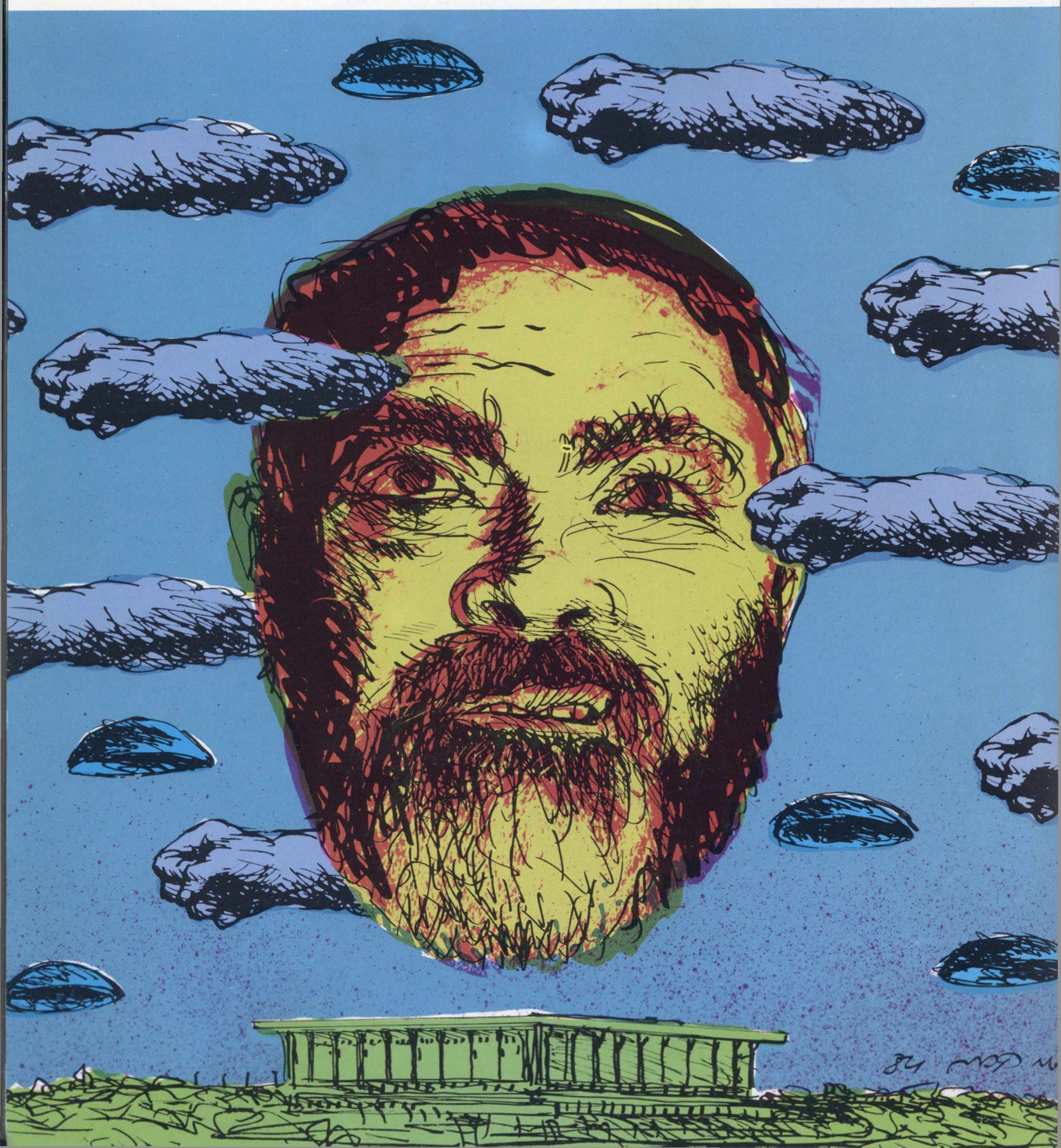
ירחון | גל' 56 | שנה ח' | אלול תשמ"ד | ספטמבר 1984 | 580 ש'

עתון 77

ספרות • חברה • תיאטרון • הגות • קולנוע • ביקורת



קפה טוב הולך מצוין

עם עוגה נהדרת...

טוב לי עם קפה ועוגת עלית

בגליון הזה

שירה וסיפורת

עמוס לויתן; שירים; **8**
יהודית כפרי; שירים; **8**
משה בן־שאול; שירים; **9**
אברהם הוס; שירים; **9**
פרץ דרור־בנאי; שירים; **9**
יעקב שביט; המסע הארוך מתוך הארון; סיפור; **10**
שרית זמיר; שקף שמש לבנה; **10**
יוסי יזרעאלי; שירים; **11**
וולדימיר ווינוביץ'; שני חברים (ב); סיפור בהמשכים; מרוסית: יהודה גור־אריה; **17**
אנתולוגיה — שירת אנגליה עכשיו; ערך: משה דור; הקדמה: דני אבסי; מאנגלית: משה דור, אליעזרה איג־זקוב, דינה בן־ציון, טובה רוזן־מוקד; משתתפים: פיליפ לארקין, טד יוז, תום גאן, פיטר פורטר, פול מאלדון, אדריאן מִיצֶ'ל, ג'ורג' מק־בת, ג'יפרי היל, אנדרו מושן, דאגלָס דאן, אן סטיוונסון, פיטר רֶדגרוב, הוגו ווילִיאמס, שימוס היני; **23**

רב־שיח

מעברי עד כנעני. משתתפים: אורי רם, עמוס קינן, מנחם פרידמן, יעקב שביט, יהושע פורת; **12**

מסות, מאמרים, תגובות

יאירה גנוסר; דור הפלמ"ח/המדינה; **15**
נורית גוברין; מן הספרות הארצישראלית (ז'); על שלושה ועל רביעי; **36**
ידידיה יצחקי; האמנם אליגוריה דקדנטית?; **47**
מרדכי מילר; השֵד הטוב והשֵד הרע; **47**

מדורים קבועים

טור "עתון 77"; **5**
המלצת "עתון 77"; **5**
פנקס אירועים; **7**
שיחת החודש עם יורם קניוק; לתעל את המציאות לחלום; **שלומית גינגולד־גלבוע**; **34**
תיאטרון בעריכת נורית יערי; גליה שיפמן, על "גיטו" בתיאטרון חיפה בבימויו של גדליה בסר; **41**
קולנוע — הלל דמרון; אנדרי רובלב — קלסיקה רוסית; **45**
ביקורת ספרים: ידידיה יצחקי; יעל לוטן; זיוה שמיר; יונה בחור; נילי מילוא; מ. בן־שלמה; יערה בן־דוד; משה שלגי; **48**
ציור השער: דני קרמן.

בגליון הבא: סיפור בלתי ידוע של ש"י עגנון בסדרה של נורית גוברין — מן הסיפורת הארצישראלית.

אנתולוגיה — שירת אנגליה עכשיו; 23.

רב שיח: מעברי עד כנעני; אורי רם, עמוס קינן, מנחם פרידמן, יעקב שביט, יהושע פורת; 12

שיחת החודש — עם יורם קניוק; 34

"גיטו" בתיאטרון חיפה — ראיון עם גדליה בסר; 41

קולנוע — קלסיקה רוסית; 45

ציור השער: דני קרמן

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

שנה ח', מס' 56 אלול תשמ"ד, ספטמבר 1984

העורך: יעקב בסר
עוזרת עורך: עמלה עינת

חברי המערכת: שמעון בלס, שמאי גלנדר, אמנון ז'קונט, ששון סומך.

עריכה גרפית: יגאל זורע.

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.
בהשתתפות ספרית פועלים.

מזכירת המערכת: שבולת דגן.

בסיוע: משרד החינוך והתרבות, המועצה לתרבות ולאמנות הסתדרות העובדים הכללית, המרכז לתרבות ולחינוך.
בהשתתפות ספרית־פועלים

ITON 77
Literary Monthly
Editor: Jacob Besser
Editorial Members: Shimon Ballas, Shamai Gelander
Amnon Jackont, Sasson Somekh
Assistant Editor: Amela Einat

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

המערכת והמנהלה: ת"ד 16452 ת"א, טל' 03-456671.

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

סדר, צילום, לוחות והדפסה: דפוס בארי, קיבוץ בארי.
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 5,800 שקלים כולל משלוח

המשוך על בנק

חתימה תאריך

החותם עד 31.12.84 מבטיח לעצמו מנוי שנתי במחיר הנקוב כולל משלוח.

הוצאת ספרים פועלים

המשרתת את צבור הקוראים יותר מארבעים
שנה, מציעה לקוראים את מיטב היצירה
הרוחנית, המקורית והמתורגמת.
לאחרונה הופיעו בהוצאתנו:

בחינוך:
לחנך ולהתחנך — נחמה ניר־דוד;
בתנועה מתמדת — ד"ר מלכה מרגלית;
קריאה לחנוך — ס. יזהר.

בפרוזה:

אלה שבטי ישראל — ס. מיכאל;
בית בקאהיר "א־ב" — נג'יב מחפוז;
מות וירגיל — הרמן ברוך;
פגישות עם בעלי חיים — ג'ראלד דארל;
הערים הסמויות מעין — איטאלו קלווינו;
הפואטיקה של הסיפורת — שולמית רימון־קינן;
מרגוליס נוסע לווגאס — מישקה בן דוד.

בשירה:

על הגיון בכנור — אמנון שמוש;
שירים אחרים — נתן יונתן;
שלי שמור ביניהם — מירה מינצר־יערי.

בספרות ילדים:

אורי כדורי — לאה גולדברג, אריה נבון;
פעם בירושלים — דודו ברק;
איזה יופי — מירה מאיר;
פה מלא מסטיק — מרים מיכאליס;
בנימין מטודלה — עריכה: מירה מאיר,
איורים: ריצ'ארד טיילור.
הספר מבוסס על תצוגת הקבע של בית התפוצות.

במלאת ארבעים שנה לפטירתו של ברל כצנלסון, יצא לאור
סיפרו של ד"ר א. ציביון — דיוקנו היהודי של ברל כצנלסון.
ועוד...

ספרית פועלים

רח' אלנבי 73, תל־אביב

לקראת פתיחת שנת הלימודים בבתי־ספר והחגים

מבצע הוזלות

ספר עזר ומילונים
ספרי ספרית פועלים
ובתי הוצאה האחרים
האנציקלופדיה העברית בתנאים נוחים.

ממשלת אחדות - סוף הדרך או ראשית הכיוון שמאלה

אבא אבן: הורדת הליכוד מהשלטון — "פיקוח־נפש" הדוחה הכל

המהלך לקראת ממשלת אחדות־לאומית הוא הרע מיעוטו. המצב הפרלמנ־טרי האידאלי הוא כמובן הערכות ברורה בין שני הגושים, כפי שהיתה קיימת בארץ משך מרבית השנים.

נסיון של אחדות לא הצליח כבר ב־1969. בגין פירק אותו אז בגלל אי־יכולתה של הממשלה לתפקד במצב כזה. הוא טען, ובצדק, שמשום שמדובר בשתי תפיסות מדיניות מנוגדות, יש לתת לכל אחת מהן לבטא את עצמה. האחדות במקרה כזה, אינה טבעית.

אם למרות כל אלה, אני נותן את ידי, במידה מסויימת לרעיון, זה רק משום שהניסיון הפוליטי שלי לימד אותי לאורך כל השנים, שלכל מצב גרוע — יש גרוע ממנו. ועכשיו, הגרוע ביותר, הוא מה שעלול לנבוע מהמשך שלטונו של הליכוד. כמה שנים נוספות של שליטה בלתי־מרוסנת מסוג זה, ייצרו עובדות שאינן ניתנות לשינוי — בשטחים, בביטחון, בכלכלה, ובעיקר בתהליך הפסיכולוגי ההולך ומתפשט של **אלימות מתירנית.** נבנית והולכת אידאולוגיה המצדיקה אלימות. ותמורה פסיכולוגית זו שנוצרה בתוכנו במשך שבע השנים האחרונות, חמורה בעיני מכל תמורה אחרת.

לכן, אני חושב, וכך גם התבטאתי במערכת הבחירות, שהורדת הליכוד מהשלטון, היא בבחינת פיקוח־נפש הדוחה הכל, ובתוקף זה, גם את הזהות הסוציאליסטית. למרות שהעניין הזה קשה לי אישית מאד, משום שהמחיר האידאולוגי־תנועתי לכך יכול להיות חמור. יכול להיות מצב שבו נשב אמנם בראשות הממשלה, אלא שהרכבה יהיה אנטי־תנועתי, והמצע של תנועת־העבודה בתוכה, יהיה בעל פרופיל מונמך. אני מסופק, למשל, אם ייכתב בו שאנו שוללים שליטת־קבע של ישראל בערביי השטחים, או שאנו שוללים את הקונספציה ההתנחלותית של הליכוד.

הנמכת דֶגלנו, היא כנראה המחיר שעלינו לשלם בלית־ברירה על הורדת דגלם שלהם.

ואולי, אם תקום ממשלה שקיומה יהיה מובטח מבחינה מספרית, ייתכן שיוכלו אז להשתחרר כוחות מתוך מפלגת־העבודה שיקדישו את עצמם ל"שיפוץ" ולריענון האידאולוגיה התנועתית.

בינתיים — התשלום, כפי שאמרתי, עלול להיות כבד. והשאלה הגורלית היא — האם אפשר לא לשלם אותו?

■

אהרון הראל: חזרה למקורותיה הבסיסיים של תנועת־העבודה

התנאים שנוצרו כיום בארץ, אינם מותירים כל ברירה אחרת חוץ מממשלת אחדות־לאומית. לכן, גם חברים כמוני, שהתנגדו לדרך זו בעבר, אינם רואים עכשיו מוצא אחר. כמובן שאלטרנטיבה של ממשלה מצומצמת, המבוססת על רוב, עדיפה, אלא שהיא איננה קיימת לצערי.

למרות הבעייתיות האידאולוגית הקשורה בהקמת ממשלת אחדות, אינני חושב שהיא חייבת להיות בהכרח גורם של משיכה ימינה. מאידך, גם במצב של ממשלה מצומצמת, עלולה להיות הימשכות לכיוון זה משום שהבעייה האמיתית והמרכזית היא מציאת דרך של חזרה למקורותיה הבסיסיים של תנועת־העבודה. ומדובר כאן בקִרוב מקורות אלה לשלושה מוקדים דמוגרפיים עיקריים:

א. הצעירים;

ב. תושבי אזורי הפיתוח;

ג. תושבי השכונות.

לשם־כך חייבת תנועת־העבודה לחזור ולהשקיע כוחות במערכת החינוך הבסיסית, חייבים לחדש את "זרם העובדים" או בדומה לו. להכניס למערכת הלימודים את תכניה של תנועת־העבודה. מדובר כמובן בהשקעה ארוכת־טווח ורבת־עוצמה, שפירותיה אינם ביום אחד.

במקביל לכך, יש צורך דחוף לבדוק מחדש את היסודות התנועתיים. האם משק העובדים, למשל, עונה היום על הציפיות התנועתיות או שיש צורך לערוך בו שינויים יסודיים (ואין חשיבות אם שינויים אלה ייערכו בשם הסוציאליזם או בשם רפורמה ארגונית). להסתדרות, לפיכך, התפקיד המכריע, לדעתי, בריענון תנועת־העבודה מבפנים כיום.

■

יוסי שריד: בכיוון שמאלה

אני רואה את ההתפתחות שהביאה למו"מ על הקמת ממשלת אחדות־לאומית, במידה רבה של חרדה. כבר לפני כארבע שנים, העליתי את המחשבה שהכוח הנקרא באופן כולל "תנועת־העבודה" הישראלית, צריך ל"רוץ" לבחירות בשני ראשים: השמאל לעצמו, והימין (או המרכז) לעצמו.

אפשרות זו נראתה לי הגיונית, הגיינית מבחינה ציבורית וגם אפקטיבית יותר מבחינה אלקטורלית. ביצועה של גישה כזו, היה מותנה אז במידה רבה במפ"ם, המהווה לגביה גורם חיוני, ומשום שהחלטתה של מפ"ם באותה שעה, ואם־גם ברוב קטן, היתה שלא להתבדל, נסתם הגולל על הרעיון.

ויקטור שם־טוב: אם תקום ממשלת־אחדות יפסיק המערך להתקיים

מיד לאחר הבחירות, הודיעה לנו מפלגת־העבודה שיש בדעתה לפתוח במו"מ על הרכבת ממשלה משו־תפת למערך ולליכוד. הזהרנו, שעצם הכניסה למו"מ, אפילו מנימוקים טקטיים בלבד, יש לה מחיר אידאולוגי ופוליטי. היו חברים במפלגת־העבודה שנשבעו ב"נקיטת־חפץ" שמהלך ההקמה של ממשלת אחדות־לאומית, הוא רק פרוזדור להקמת ממשלה מצומצמת ללא הליכוד. מאוחר יותר הפכה "טקטיקה" זאת לדגל.

לדעתי, אם תקום ממשלת אחדות לאומית, המערך יפסיק להתקיים. יש בזה משום רצח "התקווה היחידה".

גם הצטרפותו של עייזר וייצמן למערך כחטיבה, גם היא מעידה על נסיגה אידאולוגית חמורה לכיוון של מפלגה ליברלית פרוגרסיבית. מפ"ם לא יכולה לגלוש במדרון הזה. תפקידנו במצב זה, בו עומדת מפלגת־העבודה להיות ל"זרם מרכזי" במפה הפוליטית, לדאוג שהחלל שייווצר עקב־כך, יתמלא שוב בכוח ציוני־סוציאליסטי. משום שאת ישראל יכולה לבנות רק הציונות הסוציאליסטית.

לשם־כך צריך, בשלב ראשון, ומתוך הנחה שתהיינה בחירות חדשות תוך שנה, להציג בפני העם חזית לאומית רחבה להצלת המדינה.

בחזית זו יכולים להשתתף כוחות כמו: מפלגת־העבודה, מפ"ם, ר"צ, שינוי, יחד ועוד גוף ליברלי מתקדם — אם יקום.

זה כמובן, רק בתנאי שמפלגת־העבודה לא תלך לממשלה עם שרון ושמיר.

בשלב שני, ומתוך פרספקטיבה היסטורית, לפנינו צורך חיוני ודחוף ליצור מוקד חדש של התלכדות ציונית סוציאליסטית, בעל מגמות התואמות את שנות ה־80.

ביסודה של התלכדות זו, אני רואה את התנועה הקיבוצית על כל מרכיביה, ואת חידוש הברית בינה לבין פועלי העיר בפרט והאינטליגנציה העובדת בכלל.

■

כיום, בעקבות הבחירות האחרונות, אני מגיע למסקנה שחייבת להיות פריסה רחבה של כל גורמי השמאל — היוני והסוציאליסטי בארץ. רק התארגנות כזו תוכל להוציא אותנו מהמצב הפשרני בו אנו מצויים, כשהפשרות שעלינו לערוך בו עם עצמנו, הולכות ומרקיבות מפעם לפעם.

גם אם לא תקום, בסופו של דבר, ממשלת אחדות לאומית, התהליך הנראה לעין, ההופך את מפלגת העבודה לכוח ליברלי־ימני, נמשך באותה מידה.

כך שבכל מקרה יש לפעול במהירות וביסודיות בכיוון שמאלה.

■

המערך עוזב את המערך

המערך משנה את דמותו בשנים האחרונות. למרבה הפליאה והפרדוכס, הוא עושה זאת עפ"י עצתו של יריבו הגדול — הליכוד. בגין, בזמנו, לא החמיץ אף הזדמנות לייסר את מפא"י ואחר־כך את המערך על איזכורים סוציאליסטיים שהופיעו פה ושם בנאומיהם של המנהיגים, או במצעי הבחירות. ועוד זכורים לנו כינויי הזעם והקלס שהיפנה לעומת דגלה של תנועת־העבודה.

המערך השתכנע.

מספרים שיהודי גרמניה, בהאזינם לנאומיו של "המנהיג" בשנות ה־30, התרשמו כל־כך מכושרו הריטורי, עד שהשתכנעו חלקית שהם אמנם שייכים לגזע נחות.

המערך עוזב את המערך והולך ימינה. השאלה הגדולה היא — מה יקרה לשותפתו — מפ"ם. האם גם היא תשתכנע שמוטב ליישר קו עם הורביץ ואבו־חצירא, לחפש מגע עם הליכוד, ולקוות שהעם יראה גם אותה "קצת" בדומה לדוד לוי וחבריו? או שמא תעמוד עמידה זקופה ותנסה להיאבק על עמדותיה מבלי לטשטש דבר, כלומר, האם תשכיל מפ"ם להיפרד מן המערך ולהותירו כגוש פוליטי מרכזי, מעין מרכז ליברלי; ויחד עם כוחות יוניים מן המערך גופו ומחוצה לו, תקים כוח גדול יחסית, שיהווה את האופוזיציה היונית־שמאלית ואת התקווה היחידה שפעם יקום פה הכוח המגשים של אותם אידאלים גדולים שאמורים להוות את הבסיס לקיומנו כאן.

יעקב בסר

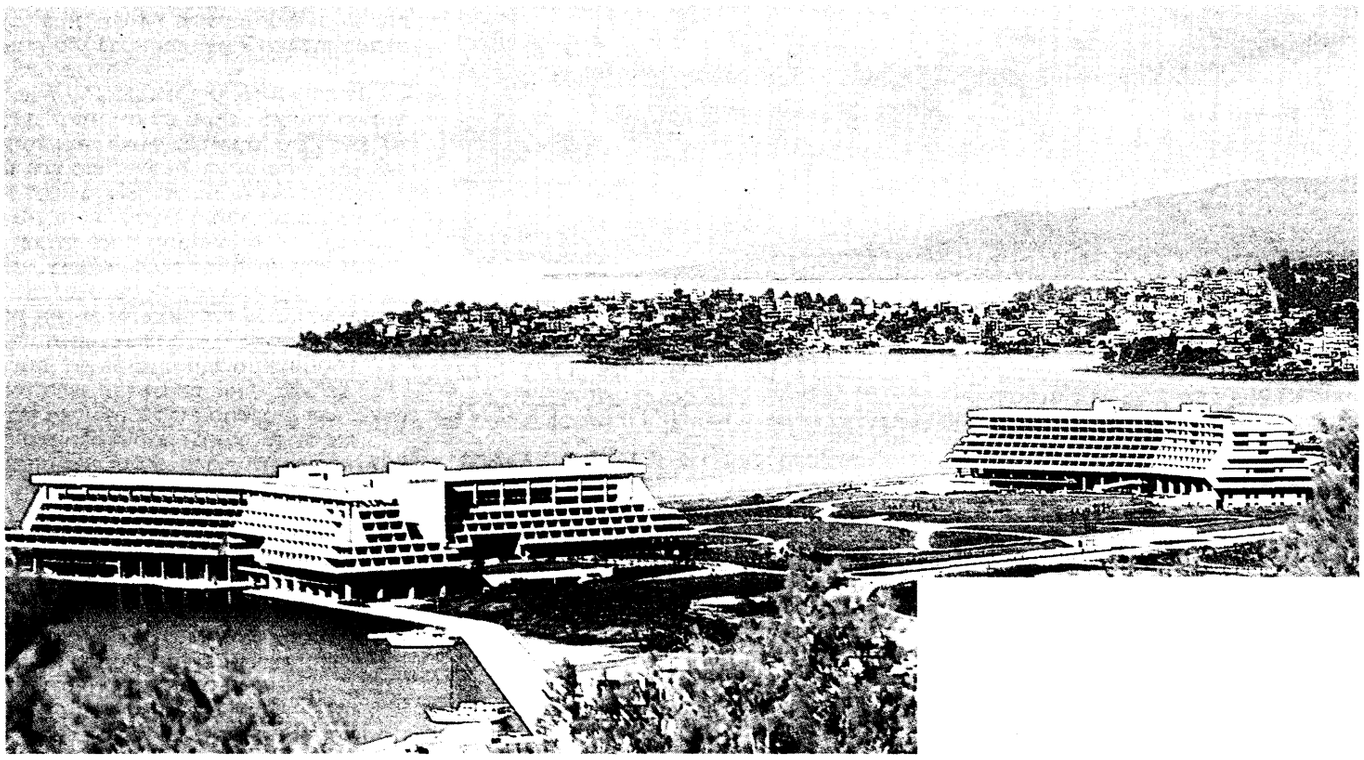
7 ◄

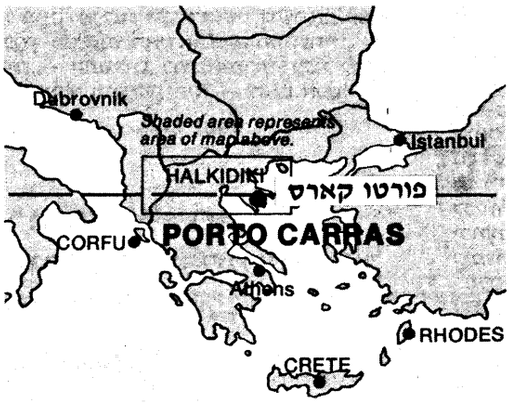
פורטו קארס
Porto Carras
מחיר: $495

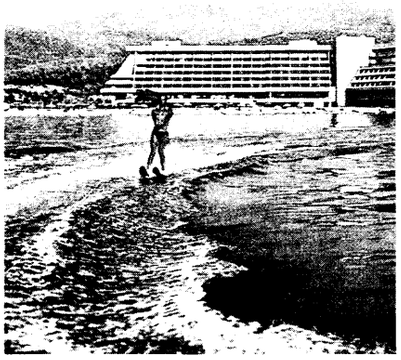
כל יום שני
7 ימים
8 לילות

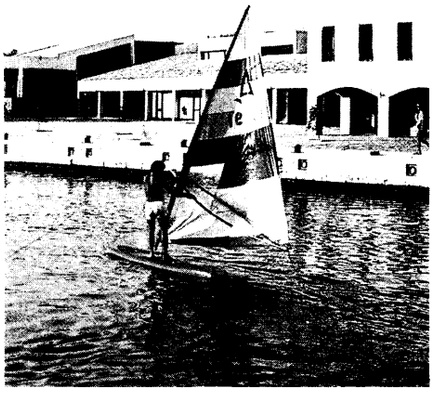
סלוניקי ב־$299 בלבד

מחיר מיוחד לסלוניקי עם הצ׳רטר שלנו!!!









בלקנים

חברה לנסיעות ותיירות בע״מ
רח׳ אליעזר בן־צדוק 1, יפו 65157, טל׳ 836501, 823510, 9־831188־03,
טלקס: 33678

BALKANIM
TRAVEL AND TOURISM LTD.

פנקס ארועים

● ב־13.6.84 נערך בעירית תל־אביב טקס הענקת פרסים ע"ש מרדכי ברנשטיין על ביקורת ספרותית במוספים הספרותיים בעיתונות העברית היומית. פרס ראשון ניתן לרינה ליטוין על מאמרה "הרהורים בצל זמזם", שפורסם ב"מעריב" ולד"ר גבריאל מוקד על מאמרו "סיפורת עברית: הפיסגה והמישור", שפורסם ב"הארץ". פרס שני הוענק לדורון קורן על מאמרו "חיוך מסויים" — ב"הארץ". על וועדת השופטים נימנו: ברוך שראל, ד"ר אורציון ברתנא ואייל מגד.

● קבלת פנים לרגל פתיחת שבוע הספר העברי התקיימה ב־10.6.84 במשכן נשיאי ישראל בירושלים בהשתתפות נשיא המדינה וסופרים.

● ערב מוקדש לרפאל אליעז במלאת עשר שנים לפטירתו נערך בבית הסופר בתל־אביב ב־7.6.84. השתתפו: אוריאל אופק, עודד בארי, פרץ בנאי וחיים נגיד. בתוכנית האמנותית: זימרה — אורה זיטנר, פרקי קריאה — איריס לביא ואורנה פורת. הינחה: משה שמיר.

● מפגש סופרים יהודים וערבים נערך ב־14.6.84 בבית הסופר בתל־אביב. השתתפו: חנא אבו־חנא, יאירה גינוסר, משה דור, ואליד חליף, נתן יונתן, פאוזי עבדאלה, ג'מאל קעואר ודליה רביקוביץ. הינחו: ד"ר פהד אבו־חדרה וד"ר שמעון בלס.

● במסגרת ארועי שבוע הספר העברי נערך ב־14.6.84 מרתון שירה בבית הסופר בתל־אביב בהשתתפות כ־30 משוררים. כן הופיעו צמד "קולות מדבר" והזמרים אבנר ורונית. הינחו: יוסי אלפי, עמירה הגני וכרמלה מנשה.

● פרס ראש הממשלה לספרות ערבית בישראל הוענק ב־21.6.84 בבית הסופר בתל־אביב למשורר אנור בן שאול. דברים בשם הזוכים בפרס השמיע הסופר מסעוד חמדאן. מקהלת בית המדרש למורים ערביים בחיפה ביצעה פרקי שירה ערביים ועבריים. המשורר מואיד אברהים קרא את נימוקי השופטים. נשאו דברים: ראש הממשלה יצחק שמיר, בן ציון תומר ועמנואל קופולביץ, מנהל האגף לחינוך ותרבות לערבים. הינחה: ד"ר מחמוד עבאסי.

● ערב על ספרו החדש של שמעון בלס "חורף אחרון" נערך ב־24.6.84 ב"צוותא" בת"א. השתתפו: יעל לוטן, גבריאל מוקד ושמעון בלס. הדיון היה על האספקטים התוכניים והצורניים שבספר. הודגשה העובדה שהספר אינו פוליטי־מגמתי, למרות שקו זה בולט בו במיוחד; וזאת, הודות לכך שהסופר ידע להשתמש בחומר הפוליטי בצורה חיה ואמינה ולא ב"שחור־לבן". הינחתה: אורלי לובין.

◄5 המערך עוזב את המערך (המשך)

נכון, דרוש אומץ רב להחליט ולבצע מהפך כזה. אין זה מהפך אִרגוני בלבד. מדובר במהפך בהתנהגות. מהפך בחשיבה. ראיית העתיד במקום דִשדוש בברן ההווה.

ההווה מטבעו אינו מספיק טוב אף־פעם. ואף־פעם לא יהיה טוב מספיק עד שניתן יהיה להשלים עמו. לכן, יש להיאבק בו תמיד, בכל מצב, קל וחומר כשמדובר עכשיו, במצבנו אנו.

מהפך כזה, שיגרום לשינוי המפה הפוליטית, יִבנה בית אידאולוגי להמוני העובדים שיחפשוהו בבוא העת. היום הם נמצאים בשבי הדמגוגיה הסוציאלית של הליכוד. מחר ישתנה המצב. ואין אלה מלים של תקווה ריקה, אלא הנחה הבנוייה על הגיון סוציולוגי ברור: מעמד הפועלים הישראלי, המורכב בחלקו היהודי בעיקר מבני עדות־המזרח, הגיע להכרת כוחו הפוליטי־לאומי הודות למהפך ב־1977. השלב הבא הוא מציאת מקומו הסוציולוגי במפה הדמוגרפית של ישראל. והוא ימצא מקום זה, שיהיה ממוקם באופן טבעי בצידה השמאלי של המפה.

מפ"ם, ע"י בניית כוח שמאלי חזק, עשוייה לזרז תהליך זה.

ובכן, ממשלת אחדות או ממשלת מיעוט — לא בזה העיקר. העיקר הוא אומץ אינטלקטואלי ואחריות היסטורית. ■

צילום: תמר פרבו

מימין: דוכן "עתון 77" בשבוע הספר העברי, תל־אביב 1984.
משמאל ולמטה: הרמת כוסית במערכת החדשה של "עתון 77".

● לרגל הופעתם של שלושה ספרי שירה חדשים נערך ב־21.6.84 ערב ספרותי בבית הסופר בת"א. איתמר יעוז־קסט שוחח עם ראובן בן־יוסף על ספר שיריו "מן הקו". ד"ר ברוך לינק שוחח עם רמי דיצני על ספר שיריו "משירי מדור נכות רוח" ואייל מגד — עם עמירה הגני על ספר שיריה "עץ שחלומו אש". קטעי נגינה בפסנתר השמיע יעקב וולט. הינחה: אייל מגד.

● ערב חגיגי במלאת חמישים שנה למותו של ביאליק נערך בבית הסופר בתל־אביב ב־28.6.84. בדברי הפתיחה התייחס נתן יונתן למהות היתמות בשירי ביאליק. משה בן־שאול הינחה וקרא משירי ביאליק. גרשון שקד שוחח על מקומו ומעמדו של ביאליק בספרותנו ועל חמש הפואמות הגדולות שלו כמיתוס לאומי. ראש עירית תל־אביב, שלמה להט, דיבר על ביאליק מהאספקלריה התל־אביבית. זיוה שמיר התייחסה לשאלה מדוע לא זכה ביאליק לפרס נובל. על ביאליק והילדות שוחחו אוריאל אופק ולובה אליאב. בתוכנית האמנותית הופיעה הזמרת אורה זיטנר ששרה משירי המשורר.

● אזכרה לביאליק במלאת 50 שנה לפטירתו התקיימה ב־22.7.84 בבית ביאליק. נשא דברים: יוסף קיוסו — מנהל האגף לתרבות. פרופ' הלל ברזל התייחס לשיר "הציץ ומת" לביאליק. יוסף דגן קרא מיצירות המשורר והזמרת דורית ראובני שרה משיריו המולחנים. בגמר הטקס יצא הקהל אל קברו של ביאליק בבית העלמין הישן ברח' טרומפלדור, להתייחד עם זכרו. ■

יערה בן־דוד

מערכת "עתון 77"
מברכת את
חברת קו־אופ'
על תרומתה
לעידוד היצירה הישראלית.

המלצת עתרן 77

שלמה אביו: צל מוכל; שירים; הקיבוץ המאוחד; 1984.
אוריאל אופק: גומות חן; דביר; 1984.
אגרות ב. כצנלסון בעריכת **אניטה שפירא**; עם עובד; 1984.
אנדרייב: סיפורים; הקיבוץ המאוחד; 1984.
יצחק בשביס־זינגר: מוארשה עד ניו־יורק; פרקי אוטוביוגרפיה; עם עובד; 1984.
ג'ון גודפילד: עולם עתיר דמיון; אופקים־עם עובד; 1984.
זלי גורביץ: שירה פסוקה; שירים; כתר; 1984.
חיים הזז: האיש ויצירתו; מוסד ביאליק; ירושלים; 1984.
אילנה המרמן: הנאציזם בראי הספרות הגרמנית; הקיבוץ המאוחד; 1984.
נתן זך: אנטי מחיקון; שירים הקיבוץ המאוחד; 1984.
אריה טבקאי: עפר וחולות; סיפורים; הקיבוץ המאוחד; 1984.
דניס מק־סמית: מוסוליני; עם עובד; 1984.
גבריאל מוקד: עיונים ב"מטאמורפוזיס" לפרנץ קפקא; הוצאת דביר; 1984 (מהדורה ראשונה 1956).
יצחק מיכאלי: בשדמות יוסף חיים ברנר; ביבליוגרפיה; הקיבוץ המאוחד; 1984.
ברנרד מלמוד: חסד אלוהים; ספריה לעם־עם עובד; 1984.
דוד מרקיש: כלבא; הקיבוץ המאוחד; 1984.
אליעזר פאדריאטשיק: שמועסן מיט אנדרערע און מיט זיך; 1984.
אדמונד שארל־לו: לשכוח את פלרמו; עם עובד; 1984.
בנימין תמוז: פונדקו של ירמיהו; כתר, הספריה הקטנה; 1984.

עמוס לויתן

שירים לפקידת בנק

1
קַו אַפֵּךְ: מִן הַנְּחִיר הַדַּק
וְעַד שָׂפָה מְפֻשֶּׁלֶת —
מִתְאָר שֶׁל יֹפִי נַעֲרִי

קַו מִצְחֵךְ: מִפְּסֹקֶת הַשֵּׂעָר
וְעַד צִמּוּד גַּבּוֹת —
מִתְאָר שֶׁל כְּלִי אִינְטֶלֶקְטוּאֶלִי

קַו גֵּוֵךְ: מִן הָעֹרֶף הַנִּשָּׂא
וְעַד מִישׁוֹר הָעַגָּבוֹת —
מִתְאָר שֶׁל תְּשׁוּקָה מִתְנוֹדֶדֶת

2
הֵבֵל נְשִׁימַת אַפֵּךְ, שֶׁאַתְּ
זוֹרָה חִנָּם —
אֲנִי קוֹנֵהוּ בִּמְחִיר מְלֵא

הֶרֶף עַיִן שֶׁל מֶבָּטֵךְ, שֶׁאַתְּ
מְעַפְעֶפֶת סְתָם —
אֲנִי קוֹנֵהוּ בְּמַטְבֵּעַ קָשֶׁה

הֵנַף יַד שְׂמֹאלֵךְ, שֶׁאַתְּ
מַחֲזִירָה פִּלְחֵי שֵׂעָר לִמְקוֹמָם —
אֲנִי קוֹנֵהוּ בְּשַׁעַר מַאֲמִיר

רַק שֶׁאֵינֵךְ מוֹכֶרֶת דָּבָר. בְּדֶלְפֶקֶךְ "קוֹנִים בֵּלְבָד"

3
חֲלִילֵי נְחִירַיִךְ, פְּתוּכִים
מִיתְרֵי רִיסַיִךְ, קְשׁוּתִים
חֲצוֹצְרוֹת שִׂפְתוֹתַיִךְ, פְּעוּרוֹת

מְנַעְנְעֵי אֶצְבְּעוֹתַיִךְ פּוֹרְטִים
בְּדַפֵּי חֶשְׁבּוֹנֵי הַסָּמוּי

צייר: יאיר גרבוז

מעבר

מַעֲבָר, זֶה מַעֲבָר קָשֶׁה שֶׁבַּנֶּפֶשׁ.
תְּמוּנַת עוֹלָם שֶׁנִּדְפְּסָה בְּתַהֲלִיכֵי
חֲרִיטָה וּצְרִיבָה רִאשׁוֹנִיִּים

מִשְׁתַּמֶּרֶת בְּמֶשֶׁךְ שָׁנִים וְשָׁנִים
יוֹתֵר מִלּוּחַ נְחֹשֶׁת. רַק מְעָט,
מְעָט, לְשַׁעוּרִין, מִתְרַחֵשׁ חִלּוּף

חֲמָרִים, נְמָסִים קַוִּים, נִמְלָאוֹת
גְּרִיעוֹת, תְּמוּנָה אַחֶרֶת, מְהוּסֶסֶת,
מִתְרַקֶּמֶת בְּמִשְׁטָחִים מְחוּקִים:

תְּרִיס נָקוּעַ בְּסִמְטָה צְדָדִית,
טִיחַ נִקְלָף, בְּלוּקִים נֶחֱשָׂפִים —
מַשֶּׁהוּ שֶׁאַתָּה לָמֵד לְהוֹקִירוֹ,

לְיָמִים, חֵרֶף הָעַזּוּבָה וְהַהֶרֶס.
נֶעְדֶּרֶת הִיא אֶת הַבְּרִירוּת וְהַדִּיּוּק
שֶׁל מְחוֹזוֹת יְרַקִּים וְתָכְנָה

מְטֻשְׁטָשׁ, כְּמוֹ רְבָדִים עַל רְבָדִים,
אֲבָל מְעִידָה הִיא עַל מַעֲבָרִים, הִשְׁתַּנּוּת
צוּרוֹת הַנֶּפֶשׁ, הַזְּרִימָה הַלְּאָה,
בְּעִקּוּלִים מִתְרַדְּדִים, לְעֵבֶר הַשֶּׁפֶךְ.

לֹא הָיִיתָ כְּעֵץ שָׁתוּל, גַּם לֹא כְּמַיִם עוֹמְדִים.

נזירות

הִנָּזֵר מִן הַכְּתִיבָה וּמִן הַמַּחֲשָׁבָה
עָלֶיהָ, הַיּוֹם וּבְיָמִים אַחֲרִים. אַף
שֶׁהִיא מְגוֹנֶנֶת, מַעֲשֵׂה פֶּלְחָן עָלֶיךָ,
וּמַקִּיפָה, כִּבְטַבַּעַת קֶסֶם, אֶת יָמֶיךָ,
מִמֶּנָּה הִשָּׁמֵר.

הִשָּׁאֵר פָּרוּץ לְיָמִים נֶעֱדָרֵי קֶסֶם
הִשָּׁאֵר פָּרוּז לַהֶרֶס וְלַעֲזוּבָה שֶׁהֵם מְבִיאִים.

אֲפָשֶׁר שֶׁכָּךְ זֶה נָכוֹן יוֹתֵר,
אֲפָשֶׁר שֶׁכָּךְ תִּהְיֶה קָרוֹב יוֹתֵר,
לָעוּבְדוֹת כִּפְשׁוּטָן.

כִּפְשׁוּטָן, מַשְׁמָע, חֲסָרוֹת מַשְׁמָע
כִּפְשׁוּטָן, מַשְׁמָע, סָרוֹת טַעַם.

דחייה

אֲנִי דּוֹחֶה אֶת הַחֲמָרִים מִגֶּשֶׁת. הֶחָזִית
הַקְּרֻבָה שֶׁל בִּנְיָנִים, כְּבָלִים, עֲמוּדִים

אֲנִי מְבַקֵּשׁ לַעֲמֹד מֵרֵחֶק, מִנֶּגֶד,
נָקִי מִמְּצִיאוּת מִתְגַּעֶשֶׁת מוּלִי.

זֶה אֶפְשָׁרִי, בְּקוּם דְּמָמָה עֲמוּקָה שֶׁל
חֶסֶד, מֵאַחוֹרֵי זְגוּגִית חַלּוֹנִי —

הִנֵּה, קַלָּה נְשִׁימָתִי, לֹא נִשְׁמַעַת,
כֹּבֶד מְצִיאוּת נוֹשֵׁר מֵחָזִי.

יהודית כפרי

רקואם

כל הלילה

כָּל הַלַּיְלָה יָרַד הַגֶּשֶׁם
כְּמוֹ אִינְסְפּוֹר דִּמְעוֹת נֶחָמָה.
בַּבֹּקֶר אֲנִי קָמָה
וּמִתְפַּלֶּלֶת אֶת תְּפִלַּת הַדֶּרֶךְ:
שֶׁתּוֹלִיכֵנוּ לְשָׁלוֹם
וְתִסְמְכֵנוּ לְשָׁלוֹם
וְתַצִּילֵנוּ מִכַּף כָּל אוֹיֵב וְאוֹרֵב וְאָסוֹן
בַּדֶּרֶךְ.
וּמָה עוֹשֶׂה אֱלֹהִים
בִּתְפִלּוֹת הַלֹּא מַאֲמִינִים?
הַגֶּשֶׁם יוֹרֵד וְיוֹרֵד
כְּאִלּוּ נֶעֱנְתָה תְּפִלָּתִי מֵרֹאשׁ.
וּמִכַּף כָּל אָסוֹן
כָּל אוֹרֵב
כָּל אוֹיֵב,
אָהָה, אֱלֹהִים
אֱלֹהִים.

וכשהוא

וּכְשֶׁהוּא חָזַר אֵלֵינוּ מֵהַמֵּתִים
בַּחֲלוֹמִי הָיָה הַדָּבָר —
עוֹרוֹ הָיָה שָׁזוּף כָּל כָּךְ
עֵינָיו כָּל כָּךְ כְּחֵלוֹת
וַאֲנִי שָׁאַלְתִּי:
אֵיפֹה הָיִיתָ
לֹא רְאִינוּךָ זֶה מִכְּבָר?
וְהוּא אָמַר שֶׁהִתְעַכֵּב בָּעֵמֶק
כָּל הַזְּמַן הַזֶּה
וְשָׁם גִּדֵּל צְמָחִים
דְּמוּיֵי תַּחֲרָה, צְחוֹרִים וּנְדִירִים...
וְהוּא הָיָה חַי
וְזֶה הָיָה דַּי
וְלֹא הָיָה צָרִיךְ יוֹתֵר דָּבָר
רַק שֶׁהוּא חַי
וּמַפְרִיחַ לִפְעָמִים אֶת הַפְּרָחִים הַנְּדִירִים הָאֵלֶּה
שֶׁרַק הוּא יָדַע לְהַפְרִיחָם.

מתרחק

מִתְרַחֵק וְנִבְלָע
בִּשְׂדוֹת הָאוֹר שֶׁל סוֹף הַקַּיִץ
נָח לְבָסוֹף
בָּאֲדָמָה הָרַכָּה
שֶׁנַּפְשׁוֹ יָצְאָה אֵלֶיהָ
בּוֹרַחַת
מִפְּנֵי הַחַיִּים.
הוֹפֵךְ
לְזִכָּרוֹן
שֶׁאֲנִי עוֹשָׂה לוֹ
מִסְגְּרוֹת מִלִּים עֲדִינוֹת זְהִירוֹת
כְּדֵי שֶׁלֹּא
יֹאבַד לִי שֵׁם
לְאַיִן הָשֵׁב
בִּשְׂדוֹת הָאוֹר הָרְחוֹקִים
בָּאֲדָמָה שֶׁל סוֹף הַקַּיִץ
הָרַכָּה
הַלּוֹקַחַת
שֶׁלּוֹ.

משה בן־שאול

מתוך ספר קטלוגים פרטיים

דין המוסלמי

עַל סַפַּת הָעוֹר הַמְדַמֶּה אֵצֶל הַשֻּׁלְחָן הַזֶּה
בָּא עֶצֶב לֹא מֵסִבָּר
בְּשָׁפָה שְׁחוֹרָה וְרִיחוֹת שֶׁתֶן מִזֶּה
וּמִזֶּה נִיחוֹחַ סַהֲרוֹנִים אֲפוּיִים.
דְּמֵי הַשֵּׁרוּת מֻשְׁלָמִים מֵרֹאשׁ אֲבָל עֲלֶיךָ
לְהוֹסִיף דְּבַר־מָה כְּשֵׁם שֶׁאֲבָק הַסֵּכָּר
נוֹסֵף עַל הַעֲגָה כְּשֵׁם שֶׁהַחִיּוּךְ
נִתְלֶה וְגֹז
כְּעַכְשָׁו וּכְמוֹ אָז
שֶׁדְּמֵי הַשֵּׁרוּת הָיוּ מַתָּנָה

כָּל הַבֹּקֶר חִכִּיתִי לְצַלְצוּל־עָרְמָה לְאַזְשֵׁהוּ אֵיר
לֹא צָפוּי. מִתַּחַת לַחֲלוֹן חָנָה אוֹטוֹ יָשָׁן.
"יַד הַמַּעֲבִיר" "אַחוּד רֶגֶב" "הַמְקַשֵּׁר"
נִתִּיבוֹת הַמְּרַחֲקִים שֶׁל אֶרֶץ־יִשְׂרָאֵל.
וּמִן הָרְשׁוּמִים לֹא שׁוֹאֵל אִישׁ
לְמָשָׁל נוֹרְדִין מִבָּאר הַשַּׁבְשֶׁבֶת
נָסַע לְאַלְגִ׳יר׳יָה אָמְרוּ כְּבְהַתְחָלָה,
נַעֲשָׂה דָּתִי, הוֹלֵךְ לַמִּסְגָּד, מִתְעַמֵּק בִּתְפִלָּה.
אֲנִי אוֹהֵב אֶת אֶרֶץ־יִשְׂרָאֵל הַנָּכְרִיָּה שֶׁלִּי
אָמַרְתִּי לוֹ. חַיֶּיךָ: "טוּג׳וּר לָ׳אמוּר".
יָד כֵּהָה שְׁמוּשֵׁי תַּנּוּר.

זִכָּרוֹן נִשְׁאָר בְּכֹכָר הַרְפּוּבְּלִיקָה הוּא יִשָּׁאֵר
אִם תִּשָּׁאֵר הִיא
צָפָה כְּבְחָלוֹם הֶמְשֵׁכִי
מַשְׁכּוֹן לֹא יִפָּדֶה
וְחַיֵּינוּ וּמוֹתֵנוּ וּבִלְעָדֵנוּ
הַשָּׂדֶה יַדְשִׁיא שִׁכְחוֹת עַל שִׁכְחוֹת
כְּזֶבֶל אוֹרְגָנִי עָזוּב

נוֹרְדִין אוֹר־דִּין עַכְשָׁו דִּינוֹ הַמּוּסְלְמִי:
פֶּה כָּרוּת אִם שִׁקֵּר יָד כְּרוּתָה אִם
אֶת הַנָּשִׁים הַזָּרוֹת לַבֹּקֶר בְּלַטְּפוֹ
בָּאר הַשַּׁבְשֶׁבֶת נִמְעָט מְאֹד
יַיִן פּוֹרְטוֹ עַד מַחֲצִיתוֹ הִגִּיעַ
גַּבָּה עֲשָׂבִים שֶׁמִּתְבַּלִּים בָּהֶם גְּבִינָה
הַרְבֵּה הוֹד מְעַט שִׂמְחָה

באות מ׳

בָּאוֹת מ׳ אֲנִי מוֹצֵא אֶת עַצְמִי מְעַשֵּׁן
בְּנִסּוֹן אֶת הַדֶּג׳ס בְּטַעַם חָלָשׁ
סִיגָרִיָּה זָרָה לִנְסִיעוֹת קְצָרוֹת לִכְתִיבַת שִׁיר
בְּרֹאשׁ יָשָׁן מֵאֲשֶׁר, רַב וּפָשׁוּט הָאֲשֶׁר
עָלַי לְדַקְלֵם כִּי בִּישְׁרָדְ תָּמוּת וּבִיְשָׁרְדְ תֵּלֵךְ מִמְּךָ
בִּנְשֹׁר יְמֵי הָעֶרֶב

בָּאוֹת מ׳ אֲנִי מוֹצֵא אֶת מַזְלִי הוּא סִימָן הַמַּאזְנַיִם
אוֹקְטוֹבֶּר בִּשְׁמוֹנָה־עָשָׂר בּוֹ בְּשָׁעָה לֹא יְדוּעָה
שְׁתֵּי עָרִים צִלְצְלוּ לִי יְרוּשָׁלַיִם וְזוֹ
הַלְעוּסָה הַרְמוּסָה הַמְּאֹרָשָׂה
לִי. לָהּ אֲנִי.
אִישָׁה.

שָׁלוֹם לְךָ מַר קוֹקְטוֹ וְלוּ רַק לְיָדֶיךָ
הַיְצוּקוֹת בְּגֶבֶס. צִירוּ אֶת קוֹלֶט
וְאֶת רַאדִיגֶה
הַמְפָשֶׁט הַפּוֹשֵׁט אֶת עֵירוֹמוֹ
בְּתוֹךְ פָּנֶיךָ הַמִּתְבּוֹנְנוֹת שְׁקוּעוֹת בְּהִבְהוּבֵי הַסִּינֶמָה הָעַתִּידָה
סוֹדוֹת הַהַנְצָחָה, הַדֶּבֶק, הַנְּיָר, הַבַּד, הַמִּסְפָּרַיִם, הַעִפָּרוֹן
מֵעַל צַוְּארוֹן חֻלְצַת הַפּוֹלוֹ
אַתָּה בְּבֵית הַחַרְסִינָה בְּחָנוּת הַפִּילִים, מְכַבֶּה נֵר אַחֲרוֹן
בְּהִתָּזַת בְּלוֹרִית

עַכְשָׁו בַּפּוֹרוּם־דֶּה־אֶל מֻנָּחִים רִשּׁוּמֵי הַגִּיר
מִתַּחַת לִזְכוּכִית קָרָה
וְסֶרֶז׳ לִיפָאר יִהְיֶה פַּטֶּנְט דִּיגִיטָאלִי

בָּאוֹת מ׳ אֲנִי מוֹצֵא מַרְטִיניק. אַיִים. וּכְבָר פַּרְצוּפוֹ שֶׁל פְּרֶד(וֹ) צוֹחֵק
מֵעַל הַמֶּטֶר תִּשְׁעִים וְשָׁלֹשׁ שֶׁלּוֹ וּפְרִיפַת עֲנִיבָתוֹ הַסְגָלָה
מְבָרֶכֶת אוֹתִי בִּכְתֹבֶת הַקַּעֲקַע
COOL
BE COOL

פאריז, מרץ 1984

אברהם הוס

פְּנוּאֵל

בָּעֶרֶב יָצָא מִן הַמַּחֲנֶה וּבַבֹּקֶר שָׁב
צוֹלֵעַ עַל יָרֵךְ.
וְאִישׁ לֹא הָיָה עִמָּדוֹ
כָּל אוֹתוֹ לַיְלָה אָרֹךְ וְאָפֵל.

בַּבֹּקֶר חַיָּב הָיָה לְקַבֵּל פְּנֵי אָחִיו,
שָׂרָה שֶׁל שֵׂעִיר, הַדָּגוּל,
עִם אַרְבַּע־מֵאוֹת אֲנָשָׁיו,
חֲמוּשִׁים כֻּלָּם בְּחֶרֶב וּבְחָנִית;
גְּבָרִים קְשׁוּחִים מִיַּרְכְּתֵי מִדְבַּר־הַסְּלָעִים
הַנִּשְׁמָעִים לִפְקֻדַּת־אֲדוֹנָם. לְכָל
פְּקֻדַּת־אֲדוֹנָם.

כַּמִּסְפָּר נֶאֱבַק בַּלַּיְלָה הָאָרֹךְ, הָאָפֵל,
עִם מַלְאַךְ־הָאֱלֹהִים.
וְיֵשׁ אוֹמְרִים:
עִם חֲרֵדוֹתָיו נֶאֱבַק.

וְכַאֲשֶׁר זָרַח הַשֶּׁמֶשׁ,
צוֹלֵעַ עַל יְרֵכוֹ נִצַּב בְּרֹאשׁ חֲבוּרַת
נְשׁוֹתָיו וְטַפּוֹ, לְקַבֵּל פְּנֵי אָחִיו:
שִׂפָתָיו קְמוּצוֹת,
עֵינָיו עֲיֵפוֹת וְקֶמֶט חָדָשׁ, אֲנָכִי,
מַעֲמִיק בְּמִצְחוֹ.

יולי 1984

פרץ דרור בנאי

חצוי בכפל הגעגועים

וּבְעָמְדִי שָׁם —
מֵעֵבֶר לַגָּדֵר הִדְהֲדוּ גְּעִיּוֹת פָּרָה
אָז אָמַרְתִּי בְּלִבִּי:
הִנֵּה כִּי שַׁבְתָּ אֶל הַדְּבָרִים אֲשֶׁר אָהַבְתָּ
כִּי מִסָּבִיב עֲטָפוּךָ הָרִים בְּדוּמִיָּתָם
וִיעָרוֹת שֶׁצַּמְרוֹתֵיהֶם מוּפָזוֹת בָּאוֹר
וְרִנַּת צִפָּרִים
וְחֹם וְגַם קֹר
וְאַתָּה נָח בְּתֹבֶת אֲדָמָה פּוֹרִיָּה וִיקָרָה
הַמַּצְמִיחָה זְנֵי צְמָחִים נְדִירִים

וְהֵשִׁיב לִי פִּתְאֹם בְּרִקִּיעַת הַדִּמְיוֹן
דַּע כִּי הָלַכְתִּי חָצוּי בְּכִפֶּל הַגַּעֲגוּעִים
לַאֲשֶׁר הִקְדִּימוּנִי בְּמוֹתָם וּלְאֵלֶּה הַנּוֹתָרִים בַּחַיִּים

■

כִּי טוֹב —
לִהְיוֹת מוּנָע בְּשֶׁגֶב הַדְּבָרִים
אֲשֶׁר קִיּוּמָם מֻבְטָח מֵעֵבֶר לָרֶגַע

הִנְנִי מוֹדֶה לוֹ
שֶׁהֵשִׁיבָנִי אֶל מִרְפַּסְתִּי הַקְּטַנָּה
לִהְיוֹת קָבוּעַ בֵּין מַחֲזוֹר יִסּוּרִים שֶׁעָבַר
לְבֵין מַחֲזוֹר נוֹסָף שֶׁיָּבוֹא
בְּתוֹךְ שֶׁפַע הָאוֹר וְהַחֹם

וּבְצַהֲלַת הַמַּעֲבָר מִקִּיּוּם לְקִיּוּם
לִדְאוֹת מִזִּכָּרוֹן לְזִכָּרוֹן
נֶאֱחָז בְּמִפְתַּח הַחַיִּים
שֶׁנִּמְסַר לִי עַל הַסַּף
בִּיחוּד הַקּוֹל וּבִיחוּד הַצְּלִיל

■

אִם עוֹד הָיִיתִי נַעַר
הָיָה נִמְצָא בִּי הַמְּעוֹף
וְהָעֵז
כְּמוֹ פַּעַם לָגֶשֶׁת
וּלְשַׁלֵּחַ אֶת לֶחֶם אַהֲבָתִי

וּמִשֶּׁהוּ מִמִּקְשֶׁת הַקְּשִׁיחוּת
שֶׁל הַקִּיסָרוּת הַגֵּאָה
הַשּׁוֹתֶקֶת
הָיָה נִפְרָם בְּרַכּוּתוֹ שֶׁל חִזּוּר

וּמִשֶּׁהוּ מְאֹד נִסְעָר וָחֵם
הָיָה שׁוֹבֵר וַדַּאי
אֶת מַטֵּה הַסִּרוּב
לְהַעֲלוֹת חִיּוּךְ שֶׁל פִּתְאֹם
עַל פָּנִים שֶׁהוֹרֵד מְזַג בָּם
מִכָּל יְפִי גְּוָנָיו

■

כִּי בָּעֲבִי הַמַּבָּטִים הַשְּׁקֵטִים
נִצְּבֶת יִפְעָה
וּמֵעֵבֶר לָהֶם הֵלֶם הַנְּעוּרִים מְרַטֵּט

בְּכַף הַיָּד —
זוֹהַר מֵרְחוֹק שֹׁרְטוּט גּוֹרָל
וּכְתֹבֶת שֶׁחִקְקוּ הָאֹפִי
וְהָרָצוֹן הַמְּפֻיָּס

יָפֶה הוּא גּוֹן הָאַרְגָּמָן
מַחֲרוֹזוֹת הַפְּנִינִים, עֲדֵי הַזָּהָב,
הַמֶּשִׁי וְגַם הַג׳ינְס הַמְּאֹהָב
בְּחֶמְדַּת עֹפְרוֹ הַמְּתוּק
שֶׁל הַגּוּף הַמְּפֻנָּק
שֶׁכָּל קַו שֶׁבּוֹ מַסְגִּיר גִּיל
אוֹתוֹ לֹא דָּלַח עֲדַיִן שֶׁטֶף הַזְּמַן

המסע הארוך מתוך הארון

יעקב שביט

הידיעה לא היתה פותחת אולי את המסע הארוך מתוך הארון אילו לא הגיעה אלי לכאן. הדוור מחלק את דברי הדואר בשעה אחת־עשרה בבוקר בקירוב. הוא מביא גם את העתון, בדרך־כלל באיחור של יומיים או שלושה ימים. הוא גורר אחריו מעין עגלה קטנה. בימי הגשם האחרונים האלה הוא עוטה מעיל פלסטיק צהוב. לבתים כאן חלונות זכוכית גדולים ורחבים, כמו של חממות. מחלון המטבח אפשר לראות את בנין־הדואר מגיח מפינת הרחוב ואת הצריח של הטירה, ושמאלה ממנה את תחנת הממסר האלקטרונית. בשעה חמש אני הולך לקנות שני ליטר חלב טרי בחוה שבקצה העיירה ממש כשם שהייתי נוהג לעשות לפני שלושים שנה לערך במקום אחר. אז היה זה חלב פרות. אבל לעתים גם חלב עיזים. בדרך ישנו בית־קברות יהודי ישן, בן מאה וחמישים שנה לערך, מוקף גדר־עץ נמוכה. כמה מצבות עוד שוכבות או עומדות בו, אבל את האותיות העבריות והגותיות מחקו הגשמים. מצבה גדולה אחת עומדת והכתובת החקוקה עליה ברורה. היא הוצבה שם לזכרם של בני הזוג לילינטאל שהלכו לעולמם בשנת 1925 ו־1929. הבנים שהציבו את המצבה הקדישו אותה גם לזכר אחיהם זיגפריד שמת למען ה־Faterland ב־12.6.1917. רוח קרירה נושבת במקום הזה ונוף כפרי נהדר של יערות ואחו וגגות אדומים נשקף מסביב. אשתי מניחה את עתון הבוקר על הארון הגדול בחדר־האורחים. כששכרה את הדירה הזאת אמרה לי בטלפון שהיא נאה ומרווחת ורק הריהוט אינו מוצא חן בעיניה. הארון הוא בסגנון בידרמייר דומני, ובעל הבית הוא סוחר מכוניות ידידותי. במעמקיו של הארון ניתן למצוא מערכות של כלי פורצלאן יקרים. גם קיטש הוא ענין של גיאוגרפיה וכאן הוא במקומו הנכון. העתונים נאספים על הארון ואני מרגיש כאן כמו גיבור אחד מסיפוריו של סומרסט מוהם הקורא את ה'טיימס' באיחור של חודשים ארוכים כסדרו. את העתון הזה קראתי יומיים אחרי שהגיע וכך ראיתי את הידיעה באיחור של חמישה ימים. הארון העמוק שהיה מונח כמה שבועות בחצרנו נפתח ואני ראיתי את הידיעה על אשה כבת ארבעים ואחת בעלת שם משפחה אירי ויהודי, שהתאבדה בקפיצה ממרפסת דירתה באחת מעיירות־הפיתוח בצפון הארץ. אילו כתבו רק את שמה הראשון לא הייתי מזהה אותה והארון היה נשאר סגור. אימי נעלה את הדלתות והחביאה את המפתח במקום סתר במטבח עד שמצאה מישהו שהיה מוכן לקנות אותו בפרוטות. היא פחדה שאיכלא בפנים ולא ידעה כי מתוך ארון כזה אפשר לצאת למסעות ותמיד לחזור בזמן. זה היה ארון בעל שתי דלתות, מצופה פורמאיקה, עמוק מספיק כדי שיהיה אפשר להניח בו שמיכות פוך שהובאו מפולניה אל הקור של פלשתינה. הם הביאו איתם את הארון במשאית קטנה למורת רוחה הרבה של אמי, שזכרה להם את הארון הזה יותר משלושים שנה. כל האירועים שהתרחשו למשפחה הקטנה הזאת במקום החדש והרחוק שאליו נסעו בשנת חמישים ומשהו, בויניפג ואחר־כך במונטריאול, היו מכוסים תמיד בצלו של הארון.

כשרצתה להסביר לי במי דברים אמורים, היתה נוהגת לומר שהם אלה "שהשאירו את הארון־הגרוטאה בחצר בתור ירושה". אינני יודע אם היה זה עלבון כבר מלכתחילה או שאחר כך הפכה אותו לסמל של עלבון, מכל מקום היה לה זכרון עומד על עומדו, נשאר תמיד במקום אחד, וכל מה שהתרחש היה מקיף אותו, חג סביבו, מתנקז אליו. הארון היה פריט חשוב במיתולוגיה הפרטית שלה, שאיש לא ידע עליה ורק לעתים היו כמה מלים שלה חושפות אותה. פעם הופיע האיש אצלנו, אולי חמש־עשרה שנה לאחר נסיעתם, והביא חבילה של בגדים משומשים. הוא היה חייט במקצועו אבל כעבור זמן הפך זבן ראשי בחנות בגדים גדולה באותה עיר קנדית שאליה נסעו. אמי אמרה בעלבון צורב שהימים של דב יוסף כבר עברו מזמן ושהוא היה צריך לקחת איתו, בשעתו, את ארון הפורמאיקה כדי שיהיה לו איפה לשים את הבגדים המשומשים. אם עזב את הארץ, היא אמרה, לא היה צריך להשאיר כאן משלו ולא כלום. אין צורך לומר שלא היתה שום אידיאולוגיה בדבריה; זה היה אירוע משפחתי שולי. האשה היתה קרובת משפחה רחוקה, בת דודה רחוקה או משהו כזה. בארצות־הברית ובקנדה ישנם לא מעט קרובי משפחה רחוקים ונעלמים כאלה שחלקם בוודאי כבר קבורים מזמן בבתי־קברות כמו זה המצוי, למרבה הפליאה, שלושה רחובות לערך מהדירה ששכרה אשתי, שהיתה בת־מזל למצוא אותה במקום שקט כל־כך, ולא רחוק מן העיר. היו שנים שהייתי הוזה בהקיץ על נסיעת טיול בין שארי המשפחה הרחוקים הללו. אלה היו השנים של ביכורי ההזיות בדבר מסעות או נסיעות לארצות אחרות. וגם כאן אנחנו נוסעים, למשל לאחוזה רחבת־הידיים שיש בה שרידי כנסיה מן התקופה הקרולינגית או למיפגש הנהרות ששם ניצב לוח־אבן מפורסם ועליו ארבע שורות השיר:

"Wo Werra sich und Fnldakussen
sie ihre Namen bussen mussen
und hier entsteht durch diesen kuss
Deutsch bis zum Meer der Weser Flass" (31 Juli 1899)

אני אומר לאשתי שקראתי בעתון ידיעה קצרה על התאבדותה של האשה הזרה לה, ובעצם זרה גם לי; היא קפצה מן הקומה השלישית אל החצר המרוצפת, ובעתון היה כתוב שכנראה סבלה מדכאון נפשי. אשתי יודעת שלא היכרתי את האשה הזאת ואני יודע עליה רק מעט פרטים מדיווחיה של אמי, שהיו תמיד בעלי נימה עויינת. גם היא כנראה נשאה על גבה את עונשו של ארון הפורמאיקה שהביאו איתם כדי להשאירו אצלנו ביום שלפני הפלגתם לקנדה. הידיעה הזאת מציקה לי באופן בלתי־מובן, אולי משום שהגיעה אלי לכאן. האיש, ששמו היה קלמן, ישן בלילה במיטה הזוגית של הורי והילדה הקטנה, ששמה היה רבקה, ישנה בינו לבין אשתו. אני זוכר את כותנת הלילה הוורודה שלה, שצפרים היו רקומות עליה. ואני זוכר אותה לא משום שהזכרון התעורר פתאום. אי־אפשר לזכור פרט כזה למעלה משלושים שנה אם לא היה מתעורר מעצמו מפעם לפעם והופך גם הוא פריט של קבע בזכרון, וכך משתמר ומתחייה. האיש, ששמו היה קלמן, נחר נחירות משונות והתעורר כמה פעמים במשך הלילה כדי ללכת לבית־השימוש.

אבי ישן על מזרן ואני ואמי ישנו במיטה השניה. לא ישנו כל אותו לילה, בגלל נחירותיו של האיש הקטן ובגלל קימותי התכופות, ואימי לא ישנה בוודאי גם בגלל אותו רוגז, או טינה, שנולד בה אותו אחר־צהריים, כשהופיעו עם המשאית ועליה מעט רכושם. אבי עזר לנהג לפרוק את הארון אל החצר. לאיש הקטן, לקלמן, היה אסור להרים משאות כבדים בגלל ריאותיו החולות. בגלל הריאות האלה, כך הסבירו לי, הם חייבים לנסוע לארץ פחות חמה משלנו. רק הילדה הקטנה שלבשה כותונת לילה ורודה ושהתאבדה לפני כמה ימים והשאירה אחריה שלושה ילדים, ישנה, כאילו כל הענין אינו נוגע לה; כאילו היא מעין גולם שבבוקר יבקע ויפרח לו לארץ רחוקה ונהדרת, אחרת לגמרי מהמקום שבו חיה עד עכשיו, בשכונה של בתים קטנים ומכוערים לא רחוק מהים, מפסי־הרכבת ומצינורות הנפט של I.P.C. אבל שם לא תראה נמל מבעד לחלון אלא רק עצים עטופי שלג, כפי שהיה כאן בשבוע האחרון. השלג האחרון של חודש אפריל. השכנים מבטיחים שהאביב יהיה נפלא ובאמת כבר התחילו להופיע צפרים ששבו כנראה ממסע החורף שלהם בדרום. צפרים שחורות עם מקור ורוד. חלונות הראוה מלאים ערימות של ביצים צבעוניות וארנבים משוקולוד. מרגע שהתודעה מתעוררת מתחיל הזכרון לשרת אותה, למלא אותה פרטים, לקשר בין נקודות פזורות כמו בחוברות ציור של ילדים. האיש הקטן יצא פעם הישר מתוך המיטה הזוגית של הורי. הוא צילצל אלי מבית המלון והציג את עצמו. ידעתי שהוא אביה של הילדה הקטנה שנכנסה איתי לתוך ארון הפורמאיקה שהיה מוטל בחצר ושהיא נישאה בת עשרים לשוטר ממוצא אירי, נוצרי, כמובן, וכבר היו לה אז שני ילדים. אמא שלה, אשתו של האיש הקטן, קלמן, היתה כותבת אחת לחודשיים לערך ואחר־כך פעם בחצי שנה ופעם בשנה מכתבים ביידיש לאמי, שפה שאז לא ידעתי לקרוא. אז היה זה שהביא לאמי חבילת בגדים משומשים, מעשה שלא היה צריך לעשותו, אבל אולי עשה אותו משום שחי בזמנים אחרים ולא הרגיש שהזמן עבר. הוא דיבר אנגלית ויידיש ואמר שבא לשבועיים ועכשיו הוא בירושלים. אחר־כך למדתי שהגיע לבדו כי אשתו חולה מאד ואמי, שסיפרה לי על כך, אמרה כי בגלל ריאותיו הסתלקו מהארץ וחיפשו ארץ קרה, אבל הוא עוד יקבור אותה שם ועוד

שֶׁקֶף שֶׁמֶשׁ לְבָנָה

שרית זמיר

אינני אלא זקנה, מטפחת לראשה. אדוקה.
וכשרה צונחת בשערי עיר, המפתחת מחלת
נפש כשריגי זית, שבלב חומתה. כפיפות נשית
וחוורון הם סימני כוח של אישות. כי כשהיא נושמת נשימה ארוכה דרך המצח, היא משאירה חריטים. המצח הוא הפֶּסֶל, ששכרו חום ואנושיות כחיוכה. האודם והלחות כלי מלאכתו. והיא את גסיסתה נכונה לבכות בדמעות הגשם הראשון שלאחר המבול השני, לפיכך תמוניות עולמה בפחית־השמן, שיכלה לדלוק גם תשעה ימים, אם לא היה מי שדאג לכבותה. ערימה של מגפיים מעלים הרהורים על גבר, ועלה גבוה מעל אלפי שנות ערביים. כפתור נעוץ בכדור. אבסורדיות זו שִׁוָוה אינסופיות של בידור, ואינני מתנצלת עליה, אולי על ידיה, כמתנצלות צוואר, לְחָנֶק. למרות שיד אחת קיימת בשביל הקיום, ואחת בשבילֵי־הקיום, הזמן, השמיעה הנחלשת ברבות השנים. קפל דק של אהבה שכוב בצידי רז של טינה מתוספת. וזו זְקֵנָה. בה הכל קורה, מבלי מרדף המלים למעשים, ואותיות ממלאות מחברת — מציאות זכרונות על גוף שנמשך לעונות. להינות מנגיעות, ולו בקליפות התפוז הפזורות על גבו של חדר, כגוויות מבוקעות, מרוטשות. קוביות פרודות. מיץ דובדבן על חרצניו מונח, ירא לְמִשָּׁכָן בחסות הריבות, שאגרה מגַנֶיהָ ומאפלוּלִיוֹתֶיהָ. ואני, אותי לא ינסגו מיני דכאון, גם אם מפי תהום לא ארחק דיי. וקִדְרוּת אעמוד משתאה, משתהה, על שהיה בְּזָקֵנָה, על שיהיה בנו, ועל מה שהווה את עצמי להיות. אכן אני מחברת ממלא, מתמלאת, במה שעובר את שרשי־הראש. לא רחוק, לא קרוב. מרבדים מרבדים, מבטים, מחשבות. איברים, וכל השעטנז המתכהה הזה עולה לרבדים אחרים. שָׁם חשמל. שָׁם מטאורים. שָׁם המון. ואבק. ומה שעובר מהראש ויורד למי"ט־שערי־גיהנום שָׁווה את, מה שאמרתי למעלה, במלה אחת, גן עדן. שם, הרקע מנגן את עצמו. הפחד, ששאוב מן הצהוב נכלה ומתכלה מן העלים שבעץ. שחור ממלא חללֵי־מרחב שמיימי. והחורים השחורים כַּבּוֹרוֹת שקָוויתִי למצוא מים ועתה, הם מתחפרים מעליהם כדי שאעבור, מבלי משים, ואנקע את הרגל, היד, הראש הגרומים. ואחוש באיום המוחשי שלי, על חיי. גופי יהיה צעיפים יבשים, לבנים, ולא אהי מתלחלחת מצבע המתנגש בקולו, משום שאני תמיד אמרתי, "שלצבע יש הרבה קול — ולקול הרבה צבע". תוכן, עתה, לָבָן מכביד על צעדי כוח, המרוסן בחרבות. ואינני אלא זקנה, מטפחת לראשה. במין תענוג של חרטה מתנהלת תהלוכת־לווייתה. שחיי עברו עלי, ולא ניסיתי די, ולא ראיתי בי הכוח להושחת. כדי חיה מופקרת, כדי חיה חסרת בושה, כדי חיה חסרת מעצורים. ומרוצה. ■

יתחתן עם אשה שניה, אולי אפילו גויה. את מספר הטלפון בדירה השכורה שלי קיבל מאמי. חסכונות לא היו לו משום שאת כל משכורתו הוציא על רופאים ועל בתי־חולים. בכך ביקש להתנצל שלא הביא איתו דבר ורק הניח אצ המגבעת שלו על השולחן והנראה לי תמונות של שני נכדיו, שהיו בניה של אותה ילדה קטנה ושל בעלה, שוטר אירי שהגיע לדרגת סמל עד שגילה, כפי שסופר, את פרצופו האמיתי והתחיל להכות את אשתו וגם את ילדיו, דבר שלא מנע ממנו להוליד עוד בן אחד. הם הצטלמו לפני בית־רעפים שמאחוריו עמדו כמה עצים ערומים ומכוסים פתיתי שלג ומכונית אדומה חנתה ליד הבית. עצים דומים מאד לעצים כאן, גבוהים מאד. העלוה כאן עמוקה מאד ואפשר להתכסות בה כמו שמתכסים בחול בחוף הים.

שנינו היינו במבוכה, כי לא לנו מה לומר ולא היה טעם לשאול אותו אם הוא זוכר את ארון הפורמאיקה שהשאירו לפני חמש־עשרה שנה בערך, או לפני למעלה משלושים שנה עכשיו. לא זכרתי אם כל שיני־הזהב שבפיו היו בו גם כשנסעו מכאן. האיש הקטן ישב מאוחר בערב במטבח ודיבר עם הורי. הוא לא רצה לנסוע. אשתו דחקה בו. סיפורי משפחה עושים את ההיסטוריה למובנת יותר. המלחמה וחורבנו של העולם שהיה העולם המשותף של ילדותם ונעוריהם עשה אותם ליותר מקרובי משפחה. היו אלה כנראה דברי סיכום ופרידה משום שבאותם שנים קנדה נראתה רחוקה מאד והפרידה סופית. הוא שאל בנימוס למעשי ובעצם לא הקשיב. לא היתה לי סיבה כלשהי לספר לו והוא שתה את הקפה שהגשתי לו והביט בעד החלון. לא רציתי לספר לו שלפעמים הייתי נזכר איך ישנו שלושתם במיטה אחת בבית הישן של הורי, שלפני עשר שנים בערך נהרס במקומו בנו בית־דירות חדש. היא אמרה שיתפרו לה שם שמלות חדשות והם יגורו בעיר שאף פעם לא חם בה וילדים לא יציקו לה בגלל שאמא שלה לא מרשה לה לשחק איתה בחולות שליד הים. ישבנו על הארון כאילו היה רפסודה. הוא הדיף ריח של נפטלין ששמו בתוכו נגד עש. אמרתי לה שבמקום שבו אף פעם לא חם אי־אפשר לחיות והיא אמרה שאמא שלה אמרה שאם תישאר כאן היא תמות בגלל החום. שאלתי אותו אם יש שם ים והיא לא ידעה, אבל אמרה שנוסעים שם במזחלות. האיש הקטן הכניס לארנק את תצלומי נכדיו ונזכר שלא אמר לי את שמותיהם. הביקור הזה שלו נשמט לגמרי מזכרוני ואפילו לא ידעתי שהוא נמצא שם. אבל עכשיו אני נזכר בבירור בתמונות הצבעוניות ושילד אחד, הבכור, נשען על אופניים. לי לא היו אופניים כדי לנסוע לים ורק אחרי הרבה תחנונים הסכים רודי, שהוריו קיבלו שילומים מגרמניה, לתת לי לרכב על האופניים החדשים שקיבל. כאן, ביום הראשון אחרי שהשלג נמס, קניתי אופניים חדשים בכל־בו הגדול בכניסה לעיר. העליות קשות אבל מכל פינה מציצה פיסת נוף חדשה. הערב, למשל, הדליקו מדורות של ערב פסחא והאורות האדומים נצנצו מסביב. אני עמדתי ליד האיש הקטן, קלמן, שהופיע פתאום בדירתי רק משום שהגיע לביקור של יום בירושלים ואני הייתי שאר המשפחה היחיד שלו בעיר ולכן נצמד אלי כפי שנצמדים בדרך כלל קרובי משפחה רחוקים כשמזדמנים לערים זרות. ועכשיו הידיעה הזאת, שלא נוספו עליה פרטים בעתון של יום המחרת, מלווה אותי לכל מקום. הקישורים שונים ומשונים, ללא שום הגיון. אנשים ממלאים תפקיד שאין לו שום קשר אליהם. הם מתקיימים כשלעצמם ולעצמם וכפי שהם נקבעים בתודעה ובזכרון של אחרים וממלאים שם תפקיד כלשהו שאין לו כאמור שום קשר עם עצמם. לי אין שום צער על התאבדותה ואינני יודע מה היתה סיבת הדכאון הנפשי שלה. אני יכול כמובן לחבר לה סיפור חיים סביר. מעולם, במשך השנים שגרה בעיירת הפיתוח בצפון, לא עלה על דעתי לנסוע לשם אפילו לביקור קצר. לא התעניינתי בגורלה. היא היתה הילדה הקטנה שנכנסה איתי לתוך הארון העמוק שנים לפני שידעתי על קיומה של ממלכת נאראניה ולפני שידעתי שמתוך ארון בגדים עמוק אפשר לצאת למסעות רחוקים.

אני אמרתי לה עוד לפני שידעתי זאת, כי אם ניכנס לתוך ארון הבגדים נמצא אולי את הפתח הסודי. היא פחדה מן החושך אבל אני אמרתי שאם נמצא את הפתח נראה מיד את האור. היה שם מאד צפוף והיא אמרה שבעצם היא בכלל לא רוצה לנסוע והנסיעה בים מאד מפחידה ואני אמרתי שאם נמצא את הפתח הסודי לא נצטרך להפליג באוניה אלא בוודאי יחכו לנו שם סוסים. הזכרון יכול לתעתע ולהעביר דברים מזמן לזמן, אבל אני בטוח שאני סיפרתי את הסיפור הזה ולא ס.ק. לואיס. אבל בוודאי לא הלכנו רחוק משום שאפשר היה לשמוע את הקריאות של אימי, וגם את הקריאות של אמא שלה ביידיש ודלתו של הארון נשארה כנראה פתוחה מעט והן יכלו ללכת בעקבותינו וגם החשכה לא היתה עבה מספיק. אני הצעתי לאיש הקטן עוד כוס קפה אבל הוא אמר שעליו לחזור למלון, משום שבא בקבוצה מאורגנת. אחר־כך עוד כמה פעמים אבל זה כבר היה עם אשתו השניה ואחרי שבתו היחידה התגרשה מבעלה ולקחה את שלושת ילדיה, שהיו בנים לאב שהוא שוטר אירי ועלתה איתם לארץ. היתה לו אישה חדשה, לא צעירה ממנו, משום שלא רצה להישאר לבד אחרי שאשתו, זו שישנה איתו במיטה של הורי ומצאה אותנו בתוך הארון ופרצה בצעקות ומשכה את ביתה משם, מתה מאותה מחלה ממארת. הוא לא בא לבקר אותי משום שלא מצא בי עכשיו שום ענין ואני בקושי אפילו זכרתי את קיומו, מלבד העובדה שפעם בא לבקר אותי כשהייתי סטודנט בירושלים וזו היתה עונת הבחינות. הייתי חולם לעתים בהקיץ על נסיעתי לשם. ידעתי שהם יהיו חייבים לקבל אותי כאורח קרוא משום שלפני שעזבו את הארץ לנו אצלנו וישנו במיטה של הורי ואני רציתי לשעשע את הבת הקטנה היחידה שלהם, שהיתה ילדה רזה ומפונקת ודיברה יידיש טוב יותר מכפי שדיברה עברית, ולכן הצעתי לה להיכנס לארון משום שמתוך ארון ישן אפשר להגיע למקומות רחוקים. אחרי נסיעתם ועוד שנים לאחר־מכן הייתי הוזה בהקיץ על נסיעות שרק שנים לאחר־מכן עשיתי אותם. לא ידעתי אז לאן אפשר לנסוע ואל מי ועל כן נסעתי תחילה אליה. אני זוכר בבירור הזיה אחת שחזרתי והזיתי אותה שוב ושוב על ביקור בלונה־פארק הגדול של העיר הזרה הזאת ואיך יריתי בצפרים עשויות מפח שריחפו במעין סחרחרת ופגעתי בכולן. האיש הקטן, קלמן, שאל אותי אם אני זוכר את ביתו, שקרא לה בֶּקי, ואני אמרתי לו שאני זוכר אותה במטושטש משום שהייתי בן עשר כשנסעו מכאן וכבר עברו חמש־עשרה שנה. הוא הסכים שעברו חמש־עשרה שנה. אלה היו זכרונות לעניים משום שלא התעניין בלימודי ורק שאל מתי אני מתכוון להתחתן. הוא אמר שביתו היא בת גילי אבל התחתנה בגיל צעיר ויש לו כבר שני נכדים חמודים. הוא לא אמר דבר על בעלה ואני לא שאלתי ורק חשבתי לעצמי בהזיה בהקיץ שהתעוררה לפתע־פתאום, אם השוטר האירי הזה, שבוודאי מרבה לשתות, היה מסוגל להפיל את כל צפורי־הפח בלונה־פארק של ויניפיג או של מונטריאול. אימי אמרה אז בהרבה כעס שאסור להשאיר רהיטים ישנים בחצר משום שילדים אוהבים לשחק ברהיטים ישנים ומשחקים כאלה עלולים לגרום לאסון. האישה אמרה ביידיש שאני אשם, כי אני הצעתי לילדה הקטנה להיכנס לתוך הארון והדלת היתה עלולה להיסגר.

אימי לא רצתה להתווכח איתה, כי הם היו אורחים ולמחרת היום נסעו לחיפה כדי להפליג באוניה עד לקנדה. לא ידעתי שאפשר להפליג לקנדה באוניה והם דיברו על נסיעה ארוכה מאד וקשה מאד. הוא לחץ את ידי ואמר שאולי עוד נתראה פעם ואולי אפילו אגיע לקנדה ואבקר אצלם ואני לא רציתי לומר לו שכבר הייתי פעמים רבות אצלם. בערב נסעתי לראיין פולני זקן שהיה עם צבא אנדרס וזכר דברים מטושטשים על המסע דרך איראן ופלשתינה אל המדבר המערבי והחזית האיטלקית. הוא ישב בתוך כורסה עמוקה, בן שמונים לפחות, והניף את מקל ההליכה שלו לעבור הארון כדי להצביע על מדליה בריטית שקיבל בשנת 1945. קשה היה להציל מפיו זכרון בעל ערך כלשהו על החיילים היהודים ששירתו בגדוד שלו. הוא רק זכר שמות של מקומות שאת חלקם שיבש. רשמתי מפיו כמה עובדות שאינני יודע אם אעשה בהן שימוש. אנשים אינם נבלעים, תמיד אפשר למצוא אותם. קצין פולני אנטישמי ומישהו שעדיין זוכר את בני הזוג לילנטאל שנקברו במקום הזה שמונה שנים לפני עלייתו של היטלר ומראה לי בארכיון רישום של בנם הבכור זיגפריד שנהרג בחזית האוסטרית לא רחוק מהמקום שסבי נלחם בו בשורות הצבא האוסטרו־הונגרי. אשתי שואלת אם יש עוד טעם לשמור על העתונים של השבוע שעבר ואני עונה שאין צורך. האיש הקטן אמר שאין צורך ללוות אותו עד המלון ודי שאראה לו את הדרך. אני קמתי מוקדם בבוקר כדי לראות אותם יוצאים מן הבית עם המזוודות. אימי היתה חייבת לנשק אותם על הלחיים וליוותה אותם לאוטובוס. אחר־כך עברו שלושים שנה בערך עד שיצאה מתוך הארון כאילו חיתה כל השנים בתוכו באפלולית המדיפה ריח נפטלין כדי לצאת מתוכו כשאני במקום הזה, וכאילו לא חיתה אלא כדי שמותה יסגור איזה זכרון ארוך ומקוטע מאד שבוודאי יחזור ויופיע עוד כמה פעמים. ודווקא הלילה, למרות הטיול הארוך והמעייף ביעד, ביתי התעוררה משנתה מתוך סיוט־לילה ובאה למיטתנו לבכות שהיא רוצה הביתה. ■

פרק יומן: אפריל. Bovenden 1984

יוסי יזרעאלי

מה

מַה חֲלוּק בַּיִת בַּשָּׁדֶה? מַה
תַּרְנְגוֹלוֹת עָפוֹת? מַה תְּרִיס?
מִתַּחַת לַשָּׁטִיחַ אוֹרְגִים שָׁטִיחַ.
חַיּוֹת מְמֻלָּאוֹת בְּחַיּוֹת עָמֹק בְּתוֹךְ עָמֹק.

לפנות בוקר

גַּם עֲלִיַּת הַגַּג בַּבַּיִת הַגָּבוֹהַּ בְּיוֹתֵר
בְּפוֹמְפֵי. תּוֹאִים וּרְאֵמִים אַחֲרֵי שֶׁהָלְכוּ.
זוֹ הַיָּד הַשֵּׁנִיָּה. זֶה רַק אֲנִי. מִי בָּרָאי?
הֶחָשׁוּד בָּלַע פִּתְקָה עִם הַשֵּׁם שֶׁלִּי.

מה שכותש

הָאוֹפַנַּיִם הַנְּטוּשִׁים שֶׁלָּהּ בַּחֲדַר הַמַּדְרֵגוֹת. עַד כָּאן
הָאוֹפַנַּיִם הַנְּטוּשִׁים שֶׁלָּהּ בַּחֲדַר הַמַּדְרֵגוֹת. מַה שֶּׁכּוֹתֵשׁ
אֶת הַקָּפֶה לְלַיְלָה מִמַּשְׁמֵשׁ וּבָא. בַּשָּׁדֶה הַגָּדוֹל
עֲפִיפוֹן עָיֵף מְבַקֵּשׁ רְשׁוּת נְחִיתָה.

בלי שמים

צִפּוֹר הֲפוּכָה בְּלִי שָׁמַיִם
עַל יָד אֲוִיר עִם שְׁרִיטָה.

סוד

בְּתוֹךְ בְּשָׂרִי הֵם נוֹעָדִים בְּעֵלוּם שֵׁם
אַבָּא וְאִמָּא.

יצחק דנציגר: נמרוד

מעִבְרִי עד כנעני

רב־שיח שנערך בבית התפוצות עם הופעת ספרו של יעקב שביט (הוצ׳ דומינו). השתתפו: אורי רם (מנחה), עמוס קינן, מנחם פרידמן, יהושע פורת ויעקב שביט.

אורי רם: העם היהודי ידע בדורותיו האחרונים שינויים וזעזועים הרי־גורל: אמנסיפציה, ולהבדיל — שואה, ולבסוף תקומה ממלכתית. בטלטלות אלה דומה שנפרמו מעט חוטיה של הריקמה הלאומית־דתית־יהודית ועלו וצצו שאלות חדשות של זהות — מהי יהדות חילונית? הייתכן עם יהודי ללא דת יהודית? מהו המכנה המשותף של עדה דתית שבניה פזורים בקצווי תבל? ומה ההבדל בין ישראלי לבין יהודי?

כפי שעולה מתוך ההצגה הבהירה של יעקב שביט בספרו ״מעברי עד כנעני״, היתה לכנענים תשובה ברורה לתהיות אלו, תשובה השונה מזו המקובלת על כל המחנות והזרמים האחרים שבקרבנו — אנו עברים ולא יהודים. הדת היהודית היא מעין דבשת גלותית על גבה של האומה העברית. לפני היות היהדות היתה האומה העברית. זהו כור מחצבתנו ושם תהא מנוחתנו ונחלתנו.

בתמונת העבר שלהם מדמים הכנענים אומה של איכרים חסונים עובדי אדמה ומגיניה ללא־חת, והם מואסים בעדה היהודית הנרדפת, חסרת המולדת. בתמונת ההווה שלהם רואים עצמם הכנענים כממשיכי דרכם של העברים הקדומים, והם דוחים את הציונות השואפת ליצור בארץ שלוחה של הגולה היהודית. בתמונת העתיד שלהם רואים הכנענים ברית עמים עברית חדשה, שתשחרר את הלאומים הטבעיים של המזרח התיכון (מרונים, קופטים, דרוזים, כורדים) מעולה של השליטה הערבית מוסלמית ותיצור ממלכה עברית מהפרת ועד הנילוס. דומני שמדברים אלה, עולות שתי שאלות עיקריות:

האמנם התפתחה בארץ זהות ישראלית נבדלת ונפרדת מהזהות היהודית?

האמנם מציעים הכנענים משנה רלוונטית ותקפה, המתארת נכונה את מהותה וחוזה נכונה את עתידה של הזהות הישראלית?

עמוס קינן: אני יכול לדבר רק בצורה אישית לא בשום צורה אחרת. אין לי שום משנה סדורה, אין לי שום דיסציפלינה מדעית, גם לא יומרה לכך וזה לא מענייני. אני יכול לתת התרשמויות אישיות של אדם שבחלק מדרכו בחיים היה מעורב בתנועה הזאת. אני השתתפי בעיתון ״אלף״ במשך תקופה לא ארוכה מדי ולא קצרה מדי, מאז גם היה לי די זמן לחשוב על מה שהביא אותי לשם, על מה שהוציא אותי משם. אנסה פה לתת את ההתרשמויות שלי. מרכז העברים הצעירים והועד לגיבוש הנוער העברי לא היו ביטוי למציאות, אלא כמיהה למציאות שאיננה.

לא לשחזר את ההיסטוריה אלא לעצב אותה מחדש במתכונת הסמלים העתיקה ובמסגרת מודרנית.

הכנענות איננה ילידת שום תנועה בא״י. ההגנה והאצ״ל והלח״י והשומר והציונות העובדת והציונות הלא עובדת והכנענות, כולם צמחו אי שם בין כל מיני מרכזים של תפוצות ישראל, במרכזים שבהם תפוצות ישראל נגעו גם באידאות של תקופה כגון לאומיות, כגון סוציאליזם, כגון חיפוש זהות וחיפוש שורשים וכו׳ וכו׳. הכנענות אינה יותר מאשר לח״י או אצ״ל או הפלמ״ח. אף אחד מהאבות המייסדים של כל הדברים האלה לא היה ילידי, לא במובן הפיזי ולא במובן הרוחני. ברטרוספקטיבה, מבטאת הכנענות את אחת הכמיהות הנסתרות של הציונות. הרי הציונות אינה מין דבר מכני לקחת אנשים ממקום א׳ ולשים אותם במקום ב׳. זה לא היה רק דבר טריטוריאלי. היתה בזה כמיהה להצמיח ישות בתוקף כל החוקים הבינלאומיים שבעולם. ברור שהציונות, אפילו אם זה היה חלומה, לא רצתה לראות בהתגשמותו מפני שזה הקץ של הדבר שהוליד אותה. איש לא אוהב להתאבד, לא עם, לא קבוצה, לא שכבה חברתית, אפילו כאשר המטרה המוצהרת היא להתאבד כדי להיות.

בתנועה הכנענית שלטה האידאולוגיה תוך התעלמות מאותו איזור גיאוגרפי היסטורי שבו היא היתה אמורה להתגשם. זה דבר שרחוק מאד מאדם ומארציות, כמו שהרביזיוניזם היה רחוק מאדמה ומארציות. הכנענים, לא ענין אותם ממה עשוי הסלע כאן. הם ראו בארץ היסטוריה, האדמה עניינה אותם פחות. לא היה להם מה לומר על האדמה הזאת ובמידה שהם התבטאו על האדמה הזאת, התבטאו מבלי להכיר אותה ומבלי לדעת אותה. לא רק זה, היתה גם התעלמות מכל אותו חלק היסטורי של המקום הזה שלא קשור באידאולוגיה עצמה. עד סוף תקופת בית ראשון יש עם עברי, אבל 70 שנה אחרי חורבן בית ראשון, אין עם עברי, יש איזה מין דבר חדש שלא היה קודם. כלומר כל היצירה התרבותית הנפלאה שנוצרה כאן בתקופת בית שני, אם נדבר על קוהלת ואם נדבר על שיר השירים, ואם נדבר על המשנה שהיא משנה של עם היושב בארצו, של עם שיודע באיזה עונות שנה צריך לזרוע מה ומדוע, ואיך לחלק מים ולמי זכויות על המים, ולמי זכויות על האדמה. מי שבכלל לא מקבל תרבות עניפה של עם היושב בארצו, איפה שהוא לא יונק מתוך הארץ עצמה ועל כן אינו ילידה. הוא יונק מתוך כמיהה שיש לו לישות, אבל היישות הזאת היא בפירוש הזיה. זה כשלעצמו דבר מאד מרתק. אני חושב שזה דבר בלתי רגיל להיות חלק מגוף, מקבוצה שהיא עם, שהמציאו והזו את אופיו ואת הקשר בינו לבין אותה ארץ חלומה. זוהי התעלמות גרנדיוזית נפלאה מהעובדות, מהמציאות ומה־היסטוריה. אני מכיר הרבה מאד אנשים שניסו להמציא את העם היושב בציון. רטוש לא היה היוצר היחיד. אני מכיר אישית לפחות עוד שני אנשים שישבו בביתם והמציאו את העם היושב בציון. הם ידעו מה יהיה גובהו ומה משקלו ומה צבע שערו. אין זה מקרה, שמבחינת ביטוי ויצירה תרבותית מהכנענות נשאר משורר אחד.

בעיני, ההישג הגדול ביותר של האידאולוגיה הזאת היה דווקא בתחום האמנות הפלסטית. אני חושב שהביטוי התרבותי הגדול ביותר שלא במאמץ גדול אפשר לחבר אותו אל אידאולוגיה ילידית זה הפיסול של דנציגר. זה הדבר שגם דנציגר נשאר נאמן לו עד אחרון ימיו. הוא התחיל בפיסול בחומרי הארץ שאותה הוא מצא וזה כבר דבר לא אקדמאי. הוא חיפש את הצורות שהן צורות תורשתיות באיזור שלנו, וזה לא מקרה שהוא עבר מהפיסול באבן אל פיסול על פני נופי הארץ. זה לא מקרה שבאותם נופים הוא גילה את הסמלים שהם עתיקים אולי יותר מכל דבר היסטורי אחר שאנחנו מכירים ושאולי ישארו גם לעתיד יותר רחוק. אני מתכוון לכל העבודה שעשה דנציגר בענין מקומות קדושים ועצים קדושים ופולחנים של יער ופולחנים של עץ. אלה מקומות שמאז האדם הניאוליתי באיזור שלנו שימוש כמקומות פולחן. הפולחן של האדמה, הפולחן של עונות השנה, הפולחן של הפריון, הצמחיה והמוות. הוא הגיע עד לפיסול בנוף, ובסופו של דבר אפילו לפיסול ההיסטוריה, כלומר לא לשחזר את ההיסטוריה אלא לעצב אותה מחדש במתכונת הסמלים העתיקה ובמסגרת מודרנית. אני חושב שהוא עשה את העבודה הכי עמוקה מבחינה יצירתית שאפשר היה לעשות על סמך או בהקשר של אידאולוגיה כנענית. מה שנוגע לי, אני יכול לומר משהו מהאידאולוגיה הכנענית. אני בעוונותי הגעתי להיות איש לוחמי חרות ישראל מפני שקסם לי משהו באידאולוגיה הכנענית, ולא ידעתי בדיוק מה קסם לי, אבל ידעתי שיש לי אי־נחת גדולה ממה שמלמדים אותי מסביב ואומרים לי שזה אני ושזה מבטא אותי. ידעתי שאפילו השפה שבה מדברים אלי לא דומה לשפה שאני מדבר. וכאשר האוזן קולטת שהשפה משקרת, סימן שגם התוכן הוא שקרי. יש דברים שאפשר לשקר אותם רק כאשר משקרים גם לאוזן, כאשר גם עושים את השפה עצמה שקרית. אז חיפשתי קשר אל לח״י ובא אלי גייס לדבר אתי ואמרתי לו — אני קראתי חוברת של הועד לגיבוש הנוער

העברי והאיש הזה אמר לי משפט אחד: הוא אמר לי הנוער העברי יגובש במלחמה לשחרור לאומי. אני לא נכנסתי ללח"י בגלל עיקרי התחיה של יאיר ולא הייתי כנעני בגלל הועד לגיבוש הנוער העברי, אלא מפני שאני הבנתי באיזשהו חוש על־פי האוזן, שפה אני מתגייס למלחמה לשחרור בכל המובנים, כולל גם שחרור מזהות שאולה, שאיננה שלי. אני לא יודע אם יש לזה קשר או אין לזה קשר, אבל אני חושב שזה לא מקרה ששני האנשים הראשונים שכתבו סאטירה בעתונות העברית לאחר מלחמת השחרור השתתפו גם ב"אלף" — אחד מהם זה בנימין תמוז שכתב את "עוזי ושותפיו", והשני עבדכם הנאמן שכתב את המדור הזה אחרי בנימין תמוז. במידה שסאטירה מסמלת אי־נחת ואי־השלמה עם שקריות, זה היה המשך לאותה כמיהה בכנענות להיות דבר אחר. אני רוצה להגיד רק מלה אחת קשה לגבי העתיד. אין לי מושג איזו זכות תהיה לנו אם כן נהיה עם או לא נהיה עם. במה הוא יצטיין, מה הוא יחשוב, מה הוא יאהב ומה לא, אבל יש לי ניחוש קטן מאיפה הוא יצמח. הוא יצמח מבתי־ספר שדה של החברה להגנת הטבע מפני שהזרות שלנו תיקבע ביחס שלנו לכל יבחוש למינהו ולכל יתוש למינהו, אם נדע או לא נדע מהם ומה עושה אותם. היא תקבע ביחס ולכל פרח וחרק וציפור למיניהם, וכל דג וכל זוחל ומעופף וצומח וחי. ב־15־10 השנים האחרונות היתה קפיצת ענק בביטוי לרצון לידיעת הארץ. אני חושב שאם נצרף את כל הספרים שיצאו ב־15־10 השנים האחרונות בהיסטוריה של א"י, בבוטניקה של א"י — כל דבר שבמרכז שלו הדגש על א"י, אם נצרף את זה אל רשות שמורות הטבע ולחברה להגנת הטבע והגופים המטפחים את האהבה לארץ ולכל מה שקשור בה, תצמח איזו זכות על הארץ. אני חושב שזה לפחות הביטוי לרצון ולתקווה להשתרשות בארץ.

מנחם פרידמן: אינני רוצה לחזור על הדברים החשובים שנאמרו בספר, אבל אני חושב שמקובל על כולנו שהתופעה של הכנענים — אני מעדיף להגיד כנעניות — היא בעצם דיאלקטיקה של הציונות, כהמשכיות מצד אחד, וכמרד מצד שני. הכנענים הם בעצם נסיון לעשות חתך משמעי, לפתור את השאלה הזאת בצורה זו או אחרת. העובדה ההיסטורית, שאני חושב מאד ברורה בספר, היא שהכנעניות או רטוש, ולמעשה כל האוירה התרבותית סביב ההתפתחות של הכנענים, היא קשורה בציונות ובציונות המקסימ־ליסטית. אני יכול לשאול האם יכול היה להיות רטוש בלי חורון? אלה הן שאלות בהחלט לא מקריות, ואני בהחלט חושב שהכנעניות קשורה בצורה פרדוקסלית לימין או לבעיות של הימין, כנסיון לקבל תפיסת עולם היסטורית. הציונות כולה היתה בעייתית כלפי ההיסטוריה היהודית. אפשר לומר שהציונות מתלבטת בבעיה של פער בין טריטוריה מצד אחד ועם מצד שני. העובדה שאין חפיפה בין טריטוריה ועם היא הבעיה המרכזית של הציונות, היא מכתיבה בעצם במידה מסוימת את יחסה של הציונות לפער הקשה הזה. מבחינה זאת, הבעיתיות של ההיסטוריה — או הצורך הפנימי בהיסטוריה — יותר חמורה בציונות של הימין מאשר בציונות של השמאל. הציונות של השמאל, או א"י העובדת או הסוציאליסטית, הרימה שני דגלים של

הכנעניות קשורה בצורה פרדוקסלית לימין או לבעיות של הימין, כנסיון לקבל תפיסת עולם היסטורית.

זיקה: דגל לאומי ודגל חברתי, ולכן התרגום שלה לא"י איננו רק בקשר ובזיקה ההיסטורית, אלא גם ביצירה החברתית העצמית. שני הדברים האלה בשילובם איפשרו לציונות של השמאל לפתח את א"י העובדת. למעשה, ארץ ישראל מספקת אלטרנטיבה לדת ולמסורת היהודית וזה מה שאנחנו קוראים הדת האזרחית, כל אותם טקסים, חגים, שקשורים בהתפתחות הארץ, שבאופן פרדוקסלי סימלו את התפיסות החברתיות. דרך הטקסים של חגי הטבע, דרך הנטיעות, הם מצאו תשובה מספקת ולא נזקקו להמשך של המהפכה, או ליצירת זיקה הרבה יותר משמעותית להיסטוריה. הימין היה במידה מסויימת מרוחק מזה, ולא חשוב מה היתה הסיבה לכך.

אני חושב שעמוס קינן צדק באומרו שהאנשים האלה לא ידעו את צורתו של פרג, לא הכירו ולא באו במגע בלתי־אמצעי עם הקרקע, חרץ מחוגים שוליים במערכת הזו, הרי דוקא הם נזקקו לזיקה להיסטוריה. ומאחר שהזיקה להיסטוריה אמביוולנטית, משום שהיא קשורה לדת ולמסורת, ומאחר שהם, או חלקם לפחות, קשורים היו לאגף הלא מסורתי בימין, הרי נזקקו להישענות אחרת, לזיקה אחרת לאותה היסטוריה. הם לא יכלו למצוא אותה בהיסטוריה שהציונות הרשמית ביקשה לקשור את עצמה אליה, זאת אומרת בהיסטוריה של תקופת בית שני של בר־כוכבא, של יהודה המכבי וכיוצא בזה, ולכן היה צורך לקשור את עצמם להיסטוריה הרבה יותר קדומה.

יעקב שביט: הבעיה של העבריות, ובצורה קיצונית יותר, הבעיה של הכנעניות היא כשאתה מדבר על תרבות, אתה מדבר על הרבה מעבר לזה, אתה מדבר על נורמות מוצקות, על הרבה יותר מהווי והרבה יותר מאיזה אורח חיים או מהתיחסות לדברים מסויימים. אתה בעצם מחפש נורמות. יכול מאד להיות שלא העבריות ולא הכנעניות הצליחו להציב את הנורמות המוצקות האלו של יהדות ארץ־ישראלית שעדיין כולנו

יכול מאד להיות שלא העבריות ולא הכנעניות הצליחו להציב את הנורמות המוצקות האלו של יהדות ארץ־ישראלית שעדיין כולנו מחפשים אחריה.

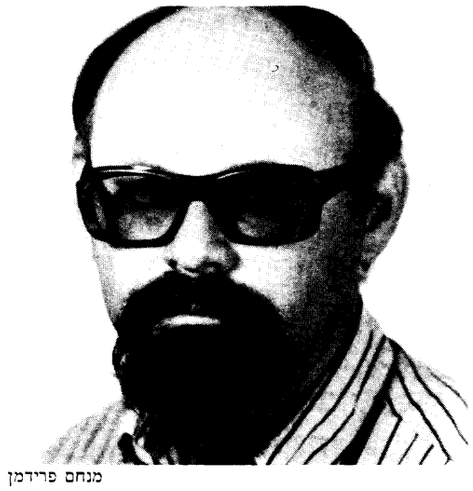
מחפשים אחריה. לפעמים מדברים על עם, על יהדות הומניסטית, זאת אומרת כל פעם יש נסיון לבסס איזושהן נורמות, משום שהנורמות הקודמות לא היו תקפות ולא היו מספיקות. ועל כן, בשביל הרבה אנשים עברי היה איזשהו מושג מאד מאד ערטילאי. מושג נורמטיבי אתה יודע בערך מה אתה רוצה. זה אולי מושג סטטי יותר מאשר מושג נורמטיבי, ואתה לא יודע בעצם מה זה. ואותה היסטוגרפיה שיצרה את העברי, הרי בעיני כמו בעיניך זה דבר פיקטיבי לחלוטין, לא היה ולא נברא עברי כזה, כפי שההלני של מישהו אחר לא היה ולא נברא. אבל נדמה היה שפתאום יש עברי בשר ודם, שעולה מתוך החפירות הארכיאולוגיות ומתוך הטקסים הקדומים. אפשר היה להיאחז בזה, וזה מה שנתן בעצם את המשען. העובדה שאנחנו חושבים שזה דבר פיקטיבי וזה דבר לא רלוונטי, זה דבר אחר, אבל באותו זמן זה פתאום נתן את הדבר המוחשי, ולכן צדק עמוס שאמר שבסופו של דבר שבאמנות הפלסטית אפשר לצייר אריה שואג, ולחשוב שזה האריה השואג של אשור. יש לי ידידה בחוג לארכיאולוגיה שטוענת שהקשר בין האריה של תל חי והאריה של ארמון סנחריב — תנוחת הראש ומבע העיניים — הוא מקרי בלבד. אבל בזה אני לא מתמצא. מכל מקום, זו היתה ונשארה בעיני הבעיה. אני חושב שמי שמגדיר את עצמו כציוני חילוני יסכים אתי שהכנעניות הופיעה כאיזו אוטופיה אחרונה שנולדה בשנות ה־40 מתוך הימין הרדיקלי שהוליד עוד אוטופיה אחת שהיא עדיין תקפה ופועלה ועברה מן השוליים — אולי לצערי — די קרוב למרכז, והיא דינמית והיא כוח פוליטי ממשי להבדיל מן האוטופיה השניה שהיא באמת נשארה לא בתחום התרבותי ולא בתחום הפוליטי, ז"א אוטופיה שחיפשה עומק בזמן והיקף במרחב. האוטופיה הזאת לא הצליחה ואי־אפשר כנראה להשתמש בה, אבל היא בלי ספק אחת מן הדברים שנלמדו במפגש בין מציאות לבין שאיפה, או לחזון, ועל פי הבנתי, בניגוד אולי למה שאנשים בעיקר בקרב התנועה אמרו, לא היה אוואנגרד שבא ואומר עכשיו נלך קדימה אלא זו אולי היתה כבר ריאקציה, היתה תגובת נגד תגובה של תיסכול ושל מפח־נפש. זאת היתה תגובה לכך שההיסטוריה לא הולכת בכיוון הנכון, אלא היא מתחילה כבר בשנות ה־40 ללכת אחורה ולא ללכת קדימה. אם זה נכון או לא נכון, אני לא יודע.

בעיני גוש אמונים זה כנעניות מהופכת, אבל בוודאי עם יסודות כנעניים שאני מניח שרטוש וחורון לא חשבו עליהם.

יהושע פורת: השאלה הראשונה שבדעתי לענות עליה היא מה יהיה גורלו של חוק השבות בתנאי הפרדת הדת מהמדינה. לכנענים בענין זה אין שום בעיה. לי יש בעיה. לפי דעתו של רטוש, מדיניות ההגירה תהיה בדיוק כפי שהיא קיימת בארצות הגירה אחרות, על פי שיקולי דעתה התועלתיים של המדינה הקולטת. תרצה — תקלוט, לא תרצה — לא תקלוט. תחליט שמחר רק שמונת אלפים לשנה, מחרתיים שמונים אלף ורק אנשים בעלי רמות מסויימות של כשרונות, כסף, או אני לא יודע מה, צבע עיניים. זוהי מדיניות הגירה. זאת התשובה הכנענית.

התשובה הציונית החילונית — לעומת זאת — איננה מנסחת אבל היא היתה פרקטית. היא התבססה על התפיסה שהיהדות היא בסופו של דבר תופעה לאומית ולא תנועה דתית. ההיסטוריה היהודית היא היסטוריה לאומית שבשלבים מסויימים קיבלה לבוש דתי ועליה לחזור ולהיות היסטורית ריאלית, כיוון שבכך הדת איננה אמת־המידה הקובעת וודאי לא היחידה להיותו ◄

אורי רם



מנחם פרידמן

עמוס קינן

יהושע פורת

יעקב שביט

של אדם יהודי. כך הציונות התייחסה באופן פרקטי ושמקס נורדאו, מחשובי המנהיגות של הציונות הלא פשרנית, חברו של ז'בוטינסקי, ונשא לו אשה לא יהודיה, לא נעו אמות הסיפים. הוא נשאר מנהיג ציוני.

ההיסטוריה היהודית היא היסטוריה לאומית שבשלבים מסויימים קיבלה לבוש דתי ועליה לחזור ולהיות היסטורית ריאלית.

וזאת לא הדוגמה היחידה. עוזרו הפוליטי החשוב של חיים וייצמן בתנועה הציונית בבריטניה — אגב, גדול ההיסטוריונים של בריטניה במאה ה־20 — פרופ' לואיס ואמייאר, בשלב מסויים הוא התנצר פעמיים: פעם, כי הוריו בילדותו התנצרו ואז הוא קיבל את הדת האורתודוקסית, זה עוד היה בהשפעה רוסית, ואח"כ כשהוא היה צריך להתחתן ודווקא באנגליה עם קאתולית, הוא החליף כנסיה. ואמייאר (האיש הזה היה מנהיג ציוני חשוב) וב־39 הוא אפילו צורף להנהגה של ההסתדרות הציונית העולמית. אז אני מניח שאילו ב־39 היה קיים חוק השבות, היו גם נותנים לו לעלות למדינת ישראל.

והדבר השלישי בן־גוריון. שוב מהפרקטיקה וזה מופיע בכרך זכרונותיו לגבי 1936. בא אליו פישמן, אח"כ הוא היה מימון, מנהיגה של "המזרחי" וצעק: "גוואלד!" בין העולים שבאים מגרמניה יש אלפי גויות, לא יהודיות, והן ממלאות את ארצנו. תשובתו של בן־גוריון לא היתה סחור־סחור ולא במלים מצטעצעות. הוא אמר: אני לא אפעיל כאן את חוקי נירנברג. הם עזבו את גרמניה כדי להימלט מחוקי נירנברג. אלה הן שלוש תשובות לפי דעתי, שמתוכן אפשר ללמוד על הפרקטיקה הציונית ההיא, לא של היום, ביחס לשאלה הזאת.

מי שחושב שכנעניות היתה איזושהי תפיסה שניסתה ליצור בסיס לחיים עם הערבים, מתוך הסכם וכבוד הדדי, טועה טעות מרה.

וזה לא מקרה שעמדתם מבחינת האוריינטציה הפוליטית הלאומית של מדינת ישראל היתה תמיד של מאבק עד חורמה בערבים, ומי שמחזיק עד היום בדעות הכנעניות הוא חסיד של ארץ ישראל השלמה ושלא יהיה שום ספק בדבר. להיפך, אותם כנענים, אם תאמר להם שאיכשהו "שלום עכשיו" יונקת מהתורה הכנענית, הם יראו בזה את העלבון הגדול ביותר שניתן להעלות על הדעת. קח למשל את מאמריו של עוזי ארנן. בעיניו "שלום עכשיו" היא ממשיכת הדרך של מגנס "ברית שלום". רטוש היום איננו חי, אבל הוא עוד הספיק לבטא את זה. עוזי אחיו ושותפו לתפיסה כותב את זה בכל הזדמנות. "שלום עכשיו" זה הבוגדים "ברית שלום". והדבר האחרון שאעיר עליו הוא ענין השואה ואיך היא משפיעה. ובכן, אין ספק שהשואה בעקיפין משפיעה מאד והיא אחת הסיבות, לא רק הגורם הגדול לטרגדיה שלנו, אלא היא גם הביאה במידה רבה מאד לשקיעתה של התופעה הכנענית, כי לאחר שנקלטו ממדיה האמיתיים של השואה, וזה צריך זמן עד שזה יקרה, קשה היה להמשיך בתפיסה הציונית של שלילת הגולה. והמערכת הנפשית האמוציונאלית משפיעה גם על התפיסות הרעיוניות של אדם ושל חברה. אז במובן הזה זה השפיע. אבל במובן אחר, קודם כל כתבי הקודש של רטוש נתחברו כשבאמת עוד לא ידעו בדיוק מה ממדיה האמיתיים של התופעה. אבל גם כשידעו, אינני חושב שזה היה מעורר בו איזה הרהור כי מדובר בתופעה שהתרחשה ליהודים ואנחנו הרי כבר פיתחנו הוויה לאומי אחרת. ■

ההסתדרות שימשה מראשית הקמתה בית לכוחות היוצרים בכל התחומים. אנשי הרוח והספרות, החינוך והאמנות, היצירה והמדע חברו לאנשי הסדנא והשדה בתנועה הוולונטרית של העובדים והיוצרים, שערכי חברה, אנוש ולאום משולבים בה ללא הפרד.

הוועידה קוראת ליוצרים בישראל בכל התחומים להיות שותפים בזכויות ובחובות, תוך הטלת מלוא משקלם, למפעלה של ההסתדרות למען יצירת עם עובד, למען עיצוב דמותה של ישראל כמדינה מתקדמת ולעיצוב אדם בונה חברה ומולדת ונאמן לקיומן

(מהחלטות הוועידה ה־14 של ההסתדרות)

ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ־ישראל
הוועד הפועל
המרכז לתרבות ולחינוך

דור הפלמ"ח/המדינה*

יאירה גנוסר

משרתי צה"ל מדיחים גיבור הפלמ"ח

מורכבות עולם התרבות יכולה לציין פרדוכס כולל: אותן שכבות בתרבות הישראלית המתהווה, הצורכות ספרות מקור מתוך עניין ומתוך הנאה, חשו את הבגידה התרבותית בפירוק הפלמ"ח על ידי דוד בן־גוריון, ואת הצורך להדיחו מתוכם בעזרת "המפקד האחרון" וגאולה של "נוודים וצפע".

ספרה של ד"ר נורית גרץ מרכז אליו אהבות ושנאות משתי סיבות, לא אחת:

סיבה אחת: הוא דן בפרוזה החייה, בת ימינו, בשמות הבולטים המהלכים בינינו — **עמליה כהנא כרמון, א.ב. יהושע, עמוס עוז, ועוד — פורצי דור שנות השישים, ואהרן מגד, משה שמיר, נתן ודוד שחם, חנוך ברטוב ויגאל מוסינזון** — נציגי דור הפלמ"ח בפרוזה, בכתיבתם הצעירה. וכמובן — **ס. יזהר** מסמן התהפוכה מדור לדור, שיצירה משלו, "חירבת חיזעה", משמשת שם לתפנית כולה.

לשאלה, מדוע ספר זה מרכז אהבות ושנאות כלפיו, ישנה תשובה שנייה, הקשורה לתיאוריה. מחקר זה מיישם תיאוריה אנתרופו־סוציו־ספרותית הנלמדת באוניברסיטה של ת"א, באחת המחלקות, התיאוריה קשורה בשמו של איתמר אבן־זוהר, על הספרות כרב־מערכת. על חילופי הדורות בטעמי הספרות, בהיותה מטבעה מערכת דינאמית, בעלת תנועה פנימית של צורנים מתאבנים ומאבקים דרמטיים נגד התאבנות זו, ובעלת קשרים אל מחוץ למלים — קשרים אל "החבורה" הספרותית, אל "המימסד" הספרותי, אל החברה צורכת הספרות (ושאינה צורכת) כולה.

תיאוריה זו של פואטיקה היסטורית, ששותפים לה שמות ישראליים כבנימין הורושובסקי וכיוסף האפרתי ז"ל, ושיסודותיה בעבודות הפורמאליסטים הרוסיים והסטרוקטוראליסטים של פראג — פירוטה והערכתה אינם שייכים לנושא המאמר. תיאוריה מעניינת זו מעוררת מחלוקת.

מרכז התירואיה בהנחה שהספרות היא רב־מערכת, ומערכותיה הבולטות ביותר הן ספרות "קאנונית" (קובעת הנורמות, שיש לגביה קונצנזוס של כבוד והערכה) וספרות "לא קאנונית" (מירושנת.חקיינית־אפיגונית, או מתחילה, חדשנית, נסיונית). יש "מרכז" וישנם "שוליים" וקיימים יחסים דינאמיים ומאבקים בין "המרכז"לבין "השוליים". תוך מאבק תופסים השוליים הנסיוניים, החדשניים, את מקום המרכז. בספרות העברית, בפרוזה בראשית שנות קיום המדינה, אם לנקוט בלשון הדרמה האנגלית, המשרתים בצה"ל הדיחו את גיבור הפלמ"ח.

אותן שכבות בתרבות, שחשו את הבגידה התרבותית שבפירוק הפלמ"ח, חשו את הצורך להדיחו מתוכם בעזרת "המפקד האחרון" וגאולה של "נוודים וצבע".

דווקא על רקע בחירה זו של חומר ספרותי ושל תיאוריה ספרותית המעוררים פולמוס, מעורר הספר עניין וכבוד בהיותו לא פולמוסי. זהו ספר מתאר, לא שופט. ליתר דיוק, המחקר משתדל בנאמנות להימנע משיפוט ולתאר עמדות ומבעים בשני דורות בספרות, ולתאר, אובייקטיבית, כיצד ובמה חלה מהפכה מכתיבה לכתיבה בספרות העברית, מדור הפלמ"ח בפרוזה לדור ראשית המדינה, דור שכתיבתו "לוחמת" ותופסת את המרכז בשנות השישים.

על רקע התיאוריה הספר צובר הכללות מחייבות, אך מציג את יצירות הספרות ואת הסופרים השונים תוך דיון קונקרטי, מפורט, בתשעה פרקים, תוך הצבעה על ייחוד ועל שוני ואף על סתירה לתיזה המרכזית של המחקר.הספר מציג, דרך משל, את עמליה כהנא כרמון, המשלבת בכתיבתה נורמות של שלושה דורות, וכך כתיבתה עומדת מול ונגד התיזה המרכזית על מהפכה, על תפנית טוטאלית מדור לדור. הספר מציג, כמובן, את המשותף לא.ב. יהושע ולעמוס עוז (בסיפוריהם הקצרים, בכתיבה המוקדמת יותר), משותף, הנגלה למרות השוני בין השניים, למרות העדות הנאמנה שלא עלה על דעת מי מהם שישנו קשר אפשרי בין יצירותיהם שונות הסגנון והתמטיקה. למרות נקודת המוצא על דרך המהפכה מדור לדור, הספר איננו "לוחץ" ומציג חוות דעת מנומקת, הניתנת לראייה נוספת.

אהרון מגד

נתן שחם

חנוך ברטוב

עמליה כהנא־כרמון

משה שמיר

דוד שחם

א.ב. יהושע

עמוס עוז

את הגיבור בספרות שונות השישים אפשר לתאר, כותבת נורית גרץ "כמי שהתעורר בבוקר שלמחרת חירבת חיזעה וגילה שכל מה שהוא בעל משמעות עבר לצד שכנגד: ההיסטוריה, המרחבים, הטבע והנוף, הזמן המשמעותי, המוסר החברתי והכוחות האלוהיים: כל אלה נמצאים עכשיו בהרים, עם הערבים והתנים..." (עמ' 77)

הספר מציג, כמובן, את השוני הסגנוני מריאליזם, הקרוב למציאות המתוארת, אל הסגנון הסמלני־אליגורי בראשית התפנית, ואת השוני הלשוני — את הוויתור על שכבות לשון עמוסות מישנאיזמים, ארמאיזמים, ושפה לתפארת, שעמדה בדור הפלמ"ח במרכז תשומת הלב של הקורא־הבוחן. אם כי, כפי שמציין הספר אחד הפרדוכסים, העושר הלשוני היה, למרות זאת, גם מבחן קבלתו של הדור החדש, המורד בעודף לשון זה.

נורמות המשוננות היום על ידי כל תלמיד ספרות כ"יסוד מוסד" וכ"מובן מאליו", כאילו אין ולא יכולה להיות מערכת כתיבה נוספת, מאפיינות — בעצם — את כתיבת דור השישים (כחלק מדור מערבי וחלקית — בהשפעתו). "חירבת חיזעה והבוקר שלמחרת" מציג מבט כללי על התפנית הגדולה: היווצרות המרחק האירוני בין הגיבור כדמות ביצירה לבין מסַפר המגיב בדרכי לשון נבדלות מהדמות, כאשר ההפרדה בין דיבור המסַפר לקול הגיבור (אנטי־גיבור) היא רק היבט אחד של הריחוק הגדול בין המסַפר לבין דמויותיו. קיום ההבחנה בין גיבור, מספר, מחבר מובלע וסופר — מקבל חשיבות יתר — בדור כתיבה זה. איפיון נוסף — היוצר מרחק נוסף — המספר מציג את גיבוריו מבחוץ. כעומד מן הצד, אינו חודר לתודעתם (בסיפורים המוקדמים). כך גדל ומתעצם המרחק הפנימי ביצירה בין נקודות תצפית שונות. נורמות מבעי ריחוק אלה, המוכרות, כאמור, היטב והנתפסות כריחוק הכרחי, שתחבולות ספרותיות חדשות וישנות משרתות אותו, אינו מאפיין את כתיבת דור הפלמ"ח. הערכים המקבילים, המשותפים, בין נקודות התצפית של היצירה לבין דמויות המהלכות בה, נוף הנראה על ידי כל העיניים — של המחבר המובלע ושל הדמות כאחד, אופייניים יותר. יסוד הכתיבה בעולם הרמוני יותר, גם אם הדמויות המעוצבות בסיפור או ברומן מנוגדות זו לזו ומתפתחות תוך קונפליקטים. עולם אחיד יותר היה קיים ברקע האידאי, בתפיסת העולם, עולם הציפיות, עולם המעשה. המתחים הפנימיים קיימים סביב מערכת נורמות המייצגת אפשרויות של סדרי עולם "חיובי" יותר.

סדנא דארעא

הספרות העברית, לדעת שמעון הלקין, מאופיינת בתחושת אחריות לאומית היסטורית לגבי גורל העם. איפיון זה — קובע הלקין — מפריד אותה מהספרות היהודית ביידיש ובלשונות אחרות. במסגרת תחושת אחריות לאומית היסטורית זו התפתחו צורותיה.

ראייה זו, בעין צופיה מלמעלה, הרואה את מקומות החיבור של הדורות ההם, בספרות העברית הרחוקה, ספרות ההשכלה וספרות חיבת ציון** נכונה ותקפה גם לגבי שני הדורות הישראלים הנדונים במחקר. מעבר לתפנית, מעבר למרד שהקפיץ את הכתיבה אל לב המאה העשרים, מעבר לשינויי הזרמים והצורות והסגנון והמרחקים, למרות הכיוונים הנוספים בכתיבה המנוטרלים מתחושת אחריות לאומית, "ה"סופר העברי עמוס מחויבות.

ישתנה דובר העברית ככל שישתנה, תשתנה הלשון ותתגוון, תתהפכנה נקודות התצפית של המחבר המובלע, יעלו זרמים ממעמקים וזרמים וצורות אחרות יחבאו בתשתית העומק — גם ספרות דור הפלמ"ח גם ספרות דור השישים בעיקרה — אין אפשרות לקרוא בהם בלא לחוש ב"אחריות הלאומית" כנטל וכנכס של כתיבתם. ריאליזם רומנטי או אקזיסטנציאליזם סמלני, דמות אינדיווידואלית מוארת באור מעמקים פסיכו־לוגיים ודמויות אליגוריות סמלניות, רוחב הראייה של עומק תכונות הרוע אצל א.ב. יהושע, האירוניה רבת ◀

* נורית גרץ. חירבת חיזעה והבוקר שלמחרת. המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר. הקיבוץ המאוחד תשמ"ד 226 עמ'.

** "פרקים בספרות ההשכלה וספרות חיבת ציון" מוסד ביאליק. ירושלים. 1984. ערכה והוסיפה מבוא צפורה כגן.

הפנים אצל עמוס עוז, לוקאל־פאטריוטיזם סמוי ופאתוס מתבקש או שקט בדור הפלמ"ח — האחריות הלאומית עדיין נכס־נטל.

ספרות שני הדורות עמוסה "ברכת קברים גדולים וקללתם", ששינתה פניה מאז ימי טשרניחובסקי. שאול טשרניחובסקי ביטא את כובד המורשת הלאומית כנכס בחיים של דור התחייה בחו"ל. שני דורות דור־המדינה, זה שלפני הכרזת העצמאות וזה שבעקבותיה, שני דורות ספרות של מימוש התחייה, עמוסים "ברכת קברים גדולים וקללתם" של מימוש התחייה.

החברה כבר מגובשת, הנוף והמולדת הם טבע "מובן מאליו" והמלחמות — קיימות. מתמשכות. המלחמה כ"פעולה", המלחמה — כרקע, המלחמה — כנוכחות. משפחה בקיבוץ, משפחה בעיר — והמלחמה. מלחמה זו, מלחמה אחרת, מלחמה. נוף, מולדת. אנשים. אמונה. יאוש. מלחמה. העמדות המשתנות כלפי המלחמות המשתנות. האחראי, המתנדב, או המשרת בצה"ל על־פי צו, או העורק משורות הצבא — התייחסות היא אל הווייה המתרקמת בתוך נוף וחברה ומלחמה. **"אני אוסף אלי את מותך, אשתדל להיות ראוי לו"** איזה דור בספרות כותב שורה זו? "פרקי אליק" של משה שמיר, או נתן זך הכותב על גוני הרניק שנהרג במלחמה בלבנון ("אנטי מחיקון" — עמ' 63). חלל הספרות מלא מעבר לשני הדורות ומעבר לג'אנר, אך הוא מתמקד בשני דורות המדינה האלה.

כ"ילדה טובה ירושלים" שמור עמי, ממסורת הקריאה בילדות, שמו של שומר היערות חרמוני, בסיפור הילדים של אליעזר שמאלי "אנשי בראשית". נדמה לי כי אש פרצה שם לפתע בלב היער אשר בגליל, אש שנגרמה על ידי מישהו, נגד מישהו, כדי לקנות שליטה על הארץ הזו. — עם כל המרחקים — "שומר היערות" של א.ב. יהושע אינו אלא סיפור נוסף, נדבך נוסף. במרחקים שבין 1933 להווה מהלכים עמי שני שומרים, מזה ומזה, מלווים את התבגרות הקורא האחד.

העקרון המנחה את תשובתי — לכל טענות הנגד הנכוחות: המרחק הפואטי אינו מקיף את ראיית הנושא. ממבט היסטורי התיזה של חיפוש הפואטיקה החדשה עונה על צורך חלקי בלבד. גם מבט נאיבי של קורא, אשר לא ידע את מאבקי השליטה, גם מבט אובייקטיבי, היום, אחרי התפנית, רואים את צמצום חשיבות מרחק זה ומבליטים מחדש את הנטל־נכס ששאול טשרניחובסקי קרא לו "ברכת קברים גדולים וקללתם", וחיים נחמן ביאליק כתב עליו כל ימיו, על תחושת נטל האחריות, שלא מרצון. אותו "ואהי עמה יחד בצרה" ההופך לווידוי של רצון התחמקות מהשכינה המעיקה ובריחה אל מקום־אחר: "וכשכלה לבבי לחלון, לאור, וכשצר לי המקום מתחת לכנפה"... מתח מרכזי זה קיים

המהפכה של ספרות דור שנות השישים מעניקה אשור וגבוי לספרות דור הפלמ"ח.

בספרות שנות השישים ולא בדמויות הנבדלות אלא בנקודת התצפית של המחבר המובלע ב"ארצות התן" וב"מול היערות", ב"מיכאל שלי" וב"המאהב".

ליד שולחן אחד

אם ננהג כמנהגו של פורסטר ונושיב את הדמויות השונות ליד שולחן אחד, זה כלפי זה הם יזעימו פנים. פורסטר בדק את אחדות הג'אנר ואילו אני ממשיכה בחטאי ומצביעה על האחדות ההיסטורית שברקע לטקסט הנבדל. דור הפלמ"ח בפרוזה ודור שנות השישים אינם יושבים ליד שולחן־ועידות עגול, המאחד אבירים שוֹנֵי לאומים ואף מעמדות, זה מקרוב עלו ובאו. זהו שולחן לסעודת משפחה עכשווית, לא סגורה, לא כת, המתכנסת לעתים נדירות. ההווייה מתרקמת בנוף **שני דורות המדינה** האלה: המדינה שבדרך והמדינה בראשיתה. ישנה אפשרות לדבר אף על **חווייה חצוייה** של אדם נאיבי שהתבגר ונעשה אפיקורס השואל שאלות גם כלפי המשפחה. המשיג השגותיו קודם כל כלפיה.

החגיגה לייד השולחן לא תתנהל בזמירות שבת משיבות נפש "שלום עליכם מלאכי־השלום", אלא מתוך בולמוס נוקב ומריבות בין עמדות ובין קרובים, כנהוג בעולם החילוני המכיר והמתיר התמודדויות. לא בכדי מתייחס הספר "מנוחה נכונה" לספרו של דוד מלץ. המרחק ביניהם גדול אף משני דורות, אך זהו כיוון הזיקה.

בתודעה הישראלית מעניקים סופרי שנות השישים משמעויות מנוגדות לוודאויות שהיו מקובלות. רותקה עוזבת את הקיבוץ ואת הבעל, שעה שישנו שבר בהרמוניה. מתוך חיפוש הרמוניה אישית היא חייה בעיר עם צייר, שעזב, כמוה את המשק. כשהיא חוזרת לקיבוץ היא קושרת קשרים עם אברהם גורן — לא במסתרים. לקראת סוף הרומן "הוא הלך בשדות" חוזרים וילי הבעל ורותקה האשה לחיים הרמוניים, אישיים וחברתיים. ישנו קיטוב בין המאהב של רותקה וזה של אדם ואסיה, המתבוננים בקיבוצניקים בנימה של פכחון וקנאה. למכונית המיושנת שלהם שנת יצור כמעט בלתי אפשרית עבור רותקה. ישנה אנאלוגיה ניגודית בינם לבין הצעירים, אדם ואסיה, מייצגים בני אדם ותודעה לאומית ציבורית, שהשתנתה. שדות ההתייחסות של דור שנות השישים מעומתים עם הדור הקודם, ודווקא כך — **ספרות שנות השישים מעניקה גיבוי לספרות דור הפלמ"ח.** היא הפריכה את החשש שמא הפרוזה הישראלית לא תתפתח מתוכה. ספרות הפלמ"ח היא ממקורות היניקה של הדור שאחריה, ובמרדו הוא משמש אישור לקודמו.

בתוך תוכי חי הרעיון: לא הייתי רוצה לחסר שלב זה בעד כל הון. זהו סוג נעורים, שהיה, ובוטא. לא רק על ידי הדמויות אלא, באמת, קודם כל על ידי נקודת התצפית ההרמונית. אין צורך בנוסטלגיה, אך מדוע לבטל זיקות? במבט לאחור איננו חייבים להיהפך לנציב מלח. איננו מסתכלים לא על סדום ולא על עמורה.

יש כיוונים אחרים? יש כיוונים אחרים. הם אינם לב הנושא. הכרח להיזכר כשם שהכרח להזכיר את ייחודם של יוצרים שונים, את התפתחותם ואת כוחם, אף הראשון. בנעורֵי הרחוקים אהבתי את הפרוזה של נעורֵי. כאדם מתבגר למדתי מהפרוזה של שנות השישים, שוודאי האיצה את ההתבגרות, לא רק ביטאה אותה. העובדה שהיום אני קוראת את היצירות מתוך מרחק — גם היא עובדה, מעבר לביוגרפיה פרטית. יצירות שנות השישים, גם הן, נקראות היום מתוך מרחק. ■

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

"ישהונג" בע"מ

רח' הס 14, ת"א

טל' 653147, 651239

חימיקלים בסיסיים

ומתכות מסוגים שונים.

יבוא — יצוא — חליפין

קומיסיון

שני חברים (2)*

ולדימיר ווינוביצ׳
מרוסית: יהודה גור־אריה

אנו מתהלכים בפארק. כל השדרות דחוסות המוני אנשים, המבקשים להרוג ערב ארוך של שבת.

כבר נעשה חושך. הדליקו את החשמל. בקצה המרוחק של הפארק רועמת מוסיקה, החלו הריקודים. אנחנו עברנו מקצה אחד של הפארק, אל קצהו השני, עמדנו קצת ליד רחבת הריקודים, שתינו מים עם מיץ מנדרינות מן המכשיר האוטומאטי, הצצנו לתיאטרון הירוק, שבו התקיים קונצרט של החוג לאמנות של מועדון הקצינים. אנו הולכים הלאה. הגענו לכניסה הראשית, פנינו שוב לכיוון רחבת הריקודים, אבל הפעם בשדרה אחרת, מקבילה. טוֹליק הולך מעט קדימה, ידיו בכיסים, דוחף את העוברים לידו, בכתפו. ואילו אותי מַתְעים, דוחפים הצידה מטוליק, אני מפגר אחריו, אחר־כך משיג אותו. טוליק מסתובב, מֵאֵט, מחכה לי.

״מה אתה מפגר כל הזמן?״ רוטן הוא, ״אתה לא יכול ללכת כמו בן־אדם? אם תפַנה את הדרך לכל אחד, לא תגיע רחוק.״

ברחוב, בפארק, בכל מקום שבו יש הרבה אנשים, טוליק מרגיש את עצמו כמו דג במים. הוא הולך, כשהוא זורק קדימה בבטחון, את רגליו הארוכות, מסובב את ראשו, מחליף ברכות עם אנשים, שאני אפילו לא מספיק להבחין בהם, ושם לב לכל הבחורות הבאות מולנו. וכולן, או כמעט כולן, מעוררות את דמיונו של טוליק. הנה הוא תופס את ידי.

״תסתכל, תראה איזה חתיכה הולכת.״

לפי אופנת ימינו, כינה טוליק את כל הבחורות בשם ״חתיכה״. היו במילונו גם כינוים אחרים — ״יפהפיות״, ״פרגיות״ או סתם ״נקבות״.

אני לא מרגיש בי עניין מיוחד בשטח זה, ואני מתבייש מאוד. נדמה לי שחסר בי משהו, אם אני לא מרגיש התרגשות כזאת, כמו טוליק. אני לא רוצה לְהֵרָאות בעיניו טיפש, וכשאני מגלה התעוררות מזוייפת, אני צועק בהתעניינות מוגזמת:

״איפה חתיכה?״

״כבר עברה״ מתכעס טוליק, ״עד שאתה מתנער...״

עוד לא הספיק לסיים את המשפט, והוא מתחיל לרדוף אחרי נערה שעברה אותנו, בעלת רגליים ארוכות, כמו קביים:

״ילדה, ילדה, את לא מקבוצת הכדורסל?״

״לך ל...״ ענתה הנערה, מבלי להסתובב. טוליק חזר נבוך.

״מה אמרה לך?״ שאלתי.

״שום דבר״ אמר טוליק, ״אידיוטית ארוכה.״

אנו הולכים הלאה. טוליק מתנשם, שותק, מעכל את העלבון שעלבו בו זה־עתה.

״טוליק״ שואל אני, ״יש לך דעות אידאולוגיות?״

״איזה?״ מתפלא טוליק.

״אני שואל: יש לך דעות אידאולוגיות?״

״יש קצת״ עונה טוליק, לאחר הרהור.

״ואיזה דעות יש לך?״

״כל מיני״ ניסוט טוליק, ושוב נדרך. ״בוא נלך.״

״לאן?״ לא הבנתי.

״אחר־כך תבין.״

הוא תפס אותי ביד, ודחף אותי קדימה. כמעט רצנו. פנינו לשדרה צדדית, ריקה מאנשים. לפנינו הלכו שתי נערות בשמלות אדומות, עם תיקים אדומים בידיהן.

״הבנת לאן?״ אמר טוליק, בהאיטו את הליכתו; עכשו צעדנו באותה המהירות שבה הלכו הנערות. ״תגיד משהו.״

״מה להגיד?״ שאלתי.

״לא חשוב מה, רק בקול רם.״ ומיד הרים את קולו: ״הולכות להן היפהפיות, מה?״

״הולכות״ אמרתי בקול שבקושי נשמע.

״יותר חזק״ לחש טוליק, ושוב בקול רם: ״איזו מוצאת חן בעיניך יותר?״ ובלי לחכות לתשובה שלי, כמעט צעק: ״בעיני — הקיצונית... מה אתה שותק?״ שוב לחש הוא. הוא הבין כנראה, שממני לא תצמח לו תועלת, והחל לנהל את המשחק לבדו.

״בנות, אתן מקומיות?״ שאל.

הנערות פנו ימינה, בלי להגיב.

״תראה״ התלהב טוליק בקול רם, ״הן הולכות לאותו הכיוון שלנו.״

פנינו בעקבות הנערות. ואז הן הסתובבו פתאום ופנו לצד ההפוך.

״לאן שאנחנו הולכים, גם הן״ פירש טוליק באומץ את התמרון הזה, ואנו, בפנותנו להן את הדרך, הלכנו שוב בעקבותיהן.

העיקוב שלנו נגמר ללא תוצאות. ליד הכניסה הראשית חיכו לנערות שני בחורים. כאשר הם התחילו לצעוד לקראת הבנות, אני וטוליק פנינו לכיוון ההפוך. יתרונם הפיזי של הבחורים היה בולט.

״אז מה, עכשיו נרוץ אחרי אחרות?״ שאלתי, מדוכדך.

״למה לרוץ?״ אמר טוליק. ״שהן ירוצו אחרינו. הנה יושבות שתיים על הספסל, בוא ניגש ונדבר אתן.״

״עזוב אותך מהן.״ אמרתי, ״אנו רצים כמו אידיוטים בכל הפארק, ואין בזה שום טעם.״

״נו, נלך, עכשיו נעשה הכרה.״

״איך זה, לעשות הכרה?״ תהיתי.

״כמו שאני אומר לך: נעשה הכרה. בוא נלך.״

״נו, טוב, נלך״ אמרתי. טוליק שמח.

״איזה אתה לוקח לך?״

״אף אחת״ אמרתי בכעס.

״נו, טוב, אני לוקח לי את הבלונדינית, והג׳ינג׳ית תהיה שלך. אתה אוהב ג׳ינג׳יות.״ אני בעצמי לא ידעתי איזה אני אוהב.

״הקורבנות״ התורניות שלנו, ישבו על הספסל ושוחחו ביניהן, מבלי לחשוד בשום דבר.

״שלום״ אמר טוליק.

״להתראות״ אמרה הבלונדינית.

״תודה״ אמר טוליק והתיישב ליד הבלונדינית. ״בבקשה״ הזמין אותי.

נכנעתי וישבתי ליד הג׳ינג׳ית.

״תעשו הכרה״ אמר טוליק בהפניית ראש אלי, ״ידידי ואלֶרי, אדם חשוב מאוד, חתן הפרס הבינלאומי לחיזוק השלום בין העמים.״

״ומי אתה?״ שאלה הבלונדינית בסקרנות.

״אני? אני המשורר יבטושנקו״ אמר טוליק בצניעות.

״ואני חשבתי: מאַיַקובסקי״ אמרה הבלונדינית.

״מאיקובסקי — זה הוא.״

״ובריצינות?״ שאלה הבלונדינית.

״ובריצינות...״ טוליק קם והציג בחגיגיות, אותי ואת עצמו: ״ואלֶרי ואזֶנין, אנַטוֹלִי בוֹז׳קוֹ.״

זה צילצל סולידי. מרוצה מן הרושם שעשה, התיישב טוליק על מקומו, וכבר בקול שקט, מפתה, שאל:

״ואתן, איך לקרוא לכן?״

״היא — פּוֹלִיָה״ אמרה הבלונדינית, ״ואני...אל תחשבו רק שזה בכוונה... כך זה יצא...לי קוראים אוֹלִיָה״.

״טוב מאוד״ אמר טוליק, ״קל לזכור, ועוד יותר קל לשכוח. נו, אז מה, אוליה ופוליה, אולי נֵלך קצת פה־רשם להשתוטט?״

״איזה מין דיבורים אתה מדבר?״ נתנה את קולה פוליה. ״איזה מין מלים אלה ׳להשתוטט׳?״

״זה בצרפתית״ הצטדק טוליק, ״במשמעות לטייל.״

פוליה הסתכלה על אוליה.

״לא איכפת לי״ אמרה אוליה.

״אולי נלך לרקוד?״ שאלה פוליה.

״רעיון מבריק״ הסכים טוליק.

קמנו והלכנו. מלאי הבדיחות של טוליק אזל וזמן־מה הלכנו ושתקנו. השתיקה איימה להתמשך וטוליק מצא מוצא ממצב זה.

״למה אנו הולכים ושותקים?״ אמר. ״אולי נדבר על משהו?״

״על מה?״ שאלה אוליה מעשית.

״חסר על מה לדבר? ואלֶרה, סַפֵּר לבנות שיר. זה...על העץ.״

״ואתם אוהבים לקרוא ספרים?״ התעניינה פוליה.

הייתי במבוכה.

״ככה. לפעמים.״

״אני נורא אוהבת ספרים אמרה פוליה. ״במיוחד כאלה מן החיים. לא מזמן קראתי את ׳האחות קֶרי׳.״

״של דרייזר״ הוכחתי בקיאותי.

״לא יודעת. מה שמצא שם חן בעיני הכי הרבה, שהכל כמו בחיים. כאשר גרתי בדנייֶפּרוֹפֶּטרוֹבֶּסֶק, היתה לנו שם שכנה אחת — דומה כשתי טיפות מים לאחות קרי. ולא־מזמן קראתי את ׳האדום והשחור׳...״

״של סטנדאל״ הוספתי אני.

פוליה נעמדה והסתכלה לי ישר בעיניים.

״סליחה, ואלרה״ — אמרה בטון חמור, ״אני לא זוכרת אף־פעם את המחברים.״

״חבריא, וכרטיסים יש לכם?״ נזכרה פתאום אוליה.

״בעצם...״ אמרתי והסתכלתי על טוליק.

טוליק טפח על כיסו ועשה פרצוף חמוץ.

״אז צריך לקנות״ אמרה פוליה.

״נכון״ אמר טוליק בקבלת־דין.

״אולי אין לכם כסף?״

״לנו?״ טוליק העווה העוויה של בוז, ״יש לנו שק שלם של כסף.״ ואלרה, בוא רגע הצידה. (ניגשנו שנינו הצידה) יש לך לפחות משהו?״

״שלושים קופייקות.״

״זה לא כסף״ אמר טוליק, ״זה פרוטות. שב בינתיים אתן, שלא יברחו. אני אחזור מיד.״

הוא הלך .ואני נשארתי. לא היה על מה לדבר ושתקנו. ראשונה התחילה לדבר אוליה.

״חם היום״ אמרה, וניגבה את צווארה במטפחת.

״כן, באמת חם״ הסכמתי, ״אולי אתן רוצות מים?״

צריך איכשהו למשוך את הזמן.

״יותר טוב, גלידה״ אמרה אוליה בהסננות.

״אסקימו?״ הצעתי ליתר דיוק, בהתעוררות, ונגעתי בשלושים הקופייקות שלי, שבתוך הכיס.

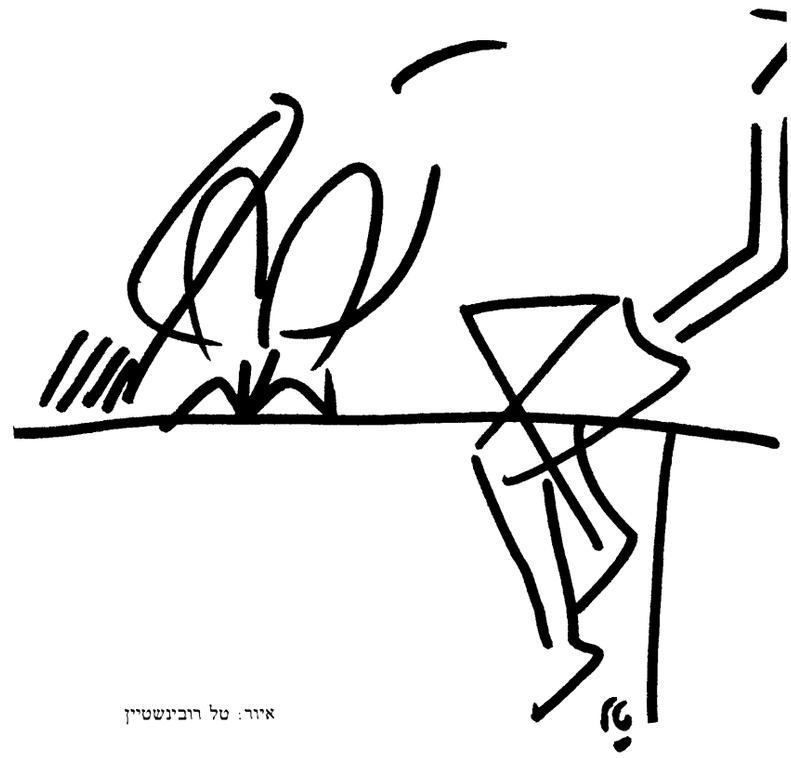
״קסאטה״ הציעה פוליה הצעת־נגד.

ברגע זה שנאתי אותה. נעמדנו בזנבו של תור ארוך, מאחורי דודה שמנה, בשמלה פרחונית פתוחה. אני לא יודע לְמָה קיוויתי. אולי לכך, שעד שיגיע תורנו, יגיע טוליק. או שיתרחש אסון־טבע.

התור זז די מהר. השמיים היו נקיים מכוכבים. בינתיים לא נראתה סבירות לאסון־טבע. מה לעשות? אולי, פשוט לברוח? התור התקרב באופן קטסטרופאלי. ההצלה

* המשך מן הגליון הקודם.

באה באופן בלתי־צפוי.
"תסתכלו" אמרה פתאום פוליה, "לוויין טס בשמיים."
"איפה הלוויין?" שאלתי, כשאני יוצא מן התור, לכל מקרה.
"הנה, ישר מעל לראש."
התרחקתי עוד יותר.
"לא, זה לא לוויין, זה מטוס" קבעתי.
"מאיפה אתה יודע?" שאלה אוליה בחוסר־אמון.
"ראשית" אמרתי, "אפשר לקבוע לפי רעש המנועים. שנית, לפי האורות. הם נקראים אורות טיסה."
"אתה יודע הכל?" שאלה פוליה בטון כעוס.
"לא הכל" אמרתי "אבל את זה אני יודע. בבית־הספר הייתי בחוג טיסנאים, ושם למדנו כמה דברים."
"חבר'ה" אמרה אוליה, "הפסדנו את התור."
"באמת?" ספקתי כפיים.
אמנם כן. הדודה בשמלה הפרחונית שהיתה לפָני בתור, הלכה הצידה, כשהיא נושאת לפניה, כמו לפיד, אסקימו על מקל.
"אתה והבקיאות שלך" נזפה בי פוליה.
"נו, אין דבר, נעמוד עוד קצת" אמרתי, מתוך מחשבה, שעכשיו פשוט תיגמר הגלידה.
"יש לנו די זמן."
"איזה זמן?" אמרה אוליה, "הנה בא כבר החבר שלך."
סוף־סוף. טוליק התקרב אלינו, כשהוא מנדנד את הטרנזיסטור באדישות.
"אז אם אתה יודע הכל" לא השתכנעה פוליה, "תגיד, זה נכון מה שאומרים, שהדולפינים הם יצורים נבונים?"
"מה?" שאל טוליק המתקרב. פוליה חזרה על שאלתה.
"אני לא חושב" אמר טוליק, "לו היו נבונים, היו שוחים בבגדי־ים."
נתַנו לבנות ללכת קדימה ופיגרנו במקצת.
"השגת?" שאלתי את טוליק בלחש.
"השגתי שני כרטיסים" אמר טוליק. "דחפתי לקופאי מיסב כדורי בשווי של רובל."
"אז מה נעשה?"
"נחשוב על משהו... בנות" אמר, בהתקרבו אל אוליה ופוליה, "הנה לכן שני כרטיסים, אתן לכו, ואנו נבוא מייד. יש לנו עוד איזה עניין קטן לסדר."
"מה זה, איזה עניינים יש לכם כל הזמן?" שאלה פוליה בתְהִיָה, אך את הכרטיסים לקחה.
הן הלכו ואנו נשארנו. התזמורת ניגנה. מעל רחבת הריקודים המוארת, הדחוסה באנשים, התרומם אבק.
"נו, איזה רעיון העלית?" שאלתי את טוליק. כל זה כבר נמאס לי. ברצון הייתי הולך הביתה, כדי לשכב על הספה ולהרדם עם איזה ספרון.
""בוא נעבור דרך מעבר השירותים" אמר טוליק, "יותר מזה אין מה לעשות."
ליד כיפת התזמורת, שבר מישהו כמה מוטות־ברזל של הגדר, המקיפה את רחבת הריקודים. נוצר חור, לא גדול במיוחד, אך מספיק בדיוק, לי ולטוליק. את החור הזה כינה טוליק בשם מעבר השירותים. ליד החור, נשענים על הגדר, עמדו שני בחורים בחולצות כחולות זהות, בריאים ורחבי־כתפיים, כנראה ספורטאים. הם שוחחו ביניהם.
"חבריא, אין פה משטרה?" שאל טוליק עניינית. הבחורים הפסיקו לדבר ונפנו אלינו.

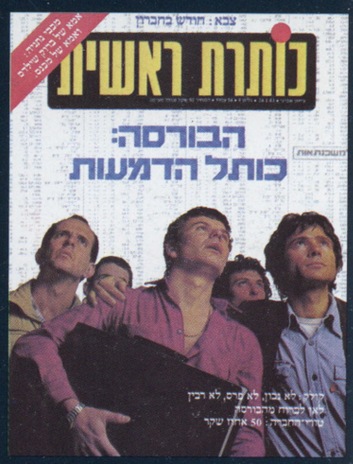


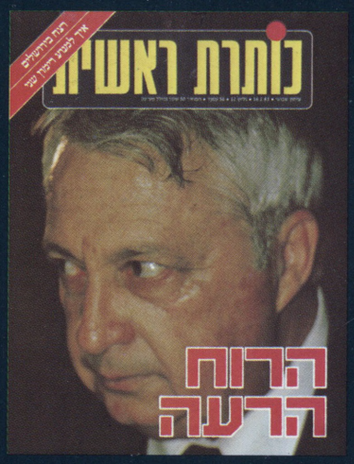
איור: טל רובינשטיין

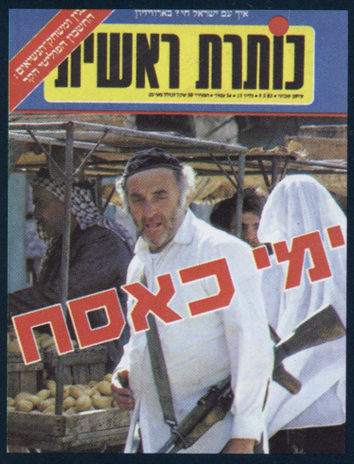
"אז מה, אתם רוצים להתפלח?" שאל בסקרנות, זה שחסם את החור.
"יכול להיות" אמר טוליק בהתחמקות. "מה העניין?"
"שום דבר." הבחור התקרב אל חברו, בפַנותו את החור. "מה פתאום משטרה? היכנסו."
"שלא נסתבך" היסס טוליק.
"איך שאתם רוצים" אמר הבחור, "הנה, אנחנו לא הסתבכנו."
טוליק הסתכל על הבחורים, אחר־כך עלי.
"נו, טוב" החליט הוא, "ואלרה, אתה תהיה ראשון, ואני אחריך."
רק עברתי לצד השני והתיישרתי, הבחנתי מייד בסרט האדום שעל שרוולו של הבחור, אשר עמד ליד החור.
"הנה, זה טוב," אמר הבחור, הוא לחץ את זרועי, מעל למרפק כל־כך חזק שהבנתי: אין טעם לנסות להשתחרר ממנו.
טוליק הבין את הכל, והתרחק מן הגדר.
"אז אתם מפלוגת הסדרנים" אמר בנזיפה.
"כך מסתבר," אמר זה שהחזיק אותי בידי. "למה אתה לא עובר?"
"פעם אחרת," הבטיח טוליק.
"איך שאתה רוצה, זה עניין שלך," אמר השומר ופנה אל חברו: "נלך, מה?"
"נלך," אמר ההוא והתגרד בעורף. נראה היה שמאוד לא התחשק לו להיסחב אתי.
"נלך," אמר זה שהחזיק אותי ביד.
"עזוב את היד," אמרתי, "אז אלך."
"ולא תברח?"
"אל תפחד," הרגעתי אותו, "לא אברח."
בזמן שעברנו בין הרוקדים, נתקלתי באוליה ופוליה. הן רקדו שתיהן ביחד.
"ואלרה," שמחה אוליה, "ואיפה טוליק?"
"מיד אמצא אותו," אמרתי.
"אל תחכו," אמר הסדרן "הוא יחפש אותו הרבה זמן."
יצאנו מרחבת הריקודים ופנינו בשדרה, לכיוון היציאה.
מאחור, במרחק בטוח, נע טוליק.
"אולי אתה רוצה לבוא אתנו?" פנה אליו הסדרן.
"למה לי ללכת אתכם? אני לא התפלחתי דרך הגדר," אמר טוליק. "ואלרה, מה להגיד לאמא, אם יחזיקו אותך מאוחר?"
"שום דבר," אמרתי בכעס.
"ואלרה, אל תכעס עלי. לוּ הייתי אני עובר ראשון, היו שמים יד עלי."
"אז למה לא עברת אתה ראשון?"
"מישהו הרי צריך להיות ראשון. ועכשיו מה, שנידפק שנינו?"
"חבר מנוּול יש לך," העיר הסדרן שהלך לידי, "קח אותו גם," אמר לחברו.
"בוא הנה," אמר השני ועשה צעד לעברו של טוליק.
"מיד, ואני בורח" אמר טוליק וזז הצידה בצעד אחד.
"אני הרי אשיג אותך," אמר הסדרן וצעד עוד צעד אחד.
"איך תשיג?" אמר טוליק ונסוג אל השיחים. "איזה ציון יש לך בריצה?"
"לעזאזל אתו," אמר זה שהלך לידי, "יספיק לנו אחד, בפעם הראשונה."
"אתה יכול עכשיו ללכת לריקודים," אמרתי לטוליק, "החור פנוי."
"בסדר" הפסיק אותי הסדרן, "די לדבר. נלך."

הַ שוטר התורן, סמל צעיר, לבקן, לא הראה כל שביעות־רצון עם הופעתי. "מה אתם מביאים לי רקדנים," אמר לסדרנים, "יותר טוב אם הייתם נותנים לו בעיטה בישבן, שיתגלגל על ארבע. עכשיו אני צריך לערוך דו"ח, לדווח למעלה."
"רצינו לקחת עוד אחד," אמר זה שהביא אותי, "אבל הוא ברח."
"בסדר, לכו." הסמל עשה תנועה של מורת־רוח בידו. "ואתה, שב על הספסל, שב."
ישבתי על ספסל שצבעו הצהוב התקלף, ואילו הסדרנים עוד עמדו, מדשדשים, לפני המעקה, המפרייד ביניהם לבין התורן.
"נו, מה אתם רוצים?" אמר התורן. "נאמר לכם: חופשים."
הם חשבו כנראה, שיביעו להם הכרת תודה על הישגם החשוב. נעלבים, הם הסתובבו ופנו לכיוון היציאה.
שוטר שמן, בכובע שמוט על עיניו, שישב על שרפרף ליד הכניסה, זז הצידה. הסדרנים יצאו.
"אז אולי אני אלך, אם אני לא נחוץ לכם," אמרתי וקמתי.
"תנוח בינתיים," אמר התורן ונפנה אל הנערה שעמדה מולו, היא היתה בערך בגילי, ואולי אפילו קצת יותר מבוגרת ממני. "אז מה שם משפחתך?"
הנערה עמדה, ידיה וסנטרה שעונים על המעקה, והביטה בשוטר בעיניים שהביעו מסירות.
"איבנובה," אמרה ברצון.
"ואולי פטרובה?"
"יכול להיות, פטרובה," הסכימה הנערה.
"ובאמת, איך?"
"באמת, איבנובה."
"את עובדת באיזה מקום?"
"לא. עבדתי במסעדה, אחר־כך פיטרו אותי, בגלל צמצומים. עברו לשירות עצמי."
"באיזו מסעדה?"
"באיזו מסעדה? נו, במסעדה רגילה. אתה יודע, שאוכלים שם."
"אל תבלבלי לי את המוח. מה מספר המסעדה?"
"אני לא זוכרת."
"ואיפה היא נמצאת, את זוכרת?"
"לא."
"נו, טוב. יש לך הורים?"
"לא."

◄ 21







כן, אנא שילחו לי את **כותרת ראשית**
למשך □ ½ שנה במחיר 4,420 שקל (לאחר הנחה של 15%) □ שנה במחיר 7,800 שקל (לאחר הנחה של 25%)

מצ"ב שיק לפקודת 'כותרת ראשית' על סך _____ שקל (כולל מע"מ ומשלוח).
או חייבו את כרטיס ישראכרט / ויזה / דיינרס שלי מס' _____ בתוקף עד ליום _____.

שם פרטי שם משפחה ת"ז טלפון עיר / ישוב

רחוב מס' בית כניסה מיקוד

חתימה_____

ניתן להזמין מנויים באמצעות הטלפון 24 שעות ביממה שרותפון — 03-383838

* בעלי ויזה / ישראכרט / דיינרס יכולים לרכוש מנוי באמצעות הטלפון 02-521201, 03-293408. המחיר בתוקף מיום 1.4.84.

דָנוֹנֶה עושה לי משהו...

אומרות מליוני נשים יפות בעולם, יום יום.

"ואצל מי את גרה?"
"אצל דודה."
"ומה שֵם המשפחה של הדודה?"
"איבנובה."
"ואיך קוראים לה?"
"הנערה העבירה מבטה מן הסמל אלי, אחר־כך שוב אל הסמל, הרימה כתפיה ונאנחה. "לא זוכרת."
הסמל נאנח גם הוא.
"נו, טוב. ואיפה חיה הדודה שלך?"
"היא לא חיה. היא מתה."
התורן התעצבן.
"תשמעי, מה את מבלבלת לי את המוח? שבי כאן, עד הבוקר. יבוא המפקד, והוא בעצמו ידבר איתך."
"מה פתאום, לשבת?" התמרמרה הנערה, "אני צריכה להגיע לאוטובוס ויש לי חשק לישון."
"תשני בישיבה. ואתה, הרקדן, בוא הנה."
ניגשתי.
"מה שם המשפחה?"
"ואז'ינין."
"וקוראים לך?"
"ואלרי."
"איפה אתה עובד?"
"בתיבת דואר." החלטתי לפזר ערפל.
"אז מה, תיבה, מתפלח לריקודים, בלי כרטיס? אין לך כסף? (שתקתי). אם אין כסף — שב בבית. ועכשיו תשב כאן. עד הבוקר. ובבוקר — לשופט, ולחמש־עשרה יממות. הבנת? זהו. שב... קרושקין," פנה לשוטר השמן, "תשגיח עליהם. אני חוזר מיד."
הסמל הלך.
הנערה ישבה על הספסל, כשהיא חובקת את הברכיים בידיה ומסתכלת על הרצפה. כאשר התיישבתי לידה, היא הרימה אלי את העיניים במהירות ושוב הורידה אותן אל הרצפה. התחלתי להתבונן בה מעט יותר. לבנבנה כזאת, עם רגליים יפות. עיניה, עד כמה שהצלחתי להבחין, היו גדולות, כהות, צבועות קצת בזוִיות. חצאית כהה, צמודה, גילתה במקצת את ברכיה העגולות.
"באמת קוראים לך ואלרקה?" שאלה הנערה בלחש.
"אלא מה, אשקר?" עניתי גם אני בלחש.
היא הזיזה את ידיה מברכיה והתקרבה אלי עד כדי נגיעה.
"אני תמיד משקרת להם," אמרה. "אם תגיד להם אמת, או שקר, במילא לא מאמינים, אז אני בכוונה משקרת, שיעבדו, שיכתבו את הדו"חות שלהם. או שבכלל אני לא אומרת כלום. הוא שואל 'איך קוראים לך?' ואני עונה: "לא זוכרת." 'מה, הוא אומר, איבדת את הזיכרון?' ואני אומרת: 'לא איבדתי, נולדתי כזאת, בלי זיכרון.' איך שהוא מתרגז! אבל קוראים לי טטיאנה."
"אכן, כך קראו לה, טטיאנה..."
"מה אמרת?"
"זה שיר כזה" אמרתי.
"שירים?" חזרה ושאלה מהורהרת. "אני נורא אוהבת שירים. ממש מתה על שירים." ובהושיטה את היד הימנית, קראה: "את כוס היין יש לשתות/ כשתוסס עדיין/ חיים ניתנו, צריך לחיות/ כי לא חיים פעמיים."
השוטר שעל השרפרף התעורר, הסיט את הכובע לעורף והסתכל על טטיאנה.
"אז מה?" שאל אותה ברשעות, "את מארגנת במת חובבים?"
"התעוררת?" שמחה הנערה. "בוקר טוב, דוד! היה נכון!"
"תכף אתן לך היה־נכון!" רטן השוטר בעצלות.
"איזה כעסן," העוותה טטיאנה את שפתיה, "מה יש, העבודה קילקלה אותך?"
"העבודה שלי נורמאלית," אמר השוטר, "לא כמו אצלך."
"וכמה משלמים לך בעד העבודה שלך, הא?"
"לי זה מספיק."
"אני רואה שמספיק לך. לכן, כשאתה הולך במסדרון, האוזניים נתפסות לך בקירות."
"תשתקי!" הרים קולו השוטר.
"למה אני צריכה לשתוק? יש חופש דיבור. הבנת? מה שאני רוצה, את זה אני אגיד."
"תשתקי, או שֶאקום," אמר השוטר וקם.
"נו, אז מה שקמת?" טטיאנה קמה גם היא, "אתה חושב שנבהלתי? אני יורקת עליך. טפו!"
השוטר זז לכיוון שלה. אני נלחצתי אל מסעד הספסל. עכשיו יקרה משהו. טטיאנה, בידיים מושטות קדימה ואצבעות פשוטות כציפורני דורס, הוסיפה להתגרות בשוטר המתקרב אליה.
"נו, תתקרב לפה," עברה לחצי־לחש של קסמים, "בוא הנה, תתקרב עוד. אה־ה־ה!" התחילה לצעוק פתאום בקול צורמני, קפצה על הספסל ונשענה בגבה אל הקיר.
"מה את צורחת?" נבוך השוטר.
"אז מה, נבהלת?" טטיאנה החלה לרקד על הספסל. "למה אני צורחת, כן? מפני שאני רוצה, אז אני צורחת. אה־ה־ה!" צרחה בקול עוד יותר צורם.
הסמל התורן בא בריצה, כשהוא פותח תוך־כדי כך את נרתיק האקדח. הוא נעמד באמצע החדר.
"מה העניין?" שאל, כשהוא מעביר את מבטו מטטיאנה אל השוטר.
"שאל אותה." השוטר חזר אל השרפרף שלו, התיישב וכיסה שוב את עיניו במצחיית הכובע.
"מה את מיללת?" שאל הסמל את טטיאנה בסקרנות.
טטיאנה התיישבה על מקומה, סידרה את החצאית, הניחה ידיה בין ברכיה ואמרה בטון מעורר רחמים:
"סמל, הוא רצה לאנוס אותי."
"אותך?" שאל הסמל בחיוך.
"אותי," אמרה בקול עוד יותר מסכן, ולשם שכנוע־יתר משכה באפה. "הנה, בבקשה, יושב פה עֵד," הראתה עלי, "הוא יכול לאשר."
"מסכנונת," אמר הסמל בהיכנסו מאחורי המחיצה שלו, "אומללה שכמותך." פתאום הלם באגרופו: "אם תתפרעי לי כאן, אכניס אותך מייד לחמש־עשרה יממות. ברור?"
"ברור," הסכימה טטיאנה בהכנעה.
הטלפון צִלצֵל. הסמל נטל את השפופרת.
"מדבר התורן במחלקת המשטרה, אני שומע," אמר בשפופרת. "כן, שיכוריח? נו, בסדר, נמקם אותם איכשהו. הם לא צריכים הרבה שטח?" הוא תלה את השפופרת, פתח איזה ספר ורשם בו משהו.
"סמל חמוד," אמרה טטיאנה בחביבות, "תן לי ללכת הביתה, אה? אחרת אאחר לאוטובוס האחרון, הדודה תדאג."
"הדודה הזאת, שמתה?" התעניין הסמל.
"היא בטח תמות, אבל ככה, מתה או חיה, בינתיים היא עוד חיה."
"לשחרר אותה, מה? מה אתה אומר, קרושקין?" פנה הסמל אל השוטר השמן.
"קרושקין" ביקשה טטיאנה, "קרושקין שלי, תגיד לו."
"למה השתוללת?" אמר השוטר, נעלב.
"זה רק בצחוק. אני פשוט כזאת. יש לי אופי כזה. הדודה אומרת: 'עם אופי כזה, אף טיפש לא יתחתן איתך'."
"בסדר , שתלך," עשה הסמל תנועה בידו.
"שתלך" הסכים קרושקין. הוא זז הצידה, לפנות את המעבר וכיסה שוב את עיניו במצחיה.
"תודה." טטיאנה קפצה ממקומה ופנתה אל היציאה. הסתובבה אחורה ואמרה: "תודה לך, סמלצ'יק. וגם לך תודה, אתה שומע, קרושקינון?" היא תופפה באצבע על המצחיה.
"לכי," הניע קרושקין בידו.
"ויותר אל תגיעי לכאן," הוסיף הסמל.
"למחלקה שלכם," אמרה טטיאנה, "בעד שום הון שבעולם."
נשארנו שלושה. הסמל הסתכל עלי.
"נו, ומה נעשה אתך, גבר?"
"זַבשכם."
"בסדר," אמר בעליזות, "היום אני טוב. תסתלק גם אתה."
לא היה צורך לשכנע אותי הרבה.

טיאנה עמדה ברחוב. היא בחנה את אופנועי המשטרה, שעמדו נשענים אל שפת המדרכה. בראותה אותי, שמחה, כמו עם מכר ותיק.
"הו" אמרה ופרשה את ידיה לצדדים, "גם אותך שחררו? ידעתי שישחררו. איפה הם יכולים לשים אותנו? בשום מקום. לאן אתה צריך ללכת?"
"לשום מקום," עניתי לה בטון שלה.
"איך זה, לשום מקום?" התרגשה היא. "מה, אין לך איפה ללון?" היא ניגשה יותר קרוב אלי והסתכלה לי ישר בעיניים.
"מה אתך," אמרתי במהירות, "התלוצצתי. יש לי הכל. יש לי דירה, עם אמא, עם סבתא ועם מכונת תפירה."
"כן?" אמרה מאוכזבת," ואיפה אתה גר?"
אמרתי. היא נאנחה.
"לך זה קרוב. ואני צריכה להיסחב עד אחרי הארמון. האוטובוסים כבר שכבו לישון."
"בואי גֵלך, אני אלווה אותך," הצעתי.
"זה הרי רחוק."
"אין דבר," אמרתי בביטחון.
היא שילבה את ידה בזרועי והלכנו. אף פעם לא הלכתי בשילוב־זרוע עם בחורה. ברחוב היה חם ושקט. עלים רישרשו על העצים. לא מזמן עברו ברחובות מכונות השטיפה, והכוכבים השתקפו בצורה מטושטשת, באספלט הרטוב.
הלכנו זה בצד זו. הסתכלתי עליה מן הצד והתחלתי לצחוק.
"למה אתה צוחק?" שאלה בפליאה.
"נזכרתי איך לימדת את קרושקין לקח," אמרתי.
"אה!" היא צחקה גם כן. "נתתי לו חזק. בעצם, הוא לא משהו מיוחד, סתם שמן מצחיק. נכון?"
"נכון," אמרתי. נעמדתי והסתכלתי עליה. "תשמעי, מדוע לקחו אותך למשטרה?"
"מה, לא הבנת?" שאלה בשקט.
"לא הבנתי."
היא עזבה את ידי, זזה הצידה ואמרה בהתגרות:
"על התנהגות קלת־דעת."
"באמת?" שאלתי בקול מונמך.
"בטח, באמת."
היא נעשתה שוב עליזה, תפסה אותי ביד והמשכנו ללכת.
"אתה מבין, התנשקתי עם בחורצ'יק אחד, על הספסל. בכלל, אני לא כל־כך אוהבת להתנשק. אבל הוא נידנד לי, כמעט בכה. ולי, יש לי אופי כזה מחורבן: אני מאוד רחמנית. אני חושבת לי: נו, אם הוא כל־כך צריך את זה, מה איכפת לי? הרי לא קורה מזה שום דבר. במקרה הגרוע ביותר, אתרחץ אחר־כך. ופה מופיע קרושקין: 'במה אתם מתעסקים פה, במקום ציבורי?' ואני אומרת: 'זה לא עסקך, תמשיך לנוע'. והוא אומר: 'אה, זה לא עסקי...' והמשרוקית בין שיניו. ואני אומרת: 'תירק את המשרוקית הזאת, היא מעבירה מחלות'. בינתיים, הבחורצ'יק ברח, ולי, אין לי מה לברוח, וחרץ מזה, העקב של הנעל שלי, בקושי מחזיק. ומה אתה חושב, שאני באמת לא עובדת בשום מקום? זה אמרתי להם בכוונה. אני, בכלל, עובדת במספרה. תבוא, אעשה לך איזה תספורת שאתה רוצה. מכל הסוגים. אצלנו זו עבודה אמנותית. ראש הצוות שלנו אומר: 'סַפָּר, זה בדיוק כמו פֶּסֶל. מגוש של שערות, הוא עושה יצירת אמנות'." ■

המשך בגליון הבא

לקראת ראש־השנה הקרב
מברכים

קבוצי השוה"צ

את ציבור העובדים בארץ —
אנשי־רוח ופועלי כפיים
בהגברת עשייה ועוצמה

מאנגליה הקטנה ועד למאדים

הערות על השירה הבריטית שלאחר המלחמה

A Selection of English contemporary poetry

דני אֶבְּסִי
עברית: אליעזרה איג־זקוב

צילום: ע״ע

ביתו של וורדסוורת, אזור האגמים, אנגליה

א.

השירה שנכתבה בבריטניה בשנים שמייד לאחר המלחמה הוגדרה כ״ניאו־רומנטית״. אפיינו שירה זו מילוליות, קישוטיות והצטעצעות במליצות. רבת־עוצמה וחושנית, נטתה לגלוש לחוסר בהירות. במיטבה יכול היה הקורא להיכנס בה פיכח ולצאת שתוי. אבוי, בשל היות רוב העוסקים בניאו־רומנטיקה מחוננים פחות מאלה ששמשו להם מופת — דילן תומאס וג׳ורג׳ בארקר — יצא הקורא לעיתים תכופות מדי לאו דוקא מבוסם, אלא תקוף בחילה. אין לתמוה, איפוא, כי אחד המבקרים, ג׳פרי גריגסון, יכול היה לכתוב: ״...הרומנטיקה שאנו שבים ונסחפים אליה היא רומנטיקה חסרת־היגיון: כולה התמכרות לתאוותיה ונטייה להתמוססות. פטריה בעלת כפת־דיו הצומחת לבנה ומוצקה, ואזי צונחת והופכת לערבוביה של דיו...״ זמן קצר לאחר מכן, כתב מבקר אחר, איאן פלצ׳ר: ״רוב הקוראים בני זמננו איבדו את התחושה לסגנון ולמבנה: השאלה הבקרתית היחידה שהם מעלים היא: באיזו מידה מטלטל אותי, או מקפיץ אותי שיר זה?״

ב־1952 היתה ההתנגדות העזה לניאו־רומנטיקה במלוא עוצמתה. עם זאת, תבע דור חדש של משוררים את תשומת־הלב. כולם היו בוגרי אוקספורד או קיימברידג׳, רובם אך זה קיבלו משרה אקדמית באחת האוניברסיטאות. משוררים אלה נודעו בשם ״התנועה״, ובמשך הזמן פרסם רוברט קונקווסט את יצירתם באנתולוגיה המעניינת שהוציא לאור, ״קווים חדשים״ (1956). המשתתפים באנתולוגיה זו היו: אליזאבט ג׳ניגס, ג׳ון הולוויי, פיליפ לארקין, תום גאן, קינגסלי איימיס, ד.ג׳. אנרייט, דונאלד דֶיוִיוי, רוברט קונקווסט וג׳ון וַיין. בהקדמתו כתב קונקווסט: ״בשנות הארבעים המאוחרות ובראשית שנות החמישים החלו להופיע מספר משוררים, שנעו מנקודות־ראות שונות לאחדות מסויימת בגישתם, לנקודת השקפה כללית חדשה ובריאה... אם נרצה לציין בקצרה את המבדיל שירה זו של שנות החמישים מקודמותיה, נראה לי שהמאפיין הכללי החשוב ביותר הוא כי אינה מקבלת מרותה של כל שיטה נודעת של מבנים תיאורטיים, אף לא של גבובי פקודות תת־הכרתיות... מן הצד היותר טכני... אנו מבחינים בסירוב לזנוח את המבנה ההגיוני ואת הלשון המובנת.״ קינגסלי איימיס מציג את מטרותיה של ״התנועה״ ביתר תמצות. אולי, באחד השירים שפרסם ב״קוים חדשים״- ״נגד הרומנטיקה״:

הֲבָה נִצֹּר לְפָחוֹת חֲזוֹנוֹת שֶׁנָּבִין:
יְהִא שֶׁלִּי חִוַּרְיָן, כְּדֵי שֶׁלֹּא יוּכַל
לִכְפּוֹת מַבָּט יָחִיד, לִצֹּר מִלָּה יְחִידָה (...)
הֲבָה יְהִי שְׁבִיל הַמּוֹבִיל אֶל מֵעֵבֶר לִרְאִיָּתֵנוּ
וּבְקָצֵהוּ הָאַחַר הָאִזּוּר הַמְמֻזָּג:
יְעָרוֹת נְטוּלֵי חַיּוֹת, דְּרָכִים הַמַּנְעִימוֹת לָרֶגֶל.

(התרגום לשיר זה ולשירים הנוספים שבמסה הוא ללא העברת משקל ובעיקר חריזה. המתרגמת).

שירים אלה ״על האיזור הממוזג״ התחבבו משום ״ששקפו את גישתו של דור אינטלקטואלים חדש, אשר שאף לראות עצמו כנוקשה, ציני, ומעל לכל — הגיוני. מלבד זאת, ״התנועה״ יכלה למנות בין חבריה משוררים בעלי כשרון אמת, ופיליפ לארקין, שיצירתו, בנוסף לכך, אינה מתחמקת מביטוי רגשי, אף עורר נוסטאלגיה. שיר כ״בעשב״, דרך משל, מטיל על קוראיו כשף־קסם, פשוט בשל היותו ״יפה״:

בעשב

הָעַיִן בְּקִשֵּׁי תִּבְחִין בָּהֶם
בַּצֵּל הַקַּר בּוֹ יֶחֱסוּ,
עַד תָּצִיק הָרוּחַ לְזָנָב וְרַעֲמָה;
אָז יִקְטֹם הָאֶחָד עֵשֶׂב, וְיָנִיעַ סָבִיב
— הָאַחֵר דּוֹמֶה כְּמַמְשִׁיךְ לְהַבִּיט — ·
וְשׁוּב עוֹמֵד, אַלְמוֹנִי.

אַךְ לִפְנֵי חֲמֵשׁ־עֶשְׂרֵה שָׁנִים, דַּי הָיָה,
אוּלַי, בִּשְׁנֵי תְּרִיסָרֵי מַסְלוּלִים
בְּכִדֵּי לִבְדּוֹתָם: אַחֲרֵי־צָהֳרַיִם חִוְרִים
שֶׁל גְּבִיעִים, הַמּוּרִים וּמַכְשׁוֹלִים,
בָּהֶם תִּמְרְנוּ שְׁמוֹתֵיהֶם
לְקַשֵּׁט חֲדָשֵׁי יוּנִי נְמוּגִים, קְלָאסִיִּים —

סִרְטֵי־מֶשִׁי בְּזִנּוּק כְּנֶגֶד הָרָקִיעַ
מִסְפָּרִים וְסוֹכְכִים: בַּחוּץ,
גְּדוּדֵי מְכוֹנִיּוֹת רֵיקוֹת, וְחֹם
וְעֵשֶׂב כְּסוּי אַשְׁפָּה: אָז הַזְּעָקָה הָאֲרֻכָּה
תְּלוּיָה לֹא מְהֻסָּה, עַד כִּי תִּתְפּוֹגֵג
לְטוּרֵי ״עַם סְגִירַת הַגְּלָיוֹן״ בָּרְחוֹבוֹת.

הַנּוֹגְפִים זִכְרוֹנוֹת אָזְנֵיהֶם כִּזְבוּבִים?
הֵם מְטַלְטְלִים רָאשֵׁיהֶם. אָבָק גּוֹדֵשׁ צְלָלֵיהֶם,
קַיִץ אַחַר קַיִץ הַכֹּל הִתְחַמֵּק,
דְּלָתוֹת־הַזִּנּוּק, הַמּוֹנֵי הָאַנָּשִׁים וְהַקְּרִיאוֹת —
הַכֹּל מִלְבַד קְרִי־הָאָחוּ הַלֹּא־אַלִּימִים.
קְבוּעִים בְּלוּחוֹת־שָׁנָה, שְׁמוֹתֵיהֶם חַיִּים; הֵם

הִשִּׁירוּ שְׁמוֹתֵיהֶם, וְעוֹמְדִים נִנּוֹחִים,
אוֹ דּוֹהֲרִים אֶל מַה שֶׁחַיָּב לִהְיוֹת אֲשֶׁר,
וַאֲף מִשְׁקֶפֶת־שָׂדֶה לֹא תְּלַוֶּה אוֹתָם לִיעָדָם,
אוֹ נְבוּאוֹת שֶׁל מַד־זְמַן סַקְרָן:
רַק הַסַּיָּס וְעוֹזֵר הַסַּיָּס
עִם רֶסֶן בָּעֶרֶב בָּאִים.

המשותף למשוררי ״התנועה״ היה יחסם לסגנון. הם העמיקו חקר בשפעת החרזנות הרומנטית ובכל צורות הנסויים למיניהם. הם נעזרו בחריזה מסורתית, ובאמצעות השימוש הקפדני והנקי יותר בלשון, הפכו שיריהם באחת מובנים יותר לקורא השירה בת־זמננו. בהיותם נזונים ממסורתם ה״טהורה״ והשמרנית, הם הפחיתו מערכם של הסוריאליזם והאקספרסיוניזם, בהתייחסם לאיסטרטגיות של הבעה מעין אלה כלגוף זר על במת הספרות האנגלית. הם האמינו כי השירה הינה אמנות צנועה — שירה שאפתנית, המטעימה את ייחודה השירי, הרהורים מטאפיסיים נדמו ״לא אנגליים״, משום מה.

וכך זכו המשוררים האנגלים הותיקים יותר להערכה מחודשת, השיפוטים הותאמו ל״טעם החדש״. ההערצה לאלה שנראו אנגלים במיוחד — דוגמת תומאס הארדי, או ג׳ון בטג׳מאן, גברה שבעתיים. לא מקרה הדבר כי בעוד האנתולוגיות לשירה מודרנית אשר ראו אור לפני המלחמה פתחו בג׳ראדד מאנלי הופקינס, או בוו.ב. ייטס, או בווילפרד אוֶן, פתחו האנתולוגיות עתה בתומאס הארדי.

יתר על כן, דיעות קדומות לאומניות בהערכה ספרותית לא הוגבלו למשוררים, או לשירה. וויליאם גולדינג,

דרך משל, אשר ניסה למסוך ביצירתו נושאים שהם לאו דווקא מקומיים באופיים, עורר בחוגים מסויימים לעג נוקב וחימה שפוכה. כך כתב ג׳.וו.ד. סקוט ב״סנדיי טיימס״: ״זהו רומן לא־אנגלי מובהק. בזנחו את המקומיות, המעוררת, תכופות, את רוגזם של סטודנטים זרים לספרות אנגלית בת־זמננו, ובבקשו אחר התנסויות אוניברסליות, הצטרף, אולי, מר גולדינג לחברתם של מלכים, אולם איבד את המגע הפשוט, שהקורא האנגלי מעריכו במידה כה מרובה... אולי אינה לו גורלו להפוך לאחד מאותם סופרים אנגלים הזוכים להערכה עמוקה יותר בחוץ לארץ ולאו דווקא בבית.״ יש להוסיף כאן כי ג״י.ד. סקוט, כעורך ה״ספקטייטור״, עשה יותר מכל אחד אחר להפצת שמם של משורי ה״בלי שטויות״ של ״התנועה״ — קינגסלי איימיס, פיליפ לארקין, דונאלד דֶיוִוי, ג׳ון וויין ודומיהם. ״התנועה״, הכריז מאמר־מערכת רב־תשבחות ב״ספקטייטור״, בשישה לאוק־טובר, 1954, ״דוחה את הממונים־מטעם של מר אודן, המרקסיסטים הקרים־זועמים של שנות השלושים, ואת כתיבתם העסיסית, הרפוייה, האופנתית של משוררי שנות הארבעים... ׳התנועה׳ היא נגד סנטימנטליות דביקה, סקפטית, אירונית, נכונה להיות נינוחה ככל הניתן בעולם מרושע, מסחרי, מאויים...״

ב.

ב־1957 ערכתי עם הווארד סארג׳נט אנתולוגיה מתחרה ל״קוים חדשים״ של רוברט קונקווסט. קראתיה בשם ״מאווריקס״ (ללא תג־זהוי). בין משתתפיה היו דייויד רייט, אנטוני קרונין, מייקל המבורגר, ג׳ון סילקין ווֹרנוֹן סקאנל. אחת הסיבות לכך שהשתתפתי בעריכת ״מאווריקס״ היתה הסתייגותי מגישתם צרת־האופק של כמה ממשתתפי ״קוים חדשים״, מנטייתם למקומי. בחיבור פאביאני בשם ״הסוציאליזם והאינטלק־טואלים״ כתב קינגסלי איימיס: ״את הרומנטיקה בהקשר פוליטי הייתי מגדיר כיכולת אי־ראציונאלית להשתלהב מעניינים וגורמים שאינם שלך, המצויים מחוץ לאני שלך״. איימיס חש כי ההשלכות החברתיות החייבות להעסיקנו הן אך אלה העשויות להיות בעלות השפעה מיידית וישירה על אורח החיים האנגלי. לא יהא בכך משום לעג לגישתו, אם נתמצת אותה במלים אלה: ״לזרים אין כל חשיבות, ועלינו לחוש בהתמרמרות מוסרית רק כשנעשה אי־צדק או כשמופעל לחץ על עניינים שהם אנגליים בתכלית.״ משנשאל פעם איך נהנה מחופשתו בפורטוגל, השיב קינגסלי איימיס ללא כל אירוניה: ״שממון. פשוט, היישוב ממוקם בחו״ל, והתושבים כולם זרים.״ מבין משוררי ״התנועה״ לא היה איימיס היחיד שהתענג על צרות־אפקים מודעת במכוון.

ואולם, בעיקרו של דבר התרכזה המריבה בין ״מאווריקס״ לבין ״התנועה״ בתחום הסגנון. המש־תתפים ב״מאווריקס״ האמינו בהתאמתה ובפיתוחה של השקפת משוררי הדור הקודם. יש להמנע ממגרעותיה של השקפה זו בלבד — הקישוטיות המוגזמת וחוסר־היכולת בארגון הנושאים. משוררי ״מאווריקס״ האמינו כי אין צורך להשליך את דרך ההבעה הרומנטית כולה. הם ידעו כי אין די בכתיבת שצף־קצף של דימויים, או בהקדשת מלוא תשומת־הלב לדפוסים מוסיקליים; אולם מצד שני, הביעו צער על תחומי ההתנסות המגבילים, אשר הצרו את אפקיהם של משוררי ״התנועה״, ועל לשונם הצחיחה.

אבוי, המשורר אשר יכול היה להיות הבולט מבין המשתתפים ב״מאווריקס״ פרסם מספר משיריו החדשים לאחר הופעת האנתולוגיה — הלא הוא טד יוז, משורר שעורכי ה״מאווריקס״ לא הכירוהו עד אז. קינגסלי איימיס ביקש ״יערות נטולי חיות״. אולם טד יוז התרכז בשירתו דווקא בחיות נטולות יערות!

כשהופיע, ב־1957 ספרו הראשון של טד יוז, ״הנץ בגשם״, קנה לו את פרסומו בין־ליל. המשורר אנין־הטעם והמבקר הרגיש, אדווין מיור, טען ב״ניו סטייטסמן״, כי על במת הספרות הופיע משורר בולט ביכולתו, ששירתו סדורה בדרך שונה לחלוטין משירתם האופנתית של משוררי ״התנועה״. בהשוואה לשירתם נראתה שירתו של יוז פרימיטיבית ודרמאטית, כמי שאינה בושה בעצמתה הרטורית. ״נדמה שטד יוז מצוי מחוץ לזרמי זמנו״, מציין מיור.

מובן שבמבט מרוחק יותר לא היתה שירתו של טד יוז ״מחוץ לזרמי זמנה״. ליצירתו קרבת־משפחה ליצירת ד.ה. לורנס, אשר חגג אף הוא את החיים ה״טבעיים״, ובשירתו היה במיטבו בכתבו על־אודות חיות. מבחינה טכנית זכתה שירתו של יוז בהורים־קדמונים קרובים לה ביותר בזמנם — דילן תומאס, ומאחריו מאנלי הופקינס, ששרשיהם בשירה האנגלו־סקסית, ה־משופעת בכפל־לשון ובעצמה ריתמית, ממנה שאב טד יוז מקורות־מחייתו השירית.

ב־1960 ראה אור ״לופרקל״, ספרו השני של טד יוז. נכללו בו מספר כה גדול של שירים שלמים, מספקים, בנויים בהיגיון ובתבונה — שירים הכולאים **בחסכנות** את עצמתם בקרבם — עד כי אף אלה שהסתייגו במדת־מה מן ״הנץ בגשם״, נכנעו עתה. בספרו השני של טד יוז נכללו שירים מן הסוג שעורכי ה״מאווריקס״ בקשו, אולם כמעט ולא מצאו. שירים כ״ניצים נחים״, ״השקפתו של חזיר״, ״קכלים״, ״זאב המים״ ו״כלב הים״, ושירי ״חיות״ נוספים גילו את יוז במירב שליטתו ובמיטבו.

החיות שתיאר יוז נלקחו מן הטבע וממסתורין הטורפנות והאטאוויזם שבטבע. אולם ב־1967 גילה ספרו השלישי, ״וודו״, כי יוז ממשיך ומתאר יצורים הלקוחים מן החלומות ומאגדות־קדומים, וכי יצורים אלה הפכו לדמויות מאיימות. חשבו על ״הדב״:

הַדֹּב חוֹפֵר
בִּשְׁנָתוֹ
מִבַּעַד לְקִיר תֵּבֵל
בְּעֶצֶם־יָרֵכוֹ שֶׁל אָדָם.
(או סרטני הענק, שהפכו, למעשה, לרוחות־סרטן:)
בְּהַדְרָגָה צִירֵי גְאוּת־הַיָּם
נְסוֹגִים אָחוֹר מִיְּצִירֵיהָ.
עֶצְמָתָהּ מַחֲלִיקָה אָחוֹר מִקָּנִים נוֹצְצִים
וְהִנֵּה הֵם סַרְטָנִים.

סַרְטָנֵי עָנָק, צוֹפִים בַּיַּבֶּשֶׁת מִתַּחַת לְגַלְגָּלוֹת שְׁטוּחוֹת
כַּחֲפִירָה דְּחוּסַת קַסְדּוֹת.
רוּחוֹת־רְפָאִים, הֵם רוּחוֹת־סַרְטָנִים.
הֵם מְגִיחִים,
קִיאוֹ הַלֹּא־נִרְאֶה שֶׁל קַר הַיָּם
עַל פְּנֵי הָאָדָם הַמְשׁוֹטֵט לְאֹרֶךְ הַחוֹלוֹת.

ושוב, ישנו ב״וודו״ סיפור קצר רב־עצמה בשם ״סוס גשם״. כפי שנוכל לתאר עתה, חדל הסוס בספור זה להיות חיית־בית בלבד, ״ידיד האדם״, והוא הופך לחית־טרף מסתורית ומרושעת. דומה הדבר כי הסוס, הדב וסרטני הענק רדופים בידי רוחות מעולם אחר, ובעצם הפכו הם עצמם לרוחות.

טד יוז הולך ומתרחק משירים על חיות המתנהגות בהתאם לחוקי הטבע, כפי שהן קיימות בטבע, עד כי ב״עורב״ (1970) מאבדים תכופות, השירים שגיבורם הוא עורב, כל קשר עם ציפור זו, כפי שהיא מוכרת לכולנו. העורב הפך ללא־ציפור, לדמות בחזון אישי, שחור ומאיים. ״עורב״ הוא ספר שחור, כולו איום, עצב, אכזריות, כאב, סירוס ומוות. לרבים מן השירים קשר למזמורים רוניים עתיקים, לאגדות־עם ולזמירות פרימיטיביות. מספר שירים אף זנח את הדגם המבני ההגיוני והנבון שבלט בשני ספריו הראשונים של יוז. בחלקו העיקרי של ״וודו״, ביצירות כ״קדנצה״, על ריגושיה ודימוייה הסוריאליסטיים — ״העננים מלאים בניתוחים ובהתנגשויות./ אבל ארון־המת חומק״ — עשוי הקורא לחוש בהשפעת־הגומלין אשר בין שירתו של יוז לבין שירתה של אשתו המנוחה, סילביה פלאת אליה התייחס המבקר האמריקאי דניאל הופמן בחוברת הקיץ, 1968, של כתב־העת ״שנאנדואה״: ״ניתן לשער שאם התאפשרה פריצתה (של סילביה פלאת. א.א.ז.) לסוריאליזם ב״אריאל״ הודות להיענותה להגינות המוחלטת ולחופש מצביעות והתחסדות שב״לופריקל״ שלו, הרי הפשיטה החדשה ב״וודו״ להבזקי־פתע של גילויי־אמת חייבת דבר־מה לדוגמא שהציבה סילביה פלאת. בשיריה אנו שומעים את צלילי עבודת־המוח בהתיזה ניצוצות — את התנפצויותיה החשמליות של עוצמה רגשית, המזנקת מאחרונת פיסת־הקרקע שיכול ההיגיון לשאתה אל מקום האמת שלא ידע כי יוכל להשיגה.״

ג.

קשה לאפיין את השירה שנכתבה באנגליה בעשר השנים האחרונות, בשל היותה כה מגוונת. כשהוציאה ״פאבר״ ב־1969 את ״רחוב טֶרי״ של דוגלאס דאן, עשוי היה חוקר ההיסטוריה של הספרות לתהות, האם יולידו משוררים נוספים בני העשור החדש הקרב ובא שירים חודרים ״על־אודות אנשים פשוטים ורגילים ותשוקותיהם הרגילות.״

רחוב טרי הוא מקום הקיים למעשה בהאל, בו חי דוגלאס דאן במשך זמן־מה — אולם בכתבו עליו, בתארו אותו וביצרו אותו מחדש, הפך ״טרי סטריט״ להיות מציאותי ולא־מציאותי דוגמת, נאמר, ״מילקווד״ של דילאן תומאס. מובן שהיו הבדלים ניכרים. שלא כ״טרי סטריט״ הועלה ״מילקווד״ בצורה דרמטית. דוגלאס דאן אף לא ניחן בכשרון לקומדיה; ובעוד דילאן תומאס יצר אנשים אקסצנטריים בעלי שמות אישיים, היו הדמויות שאיכלסו את ״רחוב טרי״ של דגלאס יצורים כלליים, אנונימיים, בני מעמד הפועלים. הם היו מנקי רחובות ושוטרים וכמרים על אופניים שחורים; הם היו נשים צעירות ששערן ב״גלגלים״ — ״הטיפוסים שינפצו זו ראשה השחור של זו״; נדודות־שינה, עיצבו בחלונן הלילי ״אורות אדומים קטנים בשפתיהן״. הן היו **חסרות־שם**, כצלליות.

צלליות, או לא צלליות, חיי מעמד הפועלים שהעלה דאן מעולם לא נעקרו כליל מן המציאות שברחוב טרי הקיים הלכה למעשה בהאל. תושבי רחוב טרי לא עטו זוהר: טעמן של הנשים הצעירות היה וולגארי — התאמת הצבעים שבבגדיהן היתה לקויה; תכופות היו ״שמנות ולא יפות״; אפילו הנשים הזקנות נתפסו כשתחתוניהן משתלשלים מטה, ״מנגבות בבתי־שימוש חסרי דלתות״.

חשוב להטעים, עם זאת, כי השירים ב״טרי סטריט״ לא היו אך רפורטאז׳ות אובייקטיביות וחריפות. הרגשות האמביוואלנטיים שבהם היו אישיים מדי לכך. ואמנם, השירים ספרו על המשורר לא פחות מאשר על־אודות תושבי טרי סטריט, או, בעצם, על־אודות כמיהתו של המשורר ליצור קשר עם אלה שבהם צפה ואותם תיאר, ומהם הופרד בדרך שאין ממנה חזרה — לא רק על־ידי מחיצת זכוכית, אלא על־ידי טעם, תרבות וחנוך.

נושא ה״ניכור החברתי״ (כפי שהיה מכנה את הדבר סוציולוג) זכה לאחרונה לטיפולם של משוררים אחרים בני מעמד הפועלים וחניכי אוניברסיטאות, אשר, כתוצאה מכך גילו, כי הם מנוכרים לא רק למעמדם החברתי, אלא אף להוריהם. ניכור זה בולט ביותר כנושא רבים משיריו של טוני האריסון ב״בבית־הספר לאמנות הדיבור״ (1978) וב״ללא הפוגה״ (1982). הנה אחד משיריו, ״מחזיקי ספרים״, המגדיר מבחינה רגשית את הפער שנבעה בין הורים לבניהם בשל חינוכם של האחרונים:

מחזיקי ספרים

נֵאֶפְתָּה בַּיּוֹם בּוֹ צָנְחָה פִּתְאֹם וָמֶתָה
אֲנוּ לוֹעֲסִים אוֹתָהּ לְאָט, אֶת פַּשְׁטִידַת הַתַּפּוּחִים הָאַחֲרוֹנָה.

הָמוּם אֶל תּוֹךְ אִי־הַשֵּׁנָה אַתָּה יָרֵא אֶת הַמִּטָּה.
מֵעוֹלָם לֹא יָכֹלְנוּ לְהַרְבּוֹת בְּדִבּוּר, וְעַכְשָׁיו אֵינֶנּוּ מְנַסִּים.

אַתֶּם כְּמַחֲזִיקֵי סְפָרִים, שְׁנֵיכֶם, נָהֲגָה לוֹמַר,
נַקּוּ אֶת הָאָח, אַל תֹּאמְרוּ דָּבָר, שֶׁבּוּ, נַמְנְמוּ,
הִתְבּוֹנְנוּ...

הַ״לַּמְדָן״, אֲנִי, אַתָּה, דָּהוּי מִשְׁקָר עָלוּב,
רַק שְׁתִיקָתֵנוּ גָּרְמָה שֶׁנֵּרָאֶה כְּזוּג.

לֹא טוֹב דָּיוֹ לְהִתְבּוֹנֵן בּוֹ, גָּאז כָּחוֹל,
רְגִילִים כָּל קִשּׁוּט, כָּל יָתֵד צְהֻבָּה.

לַיְלָה בּוֹ תְּבַקֵּשׁ חֶבְרָתִי כְּדֵי לְעָבְרוֹ,
וְהִיא אֵינָהּ כָּאן כְּדֵי לוֹמַר שֶׁאֲנַחְנוּ דּוֹמִים!

כָּל חַיֶּיךָ נָפְצוּ לִרְסִיסִים.

חֲזָרָה לִשְׁתִיקָתֵנוּ וּלְמַבָּטֵנוּ הַמַּשְׁמִים,
עַל אַף הַוִּיסְקִי שֶׁאָנוּ שׁוֹתִים, מַה שֶּׁעֲדַיִן בֵּינֵינוּ
אֵינָן שְׁלֹשִׁים הַשָּׁנִים, לְעֵרֶךְ, אֶלָּא סְפָרִים, סְפָרִים,
סְפָרִים.

בשירים מעין אלה, שהם, תכופות, בעלי דחף סיפורי,

מעוצבים ישירות, אין כל עירפול, והטון דיבורי. אולם למרות הישגו של דוגלאס דאן, והחיפוש אחר נושאים ולשון דיבוריים של משוררים כטוני האריסון, לא ציינה הופעת "טרי סטריט" את הכיוון אליו תתפתח השירה בבריטניה. שכן שנה לאחר "טרי סטריט", פרסם טד יוז את סדרת "העורב" החדשנית שלו, ובמהלך העשור, הוצעו לאזנינו לא רק צעקות מן הרחוב כמות שהוא, אלא אף צריחות, כביכול, ממרחבו החיצון של עולם הדמיון — ולא רק על־ידי טד יוז. מייד עולה, בזכרון פיטר רדגרוב, או, אף יותר במפתיע, ר.ס. תומאס, אשר ב־"ה.מ." (1972) זנח את הקו הריאליסטי המובהק למען מה שהפך במקרה זה הרסני באגדיותו.

המבקר שוחר־הקרבות יכול לומר כי רבים ממשוררי החשובים של בריטניה בשנות השבעים מצאו דרכי בריחה מן המציאות העירונית הקשה; כי כמה מהם יצרו מעין מיתולוגיה פרטית, או נדדו אחורה, אל עבר של אמת, או של אגדה, בהעלותם עבורנו שירים על סירים עתיקים, אבנים, אירועי דת עוטי־רז; אחרים גילו שבילים צדדיים למה שהפך לגבי כה רבים מיושבי הערים לכפריות לא־מוכרת, שתולדתה שירים על־אודות חיות, הנבדלים משירי החיות הג'ורג'יאניים בהיות גיבוריהם פראיים יותר, אגדיים יותר, אדומים יותר בשיניהם ובצפרניהם; אחרים הסתלקו על כנפי השירה לשמי־הרקיע — לשירה העוסקת במודולציות אקוסטיות יותר מאשר במשמעות הדברים.

ואולם, מבקר נוח ממנו יגיע למסקנה שונה — כי כיוונים אלה לא היו שבילי־בריחה, אלא, היפוכו של דבר — מיטב השירים, ויהא סיווגם אשר יהא, החזירונו לעולם הממשי בו אנו חיים, כפי שעושים, אמנם, שיריהם של דאן והאריסון, אשר בשל אי־השתייכותם אף לאחד מן הכיוונים הללו, מעלים בדרך ריאלית את השכיח המצוי בקרבתנו, שכולנו יודעים אותו, אולם איננו טורחים להגדירו.

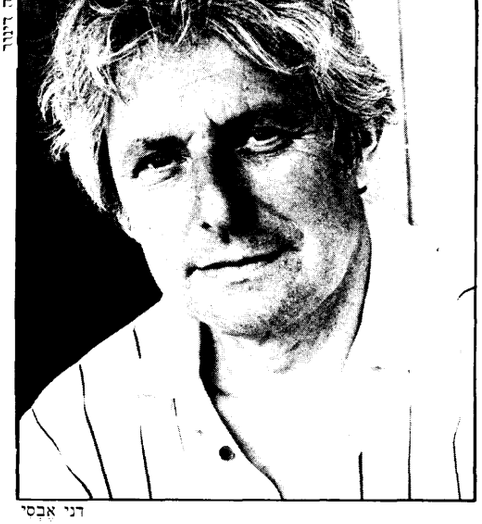
ד.

דעתם של האמריקאים על השירה בת־זמננו הנכתבת בבריטניה, במידה שהובעה, כמעט לא השתנתה ברבע האחרון של המאה. בהתאם לאגדה המקובלת, השירה האנגלית מעוגנת בהארדי, מאפשרת דיון הגיוני ומעוטר, פתוחה לפרפראזות וסגורה בפני הטרנס־צנדנטלי. זוהי אף שירה, לטענתם של מספר מבקרים אמריקאים, המגלה חשדנות לגבי איזכורים התובעים הערות־שוליים, חשדנית לגבי המודרני. כתוצאה מכך התייחסו לשירה הבריטית — לזרם העיקרי שבה, על־כל־פנים — כלשירה קלה, מרוסנת, מחוסרת רוח פראות וטירוף.

מבקרים אנגלים אחדים טיפחו דעה זו. בשנות ה־60, בעת שחלק שבחים למשוררים אמריקאים כרוברט לואל וג'ון ברימאן, סיליביה פלאת ואן סאקסטון, גינה אל אלוורז את דבקותם של משוררי "התנועה" שהיו אז באופנה בענייני־פנים ובהלכות־נימוסין. עשר שנים אחרי כן אִשֵּׁם, דונאלד דאווי, בהגינו על מסורתו של הארדי בשירה הבריטית שלאחר המלחמה, את הדיעה הקדומה האמריקאית; ורק לפני שנים מספר שב ד.ג.יי. אנרייט בהקדמתו המעניינת ל"אסופת אוקספורד לשירה בת־זמננו, 1980־1945" ושיבח את הבהירות, את ריסונה של הפראות, את גינוני הכבוד והנימוסים. "האמנות", מציין מר אנרייט, "הינה... הסדרן של חוויות, ותיראנה מקריות ככל שתיראנה; של מאורעות פנימיים וחיצוניים, המעלים ומפרשים את אי־הסדר בצורה חמורה ונוקבת יותר מכל דבר אחר, אפילו בעודם מכילים אותו."

מובן כי שירה רבה הרואה עדיין אור בבריטניה, וזוכה כאן להערכה גבוהה, עשויה לאשר את הביקורת האמריקאית. לדוגמה, הבהירות והשקיעה בהרהורים האופייניות לדוגלאס דאן ולטוני האריסון, הן, אולי, מה שעשויים האמריקאים לצפות ממשוררים אנגלים. אין ספק בכך כי לשירה בבריטניה, יותר מאשר באמריקה, קהל נרחב מחוץ לאוניברסיטאות, וייתכן כי זו אחת הסיבות לכך שמשוררים בריטיים אינם נמנעים לשאת קולם באורח גלוי וישיר במיוחד. כמה מהם מרחיקים לכת בישרנותם — שירתם הופכת ברורה מדי, או ראויה לקריאה בקול בלבד. אין ספק בכך — ועובדה זו אינה נזכרת, תכופות, ע"י מבקרים אמריקאים, הלהוטים לגלות את צורת־הכתיבה הברורה — קיימים עתה משוררים, מהם נודעים (כג'פרי היל), מהם חדשים (במייב מקגאקיאן) ששירתם מרמזת במכוון, מעורפלת במכוון. כתוצאה מכך הואשמו שיריהם כי הינם אך חומר לניתוח ולימוד, וכי נועדו למבקרים אקדמיים שקדנים, מיעוטי־רגש ורבי־חידושים.

ייתכן שמסיבה זו עוסק אנטוני טווייט ב"שתי דרכי שירה" (שב ונדפס בשם "ממדים של שירה", לונדון, רובסון בוקס, 1974) בתגובתו של הקורא המצוי לשירה שנכתבה בבריטניה באמצע שנות השבעים. הוא מציין, בהשלמה עצובה, את מידת הפופולאריות של אותה שירה־לקריאה־בקול שטופחה בליברפול (משורריה העיקריים של שירת ליברפול היו אדריאן הנרי, רוג'ר מֶקגאף ובריאן פאטן, ומה שחשוב יותר, הוא מסב את תשומת הלב לסלידתם של בוגרי אוניברסיטאות רבים משירה שזכתה להכרת העולם האקדמי בשל מורכבותה בלבד. הסלידה נבעה, לטענתו, משיממת החנוך לספרות אנגלית לו זכו. "הם (הסטודנטים) נטחנו במטחנה, והפכו לקש וגבבא. שנים של מסורת **והכישרון האישי, עקרונות של ביקורת ספרות, שבעה סוגים של כפל משמעות והערכה מחדש** (על כל הנגזר מהם וכל התוצאות הנלוות אליהם) הפכו אותם חסרי־יכולת לראות את הספרות שלא בעידון מוגזם או בייחודיות, שהיו שוממים לעייפה, כשם שהיו מנותקים מן החומר. **צחנת הביקורת מלאה נחיריהם.**"



דני אבסי

ב־1976 חזר פיליפ לארקין, בעת נאום שנשא בטקס קבלת פרס שייקספיר לשנה זו בהאמבורג, והעלה נושאים דומים: חסרונותיהן הן של הפשטות חסרת־המחשבה האופיינית לשירה־לקריאה־בקול, והן של השירה מושפעת מן הטעם האקדמי, אשר נבנית משברירי צורות ספרותיות, ולא מחוויות החיים. אולם במקום להתרכז, כדרך שעשה אנטוני טוויט בתגובתו של הקורא לשירים אלה, עסק ד"ר לארקין במשוררים עצמם, העשויים, לעיתים, להתפתות עבור גמול חמרי לכתוב בדרך שתעזור להם לככב בקרקס השירה, או להתקדם הודות לכתיבת "שירת־הערות־שוליים" בקאמפוס.

"בשנות השבעים", אמר פיליפ לארקין, "נתאפשר... להתפרנס, אם לא הודות לשירה, הרי, לפחות, בעצם היותך משורר. טלו, דרך משל, את קריאות־השירה, שכונו בפי דילן תומאס 'נסיעה של מאתיים מילים אך בכדי לדקלם בקולי העסיסי שירים שלא יזכו להערכה, ובכל מקרה, ניתן לקראם בספרים'. לו איפשרו קריאות־בקול מעין אלה למשורר לגרום לכך שקהל־הקוראים יעמיק הבנתו בשירים, ובדרך זו יגביר הנאתו מהם, הרי טוב הדבר. אולם, אם בעשותו כן יתפתה לכתוב שירים מן הסוג שיזכה להצלחה רק בפני קהל, עשוי הוא להתחיל לעסוק ברגש מיידי וחולף, בדיעה מיידית וחולפת, בזעם מיידי וחולף, וזה לא יהא טוב ביותר. סכנה דומה צפויה למשורר בקאמפוס. אם הספרות הינה דבר טוב, הרי פרשנות וניתוח אך יצביעו על מעלותיה, ויגלו דרכים עמוקות ורעננות יותר ליהנות ממנה. אולם אם עוסק המשורר בניתוח ובפרשנות בהפכו מורה באוניברסיטה, הרי קיימת סכנה שבאורח לא־מודע יתחיל לשער כי ככל שניתן לנתח את השיר, כן יגבר ערכו, וכתוצאה מכך, ושוב, באורח לא מודע, יתחיל לכתוב את סוג השירים שעליהם תהיה פרנסתו...."

המשוררים המייצרים קטעים למען המיקרופון לא הציגו בעייה בת־קיימא. הם שעשעו קהל לא מלומד במשך ערב אחד, אך משנראו שיריהם על גבי הנייר, בלטו מייד לעין מגבלותיהם. אולם בלתי מתקבל על הדעת לטעון כי משוררי־במה פופולריים אלה לא קראו, לעיתים, שירים בעלי עוצמה, שטעמה עמד אף כתום הערב. הנה, לדוגמה, שירו הפשוט, אולם המרשים של אדריאן מיצ'ל, "חמישה עשר מיליון שקי פלסטיק":

הִלַּכְתִּי בְּמַחְסָן מְמֻשָּׁלְתִּי
הַמּוּאָר תָּמִיד בְּאוֹר יוֹם.
רָאִיתִי חֲמִשָּׁה עָשָׂר מִלְיוֹן שַׂקִּי פְּלַסְטִיק
תְּלוּיִים בְּאַלְפֵי שׁוּרוֹת.

חֲמִשָּׁה מִלְיוֹן שַׂקִּים בְּאֹרֶךְ שֶׁל שֵׁשׁ רַגְלַיִם,
חֲמִשָּׁה מִלְיוֹן שַׂקִּים בְּאֹרֶךְ שֶׁל חָמֵשׁ רַגְלַיִם וָחֲמֵשׁ,
חֲמִשָּׁה מִלְיוֹן שַׂקִּים נָשְׂאוּ חָתְמוֹת מִיקִי־מָאוּס
וּמִדָּתָם קְטָנָה יוֹתֵר.

הֲנוֹעֲדוּ לְרוֹבִים, אוֹ לְמַדִּים
אוֹ לַסּוּג הַמְזֹהָם שֶׁל מִשְׁחֲקֵי מִפְלָגָה?
אָז הִבְחַנְתִּי כִּי לְכָל שַׂק מִסְפָּר
וְכִי כָּל שַׂק נָשָׂא שֵׁם.

וַחֲמִשָּׁה מִלְיוֹן שַׂקִּים הָיוּ בְּאֹרֶךְ שֶׁל שֵׁשׁ רַגְלַיִם,
חֲמִשָּׁה מִלְיוֹן בְּאֹרֶךְ שֶׁל חָמֵשׁ רַגְלַיִם וָחֲמֵשׁ,
חֲמִשָּׁה מִלְיוֹן נָשְׂאוּ חָתְמוֹת מִיקִי־מָאוּס
וּמִדָּתָם קְטָנָה יוֹתֵר.

אָז לָקַחְתִּי אֶת שַׂקִּי מִן הַקּוֹלָב
וּמְשַׁכְתִּיו מֵעַל לְרָאשִׁי
וַאֲנִי מְחַכֶּה לַכֹּמֶר שֶׁיִּרְכֹּס אוֹתוֹ
כְּדֵי שֶׁהַקְּרִינָה לֹא תִּתְפַּשֵּׁט.

עַכְשָׁיו חֲמִשָּׁה מִלְיוֹן שַׂקִּים הֵם בְּאֹרֶךְ שֶׁל שֵׁשׁ רַגְלַיִם,
חֲמִשָּׁה מִלְיוֹן שַׂקִּים הֵם בְּאֹרֶךְ שֶׁל חָמֵשׁ רַגְלַיִם וָחֲמֵשׁ,
חֲמִשָּׁה מִלְיוֹן שַׂקִּים נוֹשְׂאֵי חָתְמוֹת מִיקִי־מָאוּס
וּמִדָּתָם קְטָנָה יוֹתֵר.

אולם לאילו שירים הכתובים בצורה אקדמית התכוונו אנטוני טוויט ופיליפ לארקין באזהרותיהם וב־האשמותיהם הכוללניות? האם לשירי ג'פרי היל? או אף למשוררים ברורים פחות, כג'.ה. פרין, ג'ון סילקין, או מֶייב מקגאקיאן?

ה.

מספר משוררים מבין אלה שהוזכרו על־ידי בפרקים הקודמים נכללים ב"שירה הבריטית בת־זמננו", כפי שקורא לה בטעות, אשר ראתה אור לאחרונה ונערכה בידי בלייק מוריסון ואנדרו מושון (פינגווין, 1982). העורכים טוענים כי "הרוח החדשה בשירה הבריטית החלה להיות מורגשת בצפון אירלנד בסוף שנות השישים וראשית שנות השבעים; מאוחר יותר נתבלט מספר משוררים אנגלים מחוננים, כולם מתחת לגיל ארבעים. מאפיינת את שירתם מידה רבה יותר של חופש הדמיון ושל העזה לשונית מזו שגילה הדור שקדם להם. משוחררים ממעצורי החיים שמייד לאחר מלחמת העולם השניה, ולמרות האיומים לגבי תרבותם שלהם, הם פתחו מידה של מודעות עצמית וספרותית, המזכירה את המודרניסטים..." זוהי, איפוא, אנתולוגיה, שעם התעקשה לראות עצמה כחדשה, אינה כוללת משוררים חשובים, נודעים ומחוננים כטד יוז ופיליפ לארקין, תום גאן וצ'ארלס תומלינסון, ר.ה. תומאס וג'פרי היל. למעשה מוקדש כרבע מן הספר לשירה צפון־אירית. למרות כוונותיה הנמרצות והתכניתיות, מביאים דפיה של אנתולוגיה זו מגוון נרחב של משוררים, בכללה, מצד אחד את בהירותם המצודדת של דוגלאס דאן וטוני האריסון, ומצד שני, יצירות קשות פי כמה מאת משוררים כפיטר סקפהאם, מייב מקגאקיאן ואחרים. אחד משיריה של מקגאקיאן, "מעידות", מעלה, כבאקראי, דמותה של מורה בת שלושים ושתים מבלפאסט, תוך חדירה מעמיקה:

הָעוֹנִי הַמְלֻמָּד שֶׁל גַּג־יַרֵחַ,
כְּלִי הַחֶרֶס שֶׁל דִּבְרֵי־חֶלֶב מְצֻטָּנִים בְּצֵל עֲצֵי־תַּפּוּחַ,
עֵץ הַתַּפּוּחַ שֶׁגּוֹנוֹ לָבָן מִכֹּל...

אַךְ אֲנִי שׁוֹכַחַת שְׁמוֹת, זוֹכֶרֶת אוֹתָם לֹא נָכוֹן
בְּנֶגְעָם בְּשֵׁם אַחֵר,
עִיר בְּצָרְפַת כִּשְׁמָהּ שֶׁל אִשָּׁה.

יַלְדוּתִי מְשֻׁמֶּרֶת כְּתוֹלְדוֹתֶיהָ שֶׁל אוּמָה;
הָאֲגָדוֹת הָאֲהוּבוֹת עֲלֵי קוֹנְכִיּוֹת־
שְׁכוּרוֹת עַל־יְדֵי סַרְטָן נְזִירִי.

אֲנִי רוֹאָה אֶת מוֹת סָבָתִי כְּרִסִּיס־קֶרַח,
דַּקּוּת־גַּוָּהּ שֶׁל אִמִּי מוּשֶׁבֶת אֵלֶיהָ,
מַפְתְּחֵי שֶׁלִּי סוֹבֵב דַּלְתָּךְ —

תַּחְבּוּלוֹת שֶׁתּוּכַל לְנַחֵשׁן מִכַּפְתּוֹר מֻתָּר זֶה,
עֵט שֶׁהוּנַח לֹא בִּמְקוֹמוֹ, מִלָּה שֶׁנִּקְרְאָה לֹא נָכוֹן,
שְׁעָרֵי הַצּוֹנֵחַ מַטָּה בְּאֶמְצַע הַשִּׂיחָה.

לאחר פתיחה בדימוי ממשי של בנייני חווה לאור ירח נע שירה של מייב מקגאקיאן אל מעבר למסך, שם מעמיקה התפתחותו אל קטעי־זכרונותיה האישיים של המספרת. אתה תוהה, האם המלה "סרטן" בשורה התשיעית מקורה ב"תפוחים" שבשורה השניה (תפוחים חמוצים הם אחד ממובניה של המילה סרטן Crab באנגלית. א.א.ז.), והיא מעוררת את רעיון מחלת הסרטן בשורה העשירית, בהוותה גורם למות סבתה של גבורת השיר? נתן לעקוב אחר התפתחות אסוציאטיבית אפילו בשלוש שורות הפתיחה מהעולם הממשי. השורה הראשונה, שורה נפלאה, מניחה לנו לצייר לעצמנו את צבעו ומרקמו של הגג לאור הירח. ותפישת ה"ירח" עשויה להובילנו ל"חלב". ואז נזנק אל מעבר לנקודת־המגע ונגיע ל"מוצרי חלב", ועם לבנם של מוצרי החלב ל"עצי תפוח", שפריחתם, כמובן, לבנה. הנה הגענו: עץ התפוח שגונו לבן מכל. בקצרה, כל זה החל בשתי שורות שקשרן האסוציאטיבי רופף, ואחריהן מתרקמת מעין סינטזה. הרימו ידיכם, מי אוהב שירה? אולם באנתולוגיה של פינגווין מצויים שירים דוחקים יותר. בסקרו את האנתולוגיה בחוברת האחרונה של "פואטרי וויילס", מציין ג'יי.פ. וורד את השוני הרב בין המשוררים המופיעים בה והזרמים המשתנים שמבקר יכול לעקוב אחריהם. "האחד" כותב וורד "מתמצה בהיני ובמשוררי צפון־אירלנד. השני הינו מודעות מעמדית, ניסיון להתמודד עם רקע שמחרן לתרבות הממוסדת, והוא בא לידי ביטוי בשיריהם של טוני האריסון, דגלאס דאן, ובמידה מסויימת, ג'פרי וויינרייט. ישנה אף נטיה חדשה לעבר הסיפורי, שהבולט בה הוא ג'יימס פאנטון. קיימת אף האסכולה 'המאדימית', על שימושיה המקוריים ביותר והלא־צפויים במטאפורה ובמשל. אולם ישנם משוררים שאינם משתייכים אף לקבוצה זו..."

סיבה אחת להתעניינות בשירה הצפון־אירית, מלבד כשרונו הבולט של שימוס היני, היא המלחמה האומללה וחסרת־הקץ המשתוללת שם. מעניין לציין שאף משורר אנגלי, סקוטי, או וולשי לא התייחס בעבודתו ל"צרות האיריות". משוררי אלסטר עושים כן, כמובן, קתולים ופרוטסטנטים כאחד (מייב מקגאקיאן היא יוצאת דופן). הם חשים מחוייבות להתייחס למצב ישירות, או במעורפל, כאילו השתיקה לגבי נושא המלחמה כמוה כפשע.

אני נזכר בקטע מ"תקווה כנגד תקווה" של נאדייז'דה מנדלשטאם, כשהיא תוהה, "האם מוצדק הדבר לצעוק בהיותך מוכה ונרמס." "האם לא מוטב," היא שואלת, "לעמוד בפני מעניך בגאוה שטנית, להשיב להם בשתיקה מלאת בוז? אני החלטתי שמוטב לצעוק. צליל מעורר־ רחמים זה, שלעתים, האל יודע למה, מגיע אף למרוחק שבתאי הכלא, הינו ביטוי מרוכז לאחרון שרידיו של כבוד אנושי. זוהי דרכו של אדם להותיר עקבות, לספר לעולם איך חי ואיך מת. בצעקתו הוא מאשר את זכותו לחיות, שולח ידיעה לעולם החיצון בבקשו עזרה ובקראו לתנועת התנגדות. אם לא נותר עוד דבר, חייב אדם לצעוק. שתיקה היא החטא האמיתי נגד האנושות."

שימוס היני מתייחס ישירות ועקיפות למאורעות הנוראים בצפון־אירלנד; אולם השיר היחיד שנותר בזכרוני, ושעליו אני חושב בכל פעם שאני צופה בטלוויזיה בהנחת סיפרה נוספת בשבר האינסופי של השואה, תהליך החוזר על עצמו על־ידי שני הצדדים בצפון אירלנד, הוא שירו של מייקל לונגלי, הקרוי "פצעים":

הִנֵּה שְׁתֵּי תְּמוּנוֹת מֵרֹאשׁוֹ שֶׁל אָבִי —
שְׁמַרְתִּין כְּסוֹדוֹת עַד עַתָּה:
רִאשׁוֹנִית, דּוּיִזִּית אַלְסְטֶר עַל הַסּוּס
צוֹעֶדֶת אֶל הַפִּסְגָּה בִּ'דְפְקוּ אֶת הָאַפִּיפְיוֹר!'
'אֵין כְּנִיעָה!' נַעַר עוֹמֵד לָמוּת,
צוֹוֵחַ: 'הַכְּנִיסוּ לָהֶם אַחַת בִּשְׁבִיל הַשַּׁנְקִיל!'
'פְּרָאיִים מִן הַגּוֹרְקָה' הָיוּ דִּבְרֵי אָבִי,
בְּהַעֲרָצָה וּבִמְבוּכָה.
אַחֲרָיו בָּא כֹּמֶר צְבָאִי סְקוֹטִי־לוֹנְדוֹנִי,
שָׁב וּמַסְדִּיר חֲצָאִיּוֹת סְקוֹטִיּוֹת בְּמַקְלוֹ הַיָּהִיר,
בְּמַכָּה אֲחוֹרִית מְסֻגֶּנֶת וּתְפִלָּה.
עַל־פְּנֵי נוּף שֶׁל אֲחוֹרַיִם מֵתִים
הָלַךְ אַחֲרָיו אָבִי חֲמִשִּׁים שָׁנָה.
לְבַסּוֹף, קְרָבָן שֶׁנִּתְאַחֵר,
אָמַר — שְׁיָרֵי עוֹפֶרֶת מִתְלַהֲטִים עַד כִּי יַכְאִיבוּ —
"אֲנִי מֵת לְמַעַן מַלְכִּי וְאַרְצִי, לְאִטִּי."
נָגַעְתִּי בְּיָדוֹ, בְּרֹאשׁוֹ הָרָזֶה נָגַעְתִּי.

עַכְשָׁיו, עִם כְּבוּדִים צְבָאִיִּים לְמִינֵיהֶם,
עִם תָּגָיו, עִטּוּרֵי־הַכָּבוֹד שֶׁלּוֹ כִּקְשָׁתוֹת בֶּעָנָן,
עִם מְצַפְּנוֹ הַסּוֹבֵב, אֲנִי קוֹבֵר לְצִדּוֹ
שְׁלֹשָׁה חַיָּלִים בְּנֵי־עֶשְׂרֵה, בְּטֶנָּם מְלֵאָה
בְּכַדּוּרִים וּבְבִירָה אִירִית, רוֹכְסָנֵיהֶם פְּתוּחִים.
צְרוֹר שְׁרָכִים אֲנִי מַשְׁלִיךְ פְּנִימָה,
לוּצִיפֶר אֶחָד לִבּוֹ הַקָּדוֹשׁ שֶׁל יֵשׁוּ
מִשְׁתָּק עֵת מְכַבִּים תּוֹתָחִים כְּבֵדִים
אֶת אוֹר־הַלַּיְלָה בַּחֲדַר־הַיְלָדִים לְנֶצַח;
גַּם מַדֵּי כַּרְטִיסָן שֶׁל אוֹטוֹבּוּס —
הוּא צָנַח לְיַד נַעֲלֵי־בֵּיתוֹ הַמְרֻפָּדוֹת
מִבְּלִי הוֹצִיא הֶגֶה, יָרוּי בְּרֹאשׁוֹ
עַל־יְדֵי נַעַר מַרְעִיד אֲשֶׁר תָּעָה פְּנִימָה
בְּטֶרֶם יָכְלוּ לְכַבּוֹת אֶת הַטֶּלֶוִיזִיָּה
אוֹ לְהַדִּיחַ אֶת כְּלֵי אֲרוּחַת־הָעֶרֶב.
לִילָדִים, לְאִשָּׁה הַמּוּמָה,
נִדְמֶה לִי שֶׁ"מִצְטַעֵר, גִּיבֶּרֶת," הוּא כָּל אֲשֶׁר אָמַר.

אם ישנו באנתולוגיה חדוש סגנוני, נמצאנו אצל משוררי האסכולה המכונה "מאדימית", אותה מזכיר ג'יי.פ. וורד, בהטעימו את שימושם "המקורי במיוחד והבלתי צפוי (של משוררים. א.א.ז.) במטאפורה ובמשל". משוררים כקרייג ראיין — נולד ב־1944, כריסטופר ריד — נולד ב־1949, ודייויד סוויטמאן — נולד ב־1943, מנסים, כאילו, לראות את פרטי־הפרטים של העולם הזה כאילו היו ללא כל ידיעה מוקדמת — אם תרצו, כאילו הם אורחים מפלנטה אחרת.

ואמנם, קרייג ראיין, המוכשר מבין המשוררים הללו, כתב שיר ראשוני באפיו בשם "איש מאדים שולח גלויה הביתה":

הַקַּקְסְטוֹנִים הֵן צִפָּרִים מֻכָּנִיּוֹת רַבּוֹת־כְּנָפַיִם
וְכָמָה מֵהֶן נִשְׁמָרוֹת כְּאוֹצָר בְּשֶׁל חֲתֻמֵּיהֶן —

הֵן גּוֹרְמוֹת לְעֵינַיִם שֶׁיִּמַּסּוּ
אוֹ לַגּוּף שֶׁיִּתְכַּוֵּץ לְלֹא כְּאֵב.

מֵעוֹדִי לֹא רָאִיתִי אַחַת מֵהֶן עָפָה, אַךְ
לְעִתִּים הֵן נִצָּבוֹת עַל הַיָּד.

אַד־עֲרָפֶל הוּא כְּשֶׁהַשָּׁמַיִם עֲיֵפִים מִמָּעוּף
וּמְנִיחִים אֶת מְכוֹנָתָם הָרַכָּה עַל הַקַּרְקַע:

אָז הוֹפֵךְ הָעוֹלָם עָמוּם וְסִפְרִי,
כְּתַחֲרִיטִים מִבַּעַד לְנִיר מֻשִׁי.

גֶּשֶׁם הוּא כְּשֶׁהָאֲרָץ הִיא טֶלֶוִיזִיָּה.
סְגוֹלְתוֹ לַהֲפֹךְ אֶת הַצְּבָעִים כֻּהִים יוֹתֵר.

מוֹדֶל T הוּא חֶדֶר כְּשֶׁמַּנְעוּלוֹ פְּנִימָה —
מַפְתֵּחַ נָסוֹב כְּדֵי לְשַׁחְרֵר אֶת הָעוֹלָם
לִתְנוּעָה, כֹּה מְהִירָה עַד כִּי יֶשְׁנוֹ פִּילֵם,
כְּדֵי לַעֲקֹב אַחַר כָּל הַחוֹמֵק מִן הָעַיִן.

אוּלָם הַזְּמַן קָשׁוּר לְפֶרֶק־הַיָּד
אוֹ שָׁמוּר בְּקוּפְסָה, מְתֻקְתָּק בְּחֹסֶר־סַבְלָנוּת.

בַּבָּתִּים יָשֵׁן מַנְגְּנוֹן רְדוּף־רוּחוֹת,
וְהוּא נוֹחֵר בַּהֲרִימְךָ אוֹתוֹ.

אֵם צוֹעֶקֶת רוּחַ הָרְפָאִים, הֵם נוֹשְׁאִים אוֹתָהּ
לְשִׂפְתֵיהֶם וּמַרְגִּיעִים אוֹתָהּ עַד שֶׁתִּרְדֵּם

בְּעֶזְרַת קוֹלוֹת. וּבְכָל זֹאת, הֵם מְעִירִים אוֹתָהּ
בְּמִתְכַּוֵּן, בְּדַגְדֵּגָם אוֹתָהּ בְּאֶצְבַּע.

רַק לְצַעֲירִים מֻתָּר לְסִבֵּל
בְּגָלוּי. הַמְבוּגָרִים הוֹלְכִים לַחֲדַר־עֹנֶשׁ

עִם מַיִם, אַךְ לְלֹא דָּבָר לַאֲכִילָה.
הֵם נוֹעֲלִים אֶת הַדֶּלֶת וְסוֹבְלִים אֶת הָרְעָשִׁים

לְבַדָּם. אִישׁ אֵינוֹ פָּטוּר מִכָּךְ,
וְלִכְאֹבוֹ שֶׁל כָּל אֶחָד רֵיחַ שׁוֹנֶה.

בַּלַּיְלָה, כְּשֶׁמַּתִּים כָּל הַצְּבָעִים,
הֵם מִתְחַבְּאִים בְּזוּגוֹת

וְקוֹרְאִים עַל־אוֹדוֹת עַצְמָם —
בִּצְבָעִים, רִיסֵיהֶם עֲצוּמִים.

יהיו שיראו בשירו של קרייג ראיין שיר מלא מתח ותחבולות. אחרים אינם יכולים להימנע מהיתפס לנקודת־המבט המקורית של חזונו. דימוי אחר דימוי, משל אחר משל מכים בקורא בתחושתו האוטנטית של החדש. "תרנגולות קלופות עד למקטורני עורקיהן"; "כלבים מחריאים כמרימי משקולות"; עיר הנראית מאוירון היא כרדיו "שצידו האחורי בקוע"; חיפושית השוכבת על גבה "נאבקת כתזמורת", הכל חד ומשוחרר.

מעשה מעניין שסופר על־ידי ג'יימס ג'רוס, למען האמת — משל, שוודאי יזכה להערצת כל המשוררים "המאדימיים", עוסק באיש זקן אשר חי באיי בלסקט, בחופה הדרום־מערבי של אירלנד, ואשר לא ביקר מעודו ביבשת (ריצ'ארד אלמן מעלה מעשה זה בהרצאתו "השקפות צדדיות וחזיתיות", בספרית הקונגרס, 1982).

יום אחד ביקר ביבשת, "ובאחד הבזארים מצא מראה קטנה, דבר שכמוהו טרם ראה. הוא קנה אותה, לטפה, הביט בה, ובחתרו חזרה לאיים, הוציאה מכיסו, הוסיף והביט בה עוד קצת ומלמל: הו, אבא, הו, אבא! הוא שמר על החפץ היקר בקנאות מעינה של אשתו, אולם היא הבחינה כי הוא מסתיר דבר־מה והפכה חשדנית. יום אחד, בשעה ששניהם היו בעבודתם בשדות, תלה הזקן את מעילו על משוכה. האשה ראתה כי זו ההזדמנות לה צפתה, חפזה לקראתו ועקרה מן הכיס את החפץ, עליו שמר בעלה בחשאי. אולם בהביטה במראה, קראה: אה, אין זו אלא אשה זקנה! ובכעס השליכה אותה ארצה, והמראה התנפצה אל אבן לרסיסים."

דבר אחד אחרון. לא הוזכרה כלל שירה שנכתבה וראתה אור בווילס. אין ספק בכך שמספר משוררים צעירים וטובים שמוצאם אנגלו־וולשי פרסמו שיריהם בעזרת ה"דפוס הוולשי החדש" ("דפוס השירה הוולשית", גרין הולוס, קוטג', רח' קרייג־איר־אאוס Craig-gr-eos Rd. — אוגמור־ליד־הים — Ogmore-bg-sea — צפ' ברידג'נד, מערב ווילס. הוצאה זו הוצירה בין היתר, שיריהם של רוברט מיניניק — Minninick — שינה פו Sheenagh Pugh — ג'ון דייוויס וטוני קרטיס). אולם אלה הוזנחו, בדרך כלל, על־ידי עורכי האנתולוגיות והמבקרים האנגלים. ייתכן כי אחת הסיבות לכך היא שכה רבים מבני דורי הצעירים יותר — צעירים אף מן המשוררים האנגלים המקבילים להם — מביטים אחורה, לעבר ההיסטוריה הוולשית, או לעברם שלהם. זכרונות־עבר אלה יכולים להיות חריפים ומתוקים כבשירי הילדות של דילן תומאס; או חמוצים

כירוקת החמור, כאלה המאפיינים את שירתו של ר.ס. תומאס. מובן שלא כל המשוררים הוולשים מפנים ראשם לאחור. ובכל זאת, אף אם עוסקים הם בגלוי בבעיות ההווה, קיימת בשיר נטיה להדי הספרות הוולשית, או לאירועים שהיו מיוחדים להיסטוריה הוולשית, והדים אלה לא תמיד מעוררים עניין בלונדון, או באוקספורד. אולם שיר אחד המגיע ליעדו הוא שירו של אנטוני קונראן, על־אודות מלחמת פוקלנד, שנקודת־מוצאו — ווילס במאה השישית. זוהי אלגיה על אלה מאנשי המשמר הוולשים אשר הופצצו ונהרגו ב־1982. אסיים הערות אלה בה:

הלכו גברים לקטריאת, נלהבת היתה חברתם.
הזינום בשיכר טרי, ונתגלה כי רעל הוא.

(י. גודודין, המאה השישית לספירה. השם במקור בוולשית. א.א.ז.)

הָלְכוּ גְבָרִים לְקַטְרִיאַת. אֲנִית־הַפְּאֵר
עָרְכָה לְכָבוֹדָם מִשְׁתָּאוֹת שִׁלְשָׁה שָׁבוּעוֹת.
הֵם זָכְרוּ תִּשְׁוּאוֹת קַלּוֹת,
הַנְּעָרִים שֶׁלָּנוּ, נִפְלָאִים בְּאֹמֶץ־רוּחָם.
שִׁלְשָׁה שָׁבוּעוֹת בְּדַרְכֵי הָאַלְבַּטְרוֹס,
סִסְמָאוֹת שֶׁל דּוֹלְפִינִים וְעוֹפוֹת־סַעַר,
תִּרְגְּלוּ אֶת כָּשְׁרָם לְצֵיד
בְּמָקוֹם הָאֹסֶף לוּיְתָנֵי־הַטָּרֶף,
מָקוֹם בּוֹ יָלַל הַיָּם הַחַדְגּוֹנִי.
אַף כִּי הָלְכוּ לַכְּנִסִיָּה עַל דִּגְלֵיהֶם,
מָוֶת נָא עִטָּרָם.

הָלְכוּ גְבָרִים לְקַטְרִיאַת. הַמַּלְווֹינוֹת
שֶׁל גּוֹרָלָם קִדְּמוּ פְּנֵיהֶם בְּדֶרֶךְ מוּזָרָה.
תַּחַת חִבָּה הָיוּ שָׁם קוֹר,
בַּרְזֶל מִתְנַפֵּץ וּכְפוֹר הַיָּם,
בּוּץ וְלִגְלוּגָהּ הַמַּרְשָׁע שֶׁל הָרוּחַ,
הֵם עָמְדוּ אֵין־אוֹנִים בִּפְנֵי שִׁטְנַת הַקֶּבֶר.

מֶלְקוֹלֶם וּוִיגְלִי מִרְצִיף־קוֹנָה. הִגְבִּיהַּ קַסְדָּתוֹ
לְדַהֵר בְּשוּרַת הַמִּלְחָמָה?
הֲשָׁתָה דֵּי שִׁיכָּר לְמַסָּע זֶה?
חוֹפֶיהָ הַשּׁוֹמְמִים שֶׁל טַגִּינְגֵל,
הֲטוּנָפוּ בִּפְלֻדָּה שֶׁחִסְלַתְּהוּ?
חִשּׁוּק־הַבַּרְזֶל חוֹפֵז דָּמוּם לְאֹרֶךְ בָּתֵּי־יְצִיקָה רֵיקִים.
דֶּרֶךְ הָרוּחַ וְהַגֶּשֶׁם קָשָׁה כַּצּוּר.

קֶלִיפוֹרְד אִלִּי מִפּוֹנְטִיפְרִיד. לְלֹא סָפֵק חָגַג.
הוּא הָלַךְ לְקַטְרִיאַת בְּלֵב נוֹעָז.
הוּא הָיָה מֵרְגֵל לַעֲמָקִים. הַצֵּל אָחַז בּוֹ.
מַטֶּה הַטְרִיבּוּנִים וְאֶגֶד־הַנְּצָרִים הִסְגִּירוּהוּ.
בְּשֶׁמֶן טַהֲרָתֵנוּ מָשַׁחְנוּ
רֹאשׁוֹ, בְּמַעֲמַד אוֹיְבָיו.

עֵלֶם בִּטְרַדְגַּאר, אוֹ מַאֲרִדִּי. הַאִם הִתְבַּיֵּשׁ בִּפְנֵי נְעָרוֹת?
עַתָּה הוּא חוֹשֵׁף עַצְמוֹ לִמְכַשְּׁפוֹת, לְמַבָּטָן
שֶׁל הַזּוֹנוֹת רִפּוֹת־הַבָּשָׂר, הַמּוֹן הַמָּוֶת
הַמִּתְקָהֵל כִּשְׁחָפִים עַל עֲרִימוֹת אַשְׁפָּה.
חַרְבּוֹ הַבְהִיקָה בְּשִׁמְמוֹת חֲלוֹם־זְוָעוֹת.

רֹאסֶל קְרִלִיסֶל מְרוֹתָאן. אַנְשֵׁי הַצָּפוֹן
מִתְאַבְּלִים עַל בְּנוֹ שֶׁל רֶגֶד בְּעֵמֶק הַמִּבְצָר
סוּס־מִלְחַמְתּוֹ הַמְּגִיעַ־רֹאשׁוֹ צָהֵל לַקְּרָב.
פַּרְסוֹת מוּרְמוֹת בְּעֵטוּ מוּל בָּרָק
עַתָּה הוּא שׁוֹכֵב. מִתַּחַת לָאֱוִיר הוּא מֵת.

הָלְכוּ גְבָרִים לְקַטְרִיאַת. מִבֵּין אַרְבָּעִים וּשְׁלֹשָׁה
לְבֶטַח הָיָה טוֹנִי ג'וֹנְס מִקַּאַרְמַארְטֶן אַמִּיץ־לֵב.
מַה חֲשִׁיבוּת הָיְתָה לַדָּבָר, מַתֶּכֶת בְּלֵב?
שַׁרְפְּנֵל נֶאֱמָן עַתָּה. תַּכְרִיכוֹ הוּא הַכְּפוֹר.

עִם שַׁחַר הָלְכוּ גְבָרִים. אֵלֶּה אַרְבָּעִים וּשְׁלֹשָׁה,
גְּ'נְטֶלְמֶנִים כֻּלָּם, מְרֻחוֹבוֹתֵיהָ וּשְׁבִילֶיהָ שֶׁל וִילְס,
שׁוֹמְרֵיהֶן הַנֶּאֱמָנִים שֶׁל אֶבְרַדְיֶיר, דַּנְבִּיי וְנִיט — —
בְּדוּתָה שֶׁל אִימְפֶּרְיָה, כְּבוֹדָהּ שֶׁל זוֹנָה אֶחָזוּ בָהֶם.
אַרְבָּעִים וּשְׁלֹשָׁה בְּקַטְרִיאַת מֵתוּ לְמַעַן פִּסְלָתָנוּ.

הפקת המדור התאפשרה בסיועה של השגרירות הבריטית בישראל.

הערת פתיחה

האנתולוגיה המוגשת לכם כאן היא אנתולוגיה של שירה אנגלית בת־ימינו, או ליתר דיוק, של משוררים חיים ופעילים החל מפיליפ לארקין (נ' 1922) ואילך. אי אפשר היה שלא לקבוע איזו נקודת־זמן, שתשמש תחנת־מוצא, באסופה הכפופה למיגבלות אכזריות של שטח. ודאי, לא בחרנו בלארקין "סתם כך". יש הסבורים שהוא החשוב בין המשוררים הבריטיים שהופיעו **אחר מלחמת־העולם השנייה,** ומכל מקום, אחד משני החשובים שביניהם, יחד עם טד יוז. אילמלא "מחסומי" השטח היתה האנתולוגיה רחבה הרבה יותר. שירת בריטניה החדשה היא עשירה ומגוונת לאין שיעור ממה שאפשר להניח על־פי המיבחר המובא כאן.

וכמו כל אנתולוגיה יש גם בזו שלנו משום ביטוי ל"שרירות לבו" של העורך. בבואו לבחור, מתוך שפע בלתי־נידלה, את המשוררים והשירים הכנוסים פה, צריך היה לנהוג בהתאם לנטיית־לבו. עם כל האובייקטיביות, שניסה לכפות על עצמו, זוהי, בסופו של דבר, אובייקטיביות "סובייקטיבית" למדי.

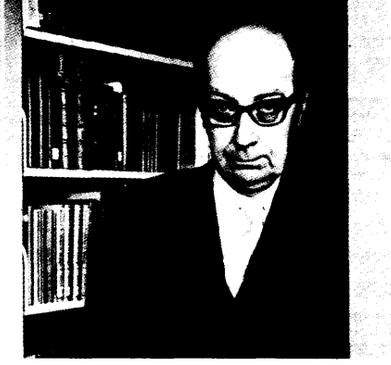
על "פרצופה" של השירה האנגלית העכשווית אפשר ללמוד מתוך מסתו מאירת־העיניים של דני אבסי, משורר בולט בזכות עצמו. אגב, הוא "נפל קורבן" למוצאו. בכוונת־מכוון לא כללתי בחומר מפרי־עטם של משוררים יהודים, מפני שדוגמאות ממנה כבר הבאתי ב"אותם פנים" (הוצאת "עקץ", 1981), מיבחר קטן שהוקדש אך ורק ליצירתם של משוררים אנגלו־יהודים.

אין לי איפוא ברירה אלא להתנצל על אותן השמטות שנגזרו בתוקף הנסיבות. משוררים רבים, שהם בעלי יחוד ושיעור־קומה, אינם מופיעים כאן לא מפני שלא נמצאו ראויים, אלא בכורח התנאים. זו גם הזדמנות להודות לנציג התרבות האנגלית בישראל, קווין אלן, איש "המועצה הבריטית", שאילמלא עזרתו הנדיבה לא היה רעיון האנתולוגיה יוצא לפועל. ■

משה דור

Philip Larkin

פיליפ לארקין — נולד בקובנטרי ב־1922. בוגר אוניברסיטת אוקספורד. יש הרואים בו, על־אף המיעוט היחסי של ספרי־שיריו, שהראשון בהם ראה אור ב־1945, את החשוב במשוררי בריטניה של ימינו. עובד בספריית האוניברסיטה של האל. פירסם גם רומאן, "נערה בחורף". מספריו האחרונים: "התפוצצות" (1970) ו"חלונות גבוהים" (1974).



פיליפ לארקין

מאנגלית: אליעזרה איג־זקוב

חתונות של שבועות

בְּאוֹתוֹ שָׁבוּעוֹת אֲחַרְתִּי לְהִסְתַּלֵּק.
רַק בְּסְבִיבוֹת
אַחַת וְעֶשְׂרִים בַּשַּׁבָּת, בְּאוֹר שֶׁמֶשׁ בּוֹהֵק,
שְׁלֹשֶׁת רִבְעֵיהֶם רֵיקִים, נָעוּ הַקְּרוֹנוֹת,
כָּל חַלּוֹן מוּרָד, כָּל מוֹשָׁב לוֹהֵט, כָּל תְּחוּשָׁה
שֶׁל חֲיוֹת נֶחְפָּז נֶעֱלָמָה. טַסְנוּ אֶל אַחַר
הַבָּתִּים, חָצִינוּ רְחוֹב מְסֻמָּא עֵינַיִם
בְּמִגְיַנֵּי־רוּחוֹת, הִרְחַנוּ רְצִיף־דַּיִג; מֶשֶׁם
הֵחֵל מֶרְחָבָם הַנִּסְחָף שֶׁל פְּנֵי הַנָּהָר,
בְּמִפְגַּשׁ שָׁמַיִם, לִינְקוֹלְנְשַׁיִר וּמַיִם.

כָּל אֲחַר־הַצָּהֳרַיִם, מִבַּעַד לַחֹם הָרַם, הַמְנַמְנֵם
עַל מְלִים שֶׁל יַבֶּשֶׁת
דָּבַקְנוּ דָּרוֹמָה בְּפִתּוּל אִטִּי וּבוֹלֵם.

חִוּוֹת נִרְחָבוֹת חָלְפוּ, בָּקָר קְצַר־צֵל בַּדֶּשֶׁא,
תְּעָלוֹת עִם צִיפּוֹת שֶׁל שִׁפְכֵי מוּצָרִים;
חֲמָמָה הִבְזִיקָה בִּיחוּדָהּ; מְשׁוֹכוֹת הַגְּדוּר
טָבְלוּ וְהֵגִיחוּ; פְּעָמִים רֵיחוֹת עֵשֶׂב דָּחֵקוּ
סִרְחוֹן בַּד־קְרוֹן מָלֵא כַּפְתּוֹרִים,
עַד הָעִיר הַבָּאָה, חֲדָשָׁה, קֶשֶׁת־תְּאוּר
קְרָבָה בְּאַקָּרִים שֶׁל מְכוֹנִיּוֹת שֶׁפִּרְקוּ.

תְּחִלָּה לֹא שַׂמְתִּי לֵב אֵיזוֹ מְהוּמָה
הֵקִימוּ הַחֲתוּנוֹת אֲצֶל
הַתַּחֲנוֹת בָּהֶן עָצַרְנוּ: הַחַמָּה
הוֹרֶסֶת כָּל עִנְיָן בַּמִּתְרַחֵשׁ בַּצֵּל.
יִחַסְתִּי אֶת הַשְּׁאָגוֹת וְהַתְּרוּעוֹת בִּקְצוֹת
הַרְצִיפִים הַקְּרִירִים לְסַבָּלִים מִשְׁתַּעֲשְׁעִים בַּדֹּאַר,
וְהִמְשַׁכְתִּי בִּקְרִיאָה. אַךְ כְּשֶׁהִתְחַלְנוּ שׁוּב נָעִים,
חָלַפְנוּ עַל פְּנֵיהֶן, מְחִיכוֹת, נוֹדְפוֹת־בֹּשֶׁם, נְעָרוֹת
בְּחִקּוּי אָפְנָה נִלְעָג, צְעִיפִים, עָקֵב גָּבֹהַּ.
כֻּלָּן בִּתְנוּחָה מְהַסֶּסֶת, צוֹפוֹת בָּנוּ נוֹסְעִים.

כְּאִלּוּ יָצְאוּ עִם סִיּוּם
מְאֹרָע לְנַפְנֵף לִפְרִידָה
לְדַבַּר־מַה שֶׁשָּׁרַד אַחֲרָיו. סַקְרָן וְהָמוּם,
רָכַנְתִּי, זָרִיז יוֹתֵר בַּפַּעַם הַבָּאָה,
וְרָאִיתִי שׁוּב הַכֹּל בְּמִנָּחִים שׁוֹנִים;
הָאָבוֹת עַל חֲגוֹרוֹתֵיהֶם הֶעָבוֹת מִתַּחַת לַחֲלִיפוֹת,
וּמִצְחָם חָרוּשׁ קְמָטִים; אִמָּהוֹת שְׁמֵנוֹת מְרִימוֹת
קוֹלָן,
דּוֹד מְנַבֵּל פִּיו בִּצְעָקָה־ וְאָז סִלְסוּלִים תְּמִידִיִּים,
תַּחֲלִיפֵי הַתַּכְשִׁיטִים וְנֵילוֹן הַכְּפָפוֹת,
צִבְעֵי הַלִּימוֹן, זֵית הָאוֹכְרָה וְהָאַרְגָּמָן,
שֶׁתַּחֲמוּ מִכָּל הַשְּׁאָר בְּאֵי־מַמְּשׁוּתָן אֶת הַנְּעָרוֹת.
כֵּן, מִבָּתֵּי־קָפֶה וְאוּלַמֵּי־
מְסִבּוֹת בְּמַעֲלֵה חֲצֵרוֹת, וְשֻׁלְחָנוֹת
לְנוֹסְעֵי־אוֹטוֹבּוּס עוֹטֵי כַּד־דְּגָלִים, יְמֵי
הַחֲתוּנוֹת קָרְבוּ לְקַצָּם. בְּכָל תַּחֲנָה
עָלוּ זוּגוֹת טְרִיִּים. הַשְּׁאָר עָמְדוּ סְבִיבָם,
שִׁירֵי קוֹנְפֶטִי וְעֵצוֹת יָדוּ,

וּכְשֶׁנַּעֲנוּ, כָּל קְלַסְתֵּר נִדְמָה
כְּמַגְדִּיר אֶת שֶׁרָאָה בְּהֵפָּרְדוֹ. יְלָדִים בְּזַעֲמָם
עַל דְּבַר־מַה מְשַׁעֲמֵם. אָבוֹת מֵעוֹלָם לֹא יָדְעוּ

הַצְלָחָה כֹּה עֲצוּמָה וּשְׁלֵמָה בְּגִחוּכָהּ;
הַנָּשִׁים חָלְקוּ
הַסּוֹד כִּלְוָיָה שְׂמֵחָה;
וְעֵינֵי הַנְּעָרוֹת, מְהַדְּקוֹת תִּיקֵיהֶן, רֻתְּקוּ
לִפְצִיעָה דָּתִית. חָפְשִׁים לְבַסּוֹף, וְלַעֲיֵפָה
גְּדוּשִׁים בְּכָל אֲשֶׁר רָאוּ הָאֲנָשִׁים,
מִהַרְנוּ לִקְרַאת לוֹנְדוֹן, גּוֹרְרִים טַעֲמֵי עָשָׁן;
עַתָּה הָיוּ הַשָּׂדוֹת לְאַתְרֵי־בִּנְיָן וַעֲצֵי־צַפְצָפָה
הֻטִּילוּ צְלָלִים אֲרֻכִּים עַל הַכְּבִישִׁים,
וּבְמֶשֶׁךְ כַּחֲמִשִּׁים דַּקּוֹת, בָּהֶן דָּמָה הַזְּמָן

כִּי יַסְפִּיק אַךְ לְהַתְּקִין כּוֹבָעִים וְלַהֲגוֹת
אֲנִי מַתִּי כִּמְעָט
יָצְאוּ לַדֶּרֶךְ תְּרִיסַר חֲתוּנוֹת.
יוֹשְׁבִים זֶה לְצַד זֶה, מַפְנִים לַנּוֹף מַבָּט. ◀

— — מִגְדַּל־קְרוּר ו״אוֹדִיאוֹן״ חָלְפוּ,
וּמִישֶׁהוּ רָץ לְכַדֶּרֶת, וְלֹא נָתַן אִישׁ דַּעַת
עַל הָאֲחֵרִים שֶׁלֹּא יִפְגֹּשׁ לְעוֹלָם,
אוֹ אֵיךְ יָכִילוּ כָּל חַיָּיו אֶת הַשָּׁעָה הַזּוֹ.
אֲנִי הִרְהַרְתִּי בְּלוֹנְדוֹן הַשִּׁמְשִׁית, הַמִּשְׁתָּרַעַת
בַּאֲזוֹרֵי־מִקּוּד דְּחוּסִים כְּרִבּוּעֵי־דָּגָן:

לְשֶׁם כֵּוְנוּ פָּנֵינוּ. וּכְשֶׁדָּהַרְנוּ לְרֹחַב
קִשְׁרֵי מְסִלָּה בּוֹרְקִים,
עַל־פְּנֵי קְרוֹנוֹת־שֵׁינָה עוֹמְדִים, קִירוֹת שֶׁל טַחַב
מַשְׁחִירִים קָרְבוּ, וְכִמְעַט וְתָמָה סִדְרַת מִקְרִים
נוֹסַעַת וּשְׁבִירָה זוֹ, וְכָל אֲשֶׁר אָצְרָה
עָמַד נָכוֹן לְהִשְׁתַּחְרֵר בִּמְלֹא כּוֹחוֹת הָאִיתָנִים
שֶׁמַּעֲנִיקָה הַהֲוָיָה הַמִּשְׁתָּנָה. מַסָּעֵנוּ שָׁב, נִבְלַם,
וּכְשֶׁהִדְקוּ הַמַּעֲצוֹרִים שְׁלִיטָתָם, הִשְׁתָּרְרָה
תְּחוּשָׁה שֶׁל נְפִילָה, כְּמוֹ מְטַר־חֲצִים
מֵעֵבֶר לְמִטַּחֲרֵי־עַיִן, הוֹפֵךְ גְּשָׁמִים אֵי־שָׁם.

אמבולנסים

אֲטוּמִים כְּתָאֵי־רִדּוּי הֵם שׁוֹזְרִים
צְהֳרַיִם צוֹרְמִים שֶׁל עָרִים, וּמַבָּט
לֹא יָשִׁיבוּ מִכָּל שֶׁסָּפְגוּ.
זְרוּעוֹת עַל לוּחִית, אָפֹר קַל וּמְמֹרָט,
עַל־שְׂפַת כָּל מִדְרָכָה יֵעָצְרוּ:
כָּל רְחוֹב בְּעִתּוֹ מְבַקְּרִים.

אָז יְלָדִים עַל כְּבִישׁ, אוֹ מַדְרֵגוֹת,
אוֹ נָשִׁים שָׁבוֹת מִן הַקְּנִיּוֹת,
מְרִיחוֹת סְעוּדוֹת שׁוֹנוֹת בְּדַרְכָּן,
רוֹאִים פְּנֵי־פֶּרֶא לְבָנוֹת מִתְרוֹמְמוֹת
לְרֶגַע מֵעַל לִשְׂמִיכוֹת הָאַלְנָקָה,
בְּעוֹדָן נִשָּׂאוֹת פְּנִימָה וּמֵאֲחֹסָנוֹת,

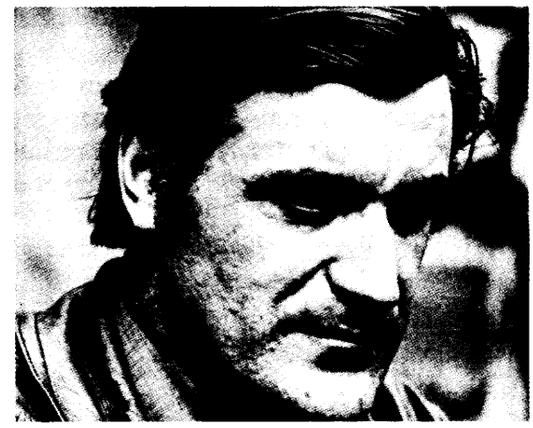
וְחָשִׁים בְּרִיקוּת פּוֹתֶרֶת־כֹּל
שֶׁבִּיסוֹד מַעֲשֵׂינוּ כֻּלָּם טְמוּנָה,
וְלִשְׁנָיָה קוֹלְטִים אוֹתָהּ בִּמְלוֹאָהּ,
כֹּה תְּמִידִית, אֲטוּמָה וּנְכוֹנָה.
הַדְּלָתוֹת מִתְרַחֲקוֹת. נֶפֶשׁ אֻמְלָלָה
לִמְצוּקַת־עַצְמָם לוֹחֲשִׁים בְּלִי קוֹל;

כִּי נִשְׁאֵת הַרְחֵק בַּאֲוִיר הַמַּקְהֵה
תָּחֹג נְעִילָה פִּתְאֹמִית שֶׁל אָבְדָן
סְבִיב דְּבַר־מַה הַקָּרֵב לְקִצּוֹ הַוַּדַּאי,
וַאֲשֶׁר הִתְלַכֵּד בּוֹ יַחְדָּיו בְּמַהֲלָכָן
שֶׁל הַשָּׁנִים, הַמִּזּוּג הַמְיֻחָד וְהָאַקְרַאי
שֶׁל מִשְׁפָּחוֹת וָאֲרָחוֹת בְּרֶגַע זֶה

מַתְחִיל, לְבָסוֹף, לְהִתְרַפּוֹת. מֶרְחָק
מִלְּתַת וּלְקַבֵּל אַהֲבָה,
לִשְׁכַּב לֹא מוּשָׂג בֵּין קִירוֹת,
הַתְּנוּעָה נֶחֱצֵית, לְאַפְשֵׁר מַעֲבָר,
מְקָרֵב אֶת שֶׁנּוֹתַר לִקְרוֹת
וּמַקְהֵה כָּל הֱיוֹתֵנוּ לְמֶרְחָק.

Ted Hughes

טד יוז — נולד ביורקשייר ב־1930. שירתו הקנתה לו מקום בכותל־המזרח של השירה האנגלית החדשה. היה נשוי למשוררת סילוויה פלאת׳. למן 1975 פירסם עשרות ספרי־שירה וכן כתב מחזות, סיפורת ושירה לילדים. מספריו האחרונים: ״מורטאון״ (1979), ״שרידי אלמט״ (1979) ו״כל ימות השנה״ (1979).



טד יוז

מאנגלית: דינה קטן בן־ציון

צאן

הַכִּבְשָׂה חָדְלָה מִבְּכִיָּהּ.
כָּל הַבֹּקֶר בֵּין סוֹרְגֵי הַמִּכְלָאָה
בָּאָחוּ, בָּכְתָה
לַטָּלֶה הָאוֹבֵד שֶׁלָּהּ. אֶתְמוֹל הֵם בָּאוּ.
עַתָּה הָיָה הַטָּלֶה מְסֻגָּל לְהִתְיַצֵּב עַל רַגְלָיו בְּשֹׁפִי
וְעַל בְּהוֹנוֹתָיו לִטְפּוֹף כַּמָּה צְעָדִים.
וְעַכְשָׁו: נֶעֱלָם.
הוּא הִגִּיעַ רַק לְמַחֲצִית מִגְּדֵלוֹ הָאֲמִתִּי
וּבְכִיוֹ הָיָה לֹא־בְּסֵדֶר. זֹאת לֹא הָיְתָה
פְּעִיָּה קָשָׁה קְטָנָה יְבֵשָׁה. בְּכִי־תִּנּוֹק
מִמַּעַל לְלָשׁוֹן פְּחוּסָה, אֶלָּא בְּכִי אֱנוֹשׁ,
״אוֹה!״ הַמַּחֲלִיק נוֹאֵשׁ מִפִּי טָלֶה בֶּן־כִּבְשִׂים. רַגְלֵי־הַצְּבִי שֶׁלּוֹ
רָטְטוּ בְּאֵימָה מִתַּחַת לַעֲמוּד הַשִּׁדְרָה הַגָּלְמִי,
שׁוֹקָיו הַחֲלוּשׁוֹת נָטוּ לְפָנִים
כְּמְבַקְּשׁוֹת לֵהָן סָעַד מִן הַכְּתֵפַיִם.
רֹאשׁ־הַפִּירְמִידָה הַקָּטוּם שֶׁלּוֹ הַלָּבָן וְהַצָּמִיר, עַל הַצַּוָּאר הַמַּרְעִיד
עֵינַיִם הָיוּ בּוֹ נוּגוֹת וּמוּכָסוֹת, כִּבְלַחַץ עַצֶּבֶת,
קְטָנוֹת מִדַּי, וְכָל הַזְּמַן בָּכָה ״אוֹה! אוֹה״
מוֹעֵד לְעֵבֶר אִמּוֹ הַנִּצֶּבֶת דְּרוּכָה וּמְבֻלְבֶּלֶת, רוֹקַעַת בְּרַגְלֶיהָ בְּסַעֲרַת־נֶפֶשׁ
הַמְנַחֶשֶׁת אֶת כַּוָּנָתֵנוּ. חָלָשׁ מִדַּי הָיָה
מִכְדֵּי לִמְצוֹא אֶת פִּטְמוֹתֶיהָ, אוֹ לִנְבֹּר אַחֲרֵיהֶן מִתַּחַת,
נָתוּן רַק לַעֲמֹד בִּמְקוֹם עָמְדוֹ וְאַחַר לִגְרֹר עַצְמוֹ
לַמָּקוֹם שֶׁאֵלָיו זָעָה. הִיא יָדְעָה
שֶׁמַּשֶּׁהוּ בּוֹ לֹא בְּסֵדֶר, וְלֹא הֵבִינָה
מָה אִתּוֹ. אַחַר־כָּךְ רַגְלָיו בַּתַּלְתַּלִּים־הַמִּחְסְפָּסִים,
הַבְּנוּיוֹת בְּמֶצָקוּת כָּזֹאת עִם תְּפִיחָה
גִּזְעִית בִּקְצוֹתֵיהֶן,
פָּשׁוּט הָפְכוּ לוֹ לְמִכְשׁוֹל, כַּעֲרֵימָה רוֹפֶפֶת
שֶׁל עֲצֵי־הַסָּקָה, שֶׁלְּהַוָּתוֹ שׁוּמָה עָלָיו לְהִתְעַסֵּק בָּם,
כְּבֵדוֹת מִכֹּפִי יְכָלְתּוֹ, שֶׁלִּפְעָמִים נִמְצֵאת בָּם תְּמִיכָה קַלָּה,
אֲבָל לֹא כֹּחַ, לֹא סָעַד מַמָּשִׁי.
כַּאֲשֶׁר הוֹשַׁבְנוּ אֶת אִמּוֹ עַל־זְנָבָהּ, חָפַן בְּפִיו אֶת פִּטְמָתָהּ,
הִגִּיר קֶצֶת רִיר, אַךְ כַּעֲבֹר רֶגַע
אִבֵּד מַטָּרָה וְעִנְיָן, זַרְבּוּבִיתוֹ תָּעָתָה כֹּה וָכֹה,
עָסוּק הָיָה בְּקִשְׁי
דָּחוּף וְדוֹחֵק הַרְבֵּה יוֹתֵר. לְעֵת עֶרֶב
לֹא יָכוֹל עוֹד לַעֲמֹד. לֹא
שֶׁלֹּא הָיָה מְסֻגָּל לְהִתְפַּתֵּחַ, הוּא נוֹלַד
עִם כָּל הַדְּרוּשׁ זוּלַת הָרָצוֹן —
שֶׁעָשׂוּי לְהִתְעַוֵּת, מַמָּשׁ כְּכָל אִיבָּר.
הַמָּוֶת עִנְיַן אוֹתוֹ יוֹתֵר.
הַחַיִּים לֹא הִצְלִיחוּ לִמְשֹׁךְ אֶת תְּשׁוּמֶת לִבּוֹ.
וְכָךְ מֵת. כְּשֶׁקַּרְדִּיגָן־הַצֶּמֶר שֶׁלּוֹ
עוֹדֶנּוּ טוֹבֵל בְּפֶרֶשׁ הַלֵּידָה הַצַּהֲבְהָב.
הוּא לֹא הֶאֱרִיךְ כְּדֵי לֵיל־קַיִץ חַמִּים.
עַתָּה שׁוּב הִתְחִילָה אִמּוֹ מְיַבֶּבֶת.
בַּעֲצֵי־הַבּוּקִיצָה הָרוּחַ אוֹקְיָאָנִית
וְהַפְּרִיחָה עֲרוּכָה וּמְזֻמֶּנֶת.

קוצים

כְּנֶגֶד גּוּמִי לְשׁוֹנָם שֶׁל בְּנֵי־בָקָר וְיָדַיִם מְנַכְּשׁוֹת שֶׁל בְּנֵי־אָדָם
קוֹצִים מְגִיחִים אֶל אֲוִיר הַקַּיִץ
בְּתִפְרֹשֶׁת סְדָקִים נִבְעִים בְּלַחַץ כְּחוֹל שָׁחֹר.

כָּל אֶחָד מֵהֶם הִתְפָּרְצוּת נִקְמָתָהּ שֶׁל
תְּחִיָּה, חֹפֶן נִתְפָּשׁ
מֵרְסִיסֵי נִשְׁקוֹ וּמִקֶּרַח־אִיסְלַנְדּ שָׁלוּחַ

מִכֶּתֶם תַּת־קַרְקָעִי שֶׁל וַיְקִינְגּ נִרְקָב.
הֵם כְּשִׁיעָר חִוֵּר וְכָאוֹתִיּוֹת הַגְּרוֹנִיּוֹת בְּנִיב־לָשׁוֹן.
נוֹצָה מְדַמֶּמֶת בְּאַמְתַּחַת כָּל אֶחָד מֵהֶם.

אַחַר מַאֲפִירִים הֵם כְּאֶחָד הָאָדָם.
וּמִשֶּׁנִּקְצְרוּ, מַעֲרָכָה הִיא זֹאת. בְּנֵיהֶם מוֹפִיעִים
בְּנֶשֶׁק קָשִׁיחַ, לְהָשִׁיב מִלְחָמָה עַל אוֹתָהּ כִּכְּרַת־אֶרֶץ.

◄

ערפד

מאנגלית: אמנון זקוב

אַתֶּם, מְאֹרָחִים, כְּמְעַט שְׂמֵחִים לַדָּר הַלֹּא־קָרוּא:
רְאוּ, כֵּיצַד עֵינָיו בּוֹרְקוֹת בַּוִּיסְקִי, שְׁנִינוּתוֹ
מְהַפֶּכֶת אֶת הַחֲבוּרָה כְּכַמַּכַּת־בָּרָק —
כֻּלְּכֶם פְּלִיאָה מִנַּיִן הוּא שׁוֹאֵב עָצְמַת מַרְצוֹ...

אַךְ, בְּאוֹתוֹ רֶגַע, כָּאן, הֵרְחֵק בְּתַחְתִּיּוֹת־הָאָרֶץ,
פֶּגֶר מְעֻפָּשׁ זֶה טוֹרֵף אֶת תַּכְרִיכוֹ וּמִתְנַפֵּחַ.

"חֲדַל, חֲדַל, בְּשֵׁם הָאֵל, חֲדַל!" אַתֶּם צוֹרְחִים
בְּדִמָּעוֹת זוֹלְגוֹת, אַךְ הוּא מַמְשִׁיךְ, מַמְשִׁיךְ,
בְּלֹא־רַחֵם, עַד תִּדְמוּ צַלְעוֹתֵיכֶם פּוֹקְעוֹת...

בְּעוֹד עֵינֵי הַפֶּגֶר בַּעֲוִית, תִּפּוֹרָה
אֶל הַכִּיּוֹר הַמְיֻסָּר, וְדָם סָחוּט
זוֹחֵל כְּעַקְרַבִּים אֶל תּוֹךְ שֶׁעָרוֹ

אַתֶּם מִתְחַנְּנִים, תְּשׁוּשִׁים, כְּרוּכִים בְּתוֹךְ טֵרוּף קוֹלוֹ
עַד פֶּתַע, בְּכִחְכּוּחַ־דָּם, הוּא נֶחֱנָק: הוּא עוֹזֵב,
מַרְטִיט, מִיָּד, אַתֶּם מָטִים אֶל הַכַּרְסָה
קָרִים כְּעֶלֶה, לִבְּכֶם בְּקֹשִׁי נָע...

עָמוֹק מִתַּחַת לַשִּׁפְלָה מִכָּל אַבְנֵי הָעִיר
הַשֵּׂק הַמְגַחֵךְ הַזֶּה מִתְפַּקֵּעַ מִדַּמְכֶם.

Thom Gunn

תום גאן — נולד בגרייבסנד, קנט, ב־1929. שירת בצבא הבריטי ולמד באוניברסיטאות אוקספורד וסטנפורד, קליפורניה. בשנים האחרונות יושב בארה"ב. מספריו האחרונים: "מיבצרו של ג'ק סטרואו" (1976), "המיקצב שהושמט" (1976), "משחקי מזל" (1979) ו"מיבחר שירים 1975־1950" (1979).

תום גאן

עברית: משה דור

מנהיגי העצובים

אֶחָד אֶחָד הֵם מוֹפִיעִים
בַּאֲפֵלָה: יְדִידִים סְפוּרִים,
וַאֲחֻדִּים בַּעֲלֵי שְׁמוֹת
הִיסְטוֹרִיִּים עַד מַה מְאֻחָרִים הֵם לְהַתְחִיל לִזְרֹחַ!
אַךְ בְּטֶרֶם יִדְעֻכוּ עוֹמְדִים הֵם
שְׁלֵמִים בְּהִתְגַּלְמוּתָם, כָּל

הָעֶבֶר עוֹטֵף אוֹתָם כְּמוֹ
גְּלִימַת תֹּהוּ וָבֹהוּ. הֵם הָיוּ גְּבָרִים
אֲשֶׁר, סָבַרְתִּי, חָיוּ רַק לְמַעַן
חַדֵּשׁ אֶת הָעָצְמָה הַנִּפְסָדָה שֶׁהֵם
פִּזְרוּ עִם כָּל עֲוִית חֵמָה.
הֵם מַזְכִּירִים לִי, רְחוֹקִים עַכְשָׁו.
אֶמֶת, לִכְלַל שַׁלְוָה עֲדַיִן לֹא הִגִּיעוּ,
אֲבָל עַכְשָׁו שֶׁהֵם אָכֵן
פְּרוּדִים, מִכְּשֶׁלּוֹנוֹת נָפוּ,
הֵם נִסּוֹגִים אֲלֵי מַסְלוּל־מָעוֹף
וְסוֹבְבִים בְּמֶרְץ
חֲסַר־פְּנִיּוֹת קָשֶׁה, כְּמוֹ הַכּוֹכָבִים.

Peter Porter

פיטר פורטר — נולד בבריסביין, אוסטרליה, ב־1929. חי בלונדון למן 1951. ספר־שיריו הראשון, "נושך פעם, נושך פעמיים", יצא ב־1961. הירצה באוניברסיטאות שונות וכתב בעתונות. בין ספריו האחרונים: "לחיות בארץ שקטה" (1975) ו"מחיר הרצינות" (1978).

פיטר פורטר

מאנגלית: אליעזרה איג־זקוב

אבקש את תשומת־לבכם

תַּחֲנַת הָרָדָאר הַקָּטְבִּית הִתְרִיעָה זֶה עַתָּה
כִּי הִתְקַפַּת טִילִים גַּרְעִינִיִּים בְּעָצְמָה שֶׁל
אֶלֶף מֶגָטוֹן לְפָחוֹת
כְּוּנָה עַל־יְדֵי הָאוֹיֵב
הַיִּשֶׁר אֶל עָרֵינוּ הָרָאשִׁיּוֹת.
הוֹדָעָה זוֹ תִּמָּשֵׁךְ
שְׁתֵּי דַּקּוֹת וָרֶבַע.
וְלָכֵן יִשְׁאֲרוּ לָכֶם עוֹד
שְׁמוֹנֶה וָרֶבַע דַּקּוֹת
עַל־מְנַת לִפְעֹל לְפִי דְּרִישׁוֹת־
הַמִּקְלוֹט, כְּפִי שֶׁפֻּרְסְמוּ בְּתַקָּנוֹת
הַהֲגָנָה הָאֶזְרָחִית — סְעִיף הַתְקָפָה אֲטוֹמִית.
מַסָּה מְקֻצֶּרֶת בְּמֵיחָד
תְּשַׁדֵּר בְּסוֹפָהּ
שֶׁל הוֹדָעָה זוֹ — —
טָקְסִים פְּרוֹטֶסְטַנְטִיִּים וִיהוּדִיִּים
יַתְחִילוּ בְּמַקְבִּיל — —
בַּחֲרוּ מִיָּד בְּאֹרֶךְ הַגַּל שֶׁלָּכֶם
לְפִי הַהוֹרָאוֹת
בְּתַקָּנוֹת הַהֲגָנָה. אַל
תִּקְחוּ חַיּוֹת־שַׁעֲשׁוּעִים אֲהוּבוֹת (כּוֹלֵל צִפָּרִים)
לְמִקְלְטֵיכֶם — הֵם יִצְרְכוּ
אֲוִיר טָרִי. הַשְׁאִירוּ אֶת הַזְּקֵנִים וְהָרְתוּקִים
לַמִּטָּה לֹא תּוּכְלוּ לַעֲשׂוֹת לְמַעַנָּם דָּבָר.
זִכְרוּ לִלְחֹץ עַל מֶתֶג
הַנְּעִילָה כְּשֶׁכֻּלָּם יִהְיוּ בְּתוֹךְ
הַמִּקְלָט. כַּוְּנוּ אֶת אַנְטֶנַת
הַקְּרִינָה, הַפְעִילוּ אֶת מוֹנֶה־הַגַּיגֶר.
כַּבּוּ אֶת הַטֶּלֶוִיזְיָה כֻּעֵת.
כַּבּוּ אֶת הָרַדְיוֹ מִיָּד
עִם תֹּם הַתְּפִילוֹת. בּוֹ בַּזְּמַן
פִּקְקוּ אֶת אָזְנֵי כָּל אֶחָד מִבְּנֵי־
מִשְׁפַּחְתְּכֶם בְּמִסְתְּמֵי־הַתְּפוֹצְצִיּוֹת. הוֹרִידוּ
אֶת בַּקְבּוּקֵי הַפְּלָאסְטָה. תְּנוּ לְיַלְדֵיכֶם
אֶת הַכַּדּוּרִים הַמְסֻמָּנִים "אֶחָד" וּ"שְׁנַיִם"
בְּמִיכַל הָגָ"א הַיָּרָק, אָז הַשְׁכִּיבוּ
אוֹתָם לִישׁוֹן. אַל תַּסִּירוּ
אֶת מִגּוּפוֹת־הַאֲוִיר הַפְּנִימִיּוֹת עַד
שֶׁיֵּרָאֶה אוֹת הַשֶּׁטַח־פָּנוּי־מִקְרִינָה
(צִפּוּ לַקּוּקִיָּה עַל
לוּחִית הַפֶּרְסְפֶּקְס), אוֹ לְצִלְצוּל הַפַּעֲמוֹן
שֶׁל הָרוֹפֵא הַמְּחוֹזִי הַנַּיָּד.
אִם אָזַל, קֹדֶם לָכֵן, הָאֲוִיר,
אוֹ אִם מִישֶׁהוּ מִבְּנֵי מִשְׁפַּחְתְּכֶם

נִפְגַּע בְּצוּרָה אֲנוּשָׁה, חַלְּקוּ
אֶת הַכְּמוּסוֹת הַמְּסֻמָּנוֹת "עֵמֶק פּוֹרֵג'"
(כִּיס אָדֹם בְּתִיק־הַשַּׁרְדוּת מס' 1)
לְמָוֶת לְלֹא־כְּאֵבִים. (הַקָּתוֹלִים
תִּדְרְכוּ עַל יְדֵי כָּמְרֵיהֶם
מַה לַּעֲשׂוֹת בְּמִקְרֶה זֶה.)
הוֹדָעָה זוֹ מַגִּיעָה לְסִיּוּמָהּ. נְשׁוּאֵנוּ
כְּבָר נָתַן הוֹרָאוֹת
לְהַתְקָפַת־נֶגֶד מָאסִבִּית. הִיא תִּהְיֶה
מַכְרִיעָה. כָּמָה מֵאִתָּנוּ עֲלוּלִים לָמוּת.
זִכְרוּ, מִבְּחִינָה סְטָטִיסְטִית
לֹא סָבִיר שֶׁתִּהְיוּ אֵלֶּה אַתֶּם.
כָּל הַדְּגָלִים מִתְנוֹפְפִים בְּגַבֵּהּ מָלֵא
עַל בִּנְיָנֵי הַמֶּמְשָׁלָה — הַשֶּׁמֶשׁ זוֹרַחַת.
הַמָּוֶת הוּא הַפָּחוּת בְּדְאֲגוֹתֵינוּ.
כֻּלָּנוּ בִּידֵי אֱלֹהִים,
כָּל אֲשֶׁר קוֹרֶה, קוֹרֶה בִּרְצוֹנוֹ.
עַכְשָׁיו רְדוּ מַהֵר לַמִּקְלָטִים.

Paul Muldoon

פול מאלדון — נולד במחוז ארמאג בצפון־אירלנד ב־1951. למד באוניברסיטת־המלכה בבלפאסט. עובד בשירות ה־בי.בי.סי. בבלפאסט. מספריו: "מזג־אוויר חדש" (1973) ו"מדוע עזב בראונלי" (1980).

פול מאלדון

עברית: משה דור

זהויות

בְּהַגִּיעִי אֶל הַיָּם
נִתְקַלְתִּי בְּאַחַת שֶׁעַתָּה זֶה בָּאָה
מִפְּנִים־הָאָרֶץ. מִשְׁפַּחְתָּהּ
הָיְתָה בַּעֲלַת מַעֲמָד בְּמִשְׁטָר קוֹדֵם
אֲבָל עַכְשָׁו חָבוּשׁ אֲבִיהָ בְּבֵית־סֹהַר.

הִיא נָסְעָה, רַק בִּשְׁעוֹת הַלַּיְלָה,
בְּהַמְלָטָה מַמָּשׁ כְּשֶׁהִגִּיעַ
צַו־מַאֲסָרָה וּבְנָנְבָהּ אֶת סִירַת־הַמִּשְׁטָרָה,
עַד הַחוֹף הַנֶּחֱרָץ הַזֶּה הִרְחִיקָה.

אֶרֶץ שֶׁשָּׁהִינוּ בְּאוֹתוֹ
מָלוֹן, יָרַד וְטוֹב לְמָדֵי לְגַבֵּי רֹבַע
הַתַּיָּרִים. בְּאוֹתוֹ עֶרֶב בָּאָה לְחַדְרִי
וּבִקְשָׁה מִמֶּנִּי שֶׁאֶסַּע אֶל הַבֵּירָה,
בְּהַצִּיעָה לִי שָׁעוֹן וְאַרְנָק,
כְּדֵי לְחַפֵּשׂ יָדִיד וָתִיק שֶׁיִּגְנֹב
נְיָרוֹת בִּשְׁבִילָהּ וּבִשְׁבִילִי. אוֹ־אָז כְּדֵי לְהִנָּשֵׂא,
נוּכַל לָצֵאת מֵאוֹתוֹ נֶמֶל עַצְמוֹ.

מֵאָז אֵינִי חָדֵל לִנְדֹּד, חוֹזֵר בְּמַעֲלֵה הַנְּהָרוֹת
שֶׁפַּעַם זָרְמוּ זֶה לְתוֹךְ זֶה,
כְּשֶׁאֶחָד אֶת שְׁמוֹ שֶׁל הַשֵּׁנִי לוֹקֵחַ.

Adrian Mitchell

אדריאן מיצ'ל — נולד בלונדון ב־1932. שירת בצבא הבריטי. למד באוקספורד ועבד ככתב. בעל־טור ומבקר בעתונים שונים. מספרי־שיריו האחרונים: "איש־הקוף מגיע" (1975) ו"ליופי דאגלס" (1979). כתב מחזות רבים, רומאנים ותסריטים

אדריאן מִיצֶ'יל

מאנגלית: דינה קטן בן־ציון

הניצולים מצביעים בעד קליבאן

הָאוֹקְיָאנוּס הַשָּׁקֵט —
חֲצִי־כַּדּוּר כָּחֹל.
אִיִּים כְּסִימָנֵי פִּסּוּק.

בְּמֹטוֹס שִׁיּוּט
הַנּוֹסְעִים מְסִירִים עֲטִיפַת קֻבִּיּוֹת־הַחֶמְאָה.
סוּפַת הוּרִיקָאן מִתְרוֹמֶמֶת,
הַמֹּטוֹס מֶשְׁלָךְ הַיָּמָה.
חֲמִשָּׁה מֵהֶם, שֶׁטֻּלְטְלוּ אֶל חוֹף־אִי,
נִצְּלוּ.

הַכַּתָּב תּוֹם.
סוּזָאן הַבּוֹטַנִיקָאִית.
ג'יִם, אֲלוּף הַקֶּפִּיצָה־לַגַּבַּה.
בִּיל הַנַּגָּר.
מֶרִי, הָאַלְמָנָה הַתִּמְהוֹנִית.

הַכַּתָּב תּוֹם חִפֵּשׂ וּמָצָא מַעְיָן מֵי שְׁתִיָּה.
סוּזָאן הַבּוֹטַנִיקָאִית אִתְּרָה עֵץ בַּנָּנָה.
ג'יִם אֲלוּף הַקֶּפִּיצָה לַגַּבַּה קָפַץ מַעְלָה וָמָטָה
וְהוֹשִׁיט אֶשְׁכּוֹל לְאִישׁ.
בִּיל הַנַּגָּר הִתְקִין שֻׁלְחָן לִסְעוּדַת הַבַּנָּנוֹת.
מֶרִי הָאַלְמָנָה הַתִּמְהוֹנִית טָמְנָה בָּאֲדָמָה
אֶת קְלִפּוֹת הַבַּנָּנָה.
אֲבָל רַק לְאַחַר שֶׁנִּתְבַּקְּשָׁה פַּעֲמַיִּים.
כֻּלָּם אָסְפוּ זְרָדִים וְהִבְעִירוּ מְדוּרָה.
הָיְתָה שְׁקִיעָה מְשַׁגַּעַת.

בְּבֹקֶר יוֹם הַמְּחֻרָת קִיְּמוּ יְשִׁיבַת וַעַד.
תּוֹם, סוּזָאן, ג'יִם וּבִיל
הִצְבִּיעוּ בְּעַד לַחֲגֹג־אֶת־הַחַיִּים.
מֶרִי, הָאַלְמָנָה הַתִּמְהוֹנִית, נִמְנְעָה.

תּוֹם הַכַּתָּב הֵרַג כְּמָה עַשְׂרוֹת חֲזִירֵי־בָּר.
אֶת הָעוֹרוֹת עִבֵּד לְגְוִילִים
וּבְדִיו הַדְּיוֹנוֹן הִדְפִּיס אֶת חַדְשׁוֹת הָאִי.

סוּזָאן הַבּוֹטַנִיקָאִית פִּתְּחָה זְנֵי־בַּנָּנָה חֲדָשִׁים
בִּטְעָמֵי שׁוֹקוֹלָד, אוּמְצַת בָּשָׂר, חֶמְאַת בָּטְנִים,
עוֹפוֹת וּמִשְׁחַת נַעֲלַיִם.

ג'יִם אֲלוּף הַקֶּפִּיצָה לַגַּבַּה אִרְגֵּן עוֹד וָעוֹד מִשְׂחָקִים
שֶׁבָּם נִצַּח בְּקַלֵּי קַלּוּת.

בִּיל הַנַּגָּר בָּנָה גַּלְגַּל מַיִם מֵעֵץ
וְאֶת אֶנֶרְגִּיַּת הַמַּיִם הָפַךְ לְחַשְׁמָל.
תּוֹךְ שִׁמּוּשׁ בְּמַחְצְבֵי בַּרְזֶל שֶׁבֶּהָרִים,
בָּנָה עֲמוּדֵי פָּנָס.
כֻּלָּם דָּאֲגוּ לְמֶרִי, הָאַלְמָנָה הַתִּמְהוֹנִית,
חֹסֶר הָאֲמוּן שֶׁרָחֲשָׁה וּבִכְלָל —
אַךְ לֹא הָיָה פְּנַאי לְפִנּוּקִים.

הַר גַּעַשׁ הִתְפָּרֵץ, אַךְ הֵם חָפְרוּ תְּעָלָה
וְהֵסִיטוּ אֶת הַלַּבָּה אֶל הַיָּם,
שָׁם נִצְּבָה כְּנֶגֶד מַרְהִיב.
שׁוֹדְדִים הִתְנַפְּלוּ עֲלֵיהֶם וְנִצָּחוּ
בְּכֹחַ בַּזּוּקוֹת־בַּמְבּוּק הַיּוֹרוֹת
קִפּוֹדֵי־יָם צְרוּרִים בְּנִיטְרוֹגְלִיצֶרִין־מְתוֹצֶרֶת־בַּיִת.
הֵם כִּבְּדוּ אֶת הַקַּנִּיבָּלִים בְּמָנַת תְּרוּפוֹת
וְיָצְאוּ בְּשָׁלוֹם מֵרְעִידַת אֲדָמָה, הוֹדוֹת
לְכֹשֶׁר הַקֶּפִּיצָה הַמְּפֻתָּח שֶׁלָּהֶם.
תּוֹם הָיָה לַכַּתָּב הַמַּמְלַכְתִּי
וּמִשּׁוּם כָּךְ הָפַךְ לְשׁוֹפֵט־שָׁלוֹם הַפּוֹתֵר מַחֲלוֹקוֹת.
סוּזָאן הַבּוֹטַנִיקָאִית הֵקִימָה
אוּנִיבֶרְסִיטָה שֶׁשִּׁמְשָׁה גַּם כְּמוּזֵיאוֹן.
עַל ג'יִם אֲלוּף הַקֶּפִּיצָה־לַגַּבַּה
הֻטְלָה הָאַחֲרָיוּת לַאֲכִיפַת הַחוֹק —
בְּזִנּוּק הָיָה יוֹרֵד עֲלֵיהֶם כְּשֶׁהָיוּ רָעִים.
בִּיל הַנַּגָּר בָּנָה לְעַצְמוֹ כְּנֵסִיָּה
וְהָיָה מַטִּיף בָּהּ בְּכָל יוֹם רִאשׁוֹן.

אַךְ מֶרִי הָאַלְמָנָה הַתִּמְהוֹנִית...
מִדֵּי עֶרֶב הָיְתָה מְשׁוֹטֶטֶת בִּרְחוֹבוֹ הָרָאשִׁי שֶׁל הָאִי,
לְיַד הַבּוּרְסָה, לְיַד בֵּית הַנִּבְחָרִים,
לְיַד בֵּית הַכֶּלֶא וּמַחְסַן הַנֶּשֶׁק,
לְיַד חֲנוּת הַמַּזְכָּרוֹת שֶׁל פְּרוֹסְפֶּרוֹ,
לְיַד אֶלְפְּנֵי הַסְּרָטִים שֶׁל רוֹבֶרְט לוּאִי סְטִיבֶנְסוֹן,
לְיַד מְלוֹן דַּנִיאֵל דֵּיפּוֹ,
עַצְבָּנִית הָיְתָה מְשׁוֹטֶטֶת
וּמִתְיַשֶּׁבֶת לָהּ בִּקְצֵה גֶּד הַלַּבָּה,

מִתְנַשֶּׁמֶת בִּכְבֵדוּת,
כְּבִשְׁעַת אֲבֵדָה,
כְּבִשְׁעַת אַהֲבִים,
פּוֹקַחַת עֵינַיִם לִרְוָחָה
אֶל שְׁקִיעָה שְׁכִיחָה מְשַׁגַּעַת.

George MacBeth

ג'ורג' מק־בת — נולד בסקוטלנד ב־1932. למד באוקספורד ועבד ב־בי.בי.סי. מספרי־שיריו האחרונים: "בשעות הציפייה לדם שישתות" (1975), "הנסיעה לאי" (1975), "אמש" (1976) ו"לקנות לב" (1978). כתב גם רומאנים ומחזות.

ג'ורג' מק־בת

מאנגלית: דינה קטן בן־ציון

מסיבת 1914

שִׁיָּרֵת עֲלָמוֹת עַל מִדְשָׁאָה עוֹבֶרֶת
וּזְמַן־עוֹצַר־מַהֲלָכוֹ בְּכַפְתּוֹר כְּפָפָה נִרְמָז —
וּבְעֵץ הָאָשׁוּר חֲצָאִית רְחָבָה מִסְתַּחְרֶרֶת:
הַרְחֵק־הַרְחֵק, כְּשִׁיר נֶחֱרָז.

בְּתִלְבֹּשֶׁת מֵיג'וֹר מִגַּיִס כָּלְשֶׁהוּ עַרְטִילָאִי,
חָגוּר אַבְנֵט סֶם־בְּרָאוּן, עָנוּד כְּתָרִים עַל שְׂמֹאל־שַׂרְוִיל וְעַל יָמִין,
טוֹפֵחַ עַל בְּלִיטוֹת מִכְנָס הַקּוֹרְדְּרוֹי שֶׁלֹּא נִלְבַּשׁ עֲדַיִן
אִישׁ לֹא יַאֲמִין

לְקָצִין מִן הַסּוּג שֶׁלִּי. בְּלִי רוֹבֶה וּבְלִי כּוֹכְבֵי־דְּרָגוֹת
וּמַגָּפֵי הָרְכִיבָה לְלֹא נִיצוּץ בָּרָק נִרְאֶה,
נְדַן הַחֶרֶב וְהַמִּימִיָּה תְּלוּיִים רַק לְשֵׁם צְחוֹק
וְאִם מִישֶׁהוּ יִירֶה

יָקִים הַפָּגָז הַמְּדֻמֶּה שֶׁלּוֹ קוֹל רַעַשׁ גָּדוֹל,
רַק לִסְנוֹט בַּגְּבִירוֹת וּלְעַרְבֵּל שִׁמְשִׁיּוֹת,
וְאִישׁ מֵאִתָּנוּ אֲפִילוּ פַּרְסָה לְצָעֵד לֹא יָכוֹל,
אוֹ בְּשֶׁלֶל חוֹרִים לְנַקֵּב אַחַת מִפַּחִיּוֹת

הַבִּירָה, שֶׁהֻצְּבָה עַל כִּרְכָּרָה כַּחֹק,
בְּמֶרְחַק חֲמִשִּׁים יָארְד. אֲנִי מְשׁוֹטֵט לִי. הָיִיתִי מַצְדִּיעַ
אַף כִּי בִּזְהִירוּת, לְבַל מֶרְחוֹק
רַחַשׁ בּוּז יָגִיעַ

בְּקוֹל שְׁחוֹק; אִישׁ צָבָא יָאֶה,
אָכֵן מֵיג'וֹר לִשְׁמוֹ, בֶּן שְׁמוֹנִים־וְשֵׁשׁ שָׁנָה,
נִקְשָׁה עַל מַקְלוֹ, חַד־עַיִן וּשְׁזוּף־מַרְאֶה
שֶׁאִשּׁוֹ נִצְטַנְּנָה.

הֵן בָּאוֹת בְּנַקֶּל, הַמְּדָלִיּוֹת, כְּמוֹ הַדִּי. סִי.אוֹ., לְעַטֵּר
חָזֶה לֹא־רָאוּי כְּשֶׁלִּי, הַנִּצָּבָט בִּצְבָעָיו.
אַךְ שֶׁלּוֹ הָיוּ שֶׁלּוֹ. כֵּן, זֶה הָיָה מִזְּמַן וּבְעִדָּן אָחֵר
וְכָךְ כַּנִּרְאֶה מוּטָב.

אַךְ עֲדַיִן, בְּנִבְכֵי רֹאשִׁי הֶחָשׁוּף, שֶׁמַּאֲפִיר
בּוֹ גִּיל הָעֲמִידָה, אֲנִי הוֹגֶה בְּהַצְדָּעָה יָאָה וְגַם טוֹרֵחַ
לְיַצְּבָהּ. מִשְׂחָק אֲנוּ הַיּוֹם מְשַׂחֲקִים
אַךְ הוּא שָׁרָשִׁים שׁוֹלֵחַ.

וּבְרוּחִי הַזִּכּוּרָה אוֹתָהּ מִלְחָמָה
בָּהּ מֵת אָבִי, גַּם הָאַחֲרֶת הַהִיא,
שֶׁהָיְתָה, אוֹ עֲלוּלָה לִהְיוֹת, מְשֻׂחָק הַמִּשְׂחָק הַזֶּה בְּאֵימָה.
וּמַה שֶּׁמַּתְחִיל

◀

כִּבְרִיחָה רָעָה, מִסְתַּיֵּם בְּרַחֲשֵׁי כָּבוֹד.
נָשִׁים אֶת חֲפִצֵּיהֶם מְגוֹלְלוֹת. גֶּשֶׁם לָרֶדֶת מַתְחִיל.
וְעֵדֶן אֶדוּאַרְד, שֶׁנִּקְנָה בִּפְרוּטוֹת
וְרַכֶּבֶת־סְלִיל

אֶל הַבַּיִת מֻכְנָס. כָּאן בְּחוּם־אֲדַמְדָּם תַּצְלוּמֵי
וִילְפְרֶד אוֹוֶן, וְעוֹד חָבֵר
חוֹבֵשׁ בְּגָאוֹן קַסְדָּתוֹ וַעֲדַיִן צוֹחֵק, הֶמִינְגְוֵי —
אֶת מִשְׂחָקָנוּ נוֹעֲדוּ לְשַׁמֵּר

וְלִקְבֹּעַ מִסְגַּרְתּוֹ. אֲנִי נִפְנֶה וּמוֹזֵג
עוֹד כּוֹס יֵין־פּוֹרְט לַבַּרְנָשׁ הֶחָדָשׁ, שֶׁבְּגָדָיו רְגִילִים,
שֶׁחָבִיב עָלָיו מְקוֹמִי הַזֶּה
וְזָקוּק לְהֶפְסֵד בְּקֶלֶפִים.

בַּחוּץ צֶלֶב אָדֹם־דַּהֶה בְּחֶנְיוֹן הַמְכוֹנִית
זֵכֶר לְתַחֲנַת עֶזְרָה־רִאשׁוֹנָה שֶׁהָיְתָה לָנוּ כָּאן, קָרוֹב.
פִּצְעֵי הַיָּשָׁן זָע וּתְחוּשַׁת אֲבֵדָה גּוֹלְמָנִית
מְגִיחָה לִטְרֹף

כָּל אֲשֶׁר לִי. וּבְכָל שָׁעוֹת הַבְּדִידוּת הִיא בִּבְעָתָה
צֹבֶת צִפָּרְנֶיהָ נוֹעֶצֶת בַּאֲשֶׁר נִבְצָר מִמֶּנִּי:

הֱיוֹת אֶחָד מִן הַמֵּתִים שֶׁהֶעֱנִיקוּ לְמִלְחֶמֶת הֶעָבָר אֶת נִימָתָהּ
וְעָשׂוּ אוֹתִי מַה שֶּׁהִנְנִי.

אֲנִי מַבִּיט בִּדְמָעוֹת הַגֶּשֶׁם שֶׁעַל הַזְּגוּגִית זוֹלֵף
מִחוּץ לַחֶדֶר הַסִּפְרִיָּה. אֲנִי שׁוֹמֵעַ צִפֳּרִים
מְפַטְפְּטוֹת בְּבֶהָלָה, כְּשֶׁאֲנִי בְּמַקְלֵי מְנוֹפֵף.
מִלִּים הֵן רַק מִלִּים.

גַּם אֵלֶּה, אַף כִּי הֵן שֶׁלִּי, דָּבָר לֹא תְּשַׁנֶּינָה.
הַשָּׁנָה מַשְׁהוֹת הָעוֹנוֹת צְמִיחָה נִשְׁכַּחַת
וּפְרָחִים הֻנְצוּ וְצוֹמֵחַ מוֹתִי קָרֵב הֵנָּה
וּשְׁנֵינוּ יַחַד

לִיזָה וַאֲנוֹכִי, עֲרוּכִים נֹכַח פְּנֵי־הַבָּאוֹת
בְּאֹפֶן הֶעָשׂוּי לְשַׁמֵּר אֶת הַמִּיטָב,
וּבַאֲשֶׁר נָמוּת, אַף לַחֲלֹק כָּבוֹד
לְכָל מַעֲלָלֵי עָבָר וְעַל גַּם לְהַעֲלוֹתָם.

זוֹ הַרְגָּשַׁת תַּפְקִיד. לְקַבֵּל מוֹתָר חֶלְקֵנוּ,
הֵיטֵב לִשְׁטֹף, כְּפִיסוֹת צְבָעִים קְרוּעֵי עָבָר רָחוֹק.
וּלְפִי כְּלָלֵי הַטֶּקֶס, כָּמָה מֵאוֹתִיּוֹת הַצֹּפֶן לְסַמֵּן
וּבָהֶן לִדְבֹּק.

Geoffrey Hill

ג'פרי היל — נולד במידלנדס ב־1932. למד באוקספורד. ספר־שיריו הראשון, "למען הלא־נופלים", ראה אור ב־1959.

ג'פרי היל

עברית: אליעזרה איג־זקוב

בראשית

א

פָּסַעְתִּי מוּל עָצְמַת אָוִיר,
אִי יָם סָמִיךְ מָשָׁאוֹ הִסְעִיר,
זוֹעֵק פִּלְאֵי בּוֹרֵא כַּבִּיר.

רֵאשִׁית עָמַסְתִּי מְלֹא מִשְׁקַל
־יָם עַל כָּבְדָהּ הַמֵּת שֶׁל אֶרֶץ;
לִתְפִלָּתִי פָּרַח כָּל גַּל,
נְהָרוֹת יָלְדוּ הַחוֹל כְּשֶׁרֶץ.

וּבְהִתְגַּדֵּשׁ פְּלָגִים בְּמֶלַח
אִלְתִּית קֶשֶׁת־עֹרֶף נֶאֱבְקָה
בְּשֵׁפֶל וְגָאוּת, כַּדֶּרֶךְ
לִמְרוֹם גְּבָעוֹת מוּצְקוֹת־קַרְקַע.

ב

בְּיוֹם שֵׁנִי חָזִיתִי עֵיט
־דָּגִים שׁוֹלֵף טְפָרָיו, נוֹחֵת
בְּנוּצוֹת נוֹטְפוֹת דָּמִים בַּחוּף,
אֶת הַבָּשָׂר הַחַי לַחֲשֹׁף.

בַּשְּׁלִישִׁי קָרָאתִי: הִשָּׁמְרוּ
מֵרֹךְ־קוֹל־אֹזֶן, שְׁחוֹק־חֲלָדָה,
מֵנֵץ מַשְׁלִיךְ עַצְמוֹ מִמָּרוֹם,
עֵין־קֹר, גּוּפוֹת מְחֻשְׁקֵי־פְּלָדָה,
נַפְשָׁם לַטֶּרֶף עֲקוּדָה.

ג

בִּרְבִיעִי נִדִּיתִי הַחֵימָר
הַמִּתְכַּלֶּה וְהָאַכְזָר,
בּוֹנֶה כְּמִיתוֹס לָאָדָם
מִמֵּי־תְהוֹם אֶת לִוְיָתָן.

וְאֶלְבַּטְרוֹס בִּכְנַף־כְּפָפָה
לְצוֹי מֵרֵק אֶפְרוֹת הַיָּם לְצַוִּי
אֵי דֶּרֶךְ חוּג־סַרְטָן צוֹלְבָה
בָּאֹפֶס — נֵצַח מְהֵרְהֵר דּוּמָם —
כַּהֲוָיַת עוֹף־חוֹל כְּשׁוּפָה
בְּעֵץ פּוֹרֵחַ לְעוֹלָם.

ד

עוֹף־חוֹל בּוֹעֵר בְּאֵשׁ כְּפוֹרִית;
וּכְרוּחַ הַמֶּת הָאֲגָדִית
תְּשַׁלֵּךְ צִפּוֹר־הַחִזָּיוֹן, פְּרָאִית,
תּוֹעָה בְּיָם חֲסַר־תַּכְלִית.

כָּךְ, בַּחֲמִשִּׁי, שַׁבְתִּי לְבוֹא
לְבָשָׂר וְדָם, וְלַדָּם בִּכְאֵבוֹ.

ה

וּבַיּוֹם הַשִּׁשִּׁי, בִּרְכִיבַת־חֻפָּזוֹן,
בְּחֹד־דְּרָכָנוֹת, מוּל מַעֲשֵׂי אֵל־עֶלְיוֹן,
הִקַּזְתִּי מִדָּם סוּסֵי הָאָדָם.

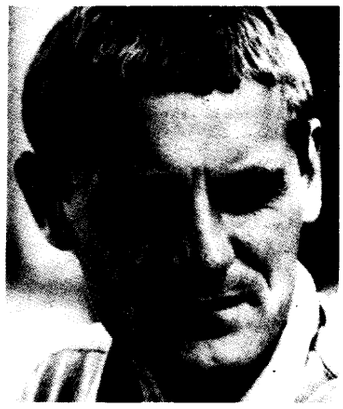
בְּדָם נִחְיֶה, הַקַּר, הַחַם,
לְהַשֵּׁם, לְהוֹשִׁיעַ אֶת הָעוֹלָם:
וְלֹא תָּקוּם אֲגָדָה בְּלֹא דָּם.

דַּם הַנּוֹצְרִי מְשַׁחְרֵר בְּנֵי־אָדָם,
אַף אִם הָדוּק בְּתַכְרִיךְ נָח גּוּפָם
מִתַּחַת לִכְסוּת נוֹצוֹת־פֶּרֶא הַיָּם;

גַּם אִם תַּחַת כָּבְדָהּ תָּנוּד אֶרֶץ סְחוֹר,
עֲצָמוֹת חַסְרוֹת־יֵשַׁע — הֵן תִּשָּׂאֶהָ הָאוֹר.

Andrew Motion

אנדרו מושן — נולד בלונדון ב־1952. למד באוקספורד. הירצה באוניברסיטת האל ומאוחר יותר ערך את כתב־העת לשירה "פואטרי רביו". עובד כעורך־שירה בהוצאת־ספרים. מספריו: "אניות־הקיטור של התענוג" (1978), "עצמאות" (1981) ו"סיפורי־עלילה חשאיים" (1983).



אנדרו מושן

עברית: משה דור

הטורים

נוֹבֶמְבֶּר, וְדֶמְדּוּמֵי יוֹם א׳ יָרְדוּ
הֶאֱפִילוּ בְּאַרְבַּע — גֶּשֶׁם־עַז שֶׁלּוֹ הַלֹּא־פּוֹסֵק
הוֹלֵם בַּגָּן. נְבוּכוֹת אֲנִי מְמַלֵּא
אֶת סוֹפְשָׁבוּעַ הָרִאשׁוֹן הַזֶּה לְבַד בְּכָל דָּבָר —

הָרַדְיוֹ, סֵפֶר־כִּיס שֶׁמֵּעוֹלָם אֵינְךָ קוֹרֵא:
בְּ־1845, 200,000 פּוֹעֲלִים שְׁחוֹרִים, טוּר לְאֹרֶךְ 3,000 מִילִין.
פָּנִים אֲבוּדוֹת, מוּרָמוֹת — טְרוּף, תִּמְסַח אֲנוּשִׁי,
אִתִּים מְצַלְצְלִים תַּחַת שֶׁמֶשׁ אֶמְצַע־קַיִץ נִשְׁאָה.

אֹכֶף־הַחֹם רוֹקֵד מִתּוֹךְ־אָחוּ וּמַאי,
צוּקִים שְׁלֵמִים מִתְמוֹטְטִים, וְטוּר אַחַר טוּר
אֶת מוֹתְכֶם אֲנִי מֵבִיא אֶל כְּפָרִים בּוֹדְדִים חֲבוּיִים,
מִשָּׁקִים אֲדֻמֵּי־רְעָפִים, **נָשִׁים חַסְרוֹת־יֵשַׁע וּגְבָרִים חֲרֵדִים.**

Douglas Dunn

דאגלס דאן — נולד בסקוטלנד ב־1942. למד באוניברסיטת האל. עבד כספרן בארה"ב ובבריטניה. מתגורר בהאל ומתפרנס מכתיבה בעתונות. מספרי שיריו: "רחוב טרי" (1969), "הבארבארים" (1979) ו"הפרלאמנט של ס"ט קילדה" (1981).

דאגלס דאן

עברית: משה דור

גברים של רחוב טֶרי

הֵם בָּאִים לְעֵת לַיְלָה, יוֹצְאִים הַשְּׁכֵם בַּבֹּקֶר.
אֲנִי שׁוֹמֵעַ אֶת צַעֲדֵיהֶם, תִּקְתּוּק שַׁרְשְׁרָאוֹת אוֹפַנֵּיהֶם,
צְפִירוֹת פִּתְאֹם שֶׁל אוֹפַנּוֹעִים, יִבֶּבֶת מְכוֹנִיּוֹת־מִשְׁלֹחַ.
אֵיכְשֶׁהוּא אֲנִי בַּמִּטָּה, אוֹ הַוִּילוֹנוֹת סְגוּרִים.

סְמִיוּת גַּבְרִית זוֹ לְאֵלִּים אוֹתָם עוֹשָׂה,
פַּנְתֵּיאוֹן שֶׁל מַגָּפַיִם וְסַרְבָּלִים.
אַךְ בִּרְאוֹתְךָ אוֹתָם, מַקְדִּימִים לָשׁוּב מֵעֲבוֹדָתָם
אוֹ בְּעִתּוֹת־הַפְּנַאי בְּיוֹם א׳ שֶׁלָּהֶם, הֵם עֲיֵפִים וּמְשֻׁעֲמָמִים

מִכְּדֵי שֶׁתְּחוּשׁ בְּנֹחַ אִם תַּאֲרִיךְ לְהִתְבּוֹנֵן בָּהֶם.
כּוֹאֵב לִרְאוֹת אֶת פְּנֵיהֶם, עֲצוּבִים מִדַּי אוֹ עֲלִיזִים מִדַּי.
הֵם מְחִישִׁים אֶת פְּסִיעָתָם לְרֵיחַ שֶׁל בִּשּׁוּל,
הֵם מְרִימִים אֶת יַלְדֵיהֶם וְשִׁיר לָהֶם יָשִׁירוּ.

על גגות רחוב טרי

אַנְטֶנּוֹת טֶלֶוִיזְיָה, אוֹתִיּוֹת סִינִיּוֹת
בַּשָּׁמַיִם הַנִּמּוּכִים־יוֹתֵר, מִתְנוֹעֲעוֹת בְּנַחַת בֶּעָשָׁן.

אַנְקוֹרִים בּוֹנֵי־קֵן מְנַקְּרִים בַּטְּחָב,
חַי וְצוֹמֵחַ עִירוֹנִיִּים, רַכִּים, בִּלְתִּי־מוּסָרִיִּים.

גֶּשֶׁם מִתְיַבֵּשׁ עַל הָרְעָפִים זוֹרֵחַ לְעִתִּים.
בַּנַּאי מְתַקֵּן גַּגּוֹ דּוֹלֵף שֶׁל מִישֶׁהוּ:

כּוֹרֵעַ הוּא זָקוּף לְמַעַן יָפוּשׁ גַּבּוֹ.
כַּף־הַסַּיָּדִים שֶׁלּוֹ לוֹכֶדֶת אֶת הָאוֹר וְהוֹפֶכֶת יְקָרָה.

Ann Stevenson

אן סטיוונסון — נולדה בקיימברידג׳ ב־1933 להורים אמריקניים. גודלה בארה"ב, למדה באוניברסיטת מישיגן ועבדה כמורה וכעתונאית "חופשית" באמריקה ובריטניה. לימים השתקעה באנגליה. מספריה: "לחיות באמריקה" (1965), "חילופי מכתבים" (1974) ו"ירוק די והותר" (1977).

אן סטיוונסון

עברית: משה דור

הנישואין

הֵם יַתְאִימוּ, סְבוּרָה הִיא,
אַךְ רַק אִם חוּט־שִׁדְרָתָהּ
יְפַלַּח בְּדִיּוּק לְתוֹךְ מִסְגֶּרֶת־צַלְעוֹתָיו,
וְרַק אִם בִּרְכָּיו
לַמַּסְפֵּנָה תָּבֹאנָה בְּדִיּוּק מִתַּחַת לִבְרְכֶיהָ
וְכָל הָאַרְבַּע
תִּסְכֹּמְנָה עַל זָוִית מְשֻׁתֶּפֶת.

הַכֹּל יִהְיֶה בְּסֵדֶר
אִם רַק
יוּכְלוּ לְהִתְיַצֵּב פָּנִים אֶל פָּנִים.

אֲפִלּוּ בַּמַּצָּב הַקַּיָּם
יֵשׁ פְּצוּיִים
עַל הַצֹּרֶךְ לְהִפָּגֵשׁ
אַף אֶל צַוָּאר
חָזֶה אֶל עֶצֶם־שֶׁכֶם
מִפְשָׁעָה אֶל עַכּוּז
כְּשֶׁהֵם יְשֵׁנִים.

לְפָחוֹת נִרְאִים הֵם
כְּאִלּוּ הֵם הוֹלְכִים
בְּאוֹתוֹ כִּוּוּן.

בית מהוגן

שָׁוֶה לְהַחֲזִיק אֶת כַּף־רַגְלְךָ בַּדֶּלֶת.
שָׁוֶה לְהַנִּיחַ לְאוֹר הַמְּנוֹרָה לְרַצֵּעַ אֶת נַעֲלְךָ
וּלְהִמָּלֵט בַּחֲשֵׁכָה מֵאֲחוֹרֶיךָ.

שָׁוֶה רֹחַב־הַגֵּר שֶׁל רִצְפַּת קְטִיפָה,
חֶפֶץ מַדְרֵגָה, צִלְצוּל שֶׁל כּוֹסוֹת,
וּבְהִשְׁמְעָם בְּמִקְרֶה — מִתְנַשְּׂאִים וּמִתְפַּשְּׁטִים — אוֹתָם קוֹלוֹת בְּנֵי־מַזָּל.

פְּתַח אֶת הַדֶּלֶת בִּדְחִיפָה, וּקְצָת יוֹתֵר.
דּוֹמֶה, בָּרוּךְ אַתָּה בְּבוֹאֲךָ. לֹא תּוּכַל שֶׁלֹּא לִפְסֹעַ פְּנִימָה.
רוֹאֶה אַתָּה כַּמָּה בָּהִיר וְדַיָּרָיו כִּזְבוּ.
רוֹאֶה אַתָּה אֵיזֶה שְׁמוּשׁ נוֹעָד לוֹ לָאֶקְדַּח עַל הַשֻּׁלְחָן.

Peter Redgrove

פיטר רדגרוב — נולד בקינגסטון ב־1932. למד בקיימברידג׳. אסופת־שיריו הראשונה פורסמה ב־1960. מספריו: "מכל סדק בתיבה" (1977), "הכלולות בכוחות־שאול" (1979). כתב גם רומאנים ומחזות.

פיטר רֶדגרוֹב

מאנגלית: דינה קטן בן־ציון

נוכחויות

הַיָּרֵחַ הַדַּק
בַּקְבּוּק אֶבֶן מָלֵא בְּמֵי מֶלַח.

הָעַכָּבִישׁ בִּכְלוּב־הַמַּעֲלִית שֶׁלּוֹ,
לֶבֶן־מֶלַח מֶרְכַּבְתּוֹ.

◄

הֵד כְּנָפַיִם לְכוּדוֹת בַּסְּבָךְ,
יָפוֹת אֲרֻכּוֹת־שִׂיעָר גְּוִיּוֹת־כָּנָף.

גְּוִיּוֹת דַּקּוֹת שֶׁל קוֹנְכִיּוֹת, בְּשָׁבְלֵי שִׂיעָר
וְהַצְּלָעוֹת כְּמֶלַח הַגֵּאוּת הַחֲתוּמָה בְּחוֹל יָבֵשׁ.

יַד־עֲצָמוֹת כְּמַעֲרָךְ קוֹנְכִיּוֹת,
קוֹנְכִיּוֹת בְּמֶצָּקוּת מְשֻׁנָּה, נִדְמוֹת לְקַבִּיּוֹת לְבָנוֹת.

הַקֶּשֶׁב אֵיךְ מְהַדְהֵד הַיָּם בַּאֲגַן הַגַּלְגֹּלֶת,
כְּפִלּוּמוֹת שִׂיעָר אֲוִיר תּוֹעֶה בְּמַשָּׁבִים מְמֻשָּׁכִים סְחוּפִים.

לְחוּץ הַקֶּרַח בִּזְגוּגִיּוּתוֹ הַמְלַכֶּדֶת
אוֹ עַל צוּק קוֹפֵא שֶׁבּוֹ מֻצָּה.

מְסֻכִּים כַּבִּירִים שֶׁל עֲבוֹדוֹת בֶּטוֹן
בִּקְוּעֵי קֶרַח, שַׁחַק עֲצָמוֹת, בִּלְגִימוֹת

כְּמַשָּׁב הָאוֹר הַזּוֹרֵם מִבַּעַד לַחֲרִיץ־הַסַּף.
פְּתַח הַדְּלָתוֹת, הֵן מְטִילוֹת אֲבַק צְלָלִים מִתְעַצְּמִים.

עֲבוֹדוֹת הַפִּסּוּל, הַהוּפְכוֹת צוּק־סֶלַע לְעָשָׁן וּלְנוֹכְחִיּוֹת
שֶׁל בְּרִיּוֹת דְּמוּמוֹת בְּעַנְנֵי אָבָק שׁוֹקֵעַ,

בְּרִיּוֹת דְּמוּמוֹת בְּהִבְהוּבֵי מַפְסֶלֶת שֶׁבִּיד הָאֻמָּנִים,
בְּרִיּוֹת דְּמוּמוֹת מִזְדַּמְּזְמוֹת בְּצִירֵי מַחֲרֵטוֹת

מִתַּחַת לְיֶרֶחַ הַסּוֹבֵב בְּבֵית מַחֲרֵטָתוֹ
צַעֲקַת הָאֶבֶן

תַּחַת יַד אִזְמֵל חוֹצֵב אָזְנַיִם,
רוּחוֹת אֲרֻכּוֹת שִׂיעָר

מֵהֵד זַעֲקַת הַפְּסָלִים הַלְּבָנִים הַקְּרֻחִים.
הַבְּרִיָּה הַדּוֹמֶמֶת שֶׁבְּקוֹנְכִיָּה מֻצֶּקֶת

לְבָנָה מִיָּם הָאֶפֶס
כִּי בְּמַחֲרֵטוֹת הַכְּפוֹר, נוֹכְחִיּוֹת הַמֶּלַח.

Hugo Williams

הוגו ווילאמס — נולד בווינדזור ב־1942. עבד כעתונאי "חופשי". היה בין עורכי כתב־העת הספרותי "לונדון מאגאזין" ב־1966/70. מספריו: "סימני אבידה" (1965), "אבא מותק" (1970), "יום מתוק שכזה" (1975) ו"חיי אהבה" (1979).

הוגו ווילאמס
עברית: משה דור

ימי פגרה

פּוֹרְשִׂים אֲנוּ אֶת חֲפָצֵינוּ עַל הַחוֹל
בַּחֲזִיתוֹ שֶׁל הַמָּלוֹן
וְיוֹשְׁבִים שָׁעוֹת עַל שָׁעוֹת
כְּסוֹחֲרִים מִתַּחַת לַשִּׁמְשִׁיּוֹת
מַחֲשָׁבוֹתֵינוּ עוֹקְבוֹת אַחַר סְפִינוֹת־הַקִּיטוֹר
בְּשַׁיָּרָה עַל־פְּנֵי הַמִּפְרָץ
בְּעוֹד שֶׁמֶּרְחוֹק
פַּגְרוֹתֵינוּ לָנוּ מֻחֲזִירוֹת מַכָּטֵי תְּמִיהָה
מִסִּירוֹת־דַּיִג וִירִידִים
אוֹ מִכָּל מָקוֹם אֲשֶׁר אֵלָיו אָז שָׂמוּ אֶת פְּנֵיהֶן
בְּמִצְנְפוֹתֵיהֶן מַעֲשֶׂה אַצָּה

גאות ושפל

הָעֶרֶב מִתְקַדֵּם, אָז שָׁב נָסוֹג
בְּהוֹתִירוֹ סְפָלֵינוּ וּסְפָרֵינוּ כְּאִיִּים עַל הַרְצָפָה.
אֲנוּ נִסְחָפִים אַתְּ וַאֲנִי
הַרְחֵק זֶה מִזּוֹ כַּגְּבוּרִים הַצְּעִירִים
שֶׁל שְׁנֵי רוֹמָנִים אֵלֶּה שֶׁמַּמָּשׁ עַתָּה הִנַּחְנוּ מִיָּדֵינוּ.
כִּי זֶה הָאֲשֶׁר: לְשׁוֹטֵט בָּדָד
מֻקָּפִים עַל־יְדֵי אוֹתָהּ הַלְּבָנָה, שֶׁמּוֹעֲדֵי־יַמָּהּ אֶת עַצְמֵנוּ לָנוּ מַזְכִּירִים,
מֶרְחַקֵּינוּ, וּמַה שֶּׁאֲנוּ אַחֲרֵינוּ מַשְׁאִירִים.
הַמְּנוֹרָה נוֹתֶרֶת דּוֹלֶקֶת, הַיְּלוֹנוֹת נוֹתְנִים לָאוֹר לְהִכָּנֵס.
דְּבָרִים אֵלֶּה הַבְטָחוֹת הָיוּ. אֵין סָפֵק שֶׁאֵלֵּיהֶם נַחֲזֹר.

Seamus Heaney

שיימוס היני — נולד בנפת דרי שבצפון־אירלנד ב־1939. קאתולי. למד באוניברסיטת־המלכה בבלפאסט ושם גם הירצה. הירצה שנה באוניברסיטת ברקלי, קליפורניה. מתגורר בדובלין, בירת הרפובליקה האירית. מספריו: "מותו של חוקר־טבע" (1966), "עבודת שדה" (1979) ו"שרעפים: מיבחר פרוזה" (1980).

שימוס היני
מאנגלית: טובה מוקד

חלומות עצם

I

עֵצֶם לְבָנָה
בַּמַּרְעֶה:
הַשָּׂפָה הַנַּקְבּוּבִית
הַמְחֻסְפָּסָה שֶׁל הַמַּגָּע

וְרִשּׁוּמָהּ הַמְפֻסְפָּס,
הַמַּצְהִיב, בָּעֵשֶׂב —
קְבוּרַת סְפִינָה קְטַנָּה.
מֵתָה כְּמוֹ אֶבֶן,

גְּלוּי אֶבֶן־צוֹר, פִּסַּת־
גִּיר,
אֲנִי נוֹגֵעַ בָּהּ שׁוּב,
אֲנִי מְיַדֶּה אוֹתָהּ

בְּקֶלֶע הַמַּחֲשָׁבָה
לִתְקֹעַ אוֹתָהּ בְּאַנְגְּלִיָּה
וְלַעֲקֹב אַחֲרֶיהָ בְּצָנְחָה
בְּשָׂדוֹת זָרִים.

II

בֵּית־עֲצָמוֹת:
שֶׁלֶד
בְּבוּרוֹת הַכֶּלֶא
הָעַתִּיקִים שֶׁל הַלָּשׁוֹן.

אֲנִי הוֹרֵס לְאָחוֹר
דֶּרֶךְ אוֹצְרוֹת־מִלִּים,
אַפְרִיוֹנִים אֶלִּיזַבֶּטַנִּיִּים,
תַּחְבּוּלוֹת נוֹרְמַנִּיּוֹת,

פִּרְחֵי־מַאי מִינוּיִים
שֶׁל הָרוֹמַנְס וּשְׁכָבוֹת
הַלַּטִּינִית לוּטוֹת הַקִּיסוֹס
שֶׁל כְּמָרִים

אֶל צְלִילוֹ הַחַד
שֶׁל הַסִּקּוֹפּ,* הֶבְזֵק
הַבַּרְזֶל שֶׁל עִצּוּרִים
הַפּוֹלֵחַ אֶת הַשּׁוּרָה.

III

בְּתֶבֶת־שְׁכִיּוֹת
שֶׁל דִּקְדּוּק
וּנְטִיּוֹת
מָצָאתִי bau-hus,**

אִשּׁוֹ, מוֹשָׁבָיו,
סִבְכוֹתָיו וְקוֹרוֹתָיו,
שָׁם רִפְרְפָה לָהּ
כְּקֶט הַנְּשָׁמָה

בַּעֲלַת הַגַּג.
הָיָה שָׁם כַּד קָטָן
בִּשְׁבִיל הַמֹּחַ,
וְאִלְפָּס
בֶּן־דּוֹרוֹת
הִסְתַּחֲרֵר בַּמֶּרְכָּז:
גַּב־אֲהֻבָה, מִסְתּוֹר־דָּם,
סֵכֶת־חֲלוֹם.

IV

שׁוּבוּ בַּלְּשָׁנוּת
הֶעָבָר וְצִרּוּפִים צִיּוּרִיִּים,
בּוֹאוּ שׁוּב לַזִּכָּרוֹן
שָׁם מִרְבַּץ הָעֲצָמוֹת

הוּא קַן־אוֹהֲבִים
בָּעֵשֶׂב.
אֲנִי אוֹחֵז בְּרֹאשׁ אֲהוּבָתִי
כִּבְגָבִישׁ

וּמִתְגָּרֵם
בְּהַבִּיטִי:
אֲנִי חָלוּק־אֶבֶן
עַל מִדְרוֹנוֹתֶיהָ,

מְגֻלָּף עַל מוֹרְדוֹתֶיהָ.
וּכְבָר יָדַי, בִּשְׁקַעֲרוּרִיּוֹת
שִׁדְרָתָהּ
נָעוֹת אֶל בֵּין הַמְּצָרִים.

V

וְלַסּוֹף אָנוּ
מְעַרְסְלִים זֶה אֶת זוֹ
בֵּין שִׁפְתֵּי
בְּצוּרֵי עָפָר.

בְּסָקְרִי
לַהֲנָאָתִי
אֶת רִצּוּף פִּרְקֵי אֶצְבְּעוֹתֶיהָ,
הַמַּדְרֵגוֹת הַסּוֹבְבוֹת

שֶׁל הַמַּרְפְּקִים,
חֵל־מִצְחָהּ
וְהַפִּשְׁפֵּשׁ הַמְאֹרָךְ
שֶׁל עַצְמוֹת צַוָּארָהּ,

אֲנִי מוֹדֵד
אֶת חוֹמַת אַדְרִינוּס
שֶׁל כְּתֵפֶיהָ, חוֹלֵם
עַל מִבְצַר הַבְּתוּלָה.

VI

בֹּקֶר אֶחָד בְּדֶוּוֹן
מָצָאתִי חֹלֶד מֵת
וְהַטַּל מְעַטְּרוֹ כְּמַחֲרוֹזֶת.
דִּמִּיתִי אֶת הַחֹלֶד

לְסַכִּין מַחֲרֵשָׁה גְּדֹל־גֶּרֶם
וְהִנֵּה הָיָה
קַר וְקָטָן
כְּעֶבְרֵי־הָאֹזֶמֶל.

אָמְרוּ לִי נִשֵּׁב
בְּפָרָנַת רִאשׁוֹ.
הַנְּקוּדוֹת הַקְּטַנּוֹת הָאֵלֶּה
הָיוּ הָעֵינַיִם.

וּמַשֵּׁשׁ אֶת הַכְּתֵפַיִם.
נָגַעְתִּי בְּרֶכֶס הָרִים*** קָטָן וְרָחוֹק.
דַּבְּלוּל עֵשֶׂב וְגַרְעִינִים
נָע דְּרוֹמָה.

* זמר עממי באנגליה בימי־הביניים המוקדמים.
** "בית־עצם" בנוסח עתיק.
*** במקור: Pennines; אַפֻּנִינִים. בשם זה נקרא גם רכס המתחיל בגבול סקוטלנד ויורד דרומה.

איור: עודד פיינגרש

יורם קניוק
לתעל את המציאות לחלום

שולמית גינגולד־גלבוע

ספרים פזורים. ניירות. קירות עמוסי תמונות. מבט שאינו מתמקד ורגל בהירה הנושאת סימני פציעה ישנה. רומנים. מחזות. תסריטים. סיפורים קצרים וארוכים. מעט שירה. קול מהורהר. ניכור.

קודם כל, למה כלב?

פעם ראשונה ששואלים אותי שאלה כזו. אף פעם לא שאלתי את עצמי. ובעניין "אדם בן כלב", הספר אמנם עוסק בכך, אך את השם לא אני נתתי, זו היתה הצעה של עמיתי גורביץ.

הכלב כתואר, או כמטאפורה מצוי גם בסיפורים הקצרים, גם ב"סוסעץ". למעשה הוא מצוי לאורך כל יצירתך בוריאציה זו או אחרת.

חרץ מדבר אחד, מאד בנאלי, כמו זה שחייתי עם כלבים משנת 58 עד לפני כשנה, איני יודע מה לענות. אבל חייתי גם עם דברים אחרים. חתולים, למשל. אין לזה שום קשר עם גילגול או משהו כזה. למעשה, ב"אדם בן כלב" בא הרעיון מסיפור אמיתי. פגשתי ילד שהיה כלב בבית־החולים לחולי נפש במסצ'וסטס. אולי זו הסיבה. אני יודע על כל מיני מקרים מוזרים אצלי, אבל על מוטיב הכלב לא חשבתי ואני לא רוצה להמציא תשובה. מוטיבים אחרים שמוכרים לי הם קללה, גורלות השזורים אלה באלה ובמשך השנים מתגלה שזה האב של זה והאחר הבן של זה והקללה עוברת בירושה. או משהו כמו מותו של מישהו לידך — נושאים אלה חוזרים בספרי. גם עניין הנשים הזקנות, היפות והאכזריות ומוטיבים של שיגעון. המון שיגעון.

באחד הראיונות שנערכו עמך הוגדרה כתיבתך כמלאה ב"חוויית כישלון מענגת", אף אתה הגדרת את עצמך כ"חכם הביזוי העצמי", כ"ליצן עצוב". אך כשקוראים את מכלול יצירותיך לא עולה חכם הביזוי העצמי, להיפך. ישנה הכרה ברורה מאד של העצמיות. ההנאה מן היסורים, אותה תחושת כישלון מענגת, בונה אצלך את פוזת היוצר הסובל, מסיכת הלא מוצלח שמאחוריה אגו המכיר בעצמו.

יש כאן מספר שאלות. קודם כל אני לא הייתי אף פעם משתמש ביטוי הרגשת כשלון מענגת. אני חושב שזה נאמר לא לשבחי. אצל היפנים ישנו ביטוי The nobility of failor — האצילות שבכשלון. אפילו אם הייתי מוריד את ה"אצילות" ומשאיר רק את התחושה של הכשלון, גם אז אין זו פוזה. אני בכלל לא חושב שיש לי פוזה. זו הבעיה שלי, שאין לי פוזות, הלוואי שהיו לי. האנשים דווקא רואים פוזות ושואלים אותי, זו פוזה, זו לא פוזה, גם די נמאס לי לענות על זה, כי אם זו פוזה, אז אולי גם התשובה לה היא פוזה?

מי שרוצה לחשוב שזו פוזה שיחשוב. לי יש תחושה עמוקה של כשלון מאז שאני ילד.

בגלל האב? גנים של כישלון?...

משהו כזה. גם בהשפעת אבי גם בהשפעת דודי. ובעצם גם בגלל דברים שקרו לי. ובכלל יצירת אמנות יש לה תמיד איזה קשר עם כשלון. אף פעם אתה לא מצליח לעשות מה שאתה מקווה, אף פעם זה לא מספיק טוב. תראי, בבית בלזק פגשתי צרפתי זקן שנראה כאילו בא מתקופתו של בלזק. ישב שם, בבית יפהפה כזה ודיברנו. לדבריו, בלזק נחשב לסופר בינוני בזמנו ולא כל כך הצליח, אך אלה שהיו באמת בינוניים נעלמו ובלזק נשאר. הגדולה של בלזק היתה דווקא במעידות שלו. בזה שלא היה תפור היטב. זה נושא שמאד מעניין אותי. ואני לא מדבר כרגע על עצמי אלא על יצירות שמעניינות אותי. אלו הן יצירות שאינן מושלמות. זאת אומרת לא עשויות. משהו מושלם הוא דומם. אפדייק למשל הוא סופר בינוני טוב, אבל פוקנר הוא סופר. כך בלזק וסטנדהל. כמעט כל הסופרים שאני אוהב. הם מתמודדים עם קסם שהם לא כל כך יודעים מהו ולא הולכים על בטוח. וכשאתה הולך לדברים אלו, אתה באיזה שהוא מקום גם מצפה לכשלון. כשאתה שואף למשהו מוגדר יותר קל להגיע אליו. אז אולי תחושת הכשלון שלי נובעת מזה שאף פעם לא הצלחתי לעשות מה שרציתי. אני תמיד מצטער שלא היה לי כוח לא ליצור ולא לשחק את המשחק הזה. אבל זה כבר עניין של כורח פנימי שלא עמדתי נגדו.

מי שרוצה לחשוב שזו פוזה שיחשוב. לי יש תחושה עמוקה של כשלון מאז שאני ילד.

גם היום, כשבאים אלי הביתה ורואים את התרגומים הרבים, לכל מיני שפות, של ספרי — זה עדיין לא זה. זה אף פעם לא זה. כלומר, באיזה שהוא מקום אני מרגיש שעדיין אני לומד את המדיום הזה. כאילו אני אף פעם לא בדיוק. לא כל כך באופנה. ותמיד זו בעיה. למה אני לא באופנה, הרי אני יודע את הטכניקה, אני יכול לעשות זאת. אבל אני מתעקש. מדוע אני מוכרח ללכת דווקא בדרך זו, אני לא יודע.

לפעמים אתה תוהה. יש הרבה סופרים צעירים בארץ, הולכים על בטוח. ישנה הדרך הזו של הספרות הריאליסטית הישראלית המקובלת, שהמבקרים אוהבים אותה, שהקוראים אוהבים אותה. ויש ביניהם אנשים מוכשרים באמת. הולכים על בטוח, לא מוכנים להעז. ואם יש פה ושם מישהו שמעז לא שמים אליו לב, שמים אותו בצד ואני מרגיש שמחכה לו גורל אכזר כי זו ארץ אכזרית. "אדם בן כלב" יצא ב־68 והייתי בהלם, כמו שכתבו עכשו על "ערבי טוב". הייתי בן 38, כתבו איך יכול סופר מבוגר לכתוב ספר כל כך גרוע. מישהו כתב איזו ביקורת בינונית וזהו. אף אחד לא קרא את הספר עד שהתחילו לגלות אותו לאט לאט. מצד שני אני חושב, אז מה, נניח שכתבתי רק את הסיפור על קלרה שיאטו ואולי עוד ספר אחד, גם זה כבר בעצם משהו. לא אומר שמצבי גרוע, אבל איך זה קורה שבשוודיה מפרסמים את "אדם בן כלב" בין עשרה הספרים הטובים של חמישים השנים האחרונות? פה בארץ הרי לא פחות חכמים. אך לפוקנר היה גורל הרבה יותר אכזר משלי וכנראה כל סופר הוא כזה. כולנו בוכים. אין סופר שלא בוכה. אין סופר שלא מרגיש כאילו מתעללים בו. מעטים מסוגלים להרגיש בטחון עצמי. אולי יש כאלה. כאלה שהיתה להם הצלחה פנומנאלית כשהיו צעירים. אני לא יודע, אולי כל עניין ההצלחה והכשלון הוא בהשפעת עשר השנים שהייתי בארצות הברית, ואולי משהו שהיה טבוע בדמי.

מתי למעשה התחלת לכתוב?

כתבתי סיפורים כבר בגיל 18, ב־48 מיד עם תום מלחמת השחרור. הם היו מאד סוריאליסטיים, משונים, ולא ידעתי בדיוק מה לעשות איתם. בכיפה שלטה ספרות דור הפלמ"ח. הם היו חברים שלי ולא רצו כל כך לפרסם את הסיפורים שלי. אורי קיסרי שהיה עורך "העולם הזה" פירסם שניים ורטוש פירסם אחד או שניים. אמרו שאין לי כשרון. שאני לא יודע לכתוב. באותו זמן ציירתי ולקחתי ברצינות את מה שנאמר לי והמשכתי לצייר, אך אחר זמן חזרתי לכתוב, ב־58, הייתי בן 28 ומאז אני כותב והפסקתי לצייר.

ציינת פעם "כשאינני כותב איני חי", תחושה זו עדיין חזקה?

כן. אני כל הזמן כותב. כל יום. זה צורך בסיסי. לא כל דבר אני מפרסם, אבל בשלוש השנים האחרונות פרסמתי כמאתיים סיפורים.

מה שאתה מפרסם ב"מעריב" נחשב בעיניך לסיפורים?

זאת אומרת יש שני סוגי כתיבה. יש מאמרים, אבל יש גם סיפורים. את שואלת אם אני קורא להם סיפורים, מה זה סיפורים? זה סיפורים! אני נניח צריך לכתוב כל שבוע וזה לוקח לי המון. אני עובד גם על ספרים, על מאמרים, אבל אני אוהב את זה.

אמרת "אדם צריך לכתוב כל שבוע סיפור" זה כבר סוג אחר של צורך, לא פנימי.

אם אני לא כותב אותם אני כותב בראש שלי. הייתי עכשו שבועיים באירופה, אז כל הזמן הלכתי עם סיפורים. אפילו כשאני יושב אתך אני מחבר סיפור. יש משהו לא בריא בכל הדבר הזה. אולי יש סופרים רציניים יותר שמדברים על כל מיני תהליכים. אצלי זה אחרת. באה אלי איזו דמות, אני מתחיל להכיר אותה, כותב אותה פעם, אחר כך פעם שניה כאילו הייתי ילד שמשחק.

לפעמים אומרים לי תתקן את השגיאות של מהדורה קודמת. וזה לא חשוב לי. זה כבר היה. גמרנו. אף על פי שאנשים שכתבתי אותם חיים בשבילי יותר מאנשים באמת. אך יש כאלה שנעלמים במשך הזמן.

ויש שחוזרים בסיפורים השונים —

כל הזמן. עד "היהודי האחרון" כל הספרים שכתבתי, פרט לראשון, "היורד למעלה" היו פחות או יותר מכלול אחד שהיה לי בראש כל השנים. "אדם בן כלב", "סוסעץ", סיפורים של ישראלים, אדם שלא ידע שהוא יהודי ונעשה יהודי דרך עבודה עם עולים חדשים והטראומה של השואה, שהיא עבר מרוחק יותר מזה של הדור שלי — כך שכל הסיפורים האלה הם גם ב"יהודי האחרון". כל מה שכתבתי ב־17 השנים, באמריקה או בתל־אביב, עם "היהודי האחרון" גמרתי, פחות או יותר, את המכלול. עכשו אולי אפנה למשהו אחר. אני עוד לא יודע בדיוק למה. אבל אני מרגיש כל הזמן שזה עולם שאיכלסתי; לא בדיוק ריאליסטי, אבל אני אוהב את הקסם והכישוף. אני בודה את המציאות.

פעם הגדרת את הגישה לחיים "היה תמיד עצמך, כאילו סוקרטס".

הייתי בן 17 ורציתי לעשות צחוק מעצמי. אני עושה זאת בחלק גדול מהדברים שאני כותב.

הבנתי זאת אחרת, סוקרטס מבחינת הרעל הצפוי, השיפוט הלא נכון על ידי הזולת.

לא יודע. באמת לא יודע. אם הייתי סופר רציני הייתי יכול אולי פעם לשבת ולתת איזה הסבר. יש המון דברים שכתבתי שאיני יודע מאין באו לי בכלל. לפעמים זה בשבילי מין גילוי נפלא תוך כדי כתיבה, וזה קורה לי כמעט כל שבוע. אפיל ב"מעריב", גם ברומנים. הדברים האלה עמוק בתוכי ואם הם יוצאים החוצה סימן שהם צריכים לצאת. אני לא יודע ספרות ולא יודע לשפוט בכלים ספרותיים. אני למדתי דברים אחרים. במקום תיכון הלכתי ללמוד מסגרות, אחר כך למדתי שנה בתיכון, אחר כך חזרתי והלכתי לפלמ"ח אחר כך למדתי קבלה באוניברסיטה וציור בבצלאל, ואחר כך עשיתי כל מיני דברים. הדרך שלי לא היתה בדיוק מתוכננת.

כשהייתי ילד היה שטיינברג אבא של חבר שלי. הייתי בא אליהם והוא היה יושב בחדר, וילונות כאלה ושולחן עבודה, וכותב. ידעתי שהוא סופר והוא גם נראה סופר. גם סופרים צעירים, עכשו, למדו באוניברסיטה. אצלי היה הכל אחרת. הספרות היתה עבורי קרש הצלה. ככל שהתחלתי יותר ויותר לכתוב ניצלתי מלהיות טובע. הייתי כזה טובע, הלכתי לכל מיני הרפתקאות. היה לי בית קפה, ביח"ר לפלאפל קפוא וכל מיני שטויות. בארה"ב, אחר כך בארץ. עד היום באיזה שהוא מקום קשה לי לפעמים להיווכח שאני סופר. אני בטוח שאני עתונאי, זה כן, אבל סופר — ביאליק למשל, היה הסנדק שלי, והוא היה כזה מכובד. כילד בן שלוש היו לי זכרונות מבית מלא סופרים. כשפגשתי את שלונסקי הייתי בן ארבע והא נראה כמו משורר. או פיכמן. אבי היה מנהל המוזיאון. הכרתי את כל האנשים האלה. סופר היה סופר. היתה להם גם שפה עשירה מאד. גם לצעירים.

סיפורים שכתבתי בגיל 18 אני מסתכל עליהם היום ומתפלא מאין זה בא לי. לא ידעתי דבר על ספרות מודרנית. זה בא לי מהראש. דברים שכתבו בארץ אולי חמש עשרה שנה אחר כך. רק אורי קיסרי שאהב כח מיני חריגים אמר, טוב, ניתן לפריק הזה לפרסם סיפורים, ורטשו אולי בגלל שהיה בעצמו חריג כל ימיו. מה פתאום שיפרסמו דברים שמישהו מתחיל פתאום לעוף. הקשר בין ריאליזם לפנטזיה היה אצלי מילדות. בן שש היתה לי ארץ שאף אחד לא ידע איפה היא והמצאתי לה בולים והחלטתי שנולדתי בברלין כי אז היו הייקים והיו להם שלייקס וספרים יפים. ילד ייקה שהיכו אותו אמר "אאו" וילד ישראלי אמר "אי", ואני שנולדתי בארץ ולימדתי את עצמי לומר "אאו" והאמנתי בכך. תל־אביב היתה קטנה, אך אני הסתכלתי לכולם בעיניים ואמרתי שנולדתי בברלין כי מצא חן בעיני להיוולד בברלין. אחר כך שיניתי ואמרתי שנולדתי באניה, ובכלל, שנה אחת אמי היתה מורה בכתה שלמדתי בה, והייתי מספר סיפורים שהשערות היו סומרות. והלכתי למקס המשוגע והאמנתי לו. היינו מתכננים איך יבואו הגרמנים ואנחנו נזרוק עליהם שושנות ים. הוא מופיע אצלי הרבה בסיפורים, הוא דמות אמיתית מקס המשוגע. הוא היה קרוב אלי. היינו בראש אחד. זה שכתבתי כך אולי סייע לי. פירסומו של בשביס זינגר והספרות הדרום־אמריקנית נתנו לגיטימציה למה שעשיתי. הם באו מתרבות של 500 מיליון ואני באתי מתרבות קטנה בה אם אתה כותב שילד הוא כלב זה לא רציני. לא במקרה העדיפו בארץ את עגנון על בשביס. בשבילי הוא פי מאה מעניין יותר מעגנון. פה מתייחסים אליו כאל מספר מעשיות. אבי, שהיה אפיקורס, כשהיה מתחיל להיכנס להיסטוריה המשפחתית היה מספר סיפורים חסידיים. זו גם היתה ספרות שהייתי קורא ואהבתי. היינו נוסעים למאה שערים וקונים את הקונטרסים, אני ואבי.

טענת שהביקורת מתעלמת ממך, עודך חושב כך?

כשבאתי ארצה ב־61 דן מירון גילה אותי וכתב שיר הלל על "היורד למעלה". עשה מזה חג גדול ואז קורצוייל עלה עליו מיד, יותר נכון עלי, כדי לנקום בו וזה הפך בזמנו לסיפור שלם. עד עכשו נשאר לי יחס חם למירון אף על פי שאני לא מקבל חלק גדול מהשיטה שלו. איני יודע באיזו מידה הדברים אישיים או לא אישיים, אבל הצרה היא שדן מירון וגרשון שקד, לאנשים אלה יש כוח באוניברסיטאות ואני נשארתי סופר לא קאנוני. לא מלמדים אותי לא דנים ביצירות שלי ואני מקבל מכתבים מאנשים שרצו לעשות עלי עבודות ולא נתנו להם.

הספרות היתה עבורי קרש הצלה. ככל שהתחלתי יותר ויותר לכתוב ניצלתי מלהיות טובע.

אדם רוצה קידום באוניברסיטה, הוא לא יעשה עבודה על ספר שלי אם החליטו שאיני ראוי. מבחינה זו נסתמה איזו דרך. מצד שני יש המלמדים את הספרים שלי ואפילו מזכירים אותם מדי פעם. נורית גוברין למשל. אבל אלה התלויים באנשים נותני הטון, זו בעיה. לפעמים זה פוגע, לפעמים זה כואב. פעם זה כאב לי יותר. אבל יש פיצוי. אם אוהבים מאד ספרים שלי בצרפת, בשוודיה, בנורווגיה, בדנמרק, באיטליה, באנגליה ובאמריקה, וגם בברזיל אז זה פיצוי לזה שמישהו פה אומר לא.

זה קרה לי גם עם "ערבי טוב", עלו עלי ויש לי חשק להגיד די, עיזבו. אבל יש קוראים שכותבים לי מכתבים וגם מבקרים בעתונות. כל אחד במקומו. אני לא לגמרי מסכן ודחוי. זו יותר ההרגשה שלי, לא מה שאומרים עלי. אני לא סופר מסכן ודחוי שאף אחד לא מכיר אותו. אבל יש לי איזו מין הרגשה כזו. אחרי "היהודי האחרון" היו כמה ביקורות שאמרו שזו אחת היצירות החשובות בספרות העברית, אז את זה דווקא אני צריך לשכוח? ולזכור דווקא את מה שכתבה איזו בחורה צעירה על "ערבי טוב", שהוא ספר רע?! יש בארץ מין אלימות כזו. איזה עורך בעולם היה מרשה לכתוב מין משפט כזה? ספר מחורבן. ובלי להסביר. בלי להוכיח.

נחזור לכתיבתך: הזכרת קודם שכשבאות הדמויות מתחיל הסיפור, לא על־ידי המוסיקה שבמשפט?

קודם כל נכנסת דמות לאיזו אמת והיא מכתיבה סיפור ואת הסיפור אני מכיר בחלקו לפני שאני כותב אותו. רוב הדמויות שלי בדויות. לא מציאותיות. אני חי אותן. מאמין להן. הן חלק ממני ואז אני שואל מפה או לוקח משם. אני כותב אותן, ואחר כך ממאה עמוד אני רושם עשרים או שלושים. וכותב זאת שוב ובינתיים הסיפור כבר מתחיל לכתוב את עצמו. הדמויות שנכנסו באקראי הפכו ליותר ממשיות לפעמים מהראשית. וסוטים לצד או להיפך, נכנסים לאמצע הזירה. לא שיש לי איזו פאבולה בראש, אלא שיש לי איש והוא נמצא במקום מסויים.

אבל אני אוהב דמויות יותר גדולות מהחיים לכן הן מכתיבות לי סיפורים מיוחדים מיוחדים. אני לוקח דברים מהביוגרפיה שלי, אך גם מן הביוגרפיות הבדויות שלי. איני יודע מהי הטכניקה. אני מתחיל לעבוד על סיפור קצר, יש לי איזו דמות ואני יודע כמה דברים עליה, אני מתחיל לכתוב, פתאום נכנסת אשה ויש גירסה שניה וכעבור שעתיים יש לה גם שם.

הזכרת את הלגיטימציה שנתנה לכתיבתך הספרות הדרום־אמריקנית. גם את כתיבתך תגדיר כריאליזם פנטסטי, כסוריאליזם, כזרם תודעה?

כל הדברים הללו אני חושב שאינם נכונים. אני לא יודע. מין זרם פנטסטי. הכל תלוי בסיטואציה. אם יש צורך באיפוק או לתת רמזים. במשך השנים לומדים את הטכניקות. אתה יודע מה טוב בשבילך. וודאי שגם מושפעים מסופרים אחרים. אבל זה צריך לעבור את הסינון שלי ואם זה עבר את הסינון שלי אז זה יהיה באופן טבעי, כמו לחיצת כפתור. ואז אפשר לתת לגיטימציה לאבסורד. זהו משפט של בורחאס. זה לא מודע. לכוון את החלום למציאות ואת המציאות לחלום. בכלל, אני כמו מכונה, כל הזמן נולד לי איזה סיפור. אני לא יכול לנסוע, לטוס, להיות במסעדה בלי שיהיה לי איזה סיפור על האנשים מסביב. ואני כל הזמן מספר אותם. זה צורך נברוטי. והסגנון שלהם כבר מחפש את עצמו. לא ניסיתי הרבה סגנונות. במשך השנים הגעתי לשכלול, לא יודע באיזו מידה.

איך תגדיר אותו?

איזו פראות מנוכרת. איזה נסיון למצוא את גבול הפרוזה שנוגעת בשירה. במשהו שמעבר. לא נכנע למציאות, אונס אותה. או שהיא אונסת אותי. או כמו באחים קראמאזוב, תעלומת הנס והסמכות. מצד אחד כמכשף קדמון ומצד שני סדר. שזה יהיה כתוב נכון. לכן יש גם מכשלות. מעידות.

מתקיימים מזה?

תמלוגים מתרגומים זה לא מי יודע מה. מהכתיבה העתונאית אני מתקיים. מחלטורות. לפעמים הרצאות. עכשיו פחות. לו היה כאן יחס אחר לספרות אפשר היה להתקיים. בסקנדינביה למשל, הטלוויזיה מזמינה כל שנה מחזה או משהו כזה. על כל ספר שנלקח בספריה הסופר מקבל. יש גם מענקים וקרנות. ואני בכוונה מזכיר את מדינות סקנדינביה שהן קטנות. כאן, כל מה שאני מרוויח הולך לשכר דירה. מי שחי היום מספרים זה אולי מוסינזון מ"חסמבה".

אינך רק איש ספר, אתה הרי גם איש עט — כותב מאמרים, בעל מעורבות פוליטית, עוד יומיים בחירות, אין בך תחושה של חוסר אונים או לפחות של חוסר טעם?

מאמרים פוליטיים אני כותב משנת 69. גרנו 10 שנים במורשה. נסעתי לעיירות פיתוח. הופעתי בקיבוצים. חבל שלא היה לי אז שכל לפרסם את פה ושם בארץ ישראל שלי. מה שמתסכל זה שאתה כותב את הדברים ושום דבר לא משפיע. מישהו התרגש מזה שידעתי, לא ב־77 אלא ב־72, ב־71, שבגין הולך לנצח? זה הצחיק אותם כשאמרתי זאת. פסלו לי מאמרים על כך. אתה מפנטז אמרו לי. אבל אני ראיתי איך שהוא גדל שם. איך הפאשיזם צמח בארץ. והמשיחיות. ולא רק אני. סופרים ועתונאים רבים ראו. ואני ממשיך לכתוב גם השבוע, אך אין לכך השפעה. העיתון שנניח אינו הראשון במדינה אלא השני, מגיע ל־250,000 קונים ביום ששי שזה מיליון קוראים. אני לא אומר שכל המיליון קוראים אותי אבל יש קוראים, אולי צעירים מושפעים פה ושם, טבל בסופו של דבר אני רואה שהם מחפשים תשובות פשטניות מאד. מערכת החינוך סגרה אותם בראש קטן. מה יגיד להם מאמר שלי שכתוב במערכת אסוציאציות יותר תרבותית? מישהו ישנה את דעתו ולא יצביע לתחיה בגלל מאמר שאני כותב? לכל היותר יגידו, אתה סופר, עזוב את המאמרים למישהו שמבין בזה.

לנוכח המציאות לא תרצה לעבור שוב, לעשר שנים, לארץ אחרת?

רצון אין, אבל אם התפנית תהיה לכיוון ליכוד־תחיה־מפד"ל־מורשה, אז יש איזה קו אדום. אני איני אופטימיסט, אני גם לא מאמין שהמערך הוא מושיע, אבל לפחות זו דרך אחרת, אוויר לנשימה. קצת פחות סגירת אופציות. קצת פחות טירוף. אולי ינשבו רוחות חדשות. אני עדיין מאמין בסיפור הציוני.

כולל העקרונות הסוציאליסטיים?

זה כבר משהו מאוחר יותר. אבל לפחות הציונות העובדת. לא זו המשיחית, המתועשת, שיש בה האומרים שצריך לגרש ערבים, להרוג אותם, לשתות להם את הדם. ■

על שלושה ועל רביעי:

״ארבעה שומרים״ מאת מנחם אוסישקין

נורית גוברין

א. כנסיות נוצריות — שטח פרטי

ארץ־ישראל של הכנסיות הנוצריות שבתוכה על העולם המיוחד המתרקם בתוך חצרותיהם הנעולות, הוא עד היום בבחינת ארץ־לא־נודעת למרבית תושבי המדינה, ונמצאת הרחק מטווח התעניינותם. רק כשקורה משהו דראסטי, (רצח, שריפה, התנכלות, גניבה, סכסוך פנימי או חיצוני)[1] עולים מקומות אלה לכותרות, מעוררים התעניינות ציבורית רגעית, הגובלת בעיקר בסקרנות טהורה, על העולם הזר המתגלה לרגע ונחשף לציבור. ולאחר מכן, חוזרת ההתעלמות ההדדית להיות מנת חלקם של שני הצדדים.

הסיבות למערכת יחסים זו, היא מורכבת ומסובכת, ומעניינת ביותר על כל משקעי העבר שלה, הניזונים גם מן ההתרחשויות בהווה, והיא עניין לחוקריו המובהקים של פן זה במציאות הארץ־ישראלית רבת־הפנים וההפתעות.

גם בספרות העברית, לא זכה כמעט נושא זה של הנוצרים בארץ־ישראל ומוסדותיהם, המפולגים ומסוכסכים בינם לבין עצמם, ועם נציגי הדתות האחרות, להארה ספרותית, והוא כמעט בל־יראה ובל ימצא בה. אפשר להרחיק לכת ולומר, שאילו היה צורך לשחזר את המציאות בארץ, על פי הספרות, יתכן, והיו מגיעים למסקנה, שאין בה עולם נוצרי כלל. לכל היותר, מופיעות הכנסיות, מבחוץ, כחלק מתיאורי ירושלים, ופה ושם נזכרת מציאותם גם אגב תיאור הנוף של מקומות נוספים בארץ. אולם, גם חלקן בתפאורה חיצונית זו הוא נדיר מאד. לעתים רחוקות, מושכים הנזירים והנזירות בלבושם המיוחד, השחור והבולט, את תשומת לבו של הסופר, והוא מנציח אותם בשרטוט קל כחלק מן התפאורה האנושית המגוונת של הארץ, ובמיוחד של ירושלים, כחלק מן הסוד של המקום שהוא מתאר, או כחלק מן האימה הרובצת על הארץ, והמלווה את גורל היהודי דרך קבע.

קיים פחד מתמיד, מן המסיון והמסיונרים, המנסים לצוד בחכתם נשמות תועות, ולהעבירן על דתם, וכל האמצעים כשרים לשם כך.

קיים פחד מתמיד, מן המסיון והמסיונרים, המנסים לצוד בחכתם נשמות תועות, ולהעבירן על דתם, וכל האמצעים כשרים לשם כך; ולכן, גם העזרה שמוסדות אלה מגישים לנצרכים, נדחית תמיד בכעס ובפחד, כולל הסיוע הרפואי. מגעים אלה היו רבים יותר בראשית המאה, עד מלחמת העולם הראשונה, אבל הם מתקיימים ברציפות עד ימינו. וכך נזכרים פה ושם המוסדות הנוצריים, בעיקר בספרות של ראשית המאה, כחלק מן ההווי שמצאו לפניהם העולים לארץ, כגון יצחק קומר ב׳תמול שלשום׳ (תש״ה) של עגנון, שמצא עבודה דווקא בשכונה הגרמנית ביפו ״והתחיל מתפחד שמא בעל מלאכתו הוא מן המסיתים, שמטיבים עם ישראל כדי לצוד את נפשם (עמ׳ 66); וכך חושש סלים, גיבור הסיפור ״לחם ומים״ (תרס״ט)[2] מאת יהושע אייזנשטדט־ברזילי, ליהנות מהמים שמחלקים ה־אנגלים, ומפתקאות המזון שהאנגלי מוכן לתת לו, שמא יבוא לידי עבירה; וכך יכול גיבורו של אז״ר בסיפורו ״בטלה הגזרה״ (תרס״ז)[3] לשכב בבית החולים של המסיון, ליהנות מהטיפול הרפואי המעולה, שבודאי הציל את חייו, ולהרגיש, שהוא נמצא במקום טמא. אלה הן שלוש דוגמאות מקריות, אבל טיפוסיות, להרגשת החשד והאימה ביחס לתושביה הנוצריים של הארץ ולמוסדותיהם.[3]

יוצא דופן, ביחסו החם והאוהב, הוא גיבור סיפורו של אריה ליפשיץ ״האחות והנזירה״,[4] המקבל טיפול רפואי בבית החולים בנצרת השייך למיסדר הנזירות הקאתוליות, שהיקצו ״ארבע מיטות לחולים קשים של המחנה״. הוא מחנה החלוצים, סוללי הכביש, אנשי העלייה השלישית. כאן, נוצר מגע קרוב, אישי, בין

החלוץ החולה, נקרע בין האימה הטבועה בו מילדותו מול הצלב, הכנסיה ופסיליה, לבין הכרת התודה על הטיפול בו המציל את חייו.

הנזירה הצעירה, האחות, המטפלת בבחור הצעיר, החלוץ החולה, הנקרע בין האימה הטבועה בו מילדותו מול הצלב, הכנסיה ופסיליה, לבין הכרת התודה על הטיפול בו המציל את חייו, ואצילות הליכותיה של הנזירה הצעירה, המעוררת בו התפעמות וסקרנות כאחד. אולם שעת הכושר ליצור מגע אישי לא נוצלה, והשניים נפרדו ללא אומר.

דומה, שאת יחס הפחד העמוק לכל דבר נוצרי בארץ־ישראל, היטיב לבטא ג. שופמן, בשעה שהלך לבקר את המקום שבו נרצח ידידו י״ח ברנר, ותארו בתמציתיות ריאלית וסמלית כאחד: ״ומאחורי כל אלה — הכנסיה הרוסית על צלילי פעמוניה. סמלי הדבר לגבי ברנר, שלכל מקום שהלך, עברו הרחוק הלך עמו״. (״מקום מגוריו האחרון של ברנר״).[5]

ב. ״אמת מארץ־ישראל״

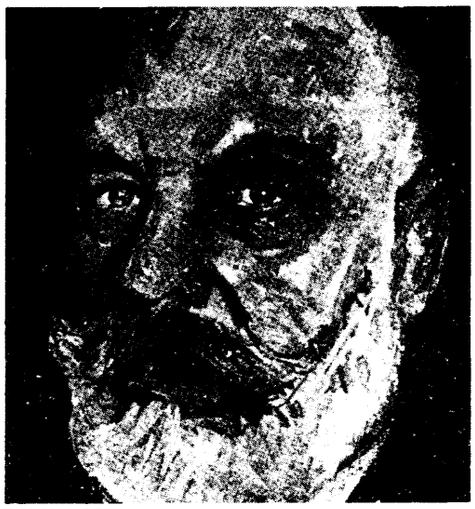
על רקע יחס זה של התעלמות כמעט מוחלטת, באווירה כמעט קבועה של חשד ופחד, מפתיע הוא לגלות, רשימה סיפורית, מראשית המאה, המתארת את הנעשה בשלוש כנסיות שונות בארץ ישראל, אגב הביקור בתוכן, מבפנים, מתוך יחס אוהד ואף מעריץ אל העומדים בראשן. ולא זו בלבד, אלא שתיאור חם ומעריך זה, משמש אנטיתיזה לתיאור ביקורתי ומסתייג מן הקהילה היהודית בירושלים, ובמיוחד מן העומד בראשה.

המדובר, בסיפורו של **מנחם אוסישקין, ״ארבעה שומרים״**, שפורסם ב׳לוח אחיאסף׳ לשנת תרס״ה.[6] ׳לוח אחיאסף׳ היה אחת הבמות המובהקות ביותר של תנועת חיבת־ציון, ומעל דפיו באו לידי ביטוי התמורות שהתרחשו בציבוריות היהודית של התקופה, שמצאו את ביטויין גם בתמורות שחלו בספרות העברית. במשך שתים־עשרה שנה, ברציפות ובקביעות הופיעו כרכי ׳הלוח׳ בשנים תרנ״ד־תרס״ה, כשהעורכים מתחלפים ביניהם, וכל עורך מטביע את חותמו על הכרכים שערך: בן־אביגדור; דוד פרישמן; ראובן ברינין.[7]

טרם נערך מחקר מקיף שיתאר את כל הקשור בהוצאתו לאור של ׳לוח׳ זה, ובתוכו את חלקת הפרוזה שלו. מכיוון שהופעת ה׳לוחות׳ חלה בתקופות מכריעות ורבות שינויים בתולדות העם, והוא חופף בחלקו לתקופת העלייה הראשונה, ולניצניה של העלייה השנייה, הרי יש בו, כדי להוסיף עוד היבט על תקופת־בראשית מכרעת זו בתולדות ישראל וישוב ארץ־ישראל. דרך קבע התפרסמו בו סיפורים מארץ־ישראל, הנותנים אולי את אחד הביטויים המוקדמים המרוכזים, השיטתיים והרצופים, מן המציאות בארץ, כפי שנתגלתה לעיני אלה שזה מקרוב עלו אליה, או לאלה שישבו בה זמן רב יותר. מעל במה זו נתפרסמו סיפוריהם, רשימותיהם וציוריהם של זאב יעבץ, מיוצרי ״הז׳אנר הא״י״, שברנר הירבה להילחם בו; יהושע ברזילי, ורבים אחרים.

על אף המגמה המוצהרת, של כתב־העת ״להיות לא רק בית עקד לנטיעי הלאום שכבר נתייבשו, כי אם [כך כתוב. נ.ג.] גם כרם אשר בו יצמחו נטיעים חדשים״,[8] נתנו העורכים השונים מקום לביטוי ה״אמת מארץ־ישראל״ ברוחו של אחד־העם, כלומר, גם בשעה שאמת זו היא מרה וכואבת, ולא רק ליצירות כאלה, המתארות את הרצוי כמצוי.

לאחר שפירסם אחד־העם את הראשון בסידרת ה״אמת מארץ־ישראל״ שלו (׳המליץ׳ כ״ד סיון תרנ״א), כתב כנגדו מנחם אוסישקין את מאמרו ״בלי מרה שחורה יתירה!״, מעל אותה במה עצמה (׳המליץ׳, י׳ תמוז תרנ״א; י״א תמוז תרנ״א).[9] אוסישקין נלווה לאחד־העם בביקורו זה בארץ, אבל שלא כמותו הצליח, כפי שכתב א.ר. מלאכי,[10] לראות ״לא רק את הצללים בישוב אלא גם את האורות״. וכן ב״רוחו״ האופטימית הוא מוכיח, שכל הליקויים שאחד־העם רואה בישוב, לא נגעים הם, אלא דווקא יסוד חשוב לתקומת הישוב״. לדעתו, פיתח אחד־העם ציפיות מוגזמות מן ההוויה החדשה בא״י, ועל כן אכזבתו היתה צפויה, ואילו הגישה צריכה להיות הפוכה: לצפות לגרוע מכל, ולכן



מנחם אוסישקין

לשמוח על כל הצלחה, שהיא בבחינת הפתעה נעימה. אולם, גם האופטימיות הרבה של אוסישקין, לא עמדה לו תמיד, וגם הוא, לא יכול היה להימנע מביקורת קשה, על מה שראה לנגד עיניו בארץ ישראל, ואולי, הירשה לעצמו ביקורת נוקבת זו, משום שעסקה בישוב הישן הספרדי בירושלים, ולא בישוב החדש.

דומה, ש״ארבעה שומרים״ הוא סיפורו היחיד של מנחם אוסישקין, ש״חטא״ בנעוריו גם בכתיבת שירים,[11] בבחינת סיפור־לעת־מצוא, של מי שהוא אחד מפעיליה־עסקניה המובהקים ביותר של תנועת חיבת ציון, ומאנשי המעשה השקודים ביותר של המציאות המתחדשת בארץ.

בשנת 1903 ביקר אוסישקין בפעם השנייה בארץ ישראל (ביקורו הראשון נערך כאמור בשנת 1891), לאחר שנבחר לחבר הוועד הפועל הציוני, תפקיד, שבו נשאר כל ימיו. בביקורו זה החל בארגון הישוב בארץ,

2 פרסים בינלאומיים

הגה הזהב - בגרמניה - מקום ראשון.
מכונית השנה -באירופה-מקום שני.

מספר חזק

205

כל אחד מנתוני ה־205
הינו מספר חזק — חזק מאד.

- מספר חזק בתצרוכת דלק - 21.3 ק״מ לליטר (לפי תקן UTAC במהירות של 90 קמ״ש - בדגם ה־G.R.).
- מספר חזק בטווח הנסיעה - יותר מ־1000 ק״מ ללא תדלוק.
- מספר חזק במהירות - 170 קמ״ש (בדגם ה־G.T.).
- מספר חזק ביציבות, באמינות ובשליטה בדרך.
- מספר חזק בבטיחות והגנת הנוסעים.
- מספר חזק בעיצוב ובנוחות - 5 דלתות, 5 מקומות ישיבה ותא מטען מרווח.
- מספר חזק בתאוצה מ־0 ל־100 קמ״ש - 11.6 שניות (בדגם ה־G.T.).
- מספר חזק בשפע הדגמים - נפחי מנוע של 954 סמ״ק, 1124 סמ״ק ו־1360 סמ״ק.

הנכם מוזמנים להכיר את המספרים החזקים של ה-205 ולנסיעת מבחן בסוכנויות פיג׳ו.

ב-8/84

PEUGEOT 205

דוד לובינסקי בע"מ
יבואן בלעדי למכוניות - פיג׳ו · טלבו · סיטרואן
ת״א, שונצינו 16, טל׳ 333214-9 ■ ירושלים, המלך דוד 24, טל׳ 224467-8-9

baby carrot mix
lecho mix
normal
SF
סנפרוסט
californian mix
לקט איטלקי
italian mix
לקט ים-תיכוני
oriental mix
הלקטים
חגיגה לעיניים
מסיבה לחיך
SF
טרי יותר מטרי

הניח את היסוד להסתדרות המורים בא״י, וכינס בזכרון יעקב את ״הכנסת הגדולה של יהודי א״י״. אוסישקין עמד בראש המתנגדים לתכנית אוגנדה של הרצל, והזרם של הציונות המעשית, קשור בשמו. ובכך לא הוזכר אלא מקצת שבמקצת מכל פעילותו הענפה, המעוררת השתאות, שחותמה ניכר על מפת הארץ בכל שעל.
אין ספק, כי תיאור המציאות העגום בארץ־ישראל, כשהוא יוצא מתחת לעטו של אדם כזה, יש לו הד רב, והשפעתו ניכרת.

ג. סיפור נוסחאי

הסיפור בנוי כסיפור־מסע הפותח ומסיים בירושלים. הוא מתרחש בערב תשעה באב, מועד ההולם חשבון נפש היסטורי־לאומי, קינה על החורבן וכיסופים לגאולה. כל תחנה במסע זה, נמצאת באחד הכנסיות הנוצריות: בירושלים, מול הר הזיתים; על ראש הר תבור; בטבחה שבצפון הכנרת, וחזרה בירושלים בסמטאות הרובע היהודי שבעיר העתיקה. ארבעה מקומות אלה, שבהם מתרחשת פגישה עם ארבעת אנשי הדת המופקדים עליהם, הם צורה נוסחאית, של המספר ארבע, לפי הכלל: שבשלושה מקרים יש חזרה על אותו תיאור ועל אותה מסקנה, ואילו במקרה הרביעי חל שינוי והוא מנוגד לשלושת המקרים הקודמים. באמצעות נוסחה זו, מובלט השוני בין המקרה הרביעי, האחרון, שבו מעוניינים, לבין שלושת קודמיו, המשמשים כרקע מנוגד לו. נוסחה זו היא במתכונת: שלושה וארבעה: כגון ״על שלושה פשעי [...] ועל ארבעה לא אשיבנו״, החוזרת בפרקים הראשונים בספר עמוס.
וכאן בהיפוך הכיוון: שלושת הראשונים המוזכרים הם החיוביים, ורק הרביעי הוא שלילי; וכן: ״שלושה המה נפלאו ממני, וארבעה לא ידעתים״ (משלי פרק ל׳ 18); מקור, שגם בו חוזרת מתכונת זו של שלושה מול הרביעי בהרכבים שונים.
לא רק העיתוי, ערב תשעה באב, המִסְפָּר הנוסחאי, והמקום — ירושלים והקברים שליד הר הזיתים, עושים רושם של מתכונת סיפור־עם, אלא גם הופעתו של הדובר. הוא נגלה כשהוא רכוב על חמור, והאסוציאציה למשיח, ולתחיית המתים, היא בלתי נמנעת.
הסיפור בנוי כהשוואה בין ארבעה אנשי דת, המייצגים כל אחד, את אחת הכתות הדתיות שלה נציגים ומוסדות בארץ־ישראל. בהשוואה זו, שלושת הראשונים, הנוצריים, מתוארים, כאנשי־מעלה, השומרים בנאמנות על המקום שהופקדו עליו, ותורמים, כל אחד בדרכו, את תרומתו גם לטיפוח מקומם, ולעתים גם לרווחת התושבים שבאזורו, ולמחקר ארץ־ישראל בכלל, ואילו איש־הדת היהודי, השומר הרביעי, מסתפק באנחות, ואינו עושה דבר.
השוואה זו, בין אנשי הדת הנוצרים, הנאמנים והמסורים לתפקידם, לבין עמיתם היהודי, שהוא היפוכם הגמור בכל, יש בה לא רק ביקורת נוקבת כנגד תושבי ירושלים היהודים, ונציגיהם הבלתי־ראויים, אלא גם העזה רבה, בהעמדה כזו, של כמרים נוצרים מול רב יהודי, כשהאחרון הוא ניגודם המוחלט.
בתוך מסגרת זו, מקבלת הביקורת על איש הדת היהודי, החכם־באשי הספרדי, משמעות חריפה ונוקבת עוד יותר, כמי שמעכב את הגאולה.
כל תיאור מסתיים באותה נוסחה, שהיא סיכום ותמצית המתואר: ״לפני היה השומר הראשון — השומר הפרבוסלבי״; ״לפני היה השומר השני — השומר הקאתולי״; ״לפני היה השומר השלישי — השומר הפרוטסטנטי״; ״לפני היה השומר הרביעי — השומר היהודי״... כשההבדל בין שלושת השומרים לרביעי, מתבטא באותן שלוש נקודות, הצריכות להעיד על הבדל זה, שקצר כח המלים מלהביעו, והוא כה כואב, עד שלמִספר אין כוח לנסחו במלים.

ד. סיפור המסע וליקחו

בפתיחת התיאור המודגש מראה הקברים, והחורבן הנורא מסביב, רושם קשה המתחזק לנוכח ההשוואה עם העבר המאושר, שבו היה המקום עליז ושוקק חיים. צורת תיאור זו, היא בנוסח שטבע ר׳ יהודה הלוי, כאשר ההשוואה בין ההווה העגום לבין העבר המפואר היא הכרחית בכל תיאור של ארץ־ישראל בהווה. הדובר רוכב על חמור מחוץ לעיר ירושלים בכיוון מזרח, ונמצא במקום שלפניו מתנשא הר הזיתים, וממנו הוא משקיף על העיר. בתוך מראות החורבן וההשוואה עם העבר המאושר, מתגלה לפניו פתאום, כעין גן־עדן מעין ״אואזיס — נוה־שאנן במקום ציה״. ההדגשה היא על הירק, העצים, הרעננות, הנקיון, ומסתבר שהמדובר ״בבית תפילה לנוצרים פרבוסלביים״ שעליו אחראי האב פרפנטי, הקרוב לשנת השמונים שלו. בפגישה עמו, ההדגשה היא בעובדה, שהוא עצמו יצר את גן־העדן בעבודה קשה במו ידיו, כיוון שהרגיש עצמו שומר המקום הקדוש לרוסים, ובדרך זו מלא את חובתו: ״הנני שומר פה במקום הזה את כבוד עמי ואמונתו״...

סביבתו היא מלוכלכת ומעופשת, המספר צריך להרים את מכנסיו לבל יתלכלכו מן הרצפה, שהשפחה רוחצת אותה בדיוק בשעת ביקורו.

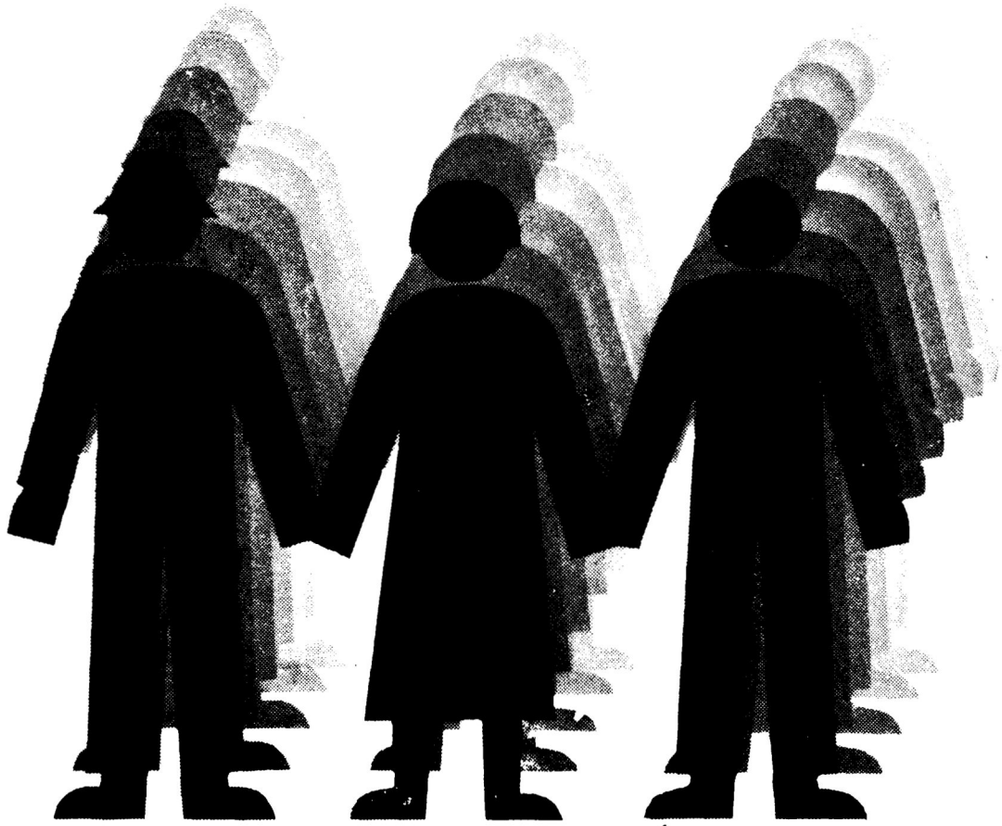
יש לשער שכוונתו של אוסישקין לכנסיה הרוסית שעל פיסגת הר הצופים (ולא לכנסת גת־שמנא, הנמצאת במורדותיו של ההר), כיוון שממנה, לפי תיאורו, אפשר לראות את ים המלח.
בנייתה של כנסיה זו החלה בשנת 1870, נפסקה בגלל מלחמת רוסיה־תורכיה, שהתחדשה בשנת 1883 ונסתיימה בשנת 1887. בראש המשלחת הדתית הרוסית שבנתה את הכנסיה, עמד האב אנטונין קפוסטין, ויורשו הוא הכומר פרפני, הנזכר בשמו בסיפורו זה של מנחם אוסישקין. האב, אנטונין קפוסטין ״אף נטע גן גדול. יורשו של קפוסטין, הכומר פרפני, ערך כאן חפירות ארכיאולוגיות וכן המשיך בנטיעות הגן״.[12])
יש להעיר, שתיאוריו של מנחם אוסישקין מדוייקים להפליא, ומאפשרים זיהוי ברור של המקומות שאותם הוא מתאר, ושל האישים שעמם נפגש.[13])

הביקור הבא נערך כשהמספר רוכב על סוס, בחברת אחדים מחבריו, והפעם בכנסיה הקתולית שעל הר תבור. הנזיר הקתולי המקבל את פני הבאים הוא איש משכיל מאד, מוצאו מגרמניה, ומדבר היטב צרפתית וגרמנית, וחוקר את הזואולוגיה, הבוטניקה והארכי־אולוגיה של האזור. הוא אף הקים לו מוזיאון ״שעל פיו נקל לדעת את המקום הזה בעבר ובהווה״, ולצידו ספריה עשירה בנושאים אלה. נזיר זה היושב במקום שלושים שנה, הוא ״השומר השני״, וגם הוא ״נותן כבוד על ידי עבודתו לעמו ולדתו״.
הכנסיה הקתולית שעל הר התבור, היא בבעלות הנזירים הפרנציסקנים. תחילת בנינה עם בוא הנזירים להר בשנת 1873, והיא נחנכה בשנת 1924. בסמוך לה נמצא גם מנזר יווני אורתודוכסי. השרידים הארכיאולוגיים הנזכרים בסיפור הם שרידי כנסיות קדומות מהתקופה הביזנטית והצלבנית, ואולי גם שרידי ביצורים יהודים מימי המרד ברומאים. בחפירות שערכו הנזירים מתחת לבאסיליקה נתגלו גם שרידי מקומות־פולחן כנעניים. כל הממצאים שנאספו בעת החפירות ופעולות הבניה השונות, מרוכזים במוזיאון הפרנציסקני הקטן, שמפתחותיו נמצאים בידי אב־הכנסיה.[14])

הביקור השלישי הוא בית הכהן הפרוטסטנטי במושבה טפחה [טבחה] ״שעל גדות ים הכנרת צפונה״. גם מוצאו של כהן זה מגרמניה, שעזבה לפני שלושים שנה. גם הוא עשה ממקום מושבו השומם והחרב, שהקדחת היתה בו, גן־עדן, ויחד עם בני ארצו וערבים מן הסביבה עובדים את אדמת המושב. כהן פרוטסנטי זה, בעל ״הדרת פנים פטריארכלית... תמונה מימים קדומים״, חי עשרים שנה בקרב הבדואים, והוא ״כערבי מלידה ומבטן״ בתוכם. שמו נערץ בכל הסביבה, וגם הוא ״שומר על כבוד עמו ואמונתו...״.
אדמת בקעת טבע״ה, נקנתה בשנת 1887 על־ידי ״האגודה הקתולית הגרמנית למען הארץ הקדושה״. הנזירים הגרמניים בני המסדר הלאזאריסטי השקיעו כאן מכוחם ומהונם, סיקלו והכשירו את אדמת הבקעה, ועיבדוה עיבוד אינטנסיבי. הנזירים הקימו אכסניה נאה ומרווחת לצליינים, מוקפת גינות־נוי, חורשות ומדשאות, בנו סביבה בנייני־משק ובתי־מלאכה, ולשם שאיבת־המים מהכנרת בנו טחנת רוח. משפחות ערביות ישבו מסביב למנזר ולאכסניה, ועסקו בשירותים, בעיבוד אדמות המנזר ובדייג. וזוהי, קרוב לוודאי ה״מושבה״ שבסיפור. כיום משמש הבניין כאכסניית נוער, ״כרי דשא״, והוא מוכר לרבים.[15])
בביקור הרביעי והאחרון, חוזר המספר לירושלים, והולך בערב שבת לבקר את ״הראש וראשון ליהודי ירושלים, את החכם־באשי, את האיש שכח ועוז לו ברשיון הממלכה לעמוד בראש העדה ושעל פי חוקי תוגרמה הוא בא־כח העם הישראלי, וכחו גדול, וזכֻיות לו כזכֻיות ראשי העדות הנוצריות.״
לאחר הקדמה כזו, ולאחר שלושת התיאורים הקודמים, מצפה הקורא, לתיאור, שיעלה על שלושת הקודמים מכל הבחינות: אישיותו של החכם־באשי, שלו סמכויות כה רבות, סביבתו ומעשיו. והנה, התיאור המתגלה הוא הניגוד הגמור לציפיות ולכל שלושת השומרים הקודמים.
סביבתו היא מלוכלכת ומעופשת, המספר צריך להרים את מכנסיו לבל יתלכלכו מן הרצפה, שהשפחה רוחצת אותה בדיוק בשעת ביקורו; חכם־באשי עצמו, הוא זקן וחלש, מי שעבר את גיל התשעים וניכר שבעבר היה יפה, אולם כעת ידיו רועדות וקשה להבין את דיבורו.
על שאלתו של המספר ״מדוע כה דל כבוד ישראל בארץ ישראל בעת אשר ממשלת תוגרמה לא תמנע מהם את הזכֻיות שמהן נהנים כל שאר גרי הארץ, בעת שכחו הוא גדול ככח ראשי הדתות האחרות ובעת שיושבי ירושלים היהודים המה שני שלישיות ממספר כל יושבי העיר?״ על שאלה זו, ועל אחרות, עונה הזקן בשתי מלים בלבד: ״אנחנו בגלות״. והמספר טורח להטעים, שתשובתו זו ניתנת ״בהברתו הספרדית״. וניכר, כי אינו מרוצה מחיתוך דיבורו זה. בין השאלות שאין הזקן עונה עליהן גם השאלה: מדוע אין הוא מפנה את מקומו לבנו או לאחרים.
המספר עוזב את חדרו מתוך הרגשה של חוסר־הישע של האיש שלפניו, שהוא הנושא באחריות למצבו הדל של הישוב היהודי בירושלים ובארץ־ישראל, כש־תשובתו של הזקן מלווה אותו: ״אנחנו בגלות, אנחנו בגלות.״
החכם־באשי, שעמו נפגש מנחם אוסישקין, ושאת רושם הפגישה הקשה עמו, הנציח בסיפור זה הוא הרב יעקב שאול אלישר, המכונה יש״א ברכה. הוא נולד בצפת בשנת 1817, ולפי גירסה אחרת בשנת 1814, ונפטר בירושלים בשנת 1906. כיהן כראשון־לציון וחכם־באשי בשנים 1893־1906.[16])
תיאורו של מנחם אוסישקין הוא תיאור עויין, שלפיו כל הפרטים חוֹברים יחד לעשיית הרושם הקשה, גם אם אותם פרטים עצמם, יכולים, מתוך עמדה אוהדת, לקבל פרשנות הפוכה לחלוטין: סמטאות הרובע היהודי הצפופות והמלוכלכות, נזקפות לחובתו של השוכן בתוכן; כמו החדר הצר שהוא גר בו.[17] בראייה אוהדת, אפשר היה לראות בכך אות לענוותנותו, שאינו מנצל את מעמדו הרם, לשיפור תנאי מגוריו. גם העובדה שבדיוק בשעת הביקור, שוטפת ״השפחה״ את הרצפה, אינה נתפסת כעשיית נקיון וטיהור הבית, אלא נידונה לשלילה, בשל אי הנוחות שנגרמת למבקר, הבא בדיוק בשעת שטיפת הרצפות: ״עלי היה להרים את מכנסי לבל תטנף אותם״. דיקנתו אינה מעוררת יראת כבוד והערצה אלא ביקורת, אם כי מאופקת: ״פניו מעידים כי לפנים היה יפה. אבל כעת ידיו רועדות...״ ואפילו הברתו הספרדית, מתוארת כחלק מן הביקורת עליו. אין צורך להוסיף, כי שאלתו הישירה של המבקר, מדוע לא יְפַנה את מקומו לבנו, כיוון שהוא זקן ואינו יכול למלא את תפקידו, היא שאלה עזת־פנים, שלא במקומה במעמד כגון זה.
אולם בסיפור מגמתי־נוסחאי זה, אין מקום לדקדוקי־עניות מסוג זה. מטרתו היא, להבליט את הניגוד בין ראשי הכנסיות הנוצרים הפועלים לפאר את כבוד עמם ודתם, ולהציג כנגדם את מי שתולים בו את האחריות, למצבו הדל של הישוב היהודי בירושלים. ולשם מטרה זו מגוייסת כל מערכת הניגודים הנוסחאית הפועלת בסיפור.
בצד הביקורת על איש הדת היהודי הספרדי, יש בסיפור הוכחה לכך, שבעבודת כפיים שקודה ומסורה, יש אפשרות להפוך מקומות שוממים וחרבים לגן פורח, ויש אפשרות להגיע להבנה עם הערבים והבדואים, אם מכירים את שפתם ומנהגיהם. ארץ־ישראל היא מקור חשוב ונכבד למחקר בוטני, זואולוגי וארכיאולוגי, וממנה יכולה לצאת תורה. הכל תלוי באנשים המוכנים להקדיש חייהם למטרות אלה.

53◀

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.

לוגוס

המָקֵט של העולם

ראיון עם גדליה בסר על בימוי "גיטו" בתיאטרון חיפה

נורית יערי ודן אוריין

מה היה תפקיד התיעוד בהכנה לעבודת הבימוי שלך על "גיטו"?

קראתי ספרים רבים על הגיטו בכלל ועל היודנראט בפרט. על גיטו וילנה עצמו שוחחתי עם אירנה לוסקי, המקור למידע על מה שקרה שם. שוחחתי עם ישראל סגל, שהיה שחקן בה"אהל", בגיטו וילנה היה איש התיאטרון ש"אִרגן את העניינים", וכן עם הזמר ומפעיל הבובות, שהופיע עוד לפני ימי־הגיטו. אחרי המלחמה עבד בקברטים ועל הבמה הקלה. (יהושוע סובול הרכיב את דמותו של שרוליק על יסוד ישראל סגל ואותו מפעיל בובות) היתה גם אשה אחת מירושלים, שאף היא הופיעה, שיחקה בתיאטרון הגיטו. היא ספרה לי למשל, שבהפסקות בין החזרות הם היו עושים אימפרוביזציות שהיו תוצאה של מצב רוח ולא של משהו מתוכנן. וכן כמובן, היומן של הילד, היומן שכתב רודאשבסקי.

האם אמרת לעצמך במודע: אני הולך עם התיעוד הזה או שאני מנתק את עצמי ממנו?

בדרך כלל אני נותן לדברים כאלה לשקוע בתוכי. מה שמשפיע — משפיע. אצל ישראל סגל ניסיתי להוציא דברים קונקרטיים, בעיקר על דרך החזרות ועל החומר שעליו עבדו. זה היה די קשה. ישראל סגל היה חולה וזו, דרך אגב, סיטואציה מעניינת כשלעצמה, אדם חולה ומתוך מחלה הוא מאבד דברים. ניסיתי להשתמש בזה, לערבב מציאות בחלום ובתיאטרון. ניסיתי לעבוד על זה, אבל לדעתי לא מספיק. רציתי ללכת עם זה עוד יותר ולערבב בין סצינות של מציאות לבין סצינות של תיאטרון.

אם כך בשבילך גיטו וילנה כגיטו וילנה היה רק אחד מתוך... לא ניסית לתת את הצד האוטנטי, ההיסטורי?

לא. השיחזור עצמו כשיחזור בוודאי לא עניין אותי. התלבושות העבירו מה שהעבירו. אפילו המוסיקאי לא השתמש באלמנטים תעודיים. שמעתי, אמנם, את כל השירים שלהם אבל במכוון לא רציתי להשתמש במוסיקה הזאת. אני ראיתי את זה כך: יש מָקֵט של גיטו וילנה, אך מה שמעניין בו זה המָקֵט האנושי, כל מה שקרה שם. זה בעצם מָקֵט של העולם שלנו. מוקצן והרבה יותר חריף כמובן, והכתובות של האנשים שמאיימים על החיים שלך הרבה יותר ברורות, מה שאולי פחות ברור אצלנו. אבל ראיתי את זה כמָקֵט מוקצן של החיים שלנו. השיחה שהיתה לי עם יוני רכטר, המוסיקאי, היתה בכיוון הזה. אמרתי לו שאחד הדברים שאותי מדהים זאת הפעילות, החיוניות של האנשים, מבלי שניסו לראות את המציאות הכללית, או אולי אי אפשר אחרת, או, שראו ואף כל פי כן עשו מה שעשו. זאת אומרת איזה עולם סיזיפי. אז יוני, קפץ ואמר: "אז מה אתה רוצה, שמיקי ברקוביץ לא יהיה הכדורסן הכי טוב בגלל שתהיה עוד מעט שואה?" ואני אמרתי לו: "אולי זה כל העניין של הגיטו, שמיקי ברקוביץ חייב להיות מה שיותר מיקי ברקוביץ. זה אולי הצד האנושי הכי חזק של העניין." זאת היתה השיחה הראשונה שלי עם המוסיקאי.

■

"מה אתה רוצה, שמיקי ברקוביץ לא יהיה הכדורסלן הכי טוב בגלל שתהיה עוד מעט שואה?"

כשראיתי את ההצגה, המָקֵט האנושי הזה, הקריאה לקהל להסתכל על מה שקורה ולחשוב על עצמו, היתה מאוד ברורה בשבילי. כל אחת מהדמויות גַנס, קְרוּק, וייסקופ קראה לי לזהות את עצמי על רקע התקופה שלנו. זה היה דבר שהתווסף בהצגה. השאלה שלי היא האם על מנת להשיג את האפקט הזה החלטת לשנות משהו בתפיסה הבסיסית של המחזאי. הרי במחזה כתוב כך: "מקום ההתרחשות: **הזיכרון של המספר שממקם בדמיונו, על במת תיאטרון סצינות מתוך מחזות שנכתבו בגיטו, לא הוצגו מעולם, וכתבי היד שלהם אבדו." ובהמשך, בהערות הבמה לתמונה השניה אנחנו לומדים את הקוד של ההצגה. "מיד עם התמוטטות הסלון התל־אביב נשמע שקשוק מנעולים, צלצול שלשלאות וחריקת בריחים מצידו השני של שער הברזל של במת התיאטרון. השער נפתח לרווחה בחבטה עזה של דלתות הברזל. משאית ניגשת בהילוך אחורי ועוצרת בחריקת בלמים כשאחוריה אל השכר הפעור. מנוע המשאית מודמם. מבחוץ בוקע דרך השער קול סופה משתוללת. רוח נוראה מיללת. בריבוע השער מופיעה צללית של גבר. לגופו רק תחתונים קרועים. הוא בא לקידמת הבמה, אל קצה ערימת הבגדים, לוקח מן הערימה מדי קצין גרמני, לובש אותם, והופך לעיני הקהל לקצין הגרמני קיטל. הוא מוציא מתוך הערימה שמייסר ומזוודה שחורה ארוכה וצרה. הוא מאיר בפנס כיס את הבמה, וקורא..." כלומר, המחזאי בחר להראות את קורות הגיטו כעולם של מתחפשים. כתיאטרון בתוך זיכרון של מישהו... הדבר הזה לא היה בהצגה והשאלה הנשאלת היא כמובן, מדוע בחרת לשנות את נקודת המוצא הזאת?**

רעיון ההתחפשות, כרעיון בסיסי, היה מאד טוב בעיני. אבל חשבתי שזה באיזה שהוא מובן אדקמי מדי. אני מוכרח להקדים ולומר: הקהל מאד חשוב לי. הקהל בתיאטרון, הוא בשבילי פרטנר, שאני לא יורה מעל לראשו. אני שונא הצגות שמכוונים אותן מעל לראש הקהל, בשביל מבקרי התיאטרון או, למשל... אז לקחתי בחשבון שני דברים. קודם כל לא לבלבל את הקהל. שנית, לא רציתי לבנות את ההצגה כתיאטרון "נסיוני". בתחילה חשבתי להעלות את כולם על הבמה בבגדים של היום שיתחילו להתפשט ואז לאט לאט נכנס לעניין, אבל הנושא כל כך עדין ורגיש שאמרתי לעצמי מה אנחנו נתחיל "לשחק" בלהיכנס, בלהתחפש לתוך דבר שכולנו מכירים אותו בצורה זו או אחרת, מכירים אותו ◄

מקרוב או מספיק לנו להציץ לשכנים בשביל לדעת שיש שם סיפור כזה. לעשות מזה משחק של התחפשות נראה לי מתחכֵּם יותר מדי. לכן הורדתי את הפתיחה הזאת. הרעיון הוא רעיון. לא היתה לי בעיה עם זה, אבל ניתן להשיג אותו רעיון מבלי להזדקק לפטנט של התחפשות: הנאצי הוא לא נאצי, הוא נכנס ומתחפש ואז הוא נאצי... אני חושב שלא זה הנושא ולא זה החומר שצריכים טיפול כזה.

צריך לזכור, שתוך כדי עיסוק בחומר כזה, מהלכים כל הזמן על חבל דק. אני גם חשבתי שזה לא נכון להשתמש בשמות האוטנטיים כי גנס למשל, הוא דמות מעניינת מאוד כשלעצמה אבל מה שמעניין ומרתק אותי בו היא הפרובלמטיקה שלו ולא תיעודו של האיש. היה לי ויכוח על זה עם יהושע סובול, המחזאי. לא חשבתי שצריך להשתמש בשמות האוטנטיים, ולא בגיטו וילנה כגיטו וילנה. חשבתי שזה צריך להיות מוצג יותר כבעיה קיומית. כלומר, **הבעיה**, שלא יגידו: זה כן היה ככה, זה לא היה ככה. זה לא הדבר שבאמת מעסיק אותי. **אני חוזר ואומר מה שעניין אותי זה המֶקֶט של העולם.**

אתה לא מקבל את ההנחה, שהכל מתרחש במוחה של הדמות המספרת, ובכך ערכת שינוי רציני מאד במחזה.

כן. אין לזה תשובות במחזה. אי אפשר לומר אני רוצה להתחיל את המחזה כך ולסיים אותו כך, מבלי שיהיה לזה — לעובדה שהכל מתרחש במוחה של הדמות המספרת — גיבוי גם במהלך המחזה. אני לא ראיתי את האפשרות הזאת. שנית, מה שעניין אותי יותר היא מלחמת הקיום המוצגת בתיאטרון מזוויות שונות. כל אחד עם התשובה שלו למלחמת הקיום. גם לשחקנים אמרתי את זה. במקרה של תאונה למשל, האמת היא אף פעם לא אמת אבסולוטית או אובייקטיבית. תמיד יש זווית נוספת שמכסה על האמת. נראה לי שאם משחזרים את הכל בראשו של אדם אחד, הראש של האיש מתחיל להיות מעניין בפני עצמו... וזה כבר סיפור אחר. לא מצאתי לזה תשובות במחזה. אלא אם כן הייתי צריך להלביש שוב איזה גימיק.

הבנתי שבין השאר הלכת על חבל דק מבחינת הטון הכללי של ההצגה. וראיתי את זה בשלוש ההצגות הראשונות. ההצגה הראשונה היתה מאד נוטה לכיוון של מחזות שואה, ההצגה השניה היתה קצת יותר מדי קברטית, קצת יותר מדי עליזה ובשלישית היה כבר איזון בין שני הקטבים...

זאת היתה אחת הבעיות הכי קשות במהלך העבודה. יש תיאטרון ויש מציאות. בשיחות שלי עם ישראל סגל הבנתי מה הם היו עושים בהופעות שלהם. קודם כל קראו פרק בתנ"ך. תמיד היה איזה "יזכור". היה גם קונצרט. הטון היה עגום. ההופעות האלה היו בסגנון של "תכניות תרבות", של "ערב". יוצא מכלל זה מחזה אחד שהם עשו: **"אדם מתחת לגשר"**. על הרמה האמנותית שהיתה שם אני לא יודע דבר, אבל זה לא הדבר המעניין. בכל אופן המציאות הכתיבה שם את הטון. וכאן, מצד אחד לא רציתי לתפוש את הטון הזה: "שזה היה עצוב ושזה היה נורא". לא רציתי לחלוב את הנושא שכל כך מרגש את הקהל. מצד שני היתה סכנה של מוזיקל. וכך זה היה מתנדנד. ההנחיה היתה ליוני, גם בשירים ששרים, שלא יתן ביטוי רק לעצבות אלא גם לחיוניות. גם השחקנים היו צריכים לא להשתולל, ולזכור שהם נעים על גוויות, ומצד שני לא ליפול לעצב ולרחמים עצמיים, אלא לשמור כל הזמן על דבר מסוים אחד — זאת הפרנסה, הם חיים מזה. לשמור על האיזון הזה היה קשה. בחזרות וגם בהצגות. וזה מוזר, תמיד כשהיית בא אליהם לפני ההצגה ותופס אותם לשיחה ומזכיר להם כמה קוֹדים בעניין, ההצגה היתה מתאזנת.ואז, לאחר כמה זמן, התעוררה הבעיה מחדש. או שאני בעבודה לא הצלחתי ליצור דברים ברורים, או שלשחקנים עצמם מאד קשה לתפוס את הטון הפנימי הנכון. אני לא אומר זאת כביקורת על השחקנים, אני מבין את זה. יש איזו התרחקות, איזה ניתוק במודע. אנשים פוחדים לשבת עם העניין הזה לשמוע, ולראות. כן, בעית האיזון היתה הבעיה הקשה ביותר.

אני רוצה לדבר עכשיו על סצינת האינסולין. מאד התאכזבתי שהורדתם אותה. ראיתי בה גרעין לכל הדברים שמתרחשים בגיטו, מין מטאפורה לכל ההתרחשויות שם. אני לא אשאל למה הורדתם אותה לאחר שתיים או שלוש הצגות כי כשראיתי אותה בחזרה הגנרלית כבר היתה מקוצצת ועמדה בפינה עם רגל אחת בחוץ. ובכל זאת, מה קרה לסצינה הזאת?

אני מודה, אני חושב שזו מעידה שלי. גם אני אהבתי את הסצינה. היו לי אמנם כמה השגות על צורת הכתיבה שהיתה לדעתי יותר מדי דידקטית אך יחד עם זאת אהבתי אותה מאד. חשבתי שהיא מאד חשובה והתעקשתי עליה עד ההצגה הראשונה. אחר כך הורדתי אותה.

הסצינה הזאת היא כאילו המשל לכל הסיפור. ומה שרציתי לעשות על הבמה היה שבירת סגנון. משהו קצת ברכְטיאָני, מאד פרוֹנטאלי. לא הצלחתי. לא הצלחתי בהעמדה ולא עם השחקנים. השחקן שהיה צריך לעשות את תפקיד הרופא הצעיר היה עמי וינברג אבל אז התרחש גם המהפך עם הבובה, ועמי נראה לי אידאלי לתפקיד הבובה, זה היה הרבה יותר חשוב. כך התבלבל כל המערך. במפגש עם הקהל, כשישבתי בתוכו בחזרה הגנרלית ובהצגה הראשונה ראיתי שלאנשים אין סבלנות לסצינה שאת מדברת עליה. הם לקחו אותה על המישור הכי מציאותי, כאילו הבעיה היא רק חלוקת התרופות ואז היא נראתה להם כמשהו מובן מאליו. פה ראיתי שזה נכשל. והם צדקו כנראה במובן זה. ראיתי שזה לא עובד ושלא הצלחתי לעשות מה שרציתי, אז החלטתי לוותר עליה. הרווח היה שהקצב של ההצגה הלך יותר נכון אבל הצטערתי מאד שלא הצלחתי לעשות את הסצינה כמו שרציתי.

למרות שוויתרת על נקודת המוצא, שהכל מתרחש במוחו של הזוכר, עדיין שמרת על העובדה ששחקני הלהקה משחקים גם תפקידים אחרים. למה?

היה חשוב לי מאד שהכל יתרחש באולם התיאטרון, על הבמה. היה חשוב לי הערבוב של המציאות והתיאטרון. להביא את הפרובלמטיקה של גֶנֶס כפרובלמטיקה של תיאטרון ולא רק של חיים. או למשל שוויסקופ נכנס פתאום ומתערב גם הוא בעולמם של השחקנים. זה היה חשוב בעיני. כשאני רואה היום את ההצגה אני יודע שיכולתי להחריף עוד יותר את הנקודה הזאת. רציתי להעביר את זה על במה של תיאטרון. כמו שגנס עובד על הבמה של התיאטרון וגם הספריה של קרוק פורצת לתוך במת התיאטרון. ◄

למעלה: רייסקופ (רמי דנון) וחברי להקת התיאטרון.
למטה: שרוליק, מפעיל הבובות (מיקי כפיר), חיה, הזמרת (ריקי גל) והבובה (עמי וינברג).

ברגע מסוים אפילו חשבתי שלו הלהקה לא היתה עושה את כל התפקידים האלה לא היו לה חיים משלה.

זה נכון. לכן חשוב שהכל יהיה של הלהקה. הצגת הגיטו ולא גיטו משוחזר. אני אומר שהיום אני יודע שיכולתי עוד יותר לחדד את זה. שוב, הלכתי פה על חבל דק. לא רציתי ליפול לשום גימיק, ניסיתי להיות זהיר. אולי הייתי זהיר מדי. הנושא כל כך עדין... בעיני זאת כמעט נגיעה ראשונה בנושא בצורה כזאת. לא נגיעה בהיסטוריה אלא בפרובלמטיקה של השואה. אני חושב שהיה משהו גאוני — ואני אומר את זה במרכאות כפולות ומכופלות — באקט הנאצי. גאוני במובן הזה שהם באו וקילפו את כל המוסדות שהחברה יצרה כדי להגן על עצמה. מה שהנאצים עשו זה שהם אמרו בואו ונראה עד לאן אפשר ללכת עם הדברים. חוק ומשפט, רפואה, מדע, ניקח את הכל עד הסוף, התרבות, כל המסכות, כל הכיסויים, כל נסיונות ההגנה שלנו מפני הרע... במובן זה גיטו הוא בפירוש מחזה אכזיסטנציאלי בעיני. שום מוסד לא מחזיק מעמד בפני תופעה כזאת... ואני לא חושב שאפשר לדעת בבטחון שהיא לא תחזור... אין שום ערובה לכך. אני לא חושב שאנחנו למדנו משהו מזה, לא באמת, זאת אחת הסיבות שאנחנו פוחדים לגעת בנושא לא רק בגלל המשפחות, הקרובים וכו'... זה פחד לנגוע במשהו מפחיד.

הלכת במשך חודש ויותר עם הנתון של שחקן ובובה ופתאום שבועיים לפני ההצגה שינית את התפיסה ובמקום שחקן ובובה בחרת בשני שחקנים. איך הגעת לרעיון הזה?

האמת היא שבאינטואיציה חשבתי על זה מההתחלה. זאת אומרת התחלתי לגלגל את הרעיון עם התפאורן, אדריאן ווקס, והם יהושוע. הם היו יותר זהירים ואני לא הייתי משוכנע במאת האחוזים שהרעיון שלי צודק אז החלטתי ללכת כמו שכתוב. בובה. במהלך החזרות התברר לי שמה שנראה לי בקריאה די תיאטרלי אדם ובובה, הפך להיות מאד ריאליסטי על הבמה. אפילו אם האיש וירטואוז, אין בזה תיאטרליות. הבובה הזאת היתה די משעממת. הדבר היותר אמיתי בעיני היה, כששחקן עושה את התפקיד של הבובה. זה מאד תיאטרלי כשדמות מוחקת את עצמה כבן אדם, מנטרלת את כל האישיות והופכת עצמה לבובה. אפשר ללכת עם זה רחוק מאד. זה חומר מאד מגדה. אני לא במאי "מדופלם". אני לא ניגש לעבודה בצורה מסודרת. יש בזה פלוסים ומינוסים. העבודה שלי במקרים רבים היא אינטואיטיבית. ההכנה, היא אמנם הכנה, אבל העבודה היא אינטואיטיבית. כשאני רואה שמשהו לא עובד, וגם אם זה דבר מבריק, אני יודע שמשהו לא בסדר. לא עניין אותי לראות מישהו עושה קונצים עם בובה זה כמו שמישהו יעשה קונצים עם קוף זה מצחיק ומשעשע אבל אין בזה כלום. לקחתי את עמי וינברג הצידה ואמרתי לו בוא ננסה. אני רוצה לראות את זה פעם כנסיון. הוא התחיל לעבוד ואני החלטתי.

"הקהל בתיאטרון, הוא בשבילי פרטנר, שאני לא יורה מעל לראשו. אני שונא הצגות שמכוונים אותן למבקרי התיאטרון. למשל..."

הדהומניזציה הזאת שייכת לנושא ומעבירה אותו בדרך מאד תיאטרלית. זה היה קצת מאוחר אמנם מבחינת תהליך החזרות, אבל אני שמחתי שהתעקשתי. אנשים שם בלהקה קצת חטפו הלם כי זה היה מהפך גדול...

אתה יכול לספר קצת על דרך העבודה שלך עם השחקנים?

אין לי שום "שיטות עבודה". פרט לעובדה שאני משתמש בנסיון שלי כשחקן. מה זה להשתמש בנסיון הזה? אני תמיד יכול לראות שחקן מחוץ לחזרה או אחרי חזרה או ברגע שהוא נח, ולדעת בדיוק מה עבר עליו בחזרה. מבלי לדבר על עצם העניין, אני יכול לדעת מה לא בסדר, וממה הוא מרוצה. כל מיני ניואנסים כאלה שאני מכיר אותם כי עברתי אותם פעם. אני מנסה בדרך כלל ליצור דיאלוג ביני לבין השחקן. אין לי דרך עבודה מסודרת, אני מכיר כמה שיטות. אני מנסה כך ואני מנסה אחרת ולפעמים אני לא מתבייש להראות למה אני מתכוון. אני לא מדגים, אבל לפעמים אני אומר — בוא תשב רגע באולם ותסתכל מה קורה אם אני עושה כך או אחרת. אני חושב שבגלל זה הרבה שחקנים, עד עכשיו בכל אופן זה כך, מרגישים פחות מאוימים. כי יש דבר כזה ששחקן מרגיש מאוים על ידי הבמאי. יושב לו שם האיש שהוא כביכול יותר חכם...

קרה לך למשל שבאת לחזרה ומישהו מהשחקנים גילה לך משהו על הדמות שלא ידעת?

בפירוש. את מה שעמי וינברג עשה בתפקיד הבובה. ואגב, ראיתי אותו בצד עוד לפני כן, מחקה את הבובה. פשוט ישב בצד וחיקה את הבובה. אני אוהב להציץ על אנשים שיושבים בהפסקה או כשאני עובד על סצינה אחרת ואנשים מסתכלים. אני אוהב לראות את זה. הדוגמה הטובה ביותר למשהו כזה היתה דווקא בנפש יהודי. אני חשבתי שכדי לפתור את הבעיה של נגינתו של ווינינגר על הפסנתר נשתמש בפסנתר שיגן לבד, פיאנולה קוראים לזה. ידעתי שכאן תהיה בעיה תקציבית אבל זה מה שרציתי. ואז, יום אחד, היתה חזרה רעה מאד, באמת רעה. אמרתי לשחקנים בואו נפסיק שניה, נשתה משהו. כולנו היינו מדוכאים ודורון תבורי מרוב דכאון ישב על ידי הפסנתר והתחיל לנגן את "סונטת ליל ירח" של בטהובן. ופתאום אמרתי בואו ננסה לראות את זה כסצינה. זאת דוגמה למשל של משהו כאילו מקרי. האמת היא שאני מאמין שהדברים האלה הם לא מקריים.

■

עוד אמירה

"אגדות המלך שלמה"
מימין לשמאל: רות קנר, נועה לב, מיקה דני

למלך אין בהכרח כתר

אגדות המלך שלמה עפ"י ח.נ. ביאליק עם: מיקה דני, נועה לב, רות קנר והמוסיקאי עפר שלחין ("תדי הפקות")

לא לעתים קרובות מזדמן לנו לראות עבודה אינטליגנטית על הצגות לילדים. נדמה לי, שלרוב העוסקים ב"מלאכה" יש טעות אופטית חמורה: גובה הצופים באולם וגילם הצעיר מזמן כאילו "ירידה" אליו. "ירידה" המתבטאת בדרך־כלל בבחירת חומר דרמטי אינפנטילי ביותר ("כדי שיקלט מהר") ובביצוע לא מקצועי וולגרי של שחקנים ("העיקר שהילדים יצחקו").

התמונה שונה ב"אגדות המלך שלמה", עפ"י ח.נ. ביאליק, הצגה המבוצעת ע"י **מיקה דני, נועה לב, רות קנר, והמוסיקאי עפר שלחין.** הצוות התייחס בכנות מקצועית הן אל החומר הדרמטי והן אל הצופים. כתוצאה מכך נולדה הצגת ילדים שהיא גם אינטליגנטית, גם שופעת חן ומקוריות וגם כזאת הדורשת מקהלה הצעיר השקעה של דימיון אישי, לצורך תרגום המתרחש על הבמה לעולם המושגים המוכר להם בלבד. כך, למשל, אין בהצגה זו ארמונות ריאליסטיים המוכרים לילדים מציורי ספרים או סרטים כי למלך אין בהכרח כתר. הכל מרומז ומסומל, ועם־זאת אינו מופשט מדי.

ההצגה כוללת שלושה סיפורים: "שלמה המלך והדבורה", "שלמה המלך והאדרת המעופפת" ו"שלמה ואשמדאי". השפה המקראית הביאליקית השזורה בדימויים ומטאפורות הציבה אתגרים קשים לתרגום בימתי. אולם גם כאן עמד הצוות, ברוב המקרים, בכבוד במשימה.

לדוגמא: בסיפור "שלמה המלך והדבורה" מסופר על תקרית שהיתה למלך עם דבורה שעקצה את אפו והבטיחה לעזור לו, בבוא היום, בתמורה לשחרורה מעונש. ואכן, בבחינה שערכה מלכת שבא לשלמה המלך בזיהוי פרח אמיתי מבין אגודת פרחים מלאכותיים, הצילה אותה דבורה את יוקרתו.

הנה כך מתואר בסיפור אפו של המלך שנעקץ: "וגם אפו בצק ויאדם כרימון"... "ואף המלך עודנו תופח וצבה מרגע לרגע, ויפרוץ לרוב, עד היותו כקישוא"... "ואף המלך פשה בינתיים הוסף ופשה ויהי כנד ממלא עד שפתו חדודי זכוכית ומחטים דקים לוהטים הבוקעים לצאת"...

על הבמה "ממלאת" את תפקיד המלך יריעת־בד התלויה מעל מסכיה הקבועים של התפאורה, שעליה משורטטים עיניים, אף ופה. נוצרת מעין בובה המופעלת מאחור על ידי שחקניות. כאשר אפו של המלך נעקץ מתחילה פיסת־בד בכמו־פניו, שהיתה שמוטה מקודם להתנפח (בעזרת בלון אדום) והדימויים הספרותיים מקבלים ממשות תיאטרונית אינטליגנטית שאיננה נופלת באיכותה מין הטקסט הספרותי.

רגעים יפים מסוג זה — יש רבים בהצגה: פיסות בד צהובות הבולטות מתוך המסך ומונעות על־ידי כפות ידיהן של השחקניות מסמלות דבורים מעופפות.

המלכה מתלבשת בגלימת מלכות שהיא בעצם המסך של התפאורה: פרוֹפֶלוֹר מסתובב על מקל ארוך בתוך בד התפאורה מסמן את מרבד הקסמים המעופף של המלך; אשמדאי עשוי מגופות השחקניות הקשורות זו לזו בזרועותיהן שמאחורי גבן, וכדומה.

גם למוסיקה תפקיד מרכזי בהצגה והיא כמו משלימה את הקו המינימליסטי המרומז שבחר לעצמו הצוות בעבודתו. עפר שלחין הוא מוסיקאי מעולה המשתמש במוסיקה שלו גם לצורך מילוי "רדיופוני" של הבמה (כגון רעמים, רוחות וקולות פונקציונליים אחרים) אך גם לצורך הוספת מימד עיטורי למשוחק על הבמה.

את מיקה דני ורות קנר ראיתי כבר בהצגתם הקודמת "ים". גם שם עבדו בסגנון דומה: הצוות עיבד בעצמו את החומר להצגה, הכין לעצמו את התפאורה והתלבושות, החליט על ההעמדה וביצע אותה בחן ובאינטליגנציה מרובה.

בזה ייחודו של צוות זה ובכך חינה של הצגת הילדים "אגדות המלך שלמה". ■

גליה שיפמן

ריבית זכות בחשבון עובר-ושב

בוא נחשוב

זה זמן רב מדברים על הנהגת ריבית על יתרות זכות בחשבונות עובר־ושב. עד עתה לא שולמה ריבית על חשבונות עו״ש, אך גם עמלות השרות בבנקים היו נמוכות מאד ושרותים רבים ניתנו חינם.

מ־1 באוגוסט 1984 מקבלים לקוחות דיסקונט ריבית בשיעור 9% לחודש על יתרות זכות בחשבונות הער״ש שלהם ובמקביל — הוכפלו עמלות הפעולה בחשבון.

מריבית זכות יהנו לקוחות פרטיים: משקי בית, שכירים, נוער, חיילים, סטודנטים וגימלאים.

האם השינויים כדאיים ללקוח?
מה אתה עשוי להרוויח מהם?

בוא נחשב

אם יהיו בחשבונך, במשך 3 ימים רצופים*, יתרות זכות בשקלים ובסכומים של לפחות $50 — יזוכה חשבונך בריבית חודשית בשיעור 9%. על היתרות עד ל־$300 **(לפי שער הדולר בתחילת החודש).**

הריבית תחושב לפי הנמוכה מבין היתרות שיהיו בחשבון בקבוצת שלושת הימים.

* הקבוצות בנות שלושת הימים עליהן תזכה בריבית הן מ־1 עד ה־3 בחודש מ־4 עד ה־6 בו וכן הלאה.

הריבית תשתנה מפעם לפעם, אך לא תפחת מ־40% מהריבית הדביטורית ללווים.

זה חשוב

זכותו של לקוח לקבל ריבית על יתרות זכות בחשבונו. מאידך — סביר כי הבנק יהיה זכאי לחייב את הלקוח בעמלות על פעולות שרות שונות, בהתאם לעלותן לבנק (...לפחות).

לכן — ריבית בעו״ש עם עדכון ריאלי של העמלות, הם צעדים עסקיים הגיוניים וצודקים.

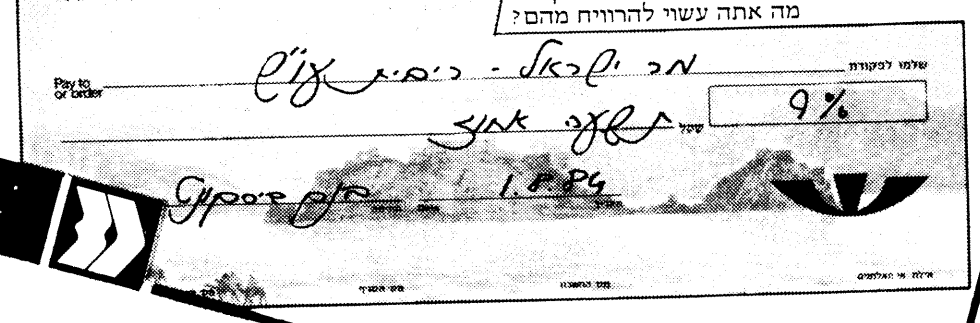
כך אתה נהנה מרווח על כספך והבנק מרוויח מהשרות שהוא נותן. **בשביל זה יש בנק.**

חשוב מאוד!

★ **בדיסקונט יחושבו היתרות הזכאיות לריבית עפ״י שער הדולר בתחילת החודש ולא בסופו. כך תדע מראש את הסכום הזכאי וגם תוכל ליהנות מהריבית החל מיתרות נמוכות יותר, בשקלים.**

★ **אתה נהנה מהריבית הזכותית על יתרות עד $300 בפרקי זמן של 3 ימים, במקום מינימום של 7 ימים בפק״מ, אך אם יש בחשבונך יתרה גבוהה לתקופה של לפחות 7 ימים — מומלץ להשקיעה בפק״מ.**

בנק דיסקונט לישראל בע״מ
ISRAEL DISCOUNT BANK



בנק דיסקונט

אנדרי רובלֶב — קלסיקה רוסית

הלל דמרון

אנדרי רובלב — צייר ונזיר רוסי מימי הביניים. סרטו של אנדרי טָארקוֹבסקי — משורר של דימויים.

לעתים, אמנם רחוקות ונדירות סרט בו אתה צופה (כמו ספר שאתה קורא) תוקף את דמיונך בעוצמה כה רבה עד שלרגע נמחק כבמטה קסם כל שידעת על קולנוע ועל אמנות (ואולי על החיים) ועולמות חדשים ומופלאים נפתחים לפניך. כזאת קרה לי לפני שנים אחדות בעת צפייה בסרטו של אנדרי טארקובסקי, "אנדרי רובלב". תארו לעצמכם התגלות של דוסטויבסקי או טולסטוי או פושקין רוסי שכלל לא ידעתם על קיומו בתחום הקולנוע. אנדרי טארקובסקי הוא יוצר קולנוע בעל שעור קומה ראשון במעלה, שסרטיו מעולם לא הוקרנו בישראל, החי ויוצר ברוסיה ובאירופה. אולי טוב הוא לאמנות הקולנוע שהיא מגיעה למצב בו יש אפשרות לגלות גילויים מעין אלה. מצד שני, ההתעלמות הוא סימפטום ישראלי: כשם שהקולנוע הגרמני החדש הגיע הנה באיחור של עשר שנים, וכשם שיוצרים כסטאיאג'יט ריי ההודי ויאסוז'ירו אוזו היפאני מתגלים אצלנו באיחור — אפשר שגם סרטיו של אנדרי טארקובסקי יגיעו אלינו בסופו של דבר. בכל מקרה, באירופה הוא מוכר זה מכבר, ושם הוא מושווה רק לאייזנשטיין בחשיבותו.

כמה מילות הכרות עם הבמאיי ה"בלתי ידוע":

אנדרי טארקובסקי נולד ב־1932 והוא בוגר בית־הספר הרוסי לקולנוע. סרט הדיפלומה שלו ושל חבריו "המכבש והכינור" זיכה אותו בפרס בפסטיבל הסרטים של ניו־יורק. לאחר מכן יצר את סרטו הארוך הראשון "ילדותו של איוון" (1962), אשר זיכה אותו ב־15 פרסים באירועים בינלאומיים, ביניהם "אריה הזהב" בונציה. "אנדרי רובלב" הופק ב־1966 ותסריטו נכתב בשיתוף עם מיכאלנקוב, שותפו לכתיבת התסריט גם בשני הסרטים הקודמים. הסרט זכה בפרס התסריט ובפרס המבקרים בפסטיבל קאן 1969. לאחר מכן יצר טאקובסקי את "סולאריס", סרט מדע בדיוני לפי ספרו של אחד מגדולי סופרי המד"ב סטנילאב לֶם הפולני. הסרט נחשב במערב לתשובה הסוביטית ל"אודיסיאה בחלל" של קובריק ולארק. תשובה מאוד אינטלק־טואלית המתרחשת בעיקר במוחו של האדם (הסרט קיבל את פרס השופטים המיוחד בפסטיבל קאן 1972). לאחר "סולאריס" יצר טארקובסקי סרטים נוספים: "המראה", "הצייד", "נוסטלגיה".

"אנדרי רובלב" הוא סרט עשיר בדימויים, כה רחב בתוכנו ועמוק ברוחו, עד שהצופה יוצא ממנו סחוט ומרומם בו־זמנית — כאילו עבר מסע חוויות מפרך. זהו סרט רוסי מאוד, שהואשם באריכות יתר (185 דקות). יתכן שהוא באמת ארוך מעט, אך זו אריכות היתר הידועה של הסופרים הרוסיים הגדולים, הנוטשים לפתע בפרץ אמוציונאלי את כל חוקי הפרוזה ונוטים למיצוי סצינה מסויימת עד תום.

הסרט צולם בשחור־לבן, לבד מסופו, על־ידי צלמו הקבוע של טאקובסקי, איוון יוסוב. את צילומי הטבע שלו כמעט לא ניתן להשוות לכל צילום טבע אחר (אולי ל"ימים ברקיע" האמריקני), בוודאי לא לסרט רוסי אחר. הסרט גרם בעיות רבות למימסד הסובייטי, צונזר לא פעם, והואשם בין היתר ב"אי־התאמה לאמת ההיסטורית". אומר על כך אנדרי טארקובסקי: "אינני מבין סרטים היסטוריים שאין להם חשיבות להווה. עבור הדבר החשוב ביותר הוא להשתמש בחומרים היסטוריים כדי להביע את הרעיונות והאידיאלים של האדם, וליצור דמויות חיות ועכשוויות". על כל פנים, רק ב־1971, לאחר קרב מר שנמשך כחמש שנים, הותר הסרט להקרנה.

גיבור הסרט, אנדרי רובלב, היה בכיר ציירי האיקונין הרוסיים, שחי בסוף המאה ה־14 ותחילת המאה ה־15. לא רק צייר היה האיש אלא גם נזיר. ציוריו שרדו. זהו בעצם כל הידוע עליו. כל השאר שייך ליוצרי הסרט, המתרכז בשנים הפוריות של חיי הצייר: 1425־1400. הסרט צולם באתרי צילום סביב עריה העתיקות של רוסיה ובתוכן; ערים שאף הן שרידים לימי הביניים. בסרט שני חלקים ובהם שמונה אפיזודות, מתוכן ארבע מרכזיות, שהתרחשו בשנה אחת: 1408. הסרט נפתח בפעמון כנסיה וגשם יורד, ומסתיים בפעמון כנסיה וגשם יורד. בתחילת הסרט מנסים בעלי מלאכה ואומנים להרים פעמון למגדל כנסיה בסיוע בלונים מלאים אוויר חם. נחיל ארבה עט עליהם ומגרשם מעבודתם. רובלב וחבריו מוצאים מחסה באכסניה, מיסתור מגשם סוחף הניתן ארצה. צמד פרשים פורצים אל האכסניה וחוטפים עבד הנמלט על נפשו. הם אוחזים בידיו משני הצדדים, גוררים אותו החוצה, ולפתע מוחצים את ראשו אל עמוד השער וזורקים אותו חסר הכרה לארוות הסוסים. באופן מיידי אנחנו מוחזרים אל העבר; אל עולם ימי הביניים של טארקובסקי. הסצינה כה מרשימה מבחינת הביצוע שלה וכה מפתיעה מבחינת פרץ האלימות שבה שרשומה נשאר טבוע עד סופו של הסרט. לאחר מכן פורץ ויכוח סוער בין האומנים: ויכוח דתי, פילוסופי, המדגים היטב את תפיסתו של רובלב: אלוהים אינו רק קטגור ושופט עליון, אלא קודם כל הוא מציאות בכל אדם פנימה. יתר על כן: ראשית קיים האדם, והוא גופו בית האלוהים.

אנדרי טארקובסקי

האפיזודה הזו מסתיימת בתהלוכה דתית נושאת צלב. לאחריה באה אפיזודה של חגיגת איכרים מוזרה, שבה רובלב (השב לחיים באופן יחיד ומיוחד על־ידי השחקן אנטולי סולוניצ'ין) נכבל תחילה ומשוחרר מאוחר יותר על־ידי אשה עירומה המנסה לפתותו. הוא דוחה אותה, כיאה לנזיר שדרכו רצופה פיצויים. לאחר מכן נרדפת האשה על־ידי חבורת פרשים, אך בורחת אל הנהר ושוחה בו עירומה. היא לא היחידה, גם נשים אחרות מסתובבות ביער עירומות, בחגיגת איכרים משונה זו (עירום איננו מקובל בסרטים רוסיים, הדבר היקשה מאד על מלאכתם של הצנזורים). באפיזודה הבאה נראית קבוצת האומנים של רובלב מציירת כתלים בכנסית העיר. אחיו הקנאי של הנסיך, שליט העיר וסביבתה, פוגש ביער קבוצה אחרת של אומנים הנמצאים בדרכם אל רובלב כדי להצטרף למלאכתו. בפקודתו עוקרים חייליו את עיניהם של אומנים אלה, לאחר מכן מצרף אליו אתו אח־קנאי חבורה של טאטארים ומוביל אותם בדרכים נסתרות אל העיר: לשרוף, לאנוס ולרצוח. האפיזודה נקראת "יום הדין" — קיץ 1408". התוקפים פורצים לכנסיה ורמחים כמעט את כל הנמצאים בתוכה. רובלב נאלץ כתוצאה מהאלימות החייתית המשתוללת, להרוג אדם החוטף אשה שעבדה בקבוצתו ומצילה מידיו. הוא רואה את כל מלאכתו עולה בלהבות. הכתלים המצויירים נהרסים, האשה משתגעת, ולמרות שהוא שומר עליה מפני הטאטארים וסוסיהם, היא מעדיפה לבסוף לדהור איתם ולשמש להם שעשוע. לאחר אפיזודה איומה זו נוטש רובלב את הציור ואת היצירה, וכן את הדיבור. האם איבד את האמונה באדם, ברוחו היוצרת, באלוהים? הוא כופה על עצמו שתיקה מיוסרת, וכנזיר שתקן ומוזר הוא מסתובב כתועה בין הכפרים ומשקיף על הכל בפסיביות. ואז באה האפיזודה האחרונה, "הפעמון", המרשימה בסרט. את עוצמתה הקולנועית ניתן להשוות רק לאפיזודה "מדרגות אודסה" מתוך סרטו של אייזנשטיין "אונית הקרב פטיומקין". משמר הנסיך מגיע לכפר שרוף ונטוש, מוכה שכול ואבדון בידי אויבי הנסיך והטאטארים, בחיפושיהם אחר בעל מלאכה שיוכל לבנות לאדונם פעמון כנסיה חדש; גדול יותר מכל שנבנה לפני־כן; סמל לניצחונו בקרב. ילד אחד נשאר בכפר והוא בנו של בעל מלאכה כזה. פרשי הנסיך כבר עומדים לעזוב את הכפר כאשר הוא עוצר בעדם, ומספר להם שאביו גילה לו לפני מותו את סוד בנית הפעמונים: סוד הצליל המופלא שיופק מהם. הוא היחידי שיודע את הסוד, לכן מקבל את העבודה.

כאן בא רצף צילומים החתוך וערוך במהירות ובקצב יחודי, המראה את העבודה ואת הילד המפקח עליה: מורה ומצווה — דורש עוד ועוד עובדים, כולם מבוגרים ממנו בשנים רבות. הילד הוא השליט הכל־יכול עתה, והוא השומר כל העת על המידות הנכונות

— אחרת לא יופק הצליל הנכון מן הפעמון.

לבסוף מגיעה השעה היעודה: הנסיך ופמליתו מגיעים, ההמון מתאסף, החימר התקרר על הפעמון היצוק והוא מוסר לאיטו. הילד (משחק נפלא של קוליה בורלייאב — ששיחק גם ב"ילדותו של איוון") איננו יכול לעמוד בכך יותר, ומרוב ההתרגשות והמתח הוא בורח ונופל על הארץ מתייפח. הנזיר השתקן רובלב, אשר צפה בכל מרחוק, מוצא אותו ומחבקו. הילד מגלה לו בבכי כי לא היה "כל סוד" בבנית הפעמון — סוד ממנו נשאבה לכאורה כל עוצמתו — לא היה לו כל מושג איך לבנות את הפעמון. הוא צפה באביו בשעת עבודתו, למד את אשר למד, ויכול היה רק לנסות!

הפעמון שלם, אין בו סדק! הוא מורם באיטיות רבה ובעזרת אנשים רבים אל מרומי מגדל הכנסיה. כל הכפר עובד; כולם שותפים למלאכה. (זכורות לטוב מילותיו של אינגמר ברמן בהקשר זה, שאמר פעם כי יותר מכל היה רוצה להיות שותף, יחד עם הרבה אנשים, בבנייתה של כנסיה). לבסוף, בשיא דרמטי שאין כמותו, הפעמון מצלצל; וצלילו הנפלא נישא ומרחוק על־פני מרחביה ומישורה של רוסיה. התעוזה; אמונת האדם בכוחו וביכולתו; ברוחו היוצרת — כל אלה ניצחו. רובלב ידבר שוב, יחזור לצייר! אם הנער אזר עוז רוח ואמונה, כי היה מוכרח ליצור, איך רובלב לא ייצור; לא ימשיך לצייר?

סיום: את תמונות השחור־לבן של הסרט מחליף שלל צבעים נפלאים מציוריו של רובלב, דימוי אחר דימוי. לאחר מכן בא הגשם, כבתחילה, ויורד על ציוריו של רובלב: מאיים לשטוף מהם את הצבע. ודומה, כמו הזמן, שהוא נוגע בהם אך אינו יכול להם. הציורים שרדו; ניצחו את איתני הטבע וגברו על שיני הזמן.

אני מקווה שתהיה לנו ההזדמנות לצפות בסרט ולבחון את אמיתות הכתוב כאן על ערכה הנצחי של היצירה. ראוי, שגם סרטיו האחרים של מי שנחשב לגאון הקולנוע הרוסי של ימינו — ממשיכם של אייזנשטיין ופודובקין — ייזכו להיות מוקרנים בארץ ויעשירו את קהל שוחרי התרבות באחד ההישגים הגאוניים של אמנות הקולנוע. ■

מאמר זה נכתב בטרם התפרסמה הידיעה על עריקתו של טארקובסקי למערב.

אל תאמר:

"לי כה לא יקרה"...

חוקי הבטיחות

בעבודה מגינים עליך.
שמור עליהם.

לבטחונך ולבטחון כולנו

קסדת המגן

שומרת על ראשך.
חבוש אותה.

לבטחונך ולבטחון כולנו

ביטוח הדדי

ביטוח חיים משלים בעומר.
הצטרף אליו.

לבטחונך ולבטחון כולנו

מוגש לציבור ע"י

עומר

קרן לביטוח הדדי

קבוצת הסנה

האמנם אליגוריה דקדנטית?

על מסתו של אורציון ברתנא "מסע דניאל ללא מסע" (עתון 77, גליון 54־55).

בשתי טעויות עיקריות, לעניות דעתי, לוקה מסתו של אורציון ברתנא על המחזור "עתליה" ליצחק אוורבוך־אורפז.*
הראשונה היא בהנחה שהמדובר הוא בסיפור אליגורי, והשניה בהנחה שזהו סיפור אידאולוגי. טעויות אלה, הקשורות זו בזו, משבשות, כמובן, את הבנתו של המחזור ושל כל אחד מחלקיו, ואת הערכתם.
במחזור "עתליה", אכן, חלק ניכר מהדמויות מועמס בייצוגיות כזו או אחרת, על הרוב בדרך סמלנית. אך מה משתמֵע מכך? לכל היותר אפשר לומר, כפי שאכן אומר ברתנא, ששרגא מרמז לכך ש"דור הנפילים שעשו את ההיסטוריה הציונית" היה כזה, ויואב מרמז לכך ש"דור שלם של צעירים ישראליים דקדנטיים" הוא אחר. עדיין אין זו אליגוריה, שכן הדמויות השונות שבמחזור אינן מתמצות בייצוגיות שבהן, כדרך האליגוריה. כל אחת מהן מורכבת ומלאה דיה כדי שתוכל להיות דמות ספרותית העומדת בפני עצמה.
גם בעלילה לא מצאתי כל המחשה אליגורית לרעיון מופשט — אידֵאי, אידאולוגי, פילוסופי או היסטוריוסופי. גם ברתנא איננו מציע רעיון כזה. אדרבא, הוא מעלה אפשרות ש"אורפז מסתפק כאן בעמדה של מתריע ואומר — זוהי המציאות", או "אולי מגייס הוא את כוחותיו לתאר תמונת־מציאות מלאה בחידלון שהוא רואה בה". האם תיאורה של מציאות, גם אם לדעת ברתנא היא מעוותת, היא "אליגוריה פילוסופית" או "אידאולוגית"? איזו פילוסופיה או אידאולוגיה? מכאן, כמובן, משתמעת הטעות האחרת.
התייחסות היסטורית למציאות אקטואלית — וזו אכן קיימת במחזור "עתליה" — איננה בהכרח אידאולוגיה. גם אם דמויות אחדות שבמחזור מחזיקות בדעות פוליטיות או אידאולוגיות אלה או אחרות אין בכך כדי לעשות אותו לאידאולוגי.
יצירת ספרות אידאולוגית מציגה ומנסה להוכיח השקפת עולם סדורה וכוללת. לא מצאתי השקפה מעין זו ב"עתליה". גם לא במסתו של ברתנא.
תפיסתו האכסיסטנציאליסטית של אוורבוך־אורפז, כפי שהוא מבטא אותה במסתו "הצליין החילוני", איננה אידאולוגית כי אם ספרותית, ותפיסה ספרותית זו היא המעצבת ארת הדמויות העיקריות ואת העלילה שבמחזור.
מקורם של טעויות אלה שבהבנת המחזור הוא, לדעתי, בשני גורמים, ושניהם מתפרשים היטב במסה עצמה. הגורם האחד הוא בכך שהמסה עוסקת רק ב"העלם" ללא התייחסות, כמעט, ליתר חלקי המחזור — "בית לאדם אחד" ו"הגבירה". אפשר אמנם לקרוא את "העלם" גם בנפרד, אבל שום ביקורת רצינית איננה אפשרית בלא להזדקק לחמרים המטרימים והממשיכים המצויים ברומנים שקדמו לו.
הגורם השני הוא בכך שהמסה מתייחסת ל"העלם" בתבניות נתונות וקבועות מראש. "העלם" מצורף לקבוצה של יצירות ספרות, עליהן הודבקה התווית של "ספרות דקדנטית", או "אסכולת א.ב. יהושע". תפיסה זו נראית לי בעייתית ביותר, אם אנקוט בלשון המעטה, ובהתייחסותה ל"העלם" במיוחד. ספרות דקדנטית היא ספרות המתרפקת על הניוון ועל הירידה ולא רק מתארת אותם, שאם לא כן יהיו כל ספרי הנביאים, למשל, "ספרות דקדנטית". אינני חושב שיש מי שמציע ברצינות שהספרות הישראלית העכשווית מתרפקת על הניוון והירידה ומנסה למצות את החוויה שבכך. אין כאן "תיאור רדוד של מציאות רדודה", כפי שמציע ברתנא, וודאי שאין כאן "מוגבלות לשונית" או "היעדר אידאה". אם נבדוק את הדברים ב"עתליה", נמצא שהוא מתמודד עם בעיה חשובה, מורכבת וקשה — הבעיה שבהכרת הקרע שבמציאות הישראלית בין ה"עכשיו" על גילויו השונים והמשתנים, לבין העבר על גילויו השונים, ושאלת הצדקתו ההיסטורית של קרע זה. זהו, חושבני, נושאו של המחזור, לא הנושא הנדוש עד דק של ירידת הדורות. הטיפול בבעיה זו איננו אליגורי ואיננו אידאולוגי — שום פיתרון לא מוצע לבעיה — כי אם ספרותי מובהק. הבעיה מועמסת על דמותו של הגיבור, והוא מציג אותה באישיותו, בלבטיו, בסבלו ובמאבקו. תבנית הפשר אותה מציע ברתנא ל"העלם" איננה תואמת אותו, אם כן, מכל וכל. אפשר לומר שבביקורתו את "העלם" נסחף ברתנא אחרי אופנה־שולית בביקורת הישראלית.
ובאותו ענין, מוזרה התביעה ל"ראליזם" לאחר שמצויה במסה הנחה שהמחזור הוא "אליגורי", "סימבולי" או "אכסיסטנציאליסטי". הכוונה, כנראה, היא לכך שהמציאות הבידיונית שברומן איננה תואמת את דרך הבנתו של מחבר המסה את המציאות הישראלית. "אנחנו מתארים מציאות עגומה", הוא כותב על המספרים ה"דקדנטיים", ובעל "העלם" בכללם, "כי המציאות עגומה. ובכן אני מוכרח לשאול את אלה שאומרים כך בכתיבתם: באמת? האמנם זה כל מה שיש במציאות הזו? זה ריאליזם?" זהו, כמובן, טיעון חוץ־ספרותי שאין טעם להתווכח איתו כאן, שכן דעתי שלי או דעתו של ברתנא על המציאות הישראלית איננה רלוונטית להבנתו של "העלם" או של כל יצירת ספרות אחרת. אבל, חושבני, שמטיעון זה משתמעת החטאה נוספת בתפיסת מהותו הספרותית של המחזור "עתליה". גם החטאה זו נובעת משני הגורמים שהצבעתי עליהם לעיל. "עתליה" איננו בא רק לתאר מציאות כלשהי, עגומה או לא עגומה. בעיקרו של דבר זהו סיפור אפוקאליפטי, החורג מעבר למסגרות הריאליה אל תמונת־עתיד שעשויה לעלות מריאליה זו. הפרקים האחרונים ב"הגבירה", שהם נקודת סיומו של המחזור, נושאים את הכותרות "מלחמת הדחלילים" ו"ימים אחרונים". רוכבי האופנועים אינם רק "הקבוצה האחרת של צעירים ישראליים", אלא מלאכי חבלה, פרשים אפוקאליפטיים היוצאים למלחמת־השמד ב"דחלילים". וכשמדובר באפוקאליפסה אין טעם לשאול "האמנם זה כל מה שיש". אין טעם להצביע על היעדרה של "דמות חיובית", גם אם יש כזו אפילו ביצירותיו הקודרות של ברנר. ■

ידידיה יצחקי

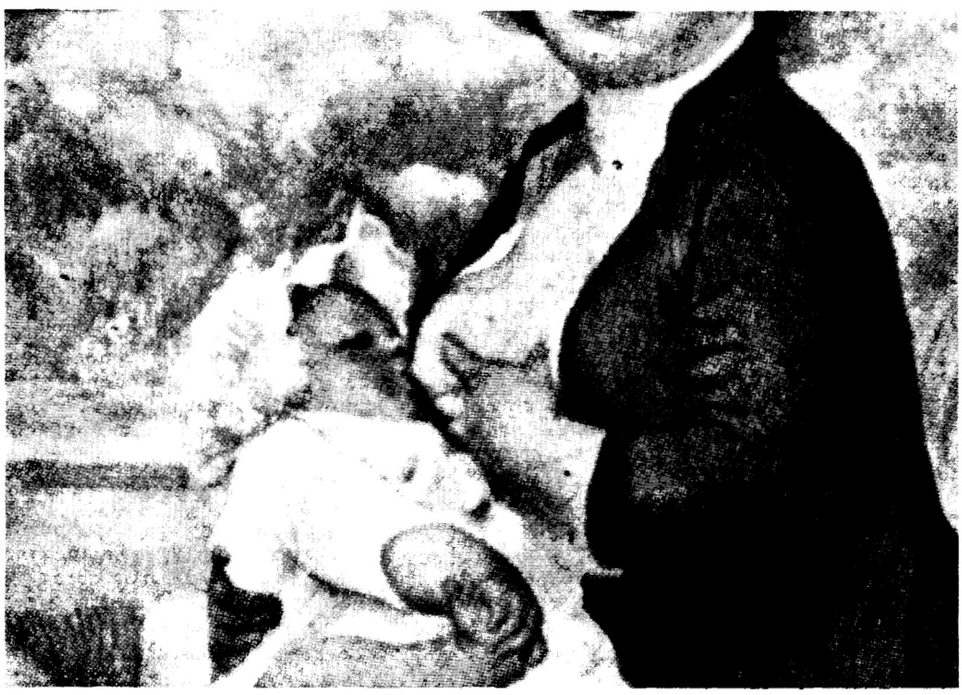
* בית לאדם אחד, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ה; הגבירה, ספרי סימן קריאה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1983; העלם, ספריה לעם, עם עובד תל־אביב, 1984.

השֵׁד הטוב והשֵׁד הרע

למקרא שתי מסותיו של ד"ר ארנון לוי* מתעורר בי חשד על טיב העיסוק בפסיכו־היסטוריה. המדע אמור לשרת את הצורך להבין. במה דברים אמורים? אם אין מבינים. ד"ר לוי מגיע לכמה מסקנות על טיב היחסים שבין הדמויות הכריסמטיות בגין ושרון לבין קהל מאמיניהן. מסקנות שכולן, ללא יוצא מן הכלל, ניתן למצוא במה שהעלו כותבי טורים בעיתונות היומית מכבר (מפאת קוצר המצע לא אמנה את ה"בגינולוגים" וה"שרונולוגים" למיניהם, שאינם נפקדים מעיתון יומי או שבועון חדשות בארץ).
החידוש היחידי בדברים הוא בטרמינולוגיה. ה"צורך הסימביוטי" של המנהיג וההמון "לשקם את הנרקיציזם הפגוע" ו"הפנטסיה של אומניפוטנטיות הנחווית על־ידי־ההמון חסר הצורה שהופך להמון הורס" הנם בבחינת תרגום ללטינית של מסקנות מקובלות. זה מכובד מאד, אבל לא מאיר עיניים.
אם היה העניין מתמצה בזה שהגלימה המדעית באה לעטות ארשת של מכובדות על עיסוק בגחמות של דמות פוליטית, ניחא. אבל נדמה לי, כי הדברים נמצאו חוטאים בדבר יסודי יותר. מתוך נקודת התצפית של החוקר המדעי מוותר ד"ר לוי על נקיטת עמדה. בגין, שרון, קהלם והתקשורת ההמונית אינם אלא חיות מעבדה בחוות ניסויים. המדען האובייקטיבי איננו מתפלמס או בונה תיזה, הוא מציג את ממצאיו. ב"פוזה" הזאת יש משום הטעייה, ראשית משום שהמאמרים מבוססים על שימוש מניפולטיבי בעובדות (לגבי מחלתו של בגין מודה המחבר עצמו כי אין לו מקורות "יסודיים", מה שאיננו מונע מסקנות על בסיס הנחות־עובדות, שאי מהימנותן היא מן המפורסמות. או עניין אחר: ההצגה של תפקידה של התקשורת ההמונית כמקרינה את הפנטסיה הקיבוצית בנוייה כולה על ביטויים פולמוסיים של מי שנקט עמדה **כנגד** שני האישים. אין התייחסות לקריקטורות של דוש או למאמרי מערכת של הרצל רוזנבלום, למשל.) ושנית, מה שחמור בעיני יותר. יש בדברים נסיון של הֶחֵלֵת סטריאוטיפים ותפיסות מכלילות על המציאות הפוליטית, אשר בינן לבין הנוסחאות המקובלות במחנות השמאל והימין אלה על אלה, מבדילה רמת התחכום בלבד.
המאבק נגד מגמות פשיסטיות בחברה הישראלית, מקומו בתחום האמונות והדעות — ובתחום הפוליטי. לא המטא־פיסיקה וכנראה אף לא הפסיכוהיסטריה מספקות מופת שלמעלה מן הטבע לשקריותה של "המציאות השקרית" ולנכונותה של דרך האמת. הוויכוח הציבורי ככל שהוא גס ואלים הוא חלק מן התרבות, לא מעל לה. ולאחרונה, הצורך לעמוד על טיבן של תחושות ההמון איננו יוצא נשכר, גם הוא, מזה שגוררים את הקורא אל מסתרי יצר המציצה של התקופה האינפנטילית (ר' "השֵׁד הטוב והשֵׁד הרע", גל' 53־52, עמ' 6). ■

מרדכי מילר

* ד"ר ארנון לוי: "המציאות השקרית", עתון 77, גל' 53־52, עמ' 5,6.
ד"ר ארנון לוי: "שרון מלך ישראל", עתון 77, גל' 55־54, עמ' 8,9.



הוא הלך ברחובות

יעקב שבתאי; סוף דבר; רומאן; ספרי סימן קריאה הוצאת הקיבוץ המאוחד; "עם הספר" מאת עדנה שבתאי; "אחרית דבר" מאת דן מירון; 247 עמ', 1984.

דן מירון, ב"אחרית דבר" שלו לספרו של יעקב שבתאי "סוף דבר", התפרץ, חושבני, בכוח רב לדלת פתוחה לרווחה, משהניח שדבריו המייחסים ליעקב שבתאי מקום כ"גדול המספרים העבריים בדורו" עשויים להיראות "למאן דהוא מוגזמים ומשונים". אכן, אינני רואה טעם טוב ביצירת איזו שהיא היראכיה בצמרת הספרותית שלנו. כבר נכשלו בכך רבים וטובים. גם לא הייתי קובע חד משמעית מי הוא הגדול מכולם, במיוחד כיוון שלא פחות משלושה דורות בספרות הישראלית טרם אמרו את דברם האחרון. עם זאת, נראה שאין מי שיערער ברצינות על כך שכבר "זכרון דברים" קבע ליעקב שבתאי, בעודו בחיים, את מקומו כאחד מגדוליה של הספרות העברית, וככל הנראה מתחזק מעמדו זה עם ספרו החדש. כיוון שאין ב"סוף דבר" כל התייחסות אקטואלית, העשויה לעורר התנגדות כזו או אחרת, יש להניח שקביעה זו תתקבל גם היא על הכל. ודאי, יצירה זו איננה

יעקב שבתאי

זקוקה לשום "התנצלות" או "התחשבות", הקשורים בנסיבות המיוחדות שבהוצאתה לאור, אבל אפשר שקרבתם היתירה של העורך־המבקר, ושל המו"ל־המבקר לתהליך הממושך והקשה של הכנת הספר לדפוס, עשויה למנוע מהם ראיה פרספקטיבית נכונה. מוטב היה, אם כן, להמנע — במיוחד בגוף הספר — מדירוג כלשהו של הספר ושל הסופר באיזו שהיא מערכת היראכרכית. וודאי ש"אחרית דבר" לספר זה איננה מקום לאי־אלה חשבונות אישיים.

השוואתו של "סוף דבר" ל"זכרון דברים" מתבקשת, כמובן, מעצמה. המחבר עצמו, על פי עדותו של דן מירון, כתב ברשימותיו ש"הספר מתחיל מתוך 'זכרון דברים' כהמשך לו". ואמנם, יש דמיון בין שני הספרים, לפחות מהבחינה הסגנונית. לשניהם לשון שוטפת, זורמת בתחביר מורכב, ארוך ונפתל, עשיר במשפטי־לוואי. ואם כי "סוף דבר" בנוי מארבעה פרקים, והטקסט שלו מחולק לפסקאות — "זכרון דברים", כזכור, כתוב בגוש אחד ללא חלוקות או הפסקות — נקשרים הדברים ברצף לשוני ותחבירי, העובר ממשפט למשפט ומפסקה אחת למשנה, בזרימה אסוציאטיבית מתמשכת. רצף זה מתחזק על־ידי אורכם הרב של המשפטים המורכבים ושל הפסקאות, עד כי חטיבות שלמות בספר מזכירות את גושי הטקסט המלאים שב"זכרון דברים". גם דרך הסיפור דומה בשני הרומאנים. נקודת התצפית של המספר, בשניהם, צמודה לתודעתו של הגיבור, אבל ב"סוף דבר" יש לנו ענין בגיבור אחד, ומעט מאוד דמויות משנה, לרוב שטוחות בעיצובן האינדיוידואלי. לפיכך אין כאן "דילוגים" מתודעה אחת לשניה ולשלישית, כפי שקורה ב"זכרון דברים", להוציא שני מקומות בפרק הראשון, בהם עובר הסיפור מתודעת הגיבור לתודעתה של אימו. אין גם דילוגים בזמן, לעבר או אל העתיד. הסיפור מתרחש ברצף כרונולוגי ללא סטיות וללא קרעים, החל ב"קצת אחרי סוכות", וכלה ב"סוף הקיץ, אחרי שבועות".

שוני זה מאפיין, אולי, את השוני שבמהותם של שני הרומאנים. ב"זכרון דברים" נעים ופועלים גיבורים אחדים, שאת חיי הנפש ובעיות הקיום שלהם חושף הסיפור במפורט,בתוך מציאות חברתית, שגם בעיותיה ההיסטוריות והתרבותיות מוצאות בו ביטוי עשיר. בעיות הקיום של הפרט ושל החברה משולבים בספר היטב, עד כי יקשה לקבוע חד־משמעית מה מהם הוא נושאו העיקרי. למעשה, שילוב זה של מציאות חברתית־היסטורית עם מציאות נפשית אינדיווי־דואלית הוא הגרעין שסביבו מתרקם הרומאן כולו.

"סוף דבר" כל עניינו במצוקת קיומו של היחיד. המציאות בה מתרחשת העלילה, אם גם יש בתיאורה מלאות ריאליסטית וחומרי מציאות למכביר, איננה גורם פעיל במהלכה של העלילה, והיא נעדרת ממדים חברתיים, היסטוריים או אקטואליים. לפיכך, חושבני, עשה אותה המחבר דו־ממדית, כפי שעשה גם את מרבית דמויות המשנה, כדי שיהוו תפאורה, רקע להתרחשות הדרמאטית שבנפש הגיבור היחיד. מצוקתו של היחיד מתפרשת כאן במשמעות אוניברסאלית רחבה. היא עשויה להיות מושלכת על מצוקת־הקיום של האדם בכללותו. עם זאת מעוצבת דמותו של הגיבור עצמו עיצוב אינדיווידואלי מלא, תוך התבוננות פסיכולוגית מעמיקה, ורגישות ספרותית חריפה. הרומאן פתוח לפירושים פסיכולוגיים, אך הוא נענה גם למפתח של פשר קיומי, שכן הוא תופס את המציאות, מאיר ומפרש אותה בראיה רחבה, רבת־פנים, מצדדיה השונים.

ככל גיבורי, או אנטי־גיבורי הרומאן המודרני, גם מאיר — גיבורו של "סוף דבר" — הוא בודד ומנוכר, זר לעצמו ולסביבתו. מצוקת הקיום שלו מתמקדת בתחושה של תסכול והחמצת ההזדמנויות שנתנו לו חייו. הוא מהנדס ישראלי והיה רוצה להיות משורר איטלקי. הוא גבר צנוע וביישן, מלא פחדים, אך בדמיונו הוא משכיב כמעט כל אשה שהוא פוגש בה. ההצלחה והזכיה בחיים של ממש נתפסות לו כהצלחה גברית בכיבוש נשים ובהרפתקנות מינית. הוא חי בתחושה מתמדת שהדברים היו יכולים להיות אחרת, לו רק היו לו כח ואומץ לקחת את ההזדמנויות שניתנו לו,כביכול, הוא משחזר ומשפץ אותן בדימיונו, ומצפה ל"הזדמנות שניה". המחלה ופחד המוות, שהיא מעוררת בו, מעלים את רגשי התיסכול וההחמצה אל סף התודעה.עם זה שהוא מנסה לדחות מעל פניו את ממשותה של המחלה ואת אימת המוות, הוא חש שהוא חייב להספיק, בטרם יהיה מאוחר מדי. אבל גם עכשיו אין הוא מסוגל להתגבר על עצמו ולממש את מאוויו, וקיומו מסתמן בחוסר משמעות ותכלית, בכשל שאין ממנו מנוס.

הכשל וחוסר התכלית שבחייו של מאיר — או של האדם בכלל — מסתמלים בספר בנושא של הליכה ברחובות. מרביתם של שלושת הפרקים הראשונים מתארת הליכה ברחובות,נקובים על הרוב בשמם, הליכה שאיננה מכוונת ליעד כלשהו, תוך חיפוש לא־מפורש, ואולי לא מודע, של מטרות שאינן קיימות, אבל יש בהן, אם תמצאנה, כדי לתת צידוק כלשהו, או לפחות גיוון כלשהו לקיום חסר טעם ותכלית. הליכה זו היא כמובן בריחה מעצמו, מהוויה בלתי נסבלת של קיום אפור ומתוסכל. שתי תחנות־הקבע בדרכי השוטטות ברחובות העיר — בית ההורים, ובית הידיד, מאבדים את משמעותם עם מות האם, ועם השינוי במצבו המשפחתי של הידיד.המסע לאירופה הוא נסיון נוסף של בריחה, הפעם למרחקים גדולים יותר. גם בריחה זו מתגלה, כמובן, ככישלון. מאיר איננו מסוגל לממש את תכניות התיור שלו. כל מכשול קטן מתפרש לו ככישלון גדול. הוא ממשיך להלך ללא תכלית וללא מטרה ברחובותיהן של אמסטרדם ושל לונדון, וכשהוא בא לממש את השליחות היחידה שנטל עמו — לקנות ספר לידידו — הוא מתמוטט, ושיבתו ארצה מבשרת את מותו.

הסיפור הסוריאליסטי שבפרק הרביעי מתאר, כך אני חושב, את מותו של מאיר. תיאורו של רגע המוות הוא מעשה אמנות יפה להפליא, מנוסח בדייקנות משתמעת לשתי פנים. הטקסט מתאר בכפל־לשון את מאיר כש"הוא נמשך ומחליק לתוכה", והדברים עשויים להשתמע כאילו המדובר הוא ברופאה, עמה הוא מתנה אהבים, אבל גם ב"תרדמה העוטפת אותו בעודו ער". מכאן מתאר הפרק האחרון באריכות את חוויותיו ההזויות של מאיר ברגע המוות, ואיננו חוזר עוד אל המציאות הריאלית. חייו של מאיר נפרשים לפניו בהילוך לאחור, כשהם מתוקנים ומשופצים, כפי שהיה רוצה בהם, עד לרגע לידתו. אינני חושב שהדברים מכוונים לצפיה ל"איזו גאולה ניסית, ללידה מחדש", כפי שמציעה עטיפת הספר. לדעתי, זוהי ראייה מחודשת, במבט לאחור, של מה שהיו חייו עשויים להיות, בדומה לאיוואן איליטש של טולסטוי, שרק עם מותו תופס את משמעות הקיום של חייו. ראוי לשים לב לכך, שגם בסיפור ההזוי של גלגול החיים לאחור מרבה מאיר ללכת, אבל בשום מקרה אין הוא הולך כאן ברחובות. הוא הולך בשדות, בשבילים, בדרכי עפר, בפרדסים, בין הגבעות ובעמקים. מציאות הזויה זו, הלובשת צורה של גן־עדן אבוד, תואמת את האידיאלים האוטופיים של הציונות העובדת, ואלה מעומתים, אם כן, עם ההתגשמות העירונית המעוותת של אידיאלים אלה. בעימות זה, אולי, נכנסת לרומאן גם התייחסות היסטורית.

אין הרומאן נקי מפגמים, כמובן. דן מירון מצביע על כשלונו של שבתאי בעיצובן של דמויות משנה אחדות. אפשר שאמנם יש כאן כישלון, שמירון מיטיב להסבירו, אבל אפשר גם שהיתה כאן הכרעה אמנותית, כפי שהצעתי לעיל. מעבר לזה, חושבני שהסיפור מאריך עד כדי לייגע בפירוט ובמניין שמותיהם של הרחובות בהם מהלך הגיבור, בתיאור הליכתו בהם, גם אם זהו מוטיב מרכזי, רב חשיבות ברומאן. נראה לי גם שיש הגזמה רבה בהרכבתם של משפטים ארוכים ביותר, עמוסים לעייפה משפטי־לוואי. סגנון זה, בהרבה מקומות, הופך למניירה לא נחוצה.

ועוד הערת אגב, לא כל כך חשובה. כיצד הפך מאיר, גיבור הרומאן, ממהנדס בניין בגוף הספר ל"אדריכל תל־אביבי" על העטיפה? ■

ידידיה יצחקי

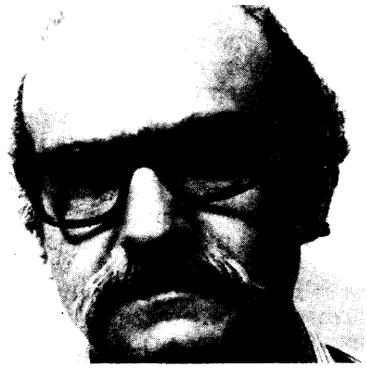
גולים של בשר ודם

שמעון בלס: חורף אחרון; רומאן; הוצ' כתר, 361 עמ'.

את ספרו החדש של שמעון בלס "חורף אחרון", ראיתי עוד בכתב־יד. כל עורך יודע מה רבה עדיפותו של הספר המודפס על כתב־היד: הראשון נראה מוגמר ועניין חולפות על הטקסט בקלות, כמו על פסל של שיש, שאין לשנות בו דבר. תאהב או לא תאהב, זו כבר שאלה אחרת. ואילו בכתב־יד אתה רואה את הסקיצה לפסל, והקווים כאילו עוד בלתי־מחייבים, מהוססים. אתה חייב להסתכל מעבר לגליונות הנייר בידך אל המוצר המוגמר, המודפס, ולדמיין כיצד הוא ייראה.

אבל "חורף אחרון" סחף אותי מיד וקראתי אותו בנשימה עצורה מתחילתו ועד סופו, כפי שכמעט לא קורה כשקוראים כתב־יד. ראיתי את הדמויות עולות מן הנייר וממלאות את החלל. שמעתי את שיחותיהן, הירחתי את הריחות שמסביבן, ראיתי את ארשת פניהן. ידעתי שבידי ספר מיוחד במינו, מקורי, מרתק וחשוב. חשוב, במובן זה שבאמצעות סיפור על בני אדם, חייהם הפרטיים, היחסים ביניהם, מסגרות חייהם הפיזיות והנפשיות, העביר המחבר מסר מורכב מאד מבחינה אידאולוגית־פוליטית. הנסיון הזה נכשל לעתים קרובות, כי רוב המחברים המנסים לצייר דמויות פוליטיות־אידאולוגיות נוטים להציג בובות שעל מצחיהן כתוב "מהפכן", "שמרן", "אידאליסט", "תככן", "תמים" וכו', ואין אתה משתכנע שאלה בני אדם של ממש. גם גדולי הסופרים נכשלו כאשר ניסו לבצע זאת — ראה טולסטוי ביצירות האחרונות, המגמתיות.

במלה האחרונה נעוצה, כנראה, הבעיה. כלומר, המגמתיות של המחבר, המביים הצגה שתכליתה לשכנע את הצופה שדרך אחת היא הנכונה — לגאולת העם, האדם, החברה וכיו"ב. אם המחבר מסוגל לסגת כמה צעדים אחורנית, לתת לדמויותיו לפעול בשטח כפי שתפעלנה בהתאם לאישיותן ונסיבותיהן, בלי להכפיף אותן לתפישת עולמו שלו, אזי הוא יצליח — לפחות במידת כשרונו הספרותי. אם אין הוא מסוגל לעשות זאת, ויהיה גדול הסופרים, הוא חייב להיכשל. אצל ב"ס האירועים מתרחשים מכורח עצמם, האנשים מונעים על ידי מניעיהם האמיתיים בהתנגשות המתמשכת עם הנסיבות החיצוניות ושאר המשתתפים. כך, למשל, התאבדותו של עמוס קופל איננה החלטה שרירותית של המחבר, שנועדה להמחיש את אובדן הדרך של גיבורו — זהו אקט של אדם הרוס מבפנים, שהגיע לאובדן הדרך מתוך שילוב של נסיבות, אישיות ואידאולוגיות, פיזיות ונפשיות, שאתה חש אותן צעד אחר צעד במהלך הפגישות עמו. וכשם ששאר הגיבורים אינם מופתעים כשהוא עושה זאת, גם הקורא איננו מופתע — פתאום אתה יודע שזה היה בלתי נמנע.



שמעון בלס

יש מידה רבה של חכמה ספרותית ביצירת הדמות של אנדרי סורל — דמות הנשארת לא לגמרי מובנת, לא לגמרי נתפשת, ועם זאת מוחשית מאד. נסיון לרדת לעומק נשמתו ולבסס את מניעיו היה חייב להיכשל. סופר חכם — ושמעון בלס הוא סופר חכם — יודע שיש דמויות שאפשר לצייר ואי־אפשר לנתח, כשם שיש אנשים שאתה מכיר היטב ויכול לתאר באופן מדוקדק, אך אינך יכול להכיל אותם או לרדת לשורש נשמתם. לעומת זאת, בָּשִׂיר חֲלִימִי, דמות מרתקת מאין־כמוה, נפתח בפני הסופר לחלוטין, ודרכו הוא מגיע אל הקורא. אתה חש קרוב אליו, והקירבה גדלה והולכת ככל שסיפור המעשה מתקדם. ואין זאת משום שהוא דמות פחות מורכבת מזו של סורל, כי אם משום שהוא אדם שאישיותו קרובה לפני השטח, בוערת ותוססת, פתוחה ומרתקת. אתה יודע שאם תפגוש אותו מיד תדע — זהו בשיר חלימי, ולא אחר!

לכתוב "רומאן פוליטי", כאמור, זו בעיה קשה במיוחד. והנה לפנינו רומאן פוליטי פאר־אכסלאנס. הוא רומאן פוליטי מבחינה זו שכל דמויותיו מונעות במידה עצומה על ידי תפישותיהן הפוליטיות. חיים פרטיים, קשרים עם בני ◀

בלי דומן אין עתיד

מאיר ויזלטיר; קיצור שנות השישים; שירים 1959-1972; ספרי סימן קריאה, הוצ' הקיבוץ המאוחד; 1984; 198 עמ'

שיריו המקובצים של מאיר ויזלטיר הם מבחר, עמל עשור שנים ויותר, המפגיש את הקורא עם שירים מוכרים ועתה הוא קוראם שוב ומבין מדוע, ועם שירים המכים בו וקשה לו להאמין שאלה נכתבו לפני מלחמת ששת הימים, ולא באלה הימים.

שנות השישים וראשית שנות השבעים, שהיו שנותיהם של "החיפושיות", "ילדי הפרחים" ותנועות המחאה של הסטודנטים בצרפת ובארה"ב, הולידו גם בשירת מאיר ויזלטיר שירי פאציפיזם, אך אלה יוצאים — למרבה הפאראדוקס — ב"תת־מקלע שחור" נגד המלחמה ותוקפים באלימות מילולית את תופעת האלימות הצבאית. עולה מהם דמות של "אני" צעיר בגיל וצעיר ברוח, מצעיריו הזועמים־לפרקים והמתחטאים־לפרקים של העידן המתירני, עירוני בהרגליו ופילוסופי בתפיסת־עולמו, המצהיר בריש־גלי ובמפורש:

הַלְוַאי וְיִתְּנוּ לִי שְׁנַיִם וָחֵצִי מִילְיוֹן
שֶׁל פַּחְדָּנִים
מְקַצּוֹעִיִּים יְפֵהפִּיִּים. הוֹי, עַם שֶׁל עֲרִיקִים — —
מִישֶׁהוּ יָסַד פֹּה פַּעַם מַמְלָכָה עַד פָּרָת? לְכַמָּה זְמַן?
מַה שְׁרִירוֹן? אֵיזוֹ חֶרֶב שֶׁל דִּיקֶט מְצֻבַּעַת בְּכֶסֶף?
— — אָז מוּטָב שֶׁתִּלְמַד לְהַכִּיר
לְהָקוֹת אֲחָדוֹת שֶׁל קֶצֶב.
אַלְבּוֹמִים שֶׁל קֶצֶת פּוּפּאַרְט קֶצֶת אוֹפֶּאַרְט — —
("על 'ההולכי בחושך' לרטוש")

מיום שנכתב השיר, הספיקה המדינה להתרחב לממדי ממלכה, המשתרעת כמעט מן "הפרת ועד ים סוף", להתכורן בחזרה לממדים מוקטנים, לנפץ את מיתוס הצבר זקוף הקומה והגו ולהעמיד במקומו מודל של צעיר "זרוק" מן העידן הפוסט־מאטריאליסטי, אנטי־מיליטאריסט בג'נס ו"טי שירט", החולם על טיול לחו"ל ועל נערה ללילה או שניים. משאלתו של מאיר ויזלטיר נתקיימה.

אך גם חששותיו נתקיימו. אני קוראת בשירי "קיצור שנות השישים" בקיץ 1984, ובמוסף השבת של אחד העיתונים מעלים על נס את אחד הרבנים, שניחן בראיית הנולד, וכבר בימי המאבק לעצירת הנסיגה בסיני מפה את תהליכי ההקצנה ב"גוש אמונים" ואת זרע הפורענות של המחתרת היהודית. עשור לפניו, כתב מאיר ויזלטיר בשירו "71 לספירה":

בְּנִי, אַל תִּסָּפַח אֶל עֲדַת סִיקָרִיקִין בִּתְזָזִית.
אַל תֵּטֶה אֹזֶן לְלַהֲלוּהֵי בֶּן־יָאִיר.
אַל תִּקַּח אִשְׁתְּךָ וְטַפְּךָ אֶל רֹאשׁ צוּק בַּמִּדְבָּר.
אַל תַּחְגֹּר פִּגְיוֹנוֹת מְחֻפִּים בִּגְלִימָה.

טֹל אִשְׁתְּךָ הָעֲדִינָה וְטַפְּךָ הַרַכִּים,
קַח לְךָ בַּיִת בְּלוֹד אוֹ בְּכֶרֶם יַבְנֶה.
רוּמִי מוֹשֶׁלֶת מֵאִסְפַּנְיָה עַד גְּבוּל הַפַּרְתִּים.
תּוֹרַת חַיִּים, וְחָיִיתָ בָּהּ, וְלֹא בַּמֵּתִים.

מאיר ויזלטיר הוא הדור השלישי לשירה מודרנית אורבניסטית בספרות העברית: הראשון הוא דורם של משוררי המודרנה התל־אביבית של שנות העשרים והשלושים, ששרו על הכרך בה"א הידיעה, שהוא בעת ובעונה אחת גם תל־אביב וגם פאריז וגם נוֹא אמוֹן שלפני אלפי שנים. הדור השני הוא דורם של משוררי "לקראת", שמרדו בסמכותו של אלתרמן, ובין יתר התמורות, שהביאו איתם אל השירה החדישה, גם הטילו שינויים רבים במודלים המקובלים של השירה האורבניסטית: במקום שירים אובייקטיביים שבהם העיר היא ה"פרוטאגוניסט", שרו משוררי שנות החמישים על חוויות תל־אביב ועל חוויות ירושלים בדרך קונקרטית יותר, ושיבצו את שירי היחיד שלהם בהרהורים כמו־היסטוריוסופיים ובאלוזיות לסיפורי־קדומים, מן המקרא ומן הספרות הבתר־מקראית. בשירי העיר של ויזלטיר ושל בני דורו גדל ומתעצם חלקו של "האני" ושל עולמו, עד שהוא כובש כמעט את כל "חזית" השיר, וכל מלקחת וכל תגלחת שלו הופכת נושא לגיטימי.

על שירה זו קשה לדבר בהכללות רחבות, כי אין היא קופאת על שמריה, והיא נתונה כל הזמן בתהליכי השתנות, עד כי אין כמעט בין השירים שיר הדומה לרעהו. מובן, יש בשירים נושאים חוזרים, כגון הרהורים על המוות ועל מה שיהא לאחר־המוות; הרהורים ציניים על הספרים בכלל ועל ספרי השירה בפרט; הרהורים אנטי־דתיים ואנטי־מיליטאריסטיים ועוד כיוצא באלה עניינים, החוזרים בכמה וכמה שירים. אולם, גם בין שירים הנוגעים בעניין אחד, אין צדדי דמיון מובהקים, וחלוקתם של השירים חלוקה תימאטית־אידאית איננה חלוקה פוריה ומפרה. לדוגמה, אם נתבונן בשלושה שירים בקובץ, הנוגעים בנושא השואה, נראה עד כמה המכנה־המשותף שלהם דל: האחד הוא שיר אירוני־מריר "אושוויץ, שמעתי שאת במוֹדָה", האומר בלי מלים: כיצד זה יכול מאן דהוא לכתוב על השואה? קוצרו של השיר ודימוייו האובייקטיביים מלמדים על המסר שלו: "עוד מעט ירפדוך עֲלֵי נֵיר כל כך,/ יהיה מרשרש כך כשלג צח,/ הכל יהיה לבן־לבן, רק אותיות הדפוס/ גדודים במועל־יד ובמצעד קצוב". השיר השני — "אבא ואמא הלכו לקולנוע, אילנה יושבת לבד בכורסה ומעיינת בספר אפור" — הוא ניסיון להתמודדות עם הזוועה בעזרת סיפור מעורר בת־שחוק ובאמצעות תודעה מוגבלת של ילדה קטנה, וגם הסיפור עצמו מסופר "בנחת" ובנוסח "ילדותי", וה"אידיליה" שבו מגבירה את הדֶמוֹניות של התמונה. השיר השלישי — "מילים" — נוגע בנושא מן הצד הסימאנטי, ואומר בלמדנות כמעט פדאנטית: "מה היתה המלה שואה/ שנתיים לפני השואה?/ היא היתה מלה לרעש גדול,/ משהו עם המולה". השיר אומר ואינו אומר, כי אין ערובה שתופעות כמו "חורבן" ו"שואה" לא תישָׁנינה. גם מי שחי שנתיים לפני השואה, לא ידע כי תתחולל, ואפילו שֵׁם לא ניתן לה אז.

מאיר ויזלטיר

דווקא מן הבחינה הסטרוקטוראלית, מגלים כמה מן השירים דמיון בינם לבין עצמם. רבים מהם מכילים ממד פארודי ומוכתרים בכותרות ז'אנריות "למדניות"; "סנטזות בטור אריתמטי", "שבר סוניטה", "מכתם תיאולוגי"- "מזמור בהברה חצי־אשכנזית" ועוד. לעתים, ציונים אלה רומזים ליצירה ספציפית, מספרות העולם או מן הספרות העברית: "בדל פואימה פדגוגית", "פסוודו־לורקה" או "במקום רצנזיה" (על 'הולכי בחושך' לרטוש) וכד'. ויזלטיר אוהב להתנסות בז'אנרים ספרותיים שונים — חלקם מן הקלאסיקה של הספרות וחלקם מן הספרות המודרנית — ויותר משיש כאן רצון להפגין אֶרוּדיציה, יש כאן רצון להפגין יכולת פארודית ולהתנסות בסגנונות שונים והֶטרוגֶניים.

לעתים, יש בשירים נטייה מכוונת אל הסינקדוכה, אל הפרט הקטן מתוך השלם ("שֶׁבר סוניטה", "בדל פואימה" וכד'), גם כדי לעקוף את השלמות הצורנית, שנתבעה מן המשוררים הקלאסיים, ושאי־אפשר היום לחקות אותה כפשוטה, אלא בדרך פארגמנטארית ואירונית.

מאיר ויזלטיר בז ללמדנות, אך גם משתמש בה מלוא־חופניים בשעת הצורך; בז למבקרים, אך גם אין מאזין קשוב יותר לדבריהם ממנו. כמה משיריו הם כעין הדגמה פרטית־משלו לעקרונות התיאורטיים של מנחם פרי בדבר "השיר המתהפך". כזה הוא, למשל, השיר "קח", היוצר את הרושם כאילו הדובר שבוֹ בז לספרים ודורש מקוראיו לנסות את הספרים בסידרת נסיונות קשים, כדי לראות אם יעמדו בנסיון, והמסקנה: "הספר הזה הוא סמרטוט של נייר". אבל הדברים הבוטים באמת אינם מוטחים בעצם נגד הספר, כמשתמע מחלקו הראשון של השיר, כי אם נגד קוראיו, כפי שעולה מסיומו: "ואילו אתה/ סמרטוט בשר, אוכל עפר וזב דמים/ בוהה עליו נים ולא נים". כל הפרובוקאציות האלימות לא באו אלא להעיר את הקורא האדיש והמטומטם מתרדמתו, ולא כדי לבוז לספר. כזה הוא גם, למשל, השיר "Over the Mountains and over the Waves", היוצר אווירה קסומה, כבמסורת השירה הרומאנטית, ומנפץ בסופו את אשליית האווירה הקסומה במיפנה אלים של בָּאתוס: "ומעל לפתוס של הלב המרוקן/ ועל מפלת התבונה האוילית/ טלאים־טלאים הערפל שלנו/ מר, לח ומצמית" (הסיום הציני־אכזרי מזכיר את סיומם של כמה משירי ביאליק: "על לבבכם ששמם", "עם דמדומי החמה", "ערבית" ועוד).

שיר מתהפך הוא גם השיר הכמו־אידילי "גלוית נוף":

הֵם נִרְדְּמוּ, רְדוּמִים יְשֵׁנִים
עַל עֲרוּצֵי הַפֶּדֶן.
מֵעֲלֵיהֶם, שְׁמִיכַת פּוּךְ לְבָנָה
כְּעַנְנַת תֹּם תַּלְבִּין.

בֵּין שְׁתֵּי רַגְלֶיהָ רֹאשׁוֹ מֻהְבִּיל
קָטֹר מְחֻרְבָּן בְּתַחֲנָה נִדַּחַת
כְּשֶׁפֶל בִּטְנוֹ, פִּיהָ הָרֵךְ
נָח מֵעָמָל, מַשְׁאֲבָה נִשְׁכַּחַת.

נוֹף בְּתוּלִים בִּשְׁעַת בֹּקֶר מֻקְדֶּמֶת
זִכָּרוֹן שׁוֹקֵעַ, אַגָּדָה נִרְקֶמֶת.

הנועם והרוך של תמונת־הנוף המרומזת — ערוצי נחל, שמעליהם מלבינה עננת תום, וקטר רכבת מרוקן בתחנה נידחת — מאצילים גם על התמונה האֶרוֹטית תחושה כזובה של תמימות, המתוגברת במילים "תום" ו"בתולים". תמונה זו מתמזגת ואינה מתמזגת עם תמונת האהבה האוֹראלית, העולה מסיום השיר.

נושאים הקשורים במין, שמשוררי שנות החמישים נגעו בהם רק בזהירות ובעקיפין, באים בשירים אלה בגלוי ושלא במרומז, עדות לתמורה אחת מתוך תמורות רבות, שחלו במעבר בין דורות ומשמרות בשירה החדשה. סיפור התנסות כה גלוי ומפורש, כמו זה שב"באלאדה למחפש עבודה" — "מעשה ביצחק" — לא ידעה הספרות העברית לפני שירי מאיר ויזלטיר. ומתחום אחר: שלא כמו בשירתם של משוררי שנות החמישים, שמרדו בפרוזודיה הסדירה של משוררי שנות השלושים, יש בשירי ויזלטיר לא מעט שירים המתארגנים היטב בסדירויות הריתמיות הקונבנציונאליות (שמשוררי "לקראת" זנחו לטובת הריתמוס החופשי). שירים כמו "בגדי הכוהנים", "לקישוט", "אלגיה מתנחמת", "תרגום לשם מחיה", "אני אדם בלתי חכם" (שיר בעל כותרת בכתב קירילי) ואחרים, כתובים במתכונת יאמבית, כמעט ללא חריגות. גם השימוש באנאפוֹרוֹת ובאֶפִּיפוֹרוֹת — בחזרות בראשי הטורים ובסופם — התורם לסדירות ריתמית כמו־מיושנת, חביב מאד על מאיר ויזלטיר. תמורות פרוזודיות כאלה ואחרות מעידות אף הן על התמורה הדורית, שחלה במעבר משירת עמיחי, נתן זך ובני דורם לשירת מאיר ויזלטיר ובני דורו. פה ושם שרדו בשירים רודימנטים משירי קודמיו, כמו למשל בשיר "אהבה עתיקה", המזכיר במקצת — מן הבחינה התחבירית ומן הבחינה הריטורית — את שירה של דליה רביקוביץ "בובה ממוכנת".

לשון השירים, מן הצד האחד, פשוטה ומובנת, ומן הצד השני, הֶרמטית וסוגסטיבית ותובעת פיענוח. זוהי לפרקים לשון צנטריפטאלית, מרוכזת במבע, שצליליה והאפקטים שלהם חשובים לא פחות ממה שהיא אומרת. כך, למשל, מתוארים הנזירים בשיר "שלושה נזירים ונזירה" כמי ש"אדרותיהם אכלו חום אבל הם לא הזיעו/ הרמטיים כמו קוסמונאוטים". המלה "הרמטיים" נגררה לכאן כנראה מתוך דמיון־צלילים למלה hermit = נזיר, והמלה "קוסמונאוטים" מתוך דמיון לסיומת של "הרמטיים", וכך השימוש במילים הוא פועל־יוצא של הדמיון האסוציאטיבי, ואם השיר אינו גולש ל"נון־סֶנס", הרי זה תודות לכשרונו של המשורר לשמור בדרך־כלל על איזון דק ועדין בין הממד הפואטי ותכניו הרפרנציאליים של השיר.

כך גם, למשל, באינטרלוד הקצרצר "לא מתוך הים", הכלול בשיר־הפתיחה של הקובץ, "אשרי המלאכים":

לֹא מִתּוֹךְ הַיָּם
מִתּוֹךְ אוֹטוֹבּוּס מִסְפָּר 5
נִפְלְטָה מַרִיאֶלָּה.

שלא כמו ונוס אלת הים, שנפלטה עם קצף הגלים, הרי נערת חלומות תל־אביבית זו — ששמה הנדיר בעל הצליל האיטלקי הופכה לספֶּק אלת־ים, ספֶּק מלאך — נפלטת מתוך אוטובוס מספר 5 הדחוק והדחוס והיומיומי כל־כך. שמה מכיל בתוכו גם את יסוד הים ואת יסוד האלוהות, והשם גם נגזר בתבנית שמותיהם של מלאכים ואֲרָאלים. משחקי צליל ומשמעות הם לא אחת יסוד חשוב ומהולתי בשיריו.

מאיר ויזלטיר פונה ברבים משיריו אל יסודות מן הדיקציה הנמוכה, אל המוזה הסאטירית ואל המודוס הדראמאטי. רבים מן השירים מכילים דיאלוגים, אמיתיים או מדומים, ומעין מונולוגים דראמאטיים. בקשת הנושאים מתייחד גם מקום לנושאים אלמנטאריים ויומיומיים, ובהם גם נושאים הקשורים בצריכה חומרית, במין ואפילו בסקאטולוגיה.* דומה שאין כמעט בנמצא נושא, שירתיע את מאיר ויזלטיר, מפאת גסותו, והוא מרבה לנגוע בשיריו בצדדיה הדוחים והמבחילים של המציאות: רקב, דם, עיניים, כיעור ומוות. מאיר ויזלטיר הוא משורר בוטה, האומר את אשר על ליבו בלשון קונקרטית וטמפראמנטית, בצבעים עזים ובמיתארים בטוחים, ברורים וחדים; לעולם אינו אֵנֶמי או רופס. לפעמים השירים מגובשים וחזקים ואין בהם סירכה; לפעמים, נשאר הקורא, או הרצנזנט, בסיומו של שיר עם עקימת שפתיים וסימן שאלה גדול, ומתחיל להאשים את עצמו, כי אם לא ידע כיצד "לאכול" את מקצת השירים, אין זאת אלא אשמתו. ככל הנראה, ניסה "להימלט מעימות רציני" עם השירים ותכניהם ("סוד גלוי = אזהרה"). אולם, כאשר זה קורה לו בפעם החמישית והשישית והשביעית, הריהו מתחיל לחשוד, שאולי האֶשֶׁם אינו רק בו, אלא פה ושם גם בחוסר־הבקרה־העצמית של המכַנֶס. דמותו של מאיר ויזלטיר, האוסף את יבול שנות השישים, מעורר במידה מסויימת, על דרך ◀ 53

* סקאטולוגיה: העיסוק בדימויים מתחום זוהמת הגוף (לכלוך, הפרשות פיזיולוגיות וכד').

עין במרכז הסערה

אריה סיון; לחיות בארץ־ישראל; עם עובד; 1984; 97 עמ׳

לאחר קריאה חוזרת ונשנית בספר השירים החדש ״לחיות בארץ ישראל״, שאלתי את עצמי מה מרשים אותי במיוחד בקובץ הזה? מהי הסגולה השירים המרכזית שכובשת אותי כקוראת? התשובה הראשונה היתה: איזון בין פשוט ומורכב, בין תחושה היסטורית קרובה לביו תחושת גורליות עתיקה, בין היות ארץ־ישראלי לבין היות יהודי, בין היות כאוב וא״בל לבין היות נוקשה וישיר עד כדי אכזריות; בין ארציות ואהבת הנאות החיים הפשוטות לבין רוחניות וחלומיות; בין הזדהות שלמה עם יעוד־כמו־הרואי לבין אירוניה עצמית ואפילו ליצנות שובבה ונהנתנית, המבטלת את ההרואי בהבל פה, בין מקומיות ואוניברסליות.

תשובה אחרת שנתתי לעצמי היתה: הטבעיות של שירת סיון שמעמידה בצל את שאלות מלאכת־השיר. הנשימה הרחבה שלה. הריאות הבריאות שלה.

התשובה השלישית היתה: כמו בכל שירה טובה, ואפילו גדולה, מעבר למשטח הגלוי (אצל סיון מעוצב משטח זה בלשון פרוזאית, לא גבוהה.) יש עומק נסתר שנשאר במידת מה בלתי מפוענח, והוא תמצית הקסם.

הרי לך משורר מצויין שלא רק קובץ שיריו הוא עשיר בפני עצמו, אלא כל שיר ושיר חי את חייו העצמיים בלי צורך להיתמך במכלול. ״לחיות בארץ ישראל״ — זהו קובץ מגוון, הן מבחינת הנושאים, והן מבחינת ההתייחסויות אל הנושאים.

החריפים והאקטואלים בשירי סיון כלולים במדור האחרון הנושא את השם ״בפירוש״. אולם, אפילו במדור זה ניתן למצוא, לפחות, שני שירים (ואחד מהם נושא את שמו של המדור) בעלי מסר שונה מקצה לקצה. רב־משמעותו של המסר, או, ליתר דיוק, ״אני מאמינים״ שונים המתקיימים זה בצד זה והפולשים זה אל זה הם מן המאפיינים של שירת אריה סיון. עניין זה תורם, כמובן, לעושרו של הקובץ, למורכבותה של החוויה השירית אצל הקורא.

השיר המוקדש לאנשי הגח״ל שנפלו בלטרון, המצוי במדור הנזכר, **״להתייבש כמו עשבים שוטים ברוח מזרחית״** — היכה בי כאילו היה פטיש־אוויר. זהו שיר בעל תנופה רבתית, ועם זאת ממוקד במציאות היסטורית־פוליטית־קיומית.

— — — **״מה אפשר לחרת על מצבתו של גחלץ כזה/ שאין לו שם ואין לו משפחה? את המספר/ שהאס אס טבעו לו בזרועו? והשנית,/ בזכרונות של מי יחיה? אין לו הורים/ שיעלו לרגל אל קברו, לאורך העונות,/ ישקו את שרשיו/ ואין לו חברים שיספרו עליו, לא אלמנה/ שתעניק את שמו לבנה.״** (שם). סיומו של השיר הוא קשה במיוחד, קשה, ואולי אפילו מקומם: **״אין רע בלי טוב, כמו שאומרים:/ אם למות בעד ארצנו, זו הדרך הראויה:/ למות בלא להוות מטרד, בלא להכביד/ על אחרים, בלא להמית,/ לאט־לאט, את הזוכרים.״** (שם, ע׳ 83).

אריה סיון

גם השיר השני במדור ״בפירוש״ הוא חריף וישיר במיוחד. אבל בדרך שונה כמו פיליטוניסטית־עיתונאית: ״הצע: לשקום נכי מלחמות ישראל״. כשאתה מעמת שני שירים אלה, עם השיר: ״על חטאי״ (שם, ע׳ 56־55) מן המדור הנושא שם זה, שיר שהוא, למעשה, שיר הלל והודיה לחיים בתקופה של מוות המוני, אתה מתחיל לחוש את הווירסטיליות המעניינת של אריה סיון. לצד אהבת חיים שופעת קיימת תפיסה קשוחה של גורל היסטורי יהודי (״לחיות בארץ ישראל״ הוא השיר הנושא את שם הקובץ כולו, מן המדור: ״הימים מתקצרים״ — מוקדש לזכרו של צבי הורביץ, חלוץ, מפקד ואב שכול).

האחרון בשירי הקובץ כולו קרוי ״אני בסך הכל״.

״אני בסך הכל כמו פרח בחמה./ אבותי עלו כרוח סערה על החולות,/ שתלו, נכשו, נטעו, עדרו/ ואני בשמש משהו יפה./ אחים שלי רצינים כניצולי שואה,/ עשו לבתיהם/ ואני אחרי תענוגים קטנים/ בשדות פרגים ואפונים./ ובכל זאת גם לי חלק/ יש באדמה הזאת, ולא בזכות אבות:/ עיני, ששלושת אלפים (אולי יותר) שנים/ עצבו את צורתן, מושכות את אבקה של ארץ־ישראל.״ (שם). מדוייק ומעורפל במקצת. ילד יפה, לגיטימי של אישיות המשורר. סוד השייכות לארץ־ישראל הוא יותר טבעי־ארצי־מיסטי במקצת מאשר היסטורי. אבל, לחיות בארץ־ישראל, אליבא דסיון, בכל זאת, אינו רק זה. לחיות בארץ־ישראל פירושו גם לשאת באחריות המוסרית בלבנון ולשואה שפוקדת עם אחר. אני חוזרת אל חמדור האחרון של הקובץ ״בפירוש״ (שממנו צוטט השיר הקודם), כדי להביא לפני הקורא שיר אחר שאין בו ריבוי משמעויות כלל. שום נסיון לאזן את הנורא: ״מתוך הערפל (הערות אקטואליות)״: **״המתנק בגרוני שוקע והולך/ כערפל הבוקר על הים/ לפני שיעלה ויגלה את שנחרץ בחול החוף/ ובעריו היפהפיות, שעוד מעט/ תראינה לעולם את פצעיהן,/ ספק בכוונה תחילה, ספק מאדישות/ שאין אחריה מאומה.// (רק הפליטים — בפעם הרביעית/ ימלאו את חריצי פניהם/ עשן זרדים מצחין, כמו רעלות שלא כובסו למעלה משלושים שנה).// הלא תוך זמן קצוב יגוע הערפל/ מעל האנשים הנקובים, מעיניהם המנוקרות,/ כמו המולת־השיח מביתם של אבלים/ בצאת המנחם האחרון.// הלא תוך זמן קצוב השמש תעמוד באמצע השמים —/ שבעונת האור הזו אין בהם אף עננה —// ולא יוכל אדם להסתתר/ אף לא בצל עצמו./״** (שם, עמ׳ 90).

שיר קשה. שישאר בזיכרון. אינני יודעת אם נכתב שיר חזק יותר על נושא זה עצמו. על זה אי אפשר להגיד יותר, גם לא פחות. כמו על הנופלים בשדות לטרון. זוהי סגולתה של שירת אריה סיון. ואינני חושבת שאפשר להיכנס לשאלות של פרוזודיה ומטריקה בלי להיות מגוחך במקצת.

יש איזו קורלציה בין השיר **״אני בסך הכל״** לבין השיר: ״על גדות הריין״ מן המדור: ״על חטאי, מלחמת העולם השניה״. היסטוריה יהודית של אלפי שנה, היסטוריה של זרות ונרדפות מקבלת מימד אקטואלי ברגע מסוים ודווקא ב״פינה הגרמנית״ על גדות הריין, כשהמשורר שאינו בוחל בתענוגות החיים, **״בוצע לחם ונקניק על בירה מקומית טובה״... ״נהנה בכל חמשת החושים, ובנפשי צלילים מן הסימפוניה השישית״** (של בטהובן — י.ב.) כשכלבו של הנוגן **״זאב גדול ואימתני הסתער עלי בזעם רצחני״. שם).**

״אני בשמש משהו יפה״ — שורה שיש בה ניחוח צברי מן הימים ההם מתגלגלת בשיר **״על גדות הריין״** למשהו שונה. בנקודה זו יש ו״האני־מאמינים״ השונים של המשורר פולשים זה לתוך זה ויוצרים דינמיקה חדשה. הרכב מעניין של ישראלי־יהודי.

במדור הנזכר: **״על חטאי, מלחמת העולם השניה״**, לצד השיר: ״על חטאי״ — שתמציתו כאמור, הלל לחיים, נמצא גם השיר היפה: ״באותם הרחובות הקטנים״ — שהוא ביטוי של אבל על האובדן הפתאומי של נוף ילדות. יש בו עוצמה כזאת, רוחב פנימי וגם אוניברסליות שעשויה לטשטש את הגבולות בין השואה הגדולה בהא הידיעה לבין שואה במתכונת מצומצמת לכאורה. השורה: **״הֶחֱלֵק לְאַרֵךְ הגדרות״**, מזכירה לי את ״קום לֵךְ לעיר ההרגה״ בתנופתה כלפי מעלה.

בעיני שייך שיר זה למדור ״מגעי מקום״ (שם, עמ׳ 33 עד 47). גם זה ״לחיות בארץ־ישראל״, לאבד נופי ילדות — אובדן אכזרי עד כדי שואה. כמו שארע ליהודי אירופה במלחמה. ושוב בנקודה זו מתקרבת החוויה הארץ־ישראלית אל החוויה היהודית ונעשית לחוויה אנושית אוניברסלית.

במדור: **״הימים מתקצרים״** יש שיר קצר בשם: ״הימים מתקצרים״ (**״הימים מתקצרים והולכים והילד בונה קיר נמשך״**. זהו שיר בן אחת־עשרה שורות לא ארוכות. כמה מן השורות מונות רק שלוש מלים, או שתיים. יש בו תמונה מסויימת. הילד בונה. הנשים סורקות שערן, או מביטות במראות. גברים — אין. וכנראה, גם בתים — אין. ברקע — קול — מְסַפֵּר — מְפָרֵשׁ. זהו שיר אוניברסלי, וכמו מחוץ להיסטוריה. זהו שרטוט אבסטרקט המצייר כמה קוים ובונה גם חללים משמעותיים. זוהי תמונה של יתמות ופליטות, גם של הישרדות בקנה מידה של טרגדיה יוונית. מתאים ליהודי. או לערבי, או לויאטנמי, או לקמבודי... וכך הלאה.

ואם אנחנו סבורים שלא כמות קובעת לגבי אסונות גדולים, הרי יבוא השיר **״שאלה ושאלה״** מן המדור: **״בפירוש״** (שם, עמ׳ 93) ויפריך את הקביעה החד־משמעית הזאת. אותו הדין לגבי הדילמה משורר־סנדלר ב״דילמה של משורר״, אין קביעה חד־משמעית. מדורי הספר לפי סדר כרונולוגי הם: ״עת לעשות שירים״ עם תת מדור: **״יריאציות מקומיות על שירי ביאליק״** שעניינו (המדור כולו) התייחסות למעשה השירה באמצעות ״מתווכים״: ט.ס. אליוט, ואלאס סטיבנס, שייקספיר, ביאליק וכן דמויות מן הזכרון האוטוביוגרפי של המשורר, וכל זה במרקם אחד עם נופים מקומיים: ירושלים, תל־אביב ולונדון. בקונטקסט השירי גם לונדון היא נוף מקומי מסוים, ולא ״העולם הגדול״.

אחר כך בא המדור: **״קשט דברי אהבה״** שעניינו אהבה או אי אהבה. ולאחר מכן: ״מגעי מקום״ — מדור יפהפה שעניינו כשמו, ועוד אחזור אליו.

ולבסוף, שלושת המדורים שהזכרתי לעיל: **״על חטאי, מלחמת העולם השניה״** (עם תת־מדור: **״שלוש הערות לאסתטיקה גרמנית״**), **״הימים מתקצרים״, ״בפירוש״.**

״לחיות בארץ־ישראל״ — פירושו להיות אדם. **״יכלתי גם אני למצא לי פה דירה/ ברחוב הזה על הכרמל, שהוא/ כמו עין במרכז הסערה,/ ערסל שקול ומאוזן/ ומחושב ומדויק בחוט־השערה./״** (שם, ״מגעי מקום״, עמ׳ 39). חרף הלשון הלא־גבוהה במיוחד המשמשת את סיון מושגת אצלו אותה ״עין במרכז הסערה״, הממזגת נופים בירושלים בשנת 1952 או 1953, עם ט.ס. אליוט, או ליתר דיוק עם הפואמה שלו ״האנשים החלולים״ וכן, עם **״אדם בשם אלישע פוקס, או קורץ״**, וכל זה עם שיח המשורר אל עצמו. אותה נקודה המחברת בין מראה מֵהָרָה של זכרון־יעקב לכיוון שפלת החוף עם גורלו של הזקן סנטיגו מן ״הזקן והים״ של ארנסט המינגווי. וכן, את הכרמל הצרפתי אל ״בית הקברות הימי״ לפול ולרי.

אפשר להגיד שהמדור: ״מגעי מקום״, כולו שירי אהבה והתפעמות הקשורים במקום מסוים, ברגע מסוים, בירושלים, או בתל־אביב, במראה מן הכרמל, או בשדרות ברמת־השרון, ותמיד בזיקה לדמויות אנושיות, ספרותיות, או לא ספרותיות, גברים ונשים. ותמיד בזיקה אל עצמו.

הזיקה האנושית הרחבה והעמוקה לנופים מקומיים (על פי רוב בהקשר היסטורי, קרוב, או רחוק, וביחס מפורש לעונות השנה המתחלפות)עושה את ״מגעי מקום״ למולדת אמיתית, לנכס תרבותי־ארץ־ישראלי, או יהודי, או אנושי כללי, לדורות הבאים. בעיני הם הוכחה נוספת לכך **שלא על טריטוריה** יחיה האדם, אלא על מגעי מקום.

אם יש משהו שמאחד את ריבוי הנושאים והמוטיבים, את קשת ההתייחסויות של ״האני השירי״ לעצמו, לחיים, לגורלו, עם מגון אופני הביצוע (הטכניקה השיריית), המחליפים (בשירים השונים) במסגרת תיאורית־אפית עם שורה חופשית קצובה, ארוכה, או קצרה, את הטון היסודי מן הרציני או אפילו המרומָם אל הפיליטוניסטי, אל הספק־רציני־ספק־ליצני, עם תפזורת סימני השאלה הקיומיים המופנים אל הקורא (או אל עצמו), בקובץ ״לחיות בארץ־ישראל״ — — הרי זו, כנראה, **המשמעות של להיות אדם.**

■

יונה בחור

◄ 4 גולים של בשר ודם (המשך)

המשפחה, עם ידידים, עם החברה בכללותה, כל אלה מותנים ישירות על־ידי השקפות־העולם הפוליטיות. מי שאיננו כזה נשאר בשוליים — כמו קתרין, אשתו של עמוס קופל, או ג׳ודי, הציירת האמריקאית.כדי ליצור עולם כזה חייב המחבר להבין היטב את עוצמת מעורבותם של האנשים עליהם הוא כותב, ועם זאת לא לבלבל בינה לבין שאר הגורמים הפועלים עליהם. אל לו לנסות להיות הפסיכואנליטיקן של דמויותיו. לו, למשל, התפתה בלס להכנס לעומק הקשר שבין עיוורונו של אביו של סורל לבין חיי המשפחה שלו עצמו, היה מאבד את אמונו של הקורא. אנו יכולים לשמוע ולקלוט ולהבין, במידת האפשר, שיש קשר בין הדברים, אבל לא יותר מזה. אין כאן אף נימה מאולצת של כתיבה אינטלקטואלית — רק השטף של האירועים, החיצוניים והפנימיים, שאנו נסחפים לתוכם.

לקורא הישראלי יש בספר זה גם משום חידוש חשוב מאד. בספרות העברית מופיעות לעתים תכופות דמויות ערביות, החל מן הספרות הארצישראלית הישנה, בה היה ה״ערבי הטוב״ העוזר ליהודים וה״ערבי הרע״ העושה בהם פרעות וכו׳, וכלה בבובות־העץ הלבושות כפייה בספרות העברית החדשה, שאינן אלא גילום של פחדים ו/או פנטזיות ומאוויי־לב למיניהם (יומאים מן הכלל הם באמת הסופרים שעלו ממדינות ערב, כגון סמי מיכאל, למשל, שספרו ״חופן של ערפל״ העביר לקורא העברי את בגדאד ותושביה.) ב״חורף אחרון״ אנחנו נמצאים במחיצתם של גולים שונים ממדינות ערב החיים את המאבק הפוליטי בכל עוצמתו — והנה, אין הם פוחלצים, אין הם בובות־עץ על ארגזים, כי אם אנשים של בשר ודם, אירוניים, חריפים, שמחים ורגזנים, מעורבים במידה זו או אחרת. בקיצור, **הם איתנו**. הם באותו עולם בו אנו חיים, מונעים על ידי רגשות וקשרים שאין לנו כל בעיה לזהותם. ככך תרם בלס תרומה גדולה מאד להבהרת הדברים, לטיהור האויר, ליצירת תחושה של מיידיות ומגע ישיר, גם מעבר למתרסים השונים שאנו חיים לצידם, כבר כמעט מבלי משים, מזה עשרות שנים.

אינני יודעת אם היה אי־פעם רומאן עברי פוליטי טוב. בזכרוני קיים רק אחד — ״החי על המת״ של אהרון מגד. לאחרונה היו כמה נסיונות, ולדעתי הם נכשלו, מן הסיבות שציינתי לעיל. בקיצור, הם היו לא משכנעים. ״חורף אחרון״ הוא, אם כן, פריצת דרך ספרותית נכבדה מאד. אם, כפי שאמר מחברו, הוא עצמו מעין גולה־למחצה, הרי שאולי דווקא בכך נעוצה הסיבה שיכול היה לעמוד בדיוק באותה נקודה של ריחוק הדרושה כדי לראות את יצירתו בבהירות, אך לא רחוק עד כדי אדישות אליהם. בכך, ובכישרון התיאור הנפלא שלו — ראה תיאורי פריס המוחשיים עד להדהים — הוא נתן לנו ספר שיעמוד במבחן הזמן והנסיבות. ■

יעל לוטן

כמעט יצא שיר

יוסף שרארה (יורם קניוק); ערבי טוב; רומן; הוצ' כנרת; 1984; 152 עמ'.

הספר 'ערבי טוב', הוא רומן במתכונת־מבוך. הטקסט דחוס. בהתעקלות כל משפט, בהסתעפותו אל המשפט הבא והבאים אחריו חבויה פואנטה, או רמז שהוא פיסת־חוט מתוך פקעת.

בשפה "זרוקה" ורעננה, באירוניה ברוטאלית בצד הומור דק הנגלה בקושי, נמסר סיפור גלגוליה של נפש חצויה. צעיר יהודי־ערבי, בנסיון למצוא את זהותו, מסתבך ונאלץ לברוח מן הארץ. וזאת על רקע עולם ההוויה והאידאות הישראלי, מלחמות, ריגול וריגול נגדי, ובתוך סבך קשרי אהבה־שנאה. ארועים מחיי הבוהמה בצד תאורי נוף קסומים. כניסה לצווי־דם ולגורלות שנחרצו מראש בצד כוחות לראיית הנולד ונסיונות לשלוט במהלכי אדם וטבע, תוך העלאת ביקורת על מושגי החברה הישראלית.

במִרְקָם כזה ומעל בָּמָה לדיון אמנותי יהיה זה בזבוז־זמן לעסוק בהשלכות פוליטיות, לדון בבעיות זהות־נציונלית או זהות־עצמית במקום לדון ביצירה. לרומן המבקש להעביר וידוי־אישי (אמיתי או מפוברק), שמטבעו מצריך גם חשיפה וגם כיסוי, מוכתבים מראש מספר אמצעים אמנותיים. כדאי אולי לבחון מהם האמצעים, ומה השפעתם על הקורא ועל מרקם היצירה.

למרות קצבו האיטי זהו סיפור־מתח לא־שגרתי — ה"פושע" ידוע מן ההתחלה ודווקא מהות־הפשע כמו הדמויות אינם מתבהרים עד הסוף. אמצעים רבים חוברים לתת־ולא־לתת הכל כיד הקורא — החל מן הנסיון ה"כושל" להסתרת שם מחבר־הטקסט והופעה בשם בדוי, שבנוסף להיותו אקט־פרסומי משמש אמצעי־אמנותי, שמחרץ לטקסט, המשתלב עם שאר האמצעים בגוף הטקסט, ופעולתו נמשכת גם לאחר גילויו.

סיפור בני־תערובת יהודים־ערבים עלה לא מכבר באמצעי התקשורת, אך, גם מי שחשב כי הבעיה מוכרת, צריך להשקיע יותר מֵעֵין מרפרפת על פני טקסט על מנת ללקט ולצרף קטעי־חוט מן המבוך. גרעין סיפור העלילה, התמציתי כשלעצמו, מועבר מקרקע גידולו אל עולם מלים, סמלים ומשמעויות, מְפֻשָּׁט ומְשֻׁרָּע עצמו בזמן ובמרחב, מְחֻזָּק עצמו מזויות ראייה וחיתוך שונות תוך חמיקה משחזור. רְווי בחומרים אלה עולה סיפור ארוג פיסות־מעורבבות של חוט־מאורעות, אולי חוט־הזמן־הליניארי של יוסף, שהוא "כמו שטח, אין עבר ואין עתיד". השזור לתוך כל קוי הארוך הרוחב והעומק של הסיפור. מן הנמנע לשחזר את הפקעת, ניתן רק להאיר, להוציא קצות חוטים, קוים אופייניים לאמצעים האמנותיים ולדמויות. (מובאות רבות או תמצית עלילה ירחיבו מדי את היריעה והקורא מופנה אל הספר).

יורם קניוק

כבר בהתחלה נתקל הקורא בהבזקי 'אסוציאציות־פרועות' שאינם מתיישבים בהגיון זמן־ומקום־הופעתם, וכן בשימוש מעורר בלבול ב'לשון־נוכח'. משפטי־האסוציאציות המוזרים — שבדומה לאיש־הירוק בסיפור־הכחול, כאילו מכריזים 'אנחנו ממקום אחר' — נחפזים לעתים לטשטש את מוזרותם ולהתעגן בטקסט, לעתים מקבלים חיזוק או הארה בהמשך מרוחק בטקסט, ולעתים לא נמצא להם כל חיזוק, אישור, או הגיון בגוף הטקסט. הם נראים כמרמזים על השלכות שלא ניתן להעלותן אל פני השטח, המעוגנות בעולם־העובדות או עולם־המשמעויות בעומק הסיפור, בהוסיפם נופך־אוטנטיות של 'איפול' ו'הסוואת מקורות'. אך גם להפך, בהוסיפם עוד ועוד נקודות חיתוך בתוך המארג, לעתים אף עדות על 'מעשה־המארג' עצמו, באפשרם לקורא לגלות יותר את אותן עובדות או משמעויות. לשון הנוכח — הננקטת בערבוביה, בעיקר מפי המְסַפֵּר, אבי וסבו (בחילוף מהיר ובלתי מודגש, בתחומי אותו קטע־טקסט ואף בתחום אותו־משפט) יוצרת במוח הקורא תהיה מי הדובר וזהות מבולבלת בין הבן, האב והסב. היא מאפשרת גם להעביר דרך פי־דובר — בעירוב קשה להבחנה — גם את דברי המסַפר וגם את דברי מחבר־הטקסט. ובדרך זו נוצר תקדים לתבניות 'פיצול דמות לדמויות־משנה' ולהפך ל'צירוף דמויות לאחת'. זהו אמצעי שעולב בקנה אחד עם חמרי הסיפור, כביכול הסבך־הזהותי, הנפש המפוצלת וגם הצורך בחיפוי כופים תכונות על המבנה (או המבדֶה) הספרותי.

לאמצעים אלה מתווספים משפטי 'חוסר־זהות' ו'יצירת־זהות'. הרבה משפטי חוסר־זהות ניתנים בפי דמויות שונות, בנוסח: "אני אתה, הם, מי אני? מה אני? מי את? מי הוא?"; "מה זה אתם? ומי אתה?... אתה שואל?"; "אני? אני לא פלשתיני יוסף ואתה?... אני כבר לא יודע... אבי עזורי? מה זה עזורי?" במקומם יש למשפטים אלה טעם שאלה־היפוטתית או התפלספות, אך הם גו מופנים מתוך הנייר אל הקורא, הזוכר כי זהו וידוי־בחיפוי. לעומתם צורות מגוונות של משפטי יצירת־זהות; קלים יותר להבחנה והוכחה הם ההשוואות — יוסף: "לפני שנים הייתי רמי", או דינה ליוסף: "אמרת... כי אני חווה", או הקביעה: "פרנץ היה הצד האלים של עזורי". פשוטים הם גם — פרנץ ליוסף: "איך היינו כולנו מצטלבים אלה באלה" או בפי ניסן (כשיוסף מציין כי הוא מוכר לו) "כולם מכירים את כולם". מורכב יותר לזַהות משפט־זהות בנוסח: "היא חשבה מייד על..."; "נדמה לי שהוא עבר על פני..."; או "הוא ניסה לקלוט את פניו של...". עוד יותר עקיפים הם הקשרים הנקשרים באוויר — רמי־יורם־חנוך־ילד טוב ירושלים־בן פורת יוסף. מורכב ביותר המשפט בפי קיתה: "אני כוס שבורה על הארץ... איינס, צוויי, דריי, פיר..." אם לא נביא בחשבון משפטים תמימים כגון: (אל יוסף): "למה אתה עושה גלים?" או הברקה מוזרה (על בונים) "מתורגם מיפנית" ודומיהם, שלגביהם אפשרות הוכחה על היותם משפטי־זהות כמעט אינה קיימת. כל האמצעים הללו גורמים הרגשה של זרימת דמויות זו לתוך זו וחוסר ודאות מי הוא מי.

דרך נוספת 'הצטלבות תכונות או מאורעות חיים' — מוסיפה להרגשת טשטוש הגבולות בין הדמויות המרכזיות וגם קושרת אליהן דמויות־משנה ואפילו דמויות־שוליים, כאילו בבחינת פנים־אחרות־לאותו־ענין. (דמויות גברים מרכזיות — יוסף, עזורי, פרנץ, בונים, רמי. דמויות נשים מרכזיות — חווה, קיתה, גרטרוד, דינה, ליילה. דמויות משנה — מגוון קרובי משפחה, חברים ומכרים. דמויות שוליים — ארעיות ומזוהות רק בפרט או שניים). כך אפשר למצוא למשל כל תכונת הכושר לראות את הנולד — משותפת ליוסף ולעזורי. אי הוצאת אלימות מן הכח אל הפועל — משותפת ליוסף. לעזורי ולאבי עזורי. אבדן בנים — משותף ליוסף, לפרנץ, לנחי ולבונים. נהרגו בפעילות צבאית — חנוך וגיורא. קצינים לשעבר — פרנץ, בונים, רמי, נחי. ובין הנשים: קשר עם המוות — יש לקיתה, חווה ודינה. התאבדו בדרכים שונות — קיתה, חווה, אמו של רמי, הילדה, אשה שניה של אבי עזורי. שכחת אנשים — קיתה, חווה, גרטרוד, הנערה עם הפרח. מחלוקת על לידת בן או בת — קיתה, חווה, דינה. דמיון שמות — גרטרוד, גרטה, ו'גדולה' לקיתה. בית או מלון־דינה, ליילה, למדבר הצטלבות עם מורה לתחריט. לריבוע האדום־תצלום של מטר על מטר ועשרים. יש עוד נקודות חיתוך רבות, בעלות משקל כבד או קל יותר, אך תמיד משמעותי.

צירוף כל האמצעים יוצר יוצר רשת בסיסית מתאימה למארג של סיפור־וידוי. לתוכה נשזרת העלילה כשהיא נעזרת בכל חומר לשוני סמלי אפשרי — בסמליות הארועים המרכזיים ושמות הגיבורים, בתאור מדויק ובעל משמעות של כל הנלווה אליהם, תכונות, עיסוקים, פריטי לבוש, הרגלי שתיה, מכוניות וכו'. בשימוש סמלי של תאורי טבע, גנים, בתים על קומותיהם, רחובות, ערים וארצות, המסמיכים לאט את הרשת ההופכת לבסוף למארג עצמו.

התעסקות בגילוי אמצעים טכניים איננה שיא ההנאה; גם החלתם על 'כל אתר ואתר' בטקסט וקבלת מושג־מה על הגבולות הניידים בין ובתוך הדמויות וחיפוש משמעויות סמליות הם עדיין עבודה מפרכת; רק כאשר אפשר לחוש את קוי־המפה שנוצרו ובעזרתם לאתר מיקום מדויק של כל רגע ורגע, ניתן להפיק את המירב מסיפור הגן הקסום בחיפה והפגישה בין פרנץ לבין עזורי. מן השקיעה בעכו והפגישה בין עזורי לחווה. מסיפור הקרב בקולוניה. מן הסבך ביחסי הדמויות ומהשתלשלות האירועים. מהמופע המגוחך באיצטדיון־מוסקבה, מהסערה סביב צביעת הריבוע במדבר, מארועי סיפור הבאת הגשם לכסית, מגניבת מזכרות מחמה. ואז־רק להתפנות באמת — להנות מן הרעיונות, מן הדיאלוגים, המנולוגים, מניתוחי המצבים והלכי הנפש, מרבדי לשון, מהברקות, מלוּלָינות משפטים, מסמיכויות משעשעות, מפֻסָיק שאינו במקומו; ללא שייכות לכך אם 'היה או לא היה' יוסף שרארה וכל השאר.

העיסוק בחומרים טרואומטיים שיש להם גם השלכות חברתיות ופוליטיות מעכב מלהצטרף אל דברי־הסיכום של יוסף ולומר שאולי יש כאן רק מהתלה מסוג מעולה, עדיף להצטרף לדברי הפתיחה "לבכות רציתי, יצא סיפור" ולומר שכמעט יצא שיר. ■

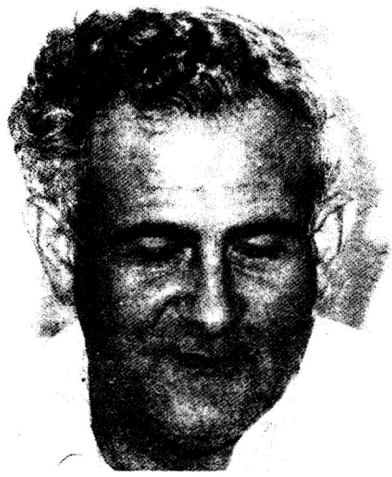
נילי מילוא

פרשת בלפור שו"ב

חנוך ברטוב; באמצע הרומן; עם עובד, הספריה לעם, תל־אביב; תשמ"ד־1984; 381 עמ'.

"אמצע הרומן" הוא רומן כפול: האחד הראשי — פרשת חייו של בלפור שו"ב, השני — פרשת ההתמודדות של נמרוד שו"ב עם מורשתו הרוחנית (בפרגמנטים ובקסטות) של אביו בלפור שו"ב, ודרכי ההתמודדות הספרותיות עם החומר, שנמצא לו לנמרוד על אביו.

בכפל הרומן מקופלת אולי מצבה נוראה לדורות קודמים. הדור הראשון בספר מיוצג בכפל־דמות: מצד אחד מוניה ניר, אביה של תמר אשת בלפור, שהיה מחלוצי החלוצים, ממייסדי קיבוץ משמר־העין ומהמשפיעים על התנועה החלוצית והפועלית כולה. הוא מרד בישיבה, בדת, ורק אחרי מותו נמצאה צוואתו, שבה ביקש, להפתעת הכל, קבורה דתית ואמירת קדיש־יתום. מצד שני — הוריו של בלפור שו"ב — האב ציוני־חולמני, אוהב ספר ואולי "סופר מתוסכל", אך חי כולו בהזיות. הוא עולה לארץ שראל תוך הזיה שיחיה מיגיע־כפיו, ובפועל חי מניהול־חשבונות וממסחר זעיר, תמיד מנוצל עד לפשיטת רגל ולדלות מחרידה. בכל זאת נשאר אידאליסט וסירב לקבל מקרוביו באמריקה מאה דולר, שאז היו מושיעים אותו משקיעתו



חנוך ברטוב

המנוונת. אשתו ששודכה לו, היא היפוכו הגמור — "בלבָּה נשארה עד יומה האחרון עולה חדשה"; יתר על כן רק פולין בשבילה היא "אצלנו בבית" (270). כל תודעתה — זעיר־בורגנית. דור ההורים (העלייה השלישית) היה דור של הזיות וחלומות וסבל רב במציאות, נפילה אכזרית וארוכה אל האכזבה מאידיאלים של בניית חברה חדשה, אל מציאות של סחירת אידיאלים. במציאות כזאת חי בלפור שו"ב את ימי ילדותו ונערותו.

הרומן הראשי

כביטוי להזיותיו־שאיפותיו של האב נפתלי צבי הרש שו"ב נקראים ילדיו הרצליה — המושבניקית; נחמיה — איש הקיבוץ, ההגנה וצה"ל, שנפטר כרווק בודד; ובלפור — סמל להצהרה, שלא מומשה, ואולי אף סמל להווייתו של בלפור שו"ב — דמות שלא מימשה את עצמה — הדמות הראשית של הרומן. רק בן אחד ה"אמצעי" נקרא בשם יהודי פשוט, והוא ממשיך כל מה, שנהגו המשכילים לתאר בהגזמה — מידות מגונות של יהודי גלותי. מאיר הוא נוכל, ערמומי וצבוע בעיני בלפור אחיו ולימים גם בעיני נמרוד בנו של בלפור. אהבת הקריירה והפירסום קידשו אצלו (אצל מאיר) את כל האמצעים, לרבות גזילת אהליבה אהובתו של אחיו, בלפור שו"ב.

בלפור הוא הגיבור־האנטי־גיבור של הרומן הראשי. הוא סופר בן דור תש"ח, שחייו התנפצו לרסיסים רבים, התנפצו גם משום שנוכח השבר של אביו האידיאליסט הציוני־הדתי, שחרף נפילתו ניסה להיאחז בהזיותיו (מוטיבים אלה מצויים ב"של מי אתה ילד"). גם יחסי המשפחה של בלפור אינם אידאליים. בלפור שו"ב "המפסידן" ואחיו מאיר שו"ב "המצליחן" הם שני אחים, שיותר משיש קירבה ביניהם יש קֵרבות ביניהם. מאיר שו"ב, באדישות, הורס את אחיו בלפור, ובלפור נהרס גם מקנאתו במאיר.

הרומן מעמיד את שני האחים בתבנית המיתית של קיין והבל — ובתבנית מאוחרת יותר של יוסף חיים ברנר ב"שכול וכשלון" של יחזקאל חפץ "המפסידן" וחמילין "המצליחן". מוטיב זה חוזר בספרי ברטוב למן הראשון — "החשבון והנפש" (ספרית פועלים, מרחביה, 1953), ואף בתבנית שמעמיד סטיינבק ב"קדמת עדן". השימוש בסכימה מיתולוגית זאת, שעוברת כמוטיב בספר כולו, יוצרת עִמעום ◀

של הראליזם, שייחסו ליצירת ברטוב כמו במודל ההיסטוריוגרפי־הדורי, שיוחס לדור הפלמ"ח כולו, לדעתי שלא בצדק.* (אגב, הסכימה המיתית הספציפית הזאת מנוגדת לראיית הרומן כרומן מפתח, גם אם היו דברים מעולם).

השבר המרכזי של בלפור הוא באכזבה ובהתנפצות החזון מתקופת טרום־מדינה מיד עם הקמתה:

"חושב על הקופסה הסגורה, [...] על הקופסה השברירית לוחצות מלמעלה, מלמטה, מהצדדים, אטמוספירות אלף, משיח, מהפכה, עם ישראל חי, אוַנגרד, אור־לגויים, חברת עובדים, פתחי מסדה שעריך ויבוא בך הפליט, פראזות, פראזות, הכל על הגב הילדותי שלנו, וכל תנועות־הנוער, וכל האידיאולוגיות, וכל הסקנדלים המשפחתיים, [...]. חיה במציאות הממשית לחץ נמשך של חיים מהיד אל־הפה, שום בטחון במחר, רק אותה סחרחורת מן הקרוסֶלה הנישאת למרומי המליצות, יורדת לתחתיות ההוַיה האֶמיגרנטית הדלה, וחוזר חלילה. [...]

כשעמד הוא, בן דורי, באמצע שנות העשרים לחייו, איבחן את ההבדל העקרוני שבין האין־מקום, האו־טופיה לבין המקום הממשי במציאות המתהווה [...] [אך] האם היה רגע מסוים אחד שאני יכול להצביע עליו ולומר: פה גבר המקום על האוטופיה? [...]

אמצע קיץ ארבעים ושמונה [...] ופתאום מול יחידה מוכה כזאת [בלטרון] נכנס המפקד ועל כתפיו אני רואה, פעם ראשונה, את סימני הדרגה של צה"ל [...] זו כבר לא אגדה. זו המדינה. זה סיפור אחר לגמרי, סיפור של בעלי־דרגה וחסרי־דרגה. [...] הבדלים ברורים מאד, וגם המתנדבים שלנו, שהיו לקצינים ולסמלים, סיגלו להם את כל גינוניהם המעמדיים של הבריטים. אבל זו היתה הקיסרות הבריטית, לא אוטופיה". (212־215).

דברים אלה, שמספר בלפור שו"ב, הם נקודת המפנה של חייו. מכאן הכל סובב אחרת. בלפור שו"ב קוֹרֵץ מאותו חומר, שקורץ "אובד עצות" הסופר ב"מכאן ומכאן". דמות חולה, פאסיבית, שהולכת אל סופה.

התחלות חדשות ניתן למצוא אצל נמרוד הבן, אך רק לאחר ההתמודדות עם חיי אביו ועם יצירתו, היה מסוגל לבצען.

הרומן השני

הרומן השני והמשני כאחד הוא זה, שבו הדמות המרכזית היא נמרוד שו"ב, הדור השלישי המתואר בספר. נמרוד היה רחוק מאביו, ואולי אף מנוכר ועוין לו. הוא מגיע להשלמה עם אביו רק לאחר מותו. נמרוד מהלך עקב בצד אגודל לאורך הדרכים, שבהן הלך אביו, מנסה להתחקות על דרכי חשיבתו האידאולוגית של אביו, על היחסים בינו לבין תמר אשתו ובינו לבין אחיו מאיר. יותר מכל התחבט נמרוד כיצד לכתוב את ספרו של בלפור שו"ב. מה יהיה הספר אמנות או היסטוריה, ומה ההבדל בין שתי דרכי כתיבה אלה. הבסיס לספר, שבלפור שו"ב הוא הדמות המרכזית בו, הם פרגמנטים שונתרו אחר מותו. הפרגמנטים מצויים — סיפורים שנמרוד אינו יודע אם הם פרשיות נעלמות מחיי אביו (כלומר, היסטוריה) או שהם דברי ספרות־בדיון. מצויים חלקי סיפור ומכתבים, ונמרוד מכריע לסדר את הדברים לפי עיקרון "הזמן". ההיסטוריון שבו הוא כביכול המכריע. הספר כולו הוא גיחות אל עולמו של בלפור שו"ב, גיחות שקשה לנמרוד להכריע אם הן בבחינת גיחות לעולמו־תולדותיו של אביו, לביוגרפיה שלו, או שהן גיחות לעולם היצירה של האב.

ואכן, הספר בנוי פרגמנטים היוצרים פסיפס של זויות ראייה, מִסְפָּרים שונים בפרגמנטים השונים ולכל אחד זויה ראייה משלו; פסיפס של זמנים ופסיפס של מקומות גיאוגרפיים ואתנוגרפיים, אם בארץ (ת"א, המושבה, ירושלים החרדית, החילונית והאקדמית, הקיבוץ) ואם בארצות הברית. נמרוד הבן מוצא עצמו בסוף הכתיבה קרוב לאביו עד כדי כאֵב, וכך נמחק הניכור ששרר ביניהם. עם זאת הוא שמח למסור את החומר לפרופ' עבדיאלי, ישראלי לשעבר, אמריקאי בהווה, שיוציאו לאור. בדרך זו לגאול את יצירת אביו מצד אחד, ולהיגאל מן הכתיבה ששיבשה את חייו (של נמרוד) מצד שני.

היבטים מבניים

לספר שלושה היבטים מבניים חשובים. מכיוון שהוא עשוי פרגמטים, יש בו למעשה ז'אנרים רומניסטיים שונים: סיפורים שלמים כתובים בדרך קונוונציונאלית (כמו סרן עפרה), חלקים אחרים הם בעלי אופי של הרומן הווידויי, כמו מכתב שלא נשלח של בלפור שו"ב לבנו נמרוד, ובעיקר החומר שנמצא בעשרים וארבע קסטות, שהקליטה קארן פידלר (היהודיה האמריקאית שהיתה אהובתו של בלפור שו"ב תקופה מסוימת), בלי ידיעתו של בלפור — וידוי בגוף ראשון. על שתי צורות רומניסטיות אלה נוסף היבט של סיפור בלשי בעיקר בנסיון למלא את פרקי הזמן החסרים, שנמרוד מנסה לגלות את אשר קרה בהם, אם מפי הגיס האמריקאי ג'רי, שמסתיר יותר ממה שהוא מגלה, ואם מפי אחרים. (אגב, לסוג הרומן הבלשי ניזקק ברטוב בספרו "הבדאי").

לסיום יש לציין, שזהו ספר על גורל יהודי כואב, על אנשים רבים, שאינם מוצאים מקומם לא בקרב העם בחטיבה הדתית, גם לא בחטיבה הלאומית, ואפילו לא בחטיבה הציונית, ולעיתים לא — בציונות־הישראלית. (קארן פידלר המנסה להיות אמריקאית, והיא בת להורים יהודים חלוצים; ג'רי, שניסה לעלות לארץ וחזר לארה"ב, וכן איילת אחותה של תמר, בת קבוץ, שיורדת לארה"ב; הפרופ' עבדיאלי, שקיבל על עצמו לגאול ולהדפיס מחדש את יצירת בלפור שו"ב, לא קיבל בישראל מישרת פרופסור וירד לארה"ב; בלפור שו"ב עצמו, שנסע לשבוע־שבועיים ולא חזר. למעשה בכל הדורות שבספר יש יורדים. ספר זה שובר מיתוסים רבים, אך בעיקר את המיתוס של הצבר ההירואי והיפה. נפגע גם מיתוס נוסף: **"בצו 'לך לך', אתה כותב, טמונה לא רק ההבטחה [...], אלא משתמעת מתוכה ההכרה שמולדתו הטבעית היא הגולה, 'ארצך מולדתך ובית אביך'"** (85).

בדומה לסיפא של ברנר ב"מכאן ומכאן" זו "קרוסלה של חולמים ויחפנים, שאינה יודעת אמצע, כי אם מסתחררת בין שמי המיתוסים להויית הקוצים" (213).

מ. בן־שלמה

* ראה נורית גרן, "חירבת חיזעה והבוקר שלמחרת", הקיבוץ המאוחד, תל־אביב, תשמ"ד־1984.

מבט התמיד במחוגי הזמן

אנדד אלדן; עתה אתו, שירים; הוצ' ספרית פועלים; תשמ"ד/1983; 66 עמ'.

אחד המוטיבים המרכזיים בקובץ שיריו החדש של אנדד אלדן — "עַתָּה אִתּוֹ" — הוא הזמן הזורם המדגיש את הקוטביות שבין הדעיכה והקץ לבין הפריחה והלבלוב. בקטגוריה של החיים בזמן משתלבת בעיית הקשר עם דור הבנים מחד ועם דור האבות מאידך. הזמן עובר בשירים "ברגליים רבות". המודעות לנוכחותו התמידית הולכת וגוברת כשהמשורר מתבונן בבתו שבה "מחוללות השנים כשי יקר" וכשהוא נזכר באב המת, שכבר אינו חלק מחוקיות הזמן בארצות החיים. אף־על־פי־כן הקשר הרוחני אתו מוסיף להתקיים מעבר לגבולות הזמן.

"יומנו בתי. אוגר. את ריגעי." הבת היא ביטוי לשמחת החיים המתפרצת כקפיץ ("בהשתחרר קפיץ גופך"). המרחב שבצחוקה עובר אותו כרז על רקע הזיקנה המתקרבת: **"יומך כשמש במרפקיה נאבקת/ להצפינו אור/ ובצידי השנים האבק שוקע"**. (עמ' 9).

כוחו המכלה של הזמן מתבאר ברגישות רבה בשיר הראשון: **"כאשר שר על גון נר המכבים/ לא ידע שתבאנה שנותיו/ לשאול (בבוא העת)/ למה בשפתיים שחדלו לשיר/ נר אחר נר מכבים,/ בני"**. כבר כאן ניתן לעמוד על קו אופייני לשירי אנדד אלדן: מיצוי מירב האפשרויות הגלומות במלה על ידי

אנדד אלדן

שימוש מוצלח בלשון נופל על לשון. בשיר הזה הוא משיג היפוך משמעות על ידי הפיכת שם העצם לפועל מאותו שורש. בשיר "באתי אליך" מתגלגלת המלה "שיבולת" בשיבולת מים השוטפת את המשורר, "שיבולת עזה כמוות", ב"שער השיבולים" ובשיבולת זהובה שאהבה אותו עד מוות. כך עלה בידו למצות את מירב המשמעויות הגלומות במלה אחת.

בקובץ מופיעים הרבה שירים המתייחסים לבן. לעתים הכוונה לבנו שלו (למשל: "בן, בוא עז" — עמ' 21) ולעתים הוא מתכוון לעצמו כיחס לאביו (למשל: **"שנים ארוכות לא הלכתי אחריך"** — עמ' 50). הבן הוא **"רוך הנושא בחובו את/ קשיותו הנמסה במגע מבט"** (עמ' 52). בבן שהוא "הגזע האיתן" נראים גם "קמטי הקדים", ולמרות היותו רך כנטע — **"כבר ערב אורב/ על ספו עלה יזהר למול הצוהב/ הזוחל"**. המשורר היה רוצה לחוש עצמו כחלק בשלשלת הדורות ("אני וסבי בבית"), היה רוצה להיות חוליה הקשורה לזו שלפניה ולזו שלאחריה. הוא **"החמישי בתוך/ אי אפשר לצייר את פניו"** (עמ' 40). את פניו הוא מגלה רק "לאחר שכבך. בני אני שבחלון/ מתרומם על בהונות".

ההתייחסות אל הטבע כאל חלק מהנוף האנושי עולה בשירים רבים. למשל: "העצים המושיטים אצבעות/ חדות לנקר עיניך,/ תנועתם מול הרוח/ גל כבד" (עמ' 63). מן העץ האדם תיולד התנועה מתוך התחושה הפנימית: **"הענף יד מתרוממת מעט,/ צונחת כמעט, שבה ועולה/ לצורך נפילה"**. התנועה היא חלק אינטגרלי מהזמן הזורם. באחד השירים משרטט אלדן הולדת של תנועה מתוכו למגע אהבה: **"במעלה גופו מותח/ מיתרים./ והצלילים ידיו./ פרפרו למגע./ פתע באצבעות ידו המתמוטטת/ בגרונך נגע"** (עמ' 31). קשת הגוונים ביחסי האהבה משתקפת בשירים. ההתרחשויות הנפשיות הפנימיות מיתרגמות ל"התפוצצויות קטנות" בתוכו. "בערה מוליכה. תנועה./ בכל עורקי". אך גם בדומם נופח המשורר נשמה. בפֶסֶלו במלים את פסל המתכת הוא נותן לו אינטרפרטציה משלו — **"מכפות ידיך, מליבך בעורקי — / עד כפות רגלי ההלך זורמת/ המתכת ניתכת, חותכת,/ חותרת עפר,/ להפרות אדמה,/ לשוב אל רחמה/ שאותנו בראה/ בלבה לוהבת"**. (עמ' 39). בתנועה סוחפת צנטריפוגלית מתערבבת המתכת בעפר, בכפות הרגליים, בעורקים. הכל הופך למיקשה אחת לוהבת. הפסל במציאות כמו מוסיף להיבנות בתהליך ההתרשמות המילולית ממנו.

בשיר אחר האדמה הסרבנית נותנת ממעמקים מקלט לילדים מהברזל של המלחמה הנואק מעליה. הד למאורעות הזמן ניתן למצוא גם בשיר "כענפי העץ הרצים". לשלושת הדימויים שבו משמעות אחת: **"פשיטה שאין לה שחר/ בשוב לאות שותתת/ אל מחר עייף ממנה"**. (עמ' 54).

לסיכום — "עתה אתו" משלים את מערכת התמונות והנושאים בספרי שיריו הקודמים של אנדד אלדן ומהווה חלק אורגני מהם בעיקר מהבחינה התימטית. ■

יערה בן דוד

יין
מונפורט
היין
לאניני
היין

MONFORT
לאניני היין

האלימות שבדממה

S, Giora Shoham, The Violence of Silence — The Impossibility of Dialogue, Transaction Books, 1983.

ב"אלימות הדממה" מתכוון המחבר, במלים פשוטות, למצוקת הניכור. הניכור המתואר על ידיו הוא בבחינת דממת־חרשים־אלמים השוררת בין בני האדם לבין עצמם ובינם לבין עולמם הגשמי והרוחני. בנושא זה דובר רבות כנושא פילוסופי וחברתי. שוהם ניגש אליו בגישה פסיכוסוציולוגית. נקודת המוצא והציר של הדיון הוא תורת אישיות שפיתח שוהם בעשור וחצי השנים האחרונות.

לפיה, לוז האישיות הוא דחף ביו־פסיכי אדיר, נוסח הליבידו הפרוידיאני, לחזרה אל מצב גן־עדני בתקופת טרום־הלידה. העובָּר שרוי בהזדהות מוחלטת עם היש הסובב אותו ללא הפרדה, לא פיסית, לא ביולוגית ולא תודעתית. הלידה היא נקודת מפנה (ראשונה) שבה נזרק האדם לחלל העולם, ומתחילה מלחמת חייו לקראת התגבשותו לאישיות נפרדת, העומדת מול העולם. סיפור חייו הוא סיפור כפול: הסביבה, התרבות, החברה מפרנסים את המגמה להעמידו ברשות עצמו כאינדיבידואום, ואילו כיסופיו הביו־פסיכיים דוחפים אותו לחזרה לאיחוד עם היש הכוללני כבמצבו טרם הלידה. שני אלה מסבירים את מבנה האישיות ואת ההתנהגות האנושית, משום שהשאיפה לאיחוד מקבלת ביטוי בשתי דרכים: בקצה האחד עומדת האישיות המוותרת כליל על עצמיותה (כאישיות הקטאטונית וכמתאבד) ונטמעת בצורה כזאת בְּיֵש הכללי. בקצה האחר עומדת האישיות המבקשת להשתלט על הסביבה ולעצבה, ולהִזדהות עמה בדרך זו, כרפורמאטור וכמורד. בין שתי עמדות אלה יש קשת רחבה של מִבני־אישיות. התנהגות בני האדם היא השתקפות של המשחק בין כיוון ההפרדה וכיוון האיחוד בהתאם למבנה־האישיות של האינדיבידואום. הם־הם פשר ההתנהגות ה"נורמלית" וה"בלתי נורמלית", החברתית והאנטי־חברתית, הנורמטיבית והסוטה, השפויה ומוכת־השיגעון.

הניתוק — בעיה פסיכולוגית

שוהם מדבר על הניכור לא כעל תוצאה של תהליכים, כפי שדיבר עליו, למשל, המרקסיזם. אילו היה כך היתה תקוה לשינוי המצב. הניכור לפי תפיסתו — הוא מצב אונטולוגי, מצב שבו קיימת חומה בלתי־עבירה בין האני לבין הלא־אני, מכשול הטבוע בסדר הדברים בדרך לאיחוד, המסכל את השאיפה העמוקה ביותר שבאדם. האפיסטמולוגיה לא גברה על המחסום בין התודעה לבין הדבר המוכר על ידיה ("הדבר כשהוא לעצמו", הקנטיאני), והאני נשאר תקוע בתוך הפרצפציה שלו מנותק מן החרץ. אולם כששוהם טוען שכל תודעתנו נובעת מן **האני** (שהוא מושג פסיכי) ומזהה בין התודעה בכלל (קנט) לבין אני זה, הרי בעיית הניתוק מתפרשת לו לא כבעיה מיטפיסית בלבד אלא כבעיה פסיכולוגית. לגביו אין אנו מונדות ללא חלונות, אלא מונדות פסיכיות עם משדר עסוק מאד אך ללא מכשיר־קליטה תקין, ללא אנטנות נאותות, באטמוספירה שגלי־האתר שלה משובשים כליל.

הבעיה האפיסטמולוגית שמירה את חיי הפילוסופים נדונה, איפוא, ע"י שוהם כבעיה פסיכו־סוציאלית. לפיכך אין הוא טוען לחוסר אפשרות טוטאלית של דו־שיח. התרגום הפסיכו־סוציאלי של הסגירות, מקור הניכור, על ידיו. הוא שקיימים שלושה רבדי־עומק בדו־שיח: המגע המחוצן, הפורמאלי, המגע הדיאלוגי — שיש בו מידת הבנה ורגישות הדדית, וחסד האיחוד — ההזדהות הגמורה (כבאכסטזה שבאהבה, או אחרת), שבה אין חיץ בין האני והזולת. ה"אני" שואף לאחדות מן הסוג האחרון, אלא שסיכוייה של זו שואפים לאפס. והפער הקיים תמיד בין הכיסופים למגע עמוק לבין רובד־השיח הממשי הופך את המגע הבין־אנושי למתסכל ומאכזב.

המחבר מונה שורה ארוכה־ארוכה של מכשולים העומדים בדרכם של בני־הזוג־לשיחה. הוא מתאר בדקדקנות וללא לאות את הקשיים הקטנים והגדולים בדרך ליצירת אחדות־מחשבה־והרגשה: מחסומים הכרתיים וחולשות אדם קטנות, הבדלים במשמעויות הלשוניות, ציפיות שונות של כל אחד מבני־הזוג־לשיח מן הזולת, המיכניזמים הפסיכולוגיים של ההגנות מפני הבלתי־מודע ועיוותים אחרים בראיית המציאות, הטעיה מכוונת, הבדלים במבני האישיות, מצבי ריגוש וכו'. הקומוניקציה קשה עוד יותר כשמדובר בסוגי מדיה אחרים זולת הלשון: הציור והאמנות הפלסטית, האמפתיה, הטלפתיה, מבטי עיניים וכד'.

ש. גיורא שוהם

אם במגע הבין־אישי כך, בקשר עם העולם, בחיים בכלל, לא כל שכן, שהרי, כשאנו יוצאים לרגע מן התפוח הרקוב שבו אנו מדשדשים יום־יום מתחוור לנו עד כמה אין לחיינו תכלית ואין לעולם פשר ומשמעות, והאבסורד אופף אותנו מכל עבר. אנו שרויים מכל בחינה בחיי ניכור וניתוק, במה ששוהם קורא הדממה המיטפיסית או השתיקה האלהית.

הספר מסתיים בהתוויית מוצא אפשרי מהמבוי הסתום והאבסורדי שבו אנו שרויים בהכרח, ע"י מרד לפי הדגם של קאמי. כשם שהרופא רייֶה ב"הדֶבֶר" לא הרים ידיים על אף חוסר כל תקוה להישרד בעיר מוכת המגיפה והמשיך במה **שהוא** חשב לחובתו לעשות — כך צריך לנהוג כל אדם. גם על סיזיפוס היה למצוא מודוס ויונדי עם הסלע שלו. את המלאכה חסרת־השחר הוא יבצע ויהי מה, וחסרת־שחר היא תשאר לעולמים. אך בעצם אמירת הלאו לאבסורד, באי־כניעתם לחוסר הפשר על ידי ייאוש, אפתיה, התאבדות, העמידו עצמם סיזיפוס ורייה מחוץ לאבסורד ונתנו פשר לחייהם: מרידה נגד חוסר־השחר.

דרך המלך למרד אשר כזה היא היצירתיות האמיתית: לא זו שפניה אל ההצלחה החיצונית (זו תוספת לאבסורד), אלא זו שפניה לתוך עצמה ולשם־עצמה. היא שותפה ליצירת האינדיבידואום על ידי מתן משמעות לחייו בעולם אבסורדי. היוצר האמיתי, ואין הבדל בזה בין האינטלקטואל, הרופא או גורר הסלעים, אכן משתחרר קמעה מעקת העולם האטום ומטיל בו, ולו לשניה קצרה ולתחום־היחיד בלבד, תכלית ושחר.

ולמי שאין בו כוחות יצירה — גם השאיפה שאינה מתממשת יש בה משהו. במידה שכיסופים להתקרבות משותפים לבני האדם, גם בכך יש משום הפרת השתיקה הנוראה, אחד בששים של דיאלוג.

בפרישת התיאוריה שלו עושה שוהם שימוש בחומר מתחומי תרבות רבים ומגוונים ביותר: הסתכלות נסיונית, פילוסופיה, ספרות, דת, מיתוס, מיסטיקה וכו', אך הוא מעבד את החומר באורח שונה מן המקובל במדעי האדם והחברה כיום. הוא מבקש את הסינתיזה, את המאחד תופעות שאין להן בסיס אמפירי משותף. "אעפ"י שאנו רואים את הערך שבייחוס טקסט X לאוכלוסיה Y", טען שוהם, "שבספירת מספר הפעמים שהאות אלפא מופיעה בספטואגינטה או שבהזנת מחשב בכל התארים שביוליסס של ג'יימס ג'ויס, אנו מרגישים שצריך שיהיה גם תיאור מאחד, המנסה לקשור את הממצאים וההנחות הספציאליים השונים ל'גשטאלט' בעל משמעות".

דרך דיון זו, השליטה העצומה בחומר והכושר הנדיר לראות את הקשרים המאחדים בתופעות מתחומים שונים ביותר, עושים את הספר למרתק. אין זה ספר המיועד לציבור הרחב. הוא, כֵּיתֶר ספריו המאוחרים של שוהם, דורש מידה ניכרת של ידע בתחומים רבים ומאמץ להבנתו. אך לקורא שמורה הנאה מרובה מן ההברקה האינטלקטואלית ומאנליזה מעניינת ביותר של הישות האנושית הסובלת ומשחרת לגאולה. ■

משה שלגי

בלי דומן אין עתיד (המשך)

האסוציאציה, את דמותו של שאול טשרניחובסקי: משורר חשוב, ברוך־כשרונות, עז־ביטוי, עתיר משקעים מן הקלאסיקה ההלניסטית־רומית, חרוץ ופורה; אך משורר שלא ניחן בחוכמת הביקורת־העצמית ופירסם כמעט כל מה שכתב. למגרה הותיר אך מעט. אף על פי כן, יש במאיר ויזלטיר גם אירוניה־עצמית, ועל פזרנותו — פזרנות של משורר — הוא מעיד בשיר "בעוד 30 אולי 25 שנה":

מִדָּף אֶחָד יְאַכֵּלֶס לוֹ אֶת כִּרְכֵי שְׁנוֹת הַחֲמִשִּׁים וְהַשִּׁשִּׁים
וְהוּא יֵדַע מָה אֵרַע לַלָּשׁוֹן הָעִבְרִית הַכְּתוּבָה בָּעֵת הַהִיא
וְיָבִין כַּמָּה חוֹלֶה הָיָה כָּל הָעִנְיָן. אַף כִּי אוּלַי
יִרְאֶה גַּם אֶת הַקֶּרֶן שֶׁהוֹבִיל מִשָּׁם אֱלֵי יָמִים טוֹבִים יוֹתֵר
וּבְהִשָּׁאֲלָה מֵעוֹלָם הַחֲקָלָאוּת הַפְּרִימִיטִיבִית יֹאמַר,
שֶׁבְּלִי דֶּמֶן אֵין עָתִיד. ■

זיוה שמיר

◄39 על שלושה ועל רביעי (המשך)

זוהי האמת הציורית והמגמתית מארץ־ישראל, שמשמיע מנחם אוסישקין בסיפור היחיד שכתב. ואם כי, הסיפור בודאי לא הועיל לקירוב הלבבות בין הישוב בירושלים, ובמיוחד החלק הספרדי שבו, לבין אנשי הישוב החדש, אולי הועיל לאלה שבאו ועתידים היו לבוא לארץ, לעבדה ולשמרה, ולגאלה משמממונה בעבודת־כפיים מסורה. ■

הערות:

1. כך, לאחרונה, בעקבות רצח שתי הנזירות במנזר הרוסי בעין־כרם, בסיון תשמ"ג. פורסמו כתבות אחדות על מנזר זה, ועל אתרים נוצריים אחרים בירושלים, ואף שודרה כתבה מיוחדת בטלוויזיה על הנעשה בתוככי כמה מן הכנסיות והמנזרים בירושלים. ראה, למשל, גיל קיסרי, "רצח במנזר", 'מעריב', ט"ו סיון תשמ"ג (27.5.1983), עמ' 26.
2. יהושע אייזנשטדט־ברזילי "לחם ומים", 'העומר' יפו, בעריכת ש. בן־ציון, כרך ב' חוב' 1, תשרי תרס"ט. כונס ב'כתבי יהושע ברזילי (איזנשטט) לזכר חצי־יובל של עלייתו לא"י', יפו, דפוס א. אתין, תרע"ג, עמ' 40־47. וראה גם בספרי 'העומר — תנופתו של כתב־עת ואחריתו', הוצ' יד יצחק בן־צבי, תש"ם, עמ' 188־189.
3. אלכסנדר זיסקינד רבינוביץ "בטלה הגזרה", 'העומר', כרך א', חוב' 1, אדר תרס"ז. וראה גם בספרי הנ"ל, עמ' 93־95.

3א. ראה, לאחרונה, ברוח זו, גם את סיפורו של עזרא המנחם "ציד נפשות", ב'פרוזה' מס' 66־67, יולי 1983, עמ' 22־27, בעריכת ישראל הר.

4. אריה ליפשיץ, "האחות והנזירה", בתוך: 'בחמדה גדולה (סיפורים מימי גדוד העבודה)', הוצ' תרמיל, חשון תשמ"ב, עמ' 14־22.
5. ג. שופמן, "מקום מגוריו האחרון של ברנר", 'דבר', 15.7.1949. בשם: "מסביב לנקודה". כונס ב'כל כתבי שופמן', כרך ד', עמ' 144. וראה גם בספרי 'מאופק אל אופק — ג. שופמן חייו ויצירתו', הוצ' יחדיו, תשמ"ב, עמ' 527.
6. חזר ונדפס ב'ספר אוסישקין', תרצ"ד, עמ' 126־129, וכן ב'הגה'- ב־7.10.1946, עמ' 2, במלאות חמש שנים למותו.
7. על השירים בכתב־עת זה, על רקע תיאורו ההיסטורי, ראה, זהר שביט "חילופי נורמות בתקופת־מעבר בשירה — המעבר משירת ההשכלה דרך חיבת־ציון לשירת התחייה ב'לוח אחיאסף'", 'הספרות', מס' 23, אוקטובר 1976, עמ' 50־71. מסיבות השמורות עמהם, העדיפו העורכים, או חברת "אחיאסף", שלא לציין את שם העורך ב'לוח'.
8. ראובן ברייגין, "דבר אל הקורא", 'לוח אחיאסף', שנה עשירית (תרס"ג־1902), XII-VII.
9. 'המליץ', שנה 31, גל' 148, י' תמוז תרנ"א; גל' 149, י"א בתמוז תרנ"א. בשולי המאמר נרשם: מוסקווא, ב' תמוז. חזר ונדפס ס'ספר אוסישקין', תרצ"ד, עמ' 19־22.
10. א.ר. מלאכי, "אוסישקין הסופר"; 'הדואר' שנה 10, א) גל' ה', ט"ו בכסלו תרצ"א (5.12.1930), עמ' 69־70. [גליון חגיגי לרגל ביקורו של אוסישקין בארה"ב]; ב) גל' ו'- כ"ב בכסלו תרצ"א (12.12.1930), עמ' 86־87; ג) גל' ז', כ"ט בכסלו תרצ"א (19.12.1930), עמ' 103־104.
11. שם, גל' ז', 19.12.1930. הכוונה לשירו "אז הלוויים את השובים", שנדפס ב'ספרי שעשועים'- בעריכת יצחק פרנהוף, קראקא, תרנ"ו, עמ' 51. בכרטסת "גנזים" נזכר גם סיפור אחד שתירגם אוסישקין: "חלומותיו של טשאנג" מאת איבן בונין, שפורסם ב'הארץ', 29.11.1927; 30.11.1927; 1.12.1927.
12. יהושע בן־אריה, 'עיר בראי תקופה — ירושלים החדשה בראשיתה', הוצ' יד יצחק בן־צבי, ירושלים תשל"ט, עמ' 406־408. השם הנזכר בסיפורו של אוסישקין הוא: פרפנטי, ואילו בספר זה הוא: פרפני, ובמפתח השמות: פרפיני. המקור שעליו מסתמך בן־אריה הוא ספר רוסי בשם 'ארץ הקודש', פאריס, 1961, עמ' 63־78.
13. תודתי לאבנר הולצמן, על הסיוע בחלק מפרטי הרקע לסיפור זה.
14. ערך "תבור" באנציקלופדיה העברית, כרך לב', תשמ"א, עמ' 494־496, שנכתב בידי רות בנדל, אלחנן ריינר, צבי ברס; ערך "תבור" באנציקלופדיה 'אריאל — לידיעת ארץ־ישראל' מאת זאב וילאי, הוצ' עם־עובד, תרבות וחינוך, ת"א, כרך ח' תשמ"א, עמ' 8042־8045; וערך "אתרי הר תבור" ב'מדריך ישראל', בעריכת מנחם זהרוני, הוצ' כתר ומשרד הבטחון, 1978, עמ' 70־73, בתוך הכרך: 'גליל תחתון וארץ כנרות'.
15. "מכפר נחום עד טבחה" בסידרה: 'מדן ועד אילת', הוצ' מערכות, 1963; ערך "טבע'ה" באנציקלופדיה אריאל; ערך "עין־שבע" ב'מדריך ישראל'.
16. אברהם אלמליח, "הראשונים לציון, תולדותיהם ופעולתם", הוצ' ראובן מס, ירושלים, תש"ל, עמ' 308־349; נתן אפרתי, "משפחת אלישר בתוככי ירושלים", האוניברסיטה העברית, הוצ' ראובן מס, ירושלים, תשל"ה, עמ' 43־226; יעקב ברנאי, "מעמדה של 'הרבנות הכוללת' בירושלים בתקופה העות'מנית", 'קתדרה'- מס' 13, תשרי תש"ם, עמ' 47־69. תמונתו של יש"א ברכה בעמ' 58. עליו: עמ' 65־66.
17. בספרו של אליהו אלישר, נינו של הרב יש"א 'לחיות עם יהודים', הוצ' ח. מרכוס ושות', ירושלים תשמ"א, בפרק: "הרם 'ישא ברכה' אבי סבי" (עמ' 607־620), מתואר ביתו ברובע היהודי בעיר העתיקה, וביתו החדש בשכונת אבן־ישראל, שאליו עקר בשנת תרס"ד. קרוב לוודאי, שתיאורו של אוסישקין מכוון לביתו שבעיר העתיקה: "בית הראש"ל היה צמוד אל ארבעה בתי־הכנסת, שבמרכזם עמד בית הכנסת רבן יוחנן בן־זכאי. בחצר זו היתה שוכנת כל המשפחה ורוחשת חיים מקהל מבקרים בה, ביחוד בשבת ובמועדים. [...] לנוחיותם של הראש"לים היה הבית מחובר במדרגות שהובילו ישר לחצר הקטנה שחיברה את ארבעת בתי הכנסת הוותיקים ביותר בירושלים [...]."

סוף סוף תוכנית ביטוח שתוכננה עבורך ע"י אנשים שגם להם יש ילדים.

זכון

באהבה ממך-ישירות לילדיך.

בחיים קורים הרבה דברים אותם
לא ניתן לחזות מראש. לכן, אם
אתה דואג לעתיד ילדיך אן
ברצונך להיות בטוח שכספ
יועבר אליהם ישירות, כלומ
הם יהיו הנהנים היחידים, הענ
להם "דורון".
שלא כמו בתוכניות חסכון
אחרות הילדים יהנו מסכום
החסכון אותו הועדת עבורם גם
אם במשך השנים לא יהיו
באפשרותך לפרוע את הפרמיות
כתוצאה מאי־כושר עבודה אן
מוות חו"ח. כך תוכל להיות
שקט שהסכום שהועדת להם
ישולם גם אם לא יכולת לעמוד בכך.

את "דורון" תכננו עבורך מומחים שגם להם יש ילדים. לכן בכל סעיף של "דורון" תמצא יתרון לך ולילדיך. פנה אל סוכן הביטוח של מגדל והוא יסביר לך את היתרונות של "דורון".

מגדל

חברה לביטוח בע"מ

וימר יעקבסון טמיר

משהו קורה בתל-אביב.
מגדלי אביב — פרוייקט יחודי של החברות הגדולות בארץ בתחום הבניה.
מגדלי אביב — איכות חיים גבוהה ביותר במקום הגבוה ביותר ברמת אביב, בסביבה מטופחת ועל קרקע פרטית.
מגדלי אביב — דירות בנות 4 ו-5 חדרים בסטנדרט גבוה ביותר, אשר תוכננו לפנק אותך מהרגע בו אתה נכנס הביתה. דירות אלה מייצגות את הרמה הגבוהה ביותר בתחום הרחוחה והנוחות.
בכל דירה חדר משק נוסף ותשתית לאינטרקום טלוויזיה במעגל סגור.
מגדלי אביב — כאן תמצא את שרותי הקהילה המפותחים ביותר בארץ — מרכז מסחרי הכולל סופרמרקטים, בנקים, חנויות, גני ילדים, בתי ספר ואוניברסיטה. הכל כבר כאן, גם בריכת שחיה, מגרשי טניס ומרכז הספורט הבלעדיים לדיירים.

איילון

לגור בתל-אביב על הגובה. מגדלי אביב.

מגדלי אביב — זהו אתר הבניה המטופח, הירוק והיפה ביותר באזור תל-אביב — ואתה תופתע לשמוע שהחלום הזה נמצא בהישג ידך. שיכון עובדים מציעה לך תנאים נוחים במיוחד לרכישת דירה במגדלי אביב, עם מגוון רחב של מסלולי תשלום.

בוא לגור בתל-אביב על הגובה. בוא למגדלי אביב.

פרטים: שיכון עובדים רח' לה גרדיה 58 (יד אליהו) תל-אביב.
טל' 03-390721 ובאתר הבניה, רח'

מגדלי אביב
גבוה, מטופח, מרהיב

סולל בונה
קבלן מבצע

שיכון עובדים
חברת השיכון הראשונה בישראל

פֶטָה
הבולגרית האמיתית

רק של תנובה.

טעמת כבר את פטה, גבינת הכבשים הבולגרית של תנובה?
פטה: על לחם טרי או לחם קלוי, בתוך סלט ירקות או לצד אבטיח – מעדן אמיתי. תוכלי לשמור את גבינת פטה במקרר, במי מלח, לתקופה של חודשים! גבינת פטה עשויה מחלב כבשים טהור ומיוצרת בסטנדרט הגבוה של תנובה.

אפשר לקנות אותה במשקל והיא נמכרת במי מלח גם באריזות של 15 ק"ג ו־4.5 ק"ג.

וכעת חדש! לנוחיותך, אריזה משפחתית של 1 ק"ג במי מלח, בקופסת פלסטיק עגולה ושימושית.

טעמת כבר פטה של תנובה?

100% חלב כבשים

גבינת פֶטָה של תנובה
תשאלו את הבולגרים

תנובה