

עֵשֶׂה עֵשֶׂה וְלֵל



ספרות

חברה

תיאטרון

אמנות

הגות

ביקורת

**עמי'חי'
עכשיו
ובימים האחרים**

כולל

**מחברות
הארץ**

הטקסט המלא של "הכלה המתה"
ע"פ יומנה של אנה פרנק, מאת יוסי זרעאלי

50

שנה בשנה

לה היוזם שלנו!

זה לא סוד, 50 שנה בשטח הן יסוד איתן מאד. הסתכל מסביב ותראה, בכל מקום בארץ שכונות ודירות איכות של שיכון עובדים. אין עוד חברה בישראל ששיכנה חצי מיליון דיירים מרוצים. אין עוד חברה שמציעה מיגוון כ"כ רחב של בתי מגורים – דירות לזוגות צעירים, דירות מרווחות למשפחות וקוטג'ים ובתים פרטיים ברמה בינלאומית. אך החשוב מכל וזה הסוד הגדול בשיכון עובדים יש לך כתובת. כשאתה קונה דירה בשיכון עובדים אתה בטוח. בטוח באיכות, בטוח באמינות ובטוח בהשקעה. לפני שאתה קונה דירה בדוק היטב את השטח, הכתובת של שיכון עובדים נמצאת שם.

יש לך כתובת.

שיכון עובדים

מרכזי המכירה האזוריים:

★ אשדוד, רח' רוגוזין 25, טל. 055-57732-3

★ באר-שבע, מרכז הנגב, טל. 057-72540

★ חיפה, רח' החלוץ 43, טל. 04-660915

★ ירושלים, רח' הלל 8, טל. 02-233396

★ תל-אביב, רח' לה-גרדיה 58, יד אליהו, טל. 03-390721

פז

שירה וסיפורת

12	אריה סיון; מגדל שלום; שיר;
12	אברהם הוס; הנחל הצלול, קולורדו; שיר;
12	עודד סברדליק; קורה; שיר;
13	שלמה טנאי; 5 שירים ואחד תרגום;
15	זרובל גלעד; שירים;
17	שלום רצבי; שירים;
30	אביבה שביט; שירים;
30	שלמה אביהו; עוד מספורי אטלנטיס; שיר;
30	פנחס יסעור; אוריה; שיר;
41	ישעיהו קורן; ברוני; סיפור;
45	בני ציפור; לבניה; סיפור;

מדור מיוחד - עמיחי עכשיו וכימים האחרים:

20	הלל ברזל; להקדים "סוף" ל"אינסוף";
23	נתן יונתן; בשולי השיר; על אחד המרובעים של יהודה עמיחי;
24	שיחת החדש - ענת לויט משוחחת עם יהודה עמיחי;
25	אבנר הולצמן; בין שירה ופרוזה ביצירת עמיחי;
27	זיוה שמיר; שירת עמיחי; רטרופקטיבה;
28	יאירה גנוסר; מפגשים בסדנא מס' 2; על שירו של עמיחי "ירושלים 1985";
29	רונית הרמתי-אלפרן; "עקרונות אינטגרציה חדשים בשירת עמיחי";

מסות ומאמרים

11	מירי ורון על מילן קונדרה;
14	יעקב זילבר על איניאציו סילונה;
15	גרשון שקד; הסיפורת העברית בארבעים השנה האחרונות;
16	חנה יעוז; תפיסות דתיות בספרות העברית הצעירה בשנות ה-80;

מדורים קבועים

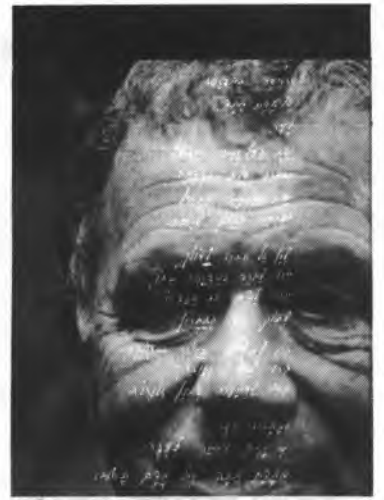
4	פנקס אירועים: יונה פישר על זריצקי; יוסי יזרעאלי על הביקור בכרית המועצות
4	ווריאציות חדשות לבקרים; ג. שקד;
5	המלצת "עתון 77";
6	לפי שעה - טור העורך;
31	תיאטרון: כולל מחברות באחן; יוסי יזרעאלי; הכלה המתה;
38	גליה שיפמן; ראיון עם תדיאוש קנטור;

ספרים

7	קיצור דרך; אהוד בן עזר; על ג.מ. קוטזו; מחכים לברברים; בנימין תמו; הפרדס; אדיר כהן; פנים מבערות במראה; שושנה בן-עדי; אנשי הבקבוקים; צבי ארזי; לטוס מאה עיניים
8	שמואל רגולנט על כפותי חרדות אל כפות ידיך הקטנות והרכות ליונתן רטוש;
9	דן יהב על מגילות מדבר יהודה האיסיים לדוד פלוסר
9	דן יהב על קומונות בעולם והקיבוץ למנחם שדמי
10	עמלה עינת על סיפורים שאהבתי ליהודה אטלס; מעשיות לכל השבוע לנירה הראל; מסע הפלאים של נילס הולגרסון לסלמה לגרלף; הפינגוין גוגו לברנרד הרטלי;
10	משה טלמון על מציאות אחרת לרכורה שרייבום;
12	יאירה גנוסר על דוסטויבסקי חייו ויצירתו לקונסטאנטין מוצולסקי;



תדיאוש קנטור האמנות היא שקר נהדר
עמ' 38



עמיחי עכשיו וכימים האחרים, עמ' 20



**מהבנות
המתה**

הכלה המתה

פנטזיה על נושא אנה פרנק, עמ' 31

ידידיו של חוליגן
במרתף העליון בבית ליסין.
יום ד' 29 לינואר, בשעה 9.
משתתפים:
יעקב בסר, ליאור ייני, נהום ווק

תמונת השער: "הכנר" ציור של יענקל
ארלר מתוך תערוכתו במוזיאון ת"א.

חתום על "עתון 77"

לכי ת"ד 16452, ת"א
הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77" לשנת 1986

שם ומשפחה _____
כתובת _____
טל' _____
מצורף בזה ציק על סך 17.5 ש"ח כולל משלוח המשוך על בנק _____
חתימה _____ תאריך _____

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

שנה י', מס' 73-72, שבט-אדר א' תשמ"ו, ינואר-פברואר 1986

העורך: יעקב בסר
עוזרת עורך: עמלה עינת

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

עריכת מדור לתיאטרון: נורית יערי, גליה שיפמן.
עריכת גרפיקה: נבי ציריקובר-קווה

מעצבת מערכת: יצחק אורבך אורפז, גילה בלס, מיכל גוברין, יוסי הדר, א.ב. יהושע, דן פגיס, יורם קניוק, עוזר רבין, ש. גירא שוהם, אנטון שמאס.

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות בישראל - עמותה.

מזכיר המערכת: מיכה בסר

ניקוד: שמואל רגולנט

בסיוע: משרד החינוך והתרבות, המועצה לתרבות ולאמנות הסתדרות העובדים הכללית, המרכז לתרבות ולחינוך. קרן התרבות אמריקה-ישראל.

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

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

הפונים למערכת מתבקשים לטלפן אך ורק למס' 03-456671. חומר יש לשלוח רק בדאר רגיל, כשהוא מודפס ברווח כפול על צד אחד של הנייר. פגישות עם העורך רצוי לתאם מראש.

סדר, צילום, לוחות והדפסה: דפוס בארי, קיבוץ בארי. הפצה: "אטלס" בע"מ

ITON 77

Literary Monthly

Editor: Jacob Besser

Editorial Members: Shlomo Avayu, Shimon Ballas, Shamai Gelander, Amnon Jackont, Sasson Somekh
Assistant Editor: Amela Einat

عدد 77 مجلة ابيسة شهرية

المحرر: يعقوب بيير

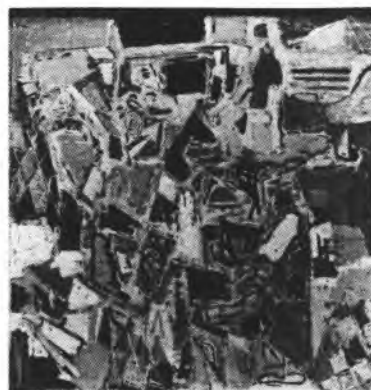
هيئة التحرير: شلومو أفيو، شيمون بالاس، شاماي غلاندر، أمنون جاكونت، ساسون سومخ.

المحرر المساعد: أميلا عينايت

זריצקי: הרהור נוסף

רשימה קצרה זו, הנכתבת שלושה שבועות לאחר פטירתו של יוסף זריצקי, גם היא תגובה, כמוה כרשימות הראשונות שהופיעו בעתונות. תגובות, אומר אני, עדיין לא הורגות, תגובות של אמנים ומבקרים שיש בהן מעין תחושה של שחרור, ולפחות שמץ של טרניה על מעמדו הסמכותי בקהילת האמנים בישראל.

רשימה זו גם היא אימפולסיבית. מקנת אצלי ההרגשה שכאילו זקוקים אנו לפסק-זמן, אולי ימים ספורים, כדי להתמודד לא רק עם שאלת מעמדו של זריצקי בתולדות הציון הישראלי, אלא בשאלה המרכזית של מעמדה ותפקודה של האמנות בישראל. נניח לזה, שכן כוונתי היא לשרטט כמה הרהורים חפוזים. אני נזכר באנקדוטה על שיחה עם שני מוסיקאים אמריקאים. אומר



יוסף זריצקי: פנים, 1954

האחד: יש כיום בארצות-הברית 200 כנרים שהטכניקה שלהם עולה על זו של יוסף סִיגֵיטי. משיב השני: אולם איש מהם אינו מנגן כמו סיגטי. כן, מעולם היו בתוכינו אמנים שחקקו בציון ערכים, תכנים, משמעויות והצהרות ביתר תוקף, לעתים ביותר דריקליות, משעשה זאת זריצקי. איש מהם לא צייר כמו זריצקי, היו שעלו עליו כיכולת הרישום, היו שהעניקו לצבע יתר עושר ועוצמה, היו שחשיבתם היתה אנליטית משלו, היו שחשו מחויבות מוסרית לאידיאולוגיות ולמועקות לאומיות וחברתיות ופיתחו בלים לכיטיין — לעומת מחויבותו של זריצקי לדבר התלוש הזה המכונה ציור. כמה הדברים אמורים? זריצקי היה צייר טוב, קרוב לודאי הטוב בצייירנו. מאות ואולי אלפי האקוורלים שצייר מעידים על רגישות שאין דקה ממנה. הכל מסכימים שזריצקי פיתח שפת-ציור המושתת על ערכים ציוריים מובהקים, ערכים של חומר, של צורה, של גוון. אין מערערים על העובדה שזריצקי שיחק, בפרקי זמן שונים, תפקיד מרכזי בחיי האמנות בארץ. רבים ראו בו מעין "צייר-על", אמן שמחוץ לנורמות השפיטה המקובלות אצלינו, מחוץ לריכוזים על לוקאלי מול אוניברסאלי. הדיבורים על "טראומת זריצקי" נולדו מתוך מצב עניינים כמעט אובייקטיבי זה, וכמוהם כטענות כלפי הלחות בתל-אביב.

זריצקי נהג לומר, כשפת הצופן היצירתית שלו, שהוא שונא דבר אחד בציור: גמגום ושלשול. הוא שונא את השאלות שהציור שואל לגבי מה שאינו ציור, הוא שונא ציור הוואל השואל שאלות, הוא שונא ציור המנוסח כערכוב של אמירות שונות. הוא

שנא "ציור ביניים" — לדוגמה ציור מופשט-כביכול שאינו יודע כיצד להיפטר מן הפיגוראציה. אצלו נתפסה הנאמנות לערכים כאמצעי היחיד לשמר זיקה למסורת ציורית וכעת ובעונה אחת להיות איש זמנו. זריצקי לא היה מהפכן: הוא הגיע לזמנר-שלו בהיותו בן שישים. שפתו מעידה, בראש ובראשונה, על חכמת הציור שהיתה בו. הוא גיבש אותה בנחת, בלי להפזז. הוא הגיע אליה מרחוק: מרוסיה לירושלים, מירושלים לתל-אביב, מתל-אביב לפאריס של בּוֹנָאָר, מפאריס של בּוֹנָאָר להפשטה של ניו-יורק. ציוני-מקום אלה אינם ציונים גיאוגרפיים, הם ציונים בזמן, הם שלבים של הליכה מאי-שם לקראת זמנר-שלו, הליכה מן הדקות האינטימית אל האמירה הרחבה. אמירה שככל שהיא מעוגנת יותר בזמנר-שלו עוסקת היא ברילמה הגדולה של הציור בארץ.

כאשר, בשנות החמישים המוקדמות, דרש זריצקי שהציור חייב להיות מופשט, שעליו להמנע מן "הבלבול" שבערויב מציאות בשאינו מציאות, הוא טען טענה כפולה: האחת, שהציור חייב "להאמר" כשפת הזמן. השניה, שההפשטה, כשפה, היא כלי — הכלי שבידי האמן בישראל. הדרך הארוכה של זריצקי הובילה את האינטואיציה הטבעית שלו, מתת-האגל הגדולה שלו, אל ההכרה במציאות אחרת — שעניו, כצייר ישראלי, המציאות הקשה של האור בישראל. עוצמת האור באזורנו, אגן הים-התיכון, מערימה קשיים לציור, שעליו עמדו ציירים צרפתיים כסזאן (מן המודלים החביבים על זריצקי): קשיים בהבחנת הגוונים והצורות. זריצקי חש במרכיבים של כוחות ובהירות (שני מונחים שגורים בפיו), חש שכללותה של הצורה ככל ששע מן המציאות אל ההפשטה. התפתחות שפתו המופשטת בתהליך של סיכרמטיזציה של גוונים וצורות — מצירוף "תקופת יחיעם" ואילך — מציגה אותו לא כאמן המערטל את המציאות מצורותיה ומגווניה, אלא כצייר המעלה את הטיפול במודל לרמה של עיסוק, קונקרטי במציאות אחרת, מציאות שבתודעה; לא עוד ארגון-מחדש של מראה-העין על-גבי ה"רצוע" של הציור, אלא הפעלת העקרונות המקודש של שימוש במודל לתכלית אחרת.

זריצקי לא ידע מועקה מימיו. אל נטען זאת כלפיו: הוא שייך לדור של המתברדים הגדולים, של האלכמאים — של — הציור, שכל חייהם לפנייהם כדי לפענח את מסתורי החומר.

יונה פישר

**אני האיש
שכתב את
באבי-יאר
איך עושים לי
את זה?!**

**הבוקר רשמים מפי יוסי זרעאלי
על מפגשו עם יבגני יבטושנקו,
והערות לוואי.**

התחושה הכללית היתה של הימצאות בבועת זמן כאילו נחתנו לתוך מלים. לא בתוך מציאות. גדליה התבתן דרך חלק

המכונית במבט של עליזה בארץ הפלאות. קשה היה לדעת במה להיאחז. מה מציאות ומה זכרי מלים, גלויות שראינו אי-פעם, שמות — צ.ס.ק., הקרמלין. תיאטרון "הקלי". המחוליאום. זוגות צעירים שמביאים לשם פרחים ביום חתונתם, כאילו לנין עבורם תחליף מקודש לישו. רכבת הלילה ללנינגרד. כל הספרות עליה גדלנו. גוגול. המעיל שלו שהפך למובן פתאום. רסקולניקוב. ארמון החורף. שירי תנועת-הנוער. העוצמה הרגשית שנושבת מהעם הזה שכל-כך רצינו להתקרב אליו תמיד.

בתערובת של מזל וחוצפה הגענו ליבטושנקו שלמברה הפלא לא רק הסכים אלא אפילו שמח לפגישה.

הוא גר בכפר אמנים קטן, כעשרים וחמשה ק"מ ממוסקווא, ברח' גוגול מס' 1.

חזות נערית. נסער ונרגש לאורך כל הביקור. מביע כעס רב על ר"ח בארץ, בגללם אינו מחזמן לביקור כאן. בגללם אינו מורשה להקרין אצלנו את סרטו החדש.

— אני — הוא מתלהט — האיש שכתב את את באבי-יאר, איך לי עושים דבר כזה?!

העוני ומוצאו הסיבירי הם הנושאים החוזרים ללא הפוגה בדבריו. כשמציג בפנינו את חברתו השחקנית, מדגיש שהקשר החזק ביניהם נובע מכך ששניהם באו ממוצא עני. אסור לאדם לשכוח את מקורו — הוא מדגיש.

לאורך הקטע מתוך הסרט על ילדותו שהקרין בפנינו, הוא יושב, כמו ילד, על השטיח ומתפרץ בכל כמה דקות: זה אני. אלה החיים שלי. זה אני.

האיש שטוף אהבה, וכשהוא מדבר על אחוות העמים, הוא רואה את העולם כולו כרצף של כפרים סיביריים קטנים המאוכלסים בהורים, דודים, סבתות וילדים.

מעין פֶּנְטֶפֶרִיט נאיבי. אחר-כך, בין כוסיט לכוסיט מתוך הפכה שהכין עבורנו, קרא לנו קטעים מתוך הנאום שנשא בוועידת הסופרים באוקטובר השנה, בו תקף באופן חמור את המשטר.

אני בולשביק — קרא — אני לא חבר המפלגה הקומוניסטית. אני רוסי. אני אוהב את רוסיה.

על מי שעובר למערב, כמו הבמאי לובימוב, מדבר ברחמים מהולים בכאב, על שלא מסוגל לשחק את המשחק הנדרש, ולכן חי חיים אומללים מחוץ לארצו. שכן רוסי יכול לחיות רק ברוסיה. תחושת הרוסיות עמוקה מאד אצלו, במקביל לביקורת המשטר הקשה שלו. אלא שברור ש"תעודת-הביטוח" שלו בענין זה, אינה דומה כלל לזו של כל אורח אחר. הוא כבר בבחינת מונומנט, למרות שבצד ההערצה המוכעת כלפיו, כולטת בשיחות עם אנשים גם הסתייגות ברורה לגביו.

את הנרשא היהודי הוא לא מזכיר כלל. הוא מדבר על אהבה, על חרות, על הבדידות הקשה לקיימת על-פני כוכב-הלכת המתקרר שלנו, ורק כשאני מתעניין אם יוכל להשיג עבורנו שמיכות, במקרה שלא נצליח לחזור למוסקווא הלילה; הוא מגיב: הבחור הזה לא יהודי. הוא לא מאמין שבבוקר יהיה טוב.

"אגב" הענין היהודי — כמעט ולא נראה לעין. לפחות בביקור קצר כמו זה שלנו. שום פגישות מלורמטיות להן ציפינו. האם מתוך חשש, או אולי מדובר בהתבוללות פשוטה כמו זו שבארה"ב?

במחנה הריכוז בו ביקרנו, אין כל סימן במרגיש את רצח היהודים במלחמת-העולם. במחויאון על-שם פושקין בלנינגרד, תלויה תמונתו של פיקאסו — יהודי זקן — כ"שמה המפורש". אבל בקטלוג שונה השם ל"קבצן זקן". מאידך, שטיפת-המוח נגד ישראל בכלי-התקשורת מתזורית כמו שיר — האַגְרֶסוֹר מתל-אביב והאגרסור מוויניטון... האם זו אנטישמיות או ראצינאלאציה שלה? — קשה לדעת.

ההציונות המרגשת של ה"סירובניקים", האם היא מקבילה לזו שלנו, או שהיא מזדהה לחלוטין עם ה"מחתרת היהודית", כפי שהסתבר לנו בפגישה עם אשתו של עציר גאה מכלא גורקי?

הכל מבלבל, גודש סתירות. מעין תשבץ מורכב ואנטגוניסטי.

ב-3.30 לפנות-בוקר, ברחוב גוגול מס' 1, כעשרים וחמשה ק"מ ממוסקווא, המכונית שאמורה להחזיר אותנו למלון, לא נדלקת. גדליה בסר, עומרי ניצן ו... יבטושנקו יוחפים אותה במורד בנסיון להתניעה. יבטושנקו מקלל ברוסית ובאנגלית עסיטית — את הנהג, את הטכניקה הרוסית, איך בונים מכוניות בארץ הזאת? !!! הרגעים האלה והתמנה הזאת יישארו עבורי שיא הביקור.

רשמה: עמלה עינת



רישומיה של רינה גינסור יונגו בתערוכת בכורה בגלריה "מאפּו", ת"א, רח' מאפּו, 17.2.86-30.1.86

ואריאציות "חדשות" לבקרים

איגרת לאשתו של ברנר

גבי ברנר היקרה, כמה הערות לדבריך שנתפרסמו בגליון "מאזנים" האחרון: אני הח"מ אוהב, או אוהב פחות יצירות שנכתבו על-ידי הגבנית עמליה כהנא-כרמון, משום שיש לי טעם משלי, שאינו תלוי בחיפוי אל מינו, דתו או גזעו של הזולת. צר לי לומר, שהדרך הטובה והקלה ביותר להתמודד עם ביקורת, היא ליחס למבקר שיקולים זרים-מודעים, ומוטב — בלתי-מודעים, מותר לי (למרות שאני שייך למין אחר מאשר

שלטונות של ארצות אחרות, שהתכחשו כליל סופריהן ולמשורריהן הגדולים, שזכו לפרס נובל. נכון, שלסייפרט היה קשה להתכחש. נכון גם, שלשלטונות צ'כוסלובקיה ניסו להתכחש לו. הם לא סלחו לו, שכאשר היה היושב-ראש האחרון של אגודת הסופרים הצ'כיים היציגה וכאשר נתבע לפרסם הצהרת-תמיכה בפלישה הסובייטית לצ'כוסלובקיה, טען באחזי מנהיג המפלגה גוסטב הוסאק: "אתם רוצים, שנביע תמיכה במדיניותכם, כיוון שאתם יודעים, שיש לנו סמכות מוסרית באומה. אך ברגע שנביע תמיכה במדיניותכם, נאבד אותה סמכות ושום תועלת לא תצמח לכם מאתנו". איגוד סופרים, שסייפרט עמד בראשו, לא פירסם את הצהרה הנדרשת ועל כן פוזר בפקודת השלטונות. חבריו, ברובם הגדול, טובי הסופרים והמשוררים הצ'כיים, היו ל"נחן פרסוק", בספרות הרשמית, נדונים לכתוב למגירות. כך גם סייפרט.

אך גם בהיותו זקן, חולה ומבודד, יצר סייפרט כמה קבצי-שירים נפלאים וכתב את ספר זכרונותיו הפיוטי והעדין ואלה יצאו לאור בארצות-חרץ ונפרצו בדרך-לא-דרך גם בצ'כוסלובקיה עצמה עד שהשלטונות נאלצו לבסוף להתפשר והם הוציאו את קבצי השירים של סייפרט, כשינויים קלים ובתפרצה של 5,000 עותקים, בעוד שהיו נחוצים אולי 100 אלף, כדי לספק את הביקוש. אגב, זו היתה התפרצה המקובלת של ספרי-השירה של "משורר בלתי ידוע", זה, כאשר בצ'כוסלובקיה עדיין נקבע גודלה של מהדורת-ספר על-ידי הביקוש ולא על-ידי הפוליטיקאים. וגם כאשר ספריו של סייפרט שוב החלו יוצאים לאור במולדתו, עדיין נמשכו ההליכים הפליליים נגד החשודים בהברחתם לחוץ-לארץ. הסופר המנוח יירי לדרר ישב שלוש שנים בעוון חטא זה ואילו הסופרת ירינה שיקלובה שוחררה בערבות, אך הותרה נגדה לא נסגר. הוא לא נסגר עד היום, גם לאחר שהחומר המוברח השיג את מטרותו: הכנת הרקע להענקת פרס-נובל לסייפרט ולאחר שהשלטונות הכריזו בקול-קולות, כי "סייפרט הוא שלנו, לא ניתן לגזול אותו מאתנו"...



יארוסלב סייפרט

יארוסלב סייפרט מת בראשית ינואר השנה בגיל 84. הוא אהב את החיים, אהב את האהבה ותייעב את המוות, אף שבימי חייו הארוכים נגזר עליו לאכול הרבה מרור ואכזבות לא מעטות נפלו בחלקו.

לעגנון מאז ומעולם. אינני יודע מה היו אמות-המידה שהדריכו את ברזל בבחירתו, אבל אינני יכול לתאר לעצמי אמת-מידה כלשהי שלא תכלול שני מבקרים אלה באנתולוגית ביקורת על ש"י עגנון.

ג. שקד

על סייפרט

לאחר מות חתן פרס נובל לספרות

בהתקרב יום הולדתו ה-80 של יארוסלב סייפרט, כאשר הסתמן סיכוני, שיוענק לו פרס-נובל לספרות, התחילו כמה סופרים צ'כיים לאסוף את יצירותיו וחומר ביוגרפי עליו, כדי לשולחו לשבדיה. החומר היה אמור לשמש רקע לדיוני ועדת פרס-נובל. פעילות כזו נחשבת על-פי חוקי צ'כוסלובקיה לעבירה פלילית. ב-1981 נתפסו במעבר הגבול שני אזרחים צרפתיים, שבמכוניתם נתגלה חלק — דרך אגב, החלק האחרון — מן החומר על סייפרט. בעקבות התפיסה בוצעו כמה מעצרים. בין העצורים והנחקרים היה גם הסופר לורויק ואצוליק.

כתא המעצר מצא עוד שני גברים. כפי שקורה בנסיבות כאלה, שאלו זה את זה, על מה ולמה נעצרו. אחד היה רועה-זונות. השני נתפס כמעילה בחנות שניהל, ואצוליק נעצר בגלל סייפרט. "סייפרט?", שאל רועה הזונות, "המשורר ההוא?" קם ממיטת-ההבדל, פסע בצעדים מדויקים אנה ואנה בתא הקטן ובקצב פסיעותיו דיקלם ארבע שורות מאחד משיריו של יארוסלב סייפרט.

סיפור זה, אשר, כפי שאומרים, "לקוח ישר מן החיים", יש בו כדי ללמד משהו על מקומה של השירה בחיי העם הצ'כי; וגם על מקומו של יארוסלב סייפרט בחיי השירה הצ'כית; וגם — אחרון-אחרון חביב — על ערך טענותיהם המתנשאות וההיירות של כמה מבקרים ספרותיים דוכרי אנגלית וצרפתית, שפרס-נובל לספרות ב-1984 ניתן ל"משורר בלתי-ידוע", אה, אילו פרס-נובל ניתן רק למשוררים, שרועי-זונות מדלקים את שיריהם בבית-הסוהר — איהו מכתח בלתי-נשכח זה היה יכול להיות! לאחר שהפרס הוענק לו, גם שלטונות ארצו "קפצו על המציאה" ואחד המשוררים "מטעם" הצהיר: "לא ניתן לגזול מאתנו את סייפרט". עמדה זו יכולה להיזקק לזכותם. הרי ידוע על



גרשון שקד

הספרים המתחרות תהיה סיסמתו של מלך הטרוילים ב"פריגינט": "המרק הוא שלנו, סימן שהוא טוב." תקוותו של הח.מ. שבעזרת הסיסמאות, ההוצאות הספריות וההטבות, יבוא לציון גואל ולספרות הגאולה.

"רא"ם ליפשיץ לא לימד בבר-אילן"

תגובה למכתב למערכת (---)

כשהוציא הלל ברזל אנתולוגיה ביקורתית על יצירתו של עגנון, רצייתי לכתוב מאמר תחת כותרת זאת. אחרי מחשבה שנייה, לא נראה לי הדבר חשוב במידה מספקת. אינני בנו של ליפשיץ ולא בן-בנו, ואין לי חלק ונחלה בקרייאנקר. אבל אני סמוך ובטוח ששני מבקרים אלה חשובים, הן לגופם והן מבחינה היסטורית, יותר מכמה מבקרים שברזל הביא באנתולוגיה שלו. ההנחה שאינם מבקרים פרשנים, היא מופרכת, כל אחד מהם כתב פרשנות ספרותית על פי דרכו. מכל-מקום הם יותר פרשנים מברנר שמאמר שלו על "עגונות" הביא ברזל מסיבות היסטוריות.

אנתולוגיה ביקורתית צריכה לכלול את המיטב שיש בביקורת, ללא התחשבות במין, דת, גזע, אוניברסיטה וחברות באגודה זו או אחרת. גם העובדה שהמתים אינם יכולים להתאונן, אינה נראית לי עקרון מוסרי מדי בבוריה האנתולוגית. ר' אליעזר מאיר ליפשיץ לא לימד אמנם "בבר-אילן" אבל היתה לו אבחנה ביקורתית שלא נפלה מזו של מיטב מורי האוניברסיטה.

גוסטב קרייאנקר לא לימד באוניברסיטה העברית, אבל הוא היה ללא ספק מן המבקרים החשובים ביותר שקמו לו

אשתו של ברנר), לאהוב ולא לאהוב יצירות אלה ואחרות של הגב' כהנא-כרמון כשם שמותר לי לאהוב ולא לאהוב יצירות אלה או אחרות של שמואל יוסף עגנון למרות ששני היוצרים שהזכרתי כאן אינם בני אותו מין. יחסי ליצירות היוצרים השונים תלוי בטעמי הספרותי שאני מנסה (אם אני מתבקש) לנמק אותי כמטב יכולתי, יכול להיות שטעמי גרוע, מוטעה, או חסר משמעות, אבל אין כל קשר בינו לבין מינה, דתה או גזעה של אשת ברנר או של כל אשה אחרת, כשם שאין לו קשר לדתו, מינו וגזעו של סופר זה או אחר.

יכול להיות שאין כל חשיבות לביקורת הספרותית, אבל הגב' כהנא-כרמון מייחסת לה, כפי שמסתבר מדבריה, חשיבות רבה מאד. אם יש לה חשיבות כלשהי, עליה להעניק לאלה העוסקים בכך, אותה מידת אמון שהיא תובעת לעצמה, כשהיא שופטת יוצרים אחרים לפי הבנתה או לפי טעמה. והגב' כהנא-כרמון עשתה זאת כמה וכמה פעמים בצורה חריפה וחד-משמעית. אין זה אומר כמובן שעליה לקבל את טעמי או את טעמו של כל מבקר אחר. זכותה לדחות טעם זה מכל וכל, אבל מסיבות ענייניות, לגופו של עניין ולא למינה של המעוניינת.

בהוקרה, גרשון שקד

חדשות מזירת הספרות

סוף-סוף נבחרו שהקאפיטלים הלוחם הגיע גם לזירת הספרות, כל הוצאה וספרייתה וספרייה רודפת ספרייה והעניירה שמחה. מעתה יוכלו סופרים להיאנס ולהיחטף תמורת תשלום הגון, וכל המרבה הרי זה משובח. גם שיטת הפרסומת תהינה מעתה קאפיטליסטית. ספריות תכרונה על עצמן שהן האבות והאמהות של כל סופרי ישראל, ספרייה א' תטען שהיא ילדה את סופר ג' במו ידיה או כמו כל אבר אחר מגופה, וספרייה ב' תטען שהוא נולד מן הים. אם סופר יפרסם חו"ח כשתי ספריות, או פרסם בשתיהן בעבר, יוכרו שברלפק מכס במעבר שבין שתי הספריות, השאיר הסופר הבוגד את כשרונו ועבר מספרייה לספרייה בלא כישרון, רחמנא ליצלן. כל מה שפורסם בספרייה א' הוא עידית, ועל מה שפורסם ופורסם בספרייה ב' הוא כמובן זכורית.

הספריות תקמנה גם חברות ביטוח וחברות שמירה, חברת הביטוח תבטיח את טיב הספרים וכל מה שאינו עומד על רמה נאותה, יקבל תוספת רמה ותוספת יוקרה מחברת הביטוח של ההוצאה. חברת השמירה תשמור על הסופרים שמירה היקפית. שוטר המקוף הספרייתי, או ראש הספרייה, סגנו, שליחו או עוזר סגן עוזרו, ישמרו על כל סופר קבוע שיציא לפחות חצי עד שלושת-רבעי ספר בספרייה א' או ב' מכל ביקורת שלילית או חצי-חיובית. חברת השמירה תבטיח לסופר מעמד כמלך העליון של הליגה הספרותית, ותיעזר בעניין זה בחברת הביטוח ובכל כלי הפרסומת: העתונים, מודעות, רדיו, טלביזיה, דשי הספרים, דשי בגדים ודרישות-השלום. חוזה זה (ואני מצטט מהחוזה שכל סופר וסופר יזכה בו), יהיה בתוקף כל זמן שהסופר יהיה חבר בספרייה א', והיה והוא עובר לספרייה ב', יהיה עליו לזכות באותו חוזה מצד הספרייה החדשה-ישנה שהצטרף אליה. הספריות תבטחנה לסופריהן גם משכורת, ביטוח זקנה, עטים, שלחנות כתיבה וטיפול נפשי. הסיסמה המשותפת בשתי הוצאות

המלצת "עתון 77"

- יונה חלק: מופע; שירים; הוצ' הקיבוץ המאוחד; 1985.
- ק.א. ברוזיני: מאחורי הפרגה; שירים; הוצ' עם עובד; 1985.
- הד אלכסנדר: ליצן החצר השליט, סאטירה פוליטית בישראל; זמן-הזהה ספרית-פעלים; 1985.
- ו.ס. נאסול: בית למר ביחואו; מאנגלית; אהרון אמיר; הוצ' זמורה ביתן; 1985.
- אוגוסטין גומז ארקוס: אנה לא; מצרפתית; ארנה ליבמן; הוצ' הקיבוץ המאוחד; 1985.
- פרידריך שילר: על שירה נאיונית וסנטימנטליסטית; על הנשגב; תרגום: דוד ארן; הוצ' ספרית פעלים; הקיבוץ המאוחד; 1985.
- א.ל. שטראוס: האדם והשירה; עברית: טוביה ריבנר וידידיה פלס; הוצ' הקיבוץ המאוחד; ספרית פעלים; 1985.
- מנחם שלח: חשבון דמים; מורשת; בית עדות ע"ש מרדכי אנילביץ וספרית פעלים; 1985.
- קונרד לורנץ: פרוק הצלם האנושי; מגרמנית; זאב שילה; הוצ' ספרית פעלים; 1985.
- אריה חרדיג: הקפאק הגדול; סיפורים; הוצ' רשפים; 1985.
- עזריאל קאופמן: מעט מזה; שירים; הקיבוץ המאוחד; 1985.
- צבי לוח: נפש בכפו; הוצ' הקיבוץ המאוחד; 1985.
- בימקח תמוח: הפרדס; משלי בקבוקים; ספרית תרמיל; 1985.

אל תוך השנה העשירית -

דפוס "עמל"
 קוראינו הוותיקים וזכרים עדיין את הגליזנות הראשונים שהחלו להופיע בראשית 1977 במסגרת של ששה-עשר עמודים כפורמאט של "ידיעות אחרונות". העמודים — הראשון והאחרון — צבצע תפוז לוהט. עתון על ניר עתון. גראפיקה הסכנית. לא מצטעטעטע. החמונה והאירז אינם באים "להקל על הקריאה" אלא כגורם פונקציונאלי — להבהיר, לעדכן ולחדר את הטקסט.

סיפור:	שירים:
עיתון 1977	
נספחות ולחברות	
	
מסית ומחיה 12.13.15	

והדפוס הראשון — "עמל" — דפוס בלז בדרך יפ"ת. אנהליו ועובריו — "פועלים בעלי הכרה". שרידי "קול העם" היומי. וכולם מעורבים. עם הופעת כל גליון — מצפים לקבלו, ולמחרת מגיבים. הסדר — ישראל — עם תום סידורו של סיפור או מאמר (שירים היינו מסדרים ב"דבר" או בסדר-יד) מוליך אותי לפינה שקטה עם עלה ההגנה שעדיין לח צבצע בידו, ומרצה את השגותיו על הכתוב. מנחם ומסביר, מצייץ ומגנה — על-פי משנת הריאליזם הסוציאליסטי.

המעמד הוותיק והקשוח — גולדמן — היודע לקרוא את השורות במהופך בעודן בעופרת, מסרב לבצע עבודת עימוד שאיננה על-פי הגיונו המקצועי.

ומיכה הירש — מנהלי הדפוס וחברים טובים — מקבלים באי-נוחות את שכר העבודה. ומיכה, כמו ידיו כורך את עשרת העותקים הראשונים של כל גליון.

לא. לא עת של זכרונות ושל סיכומים. גם לא של חשבון הנפש. רק נסיון לציין את צבירתן של חמש שנות עמל קשה של כמה אנשים שניסו לתרגם חלום מופשט לדעיון מגובש, ואת שניהם לצקת אל תוך כתב-עת לספרות; לא כדי להאדיר את כוחם בעולם האקדמי, ולא כדי לזכות במשכורת נוספת על זו המשולמת בין כה וכה במקום אחר ובמשרה אחרת — קבועה, תמימה, נוחה וממוסדת. אלא משום שחשבו, ועדיין חושבים, שכתב-עת לספרות מסוגל לשנות, ולו במשהו, את מהלך המחשבה של אנשים לא מעטים. ולשאלה — האם הצלחנו? — נאמר — אולי במקצת. אך גם מקצת אינו דבר של מה-בכך.

הצלחנו לעודד את תשומת-לבו של הציבור החושב לעובדת הקשר בין שאלות חיים וחברה לבין המחשבה המנוסחת עליהם. למיקרו של המקור. גרסו שמי שואה את הספרות כמצפוננו החברתי של העם, איננו יכול לטעון — יצירה שרק לשמה. הצלחנו לעודד את עניינו של הקורא ביצירה הנכתבת שלא כעברית — בארץ ובחור"ל — על-ידי סופרים בני-עמנו, מתוך הנחה שגם זו שיכת לקומפלקס התרבותי שלנו.

הצלחנו לעודד מחשבה וסקרנות לגבי היצירה הערבית והפולטינית. מתוך הכרה ברורה שללא עריכת הכרות קרובה עם התרבויות השונות, לא ייתכנו כאן חיי שכנות סבירים. וההפך מזה — מקרב מלחמה.

ומעל לכל — הצלחנו להוכיח שכתב-עת לספרות הוא קודם-כל עתון. כלי תקשורת היורד משולחן העורך ופונה אל ציבור גדול הגדל והולך, ומביא לו בשורות ספרות. הדים של ספרים חדשים. מאמרים, סיפורים ושירים העוזרים לקרוא לעכל את חייו הוא, גם בחלקיהם הקשים.

הוכחנו שכתב-עת לספרות, איננו, ולא יכול להיות קפריזה הנובעת מפניוק משועמם של חיי שובע, אלא אמצעי למאבק, לשינוי, להאצת תהליכים חברתיים.

אני תקווה שכך היינו עד כה, וכך נסיף להתקדם. לקראת דר-שבועון?!

לא. עדיין אין זו בשורה שבהתחייבות. זו רק משאלה. רק הצבעה על המגמה הבאה שכבר מסתמנת על הרבס שבקו הרקיע אליו טרם הגענו. אבל אנו יודעים שזה הכיוון. שבאימוט זה עלינו ללכת.

ברור לנו שיש מקום לדר-שבועון כזה, שיעקוב בהתמדה ובסמיכות זמן אחרי כל ארוע מעניין המתרחש בתחומי התרבות במקומותינו, כדי שהעיסוק בנושאים אלה לא יישאר בידי העתונות ה"סנסציונית" כלכד על סגנונה ושיקוליה.

אך עד שיקום, עלינו להביא לידעת קוראינו, שגם הגליון הבא של שנה זו — גל' מרץ-אפריל — יישא מספר כפול, בשל הקשיים הכלכליים החמורים בהם אנו נתונים עדיין.

אנו רוצים להאמין שהחל ממאי, יופיע העתון מדי חודש בחודשו, כמתוכנן, וכבר ב-1987, לעת חגיגות העשור, נוכל אולי להודיע על קצב הופעה דר-שבועי.

פרס חדש בישראל
 לא פעם הצבצענו מעל דפים אלה על הקשר בין תנועת העבודה לבין הספרות העברית. קשר היסטורי רצוף מתחים חיוביים, ולא קלים.



א.ב. יהודה



יאיר הורוביץ



ליאורה ריבלין

ולא פעם ציינו שההסתדרות לא השכילה, לטעמנו, עד כה, לתת ביטוי מעשי-חומרי, של — "ברחל בתך הקטנה", כמו בכדורגל למשל, לקשר זה. וחבל.

לאחרונה, נעשה משהו בכיוון הנכון. התבררנו שהחלט להעניק פרס כספי בערך מקביל ל-\$1,000, ליוצרים מכל תחומי האמנויות.

אנו, כמוכן, מברכים מקרב לב את ידידנו הטובים — א.ב. יהושע (בולי) ויאיר הורוביץ, שזכו בפרס אלתרמן מטעם ההסתדרות, ואת השחקנית לאורה ריבלין שזכתה בפרס רובינא מאותו מקור.

אלא שבצד מלות הברכה והשמחה, יש לומר שעדיין כמות ה"קמח" וגם דרך פרסומו — לוקים בחסר, ואנו מקווים מאד שבעתיד ישלם המעשה.

אגודת המקלה
 מהלכות שמועות, אולי מתוך בדיחות הדעת, שאגודת הסופרים מפלסת לה דרך התחברות לאמ"י (איגוד אמני הבמה בישראל).

אין זה סוד שאגודת הסופרים לא פעלה גדולות כאיגוד מקצועי. גם מפעליה הספרותיים המרכזיים נמצאים לאחורונה בנסיגה משמעותית — הופסקה לחלוטין הוצ' הספרים של האגודה, בטאון האגודה שאמור היה להיות ירחון הפך למעשה לרבעון. הסדנאות אינן פועלות כמעט.

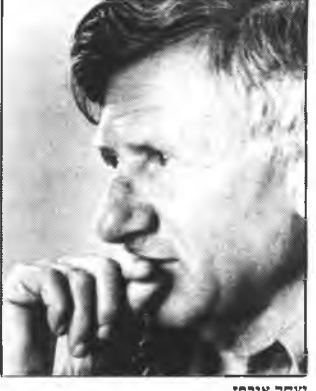
שבאלות אקטואליות אין האגודה משמיעה את קולה. מה כן? — ישנו מנגנון של פקידים, עורכים, מוסדות, ישיבות, שופטי פרסים וכדו' אך כל זה אינו מצדיק, כמוכן, קיומו של איגוד מקצועי, איגוד שחייב להצדיק את עצמו לפחות בשלושה מישורים:

- מאבק להטבת תנאי הקיום של הסופר.
- הפעלת מערכת מולית שהיא נשמת אפו של הסופר.
- מעורבות חברתית-מוסרית בעלת השפעה על דעת הקהל.
- כל זה לא קיים, כאמור. במקום זה לא נותר אלא לנצל את היובל הקרוב — 60 שנה לאגודת הסופרים — ולשנות כיוון. והצעד הראשון כבר נעשה — הולכת ומוקמת מקהלת סופרים, אין זו בדיחה. כך מבשר לנו החחר האחרון לחברים... זה כנראה בזכות השפעתו המכרעת של מנחם פרי (זמר) מקצועי לשעבר) על הספרות העברית העכשווית.
- הצעד הבא, יהיה, כצפוי, הצטרפות המונית לאמ"י. או יהיה גם קל יותר להגן על הסופר שישב את מקצועו.
- אני מסוגל כבר לדמיך לעצמי את אבות ישורון כסוליסט.. אהרון אמיר. משוררי דור המדינה בניצוחו של ק.א. ברתני שרים שירי משוררים. שולמית לפיד באריה כלשהו...

ועל ציבור החברים יהיה רק להחליט אם רצונו באגודה מקצועית על כל המשממע מכן, או במקלה מזמרת.

יהודה יאיר

מערכת עתון 77 מברכת את חתני פרס ביאליק לספרות עברית ולחכמת ישראל 1986



יהודה אורפז



עמוס עוז



גרישון שקי

5 על סייברט

בקרב יבעט בדלתי המוות רייכנס. באותו רגע אעצור את נשימתי מרוב אימה. אשכח עוד לשאוב אויר. מי יתן ולא יגזל ממני בעוד מועד לנשק את ידה של זו, שמסבלנות, בקצב צעדי הלכה והלכה, בלוק יותר מכולן.

יארוסלב סייפרט

עונאי עברי על הקומוניסטים ההונגריים העתונאי והפרשן, במיוחד לענייני מרח אירופה, ר"ד יהודה להב, איש "ידיעות אחרונות" פרסם לאחרונה ספר עב-כרס המתאר את דרכה של המפלגה הקומוניסטית ההונגרית לשלטון. הספר החקבל בהונגריה בחשומת-לב רבה וכאות לכך החזמן המחבר לבקר בהונגריה.

YEHUDA LAHAV
 DER WEG DER KOMMUNISTISCHEN
 PARTEI UNGARNS ZUR MACHT
 דרכה של המפלגה הקומוניסטית ההונגרית לשלטון
 UNGARISCHES INSTITUT, MÜNCHEN, 1985

גם עלינו

ג.מ. קוטזי: מחכים לזכרונות; מאנגלית: יהושע קנז; ספריה לעם; הוצאת עם עובד; תל-אביב; 1984; עמ' 191.

הרומן של קוטזי, שתרגומו העברי הופיע בינתיים בהדפסה שניה בתוך שנה, צרין (במשאל "ידעות אחרונות") על ידי עורך הספריה לעם, אברהם יבין, כאחת ההחמצות של השנה מבחינה זו שלא עורר את ההד המצופה בקורא הישראלי. "יתכן שאם משהו, אפילו איזו תעסה-גלגור, היה יוצא ומתקף את הספר, הדבר היה מעורר יותר תשומת לב, מאשר אותם שבחים שקיבל". (שם 12.85, 27). ובכן, הדבר אינו פשוט כל כך. לשם כך היה צריך לשלוח לח"כ תעסה-גלגור את הספר, לצייץ שמחברו הושפע מאד מסיפור דיפטיסטי ישראלי "מול היערות" ל-א.ב. יהושע (והמתרגם העברי אף השכיל להחזיר לשפתנו את הניגון היהושעי של דברי המספר ברומאן), וכי מדובר כאן בעצם במשל על קיומנו הרופס כנגד חומת האיכה הערבית הסובבת אותנו; ספר המשמין את צה"ל, את ממשלת הליכוד, ואף צופה מראש את כשלון מלחמת לבנון, זאת כשנתיים ספר פרצה. כמו כן מתוארים בספר יחסים משפיליים בין יהודי קשיש, שופט, לבין נערה ערבית צעירה (השופט רוחץ את רגליה, מלטפן ומנשקן, ואף מאונן עליהן, זאת לאחר שעונתה רצונית הושחתה ועונתה, בידי חוקרים מבני עמו); בקצרה, יש כאן באמת קצת חומר לשטחי התעניינותה של ח"כ תעסה-גלגור, אם כי לדעתו הוא אינו אירוטי דיו לטעמה. אין בו זיונים מפרצצים ואמרות בוטות נגד הקב"ה, כמו ביצירות אחרות שהיא אוהבת לתעב.

אותי — עם קריאת הספר הדרום-אפריקאי הזה גם כאלגיגוריה עלינו — ניחמה עובדה אחת, שהיה"ל הוא ככל זאת, ועריץ, צבא העם. אורחי העיר, אצל קוטזי, הם זקנים, נשים וילדים בלבד. אין כחורים צעירים. ואילו החיילים הם כולם ממחנות אחרים של הממלכה, זרים, המתחיסים לתושבי העיר כאל נתינים. זו אינה יצירת מופת, והסכנות הממשיות הרובצות לפתחנו, באשמתנו ושלא באשמתנו, ממשיות יותר מן הנבואות הקדורות שבספר, אך כל זמן שחברתנו דמוקרטית, וחילינו באים מקרב עמם והם העם — לא תתאר מציאות שכזו, אפילו סמלית, אלגורית, בישראל.

הפרדס של תמוז חוזר

בנימין תמוז: הפרדס; משלי בקבוקים; שתי נובלות; ספריית תרמיל בעריכת ישראל הר; צה"ל — מפקדת קצין חיטון ראשי/ משרד הבטחון — ההוצאה לאור. תשמ"ז, 1985. עמ' 244.

סיפורו האלגורי של בנימין תמוז, "הפרדס", הופיע לראשונה בהוצאת הקיבוץ המאוחד, בשנת 1972, וזל מזה שנים רבות. היטב הרגשתי בכך, כי בשעתו כתבתי עליו מאמרים אחדים ואף כללתי במחקרי "צל הפרדסים והר הגעש" (שטרם הופיע בדפוס) על דמות הערכי בספרות העברית החדשה; במחברו לסיפורו "תחרות שחיה", המלצתי פעמים רבות על "הפרדס" בפני מורים ומחנכים, כתוכנית מעניינת להעברת נושא זה בפני תלמידים; אך הספר עצמו, "הפרדס", לא היה במצא. עתה שבה ספריית תרמיל הביאה אותו לפני הקורא העברי, וטוב עשתה. "הפרדס" הוא סיפור אלגורי לתאר את תולדות היהודים והערכים בארץ-ישראל כסיפורם של שני אחים, בנים לא אחד, יהודי, ולאמהות שונות, האחת יהודיה והשנייה מוסלמית. מצד אחד יש בנבולה מעין הד תנ"כי לפרשיות אחים מימי

קין והבל ועד ליצחק ולישמעאל, יעקב ועשו. מצד שני יש בדמות הגיבורה, לונה, הר ברור לדמותה המסתורית של גמולה בספור "ערו ועינם" לשיי ענגון. אחת ההפתחות המעניינות ששיקף "הפרדס" ב-1972 היתה זו: אם ב"תחרות שחיה" חש המספר, צעיר ישראלי בן דור תש"ח, כי הוא וחבריו הם המפסידים, מבחינה מוסרית, מאחר שרצחו ללא צורך שבו ערכי שאותו הכיר המספר



בנימין תמוז

מנעוריו, הנה ב"פרדס" משייך תמוז מוסריות יתרה זו לאח זיהודי, דניאל, הקץ בחייו לאחר שאחיו הערכי, עובדיה-עבדאללה, נהרג במלחמת 48; ואולם הבן ה"צבר", שאין ידעים אם ילדתו לונה לדניאל או לעבדאללה, גדל בישראל חדש — ללא שום עכבות מוסריות, יהודיות-שכאלה, "גלותיות" כניכול, אלא במעין טבעיות עברית-ישראלית חדשה, אולי כנענית במקצת, חפה מכל לבטי מוסר היהדות. כלום תיאר לעצמו תמוז, באותה תקופה, כי תוך שנים לא רבות תהא בישראל דמותו של היהודי, היהדות, המוסר הרתי וכדומה — גם אצטלה לכל דבר נבלה, לכל איגואים לאומי, לכל אטימות מוסרית? בנה של לונה יכול בהחלט להיות אחד מן הבחורים היהודים הטובים שמפוצצים רגלי ראשי ערים ערביות, ורוצחים ילדים, ומנוונים את היהדות לכדי אותה טבעיות מטומטמת, אטומה וחד צדדית, "בראה" כניכול, חפה מכל לבטי מוסר, שכמהו תלו מתנגדי ה"כנענים" בשעתם בתנועה זו, בפחדם פן היא דוגלת בעבודת אלילים חדשה, כזו שאכן הולכת ומוקמת בימינו בשומרון.

הערבי בספרות הילדים והמציאות

אדיר כהן: פנים מתעוררות במראה; השתקפות הסכסוך היהודי-ערבי; בספרות הילדים העברית; הוצאת ספרים רשפים; תל-אביב; תשמ"ה; 1985. עמ' 223.

לא קלה היתה מלאכתו של אדיר כהן בבואו לסכם נושא חשוב ומקף כהשתקפות הסכסוך היהודי-ערבי בראי ספרות הילדים העברית, ספר מחקר וקריא כאחד. הוא עירב יחד פרקי מחקר על יחסם של ילדים יהודים לטטריאוטיפ של הערבי, סיכומים סטטיסטיים הנוגעים לכך 420 ספרי-ילדים שהופיעו בעברית, ביבליוגרפיה מקפת (שירובה לא נסקר בספר עצמו), יחד עם נסיון להערכה ולהבחנה ספרותית בין סוגי ספרים שונים שנידונו במחקר. ואולם לא זו הבעיה. הבעיה העיקרית — ואדיר כהן מציגה אך מודה שקשה לו לפתרה — היא שגם נגד הסטריאוטיפים האכזריים הנלעגים ביותר של דמות הערבי בספרות הילדים העברית, עומדת המציאות שהיא לא פעם אכזרית פי כמה וכמה, ואז לא נותר לחוקר ולמבקר אלא לעמוד על האיכות הספרותית, היינו — אין לדרוש בספר דמות של ערבי "חיובי" אלא יש לתארו כאדם, על החיוב

והשלילה כאחת; כל זה טוב ופה עד שהגעתי לביקורת בספר על ספרו של סמי מיכאל "סופה בין דקלים"; אדיר כהן טרען סמי מיכאל מביא תיאורים רבים מדי של בעלי-מום ועניים ערבים כבגוד. אינני מכיר עוד סופר משחחר ממעצורים, לטוב ולרע כאחד, ואנושי, כדוגמת סמי מיכאל (או אמנן בלס וסופרים אחרים מילידי בגד) בתיאורו את חי הערבים והיהודים בעיר זו, שכולם מעוגנים במציאות



אדיר כהן

החיה. אם גם הוא מואשם בנטייה לסטריאוטיפיות, כי אז אחת מן השתיים — או שאין ספרות, גם ספרות טובה, ללא מידה של סטריאוטיפיות, או שאדיר כהן, בלהיטותו ההומניסטית: "יבוא סיכום זה של תכונות רצירי במלא אימתו את הסטריאוטיפ השלילי שבה רבים מספרי-הילדים ורקמים, מעוותים את הדמות ומעמיקים את התהום בינינו לבין שכנינו" (שם, עמ' 84) — מחטיא את העיקר: ישנה ספרות ילדים גרועה בעברית, שבה הסטריאוטיפ השלילי של הערבי אינו שלילי יותר מהסטריאוטיפ החיובי, וישנה ספרות ילדים טובה, מרעטת יותר, שבה מופיעים סטריאוטיפים כניכול-שליליים (ר' סמי מיכאל) וכניכול-חיוביים (כנ"ל, וכמוכן לא רק הוא), אך בהקשר ובמינון נכון, ובאירוניה, ומתוך ראייה היסטורית אחרת יותר, כך שאינם יוצרים תמונת עולם גזענית ומעוותת. עם זאת, אין להגזים בהשפעתם של הספרים, אפילו של אלה הגרועים. אני משוכנע, למשל, כי הירצחה של צליל שלח, שהיתה "גיבורת טלזיה" בעיני מאות אלפי ילדי ישראל בני-דורה, תרם לסטריאוטיפ השלילי של הערבי בדור הקוראים הצעיר יותר מכל הבלהים של נדיחן וחבריו. ■

שירה חידתית

שושנה כן-עדי; אנשי הבקבוקים; שירים; הוצאת אגודת שלם; ירושלים; תשמ"ו; 1985; עמ' 40.

אין כמוכן קשר בין הנובלה "משלי בקבוקים" של בנימין תמוז לבין ספר שיריה החדש, והראשון, של שושנה כן-עדי, "אנשי הבקבוקים". שלושים וחשת השירים, הצנומים בדרך כלל ומכונסים ומסוגרים בתוך עצמם מאד, עומדים כמו בסכנה של העלמות, של השייכות עוד כטרים נזכר, הגם שניכרת בהם טביעת אצבעות של משוררת, היודעת את סוד הצמצום, גם אם הוא כניכול פועל לעיתים לרעתה. נתחיל אולי כשיר הסוגר את הקובץ, "באין ימים": "באין ימים / ישבה בחדרה / זכרונה שאכר / לא עימה / זכרונה שעימה / הלודאי יאכר". זוהי שירה חידתית לעיתים, שכלתנית אך לא יובשנית. היא נושאת לא פעם אופי מכתמי, מתמצת, הנראה בהיר ופשוט, כל שורה לעצמה, אך כבר בקריאה ראשונה מורגשת החידתיות, והיא מחייבת לקרוא כל שיר קצר שוב ושוב, כדי לפענחו — אם באמצעות ההטעמה מוסיקאלית הנכונה של מקצב מילוחי ושורותי, ואם באסוציאציות ובהקשרים המעוררים תוך כדי הבנתו, החמקנית-במתכוון.

כך למשל, "למכתן": "בעדונו יושבים / זה מול זה / רציני לצאת מתוך גופי / לעשן סיגריה / ולחזור למכתן / והמקפא". בקריאה ראשונה של השיר, מהירה, יש הרגשה כי הדוברת נכנסת לתוך ולתה, המעשן, וחורת

להיות נוכחת מולו. קריאה שנייה מציעה אפשרות פשוטה יותר, נינוחה, לצאת מעצמה להפסקת עישון קלה, ולחזור להיות נידונה מולו. ■ שלא ילך לאיבוד.

סיפורי זכרונות רעננים

צבי ארזי: לטווס מאה עיניים; סיפורים; צ'ריקובר מוצאים לאור; בע"מ; תל-אביב; 1986; עמ' 106.

צבי ארזי, חבר קיבוץ כפר-בלום, נולד לפני כשבעים שנה בעיר דווינסק שבלטביה, ולפני כחמישים שנה עלה ארצה. ימי ילדותו עברו עליו בשלהי מלחמת העולם הראשונה, במדינת לטביה העצמאית שקמה אחריה. עיר-מולדתו שוכנת לחופי הנהר רחבי-הימים דווינה, וחוריות המלחמה העולמית, ומלחמת האזרחים שנמשכה אחריה, כמו ביטוי הטבע העזים של הנהר, על פי תהפוכות העונה, וביחוד כעונת השטפונות באביב — נחרטו היטב בזכרוננו של הילד-הנער. רק בשנים האחרונות החל ארזי מעלה בכתב את סיפורי-זכרונותיו מימים רחוקים אלה, ובצרפו פרט לפרט העלה במחזור סיפוריו עולם שלם. הספר מחולק לשלושה שערים. הראשון, ילדות ונעורים, מספר על לבטי נעורים והתבגרות, נשיקה ראשונה, טיול אופניים שיש בו מחווית ההליכה לאיבוד, פחד הטביעה בנהר, הווי יחסי שכנים יהודים-לטבים חכרן ראשון של קרבות מלחמת העולם. השער השני הוא עיבור חופשי של אגדות ומעשיות עם, נושאים עממיים ממחוז-ילדותו וחלקן מפרי דמיונו, השער השלישי, על הגבעה, בגליל, מתאר את ראשית ימיו בארץ, כחלקן צעיר.

מאחר שליוחתי במקצת את כתיבתו של צבי ארזי, בעצה כמו גם כעודה לעריכה, ואף נתיידנו תוך כדי כך, איני רואה רשימה קצרה זו כביקורת "אובייקטיבית" אלא כ"עדות המייל" על כתיבתו של צבי ארזי, שמבורכת ברענות מלכת וניכולת תיאור חוויות ראשוניות ומצבנות, שנים רבות לאחר התרחשותן, פטורית, ברגש ובהומור דק, שעתידיים אולי לפלס לסיפורי נתיבות ללב קוראים צעירים ומבוגרים כאחד. אף שהחל בכתיבתו בגיל מבוגר יחסית, מאופק ספרו הראשון בטביעת אצבעו של מספר טבעי מובהק.

אהוד בן עזר

הופיע סרגי יסנין וידויו של חוליגן ושירים אחרים

מרוסית: יעקב בסר
צייר: עודד פינגרס

באמצעות מערכת "עתון 77 הנחה!

3,040 שקלים במקום
4,080 שקלים. שלח המחאה ותקבל ספר הביתה.

"קובץ זה הוא תרומה תשתיתית למדף השירה המתורגמת שלנו".
אורי סלע, "ידעות אחרונות"
"תרגום מופתי..."
בני ציפר, "הארץ"

"כפות חרדות אל כפות ידיך הקטנות והרכות"

יונתן רטוש (אוריאל שלח):
מכתבים (1937-1980);
ערך: י. עמרמי (יזאל);
"הדר" הוצאת ספרים בע"מ; 1985

לפנינו קובץ מכתבים של רטוש (אוריאל שלח) המקיף קרוב לחמישים שנה; מהם נעזרו להוריו, לאברהם שטרן (יאיר), לגילה ומכתבים שונים, וכן רשימה מעניינת של א. אמיר על מורהו וידידו. כן מצויה ביבליוגרפיה עניינית על עבודותיו ומחקריו, תרגומיו ושיריו, לרבות מפתח שמות של האישים שאליהם מתייחס רטוש.

הספר נערך על-ידי י. עמרמי (יזאל) מו"לו וידידו של רטוש שנים רבות, עוד מתקופת המחלוקת, בהיותו קצין המודיעין הראשי של האצ"ל.

במכתבים אל הוריו בולטת כמיוחדת אהבתו לאמו, שהבינה יותר לרוחו מאביו. ("בן יחידך אשר אהבתי"). בהיותו רטוש בפרח (8-1937) משדלים אותו הוריו "לעשות דוקטוראט" כדי שיתישב סוף-סוף ויהיה איש בין אנשים, אך הלימודים האקדמיים מעוררים בו, לעיתים, סלידה ומיאוס. כל ימיו נשאר אוטודידקט, או כלשונו "מעצב עצמו לדעת". כימים ההם הוא הוגה רעיונות פוליטיים נועזים, ובתקופה זו מתבגשת השקפתו ה"כנענית-עברית".

המיוחדות, ולא מעטו בהשפעתו של ד"ר אדולף גורביץ, לימים עדיה גור-חורון, עוד בכנס הצ"ח בפראג (17.3.37). תובע רטוש להמיר את התביעה המדינית מתכנית ה"עשור"

הירודיוניסטיה — משטר קולוניאליסטי ברטי עד ליצירת רוב ברטי בארץ — כתביעה לנטילה מידית של השלטון בארץ-ישראל משני עברי הירדן על-ידי העם העברי. ההצעה הוסיפה מסדר היום, ומעניין שרק מ. בגין הצביע בעדו. רטוש פרש, כידוע, מן המפלגה הירודיוניסטיה והיה האידיאלוג הרוחני של הקבוצה הקרויה "כנענים", ואשר בטאונה היה העתון "אלף", שיצא לאור לטיווחן עד 1950. על-פי השקפת עולמו, מחייב רטוש את הנירוח מן המסורת היהודית וערכיה ופתיחת תקופה חדשה של "עברים" בארץ-ישראל כחלק אינטגרלי של המחבר השמי, הן מבחינה גיאוגרפית והן מבחינה תרבותית. לא לחינם נערצים עליו אנשלוס פיינברג ועולה הגדולים אליהו בן צורי, שהם, לדעתו, נציגיו הבולטים של העם העברי המתחדש. מכן מתחייב גם חיפוש מקורות חדשים של צורה ותוכן. המקור המעורפל של ה"כנעניות העברית" (ראה "ההולכי בחושך" — נמצאנו למפלותי") משמש מקור השראה לשינוי ולעולה הגדולים לשניים ארכאיים ותחביריים. רטוש נודע בחידושי הרכים, כגון: מקטר, טוח, מבראף, יבוא, מרב, מתאר וכד.

רטוש נלחם במיסד תאבק עמו זקוף וגאה חרף סכלו ומזוקתו החמירת. נכשל הרבה, אך לא נבוס. בודד ומנופר, מוטח עלבתות ובזיונות, אך כולו גבהות ורוממות, מפופח ומודע לגורלו, נאמן לשליחותו עד תום. כעבודותיו הסיפוריות ביקש לרענן את השפה ולהרחיב את גבולותיה. המימסד הסיפורי דאו השביעה מורדים, אך הוא לא ויתר על ייחורו וחייו, ולעיתים קרובות סבל חופת רעב ממש. ורק לעת זיקנה נתבך רטוש חכה להברה של המוסדות האקדמיים, ולא אחת זימנהו וכיבדוהו בהוצאותיהם על תרומתו הרבה והייחודית לספרות ולשיחה החדשה.

החלק המעניין ביותר, לדעתי, הוא הקובץ הכולל למעלה ממאה מכתבים לאהובתו גילה דותן, נגנת במקצועה, שהצטרפה אל החוג הרעיוני שלו ואף השתתפה ב"אלף". זוהי

פרשת אהבים מסעירה ומרתקת. כאן נופלים המספים בזה אחר זה, ורטוש, ששמר בקפידה על חייו האינטימיים, מתערטל כאן מלבשו ונחשף לעינינו על מעלותיו וחולשותיו האנושיות, שלעיתים מכמירות את ליבנו. אלה הם פרקי שירה בפרחה, מן הימים שבמכתבי האהבה. רטוש הלחום, הגברי והנוקשה מתגלה כאן בכל רפותו, עדינותו ואנינותו-נפשו: "ואני אסרוג לך שמלה של נשיקות חזיה קטנה חגורה ואבזם רצוארוך ותחרים לכל כך, ומעיל אעשה לך מלטיפות והיו לך אלה בגדי לילה... וכפותי חרדות כבר אל כפות-ידיך הקטנות והרכות..."

חבל רק שהמכתבים האחרים, שדלקו אחרי



יונתן רטוש

אהובתו לצרפת ולהולנד אכזרו, או הושמדו, ורק אלה שנכתבו בארץ נשתמרו למזלנו. זכיתי להשתתף עמו בשנים האחרונות לרגל מחקריו ה"כנעניים-עבריים" ("על העברים", גלגולו של "ישראל" כאלוהות פגנית, "מימונה" ועוד), וכך זכור הוא לי לאחרונה: חדר קטן וצנוע, שריהוט פשוט, כוננית עמוסת ספרים לעייפה, פסנתר מן הצד, הדפס של ברגנר על הקיר. הוא נהג לשבת על הספה, על-פירוב קשוב ומאזן, מעיר לפרקים, מצח גדול וקמור, שהאהיל על עיניו העמוקות והנבונות, פניו חרושי-קמטים, סיגרייה נצחית בפיו, וחתול למרגלותיו, מלטפת מפעם לפעם. כשהיה מגלה איהו חידוש לשוני, היה בוכך משוכה ניצת בעיניו, ופניו היו נודרות, והיה מתג לו ולאורחו כוסית מבקבוק הקוניאק שנשלף מתחת לשולחן, ומגינוח אל קרוב בכת ראש; כך נהרו פניו כשאשתו הצעירה יחנה, אשת-זקונו, התיישבה פעם ליד הפסנתר, ופרקה עליו את הלחן שהלחינה לשירו "אנשים קשים אנתנו" — ארשת מופלאה של משורר בחסד-עליון, אמין ונבון-לב, שחכמתו לא הרליחה את תומתו.

המכתבים הללו מהווים תעודה אנושית מרתקת ביותר, והם עשויים לשמש חומר רבי-ערך לחקר שירתו והגותו.

שמואל רגולנט

עדות הזיכרון

תאדאוש פאנקיוויץ':
בית המרקחת בניטו קראקוב;
מפולנית: מרים עקביא;
הוצ' יד ושם; 159 עמ'; 1985

"בית המרקחת של גיטו קראקוב", של פאנקיוויץ', מצטרף אל ספרי העדות שנכתבו על-ידי לא יהודים בדוגמת ספרו של תאדאוש זאדרכקי — "במשעול צלב הקרס בלבוב", על רגועיה האחרונים של קהילה יהודית מהעשירות וההוותיקות שבקהילות פולין. נוסף על ערך העדות לכשעצמה (במיוחד כי היא נכתבת על ידי לא-יהודי שחי כלבם של המאורעות), יש לספר חשיבות רבה בגלל נקודת ראותו המיוחדת של הכותב, ובגלל אופייה המיוחד בפשטות של כתיבתו. בניגוד לתאדאוש זאדרכקי שבנוסף לספרו — "במשעול צלב הקרס", פירסם ספרים ומאמרים רבים על יהדות ויהודים, אין

תאדאוש פאנקיוויץ' סופר מקצועי. יתר-על-כן מטרתו תרבותית, לאומית, חברתית, דתית ופוליטית הבאות לידי ביטוי בספרו, אינן מגופו של הספר ואין הן ממניעי חיבורה של העדות. אלא עיקרן אפולוגטיקה תמימה של אדם המנסה לאשש את כבודו של האזרח הפולני שהיה עד לשואה.



תאדאוש פאנקיוויץ'

בית-מרקחת מהד גיטא ומאיך גיטא נפגש אתם לשיחות רעים מפעם לפעם מסתירים — תוך סיכון עצמי רב — עד יעבור זעם. תאדאוש פאנקיוויץ' חזה בכל מאורעות הגיטו-השתוללות הגרמנים, בין כשהיה מקרית ובין כשהיה מתוכננת ומאורגנת מגבוה, כדוגמת האקציות של יוני, אוקטובר 1942 ומרס 1943.

כארי ש"מחזן לכל" הוא, פוגש ושומע את יהודי קראקוב בעיצומם של המאורעות, תוך השפלה והשמדה, ומשום-כך יש ביכולתו להעיד עדות נאמנה על הלכי-הרוח שהיו אז באוכלוסיה היהודית, על חיי החברה, על אישים ומוסדות בקהילה. כללו של דבר, קירבתו למאורעות, תפיסתו הפשטנית, ללא מעטה אידיאולוגי כלשהו, קשריו עם היהודים על שכבותיהם השונות ומיקומו של בית-המרקחת הופכים את הספר לעדות אוטנטית חשובה על חיי קהילת קראקוב ברגועיה האחרונים.

הספר אינו נפתח עם ראשית הכיבוש הנאצי בספטמבר 1939, אלא הוא כולל את תקופת קיומו של גיטו קראקוב בלבד, הווה אומר מפירסום הפקודה בדבר הגיטואיזציה בשלישי במאוס 1941 ועד חיסול הגיטו במאוס 1943.

אתרבו כהעלאת מספר נקודות חשובות הבאות לידי ביטוי, בהיטח הדעת כמעט, בספרו של תאדאוש פאנקיוויץ': ראשית לכל אנו מוצאים כאן עדות בדבר אופיו והתפתחותו של מוסד היודנראט. שלמרות היותו חלק מהבירוקרטיה הגרמנית, הרי שבקארנציות הראשונות שלו בין האישים שישבו בו, אישים יציגים של הקהילה היהודית שהמשיכו בפעולתם המסורתית, לטובתה, בגיטו קראקוב מדובר באישים כד"ר רחנצ'וביץ' וד"ר מארק כיברשטיץ'. אחרי האקציות כשתם הצורך בהרגעת היהודים ובאירגונם חלו שינויים בהרכב ראשי היודנראט והנבחרים אליו היו חסרי שורשים בציבוריות היהודית, כאלה ששאבו את כוחם ושררתם מהגרמנים וכך נעשו תלויים בהם, ושרתם בנאמנות עיוורת כמו הקומיסר של גטו לבוב, גוטר, שהיה "אדם עצבני מאוד, חסר מנוחה, אין הרמוניה בתנועותיו, ערמומי ומלא מרץ, ידע לשמוע פקודות גרמניות ולבצען על הצד הטוב ביותר, כמו שפירא (מפקד המשטרה היהודית - ש.ר.)... לאחר שמנינו אותו הגרמנים לתפקידו הרים נסתחרר ראשו ונתקף שגעון גדלות, כמו שפירא."

(עמ' 50) נמצאות בספר עדויות שערכן יאסולא בפו על מעמדת היהודים, ואסתפק בציון אפיוזדה אחת מני רבות, על האשה הצעירה שנצטרפה

לאמה המגורשת מרצונה הטוב, כדי ללכת עמה "זהו עורר את זעמו של איש הס"ס. מפיה לא התמלטה אפילו אנחה אחת, לא בכי, לא תחנונים. לא עלה בידו של הגרמני לשבור אותה, לא לאלצה להתחנן לפניו לחסד. כבעיטות ובמכות זועפות דחף אותה לעבר קבוצת המיעודים למשלוח. האשה נעמרת ליד אמה, הן אינן מחליפות ביניהן מלה. האם רק בוכה בלי קול, מנגבת את פני בתה. חולפות דקות, הגרמני אינו שבע רצון. הוא מתקרב שוב, ניגש אל הצעירה ואומר לה משהו. לא ראינו אותה עונה. רק השפילה עיניה ממנו. הגרמני תופס בשערותיה גורר אותה לתוך השורה, מכה צורח ומראה בשוט הסוסים שבידו לאן עליה ללכת, אסור לה להישאר עם אמה, היא מיוערת לצד האחר, לחיים, זה רצון הס"ס." (עמ' 80)

ראוי לציון מיוחד סיכום הדברים של המחבר, ושוב מן העמדה של צופה מהצד: "אמנם יהודי קראקוב נספו בלי התקוממות, וכלי להתגונן כמו יהודי וארשה, אך הם לא כופפו את עצמם בפני הכובש, והלכו למות תוך עמידה גאה ומכובדת." (עמ' 84)

על מנת לאמת רושם זה חשוב לציין את יציבותן גם במקומות אחרים בספר למשל הערת לוואי כמו: "מישהו מהזונדררדינסט ניגש תופס בידה וגורר אותה יחד עם התינוק ומצרפה למשלוח. היתה זו הפעם האחת והיחידה שראיתי יהודי המתחנן בפומבי בפני גרמני ומבקש ממנו רחמים." (עמ' 79)

חשיבות רבה גם לעדויות על האישים גרמנים והאוסטרים אשר ניהלו את מערכת הרצח דמיות כמו סגן אוסולוד בואוסקו אשר "היהודים שוכנעו בהגיונותו ונתנו בו אמון" ואשר אכן הציל לא מעטים מהם, והוצא להורג אחרי עריקתו מפחד החזית. ולעומתו מרצח דוגמת אונטר שארפירר הורסט פלרצ'יק.

גם תפיסת החוק הגרמנית והציות העיוור והאוטומטי של החייל להוראות באים לידי ביטוי בספר: "הנער שנחזק קלות, התאושש במהרה והבריא לגמרי, על-מנת לשמש טרף לחיה הנאצית באקציה הקרובה, שבה שוב יהיה מותר הכל, שבה רציחות של המוני אנשים יהיו מחוץ לכל ביקורת ומעבר לחוק." אך מעיל ומעבר לכל נראה שחשיבותו של הספר היא באהרה הרבה בה מתאר בו פאנקיוויץ' את אישי קהילת קראקוב, "שאליהם כווננו רובי המרצחים, ושהיו צריכים לברוח, לבקש רחמים או להשפיל את עצמם" ובמקום זאת הביטו היישר בעיני המוות בהשלמה שקטה, ובכבוד, ובכך הכשילו את הגרמנים שלא עלה בידיהם לראות את קרבנותיהם מבקשים רחמים (עמ' 166) גישה זו, בנוסף לכל השאר הופכים את עדותו הכתובה של פאנקיוויץ' לספר חובה.

שלום רצבי

עיתון 77

הירחון שלך.

חתום לשנת 1986

(במחיר מוקפא)

הקומונות של האיסיים

דוד פלוסר: מגילות מדבר יהודה והאיסיים; תל-אביב; משרד הביטחון – ההוצאה לאור; 1985; עמ' 83.

עורכת הספר, תאיר זבולון, כרכה יחדיו את הוצאתו של דוד פלוסר, באוניברסיטה המדרשית של גליל-צ"ל, ולצד 60 ספרים שיצאו במסגרת זו, אנו קוראים ולומדים על עולם יהודי קסום, סמנטי ומורחק, שנוגע בשמותיו הרבים, ככת האיסיים, כת מדבר יהודה, כת המגילות, כת "היחד", ו"בני-אור".

פרופסור פלוסר טוען כי כולם חד-הים, וכל זאת על סמך המגילות שנמצאו בשלמותן או שרידיהן במערות שליד קומראן. וכן על סמך פירסומים קדומים של חוקרים והיסטוריונים שטיפלו בסוגיית האיסיים, כיוסף בן-מתתיהו בכתביו, פילון האלכסנדרוני, אצל סופר יווני בשם דיון (Dion) פה-הזהב, שחי במאה הראשונה והשנייה לספירת וכתבו הלטיניים של פליניוס (המאה ה-1 לספירה). האיסיים שהיו פת יהודית מופלאה אשר אהבה לכתוב ולאטוף ספרים, כטקסטים מקראיים, הספרים החיצוניים, "ספר טוביה", וכן מגילותיהם, מגילת "מלחמת בני-אור בבני-חושך", "מגילת המקדש", שמצא יגאל ידין (הכוללת את ההלכה האיסיית), "פשרים" (פירוש האיסיים את ספרי הנביאים ומזמורי-התילים), "ספר היובלים" (תולדות ישראל האנושות), "צוואת בני-יעקב", "צוואת נפתלי" ו"צוואת יהודה" כפרקים הראשונים מצגי פלוסר. האיסיים על מקורותיהם, תפרושת מגוריהם, זמנם המדויק וארגון חייהם. מתברר שמדבר יהודה אינו המקום הבלבדי ונמצאה כת איסיית בדמשק, אשר חיברה את "מגילת ברית הגשול", וכן תאם נבדלים בתוך הערים המגולות, ובעיקר בירושלים, ליד הר-ציון נחשף "שערי האיסיים".

אם כן, האיסיים היוו כת בדלנית, בתוך כל הקבוצות והתנועות הרעיוניות של בית שני התייחדו ונתנועו את עצמם כ"ישראל האמיתי" וכ"ישראל ההולכים בתמים" (עמ' 12). למרות שהיו קבוצה שולית וקטנה וכו' לפרסום עולמי בשל תורתם הסודית, כתב-סתרם, חברתם המיוחדת והקומונאלית ודרישותיהם הגבוהות מעצמם (חיי טוהרה וקדושה). פרופ' פלוסר מובילנו בנבכי המחקר על זמנה של כת המגילות ומול תפיסות סותרות אצל חוקרים, הוא מתמקד בשנים 100-63 לפנה"ס, הווי אומר בתקופת אריסטובולוס הראשון ועד למרד הגדול שמאו הם נעלמים. שמות מנהיגיהם וחבריהם לויטם בסוד, ראשון האיסיים, הנביא המפרש את הנביאים יהודה האיסי ומנהיגם הידוע בכינויו, "מורה צדק" (עמ' 20-21).

הנושא המוכר יותר לקוראים ולחוקרים הוא אורח חייהם, שעיקרו הלהיכו את דמיונם של מאמיני השיתוף והשיוויון, הנוצרים הראשונים להבדיל התנועה הקיבוצית. עיקרי ארגונם: שיתוף ההון, עבודת חקלאות, כגידולי תמרים, שוויון מוחלט בנוכחים, נשיאת נשים רק לצרכי פרייה ורבייה, הירארכיה מוגבלת: המנהיג, הפקיד והמבקר שהיה ממונה על קבלת-חברים חדשים לכת וסידור החברים לפני תפקידים ומקומות ישיבתם בכנסי-הקבוצה. נראה שגם בחברה שיוויונית זו, קיים הרואליזם של דירוג החברים שהחשובים ביניהם היו הכהנים מבית-צדוק.

האיסיים קיימו אסיפות כלליות וכן סעודות משותפות שבהן היתה לכל חבר זכות וחובת הדיבור. חיי-היחד" הללו איפשרו להם את חיי-השיתוף והיצירה הרוחנית הרבה. כפרקים הבאים מנתח פלוסר את יחסי חברי-הכת לכלל ישראל וכן יחס העם כלפי הכת, גם כן אנו נתקלים ביחס דואלי, אהבת-הזר

וכניעה למרות השלטונית מחד ו"שנאה שבאהבה" מאידך.

תורתם (פרקים ז"ג) שונה מתורת שאר העם, קיצונית ומחמירה יותר, בין השאר אנו מוצאים את תורת הגזרה הקדומה, דהיינו, "שהכל נקבע על-ידי האלוהים ואין לשנותו, האל ברא את המחשבות, את כוונת כל הדברים ואין לשנות". (עמ' 41), מכאן הם מגיעים לניגוד הקוטבי בין בני-האור לבני-החושך. כמו כן ניצל אצלם ניגוד חריף בשמירת-המצוות יותר משאר היהודים, כי חובה עליהם להיות פעילים ולהוכיח את בחירתם.

בנכב-תורתם אנו מוצאים פרק מאלף והוא אמונתם כתופעה של חזון אחרית-הימים, כנראה כתוצאה של חזירת "תרבות אירופית לבנה", בעקבות כיבושי אלכסנדר מוקדון ואנטיוכוס אפיפנס. האיסיים עוסקים רבות בספרות אפוקליפטית, גילוי רז"א במישורן ("פשרים", "ספר היובלים", ו"ספרי-הצוואות").

אמונות אלו מביאות את האיסיים לעסוק רבות במשיחים, כשהם מכירים במשיח אהרון הוא הכהן ומשיח ישראל, שנקרא גם משיח מבית-דוד — המשיח של היהדות (עמ' 71). וכן חבירו במ אמונות משיחיות אחרות, כאמונה כיצור על-אנושי שנקרא "בן-אדם" ושופט אחרית-הימים — מלכיצדק, מלך שלם.

הספר מלווה בהערות רבות ובהן דברי-סימוכין, סגנון הכתיבה האיסיית וכן כתבי-המגילות ולבסוף רשימת המקורות לחיבור חשוב זה, שהבולטים ביניהם: יוסף בן-מתתיהו, יגאל ידין, יעקב ליכט ופרסומים רבים של המחבר עצמו. ספר חשוב ביותר המציג בשפה ברורה את המקור, ההתפתחות המבנה הפסי, החברתי והתרבותי של כת-השיתוף מופלאה זו.

דן יהב

הקומונות בעולם והקיבוץ

מנחם שדמי: קומונות בעולם והקיבוץ; תל-אביב; ספריית-הפועלים; חיים לנדאו (עורך); 1985; עמודים: הערות וביבליוגרפיה.

מקור ההשראה לספרו של מנחם שדמי, היא השאלה שאינה מרפה מהוגי-הדעות של התנועה הקיבוצית — לאן פני הקיבוץ? היכן נמצאת תנועת-השומר-הצעיר בעת-ההיא הנעשרים והאם לעולם חוסן? המחבר מעורב בכל נימי נפשו במושג מחקרו ולמרות רצונו העז, קשה לו לבחון אובייקטיבית את המאורעות והתהליכים, אותם הוא מתאר.

כמי שחי עשרות רבות בשנים בקיבוץ (ממסדי קיבוץ ג' של השה"צ מעברות) וממסדי הקיבה"א ב-1927, בין שאר עיסוקיו פירסם לאחרונה עבודות נוספות העוסקות בקיבוץ ובתופעת הקומונות השיתופיות: "קומונות ישראליות" מעברות, 1984 ו"הקומונה הישראלית ברצף הסטורי", ת"א, הוצ' אל"ף 1985. למרות כל זאת, עדיין הספקנות, התהיות והשאלות רבות מן התשובות:

ההסטוריה העדיין לא הרצה את משפטה, אם תופעות הקומונה — משחר ימיה ועד לנסיונות של ימינו (כולל הקיבוץ), בכל פינות העולם — היא תופעה זמנית של יישות ספוראדית חולפת ונידונה לעבור מן העולם, או יעלה בידי האדם המגשים אידאה וכבשורה לנעלה בשאיפת האדם לקראת חברה מתוקנת וערכית יותר — חברה סוציאליסטית. (עמ' 12).

ברבי ההקדמה של מרדכי בנטוב (יחס כנסים קומונאליים), טוען כי שנים רבות הלכה בקרבנו התחושה, כי הקומונה, היא

יצירה מקורית וייחודית ישראלית והנה בחקר הקומונות, מתגלות כאלו שהחלו חייהן עוד במאה ה-12 וכאלו שהן וותיקות מהקיבוצים, לדוגמת הקומונות הדתיות של ה"אחים-ההוטרים", שהן בנות למעלה מ-450 שנה! קומונות רבות בארה"ב הוקמו במאחיים השנים האחרונות, אך אם נרחיק ערוותנו, נוכל לייחס את העדות האיסיית למיניהן לקומונות האנושיות ונחזיר עטרה ליושנה, ואולי אפילו נוכל להרחיק לשבטים קמאיים באפריקה ובאמריקה שחיו במערכות חברתיות קומונאליים ואנתרופולוגים ופרה-היסטוריונים, יעירו כי כבר האדם הקדמון חי בקהילות שיתופיות בייצור ובצריכה.

כדי להתמודד עם שאלות אלו: תחילת-הרעיון הקומונאלי, דרכי התפתחותו, גיבושו החברתי-כלכלי ודתי, מרכז מנחם שדמי, פרקים נכבדים על הקומונות השונות, כשחלוקתן ה"גסה", לקומונות סוציאליסטיות (עמ' 19-43) ולקומונות דתיות (עמ' 43-26), שהן עיקרו של הספר. הקומונות הסוציאליסטיות המוצגות: "לאנו" — כמושבה מארכסיסטית בקליפורניה, "איקאריה", שתחילת-חייה כיובל שנים והתרחשה במחצית המאה ה-19, "אייבה" — במחצית השנייה של המאה ה-19, שהתפצלה ויצרה את "איקאריה הצעירה" (1879), "קומונות ברון-הרויף", מגרמניה שחבריהן הגירו עם עליית-הנאצים לאנגליה.

הקומונות הדתיות, הן הגדולות ואורך חייהן הוא הממושך יותר. "האחים-ההוטרים", הקומונות נוסדו כבר ב-1526, לאחר שתקופת-מה, קודם לכן קיימו "עדות אחים" שיתופיות. כבר בשלהי המאה ה-16, נמנו במוראביה 70 קהילות, ביניהן קהילות שיתופיות שמנו כ-600 נפש, לפי ההערכה הן מנו כ-40,000 נפש, הללו הגרו במאה ה-20, לקנדה וארה"ב, שם מונים 142 קומונות הוטריית (בכנס האחרון של ה"קיבוץ והקומונות", שהתקיים במאי 1985, השתתפו נציגי-ההוטרים, במליאה ובפנלים, "באפעל").

מנחם שדמי, אמנם מקדיש לקומונות אלו, את הפרק הנרחב ביותר (עמ' 43-56), כאן אנו למדים על מוצאן, חיי היום-יום, על משכרים חברתיים, החינוך ההקטרי, יצירת מושבות-בת, וערויות של חברי-קיבוצים שביקרו בקומונות אלו, שהתפרסמו לרוב בכסאות-הקיבוץ והעתונות הסוציאליסטית: "בקיבוץ" ("יחד"), "הדים", "חוחם", "הדף הירוק" ועוד...

קבוצה קומונאלית נוספת, מרתקת בהתפתחותה ובאופייה, הן "מושבות הדוחובורים" (עמ' 57-66), קומונות אלו גם הן וותיקות, בנות 200-210 שנה. שלא כמו ההוטרים, אלו הם איכרים רוסיים טיפוסיים למאה ה-17, רובם אנאלפאבתיים, פרימיטיביים בתפיסת-חייהם, וכולם מובלים על-ידי מנהיג אריזמיטי, ששלטו בהם, ללא מצרים, ורדני ובלתי-דמוקרטי, כמוכן. הדוחובורים כפרו באמיתות ספרי-הברית החדשה, כפרו בשילוש הקדוש, בטבילה, ובלדידתו של ישו וכן שללו את הכנסייה ופולחניה. עיקר משכתם ברוסיה ומאוחר יותר הגרו חלקם (1899), לקנדה. קבוצה נוספת, אולי מהידועות ביותר, היא: "חברת הרועים" — ה"שייקרס", קיומן נמשך כ-180 שנה וכשיאן קיימו 18 קומונות עם כ-6,000 נפשות. "מוריותם" הצטיירה כ"עיקר במנהגי-הדת שלהם, בריקודים ער"כלות בשמחה", עד אובדן החושים (כקבוצות חסידיות שונות). לחברה זו היה מעין "עשרת דיברות" וספרות רעיונית עניפה (עמ' 70).

שדמי מציג בקצרה יחסית עוד קבוצות רבות, כ"הרמוני", "אקונומי", "צוער", "בית-אל", "אזוהרה", "אבן-עזר", "אמנה", "אונדיה", ויצאות דופן בקבוצה זו, "הקומונה האנרכיסטית", ששאבה רעיונותיה מההגות הטוטלואריאנית, קומונות ג'ורקסל בבריטניה התקיימה 7 שנים. האנרכיזם שבהגותם, התבסס בעיקרו, במבאקס נגד כל מנגוני-הכפייה של

המדרינה. קומונה אחרונה המוצגת בספר, "ק'ק'ק'ק'ק'ק'ק' — המשב האנטלגטי, לא ברור, מרוע שובצה בפרק על הקומונות הדתיות. קומונה שנמשכה 25 שנה ואולי הדומה ביותר לקיבוץ בן-ימינו חברה היו חלק מתנועת ה"הליכה לעם" ועיקרה שחרור לאומי וסוציאלי מגול הצאר ומשטר. בעיותיהן דומות להפליא לבעיות איתן מתמודדת התנועה הקיבוצית א"עבודה שכירה, ללא נכסים פרטיים, חינוך משותף, אמצעי-ייצור וצריכה משותפים ועוד... קומונה זו עמדה בקשרים עם דגניה עד שנות ה-30.

השער השלישי בספר, מטפל במקורות ההסטוריים הראשונים לקומונות, כאן מחלבט מנחם שדמי אורכות בבעית הקבוצות האיסיית השונות מהותן חייהן: "כת מדבר יהודה", "חסיים ראשוניים", "הקנאים", או שמא קבוצות ה"יחד" וה"אבינוים", לצורך הזיהוי מיהו מי, מגייס שדמי את ההסטוריונים של העת-העתיקה, אזוביים, פלאביים, פילון האלכסנדרוני, פיליניוס הרומי, עבור להיסטוריונים מודרניים, כאקוטיקי, בצאל רות, יעקב ליכט, דוד פלוסר, י. יוקניק ומיכאל אבי-אנה, תוצאות הדיון הממושך (עמ' 127-147), המדע המודרני עדיין לא פסק דין סופי, אך את עיקרו של דבר, ההתבטאויות דומות לבעיות שהעסיקו קבוצות קומונאליים בשלבן ה"עוברי". לא ברורה ההחלטה, להציג בספר על הספר, הן קבוצות האיסיים השונות וכן ה"נוצרים הראשונים", או שמא, הן, היו את ראשית הרעיון הקומונאלי ולא סופו. שדמי, קורא לספרו: "קומונות בעולם והקיבוץ", אך משום מה, כמעט ולא נפקדו קומונות עכשוויות, אלא ברמו ובכניסו נמרץ (עמ' 150-151), של שהשתחף בכנסים קומונאליים בשנים האחרונות ער לחשיבותם הרבה בהווה. כל אן החכרו קומונות עירוניות וקומונות במושבות שחיו בארץ מספר שנים, בשלב של "הקיבוצים שברוך". המחבר קובע, כי אמת-המידה להגדרת הקומונה בחיבורו, היא: חיי-הקיבוץ, כי רק כאלו "הגיע הרעיון הקומונאלי למימוש המירבי מבחינת האידיאה השיתופית — כאב טיפוס של חברה סוציאליסטית" (עמ' 33) ואמנם בבחינת כל קומונה וחיה, לא חושש שדמי להציג מנגד, לצורך ההשוואה את הקיבוץ, לחיוב ולשלילה. אך נראה שהשוני לא הודגש דיו, וכל הקומונות הנסקרות, דתיות, חילוניות וסוציאליסטיות על כל מאפייניהן (עמ' 148-149), הפערו ביניהן לבין הקיבוץ בן-זמננו רב, לפחות מבחינות הבאות:

— בחברה התנועה הקיבוצית עברו תהליכים ממושכים של הכשרת לבבות, בתנועות-הנוער, בחברות בהסתדרות ציונית, בהכשרה חקלאית בחורל, ובקלקוליהן בארץ.

— הקיבוץ, בעיקר, כתחילת-דרכו, השתלב בכל מערכות ומשימות המדינה שברוך" (התישבות, בטחון, מדיניות וכו'...), ולא ניסה לפרוש ולהתבדל מהחברה הכללית, כפי שניסו מרבית הקומונות.

— קיימת התאמה רבה בין הקיבוץ, לבין המערכות החוקיות, דבר שהקל על השתלבותן בחיי-המדרינה והצלתן הכלכלית והחברתית.

— הקיבוץ השכיל לפתח משק מעורב ומגוון ותעשייה מתוחכמת וכך לא התחטט (עד לאחרונה) בנושאי קיום יום-יומיים.

— הקיבוץ שאף לשיוויונות מלאה ולדמוקרטיזציה של חיו, שלא כמרבית הקומונות הדתיות והאחרות.

— למרות עיבות רבות, המעבר מ"דור-המייסדים" לדור השני והשלישי, התבצע ללא טלטלות חזקות מדי, במרבית הקומונות חלה נסיגה אידיאולוגית ב"דור-המשך".

נראה שיש לנתח את קבוצות-הקומונות, כל אחת בהקשר לתקופתה ולסביבתה החברתית, ולאו דווקא לקיבוץ.

דן יהב

לספר מחדש

סיפורים שאהבתי;
חזר וסיפר יהודה אטלס;
ציורים: דני קרמן; שבא;
79 עמ'; 1985

בהקדמה לקובץ מסביר יהודה אטלס את סיבת שחזוריו ומגמתם בנגעויו אל הסיפורים הישנים (או בשפתו – "בטעם הטוב" שהשאירו בפיו מאז ילדותו), וברצונו לשאת כמושאי אהבתו את ילדי הטלוויזיה של היום.

במשך "מזהיר" המספר, שעבודיו אינם צמודים לטקסטים הכתובים מאז, אלא משוחזרים מן הזיכרון, ובכך הוא נוטל לעצמו מראש חופש אינטרפרטציה (ובדבר מנהל לגיטימציה מעוררת למרווחי הדמיון של קוראיו) שעורר בו סקרנות – תימאטית, מכנית, ובעיקר – בהפרישי השנים ותהפוכות השפה העברית – ענין לגבי התאמת לשון המספר לדרך התבטאותם וחשיבתם של ילדי היום.

והנה, דווקא בענין זה ציפתה לי הפתעה – במקום פונקציונליות יובשנית "נמוכה" המתבקשת כביכול – סגנון אגדתי "גבוה" ועשיר: "הבהילו אליו מיד את הרופא המלומד שלא היתה מחלה אשר לא יכול לה" (עמ' 10), "יצא שם לבקיאוחו בכל דזי הגוף והנפש" (שם), "זקנו הלכן ירד על פי מידותיו" (שם), "הרגיש הארנב איך גואה בו הכעס ניכח נימוסיו הרעים של הילד האלמוני" (עמ' 26), "אב זקן לי, איש טוב, גבו כנף, ראשו שיבה ופניו תלמים, אך כולו כלי מלא חכמה ונסיון" (עמ' 42). ואפילו כמחווה לחנייה רייכמן – בנוסף לשפה המועשרת, השתעשעות בחריזה "נושנה" – "שהגיעו צהררים; והוא חש בפיך בכייים/ החלית עד יום יפוח, קצת לשכת לנוח" (עמ' 16).

וראה זה פלא (...), למרות הלשון המתוארת, קולחים הסיפורים ו"עורבים" באופן כובש לב, ובהתאמה מפליאה בין תכניהם לבין סגנון הבעתם. כמו ספונטאניות (ואולי לא רק) יודע הכותב את הקשר שבין עושר השפה לבין מפתחי הדמיון הנוצרים על-ידיו אצל הקורא.

בבדיקת נושא זה בספרי ילדים נוספים (מאלה הנסקרים במדור זה ושנסקרו בו בעבר), נראה שהשימוש בלשון "ספרותית" נהוג כרוכס. ואם נוסף לכך את הגמטמחיות התימאטית הכבדה העולה מהם, וסתבר לנו, אולי, שהספרים המכונים לילדים – והכוונה כמובן למומלצים שביניהם – נותרו האפיק הספרותי היחיד כיום, בו "מותור" ליוצרים לתת ביטוי לנטיית-לב ולשון המהוות "סריפה" מוקצה ואסורה בתכלית בספרי השירה והפרוזה האמורים להיות ראויים, למבוגרים.

והשאלה המתבקשת ביחס ל"אמיתות" האמנותיות – ברורה, שנים-עשר הסיפורים בספר, מיוערים לגילאים 8-10 לערך ומלווים באיוריו ההומוריסטיים מלאי החן של דני קרמן.

מעשיות לכל השבוע;

ספרה מחדש נירה הראל;
אייר מישל קישקה;
עם עובד; 1985;

ספר המעשיות של נירה הראל, מיועד לגילאי הגן. שלא כאטלס אין הראל מסבירה את מניעה לעיבוד המחורש. יש להניח שהתכוונה לתת בידי גננות והורים, "מכשיר עבודה" מתוקן ונוח למיקזור. מתכונתם הלשונית של הסיפורים, לפיכך, מאורגנת כמבנים פשוטים וקצרים, בהם משתלבים בדרך מדודה ואינטגרטיבית (בולט שהכותבת – אשת

חינוך מקצועית), רכיבי העשרה מילולית: "עכשיו צריך לדוש את החשה. מי יחבוט בחיטה ויפריד את הגרגירים מן הגבעולים?" (תרנגלת אדומת כרובלת). "אני יכולה לרפד בצמרי את רצפת הבית" (הבית על הגבעה), ועוד. לחלק מן המעשיות העניקה המעבדת גם קצביות חרוזה, שוב בהתאמה ל"חוקי" הקליטה של הגילאים המסויימים. שבע המעשיות האסופות בספרון, הממוקדות סביב סולם ערכים מוסרי מפורש, מכוונות לימי השבוע השונים ומקבלות מימד עומק נוסף באמצעות איוריו המרהיבים של מישל קישקה.

שאינן לשערה... היתה איוו פראות במחולם, ועם זה עורר נגעועים רכים... עתה חשו בנפשם הכל, גם בעלי-הכנף וגם חסרי-הכנפיים כעין שאיפה להתרומם מעלה-מעלה עד מעל לנעננים... שאיפה להיחלץ מן הגוף הכבד, המושך למטה, אל הארמה, ולהינשא למרומים, אל אשר למעלה מן הארץ. כמיהה זו אל הבלתי-מושג, אל אשר צפון מאחורי החיים, חשים בעלי החיים רק פעם אחת בשנה, רק כיום בו יראו בעיניהם את מחול העגורים הגדול" (עמ' 66). ידע וזאולוגי לשמו, כציורף למסר כמעט פילוסופי בדבר משמעות החיים בכלל.



איור של מישל קישקה מתוך הספר "מעשיות לכל השבוע"

דידקטיקה על תנאי

סלמה לגרלף;
מסע הפלאים של נילס הולגרסון
הקטן עם אוויו הבר; כרך א, ב;
תרגום: ח.ש. בן-אברם;
הביאה לדפוס: נירה הראל;
עם עובד; דן חסכן;
482 עמ'; 1985;

בייחוד הישן והשחוק של – לשמה או שלא לשמה, נמצאים ספרי הילדים בנקודת המפגש וההפרדה שבין שתי התיאוריות, כאשר הטובים שביניהם מוכיחים אפשרות של סינתזה מעולה, והרודים – את אי-האפשרות המחולטת. "מסע הפלאים" נכתב, כידוע, כספר לימוד מוזמן למקצוע המולדת, אלא שבכוח היוצר של סופרת שרמיונה הנודד חייב היה לפנותה על מגבלות תנועתיה הגופניות, הפך ליצירת ספרות מרתקת, בה לובשות אינפורמציות אוניקטיביות מעטה אגדתי שלא רק שאינו מעוות את מהותן, אלא הוא מעניק לה משמעות חווייתית נוספת, באמצעותה נקלטים ונשמרים הנתונים המדעיים היטב בתודעת הקורא.

ועל גבי מארג זה של ידע גיאוגרפי בלבוש סיפורי-דמיוני – מרקמים מעודנים רבים נוספים, הן של אינפורמציות הסטוריות, פיזיקליות, ביולוגיות, מעשיות-עם ועוד ועוד; והן של ערכי-מוסר בסיסיים ללא שמץ גוון של הטפת מוסר כלשהי. "במרומים, מעל האופק, חתר הירח המלא, העגול והבהיר לדרכו, ולמטה ממנו טס עוף גדול. הוא לא עבר במעופו על פני הירח, אלא נדמה היה כאילו צף ועלה מתוכו ממש. העוף המריא, שחור כולו, על-פני הירח הבהיר, וכנפיו הגיעו משפתו האחת של הירח עד לשניה. גופו היה קטן, צווארו ארוך וצר, רגליו תלויות למטה, ארוכות ודקות, והנער הכיר מיד כי אין זה אלא עגור" (עמ' 116). דמיון ויוצאלי פורץ בצמוד לדיק ריאליסטי מקסימלי.

או: "עתה הגיעה תורם של העגורים. בו ברצע הופיעו עופות אפורים, כלכוכים מדים, איש נוצות ארוכות להם בכנפיהם וציציות אדומות בעורפם. העופות גלשו וירדו במבוכת-סוד מִגִּבְעָתָם, רגליהם ארוכות, צווארם וראשם קטן. ובעוד הם גולשים נכחם התחילו מסתובבים, כמעופפים למחצה ומחוללים למחצה, שחור-סחור כמעגל. כנפיהם פרושות בחץ והם מתקדמים בזריות

האם ספר מגמתי, או אפילו "נורא" יותר – בעל התכונות דידיקטית ברורה, יכול להתעלות למדרגת אמנות? – התשובה המוכחת ביצירתה המופלאה של סלמה לגרלף, תלויה כנראה בכשרון המספר בלבד.

ברנרד הרטלי; הפינגווין גוגו;
עריכה מחדש: עדינה שליט;
ע"פ תרגומו ועיבודו של יצחק אבנן;
איורים: רוני רכב;
ספרית פועלים; 68 עמ'; 1985.

גם כאן הופכות התשתית הריאליסטית והמגמה של הקניית ידע לבסיסה של עלילה מרתקת המסתמכת על הנטייה הילדית (והאנושית בכלל) לחשיבה מאגית המעניקה תכונות אדם לעולם העצמים והחיים. וגם כאן, בצד תיאור שלבי ההתפתחות ה"אמיתיים" של ציפור הקוטב המיוחדת – מוצגות בעיות חברתיות, לבטים מוסריים ואמונה בנצחון הטוב. כל אלה מעוצבים בעיון רב בתוך המטווה הסיפורי, ומודגשים באיוריו – בשחור לבן – הממחישים ורבי-ההבעה של רוני רכב.

עמלה עינת

כל אדם והסיפור שלו

דבורה שרייבובי: מציאות אחרת;
פפירוס; ת"א; 1985.

הספר מעניק לקורא אפשרות להציץ אל תוך מחשבותיה והרגשותיה של פסיכולוגית מנוסה ומיומנת המאזינה במשך שנים רבות – בכיתה ובבית-החולים, לאנשים השרויים במשבר והסובבים במעגל קסמים שאינם מצליחים לפרוץ אותו לבדם. כפתחת ספרה כותבת שרייבובי: "חייב אדם לדבר, להשמיע ולא רק לשמוע, להשיח את אשר עם כל לבו, לא להחיר הכל כאפלה, בינו לבין עצמו, ולא רק באותה דרך כמעט מבודדת מן המציאות, חזרת על עצמה, כפי שאני נוהגת זה זמן רב." (עמ' 1) כמלים אחרות, ספר זה מהווה עבור הכותבת מעין תהליך טיפולי שבו היא פונה אל קהל הקוראים על-מנת להתחלק עימו בחווייתה ולקבל ממנו קשוב עבור עצמה. שכן אם פסיכולוג אינו מוצא לעצמו כותבת הממלאת את "הבטחות" שלו, המאזינה לו והתומכת בו הוא עשוי "להישרף" מהר מאוד. דבורה שרייבובי היא ללא ספק מטפלת בעלת כושר הישרדות גבוה וספר זה מסייע בידה בכך. בכנות וכיושר אישי היא כותבת על מקצועה: "אנחנו כבר לא כל-כך פוחדים להודות

שהכעיה שלנו, המטפלים, היא איך להיכנס לטיפול, לשותפות הזאת, בכל פעם מחדש, עם הרגשותינו ורגישותינו ולא איך להיכנס לתוכו. הכניסה הזאת, הצלילה פנימה, איננה תקלה מקרית שעשויה לקרות, אלא גורם הכרחי המתחייב מן המפגש בין שניים, שכלעדי לא קורה דבר של ממש, ושוב לוקחים שני השותפים חלק פעיל, אס-גם בתפקידים שונים אבל תם פועלם ככלים שלובים, כשהכל עובר אותם, משפיע ומחלחל בתוכם. בתהליך זה קורים כל הזמן דברים ולשניים שקוראים זה בזה כבספר פתוח... ושאלת השאלות אז – איך לא מתערבבים, מתבלבלים האחד בשני, איך אני ממשיכה לשמור על הסדר שלי, על עצמיותי, ממשיכה להבחין איפה "אני" ואיפה "אתה". איך אינני הולכת לאיבוד וחדלה להתקיים עם עצמי, כשהכל קרוב ומשותף ומרגיש ביחד ובדרך הטבע שואף להתערבות הזאת?" (עמ' 81-80).

דבורה שרייבובי מציגה דרך עבודה של מטפלת מעורבת, כאביהם של מטופליה הם גם כאביה שלה. זהו יתרונו העיקרי של הספר המציג את הפסיכולוגים כבני-אדם והכתוב כשפה של בני-אדם, שכן שרייבובי השכילה להתרחק משפת ה"ארגון המקצועי", והיא כותבת בצורה, טבעית ומציגה את לבטיה מתוך הרגשת שותפות ולא מתוך התסכלות אקדמית אוניקטיבית כביכול. שום דבר איננו "מקצועי" כאן מובן הרגיל והמקובל. "איך שום ידיעה מראש, אין שליטה במשתנים, אין הליכה "על בטוח". הכל עובר עיבוד אישי תוך הצורך להתרחק מעצמי כדי להיות עם האחר, להשאיר לו מקום ובעת ובעונה אחת להיות קרובה אליו ובהאזנה מלאה." (עמ' 105).

דבורה שרייבובי, שהרוקטוראט שלה הוא כספרות) ערה לכך שספרה איננו קולח בקריאה, שכן היא מנסה להתמודד עם המשימה הבלתי-אפשרית כמעט של תרגום החוויה הטיפולית אל הכתב: "היה לי קשה להעלות הכל על הנייר. גודש כזה, עם הכתיבה פג חלק מן הקסם והלך לאיבוד, פתאום הרגשתי כאילו אני בודה דברים מליבי והם אינם יותר שלי ואין בהם אותנטיות. המלים שבהיאמן בחדרי רענות הן וגמישות, הפכו מגושמות, קבועות מדי." (עמ' 106) עם זאת מצליחה שרייבובי לתאר בתמציתיות רבה את מהות תפקידיה של הפסיכולוגית: "ואני רגילה בדבור, אלא שזו שיחה מסוג אחר, אני המגיבה, המחזירה, הטווה ביחד, בשניים ובהתעוררות הדדית ובצורה מזורה – תמיד צעד אחרי האיש שממול וכבר שני צעדים לפניו, יודעת רק מה שהוא נוהג ומספר לי וכבר יודעת מעבר למה שסיפר, מתוך מרחק ופרספקטיבה, כבוד הוא נמצא עדיין כולו בתוך עצמו. כורסאות – זו מול זו, אני תמיד בכורסא שמול ארון

הספרים, כמו קבועה באותו מקום, לכאורה בלתי-משתנה. זאת דרכי במשך שנים ועדיין הכל חדש עבורי ומרגש. להקשיב, להגיב וביחד ליצור סיפור אישי. למלא את החללים שחסרים, שנישכחו בפירורי דברים ושברי חלומות, למצוא את ההגיון המאחד, הפנימי והסמלי, לגלות באורעים מקרים לכאורה את האירגון והסדר הבלתי-נראים ואת המשמעות הנסתרת מאחורי חוסר המשמעות הנגלית, להגיע למקור בחיפושיו אמת שחלפה ועודנה תקפה. כל אדם והסיפור שלו. ביחד אנחנו משחזרים ומשכתבים אותו, במשך הזמן נעשה התוכן עצמו פחות חשוב, כמעט תפל, כי מגיעים אל הצורה שמאחוריו. אחרי חיפושים מוצאים את התבנית האישית שחוזרת על עצמה, בהרגשת גילוי ויצירתיות, חושים רבים הולכים ונטוים שתי וערב. סיפור בתוך סיפור מקבל משמעות של עולם סבוך ומורכב."

פסיכותראפיה הוא מקצוע בלתי-אפשרי שהעוסק בו מצוי, לא פעם בכדידות רבה. דבורה שרייבובי מצליחה להתקשר הן אל מטופליה והן אל הקוראים ובכך להקל מעט על בדידותה.

משה טלמון

(פסיכולוג קליני)

וואריאציות

מילן קונדרה;
מחול אחרון ופרידה;

תרגום: צבי ארד;
עם עובד 1973;

ספר הצחוק והשיכחה;
תרגום: רות בונדי;

זמורה-ביתן-מוזן; 1981;
הקלות הבלתי נסבלת של הקיום;

תרגום: רות בונדי;
זמורה-ביתן; 1985.

"כל הספר הוא כרומאן בצורת וואריאציות, החלקים באים בזה אחר זה כקטעים נפרדים של מסע, המוליך אל תוככי הנושא, אל תוככי המחשבה, אל תוככי מצב אחד ויחיד, שמוכנו הולך ונעלם מעיני" (ספר הצחוק והשיכחה, עמ' 148). מילן קונדרה, בנו של פסנתרן מפורסם ומלחין מחונן כפני עצמו, עומד גם כסופר על דוכן המצפחים, מעביר את נושאו מכלי קשת לכלי הקשה, מעורר את התופים, נע בחוסר מנוחה. מדי פעם הוא מפסיק את החזרה, מפנה את גבו אל התזמורת ואת פניו אל הקהל כאומר: את הביצוע הזה לא אהבתי. אנסה וואריאציה אחרת.

את תאוותו לנגן אותו קטע בכלים שונים הוא מסביר בעקיפין: "בשנים האחרונות לחיי של כטהובן היו הוואריאציות הצורה האהובה עליו. במבט ראשון נדמה, שמתוך כל הצורות המוסיקליות זוהי הצורה השטחית ביותר, אלא שהוא הפך אותן לאחת הצורות החשובות וטמן בתוכן כמה ממחשבותיו היפות ביותר". (ספר הצחוק והשיכחה, עמ' 144). כל הוואריאציות המוסיקליות על קיומו כאדם בן האומה הציכית נידונו לא, ממש כמו אלה של כטהובן. עפ"י ספר שכתב אביו בשנותיו האחרונות "וכל המלים הסתחרו מפניו" (שם, עמ' 145). לגורל זה נידונו כל אלה שנאסרו עליהם לשכוח.

מספר עוסק קונדרה הקריעת מסכות. הוא מוביל את הקורא אל מעמקי מעבדתו הרגשית, מתוודה לפניו על הליכי היצירה במעין תום לב, שהקורא מתקשה לעתים להאמין בו. הוא נוטש את מעמרו כמספר ועובר אל מעמדו של הקורא כמציק וכפרשן. את מושג ה"מספר המובלע" הוא מממש בקריצת עין אל הקורא בהפיכתו לבן-ביתו ער-כדי "ווידוי" מן הסוג הבא: "השיחה עם נהג המוניית הבהירה לי לפתע את מהות עבודתו של הסופר". בעוד הקורא מחכה ל"הפיכת גרב" ולתצלום רנטגן מסקרן של קונדרה כאמן מתייסר, מוסיף המספר ואומר: "אנחנו כותבים ספרים משום שילדינו אינם מגלים בנו ענין. אנחנו פונים לעולם האנונימי, משום שרעיתנו סותמת את אוזניה כאשר אנו מדברים אליה" ובהמשך הוא אף הופך את התיזה הזו לשעור בכתביה יצירתית, המפריד בין מושגי הספרות והגראפומניה... במהלך חיבורו של טומאש גיבור הספר "על הקלות הבלתי נסבלת של הקיום" מפסיק המספר את דבריו מדי פעם על מנת להחזיר את הקורא אל ראשית התהוותו של הגבור: "ושוכ אני רואה אותו כפי שהופיע לי בראשית הסיפור" (שם, עמ' 161). זוהי התמונה שממנה נולד המנחה המפורסם שסולק ממשרתו משום שלא היה מוכן לחזור בו רשמית מבקורת שמתח על "גן המיריס" בו חייבים הכל לזמר בטון אחד.

אחת מהטכניקות של קריעת המסכה המכוונת היא תאור העובר מן המציאות אל המלים. רק תמימים נוטים להשוש שכתביה היא שעת חסד רומנטית, רומז קונדרה: "סיפור אינו ויידוי של הסופר, אלא חקר חיי אדם במלכודת, שהפכה להיות לעולם" (שם, עמ' 161). נוסח זה גובל בהתחכמות. כאילו נקרה מסכה אחת ואחרת נתגלתה תחתיה: "כלום לא נכונה הטענה, שהסופר מסוגל לדבר רק על עצמו?... לשמוע קרקורי טבן בשעת ריגוש של אהבה, לבכוד בלי יכולת לעצור בדרך הבגידות היפה, להרים אגרוף עם המוני המצעד הגדול, להפגין חוש הומור כפני מכשירי ציטות סמויים של המשטרה — את כל המצבים האלה חזיתי מבשרי... דמויות הסיפורים שלי הן אפשרויות שלא נתגשמו. לכן אני מחבב את כולן באותה מידה וחרד מפניהן באותה מידה: כל אחת מהן חצתה איזה גבול שאני עצמי עקפתי אותו" (שם, עמ' 161).

בעיקרון, נקרא הקורא להימנע מהיגרפות אחרי העלילה. בדרך הברכטית של שבירת האשליה, חזר המספר ומזכיר לו בורכים שונות, שהוא חוזר בתהליך, שהדמויות הן מירקם שחומרי נולדים מן המציאות, אבל הרכבו הסופי מונחה על-ידי תנועות ידיו של המנצח. ומאחר שנטית לכו של ה"מנצח" הזה היא סוד הקסם של הוואריאציה, הוא מנגן ככל פעם את אותה דמות במסווה אחר. כמו למשל — דמות האישה זו

ה"מקרימה כשבריר שניה, בדיקנות ובציטנות את רצון בן זוגה" (על הקלות הבלתי נסבלת של הקיום, עמ' 19). דמות זו מופיעה בשלוש וואריאציות בשלוש יצירות — כרוונה ב"חלום אחרון ופרידה", כטאמינה ב"ספר הצחוק והשיכחה" וכטרוזה ב"קלות הבלתי נסבלת". תמיד זו אישה נאיבית לכאורה, שנכלאה בסיטואציה שאין היא משלימה עמה. היא נחנה ביכולת הקרבה ובנאמנות בלתי-מתפשרת לאהבתה. טאמינה, המאוהבת כבעלה המת — "יפה, תמיד, בת 33, ילידת פראג" (ספר הצחוק והשיכחה, עמ' 173) כמו טרוזה, המלצרית הקטנה הנותנת ומקשיבה, כמו רחונה המטפלת בנשים בכית מרפא שכוח; כולן נועדו להנעים, לשרת, לחמם ולטפח את האגו הנפוח של בן זוגן. כולן נמצאות, כאמור, לא במקומן, לכודות בהרצה נואשת, חסרות עתיד. טאמינה ולושה ממקומה, זרה, כורדה, נואשת ממאמצים לשמור על קרע האמור ההולכים וכלים ומכרוונה. טרוזה דחוייה, בת ללא שם להורים לא-הורים, המומה בכל בוקר מחלומות נטישה, ישנה כשכפי ידה לפתת כל מה שנותן לה קיום. רחאנה — בעלת חלומות כלואה בבית-מרפא יחד. לכולן חלום של היחלצות. כולן היו רוצות "לעזוב את הבית ולשנות את גורלן". התאהבותן בגיבור אינה בררת מימוש. הן רומנטיות ער-כדי איבדו חושים. רחונה מאמינה לקלימה שעליה לבצע הפלה כדי לשמור על "שלום האהבים"... טרוזה מאמינה שקנאתה הקשה וחלומותיה יסלקו את האובדות האחרות של טומאש וטאמינה מאמינה שאפשר להמשיך ולאהוב את בעלה המת. התפוררות האמונה מביאה את שלושתן אל סופן — סוף חסר משמעות, מקרי, נלעג.

"... מאז מות בעלה לא שכבה טאמינה עם שום גבר, לא מתוך עיקרון, להיפך, הנאמנות הזאת שלאחר המוות היתה כמעט מנוחת בעיניה והיא לא התפארה בה באוזני הבריות. אך בכל

עמ' 77) מלחמת המלים בשיכחה היא מלחמה אבודה על-פי קונדרה. כשתי וואריאציות בעלות שם זהה "מכתבים אבודים", הוא מעמיד שתי מראות הפוכות זו מול זו: המאמץ להשכיח מול המאמץ לזכור. בשניהם נועד האדם לתבוסה. מירק נוסע לפגישה עם אהובה שנואה, על-מנת לקבל בחזרה את מכתביו, שאותם הוא רוצה להשמיד. טאמינה רוצה לקבל את מכתביה ויומניה בחזרה, משום שהיא רוצה לחיות את מה שנשאר בהם. כך או כך — המאמץ הוא לשווא. מירק הוא איש מפוכח ומפורסם, איש נבון שמשלה את עצמו ששריפת המכתבים תמחק אותם מהייתי: "יחסו לחיי דמה ליחסו של פסל לפסליו או של סופר לרומאן שלו. זכותו של הסופר שאין עליה עוררין לעבד את הרומאן שלו מחדש כאשר ההתחלה אינה מוצאת חן בעיניו, הוא יכול לשכתב או למחוק אותה. אך קיומה של זונה שלל ממירק את זכויות היוצר. זונה התעקשה להשאיר בדפים הראשונים של הרומאן וסרבה להימחק." ומן הצד השני — טאמינה "היושבת על קורה שטה ומביטה לאחור, רק לאחור" (שם, עמ' 77). היא הולכת ושוקעת ביאוש, משום שהתצלום היחיד שנותר לה מבעלה האהוב הולך ודוהה בקצותיו. מוקד הכאב הוא היעלמותו של הבעל מתודעתה. היא עורכת תרגילים ומנסה לתאר לעצמה "את פניו, את צבעו, את כל הפגמים הקטנים שבעורו..." משתי הוואריאציות של "מכתבים אבודים", עולה התחושה המרה של אי-ידידותיות של הקיום.

ההינתקות כמצב קיומי מובנת על רקע חיי של קונדרה כפליט צ'כי, שזהותו הפוליטית והשתייכותו ניטלו ממנו בכוח. ב"חומרות" הפנימית שלו גבר הנושא של פרידה, הינתקות ותלישות על כל שאר המרכיבים. במכונית הראשונה במסעו של מירק לחיקון חייו, נוסע הגיבור. במכונית השנייה נוסעים העוקבים, שליחיו של האח



מילן קונדרה נולד בצ'כיה ב-1929. ב-1968 סולק ממשרתו כפרופסור לקולנוע וכתביו נאסרו לפרסום. מאז 1975 חי בגולה. בפריז. ב-1985 הוענק לו פרס ירושלים לחירות האדם (ראה מאמרו של יהודה להב, עתון 77, גל' 61-60).

הגדול" או אם תרצו שליחי הגורל הבלתי-נשלט ובמכונית השלישית, הדמיונית, המספר ועמו אתה הקורא, כשמבעד לזוכית אתם מתבוננים, מפרשים ומתווכחים. חדירתו של המספר אל מה שנחשב כ"טריטוריה פרטית" של הקורא והמבקר, ממריצה את האחרונים שישאלו את עצמם — "מה לזה בינינו?", "מדוע אינו מניח לנו לשאול את השאלות. אמת, אינו מניח, וכמו להטוטן שביצע תרגיל מרהיב על חבל, הוא נוחת בשלום, מחווה קידה לקהל ושואל באינטימיות מביכה: "מה דעתכם על התרגיל?" וכן — "סליחה, האם אתם מאמינים לי?"

מירי ורון

פעם בה תארה לעצמה שהיא מתפשטת לעיני גבר הופיעה לפניו דמות בעלה. היא ידעה שתראה אותו כעת ההתעלסות... ואת עיניו שיעקבו אחריה" (ספר הצחוק והשיכחה, עמ' 81) כלומר הנאמנות היא ללא שליטה. מקומה כמעמקי הנפש, גם שמבחינה ראצינאלית היא נראית "כמעט מנוחכת..."

שלוש הנשים מובלות אל סופן. אין קיום למצב הרומנטי בו הן חיות: טאמינה שוקעת בין הגלים בהטביעה את עצמה: "היא פשוט רצתה להתרחק. היא בקשה למות אישם כלב המים, הרחק מגע אדם, לכדה, בין הדגים". טרוזה מתה בתוך המשאית המתדרדרת על-פי אחד הסימנים של הספור. רוחאנה בלעה בלי-דעת גולת רעל שנקלעה לארנקת. האהובה האסורה, היפה לעולם, הצעירה לנצח שוקעת במעמקים. את "אשתו המתורת", הסיניסטית המתוארת ב-3 היצירות כפוחלץ מסוגנן ונוח, ככלילת מעלות וחסרת חיים — אין קונדרה רוצה. אהבתו לעברו, לזכריו-נחיו, לתקות החופש שאיבד, נוצקת אל תוך הדמויות הרומנטיות האבודות הללו ועימן היא אובדת.

"כמה עלוב הוא זכרונו של האדם". (ספר הצחוק והשיכחה,

דוסטויבסקי מדבר אל איש המערב

דוסטויבסקי חייו ויצירתו;
קונסטאנטין מוצולסקי;
שני כרכים ואחרית דבר;
כתב: 1985; 567 עמ';
תרגמה מרוסית: דוידה קרול.

אכן יצירות המופת של דוסטויבסקי מדברות היום אל עולמנו חסר הוודאות. חוק ההתיישנות וחוק השמידה על ה"קלאסיקה" לא חל עליהן.

נושא "הטרור האידאלי", דרך משל, ומולו — בעיית המצפון — המייסרים את ראסקולניקוב, לא נס ליהם, והם מהנושאים הוליוודיים ביותר בתרבות המערב. "שאלת הזכות של האינטליגנציה למרוד מרד אלים נגד שלטון דיכוי" — עליה יצביע, מאוחר יותר החוקר פילפ ראב, בדיונו על "החטא ועונשו", מאמרו של באחטין, ומחקרי מופת נוספים בשנות החמישים והשישים, שומרים על ה"טירות" של יצירת דוסטויבסקי.

נדמה לי, שרעיון "האמת הנוצרית על האדם" והאמת על הנפש הרוסית" מצויים בביוגרפיה שלפנינו בדגש יתר. דגש, ההולם את זמנו של היוצר וקראיו הראשונים, אך לא את תחומי עניינו של הקורא המודרני, בן תרבות המערב. גיאורג לוקאץ, המבקר המרכסיסטי הנודע, כתב על דוסטויבסקי: "וכך, במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה הגיעה דמותו של ראסקולניקוב ממרחק רב, מרוסיה הלא ידועה והאגדית, ודיברה אל תרבות המערב כולה."

כוכות עוצמת הנושא וטיב חומרי הגלם — הביוגרפיה שלפנינו חשובה. אך אם קריאה איננה רק בליוי הדוניסטי — תהיה אתה, הקורא, מסוייג.

אבל, קריאת ספרים היא בליוי מהנה. ומה יכול להיות מהנה יותר מקריאה על אדם המוכר לך? ומי מוכר לך יותר מכותב ספרים, שקראת? ואם אינך נמנה עם צדיקי ספר תהלים, ויש לך עניין ברכילות ועבודות המחברות את הספרים ואת הסופר לאינפורמציה זורמת (פחות או יותר) אחת, הרי קריאת ביוגרפיה של עלילות חיים ויצירה של טולסטוי ושל דוסטויבסקי יוצרת כן, ודאי, תחושה של הדוניזם. הנתנוות, במיטב האסכולה ההדוניסטית, המחברת את כל מנעמי החיים למכלול רצוף. (קרא תוך שתיית כוס יין משוכח המונחת על השולחן הסמוך לכורסתך, הנח עליו, על השולחן, גם את ספר שירי היין של שמואל הנגיד, ומכלול תענוגך המשכיליים החושיים יקיף לתפארת).



פידורו דוסטויבסקי

נפתולי רגשותיו וכונותיו, היו אלה מכתבי וידוי אינטימיים ועמיקים, שדנו במכלול תחומי עניינו וכונותיו. הוא כתב לעורכו, פידט כוונות יצירותיו, שמר על טיטות, פירסם טורים בעתונות, כתב לידידיו הטובים, הספורים. אשתו, השנייה, שמה מוזכרתו והיטיבה לכתוב וזכרונותיה. שפע אינפורמציה מהימנה שכזו, של מיטיבי-כתוב, ממקור ראשון, היא המעניקה לביוגרפיה את מקור כוחה האמיתי. האינפורמציה הווידוית המדויקת בתרבות כתיבה של אז, הטיטות שנשמרו, העיבוד החוזר של רשימות, בחומרי-הגלם הם יהלומים יקרים כל כך, שקיומם הלא מזויף עובר ושומר, מעמיד בביוגרפיה המהלכת בלי קבים, שאסור לוותר עליה.

קונסטאנטין מוצולסקי מעמיד את העניין ב"חיים" לפני העניין ב"יצירה" ("חייו ויצירתו") והתיזה המרכזית שלו חזרת ואומרת "אין להפריד בין חייו של דוסטויבסקי לבין יצירתו." "יצירתו היתה מפעל חייו" (וכי מישוה עשוי לחשוב אחרת?) "בכל יצירותיו עסק בפתרון חידת אישיותו." וכי. תיה מרכזית זו היא כה בנאלית, עד כי ודאי לא היא המקנה לביוגרפיה את סגולותיה. דרך הכתיבה מעמידה במרכז את כותב הביוגרפיה במעמד של "מספר כל ידע" נוסח באלאק, ובסגנונו הוא מתרע התרעות, מודיע לקורא למה כדאי מראש לשים לב, ומה יתוחדש כפרקים המרוחקים, העתידיים של חיי הרמות המתוארות, ושל דמויותיה הספרותיות. אנחנו מקבלים אנאלוגיות של "אחד לאחד" בין דמות שעברה בחיי דוסטויבסקי לבין כל הדמויות המוזכרות אותה איכשהו ביצירות השונות. אנחנו, הקוראים, מובלים תחת שרביט סמכותו חסרת הפיקוקים. יוצא שמפעלו הספרותי של דוסטויבסקי הוא מפתח לפתרון "חידת אישיותו". מילא. חיי האיש מרתקים לעצמם. רצח אביו על ידי איכרים היוונו נדון למות העומד לפני כיתת יורים ונחון ברגע האחרון, ועובר למחנה כפייה בקצה העולם, האבותיו המטורפות, מחלת הנפילה, מחלת ההימורים — כל אלה מרתקים. פי כמה מרתקים חיי הספרות של אז, מתח בין חברות ספרותיות, יוצרים טולסטוי, טורגנייב, מבקרים כבלנסקי, עורכים כניקראסוב ועוד. קבלת הפנים הנלהבת שזכה לה עם קריאת ספרו הראשון על ידי בלינסקי, והקטנות ששכחו עליו עם קריאת ספרו המאוחרים יותר. עולם ספרות מרתק, הנדון בחלקו בספר זה.

אינני יודעת מדוע נבחרה דוקא ביוגרפיה זו לתרגום. ישנן הרכה ביוגרפיות על ספר זה. לי אין היכולת לברור. שמה היא הרע במיעוטו? למה לא טרויה, שהביוגרפיה שלו על טולסטוי כתובה באורח מרתק? ספר זה, שתורגם, ראה אור, כאמור, במלחמת העולם השנייה, ב-1942. חלק ממחקרי המופת על דוסטויבסקי ראה אור בתקופות מאוחרות יותר, המחקרים מגמדים ביוגרפיה זו.

איירה גנוסר

עודד סברדליק

קורה

קורה שאתה עוד מנסה להציל את הדוגיית המתשת במלים פצועות

וקורה גם קורה שהכשוף התרושש ואין מלים בפיו ואין מוצא מתאים למוצא

ואתה יוצא למרפסת צמחים רק צמחים במלאכתם. וצפרים חגות רגשניות מדי למעמד:

צפרים לא נועדו לעצור את צעדיהם של קלגסי הגעגוע

אך באו לסתור גרסות המפריכות ללא הרף את אפשרות ההמראה

אברהם הוס

הנחל הצלול, קולורדו

הנחל הצלול מקף מכרות זהב נטושים. מבל רחבי המדינה נהרו לכאן הפורים. הם מצו את העורקים עד תם, ותוף כרי כף רשמו בכתב אלימות אגדות מסמרות שער, המדיפות ריחות של יין שרף ואבק שרפה, אשר תעוד בספרים ועל שלטים צבעוניים של חניות ממפר-הקיטש לתירים צמאי תריות.

ביום ראשון באים אל גדותיו של הנחל הצלול רבים שטרחו שבוע שלם בעסוק אפר של יום-יום, מחנים מכונות בשוליו של הכביש, מחליפים נעלים סכירות של עוד במגפי ריגים-ככיכול, ופוסעים לרדיות הנחל, גורפים עפר-קרקעית עתיר-חלקי-חצץ לתוף קערה של כברה, ושופכים את הנותר בה לתוף קערה שטוחה של נחשת: אולי ימצא בשירת גרגר צלול ובהיר של זהב. העורקים מצו עד תם, אך יתכן ששרידים נוחרו עדין בקמטי-סלעים, והגשם, אולי, יתכן שטף אותם לתוף מימי-הנחל, המכנה צלול, ועין בוחנת אולי תגלה בין חלוקים חסרי-שחר את הנס נקטן העשוי לפתע פתאם לספק טעם ערב ונחוץ לתפלות של חיים אפורים.

עורקי הזהב

על גדותיו של הנחל

מצו עד תם.

בולדר, יולי 1985

שיר אהבה לאירופה

את יפה, יפה כתמיד.
אשת חשק, לגוף ועדוין.
כבר היו לפניך אירופות
ולכל אחת גורלה וסופה.
ואת, לפני שהתעללו בך
ברצח ואש ועשן —
נשאת בארנק קטיפה הדור
אקדח נשים מקשט ונצור.

עכשיו כשאני נוגע בך —
בנקיקי החום הנפלאים, — כתמי קוד:
רמון דסס בבית השחי,
אצבע דינמיט בין שדיים לחים,
ובכואי אל קרבת מסתרי ענוגך —
מקפיא את רקתי משתיקול.

את נשארתי יפה. ואני מכור.
גוף משגע. הלב עכור.
ואני במזרח.
אך אחד הם מזמן מזרח ומערב.
וקצה אהבה בזאת
כבר מפר וברור.

על בהונות

אינני יודע אם ישנים בי
מלאכים או שדים.
על בהונות אני סובב
שלא להעיר הרדומים.

יש ואני חש שישן בי
כבר כל החיים כשוף
ואני תוהה אם נטעה אותו בתוכי
עלמה יפה או רוח עלומה.

אני נוהג בנימוס, בהתחשבות.
גם הם נראים כל כך אנושיים.
ורק מפעם לפעם אני נרעד
כשהם מתהפכים מצד לצד.

ולא תשמע קולם

כן, המתים יהלודך,
כן, יש מתים שיהלודך
לאחר שכבר העולם
שהכריעם עד קץ
הוסר מעל לבם
ולאחר שלא יכלו לו —
הם הצטרפו אליו
ובעפר יהיה חלקם,
וסר הנטל מנפשם,
כן, אלה המתים יהלודך
ולא תשמע קולם.

כן, ויורדי דומה.
לאחר שסובבו ימים
ובלבם השאול,
שהכריעם עד קץ,
ולאחר שלא יכלו לה
הם לתוכה ירדו,
ובשאול יהיה חלקם
וסרה השאול מתוך נפשם.
כן, ויורדי דומה,
יהלודך שם, דומם.

מסכת לילה

מעטה יהיה הלילה מיטיבי.
שבילים אדרך בחשכת הגבעות,
בנחלים שחורים אעבר,
בעשב הגבוה, ובשדה רחב,
אתמצא בלילה כמו כוכב.

לילה יקדמני כמו ברכה.
לחן אכן וכרור וקוץ
ינגנו בדריכתן רגלי,
וישיבו לי צריחת נשוף
נביחת כלבים ולחש עץ.
אתמצא בלילה כמו כוכב.

על האדמה אניח את ראשי.
הנחש והעקרב — באבנים,
הנמיה טרפה כבר בין שניה,
ארנבת נדרסה בכביש רחוק.
ועל גופי יורד, גוהר הטל,
על גוש של חשכה, חולם מזל.

הגיעני רגע

היום הגיעני רגע
וחשתי כמה אני בשל
להנתק, לנשר.
בגוף רוח, שכריר טלטול
כבר יכול להשיר אותי
מבלי לשבר ענף.

או אולי אינני מחבר
וככוכב נושכ אסור ממסלולי
ואנשר אל הכלימה.
בגוף רוח, שכריר טלטול
כבר יכול להסיטני
מן המסלול.

ומה הקול, שלרגע נשמע
וצליליו היו כלא היו,
והיו בהם שמחה ושכר וגאון
ולא נשאר, נדף?

הגיעני רגע ונדמה לי
שכבר אני בשל.

יוהן וולפגנג גתה

הרהורי לילה

צר לי עליכם הפוכים האמללים,
שפה יפים אתם ונוצצים בפאר,
מאירים דרכו של הספן במצוקה,
כלי שבר מאלהים ובני אדם:
כי מהי אהבה לא ידעתם מעולם.
שעות של נצח מוליכות, ללא הפסק,
את שורותיכם במרחבי שמים.
איזה מרחקים כבר גמאתם למעלה,
מאז אני בן רועותיה של האהובה מכל,
שכתמי אתכם, ואת חצות הלילה עמכם.

מגרמנית: שלמה טנאי

הערת המרגום: שיר זה הוא חלק ממכתב של גתה אל
שרלוטה פון שטיין, הוא כותב לה: "ספרי לי איך ישנת.
אינני יכול להפסיק לחשוב עליך. תגי לפרץ חלק מן
העוגה. מה שמצוה הוא שלך. אם את רוצה אפרסם את
השיר ב"טופורטר וירטואל" ואכתוב שהשיר נכתב לפי
מקור יותי".

אור: שלמה טנאי

84 טנאי

כיצד ישתלט פאשיזם?

איניאציו סילוניה: "בית ספר לדיקטטורים"; תרגמה מאיטלקית גרציאלה דנון; ספריית אפקים, הוצאת עם עובד; 1985; 223 עמודים.

הסובייטית, הסתפקה במלל. בידי הסוציאלי-דמוקרטית, מצד שני, היו האמצעים להתגונן, אבל חסר היה לה הרצון להשתמש בהם, וכך היתה נהוגה כנסיגה בלתי-מסודרת, והפאשיזם בא להפוך את נסיגתה לתבוסה (עמ' 58-56, 61).

הערות חד-צדדיות

בימינו, כאשר הכול חושבים כי דמוקרטיה זהה עם שלטון רוב העם (המכבד, כמובן, זכויות האזרח והמינועים בתוכו) ז"א עם השיטה הפרלמנטרית, מפחיעה את הקורא הערתו של סילוניה כי "רק לאחרונה קיבלה הדמוקרטיה את המשמעות הסתמית של שלטון רוב העם. עד לשנת 1848 ציין מונח זה שלטון מדיני הנשען על חלקה העני של האומה, האיכרים, בעלי המלאכה, הפועלים השחורים, הבורגנים הזעירים. זכות ההצבעה הכללית נתפסה אז כמכשיר של הדמוקרטיה, ולא כמחוקה" (עמ' 121). אף אם נסכים עמו, כי הדמוקרטיה המלאה חייבת לשרת את המעמדות העניים יותר בעם — אנו, למודי חיטול פרלמנטים, ובעקבותיהם גם זכויות האזרחים ואף חייהם בארצות רבות, מתקשים לדרת לטעם הערותו כי "הרחבת זכות ההצבעה לא תמיד היתה חיוק הדמוקרטיה ואף סיעה בידי ריאקציונרים להחליש את הדמוקרטיה" (עמ' 121). רק בהמשך, כאשר סילוניה מצביע על תופעת המגמה של "הריכוך, לרעתם של המוסדות העצמאיים העירוניים והמחסיים" (122) אנו מבינים לחששו. ה"אטאטיזם", "המדינה היא המוחלט" (115), אותה "ממלכתיות" שנוקדת ידוע גם לנו, הפקעת הזכויות ממוסדות-בסיס, אכן נוגדת זכויות דמוקרטיות, וצודק סילוניה הדוגל בשלטון עצמי. בכל זאת, לאחר הסניף המר עם אויבי בית הנוכחים, לא היינו מנסחים כמחוקה.

על רגשות דחיים ובעיקר כתובים מראשית הדת הם "פונים לאינסטינקטים קדמוניים, למיסטיקה" (109), מפתים "מיתוסים הרים והאדמה" הזכור לזרואק עולם (112). כולם ביחד מבקשים להעמיד פני "מיטיבים עם העם — על חשבון החלק העובד של האומה (94). הם פונים אל הבריונות כשהם חשים אינסטינקטיבי כי "הבריון נוטה באופן טבעי לרגשות ריאקציוניים" (95). "ההפיכה הפאשיסטית נבדלת מההפיכות המסורתיות בזאת שהיא מתאמת את הקשר של המנהיגות עם הלחץ החוזק של המוני הכיכרות" (183) — זה, איפוא מקור המונח הרווח גם אצלנו. שם "נוצר ניצוץ הוזהרות של המנהיג עם ההמון" ומתרחשת הטראנספיגורציה של הדמגוג לאליל (84). הכיכרות" (183) — זה, איפוא, מקור המונח הרווח גם אצלנו. שם "נוצר ניצוץ הוזהרות של המנהיג עם ההמון" ומתרחשת הטראנספיגורציה של המתרברב לאליל (84). האמת היא כי "הפאשיזם הוא נסיון להוציא את הסדר החברתי אל מתחו לויכוח" (108) — היפוך ההשכלה — "חד-נס" קרא לזה ד'בוטינסקי, וכך נהוגים יורשיו. הוא "עמנו מלנסח כל חכמת שיקומית". במקום תכנית כזו הוא "מכפיש את השיטה המסורתית של המפלגות ומטיל עליהן את האחריות לכל חולי המולדת ומציית את שנתה ההמון נגדן" (97). "הוא לא נוצר לתקן את פגמי הדמוקרטיה אלא כדי להביאם לשיאם ולהכחיד את המעלות הטובות ששרדו לה" (124). מי לא נזכר ב"ש"ר התעמולה" רוני מילוא? אולם, אחר השתלטותה של המדינה נתפכת מפלגת אי-הסדר למפלגת הסדר האימתני (92). זו שהעמידה פני תנועה פאטרונית מתגלית כמיליציה קאפיטאליסטית (156).

בשם "חד-נס" זה מתנהלת התקפה רב-צדדית ומתמדת על ההסדרות והיא חייבת להדריך את מנוחטנו, כי ישנה הקבלה ברורה: "עד להשתלטות הפאשיזם היתה בכל ארצות אירופה התאמה בין ארגוני הפועלים ובין הסוציאליזם... הפאשיזם הנחית מכה קשה על הסוציאליזם כאשר הוכיח, שאפשר להשתמש בארגונים המאגדים המוני פועלים למטרות אנטי-סוציאליסטיות" (125). "לשבור — כן!" היתה סיסמתו של ד'בוטינסקי, ושכירת ההסדרות היא המטרה המזדקרת מאחור כל מיתקפות הליכוד ומזימות שר-האוצר נגדה. בישראל, אצל יהודים, זה לא יכול לקרות! בראשית שנות השלושים שמעתי מפי יו"ר המפלגה הסוציאלי-דמוקרטית הגרמנית, אוטו ולס, באספת בחירות: "גרמניה אינה איטליה, זאת לא ארץ של 'דולציה פאר נייטה'". משנת 1933 עד 1938 יכולנו לשמוע כי אוסטריה אינה גרמניה, מוסף סילוניה ומסביר: "הפסיכולוגיה הלאומית משתתפת בלידת הטוטאליטאריות כגורם קשוחי גירדא, ויכולה לסייע להבחנה בין הפאשיזם הגרמני לפאשיזם היהודי (כן, גם זה קיים)" (110). אך לא יותר מזה: שום עם אינו מחוסן מפני פאשיזם. ועוד אשליה סוציאלי-דמוקרטית: "הם השלו את עצמם, שלפאשיזם צפויים חיים קצרים". אפילו יהודים השלו עצמם. הסוף ידוע. אמנם, מוסולני וגם היטלר הסיקו מכשולות נסינות-הפיכה בראשית הקאריירה שלהם, כי אין סיכוי להפיכה פאשיסטית בלי סיוע המשטרה והצבא (168, 180-2). אבל כל שאנו מנסו. הדיכוי המתחרש של אנשי יש"ע ו"חלוציהם" נידוני המחותר היהודית, שהם מכבדים את צה"ל ולא ירמו ידם נגד חייליו, חייב דווקא לחדד את עירונותנו, כי זה דומה מאוד להבטחות מוסולני (182). "יריבי הדמוקרטיה נעשים חצופים יותר ויותר. הם קושרים קשר לאור היום, מנהלים מחסני נשק" (62). שעה שהרשות השופטת סלחנית ורחמנית — פועלת השדולה ימין-דתיים להשיג את חתרונם המידי. "לא באו על עונשם ראשי הארגון הטרווריסטי 'קונסול', שהודו לרצוח את ארצברג וראתנאו (בגרמניה, 1922) אף שלא היה צל של ספק לגבי היותם ואחריותם" (63). אכן, היו דברים.

ליצור תודעה

הפאשיזם נמשך אל המלחמה — תמיד מצא לו "בעיה קיומית" אף בלי פלשתנאים — "כמו הברזל למאגנט. וקרוב לוודאי ששום רדנות לא תוכל להתקיים, אחרי שתספוג תבוסה צבאית" (222). תחויות של סילוניה, שהייתה זהה עם זו של התנועה הקומוניסטית, התאמתה. וכן אזהרתו, כי אחר תבוסת הפאשיזם לא תבוא בהכרח דמוקרטיה מלאה, שלטון עצמי, אלא ייתנו שוטרים "המצוידים בתורות דמוקרטיות". מה בין הפיכה ומפקדה? — מקשה סילוניה. את המונח הראשון יש לייחד לשינוי מדיני שאינו נוגד את הסדר החברתי הקיים (183). אך "הבעיות הממשיות של ייצור ושל ארגון חברתי" נשאות בעיניו. "ההיסטוריה מוכיחה שלא היתה התקדמות מדינית או חברתית בעלת חשיבות כלשהי, שלא היתה תוצאה מאבקים של המעמדות המכונים 'נהכים' (101). סילוניה, שהתנועה הקומוניסטית הרשמית הוקיעה אותו ככופר ש"עבר למחנה היריב", אכן נשאר נאמן להשקפה המרקסיסטית. המהפכה וזקוקה, כאמור, לקניונקטורה מהפכנית. ומה יעשה מהפכן כשזו איננה? — מקשים המועמד-לרדנות ויועצו המלומד. סילוניה אינו נכנע: "איני חושב, שהארם הגנן חייב בהכרח להשתתב להיסטוריה" אחרי שובו לאיטליה. היה בין מייסדי המפלגה הסוציאליסטית המאוחדת (1949), השתתף בכתבי-עת וכתב רומנים, כשהוא נאמן לסיסמתו: התפקיד הנעלה ביותר של הסופר הוא להפוך את הנסיון לתודעה.

איני יודע מה הניע את הוצאת עם עובד להגיש לקורא העברי ספר זה, שהופיע בשווצריה כבר ב-1938 ונערך מחדש ביד מחברו באיטליה ב-1962, דווקא עכשיו. שמה הנועה ממוסר-ההשכל שניתן ללמוד ממנו במציאות הישראלית ב-1985/6, ורצתה לתת לידי מי שלמולו לא ידע את משטר-האימים דאו כלי לאיבחון הסכנה האורבת לנו כאן ועכשיו? יהיה כאשר יהיה — יש לברך על המעשה.

למי שהשתעמם בשיעורי ההיסטוריה בבית-הספר, חשש לפתוח ספר על תורת הכלכלה ועתה יודע אך מעט על התפתחות החברה בימינו — כאן ימצא מקור מידע מרתק. רק אדם כסילוניה, כן-איכר שגדל בשנות מלחמה ומצוקה, קיבל השכלתו כמוסד דתי ובשנות עליית הפאשיזם לחם נגדו כסוציאליסט, כקומוניסט ובסוף כסופר בלתי-חלוי אן מעורב, יכול היה לכתוב מחקר על סמך ידע כזה מקיף. הוא סוקר, בהקשר לרודנות הוגי-דעות של יוון העתיקה ורומא, מצטט מספר-השופטס פרק בכתוב ובקשר על סמך ידע כזה מקיף. הוא סוקר, יכול היה על הפיכת אבימלך, עובר להוגי מדיניות בימי-הביניים, ההשכלה ואילן — קשת רחבה מאוד. אבל כל זה, חלילה, לא בשפת הוראה יבשה אלא בשיטה דיאלקטית חיה. והיה ספק סיפורת ספק מסה, מוטב להגיד את הספר "שיחיה" במובן הקלאסי — גורם בהקמתו ויטוריו ליברה — הפגשת יריבים לויכוח מעמיק ושנון, הממצה את הנושא מכל הצדדים אך לא ברצינות מתספלת אלא כסיגנון סאראקאטי משעשע. בלי משים אתה קולט חיבור קורות אירופה ואף צפונות ארצות-הברית. לא ייאמן שכבר ב-1938, כנראה עוד לפני "ליל הברדלח", בחיי דחק של עריכת גלות וכמלאכת סופר בודד, נכתב ספר כה ממצה על הרודנות — תמציתי אך בשום אופן לא "קורס קצר".

רק אדם כסילוניה, שהתחיל כפרח-כהונה, נהיה לעורך עיתונות סוציאליסטית, נעשה מנהיג קומוניסטי ליד גראמשי וטוליאטי והיה אחרי-כן סופר בעל מוניטין, מסוגל היה לחבר "משחק" כה משכנע בין שלוש מדינות — מועמד-לרודנות, הפרפסור-היועץ שלו ומהפכן מפקח — כל אחד לפי מניעיו ורמתו, כל אחד ונימוקיו, בלי לברוח משום טיעון אפשרי.

ניתוח מבריק

מפליאה מלאכת ההכללה של טקטיקות הצדדים ערב חפיסת השלטון ואחריה בארצות השונות. הסוקר אינו סותר את גירסת התנועה הקומוניסטית משנת 1935, שממנה נתק עד ב-1931, לאמור כי הפאשיזם הינו צורה של האימפריאליזם כעידן המשבר הכללי של הקאפיטאליזם, "הרודנות הטרווריסטית הגלויה של הגורמים השובינייים, האימפריאליסטיים ביותר של ההון הפיננסי" (גיאורגי דימירוב). אבל הוא לא הסתפק בנוסחה אלא ניתח את הסיבות שאיפשרו את השתלטותו של הפאשיזם, ואינו פוטר גם את המשטר בכרית-ההמצעות מן האשמה בדיקטטורה.

ניתוחו, אם נסכמו בקיצור, הוא זה: עם תקופת ההשכלה החלו לרוץ בכעיות החברה. נראה היה כאילו התבונה נתצה. עד שמלחמת העולם הראשונה יצרה מצב, שבו נעשה דיון בענייני חברה מסוכן, לא ייאפשר היה עוד להצדיק את הסדר החברתי הישן. ואז קם הפאשיזם ממועקת מעמדות-הביניים שהקידמה הטכנית איימה על קיומם; מאזכות הפועלים שנחלו מפלות בניסיונות מהפכניים שלא אורגנו כראוי; מפחדם של בעלי הרכוש מפני האיום בהפקעת נכסיהם ובמהותם החברתי (עמ' 109).

המשטרים הקיימים, בין שעמדו בראשם בורגנים ליבראליים או סוציאלי-דמוקרטים, נהיו שמרניים. ברנינג, לאוואל, צ'מברלין התנונו בפשרות. הסוציאלי-דמוקרטיה הגרמנית, לא זו בלבד שלא קידמה את ארצה אלי סוציאליזם, אפילו לא הביאה לדמוקרטיזציה יסודית של המדינה (57). אולם אי-אפשר היה לשמור על סטאטוס-קו במצב החדש, כאשר המוני חיילים חזרו מן המלחמה, האינפלציה השתוללה, מיליונים היו מובטלים, איכרים ושכבות-ביניים התרוששו.

בעת השתלטות הפאשיזם באיטליה (1922) ובגרמניה (1933) לא היתה כל "סכנה קומוניסטית. אפילו בית-הדין הגרמני הכנע לא ראה אפשרות לאשר את טענת הנאצים שהקומוניסטים הציגו את היריב-סטאטו — לפי כל העדויות בתיהם השריפה על-ידיהם עצמם לצורך צידוק מסע-הדיכוי האימתני. בראשית שנות העשרים אמנם היתה קונויקטורה מהפכנית — גם אז היתה השמרת בית-הנבחרים בלתי-הגינות ופועלת דווקא נגד המהפכים — אבל קונויקטורה כזאת אינה מתמשכת שנים ארוכות, ואם המפלגה המהפכנית אינה מפקה ממנה תועלת במהירות, התמוטטת ההמונים המאוכזבים נדה — זה מה שקרה, כאשר המפלגה הקומוניסטית, בהדרת ההנהגה



ועוד מושג המופיע בספר תכופות, ותמיד לגנאי, יתעורר את תמיחה הקורא: "תרבות המונים". סילוניה מונה "רדיו, קולנוע, עיתונות צהובה, ספורט" כ"מנגנון בטוח לעידוד הטמטום" (215). אפילו מי שאינו חסיד מושבע של כל שידורי רדיו (וטלוויזיה), פופ, סרטי הוליווד ונבחרות הספורט למיניהם יחס להוקיע כל אלה ככלי-שרת של ריאקציה ופאשיזם. עתונות יומית של מפלגות הפועלים כמעט אינה קיימת עוד בעולם; כמובן זה כל העיתונות "צהובה" היא. אפילו כך, תכופות אינה נחזה לשליטים, כותבים בה אנשי שמאל ובלתי-חלויים, ואיזה דמוקראט ירצה בחיסולה? גורמים כלכליים, מעמדיים אמנם מפעילים ומנצלים "תרבות המונים" זו למטרותיהם, ויש אמת בדבריו של סילוניה כי "ארגון הספורט הוא כבר על בסיס של אוליגרכיה, וגם למרצוי סוסים, לתחרויות איגרוף ולבחירת מלכת-יופי סודות משלהם. בתרבות המונים של זמננו, אין זה אבסורד להניח, שביום מן הימים, באחת המדינות העשירות, תתפוס את השלטון — נאמר — קואליציה של אגודות ספורט, ובראש המדינה יעמוד ספורטאי מבכני התעמלות" (עמ' 41). כאן אנו מחייכים: ספורטאי עדיין לא, אבל שחקן-קולנוע יש. ויש תופעת רייגן מאשרת, 45-שנים אחר ספרו של סילוניה, את תחויות הסאראקאסית.

הניתן ללמוד לקח?

גם מי שאינו נוטה להסיק מסקנות לגבי ארצנו, ייצא נשכר מקריאת הספר. אבל ממש מתבקשות הקבלות. ממשלת סטאטוס-קו, שמרנית במהותה, מצוקה כלכלית והמוקן נזקקים, ומקופחים מול "עובר-רש" מתעשרים, דור שחזר מן המלחמה ובתוכו אדם השואף לשלטון עד כדי טירוף — תיאורים אלה (בעמ' 43-95) האינם מזכירים הם לנו משהו ומישהו? חוסר בקיעותו של המועמד-לרודנות תחום כלשהו וכשלונותיו, אפסותו, חייו ללא יזדים (73) — איפיון זה מתאים גם למנהיגים ימניים אחרים בליכוד המתחרים בשרון, וכן לרפול ולכהנא. אחד רוצה להיבנות בעיקר מדמגוגיה סוציאלי, אחרים מתמחים יותר בפנייה לרגש הפאטוריסטי, בדומה למוסולני שרצה לשכנע את האיטלקים שהם "ממשיכי רומא העתיקה", או עמיתו הגרמני שהרחיק לכת עוד יותר בפיתוח "פולחן המולדת והגזע" (217), בעוד ש"לעמים מודרניים אין שורשים בעבר", כפי שמסביר סילוניה (104). בליאוקס "טרמפ"

הסיפורת העברית בארבעים השנים האחרונות*

(סיכום: נושאים, כיוונים)

גרשון שקד

הסיפורת בארבעים השנים האחרונות היא בתהליך של כתיבה. אנחנו יכולים, אולי, להגדיר את תאריכי הפתיחה שלה אבל איננו יכולים בוודאות לאמר עדיין לאן פניה מועדות. מה שאנחנו יכולים, אולי, לעשות הוא לראות מניין היא באה לאן היא הולכת ולנסות לתת לעצמנו מעין דין וחשבון, שלא יהא, כמובן, אלא דו"ח ביניים. הסיפורת של ארבעים השנים האחרונות היא עשירה בתכניה ובצורותיה: היא מקיפה מרחבים ואתרים שונים בארץ: למן הקיבוץ ודרך ערי החוף, ירושלים, המושבות ועד לגולה. אם אפשר לדבר על כיוון מסוים בהתפתחות התימאטית, הרי זו מגמת האורבניזציה של הרומאן. הספרות הארץ-ישראלית היתה כשנות השלושים ספרות בוקולית ופסטוראלית, שתוארה בעיקר קבוצות של מתבגרים. היא המשיכה ביקו הבניין גם בשנות הארבעים והחמישים. ככל שאנחנו מתקרבים לשלהי שנות החמישים מתגברים והולכים המרחב והנושא העירוני בסיפורת העברית והללו מגיעים לשיאם ברומאנים של יהושע, אורפז, קניוק ושבתאי. תהליך העיור של הסיפורת העברית איננו תהליך תימאטי בלבד אלא מציין גם את התקרבותה של הסיפורת העברית לתרבות המערב. הסיפורת האירופית בין שתי מלחמות העולם ולאחריה היא סיפורת אורבנית כנושאה, בתחכום ותבניותיה ובאופי המנוכר של גבוריה. הסיפורת העברית בארץ החלה כסיפורת בוקולית ואיריאולוגית והיתה קרובה בכמה מהנחות היסוד שלה לאלה שהיו אופיניות לספרותה של ברית המועצות בתקופת ה"ריאליזם הסוציאליסטי". התבלות של המוסכות הספרותיות וההתפכחות החברתית גרמו לשינוי שנתחולל באופיה. השינוי אינו מתחולל רק ברקע ובתימאטיקה אלא גם בהשקפת העולם הכוללת: אפשר לאמר שזהו מעבר מן הנאיבי אל הסנטימנטלי במובן השילר נתן לפנינו מושגים אלה. מרביתה של הסיפורת העברית בארץ ישראל התייחסה בצורה תמימה למדי אל סביבתה. הסיפורת הזדהתה עם סביבתה וסברה לעתים קרובות, שהעולם שבו היא חיה הוא הטוב שבכל העולמות האפשריים, למרות הקרבתה הנדרשים מן הגיבורים כגלל הכוחות המתנכלים להווייתה התמימה מן החץ ומכפנים. הסקפטיות הברנרית היתה בשוליים התמימות הוילקנסקאית כחזית. צמד ניוגודים זה איננו רחוק כל כך מצמד ניוגודים שהזכר בהקשר אחר – הניגוד שבין סיפורת ז'אנרית לסיפורת אנטית'אנרית. משנהפכו היוצרות ונשתנתה עמדתם הנפשית של מרבית הסופרים, הפכה הסיפורת נאיבית לסנטימנטלית. אחת מן התכונות העיקריות של השקפת העולם הסנטימנטלית היא שנאת ההווה, המתבטא ביחס סארקסטי אל המצוי וכיסופים נוסטלגיים-אלגיים לעבר. שתי עמדות אלה התבטאו בצורה ארוכה מאד של סאטירות ספרותיות מכאן, ובשורה ארוכה של יצירות סיפוריות, שהן כעין אלגיה נוסטלגית על העבר התמים (בדרך כלל תקופת הישוב) שהיה ואיננו עוד.

מבחינה אמנותית פותחו מאד טכניקות סאטיריות ופיקארסקיות לסאטירות וכניקות ספרותיות המנסות לעצב את נפתולי הזיכרון האנושי. יצירותיו של שחר מכאן ושל שבתאי מכאן הם יצירות שהן מעין חיפוש אחרי הזמן האבוד. שחר משחזר עברם של גבוריו

מנקודת הראות של ההווה ושבתאי משזר את העבר בתוך עלילת ההווה, עד שהעבר הופך לחלק אינטגרלי של ההווה. מספרים אחרים מרכיבים בסיפורי ילדות ועיצוב זווית ראייתו של העבר (סיפורי האחרונים של יזהר, ברטוב, קנו, אלוני, קניוק, ואחרים).

ככל שמתפתחת ספרות זאת מספרות נאיבית לסנטימנטלית הופך הזיכרון ההיסטורי מגורם בעל חשיבות משנית בסיפורת של שנות השלושים והארבעים לגורם בעל חשיבות רבה בסיפורת של שלהי שנות החמישים. ההנמקה החברתית להתגברות הזיכרון ההיסטורי חשופה למדי: הסיפורת כתודעתה העצמית של החברה מגלה את השואה כקצה הקרחון האחרון של ההיסטוריה הלאומית. השואה הפכה לקוטב שכנגד להשקפת העולם הכנענית שבקשה להתבונן בישראלי הצעיר כליד המרחב המנותק מן היהודי הגלותי. השואה גלתה לבני כנען הצעירים מחדש את יהדותם והטילה עליהם את העול הנורא של זהותם ההיסטורית. ילדים ניצולים החלו להיכנס לסיפורת כסופרים והעלו ביצירתם את זיכרון העבר הקרוב ואת תיפקודיו של העבר בהווה כגורם נצחי בהווה ובעתיד. סופרי כנען שהתבגרו נכספו לכנען כפי שיכלה להיות אלו לא נשטפה פקידים שיצרו ממלכה ומהגרים שיצרו ערב-רב. הפליטים שהפכו תושבים כתבו על עולם העבר שאין ממנו מפלט. חלק מסופרי "כנען" גילו, שבין שרצו בכך ובין שלא רצו בכך, גם הם חלק של אותו עם ואותה חוויה טראומטית המשותפת להם כילידים ולאלה מקרוב באו. כך שלא רק אהרן אפלפלד, אורי אורלב, נעמי פרנקל, איתמר יצחקס, שמאי גולן ויונת ואלכסנדר סנד ורחל הולנדר כתבו על הזיכרון ההיסטורי ועל תפקודיו של זיכרון זה כאן ועכשיו, אלא גם סופרים-ילידים או ילידים למחצה ולרביע כיהודה ממיחי, יורם קניוק, חנוך ברטוב, נתן שחם, חיים גורי, עמוס עוז, עמוס קינן, רות אלמוגואחרים התמודדו עם הזיכרון ההיסטורי. ההתמודדות עם הזכרון ההיסטורי חייבה אף היא שינויים צורניים, משום שהסופרים חיפשו מתאם הולם, כדי לתאר עולם שכמעט אין לתארו במלים. המעבר מן הריאליזם לגרוטסקה, מסיפורת של זכרונות לסיפורת אימפרסיוניסטית, ההופכת את הזיכרון לגורם רקע בעל עצמה רבה לתאורם של חלקאים ונדכאים בהווה, כרוך אף הוא בחיפוש של הסיפורת אחרי מתאם הולם לטראומה ההיסטורית של המאה.

הזיכרון ההיסטורי קבל מימד נוסף בעטיין של שתי מלחמות נוספות שעברו על עם ישראל, שהיתה להם משמעות שונה בתודעה ההיסטורית ממלחמת השחרור: מלחמת ששת הימים ומלחמת יום הכפורים. בשתי המלחמות התמודדה החברה הישראלית עם חוויה של סכנת השמדה פיזית ושתי המלחמות יצרו יותר מקב של הזדהות זהות בין הטראומה ההיסטורית של המאה לבין הילידים שסברו, שהם את נפשם הצילו.



יורם קניוק יחזקא א. אורפז

הסופרים הישראלים גילו יותר ויותר את הגורל היהודי, את דר-משמעותו של הקיום היהודי ואת הבעייתיות העצומה של הזהויות היהודיות. המורכבות של החוויה הביאה, כמובן, לחיפוש אחרי ביטוי הולם שלה. בין שביטוי זה נמצא ובין שלא נמצא אולי חלק מן ההתפתחויות הספרותיות המתחוללות לנוגד עינינו יש לראות מנקודת ראות זאת. הפרוגנחה של קורצווייל לא עמדה במבחן המציאות. הוא טען שאין סיכוי לספרות עברית חילונית פרובינציאלית בארץ ישראל, משום שזו חברה שנותקה משרשיה, באה המציאות וסותרה על פני החברה ועל פני הפרוגנחה של קורצווייל כאחד. בין שנותקה חברה זאת משרשיה הדתיים ובין שלא נותקה (וגם ענין זה נתן עדיין במחלוקת) היא לא נותקה, בין שרצתה ככך ובין שמיאנה, משרשיה ההיסטוריים. מצבם של היהודים

נשתנה במקצת, המצב היהודי לא נשתנה. הספרות העברית בארץ ישראל, שהחלה דרכה בקול תרועה גדולה כאילו נולדה מן הים חזרה וגלתה ברוחה למקור מוצאה: היהודים נשאו עמם גם לארץ ישראל את דבשת גלותם. צעירים הנושאים את דבשת הגלות הם וודאי פחות יפים מן הנערים הזקופים ויפי העיניים, שהאבות המייסדים חלמו עליהם, כשהם ציירו לעצמם את דמותו של העברי החדש, פרי דמיונם של ברדיצ'בסקי וטרנינובסקי בדמותו של גוי ספק רוסי ספק בידואי.

אבל דיוקנו של העברי החדש כיהודי ישן הוא, אולי, הרכה יותר אותנטי ומורכב מדיוקנו של הישראלי כגוי צעיר. אין העברי החדש עשוי כולו במתכונת היהודי הישן. הוא עבר תהליך דיאלקטי. הוא ממוגז בקרבו את החידוש שהעניקה לו ארץ ישראל ואת המורשת שקיבל מאבותיו. ביצירות של סופרים רבים נדחק העברי החדש לשוליים ולרקע והיהודי הישן, בגלגול חדש, הוקדם לחזית. כך אפשר לפרש כמה רומנים של יהושע (המאהב, גירושים מאחרים), עמוס עוז (מנוחה נכונה), שבתאי (זיכרון דברים) הנובלות האחרונות של עמליה כהנא כרומן (שדות מגנטיים, למעלה במונטפיור) מרכיב יצירותיהם של אורפז (ממסע דניאל ואילך) וקניוק (אדם בן כלב, סוסעין, היהודי האחרון), רומאנים מאחרים שונים של סנד, תמוז, מגד וברטוב וודאי ובעיקר כל מה שכתב אהרן אפלפלד.

השינוי בתפיסת הדמות, התחושה של מורכבות הסיטואציה והאמביבלנטיות ביחס לערכים המשתמעים מן התבנית הם שגרמו לשינויים מפליגים בתבניותיהן של היצירות, בדרכי האפיון ובדרכי העברת המסר הכולל. נראה שזהו הכיוון האופייני לסיפורת העברית של שנות השבעים והשמונים וזו נקודת המוצא שממנה היא יוצאת לדרך חדשה. נראה לי שדלתות העולם נפתחו בפניה, משום שקהל הקוראים הרחב חש גם הוא את התשתית החדשה-ישנה מתחת לאדמת החדשה.

ומה היא דרכה מכאן ואילך — להיסטוריון הכא של סיפורת זאת פתרוניים.

* דברי סיכום לפרק המבוא לסיפורת העברית של ארבעים השנים האחרונות מתוך הכרך השלישי: הסיפורת העברית 1880-1980. הערות השוליים הושמטו ויובאו בספר עצמו.

זוכבל גלעד

שני שירים מ"פנקס קליפורני"
עץ הסקויה
אלפים, שלשת אלפים שנה הוא
רוֹאֵה אֵת הַשָּׁמֶשׁ עוֹלָה וְשׁוֹקֵעַת
וְכֵל יוֹם מִתְדַשׁ מִצְפָּה לָהּ.
הַחֶשֶׁךְ אֵינוֹ מִכְהִילוֹ: גְּזוּעוֹ
בַּסֶּנֶה הַבוֹעֵר בְּהִלּוֹ.
בְּכֵל דְּרָקָה וַשְּׁנֵיהָ שֶׁל שַׁעוֹן מִסְתוֹרֵי
מַתִּים בְּקִרְבוֹ תָאִים וְתָאִים
נולדים
וראשוֹ בַּמְרוֹמִים.

מה הוא הוֹנֵה שֶׁם בֵּין עֲנִינִים?
הוֹנֵה? אֵינֶנּוּ הוֹנֵה. הִיֹּתוּ הַגּוֹתוֹ:
מִקֵּים אֵת צוֹ הַבְּרִיאָה.

ענן קיץ

הֵם בָּאִים אֵלַי בְּלִילָה
בְּפִי שְׂרָאִיתִים לִפְנֵי
שֶׁהִקְדִּירוּ פְּנֵי
וּמְדַבְּרִים אִתִּי כְּאִלוֹ
לֹא הֵלְכוּ לִפְנֵי
אֲבָל אֵינָם אוֹמְרִים מִלָּה
עַל הָעוֹלָם הַנֶּעְלָם
וְחוֹף כְּרִי חִידוֹ רָחֵב
נְמוּגִים בְּעֵנַן קִיץ
בְּשִׁקְעַת זֶהָב.
מתך ספר שירים חדש "אור ההר",
העומר להופיע בהוצאת הקיבוץ המאוחד.

תפיסות דתיות בספרות העברית הצעירה בשנות ה-80

חנה יעוז

תחושת האשם לובשת תמונות הרבה, ואחת מהן: ר' אמנון מחבר תפילת "נתנה תוקף" – "שם הניחוני על גבי שוכב. / יקומו עיני לחצוב תפילת כיפורים קצרה ונמלטת/ יונתו הלהטת של אמנון, של אמנון. (שם, עמ' 42). והתפילה כמעין שדר: "למטה – מתייצבים לתפילה שומרים לבוקר. / הם משדרים בגלים צפופים, קבועים בצופן. / איזו מסירות אלי! איזו התמדה מרה! / במרחבי בדידות בוחקת בבוקר נועז/ תכריך אור ערפילי מתוח מלא יקום." התפילה היא מקור לשירה – "שיר שהורתו תפילה/ כפגל ממקור" ("שלושה שירי ישימון", מתוך ב"מראות הצובאים" עמ' 45) אולם היא הופכת אף לכלי המרכזי של המחאה. מעגל מרכזי למחאה הוא גורל הכן על רקע מלחמות ישראל, ובמיוחד על רקע מלחמת יום הכיפורים: "ראה היחיד שהוא השה" (שם, עמ' 41) מצוות שלוח הקן עניינה סדרי עולם, וגורל הצעירים במלחמות: "ועוד ראיתי/ מן הקן לא תשלח/ אם גם אב זקן/ הכן כי תקח חי/ מעץ החי." (שם, עמ' 41) מצוות שלוח הקן עניינה גוזלים ובני-עוף, מכאן כי בני-אדם על אחת כמה וכמה, והנה הצדק האלוהי אינו נראה. שיאה של המחאה כנגד ההשגחה הפרטית בסדרת השירים "שלושה שירי ישימון", שבה מודגשים ביטויי מפתח כגון: "ראש גשר", "ישימון סיני", "האגם המר", "היבשת השחורה" – תמונות ממלחמת יום הכיפורים: "חול חרוך בלהבות/ יודקת לפרק זמן/ כדי להודפח מפיח/ נותרים, נופלים ונצבים בין בתרים. / הנה חניון עצמות: / קנים, דפנות, רכב למינהו/ מינהו אלה מבלבל/ מונה אדם שהוא/ עוקם תהום לעומק." ("במראות הצובאים", עמ' 43). המחאה הופכת לשימוש ציני במילות התפילה: "ברוך הגורני/ לנשוך בשרי בשיני/ ברוך הוא. / המפקירני/ נבלת חמוק לשיני/ אריות גנו/ לחיותיו שנטע/ באהבה/ בלבכי, בלבבו/ ליראה אותי. / לעבדו. / לעבדו." ("עשב על הסף", עמ' 25). המחאה מוסכת אף כנגד עושי דברו של האל – "מקשקשים קדושיך קיש קיש/ רק צדקה תצילם משכחה." ("במראות הצובאים", עמ' 17), ואחד משיאה בשיר מחאה נגד ציון, "השלך נא הלוי/ כינורך לתהום/ כאז כן היום/ ציון אינה שואלת. / תמול אומה היינו – / היום כאן במכורה/ ערב שבתי שבטים/ וכאן בני גבירה/ לא יירשו עמנו, / בניך בני האמה/ השלך נא אבי/ כינורך לתהום. / כאז כן היום/ ציון אינה שואלת." ("ציון אינה שואלת" מתוך "עשב על הסף") זהו שיר מחאה נגד העם והאל כאחת.

לייזם – נשיות – ודת

כנגד הכמיהה המטאפיזית המאפינת את שירי רצבי, ותחושת האשמה והזעם המופיעות בשירו של אביו – אנו עדים להופעת מספר משוררות צעירות, סספרי הביכורים שלהן ראו אור בעיקר בעשור האחרון, והן משדרות נשיות וכמיהה דתית. רבקה מרים וטניה הדר. ספריה הראשון של רבקה מרים בשם "כתונתי הצהובה" פורסם בהיות המחברת בגיל 14. השיר הראשון המופיע בראש ספר הביכורים עניינו "חסי האני השר" והאל: "דפק אלי בחלונני/ ויקרן אור פני. / עברה רוחו את ספרי ויפערו לקראתו עיני/ השאיר אצבעותיו טבועות על אד חלונני/ נשאר ריח נשימתו/ בתוך חדר." הנוכחות העליונה מותירה סימנים – "אצבעו עוד טבועה במצחי", והקשר אני-אל, הנמסר כאן בגיל ההתבגרות עובר כציר מרכזי, והוא מקום אף בשירה המאוחרים יותר, כגון "על יד האל" ("עץ גנע בעץ", עמ' 23) שפורסם 13 שנה מאוחר יותר, בין שירים על הריגת ולידה – "לבדי ישבתי על יד אלי/ שאותי במרחבים הגדולים אבד/ כמו פיסת שמים/ ולחפשני לא בא. כאחת האבנים מוטלת הייתי/ כשהרוח לא בי מהפכת." אולם, כנגד תחושת האל, הממלא את חדר הילדות – הרי בבגרות הקשר הוא בלתי שלם וחד סטרי. ההתייחסות, לקיומו של כוח עליון מועברת דרך סיטואציות מרכזיות של תפילה – "מצמידה את אור הנרות אל עיני" ("עץ גנע בעץ", עמ' 13) או בהתכוננות עקיפה באיש המתפלל – "לגעת בו כשהוא מתפלל/ וגופו נע כענבל בפעמון כחול" (שם, עמ' 24) והאדם המתפלל יוצר מעין חוטים בין שמים וארץ ("הקולות לקראתם", עמ' 59). הציר המרכזי של ההתייחסות הדתית עובר בשירה של רבקה מרים דרך התנ"ך, ובמיוחד דרך דמויות נשיות כגון: "בארה של מרים" ("עץ גנע בעץ", עמ' 12) או רחל ולאה (שם, עמ' 17, 16, 14). אולם יש והטון האמפתי מפנה מקומו לטון

דלת ועוד דלת/ מחליף מנעול." ("חלל נקי", עמ' 6). השירים אינם מעבירים מסר דתי שלם והרמוני – אלא חיפושים המושתתים על קונפליקט. דוגמה טובה לכך השיר "מודים", אשר במרכזו סיטואציה של תפילת "שמונה עשרה": "מרכיץ למודים/ את גופי ובקשיות עורפה/ נאחזת הנשמה/ בדש מעילי. / מה עמך קולי, / אני משתאה ליצנית/ עם קוני וקול צחוקים/ ממלא את חזי/ דוחק דינוק המטורף/ ששב ומרכיץ ב"מודים"/ את גופי/ אבודה שלי, אני/ מפגיע נשמת, קומי/ קומי/ צאי." ("בפינה שאני", עמ' 26). ה"אני" המופיע בשירים אלו הוא בגדר "אני מופחת" – "זה אני ואילו מילי/ זה אני שאינו כדאי/ לשאת בשמך." ("פחד ואת", עמ' 18).

יחסי "אני-אתה" בשיריו של רצבי אינם בנוסח בוכר, אין כאן פניה "אתה" נצחי, הממלא את כל הזיקות, אלא למעין נוכחות קיימת, שהיא מחויבת המציאות, כשם שה"אני" קיים, אף הנוכחות של ה"אתה" קיימת. ה"אני" מציג את הנשמה כיישות נפרדת, כמושג אבסטרקטי (כדוגמת השיר "ערב" מתוך "בפינה שאני", עמ' 18). הנשמה נתפסת כמעין פרויקציה של האל, מעין תפיסה הטוענת: אם יש אל יש נשמה. אולם – "המקום בתוכי חלל נקי" ("חלל נקי", עמ' 7). אין שלימות, אין מליאות, אלא ריקנות, חלל ואסוציאציה של מוות (חלל בשדה), יחד עם זאת החלל מכונה "נקי" – כלומר, יש תקווה. השיר מעלה תחושה של העדר. לא רק משהו שאינו, אלא מה שהיה וצומצם. שמה השכינה צמצמה עצמה, האנסוף כנס עצמו. ואף "הלהבה שהיית" – פירושה מעין "סנה כוער". החיפוש הוא אחר "אני" נוסף שהוא בגדר יישות שליטה, ואותה יש לגלות במישורים השונים של התודעה ושל הקיום ("חלל נקי", עמ' 6). מכאן, ניתן לאמר על שירתו של רצבי, כי זוהי שירה שבה קיימת נוכחות מוחלטת, מטאפיזית. שירה שלשונה וחומרה נשענים על מקורות יהודיים. מבחינה זו יש לראות את שיריו במסגרת שירה יהודית-דתית.⁵

שירי מחאה – ריאליזם לירי

כנגד הכמיהה המטאפיזית, העולה משיריו של ש. רצבי, כמיהה שכולה חיפוש וקונפליקט – ניתן להציב את הפרוזאיות הלירית של שלמה אביז, שעיברה זעקה ומחאה. שיריו של שלמה אביז משקפים את קשיי המעבר מעולם של "מזרח" ל"מערב". השירים שזורים ביטויים בלאדינו ודמויות מן הפולקלור והאגדה (כגון: "מדרה די קאזה", או "לה ליביניקה", המופיעים בספר "שרשי הים", עמ' 8, 6). אולם במקביל עולה ומצטיירת שירת מחאה, המתייחסת במישורין לעולם הדת והמסורת, במעין ליריזם ביקורתי, הנוטה לעתים לפרוזאיות מודגש – בה מתבונן המשורר דרך דחי/ היתה שבתו קטיפה מיסטריות אדומה. / מי היה מעלה על הדעת שהוא, / צעיר הבנים, / חניך תלמוד תורה/ בשבת יעלה אש, ולא עוד אלא בירושלים. / ולארוחה יחרוך לעצמו ביצה במחבת? ! ("שרשי הים", עמ' 18). מכאן עולה תחושת האשם המלווה את ה"אני השר": "אשמה נשמת עמו בקומו, / בשוככו. כאחת מאותן מחלות/ המכלות חמצן חיים שנועד/ לנו בבטחה אחריו תקוב/ זמן לה רב. / היא גזע עד, / ואדם פרי בא קרבו רב. // חסר אלוה כאן מתהלך. / אין פשר לבושה העושה/ מעשה עש בקפלי הבגד. / בו בגדו! לא הוא בגד!" (שם, עמ' 27).

ספרות "דור המדינה" הינה בעיקרה ספרות חילונית – משוררים כדוגמת י.צ. רימון או א.צ. גרינברג ומספרים כש"י עגנון לא הופיעו בה (להוציא תופעה בודדת של המשוררת זלדה, ששיריה מושתתים על עולם הדת והמסורת, ודרכי-העיצוב שלה תואמות את דרכי הכתיבה של "דור-המדינה", אולם היא החלה דרכה בשנות ה-40. ואין לראות בה משוררת שמקומה במסגרת "השירה הצעירה"). ואמנם, יש להניח, כי תהליכי החילון בחברה ובתרבות הישראלית בתקופת המדינה נתנו אותותיהם אף בתהליכים הספרותיים. יתירה מזאת, בקרב היהדות הדתית רווחה התפיסה, כי הידור ויופי נוצרו לשם מצווה בלבד, וכי יש לקשור את האספקט האסתטי עם היסוד המוסרי.¹ לפיכך, יש להניח, כי תפיסה זו השפיעה בכיוון של התרחקות צעירים דתיים מעגלי השירה והפרסום. יתר-על-כן, במידה וקיימת התייחסות ספרותית אל העולם הדתי במסגרת "דור המדינה" – הרי עיקר עיסוקה בלבטיו של הצעיר הדתי במפגשו עם העולם החילוני – כגון "נוצות" של ח. באר² או "העולם האבוד של רפאל ברגר" מאת נ. אריאלי.³

אולם, בעשור האחרון, חלה לדעתי תפנית, ואנו עדים להופעת ניצניה של ספרות בעלת גוון דתי, האמונה על נוסחי "השיר החדש" ו"הסיפור הצעירה", והמשקפת נסיון ברור ומובהק להתמודד עם תפיסות דתיות ועם הווי דתי. אם נעקוב אחר פרסומיהם של המשוררים הצעירים: שלום רצבי, רבקה מרים, טניה הדר ושלמה אביז, וכן אחר המספרות – חיה אסתר ורות בלומרט נגלה, כי הולכת ומצטיירת תופעה חדשה בקרב חלק מהמשוררת הצעירה של הספרות העברית החדשה – התייחסות אל הדת והמסורת היהודית, שלא על דרך החילון. למעשה ניתן להצביע על שני קווים מרכזיים המצויים בשירה ובסיפורת כאחת – קו אחד נוטה להתייחס אל המעגל הדתי בנוסחי הראליזם הלירי, תוך נטיה מודגשת לראליזם הביקורתי, ולעתים נדירות יותר אל הראליזם הפנטסטי – ואילו הקו השני מבליט חיפוש אחר נוכחות מטאפיזית, המוצא ביטוי בליריים מעורן.

יחסי אני-אתה – נוכחות מטאפיזית

שלום רצבי הוא מן המשוררים הבולטים במשמרת הצעירה של שנות ה-70 וה-80 (עד כה פרסם 6 ספרי שירה).⁴ במרכז שירתו ניצבת שאלת "אני-אתה", היא הולכת ומתחזקת בשני ספריו האחרונים (וזאת כנגד התפיסה "אני-אשה" או "אני-הורים" בספריו הראשונים). החיפוש הוא אחרי "אתה" מופשט, כוח עליון שאין לו דמות או צורת הגוף ("חלל נקי", עמ' 11) ובמקביל קיים חיפוש אחר ה"אני", המכונה לעתים "יחידה" או "נשמה" – בה מתבונן המשורר דרך מחיצה שקופה: חלון או זכוכית ("חלל נקי", עמ' 12: "בפינה שאני", עמ' 26). השירים משדרים חיפוש אחר מציאות שמעבר. המראות קיימים, אולם אף האפלה קיימת בפנים ובחוף, ואילו ה"אני השר" מצוי תמיד מחוצה להם, מתבונן בהם דרך מחיצה שקופה, שאינה ניתנת למעבר. החיפוש הוא דרכיוני: לתוך פנימו החבוי של האני מחד, ולכיוון הנשגב העליון מאידך. "הקטן עצמך/ ומיד אני מקטין/ ובעויות כל השמים באים לתוכי/ כמו סוכריה/ מלפני שנים/ שחטפו בכוח מיד." ("בפינה שאני", עמ' 6). החיפושים מתקיימים בתוך ה"אני": "כדי למצא אותך/ אני סוגר על עצמי

שלום רצבי

לכדו על תהומות מים

■ **בְּעֵינַיִם שְׂאֵתָה תוֹלָה בְּהֵן אֶת כָּל הָאֶפֶק אֶתָּה מְחַפֵּשׁ נְבוֹאָת לֵב מְחַשְׁבָּה שְׂנֵדְחָקָה מְגוּפָף שְׂאֵתוֹ אֶתָּה עוֹבֵד מְשִׁיב רֶגַע לְרֶגַע. מְכַסֶּה פְּסִיעָה בְּפִסְיעָה וְשׁוֹמֵעַ אֵיךְ נוֹפֵל שֶׁל עֵץ מְגַלְגֵּל הָעֵץ אֶל הַבָּשָׂר שְׂאֵין כְּמוֹתוֹ לְרַף חוֹתֵר**

■ **הָאֶרֶץ הַשָּׁמַיִם מֵה עוֹבֵר בְּיַנְיָהִים כְּשֶׂאֵתָה. פְּנִים אֶל פְּנִים, מְסַתְּפֵל אֵיךְ שְׂאֵנִי מְאֻמָּץ אֶת כְּבִידוּתִי בְּשָׁנִים נוֹשְׁכוֹת בְּבִשְׂרָה אוֹ כְּבִידִים מְנַפְנְפוֹת לְכָל בְּרִיקוּתָן**

■ **אֶתָּה נוֹגֵעַ בְּכִידִיּוֹת שְׂשׁוּמְרוֹת עַל שְׁנָתִי לְכָל תַּחְלָף וּמְנִיחַ אֶת הָעֵינַיִם שְׁלִי בְּהַקְשָׁה עַל מְרָאוֹת שְׂנַפְתָּחִים לִי מֵהַחֲלוֹן וּמְשִׁיכִים אֶת גּוּפִי כְּאֵלוֹ יֵשׁ בְּהֵם כְּדִי לְהַחֲלִיף אֶת הַקָּקוֹם בּוֹ אֵינְנִי**

■ **עֲכָשׁוּ שֶׁהוּא רָבֵק בְּגוּפִי אֲנִי הוֹלֵף מְעַבֵּר לְהִרְסִים מוֹנְפִים וּבְנִשְׂמָה עֲצוּבָה בְּעַל כְּרָחִי חוֹשֵׁב אוֹתוֹ, קוֹרֵעַ בּוֹ בּוֹר פּוֹרָה לוֹ אֶקַּל הוּא בְּשִׁלוֹ מְבִיא וּמוֹצִיא אֶת עֵינֵי כְּמוֹ שְׁנֵי סְרָסוּרִים**

■ **חוֹשֵׁב אֵיךְ אִישׁ הוֹלֵף לְכַדוֹ עַל תְּהוֹמוֹת מַיִם וְאֵיךְ לוֹ לְכַדוֹ מְצִיקָה מוֹעֲקֶת עֲצִים אֲנִי רוֹצֵה לְצֵאת לְקִרְאָתוֹ, חֲשׁוֹף כְּמוֹהֶם לְקִרְאוֹ לוֹ בְּאֶלֶף תְּנוּעוֹת שְׂרָק מִי שְׂנוֹעַ יְכוֹל לְהִרְשׁוֹת לְעֲצָמוֹ אֶקַּל מוֹצֵא אֶת עֲצָמֵי חֲרָד לְגוֹרְלוֹ אֲנִי עוֹצֵר בְּעֲצָמֵי וְרַק חוֹשֵׁב אֵיךְ אִישׁ לְכַדוֹ**

הריאליזם הפנטסטי והכמיהה למשיח

השילוב של ראלים ופנטזיה, תוך הישענות על מיסטיקה יהודית — הוא הקו המאפיין את שני ספריה של רות בלומרט, "המלאך" ו"הצריח", שראו אור לאחרונה.¹⁰ הכמיהה למשיח, לעולם המיסטורין שמעבר למציאות הריאלית, החיפוש אחר "התכלת" והנוכחות החזקה של "המלאך" משותפת לשני ספריה. בספר "המלאך" רוכזו יחדיו סיפורים קצרים, בהם ארוגים הריאליזם והחילון בעולם של מיסטריון יהודי. דוגמא טובה לכך משמש הסיפור הקצר "המלאך", שנתן שמו לספר כולו. המארג הכולל של הסיפור מושתת על רובד ריאליסטי מובהק: בחזרה יהודיה-אמריקנית, מתבוללת למדי, יולדת בן, ועד מהרה מסתבר לה כי התינוק בן מספר החודשים ממלמל בפה שאינה מוכרת לה דיה — בעברית, וכי הוא משמיע פסוקי תפילה ואף עובר לשינון פרקי משניות. הרצף הסיפורי ברובד הריאלי נשען על כל הסממנים המקובלים של הריאליזם: תיאור הרקע, הרמויות, הדיאלוגים וכד'. אולם הסיפור נשען אף על מדרש אגדה בדבר ההתרחשויות בעולם השמימי שקדם ללידה. המוטיב המרכזי — מלאך הסוטר על פיהם של תינוקות בטרם יוולדו למען ישכחו את כל תלמודם. ואמנם, סיפורה של רות בלומרט מסתיים ברובד הריאלי — בסטירה בלתי מתוכננת של האם על פיו של התינוק. התינוק לאחר המכה שקיבל על פיו מפסיק לדבר, והבכיות היוצאות מפיו הן תינוקיות וטבעיות. האם בסיפור משלימה, כביכול, את מלאכתו של המלאך. פחדה של האם מהחריג, מהבלתי טבעי, מהמסתורין — מוצג בסיפור כנכונות למנוע כל תופעה של קשר עם העולמות האחרים. המסר המרכזי בסיפור הוא, כי בשם ה"שפיות" אנו מוכנים לסגור בחכמה את הדלת לעולם גן-עדן, לעולם המסתורין המתדפק על דלתותינו.

מבנה דומה ומסר דומה לסיפור "אותות חדשים", שעניינו — הופעה "מודרנית" של משיח. במרכזו של הסיפור מוצבת מודעת פרסומת — "משיח בן דוד/ קורא לך/ לשוב הביתה/ ושלום על ישראל." לפי הסיפור, המודעה מופיעה בכל עיתוני ארה"ב בצבעי זהב, אולם היא מתגלה רק ליהודים, בעוד שכל השאר רואים באותו מקום עצמו מודעה בצבע שחור, שעניינה פרסומת להשקעות. הסיפור בנוי כך, שהמודעה, מפרסמיה והחומר הכימי שהודפסה בו נתפסים כתעלול פרסומי, שניתן אף לראות בו יסוד מתוך סיפורת "המרע הבריוני". אולם בתשתית הסיפור מצוי השרד המרכזי — הכמיהה למשיח והתגובה האפשרית אצל יהודי ארה"ב לאות הפלא, הקורא לעלות לישראל שלא בנוסח ה"ציוני", אלא דווקא כמושגי פרסומת, המקובלים על ארה"ב באמצע המאה העשרים. יחד עם זאת יש לציין, כי המסר המובלע של הסיפור — הוא זמנו המוגבל של הפלא. תופעות על-טבעיות אינן הופכות להליך טבעי, הן מופיעות ונעלמות.

לעומת זאת, בנובלה "הצריח" — שליט הבריון (עד כי הוצאת "כתר" מצאה לנכון להוציא את הנובלה בסידרה המכונה "המרע הבריוני")¹¹ הצריח הוא מעין סמל לתרבות האנושית המאורגנת והמסודרת. הוא מתגשגש מעל ביצות טובעניות, שאין לאדם בהן קיום. המחברת מרמזת לתקופות שונות בהיסטוריה האנושית, ומשלכת מוטיבים של אגדת-עם ואגדות-ילדים. התחושות הארציות באות לידי ביטוי בתיאור הביצות הטובעניות, בצפיפות האנושית שבחדרי הצריח וכמוגבלות האנושית. בקוטב הנגדי מופיעה "התכלת", הכמיהה למעלה, החיפוש אחר הגאולה. בספר מתוארים נסיונות לפרוץ החוצה אל התכלת — אולם כולם מסתיימים ללא תוצאה. הכמיהה לגאולה נמשכת: "הגאולה היא זרימה של צמיחת הגבעול בחלל הפנימי. מולקולה מצטרפת לאחותה, תא אל שכנו, כרומוזומים מתחלקים בריקוד איטי, וחוטיותם יוצרים שרשרת חוטים דקיקה ממצייאות קדמונית אל מה שיבוא." ("הצריח", עמ' 25). בשני ספריה של רות בלומרט "התכלת" נשאת בלתי מושגת, הכמיהה למשיח, הכמיהה לעולמות שמעבר — היא חזקה, אולם רוב הגיבורים נוהגים כאילו עולם זה אינו בנמצא כלל. אמנם "הצריח" נתפס כאליגוריה בעלת משמעות כלל עולמית, אולם אף כאן חלק ניכר מחומרי התשתית הוא יהודי, והוא מעלה על הדעת תפיסות קבילות.

מרדני כגון — "עובדות השונמות ואני אלילים" (שם, עמ' 45) או שיר המתאר את לוט שוכב עם בתו, והאירוע נמסר מתוך התייחסות לתחושותיה של הבת — "לא ידע איש/ בשכבה ובקומה/ ולא ציפור/ ולא אריה./ היא שכבה מטה ומטה/ והחול היה דק/ והוא צעק/ ושדיה ננעצו אל תוך המלחה." ("עץ נגע בעץ", עמ' 48). אולם, הקו הדומיננטי הוא של המשכיות ואמפתיה — הקשר "עם-אל" עובר בשירה דרך האמפתיה עם יהודי הגלות ועם קרבנות השואה: "סנטרי של סבתי הוא/ שערי מאבי לוקחו." (שם, עמ' 49). והמבט לעתיד כולל כמיהה אל המשיח שטרם בא, והפך לאבן עם זקן פרוע בצד הדרך — מחכה ומצפה להכרה (שם, עמ' 21).

תפיסה מקבילה של שירה נשית, המעלה דמויות מן התנ"ך ומן ההיסטוריה היהודית — מצויה בשירה של שניה דהר.¹² לגיונות הרומאים מטפסים על הר הבית, והמראות מימי חורבן בית שני משתלבים בתמונותיהם של יהודי פולין בימי מלחמת העולם השנייה. "ירושלים שבחלום שקופה ומלאת מורדות/ אבותי שטים בה בתי ליטא על גבם/ עצים צומחים בה מיערות פולין ילדים משחקים בה מימי בית שני." ("נמשכו אבותי דרך יערות פולין").¹³ היחס אל היהדות והמסורת עובר בשירה דרך ההיסטוריה, ובמיוחד דרך ההיסטוריה של מלחמת העולם השנייה. "סבתא עדיין הולכת וקילוח דקיק על גבה/ כביים בו נורתה ופניה לפור/ נקודה דמית קטנה בתוך בבת העין." "ועלו התפילות וקרעו בשמים חור ככף-יד/ וירד מעט חומר שמיים וחלחל אל תוך הנשמות/ כל הבית הוא." ("הנה אשיר כמותם"). דמויות מן ההיסטוריה היהודית קמות לתחיה בשירה: חוני המעגל, ר' יצחק החוה מלובלין וכד', והן מצטרפות לדמויות מן המיתוס המשפחתי (כדוגמת השיר "בין שרשי הזיתים"). והאני מאמין בא לידי ביטוי תמציתי בשורות: "זעקת המחנות הולכת אחרינו/ מצמחת שרשים השמימה/ היכן שתולים שריגיה/ צומחת גפן/ עולים זיתים/ מעוותים ככל שיהיו/ ריחם — ריחנו".

בין ריאליזם לירי לריאליזם ביקורת

גווניו השונים של הריאליזם באים לידי ביטוי ביצירות הפרוזה של שתי מספרות, שספריהן ראו אור בעשור האחרון, ושתייהן מעלות כל אחת בדרכה תפיסות וגישות דתיות. ספרה של חיה אסתר "אבנים רכות" מורכב מפסיפס של סיפורים קצרים, שהמכנה המשותף להם: דמויות נשים על רקע השכונות הדתיות של ירושלים. הנשיות המתוארת בספר היא נשיות של יצרים מורחקים ושל תסכול נשי, הנמסרים על רקע ההווה והמנהגים של ירושלים החדרית. הקו הבולט בדרכי-העיצוב של הספר הוא שילוב של ריאליזם לירי עם ריאליזם ביקורתי. חלק ניכר מההתרחשויות המוצגות במרכזן של הסיפורים קשור לטכסי היטהרות נשים — כדוגמת ההליכה למקווה, והדגש הוא על תיאור עידון וטהרה בצד תחושות של היענות והרחקות. תיאורי ההליכה למקווה נמסרים מזוויות שונות, כאשר הקו המלכד אותם הוא העירוף של מים — המיצגים טהרה, ולם — המייצג טומאה (לעיתים הפצע הוא בנוף, כגון — כוהן זבת רם, ולעיתים הוא בדמיונה של הדמות — הפצע הוא במים). עיקר המסר של הריאליזם הביקורתי בסיפוריה של חיה אסתר: דמויות נשים החדורות רגשי תסכול ותחושות של פגיעה גופנית או נפשית. המרי העיקרי העולה מסיפוריה של חיה אסתר הוא כנגד תפיסת האשה בעולם החרדי: "אשה גולם היא, ואינה כורתת ברית אלא למי שעשאה כללי" ("אבנים רכות", עמ' 53). בכל סיפוריה — בתיאור יחסי בעל ואשה — הבעל לרוב כפוי על האשה, פרי שידוך שנכפה, והנישואים הם פרי הרגל. לפיכך, יש ומתוך מי המקווה עולים פניו של גבר אחר (כגון בסיפור "נחמה גיטל") ובעת סעודת החג עולה כמיהה לבעלה של אשה אחרת ("הארוחה"). רוב הדמויות בסיפוריה נאחזים "בתפר שבין חלום למציאות" (שם, עמ' 33). ההווה הדתי, התפילות והמנהגים הם חלק בלתי נפרד מן הדמויות המתוארות — אולם, ההרמוניה היא מהן והלאה. לפיכך, גם אמירת "אמן" נשמעת כ"אמן קטופה" או "אמן תימה" (שם, עמ' 102, 106).

אילן גדל בדיסקונט.

גם בשנת 1985 הצלחנו לתת פירות שעלו על כל הציפיות

ב־12 החודשים האחרונים* הקרנות של „אילנות דיסקונט“ נתנו תשואה מעבר לעליית הדולר או המדד. היום, במיוחד, כאשר התשואות על ההשקעות נמוכות יחסית – יש צורך בניהול מקצועי וסולידי כדי להגיע לתשואה גבוהה בד בבד עם סיכון נמוך. את הניהול הזה – מציעה לך „אילנות דיסקונט“.

רכישת תעודות השתתפות בקרן נאמנות של „אילנות דיסקונט“ היא דרך טובה להבטיח את ערך כספך וגם להשיג תשואה נאה.

אתה נהנה גם מיתרונות נוספים:

- רמת הסיכון נמוכה בזכות פיזור גבוה של ההשקעות.
- אפשרות לקבל הכנסה חודשית.
- ההשקעה זולה יותר – כי אתה חוסך עמלות, לעומת רכישה ישירה של ניירות ערך.
- ההשקעה בקרנות הנאמנות של „אילנות דיסקונט“ מבטיחה לך ניהול ע"י מומחים, ידע ואמצעים טכנולוגיים שאינם עומדים לרשות המשקיעים.
- ההשקעה בקרנות של „אילנות דיסקונט“ מתאימה במיוחד לדוב ציבור המשקיעים וגם לפנדי המניות הבנקאיות שבהסדר.

אין לראות במחעה זו הזמנה לרכישת יחידות.

• המסחיימים ב־30.9.85.

האח שלק בהשקעות

אילנות-חברה לניהול קרנות נאמנות של דיסקונט בע"מ

אילנות דיסקונט

ספרי יהודה עמיחי בהוצאת שוקן

שירה

שירים 1948-1962

עכשיו ברעש

ולא על מנת לזכור

מאחורי כל זה מסתתר אושר גדול

הזמן

שלווה גדולה: שאלות ותשובות

שעת החסד

שירי אהבה (עברית-אנגלית)

סיפורת

ברוח הנוראה הזאת

לא מעכשיו ולא מכאן

(בהדפסה חדשה)

לילדים

הזנב השמן של הנומה

(בהדפסה חדשה)

ספר שירים חדש

מאדם אתה ואל אדם תשוב

ש

הוצאת שוקן / ירושלים ותל-אביב

יהודה עמיחי:

להקדים "סוף" ל"אינסוף"

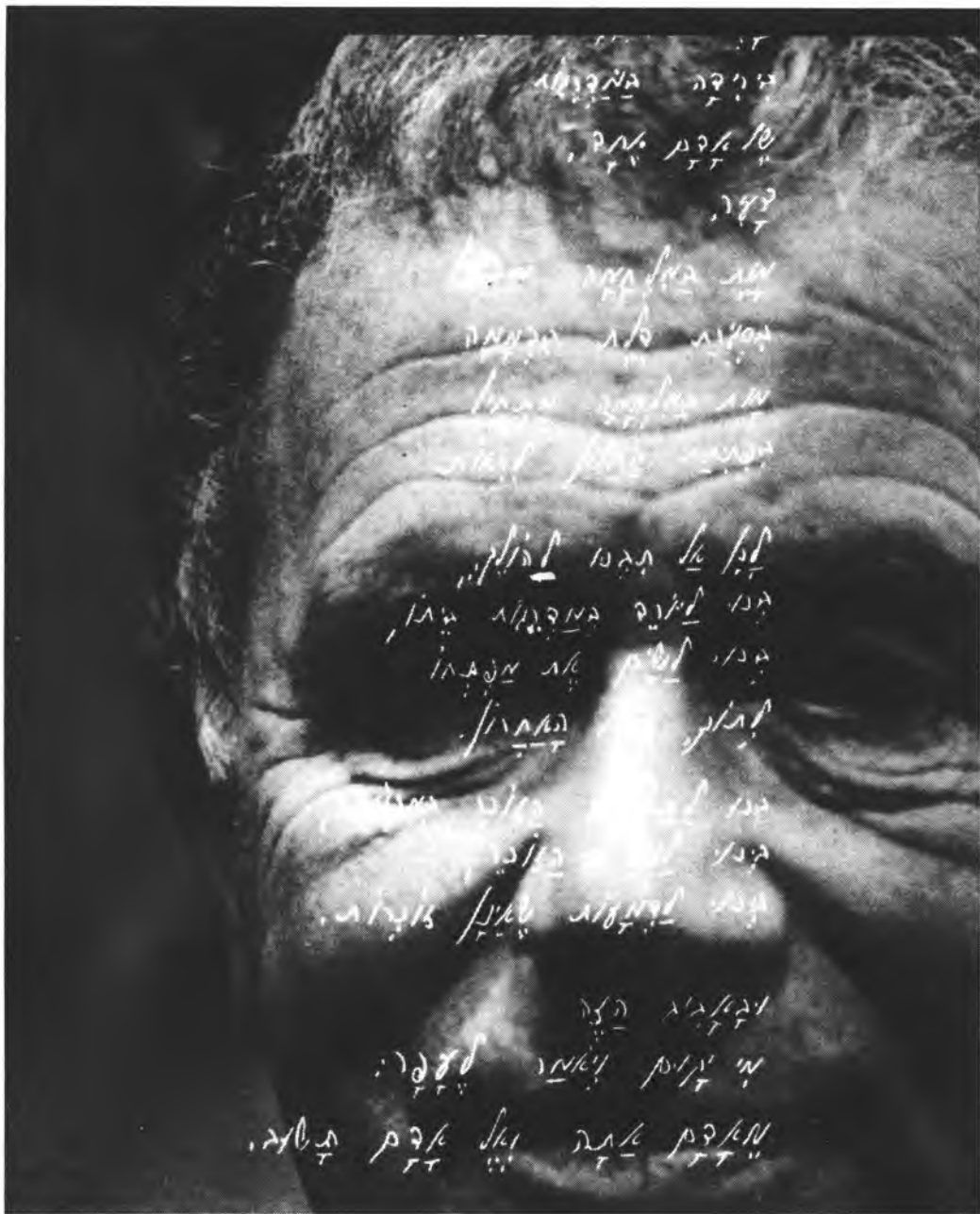
עיון בתפיסת השיר של המשורר

הלל ברזל

א. ישן וחדש

יהודה עמיחי מוחזק, בצדק, כמחולל תמורה מהפכנית בשירה העברית. המדובר אינו בצורות הפיוטיות, שכן ניתן למצוא אצל עמיחי סוניטות, מרובעים, חריזה מקובלת ואף שמירה על חוקי משקל מן המורשה הפיוטית של אלה שקדמו לו. השינוי הבולט לעין הוא בשימוש הנועז, שיצאו לו מוניטין, בדימוי הקושר מין כשאינו בן מינו; בצורות של שנייה (טראנספוזיציה), דהיינו הוצאת מלים, צירופים ותמונות ממקום משכנם הרגיל והעברתם לסביבה שלא הורגלנו לראות אותם בתוכה, חשפנות בציוור יחסים שבינו לכינה; ציוור דברים חשובים על-ידי מוצגים טריביאליים, שבנסוכות רגילות היינו מזלזלים כחשיבותם. המכנה המשותף העמוק, ואולי החשוב ביותר של מכלול התופעות התופס את עינינו, שעה שאנו מתיצבים לא רק מול "עכשיו ברעש" אלא גם לנוכח, "לא מעכשיו ולא מכאן", "מי יתני מלון", "ברוח הנוראה הזאת", ו"מסע לנינה", לשון אחר שעה שאנו מתבוננים לא רק בשירה של עמיחי אלא גם ברומאנים, הסיפורים הקצרים תסכיתים ומחזות שלו, נתון במישור היחסים שבין הפיזי למיטאפיזי, בין האדם ובין האלוהים, או בין הסופי הנדון לכלייה וכלייה, ובין האינסופי שהנצח הוא מנת חלקו. האמנות מטבע מהותה כשואפת לכלולות, לרבות השירה וצורות ההבעה האחרות, שמלים הן המשענת לקיומן, תותרות לצורת שילוב של האינסופי בסופי. גם אפלטון ששלל את השירה כבלתי מסוגלת לחקות את האידאיה המוחלטת ראה בה טירוף קדוש, הקושר אותה לאלים. המונח השראה כתנאי ליצירה מצביע לעברן של המוזות, או רוח הקודש, כמחוללות את פלא האמידה בעלת הכוח. השירה העברית המסורתית מתיחדת בכמהיתה אל הנשגב. הצורה הזורמת, הפתוחה, של שירת ההווה ניתן לראות בה פנייה לאינסופי בתמורה לתוכן העוסק ביום-יומי, או בהווית דלות ערך בהקבלה לנושאים הגבוהים אליהם נדרשת שירת האבות. אם נעמיד באופן קוטבי את השירות הגדולות התנ"כיות, כנגד שירים מן ההווה נראה באופן הקולע ביותר, בויקה שבין המתפשט המתנשא למוגבל את השינוי המופלג שחל במעבר מישן לחדש. אדם ואלוה ששיח ושיג שלהם ניתן בצורות מלוכדות, בתקבלות, במיקצב של הטעמות, בחלוקה לפסוקים, משם, ובשר ודם, שמעינינו נתונים להתבוננויות בו ובסמוך לו, בתבניות שיר משתנות, חדשות לבקרים, ממשורר למשורר ואפילו משיר לשיר, מכאן.

יהודה עמיחי מתייצב בצומת הדרכים, כמי שהחל לכוון את השיר החדש מן הנשגב אל הפחות הימנו, לא בדרך של העתקת האינסופי לתחום הצורה, אלא תוך השארתו בגוף השיר, הרומאן, הסיפור והמחזה, והתנצחות עמו לשם כיבושו ונתינתו באמות המידה של היצורים, ההווית, שלפי עצם טבעם הם בעלי ראשית



ואחרית. הדימוי המפגיש אלוהים ואדם בלבוש דומה, האירוניה החריפה כנגד כל ההבעות המתנשאות לרבות מה שמתכנה נבואה או חזונות של אחרית הימים, מקורם בהיפוך יחסים זה. בטעות נחשב בעל "במרחק שתי תקוות" ו"בגינה הציבורית" כסוגר לניהליזם בלבד. מתן ממדי אינסוף מיתיים ל"אפס", גם הוא מנוגד להלך רוחו ולתפיסתו של מי שמעניק עליונות למידה האנושית. כל מיתוס, לרבות "מיתוס האפס", או אפילו העכשוויות, אם מנפחים אותה למעלה של איך-קץ, תידחה על-ידי מי שנועץ עיניו במתנשא לכבוש אותו על-ידי סייגי קיום אנושיים. ליד הקינה הגדולה תבוא המתיקות כחוש של טעם. לצד הזמן תתייצבנה אהבות ופרידות, ו"השלווה הגדולה" תתפרט ותתמין דרך "שאלות ותשובות".

ב. בלי מאניפסט

משורר, הפונה נגד המוסכמות, או הנורמות הקיימות, מלווה בדרך-כלל את מלאכת שירו בהצהרות שנועדו להבהיר לרבים מה היא גישתו המורדת. עשויה להתייצב בפנינו דמות משורר הבוחנת עצמה בפיוט ומחוצה לו כמי שרוצה להציג את מעמדו הנבדל, המיוחד, של האני השר. מבין המשוררים העבריים שעשו את הויקה לאינסוף במובנו הרחב מפתח לדרך הפיוטית, די אם

נוכיר ארבעה שנהגו בדרך המאניפסט, או הצגת מודעות עצמית חריפה בגוף השירים. ביאליק חיפש את הגילוי, ההשתאות אדירת הכוח מול תופעות-בראשית עצמות בהיקפן, הגילוי כמקדים את ההבעה הלשונית, לרבות השיר. הוא לא נלאה מלהביע את הפואטיקה הטראגית שלו בדבר העדר הסיכוי להביא את הגילוי לידי כיסוי בעל ערך, וחזר עליה, כידוע, במסה ובשיר. אורי צבי גרינברג תבע מתן האינסוף הלאומי והאוניברסאלי בשירה פורצת תחומים "ריתמוס הים", וליווה תביעה זו במאניפסט "כלפי תשעים ותשעה", וחזר עליה כמעט בכל שיר ושיר. נתן אלתרמן ראה בחירות האישית הוויה כבירת ממדים. במקביל לה הציב את התביעה המוסרית ואת מילוי הציווים הלאומיים. כל אחת מתחנות דרכו בשירה חזרה, בצורה זו או אחרת, לתביעות הגדולות ולשיר המתחייב לשורר עליהן. פואטיקה מנוסחת להפליא שימשה כבבואה להצגת המתחייב מן התביעה נטולת הרסן והשיר היודע גבולות וחוקים. אמיר גלבע, אם להזדקק למהפכן מסוג אחר, בשירתו המתחדשת, אינו פוסק מלתהות כשיריו על מעמדו, הנעלה, או המופחת, של מביע השיר. ההתרגשות הגדולה שהשיר משמש לה לפה היא נחלת מי שקרוב אליה ביותר, האני השר. ממילא נמצאת דמותו ואורח התייחסותו להבעה השירית, מוקד מתמיד להתייחסות ולבחינה.

החריזתית, המסורתית. מעט יופי והדר מן המורשה ניתן למי שקרוי משורר, אבל לא למעלה מן המותר. פניית יתר למורשה פיוטית, כמו למסורת ההתגלות הנבואית, עלולה לשנות את נקודת הראות המכוונת להתהוות של פנים, ודוחה חוץ מ'פואר', שגמל והכשיל כמשך הדורות. דין המשורר נחזק על-ידי יציאה מן הפיגור בפנימיותו והופעת העט הכותב כמו מלחץ, אך אין זו היענות לציורי ערכים דתיים, או אסתטיים, הבאים על-ידי כוחות בעלי גדולה וערך, גדולה וערך בעיני רואיהם, ואצל המחזיקים בהם מחוץ למשורר.

ד. פנימיות וסבל

"יודעת, כי שיר הוא אם כל המלים היוצאות מן הפה נהפכות לדם, כמו כמכת-הדם ביאור" ("ערכ קריאת שירים", "ברוח הנוראה הזאת", עמ' 226). אמירה הצהרתית זו, בדומה לשיר "משורר", קשה למצוא דוגמתה אצל מי שמתנזר מהכרזות מועצמות, פאתטיות, חרזיות ויגיות יתר על המידה. אך כשם שהוכרה, ולו גם פעם אחת, בלעדיותה של הספירה הפנימית כבעלת המשמעות ביצירת השיר, כן גם ניתן ביטוי מחייב לחיוניותו של הסבל כמתנה את סגוליות השיר כשיר. בהשפעת שיריו של און, עליה מסופר ב"ערכ קריאת שירים" נקבעת הלכה ערכית בתחום הרגש, ואף היא, כיוונה — תוכניתה של הנפש.

ההתרגשות בנפש המשורר היא שיוצרת מלים הנהפכות לדם, דם כמטונימיה של ייסורים. המלים, ביוצאן מן הפה החוצה, מגלות את מהותן הדמית, רבת-המכאובים. ההסתכלות במשוררים נעוצים מציגה גם היא מסלול דומה. התרחשות פנים שכל כולה בסמין המכאוב, פורצת החוצה בדמות השיר בר הקיימא. השיר "יהודה הלוי" ("שירים", עמ' 25-26) קובע נתיב מן המעמקים אל המציאות החיצונית. הזקן המסולסל הוא המשך לחלומות, וחלומות שייכים באופן מובהק למלכות הנפש. הבית הראשון פתח בשערות שהן שורשי העינים. העינים צופיות החוצה, אך משנאמר "לקונו המסולסל — המשך לחלומותיו", אנו תופסים את גיבור השיר, המשורר רבי יהודה הלוי, כמי שעניו עצומות, והוא חולם את חלום כמיהתו לציין. "מצחו מפרש, זרועותיו משוטטים/ להשיט נפשו בתוך גופו ירושלימה". במקום המסע הממשי לירושלים מעדיף השיר את מסע הנפש. "בתוך", לאמור בפנים. רק בבית האחרון תיזכר המטרה שעתה היא ספק יעד במרחב, ספק יעד בתוככי הנפש והגוף. "כשיגיע לארץ האהובה והצחיחה — יזרע".

והזרעים אף הם יצורי פנים. "אבל באגרופ ווחו לבין/ הוא מחזיק גרעינים שחורים של נעוריו העלילים". גרעיני ייסורים ומכאוב בתקבלת ניגודית לעליונות. האגרופ סוגר סגירה נוספת את המתרחש במסע הנשמה. ההתפרצות החוצה של הגרעינים השחורים, כמהו כהתפרצות הדמים מן הפה שאיפיינה את מהות השיר. כך גם בשיר "אבן גבירול" (שם, עמ' 26). "פעמים מוגלה, פעמים שירה". השירים מושווים למוגלה, מלה המעידה בהוראתה הנוספת גם על המכוסה שהיה לניגלה. "תמיד משהו נפרש", כפי שנאמר לאחר מכן. אלא שעתה הרגש לא נע במסלול פנים-חוץ, אלא בכאב. נזכרות "אלמנות הבשר", נזכרים "יתומי הדם", המחייבים את כריחת האני שכולו התקדשות למכאוב.

אָבֶל הַרְךָ הַפֶּצֶעַ פְּחָזִי
מְצִיץ אֱלֹהִים לַחֲבֵל.

אֲנִי הַדָּלֶת

בְּדִירָתוֹ.

האלוהות "נכבשת" על-ידי מנת הייסורים, שבגוף המשורר. השיר מציג דוגמה של מבע חוץ, או משולב, המשתף את מחבר השיר ואת גיבורו בסוג דיבור ההולם את שניהם. חרצה, הרי לפניך הגיגים של אבן גבירול על מסלול חייו ועל שירתו. תאבה, אהה עומד לנוכח צערו של מחבר השיר. אבל מוטב לראות את הכתוב במשותף לשניים. לגבירול שכתב את שירי הכניעה הגדולה בפני האלוהות ("שפל ברך, שפל רוח וקומה/ אקדמך ברוב פחד ואימה/ לפיך אני נחשב בעיני/ כתולעת קטנה באדמה") כמו גם את שירי ההתפארות הגדולים; ולמי שכתב "ידי אלוהים בעולם/ כיד אמי בעי התרנגול השחוט/ בערב שבת", שאינו הולך בדרך קודמו להעצמת האלוהות, או לחילופין, הגבחה האני. עמיחי בניגוד לגבירול מהפך את מסכת היחסים. אבל הוא נכח לחלוף עם קודמו את ההכרה בגודל הייסורים הפוקדים את מי שחונן אלוהים ועולם בשיריו, בזיקה של סבל ולא רק השתאות. כך מתערבבים שני הקולות על אף

מסתתר אושר גדול", עמ' 26). כך גם דין של בשורות דתיות, נבואיות. יזכרו "מעשי מרכבה" וברובד התשתית נבואות ההתגלות של יחזקאל, וכן סמלים דתיים וצורות ההתגלות של שלוש הדתות: לוחות הברית, "פנינים" כמחרוזות שמחזיקים נוצרים וגם ערכים בידיהם, צלבים ופעמונים, שאין להם דורש (שם, עמ' 28-29):

כָּל עֶרֶב מוֹצֵא אֱלֹהִים אֶת סְחוּרוֹתָיו
הַמְבַרְקוֹת מַחְלֵן הָרֶאֱוָה
מְעֵשֵׂי מְרַכְבָּה, לוחות בְּרִית, פְּנִינִים יֹפֹת
צִלְבִים וּפְעֻמּוֹנִים זֹהָרִים
וּמְחֻזְרֵי אוֹתָם לְחוּץ אֲרָגָיִם אֶפְלִים
בְּפָנִים נְסוּגִי אֶת הַתְּרִים: "שֹׁב
לֹא כָּא אֶף נָבִיא אֶחָד לְקִנּוּת."

על האלוהות כאינסוף הולבש מלבוש הסוחר, סמליה ניתנו במידותיהן הקטנות, כצעצועי תיירות, וקונייהן האפשריים הוגדרו במנות נביא. פנים וחוץ, מלה גבוהה כמו זוהר ("זוהרים") הועתקו אל ההרים והארגו ואל ברק הצעצוע. אך גם מה שהיה ועזר ומלאכותי שוב אין חפץ בו. ניתן כמובן לחלות את טעם הפגם בהצטעצעות ובמלאכותיות. במקום בו שוּרָה האמת עשויה היתה לצמוח בשורה, אך גם במקרה זה מוכרחה התולדה הגדולה להיות מבוקרת (שם, עמ' 29-30).

אם ב"משורר" מדובר, קל יותר לתאמון במתרחש, אם אכן עברנו מן המישור האלוהי, האינסופי, הנכפה מן החוץ, אל הקיים בשיעורו הנחזה, הנתפס. כאן, שעה שאת הארגונים האפלים בפנים החנות המיועדת לסוחר ולרכים, מחליפה ההתרחשות של תוך הנפש, הסיכוי לומר שירים הוא גדול יותר. ההתרחשות שבפנים אף לא תוגדר כהתגלות חדר-פעמית, או במישור הנמוך כ"קניית" התגלות באופן חדר-פעמי ובזול, אלא כצבירה של הזכרון. השיר "משורר" ("שירים", עמ' 100-101), הוא כמדומה, מן השירים היחידים אצל עמיחי, שבו מצויה התבטאות בעלת צביון הצהרתי, מאניפסטי, על מהות השיר. גם במקרה כודד זה, ההסתכלות אינה כשירה אלא באדם. ובמקור חייב להיות התרחשות שכוחה לא בא לה מבחן.

כְּפִי תִינֹק שְׁלֹא נִגְמַל — עֵינָיו
לֹא נִגְמְלוּ וְהוּא רָצָה יוֹתֵר
רָחֵשׁ אֶמְנֵם חֲלוּף קִצִּים וְסָתוּ
אֶבֶל פְּנִינִים פְּגָר.

ראוי לשים לב לסגירת החוץ. הפה והעינים לא הגיעו לבגרות קולטת (במקור, במהירות תשכ"ג, כתוב בעיני, ויש לתקן עיניו, להתחרזות עם סתו, ולפי מהלך השיר כולו). תמורת הפה והעינים שלא נגמלו באה הראייה הפנימית, החישה, אך עדיין לא היה בהן מספיק כדי כתיבה. הפיגור בפנים הוא מולדת העיכוב בכתיבת השירים. החיפוש אחר מבע, מבקש למצוא מוצא קל בחוץ. "ובעניו, שנפקחו כה באיחור/ חיפש מעבר לחלון". אך מעשה השיר מצא לו פיתרון, לא במתחולל מעבר לחלון, אלא בלחץ הבא מכוח הזכרון שבתוך הנפש. "אבל העט/ כתב מאד כמו מלחץ זכר". מי שגמל והיה למשורר יצויר עתה בסגירת היש, הכלול ונאגר בתוכו. "עכשיו הניח את גופו סכנר/ אשר מאחוריו הכול אגור". בתוך הגוף, בפנים הנפש, הזיכרון, כשהוא המכיל את סגוליות המשורר. המעמד של הופעת השיר הופחת, ככיוון הזמן.

"וכשפתע בו עלו כל השירים/ שבי כר יק יכתוב בינתים" אין זו התקשרות נצח, כמו לאחר מעמד של התקשרות נבואית. בינתים, היא מילת זמן תוחמת, בסמין הסופיות, מכאן ועד כאן, לציון של חסימה, בלימה. לא נזכרת בשיר אף מילה גבוהה כחותם הנצח, דוגמת אלוהים, או זוהר. פעולת הכתיבה הועתקה מן הפה והעינים אפילו לא אל היד, אלא לעט.

המיטאפיזיות לא נעלמה כליל. העט כותב, כאילו מעצמו בלי שליטת אדוניו, כמו גם החלון והשורשים, חילופי העונות קיץ וסתו — ודוק קיצים בלשון רבים בגוף השיר — מעידים כי לא מדובר בויתור על חוויות שמחוץ לאני, חוויות שהגיעו לפנימיותו הסגורה, הנועלת, האוגרת. מדובר בהיפוך היחס, היפוך המקדים את הטוף לאינסוף. שילת האינסוף כמקור השירה, תוליד על כן למשורר כבעל שיעור קומה של בשר ודם ולמהות של פנים. השירה גם אם היא כסכר האוגר זרמים גדולים, עדיין תהיה נתפסת במידותיה התחומות. השיר "משורר" ניתן בלבושה המסורתי של הסניטה ובחריזה סדירה, אף שאינה מבקשת את המלאות

מה שאין כן אצל יהודה עמיחי. מדהים הדבר עד כמה אין בעל "שירים" 1948-1962, או "מאחורי כל זה מסתתר אושר גדול", נזקק לנושאים שהם מחוץ לחוויות דוגמת אהבה, מלחמה, פרידה, קינה ושמחה. האני השר בוחן עצמו בתחומי הארוע המוליד את השיר ומשמש לו תוכן, ואין הוא מציג את האופן שבו נאמרים הדברים כשיר. הסיבה לכך ננתנה בדיוק באותו תחום שבה מתגלית סגוליות תפיסתו של מי שכותב שיר בנוסח "הקדשה לנביא במחנה צבאי" ("שירים", עמ' 74-75). כשם שהמלה נכחה מתקזת ומופחתת, עד שנודע לה צליל מהתל, כך גם לגבי המלה השירה. העמדת השירה במרכז ההתבוננות היא עצמה בבחינת תופעה העולה להעצים את הנושא שבו מדובר ולהחזיר לו את ההילה המיטאפיזית שנדחקה החוצה, או ששיעורה צומצם והונמך. שירה או משורר כחלק ממצב קיומי, נתון, כמו כל מצב אחר — נחא. שירה כהוויה מעוררת צורך לתהייה, להצדקת דרך וכהנה, עלולה לגרור את מי שנדרש אליה, להעמדת פנים של הערכה ומתן חשיבות הרבה מעבר למה שהוא מוכן להודות ולהתחייב.

בחינת השיר תיתכן אפוא לא בגבולות של הפשטות מפליגות ומופלגות, אלא תוך כיבוש הנאמר בדפוסי ההתייחסות של מה שנובע מן הסופי. התבוננות בשירה — לא, אבל, ההסתכלות ב"משורר", כן. במיוחד שירי המשורר המזוהה בשם, שאילו מכונים דברי השיר באופן טבעי, שעה שמדובר במשורר נערץ, או קרוב, או מי שהלך לעולמו והוא זכאי לקינה כמו כל חבר אחר. כשם שהמשורר הוא בבחינת ישות מוגדרת, אנושית, ולא אלוהית ושעל כן תותר ההזדהות עמה, כך גם אפשרית המרת השירה במלים כבנוכחות. שירה הנקשרת במלים סתם, מפליגה בערך המלים לקדושה, או לטומאה, כמו במקרה של ביאליק. שכן המדובר הוא במלים כערך העומד בפני עצמו, המלים כצורות, כאידיאות מוחלטות, ככולליות וכל הגזור והגלמד מכן. לעומת זאת אם מדובר במלים מנותבות, הנקשרות בתכנים מסוימים, הרי שירדנו מן ההרה הגבוה אל המישור הקיומי, מן ההתגלות לחיי היום-יום. אלא שירידה זו אינה נקודה פוסלת, אלא נקודת התחלה להתייחסות. מה שאירע למלים מכאן ואילך, לאחר הופעתן כאן ועכשיו, הוא הקובע. תפיסת השיר תתקשר על כן למעמדן של מלים המופיעות בתוך הקשר. כשם שהשירה ראוי לה להיתפס לא ככוללות, אלא כמי שמתגלית כביטוי של משורר זה או אחר, משורר מוגדר בשם ובנוכחות בעלת תחומים, כך גם המלים. נוכחותן נבחנת מתוך איזור קיומן המוחשי. נמצא כי תפיסת שיר מופשטת אינה תואמת ראייה המבקשת להקטין ככל האפשר את התלות באינסוף, או כנשגב החגיגי הקורא לפאתטיות יתר, לעומת זאת תיתכן ותיתכן בחינת המשורר והמלים כאשר הם נקבעים כתבנית המוגשמת, לשון אחר כאשר הם נתחמים בממדים של סוף.

ג. משורר — שירתו צומחת מכפנים

הליכה בעקבות הפואטיקה המקובלת, המציגה את השירה במרכז ההסתכלות, שירה כהפשטה, משמעה הפניית המבט החוצה אל המושג הכולל על מטענו המצטבר כמשך הדורות. עשויה להצטרף לכך נקודת ראות אפלטונית לפיה תפקיד השירה הוא חיפוי אידיאות מוחלטות, מושלמות, שאין לכוללן במלים ושהן מחוץ לטרוח ההישג של הנפש הפגומה. או שזויות הראייה תהיה נבואית-שליחותית וגם במקרה זה נתן האני השר ל"לחץ" מבחוץ. יהיה זה כוחם התובע של האלוהים-השולח, הלאום, או ההכרה המשותפת לציבור בהיקף זה או אחר. אצל יהודה עמיחי נוכחנו לדעת כי כל ההוויות הגדולות כאילו מונָדוּת מגדולתן, מופקעות סמכותן המתנשאת. יחדל, כביכול, הביקוש אחר האלוהים המציע את דברו.² ספירה הבאה להניח ידה על המדבר, מפנה מקומה לדרך החילופית, שהיא בלבד תואמת את נקודת מבטו של מי שנוטה להאניש בלא-רחי את האלוהים ולראות בכל מבקש בשורה, יהיה טבעה ניקלה או מרומם, נביא או מלאך. אחד הביטויים לצמצום כוחה של מסורת, שבעלי מבע פיוטי מוצאים אותה מוכנה, מסודרת, מזומנת להם, עד לדחייתה הגמורה, מצוי בשירי ארץ ציון וירושלים,³ כאשר שם המחרת נועד להזכיר הצמון לאומי (סיומה של "התקפה") וחזיונות משיחיים ("כי מציון תצא תורה"). אלא שבעיני האני השר המציאות נמוכה יותר וימות המשיח רחוקים. "בקץ באים עמים, האחד אל השני לראות זה לזה את ערוות ארצו" ("מאחורי כל זה

שכל אחד מהם תופס כאופן שונה את מהות הזיקה בין האחד, האלוהי, האינסופי ובין האדם, או המשורר. ההתערבות אפשורית משום שהקול של שניהם מניח את עליונותה של דרך הכאב, הפצע המפריש מוגלה, והסולל צורת שיתוף בין גבוה לנמוך. גם בקינה "לאה גולדברג מתה" ("ולא על מנת לזכור", עמ' 55-57) יהיו העצבות והיגון עיקר בהתרשמות מן המשוררת, לעת חיים ולעת רדת כור. "עיניה העצובות הן היחידות/ היכולות להתחרות עם עיני אבי ---". אך את הייסורים, "לשירים המוגדרים כ"סופגניות", "סיפקה היא בעצמה". "ביגון שאולה" מן החומש, היא האסוציאציה למראה הנקברת בהר המנוחות, מנוחות לאירוניה, אם זו שהמשורר מקנן עליה נתפסת "מלכה היוצאת לגלות של מוות".

מי שדחק את המתנשא ולא רצה בו כשליט בשיר, מכוח האמונה הדתית, או כל ספירה שבאה לשלוט ביד רמה במשורר, פינה מקום לעצבות, לפצע ולכאב. אלה כמעט כמעלת קודש קובעים את עוצמת השיר והשר. בלעדיהם לא יבוא השיר לעולם. הם כצמיחה המתרחשת בגופו ובנפשו של בעל הייסורים. השיר, בשל תהליך היווצרותו, הושווה לדם הפורץ, או לגרעינים "השחורים" בצאתם מן המוח בדרכם לארץ צחיחה, לא זרועה עדיין.

ה. דבר וניגודו, דבר והיפוכו

העמדת השיר על הפנימיות והסכל עלולה לגרום אותו למחוזות מהם ביקש להימלט. עילוי יתר של מושגים מתחום הרגש יחזיר את השירה לתפיסה רומאנטית, כאשר התגלות אלוהית מוחלפת בזכרונות נאגרים ומתפרצים, והסכל תופס מקומם של ערכים מקודשים. תפיסת השיר שבה מחזיק מי שמתירא מכול מוחלט המרביר את האנושי, תעמיד גם את היקר בעיניה למישחק של ניגוד והיפוך³. ההתייחסות זה כנגד זה אין פירושה נסיגה, שינוי עמדה, או התפוכות-רוח, אלא הבעת נכונות לראיית המציאות כזרימתה רבת הפרצונים. משורר עשוי על כן להיות נערץ גם בהיפוך הזיקה פנים וחוק, שנבחרה כדרך מלך לשיר. "הוא רופא בחוק ומשורר בפנים", כמתחייב מן המשורר הנערץ, ו"הוא משורר בחוק ורופא בפנים", כמתחייב בעת האזנה להולם לב ("טקיס סינפולוס, משורר יווני", "עכשיו ברעש", עמ' 149).

אף אני יודע שאפלו אם איננו ים. הוא לפחות אודיסאוס שקשרו אותו רעיו לתוך, כמציאות. כשהשעה באוניהם, הוא שומע. ההקבלה לאודיסאוס מחליפה גם היא את מסע הנפש כמסע ההרפתקאות שכוחו בהתמודדות עם ספירות כוח ועוצמה שבסוכב. "טקיס סינפולוס עינים כבצב ים". הים קורא החוצה. המשורר רואה נכונה מה שמתרחש בחוכו, מאוין להולם לבו, מכוון ספינה על-ידי הקרבה עצמית, פועל כנדרש בתוקף הנסיבות ויודע לשמוע שעה שהאחרים חרשים. ההיתול המהפך לא בא לגרוע, אלא להוסיף.

דין דומה להצבת המתיקות בצד הסכל. בקינה על לאה גולדברג נמשלו הייסורים לריבה המוכנסת לסופגניות. לא להמעטת משקל הייסורים מכוונים הדברים, אלא להצגתם הנכונה דרך הסמכה אל השונה, הנבדל באופן קיצוני. כך בשיר "קברו של דילן תומס" (מאתורי כל זה מסתתר אושר גדול", עמ' 122-123), המתאר עלייה פעם שנייה לאחר עשרים שנה, לקברו של המשורר הנערץ. אם בעת שמיעת השירים של אודן ניתנה עליונות לדם, נקבע עתה מעמד בכורה למתיקות דווקא: דרך פיות צפרים זורמת מתיקות בקלוחים דקים לעולם וצמרת העץ הפרות רוחשת ברוח הקמה, כמו עץ חי. צפורים וצמרת העץ הכרות הם בכואות למשורר המת שרוחו קיימת. בעת ובעונה אחת נשקף דרכם הלך הרוח של המשורר החי, המזוהה עם רעהו שוכן הקבר. דילן תומס חתם את הסופי בצלמו של האינסופי ומכאן ההזדהות והחיכה אליו, גם כשוכן קבר. "גם פתים הם דרכים ארכות לזמן", גם חדרים הם חוק מחלט לו, ערבות ורקיע. הפרידה והשיכה, הציד והדיג, כל אלה הם חלקי האלהים --- תוך שמית ההלכה הבסיסית נפתח פתח לשינוי הלכי נפש והתיחסות. המתיקות מחליפה את הצער, והרוח

קמה, כמו מקימה לתחיה את הכרות שהיה וייראה כעץ החי, שכאלו מעולם לא נכרתה צמרתו. שיר ומשורר אינם צריכים להיתפס אפוא מתוך נקודת ראות נוקשה, חוסמת. גמישות הרוח המתכוננת, נכונותה למישחק, גם ליר מציאות התובעת אדיקות ושמירה על מוסכמות, כמו בעת קבורה או ביקור בבית קברות, מעצבת את התבוננותיה בגווני ההיתול הדק, המהפך, אך שכוונתו לטובה, מתן המבע לאמת ההרגשה. פנימיות וסכל אף הם מתחייבים בהסתגלות למה שמלמדת השעה המסוימת, ומה שמלמדים תוי ההיכר של דיוקן מסוים. ההיפוך הוא אחד מסמניה המובהקים של הרוח שאינה רוצה להשתעבד לצורת מוחלטת כלשהי, לרבות ההנחות שהיא עצמה קובעת. ההיפוך נעשה על כן לתו היכר של שיר באשר הוא שיר. תופעת היסוד בשירי עמיחי האוהבים את היפוך התנועות, דרכי הזרימה, מוסכמות ההבעה, מתנסחת גם ככלל פואטי:



עלי כיער

ראינו עץ ארץ חולה וחסוף מכסה רק אצטרובלים אין ספר. וצבי אמר שעצים העומדים למות מצמיחים יותר אצטרובלים מן החיים. ואמרתי לו: זה היה שיר ולא ידעת. אף על פי שאתה איש המדעים המדויקים, עשית שיר. והשיב לי: ואתה, אף על פי שאתה איש חלומות עשית ילדה מדויקת עם כל המתקנים המדויקים לחייה ("ביום שבו נולדה בתי לא מת אף איש", "הזמן" עמ' 44).

המכנה המשותף שבדברי שני המשוחחים הוא בהזדקקות לשנייה המהפכת. עץ נוטה למות מרבה בסמיני פוריות, בעל החלומות הלא-מדויקים הוא מוליד היצור המדויק. ההתרשמות המצינית את האופיני לשיר, "עשיית שיר", איננה מתוכנן הדברים, אלא מתבניתם, המציגה את המציאות בצורה הפוכה מן המצופה. מובן מאליו כי גם כאן משועבד הכלל להיתול העושה אותו לבלתי נחשב יתר על המדה. "עשיית" שיר, עשייה ולא יצירה, או אפילו כתיבה, היא עדות לחוסר פיוטיות. גם הכלל שעניינו בהיפוך, מהפך את עצמו. נרצה הרי כאן כלל לכתיבת שיר, ואם לא נרצה, הרי לפנינו עדות על התרחשות יחסית: הצבת שיר בדפוסי החיצוניים, הטכניים, שהחשיכה ההופכת את המקובל, נעשית סימן היכר ראשי שלו.

ו. האני הפיוטי: צבירה והתמוססות

היפוך היחס בין סוף לאינסוף, כקובע את מהות השיר, העמיד את האני כסמכות עליונה בהצגת הנאמר, כל הנאמר. השיר אינו נתלה בדברי אחרים כבאסמכתא, אלא בוחן אותם. פסוקים אינם מופיעים כמשענת איתנה שאין לפקפק בה, אלא כמוקד להתייחסות משנה תוכן ועמדה נפשית, מתוך התנגדות או בדיחות דעת. כל השירים הם על כן שירי אני המתייצב לתאר את חוויותיו; הוא ניצב למשפט עם תובעי הסמכות, לרבות אלוהים ואב וניסוחיהם דרך הכתובים, או התפילות, חזיונות אחרית, או כל אמירה התובעת לעצמה יתרון של חוכמת ראשונים, או קודמים. האני, שעמדתו בשיר היא מרכזית, מתגלה לא רק במצבי חיים שונים, דוגמת אהבה ופרידה, אלא כסיכומם ההולך ונמשך של מצבי חוויה אלה. תביעה, או למעשה התאור העשוי להיראות כתנאי לפנימיות וסכל, מציג את האני הפיוטי, בדומה לאני הביוראטי כמי שצובר אירועים, או יחסים משתנים, מצד שני בא ההיפוך, או הניגוד הנמרץ, ושולל את מצבי הצבירה. האני עשוי להתפצל שלא כדרך

הטבע לשתי ישויות או יותר, או להתגלות במצבים של התמוססות, היעלמות ארעית, או ממושכת. גם שירי בכואה לדיוקנו של האני, גיבור השיר כאני בעל תודעה פיוטית, האני הפיוטי, יציגו צבירה מכאן, או להיפך דרכי נסיגה ואי-קיימות, משם כאמור, שירי עמיחי מתארים בדרך כלל אני על אירועיו החוויתיים, אירועים שכתבת השיר עצמו היא שולית בתוכם, על כל פנים מצד תאור התהוות השיר. החוויה נחווית לשמה, והיא נמצאת ראויה להידרש אליה. העובדה כי החוויה מובעת בשיר היא טפלה, ולא היא: חוויה בצורת שיר דווקא, מתייצבת כשושבין חשוב לדברים הכתובים בשיר, או כמוטיב בתוך הנכתב. כמו ביחס למאניפסטים, כך גם בכל הכרוך בהסקת המסקנה: ייחודו של כותב השיר כאוגר, או כמכלה. כדוגמה יוצאת דופן, יבוא תאור הקובע את האני הפיוטי בסימן המרובה ("הזמן", שיר 29):

סננתי מתוך מגלת אסתר את משקע השמחה הגסה ומתוך ספר ירמיהו את יללת הכאב במעיים. ומתוך שיר השירים את החפוש האין סופי אחר האהבה ומספר בראשית את החלומות ואת קין ומתוך קהלת את היאוש ומתוך ספר איוב את איוב. והדבקתי לי מן השאריות ספר תנ"ך חדש. אני חי מצנור ומדבק ומגבל ויבשלה. לעומת זאת בשיר "מותו של צלאן" ("ולא על מנת לזכור", עמ' 106), תועתק חחושת ההתאבדות מן המשורר האחד אל האני הדובר שיר, המזוהה עם המחבר. "אותו החבל משך קלות גם בצוארי". מחבל התלייה תעבור ההרגשה למים, בתחושת התמוססות והעדר. "חיים כמו מות/ אותם המים, המים, המים, המים). "במקום אחר יצויר "הזוג הנחמד ורדה ושימל" (שם, עמ' 59, השיר מכוון למשורר הרולד שימל): שתי גלגלות ארבעה נמסות לאט

כפי העולם הנרגש והמתמוטט. "מסעות בנימין האחרון מטודילה" ("עכשיו ברעש", עמ' 97-130) יציגו, באופן הנרחב ביותר את האני על כל גילוייו וקודותיו. ביאליק ורבי יהודה הלוי, יופיעו מתוך נקודת המבט הפרטית, המשעבדת ערכים, ודמויות לסיפור החיים האישי. "מרובעים", דוגמת אלה המופיעים ב"שירים" (עמ' 120-130, 259-265) יציגו במהופך את האני המתמקד במעגל נסגר אחד, או התבוננות אחת. מכאן גם הגבחה האני השר, או איפיונו באופן הפוך על ידי המועט, הטרייאלי. הגבחה יתר עד לידי העצמה מיטאפיזית לא חתרחש, כפועל יוצא מהשלטת הסופי על האינסופי גם כאשר מדובר בהגזמות הנגזרות לאני הפיוטי, או הביוגראפי. איפיון באמצעות העצם הטפל, לכאורה, יהיה קיים גם הוא. משוררים, אומר עליהם עמיחי כאחד משיריו, מחזירים גפרורים כבויים לתוך הקופסה ממנה נלקחו. וכך עד לידי דימוי עצמי מופחת של המשורר כסוחר שטיחים שמן וחלקלק, בשיר אחר, או, בתמונה של צירוף ופחת, כוכב וזעירות ("עכשיו ברעש", עמ' 18-19):

משוררים באים עם ערב לתוף העיר העתיקה וינצאים ממנה עמוסי תמונות והשאלות ומשלי מחשבת קטנים ודמויי מדומים מבין כוכים וכרפבים, מתוף פירות מאפילים ופתוחי מקשה לב.

גם בעבורו לדמות של משוררת האהובה עליו, נזקק עמיחי לממדים של קטנות וגדולה, תוך כדי הרצאתה של משוררת מן הסגור המצומצם, המופחת, למרחב הפתוח יותר: הרמתי את ידי למצחי למחות שעה והעליתי את אלזה לסקר-שילר, במקרה. קלה וקטנה שהיתה בחייה, קל וחמר במוותה. אכל שיריה!

ז. מעמדו הכפול של המלים

צבירה והתמוססות הן האספקלריה לכל הישויות, החוויות, המוטיבים, או התכנים החשובים ששירת עמיחי נדרשת להם. ירושלים מתוארת "עיר נמל על שפת הנצח", או בדמות הגברת הזקנה של דירנמאט, ביטוי לתיירות תותבת, אף נוקמת, מזלזלת ומזלזלת. אהבה ופרידה מתייצבות על פסגות רומאנטיות נישאות,

עליהן. קודש ניתן להיתול, או לשינוי ("חיות בר וחיות לב", שם, עמ' 46):
 אני חושב לפעמים על האמרה השגורה
 "ביום כהיר אָהַד", אִיזוּ בְהִירוּת
 היא זאת, מְסֻנָּה עֵינַי כְּמוֹ
 לְנִבְיָא חֲזוֹן, אַחַר פְּצוֹץ גְּדוֹל, או
 שֶׁקֶט חֲשׂוֹף, אוֹלֵי סִגֵי נְהוּר, הַרְבֵּה
 אור, כְּמוֹ לְעוֹר.

המשורר מותר לו להתגרות במלים ובצירופיהן. האני הוא אדון המלים, והאסוציאציות שלו הן הקובעות. הוא הפונה אל המוחלט הגבוה: "נביא חזון", או אל החושך, או להצטרפות המהתלת סגי נהור, כהיתול מר, שפע האור של העיור. המלים בהתקבצן לשיירם, עשויות לחולל תמורות מרעישות (שם, עמ' 47, בתאור שריפת בית המקדש על-ידי טיטוס):

אֶךְ הַפְּהָנִים הַבְּהוֹלִים הַחֲלוּ לְשִׁיר
 שִׁירֵי מוֹת וְהַלְלוּהָ, וְנִבְהַל וְשָׁרַף
 כְּמִטְרָף, אָפֵר, דִּינֵי נְפְשׁוֹת.

האני השר עשוי ללבוש כל רמות אפשרית: מטורף, חולה אהבה, מבעיר בעירות, או רושם שנון של שיה ושיג שלרוב הוא עצמו שותף לו, כפותח, מגיב ומסיים (שם, עמ' 195):

יְדִידֵנוּ הַטְּמִין מְכוֹנֵת־כְּתִיבָה
 בְּשִׁיחַ הַרְחֵם, הַסֵּהָ כְּעַנְפִים.
 תִּקַּ, דָּו, דָּו, דָּו, שִׁיחַ.

המלים שבהן הוא משתמש הן גורם בצבירה חסרת פשר, או להיפך בצבירה הפנימית, רבת הסבל, כמקור השיר (שם, עמ' 188):

עֵינֵי לְמַפֵּל הַפְּנִימִי
 שֶׁל מְלִים.

דְּמֵי הָאֶפֶל
 הוּא בְּגֵדֵי הָאֲמִי.

המוחלט והיחסי בהתקלותם במלים, מתנצחים זה עם זה ומולכים את השיר לצירופי הקטבים: גבוה-נמוך, קודש וחול. השנון, המפתיע הוא בן לוויה קבוע הבא למנוע מן האינסוף לחזור ולהפוך קנה מידה, מוחלט ובלעדי. השירה של יהודה עמיחי שומרת על אופיה הייחודי:

שיתוף צדדים שונים כשיח: אשה וגבר, בן ואב, אדם ואלוהים. אך מתוך מתן עליונות גמורה לאני בעל השיח, לקונן ולהתל כרצונו. היכולת של האני השר לצרף ניגודים, נכונותו ליטול על עצמו את הסיכון להתנצח עם מה שמוחזק מוחלט, נצחי וראוי לשלוט, מציגה את שירת עמיחי בחידושה ובחירותה. הפיסת השיר היא אספקלריה למתרחש כשירה שיופיה וכוחה אינם בהיפוך לשמו, אלא במתן מעמד למי שבעיני המשורר הוא היחיד הראוי לכך: האני יורש המלים, היחסים והצירופים, המטיל על עצמו להיות אדונם של כל אלה ומשרתם, לפי טבע חווייתו ואירועי חייו. ■

המסורת הערכית המלווה אותן, היא שתקבע את היחס: להשתאות, או לבחילה, לעילוי או להפחתה, או לצירוף הלכני רוח ושיפוט שונים: "אז פי פעור להלל תמיד/ כבטן העגל הפעור שתלוי על וו/ באיטליה, בשוק, בעיר העתיקה."⁴
 המלים נבחנו לא רק מצד הרגשות המלווים אותן, אלא גם מן הצד האינטלקטואלי, תרומתן ליכולת ההתמצאות וההבנה של האני. הפיסת עמיחי תחרוג מן העמדה הרומאנטית, הרואה במלים כמו באני ישויות נעלות, ואף תסטה מן העמדה האקזיסטנציאליסטית המוכנה להחזיר למלים את מימדן הגבוה בתנאים של חרות. גישה שכלית, מפוכחת, הומוריסטית, תעמוד על תחומי ההפרדה שמציגות המלים על צירופיהן. "המלים הן מדרגות", כפי שמבונה אחד השיירים וכפי שנאמר בסיומו ("מאחורי כל זה מסתתר אושר גדול", עמ' 35). ניתן לעלות בהן ולרדת בהן במעלות הרגש ובמעלות ההכרה וההבנה המשמעותית:

בְּנֵי, רֵאשֵׁי, רֵאשֵׁי
 בְּרִכְבֵּת הַזֹּאת אֲנִי עוֹבֵר
 דָּרָךְ נוֹף זָר, קוֹרָא עַל אוֹשְׁרִין
 וְלוֹמֵד עַל הַהֶבְדֵּל
 בֵּין "לְעֹבֵב" וּבֵין "לֹא לְהִשָּׂאֵר".

ראוי לשים לב כי בשיר הנקרא "בני, בני, ראשי, ראשי" ("עכשיו ברעש", עמ' 51) מצטרפות מילות הקינה מן הרובד התנ"כי ("אבשלום, בני, בני") למילות הקוראות דרך המטונימיה למחשבה (ראשי, ראשי). לקריאה ולמידה ("קורא על אושורין ולומד"). הסיום של השיר מטיל ספק ביכולת ההגדרה של המלים, אבל לא מתוך בעיטה בהן, או התמרמרות עליהן: "ראשי, ראשי, בני בני!" עתה בסימן קריאה. "חוסר היכולת להגדיר בדיוק את הכאב/ מקשה על רופאים לקבוע מחלה/ ועושה שלעולם לא נוכל/ לאהוב באמת." דין המקונן, שביקש להיאחז במלים: בני, בני, ראשי, ראשי, התלויות במטענן מן המורשה, הוא כדין רופא. בקשת המלים היא בקשת ההגדרה של מה שנמנע מאתנו להכיר באופן סופי ומוחלט. אבל לא משתמעת מכך חובת נסיגה מן המלים אלא הכרח בהתמודדות מתמדת עם המלים ובאמצעותן.

ה. סיום: דו-שיח נשלט על-ידי האני

השירה יכולה איפוא להיתפס כמלים ששומה עליהן להופיע בתבניות רגש ושכל, שהאני ולא האלוהים חולש

או דרך פרספקטיבה של תמורה להתקרבות או ריחוק. החיים עצמם ניתנים במיספרים המציינים את שעת הקץ, ויחד עם המספר וכמהוה, הם מתיצבים לדין מתוך מרחק המשאיר מקום ליחס נפשי משתנה. הנקבע על-ידי ההקשר החווייתי בשיר מסויים. מילות המפתח: "עכשיו", "כאן", "נורא" ודומיהן לחשיבות, מתיצבות מתוך פריקת הגבולות התחומים, "לא מעכשיו ולא מכאן", "ברוח הנוראה הזאת", כאשר המלים "לא" ו"ברוח" מפיקעות את מה שעשוי להיתפס משועבד, או מקורקע כלשהו. נוסח מקביל לזה של שימוש במלים מצוי בכל שיר ושיר של מי שנכון להציג את האושר והמתקנות בצד הקינה, את השנינה ליד אלוהים ואב. אלא שהמלים הן בעלות יתרון על כל הישויות האחרות, משום שהן משמשות ככלי תעבורה לעצמן ולכל הנאמר באמצעותן. בעיני ביאליק היתה התעבורתיות של המלים פתח לאובדן האמונה בהן. עמיחי, שמלכתחילה אינו כרוך אחר המוחלט, יודע את סוד ההשתנות של המלים, מכיר באפשרות לירידתן, אבל אין הוא נבהל מכך. המלים ששארות ככל עת בעלות איכות רגשית, לטוב ולרע ("הזמן", "שירים", 11-10):

עַל פֶּךָ הָיוּ אוֹמְרִים בִּימֵי קֶדֶם:
 אֶהָב כְּבֶבֶת עֵינֵי. מַה? מַה?
 כְּבֶבֶת עֵינֵי? אֵת הַלֵּל הַזֶּה.
 מַהִי כְּבֶבֶת עֵינֵי. כְּדוֹר דְּמֻעוֹת וְצֶבֶע.

ניתן למצוא כאן צורת הסתכלות אקזיסטנציאליסטית, המתוארת לפרטיה בפרק הראשון של "הבחילה" לסארטר. דין העין כדין המים והשמים, שבשפת המוסכמות הם מספרים כבוד אל ובשפת האיש הבוהל הם נראים שחורים ומאיימים. במים — לכלוך ויצורים שאינם מעוררים בהכרח יחס של כבוד, אך עמיחי שלא כמו ברומאן של סארטר מסלק את שפת ההתרגשות העשויה להביא לידי הפרזה מילודרמאטית. העדפת סוף על פני אינסוף משליטה הומור וצחוק על מערכת התגובות של האני הפתיטי:

הוּ, הַמְלִים שְׁלִי, הַמְסַמְרִים
 הַעֲצוּבִים וְהַשְּׂמָחִים שֶׁל חַיִּי.

הדגש הוא במילות השייכות המייחסות את התגובה הקובעת לאני: שלי, חיי. "מה טובו אוהליך יעקב. גם כשאין/ אוהלים ואין יעקב, אני אומר, מה טובו." אם האני נשאר כקובע הרי שהוא החולש על השימוש במלים, גם אם הוטל ספק במהימנותן. התלות באני, ולא במערכת השפיטה הגלומה כאילו בתוך המלים על

בשולי השיר — אנתולוגיה קטנה/ נתן יונתן

על אחד המרובעים של יהודה עמיחי

המרובעים המוכרים לנו ביותר הם שיריו של המשורר הפרסי עומר כיאם. האם ממנו לקח עמיחי את התבנית? בשירים מעין אלה, שמתניחם קבועה מראש, יש תמיד הסיכון שביחס חשדני של הקורא, הרוצה להאמין שפרחי שירה הם תופעה ספונטנית, לא מתוכננת ולא מחושבת, פרי של מבט נפשי משוחרר וחופשי מכל סיג חיצוני. מאידך, סוג זה של שירים הביא לעולם את פניני הסונטות של פטררקה ושקספיר ורילקה. סייגים וחומרות נעשים בדי אמנים ברוכי כשרון למגבירי-עצמה והחרות המתמודדת עם הכורח מפעילה את כל המאגר של האנרגיה האמנותית ויוצרת גבישי שירה שאין יפים מהם.

גביש כזה נראה לי גם המרובע של עמיחי. סטנוגרמה שירית לחיי אדם, כמו אפיגרם קצר וחקוק על מצבת אבן. אין מקום למילים רבות. כל מילה מיותרת גוזלת מקומה של מלה חיונית. לשון המטפורה מגיעה כאן למיצויה. היא השפה היחידה המאפשרת להגיד מכסימום של מחשבות והרגשות במינימום של סימני דפוס. היא גם, למרבה הפירוכה, השפה האוניברסלית ובה בשעה — האישית והאינטימית ביותר של המשורר. חתימת ידו שאינה ניתנת לזיוף. אֶפִּיטָפִים כאלה אתה מוצא לעתים על מצבות

עתיקות ככל בתי העלמין שבעולם, אותן אשר בימי קדם נהגו בני אדם לכתוב על מצבה, משהו נוסף על שם ותאריך. גם השיר נראה לי לעתים מין אנאכרוניזם כזה המבקש לתעד חיי אדם על לוח אבן. תנועת חיי אדם, כמסע הירואי, אודיסאי, קודר, דרמטי, מלא עצמת הרצון האנושי, מלא ודאות של חשיבות המסע בהיותו מפליג והולך "בתוך הזמן הנרשם". סוד יפיו של השיר ברתמוס האצילי של שרטוט מפת המסע, באיפוק החמור הכובש סער, מכאוב, אהבה, זמן בתוך שיש של מילים.

הערות

1. המובאות הן תמיד מן המהדורה הראשונה בה הופיעו ספרי עמיחי.
2. "הבט. זה ענין אישי. יש מי שנולד בסימן הספקנות. אני כשלעצמי, מעורר בי ספק כל אדם, אשר בטוח מאד בצדקתו... לכן כדור של 'מאמינים', הרי אני הנני לא מאמין. אבל זאת דרך גישה יחידה השמורה למשורר היום."
3. "זאת עובדה אין פה מה לעשות, לא אוכל לעזור. זהו האיני מאמין שלי: אינני מאמין. אבל בכך לא אני אשם כי אם המציאות, בה אני חיים." יהודה עמיחי ב"שיח משוררים על עצמם ובעל כתיבתם", ערך יעקב כסר, עקד, תל אביב, תשל"א, עמ' 52-53.
4. מאלפת ההשוואה בין השירים "יחסיות" ו"שיר אינסופי" ("שלחה גדולה: שאלות ותשובות", עמ' 88, 100). השיר הראשון מלמד על חוסר ההבדל שבין מה שמוחזק להיות מנוגד או נבדל זה כנגד זה. "וככל בן אובד מקביל לאדם בן שלוש וחמש, וחובב בן יומו בסוף יומו — לאיש שבע ימים ומלא זכרונות." השיר השני — מציג בטור מתמשך אגבי אחד מתחת לשני מתוך הדגשת המלה: "בתוך". "בתוך מחיאתן חדיש/ בית כנסת ישן/ בתוך בית הכנסת/ אני/ בתוכי/ לבי/ בתוך לבי/ מוויאן/ בתוך המוויאן/ בית כנסת/ בתוכי/ אני/ בתוכי/ לבי/ בתוך לבי/ מוויאן." הקורא מחמך להמשיך וליצור את אינסופיותם של הרברים הקונצנטריים: עיגול בתוך עיגול, בתוך עיגול, מן החוץ פנימה, מן החדש לישן, מן האותנטי למשומר, וחרח חלילה.

לֵארוֹךְ הַקִּץ. לֵארוֹךְ קוֹ חוֹף שֶׁל לֵב
 בְּמִשְׁףּ הָאֲבָנִים הָאֲפֹרוֹת, בְּקֶצֶה אֲדָם אוֹהֵב
 בְּחוֹף הָאֲנִיּוֹת הַשְּׁחוֹרוֹת, מִמַּחַת לְבָאָב
 לֵיד הַרְצוֹן הַתָּלִיל. בְּחוֹף הַזְּמַן הַנוֹשֵׁב

יהודה עמיחי

לשיר את שיר-האביב הקטן

ענת לויט



איור: עודד מיינרש

שיריך המוקדמים, היו ממחוללי המהפך בתפיסה הפואטית של השירה העברית, החל משנות החמישים. כאחד השירים, ביקשת "לשיר את שיר האביב הקטן". כאחר ביקשת — "לא ככרוש, לא כבת אחת, לא כולי, אלא כרשא, כאלפי יציאות זהירות-ירוקות." "בשיר מתוך ספרך, שראה אור בימים אלה — "כי מאדם אתה ואל אדם תשוב", אתה מדמה את כוחן של המלים ל"עשן אחר המטוס החולף, שנשאר קצת אחר הרעש, שקע בדממת השמיים." האם ניתן לראות בשורות אלה, ביטוי להטלת ספק מאוחר של משורר, בחשיבות אלפי שירי האביב ששר עד כה, אולי בחשיבות השירה בכלל?

אני חושב שלהפך. פעם אמרו שכתבים שירה בשכיל הדרות הבאים. זה היה אחד מהשגעות הרומאנטיים של האנושות. כל דבר נכון לשעתו. כל שיר הוא הצוואה, החוקה של השעה ואחרי זה בא מלך חרש. זה לא אומר שצריכים להרוג את כל המלכים שקדמו לו. זה אומר שכל שעה וכל שיר הוא מלך. יש משוררים שכותבים למאות הבאות. זה שטויות. שהמאות הבאות ידאגו לעצמן. כל המושג הזה של אוונגארד, זה הבלות טוטאלית. יכול להיות שבמהלך הזמן, אנשים יאמרו על יוצר מסויים, שחידש משהו, לטוב או לרע. אבל מי שמראש מתכוון לכתוב כאוונגרד, בדרך-כלל נופל בין שני כסאות. הוא לא שייך לעתיד ולא שייך להווה. אני מאמין בהחלט שאין מוקדם או מאוחר; שכל אדם חי בחלל גדול, וכל מה שהוא עושה, זה מה שעושה אותו. בחיי שלי מעולם לא היה 'אילו'... קבלתי כל דבר שבא אלי. התנהגתי כמו מי שמצא סוגי מזון שונים על שולחנו, ואכל את כולם.

לפעמים זה היה פחות טוב, ולפעמים יותר טוב, אבל זה מה שכנה את גופי. כל הרגעים וכל השירים בנו את חיי. השירים הם תיעוד החיים שלי בתוך מקומי ובתוך זמני. היות ואני פרט שחי עם אנשים, אז ממילא דברים שקרו לי ושנכתבו בשירים, הפכו לנחלתו של כלל מסויים.

סגולתה העיקרית אולי, של שירתך, בגישה הישירה שמצאה לה אל חומרי היומיום. גישה זו התאפשרה הודות לחופש הגמור שנטלת לעצמך כטיפולך בחומרי המציאות. ושוב, בספרך החדש, אתה כותב — "כך הדימיון מסוכב בחיים, לגלג גדול שלא יעמוד." מהם הסיגים החלים על דימויך היוצר?

מה שמנחה את דימויך, הוא המגע שלי עם דברים בחוץ. זה דומה לקשר בין גנטיקה לסביבתיות. כל כתיבת שירה היא חובבנית, כמו שאין מיומנות באהבה. זה משהו טבעי לגמרי. אולי המיומנות היחידה שלי, היא כוזה, שהמוח שלי רואה כל מיני דברים פלוס עוד משהו. מבחינה זו המוח של אדם

שכותב שירים, דומה למוח של מדען. ניוטון ראה תפוח נופל. כל אדם רואה תפוח נופל וחושב על דברים שונים. אשה חושבת על עשיית ריבת תפוחים. אדם אחר יכול לחשוב שחבל שהתפוח נפל. ניוטון גילה את חוק משיכת האדמה. הכת המניע הוא, שכל דבר דומה לשני.

הדימוי הוא ההמצאה האנושית הגדולה ביותר, יותר גדולה מהאטום או מהחשמל. פתאום אתה תופס שאתה לא לבד; שאתה יכול להשוות בין דברים. יש אשה ויש שושנה, אבל יש גם דימיון ביניהן. אתה אומר — 'היא יפה כשושנה'. זוהי פריצת דרך עצומה... מבחינתי, בעשייה השירית, עשיתי מעט מאד דברים, רק כדי לזעזע או להדהים. הדברים שעשיתי התכוונו בדרך-כלל לפתוח לבני-אדם פתח חרש, להמציא עבורם אפשרות נוספת להתכוונות, ולא לפוצץ אצלם משהו.

בשיריך ניכר טישטוש הגבולות שבין קודש לחול. הביטוי המרכזי לכך, ניתן ביחסך אל אלוהים וגם אל העיר ירושלים, כאבן פינה גאוגרפית המסמלת את הדיאלקטיקה המבוטאת בשורות כמו — "ונתת לנו כללים וחוקים כמו כללי כדורגל, למותר ולאסור, לשכר ולעונש, לתבוסה וניצחון, לזכירה ולשכחה." אז, במגרש הזה שבו השופט הוא אלוהים, מהו התפקיד שלך כשחקן?

באותו רגע שאתה אומר, שכללי דת דומים לכללים במשחק כדורגל, אז זה מתיר לומר עוד הרבה דברים. הדימוי מתכוון לומר שכללי הדת אינם נותנים לך ערכים של טוב ורע. קחי את ליבוכיי, שטוען שרת, בעיקרה איננה עניין מוסרי. עיקרה של הדת בהנחת התפילין, במיצות שבין אדם לאלוהים. קחי את איוב. כללי המשחק הם החשובים, כמו במשחק כדורגל. במשך תשעים דקות, עשרים ושניים אנשים מבוגרים ודי נורמאליים, גוזרים על עצמם לא לגעת בידם בכדור. אחרי תשעים הדקות, הגזרה הזו ועוד גזרות

דומות בטלות. אותו הדבר ברת. מי שאיננו דתי, לא צריך להיכנס לזה. מי שלא אוהב כדורגל, לא לחייב לבוא ולצפות. זה משהו וולונטארי. אלוהים מצוי בכל מקום. לכל החוקים יש ערך שווה. או שהכל קדוש, או שהכל לא קדוש. אני לא מאמין בהיררכיה. אני מתייחס אל כל הדברים בדמוקרטיה מוחלטת. אם נחזור לשאלה הקודמת על משמעות הדימוי, אז ההשאלה היא שיא הדמוקרטיה. אין שום אריסטוקרטיזציה, שום קאנוניזציה. זה הכל הבל הבלים. אני לא מקבל את זה בחיים הפוליטיים, ובוודאי לא בחיי הרוח. אז אולי אני עומד באופטייד ומגיעה לי בעיטת עונשין...

את תחושות האובדן, ההתבלות והטלת הספק במשמעות הקיום האנושי בכלל ובקיומך שלך בפרט, ביטאת בשירים רבים. מוצא הגאולה מן התחושות הללו, בשיריך המוקדמים, היה מוצא של אהבה. — "אולי על האוהבים באמת, יתן רחמים ויחוס ויצל." — כך ככתב אז. בשיריך המאוחרים ניתן למצוא יותר ויותר משפטי כפירה בכוחה הגואל של האהבה. — "רק היא ואני נשאר כדי, להתחיל מחדש את כל האנושות: אהבה גדולה שאין עימה אהבה." מה ארע? זאת התפתחות טבעית. דברים משתנים, וודאי שאדם צעיר מאמין יותר באהבה. אני יכול גם להשיב על השאלה אחרת, ולומר, שלא צריך לשאול שאלות כאלה אדם שכותב. לא צריך לבוא ולומר לו, 'אבל אתמול הרי אמרת שיש אהבה'... אתמול הוא אמר כך. היום הוא אומר אחרת. מחר הוא יכול לשוב ולטעון את מה שטען שלשום. אפילו בשיר המוקדם שהזכרת,

כתבתי את המלה — "אולי" והתכוונתי לאהבה
כאפשרות שיכולה לעבור ממני לילדי. אין לי תיאוריה
בקשר לאהבה. זה מין אכזיסטנציאליזם של שוטים;
אופטימיזם משום שעד עכשיו לא מתי, שעברתי הרבה
מלחמות ונפצעתי פציעה קלה בלבד...

**גם הזיכרון האנושי, מוצג בשירך הקודמים,
כאפשרות מנחמת מפני ידיעת הכליה, המטילה צל של
העדר ממשעות בחייו של האדם. אולי לכן, רבים
משירך, הם בעצם ציונים אוטוביוגרפיים. בשירך
המאחרים ניתן למצוא שורות כמו — "אני המאבד
מתאר במילים נלהבות את אשר יאבד לי" ולעומתם
שורה כמו — "יעזוב הזכרון עליידי הזוכרים". אז יש
חשיבות לזיכרון, או שאין, רק שהמשורר נאחז בו
מתוך יראה להיוותר בידיים ריקות?**

הזיכרון הוא חשוב, כיוון שהוא הגורם להמשכיות
מהרגע שבו עמדנו על דעתנו. זה מעניק לנו את
תחושת השלמות; שאיננו מתקיימים מרגע לרגע, מן
היד אל הפה. כל אדם הוא שניים. הוא אדם כללי וגם
אדם שחי בתקופה מסוימת. האדם הכללי יודע שכל
אהבה סופה להיגמר. האדם הפרטי מתמיד לאהוב.
האדם הכללי יודע שאין הבדל בין יהודים לערבים,
ושבעוד מאתיים שנה כל עניין האיבה יכול להצחיק.
כמי שחי עכשיו אני נמצא ביחידה קרבית. זהו אולי
הפעם בין הבאתם של הארועים אל הזיכרון לבין
החשיבות שתהיה להם בתוך מסויים של הזמן
בעתיד. בקשר לעניין תעוד חיי הפרטיים בשירים; אלו
אולי הדברים שכדאי באמת להנציח. במוזיאונים,
הדברים הכי נפלאים מתקופות ארכיאולוגיות קדומות,
זה כרים וכלי בית. אני יכול להתבטא בעיקר דרך
הסביבה הקרובה שלי. דרכה אני גם יכול להגיע
בצורה הטובה ביותר אל האחרים. אם אדם יתפוס
אותי באמצע הרחוב, ויספר לי שאתמול היה לו ליל
אהבה נפלא, או שרב עם אשתו, אז אני יכול לשאול,
מה פתאום הוא בא ומספר לי. למשורר מרשים לעשות
את זה. זו הדרך שלו לזכות באהבה; לפרוץ את מעגל
הברידות.

**"נפלתי בקרב אשדוד, במלחמת השחרור. אמי אמרה
אז, הוא בן עשרים וארבע, ועכשיו היא אומרת, הוא בן
חמישים וארבע, ומדליקה נר זכרון." מאז נפילתך
הדמונית בקרב אשדוד, מצאתי בשירך כשירים רבים
אמנם לטבען הנפסד של מלחמות, אך לא התייחסות
קונקרטיה אל קרבות רבים ששבעה אדמת הארץ מאז
הקרב ההוא. בספרך 'מאחורי כל זה מסתתר אושר
גדול', כתבת — "אין לי מה לומר על המלחמה, אין
לי מה להוסיף, אני מתבייש." האם זאת התשובה
לשאלה אפשרית על יחסך לכל הקרבות שידעת מאז?
כן. זה נכון. שוב, זה האדם הכללי שמתבייש. קרב
אשדוד היה הקרב הגדול והנורא שבו השתתפתי.
הקרב הזה היה תמרוז טראומתי של כל יחסי אל
המלחמות שבאו אחר-כך. אני הרי לא אחיל לכתוב
על כל הקרבות, שבהם השתתפתי. גם אדם שמתעד
אינסטנקטיווית, יודע להבחין בין מה שכדאי להשאיר,
ובין מה שאפשר לזותר עליו. הוא לא צריך למלא את
האיצטבאות בהרבה כדים על תקופה, אלא להשאיר
רק את אלה שיש בהם משהו מיוחד. אין טעם לכתוב
כל פעם מחדש — "אני רוצה למות על מיטתי." שירה
אנטי-מלחמתית, חייבת להיכתב במשך שנים, ולא
כתגובה על ארוע קונקרטי. את זה עושים עיתונאים
הרבה יותר טוב. צריכים להבחין בין כתיבה אנטי-
מלחמתית אופנתית, בסגנון הספרות האנטי-
וויאטנאמית, לבין התייחסות אל המלחמה כאל משהו
יסודי הרבה יותר.**

**בשירים רבים אתה מכתב געגועים אל הוויית המדינה,
כשנות קיומה הראשונות. יחד עם זאת, אתה גם כותב
— "ולא ידענו אז שגם שירי האושר, הם כשרידי
מסולת, שצריכים לפנות כדי להתחיל מחדש." האם
הגעגועים האלה אינם בעצם, חיפוי, הסוואה לתחושת
כישלון? אישי או קולקטיווי?**

זה מתחיל באישי. אבל כנגד השורה שציטטת, כתבתי
גם — "מעבר לכל התקופות נקרא זה לזה לנצח,
נשתנה." אז אני מאמין גם בכורח להשתנות; בצורך
לשנות את הקיים, תוך כדי המשכיות. בכל תקופה,
אתה מרגיש שמה שאתה עושה זה הדבר האחרון
הנפלא ביותר. אחרי זמן זה נחרב, ואתה לומד שיש
משהו אחר במקומו, ושיש שרידים שצריך לפנות
ולמהשיך, שהאהבה מתה עם תקופתה. יש בי חשדנות

כלפי הערצה של תקופה ושל האנשים שפעלו בה...
**"המלים מתחילות לנוש אותי, כמו עכברים את
האניה הטובעת. המלה האחרונה היא רבי-חובל." —
האם "רבי-חובל" באמת מתכוון בקרוב להאמר?
לפעמים אתה מרגיש שהמלים מתחילות לעזוב אותך.
ואז, רגע אחרי זה, נדמה לך ששוב לא... קהלת יכול
היה לכתוב — "אני אוהב את הרוח שמסוככת, כי זה
נותן לי תחושה שמשוה זו בעולם" ומיד אחרי זה לומר
משפט כמו — "סובב סובב הרוח".**

בין שירה ופרוזה ביצירת עמיחי

אבנר הולצמן

א.
בשנת 1961 כבר היה יהודה עמיחי משורר ידוע ומוערך,
שמאחוריו שלושה קבצי שירה ומעמדו כאחד הכולטים
בין מחדשי פניה של השירה העברית אינו מטל בספק.
אין תימה, לכן, שכאשר הופיע באותה שנה קובץ
סיפוריו, "ברוח הנוראה הזאת", קיבלה אותו הביקורת
בהפתעת-מה, כגילוי צד חדש ובלתי-צפוי במי שנחשב
עד אז כמשורר מובהק. אולי משום כך נטו המבקרים
להדגיש הדגשת יתר את התכונות ה"שיריות" שבסיפורי
עמיחי (כגון: מטאפוריקה שופעת, ריבוי קשרים
אנאלוגיים, פירוק העלילה המסורתית, תחביר בלתי
נורמטיבי), ואת קשריהם אל שירתו, והמעטיו לרוב
ביסודות ההופכים סיפורים אלה ליצירות-פרוזה
העומדות בזכות עצמן. כדי להמחיש זאת די באיזכור
כמה מכותרות הרשימות שליוו את הופעת הספר, כגון:
"פרוזה שירית של משורר",¹ "פרוזה שהיא פיוט",²
"משורר בנתיב הפרוזה";³ וכן אפשר להביא בהקשר זה
את משפט-המפתח מתוך רשימתו של ברוך קורצווייל
על הספר: "היסוד הלירי הוא המהווה כמעט באופן
בלעדי את מהות הערך האסתטי בקובץ הסיפורים
שלפנינו."⁴ הופעתו של הרומאן "לא מעכשיו ולא
מכאן"⁵ כעבור שנתיים לזוהת בהתבטאות דומות.⁶
היו, אמנם, גם קולות שונים. שלום קרמר, למשל,
הדגיש את מקומם של סיפורים אלה כחלק מן הפרוזה
המודרניסטית בספרות הישראלית הצעירה, המושפעת
מהתפתחויות בסיפורת האירופית בת-הזמן, בחתירה
לשכירת הריאליזם המסורתי על-ידי "קומפוזיציה בלתי
שיגרתית של היסודות הנארטיביים." קרמר ייחד רק
הערה קצרה ל"יסוד הלירי" שבסיפורים, אף כי הגדיר
אותו כ"לזו שבשדרתו האמנותית" של עמיחי.⁶ מתוך
ואת הרומאן שלו כתופעה מרכזית במפת הפרוזה
הישראלית, ומנה יצירות אלה בין הגילויים החשובים
ביותר, לדעתו, של ה"גל החדש" בסיפורת העברית.⁷ עם
זאת, התפיסה הרואה בסיפורת של עמיחי וכיצירתו
הדרמטית רק ספיח לשירתו נשארה, דומה, נחלת הרוב.
יוכיח, למשל, הערך שהוקדש ליהודה עמיחי לא מכבר
באנציקלופדיה העברית, ולפיו עמיחי ביצירתו אלה
אינו אלא "משורר, המגלגל תמטיקה שירית וסגנון שירי
בסוגים ספרותיים אחרים."⁸

מכאן" כדי לבאר אחת השורות הסתומות בשיר, על-
יסוד הקירבה התימאטית ביניהם, ואף מעיד כי פרקים
רבים ברומאן עשויים לשמש כמפתח להבנת שירים
נוספים.⁹ ב. במאמרה של גילי סדן-לובנשטיין על
תכונות האימאז' בשירת עמיחי, היא עורכת השוואה בין
שני קטעים דומים, האחד מתוך שיר מס' 27 מן הספר
"הזמן" והשני מתוך הסיפור "אהבה הפוכה", על-פי
"האימאז' המשותף בשיר ובסיפור" (בית-החרושת הישן
לקרח כפתח-תקרה), ודנה בתכונותיו של אימאז' זה אך
בלא לתת את הדעת על ההבדל הזאנרי הניכר בשתי
דרכי עיצוב השונות של אותו אימאז'.¹⁰

מי שחזר והדגיש, בניגוד לנטייה זו, דווקא את ההבדלים
בין שירה ופרוזה ביצירת עמיחי, היה לא אחר מאשר
יהודה עמיחי עצמו, בהתבטאויות שונות שלו שנדפסו
במשך השנים. כך אמר בשנת 1965:

השירים לגבי הינם מעין ראשי-פרקים, והפרוזה —
תיאור התהליך [ההרגשה במקור] שהביאני לידי
כתיבת השיר. לדוגמה, אילו דוקטור ז'וואגו היה
משורר — היה הוא עצמו כותב את השירים שבסוף
הספר. הרומאן עצמו הינו התהליך שהביא לידי
כתיבת השירים שבסופו.¹¹

רעיון דומה ביטא עמיחי בראיון המקיף שנתן לרן עומר
בשנת 1978, ובו התייחס בהרחבה אל יצירותיו בפרוזה,
וביטא את דעותיו על ההבדלים העקרוניים בין שירה
ופרוזה:

אפשר לומר את הדברים בצורה מרוכזת יותר בשיר.
[...] למה לכתוב "הוא הלך אל הדלת..." אותי
מעניין רק דבר אחד: אם ההליכה שלו אל הדלת
היא מחוזה אמיתית. אני יכול לכתוב "אל הדלת"
זה מספיק. [...] הייתי אומר שפרוזה היא קרקע
הצמיחה, עליה צומחים השירים.¹²

ושוב, בראיון בשנת 1983, בחשוכה לשאלה מדוע חדל
לכתוב פרוזה, ענה: "לרגע זה אני כשלעצמי מעדיף את
השיר כריכוז של כל הדברים שאפשר לכתוב
ברומאן."¹³

על-פי תיאור זה, חוויותיו של הסופר עוברות כביכול
תהליך בן שני שלבים: תחילה נערך העיבוד הראשוני
של חומרי המציאות, שתוצאתו היא יצירת הפרוזה;
כשלב השני עוברים חומרי הפרוזה עיבוד נוסף, המותיר
מהם רק את הגרעין המשמעותי הטהור, שהוא השיר.



אורח בין שתי מלחמות.



בצבא הבריטי בקהיר

גרשון שקד מתאר תהליך דומה, אם כי בניסוח הפוך —
תחילה נוצר כביכול השיר, ובעקבותיו הרחבתו,
הסיפור: "במידה מסוימת ביקש עמיחי לתאר ולנמק
בסיפוריו את עולם החוויות שמצד גויכש בשיריו."¹⁴
לדבריו, עמיחי מגלה בסיפורים "טפח מן המניעים
האנושיים והנסיבות החברתיות שיצרו את התגובה
השירית."¹⁴

אפשר לחלוק על התפיסה הערכית המובלעת בדבריו
של עמיחי, שלפיה הפרוזה נדונה מעצם טבעה להיות
נחותה תמיד מן השירה, אך דברים אלה עשויים לשמש
כנקודת-מוצא להגדרה מדויקת יותר של ההבדלים בין
שירה ופרוזה ביצירתו. בדיקה זו יוצאת מתוך הנחה, כי
עולם חוויות אוטוביוגרפיים אחד מוגן ביסודו של
יצירת עמיחי כולה, ומכאן פשר הקירבה התימאטית בין
שיריו לסיפורת שלו, אלא שאותן חוויות זכו לעיצוב
שונה בשירה ובפרוזה. אפשר, לכן, לעקוב אחרי צורת

עיבודם הנבדלת של חומרים זהים בכל אחד מן הז'אנרים, כדי להבין, מצד אחד, מה מגדיר את הפרוזה של עמיתו כפרוזה ולא כ"שירה מורחבת", למרות האמצעים ה"שיריים" המובהקים הננקטים בה; מן הצד השני תבהיר בדיקה זו מה טיבם של תהליכי הגיבוש והתימצות ההופכים את חומרי המציאות או חומרי הפרוזה למבנים שיריים הדוקים.

ב.

כאמור, לא קשה להצביע על מיגוון של קשרים תימטיים העשויים לשמש כבסיס להשוואה בין סיפור עמיתי שבקובץ "ברוח הנוראה הזאת" לבין שיריו. אולי הדוגמה המובהקת ביותר היא הסיפור "מיתות אבי", המעצב את דיוקן אביו של המספר כאמצעות שרשרת של מיתות מטאפוריות שמסכיב למיתתו הממשית, והוא מכיל שורה של תמונות וצירופי-לשון השזורים בשירים הרבים שבמרכזם דמות האב ובשירים אחרים. במקרה זה קל לזהות את התשתית האוטוביוגרפית שמאחורי הסיפור והשירים, על-סמך ההתבטאויות החרף-ספרותיות שבהן תיאר עמיתו את דמותו הממשית של אביו. בדומה לכך, הסיפור "מותו של דיק" קרוב אל שירי עמיתי המעצבים את חווית מלחמת השחרור, ובמיוחד אל השיר החמישי במחזור "קניות על המתים במלחמה",¹⁵ שנכתב על אותו נושא עצמו. דוגמה נוספת היא הסיפור "נופו של משורר", המתאר ביקור בוויילס, במקומות בהם חי המשורר דילן תומס, והוא קרוב מאד אל השיר "קברו של דילן תומס",¹⁶ שנכתב אולי בעקבות ביקור נוסף במקום מקץ שנים.

ובכל זאת רב ההבדל בין העיצוב השירי לבין התיאור הפרוזה של אותם נושאים. לשם המחשתו של ההבדל, ייבחרו הלן בפירוט נושא נוסף שעוצב הן בשירה והן בפרוזה של עמיתו בדרכים שונות, והוא – העיר ונציה. מדובר בסיפור "ונציה – שלוש פעמים" שצורף אל הקובץ "ברוח הנוראה הזאת" במהדורתו השנייה (תשל"ג), ולעומתו – הופעותיה של ונציה כממשות וכמטאפורה בשירתו של עמיתו.

הסיפור "ונציה – שלוש פעמים" מתאר בגוף ראשון שלושה ביקורים בונציה, שנערכו בהפרישיזמן שונים. אפיו של התיאור הוא לכאורה כמרחבי-עיר, ומשולבים בו פרטים חיצוניים רבים ממהלך חייו של המחבר, הידועים ממקורות אחרים. מבחינה זו הסיפור קרוב לסיפורים אחרים בקובץ "נופו של משורר" ו"ערב קריאת שירים", ואף לחיבורים לא-בדיוניים במוצהר של עמיתו – פרקי יומן ורשימות-מסע שפירסם במשך השנים.¹⁷ אלא ומתחת לפני השטח פועלות בסיפור תבניות-ניגודים רבות המלכדות את רצף האירועים ומקנות לו משמעות רחבה יותר. נראה כי המשותף לרוב התבניות האלו הוא המתח שבין מראית-העין המטעה לבין מהותה האמיתית של המציאות, או כדברי המספר: "בין מה שקורה לבין מה שנראה בלב הפרוע" (עמ' 287). כאלה הם הניגודים בין ונציה "האמיתית" של חורף לונציה "המחופשת" של קיץ (295); בין ונציה לירושלים (287, 289); בין האבן הקשה למים הזורמים (287); בין שחור ללבן ("העיר היתה שחורה מלילה ולבנה משלג", 295), בין ונציה לבין התיירים, "עיר של מוקינות וולה" (לפי מהותה הפנימית הנסתרית (295); בין מציאות לחיאורה הספרותי "במות בונציה" לתומאס מאן (292, 298); בין דימויין המקובל של היונים כסמל השלום לבין אופיין האמיתי – "ציפורים טורפות המנקרות כבשר" (289), "יונים מפלצתיות ומפוטמות ומושחתות" (295); בין תחושת המרחב האינסופי שהעיר משרה לבין שטחה האמיתי הקטן והמתוחם היטב (298); בין ערפל ובהירות (290); בין גברי לנשי (לכל אורך הסיפור); ועוד הרבה.

דומה כי הניגוד העמוק והמפתח ביותר, שבו גרעין המשמעות של הסיפור, קיים בין המוצק הסטאטי לבין הזורם הנוזלי, השרוי בתנועה מתמדת (הפועל "זרם" ונגזרותיו חוזרים הרבה כפיפור בהקשרים ריאליים ומטאפוריים). ניגוד זה מתקיים ברובד הריאלי בין בנייניה של ונציה לבין רחובות המים שלה, או בין ונציה כולה כעיר-שלימים לבין ירושלים עיר האבן, הנתפסת כתאומתה-היפוכה. ברובד העמוק יותר, דווקא ונציה מסמלת למספר באופן פרדוקסאלי את הקביעות, הסטאטיות, המחזוריות הנצחית שבזרימת העולם, כניגוד לחייו שלו הקטנים, הרופפים ובני החלוף. על רקע זה יש להבין את מבנה העלילה בסיפור, המושגת על תנועה מעגלית מתמדת של המספר סביב ונציה

ובתוכה כביקוריו החוזרים ונשנים בה, בנסיון הנדון מראש לכשלון לחדור לתוכה ולהתמזג איתה: "גוף זר הייתי ועוד מעט אוצא מתוכה [...] העיר יודעת לנקות את עצמה מכל אשר בא במגע איתה" (294, 296). הקונטראציה הארוטית כמובן איננה מקרית, ובהמשך הסיפור העיר מושווית במפורש לאשה ויחסי איתה – ליחסים ארוטיים (298). ונציה היא, אפוא, האובייקט היציב שלאורו מובטלת זרימת חייו של המספר בזמן ההולך ומתקצר לקראת המוות. מכאן מסתברת שכיחות הופעתו של מוטיב הזמן החולף בסיפור, כגון: "הזמן זרם בסבך הסמטאות ובתהליך התעלות כלי להשמיע קול תקתוק, כמו שהוא משמיע בשעון" (293), וכגון בקטע שבו המספר מביט בספרות המתחלפות בכל דקה בשעון הקיר (294). מכאן ברור גם פשר ההדגשה החודרת של צייניזמן שונים לאורך הסיפור: ימים, חודשים, עונות ושנים, ותיאור השינויים החיצוניים והפנימיים החלים במספר מביקור לביקור. הסיפור "ונציה – שלוש פעמים" איננו, אפוא, מחד גיסא, רפורטאז'ה על רשמי מסע, ומאידך גיסא איננו שיר לירי שהתרחב ככיסול, אלא הוא מבנה נראטיבי מורכב, שיש בו עלילה, דמויות, מערכת מוטיבים, ותיאורים חיצוניים ותיאורי פנים-הנפש, רבדים ריאליים וסמליים, יסודות של הגות ושאר סממניה של הסיפורת האמנותית.

ג.

בשירתו של עמיתי מופיעה ונציה בשני שירים המוקדשים לה במלואם, ובעוד שלושה איזורים קצרים בשירים אחרים. הקשר הגלוי ביותר בין השירים לסיפור קיים בשיר "שלג בונציה",¹⁸ המתמקד בסצינה אחת שתוארה בסיפור. בשני המקומות מדובר בעמידה בתחנת-סירות בונציה ביום שלג בחברת אשה זרה, ושיחה עמה בזמן הציפייה לספינה על נודדי הסנוניות כחורף מאירופה לארץ-ישראל. כל התיאורים הקונקרטיים החיצוניים המצויים בסיפור (שם התחנה ומיקומה, פרטי-נוף מסביב, מראה האשה, שפת השיחה, בואה של הספינה) כאילו נדחים בשיר הצידה, להוציא מעט שרטוטי-רקע מינימאליים. לעומת זאת השיר מרחיב ומפתח כמה שהסיפור מקצר בו: המחשת המגע האנושי הנקשר לרגע של שני זרים כסיטואציה מקרית, שהעיר ונציה משמשת לו כתפאורה. לשם כך נבנית בשיר שרשרת של ציטוטים מן השיחה או מהרהורי השיר הדובר, המנותקים מהקשרם המקורי אך מתחברים זה לזה ברצף אסוציאטיבי סמוי. בהשוואה לסיפור, מרכז הכובד מוסט כאן מן החוץ פנימה, מן הפירוט אל התמצית, מן האמירה המפורשת אל העירפול הסוגסטיבי ומן הסיטואציה הקונקרטיה אל ההכללה העל-זמנית המשוחררת מגבולות המקום והזמן.

וריאציה נוספת של השוני בין פרוזה לשירה מודגמת בשיר "בית הכנסת בגטו ונציה",¹⁹ נקודת המוצא בו אמנם ריאלית וקונקרטיה – התבוננות בבית-כנסת מסוים על האסוציאציות ההיסטוריות והתרבותיות שהוא מעורר – אך כל פרטי הנוף הונציאני המשולבים בשיר משמשים כהמשותף של מושגים מופשטים או כחומרי גלם לדימויים ומטאפורות. המים הרבים והעכורים מתקשרים לאהבה ולגעגועים על-סמך הפסוק המקראי הידוע (שיר השירים ח' 7): תכשיטי הזוכות מן האי מורנו הם "הסרטן הנורא של זוכות וזכירה"; המצוץ המתנדנד במי הנמל מעורר מחשבות על שקט, אהבה ונעורים. לעומת הסיפור, השומר בדרך כלל על איוון מחושב בין גופו של העולם המתואר לבין הילת האסוציאציות האופפת אותו, ונוטה להשתמש בפרטי המציאות כמטונימיות למהותה הכללת של ונציה, השיר נוטל אותם פרטים עצמם ועושה אותם קרש קפיצה להפלגה אל המטאפורי או אל המופשט. שיאה של ההינתקות מן הבסיס הקונקרטי מצוי בדוגמה שלפנינו בשלושת השירים שונציה אינה נושאם, אלא נזכרת בהם כתוף הקשרים אחרים. בשניים משירים אלה חוזרת ההשוואה בין ונציה לירושלים שהופיעה, כזכור, גם בסיפור. שיר מס' כא במחזור "ירושלים 1967"²⁰ בנוי כמטאפורה מתפתחת המוגדרת בשורה הראשונה במלים: "ירושלים עיר נמל על שפת הנצח". במרכז השיר ציור הר-הבית כאניה גדולה, ורק טבעי, לכן, שהשיר נחתם במלים "ירושלים היא ונציה של אלוהים". כלומר: ונציה הנפכת כאן למוכיל מטאפורי טהור, שאין לו כל נוכחות ריאלית בעולמו של השיר. ההשוואה בין משפט זה לבין הקטע המקביל לו בסיפור מגלה מאפיין נוסף של השוני בין פרוזה לשירה: הנטייה לניסוח

אפוריסטי תמציתי בשיר של רעיונות שבסיפור הם מוצגים בפירוט יחסי. ההשוואה השנייה בין ונציה לירושלים נערכת בשיר המאוחר "פטיסיר ג'וף",²¹ בתוף תיאור ציורי הקיר המעטרים את המקום: "ירושלים ונציה, שתיהן/ בצבעי זונה צעירה ונלהבת." "צניחתה" של ונציה מן ההקשר האלוהי המרומם שכשיר הקודם אל הרובד הארצי הנמוך שכשיר המאוחר, אופיינית למהלכה הכלל של שירת עמיתי בין שנות הששים לשנות השמונים לקראת יתר "פרוזהיות" יומיומית; לעניין הנדון כאן – התמודד המתרחשת במעבר חומרים מפרוזה לשירה – לפנינו דוגמה לוריאציה נוספת של התנועה מן הקונקרטי אל המטאפורי, או מן המציאות אל תדמיתה המצוירת. הדוגמה השלישית מסוג זה מצויה בשיר "אשר לעולם",²² שבו מומחש השימוש המטאפורי בונציה בצורה המובהקת ביותר: "אשר לחיי, אני תמיד/ ונציה: / כל מה שרחובות באחרים, / בי – אהבה וזרמת ואפלה." השיר כולו מנותק מסיטואציה קונקרטיה כלשהי, ונוטל את חומרי המטאפורות שלו מהקשרים שונים ומגוונים, שונציה היא אחד מהם. האנאלוגיה בין חייו של הדובר לבין ונציה מתבססת על זרימתה של עיר זו, המייחדת אותה לעומת מצוקות הסטאטיות של ערים אחרות – ושוב לפנינו אותו ניגוד יסודי בין הזורם למוצק, המונח בתשתיתו של הסיפור "ונציה – שלוש פעמים". כך מהות שורות אלו, שנכתבו כנראה לפני הסיפור, מיצוי גרעיני של מערכת האנאלוגיות הסבוכה שבסיפור, החותרת אל אותו רעיון עצמו. ונציה, המתפשטת בשיר זה מכל גשמיות, נהפכת בו לאידיאה טהורה, למטאפורה שהתרחקה מאד משורשיה הקונקרטיים.

ד.

קביעתו הכללית של יהודה עמיתי כי "פרוזה היא קרקע הצמיחה, עליה צומחים השירים" מתפרטת, אפוא, על-פי הבדיקה שנערכה כאן, לשורה של תהליכי מעבר ספציפיים, כגון: מן המטונימי אל המטאפורי, מן הריאלי אל הסמלי, מן הטיועון המפורט אל הניסוח המכתימי, מן המקרה הפרטי אל ההכללה העקרונית, מן הקונקרטי אל העל-זמני, מן המציאות החיצונית אל פנים התודעה, מן המפורש אל האסוציאטיבי המעורפל. כל אלה תהליכים המתקיימים זה בצד זה והמדגישים את המרחק שבין הז'אנרים, שקיומו מיטשטש לעיתים בהשפעתה של הנטייה הטבעית לחפש את קווי הדמיון.

הערות

1. אשר נהור, ידיעות אחרונות, 3.2.1961.
2. משה דור, מעריב, 24.2.1961.
3. טובה הראל, על המשמר, 5.5.1961.
4. ברוך קורצויל, "סיפורי יהודה עמיתי", דבר, 24.4.1961. כונס בספרו: תימוש הספרות הישראלית, אוניברסיטת בר-אילן חשמ"ב, עמ' 230-221.
5. ראה, למשל: מ. בר-יעקב (משה דור?), "רומאן של משורר", מעריב, 8.9.1963.
6. שלום קרמר, "יהודה עמיתי. דוגמה לפרוזה מודרניסטית", ריאלים ושבריתו, מסדה ואגודת הסופרים 1968, עמ' 20 [1961].
7. גרשון שקד, "ועכשיו לאחר הכיבושים לאן יחזור?" גל חדש בספרות העברית, ספרית פועלים תשל"א, עמ' 89-124.
8. בעו ערפלי, "עמיתי, יהודה", האנציקלופדיה העברית, כרך מילואים ב', תשמ"ג, עמ' 909.
9. דן מירון, "מקרא בשני שירי אהבה מאת יהודה עמיתי", ענף. מאסף לספרות צעירה (בעריכתו), שוקן תשכ"ד, עמ' 207.
10. גילי סרן-לובנשטיין, "תבניות אימאזיסטיות בשירת עמיתי (א)", עתון 77, מס' 44-45, אוגוסט-ספטמבר 1983, עמ' 45.
11. "בין העט לנייר (משאל מוגש ע"י רחל איתן)", הארץ, 1.1.1965.
12. "בארץ הלהטת הזאת, מלים צריכות להיות צל... (עדותו של יהודה עמיתי על עצמו ושירתו בשיתוח שנערכו ביולי 1978 עם דן עומר)", פרוזה מס' 25, ספטמבר 1978, עמ' 7-8.
13. "דאיון עם שרית ישי, העולם הזה, 28.3.1983.
14. שקד (לעיל הערה 7), עמ' 93.
15. מאחורי כל זה מסתתר אושר גדול, שוקן תשל"ו, עמ' 89-90.
16. שם, עמ' 122-123.
17. ראה, למשל: "רשימות אמריקניות", מאזנים, חשון תשכ"ח, עמ' 424-432; "יומן", מאזנים, סיון תשכ"ט, עמ' 18-23.
18. ולא על מנת לזכור, שוקן תשל"ח, עמ' 115.
19. מאחורי כל זה מסתתר אושר גדול, שוקן תשל"ו, עמ' 126.
20. עכשיו ברעש, שוקן תשל"ו, עמ' 19.
21. שעת החסד, שוקן תשמ"ג, עמ' 16.
22. שירים 1948-1962, שוקן תשל"ז, עמ' 185.

היתה רוח אחרת שירת עמיחי: רטרוספקטיבה

זוה שמיר

זכור לי משפט, שנערך בדלתיים פתוחות לפני כיוכל שנים, ובו ישב הנאשם ככתפיים שמוטות, הקשיב לדברים שנאמרו בגנות ובשבחו, ולבסוף מילמל כמה מלים להגנתו וקרא שניים-שלושה משיריו. בתפקיד הקאטגור שישמש המבקר הנמרץ גדעון קצנלסון, שלא חסך שבטו מן ה"שפוט", יודע-דבר ידעו אז לספר, כי המבקר שוקד על חיבורו של כתב-אשמה קולקטיבי, שעתידי לבטל את כל נציגיה של המשמרת הצעירה בשירה כעפרא דארעא. מספסלי הסניגוריה, התייצבה מולו פרקליטה צעירה וחדת-לשון — דליה רביקוביץ — שחרף גילה הצעיר ולאמוניה היחסית בחוגים התל-אביביים, העזה לטעון את טיעוניה מבלי שתסתמך על הקתב ומבלי שתרכיז ראש לפני גדולים ממנה בשנים ובתורה. הנאשם, כאמור, ישב שמוט-כתפיים, כמי שמקבל עליו את הדין, ואף שהשיב למבקרו, ברי היה שמלאכתו נעשית בעיקר על-ידי אחרים: על-ידי שיריו, שהדהימו את הקהל בפשטותם ובעוזת-המקבע שלהם. בכתייהספר למדו אז עדיין, תחת הכותרת "שירה צעירה", את "ימי הביניים מתקרבים" של שניאור, את "מסדה" של למדן ואת "בלוז" של פהן. כערכי-קריאה קראו בעיקר משירי גולדברג, שטרם נכללו אז אפילו בתוכנית-הלימודים. שירי עמיחי, לעומתם, נשמעו פשוטים כלי-כך, ישרים ופרוזאיים, עד כי בקושי רב יכולים היו להיכלל בקאטגוריה כלשהי מן הקאטגוריות הפואטיות האפשריות. ואף על פי כן, היה משהו בלשון ובאטמוספירה של שיריו, ששקב את הלב באחת, ונטע את התחושה האינטואיטיבית הברורה, שהשירה העברית עומדת על ספה של תקופה חדשה. היום, ממרחק השנים, ברור לכל, שבשנות החמישים נוצר נוסח חדש בשירה העברית, ושיהודה עמיחי הוא אחד ממחולליו, ביחד עם נתן זך, דליה רביקוביץ ואחרים. אומנם, מי שישווה את שירת עמיחי לשירת כל אחד מ"בני דורו", לא ימצא בנקל את המכנים-המשותפים, ההופכים משוררים שונים לבני משמרת פואטית אחת. אף על פי כן, בני דור אחד לפנינו, אם לא בזכות קווי הדמיון שביניהם, לפחות בזכות סממני הסגנון שמהם הם בחרו להתגזר בשירתם: ההתנזרות מן הפאתוס הלאומי ומן האתוס הקולקטיבי; ההתנזרות מן המשקלים הקבועים המיאנניים ומן החריזה המפתיעה של משוררי המודרנה (המסתמכת על ריבוי אסונאנסים ודיסונאנסים); ההתנזרות מאוצר-מילים פיוטי ומתחביר נפתל וסבוכן, אגב ויתור על הרושם העצום שעשתה, למשל, הזונגלריות המילולית של שלונסקי ושל מקחיו בתחומי המטאפוריקה; ההתנזרות מפתאים ומאפתיסטים, הכרוכה גם בויתור על הצבעוניות העשירה של השירה המודרניסטית מדור שלונסקי ואלתרמן. ומה הביאו משוררים אלה חלף כל היתורים המפליגים שויתרו? בעיקר את ההיעדר, את החללים הלבנים, שאין בהם שום הישג הירואי מוחש.

צדקו אפוא לכאורה השוללים, שתיארו את שירתם של המשוררים הצעירים כשירה דלה, לעומת שירת קודמיהם; אך השוללים לא הבינו, או מיאנו להבין, שלפניהם דלות מכוונת, מינימאליזם מכולכל של משוררים, שקצה נפשם כסנטימנטאליות ה"רוסית" ובלשון הדרשנה של שירי שנות השלושים והארבעים, וכפי שהעיד אז על עצמו עמיחי בספרו האירוני-המריר "במרחק שתי תקוות":

אני שמשמש רק כחלק קטן
מן המלים שבמלון
("אל מלא רחמים").

החזרה אל שיריו המוקדמים של עמיחי, במטרה לבודד מהם את יסודות החידוש והתמורה, שהביאו בשעתם אל

השירה העברית, איננה מלאכה קלה. במרוצת השנים, הקים גם "נוסח עמיחי" ממשיכי דרך רבים, ושימושי לשון אופייניים ומחוות רטוריות טיפוסיות לעמיחי, שהיו פעם חדשניות ומפתיעות כבר הפכו כמעט למוסכמה פואטית. אנסה, למרות הקושי, לתאר את המזיגה המיוחדת, שעלתה לפני שניים-שלושה עשורים למיקרא שיריו הראשונים של עמיחי, ולשבצו ברצף הפואטי של השירה העברית המודרניסטית.

שירת עמיחי, כמו שירתם של בני דורו וכמו הסיפורת של א"ב יהושע, עמוס עוז ובני-דורם, צמחה מתוך עמדת אנטאגוניזם כלפי השירה האימפרסונאלית של שלונסקי ומחקיו וכלפי העמדות הקולקטיביות של משוררי דור המאבק לעצמאות. הסונטה "אהבנו כאן", למשל, שעל-שמה קרא עמיחי מחזור סוניטות בן עשרים ושלושה שירים, מתאר מציאות חדשה שלאחר קרב: "אנשי המרפקים תפסו מקום, אנשי האהבה חלמו חלום [--] מאחורי ההר חיכו הגייסות/ לא שוחררו ממלחמותיהם/ ולא ישובו עוד לבתיהם." סופו הריאליסטי, האנטי-הרואי והבלתי-צודק של מאבק, שעטפוהו במילים גבוהות של חזון, אינו מפסיק להטריד את מנוחתו של הדובר בשירים אלה. יש מי שמת, ויש מי שיתפוס עמדה ומישרה ויש מי

בקר אחר 10 שנים בבקתה ששמשה מפקדת הפלוגה של גדוד 7 בנאדי מג'נין (היום ליד חוות אריאל שרון)



שימשיך למיצער לטוות חלום ותקווה. הסונטה "דוד הצעיר" מבטאה אולי יותר מכל את תחושת האכזבה המפוכחת של ANTI-HERO מודרני, שחלום המדינה התממש מול עיניו, והוא נוכח כי החלום כטרם קרב יפה מן המציאות שלאחר קרב:

אחר התשואות הראשונות
תזר דוד אל כל הנערים.
וכבר הרועשים בשיריונות
היו כל כך מבגרים.

בחכטות כתף, בצחוק צרוד.
ומישהו קלל ואחרים
ירקו. אבל דוד היה גלמוד
וחש לראשונה שאין עוד דודים.

ולא ידע פתאם היכן ינח
את ראש גלית שמשום מה שקב
ועוד החזיק אותו בתלחליו.

כבד ומיפך היה עכשו
וצפרי הדם שגדודי הרחק
שוב לא שמעו, כמזהו, את העם צועק.

האם מקרה הוא, שחבריו-לנשק של דוד נוהגים כמו פלמ"חניקים ליד המדורה ("בחכטות כתף, בצחוק צרוד, ומישהו קילל ואחרים/ ירקו). האם מקרה הוא, שדוד מוצג כאן בתורת גיבור אי-גיבור, שנצחונו אינו מנהיל לו כל שמחה, ושכל רצונו לפרוש מהמולת הקרב ולהתייחד עם עצמו, בינו לבינו, הרחק מן ההמון הסואן? מי שהודה במישאלה הבלתי-הרואית "אני רוצה למות על מיטתי" המשיך, לכל אורך הקו, להציג דובר עיף, שאינו בטוח בעצמו, דובר המערער על כל הבטחונות המוצקים של דור הפלמ"ח. וכמי שמבחינת גילו יכול היה להשתתף לדור שבו נרד, עמיחי מרבה בשירתו לתאר מצבים של בין השמשות, מצבי INTER-REGNUM, המשקפים איזו מועקה של מי שלעולם לא ישבע נחת מן ההווה וגם מצב-נפשי של מי שאינו שייך לשום מקום ולשום דור. כך, בשיר "הגירת הוריי", הדובר מאפיין את עצמו כ"צעיר מדי בשביל למות, זקן מדי למשחקים", ובשיר מוקדם מן המחזור "למעלה על העץ אצטרובלים", מתאר הדובר את עצמו ואת אהובתו כשתי נורות במנורה "לכדי או לכדך, כהים מדי לקרוא עיתון/ אזרים מדי בשביל לישון." מצבי אי-נחת, אי-ביטחון ואי-שייכות אופייניים לשירת עמיחי, המוארת מלכתחילה באור של בין השמשות, ולא כאורה המסנוור והבוטה של המציאות הישראלית הכוטחת של זמן הופעתו על במת השירה העברית.

העירער על הבטחונות המוצקים ועל האמיתות הבדוקות מתבטא במלות סיוג רבות, ששירת עמיחי משוכצת בהן ככל חטיבותיה: "אולי", "לפעמים", "אילו", "ספק אם", "אף על פי" דומיהן, המקנות לשירה אופי ארגומנטאטיבי, של התחבטות פנימית מתמדת, שאותה פורש הדובר לפני נמעניו, גם אם הוא ניגלה לפנייהם בחולשותיו ובכל פחדיו ודאגותיו. לפנינו דובר, שבניגוד לשלונסקי ופן, למשל, שאימצו לעצמם פחה מאיאקובסקאית של חשיבות עצמית נפרדת, מציג עצמו כדמות "אירון" שוטה-חכם, פחדן-גיבור. במקום הפאתוס של שירי שנות השלושים והארבעים, בא נוסח ה"אנדרסטייטמנט", מורשת השירה האנגלו-סכסית. דימויו של עמיחי אף הם, כבמורשת השירה הקטאפיסית האנגלית, שזכתה לחיים מחדשים במאה העשרים, נוטים אל ה"קונקסיטי" המגריסטי, המצמיד ככוח ובשרירות שכלתנית שדות סימאנטיים זרים ו"צורמים" זה לזה, האחד אנושי אקזיסטנציאלי והשני "מדעי" או "יבש" או "בלתי פיוטי". החידושים בנוסח הדימוי, כמו החידושים בתחומי הטיפולוגיה של דמות הדובר (עיצובו של דובר "אירון", אי-גיבור מוצהר, שאינו בוש בחולשותיו האנושיות), קבעו את דמותה החדשנית של שירת עמיחי בעת הופעתה. כך, למשל, דימויים של אנשים לשטרות כסף שלמים, שנפרטו לפרוטות ("משלושה או ארבעה בחזר"), דימויים של האהב והאהובה לשתי נורות במנורה אחת, או לשני מספרים מתחברים ונכפלים, שיודעים גם שברים וגם מכנים משותפים ("למעלה על העץ אצטרובלים"). "מלאכותי" ומגריסטי הוא גם דימויו של המחשבות לשערות פרוצות:

"לא יכלתי לבוא, אני מקוה שתבין." יאירה גנוסר

27 < היתה רוח אחרת

"וכשערותי מחשבותי: פרועות, כלי מטרק מסדר, כלי שביל מחלק." ("האשה הלכה")

ככרבים משירי עמיחי, בא הדימוי ה"מטאפיסי" המגריסטי בצד תיאור סוריאליסטי. בצד תיאור המחשבות הפרועות כשערות כלי שביל, בא תיאור האשה, שזרועותיה החשופות נשפכו לים. בצד תיאור זכר האב "כפרוסות ליום עבודה," עטופות בנייר לבן (המעלות אבוקאטיבית את האב הדואג לביתו ויוצא יום יום להביא טרף לילדיו וגם את זכר תכריזיו), בא גם תיאורו הסוריאליסטי כקוסם ש"נהרות ידיו/ נשפכו לתוך מעשי הטובים" ("אבי"). צירופו של הדימוי המגריסטי עם התיאור הסוריאליסטי ועם התכנים האוטוביוגרפיים ה"רומאנטיים" מקנה לשירת עמיחי, מאז ועד עתה, את איכותה המיוחדת.

עמיחי הוא אולי הרומאנטיקן המגריסטי של השירה העברית החדשה. רומאנטיקן, בשל פנייתו אל הביוגרפיה כאל מחצבה, שממנה הוא דולה את אצרותיו התימאטיים (זכר האב והאם, זכרם של בני משפחה שמתו או ניספו, דאגת אב למשפחתו, ילדות ובגרות בטרם עת; אהבה ודעיכתה, פגישה ופרידה, הרפורים על רעים שנפלו ועל גלגולי הגורל היהודי בהקשר המשפחתי). מגריסטי, בשל האופי המתחכם לעיתים של הדימויים והמטאפורות, הנוטה אל מסורת החידוד השנון (LINE OF WIT). אולם, לעיתים אין עמיחי מתחכם כלל, ועוטה את הביוגרפיה בדוק מיתו חזוני, ודומה שמכל המשוררים בני-דורו, שעשו את הביוגרפיה הממשית והרוחנית שלהם מצע לשירתם (אריה סיוון, אהרון אלמוג ובמידה מסוימת גם נתן זך, משה דור ודליה רביקוביץ) עמיחי הוא הקרוב ביותר לנוסח שקבע דילאן תומאס בשירה האוטוביוגרפית המודרנית — נוסח המערב אוטוביוגרפיה, חלום והזייה וחזון.

עמיחי החל את דרכו, כמו אחדים מבני דורו, בדחיית האופציות השיריות שקבעו משוררי המודרנה התל-אביבית (שלנסקי, אלתרמן, לאה גולדברג) ובחייית הטון הקולקטיבי של סופרי דור המאבק לעצמאות, אך מבלי משים אולי חדרו לשירתו לא מעט סממנים מן השירה, שבהגמוניה שלה מרד. כך, למשל, שירתו המוקדמת רצופה שימושים זאגריים המעידים על זיקתה לשירת לאה גולדברג (הפנייה אל הבאלאדה ואל הסונטה, והנטייה לרפרייזים ולמוטיבים חוזרים, ואפילו לצורות חריזה קבועות ולסדריויות מטריית "ישנות"). כך, למשל, שירתו המוקדמת רצופה מילים בצורת הרבים (עננים, סתווים, סערות, שלוות, דרכים, כאבים), המעידות על הזיקה למורשת שירת אלתרמן. אולם, בשירת עמיחי באות גם המסורות באינורסיות מעניינות ואישיות. מחזור הסונטות "אהבנו כאן" מושפע אולי משירת לאה גולדברג, אך הרישול הפיוטי בכמה מן הסונטות והשימוש בלקסיקון פרוזאי ובאנאלי כמעט מזכירים לקורא שלפניו תופעה שירית חדשה. גם הפניות לאהובה, המכירות את האפוסטרופות של אלתרמן אל "את" בלתי-מאופיינת שונות מן הפנייה האודיית בשירי "כוכבים בחוץ", שכן הן מכוונות אל אהובה קונקרטי, בשר ודם, גם אם בלתי-מאופיינת, ולא אל נמענת, שהיא יישות קוסמית או הפשטה אליגורית, ככמה משירי אלתרמן. גם המילים הרבות בצורת הרבים, המזכירות את המסורת האלטרמנית, שזכתה לחיקויים כה רבים, באות בשירת עמיחי באינורסיה אישית: לעיתים קרובות בנוטית השייכות, המעידה על כוונה ספציפית ולא על כוונה כללית וקאטגוריאלי.

למרות זיקות מסוימות אל דפוסי השירה של אלתרמן, של לאה גולדברג ושל בני דורם, שירת עמיחי צמחה, כאמור, מן המרד בלשון הדרשנה ובסדריויות הפרוודיות שלהם ושל בני המשמרת שלהם בשירה העברית. אפילו האלחיות, המשולבות בשירי והמקנות להם עיבוי סימאנטי, דומה ששולבו בהם יותר למטרות אירוניאציה יותר מאשר לצורכי קישוט והעשרה. הרושם שחורת כלל שירתו של עמיחי היה ונשאר רושם של דלות מכוונת, של מינימאליזם מודע, של הינרות שאמן מודרני כופה על עצמו, כדי לומר את העיקר, והעיקר בשירת עמיחי ממשיך להיטלטל ללא הרף בין צעקת הנולד לזעקת המת, חרף סגנונה האנטי-פאטטי.

הסוגים נענים, כדעבד, ב"אין תשובה." הבקשות התקועות ככותל המערבי אינן זוכות לפתק תגובה. גם הפתק שהשאירה העלמה לעלם משיב "לא" לאיזו פגישה, שלא תתקיים. האם זהו סופר, כפול, על משאלה ר"אין תגובה" לה? פעמיים איננו יודעים, אנו הקוראים, כיצד יגיבו הנזכרים. האם יבוא המשך לפתק? פה ושם, שניהם "תקועים" באותו מצב ביניים. פה ושם נקלענו בין "אמצע הספור" לבין "סוף מעשה". האם ככותל הלשון רמוז כאן הפתגם "על המעצם ועל האבנים"? כאשר האבנים בכית הכותל המערבי והעצים בבית היסמין מתחברים יחדיו לביטוי האומר "דבר אל העצים ואל האבנים", כלומר, אין עם מי לדבר?

אם נוצר הפתגם ברמזי-הלשון (בעלי הדינמיקה העצמאית, מכוח המסורת הלשונית), הריהו, לא בכדי, ברקע. כי הנימה המרכזית בשני הבתים רכה. אין בה קשיחות. הכותל המערבי אינו מעביר כאן את קשיחות האבן. הוא מתואר כפני-אדם חרוץ קמטים אנושיים. ה"ברזל" בדלת הבית השני מקביל להזקנת הכותל ("דלת ברזל ישנה") הברזל רוחה כאבן. ("ברזל" אצל עמיחי קרוב ל"מלחמה", ויכול לשרטט תמונה על חייל צעיר, שלא בא להוציא את פתק עלמתו, שנותר תקוע, הדלת לא נפתחה) העלמה הכותבת: "לא יכלתי לבוא, אני מקוה שתבין", מבקשת, שה"לא" שלה לא יהפך לניחוק. גם המבקשים ככותל יודעים ש"העדר תגובה" לא ינתקם. הכל מבקשים שלא יהיה זה "סוף פסוק." יש רכות במצב הביניים הזה.

תנועת המצלמה

לא בתים שלמים. שני כתלים בירושלים 1985, ופתקי בקשה וסליחה-אוהבת תקועים בהם. היחסים בין שני הכתלים נוצרים במיבנה אחד. בזווית המחברת שכנים. כתלים שכנים סמוכים זה לזה, כי ספוריים סמוכים. שני כתלים, גדולים מטבע ברייתם, לא חדשים, זנוחים למחצה, מקבלים בשיר מעמד שולי, מכוח הפתקים התופסים את מרכז התמונה השירית. בשיר הזה הפתקים גדולים יותר מהכתלים. הם ה"קלוז-אפ". הם המצטיירים לפרטיהם. הכתלים הישנים מתרעננים על ידי פתקים של אהבה, שאיננה נענית. התנועה, המחברת את השיר כרצף אחד, מגדילה כל הזמן: מהרבה פתקים ביחד, לפתק אחד, סולו, ואל פרטי הכותב בו. כתנועת מצלמה מרחוק אל קרוב.

הד תפילה

יהודה עמיחי בא מבית דתי. גם בראיון מאוחר (ידיעות אחרונות 8.11.85) הוא חוזר ומספר לאייל מגד: "אני בא מבית מאוד דתי, וכשכתבתי על תפילות, למשל, זה לא היה בגלל שרציתי למצוא שורשים, אלא מפני שזאת היתה הילדות הטבעית שלי." מה מבקשת העלמה בחן? הרי "סליחה" היא מבקשת: "אני מקוה שתבין." והפתקים ככותל הרי הם "בקשות". הפיוטים הדתיים קושרים בין ה"בקשה" ו"הסליחה". אין כאן פיוט דתי, הרו קיים. זהו עולם פרוזאי. השיר מעביר את הפנייה הדתית אל בני האדם. גם ככותל, גם ליד היסמין, בני אדם שונים בירושלים. בני אדם. בסיכום, השיר עשוי תנועה כפולה: בית מקביל לבית, אנאלוגיה של קווי רוחב. ותנועה דינאמית מתפתחת לאורך, מצלמה מתקרבת עד כדי קריאת כתב יד קטן, אותיות בפתק.

ירושלים 1985

בקשות תקועות בחרצי הכתל המערבי. פתקי גיר מקמטים ומדבקים. לעצמתם פתק תקוע בדלת ברזל ישנה מסתרת למחצה בשיח יסמין: "לא יכלתי לבוא, אני מקוה שתבין."

ירושלים 1985. בקשות מאמינים ככותל המערבי, ולעומתם פתק בדלת ברזל ישנה, בענייני אהבים. עימות וזטא כשיר קצרצר. * האימאזים מובלעים כמשפטים, שהטון שלהם עניני ופרוזאי. האדם, שעיניו רואות את הפתקים הרחוקים זה מזה, תבוי כנעלם. "הכמו", האופייני לכתב-ידו של עמיחי, תבוי כנעלם. פרושה כשיר רשת חריזה קלה. ירושלים 1985. זהו כל השיר הקצרצר. המקום והזמן בתמונות קוטביות בשני בתים, לא סימטריים.

השיר "ירושלים 1985" מעמת זקנה ונעורים. הרבה שירים בספר החדש עורכים השוואות מפתיעות בין זקנה ונעורים. ("ואמי מן הזמנים שבהם ציירו/ פירות נפלאים בקערות כסף והסתפקו בכך"). לדובר מבט שקול, המתבונן אל תנועת המאזניים העולים ויורדים בסגנון הישן של מאזני המשקל. "הכמו" מחבר זקנה ונעורים: "כשאני עומד ליד קבר אמי/ אני כמו מצדיע/ ומילות הקדיש הקשות הן כמו מטח יריות/ לתוך שמי הקיץ...". השוני בין התקופות, היחסים האישיים השונים, העולם שהשתנה עם גילו החולף של העומד ליד טקסי קבורה, מכלול השוני אינו מוצג "לעומת", כי הכתיבה של עמיחי משחקת בשוניים האלה, כמרלעומת, וצופה כל הזמן, או מרבית הזמן, במצבי ביניים. עמדת הביניים מצויה אף בסיטואציה האופיינית בין צופה לבין מעורב.

את הפואטיקה של "מצבי ביניים" וניסוחם מזווית של היפוכים, כותב עמיחי בתמונה עממת, פרוזאית, של ישיבה במסעדה. האכילה כפנים, ההסתכלות החוצה: על הדלת תלוי שלט על חוט:

"פתוח"
אני שיושב כפנים רואה רק
את הצד האחר: "סגור".

בית מול בית

בית ראשון מתאר את צורת הפתקים בלכד, בית שני את הכתוב בפתק. כלי "אני" מחבר, כלי סימטריה, בטון פרוזאי, עולמות מנוגדים מוצגים באיזה "מובן מאליו". רק צילילים מובלעים מחברים סוף שורה פותחת וסוגרת בשיר הקצר ("מערכי-שתבין").

בית ראשון:

רגע ומקום נשגבים לאלה, המגיעים "עם כל הלכ" למקום הזה ולמעמד הזה. פתקי בקשה מטמנים ככותל המערבי. כתבי יד של אנשים שונים. המיטונימיה תצליח להעביר את תיאור הפתקים המקומטים לתיאור כותביהם. לא חשוב, לכן, מה גילם. אלה זקנים מקומטים. פנים חוורות ומקומטות, מיועצות כשל בעלי חלומות כבדים. רבוקים להיסטוריה עתיקה. חלומם מנחה אותם לתקוע פתקים ככותל. הכותל ישן, יבש, חרוץ קמטים ("חריצי הכותל"). הכל נמסר מעבר לסיטואציה אינדיווידואלית, חד-פעמית. זהו מראה קבוע.

בית שני:

חצר המשמשת סף מגורים פרטי, לא מוכר. חברה פונה אל חבר, במין גמישות פאנטסטית, רגע אישי ביחסים בין שני צעירים, המתועד בפתק מקרי. רענונת השיח הריחני ליד הדלת הישנה. המשאלה האינטימית. המינימליזם הרגשי האמין, ה"עובר כלי חציצה". אנחנו מציצים בפתק. כמעט, כמעט, כמעט חלוקה בין שתי ערים. "ירושלים של מעלה", ו"ירושלים של מטה".

שני כתלים

אבל השניים קימים עכשו. לא רק בכותרת השיר "ירושלים 1985". יש הרבה דומה בפתקים השונים. שני

* מ' ו' ג'ל אוק' 85, אמיר גלבע. ** ע' יהודה עמיחי/ מאדם אתה ואל אדם תשוב; שירים: 85; עמ' 46.

עקרונות

אינטגרציה חדשים בשירת עמיחי

בספרו החדש "מאדם אתה ואל אדם תשוב"

רונית הרמתי-אלפרן

שירתו המוקדמת יותר של עמיחי מעוררת את הדימוי של קליידוסקופ: שפע צורות מרהיבות ביופיין מסתחררות בקצב מהיר ומופיעות בזו אחר זו. כך גם הרקמה הציורית של שיריו: ציורים פיוטיים מופיעים בזה אחר זה בשפע ססגוני. נדמה לי שבספר זה, ובפרט בפרקו הראשון "מות אמי והקרבות האבודים על עתיד הילדים" ישנה מגמה של שינוי. הססגוניות מפנה את מקומה לריקמה ציורית פחות עמוסה. יש אמורים שזהו מעבר מהמורכב אל הפשוט; במידה רבה זה מעבר אל המוכב עוד יותר, רק בדרך אחרת. כך או כך, זוהי לבטח שירה מציוינת, ועל-כך תבוא עליו הברכה.

הנושא אותו אני מבקשת לבדוק הוא עקרון האינטגרציה של אותה מורכבות חדשה: במקום גודש, היפרבולי כמעט, של תמונות מיטאפוריות, — מערכת של זיקות וקשרים בין אברי השיר, ומעמד כפול של ה"יש" הקונקרטי המתואר. אדגים את התופעה על-פי השיר "אמי מתה בשבועות":

אמי מתה בשבועות

אמי מתה בשבועות בסוף ספירת העמר
אחיה הבכור מת ב־1916, נפל במלחמה,
אני כמעט נפלתי ב־1948,
ואמי מתה ב־1983.
כל בני-האדם מתים בסוף ספירה
ארכה או קצרה,
כל בני-האדם נופלים במלחמה,
לכלם מגיע זר ומכתב רשמי וטקס.
כשאני עומד ליד קבר אמי
אני כמו מצדיע
ומלות הקדיש הקשות הן כמו מטח יריות
לתוך שמי הקרן הבהירים.

קברנו אותה בסנהדריה ליד קבר אבי,
שמרנו לה מקום כמו
באטובוס או בבית הקולנוע:
שמנו פרחים ואבנים כדי שלא יתפשו את מקומה.

(לפני עשרים שנה היה בית-הקברות
על גבול העיר מול עמדות האויב.
המצבות היו הגנה טובה נגד טנקים.)

אבל בילדותי היה פה גן בוטני,
הרבה צמחים עם ציוני עץ דלים
שבהם שמות הצמחים בעברית ובלטינית:
הורד המצוי, המרווה הים תיכונית,
הצעקה המצויה, הבכיה המצויה,
הבכיה החד-שנתית והאבל הרב-שנתי,
הזכירה האדמה והזכירה הריחנית,
הזכירה והשכחה.

(עמ' 15-16)

עקרונות הקישור הגלויים של השיר הם עלילתיים ואסוציאטיביים: הבית הראשון פותח ב"אמי מתה" זה שאחריו ממשיך את סדר האירועים ב"קברנו אותה". הבית השלישי הוא איזכור אסוציאטיבי, המושם בסוגריים מכוח עיסוקו, במה שהיה בסנהדריה עשרים שנה קודם לכן, והבית האחרון ממשיך את הרצף ההיזכרותי-אסוציאטיבי לגבי מה שהיה בסנהדריה עוד קודם-לכן, בילדותו של הכותב. קשר זה מנומק בטקסט והוא כאילו אסימילציה לחשיבה האנושית, מעין רצף הרהורים.



אבי במלחמת העולם הראשונה (1914) כחייל בכבא הקיסר ווילהלם.

השרה הסמאנטי של המלחמה הופך להיות החומר המדמה של כל מוות, וכך: "כשאני עומד ליד קבר אמי אני כמו מצדיע, ומילות הקדיש הקשות הן כמו מטח יריות". דימויים אלו הם פועל-יוצא של הקביעה המיטאפורית הקודמת: "כל בני-האדם נופלים במלחמה, לכולם מגיע זר ומכתב רשמי וטקס".

לאחר השימוש הקונקרטי, הרמזי והמיטאפורי במלחמה ישנו איזכור במאמר מוסגר: "לפני עשרים שנה היה בית-הקברות על גבול העיר מול עמדות האויב. המצבות היו הגנה טובה נגד טנקים". לקביעה זו יש מעמד קונקרטי לחלוטין, המנומק — כפי שכבר אמרתי — בקישור אסוציאטיבי לקבורה בסנהדריה. אך אם נמשיך את המערך השירי הקודם, יש לקביעה זו גם מעמד נוסף: המצבות כמיטונימיה למוות, והטנקים — כמיטונימיה למלחמה. זהו קשר נוסף בין השרה הסמאנטי של מוות לעולה של המלחמה. ההפתעה היא במשמעות הסמלית העולה מכך: מצבות המתים הן המגינות על החיים. המיטאפוריזציה של מלחמה ממשית למלחמת-חיים היא

מלאכת המשורר ואין לה קיום אלא במעמד השיר. אך גם העובדה ההיסטורית-קונקרטי, שמצבות סנהדריה שמשו הגנה נגד טנקים נקשרת למארג הסמלי למרות שאיננה מאברת את מעמדה האוטונומי כעובדה היסטורית.

בניגוד לטכניקות פיגורטיביות בשירים המוקדמים יותר של עמיחי, אין כאן מיטאפורה מפתיעה של הפגשת שדות סמאנטיים רחוקים בשילוב מדהים וחדש; שהרי הזיקה בין מוות למלחמה היא מסתברת וקיימת. מפתיעה האריגה הכוללת של הזיקות המורכבות בין האיברים כשיר: המעמד הכפול של הקונקרטי והפשוט, שאינו מבטל את היותו קונקרטי ופשוט.

כמעט ואינו יודע מה קודם למה: התופעה הפשוטה או המשמעות הכוללת שלה. במלים אחרות: היתה כאילו משמעות סמלית לכך שרווקא מצבות שימשו הגנה טובה כנגד טנקים כבר כשעת ההתרחשות, ולא רק מכוח

שיכרן האיזכור על-כך במארג השירי. כך הדבר גם לגבי סיומו של השיר: הרצף האסוציאטיבי מעלה זיכרון נוסף — שבאותו מקום היה פעם גן בוטני. הקטלוג, כביכול, של צמחי הגן יוצר איחוי מושלם של מה שהיה המקום שעבר — גן, ומה שהוא בהווה — בית-קברות.

הטרנספורמציה השירית מגן בוטני לבית-קברות נעשית בהדרגתיות תחבירית-סמאנטית. את המנייה פותחים:

"ורד מצוי ומרווה ים תיכונית", השייכים לטרמינולוגיה בוטנית, אחר-כך "הצעקה המצויה, הבכיה המצויה",

תוך שימור מלות-התואר הבוטניות והפעלתן על שמות עצם הקשורים לקבורה ולמוות: "צעקה ובכיה". כבר כאן מלות-התואר הניתנות לקריאה כפולה: הן

כטרמינולוגיה בוטנית והן כמילות-תואר שגורות, כאשר "מצויה" מתבארת הן כ"בעלת-צידה" — התיאור

הבוטני, והן כחיקוי צליל. אותה כפילות חוזרת גם

ב"בכיה החד-שנתית והאבל הרב-שנתי": כאן כבר ניתן לממש את הטרמינים הבוטניים — "חד-שנתי ורב-שנתי

כככי בשנה הראשונה ואבל בשנים הבאות. מלות-התואר הבאות — "אדומה" ו"ריחנית" ממוקרות פחות בעולם

הבוטני, אס-כי מהוות גם-הן חלק שגור בהגדרת הצומח. וכך, עד לדוקציה הסופית: "זכירה ושיכחה". כאן כן

פועל העיקרון המיטאפורי של קירוב השדות הרחוקים והפעלתם ההדדית, אך בעדינות רבה ובהדרגה. כל איבר

חוזר על איבר שקדם לו, אם כשם-העצם או כשם-התואר: מצוי — מצויה, בכיה — בכיה, זכירה — זכירה. אם נבדוק את שמות העצם שהוחדרו לתבנית

הבוטאנית, נראה שהם ממוקמים בדיוק רב, על-פי סדר ההתרחשות שבתהליך האבל: צעקה, בכיה, בכיה, אבל, זכירה, זכירה, זכירה ושיכחה. ניתן להסביר את

התופעה בשתי רמות: ברמה המיטאפורית יש כאן, כאמור, איחוי הגן הבוטני עם בית-הקברות.

הטרנספורמציה של הגן למה שהוא עתיד להיחפך מאוחר יותר. ברמה הגלוייה, זו הקושרת את הבתים

כרצף הרהורים אסוציאטיבי, יש כאן תלחול של הנושא המרכזי: מות האם, והשתלטות תימאטית על מבעו של

הדובר. ניתן ליצור הידוק נוסף גם עם הבית השני, המתאר את

הקבורה: "שמנו פרחים ואבנים כדי שלא יתפשו את מקומה". מובן שקודם כל אלו האבנים והפרחים ששמים

על הקבר לאחר שהוטמנה הגופה. אך כשם שיכולנו לקרוא את המצבות והטנקים כמיטונימיות של מוות

ומלחמה, כך מתאפשרת ראיית הפרחים כמיטונימיה של הגן הזכור — ורד ושיח המרווה והאבנים — כמצבות.

או אולי: הפרחים והאבנים מהגן הבוטני הפכו להיות הפרחים והאבנים שעל הקברים.

התוויון, אס-כן, צירים רבים המהדקים את השיר לכלל יחידה אינטגרטיבית והיוצרים זיקות רבות בין איבריו, הן

גלויות, הן סמויות. אולם חשוב להדגיש שהשיר אינו מתלכד או מתבאר רק מכוח המיטאפורה. לכל איברי השיר עמדה אוטונומית: המצבות הן קודם כל מצבות,

הטנקים הם טנקים, וסנהדריה נשארת סנהדריה. כבר אמרתי קודם לכן, שהשימוש בקונקרטי, בקיים, מעמיד את השאלה של — מה קדם למה. כאילו

המשמעויות כבר גלומות בקיים ולא העיקרון המיטאפורי הוא המשנה את מעמדו. עמיחי קובע זאת באמירה כמעט

ארכי-פואטית בשיר אחר שבקובץ בשם "עדויות": "אני חושב על דברים שבני-אדם קונים בחנויות בציריפוס

שונים, ראיתי סבון, חבילת גפרורים ושני תפוחים בסל אחד ושאר דברים שלא אדע פשרם יחידיו" (49). אותה

סלקציה מקרית של פריטים בסל, צריך שתהיה לה משמעות. המשמעות טמונה בחפיצים עצמם, והמשורר

ממשעות. המשמעות טמונה בחפיצים עצמם, והמשורר

ממשעות. המשמעות טמונה בחפיצים עצמם, והמשורר

ממשעות. המשמעות טמונה בחפיצים עצמם, והמשורר

ממשעות. המשמעות טמונה בחפיצים עצמם, והמשורר

עמיחי

יכול לגלותה או שלא לגלותה. כל חפץ הוא מיטונימיה או סמל בעל משמעות בפרוטנציה. התהליך המיטאפורי מתהפך כאילו, והוא לכאורה אינו פועל-יוצא של מלאכת המשורר. המשורר רק משקף את הקיים. אדגים בדוגמה נוספת, אס-גם פחות מפורטת את אופן האינטגרציה כ"יום שנה ראשון" על-פי הבית הראשון שבשיר.

יום שנה ראשון

יום שנה ראשון לאמי הרחק מירושלים
בין האיים הירוקים של קנדה המערבית.
מים שוכחים ומים זוכרים
מתערבבים ליד החוף,
גאות ושפל גם הם המשך זה לזה
המשך וחיי נצח.
נשר חג מעל, כמו נשמה בודדת
ואמי לא ראתה נשר בחייה.

הרקמה הפיגורטיבית כאן היא מועטת ביותר: "מים שוכחים ומים זוכרים", כאשר שוכחים זוכרים יכולים להיות השלכה של רגשות הדובר על המרחב ויכולים להתבאר גם כמיטונימיה לזמן העובר, כרוח הביטוי — "מים רבים וזמו מאז בירדן". מעמד של המים יהיה אז כמי שמייצג את הזמן שחלף, הנמדד על-פי זרימתם. והזמן, הוא המגלם את הזכירה ואת השיכחה. כך או כך, זוהי פיגורה מעודנת ומינימליסטית. נוסף לכך ישנו דימוי אחר — "כמו נשמה בודדת", המוסב על מעופו של הנשר. הביטוי — "חיי נצח", המוסב על גאות ושפל הוא כמעמד מיטאפורי, אך ללא הפלגה מיטאפורית: שהרי מול הקיום האנושי יש לגאות ולשפל מעמד של נצח.

הבית כולו מעוצב אטמוספירית מכוח ציון הזמן: "יום שנה ראשון לאמי". הלך-הנפש של הדובר, או במלים אחרות, תודעת הקולט את המרחב, מכתיבה גם את אופן עיצובו ואיורו של מרחב זה. המרחב הקונקרטי הוא "האיים הירוקים של קנדה המערבית", ובו יש מים, גאות ושפל ונשר. אך אופן אירוס של הפריטים, מתנה בקביעה הא-פריוורית של "יום השנה". ומכאן — המים הם "שוכחים" ו"זוכרים". הגאות והשפל הם "חיי נצח זה לזה" והנשר מדומה ל"נשמה בודדת".

השדה הסמאנטי של כל התארים ניתן בהקשר למוות: שיכחה זכירה של המת, חיי הנצח של העולם-הבא והתמונה המוכרת של נשמה בודדת עפה בשמיים. לבסוף מהדקת את כל השורה: "ואמי לא ראתה נשר בחייה", החוזרת וקושרת את המחשבות על מות האם להסתכלות במרחב בקשירה אסוציאטיבית. האינטגרציה נוצרת מכוח מצבו הנפשי של הקולט, אך אין כאן מערכת של הסמלה. לא נוצרת מערכת המקבילה את המרחב למוות כאשר לכל יחידה בעולם המתאר ישנה מקבילה בעולם המתואר: יתרה מזאת, לתיאורים ישנה הנמקה תקיפה והמיטאפוריקה אינה מופלגת ורחוקה. גאות ושפל המהווים המשך זה לזה, יוצרים אסוציאציה לגיטימית להמשך אינסופי ונצחי, כבחינת חיי נצח. מעופו של הנשר מעלה על הדעת את הדימוי הסבירי למעופה של נשמה בודדת, מה-גם שהורגלנו בציווי כנפיים לאותן "רוחות-נשמות" מרחפות. ברצוני להדגיש שאין כאן קירוב שדות סמאנטיים רחוקים. אין כאן הפתעה שבצירוף לא-מסתבר. יש כאן רקמה ארוגה היטב של חלחול תודעת המוות אל המרחב המתואר דרך תודעתו ומכעו של הדובר, כאשר האיברים המתוארים אינם יוצאים מידי פשוטים: המים הם מים, והנשר הוא נשר. פתחתי בדימוי שירתו המוקדמת של עמחי לקליידוסקופ. במחשבה שנייה, אולי הולם דימוי זה יותר את שירתו המאוחרת, שהרי גם בקליידוסקופ מדובר במספר שברי זכוכית צבועים, היוצרים את כל הצורות הנגלות לעין המתבונן על-ידי השתקפויותיהם בזוויות שונות כמראות שמסביבם.

אסיים בשתי השורות האחרונות של השיר "עדריות" המהוות דוגמה לכך שהפרט המיטונימי מגלם בתוכו, בפרוטנציה, משמעות רחבה ואפילו הפוכה ממשמעותו המקורית: התמודדות עם אוירת היובל ושמתח חנוכה: "והרבה נרות זיכרון עושים יחדיו אור גדול של שמחה".

על יסוד רברים שנאמרו בכנס "ספרות כאן ועכשיו", באוני' העברית, 11.12.85.

אביבה שביט

הקרע

בקשתי למוטט קתדרלות
תחמיין לקבר זכרון
רווי אשדות ירקות
ערפלים ושלגים

בקשתי לנטש שבילים
החוצים את הים התיכון
להתחפר בחול
ללשף אבני הבית הראשון ביד שמאל —
בימין להקים ביתי האחרון

אך זמן רב לאחר שנדמו הפעמונים
עדין מכים רטיטי הענבל באויר
הנהר החוצה את העיר הנהר
גועש בורידים
סתף חזק אל הצפון

זה הקרע הנצחי
התובע קרבנותיו —
תסמנת עקרה;
אבי האמין שאמלט אני
ואני אדע:
גם לא בני.

מטמורפוזה

המפחיד ביותר
הוא הפחד,
טורף, משתלט בהדרגה;
התאבנות הגפים,
המתח
כצפור לכודה;
הלב נתקף צריתים
פחתול רחוב
שהילדים מתעללים בו.

מפלט אפשרי
השנאה —
בסורגי ברזל
מגנה על החלקים המעונים
קורמת עור ארזיה
חושפת שנים
אל בני החורין.

לא על חייל

אני חושבת על פתיחי שלג
הפתים על פף היד

אני חושבת על פרפר בן-יום
המת על פתיחי פרח

אני חושבת על כלב
המת כשעיניו
דבקות בכעליו

אני חושבת על עץ
המת לאט
וענפיו פונים לשמים

אני מסרבת לחשב על חיל
שבמותו
מקלל את אביו ואת אמו
אשר שלחוהו לקרב.

שלמה אבי

עוד מספורי אטלנטיס

אשמת-הקרן ספור נושן:
לא אכחיש, סתמו את הגולל
פשע גם טפש בנו פשו;
למובס — חק מפלת ובושה.
תרבות רובי אש ליריבים
רמו עלינו, רומי קשת
וחץ, בני דרום וקרם.
ביש הגורל היה המפגש —
מי יכחיש? פח העליון
לסוללת בני צפון ונבל,
פה חלק נצחון בני-ערמה —
מול מצח גורלנו הנחרץ.

לא אתאר אותנו כבני-אור,
לא אכנה אותם בני החשף.
הגנוי והכנוי אינם בראש
מעניי, אני פליט-אטלנטיס,
כ"אם נסיון עקש לדעת
עץ מניב זה פרי אפיל,
מר-מתוק, אשר לקץ-ימים;
רגע לתור פלאות השקט
נח אפר קר, גלות חרדי.
ממרחק אין-סוף והשנים,
כנגד ים גואה לבלע —
כנד קם זכרון זקן ועד.

לעצמי שב אנכי ומבהיר:
ביבשת דמיון זמן-החלום
קצב השעון את אור השמש,
כי הגלוי ברק, הסמוי עב-סער.
כבוד אחר, שצלל תהום,
כמוהו כמכורתנו העתיקה,
עטר שיבת אבות בשער
ישבו בו בית-דין-משפט.
צרוור יפי עצוב בדעת
(חסד רגע מאת אל חלקם)
כי באמץ-לב הראוי לשבח
שעטו אז פרשינו לאהרנם.

דצמבר 1984

פנחס יסעור

אוריה

אוריה — אוריה, אוריה — הקשב:
הוא חי בי
זה המת
וימת החי.
אתה פחיקי
והפלך לצדי.

אל תתמהמה
מה עוד תבקש
ובלבי איש חי ומת.
הוא מלטפני
שני לזהט
וערנה מצמררת.

מהכלה המתה

4

אנה פרנק — שם שהוא דרמה. התבגרותה של ילדה יהודיה במחבוא באמסטרדם כשכחור משתוללת מלחמת העולם ה־II, ויהדות אירופה המושמדת.

"הכלה המתה" היא הצגה על התאוה לחיים בעולם של שואה ומוות, על אופטימיות, שמחה יצירה וחזון בתקופה של חורבן ויאוש.

אנה פרנק, "הכלה המתה", רוצה לחיות. כשארית כוחותיה היא שבה וחזרת מהאבדון, מהשכחה, אל מחוז הזיכרון, אל במת התיאטרון.

איילת שזר — אנה פרנק, יהודה אלמגור — פטר ואן דאן



הכלה המתה

פנטאזיה על נושא אנה פרנק

כתיבה עיצוב וכימור: יוסי יורנאלי
 מוסיקה: סטיבן הורנשטיין
 תאורה: יעקב מרזל
 נגנים: יובל מסנר, קרול פילג, רחיה ישי,
 סטיבן הורנשטיין, אמיל אדר
 בניית מודלים: עמירם כספי
 משתתפים:
 איילת שזר — אנה פרנק
 יהודה אלמגור — פטר ואן דאן
 שבתאי קוטרטי — אוטו פרנק
 אורה מאירסון — הגב' פרנק
 יובל סקר — מדרך החיירים
 מנהלת הצגה: יפה פרידמן
 מנהל ייצור: אילן בלבינדר
 מלבישה ואביזרנית: צילה רביץ
 ייצור ותפאורה: יעקב מיקלוש, רוני כהן
 תפירת תלבושות: שרה יוסף
 צילום חזרות לתכניה: עליזה אורבך
 ביצוע הקלטות: אבי יפה, אולפני הקלטה ירושלים
 טכנאי: אבישי הוכברג

התאגדות

תיאטרון החאן הירושלמי

חברי הועד המנהל של תיאטרון החאן

- הרי ספיר — יו"ר
- יאיר אלון
- דב בן דרוור
- תמר הורוביץ
- מיכה טל
- יוסף עוזיאלי
- עזריאל ציון
- פרופ' גרשון שקד
- יוסי פישר — משקיף מטעם הקרן לירושלים
- שרה ליסובסקי — משקיפה מטעם משרד החינוך

שחקני החאן בעונת תשמ"ו

- יהודה אלמגור
- אורה מאירסון
- שבתאי קונורטי
- איילת שזר

עובדי תיאטרון החאן

- יוסי יזרעאלי — מנהל אמנותי
- דניאל אלטר — מנהל שוש עמית — מזכירת התיאטרון
- אילן בלבינדר — מנהל טכני
- ברטה שטרית — מנהל חשבונות
- שרה שרף — מנהלת מכירות ויחסי ציבור
- משה צבי — קופאי
- יפה פרידמן — ניהול הצגות
- יעקב מרזל — תאורן
- שרה יוסף — תופרת
- נסים אגאי — מנהל אחזקה
- רוני כהן — טכנאי כמה
- מיקלוש יעקב — טכנאי כמה
- צילה רביץ — מלבישה ואביזרנית
- שמואל גנון — רכז קניות
- רחל נחמיאס — אחראית על עובדות הבית
- קמיל תורג'מן — עובדת הבית
- שמחה חנופה — עובדת הבית
- מוטהדה חביכה — עובדת הבית
- אברהם מוזס — סדרן
- חנה דינור — מרכזיה — מודיעין
- רחל מדינה — מרכזיה — מודיעין
- יעל השכל, הדס גלעדי, איה גרינהוט, צילה מוזס, מירב גלון, מיכל צוגרייך, דלית שפס, ניצה לידרור, יהודית סלזמן, נאוה מזר, רחל כהן, אסנת צדוק — דיילות

מערכת מחברות החאן

יוסי יזרעאלי, מיכל גוברין, יעקב רוז מנהל מערכת: דניאל אלטר. תיאטרון החאן, כיכר דוד רמז 2, ירושלים, טל' 02-718281

הצגה ראשונה — ז' טבת תשמ"ו, 19 בדצמבר 1985

מעצבי ההצגה

יוסי יזרעאלי — במאי, מעבד ומעצב יליד ישראל. בוגר ה-RADA בלונדון, אוניברסיטת בריסטול. קיבל תואר דוקטור ב-Carnegie Mellon University בפנסילבניה. מכהן כפרופסור ללימודי בימוי בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל-אביב. שימש כמנהל אמנותי בתיאטרון "הבימה" בין השנים 77-1975. בין הצגותיו החשובות בארץ: "איש חסיד היה", "מריאה", "שבעת הקבצנים" (בתיאטרון החאן). הירבה לעסוק בספורים של ש"י עגנון ובין היתר העלה

עיבודים ל"הכנסת כלה" ו"סיפור פשוט" ב"הבימה". הירבה לעבוד גם בחוץ-לארץ ובין עבודותיו הבולטות, "איך דבר יותר שלם מלב שבור", "עפי" סיפוריו של ר' נחמן מברצלוב, שהועלה בתיאטרון של היידלברג בגרמניה והוזמן לפסטיבל ברלין היורקתי. החל מאמצע עונת תשמ"ד משמש כמנהל האמנותי של תיאטרון החאן. עיבד וביים לאחרונה את ההצגה "תהילה" ו"הדיבוק" בחאן.

עמירם כספי — מעצב ובונה מקט (דגם)

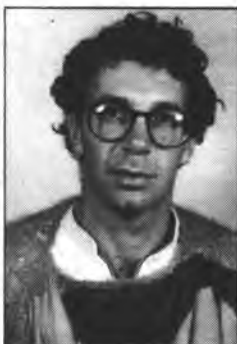
יליד ישראל 1953. למד עיצוב תעשייתי בלונדון (chelsea School of Art) ובאקדמיה לאומנויות בצלאל. עבד בבניית מודלים ארכיטקטוניים. כעת מתכנן ומבצע רהיטים מצויינים.

סטיבן הורנשטיין

מוסיקאי ומלחין, יליד ארה"ב, המתגורר ועובד בירושלים. בין עבודותיו החשובות: "שבעה פנים לגן", מאורע סביבת-חיצוני למבנה קולי ושבעים וחמישה מצבעים. (מופע זה תוכנן בייעוץ עם הפסל היפאני הנודע, איסמו נוגוצ'י, והוצג בגן הפסלים ע"ש בילי רוז, מזיאון ישראל, ירושלים). כמרכיב "חיאסמוס" (הכנס הבינלאומי לאמנות, תל-חי 1983), "יומן ירושלים" (מזיאון ישראל).



סטיבן הורנשטיין



עמירם כספי



יוסי יזרעאלי



יהודה אלמגור



איילת שזר



יעקב מרזל



שבתאי קונורטי



אורה מאירסון



יובל סקר

יצירתו האחרונה "אגדות" (יצירה להרכב קאמרי המבוססת על מקורות עתיקים שנמצאו בטקסטים יהודיים), החמנה על-די פסטיבל ישראל 1985 וכבוצעה בו כהצגת בכורה.

לאחרונה יצאה לשוק הקלטה ארוכת-גון מצעירותו בהוצאת אי.א.ר.אי.סי, מילנו, איטליה.

סטיבן הורנשטיין היה חבר בפקולטה למוסיקה במכללת בניגטון, ארה"ב, שם עבד עם המלחין ביל דיקסון. כעת הוא מלמד באקדמיה למוסיקה ע"ש רובין ובאוניברסיטת תל-אביב.

יעקב מרזל — עיצוב תאורה

יליד ישראל, 1942. בוגר ישיבת חב"ד בלוד. עיצב תאורה לרכות מהצגות תיאטרון החאן, ביניהן: "מרתין", "ברמי ימיה", "הרפתקאות החייל איבן צ'ונקין", "מולייר", "חסות", "תל-אביב — ניר יורק — תל-אביב", "מלחמות היהודים", "המרפסת", "דולפונה", "בנוי מת", "אילומינטוס", "לפוצץ אותם", "גימפל תם", "סקופ", "אגדת חורף", "גופלים כפח", "אבא אובר", "יובל", "קליגולה", "תהילה", "פעמונים בירושלים", "הדיבוק" ו"עידו ועינים".

שחקנים

איילת שזר

ילידת ישראל. בוגרת בית-הספר לאמנות הבמה "בית צבי", 1984. השתתפה בהצגת "עליסה בארץ הפלאות" של תיאטרון הקופסא, ב"תהילה", "פעמונים בירושלים", "הדיבוק" ו"עידו ועינים" בתיאטרון החאן.

יהודה אלמגור

יליד ישראל, 1959. למד בחוג לתיאטרון של אוניברסיטת תל-אביב. השתתף בתיאטרון החאן בהצגות "קליגולה", "תהילה", "פעמונים בירושלים", "הדיבוק" ו"עידו ועינים".

יובל סקר

יליד ישראל, 1951. בוגר ביה"ס לדרמה בסמינר הקיבוצים. השתתף במופע "אור ישר אור חורר" במסגרת קאמרי 2, ב"שמוליק של זוהרה" וב"אליעזר בעל החלומות" במסגרת התיאטרון לנוער, ב"לילה קסום" במסגרת תיאטרון הקרון, ב"זהבה ושלושת בעליה" במסגרת פסטיבל עכו תשמ"ה. בתיאטרון החאן השתתף בהצגות "הדיבוק" ו"עידו ועינים".

אורה מאירסון

ילידת ישראל. בוגרת בית-הספר לאמנות הבמה "בית צבי", 1983. זו עונתה השלישית בתיאטרון החאן. בעונה הקודמת הופיעה בהצגות "שעת סיפור", "יובל" ו"קליגולה". בעונה זו — ב"תהילה", "פעמונים בירושלים", "הדיבוק" ו"עידו ועינים".

שבתאי קונורטי

יליד בולגריה, 1943. בוגר הסטודיו למשחק של ניסן נתיב. שיחק בתיאטרון "האהל", בתיאטרון חיפה ובתיאטרון הקאמרי. משנת 1972 משחק בתיאטרון החאן. הופיע במספר רב של הצגות, ביניהן: "שבעת הקבצנים", "מולייר", "אגדת שלושה וארבעה", "אגממנון", "מלחמות היהודים", "הרפתקאות החייל איבן צ'ונקין", "תל-אביב — ניר-יורק — תל-אביב", "המרפסת", "בנוי מת", "סקופ", "יובל", "קליגולה", "תהילה", "פעמונים בירושלים" ו"הדיבוק".

כשאני שותקת אני מגוחכת! כשאני אוכלת רק קצת יותר מדי אני חושבת רק על עצמי. כל היום אני שומעת שאני טפשה, ופחדנית וערמומית, אני תינוק בלתי נסבל! ולמרות שאני צוחקת ומעמידה פנים כאילו לא אכפת לי, אני נפגעת מאד, ומתפללת לאלוהים שיתן לי אופי אחר, לא אופי כזה שמרגיז את כולם. אבל זה בלתי אפשרי. זה האופי שניתן לי! אני משתדלת לא להרגיז אותם הרבה יותר משהם חושבים, אני צוחקת רק מפני שאיני רוצה להראות להם כמה אני סובלת... הוא אמא!!!! כבר לא אכפת לי מה את אומרת, עזבי אותי!! הרי בין כה אני מקדח אבוד!!!! כמוכח שאמא מיד נזפה בי שאני חצופה!! די!! די!! הניחו לי!! אני רוצה לברוח מכאן, מהכל, להסתלק מהעולם!!!!

(אנה מוצאת מקלט על המיטה בחדר פטר.)
פטר: זו המיטה שלי!! את שומעת?! לא נתתי לך רשות!!

אנה: (מתגרה) אתמול נתתי לך הפוח! **פטר:** גב' פרנק!!... אתמול!!!!
אמא: אנה!! אנה!! אנה!! לאן תגיעי עם התנהגות כזאת!!

אנה: (החלטה) אני עצמי אהיה לי לאם! אני מנתקת מגע אתם וחיה את חיי בעצמי, ועוד אראה לאן אגיע.
קול גב' ואן דן: (מוחצת כף, צוחקת בהנאה "הופעת" אנה) בראווה! בראווה!!
פטר: אמא!!!!

אנה: (נבוכה מצחוק גב' ואן דן) בודקת את מראיה בראי, למרגוט שיחת אחרית אינטימית) מרגוט, לפי דעתך אני מכוערת?
קול מרגוט: יש לך עיניים נחמדות.

אנה: (מביטה בראי, לעצמה) למה היא מתכוונת?
אמא: אנה!!

אנה: כן אמא, ודאי אמא, אמא: קחי את הרכוש לעליית הגג, בזהירות במדרגות... בזהירות אנה... התפר לא חזק... בזהירות!!!! (קולות מכונות צופרות מתקרבות... עוצרות בחריקה. דפיקות בדלתות. צעקות בגרמנית. "יש יהודים בבית!!") "יהודים החוצה". צווחות. בני משפחה מופרדים זה מזה. צרוח יריות קצר. צעקות. כולם קופאים. אנה עוברת על המדרגות. שק האפונה נשמט ונרקע. מפולת אפונים. איטית וארוכה. כולם מבוהלים מהרעש.)

אבא: ששש... ששש...!!!!
אמא: (בין שיניה, כועס נוראי, בדממה) אנה!!...!! (האפונה ממשיכה להשפך על הצרפה.)

אנה: כלבילות אני שומעת צעדים. טורים טורים של בני אדם. רק הילדים בוכים. הם צועדים וצועדים על פי קצב הפקודות של פראי האדם. לפי הצעקות מכים ומענים אותם. אין חסים על איש, זקנים, תינוקות, נשים הרות, חולים — כולם, כולם משתתפים כמסע המוות. (אבא שחפף תחנות ברדיו. אותו חוזר ותיקן. מוצא תחנה גרמנית ומוסיקה קלאסית. מוצא רט.)

אנה: (ממשיכה) מה טוב לנו כאן. מה שקט וטוב. (אנה שוקעת בלי מודים עם אבא. מטה פעלים בצרפתית. מפסיקה. כמעט נחנקת מדמעות. מזדככת מאד. אבא מביט בה.)
אבא: זה לא יועיל, לא לנו ולא לאלה שבחוץ אם נשקע בקירות. מה נרוויח אם נהפוך את המחבוא ל"מחבוא הרכאון"?

אנה: והבאתי ליס...? לפעמים נדמה לי שאני רעה... האם זה אומר שאני צריכה לבכות כל היום?!!... (אנה מוחה דמעה וממשיכה לרשום פעלים בצרפתית. הצעקות בחוץ מתבררות... הפקודות בגרמנית. דלתות נפרצות. נשים צועקות. מכל הצעקות נשמעת צעקת ילד. "אמא... אמא... אמא... אמא...")

אנה ממשיכה. כמו להחריש את הקולות. בלימודיה. הטיית פעלים. אבא מגביר מעט את הרדיו. מוצא רט.)
אבא: ולחשוב שמוצרט כתב את זה והוא רק בן חמש... הצעקות גועות. מוצא רט נעלם ברקע. עולים קולות של ילדים משחקים בגן הציבורי. ילדות מקפצות על חבל. שירים. תיבת נגינה. אמא מביאה את "הסיר" עם האפונה הירוקה. כולם מקלפים. אנה מקשיבה למוסיקה בחוץ. מדמינת את עצמה כעיוורת. מקפצת בעקבות הקולות והמוסיקה)

אמא: אנה!
 (אנה חוזרת לקינף האפונה)
אמא: לא כך, לשבור בקצה —
אנה: כן אמא, בוודאי אמא, את צודקת אמא.
אמא: שימי לב: לשבור בקצה, למשוך את הקרום, לתלוש את החוץ, ואז לזרוק את התרמיל —
אנה: כן אמא, אני שמה לב אמא.
אמא: לא! לא!... תסתכלי...

אבא: (מצטט שירה מרגיעה משיר) חילקה...
אנה: (מקשיבה למוסיקה בחוץ. לצוחק הילדים ההולך ומתרחק. מביטה בכולם. זוכרת) כנראה שאני מצפה מאבא למשהו שאין הוא מסוגל לתת לי. (היא קמה ומתרחקת מהם.)
אבא: אנה?
אמא: מה יש לך אנה?... את לא נראית טוב אנה!... פניך חוורות כל כך...
שמן: גרים, סוכר ענבים, כדורי שמרים, סידן, אנהליין... פתחי את הפה... ככה... אההה...
 (כולם ממשיכים בקינף האפונה. הם מתייחסים לאנה דמיונית)

אנה: דממת מוות משתלטת על המחבוא, ועלי כאילו גוררת אותי עמוק, עמוק, אל תוך השאול. בשעה כזו אבא, אמא, מרגוט מותרים אותי אדישה, תועה מחדר לחדר, עולה במדרגות ותוזרת ויורדת, חשה כמו ציפור שקיצו את כנפיה והיא נחבטת בין סורגי הכלוב באפילה מוחלטת. "החוצה!... החוצה!!... החוצה!!... החוצה!!".

אמא: לאן את כורחת...
 (צפירות אנוקה. מטוסים מתקרבים. הפצצות אור. אש נגד מטוסים אמבולנטים צופרים. צעקות. אנה מבוהלת... מתחבאת. מנסה לשנן את לימודיה בקול רם כדי להתגבר על הפחד. כל השאר צופים בה בדממה. מקלפים אפונה ירוקה. אבא מחפש תחנות ברדיו. בעיקר את רדיו צרפת החפשית ואת הברי בי סי. הקליטה גרועה מאד. אנה מחפשת מסתור במיטת אבא)

אנה: אני מדמינת את עצמי לכד בתוך תא. בלי אבא ואמא. לפעמים אני רואה את עצמי נודדת ברכים, או שנדמה לי שהמחבוא שלנו עולה באש או שבאים לקחת אותו באמצע הלילה. אני רואה את כל המראות האלה כאילו הם קורים באמת. ויש לי הרגשה...
אבא: החרשות הטובות ביותר מאז תחילת המלחמה — האנגלים נחתו בסיציליה!!!!
אנה: אולי אחזור לבית הספר עוד השנה!
אמא: אמן! זו התחלת הסוף!...

אנה: המחבוא, ואנחנו בתוכו, כפיסת שמיים כחולים מוקפת עננים שחורים. המעגל הקטן עדיין בטוח אבל העננים הלכים וקורים והמרחק המפריד בינינו ובין הסכנה הולך ומצטמצם. הסכנה האפלה קרובה עד כדי כך שבמאמצינו להינצל אנו מתנגשים זה בזה. אנחנו משקפים למטה, מקוסבו בני אדם נלחמים אלה באלה ונושאים את עינינו למעלה. הרקיעים השלווים. גוש עננים שחורים מפריד בינינו. אינו מניח לנו לעלות, רובץ עלינו ועומד למעוך אותנו. לא נותר לי אלא לצעוק, לככות, להתחנן "מעגל, מעגל התרחש, הפתח מעגל לפנינו... הפתח!!!!

(אנה רצה לבית השימוש. היא מקבלת את הווסט הראשונה. היא חוועונית. ידה מלאה דם)
אנה: אמא!!... אמא!!... אמא!!... אמא!!...!!

(בחזון החזון האחרון של אנה. הקימו שאר המשתתפים בעזרת מדרגות התיירים אתהשולחן וערכוהו לארוחת ערב. כולם יושבים לאכול. כסא אנה ריק, הם מתייחסים אליו כאילו היא יושבת בו. אמא מחלקת אוכל)
אמא: (לכסא של אנה) אנה, תאכלי את הטרד, זה טוב בשבילך, את ילדה שגודלת —
אנה: אין לי תיאבון אמא —

קול גב' ואן דן: התרד חשוב לכריאותך! אם אמא שלך אומרת — קחי רק עוד קצת...
אנה: התרד כבר גולרם לי לבחילה!...!!
אמא: אנה!!!! את חייבת לאמר "תודה" לגב' ואן דן! את התרד היא כישלה כמיוחד בשבילך!!!!

אנה: (בשאת נפש) תודה!!!!
קול גב' ואן דן: היית צריכה לגדול אצלנו בבית!... שם לפחות היו מחנכים את הילדים! זה איננו חינוך! אנה מפונקת יותר מדי!!!! אני לא הייתי מרשה התנהגות כזאת! אילו אנה הייתה בתי —
אנה: (מתפרצת בזעם) א! לדעתי אני מחונכת די הצורך;
 (ב) למולי אינני בתך! (ריג) תסתכלי בצלחת שלך!!!!
קול גב' ואן דן: תרד לפני השינה גורם לי לעצירות.
פטר: אמא!!!!

אנה: אם כן, מוטב שלא תרחפי את האף לתוך ה... תרד שלי!...
קול גב' ואן דן: אה!!!!
 אנה!!!! את חסרת כל נימוס!!!! את חצופה!!!! את יהירה!!!! מדוע את עקשנית כל-כך!!!! במקום לאמר תודה, במקום להודות על כל הרדגה!... במקום... את... (אנה בוכה. צופה בשולחן מקשיבה לריב. תוך כדי צעקות האם הדזיק מדרגות הילדים 14 נרות בתוך עננת יום-הולדת. הוא גומר לספור)

מדרגות התיירים: 11, 12, 13, 14. מול טוב אנה... (צוחק) עד מאה ועשרים... (הוא מאיר עם נרות העונה את פני אנה. זמורה על השולחן כולם שרים "יום הולדת שמח" בשקט. אבא מדקלם שיר לאנה. אנה מוחה דמעות)
אנה: כן אמא, ודאי אמא, את צודקת אמא, אני חשוב על זה אמא, אני אישים ל...
 (כולם בוחשים, אוכלים. נשמעת חריקת מכונת עוצרת וצעדים... כולם משתמקים. אנה ממשיכה.)
אמא: אנה. ששש!!!! (ונוכחה את נרות העונה.) (דפיקות בדלת. הדלת נפרצת.)

תמונה שניה

(כל המשתתפים נעלמים — אובדים במעלה הבמה. מחפשים — קוראים זה לזה כמו עוורים בחשיכה. אנה, מסתובבת. גוררת את כולם במרד הבמה אל הריסת המחבוא.)

אנה: אני ממשיכה!!!! (כמו מדקלמת תחת לחץ) מה עוד את מבקשת אנה? אנה!! את צריכה להכיר טובה... חשבי על על הסבל שבעולם שלא נפל בחלקך... את חייבת לזכור תמיד...
אנה: (ממשיכה לצטט ביחד עם דברי אמא, אותם, מרוב הטפה. היא זוכרת בעל פה) שאנו יהודים מתחבאים, בעצם כלואים. שאין לנו שום זכויות אך יש לנו אלף חובות! לנו היהודים אסור לפעול לפי הרגש!... עלינו לשאת את כל הסבל ולא להתאונן!!!! כל מה שנותר לנו הוא לעשות מה שביכולתנו ולבטוח באלוהים — (אנה מסיימת "ציטוט זה בזעם רב ומיד פורצת בתשובה) כאשר אדם כלוא במשך שנה וחצי, זה רק טבעי שברגעים מסוימים זה נמאס לו!!!! על אף "הכרת הטובה".... אי אפשר לדכא את הרגש הזה לגמרי!!!! את מסוגלת להבין זאת כלי קשר לשאלה אם אני יהודיה או לא יהודיה?!!...
אמא: אנה!!... לא בקול רם כל כך!!!!

אנה: קראתי מאמר על נערות מסמיקות; נאמר בו כי נערה בגיל ההתבגרות נעשית שקטה ומתחילה להרהר בכל הפלאים בגופה. וזה בדיוק מה שקורה לי. מתרחש בי משהו מופלא, ואינני מתכוונת רק לשינויים הפיסיים הגלויים לעין, אלא בעיקר לאלה המתחוללים בתוך גופי... כל פעם שאני מקבלת ווסת — זה קרה כבר שלש פעמים!... יש לי הרגשה שלמרות הכאב והגועל אני נושאת בתוכי סוד מתוק.

לפעמים כשאני שוכבת במיטה בלילה אני מרגישה צורך נורא לנגוע בשדי ולהרגיש באיזה בטחה ושקט דופק ליכי. מתחת לסף ההכרה כבר היו לי רגשות כאלה עוד לפני שבאתי לכאן. פעם אחת כשישנתי אצל ליס הרגשתי צורך עז לנשק לה, וכך גם עשיתי... לא יכולתי להתאפק; הייתי כל כך סקרנית ביחס לגופה, כי תמיד היא מסתירה אותו מפני, הצעתי לה כי לאות ידידותנו ניגע זו בשדיה של זו, אבל היא סרבה... אני מלאה התפעלות בכל פעם שאני רואה דמות אשה ערומה, כמו למשל הפוסל של ואנוס. זה כל כך יפה, ליס.

אבא: (ששד כה ניסה, ולשוא. למצוא תחנת חדשות בראדיו) קפאון במלחמה... (לאורך הקטע אנה מתחפשת לדקדנית. באמצעות תחנותיה של אמא, סרטי בד ועליתעמלות ישנות. היא רוקדת ומבצעת תרגילי בלט. פטר פותר בתשבץ. לקראת סוף הקטע הוא מביט בה. אנה מציצה תוך כדי ריקוד בתשבץ. במקום שהוא תקוע)
אנה: אנטואנט... אחד מלמעלה למטה... אנטואנט... שבע אותיות... אנטואנט!!!!
פטר: (נבוכ) תודה! —

פטר צוחק במבוכה למראה אנה. אנה קדה קידות בלרינה. פטר צוחק במבוכה.
אמא: אנה!! זה הקומבניזון שלי!!!! (אמא. שמצאה פנקס המצרכים על הרצפה או בכיס הסינר. מתחילה לדקלם את התפריט... ברקע דברי אנה)
 (אנה, שבניתיים (שארה בבלזאים, מתחפשת לקבצנית. מקבצת מכולס ודבות... מייבבת בבכי)
אנה: (בקול גב' ואן דן) למה את בוכה ילדה? אני מתגעגעת לאמא שלי
 (בקול גב' ואן דן) היכן אמא שלך?
 (מתייפחת בבכי) מתה...
 פטר צוחק, מוחא כף.

אמא: תמיד סובלת!! תמיד מקופחת!
 (אנה חוזרת לקינף האפונה)
אמא: לא כך, לשבור בקצה —
אנה: כן אמא, בוודאי אמא, את צודקת אמא.
אמא: שימי לב: לשבור בקצה, למשוך את הקרום, לתלוש את החוץ, ואז לזרוק את התרמיל —
אנה: כן אמא, אני שמה לב אמא.
אמא: לא! לא!... תסתכלי...



יובל סקף — מדריך המיזרים.

(אמא תמישך עם רשימת המצרכים, ברקע דברי אנה עד שתרדם...)
 (אנה זורקת את קופסת הנדבות)
אנה: (מתבוננת בפטר, חסרת סבלנות) "פטר והחתול" !!!
 (פטר נבוך מהתגרותה. מנסה להתרכז בפחיתת התשבץ)
 מרגוט פטר ואני ישבנו לקלף אפונה. "עדיין איננו בטוחות מה מינו של מושי" ? "זכר" קבע פטר, "מה השאלה ?" "... אתה מתכוון לומר "זכר מעובר ?" (מוצאת דף מהיומן — מראה לו הכוכה. נזכרת בצחוקה...)
 חרדיים לפני כן ציפה פטר שמושי תמליט "לפחות עשרה גורים" !.. לכסוף החרבר שהוא השמין מנתחי הגבינה שנעלמה במטבח —
פטר: רוצה לראות ? ! ! (הופך את החתול, הנה, זה איבר המין הזכרי !..)
אנה: (כאילו שמעה מוסיקה שמיימית אילו נער אחר היה מראה לי את "איבר המין הזכרי" לא הייתי חוזרת לרבר איתו לעולם ! אבל פטר דיבר על ה"נושא העדין"
 כפשטות כזו, בלי שום כוונות גסות —
פטר: (מנסה לדובב את החתול המת) מיאו —
אנה: מיאו ! ! ! (היא מתרוממת קדימה, אבל ה"שיעור" עוצר בעדה והיא חוזרת לשבת.
 המוסיקה מתגברת. אנה משננת. אבא מתקן. מוסיף. שמות מזחינים. תאריכי קרבות. שושלות מלכים. המצאות. אנה מנסה ע"י השינון להרגיע איזה פרץ רגשות בתוכה... ולבסוף —)
אנה: זה האביב שאני מרגישה בכוכי. אני מרגישה את האביב מתעורר !.. אני מרגישה אותו ככל גופי וככל נפשי ! !.. כל כך קשה להתנהג כרגיל... אני מבולבלת לגמרי, אינני יודעת מה לקרוא, מה לכתוב, מה לעשות, אני רק יודעת שאני משתוקקת.. משתוקקת — לכל ! לשיחה, לחופש, לחברים, להתבודד, אני כל כך משתוקקת לבכות... אבל איני יכולה ! ! ! אני מתרוצצת מחדר לחדר, נושמת בעד סרק החלון הסגור את הרוח הנפלאה בחוץ, את הכחלה העמוק של השמים, את אור השמש !.. אני חשה איך ליבי דופק, כאילו קורא — הרווי נא את תשוקתי !, אנה ! ! !
 (אנה מנסה להתגבר על סחרחורת האביב ע"י שינון יותר אינטנסיבי — בלבולה רק הולך וגובר.)
אמא: אנה... תוריד מעליית הגג תפוחי אדמה ! ! !... (אנה מרימה סיר. קמה ונגשת)
 (פטר מנסה לשקם את שברי מדרגות העץ עלצית הגג. ואת שברי הדלת. אנה עם הסיר בידה)
אנה: אני מתנצלת על ההפרעה —
פטר: לא... לא...
אנה: האם עלי לסגור אחרי את הדלת ?
פטר: כשתגמלי תרפקי על הדלת ואני אפתח לך... (אנה בעליית הגג. פטר ממתיך בחדר. אנה דופקת בדלת. שלוש דפיקות. פטר עוזר לה לשאת את הסיר במורד שתי המדרגות השבורות)
אנה: (מתייחסת לתפוחי האדמה בסיר) הפכתי הכל... אלה הקטנים ביותר שהיו שם —
פטר: חיפשת בחבית הגדולה ?

אנה: עד הקרקעית.
פטר: (עדיין אחוז אתה בסיר הם נראים לי בסדר גמור. איחולי !..
 מוסיקה
 אנה מתרחקת
פטר: (קורא אחריה) הדנוכה ! !... נהר הוואלסים ! ! חמש איתיות מלמעלה למטה.
 (פטר ממחר אחריה מתגאה בפתרון השאלה בתשבץ)
קול גב' ואן דן: "הוגה דעות" !.. (פורצת בצחוק נס.)
פטר: (מתרחק. נעלב) אמא ! ! !
אנה: (מתפלצת) מדוע היא לא יכולה לסתום את הפה ?
אמא: אנה ! ! ! איך את מרברת ! ! ! (מגלה את הסכין בידה, מרימה תפוחי אדמה).
אנה: לראות אותו כל כך בודד ולעמוד חסרת אונים !.. (מתקרבת אליו בלחש) מה שאתה צריך זה ידיד...
פטר: (מסתלק) אין לי צורך בידידים !..
אנה: (מתייחסת למקום שפטר עמד בו בקדמת הבמה) קשה לי להאמין שהוא באמת התכוון לך ! ! !... לפטר המתרחק ממנה) לו הייתי יכולה לעזור לך... לו היית מרשה לי ! ! !... ביחד היינו יכולים לגאול זה את זה ממבדידותנו ! ! ! (אנה מבחינה באמה העומדת ממש מאחוריה, קפואה. מאיימת. מכיסה בה. אנה זוכרת — מבינה. מוסיקה)
אנה: "סיר מים, עיתונים על הרצפה... בזהירות עם הסכין אנה..."
אמא: (ביחד עם אנה על דבריה האחרונים) בזהירות עם הסכין אנה ! ! !... לא ! !.. אנה... מלמעלה למטה אנה !.. (ריח תפוחי האדמה וצורתו מגעילים את אנה) כן אנה ! ! ! זה מה שקורה אחרי שנה וחצי ! ! ! גם לתפוחי אדמה ! ! ! (חשה בפטר שמביט בה מרחוק) פטר אינו מסיר את עיניו ממני... הוא מסתכל בי באופן שונה מהרגיל... אינני יודעת... חשבתי שפטר מאוהב במרגוט... אני כבר לא בטוחה בכך...
אמא: לא אנה ! רק את הקליפה ! את זורקת חצי תפוחי אדמה !..
 (אנה גומרת להתרחץ ולהתכונן. להסתרק... שמה סרט אדום וצעיף... מדריך התיירים מצלצל. פטר לא בא.)
אנה: אולי באמת אין לו צורך בידידים ? ! אולי הוא שולח מבטים רכים כאלה גם באחרים, ולי היה נדמה שהוא מכיט רק בי ?
אמא: (נואשות) את התפוח לסיר אנה... לא על הרצפה.
אבא: קשה להאמין... אם האנגלים יפלו להולנד יציפו אותה האנגלים במים.
אמא: (מנקה ביתי שמוש) לאן את הולכת ?... (מביטה בכיוון גב' ואן דן)
אנה: (בדיסקרטיב) לפטר...
אמא: (בלחש) הניחי לו... את בטח מטרידה אותו !..
אנה: את מסוגלת להבין שגם לי יש קצת איטואיזיה ? הוא רוצה לגלות לי את ליבו, בדיוק כמו שאני רוצה בכך... אבל הוא אינו מעז... וזה גורם לו לתחושה עמוקה של חוסר אונים... אבל הוא אינו יודע שדווקא

בישנותו — היא המושכת אותי !.. (מתרכזת בעיניים עצומות) אנא... ספר לי מה באמת אתה מרגיש... ואנא אל תשים לב לפטפטנות האומללה... (פונה אליו פותחת בשיחה) פטר —
אמא: (שגילתה חולצה שלה שאנה גזרה לעצמה) אנה ! ! ! מה הליפסטיק שלי עושה בבית-שימוש ? !.. !..
אנה: (מנקה ליפסטיק מהפה תוך כדי יציאה) במשך הזמן תרכוש בטחון עצמי רב יותר ! ! ! (אנה נותנת לו חבילה קטנה — פעמון אופניים).
פטר: (מופתע) מה ? !.. (ממהר אחריה לתת לה את העפיפון שהסתיר מרוב בושה עם כניסתה)
 (אנה ביציאתה נתקלת מרוב התרגשות בחפציה. פטר גם כמעט נופל)
אמא: (משתיקה) אנה ! ! ! בזהירות... ששש !.. !.. (כולם קופאים עקב הרעש)
אנה: (למרגוט) את חושבת שאני משתמשת כפטר ? ! אני מוכרחה לשוחח עם מישהו ! !.. מכל מקום — אינני מאוהבת ! ! ! אילו הייתה למשפחת ואן-דאן בת, הייתי מנסה לשוחח גם אתה !.. (מתכוננת ללכת לישון)
 (פטר, שגילה את פעמון האופניים, מצלצל)
אנה: מזל שלמשפחת ואן-דאן אין בת !.. !.. (אנה מצלצלת בפעמון)
קול גב' ואן דן: פטר, אנה עוד תינוקת ! ! ! (פטר ואנה מתגנבים לקדמת הבמה, אנה מרימה מוט וילון ועליו וילון שחור, מלוכלך ומאובק. שניהם עוצמים עיניים. בחוץ (שמעיים פעמוני כניסות... תיבות נגינה, צחוק ילדים בגן הציבורי).
אנה: השמיים הכחולים... על עץ הערמון הקרח מתנוצצות טיפות קטנות... השחפים ושאר הציפורים דומות כמעופף לציפורי כסף... אמסטרדם... אמסטרדם... גנות-גנות עם קו האופק... שנינו הרגשנו שיש כאן משהו — שאסור להפסיק במילים...
 (כסא מרגוט ועליו תערוכת חפצי מרגוט. התמונה — תמונה אינטימית, סודות מחזר הבנות)
אנה: (מתגנדרת, לקראת הפגישה... נעליים של אמא, תסרוקת... מופתעת מאד, מוטרדת) יש לי הרגשה שפטר מוצא חן גם בעיני מרגוט !.. אינני יודעת עד כמה היא אוהבת אותו, אבל כל הענין גורם לי צער רב, כי בכל פעם שאני נפגשת עם פטר אני בודאי מכאיבה לה מאד !.. ומה שיפה מצידה שהיא מסתירה את רגשותיה... (מודה) אני יודעת שאילו אני הייתי במקומה הייתי מקנאה עד יאוש !.. אבל מרגוט אומרת שאינני צריכה לרחם עליה. (מרימה מכתב צהוב) "אני מחפשת מישהו שיעלה עלי מבחינה רוחנית, ופטר אינו כזה"... "בכל זאת אני מצטערת שאת כאן ה"שלישי המיותר"... "אני רגילה לך"... ענתה במרידות. ואז חבקה אותי ונשקה לי: "תייהני ככל האפשר מהידידות שמצאת פה !.."
 (אנה מנשקת את דפי המכתב הצהובים של מרגוט. את משקפי מרגוט אותן היא מנגבת, מנסה לחבוש וחוזרת ומניחה אותן על כסא "התערוכה של מרגוט")
אנה: (מסתירה פניה) כשחם לי רואים עלי תיכף ומיד... אני מסמיקה...
פטר: אולי את מאוהבת ? !..
אנה: מה פתאום ? !..
פטר: (נבוך) למה "מה פתאום" ? !..
אמא: (קוראת למעלה אנה ! ! !)
אנה: למה הוא התכוון "למה 'מה פתאום" ? !..
אבא: אנה !.. את לא מפריזה קצת באיפור ? ! (אנה מנגבת את האיפור, שקועה בהרהורים מגלה פניה בראי מוסיקה)
אנה: פני השתנו כל-כך... עיני צלולות ועמוקות... לחיי ורודות... והפה — רך... אני נראית מאושרת וככל זאת יש משהו עצוב כל-כך בארשת פני, כאילו החיך עומד להשטט מעל שפתי בכל רגע —
 (רעשי מטוסים, הפצצות, יריות, אזעקות. כולם חרדים מאוד. אבא מחפש תחנות ברדיו...)
אבא: ועכשיו הם אומרים שאם האנגלים יפלו להולנד הם יגלו את כל האוכלוסיה לגרמניה...
אנה: פלישה — אחת-עשרה מלמעלה למטה.
אבא: (לעצמו, מוצא תחנות רדיו גרמנית למוסיקה קלאסית) למה עוד הם מסוגלים...
אנה: גזים מרעילים. שלוש מימין לשמאל. (אמא מחחילה להתפלל)
קול ארון דן ואן דן: ואתה מאמין להם ? זה רק תעמולה !.. למה להם לסחוב את כל האוכלוסיה ?



יובל סקג' - מודרך תיירים, אורה מאירסון - הגב' פרינק, יהודה אלמטר - פטר ואן דאן, שבתאי קוטריט - אוטו פרנק, איילת שור - אנה פרנק.

אנה: פרק ב': "אבא ואמא אינם מבינים אותי" ... נכון, הם ניסו לעזור לי ככל שהורים מסוגלים לעזור... אם כך — איך קרה הדבר שרוב הזמן הרגשתי בודדה כל-כך, וכל כך... וכל כך לא מובנת?... (חותמת) אנה פרנק... "הטעות החלה אבא, בבחירת האמצעים. התייחסת לבעייתו כלבעיות גיל... אתה פשוט לא הבנת כי עצם המאבק להתגבר על על ההתלבטויות הוא-הוא החשוב לי ביותר!... בלי כל קשר לתופעות הקשורות בגיל!... ל"התלבטויות שתעלמנה מעצמן"!... וזו הנקודה!... לא רציתי שתתייחס אלי כמו אל נערה מתבגרת — רציתי כל-כך שתתייחס אלי כמו שאני, בוכות עצמי... כאנה!!!

(חותמת) אנה פרנק...
אמא: אנה... מה עוד את רוצה? !
אנה: אבל זאת לא היתה אכזבתי הגדולה ביותר... לא... "יותר משאני מהרהרת באבא... אני מהרהרת בך, פטר..."

היום אני יודעת... יצרתי לעצמי תדמית של נער שקט, רגיש, חביב הזקוק לאהבה וידידות... הייתי מוכרחה לשוחח עם מישהו! ! לאחר מאמצים קרובי אותו אלי... היום "הקרכה האינטימית" נראית לי כטעות. דברנו על הכל, על הדברים הפרטיים ביותר. ובכל זאת — על העיקר... אותו משהו שעדיין ממלא את לבי, בו לא הצלחנו לגעת... (מזדפנת...) קשה לי עדיין להבין את פטר... האם הוא פשוט נער שטחי... או שהוא באמת רק ביישן... שלום פטר... להתראות פטר... לא, אתה צודק, פטר... אסור לבוא אלינו בטענות... לנו הצעירים קשה כאן הרבה יותר... כי עלינו לעצב את אופיינו בתקופה של חורבן, כשכל האידיאלים נהרסים, כשאנשים מגלים את כל הכיעור בתוכם... ואיננו יודעים עוד אם להאמין באמת, בצדק ובאלוהים... (חותמת)

זה הקושי של הימים האלה — חלומות, רעיונות, תקוות מתעוררים בנו — רק כדי להתנפץ אל מול המציאות המחזירה. — ופתרון איך... פלא, פלא גדול שעוד לא התייאשתי מכל תקוותי, שנראות יותר ויותר כאבסורדיות, שאין להגשימן. ואף על פי כן אני דבקה בהן, כי על אף הכל עודני מאמינה, כי יצר האדם טוב. אינני יכולה, אינני מסוגלת לבסס את תקוותי על מוות, על סבל, על תודה ובהוה... אני רואה את העולם הולך והופך לישומון, אני שומעת את הרעם ההולך ומתקרב ויודעת שסופו להרוס גם אותנו... ובכל זאת אני מאמינה שהכל יסתיים בכי טוב... ובינתיים אני חייבת לשמור טוב טוב על רעיונותי... מי יודע, אולי אפשר עוד יהיה להגשימם בזמן מן הזמנים

(אבא שופך חול מהרדיו... אמא מניפה את השמלה. שמלת הכלה המתה)

אנה: כשחם לי אני מסמיקה...
פטר: אולי את מאוהבת?
אנה: מה פתאום? !

(אנה משננת חזרת על השיעורים שנהגה ללמוד עם אבא)
אבא: זה לא יועיל, אנה... זה לא יועיל... (אנה נסוגה לאחור. מפילה שולחן)

אמא: את לא נראית טוב... אנה... שמן דגים. לפתוח את הפה...
אנה: כמו ציפור... (בוחנת)

אמא: לאן את בורחת? (אנה חוזרת — כולם מאחזריה בתהלוכה)

מודרך התיירים: (מכריז) הוד מעלתו... קרל ה... הוד רוממותו... ה... פרידריך שילר... מוצארט...
פטר: אני זוכר אותך מבית-הספר.
אנה: כן? ! באמת.

פטר: תצחקי עוד הפעם... פעם אחרונה...
אבא: צללתי דום בזרועות שנת ואשכח עמל יום ותופע דמות אלי נפלאת כחזיון החלום...

היינה
אמא: אנה... אנהליין... אל מלא רחמים.
(אנה רוקדת עם מודרך התיירים שצבע פניו בלבן... רעש האימה מתקרב... המינואט בשיאו...)
פטר: (מחזק) איחולי! ! ! !

(אנה רוקדת עם מודרך התיירים. ההורים "חמוססים" את "הכלה המתה" אט, אט... במרחק... תוך כדי הרוקדת...)

מבושלת... תפוחי-אדמה.
אנה: תרד... תרד... תרד...
אמא: זה טוב בשבילך, את ילדה שגודלת.

אנה: אינני יודעת עוד בשביל מה אני לומדת. אם המלחמה לא הסתיים עד ספטמבר לא אלך עוד לכית הספר. אינני רוצה לפגור בשנתיים. אולי באמת היה טוב יותר אלמלא הסתדרנו, אולי כבר היינו מתים! ! !

אבא: (מקשיב לרדיו, נרגש מאוד) הפלישה התחילה! ! ! הפצצה כבדה — קלה, בולון, שרגבורג! ! ! קרבות עזים בין אסדות נחיתה אנגליות והצי הגרמני... (ההמנונים, שיר ככת, חיבוקים ונשיקות)

קול גב' ואן דן: זו בטח נחיתת נסיון, כמו לפני שנתיים ליד דייאפ! ! !

קול אדון ואן-דאן: פטרונלה? ! ! ! תסתמי את הפה! ! ! (פטר סוגר טייפ)

אבא: גנרל איינהואר מודיע לצרפתים — "שנת 1944 היא שנת הנצחון! ! !"

אנה: מרגוט! ! ! מרגוט! ! ! את מאמינה? ! ! אולי בכל זאת נלך לבית-הספר באוקטובר... (המוסיקה גוברת... ואז דוממת אט אט)

אבא: (מקשיב לרדיו בעלות הברית כבשו את באיו, כפר קטן בחוף צרפת... עכשיו זה ברור לחלוטין... הכוונה היא לנתק את חצי האי שעליו שוכנת העיר שרגבורג! ! ! בחזית הרוסית מתרחשים כנראה מאורעות כבירים! ! ! הערב תימסר הודעה מיוחדת מטעם סטלין! ! !

אנה: אני לא מסוגלת לתפוס את המחשבה שנסחתרר מכאן! ! !

אמא: ארוחת-בוקר: מבוטלת; ארוחת-ערב: דייסה, לחם ותפוחי-אדמה.
אבא: (מקשיב לרדיו) ועכשיו האנגלים פתחו במתקפה גדולה על שרגבורג! ! ! עד העשירי באוקטובר אנחנו יוצאים מכאן! ! ! (מרים כוס מים חמים. המים נשפכים). מי מוכן להתערב? !

אנה: האם זה אומר שאחרי הכל, השחרור באמת קרוב? ! !

אבא: (מקשיב לרדיו) הרוסים פתחו סוף-סוף במתקפה ליד ויטבסק! ! ! בדיקת שלוש שנים אחרי הפלישה הגרמנית! ! !

אמא: ארוחת-בוקר: מבוטלת. ארוחת-ערב: מבוטלת.

היום נחלק את שארית תפוחי-האדמה. כל אחד יחליט בעצמו מה לעשות בהם.

(שק תפוחי-האדמה האחרון נרק. אין אוכל)
אבא: (מקשיב לרדיו) שארבורג נפלה בידי האנגלים! ! ! הרוסים כבשו את ויטבסק! ! ! ועכשיו האנגלים יכולים לעלות לחוף בכל רגע. סוף סוף יש להם נמל! ! !

אנה: כשאני מדברת על מה שיקרה, אחרי המלחמה, נדמה לי שאני מדברת על איוו אגדה, על חלום שלעולם לא יתגשם.

(למונטאו) הסיום — מסיבת יום ההולדת. חדשות הרדיו נמוגות... מסיקת יום הולדת עולה)

מודרך התיירים: ליום הולדתך ה-15 — עד מאה ועשרים.

(שיר יום ההולדת יושר ברקע עד הסיום)
(מודרך התיירים מגיש לה חבילת ספרים "סרטים מהדפוס". אנה פותחת, נרגשת, קוראת):

"המחבוא" — פרשה רומנטית בעיצומה של הרפתקה מסוכנת... מאת — אנה פרנק...
אנה: "מרגוש".. מרגוש אחותי השקטה.. "תיהני כל עוד את יכולה"

היום אני יודעת למה היא התכוונה (האמנם?)

אנה: ולמרות שאמר זאת בצחוק יש לי הרגשה שהוא מתכוון לכך... וכשהוא אומר "אילו הייתי חזק כמוך, כי אז — ..." (מחשיכה) איך אפשר להודות "אני חלש", ולא לעשות משהו! ! !

פטר: (מחזק) מפני שככה זה נוח יותר... (צוחק)
אנה: נוח? ! ! נוח? ! ! מה שנראה נוח עלול לדרדר אותך לתהום! ! ! פטר! ! ! פטר! ! ! פטר! ! !

(פטר צוחק)
אני חייבת ללמוד כדי לא להשאר טפשה! ! ! (מתענה ביטורי תאוה) האם זו באמת תכונה טובה להיות כל-כך חזקה? !

(מזדננת) מה איכפת לי... אם זה גורם לו אושר כה רב...
אבא: (מגלה אותם מתנשקים. מתפרץ) די! ! ! מספיק! ! ! עם כל ה... ממוזים האלה! ! !

אנה: אבא! ! ! (תוך כדי בכי, אנה מתגוננת כאשה בוגרת, מתאפרת באדם. ממלאת את החזה בסטרטוסים לכיוון כסא אבא)

אתה מחכה בוודאי להסכר מצדדי, אתה מצפה ליותר התאפקות מצדדי, שאתנהג כמו ילדה בת 14! ! ! וככן, אתה טועה! ! !

אבא: (מתפרץ, לכסאה של אנה) אנה! ! ! את, שהוריי מוכנים תמיד למסור את נפשם עליך? להם את אומרת שאינך מרגישה כלפיהם שום אחריות? לא אנה, לתודה כזו אין אנו ראוים... עוול גדול את עושה לנו, אנה! ! ! השפל שבעולות! ! !

אנה: וזה היה בודאי המעשה הגרוע ביותר שעשיתי בימי חיי. בסך הכל רציתי שיתייחסו אלי כרצינות... לא... זה היה באמת מעשה שפל! ! ! גרוע משפל! ! ! הייתי מרוצה מעצמי קצת יותר מדי... "השפל שבעולות" ! ! !

הו! ! ! יש לי עוד הרבה מה ללמוד. אני מתחילה לבלבל את הכל! ! ! מה אוכל להשיג עם זכרון עלוב שכזה? איך אזכור את הכל כשאגיע לגיל שמונים?

(מודרך התיירים צוחק. אוזנו את החלון. אנה חוספת ממנו).
אנה: (מוריזה אפור. מתנקה) אמש, כשישבנו על הספה, מחובקים כמו תמיד, פתאום נעלמה אנה הרגילה ובמקומה באה אנה האחרת, אנה שרוצה לאהוב, להיות רכה —

ישבתי צמודה אל פטר והרגשתי איך התרגשותי אולה: עיני התמלאו דמעות. הדמעה השמאלית ירדה על חולצתו, והימנית — גם כן... האם הרגיש שמתגלה לפניו אנה האחרת? כשעה שמונה וחצי

(צוחות לנחלה הצענה) ! ! !
וזה הפעם הראשונה שפטר גילה, שגם בילדה הרעשנית, קלת הדעת, יש חיים פנימיים, ולב משלה... הו, פטר... פטר... לאן כל זה כל מוביל? ! ! פטר! ! ! בלילה ההוא ידעתי כי עלי למות.

אבא: (בעקבות פרטים ששמעו ברדיו) מי מוכן להתערב? ! !
עוד לפני העשרים במאי 1944 יערכו מבצעים כבירים! ! ! גם ברוסיה... וגם במערב! ! !

אנה: בעשרים במאי 1944 הפסיד אבא חמישה תפוחי-אדמה בהתערבות עם הגב' ואן-דאן. הפלישה עדיין לא התחילה...
אמא: ארוחת-בוקר בשעה 11.00: ספל דייסה. ארוחת-צהריים בארבע: חסה "ישנה", חסה רגילה, תרד וחסה מבושלת.

אנה: אני רוצה לנסוע לשנה אחת לפריז. להתקדם! ! ! ואחרי-כך לשנה ללונדון — להשתלם בשפות וללמוד תולדות האמנות... לעומת מרגוש שרוצה להיות מייילדת בארץ-ישראל! ! ! (צוחקת בבח. מתחזקת)

אמא: ארוחת-בוקר: שתי כפות דייסה. ארוחת-ערב: תרד

האמנות היא שקר נהדר

גליה שיפמן

כמוכן, משום שהכל מבוסס על מה שיצרו בעצמם. הפואטיקה שלי נובעת מעצם עובדת קיומם, כאשר הם מהווים את המציאות של עצמם. חשוב לי מאד שלשחקנים שלי תהיה לפחות דיסציפלינה אמנותית אחת נוספת על המשחק. ככל שהם רב-גוניים יותר, הם ניתנים ל"שימוש" רב יותר. עם זאת, יש לי גם שחקנים ללא כל רקע מקצועי. כאלה שפשוט "אספתי" מהרחוב. למשל את הקשיש בן ה-82 שיושב בשורה הראשונה של "הכיתה המתה", "לקחתי" "סתם" כן מהחנות בה עבד, בגלל היכולת הקומית הבלתי רגילה שראיתי בו. הדמות היושבת לידו, והנראית כזקן, היא בעצם זקנה. אישה בעלת תואר אצולה אמיתי. היא שיחקה אצלי את התפקיד הראשי ב"פאלאדינה" — מחזה שהעלתי בתיאטרון המחותר עוד ב-1942.

"הכיתה מתה" — אידאה של זכרונות

שלוש ההצגות האחרונות שלי — "הכיתה המתה"; "וילפולה וילפולה" ו"שיתפגרו השחקנים" עוסקות בנושא הזכרונות. מה שמעניין אותי בנושא זה הוא הפונקציונליות של המכשיר הקרוי זכרון. ניתן להסביר זאת כך: הזכרון האנושי מתפקד בעיקר על בסיס מקרי. יש בו תמונות קבועות, כמו בסרט, הנשלפות מתוכו בדרך כלל במקריות, וכרוך המקרים מדובר בפרטים קטנים ולא דווקא חשובים במיוחד. לדוגמה, אני לא זוכר ממש את אבי, אלא את נעליו הצהובות. בעיקר את נעליו, שהרי גבוה מזה לא ראיתי אז. לעומת זאת, שמעתי אותו מקלל. כך שמכל דמותו קיימים בזכרוני — נעליים וקללות.

קטעי זכרון כמו אלה, אינם קשורים בכל פאכולה סיפורית שהיא. אלה תמונות שמופיעות ונעלמות בקצב משלהן. מדובר בהתרחשות בזמן אבל לא ברצף כרונולוגי של מאורעות. ב"כיתה המתה" מבנה כזה של קטעי זכרונות. משהו כמו "זרם התודעה", ללא כל סיפור, כאמור. מעין נהר של אסוציאציות שעל-פי הגיון המציאות, הן נטולות כל משמעות. סוריאליזם? — עד גבול מסוים.



מתוך "וילפולה וילפולה"

גנרל גרמני מבוסס. יוליסס "שלי" צועד לתוך חדר זה, כשהוא לבוש במדים גנובים של גנרל גרמני. הוא מתגנב לחדר, כשבידו מיקרופון — "נבחן" — מאלה שהיו נהוגים בשימוש במלחמה. הטכסט של ויספנסקי מהווה, לפיכך, רק אחד מהאלמנטים שעזרו ליצור מציאות זו. אחד מאלה שיצרו יחד את התמונה הכוללת.

הדיאלוג עם המחזאי

בתיאטרון הממוסד כתובה הדרמה מראש, והשחקנים, התפאורן, וכל השאר מתאימים את עצמם למחזה הכתוב. עושים רפרודוקציה שלו, או גרוע יותר — אינטרפרטציה.

אני, לעומת זאת, לא משחק את ויטקיץ, אני משחק איתו. הוא השותף למשחק, והיות והוא מתאים לי כפרטנר, אני משחק רק אתו. זו אחת הסיבות לכך שהתיאטרון שלי איננו רפרטוארי. אני לא משחק עם חמישה-שישה מחזאים בשנה, אלא מהווה את נציגו, כביכול, של מחזאי אחד המייצג כרוחו את התיאטרון הספציפי הזה.

מן האידאה אל הסיטואציה — דרך השחקן

אני לא מתחיל, כמוכן, מן הטקסט, אלא מאידאה אמנותית, כמו האידאה של "המציאות האחרת", או האידאה של החיים כנדודים, והנדודים, כסמל לאמנות ולחיים בכלל, כדרך אל הבלתי-ידוע. זה רעיון שמרתק אותי. ממנו התחלתי בזמנו את ההצגה "עוף המים", למענה יצרנו אז שורה שלמה של סיטואציות נרדדים שלא היו קשורות לכל טקסט שהוא.

קלוזארים (נוודים) לבושים לקראת מסע ארוך, במעילים, בצעיפים, בנעליים מרופדות בסככות, כמוזודות ישנות. בתוך סיטואציות אלה, נפגשו השחקנים עם הטקסט של ויטקיץ.

יש לי 15-16 שחקנים. אני מכיר אותם בעל-פה. מבפנים. אני מכיר את כל חולשותיהם, שמענינות אותי הרבה יותר מהיתרונות שלהם, משום שהיתרונות הם אקדמאיים, והחולשות, הטעויות, זה מה שחשוב באמת. יש שבלהקה למשל שני שחקנים תאומים, והם משחקים תאומים.

בחזרות הראשונות על כל מחזה, אני יושב בצד ומתעד את התנהגויותיהם. רושם כל מילה ותנועה, כשהם מדברים, כל אחד בלשונו האישית שלו. אחר-כך אני מפגיש אותם עם הטקסט, ולידו, עם כל שאר האלמנטים — מוסיקה, תאורה וכד'. כלומר, אני מוסיף להם את הרתמוס הנכון ואת הכוראוגרפיה הנכונה. ורק אז, כאשר הכל רשום, צריכים השחקנים לשנן את תפקידם בעל-פה. אבל זה אינו מכביד עליהם

תדאוש קנטור, מייסד, מנהל ובמאי של התיאטרון הפולני הקראקובאי — "קריקוט 2" נחשב כיום לאחד היוצרים החשובים בתיאטרון המודרני.

"קריקוט 2" נוסד בקרקוב ב-1955, והיווה המשך ישיר לתיאטרון המחותר של קנטור שפעל בין 1943-1945, בזמן מלחמת העולם השנייה.

"הכיתה המתה" מוצגת על בימות העולם מאז 1975. פגישה אישית עם קנטור, נראית כהמשך ישיר להצגה. כמפגש עם אחת הדמויות המאכלסות את הבמה. קול פסקני. דיבור מקוטע. לעתים חר-משמעי. לעתים מטפיזי. הידיים מדברות לעצמן. התמונה הכללית — סחופת. שחקן מעולה. במהלך הפגישה ניסו לשאול, לקטוע, להתוכח, למקד את הדברים, אולם בסופו של דבר זרם הכל כמונולוג מתמשך אחד, וכך השארנו אותו.

תיאטרון של מציאות אחרת

בהיסטוריה של הספרות קיימות דמויות מתים כמו המלט, מקבת ועוד, שנמצאות ב"יצירו האחר של הנהר". התיאטרון הוא מעבר בנהר הרדוד, אותו עליהן לחצות כדי להגיע אלינו — אל החיים. למשל, הדמות המונומנטלית של המלט, כשהיא מגיעה לתיאטרון וניצבת על הקרשים העלובים של הבמה, היא מאבדת בהדרגה את גדולתה. מתכופפת. כמו מתגנבת. היא מתחילה לדבר בטון אחר. הגוף שלה מדבר אחרת. וזהו התיאטרון עכורי — תרגומן של דמויות מפוארות לדמויות-כשר ודמויות פשוטות. קנטונות.

ב"וילפולה וילפולה" לדוגמה, בניתי הצגה על משפחת. על אבי, אמי, דודי. ומשפחה זה דבר מכובד מאד. משפחה, כידוע, אין פוגעים. התחלנו, לכן, לעבוד על הצגה זו מכיוון שונה. עברנו ראשית על טיפוסים נחותים — על זונה, משוגע, פרשע. אנשים משפל המדרגה שאת דמויותיהם יצרו ושיחקו השחקנים.

זו היתה כביכול המציאות של ה"עבר האחר", כאשר המציאות המוכרבת היתה של משפחתי. וכשארי זמן, הטלתי על השחקנים את תפקידי אבי ואמי, הם שמרו על הדמויות הנחותות שיצרו קודם, ודרך העלו את בני משפחתי.

האמנות היא שקר נהדר. האמת באמנות היא מסוג שונה לגמרי מזו שבמציאות. בדרך כלשהי מתחברת אמת זו עם האמת הריאלית, אבל זה מסובך, כפי שאמר ויטקיץ — "אי אפשר למדוד אמנות בקטגוריות של מציאות". לאמנות חוקי מוסר משלה. מה שבמציאות יכול להיות מאד לא מוסרי, עשוי להיות מוסרי מאד על הבמה.

מציאות ופיקציה בתיאטרון

המלחמה עזרה בכרוור מושגים אלה. היא שברה כל אשליה, והפכה למציאות היחידה. בעקבותיה אמרנו לעצמנו — קבוצה של אמנים — שעבורנו אין יותר אמנות מכובד של אילוזיה. עבורנו יש רק מציאות: רחוב, בית, חדר, חויל, אקדת, פצצה. אני, למשל, לא רוצה יותר בציור של שולחן על הבמה, כחיקוי למציאות, אלא בשולחן הממשי. הוא האמנות הממשית.

כאשר דמות הירואית, כמו זו של יוליסס, צריכה לחזור לאיחקה — "אי האושר", על-פי המחזה של ויספנסקי, היא חייבת לעבור למציאות של התיאטרון, ובמציאות זו ישנו חדר שנהרס במלחמה אליו חוזר



מתוך "מלכות העכברים"

זכרונות פרטיים שלי? — עד גבול מסוים. בסופו של דבר אני לא עוסק בכתיבת ספר זכרונות אישי. אחד מעקרונות הזכרון הוא עיקרון החזרה. לפעמים אותה תמונה חוזרת על עצמה שוב ושוב, וזה מה שיוצר את קצב ההצגה. יש בזה משהו פולחני. כך גם המוסיקה. הרתמוס שחוזר על עצמו קשור גם הוא כריטואל. והקשר בין התמונה והצליל ברור. לפעמים אנחנו שומעים מנגינה והיא מעלה בנו זכרון תמונתי, ולפעמים להפך — תמונה מסוימת מזכירה ריתמוס מסויים. ב"כיתה המתה" מתחיל התהליך בתמונה — הכיתה בפוזת של צילום. אחר-כך באה תמונת השינון המעלה איתה ניגון יהודי ותנועות שנילוות אליו. כולנו חיים בנוסטלגיה לגבי העבר. אנחנו פחות חושבים על העתיד. חיים את ההווה. אלא שההווה של היום בורח כלי הפסקה אל העבר. היום בעצם אינו קיים כלל.

עד כאן דבריו של קנטור. מעבר להם, מהווה, לדעתי, ההתרחשות באולם התיאטרון בזמן ההצגה, את המסך המרכזי של התיאטרון שלו. התרחשות זו היא בעלת עצמה רגשית כה גדולה, עד שהיא הופכת את הצופה בה ל"ער", כאשר הזכרונות המועלים דרכה מגיעים לביטוי כה אוניברסלי עד שהם מתאימים ליכולת קליטתו והזדהותו של כל אדם.

בהצגה זו, בעלת הקודים הרגשיים העמוקים המובעים בשלמות אמנותית, מתבטאת עוצמתו האמיתי של תיאטרנו המיוחד של תדאוש קנטור.

תדאוש קנטור על "קריקוט 2" –
בראיון בלעדי ל"עתון 77".



צילום: מיכה כסר



לסיכום, ניתן לאמר, כי הנושא המרכזי במערך ההתייחסות של הספרות העברית העכשווית לתופעות הקשורות בדת ובמסורת היהודית – אינו תהליך החילון, כי אם מתן ביטוי לכמהות דתיות, המולידות שירה לירית וסיפורת פנטסטית מחד, וריאליזם לירי בעל מסר ביקורתי מאידך. מעניין לציין, כי תופעות אלו אינן מתייחדות לז'אנר ספרותי מסוים, אלא משמשות כעין מכנה משותף לשירה ולסיפור כאחת.

הערות

1. א. בלאט, "אורחות אמונים", הוצ' מורשת, תשמ"ד.
2. ח. באר, "נוצות", עם עובד, תש"ס.
3. נ. אריאלי, "העולם האבוד של רפאל כהנר", הוצ' עקד, תשמ"א.
4. ש. רצבי, "פחד ואת", הוצ' עקד, 1975
"קרוצי חומר", הוצ' עקד, 1976
"באשר אני עומד", הוצ' ספרית פעלים, 1979
"טורף הפרחים", הוצ' עקד, 1980
"חלל נקי", הוצ' עקד, 1982
"בפינה שאני", הוצ' הקיבוץ המאוחד, 1982
5. ראינון של נ. גוטקנד עם ש. רצבי, הצופה, 4.2.1984.
6. ש. אביר, "עשב על הסף", הוצ' ניומן, תשל"ד.
"כמראות הצובאות", הוצ' הקיבוץ המאוחד, תשל"ז.
7. ר. מרים, "כתונתי הצהובה", הוצ' עקד, 1966.
"עץ ננע כעץ", הוצ' דביר, 1978.
"הקולות לקראתם", הוצ' דביר, 1982.
8. ט. הדר, "אין רחמים יותר", הוצ' הקיבוץ המאוחד, תשל"ז.
"מתוך אדמת היער", עתון 77, ינואר 1983.
"הנה אשיר כמותם", ידיעות אחרונות, 8.7.1983
"בין שרשי הותים", עתון 77, נוב' 1980.
"זעקת המחנות", עתון 77, ינואר 1983.
"נמשכו אבותי", מאזנים, אוגוסט-ספטמבר 1980.
9. חיה אסתר, "אבנים רכות", הוצ' עקד, 1983.
10. ר. בלומרט, "המלאך", הוצ' הקיבוץ המאוחד 1984.
"הצריח", הוצ' כתר, 1984.



המשביר המרכזי

אספקה סיוטוואית של מוצרים להתיישבות העובדת ולמוסדות ציבור
תל-אביב, רחוב יגאל אלון 76, טל' 03-3893333 חיפה, טל' 04-662161 ירושלים, טל' 02-852211
באר-שבע, טל' 057-671011 קרית שמונה, טל' 067-42671 אילת 059-78038

האגף החקלאי

מספוא ויבולים * זרעים *
דשנים * חומרי הדברה *
כימיקלים * דלק



האגף למכונות ולציוד

מיכון חקלאי – טרקטורים
ציוד עפר * מכשירי כיבוי-אש *
גורטורים * מערכות משקיות *
שינוע פנימי * צמיגים *
משאיות ואוטובוסים



האגף הצרכני

טקסטיל * נעלים ועורות *
מכשירי כתיבה ונייר * ריהוט
ביתי ומשרדי * צעצועים *
ספורט



אגף חומרי גלם וחומרי בנין

חומרי גלם: ברזל מקצועי *
פחים * צנורות * עץ לבנין *
לבידים * מתכות אל ברזליות *
לוחות לכיסוי גגות * רעפים



אגף מזון וכלי בית

מכולת * שימורים * בשר *
דגים * חומרי ניקוי * כלי בית
ומטבח.



חומרי בנין: פרוול לבניה ונגרות

* חומרי אינסטלציה * צבעים *
רשתות * מוצרי דיג
אספקה טכנית: ציוד טכני *
חשמל כללי * כלי עבודה *
משאבות



מפעלי תכן -

חברה לתעשייה ומלאכה בע"מ

רח' ליאונרדו דה-וינצ'י 13, ת"ד 40009 ת"א 61400
טל' 03-435552, פקסימיליה 259014, טלקס 33499

א

זו היתה הפעם השלישית שיצאנו ללבנון ורציתי להגיע לנקודת הריכוז יחד עם ברזני. הגעתי למסגריה שלו ודחפתי את הדלת. גוש של אבק סתם את אפי. רחש צורם ניסר את האוויר. המודעה שהיתה תלויה על הדלת נקרעה. במסגריה היה שקט. רק מקצה האולם עלו קולות עמומים.

התישבתי על ארגז הפוך וחיכיתי. לחלק האחורי, למחסן, לא אהבתי להכנס לכדי. רק פעם אחת הכניס אותי ברזני לשם. על המדפים של ארון זכוכית ישן היו מסודרים מטבעות שונים. מתקופת בר-כוכבא, מאיזו עיר בגרמניה או איטליה שפעם השתמשו בה בכסף יהודי, מפרס, מעירק, מתקופת המנדט ומטבעות שונים מהשנים הראשונות של המדינה.

לידי היה שולחן נמוך. זכוכית סדוקה היתה מונחת עליו ומתחתיה פתקים, גורי-עחונים ותמונות מאובקות של שחקני-כדורגל. על הזכוכית היו פזורים טפסי טו-טו משומשים וחדשים, שעל חלקם היו מקושקשים בעיפרון חישובים שונים. ערימה של תקליטים ישנים היתה בפנינת השולחן. ספל קפה שלא ההביל עוד, חציו מלא, עמד על התקליטים. יונה ברזני, כרגיל, שכח לסיים אותו. סמרטוטים קרועים, משומנים, ובגדים מלוכלכים, ספוגי-זיעה, היו מושלכים על הרציפה. הייתי צמא.

אבל ברזני יצא מהמחסן ואמר: "בוא ניסע."
"מה יש לנסוע", אמרתי. "כולם מחכים בגן העיר וזה פחות מתמשך דקות הליכה."
"החלטתי לנסוע לשם עם הוולוו", אמר ברזני. "כמו בזמנים הטובים."
"השתגעתי", הנחתי את המזוודה שלי על המדרכה. "לבנון זה לא הימים הטובים, שהגענו לאימונים, ואפילו לקו עם הפרייבטיים. אף אחד לא יתן לך להכנס."
"שטויות. בפעם שעברה מצאתי דרך."

"תראה, ברזני", אמרתי לו בשקט, "אני אומר לך שזה אסור, ואל תשכח שאני גם סמל המחלקה שלך."

"בלי דוואינים. אם היינו עושים רק מה שמוותר איפה היינו היום?"
"בלי צחוק. יש לנו מספיק בעיות גם ככה."

"הכנתי כבר הכל. הייתי בימ"ח אתמול. כל הציווד, שלי וגם שלך בעצם, כבר בבגאז'. בוא, תן את המזוודה שלך ותכסיק להיות ילד."

ברזני היה החילי הכי תיקי בבלוגה. בן ארבעים ותשע אולי. שפם, שיער שחור, שיער לבן. רק פניו היו שחומים תמיד, מקומטים וחזקים. הוא תפס לי את המזוודה, פנה לכיוון הדלת ואמר: "מי כבר קרע לי את המודעה?"

זו היתה מודעה של משחקי הכדורגל של בית"ר ירושלים בשבועות הקרובים. הוא ניסה לאחות את הקרע, אחר הצביע על המודעה ואמר: "על המשחק של עוד שבועיים אני מוותר. זו במילא קבוצה חלשה ואין בעיות. אפילו שזה משחק חרוץ. אבל על המשחק של השבת הזאת, הקרובה, — תרשום! אני יוצא לחופשה. זה נגד הפועל כפר-סבא ואנחנו מוכרחים להחזיר להם על ההפסד של המחזור הראשון." ידעתי שהוא בעצם נתן לי פקודה להוציא אותו לחופשה. ברזני היה אהוד מושבע של בית"ר, תורם כסף, מביא למגרש רעשנים מהמסגריה, חוזר צרוד, ללא קול, אחרי כל משחק. הדבר היחיד שלא האמין בו, אמר לי פעם, "זה להפריח יונים. יונים זה לא בשביל כדורגל."

"למה לא, שאלתי. ערמה של תכניות והעמקות שמש ישנות, ברגים וצינורות חלודים היתה ליד פתח הדלת."

"כי זה לא בשביל כדורגל. גם בקבוצה יש לי ויכוח על זה." הוא דחף ברגלו את הערימה שהיתה ליד הדלת ושבווען פרוש וקרוע פגע במזוודה שלי.
"אתה תצא לחופשה", אמרתי לו. "אבל עכשיו בוא נלך לגן ונעלה על האוטובוסים כמו בני-אדם."

הוא נעל את דלת המסגריה, ירד במדרגות האבן למדרכה, פתח את הבגאז' ותחב לשם את המזוודה שלי. את הנשק האישי שלנו שהיה שם העביר לתוך המכונית. "בלי תנאים מוקדמים", אמר. מכונית משטרה צפרה ברחוב הראשי. מרוכז הפלאפל עלה ריח של שמן מעורב בבצל, שום ותבלינים חריפים. יונה התעכב רגע ליד הדוכן, הסתכל עלי ואמר: "נזרוק מטבע. אם אתה מנצח לא ניסע במכונית. ניסע באוטובוס." הכרתי את המטבעות שלו. היתה לו מומחיות מיוחדת בהטלת מטבע של שני מיל מתקופת המנדט. הוא ידע איך להניף אליו את היד, לתפוס אותו ולנצח. שלפתי סיגריה, הרלקתי גפרור, ואמרתי: "אם אתה אומר?!"
הוא חיטט בכיסו הימני ושאל: "עץ או פלסטיין?"
"פלי", אמרתי.

הוא המשיך לחטט בכיסים, ואחר שלף מכיסו השמאלי מטבע ירקרק, בצבע הנחושת. הוא גילגל אותו מול עיני. שפתיו היו קפוצות. באגודלו היכה והדף את המטבע למעלה. המטבע התעופף, הסחוב, פגע כמעט בענף העץ שהצל עלינו, והחל מתגלגל חזרה למטה. ראיתי את שפתיו המתוחות. את עיניו הכחולות והנוצצות העוקבות אחר המטבע. גבו כפוף, ידו מושטת לפניו, דרכה. כחצי מטר לפני שהגיע אליו הניף ברזני את ידו בתנועה של קוצר רוח, כיוונה בחצי קשת, חיכה ואיגרוף את ידו סביב המטבע. היה שקט. פניו היו חתומים ומתוחים. הוא הזדקף. פתח את ידו. שבעה עלים הזדקרו מבעד לעובש הירקרק שכיסה את פני המטבע.

"נוסעים" אמר ברזני. זה היה עץ.
רוח קרה חלפה בסימטה. נכנסו לוולוו. הוא הפעיל את החימום והמכונית יצאה מהסימטה לכביש הראשי והתקרבה לנקודת הריכוז. "מה קרה?" שאלתי.

"לך תראה אם כולם הגיעו." קצת הרגיו אותי שהוא היה מנסה תמיד לנהל לי את החיים, אבל לא יכולתי לכעוס עליו.

שני אוטובוסים כבר נסעו. נשאר האוטובוס האחרון, למאחרים.
"בעצם כולם כאן", אמר הרס"פ. "יש כמה שיצטרפו בדרך ובנקודה. מה איתכם?"
"אנחנו נגיע עם הוולוו", אמר ברזני.
"תצטרפו להשאיר אותה בראש הנקרה."

ברזני שתק.
הרס"פ עלה על מדרגת העליה לאוטובוס, שוב ספר את האנשים, ואחר כך אמר:
"חרץ משלומי כולם כאן."
"שלומי יאחר", אמרתי.
"מאיפה לך?"

"כמו תמיד. צרות עם החברה שלו." אבל עוד לפני שגמרתי את המשפט ראיתי אותו. הוא רץ בכביש, התרמיל מיטלטל על גבו. מדי פעם היה עוצר, מסתכל אחורנית, ואחר שוב רץ. נעל חומה גבוהה, תלויה על שרוך אחד, הדלדלה בגב התרמיל.

ב

לרגלי החלון הקדמי, מעל לוח השעונים, היתה מורבכת תמונה משפחתית ישנה. ברזני עם פחות קמטים. שיער שחור. אשתו שמנמנה, שיער ארוך ומסולסל, שפתיה רחבות וכהות מאודם, פניה חלקים ובהירים. שלושה ילדים. הגדול, כבן שלוש-עשרה, שיער חלק, בלונדיני, זרוק על עיניים כחולות. בתו, בשמלה סקוטית אדומה, חיבקה את הקטן, שהיה שמנמן, פניו עגולים ושיערו חום מתולתל. ברזני הסתכל בתמונה המכוננית סתה לשולי הכביש. הגלגלים קיפצו מעל שורה של אבנים, וכאשר התיצבו על הכביש, שלף ברזני קסטה והכניס אותה לטייפ. זו היתה מוסיקה לירקודים שהוקלטה מתכנית של גלי צה"ל. הוא שוב הביט בתמונה. אדים עלו על שמשות המכונית ואני הפעלתי לרגע את המגבים. ברזני הפסיק אותם והצביע על בנו הבכור שבתמונה. "הוא כבר בן שבע עשרה וחצי", אמר. "עוד חצי שנה, לעזאזל, כבר הולך לצבא. הוא מקליט לי את הקסטות האלה. ותראה את שלומי. שנה שהשתחרר. לא נראה לך ילד עם השערות על המצח, ותמיד מגיע עם אותם המכנסיים?"

"בחיך", אמרתי. שלומי כבר שנה משוחרר ועוד לא עובד. כל הזמן צרות עם החברה שלו.

"ולנו אין צרות? דווקא בגלל זה אני אוהב אותו." ברזני צחק בקול רם. "ולא חשוב שהוא אוהד של הפועל כפר-סבא, שלקח מאיתנו את הגביע ב-75. על זה אני עוד אתחשבן איתו." הוא שלף סיגריה מהקופסא שהיתה בכיס חולצת החאקי שלו.
"הוא לא זוכר כלום. הוא היה עוד ילד אז."

"דווקא בגלל זה הוא זוכר. ילד אף פעם לא ישכח משחק כזה."
הפעלתי את המצית של המכונית, בדקתי אותו, וכאשר הסלילים הדקים התלהטו, קירבתי אותו לסיגריה שהיתה בפיו. ברזני שאף עשן לקרבו, כיחכת, ואני החזרתי את המצית למקומו. "תריס את הרגל שלך", צעק פתאום. אפר נפל מהסיגריה על מכנסיו. עשן טיטטט את פניו וצרכ את עיני. "אתה לא רואה שאתה דורך על התכנית שלי?" זו היתה העתקת שמש סגולה ואני הרמתי אותה והשלכתי אותה על הספסל האחורי. היא התפרשה על גבי שבוועונים, עתוני ספורט ישנים, שקית ניילון ריקה של המשביר לצרכן וקופסת עץ פתוחה. בתוך הקופסה, בין ברגים, פליירים ומברגים שונים, היו כמה פחיות בירה ריקות ומלאות. ברזני משך משם פחית אחת והגיש לי אותה. "תשתה משהו", אמר.

הגענו למעבר ראש הנקרה וירדנו לשתות משהו חם בחדר הדוכנים. משאיות וקומנדקרים, טנקים חלודים הצטופפו ברחבה שעל הצוק, מעל הים. חיילים הסתובבו ונעלמו בין הסימטאות הצרות שיצרו כלי הרכב הרבים: מכוניות פרטיות, ג'יפים, רג'ורוברים של מפקדים ומכוניות מרצדס גדולות שנשארו מספרים ירוקים, לבנוניים. ממ-צדיק עבר בין המכוניות ובדק את אישורי הכניסה. חזרנו מהקיוסק. אבל השוטר לא זז, ולאחר זמן קצר, כשברזני התרומם, שאל אותו: "איפה האישור שלך?"
"רק רגע", אמר ברזני. הוא פתח את דלת המכונית, חיטט מעט בתא-הנהג, ואחר-כך, כשהוא מורא שהמצ. אינו מתבונן בו, שלף מכיס חולצתו את צו-הקריאה, הזדקף, והושיט את הצו.

"זה הצו. לא לזה התכוונתי. לאישור." המצ. נשען בידו על המכונית. קורי שינה עוד עטפו את עיניו.

"מה, לא זה? קבעתי עם המ.פ. שלנו שאנחנו נפגשים בגשר קאסמייה. אני צריך לזוז. כבר פעם עשירית שאני עובר כאן."

"אבל זה לא אישור. חייך מזה, אתה יודע שלא נותנים למכוניות פרטיות להיכנס פנימה." המצ. גירד בזקנו הג'ינג'י שעטף כרצועה את פניו. הבטלדרס שלו היה ישן וטלאי בהיר היה תפור לשרוולו.

"כל יום אתם משנים את החוקים כאן", אמר ברזני. מאחור צפרו מכוניות. "זו לא פעם ראשונה שאני עובר כאן."

"תעמוד בצד", אמר המצ. הוא סימן משהו לנהג של הג'יפ שהיה מאחורינו.

"אני רוצה לדבר עם מפקד המחסום", אמר ברזני. הסיגריה שכפיו התקצרה, בדל האפר התארך ונגע כמעט בשפתיו. ברזני מצץ עוד מציצה, ושובל האפר האדים לרגע ואחר נפל על מכנסיו ועל נעליו הישנות.

"איך אתה רוצה שאני יזכר, אמר ברזני. מכוניות ואוטובוסים מלאים בחיילים חסמו אותנו מכל הכיוונים.

"זה לא יעזור", אמר הג'ינג'י. "במחסום בודקים שוב ושם לא יתנו לך לעבור."

"תן לנסות", אמר ברזני.

"כדי שיגידו שאני אחד שאפשר לעבוד עליו?"
למרות שנשבה רוח קרה היה נדמה לי שטיפות זיעה נוצצות בין הקמטים שעל מצחו של ברזני. הוא הצית סיגריה, חייך פתאום, צחק, ומאז: "טוב. אתה צריך לעשות את העבודה שלך. אז לפחות תפנה לי את הדרך, שאני יוכל לצאת מכאן." הוא התקרב אלי ובשקט אמר: "זה לא ילך. נחזור."

"בוא נחכה לאוטובוסים שלנו", אמרתי.

"עד שהאטורכוס יגיע אנחנו נתייבש כאן. אם הם רוצים שנסדר אותם, זו בעיה שלהם."

הוא חזר לקיוסק, אולי לשתות משהו, ואני חיטטתי מחוסר מעש בתא הנהג. פיסת עתון קטנה, קרועה ברשלנות, היתה מודבקת לצד הפנימי של דלת התא: "ימים אחדים אחרי המלחמה, בין המון הישראליים שהציפו את חברון היה גם סוחר עתיקות ידוע מירושלים. ליד מערת המכפלה עלה על מונית וכיבש מהנהג להסיעו לחנות עתיקות. המכונית נסעה בתוך הסימטאות ונסעה, וכאשר נדמה לסוחר הירושלמי כי הם נמצאים מחוץ לחברון, בתוככי מדבר יהודה הצחיח, נתקף פחד, פנה לנהג החברוני ושאל אותו: לאן אנחנו נוסעים? החברוני הסב מבטו, התבונן בסוחר הירושלמי המהודר ואמר: לא חשבתי שסתם חנות של עתיקות תענין אותך. לכן רציתי לקחת אותך למקום שבו מייצרים אותך."

עננים ליוו את הצף הגלים שהתקדם כים, מול צוקי ראש-הנהגה. אבל מהחימום והדובובן וריח העשן שמילאו את המכונית היה לי חם. הזעתי. לא היה טעם לרדת מהמכונית ולחכות לאוטובוסים. הם נסעו תמיד לאט ועצרו ליד קיוסקים בצמתי דרכים. לא נותרו הרבה אפשרויות. אחרי הכל ברזני ניצח בהגדרה. הוא לא היה מגולח, נכנס למכונית, הצית עוד סיגריה ושוכ הפעיל את הטייפ. מנגינות של שעות לילה מאוחרות ובודדות מילאו את המכונית. חזרנו לצומת של כביש הצפון. ואני, עוד לפני שחלפנו על פניהם ועובנו אותן, התגעגעתי פתאום אל השדות הירוקים, לשדירות העצים הישורות במטעים, לכריכת המים העגולה מבטון שהזדקרה על ראש הגבעה כמושב. באיזור חניתי פנינו לגבול. הגדר היתה פרוצה שם לחלוטין. מכונית בודדה עברה מדי פעם על הדרך ושוכל של אבק ליווה אותה מאחור ואחר דעך ונפל וכיסה את השיחים הנמוכים. הסתכלתי שוב במשפחתו של בראוני, שהיתה מודבקת לפנינו וגם היא כמו כוסתה באבק. מרחוק על רכס גבעה, היה כפר ערבי שלא ידעתי את שמו. בבית-הספר העזוב שמימין לדרך נהגו ילדים במכונית ישנה. הם ביצעו זינוקים חדים בין העצים ועמוד כדורסל שבור. השירים היו איטיים. ברזני זימזם משהו. הקפיצות בדרך הרדימו אותי. נימנמתי.

"לה קומפרסיטה", התעוררתי פתאום מצעקה שמילאה את המכונית. הזעתי ברגלי, התמחתי, פיהקתי והסתכלתי על ברזני. הוא היפנה אלי את ראשו, מיצמץ בעיניו, צחק, שר כלי מילים את אחת המנגינות ששמעתי קודם, ואחר שוב הסתכל בדלת. עצמות לחיי ירדו למטה, שפתיו היו חתומות והוא שתק. נדמה היה לי שהוא שוב מסתכל בתמונה שלפניו, שהיתה נקיה וצבעיה בהירים וחדים. הטייפ חדל לנגן. החלונות היו סגורים. ענן אבק עבר לפנינו, על הדרך. חום מתיש נפלט מהחימום וגם אני לקחתי סיגריה.

"אני אוהב מנגינות ישנות", אמר ברזני.

"ואני כבר לא מכיר אותך", אמרתי. אז עוד לא ידעתי ש"לה קומפרסיטה" זה טנגו ישראלי מראשית שנות החמישים.

גיפ סיור טס מולנו. אחרי גל האבק שהקים הגיע אמבולנס צבאי ישראלי. קומנדקאר ספארי, שהחיליים יושבים בו גב אל גב, חובשים קסדות, נסע מאחורי האמבולנס. בשמיים היו עננים שחורים ואפורים ורוח צפונית היכתה עליהם יבשים בשמשת המכונית.

"אמבולנס זה סימן שעוד יש סיכוי", אמר ברזני.

"למה אתה חושב ככה?"

"את יואל לקחו במסוק."

"כן", אמרתי, "זה היה מאוחר מדי. אבל לא תמיד יש מסוק."

טיפות גשם אחדות ירדו. כבדות. נפלו על האבק שכיסה את מכסה המנוע. ברזני מילמל משהו, מבטו היה נעוץ בדרך, ולי היה נדמה שהוא צועק שוב "לה קומפרסיטה".

ג

ברזני גשר נמוך. שיחי דובדבנים עקרים הצטופפו משני צדיו. ברזני התכופף, משך מ-16 מתחת לספסל. המכונית סטתה מן הדרך והוא עצר לרגע. ציפור נתקלה בחזית המנוע והמשיכה לעוף. ברזני הניח את האמ-16 לצידו ופתח את החלון. הציפור חלפה מעליו והוא אמר: "שים את העוזי שלך על הברכיים".

לא עניתי והוא אמר: "זה לא צחוק. על הברכיים תשים אותו."

מרחוק ראיתי את הכיפות הירוקות של מסגדי נבטייה. העוזי היה זרוק מאחור, בין העתונים, התכניות והחבילות. הסתובבתי ומשכתי אותו אלי. כשהחזרתי את הראש שוב הזדקרה מולי תמונת משפחתו של ברזני ושערו החלק הבלונדיני של בנו הגדול. "הוא באמת דומה לשלומי", אמרתי פתאום. מהעוזי נוצר על מכנסי, מעל הברך, כתם שמן כהה. ברזני הציץ גם הוא בתמונה וגיחך. "בגלל זה אולי אני אוהב אותו", אמר. סירחון חזק היכה בפניו. היינו באמצע. עברנו את המחסום שבקצה הכפר. הקפנו את מחנה העצורים. אבל הרוח לא חדלה להכות בפנינו את ריח הביוב שזרם לאורך המתנה.

זחל"מ עבר על פנינו. סגרנו את חלונות הוולוו וברזני אמר: "אולי נוכל לקפץ לנבטייה ולקנות שם משהו."

"צריך להשאר", אמרתי, "ולהתחיל בהתארגנות."

"יש לך זמן עד שהם יבואו. רק לצאת מהפקק בנקודה זה סיפור של שעות. תראה את הנעליים שלי. אני מוכרח לקנות כאן איזה כמה זוגות."

מפקד המתנה, בשיער שיבה ושפם דק, אפור, הסתובב בין הצריפים, וכשראה אותנו אמר: "שלום ברזני. שוב עם הוולוו? יום אחד ירמו אותך. תסתיר אותה מאחור. מאחורי אוהל המעצר."

"איפה המגורים שלנו?" שאל ברזני.

"שם, בקצה המתנה. באשכוביות."

"אשכוביות, שכבניות. לשתות משהו יש?" אמר ברזני. נסענו לשם. ברזני הסתובב בין הצריפים ולבסוף התעכב ליד הצריף שלפני אחרון. "נכנס לחדר הזה. זה בקצה וגם לא בקצה. גם את המכונית נוכל להתנות בין שתי השכבניות האלה." הוא נכנס למכונית, החנה אותה ופתח את הבגאז'. האוטובוסים הגיעו.

שלומי ירד ראשון ורץ לעבר המכונית של ברזני, הגיע אלי ואמר: "אני מוכרח לצאת

לחופשה בשבת." הוא התנשף. ענינו היו אדומות. שיער ראשו פרוץ ומכוסה בהינמט אבק דקה. האמ-16 היה תלוי ברישול על כתפו. בידו החזיק עתון.

"רגע אחד", אמרתי, "עוד לא התארגנו. לא נכנסנו לחדרים. עוד לא עשינו שום דבר. כבר אתה מדבר על חופש?"

"אני יעשה כל מה שתבקשו ממני. אבל אני מוכרח לצאת בשבת", אמר שלומי, פניו מכווצות ושערו מוכה ברוח.

"מה קרה?" הוא שתק. גם בפעם הראשונה שהיינו בלבנון הוא רצה לצאת לחופשה. הוא סיפר שהיו לו צרות עם החברה, מה שהיה נכון. היא היתה בצרפת באותו הזמן, וזו היתה באמת צרה.

"היא חזרה?"

"מזמן. ואני מוכרח לצאת. תאמין לי."

"שמעתי", אמרתי לו. "אבל בטח יקבעו איזה שהוא סדר. ניקח גם אותך בחשבון." הוא רצה לחזור לאוטובוס, לקחת את התרמיל, אבל כולם ירדו בכתי-אחת, נדחקו, הצטופפו, והוא עמד בצד, ליד ערימת הציוד שהתחילו להוריד מעל גג האוטובוס.

רוח טילטלה ופרקה את העתון שהיה בידו. הוא ניסה לקפל את הדפים, אבל הם התקמטו ואחד מהם נקרע. תרמילים הושלכו על הארץ. מישוהו שאל בצעקה אם אי-אפשר להניח אותם כמו שצריך כדי שהם לא יתלכלכו מברך, אבל איש לא ענה לו. רק שלומי ניגש אלי, לקח ממנו סיגריה. אחרי הגפרור השלישי הצליח להצית אותה והוציאה מהפה. הוא החזיק את הסיגריה בשתי אצבעותיו כאילו זו הסיגריה הראשונה שעישן בחייו.

ברזני התארגן בחדר. הוא מצא ארגז תחמושת ישן והעמיד אותו מול המיטה. אחר הוציא פנקס מרופט מכיס חולצתו וחישב חישובים שונים בקשר למשחקי שבת הקרובה.

"ממלא טוטו?" שאלתי.

"זה לא קשור", אמר. "טוטו זו מחשבה אחרת."

אחר כך ניקינו את הנשק ובערב יצאנו לסיור הראשון. כשעברנו בנבטייה שוב אמר לי ברזני שהוא רוצה לקנות נעליים.

"אתה לא בסדר" אמרתי לו.

"מה קרה?"

"איך יוצאים לסיור עם חצאיות. תנעל נעליים גבוהות."

"זה לא מתלבש עלי", אמר. החצאיות שנעל היו משופשפות, והן נפתחו בחיבור שבין העור לסוליה. קוצים זעירים דבקו לגרביים ולשולי מכנסיו.

למחרת בבוקר הוצאנו מחסומים והשאר יכלו לישון עד הצהריים. ברזני התעורר מוקדם. הוא נסע לנבטייה וקנה שם נעליים לילדים, לעצמו, וכן נעלי-בית לאשתו. מרחוק, על גגות הבתים, ראיתי דגלים שחורים, תמונות גדולות של איזה אימאם שלהם שנעלם בלוב וזכרתי את המכות שהילקו את עצמם ברחובות בשנה שעברה. "זה היה איזה חג שלהם", אמרתי לברזני. "לא היית צריך לצאת לשם."

"תראה", אמר. "כל זמן שהם מוכרים, אני קונה. זה גם נוח וגם זול." גם שלומי ירד מהוולוו. הוא החזיק ביד חולצה רקומה בחוטים אדומים וירוקים ולבנים.

"צריך לתת גם לו חופשה בשבת", אמר ברזני.

"הוא אמר לי. אבל אין לזה סוף. חוץ מזה, אני חושב שהפעם הולכים על חישוב פלוגתי. קרה משהו?"

"אתה לא יודע?" אמר ברזני. שלומי נכנס לחדר, ואני וברזני עמדנו ליד הוולוו.

"מה כבר יכול להיות איתך?"

"בוא לא נדבר על זה."

קומנדקאר ובו עצירים בעלי זקנים דלילים עבר על דרך העפר האדומה והבוצית שלפני המתנה. מטוסים חלפו בשמיים. ירד קצת גשם, אבל הרוח לא חדלה וגלים של סרחון היו מגיעים מתעלת הביוב של מחנה המעצר.

בלילה הגיע הרס"פ וביקש שנפנה את החדר. רוצים לארגן בתוכו את משרדי המ.פ. ברזני התעקש, אבל פתאום הוא צחק ותוך כדי דיבור נפלט לו מהפה: "עץ או פלסטיין?" "פלי", אמר הרס"פ והתיישב על ארגו התחמושת הצהוב שעמד ליד המיטה של ברזני. ברזני שלף מטבע מכיסו, זרק אותו למעלה, גבוה גבוה, התכופף, הכין את ידו, וכאשר המטבע התקרב אל זזהו ראיתי את פניו הדרוכות וידעתי שהרס"פ הפסיד. ברזני היכה בידו, תפס את המטבע, פתח את אגרופו ואמר: "עץ! אכלת אותה!"

הרס"פ התרומם, נשען על משקוף הדלת, פניו התעוותו, וברזני אמר: "אין דבר, זה היה עץ, אבל בשבילך אנחנו נפנה את החדר. מ.פ. זה בכל זאת מ.פ." הרס"פ לא ענה ולחדר הגיע בריצה חייל שאמר: "הסמך אמר שכבר לא צריך. יש כבר מקום יותר טוב."

בערב הלך שלומי לטלפן והצעקות הלא ברורות שלו חלפו גם באוהל ההודי הכפול, ששימש כחדר אוכל וגבל באוהל המבצעים. אני שיחקתי קלפים. ברזני שתה קפה והיה עסוק בחישובים שלו לגבי המשחק של שבת. הוא כתב בפנקס המרופט, על גבי שוליים של עתון. אחר כך קם, הסתובב כשספל הקפה בידו. שוב חזר לשולחן ואמר: "אין מה לעשות, אבל הם צריכים את הקול שלי שם. אני מוכרח לצאת בשבת." קומנדקאר עבר בכביש. מרחוק נשמע פיצוץ. איש לא זז. רק החייל ששמר בכניסה למחנה הוריד את הרוכה מהכתף. כתם השמן הרחב שהיה על מכנסו היה ספוג באבק.

ד

ביום חמישי, אחרי שכוח הסיוור יצא ושתי חוליות המחסום החליפו את המשמרת הקודמת בהצטלבות למחנה וביציאה מנבטייה, היתה השעה כבר עשר בלילה.

הגנרטר טירטר, ואיש עוד לא הלך לישון.

ישבנו באוהל ההודי הכפול. הרס"פ, הטבח והנהג של המ.פ. שיחקו קלפים והרס"פ שאל אם גם אני נותן יד. "עוד מעט", אמרתי. שני חיילים צעירים ישבו ליד מנורה חשופה, שתו בירה, קראו חלקים מהעתון של אתמול והתווכחו ביניהם. "היסטוריה לומדים באוניברסיטה, לא כאן", אמר להם חייל גבוה. ידינו היו תחובות בדוכן מוכתם בשמן והוא עמד בפתח האהל והביט כפרסד השחור שכיסה את אחת הגבעות שממול. אחר-כך הוא הוציא מכיסו מכתב ומסר אותו לברזני.

עברתי לאהל המבצעים. הרס"פ היה עסוק באירגון וערכון המצבה. אף פעם לא הבנתי למה קשה כל כך להגיע למספר אחד וברור של חיילים ביחידה. תמיד הפקיד העתיק את הרשימות, הרס"פ תיקן, מחק, הוסיף, שינה סדר, ואחר-כך הפקיד העתיק שוב פעם. לפי מחלקות, לפי כיתות, לפי האלף-בית, לפי דרגות. ותמיד כששאלו אותו כמה חיילים יש בפלוגה, נכון לעכשיו, היה הרס"פ עונה: "כ-79, אני עוד צריך לכדוק."

"רד ממני", אמר לי כשהזכרתי לו את שלומי, "זה ילד."
 "יאכל את הסוכריה ראשון", אמרתי, "ויחכה בסבלנות עד שיחלקו עוד פעם."
 "מהמחלקה שלך יוצא ברזני. תשבור את הראש. לא אכפת לי מי ייצא. העיקר תודיע לי בשביל שאני יוכל לעדכן את המצבה."

חזרתי לחדר האכל. ברזני הסתובב בין השולחנות. רוח חדרה מתחת ליריעות האוהל והעלתה אבק בהיר על המזוודה שלו. שלומי עמד ליד העמוד התומך את פינת האוהל וראשו התחכך כיריעת הכרונט. שני החיילים שקראו עתון התווכחו ביניהם:
 "לא היינו צריכים להכנס לכאן."
 "מה זה משנה? אנחנו כבר בפנים. גם אם נצא."
 "אז מה זה אומר?"

"זה לא צריך להגיד שום דבר. אבל ככה זה."
 לא רציתי לדבר עם ברזני, אבל כשהתיישבתי הוא בא אלי.
 "מה עושים עם שלומי?" אמרתי.
 "תוציא אותו. מה זה משנה? למי איכפת?"

"אי אפשר. זה לא רק הפעילות השוטפת. יש גם כוונות. אומרים שהולכים להכניס להם טוב טוב מחר בליה. אתה לא רוצה להשאר?"
 "שלא יכניסו יותר מדי. אתו כך יהיה קשה להוציא."
 "אומרים שזה ההכנסה הסופית."
 "כל יום אומרים דבר אחר."

"אני לא יודע, אבך צריך כנראה כל אחד. לסתום את כל החורים."
 ברזני שתק. בידו היה עתון ספורט מקופל ומקומט. הוא חלש פיסת נייר קטנה משולי העתון. "שום דבר לא יצא מזה", הפליט. "אתה לא יודע? תמיד יש להם סיבה." הוא פנה למזוודה שלו והניח את עתון הספורט מתחת לידית.

פקעת של גרגירי חול התרוממה מפינת האוהל. שלומי התקרב אלי ואמר בשקט:
 "הוא אמר לך משהו?"
 "די", צעקתי. "אתה לא יכול לצאת. רק אם מישוהו יותר. תשכח מזה."
 טרטור של זלדות הגיע מבחור. הסיר חור. "עוד מעט צריך להחליף את המחסום", חשכתי. רוח חזקה היכתה כיריעות האוהל. היה קר ויבש. הרס"פ חזר למקומו בשולחן הקלפים. החייל הגבוה צעק בטלפון עם הארץ. שלומי עמד בפתח האוהל, מכונס בדוכן.

"לעזאזל", אמר פתאום ברזני, "זה או אני או הוא, לא?"
 "לא חייב להיות", אמרתי.
 "אז נורוק מטבע." הוא קם, צחק פתאום ואמר: "שיסדרו בלעדי." אחר-כך פנה אל שלומי שעמד בפתח האוהל: "קיפ סמילינג, שלומי, ואל תיקח הכל ללב. אז מה אתה בוחר: עץ או פלי?"

"פלי."
 "לא טוב", אמר ברזני. הוא חיטט בכיסי מכנסיו ולבסוף שלף את המטבע הישן שלו. שני מיל מתקופת המנדט.

כולם הסתכלו בנו ולאט לאט קמו והתקרבו אלינו. גם אלה ששיחקו קלפים הניחו אותם הפוכים על השולחן, קמו והצטרפו למעגל שנוצר. ידעתי מה תהיינה התוצאות אבל שתקתי. הרס"פ נגע בכתפו של שלומי ואמר לו: "למה שהוא יזרוק? תזרוק אתה." אבל שלומי תחב את ידיו בכיסי הדוכן ולא אמר דבר.

עיניו של ברזני התרוצצו בבהלה. הוא הסתכל לצדדים, מתה את הריר שנזל מקצה שפתו, נענע את המטבע בכף ידו הקמוצה.
 "הוא מרמה", קרא מישוהו. אבל ברזני כבר הדף את המטבע באגודלו. למעלה, למעלה, ואני, ואולי גם הוותיקים שהכירו את ברזני, ידעתי מה יקרה. ראיתי את פניו הדרוכים כאשר התכוּפף, ידו בכוננות שנייה ליד ברכו.

שלומי עמד מחוץ למעגל. המטבע נפל, הגיע עד לגובה החזה של ברזני, אולם לפני שפגע בו, חטף אותו ברזני במכה. ראשו מוטה לפניו, עיניו מתרוצצות בניינו. הוא הסתובב על מוקמו וכשראה את שלומי, פתח את אגרופו בבת-אחת, ואמר: "פלי, לעזאזל. יש לך חופשה."

באוהל היה רעש. מרחוק נשמעו צרורות בודדים. שריפה התפשטה על אחד ההרים. שלומי צחק, גיחך ורץ אל הטלפון. "הלו, הלו", צעק ושמעתי אותו מדבר ואולי שר:
 "איי ג'אסט קול טו סיי איי לאב יו, איי ג'אסט קול טו סיי האו מאץ איי קאר." אבל כשהניח את השפופרת חזר לעמוד התומך של האוהל וענני אבק דקים התרוממו לארוך פסיעותיו. ברזני נגש אליו ונתן לו את חבילת המכתבים וטפסי הטוטו שהיתה בכיסו. שלומי עישן סיגריה. את המנגינה שרק כבר מישוהו אחר.

ברזני ישב על ספסל מטבח ארוך. בידו היו כבר מכתבים וטפסי טוטו שקיבל מחיילים שלא יצאו לחופשה. רק שלושה קיבלו חופשה, ולברזני, כזקן החיילים, אישרו לצאת כחריג, כחופשה מיוחדת. הוא הבטיח להביא מהמסגריה שלושה כנים מיוחדים למקלעים שבמחסומים, כך שאלה לא יהיו מונחים סתם על הארץ, אלא מוכנים ישר לירי. הוותיקים זכרו שבמלחמת ששת הימים, בכוננות, אירגן ברזני כנים כאלה למקל"פים שעל הקומנדקארים. "גם לשבת נוח, גם לצפות נוח, גם להגיב יעיל," אמר המ.פ. כאשר תירץ לעצמו את האישור. "בשביל איזה משחק כדורגל מחורבן," אמרתי לעצמי וראיתי את הפנסק המרופט מציץ מכיס חולצתו של ברזני.

שלומי ישב מולי. הוא לא נגע בספל הקפה שהיה מונח לפניו והוא ניסה לשכנע אותי שהוא חייב לצאת. אמרתי לו שלא איכפת לי שייצא, אבל כבר סוכם שהוא לא יוצא. "תחשוב על אלה שיש להם משפחות", אמרתי לו.
 "להם יש משפחות", אמר בשקט. "זה נכון."
 לא ידעתי מה לומר לו ובשביל להפטור מהבעיה לא היה איכפת לי שייצא. "תדבר עם ברזני", אמרתי.

"ברזני זה מחוץ למכסה", צעק הרס"פ כשהוא מקרב את מניפת הקלפים אל עיניו, "זה חריג."
 "אז מה", אמרתי. "תחליף חריג עם חריג."
 "אי אפשר. אז יצא שייצאו ארבעה."
 "ברזני זה כבר לא בנאדם בשבילך?"
 "המ.פ. קורא לך", הגיע הפקיד הפלוגתי ופנה לרס"פ.
 "מה קרה?"
 "צריך לעדכן את המצבה."
 "אז תעדכן, לעזאזל. מה תמיד אתם רוצים ממני." אבל הוא טרף את הקלפים שהיו בידו לחבילה אחת, היניחם בדפיקה על השולחן ויצא.

ברזני תחב את המכתבים והטפסים לכיס הדוכן, קם מעל הספסל, ניגש אל שלומי ואמר לו: "אתה רוצה לצאת במקומי?"
 "לא", אמר שלומי. "אני לא רוצה שמישהו יפסיד את החופשה בגללי."
 "קבעו שייצאו רק שלושה", אמרתי. "תצא בשבוע הבא." שתקתי רגע ואחר-כך הוספתי: "לך תתקשר אליה ותגמור עם זה."



ציור: הרולד רובין

"אני כל היום מתקשר אליה", אמר שלומי. "זה לא ענין בשביל טלפון."
 "קבעו שייצאו רק שלושה", חזר אחר הדברים שלי החייל הגבוה, "ובגלל זה יוצאים רק ארבעה."
 "תצא בשבוע הבא", חזרתי ואמרתי לשלומי.

הוא שתק, ואחר-כך הפליט: "שבוע הבא זה מאוחר מדי."
 "לעזאזל", אמרתי, רק אתמול השתחררת. כבר שכחת מה זה צבא?
 "לא שכחתי. בצבא הייתי בורח. כאן עם הזקנים האלה לא נעים לי."
 "אני ידבר עם הרס"פ עוד פעם", אמרתי.

לחיות שמרת הזורע



רהיט מושלם מכל זווית

איך בודקים רהיט מושלם?

בודקים את סוג העץ.

מרב עצים לא רואים את הרהיט... רוב הרהיטים בארץ עשויים עץ אשור (בוק), אשר אינו מתאים לאקלימנו. לעומת זאת שים לב לרהיטי שמרת הזורע. הם עשויים עץ תיק שאינו מתכווץ או מתפשט. זאת הסיבה לעמידות החיבורים ובכלל לחוזק הרהיטים.

בודקים את החיבורים.

מאוחדים לאורך זמן... אם תתקרב אל החיבורים תוכל להבחין כי הם משולבים ולכן מגדילים את שטח ההדבקה פי 3. ואיזו הדבקה?! היא נעשית לפי שיטה מיוחדת שאינה ניתנת לפרוק (אל תנסה אפילו...). מים, חום או קור אינם משפיעים על הדבק.

בודקים את הכימוף.

מכופפים את הרהיט לפי מידתך... בחלק מרהיטי שמרת הזורע מכופפים את העץ ע"י "כבישה צורתית", שהיא הדבקת שכבות עץ

וכיפכם בחום. שב על הכסא ותחוש בנוחות. בשיטה זו כמעט ואין חיבורים, דבר הנותן עמידות יתר לרהיט.

בודקים את הגימור.

בקצות האצבעות... את הגימור הסופי של הרהיט תוכל לחוש בקצות אצבעותיך. משש את החלק התחתון של הרהיט, הוא חייב להיות זהה בטיבו לעיבודו של החלק הנראה. בשמרת הזורע הגימור מושלם גם בחלק הנסתר.

ועכשיו, אחרי שבדקת דאי תשים לב גם לעיצוב בסגנון המיוחד לשמרת הזורע, המשלב איכות, עמידות ואפנתיות. מה עוד תוכל לדרוש מרהיטים? בוא אל רשת בתי האפנה לרהיטים של שמרת הזורע ותמצא מבחר של פינות אוכל, חדרי שינה, רהיטים סלונים, מזנונים ורהיטי משרד. בחר לעצמך את הרהיטים המתאימים לדירתך ותוכל לסמוך כי הם יעמדו במבחני ביתך לשנים רבות.

רשת בתי האפנה שמרת הזורע

תל-אביב — בית שמרת הזורע, דיזנגוף סטר (רח' המלך גיורג' 67).

ירושלים — בית שמרת הזורע, שלומציון המלכה 18.

חיפה — בית הזורע שמרת, אלנבי 117 (7 קומות תצוגה).

באר-שבע — רהיטי הדר, פסגי רסקו.

נהריה — רהיטי ג. ונ. בדריאן, ככר דקל.

צפת — בית מימון, עליה 13.

טבריה — רהיטי הצפון, רח' הגליל.

במפעלים — קיבוץ הזורע: תעשיית רהיטים הזורע. קיבוץ שמרת — רהיטי קיבוץ שמרת.



שמרת הזורע
עיצוב ואיכות לאורך זמן

כשנעלמה השכנה מן העין, תפסה סבתא כסנטרי והשירה אלי את מבטה. "אני לא מגלה לאבא ואמא, אבל תבטיח שתפסיק עם זה. חסר רק שתגמור כמו לא נורמלי, חס וחלילה."

מעכשיו, החלטנו עם חדר, נתגנב אליו הביתה אחר הצהריים. הוא גר בבית הערבי האחרון שנותר על הגבעה ששיני הרחפורים כרסמוה כבר מכל קצותיה. אבא שלו ישן על המזון בפתח וצינור הנרגילה מתפתל סביבו. חדר מסמן לי לא להרעיש. ליד שולחן המטבח המכוסה שעונית יושבת אחותו, ראשה שעון על ידה ומבטה בווהה. עגילי זהב קטנים נעוצים באוזניה. בידה השנייה היא משחקת בסכין מטבח. איני מעז לפתוח את פי בנוכחותה. "מה אתה מתבייש, לוחש חדר, "אני חולם כל הלילה על זה. בבוקר אני מתעורר ועומד לי ככה, חצי מטר, אני רץ לבית שימוש ומחכה שירד."



בלוויה של סבא עמדה סבתא וקופה כעץ ולא הניחה לאשה שבאה לחתוך את צווארון חולצתה לגעת בה. האשה נופפה בתער שבידה, הפטירה משהו והלכה לה וסבתא מילמלה אחריה "ברבארים." אני נשארת בבית. עברתי מחדר לחדר, ישרתי את כיסויי המיטה והתפתתי את הכרים. כשהגיעתי למיטתו של סבא כבשתי את הראש בשקע שיצר ראשו בכר, שנשאר כך מן הלילה שבו הוחש לבית החולים. נזכרתי בו, שוכב בלי נוע כפה פעור, הטורניסטור צמוד לאוזנו, מאזין לקולות הצרודים העולים ממנו.

אבא, אמא וסבתא חזרו מן הלוויה כמו מטיוול של שבת, עייפים ומאובקים. סבתא הוציאה מן הארנק שטר של חמש לירות וציוותה עלי לרדת לקנות לה גרבי ניילון שחורים. כל הדגמים בחנות היו דמויי תחרים והזבן אמר שזה מתאים גם לאבל וגם לקרוב. סבתא צחקה כשפרשה אותם מול האור. "הילד הזה חושב שאני בת שמונה-עשרה," אמרה, אך לא שלחה אותי להחליפן.

"מגישים קפה ועוגה לאורחים?" שאלה סבתא. אמא אמרה שזה לא נהוג. "כשאבא שלי מת," אמרה סבתא. "זה היה בפורים. אחרי הלוויה עשינו סעודה גדולה. אבל נשאל את בריקר. הוא מתמצא."

בריקר, שהיה חבר של סבא לא ברור מאין, הגיע תיכף אחרי הלוויה, חובש כיפה, בחליפה רחבה ממידותיו. סבתא הושיטה לו את ידה לנשיקה וקראה לו "המנהל." אבא קרץ לאמא ושניהם עיוו פניהם ככולאים את צחוקם כשסבתא פנתה אליו בקול מרצין וביקשה לדעת אם גם אצל היהודים אלמנה צריכה ללבוש שחורים. נזקקנו לו כדי ללמד את אבא מה לומר לחברה קדישא בעניין דמי הקבורה, והוא מצידו לא שינה ממנהגו לסור בשבת, אחרי בית הכנסת, לראות מה שלום החברים האפיקורסים שלו כפי שכינה את סבא וסבתא. עכשיו נותרה רק היא לקבל את פניו על המרפסת, בצל התריסול המוגף במחצה בשעות החמות של הבוקר. אבא ואמא ירדו לים ועלי נאסר להצטרף בגלל עורי הלבן, שלא סבל שהייה ממושכת בשמש הלוהטת. מאז מותו של סבא דאג בריקר לכוון את ביקוריו כך שבשוכים מהים, כבר לא היה שם. "הבוי-קרנד היה?" שאלו בקול בהיכנסם, לא בלעג אלא מתוך שגרה. היתה זו הדודה איך מחיפה, דודניתו היחידה של סבא, שטבעה את הכינוי הזה כשנודע לה על האורח הקבוע. סבתא העמידה פנים כעוסות וסיפרה כמה הרבה היא לומדת ממנו על יהדות.

ברומניה, סיפרה, הוריה שלחו אותה לבית ספר צרפתי שהמורות בו היו נזירות. עונדה וזכרת את יום מותו של אמיל זולה. המנהלת פרצה לכיתה כציפור טרף שחורה, פרשה את זרועותיה לצדדים והדיעה בשמחה כי אלוהים העניש את החוטא. הוא הקיא את בני מעיו דרך פיו, "ואני הטיפשה לא הבנתי," סיכמה סבתא. "שהם היו אנטישמים. מה ידעתי אז על דרייפוס?" בריקר צחק בשפתיו ושתה מן המיץ האדום שהכינה סבתא בעוד מועד על מגש לפנייהם.

התגנבתי לחדר השינה והאזנתי לשיחתם מאחורי וילון התחרים. חיכיתי שבריקר ייפול לרגלי ויגלה לה את אהבתו. הבטחתי לחברך חדר שארגל אחריהם בשבילו. בריקר הוא המנהל של חדר בבית הספר הדתי ברחוב פינקלס. שלחו אותו ואת אחותו לשם כדי שאביו יקבל כסף מהמפלגה בלי לעבוד, אבל המנהל חושד שהם אינם דתיים, פעם, אחר הצהריים, עבר וראה אותו משחק ברחוב בלי כיפה, עמדתו ליד חדר כשזה קרה, בריקר צעק שהוא יספר לאביו ויסלק אותו מבית הספר. חדר בכה. לא היה זה אותו בריקר המנשק את ידה של סבתא מדי שבת פניו היו חרושי קמטים ובגדיו הריפו ריח רע, כאותם אנשים הנדחקים באוטובוס וסבתא אומרת עליהם כבזו "sales polonais". הוא עמד בדיבור חימן את אביו של חדר לבית הספר. כשראתי את חדר לאחר מכן חבול כולו ושפתו משוסעת, אמר לי שנתקל בגדר חיל ושאהדל לחקר אותו על כך.

"הם מזדיינים?" שואל אותי חדר, אני מהנהן כראשי. "ראית?" לבי הולם ככוח. אנחנו במקום המסתור שלנו בחצר האחורית, מתחת למרפסת של משפחת טל. אני מפנה, את מבטי אל הקיר הטחוב ומספר לו שוב ושוב, ובכל פעם מוסיף פרטים חדשים על מה שראו עיני מבעד לוילון של חדר השינה. הקבל פיו מקיף אותי, תובע עוד. אני עוצם עיניים ורואה את סבא, פיו פעור, קשוב לחדשות כטרנזיסטור וסבתא מקניטה אותו.

"הוא לא ייעלב אם אתן לו חכילה עם בגדים של סבא." סבתא עומדת מול הארון הפתוח ומהרהרת בקול. היא מבקשת לרוקן מחצית מארון הבגדים כדי לאחסן בו את המצעים והמפות שלאמא אין מקום כשביילם בארון הקיר שבפרוודור. בשבת, בריקר לא אמר דבר ולקח אתו את הצרוד. חלק הארון של סבא עומד עתה פעור כמערה, כדי שיתאווור, ריח העץ כריח הבל פיו של חדר, כשהוא מתחבק בי ומכוון את ידי אל התפיחה במכנסיו.

בריקר התרוצץ כל השבוע כדי לסדר מצבה בזול, ואטם את אוזניו כשסבתא שאלה אותו לשם ההוצאה המיותרת על אבן. "את העניינים האלה תשאירי לי עם הבן שלך." סבתא מזדקפת בכיסא כנעלבת. בריקר קם, גוהר עליה ולוחש לה דבר מה, שניהם פורצים בצחוק--- עוד, צועק חדר. נשימותיו לוהטות כנשימות פלב, לופת את שערותי ודוחק את פניו אל פני.

הגברת טל פגשה את סבתא במדרגות, "אני מאוד מתפלאה על הנכד שלך," אמרה. לא מתאים לו לכלוכים כאלה." סבתא, בתנועה גנדרנית, הפנתה לה עורף ועלתה כמה מדרגות, וכשהגיעה לגובה הרצוי פנתה אחורנית והפטירה כלפיה שתתעסק בענייניה.

נחרותיו של אביו מרעידות את האוויר. "אצלנו בשעה הזאת יושב אבא ליד הגרמופון ומנקה בנשיפות פה את האבק מהתקליט החדש שהגיע מחוג התקליט." סבתא רוקמת מפה עם דוגמה של סלסלות פרחים ומעמידה פנים שאינה שומעת את טענותיה של אמא בדבר תוספת שכר שהוכטחה לאבא ולא שולמה. הוא מחרגו, משיב את התקליט לעטיפה וצועק שאי אפשר לקבל רגע שקט. אני עוצם את עיני ומתפלל להיות שם, ולשמר את סבתא אומרת לבסוף, כשיושם התקליט בגראמופון: "איזה מוסיקה קשה. למה לא ביקשת שישלחו לנו צ'יקובסקי?" "תעשי לנו מיץ," פוקד חדר על אחותו. היא חורצת לשון ואומרת: "תעשה בעצמך." הוא מסתער עליה והיא נמלטת, צוחקת. הוא אוהז בשולי שמלחה, הם נופלים על המיטה, מתנשמים מן המרדף. "עכשיו תעשי?" מאיים חדר ומהדק את לפיתחו. "לך תזד..." היא אומרת, נאנקת מכאב. הוא מרפה קצת, ושוב הם מתגוששים. עיני משוטטות על הקירות העירומים ונעצרות בתמונה היחידה, של אביו ואמו כיום חתונתם (הסחטנים האלה, אומר אבא, בגללם אי אפשר לבנות את השיכון). "איזה סבון," מצחקת אחותו של חדר. "לא מצאת לך חבר יותר לכן ממנו? אתה יודע מה, בוא נקרא לו לפניה. לבניה לבניה לבניה."

חדר מצטרף לצווחותיה. אני רץ הביתה. הערב כבר ירד וביתנו חשוך ורק מחלון חדרה של סבתא בוקע אור. סבתא שוכבת במיטה ראשה שקוע בכר והטרנזיסטור של סבא צמוד לאוזנה. בראותה אותי היא ממהרת לכבות. "לא יודעת מה תפס אותי," היא אומרת במבוכה.

המגדט ובמילה הכתובה בו באנגלית, ערבית ועברית. זה היה מטבע שהיו לו שני צדדים שהם צד אחד. פלסטיין.

המסוק התקרב ברעש. גרגירי חול, ברץ, עלים, פיסות ניר, אבק ושקיות ניילון מלוכלכות התעופפו באויר. "אבל צריך להיות עוד מטבע," צעקתי לחובש שרוקן את הכיסים במדיו הקרועים והמפויחים של ברזני. הוא עמד לידי, הסתכל במסוק המתקרב, עיניו ממצמצות ברוח ודומעות, קולו צרוד וחלש. "קח," הושיט לי את המטבע השני.

זה היה הצד השני של המטבע. משני צדיו, על גבי נחושת ירקרקת ומחלידה, היה טבוע ענף דק וזקוף של עץ זית, שממנו נפרשו לצדדים שבעה עלים.

נרדמתי ובערך כשעה שש בבוקר יצאתי החוצה. חייל יצא כריצה מאוהל המבצעים. נכנסתי פנימה ושמעתי בקשר שזרקו רימון על איזה זחל"מ, היו יריות ויש נפגעים. הרס"פ קרא לרופא. הקמב"צ הזמין מסוק לפינוי. נסענו לשם. ברזני שכב על מנוע הזחל"מ ולא זע. הרופא אמר שאין לו דופק ושהוא נהרג במקום. החובש טיפל בו. יישר את רגליו והניח את ידיו לאורך הגוף. הוא פתח את אגרופו הסגור של ברזני. מטבע התגלגל ממנה על מכסה המנוע ונפל על הכביש ההרוס. התכופתי, הרמתי את המטבע, זרקתי אותו מיד ליד, וכאשר פתחו רימון עשן לסמן למסוק את נקודת הנחיתה, התפור העשן על כולנו ורחב ומסולסל עלה השמימה. מצמצתי בעיני שמלאו דמעות והסתכלתי כמטבע החלוד של שני מיל מתקופת

עֵתוֹן 77

המתנה היפה ביותר לקרוביך וידידיך

**חתימה שנתית על עתון 77
עדיין במחיר הישן -
17.5 ש"ח לשנה
12 גליונות**



בכל ליטר בנזין הזורם למיכל מכוניתך מן המשאבות האלקטרוניות של "דלק" יש כמה סנטימטרים מעוקבים של איכות חיים. לחברת "דלק" חלק חשוב במאמץ המשותף לכולנו – למען קידומה הכלכלי, הטכנולוגי, התעשייתי והמדעי של החברה בישראל.

- ★ "דלק חיפושי נפט" משקיעה מאמץ ומשאבים בחיפושי נפט ובפיתוח מקורות אנרגיה עצמאיים.
- ★ "דלקול", חברה בת של "דלק", מייצרת שמני סיכה מעולים לכל סוגי המנועים, בתחבורה ובתעשייה.
- ★ "דלק" משקיעה בפיתוח ובהקמה של מפעלי תעשייה פטרו-כימיים, באמצעות חברת "חיפה כימיקלים" המייצרת כימיקלים ליצוא.
- ★ ל"דלק" מעורבות ישירה בקידום תעשיית הפלסטיקה בישראל, באמצעות חברת "גל תעשיות פלסטיק".
- ★ ל"דלק" יש חלק בתעשיית הדטרגנטים, באמצעות חברת "ויטקו כימיקלים" המייצרת חומרי ניקוי למפעל ולבית.
- ★ "דלק" שותפה ליוזמות כלכליות נועזות, כגון פיתוח גידולי צמח החוחובה, המשמש בסיס בתעשיית הקוסמטיקה והבריאות.
- ★ ל"דלק" חברה בת - "שגריר" - המעניקה שרותי חילוץ בדרכים.
- ★ "דלק" נמצאת גם בים ובאוויר, באמצעות חברת "שרותי טנקרים" וחברת "שרותי תעופה" המעניקות שרותי תובלה ימית ושרותי תדלוק למטוסים.
- ★ "קרן דלק לחינוך ולתרבות" – הקרן הפרטית למלגות הגדולה בישראל – מסייעת לתלמידים צעירים המתקשים בלימודיהם, ע"י מתן מלגות לימודים לסטודנטים חונכים באוניברסיטאות ובבתי ספר מקצועיים.

זאת ועוד... כי "דלק" זה יותר מאנרגיה.

זה יותר מאנרגיה.



חדש בישראל

דניאלה



מעדן גבינה מוקצפת בטעם וניל-גמס בפה



כמו באירופה, שטראוס מייצרת עכשיו בארץ מעדן גבינה מוקצפת בטעם וניל - דניאלה, אוכלים אותה בכפית, כמנה אחרונה, בין הארוחות, או קאקוזה קלה. דניאלה מיוצרת על טהרת החומרים הטבעיים ויש בה 5% שומן בלבד! אם מתחשק לך לפנק את עצמך באמת עשי זאת עם מישהו מקורו, לדניאלה טעם משגע, עדין וקל. מניש ללקק את השפתיים.

רק 170 קלוריות לגביע.



שיהיה לך לבריאות עם דניאלה שטראוס

דניאלה - מעדן גבינה מוקצפת בטעם וניל