַם לא־נורמאלי. הנחרצות עליה אתה מדבר וגם האלימות הפיזית באות מאותו המקור ושואפות לאותה המטרה: הפורקן. להבחנה זו ישנה חשיבות רבה: ביהדות, כך אני מאמין, ישנו פורקן גם בנחרצות לשמה. זהו מוצא סובלימטיבי בתרבות שאסרה על האלימות. חלק מן הפראות המלולית או הפוליטית שאנו נתקלים בה אינה אלא פרי של טאבו על שפיכות דמים. חשוֹב לרגע: מתחילתה של הציונות, והמדובר במאה שנים לערך, נהרגו כחמישים יהודים מידי יהודים. במספר הזה נכללים כבר קרבנות ה"סיזון", אלטלנה, אולי דה־האן, אולי ארלוזורוב — עד אמיל גרינצווייג. אלה לא היו סתם מאה שנים, אלא תקופה פורמטיבית שבה לפעמים לא היו בארץ הזו שני יהודים שהסכימו על אותה תפיסת עולם. זה מדהים: עמים שאנחנו רגילים לכנות "בני תרבות" עיצבו את האתוס הלאומי שלהם, את תשתית הערכים המשותפת ואפילו את כללי המשחק בנהרות של דם ואש. לא רק האמריקאים עם עשרות־אלפים של הרוגים במלחמת האזרחים ולא רק הצרפתים עם הגיליוטינה, אלא אפילו הבריטים, הפלגמאטים לכאורה: — מאות שנים של מלחמות־דת עד שפתרו את בעיית 'מיהו יהודי' או 'תחבורה בשבת' שלהם. כאן זורקים אבנים, "הולכים כסאח", קוראים בשמות נוראים שגורמים ליריב דפיקות לב או אולקוס: 'בורג רוצח' או 'טדי קולק היטלר'..."

ובכל זאת, במדינות כמו יוון או ארגנטינה, בתקופה של חשכה דמוקראטית, אין הפנמה של דפוסי התנהגות שכאלה בחיי יום־יום...

"...כן אבל שם ממהרים להציב מכונות ירייה ברחובות כדי לפתור את הבעיה הקומוניסטית או הפאשיסטית אחת ולתמיד..."

ואולי עדיפה התפרצות של אלימות שלאחריה אפשרית גם סליחה גדולה על פני הפנָמה של התנהגות — "כסאחית" שתשתרש בחיינו עד שתהיה, עם תום תקופת הסבלנות שאתה מדבר עליה, בלתי ניתנת לאבחון ולהפרדה ולכן גם בלתי הפיכה?

"מה בלתי־הפיך בעיניך? היו כמה תופעות בזמן פינוי ימית שאתה ביודאי תכנה בשם 'כסאח'. האם זה בלתי־הפיך? העיר ימית עצמה, האם היתה בלתי־הפיכה? פעם האמנו כך. אנחנו, המתונים, כתבנו: בפתחת רפיח נעשים דברים שאין מהם חזרה. המציאות הוכיחה שיש חזרה. כשדיין — לא בגין, לא שרון, דיין! — אמר: 'טוב שארם־א־שייך ללא שלום משלום ללא שארם־א־שייך,' האמנתי שזהו עקרון בלתי־הפיך והנה, בעצמך ראית..."

כלומר, אתה אינך מודאג מן התופעה של כסאח?

"לא אמרתי שאינני מודאג. אי אפשר שלא לדאוג. יש לנו כאן השקעות רגשיות וגנטיות. אבל אסור לעבור את הגבול שבין דאגה להיסטריה. אסור להתייאש. המאבק בין השאיפה לטוטאליות מחד ובין עולם של ספקנות, של יחסיות, המכיל מידה של אירוניה ופרובאביליות, המאבק הזה קיים בכל אחד מאתנו ועדיין לא הוכרע. אילו התייאשתי, אילו חשבתי שהוכרע, לא זו בלבד שלא הייתי נלחם אלא שהייתי הופך לחלק מן הדבר נגדו אני נאבק. מן הרגע בו תתחיל להאמין שהכל אבוד, שאין דרך חזרה, שדבר אינו־הפיך, תהיה שייך בעצמך לעולם של סימני־הקריאה. אפילו אם תשאר מתון, ליבראל, ספקן, מאמין בשביל האמצע ובפשרה, הרי ברגע בו תדבר על סופיות, על מוחלטות — תהפוך לקרנף, תלך מסימון קריאה אחד למשנהו ובכך לא תהיה שונה מן הימין הקיצוני או מכל קיצוני אחר.

ראה עד כמה דומים הקיצוניים שבכל המחנות: הקיצוניים של השמאל אינם פחות נאורוטים מן הקיצוניים של הימין. גם לקיצוני־השמאל יש אידיאה־פיקס של חברה מתוקנת, מופת, דגל: הם ראו קצת בסקנדינביה, קראו בספרים... הם? אנחנו! — חונכנו בתנועת הנוער ובקיבוץ, היו לנו מודלים ו'כתבי־קודש' משלנו עם תפיסה של 'אם יש צדק — יופע מייד' וַלא — אנחנו מתייאשים. הצורך הזה בדואליזים של 'הם ואנחנו', ההתמכרות לסימני־קריאה, ההכרזה במקהלה 'הכל אבוד, הדין נחרץ, המשחק נגמר' ההיסחפות הקלה להלך־רוח 'קולהאסי' או 'כסאחי', קרא לזאת כפי שתרצה, אינה שונה ממחנה למחנה. הסיכוי טמון במתונים שבשני המחנות: אני מוצא מידה רבה יותר של שפה משותפת עם ניצים פרגמאטיים מאשר עם יונים דוגמאטיות. ראה כמה בריתות בלתי אפשריות לכאורה עשויות להתממש: מציאות כלכלית מסוימת יכולה לאחד את המתונים שבשמאל עם מצביעי־בגין שיהפכו קרבנותיו של מיתון קשה. בכנסת דיברו באחרונה ח"כ ממפ"ם וח"כ מ'התחיה' נגד תרבות הווידיאו..."

ועל המתונים הללו מבוססת הקריאה לסבלנות, הם שילכו לנו לכשתימצא הדרך?

"לא רק הם. כל מי שמודע כל מי שלא נגרר אל עולם סימני הקריאה. לפיכך, נשאר רק ליטול חלק במאבק, לגרום למודעות של הסכנה שבהתייאשות, ◀ 21

אזהרה - משרד הבריאות קובע כי העישון מזיק לבריאות

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

פמיניזם, רשימה שחורה

מדובר בפמיניזם. עדיין קשה לי לאיית את המלה. לפני שנתיים, ברחוב 42 במנהטן, ראיתי באחד המועדונים היאבקות נשים. בחורה ניו־יורקית הפכה יפיפיה מטנסי — לשֵׂק אימונים. מוחמד עלי הוא חיית שעשועים לעומת הרצח־בעיניים שהיה לניו־יורקית. זו תהיה כמובן דמגוגיה לתלות את הפמיניזם על הוָו הזה. האשה, על פי ג'ון לנון היא הכושי של העולם. ההשוואה אולי חזקה אך גם מתחסדת. לנון לוקח את המלה 'כושי' והופך אותה לאוהל הדוד תום. יוצא מזה שהפמיניזם האמיתי נמצא במחתרת. הוא, אולי, הנשיות בהתגלמותה. אני מוצא אותו (או מדוייק יותר: אותן) בשירים. למשל בשירו "שלג יורד" כותב ליאונרד כהן:

"שלג יורד
נערה עירומה בחדרי.
היא בוחנת את השטיח שצבעו כעין היין.
היא בת 18.
שערה חלק.
ואינה מדברת בלשוני.
לא מתחשק לה לשבת.
לא קר לה.
אנו יכולים לשמוע את קול הסערה.
עכשיו היא מדליקה סיגריה
בתנור הגז.
והיא אוספת את שערה הארוך, מאחור."
(תירגום: אביב עקרוני)

שימו לב איך נעה הנערה כמו מישדר שירות לנשיות: סרבנות ("לא מתחשק לה לשבת") — יש. יעילות ("היא אוספת את שערה הארוך, מאחור") — יש. קאובויות ("היא מדליקה סיגריה בתנור הגז") — יש. צריך אולי, לקראת החורף, לשכפל את הנערה הזאת. כך אולי נגיע למסקנה הפותחת את שיר 5 מתוך "10 תשיעיות" של אשר רייך. כתוב שם: "נשים טובות הן מערכות הסקה ביתיות / תמיד אפשר לחסות בהן מן ההמולה..." ובהמשך "קבלי אותי כמו עץ שמקבל את הרוח." יכול להיות שאנג'ילה דיוויס, ממנהיגות הנשים באמריקה, היתה מכניסה את רייך לרשימה שחורה. אולי גם מפני שמערכת ההסקה שלה היא חזיה שרופה. ■

מנחם ארז: פח חד כחול

רוני טוביה

◄ 18 קולהאס "כסאח"

הסכנה שבהכללות הסוחפות. התבונן מסביב, ראה איך תהליכים תת־קרקעיים מחלחלים ברקמות: מוסיקה מסוג מסויים וזמרים מסוג מסויים יוצרים התחלה של קונצנזוס תרבותי בין צאצאי־יונים מכפר־שמריהו ובין ניצים מאשקלון או מקרית־גת. ישנם דברים בשמיים ובארץ שאינם רק יוסי שריד מול גאולה כהן. שים לב לפרטים, אלוהים נמצא בפרטים, לא בהכללות..."

בדברים אלה היה אפשר לראות סַפִּיח־מִפָּרָשׁ של הקריאה לסבלנות שבסוף הספר "פה ושם בארץ ישראל בסתיו 1982" אלמלא "נמצא אלוהים" גם בקולו של ההמון, זה הנסוג מפני מידת האמצע בשל החסר העיקרי שבה: היעדר ההבטחה הברורה לתגמול מוגדר. הקריאה הז'בוטינסקאית "שקט הוא רפש", על כל הכזב האנושי שבה, כמה התלהבות היא מעוררת, איזו הבטחה מקופלת בה: — לא ממוקדת, סותרת מן הבחינה הדיאלקטית ובכל זאת ממריצה וסוחפת בהדר המעורפל שלה. איזה סיכוי יש כנגד זאת לסבלנות, שקשה לארוז בסמלים, שאי־אפשר להצמיד אליה תגמולים מסעירים (פרט לתקווה מתונה) שרק לפעמים מזכה את האוחזים במניותיה בדיבידנד היסטורי צנוע שגם הוא, בדרך כלל, משתלם טיפין־טיפין לידיהם של הדורות הבאים.

מהיכן, אם כך, ישאב הציבור את הכח והפתיחות לנחול את המודעות שאנשים כעמוס עוז ביכולתם להנחיל? האם מהסתכלות בתהליכים חיוביים המתרחשים במקומותינו או מעיון בתקדימים היסטוריים מאלפים או מתוך הבנה כי נחרצות, כמו גם תפיסה של "שואה גדולה או גאולה רבתי", טבועה בגן היהודי מיום שיצאנו ממצרים לעבר המארב הראשון של עמלק? — והרי רוב האנשים אין נקודות השקפה היסטוריות או פילוסופיות־סלחניות. צריך לזכור: רק ממרומי המוקד השכיל יאן הוס, אפילו הוא, לכנות את מעשיה של האשה, שהוסיפה קומץ זרדים אל הלהבות בשם "תמימות קדושה"...

נדמה לי, ברוב ענווה, כי נותרה בכל זאת הדרך של סימני הקריאה. — בצד המכשלה המקופלת בפן האולטימטיבי שלהם ישנו גם היתרון שבמסר המנוסח, השגור הסוחף.

יתכן, על כן, כי עדנתה של הסבלנות טמונה באפשרות להחריג את הספקות אל מחוץ לעולם האינטלקטואלי ולעטפה בכמה סימני קריאה שהאולטימאטום הנואש עוקר מהם. כבר היו דברים מעולם: הנצרות, למשל, הפכה את פרנציסקוס הקדוש לסמל של סבלנות אדוקה. נכון, זוהי דוגמה ממחלקת סימני־הקריאה. התגמול המובטח (גן־העדן) הוא עצום ובעיני רבים מופרך ולא־ריאלי. גם ההתנהגות הנדרשת היא נטולת ספקות. אלא שאין היא אולטימטיבית ובינתיים מתנהלים חיים של סובלנות, חיים שאפשר "לעבור בשלום".

סינתיזה בין עולם סימני־הקריאה ובין מידת האמצע אינה בלתי אפשרית: הססנותו של אשכול, הפרגמאטיות של פנחס ספיר, תבונתם השוקטת, הלא־כאריזמאטית של מנהיגים מעטים אחרים, אם ייהפכו בפי עושי דעת הקהל מן ה"שמאל" לסמל צנוע אך החלטי, סימן־קריאה לא בן־גוריוני מפואר אך גם לא נשכח ודחוי, יהיה בכך כדי להפוך לסם־הנגד של סימני הקריאה המזיקים באמת. קיראו להססנות "שיקול דעת", הדגישו בפרגמאטיות הכלכלית את ההיבט של תכנון פינאנסי, העלו על נס את השגיה של אותה תקופה: צנועים, לא מרתקים, נתונים לוויכוח ולפקפוקים אך בהחלט בני־קיימא. אלה סימני־קריאה שניתן להשיל כפיגומים לכשתושלם מלאכת שיפוצו של הבית, לכשיוולדו ראשוני הנוגדנים. ■

יגאל בן אריה

תפוסים

מול לחיו של מחפוסים
נראות עיניו המסוכות של ג'ורג' סמילי
אליל האוריאון הנערץ. שם משבצות
ניקל פתיקה, נאסקים לתרמילים
קריקים הפוחזים שרויים סגולה
בפנות ושכחות של העולם.
מרחבים מסרי גבול. מעלי שמות
משנים סוגרים פער בין ממלאי
מפקידים ממלאים פיהם מים חיין.
הנערה שתקנית מעל שערו המקרזל
עבקה צחוב חלונות ראוה משקרם משני
אנשים אוכלים מרק מתבול מחבות
ריקים מאדם.
גופה ומצאה נעלמה עם מפבר
מחשלילים נלקחו מהצלם הפרק פו בקר
חסן לאנם שעשועים. רבי קומות
השמשכו להנאתם.
אמנו מלים חומות לאמינות, תקשרת
חוריאו, הצלחה, מודה, פנישה.
נברה בעלת עינים מלכסנות לשמה
עינים מהבעות ממוך ילדות מצהיבה
איש אחר מאותת, נוח, משרה שלוה.
אור שטוף אור, מרקן, צליל, צלצול
עמום, תאור בנאלי של ריקות תקשרתית
מקום שאין איש היה הנזיר לאיש.
אין כל סכנה לאכל בשר חזיר
לא יהפוך אדם לחזיר מאכלו בשר
פוגלים אינו ראוי לשם זה ולשם אחר
קמו לשם שמים.
מחלילים זהות הדדיה בזהות גוזקה
קמים ממקומם מול זגוגית משקפיו המהבילים
ג'ורג' סמילי
מחפוסים

פאול צלאן

שירים

מגרמנית: בן־ציון אורגד

לפני הנר

מִזָּהָב רָקוּעַ, כְּשֵׁם
שֶׁהוֹרִית לִי, אֵם.
צָרַתִּי פָּמוֹט, מִתּוֹכוֹ
מַאֲפִילָה לִי מַעֲלָה מִבֵּין
רִסּוּסֵי־שָׁעוֹת:
אֶת
הוֹוֶמוֹת בְּתֹךְ.

דַּקַּת־גּוּ,
צַר, צֵל עֵין־שָׁקֵד,
פֶּה וּמִין
מְחוֹלְלִים מִיצוּרֵי־תְּנוּמָה,
נִשֵּׂאת מִפְּעוּר־הַזָּהָב,
מְטַפֶּסֶת עוֹלָה
אֶל כֶּתֶר הֶעָכְשָׁו.

בְּשִׁפָּתַיִם מוּלְנֵי־
לַיִל
נוֹשֵׂא אֲנִי בְּרָכָה:
בְּשֵׁם הַשְּׁלוּשָׁה
הַנֶּאֱבָקִים זֶה בַּזֶּה, עַד
נִטְבָּלִים הַשְּׁמַיִם בְּקֶבֶר הַרְגָּשׁוֹת,
בְּשֵׁם הַשְּׁלוּשָׁה, טַבְּעוֹתֵיהֶם
עַל אֶצְבַּע לִי נוֹצְצוֹת, כָּל אֵימַת
שֶׁמִּתִּיר אֲנִי בַּתְּהוֹם אֶת שַׁעַר הָעֵצִים,
עַד מַעֲמַקִּים שׁוֹטְפִים דַּרְכָּם בְּנַחְשׁוֹל מָעָשָׁר —,
בְּשֵׁם הָרִאשׁוֹן מִבֵּין הַשְּׁלוּשָׁה,
שֶׁזָּעַק,
כַּאֲשֶׁר הָיָה עָלָיו לִחְיוֹת בַּמָּקוֹם בּוֹ כְּבָר הָיְתָה
לְפָנָיו מִלְּתוֹ,
בְּשֵׁם הַשֵּׁנִי, הִסְתַּכֵּל וּבָכָה,
בְּשֵׁם הַשְּׁלִישִׁי, לְבָנִים
לְבָנוֹת בְּתֹךְ עָרֹם, —
מְשַׁחְרֵר אֲנִי אוֹתְךָ
מַאֲמָן, אוֹתָנוּ מֵהֵמָּם,
מֵאוֹר קָפוּא, אוֹתוֹ מֵהֵל,
שָׁם, בַּמָּקוֹם בָּא אֶל הַיָּם כְּמִגְדְּלוֹרָם,
שָׁם, בַּמָּקוֹם בּוֹ הָאֶפּוֹרָה, הַיּוֹנָה
מְנַקֶּרֶת אֶת הַשָּׁמוֹת
מֵחַד וּמֵאִידָךְ הַגְּרִיעָה:
אַתְּ נִשְׁאֶרֶת, נִשְׁאֶרֶת, נִשְׁאֶרֶת,
יַלְדַּת אִשָּׁה מֵתָה,
הַקְּדֹשָׁה לְלָאוֹ־עֶרְוָתִי,
קְדֹשָׁה לְבֶקַע שֶׁל זְמָן,
לְפָנָיו הֲלַכְתִּי בְּמִלַּת־אֵם,
עַד אֲשֶׁר פַּעַם אַחַת וִיחִידָה
תִּרְעַד הַיָּד,
אֲשֶׁר מִדֵּי פַּעַם תִּגַּע בְּלִבִּי.

■

בְּהָפְכֵךְ שְׁקֵדִית, דִּבַּרְתִּי רַק חֲצָאִין
נִרְעַדְתִּי מִנְּבִיטָה,
לְךָ
נָתַתִּי לְחַכּוֹת,
לְךָ

וְטֶרֶם
הָיִיתִי
אֵין־עַיִן,
עוֹד לֹא הִדְרַדַּרְתִּי בְּמַזְּלוֹת
הַשִּׁיר, הַנִּפְתָּח:
הַכְּנִיסִינִי.

■

דְּבַר־מָה יִהְיֶה, מֵאֲחַר יוֹתֵר,
מִתְמַלֵּא אִתְּךָ
וּמִתְרוֹמֵם
אֶל פֶּה אֶחָד

מִבֵּין רְסִיסֵי
דִּמְיוֹן־שָׁוְא
אֲנִי קָם
וּמִסְתַּכֵּל בְּיָדִי,
כֵּיצַד הִיא תּוֹרָה
אֶת הַחוּג הָאֶחָד
הַיְּחִידִי.

■

הַלַּהַט
מוֹנֶה אוֹתָנוּ וְאוֹסֵף
בִּנְעִירַת חֲמוֹר לְפָנַי
יַד־אַבְשָׁלוֹם, גַּם כָּאן,

גַּת־שְׁמָנִים, מֵעֵבֶר מִשָּׁם,
הַנֶּעֱקָף, עַל מִי
נֶעֱרַם?

לְיַד שַׁעַר קָרוֹב דָּבָר לֹא קוֹרֶה,
מֵעָלֶיךָ, פְּתוּחָה, נוֹשֵׂא אוֹתְךָ אֵלַי.

■

הָעוֹלָם, עוֹלָם
צוֹדֵק בְּכָל הַנְּפִיחוּת,

אֲנִי, אֲנִי,
לְיָדְךָ, אֵלֶיךָ, גְּזוּזָה
קֶרֶן.

■

הֶרֶף־עַיִן, מְעַפְעֵף,
אוֹר לֹא גָּנוּז,
אַתְּ הוֹוָה, בְּכָל אֶתֶר
אִסְפִּי עַצְמֵךְ,
עִמְדִי.

■

הֲיֵי אֲשֶׁר תִּהְיִי, תָּמִיד
קוּמִי יְרוּשָׁלַיִם
וְהִתְנַעֲרִי
גַּם הָהוּא שֶׁקֶּרַע מוֹסֵרוֹת אֵלַיִךְ,
וַתְּהִי
הָאָרֶה
נִקְשָׁר כֶּן מֶחְדָּשׁ, בַּמּוּדָע,
רֶפֶשׁ וְטִיט בָּלַעְתִּי, בַּטִּירָה,
אֲמִירָה, מַחְבֶּרֶת־מְצוּלָה,
קוּמִי
אוֹרִי

■

הָאֵין, לְמַעַן
שְׁמוֹתֵינוּ
— מְקַבְּצִים אוֹתָנוּ —
חוֹתָם,

הָאַחֲרִית מַאֲמִינָה לָנוּ
אֶת הָרִאשִׁית,

לִפְנֵי רַבִּי־אָמָן
הָעוֹטִים
אוֹתָנוּ בִּשְׁתִיקָה,
בְּשֶׁאֵינוֹ נִפְרָד, מֵעִידָה עַל עַצְמָהּ
הַבְּהִירוּת
הַהֲדוּקָה.

■

דֶּרֶךְ הַמֶּלֶךְ מֵאֲחוֹרֵי דְּמוּי־שַׁעַר
אֲשֶׁר מִנֶּגֶד
סֶמֶל עוֹטֶה־מוֹת
סֶמֶל־אֲרָיוֹת לְפָנָיו,

כּוֹכְבָרֹם, הַפּוּכְקָעַר,
עוֹטֶבֶץ,

אַתְּ, עִם
רִיסִים שׁוֹלֵי־עֹמֶק
הַפֶּצַע.

שוליים פתוחים בשירת צֶלַאן

בן־ציון אורגד

צֶרֶף מתמשך של הברות מוכּרות, שבשמיעה־קריאה ראשונה אינן מצטרפות לכלל משמעות, מָשַׁך אותי אליו בקסם מִצלולו האֶלֶגי. שירתו של פּאוּל צֶלַאן נוטה לרכּוּת זורמת לאט במשקליה וצלילִיה. זמנו של כל שיר מדוּד, קצוּב ונפח־זמנו פּוּתח שוליים אל מרחב רגשי שאינו ניתן להיגדר במלים.

זוהי שירה השואפת אל צמצוּם מִרָבִּי, — עד סָף הביטוי המילולי. היא מלאה ברמזים, מעין כתב־חידה בִּלוּל־שפות. ברקעה של הגרמנית מופיעות — גלוּיות וסמויות — האידיש והעברית (שלוש השפות שהיוו יחדיו את שפות־האם של צלאן־אנצ'ל הֶנְ'רנוביצאי), וכן ה־Mittelhochdeutsch, הקושרת בין האידיש לבין הגרמנית העכשווית. היא עמוסה בסמלים פולחניים, לשוניים, ספרותיים ואישיים החוזרים ומופיעים בְּסִבָּבִים כקלאידוסקופ הנמצא בתנועה מתמדת, סלילית. נופי־דימוּיֶיהָ הפתוחים־סגורים ארוגים במלים חד־הברתיות שביניהן שזוּרות מלים ארוּכּוֹת־מצורפות. היא פונה בפתאומיוּת מנוֹכֵחַ אל נסתר, מיחיד אל רבים, מגוף ראשון אל גוף שני. הכול בתנועה. שטף של זִכְרוֹת (אסוציאציות) המעלה אל תודעת הקורא או אל סִפָּהּ — הוויה רגשית־תרכּוּתית רב־רִבדִית.

לבן עומד הקורא הבא מבחוץ אל הגרמנית הצלאנית, וכן כמעט כל קורא גרמני מצוי, בפני "מוזרוּיוּת" שבצירוף מִלוּת יחס, מלוּת חיבּוּר, מלוּת קריאה ושאלה אל נטיוּת־שם, שמות־גוף, כינויֵי־נושא, סמיכוּיוּת ותוארֵי־פועל.

מכוח שינויֵי גזרוֹת, משתנים תוכניהן של מלים, כך גם בהפיכת שם־עצם לתואר, תואר לשם־גוף, שם־גוף לפועל ותאר־הפועל לשם־עצם. לקורא מזומן גם חילוף אותיות אסוציאטיבי, השמטת הברות וצירופים מעֵין־מיסטיים. הכול חוֹבֵר ונערם לכלל ביטוי שלפיענוּחו נדרש הקורא למפתח־צופנים.

במאמר (1983), המלווה את תרגום השיר "DU SEI WIE DU" לאנגלית (מתוך "כפיית־אור" 1970), מגיש המתרגם ג'והן פֶלְשְׁטִינֶר מפתח־צופן שנמצא לו במקרא (בשמות, ישעיהו, תהלים) ובדרשותיו של המיסטיקן הגרמני מַייסטֶר אֶקְהַרְט (1260–1329). והרי כמה דוגמאות:

"DU SEI WIE DU" מתייחס אל: "אהיה אשר אהיה" (שמות);

Stant up Jherosalem inde
erheyff dich — אל: "קומי ירושלים והתנערי" (ישעיהו);
Schlammbrocken — אל: "רפש וטיט" (שם);
im Turm — אל: "(תהי) טירתם (נשמה)" (תהלים);
Finster — אל: "מצוּלה" (שם);

וכמובן — Kumi ori מישעיהו. אפשר גם להוסיף:

erluchtet מתייחס — אל: "ויהי אור" (בראשית);
das Band — אל: "מוסרֵי (צוואר)" (ישעיהו);
Lisene — אל: "(היריעה הקיצונה) במחברת "(כתר מלכות" אבן־גבירול).

Stant up Jherosalem inde
erheyff dich
inde wirt erluchtet

ב־Mittelhochdeutsch — תרגוּם מלטינית. בציטוטים מעין אלה נהג מייסטר אֶקְהַרְט לפתוח את דרשותיו. כלומר, ב־DU SEI WIE DU ניתן לזהות רבדים לשוניים שונים: המקור העברי; התרגום ללטינית (סמוי); גרמנית ביניימית; וגרמנית עכשווית;

בשיר זה מופיעה מלה שקשה לאתרהּ בְּמִלון גרמני כלשהו: Gehugnis, שמובנה — הכרה, תודעה, זכירה. מופיע צירוף ייחודי של מלוּת־יחס: "zu dir hin(zerschnitt)" שתרגומו המילולי: "חֲתֹך) אליך שָׁמָה". צירופים כאלה מפוזרים בשירים רבים:

אמְרי זאת, כְּאִלוּ הָיִיתִי אֲנִי זֶה לְבָנְךָ,
"sags, als wäre ich dieses dein Weiss"

כְּאִלוּ יָכֹלְנוּ בִּלְעָדֵינוּ אָנוּ לִהְיוֹת,
"als Könnten wir ohne uns wir sein,"

מלוּת־יחס חד־הברתיות וביניהן מלים מצורפות רב־הברתיות:

הוּא, הַצַּדִּיק־הַמְחֻוֶּה, יִשַּׁן אוֹתְךָ אֵלַי,
"-Er, Sie, der Beleben-Gerechte, schlief dich zu mir"

ייתכן שהמפתח לצירופים מעין אלה נמצא בעברית הביניימית, כַּפִּיוּט, כמו:

"(ואם תבקש לעוני, אברח) מִמְּךָ — אליך" — von dir zu dir — (אבן גבירול)

ההשוואה בין התרגוּם לבין המקור הצֶלאני תראה, כי התרגוּם מצמצם כמעט תמיד את השוליים הפתוחים במקור. ההעברה משפה אחת דורשת התאמה, לעתים מאולצת, לתכונות האופייניות לשפה האחרת. המתרגם נוטה לפענח את הסתום במקור (והסתום הוא רב) ולפרשו על־פי הבנתו וטעמו, וכך הוא חושף דברים שנועדו להיות סמויים. רק לעתים נדירות יעז המתרגם לכסות מִזְמתו את הגלוי במקור או להמציא צירופים חדשים מכּוח לשונו. הוא שואף, בדרך־כלל, להישאר נאמן למקור. נאמנות מגבילה ואולי גם ממעיטה.

ג'והן פֶלשטינֶר וביאטריס (אסתר) קאמרון מודים במגבלות המתלוות אל התיווך בין המשורר לקורא הזר. פלשטינר מרחיק לכת: הוא ער לרקע העברי בחשיבתו של צלאן. בסוף מאמרו הוא שואל כלאחר־יד, בסוגריים: "אני תמה מה היה קורה ל־DU SEI WIE DU — לוּ תורגם לעברית." ומוסיף, כי "יתכן ולולא נתקל (צלאן) במגבלות דפוס וקורא, היה כותב את KUMI ORI — באותיות עבריות." KUMI ORI — ארבע הברות, שתי מלים, היגד אחד — המעמיס משמעויות רבות כל־כך על הקורא העברי; מה הוא אומר לזר? צלאן כאילו מוליך אותו אל נסתר, חידה — אל הסף.

הָאַחֲרִית מַאֲמִינָה לָנוּ / אֶת הָרִאשִׁית, / לִפְנֵי רַבִּי־אָמֵן / הָעוֹטִים / אוֹתָנוּ בִּשְׁתִיקָה."

אומר הוא בשירו "הָאַיִן". שתיקה שלפני סף הביטוי המילולי. שתיקה מצמצמת עד לַסוד. הוא כאילו מנסה להִינתק, בכוח הצמצום, ממהות היצירה, שבה היש הוא מן היש, כדי להתקרב אל הַיֵּשׁ מֵאַיִן, — אל הבריאה: "לִמְשֹׁךְ מֶשֶׁךְ הַיֵּשׁ מִן הָאַיִן / כְּהַמְשֵׁךְ הָאוֹר מִן הָעַיִן" — שר אבן־גבירול. ב־BENEDICTA מביא, אולי, צֶלאן אמירה זו אל שיא הצמצום: אל מלה מְחֻבֶּרֶת אחת, שלו: auglosen, — אֵין־עַיִן.

צירוף הפותח שוליים אל משמעויות רבות:

"Du, die du's sprachst in den auglosen," אתה, שדברת זאת באֵין־עַיִן. — או שמא — "בעֵין־אַיִן". — סתומוֹת. — על־כל־פנים, אם המקרא במקורו רחוק לזר, הרי "כתר מלכות" הוא בחזקת נעלם, כמעט אַיִן.

בשירת צלאן חוזרים הרבה פעמים סמלים, כמו: Aug (עין); Mund (פה); Hand (יד); Helle ו־Licht (בהירות, אור); Gestirn (גרמי־שמים); leuchten (להאיר, לזרוח); leuchter (פמוֹט); ein (אחד); Tiefe (עמק, תהום); וכן: Ring (טבעת); Kreis (מעגל, חוּג); Tor (שער); Turm (מגדל, טירה);

סמלים המופיעים בחלקם גם ב"כתר מלכות".

"וְהַרְבֵּה מִדֵּי אֲמָרַי: הָפְקְדוּ בַּגָּבִישׁ הַזָּעִיר בִּכְסוּת שְׁתִיקָתְךָ,"

"Und das Zuviel meiner Rede:
angelagert dem kleinen
Kristall in der Tracht
deines Schweigens,"
Kristall in der Tracht

המשורר שואף אמנם אל הגביש שבשקט, אל השתיקה שלפני הראשית; אך למרות שהלשון היא לו סוֹרֵג (gitter), הרי היא כלי ביטויו. באמצעות אמירות שופך צלאן מדלי אל דלי, מעביר מצורה לצורה, ממצב למצב. הוא כאילו כולא את המקור העברי הקדום ואת האידיש — החיים בו — בגרמנית, העכשווית והביניימית. בגרמנית הוא קוֹרֵא אֶל הָאַיִן, אֶל הַיֵּשׁ וְאֶל הָעוֹלָם — קורא מתוך תּוֹהוּ עצמו, מתוך הַתּוֹהוּ שלפני הבִּקוּעַ, שלפני הריקוּעַ.

"בַּשֶּׁאֵינוֹ נִפְרָד, מֵעִידָה עַל עַצְמָהּ הַבְּהִירוּת הַדְּוֹקָה."

"im Ungeschiedenen bezeugt sich
die klamme
Helle."

אכן, אם אמנם נכונה ההשערה, כי בְּרקעם של כמה משיריו מונח מקור עברי "כָּאֵבֶן בָּאַחוֹרֵי־הָעַיִן," ואם מזין מקור זה את המצאותיו הפיוטיות — הרי אז נמצאת לו הגרמנית כנוכרייה.

"עָלֶיךָ לוֹמַר לְעֵין הַנָּכְרִיָּה: הֲיֵי הַמַּיִם.
עָלֶיךָ לְחַפֵּשׂ בְּעֵין הַנָּכְרִיָּה אֶת אֵלֶּה שֶׁאַתָּה יוֹדֵעַ בַּמַּיִם.
עָלֶיךָ לִקְרֹא לָהֶן מִתּוֹךְ הַמַּיִם: רוּת! נָעֳמִי! מִרְיָם! — "

הוא ישן לצד הגרמנית, אך עמו ולכן גם עִמּהּ — נמצאות הדמויות מעברו. אמירתו כאן ציווי; ציווי של הוראה. הוא מצווה על עצמו בגוף שני, האחר.

רות המואבייה, שבאה מן הנכר, "זכתה ויצא ממנה דוד שִׁרְיָנוּהוּ להקדוש־ברוך־הוא בשירות ותשבחות". — רמז לתפקיד המשיחי; נושא העולה בשירים שונים:

משיחיוּת — בהתגלות: 'הֲיֵי אֲשֶׁר תִּהְיֶה, תָּמִיד.'

משיחיוּת — המתגלמת בירושלים: "אִמְרֵי (שוב בציווי) כִּי יְרוּשָׁלַיִם הוּוָה."

משיחיוּת — אליה הוא "נִקְשָׁר מֵחָדָשׁ, כַּמּוּדָע".

הוא מצווה:

"אִמְרֵי זאת, כְּאִלוּ הָיִיתִי אֲנִי זֶה
לְבָנְךָ
כְּאִלוּ הָיִית
שֶׁלִּי."

המשיחיוּת הוּוָה גם בו, פתוחה, כאהובה; היא הוּוָה גם בנו, בכל אחד מאתנו, כזיק של אמונה.

שירת האלבטרוס

שמאי גולן

אולי אתה מתנקם בי בגלל אבי. בגלל אותה הפלגה ארורה שלכם בים־כנרת הסוער. מה רצה להוכיח לי הזקן שלך, נירה? הרי ידע שהסערה קרובה. על פי הגלים שהתרוממו פתאום, הרוח שפרצה מנחל ארבל, כמו אלפי שדים, הרימה את המים, את הסירה הקטנה שלנו. אולי ביקש לנסות אותי? תמיד הוא מנסה אותי, הזקן שלך. מדוע הדמים את המנוע? לא שכחתָ לתאר לפני אפילו את צבע השמיים, יואל. חומים־צהובים. והתהום למטה. חומה. מפחידה. והסירה העולה ויורדת על פני התהום, ואבי שפתח בשיר געגועים ביידיש. על האַלבַטרוס שאינו ירא את הסערה. והתדהמה שלך, יואל, שתיקת התדהמה עת אבי יליד ראש־פינה, יליד אדמת הבזלת שלנו שר לו ביידיש על הציפור הנוסקת למרומים, כנפיה הגוברות על רוח הסערה, חותרות מעלה־מעלה, ופתאום נחבטת הציפור אל הגלים, אך שוב מנסה להתרומם, לפרוש כנפיים, נושאת את מקורה לשמיים, ורק רגליה זקופות כשתי משקולות, מושכות אל התהום. ואבי שם מסיים את סיפור מותה של הציפור בקללה רוסית כפולה ומכופלת. ואחר־כך נשא אבי את המשוטים, היכה בגלים, ושוב פתח אבי באותו שיר. האלבטרוס הנוסק למרומים, חותר נגד הרוח, וגופו הנחבט במים. הכנפיים הפצועות. המקור. הרגליים. התהום המושכת. והקללה הרוסית. כמו תפילה שר אבי. בעיניים עצומות, נשואות לשמיים, בהתמסרות מוחלטת, ללא תנועת גוף, רגליו טובלות במים שהתאספו בתחתית הסירה. וגם אתה יואל צירפתָ פתאום את קולך, בעיניים עצומות, בשיכחה עצמית, ואז הרגשתי שאביך אינו זוכר את קיומי בסירה, סיפרת לי, רק ממשיך ושר לעצמו אותו שיר של גבורה ואבדון.

אף זו סיבה טובה לשנוא אותנו, יואל?

ואולי מפני שאבי פתח לפניך את ליבות תושבי העמק הזה, הביא אותם אל הבנק שלך. כי על חתנו של ברקוביץ אפשר לסמוך. אני האשמה רק מפני שאתה אוהב־שונא־מעריץ את הזקן שלי. כן־כן, תודֶה, יואל. הידיים הקשות האלה של אביך, אמרתָ, המיובלות, הגוף הנמוך הגמדי, המוצק השרירי, והקרחת המבהיקה. הקרחת הזאת הורגת אותך, אמרת. איכפת לך שאבי מגלח את ראשו כל שבוע. נוסע למרכז העיר אל האדון כהן ושם מגלח את ראשו. הקרחת הזאת המטיפה לך מוסר בעצם קיומה. אנחנו כובשי־אדמת־הבזלת הזאת מתנגדים באופן פרינציפיוני לשערות ארוכות. מי שחורש וזורע ורוצה גם לקצור בעמק הזה של ארבעים וחמש מעלות חייב לגלח את שיער ראשו חה־חה־חה. הוא נכנס לי לנשמה, הזקן שלך, נירה.

ואולי בגלל אותה נסיעה, יואל, לראש־פינה. אל סבי. בטנדר הישן. ואתה סתם־טרמפיסט־נלווה־לא־קרוא. כך הרגשת את עצמך. לא מנהל בנק קרדיט בערבון מוגבל. אחד זר היושב על השמיכה הצבאית הישנה. לצידו של ברקוביץ אבי. יואל שהגיע משם ושומר לו את השם ההוא בליבו כמו סוד צבאי מבקש להכיר את בית סבי. אני הזהרתי אותך, יואל, אין לך מה לנסוע, אינם צריכים גבר שלישי בין שני הברקוביצים. אבל אתה התעקשת. אמרת, אביך הבטיח לספר לי את אגדות המקום בדרך לראש־פינה. וכך ישבת לך לצידו של אבי, והוא סיפר לך את אותן האגדות שסיפר לבתו הקטנה נירה לפני שנים רבות. על חמי טבריה שמוצאם מן הגיהינום מפני ששלמה המלך ציווה על השדים לחמם את המים. אפשר לשמוע את השדים מיללים שם בלילה, יואל, סיפר אבי, ורק בזכותו של ר׳ מאיר בעל הנס שבבית הכנסת הסמוך אין בני אדם ניזוקים. והחורבה למעלה על ההר אינה אלא ארמונה של בת הבליעל קיסר רומי. היא שחמדה בליבה את ר׳ ישמעאל וכשנגזר דינו עם עשרת הרוגי מלכות ביקשה שיפשיטו עור פניו של אהובה וציוותה לחנוט אותו במי אפרסמון. על כך חרב ארמונה, יואל, וזה סופם של בעלי תאווה, כן יאבדו כל אויביך ישראל.

אני ידעתי את סיפורי אבא, יואל, ויכולתי לספר לך בעצמי על החורבה הצפונית שאינה אלא בית־הכנסת העתיק שבין אבניו גנוז ספר־מעונה הנזכר בספר דברים לאמור: מעונה אלוהי קדם. דווקא התחלת הנסיעה היתה נעימה, סיפרת לי יואל, אפילו צחקת במעלה ההר עת אבי לא פינה את הדרך למכוניות המהירות שצפרו מאחוריו. עכשיו הם ממהרים, חייכתָ לדברי אבי, פתאום אין להם זמן, אבל כאשר אנחנו סללנו את הכביש הזה איפה היו הם? ואיך קינאת באבי כשפגש את אביו הזקן בחצר הבית יושב לו בכורסת הקש ומחייך אל העמק שלמטה כמו סגי נהור, כמו ידע שתבואו. על כן המשיך וישב זקוף, בחליפת הפסים הזקופים כמוהו. ואבי נשק לאביו על שתי לחייו, ואתה, יואל, לחצת את היד הרזה של סבי, זו היד שצבעה היה כצבע העפר וריחה כריח פריחת ההדרים. ואביך, נירה, סיפרת, גרר והביא כורסת נצרים פרומה מקצה החצר וישב לצד אביו כמו בתצלום משפחתי. וכך הם ישבו שם השניים, שותקים, ספק מחייכים ספק מלגלגים לדברים הנאמרים בלי קול מלב אל לב, ואולי ליגלגו לי לזר שפלש לחצרם, וכל זאת מתוך ישיבה בטוחה שכזאת, שותקים שתיקת ביטחון שהכל בה מובן לשניהם. החצר המרוצפת, וחומת האבנים, וחלונות הבית הגבוהים המשקיפים אל הר מירון. הם לא שוחחו על זריעה ולא על קציר ולא על קטיף בעמק החולה ולא על דיג בכינרת, ואף לא על מיפלס מי הכינרת, ולא על הרעפים שהיו מתפצחים בחום הצהריים. רק אביך, נירה, היה שב ושואל כמו בטקס קבוע, הכל בסדר אצל אבא? ואחר־כך לחיצת הידיים כמעבירים סימני סוד מוסכמים, וחיבוק פרידה כשני דובים מגודלים, ואביך נירה שב ואומר, בכל זאת נתקין לך טלפון, אבא, כמו סיסמה קבועה, ומתי יבוא אלינו סבא לראות את העמק, להציב מלכודות־רשת לדגים כמו בימים עברו, לראות את נירה, את הנינים, וכשייוולד בן לאון ודאי שנתקין לך טלפון, אבא.

ואחר־כך בטנדר, בדרך חזרה, נעימת השמחה בקולו של אבי, ראית את הזקן שלי, יואל, בריא כמו שור, יחזיק מעמד ודאי עד מאה ועשרים, גם כתוב לא ימותו בנים לפני האבות. ואם לא כתבו עוד יכתבו חה־חה־חה. יש סדר בעולם, לא? קח לדוגמה את אברהם ויצחק ויעקב, רואה? אז פרצת בצחוק, יואל. עליצות תקפה אותך. גם הצעת לעצור ליד הפונדק. לשתות לחיי אביו של אבי, לחיי משפחת ברקוביץ כולה. לחיי אברהם יצחק ויעקב שמתו כסידרם. הזמנת שמפניה. מפני שזה המשקה ששותים לאריכות ימים. ואתם פתחתם בשתיה, יואל. לחיי האבות המייסדים, ולחיי האבות של נכדי המייסדים, ולחיי האבות של ניני המייסדים, ולחיי המתים, והניצולים, והחיים־מתים מי יודע, אמר אבי, כולנו באותה קלחת, סערות בכינרת, שרפות בהרים, אדמה מתבקעת, מלחמה פורצת. ואחר־כך שתיתם לחיי הנשים, יואל, אני יודעת. לחיי הנשים בהר ובעמק, בירושלים ובטבריה, בשיכון רסקו ובשיכון־גימֶל. ושתיתם אפילו לחיי אמי המתה. ואז ראית את בבואת עצמך בתוך הגביע, כך סיפרת, פנים צהובים, אישונים מבוהלים, שיער שיבה. והַרגשֶת הבחילה. אני מת, לחשת, ואבי שאל מה־מה. אני מת, שוב אמרת, ורצת אל מדרגות החירום החשוכות. וכך יצאת פתאום אל החוף, סיפרת לי יואל. השמפניה לחיי הנשים בכל השיכונים היא שהרגה אותך, ניסית להצטדק. ולא הבנתי מדוע נכנסת לכינרת, לבוש בגדיך התקדמת עד ברכיך, עד כיסי מכנסיך. זכרתי את ארנק התעודות, סיפרתָ, שטרות הכסף, קבלות, אישורים, תצלומי הילדים, כרטיס האשראי, פנקס ההמחאות, רשיון הנהיגה, פוליסת הביטוח. כמו צילמת את תכולת הארנק בקרני רנטגן היוצאות מליבך. וידעת בבטחון שהכל נשחת בתוך המים, עד שבאו גלים וכיסו אתָ ראשך. ביקשת למות, יואל? בבקשה. יכולת להישאר שם. אבל פתאום רצית שוב לראות את השמיים, את אבק המדבר הצהוב באוויר, את שביל השקיעה האדום על הגלים. ניסיתי להתרומם, נירה, לעלות על פני המים, אבל נעלי היו כבדות, כמו משקולות משכו אותי למטה. זכרתי את ציפור האלבטרוס ונבהלתי, נירה. כהוגן נבהלתָ פחדנון שלי, יואל. והרי אף פעם לא הצטיינת באומץ לב. אף לא בזחל״ם. כאשר הסורים פתחו באש באל־חמה. ובכל זאת יצאת בשלום. כמו משם. וגם מן הכינרת יָצאת. חלצת את נעליך מתחת למים ואחר־כך נחלצת מבגדיך, אפילו מתוך הגופיה והתחתונים, ובזכות החליזה נבונה זו שלך, יואל, אנו חוגגים עתה עשרים שנות נישואינו. פתאום היית שם קל־קליל, גיבור חוצה מים אדירים. ואבי על החוף מנפנף בבקבוק הריק, מתנודד וצווח בקול שיכורים, בחיי שאני רואה מנהל בלי מכנסיים, תביט על עצמך, יואל, תראה איך אתה נראה שם למטה בין הרגליים מכווץ כמו תולעת רוץ ותתלבש לפני שכל טבריה תראה את מנהל הבנק שלה בלי מכנסיים.

וכך עמדת לפני אבי, יואל, עלוב בעירומך. אין לי בגדים, אבא, לחשת. ואבי נתפכח ושאל וחקר, איך זה, ולמה, ומה עם הכסף, התעודות, רשיון הנהיגה. ואתה רצת אל המים וגרפת באגרופך עיסת נייר שצפה בין הגלים, ודחקת בכוח את אגרופך אל פניו של אבי. הנה הרשיון ברקוביץ! ואבי רץ אל הטנדר ושב עם שמיכת הצמר הצבאית. באמת, יואל, מה היית עושה בלי השמיכה הישנה שאבא הביא לך. וגם הוליך אותך אל המכונית, ותמך בך עד שעלית וישבת בפנים. אחר־כך, כמובן, ניסה לשכנע אותך בצידקת אמונותיו. רך היית, ונכנע, ונתון לחסדיו. והוא דיבר על האדם שצריך לפַתח הגנה נגד יאוש, ונגד ניהיליזם. עבודת האש והמים והאפר הם הם היסודות נגד כל קלקלה. ודיבר על אותות הברית, הלא הם האש הבוערת במדרונות פוריה בקיץ, שנאמר והסנה אינו אוכל, ועליית מיפלס הכינרת בחורף, שנאמר יקוו המים מתחת השמיים אל מקום אחד. והעפר הבוער בבקעה, השורף את ילוד האשה המבקש להעמיק את מחרשתו. על אחדות האדם והאדמה דיבר אבי. אף על פי שאתה ישבת שם ורעדת מקור ומבושה ומזעם אין־אונים. הנה כך באה האחדות, יואל, דיבר אבי, חורשים וזורעים וקוצרים ונוטעים וקוטפים, בזיעת הגוף, בדם אצבעות הידיים. האדמה והבשר והרוח הופכים לגוף אחד. ■

מתוך ״חופה״, העתיד להופיע בקרוב בהוצ׳ הקיבוץ המאוחד.

משה בן־שאול

מתוך ספר קטלוגים פרטיים

.1

כְּרֶגַע זֶה אַתָּה מְשַׂחֵק
מֵטָל בְּסָפֵק אַתָּה הַסָּפֵק מַסְפִּיק שֶׁתַּנִּיעַ
אֶת רַגְלְךָ מֵעַל לַגָּדֵר
יָבוֹא הַשּׁוֹטֵר
יָבוֹא הַשּׁוֹטֵר? אַתָּה הַשּׁוֹמֵר
אֶת תְּנוּמַת הַכּוּוֹן
בְּמִשְׁמַעַת עַצְמִית.

לָשֶׁבֶת וְלֹא לַעֲבֹר אֶת קַו הַהִתְגַּלּוּת
שְׁנֵי מַלְאָכִים בָּרְחוּ אֶל הַשָּׁמַיִם
מִסִּדְרַת הֵינְדוּ וַאשֶׁאטִי
אֲנִי בְּתוֹךְ הָאֲנִי
הַמַּיִם בְּתוֹכְכִי מַיִם, הָאֶתְמוֹל שֶׁאִתּוֹ נָסַעְתִּי
הוּא גִּבְעוֹל הַמָּחָר.
עָלֶיךָ לְהַמְצִיא
אֶת עִקַּר הַגַּרְעִין וְהַשֵּׁם
שֶׁבְּתוֹךְ הַשֵּׁמוֹת שֶׁאַתָּה שׁוֹמֵעַ
בְּאֹפֶל הַפַּחַד
בְּרִיק שֶׁבְּרִיק
כְּרֶגַע זֶה אַתָּה מְשַׂחֵק אֶצְבַּע נוֹגַעַת
בְּקְרִירוּת הַסַּפְסָל
טַל
גֶּשֶׁם
טִפָּה
מוּן

הַאִם קָרָאתִיךָ מוּן הַאִם רְאִיתִיךָ סַהַר סוֹהֵר
יָבוֹא הַשּׁוֹטֵר
הֲיָבוֹא הַשּׁוֹטֵר? וְאַתָּה

.2

בָּאָרֶץ:
מִכְתָּב מִכְּרִיסְטְיָאן
"אֶרֶץ הַצָּפוֹן הַנַּעֲלָמָה הִיא גַּן הָעֵדֶן, צוּף הַצִּפּוֹר"
הוּא מַצִּיעַ. יֵשׁ לוֹ שֵׂעָר בָּהִיר פָּנִים בְּהִירִים
חֲלָצוֹת שֶׁקָּנָה בְּשׁוּק הַמְּצִיאוֹת

אֶרֶץ הַצָּפוֹן הַנַּעֲלָמָה הִיא הַבּוֹר הַשָּׁחוֹר, אֶכְתּוֹב לוֹ.
בְּלֵילוֹת סוֹף הַקַּיִץ, אֶכְתּוֹב לוֹ:
צִרְצוּר הַצִּיקָדוֹת
בְּפִתְחֵי הַפִּיקוּס
הוּא יָבִין. מַה נַּעֲלָה יוֹתֵר
מִן הַקִּרְבָה הַסִּפְרוּתִית.

הִנֵּה חָשַׁבְתִּי עֲלֶיךָ כְּרִיסְטְיָאן לַרְסֶן
רָחוֹק הוּא גַּם תְּחוּשָׁה בֵּיתִית.

.3

רָחוֹק הוּא גַּם תְּחוּשָׁה בֵּיתִית
דוֹקְטוֹר אַרְיֵל מֶרָאן־בָּאוֹ נוֹתֶנֶת
מֵאָה וַאֲחַת עֲצוֹת עַל מִקְצְבֵי חַיֵּינוּ
הָרוֹפְּאִים אֵינָם מְתַקְּנִים

אֲנַחְנוּ קִרְבָּתְנוּ אֲנַחְנוּ סִכּוּנֵנוּ
זֶה סֵפֶר הָעֲצוֹת הָרַךְ.
שָׁעָה הוֹלֶכֶת נוֹשֶׁמֶת מֶחְדָּשׁ
אֶת לֵבֶן הַהֶעָלְמוּת.

.4

לֵבֶן הַהֶעָלְמוּת כַּאֲשֶׁר רָאִיתִי בְּעֵינַיִם עֲצוּמוֹת
עֵץ שֶׁנִּגְזַר מִתּוֹךְ יַעַר עָבֶה
אִם אֶפְקַח אוֹתָן יִתְּכֵן הַכָּחֹל אוֹ הַחוּם וּמָה
אֲנִי אוֹ אַתְּ
כְּאֲוִיר יַחֲלוֹף רֶטֶט מָהִיר וּבִלְתִּי מְנֻחָשׁ
שֶׁל דְּבַר־מָה כָּכָה

נָסַעְתִּי לְדַבֵּר עִם טִי. נָחָשׁ פַּרִיסָאִי צוֹחֵק
יָשַׁבְתִּי עַל מַצֶּבָה בְּעֵבִי בֵּית הָעַלְמִין
רֹאשִׁי מְכֻסֶּה קְלִפּוֹת קִנָּמוֹן.
עֵץ נִגְזַר מִתּוֹךְ יַעַר
נִתְפָּשׁ בְּרוּחַ וּמִתְרַחֵק.

לֵבֶן הַהֶעָלְמוּת הֵן הַמִּלִּים לְהַגִּידָן כָּעֵת
בַּלַּיְלָה הֵן חֲשׁוּכוֹת כְּלַיְלָה.
הַחֶלֶל שֶׁהַכּוֹכָב נוֹפֵל מִמֶּנּוּ
הוּא בֹּקֶר מוּכָן.

מִתַּחַת לַמַּצֶּבָה שָׁכַב הַמֵּת שֶׁאֵינוֹ מֵת
רוּחַ שֵׁם־רוּחַ נָשְׁמָה
לְמַרְגְּלוֹתַי נַח מוּן, הֶחָתוּל הַמַּצְלִיחָן
שֶׁבֵּין חֲתוּלֵי אַשְׁפָּתוֹת. ■

שלום רצבי

■

כְּבָר שָׁעָה שׁוֹכֵב וּמְחַכֶּה
שֶׁהַשֶּׁמֶשׁ תִּפְתַּח אֶת הַיּוֹם
אֲנִי מְצַיֵּר אוֹתְךָ
עוֹבֵר בֵּין אֲנָשִׁים כְּמוֹנִי
מַנִּיחַ אֶת הָעֵינַיִם הַכְּבֵדוֹת שֶׁלְּךָ
בַּמָּקוֹם שֶׁאַתָּה
יָכוֹל לְהַנִּיחַ
וְקוֹרֵעַ אֶת הַנְּשִׁימָה
שֶׁבְּכֹחַ
אֲנִי מִתְאַמֵּץ לְהַצְנִיעַ

■

נִכְשָׁל מִלֶּאֱסֹף
אוֹתְךָ אֶל תּוֹכִי
הָעֶצֶב הַזֶּה
מַצְמִיחַ יְשׁוּעָה
מַצְמִיחַ כְּנָפַיִם שֶׁבָּהֵן
בִּשְׁתַּיִם מְנוֹפֵף
בִּשְׁתַּיִם מִתְכַּסֶּה
וּבִשְׁתַּיִם אֲנִי מְחַפֵּשׂ פָּנִים
לְהַצְמִיד אֲלֵיהֶן אֶת רֹאשִׁי

■

עַכְשָׁו שֶׁהָאֲדָמָה וְאַתָּה
הַדְּמָמָה, הָאֵבֶן שֶׁסּוֹתֶתֶת
אֲנִי שׁוֹאֵל בַּזִּכָּרוֹן
מַה עוֹצֵר בַּעֲדֶךָ לְהָרִים, זֹאת הַפַּעַם
הָאַחַת, אֶת אֶבֶן הַמַּצֵּבָה
וּלְהַמְרִיא אֶל הַחֹשֶׁךְ

■

מְחַפֵּשׂ מְנוּחָה
אַתָּה מְחַכֶּה לָהּ
נִמְתָּח בֵּין הַכֵּן
וְהַלֹּא שֶׁלְּךָ
כְּשֶׁהָעֶרֶב כְּבָר מַפְשִׁיל מָסַכִּים
שֶׁיּוֹם שָׁלֵם
שׁוֹקֵעַ אֶל תּוֹכָם
כְּמוֹ שֶׁרַק אֵשׁ שׁוֹקַעַת
אֶל תּוֹךְ פְּנִימִיּוּת הָעַיִן שֶׁלְּךָ

■

בַּשָּׁמַיִם שֶׁעֲלֵיהֶם אַתָּה
וְרַק אַתָּה
מְנֹעָר מִגְּאֻלָּה
אֲנִי תּוֹלֶה עֵינַיִם
מְשַׁחֲרוֹת לִפְתְחָהּ
כְּמַסְרֵקוֹת עוֹבְרִים בַּבָּשָׂר
שֶׁהוּא קוֹל דַּק
קוֹרֵא בְּאֶחָד:
בּוֹאִי כַּלָּה, בּוֹאִי כַּלָּה
עַל שִׂפְתוֹתַיִךְ דַּם

קורט טוכולסקי, סאטיריקן

יוחנן ארנון

למ. באהבה

קורט טוכולסקי נולד בתשעה בינואר 1890 בברלין לבעל העסקים היהודי האמיד אלכס טוכולסקי[1]. רצה המקרה והבית במרכז ברלין בו נולד, עמד בכל ההפצצות הכבדות ונשאר על תילו; לרגל יום הולדתו השבעים, בשנת 1960, נקבע בבית לוח־זיכרון. דאגות פרנסה לא הכבידו על הצעיר שנשלח עם תום השכלתו העממית לגימנסיה הצרפתית הממשלתית, מוסד בעל שם, ליבראלי ובעל רמה חינוכית גבוהה, שנוסד אחרי בריחת ההוגנוטים לגרמניה בשנת 1689. אלא שטוכולסקי לא שבע נחת מבית־ספר זה. מתחת לאחד החיבורים שלו ציין המורה: העבודה כוללת רעיונות, שאינם כנראה משל המחבר. התלמיד לשעבר צייר מאוחר יותר תמונה אירונית ביותר של מצב ההוראה בגימנסיה, דבר שהוכחש על־ידי חברו לכיתה.

בשנת 1905 מת האב האהוב אחרי מחלה קשה, ורסן השילטון בבית עבר סופית ורשמית לידי האם. היא לא הצליחה לחנך את בנה בכורה שהיה עייף מלימודיו. ראשית הוציאה אותו מן הגימנסיה ואחר שלחה אותו לגור בפנסיון. דוריס טוכולסקי נפטרה בשנת 1943 ב'גיטו לדוגמה' טרזינשטאט, בגיל שבעים וארבע. עובדה היא שטוכולסקי סבל כאדם צעיר מאוד מאמו וגם מאוחר יותר לא מצא גשר של חיבה אליה.

למרות שעזב את הגימנסיה, הכין את עצמו לבחינות הבגרות כנבחן אכסטרני ועמד בהן. באותה התקופה פירסם את הסאטירה הראשונה שלו בכתב־העת הסאטירי הברלינאי 'אולק' [הלצה] — אגדה על הקיסר וילהלם השני ובורותו המופגנת בענייני אמנות מודרנית. הוא למד משפטים וזכה בשנת 1915 בתואר דוקטור באוניברסיטת ינה. הדיסרטציה שהגיש, לא זכתה להתקבל בפעם הראשונה, תוקנה על ידו ונתקבלה לבסוף. לא מתוך אהבה למשפטים למד, אלא כדי להשיג את התואר לפחות כקישוט נאה לשם המשפחה שלו. בסופר ומשורר הלומד תחילה משפטים אין חידוש — קדמו לו בכך בין השאר גיתה, היינה וקפקא. אלא שעוד שלוש שנים קודם לכן הופיע ספרו הראשון 'ריינזברג — אלבום תמונות למאוהבים'.

באותה התקופה נפתח בברלין 'בר לספרים' ביוזמת קורט טוכולסקי ועמיתו ללימודי המשפטים, קורט ספרנסקי, הצייר שאייר את 'ריינזברג'. עיתונאים כתבו על החידוש וסופרים ביקרו בבר הזה — הלקוחות הטובים זכו בכוסית יי"ש. העסק לא האריך ימים. היתה זו מין מתיחה של סטודנטים, שהכעיסה רבים, כיוון שמעל חלון הראווה התנוסס שלט בכל השפות (החיות והמתות, אפילו ביידיש), שבפנים ניתן לרכוש ספרים בזול. עוד לפני הפתיחה הכיר פרנץ קפקא את הצמד. ב'יומנים 1910–1923' מופיע תיאור קצר אך מאפיין של טוכולסקי וידידו ספרנסקי ובו המשפט: "הראשון אדם חד־צורתי לגמרי בן עשרים ואחת... זילזולו בעבודות הספרותיות של עצמו..."[2]

יחסו ליהדותו וליהודים היה פושר. "מנעוריו היה טוכולסקי מרוחק מן היהדות וכסטודנט פרש גם מבחינה פורמאלית מן הקהילה היהודית (בלי להתנצר). היהודי הצטייר בתודעתו כטיפוס מיוחד של הבורגני הגרמני, אופורטוניסט וריק מבחינה רוחנית, ואותו תיאר בצורה שלילית בכמה מרשימותיו הסאטיריות" כותב ישעיהו ליבוביץ בערך טוכולסקי באנציקלופדיה העברית[3].

בין השנים 1915–1918 שירת טוכולסקי כחייל בחזית המזרחית, בשנת 1917 בבית־הספר לטיס באיזור הבַּלטי ואחר־כך ברומניה. ואולם לא טייס היה בבית־הספר לטיס, אלא ספרן היחידה ועורך בטאון חיילים מקומי בשם 'הטייס'. בתפקידו כעורך נכשל כי לא עמד במידת הפטריוטיזם הנדרשת בבימה כזו. הוא היה מאושר מן העובדה שבמשך כל תקופת שירותו כחייל לא נאלץ אפילו פעם אחת להרים נשק נגד ה'אויב'. מן המלחמה יצא כבעל השקפות פאציפיסטיות מובהקות, שקירבו אותו אל הקומוניזם, מבלי שיצטרף למפלגה אמנם, בדחותו את האידיאליזציה של ברית המועצות.

במשך כעשור וחצי זכה קורט טוכולסקי ליחסי ידידות מפרים עם עורך ה'שאובינה', זיגפריד יעקבזון. יעקבזון היה, מלבד אלפרד קֶר — מבקר התיאטרון המפורסם ממנו פחד שמעטו יראו הכל. הוא גילה את טוכולסקי הצעיר והזמין אותו להשתתף בכתב־העת שלו. טוכולסקי כתב עבור הבמה הזאת תחת ארבעה שמות־עט מלבד שמו האמיתי: איגנץ וְרוֹבֶל, פטר פַּנטר, תיאוֹבַלד טיגֶר וקאספַר האוזֶר. ראשית משום שלא יכל לחתום על מספר מאמרים באותו גיליון בשם אחד, ושנית כדי להקדיש לכל סוג מסוגי כתיבתו שם־עט מיוחד.

עוד במחצית השנה הראשונה פירסם טוכולסקי ב'שאובינה' עשרים ושלושה מאמרים. בין יולי 1913 ויוני 1914 פירסם שם תשעים מאמרים. יעקבזון, סובלני ביותר בענייני מקוריות, הבעה וחופש הדיבור, היה קפדן ביותר בכל הנוגע לסיגנון. יחסי טוכולסקי ויעקבזון היו מושתתים על הערצתו של טוכולסקי וידידותו לעורכו, שלא השתנו אף עם התגברות פירסומו של המשתתף הקבוע הצעיר. "היה זה המקרה הכמעט יחידי במינו, שמול הנותן עמד מקבל, לא מדפיס בלבד. אנו משדרים את גלינו — מה מגיע אין אנו יודעים, רק לעתים רחוקות. כאן הכל הגיע. המקלט העדין ביותר שהיווה איש זה, דירבן לעבודה הטובה ביותר — אי־אפשר היה 'לסדר' אותו."

להלן שתי דוגמאות קצרות מפרי עטו של טוכולסקי, שפורסמו בשנים 1930–1931.

הדייג בעל הרגש הדתי

באסכּוֹנה בחבל תֶסין [שווייץ] חי לו אדם שיש לו עסק עם הדתיות, אוהב את הבריות וכל מה שמזדחל מסביבו. טוב. אלא שאיש זה מאד אוהב לדוג. ועל־כן יושב הוא לעתים על שפת האגם לאגו מאג'ורה בנידנוד רגליים, מחזיק בידו את החכה ומביט אל תוך המים. ותוך כדי כך מתפלל הוא.

ותפילתו: שאף דג לא יתפש.

כי הרי הדגים תמיד סובלים כל־כך כשהם משתוללים על הקרס ובזה אין האיש רוצה. ועל־כן משגר הוא תפילה חמה אחר תפילה חמה אל האלוקים, מחלקת דגי לאגו מאג'ורה: שבשום אופן לא יתפש אצלו דג. ואז הוא ממשיך לדוג.

הו יקירי! האין איש זה אלגוריה ממש, סמל אפילו? כזה הוא. איש זה חייב להיות או יהודי זקן, או, מקרה קיצוני של היהדות — הוא למד אצל הישועים. הוא העפיל אל פסגת הדברים, אותם יכולים בני אדם להשיג: הוא זיווג את האידיאלים השמימיים עם יצריו החוטאים, ולכך דרושה יכולת. לדגים המשתוללים אצלו אין זה משנה בוודאי; אבל אצלו זה משנה, כי הוא השיג כעת את השניים: את הדגים ואת שלוות נשמתו.

סוף, מבט כללי:

כך יושבים הם על חוף החיים... או על ים החיים, זה בעצם יפה יותר... כך יושבים הם על חוף החיים בנידנוד רגליים ומחזיקים את החכה בתוך המים, כדי לדוג את ההצלחה. אבל אם הם פיקחים הם מוסיפים על־כך את התפילה, והם: זונות בעלות רגש דתי; מנהלי בנקים סוציאליים; אנשי צבא דמוקרטיים ועיתונאים האוהבים באופן אינטימי את האמת. הם דגים ומתפללים. (1930)[4].

וקטעים מתוך 'האדם':

לאדם שתי רגלים ושתי השקפות עולם; האחת לזמנים טובים, והשינה, 'כשלא הולך לו'. את האחרונה מכנים דת.

האדם הוא בעלת חוליות ובעל נשמה נצחית, כמו־כן יש לו מולדת, על־מנת שלא יהיה יהיר מדי.

את האדם מייצרים באופן טבעי, אלא שהוא חש את זה כבלתי טבעי ואינו אוהב לדבר על־כך. מייצרים אותו, אלא שאינו נשאל אם רצונו להיעשות... לאדם, מחוץ ליצר־המין ויצר האכילה והשתיה, שתי תאוות: לעשות רעש ולא להקשיב. ניתן ממש להגדיר את האדם כיצור, שאינו מקשיב לעולם. אם חכם הוא, צודק הוא בכך; כי אך לעתים רחוקות ניתן לו לשמוע דברים חכמים. מה שהאדם מאד אוהב לשמוע: הבטחות, התחנפויות, דברי הערכה וקומפלימנטים. התחנפויות מומלץ להעניק תמיד בשלושה מספרים גם יותר מכפי מה שנראה עוד כאפשרי.

האדם אינו 'מפרגן' דבר לבני מינו, על־כן המציא הוא את החוקים. לו אסור — אם־כך שגם לאחרים לא יהיה.

על־מנת לסמוך על אדם, מומלץ להתיישב עליו; אז אתה בטוח לפחות בזמן הזה, שאינו בורח. רבים סומכים על האופי.

האדם מתחלק לשני חלקים:

חלק זכר, שאינו רוצה לחשוב, וחלק נקבה, שאינו יכול לחשוב. לשניים מה שמכונה רגשות. מגרים את אלה באופן בטוח ביותר על־ידי הפעלת נקודות־עצבים מסויימים באורגניזם. במקרים כאלה מפרישים חלק מבני האדם ליריקה. האדם הוא יצור האוכל הן צמחים והן בשר; בעת מסעות לקוטב הצפוני הוא אוכל לעתים עותקים מבני מינו; אלא שזה מתאזן על־ידי הפאשיזם... לכל אדם כבד אחד, טחול אחד, ריאה אחת ודגל אחד; כל ארבעת האיברים הם חיוניים. אומרים שישנם בני אדם ללא כבד, ללא טחול ובעלי מחצית הריאה; בני אדם ללא דגל אינם קיימים...

חוץ מבני אדם קיימים עוד סאכסונים, ואמריקנים, אלא שעל אלה טרם למדנו, וזואולוגיה נלמד רק בכתה השישית. (1931)[5].

ועוד פתגם קצר וטיפוסי: "את מצבו של המוסר האנושי כולו ניתן להגדיר בשני משפטים: We ought to. But we don't" [אנגלית במקור י.א.].

ברור שארבע תכונות של טוכולסקי — יהודי, סוציאליסט, אנטי־מיליטאריסט ואנטי־לאומי — לא היו עשויות לחבב אותו על גרמנים רבים בסוף שנות העשרים ובראשית שנות השלושים. הרפובליקה גוססת, הריך השלישי כבר נראה באופק, אנשי שמאל נרצחים בזה אחר זה על־ידי הימין המשתולל. טוכולסקי נקלע למצב קשה וגם הירושה הנכבדה מאביו הפכה לאפס בגלל האינפלציה. לאחר תקופה קצרה כפקיד מתחיל ואחר־כך כמזכיר בבנק מאס בעיר מולדתו ובארצו ויצא ככתב פיליטונים של שלושה עיתונים לצרפת. השנים בפריז היו מן המאושרות בחיי טוכולסקי. הוא נסע דרך הברטאניה, לריביירה, דרך הפרובנס, לדניה ולשווייץ והרחיב את אופקיו. הוא כתב את 'ספר הפירנאים'. אלא שלפתע הונחתה עליו מכה קשה ביותר — ידידו ועורכו, זיגפריד יעקבזון נפטר באופן פתאומי. טוכולסקי חזר עוד באותו היום עם אשתו לגרמניה. אלמנת יעקבזון וחברי המערכת, המשתתפים, היו כולם כדעה אחת: רק טוכולסקי יכול לקבל עליו את הנהגת ה'שאובינה', שהפכה בינתים ל'ולטבינה'. מיום 7.12.1926 מופיע כתב־העת בעריכתו. בגיליון 14 מיום 5.4.1927 אנו מוצאים גם מאמר מאת אלכסנדר לוי על אחד־העם.

אלא שטוכולסקי לא הרגיש טוב, לא בברלין של אותם הימים, ולא כממלא מקום של ידידו המת ליד שולחן העורך. הוא העביר את עריכת כתב־העת לקראל פון אוסיאצקי וחזר לצרפת. שם המשיך לכתוב, הוצאת רובולט הוציאה כרך מכתביו המפוזרים, אך, כפי שמגדיר זאת אחד הביוגרפים שלו: הצלחה, אך אין תוצאה.

1. ולא ביום 9.7.1890, כפי שמציין טברסקי בטעות בספרו "ספרות העולם".
2. Tagebücher 1910–1923. [Frankfurt], S. Fischer, 1954, SS. 70–71
3. 'האנציקלופדיה העברית' כרך י"ח, ירושלים־ת"א, תשכ"ו, טורים 413–415.
4. Tucholsky, Kurt. Zwischen Gestern und Morgen'. Frankfurt, 150–151. 1954. SS. Rowohlt,
5. ibid. SS. 118–119

"אמיגרציה שניה זו, אם רוצים לכנותה כך, ניתנת להסבר רק מתוך ההתמרמרות הגדולה, שהשתלטה עליו; כי האיש שהפך למעשה בתקופה זו לאדם בלי מולדת, הרי אהב את מולדתו — הוא לא אהב תופעות ומצבים בתוכה — והחוצפה הברלינאית כמו הסנטימנטליות הברלינאית בוודאי לא מצאו ביטוי אמיתי ומקורי יותר מאשר בשני השירים 'אל הברלינאית' משנת 1922 ו'ידיה של אמא', שכתב כשנת 1928"[6].

ידיה של אמא

הֲכִנְתָּ לָנוּ כְּרִיכִים
וְקָפָה בְּשֹׁלֶתָּ
וְקָרַבְתָּ אֵלֵינוּ אֶת הַקְּעָרוֹת — [7]
וְטָאֲטֵאת וְתָפַרְתָּ
וְעָשִׂית וְסוֹבַבְתָּ...
הַכֹּל בְּיָדַיִךְ.

כָּסִית אֶת הֶחָלָב
וְתָחַבְתָּ לְכִיסֵינוּ סַכָּרִיּוֹת
וְחִלַּקְתָּ עִתּוֹנִים —
סָפַרְתָּ אֶת הַחֲלָצוֹת
וְקִלַּפְתָּ אֶת תַּפּוּחֵי־הָאֲדָמָה
הַכֹּל בְּיָדַיִךְ.

נָתַתָּ לָנוּ, פְּעָמִים רַבּוֹת
בְּעֵת מְהוּמָה גְּדוֹלָה —
גַּם סְטִירָה מְצַלְצֶלֶת;
גִּדַּלְתָּ אוֹתָנוּ.
שְׁמוֹנֶה הָיָה מִסְפָּרֵנוּ,
שִׁשָּׁה עֲדַיִן בַּחַיִּים..
הַכֹּל בְּיָדַיִךְ.

חֲמוֹת הָיוּ וְקָרוֹת,
כְּעֵת הֵן זְקֵנוֹת,
עַתָּה אַתְּ קְרוֹבָה לַקֵּץ.
כָּאן הִנְּנוּ עוֹמְדִים,
וּמִתְקָרְבִים אֵלֶיךָ —
אֶת יָדֶיךָ לְלַטֵּף.
1928

משנת 1929 חי טוכולסקי בהינדס (שוודיה). ב־23.8.1933 הופיעה בעיתונות הרשמית בגרמניה רשימה של אנשים שנשללה מהם האזרחות הגרמנית, ביניהם ד"ר טוכולסקי, קורט. את ספריו שרפו הנאצים על המוקד המפורסם עליו עלה באש החלק הטוב של הספרות הגרמנית. טוכולסקי ביקר לעתים בשוויץ ובצרפת, אלא כאדם חסר נתינות הוא הפך ציד למשטרות־הזרים השונות ומובן ששום ממשלה לא העניקה לסופר באופן ספונטאני את אזרחות הכבוד שלה, כפי שלא העניקו כבוד זה לאלזה לסקר־שילר, המשוררת הגדולה ביותר בשפה הגרמנית במאות האחרונות, שלנה על ספסלים על שפת אגם צוריך... שאלו את טוכולסקי מדוע חדל לכתוב. הוא ענה: "אי־אפשר לכתוב אם נשאר רק הבוז... צורך התקשורת שלי הוא אפס — לא אוכל לעולם לכתוב בשפה אחרת... העולם למענו עבדנו, שוב אינו קיים. העולם אליו השתייכנו, מת. צריך לדעת לשאת מצב זה בכבוד".

קורט טוכולסקי לא האמין עוד; ב־19 בדצמבר 1935 לקח רעל וביקש לא לקרוא לרופאים. מובן שלא שמעו לבקשתו האחרונה. אך לשווא. אחרי יומיים מת. ■

6. Schümann, Kuert. Im Bannkreis von Gesicht und Wirken; Max Polgar; Brod, else Lasker — Schüler, Kurt Tucholsky, Alfred 1959. S. 121. Verlag, Vier Vortragsstudien. München, Ner-Tamid
7. ישראל רינג, בספרו "דרכים להבנת השירה", תרגם: "ות'סיר דחפת תחתינו — ", וחבל.

מכתבו של קורט טוכולסקי אל ארנולד צווייג

שבעה סופרים יהודים גרמניים שמו קץ לחייהם בין השנים 1935 – 1945. (קורט טוכולסקי — 1935, אגון פרידל — 1938, ארנסט טולר — 1939, ולטר האזנקלבר — 1940, ולטר בנימין — 1940, סטפן צווייג — 1942, אלפרד וולפנשטיין — 1945). אחדים השאירו מכתבי פרידה, אחרים לא הספיקו לעשות כן — כמו פרידל שקפץ מתוך חלון כאשר באו הנאצים לעצרו.

מכתב הפרידה המפורסם ביותר הוא מכתבו הקצר של סטפן צווייג, שהתאבד, יחד עם אשתו, בברזיל.

גם טוכולסקי השאיר מכתב קצר אל אשתו לפני ששם קץ לחייו. במכתבו ביקש שלא יורשה לרופאים להתערב ויותן לו למות על־פי רצונו. כיודע לא כובדה בקשתו והיה עליו לסבול כיומיים עד לצאת נשמתו. פרט למכתב הפרידה אל אשתו מרי, כתב טוכולסקי, כשבוע לפני התאבדותו (ב־15.12.35), מכתב אל ארנולד צווייג — שישב אז בחיפה. מכתב זה נכתב גם הוא במקום מפלטו האחרון של טוכולסקי, בהינדאס, שוודיה, ויש בו משום תרומה רבת־ערך להבנת יחסו של טוכולסקי אל יהדותו, נושא שמיעט להתייחס אליו בכתב.

(כעבור חודשיים כתב צווייג במכתבו אל זיגמונד פרויד: "...בוודאי קראת את מכתבו של טוכולסקי המסכן שלנו וכן את תשובתי... הוא מת מבריחתו מן היהודים, פשוטו כמשמעו...". י.א.)

ציריך, 15.12.1935 [למעשה: הינדאס, שוודיה]

ארנולד צווייג היקר,

אני מודה לך מקרב לב עבור מכתבך מן ה־13.11. תודה על כל המילים הידידותיות — ואם תרצה לשלוח לי מלבד 'Verdun'[1] גם את 'Bilanz der Judenheit'[2], אהיה אסיר תודה לך מאוד. העובדה שהנני עונה לך רק היום, נעוצה במצב בריאותי: שלומי אינו טוב.

כן, כאן יש לומר דברים אחדים.

הינך, צווייג היקר, אחד הסופרים הנדירים כל כך, שקיבלו ביקורת (בזמנו על 'Grischa'[3]) כפי שהתכוונה להיות: כלומר ידידותית. זאת לא שכחתי לך. לכן ברצוני לכתוב לך דבר מה הקשור אך מעט עם מפעלך, אך הרבה עם השקפת עולמך — זה כלל לא מופנה אליך, אבל אני מדבר אליך. 'עזבתי' בשנת 1911 'את היהדות', ויודע אני שלא ניתן כלל לעשות זאת. ההגדרה כפני בית המשפט היתה כך. אתה יודע שזה לא היה קשור ב'זחילת קוניונקטורה' — מצבו של יהודי בממלכת הקיסרות היה סביר, מצבו של אדם ללא דת, לא. (צבא, ח'שוד, כלב ח'שוד). מדוע עם כן עשיתי זאת? עשיתי זאת משום שהיתה בי, עוד מתקופת ילדותי הקדומה ביותר, סלידה כל תימחה מן הרב המשוח — משום שחשתי יותר מכפי שהבנתי את פחדנותה של החברה הזאת... ונדרינר[4] טרם נולד אז. כן נולד — אך טרם הוענק לו שם. אם כן, החוצה.

באנטישמיות חשתי רק בעיתונים, בחיים אף פעם. באינסטינקט הדק המציין את הטיפוסים חשבו אותי אנשים רבים לא ליהודי, דבר שאני מציינו לא כמחמאה, אלא כמשעשע. במשך שלוש וחצי שנות שירות צבאי: כלום. לבסוף היתי קומיסר משטרתי — אף לא צל של רחש של רעיון. השתכרתי עם הטיפוסים בקאזינו, דבר שאיפשר לי מאוחר יותר ידיעות טובות של האווירה — כלום לא הרגשתי. כלומר, איני מדבר מתוך טינה.

כמו כן איני שייך לאנטישמים היהודים הידועים.

על פלשתינה איני מרשה לעצמי שום הערה — : איני מכיר את המצב. שני דברים מושכים את תשומת לבי:

אין זאת מדינה יהודית, אלא מושבה אנגלית, בה ממלאים היהודים — כמו תחת פונטיוס פילאטוס — תפקיד שאינו ערב לחכי, וכפי שאני מתאר לעצמי, גם לא ליהודים לא מעטים שם.

שנית, היהודים הגרמניים שהיה להם כסף, הורשו לצאת רק אם הוציאו אתם במקום כספם הסכם, שלפיו הוצפה פלשתינה בסחורות גרמניות. אלא שזה עניינם של הציונים, וכיון שאיני משתתף בזה, לוקח אני לעצמי אך מעט זכות לבקר. לעומת זאת מותר לי לומר לך:

1. 'Erziehung vor Verdun', 1935 מאת ארנולד צווייג.
2. 'Bilanz der deutschen Judenheit', 1934 מאת ארנולד צווייג.
3. 'Der Streit um den Sergeanten Grischa', 1927 מאת ארנולד צווייג, עליו כתב טוכולסקי ביקורת ממצה.
4. 'Herr Wendriner' דמות של יהודי נטמע, אופורטוניסט, ריק מבחינה רוחנית, המופיעה בכתבי טוכולסקי. יש יראו בה פרי נטיה אנטישמית אצל מחברה.

מה אתה? — שייך לצבא מוכה אך לא מנוצח? לא, ארנולד צווייג, אין זאת אמת. היהדות היא מנוצחת, כה מנוצחת כפי שהגיע לה — וגם זאת לא אמת, שהיא נלחמת זה אלפי שנים. למעשה היא אינה נלחמת. האמנציפציה של היהודים אינה מעשה ידיהם של היהודים. השיחרור הוענק ליהודים על־ידי המהפכה הצרפתית, כלומר על־ידי לא־יהודים — הם לא נלחמו למענה. ודבר זה התנקם בהם.

אתה אומר: כן, קיימים ונדרינרים,[5] אני לא מכליל אותם, הם מטרידים אותי — אבל... אני אומר: קיימים גם יהודים הגונים, אחדים, כפי שמראה מספר המהגרים [מגרמניה], אך אפילו לא עשרה אחוזים — איני מכליל אותם — יש לי הכבוד הגדול ביותר בפניהם, מפני סבלם השקט — אבל... — השאר אינו שווה כלום.

אין זה נכון שהגרמנים הם מיוהדים [verjudet בגרמנית, נגועים ביהדות]. היהודים הגרמנים הם verbocht [הפכו ל־Boche, מלת גנאי צרפתית לגרמני].

בעיני אף פעם לא מצא חן ההסבר הבלה והפושר, שבאמצעותו סיפרו לי שיהודי הגיטו במאה השש־עשרה לא יכלו אחרת, כי הם היו מדוכאים וכי לא הורשו לעסוק אלא כמלווים בריבית. לא, ידידי היקרים, גיטו אינו תוצאה — גיטו הוא גורל. גזע אדונים היה נשבר — אך אלה "הרי חייבים לחיות". לא, כך לא חייבים לחיות, לא כך.

אך נניח ליהודי ימי־הביניים — ניקח את אלה של ימינו, את אלה מגרמניה. כאן רואה אתה שאותם אנשים שניגנו בתחומים רבים את הכינור הראשון — מקבלים את הגיטו. — את רעיון הגיטו וביצועו. רואה אני את המנוולים האלה עד לכאן. מבלי לשים לבי עליהם; איני קורא עיתונים גרמניים וכמעט ולא ספרות־גולים — אני רואה אותם. עוצרים אותם, דוחפים אותם לתוך תיאטראות ליהודים עם ארבעה טלאים צהובים מלפנים ומאחור, ויש להם, (כפי שאני שומע זאת!) רק שאיפה אחת: "כעת נוכל להראות להם פעם שיש לנו את התיאטרון הטוב יותר!". טפו, לעזאזל. והם אינם מרגישים זאת. אינם רואים זאת, אינם שמים לב לכך.

אני מצרף קטע אחד מתוך מכתב מלונדון, המוסר, רק בצורה היתולית־למחצה, את החיצוני ובכל זאת גם את הפנימי [של העניין]. בעצם זה גרוע הרבה יותר — זהו רק איור. וכך הוא:

היהודי הוא מוג־לב. הוא מאושר כאשר בעיטה אחת אינה מגיעה, וכך מקבל אותה למעשה כדבר המגיע לו. הוא מתכופף. 'רק עיסקות'. — אבל אין זה כל העניין. יש עוד דבר נוסף, אחר לגמרי, הוא האי־יכולת המוחלטת להבין מהו הירואיזם בכלל. מכיר אני את כל הטענות כולן. יכול אני לדקלמן בשינה: "איזה מעשים הירואיים עשית אתה. — האם אתה אולי..." זהו הפזמון החוזר שהיתי שומעו היום, לו היתי חסר־בושה מספיק, כדי להופיע לפני אולם מלא דרָק — כפי שזכיתי לשמוע בימים עברו: "מה יוצא לך מזה?" — "האם אתה זקוק לזה?"

אלא שהרגע הגדול מצא לו דור קטן — .

איך לא להבין שבמרס 1933 הגיע הרגע לצאת בפרופורציה הפוכה — כלומר לא כמו היום, אחד מתוך עשרה, אלא אחד היה צריך להישאר ותשעה היו חייבים, היו צריכים, היו חייבים ללכת. האם נמצא לכל הפחות רב אחד שהיה מנהיג לעמו? אפילו איש אחד? אף אחד. בנירנברג היתה קהילה יהודית כה עשירה וכעלת השפעה כה רבה — שם גדל מר שטרייכר זה[6]. "עיזבו את האיש! נור קא רישעס!" [רק לא לגרום לאנטישמיות!]. והאם לא ראיתי במו עיני, שהקהילה בפרנקפורט המליצה למאמיניה, כאשר אירעו ראשוני הפוגרומים, דומני ב־1931, לחזור מייד עם תום התפילה הביתה ולמנוע התקהלויות ברחוב — ברחוב שלהם — צווייג היקר? כך זה היה.

לאן נפלו אזהרותינו, אתה יודע. ואחר כך זה היה מאוחר מדי — היתה אולי עוד דקה של זמן — ומה היה אחר כך?

אז עשו האנשים משהו שהזכיר לי תמיד את דברי בֶּר־הופמן[7], שאמר לי פעם: "היהודי אינו חכם כלל. האחרים, באיזורים רבים, פשוט טיפשים יותר." ככה זה.

לו אמרת ליהודי הממוצע בשנת 1933, שיעזוב את גרמניה בתנאים שמציעה לו שנת 1935 ואילך, הוא היה צוחק לך בפנים. "הרי איני יכול לעזוב!" (וכעת כמו מהמר) "הרי אני בהפסד! מה אתה חושב — — העסק שלי..." וכעת הם זוחלים ויוצאים עצובים, מוכים, מכוסים בצואה מעל האוזניים, פושטי־רגל, גזולי כספם — ובלי כבוד (אך חושבים את עצמם 'טובים יותר'). הירואיזם היה כעת גם כאן העיסקה הטובה יותר. מדוע אם כן לא בחרו בדרך זו? משום שאינם יכולים להיות הירואיים, משום שאינם יודעים כלל מה פירוש הירואיזם.

אצל פגי [Péguy][8] הגדול, עליו איני יכול להמליץ לך די, יש פיסקה, בה הוא כותב בערך כך: היהודים אינם אוהבים לשמוע לנביאיהם, כי יודעים הם מהו המחיר. נסיונם בן מאות השנים... וכו', פילושמי ממש. זהו אמיץ וטוב — אבל זה לא נכון.

5. כנ"ל.
6. Julius Streicher 1885–1946, עורך ה־Stürmer הידוע לשימצה. נתלה בנירנברג ב־1946.
7. Richard Beer-Hofmann, 1866–1945.
8. Charles Péguy, 1873–1948

מי שהחירות אינה בדמו, מי שאינו חש מה פירוש 'חירות' — לעולם לא ישיגה. מי שמקבל את הגיטו כדבר נתון מראש, ישאר בתוכו לנצח. וכאן, וכאן בלבד, טמון כשלונה של כל האמיגרציה הגרמנית, שממנה לא הייתי רוצה לעשות שאלה יהודית — כאן אשמתה, ביזיונה, אומללותה. אין זה שווה דבר.

כל זה מצלצל כעת כאילו מופנה כלפי מי שאני מפנה אליו מכתב זה — אבל כל זה קשור אליך לגמרי בעקיפין. אמנם איני יכול להבינך כאשר אתה משבח את היהודיה, משום שיש לה תכונות שאני מבחין בהן אצל אחרות בדיוק כמו אצלה ("יודעת היא להיות יפה בנשפי־גן" — אבל הרי זאת יודעת גם מינכן מילר [כל גרמניה פשוטה]). — אבל יודע אני שאתה מעולם לא ויתרת אפילו כרוחב האגודל. אני מתלונן בפניך — איני נובח כלפיך. מאשים אני את השקפתם של היהודים, ועל אחת כמה וכמה את השקפתו של מה שמכונה 'השמאל הגרמני', וכאן מותר להשתמש במלה 'נעביך' [עלוב].

ספגו מפלה. חתפו מכות כפי שלא זכתה בהן זמן רב מפלגה שהיו לה כל הקלפים הטובים ביד. מה יש לעשות כעת — ?

כעת יש מקום לחשבון נפש בכוח של ברזל. כעת יש לבצע, אפילו בסכנה המגוחכת שינצלו זאת, ביקורת עצמית, שלעומתה חומצה גפריתית היא מי־סבון. כעת חייבים — גם אני! גם אני! — לומר: בכך טעינו, ובכך ובכך — וכאן נכשלנו. ולא רק: האחרים עשו..., אלא: כולנו עשינו...

מה קורה במקום זה? במקום זה נותנים לנו לקרוא ליקוקים, שאיני סובלם — שיבחם של היהודים, שיבחם של הסוצי'ס [סוציאלדמוקרטים], שיבחם של הקומוניסטים. "כאן הם יושבים ומכבדים אחד את השני," כפי שנאמר באיזה מקום בשוודית. ואין זה עניין של המפלגה. להצליף במין בובת דוכן הקלייעה כמו Breitscheid או Hilferding[9] או מישהו אחר — זהו חילול המת. והרי לא הבינו כלל אלה ולא מישהו אחר — לפחות לא ידועה לי דוגמה — מה שאירע להם. "בלי לשמוע, בלי לראות, עמד לו האיש הטוב שקוע במחשבותיו — והוא שואל כיצד זה אירע ומדוע לו אירע." במקום ביקורת עצמית וחשבון־נפש אני רואה כאן משהו כמו "אנחנו גרמניה הטובה יותר" ו"אין זאת כלל גרמניה" והבלים דומים. אלא שארץ אינה רק מה שהיא עושה, היא גם מה שהיא מוכנה לקבל, מה שהיא סובלת. מדהים [gespenstisch] לראות במה עוסקים אנשי פריז [הגולים מגרמניה] — כיצד הם משחקים בדבר מה שכלל אינו קיים יותר. כיצד הם עדיין פוזלים — כיצד הם מרגישים עצמם כגרמנים — אבל לעזאזל, הגרמנים אינם רוצים בכם! אין הם שמים לב לכך. זאת גרמניה. המדים מתאימים להם — רק הצווארון קצת גבוה מדי עבורם. קצת לא נוח — מעט מפריע — כל־כך הרבה פאתוס וכל־כך מעט

9. Rudolf Breitscheid, 1874–1944; Rudolf Hilferding, 1877–1941 שני מנהיגים סוציאל דמוקראטיים. הילפרדינג נספה בבוכנוולד; ברייטנשייד, שהיה שר, התאבד. טוכולסקי לא יכול היה לצפות את מותם הטראגי; אך למרבה האירוניה הוא השתמש לגבם במלה חילול־המת.

חמאה — אבל חוץ מזה? איך אומר אלפרד פולגר: "הנפילה מתחילה בכך, ששומעים: דבר אחד מוכרחים להגיד לטובתם..." והם אומרים דבר זה ודבר אחר ואחר־כך הכל.

מר הוא להכיר בכך: אני יודע זאת משנת 1929 — אז יצאתי למסע הרצאות וראיתי את 'האנשים שלנו' פנים אל פנים, לפני הבמה, מתנגדים ומצדדים, ואז הבנתי את הכל, ומאז נאלמתי דום יותר ויותר. חיי יקרים לי מדי, מכדי שאעמוד מתחת לעץ תפוחים ואבקשו לתת אגסים. אני — לא עוד. לי אין עוד קשר עם הארץ הזאת, שאת שפתה אני מדבר כמה שפחות. שתתפגר, שרוסיה תכבוש אותה — אני איתה גמרתי.

חושב אני להכירך כסופר — יתכן שאתה תתמודד עם עניינים אלה (במקרה כזה הייתי שמח מאוד אם תוותר על שמי; אין ברצוני אפילו לעמוד כבסיס לוויכוח על עניינים גרמניים — חלף, עבר). אבל לא יתכן שאני טועה: העובדות מדברות בעדי. העובדה שקיים עם (יהודים, והבורגנות הגרמנית החלושה, שהצהירה על עצמה כשמאל, או אף היתה כך בחלקה הקטן יותר), עם הסופג ביזיונות מבלי להרגישן. לך אשה — לך ילדים, אני חושב. אם כן...

"יחד עם זה טיפוסים רגישים, שאולי לא הרגישו כל־כך נורא כשברנש ישר לגמרי צעק ביום כיפור 'נבלה יהודית מקוללת!' אחרי אדון עם סידור תפילה ביד, או כשסרן מיחידת ה'אחת עשרה' הכריז בלי בושה, קדימה, על החשמלית: 'כמה יהודיות הרות רואים — ממש להקיא!'. לא זה היה פוגע. אלא כשחברים נאורים, בעלי כוונות טובות, אמרו בהתחשבות: 'האדונים היהודיים'... זה פגע."

את זה כתב קר[10]. איך צריך אם־כן להראות דבר זה אצל אדם נחות יותר? לא יקירי — זה לא כלום ומזה לא יצא כלום. שאלה זו אני רואה אותה הרחק מעבר לכל דבר יהודי — רואה אני סוציאלדמוקרטיה, שתנצח רק אחרי שלא תתקיים כבר — וזאת לא רק — משום שהיתה ללא אופי ועמדה למכירה והיתה מוגת־לב (ומי היה כך אלא שוב הגרמנים) — אלא משום שהפסידה את הקרב, כי הדוקטרינה אינה שווה כלום. היא מוטעית. אנא אל תאמין שעברתי בינתיים ל'דם ואדמה'[11] או משהו אחר — אני ממליץ לך על 'La Revolution nécessaire' מאת Dandieu ו־Aron, אני ממליץ לך על החוברות של 'Ordre Nouveau', אחד הדברים העניינים ביותר, שאי־פעם הגיעו לידי. אני ממליץ לך, במצב זה, גם על 'Esprit' (פריז) — ותבין מייד מה כוונתי. יש להתחיל מחדש.

יש להתחיל לגמרי מן ההתחלה — "Ford, c'est Descartes descendu dans la rue" [פורד, זה דקארט שירד לרחוב], נקראת אחת מנוסחאותיו של דנדיה (למרבה הצער הוא נפטר צעיר מדי, בגיל 36). יש להתחיל מחדש — לא לשמוע לסטלין המגוכח הזה, הבוגד באנשיו כה יפה, כפי שמסוגל לכך בדרך כלל רק האפיפיור. דבר מזה לא יהיה מסוגל להביא את החופש. מן ההתחלה, לגמרי מן ההתחלה. אנחנו לא נזכה לראות את זה. נחוצה לכך, דבר שרוב הגולים אינם מבחינים בו, רוח נעורים, שכבר אין בנו. יבואו חדשים, אחרינו. אבל כך זה לא הולך. המשחק נגמר.

ניהיליזם? צווייג היקר, למדתי הרבה בחמש השנים האחרונות, ואלמלא מצב בריאותי הגרוע הייתי נותן לכך פומבי. למדתי שמוטב לומר שאין כאן כלום מאשר להציג דבר מה לעצמי ולפני אחרים (דבר שאתה לעולם לא עשית). אך תיאטרון היאוש, הרואה גבר אף בברנש כמו תומס מאן, שהוא, בעל פרס נובל, אינו מעז לצאת ומרשה להמשיך ולמכור את ספריו ה'בלתי מזיקים' בגרמניה — היאוש הממשיך באותן השגיאות בהן אנחנו אבדנו: לא לדייק כל־כך עם בעלי־ברית — בתיאטרון הזה איני יכול להשתתף יותר.

והנה מה שדוחה אותי כל־כך באמיגראציה הגרמנית: הכל נמשך כאילו לא אירע שום דבר. תמיד הלאה, תמיד הלאה — הם כותבים את אותם ספרים, הם נואמים אותם נאומים, הם עושים את אותן ז'סטות. אלא שזה כבר לא פעל כאשר עדיין היו לנו בפנים אפשרות וקצת כוח — כיצד זה צריך לפעול מבחוץ! הביט בלנין בגלות: פלדה וניקיון מחשבתי קיצוני — ואלה כאן? התמזמזות, [כך: Doitsche Kuttur בכתיב נעלג מכוון!]. מצפון העולם... לילה טוב. אני מתנזר מכל צעד ציבורי, משום שאיני האדם היכול לבנות דוקטרינה חדשה איני מנהיג גדול — אני יודע זאת. אני מצטיין כשאני יכול לתת ביטוי להכרה של המון כשהיא עדיין עמומה — אך כאן אין כזאת. האם אני מרפה ידיים? זה כבר הרבה אם אתה מפרק תקוות מטעות ומשלות. אגב, מאמין אני ביציבותו של המשטר הגרמני. הוא נתמך על־ידי כל העולם, כי הוא נגד הפועלים. אך אילו היה זה מתמוטט אפילו: לאמיגרציה הגרמנית אין בכך כל אשמה. רואה אני את היועץ במשרד התעמולה: עליו להשתעמם תוך גיחוך, כשהוא קורא את השטויות האלה. הן בלתי מזיקות.

מכתב זה התארך — אנא בחסדך. כן, אם תבוא לכאן ואני בדיוק אשהה בשווייץ, אשמח לשוחח אתך. אני סופר לשעבר — אבל לדבר אתך, זאת תמיד תהיה חגיגה קטנה. כל טוב לך: ובעיקר למען עינך![12]

לבבית ביותר שלך בנאמנות

טוכולסקי ■

10. Alfred Kerr, 1867–1948

11. 'Blut und Boden' מונח גרמני לאומני המקשר בין עם לדם ולאדמה.

12. צווייג סבל בשנים אלה ממחלת עיניים שהקשתה עליו בעבודתו הספרותית.

מרים איתן

לא מַצְבִּיאָה

לַחְשׁוֹב
שֶׁכָּל הַשֶּׁפַע שֶׁל חֲמִי
הֻחְזַר מִקִּיר לְבַד
נִתְּז לְכָל הָעֲבָרִים
לְהִתְכַּבֵּד.
לַחְשׁוֹב
רָצִיתִי כְּבָר לָךְ
וְגַם נָדִיב
יִסְּכֵּים עַקְצָתֶךָ.
לַחְשׁוֹב
שֶׁכְּבָר כִּנָּה לָךְ מִי הַמִּשְׁפָּחָה
אָמַרְתִּי אָז
שֶׁגַּם נְטִשָׁה כְּשִׁפְמָה
שֶׁכָּתָה אֶת לֵב טוֹלְסְטוֹי.

אָכֵן קְרָאת אֵלַי קְרִיאוֹת פִּיּוּס
לָבוֹא בֵּין אַשְׁפָּתוֹת
לְמָצוֹא אוֹתְךָ אֲסִימוֹנִית
מִכֹּה בְּפַח חָלוּל. בְּפַח בָּקוּעַ
קִישׁ קִישׁ קָרִיא כְּמוֹ מַבּוּעַ.
לֹא מַצְבִּיאָה וְלֹא חֲלוֹדָה
וְרַק רִיסִים שֶׁל חֲלוֹדָה
כִּסּוּ עֵינַיִם פְּעַם מְדוּרָה.
אֶפְלוּ תֹּה שֶׁל יְדִידוּת
הָפַךְ קִרְבִּי
וְכָל גּוּפִי צָעַק
אֶת בְּעִוָּרֶךָ הַפִּתְאוֹמִי.

◀ 23 שוליים פתוחים

תפקיד נכבד ברבים מן השירים יש לפועל "היה" — sein בנטיותיו השונות. בשיר "מצריים" הוא קושר — על בסיס המצלול — בין sehen, sein (ראה) ו־sie (היא, אותה, הן). בכולם ה־S העיצור השורק, רַךְ. כך גם, באותו שיר — wasser מַיִם. "Sei das Wasser!" — "הֱיֵי הַמַּיִם". — מים רבים. "יוֹדֵעַ בַּמַּיִם" — "im Wasser weisst." "מִתּוֹךְ הַמַּיִם" — "aus dem Wasser" — מים כאחד היסודות: "בעשׂותך כדור הארץ נחלק לשניים — / חציו יבשה וחציו מים." (אבן־גבירול).

על החלוקה לשניים, על הפיצול שבין הנוכרייה לבין עצמו (כ־Du), עומדת ביאטריס קאמרון במחקרה המקיף "Folie á deux" (1976). היא מתעכבת על יחסי האני־אתה ומצביעה על הכפילות והשניות שבנפשו של צֶלאן. ה"אני" (ich) בכור תמיד, — הוא פאול צלאן עצמו; אך אל הגוף השני (ה־Du) ניתן להתייחס כאל "האני האחר", או כאל אחר/ת, אל בת־קול או האלוהים. Du מופיע מדי פעם באות גדולה כשם־העצם עצמו ולא כשם־הגוף הבא במקומו. כך, למשל, פותח ה־Du — ב־"WIE DU DU SEI" — שוליים רחבים למשמעותו של שם־עצם אֶגֶמטי. האם מתכוון כאן ה־Du אל ההתגלות שב"אהיה אשר אהיה"? האם הוא שם־עצם, שם־גוף, כינוי־ישיר, גוף־שני, יחיד? וכיצד יתייחס אליו המתרגם לעברית, כאל זכר או כאל נקבה? מפוחדה של העברית חייב המתרגם להחליט. אין דרך־ביניים. העברית חודרת כאן אל השוליים הפתוחים בגרמנית ומחייבת פרשנות שיש בה מן ההגבלה: "אתה הֱיֵה כמוך", או "את הֱיֵי כמוך".

כקורא בחרתי בנוסח הנקֵבי. הוא יכול להתייחס אל ירושלים, נפש, שכינה, אלוהות, משיחיות; וכשם־עצם־מופשט יכול הוא להתייחס אל ערגה, כמיהה, או כפנייה אל דמות נשית: אהובה, אם, אחות — דמויות הרווחות בשיריו. הלשון הנקבית יכולה לקשור (כפי שהיא עושה בשיר "הֱיֵי אשר תהיי") בין ההתגלות האלוהית לבין ירושלים המשיחית. הבחירה מצמצמת אמנם את השוליים, אך גם כך נשמר בהם די מרחב לדמיון ולפיענוח.

נדמה, כי ב"בין לבין" הנוצר תוך כדי העברה מן ה"מקור" העברי אל ה"נכר" הגרמני — מוחש עיקרו של המטען הרגשי. שם, במעבר, טמון כוח הביטוי הייחודי של צלאן. קורא הבא אליו מבחוץ, הער למתרחש בתהליך הסמוי והנחשף כך אל מֶמד נפח־הזמן הפעיל, — יכול להתבשם מאמנותו של צלאן, יכול לקשור, למשל, בין DU SEI WIE DU לבין Gehugnis לבין Kumi ori. המלים הן הקונטורה של הביטוי ולא הביטוי עצמו.

צלאן אומר: "עליך לומר לנוכרייה: ראי ישנתי לצדן!" — לצדן של רות, נעמי ומרים. דמויות הנמצאות לצדנו, קוראי העברית, תמיד. זו, אולי, הסיבה שהביאה גם אותי לנסות, בדחילו ורחימו, לחזור ולשפוך מדלי הגרמנית בבטוייה. המוחשי, הנראה ונשמע, — אל דלי העברית, הסמויה, — אל המקור שֶׁלְּפָנַי.

אין ספק, כי בחדירה כפויה אל שולי שירתו של צלאן; על־ידי התרחקות — מקוצר־יכולת — מן המשקל והחריזה ומן הדיוק המילולי — חוטא התרגום למקור. להצדקת חשיפת תרגומי כאה ההנאה הגדולה שנגרמה לי מעצם פעולת התרגום שאפשרה לי להתקרב אל קסמי־השירה של אמן מיוסר המחזיק באמונתו.

מקור יש אחד, תרגומים, כרפרודוקציות, יש אחדים. ידוע לי על תרגומיהם של בנימין הורושובסקי, מנפרד וינקלר, דוד רוקח, נתן זך, יהודה עמיחי ואברהם רימון, הכוללים גם תרגומים שונים לשיר אחד. קריאה בהם. השוואה ביניהם — יאפשרו לקורא המעוניין להעמיק וליהנות.

אל שירת צלאן התוודעתי באמצעותן של אילנה שמואלי ועירית רפופורט; בבחירת השירים ובמלאכת התרגום היו לי שותפים אילנה והרצל שמואלי. אני מרשה לעצמי להודות להם, כאן, על ריגושים שחוויתי מכוחם. ■

הפואמות של אבא קובנר כמערכת מיתית*

חנה יעוז

אבא קובנר מעלה ביצירותיו את חוויית התשתית של חורבן יהדות אירופה, והופך אותן למעין מערכת מיתית, העומדת בפני עצמה. בשיריו ובמיוחד בשלוש הפואמות הגדולות: "עד לא אור", "המפתח צלל" ו"אחותי קטנה",[1] הוא מנסה לצקת חוויות לאומיות — היסטוריות במסגרות פואטיות. "אבא קובנר פנה לז'אנר הפואמה המודרנית, כדי לעצב עולם יהודי שנכחד. הוא מעמיד תמונת עולם סמלית, אך אינו מספר סיפור ישיר ורצוף. פואמה שלו היא מיכלול שירים וקטעים, ספק סימפוניה מרמזי תווים שוני סולמות, ספק קליידוסקופ בו מעורבים הזמנים והמקומות, הצבעים והקולות, והמביט מקרוב רואה שברי זכוכית ומראות כתושות".[2]

הפואמה מאפשרת יצירת יחידות שיר קטנות יחסית, המשתלבות יחדיו במסגרת עלילתית, סביב גיבורים היסטוריים משותפים ורקע היסטורי משותף. תשומת לב מיוחדת ליחס בין הקטע הבודד לבין המעגל השלם ביצירתו של א. קובנר — נתן ה. ברזל בספרו "משוררי בשורה"[3]. לפי תפיסתו, קשורה שירת קובנר קשר חזק לתבניות המושתתות על מטונימיה וסינכדוכה, והיא מטפחת את היחס בין יחידת השורה קטנה ביותר — ההברה, המילה לבין השיר בשלימותו.

היחס בין השלם לבין חלקיו מאפיין את שירת קובנר כמיכלול, אולם יש להתבונן במיוחד בדרך העיצוב של הפואמות בנושא השואה. שכן, לפי תפיסתו של א. קובנר, אף הגישה המיתית לחורבן אירופה היא בגדר שלם הנתפס ע"י חלקיו. שלוש הפואמות: "עד לא אור", "המפתח צלל" ו"אחותי קטנה" — מעלות שלושה מעגלים: מיתוס, הכיתור, המיתוס הפרטיזני והמיתוס של המאבק בין היהדות לנצרות. שלושת המעגלים יוצרים מערכת מורכבת, המעלה את חוויות היסוד של חורבן יהדות אירופה, והופכת אותן למעין מערכת מיתית.

א. המיתוס הפרטיזני

הפואמה "עד לא אור" מושתתת על יסודות אוטוביוגרפיים ותקופתיים. [אבא קובנר היה מפקדה של חטיבת פרטיזנים יהודיים בשם "הנקמה"[4]]. היצירה בנויה פרקים פרקים, הקשורים זה בזה מבחינה עלילתית. יחידת הזמן — לילה אחד בעולמם של פרטיזנים יהודיים, החיים ביער ויוצאים ממנו, כדי לפגוע ברכבות צבא גרמניות. לפנינו "פואמה פרטיזנית", אשר הנפשות הפועלות בה בצד הלוחמים הן — הלילה, היער, הביצה, הגשר המתנדנד וסערת השמיים. הקורבן היחיד לו מוקדש פרק שלם בספר — הוא אדם שנמחץ תחת עץ ענקים שקרס, קורבן לסערת הטבע.[5]

דרך העיצוב של הפואמה היא יותר דרמתית מאשר אפית. אחד היסודות המעצימים את המתחים הדרמתיים בפואמה — הוא **יסוד הארוס**. הפואמה "עד לא אור" משלבת מתח פעולה פרטיזני, מאבק גבורה להישרדות ונקם עם מתח ארוטי, העובר כחוט מקשר בין הפרקים השונים של הפואמה. המשורר יוצר מתח בעל משמעות ארוטית מובהקת לא רק בין בני האדם, אלא אף בין החי והדומם ובין הדומם לבין עצמו.

בפרק הראשון, המכונה "הגשר", והמהווה מעיין אקספוזיציה להתרחשות העלילתית המפרנסת את הפואמה — בולטת ההתייחסות הארוטית אל הצומח והדומם. בקטע הרביעי (שם, עמ' 24) בתיאור של עץ אשוח ענקי, המתנפץ לפתע אל "בינות הערוצים", מעלה קובנר תיאור מפתיע: "מוזר / בחפזונו הפשיל בדיו, / וממערה חיקו הרוטט במחשוף / נתערטלה שפת הביצה השעירה / אבל חיפה מיד עלי ערווה / הרס / על שביל / סכסך דליה, / רכס." העירטול בפומבי מעלה על הדעת אדם החושף עצמו. בסיום הקטע מופיע הפועל "רכס"; כאילו אדם הוא הרוכס בגדיו לאחר שחשף חלק אינטימי מגופו.

באותו פרק מצוי קטע נוסף בעל נימה ארוטית, שאין לטעות בה. תיאור הטבע של גשר המחובר לביצה טובענית, הופך לתיאור של יחסים אינטימיים המועברים אל הטבע הדומם ממישור היחסים המוכרים בין גבר לאשה. "מוצנע סר הגשר אל בין הסבך / גוהר זהיר עלי מידרון" (שם, עמ' 28) ומספר שורות לאחר מכן — "פרץ מסבך, חשף גופו, / מתח, — / ויכבוש ראשו בחיק. / ובשניה — לופת הוא הרחק — הרחק / כתפיה, / צווארה. / גחונו דבק אל גופה הרוטט, / ובין ליטוף לפרכוס לואט / וגונח. פני הנפחדת נסערים / אל — מעגלי קמטים זועפים וסרים. / אך הוא עד ארגיעה, / הנה כבר שלו אזי היא תוהה / רק עורה הנרגש אז מועב//" ("עד לא אור", עמ' 28)

*** מתוך הספר "נושא השואה בשירה העברית הצעירה — גילוי וכיסוי", העומד לראות אור בקרוב בהוצ' עקד.**

היחסים האירוטיים בין האדם לבין הדומם, מגיעים לשיאם בפרק השני — "בשפתיים אל אופק". מבחינה עלילתית פרק זה מוקדש לתיאור הלידתו של בוא הרכבת ופיצוצה. הרכבת מכונה בשם "כלה", והפרטיזן המחכה עם הפתיל ביד כדי לפוצץ את המסילה להורידה מהפסים — הוא החתן. "עוד חששתי: לברך פני חתן?/ ותחבוק ערוותך עד אחרון / האופן" (שם עמ' 53) "הנה אל נשימתך נקשיבה — היא קרבה כבר / אך גופך עדי נראהו, / אנא! בואי הכלה: לא צל, / כי פניך באנו קבל" (שם, 55). התפיסה האירוטית שלטת בפרק זה, אירוטיקה שפירושה — חיים, כוח, עצמה, כיבוש. כיבוש האוייב ונקם.

הרמזים כולם לקוחים ממושגי הארוטיקה האנושית. הרכבת נעצרת למילוי מים בדרכה אל היעד, והדימוי הוא "ברחם מלאה". הפרטיזן המתחבא ליד המסילה ובידו הדינמיט להפעלה — מתואר כגבר שנפשו יוצאת אל גוף אשה, והרכבת מכונה "עלמתי על אופן": "אליך אפלל / אל — לשד גווך אשא / אצמא — ולא לצל!/ אתאפק יגלה לי ראשך, / אחלוץ אז חזך — / שדיך אגמא, / בפיטמה כי אשבר / בחלבך הניגר / צימאוני ארווה / ומי יתנני ואאזר / געת אל מטה חבוק עד סוף, הוי — כל הקו" (שם, עמ' 58). פיצוץ הרכבת קשור בתיאור — "ערוותך לחזור / לשוות נגדי" (שם עמ' 63) רק ירידת הרכבת מן הפסים מרגיעה את יצריו של האני השר "שוועת גופי חדלה חדלה", ועימה עולה אהבה ראשונה לחיים.

המשורר עצמו התייחס לתופעה בהסבירו, כי הסיכוי להיחלץ מחוסר האונים ומהמתח הנורא שבו היו שרויים בין תקווה ליאוש — "היה טמון ביכולת לבטא את הריחוק. לבוא במגע בקרבה, בהתמזגות עם ממשות נאהבת. האהבה היא חוויה של התכונות. תנועה לעבר קיום אחר, זולת." הוא מציין כי מהשורות הראשונות של "עד לא אור" החלה התקדמות, אבל בהיסח הדעת, עדיין לא במוחש — "לעבר ממשות נחשקת, שאני חייב לנכסה, לארסה לי, כי בלעדיה התבוסה היא תבוסה עולמית. הסיכוי היה בשיר, הייפלא איפוא שזרימתו או מה שקוראים ריתמוס השיר היתה והינה אהבה"[6]. קובנר מתייחס לחוקרים שראו בפואמה "שיר קינה", או נסיון להעלות זכרונות — אולם דומה שהוא נוטה להדגיש את הדינמיות, התנועה ואף את הארוטיזם. דברים בנוסח זה הופיעו בזמנו בהקדמה לפואמה "עד לא אור", ("עד לא אור", עמ' 10/11).

מבחינה מסויימת ניתן לאמר, כי גרעיני המיתוס הפרטיזני עליו מושתתת הפואמה "עד לא אור" מופיעים כבר קודם לכן, בשיר בודד שפורסם בעיתון "הארץ" עוד בעצם ימי המלחמה — חתום בכינויו הפרטיזני של א. קובנר: "אורי". שם השיר: "והיה לבבכם לכינור". המוטיבים המרכזיים של "עד לא אור" מצויים בשיר הבודד בצורתם "העוברית" — המאבק, האהבה, היד המחזיקה בכלי הנשק והאצבע על ההדק או על החוט המוביל אל הדינמיט: "בעלות המחנה לא נשלח את העצב, / נעלע את הצער / טרם נעל / ונצור ללב "אהב!" "אך אהה! איך נרים את נס הגאולה / וכף ידינו שכולה? / מעשר אצבעות רק אחת שרדה / האחת היודעת לקלוע."[7]

ב. מיתוס הכיתור

בפואמה "המפתח צלל" יוצר א. קובנר דגם של גיטואיזציה ללא היסטוריזציה. הדגש הוא על תחושת הכיתור והחנק של ציבור יהודי שסגרו עליו לפתע באמצעות גדר או חומה. יש להניח כי הדוגמה שעמדה לפני המשורר היתה גיטו ווילנה, אולם הפואמה אינה בונה עצמה על פרטים היסטוריים, על עובדות ותאריכים, או על שלבים של הפיתרון הסופי. הנטיה היא ליצירת ארכיטיפ של גיטואיזציה וכיתור, זאת ללא שימוש בביטויים ישירים כגון: "גרמנים", "גיטו" ו"פרטיזנים". הגיבורים מכונים בשמות מספר יצוגיים — העדה מכונה "האלף", הצעיר העומד מולה ודורש לברוח מהכיתור ולפעול נגד האוייב מכונה "האחד", וקבוצת הנערים המוכנה ללכת בעקבותיו מקבלת מספר בעל משמעות מיתית — "שניים עשר" נערים. (א. קובנר עצמו בנסותו לפרש את יצירתו מעלה אפשרויות פרשניות לגבי המספר האחרון — שנים עשר מרגלים, תרי־עשר נביאים, שנים עשר שליחים, ואפילו אסוציציה ממשורר אהוב עליו — אלכסנדר בלוק).[8] המספר שנים־עשר מופיע אף כתשתית מבנית לפואמה. כל פרק שירי מכונה "אבן", ולפואמה שתים־עשרה אבנים. אבנים רבות עולות בדעתו של המחבר בבואו לפרש את בחירתו: "אבן הטועים", "אבן הכתף" "אבן העזר" וכד'. אולם הוא מדגיש כי התמונה העיקרית שנותרה מגיטו ווארשה בחורבנו — היתה "מדבר אבן ענק! בעצם, לא מדבר אלא כמו נחשול אבנים שקפא לרגע. בקו האופן של גל אבנים כזה מתנשא מבנה אחד ויחיד של הכנסיה, אשר היתה לחומת הגיטו; ואין איש בכל התמונה הזאת. רק אבן. הנה הגענו עד אבן הלב."[9]

מכאן כי הפואמה אינה מתייחסת לגיטו ווילנה (בו שהה א. קובנר בשנים 1941–3 עד צאתו דרך תעלות הביוב אל היער ואל הפרטיזנים) — לפנינו נסיון ליצור מודל של יחסים בין ציבור לבין יחיד על רקע הכיתור שהושם עליהם. ראשיתה של הפואמה בתיאור החוויה של הופעת הגרמנים והיווצרות תחושת הגיטו והכיליון. התהליך המתואר הוא איטי, ובראשיתו אינו מטיל אימה — כדוגמת הופעה ראשונה של המטוסים (הגרמניים) בשמי העיר: "זרמו מטוסים מול רוח". שהוא עדיין מראה המעורר השתאות, ויחד עם זאת קיימים בו רמזים מטרימים על "עורב טורף" המרחף מעל, וטרף מהדס מתחת. הכיתור, הגדר והחומה, באים על העדה בהפתעה; מעין מלכודת שהוצבה והעדה מנסה להסתגל אליה ולחיות עימה. בפרקים הראשונים של הפואמה — העדה מעוצבת כגיבור סטטי ורק בפרק התשיעי העדה מתפרצת "כהר געש קטלני". את תחושת הכיתור מצייר א. קובנר בתוך מעגל צר הסוגר על האלף. העדה פועלת כעדר להוציא ה"אחד", והוא היוצא לפני הקהל מצליח לעבור אל מחוץ לעיר אל מחוץ לכיתור — אולם לאחר מכן שב אל העדה. האלמוניות המספרית תומכת בהיווצרות הרושם של דגם ארכיטיפלי ושל תבנית מבדית.

לפי תפיסתו של קובנר, הטרגדיה היא של העדה. לדמויות הראשיות אין שם פרטי ואין שם משפחה. הנסיון הוא לבטא טרגדיה של ציבור ועמדתו והתייחסותו של היחיד. ה. ברזל טוען, כי א. קובנר משתמש בדרך העיצוב הסינכדוכית כדי ליצור את תחושת האימה: אלף־ציבור יהודי, נשר־סמל נאצי, וכן מפתח, אבנים וכד'[10] ברוח זו ניתן, אולי, לראות את הפואמה כולה כדגם ייצוגי. ציבור יהודי אחד, חומה אחת,

גיטו אחד — והם מייצגים את כל תהליך הגיטואיזציה. ניתן לחזק גישה זו בבדיקת הפרטים כהם משתמש המשורר, כדי לבנות את התמונה: שם הנהר העובר ליד העיר ומשמש גבול טבעי הוא ה"שצ'ארה" נהר מעין זה אינו מופיע כלל ליד העיר ווילנה, אלא במקום אחר שונה לחלוטין על מפת פולין. "הוא נכנס לפואמה לא בזכות היכרותי את הנהר הזה, או קשר אוטוביוגרפי כלשהו למקום — אלא הודות לצליל." צלילו של השם עשה זאת, מרגע שעלה בדעתי לא יכלתי להפטר ממנו".[11] מכאן, שם הנהר אינו בעל משמעות מזהה, רק צלילו המכושף והמיתי הוא בעל משמעות. לפנינו עדה יהודית העוברת תהליך של גיטואיזציה וכיתור, אי־שם בפולין. העדה קיימת וקיים היחיד. העדה מדומה לעדר, ושיאה של אסוציאציה זו בשיר "הנסים עם פעמון על צוואר". אולם, למרות האסוציאציה של צאן הנזקק לרועה, התפיסה הבסיסית היא של ראיית הטרגדיה של הכלל היהודי כגדולה מזו של היחיד.

בהתייחסו לגיבור המרכז, בונה א. קובנר גיבור קבוצתי כפול — העדה והקבוצה (שנים עשר במספר) ובצידם, היחיד — הצעיר המרדן, המנהיג. אולם, בהתייחסו אל דמויות אגב ולוואי — יש והוא מכנה אותם בשם; כדי למסור אווירה וליצור מידה של אמינות. דוגמה אופינית — הקטע על זימל הנפח. (קטע 2 מתוך "שנים עשר נערים נפעמים" "מכל האהבות", עמ' 154)

"אכן, לזימל הנפח / אבד הסוס. כבר לילה עשירי זימל מפרזל / במסמרות ברזל את אנחותיו. / במסמרות ברזל... קרב זקיף! / לא זה הוא מקיף / את החומה."

ההתייחסות למציאות היא באמצעות השם הפרטי המזהה את הנפח, וכן בתיאור עיסוקיו, המקבלים משנה תוקף באמצעות הגישה המטאפורית: "מפרזל במסמרות ברזל את אנחותיו". אף החומה והמגפיים הם בגדר מושגים מיצגים מציאות קונקרטית מזוהה שאין לטעות בה.

אולם, במתח שבין הקונקרטי והמיתי — ידו של האחרון על העליונה, כשהוא מתחזק ע"י היסוד הריתמי השמיעתי. הריתמוס והחריזה מקנים לפואימה כולה את כוחה. אין זה שיר זעקה — "השורה ב'המפתח צלל' אינה זועקת עוד", כותב א. קובנר; והוא משווה את הפואמה שלו עם "עיר ההריגה" של ביאליק: "אצל ביאליק עדיין עולה המחאה. השירה נשמעת כזעקה. הווה אומר אי ההשלמה. כנראה היה צריך לעבור דור שלם עם נסיון חיים חדש עד שלשונו תוכל לקלוט את כל עוצמת הדרמה הזאת. עד שתוכל לומר אותה בלי פאתוס, בלא זעקה, מתוך אדישות, בשקט כזה פשוט."[12]

ג. מיתוס יהדות־נצרות

הפואמה "אחותי קטנה" מבוססת בחלקה על נסיון אוטוביוגרפי "ואני אז במנזר עם עוד כמה חברים נחבא אל הגויים. המנזר עומד על גבעה, כמרחק שישה שבעה ק"מ מהעיר. מדי יום יוצא אני אל הגבעה לחרוש, לעדור ולזרוע — עשירי אל תשע הנזירות. נפשי שחוחה ועגומה. אך טרם הבינה למתרחש והולך שם שישה שבעה ק"מ מעבר לגבעה"[13]. [אל המנזר הגיע א. קובנר כמקלט זמני, בעיצומן של "חטיפות" הגברים שקדמו להקמת הגיטו באוגוסט 1941[14]].

הפואמה "אחותי קטנה" בנויה מסידרת שירים ליריים הסובבים סביב דמות מרכזית — ילדה קטנה, הנמסרת בעיצומה של המלחמה לידיהן של נזירות.

היסוד הדרמאתי והיסוד הלירי בולטים בפואמה, כאשר הצד הדרמתי ידו על העליונה. האכספוזיציה של הפואמה מציבה באורח דרמאתי "חומה" וקבוצת אנשים המכונה "הם". (החומה מעלה על הדעת את הגדר ותחושת הכיתור של העדה ב"המפתח צלל"; הכינוי "הם" מציין את הקולקטיב) זמן ההתרחשות "בלילה השביעי" מציין מספר מאגי. התמונה המרכזית — לילה מושלג, רוח לבנה ואנשים הצועדים בשלג וטובעים בו. העיצוב האונומטופאי בולט בקטע הפתיחה, והוא שליט אף בשבעת הקטעים הראשונים של הפואימה (האות "ש" מתוך המילה שלג, ואותיות המילה "רוח" — שליטות במיצלול).

מתוך שיבעת קטעי השירה הראשונים עולה סיפורה של ילדה יהודיה הנמסרת ע"י קבוצת אנשים המלווים אותה, לאחיות במנזר הדומיניקני. תהליך המסירה מתרחש בפרקי שיר שזמנם לילה, שחר ובוקר. הנסיון להפעיל מצילה קפואה בשער המנזר מעלה על הדעת פעולת החייאה — "כאחוז פני איש קופא החזיקו בה לעסותה". קול הפעמון כסיכוי וכאזעקה מעביר את לשון השיר מלשום "הם" בלתי מיודעת ללשון "אנחנו"; וכך מוצגת "האחות הקטנה" מול "תשע האחיות" של המנזר. האחות מכונה "אחותי קלה", ועיניה מחפשות בחומת המנזר "תקוות שני" — צופנים תנכיים ברורים. אולם, הנזירות מביטות בה "כהבט באפר מדבר"... העמידה על הסף המוזכרת מספר פעמים בחלק הראשון של הפואמה — היא על סף החיים, ועל סף בין יהדות ונצרות. "עדת המלאכים" המלווה אותה, מתחלפת "באלוהים אחר".

האירוניה הדרמאתית גוברת שעה שהמשורר מעצב את מערכת היחסים בין האחיות לבין הצלוב[15] (פרקי שיר 10/13), ויוצר קונפרונטציה בין הדרישה לאהבה בתפיסה הנוצרית, לבין היחס להולכים בשלג; ובמיוחד ל"אחות קטנה" שבובתה רוטשה בשלג. (ההשלכה וההעברה אל הבובה, המייצגת את הילדות התמימה — רווחת בשירה השואה[16]). במדור השני — תיאור טיפוסי הנזירות, כאשר כל קטע שירי מתייחס לאחת האחיות, המזוהה בשמה הפרטי ובתכונותיה; וכן תיאור חוויות הילדה במנזר, וגורל בני עדתה אשר המשיכו להלך בשלג ובמצוד.

המדור האחרון — עם תום האש והמצוד — תחושת היתמות והשכול, תוך כדי התיחסות קונקרטית למקום ולמצב והתייחסות ערטילאית לאחות הקטנה ולגורלה (עד כי יש הרואים בכך שבירה של המסלול הסיפורי, באמצעות הזרה או השהייה מכוונת[17]).

בפואמה "אחותי קטנה" משולב באורח דומיננטי המערך האגדי, השואב כוחו מעולם מיתי, המושתת על נקודת המוצא של המפגש בין שני עולמות רוחניים — יהדות־נצרות: "את אחותי מלווים מלאכים / עדת מלאכים מלווה את אחותי עד סף. אחות קטנה / לקחה לה אלוהים אחר / נפתח לה שער וחצר." (קטע 6).

המיתוס של יהדות־נצרות בא על ביטויו אף ביצירת שני מעגלים מקבילים בתחום הארוס. המסגרת היהודית נמסרת באמצעות המוטיב של הכלה והחתן היהודיים. "אחותי קלה"="אחותי כלה" והיא מושתתת על האחות הקטנה של "שיר השירים". התיאור "עירומה צמתה על חזה / אחותי קלה" מעלה אסוצייטיבית את הפסוק "הינך יפה עינייך יונים מבעד לצמתך"; ובעקבות "שיר השירים" המתפרש לא רק כיחסי גבר־אשה, אלא אף כיחסי קירבה בין הקב"ה ועם ישראל.[18] בראשית הפואמה אנו נרמזים בקשר לאחות־כלה, ובמרכזה של הפואמה: תיאור האחות היושבת אל שולחן החתונה בנוסח יהודי: "אחותי יושבת שמחה אל / שולחן חתנה / לבה ער / עולם שלם שותה / מרק עוף כשר / הכופתאות מקמח מצות הן / מעשה חמותה, משתאה העולם / טועם ממרקחת האם." (אחותי קטנה", עמ' 59, 58). זהו תיאור אידילי של העולם כפי שיכול היה להתקיים, אלמלא המלחמה והכיבוש הנאצי. אולם, עד מהרה חודרת המציאות לתוך משחק הדמיון האידילי — "אבינו את לחמו רדה ברוך השם / משנים מתנור אחד. לא שיער / שיכול עם שלם לעלות בתנורים / והעולם בעזרת השם מתקיים" (שם עמ' 60). לפיכך, אין חופה ואין חתן הכתובה "באבן תכתב", והאחות הקטנה מונחת על התל לרגלי החומה: "ראשון יביאנה חדריו / ברוך הוא מגברים / חתני!" (שם עמ' 61).

שיאו של השילוב בין המוטיב "חתן־כלה" לבין מוטיב המוות הוא בשיר החידתי "מבור תחתיות רִדוּדִי", המושתת על הפסוק "דומה דודי לצבי" מתוך "שיר השירים" מחד, ועל "בור תחתיות בית החיים והמוות" (עמ' 81). כותב על כך ה. ברזל: "כנגד המִסתור הארעי הכוזב, ניצב כאלטרנטיבה לא החתן הנוצרי, אלא "הדוד כצבי". שיר ההתגלות, הוא צומת התפנית בגורל האחות מתנסח בנוסח הפייטנים מדורי דורות. פיוטו של שלמה הבבלי "אור ישע" (יוצרות א' לפסח), הפותח במילים "מבור תחתיות רִידוּדִי", נמזג בשירו של א. קובנר. אך, הפיוט החדש על גבי הישן אינו נכון להחליף כלולות של מוות בשיר דודים שכולו חיים. "מבית חומר קצבי" וכן "בית חיים נדיבי" — רומזים להווית מוות. בית החיים הוא גם בית־קברות, ובית חומר הוא העולם שהגוף חולף בו בדרכו לעולם האמת".[13] אבא קובנר בפירושו לשיר ציין כי השורה: "מצפי, מציפי, מצבי — דומה דודי לצבי" ניתנת לפירושים אחדים: מצפי — זה שעינו צופה בי תמיד, וכן הרחום שאני מצפה לו. מצִיפִי — לשון ראיה והבטה (צופות רעים וטובים, משלי ט"ו) מצבי — מלכי; והוא מצטט: "מעשה ארג" מפרש: כשראה הקב"ה שהמצרים מציפים בים את ילדי ישראל, שהם שורשו ויסודו של עולם, קם כמלך מצביא והיה (דודי) לצבי, הממהר לשים קץ ליסורים. אלא, שהפירוש שלי למצפי, מציפי מצבי — הוא רואה אותי, מציל אותי / נותן זרעו בי".[20] מכאן, שהפרשנות של א. קובנר רומזת ליסוד ארוטי. אולם, בעוד ביחסי חתן־כלה יהודיים הארוטיקה יותר מכוסה מאשר נגלית — הרי ביחסי "כלות ישו" הנזירות והצלוב הרמזים הארוטיים ברורים למדי. בפואמה שלפנינו "בכל לילה וליל / האחיות על מיטתן מתנשמות / כנשאות בסולם / גון רועד. / מגודל הכמיהה גם הלילה הזה / כתונתן על גופן בוערה" ("אחותי קטנה" עמ' 26).

הצלוב מתואר כשהוא יורד בחשכת הלילה מתמונתו — הוא גוהר על כלות ישו הנזירות ואומר: "את בתי / השמש / הכפור / השרב / מנקבים באחת את בשרי. / מצחו הקודח על פני / והים הרחב בתוכי / אין עולם זולתו / אין זולתו בי." אמנם

הקטע השירי מסתיים בהסתייגות — "רק הנפש ערה ויודעת / כי זו חמדת הדעת." ההמשך האירוני מעלה את מתן האהבה והחסד הנוצריים ל"הולכים" בשלג, "להשיבם ברחמים בצלצול פעמונים ובדם." וכאשר בא הבוקר, תשע אחיות "שטופות עדנה", "הבקר קם / לאהבה" (עמ' 29). אם נבדוק את תאורי האחיות נראה כי כולן להוציא את אם המנזר סובלות ומעונות [קריסטינה האחת נכה, השניה זועמת ומביטה מעונה כשהשמש זורחת סוזן נכריה, צונפת ראשה כשמצלצלים הפעמונים כמפני שוט;[21]]. הנזירות נתונות במעין תסכול טראגי, ואהבתן לנוצרי היא מקור כוח אך גם מקור תסכול.

אומר על כך א. קובנר: "בשעה שעבדתי על 'אחותי קטנה' היא היתה בשבילי יותר מעדות, ממקרי טרגי. בציפייתה לגאולתה, להבדיל מעולמן המגושם (מלשון הגשמה) של 'האחיות', הנזירות הבנדיקטיניות, באופן של קליטה בסתר (כנגד מתן בסתר) שבה הילדה ולומדת את עובדות החיים בחוטי האשליה שהיא אורגת סביבה, כי קשה כה קשה לנטוש אשליות ולבסוף לזכור את מה שלא קיים עצמו הינו בחרדה לבאות, נדמה שיש לנו משהו חורג ממקרה טראגי וממאורע שבעבר — אולי זו תמצית כל ניסיוננו האנושי והיהודי?[22]"

ד. מיתוס אישי — צופנים פרטיים

עיון בשיריו של אבא קובנר מעלה, כי המערך המיתי המשתקף בשלוש הפואמות שלו בנושא השואה: "עד לא אור", "המפתח צלל" ו"אחותי קטנה" — הוביל ליצירת מערכת צופנים, החוזרת ומופיעה ביצירותיו האחרות. "החומה", "הגשר", "התל" ו"הביצה" וכן "האחות הקטנה" — חוזרים ומופיעים בשיריו. תופעה זו בולטת אף ביצירות, המעוגנות בנופים ובמראות ישראליים מובהקים. בקובץ שיריו "תצפיות"[23] בולטים הצופנים הפרטיים המציינים את זמן האימה. כבר בשיר הפתיחה עולים רמזים ממקום אחר ומזמן אחר — "הוא זכר תעתועי כוכב ביער הטבועים / והפעמון צלצל — ילד! שמע ילד". ("תצפיות" עמ' 5). בשירים המתארים את הבית הישראלי כאן ועכשיו — עולה ומתגנבת הממשות האחרת של האימה הישנה: "הבית גדול. ומאום לא חסר / רק הפחד הזה להיות בגדותיו / כשמש סובב מקיר אל קיר ונופל על גדר". (שם, עמ' 10) וכשורה אחרת באותו שיר: "חבוקים על פני ימה טובענית". ואכן, "הגדר" היא מלה טעונת משמעות בפואמה "המפתח צלל", ואילו "הימה הטובענית" מעלה על הדעת את הביצה והיער בפואמה הפרטיזנית "עד לא אור". יתר־על־כן מִלות המפתח: "גשר", "חומה" ו"מנהרה" — מופיעות בשירים המציירים משחקי ילדים אידיליים על שפת הים בשמש הישראלית (שם, עמ' 13). שירים על נושאים ניטרליים כגון: "פסנתר", מעוצבים כמעלים ממשות כפולה: "האחות" תבוא לפרוט על הפסנתר, האם המתה תופיע ומיד לאחר מכן מילות צופן מקובלות בנושא מחנות הריכוז והמוות: "כתונת פסים" ו"פסי רכבת" (שם, עמ' 45). תיאורים של "העיר העברית" משולבים בתמונות של "חומה" (שם, עמ' 54) ופרח הלילך מעלה את "הר שלושת הצלבים והוויליה" (שם, עמ' 63 ,61).

הצופנים הפרטיים של אבא קובנר חוזרים ומופיעים אף ביצירות הרחוקות מרחק רב מנושא השואה — דוגמא מעניינת לכך הפואמה "אדמת החול" [שנכתבה לפי עדות המשורר לאחר ביקור בברזיל בשנת 1956]. העלילה, הרקע והדמויות שייכים לנופים אחרים ולפולחן זר. אולם במסגרת התיאור הפולחני חוזר ומופיע הדגם של "העדה" מול "האחד העובר לפניהם" (שם, עמ' 17). ושירו של האחד בתפילתו הפולחנית והזרה משובצת מילים טעונות משמעות כ"בורות" ו"תהומות", שהן בגדר צופן אימה מוכר וידוע.

לסיכום, כתיבתו של אבא קובנר בנושא השואה אינה כתיבה וידויית, אין חשיפה ואין ניסיון לתעד, או למסור את מירב הפרטים המזהים. יתרה מזאת, ביצירותיו של אבא קובנר — אין תיאורים של מחנות ריכוז ומוות, למעשה — כמעט ואין פניה לעיצובה של האימה. הדגש הוא על תפיסה דרמתית, המעצבת מיתוס של תקופה, והיא מוצאת ביטוי במישרין בפואמות ובעקיפין אף בשירה הלירית. ■

ביבליוגרפיה

1. א. קובנר "עד לא אור", ספרית פועלים, 1947. "המפתח צלל" נוסח ראשון בקובץ "יבול", שיצא לכבוד יובל החמישים של אברהם שלונסקי ספרית פועלים ב־1950. נוסח שני מופיע בספר השירים "מכל האהבות", ספרית פועלים, 1965. "אחותי קטנה", ספרית פועלים, 1967.
2. מנימוקי וועדת השופטים לפרס ישראל לספרות יפה תש"ל. פורסם ב"על המשמר", 22.5.70.
3. ה. ברזל, "משוררי בשורה", יחדיו, ת"א, 1983, עמ' 288/9.
4–7. א. קובנר, "על הגשר הצר", ספרית פועלים, 1980. עמ' 112, 124/5.
8–9. שם, עמ' 141, 148/9.
10. ה. ברזל "משוררי בשורה", עמ' 289.
14–18. א. קובנר, "על הגשר הצר", עמ' 139, 147, 57, 238.
15. א. בלאט, "כין שירה לקינה", הצופה, 29/12/67.
16. א. עמיר — פינקרפלד, "בובה שרינה", "גדיש ועומר", דביר, תשכ"א, עמף 452.
17. ש. לוריא, "אבא קובנר ומחזות שירתו", "על הגשר הצר", עמ' 278.
18. א. פפרקורן, "המילה והדממה באחותי קטנה לא. קובנר", מאזניים, מרץ 1975.
19. ה. ברזל, ההקדמה לאנתולוגיה: "השואה בשירה העברית — מבחר", יד ושם והקיבוץ המאוחד, תשל"ג.
20. א. קובנר, "על הגשר הצר", 116/177.
21. מ. בן־שאול, "השירה כממשיכה מאגית", על המשמר, 25/1/68.
22. א. קובנר, "על הגשר הצר", 184/5.
23. א. קובנר, "תצפיות", ספרית פועלים, 1977.
24. א. קובנר "אדמת החול", ספרית פועלים.

"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

הערות אחדות על תפקידם של סופרים ממוצא יהודי בספרות הפולנית

רישרד מטושבסקי Riszard Matuszewski
מפולנית: אביבה שביט

ברונו שולץ, אוטופורטרט עם חבר

בפולין, שלפני מלחמת־עולם השניה חיו כשלושה וחצי מליון יהודים, שהיוו מעל לעשרה אחוז של האוכלוסיה כולה, על כן קיום קשר בין התרבות היהודית לבין ספרותנו הוא טבעי. כדאי, על כן, להרהר באופיו המיוחד. בעצם, החברה הפולנית והיהודית, למרות הימצאותן בארץ אחת, חיו זמן רב כהפרדה מוחלטת, אשר טופחה מצד היהודים על־ידי שליחי הדת האורתודוכסיים והיתה פועל יוצא של הגנה עצמית. האוכלוסיה הפולנית, מצידה, חששה זמן רב מקשרים עם היהודים, ואף היתה נטיה לדמוניזציה של הדמות היהודית. אגב, ביחס זה אל היהודים היא לא נבדלה מארצות האחרות באירופה.

תמונות המעידות על הפרדה זו בין החברה הפולנית לחברה היהודית, הונצחו על־ידי הקלסיקונים של הספרות הפולנית, גם על־ידי אלה שיחסם אל האוכלוסיה היהודית היה חיובי ביותר, כמו למשל, אליזה אוז'שקובה, אשר בזכותה קיימים מספר רומאנים המתייחסים לסביבה ולבעייתיות של יהודֵי פולין. תמונות דומות הונצחו בספרות בשפת היידיש. לא מכבר, הופתעתי מאד, כשבאחת היצירות של בשביס־זינגר מצאתי תאור חי של ווארשה, בה התגורר זינגר בתקופת נעוריו, ואשר לגביו היתה עיר מגוריהם של יהודים בלבד. הסופר מחק מתודעתו לא רק את התושבים הפולניים, אלא גם את אותם ההוגים היהודים, שהיה להם קשר עם הפולניים, כלומר, כל השכבה המתבוללת. דבר דומה — אם להאמין לאנקדוטה המיוחסת לאנטוני סלונימסקי — קרה לשלום אש, שסיפר שעד שנת חייו השלוש־עשרה לא העלה בדעתו שבפולין חיים גם לא יהודים.

זה כמובן רק צד אחד של המטבע. באותה מידה של הצלחה אפשר להצביע על דוגמאות ספרותיות המעידות על שיתוף פעולה בין הפולנים ליהודים עוד לפני התקופה בה הגיעה ההתבוללות לשיאה. קשה לא להזכיר, כי הדמות הראשונה המוכרת לכל ילד פולני, היא דמותו היפה של היהודי המזדהה עם שאיפתם של הפולנים לעצמאות, המופיעה ביצירתו הנפלאה של אדם מיצקביץ' — הפואמה "פן טדאוש". אין זו אלא דמותו המפורסמת של ינקל, אשר תאור נגינתו אינו רק אחד הפרקים היפים ביותר של הפואמה, אלא גם השאלה הממחישה את תרומתם של היהודים לתרבות הפולנית בתקופה ההיא. גם בEaegi monumentum" של מיצקביץ' על פי הורציו, מופיעה הערה אופיינית, על יהודי בעל חנות־ספרים, שבזכותו הגיעה אל הקורא הפולני ספרות לאומית מחתרתית האסורה על־ידי שלטון הצארים:

מכאן, למרות איום הצארים, תחת אפם של השומרים,
מבריח יהודי לליטה כרכי יצירותַי האסורים.

לדמויות הספרותיות הללו יש כיסוי בעובדות היסטוריות; למשל, דמותו של ברק יוסלביץ', אשר כבר במרד קושצ'ושקו בשנה 1794, הקים גדוד חיילים יהודיים, שנלחמו לצידם של הפולנים נגד דיכוי הצארים, ולאחר מכן נלחם וגם נפל כקצין של הצבא הפולני באחת מחטיבות צבא נפוליאון.

תקופת ההתקוממויות המאוחרות יותר של הפולנים נגד הצארים הרוסיים, ובמיוחד מרד־1863 — שופעת מעשים פטריוטיים מצידה של יהדות פולין. עובדה זאת קשורה בהתפשטות תהליך ההתבוללות, אשר שאב את השראתו מרעיונות המהפכה הצרפתית. התפתחות הקפיטליזם, ההשכלה ולבסוף תנועת־הפועלים, החישו את התהליך הזה, אשר בעיירות היהודיות הקטנות בפולין היה לפעמים דראמטי מאד. אחת העדויות האופייניות לתהליך זה מועלית ברומאן של יוליאן סטרייקובסקי "קולות באפלה". הרומאן נכתב לאחר מלחמת עולם השניה, אך הוא מתאר את תהליך ניתוקו של הגיבור מסביבת הגיטו היהודי, המאפיין תקופה שקדמה לו בחצי המאה.

כמובן, להתבוללות היה אופי חד־סיטרי, שהרי נבעה ממעברם של יחידים מן הסביבה היהודית אל החברה הפולנית ולא להיפך. עובדה זו גרמה לכך, שבעיקרון לא השפיעה התרבות היהודית על הפולנית, אלא סָפגה, ולפעמים ספיגה נלהבת ביותר וקשורה בהוויה רוחנית עמוקה מאד, את התרבות הפולנית. קיימות עדויות ספרותיות רבות לתהליך הזה, למשל, דמותה של רחל במחזהו של סטניסלב ויספיאנסקי "החתונה", השייך לפאר היצירה הקלסית של הספרות הפולנית. דוגמה נוספת ואף חריפה יותר אנו פוגשים במחזהו של אנטוני סלונימסקי "הכושי של וארשה", שגיבורו הוא יהודי המתחזה לאציל פולני, מין גירסה פולנית למֶסיָה ג'רדן של מוליאר.

כדאי להעיר, שעצם האופי הנלהב של תהליך ההתבוללות של אחדים מיהודי פולין יכול להביא למחשבה, שתהליך זה בעיקרו לא נשא אופי חד־סטרי, כפי שניתן היה לחשוב. היהודים שחדרו לתרבות הפולנית לא רק ספגו מן התרבות הזאת, אלא גם תרמו לה מעצמם ולוּ רק אותו להט, אותה חִיוּת אינטלקטואלית, אותו חוסר מנוחה, אותה סקרנוּת, אותה תאוות החיפוש אחר מובנים ופתרונות, אשר לעתים כאילו העירו מתרדמה מוחות סלאביים עצלים משהו; בתהליכי היצירה האומנותית והמחשבתית שִמשו כשמרים, שהחישו את הבשלת הרעיון. מעניין לציין שהתבוללות היהודים בפולין החלה להשפיע ממש כהשתתפותם הפעילה בתרבות הפולנית דווקא בתקופה, בה עוכב התהליך ורעיון ההתבוללות היה כבר על סף פשיטת־רגל, אני מתכוון לתקופה שבין שתי המלחמות. הרעיון הציוני, והרגשת היחוד הלאומי והדתי של היהודים תאמו את הגל הכללי של הלאומיות, שהלך וגבר באירופה כולה. דבר זה גרם, ללא ספק למשבר ברעיון ההתבוללות, אך בד־בבד הופיעו תוצאות תהליכי־ההתבוללות שראשיתם מוקדמת יותר. בולטת תופעת השתתפות אינטנסיבית, יותר מאשר בכל תקופה קודמת, של דמויות ממוצא יהודי ביצירה התרבותית הפולנית. ניתן לומר, שלפני מלחמת העולם הראשונה, בתקופת פולין הצעירה, בתקופת "המודרנה", הצטמצם תפקידם של היהודים בספרות הפולנית לתיווך עדֵין בלבד; דבר שנחשב לפעמים על־ידי אלה אשר התנגדו לכך ל"אופייני למנטאליות היהודית".

לעומת זאת לאחר מלחמת העולם הראשונה אחדים מן הסופרים שמוצאם יהודי מרחיבים את שורותיהם של גדולי היוצרים של התקופה. בין המשוררים יש לציין כאן את דמויותיהם הבולטות של בולסלב לסימיאן (1878–1937) ושל יוליאן טוּבים (1894–1953), שבלעדיהם היתה השירה הפולנית של המחצית הראשונה של המאה העשרים לוקה בחסר. בפרוזה, כתופעה מיוחדת במינה, תופעה בלתי חוזרת במקוריותה יש לציין את יצירתו של ברונו שולץ (1892–1942).

חשוב לזכור את הרקע הרחב יותר שעליו מופיעים הכשרונות הגדולים הללו. לריבוי הסופרים ממוצא יהודי בספרות הפולנית של השנים שבין שתי מלחמות העולם סיבות מספר. ראשית — כפי שכבר הזכרתי פרי רעיון ההתבוללות, שראשיתו בתקופה מוקדמת יותר. אופייני הוא שהמשורר הגדול אנטוני סלונימסקי מחד, מדגיש ביצירתו את מוצאו היהודי ומאידך מתגאה בכך שאביו חי באווירה של מסורת פולנית פטריוטית. גורם נוסף, אשר עודד אף את המתבוללים החדשים להשתתפות פעילה ביצירת התרבות הפולנית, בתקופה הזו היתה עובדת החזרת העצמאות לפולין והגברת אפשרויות הפעילות הספרותית בשפה הפולנית הקשורות בה. כתיבה בפולנית לא היתה יותר, כבתקופת שלטון הזרים — ביטוי למאבק הלאומי. הכתיבה היתה חופשית, וכשלא נתקלה באיסורי העבר פנתה לביטוי בתחום האינטלקט, הרגש והשקפות העולם.

יתר על כן, בתקופת שלטון הזרים בפולין, היתה הפעילות הספרותית צורת ההגשמה העצמית היחידה של הפולנים, מפני שהתחומים האחרים היו שמורים לבני העם השולט; בפולין החופשית מצאו עצמם פולנים שמוצאם יהודי במצב דומה, מיגוון מסויים של תחומים — פוליטיים, צבאיים, — היו לגביהם אסורים. וכך כשרונותיהם האינטלקטואליים והיצירתיים יכלו לבוא לידי ביטוי במקצועות חופשיים וביצירה האומנותית.

לכן מופיעות בתקופה זו קבוצות של משוררים, מבקרים, פובליציסטים שבהם זכתה התרבות הפולנית הודות להתבוללות של היהודים. חלקם בחיי האומנות והרוח של התקופה היה בעל חשיבות מרובה. השבועון הטוב ביותר של אותה התקופה זכה לקיומו ולרמתו הגבוהה הודות לעורכו, מצ'יסלב גרוג'בסקי, פולני ממוצא יהודי.

למשורר הגדול שהוזכר לעיל, אנטוני סלונימסקי, הנחשב וכצדק לבעל הלשון החריפה ביותר של התקופה, היה בשבועון זה טור קבוע, שבעזרתו עיצב השקפות של דור שלם של קוראים.

כדאי עוד להוסיף ולומר שהקורא הנאמן הוא בעיקר מתוך האינטליגנציה הפולנית־יהודית, רופאים, עורכי דין, אמנים וחובבי אמנות, נוער רגיש ובהיר מחשבה. אופיינית השתתפותם העירנית של הסופרים הללו בזרמים החדשים של השירה: הפוטוריסטים — אלכסנדר ואט, אנטול שטרן וברונו יסינסקי. חלוץ האוונגרד של קראקוב טדאוש פיפר, ובוורשה אדם ואז'יק — טוענים כי אחת התכונות של המחשבה המשוחררת מחוקיה הנוקשים של היהדות האורתודוכסית, היא רגישות חדה לכל שחדש, ראשוני ומקורי. מובן שאת ההכללות הללו יש לגבש בזהירות יתרה בדומה לכל דעה כללית הנוגעת ל"תכונות יהודיות". תהליכי־ההתבוללות נושאים בתקופה שבין המלחמות את פירותיהם היפים ביותר בתרומתם הפוריה של הסופרים ממוצא יהודי לספרות הפולנית. עם זאת מאופיינת עמידתם בתקופה זו במרירות, הנובעת מן העובדה שעצמאותה של פולין לא הביאה עימה פתרון לבעיות הלאומניות בתוך המדינה הפולנית הצעירה. להיפך, אפשר לראות התפשטות גוברת של האנטישמיות שמקורה בהתפתחותן של התנועות הלאומניות בכלל. אישים רבים אשר היו קשורים קשר הדוק עם פולין ותרבותה רואים את חובתם המוסרית, לאו דווקא, בטיפוח הקשרים איתן, אלא בהדגשת נאמנותם לסביבתם היהודית. דוגמא בולטת של עמידה כזו היא פעילותו הרב־גונית של הסופר והמחנך הדגול יאנוש קורצ'אק, שגדולתו אינה רק בתרומתו לספרות אלא בעיקר בתפקידו המוסרי ובמותו הדראמטי בזמן המלחמה.

בבואנו לדון ברגישותם המיוחדת של סופרים מסוימים ממוצא יהודי לזרמים החדשניים ביצירה האומנותית, יש לזכור גם שסופרים כמו בולסלב לשמיאן, אנטוני סלונימסקי או הטוב מכולם, מלבד טובים, הכותב שירי ילדים יאן בז'כבה, היו מייצגי הצורות המסורתיות בשירה. לכן יש בעיקר להדגיש את הרב־גוניות של העמדות, הסיגנונות וההשקפות של הסופרים הללו. מה מקשר בין המשורר הגאוני, בעל הדמיון המטאפיזי והמוחשיות החושנית בתאורי הטבע, המאפיינת את לשמיאן ובין בעל הגישה האירונית והספקנית ועם זאת מעריץ רומנטי של אוטופיות חברתיות ודן קישוט אציל במאבקיו על חירויות פוליטיות, כאנטוני סלונימסקי? מה המשותף למיסטיקה היהודית־נוצרית עם הנטיות הפציפיסטיות של המשורר והמספר יוזף וויטלינה, ידידם של יוזף רוט ושל סטפן צווינג, לשילוב הפרדוקסלי של החשיבה המפולפלת והדביקות בניסוי המעשי של אדם ואז'יק, המוקסם מהתרבות הצרפתית, ומהחדשנים כמו אפולינר והקוביסטים?

דמות אחת של אמן גדול מכילה בקרבה לעתים תכונות ונטיות סותרות עד כדי פליאה. מתכוון אני בין היתר, ליוליאן טובים, משורר מהולל, בעל הכרה כפולה יהודית־פולנית, שאודות תסביכיו שנבעו ממוצאו והשתקפותם ביצירתו כתב בזמנו בהרחבה ארתור סנדאור. דבר אופייני הוא שאף אחד מהסופרים הפולנים היהודים לא הותקף במידה כזאת של ארסיות על־ידי האנטישמים כמו טובים. הוא עורר פולמוסים סוערים בשיריו שנגעו בבעיות, אשר לדעת הימין הלאומני השתייכו לטבו"יים לאומיים, ובשירים אשר לעגו ל"הידד־מולדת" והאשימו במיליטריזם והסתה למלחמה עולם. בהתקפותיה על טובים השתמשה, לא פעם, העיתונות הלאומנית בטענים ad hominem, אשר הטילו בספק את היותו פולני, ודגלו בהנחה האומרת שכדי להיות משורר פולני לא די לכתוב בשפה הפולנית, יש גם להיות "בעל נפש פולנית" והשתייכות גזעית. מובן, שאמות־המידה של הפולניות ה"רוחנית" וה"גזעית" הזאת, המוכרות לנו היטב מהאידאולוגיה הפשיסטית, היו מעורפלות ועכורות. אפשר להסתכן בהנחה שדווקא התכונות, אשר נקראו בפיהם של נציגי־המנטאליות הלאומנית והגזענית "זרות רוחנית", היוו את התרומה החשובה והיקרה ביותר של טובים לספרות הפולנית. ההלצה החדה, הפולמוס החריף היו בשירה זו לכלים מחודשים אשר כמעט ולא השתמשו בהם מאז תקופת ההשכלה. בתקופת ה"מודרנה" שלטו הפואטיקה המליצית והאווירה המלנכולית עד כדי כך בסגנון השירי. שפנייתו של טובים לביטויי שפת יום־יום והעשרת שפת השירה בבנאליה ואף בוולגריזציה נחשבה בעיני אחדים לחדשנות אמיצה, ובעיני אחרים הייתה כהכפשת שפת־המולדת.

קשה במיוחד היתה לאוהדי הפאתוס קבלת העובדה, שטובים איחד באישיותו את דמות המשורר הלירי עם זו של הסטיריקון, ואף היה מחברם של שירי־קברט מפורסמים. משורר זה של חרדות מטאפיזיות ותהיה על סוד הקיום האנושי ידע בעת ובעונה אחת לבדר את קהל הקברטים בשנינותו הצולפת ובלהיטיו המשתלבים בקצב הג'ז; יתרה מזאת, דווקא באותה נקודת המפגש הפרדוקסלית של מטאפיזיקה וקברט, יצר טובים את יצירתו הגדולה ביותר, את הפואמה המבריקה "נשף באופרה". גם לאחר מותו תלו בו את האשם של הכתיבה הקברטית, והיתה בהאשמות האלו נסיון להוכיח מה שמסוגלת "הנפש היהודית הטיפוסית"...

אין ספק שהיה בטענה הזאת שמץ של אמת, מפני שאת העשרת השירה הפולנית בהלצה טובה והומור אנו חבים במידה רבה למשוררים ממוצא יהודי. די לציין בנוסף לטובים גם את סלונימסקי, את מריאן המאר ומהצעירים את מחברם של "המחשבות הלא מסורקות" שזכו לפרסום בין לאומי, וכן את סטניסלב יז'י לץ.

ממרחק של כמה עשרות שנים אפשר לראות בנקל, שאף משורר פולני לא ניחן בווירטואוזיות בשימוש לשוני בעשייה השירית כמו שני המשוררים ממוצא היהודי — לשמיאן וטובים. האנטישמים אשר האשימו אותם, ובמיוחד את טובים, ב"זרות רוחנית" שמו עצמם ללעג לאור העובדה, שדווקא שני האמנים הללו ידעו לחדור לרבדיה העמוקים של השפה הפולנית ובזריזותם בשימוש בחומר הלשוני התעלו מעל כלל המשוררים בני זמנם, אשר להם שושלת היוחסין בעלת שורשים פולניים — סלאביים. על כן אין להתפלא כי ערב מלחמת־העולם השניה, כשהאווירה הפכה חונקת מאד וצילם של צלבי־הקרס הפשיסטיים העיב על אירופה, המקום בו חיפש טובים מחסה ואשר לא היסס לכנותו "ביתי" היתה השפה הפולנית. נדמה שאיש לא הביע את אהבתו ללשון הפולנית כפי שעשה זאת טובים כשכתב בפואמה שלו, "הירק", על אהבתו ל"מולדתי — פולנית שלי".

נדמה היה שהשמדת יהודי־פולין על־ידי הנאצים הרסה את בסיס הדו־קיום הפולני־יהודי, אך המציאות הפתיעה יותר משניתן היה לשער. חלקו ההגון והישר של העם הפולני, אשר תמיד התייחס בסלידה אל האנטישמיות, פשעי המשטר הנאצי היוו לו סיבה טובה להניח שהאנטישמיות, לא תחזור לפולין לעולם, גילה לצערו כי היו אלה אשליות שוא. חשיפת פניה האמיתיים של האנטישמיות על־ידי מעשי הזוועה של הנאצים, והמחשת תוצאותיה האכזריות גרמו לרגשי בושה גם אצל הפולנים שקודם לכן רשמו את סיסמאותיה על דגליהם. רבים מאנשי הימין לא זו בלבד שהצהירו על בחינה מחודשת של השקפותיהם, אלא אף עזרו בפועל ליהודים אשר היו בסכנה. חל גם מפנה ביחסה של הכנסיה הפולנית הקתולית אל בעיית היהודים. חלקה של הכנסיה בהצלת היהודים לא היה מבוטל. לעומת זאת, תוצאות ההשפעה ההרסנית של המלחמה על קבוצות שליליות שונות נתנו את אותותיהם גם לאחר המלחמה. בשנת 1946 זועזעה דעת־הקהל הפולנית מידיעות אודות הפוגרום בקלץ, שקורבנותיו היו ניצולים ממחנות הנאצים. הפשע הזה הצביע על העובדה שאלה אשר בזמן המלחמה התעשרו מסחיטת היהודים המסתתרים ומהחרמת נכסיהם, לא נעלמו והמשיכו להוות גרעין של רקב חברתי.

רבים מהיהודים אשר ניצלו הודות לבריחתם לבריה"מ, חזרו לפולין כמצדדים נלהבים של הרעיון הקומוניסטי ואחדים מהם תפסו משרות חשובות במפלגה, במשטרה ובצבא, רוב החברה הפולנית לא אהדה את הקומוניזם. רבים מלוחמי המחתרת הפולנית נכלאו ועונו בבתי סוהר בנופלם קורבן לטרור הסטליניסטי. לא חסרו אנשים שהלך־מחשבתם הפרימיטיבי והפשטני עזר להם ליחס את שורש הרע לקומוניזם וליהודים תוך הצבת יחס שוויון בין שני המיגזרים. בתהליך מאוחר יותר ניצלה אחת הקבוצות השולטות את הלך־הרוח הזה במאבקה על השלטון, כשהיא דוחקת את הקומוניסטים ממוצא יהודי. אנטישמיות זאת, שבאה מ"למעלה" לא מצאה, למרבה המזל, הד רחב בחברה הפולנית, אבל היוותה לגבי השלטונות אמתלה לתת לפולנים רבים ממוצא יהודי הזדמנות לעזוב את פולין בשנת 1968. אלה הן עובדות ידועות ומזכיר אני אותן כאן כדי שנוכל להבין את הפרדוקס שבעוד שבפולין של היום אין כמעט יהודים, אפשר עד היום לדבר על נוכחות, ויש להדגיש: נוכחות חשובה, של פולנים ממוצא יהודי בתרבות הפולנית. כיצד להסביר את התופעה הזאת? אולי במידת מה על ידי העובדה שהסיכויים להינצל היו טובים יותר לאלה אשר היו קרובים לתרבות הפולנית, והודות לכך יכלו לזכות בעזרת הפולנים. נוסף לכך, לאנשי־הספר הכותבים בפולנית אדמת פולין היא קרקע טבעית וההגירה הייתה לרובם כורח עצוב, ולעתים גורם לכשלונות מרים וטרגדיות. חלק מהסופרים ממוצא היהודי היו קשורים מבחינה רעיונית, בפרט בתקופה שלאחר המלחמה, עם השמאל, עם הרעיונות הקומוניסטיים. רבים מהם, כמו יוליאן טובים, האמינו אמונה שלימה כי הם נוטלים חלק בבנית פולין החדשה, שבה לא זו בלבד שלא תתקיים עוד אנטישמיות, אלא שתהיה גם התגלמות השוויון והצדק החברתי.

מתקיימת עדיין קבוצה של סופרים פולנים שמוצאם יהודי, אשר לא יכלו לראות עצמם מחוץ לגבולות פולין, הם קשורים בה בלשונם, בתרבותם, בזכרונותיהם ובראש וראשונה בהזדהותם הלאומית. אין זה מוציא מכלל אפשרות — הזדהות כפולה אצל אחדים מהם, פולנית־יהודית, כמו אצל טובים וכמו אצל סופרים אחרים אשר ראו את ייעודם בהשארת מסמך מעיד על מה שקרה לאחיהם בשואה (כמו: אדולף רודניצקי) או, על מה שהיתה החברה היהודית בפולין לפני השואה (כמו: יוליאן סטריקובסקי).

אך ישנם גם כאלה הרוצים שיתייחסו אליהם כאל סופרים פולניים, ומעדיפים להסתיר את מוצאם היהודי. אני מבין שעמדה כזו. תולדת האנטישמיות, יכולה לפגוע ברגשות של יהודים רבים, אבל עלינו הפולנים חלה החובה להבין את רגישותם זו.

חשוב, בכל אופן, להדגיש שגם הסופרים האלה וכן הסופרים בעלי ההזדהות הכפולה, מפגינים בהתלהבות את אהבתם למולדת. דבר לא הצליח לנתקם מפולין, אפילו אם אחדים מביניהם נאלצו לעוזבה לזמן מה או אף לצמיתות.

אנטוני סלונימסקי אשר מת כלוחם על הדמוקרטיה בפולין, טמון בבית־הקברות בלסקי ליד וארשה, וקברו מטופח על־ידי נזירות קתוליות המטפלות בילדים עיוורים. ארנולד סלוצקי, אשר מצא עצמו בשנת 1968 בגלות, מת מגעגועים לפולין, שיריו האחרונים מעידים על כך. ידידי מימי נעורי, מבקר מפורסם ופרופסור לספרות באוניברסיטת Stony Brook (ארה"ב), היה היחיד מבין הסופרים הפולניים הגרים מחוץ לגבולותיה, אשר יום לפני הכרזת מצב־החירום בפולין הגיע אליה להשתתף בכנס תרבות, ובהרצאתו בכנס זה הצהיר שאין הוא — כפי שמנסים להגדירו — "אמריקאי ממוצא פולני" אלא "פולני ממוצא יהודי".

מפליאה ביותר היא הנוכחות המתמדת בספרות הפולנית של אלה שתולדות חייהם הושפעו מהתקופה שלפני מלחמת עולם השניה ותקופת ההשמדה. בוגדן וידובסקי, מחבר הרומאן "הלחם שהושלך למתים", מתאר את הטרגדיה של גטו וארשה, אותו הכיר כילד; בפרוץ המלחמה היה בן 9. הנריק גרינברג היה בן 5 כשפרצה המלחמה והוא הנציח את שמו בספרות הפולנית כפרוזאיקון מעולה בספרו "המלחמה היהודית", בו תאר את חוויותיו כילד יהודי המסתתר בכפר ליד וארשה. בשל הופעתו של ספר זה ב־1968 הואשם המו"ל בפרו־ציונות ומחברו אולץ לעזוב את פולין, בה התפרסם גם כשחקן בתאטרון היהודי של אידה קמינסקה. אבל הנריק גרינברג, המתגורר בארה"ב מצהיר על בריתו הנצחית עם הספרות הפולנית בשיריו שהופיעו לא מכבר בארה"ב, בהם מהדהדת המנגינה הפולנית העממית ושירה פולנית ששורשיה במסורת הרנסאנס והרומנטיקה.

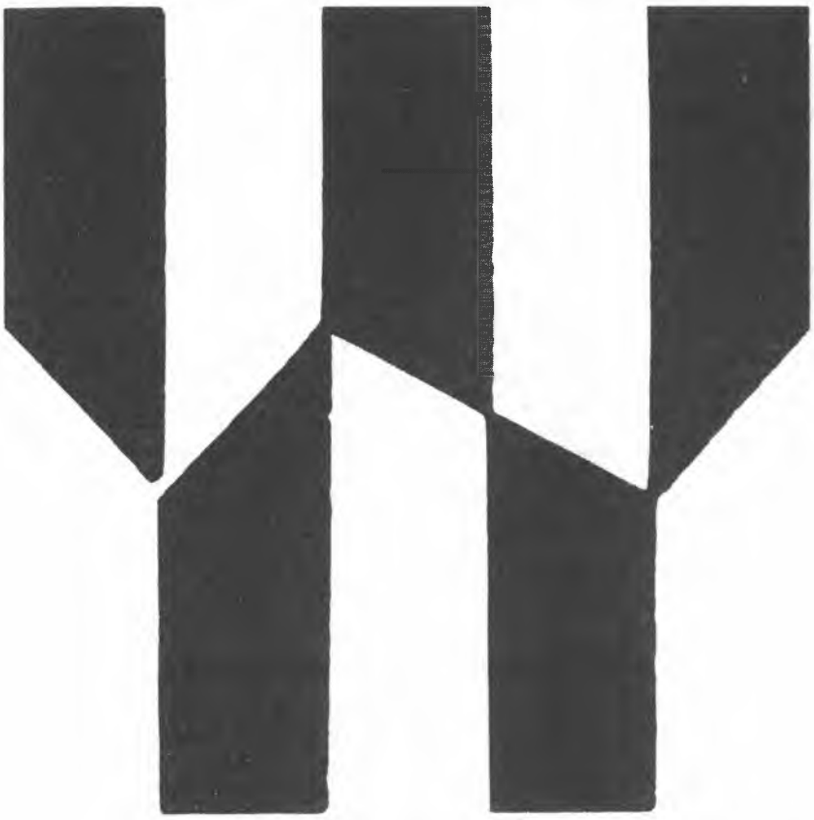
חנה קראל ניצלה הודות לכך שנמסרה בזמן המלחמה לזרים ואחריה גדלה בבית־יתומים. היא זכתה לפרסום בין־לאומי הודות לספרה על ד"ר מרק אדלמן המנהיג האחרון שחי עדיין מבין מנהיגי מרד גטו וארשה. כעיתונאית מצוינת ערה חנה קראל להתרחשויות בפולין של היום.

דברים אלה מדגימים את כחה של הברית הקושרת את בני שבט ישראל עם מולדתנו הפולנית.

■

לעתון 77

צרור ברכות חמות



במלאת לכם 7 שנים

מהאנשים שבנו את סביון

אפריקה ישראל להשקעות בע"מ
מקבוצת בל"ל
תל־אביב, רח' אחד העם 13, טל' 650281

איתמר יעוז־קסט

מיפוי עולמו של ניצול

מעבר למשקפיים עיניים מחייכות ותוקפות לסרוגין, יליד הונגריה שהשואה עדיין מזינה את עולמו העכשווי. ספרי שירה, 3 רומנים, מחזות ותרגומים. המשורר היחיד שהוא בעל הוצאה פרטית — והמחזיק מעמד, כבעל הוצאה — כבר 26 שנים.

■ כמי שלא נולד בארץ, מה הסיפור מאחורי שמך?

יעוז־קסט הוא עיברוּת וצירוף של שמות משני אגפי המשפחה. סבי האחד היה פטריוט הונגרי גדול וחיפש שֵם שיאפיין זאת, הוא בחר באויזֶה, ומן בצד השני — באפוס ההונגרי ישנו קאסט במשמעות של העזה — כך שעשיתי מעין צירוף. איתמר, הוא כבר מעין בחירה חופשית. ומעשה שהיה כך היה. בחיפה, כשהיגעתי לארץ, פגשתי אדם שלמדתי אצלו עברית עוד בהונגריה. יהודי דתי. לא אדוק. הלכנו לבית הכנסת וסיכמנו שאבחר בשמו של מי שייכנס הראשון. אני מניח שנכנסה קבוצה ומבין השמות השונים העדפתי את איתמר. שמי המקורי היה פֶטֶר ארווין. ביתנו היה בית מתבולל. על כל פנים, מעולם לא התכחשתי לשמי המקורי — ואיני שייך לאופנת "חוזרי התשובה" בשמותיהם. עד לפני שנתיים, עד מות אמי, נקראתי על ידה בשמי המקורי, ואינסטינקט ההגבה לשם הקודם, עדיין קיים בי, אם כי הכל קוראים לי בשמי העברי.

■ על פי כתביך שפורסמו, אתה כותב שירה, רומאנים, מחזות, מתרגם —

המרכזי והעיקרי לגבי — זו השירה. אם פניתי לז'אנרים אחרים, היה זה מתוך רצון לבנות עולם מסויים, הואיל והשירה יש לה הגבלות מסויימות. דברים שאתה אומר בשירה, מאבדים את הזיקה הישירה, לראליה. וכיוון שאיני כותב שירה ראליסטית, צילומית, אני פונה לתחומים אחרים. נכון שהזיקה לראליה נעלמת גם בז'אנרים האחרים שלי, אך בכל זאת, מבחינת הרגשתי, זה היה המניע לפנייה.

■ תדירות הפירסום של כתביך גבוהה מאד. כל שנה, כמעט, ספר. לולא היית בעל ההוצאה המוציאה את כתביך, היתה, לדעתי, התמונה שונה לחלוטין.

לדעתי, אני כותב מעט מאד. בממוצע איני כותב יותר מארבעה־חמישה שירים לשנה. לפעמים יש התפרצויות. קובץ זה למשל הוא מבחר מעשרים וחמש שנות כתיבה. הרושם המוטעה נוצר משום שאני מוציא חוברות קטנות. מי שמכיר אותי יודע עובדה זאת. וחוברות אני מוציא, דווקא משום שאני בעל ההוצאה ויש לי שיקולים כלכליים. מבחינה כלכלית קל יותר להוציא חוברות קטנות מאשר ספר.

■ למרות ההסבר, הדעה הנפוצה היא שהסלקציה היתה חמורה יותר לולא היית אתה מוציא את ספריך

איני נוהג להדפיס לפני שאני מקבל ביקורת של אנשים שאני סומך עליהם. אשר לאחרים — לא כל־כך מעניין אותי מה הם חושבים. אני יכול לכתוב במנותק כי אני במילא רואה עצמי כמנותק מן הזרם המצטייר כיום כזרם אדנותי בספרות הישראלית. נכנסתי לשירה כשהתחיל מהלך שונה בתכלית מזה שצוויתי לגבי עצמי — מעצמי. האווירה הכללית של השירה היתה הינתקות מפרובלמטיקה ומכל גורליות יהודית, ואילו גורלי שלי, כנראה, הוא לבטא גורליות יהודית. כך, נוצר ניתוק בין המהלך הילדי של השירה למגמה שלי. לבטא גורל יהודי אי אפשר ללא אידאולוגיה, אבל שיהיה ברור, אצלי האידאולוגיה לא קדמה, מעולם, לכתיבה. ושוב, לגבי הסלקציה, בין כך איני מדפיס לפני שאני חש שנגמרה המעגליות. אני כותב מחזורים, מעין פואמות, לא שיר בודד. וכשאני מרגיש שהמעגליות נסגרה — אני מדפיס.

■ ייתכן שאתה חש במעגליות, אך הקורא, למשל לגבי הספר היוצא עכשיו לאור, "לשון הנהר, לשון הים" — אינו מבחין בשום קו מחבר. פרט לרצף הכרונולוגי, שכיוונו מהופך, מהקרוב אל הרחוק, נראתה לי בחירתם של השירים מקרית לחלוטין.

בשום אופן לא. רציתי לתת חתך, או, מיפוי עולם נפשי של ניצול. לכן אין אלה שירי שואה, כמו "נוף בעשן", אלא מה שנוצר על יסוד השואה במשך כל השנים. קני המידה היו אסתטיים, אבל הרצון לשקף צדדים שונים של המצב הנפשי הזה, היה העיקר. את הבחירה הראשונית עשו הלל ברזל ויעקב בסר וגם אשתי, שאני סומך על דעתה. חוץ מזה הכנסתי שירים שידעתי כיצד התקבלו בעבר, גם אם כיום הם רחוקים ממני.

זה מבחר, לא ספר שירים אחד, אך יש נושא משותף, כמו שאמרתי, עולמו של ניצול. גם במדור "בגבר ואשה באור צהריים" זה מצוי, ואם את טוענת כנגד השוני הסגנוני, הרי ברור שיש תמורות סגנוניות במשך השנים — משורות קצרות שבהן יש ריסון הריגוש למִלה אחת ועד לשימוש בגושי חומר גדולים, משום שהריגוש הבסיסי שינה את מהותו.

■ למעשה בשירים הראשונים, הצימצום על דרך הפארדוקס, יצר מוסיקאליות קלילה ואילו באחרונים, הרחבות הביעה בגרות והתמודדות — במובן זה משמעות התמורה הסגנונית הפוכה למה שאמרת.

איזו קלילות? המִלה היחידה היא צעקה שאפשר להסתפק בה, שלא התרחבה לכדי משפט שלם בשל הלחץ הפנימי. למעשה, גם בזמנו רציתי לכתוב בשורות ארוכות אבל משהו בי מחק.

■ להוציא "כל־כתבי" כזה ועוד בהוצאה שלך, יש טעם לפגם. האם לא רצוי שלפחות ספר כזה יוצא לאור בהוצאה אחרת?

קודם כל זה לא כל־כתבי. שנית, כיוון שפרסמתי חוברות חוברות היתה לי הרגשה שהדברים מתפזרים, למרות שכל מה שאני כותב זה "סיפור ברצף". ובכלל, זה רצון לגיטימי לכל משורר לאסוף מבחר משיריו לאחר 25 שנה. דווקא משום שלא חיזרתי על פתחי הוצאות אחרות הייתי זהיר. רציתי מעגלים סגורים מלווים בעולם אידאי מסויים. עכשיו יש לי הרגשה שהמעגל אולי נסגר. יש אולי איזה רצון להתנתק מאותו מעגל. אני יודע שלא אתנתק, אבל יש תחושה שאת עיקרי הדברים בדרך הזו כבר אמרתי, ואני איני אוהב לחזור על עצמי, שלא בדומה לסופרים אחרים שעולם חוויותיהם מבחינת השואה, היה דומה לשלי. אינו יודע אם שמת לב, אבל פניתי למתכונת קבועה, שירים מחורזים, ממושקלים.

ולגבי הטעם לפגם, יש לי מחוייבות ל"עקד". אני מצפצף על טעם לפגם. מי ששופט אותי מנקודת־ראות כזאת, איני מעריך את שיפוטו. למעשה, כבר נאמרו עלי כל־כך הרבה דברים רעים. אני רגיל להיות מותקף. הביטי, מעולם לא הלכתי בתלם. לא ליקקתי. מעולם לא ביקשתי להתאים עצמי למסגרת ספרותית קיימת. עובדה, הייתי מסוגל לעשות זאת והצלחתי — ולא סלחו לי על כך. ונוסף לזה, הייתי שונה כתשעים אחוז מן הנעשה בשירה העברית.

■ רק מ־90?

ה־99 כבר שמור לאצ"ג.

איך להגיד לך, נולדתי לתוך עולם של שִינאה. למעשה, מאז שעמדתי על דעתי, הנחת היסוד שלי היא, שאנשים לא חייבים לאהוב אחרים. מי שמגיע אלי יגיע בלאו הכי. ברור שזה לפעמים צובט בלב. ברור שיש רגעי חולשה. איך אפשר בלי?

■ בין יוצרי "ספרות השואה" אפשר להבחין באלה הרואים בכתיבתם יעוד, אבא קובנר למשל, באלה הממוסחרים, ולא נזכיר שמות, ובאלה,

שככל אמן, עוסקים בעולם חוויותיהם וממילא הם חייבים לעסוק בשואה. אני מניחה שתשבץ את עצמך בין האחרונים.

בשלב מסויים אדם מודע, מודעות זו או אחרת, לחומרי יצירותיו. אני מאד אינטואיטיבי בתחושותי ולכן מאד לא סומך על אינטואיציה. למעשה, רק בגיל מבוגר למדי למדתי להפעיל את הרציו, למדתי שאדם יכול להסתמך לא רק על החושים. חשוב לבחון דברים, וזהו עולם החומרים שלי. הילדות. ומה שיוצא — זו הבעתו. יש תחושות שונות, אך מה פירוש יעוד? ספרות היא כבר יעוד כשלעצמה. לדעתי, בכל תמורות הזמן, מה שבאמת חשוב הוא הספרות והאמנות. לא חיים טובים, כי מה פירוש לחיות טוב? ודאי שנוח כשיש, אבל כשאין אז אין. לא נורא. אולי אני יכול לדבר כך, משום שאין לי רכוש, אבל שיהיה ברור, אני אוהב לחיות בנוחות. מי לא? אך בסופו של דבר מה שנשאר זו הספרות והאמנות. ברור שאם אין קמח אין תורה. עולמי בדרך־הטבע, הוא עולם של ניצול שואה. זו מחוייבות־עצמית ואותנטיות של ההווייה — אך לא יעוד נפרד לכן אני גם נגד כתיבה פוליטית. לעלות על גל. מי שמיצה את עצמו בספרות או מי שאינו יודע לשתוק — מוצא לו כר פעולה בכתיבה פוליטית. כל השירים הפוליטיים הופכים אחר כך לאוסף של זבל. סליחה על הביטוי.

■ ואם נמשיך את הלך המחשבה, אני מבינה שחייב להיות נתק בין הספרות למימסד.

נאמר כך. אמנות מתקיימת ללא מימסד. נוח כשמימסד תומך, אבל הוא לא חייב. יצירתו של אדם אינה מותנית בתנאים חומריים. איני מאמין שאפילו שיר טוב אחד נכתב או לא נכתב כתוצאה מתמיכה. ברור שזה נוח, אך לא יותר.
התחום שבו התמיכה חשובה הוא תחום התרגום. כאן קיים אלמנט ההזמנה. המצב הקיים בארץ מבחינת התרגום אינו קיים בארצות הכי נחשלות. משוררי מופת כמו גיתה, שילר, יצירותיהם בקושי מופיעות בעברית. במקום שבו קובע לא רק הדחף של היוצר, אלא שיש צורך בהזמנה חיצונית, יש חשיבות רבה לתנאים.

■ נעזוב את היוצר ונפנה לבעל ההוצאה. כיצד נוצרה?

לפני 26 שנים תרגמתי שירה הונגרית לעברית. חיפשתי מו"ל. היו עמי גם תרגומים, מאד חופשיים, מאנגלית, של שירה יפנית. היה לי ידיד צייר שעיטר אותם. אורי שטטנר. וציר נוסף, משה גיל, שפנה אחרי־כן לארכיטקטורה. גם שמעון שרב. מין חוג קטן. שלושת הספרים הראשונים שיצאו בהוצאה החדשה היו "מלאך ללא כנפיים", שלי, "לפעמים" של הבמאי יוסי יזרעאלי ושירים של ש. תמרי, שפנה אחרי־כן לארכיאולוגיה. וכמובן השירים היפנים והתרגומים מהונגרית. אחרי־כן הופיעו סון, תרגומי ויון, שנעשו על־ידי ראובן צור ותרגומי פריוור. למעשה, קמו לנו חקיינים רבים משום החידוש האסתטי והצורני.
כל ההתקפות על מיסחור השירה, משום הוצאות־הבת השונות של "עקד", הן התפרצות לדלת פתוחה. או שאתה נשען על המימסד ומקבל תמיכה כהוצאה, או שבשלב מסויים נוצר לחץ מבחינה כלכלית. מצוי עימי דף הסבר לגבי ההוצאות השונות, טרקלין, "גוונים", "מרים". מרים היא שרותי־מו"לות גרידא. איני מתערב כלל. אין לי שם כל שיקול דעת כעורך או בעל הוצאה. ב"טרקלין" אנו מוציאים מה שאינו מתאים ל"עקד" משום אופי הכתיבה. כך נוצר דירוג מסויים. ושוב, ההוצאות השונות הן תוצאת הצורך הכלכלי, אם איננו רוצים להוציא רבי מכר זולים.

■ ומהי בימת יחיד?

זוהי מסגרת פרטית, המאפשרת ביטוי לעמדותי האישיות. יש אנשים הפוחדים מחותמת; ואילו אני לא רציתי, שמי שהוציא ב"עקד" יחוש ניזוק, בגללי. לכן הוצאתי את "מול גרמניה" למשל, בהוצאה זו. בזמנו ביטאה התפיסה הניאו־יהודית את עולמם של אנשים שהגיעו לארץ על רקע העליות ההמוניות, ולא מכתים עבריים ולא ממסגרות ציוניות, קראתי לכך ניאו־יהודיות מתוך המשמעות המוכרת של ה"ניאו" כחזרה למקורות, אך בסופו של דבר בחרתי במונח "דו־שורשיות". רבים כאלה בספרות העכשווית. שני עולמות, ההורים והארץ. ולא מתוך משחק או העמדת פנים אלא כמהות קיום. אצלי, בכתיבה, התווספה לכך נטיה מיסטית.

■ אם כבר מזכירים עליות, כאשכנזי יש לך זכות ליחס מועדף לעומת קיפוח עדות המזרח?

זהו אחד השקרים הגדולים שהולכים ונוצרים עכשיו. אני עצמי אמנם עודדתי את זה במקרה של ארז ביטון, אך זה הופך לתופעה בלתי נסבלת. שקר ממדרגה ראשונה. שקר מתועב. להורי שהגיעו לארץ היה יותר קל? אבי, כאדם זקן, קיבל התקפת לב בשיכון דורה, מקום חרפה בנתניה. תנאים נוראיים.
למעשה עדות המזרח עברו טלטלה פחות נוראה מאשר אנחנו. גם לנו היה הלם כלכלי ותרבותי, אך לנו התווסף גם הלם אקלימי. הלם הנוף. הלם החום.

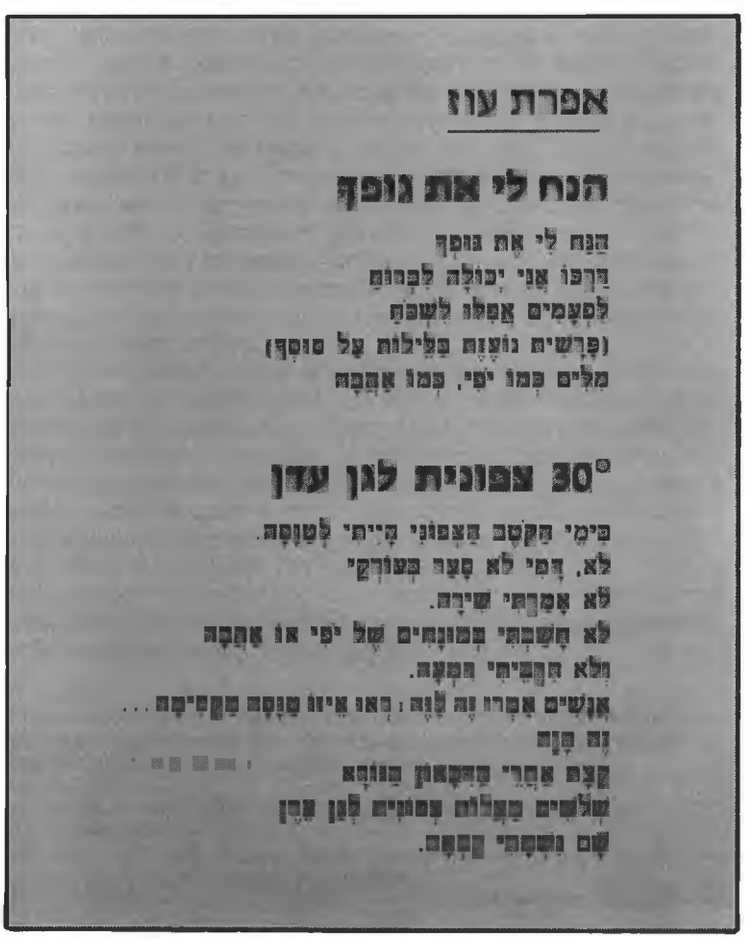
■ נחזור לספר היוצא עתה לאור, המבטא 25 שנים שנות כתיבה. מה התמורות שחלו נוסף לשוני המשקלי, או לשימוש בגוונים (מלבן לצהוב)?

קודם כל משפה עברית גבוהה לשירה בלשון דיבורית. זוהי כנראה תופעה נפוצה אצל מי שעבר משפה לשפה. מתחילים בשפה גבוהה, אולי כדי להוכיח שליטה, אחר־כך חל היפוך, מבקשים ליצור אינטימיזציה של הלשון. כיום נחוצה לי שפה גבוהה מסוג אחר. שתאפשר לי לבטא את הראליה לא כפשוטה. כך למשל יצרתי עולם בדיוני שלם של צמחיה, פרח הצ'ודא למשל, שהזכרת — אינו קיים. אך הוא מבוסס על מה שהיה במקום הולדתי.
איני מאמין בשירה המנותקת מהריאליה. אך כדברי המשורר, לא הריאליה "אלא בבואתה השמיימית". אני מחפש לשון שתהיה הולמת אותה מציאות על־מציאותית. זה אולי פשר החזרה לצורות סגורות. כך אף חשוב לי אלמנט השיר בפרוזה בו מתאפשרת זיקה נמרצת יותר אל מציאות בעלת פרובלמטיקות. ובעיקר, בהווייה שלנו, שהרי כבר אמרתי, נוצרו נורמות בשירה, בהשפעת זך והמושפעים ממנו, ואיני מדבר כעת על כישרון, אך נוצרו נורמות המרוקנות את השירה העברית מפרובלמטיקה.

■ גורלי הוא לבטא גורליות יהודית.
■ מה שנשאר בסופו של דבר זה רק הספרות והאמנות.
■ לומר שרק בני עדות המזרח סבלו קיפוח בעלותם ארצה — זה שקר גס.
■ איני מאמין בשירה המנותקת מהראליה.
■ בהשפעת זך נוצרו נורמות המרוקנות את השירה העברית מפרובלמטיקה.

■ לא את השירה האישית

אלו הן נורמות הסוגדות לבנאלי העשוי יפה. לדעתי מאד חשוב מה אתה אומר, מה יש לך לומר. מילוליות בלבד לא די בה. מלה כמו "קסום" הפכה לאידאל. אני נזהר שלא להשתמש בה. מובן מאליו שהאלמנט האסתטי הוא הבסיס אך אינו מספיק.
בספרי האחרון יש, להערכתי, שלושה נסיונות חזרה אל הזהות הראשונית: בדרך החלום, כווארייציה על העיר בה נולדתי, סארוואש, עיר־הצבי בדרך הדמיון, חזרה גם כשאין חזרה בפועל, והאופן השלישי, חזרה של ממש שארעה לפני שנתיים. אז הרגשתי כאילו כל העולם שקע ואיננו קיים ולאט לאט קורם עור וגידים. זו תחושה מקבילה למה שמתרחש אחרי ההצגה. כיבוי אורות והתפאורות כפשוטן. קודם היתה בימה יפהפיה ואחר־כך הרס — איני פוחד מהרס. אך מבחינת הדו־שורשיות, אני מבקש שהתפתחות שהיתה ריאלית תהפוך מטאפיזית. עד עתה היה הדגש על האין. הרצון לחפש בנבכי מקום אחר. היום, יש לחפש כאילו בטרנסצנדנטאליות של ארץ ישראל וזו מצויה באנשים עצמם. האנשים הם הנושאים את המטען הכפול. זהו כוח שאין עליו שליטה והוא קובע את גורלך מתוכך. גם מה שמעל לאדם, יש לחפש באדם עצמו. איני מאמין שיש מחוץ לאדם משהו נוסף ולכן, השלב בו אני מצוי כעת הוא הנסיון למצוא קורלאציה בין מה שאני מחפש לומר לבין הסגנון.
למעשה, השיר הראשון שכתבתי נקרא "רעב". ואכן, כל אמנות צומחת ממצוקה, ודאי שלא רק ממצוקה פיזית, אך גם מפיזית. וסך־הכל לא כתבתי יותר ממאה שירים. יש בי פחד מחזרה. שלא אחזור על עצמי ויש בי ביקורת חריפה. הנספח למשל, בסוף הספר, שירים שכתבתי כילד בברגן־בלזן ועם השחרור, לא רציתי להכניסם. היססתי. חששתי, בעצת הלל ברזל, הכנסתי אותם. אך אין להתייחס אליהם כאל אמנות. זה מסמך.
אך נחזור לטעות האופטית שדיברת עליה לגבי כתיבתי. אך מי יודע, אולי הצורך להוציא חוברות ולא להמתין לספר נערץ אף הוא בעבר — החשש שמא לא אספיק להוציאו, כי מי יודע, מה יילד יום. ■


אפרת עוז

הנח לי את גופך

הַנַּח לִי אֶת גּוּפֵךְ
הַרְפֵּה אֲנִי יְכוֹלָה לְכַרְסֵם
לִסְעָמִים אֲפִלּוּ לִשְׁכֹּחַ
(פְּרָשִׁים נוֹעֲזִים בְּלֵילוֹת עַל סוּסָיִם)
מִלִּים כְּמוֹ יָפִי, כְּמוֹ אַהֲבָה

30° צְפוֹנִית לְגַן עֵדֶן

כִּימֵי הַקֶּסֶם הַצְּפוֹנִי הָיִיתִי לְטוּסָה.
לֹא, דַּמִּי לֹא סָעַר בְּעוֹרְקַי
לֹא אָמַרְתִּי שִׁירָה.
לֹא חִשַּׁבְתִּי בְּמוּנָחִים שֶׁל יָפִי אוֹ אַהֲבָה
וְלֹא הִקְשַׁבְתִּי הַמְעָה.
אֲנָשִׁים אָמְרוּ זֶה לָזֶה: רְאוּ אֵיזוֹ סוּסָה מְקֻשֶּׁטֶת . . .
זֶה הָיָה
קָצָת אַחֲרֵי הַהַקְפָּאוֹן הַנּוֹרְאִי
שְׁלֹשִׁים מַעֲלוֹת צְפוֹנִיּוֹת לְגַן עֵדֶן
שָׁם נִשְׁקַפְתִּי מֵעָם.

הספרות העממית והספרות בלהגים המקומיים של יהדות המאגרב

חיים זעפרני*

■ ספרות כתובה וספרות בע"פ

החיים התרבותיים של יהודי מרוקו מאז גירוש ספרד בסוף המאה הט"ו ועד תחילת המאה העשרים, עם ראשית הפרוטקטורט הצרפתי והתמורות שבעקבותיו — הם נושא המחקר בן ארבעת הכרכים שעליו שקדתי בשנים האחרונות. הכרך השלישי במחקר זה שעניינו הספרות העממית[1], מהווה המשך טבעי לכרך השני המוקדש לפיוט הדתי ולשירה העברית. הכרך הראשון, עוסק במחשבה המשפטית בתנאים החברתיים־כלכליים והדתיים כפי שהם מצטיירים בקבצי התקנות והשו"ת. בכרך הרביעי נחקרו הכתבים הקבליים וחיי המיסטיקה של יהדות המערב המוסלמי.

ככל שהתקדמתי בעבודתי, גברה התעניינותי בספרות העממית הדיאלקטלית, ושדה המחקר הלך והתרחב על תחומים שאת עושרם וגיוונם לא יכולתי לשער מראש. הספר דן בקשת נרחבה של טקסטים: מיצירות שנושאן יהודי כלעדי, בעלות יסודות מקראיים ומשנאיים, פיוטים וחיבורים האג'יוגרפיים וכו' ועד ליצירות מתחום התרבות החילונית, הסימביוטית, שהיתה כר נרחב למפגשים ולשיתוף־פעולה בין יהודים ומוסלמים, בעלי נטיות ועניינים משותפים (הקצידה של ה"מחבוב" — בלדת האוהב, "הארובי" — הגלימה, המודלים הערביים שהיוו דגמים לשירה העברית ולמוסיקה היהודית). התעודות שכונסו בספר זה אינן אלא מעט מזעיר מכלל הסוגים המגוונים של היצירה היהודית־ערבית והיהודית־ברברית.

בתוך ים הספרות שבלהגים המקומיים, נאלצתי לבצע — יותר מאשר בחירה — הבחנה בין אופני דיבור שונים, בהתאם לתפקידיהם ולתכליותיהם השונים, מהם הבאתי מספר דוגמאות מוגבל המייצג את סוגי הדיבור השונים. בכל המקרים נבחנו הדוגמאות לאור קני־המידה של הניתוח הספרותי ובחלקם גם של הניתוח הלשוני. חקר התיעוד הכתוב והמוקלט דורש חדירה אינטימית לחומר, ותחושת האווירה המיוחדת של המתואר בו. הדיון בו מציב בעיות רבות, שכן הניתוח חייב לרדת לנבכי הנאמר, לגלות את הרמזים החבויים, לעמוד על המטען התרבותי במלואו כדי לבארו כיאות, לגלות את המקורות ולזהותם, לעמוד על המובאות הנקשרות ב"זיכרון הקיבוצי", במסורות כתובות ובמסורות שבע"פ, בתרבויות וציוויליזציות שאותן מקיים תיעוד זה קשרים קבועים ומתמידים וסולידאריות פעילה.

לצערי, נאלצתי לוותר על הטיפול בעולם המופלא והמקסים של הסיפור והאגדה, בפתגמים השנונים ובאימרות העם רוויות הלמדנות או השעשוע, בספרות האפיסטולרית ובסוגים המשניים הנהוגים במידה שווה אצל היהודים והמוסלמים ובמיוחד בחברת הנשים והילדים, כגון: "אס־סלמאת" — ברכות שלום, מכתבי אהבה ומסרים אחרים; "אל־לאגזה" — חידות; "אל־חוג'איה" — קושיות; "אל־מעני" — לשון נופל על לשון; "אל־מעיאר" — גערות ותוכחות; "אל־אעיוא" — שירים לעת מצוא, בתי־שיר שהם לרוב מאולתרים ובעלי אופי בדחני וסטירי; "לא־ענה, אל־ענאיה" — פזמונים, שירי־ערש (ה'מתשה' הערבית וה'סבוקה' היהודית) ושירים המושרים תוך כדי משחק; "אד־דא" — פניות לאל ולמלאכים, לגיבורי המקרא, לקדושי א"י או לקדושים המקומיים; סוגים שונים של "מלחון" ו"ארובי", מעשיות ('חראפאת' ו'חקאיאת'), שירים בעלי אופי פוליטי ופולמוסי שחוברו לרגל מלחמות או מאבק בפולשים וכו'.

בניגוד להרגלי, נאלצתי גם לוותר על הכללת פרק המוקדש למניין החיבורים. שכן, במסגרת המחקר על הספרות בלהגים המקומיים, הרכבת רשימה אינוונטרית כרוכה בקשיים רבים יותר מאשר במסגרת המחקר על המחשבה המשפטית[2] או על היצירה הפיוטית[3], בשל כמות החומר, גיוונו ופיזורו: החיבורים שברשותי, אחרים שיש לגלות ולחשוף מארכיבים ותעודות המפוזרות בכל רחבי העולם, אחרים — תעודות שבע"פ — החרוטים בזכרון מתי־מספר, שלא תמיד נכונים לשתף פעולה. במסגרת מחקר מסוג זה, מפעל כזה היה בלתי־אפשרי, הן מתוך הצורך להציב לו גבולות מתקבלים על הדעת והן בשל לחץ הזמן.

בשל סיבות אלו ואחרות, אני רואה במחקר הנוכחי נסיון חלקי והתחלתי, תרומה צנועה ראשונה לחקר הדיאלקטולוגיה המרוקנית ולהכרת הספרויות המגרביות, היהודיות והמוסלמיות, שבהלגים המקומיים.

*** יליד מרוקו (1922), דיקן הפקולטה ללימודים סלביים, מזרחיים ואסיאתיים, וראש החוג ללשון העברית באוניברסיטת פאריס 8. פרסם לאחרונה את הספר "אלף שנה של חיים יהודיים במרוקו", העוסק בתולדות התרבות והמגיה בארץ זאת.**

1. H. ZAFRANI, Littératures dialectales et populaires Paris, 1980 Juives en Occident Musulmas.
2. ראה ספרי 243—264 Les Juifs du Maroc, Vie economique, sociale et religieuce, ed. Geuthner, Pau's, 1972, PP.
3. ראה, פרק VII עע' 397—424 מתוך ספרי Poesie Juive en Occident Musulman ed. GeuThner, Paris, 1977.

■ הספרות הדיאלקטלית משלימה את החינוך המסורתי

במקום אחר הגדרתי ופיתחתי את מושג "שלמות המחשבה היהודית", תוך קביעת עיקרון אחדותה האורגנית; עמדתי על הסולידריות הפעילה שכוננה את היחסים והזיקות שבין חיי־הרוח היהודיים במרוקו לבין גילויי המחשבה היהודית האוניברסלית, וכל זה מתוך הנחה שיהדות מרוקו מהווה חלק בלתי־נפ[4]ד מן הנוף התרבותי והלשוני של המערב המוסלמי. במסגרת המרחב הרוחני הזה תהא זו טעות להפריד בין הספרות הקלאסית המסורתית שבעברית, לבין היצירה הכתובה ושבע"פ בלהגים המקומיים. האחרונה משמשת לעתים קרובות כמכשיר לאינטרפרטציה וככלי־עזר פדגוגי בשרות הראשונה[4], היא־היא שבשורש חיוניותה מקנה לה את צביונה המקומי והמגרבי, וקובעת את הזהות החברתית־תרבותית המיוחדת לה ולאלה השוקדים על שימורה והמשך מסירתה.

בעוד שהספרות שבעברית הנוגעת במידע הכתוב ובמדעים המשוכללים של הקבוצה המשכילה מכוונת לגברים בלבד, הרי שהיצירה הספרותית הדיאלקטלית מכוונת לכל, לקטגוריות החברתיות חסרות ההשכלה או בעלות השכלה חלקית, ובמיוחד לנשים ולילדים. שתיהן כאחת נוטלות חלק בהפצת הידע והמנהגים, לשתיהם אותן מטרות חינוכיות וליתורגיות, אם־כי באופן שונה ובדרכים שונות. האחרונה, הנוטרת הנאמנה של המסורות הבלתי־כתובות, היא אוצר בלום של אינפורמציה[5], יתר־על־כן, באחדים מצדדיה החילוניים מתגלה סגולה מיוחדת, המתבטאת ביכולת מלכדת ובהשפעה חברתית חיובית, כפי שהדבר משתקף באחדים מן החיבורים שהבאתי בספרי.

מאידך, אין אפשרות להשתחרר מן התחושה כי קיים פער בין הכתוב שבעברית לספרות הדיאלקטלית שבע"פ. העברית שהיא לשון התנ"ך והתפילה משמשת כאמצעי תקשורת בין אדם לאלהיו: היהודית־ערבית והיהודית־ברברית (או ה'חקתייה' היהודית־ספרדית, לשונם של החברות דוברות הספרדית) הן הלשונות בהן מדברים בני האדם אלו עם אלו, עם קרוביהם ורעיהם. הספרות הדיאלקטית היא הבבואה לכך, בה מתבטאים תהומות הנפש, גילויי חיי היום־יום, החילוניים והדתיים וכל מה שאסור או שאיננו ניתן לבטא ולומר בלשון הקודש. הספרות הדיאלקטלית, כספרות הכתובה עברית, ראויה לחשיפה, לאיסוף ולמחקר, לכינוס תיעוד כתוב ומוקלט, ההכרחי להכרת עולם שלא נחקר כל צרכו עד כה; עולם זה נדון עתה לכליה, לאחר אלפיים שנות קיום, עקב עקירת הקהילות היהודיות המגרביות ופיזורן, ובמיוחד אלה של הרי האטלס וקצה מדבר סהרה, ועימן זיכרון קיבוצי ומסורות עתיקות יומין.

התעודות הכתובות והמוקלטות שנבחנו שייכות, מבחינה לשונית, לקבוצות שונות של להגים. הקצידה, המייצגת מקצב חשוב של התרבות העממית, עשויה ניבים ספרותיים, שמרניים[6], חמריה הצורניים־תחביריים ותשתיתה הלכסיקאלית אינם בשימוש הלשון היומיומית המדוברת, אינם מזוהים ואינם מובנים בקרב השכבה היהודית העירונית, או בקרב השכבה התרבותית המוסלמית בעלת ההשכלה המודרנית. לשון המלחון, כלומר זו של הסיפור העממי, נעשית לאט־לאט לנחלתו הבלעדית של מספר קטן של מומחים, חוקרים ואנשי־אוניברסיטה, או של זמרים ומספרים נודדים.

■ סימביוזה יהודית־מוסלמית

סוגי הספרות השונים כדיאלקטים המקומיים הם ברובם יצירות בע"פ. חיבורים כתובים הם תופעה מקרית ושולית; יש והם מועלים על הכתב, וזאת לשם שימורם לצורך הנסיבות, על־ידי סופר מוסלמי באותיות ערביות, או על־ידי סופר־מעתיק יהודי באותיות עבריות[7].

הספרות שבע"פ משתרעת על תחום עצום ורחב שקשה לתחום את גבולותיו. היא שייכת לתחום הפולקלור, אך גם לסוציולוגיה, לאתנו־אנתרופולוגיה ולהיסטוריה. כל מה שנאמר ונשתמר אחר־כך בזיכרון הקיבוצי הוא מתחומה.

גם אם היא נחשבת בדרך־כלל לעממית, הריהי נוטלת ומתעשרת גם מיצירת המשכילים, בני התרבות, אותה היא מאמצת ומטמיעה עד מהרה. מוצדק, אם־כן, להסיק כי הספרות העממית שבע"פ משמרת ומוסרת לדורות הבאים לא רק את המורשת התרבותית הפרה־היסטורית, אלא אף את יצירת הציוויליזציה ההיסטורית. יחד עם זאת, השימור והמסירה מתבצעים בהתאם לכללים מסויימים וכפופים לאופני התיפקוד של דרכי המחשבה העממיות[8].

כתוצאה מהדמיון בין התבניות המנטאליות ודרכי המחשבה של היהודים והמוסלמים — ערבים וברברים — במאגרב, נוצרו ספרות ופולקלור בהם נתמזגו חמרים תרבותיים יהודיים והמורשת הערבית־ברברית לכדי יצירה מקורית. לכך יש

4. השווה בעיקר תרגומי המקרא ביהודית הערבית, דרשות וספרות הדרש.
5. על תפקיד הקצידה, הממלאת את מקום שופרות האינפורמציה הרשמיים ראה, E. AUBIN, Le Maroc d'aujourd'hui, Paris, 1904 ע' 407: "במרוקו אין מתפרסמים עתונים המכוונים להכתיב להמונים את הקו הרשמי... בתנאים אלה, מעריכים שהשירה עשויה מטבעה לעצב את דעת הקהל העירונית. ומזמינים לשם־כך קצידה על ענייני דיומא ממשורר בעל מוניטין, אל־חאג' אל־גראבלי, שאת קולה יוליכו השייכים מנזאלה לנזאלה".
6. יש לציין שהקצידה והמלחון המוסלמיים אינם כפופים למודלים השיריים הקלאסים והמסורתיים. יחד עם זאת, יש ושירה "עממית" זו מגיעה לדרגה גבוהה של שלמות. שירים דיאלקטליים יהודיים מקבילים הם בעלי ערך אסתטי ומקוריות לא מבוטלים, במיוחד לאור ההשוואה עם פיוטים הכתובים עברית. הללו כפופים לכללי תורת־השיר, ירושת האסכולות של פייטני ארץ־ישראל וספרד, לטכניקות הקומפוזיציה ולדרישות התימטיקה הדתית והפיוטית; בשל עובדה זו ליצירה הדיאלקטלית מעמד מיוחד, ופונקציות חברתיות שונות ומובחנות.
7. על היחס החשדני שמגלה המסורת היהודית כלפי הנכתב, ועל הערפת המסירה שבע"פ דרך השמיעה, ראה ספרי, לעיל, ע' 2. יחס זה מתבסס בעיקר על כתבי הקודש, והשווה: **דברים** ד', ל"ב; ל"ב, ז': "שאל אביך ויגדך זקניך ויאמרו לך"; **שמואל** א' כ"ה, ח'; איוב ח' ח' וכו'... והשווה גם ספר תרומת הקודש לר' חביב בן אליעזר טולדנו (מרוקו, המאה ה־י"ט), ליוורנו 1860 (עיין במיוחד בהקדמה).
8. ראה, **Mircea Eliade**, Littérature orale, dans "Histoire des I, PP.3—26. tome chap **littératures", Encycl. de la Pléiade, Paris 1955**, .XI—XII. 1977, Paris השווה עם **Philippe Joutard**, la Légende des Camisards

להוסיף כי החיבורים ההיסטוריים החשובים של הספרות הדיאלקטלית שבע״פ, ההפטרות, ההגדה והסיפורים המוסלמים, שייכים כולם לזיכרון הקיבוצי השמי, בו נשתמרו ועוצבו גירסאות רבות ומגוונות של נושאים שמקורם במסורת כתובה. בהקשר זה יש להזכיר, כדוגמה, את הסיפורים האגדיים שרווחו במזרח ובמאגרב על חיי אברהם ויוסף, על מות משה ועל המקרים שארעו את איוב, בדיאלקטים אתיופיים, קופטיים, ערביים, מוריסקיים וברברים.

במסגרת התפיסה היהודית במיוחד, הפולקלור מקושר ומזוהה במסורת; המסורת היא מה שהתקבל ונמסר — כפי שמציינים המונחים ׳קבלה׳ ו׳מסורת׳ — המופיעים בראש פרקי אבות: ״משה קיבל תורה מסיני ומסרה ליהושע ויהושע לזקנים...״ מראשית היווצרה, קיימים ביהדות מודעות קהילתית וזיכרון קיבוצי, מסורת העשויה מכל התורות שנתקבלו ונמסרו, והמשכיותה הובטחה הודות לשלשלת של יוצרים־מוסרים. ואכן מדובר ביוצרים־מוסרים, שכן גם המסר שהועבר וגם דגמיו נמצאים ביצירות המסורתיות. מסר זה יונק את חמריו ממאגר הרעיונות שכבר נקבעו והוצקו, אך הוא מפרש אותם מחדש ומעניק להם מימד אקטואלי בעקבות שינוי נקודות הראות, ובכך יוצר יצירה חדשה.

אפשר לעמוד על המימד הפולקלוריסטי־מסורתי ולהעריכו לאור זיקותיו למחשבה היהודית על אפני הבעתה השונים — מחד, ומתוך בירור קשריו ההדוקים לסביבתו התרבותית והחברתית־לשונית, ולמנהגים והמסורות של הסביבה בה הוא מתפתח — מאידך.

■ הדמיון העממי הרבגוני

מבדיקת הפיוטים ויתר התעודות שהובאו בספרי מתגלה יצירה בעלת עוצמה סוגסטיבית כמעט בלתי־מוגבלת, הגות מרוכזת ותמציתית, מצבור רגשות, מערכת סבוכה של מובאות, ניסוחַ מעובה של משמעויות, משמעויות־לוואי המכוונות אל מחוץ לגבולות הטקסט, ארמזים אל עולם סמלי ואלגורי ואל מסורות ספרותיות ונופים תרבותיים אותם מגלים בהנאה מרובה. עבודתי התרכזה במיוחד בבירור החומרים המסורתיים, השוואה ביקורתית ופירוש המקורות. כל מִלה ומִלה מתרבּוּת מופנמת זו, היא הד ובת־קול ישירים או עקיפים, לאיזו קריאה, לאיזה צורך לומר ולהתבטא[9]. מאידך, ניתן גם לעמוד על הטיפול שניתן ליסודות האקזוטיים והמיתיים והתאמתם לנוף המגרבי ולמסורות העולם הסובב. הדמות והמאורע הזרים משולבים בחלל המקומי ומקבלים את צביונו האתני — מה שנותן לסיפור העלילה אופי מוכר. בדרך זו הולכים החיבורים המרוקניים ביהודית־ערבית, כשהם מעלים דמויות מקראיות מובהקות או קדושים ועושי נפלאות ארץ־ישראליים (מרדכי ב׳מי כמוכה׳ ואיוב בעלילה ההיסטורית שבספרי, רשב״י בקיצה של טינג׳יר וכיו״ב...). המִלה ׳שפוך׳ שבהגדה הופכת בדמיון העם לזקן אגדי קדוש או לדמות דמונית. תרגומי המקרא עצמם הם עדות לדרך הראייה המקומית של כתבי הקודש. הם נקראים, מובנים ומתפרשים באופן אישי ומיוחד, המשתלבים במסגרות החיים המקומיות ובסביבה הלשונית, החברתית והדתית של האזור הגיאופוליטי המסויים.

כל אחד מהטקסטים שהובאו מספר, בדרכו, סיפור. הצביון הדתי המובהק שבמרכז היצירה הפיוטית הדתית[10], שמור כאן לסוגים בעלי האופי הפדגוגי והדידקטי הנוצר בעיקר לשרות הוראת המקרא והתלמוד בבתי־הספר וללימודי המבוגרים בדרך הדרשה והקריאה בספרי המוסר והדרוש. ביטויו העליון הוא בפיוט הליתורגי. עניין רב ניתן למאורעות ההיסטוריים. לא רק החיבורים שניתן לכנותם ״היסטוריים״, אלא גם שירי השבח והשירים ההג׳יוגראפיים, ובצורה מובהקת יותר הקינות, שואבים את יסודותיהם מעובדות היסטוריות. המציאות ההיסטורית לובשת עד מהרה צורה חדשה מכוח הזכרון הקיבוצי; ולאחר שהיא מתגלגלת בדמיון העם היא נעשית למיתוס או לאגדה[11]. ערבות הזמנים והתקופות בתהליך המיתיזציה הוא על חשבון רצף המאורעות הכרונולוגי[12]. החיבור ״סיפור איוב״, כסיפורים אחרים שהבאתי, משופע ב״טעויות״ מסוג זה[13]. גיבורנו המקראי שם הוא בן־זמנם של האבות, הוא גם מחרטומי פרעה בימי משה, בן־זמנם של דוד המלך, מלכת שבא ואפילו של אחשורוש; הוא שב עם גולי בבל ונמנה עם מייסדי ישיבת טבריה... יש ומתבטא השינוי שחל במאורע ההיסטורי בתהליך הפיכתו לסיפור אגדי. על כך עשוי להעיד הסיפור ששמעתי מפי הצייר החוזה יוסף מנור, בן עיראק, המתגורר בפריס: ״סבי זקני, סיפר הוא, הצליח להתגבר על לילית שפגעה והמיתה את התינוקות הזכרים היהודיים. הוא עקר מידיה את חרבה עקובת הדמים אותה הפקיד למשמרת בידי בני המשפחה, השומרים עליה מכל משמר עד עצם היום הזה״. לדברי המספר, סבו שהיה רב־מג בקבלה המעשית, נהג לרפא בדרך פלא חולים רבים. הסיפור המקורי, המבוסס על גורלם האמיתי והטראגי של התינוקות היהודיים בבגדד, חשוב בעיניו פחות מאשר המיתוס שהוא הוליד. הזיכרון ההיסטורי אובד ומוחלף באגדה החיונית הממשיכה להתקיים[14].

כלל היצירה הספרותית הזאת, וגם זו הפולקלוריסטית, שלכאורה מתמצית ברצון

9. רגישות לגבי העבר ראה, Poésie Juive en Occident Musulmant PP. 12—13
10. שם, שם, ומקומות אחרים.
11. השווה, מירצ׳ה אליאד, שם; השירה היהודית במערב המוסלמי (צרפ׳) עע. 188 — 177 (״שירה ואגדה״) ועע. 66 — 62 (״זיקות הפיוט למדרש״).
12. בסוגית הזכרון ההיסטורי והאגדה, והעובדתיות ההיסטורית שמאחורי האגדה עצמה, ראה עבודתו החשובה של Philippe JOUTARD, בספרו הנ״ל; תופעה דומה מצויה אצל ה״קמיזרים״ — הענקת אופי של עובדתיות היסטורית ליסוד התרבותי שבאגדה, שבעקבותיו מחליפה האגדה את ההסטוריה.
13. ראה, ע׳ 133.
14. יחסי אם וילדה, תלמיד ורבו, שבחי אדם יקר או איש שררה, מצויינים באותם מונחים, באותן מטפורות בחיבורים היהודיים והמוסלמיים בעלי נושאים שונים: ׳ולידי שג׳רה עליה׳ (״ילדי הוא אילן רם ונישא״) בספרו של J. Jouin, Chants et Jeux maternels à Rabat, Hespéris, XXXVII, 1950, P. 140 מוטיב האילן מופיע גם בקיצה היהודית המוקדשת לרשב״י: יא׳ בר־יוחאי סידנא, יא׳ שג׳רה חלוואה״ (״הו ר׳ בר־יוחאי, הו אילן נאה״); בכית ה־ט״ו של ה׳מי כמוכה׳ מתואר מרדכי המקראי כ׳קטאב אל־חזוראן׳ (״קנה סוף״). באותו תואר מכונה גם מוחמד בבלאדה (״ארובי״) שמביא J. JOUIN, Nouveaux poèmes de Fès et de Rabat—Salé, Hespéris LXV, 1958, p. 145. ראה גם נוסחות ההבעה והקללה בספרי ע׳ 214.

לבדח ולשעשע (כחיבורים הפארודיים לפורים) מלווה את הקניית הידע לשומעיה. ואכן, תפקידה העיקרי הוא הכשרת היסודות לקניית ההשכלה.

טקס אירוסי הילדים ה״אל־כתאב״[15] והמעמד החגיגי של בר־המצווה שבמרכזו עמדה דרשת הנער בן הי״ג שהגיע לגיל הבגרות הדתית, מאשרים זאת.

■ ספרות חילונית משותפת ליהודים ולמוסלמים

לעתים קרובות מאד, יותר משניתן לשער, יוצאת הספרות היהודית הדיאלקטית מתחומי הקודש ועוסקת בסוגים ונושאים שאינם ממוקדים בחיי הדת והתפילה. ספרות עממית זו משותפת לחברות היהודיות והמוסלמיות, ואין להבחין בה כל שריד מהמקור הדתי והאתני השונה. דבר זה נכון באשר לסוגי־שיר כקצידת ״האוהב״, בלאדת ה״גלימה״ וחיבורים רבים אחרים שהבאתי בספרי בפרק ״המודלים הערביים של השירה והמוסיקה היהודיות״. בחיבורים אלה, כבתחום הנרחב של המעשיות, האגדות והשירים העממיים וכן המוסיקה הקלאסית של מורשת אנדלוסיה, יהודים וערבים. שרים בשבח האהבה, היין והאוכל הטוב, מפארים את בגדי הנשים ותכשיטיהן, מתלוננים על יסורי הפרידה ועל כאבי אוהבים אומללים וכו׳... תוך שימוש בדיבור ובלשון זהים, בסמלים וציורים מיתיים דומים, באותם אמצעים וטכניקות של תורת השיר והמלחון, תוך תפיסה אסתטית שווה ושימוש זהה באותם נושאים ומוטיבים.

בתחום ספרות זה מתרחש המפגש האמיתי בין שתי קהילות ובו מתקיימת מזיגה תרבותית אמיתית.

בתקופת תור הזהב במערב המוסלמי התגשמה הסמביוזה בתחום הספרות הכתובה בלבד, ב״אדאב״, מקצועות הרוח ומדעי־הטבע, במקצועות הפילוסופיה, הדקדוק, המתמטיקה, הרפואה וכיו״ב[16], בהם התחרו יהודים בערבים, לאחר גירוש ספרד, שהיה מנת גורלם המשותף של יהודים וערבים. לאורך כל התקופה הידועה כ׳תקופת השפל והירידה׳, תקופת ההסתגרות, המשיכו שתי החברות לקיים מפגשים על אדמת המאגרב בתחום הפולקלור על גילוייו השונים, בתחום האמונות העממיות והתורות שבע״פ — פרי היצירה התרבותית הדיאלקטאלית. לאור בדיקה של מספר רב של חיבורים מתברר, כי במרבית המקרים מדובר ביצירה ספרותית אחת, בטקסטים ובדרכי הבעה המופיעים בשתי החברות בשינויים קלים בלבד[17]. בסוג ספרות זה ניתן לעמוד על פתיחותם של הגבולות בין הדתות והקבוצות החברתיות־תרבותיות השונות. שתי החברות הללו, השומרות בקנאות על יחודן והמקפידות בחומרה על אמונותיהן, נפגשות במישור ההבעה והמחשבה, בתחום האינטימי של הלשון, במזיגה המנטאלית ובקירוב הלבבות, תוך דו־קיום מפרה.

היצירה הספרותית דיאלקטאלית, הן בתחומי הקהילה היהודית, והן בתחום הבין־דתי של שתי החברות, היהודיות והמוסלמיות, היא כר של פשרה ומפגש רעיוני בו נוצרת ומתגבשת זהות חברתית־תרבותית מיוחדת ומקורית. יצירה זאת טבעה את חותמה הבלתי־נמחה על דמות היהדות המאגרבית. קולה מהדהד אף היום בנשמות התלושות של המהגרים שהתיישבו בישראל ובמקומות אחרים. משיריהם, מן המוסיקה שלהם, מהפולקלור והטקסים שהם מקיימים, בוקעים קולותיה המרים והמיית געגועיה, קולות צער ועצב. קולה מהדהד בצורה מתוחכמת יותר גם בהתחלותיה הצנועות של הספרות העברית של המחברים הישראליים בני המאגרב ובעיקר בביטוי הרגיש של המשוררים הצעירים[18]. מן המסר השירי שלהם בוקע קול הנפש המעונה של תרבות נחבאת ומושפלת, שאותה הכרתי לפני שנים, על שמחותיה ומדרוויה, בהיותה עדיין על אדמת מרוקו, ופניה קורנות, מקסימות ושופעות חום. ■

15. ראה, H. ZAFRANI, Pédagogie Juive en Terre D'Islam, p. 36 טקס ה״אל־כתאב״ מציין בד־בבד את אירוסי הילד בן החמש עם הילדה שייעדו לו אותה הוריו מאוחר יותר לאשה, ואת נישואיו הסמליים עם התורה. שכן, הטקס נערך בערב שבועות, חג מתן תורה, ובאותו יום מתחיל הילד בלימוד כתב האלף־בית העברי.
16. בהקשר זה נזכיר את נתיבות החיים האינטלקטואליות והמקצועיות המקבילות של שניים מנציגיו המובהקים של תור־הזהב האנדלוסי, הרמב״ם ואבן רושד, בני קורדובה. השניים היו רופאים, פילוסופים, בקיאים במשפט ובהלכה.
17. קובץ השירים והנעימות האנדלוסיות הנושא את שם עורכו מוחמד בן אל־חוסיין אל־חייק בן טטואן, נכתב בשלמותו באותיות עבריות ע״י מוסיקאים יהודיים; הללו הכניסו שינויים רק בחיבורים שדיברו בשבח האיסלאם, והתאימו אותם במידה מסויימת לצביון האתני שלהם.
18. ראה ״המשיח או רקויאם למלך מרוקני״ מאת גבריאל בן שמחון, וקובץ שיריו של ארז ביטון ״ספר הנענע״ תל־אביב, 1979.

השאלה כתבנית עומק

מאמר רביעי ואחרון בסידרה

הלל ברזל

ל״ד. סוגות קשות

התשתית המיתולוגית עושה את כתבי הקודש, את הטרגדיה הנשענת על המיתוס ואת היצירה החזיונית־המיטאריאליסטית נוחים לניתוח סטרוקטוראליסטי שכליו לקוחים מן ההתבוננות במיתוס. תפיסה הרואה בחשיבה את דפוס העומק של ההבעה המיתולוגית ניתן יהיה להפיק ממנה לקח בפירושן של יצירות אליגוריות מסוגים שונים, שתכליתן היא השמעת בשורה רעיונית, או יצירות שהצד האידיאי הוא האדנותי בהן. אולם סוגות המעדיפות היבטים היסטוריים, פסיכולוגיים, ציווי חוק ומשפט, תהיינה קשורות לגישה שהסינכרוניות, האידיאיות ואחדות־התשובה, ולא השאלה הן במוקד התיחסויותיה. ניתוח המעדיף את ציר הניגודים, עשוי להתאים לשירה הלירית. שסימנה הראשי, אולי, הוא אחדות הניגודים, אבל הליכה מן הניגודים המתאחדים אל השאלה הבלתי־פתורה, תיראה כמיותרת. מוסיף לכך גם את היסוד האישי הנמרץ, העשוי להאפיל על הסטרוקטורה האוניברסאלית שהיא בראש מעייניהם של מבקשי דפוס העומק.

אולם, רצוי לזכור כי כל סוגה עשירה ביסודות מרובים לרבות מרכיבים מיתולוגיים ורעיוניים שבהם ניתן להיאחז. המהות הקומפוזיציונית, כשהיא לעצמה, מניחה תכנון, קביעת הנאמר מתוך התייחסות רעיונית. סוף מעשה־יצירה, בתכנון ובמחשבה תחילה. נמצאת האידיאה קודמת לכל הבחינות האחרות, המגוייסות לתוך תבנית שהאינטלקט הוא שהחליט עליה. גם שיר סוריאליסטי, הנכתב בכתיבה אוטומאטית־אסוציאטיבית, העלאתו על הכתב והצבתו כשיר היא תולדה של רצון ומחשבה. המחשבה מכוונת את ההחלטה לראות בשיר הנכתב בצורה כזו, ביטוי אמנותי רב־ערך, שנודעת לו עליונות ביחס לצורות הבעה אחרות. הגישה הסטרוקטוראליסטית, ניתן לטעון, שעה שמדובר ביצירה שחיקוי ההיסטוריה הוא במרכזה, או בביוגראפיה האישית בעלת רצף של מוקדם ומאוחר, אינה דוחה את חשיבותו של הרצף הדיאכרוני, כמפתח לביטוי שינויים ותמורות על ציר הזמן. אשר ליצירה הפסיכולוגית יטען הסטרוקטוראליסט השטראוסיאני כי הבינאריות היא סטרוקטורת יסוד המבט מכוון לתודעה האנושית. אפילו הבעות של חוק ומשפט, יאמר שוב נאמן תפיסתו של לוי־שטראוס, הן צדו האחר של המיתוס, דוגמת הפולחן והדת. ובאשר לשירה הלירית, אחדות הניגודים עשויה להיות גילויו של השיר ואילו כיסויו תהיה גם כאן השאלה הבלתי־פתורה, הניגודים הממשיכים להתיצב זה כנגד זה, כאלטרנאטיבות שוות ערך.

בדוגמאות שלהלן יוצגו באופן מפורט הקשיים ודרכי־העזר הסטרוקטוראליסטיות בפרשנות של יצירות שאחת הבחינות: ההיסטורית, הפסיכולוגית, הלירית והציוויית היא העיקרית שבהן.

ל״ה. שירה היסטורית: ״בין שני אריות״, ״בעיר ההריגה״, ״מיבשת ומים מחזה לאלוהים״ (״רחובות הנהר״).

לשלושת השירים, ממיטב השירה העברית, המעמידה במרכזה אירוע היסטורי (חורבן בית המקדש וגורלו של שמעון בר גיורא, הפוגרום בקישינוב, מעשה הנאצים והטבעת אניית הפליטים ״סלבדור״), תבניות־יסוד משותפות. משותפת להם הסינאופטיות, הצגת דברים השייכים לזמנים שונים או מקומות שונים יחדיו מתוך ראייה בר־זמנית. כמו כן מציינים אותם היפוך אירוני, ניגודיות חריפה, והבלטתן של מצוות עשה לאומיות כתולדה של תפיסה אידאית מוגדרת. השאלה הנשארת במעמקי השיר, דומה שגם היא אחת בשלוש היצירות.

השיר ״בין שני אריות״ פונה פנייה חדה, תוך כדי תאורו של שמעון בר גיורא והמגינים על ירושלים, למסכת האשמות כנגד החכמים, שהורו את העם להלוך נגד החיים, הורוהו להעלים עין מן התבונה. הטילו על העם גזרות, ולא לימדוהו מלאכה ומלחמה. המצע האידאולוגי, שכחו יפה בעיני המשורר לכל הזמנים, מוצג בצד תאורו של שמעון בר גיורא ואחריתו בזירת הקולוסיאום כשבוי הניתן טרף לאריה. הפואמה הכנויה מוקדם ומאוחר מן המרד בירושלים ועד לאחריתם של שִמעון ומרתה, זה מידי האריה וזו מרוב צער וייסורים, מקיימת בתוכה מסכת המופקעת מן הזמן המסויים. הקורא מוזמן להתייחס למאורעות ברצף שלהם, ובעת ובעונה אחת לראות הוויה שכל הזמנים נכרכו בה. הסינאופטיות, הראייה של כל הזמנים יחדיו והדיאכרוניות, מופיעות זו ליד זו. מאחר וזו האחרונה מנומקת ומוסברת על ידי הראשונה, הרי שידה של ההתייחסות הסינאופטית היא על העליונה.

הפואמה ״בעיר ההריגה״ מזמנת יחדיו את העד, המצווה ללכת לגיא ההריגה ביחד עם השכינה (״ושכינה שחורה אחת, עייפת צער ויגעת כוח, מתלבטת פה בכל־זוויות ולא תמצא לה מנוח״). האלוהות מתלווה למעשה בקולה, בציוויה אל מי שנקבע כאילו על ידה להיות עֵד ומוכיח. האלוהות המצויה למעלה והאדם שנגזר עליו להיות למטה, מזדמנים זה ליד זה, גם ביריידה למרתף ולבית הקברות. השיר שומר מצד אחד על רצף של התקדמות אנכית: וירדת במורד העיר — — — ואל מחוץ לעיר תצא ובאת אל בית העולם — לבית הקברות קבצנים וחפרתם עצמות אבותיכם. ממורד העיר למרתפים שבתוכם מצויים שרידי הנטבחים ולמעמקים גדולים עוד יותר של הקברות. מצד אחר באה האלוהות וכן השכינה בהתלוותה אל האדם וקובעת הוויה נבואית לדברים, המפקיעה את הנאמר מגבולות זמן ומקום מסויימים. הפנייה היא לכלל העם באשר הוא שם.

שירו של אורי צבי גרינברג קובע לעצמו כבר בשמו כמטרת תיאורו שתי זירות הריגה: היבשת והים. ביבשת ציור מפורט של זוועות הנאצים: ״איך עושים מנבלות יהודיו היפים — — סבון״. בים, הטבעת אניית הפליטים: ״עד אשר בלב ים יפתח פיו / סנדלפון שר הים ובלע / ספינה ביילל דם: סלודזר״. הראייה הסינאופטיתה מציינת את שירת אצ״ג, כפי שהסבירה בפרטות, ברוך קורצווייל, מצויה בפואמה זו, לא רק במהלך הזמן אלא גם בהתייחסות למקום. יבשות וימים. וגם האלוהות מובאת, כמו בשירו של ביאליק, לגיא החזיון. אבל כאן לא היא מזמינה את עצמה אלא האני השר עושה אותה עד קבוע, צופה בנעשה. ״איך עושים בנבלותיו״, נבלות של אלוהים, היהודים שנבחרו על ידו להיות לו לעם שהם ברואיו. התיפוך האירוני מוריד את הגיבורים פאר האדם והאומה, למעמקי שחת ועבדות, בשירו של יל״ג, האריה מנצח את האדם והעבדות את החרות.האלוהות נראית עניה, שחורה במקום לבנה, ״אלוהיכם עני כמותכם״, אצל ביאליק. עם נבחר, עם סגולה מתגלה כעם של קבצנים ו״שנוררים״, מתייחד באוזלת ידו ובתגובותיו העלובות. שירו של אצ״ג מציג אף הוא את גורל היהודים היפים בהתהפכותו ואף מציג בצורה נוקבת את האלוהות בעמידתה הפסיבית. אף אניית הפליטים־השרידים המסכנים מוצאת דרכה תהומה. סלודזר הוא כינוי נוצרי לישו, הגואל, המושיע. אנייה המכונה בשם זה נבלעת במצולות.

במערכת הניגודים של יל״ג מעומתים מלך ונביא, חומר ורוח־של־הזייה. הנביא, הוא איש הרוח, במובן של משוגע, הנביאים הם רועי רוח. אור ניצב כנגד חושך, תפיסה ממלכתית שתכליתה חוסן מתייצבת מול תפיסה ערטילאית שמטרתה הבל. ביאליק קורא תגר נגד הפסיביות ומציב לעומתה את ההתקוממות. הפואמה מתארת בפרטי פרטים מצבים של עליבות מתוך כניעה וקבלת גורל, כאשר ההתנהגות ההפוכה הרצויה היא המובנת מאליה ומתייצבת כאלטרנאטיבה. התפיסה של גרינברג אף היא מציגה מלחמת השם כנגד קידוש השם (ראה: ״הקבר ביער״). בשיר שלפנינו ״מיבשת ומים מחזה לאלוהים״ ההתנהגות האלוהית והאצילות היהודית הן המעומתות. זו כנגד זו ניצבות ההשלמה עם ההשמדה מצד האלוהות, וההשפלה שאין כמוה של העם שהגרמנים־הנאצים עושים בו כרצונם, וכן גם האנגלים, ״סרדיוטי בריטניה״ האשמים בטביעת האניה, המתעללים ביהודים כחפצם.

מערכות הניגודים מודרכות על ידי השקפת עולם התובעת מעשים נחרצים במישור הלאומי והאישי: שינוי הנורמות מנבואה למלכות אצל יל״ג, שמירה על דמות אלוה ביהודי ובצלמו, ועמידה של כבוד מול הגויים בשירי ביאליק. צו לנקם במרצחים והתגייסות למלחמת תקומה מפעם את שירת אצ״ג. הציווי מתחייב מן ההגיון המנוסח בשפת הרגש. לחובר הגדיר בצדק את הפואמות של יל״ג כרפלקסיביות לאמור נוטות אל ההרהור, אל החשיבה. ביאליק ואצ״ג אף הם, קושרים את יצירותיהם למסכת ערכית. המסקנות הרעיוניות ניתנות בתבנית הקינה. מלת ״איך״ השלטת בשירו של גרינברג, המוליכה למלת־הקינה איכה, משמשת אות זיהוי ז׳אנרי גם לשני השירים האחרים. לפנינו קינות לאומיות רעיוניות, החובקות את כל המציאות היהודית, דרך אירוע מודגש בזמן ובמקום.

על אף שהקינה הרעיונית, היא חד־משמעית בציוויה ושליחותה, הרי שניתן ללמוד מן התבניות הגלויות על התבניות הסמויות. יל״ג המשכיל מעמיד בסימן שאלה את הנוכחות האלוהית במהלך ההיסטורי. אם האריה מנצח את הגיבור, סימן שלא לאדם בצלם אלוה האחריות והיכולת לכוון את המהלך ההיסטורי. מצד אחר סמיכות הפרשיות בין גורל מרתה לגורל שמעון אהובה, מלמדת על מציאותה של השגחה עליונה. יש השגחה, או אין השגחה מלמעלה, האם קיימת השגחה פרטית ולאומית, היא השאלה שאינה באה לידי פיתרון ומהדהדת בתשתית השיר. ביאליק שואל שאלת־התגרות שעניינה נוכחות האלוהים בשמיים ב״על השחיטה״. לעומת זאת בפואמה שלפנינו ב״בעיר ההריגה״ אנו מתוודעים לנוכחות החזקה של האלוהות, אבל האחריות כולה מוטלת על הלאום, אלוהים הוא עד, ולא שותף למעשה ההיסטורי. השאלה הנשאלת היא בדבר אחריותו וכוחו של המוכיח. בסיום השיר הוא נפרד מהשכינה והקול דובר אל עצמו: ״ועתה מה לך פה בן אדם, קום ברח המדברה״. המידבר הוא אתר התגלות אלוהית למשה, לאליהו ולעם ישראל כולו. עתה הוא מקום מנוסה, ועדות להעדר הבשורה, לקול ששוב אין לו כוח של אמירה וניסוח דברים. ״ושאגתך המרה שלח ותאבד בסערה.״ המוכיח קיים ואינו קיים. שאלה שהציב יל״ג לגבי נוכחות ההשגחה האלוהית, שואל ביאליק ביחס לנוכחותו המשמעותית של הנביא, המקונן־המוכיח. אצ״ג מציג שאלה ביחס לטיב הברית בין האלוהים לעמו, ברית שהיא קיימת מכוח ברית בין הבתרים, מעמד הר סיני ועד אחרית הדורות, והמציאות בפועל כאילו מכחישה אותה. ״מחזה לאלוהים״ הוא המתרחש עתה ביבשת ובים, אבל מחזה לאלוהים הוא גם הינצלו של אברהם מן הכבשן באור כשדים. כרמל ההר שבו הפגין אליהו הנביא את הברית עם האלוהים הנזכר בשיר, וכך, באופן פאראדוקסאלי כל המתרחש הוא בצו אלוה ״ואתה אלוהים את טיטוס הדרכת על דביר מלכותנו בהר״. בניגוד ליל״ג אין לאצ״ג ספקות ביחס להשגחה האלוהית שהיא וודאית ומוחלטת. ושלא כביאליק אין הוא מפריד בין העם לאלוהיו. ואין הוא משאיר אותו כבן לויה בלבד של המוכיח־האדם, או כנוכחות משקיפה בלבד במרתף הייסורים. אבל טיבה המיוחד של הברית בין האל לעמו, הוא המתיצב לבחינה.

נמצא כי גם הפואמה ההיסטורית אינה יכולה להיבחן מן הצד הדיאכרוני כהיסטוריה, אלא מן הצד הסינאופטי חובק הזמנים, המקומות והשאלות. שאלת העומק מקבלת חיזוק מכוח נסיבות הזמן אליו קשורה הפואמה, אבל היא יפה לכל הזמנים. כך במחזורי השירים ההיסטוריים האחרים של יל״ג במיוחד ב״צדקיהו בבית הפקודות״. אפילו השיר ״אסנת בת פוטיפרע״ המוחזק בעיני חוקרי יל״ג רומאנטי (קלוזנר, לחובר) הוא למעשה אידיאולוגי ואוצר בחובו את מערכות הניגודים, של חומר ורוח שבשירה המאוחרת. יוסף הוא משכיל, מדבר בשפת פרעה ועל כן הוא מצליח. עדות לצו ״היה יהודי בצאתך״, נמצא בנישואיו של יוסף לבת־נכר, שהמשורר אינו רואה בהם פגם, אלא סימן להצלחה. אצל ביאליק נמצא הבדלים בין ״על השחיטה״ שבו מובעת התנגדות לנקמה, למעשי גמול, ובין המשתמע מן ההתייחסות להרוגי קישינוב בפואמה הגדולה. אבל ברור כי המימד הסינאופטי, חובק הזמנים והמקומות, מקומו גם ב״על השחיטה״ כשיר של כל הזמנים, המתקשר לז׳אנר של שירי עקידה. הסינאופטיות, הניגודיות ומערכת הציוויים הקוראת למלכות, מציינת, כידוע, את שירת גרינברג בכל גילוייה. חיפוש מדוקדק אחר תבניות העומק יגלה את תוקפה של השאלה, כצדה השני של הוודאות, גם בשיריהם ההיסטוריים האחרים של כל המשוררים. על השירה ההיסטורית בכללותה, דומה ונוכל לומר כי הצד הכולל, כפי שטען אריסטו ב״פואטיקה״ ביחס לטראגדיה, חזק בה מן המסויים. בתאור היסטוריה, המסוים נתון בתוך רצף של ארועים מסויימים הנכרכים זה בעקבות זה. בשירה, גם זו המתארת אירועים, הכולל הנקשר בראייה הבו־זמנית, החובקת זרועות עולם, הוא העיקר. השאלה האם גם הטקסטים שנועדו לתאר היסטוריה לשמה, אין בהם מידות של הכללה. העושות גם אותם מועמדים לניתוח סטרוקטוראליסטי, סינכרוני, סינאופטי, חורגת מגבולות הדיון מהבעות ספרותיות שהצד האמנותי הוא המייחד אותן.

ל״ו. מקבילות מן ההיסטוריה

ההתבוננות בשירה, המציבה את המהלך ההיסטורי במרכזה מראה כי בצד ציור המאורעות לפי סדרם בזמן מצויה תמיד אידיאה על־זמנית, שלפיה נערכים המאורעות מחדש. לא ההיסטוריה עיקר, אלא השיעור הנלמד הימנה. הדרך ללקח האחד עוברת תוך מערכת ניגודים. אבל אין המצווה הברורה המשתמעת מן הניגודים עשויה לפתור את בעיית היסוד, האוניברסאלית אף היא, והחורגת מגדרם של ארועים נתונים בזמן ובמקום ומתנסחת כאלטרנאטיבה.

גם בסוגות אחרות נגלה תופעה דומה. הרומאן ההיסטורי מונחה על ידי אידיאות־על סינכרוניות, הקובעות יחס בבואתי בינן לבין המסופר ברצף דיאכרוני. תאור רדיפות הנוצרים ב״קוו וואדיס״ לסנקביץ׳ ברומא האלילית, מקביל להנחה הגלויה והסמויה כאחת בדבר גדולת הנפש של המאמין הנוצרי, גדולה המופקעת מן הזמן והמקום המאיימים. הרומאן

"המבול" של אותו סופר מציג את מלחמות גוסטב מלך שבדיה בפולנים, שעה ששבדיה היתה אימפריה זוטא. אבל בדומה לעליונות הנוצרים ברומאן הדתי, כך ניתנת עמדת בכורה לרעיון בדבר עליונות הפולנים ברומאן הלאומי. "מלחמה ושלום" של טולסטוי, הוא יותר מאשר סיפור פלישתו של נפוליאון לרוסיה, חיים ומוות, ארץ ושמיים מעומתים בו ועושים אותו להוויה על־זמנית. סולז'ניצין המתאר בדייקנות את מעשי הזוועה של הרוסים במחנות כלא חותר להציג אידיאה־על של רשעות גמורה, "עיר שטן" בפועל, המחליפה את "עיר האלוה" הצריכה לכוון מעשי אנוש.

ביאליק

גרינברג

אם ברומאן ההיסטורי המובהק כך, על אחת כמה וכמה ברומאן שרקעו בלבד הוא היסטורי וכוח הבדייה עולה בו על שיעור המאורעות המסופרים. "תאיס" של אנטול פרנס הוא רומאן שבו מנסה הקדוש הנוצרי לשנות את אורחות חשיבתה והתנהגותה של הזונה מאלכסנדריה. שעה שהפרוצה הופכת קדושה מתברר לו לקדוש כי כל מעשיו לא היו מכוונים אלא לזכות גם הוא בחסדיה של הפרוצה. הרומאן הוא דמוי שעון במהלכו, שני המחוגים מתקדמים זה נגד זה ותוך כדי פגישתם הם מחליפים תפקידים. כמו שעון שתפקידו לשמש את כל הזמנים כך גם הרומאן הדומה לו, שההיפוך מופיע בו כתופעת קבע. קדוש נוצרי ופרוצה המחליפים תפקידים מלמדים על חולשת אנוש ועל הווייתם המסכית. ההופעה הערכית, המגובשת של הדיוקן אינה אלא אשליה. גם הרומאן בעל הרקע ההיסטורי, הבנוי בנוסח פיקרסקי, ניתן לרוב למצוא בו אידיאת־יסוד כבבואה לאירועים בשרשרת תחנות במסע. "שנהת המצרי" מאת מיקה וולטארי מתאר חיים מופלאים ורבי נדוד ותהפוכות של רופא במצרים הקדומה. אולם ניתן לגלות בו התייצבות הפונה כנגד חיי משה. משה המנהיג חייו מאופיינים על ידי נצחון הרוח, המטה האלוהי, כיבוש הבשר למען האלוה. שנהת המצרי יודע את עליונות הבשר, שלו הוא משתעבד, את כחה של חרב הברזל המביאה לנצחון צבאי של החתים. לא לוחות הברית משנים פני תקופה, אלא כלי הנשק המתחדש, בעל הכוח.

זוית ראייה עקרונית, סטרוקטוראליסטית, ניתן לאמץ גם ביחס לדרמה ההיסטורית. בפרק על "המלכים ביצירת שייקספיר" (בספרו "שייקספיר בן זמננו") מראה יאן קוט כי כבר בדראמות ההיסטוריות הראשונות "ריצ'ארד השני" ו"ריצ'ארד השלישי" נמצאים קווי היסוד המאפיינים את הטראגדיות הגדולות המאוחרות שמלכים ניצבים במרכזן: "המלט", "מקבת", "המלך ליר". "שקספיר הוא כמו העלם, או כמו החיים עצמם. כל תקופה היסטורית מוצאת בו מה שהיא מבקשת ומה שהיא חפצה לראות," טוען יאן קוט. כך אפשר לומר במהופך. שקספיר בכתיבתו מוצא בכל תקופה שהוא כותב עליה מה שהוא חפץ לראות בה. אכן, כל הדראמות ההיסטוריות של שייקספיר, אומר יאן קוט, מציגות תבנית התרחשות אחת: תחילה מאבק להשגת הכתר, לאחר מכן התעצמות אתו, ולבסוף מות המלך והכתרה חדשה. בכל אחת מן הדראמות ההיסטוריות המלך המופקד על החוק מבצע שרשרת פשעים. הוא נעזר ונדחה על ידי הלורדים שסייעו לו להשיג את כתרו. כל אחד מאלה מיועד למיתה, אבל לא את כולם מצליח המלך לחסל. כך נשאר תדיר האחד המועמד לרשת אותו וחוזר חלילה. יאן קוט משתמש בצדק בתאור מעגלי: "המעגל הסתובב בשלמות. פרק חדש מתחיל. טראגדיה היסטורית חדשה". תבנית העומק מחליפה את הרצף הקווי ההיסטורי, ברצף דמוי מעגל שתוכו רצוף ניגודים אכזריים. ניגודים אלה יש לתופסם לא רק במונחים של כוחות נפש חזקים ששייקספיר אוהב להציגם בפעולתם, אלא גם במונחים רעיוניים. הראייה התנ"כית המעגלית: "ויעש הטוב — ויעש הרע", היא החולשת על תנועתו הסיבובית של המעגל. המושל נמדד לפי ערכים מוחלטים שהם חייבים לזכות בעליונות. הצלחותיו הן זמניות. הפשע חוגג ניצחון, המוכרח להיות ארעי בלבד. הסדר הקבוע בכל מחזותיו של שייקספיר חוגג את נצחונו בחישוף האמת היוצאת לאור, והיא תמיד המנצחת. בדראמה ההיסטורית המלך שחטא ורצח, נפרעת כאילו ההשגחה העליונה הימנו ומשלמת לו מידה כנגד מידה. ההשגחה הסמויה חזקה מן ההיסטוריה בגילויה, והיא המתייצבת כמקבילה להתרחשויות. מכאן הסמיכות בין הטראגדיות שאינן קרויות היסטוריות לאלה המכונות היסטוריות. מדובר במסגרת בלבד מן ההיסטוריה, גם כאשר המלכים מזוהים בשמם ומופיעים ברצף השושלתי, תוך מתן השמות של השליטים לפי סדרם וכינוים. השמות משתנים, אבל התואר דוכס, או נסיך, נשאר. ההיראכיה היא קבועה וכך גם מעשי הרצח והדמים. "בעולמו של שייקספיר קיים הניגוד בין סדר הפעולה לבין הסדר המוסרי. ניגוד זה הוא גורל אנוש. איש אינו יכול להתחמק הימנו".

מובן מאליו שקיים הייחוד של כל אחד מן המחזות. שעה שיאן קוט רואה ב"ריצ'ארד השני" את המבשר של המחזות האחרים, מציג אותו טיליארד בספרו "מחזותיו ההיסטוריים של שקספיר" (הספר באנגלית, ניו יורק, 1944), בקויי הסגוליים: המחזה הרשמי והקלאסי ביותר מכל מחזות שייקספיר. שיאו של המחזה הוא בטקס של הדחת ריצ'ארד. גם לשון המחזה היא של טקס, ולא של רגש. אבל, מזווית ראייה של הניתוח הסטרוקטוראליסטי גם הטקסיות קשורה בפורמאליות, וזו כשהיא לעצמה היא ביטוי לפולחן הקבוע, שאינו משתנה, הנותן מסגרת אחידה, לדמויות המתחלפות. פרשן אחר של מחזותיו ההיסטוריים של שיקספיר רואה בהם טרגדיות של דמים, יַמים של דמים. הצד הפוליטי אינו אלא משני. הזוועה, כמו במחזה הרומאי, נעשית בהם מסגרת־יסוד.

הפקעת ההדגשה ברומאן ההיסטורי והדראמה ההיסטורית מן המסוים אל הכוללות, מן המשתנה אל הקבוע, אינה פוגעת ברצף מחוייב של ראשית, אמצע וסוף במהלך העלילה, אבל היא סוללת את הדרך לפרשנות הקוראת את היצירות מתוך סידור חדש של פרקיהן ומתוך מגמה להגיע לתשתיתן, הרחוקה מן הזיהוי המגדיר את שייכותן, להיסטורי דווקא. גם ביצירה הביוגראפית הטהורה, נמצא לרוב כי תאור מהלך החיים בא להקביל לרעיון של הצטיינות, או חיים מיוחדים במינה. האידיאה של המופלאות, היא שמתייצבת כמשחררת את הארועים מן הרצף שלהם ותולה אותם בהוויה על־זמנית, משוחררת מן התחנות של כאן ועכשיו. גם אם הביוגראפיה מציירת התנסות בחטא, ירידה במדרון, שהייה בבית כלא וכדומה, היא עושה את הווידוי עצמו, המכפר על החטאים לאידיאת־על, המזככת את המעשים. הכישלון הוא בבחינת הסיגים ועצם התהליך הסיפורי הווידויי הוא בבחינת המעשה המצרף, העושה את החוטא לאדם ראוי. להיות ראוי מחדש, היא בבואת הקבע לעיצוב המעשים הנתונים ברצף של סיבה ומסובב, חטא ותולדתו. על אחת כמה וכמה תתבצר הביוגראפיה כמקבילה לאידיאה, ולא כשלטת בלעדית, כאשר היא נתונה במבדה הפיוטי, הסיפורי, או הדראמאטי. נהרהר, לדוגמה, במחזה "לאחר הנפילה" של ארתור מילר שבו נחשפים חיי המחזאי. כבר שם המחזה מעמיד את מיתוס הנפילה כבבואה להתרחשויות. תהליך הסיפור הוא מבפנים בתוך מוחו של הגיבור הראשי קוונטין. הסיפור, במקום שישמור על רצף מקובל, מעדיף את הצורה האסוציאטיבית. האסוציאציות נקשרות זו לזו על בסיס מוטיבי־תימאטי, מאורעות כואבים של מות או גירושים. על ציר הניגודים מופיעה היעלמות העין השופטת כמביאה דווקא להתנערות, לתקומה לאחר הנפילה, במקום ההשלמה עם המפלה והידרדרות נוספת. אם אין שופט הכול חייב להיבנות מחדש, היא נוסחת הגיבור הנופל וקם במחזהו של מילר. אורח חשיבה אקזיסטנציאלי־סרטריני, מחליף אורח חשיבה אקויסטנציאלי־דתי. היסוד הווידויי־ביוגראפי, שהיה אולי חשוב בעיני מחבר המחזה, מפנה את מקומו לראייה אידיאית ולצו מוסרי: אל תתן לנופל למשוך אותך אחריך. אלא שצו זה מותיר שאלות יסוד בלתי פחורות במישור האחריות של האדם לעצמו ולזולתו. כל אדם אחראי לנפילתו שלו בלבד, או כל אדם אחראי גם לנפילת הזולת, היא שאלת־העומק ששואל המחזה. שאלה שקאמי משיב עליה ללא היסוס בסיפורו "הנפילה", נשארת כבעייה ללא מענה במחזהו של ארתור מילר.

נמצא לדעת הסטרקטוראליסט השטראוסיאני כי כל הסוגה המכונה היסטורית, על סוגי המישנה שלה, בשירה, בסיפורת ובדראמה, לרבות הסוגה הביוגראפית, על סוגי המישנה שלה, ניתנת לבחינה מתוך זווית ראייה א־היסטורית, אידאית, אוניברסאלית. בחינה כזו אינה דוחקת הצידה את סגוליות היצירה, אלא להיפך, משקפת את יסודותיה.

ל"ז. הבחינה הפסיכולוגית

הסוגה ההיסטורית והביוגראפית כמטרה לניתוח סטרוקטוראליסטי־סינכרוני הציגה קושי בתחום הרצף. הסוגה הפסיכולוגית מציגה קושי בהעמדת היצירה על הבסיס של ההתנהגות האי־ראציונאלית, אי־השפיות במקום השפיות. את הקושי אפשר לפתור בטענה שאי־שפיות היא מוטיב במערכת המרכיבים העלילתיים, בדומה לטירוף המשתלט על אדיפוס המלך, אותו מזכיר מפורשות סופוקלס במחזה, או בדומה לרוח הרעה הפוקדת את שאול המלך כפי שמסופר בתנ"ך. אי־השפיות הנזכרת בכתובים אין פירושה שלא היסוד החשיבתי הוא השולט בכול רובדי הטקסט. הטירוף של אדיפוס, או של שאול הוא תולדה של נסיבות, התאכזרות הגורל ותעתועיו במקרה אחד, קנאה עזה וזרות מבית ומחוץ במקרה השני. הפעולות הבלתי־ראציונאליות כמו ניקור העיניים, או רצח כל אנשי נוב, שייכות לתבנית חשיבתית מקפת יותר, הכוללת את כל האירועים ומסבירה אותם כמשתלשלים זה מזה. מה עוד שהפנייה לתבנית העומק משמעה השארת הטירוף בחזית הקדמית בלבד של המחזה, הרומאן, או הסיפור. במקרהו של שאול, למשל, אפשר להצביע על האלטרנאטיבה שבדפוס העומק: המלך מושל מכוח עצמו, רצונו, יפי תוארו (שאול גבוה משכמו ומעלה מכל העם), סגולותיו העצמיות או מכוח מי שממונה עליו, מפיח בו את רוח ה', מושַח אותו בשמן המשחה. הרוח הרעה ככל שתהיה מציקה ומזיקה, מציגה את המלך בתהפוכות רוחו העצמיות. הרוח שהנביא משרה עליו, ככל שהיא טובה ורצויה והכרחית, נכפית עליו מבחוץ. הכתובים בגילוים מציגים את חולשת העצמיות, הקנאה התוקפת את שאול ביחס לדוד ("הִכה שאול באלפיו ודוד ברבבותיו") ואת חוזקה. שאול מצטרף מרצונו לבני הנביאים ומחולל עמהם כל הלילה. שאול נופל על חרבו ומת בגילוי גבורה ואצילות. שאול מוחל מדי פעם לדוד.

הכתובים מצד שני מחייבים את זיקת המלך לנביא. לנביא עליונות הראייה, הצפיה לעתיד גם בחייו וגם לאחר מותו ואצל בעלת האוב, על אף המעמד האסור שנכפה על הנביא הוא אומר בסופו של דבר לשאול מה צפוי לו. ענושו של המלך הוא באי הכפפת רצונו עד תום לצו הנביא. אי מילוי הצו ביחס לאגג מלך עמלק, הימנעות מהמתנה לנביא, יסודם החלטה ושיקול דעת עצמיים. אולם שמואל מחמיר בתביעתו למשמעת מוחלטת, המבטלת כל סטייה, גם אם שיקולי טעם מסבירים אותם. נמצא כי בעוד שהחזית הקדמית מסֻפרת על טירוף ורוח רעה שאחזה במלך, ברובד המעמקים מתייצבות שאלות חשיבתיות טהורות, המכילות בתוכן את בעיית הנפש. מלך מושל מכוחו, כהוויה העומדת ברשות עצמה, כפי שהדבר קיים אצל עמים רבים, או מושל מכוח הנביא בלבד. פיתרון של אמצע, או פשרה, נדחה במראה הגלוי של הכתובים. פיתרון של סמכות מוחלטת אינו אפשרי, שכן הוא עלול להוליך להאלהת המלך, להתנשאותו על הכהן והנביא והפרת עליונותם. ברגע טירוף אכן מגיע שאול לפגיעה כאנשי נוב ועושה זאת בידיו של דואג האדומי, האיש הזר בקרב מחנה ישראל, מייצגה של תרבות נכר. אבל, השאלה: מלך שאינו מושל מכוח סמכותו ואישיותו ושאינו רשאי להפעיל מערכת שיקולים עצמאית, כלום למלך ייחשב? אינה נדחית, והיא מתקיימת בשורשי הכתובים.

גם הרומאן הפסיכולוגי המציג את מורכבות הנפש וסטיותיה נתמך במערכת אלטרנאטיבות ערכיות, המעתיקות את הספירה של הטירוף לתחומים של דעות נרחבות יותר. אנה קרנינה מאבדת עצמה לדעת מתוך שהגיעה לעצבנות, עד לאובדן השפיות. הרומאן בכללותו שואל על גבולותיו האפשריים והבלתי אפשריים של הרצון לאהבה. "סיפור פשוט" של עגנון מציג את הירשל בטירופו ושואל בפניו הגלויות: אם יש לשאת לאשה מכוח צו הלב, או מכוח צו אבות ואמהות, המביא בחשבון שיקולים חומריים, וייחוס שושלתי. במעמקי הרומאן נמצאת שאלת היסוד מקיפה יותר שעניינה בהתמודדות בין ספירות חומר לספירות רוח ורצון. השאלה הרוחנית היא תולדה של שפיות המחבר, המייצגת את שפיות האדם באשר הוא, על שאלותיו. בכוחה של שפיות זו להציב גם את הטירוף והסטייה בפני העין הבוחנת והמוח השואל. המחבר ידמה, איפוא, לרופא הנפש. אשר למקור האמנות באי השפיות, בסטייה ובחולי של האמן, כפי שגורס פרויד, תלות זו יכולה להסביר את מבנה־השטח, את הדבקות במוטיבים ובתימאטיקה של השגעון והסטייה, ולא את המערכת החשיבתית שבעומק. טירוף גמור המשבש את כל מערכות הנפש, עד תום, מחבל גם בסיכויי היצירה. מובן מאליו שתתבצר פה נקודת מחלוקת בין הראייה הפסיכואנאליטית הרואה במחלת הנפש מקור ללשון משלה, לשון משמעותית ובין העמדה השטראוסיאנית הרואה בסטרוקטורה החשיבתית עיקר שממנו מסתעפות כל ההבעות כולן.

ל"ח. "מראה מעל הגשר"

כדוגמה ליחס בין מראה השטח שכולו משקף אי־שפיות והתנהגות איראציונלית, למראה העומק המציג שאלה חשיבתית, נתבונן במחזהו של ארתור מילר "מראה מעל הגשר". את התפתחות העלילה ניתן לתפוס במונחים פסיכואנאליטיים. בראשית הדברים מתקשר אדי קרבונה, האב המאמץ, לאחייניתו המאומצת קתרין בזיקה של "תסביך המאדונה". קתרין נערצת על ידו, הוא רוצה לשמור על תומתה וטוהרתה והוא מצפה לנישואי מופת שלה, נישואי מלכה, או נסיכה. למעשה הוא חפץ בה למענו והיחס האמיתי שלו לבת הוא כאל אהובה. בשל קשריו לקתרין חדל אדי קרבונה לקיים יחסי אישות עם אשתו ביאטריס, והיא מוכיחה אותו על כך בהגנה על קתרין בפני רודולפו הצעיר, אף הוא קרוב של משפחת אשתו רוצה האב ל"סרס" את מתחרהו ועניין לנו במעשה, שאינו נשאר בגדר של פחד בלתי מבוסס מצד ילד ביחס לאביו, אלא יוצא לפועל במעשים של ממש. אדי קרבונה בדיבור ובמעשה מבקש לשלול את גבריותו של מתחרהו, את זכרותו. בנוסף להאשמתו שאין רודולפו אלא

אשה המתחזה לגבר, הוא גם מנשקו על פיו, מעשה מובהק של סרוס. השגעון המתגבר, מונע מאדי קרבונה את קבלת עצתו הטובה של עורך הדין אלפירי המייעץ לו לא להפריע ליחסים המתפתחים בין קתרין לרודולפו, והוא מלשין על קרובי משפחתו רודולפו ומרקו, בפני שלטונות ההגירה. מעשה נקם אכזרי זה מציג את אדי קרבונה במצב של פילוג אישיות, שכן הוא מכחיש בתוקף את מה שעשה, ומשלם על כך ועל מעשהו במחיר חייו, בקרב הדמים בינו ובין מרקו.

בסיום המחזה יוצאת אמת אחת מן הגנוז לאוויר העולם. אדי קרבונה בטירופו מנשק לקתרין על פיה וקורא לה שתעדיף אותו על פני חתנה. האמת השנייה, ההלשנה, נשארת מוכחשת והיא סיבת מותו. אדי מתגרה במרקו וקורא לו להסיר ממנו את כתם ההלשנה ומשלם על כך מחיר דמים.

במערכת המקבילות, במחזה, נוכל להבחין בקירבת שארים, המצווה אחריות וקבלת עולן של נורמות משותפות, מעשה האימוץ עצמו, קבלת הקרובים המהגרים לחיק המשפחה. קירבת המשפחה עולה בחשיבותה על נורמות אחרות. אדי קרבונה הוא ממוצא סיציליאני שבה ההלשנה נחשבת לחמורה בחטאים ולעניין זה אין הבדל בינו ובין קרוביו האיטלקים. בשמן של נורמות אלה קוראת ביאטריס (בקיצור היא נקראת בי, ב׳ דגושה, דבורה באנגלית, הדבורה היא תמיד חלק מכלל המקיים משמעת וציות לסדרים קולקטיביים) לבעלה לחדור מהתנהגותו הסוטה כלפי בתו המאומצת. אדי קרבונה נקרא על ידה לחזור ולהתנהג כאב אמיתי וכבעל שחובתו הראשונה היא כלפי אשתו, וכמי שיודע לכבד את חוקי ״השבט״ במתן מסתור וחסות מובנים מאליהם בפני שלטונות החוק. מצד שני מבוטלת לחלוטין משמעותם של חוקים חברתיים ומשפחתיים כאשר אדי קרבונה נענה ליצריו הכמוסים, המבטלים את החיץ, האמור להתקיים בין אב לבתו ואת האיסורים או ה״קוד״ של השבט, או סוג אחר של שייכות לפי מוצא. כאן תבוא ההיעזרות בחוק לא כדי לקיים חוק אלא כדי להשיג מטרה אישית. התשוקה לדבוק בקתרין וההלשנה הן מקבילות המשקפות חוקיות אחת. במחזה בן זמננו חוקי היצר יופיעו כגורל וציווי החברה כהזדמנות למרד, פריצת הגורל.

דפוס העומק יוליך אותנו להעמדה של גורל המוכתב על ידי יצר שאין לבלום אותו, כמו גם איסורי טאבו, ציווי חברה, מול רצון עצמי וחרות ההכרעה. עורך הדין אלפירי מצווה בשם החוק לראות נכונה את הדברים. אך הצעתו היא מעל הגשר, מתוך קירבה ומרחק ביחס לנעשה, מרחק היוצר כוח הבחנה והסתכלות מלאת הבעה ורחמים ביחס לכל הדמויות. לא כן מי שחי בצלו של הגשר, מתחתיו ולידו, שהוא קרבן של הנסיבות. אלפירי הוא על כן המקונן, אדי קרבונה הוא הגיבור הטראגי בו עוסקת הקינה.

בין מקורותיו של המחזה נוכל לראות את ״אדיפוס המלך״ ואת ״מדיאה״ לאוריפידס (על הקירבה לאוריפידס עומד ניל גרסון בספרו באנגלית על ארתור מילר). אדי קרבונה, אדי קיצור של אדיפוס וקרבונה מלשון פחם הוא כאדיפוס הפחמי, לא מכס המלכות, אלא מן המכרה של החיים מן המרתף, מתחת לגשר. אף הוא מתנסה בעבירה על חוקי אינצסט חמורים, גילוי עריות בין קרובי משפחה, אם לא בפועל ממש (להוציא את הנסיון לנשק ולחבק את קתרין כגבר ולא כאב בסיום המחזה) הרי ככוח. גיבור המחזה הוא דמות אב, שיד הגורל מקפחת את הווית חייו התקינה. בדומה ל״מדיאה״ הוא מגיע לחמת רצח מטורפת בעטיה הוא מוכן להקריב את הקרוב ואת הרחוק על מזבח הנקמה. בעת שנאה וקנאה בטלים כל השיקולים ונעלמים כל המעצורים, שהמשפחה והחברה כאחת מחייבים. השנאה היא מורת דרך לתכנון צולל הבא לשרת את הנקמה העיוורת, מחוסרת הרחמים.

כמקורות רחוקים יותר אפשר להצביע על היצירות המרובות שבהן מופיעה ההתנקשות בין הרצון הפרטי ובין מערכת התביעות ״קוד״ של הציבור. סיפורו של פרוספר מרימה ״מתיאו פלקונה״ מספר על הילד הסיציליאני המסגיר את הנמלט לידי המשטרה. אביו מוציאו להורג כמצוות הסיציליאנים, על אף שמדובר בילד, בבנו יחידו אשר אהב. סיפורו של מרימה מציג ברובדו הנסתר את הילד כ״יהודה איש קריות״, הנמשך למראה הכסף. לפנינו סיפור־צליבה מהופך. האב מוציא להורג את בנו משום שחטא, במראה הגלוי בהפירו את ה״קוד״, במראה הסמוי משום שסטה מדרך הישועה האמיתית, ופנה לדרך פסולה, מזייפת.

ארתור מילר שואב מן הישן, הטרגדיה היוונית, ומן החדש בכדי להציג בעיות שימיהן כימי עולם: גורל וציוויי חברה ככורח, ומאוויי הגשמה יצריים־אישיים, מי מהם עדיף.

כהוכחה ממקום אחר ישמשו מחזותיו האחרים של מילר כמו ״כולם היו בני״, ״מותו של סוכן״, הנדרשים לבעיה זו. כמו כן ניתן להתבונן בגלגוליו הטקסטואליים של המחזה, מנוסחו הראשון לנוסחו השני המורחב, כמצביעים על המעבר משאלת היחיד לשאלת החברה. מילר ראה במחזהו ״מחזה חברתי״ וטען במבואו למחזה כנגד תפיסתו כמחזה רומאנטי, ״פסיכו־סקסואלי״. בעל הגישה הפסיכואנאליטית. ידחה את הגישה המוצהרת של המחזאי ויראה בה הוכחה לעוצמת היסודות מן המעמקים הלא־מודעים של המחבר המתגלים במחזה בניגוד להצהרתו. הסטרוקטוראליסט השטראוסיאני יראה במחבר את המתכנן השפוי, העושה את האיראציונאלי מרכיב, המשרת את הנוסחה המחשבתית, שלה עמדת הבכורה הבלעדית בהתוודעות לתשתית המחזה, ליסודותיו.

ל״ט. הבחינה הפיוטית

השירה מציעה עצמה כבת לוויה לאופני הבעה המציינים סוגות שונות. דין שונה לעניין פרשנות־עומק לשירה מיתולוגית, למחזה הפיוטי, לשירה היסטורית או לשירה סיפורית בגוון אידילי, או קינתי. דרכי הפרשנות ההולמות טראגדיה מיתולוגית, או טראגדיה שייקספירית הניתנות בלבוש שירי, תלויות במהותן כטראגדיה ופחות מכך ממהותן הפיוטית. אפילו התמורה שחלה בפרשנות המחזות השייקספריים במעבר מניתוח הדמות (כרדלי) להסתכלות במערכת הדימויים והתמונות הפיוטיות, אין פירושה ויתור על ההיבט הז׳אנרי טראגדיה, קומדיה, דראמה היסטורית שהוא האדנותי.

עדיין תשארנה סוגות חשובות בתחום השירה הנבחנות מתוך המימד הפיוטי הטהור. כאן ראוי להבחין בין ז׳אנר שלפי סגוליותו המוצהרת פונה אל מערכות ניגודיות ובין ז׳אנר שלפי טבעו פונה אל המבע האחדותי, החד־כיווני. הסוניטה נבנית לרוב כניגוד בין הנחה אחת להנחה שכנגד תיזה ואנטיתיזה. ההנחות המעומתות ניתנות לניסוח חשיבתי־ערכי, ומהן אפשר להגיע לשאלה הסמויה. גם אם הסוניטה מתנסחת כסינתיזה מאחדת, קל להבחין בהתנגשויות, שקדמו למסקנה המלכדת, וללמוד מהן על מהותו השואלת, הנסתרת, של השיר. קשה יותר להבחין בסטרוקטורה החשיבתית המציינת שיר שכל כולו פנייה להלך רוח אחיד דוגמת האידיליה. אלא שגם האידיליה משליטה את המנוחה הרוחנית־החשיבתית, הנבנית ומתקיימת מן הסובב, היקום, החברה והפרט. על הקירבה בין האידיליה לטראגדיה עמדו רבים. טראגדיה נבנית על הקונפליקט המכלה שאינו ניתן לפיתרון, הקומדיה על הקונפליקט הנותר הרחק מאחוריה. אבל העקבות קיימות ומוליכות לאפשרות האחרת שאינה הרמונית כלל ועיקר. אין זה מקרה שמשורר כטשרניחובסקי מרבה בכתיבת סוניטות, בצורתן המקובלת, בצורתן המיוחדת ככלילי־סוניטות ובכתיבת אידיליות. הסוניטה שלו נבנית כהתנגשות בין תיזה לאנטיתיזה, וכך גם כלילי הסוניטות בהיקפן הרחב. האידיליות מתרחקות מן השאלות המציקות, על האלטרנאטיבות הניצבות להכרעה, ושאין הן מתבטלות. אם האידיליות מפארות את המסורת הדתית מן המורשה (״לביבות״, ״חתונתה של אלקה״), לא נעלמו קריאות התגר נגד היהדות של בעל ״לנוכח פסל אפולו״ ו״נטע זר״. הן רק נשארו מאחור, מזומנות לעדות שכנגד. הסוניטות והאידיליות מלמדות אצל טשרניחובסקי על מהותה של שירה בעלת אופי תיאורי הנשענת על תשתית אידאית מובהקת. המחרוזת ״עמא דדהבא״ היא דוגמת מופת להצגת מקבילות משלימות זו את זו, מציגות הרמוניה: עם הדבורים, בהקבלה למקהלת האומות. וכבר ההקבלה מפנה מקום לשאלה, חרות העבדות כנגד עבדות החרות איזו מהן עדיפה. הקיבוץ והחתונה המצויירים בשיר זה, בעקבות תאור הדבורים, יופיעו כמבטאים נוספים של הניגוד הנזכר בניסוח אחר בשיר ״שלוש אמיתות״ של טשרניחובסקי השוני והמתח שבין ״אמת הרבים״ ל״אמת היחיד״. החתונה היא אמת היחיד בתוך הקיבוץ המבטא את אמת הרבים וחובת הציות לכלל. גם בכוורת מצויה אהבת מוות שבין המלכה לאהובה הנבחר.

טשרניחובסקי

הסוגה הפיוטית המתחמקת מן הקונפליקט היא הליריקה הטהורה, בעלת הגוון המיסטי, הבַּלָדִי, או הווידוי־האישי־הביוגראפי. כאן תופיע אחדות הניגודים כעיקר השיר, מתוך מטרה להבטיח אדנותו של הלך רוח ריגושי, אמוטיבי. צריך יהיה תדיר לראות את השיר הלירי הבודד, או הבלדה הבודדת בצידם של שירים אחרים. ליריים או בלדיים, שנכתבו על ידי אותו משורר, כדי לעמוד על היסוד הרפלקסיבי, החשיבתי, המקנה לשיר את בשורתו הגלויה והסמויה. הבשורה, שהיא תכלית השיר, ואשר כל האמצעים שאינם לוגיים (המלה כלוגוס, בכלל) אלא מלודיים, לא באו אלא לשרתה. נכון ששירה בלי מלוס אינה שירה, אבל היא עוד פחות מכך, אם אין ללוגוס מעמד בתוכה. התבנית הפיוטית היא בוודאי צירוף של אידיאה ומנגינה. בראשיתה כמנגינה ממש ובאחריתה כהתנגנות ריתמית. אבל המנגינה, או ההתנגנות אינן מטרה בפני עצמן והן רתוקות למַסָר רעיוני.

אותם הכללים חלים גם על השיר המופשט, הזורם, המתחמק מן הריתמוס המדוייק, מן החרוז ומן האידיאה הניתנת לניסוח. שיר ללא מנגינה, או ללא בשורה, יגיע לרמת הפשטה שלא תביא להתרשמות כלשהי ותגרום לביטולו העצמי של השיר הן כשדר בעל אופי מיוחד אמנותי, והן כהבעה אנושית הקוראת לתגובה. שיר פתוח, זורם, הנשאר בגדר של הבעה מנוסחת שניתן לעקוב אחריה מכיל בתוכו, בדומה למחזה האבסורדי, תגובות רעיוניות למתרחש, דחף של בשורה שכלית, ערכית.

עיון בשירתו המאוחרת, המופשטת, של אמיר גלבוע ״רציתי לכתוב שפתי ישנים״ ו״איילה אשלח אותך״, או בשירתו המופשטת, החדשנית של קאמינגס, מאמת את ההנחה כי הופעת השיר בריבוי פנים ובריבוי אפשרויות קריאה, אינה מבטלת את מעמדה של התשתית הרוחנית, הרעיונית שבלעדיו אין לשיר קיום. אופני הקריאה השונים נעים מסביב לצירים אלטרנאטיביים, המציגים את ״האחדות השואלת״ כמו בטראגדיה הקלאסית, או הסוניטה המסורתית.

מ. ״צפרירים״

כדוגמה מן השירה הלירית נתעכב על השיר ״צפרירים״ של ביאליק. השיר מסַפר בפניו הגלויות על חוויית ילדות שניסוחיה חד־כיווניים. מרובים בו סימני הקריאה וההתכוונות היא כלפי מעלה: ״אלינו, צא, פוחז! נזרחה נזהירה!״ השיר מסתיים בקריאה: ״אלוהים, שטפתני האורה!״. קריאת סיום זו מצויה גם בקטע קודם של השיר. כך מוענק לשיר גוון אפיפורי, צורת סיום החוזרת על עצמה. האפיפורה ב״צפרירים״ היא קריאה מתרגשת, ציורית. המלה ״אלוהים״ מציינת אופן הבעה של התרגשות, ולא צד מיטאפיזי מרומם בעל חשיבות בשורתית. השאלה שבה פותח השיר היא קלילה ואינה מיועדת להרהור, או לספק.

הַנִשָּׁיקַת פִּי אִמִּי, אִם צִפְצוּף הַדְרוֹר
תְּנוּמָתִי וַחֲלוֹמִי הַמָּתוֹק הִפְסִיקוּ? —

השאלה היא אחת, קצרה, כת שתי שורות. כל השיר לאחר מכן על שני בתיו הקצרים בני שישה טורים לאחר השאלה, שמונה טורים בבית שלאחריו, ועל שני הבתים הארוכים, שמונה עשר טורים, ארבעה עשר טורים, בא להשיב לשאלה במשפטים המסתיימים בין השאר או בנקודותיים, או כאמור לעיל, בסימני קריאה. גם הניגודים הם פחותים, ציוריים: ״עיני אפקח, אסגורה״. לקראת סיום הבית השלישי, ולקראת סיום השיר, בהחלפת העינים בעפעפיים: ״עפעפי אפקחה, אסגורה״. סיפורו של השיר, נתון ברצף של זמן: יקיצה ובוקר שלאחריו וברצף של פעולה: הצפרירים, המכונים כרובי בוקר הם רזי האור, קרני השמש המתעוררות. אלא שבמקום שהילד המתעורר יצא אליהם הם מוזמנים למטתו.

אֶל־מִטָּתִי לִסְדִינִי הַצָּחוֹר, הַצָּח!
שָׁם נִתְפַּלֵּשׁ, נִתְפַּל עַד־יִכּוֹן הַיּוֹם,
וּפִזַּזְתֶּם עַל עוֹרִי וּבְשָׂרִי הָרָךְ.

תום וילדות הרחוקים מכל שאלה ובעייה נסוכים, לכאורה, על פני השיר ומכוננים את חרוזיו, הבעותיו ואת ארשת פניו.

אולם קריאה מעמיקה יותר של השיר תגלה אותו כתבנית רעיונית מובהקת שענינה מקור השירה. מוקד השיר נתון בשורות:

בְּמִכְתּוֹת כּוֹס זְכוּכִית, בְּבוּעָה שֶׁל־בּוֹרִית,
בְּכַפָּחוֹר נְחוֹשֶׁת, בַּחֲרוּזֵי הַשִּׁירָה —
אֵלֵינוּ צֵא, פוֹחֵז! נִזְרָחָה נַזְהִירָה!״

הדגש הוא על חרוזי השירה. השיר ״צפרירים״ נתון כצלע של מלבן, בן ארבעה שירים. שתי צלעות קצרות ושתי צלעות ארוכות הנתונות ביחס גומלין. המלבן במכלולו בא להשיב על השאלה בפתח אחת הצלעות: ״מאין נחלתי את שירי?״. המלבן מורכב מן השירים: ״שירה יתומה״, ״צפרירים״, כצלעות הקצרות, ״שירתי״ ו״זוהר״, כצלעות הארוכות.

שירתי

שירה יתומה — צפרירים

זוהר

התקבלתיות היא ניגודית ונועדה להראות את המקורות השונים זה מזה בתכלית של השירה, מראה השטח, הערוך לפי מקורות בינאריים, מציין את מקורו של השיר הפרטי, הביאליקאי. מראה העומק מראה את מקורותיה של השירה בכלל, תוך הצגת אלטרנאטיבה שואלת שאין לה מענה. "שירה יתומה" ו"צפרירים" במערך תקבולתי מציגים חוויית מוות, כנגד חוויית התעוררות וחיים. ב"שירה יתומה" הדגש הוא על השממה, על הרקב המתבצר, על אות קין ואות מוות הטבוע בבריאה. "מתוך חרולים נמים הנדים, יבשים ועגומים" ("שירה יתומה"). הצירוף הכבול הוא נע ונד המזכיר את קין, כאן בפריצה הצרוף מחליפה המלה "נמים" מלשון תנומה את המלה "נעים" מלשון תנועה. המלה נמים כתנומה מזכירה את הכינוי "יתומה" של השיר כולו ומחזקת אסוציאציה של מוות. כאן התנומה אינה קלה כמו ב"צפרירים", משחק של פקיחת עינים, או עפעפיים ועצימתן, אלא מדובר בשינה ארוכה, שנת הטבע כולו בדמות היער בחורף, שאינה ארעית. החורף והשלג מציגים רקב מצטבר, פגרי אלונים. כשם ש"חרוזי השירה" הם עיקר ב"צפרירים", ב"שירה יתומה" חשובים בבשורת השיר ולקחו הזמיר והמשורר כבבואות המשקפות זו את זו.

וּבְעוֹד כֻּלְּךָ רוֹעֵד מִצְּנָה חוֹרֶדֶת, יְדִידִי,
כִּי־יִפְגַּע אָזְנֶיךָ שִׁיר זָמִיר הַמְצַפְצֵף וְהוֹמֶה —
הֲאֻמְנָם לֹא תָנוּד לַמְּשׁוֹרֵר הַבּוֹדֵד, הַיְחִידִי,
וְלֹא תִשְׁמַע שִׁירָתוֹ כְּשִׁמְעַ קוֹל שִׁירָה יְתוֹמָה!

"שירה יתומה", כשם שירו של רבי יוסף אבן חסדאי משמע שיר יחיד, מיוחד במינו שאין דומה לו. כאן נצטרפה היחידות למושג היתמות, יחידות של בדידות שיר שקולו הוא קול החדלון. "שירה יתומה" כמו "מזמור יתום" ("מזמורא יתמא", עבודה זרה, כ"ד, ב), שאדוניו לא ידוע. התשובה הפואטית, האישית, הערוכה איפוא במקבילות, היא:

שירה יתומה = רקב, יתמות, זמיר

צפרירים = תחייה, אחווה, צפרירים

הקוים הארוכים במלבן: "שירתי" ו"זהר" ירחיבו את תחומי הניגוד תוך הרחבת ההיסטוריה הביוגראפית. הזמיר מתחלף לצרצר, בהדגשת הצרות והיחידות. הצפרירים מתחלפים בעדת כרובים. ליד הזמיר ניצבים השלג ופגרי האילנות, ליד הצרצר מצויים הבנים היתומים, דמות האם. בפתח "זוהר" נזכרים חברים "וחברי מה רבו".

הציר הביוגראפי הפרטי קושר את מקור השיר לחיים ומוות, יחידות (ו' שריקה) ושותפות. תוך פנייה ליסודות עמוקים יותר מוצגות מקבילות ניגודיות ומשלימות המציגות הנחות פיוטיות כוללות יותר. ב"צפרירים" מדובר בעידון הארוטי. צפרירי התום מוזמנים אל מתחת לסדין הצחור. "ופיזזתם על־אורי ובשרי הרך". במקביל מורה השיר "זוהר" על החוויה המיסטית. מדובר איפוא בשני סוגי התפשטות והתמזגות כמקור השיר, הארוטית בתבניתה הסובלימאטיבית והמיסטית בתבנית הטהורה ביותר, נטולת ניהיליזם כלשהו. מנגד "לצפרירים", ניצבת "שירה יתומה", תאנאטוס בניגוד לארוס, כאשר מדובר בכלייה הקוסמית.

הצבת היסודות של השיר על ציר המקבילות הניגודיות היא הצטמצמות כנגד התפשטות, או כיסוי לעומת גילוי כמונחים התיאורטיים של המשורר. במאמרו על "השניות בישראל" ("דברים שבעל פה") קבע ביאליק את ההתכנסות ואת ההתפשטות כקווי יסוד מנוגדים של ההיסטוריה הישראלית הפועלים יחדיו. בתפיסתו הפיוטית כפי שהתנסחה ב"גילוי וכיסוי בלשון" ההתכנסות, הצמצום, הכיסוי נלחמים בגילוי, מתייצבים לעומתו לפגוע בו. השיר הוא כיסוי ולא גילוי. בהבעה הפיוטית, "צפרירים" ו"זוהר" נותנים תשובה אחת רצויה, "שירה יתומה" ו"שירתי" משיבים אף הם תשובה רצויה. השיר נבנה גם מן היתמות וגם מן החיוניות, הוויטאליות, וכאילו נאמר יש צורך בכל עונות השנה כדי לראות את התמונה בשלימותה. השיר "שירה יתומה" נכתב בערב פסח, תר"ס, בסיום החורף אבל תוך זכירתו הנמרצת. "צפרירים" נכתב לאחר מכן בסיוון, תר"ס, סיוון ראשית הקיץ לאחר ניסן ואייר. "שירתי" ו"זוהר" נכתבו שנה לאחר מכן בתרס"א, נדפסו יחדיו ב"השלח" כתשובה לשאלה בדבר מקורות השיר. אפשר לראותם כהרחבה של השירים הקצרים יותר, שנשארו בבחינת פרולוגים לדראמה העיקרית על שתי מערכותיה, שנפרשה לאחר מכן ביתר הרחבה, ומתוך העצמת הנאמר בשירים הקצרים, המוקדמים יותר.

מקורות השירה מתייצבים איפוא, על ציר הניגוד וממילא גם כתיקו נצחי שאותו העלה על נס ביאליק ב"גילוי וכיסוי בלשון". הצורך בחזרה מפרטת ומרחיבה, המעמידה את השירים החדשים, הגדולים, המתחברים זה לזה והנפרדים מראה כי לא הושגה הכרעה. שני קטבים, גילוי וכיסוי במסה, שניים שהם ארבעה בשירה, ואין הכרעה מי מהם עדיף. על כן בכל אחד מן השירים נמצא שוב סתירה מסויימת בפני השטח, המלמדת על המחלחל והתוסס מתחת לכתובים. ב"שירה יתומה", נותר הזמיר, נשאר המשורר. אין דינו כדין הפגרים והעלים היבשים. אלה האחרונים הם בבחינת "אין" והוא המשורר בבחינת "יש". תמונת המוות איננה איפוא כה מוחלטת. ב"צפרירים" מצוי ניגוד בין המידות הזעירות של הגיבורים צפורי הדרור, הצפרירים המשולים גם ליונים, הילד הקטן, התם, ובין ההתייחדות שאינה יודעת גבולות: "ומתפרץ כמעין של נגה נודע — — —". שלושת הקווים בשיר נועדו להדגשת המשכיות ואין־סופיות, הכוונת השיר העוסק ב"נצח הקטן" אל הנשגב נטול המידות. וכך מצוי ניגוד כציור הגיבורים. "זמיר" מורה על מוסיקה מתפשטת וקטנות הגוף, "הדרור" מורה על החרות שאין לה סוף. שירתי יעמיד שיר צרצר, במקביל לדמעת אם ואנחתה. דעת לנבון נקל כי הדמעה הרוחתת פורצת את המוגבלות. הדמעה המתגלגלת לתוך הבצק הנאכל, כמוה כפי שהעיר בצדק לחובר המגילה הנאכלת על ידי הנביא יחזקאל כפעולה של הקדשה נבואית. ב"זוהר" נמשך המעיין הנובע כמו ב"צפרירים", אבל השיר בסופו מציג את האין, היעלמות הכרובים, גמר המסע, הישארותו כזיכרון בלבד. הניגודים בתוך השירים רומזים כי גם בגבולות השיר המציין קוטב אחד במראהו, נשארה בעיית היסוד כתיקו, כבעיה ללא מענה. התשובות המקבילות, משלימות זו את זו במערך הפיוטי למראה עין. הן נקבעות זו כנגד זו, כשאלה מציקה, במערך הפיוטי הסמוי.

יוצא איפוא כי שיר לירי "תמים", אם נתור אחרי שייכותו הרחבה יותר, נמצא אותו מתמודד עם בעיות שהלך הרוח האמוציאלי, בדומה לצד המלודי, הוא בן לוויה שלהן, מעניק להן ארשת רגשית, אבל אינו בא במקומן. הרוח השואלת בשירה, כמו במיתוס לובשת מסכות מגוונות של הבעה. סימן הקריאה מתייצב בשיר למול העולם. סימן השאלה מבטא את מעמקיו החידתיים של השיר.

מ"א. ציווי חוק ומשפט: פרשת "ראה"

הסוגה הקשה ביותר לניתוח סטרוקטוראליסטי היא בוודאי זו של מזרוזות חוקים ומשפטים. החוק, במובן של ציווי שאין להבין את טעמו ההגיוני, דוחה לפי סגוליותו זו סטרוקטורה חשיבתית. אם הוא חוק המתקשר לפולחן, חלה עליו לפי תפיסתו של שטראוס החוקיות המהפכת בהקבלה למיתוס, לא שאלה היא עיקרו, שרשו, כי אם הוראה למילוי, גזירה חד־כיונית. כאשר המחרוזת נבנית מחוליות הנראות שונות זו מזו, הרי שמדובר בתבנית רופפת שאין להבין את טעמי ההצטרפות זו לזו של חלקיה השונים.

פרשת "ראה" (דברים, י"א — ט"ז, י"ז) מופיעה לכאורה, כמנותקת מן האפשרות לניתוח עומק. היא כוללת ענייני מאכלות אסורות בבהמה, בדגה ובעוף. איסור קרחה והתגודדות. כל אלה בגדר של חוקים שאין לדרוש את טעמם. כלולים בפרשה דרכי תגובה לנביא שקר, עיר הנידחת, מצוות מעשר, שלושה רגלים, בכורות בקר וצאן, איסור עבודת אלילים, איסור אכילת דם, אכילת בשר דרך קרבנות, השמדת מקומות הפולחן של הגויים, מתן הברכה והקללה על הר גרזים ועיבל.

התבוננות סטרוקטוראלימטית במבנה הפרשה תמצא מקבילות דרך הפסוק החוזר: "במקום אשר יבחר ה' אלוהיך". סיום הפרשה, שביעי: ט"ו, י"ט — כ"ג, ט"ז, א' — יז, בנוי כמורכב מארבעה עניינים: הקדשת הבכור הזכר מן הבקר והצאן והנוהג בו, פסח, שבועות, סוכות. ארבעה נושאים אלה מסומנים גם על ידי הסימנים המפסיקים פ' וס'. הפסוק "במקום אשר יבחר" בהתגוננות קלה מופיע שש פעמים בכל אחד מארבעת הנושאים, פעמיים בפרשת הפסח ופעם נוספת בסיום המאגד את שלושת החגים במצוות העליה לרגל, מצוות שלוש רגלים. אם נפנה לתחילת הפרשה (י"א, כ"ו — ל"ב), נמצא כי מדובר בהר גריזים והר עיבל, ולא מדובר במקום אשר יבחר ה', שהוא המקום המרכזי. המלה מקום אינה נזכרת. אולם מייד לאחר החלק הקצר, שבעת הפסוקים שעניינם הר גריזים ועיבל מופיע מחדש הפסוק הנדרש למקום אשר יבחר, וחוזר שבע פעמים בפרק י"ב. לפסוק החוזר נוכל להוסיף את המלה מקום ביחיד ובריבוי המופיעה בציר הניגוד: מקום אשר יבחר ה' וכנגדו מקומות להשמדה ולהכחדה: "אבד תאבדון את כל המקומות אשר עבדו שם הגויים — — — ואבדתם את שמם מן המקום ההוא" (י"ב, ב — ג). "לא תעשון כן לה' אלוהיכם כי אל המקום אשר יבחר" (שם, ד — ה), היא חוליית המעבר מן המקום שיש להשמידו למקום שיש לקדשו, ושוב נמצא את הפסוק "במקום אשר יבחר" בלב הפרשה במצוות המעשר המתייחס לתבואה ולצאן, כמוטיב רצוף (י"ד, כ"ג — כ"ו).

נצא עתה מן ההנחה כי העיקר המאחד של הפרשה קשור בהדגשת המקום כנגד הזמן. מדובר בנצחיות המקום, המקור הנבחר, ציר העולם כנגד הזמן הנצחי. מן הצד הדיאכרוני באה תחילתו של ספר "דברים", שלוש פרשיותיו הראשונות: "דברים", "ואתחנן", "עקב", והדגישה את נצחיות הבורא, נצחיות בזמן, שהמקום הנקשר בהופעותיו הוא ארעי, מעמד הר סיני. (בספרי החומש הקודמים נזכר המשכן, כמשכן החשוב אבל הזמני, המתאים לתנאי נדוד, של ארון הברית והלוחות). עתה, בפרשת "ראה", הפרשה הרביעית, נתונה חזותו של משה לארץ הבחירה ולמשתמע מכך. מכאן הדגשת המקום. הר סיני עם כל חשיבותו הוא בגדר של משכן חד־פעמי לכבוד ה', אתר ההתגלות. מעמד הר סיני חשוב, ולא ההר עצמו. אין הוא הופך מקום פולחן. לעומת זאת ערב הכניסה לארץ צריכה תשומת הלב להיות מופנית למקום אשר יבחר, שעדיין לא נודע בשמו. הוא עתיד בהמשך להיות מזוהה עם הר הבית, הר המוריה בירושלים.

לפי זה, פתיחת הפרשה שענינה הר גריזים ועיבל מציגה סוג של מקום במעבר. תחנות למתן הברכה והקללה, ולא מרכזי קבע. אין הם בגדר של מקום בחירה קבוע ומעמדם פחות משל סיני, שנבחר למתן תורה ולעשרת הדברות, ופחות גם מן המקום אשר ייבחר כמרכז קדושה המחבר עם לאלוהיו. את מקומות הגויים יש להזכיר כמיועדים להשמדה גמורה לאבדן זכר, למען לא יעלה על הדעת שיתחרו במקום הנבחר ופן יהיו לו לרועץ.

אולם, מול הנחה סטרוקטוראלית־ערכית זו, ניצבים חלקי הפרשה האחרים, שאין בהם לכאורה צד של מקום: איסור אכילת דם, איסור הדרישה לאלוהי הגויים, נביאי שקר, דין המסית מקרב המשפחה לעבודת אלוהי העמים, מאכלות אסורות, איסור התגודדות וקורחה. אם אכן, ההדגשה היא במקום נזרק אור מפרש על צדדים מסויימים הכלולים באיסורים שהם על ציר הזמן, ולא המקום. ראוי לזכור כי גם איזכור "המקום אשר יבחר" נתון כהיבט מודגש של עניינים התלויים בזמן, כמו שלושת הרגלים, מצוות מעשר, שמיטה, עבד שאינו רוצה לצאת לחופשי לאחר שבע שנים. נוכל לומר כי כך גם בעניינים התלויים בזמן, ולא במקום השייכות לפרשת "ראה", היא בשל צד המקום. איסור עבודת אלוהי העמים קשור באחד הגילויים המאפיינים את התפיסה של העמים האחרים. אלוהיהם הם אלוהי הארצות, במובן של ארץ, כל ארץ ואלוהיה, אליליה, או אליה. בפרשה המדגישה מקום יושם לב להיבט זה של איסור עבודת אלוהי העמים שנכבשו. "ואיבדתם את שמם מן המקום ההוא" (י"ב, ד) שהוא אתר חיוניותם, סיבת היותם, האמונה בהם. וכך גם ביחס לצורת הפולחן העברת הילדים באש, שהיא מייחדת את אלוהי אדום על שלוחותיו וחיקוייו. הסכנה של חיקוי פולחן הנקשר באלוהי המקום גוברת דווקא בעת היציאה מן הנדוד להתיישבות הקבע. "וירשת אותם וישבת בארצם — — — הישמר לך פן תינקש אחריהם". הדגש לצורך עניינו הוא על המונח ארץ כמזוהה עם מקום. וכך ביתר הרחבה והנמקה בסוגיית ההדחה לעבוד אלוהי נכר על־ידי קרובי המשפחה: "מאלוהי העמים אשר סביבותיכם הקרובים אליך או הרחוקים ממך מקצה הארץ ועד קצה הארץ" (י"ג, ח). ארץ, כמונח המציין מקום. גם באיסור אכילת הדם ראוי לפי זה לשים לב להדגשת הארץ, המחזקת את המקום כמקשר את כל חוליות המחרוזת של החוקים והמשפטים: "לא תאכלנו על הארץ תשפכנו כמים" (י"ב, כ"ד). סוגיית מאכלות אסורות היא בוודאי מן המצוות הקשורות בזמן, שאינה מותנית במקום מסויים. אבל ההתמצאות הטובה ביחס לסוגי הבהמה, החיה, הדגה והעוף, נקשרת בארץ הבחירה, יותר מאשר במדבר. "את זה תאכלו מכל אשר במים" (י"ד, י') אין הדברים הולמים מדבר ציה, וכך גם ביחס להתגוננות סוגי העוף, החיה והבהמה. מאכלות אסורות גוררות עמן את פסוק הקדושה המשמש כהנמקה חוזרת בתורה ליד כל איסורי מאכלות וגילוי עריות, קדושה כנגד יצרים עזים. וכך כחוליית פתיחה לאיסורים שהסברם אינו מנומק במקום אבל עולה יפה בהתקשרות לנופים עשירים בחי ובצומח: "בנים אתם לה' אלוהיכם לא תתגודדו ולא־תשימו קרחה בין עיניכם למת — כי עם קדוש אתה וכו' (י"ד, א — ב). ויש מפרשים לא תתגודדו לא תיעשו אגודות אגודות, אגודות כניגוד לעם קדוש, נבחר, המאוחד בבריתו עם אלוהיו. ומכאן גם חולית הסיום: "לא תאכלו כל נבלה לגר אשר־בשעריך תתננה ואכלה או מכור לנכרי כי עם קדוש אתה לה' אלוהיך לא תבשל גדי בחלב אמו" (שם, כ"א). בעקבות הארץ, המקום, נזכרים השערים כביטוי למקום. מתווספת חוליה שהיא בבחינת פרט שאינו מלמד על הכלל: "לא תבשל גדי בחלב אמו" (שם, שם).

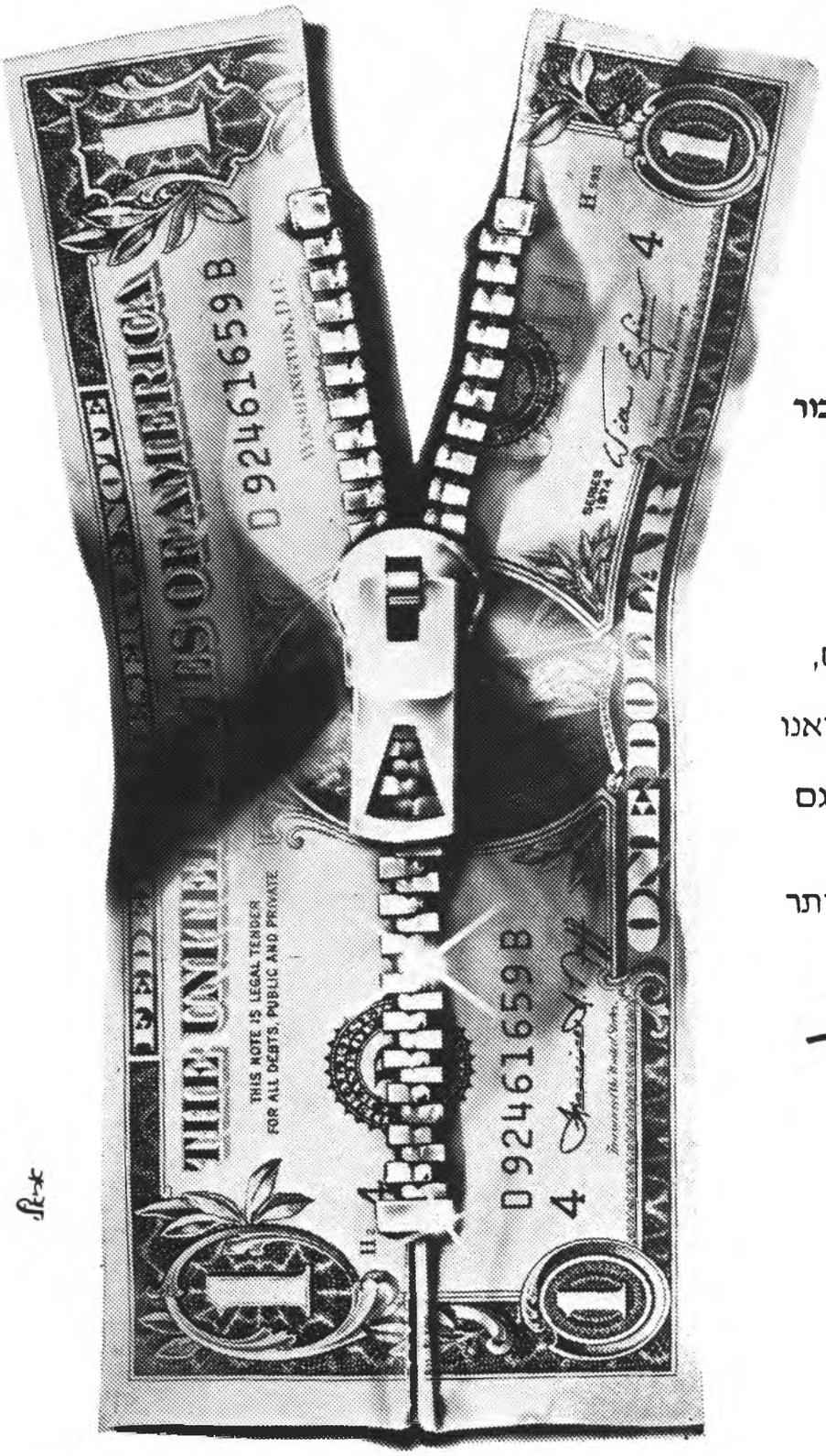
נשארה כיוצאת דופן פרשת נביא השקר, שיתכן וראוי לראותה על ציר המקום כמוליכה מן הקל אל החמור. תחילה נזכר נביא שקר, שאינו מסית לעבודה זרה דווקא. לאחר מכן הדחה של קרובי משפחה לעבודה זרה, ולבסוף כפיסגת הסטייה עיר הנדחת, עניין של מקום שאינו אפשרי בתנאי המדבר והנדוד. אלא בעת הישיבה בארץ. "כי תשמע באחת ערך אשר ה' אלוהיך נותן לך לשבת שם לאמור" (י"ג, י"ג).

ציר מלכד שני. הנקשר גם הוא במקום. הוא הנעתקת נקודת הכובד מן השמיעה אל הראייה. הפרשות הראשונות של ספר "דברים" הדגישו את השמיעה: "אלה הדברים אשר דבר משה", "ואתחנן אל ה' בעת ההיא לאמור," "והיה עקב תשמעון". מעמד השמיעה המונומנטלי הוא ליד הר סיני. כה חזק הוא כוח השמיעה עד שהקולות מתהפכים לחוייה של ראייה. העם מפחד מן האש ורוצה להסתפק בתיווכו של משה והבקשה מתקבלת. עשרת הדברות הן מלשון דברים, "עשרת הדברים" כפי שהן נקראות בפרשת "ואתחנן" (ד', י"ג) ובפרשת "עקב" (י, ד) וגם בספר "שמות". השמיעה יפה בעת ההתיצבות במעמד שבו נאסרה עשיית

45 ◀

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 משוגמאד

בנק לאומי

אנשים לשרות אנשים

מודעות עצמית

הלל דמרון

"נגוע". סרט ישראלי. 83 דקות. במאי: עמוס גוטמן (29, בוגר בית־צבי, 4 סרטים קצרים). צלם: יוסי ויין. תסריט: עדנה מזי"א ועמוס גוטמן. מוסיקה: אריק רודיך. עריכה: אנה פינקלשטיין. עיצוב אמנותי: איתן לוי. מפיקה בפועל: אושרה שוורץ. צלם סטילס: מייק גנור. הפקה: סרטי כסלו בע"מ. שחקנים: יהונתן סגל, עמי טראוב, בלנקה מצנר, בן לוין, בועז תורג'מן.

"נגוע" נפתח במונולוג ארוך של הגיבור, המספר בטון נוגה על רצונו העז לעשות סרט. מונולוג פתיחה זה הוא מעין מבוא, כו מנסה קולנוען ישראלי לתאר את ההתמודדות עם מעשה ההפקה והיצירה, אך בו בזמן הוא קובע גם את מסגרת העלילה. הצורך הכפייתי של הגיבור לעשות סרט, אשר אמור לשחררו מהבעיה האחרת המציקה לו — היותו הומוסקסואליסט. מעשה האמנות יוציא אותו כך נדמה לו מחושך לאור, מעבדות לייצרי הגוף האפלים והמנודים לחרות היצירה הרוחנית וההכרה החברתית. בעיית זהותו המינית החריגה לא תיפתר באהבה במישור המיני המוגבל. הוא לא יקים משפחה ולא יביא ילדים לעולם. הוא יעשה סרט!

הסרט אכן נוגע ללב, ומייד למן ההתחלה מצליח לרכוש את אמון הצופה בזכות משחק נבון ורגיש, דיאלוגים אמינים ושימוש נכון ואפקטיבי בחלק הגדול של האמצעים האמנותיים. כל זאת עד למחצית הסרט; מחצית בה אנו מתוודעים לעולמו המסוגר של רובי (הגיבור), מכירים את סבתו ואת ידידו הטוב — אילן, ונכנסים למהלך חייו ושאיפותיו העכשוויים. לאחר מכן נגרע משהו מהקצב הקודם של הסרט. הוא מאבד תנופה ונעשה "עייף" במידת־מה. אלמנטים שונים הנדחקים אל הסצינות שוב אינן הכרחיות למהלך העלילה. הסצינות עצמו אינן קשורות זו בזו אלא עומדות בפני עצמן, לפעמים ביותר ולפרקים בפחות הצלחה. אך לכולן — מכנה משותף: רצונו של עושה הסרט לעשותן, ולא קשרן האינטגרלי למהלך הסרט ולהתפתחות גיבוריו. כזאת היא גם הסצינה האחרונה "בגן־העצמאות", שבמרכזה פגישה של "סגירת חשבון" עם חבר לכיתה ובתו. סצינה קודמת בה מביים הגיבור שניים מחבריו כהכנה לסרטו העתידי, היא לא חסרת איכויות ועניין, אך גולשת לממדים כמעט מפלצתיים ומפתחת חיים משל עצמה. באחד מחברים אלה — עזרי אהובו הזמני של הגיבור, טמונה החמצתו של הסרט. את אפשרות החשיפה העמוקה יותר של עולמם הקשה, הפרובלמטי, ואולי גם היפה של ההומוסקסואלים. כבר פגישתם הלילית הראשונה של רובי ועזרי הבחול כמעט — ב"גן־העצמאות", נראית מאוד לא אמינה. בן לוין המשחק את עזרי, עושה רושם כי אינו יודע מה נדרש ממנו. מבט־עגל־מצועף אינו מצביע בהכרח על ביצוע נכון של תפקיד קולנועי. יתכן ופרשה רצינית יותר בין השניים היתה עשויה להניע את גלגלי־הסרט אל מחוזות רחוקים ומעניינים הרבה יותר של חיי המיעוט ההומוסקסואלי.

פלישתה של האשה אל הסרט, וחזרתה אל חייו של הגיבור, היא פרשה אחרת המעלה תמיהות, הגם שבעיקרון היא מובנת. מפליא שהסצינה הארוטית ביותר מתקיימת דווקא בין האשה לבין הגיבור. בכל המגעים האחרים אין ארוטיקה במודגש יש רק זיונים.

קטע בעייתי נוסף הוא זה בו משתתף אבי הגיבור, שכמו צונח אל הסרט מהחלל החיצון ונשאב בחזרה אליו באותה פתאומיות בה הופיע, וללא כל הצדקה. בקטע זה יש גם שגיאות עריכה בולטות ביותר בהשתתפות הבחורה, שעצם נוכחותה בו אינה מוצדקת.

הסצינות היפות והאמינות ביותר בסרט הן אלה המתארות את פגישותיו של רובי עם אילן, ידידו הנשוי. יש בידידות זו מן האמת ומן הבגרות, ולכן היא מצליחה לגעת ברבדים עמוקים יחסית שבחיי ההומוסקסואלים.

שני השחקנים המופיעים בתפקידים אלה — יהונתן סגל — הגיבור ועמי טראוב — חברו, משחקים בצורה אמינה מאד ונראה שרמת ההזדהות שלהם עם תפקידים גבוהה ביותר. סגל משרה על הסרט אווירה של רגישות, יופי וסבל, ואילו עמי

טראוב מוסיף חיספוס וקשיחות בוגרת המעניקים פן נוסף לכל הסיפור. בנוסף יש להזכיר את בלנקה מצנר, "סבתו" של רובי, שמשחקה עשיר והבעות פניה כובשות את הצופה לעומת זאת, מהווה בן לוין כאמור, את שחקן ההחמצה של הסרט, וגם האחרים אינם ראויים לציון מיוחד.

באשר לצילום של יוסי ויין — יש בו דיוק רב ללא התחכמויות. ה"שוטים" ארוכים לרוב ונעים באיטיות ימינה ושמאלה. גם הפרטים והצבעים שבתוך התמונה תואמים והאסתטיות אינה מוגזמת. הצילומים הרבים בתוך ומחוץ לחלונות ממוסגרים — כעין סורגים — מדגישים את הגיטו האישי־חברתי של גיבור הסרט. המוסיקה לעומת־זאת ה"מתאמצת" יותר מדי להוסיף דברים משלה, נמצאת גורעת.

בסיכומו של דבר מדובר בסרט כן מאוד. למרות הבדלי הרמה והאיכות שבחלקיו השונים הוא משתייך, באופן כללי, לזרם־התודעה העצמית של הקולנוע, כדוגמת "שמונה וחצי" של פליני ו"הלילה האמריקאי" של טריפו. יש כאן קולנוע המטפל בקולנוע המטפל באהבת־גברים בדרך של חדירה כנה, אמיצה חושפנית וכלתי סנסציונית.

אין זה סרט מושלם המשאיר את הצופה פעור פה, אבל נסיונו של עמוס גוטמן לספר את סיפור נסיונו להרים סרט, על רקע חייו יוצאי־הדופן מן הבחינה המינית — הוא צעד חשוב קדימה בקולנוע הישראלי, ויש להצטער מאוד ש"הוועדה" המפורסמת לא מצאה לנכון להקל עליו ולהעניק לו מחסדיה. אם־כי אולי יצאנו בסופו של דבר נשכרים מעובדה זו. ■

◀43

השאלה כתבנית עומק

כל פסל וכל תמונה והוכרז על אדנות ה' שכל הזמנים וכל המקומות כפופים לו, והוא מקור הציוויים המוחלטים לכל הדורות. "שמע ישראל ה' אלוהינו ה' אחד", כהכרזה המדגישה שמיעה, בהמשך להשמעת עשרת הדברות, ואף היא בפרשת "ואתחנן". ההסתכלות בעגל, בממש, "אלה אלוהיך ישראל", היא אות קלון בהתנהגותו של עם שבמניין זכויותיו הכרזתו: "נעשה ונשמע"! מעשה תחילה, נשמע — לאחר מכן, ושמיעה מלשון הבנה, תפיסת המופשט. השמיעה נחונה על ציר הזמן, הראייה — על ציר המקום. פרשת "ראה" המעבירה את נקודת הכובד למקום מתייחדת גם על ידי הראייה הנזכרת בפתח הפרשה: "ראה אנוכי נותן לפניכם היום ברכה וקללה" (י"א, כ"ו) ראייה תחילה ושמיעה לאחר מכן. "את הברכה אשר תשמעו אל מצוות ה' אלוהיכם — — " (שם, כ"ז). וכאן, שמע, במובן של ציות. הפרשה מסתיימת בראייה: "שלוש פעמים בשנה יֵרָאֶה כל זכורך את פני ה' אלוהיך במקום אשר יבחר בחג המצות ובחג השבועות ובחג הסוכות ולא יֵרָאֶה את פני ה' ריקם" (ט"ז, ט"ז). ראייה נזכרת כאן בהקשר של מקום וכמצוות־עשה כפולה ומכופלת, בדרך החיוב (עלייה לרגל) ובדרך האיסור (לא לבוא בידיים ריקות).

במראה הגלוי של הכתובים מקום וזמן מגיעים לכלל הרמוניה גמורה וכך גם שמיעה וראייה. בסוגיית "שמע ישראל" נמצאת כוליות כל החושים והרגשות. וכך בכל החוקים והמצוות. כאמור חוק ומשפט נבנים, שלא כמיתוס, על בסיס מוצק שיש בו מקום רק לוודאות ולמוחלטות. אולם רמזי שאלה אף הם מצויים. בסיני רצה העם בשמיעה בלבד, ולא יכול היה לעמוד במראה האש. מעשה העגל הוכיח את פנייתו הנמוכה אל הנתפס בחוש, במראה. בארץ המונחלת מסביב למקום אשר יבחר ה', תוך הדגשת הראייה והמעשים התלויים בארץ, מוצגת האלטרנאטיבה למידבר, שתביעותיו קשות ודור שלם לא עמד בהן. ברצף הדיאכרוני עוברים הכתובים מהדגשת השמע, להדגשת ראה, מן המידבר אל גרזים ועיבל ומשם והלאה לערים, וכל אשר בשעריהן, ובמרכזן המקום הנבחר. במעמקי הכתובים תהדהד השאלה: מה היה עדיף המידבר, או הר המוריה.

כהוכחה ממקום אחר תשמש התרפקותם של הנביאים על תקופת המידבר דווקא כעידן הכלולות וחסד הנעורים, מעמד הר סיני ייזכר בנצחיותו ואילו בחיי העם בפועל, יופיע המקום אשר יבחר ה' לקרבנות ולפולחן של קבע כדרך העיקרית. הכוהן ובית המקדש יתבעו לעצמם עליונות. תפיסה מייחדת עדיפות לשמיעה ולזמן, מתחרה בהכרה, המעניקה עדיפות לראייה ולמקום. בפני הכתובים, "שמע" ו"ראה" משלימים זה את זה, במעמקיהם: "שמע" ו"ראה", ניצבים כאלטרנאטיבה שאין הכרעה בצדה.

מ"ב. סיום — דרך משלימה

ההתמקדות בבינאריות ובשאלה כבדפוס עומק, של היצירה התנ"כית והספרותית, יש לראותה כהצגת דרך משלימה, ולא בלעדית, של פרשנות. כדרך יחידה היא עשויה להוליך ללוגוצנטריות, לאמור העמדת הכתובים על צדם השכלתני בלבד ולויתור על ההיבט ההתפתחותי ההיסטורי של הסוגה ושל היצירה המסויימת. גם בעיית ההיענות, לקהל ולקורא נדחקת הצדה. אסור גם להתעלם מן הצד הנועל, הסוגר, שבהעמדת הכתובים על השאלה הנסתרת בלבד. אולם, יתרונה הגדול של המיתודה השטראוסיאנית הוא בהכרה באוניברסאליות של רוח האדם החוצה תקופות, לאומים ובהתיחסות להישגיו ולמעמדו של הבין־האישי. מצויה כאן מידת פתיחות (ו' שרוקה) שראוי לדבוק בה. חיפוש השאלה כדפוס עומק מציג אתגר רב עניין שלא די לו בהסתפקות במיתודה האחדותית האריסטוטלית, שגאוניותה ותרומתה הן מעל לכל ספק.

הפרשנות הסטרוקטוראליסטית ראוי להשתמש בה, כמסוגלת לגלות פנים נוספות בכתובים, ביצירה הדרמטית, השירית, או הסיפורית. פנים אלה אינן מכחישות קיומן של פנים אחרות, אלא באות להצטרף אליהן, ודומה גם להעשירן. ■

חרש להתגרד בו: על הגאולה המיידית והעכשווית בישראל

בנימין בית הלחמי

פתיחה: משירי השקיעה

החידושים התרבותיים, שבהם אנחנו עוסקים כאן, הם מקבילים ובו־זמניים. כולם הופיעו בשמיה של החברה הישראלית באותה תקופה, וכולם זכו לפריחה ולשגשוג באותו זמן. הם כוללים את פריחתה של החזרה בתשובה, את הפניה לכיתות דתיות לא־יהודיות מסוגים שונים, את הנהיה אחרי אזוטריקה ואסטרולוגיה, את הגאולה הפרטית המושגת בדרכים חדשות ומפתיעות.

יהיו מי שיאמרו כי הנושא שלפנינו איננו ראוי לניתוח רציני ושאין הוא משקף אלא את פניה הירודות של החברה. ברצוני לטעון כי הוא ראוי לבדיקה, לא בשל תוכנו, אלא בשל מה שמסתתר מאחוריו — רגשות, כיסופים, וכמיהות לחיים טובים יותר ולעולם טוב יותר; השאלות הרציניות מאוד של תיקון האדם ותיקון העולם, והחיפושים הנואשים אחרי אמת, שלווה וגאולה אמיתית. אנו נטען כי כל החידושים התרבותיים הללו יוצאים מאותו מקור וזורמים מאותו מעיין.

התופעות שלפנינו אינן רק בעלות משמעות תרבותית, אלא גם בעלות משמעות פוליטית. אמנם התופעה של חיפושי הגאולה היא תופעת מיעוט, ואולם מיעוט זה, הפונה לשינויים רדיקאליים באורח החיים, הוא חלק מ"אחוז האבידות" של החברה הנתונה במלחמה מתמדת, המצטרף לאלה העוזבים את הארץ לטובת חיים בנכר, או המתמכרים לסמים משכרים למיניהם.

שוק המציאות: ארבע דרכים לגאולה השלמה

1. התנועה לשיחרור האני — נרקיסיזם ישראלי

התנועה לשיחרור האני מקיפה את אותן מסגרות השואפות להקל על מצוקת הפרט מתוך שהן מגדירות את מצוקתו כמצוקה פנימית ופרטית, הנובעת ממקורות גופניים או נפשיים. היא כוללת את מסגרות הטיפול המסגרות השואפות להקלת מצוקת הפרט ע"י תזונה נכונה, שיפור הכושר הגופני, טבעונות, או טיפול פסיכולוגי.

הפתרונות הגופניים למצוקת הפרט, המוצעים במסגרות הדרכה שונות, ובמבול של ספרים לעזרה עצמית, כוללים הרפיית שרירים, ריפוי בעזרת לחיצות במקומות שונים בגוף, ודרכים לנשימה נכונה ומבריאה. הדייאטות למיניהן הן כמובן הפתרון הגופני הנפוץ ביותר למצוקות גופניות ונפשיות גם יחד. יש פתרון גופני מקובל. ופתרון גופני־מאגי. בפתרון הגופני המאגי ישנה גם מערכת אמונות בלתי מקובלת, יחד עם יחס שלילי לממסד הרפואי, המונע מן הציבור את השימוש בשיטת ריפוי חדשנית כלשהי, כגון טיפול בסרטן בעזרת דייאטה טבעונית, בגלל אנוכיות או בורות.

אפשר להצביע על גידול עצום בהיקף כל צורות הפסיכותראפיה הלגיטימית בעשר השנים האחרונות. ישראל הגיעה לשיא עולמי במספר הפסיכולוגים (הרשומים באיגוד המקצועי) לנפש. זאת בנוסף לצמיחתה של תופעת הפסיכותראפיה הלא־רשמית, באמצעות 'מכונים' למיניהם, שהם תוצאת רעיונותיהם של יזמים זריזים ותאבי רווח. בעשר השנים האחרונות הופיעו בישראל מאות ספרים לעזרה עצמית, שקריאה בהם מאפשרת לקורא הנבון לפתור רבות מבעיותיו ללא כל ציוד נוסף או הוצאה נוספת. יעוץ פסיכולוגי הפך להיות חלק מתרבות ההמונים באמצעות תוכניות רדיו כמו 'תפוח ועץ', 'שנינו יחד וכל אחד לחוד', וכן 'חלומות באספמיה'. תוכנית הרדיו היחידה בעולם שבה עוסקים בפירוש חלומות מעל גלי האתר. הופעתה של תוכנית רדיו, שאליה מוזמנים מאזינים להתקשר, לספר על חלומותיהם, ולקבל מיד פירושים פסיכולוגיים לחלומות היא תרומה ישראלית מקורית בתחום התמסדותה של הפסיכולוגיה בתרבות. הפסיכותראפיה מדרך הטבע היא תמיד תת־תרבות של מיעוט. בישראל יש התמסדות מהירה ביותר של הפסיכותראפיה כתת־תרבות, ולא גידול הדרגתי כמו בארה"ב ובאירופה.

בפסיכותראפיה קיימת בדרך־כלל הפרדה מוחלטת בין העולם הפרטי והעולם החיצוני, עולם הרגשות והחוויות לעומת עולם החברה והעשייה. יש הגמוניה אידיאולוגית, המגדירה בעיות כבעיות פרטיות בלבד. אפשר לומר שגיבוש מערכת משמעות להבנת הגורל האישי היא המטרה העיקרית של הטיפול הפסיכולוגי ב'נאורוטי' המצוי. אדם זה מגיע לטיפול לא בגלל סימפטום 'קלאסי', אלא בגלל הרגשה כללית של חוסר סיפוק בחיים, ובטיפול הוא מחפש משהו שיעשה אותו מאושר. הטיפול הפסיכולוגי מספק לאדם מערכת משמעות להבנת עולמו הפרטי; אם יש לאדם מערכת משמעות הממוקדת בחייו הפרטיים, ובחוויות הפרטיות ביותר (חלומות, מיניות) הוא יתעלם מן הצורך במערכת משמעות רחבה יותר והעניין שלו בתחומי חיים חברתיים יפחת.

האידיאולוגיה של שיחרור האני מבוטאת בצורה ברורה ביותר בשיטות הטיפול ה'הומאניסטיות' למיניהן. הפסיכותראפיה ה'הומאניסטית' היא רומנטית ואפילו אנטינומית. סיסמתה היא חיפוש ה'אמת הפנימית', שעליה יש לסמוך יותר מאשר על אמת חיצונית כלשהי. כדאי לאדם לסמוך על ריגשותיו, ועל ה'אינטואיציה' שלו, ולא להיכנע לאמת אובייקטיבית הנמצאת מחוץ לחוויותיו הישירות. רבות מן התראפיות החדשות הן תראפיות של חופש מ־ ושיחרור מ־. החופש והשיחרור הם ביטויי ההתנגדות של האני לחברה הכובלת אותו.

אפשר לראות בפסיכולוגיה ההומאניסטית בצורותיה המוגזמות וה'מתמרדות' במיוחד, תגובה לעקרות ולקרות של הפסיכולוגיה האקדמית, ה'רשמית'. תנועת התראפיה ההומאניסטית מהווה תגובה לניכור, אך גם משקפת אותו בעצם קיומה. גם התראפיות החדשות אינן מצליחות להתגבר על הניכור הבסיסי המתבטא בקיומה של כל שיטת תראפיה, דהיינו חיפוש האותנטיות באמצעות מצב מלאכותי לחלוטין, אך הן מצליחות להפחית את המלאכותיות שבמצב במידה מסויימת.

את האמונות שעליהן מבוססת התנועה מבטאים אלה המציעים לנו את הגאולה בדרך זו. 'ביכולתך לעצב את מציאות חייך' — זוהי כותרת של הרצאה שניתנה ע"י סוואמי סאמטנגדה, מארגון הסידהא מדיטציה, וסוואמי זה מציע לנו גם טיפול אינטנסיבי במשך סוף־שבוע של 'גילוי העצמי'. הרקע לטיפול: "בתוך כל אחד מאתנו מצוי כוח יצירה רב עוצמה, אולם לרובנו כוח זה אינו ידוע, או אינו בא לידי ביטוי. מצוי בנו פוטנציאל ליצירת יופי רב בחיינו. חיינו עצמם יכולים להיות יצירת אמנות, זרימה ספונטאנית מחוויה לחוויה, עד שנזכה להפכם ליצירת מופת." סוף השבוע המוצע לנו "מיועד לעורר את הכח הרדום המצוי בנו — ולכוונו לזרימה מתמדת אל מיצוי השלמות והיופי הפנימי". ניסוחים דומים מאוד ניתן למצוא בפירסומים של אירגונים אחרים, שבכולם בולט הרעיון של שליטה עצמית והאפשרות לשינוי. ניסוחיו של הסוואמי דומים מאד לסיסמאות של אירגון ה'אסט', שבין לקוחותיו נמנים היום כמה אלפי ישראלים יפים ומוצלחים. 'אסט' מגדיר את עצמו, בין השאר, כתנועה ל'שיחרור פנימי'.

לפרט המנוכר יש הרגשה שהוא אינו חייב דבר לאיש ואין חייבים לו. אין לו ציפיות לקבל. יש לו רק ציפיות לקחת. הוא 'עושה מה שבא לו'. לא רק חשיבות האני מקבלת לגיטימציה — הדברים מגיעים לכלל קידוש האני. האידיאולוגיה של 'ההגשמה העצמית' בצורותיה האנושכיות ביותר הופיעה בישראל בשנות ה־70. בין דובריה היו אנשים כמשה קרוי ודן בן־אמוץ. גלגוליו של דן בן־אמוץ, מן הסופר והעיתונאי הרגיש של שנות ה־50, אל האנוכיות החוגגת של שנות ה־70, הם ייצוג נאמן לגלגולו של דור שלם ולשינויים בחברה כולה. משה קרוי ודן בן־אמוץ חוגגים את גילוי האני ואת ניצחון האני על פני החברה המתפוררת סביבו.

2. צמיחת האזוטריקה

את צמיחתה של תופעה זו אפשר להדגים בקלות בעזרת אמצעי־התקשורת ההמוניים והלגיטימציה שהם נותנים לשטותולוגיה האזוטרית. אך גם בקרב העילית הישראלית אפשר לשמוע סיפורים על פניות למגידות־עתידות ולבעלות־אוב למיניהן. ביקורים של מגידי־עתידות ושל אסטרולוגים הפכו לחלק מן התפריט המוגש בקיבוצים. קיבוץ ידוע בנגב כלל בתכנית התרבות שלו ביקור של מגדת־עתידות מיפו, שהוסעה לקיבוץ בכדי שגם חבריו יוכלו ליהנות מחלק זה של החיים בעיר.

אפשר לראות את האסטרולוגיה כצורה העיקרית של תת־התרבות האזוטרית בישראל. האסטרולוגיה היא מערכת אמונות שאפשר לקרוא לה פולקלור פסיכולוגי. היא מציעה לנו תאורית אישיות מפורטת ומסובכת, שביסודה טיפולוגיה מולדת. סדרת התוכניות 'המעגל הפנימי', שהוקרנה בתאריכים 30.12.1981, 19.1.1982, 26.1.1982, ו־2.2.1982 היתה לשיא בניצחונה הציבורי של תרבות המאגיה בישראל. תוכניות אלו נתנו לגיטימציה לטכניקות מאגיות שונות, כולל אסטרולוגיה וספיריטואליזם. שידור טלוויזיה ב־26 לינואר 1982, היה לגולת הכותרת בלגיטימציה של האסטרולוגיה בישראל. בעיותיו של מקצוע האסטרולוגיה בישראל, כפי שתוארו בתוכנית, הן בעיות של מיסוד האתיקה המקצועית בלבד, אין שום ספק שישראל היא המקום היחיד בעולם היום שבו מקבלת האסטרולוגיה לגיטימציה מסוג זה באמצעי התקשורת. "קול ישראל" מעניק לנו באופן קבוע תוכנית שבועית לאסטרולוגיה, 'לכל אדם כוכב', וכן גם 'חבר מאותו כוכב', תוכנית שידוכים שבה מזוהים המשתדכים באמצעות ה'מזל' שלהם.

מלחמת הלבנון זכתה לניתוחים אסטרולוגיים מעמיקים בעיתונות, ויש רגלים לסברה כי מהלכיה תוכננו בעצה אחת עם איצטגניני הדור. 'העולם הזה' מציע לקוראיו, בנוסף לניתוחים פוליטיים על הסיבות למלחמה, ולפגישות אישיות עם יאסר ערפאת, גם ניתוח אסטרולוגי של הסיבות למלחמה ('מארס הקרין זוויות דיסהרמונית לוונוס'). ואם מארס הוא בדיסהרמוניה לוונוס, כל הפגישות עם ערפאת אינן מועילות, וכדאי אולי לחכות לזוויה הרמונית יותר לפני הפגישה הבאה.

אין דמות המסמלת יותר את תרבות־ההמונים בישראל של היום מאשר מומחה התרבות של הליכוד, ח"כ מיכה רייסר. אין זה מפתיע שכאשר מיכה רייסר מספר על דרכו הפוליטית ('הארץ' 1.7.83) הוא מגלה לנו כי ביום הבחירות לכנסת בשנת 1981 פגש באסטרולוג שניבא לו כי הוא עתיד להיבחר, למרות שלו עצמו נראו הסיכויים קלושים. ואכן, ישראל של מיכה רייסר היא בדיוק מקום שבו חברי־כנסת נפגשים באסטרולוגים.

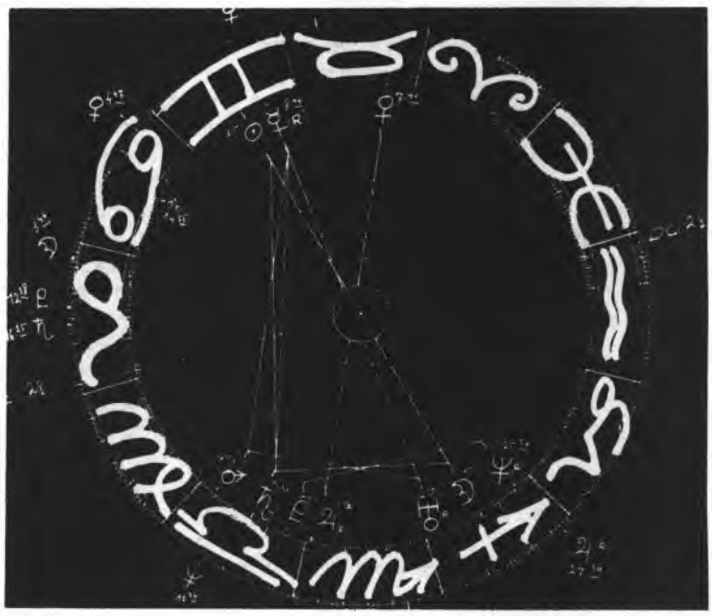
'הסתדרות העובדים הלאומיים' בחיפה מציעה לחבריה שיעורים באסטרולוגיה, מן הסתם מתוך רצון לעזור לעובדים הלאומיים להבין את עצמם, וכך להיות עובדים יותר ולאומיים יותר. אך ההסתמכות על ההישגים המדעיים האחרונים של האיצטגנינות איננה מוגבלת למחנה הלאומי. גם שמעון פרס זכה ליעוץ איצטגניני בזמן מערכת הבחירות האחרונה, לפי דיווחיהם של הכתבים הפוליטיים, ויעוץ זה, שוב לפי הדיווחים, הביא לאופטימיות הרבה שלו. הפגישה בין מיכה רייסר או שמעון פרס והאסטרולוג נראית טבעית לחלוטין בישראל.

השטותולוגיה כפסיכולוגיה עממית

במונחים סוציולוגיים, אפשר לדבר על מה שהתפתח בישראל כצמיחה של תת־תרבות של פסיכותראפיה, ותת־תרבות של אזוטריקה ומיסטיקה. מה המשותף לטיפול הפסיכולוגי ולשטותולוגיה, ומה מפריד ביניהן? המשותף הוא בכך ששתיהן מהוות דרכים להבנת הגורל האישי, ושתיהן מתבססות על אמונה בעקביות פנימית באישיות. ההבדל הוא במקור שמייחסים לאותה עקביות, מקור פנימי (בפסיכותראפיה) או מקור חיצוני (באזוטריקה). כל טיפול פסיכולוגי עוסק בשינוי תפיסתו של המטופל לגבי אישיותו ודרכו בחיים. האמונות המאגיות מתפשטות במסגרת דפוס של פסיכולוגיה עממית, הזוכה להצלחה עצומה. הנהיה אחרי אסטרולוגיה והגרפולוגיה, הן במסגרת של צרכנות והן במסגרת של לימודים שיטתיים, מבטאת התרכזות בהבנת האופי והפרט, הצד הרומנטי של המטבע הפסיכולוגית. אישיותי היא גורלי, והשאלה היא רק אם את האישיות קובעים הכוכבים או חוויות הילדות. אפשר לראות את הפסיכותראפיה והשטותולוגיה כשתי תנועות שונות מבחינה אידיאולוגית. הפסיכותראפיה היא המשך של תנועת ההשכלה הראציונלית, והשטותולוגיה היא המשך של הריאקציה הרומנטית לתקופת ההשכלה. בפסיכותראפיה המסורתית, כמו הפסיכואנליזה, קיים מימד טראגי, המכיר בכך שמציאת האושר אינה דבר פשוט, ולמעשה איננה אפשרית. בפסיכותראפיה החדשה וה'הומאניסטית' יורד המימד הטראגי ועולה האופטימיות. באזוטריקה הופכת תפיסת הגורל לקומית כמעט, והאופטימיות רבה.

ניתן לתאר את השטותולוגיה כפסיכולוגיה עממית, אוסף של תיאוריות וטכניקות לניתוח ותיאור אישיות. ההבדל העיקרי בין הפסיכולוגיה הרשמית והפסיכולוגיה העממית הוא מתודולוגי. הפסיכולוגיה הרשמית מדגישה את ההתנהגות כמקור להכללות ושיפוטים, ואילו השטותולוגיה מדגישה 'סימנים' שאינם כוללים התנהגות, ובדרך כלל נמצאים מחוץ לאדם, כמו תאריך לידה, קלפים, קמטים בכף היד. בפסיכותראפיה ישנה תמיד פעילות של האדם המטופל והנחות לגבי האחריות שלו לגורלו. באזוטריקה האדם הוא סביל, וכוחות חיצוניים, טמירים ועליונים, קובעים את גורלו.

האזוטריקה, כפסיכולוגיה עממית, עוסקת בעיקר ב'איבחון', דהיינו תיאור האישיות של ה'נבדק', ולא ב'טיפול', שינוי האישיות. אך עצם התיאור נתפס כעזרה, והתהליך הופך להיות חוויה רגשית ללקוח. הפסיכולוגיה העממית מבטיחה, באורח דראמטי ביותר, גילוי סוד או בשורת גאולה, המאפשרים לאחר גילוים הבנה עצמית מלאה ושלוות נפש גמורה.



אחד היתרונות של הפסיכולוגיה העממית לעומת הפסיכולוגיה הרשמית הוא בכך, שהפסיכולוגיה העממית מציעה תשובות ברורות ובטוחות יחסית, לעומת הפסיכולוגיה הרשמית, ה'סובלת' מן השפה המדעית, שבה הכל הסתברותי, מסובך ומסוייג. ההבדל אינו בקיומו של סגנון אזוטרי. סגנון כזה קיים גם בפסיכולוגיה וגם באסטרולוגיה, אלא שבראשונה הוא מלווה בהיסוסים, ואילו בשניה הוא מלווה בבטחון מוחלט כמעט. הפסיכולוגיה ה'רשמית' לא הצליחה לענות לשאלותיהם של אנשים בתחום האיבחון. אנשים מוטרדים בשאלות לגבי הבנת עצמם, ואינם מסוגלים להסתפק בתשובות המסוייגות וההסתברותיות של הפסיכולוגיה הרשמית. הסירוב לקבל את הסיבוך שבחיים ובאישיות הפרט מוליך לתשובות הפשוטות והחדות של האיבחון המאגי.

3. אש זרה: מסיינטולוגיה לממשלה העולמית

בעשר השנים האחרונות נעשו סיפורים על כתות מסתוריות וסוטות, המפילות ברשתן אלפי ישראלים תמימים, ללחם חוקם של קוראי העיתונות הישראלית. הגל הראשון של פירסומים על כתות 'מזרחיות' למיניהן, הופיע בשנים 1975/74, והגל השני הופיע בשנים 1981/82. בסוף שנת 1981 הוקמה ועדת חקירה בינמשרדית, שמונתה ע"י שר החינוך לבדוק את הכתות ה'מזרחיות', ובראשה הועמדה סגנית שר־החינוך, הגב' מרים תעסה־גלזר. הפירסומים בעיתונות, והקמת הוועדה, הם הוכחה לכך שכתות דתיות, שמסורותיהן זרות לתרבות הישראלית, היכו שורשים בארץ. הקמת הוועדה שימשה הזדמנות ליושבת־ראש שלה להכרזות על מלחמת חורמה בכתות.

ההיסטוריה של הכתות החדשות בישראל מקבילה בדיוק להיסטוריה של דרכי הגאולה האחרות. הגדרתן הטובה ביותר מתמצית במושג 'דתות חדשות'. הן שונות מן הדתות הישנות, המוכרות לנו, בכך שהן באמת חדשות; הן נוסדו כולן במאה ה־20 (כמעט כולן מאז 1960). הן חדשות בצורת האירגון שלהן ובצורות הפעילות שלהן. הן מנוהלות על־פי רוב בצורה המזכירה אירגון עסקים מודרני, עם הדגש האופייני על ניהול, יעילות, ורווחיות. יתכן שצורת הניהול העסקית משקפת את המניעים האמיתיים של מיסדי הקבוצות הללו ומנהליהן, ויתכן שהיא תוצאה של הסביבה החברתית שבה נוסדו וצמחו.

את הכתות הפועלות בישראל בעשר השנים האחרונות אפשר לחלק לשלושה סוגים: קבוצות 'מזרחיות', קבוצות מערביות, וקבוצות כחול־לבן — שהורתן ולידתן בישראל. יש רק שתי כתות 'ישראליות', ושתיהן מונהגות על־ידי נשים כריזמטיות. מספר החברים בהן קטן יחסית. בין הקבוצות ה'מזרחיות' הידועות ביותר הן 'הרי קרישנה' ו'המדיטציה הטרנסצנדנטלית'. תנועת המדיטציה הטרנסצנדנטלית, שהופיעה במערב בסוף שנות השישים, זכתה לפריחה בישראל כעשר שנים מאוחר יותר. התנועה משלבת לימוד טכניקה של הרפיה, שהיא בגדר טיפול פסיכולוגי, יחד עם מערכת אמונות ופעולות מסובכת הרבה יותר, המיועדת ל'מודטים' מתקדמים בלבד. למעלה מ־40,000 ישראלים למדו את טכניקת המדיטציה היומיומית במשך עשר השנים האחרונות, וברור שאי־אפשר לדבר עליהם כעל חברי כת דתית. רובם יסרבו לגלות לנו את ה'מנטרה', שבה הם משתמשים לצורך הרפיה, אך לבד מכך לא רכשו כל אמונות אזוטריות. ה'מודטים' המתקדמים, לעומת זאת, מאמינים ביכולתם לעופף בעזרת מדיטציה, ולבצע מעשים מופלאים אחרים. תנועת המדיטציה הבינלאומית טוענת שאלפי ה'מודטים' היומיומיים בישראל הביאו לשינויים מרשימים באיכות החיים של החברה הישראלית כולה. בין השאר, הביאה המדיטציה להורדת האינפלציה, הגברת המוסר הציבורי, וגידול כמות הגשמים בנגב (כל הטענות הנזכרות כאן מופיעות בפירסומי האגודה למדיטציה). קיימת גם 'ממשלה עולמית' של תנועת המדיטציה, שמטרתה ניהול העניינים ב'עידן ההארה' שבו אנו חיים.

הכתות ה'מזרחיות' בישראל נמצאות עכשיו בשלב של ירידה או קפאון, אך סיפורי ההצלחה האמיתיים הם נחלתן של הכתות המערביות, והידועה שבהן היא ה'סיינטולוגיה', שנוסדה בארצות־הברית בשנות החמישים. הסיינטולוגיה משלבת אמונות דתיות 'קלאסיות', כמו האמונה בנצחיות הנפש, יחד עם סיפורי נפלאות בסגנון המדע הבדיוני, טכניקה של פסיכותראפיה, ואפילו טיפול גופני נגד רעלים החודרים לגופנו וקרינה רדיואקטיבית. לאירגון זה היסטוריה ארוכה של הסתבכויות עם החוק בארצות שונות, ושל ועדות חקירה שבדקו אותו במספר ארצות. למעשה, זהו איפיון של כל 'הדתות החדשות'. הן מעוררות התנגדות לא רק בגלל אמונותיהן החריגות, אלא בגלל דרכי הפעולה שלהן והצלחתן היחסית. אנשי הכתות נתפסים לא כתמהונים בעלי אמונות מוזרות, אלא כסכנה לחברה, וכמנצלים את ההזדמנות לרווח קל על חשבון אוכלוסיית ה'מחפשים', המוצאת את דרכה אליהן.

4. חזרה בתשובה

תנועת החזרה בתשובה כוללת צעירים חילוניים, שגדלו במסגרת התרבות הישראלית החילונית, אך קיבלו על עצמם עול תורה ומצוות, תוך דחיית דרך החיים הקודמת שלהם.

חזרה בתשובה היא היום הדרך הקונפורמית ביותר בין הדרכים לגאולה בישראל. מאז 1967 אפשר לראות בחברה כולה תהליך של חזרה בתשובה קיבוצית ושל 'התייהדות'. תהליך ההתייהדות ברמה הקיבוצית הוא כמובן ניסיון להתמודד עם קשייה האובייקטיביים והסובייקטיביים של הציונות. כשם שהחזרה בתשובה היא ביטוי למשבר זהות אצל הפרט, כך היתה ההתייהדות פתרון למשבר הזהות הציוני. מאז שנת 1973 התחזק תהליך ההיימנה וההתייהדות בישראל, וסופו מי ישורנו. הצדקתה של הציונות, הן בהצלחתה (1967) והן בנפילתה (מאז 1973) במושגים חילוניים וראציונליים נעשתה קשה יותר ויותר, אך נשארה קלה למדי במושגים דתיים. יש שתי תשובות אפשריות למשבר הציונות במסגרת תנועת החזרה בתשובה; ישנה חזרה בתשובה לציונות לאומית, שהיא חיזוק הציונות, וישנה חזרה בתשובה אל המסורת הדתית הקדם־ציונית והלא־ציונית, שהיא דחיית הציונות לטובת המסורת היהודית שקדמה לה. החזרה בתשובה היא מרד בדור ההורים והוקעת צביעותם של ההורים. התרבות הישראלית ה'חילונית' (ויש רק חילוניות יחסית בתרבות זו) היא עדיין יהודית. הצעירים שעזבו אותה, וחזרו למסורת היהודית המלאה, מוקיעים במעשיהם את הפשרה ההיסטורית של ההורים, וכאילו אומרים להוריהם: 'אנחנו נראה לכם מה זה להיות יהודים באמת'.

מסע הצלב של הילדים הגדולים: אוכלוסיית המחפשים

המחפשים הם אלה הנודדים ממעיין ישועה אחד למשנהו, בתקווה שהמפגש הבא יביא להם את הגאולה השלמה. כל מפגש הוא התקרבות למטרה, והוא מעורר רצון לבוא למפגש הבא. לאחר כל מפגש עם מקור הגאולה טוען המחפש כי זכה להארה והוא 'מבין את עצמו', אך למרות זאת הוא מוכן למפגשים נוספים. אוכלוסיית הלקוחות של התנועה לשיחרור האני ושל הפסיכולוגיה העממית מאופיינת ע"י עקביות פנימית רבה. לקוח הוא בדרך כלל לא רק לקוח חד־פעמי, אלא לקוח מועד. מי שהשתתף בסוג אחד של פסיכותראפיה ישתתף בסוגים נוספים. מי שמאמין בסוג אחד של מאגיה מאמין בדרך כלל גם בסוגים אחרים.

התשובה לשאלה: 'מדוע החיים שלי הם כאלה ולא אחרים?' היא תמיד במסגרת של דינמיקה פנימית באישיות. אפשר לשנות את הגורל באמצעות פעילותו של האדם, והצעד הראשון לקראת שינוי הוא קבלת התיאוריה של הבנת הגורל. המחפשים הפונים למסלול האזוטריקה, מקבלים את ההסבר לגורלם באמצעות כוחות טמירים ונעלמים השולטים בהם. כאן האפשרות לשינוי אינה ברורה, אך המחפש נהנה

מעצם ההבנה, ומקבל בדרך כלל גם תחזית אופטימית ('הצירוף בין אורנוס ויופיטר יביא הצלחה בעסקים לבני מזל חתול').
יש מצב שבו הפתיחות לפתרונות חדשים ובלתי מקובלים יוצרת חיפוש פעיל, ויש שלב שבו החיפוש הפעיל הופך לריצה מבוהלת מתוך יאוש. חלק מאוכלוסיית המחפשים הופך להיות אוכלוסיית האבודים. הרגשת חוסר הישע של האבודים עושה אותם לטרף קל מאד לסוחרי אשליות למיניהם. האם צרכני הפסיכותראפיה והפסיכולוגיה העממית הם כולם אנשים מופרעים ומעורערים, שנפלו טרף קל לנוכלים למיניהם? ברור שחלק מן הצרכנים המוכהקים וה'מכורים' הם אנשים מופרעים, לעתים בצורה עמוקה, אך התנועה אינה יכולה להיות מבוססת על מיעוט מופרע בלבד.

האידיאולוגיה של חיפושי הגאולה

הפרט יכול להגדיר את מצוקתו הסובייקטיבית בצורות רבות ושונות, ובהתאם להגדרה גם יחפש את הפתרון למצוקה. לצורך הדיון שלנו כאן נמנה חמש דרכים אפשריות להגדרת (או לאבחנת) המצוקה הסובייקטיבית:

1. הדרך האורגנית רואה מצוקה סובייקטיבית כנובעת מפגמים גופניים כלשהם. הדרך להקלת המצוקה היא טיפול בעזרת תרופות, ניתוחים, שינוי בתזונה וכו'.
2. הדרך המאגית־אזוטרית רואה את המצוקה כנובעת מחוסר ידע על הכוחות הקוסמיים המכוונים את גורלו של האדם. הפתרון הוא ברכישת ידע על כוחות אלה.
3. הדרך הדתית רואה את המצוקה כנובעת מניתוק שבין האדם ובין כוח קוסמי מיוחד, ובכך היא דומה לדרך המאגית־אזוטרית. כאן הפתרון קשור בדרך כלל בהצטרפות לקבוצת מאמינים פעילים, ויצירת קשר עם אותו כוח קוסמי ('אלוהים').
4. הדרך הפסיכולוגית רואה את המצוקה כנובעת מאישיותו והתנהגותו של האדם. הפתרון הוא בשינוי האישיות וההתנהגות ע"י טיפול פסיכולוגי.
5. הדרך הפוליטית רואה את מצוקתו של האדם כנובעת מהסדרים החברתיים הקיימים מסביבו, ואשר מונעים ממנו את אושרו. הפתרון הפוליטי הוא בשינוי סדרים חברתיים אלה.

הבחירה בין הדרכים הללו היא בחירה אפיסטמולוגית. בכל תקופה היסטורית, דרכים אפיסטמולוגיות מסויימות הן דומיננטיות. בתקופות של משבר ושינוי, משתנה האפיסטמולוגיה הדומיננטית, ומופיעות דרכים חדשות. בישראל של היום מוגדרת המועקה האישית יותר ויותר בדרך פסיכולוגית, מאגית, או דתית, ופחות בדרך חברתית־פוליטית.
חוויית המועקה והריקנות מביאה לעתים להתנהגות של הרס עצמי, כמו בהתמכרות לאלכוהול או לטבק, ולעתים היא מביאה להתנהגות של חיזוק עצמי. כל דרכי הגאולה שבהן אנו דנים כאן הן דרכים של חיזוק עצמי ובניה עצמית, אך גם מסילות ההרס העצמי אינן ריקות מאדם בימים אלה.
המשותף לכל הצורות של חיפושי הגאולה הוא הניסיון לשינוי העצמי, והוויתור על האפשרות של שינוי הסביבה החברתית. יש כאן התרחקות מכל התמודדות פוליטית, ובריחה מן המציאות הקשה אל עולם קל ופשוט יותר. יש כאן גם רכישת זהות חדשה. ארכוש לעצמי זהות חדשה, ואזכה ב'אני' חדש, אם ארד במשקל ואחסן את גופי, אם אבין את גורלי, או אם אצטרף לקבוצת מאמינים נלהבים. אפשר להפריד בין שתי גישות בסיסיות, הראציונלית והאיראציונלית; במרשמי הגאולה המוצעים לנו. הגישה הראציונלית מתבטאת בפתרון הגופני והפסיכולוגי, ואילו הגישה האיראציונלית מתבטאת בגישות הדתיות והמאגיות. הראשונה מאמינה בכך שהתנהגותנו ואושרנו נקבעים בעיקר ע"י גורמים השוכנים בתוכנו אנו ויהיו גורמים אלה נתפסים כ'אישיות', 'אני' או איזון תזונתי כלשהו. האחרונה מאמינה בכך שגורלנו ואושרנו תלויים בקשר שלנו עם גורמים הנמצאים מחוץ לגופנו, גורמים שהם לעתים קרובות 'כוחות' ו'נפשות' המשוטטים ביקום או שוכנים בכוכב כלשהו. אפשר להשתמש במושג 'מוקד שליטה' לציין הבחנה זו בין שליטה פנימית וחיצונית.
הפילוסופיה של הפסיכותראפיה המודרנית מייצגת את הקאפיטליזם הליבראלי והראציונלי, המותיר לפרט מקום מפלט אישי, פרטי ורגשי, שבו יוכל להחליף כוח מתלאות החיים הציבוריים. זהו פתרון חלקי, אך עדיין ראציונלי, לבעיית הניכור. אפשר לחלק את דרכים לגאולה על פי מידת האינדיבידואליזם או הקולקטיביזם של כל דרך. הפתרונות האידיבידואליסטיים כוללים פסיכותראפיה, מאגיה, פתרונות דתיים ופתרונות אורגניים. הפתרונות הקולקטיביסטיים כוללים קבוצות דתיות או פוליטיות, המגדירות את מצוקת הפרט, ואת פתרונה, כקשורים ליחסים חברתיים הפתרון הקולקטיבי הוא במציאת זהות חדשה ע"י הצטרפות לקבוצה אחרת: חזרה בתשובה או כת כלשהי. והפתרון האישי הוא ע"י פניה לטיפול פסיכולוגי, טיפול גופני או מאגיה.

אל הבורות הנשברים: ניתוח

אפשר לנתח את התופעות שלפנינו בשתי רמות, הרמה האישית והרמה החברתית. אפשר, וצריך, בראש ובראשונה להקשיב לדבריהם של מבקשי הגאולה. מה הם אומרים לנו? הם מספרים לנו על מצוקתם, ועל פחדיהם, על הריקנות שמלאה אותם לפני שמצאו את הגאולה הנכספת, ושעדיין ממלאת את חייהם אם הם עדיין בין המבקשים. רצוי מאוד שנאמין להם. ברמה החברתית אנו צריכים לשאול מיהם האנשים ומאין הם באים, ועד יותר, מה הביא לצמיחתו של אותו ציבור של מחפשים, אותו מסע־צלב־של־ילדים הצועד לקראת גאולתו, גאולה בכל מחיר. ברור שהקושי בהגשמה עצמית, ולא חשוב כיצד נגדיר אותה, אינו עניין פרטי, אלא קיבוצי. אם רוב האנשים שבחברה (או מיעוט שאינו מבוטל) חווים ריקנות, תיסכול, וכן חוסר משמעות, הבעיה היא חברתית ולא פרטית. אם רוב הנשים, או מיעוט שאינו מבוטל, מרגישות תיסכול וחוסר סיפוק, ואינן יכולות להגשים את עצמן, הבעיה אינה של תיסכול פרטי או 'נאורוזה' פרטית. היא משקפת בעיה מבנית בחברה, שפתרונה גם הוא חייב להיות מבני. התנועה לשיחרור האני, בצורתה הנוכחית בתרבות הישראלית, הינה לא רק חידוש תרבותי, אלא גם סימן מובהק של משבר ושל שבר בתרבות, שבר במשמעות של חוסר המשך, שבעקבותיו נפרצים גדרות וסכרים, ונולדת מסורת חדשה.
פריחתן של תנועות הפסיכותראפיה והפסיכולוגיה העממית היא מהלך משמעותי בחברה הישראלית, מהלך המשקף ניסיון להתרחקות (או לבריחה) ממציאות חיצונית ומייאשת, אל ההתעסקות בטיפוח האני. המתרחקים, או הבורחים, מקווים כי לאחר שכבר אבדה תקוותנו המשותפת, עוד לא אבדה התקווה הפרטית לבניית אני חופשי, משוחרר, ומוגשם בארץ ציון ירושלים.
תופעות אלו שלובות זו בזו, והופיעו במקביל על במת החברה הישראלית. אפשר לומר כי עלייתן של הדרכים החדשות לחיפוש הגאולה החלה לאחר מלחמת 1973, והתמסדותן אירעה לאחר המהפך של 1977. אפשר להביט עליהן כסימפטומים של משבר הציונות. אם כהצלחה או ככישלון, לציונות יש מחיר פסיכולוגי כבד, וברור שהמחיר עולה בתקופה של כישלון ומשבר, כמו בעשר השנים האחרונות. הניצחון במלחמת 1967 היה נקודת השיא בהגשמת הציונות, אך גם להצלחה זו היה מחיר, והיא יצרה מתחים קשים בחברה. מלחמת 1973 היתה נקודת השפל בהגשמת הציונות, מכיוון שהבהירה כי תקופת הניצחונות הקלים תמה.
פעם היה הישראלי היפה ידוע בציניות שלו, ובקשיחות הדעת שלו, שהתבטאה בקיומם של נוגדנים לאמונות אידאיאיולוגיות שונות. בשנים האחרונות איבד הישראלי היפה את כושר החשיבה הביקורתית שלו, שנעלם יחד עם המכה לביטחון העצמי המוגזם, שהונחתה באוקטובר 1973. בישראל של עשר השנים האחרונות התחוללו עוד שינויים משמעותיים, המעידים כולם על משבר היסטורי. ההפסקה למעשה של העליה לארץ, הגידול בהגירה לארצות אחרות, ומעל לכל השינוי הפוליטי בכיוון של העלמות השמאל הישראלי והתמסדות הימין הציוני, שהפך למרכז ולרוב. אפשר, וצריך, לראות בכל הצורות של חיפושי הגאולה מרד במצב הקיים וזעקה כנגד המצב הקיים. צורה אחרת של מרד בציונות, בשפה בוטה וברורה, היא ירידה מן הארץ. במקביל להגירה מן הארץ, המבטאת חוסר יכולת להתמודד עם המציאות החברתית, קיימת ההגירה הפנימית אל מחוזות הנפש והרגש, שגם היא ביטוי לוויתור על התמודדות ישירה.
אפשר למצוא מקבילות בהיסטוריה היהודית למגפות רומנטיות מסוג זה. תנועות של תקווה לגאולה מיידית צמחו בתקופות של קשיים אובייקטיביים נוראים. המשיחיות של שבתאי צבי מובנת על רקע גזרות ת"ח ות"ט, שהכינו לה את הרקע. בעשר השנים האחרונות שוררת בישראל הרגשה (מובנת) של 'כלו כל הקיצים', אך בעוד שבתקופת שבתאי צבי הביא המצב לציפיה ל'קץ הימין' ולביאת המשיח, שולט בישראל הוויתור על העתיד. במקום תקוות המיליונים, התקווה לגאולה השלמה, שולטים היאוש והציפיה לכיליון. נדמה שישראל של 1983 נמצאת בשיא של מועקה ויאוש. למרות הביטחון הקיומי והשפע הכלכלי, תחושתם של בני העילית המסורתית היא תערובת של חרדה וציניות מוחלטת, לגבי כל מה שהם רואים מסביבם. התגובה של בריחה מן המציאות החברתית אל תוך האני או אל תוך הקוסמי מקלה על תחושת היאוש.
אחת התופעות המעניינות בתרבות־ההמונים הישראלית של השנים האחרונות היא בהלת תשמ"ד, האמונה הסובבת בארץ על סוף העולם או על אסונות נוראים, אשר יתרחשו באותה שנה, אשר אותיותיה לבדן מרמזות על פשרה החמור. פחדה של שנת תשמ"ד הגיע אפילו אל שר החינוך והתרבות, אשר הציע להעביר את רוע הגזרה ע"י שינוי סדר האותיות, פתרון מאגי מסורתי וחביב. ידוע לכל כי השטן לא יצליח לקרוא את האותיות הגורליות בסדרן החדש וכך יינצל העולם. ובאחד העיתונים מספר לנו פרופסור מכובד מאוניברסיטת תל־אביב, כי החפיפה בין שנת 1984 ובין שנת תשמ"ד איננה מקרית (וודאי שאיננה מקרית. שמתם לב לחפיפה בין 1983 לתשמ"ג?) והגדיל לעשות מכולם האסטרולוג הרשמי של רשות השידור, אשר בישר לכולנו ב־26 לינואר 1982, כי אמנם צפוי לעולם גורל מר בשנת תשמ"ד, אך אפשר להעביר את רוע הגזירה בעזרת חזרה בתשובה, כמובן. כי האסטרולוג הרשמי של רשות השידור אינו רק אסטרולוג מוביל, ואינו רק יועצו של שמעון פרס, הוא גם חוזר בתשובה. אם החפיפה בין 1984 ותשמ"ד איננה מקרית, ודאי שהופעתה של אמונה בסופו הקרוב של העולם, או באסון נורא שיתרגש עלינו בעתיד הקרוב איננה צומחת באופן מקרי. היא צומחת מתוך הרגשה ברורה של יאוש וחרדה לקראת העתיד, מתוך הרגשה עמוקה של סופיות ואי־ביטחון. מדוע סוף העולם? רוצים שזה ייגמר. פעם כלל סוף העולם גם את התקווה לביאת המשיח ולשינוי רציני ויסודי בעולם שלאחר ביאתו. היום הסוף הוא באמת סוף. אין תקווה לעולם טוב יותר, ואין כוח לסבול את העולם הזה כפי שהוא, זהו שיא השיאים של השטותולוגיה החדשה, ובאותו זמן גם ביטוי עמוק של סבל וחרדה. החשש מפני הסוף הקרוב קיים ברמה האישית, הלאומית והעולמית. כל אחד מן המאמינים בסוף העולם מבטא את החרדה מפני סופו שלו, סופה של המדינה, וסופו של העולם כולו.
תהליך ההתפוררות של העילית הפוליטית מתרחש בחברה הישראלית מאז שנות ה־60 והגיע לשיאו באמצע שנות ה־70. לאחר מלחמת 1973 איבדה החברה הישראלית את האמון במנהיגיה. ירידת העילית המנהיגותית שהובילה את החברה הישובית אל הקמת מדינת ישראל ובנייתה היא משבר עמוק ביותר. אפשר לומר שהאידיאולוגיה של ההגשמה העצמית האגוצנטרית החליפה את התחושה של מחוייבות קיבוצית בחברה הישראלית. התהליך היה הדרגתי, ואין כל ספק כי הוחש בצורה משמעותית בעקבות מלחמת 1973. הניכור החברתי גבר בעקבות משבר המלחמה. ההרגשה כלפי החברה, שהיתה קודם לכן זו של מחוייבות הדדית, הפכה להיות זו של מרחק. 'אינני חייב דבר ואינני מצפה לדבר מן החברה' — זוהי הסיסמה לאחר 1973.
אין כל ספק כי אפשר לקשור את ההתפתחויות התרבותיות שבהן אנו עוסקים לשינויים פוליטיים. קהל הלקוחות של הפסיכותראפיה ושל המאגיה החדשה ניתן להגדרה מבחינה חברתית ופוליטית. זהו המעמד ה'בינוני' המבוסס והאשכנזי, הציבור שמצא את ביטויו הפוליטי האותנטי ביותר בשנים האחרונות בתנועת ד"ש. העלמותה של תנועה זו מן העולם הפוליטי מסמלת את נסיגתו של המעמד כולו מן

התחום הציבורי אל תחום טיפוח האני. אפשר אולי גם לקשור באופן סיבתי את שתי התופעות — ד"ש נעלמת ותרבות טיפוח האני פורחת. לאחר שבוחרי ד"ש נכשלו בתיקון העולם, הם שוקדים עתה על תיקון עצמם, ומוצאים שיש מה לתקן בעולמם הפרטי. את הביטוי הברור ביותר לקשר בין אכזבה משינוי החברה ופניה לשיחרור האני נתן ברטרנד ראסל: "הדחף הטבעי של האדם ההגון והנמרץ הוא לנסות לעשות טוב בעולם, אך אם נשללים ממנו כל הכוח הפוליטי וכל האפשרות להשפיע על המאורעות, הוא יוטה מהמסלול הטבעי שלו, ויחליט כי הדבר החשוב יותר הוא להיות טוב."

'התנועה לשחרור האני', המתבטאת בפריחת הפסיכותראפיה ובפריחת הפסיכולוגיה העממית, היא יורשת תנועת המחאה הפוליטיות של שנת 1973/74 ושל תנועת ד"ש. הישראלים היפים, שהיו מוכנים ללכת להפגנות, או לפחות לחוגי בית בכדי לשנות את פני המדינה, משקיעים את זמנם ומרצם בטיפוח האני הפרטי. זוהי בריחה נרקיסיסטית, המנסה להיות א־פוליטית. ברור ששום אדם אינו יכול להיות א־פוליטי באמת, וגם ההחלטה להיות א־פוליטי היא החלטה פוליטית חשובה. יתכן ש'התנועה לשיחרור האני' של היום תלבש מחר צורה קולקטיבית, ותתרום לתנועה של אנוצנטריות לאומית, הנקראת בלעז פאשיזם.

אוכלוסיית החוזרים בתשובה, כמו אוכלוסיית המצטרפים לכתות דתיות לא־יהודיות, מורכבת מילדיה של העילית האשכנזית המסורתית, אותם צעירים שעולמם נתון בדמדומים של משבר עמוק, וזהותם מפרפרת ושותתת דם. אמונם במנהיגות המסורתית התערער. הם מחפשים משמעות לחייהם, ולכן גם 'מחפשים את עצמם'. המשבר ההיסטורי של החברה כולה מתבטא גם ברמה האישית, והפתרון המקובל ביותר ברמה הלאומית הוא גם זה הנפוץ ביותר ברמה האישית.

אוכלוסיית בני הקיבוצים היא הקבוצה הפעילה ביותר בחיפושי הגאולה העכשוויים. אפשר למצוא את בני הקיבוצים בין החוזרים בתשובה, בין חברי איסקון ('הרי קרישנה') וכתות אחרות, ובין המשתתפים ב'אסט'. בני הקיבוצים מיוצגים הרבה יותר משיעורם היחסי באוכלוסיה (3%) בין החוזרים בתשובה, המצטרפים לכתות דתיות לא־יהודיות, והמשתתפים בסוגים שונים של פסיכותראפיה. מדוע דווקא בני קיבוצים? במבט ראשון, ושטחי, אפשר לומר כי בני הקיבוצים נמצאים שם בתוקף תפקידם כ'ישראלים יפים'. ואמנם, בני הקיבוצים הם היפים שבישראלים, והישראלים שביפים. הם בניה של העילית שבעילית הציונית המסורתית, וכאשר העילית הציונית נתונה במשבר, העילית שבעילית, התנועה הקיבוצית, היא בסיחרור אינסופי. בני הקיבוצים, במצוקתם וברגישותם, הופכים להיות הטובים והנאמנים שבלקוחות לסוחרי הגאולה למיניהם. העיתונים מביאים לנו דיווחים על הירידה בהתלהבותם של בני הקיבוצים מן השירות בצה"ל, ויש עדויות נוספות על הניכור הגובר והולך בקבוצה זו. עובדות אלו קיימות במקביל לנתונים אחרים על מצב הקיבוצים, המדגישים את המשבר הקיומי שלהם — ירידת ההזדהות עם המדינה, ואווירה כללית של מבוכה ואבדן דרך.

בשעה שאלה העוסקים בחיפוש גאולה אישית או זהות אישית חדשה הם צעירים בגילם, טבעית הנטיה לראות את התופעות הללו כמרד הנוער בהוריו, וודאי שנטיה זו מוצדקת. חיפושי הגאולה האישית בעשר השנים האחרונות מבטאים גם מרד של הדור הצעיר בישראל כנגד סביבתו והוריו. הדור הצעיר מחפש משהו להאמין בו, אמת מוחלטת, ברורה, ופשוטה, ואולי גם מנהיג שיסמל אמת פשוטה וברורה זו. מרד הנוער, שהוא הצטרפותם של צעירים לתנועות הגאולה השונות, הוא תגובה של הנוער לציניות שהוא רואה מסביבו, לחוסר המוסר ולברוטליות שהם דגליה של החברה. בעברית פשוטה, המצטרפים ל'הרה קרישנה' או החוזרים בתשובה אומרים לנו שמשהו יסודי מאד דפוק פה באופן יסודי. המתבגרים מגיבים לצביעות ולאנוכיות שאותה הם רואים אצל המבוגרים. כאשר יש אנוכיות קיצונית, ואין מערכת אמונות משותפת, כל האפשרויות פתוחות והכל פתוח וסביר בתחום האמונות. משבר הדור הצעיר הוא גם משבר דור ההורים. הרגשת אבדן הדרך והחיפוש הנואש אחרי משהו להאמין בו עוברת מן ההורים לילדיהם, ומן המבוגרים למתבגרים.

הקמתה של הוועדה הבינמשרדית לבדיקת הכתות הלא־יהודיות בישראל היא ביטוי אחד כלבד לדאגתו של המימסד הציוני מול תחילתו של מרד הנוער. בחלק מן הדרכים לגאולה יש משום קריאת תגר על קונסנסוס הציוני, ולכן אפשר להבין דאגה זו. מיגוון האפשרויות הפוליטיות הולך ומצטמצם, בעוד שאפשרויות הגאולה הלא־פוליטיות מתרבות ומתגוונות. מיגוון הבחירות הפוליטיות מצטמצם יותר בצד שמאל של המפה, כמובן, ולא בצד ימין.

עלייתן של הדרכים החדשות לחיפוש הגאולה מקבילה בדיוק לירידתו, או העלמו של השמאל הפוליטי. אם היו בישראל קבוצות שמאל פוליטיות בתחילת שנות ה־70, הן נעלמו לחלוטין בסוף שנות ה־70. האוכלוסיה שממנה צמחו זהה בדיוק לאוכלוסיית המחפשים. ישנו תהליך של דפוליטיזציה בקרב קבוצות נוער של העילית המסורתית, שפירושו כמובן הימנה. האוכלוסיה הפונה לדרכי הגאולה הלא־פוליטיות בישראל של היום היא אותה אוכלוסיה שהיתה יכולה ליצור את האופוזיציה של השמאל.

אפשר לתאר את השינוי במונחים של אופנות אפיסטמולוגיות. גישות מסוימות של תפיסת העולם ותפיסת העצמי בעולם הופכות להיות פתאום (או לא פתאום) מקובלות יותר. צריך אז לשאול כיצד הפכו אותן גישות אפיסטמולוגיות מקובלות כל כך, לאחר שרק שנים לא רבות לפני כן היו הן בלתי מקובלות לחלוטין. השינוי היה מהיר ביותר. מדוע? נקודת המפגש של הנרקיסיזם, המתבטא ב'תנועה לשיחרור האני', עם התנועה המיסטית, שהדת והמאגיה הן ביטוייה, היא בדגש על הפרט, חוויותיו, ומרכזיות החוויה האישית. אפשר לומר כי האמונה באמת האישית והפרטית, ובעליונותה על פני אמת אובייקטיבית, הנקבעת בעזרת שיפוט פומבי, מאחדת את שתי התנועות לגישה תרבותית אחת.

המוניות יותר ונפוצות יותר מבין הדרכים החדשות להבנת המצאות, הן אלו המבוססות על מאגיה או דת, המבטאות שינוי תרבותי כללי בכיוון של חשיבה רומאנטית. הרומאנטי בתרבות הוא העדפת הרגש על השכל, חיפוש ה'טבעי', האורגני, האינטואיטיבי. את השינוי המרכזי בתרבות הישראלית, המורגש בקיומן של כל תנועות הגאולה, אפשר לכנות 'המגיפה הרומאנטית'. הרומאנטיות מתבטאת בדגש על הרגש לעומת השכל ובדגש על הפרט לעומת החברה. שניים מיסודותיה המובהקים של התנועה הרומאנטית במאה ה־19. פניה כה נלהבת וכה כוללת אל הרומאנטיות אפשרית רק בסביבה שבה שוררת גם ציניות מוחלטת. הרומאנטיות המוחלטת והציניות המוחלטת הן שני צדדים של אותו מטבע תרבותי. הישראלי הקשוח והמעשי החל בוחר יותר ויותר באופציה הרומאנטית והאיראציונלית של מאגיה, אזוטריקה ודת.

יש ניגוד אידיאולוגי בין ימין הרומאנטי, האנטי הומאניסטי, ובין השמאל הראציונליסטי־הומאניסטי. בישראל שולטת היום אידיאולוגיה ימנית רומאנטית ואנטי־הומאניסטית, ולכן אין פלא בכך שביטוייה של תרבות זו נמצאים בכל מקום ובכל רמה של החיים. האידיאולוגיה של הפניה לאזוטריקה היא אידיאולוגיה רומאנטית קלאסית, אידיאולוגיה הקשורה להשקפת עולם ימנית. יש בתהליך התרבותי הכללי המתגלה לפנינו תנועה לוויתור על הראציונליות, ולחזרה אל הרומאנטיקה, הרגש, העבר, האמונה, המסורת והמושגים המוחלטים. אפשר לדבר על המהפכה הרומאנטית כגילוי השונה רק באופן כמותי מן הפאשיזם הפוליטי האקטיבי. הרומאנטיקה של חיפושי הגאולה האישיים היא פאשיזם פאיבי. אידיאולוגיה סמכותית שאינה מתבטאת בהכרח בתנועה פוליטית אלא בהשקפת עולם כללית. המיסטיקה והמאגיה, כאשר הן משגשגות בחברה מודרנית, מייצגות פתרון קיצוני יותר למצב קשה יותר של הפרט, ומקבילות לפאשיזם הפוליטי. אין זו דרך התמודדות ראשונה ומועדפת. נוקטים בה לאחר שדרכי התמודדות אחרות נכשלו. דרכי הגאולה המדגישות את השליטה החיצונית בגורלו של האדם הן כולן בגדר 'מנוס מחופש', כשם ספרו המפורסם של אריך פרום, שעסק בתופעה שיש לה קשר ישיר לעניינים שלפנינו — צמיחת הפאשיזם האירופי.

האווירה של אנומיה וציניות קיימת בישראל יחד עם ההופעה של רעיונות אנטי־דמוקרטיים מפורשים. יש קשר בין האידיאולוגיה של אנוכיות לאומית והאידיאולוגיה של אנוכיות אישית. שתיהן יחד יוצרות תרבות של אנוכיות, והפרט מוצא את עצמו אנוכי, בודד, ונפחד. כתוצאה מן המשבר וחוסר המשמעות בתחום הפוליטי ובתחום האישי יש נטיה לוויתור על פתרונות ראציונליים. בקבוצה אחת שלה דרכים לגאולה (ושל מחפשי הגאולה) אנו מוצאים ויתור על ראציונליות לטובת חשיבה מאגית. בקבוצה אחרת אנו מוצאים ויתור על אפשרויות של פעולה חברתית פוליטית לטובת חשיבה נרקיסיסטית. בשני המקרים, ואצל כל המחפשים העכשוויים, אנחנו מוצאים נסיגה מן המציאות הפוליטית, שהיא קשה מדי ומאיימת מדי.

התנאים החברתיים־פוליטיים מתאימים ליצירת אידיאולוגיה פאשיסטית. אידיאולוגיה זו מתבטאת בשתי צורות: אידיאולוגיה לאומנית־פאשיסטית 'קלאסית', או מרד בציונות, שאינו לובש צורה פוליטית מפורשת, אלא צורה של בריחה אל הפרטי, המיסטי, האיראציונלי. המרד הזה הוא מרד אינדיבידואליסטי ואנוכי. יש שני צירים של פתרון למצוקה ושל חיפוש, שתי בריחות אפשריות. ישנה בישראל בריחה מן האנושיות ללאומיות, המתבטאת בתנועות הפוליטיות השליטות. לעומת זאת יש בחלק מתנועות הגאולה מחאה ובריחה בכיוון ההפוך — מן הלאומיות לאנושיות. המשותף לכל דרכי הגאולה העכשוויות של העילית הישראלית הוא שהינן דרכי בריחה מהפוליטי, ובריחה מהראציונלי, אל האישי, הפרטי והמיסטי. יש צעד אחד, שהוא מרד בציונות ע"י התרחקות מהלאומי אל המיסטי והקוסמי, אך צעד זה הוא בדרך כלל גם ויתור על התמודדות פוליטית פעילה בכלל, ובדרך זו הוא הופך לקונפורמי.

יש המדברים על מחזור חיים של כל חברה, הדומה למחזור החיים של כל אדם. החברה הישראלית הגיעה לשלב הבגרות במחזור החיים שלה, ושלב זה כולל תופעות 'נורמאליות' שונות, 'כמו בכל מקום'. יש הטוענים כי בכל חברה מתועשת, מודרנית, קיימת נהיה אחרי האיראציונלי. יש האומרים כי כל השינויים התרבותיים הללו אינם אלא תוצאה של חיקוי חברות אחרות, במיוחד החברה האמריקנית, וכי הישראלים, בדרכם הקרתנית, פשוט מאמצים, בפיגור של שנים רבות, מה שהפך כבר לנכס־צאן־ברזל בחברות מודרניות אחרות. יש גם המרחיקים לכת וטוענים, כי הנהיה אחרי טכנולוגיה מאגית ואמונות דתיות היא מסימניה של המודרניות.

אם טוענים שהנהיה אחרי הדת והמיסטיקה, או במילים אחרות, תנועה ניאו־רומאנטית, מאפיינת את כל המערב המתועש, יש להוכיח זאת. ודאי שנמצא עדויות לתרבות רומאנטית־ריאקציונית מסוג זה במדינות המערב, אך אם נשווה את מה שקורה בארצות־הברית, בריטניה, או צרפת, למה שקורה בישראל, נראה הבדלים כמותיים ואיכותיים גם יחד; ברוב מדינות המערב, התרבות הניאו־רומאנטית היא חלק מתרבות ההמונים. העיתונות הסנסציונית ושבועוני הנשים כוללים את אותה תערובת של סיפורים רומאנטיים למשרתות ומדורי האסטרולוגיה, יחד עם סיפורי נסים על מרפאי־פלא ומגידי־עתידות. בארצות־הברית קיימת תת־התרבות של הפסיכותראפיה כחלק מן המעמד ה'בינוני' ואילו תת־התרבות של המאגיה והאזוטריקה קיימת כחלק מחיי המעמד הנמוך. בישראל שתיהן במעמד ה'בינוני', והן נעשות יותר ויותר חופפות.

יש המשווים את החידושים התרבותיים בישראל של היום לשינויים תרבותיים שהופיעו בארצות־הברית של שנות ה־60. הם גם טוענים כי המדובר הוא בחיקוי ישראלי מאוחר של תופעות אמריקניות. השוואה זו היא שטחית ולוקה בחסר, מאחר שהיא מתעלמת משינויים חברתיים אחרים בארצות־הברית של אותן שנים. ההבדל בין המצב היום בארץ ובין המצב בארצות־הברית בשנות ה־60 הוא בכך שכאן אין תנועות רדיקאליות לשינוי פוליטי, חוץ מתנועות ההתחדשות של הציונות, שהן בעלות אופי ריאקציוני מובהק, ואין רוח של אופטימיות השורה בכל, כפי שהיתה אז בארצות־הברית. שם קיוו שהעולם כולו עומד לפני שינוי או מהפכה (בכיוון פוליטי או מיסטי). כאן יש רק מעט תקווה לשינוי קיבוצי, ויש בעיקר תקווה לשינוי האני. גם בארצות־הברית היתה עליה בתופעות אסקייפיסטיות (תראפיות חדשות, דת ופולחן האני) בעקבות שקיעת השמאל החדש של שנות ה־60. כך הופיע 'העשור של האני' בשנות ה־70.

הנרקיסיזם האמריקני של שנות ה־70 מתרכז בעיקר בחיזוק האני ובשינויו. ◀ 71

ריאליזם סנסציוני בסיפורת תקופתנו

גדעון שונמי

יצחק בן־נר בשנות ה־60

היינריך בֶּל

סיפורת ה"ריאליזם הסנסציוני" היא סיפורת המעבירה תמונה מסויימת מחיי היום־יום ועם זאת גם משקפת את רוח התקופה, על כל האירועים הסנסציוניים המתרחשים בה. סיפורת מסוג זה נקראת גם בשם "סיפורת עיתונאית", משום שאין היא משתקפת אך ורק ובאופן ישיר באמצעות חיקוי המציאות "הסנסציונית" של האירועים הפוליטיים והחברתיים המסעירים את תקופתנו, אלא גם באמצעות סינון נוסף של אותה מציאות דרך אמצעי התיקשורת והעיתונות. כך נוצר תהליך מורכב ורב־מסלולי, הכולל בתוכו יחסי־גומלין רבי־משמעות בין המישורים השונים: המישור של המציאות הסנסציונית, המישור של העיתונות ואמצעי התקשורת האלקטרוניים המגיבים במהירות למציאות זו ומגבירים את המימד הסנסציוני שבה, ומישור סיפורת הריאליזם הסנסציוני המושפעת בצורות שונות מהמערכת המתעצמת של אירועים מסעירים כמו גם מן הדיווח והפרשנות הנילווים אליהם. מבקרי "סיפורת הריאליזם הסנסציוני" נוהגים לתאר אותה כ"סיפורת עיתונאית" גרידא ובכך להפחית מערכה האמנותי והאידיאי, כמו גם לרמוז שהעיתונאות היא עיסוק בסנסציות "נחותות" וחסרות ערך לספרות. אולם סיפורת זו משמשת כבבואה סנסציונית, אך אמיתית, של המציאות הפוליטית והחברתית בתקופתנו. זו תקופה שבה העיתונים ושאר אמצעי התיקשורת משמשים כמקור ראשון ועיקרי של חומרי־גלם ושל "דמויות מהחיים" הלקוחים מאותה מציאות ומשתקפים בסיפורת המבוססת עליה.

"סיפורת הריאליזם הסנסציוני" עוסקת באדם הממוצע ברגע שהוא עשוי להוות חדשה עיתונאית. אדם רגיל עלול להפוך לסנסציה עיתונאית כאשר הוא מחולל פשע, או כאשר הוא משמש קרבן למעשה־פשע או לשערוריה ציבורית, או כאשר הוא נאשם בשותפות למחדל פוליטי או צבאי. בכל המקרים הללו גיבורי הסנסציה העיתונאית הם "אנשים קטנים", לעתים נשים צעירות שאינן נשואות המשמשות קרבן ראשון ליסודות אלימים בחברה. גיבורות המציאות הריאליסטית הזו הן גיבורות אפרוריות וחסרות ייחוד, עד לרגע שבו הן מעורבות במעשה־פשע או מחדל בעל משמעות פוליטית־חברתית. מרגע זה ואילך הן מתאימות להיות גיבורות הסנסציה העיתונאית, ועל־כן גם הופכות לגיבורות הסנסציה הסיפורית.

אנו נבחן שלוש גיבורות כאלו, המופיעות בשלושה סוגים שונים של "סיפורת הריאליזם הסנסציוני", על מנת לבדוק את היסודות השווים והמשתנים בסיפורת זו. הסוג הראשון, הוא "סיפור־מן־החיים", שקיימים בו סממנים מובהקים של סיפור־מתח, כדוגמת הסיפור "סיטו לילה במנהטן" ליצחק בן־נר — אשר גיבורתו, תמי, משמשת בת־ערובה בידיו של פושע כושי מסוכן בניו־יורק. הסוג השני, הוא סיפור פסיכולוגי, שמעורבים בו סממני מלודרמה פסיכולוגית וסנסציה פוליטית, כדוגמת הסיפור "ניקול" ליצחק בן־נר, שבו גיבורת הסיפור, ניקול, מעורבת במחדל מלחמת יום־הכיפורים. הסוג השלישי, הוא סיפור סאטירי, שבו משמשים יחד יסודות של סאטירה חברתית ופוליטית וסממנים של סיפור רצח בלשי, כדוגמת הסיפור "הכבוד האבוד של קתרינה בלום" להיינריך בֶּל, שבו הגיבורה קתרינה משמשת מטרה למסע השמצה עיתונאי חסר־רסן של "רצח־אופי".

כל אחד משלושת הסיפורים השונים הללו נמצא אי־שם ב"שטח־ההפקר" בין תחום ההתרחשויות החברתיות והפוליטיות המסעירות של תקופתנו לבין תחום הסיפורת הריאליסטית המשקפת אירועים אלו. כל אחד מהסיפורים הללו משקף בצורה שונה ממשנהו את גילגולם של אירועי התקופה המדהימים, באמצעות כתבות־עיתונות סנציוניות, ועד ל"סיפורת הריאליזם הסנסציוני".

■ מלודרמטיזציה של מציאות חברתית

"סיטו לילה במנהטן" ליצחק בן־נר ("סופשבוע", "מעריב", 27.5.82) הוא "סיפור־מן־החיים", המתאר את סיפורה המדהים של תמי ("השם בדוי. הסיפור אמיתי עד לאחרון פרטיו"). זהו סיפור אמיתי, שאירע לפני זמן־מה לצעירה ישראלית בניו־יורק, אשר עשוי לשקף את הדעה שההתרחשויות בחיים עצמם הן סנסציוניות יותר מכל יצירה בדיונית. מציאות הפשע של החיים במנהטן יכולה לשמש נושא לסיפור־מתח או לסרט אימים, כפי שהגיבורה מודעת לכך בדברים שכתבה על דף בשעות הגורליות שעברו עליה: "אני לא יודעת אם אני אצא מכאן בחיים וזה נראה לי כמו מתוך סרט זוועה או סיפור מתח ולכן מצחיק שאני כותבת מילים אחרונות כאלה כמו מסיפור. אני מנסה לשריין את האופטימיות הטיפשית שלי לפעמים, ולהאמין שהכל ייגמר מהר ושאני אצא מפה. אבל קשה לי להאמין. אני פוחדת פחד מוות — — —

ההקבלה המודעת של גיבורת הסיפור בין ההתרחשות המהממת שהיא נקלעה לתוכה במציאות, לבין החיקוי המלודרמטי והדהוי־כלשהו של אירועים מסוג זה בקולנוע, בספרות או בעיתונות — עוברת בשיטתיות לכל אורכו של הסיפור. הקבלה זו מתחילה מראייתה של תמי את עצמה כגיבורת סיפור מתח או סרט זוועה בפתיחה, ממשיכה בתחושת הבורלסקה כאשר הפושע השחור (הנמלט מנקמת אנשי ה"מאפיה" האיטלקית שכבר רצחו יום קודם לכן את חברו, ומשתלט על תמי בדירתה) אינו מוצא במה לקשור אותה ומסתובב אובד עצות, ומגיעה לשיאה המאיים כאשר הפושע מדגיש שב"פוסט" או ב"דיילי ניוז" בטח כתבו על היריות ושהיא אסורה בדירתה; רק אז "הבינה במין נוכחות מחרידה ופתאומית, כי הכל קורה; הכל אמיתי. עכשיו. לה. היא חושבת שרגע זה היה הרגע המבעית בחייה". השיא האירוני של הקבלה זו מגיע ברגע שבו התייחסותה הממשית של תמי אל סכנת המוות האורבת לה משתקפת דווקא בחשש הנורא מכותרת עיתונאית סנסציונית, שאינה יכולה לשקף את הדרמה האנושית המחרידה שעוברת עליה: "היא כותבת ופתאום החלה להתגנב למחשבתה ההכרה שהנייר הזה, בעברית, הוא מה שימצאו אחר־כך בדירה, ליד גופתה הקרה. אולי גם ליד גופתו. גופות. פיסת נייר שלא תסביר כמעט דבר. וכותרות בישראל הרחוקה. בטח משהו כמו 'צעירה ישראלית נרצחה בנסיבות מסתוריות בניו־יורק'."

ההקבלה הסיפורית בין תיאור התפתחות אירועי־המתח לבין המשמעות הנלווית לסיפור כסנסציה עיתונאית, בתוספת תחבולות סיפוריות נוספות, יוצרת את האיזון האמנותי ההכרחי לסיפור־מתח מדהים. ואכן, הסיפור, שמחברו נתכוון לכתוב כ"סיפור־מן־החיים" שכל פרטיו התרחשו ממש במציאות, הופך לסיפור־מתח המבוסס על יסודות אמנותיים מובהקים. ב"סיטו לילה במנהטן" יש סיפור מסגרת, שנועד להביא לאיפוק ולריסון המתח המתעצם בסיפור הפנימי. בסיפור עצמו יש קטעי חזות המרמזים בצורה אירונית ומתוחכמת לפואנטה המפתיעה של הסיום. בדומה לטכניקה הסיפורית בסיפור "הכבוד האבוד של קתרינה בלום", מופיעה הקדמת שיא המתח לשלב פתיחת הסיפור ("אני פוחדת פחד מוות — — —"), לשם איזון המתח בהמשך וכדי שהמתח הבלשי בסיפור לא יפגע בעיצוב הפסיכולוגי של דמות הגיבורה. בדומה לשיטה הסיפורית ב"ניקול" קיימת גם ב"סיטו לילה במנהטן" טכניקה של פיזור אירועי הגרעין הסיפורי המרכזי בחלקים שונים של העלילה הסיפורית, כדי להגביר את המתח גם בחלקים שהעלילה רפויה וכדי להתאים את הפסיפס הסיפורי אל התודעה המפוררת של הגיבורות. ובעיקר, ב"סיטו לילה במנהטן" יש חשיפת תודעה מועצמת של גיבורה, הנתונה במצב־לחץ דחוס שגורם לה לתחושה סיוטית, בדומה ל"ניקול" ולסיפורים אחרים של בן־נר בקבצים "שקיעה כפרית" ו"ארץ רחוקה". לאור הנתונים הסיפוריים הללו נראה שהמחבר לקח מהמציאות חומרי־גלם עלילתיים שתואמים את גישתו הסיפורית הכללית ביצירתו הבידיונית.

הסיפור "סיטו לילה במנהטן", הבנוי על מלודרמטיזציה של מציאות חברתית של פשע ואלימות, מוכיח שלעתים המציאות עצמה הריהי מלודרמטית ומרתקת יותר מכל סיפור־מתח בידיוני, אפילו כשהסיפור הבידיוני עשוי לפי מיטב סממני המילודרמה הספרותית. השימוש של המחבר בחומר של סיפור הלקוח מהחיים בא כתחבולה סיפורית, שנועדה לתת לגיטימציה למחבר לספר סיפור מרתק מהחיים שופעי־הסנסציות ללא התחשבות בהגבלה של המיסגרות והקונוונציות הספרותיות. המחבר המובלע עוטף את "הסיפור־מן־החיים" במערכת דקיקה של תחבולות סיפוריות שאינה פוגמת בחופש הסיפורי של היוצר המוסווה־היטב. חירות סיפורית זו קיימת לכאורה בעצם ההדגשה המובלטת מראשית הסיפור ("הסיפור אמיתי עד לאחרון פרטיו"), אשר משקפת את נסיונו הפרדוקסאלי של מספר סיפור־המסגרת, לתת לקהל קוראי־העיתונות סיפור סנסציוני הלקוח מהמציאות עצמה, כשאמיתות האירועים המתרחשים בסיפור מונעים מראש את הפיכתו לסיפור בידיוני. התלבטותו של בן־נר בין כתיבה עיתונאית, כעדות סנסציונית על חיי היום־יום, לבין כתיבה ספרותית, שהסנסציה מובלעת בה בשל הצרכים האמנותיים, באה לידי ביטוי בדבריו על ספרו "ארץ רחוקה": "רציתי לעמוד על אותו גבול שהוא בעצם גבול עבה מאוד, המבדיל כתיבה עיתונאית מספרותית. רציתי את אותו טון המעבר, את המיידיות של לחם אפוי ועדיין חם, את הקו הזה בין מה שמכנים ספרות ככתיבה עם השראה וזווית ראייה רחבה, לבין כתיבה עיתונאית כעדות יומיומית" (בראיון עם חני קים, "על המשמר" 19.11.1981). "סיטו לילה במהטן" משקף "את המיידיות של לחם אפוי ועדיין חם", שבאמצעותה מנסה המחבר לחמוק מן הסיפורת אל תחום

העדות העיתונאית הסנסציונית; אך אולי בניגוד לרצונו המוצהר הריהו חוזר בעל כורחו אל עבר תחום הכתיבה הספרותית, הנמצאת על גבול "שטח־ההפקר" בין מציאות לבידיון.

■ פסיכולוגיזציה של המציאות הפוליטית.

הסיפור "ניקול" יצחק בן־נר (בקובץ "שקיעה כפרית", עם עובד, 1976) משמש דוגמה לשילוב של מציאות פוליטית, סנסציונית וטראומאטית מבחינה לאומית (מלחמת יום־הכיפורים), יחד עם חשיפת תודעה נפשית אישית על רקע תקופה זו. הסיפור ניתן באמצעות נקודת תצפית מורכבת ומתוחכמת, המאזנת את תיאור המציאות הצבאית והפוליטית הקשה ומאפקת את רצף החשיפה הפסיכולוגית המיוסרת. הדיון שלנו ב"ניקול" יתרכז אך ורק בשאלת מיקומו של הסיפור בין מישור תאור המציאות האקטואלית לבין מישור הפעולה הבידיונית, והמשמעות הנובעת מכך.

יצחק־בן־נר התנגד בזמנו לשיקוף בעיות התקופה בספרותנו החדשה, אולם לאחר מלחמת יום־הכיפורים חל שינוי בגישתו כפי שהוא מסביר:

"כל מספר הוא מעין דיקית, המחליפה את צבעיה על פי ההשתנויות החברתיות במדינה והמתחים הציבוריים הפועלים בה. ההיסטוריון והמספר — שניהם כאחד עדים למאורעות תקופתם, אך בשעה שההיסטוריון נדרש להיות עד אובייקטיבי למציאות זמנו, הרי המספר הוא עד סובייקטיבי המשקיף על כלל הדברים מבעד למסגנת חוויותיו האישיות... עדותו הסובייקטיבית של המספר מיתרגמת למישור החוויה האישית, שהיא מעבר לכל מה שנכתב בעתון, משום שיש בה תוספת של רבדים אישיים ומצפוניים, המהווים את עולמו המיוחד במינו של המספר." (דבריו של יצחק בן־נר נאמרו במפגש יום העצמאות עם קבוצת שוחרי הספרות העברית בניו־יורק, ונמסרו על־ידי שושנה רום ב"הדואר", א' סיון תש"מ — יוני, 1980).

עדותו של המסַפֵּר, המתיימרת לתאר את מציאות זמננו באמצעות סיפורו "ניקול", אכן "מהימנה עלינו לא פחות מעדותו של היסטוריון" (כדברי בן־נר) דווקא משום אותה תוספת מקורית של רבדים אישיים ומצפוניים אשר באמצעותם מעוצבת דמותה הבידיונית של ניקול, גיבורת הסיפור, ואשר משקפים את המציאות מעבר לכתבות העיתונים מאותה תקופה. בסיפורו הסנסציוני של בן־נר על מלחמת יום־הכיפורים יש גרעין של עדות אמת, הן בתיאור הרקע של אנשי־צבא ושרים מהצמרת הביטחונית בתקופת המלחמה (בין השאר נזכרים ברקע דדו, דיין וריק שרון) והן בתיאור הסביבה הפיסית של מרחבי מדבר סיני, תיאור הקרונית, ופירוט השימוש במכשירי הקשר בזמן המלחמה. בדמותו של אלוף־משנה בָּרקו משתקפת דמותו של אחד "הנאשמים" העיקריים של ועדת אגרנט, אשר היעדרותו המיסתורית בראשית המערכה עורה גל־ניחושים פרוע בציבור ובעיתונות באותה תקופה. השפעת ה"ריאליזם הסנסציוני" ב"ניקול" על קהל־הקוראים נובעת מן הקירבה המדהימה אל המציאות של מלחמת יום־הכיפורים, וגורמת לקוראים להזדהות עם ההתרחשויות המתוארות, דווקא בשל הזעזוע המחודש שנוצר עם קריאת הסיפור. ההזדהות של הקוראים נובעת גם משיחזור האווירה הציבורית של שמועות מתעצמות שרווחה בזמן הקרבות ובמיוחד לאחריהם, בתקופת החקירה של ועדת אגרנט, וגם משיחזור התופעה של רכילות עיתונאית על הרקע האישי של העומדים בראש מחדל יום־הכיפורים. הסיפור "ניקול" מובא כחיקוי של מציאות אותה תקופה, הכוללת גם את "המציאות" כפי שהוצגה בעיתונות. יש בכך המשך לאותה מגמה שהופיעה בעיתונות, המנסה לכאורה "לפלוש" לתחום הביוגרפיה האישית של "נאשמי" ועדת אגרנט וקצינים בכירים אחרים, על מנת לתקן את ליקויי החברה הישראלית שמלחמת יום־הכיפורים חשפה בצורה כה קשה.

הסיפור "ניקול" מבליט במיוחד את תחושת השליחות של המספר, שלדעת בן־נר (בדבריו הקודמים) "מכריחה את קוראיו להתמודד עם בעיות שלא העזו קודם להעלותן על־פני השטח". קיומה של ניקול, כמי שלוקחת על עצמה אשמה שלכאורה כלל אינה אשמה בה, משקפת את השליחות הביקורתית החבויה בסיפור לגבי אחריותו ו"אשמתו" של כלל עם־ישראל במלחמת יום־הכיפורים. התייחסות לנקודה מרכזית באה לידי ביטוי ברשימתה של עמליה כהנא־כרמון על הסיפור "ניקול":

"סיפור עלייתה ושקיעתה של היופוריה שהיינו שרויים בה בין מלחמת ששת־הימים למלחמת יום־הכיפורים... החלום, הרעם, היקיצה, הבושה והקינה בעקבות כל אחד מאלה... ועת הדברים נוחתים עליה (על ניקול) בסיפור, אף פעם אין זה בצורה הסטריאוטיפית הצפויה, כי אם כפי שנוהגת אמת לגלות את פניה כשהיא באה עליך בחיים: יותר נכונה, יותר עמוקה, יותר אישית ויותר ספציפית. וגם יותר טוטאלית, מאשר עשוי היית לשער כל עוד ידעת על כך בתיאוריה." כך נוצר "פער בין המיתוס של מציאות אשר איננה עוד לבין מציאות נעדרת מיתוס". (עמליה כהנא־כרמון, "האמנם מיפנה?", המוסף לתרבות ספרות ואמנות, ידיעות אחרונות, 21.11.1975).

ההצלחה של בן־נר בחיקוי נאמן של המציאות, "כפי שנוהגת אמת לגלות את פניה שהיא באה עליך בחיים", למרות הנושא המסעיר ותיאור האירועים המדהימים של המלחמה, נוצר בסיפור באמצעות איזון אמנותי מורכב בין הרקע האקטואלי והסנסציוני לבין מרכז הסיפור העוסק בחשיפת תודעתה האישית של ניקול. זהו נסיון לפסיכולוגיזציה של המציאות הפוליטית, כאשר באמצעות חיטוט בתודעתה הנפשית הסובייקטיבית של ניקול נוצרת פרספקטיבה אובייקטיבית להתמודדות עם אירועי־התקופה הרת־האסון. תחושת האשמה המתעצמת של ניקול משמשת כאמצעי משכנע ומעורר הזדהות לקראת תהליך הביקורת הכאוב על אחריותה של החברה הישראלית בתקופת מלחמת יום־הכיפורים ולפניה. אולם תהיה זו טעות לראות בסיפור "ניקול" אלגוריה, שבה בָּרקו מייצג את צה"ל ואילו ניקול מייצגת את עם־ישראל. יש לראות סיפור זה כסיפור פסיכולוגי מורכב הכולל השלכות אקטואליות אל ההתרחשויות הסוערות של תקופתנו. חומרי הגלם העלילתיים שנלקחו מן המציאות הסנסציונית של מלחמת יום־הכיפורים רוככו, והפכו תוך כדי עיצובם הסיפורי למרכיבים חיוניים, המשמשים חלק בלתי־נפרד מן המירקם האמנותי הרגיש של סיפור־החוויה הפנימי. הטראומה האישית של ניקול מתוארת, כדרכו של בן־נר, בצורה פסיכולוגית מועצמת, ובצורה זאת מסוננים מאורעות הטראומה הלאומית דרך הרשת הדקיקה של תודעתה המיוסרת של הפרוטאגוניסטית. בצורה זאת גובר "סיפורו החזק המזעזע ביופיו של יצחק בן־נר" (לפי הגדרתה הקולעת של עמליה כהנא־כרמון) על קדרותם ההיסטורית של אירועי התקופה הנבלעים ברקע הסיפור ובמשמעותו המובלעת.

■ רדוקציה דמוית פרוטוקולים וכתבות של המציאות הציבורית

בספרות המערב־גרמנית שלאחר מלחמת־העולם־השנייה קיימת נטייה בולטת של היוצרים לאמץ קו פוליטי שנרמז בעלילת הסיפור או להתייחס אל בעיות אקטואליות של תקופתנו באמצעות יצירתם הספרותית. היינריך בל, מגדולי המספרים הגרמניים בזמננו, זכה לפרסומו הרב בזכות כתיבתו הסיפורית המיוחדת המשחזרת את אירועי התקופה ומשתמשת בהם כחומרי־גלם לעלילה בידיונית מורכבת. ספרו של בל, "הכבוד האבוד של קתרינה בלום" (זמורה, ביתן, מודן, 1975), הוא כתב מחאה נגד עיתונות השערוריות רבת־המכר, שבכוחה, לעתים, להרוס חיי אדם או להשפיע בצורה מכרעת ומסולפת על דעת החברה והמשפט הציבורי.

בשנת 1972 קיבל היינריך בל פרס נובל לספרות על ספרו "תמונה קבוצתית עם גברת". עובדה שעוררה ביקורת. בין השאר בשל מאמר שכתב בָּל ב"שפיגל" בתגובה על ההיסטריה הציבורית שנוצרה בעקבות מאמרים ב"בילד" ובעיתונות הימין, שיצאה, לדעתו, בצורה מוגזמת כנגד כנופיית הטירור באדר־מיינהוף. היינריך בל כתב נגד אווירת ההיסטריה, שיטת הלינץ' הציבורי וציד־המכשפות — שהופעלו בעיתונות הסנסציונית נגד כנופיית באדר־מיינהוף. בָּל טען לאווירה שקולה יותר ולמשפט הוגן, ומאידך קרא לקבוצת הטירור להסגיר עצמה לשילטונות. הסערה הציבורית והסקאנדל העיתונאי בעקבותיה כתגובה למאמרו של בל ב"שפיגל" היו ללא תקדים, הן בעוצמתם הסנסציונית והן במידת האלימות המילולית שבהם, בהיסטוריה הפנימית של מערב־גרמניה אחר מלחמת־העולם־השנייה. הגדיל לעשות מכולם ה"בילד", שתקף את בָּל בצורה קשה. בין השאר נשמעה ההאשמה הפוליטית הכבדה והבלתי־נכונה, שבָּל תומך בסתר במטרות ובשיטות של כנופיית באדר־מיינהוף. בעקבות מסע ההשמצה הארסי של העיתונות נגדו כתב בָּל את "הכבוד האבוד של קתרינה בלום".

בל יוצא מנקודת מוצא ש"החופש הוא חסר־משמעות אלא אם כן הוא מנוצל עד קצה גבול יכולתו". לדעתו, עלולה העיתונות לסלף ולהגביל למעשה את חרות הפרט באמצעות מסע "יסאינפורמציה המיועד לצרכים פוליטיים מובהקים. העיתונות יכולה, לפי גישה זו, "להשתלט" על אירועי המציאות באמצעות דיווח, הסברה ופרשנות מסולפת, ו"לשחזר" מציאות זו מחדש לצרכיה הפוליטיים.

הסיפור (לדעת מבקרים אחרים — הרומן) "הכבוד האבוד של קתרינה בלום" כתוב בסגנון יבש ותיעודי המחקה בצורה פארודיסטית רפורטאז'ות עיתונאיות ומיסמכים של חקירה מישפטית או מישטרתית. העלילה, דמוית סיפור־מתח בלשי, מתארת כיצד אשה צעירה, עדינה ונקיית כפיים, הופכת תוך מספר ימים של השמצות כלתי־פוסקות בעיתונות לרוצחת של אותו עיתונאי המפיץ שקרים ורכילות בזויה אודותיה. העלילה, שבגרעינה יש שפע של מתח, מלודרמה וסנסציה, מוגשת במסגרת סיפורית מתוחכמת ומאוזנת היטב. תיאור הרצח מלכתחילה בא למנוע מתח וסנסציה מיותרת בהמשך ובסיום הסיפור.

היצירה הסיפורית הופכת לכאורה למערכת מיסמכים מורכבת ורבגונית הלקוחה מחיי היומיום. משובצות בה כתבות עיתונאיות השואבות חומר מכותרות העיתונים חושפי הסנסציות יחד עם תעודות ופרוטוקולים הניתנים בצורה מדוקדקת כאילו הועתקו מארכיוני המשטרה ובתי־המשפט. בצד הכתבות העיתונאיות המדומות ניתנת בצורה סאטירית שיטת העבודה המסלפת של העיתונות הסנסציונית וחסרת־המעצורים: משלב הראיון התמים לכאורה דרך סינון החומר התיעודי בהתאם לחשיבותו הציבורית המפוברקת, ועד לפירסום העיתונאי עצמו — שבהם מוסווית בצורה מתוחכמת כוונתו המגמתית והזדונית של העיתונאי ושולחיו.

זהו סיפור דמוי מציאות, שלכאורה לא ייתכן במציאות בשל עודף הסנסציה שבו, אך דווקא בשל כך הריהו משקף את המציאות הסנסציונית של תקופתנו יותר מכל דמיון אפשרי.

■ המעבר מאקטואליה לבידיון

ככל שעוברים בחיקוי המציאות הסנסציונית של תקופתנו מסיפור סנסציוני דמוי כתבה עיתונאית הלקוחה מהחיים ("סיוט לילה במנהטן") ועד שמגיעים לסיפורת הריאליזם הסנסציוני העומדת על רמה אמנותית גבוהה ("ניקול" ו"קתרינה בלום") — כך הולכים ומתרבים יסודות האיפוק והריסון הסיפוריים לעומת יסודות המילודרמה הסנסציונית הטמונים בגרעין העלילה. דווקא הסיפור הקרוב ביותר למציאות הוא המלודרמטי ביותר, בעוד שככל שהסיפורים מתרחקים יותר מהמציאות הסוערת באמצעות מנגנון ספרותי משוכלל יותר כך עלילתם, המלודרמטית ביסודה, הופכת להיות מאופקת ומרוסנת יותר. ככל שסיפורת הריאליזם הסנסציוני משתמשת בצורה מסוננת וביקורתית יותר בחומרי הגלם העלילתיים של העיתונות הסנסציונית — המשקפת את אירועי חיינו היומיומיים — כך היא נוקטת במידה רבה יותר של איזון וריסון, פארודיה והלעגה. אולם תמיד נותר ההבדל הבסיסי בין סיפורת בידיונית, המעידה בצורה מובלעת ונרמזת על אירועי התקופה, לבין העיתונות, המדווחת על אירועים אקטואליים אלו בצורה מיידית ישירה ומפורשת ללא תיווך אמנותי.

בסיפורת הריאליזם הסנסציוני קיים תהליך הדרגתי של שינוי אמנותי מסיפור־המתח הלקוח מהחיים, דרך הסיפור הפסיכולוגי על רקע המלחמה, ועד לסיפור הסאטירי המשקף את האלימות הציבורית. ככל שבסיפור יש מילודרמה מוגזמת וסנסציונית יותר, המועברת ישירות מהמציאות לבידיון ללא עיבוד אמנותי משוכלל, כך קיימים בו במכוון רק אמצעים מועטים יחסית לריסון המתח הסיפורי ("סיוט לילה במנהטן"). האמצעים האמנותיים הופכים מורכבים ומשוכללים יותר כאשר נוצר איזון פסיכולוגי־חווייתי באמצעות נקודת־תצפית אישית, המעבירה את הסנסציה שבאירועים הלאומיים הטראומתיים מהמציאות לבידיון בצורה מעודנת ורגישה ("ניקול"). האמצעים האמנותיים מגיעים לדרגה סיפורית גבוהה עוד יותר כאשר פארודיה והלעגה סאטירית של המחבר המובלע, הנעלם לכאורה מאחורי הכתבות והפרוטוקולים דמויי המציאות, מביאים לאיזון ולריסון מקסימאלי של הסנסציה הבלשנית והמלודרמטית ("הכבוד האבוד של קתרינה בלום"). ■

ההסתדרות הכללית של העובדים בא"י

"מפעלי תרבות וחינוך בע"מ"

"מפעלי תרבות וחינוך בע"מ" מהווה חברת־אם לחברות־בת ומחלקות שכל אחת מהן עוסקת בתחום מוגדר וכולן יחד פועלות בשטח התרבות והחינוך.

- **מישל"ב — מכון ישראלי להשכלה.**
- **מחלקת הקולנוע בע"מ.**
- **הפקות אירועים ולשכת אמנים.**
- **הפקת סרטים, ספרית קסטות, וידאו ועריכה.**
- **מחלקת הוצאה לאור.**
- **אולפנה למוסיקה.**
- **מפעלי נופש, עיון וטיול.**
- **ספריה למוסיקה ע"ש נסימוב.**
- **תכניות אור־קוליות.**
- **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, 03־256723

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, רחי ארלוזורוב 93, ת.ד. 303, תל־אביב
טלפון 03־431111 מיקוד 61002

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

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.

EIN BOKEK Hotel מלון עין בוקק

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

פור מזון ומוצרי צריכה

הקבוצה התעשיתית המובילה בשירות העובד ומשפחתו

חברה בקבוצת פור תעשיות

עשר שנים למלחמת יום־הכיפורים
עשרים־וחמש שנים להופעת "ימי צקלג" לס. יזהר

מתל־"צקלג" ועד ציר־"עכביש": וריאציות אישיות

לזכר חברי שלמה יוסקוביץ;
נפל בגבול לבנון, 6/9/1972
והוא בן עשרים־ואחת

יוסי בן־ברוך

א

יום־העצמאות העשירי, חג העשור למדינה, נחוג ביום חמישי, ד' אייר תשי"ח, שכן על־פי הלוח העברי נפל באותה שנה יום הכרזת־המדינה ביום ששי, בדיוק כפי שהיה עשר שנים לפני־כן, בה' באייר תש"ח. באיצטדיון האוניברסיטה בירושלים נערך מיסדר, בחוצות־העיר צעד מיצעד צה"ל, ובאיצטדיון העירוני ברמת־גן התקיימו מיפגנים צבאיים שהיו מרשימים ביותר, לדברי העיתונות מאותם ימים. אותי המיפגן בו נכחתי הפחיד. אני זוכר שישבתי על מושב־הבטון הקר מכווץ בין אבי לאמי, ילד שנחשף לראשונה בחייו לקהל־רבבות, מבועת מקולות־הנפץ שבקעו מכל עבר, מהאש והעשן, מריח אבק־השריפה, מטרטור ההליקופטרים ומזעקות־הקרב של החיילים שרצו הרחק למטה בכיכר המדושאת. גם חרדתי לגורלם של הצנחנים, שגלשו כמעט מעל לראשי ממרומי־היציע כשהם אוחזים מן פיסת־מתכת מעוקלת המיטלטלת נוראות על־פני חבל ארוך, ונבלעו בתוך עניני־העשן שעלה מלמטה; ומכיוון שהחבל עליו גלשו "נגמר" לנגד עיני הקמות, הייתי בטוח שסיימו דרכם איפשהו בריסוק עצמות. בשלב זה כבר אחזתי בחוזקה בידו של אבי, ונדמה לי שגם ביקשתי ללכת הביתה. למרבה המזל הושלך אז הס בקהל, זרקור גדול התמקד בבמה שניצבה במרכז הזירה, ואיש קטן ונמרץ בעל רעמת שיער לבנה עלה עליה בתנופה. "זה בן־גוריון", לחש לי אבי, בהטעמה מילעילית על השם, ומייד חשתי הקלה. אפילו לא הרגשתי צורך להתאמץ ולקלוט משהו מדבריו של האיש שהדהדו ברמקולים ונבלעו מדי־פעם בסערת מחיאות־כפיים. כבר אז, בכתה א', (תמונתו היתה תלוייה מול המורה), לימדו אותנו איפה נגמר הפחד ומתחיל הביטחון. מנפץ זיקוקי הדי־נור ומברקיהם שבאו אחר־כך כמעט שלא פחדתי כלל. הרי בן־גוריון, במילעיל, כבר היה שם.

זו היתה, אם לא אביא בחשבון אזעקות־סירנות וריצות ליליות למקלט בזרועות אמי שנה וחצי קודם־לכן, בעת מבצע־סיני, חוויית־המלחמה הראשונה שלי.

ב

חוויית־המלחמה השנייה שחוויתי קשורה באירוע שהתרחש חודש לאחר אותו מיפגן צבאי, ולגבי רבים דווקא הוא היה שיאן של חגיגות העשור. היה זה אירוע ספרותי.

בשלהי מאי 1958 הופיעו בחנויות הספרים שני הכרכים של סיפור ימי צקלג מאת ס. יזהר. "אירוע", ולא הוצאת ספר לאור סתם, שכן בשנה שקדמה להופעתו נוצרה ציפייה דרוכה לקראתו בחוגים רחבים, "ספרותיים" ולא־"ספרותיים" כאחד, ציפייה שהלכה וגברה ככל שנתפרסמו עוד קטעים מן הסיפור בבמות שונות במהלך אותה שנה. לאחר הופעתו הושלך הס בקהל־הקוראים. הם נזקקו לשלושה חודשים תמימים כדי להתגבר ולעכל אל תוכם שבעה ימי־מלחמה שנפרשו על־פני אלף מאה ארבעים ושלושה עמודים צפופים וקשים. בחלוף ההלם פרצה סערת תגובות, שדומה כי לא היתה דוגמתה בספרות העברית לפני־כן ואף לא לאחר־מכן. אנשים "מימין", מ"האמצע" ו"משמאל", אנשי ספרות ושאינם כאלה, צעירים וזקנים, במדורים הספרותיים ובמדורי "מכתבים למערכת" — לכולם היה מה לומר על ימי צקלג, גם לאלה שלא סיימו את קריאת הסיפור ולא היססו להודות בכך, ולהיפך, השתמשו גם בכלימה זו כבטיעון בביקורתם נגדו. במבט לאחור, הסוקר לצד שלל התגובות גם את פרשת הפרסים (פרס ביאליק שלא ניתן, פרס ברנר שניתן ופרס ישראל שניתן למחצה), ברור כי הופעת סיפור ימי צקלג היתה לא רק אירוע ספרותי, כי אם אירוע תרבותי וחברתי מרתק.

ג

לס. יזהר התוודעתי לראשונה כשבע שנים לאחר־מכן, בשיעור הספרות הראשון בבית־הספר התיכון. המורה נכנס לכתה, פתחנו ספרים היכן שהורה לנו, הוא הוציא את ספרו שלו, והתחיל לקרוא: "מאחר שרועים ועדריהם היו נטושים בטרשי הצלעות, בגריגי האלות, בבתות ורד־ההרים, ואף בגיאיות המתעכסים שהיו מקציפים אורות — " זהו. לא יכולתי להפסיק. גם אי־אפשר היה, כי המשפט הסתיים רק בסוף הפיסקה. היו כאלה שעיקמו את האף. אני הוקסמתי. עד אז לא ידעתי שסיפור יכול להתחיל גם ב"מאחר ש־", ולא רק במשהו כמו "הרועים ועדריהם היו". אז עוד לא ידעתי להבחין ולהגדיר את כל הגוונים התחביריים של המשפט המורכב, אבל הדבר לא הפריע לי לגמוע ולהשתכר מהסגנון החדש שניגלה לי. המורה הודיע שנלמד בכיתה רק את "השבוי" ואת "חירבת חיזעה", אבל ביקש שנקרא את כל הארבעה סיפורים. הבקשה היתה מיותרת. כבר למחרת סיימתי לקרוא גם את "בטרם יציאה" ואת "שיירה של חצות", ובמשך שנים זכרתי בעל־פה את המשפט הראשון ההוא כולו. הווייה ארץ־ישראלית חדשה, עם ריח אדמה, הווייה בלתי־מוכרת לי עד אז, היתה מקופלת בתוכו, ודרך בלתי־מוכרת עוד יותר לתאורה. ב"ששית" חליתי באנגינה קשה. בהשלמת שיעורי־הבית לא יכולתי להתרכז, גם לא היה לי חשק לכך. כשביקר אצלי חברי שביחד שימשנו ספרני־הכיתה באותה שנת־לימודים, ביקשתי ממנו שיברר אצל המורה החדש לספרות, שהיה גם האחראי לספרית בית־הספר, אם מצוי בספריה הסיפור ימי צקלג, שעליו המליץ בפני בחום מכר של אבי, מורה לספרות, ששמע ממני כי אהבתי את סיפורי יזהר — אבל לא אמר לי דבר על היקפו. החבר חזר אלי למחרת נושא שני כרכים עבים בילקוטו והודיע לי, שגם המורה לספרות שלנו ממליץ על הסיפור, והוא רוצה לשוחח איתי עליו כשאשוב ללימודים. לא הבנתי לשם־מה הוא סוחב שני כרכים בשביל סיפור אחד, ואז הסביר לי שהסיפור האחד הוא שני הכרכים גם־יחד. חשבתי שהוא מהתל בי, וכשהכרך השני נועד עבורו משום שהמורה לספרות רוצה בודאי לשוחח על אותו סיפור עם שנינו, עד שהצצתי פנימה, ונשימתי כמעט פרחה ממני. הוא לא החלוצץ. בשני הכרכים היה סיפור אחד בלבד, פרוש על־פני מאות עמודים צפופים. למעלה מאלף עמודים! אוי, אמרתי לו, תראה לאיזו צרה הכנסתי את עצמי. אצטרך להיות חולה כל השנה לפני שאוכל לשוב לבית־הספר! חברי חייך וקרץ. היה לנו באותה שנה מורה לספרות שאי־אפשר היה להתחמק ממנו.

טעיתי. נזקקתי לשני תריסרי עמודים, לפרק הראשון בלבד, כדי להיכבש למה שהפכה להיות חוויית־הקריאה העזה ביותר שהיתה לי מעולם.

ד

באותו אחר־צהריים התחלתי להיות חולה באמת. פרט לצרכים הדחופים ביותר לא ירדתי עוד מהמיטה, בקושי אכלתי, כמעט לא דיברתי עם איש בבית, ופרט לרופא המשפחה שנכפה עלי בסיבוב ביקורי־הבית שלו לא רציתי לראות איש. קראתי בנשימה אחת, בלי הפסקה. לא יכולתי להפסיק. מ"עמדת"־השכיבה שלי במיטה קיבל חדרי את צורת המישלט שבסיפור, וחפצים שונים בו סימנו עמדות, חפירות ובקתות־חימר. מיטתי הפכה, על־פי מהלך העלילה, לעמדות שונות לחליפין. מיטת אחותי הקטנה שבצידו האחר של החדר היתה לצד־האויב, והפרוזדור המוליך אל שאר חלקי־הבית היה לדרך המקשרת אל מישלט האם. סגרתי את הדלת הפונה אליו — והייתי נצור. רק שלוש־ארבע פעמים ביום היתה הדרך נפרצת לאספקה: אמי היתה מניחה ליד עמדתי מגש עם אוכל ותרופות ומסתלקת בשקט. בני־משפחתי לא הבינו מה קורה לי, אבל הם ייחסו זאת למחלה. איש מאנשי־הבית לא שער את עוצמת החווייה העוברת עלי.

הייתי אז בן חמש־עשרה בערך. מה שידעתי עד אז על מלחמת־העצמאות בא בעיקר ממקראות־ישראל, אותה סידרה שליוותה אותנו לאורך כל שנות בית־הספר העממי, מאנציקלופידה מיכלל, שהיא או יריבתה מעיין היו נפוצות כמעט בכל ספריה ביתית, מכמה חסמבות שבלעתי עם כל בני־גילי עוד כשהיינו צעירים יותר, ממש ילדים, ואולי מעוד כמה סיפורים שהזדמנו פה ושם בכתב ובעל־פה. ידעתי יותר על מבצע־סיני, הן משום שנספג כחוויית ילדות אישית, והן משום שהיה בבית אלבום תמונות מבריקות ממנו, שהייתי מסתכל בהן שוב ושוב ומקבל תוספת הסברים לכיתוביהן מאבי שהשתתף במבצע. המיפגש עם ימי צקלג היה, לפיכך, מהֻמם. אפילו ארבעת סיפורי־המלחמה של יזהר שקראתי שנה קודם־לכן היו רחוקים מלהציע הכנה מספקת למיפגש זה. ההזדהות, ללא מחיצות, שהיתה לי עם גיבורי־הסיפור באותה קריאה היתה עצומה. בכל פעם הייתי דמות אחרת. גידי ובני, ואורי וקובי, ברזילי, דנוס ועודד וצ'יבי — ולזמן קצר, הייתי גם מוטה המ"מ ושמוליק הטבח שנסו על נפשם. גם איתם יכולתי להזדהות, כי בסופו של דבר ברחו כולם; השניים רק הקדימו את האחרים במקצת. במהלך הקריאה הלך זמן הקריאה הממשי שלי וחפף את זמן ההתרחשויות בסיפור ואת קצבן. את זמני היום וזמני הלילה, השחר והשקיעה, ההתקפה והקרב והרגיעה, זמן החרדה וזמן ההתעלות — כל אחד מהם ואיפיונו שלו וקצב תקתוקו. גיליתי, כי כשעוברת שעת־שעון בסיפור, חולפת בערך שעה גם על־פני השעון שלי, שהיה מונח לצד המיטה. לא מייד שמתי לב לכך, אלא רק משהתחלתי לנשום בקצב אחד עם גיבורי הסיפור. ומשגיליתי זאת כעבור יומיים־שלושה לא רק נשמתי איתם. כבר אכלתי איתם, חרדתי איתם, הושאתי איתם בשמועות, חיכיתי איתם בקוצר־רוח לאספקה ולתחמושת, ולמרות היותי צעיר מהם בשנים אחדות העזתי מידי פעם להשמיע קול בוויכוחיהם, ואפילו לחלום קצת על חברותיהם. גם השעון הביולוגי שלי התאים עצמו ליום צקלג. מאוחר בלילה ישנתי איתם — לשעות ספורות, ומוקדם בבוקר התעוררתי איתם.

חומי עלה וירד עם קצב האירועים ועם מצב המישלט ואנשיו. שבעה ימים תמימים, ימי צקלג, נמשכה קריאתי כמעט ללא הפוגות ובסופה, עם ההסתערות האחרונה של הגיבורים והנצחון שהביאה שכבתי מותש במיטתי, סחוט ורועד, כל גופי רטוב ומצחי ופני צוננים. חומי סר ממני לחלוטין, ואמי שבה ודיברה בשבחי האנטיביוטיקה.

עוד באותו שבוע שבתי לבית־הספר. בבוקר שובי החזרתי את שני הכרכים הכבדים לספריה, ואם זאת ידעתי שנשאר עמי מהם משהו חשוב ומכריע, שהפך להיות חלק בלתי־נפרד ממני. מן המורה לספרות הצלחתי להתחמק הפעם; לא רציתי לשוחח עם איש על הסיפור שקראתי. חשתי שעברה עלי חווייה שאינני יכול להתחלק בה עם אחרים, גם לא עם חברי. ידעתי בברור שאיש מהם לא קרא את הסיפור.

ה

באותה שנה, זמן־מה לאחר מכן, סיפר לי חבר חדשה מרעישה: הוא גילה בספריה העירונית השכונתית ספר חדש של פוצ'ו ושמו אני פחדן אני. זה היה במועדון "הצופים" השכונתי, בו בילינו חלק ניכר מזמננו. כמעט כולנו, חברי "השיכבה" שלי, הכרנו את ספרו חבורה שכזאת, קראנו אותו יותר מפעם אחת, ומאד אהבנו אותו. אני במיוחד הכרתי את הספר היטב, שכן נפל בחלקי אותו שם בו כונו ארבעת גיבוריו, וכך נגזר עלי להיקרא לחילופין יוסי, יוסקה, יוסלה ויוסיניו — הכול לפי מצב־הרוח של חברי והקשר־הדברים בו היינו נתונים. הספר החדש, אמר החבר, הוא המשך לחבורה שכזאת, ומתאר את עלילות חברי הכשרת הפלמ"ח במלחמת־העצמאות. אבל הוא לא הספיק לקרוא הרבה ממנו, כי לא הפסיק לצחוק והספרנית זרקה אותו החוצה. כבר למחרת הייתי גם אני בספריה העירונית, והספקתי עוד פחות: נזרקתי החוצה באמצע הפרק השני. רצתי לשתיים־שלוש חנויות ספרים עד שמצאתי את הספר, והמשכתי לקרוא ולצחוק, לצחוק ולקרוא בבית, עד שסיימתי עוד באותו ערב, בהנאה גמורה. רק בפינה קטנה בהכרתי ניקרה שאלה טורדנית. לא

היה ברור לי למה אני צוחק כל־כך בעמודים המתארים, דברים שאינם מצחיקים כלל, כמו מנוסת חיילים יחפים וקרועים על נפשם. אבל שאלה טורדנית זו נדחקה הצידה מפני ההנאה. לאחר שהספר סיים את הסבב הרגיל בין החברים ב"שיכבה" — הפך לשיחת־היום בינינו. לאֶפיזודות המבדחות שכבר הכרנו מחבורה שכזאת הוספנו את החדשות שנפרשו באני פחדן אני ושבנו ותארנו אותן בצחוק ובהמחזה מגזימה, אלה באוזני אלה. ושוב הייתי יוסי, יוסקה ויוסלה לחילופין, וגם יוסיניו — למרות שהוא כבר נהרג בספר הקודם.

לרגע לא חשבתי אז שספר חדש זה קשור במשהו באותה חוויית־קריאה אישית מֻפעימה שעברה עלי זמן לא רב לפני־כן. לרגע לא עלה בדעתי שלוחמי צקלג קשורים לאותה "חבורה שכזאת" שירדה למשלטי־הנגב. הייתי רחוק אז מהשוואות ספרותיות, ומהשוואות בכלל. כל ספר נספג בפני עצמו ומצא את נתיבו שלו פנימה, בנפרד.

חודשים ספורים אחר־כך, מיד לאחר יום־העצמאות התשעה־עשר, החלה תקופת הכוננות הארוכה, שהסיחה את דעתנו לעניינים אחרים ולעיסוקי־שעה דחופים; בעיקר חפירת שוחות־הגנה ומילוי שקי־חול. מלחמת ששת־הימים שבעקבותיה הביאה עלילות חדשות שהיו מעורבים בהן מכרים קרובים לנו בגיל מבית־הספר ומהתנועה. המלחמה פתחה בפנינו מרחבי־ארץ חדשים והציפה אותנו בשירים ובספרים ובשפע אלבומים שדחקו את כל שקראנו וידענו קודם אל פאתי ארון־הספרים ואל שולי־התודעה.

חירבת מחאז — צילום מן האויר, נעשה על־ידי חיל האויר המלכותי הבריטי בשלהי מלחמת העולם השנייה, ינואר 1945 (נתקבל מארכיון הצילומים של חיל האויר הבריטי בלונדון).

ו

בקיץ 1971, במיסגרת השרות הצבאי הסדיר, נכללתי באחת משתי מחלקות נחל"אים שעברו הסבה מקצועית והפכו מחיילי־חי"ר לתותחנים במיסגרת קורס מפקדי תותחים מתנייעים, ובלשון הצבאית המקוצרת: תומת"ים. לאימון המסכם של הקורס הארוך יצאנו מבסיס־ההדרכה של החיל לפאתי הנגב הצפוני־מזרחי, לשטח־אימונים שהשתרע מזרחה מכביש קרית־גת — באר־שבע. הגענו לשם בצהרי יום שרב. מובילי־הטנקים שהקדימו צאתם בבוקר כבר חיכו לנו שם בשולי־הכביש, ומייד עם הגיענו נצטוינו להוריד את התומת"ים מהם, להכניסם לשטח, לפרוק את משאיות האספקה והתחמושת ולבנות את המאהל. בתוך כל ההתרוצצות וההתארגנות צדו את עיני גרוטאת־משוריין ישנה ושלט קטן שניצב לידה בצד־הכביש, ליד ריכוז־המובילים, וממנו למדתי ששם המקום אליו הגענו הוא חירבת־מחאז, וכי במלחמת־העצמאות התחוללו בו קרבות קשים עם המצרים. השם היה מוכר לי משום־מה, וגם פרשת־הקרבות המתומצתת על־גבי השלט כמו הזכירה משהו. אבל עקת־השרב וצעקות המפקדים שזרזו אותנו להמשיך בעבודות הפריעוני מלהתעמק בזכרוני, ואז שבתי ופניתי מעם השלט אל הדרך היורדת למאהל ההולך ומוקם בסמוך, מעֵבר למסילת הרכבת היורדת דרומה במקביל לכביש.

האימון התנהל בתנופה רבה על־אף החום הכבד, החול והאבק. נענו, התפרסנו, הפגזנו, יריינו במקלעים על מטרות־קרקע ועל בלונים פורחים באויר, וכמובן גם שימנו וגירזנו עד מיאוס. ביום האימון האחרון, במהלך התרגיל המסכם, מצאנו את עצמנו מכונסים בראש גבעה חשופה שבשיפוליה עברנו כבר פעמים אחדות, מקשיבים לדבריו של מפקד מבסיס־ההדרכה שציין, בין השאר, שבדיוק במקום בו אנו יושבים עתה התנהלו במלחמת־העצמאות קרבות עיקשים. הבנתי שדבריו קשורים עם הגרוטאה והשלט שלצד הכביש, אבל לא התרכזתי בפרטים, בעיקר בגלל נסיוני לתפוס תנומה קצרה מאחורי גבו הרחב של הישֵן לפני, לאחר לילה רצוף של תנועה וירי.

באותו יום בחלוף שבוע מהגיענו למקום, קיפלנו את המאהל, העמסנו את התומת"ים על המובילים ויצאנו בכביש צפונה בחזרה לבסיס־ההדרכה. גרוטאת־המשוריין, וכן השלט שהצצתי בו שוב, נותרו מיותמים מאחור, ונשכחו.

ז

כעבור שנה, בקיץ 1972, היתה הפעילות האחרונה שלי כחייל בשירות סדיר יוצאת־דופן: שבוע־שמירה על בן־גוריון בקיבוצו שדה־בוקר.

לצערנו, קומץ־החיילים שהוקצה למשימת השמירה, בן־גוריון עצמו לא היה אז בקיבוץ, ואת מסלול טיול־הבוקר הקבוע שלו למדנו, לפיכך, לשוווא, אבל עם תקוה שיגיע, לבסוף. שעות ארוכות, במשך היום ובלילה, ביליתי בתורנויות בפתח צריפו הירוק והיה לי שפע זמן למחשבות שבטרם שיחרור מהצבא. נזכרתי גם בפעם היחידה בה ראיתי, ארבע־עשרה שנים קודם־לכן, את האיש שעתה הופקדתי לשמור על ביתו המלא סודות־מדינה, ותהיתי אם הוא עדיין כה נמרץ כפי שהיה אז, כאשר דילג בצעדים קלים אל הבמה לשאת את דברו להמונים והרגיע בעצם היותו שם ילד קטן שנפחד מקולות מלחמה.

במילואים הוצבתי לגדוד־תותחנים שאך זה הוקם. באוגוסט 1973 קיימנו אימון בנגב המרכזי. שבוע לאחר תום־האימון תירגלנו את רשת־הגיוס הגדודית. נסענו לילה שלם, וקיללנו על שדווקא עלינו הוטל להעיר אנשים מתוך שנתם. אילן, בעל המכונית, סוכן־ביטוח, אמר שלא נורא, שהתרגיל הוא פוליסה נגד מלחמה.

ח

בחודש ספטמבר התקיימה בגני־התערוכה בתל־אביב תערוכת "מאה שנות התיישבות". נכללתי בקבוצת צעירים שמצאו עבודת־קיץ זמנית בתיפעול מיכשור חקלאי והדגמתו בפני קהל־המבקרים. מידֵי אחר־צהריים ראיתי בדרכי לעבודה את השלטים שבישרו על כנס חטיבת "גולני" העומד להתקיים באוקטובר בפארק־הירקון שממול, ובעיתונים פורסמו מודעות על כנס לוחמי חטיבת פלמ"ח — "יפתח", אף־הוא באוקטובר, ובאותו מקום. כל הארועים הללו צויינו במיסגרת חגיגות שנת חצי־היובל למדינה.

בתערוכה ביקרו אישים ידועים. גולדה באה ביום הראשון לפתיחה החגיגית. כנראה לא גילתה התעניינות מיוחדת במכונות חקלאיות, שכן לשטת־התצוגה שלנו לא הגיעה והעדיפה את החזיון האור־קולי "חומה ומגדל" שהוצג בסמוך. דָדוֹ, לעומת־זאת, הגיע אלינו, באחד הימים האחרונים לקיום התערוכה. כמדומני היה זה בערב הנעילה עצמו, בשלושה באוקטובר. כשראיתי אותו תמהתי, איך יש לרמטכ"ל זמן לבקר בתערוכות, כשאולי עומדת לפרוץ מלחמה.

במפורש חשבתי על מלחמה. הצטייר לי משהו מוגבל, מין מלחמת־התשה כזו שהיינו בה שלוש שנים קודם־לכן. אבל ניסיתי להרגיע את עצמי: אם דָדוֹ מרשה לעצמו להיות כאן עכשיו — סימן שבאמת שום דבר מיוחד אינו מתרחש.

גם יזהר סמילנסקי ביקר בתערוכה. זכרתי אותו מהופעתו ארבע שנים לפני־כן בדגניה ב' בנעילת כנס נציגי ועידת תנועת "הצופים" וגרעיני־הנח"ל שלה, לפני חיולנו לצבא. הגרעין שלי, ששהה לפני גיוסו בקיבוץ סמוך בעמק, הופיע בהרכב מלא והתכבד בשורות הראשונות באולם. ישבנו שם מגוהצים ומסורקים, "חולצות הגרעין" הבלתי־רקומות עדיין בולטות בארגמנן, וסמל־התנועה מבהיק על דש הצווארון השמאלי. מאחורינו ישבו הצעירים מאיתנו, גילאֵי ארבע־עשרה עד שמונה־עשרה, נציגי התנועה מכל רחבי־הארץ, והביטו בנו בהערצה. לאחר שורת דוברים ותכנית אמנותית קצרה הוזמן יזהר לשאת את דבריו. ציפיתי לרגע זה בהתרגשות ובקוצר־רוח, שכן היתה זו גם הפעם הראשונה שהזדמן לי לראותו. אז עוד לא ידעתי שמזה כמה שנים הפסיק לכתוב סיפורים. עוד קודם־לכן, בדרכנו לאולם, שכנעתי את חברי לגרעין שכדאי להישאר, שכן בודאי "ידבר לעניין" ויהיה מעניין לשמוע אותו. על הבמה עלה גבר תמיר בעל רעמת־שיער עבותה, מכסיפה. וסָבר־פנים מרשים.

ראשית־דבריו היתה מרשימה אף־היא. אבל אט־אט החל חוט־הדברים להתפתל, קישורי־קישורים נתלו בו מכל־עבר, והכיוון הכללי אף־הוא כבר לא נראה. בתחילה היו חריקות של אי־נוחות בכסאות. אחר־כך החל הנוער שישב מאחור להתלחש, והחלה התגנבות־יחידים החוצה, שעד־מהרה הפכה להתגנבות בקבוצות. ראשי־התנועה, ואף חברת־כנסת קיבוצניקית שהצטרפה קודם לדוברים וניסתה לעמוד עכשיו בפתח כמחסום, לא הצליחו לעמוד בפרץ. זרם הבורחים הלך וגבר. התרכזתי ככל־יכולתי בדובר ובדבריו, אבל ככל שהיינו קרובים לבמה היו הם הרבה לפנינו ומעלינו. חברֵי בגרעין החלו לקרוץ זה לזה, ותוך זמן קצר פרשה קבוצת סיור ראשונה לביקור־נימוסין אצל תרנגולות דגניה לקראת "הקומזיץ" שעמדנו לערוך באותו לילה על חוף הכנרת, וקבוצה שנייה יצאה לבדוק את סידורי הבטחון במחסן הפרודוקטים. אחרי זמן נותרנו רק אני וחברה אחת לגרעין שישבה לידי, אף־היא מין "ספרותנית" שכזאת שציפתה יחד עמי לדברי הסופר הנערץ, ועוד אי־אילו קווצות נערים דלילות שנותרו זעיר־פה זעיר־שם באולם המתקרח. נמנענו מלהביט זה בעיני זו. הסתכלנו קדימה אל הבמה ונעצנו את עינינו בסופר שעמד שם ומבטו נעוץ בנקודה כלשהי בחלל האולם, הרחק מעל לראשינו, והמשיך לחצוב להבות. משֶפע הדברים הנשגבים קלטתי רק איזה דימוי מעורפל של אֵש ועשן שחזר על עצמו שוב ושוב. הרגשתי מאד לא נוח. ידעתי שחברינו שבחוץ ישאלו אותנו כשנצא על מה הוא דיבר שם בכלל, הייֵזר הזה שלכם, ולי לא יהיה מה לומר. כשסיים, לבסוף, יצאנו החוצה, ובפתח האולם שאלתי את חברתי לגרעין כבדרך־אגב, נו, מה דעתך, איך היה? לרגע התבוננה בין מן הצד ואחר אמרה שתפשה משהו על אֵש מתגלגלת ועשן. הבטנו זה בעיני זו, ואחרי רגע ארוך פרצנו יחד בצחוק מתגלגל. הלכנו כפרוקי משא רב לעבר הדשא הגדול שעליו התכנסו חברינו. למזלנו, הם לא שאלו דבר. הם כבר ישבו שם ושרו את שיריהם השקטים אל תוך הלילה.

עכשיו הסתובב יזהר עם אשתו ובנו בין המכונות החקלאיות, ואני היססתי, והתביישתי לגשת אליו ולומר משהו. גם חשתי שלא אוכל לבטא בדיבור את עוצמת החווייה שעברתי בנעורי עם קריאת ימי צקלג. בחרתי לעמוד בקירבתם ולשתוק. מבין כל הכלים הנוצצים שניצבו על מישטח־הבֶטון הוא העדיף להתעכב דווקא ליד מחרשת־עץ פשוטה וישנה, עשוייה עץ מסוקס, שידיים רבות ודאי נתייבלו בו. העמידו אותה באחת הפינות כזֵכר לימים ראשונים וכניגוד למיכון החדיש שהיה מפוזר מסביב בשפע. כשראיתי את יזהר מתבונן בתשומת־לב רבה כל־כך דווקא במחרשה הפשוטה, חלף בראשי שבר־משפט שהמורה לספרות טרח להתעכב עליו כשלמדנו בכיתה את "השבוי", איזשהו הרהור המתגעגע באמצעו של סיפור־מלחמה אל "עמלו של כֶּפוף". כשבאו כעבור ימים אחדים אנשי־הטלוויזיה שהכינו כתבה על התערוכה ובחרו דווקא בי להורידני ממרומי סולם הידראולי מתנייע משוכלל לקטיף פרי כדי לשאול אותי איזה מהכלים החקלאיים שהצגנו מוצא־חן בעיני ביותר, הצבעתי אינסטינקטיבית על מחרשת־העץ הישנה שניצבה בסמוך ואמרתי למצלמה משהו כמו "הנה, מזה הכול התחיל", או משהו בדומה לכך. אֶפיזודה קצרה זו נעלה את הכתבה כולה, אשר שודרה ביום הששי האחרון שלפני נעילת־התערוכה, יום הששי שלפני ערב יום־הכיפורים תשל"ד.

תערוכת "מאה שנות התיישבות" נגעלה ביום רביעי, השלושה באוקטובר. בחצות התכנסנו ל"קומזיץ" גדול של סיום. בבוקר, לאחר שעות שינה ספורות, שבנו, אחדים מחבורת המכונות החקלאיות, לעזור בפינויין מן השטח. כבר חיכו לנו שם שני מובילים ארוכים, ועליהם העמסנו את הכלים הכבדים במיוחד, וברא‌שם הקומביין הענק. משהו שב והציק לי. ניגשתי לאחד הנהגים ושאלתי אותו אם שמע דבר, אם הודיעו לו בַּחברה להיות בכוננות להובלות צבאיות. הוא הסתכל עלי כעל מי שדעתו השתבשה עליו ופנה ממני לעשן בחברת הנהג האחר.

בבוקר המחר, יום ששי החמישה באוקטובר, יצאתי מהבית באיזה עניין. אמי החזירה אותי מחדר־המדרגות. בטלפון היתה בחורה מהקישור בצבא שרצתה לוודא שאני נמצא בכתובת זו ובטלפון זה, אבל לא רצתה לומר לָמה היא מתעניינת בפרטים אלה דווקא בערב יום־כיפור. הלכתי לדרכי בלב כבד. למחרת, יום־הכיפורים, ישבתי בבית־הכנסת לא רגוע. שבתי הביתה מוקדם מהרגיל, כשהגיעו לאזכרת הנשמות. את הטלפון שמעתי מצלצל עוד בהיותי בתחתית המדרגות, ומייד כשהרמתיו אמרתי, בקוצר־נשימה, "אני בא". מלחמת יום־הכיפורים מצאה אותי בלתי־מופתע.

ט

ביום ראשון השבעה באוקטובר, בשעה שבע בבוקר, כבר היינו ערוכים בשדירת־מסע על הכביש המוליך מהבסיס הנגבי צפונה, לעבר הצומת המוליכה מערבה לניצנה — ופנימה למרחבי־סיני. מובילים לא הגיעו, ונאלצנו לעכל את הידיעה המדהימה שיהיה עלינו להתגלגל על שרשראות הכלים הכבדים עד קו־החזית, מרחק מאות קילומטרים. בדרך לצומת חלפנו זמן קצר לאחר היציאה על־פני שדה־בוקר. מעל הסיפון יכולתי לזהות, על־פי האנטֶנה שעל הגג, את הצריף הירוק שלפתחו ישבתי בקיץ הקודם. במשקפת לא נראה איש ליד הצריף. חצר־הקיבוץ כולה נראתה שוממה. איש לא עמד גם לצד הדרך. לא ראינו כל אזרחים בדרכנו למלחמה.

גדודנו, שברשת־הקשר כונה בשם המחייב "תוקפן", נלחם עד לחציית תעלת־סואץ על ציר "עכביש", הדרך שקישרה את מחנה טֶסֶה שעל כביש־הרוחב עם המעוז "לקקן" שלחוף האגם המר הגדול ושימשה נתיב עיקרי לַפריצה ממערב לתעלה בין האַרמיות המצריות שסגרו על הדרך מצפון ומדרום. הגדוד התארגן תוך כדי לחימה. האנשים צוותו בבסיס־היציאה על־פי סדר הגעתם וכך יצאו לדרך. כלים נפגעו או התקלקלו, אנשים נפגעו, מאחור הגיעו רְזָרבות־המאחרים, ובהתאם לכך שונו מידי־פעם הצִיווּתים. החלפתי שניים או שלושה כלים וצוותים עד שהתעצב צוות קבוע שהחזיק מעמד עד תום הלחימה. בצוות אחרון זה נפגשתי, לפני חציית־התעלה, עם אילן, סוכן־הביטוח מליל תרגיל־הגיוס. בהמשך, בין ההפגזות שבמהלכן ניסה למכור לנו בצעקות מתוך שוחתו פוליסות ביטוח־חיים במחירי הזדמנות אחרונה בהחלט, סיפר לנו כי איחר להגיע משום שנשלח צפונה להביא תומ"ת שנותר בודד בחירבת־מחאז. זכרתי את המקום מהקורס בשרות הסדיר, וחשבתי על כך שאני ממשיך את המלחמה בתומ"ת שהגיע מהמקום בו התחלתי את שרותי בכלי זה.

היו שעות קשות רבות, אולם יותר מכולן נחקקה בזכרוני דווקא אחת שלא היו לנו כה לא הרוגים ולא פצועים, וגם השתרר שקט יחסי, לפחות בסביבתנו הקרובה. היה זה כשבוע לאחר הגיענו לחזית עם תום מסע מפרך ורצוף־תקלות לחציית־המדבר. משעות הבוקר ניהלנו מעמדותינו שמצפון לציר קרבות ארטילריים עם המצרים, אשר תקפו את הגדוד גם במטוסים. ירינו לסרוגין צפונה, מערבה ודרומה. היה ברור שהמצרים במיתקפה חזקה, והם לוחצים אותנו. לפתע, בשעת אחר־צהריים, כשהתחמושת כמעט אזלה, קיבלנו פקודה לצאת מעמדות הירי ולהסתדר לתנועה על הכביש. שמחנו. שמועת חציית־התעלה כבר עשתה לה כנפיים, וקיוינו שסוף־סוף עומדת האוגדה לפרוץ קדימה, לאחר שבוע של עמידה במקום ובלימה סטטית. מה רבה היתה התדהמה כשהסתבר שהגדוד נערך במגמת תנועה מזרחה, בכיוון הארץ, הכיוון היחיד שאליו טרם ירינו. אמרו לנו בקשר שמתבצע "דילוג לשיפור עמדות, בעמדת חליפין". התבוננתי בחברי לצוות. פניהם היו לבנות, ואיש לא דיבר. אחרי שהמג"ד הודיע לנו במיסדר־היציאה בנגב שתוך ארבעים־ושמונה שעות "מנפנפים" את המצרים מעֵבר לתעלה (חלק מהתומת"ים נזקקו ליותר מכך רק כדי להגיע לקו־החזית) כבר לנו נתנו אמון רב בהודעות מסוג זה בתנאים אלה. התנועה על הציר בכיוון מערב עמדה, ואילו מנגד הופיעו בעיקול הדרך טנקים שלנו בנסיעה מזרחה. הם גלשו במורד הגבעה, הקנים מושפלים הצידה ולמטה, חלקם נגררים פגועים, ועל חלק מהסיפונים שכבו פצועים, ואולי גם הרוגים, — וחלפו על פנינו, התומת"ים האמורים לסייע להם מאחור. הארטילריה המצרית שתקה באותה עת, אולם מטוסי־קרב מצריים חלפו פעמים אחדות בטיסה נמוכה ממערב למזרח מעל הציר העמוס לעייפה, ומשום־מה לא ירו ולא הפציצו. למטוסינו לא היה זֶכר. נזכרתי לרגע בצילום הידוע של טור מצרי פגוע שנשחט מן האויר, שרוע כנחש־עקלתון פגוּר במעבר־המיתלֶה — וחלפה בי צמרמורת. היתה הרגשה קשה של חוסר־אונים וחידלון, ובאויר ריחפו, גם מבלי שנאמרו במפורש, המלה "נסיגה", ומשהו נורא ואיום שמעֵבר לה. אף־פעם לא הכינו אותנו בצבא לכגון־זה. האנשים השתדלו שלא להביט אלה בפני אלה, וכל אחד היה נתון לעַצמו. כשהתחלנו לנוע, היה נדמה לי כאילו עברתי כבר פעם חווייה שכזאת, כאילו כבר טעמתי את טעם האֵימה הצורבת שבהפניית־הגב, ובתוך המהומה שמכחוץ ומכפנים לא יכולתי לזכור היכן ומתי.

בסופה של התזוזה הסתבר שאכן נסענו מזרחה לא יותר מקילומטר אחד או שניים, ומייד התפרסנו בעמדות חדשות, הפעם מדרום לציר "עכביש". ייתכן שהיה זה באמת רק "דילוג לעמדת חליפין", אולם טעם ההרגשה הכבדה של אותה נסיעה קצרה לא פג גם עם תום המלחמה. היתה זו הפעם הראשונה והאחרונה שבה נענו לאחור. בשבת ה־1 בדצמבר 1973, למעלה מחודש לאחר הפסקת־האש הרישמית, היה גדודנו פרוס ממערב לתעלת־סואץ בתוך מיתחָם מצרי גדול שנינטש בחיפזון. שכבתי באוהל־סיירים קטן מאחורי התומ"ת, והטרנזיסטור ניגן חרש מתוך כיס החולצה הימני. נים־ולא־נים שמעתי את הרדיו מודיע על מותו של דויד בן־גוריון. התיישבתי בבהלה, כלשמע יציאת פגז מהקווים שמנגד, וזחלתי במהירות מן האוהל. עליתי על הסיפון והתבוננתי סביב. שמש חורפית נעימה חיממה את חולות־המיתחָם. אנשים בודדים הסתובבו בעצלתיים בשטח, ומרחוק נשמעו קולות הכנת ארוחת הצהריים. הצוות היה איש לאוהלו, ונשמעו קולות נחרה קלים, שלֵווים. אבל איזה אי־שקט פנימי עירער את חזות־הבטחון שהופגנה סביב. הרדיו חזר במונוטוניות על תחנות בחייו של האיש. פלונסק. יפו. סג"רה. הגדוד העברי. ובסוף שדה־בוקר, ירושלים ותל־אביב, ושוב שדה־בוקר. נזכרתי בבסיס־היציאה שעזבנו לפני כמעט חודשיים. בן־גוריון הלך, חשבתי, ועכשיו הצריף ריק באמת. צָפיתי מעבר לסוללת־המגן לעבר איסמעיליה שמצפון־מזרח, אל האנדרטה הגבוהה שחששנו כי מעליה מטווחים אותנו המצרים, וידעתי: המלחמה טרם הסתיימה.

י

אל ימי צקלג שבתי כשנה לאחר מלחמת יום־הכיפורים כתלמיד בסמינר אוניברסיטאי שהוקדש לסיפורת העברית שלאחר מלחמת־העצמאות. הפעם היתה קריאתי איטית יותר, מרוחקת יותר וגם בוחנת יותר. ממרחק השנים והנסיון היתה עֵין־הקורא שלי מצוייה בעמדת תצפית גבוהה, והמעורבות, אם היתה, באה על־דרך ההשוואה. מכך לא יכולתי להימנע. אבל התגעגעתי הרבה תוך־כדי הקריאה אל אותן התרגשות ומעורבות שהיו מנת־חלקי באותה קריאת נעורים, וידעתי שלא תחזורנה. וכל זאת עד בערך מחצית הכרך הראשון. כשהגעתי שם לתאור הבריחה הראשונה מן המישלט עבר אותי לפתע גל־חום, וארועים שונים ורחוקים זה מזה הוארו באחת במפולש בקו־אור אחד שחצה את ערפל השנים וחרז אותן על־גביו כבמחרוזת. בבית־אחת ידעתי שמכאן, מתאור הבריחה הנוראה, נותרה בי לאחר חוויית הקריאה הראשונה הרגשת המוכּרוּת שעלתה בצורה מוזרה כל־כך בעת הנסיגה לאחור על ציר "עכביש", הרגשת הכאילו־כבר־התנסיתי בזאת. באותו רגע גם ידעתי בברור שקראתי את הדברים במקום נוסף. קמתי ממקומי והוצאתי בהתרגשות מן המדף ספר נוסף שלא ראיתיו מנעורי, **אני פחדן אני** של פוצ'ו. אבל בטרם הספקתי לדפדף בו כדי למצוא את המקום המסויים ההוא, קפץ מתוך דש־העטיפה הפנימי וניצב לנגד עיני, מייד עם פתיחת הספר, צילום מוכּר: השלט של חירבת־מחאז!

קו־האוֹר חורז־השנים התעקל וסגר את מעגלו: צקלג, היא הבריחה, היא חירבת־מחאז, הוא השלט שלצד הכביש, וגרוטאת־המשוריין, היא חבורה שכזאת, קורס־המפקדים, הוא התומ"ת שהביא אילן, הוא ציר "עכביש", היא הנסיגה, היא צקלג. ימים אחדים עברו עד שהייתי מסוגל לשוב לסיפור ימי צקלג ולסיים את קריאתו בשנית, ובמקביל שבתי וקראתי גם את **אני פחדן אני**. ויצר ההשוואה שבי לא מצא מרגוע מרוב פליאה: איך זה נכתבו שני סיפורים שונים כל־כך זה מזה במיזגם, בשפתם, בקיצבם, באורך־נשימתם ובאוֹר השפוך עליהם מעֵין־המחבר, אודות עלילות־מלחמה זהות שהתרחשו בזמן אחד על אותה כברת־ארץ צחיחה והותירו חותם של חוויית־תשתית אחת על אותם לוחמים־נערים.

חלפו עוד כמה שנים. ושוב חזרתי לימי צקלג, הפעם בסמינר של לימודי התואר השני שבו נתבקשתי להרצות על הספר ועל התקבלותו החברתית. שבתי, לפיכך, לקרוא את הסיפור בשלישית. חֵלק ממנו קראתי הפעם בשרות מילואים, ושני הכרכים הכבדים תפסו מקום נכבד בתרמילי. הוּצבנו, קומץ חיילים, תחילה בקיבוץ מעיין־ברוך, שהוקם על־ידי יוצאי חטיבת הפלמ"ח "יפתח" אשר חייליה היו לוחמי חירבת־מחאז, ואחר־כך במוצב על הגבול הלבנוני, צפונית לקיבוץ יפתח, הנושא את שם החטיבה והוקם אף־הוא על־ידי יוצאיה. היתה זו תקופה מתוחה בגבול, באביב 1980, לאחר שחדרו מחבלים לקיבוץ משגב־עם הסמוך, יישוב פלמ"ח אף־הוא, והצפוני מכולם. היה מוזר, ולעתים משעשע, לקרוא בסיפור תאור פרטי־פרטים של פעילויות חייליות למיניהן במישלט הנֶגבי במקביל לעיסוק ממשי באותן פעילויות במוצב הגלילי: הצבת־מקלעים, ספירת תחמושת, תצפית על הכפר הלבנוני שמנגד, מעקב אחר הסיור העובר למטה בכביש־המערכת, בדיקות קשר ודיווחים. הופתעתי לגלות עד כמה רב לעתים הדמיון, על־אף המרחק בשנים, בין שפת־החיילים שלנו לבין שפת־החיילים המובאת בדיבור ישיר בסיפור. המזון הצבאי, לעומת־זאת, תוגבר ושופר מאז, בזה לא היה ספק; הקפה, כנראה נשאר אותו קפה. ופרט, כמובן, לשיפור הניכר בנשק ובכמויות התחמושת, דומה היה כאילו קיים רק הבדל מכריע אחד בין מישלטי־הנגב למוצבי גבול־לבנון: במישלטי־הנגב, מסתבר, לפחות על־פי ימי צקלג **ואני פחדן אני**, לא נטרפו קלפים ולא קורקשו קוביות על־גבי לוחות שש־בש...

לצורך הכנת הרצאתי על ימי צקלג נפגשתי לראשונה עם ישראל וייסלר, הלא הוא פוצ'ו, מחבר **אני פחדן אני**, הספר המבוסס על חוויותיו האישיות בפלמ"ח ובקרבות חירבת־מחאז. לאחר ספר זה הוסיף פוצ'ו וכתב את **יוסלה־איך־זה־קרה**, (המתאר את ימיהם הראשונים של חברי הכשרת־הפלמ"ח ביישוב־מישלט, מייד לאחר מלחמת העצמאות. בכך הפך את שני ספריו הראשונים בהצטרפם לזה האחרון למעין טרילוגיה המלווה את הכשרת־הפלמ"ח לפני מלחמת־העצמאות, במהלכה ולאחריה. פוצ'ו הפקיד בידַי את "יומן תש"ח" האישי שלו, שבו כתב גם בעצם ימי הקרבות בחירבת־מחאז. לאחר שהוצע לי להרחיב את הרצאתי לעבודת־מחקר לצורך קבלת התואר נפגשנו שוב וביקרנו בכֶנֶס־הפלמ"ח שנערך בקיץ 1981 בתל־אביב, ושם פגשתי באחדים מחבריו־לנשק שלחמו באותו מישלט אף־הם. בפסח האחרון נסענו יחד לבקר בחירבת־מחאז.

בעיצומו של הקרב על ציר עכביש, אוקטובר 1973

יא

פוצ׳ו לא היה בחירבת־מחאז עשרים־ושתיים שנים, אני לא הייתי שם תריסר שנים. יצאנו מוקדם בבוקר בדרכנו דרומה. הכבישים היו ריקים, ותוך כשעה היינו על כביש קרית־גת–באר־שבע, למרגלות תל־קשת, בימים ההם תל־אל־קונייטרה. ממרומיו יכולנו לצפות על הסביבה כולה. מצפון־מערב — תל־אל־חאסי, ורחוק יותר מדרום — תל א־נג׳ילה, ממנו יצאו הלוחמים לכבוש את תל־אל־מחאז, מחוז־חפצנו. המשכנו דרומה, וחיפשנו את השלט ואת גרוטאת־המשוריין שלצד הכביש. לא מצאנו אותם. גילינו כי בקטע הכביש ממנו מסתעפת דרך־העפר המוליכה מזרחה לחירבת־מחאז ניסלל נתיב נוסף לתנועה הבאה ממול, וכנראה בשל כך סולקו השלט והגורטאה גם־יחד.

ירדנו בדרך־העפר, חצינו את מסילת הרכבת, והתחלנו לעלות במעלה המתון אל הגבעות שממול. המכונית קירטעה בדרך המשובשת, והירק שצמח לצידי הדרך ובמרכזה סרט בשיפוליה והאט את תנועתה. שלטים אחדים חלודים ונוקבי־כדורים לאורך הדרך התריעו: ״סכנה! שטח אש!״, אבל הנוף כולו היה רוגע. בראש המעלה פנינו ימינה אל הגבעה שמדרום לדרך. כשיצאנו מן המכונית הסתער עלינו בכל עוזו האביב המשכר שלאחר חורף ברוך־גשמים. לכל עבר השתרעו מרבדי־פרחים צבעוניים. פוצ׳ו ציין שטעינו בכתובת, ולא רק משום שהוא זכר מקום צחיח ואפור, אלא גם משום שהגבעה עליה היינו לא היתה גבעת אופך כְּפול־כיפות. תל־אל־מחאז, הסתבר, נמצא מצפון לדרך־העפר איתה הגענו מהכביש. עד־מהרה היינו על הכיפה שהיתה המישלט האחורי, ומצפון־מזרח התגבננה הכיפה הנמוכה ממנה שהיתה המישלט הקידמי.

קשה היה להכיר את אתר־הקרבות. לא נותר כמעט זכר לשוחות, לתעלות־הקשר, ואף לא לבקתות שהפכו את המקום מסתם תל ל״חירבה״. שרשראות כלי־הצבא הכבדים שעברו כאן במשך השנים באימוניהם הצליחו לנגוס ולטשטש בחירבת־מחאז כל מה שלא נגסו וטשטשו שיני־הזמן בתל־אל־קונייטרה. בקושי זיהינו, על־פי גל מפולת שנסתר מתחת לסכך ירוק מנומר בפרחי־סגול, את מקום הבקתה המרכזית במישלט האחורי, זו ששיכנה את המַטֶּה הקידמי ואת תחנת איסוף הנפגעים. ליד גל־המפולת מצאנו בור גדול שאף לתוכו פרצו הקוצים והירק, וחשבנו שאולי הוא בור־המרגמה שנפגעה בפגיעה ישירה לפני הבריחה ההיא, הראשונה.

ירדנו לכיפת המישלט הקידמי. פוצ׳ו חיפש זכר כלשהו לשוחת המיקלע הקיצונית שאותה אייש אז, ומשלא מצא, ניסה לאתר את מיקומה בשפיפה, על־פי הכיוון והזווית בהם ניגלו לו לראשונה המשוריינים המצרים כשניסו לעלות על המישלט מתוך הערוץ המוליך לוואדי שממזרח. ניגשנו לשפת הערוץ. לשמאלו, בצלע הגבעה שממול, בהק בשמש מצוק לבן ותלול. במרכז הערוץ — מדרגת־אבן גבוהה, שנראתה לי בלתי־עבירה למשוריינים, בוודאי לא לאלה של אז. ״שמע״, אמר פוצ׳ו, ״אולי ניגלה לי עכשיו בזכותך איך נשארתי בחיים. אולי המדרגה הצילה אותנו אז, ולא דגדוגי־המקלע.״ חצינו את הישורת המוליכה אל כיפת המשלט הקידמי ועלינו על הגבעה המשקיפה על תל־מחאז כולו מצפון, זו אשר שימשה למצרים מיסתור וקרש־קפיצה להתקפותיהם כאחד. התל נראה מכאן קטן ועלוב, ולא היה צורך בדמיון רב כדי לנחש איך ראו המצרים מנקודת תצפית זאת את המישלט כְּפול־הכיפות ואת אנשיו שנאחזו בקרקעו בציפורניהם, סרוחים תחת ברד ההפגזות ותקיפות המטוסים. מאחור שמענו טרטור מנוע, והבחנו בגגון של טרקטור נסתר הנע לאיטו במרחק. והנה שמנו לב כי מצפון וממערב, מהיכן שעלו ודרסו המשוריינים המצרים, מסתערים עתה על משלט מחאז, משתופפים ברוח שבגבם, שדות דשָנים של חיטה המגיעים ממש עד פאתיו, וכבר הם עומדים לכובשו בשיטפם הירוק.

בדרך חזרה למכונית הצביע פוצ׳ו על מקום בו נפצע בירכו חברו להכשרת הפלמ״ח מפגיעת פגז ישירה בעמדתו, והוא והחובש המחלקתי, גררו אותו תחת אש אל מחסה הבקתה וחבשו אותו שם. כבדרך־אגב ציין פוצ׳ו את שם אותו חבר: אליעזר צוֹרֶן. הייתי בטוח שכבר שמעתי שם זה פעם. כשהגענו למיפגש הדרך והכביש, למקום בו עמדו פעם השלט וגרוטאת־המשוריין, נזכרתי באחת: צוֹרֶן — הרי זהו שם־המשפחה של חברי מהמילואים אילן, אילן צוורן שהביא למלחמה את התומ״ת מחירבת־מחאז! פוצ׳ו לא הבין את סיבת התרגשותי הפתאומית. כששאלתי אותו, אם הוא בטוח שזה היה שמו של הפצוע. ״בוודאי״, תמה פוצ׳ו על התעניינותי דווקא בפרט שולי זה, ״לייזר צוורן, חבר ההכשרה שלי, הכשרת בית־השיטה״. ואני התקשיתי להאמין שקישורים מופלאים כאלה עשויים להשתזר דווקא סביבי.

יב

את אילן צוֹרֶן לא ראיתי שנים אחדות. גדודנו, ה״תוקפן״ ממלחמת יום־הכיפורים, שינה את פרצופו. היילים צעירים נקלטו בו, והצוותים הותיקים פוזרו בגדודי־מילואים אחרים. רק אחרי מאמצים הצלחתי להגיע למספר הטלפון שלו. אילן הופתע לשמוע את קולי פתאום, והתבדח על שסוף־סוף, כמעט עשר שנים אחרי המלחמה, ואחרי כל שנות המילואים, אולי השתכנעתי לעשות אצלו ביטוח חיים. ואולם הוא הופתע עוד יותר כששמע מה בפי.

״אילן״, שאלתי, ״יש לך קרוב משפחה בשם אליעזר?״

״בודאי״, היתה התשובה, ״זה הדוד שלי״.

״והוא השתתף במלחמת העצמאות?״

״ועוד איך, היה פלמחני״ק״.

״והוא נפצע במלחמה?״

״נפצע קשה״.

״איפה?״

״בירך השמאלית״.

״לא זה,״ תיקנתי, ״באיזה מקום בארץ הוא נפצע?״

״לא יודע איפה בארץ. אף־פעם לא דיברנו על זה״.

״טוב״, אמרתי, ״ואם אגלה לך שהדוד שלך נפצע במקום שאתה מכיר טוב מאד, בדיוק במקום שממנו התחלת את מלחמת יום־הכיפורים?״

״איך זה יכול להיות?״, נעניתי בשאלה מהססת, ״הרי אנחנו התחלנו את המלחמה בציר־״עכביש״, על יד התעלה?״

״לא כל־כך מדוייק״, אמרתי, ״נסה להיזכר מאיפה יצאת למלחמה״. היה רגע של שקט בטלפון. אחר־כך הוא שאל חלושות, כמי שעוד מעכל משהו בלתי־מובן.

״אתה רוצה להגיד לי שהדוד שלי נפצע בחירבת־מחאז?״

״בְּרבו, אילן, בדיוק בשביל זה התקשרתי אליך.״

שוב היה שקט בטלפון. ורק אחר־כך נזכר אילן לשאול, וחוסר־האֵמון חילחל בקולו, איך בכלל אני יודע את כל זה.

״אז בוא ניפגש ואספר לך״, אמרתי.

פוצ׳ו (ישראל וייסלר) וס. יזהר

יג

נפגשנו באותו שבוע בבית־קפה דיזֶנגוֹפי באחר־צהריים אביבי של יום ששי. ניסינו לשחזר את ימי־המלחמה הראשונים, ובעיקר את יום ראשון, השבעה באוקטובר 1973. בבוקר אותו יום, סיפר אילן, כשהגדוד כבר היה ערוך בשדירת־מסע על הכביש ליד הבסיס בדרך לניצנה ולסיני, פקד עליו המג״ד לצאת בראש צוות עם נהגו ועם הקומנדקר שלו לחירבת־מחאז כדי לאסוף משם תומ״ת שממתין מוכן ומזומן ומזווד על־גבי מוביל־טנקים, לנוע איתו לסיני באופן עצמאי, ולהצטרף אל הגדוד בטֶסָה. כשהגיעו כעבור שעות מספר לחירבת־מחאז חיכו להם לצד הכביש שני מדריכים צעירים מבסיס־ההדרכה, קצרי־רוח ונרגזים מפחד פֶּן יפסידו את המלחמה. אילן שיחרר אותם לרוץ אחריה, ובעצמו התפנה לבדוק את המצאי: ״אחד מוביל־טנקים״ לא היה, כמובן. ״אחד תומ״ת״, שניצב לו בודד ליד השלט וגרוטאת־המשוריין ממלחמת־העצמאות, היה אמנם, אבל ללא הזיווד שהובטח. לא מקלעים ולא מגשי טעינת־פגזים, לא טלפון־שדה ואפילו לא מכשיר־קשר. אמנם, הוסיף אילן, ״היה מנוע״, אבל נשמעו מקרביו רעשים חשודים. וגם המצמֵד בקושי תיפקד. לעומת כל החֲסרונות היתה רֶשֶת־הסוואה. אנשי הצוות התאימו עצמם, לפיכך, למצאי, פרשו שמיכות בצל התומ״ת, והתחיל לצבור מה שתמיד חסר בצבא — שעות־שינה.

למחרת, בחמש בבוקר, הגיע מוביל־הטנקים, והם יצאו דרומה. ביציאה מבאר־שבע פגשו בסגן־מפקד גדוד אחר, צפוני, שמסר לאילן פקודה חדשה מהמג״ד שלנו, לפיה על הצוות להצטרף עם התומ״ת לגדוד הצפוני. את הגדוד הזה מצאו בבסיס־היציאה הנגבי בעצם התארגנותו לעלייה לחזית הסורית. אלא שעכשיו הודיע סגן־המפקד לאילן שיש לו עודף אנשים, ולכן הוא צריך רק את התומ״ת, בלי הצוות. וממילא, הוסיף כמתנצל, ״העסק״ יסתיים תוך יומיים. מכיוון שלא היה מוסמך להוציא שחרורים, הפנה את אילן ואת צוותו לסגן־מפקד הבסיס. תגיד לו, אמר, שאין לי צורך בכם, והוא כנראה ישחרר אתכם.

כאן פרצה התקוממות כללית, ואנשי־הצוות כמעט היכו את מפקדם: מה אתה מוַתר לו, מה? לא מספיק שנשלחנו לאיזה ״חור״, איזו חירבת־מחאז נידחת, להביא תומ״ת ״דפוק״, עבדנו עליו, תיקנו אותו, עכשיו נעביר אותו למישהו אחר? לא מספיק שהופרדנו מהגדוד, עכשיו עוד ״נפספס״ בגללם את כל המלחמה? בסוף לא לסיני ולא לרמת־הגולן? סוף־סוף, אחרי כל השנים בצבא, יש לנו כבר איזו מלחמה! איפה הצדק?! אילן, הוַתיק מכולם, שכבר במלחמת ששת־הימים עבר את טבילת־האש שלו נגד המצרים, ניסה להרגיעם, שלא ידאגו, שהמלחמה לא תברח להם, וגם רצה להוסיף איזו אמת חבוטה בעניין תאריכי הגיוס של הצדק וההגיון לצבא, אבל איש לא האזין לו. הם דחפו אותו בכוח לישכת סגן־מפקד הבסיס ובעצמם ניתלו בחלונות, מוחים בקול, ומשגיחים בשבע עיניים שחס־וחלילה לא ״ימכרו״ אותם שוב. סגן המפקד הודיע שממילא אינו מוסמך להחליט מה ייעשה בהם, והורה להם להצטרף, בלי התומ״ת ״שלהם״, לשיירה היוצאת להביא תחמושת מבסיס־המפקדה, ושם יחליטו בעניינם. אילן ברח מאנשיו הזועמים לאוטובוס שעמד שם בצד, והלך לישון. עם דמדומים הצטרף איתם לשיירה. במיפקדה הודיעו להם שלא משחררים איש, ואלה המשתחררים — עושים זאת רק על אלונקה. מאנשי־הצוות המתוחים עלתה אנחת־רווחה. גם לאילן הוקל. המלחמה הצילה אותו מלינץ׳ ודאי. את הלילה עשו במפקדה. למחרת בבוקר הצטרפו לאוטובוס שהסיע חיילים לגדודים בחזית־התעלה, ומייד עם הגיעם פוזרו בין צוותי־הגדוד בעיצומו של קרב ארטילרי כבד על ציר ״עכביש״. זה היה ביום שלישי, התשעה באוקטובר — אותו יום בו הגעתי אף אני לחזית בעיצומו של הקרב, לאחר המסע המייגע ורצוף־התקלות על־גבי השרשראות.

— ״והתומ״ת מחירבת־מחאז?״, שאלתי את אילן.

— ״התומ״ת ההוא נשאר בגדוד הצפוני ועלה לרמת־הגולן להילחם בסורים״, היתה התשובה.

◀ 63

שירים מסדנת היזע (10)

בעריכת: יהודה גור־אריה, נתן יונתן

"שוטפת זעה ממצחו של חלוץ" — שירי חלוצים בארץ ישראל

בין חלוצי העליה השלישית, שנאבקו מאבק איתנים לבניית הארץ בעבודה פיזית מפרכת בחקלאות, בבניין, בסלילת כבישים וייבוש ביצות, תוך הסתגלות קשה ועיקשת לתנאי אקלים אכזריים, מצוקה, מחלות, לבטים נפשיים והתלהבות חסידית, מצאו את מקומם גם סופרים ומשוררים שנתנו ביטוי למעשה החלוצי המתרחש לנגד עיניהם, והם משתתפים בו בגופם, בפועל ממש: (לוי בן־אמתי: "ביום אני גורף את גללי הזבל / מתחת רגל הפרה בדיר"; שלונסקי: "הלבישיני אמא כשרה כתנת פסים לתפארת / ועם שחר הובילוני אלי עמלי"; רחל: "ינבל מים ביד; על השכם / מעדר מגרפה וסל / לשדות רחוקים, לעמלי"). והיו משוררים שלא יכלו להינתק מלשון אמם ("מאמע לשון") היידית וכתיבתם היוותה ז'אנר ונושא חדש בשירה ובספרות יידיש: שירה של חלוצים, מתיישבים־איכרים, בנאים ורועים, שומרים ולוחמים בארץ־ישראל הנבנית.
דוגמאות אחדות משירים אלה נביא כאן לסיום.

יוסף פפיֶרניקוב
שִׁיר הַחֲלוּצִים

הִנֵּנוּ, הִנֵּנוּ, הִנֵּנוּ —
חֲלוּצִים בְּנֵי־חַיִל;
בְּלַהַט גּוּפֵנוּ
עַל לַהַב־שָׂדוֹת רִאשׁוֹנִים פֹּה הוֹפַעְנוּ
וְכִסְנוּנִיּוֹת הָאָבִיב כֵּן הִגַּעְנוּ —
הִנֵּנוּ!

נִסָּעָה, נִסָּעָה, נִסָּעָה —
חֲלוּצִים בְּנֵי־חַיִל,
הַשְּׁקֵט לֹא נִדָּעָה,
וְלֹא תַּפְרִיעֵנוּ אֵשׁ שֶׁמֶשׁ יוֹקֶדֶת
לְמִצְוָא מִשְׁכָּנֵנוּ בְּחֵיק הַמּוֹלֶדֶת
נִסָּעָה!

נָבוֹאָה, נָבוֹאָה, נָבוֹאָה —
חֲלוּצִים בְּנֵי־חַיִל,
לַחֲרוֹשׁ וְלִזְרוֹעַ,
לִפְצוֹחַ רִנָּה עִם כָּל אֶבֶן וְשִׂיחַ,
וְאִם הַקַּרְקַע לְבָבָה גַּם תַּקְשִׁיחַ —
נָבוֹאָה!

נַאֲמִינָה, נַאֲמִינָה, נַאֲמִינָה —
חֲלוּצִים בְּנֵי־חַיִל,
נַאֲמִינָה, נָהִינָה
הָפֵז וְהַזָּהֵב הַשָּׂדוֹת שֶׁנִּשְׁכָּחוּ,
הַצֶּמַח, הַפֶּרַח כָּל גֶּבַע וָאָחוּ —
נַאֲמִינָה!

הִנֵּנוּ, הִנֵּנוּ, הִנֵּנוּ —
חֲלוּצִים בְּנֵי־חַיִל,
וְעֹז בְּיָדֵינוּ —
לִשְׁרוֹף הַגְּשָׁרִים, — עַד עַתָּה בָּם הָלַכְנוּ,
וְיִרְאֶה הָאוֹיֵב, כִּי דּוֹר־עֹשֶׂת אֲנַחְנוּ,
הִנֵּנוּ!

(מיידיש: י. יחיאל)

ל. פאפיק
הַבַּנַּאי

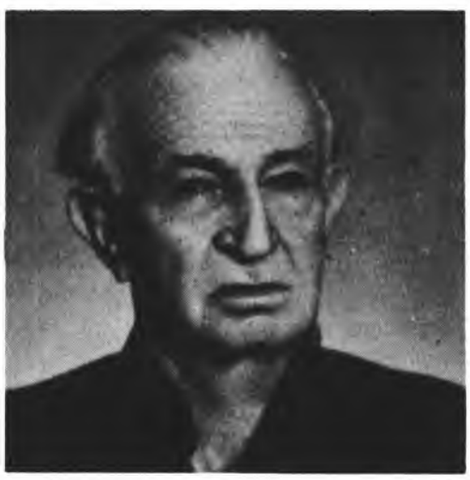
מִלְּיוֹנֵי לְבֵנִים יָדֵי תָּרִים
וְאֶלֶף קוּבּ בְּצֶמֶד הַיָּדַיִם.
אֲנִי שׁוֹמֵר עַרְשָׂם שֶׁל הֶעָרִים,
שֶׁל לְבָן רְחוֹבוֹת יְפֵי עֵינַיִם.

שִׁפְעַת קוֹמוֹת כְּלוּאָה בִּשְׁתֵּי יָדַי,
הִנֵּה נִשְׁמַת חַיִּים בָּהֶן אָפִיחַ.
סְעוֹת בָּתִּים נָחוֹת בְּאִישׁוֹנַי,
אוֹתָן שׁוּרוֹת אֲשֶׁר יָדַי תַּנִּיחַ.

דַּפֵּי פִּגּוּם שְׁלוּבִים וְנִשְׁעָנִים;
שְׁלוּחַת מִבְנִים אֶת שְׁמֵי מָרוֹם חוֹבֶקֶת.
הָאָרֶץ רְחָבָה, בְּרוּכַת בָּנִים.
הִכּוֹן — כִּי נַעֲלֶה גַּגּוֹת לָצֶקֶת.

אֲנִי נוֹשֵׁם הַיּוֹם בַּהֲלֹם הָאֵיתָן;
הַיּוֹם עֲבוֹדָתִי שִׁירָה הִנֵּצָה —
שִׁירַת בָּתִּים נוֹבְטִים אֶל מוּל עָנָן,
שִׁירַת הָאָרֶץ הַנִּכְבֶּשֶׁת בִּבְנָיָן,
שִׁירַת זְרוֹעוֹת שֶׁלֹּא יִלְאוּ לָנֶצַח.

(מיידיש: אוריאל אופק)



אברהם לב
"לייבל החלוץ"

(קטעים מפואמה)

נוֹקְפִים יָמָיו שֶׁל לִיבֶּל בְּשִׁמְמוֹן הַחוֹל,
בַּיּוֹם הָעֲבוֹדָה, בַּלַּיְל כְּאֵב מַפְרֶקֶת.
קָשִׁים חַיֵּי חָלוּץ, כָּבֵד מֵעִיק הָעֹל —
הַכְּנֵס צָוָאר וּמְשֹׁךְ! חָרֹשׁ וּמְשֹׁךְ בְּשֶׁקֶט!
הַשַּׁחַק עַל הָרֹאשׁ מַזְהִיר בָּהִיר־תְּכֹל,
סָבִיב מֵחֹם הַיּוֹם כָּל אֶבֶן אֵשׁ יוֹרֶקֶת.

נוֹטֶפֶת הַזֵּעָה זַרְזִיף אַחֲרֵי זַרְזִיף
מֵעַל מִצְחוֹ, פָּנָיו, מֵעַל עָרְפּוֹ רוֹסֶסֶת;
הָהּ, טוֹב מְאֹד, אֵלִי! מַה טּוֹב וּמֶה חָבִיב
אֶת אַדְמָתְךָ לַעֲבֹד מֵאַהֲבָה וָחֶסֶד.
הַשֶּׁמֶשׁ עַל הָרֹאשׁ -- הִלָּה שֶׁל אֵשׁ וָזִיו,
הָרֶגֶב שֶׁמִּלְּמַטָּה — אֶבֶן הַנִּגְרֶסֶת.

אַךְ טוֹב מְאֹד, אֵלִי, הַכְּאֵב בָּאֲבָרִים!
הֵן דּוֹר־גּוֹיִים רִאשׁוֹן, הֵן דּוֹר רִאשׁוֹן אֲנַחְנוּ!
הַדּוֹר יָבוֹא אַחֲרֵינוּ, דּוֹרָם שֶׁל הַבָּנִים,
יָרֵךְ לוֹ זֶה הָרֶגֶב נַחְנוּ לוֹ פִּרַרְנוּ —
וּבַיִת לוֹ יִהְיֶה וְרֶפֶת, לוּל, גַּנִּים;
אֲנַחְנוּ לוֹ נִבְנֶה וְלוֹ הַגֵּב הֵשַׁחְנוּ.

גּוּפוֹ הַדַּל שֶׁל לִיבֶּל מְיֻגָּע, עָיֵף,
אַךְ הוּא מַקִּישׁ־מַקִּישׁ וּמִתְחַזֵּק כְּגֶבֶר,
רֹאשׁוֹ כָּבֵד עָלָיו, מִיָּד וְיִתְעַלֵּף...
גּוּפוֹ תָּשׁוּשׁ, רָצוּץ, דּוֹאֵב עָלָיו כָּל אֵבֶר.
דּוֹמֶה לְלִיבֶּל: בּוֹר נִפְתָּח וּמִתְרַחֵב —
וְהוּא נוֹפֵל עֹמֶק־עֹמֶק כְּמוֹ לְקֶבֶר.

הִנִּיחַ לִיבֶּל הַטּוּרִיָּה מִיָּדָיו
וּבְצַמָּאוֹן לָכַד צִמֵּד אֶת הַשְּׂפָתַיִם.
וְהוּא מַרְגִּישׁ חִיּוּת בָּאָה בַּאֲבָרָיו
כֻּלּוֹ מְרַעֲנָן וְאוֹר לוֹ בָּעֵינַיִם.
זוֹ פַּעַם רִאשׁוֹנָה בְּכָל יְמֵי חַיָּיו
טַעַם עַתָּה טַעְמָם וְכָל מִתְקָם שֶׁל מַיִם.

וְהוּא יוֹשֵׁב לְרֶגַע תַּחַת הָאִילָן,
נוֹגֵב אֶת זֵעָתוֹ מֵעַל מִצְחוֹ יָזוּעַ.
וְהוּא מַרְגִּישׁ הַכֹּל כָּל כָּךְ יָקָר לוֹ כָּאן,
וּפֹה יִהְיֶה בֵּיתוֹ, פֹּה אָהֳלוֹ תִּקּוּעַ.
וְטוֹב לַחֲשֹׁב כִּי פֹּה, בִּמְקוֹם מִשְׁכַּן הַתַּן,
יִהְיֶה יָשׁוּב יָרָק, יִהְיֶה יָשׁוּב פָּרוּחַ.

הַנִּיר שָׁחוֹר, חָרוּשׁ, נוֹשֵׁם וְרֵיחָנִי,
עִשְׁבֵי־הַבָּר עֲקָרוּ וְגַם סִקְלָה הָאֶבֶן;
וְלִיבֶּל קָם, עָמַד, הֵעִיף מַבָּט סָבִיב —
וְהִסְתָּעֵר לַקֶּרֶב, לַמִּלְחָמָה בַּטֶּרֶשׁ.
בָּרְכִי עֲמַל יָדַי, אַתְּ אַדְמָתִי־אִמִּי! —
וְלִיבֶּל הִתְנַשֵּׁם, שֶׁאַף־נַשֵּׁף עַד עֶרֶב.

(מיידיש: ש. מלצר)

ספרים חדשים בספריית "כתר"

בבית הוצאה כתר ירושלים מבחר מגוון ממיטב הספרים — ספרות יפה במקור ובתרגום, ספרי עיון, ביוגראפיות, מדע בדיוני, יהדות וארץ־ישראל.

הסיפורת העברית 1880 — 1980

מאת: גרשון שקד

הסדרה עוקבת אחרי הסיפורת העברית במאה השנים האחרונות. המחבר מתאר הן את הרצף והן את התמורות הפנימיות שחלו בה, וחושף את הגורמים החיצוניים והתרבותיים שעיצבו אותה. כרך א' — **בגולה** — שראה אור לפני שנים אחדות, עסק ביוצרים שיצרו בגולה כמנדלי, ברדיצ'בסקי וברנר. כרך ב' — **בארץ ובתפוצה** — שראה אור החודש, עוסק בסופרים שיצרו בארץ, מראשית המאה ועד שנות הארבעים; יוצרים כ־שמי, בורלא, עגנון ויהושע בר־יוסף.

יצירה מחוכמה
עיון בשירי שמואל הנגיד

מאת: עדי צמח וטובה רוזן־מוקד

שמואל הנגיד — איש צבא, מפרש התלמוד, ראש ממשלה ו...משורר לירי מופלא שכתב על יין, מלחמה ואהבה.
עדי צמח וטובה רוזן־מוקד מפרשים שבעה עשר משיריו של שמואל הנגיד ומנחים את הקריאה בהם. המחברים מבקשים לחשוף את יופיים של שירים אלה, שנכתבו לפני כאלף שנה. הם מראים איך אפשר ליהנות מהם הנאה פעילה וכיצד אפשר לראות בהם שירה חיה, מקסימה ומזעזעת כאחת, שהיא בעלת משמעות עמוקה גם עבורנו היום.

כתר–בית היוצר לספר הטוב

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 Cerazy

מוריאל, בעלת חנות לעתיקות.

בנק דיסקונט

יגאל וסבקאי, יגאל

נעילת ביניים

עשרה פרקי שירה אלה שנאספו, תורגמו וזומנו יחד לאכסניה של "עתון 77" הם פירורים אחדים מאוצר בלום ובלתי־נדלה של שירת־עם יהודית פועלית. מראשית התהוותו של פרולטריון יהודי בגולה, היתה השירה בת לווייה נאמנה לסבלותיו ולחלומותיו.

שירה זו, שלעיתים היתה נלווית לה נעימה נוגעת ללב, לחן סנטימנטלי, היתה מבע אינטימי לפועל היהודי, שהגיע אל שוק העבודה מה"חדר", מהישיבה, או מספסל האוניברסיטה, וסאת יסוריו הוכפלה; יסורי הוייתו של שכיר יום מנוצל ועשוק ויסורי ההסתגלות לעמל כפיים מפרך.

היידיש היתה שפת החולין העממית של המוני היהודים בדורות האחרונים והיא הפכה להיות גם שפת השירה בכוח הפתוס של משוררים כמוריס וינצ'בסקי, מוריס רוזנפלד, אברהם רייזין, יוסף בובשובר ואחרים. ראשיתה של שירה זו בשלהי המאה ה־19 ברוסיה ופולין ועם זרם המהגרים האדיר נדדה לאמריקה ואף בארץ ישראל היו לה ממשיכים. כאן בארץ התרחש בה משהו: נסתלקו ממנה המרירות והמרי המהפכני ואת מקומן מלאה תחושת הקרבה ויסורים של חלוצים, נושאי בשורת שחרור וגאולה לעמם ולעולם. משוררים כ־א. אלמי, אריה שמרי, י.צ שרגל, אברהם לב, פפיירניקוב, פאפיק ואחרים.

רסיסים משירה זו הבאנו בזה לחתום בהם את הסידרה של "שירים מסדנת היזע". רצינו לתת טעימה כלשהי לאלה שלא הכירו שירה זו במקורה, להדליק נר נשמה לזכרה, ומי־יודע — הרי ייתכן כדבר הזה בממלכת האמנות — להשיב אותה לתחיה בעולם הספרות בת־זמננו. שמא יהיה בכך גירוי רוחני, מוסרי, לקוראי שירה ולכותביה, יופנה המבט אל ז'אנר ספרותי עממי שכוח, שמקורות יניקתו אינו בעולם המטפיזי של הרוח כי אם במעמקי המצוקה והעוול החברתי הארצי, היומיומי שאיננו מתמעט, איננו פוחת בעולם.

בואו נטה אוזן לשירים. ■

נתן יונתן / יהודה גור אריה

ביבליוגראפיה

געבירטיג מרדכי. **דאס געזאנג פון ליבשאפט און צער**. הוצ. "לעצטע נייעס". (תל־אביב), תשכ"ב. 1962.

גפן מנשה. מלקט. "שירי ענות ומרי" — ילקוט מזמורים מתקופת הסער והדחף בתנועת הפועלים היהודית; "ההווי החלוצי באספקלריה של הזמר"; ליקט ותירגם מאידית, בתוספת מבוא והערות. הנ"ל. **אסופות**. הוצ' ארכיון העבודה. 1966.

כץ בנימין. קופשטיין ברכה. עורכים. **אונטער יאנקעלעס וויגעלע**. אנטאלאגיא. אנתולוגיה של שירי־ערש יהודיים. הוצ' שלום (ניו־יורק — תל־אביב). 1976.

לב אברהם. **זהורית ברוח** (שירים). הוצ' הקיבוץ המאוחד. 1964.

מאנגר איציק. **דמויות קרובות**. תירגם א. שלונסקי (מהדורה שניה). הוצ' ספרית פועלים. 1983.

סקולץ אמיל. **שירי־עם יהודיים מרומניה**. הוצ' התאחדות עולי רומניה בישראל. (תל־אביב). 1970.

פאפיק ל.. **שטאפלען / מדרגות** (לידער). תירגם מיידיש: אוריאל אופק. הוצ' רשפים. (תל־אביב). 1981.

פפירניקוב י.. **מן הטנא**. (שירים). (תל־אביב) תש"ב 1942.

ראזענפעלד מאוריס **שריפטען**. פערטער באנד (פאעזיע). זיעבעטע אויפלאגע. אינטערנאציאנאלע ביבליאטעק פערלאג קא. (ניו־יארק — וואַרשע) 1910.

רובין ישראל. **ביכורי השירה היהודית המהפכנית**. הוצ' ספרית פועלים / דורון (מרחביה) 1946.

Orlov V.N, Yampolsky I.G., redactrs, **Russkyie Poety, tom III** izd. "Detskaya Literatuza" (Moskva) 1966

◀ 59 מתל־צקלג ועד ציר "עכביש"

וכך הסתברה לי הטעות שליוותה אותי משך כל השנים מאז, שכן כשהצטרפתי כעבור ימים מספר, ועד לסוף המלחמה ולאחריה, לצוות שבו היה אילן, חשבתי בלהט־הארועים ובבלבול האנשים וכלי־המלחמה שהתערבבו שוב ושוב שהצטרפתי גם לתומ"ת שאילן הביא איתו מחירבת־מחאז.

עברנו לדבר בדוד. אילן מעולם לא ידע היכן נפצע דודו. הוצאתי מתיקי את "יומן תש"ח" של פוצ'ו ופתחתי אותו בעמוד בו מתוארות פציעת "לייזר" והצלתו בעיצומו של הקרב האחרון והמכריע על חירבת־מחאז. אילן קרא ולא האמין למראה עיניו. התאריך: **השבעה באוקטובר** אל־תשע־מאות ארבעים־ושמונה, בדיוק אותו יום בחודש שבו הגיע הוא עצמו, חצי־יובל שנים אחר־כך, למקום בו נפצע דודו כדי לאסוף משם, מאצ גרוטאת־תש"ח, כלי־מלחמה עלוב שנותר יתום בשטח ולהכשיר אותו להמשך המלחמה. אתה מבין, אמרתי לו, זה לא רק אותו מקום ואותו תאריך, בעצם, זאת אותה מלחמה. רק השמות שונו, והחזית זזה קצת. לדודך במלחמת־העצמאות היתה חירבת־מחאז, "צקלג" של יזהר, והיו לו תל־אל־חָסי ותל־אל־קונייטרה ותל־א־נג'ילה, כולם שמות ערביים, ולנו היו "ציונה" ו"חמוטל", "מכשיר" ו"טלוויזיה", "טרטור", "עכביש" ו"לכסיקון", "לקקן" ו"מצמד". דודך וחבריו הותקפו קשות שוב ושוב, משום שבמקום בו ישבו הם "דיגדגו" את פיקת־הגרגרת ששילחו המצרים לשטחינו, גרגרת שהשתרעה מעיראק־סווידאן דרך פלוג'ה ועיראק אל־מנשייה עד בית־ג'יברין. ואנחנו העזנו לשלח, עשרים וחמש שנים אחר־כך, צוואר חצוף אל־בין קוי המצרים צולחי־התעלה, צוואר שראשיתו בלב החולות שליד מחנה טסה, וסופו — דרך מעוזי "לקקן" ו"מצמד" — בג'ונגל החורשות ביבשת החדשה שבעברה המערבי של תעלת־סואץ. ההבדל, ההבדל הקטן והמכריע, הוא שהצוואר שלהם נחנק אז, ושלנו, כעבור שנים, נשאר שלם.

ואשר לתאריך העברי, גם הוא אינו סתמי. היום בו הסתיימו הקרבות והמצרים נהדפו סופית מחירבת־מחאז, יום חמישי השבעה באוקטובר, חל על־פי הלוח העברי בד' תשרי, שלושה ימים לאחר ראש־השנה תש"ט. מערכת קרבות זו שראשיתה בתש"ח וסופה בתש"ט, אשר היתה המבוא למבצע־"יואב" שבו נפרצה הדרך לשחרור הנגב, נסתיימה, לפיכך, בין כִּסֶה לעשור. ובעצם, כל עשרים־וחמש השנים הללו היו לנו כמין בין כסה לעשור, ורק משהתקדש העשור עצמו, יום־הדין בו נקראנו אנחנו, הגיע אילן לאותו אתר־קרבות כדי להמשיך מהמקום בו הפסיק דודו הפצוע את המלחמה שלא נסתיימה. סיפרתי לאילן, שבהדיפת המצרים בקרב האחרון על חירבת מחאז נטלו חלק מכריע שני תותחי עשרים־מילימטר, שבלחץ הנסיבות הורכבו בלילה הקודם על שני חצאי־זחלים של הכוח המסייע, קניהם מופנים אל האחוריים הפעורים של הזחלים, שכדי לאפשר את הירי הוצרכו לתמרן בנסיעה־לאחור. יצורי־הכלאיים החפוזים ההם, משהו שבין זחל, טנק ותותח, היו ככל־הנראה התותחים־המתנייעים הראשונים בצבאנו, והקרב ההוא היה קרב התנועה־ואש הראשון של צה"ל.

ואילו אילן השתתף בצוות הניסוי של התומ"ת הראשון בצה"ל, ומאוחר יותר השתתף גם בהקמת גדוד־המילואים הראשון של התומ"תים, במסגרתו נלחם במלחמת ששת־הימים בקרבות אום־קַטֶף, בחלקו המזרחי של הציר המרכזי בסיני, שעליו נענו גם במלחמת יום־הכיפורים לעבר התעלה. את חירבת־מחאז הכיר אילן עוד מלפני מלחמת יום־הכיפורים, שכן גדוד־המילואים הראשון שלו התאמן שם מידי־פעם. הוא זכר את השלט ואת גרוטאת־המשוריין ממלחמת־העצמאות, ועל־פיהם חיפש בבוא־היום את המקום כשנשלח לאסוף משם את התומ"ת הבודד.

יד

כשעזבנו את בית־הקפה לפנות־ערב לא נותר לנו להשלמת התמונה אלא הדוד אליעזר עצמו. מביתו הסמוך של אילן התקשרנו לביתו שבחיפה. אליעזר צוֹוֵרָן, אז "לייזר", היום צוֹרָן, לא זכר בדיוק שהשבעה באוקטובר היה תאריך הקרב האחרון, המכריע, שבמהלכו נפצע. אבל הוא זכר היטב את הפציעה עצמה, אף־כי הימים ההם כולם, ימי־מחאז, נראים לו ממרחק־השנים כנתונים בערפל־של־חלום. הוא שכב שם, רובאי פשוט עם רובֶה צ'כי, בעמדה בנוייה־היטב עם מחפֶה־ראש. במהלך ההפגזה הכבֵדה שקדמה להסתערות השריון המצרי ספגה עמדתו פגיעת פגז ישירה וירֵכו השמאלית התרסקה ונכוותה. מכיוון שפציעתו היתה קשה, הופר כנכה־צה"ל ושוחרר מלשרת במילואים. הוא הוחזר לשרות מילואים רק כעבור עשרים־וחמש שנים, בעקבות מלחמת יום־הכיפורים — "כשהיו צריכים פתאום גם את הקאַליקֶערס", כדברי האחיין אילן.

אליעזר כלל לא ידע שרֵעו לנשק שהצילו אז, פוצ'ו, כתב ספר שבמרכזו עומדים קרבות חירבת־מחאז. לעומת זאת קרא לפני שנים את סיפור **ימי צקלג** של יזהר, וזכור לו שהתרשם מהדמיון שבין עלילת אותו סיפור ותזמונה לבין הקורות אותו ואת חבריו. אבל הוא לא שם לב שיזהר קיצר את ימי צקלג—ימי מחאז משמונה לשבעה, כנראה מטעמים ספרותיים־אמנותיים ולא משום שדבק בגירסה שגוייה ולא־מדוייקת של תאור הקרבות שהתפרסמה בגליון כתב־העת הצבאי **מערכות** מיום־העצמאות תשי"ב. הסבתי את תשומת־ליבו של אליעזר לכך שיזהר כמו־חזה את העתיד לקרות כשסיים את סיפורו הגדול ביום ד', ג' בתשרי תש"ט, שהיה הששה באוקטובר אלף־תשע־מאות ארבעים־ושמונה — בדיוק היום בו פרצה, עשרים־וחמש שנים לאחר־מכן, על־פי הלוח הלועזי, מלחמת יום־הכיפורים. וכך "נעלם" מהכתובים, להוציא ספרו של פוצ'ו **אני פחדן אני**, היום האחרון והמכריע של ימי־מחאז, יום חמישי, ד' בתשרי תש"ט, השבעה באוקטובר אלף־תשע־מאות ארבעים־ושמונה. היום "נעלם", אך לא עלילותיו. הן ההיסטוריונים של **מערכות**, והן הסופר ס. יזהר, "העתיקוהו" לאחור, אל היום הקודם, יום רביעי, ג' תשרי — הששה באוקטובר, אשר לפי הדיווחים היומיים של קצין־המודיעין של הגדוד הראשון של הפלמ"ח, הנמצאים בארכיון־צה"ל, היה יום שקט, יחסית, ופרט להפגזה קלה של המישלט במשך אותו יום הקדישו הכוחות משני הצדדים את זמנם להתגברות ולהתארגנות לקראת הקרב המכריע שלמחרת.

אליעזר לא שב לחירבת־מחאז מאז פציעתו בראשית שנת תש"ט. בסיום שיחתנו הפניתי אותו אל ספרו של פוצ'ו, ושוב אל **ימי צקלג**, ובפרט לשני העמודים האחרונים בסיפור הגדול בן אלף מאה ארבעים ושלושה העמודים. כשיחזור לשם הוא עשוי למצוא באותן שורות אחרונות משדה צקלג־מחאז את עצמו, או מישהו הדומה לו, מין בן־דמותו הספרותי, או את צילו שלו הנלוה אליו מאז, שכוב שם בתום הקרב בלי־נוע — ושתים־שלוש שאלות מעיקות התלויות באויר ממעל, מעל גבעת־המישלט, שכעבור עשרים־וחמש השנים שאלנו אותן בין תימרות אבק שוקע וגרוטאות מלחמה גם אנו, אחיינו אילן ואני, ואנחנו ממשיכים כולנו ושואלים אותן במודגש גם בחלוף עוד עשור ובתום שלושים־וחמש השנים:

מה נותר איפוא? פה ואנחנו. צקלג, או מה, ואנחנו. אחדים שכובים מוטלים אין־זוז. ויש אולי גם שעודם שכובים גונחים במכאוב, וצריך אולי לגשת אליהם, ואחד, הה, אימה, שנעשה אפוי כתרנגולת אפויה, ירך אפויה לנגיסה, גועל של ראיה, וגרוטאות־מלחמה נקלות — אני כעת, כמו... ונשמות אחדות פורחות שם כבר עם הצפרים הטובלות בשמש, בתחילת דרכן הרחוקה, מעבר כל השמשות, נשמות שביתן היה אֵי־בזה קרוב, ואמא יכולה לקשוב אליהן במעופן. ונשמות שביתן הרחק־הרחק מעבר כל אופק — ושם כבר אולי ירד החושך, והלילה סגר.

— — — — — — — — — — — — ועוד נותרה כאן עייפות רבה, ומבט לא־כבוי אל העולם הפתוח. עייפות כבדה ויסודית על כתפי דממה שהולכת ומתהדקת להיסגר. כן, כן כן.

— — — — — — — — — — — — והתפנה מקום לנשימת שטחי הנוף הצרוב. עפר־שדות חם. שאי־פה לגם לגימת דם חום, כתמים מעטים ספוגים עד תומם, אבל על העולם כולו מתרגעות מסות האבק שהופרחו יותר מדי, שנתבחשו בטלטלה קשה מדי, והרעש, והחיתוכים, והשרקות, ובורות הפגזים, והכאב, והתהומות — מסתתמים והולכים, ונקרמת חלקה שוקטה, ואור זהרורים מפכה, שלווה רכה. או אולי?

— — — — — — — — — — — —

פתאום והשדה והגבעות המוכרים האלה נעשים מיסודם אחרים. אור אחר. מהות אחרת ניתנת בהם. אולי להיפך: ניטלת מהם. וכשמעיינים בדבר רואים פתאום הו, מה... אבל אין עוד פחד בהם. עומדים באין פחד. שרועים באין פחד. גדולים וקיימים, ולא כורעים תחת פחד. כן.

אמא שלי.

שוהים רגע. להביט בהשתוקקות. ומפנים גב. וחוזרים אל השוחות. אל הבקתה. כחזור הביתה.

— — — — — — — — — — — — הגבעה שלנו. השדות, המרחבים, הארץ. **האם גמרנו?** ■

רסקולניקוב מדבר אל תרבות המערב

החטא ועונשו ודוסטויבסקי; מבחר מאמרים; בעריכת מנחם ברינקר ורנה ליטוין; בית הוצאה כתר; ירושלים; ייעוץ ביבליוגראפי: ד"ר ל. טולסטוי סגל.

הכותרת שאולה מגיאורג לוקאץ', שכתב: "וכך, במחצית השנייה של המאה התשעה עשרה הגיעה דמותו של רסקולניקוב ממרחק רב, מרוסיה הלא ידועה והאגדית, ודיברה אל תרבות המערב כולה." כן, כך היה, אולם אותו מגע בלתי אמצעי בין יצירה לבין קוראיה, שהיה, עדיין, טבעי באירופה, במחצית המאה העשרים ולפני כן — איננו קיים היום. היום מדברים על "הרגלי קריאה שליליים". ההתרחקות מרומאן עב כרס, באשר הוא עב כרס, שינויים בהרגלי קריאה, ריחוק מהעולם הפטרבורגי רוסי של לפני מאה שנה — יוצרים מרחקים בין היצירה לבין קוראים אפשריים. הבעייה איננה "החטא ועונשו". כמו יצירות מופת אחרות, "קלאסיות" — גם "החטא ועונשו" מקיים את הרלוונטיות שלו היום לא מכוח מגע ישיר בין קורא לבין כתוב, אלא בתווך הכרחי של פרשנות וביקורת. מידת הרלוונטיות של יצירת מופת נוצרת מחדש, רק אם ז'אנר נוסף, תחום הביקורת, חוזר ומעלה אותה מחדש.

באחד המאמרים בספר מתוארת ההשפעה המיידית המהממת, של הרומאן על בת אצילים רוסיה, נאה ורגישה, אשר נסעה ב־1866, בחודש יונואר, למחרת הקריאה בעיתון בו פורסם חלק מהיצירה, בליווי העגלון והמשרת, כמובן, אל אחד המקומות המתוארים בספר, ושוב חזרה לנגד עיניה, במציאות הרחוב הממשי, תמונת אשה רוסיה אומללה, שההמון המתגודד סביבה בז לה ומציק לה. בהשפעת הרומאן ניסתה בת האצילים לגאול את בת ההמון מידי ההמון. אפשרות השפעה כזאת בטלה מן העולם, ולכן יש לדמות את החוקר בן ימינו לארכיטקט וקבלן בניין שחוברו יחדיו כדי לקבוע אם לפניהם אבן, שאין לה הופכין, או "אבן הראשה", שיש להשיבה אל קדמותה. במֻלים אחרות — אין יצירה מרכזית בספרות העולם — אם אין מחקר חוזר ומעלה את שייכותה לזמננו, מעבר לזמנה.

לדעתי, חלק מתוך מבחר המאמרים על "החטא ועונשו" לוקה בהתיישנות, ובודק את שייכותה לזמנה בלבד. אותם מאמרים הבודקים את נאמנותו של דוסטויבסקי לרוח התיאולוגיה הנוצרית ומעלים על נס את "החטא ועונשו" כמגלה "אמת נוצרית של האדם" — ספק אם מקומם במבחר סלקטיבי זה. מאמר שמוקדו בהוכחת "הנפש הרוסית" ("האדם הרוסי יכול להיות קדוש — אבל אינו יכול להיות ישר לב") עוסק במושגים ובנושאים מנקודת תצפית פרובלמטית בהערכתה. (פרובלמטית — משום שיש בהם יופי, ויש בהם עניין — הן במאמרו של נ. ברדייב והן במאמרו של וו. איוואנוב, אך אם נערכת, בהכרח, סלקציה — הרי ראשי פרקים כגון "המרד כנגד האדמה — האם" הם סימפטומטיים למידת הריחוק.) אם אצל לוקאץ' נמצא שורות היוצרות עניין מיידי בפרובלמטיקה של היצירה, כגון: "דוסטויבסקי תיאר בפניו גיבור המבצע פשע פוליטי ועומד להיות מוצא להורג. זהו אדם הצמא לאמת. אדם שבמהלך חיפושיו אחריה נעשה באורח טבעי לגמרי למהפכן" — הרי ההבדל בין מאמר מרחיק למאמר מקרב אינו הבדל של מינוח ואינו הבדל של טעם, אלא השוני במידת היכולת לתפוס את הרלונטיות של היצירה — עבור הקורא, ועולמו היום. גם אותם מבקרים סובייטים (לא באחטין, כמובן) המתפעמים מהפן הנטורליסטי הקיים ביצירה, המדגימים, דרך משל, כיצד ניתן בקלות לשחזר את הבית, את הרחוב, את הדרך בה הלך רסקולניקוב מדירת הגג שלו, דרך המדרגות המובילות לדירת בעלת הבית ודלתה הפתוחה, ומשם לחצר ולמקום הגרזן — מפתחים במאמרים עניין מוגבל מדי לקורא המערבי־הישראלי. ושוב — לא מפני שהפן הנטורליסטי איננו קיים או איננו מעניין — אלא מפני שהם אינם מעלים אותו לדיון הראוי. את אופני הביקורת השונים של היצירה, שהכל מודים בגדולתה וחולקים זה על זה בזיהוי הכוחות הפועלים בה — יש לבדוק תוך בחינת היכולת לעורר עניין בקורא, שהתעניינותו בעולם הרוסי ייחודי אינה בראש מעייניו.

השער הראשון, על האיש מאחורי היצירה, מגיש מבחר מעניין על מהלך חייו של דוסטויבסקי, פרסום שלוש איגרות שלו (בהן אחת, בה הוא מנסה "למכור מראש" את הרומאן בכתובים לעורך הירחון "הכרוז הרוסי" (רוסקי וסטניק) (בו פורסמה היצירה, בהמשכים־מאוחר יותר). הוא מספר לעורך את תוכן הרומאן, כאילו הוא, דוסטויבסקי, קרא איזה שהוא ספר והוא משחזר אותו בכשרון סיפורי רב, אך בהבנה מוגבלת.) ופרק של ליאוניד גרוסמן בשם "ספרייתו של דוסטויבסקי". בדרך זו מתעשרת היכולת להבין באורח הקרוב לתעודי את עולמו הרוחני הממשי של האיש, שהיה חובב ספרים מושבע.

דוסטויבסקי

שני מאמרים הנם פרקי חובה. מאמר מתוך הספר של **דונאלד פאנגר** "דוסטוייבסקי והריאליזם הרומאנטי", ומאמרו של **פיליפ ראב** "דוסטוייבסקי ב"החטא ועונשו", שני כתובים אלה ראו אור בראשית שנות השישים, ונכתבו על ידי מומחים לספרות רוסית, הכותבים במערב. דונאלד פאנגר מתייחס בהרחבה לחוקר הסובייטי מיכאל באחטין, ומביא כמה מהבחנותיו הנודעות, כגון "המיבנה של הרומאן הפוליפוני" (רומאן "המאוכלס בנקודות מבט המגולמות באנשים, נקודות מבט הזוכות לחופש פעולה מלא והמספר נמנע מהשלמה או התרה שלהן, שלא כדרכו של מספר כל יודע מסורתי.")

פיליפ ראב מצביע על "התודעה האנושית הערומה" הנוצרת ב"החטא ועונשו" תוך הווצרות הקבלה בין ניגודי העיר לבין הסתירות הפנימיות בעולם המוסרי של הדמות, תודעה הנאבקת על מנת לגלות מחדש את התנאים שיאפשרו "לחיות את החיים". דונאלד פאנגר מתווה קוו בין הרומאן לבין התפיסה האקסיסטנציאליסטית: "הפחדים ואי הוודאויות של הפרט ושל הכלל, מאבקינו המתמשכים במה שקרוי בפי האקסיסטנציאליסטים "האבסורד", נתפסים רק במיתוס של הכרך המופשט ביותר... שגיבוריו לעולם משוטטים ברחובות נושאים וחסרי מטרה".

פיליפ ראב מצביע, בין היתר, על הרומאן של דוסטוייבסקי כעל כתב פולמוס נגד הדור הראדיקאלי של שנות השישים של המאה התשע עשרה. עם זאת הוא מצביע, באותו עניין בדיוק, על בעיות של הדור הראדיקאלי של שנות השישים של המאה העשרים — שאלת הזכות של האינטלגנציה למרוד מרד אלים נגד שלטון הדיכוי, ובקיצור — שאלת הטרור הפוליטי. "תהיה אשר תהיה התימה הגלויה של הרומאן, הרי התימה החבויה שבו אינה הפשע כשלעצמו או הצורך הפנימי של הפושע בעונש, אלא הזכות למרד אלים". את רצח המלווה בריבית מעמיד פיליפ ראב בניתוח מאלף כ"תעלול של קוסם": "פשע ללא משמעות נשלף מן הכובע ומחליף את הפשע בעל המשמעות". פיליפ רב מצטט בהקשר זה את מסתו של אלברטו מוראביה, ששם לב למשמעות הפוליטית החבויה ברומאן: "אולם רסקולניקוב — דרכו מוליכה אותו לביצוע מעשה שאינו טרור פוליטי אלא פשע אחר לחלוטין". רומאן זה — בלש, בו הפושע נמצא בבילוש מתמיד אחר המניע שלו. "הוא מרגל אחר עצמו" בניסוחו של פיליפ ראב. בניגוד לפתיחה, בה ניסיתי להבליט כמה יכול להיות ספר זה (וכמה הנו) רחוק מידיעת הסטודנט, הקורא הצעיר בן ימינו — הרי דומני כי הכרח להגיש את מרכזיותה של היצירה בתוך תרבות התחייה העברית. בכח תרגומים, ובכח קריאה רהוטה ברוסית, נקראה היצירה ע"י "אבות האומה" הארץ ישראלים, הוגיה וסופריה — ועולמה הרוחני הפך לנכס צאן ברזל של התרבות העברית המתחדשת. שמואל לחובר חיבר רשימה ביבליוגראפית על "פ.מ. דוסטוייבסקי בעברית, תרגומים וביקורת תרע"ב — תשל"א (1911–1971)." נושא זה — מקומה הייחודי של היצירה בתוך תרבות התחייה העברית — צריך היה, לדעתי, להיות חלק מספר המאמרים, לזכות ל"שער" מוזמן, נבדל. אין זה מתוך לוקאל פטריוטיזם או "הפיל והשאלה היהודית", אלא מתוך העובדה שתרגום הופך לחלק מתרבות השפה הקולטת אותו, ובמקרה זה — גם לפני התרגום — מסיבות ידועות — זכתה היצירה למעמד מרכזי בתרבותנו. ■

יאירה גנוסר

על שירי צבי עצמון

צבי עצמון: הכנה לבגרות; שירים בהוצאת "עקד" 1983; 47 עמודים;

מה שמאפיין שירים רבים בקובץ "הכנה לבגרות" של צבי עצמון הוא פירוטם ועיבודם של מרכיבי תיאור, של תגובות ותנועות אנושיות — לעיתים תוך הקבלה בין מצבים שונים או דמויות. השירים רבגוניים מבחינה תימטית; בצד סיטואציות יומיומיות, סיטואציות על חודו של רגע ושירי אהבה המשקפים את קשת הגוונים של היחסים בין שניים. מופיעים פה ציורי פורטרט כדוגמת "נס" וכדוגמת "סינונימים". כנגד שרטוטי דמות עכשויים מופיע בשירי עצמון גם "אוטופורטרט" — שיר, שבו טבוע רישומה של השואה או "יזכור" — שיר עם השלכות אקטואליות. תופעה בולטת נוספת בשיריו היא שיבוץ מלים ומונחים מתחום ההנדסה והפיסיקה תוך שהוא מעניק להן ברק חדש פיוטי ע"י הוצאתן מהקשרן השגור.

המעניין הוא שדווקא פיתוחם של הפרטים החושיים הקונקרטיים מַנְחֵב את השיר לא אחת לעֵבֶר ההפשטה. התפשטות מן הגשמיות או אולי התנערות מדימוי אישי מסויים לשם חשיפת האמיתי — זהו, כמדומה, הרעיון המשתמע מהשיר "סוליפסיזם", שבו ישנה פרטנות של תנועות המגיעה לשיאה בסוף השיר. לפי השיר "התמחות בראיה..." (עמ' 43) נראה שבכוח הראיה שבדמיון ליצור אשלית מציאות, שעשויה להימוג כהרף עין ולהשאר תלויה בחלום רחוק. כאן ניתן להבחין כיצד הרצון לקַבֵּעַ דברים במציאות בעזרת פרטנות חושית מביא את המשורר בסופו של דבר למחוזות המופשט; "אני מיטיב לראות למרות החושך / ושאיני מבחין בשמך / ואם שאת בכלל קיימת / או תהיי, עדות רשתית, ממש, / ולפני שיינתק מבט מכוח / משיכת חלום הכובד / אל אישונים פקוחים, חסרי תנועה, באור הנחיתה. הבזק". בעזרת ההשתהות על פרטי הפרטים של הבעת הפנים מושגת אוירה מסויימת בשיר היפה "סינונימים". הפירוט האנאליטי חושף את ה"אני" ואת זולתו גם יחד בדקויות של מערבולת היחסים ביניהם. המשורר מדגיש את ההקבלה בין שני מצבים או תחושות שיש להם מכנה משותף: "...כשאני מדמיין את פרכוס צוארך, כמו רוח סועה לפני פרץ הבכי / אי יכולת לומר במלים, לכתוב על נייר / אלא שבמין דרך קלוקלת, פרטית משלי, / יש כמו רוך העוטף את מוחי / וזוהר בהיר כפניך על מירקע עפעפי / כשאני מהרהר בך, / כשאני לבדי" (עמ' 6). הקבלה דומה מופיעה בשיר "קרינה קשה, אורח נשים, מות ונוס". לאחר תיאור יופיו של הגוף הנשי והחזות על כליונו כותב עצמון: "אבל / הגוף־חסר־הגוף מלא שקיפות עכשיו / שורט בעור פני, מותיר בי סימנים" (עמ' 11).

הנטיה לערוך הקבלה בין מצבים (לעתים קוטביים) נובעת ממציאת הדמיון ביניהם, כמו למשל בשיר "שאריות". על דרך האירוניה הכואבת מוצא המשורר

את המכנה המשותף: "אני, אחמד, אתן לחם משלי / רק גמור עם השירותים / אני יודע משהו, אתה מבין, על מיעוטים / סוף סוף אני שאר / בשר, שרידים" (עמ' 33). העמדת מצבים קוטביים זה מול זה תוך הדגשת הדמיון המפתיע ביניהם מופיעה בשיר הגבישי הקצר: "גזֵרָה, אזור עורו, פנים" (עמ' 19): "בצרור קצר ואינסטינקטיבי מהמותן יכול לקצור חייל מושלם, על ציודו, גם עוזי. / בפרץ רגע מאיזור החלציים יכול ליצור אדם חדש, חדוות אמו. / רק גזרתו אינה הולמת, רישול איזור / עורו, קמטי חייו, קפלי הבגד, הפנים". ההפתעה בשני הטורים האחרונים מטיחה בפנינו את המציאות ומגלה שאפרוריות נסוכה על החלום האופטימי ואירוניה על הנצחון בקרב.

עצמון מוסיף להעמיד זה מול זה ניגודים בשיר אחר ("יזכור"). הפעם ההקבלה שקופה עוד יותר מההקבלה ב"שאריות", והיא מלווה בטון נמרץ של מחאה. כנגד גורל ילדי העם היהודי הוא רואה את גורל ילדי הערבים: "ופתאם קם בבוקר, רואה / קם בבוקר, רואה / ילדים שנורו כשהשמש זרחה, / ודם אמיתי, השבוע זו אינה עלילה, / ילדים ערבים, בלי חצי נחמה" (36). משום כך כבר אין בסיום השיר משום הפתעה: "וכל עוד בלבב פנימה נפש: אני נאשם!" בשיר משוקעים חומרים מ"בעיר ההרגה", מתפילת "יזכור", מאימרתו הידועה של הרצל, מנוסח מגילת העצמאות, מההמנון הלאומי. חומרים אלה שזורים יפה אלו באלו בשיר המחאה הזה, ומבחינה זו הוא "עשוי" היטב, אך תוכנו השקוף מדי גורע כמדומה מערכו האמנותי. בהשוואה לחטיבת השירים האישית והעכשווית חסר בשירים האקטואליים המימד הנוסף, החיוני כל כך.

עיצוב מפורט של סיטואציה רגשית בהווה מביא את המשורר לראות מבעד לציור הפורטרט שינויים היפותטיים בדמות הממחישים את הזמן החולף, ועם המודעות לחלופיותו מסתננת הנימה המינורית. כך למשל השיר "תקתוק, משחק מלים", שבו מופיע מוטיב הזמן מפורשות, או השיר היפה "פסק זמן" (41) המעבד היטב קונוטציה מקראית ומעביר אותה למישור האישי. "מיזרקה" הוא שיר רגיש המתרגם את הכותרת החזותית ללשון התחושה הפנימית. והזרימה הנובעת מֵלֶב המשורר היא זרימת הזמן. המימד הנוסף של העבר או ההווה מעניק לתאורי המצב בהווה את טעמם ומשמעותם. כותרת השיר "קרינה קשה, אורח נשים, מות ונוס" מאחדת כבר במהותה אלמנטים מזמנים שונים..

סגנון הכתיבה של עצמון נע דרך חירות בין רוחב פרוזאי או רישול פרוזאי מכוון לבין תימצות לירי. כל עוד נשמר האיזון בין הלירי לפרוזאי יוצא השיר נשכר, אך לעתים פוגמות אמירות שכלתניות שאינן חלק אורגני מהשיר, כמו למשל סוף השיר "כאן בפומפיי רואים אותו כבר מת": "נא להמשיך, את המוות החי תוכלו למצוא גם בביתכם / כאן בפומביי תראו אותו / כבר מת" (עמ' 22). ■

יערה בן־דוד.

הסיבה האמתית לעלייה לארץ

שמאי גולן: המארב (סיפורים); ספריית תרמיל; 171 עמ'; 1983;

סיפורי הקובץ מתפרשים על־פני המרווח הפסיכולוגי, התימאטי והסיגנוני שבין ה"כאן" ל"שם" מבלי שהם נושאים עמם שום הצהרתיות פורמאלית העלולה לצמוח מהרכב יריעה כמו זה.

הגיבורים, (דמויי תולדותיו של המספר, עפ"י אחורי העטיפה) רובם קציני צבא־קבע במילואים וסטודנטים בהווה הסיפורי — אורי ונמרוד ויורם ואמנון, גזורים לפי מתכונת ה"ישראלי החדש", ואולם מקורם הריאלי ובסיסם הקיומי הראשוני נעוצים ב"שם" האירופאי של — יוזק ואברשה ומינץ שבמלחמת העולם־השנייה.

ו"שם" זה אינו מייצג עצמו, דרך עיצובו של גולן, באמצעות תיאורי שואה מפורשים, ואף לא בהוויית העקורים שלאחר־מכן או בקשיי הסתגלות גלויים למציאות הא"י; אלא בתוצאתם המוכללת כביכול של כל אלה כפי שהיא עולה מאירועי חייהן של הדמויות — מתכניהם, מאופן ביצועם ומהשקפת העולם המתבטאת דרכם:

אורי — קצין קבע בדימוס וסטודנט נצחי למדעי־הרוח (תולדות עמנו) יוצא למסע של חיפוש עברו בשכונת נווה־חסד בירושלים, ושם למרגלות כסא החייט העיירתי, מֶכֶר משפחתו מאז, הוא מגלה את מקור אישו המיליטנטית: "אש־אש לחש אורי... הו, הו, ר' אברהם־לייב מי יגלה עפר מעיניך לראות את נכדך עומד על אדמת ירושלים מהסס לאיזה צבא הוא שייך, אך יודע שתפילין של ראש אי־אפשר להניח על ראש כרות". (המארב עמ' 57).

והמסקנה העולה ברורה: "קחו נשק! מהר!... לא ניתן להם לחסל אותנו ככה, ללא נשק כמו שם." (מפי אותו יוזק־יוסלה־אורי־קופרמן־פלד ב"צו קריאה", עמ' 62).

ובסיפור אחר — החצנת הקונפליקט ע"י חלוקת התפקידים בין הישראלי כתוצר ויהודי השואה כמניע — בין אמנון שליח הפלמ"ח ויהודה הניצול המכין עצמו לעלייה: "שימו לב!" — פתח אמנון... "מטרת השיעור בקפא"פ היא קודם כל ללמד לא לפחד. מקל מונף עדיין איננו המכה עצמה. ואף למכות של מקל צריך להתרגל. איש עוד לא מת ממכת מקל!"

"שקרן" — קרא יהודה... "אתה משקר אמנון!" ("השעור בקפא"פ; עמ' 122)

ועל אניית המעפילים, בעלילת ההמשך שלהלן: וכשגוועה "התקווה" פתח אמנון ב"תחזקנה"... הוא לא השגיח שהמעפילים על הסיפון כבר היו שרים: אל נא תאמר הנה דרכי האחרונה ביידיש... אך אמנון המשיך מתוך שיכחה עצמית בעיניים עצומות: עפרות ארצנו באשר הם שם!" ("הקרב האבוד"; עמ' 135) — התוצאה ההתנהגותית המשותפת של שני הגופים הנפרדים־מנוגדים־מתאחדים המהווים בעצם מעין מיקרו־קוסמוס להווייה הלאומית הכוֹלֶית המתחדשת בארץ: "ויהודה ראה את האלות המונפות, ואת המדים השנואים הולכים וקרבים ומכים, וראה את חבריו קורסים ונופלים כמו שם, בפעם הזאת לא ניתן להם אמר בלבו ורכן ושלף את הגרזן... ואמנון בתווך, כאחד מהם. בנעליים כבדות, בכובע מצחייה, ורק אלתו זריזה מן האחרות ופקודותיו נשמעות היטב, ראש־הך! הך! הך! וסביבו חניכיו, מכים... בדבקות, ללא מורא..." (שם, עמ' 136).

גישה זו של הבנת סיבות ומניעים שבדיעבד באמצעות התנהגויות מאוחרות, פָּתחה כביכול בפני ש. גולן אפיקי הבעה טריוויאליים פחות מהנהוגים בד"כ בהתייחסויות הספרותיות הישירות לשואת אירופה, אלא שדא עקא — התפרצות המסקנות האישיות־לאומיות המופיעה בצמוד לאלה, גוררת אותו לפאתטיות מוגזמת המתלבשת לפרקים אף בקלישאות. ולמרות שניתן לייחס סיגנון זה גם לאופיָן ולדרך מחשבתן של הדמויות, יש בו משום החלשת עצמת דבריהם: "**נשקם של החלשים** — מחה אמנון... "וי. פצוע קשה" — הוסיף חרש. אבל **הצלחנו להדוף את ההתקפה**... לא היית מאמין, נחום, שפליטים אלה, **אודים מוצלים מאש**... יגברו על חיילי צבא הוד מלכותו..." (השעור בקפא"פ עמ' 138. ההדגשות שלי.) או: "אנחנו זקוקים לכם בארץ־ישראל — שם תלחמו על אדמתנו" או: "יבואו אחינו מן הכרמל, ומן העמק ומן הגליל, יפרצו אלינו אל הספינה, יתערבו עמנו עד שנהיה עם אחד. עם ישראל חי". (שם, 141). ובמקום אחר, דווקא תוך נסיון לשבור סטריאוטיפ מילולי: "ועל קברו הרענן של אהוד נשא את דבר המפקד כיאה וכנאה... על הצטיינותו... אומץ לבו... ועל מחיר הדמים... ועל צוואתו... לשמור על המולדת... **ואורי לא אמר** (ההדגשה שלי) שקר שקר הכל. כי המתים מתים... ואינם קמים לומר שקר הכל. כמו שם. והמוות הוא מוחלט. ונערתו של אהוד תתנחם בחברו ואחותו תינשא... ורק אהוד יצמיח עשבים מגופו..." (המארב; עמ' 47).

היגרות זו לרגשנות יתר המטשטשת לעתים את ייחודם וכוח הבעתם של הדוברים, פוחתת באופן בולט בסיפורים המוקדשים מראש לדמויות בלתי־הרואיות. אלה שאינן עטויות, אף־לא חיצונית בלבוש המאצ'ו הישראלי המצוי. כמו נפתלי המבוגר והחולה, ניצול תעלות הביוב בווארשה ב"מיטת הפליסנדר של הגברת אלדובי" (עמ' 26); או בהרב הקשיש המבודד בקיבוצו המתנכר ב"ברושים בשלכת" (עמ' 93). ובעיקר הופכת דרך הכתיבה ועמה עיצוב הדמות ועלילתה, לנקייה ואמינה בסיפור שהוא לטעמי הטוב שבסיפורי הקובץ — "החולה" (עמ' 144) העוסק בפגישתו החשדנית של חיימקה בן השתים־עשרה עם שליח הסוכנות. יתום תָּלוש זה המשקף בעצם את ילדותם של קציני המילואים הסטודנטיאליים הנזכרים בסיפורים הקודמים; אינו מדבר קונפליקטים, אינו מחפש קליפה מטאמורפית להעטות בה את אישיותו הפגועה, אינו נִתְלֶה באיזכורי דת ומסורת כדי להאחיז בהם את הצדקת קיומו, ואפילו אינו מטפח תקוות אגרופנים עתידיים שיפָצו את עליבות הוויית העבר וההווה שלו. כל עולמו האמוציונאלי מתמצה בחלום על יד שתלטף את מצחו וברֶך שיניח את ראשו עליה: "התחננתי בליבי שתניח (גברת סלינה) את ידה על ראשי... שתניח את פני בקוער שמלתה... נכון הייתי לוותר על עשרה שליחים מארץ־ישראל תמורת נגיעת לחיי בחיקה. אך היא קמה... כמעט דוחפת אותי מעליה... ואני נשארתי יושב, רגלי תלויות באויר, קצרות מלנגוע באדמה" (החולה עמ' 9 — 148).

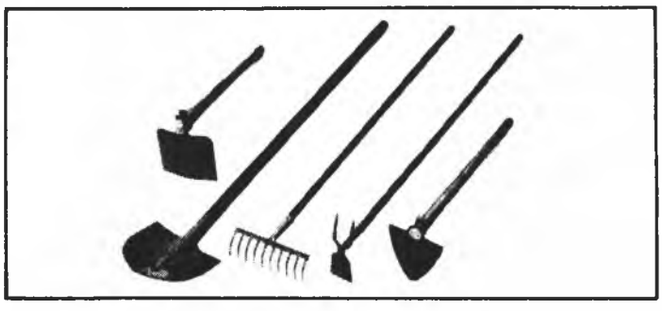
חיימק'ה עולה בסופו של דבר ארצה לא משום חלומות ציוניים "חו"ח" ולא מתוך פחד מאנטישמיות חוזרת או כל סיבה דומה אחרת, אלא משום ששליח היישוב הנזכר טופח בחיבה על ברכו ומחליק באצבעו כסוסת הצפורן על חוטמו, ואפילו מבטיח שמירה — הילדה שהרשתה לו לנשקה על לחייה, תימצא לו בארץ ההיא. ומאחר שנפתָה ועלה ונתחנך פה ובגר, למד לומר אותן מלים גבוהות של אידיאלים ומאבקֵי־פָּנים וחזרות פתטיות למקורותיו כביכול ועוד כיוצ"ב. ועם־זאת נשאר גרעינו האמתי של הילד ההוא גלוי ובולט בכל דמויות בגרותו המסופרות, ויתכן אף שבהירותו ואמינותו היו מוצאות בה את המשכָן הראוי לו נהג המחבר בדבריהן ובתיאוריהן במעט יותר חומרה לשונית מרסנת. ■

עמלה עינת

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.



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

ניתם מערכות תדמית

"השיטה של סנפרוסט"

מפעל "סנפרוסט" אינו רק בית חרושת אלא גם חוליה מרכזית בשרשרת של אמצעי ייצור ושווק, קטע מתפיסת־עולם, חלק משליחות חברתית וכלכלית המהווה תשובה הולמת לכמה מן הבעיות שמדינת ישראל מתחבטת בהן.

הבעיה ידועה ומוכרת: מדינה קטנה שברשותה ידע חקלאי רב, אך הסובלת ממחסור במטבע זר ובאמצעי ייצור חקלאיים (מים בעיקר) ונמצאת, בנוסף לכך, במרחק ניכר ממרכזי השווק הגדולים לתוצרת חקלאית. כיצד עשויה מדינה שכזו למצות את פוטנציאל הידע שלה במגבלות הללו? התשובה פשוטה וחותכת: איכות. כיצד עושים זאת? — כאן באה "השיטה של סנפרוסט" לכלל בטוי ועיקרה יצירת שרשרת מבוקרת ומפותחת בין החקלאי שבשדה לבין הצרכן שבביתו. מזה שתים עשרה שנים מדריכה "סנפרוסט" חקלאים בייצורם של מוצרי־חקלאות אותם היא בוחרת בקפידה על פי דרישות השוק בארץ ובעולם. (חלק נכבד מאלה: כרוב ניצנים, גזר גמדי, ברוקולי וזוקיני, למשל, הם "פנים חדשות" בארץ). "סנפרוסט" מעורבת בכל שלבי הגידול והמחלקה החקלאית שלה, הגדולה בין המפעלים בארץ, פועלת יד־ביד עם החקלאי להשיג מידה רבה יותר של שלמות במוצר. (בתירס, למשל, אין קוטפים, כנהוג, שני אשבולים, כי אם את האשבול העליון בלבד!). כתוצאה מכל זאת מצוי כיום בארץ צבור של חקלאים בעלי ידע רב ומודעות־מקצועית גבוהה שאינו חושש מפני תהפוכות השוק, שכן "סנפרוסט" מבטיחה לו מחיר קבוע והוגן ושווק בטוח לתוצרתו.

בתָווך, בין החקלאי לצרכן, נמצא המפעל המשוכלל שבאשדוד, המקפיא את התוצרת בתוך שש שעות לכל היותר מן הרגע בו נקטפה בשדה. בדרך זו משומרים הטריות, הטעם והמרקם של הירק במתכונתם הטבעית והצרכן, בביתו, זוכה לא רק במוצר טרי אלא "טרי יותר מטרי", מוצר ש"חי" שעות ספורות בלבד למן קטיפתו ועד לסיר הבשול. היש חנות ירקות שיכולה לספק מוצר אשר כזה, שגודל בתנאים מבוקרים, נקטף ונארז בקפידה ובעיקר: לא שהה שעות ארוכות (לפעמים אפילו ימים) בארגזיהם של סיטונאים ומשווקים למיניהם!

הבשורה החברתית־כלכלית שב"שיטת סנפרוסט" שורה גם על המפעל עצמו. יחסי העבודה המצויינים וגאוות־היחידה של העובדים הם שם דבר בעיר אשדוד ובסביבתה. מנהל כח האדם של המפעל הוא לא אחר מאשר המזכיר לשעבר של מועצת פועלי אשדוד, אדם שבא מקרבם של העובדים ואשר אפילו על פי אמות המידה של "סנפרוסט" הוא איש עבודה לתפארת.

אין תימה, לכן שצוות העובדים המלוכד והמרוצה, בראשותו של המנכ"ל, אבי מרגלית, ממשיך לצעוד קדימה: מזה כמה חדשים נראים במקפיאי־החנויות מרקי "סנפרוסט" החדשים — מרקים עשירים ומזינים כמו שאמא ידעה להכין, העשויים ממבחר ירקות (במגוון ובאיכות כמותם לא תמיד הצליחה אמא להשיג...) ובעיקר: ללא טיפה של חומר משמר. ואם בכך לא די — באחרונה הוקם ביזמת "סנפרוסט" מפעל חדש, "מעדנות" שמו, ליצור מוצרי מזון קפואים בתוף עם שני מפעלים המובילים בתחומי ההתמחות שלהם ("אוסם" בבצקים ו"עלית" בדברי מתיקה).

אין ספק: "שיטת סנפרוסט" — פועלת.

דינאמיקה של שירה

עוזי שביט: המהפכה הריתמית; סידרת מסה, מחקר, עיון; הוצאת הקיבוץ המאוחד; מכון כץ; אוניברסיטת ת"א; תשמ"ג

הושג "מהפכה" — האם הוא מציין תוצאה או מאפיין תהליך? המחקר על "המפכה הריתמית" מתאר תהליך. התרחשויות ספרותיות לקראת מהפכה מוסיקאלית, שאחרה לבוא. תנועה ארוכה, מורכבת, בעלת סתירות פנימיות מעניינות בין עקרונות לבין מימושן, שהתחוללה במשך יותר משלושים שנה בתוככי השירה העברית, על רקע שירת אירופה. זהו מהלך שראשיתו כמחצית המאה התשעה עשרה, בתוך תקופת "ההשכלה", ונצחונו על סף המאה העשרים, לא בשלב הראשון של שירת ביאליק. (באיכותו המוסיקאלית מקדים שאול טשרניחובסקי את ביאליק.)

משוררי אירופה העבריים הכירו כהלכה שירה רוסית וגרמנית בת זמנם, שהיתה בעלת פרוזודיה טונית־סילאבית. הם אהבו, הבינו והכירו את מהותה המוסיקאלית, אבל כתבו מתוך נאמנות למתודה המעדיפה את טוהר השפה העברית התנכ"ית, בעלת התבנית הדקדוקית, הנפרדת מן הצליל הממשי של "הפה והאוזן" באותו מילייה. ההשכלה האירופית הרחבה והתרבות העברית העמוקה, תוך לחימה "למען העברית" — פיתחו הבחנה בין שתי מערכות, עברית ולועזית, שכל אחת מהן מעמידה פרוזודיה שונה.

ארגון המחקר סביב משוררים תורם להנאת הקריאה. במוקד ישנה ההצבעה על הסתירה העמוקה בין הידיעה לבין המעש האצל משוררים כמו גוטליב, יל"ג, אד"ם הכהן, מ"צ מאנה ועוד — המוצגים בספר לא על פי סדר כרונולוגי, אלא סביב פיתוח הבעיות.

עוזי שביט בודק פרטים ומהלכים ומוקדי בעיות עקב בצד אגודל, כשאת מפת הרקע הוא מניח על תפיסות פואטיות עכשוויות, המצויינות ב"אחרית דבר". "המהפכה הריתמית" היא התגבשות המשקל הטוני־סילאבי במימושו האשכנזי ("שלום רב שובך"). פרוזודיה זו המירה את המשקל הסילאבי של תקופת ההשכלה, משקל של 11 הברות בשורה, בדרך כלל, בסיומת מלעלית חרוזה, ללא גלישה.

עיקר המחקר מתאר את התפיסה הדיכוטומית ושאלת ההשהייה של המעבר משיטה לשיטה. ראשון המצביעים על המצב הדיכוטומי היה ש.ז. זליגסון (מבקר שלא היה מוכר לי). ב־1845, בברלין הוא מעמיד לראשונה את השירה הארופית מכאן ואת השירה העברית מאידך, כשתי מערכות פרוזודיות שונות. הלבוש המתאים לזקנים מכובדים מול לבוש אופנתי דינאמי ומשתנה לבני הנעורים — הנו דימוי של זליגסון. הוא תופס את העברית כשפה "קלאסית" לא חיה, במקביל ליוונית ולרומית, שיאה לה לשמור על נורמות הכתיבה התנכית ולא לנסות להשתנות שינויים מגוחכים. בשם הבחנה זו הוא דוחה את הכתיבה הוייזלית, המשכילית.

המיפנה הפרוזודי היה מותנה בשינוי יסודי בתפיסת העברית כלשון חייה, מתפתחת: "תפיסה שהחלה לפלס דרכה רק בראשית שנות השמונים, עם ראשית תקופת "חיבת ציון". גם הנסיונות הראשונים להנהגת המשקל הטוני סילאבי (ה"אשכנזי") נעשו עם מעבר זה לתקופת חיבת ציון ולהפיכת העברית (לפחות בתפיסת נאמניה) ללשון "עכשווית". הקשר בין האקלים האידאי החוץ־ספרותי לבין היישות הספרותית (התמטית, הז'אנרית והפרוזודית) עולה יפה בהצגת המשורר המוכר, מרדכי צבי מאנה. המביא עמו הן תפנית מתנועת "ההשכלה" לתנועת "חיבת ציון", והן מעבר מהפרוזודיה הסילאביח משכילית לטוני־סילאבית. המחקר מצביע על מורכבות הנושא גם אצל מ"צ מאנה, על הסתירה שבין החיפושים אחר פרוזודיה הולמת יותר, לבין הנאמנות לפרוזודיה המשכילית דווקא. מעט מאד שירים כתב מאנה בסגנון שירו הטוני סילאבי המוכר: "שמש אביו נטה ימה / עד לקצות שמיים / זיו חכלילי הוצק שמה / תאווה לעיניים. // (נכתב בניסן 1886, כשישה חודשים לפני מותו.)

אני טוענת שהעבודה מדוייקת, אך לא מספיק מעניינת. קסמו של הנושא לא הוגש לקורא. לא הובהר לקורא מדוע זהו מפנה מכריע בתפיסה הפרוזודית. השאלות הישירות בהן דן המחקר מקבלות כיסוי מלא ונדונות בבהירות, ותוך התייחסות למחקרים נוספים בתחום: (הפרקים מתארים בעיות סביב משוררים שונים ומשיבים לשאלות של אותו דור — שאלת הניתוק בין ידיעת ספרות אירופה לבין מימושה העברי, ושאלת הפיגור בין הידע המוסיקלי לבין מימושו הקונקרטי בשירה העברית. דיכוטומיה של נאמנות כפולה: "היה אדם בצאתך ויהודי באהליך".)

האם יתכן שהמהפכה הריתמית הזו היתה נשארת כארוע שולי, לולא עמדה במרכזה שירה גדולה כשירת ביאליק, שהמריאה מעל לדור שקדם לה? האם כשרונם של ביאליק ושל טשרניחובסקי העניק למשקל הטוני סילאבי את מעמדו הנחקר בשירהא מדוע, בעצם, מוסכם, ששירת "ההשכלה" הינה כישלון ואילו שירת "דור התחייה" הנה שירה במיטבה? הואיל והמחקר מתמקד במהפכה הריתמית, משתמע ממנו, לכאורה, שמוקד הבדלי הערך מצוי בתפנית המוסיקלית, או שכל דור עדיף על הדור שלפניו. עובדה נחרצת היא שתחנות הענק של השירה העברית — התנ"ך ושירת ספרד — טישטשו במהלך הדורות את חיוניות הריתמוס שלהן (ההטעמות בתנ"ך והמשקל הכמותי בספרד) אך קומתן לא התגמדה.

תיאור המעבר לשיטה פרוזודית חדשה נקרא היום, על ידי כמטאפורה לדינאמיקה של חידוש ומסורת בשירה. מטאפורה הניתנת לכמה הזכרויות רלוונטיות, על רקע העלמו המוחלט של הריתמוס הטוני סילאבי האשכנזי הנדון בספר זה.

פרוזודיה זו כבר שבקה חיים לכל חי לפני דורותיים — **פעם אחת** עם מות ההברה האשכנזית בשירה, לאחר מות המבטא האשכנזי בדיבור החי (שרידים עקיפים נותרו לאזנינו בראיונות טלוויזיה עם חברי כנסת, שומרי מסורת מן "האגודה", המדברים אל האומה על ענייני הבנקים, הבורסא, ומחירי המים והחשמל.) **פעם שנייה** עם רדת קרנו של המשקל הטוני סילאבי הספרדי, ששלט בשירה העברית בארץ־ישראל בדורם של שלונסקי, אלתרמן, לאה גולדברג, אלכסנדר פן ואברהם חלפי הצעיר ("המודרנה").

כלומר, מרחק תק על תק מפריד בין ריתמוס השירה העכשווית, שדחתה את ריתמוס שלונסקי, שדחה את ריתמוס ביאליק, שדחה את ריתמוס יל"ג, כלשון החד־גדיא ההגדי. לכן הדיון המפורט בהכנסת המשקל הטוני סילאבי האשכנזי יכול לשמש היום כמטאפורה לתהליכים קבועים של דינאמיקה שירית, בה מנצח חומר רוטט, חי, מחוספס בתחילתו, את הנאמנויות האידאיות, שכוחן פג.

למחקר יש יתרון: הוא מעניק איזון למהפכות, שבהתחוללן נדמה להן שהן גואלות אמת נצחית. (נדמה שתמיד חוזרת טענת המחדשים, שלחידושם יש ערכי נצח ואילו דחייתם את הקודם היא דחיית עיקרון קלוקל מיסודו). מחקר העוסק בחוקיות, שחלפה מן העולם, עוסק בו זמנית בחוקיות קיימת. הריתמיות היפה של קבלת ריתמוס מוסיקאלי ודחייתו מפני ריתמוס חדש, יסודו בעולם שמחוץ לספרות הנדונה. יסודו ב"משתנים" של אקלים תרבותי, אידאי, הכרתי וממשי של "עולם" לוחץ, לוחץ חזק, שהשירה — כחלק מן התודעה האנושית — מגיבה עליו.

הואיל ואני ילידת הארץ, קראתי בזמנו את ביאליק ואת טשרניחובסקי בהברה הספרדית, ששמטה מן השירים את עולמם המוסיקאלי. אחר כך קראתי את שלונסקי, המעמיד בחזית את הצליל הבוטה. אני מודה ומתוודה, למרות כל התיזות המתחייבות מהעדפת העושר המלודי, אהבתי את שירי ביאליק ושירי שאול טשרניחובסקי יותר מאשר את המוסיקאליות של דור "המודרנה". נוצרה אצלי, כנראה, הבחנה בין ריתמוס חפשי "פתוח" בדור התחייה לבין "מטרום" מיכאני מחייב בשירה הארץ־ישראלית. אולי לכן נראה היה לי כה טבעי מהפך הריתמוס של "דור המדינה", שחש וניסח את המכאניות של "המוסיקאליות הרוסית", על רקע העולם הישראלי המשתנה. ■

יאירה גנוסר

לשנות את החברה הישראלית

אורי יזהר: תנועת העבודה משקיעה לתקווה; הוצאת עם עובד — תרבות וחינוך, ספריית מן המוקד, 1983; 204 עמודים.

מבין הספרים המנסים לעמוד על סיבות "המהפך", דומני כי ספרו של אורי יזהר הוא הטוב מכולם. כי מחברו אינו מסתפק בניהול פולמוס עם הרביזיוניזם, אלא יורד לרבדים עמוקים יותר, בודק את טיבם ומנסה להסיק מסקנות שתאפשרנה תחיית תנועת העבודה על בסיס אידאולוגיה סוציאליסטית מעודכנת.

חיפוש אחר פתרונות טכניים־טקטיים, הנהוג היום בצמרת מפלגת העבודה, אינו מקובל על יזהר והוא דוחה אותו מכול וכול: חזרה מהירה לשלטון בעזרת תמרון זה או אחר אינה אלא אשלייה. אין מנוס, צריך לעשות את הדרך הארוכה להתחדשות החברה — הוא גורס מייד במבוא. ובעמוד 158 הוא מפרט: "מאחר שמדובר בתהליכים חברתיים מנטאליים ורעיוניים בסיסיים, ברור שלא ניתן להתגבר עליהם באמצעות שינוי השלטון בלבד, בעיקר כשמפלגת העבודה אין לה דרך של ממש, אין לה אוריינטציה על שכבות חברתיות שיתמכו בה, ואין לה מנהיגות ראויה לשמה... הגיוס החברתי והפוליטי ייעשה על בסיס האינטרס החברתי של השכבות השונות ובאמצעות פעילות אידאולוגית אינטנסיבית."

יזהר נרתע מדיבור בוטה, אך תוכן ספרו מבהיר: המלך עֵרום. והעובדות ברורות: אחרי שנדמה היה כי הציונות תהפוך את הפירמידה היהודית מעמידה על הראש להתבססות יציבה על יסוד בריא — המוני עם־עובד — גברה המגמה הרכושנית ויהודי ישראל חוזרים להיות בלתי־יצרניים. המגמה הקאפיטאליסטית אף חדרה למשק ההסתדרותי, מציין יזהר. העבודה העצמית, שמורו יצחק טבנקין היה אחד מהדורשים בזכותה, עברה לידי ערביי ישראל ומהם לידי ערביי השטחים. הוא רואה שלוש סיבות לכך: התפוררות הנושא האנושי הציוני־סוציאליסטי בין השנים 1939 — 1953, משבר החלוציות ביישוב הוותיק ואופייה הסטיכי של העלייה אחר־המלחמה, ויבוא ההון ואופן השימוש בו (עמ' 20).

עם זאת המחבר סבור, כי לא היה זה תהליך הכרחי. אלא שתנועת העבודה נחה על הישגי "הקונסטרוקטיביזם המהפכני" מימי העלייה השנייה והשלישית, ומשהצטיירו הבקיעים הראשונים בתורתה, עוד מן העלייה הרביעית, החלה דוגלת במשהו סינתטי: "פלוראליזם של משק שיתופי ופרטי" (עמ' 139) וכך מוסיפים מנהיגיה לנואם עד היום הזה, בלי שיידעו על מה הם מדברים.

מעניינים אותם נושאים מדיניים־בטחוניים ובעיקר פרסונליים־ייצוגיים הרבה יותר מן הנושאים הכלכליים־חברתיים — מתאונן חבר־הקיבוץ הביקורתי. מנהיגי מפא"י ובייחוד אלה שהקימו אחר־כך את רפ"י והחלו מתגאים בתפישה הפראגמטית שלהם (בראשם פֶּרֶס) "לא עלו על דרך המלך להתמודדות מחשבתית עם בעיות היסוד של החברה הישראלית". אף אחה"ע ומפ"ם, טוען יזהר, נגררו אחריהם. כך קרה שלהסתדרות אין מטרות כלכליות

וחברתיות, שילכדו את שכבות העובדים השונות לפעולה מאוחדת. משפינו את מקומם "האבות המייסדים", "צמחו אנשי הצמרת הנוכחיים מתוך פרטי הביצוע", ואלה "נמנעים מכל הגדרה מדויקת והצגת תכנית אופרטיבית למימוש ערכי תנועת העבודה" (עמ' 70 — 74).

הפראגמטיזם, המדיניות לטווח קצר, ללא ניתוח פרספקטיבה, סיבכה את ישראל במלחמות. זה התברר בייחוד אחר מלחמת יום־הכיפורים. המחבר אינו אומר זאת במפורש, אבל מדבריו יוצא באופן די ברור כי "הממלכתיות" הבן־גוריונית, "התפישה כי הסטיכיה והמכשיר (המדינה) שנוצר יעשו לבדם את המלאכה" (עמ' 89) מונחים ביסוד התבוסה של תנועת העבודה. משששקעה, מילאו את החלל הרעיוני שנוצר "אלטרנטיבות של ערכים" דתיות־מיסטיות ולאומניות־ימניות (עמ' 105).

"הגרניטורה השנייה", הביצועיסטים שתפסו את מקום הוותיקים שהובילו לתבוסה ההיסטורית, לא יוכלו להוליך לתחייה, גורס יזהר. כל תמרוני "דור המדבר" אף לא יעצרו את תהליך השקיעה. גם התנועה הקיבוצית "נוגעת רק בשולי הבעיות, פועלת כתוככי הסטאטוס־קוו מבלי להיות מעוניינת בשינויו" (עמ' 77).

"תנועת העבודה עדיין לא הבינה מה וכיצד קרה ב־17 במאי. על הפרק עומדים עיצוב אידאולוגיה חדשה והופעת אנשים חדשים." — (עמ' 147) "הימנעות מהגדרתו ופירושו של המושג 'סוציאליזם', בכלל ובתנאי ישראל — שהיא הימנעות מעיסוק רציני באידאולוגיה — היא אחד מן הגורמים העיקריים המונעים את התחדשות התנועה." (עמ' 128). ובפרק "סוציאליזם ישראלי בימינו" שפורסם תחילה בכתב־העת "עמדה" הוא מנסה לשרטט, למה הוא מתכוון. הוא מציין כי הקאפיטאליזם של ימינו שוב אינו מאופיין על־ידי "ניצול גס וקשוח" נוסח המאה ה־19, אלא משתמש ב"גירויים וסיפוקים לסירוגין". מניפולציות קאפיטאליסטיות אלה הן "הגורמים העיקריים למסלול של חומרנות ואינדווידואליזם בוטים" (עמ' 135). "מירוץ עכברושים חומרני ויוקרתי" זה בעולם המערבי, ומתוך כך גם אצלנו, "מחבל גם בסיכויי היווצרות של נושא אנושי להגשמת הסוציאליזם". אין ספק כי זאת אחת הסיבות לקשיים שתנועת הפועלים והשמאל בעולם ובישראל נתונים בהם.

ההיבט הציוני סובל מזה אף יותר. "עבור הרוב הגדול של העובדים... יהיה פירושה של הציונות הסוציאליסטית צמצום פערים כלכליים וחברתיים ותיקון עיוותים חברתיים". אולם "סביב החלק המשימתי של האידאולוגיה הציונית־סוציאליסטית — עצמאות כלכלית, פיזור אוכלוסייה ודומיהם — יהיה קשה יותר ללכד ציבור רחב" (עמ' 140).

מדינת הרווחה אינה תשובה מהותית — היא אמנם "מסוגלת למתן במקצת את הפערים" — ומתוך כך יש להגן עליה ולהרחיבה — אך אפילו הרווחה מפותחת אינה מסוגלת לגבור על הפערים (עמ' 144). יזהר מתכוון לסוציאליזם ממש, ולמניית איפיוניו הקדיש כשליש מספרו. זוהי קודם כול הלאמה של מירב אמצעי הייצור, כיסוד לדמוקראטיה, ומניעת שיקום הקאפיטאליזם על־ידי חוקים שימנעו הֶצבר הון חדש (עמ' 160 ואילך).

אך לא די ב"סוציאליזם דוגמטי" כזה. "הסוציאליזם זקוק לטיפוס אדם מזדהה". לשם כך יש לפתח ניהול־עצמי — לא אנארכי, הוא מעיר על תורתו של מרדכי בלנש ז"ל, אלא מודרך על־ידי "מרכז רעיוני־פוליטי רב־עוצמה, המקובל על העם כזכאי להטיל משימות" כגון אלה שהוא מפרט להלן. והוא מעיר מייד: "מפלגת העבודה והמערך רחוקים מאוד מלהיות מרכז כזה" (עמ' 159).

ניהול־עצמי אינו, כמובן, מונופול ישראלי. עוד מארקס הגה בו, ובהסתמך עליו השתדלו להנהיגו ביוגוסלביה ובסין העממית, סוציאליסטים כמו הצרפתים ואירו־קומוניסטים דוגלים בו. יזהר מזכיר את סין — אך מוזר שלא ציין את הנסיון היוגוסלבי הממושך והמקיף יותר. בצדק הוא מציין, כי הקיבוץ הינו "מעבדה... שלאחר שישים שנות קיומה כבר ניתן להסיק מסקנות ממנה" — אולם מייד הוא מוסיף כי "האדם בקיבוץ מכזיב" (עמ' 164). נימה פסימית זו עולה בקנה אחד עם דברי הביקורת המתמידים ביוגוסלביה. מסתבר שניהול־עצמי הוא דבר פשוט שקשה לעשותו — פארפראזה מדברי ברטולט ברכט על הקומוניזם.

המחבר אינו מתחמק מן הבעיה הכאובה במיוחד לחברי־קיבוץ: עדות־המזרח. הוא מונה ארבע משימות לפתרונה: העלאת שכרם של עובדי התעשייה המייצאת, תעשייה מודרנית, חינוך מקצועי למבוגרים, ומדיניות כלכלית כוללת. בסיכום: כינונה של בכורת העבודה בחברה הישראלית — "כשלב הבא של המהפכה היהודית" (עמ' 1 — 180). עם זאת הוא מתנגד למיסטיפיקציה בֶדלנית: "איש אינו מתנגד לאימוץ מנהגים ונכסי רוח של עדות המזרח", אבל "יכודה של התרבות היהודית בישראל חייב להיות מערבי באופיו, ז"א מושתת על ריבונות האדם, האוטונומיה של היחיד... מדידה אובייקטיבית של הישגים..." (עמ' 174).

כמובן, גם ליחסי ישראל־ערב נדרש המחבר. נחוץ שילוב גמישות מדינית כלפי חוץ עם התקשחות, בניית כוח בבית, הוא מייעץ (עמ' 169). כוח לא בתחום הצבאי בלבד אלא גם בתחום הכלכלי־חברתי. במקום אחר, בפרק "הדרך השמאלית", הוא כותב: החזקת השטחים המאוכלסים (ערבים בגדה וכו' — י.ז.) השחיתה ומַשחיתה... תנועת העבודה צריכה היום לצאת למאבק גלוי, אידאולוגי ופוליטי, בגוש־אמונים, עד כדי הפגנות כוח כנגדו בהתנחלויותיו" (עמ' 183). עם זאת, דומני, המעיט יזהר בנושא זה — אולי מחמת מיעוט החשבת מידת השפעתה של הלאומנות על החברה הישראלית, וכך המעיט ב"מינון" התרופה לחוליי העם בישראל. וחבל!

הספר מהווה קובץ מאמרים שפורסמו בכתבי־עת שונים בין 1966 ו־1981. אין זה פוגע ברצף פיתוח הנושא ובאקטואליות, כי הכול עוּבּד ואוחד השנה. וטוב שהופיע. ■

יעקב זילבר

התדהמה שמעבר להפתעה

צבי לניר: ההפתעה הבסיסית מודיעין במשבר; הוצאת הקבוץ המאוחד, המכון למחקרים אסטרטגיים, אוניברסיטת תל־אביב; תשמ"ג.

אין לך מכשלה צבאית שלא נמצאו לה לפחות כמה סיבות מתקבלות על הדעת־ברמה המיידית של ביצוע החלטות, דרך הרמה של קבלתן ועד לרמה של קליטת מידע ובידודו מן ה'רעש' הידוע, לצורך הערכתו הנכונה ושיבוצו במערכת־כוללת של התרחשויות. מלחמת יום־הכיפורים הניבה מסקנות במהירות יחסית ובצורה ממוסדת: ועדת אגרנט חשפה כידוע, שורה של מחדלים ברמות השונות, מחדלים הניתנים לסיכום בקביעה כי הממסד המדיני והצבאי הופתע הפתעה רבה הן מקצב השתלשלות המאורעות והן מהיקפם. ד"ר צבי לניר, חוקר במכון למחקרים אסטרטגיים, בודק בספרו את שאלת ההפתעה מן הנקודה בה הפסיקה ועדת אגרנט את בדיקתה. הוא מעמיק הרחק מעבר לבחינת ההפתעה המצבית בה התרכזה הוועדה ומעתיק את המרכז של המחקר אל הרמה העמוקה יותר, הקונספטואלית, של הטעות בשיקול — אל ההפתעה הבסיסית.

בכדי להסביר את ההבדל שבין שתי רמות ההפתעה ואת שונותן המוחלטת זו מזו, מספר לניר אנקדוטה מחייו של המילונאי נח וובסטר שמצא, כששב הביתה במפתיע, את אשתו בחברת משרתה־מאהבה. "הפתעת אותי," אמרה הגב' וובסטר. "ואילו את," השיב המילונאי, "הדהמת אותי." תדהמתו של וובסטר, ההפתעה הבסיסית שחווה, פולשת אל מעבר להתרחשות (שהיוותה עבור הגברת וובסטר משום הפתעה־מצבית גרידא) אל כל מערכת יחסיו עם הסובב אותו. הפתעה בסיסית אליבא דלניר, חופפת במידה רבה תפיסה קלוקלת של מציאות כוללת ושל דימויו העצמי של המופתע. תפיסת־המציאות של הישראלי ומידת האמת שבדימויינו את עצמנו הם העומדים אפוא במרכזו של מחקר זה.

בלשון פשוטה, ללא התחכמויות או גלישה אל מונחים מקצועיים מטעים, מנתח לניר את המכשלות האפשריות האורבות לכל מודיעין באשר־הוא ומתרכז בעיקר בתפקידו של זה להזין נכונה את קברניטי המדינה, כך שיוכלו לקבל החלטות נכונות הן בדבר פעולה מיידית והן בקשר לעיצוב מדיניות לעתיד. אחת ממסקנותיו החשובות בעניין זה היא הצורך להפריד בין מסגרת מודיעינית שתעסוק במחקר־מצבי לצורך התרעה בטווח הקצר והמיידי ובין מסגרת שתתרכז ברמה הבסיסית ארוכת־הטווח ואשר תתיחס אל ה'גשטלט' הרחב יותר של המאורעות, הרבה מעבר לרמת ההתרחשות. מסגרת שכזו תבדוק, כך מתחייב, גם את מידת המציאותיות שבתפיסת האגו־הכללי בהתייחס לאוייב. ליכולתו ולמגבלותיו.

פועל יוצא ממחקרו של ד"ר לניר היא העובדה שמדינת ישראל לא יצאה ידי חובתה בכך שמינתה את ועדת אגרנט ויישמה את מסקנותיה, שכן דו"ח הוועדה התייחס אל ההפתעה המצבית, משל היתה הגברת ווּבסטר חוקרת כיצד זה לא הודע לה מבעוד זמן על התקרבותו של בעלה אל הבית! נראה כי התפיסה המוטעית הכוללת שעמדה בבסיסה של התדהמה (או ההפתעה הבסיסית) באוקטובר 1973 לא נחקרה עד תום, וכך נמצאים אנו חשופים לווריאנטים נוספים של הפתעה מצבית, כאשר יזמנו זאת הנסיבות.

כתיבתו של מחקר זה תמה, לפי עדות מחברו, בתחילתה של שנת 1982. התיחשב לי לתמימות התקווה כי אילו היה מי מקברניטי המדינה נותן באותם ימים את דעתו על התיזה של ד"ר לניר וטורח לבדוק את מידת ההלימה שבין המציאות לבין התפיסה המונחת ביסוד המדיניות שאנו מנהלים, כי אז היתה נמנעת מאתנו ההפתעה־המצבית הנחשפת בימים אלה מלוא־ערוותה בלבנון? ■

אמנון ז'קונט

אני ואתה

יונה וולך: אור פרא; הוצ' איכות: ספרי אדם; 1983

אם קשה לדבר על שירי אסופה בכלל בנשימה אחת הרי שהדברים קל וחומר באסופתה החדשה של יונה וולך. הקושי הוא באי אחידותה של האסופה. יש בה שירים במיטב כוחה על יונה וולך, ושירים אמורפיים מאידך. כן יש בספר תכנים חוויות ועיבוד חומרים שונים המחייבים התייחסויות שונות.

ניתן להבחין בברור בשלושה סוגי שירים שונים מבחינת נמענם. שירים שנמענם, אם ישנו בכלל נמען, הוא ה"אני". או אם להשתמש בלשון דייקנית יותר שירים שכל עיקרם ה"פונקציה הפואטית" של השפה. כלומר, שירים סגורים על עצמם. שירים שבהם אין מקום לאבחנות של תוכן וצורה־אמנותית בהיותם נעדרים היגד, ציור, או מסר העומדים במנותק מהשיר עצמו.

לצידם של שירים אלו נמצא שירים שנמענם הינו לרוב "אתה" נכסף ונדחה בעת ועונה אחת. אתה, שילך וילבש מימדים של "אתה" בעל אופי רליגיוזי.

וסוג אחרון של שירים שנמענם הוא למעשה חברה, ציבור השייך במידה זו אחרת למה שניתן לכנות "אמנות מגויסת". אני מדגיש "יכול היה להיות" שכן יונה וולך בשירתה אינה מגויסת אך הפנייה לקורא בשירים אלו היא בעלת אופי של שירה כזו.

כפי שאנסה להראות קשורה אבחנה זו ברמתם של השירים. השירים הבנויים סביב עולמו האינטימי של ה"אני", שירים שאינם חורגים כמעט מגבולות ה"פונקציה הפואטית" והנושאים אופי איזוטרי הם, לדעתי, מהשירים הטובים של יונה וולך בכלל. לעומתם השירים בעלי ההיגד הנושא במידה זו אחרת אופי חברתי, תרבותי או אף אינטלקטואלי גרידא והבנויים לרוב על ההתחכמות או הפרובוקציה לוקים בדַבֶּרת. ◀ 71

אל תאמר:

"לי נה 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

וספק אם לולא עוצמתה הרגשית של משוררת חזקה כיונה וולך היו עומדים בפני עצמם כשירים ויוצאים מגדר הפלאקטיות וחיקוי שירי תעמולה. כשביניהם, ועדיין לא מגובשים, דיים מתבלטת חטיבה כמעט חדשה בשירתה של יונה וולך בעלת פנייה חזקה וכנה "לאתה" איזשהוא.

בקבוצת השירים הראשונה, בעלת האופי האיזוטרי ואף מאגי משהו, שהם אולי צידוקה של אסופה זו, אפשר למנות שירים כמו: שיר (עמ' 6), הרמוניה שמימית (עמ' 8), לכל העצים היו סרטים (עמ' 12), האש המופיעה בחלומות (עמ' 14), שיר המזכיר במידה מרובה אם כי ביותר עדינות את שירה המפורסם של יונה וולך יהונתן "גופי" (עמ' 27) ובעיות זהות (עמ' 64). וכמובן השיר היפה והאופייני כל כך למיטבה של יונה וולך "ארוס" (עמ' 20). עיון קל בשירים אלו יכול ללמדנו על מכנם המשותף שבו כוחה של יונה וולך: האני על מרכיביו השונים והמתחלפים על ניכורו מעצמו וכדומה.

בשירים אלו ובקרובים להם יונה וולך מצליחה להשתמש בשפה יומיומית וישירה, שפה שיונה וולך משכילה לשעבד עד כדי הפיכתה לשפה בלעדית ליונה וולך. שפה בעלת קסם מאגי. אין מקבלים בשירים אלו מסר כלשהו או היגד מסויים אין בהם פניה וגינוני חן אל הקורא ולו גם בצורת פרובוקציה. אין אתה יכול לדבר עליהם אתה יכול רק לקרוא ולחוות אותם.

בקוטב הנגדי נמצא שירים כמו "החיילים יצאו לדרך" (עמ' 26), "זה הגשם שיורד בדשא" (עמ' 26), שירים המתבלטים כבר בעיצובם החיצוני והמלאכותי בניגוד לשירים שמנינו בקבוצה הקודמת. שירים בהם האמירה והדברת מתבלטים וחורגים ממסגרתו של השיר בלי להצדיק את השיר או את עצמם.

בין שני קטבים אלו נמצא כאמור את השירים בעלי הפניה ל"אתה", בחטיבה זו נמצא את האמירה האובסיסיבית, את העוצמה של הכיסופים או הדחיה מה"אתה" ואת צורותיו המשתנות של האתה. בשירים אלו דווקא בולטת האמירה הפרובקטיבית כמו בשיר "תפילין" (50) ובקבוצת השירים כשתבוא (עמודים 56 — 60). פרובוקציה שפעמים רבות נראות כגוניני־חן ופניה לרכיות לב הקורא המשכיל כביכול.

המעניין הוא שאבחנה זו באה לידי ביטוי אף בעיצוב האותיות של השיר. הקבוצה הראשונה בעלת האופי האיזוטרי והמהלכת קסם באינטימיות ובסגירות הפנימית שלה מזכירה ביותר את שיריה המוקדמים של יונה וולך מ"גנים" ומ"אי".

בעוד שהשירים משני הקבוצות האחרות הם משל יונה וולך הפונה אל הקורא, המרבה פה ושם במלל הבא לחפות ולכסות על אי עיצובה של חוויה או סיטואציה קיומית מטרידה.

אבל יחד עם זאת, והחשוב שבקובץ זה, למרות כוחה בעיצוב השיר הקטן, האינטימי ובעל הקסם המאגי, הולכת ומתגבשת בקובץ זה חשיבת השירים שנמענם ה"אתה". נראה ששילוב כוחה בשיר האינטימי בעל האמת הפנימית שלו ועוצמת הפניה "לאתה", עוצמה הבאה לעת עתה לידי ביטוי רק באמירה אובסיסיבית ובפרובקציה, עשוי להצמיח חטיבות שירים בעלי איכות חדשה בשירתה של יונה וולך. ■

שלום רצבי

◀49 חרש להתגרד בו: על הגאולה המיידית והעכשווית בישראל

הנרקיסיזם הישראלי כולל רגרסיה חמורה יותר, כי הוא עוסק לא רק בחיזוק האני על־ידי פסיכותראפיה, אלא גם בחיזוק האני בדרכים מאגיות. נוכל לטעון כי בישראל הבריחה מן המציאות חזקה יותר. דומה כי התחלפו הדימויים ההדדיים. את מקומו של האמריקני ה'נאיבי' וה'מנותק מן המציאות', תפס הישראלי ה'קשוח' והציני. ההבדל העיקרי בין תנועות חיפוש הגאולה בישראל ובארצות־הברית הוא בטווח ההיסטורי שלהן. בארצות־הברית קיימות צורות תרבותיות אלו כבר מאות שנים, ומקומן בתרבות קבוע, בישראל הן חידוש תרבותי שהופיע יחד עם חידושים תרבותים אחרים.

כשמדובר בתרבות שנות ה־60 בארצות־הברית מדברים בשתי תופעות קשורות ומקבילות: תנועה פוליטית רדיקאלית מחד, ו'תרבות הנגד' הרומאנטית מאידך. לאחר מכן, עם שקיעת תנועת המחאה הפוליטית, מופיעה בשונת ה־70 התנועה לשיחרור האני, או 'תרבות הנרקיסיזם'. ההבדל בין ההתפתחויות בארצות־הברית ובישראל ברור, לפחות מבחינת תוכן תנועות הגאולה. מה שצמח בישראל בעשר השנים האחרונות הוא שילוב של תרבות הנרקיסיזם ושל 'תרבות הנגד' הרומאנטית.

איש איש ושבר כוכבו: סיכום

אין כל ספק כי השינויים התרבותיים שאנו דנים בהם הינם סימפטומים של משבר רציני בחברה. מהירות השינוי ועצמתו מעידות על חריפות המשבר התרבותי, ואפשר להבין את התופעות שבהן אנו עוסקים רק על רקע המשבר העמוק בחבר הכולה. קל מאוד להוכיח את קיומו של משבר עמוק בישראל בעשר השנים האחרונות. המשבר מתגלה בסימפטומים רבים ושונים — הירידה מן הארץ, העליה בצורות שונות של אלימות, עליה בשימוש בסמים שונים, מהם שהיו בלתי ידועים לחלוטין בעבר. פריחתן של הדרכים החדשות לגאולה המיידית היתה מלווה בפריחה של דרכים מסורתיות יותר לגאולה מיידית מלחצים: בשנים האחרונות הפך האלכוהוליזם לחלק מן החיים בישראל, והצטרף לצריכה ההמונית של סמי־הרגעה רפואיים,שבה החזיקה ישראל את השיא העולמי מזה זמן רב. התפשטות השימוש באלכוהול, האלכוהוליזם, ותאונות דרכים הנגרמות על ידי שכרות, היא עוד סימפטום של המשבר ההיסטורי של החברה, כפי שחווה אותו הפרט.

החברה הישראלית נמצאת היום במצב של אנומיה והתפוררות. אין פלא, אם כן,שיש עליה בשכיחותן של בעיות פסיכולוגיות. התנועות השונות לחפוש הגאולה המיידית מצטרפות גם הן לשורה ארוכה של סימפטומים המעידים על מחלתה הקשה, או האנושה של החברה. את האווירה בחברה הישראלית היום אפשר לאפיין ע"י דרגה גבוהה של ציניות וניהיליזם. בשפת הסוציולוגיה, אפשר לדבר על ירידה בסולידריות, דהיינו התפוררות הנאמנות לחברה כולה, ועליית הנאמנות לפרט ולפרטיות. ברור שהחברה הישראלית כולה מצויה במשבר עמוק. ברור גם שפרטים רבים בתוך החברה מצויים במשבר. השאלה היא כיצד מוגדר המשבר האישי ביחס למשבר החברתי. האם הגדרות המשבר האישי מביאות בחשבון את מצב החברה כולה?

אין עוררין על כך שהחברה הישראלית נעשתה מנוכרת יותר במשך העשור האחרון, חברה שבה מורגשת פחות האחדות החברתית, וקיימת יותר בדידות אישית. טבעי כי אלה שאינם קשורים לקבוצות בעלות משמעות, הן ברמה האישית והן ברמה הלאומית, יחפשו להם מסגרת לחברות ולאמונה. בין המחפשים נמצא יותר אנשים שאינם קשורים למסגרות משפחתיות או חברתיות. כאשר מערכת המשמעות הקולקטיבית היא בהתפוררות, מתחזקת מערכת המשמעות הפרטית.

לאחר שכל הדרכים הראציונליות להשפעה על המציאות לא נשאו פרי, יש פניה לאיראציונליות. הבריחה פנימה, אל תוך המציאות הפרטית והנפשית,היא תוצאה של עייפות מצטברת ושל יאוש מזה אפשרות שהתמודדות עם המציאות תביא לשינוי חיובי. ראיית כל השאלות והבעיות כאישיות, פרטיות וא־פוליטיות היא גם

הביטוי הקיצוני ביותר לניכור מוחלט מן האידיאולוגיה הקולקטיבית, ולמרד בוטה נגדה. הדימוי העצמי (והדימוי בעיני אחרים) של הישראלי היה, עד עשר השנים האחרונות, של אדם מלא מרץ ונכונות לעמוד מול קשיים, לוחם שאיננו מתעייף לעולם. היום הלוחמים כבר עייפים, ובמצוקתם כי רבה הם פונים לכל דרך אפשרית של הצלת נשמתם.

בישראל של היום, יש שובע בקרב אלה המחפשים את הגאולה הנסית, שובע חמרי עד להקיא. שובע ויחד אתו מועקה נוראה. ופחד. פחד נורא המכרסם בתוך תוכו של האדם, ויש להרדימו, ויש לברוח ממנו בכל מחיר. הרגשה של סוף הדרך. מכאן יש רק פתח לאבדון (תשמ"ד) או לגאולה השלמה. הבעיה איננה בעייתם של יחידים אלה או אחרים ושל תופעות חברתיות חלקיות, דראמטיות ככל שתהיינה. הבעיה היא הציונות, והאופי הבסיסי של החברה הישראלית. המחיר האנושי של המשטר הציוני עולה מחודש לחודש ומיום ליום. משטר חיים בלתי אנושי מביא לפתרונות קיצוניים של אלה המנסים להפוך אותו לאנושי יותר, לפי מידתם. אלה שעליהם לשלם את המחיר הופכים להיות הלקוחות הנלהבים יותר של הפתרונות החדשים. כל דרכי הגאולה המיידית, שבהן מנסים אנשים למצוא את תיקונם, הן רק חרס להתגרד בו, רק איספלנית על פצעי מוות. את ההוכחה לכך אפשר לראות בפניהם של המחפשים, שרובם לא מצאו את תיקונם, והם ממשיכים לנדוד אל הבאר הבאה שאולי תשקיט את צמאונם, ותרגיע את לבבם ששמם, ואפשר גם לראות זאת בפניה של החברה כולה, חברה הנעשית אכזרית יותר ובלתי אנושית יותר, מיום ליום. אך בהעדרה של אלטרנטיבה פוליטית אמיתית, מחוץ לבריחה הציונית שהיא כבר חוסר ברירה, ימשך המצעד הנואש ויגבר. שורות שורות של צעירים ומבוגרים ימשיכו במסע ללא סוף אל חלום שקשה לוותר עליו, חלום הגאולה המיידית ממוראותיה של חברה שנדונה לחיים על סף התהום. ■

החיים בצומת

מוריס זאקס: הילולת מכשפות — סיפורם של נעורים סוערים; מצרפתית: אביטל ענבר; זמורה ביתן מוציאים לאור, 1982. 229 עמודים.

מוריס זאקס לא היה סופר דגול, גם לא צייר, משורר, פילוסוף או מוסיקאי. בכל זאת מלא ספרו "הילולת מכשפות" בצלילי מוסיקה, בהגיגים פילוסופיים, במשיכות מכחול עדינות ובקטעי ספרות ושירה אמיתית. הוא רכש את כל אלה בדרך של השראה מן התקופה בה חי ומן האנשים שבמחיצתם בילה את חייו הקצרים והסוערים.

אתרע גורלו של זאקס והוא נולד אל שלושים השנים שבין שתי מלחמות העולם, תקופה שהיתה ייצרית, סוערת ופוריה בכל תחומי האמנות והיצירה. רעיו היו אנדרה ז'יד, ז'אק מאריטֶן, ז'אק ביזה (בנו של המלחין, שהפך גם קרוב משפחתו) גאסטון גאלימאר, אנדרה מאלרו, מאקס ז'אקוב, ז'אן קוקטו ואחרים. את ספוריהם של אלה ואת רוחו של הזמן הוא נושא עמו אל תוך ספרו ביחד עם נקודת ההשקפה המיוחדת לו, המרתקת, משעשעת וטראגית כאחד.

קשה לדבר על העלילה של ספר זה, באשר הוא חסר עלילה מוגדרת. זאקס מתאר השתלשלות כרונולוגית של מאורעות שונים שהמשותף להם היא העובדה שהוא נטל בהם חלק. זהו אוסף של אנקדוטות שתחילתן בלידתו במשפחה בלתי שגרתית ("מופרעת לחלוטין", על פי עדותו) דרך פנימיות לבני טובים, בתי מנזר, שרות צבאי וְגיחות קצרות לארצות הברית ולאנגליה כשתחנת המוצא והסיום הוא תמיד המועדון הבוהמי "השור על הגג" במונפרנאס. את חייו סיים זאקס כסוכן של הגסטאפו בזמן המלחמה העולמית השניה. (תקופה זו אינה מתוארת בספרו זה כי אם בספר אחר שכתב ואשר זכה, אף הוא, להצלחה רבה לאחר מותו).

סופרים רבים עסקו ב"דור האבוד" שבין שתי המלחמות (רמארק, המינגוויי, וואיאן...) אך גם הטובים שבהם אופיינו בזווית ראייה צרה למדי: היה מי שהצליח לצייר היטב את המועקה הפוליטית ואת חוסר הבהירות החברתי והיה מי שהיטיב לתאר את המפנים שהחלו באמנות הפלסטית. אחר ידע לספר על תהפוכות בשירה, בספרות ובמוסיקה, אך איש לא השכיל להעניק לקוראיו תמונה כוללת, מקפת ועשירה כפי שעושה זאת זאקס. יתכן שהצלחתו זו של זאקס נובעת מן הצומת המיוחד, הבעייתי, בו חי: הוא היה שאפתן מאד, יהודי, הומוסכסואל, מכור לטיפה המרה ובעל רגישות אסטטית מופלאה שפלשה גם אל תפישתו את המופשט ואת הסמוי מן העין. בקראן את הספר אתה מתרשם שלא רק השכיל להבין את המעבר שחל בהוויה האירופית מן הדֶקַדַנטי אל המודרני והליבראלי אלא חווה את המעבר הזה על בשרו. על גב הספר כתב מישהו, מן הסתם עורך בהוצאת "זמורה ביתן", כי "זאקס היה קרבן של דחף עצום לבגידה. הוא בגד בכל ובכולם. בחור יהודי שהפך לסוכן הגסטאפו לאחר שהיה במשך שנים רבות ילד הטפוחים של הטרקלינים הפריסאיים..." נראה כי אבחנה זו היא פשטנית אם לא מוטעית: זאקס היה, אמנם, אחוז דחפים, אלא שהיו אלה דחפים להתקרבות אל כל הטוב, היפה והנשגב שבתרבות המערב. הקונפליקט האומלל בו חי, קונפליקט שסופרי תקופתו ידעו לתאר רק מתוך מידה של ניכור, העמיד אותו, בהפכפכותו כי רבה, במצבים של בגידה לכאורה. נראה כי העורך נפל קרבן לרגש הבסיסי שעל ידו היה גם זאקס עצמו מודרך: רגש האשם. בכך, למרבה האבסורד, מומחשת עצמת כתיבתו של זאקס: הוא הצליח להעביר אל עורכי המהדורה העברית של ספרו את הדילמה של תקופתו רבת התהפוכות, דילמה של אנשים בעלי רגש ויצרים שהיו חסרים את פרספקטיבת־הזמן הנחוצה כדי להבין שלא בהם האשם לתהליכים ההיסטוריים המהירים והמכריעים העוברים עליהם.

ראוי גם לעמוד על העושר בכתיבתו של זאקס, על רוחב האפקים ונדיבות התאור ובעיקר על השפה הלירית הענוגה אך מדוייקת בה כתובים הדברים. תרגומו של אביטל ענבר הצליח להעביר שפה זו אל הקורא העברי לא רק כלשונה אלא גם כרוחה (אלה מן הקוראים הקרובים אל הצרפתית ישתעשעו בודאי למקרא כמה בטויים צרפתיים עסיסיים שענבר מצא להם פתרונות לשוניים הולמים בעברית).

זהו ספר מומלץ בכל לב. מסמך מרטיט ואוטנטי, צלום־אמת נוקב וחושפני של "העולם של אתמול". ■

אמנון ז'קונט

במרחק של דקות מהעיר

עודד פיינגרש: יופי של ארץ; ספרית מעריב; 1983; 125 עמ';

"יופי של ארץ", הוא נסיונו של צייר־סופר לשרטט עשרים וחמישה מסלולי טיול בלתי־שגרתיים, מתובלים בדמיון פלסטי שופע, בהומור, ובחיוניות רבה.

את הספר החליט לכתוב לאחר טיול בחו"ל: "עולם גדול, עולם יפה — הוא מציין בהקדמתו — אבל מי ישווה ומי ידמה לריח העשן בקפה המבעבע על מדורת רועים בוואדי מוכה רוחות ועל צמחי תבל'ין בהרים המסולעים — "

המסלולים המתוארים, אינם מופיעים באף אחד מקבצי הטיולים המוכרים. רובם ממוקמים במרחקים של לא יותר משלושים ק"מ מאחת מהערים הגדולות. רק צא מתחום העיר — מפתֶה המחבר — והטבע בהישג ידך. מבחינה זו משרת הספר אותם בעלי משפחה שהכנסותיהם וכלי־רכבם צנועים ביחס. אולם במקום בו נטוע יתרונו, נעוצה גם חולשתו — חלק מהדרכים המוצעות, אינן מספקות מטרות "טיוליות" במלוא מובן המִלה, ועיקרן, בעצם היציאה לנופים פתוחים. והאתרים המצויינים, נראים ברוב המקרים כשרידים דלים בלבד לעברם המתואר. כמו הקירות המטים לנפול שליד ג'לג'וליה, האמורים להעלות באוב מבשלת סוכר צלבנית, ואולם רק אמן תוסס עשוי להפיח בהם ריח מתיקות כלשהי גם כיום: "שלושה מתוך השישה — מספר המחבר — מאמינים שזו היתה מבשלת סוכר ושלושה סבורים שזה היה מסגד. נשאיר את סברת הסוכר כי זה יותר רומנטי." (עמ' 58).

אלא שנראה שאפילו המחבר לא בטוח היה ביכולת גירוייה של הנחייתו המילולית שתעיר את דמיונם של הקוראים ותסחפם בדרכים המוצעות על־ידו. לכן טרח לעטר את אלה בציורים רבים ומעוררי תיאבון, המזכירים במידה רבה ספרי מסעות מהמאה הקודמת ומקנים למקבץ ייחוד רב. ועם־כל־זאת, ברור ש"יופי של ארץ" שונה מכל אשר היכרנו קודם־לכן בתחום זה. הוא ממריץ לצאת מן הבית ולהינות מהטבע הקרוב. הסטיות הנדרשות לו מדרכים מרכזיות, הן קטנות ופשוטות, ומובילות להפתעות של עניין והנאה. ובמקביל למסלולים, אף דרך הכתיבה — קלה, שוטפת ומעירה חיוך טוב כמעט לכל אורכה. ■

יעקב ולר

עקד

דב סדן: אבני שעשועים; על תרגומים

•

גדעון שונמי: איבסן; מסות על מסות בפרוזה

•

איתמר יעוז־קסט: לשון הנתר לשון הים; מבחר 25 שנה; שירים ושירים בפרוזה.

•

עודד פלד: 16 סונטות גשם מטורפות. סנדרה ברנד: בין שני עולמות; רומאן.

•

ציפורה כסלו: מבט מלמעלה; סיפורים.

•

עומד להופיע

חנה יעוז: נושא השואה בשירה הצעירה — גילוי וכיסוי.

שני סיפורים "קרתניים"

"חורשת לבנים"; ירוסלב איושקביץ'; תירגם מפולנית והוסיף אחרית־דבר: יורם ברונובסקי; הוצ' עם־עובד 1983; 189 עמ'

שתי הנובלות "חורשת לבנים" ו"העלמות מווילקו" מפרי עטו של הסופר הפולני ירוסלב איושקביץ' (1894 — 1980) חוברות יחדיו ומוגשות לקורא בספר "חורשת לבנים". באחרית דבר מציין המתרגם, כי "שתי הנובלות הללו, השונות זו מזו בכל, ובכל זאת קשורות ביניהן באיזה קשר פיוטי עדין, עשויות להֵראות לקורא של היום "מיושנות" משהו, וודאי שתראינה ביחוד בעיני הקורא הזר כפרובינציאליות להדהים".

קשה שלא להצטרף לדעתו של ברונובסקי, כיוון שאגב קריאה בשתי הנובלות מתגבש הרושם, כי לפנינו שני סיפורים "קרתניים" המעמידים במרכז עלילותיהם בני־אדם החיים בסביבה רחוקה מחיי הכרך, איושקביץ' טרח לעצבם עיצוב של חטיבה לעצמה, חברתית־תרבותית ובכך להעניק להם את ייחודם.

"חורשת לבנים" היא הטובה והמפתיעה מבין שתי הנובלות. בה חוזר סטאש, שחפן צעיר, מבית מרפא בשוויץ לפולין, ארץ מולדתו, למות בבית אחיו היערן, בולסלב, שהתאלמן מאשתו. היחסים בין האחים אינם כצפוי, ובמשך הזמן אף מתערערים.

בולסלב משוכנע, כי עליו לסעוד את אחיו הגוסס ולעמוד לימינו ברגעיו האחרונים אך להפתעתו, "ברגע בו טורק סטאש את הדלת כדי למות בבית אחיו בשלווה, רק ברגע זה החלו החיים לגלות לו את פניהם האמיתיות." הוא רוכש לו פסנתר להנעים בנגינה את שעותיו האחרונות וליבו מתפנה אפילו להתאהבות. על רקע אהבה זו מגיעה הנובלה לשיאה. סטאש זוכה בשלושה ימים של אושר, בהם, כדבריו, הוא מגיע "לעונג עמוק של ההוויה". הוא חש כמי שכל חייו היו כהכנה לימים הללו ודווקא מתוך קדרותה של חורשת הלִיבנים הוא מגיע לאור הגנוז. בבולסלב מתגברים רגשי קינאה סמויים, ועל רקע זה פורצת מריבה בין האחים. לאחר העפלת הנובלה לפיסגה העלילתית היא שוככת מהר. חורשת הלבנים משמשת חלקת קבר לסטאש, שמת בינתיים, ואחיו "זוכה" בשלווה הגובלת באושר...

הנובלה השנייה בספר "העלמות מווילקו" מבוססת, בעיקרה, גם על סיפור "חזרה". ויקטור, גבר מזדקן, יוצא לחופשה בת שלושה שבועות באחוזה כפרית בה בילה לפני חמש־עשרה שנה קיץ מכושף במחיצתן של שש עלמות — העלמות מווילקו.

בפגישותיו הוא חש את הזמנים בהם נהג לבקר באחוזה שעה ששימש בה כמורה פרטי. הוא מרבה לבקר בשטח האחוזה תוך שרובו ככולו שקוע בזכרונות מימים עברו. פגישותיו המחודשות עם העלמות, שאחת מהן כבר פנתה לעולמה, נראות לו חסרות חמדה, כבדות ומוזרות. "הכל נראה לו חדגוני ודומה לעצמו להחריד, גם נתבהל ממספר השנים שעברו" חדור ערגה לאהבות ישנות חסרות סיכוי למימוש, הוא שב מחופשתו בווילקו, חוזר לעבודתו, לעינייני היום־יום התובעניים ולצל זיכרונותיו.

רבים בנובלה זו היסודות האוטוביוגרפיים מחייו של איושקביץ', אשר מגיל צעיר עסק במתן שיעורים פרטיים בבתי אחוזה פולניים באוקראינה.

שתי הנובלות יחדיו וכל אחת בנפרד מושרשות היטב בקרקע צמיחתו ובנופי ילדותו של הסופר. מראות, צללים, דמויות, מנהגים, עגה ולשון — משוחזרים בהן.

איושקביץ' נולד ב־1894 בכפר קטן בפינה נידחת באוקראינה. ימי צעירותו, כמורה פרטי בבתי־אחוזה פולניים פרנסו, כאמור, רבות מיצירותיו ונופי ילדותו משמשים אבני בניין לסיפוריו. בן עשרים וארבע עקר לווארשה בה רכש מקום בשורה הראשונה של יוצרי הספרות הפולנית — כמשורר וסופר. לאחר מלחמת

◀ 73

אוטוביוגרפיה בצל המוות

סימון דה בובואר; מוות קל מאוד; הוצאת 'כתר', ירושלים; 89 עמודים.

בראש הספר "מוות קל מאוד" לסימון דה בובואר ציטוט מדילן תומאס: "אל תלך מתון אל תוך אותו לילה טוב. זיקנה תקדח ותגעש בערוב היום; התקצף, התקצף על מות האור..."

הדמות שאליה מכוונים הדברים בקונטקסט החדש היא אמה של סימון דה בובואר, שגסיסתה אינה מתוארת דווקא כמוות קל מאוד בשל דבקותה העיקשת בחיים עד הרגע האחרון ממש, כך שהחציצה בין גסיסה להתאוששות, בין רחמים למיאוס ולסרקזם, בין תקווה לייאוש בין אדישות לזעזוע כמעט ואינה קיימת. כשמתארת הסופרת, למשל, את התנודות הקיצוניות במצב האם, היא עוברת כבהסח הדעת ממצב אחד למשנהו.

יסורי תופת עם תערובת שיירי הנאה לשעה קלה הם מנת חלקה של האם בחודש האחרון לחייה. הספר יכול היה להפוך בנקל לספר סנטימנטלי בגלל נושאו אלמלא המבט הרציונאלי, האנאליטי והנוקב של דב בובואר. דרושה העזה כדי לגעת בכאב בידיים הלובשות כפפות של הגיון: "לא התרגשתי כלל. למרות נכותה היתה אמי איתנה. ובסופו של דבר — הגיעה שעתה למות. ואחרי ככלות הכל הריהי בגיל שבו מתים". (עמ' 10) אבל הריתמוס של שני המשפטים האחרונים מצליח להעביר את הרטט שמאחורי ההגד הקר. זה נשמע לא פחות חריף מדברי החובש לברונזה ב"כינורו של רוטשילד" לצ'כוב: "נו, מה לך עוד? חיה חיתה לה הזקנה כל צרכה, ועתה הגיעה לפרקה".

מחלתה וגסיסתה של פרנסואז דה בובואר מביאים את הסופרת לחשוף ולשחזר את יחסיה המשפחתיים המורכבים, ובייחוד את מורכבות הקשר שלה עם אמה. שיחזור מערכת היחסים בעבר ובהווה משמש כאן למטרה כפולה: להארת דרך החיים שבחרה לעצמה לאחר עשיית חשבון נפש ולחריצת משפט על הקיום האנושי, על החיים, על המוות, על מוסד הנישואין ועל החירות.

כשגילתה סימון דה בובואר בנעוריה שהעולם ריק מאלוהים, גילתה גם את הפחד מפני המוות, אך בניגוד לסופרים רבים אחרים היא לא ראתה במוות פתרון רומנטי הולם לחֲבָלֵי הקיום. הקשים כי אם איום שאין מנוס ממנו על החיים. ככל שהמוות מרכזי בספר הזה, האחיזה הפראית בחיים חזקה לא פחות ממנו. המוות, קשה או קל, הוא לדידה "תאונה, אלימות שאין לה צידוק". אהבה וידידות, גם בגילוייהם החיצוניים עוזרים לנו להתגבר על בדידות המוות.

הסופרת מתוודה שבמות אביה לא הזילה דמעה. גם כשהיתה שקועה ביגונה "זיהיתי עצמי בתוכם". ואילו למראה סבל אמה "הפעם הזאת חרג יאושי משליטתי" (עמ' 26). למעשה היא הזדהתה אם אמה יותר מאשר עם אביה חרף הטינה והביקורת שהיו לה כלפיה עוד מגיל צעיר. "בשנתי — לעומת אבי שהיה מופיע בנדיר ולהרף עין — היא מילאה תכופות תפקיד של ממש: היא נתמזגה עם סארטר והיינו מאושרות יחדיו" (עמ' 86).

אבל לסימון דה בובואר ביקורת נוקבת על האם, שלא ידעה לחיות מתוך חירות גמורה ונשלטה על ידי נורמות חברתיות ומוסריות. האם לא בחרה בדרך ההתמרדות כסימון, במשך שנים הגזימה בהערכת עצמה ולא רצתה להודות שהיא זקנה. רק לאחר שלושה ימי ריתוק לערש דווי "מצאה בתוכה כוח לעמוד כנגד שבעים ושמונה שנותיה, החלטית וצלולה. 'אני עומדת להפוך דף'" (עמ' 14). היא חייתה כנגד עצמה, דיכאה והדחיקה את יצריה וגילתה חוסר עקביות ברעיונותיה. מדוע הכאיב לה מות אמה במיוחד? — על אף הניכור והפער הגדול ביניהן הכירו שתיהן בעובדה שיש משהו משותף ביניהן; הדבקות בחיים, שמחת הקיום והחיוניות לאין שיעור, שהיו עבורן תריס בפני פורענות המוות.

למעשה יש ביניהן מכנה משותף נוסף. שתיהן מתמודדות עם בעיה מוסרית קשה — בעית הזולת. סימון דה בובואר, למרות פתיחותה, מתקשה בעצם להבין מצבים הרחוקים ממצבה או תפיסות שקשה להשליט בהן סדר רציונאלי. כך למשל אין היא יכולה לתפוס אמונה דתית או אהבה שיש בה משום הבאת קרבן. את אמה היא מתארת כאשר שהקריבה את עצמה בפעולותיה, בהעלימה, עין מבגידותיו של בעלה ובהתייחסה אליהן בשלווה סטואית כביכול. הפתיחות המוגבלת ביחס לזולת היא גם אחת מתכונות אמה; בשיחת ההבהרה עם האם בעית חוסר האמונה מכאיב לסימון לראות את אמה בוכה. "אך חיש נוכחתי לדעת שבוכה היא על כשלונה בלא שיהיה איכפת לה כלל על המתחולל בקרבי." מדוע התעוררו בסימון "חום חיבה" ורגשות אשמה חריפים בראותה את השינויים שחלו באמה בעת מחלתה? — ובכן, **גם** משום שהשינויים תאמו להשקפותיה של סימון: "היא נשתחררה מן הדפוסים השגרתיים שהסווה כל שהיה בה מן הכן והמרתק" (עמ' 87). אמנם כשהיא עומדת על כך לראשונה (בשעה שאמה חושפת מחצית גופה התחתונה לעיני הפיזיותרפיסטית ומפטירה "אין לי שמץ בושה עוד") — היא נרתעת מתוך הלם, שהרי בכך ויתרה האם על טאבו מקודש. "הייתי תמימת דעים עמה. אלא שגוף זה שלפתע צומצם על ידי אותו ויתור שפירושו לא להיות יותר מאשר גוף, כלל לא נבדל עוד מגוויה" (עמ' 16). אבל בהמשך הדברים, כשהיא נעשית יותר ויותר מרותקת למחלתה ולצרכיה של האם, מתמתן גם אזמלה החד. אמנם תחילה היא כותבת: "זיהיתיה כאותה אשה שנפלה למשכב, אך לא זיהיתי את הרחמים ולא את טיב הנבוכות שהיא עוררה בי". אבל ככל שמחמיר המצב גוברים הרחמים, אף שהביקורת של פוסקת.

תיאור התחושות למראה גופה החשוף של האם לידי הפיזיותרפיסטית אינו מקום היחיד שיש בו התייחסות לגוף האם. מאוחר יותר מתוארת תנועת הפה, שלתוכו מטפטפים מים: "מהופנטת הייתי מאותה תנועת מציצה, שוקקה וענוותנית כאחת, מאותה שפה מוצלת בפלומה קלה שתפחה כשם שהיתה תופחת בילדותי שעה שאמא היתה נבוכה או בלתי מרוצה" (עמ' 23). פרץ הבכי שתקף אותה אחר כך בנוכחות סארטר נבע מרחמים על אמה, שאותה תנועת פה שיקפה את כל הוויתה: "גרגרנות מנועה, שפלות עבדותית כמעט, תקווה, מצוקה, בדידות — זו של מותה, זו של חייה — שלא רצתה להודות בקיומה" (עמ' 26). ולכך מתווספת סלידתה מהיחסים בין הוריה ומהעובדה שהיא פרי היחסים האלה. ביום קבורת אביה "ביליתי את הלילה לצדה; בשכחי את סלידתי ממיטת כלולות זו שבה נולדתי ובה מת אבי..." (עמ' 86).

לא קשה להסביר רגישות מעין זו. לסימון דה בובואר כמו לסארטר, חברה לחיים, אין זכרונות נעימים מהילדות. בספרו האוטוביוגרפי "המלים" קבע סארטר חד משמעית: "אני שונא את ילדותי ואת כל מה שנשתייר ממנה". וסימון מתוודה כאן בזו הלשון: "לא היה בכוחי למחות את תלאות הילדות אשר דנו את אמא לעשותני אומללה ולסבול בחזרה כתוצאה מכך" (עמ' 87). שרשיה של מערכת הסבל הקיומי מקורה עוד באם אמה: "אינני סבורה שאמי היתה ילדה מאושרת... היא העלתה בזכרונה עבר שלם של מרירות. יותר מפעם אחת היא התלוננה לפני על קרירותה של אמה" (עמ' 27). והיחסים המרוחקים שבין סימון לאמה הופכים להתייסרות הדדית קשה ומעיקה. הסבל אינו חד סיטרי; יצד אחד היא רואה באמה אשה עויינת ששלטה בה ודיכאה את בַּחֲרוּתָהּ, ומצד שני גם על האם עוברת מנת היסורים בסופו של דבר בגלל בתה האתיאיסטית המרדנית שעוררה שערוריה בסביבתה החברתית.

כשם שהסבל והיסורים הם בלתי נמנעים במערכת היחסים עם הזולת, כך גם המעורבות במות הזולת היא בלתי נמנעת. האדם לא מתמודד רק עם מותו שלו אלא גם עם מותם של אחרים. אבל, שוב: סימון דב בובואר אינה יכולה כמובן לראות ולתפוס את מות זולתה אלא מתוך השלכה לעצמה: "כן, אנו נוכחות בחזרה הכללית של קבורתנו שלנו. האסון הוא שהרפתקה זו המשותפת לכל, חי אותה כל אחד לעצמו" (עמ' 84).

"מוות קל מאוד הוא ספר אכזרי, קשה, סרקסטי, אך ניכר בו אומץ לגעת בכאב — בידיים הלובשות כפפות של הגיון. ■

יערה בן־דוד

◀ 72 שני סיפורים "קרתניים"

העולם השניה, שעברה עליו כפקיד בשרות החוץ הפולני באחוזתו שליד וארשה, נעשה חביבו של הממשל הקומוניסטי. שימש למעלה מעשרים וחמש שנה כעורכו של "טוורציושץ'" — כתב עת ספרותי מרכזי של פולין.

לשתי הנובלות תכונות פילמאיות. המוטיב היסודי שבהן — "גיבורי חזרה" נוכח בכל שלבי העלילה, סיפור התוכן וזמן התפרשות העלילה מרוכזים וחד־מסילתיים; ושלא כנובלות מקובלות, הנובלות שלפנינו אינן מצמצמות תכלית גמורה של תאורי לוואי כתאורי טבע, הווי, לבוש וכדומה, אלא פונות במידה ההולמת חסריט קולנועי להרחבת המימד התאורי המתווסף לעלילה. תאורי הטבע והנוף משמשים את איושקביץ' כאמצעי נוח לבניית הלך הנפש של גיבוריו. ציר המרכז בשתי הנובלות הוא מיצוי תוכנה של אפיזודת החזרה — לסוגיה אפיזודות אלה, בהיותן מכריעות, מאירות באור חזק את הגיבור. לאחר העפלת הנובלות לפיסגתן הן מתדרדרות אל נקודת ההתחלה וכך יוצרות מבנה פירמידי־קלאסי.

הספר זכה לשבחים רבים בפולין ובשל סגולותיו הפילמאיות נתן לו הקולנוע הפולני פרוש יפה. מן הקורא הישראלי תידרש מידה לא מעטה של יכולת על מנת לחדור לעולמן הפרובנציאלי של שתי הנובלות ולגשר מעל פערי הזמן, הנוף והאווירה של תחילת המאה השמורים בקפדנות כה רבה, חדירה לממלכתו של איושקביץ' עשויה להיות בסופו של דבר חוויה מעניינת. ■

שמואל רפאל

◀ 5 יוסי שריד: לצנזר את ירמיהו

מושג. פשוט לא התוודעת מעולם אל אוצר האמנות האוניברסלי. אילו היית מתוודע אליו, היית יודע שהיצירות החשובות ביותר, הרבות ביותר, ממלאות שליחויות שונות, אחרות, לזמנן ולא רק לזמנן אלא גם לנצח. אבל הן בוודאי אינן ממלאות שליחות אחת והיא בישום האווירה.

הרב דרוקמן, מי שמך? מה זאת אומרת צנזורה? מה היא אומרת? התנשאות, אדנות, פטרונות. אתה מניח שאתה או מי שיבוא מטעמך, כי הרי ככלות הכל צנזורה היא תמיד בצלמו ובדמותו של המשטר, היא לא תמנה כצנזור את חנוך לוין לדוגמה, ואתם, מתוך התנשאות עילאית, מתוך אדנות, מתוך פטרונות, אתם תקבעו לי או לבן הככור שלי מה אנחנו נקרא, מה אנחנו נראה, אילו סרטים, אילו מחזות?

מה ההבדל העקרוני, אם כך, בין צנזורה כזאת על האמנות על פי אמות המידה האלה, לבין צנזורה על ההיסטוריה? הרי גם בהיסטוריה בוודאי יש פרקים שאינם מקובלים עליך, שאולי היית רוצה למחוק אותם, שאולי היית רוצה להתעלם מהם, שאולי לא היית רוצה להדגיש אותם, שאולי לא היית רוצה שילמדו אותם — ואז היית מוחק את כל ההיסטוריה.

והמילונים, רבותי, למה לא תהיה צנזורה על מילונים? מה ההבדל העקרוני? תסביר לי. את ההבדל העקרוני אני רוצה להבין. מה ההבדל העקרוני בין צנזורה על יצירות תרבות לבין צנזורה על היסטוריה, לבין צנזורה על מילונים? יכול מאוד להיות שיש שם מושגים שאתה לא כך מתלהב מהם. אולי נניח מלה המתחילה בג', "גדה" אינה מוצאת חן בעיניך, וכדי שלא תהיה סטיה מחשבתית אתה רוצה גם לנער את המילון מהמלים המאפשרות את הסטיה המחשבתית הזאת. מה ההבדל העקרוני? תסביר לי.

אם כן, הוועדה הזאת תהיה ועדה שידיה מלאות עבודה. היא תצנזר את הכל, אבל היא תצנזר לא רק את ההיסטוריה אלא תצנזר גם את התנ"ך. למשל ירמיהו. הוא לא רק ניבא חורבן אלא העניין הרבה יותר חמור מזה. אני חושב שהוא ראוי לשם: התבוסתן הגדול ביותר בתולדות ההיסטוריה היהודית, משום שירמיהו — אזכיר למי שאינו זוכר — פשוט הטיף לכניעה, להתמסרות. היתה לו הערכה פוליטית מסויימת — נכונה או לא נכונה, אין זה משנה כרגע — ועל פי ההערכה הפוליטית הזאת הוא אמר: רבותי, אין ברירה אלא להתמסר לכשדים, והתמסר לכשדים. זה לא חייב להיות מצונזר? ■ ◀ 75

GLOBO LUXAL

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

מסעות לאזארוס — לונג

רוברט היינליין: "די זמן לאהבה"; מאנגלית: דפנה לוי; הוצאת "כתר" ירושלים; 1983; 533 עמודים.

בין שאיפותיו הידועות של האדם, אלה שכל ילד מאחל לעצמו בשכבו לישון, ישנן שלוש השבות ונשנות בווריאציות שונות: לחיות חיי נצח, להציץ אל העתיד וכן להבין ולשלוט בדינאמיקה של האהבה. ספרו של היינליין עוסק בשלושה חלומות אוניברסליים אלה: במסגרתו של סיפור מדע בדיוני מגולל המספר, לאזארוס לונג, את מסכת חייו לאורך כאלפיים שנה, החל בשנותיה הראשונות של המאה שלנו וכלה אי־שם במאה הארבעים ואחת. לאזארוס, הגם שהוא אנושי מאוד בתחושותיו ובהשקפותיו, מתואר כבעל השרדות גופנית אינסופית וזכרונו משתרע על פני אלפי שנות קיום של המין האנושי. בנון־שאלאנטיות של טרובאדור הוא סורק גאלאקסיות רחוקות ותקופות־זמן שעוד לא נחוו, תוך בדיקתן של דילמות מוכרות בתחומים כמו: היסטוריה, יחסי מין ואישות, סדרי שלטון וחברה, כלכלה ומוסר. אך בעיקר, כמו שמעיד שמו של הספר, מנסה לאזארוס־לונג לברר את משמעותה ואת דרכיה של האהבה. לצורך זה הוא לובש ופושט צורות, מנתר בין עמדות, השקפות ותקופות ומקיים מפגשים עם קשת רחבה של אנשים ונשים החיים במאה שלנו ובמאות שעוד תהיינה.

המפגשים הללו מעניינים במיוחד בפרקיו האחרונים של הספר: בתום מסעותיו אל העבר מגיע לאזארוס אל עיירת מולדתו ואל המשפחה בה נולד וגדל. זמן ההתרחשות הוא תחילתה של המאה שלנו והמקום הוא עיירה קטנה בארצות הברית. מכאן ואילך הופך הספר להיות מרתק: הניגוד שבין מצבו של לאזארוס על פני זרם הזמן ובין קיומם הזעיר לכאורה של בני משפחתו ומכריו יוצר פאראדוכסים המזכירים לפעמים את "אורלאנדו" של וירג'יניה וולף. היינליין מתגלה בפרקים אלה כסופר בעל אבחנה דקה, כושר התבוננות ומטען עשיר של חוויות. דמותו של לאזארוס (שעל מגבלותיה עוד נעמוד להלן) נמלאת חיות ואפילו העניין שלשמו הוא נודד יוצא נשכר: לראשונה יורד לאזארוס באמת לשרשה של האהבה ולחקרן של מערכות יחסים הנדקמות בין אנשים.

אלא שמעושרם של הפרקים הללו, האחרונים, אתה למד על מכשלתו של הספר: כפי שהיטיב לתאר את המימד האנושי שבמפגש בין לאזארוס לונג ובני דורנו, כך נכשל היינליין בתאור המימד הזה במפגשים שמקיים לאזארוס עם שוכני המאות הבאות. אלה, כך מתברר, אפרוריים עד לשעמום וחסרי ייחוד: הם חושבים, מרגישים, מתלבטים ומתקשרים זה עם זה על פי דפוסי המאה שלנו, ואף זאת לא במקוריות יתרה. (אפילו תעלולי המיטה שלהם אינם עומדים במבחן עטיהן של אריקה ג'ונג או קסביירה הולנדר...). גם הפרשנות האישית שמנדב לאזארוס לכל הנקרה על דרכו וכן תגובותיו האמוציונאליות והאחרות אינן עומדות בקנה אחד עם היומרה האינטלקטואלית־חקרנית שהוא שטוף בה כשהוא יוצא למסעותיו. יהיה, אולי, מי שיטען כי "סדנא דארעא חד הוא" ואי אפשר לצפות מן האדם של שנת 4272 שיהיה שונה במבנה נופשו מן האדם של שנת 1982. מותר, בכל זאת, לקוות שבעוד למעלה מאלפיים שנה יהיה טווח היישום של מבנה הנפש האנושית רחב יותר, צבעוני יותר וקונסטרוקטיבי מזה של לאזארוס לונג. "די זמן לאהבה" הוא ספר בעייתי: אסור להחמיץ את מחציתו השניה וקשה להפיק הנאה מרובה מזו הראשונה. הפתרון הוא, אולי, להתחיל לקרוא בעמוד 200 לערך. כך מזומנים לקורא 333 עמודים של הנאה. ■

אמנון ז'קונט

73 ◀

אלעזר גרנות (המערך): יש מלחמת תרבות

פתאום קם אדם בבוקר והוא ממונה על העם. הוא שומר על ערכי היסוד של העם והמדינה. אותה מדינה שנכונה על מגילה הקובעת שוויון גמור בין כל אזרחיה. האם השקפת עולמו של חבר־הכנסת דרוקמן, לא רק בנושא היחסים בין עמים, בנושא היחסים בין מינים, היא ביטוי לרוחה של המדינה? כבר נאמרו כאן דוגמאות אחרות באשר להשקפותיו הפוליטיות.

אתה מדבר על אמנות שבאה לבשם? היא יכולה להישאר לפי הטעם שלך בתחנה המרכזית. שם יש תערוכת תמונות שמתאימה להשקפותיך. האם שמעת על גרניקה? תמונה לא רעה. אבל זאת היתה תמונה שנלחמה נגד הפאשיזם שהשמיד את העם היהודי ולא כבושם שלך. אתה יודע איזה יצירות אמנות יש? האם שמעת על ברכט בחייך? הגיבורה שלו שנלחמה על ערכי צדק, על ערכים אנושיים, היתה זונה קטנה. מה אתה מבין בזה?

לא יועיל לכם. "הצנזור" היחיד הוא האדם הקורא, האדם החושב, האדם החוזה. "הצנזור" הזה קבע שמועדון "צוותא" יתקיים 35 שנה ומועדון "היקב" לא יתקיים שנה אחת.

הוא קבע זאת. "הצנזור" הזה קבע ש"עתון 77", "סימן קריאה", "מאזניים" הם עתונים שימשיכו לצאת; ו"יומן השבוע" יגווע למות. זה קובע "הצנזור". לעם הזה שהיה לו די שכל כדי לעשות את כל המעשים הגדולים — יש לו גם די שכל לשפוט מה טוב ומה לא טוב לו.

המורשת היהודית, חבר הכנסת דרוקמן, תמיד היתה פלורליסטית, זה גודלה, זה יופיה של היהדות. אתה יכול לפרש אותה כרצונך ואינני יכול להכחיש אותך ואני יכול לפרש אותה כרצוני ואינך יכול להכחיש אותי. והיא לא שלך יותר משהיא שלי כשם שהיא לא יותר שלי משהיא שלך. ועד שתבין את הדבר הזה — לא יד ביד, ברזל בברזל ירוע. יש מלחמת תרבות בארץ הזאת. נפסיק לרמות את עצמנו. יש מלחמת תרבות וצד אחד כל הזמן לא מכיר בה ומחפש שלום־בית והולך ונסוג צעד צעד, וצד שני מקצין והולך בלי להיות רוב בעם. הגיע הזמן שתדעו שהתקופה הזאת, האידיליה הזאת נגמרה.

חבר־הכנסת דרוקמן, לא יועיל, בשביל לצייר צריך לראות איש בעירום ואשה בעירום, וזאת לא תועבה. ואין תועבה אלא בכוונתו של האדם, פעמים של היוצר ופעמים של מי שמסתכל ביצירה. ■

האחריות מחייבת!

במכונת הכביסה קומפקט סופר III של אמקור האחריות מחייבת. ולכן כדאי לך להצטרף ל- 100,000 נשים מרוצות ולקבל:

יותר שנות ביטוח (עשר)

חברות הביטוח הולכות על בטוח. לכן, בהתחשב באורח החיים התקין של מכונת כביסה רגילה הן מוכנות לבטח אותה בדרך כלל במשך 8 שנים. באמקור נותנים לך 10 שנות ביטוח. מדועי בדיוק מאותה סיבה שבאמקור נותנים לך אחריות כפולה.

יותר תמורה לכספך

מי שקונה מכונת כביסה אמקור קומפקט סופר III קונה מכונת כביסה לכל החיים. זאת עובדה. כל פרט במכונה תוכנן במטרה אחת - לכבס במכסימום יעילות. אמקור קומפקט סופר III היא סוס עבודה אמיתי, חזק וחסכוני.

למרות מידותיה הקטנות (40×60 ס"מ) קומפקט III מכבסת עד 5 ק"ג כביסה. היא אוטומטית לחלוטין וחסכונית במיוחד בצריכת מים וחשמל. המבנה המיוחד של המכונה והחומרים המעולים מהם היא מיוצרת מבטיחים לך מכונת כביסה שאפשר לסמוך עליה

יותר אחריות (שנתיים)

רוב יצרני מכונת כביסה אחרים נותנים לך רק שנה אחריות למכונת הכביסה שלהם. באמקור נותנים לך חינם אחריות מלאה לשנתיים. מסיבה פשוטה: אנחנו מאמינים במה שאנחנו מוכרים

להשיג בכל חנויות אמפא וחנויות החשמל המובחרות.

שרות אמפא שרות ללא תחרות

אמקור

חזון של רווחה ויופי

שיחה עם אברהם נוסן מנכ"ל מפעלי הלנה רובינשטיין בישראל

ספורה של הלנה רובינשטיין, כמו ספורי הצלחה רבים של יהודים, תחילתו במסע וסופו באימפריה חובקת־עולם. המדובר בעלמה צעירה שהיגרה מפולין לאוסטרליה ובאמתחתה משחת־קרם שקבלה מן הרוקח שלה לשימושה האישי. הנשים שהכירה בארצה החדשה כילו עד מהרה את מעט הצלוחיות שהיו עמה. הגברת רובינשטיין הזמינה מנות נוספות וגם אלו נצרכו עד מהרה בידי חוג חברותיה שהתרחב והלך. המסקנה היתה ברורה: נשים בכל העולם צמאות לתכשירים משובחים כדי לטפח את "חלון הראווה" שלהן — עור הפנים.

כאן נולד בלבה של הלנה רובינשטיין הרעיון לצאת לשויצריה וללמוד כל שניתן על עורו של האדם. היה זה צעד ראשון לקראת תפיסת עולם שלוותה מאז ועד היום את כל פעליה ומפעליה: שלוב המדע והמחקר ביחד עם תחושת השליחות שבספוק צרכי־היופי של האשה. התוצאות ידועות: מדענים, מכוני מחקר ומעבדות משוכללות מספקים כיום למפעלי הלנה רובינשטיין את העורף המדעי והמחקרי לשפע מוצרים של טפוח העור. במקביל, מקיים צוות של אנשי־שווק ויועצות־יופי מערך מכירות דידקטי ומקיף שיש לו מניית־בכורה בחנוכה של האשה הישראלית לטפוח עורה ולשמור מראה הצעיר.

על אף הצלחתה המסחרית נעדר מחייה של הלנה רובינשטיין הסממן האופייני של הוללות ו"חיים קלים". תחושת השליחות שבה הניעה אותה להפוך למצנאט של האומנויות בעולם כולו ולתרום סכומים נכבדים לבתי חולים, מוסדות צדקה וצרכי צבור (ביתן הלנה רובינשטיין, למשל, שבמוזיאון תל אביב). בסוף שנות החמישים נאותה, בהשפעתו של פנחס ספיר ז"ל, להקים מפעל בישראל. היא הגיעה לסיור ארץ ובהיותה בדרך, בין נצרת לחיפה, ליד גבעה נישאה, ביקשה לעצור את המכונית, יצאה והשקיפה על מרחביו הירוקים של עמק יזרעאל. היתה זו אהבה ממבט ראשון בין אשה שהיופי בראש מעייניה ובין נוף־קדומים שהפיל ברשתו דורות של חולמים. אלא שהלנה רובינשטיין נחנה בכשרון ובכח להפוך חלומות למציאות פורחת: היום מתנוסס על אותה גבעה מפעל שגדלו 6,000 מטרים רבועים, המעסיק כ־200 עובדים (מחציתם תושבי העיירה הסמוכה, מגדל העמק) ומספק תכשירי־יופי ברמה בינלאומית לשוק המקומי ולשווקי יצוא רבים ביניהם מזרח אירופה, ארצות אגן הים התיכון והמזרח הרחוק.

בראש המפעל עומד מר אברהם נוסן, הממשיך נאמנה את דרכה של הגברת רובינשטיין. תחת ניהולו מקיימת החברה, בנוסף לתהליכי מחקר ויצור מתקדמים, גם קורסים לטפוח היופי והחן המתקיימים במרכזי ההדרכה שהוקמו בכמה ערים בארץ, בבתים פרטיים, במקומות עבודה ואפילו באתרים אליהם אין, בדרך כלל, שרות שכזה מגיע (בסיסי צה"ל, למשל).

מר נוסן רואה קשר ישיר בין טפוח הגוף ובין היגיינה נפשית. הוא מייחס, לפיכך, חשיבות רבה ליצירת מודעות לנושא החל בגיל הנעורים ועד לגיל הבלות. גם הקשר שבין קוסמטיקה ובריאות־הגוף אינו מוזנח כאן: כל תכשיר מתכשירי "הלנה רובינשטיין" עובר בדיקה של משרד הבריאות. התכשירים המיועדים לעור מכילים חמרים מסננים — להפיג את השפעתן המזיקה של קרני השמש. בשפתונים נמזגים חמרי־מגן ואפילו לכת־הצפרניים מתוצרת המפעל מכילה בתוכה חמרים המגינים מפני דטרגנטים למיניהם.

גם תרומתו של המפעל לעיירה מגדל העמק אינה מוטלת בספק. היא מתחילה בהצעת תעסוקה בטוחה ומספקת לתושבי המקום, שהם ברובם עולים מכל ארצות תבל, ממשיכה ביחסי העבודה המצויינים השוררים במפעל ובשלוחותיו ובהזדמנות הפתוחה בפני כל עובד להתקדם ולהתפתח ("מנכ"ל", אומר מר נוסן, "כמוהו כמנצח־תזמורת. עליו לדעת שההרמוניה בין הכלים השונים אפשרית רק כאשר הנגנים מאושרים בחלקם ונהנים לעבוד יחדיו) ומגיעה עד למרכז הקהילתי של העיירה — אף הוא תרומתם של מפעלי הלנה רובינשטיין. בכך מוגשם הלכה למעשה חזונה של הגברת הצעירה מפולין שרצתה לגרום אושר לחברותיה שבאוסטרליה וסופה שהביאה רווחה נפשית, גופנית ואפילו חברתית לאנשים רבים בעולם כולו.

הריבוע הכחול
שיש בו הכל

רשת קו אופ תל-אביב דן השרון **כל טוב בו**

רשת השיווק הגדולה בארץ.105 סופרמרקטים מחדרה עד אילת

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, אריידור 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.

מעתה חיזוי אסטרולוגי אישי בכל שבוע!

לרוב הציבור 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 מזל!).

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 ומערוכת מדי שבוע בשבוע לכל אדם שיוצה בכך. בהוצאתו לפועל של רעיון חדשני זה, עסקו בארץ ובחו"ל.

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 לקראת 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 יודע"! 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 בשבועו! 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 המדויקת 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)
הדרז 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

גזור ושלח

מספר חשבון בבנק	סוג חש'	קוד מסלקה	
		סניף	בנק

קוד המוסד	אסמכתא *
1171	

* מספר מזהה של הלקוח (ת"ז)

אל:
המרכז להכוונה אסטרולוגית
"לב דיזנגוף" (762)
דיזנגוף 50
תל-אביב, 64332.

הרשאה לחיוב חשבון

לכבוד
בנק _____
סניף _____
כתובת הסניף _____

1. אני/ו החו"מ _____
שם בעלי החשבון כמופיע בספרי הבנק
הנו/ים ב _____
מספר זהות _____ ונתן/ים לכ.ם בזה הרשאה לחייב את חשבוני/נו הנ"ל אצלכם בסכומים שיהיו נקובים ברשימות החיובים ראו בסו.ים מגנטיים שיומצאו לכם מדי פעם בפעם ע"י המרכז להכוונה אסטרולוגית ומספר חשבוני/נו 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/נו משחרר/ים אתכם מכל אחריות בעד 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

שם _____
מס' טלפון _____
שעת לידה _____ ארץ _____
תאריך לידה _____ עיר _____
(אם אינך יודע שעת לידה מדויקת סמן בעיגול לפנות בוקר ○ בוקר ○ לפני הצהרים ○ צהרים ○ לפנות ערב ○ ערב ○ לילה ○).

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.