ירחון | גל' 74-75 | שנה י' | אדר ב'-ניסן תשמ"ו | מרץ-אפריל 1986 | 2.8 ש"ח

עתון 77

ספרות
חברה
תיאטרון
קולנע
אמנות
הגות
ביקורת

על "שירת הים" – הלל ברזל

9 באפריל

נקודת מפנה במלחמת העצמאות – אורי מילשטיין

אמיל דיקנסון – 100 שנה למותה

שוקי אבו שקרא – פואמה (מערבית – ששון סומך)

עשור שנים לעתון 77

10 שנים

1977-1987

עתון 77

מחברות החאן: על המחזה "יוסף פירמן" (חיין של י.ח. ברנר) מאת דני הורוביץ כולל תכנית ההצגה.

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.

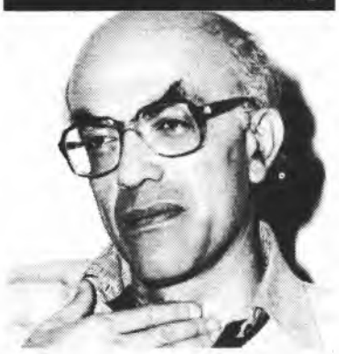
- ★ "דלק חיפושי נפט" משקיעה מאמץ ומשאבים בחיפושי נפט ובפיתוח מקורות אנרגיה עצמאיים.
- ★ "דלקול", חברה בת של "דלק", מייצרת שמני סיכה מעולים לכל סוגי המנועים, בתחבורה ובתעשייה.
- ★ "דלק" משקיעה בפיתוח ובהקמה של מפעלי תעשייה פטרו-כימיים, באמצעות חברת "חיפה כימיקלים" המייצרת כימיקלים ליצוא.
- ★ ל"דלק" מעורבות 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 ובאויר, 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.

דלק זה יותר מאנרגיה.

ורשבסקי פרילוך דוברה

שירה



אבו שקרא. פואמה.
מערבית: ששון סומך. עמ' 17.

מסה

על ויטולד גומברוביץ
מסה של צבי רפאלי. עמ' 24.

תיאטרון

מחזה על חייו של י. ח.ברנר
מאת דני הורוביץ. עמ' 37.

סיפור

סלבומיר מרוז'ק. עמ' 48.
עמלה עינת. עמ' 50.
אנטון צ'כוב. עמ' 52.
שמעון בלס. עמ' 53.

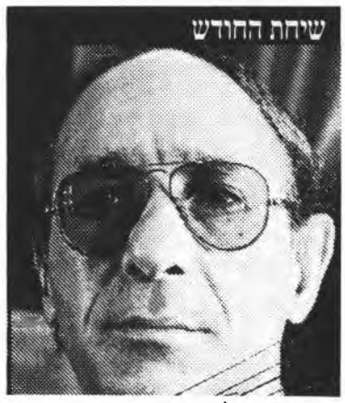
רדיודרמה

המשפט. י.א. אורפז. עמ' 48.

עמוד קבוע. על גרוסמן ועל שבתאי.
עמ' 54.

עמוד השער: ברנר.
עיצוב: גבי צ'ריקובר־קווה.

שיחת החודש



משה בן־שאול. עמ' 30.

שירה וסיפורת

משה דור; בצאתם לחשוף; שיר; 9
אנרד אלדן; שירים; מישל חדאד; שירים; 12
גד יעקבי; שירים; 13
גבריאלה אלישע; שירים; 14
שוקי אבו־שקרא; פואמה; מערבית: ששון סומך; 17
יהודית מוסל אליעזרוב; שירים; **שלמה שטרן**; שירים; **שירלי קאופמן**; לאה; שיר; מאנגלית: חמוטל בר־יוסף; 18
תמר משמר; שירים; **איל מגד**; שירים; 23
ארז ביטון; הסדר; שיר; 26
גבריאל מוקד; שתי ווארייאציות; 27
אמילי דיקנסון; שירים; מאנגלית: פועה שלו־תורן, שמואל רגולנט; 29
נטע נאמן; שירים; **חווה כהן פנחס**; שירים; 31
שמעון צמרת; פואמה; 36
יצחק א. אורפז; המשפט או לרדת מן הגג; רדיודרמה; 44
סלבומיר מרוז'ק; האף; מפולנית: אברהם הנדלזלץ; 48
עמלה עינת; כל האמת; סיפור; 50
אנטון צ'כוב; צדפות; מרוסית: יעקב בסר; 52
שמעון בלס; מכתב לסניגור; פרק מרומאן בכתובים; 53

מסות ומאמרים

הלל ברזל; מן הניגודיות והלאה: עיון ב"שירת הים" ועוד; 20
צבי רפאלי; ויטולד גומברוביץ; המיתוס של אי־בגרות; 24
מרדכי גלדמן; ארכיטיפים וסמלים קולקטיביים; 26
ראובן דותן; הווארייציות ה"צבאיות" של גבריאל מוקד; פועה שלו־תורן; אמילי דיקנסון; 27
אורי מילשטיין; 9 באפריל במלחמת העצמאות — נקודת המפנה במלחמה 32
שיחת החודש: יעקב בסר משוחח עם משה בן־שאול; 30

ביקורת ספרים:

אהוד בן עזר; קיצור דרך: על דוד מלץ; **השער נעול**; איטאלו קאלוינו; **האביר שלא היה ולא נברא**; יוכבד בת־מרים; **מרחוק**; דר' שלמה סבירסקי; **מחר**; נורית גוברין; **חוות החיות שבארץ ישראל**; 7
יאירה גנוסר על "אי יווני" למאיר ויזלטיר; איתמר יעוז־קסט על "מאחורי הפרגוד" לק.א. ברתיני; שלום רצבי על "טקסטים ומיני טקסטים"לגבריאלה אלישע; 8
שלמה אביו על "ירעה ברוח" לדינה קטן; 9
חווה פנחס־כהן על "שאון מים" לפרץ־דרור בנאי; שלום רצבי על "במחוזות הכרך" לערן שביט; אמנון ז'קונט על "הברית" לג'יימס א. מיצ'נר; 10
עמלה עינת על "צל של ספק" לשלמה ניצן; חווה פנחס־כהן על "הקפאון הגדול" לאריה רודריגז; 11
יעקב זילבר על "עתיד של שלום" לאברט מנדלסון; 12
ספי שפר על "משוררים אינם רצים בלהקות" למשה דור; 13
חנה לוק על "חבלי שם" לצבי פרייגרזון 14

מדורים קבועים

פנקס אירועים; **ווארייאציות חדשות לבקרים**; ג.שקד; 4; **לפי שעה (טור העורך)**; **דואר נכנס**; **המלצת "עתון 77"**; 5; **אנתולוגיה קטנה**; נתן יונתן (על "דומיה על הכף" לגבריאל פרייל); 14; **מפגשים בסדנא (3)**; יאירה גנוסר (על שיר של יוסף בן שמואל צרפתי: 1470); 15; **תיאטרון** — עור אמירה: דן אוריון; "חפצים" — תפנית; **ורד הראל**; האבירות הסוציאליסטית וה"תארדה" (על "אוסטרליה הדרומית" ליוסי הדר בתיאטרון חיפה); 42; **עמוד קבוע**; 54 Telaviviensis

מחברות החאן

"עלילות יחזקאל פיירמאן" — פרשת חייו של יוסף חיים ברנר; דני הורוביץ — מונולוג וחמתנה מתוך המחזה; 37; **תוכניית ההצגה**; 38; **יעקב רז; יוסי מר־חיים; מתולוגים**; 40; **יוסף חיים ברנר; אורי ניסן גנסין; דני הורוביץ; ברנר ואורי ניסן גנסין**; 41

גיליון זה מופיע בסיוע קרן ת"א לספרות ולאמנות ע"ש יהושע רבינוביץ.

חתום על "עתון 77"

לכב' ת"ד 16452, ת"א
הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77" לשנת 1987/1986

שם ומשפחה

כתובת

טל'

מצורף בזה צ'ק על סך 25 ש"ח עבור 10 גליונות, כולל משלוח המשוך על בנק

חתימה תאריך

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות
שנה י, מס' 74־75, אדר ב'־ניסן תשמ"ו, מרץ־אפריל 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.
עריכה גרפית: גבי צ'ריקובר־קווה

מועצת מערכת: יצחק אוורבוך אורפז, גילה בלס, מיכל גוברין, יוסי הדר, א.ב. יהושע, דן פגיס, יורם קניוק, עוזר רבין, ש. גיורא 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 כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אם לא צורפה אליהם מעטפה מבויילת.

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: Shimon Ballas, Shamai Gelander, Amnon Jackont, Sasson Somekh
Assistant Editor: Amela Einat

عتون ٧٧ مجلة ادبية شهرية
المحرر: يعقوب بيسر
هيئة التحرير: شاؤمو أفيو . شمعون بلاص
شمأي غلندر . امنون جاكونت ساسون سوميخ .
المحرر المساعد: عاميلا عينات

דמות של בנאי

לפני שנה צויין יום הולדת ה־80 של ישראל כהן והובעה הערכה למפעלו הספרותי בסיכום־ביניים, מתוך ידיעה שהוא שוקד על עבודתו הברוכה ועוד ידו נטויה. והנה עמד ליבו מלכת והגיעה שעת סיכום. אמנם אפשר שבעזבונו יימצאו כתבים שיוסיפו אבני־דעת והערכה לבניינו, אך כל מה שקיים עתה ניתן להערכה מגובשת ומתוך פרספקטיבה הנוצרת בחטף בידי גורל אכזר.

הערכה זו, מן הדין שתיעשה בניתוח יסודי של האדם ויצירתו וכאן אציין רק את הקו המרכזי העומד כגזע שממנו נסתעפו דבריו ומעשיו:

ישראל כהן

ישראל כהן היה דמות של בנאי, שחש רגש אחריות למהלכה ולהתפתחותה של ספרות ושל חברה. הבנאי, בדייקנותו ובקפדנותו משתתף בקביעת יציבותו ועמידותו של הבניין. בתחושת אחריות זו שייך כהן מאד לדורו, דור של חלוצים שראו את האדם וההחברה שלובים במעשה־עם. לא איש לאהליך, אלא יחסי גומלין וההערכה הדדית. על יסודות אלה נבנה בניינו בביקורת, במסה, בהגות ובלשון. הבלטת ערכים שהוזנחו, משום מה, ולא ניתנה להם תשומת־לב ראויה, מילוי החסר במחשבת־שכל־ישר, במקום שחש התפלפלות מיותרת, לדעתו. שילוב פעילות ציבורית במעשה החברתי — כל אלה מצטרפים לקווי הדיוקן של ישראל כהן ז"ל.

וכאמור, ההכרה המגובשת תאיר את הדמות על כל צבעיה. ■

שומרי העונה המתה

שמעון קושניר, מראשוני תנועת העבודה, סופר, ביוגרף של בני דורו, הלך לעולמו בתחילת חודש פברואר 1986, והוא בן 90. יצירותיו, שהן תעודיות בעיקרן, קורצו מיסוד האפופאות וככל שחולף הזמן נעשים גיבוריהן אגדיים יותר. ובין הדמויות: ברל כצנלסון, נוח נפתולסקי, רחל, שטורמן וחברות וחברים שעמהם. ברשימת־אזכרה לקושניר ציטט חיים באר ("דבר", 2.2.86) מפיו, בין השאר, משפט אחד, שהוא בלי ספק אחת מההגדרות הנוקבות של מצבנו בתקופה זו. אמר קושניר, כשהוא מתייחס למורשת העליה השנייה: "אנחנו השומרים, עלובי הנפש, של העונה המתה, המשוטטים בחדרים השוממים, כואבים את ימי התפארת שחלפו ומשמרים אותם לקראת חידושם."

קושניר, עד כמה שהיכרתי את האיש, כתיבתו ודבריו, לא התכוון לתהפוכות המדיניות־צבאיות ולא לצדדים פוליטיים חובקי־ארץ־ועולם. הוא נגע בעצב הרגיש ביותר, שאמנם ממנו גם השלכות לעניינים הנזכרים: לאינטרא־סטרוקטורה החברתית, הציונית, האנושית. כי עם העליות והמורדות בזעזועים העיליים שבקיומנו בעשרות שנים אלו, הכוח הגדול, האמיתי, שהניע את התחייה היהודית, את החיאת הארץ, את צמיחתו של היהודי שבמולדת — כוח זה היה טמון ביסוד האנושי, באיכות האדם, ביחסי־אחריות אחרים בין פרט וכלל, בתפיסה אחרת לגבי נכסי־חומר וערכי־רוח.

שמעון קושניר, כאחרים מבני דורו וצעירים מהם, חש בהתדלדלות הקשה שבצמיחה האנושית והחברתית שלנו. ומכאן הגדרתו הטרגית לתקופה הזאת — "העונה המתה" — ומכאן גם הרגשתו הסובייקטיבית מאד, אך הכנה של "עלובי הנפש". כי אכן, נטישת המימד האנושי שבחברה הופכת אנשים כקושניר למעין דון־קישוטים ומה הם אלה אם לא "עלובי נפש", שחלומותיהם מתנפצים אל מציאות אכזרית.

אפשר שתקופה זו אינה עונה מתה בתחומים אחרים: יש מדע משגשג, יש ספרות ואמנות ומוסיקה עשירות; אך אל נאטום אוזניינו להגדרתו של קושניר, שיש בה הד לצעקה הברנרית, כיוון שהיא נוגעת לערך המרכזי, העיקרי, שבכוחו ולמענו כל זה פועל וקיים: אדם בצלם. אפילו לא נתקיימו כל משאלותיהם, — השאיפה והתקווה והחתירה הן עצמן עיצבו את דמותם של בני דורו של קושניר, דור של אחריות והגשמה.

ביצירותיו שיקע ושימר קושניר, בתמצית נפשו, את ימי התפארת, שבהם מילא דורו את יעודו. ■

ש. אלונים

ואריאציות לבקרים

זהות

האם יכול פלשתינאי המכבד את עצמו לנתק עצמו מאחיו הפלסטינאים בגלות הפלשתינאית? הקשר קיים 38 שנה בלבד, והפלשתינאים שומרים על זהותם, למרות שהם מתגוררים רובם בין אחים ערביים: אחים לשפה, לדת, לתרבות ולשנאה.

אני מקבל עובדה זאת. זהות היא מה שמזדהה מגדיר כזהות. אנטון שמאס מזהה עצמו כפלשתיני יש־אלי. זהותו מקובלת עלי. מה שאני רוצה שיקבל גם הוא את הגדרת הזהות שלי שהיא זהות של יהודי המתגורר בישראל, שיהדותו חשובה לו לא פחות מישראליותו. מה הפלשתינאיות שלו יכולה להיות חשובה בעיניו כאוות נפשו, היהדות שלי צריכה להיות חשובה לי כאוות נפשי. איני מתנגד שהפלשתינאים יגדירו את זהותם הלאומית והתרבותית כרצונם; איני מוכן שמישהו יגדור או יגביל את הגדרת הזהות שלי כרצוני ולפי צרכי. והאפשריות לפיתוח תרבות מוסלמית־ערבית או נוצרית־ערבית, פתוחה בפני הפלשתינאים בישראל של היום ובפלסטין של מחר (איפה שלא תהיה) ובהרבה ארצות אחרות. האפשרות שלי לפיתוח תרבות יהודית־עברית־ישראלית, פתוחה בפני בארץ אחת בלבד, וזכותי להילחם על־כך שארץ זאת תשרת אותי לפחות בנושא זה. אם בגלל מלחמתי על זהותי הישראלית־היהודית, אני גזען, ימין וכל כיוצא באלה דברים נוראים — זה מחיר נורא שאני מוכן לשלם כדי שלשמאס ולי תהיינה זכויות תרבות שוות. ■

גרשון שקד

על מצבו של הסופר

לקראת התכנסותה של הוועדה לבדיקת מצב הסופר בישראל, שמינה ראש־הממשלה, ואשר בראשה עומד מנכ"ל האוצר ד"ר עמנואל שרון, וחברים בה מר אליעזר שמואלי, מנכ"ל משרד החינוך והתרבות, מר אבנר שלו, יו"ר המועצה לתרבות ולאמנות, ד"ר מאיר גבאי, מנכ"ל משרד המשפטים עו"ד אהוד גרא, ממשרד־העל לתיכנון כלכלי, מר אמנון נויבך, יועצו הכלכלי של ראש הממשלה, מר אהרון פוגל, הממונה על התקציבים במשרד האוצר, ומר יאיר רבינוביץ, נציב מס הכנסה — הגישה אגודת הסופרים העברים בישראל "דו"ח מצב ותביעות סופרי ישראל".

הדו"ח, המשתרע על פני עשרות עמודים, הוגש לוועדת שרון על־ידי יו"ר אגודת הסופרים גב' שולמית לפיד ויו"ר הוועדה המקצועית של האגודה, מר אהוד בן עזר, והוכן בסיוע היועץ המשפט של האגודה, עו"ד אלי זהר.

מבין התביעות שהועלו ב"דו"ח מצב ותביעות סופרי ישראל" — העסקת סופרים במערכת החינוך ובאוניברסיטאות כ"סופר־אורח"; הגדלת קרן פרסי ראש הממשלה ע"ש לוי אשכול ז"ל; חידוש קרן התמיכה בדיור לסופרים; הכפלת כל הפרסים הספרותיים הקיימים; כיבוד תעריפוני האגודה על־ידי הגופים, כולל הממשלתיים והציבוריים; הסדרי חקיקה שיבטיחו שכר מינימום לעבודות ספרותיות; כיבוד ההצעה לתנאי התקשרות בין סופר למו"ל, שהוציאה אגודת הסופרים; קביעה בחוק של מועדי תשלום והצמדה לשכר סופרים מהוצאות הספרים; יישום חוק הספריות הציבוריות; תשלום תמלוגים לסופרים על שאילת ספריהם בספריות; החייאת הספריות הציבוריות; תשלום תמלוגים לסופרים על שאילת ספריהם בספריות; החייאת פעולותיה של מועצת הספר העברי; הכפלת תקציבו של המכון לתרגום ספרות עברית; הורדת הניכוי במקור ל־10% וקביעת תקרת מס של 25% משכר סופרים; הקמת קרנות פנסיה והשתלמות לסופרים; השקעה של אדם, שאין עיסוקו בספרות העברית, בזמן־כתיבה של סופר או בהוצאת ספר עברי מקורי — תיחשב בתנאים מסויימים כהוצאה מוכרת לצורך מס; והגדלת התמיכה באגודת הסופרים ובמפעליה.

שחלקם משותק מחוסר אמצעים.

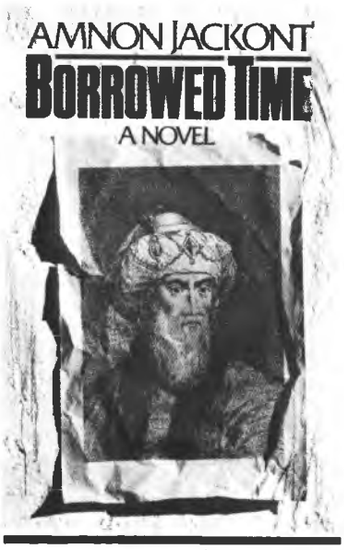
אגודת הסופרים העברים מקווה שהמלצותיה של הוועדה יביאו לשיפור מצבו של הסופר בישראל. ■

"פסק זמן" באנגלית

"פסק זמן", ספרו של אמנון ז'קונט, שיצא לאור בארץ בהוצאת עם־עובד, יראה אור באנגליה ב־17 באפריל.

באנגלית נקרא הספר בשם **BORROWED TIME** והמו"לים הם הוצאת **HAMISH HAMILTON**, שרכשו את זכויות ההפצה בכל הארצות הדוברות אנגלית, ביחד עם זכות־ראשונה להוצאת ספרו הבא של המחבר, הנמצא עתה בכתובים.

לרגל הופעת הספר באנגלית,עורכת הוצאת **HAMISH HAMILTON** מסע פרסום ויחסי ציבור, לשמו יוצא המחבר לאנגליה בתחילת חודש אפריל. ■



עטיפת הספר האנגלי

"פרס קצטניק" למשורר פולני והונגרי

"פרס קצטניק" לסופר מחו"ל הכותב בשפה זרה על נושאי השואה נפל השנה בחלקו של **יז'י פיצובסקי הפולני ואנדראש מזאיש** ההונגרי. טקס חגיגי של חלוקת פרסים (כל אחד 1,000 דולר) יתקיים ב־30 למרץ במעונו של נשיא המדינה מר חיים הרצוג.

יז'י פיצובסקי (1924) משורר וסופר פולני נודע הקדיש חלק נכבד של יצירתו הענפה לנושא העם היהודי. הפואמה שלו "מכתב למרק שאגאל" (1968) זכתה לפרסום עולמי כאשר הצייר הגדול אייר אותה בחמשה תחריטים שביצע במיוחד למהדורה הצרפתית של היצירה. (הפואמה יצאה בעברית בתרגומו של יעקב בסר בהוצאת "עקד"). "קריאת אפר־מקלה" (1979) קובץ שירים שחומריו נטולים מעברו של העם היהודי, תורגם לשפות רבות. "צימוקים עם שקדים" — אנתולוגיה של שיריי־עם יהודיים שתורגמו מיידיש ע"י פיצובסקי (1964), "שיר על העם היהודי שנרצח" (לי. קצנלסון), כתרגומו שלו לפולנית (1982), אנתולוגיה שעדיין לא פורסמה בצורת ספר, מספר ספרים על הסופר היהודי־פולני **ברונו שולץ**. כן חקר את הפולקלור של הצוענים בפולין בקרבם שהה זמן ממושך.

אנדראש מזאי (1930) משורר וסופר ממוצא יהודי נמנה עם קבוצת המשוררים הבולטים בשירה ההונגרית. כתיבתו טבועה בחותם של פרובלמטיקה יהודית, לרבות התייחסות אישית עמוקה לחוויית השואה ולנופי ישראל והמקרא. נושאים אלה מופיעים לסירוגים בעשרת קבצי־שירים שלו, וכן ברומנים — "עושה הנפלאות", "בראשית", ו"דניאל בר־מזל" שהופק גם כסרט. מבחר שירים שלו על נושאים יהודיים "צל המגדל" הופיע ב"עקד" בהוצאה דו־לשונית עברית־הונגרית. ■

נתן גרוס

עיתון 77 מודה להנהלת י.ב.מ. על תרומת המערכת הממוחשבת שתביטיח את המשך הופעתו הסדירה של העיתון.

הגדת סרייבו

הגדת סרייבו — מהדורת פקסימיליה מלאה ומדוייקת ראשונה בישראל.
הגדה של פסח שנכתבה וצויירה כנראה עבור משפחה ספרדית אמידה בחבל קטלוניה שבספרד, קרוב לודאי במחצית השניה של המאה ה־14.
נרודיו של הספר החלו, כמשוער, ב־1392, עם הפרעות ביהודי ספרד שהחריבו את קהילת ברצלונה (ואולי עם גירוש ספרד ב־1492).
בתחילה הגיעה לאיטליה, ואחר־כך, בתאריך לא ידוע לסרייבו.
בכתב־היד שלושים וארבעה לוחות מצויירים המהווים כעין הקדמה תמונתית ועוסקים בסיפור התורה החל בבריאת העולם. סגנון האיורים, נוסח הכתוב, עיצוב כתב היד, ועוד, היוו חומר למחקרים מרתקים העוסקים בהגדה זו עצמה ובחקר איור כתבי היד העבריים בכלל. ■

יום עיון של סופרים וחוקרים על ברנר וגנסין יתקיים ביום א׳, 20.4.86 בשעה 18.00 בבית־אריאלה בת״א, בהשתתפותם של: ס. יזהר; יצחק א. אורפז; פרופ׳ ישראל לוין ודר׳ בועז ערפלי.
הערב ייערך במסגרת ״האוניברסיטה הפתוחה״.

חאר נכנס

מה עם מיקי ברקוביץ׳?

אבקש לפרסם הערה זו למדורו של מר אהוד בן עזר, ״ספרים קיצור דרך״, מגליון 70־71 (נובמבר — דצמבר 1985).
חבל, חבל, חבל. בדרך כלל המדור שלך ענייני. למה שלא תשתדל להתרכז יותר ביצירות בהן אתה דן. לא היה שום צורך (ובאמת שאין שום צורך) בארס הגזעני שנטף מקולמוסך בגליון 70־71 בסוף סקירתך את ״הגולם״ לבשביס־זינגר:
״...ואילו בפרובינציה העברית שלנו יש צורך (ובאמת יש צורך) באחרית־דבר, כדי שנדע שאבותינו ואבות אבותינו אינם רק מלמיליאן ואוחנה.״
אסתפק בדוגמה הזאת, אך ישנן עוד הערות שכאלה. מר בן עזר, מלמיליאן ואוחנה הם שחקני כדורגל ישראלים מירושלים, אורי שולביץ הוא צייר אמריקאי. לא יותר ולא פחות מכך.
אנא שמור את החוכמ׳ס האלה לסלון הפרטי שלך וזכור שהעיתון בו אתה כותב מתיימר לשרת ציבור נרחב, קצת מעבר לחוג ידידי נעוריך.
נ.ב. מה רע במיקי ברקוביץ, למשל... ■

סמי שלום שטרית
לוס־אנג׳לס

תגובתו של אהוד בן־עזר:

אבקש סליחתו של מר שיטרית, טעות נפלה ברשימתו. לא התכוונתי לאוחנה או למלמיליאן, אלא למוטי איווניר ולזאהי ארמלי.

המלצת "עתון 77"

ולאדימיר נאבוקוב: לוליטה; מאנגלית ואחרית דבר: דבורה שטיינהרט; הקיבוץ המאוחד; ספרי סימן קריאה; כתר; 1986.
אברהם ב. יהושע: חפצים; מחזה בשתי תמונות (מועלה על בימת תיאטרון חיפה); הוצ׳ שוקן; 1986.
ואסילי גרוסמן: החיים והגורל; מרוסית: עמנואל ביחובסקי; שני כרכים; הקיבוץ המאוחד; ספרית פועלים; 1986.
ויליאם פוקנר: רקויאם לנדרה; מאנגלית: אהרן אמיר; ספרית פועלים; 1986.
יורם קניוק: 4 סיפורים ושיר; הקיבוץ המאוחד; 1986.
יהושפט הרכבי: הכרעות גורליות; ספרית אופקים; עורך: אהוביה מלכין; עם־עובד; 1986.
יואכים פסט: היטלר — דיוקנו של לא־איש; הביוגרפיה השלמה והמסכמת; תרגום: אהרן אמיר; כרך א׳, ב׳; הוצאת כתר; 1986.
דוד גרוסמן: עיין ערך ׳אהבה׳; הקיבוץ המאוחד; ספרי סימן קריאה; כתר; 1986.
עמנואל סיזוף: קנאי האיסלאם; ספרית אופקים; עם־עובד; עורך הספריה: אהוביה מלכין; 1986.
יוסף גורני: השאלה הערבית והבעיה היהודית; ספרית אופקים; עם עובד; 1986.
ישר קמאל: הרוח מן המישור; ספרית פועלים; 1986.
אדיפוס המלך — יצירה ויוצר — מבחר מאמרים; סדרה בעריכת מנחם ברינקר; כתר; 1986.
חוליו קורטאזר: סוף המשחק; סיפורים; מספרדית: יורם ברונובסקי; כתר; 1986 (סיפורים סוריאליסטיים, מטאפיסיים, אופיניים לדרך כתיבתו של הסופר הארגנטיני).
הנרזן הפורח: מבחר שירה גרמנית מודרנית; עורך ומתרגם שמעון זנדבנק; כתר; 1986 (מבחר מהשירה הגרמנית במאה העשרים. שם הקובץ לקוח מאחד השירים של פאול צלאן).
סמיר נקאש: יום שתבל הותה והפילה בו; סיפורים עיראקיים; ספרית פועלים; 1986 (סיפורים על חיי היהודים בעיראק).
עדה אמיכל־יכין: באורגמן; חייו של יאיר — אברהם שטרן; הדר; 1986.
ישראל המאירי: הלבנים; רומן; הספריה לעם; עם עובד; 1986.
ג׳וזף קונרד: הלגונה ועוד ארבעה סיפורים; מאנגלית: שמואל רגולנט; ספריה ימית; הקיבוץ המאוחד; החבל הימי לישראל; 1986.
ג׳.מ. קוטזי: חייו חמגיו של מיכאל ק׳; (ספרו הקודם של המחבר: מחכים לברברים); הספריה לעם; עם־עובד; 1986.
יוי פיצובסקי: קריאת אפר־מקלה; מפולנית: ש. לינדנבאום; אחרית דבר: נתן גרוס; הוצאה ביבליופילית; גדיה; 1986. (פיצובסקי הוא אחד משני חתני הפרס ע״ש קצטניק).
עמנואל בן גריון — (ליקט והקדים): לקוט מיכה יוסף בן גריון ברדיצ׳בסקי; הוצאת קרן ישראל מץ בע״מ בשיתוף קרן ספרית יצחק קיוב; 1986.

סופרים כגימיק תקשורתי

מתי זה התחיל?
אולי זה תהליך איטי שאנו נמצאים בעיצומו, ואולי זו רק ראשיתו.
הורגלנו, שעתונות, כאשר היא מטפלת בסופרים ובכלל באמנים מתחומים שונים, עוסקת בעיקר בנושאי יצירתם, בהשקפות עולמם, או בקודלציות שבין השקפת העולם לבין היצירה. והם נחרץ לחשוף פרט זה או אחר בתחום הביאוגרפיה הפרטית, עושים זאת רק אם הפרט ״רלוונטי״ (המושג התקשורתי־מפלצתי שאיבד כבר מזמן את משמעותו הראשונית, והצטרף אל משפחת המלים השקריות ומעמידות הפנים שיוצרות לשון עיתונאית אשר נועדה לשטוף את מוחנו).
נחזור אל העיקר — לא נגזים בהרבה אם נאמר, שהעתונות מטפלת לאחרונה בסופרים כפי שהיא מטפלת בדוגמניות, בזמרי פופ פופולריים, בפוליטיקאים מסויימים, ובכיוצ״ב. הדבר מבחיל. ולא משום שאני רואה בסופר משהו נשגב נעלה, או ״חשוב״ מכל הנלי״ם, אלא משום שחומרי יצירתו וכן תחומי עבודתו ושיטותיה, שונים מאלה של הנזכרים.
אינני משפטן, אך ידוע לי, ולשם זהירות אוסיף — אם אינני טועה — שישנם מקצועות מסויימים האסורים בפרסום עצמי על־ידי בעליהם, כמו: רפואה, ראיית־חשבון ועוד.
וכי אין טעם לפרסם את מקום עבודתו וטיב מלאכתו של רופא? — יש ויש. אלא שהוא עוסק בדיני נפשות לכן טובה הזהירות.
והסופר — מה?
ובכן — עצה לעיתונאים, במיוחד לאלה שלשונם הולמת יתר על המידה את סגנון המקומונים — הרפו מעט.
״תִּפסו״ מרחק, ורק מאוחר יותר, מתוך התבוננות העשויה לגלות את הקשר שבין הפרט הפיקנטי, כביכול, לבין התפתחותו למשהו משמעותי ביצירתו של הסופר — הגיבו.

ומעניין לעניין כאותו עניין — על המוספים לספרות, עובר עכשיו גל של חידושים. אלא שנראה שמכלול החידושים הללו מצטמצם לפינה של רכילות חיוורת. המוספים המצומצמים מבחינת גודל היריעה המוקצה להם, מתבקשים להדפיס סיפור, מסה, ואפילו מחזור שירים. והדבר מובן, ואיני בא בטענות בשל־כך. הרי גם הם, כמו כל העתונות, תלויים בגודל שטח מודעות הפרסומת המתנה את גודל השטח המערכתי.
אבל האם באמצעות הרכילות התפלה הגחלת בהכרח שטח המוקצב ליצירה, חושבים העורכים שיוכלו להתחרות במקומונים אשר פלשו גם לתחומי הספרות ואשר מנסים להכתיב גם להם נורמות חדשות?
חדשות ספרות, אם־כך, כן, אבל רכילות ספרותית אינה מעוררת עניין מיוחד ולכן איננה מגדילה את מספר הקוראים. מה־עוד שאיננה מסוגלת להתחרות בעתונים שנועדו לכך מראש.
הבה, אם־כן נשוב למעט דרך־ארץ בפני הספרות ויוצריה, ובמקום פרורי רכילות חסרי משמעות, מוטב סֶטרה ספרותית חריפה שהיתה מתמיד בת־לוייה ליצירה.

מנהג בא למדינה

מנהג יפה קנה לו ראש־הממשלה, שמעון פרס, להיפגש מדי פעם עם סופרים — להשמיע ולשמוע.
המנהג יפה, נכון ורצוי, אך ביצועו — וכמה פעמים זה קורה לנו — שגוי מן היסוד.
וכי יש טעם לכנס עשרות רבות של סופרים ולהשמיע באוזניהם דברים שכל אחד מאתנו קורא בעיתון יומי, שומע במהדורות החדשות, ואם הוא מקשיב גם למדורי הפרשנות, הרי שהוא מעודכן לכאורה ממש כמו ראש־הממשלה עצמו?
משום־כך היתה הרגשתי בצאתי מהמפגש האחרון עם ראש־הממשלה והמזכ״ל עוזי בר־עם, שהיה כאן בזכות משוע של שעתיים ויותר — גם מבחינת הנענים להזמנה וגם מבחינת הראה״מ עצמו.
אם ראה״מ חושב שיש לסופרים מה להשמיע, ואם הוא מניח שיש לו מה לשמוע מהם; יואיל לזמן פגישה בינו לבין קבוצות סופרים מצומצמות יותר, כדי שההתבטאות המחזמנת והמעודדת, לא תלבש סגנון נאומי חד־כיווני, אלא שתהיה בבחינת פתיחת אפשרות לשיחה ומחשבה בד־בבדית שיש בה משום הפרייה הדדית.
לו מצאתי, למשל, אני למועיל, ליטול את רשות הדיבור, הייתי מנסה לשכנע את ראה״מ — זה ניתן לעשות רק בדיון נוסח ״קח ותן״ ולא ב״נאום״ הזוכה לתשובה לקונית. למשל כזו ש״אין טעם לסייג את המו״מ עם ירדן ועם משלחת פלסטינית בסייג של אי־זהותה של זו עם אש״ף.״
הייתי טוען שאולי נכון יותר לשוחח עם נציגי אש״ף. שכן הרי בשיחה אין איש מתחייב לתכנית זו או אחרת, כפי שהתבטא נכון ראה״מ בהעירו על־כך שאין פורשים תכנית לפני תחילת מו״מ. ומאידך, מסירים בדרך זו מכשול טַקטי מן הדרך לעצם יצירת המגע. ונימוקים נוספים עמי שלא אפרט אותם עכשו, אבל בשיחה בנוסח המוצע על־ידי אני מאמין שהייתי מצליח לטעת ספק בלבו של ראה״מ למשל ביחס לחלוקה המלאכותית בין פלסטינים מתונים לשאינם מתונים.
האבחנה, לטעמי, צריכה להיות בין פלסטינים שיש להם עניין, בתנאים אלה או אחרים, לבנות את עתידם הלאומי לצידה של מדינת־ישראל ועימה; לבין כאלה שאינם מכירים כלל בעצם קיומה של המדינה כמולדתו של העם היהודי. הראשונים, הם בהחלט בריי־שיח לגבינו, כי עתידנו באזור תלוי במידה לא מועטת בעתידם, ולהפך.
אבל, כאמור, נושא כזה, ורבים אחרים כמוהו, ניתן ללבן בשיחה סביב שולחן ולא באולם גדוש בשוורות של כיסאות כמו באסיפת־הורים בבית־ספר, או באסיפת בחירות.

עמוד קבוע

את הגליון הנוכחי של העתון ״נועל״ מדור חדש ״עמוד קבוע״ החתום על־ידי Telavivensis (שם עט של איש ספרות נודע, שחלק גדול מהקוראים, אני מניח, יזהה אותו על־פי סגנון הכתיבה).
הכותב מבטא כמובן במדור את דעתו, שלא בהכרח היא הדעה המקובלת על מערכת העתון. כפי שלא כל רשימות הביקורת, והמאמרים, מבטאים עמדה זהה לעמדת המערכת.
ובהקשר זה, הריני פונה אל קוראינו בבקשת תגובות. כל דעה שתנוסח בקצרה ובבהירות מתקבלת על הדעת, תמצא את מקומה בעתון. ■

ספרית פועלים – מחלקת ההספקה

רח׳ אלנבי 73 • תל־אביב • טלפון 291431

בימים אלה **השלמנו** וחילקנו את האנציקלופדיה העברית במהדורה שלנו – מהדורת ספרית פועלים.

התחלנו בהדפסה חדשה ואנו מקבלים הזמנות להדפסה החדשה.

כן אפשר להשיג אצלנו את המפתח (אינדקס) לאנציקלופדיה העברית שהופיעה זה עתה.

לתשומת לב הספרנים והספרניות בקיבוצים ובמוסדות וחינוך

נודע לנו שלאחרונה מגיעים סוכנים שונים למוסדות וספריות, ומציגים עצמם כנציגי ספרית פועלים. אנשים אלה מתחזים.

אנו מבקשים להמשיך ולהתקשר עמנו ישירות, כדי שנוכל לשרתכם בנאמנות וכן לתת את ההנחות המיוחדות שאנו מעניקים לכם.

הוצאת הקבוץ המאוחד
ספרים שהופיעו בשנה האחרונה

שירה:
מאיר ויזלטיר; אי יווני
פרץ דרור בנאי; שאון ימים
דינה קטן; יריעה ברוח
עזריאל קואפמן; מעט מזה
יונה וולך; מופע
יאיר הורביץ; יחסים ודאגה
רחל חלפי; זיקית או עקרון אי־הוודאות
יוכבד בת־מרים; מרחוק (מחודש)

פרוזה:
יעקב שבתאי; נמר חברבורות (מחזה)
צבי לוז; נפשו בכפו (רומן)
אוגוסטין גומז ארקוס; אנה לא; (רומן); מצרפתית: אורנה ליברמן
אהרן אפלפלד; בעת ובעונה אחת (רומן) (בשיתוף עם "כתר")
יורם קניוק; ארבעה סיפורים ושיר
ואסלי גרוסמן; החיים והגורל; (רומן); כרך א־ב;
מרוסית: עמנואל ביכובסקי (בשיתוף עם ספרית פועלים)
ג׳וזף קונרד; הלָגונה ועוד ארבעה סיפורים

מסדרת טעמים:
א.ל. שטרואס; האדם והשירה (מסות)
פרידריך שילר; שירה נאיבית וסנטימנטליסטית (מסות)

בסדרת "קו אדום"
י. קשתי; מרגלית יוספון; חינוך כמיקוח חברתי

בית־לוחמי הגיטאות
מחווה לקורצ׳אק; מדבריו; שירי משוררים; ציורי ילדים

מסדרת "אפיק"
מנחם רגב; בדרכי הספרות לילדים
מיכאל קוסטא; גשר בין שתי התרבויות

ב"הספריה"
דוד גרוסמן; עיין: ערך "אהבה"
ולאדימיר נבוקוב; לוליטה; מאנגלית: דבורה שטיינהארט
חנוך לוין; החולה הנצחי והאהובה

כמעט מצא תיקונו

דוד מלץ: השער נעול; ספריה לעם; הוצאת עם עובד. תשמ"ו. 1985. 234 עמ'.

הרומאן של דוד מלץ "השער הנעול" ראה אור לראשונה בשנת 1959 והופיע עתה במהדורה מצולמת (פרות ותענוג לעיניים, לעומת מרבית הדפוסים הממוחשבים של היום). מלץ (1899-1981) היה רוב שנותיו חבר קיבוץ עין־חרוד, וספריו הידועים — "מעגלות" ו"חתחתים בדרך" על גורלות אנוש בקיבוץ בעמק בראשיתו, ובפלוגות

דוד מלץ

ההכשרה במושבות, שקדמו לעלייה על הקרקע. המאפיין את "השער הנעול", לעומת שני ספריו הקודמים הללו של מלץ, הוא רוח ההומר הפרוע־לעיתים, המעורר לצחוק, שבתיאור דמויות ומעמדים. מחציתו הראשונה של הרומאן, והיא הטובה בו, נקראת כסאטירה לאו־דווקא על קיבוץ בראשיתו בעמק אלא על חולשותיהם של בני־אדם, חלומותיהם, קוצר־ידם ועליבותם, וכל זה מתוך אנושיות עמוקה ולב חם. גיבורו של מלץ, משה מאוחד, הוא סטודנט לפילוסופיה, מעריצו של שפינוזה, שנדחה ממעמדו בהר־הצופים, בשנות השלושים לערך, בין שנסתכסך עם הפרופיסור או שנדחה על ידי אשתו הצעירה של זה. מאוחד הוא ספק גמד, חלשלוש, בעל זקן, ובא לגלות את האור לאנשי הקיבוץ הצעיר שבעמק. כמעט מצא תיקונו בתור רועה הפרות, ובחיק רפתנית דדנית המעריצה את רוחניותו, אלא שפרישותו הממושכת, וחוסר נסיונו, גורמים לו לשפיכה מוקדמת כל אימת שזו מאמצת אותו אל חזה השופע, ובהצטרף לכך כשלונו הרוחני להשפיע על אנשי הקיבוץ בהרצאותיו, הוא נמלט על ידידתו שבנתה בית־הבראה בקיבוץ שביהודה (לא יהודה שבגדה כיום, אלא סביבות רחובות וגדרה), יוספה מאסטרו, המצחונית (בת־דמותה של המשוררת ישע סמפטר, שהקימה ב־1934 בית־הבראה צמחוני בגבעת ברנר, ודמותה שמשה השראה גם למשה שמיר ברומאן "יונה מחצר זרה") ושם שם קץ לנפשו. ■

שיריון אבירים

איטאלו קאלוינו: האביר שלא היה ולא נברא; מאיטלקית: גאיו שילוני; ספרית תרמיל בעריכת ישראל הר; צה"ל, מפקדת קצין חינוך ראשי; משרד הביטחון, ההוצאה לאור; תשמ"ו; 1985; 150 עמ'.

גאוניותו של הסופר האיטלקי איטאלו קאלוינו, שהלך לעולמו בספטמבר 1985, פורצת מכל דף בספרו זה, שנכתב ב־1959, והוא נובלה הפותחת את הטרילוגיה "אבות אבותינו", שהופיעה כולה לפני שנים אחדות ב"ספרית פועלים", בתרגומו המצוין של גאיו שילוני, אשר לפי הכתוב בשער האחורי למהדורה זו, שב ועידכן את תירגומה ודומני, אף כי לא השוויתי במדויק, שאגן העשר הלשוני, השטף וההנאה שבמהדורת "ספרית תרמיל" עולים אף על אלה שהיו, ובשפע, מזומנים לקורא העברי במהדורת תירגומו הראשונה של הספר הנפלא והמופלא הזה. האביר אג'ילולפו אמו ברטראנדינו מן הגואילדיוורנים מקורבנטראז וסורא, אביר סלימפיה־תחתית ופז, המשרת בצבאו של קארל הגדול, הוא שריון־אבירים ריק, מהות ללא יישות, רוח ללא גוף, אישיות ללא נפש, מעין משל על ההיפך מן הקיום האנושי, שרק בו מצויה אולי השלמות האנושית. הוא הנקי ביותר, האחראי ביותר, המסודר ביותר, החזק ביותר (בטובעו בים הוא ממשיך ללכת על קרקעיתו עד שהוא עולה על חוף אפריקה ומציל עלמה נכבדה, אשר להוכחת בתוליה תפקיד נכבד בביסוס מעמדו שלו כאביר). אג'ילולפו מבצע כל תפקיד טוב יותר דווקא משום שאינו מביאו לידי גמר אנושי — באכילה, בשתייה, בשינה, במישגל, ורק במלחמה הוא הורג־ממש, טוב מכל שאר האבירים. גינוניו מושלמים. חוכמתו מוחלטת. רצינותו תהומית. סגנונו הפיקארסקי של הסיפור נע בין "דון קישוט" ל"קאנדיד" וגורם הנאה חושנית־ממש לקורא בו. וישנה אולי איזו משמעות מיוחדת להופעתה של מהדורה צבאית־למחצה זו של הספר, מאחר שהוויתו של אג'ילולפו היא ההפך הגמור לתופעת הראש הקטן". טרחנותו ושקדנותו אינם מחבבים אותו על רעיו האבירים; ואין זו אלא אחת מן המשמעויות הרבות שניתן למצא בדמות זו של האביר שלא היה ולא נברא. ■

שורש נשמה אחת

י. בת־מרים: מרחוק; תל־אביב, תרצ"ב; מהדורת צילום; הוצאת הקיבוץ המאוחד; תשמ"ו; 199 עמ'.

יוכבד בת־מרים, שעלתה לארץ ישראל ב־1928 ופירסמה את ספר־שיריה הראשון ב־1932, ואסתר ראב, שנולדה בארץ ופירסמה את ספרה הראשון, "קמשונים" ב־1930, היו ידידות, זאת ידעתי, אך לא ידעתי כי בחלק משיריהן, ובייחוד במחזור השירים הראשון, "מרחוק", שהוא היפה בספר של בת־מרים, היתה גם קירבה נפשית־סגנונית, בשירים הליריים, שנכתבו לערך

יוכבד בת־מרים

באותה תקופה. רשימה קצרה זו אינה בבחינת ביקורת אלא מעין הצצה לדימיון־שבנפש בין שתי משוררות. למשל:

י. בת־מרים: לא שמועה תועה נישאת ובאה/
לא הד, לא אנחה/ ולא רוח ינשב וימחה/
זהרי פניך המחכים,/ קרני עיניך./ מרחוק
אנכי אבוא אליך/ ובלחש קולי,/ בהבל־פי/
אנשם ואמחק/ זיוי הדממה מסביב לך,/
שלות בדידותך."

אסתר ראב: "לא אח ואש כירים/ לך אטפח
— / עיני חיה ירוקות עומדות,/ וברקים
כחולים/ יורו גידים ריגששו/ את אשר מעבר/
לביצות הכבדות החמות — / ובראשי
אצבעות תֹרן זה כבר/ צנת־בוקר טובה/
מרעידה/ לקראת אורות לא היו עוד..."

י. בת־מרים: "עיניך לא תראינה/ דמעות־עיני
הנופלות./ על ברכי לא אכרע,/ לא אפרש
כפות־ידי/ אליך/ ברחמים עצורים על כאבי
הגדול."

אסתר ראב: "ככה תאהבני/ ולבך עלי יום יום
תקרע — / יען רעיה לעולם/ לך לא אהי;/
יען רק על מרומי־הצער/ נָנוחה/ ולשפל
ספות בחדרים/ לא נרדה;/ יען עוד אורכה
אני/ תחת אקליפטים חמים — / טרופת־
אהבה."

בנופיה של בת־מרים מצויים עדיין השלגים, ונראה שרוב השירים, או כולם, במחזור זה, נכתבו טרם עלותה. אצל אסתר ראב ישנם ביצות ואקליפטים, רק ארץ־ישראל. ועם זאת, הניגון, המקצב, הבוטות והליריות הקשוחה, הנהדרת, משותפת לשתיהן, כשורש נשמה אחת, כליבו של דור אחד. ■

בין אשכנזים לבין ערבים

ד"ר שלמה סבירסקי: מחר; מאמר מתוך: אפיריון; כתב עת לספרות, תרבות, חברה, בעריכת ארז ביטון; גליון 4/5; חורף 1985/6; עמ' 89-94.

מאמרו "מחר" של ד"ר שלמה סבירסקי הוא מאמר מזעזע, מעורר למחשבה, שאינו מותיר את הקורא בו אדיש. סבירסקי תוקף את שתי הרעות היסודיות, לדעתו, של החברה הישראלית בתחומי ארץ־ישראל הגדולה. נושא ראשון: היווצרות חברה דו־מעמדית של יוצאי עדות המזרח ויוצאי עדות אירופה והמערב, כאשר כל התמחות של החברה בשטחי התעשייה, המחקר, התרבות, שטחי פעילות הצמרת והעילית החברתית, נגזרים על פי כישוריהם ושאיפותיהם של ה"אשכנזים", בעוד שליוצאי עדות המזרח נותר נחת של שכבת ביניים העוסקת ברובה במקצועות פשוטים יותר, אף כי ריווחיים לעיתים לא פחות; הם מצויים בין ה"אשכנזים" מכאן לערבים מכאן, תוך שנוצרת בעייתיות של התחככות במגזר משקי אחד בין מזרחיים לערבים. והנושא השני: סבירסקי טוען כי הריבוד החברתי והמעמדי בישראל בנוי בין השאר על ניצול כוח העבודה של הפלסטינאים, של הערבים, אשר להם נותרו העבודות השחורות במשק הישראלי. "משמעות הדבר היא המשך קיומה של חברה המבוססת על חלוקת עבודה עדתית, על ניצול לאומי־מעמדי של חושבי השטחים, וזאת בליווי סיווג גזעי של עבודות בהתאם לקבוצות העדתיות והלאומיות." (שם).

זוהי חזות קשה, נוקבת, שלא רבים מוכנים להתבונן בה בעיניים פקוחות, אם כי היא מתקיימת לנגד עינינו יום־יום. חולשתו של סבירסקי בכך שחלק מהצעותיו לתיקון המצב אינו רציני. "אלינו להיאבק בחלוקת העבודה העדתית ולעצור את תהליך ההשתלטות על לגורלם של הפלסטינים," הוא אומר, ורומז שיש להתנער מ"אירופה הקטנה" שהקימו האשכנזים במזרח. כאן טעותו. יש רק תרבות ישראלית אחת. אין כל סיכוי, הצדקה ומהות נפרדת — לתרבות ישראלית־מזרחית שונה, כי זו תהיה או טעונת־טיפוח לנצח או במקרה הטוב — חלק אינטגראלי מתרבות ישראלית אחת ויחידה. לגבי הפלסטינים בגדה וברצועה. הוא צודק, אלא אם כן מאמצים את רעיונו של רטוש על תרבות משותפת אחת איתם ■

ש. בן־ציון

בן הנשר של ש. בן־ציון

נורית גוברין: חוות החיות שבארץ־ישראל; מתוך "מעגלי קריאה", חוברת 13-14; תשרי תשמ"ו; ספטמבר 1985; הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה; עמ' 34-5.

ביום ט' בטבת תרע"ג, 19.12.1912, פירסם ב"הפועל הצעיר" הסופר (והעורך־לשעבר של "העומר" ו"מולדת") ש. בן־ציון, שגר אז באחוזת־בית, היא תל־אביב בראשיתה, אלגוריה בשם "בן־הנשר", המתארת "חוות חיות רוסית" שבעמק יזרעאל. החיות בחווה זו, חמור, כלב, חזירים, תרנגולות, ברווזים, וכן בעל־הבית, מתוארים באיפיונים מאוד לא מלבבים, וכל אהדת המחבר נתונה לבן־הנשר, המגיע לחווה כגוזל רך, מצמח כנפיים חזקות, ולאחר הצרות הרבות וההתעללות והקינאה מצד שאר שוכני החווה, הוא נוטשה, לעולמים.

נורית גוברין, שהתמחתה בחקר תולדות הפולמוסים הספרותיים וחיי הסופרים העבריים בראשית המאה, ובעיקר בארץ־ישראל, פורשת בפנינו שוב, כמו בספרה האחרון "מאורע ברנר", פרשה עלומה, כמו מתהום הנשייה, תוך שהיא מחייה אותה ופורשת בפנינו עניינים קשים ומוזרים, שרובם מתברר מתוך חליפת המכתבים שבין הנפשות הפועלות. מתברר, שלאחר כשלונו של ש. בן־ציון להמשיך בהוצאת "העומר", שהיה צריך להיות הבטאון הספרותי הראשון והמרכזי בארץ־ישראל, פנה להוצאת ירחון לבני־הנעורים, "מולדת", שאותו אף ערך שנה אחת, תרע"א, 1911, עד שהודח. תרעומת רבה עורר עליו ש. בן־ציון בעריכתו הקפדנית, וירחונו זכה לביקורות שליליות רבות, אף כי, לאחר הדחתו, ועד שבא פיכמן לארץ בתרע"ג ולקח על עצמו את העריכה, היו הביקורות על ממשיכיו של ש. בן־ציון, מרדכי בן הלל הכהן, א' לודוויפול וחיים הרדי, חריפות עוד יותר.

מרירותו של ש. בן־ציון, הבוקעת ממכתביו באותה תקופה, הביאתהו לכתוב את האלגוריה "בן־הנשר", שפגעה כנראה ישירות במדיחיו ובעושי־דברם, והביאה עליו שוב תרעומת רבה. יסוריו אלה של ש. בן־ציון, גם נישואיו אותה תקופה, לאחר התאלמנותו, לבת־שבע יוניס, מראשוני הרופאים בארץ, מסבירים במעט את יחסו הדו־ערכי של בנו, נחום גוטמן, בזכרונותיו על אודות אביו. ■

אהוד בן עזר

שירה

אחר הרעש

מאיר ויזלטיר: "אי יווני", ספרי סימן קריאה הקיבוץ המאוחד. שירים ותצלומים. 46 ע'.

רעש־אדמה החריב אי יווני. הנותרים בחיים זוכרים קרקע נשמטת וחורבן־אימים בן־דור אחד בלבד, לא חורבן היסטורי, רחוק, שהזמן הפנימו וריכך את זעזועיו.

זה קרה בחודש אוגוסט, בשנת 1953, בשעה 11 בבוקר בדיוק זעזעה רעידת אדמה את איזור האי היווני קאפלינה. כמעט הכל קרס תחתיו. כמעט כל הבתים בכפר פוקאטה נותרו כשרידים בלבד. עולם מתמוטט תוך דקות ספורות. השורדים חוזרים לחיים.

נקודת אחיזה של רעש אדמה, ותגובת הנותרים אחר הרעש, הם, בעיני, הנושא המלכד את המחזור "אי יווני". לא עולם כפרי שזרימתו היום־יומית מקיימת אותו, לא תייר חולף בנוף אקוסטי או פסטוראלי, אלא תודעה של אחר־האימה, אותה אימה החזרת כניב ספרותי: "עולמם חרב עליהם".

מאיר ויזלטיר ב־1974; בהפגנה ביחד עם מוטי אשכנזי

במחזור השירים של ויזלטיר כתוב כך: "לא כל אדם זוכה שרעידת אדמה בחייו תרשם במונחים גיאולוגיים ברורים כל כך". ומהפסוק הזה על ידידו היווני עולה אנאלוגיה פרטית, ומאחוריה עולה אנאלוגיה מתרחבת של בני אדם, דוברי עברית, שותפים לתודעה ולתחושה של אנשים החיים היום כשהם מכוונים על פי שעון, שקצביו נקבעים על ידי צילצולים של רעידות אדמה.

הקירבה לידיד שאדמתו רעדה מנוסחת באירוניה כזכות — יתר. כפריוויליגיה. זו כמעט לשון על צדיקים, בעלי יתרון: "לא כל אדם זוכה". סימנו של "כל אדם" ברעידות קרקע פרטית שלו, לא חיי יציבות וזרימה מתפתחת בשופי. בלשון אירונית כזו מדברת גם צירל של ש"י עגנון ב"סיפור פשוט", בדברה כנגד בלומה הקטנה והנאווה. סיפורה של העיירה היהודית על סף מלחמת עולם ראשונה. "לא כל אדם זוכה." כך כתוב במקור, במסכת "ברכות", (מסכת ראשונה של ספרי־המשנה.) "לא כל אדם זוכה לשני שולחנות," לא כל אדם זוכה לטובה כפולה; אירוניה עברית זו היא "הקשר היהודי" של המשורר הישראלי עם ידידו היווני. הידיד בונה קיר חדש, אחר הרעש.

דרך חומרים של אי נשכח ויזלטיר מדבר על הקיום שלו. זו הרחקת־עדות כ"תחבולה" ספרותית מקובלת. העולם היווני הממשי מאוד מקבל מעמד מטאפורי לעולם פנימי, שהוחצן. ויזלטיר מצא "ארוע מסעיר ונספחיו," הארוע המסעיר ונספחיו משמשים אמצעי עבודה וחומרים לאופן המבט של ויזלטיר על עולמו ועל קהילתו שלו. בלשון שירית אקספרסיבית, בעלת נימה וכחנית־דיבורית, ובעלת טון פיזמוני מכוון, כך מדברים רעפי הגג, רעפים שנשמטו לערמה בחצר, אחר הרעש:

היינו אלָפים, אומרים הרעָפים.
צבא גדול היינו, מגיני הבית ממעל
יותר מחמישה דורות אדם....
אך לא ממעל
נפתחה הרעה...האדמה,....

(שוב בולטת לשון המקורות, לשון הנביא, על הקטסטרופה: "מצפון תפתח הרעה", אמר הנביא. ובלשון זו, המעורבת בפתיחה פזמונית (היינו אלפים, אומרים הרעפים) מדברים הרעפים על הרעה הנפתחת, לא ממעל).

הלשון הויזלטיורית, המחברת אקספרסיביות בוטה, עם נימה פזמונית וטון פרוזאי, מציירת נוכחות חברתית, לא אינדיוידואליזם חסר־רקע. הנוכחות החברתית היא לא פוליטית. הפוליטיקה היא חלק מכשלונות החברה, והתמונה האנושית מראה יצור בעל אצבעות גרומות, החי מדור לדור בתוך רגעים ללא נשוא:

"קומץ עלים תלוש מן העץ
אשר שתל לפני ימים רבים
ב־מו אצבעותיו
הגרומות מקדושה, נינצור אותם
חנוטים במטפחת
וברגעים ללא־נשוא נוציא ונָרִיחַ
נשאף קַמְצוּץ חיים מן המוות."

התמונה הזאת מראה בדיוק את מה שהיא צריכה להראות כמו יהודי קטן בעיירה אירופית, המעשן "טבקי" אותו הוא מוציא ומריח בין צרה לצרה, כך גם הקדוש היווני יראסימו, המופיע בשיר החותם את מחזור שירי הביקור באי היווני. הקדוש של הכפר היווני לבוש מחלצות של לשון חז"ל ואגדותיה. אנחנו נזכרים באגדת חז"ל על העץ אשר שותלים בני האדם מדור לדור, שותלים כמו אצבעותיהם. שותלים לפני ימים רבים, למען העתיד אשר יבוא. העץ הפך לקומץ עלים, אשר הפכו לטבק, ואנחנו נוציא ונריחַ "נשאף קמצוץ חיים מן המוות."

ההפרעה המרכזית בספר דקיק זה הנה הפחד של המשורר. היום מחפשים את הפוסט־מודרניזם, ועייפים מלעסוק במיתוסים ובסמלים. לכן, כנראה, מוגש הספר בחדשנות של תצלומים נלווים ובהסברי רקע על האי היווני ותולדותיו. התרוץ שהחומרים השיריים אינם מוכרים, איננו תופס. השירה העברית בימינו, כולל שירתו של ויזלטיר, מתארת איים בריטיים ונופים אחרים לא מוכרים.* הנסיון הפוסט מודרניסטי לחדש דרך הגשה נלווית כך לטקסט — יוצר מכשלה לשירים. הצילומים, הלא מענינים, הטקסט באותיות פטיט — נסיון זה תופס את מרכז הבמה ויוצר מסר כפול ומטעה — כאילו "אי יווני" על ניחוחו הוא הנוף המעניין אותנו. הדגש המיותר על עובדת קיומו הממשי של אי יווני זה מתנגש עם הטקסט ומעורר ציפיות לנוף של תיירות קיץ, בריחה לאיזה חיק מיתולוגי־אקסוטי, יווני, "עיניים שלי". האמצעי "החדשני" מפריע לשירים. ■

יאירה גנוסר

* בהרהור שני — מיטב השירה והפרוזה העברית מופקים מנופים לא ישראליים, חלק מההסטוריה מוכר לנו דרך הספרות, יותר מאשר "להיפך".

מאחורי הפרגוד של השיר

ק.א. ברתיני: מאחורי הפרגוד; שירים ובלדות קצרות; עם עובד; 1985; 78 ע'.

אילו נשאלתי בזחוף היכן ייחודי שירתו של ק.א. ברתיני? — מן הסתם הייתי משיב אוטומאטית, כי הם מתרכזים בעיקר בשני

ק.א. ברתיני תשכ"ו (צולם ע"י י. אריכא)

מחזורי־שירים: "בשירי סיביר" וב"בלדות עגנוניות". זאת, בכל הנוגע לתגובה המיידית; ואולם, האמת היא שזה שנים מושכים את תשומת־לבי שירים בעלי אופי שונה של המשורר — שירים שיש בהם מן היסוד המטאפיזי הבולט. אמת־נכון, ב"שירי סיביר", שהם חטיבות שירה ריאליסטית, הממחישות את עולם־הסיוטים של מחנות־הכפייה ברוסיה של ימי סטאלין (מחנות שבהם היה כלוא המשורר), הביא ק.א. ברתיני חידוש תימאטי לשירתנו (עולמו של חיים לנסקי, שנספה במחנות הגולאג — שונה, והוא כמעט שאינו נוגע בלב הזוועות, ואילו הפואמה של עזרא פליישר — י. גולה "משא גוג" — עוסקת באחת הארצות ה"גרורות" של הימים ההם); ייתכן שב"בלדות עגנוניות" — בלדות שבתשתיתן עלילות, דמויות ומוטיבים משל עגנון, ניתן לראות את הגשר, המוליך מן הטיפול בחוויות ישירות לעבר ההפשטה האינטלקטואלית, מן השימוש הישיר בחומרי־החוויה אל בקשת הרוחק האסתיטי (אם כי, גם ב"שירי סיביר" מרובות הן זוויות־הראייה הכמו־סוריאליסטיות, ובשום פנים ואופן אין אלה "שירי תיעוד" מאוחרים!); ייחודן של בלדות אלו, בין השאר, נערץ בעובדה, שהמשורר מנצל את הסיפור העגנוני כתירוץ בלבד, להבעת עולמו הפרטי ותפיסתו האישית — אף כי ההווי הבא לידי ביטוי ביצירות אלו של המספר, אינו רחוק מעולמו "האבוד" של המשורר (לרבות האהבה לנוסח הבלדיסטי־העממי כשלעצמו). אכן, בשלב מסויים, עצם האבידה תובעת מן המשורר דרך ראייה בלתי־ריאליסטית, או כפי לשונו בספרו החדש:

"תמולים בצמרמורת רגליו של חלום/
משתבשים בקפיצת הדרך" מתוך "ודאות");

אמנם, הפלישה אל נופי העבר אינה נעשית, על־פי־רוב, באורח כלתי־אמצעי, אף כי הוא מעיד על עצמו: **השתייכתָ אולי לתקופה**
שכבר מתה/ ואולי עתידה עוד להתחדש."

(מתוך "גם כאן השיר"), אותה פנייה לאחור, היא למעשה חלק מן ההבטה המטאפיזית־הנותית. זוהי, בעצם, הצצה אל מה שמאחורי הפרגוד אצל ק.א. ברתיני. שהרי ראייתו איננה ראייה דתית, וה"שָם", או "עולם־האמת" נתפסים בעיניו בבחינת אינות או אמצאה של דמיון: **מעבר יבוק/ שני עבריו משתקפים זה בזה,/ מכאן ארשת כניעה מדומעת/ ומשם קפאון אדישות של הדעת/ שבלשון הגוף־שבטרם־גופה/ הוא נצח,/ וסיכום איזכוריו מְתַמרר אל בלימה. (״״) / מי בדה את עולם האמת ותיאר את פרטיו בספר?"**

כיוון שכך, כיוון שהנצח הוא בלימה — מאכלס המשורר את ה"שָם" שבסוף כל הדרכים הארציות, בהשלכות של ה"שָם", הקשור בעולם אשר שקע, ב"מראות על האפר" (כלשון אחד מספרי השירה שלו), וכן בדמויות המתקשרות אל עולם זה.

ואולם, גישתו, לדוב, איננה ריגושית אלא קונטמפלאטיבית, כשהוא נוטל התרחשויות קטנות ומתבונן בהן בפרספקטיבה של עבר והווה: **"...מישהו שם בפנים מחכה/ לשבור בדידותו./ מזמן לא טעם אבק הריצפה/ טביעת עקבים./ הכתלים שכחו תנודות של קול ובת־קול "// הביאו אליו ריחו החרוך של האז,/תחושת הצריבות המתַפרות/ בגאות התשוקה עד/ הינתקות מכל תודעה,/ עד שמישהו זה שבפנים/ יהיה לרָפָא..// ושמא אין/ מישהו שם מחכה כלל."**

אם כן, העין המציצה אל מאחורי הפרגוד מגלה מציאות (או העדר־מציאות?) עם כפל־פנים: של הריק,ו/או של עולם ריאלי אשר שקע. זוהי ראייה שבה הספק מרובה על הוודאי; הסקרנות האינטלקטואלית לדעת ולהבין גוברת על עוצמת הדחפים לחוש ולגעת. נדמה, זו גם אחת הנקודות המבדילות את הגישה מטאפיזית בספרות מן הגישה המיסטית.

הנה־כי־כן, ניתן לגלות אי־אלה קווים־של־קירבה בין שירתו המאוחרת של ק.א. ברתיני לבין שירתו המאוחרת של ישראל אפרת המנוח — רב־יתר מאשר בינו לבין ש.שלום, למשל, אם לבקש אחר השוואות כל־שהן בין משוררים שה"הצצה אל מאחורי הפרגוד" הינה חלק מדרך־המלך של שירתם.

אגב, מעניינת העובדה, שגם ק.א. ברתיני וגם ישראל אפרת הגיעו למיטב בשלותם השירית לעת זיקנה דווקא. אך המפליא לגבי ק.א. ברתיני, שדברים אלה נכונים ביחס אליו לא רק מבחינת עמקות השיר, אלא גם מבחינת הרעננות הלשונית שלו, תופעה שהיא נדירה למדי לגבי בני־דורו, שעדיין חיים עימנו. כנראה, צדק מי שאמר, כי משוררים שיסוד כתיבתם הוא קונטמפלאטיבי — השנים אך מיטיבות עימם. ■

איתמר יעוז־קסט

אל המלודי והפשוט

גבריאלה אלישע: טקסטים ומיני טקסטים; שירים; הוצ' עצמית; 1985;

באסופת שיריה האחרונה של גבריאלה אלישע נמצא שירים שעיקרם הבעת משאלה, תפילה וכיסופים לצדם של שירים שעיקרם תיעוד של רגע, הרהור וחזיה. בין שתי קצוות אלה נעים השירים בתנועה היוצרת מתח המבריח את פריטי האסופה השונים לכלל תעודה קיומית.

בהתאם לשני הפנים הנזכרות מקבלים את אופיים גם לשונה ואמצעיה האמנותיים של אלישע. אם בעבר שלטה בשירתה הקטיעות,

גבריאלה אלישע

האמירה החדה והעוקצנית שלעולם אינה מגיעה לסיומה, כשם שעולם לא התחילה בהיגד מוגדר; תכונות שנסכו על הקורא הלך־רוח סהרורי משהו, הרי שבאסופה הנוכחית נעשית הלשון מעודנת יותר, מנוגנת ומלודית יותר. המשפט רחב ומתמשך ואיתו אף ציור מוגדר וברור. אבל מעל לכל, ברורה האמירה בשירה זו כשם שהיא מחייבת ואנושית.

די לצטט משיר כמו — "כהלך רועד בפני קונו/ אעמוד לפניך קוני/ ומה בצידתי אם לא פסוקי שירה/ לדרך ארכה? !// כהלך בודד נח

מעמלו/ הרי אני לפניך יוצרי/ כהלך רועד/ נדף ברוח העולם// בחכמה יצרתני/ כמו את הירח ואת הכוכבים/ ואף לי נתת ממשלה/ בנעלם (עמ׳ 9), כדי להצביע על השינוי האמור.

אופיו של השיר ברור, ספק תפלה ספק הודייה. מכל מקום אין בו קטיעות, היוצרת את הלך הרוח של נגיעה־אי־נגיעה ששיוותה לשיריה הקודמים אווירה סהרורית. במקום אלה בא שימוש גלוי באוצר המלים ואף במלודיות של התפלה. יתר־על־כן עיקרה של שירה בכלל על־פי עדותה של המשוררת, אינו אלא בחינת ״צידה״ לדרך ארוכה.

על־מנת להיווכח בשוני המוחלט כמעט בעיצוב התמונה אסתפק בציטוט מהשיר הקודם לשיר זה ״אין החולי מאותת/ באותות של מות/ ועתידה אני ליתן/ דין וחשבון על היותי// איך החולי מהבהב אל חדר/ בו שוכב אנוכי// איך הסהר מתרחק/ והחשך מתגבר כבאשמורה שלישית (עמ׳ 8). פיתוחה של התמונה מלא. המלודיות נשמרת בהקבלת הבתים, במלה החוזרת ״איך״ ובמעברים מחולי למוות וחוזר־חלילה. זאת כשעל הכל חולשת תודעתו הקיומית של ה״אני״ המבטאת תודעה של אחריות. כך מקבל השיר שעשוי היה להיות שיר אווירה בלבד, אופי רלגיוזי משהו האמירה — ״ועתידה אני ליתן דין וחשבון על היותי״, חולשת על כולו ומקנה לו את אופיו.

גם קבוצת השירים בעמוד 18 יש בה כדי להעמידנו על שינוי פני שירתה של גבריאלה אלישע, משירה המהלכת חלום אל שירה המנסה להגדיר את טיבה של הקיומיות, המתיישרת באבהותיה, בחרדותיה ובתקוותיה. תחושת ה״אני״ וקיומיותו — על האחריות הנובעת ממנה בולטת וברורה באפוייה בשיר המרכזי שבקבוצה זו, שיר המגדיר גם את מטרות שיריה של גבריאלה אלישע וגם את מוצאן הקיומי:

״אני כאן עולם מפורט/ שאפשר לסמנו כנקודה שחורה/ מנסה להשיג סמלים למלים// ופעמים טובלת באדישות.״

במקום המלים היוצרות את החוויה הקסומה, מבקשת גבריאלה אלישע את ביטויו של ה״אני״ את ״העולם המפורט שאפשר לסמנו כנקודה שחורה״, את הסמלים שעומדים מעבר למלים ומעניקים למשפט שלפני ה״נקודה השחורה״ את משמעותה ואף יותר מכך — את קיומה ותוכנה.

גבריאלה אלישע מבקשת, אפילו בשירי האהבה שלה, את הסמל ולא את קסמיה של המלה, המרשגים על־ידי אי־ברירות וקטיעות. ובהתאם לבקשה זו מעוצבים שני הפנים של שיריה — פֵּן הבקשה והכיסופים וּפֵן הרגעיות העכשווית.

עיצוב המציאות של גבריאלה אלישע מונע בעיקרו על־ידי אין־אונים המתבטא בשתיקתו של העולם, ובתחושת הסוף שבין, ובכפיפותו של ה״אני״ למערכות, חוקים ותכנים שמעל ומעבר להשגתו ולתפיסתו.

ביטוי חזק לתחושת אין־האונים נמצא בשיר ״יללת החתול״ (עמ׳ 17), בו החלל והזמן מתחלפים באיכויותיהם. כך שאף שיכתו של ה״אני״ לחדר שבאה בעקבות זימרת הצפור אינה בבחינת נוכחות פעילה אלא בחינת נוכחות של היעדר, היוצרת תחושת אין המאזינה ״שש שעות של חדר מרוהט״, ואך האור מציף את חלל החדר ״בחוזה נפלא של יצירה/ והתרוננות מחד ובהתארך שתיקה מאידך/ גוועו/ הלילה בלי שגוועו/ לא יחד אלא בבדידות זהובה/ שוכב במטתו ומאריך לשתוק/ עולם חתום שאין בו מה לומר/ גם איתו אפשר לשחק״ (עמ׳ 17).

פעמים שתחושה זו ״של עולם חתום שאין בו מה לומר״ המהווה את מקור תחושת האין־אונים של ה״אני״, גורדת בעקבותיה גם את הרגשת חוסר ערכו של ה״אני״, ובעקבותיה — תחושת שיעבוד וכפיפות לכוחות שמעבר להשגתו, כמו בשיר ״לא נותר לי מהחלום// רק שעת לילה אחת/ המקום התפשט מכיווניו/ ופשטתי את בגדי כאילו הייתי רקדן אמן/ וידעתי להתהלך במקומי/ למרות שלא היו כיוונים// כאילו הייתי/ אחד הצעצועים (עמ׳ 17).

משה דור

בצאתם לחשוף

בְּצֵאתָם לַחֲשֹׂף מוֹלֶדֶת הֵם נוֹשְׂאִים
כַּשִּׁילִים, אִתִּים, סַלִּים
שֶׁבָּהֶם יַעֲרֹם הֶעָפָר וְנָפוֹת
לְנַפּוֹת מִתּוֹכוֹ אֲפֻשָּׁרִיּוֹת וְאַמְדָּנִים.

לְאָן יַרְחִיקוּ? עַד
הֵיכָן יַעֲמִיקוּ?

עַל זְרוֹעוֹת הָאֵשֶׁל הַדַּקּוֹת רוֹעֲדִים
רְסִיסֵי מֶלַח: עַל שְׂפָתָךְ
הֶעָלִיּוֹנָה אֶגְלֵי זֵעָה
בְּהִירִים, כָּל
אֶחָד עוֹלָם עָגֹל, סָגוּר, בִּלְתִּי
מִשְׁתַּנֵּה.

החלל והזמן בשיר זה מאבדים את איכויותיהם וה״אני״, היודע להתהלך במקומו לאחר שפשט ״את בגדי כאילו הייתי רקדן אמן״, חש עצמו נפעל כלבד, כאילו היה אחד הצעצועים.

גם בשירי האהבה של גבריאלה בולטים אין־האונים וכפיפותו של האדם למערכות מורכבות ובלתי־מובנות. כך השיר ״כאב אוטונומי״ (עמ׳ 48), החירות אינה בשליטתו של ה״אני״ אלא היא מצב שהוטל עליו או כפי שמנסח זאת סארטר מצב שהאדם הוטל לתוכו. והרי ״חירות זו דומה למוות״, ול״אני״ לא נותר אלא לאבד אותו באקט של אהבה, בתחושת חיבור וקשר, וכפי שמנסחת זאת גבריאלה אלישע: ״ואכן טוב להיות קשור/ לדבר מה// כי ללא מגע חם ואוהב// רגש החיים קופא, עומם, והמאבק הוא בתוך מדבר// על כן אני רוצה להכנס לעיניך הכחולות/ ולהיות בשמחת החבור״ (עמ׳ 48).

בעקבות תפיסה ועיצוב אלה של המציאות נולדים שירי הבקשה, התפלה והכיסופים של גבריאלה אלישע.

בשיר ״כאב חמור״ הבנוי על תשתית של מעין סיפור ילדים יוצרת אלישע מצב של התבוננות מופנמת המאבדת את ה״אני״: ״ללכת אפתח חלון/ ללכת בפתח חלון/ וסילואטה בת מאה/ על כותל מופנם/ וללכת כמו בובות/ עצומות וליפול״ (עמ׳ 10).

הבריחה ממודעות שבאה לידי ביטוי אף בתחושת אי־הסתפקותו של האדם בדברים עצומים כמו ״שמש, מוסיקה ולחם״, מקורה בנפש: ״... הנפש המורעלת/ המשופעת בפרטי זכרונות רעים/ וברגש שלילי,/ נאנחת אל הכר באמצע היום/ הנפש המרעלת״. ולכן רק התנערות מנפש זו ומזכרונותיה הרעים עשוייה לאפשר הנאה מהחומרים העצומים והשכיחים שהעולם מציע.

לעומת־זאת בשיר ״מחפשים חתיכת חשיש לעבור את הערב״ (עמ׳ 46) נראה מצב הפוך, מצב של אובדן הנפש המשופעת בזכרונות: ״והנה שחררנו צחוק מתוך ראשינו/ אל תוך החושך הפתוח/ והשמים כאשמה זרועה הצמיחו כוכבים/ ואני, אתה ואת — אוסף מקרי שאינו בר קיום...״, ה״אני״ מקבל את האישור לקיומו מהזהות שבינו ובין האדמה, השמים והכוכבים.

שירתה של גבריאלה אלישע יוצאת מגדרי המציאות והקיומיות הכואבים וחותרת אל המעבר לכן אינה יכולה להסתפק בעיצוב אווירה סהרורית, שתהלך קסמים על הקורא. אלא היא מבקשת להגדיר מצבי מציאות מעיקים בצורה ברורה ופשוטה. ולהביא להם תיקון. ■

שלום רצבי

שזיף בשל בגן מלים

דינה קטן: יריעה ברוח; שירים; הוצאת הקיבוץ המאוחד; תשמ״ו; 32 עמ׳.

״העץ השכן״ הוא שם השיר אשר קנה את לבי. דווקא הוא אינו כלול בספר זה. פגשתיו בחוברת של ״עיתון 77״. העץ העולה בגן שכנה של דינה נותן מפריו הירוק.../ ממעל ענפים עומסים/ אגלי אבוקאדו בבוהק ירוק אפלולי. פעם הראה לי/ איך חרצן משקשק/ משמש אות וסימן לבשלות הפרי.״השיר הנ״ל וגם הספרון שלפני יש בהם די אותות וסימנים לבשלות פריה הפיוטי של המשוררת, אולם העובדה שאני מוציא פרנסתי היום־יומית ממטע אבוקאדו רחב־ידיים ושוקק חיים משלו — אף היא עלי להודות, הרעידה בי מיתר רגיש. מה לעשות? כשאני שומע את שבחי האבוקאדו — מיד רוחש לבי דבר טוב.

דינה קטן אינה חברת קיבוץ או מושב. אדרבה, שירתה אורבאנית מובהקת, ודווקא מאותו חלק בעיר שבו מזדקפת אוניברסיטה לתלפיות, ובבתים הרבה ספרים בכוניות, ציורים על קיר, והאווירה התואמת מגזר־חיים זה. שירתה זרה לקרקע, כעדותה היא (ע׳ 29), והטבע מתגלה בעיקר בפיסת חצר, בגן השכן, ״בברזל הגדר פורח/ שיח מטפס.../ על פני כתם חלודה עיקש/ נח בחן הפרח הכתום.״ שורות הלקוחות מהשיר ״פרדה״ (ע׳ 26) שהוא אחד הקצרים והיפים שבקובץ. מרחב הטבע מצטמצם לעתים עוד יותר ומצטמק ״אולי כאדניות גרניום״, הופך על נקלה למטאפורה: ״גם כי אלך בגן מלים, אדמה/ מתחת, חשופה/ קישחת, בחום ובאפור כיברת/ בעירה ירוקה.״

הקירבה אינה אם־כן לאדמה של ממש, כי־אם ״למלט החיבור בסדקי/ מרצפות/ בלחץ הדריכה.../ בקשב מחריש/ לצקון היסודות״ (עמ׳ 30).

הרוח האקדמיה, האמנות

פרק ראשון ברומן, שיר פותח קובץ — נוטה אני לחפש בהם משהו, אשר בשירת ספרד כינוהו ״תפארת הפתיחה״, כלומר, איזו הצהרת כוונות, איזו אמירה חשובה שאין לשבצה בעמוד 13, דרך משל ה״עפיפון״ הפותח את ״יריעה ברוח״, שאינה אלא שם־נרדף לעפיפון — מוקדשת לתעוזת ההמראה, לשיגיון וגם להתנשאות, לפליאה ולגדירות החיים, אשר המשורר ואיש הרוח מגשימים בחייהם, או ליתר דיוק, כמהים ומייחלים להגשים. מחיר געגועים אלה הוא אכזר למדי: ״צפוי היה מה שצפוי/ ליציר נייר ורוח.״ — דהיינו, נפילה בלתי נמנעת. ואף־על־פי־כן, ״מה שהפליא הוא שובל שהותיר/ מיקסם ביטחון, כעין חיוך אוויר״ (עמ׳ 8). שיר אחר, קצרצר, המצליח לקפל אופי עם יופי, כשל פתגם עתיק — מוביל לאותה מסקנה ואף מחריף אותה: ״החבטה בקרקעית./ בה לבחור כהוכחה/ לקיומו של המעוף.״

רק שני מניינים של שירים מכיל הקובץ הצנום, ורבים, אולי רבים מדי לטעמי, השירים השואבים השראתם מן הציור והתמונה. אמנות על אמנות אינה פגומה בהכרח, ודינה קטן יוצאת בשלום מבקעה זאת, אולם לפיתחה רובצת סכנה של למדנות יתירה, של התרחקות מן הייצרי, מן החומריות הנותנת חיים ומצמיחה שירה אותנטית, עם טבור לאדמה הזאת, לאנשים אשר עליה — כאן ועכשיו.

״שעור בהסטוריה באוניברסיטה״ — שיר יפה, ללא ספק. מי אינו מכיר את ריגשת הבאים בשעריה כדי ״להיקרע אל כל החלונות המוארים/ — רק להפליא ומתוק האור.״ ולא חולף זמן עד אשר יגלה שוחר הדעת שהוא נפל... ״בגוב המלים״ (עמ׳ 23).

״מדרש תמונה״ נקשר לציור ליצן מאת פיקאסו. ״מעשה תשבץ״ אף הוא נזקק לציור ליצן, והפעם — פרי מכחולה של בת המשוררת. האחרון הוא שיר שאינו נקי מרגשנות־מה... ״פסל דוד״ של מיכלאנג׳לו, ושוב ״עץ שבתמונה״ (עמ׳ 21)... מצוייר ביד תלמיד.../ לפעמים עץ/ מתפלל, בתמונה, ביד לא־אמונה״. חבל, אני אומר. מה כבר יודעים העירוניים האלה על תפילתו־מצוקתו של עץ? מה אפשר לצפות מעץ העולה מתוך... תמונה?! מצטרף לסידרה זאת השיר — ״במחשבה עליך ועל ציור של יוסל ברגנר״. השירים לא רעים, אבל אין בהם אותו כאב או להט אשר באים ממיכוות־המגע עם חומרי החיים הדליקים, הצורבים.

איפוק מן הארוטי והאקזוטי

מוצאה של המשוררת מיוגוסלביה, אולם אין בשיריה משהו שיסגיר זאת. הנופים וההווי הים תיכוניים, אשר לי כה קשה להיגמל מהם, אינם מופיעים כלל ועיקר. אולי הגיעה בגיל ינקות ואינה זוכרתת דבר, ואולי יש כאן איזה איפוק ממה שבאווירה שלנו עלול להשתלב בקאקופוניה וולגארית של ״שורשים ואקזוטיקה״ אשר ההמון וכלי התקשורת זוללים לתאבון. אם כך הדבר, ראויה היא לשבח דוקא.

דינה קטן

היסוד האירוטי גם כן לא מתפרש, ולא מתגלה, אלא ברמז. בדברה על פסל דוד הנזכר לעיל שומעים על ״שפתיו חשוקות ובעלומיו/ פלדה חודרת זמן./ בדברים אחרים שבגופו/ המלבלב באבן, נרמזות/ אפשרויותיו האחרות.״

השיר ״מעשה בפריחה״ אף הוא אינו הורס את גדרי הצניעות, המעודנת, התרבותית. ״ממקום אהבתי.../ הגיתי בתפוח. כלתה נפשי./ חלקת לחיו, זכר/ ערוגות הבושם. וחרצניו/ קטנים, ענוגים מכל הגלעינים./ והנחש/ חמק, בחשאי״ (עמ׳ 24).

אין זה יאה לקפח דווקא אותם השירים אשר כן שואבים כוחם מן ההשראה מכלי ראשון. ״זה חלק מן הגוף החי״, ו״ציפור גן עדן״ מתארים ביד אמונה את מצוקת מחלתה של ידידת נפש, מעמתים יופי עם סבל, עם התאבדות ומוות. או השיר ״הן כחותם״ המעלה על נס את גבורתן המרוסנת של המשלמות את מחיר כל מלחמותינו: ״אמהות בלי שקט/ שבמידבר אבלן לא אבן לא עץ/ רק הירוק של זכרונן המאפיר/ ואהבתן/ כבר ארבעים שנה/ לריק חובקת״ (עמ׳ 8).

ולסיכום: מכיר אני משוררים לא מעט המתעלמים מספר הביכורים שלהם ונוטים להכחיש אבהותם על קונטרס מסכן שהבוסר עולה בו לא פעם על הבשל. אולם דינה קטן יכולה להתגאות ב״שזיף הבשל״ בגן המלים שלה. בשביל ספר ראשון זה לא מעט, נכון? ■

שלמה אביו

פאתוס ולשון גבוהה

פרץ דרור בנאי: שאון ימים; שירים; הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשמ"ז. 47 ע'.

'שאון ימים', הרביעי בספריו של המחבר (יפעת ולא משהו אחר, חמצן, קשת וכידון) והשני, היוצא לאור בשנה זו. בספר, שני מחזורי שירים. האחד: במחזור הזמן. והשני: זמן אחר. הראשון, עוקב אחר מהלך עונות השנה על חודשיהם העבריים ונופים אופיניים לאזור השרון, עם מתח זיכרון וגעגוע למחוז ילדות. המחזור השני, עוסק במפגש עם הזמן האחר, הקודם.

התמה המאחדת את שירי הספר, הזמן. ה'אני השר' מודד עצמו על־פי חילוף העונות, האשה, הזכרונות הנקשרים בפרטי מקום ופרטי מעשים. הכתיבה מוּנַעת על־ידי תודעת הזמן המתכלה והשירים הם נסיון לכבוש, לקבע לתעד.

השיר הפותח את הספר, ב"מלח התענית" נושא בתוכו את רב האיכויות הקיימות בשירת פרץ בנאי. ביניהם ערגות חושיות לאנשים ולתופעות הנלוות לעונה ולזמן. ציון הזמן העברי, שהוא דיקה לזמן אחר, מוקדם יותר. שלהי אלול הקושר לאלול אחר. עיר רחוקה, ילדות התכנית לחג המשותפות לשם ולכאן שונות מבחינת זווית הראייה אך קיים כוחו המשמר של הזיכרון. **"אז החג היה בלב וכולם האמינו/ באלהים./..."** המשכו של השיר בהגדרת היפוך, עכשיו כשאיני ילד ודאי שלא אתפלל **"כי אלהים שיצא מליבי בטריקה/ עצבות גדולה הנחיל בכל מקומותיו"**. ויותר משיש בזה אובדן אמונה, יש בזה אובדן תמימות.

השימוש בשמות החודשים העבריים, איפיונם, האנשתם מדי שיר מעניק למחזור אחדות ורציפות כרונולוגית אך מאידך קיימת הרגשה ברורה שהספר נכתב מתוך משמעת כתיבה של מעקב אחר מחזור השנה ואחת התוצאות היא בחירת שירים המונחת על־ידי שיקול רצף כרונולוגי וכך קורה שקיימת נפילה לשיגרה של שבלוניות ומוטיבים שניכר שתחילתם שזורה בקפידה, סופם שמאבדים מכוחם. דוגמא לכך בשיר המתאר את חשוון (8) **"חשוון בא מהסס/"** האנשה ואפיון שיש עימם עניין וחידוש אך שיר אודות טבת (9) הפותח בתמונת אישה רפוייה בשמש העוסקת בסידור גבות וקפיצה לבית הבא כו דיון הזמן: טבת. **"טבת בארץ ובעולם/ כה כחולים השמים והשמש/ צהובה חמה/..."** אין הכרח אופיו ותכנו של השיר בציון הזמן על פי החודש דווקא. זו נפילה לבַנליות שקשה קצת לסלוח לה. כך פעמים השמש נוכחת כ"שמש אֶרְית" ופעם כ"שמש אב" וממילא צירוף זה סתמי ולא מובנת החזרה בשימוש בו. האור, כמוטיב מופיע מספר פעמים. לפעמים כניגוד לצל ובצרוף לצבע הלבן (24, 25), המלה געגועים, חשובה מאד לקובץ, חוזרת לפחות 6 פעמים והתוצאה היא ששיר כמו אלגיית הזמן (25), איבד הרבה מכוחו, וכאשר יש בו מטאפורה יפה **"איך ציפורי תשרי/ שוב טורפות את דבש האור/ במקור לבן."** יש כבר עייפות מהמילים השחוקות.

חילוף הזמן על הגעגועים המביא עימו, זו תמה ידועה ואוניברסלית באופייה. כוחו המרענן של מחזור השירים בתיאור הפרטים והדקויות המאד חושיים מעולמו של המשורר. התבוננות בסתמי כביכול, והיציאה מתוכו לעבר מסקנה פילוסופית. זה ייחודו של הספר וייחודם של השירים. **כף ידו של ילד זורחת/ והיא כה מהפכת בעפר/ וחליפות כך נהדף אדם/ אל עצם ושמחה/ בערבו של איזה חג/ שגם הוא אמתלה מאיזה סבך//** (24).

יש בשירים שמחה והתפעלות מיופיה של המציאות המתחדשת. ראה פסיעה אחרת (36) **"בחוג המראות והצבעים הדעת נטרפת/ ... פתאם תבין שצעקת החיים בזה השיאון/ אליך אליך נשאגת // אולם, בצד ההתפעלות** יש בנליות בצירופי מלים כמו "אשליה מתפוררת" או "יפי המראה" "ותמיד ישנה ירושלים שבלב" וכן ניתן לראות בשירים נטייה לדימויים קוסמיים להכללה, לפאתוס. כלומר, שימוש בהעצמה בכל המישורים. פעמים בא הסבר לידי ביטוי ביציאה מתוך תמונה קונקרטית להרחבה מיתולוגית ובמיוחד בתאורים הקשורים לאישה (22) (24) ובין אלה קשה שלא להבחין בדימויים כמו אלתרמניים "תחילה דם התדהמה אותנו טרף" ויש בהם וכות לכל עולמו הפיוטי של המשורר ולפיכך קלים לזיהוי.

פרץ דרור בנאי

בשירת פרץ בנאי הפאתוס הוא כלי ביטוי וחלק מתפיסת עולם הלשון הגבוהה הוא חלק ברור מתרבות ממנה יונק. השיר "כי יונה רצוצת כנף" מדגים זאת היטב. המשורר מדומה לדרור המתפנק בכואו הישר מן השמש, שיכור אל סבך ההרדופים ואז בוקע ממקורו שיר לתפארת החיים. הרבה ממשמעות השיר נפגעת, הולכת לאיבוד עם הגובה הפאתטי של המילים. אולי משום שהדבר זר לתרבות ולשירה הנכתבת היום בארץ. כך גם בשיר מרכזי מאד בספר; '4 פוגות לסיום העומר והפריחה'. בין תאור ופרוט של פרפר לבן, רחש הנמלים, הדהוד צחוקו של ילד יש הכללות כמו "אלף סלסולים אחרים" או צרוף שחוק של געגועים וצער. לעומת זאת השיר פוגה חמישית מאפיין את כוחו ויכולתו של המשורר שזיכה של מסקנה הגורות על החיים הבאה מתוך תמונה ואל תמונה ואישה הכפופה אל בדיה זו הָאישה המית־לוגית.

ניתן לראות שיש מאחורי קובץ השירים תפיסה שירית רחבה ומאחדת שיש לראותה גם על רקע הספרים הקודמים וכחלק מהם. ובכל זאת, הספר עוסק ב"זמן" ובהקשר זה, הערה טכנית, כביכול. בשירים מסויימים מצויין בתחתיתם תאריך הכתיבה. בשאר השירים, התאריך אינו מצויין. דומה שחוסר העקביות בנושא זה, הוא חלק מרשלנות מסויימת הקשורה לגימור הספר ואחדותו. ■

חוה פנחס־כהן

לקראת לידה הפוכה

ערן שביט: במחוזות התוך; שירים; עקד; 85.

"במחוזות התוך" ספרו הראשון של ערן שביט מבטא מחד מאמץ עיקש "לבור את נקודות האור מתוך החושך הנורא" (עמ' 6), ומאידך — שיר הלל, או נכון יותר, התרפקות על המוות, הלובש דמות קונקרטית מדוייקת עם מותו של האב.

ההליכה התמידית אל המוות מקבלת פנים אופייניים בשיר רב־הביטוי "לידה הפוכה" (עמ' 41). אין זו לידה בה פורקת האם את ה"אני" מתוכה ומפקירה אותו לאוויר העולם. נהפוך הוא. "רכות וקוראות, זרועותיך! אמא/ עד כמה מאוד נכונה נשימת/ הרחם אלי מתרחב בתוכך/ אפלותו רטובה וטובה עלי". וכך, האם פוערת את רחמה לקבל את ה"אני", בעוד הוא בתנועות רצוניות ומודעות קרב אליה, נכון לרגע בו"מסמנת היד בתנועה חפוזה/ להתחיל/ בלידה אחרונה, הפוכה".

מכאן ואילך אין החיים, אלא צירים כואבים, ניתוח בו ניכרת אט אט ה"אני", ומיתכשר לילדתו האחרונה. הלידה אינה מסתיימת בצעקה, אלא בדממה. שכן אז "חדלים, הצירים".

התרפקות זו על המוות, אינה בבחינת חוויה לירית ערטילאית עבור המשורר. תחילת היכרותו עם המוות במות אביו ובשיחזור עיקש ובלתי־נראה של קבורתו, הבאים לידי ביטוי בשיר "אבא ומת" (עמ' 21־24) המשך תהליך ההיכרות ב"הדירה של אבא לאחר מותו" (עמ' 33) וסיומה בהכרת חוסר היכולת לקומוניקציה אמתית בכללו. גם הכרה הבאה לידי ביטוי, דווקא בשירי האהבה של ערן שביט, המשתמשים פעמים רבות בלשון ציונית הומוריסטית המכסה על כאב. בדרך פארדוקלסית הופכים איפוא שירי האהבה להימנונות כוחו של המוות. ב"אי הבנה גדולה (עמ' 42) אין האהבה אלא הניסיון הנואש של "אדם נופל, שולח יד/ לאחוז". בהמשכו של השיר מסתבר שאין נפילה זו, אלא בדידותו של ה"אני", ומימלא אין האהבה אלא ניסיון "לאבד/ את בדידות עצמותיו בחיכוך הזה/ בין שני גופים". אך, בדידות אינה אובדת, שכן "הוא עוצם את עיניו/ כואב, לא מוצא,/ לא זו החשיכה שאותה חיפש" במקום איבוד הבדידות באה עייפות ואיתה חוסר קומוניקציה מוחלטת "היא לא מבינה/ הוא קם, לא מביט,/ היא רוצה לדבר;/ הוא שותק, מסתובב,/ מחניק בחדר;/ הוא פותח חלון;/ הוא אינו קופץ/ הרוח קשה."

יתר־על־כן, אף הקיום עצמו מפסיק להיות קומוניקטיבי. מכאן ואילך ה"אני" כולו מרוכז בהתייחדות חושנית מכאיבה עם זכרונותיו האישיים. זכרונות אלה הופכים לאט לעצמות וגידים לגופו, לשלדו הקיומי, או בלשונו המדוייקת והמדודה של ערן שביט "רק את עצמי ואת עצמי הדוממים ואת/ הזכרונות ששוב ושוב/ על אותם פצעים ששוב/ ושוב לא מביאים להם ארוכה ולא/ ארוחה מפסקת כאב". ואחרי מניית איברי פנימים־רוחניים־נפשיים רבים — "הפחדים הנמתחים/ אל מתחת לעור/ אל מתחת לעור/ אל תוך תוכי ערב ושתי/ ורק הם מיצבים סביב שולחני/ כשתילי זתים" (עמ' 16).

מכאן גם נביעתה של הציניות שבשיר "רומנטיקה" שאחרי ניסיון לחשוב את האהבה והאהוב מסכם את מחשבותיו "הכי חשוב לאכול בזמן, אני אומר לעצמי/ מקפל לקיפולים קטנים מאוד/ את הניר, בהתרכזות גדולה למדי,/ והולך לאכול איטריות וצ'יפס; הכי חשוב לאכול בזמן. (עמ' 19, רומנטיקה). הקיום הופך למסה מכאיבה של זכרונות, המעצבים, ויותר מכך, יוצרים את גופו של ה"אני", משל היה עובר, ומכינים אותו לקראת אותה לידה אחרונה והפוכה, בה אין אין הוא נזרק לעולם, אלא נבלע שוב ברחם. המתיחות בין תהליך התרקמותו הבלתי־פוסק של ה"אני", הבנוי על געגועים וכאב, על זכרונות ועל חוסר יכולת לקומוניקציה אמיתית; לכין המודעות של הליכה לקראת מוות, שאינו זר אלא רע ומודע, מקנים לשירתו של ערן שביט את ייחודה. ■

שלום רצבי

סיפורת

גבול האיוולת

ג'יימס א. מיצ'נר: הברית. מאנגלית: שמשון ענבל. הוצאת "כתר" 1985.

אחרי שכילה איזורים נכבדים מכדור הארץ, (פולין, הוואי, ספרד, יפאן, ארץ־ישראל, איי הדרום ועוד ועוד), פנה ג'יימס מיצ'נר אל אחת הנקודות הבעייתיות ביותר שבעולמנו: דרום יבשת אפריקה. נאמן לדרכו שלא להסתבך בויכוחים מיותרים, החרמות והחרמות שכנגד, הוציא מתחת ידו ספר הספוג באובייקטיביזם אמריקאי טיפוסי: ההנחה היסודית היא שהכל אוכלים, ישנים ו"עושים (מי פחות ומי יותר) אהבה" וניתן, לפיכך, לתאר את החיים מנקודת מבט זו מבלי לפגוע באיש. בדרך זו מצליח מיצ'נר לקיים יומרה של שיקוף תהליך־היסטורי מבלי להקלע לצרות, שכן כל נקודות המחלוקת מתכסות במין טשטוש לא מחייב וסלחני של "הכל אנושי וכולם בעצם צודקים".

אולי בשל כך, אין חשיבות של ממש בשני הכרים העבים של "הברית". שיטת הספור שהפכה את "פייטון פלייס" של מאטליוס, את "ווייינסבורג, אוהיו" של אישרוד ואת "העיירה שלנו" של וילדר למאפיין ספרותי אינה מתאימה לסיחפור תולדותיה של העיירה סטלנבוש בדרום־אפריקה. המנעות מוחלטת מנקיטת עמדה אינה אפשרית כשהמדובר במדינה שהפכה למעבדה של הפרדה גזעית, שהצטרפה בתודעתה של המאה העשרים לאוסף של סמלים־חיים שהם כמעט שמות נרדפים לתופעות פוליטיות או חברתיות: כמו ברית המועצות לשעבוד הפרט, ארצות הברית לפלורליזם של העושר, אנגליה לפרלמנטריזם וסקנדינביה למיסוד רעיון מדינת־הרווחה.

מצבם של הלבנים בדרום אפריקה דומה למצבו של מי שבנה, במידה רבה של תום־לב, הקרבה וחלוציות, את בית חלומותיו על מגרש אשר בדיעבד התברר שאיננו שייך לו. הסיפור האמיתי, המסעיר של דרום־אפריקה טמון, לפיכך, בבעיתיות של **החיום הלבן שם**, בהתנגשות בין הצווים ההומניסטיים־אוניברסליים הנהוגים במערב ובין הכורח לנהוג בניגוד לצווים אלו כדי להבטיח את המשכו של מרקם תרבותי שאף הוא לכשעצמו, בעל ערך. סיטואציה זו, של "אוי לי מיוצרי ואוי לי מייצרי", כמעט ולא מוצתה בספרות, אשר הושיטה את ידה בעיקר אל הרוב השחור המקופח. מיצ'נר הקדיש רק מעט מ־950 העמודים שבספר לתאור סטרילי ולא אמין של ההקרעות הזו, נחלתו של המיעוט הלבן. בכך הוא אינו יוצא אפילו ידי חובת התאור הלא־מחייב שהוא מתיימר למסור: היכן הכאב, המבוכה והצער של האוכלוסיה הלבנה בדרום אפריקה לנוכח המהפך שחל בתמיכתה של המדינה בעיני העולם מחברה חלוצית, איתנה ולוחמת לחברה חשוכה ומשעבדת? היכן תחושת הנטישות לנוכח התרחקותה של מדינה אחר מדינה? היכן היסוד הטראגי של גורל בלתי־נמנע מתקרב? היכן התגובה העוית, הכוחנית, הנמהרת לגורל זה, ובקיצור: היכן החוויה הדרום אפריקאית האמיתית?

פשטנותו של הספר נחשפת עוד יותר ואף מתקרבת אל גבול האיוולת לנוכח העובדה שהכלים להבנת חלק מן הדינאמיקה הדרום־אפריקאית דהיום ולטיפול ספרותי נאות בה נמצאים בתוכו ממש. הכוונה לסיפורו הגעתם של ראשוני החלוצים אל ארץ־הכף תוך סברה שהארץ ריקה, לא מישבת; ההתקדמות אל פנים־היבשת מתוך תחושת שליחות; ההסתמכות העיוורת, האינפנטילית־משהו על התנ"ך כמורה דרך בלעדי בהלכות החיים ולבסוף התופעה האופיינית כל כך של התפתחות שתי קבוצות של לבנים: האנגלים, המתנגדים לעבדות, מול האפריקאנרים ההולנדים, המצדדים בה, כשכל קבוצה משקיטה את מצפונה במניעתה של רעה גדולה שהקבוצה הנגדית עלולה לדעתה לגרום בעוד שתיהן ביחד מעוללות באותה שעה את העוולות שתבאנה, בסופו של דבר, למשבר.

מכל נקודת מבט, מתאפיינת החוויה הדרום־אפריקאית בהתחלקותם של הסכל והטראגדיה. הראשון הוא נחלתם של השחורים והאחרונה היא מנת חלקם של הלבנים שנידונו לחיות תחת האיום המתבקש מיישומה של מורשת בת המאה הקודמת, שהשאלה מתי תטפח על פניהם אינה אלא שאלה של זמן. סאגה היסטורית על דרום אפריקה שאינה מתחייחסת לנקודה זו, שאינה נעה סביבה באופן אמין — אינה אלא החמצה עגומה ויומרנית. ■

אמנון ז'קונט

ומעל לכל צילו של קוהלת

שלמה ניצן: צל של ספק; מועדון קוראי מעריב; 1985; 224 עמ'.

זמן־מה לפני פטירתו אמר ר' זישא: אם ישאלו אותי למה לא הייתי משה, אדע מה להשיב. אבל אם ישאלו אותי למה לא הייתי זישא, יסתתמו טענותי.

("האור הגנוז"; מרטין בובר; עמ' 231)

מתחת לעלוותו של עץ הצאלון, שבחצר בית־האבות, מול צילו החי של חברם התלוי, עורכים שלושה קשישים את חשבון ימיהם. ועל סף ספירתם הסופית, מנסים, כל אחד לעצמו, לגעת בשולי המשמעות הקיומית האמיתית שלמיצוייה לא הגיעו לאורך כל שנותיהם.

בר־דויד, העסקן, בעל סיפורי היוקרה הלא־בדוקים, איש העולם, ובעיקר אהוב ליבן של נשים — "אשמאי זקן... הולל בעל עבירה חסר מעצורים ובלי שום בושה. מתפאר באוזני כל במעללי גבורותיו;" (136)

"מארגן" לעצמו הרפתקת ניאוף אחרונה באמצעות גופו הגברי של בנו המחפש פורקן לחלומו הרומנטי־אירוטי: "האשמאי הזקן הציץ מלמטה בבנו ובדונה... קרץ להם לעודדם וגיחך לעצמו בערמומיות, ולאיתמר היתה הרגשה ברורה וטורדנית מאד כאילו אביו שולח את עצמו את גופו בגופו שלו אל גופה של הדנית... קרץ או לא קרץ, פתאום היה חשוב לו מאד לדעת, כאילו בכך מתמצה כל אשמתו של רודף נשים אשמאי זקן זה, אבא שלו. זנאי מכוער עד לתוך זקנתו לתוך מותו." (136).

שמא לא היו כל סיפורי חייו הסוערים בבחינת קריצה חשקנית מתמשכת שגישומה ממנו והלאה בחוויותיהם של אחרים בלבד?

וא.א. זאקס שהחל את דרכו בספר שירה מבטיח שאת פרעון הבטחתו לא הצליח לפרוע משך כל חייו — "אחד שאכזב את התקוות שתלו בו ואת בעל התקוות עצמו. ברגע עלייתו החלה שקיעתו, מהירה כמוה... היה הבטחה גדולה מהבלקן... ראש מלא תלתלי שמש עולה ממזרח של יבשת אחת אל מזרח של יבשת אחרת. ילד הפרא הנצחי... כמוהו כסוסי הפרא אשר בשיריו... עכשו כבר אחרי השבעים קרוב לשמונים, כל הזמן אחד שלא יצא מהכוח אל הפועל" (112). ועדיין, מכונס בכיסא הגלגלים שלו, נעזב וקרוח, הוא חולם על רגע ההתגשמות שיגיע — "מחר השכם בבוקר תיכף אחרי הארוחה אולי אפילו עוד קצת לפניה אם אקום מוקדם, אני מתחיל את החיים הגדולים האמיתיים שלי ברוח." (110).

והשופט גולדין שחי כל חייו בהדרת כבוד — חיצונית ופנימית. במסגרת משפחתית ומקצועית בדוקה ובטוחה ללא צל ספקני פעוט ביותר. והנה על סף מפתנו האחרון, מתערער הכל בדחף הומוסכסואלי פתאומי ואלים — "הרי מה שפרץ ונתגלה מכחיש במובן מסויים את כל עברו, אפילו מזים אותו, מבלבל עליו את זהותו, מטיל בו הרגשה מחשידה שמדעת או שלא מדעת הוא חי חיים מסולפים בהונאה עצמית, באחיזת־עיניים... חיים מוחמצים של העמדת־פנים... ועכשו, מה. מה? ..." (176־7)

ומעל, וכתוך, וכין שאריות חייהם הנלבטות של שלושת הקשישים — ריחוף צלו הציני של קוהלת — חברם המת. זה שמראש, ובמשך כל חייו התייחס בספקנות משועשעת לפשר הקיום האנושי. בהמשך ישיר לאבי אבות אבותיו וראשון האקזיסטנציאליטים המתועדים — קוהלת המקראי; כופר גיבורו של ניצן גם בכוחו ובמוחלטותו של המוות. הן על־ידי שליטתו שלו בתיזמונו והן באמצעות "וויתורו" על גופתו, וכתוצאה מכך, כביכול, המשך ריחופו כסימן־שאלה תמידי במעגלי קיומם של הנותרים בחיים — בינתיים: "ילדה טובה, שמח בה קוהלת, קולי קולך אז אל תחפשי אותי. אני כתוך... רק נדמה לך שעם עצמך ומתוכך את מדברת. אתי אתי. אני הקול. אני ההד. אני העד. אני הקיים וההעדר..." (46).

על־פי מירקמו התימטי, מורכב הסיפור, לכל אורכו, מחוליות סגנוניות שונות — מריאליזם חושני ועד למונולוגים ולדיאלוגים השואפים להפשטה פילוסופית:

"אתה מעוניין? התוקפנות בקולם גוברת, ובכן? הם שניים והוא אחד, הם צעירים חזקים עם שיניים לבנות וחזקות והוא זקן עם שיניים תותבות בפה שלו... והרחוב קטן ואפל ונטוש לגמרי וההם שם ליד המשתנה כולם חברים של אלה השניים." (174)

או — "ואז, כמו שישב שם במטבח, משך אותה אליו והושיבה על ברכיו. עם כל שנותיה קלה ורזה היתה על ברכיו והוא התלבט והיא נענתה לו... והחלה מסייעת לו במכנסיו... האור, לחשה. העץ מסתיר לא רואים. השיב בלחישה בלי להרפות ממנה." (90)

שלמה ניצן

ובמשולב, וליד קטעי סיפור כמו אלה, הרהורים מונולוגיסטיים של קוהלת: "אז ככה אני יושב לי כאן לבדי ברגע זה לגמרי עם עצמי עם כל העולם תקוע עמוק עמוק בתוך הקיום שלי כמו איזו השלמה בלתי־אפשרית שבלעדיה אין לי שום קיום בכלל לא כאן ולא בשום מקום ובשום זמן אחר..." (15)

או — "עכשו הזמן אחר, כבר. ברגע זה, כל רגע זה עכשו, כבר. וצריך למהר מאד לפני שהעכשו הזה יתחמק לו ויתחפש לאתמול למה שהיה וכבר יהיה מאוחר מדי שכבר לא אהיה... אני עחב אתכם בעולם שלא הבנתי אותו וגם לא הבין אותי... ואפילו זה כבר לא מנחם." (17)

ובדיאלוגים שכין צילו של קוהלת לבין ידידיו: "אתה היית שופט... וישבת בדין והוצאת פסק דין וגזרת דין... ואתה ישן טוב בלילות? שום מוסר כליות לא מציק לך?... פסקתי דינים על־פי החוקים. לא על־פי מצפוני, מה זה להיות שופט בסופו של דבר? בסך־הכל מכשיר בידי החברה וחוקיה. על־פי הבנתך את החוקים. אל תתחמק... הבנתי נובעת מהאישיות שלי. היא לא שייכת לשום מצפון." (195)

הרקע, כאמור, בית־אבות. התפאורה — שפתיים שפולות, שיניים תותבות. ריח הזיקנה. ואילו התוֹך המהותי — בדיקת משמעות חיינו לאורכם.

ועם־זאת נתון לבי לחלקיו הריאליסטיים של הסיפור, יותר מאשר לנמשליהם הסימבוליים־פילוסופיים. ■

עמלה עינת

שבעה סיפורים באותה נשימה

אריה רודריגז: הקפאון הגדול: סיפורים. הוצאת רשפים; 1985; 64 ע'.

שבעה סיפורים קצרים שנכתבו לאורכן של עשר שנים ודומה כאילו נכתבו בריכוז, באותה נשימה. שבעה סיפורים שהם משחק זוויות ראייה לאותו נושא, אותה בעיה, אולי אותה דמות.

בהכללה, ניתן לומר שהגיבור המופיע בסיפורים, הנו אדם נטול רצון השואף להתחבר פיזית ונפשית עם מקום מסויים, מרוחק וחסר אנשים, רצוי שיהא בעל אופי של בית־עלמין. (אחר ארכיאולוגי, חדר אדום) פעמים בצד ההתחברות למקום, קיים נסיון להתחבר למלים כתובות ואין חשיבות מיוחדת למשמעותן (רשימות מתים, טיוטות, רשומות משרדיים) החיבור בין הדמות המגלמת באישיותה בדידות צרופה לבין המקום, או המילה הכתובה מביא אותה להתרוממות רוחנית ולגל ריגושים גבוהים מאד. הסיפורים אינם מתרחשים בארץ מסויימת ולא בנוף מסויים יש המנעות מכל קונקרטיזציה. בכל סיפור קיימת הדמות המרכזית. פעמים היא יחידה ופעמים, שמולה מצוייה דמות נוספת המשמשת מראה. העולם החיצון האנשים, הרחובות אינם קיימים בעולמן של הדמויות אלא, כאנטי־תזה לעולם המבודד והמתנכר של הדמות. העולם האנושי, החיצוני לה הוא מבחיל, הוא מאיים, דורסני ותובעני. אל הרחוב יוצאים עם שריון קשקשים. נוכחות הבריות הופכת אכילת התפוח לעינוי.

מטבע הדמויות, הסיפורים חסרי כל יסוד של ארוטיקה ומידת הריגושיות גדלה ככל שגדולה יותר הקרבה למוות, או למצב של אפס תנועות. הקרבה למוות מקיימת בתוכו את האפשרות להטהר, להזדכך להישגב ולהתחיות. סיבה רציונלית יותר, לבריחה מהחברה האנושית, מהציוויליזציה היא משום שבכל התקדמות טכנולוגית ואחרת טמון הרס.

הקיפאון הגדול, שם הסיפור הנושא גם את שם הספר. ראומה, פועלת נקיון בת 66, עובדת 14 שנים במשרדי השגרירות ואין בה יכולת או רצון לצאת בכוחות עצמה ממצבה, היא סבילה. מדי ערב היא פוגשת את אלברט, אלמן על כיסא גלגלים, בו היא מטפלת. באופן יוצא דופן. הם יוצאים ערב אחד לטייל על שפת־הים. בדרך הם משוחחים, הוא מנסה לנערה מקפאונה והיא מגיבה — **"הקיפאון הגדול, מאפשר לי חיים ללא תנודות ניכרות, כמעט ללא תנודות כלל. זהו הדבר אשר משרה עלי את הרגשת הביטחון."** ולעצמה היא אומרת שכל שאיפתה להגיע לקיפאון השאננות המוחלטים ולא יתכן שרק במוות אפשר להגיע לזה. כל הדמויות שותפות לאותה שאיפה. נחמה בסיפור ה'אתר' חוזרת ושואפת להתאחד עם האתר הארכיאולוגי, תלוש מזמן ממקום אך שונה משדיפותם הקודרת של רחובות העיר. איטה ואבירם (מגירת הטיוטות). איטה, שואפת וחוזרת לקבר כיתה בבית העלמין שם היא מתחייה מן המוות השורץ בחוצות. אבירם בורח אל השדות ואל הטיוטות הכלתי נגמרות. גבור ה'חדר האדום' נמשך אל חדרו של מנוח לשקוע ברפיון עמוק, להיות חלק מאווירו הדחוס.

ככל הדמויות בקובץ גם ראומה יש בה זיקה למלה הכתובה. זו שאינה בשימוש יומיומי בין בני־אדם. בצעירותה היא כתבה שיר, אליו היא חוזרת. יפתח מ"הכריכות השחורות" פונה לחיקים בהם נאגרים פרטים חסרי משמעות, אך עוצמת המלה הכתובה כה רבה עד כי גופו הופך לישות ערטילאית. הגדילה מכולם רננה, שמלאכתה בעידכון רשימת הפטירות של השנה החולפת וכל פעם שקראה או שמעה על הסתלקותו של אחד השמות, גל ריגושי עז היה מציף אותה.

בין ראומה ואלברט היתה בעבר הרחוק זיקה ביוגרפית. לפני 45 שנים אלברט היה המאהב שלה ועזב אותה לטובת חברתה. בעבר, הוא לא נהג לקרוא "היתה הספרות לגביו כזנבנב מיותר של גוף החיים הממשי המציאותי" ואילו עתה, חל היפוך, גופו התנוון אך התפתח לו זנבנב הספרות לממדי ענק. אך בעיני ראומה הוא צורך ספרים באופן המוני. הביוגרפיות העונות זה לזו בניגודים ובמשחקי גורל, הם עלילת משנה בסיפור. אלברט נשא את חברתה של ראומה אולם מהר התחוור שהיא עקרה ללא תקנה. ראומה נישאה בגיל 38 לאיש שהקסימה בברק מוחו, ילדה לו בת רפויית שכל שמתה בינקותה ואח"כ קיפח בעלה חייו באחת המלחמות שאין להן שם בסיפור. בהווה, ראומה הסבילה וחסרת הרצון מובילה את אלברט שבעבר היה תוסס ומלא חיים, על כיסא גלגלים. שניהם עריריים, עקרים. הוא שואף לאהוב והיא מדכאה כל רצון אף להיות נאהבת, כלומר אף מצב סביל המפעיל זולת, הוא בלתי נסבל. כך הם ימשיכו לחיות בחיפוש אחר אפשרות לא להיות.

הדמויות עסוקות ללא הרף באפשרות להתאיין. הן אינן מביעות רק את הימשכות האדם למוות, ולמסתורין שבעקבותיו, אלא, אפשרות לאקזיסטנציה שונה. העולם סביב איכזב. קיימת אכזבה מההווה ופחד מפני העתיד הידוע. העולם פולש לכל תחום מחיי הפרט והאדם חש לא מוגן מפניו ומפני החוקים וההסדרים הנהוגים בו. כך חוששת איטה שבהזייתה ראתה את אבירם מת, מפני המשטרה והרופא שבבואם לבדוק ולברר את מות בעלה, מתוקף החוק והסדר יגעו בו, בנירותיו ובכל אשר הוא לוז חייהם וניסתר מהציבור. הפחד הזה שהוא גם מקדם ביטחון, מביא אותה להתנכרות מלאה מהסביבה ואפילו מהאדם האהוב עליה. עד כי מפחדה, היא פורצת לגרעין היחיד בו הוא מסתתר, מגירת הטיוטות. הפריצה הזאת, משנה את מעט האיזון הדק האפשרי בין שני אנשים שהיה ביניהם קשר.

"המוות זהו רק אופן שונה של חיים" אומרת רננה. חיים המותאמים לרוח הדמות ולא לרוח הזמן. הזמן שוחק. הורס, מכלה גוף חי ותוסס ואילו זה הנישאר חסר ציפיות, באותו מקום ושואף לאין גדול יותר, נשמר משחיקה. זהו שינוי של זווית ראייה באפשרות לזהות קיומו של מוות בתוך גוף חי ולהיות עימו בהרמוניה.

סיפורים קצרים, מרוכזים, ריאליסטים באופיים. עוסקים בדמויות משולי החיים. שמות מעושים, הדמויות דוברות עם עצמן ובינן לבין עצמן בשפה גבוהה ויש בה מימד תאטרלי. מסע הפוך למהלך החיים, למהלך ארועים ולכרונולוגיה מקובלת. מקור ההתחיות הוא המוות. עוינות ופחד לכל הרוחש חיים איום שהוא מופשט מטבעו אך ממשי כהתגלמותו. הדמויות אינן מתנתקות מהרחוב, הסביבה והאנשים. יש זיקה ותלות תלות של פרנסה, של בית לחיות בו, מים מברז אפשרות להתקיים כדי להתאיין.

קשה להתייחס לכל סיפור לגופו. יופיו של הקובץ במשחק הזוויות שבו. הלשון הגבוהה והקודרת של הדמויות. עוד וריאציה לדמות המודרנית של ה'תלוש' ולשאלת קיומו כ'תלוש' מהחיים. ■

חוה פנחס־כהן

עיתון 77
העיתון שקורה ספרות

עיון

האומנם צפוי לנו "שלום אמריקני?"

אברט מנדלסון: "עתיד של שלום"; תרגום: איה ברוייר; "מפרש", הוצאה לאור בע"מ; ירושלים; 1985; 239 עמ'.

בכתיבת רצנזיה זו אולי אפרע חוב ישן: בשעת קריאת הספר זיהיתי מאחוריו אותם הקווקרים האמריקניים, שהטיבו עמי ועם כלל תלמידי כיתות־היסוד באירופה התיכונה שלאחר מלחמת העולם הראשונה. חוסר מזון מתאים בראשית חייהם התיש את ילדי שנות המלחמה, ורבים חלו ברכֶכֶת. מה התפעלנו מלחמניות־הענק הלבנות והמתוקות שחילקנו לנו בעת "ההפסקה הגדולה", יחד עם כוס קקאו חם וטעים! לקווקרים אני חייב לא במעט את החלמתי.

באמריקה נשתמרו כתות־דת נוצריות רבות, ואחת מאלה היא "חברת הידידים" המוכרת יותר בשמה "הקווקרים". זוהי כת פרוטסטנית שנוסדה ב־1650 ובהתמדה התנגדה לעבדות ולשירות הצבאי, פעלה למען השלום ואחר מלחמת העולם הראשונה עסקה בסיוע לרעבים ובקריאות ליחסי הבנה עם ברית־המועצות. שלא ככתות נוצריות מסוימות אחרות הינה, עד היום, חיובית וסימפתית למדי.

נאמן למסורתו מודאג היום אותו פלג "הידידים" שבו מדובר כאן, מן הסכסוך הערבי־ישראלי, מה גם שזה מתחולל בארץ־הקודש. כיהודים אנו זוכרים לו לטובה את הסיוע שהושיט לניצולי מחנות־ההשמדה, והערבים הפלשתינאים מוקירים את טיפולו בפליטיהם ובאוכלוסי השטחים המוחזקים. פעילים רבים לו בצמתי המזרח התיכון, ועל כן האזור מוכר לו מקרוב.

אין פלא איפוא, שסיכומיו־סקריו שחיבר ב־1970 ושוב ב־1981 מגלים התמצאות טובה בבעיותינו. יש לדעת, כי אלה אינם חומר לחוג מומחים בלבד — בציבור האמריקני והדובר־אנגלית בכללו רבה השפעת תפישותיו.

חולשת הספר שלפנינו טמונה, כמובן, בזה שחובר ב־1981 — היינו עוד לפני מלחמת לבנון! — ורק עתה הופיע בעברית. הקורא העברי ישתעמם, מן הסתם, בקוראו סקירה של שנים עברו; בשבילנו אין בה חדשות רבות. אך נזכור כי הוא כתוב בשביל "הגויים" ואלה קיבלונו עוד ב־1982 ובוודאי התרשמו מתיאור ההתפתחויות המפורט.

עם זאת ימצא בו גם הציבור הישראלי לא איזכור נשכחות בלבד — ברוח "יוני" ראוי לציון — אלא אף תגליות פה ושם. אך תיאור המאורעות השקול והכל־צדדי ובייחוד חוט־השני ביניהם — הוא עשוי לעורר עניין.

שחמט מעצמתי על גבי אזורנו

הכול זוכרים את טרומן "המאופק" לגבי ישראל, בזמנו עדיין ביקשה ארצות־הברית למנוע משלוחי נשק לאזורנו, גם מצד בריטניה וצרפת. אך כבר בעידן אייזנהאור הניע אותה החישוב האנטי־סובייטי לחזק את כוח נאמניה, לרבות ישראל (עמ' 3־132) — ועקב זה נאחזה ברית־המועצות בהזמנתו של נאצר. תגובה סבירה כשלעצמה, אך מלווה אשליות מדיניות שעלו ביוקר וסילופים הרסניים חדשים במארקסיזם. אבדן מצרים למחנה־שכנגד, הוא שאולי הניע את ארה"ב להפעיל ב־1954 את שירות־הביון שלה להפלת מוצאדק ולהתחיל בחימוש משטר השאח באיראן. התגובה על לוח־השחמט המזרח־תיכוני כעבור שנים מספר ניכרה במלחמת ששת הימים.

הקוקרים החותרים גם היום לשלום ולהבנה עם ברית־המועצות מעלים על נס, כי הפסקת האש ב־1967, החלטה 242 וגם הפסקת האש ב־1969 הושגו במשותף עם ברית־המועצות (עמ' 168), וכתוצאה משיחות עמה נתגבשה תכנית רוג'רס (עמ' 173) שביטאה קירבת עמדות רבה בין שתי מעצמות־העל ביחס לפתרון הסכסוך הישראלי־ערבי.

אלא שבראשית שנות השבעים הרחיב ניקסון־קיסינג'ר את "בניית" איראן כבסיס אנטי־סובייטי אדיר, כ"שוטר שיגן על האינטרסים של המערב באזור" (עמ' 133), ובכלל פיתחו וזימוש מוגבר — גם באינטרס הקומפלקס התעשייתי־צבאי בשווקים במקום וייטנאם "האבודה", וגם כקיזוז להוצאות־המטבע המוגברות אחר עליית מחיר הנפט ב־1973.

ושוב, מבליטה הסקירה, הושגה הפסקת אש במשותף עם ברית־המועצות, וב־21 בדצמבר 1973 נערכה ועידת ז'נבה (עמ' 175). אלא שמייד ניכרו מאמצי קיסינג'ר לעקוף את בריה"מ ולהשיג הסכמים נפרדים — משימות שנכשל בהן. לא ניקסון־קיסינג'ר בלבד, גם תוכנתו של קארטר ושליחו וֶנס לא השיגו דבר (עמ' 176). כך נולדה ב־30 בספטמבר 1977 הצהרה אמריקנית־סובייטית שגם אש"ף הסכים לה! — אך חיש־מהר התנכלה לה ארצות־הברית. ואז — כבר בדצמבר 1977 — בא סאדאת לירושלים. סקר הקווקרים אמנם טוען בחמימות, שארה"ב הופתעה (עמ' 177) — אבל מי הניע את משה דיין לנסוע לשיחות־הכנה במארוקו? באין זה סביר שסאדאת, שסוריה מזמן חשדה בו שהוא חותר לשלום נפרד, קיבל אור ירוק מארה"ב וזו גם השפיעה על בגין־דיין? אין זה פוסל את השלום הישראלי־מצרי כשלעצמו, אך בוודאי לא כל חששותיה של בריה"מ היו נטולי־יסוד.

זמן לא רב אחרי־כן קרה דבר ללא תקדים: באיראן התברר שכל כמויות הנשק והגיבוי האמריקני לא הועילו; ב־11 בפברואר 1979 הופל משטר השאח — כשלונם החמור ביותר של הצמד ניקסון־קיסינג'ר (עמ' 180). ברית־המועצות מיהרה לנצל את שעת־הכושר וחיזקה את מאחזה בארץ השכנה: כבר ב־29 בדצמבר פלש צבאה לאפגניסטאן ושוב לא יצא משם. כך התרחב הסכסוך הבין־גושי מן המזרח התיכון והתפשט גם על המפרץ הפרסי (עמ' 165).

תגובת השחמטן האמריקנית היתה צפויה: העברת התפקיד שנועד לאיראן — על ערב־הסעודית (עמ' 134). לא הועילו מחאותיה של ישראל: נשק אמריקני מתוחכם זרם אל "השוטר" התו"ן. אך גם לבגין אישר רייגן שישראל היא "נכס אסטרטגי רב־חשיבות לאמריקה" (עמ' 181). סקר הקווקרים אינו אומר זאת, אבל סביר להניח, כי "שבחי" רייגן עודדו את בגין־שרון להפצצת הכור האטומי בעיראק ולמלחמה רבתי נגד הפלשתינאים־הלבנונים, למעט הפלגנות, המכונה של"ג.

מה יותר ריאליסטי?

עתה שוב פועלת ארצות־הברית, לכאורה, לניהול שיחות בין ישראל ומדינה ערבית — ירדן ואולי אף סוריה. מפלגות הימין שלנו נבהלות ומנסות להבהיל את העם. אבל עדיין לא ברור, אם יש בכלל יסוד להניח, שמינהל רייגן חותר ל"מומנטום" חדש במזרח התיכון או שמא הוא מעוניין בחמרון בלבד שישפר את עמידתו בלחצים בינלאומיים. שני הדברים אפשריים — ויאה נסיון כנ"ל מן העבר. ושוב מתעוררת, כמובן, השאלה אם הסכמי שלום, אפילו יושגו, יפתרו את בעיית העם הערבי הפלשתינאי -- תנאי־יסוד לשלום יציב.

"יש שמציעים לממשל רייגן לוותר על המטרה להשיג 'הסכמה אסטרטגית' אנטי־סובייטית, עד שתושג התקדמות רבה יותר לקראת הסכם שלום ערבי־ישראלי, לרבות פתרון ניכר לבעיה הפלשתינאית. רק אז, נמשך הטיעון, תסכמנה מדינות ערב הפרו־מערביות, ירדן וערב־הסעודית, להצטרף בגלוי לקואליציה בהנהגת ארה"ב." מתברר שחישובים אלה נידונו עוד אז, לפני 1981. ישראל התנגדה, כמובן, כי רצתה (זוכרים את אריק שרון?) שארה"ב "תתייחס אליה כאל נכס צבאי עיקרי באזור." אולם היא נחשבה כבסיס צר מדי "בעיני רוחם של מעצבי המדיניות האמריקניים, משום שזה מצמצם כל כך את בעיות המזה"ת לאלה ששיקוליהם, בראש ובראשונה, אסטרטגיים בעימות עם בריה"מ" (עמ' 185). היום, אחרי איגרת ויינברגר לרייגן, אנו יכולים לנחש, מי היו והינם "מעצבי המדיניות האמריקניים" הללו. אפשר לטעון במידה רבה של הגיון, באינטרס חיי עמו ועמי האזור, כי pax americana כזה עדיף על מלחמות נוספות שבלי ספק יהיו נוראות. אם האומנם חייב שלום להיות מופנה נגד מישהו, להחמרת המתיחות הבינלאומית או אף להתלקחות גלובאלית? אפילו הקווקרים שבוודאי אינם חשודים ב"שמאלנות" קובעים, נאמנים לתפישתם המסורתית, עוד במבוא לסקר שלהם: "לברית־המועצות, על אוכלוסייתה המוסלמית הניכרת וגבולה הארוך עם צפון האזור, יש אינטרסים ברורים בשפל ובגיאות שבחיי המזרח־התיכון. שאלת המפתח, לגבינו, היא כיצד ניתן לשלב מחדש את ברית־המועצות בתהליך השכנת השלום והשמירה עליו באזור גועש זה." (עמ' 22). "בהתאם להשקפתנו היינו הופכים את הנטייה הקיימת לקראת חלוקה דו־קוטבית ומעודדים במקומה פיתוח מדיניות של אי־הזדהות מכוונת כלפי האזור, ואת סכסוך המעצמות היינו משאירים מחרץ למזרח־התיכון." (עמ' 23).

משמעות הדבר לגבי ישראל — שיבה אל מדיניותה המוצהרת בעת הקמתה וראשית קיומה, כפי שהגדיר אותה משה שרת: **נייטראליות**. הרי גישה זו קיימת ומתחזקת בארצות רבות, גם במזרח התיכון, היא תואמת את שאיפותיהם של זרמים רבי־משקל בעולם ותשתלב בהחלט בציפיות העמים ממפגש הפיסגה בז'נבה ואלה האמורים לבוא בעקבותיו. אולי היא יותר מציאותית מ"אסטרטגיית" הסופר־ניצים האמריקניים — רצופת הכשלונות?

פרטים מעניינים

פסיפס עמודי המובאות הנ"ל, די בו לרמוז, כי ההתפתחויות במזה"ת לא תוארו בספר דווקא בחדות כזאת כפי שתומצתו כאן, אבל הנתונים עצמם מצדיקים בהחלט מיקוד זה. מפאת חוסר מקום לא הוצבע על פרטים חשובים רבים הנסקרים בספר: מובאות מאישים ישראליים החותרים לשלום, מישגי ממשלות המערך שהוחמרו על־ידי ממשלות הליכוד, הפרת אמנת ז'נבה, התפתחות הספנית מדי באש"ף, התחלופה המתמדת ב"נאמנות" מדינות ערב למעצמות — דבר שסחר לחלוטין ציפיות בריה"מ שלא הפיקה תועלת של ממש ורק הביכה מפלגות קומוניסטיות. רמזנו על תגליות והנה אחדות מהן: לטענת הסקר, כשליש מכוח העבודה בשטחים עובד בישראל ואין מבטחים אותו בביטוח הלאומי; "הייצוא" הישראלי השני־בגודלו, עוד לפני צרפת, יוצר לשטחים; כל המדינה הפלשתינאית תהווה רק 20% מפלשתינה המנדטורית; וגם זאת אולי לא ידענו: "ישראל ומצרים נרתעו במלחמת 1973 משימוש בטילי קרקע־קרקע נגד ערי האויב וקיבלו על עצמן את ההסכם החשאי שנערך בנושא זה" (עמ' 140).

ספר מעניין, לאחר הכל. ■

יעקב זילבר

אנדד אלדן

■

בְּעַצְמוֹ קֶשֶׁה שָׁעָה שֶׁקֶץ בִּסְפוּרְךָ
פֶּתַע הֵקִיץ וָנָד
אִשָּׁה שִׁקּוּצֵי עֵינֶיהָ הִשְׁלִיכָה
בִּשְׁלִיחָהּ שֶׁהָלַךְ בָּהּ
אִישׁ שֶׁקּוּצֵי עֵינָיו
הִכְסִיפוּ עֲלֵיהֶם
עוֹד שָׁעוֹת מְעַטּוֹת יַשְׁלִיכוּ
וּקְרָבִים כְּאֵדִים אֶל שִׁמְשָׁה
שְׁנֵי טוּרֵי דְּמָעוֹת לְחִי אֶל לֶחִי
כָּל אַחַת מְכִילָה הַדְּרָמָה כֻּלָּהּ
וְכָל אַחַת זוֹכֶרֶת מַצָּע שֵׂק וְקָשׁ
וּפָנִים שֶׁהֶחְמִיצוּ שְׁנֵיָה
הַלֵּב נָחְמָץ
לֵיל פָּנִים אֶל פָּנִים
אַךְ כּוֹכָב לֹא
חוֹזֵר וּמְסַפֵּר אֵיךְ נִגְרַר אַחֲרָיו
לֵאָה וְאָפֵל
צְלוֹ שֶׁקֶץ בְּקוּצִים
וְתֵלֵשׁ וְסָרַט שַׁלְוָתָם
עַתָּה צֵל צוֹעֵד לְפָנַי גּוּפוֹ
חֲרֵי פְּרָחִים אַחֲרָיו

■

כִּי הִנֵּה כְּהַנְתָּ
בִּכְרָמֶיךָ מֶלֶךְ
תּוֹקֵף שַׁלְוַת הַחֹמֶר
בִּשְׁטַף הַמַּיִם
שָׁרַתָּ שָׁפָע
סוֹגֵר וּמְהַדֵּק שְׂנִיאֶיךָ
וְסַגְרִיר כַּפָּיִם גּוּפֶךָ
וּכְשֶׁפָּנוּ מִפְתְּחֵי בָּתִּים
פֶּתַח מִפְתְּחֵי גּוּפָם
פֶּתַח שַׁעַר
יָדַעְתָּ כִּי הוּא נָעוּל
כִּי חָלוּי עַל כְּתֵלֵי
גּוּפְךָ הַדֵּל
וְלֹא נִסְלַחְתָּ כִּי הִשְׁלֵית
שֶׁאֶפְשָׁר עוֹד לְכַפֵּר

מישל חדאד

מערבית: ששון סומך

קריאות בספר

הַתְּרִדְּמָה צוֹלַחַת עָלַי
אֲנִי מִתְאַמֵּץ עַד הַעַפְעַף הָרְבִיעִי
עַד הַצַּוָּאר שֶׁכָּבֵד עָלַיו עַל הַגֻּלְגֹּלֶת
מִסָּרֵב לְהִכָּנַע, מִתְבַּיֵּשׁ
וְלַמְשׁוֹרֵר לֹא אִכְפַּת
הוּא עוֹבֵר מִדִּמְיוֹן לְמִציאוּת
מוֹשֵׁךְ עַד שֶׁשּׁוּב אֵין מַה לְמַשֵּׁךְ
הַשּׁוּרוֹת הָאֲחוֹרִיּוֹת נִתָּקוֹת בַּחֲשַׁאי
וְהַקְּדְמִיּוֹת מְקַנְּאוֹת וּמְיַלְּלוֹת
וַאֲנִי מִתְעוֹרֵר לְמִחְיאוֹת כַּפַּיִם אַחֲרוֹנוֹת.

זעקות

בְּזַעֲקוֹת הֵם מְפָרְשִׁים אֶת שִׂמְחוֹתֵיהֶם
בְּקוֹלוֹת חֲדִים
הַמְזַיְּפִים אֶת הַשֶּׁמַע.
וּכְשֶׁאָנוּ זוֹעֲקִים בְּתוּגוֹת הַתָּמִיד שֶׁלָּנוּ
הֵם מוֹנִים אֶת הָהַבְדָּלִים
וּמוֹדְדִים אֶת הָרָמוֹת.

מידה של פיוט

משה דור: משוררים אינם רצים בלהקות; ספרית פועלים; 1985; 217 עמ'.

יש מידה רבה של פיוט בספרו של משה דור. וזו נראית לי הדרך הנכונה לקרוא בו. לא חיפוש אחר אמירות חשובות או מעניינות, אם כי יש גם כאלה; לא חיפוש אחר אינפורמציה אודות היוצרים או ספריהם, אם כי יש גם כזו; ואפילו לא היכרות של ממש עם המרואיינים — באמצעות דבריהם, ההומור שלהם, התייחסותם לדברים טריוויאליים — אם כי יש גם מזה.

משה דור

עשרים ותשעה ראיונות עם סופרים ומשוררים (כמחציתם ישראלים). עשרים ושישה מהם עם סופרים ומשוררים גברים, ושלושה (למה רק שלושה?) עם סופרות ומשוררות.
האמירה הסובייקטיבית, הזוית האישית בהתייחסות אל הנושאים השונים, אל השאלות שמעלה משה דור באחזי מרואייניו (שאלות אשר אינן מובאות באורח ישיר, ויש בזה איזה קסם) — היא הזוית השלטת.
יש מן היוצרים המדברים יותר מאחרים בהגדרות ובאמירות מכלילות על אודות הספרות, השירה, מעשה הכתיבה; מקומו של הסופר ותפקידה של הספרות בחברה. למשל, יונתן רטוש, אנדד אלדן, זן שביט וסטנלי קונץ, ובמידה פחותה מהם גם יאיר הורביץ, יצחק אורפז ודני אבסי.
אולם מרבית דבריהם ודברי האחרים (שישה־שבעה עמודים כל אחד) נסבים על חוויות אישיות, תחושות, דרכי התמודדותם עם הכתיבה וכדומה. כשאלה עוברות בפילטר — האור האחד של אלה מהם שיש להם אישיות מרתקת, ובפילטר — האור השני בכתיבתו המנווטת של משה דור: כאופן בו הוא מביא לפני הקורא את הדברים — ברצף הדברים, במילות הקישור, במשפטי תיאור ואווירה — נוצרים קטעים רבים שהם בבחינת ספרות־יפה, שאינם ראיון כפשוטו, אלא טקסט פיוטי. וזהו שאמרתי בתחילת דברי.
אותו אופי ספרותי של מרבית הטקסט עושה אותו גם קריא. ופה נמצא מוקד בעייתי, שלא הוקדשה לו תשומת־לב ראויה. אותה קריאות מאפשרת ומפתה לקריאת הראיונות־הפרקים בזה אחר זה בשטף. אולם זו טעות שכדאי להימנע ממנה, וזאת משום הפרדוקס הבא: שמו של הספר — "משוררים אינם רצים בלהקות" — הוא ציטוט מדבריו של המשורר האמריקני סטנלי קוניץ: "לא פעם אני נתקל במטבע־לשון שמבקרים נזקקים לו ביחס אלי: "המדינאי הבכיר שלנו בשירה". זה מעביר בי חלחלה. משוררים לא נועדו להיות מדינאים. משוררים אינם רצים בלהקות. אני הנני אסכולה משל עצמי. אין טעם לנסות להדביק עלי תווית." (עמ' 189).
שם הספר הופך מניה וביה למוטו שלו.
אולם באופן אירוני (כמעט אמרתי: עצוב) מתבלט, לפחות בקריאה רצופה, דווקא צד הדמיון. שהרי אם, למשל, מספר יוצרים חברי־קיבוץ, או מי שהיו כאלה, התלבטו או מתלבטים בנושא מקומם כאמנים בחברה הקיבוצית השיתופית והיצרנית, ברור שהם עושים זאת, משום ש"אינם רצים בלהקות". אבל ההשוואה שנעשית ביניהם על־ידי הקורא מדגישה דוקא את המשותף, את ההתחבטות המשותפת של כל אחד בנפרד.
ואמנם נקודות אלו אינן ניצברות לחובת אותם יוצרים, משום שייחודם של יוצרים, אם הוא קיים, מתבטא קודם כל ביצירתם. כך לאחר מכן, וגם זאת רק לעתים, הוא מתקיים בדרך דיבורם והבעתם בראיונות בחברה וכדומה. נקודות־החובה נצברות כאן לרעת הספר.
שהרי ראיונות שהובאו בעיתון בהפרשי זמן של חודשים ושנים מופרדים, משום הבאתם צרורים בכריכה אחת, על־ידי דקות או שעות בלבד. צריך היה משה דור לעמוד על הבעייתיות שבהרקת העיתונות אל הספר ביתר רגישות וקפידה. עצתי למי שיקרא בספר לעשות זאת טיפין־טיפין ואולי אפילו לא כסדרו, למרות הנעימות שבקריאה השוטפת. ■

ספי שפר

בשולי השיר — אנתולוגיה קטנה/ נתן יונתן

"דומיה על הכף" לגבריאל פרייל

תמיד, משחר נעורי, מעת שגיליתי על מדף ספרים מאובק את ספרו של גבריאל פרייל, "נוף שמש וכפור" הייתי מוקסם מהליריקה שלו. אבל אל השיר הזה פניתי לאחר מסע בעקבות הסופר הרמאן מלוויל, שהביאני אל האי הנקרא "מרתהס ויניארד" או לשונו של פרייל, "כרם מרתה". מה רחוק וזר עולמו של פרייל, שכולו קונטמפלציה דוממת, מינורית, מעולמו האוקיאני, טרוף הסערות של מלוויל. אבל אי אחד מחבר את שניהם, אי צופה אל האוקיאנוס האטלנטי, שומר חסד קדומים לנמלי הספנים ציידי הלווייתנים, ומגונן במפרציו על סירותיהם של דייגים פורטוגזיים עניים המספקים את הצדפות והסרטנים לשולחנות העשירים. אי של בתי קיץ, שיחי אוכמניות נמוכים, ובתי עלמין שקטים ומוריקים.
זהו שיר על הדומיה באי, ואילו קולות לדממה הדקה הזאת, אילו ריחות וצבעים! וכמו בקריאת כל שיר, גם כאן, הדומיה היא דומיית הנפש והקולות — קולות הנפש שהיא מהפכת מראות ועלילות שבטבע למוסיקה פנימית שהכל בה: המלח והדבש, השתיקה והסיפור הבדידות והמנגינה, צחוק שחפים וסערה.
הכף היהלומי אינו אלא מקום התצפית של נפש המשורר, ממנה, מגובה ומרוחק שלה, הוא מסוגל להעניק להתבוננות את היופי שהמרחק בלבד עשוי להעניק. הכל הופך יהלומי; הדומיה, הים, האגדות, הבדידות. השיר כולו הוא מעין יהלום שהכל משתקף ומשתבר בו לגווני גוונים מקסימים. ■

טוֹבָה דוּמִיָּה עַל הַכַּף הַיַּהֲלוֹמִי,
כֶּרֶם מַרְתָּה מְנַעֵר רֵיחוֹתָיו מֶלַח וּדְבָשׁ
מִפְרָשִׁים מְסַפְּרִים אֲגָדוֹת מוּגְזָמוֹת וּלְבָנוֹת.
וְאֵיזוֹ בְּדִידוּת מְכַכֶּבֶת וְעָתִיקָה
בָּאָה מְרַנֶּנֶת לְפָקְדֵנוּ.

רַק שְׁחָפִים צוֹחֲקִים צְחוֹקָם הַמּוּזָר
בִּשְׁמָעָם דְּבַר הַסַּעַר.

גד יעקבי

תפרחות הסוף

נָעוֹת בְּרוּחַ תִּפְרְחוֹת הַסּוּף
כְּנוֹצוֹת יָעֵן גְּדוֹלוֹת
בְּלֵב הַגַּן שֶׁלְּיַד הָרְצִיף שְׁבַיִּם.
הָעִיר שְׁטוּפַת מְטַר לַיְלָה,
מְנַמְנֶמֶת כְּבֵדָה וְצִבְעוֹנִית
בְּעָנָן רַךְ וְאָפֹר.
מַה לָּהּ הַפֶּרֶג הַפּוֹרֵחַ בְּסִתָּיו
וּמֵפֵר אֶת חֵקֶי הַטֶּבַע.
מַה לָּהּ מִפְגַּשׁ הַמָּחָאָה
נֶגֶד הָאִידְס וְהָאַפַּרְטְהַיְד.
וּמַה לְּכֵלֵי הַכֶּסֶף הַקּוֹלוֹנְיָלִיִּים
וּל"כוֹס תֵּה בְּרִיטִי אֲמִתִּי"
עִם קֻבִּיּוֹת הַסֹּכָּר הַשְּׁחוּמוֹת
וּל"בּוֹנֵי בְּרִיטַנְיָה הַגְּדוֹלָה" מִנִּיגֶרְיָה
הַמַּתְרִיסִים עַל אִי שְׁתוּפָם בְּבֵית הַלּוֹרְדִים.

■

הָעֲרָפֶל טָעוּן כָּאן טְרוּף כָּבֵד
עַד שֶׁשִּׁירֵי הַמּוֹלֶדֶת שְׁפֻלְטָה קַלְטָה הַמְּכוֹנִית
הָיוּ כֹּה טִבְעִיִּים כִּשְׁמוֹ שֶׁל הַדִּיסְקוֹטֶק
שֶׁלְּיַד בֵּית הַכְּנוּסִים: "מִפְגַּשׁ שִׁגְעוֹן הַמְּטֻרָפִים."
"כִּשְׁכוֹרְתִּים עֲצֵים נָתְזִים שְׁבָבִים",
הֵם אוֹמְרִים פֹּה לְמִשְׁמַע אִנּוּסָהּ
שֶׁל בַּת חֶבֶר הַפַּרְלָמֶנְט בְּבְּרִינְגְסְטוֹן
וְעוֹבְרִים לִשְׁבִיתַת הַכּוֹרִים,
רְדוּפִים עַל יְדֵי מַנְהִיגֵיהֶם,
הַמִּסְתַּתְּרִים מֵאֲחוֹרֵי הַרְרֵי גַּבּוֹתֵיהֶם.

■

תְּפִיפוּת הַלֵּב עַל הַמֹּחַ
מְשַׁמְּרוֹת עֲדַיִן אֶת שְׁרִידֵי הַשִּׁפְיוּת,
מַזְכִּירוֹת אֶת זְמַנְיוּתָם שֶׁל הַדְּבָרִים,
וְנִצָּבוֹת עַל מִשְׁמַר חוּשׁ הַמִּדָּה
שֶׁבִּלְעָדָיו כֹּל הָעֲגָנִים הָיוּ נִתָּקִים
מִן הַמַּזַּח שֶׁבַּיָּם הַפָּתוּחַ.

בורנמיט, אנגליה, אוקטובר 1985.

מגע רופף

מַגָּע רוֹפֵף בֵּין הֶחָלָל הַחִיצוֹן
לְבֵין הָאַוִּיר שֶׁבְּתוֹךְ הַבַּיִת
הִגְבִּיר אֶת הַמֶּתַח
לִקְרַאת סְעָרַת הָרְעָמִים.
בְּרָקִים בִּשְׂרוּ בּוֹאָם.
מִשֶּׁבָּאוּ, רָצְשׁוּ זְגוּגִיּוֹת הַחַלּוֹנוֹת
וְנִבְרְשׁוֹת אוּלַם הָאֲרוּעִים.
עַכְשָׁיו נִשְׁקָפוֹת דְּמִיּוֹת רוֹעֲדוֹת
בַּמַּרְאוֹת שֶׁבְּמִבְרוֹאוֹת הַבָּתִּים
גַּם אִם הַסִּדְקִים שֶׁנִּתְהַוּוּ
הֵם דַּקִּים מִבְּדֵי שֶׁיֵּרָאוּ.
אַךְ בְּבוֹא הַזְּמַן
אֲפִלּוּ מַגָּע רוֹפֵף
לֹא יִהְיֶה אֶפְשָׁרִי עוֹד.
וְרַק פִּרְחֵי הַגֶּרַנְיוּם הָאֲדֻמִּים
בָּאֲדָנִית שֶׁעַל סוֹרְגֵי הַחַלּוֹן
יוֹצְרִים עֲדַיִן צִפִּיָּה
לְזִרְמֵי אַוִּיר מִתְחַלְּפִים בָּאוֹר.

גחלת לוחשת תלויה בקורי עכביש

צבי פרייגרזון: חבלי שם; ערכה חגית הלפרין; הוסיפה ביבליוגראפיה גליה שגיב, הוצאת עם־עובד בשיתוף מכון כ"ץ לחקר הספרות העברית, אונ' תל־אביב, 1985.

צבי פרייגרזון (1900־1969), מהטובים והכולטים שבחבורת הסופרים העבריים בברית המועצות. נולד בעיירה שפטובקה שבווהלין (הנזכרת בכתביו כ"פאשוטובקה"), למשפחה מסורתית וחובבת ציון. בשנת 1913 נשלח על ידי הוריו לארץ ישראל ואף למד בגימנסיה "הרצליה" בתל־אביב. בחופשת הקיץ של שנת 1914 חזר לרוסיה לבקר את הוריו ובשל פרוץ מלחמת העולם הראשונה נשאר בה.

בסיפור "גילגולי הראשון", שיש בו ייסודות אוטוביוגראפיים, מתאר פרייגרזון את ילדות המספר, כילדות שינקה "מלהט שבילי המקרא" ו"שבילי הבבלי", אך גם מ"כרכי 'השילוח' בעריכתו של ד"ר יוסף קלוזנר". כבר בגיל י"ב החל חורז חרוזים "על העצים ועל האבנים" ואפילו ביאליק "סמך את ידיו" על מחברת שירי בוסר ששלח אליו לאודיסה האב המתפעל. בשנת 1915 למד את השפה הרוסית ונתוודע לגדולי מספריה: גוגול, פושקין וטולסטוי. דרך השפה הרוסית נתגלו לו כתבי המסון המתורגמים. בשנה זו באה לו, כלכל נער, "עונת הביקורת", באויר התהלכו "רוחות חדשות" ו"קרן הנכסים הנושנים החלה מתמוטטת". את תיק התפילין החליף אז ב"גלימת ציון". בימים ההם היה "שותה בצמא את שורותיו "החולניות" של אורי ניסן גנסין". הוא מתאר כיצד ניסה המספר לשלוח מפרי עטו לדוד שמעונוביץ (שמעוני) עורך 'התקופה' ונענה ש"אין 'התקופה' מדפיסה דברי חיקוי, ויהיו הדברים בעקבותיו של גנסין...."

לימים למד פרייגרזון את מקצוע הנדסת המיכרות והפך למומחה חשוב בתחום השבחת עפרות פחם האבן. הוא הועסק במשך שנים רבות כמורה וחוקר במכון ההררי של אוניברסיטת מוסקבה, ופירסם עשרות עבודות מחקר שזיכוהו בשתי מידאליות מן הממשלה הסובייטית. הוא היה מעורה היטב במירקם החיים הרוסי.

בראשית שנות העשרים נתלכדה ברוסיה חבורה של סופרים יהודיים צעירים, שביקשו דרכים ליצור בשפה העברית מתוך נאמנות למישטר הקומוניסטי. בתחילה נמנו עמם גם אליעזר שטיינמן, אברהם קריב (קריבורוצ'קה), י. סערוני (ש. מאטוב, יוסיפון) ויוכבד בת מרים (ז'לזניאק) — שעלו לימים ארצה. פרייגרזון היה בין הסופרים שהעדיפו להישאר בתחומי רוסיה, מדינה שראה בה מולדת. למרות נאמנותם הפוליטית של סופרים אלה, דבקותם בשפה העברית החשידה אותם באופן קבע בעיני השילטונות.

הסופר דניאל פרסקי ביקר בשנת 1929 בברה"מ ופגש שם בביתו של הסופר מ. חיו"ג (מ. אברמזון) במוסקבה "חבורה צעירה של סופרים עבריים", ביניהם הוא מונה גם את פרייגרזון. פרסקי טוען: "כל הסופרים העבריים האלה היו או קומוניסטים או אוהדי הממשלה ולא הוציאו אף הגה אחד נגד החיים וההווי הכלליים..." רק טינה אחת היתה בליבם, שאין להם אפשרות של יצירה עברית. לא רק שאין במה ספרותית בלשוננו, אלא שנאסר עליהם לשלוח פרי עטם לחו"ל ("מחתרת הציונות", 'הדאר', ל"ו, א' אלול תש"ט, 29 אוגוסט 1949, ע' 948־850).

החל מן המחצית הראשונה של שנות העשרים החלו סיפורים ושירים של פרייגרזון לראות אור בכתבי־עת שמחוץ לגבולות ברה"מ. מאז 1934, לאחר רצח קירוב, נמנע מפעולה מסוכנת זו. ב־1934 עולה ידידו אברהם קריב לישראל ופרייגרזון מחליף עמו אגרות.

בשנות מלחמת העולם השניה התנדב פרייגרזון לצבא, אך מטעמי בריאות שוחרר ונשלח לעבוד בתחום מומחיותו — השבחת הפחם. בתקופה זו כתב באינטנסיביות מרובה. לאחר המלחמה החל כותב את הרומן "בדעוך המנורה", שפורסם בארץ בשם "אש התמיד" (הוצאת עם־עובד, ת"א 1966). הספר יצא, מסיבות מובנות, בפסבדונים: א. צפוני.

באמצע שנות הארבעים נמנה עם חוג הסופרים העבריים מלשין מוסתר בשם גריגורי גורדון ("סאשה"), שמעודדם להבריח, כביכול, בתיווכו מיצירותיהם לישראל. כל החומר שנמסר לסאשה הגיע לידי המ.ג.ב., עד שבסוף 1948 החל תור המאסרים. פרייגרזון נעצר במרס 1949 ונדון לעשר שנות מאסר, הוא שוחרר בשנת 1955, לאחר מות סטאלין ולאחר שריצה שבע שנים במחנות הסגר (או "מחסגר" בלשונו). יומן זיכרונותיו מימי מאסרו ראה אור בישראל. ("יומן הזכרונות — 1949־1955", עם־עובד, ת"א 1976).

פרייגרזון נפטר מהתקף לב ב־15 במרץ 1969. בצוואתו ביקש לשרוף את גופתו ולהעלות את אפרו לישראל (מחשש שהשילטונות לא ייאשרו העברת גופה). השילטונות נענו לבקשה, אך למרבה האירוניה נתעוררו קשיים דווקא כאן בארץ. הרבנות סירבה לערוך קבורה מכובדת, אלא רק "מחוץ למחנה". בני המשפחה (רעיית הסופר וכנו) שבנתיים עלו לארץ, פנו לתנועה הקיבוצית, שנענתה בחיוב. אפרו של הסופר נקבר בקברן שפיים.

בשנת 1980 הועבר עזבונו העשיר לרשותו של מכון כ"ץ לחקר הספרות העברית שבאוניברסיטת תל־אביב. הארכיון מכיל סיפורים, רומאנים, פרקי יומנים ושירים. חלק מיצירות אלה פורסמו בשעתו בכתבי־עת ובמוספים ספרותיים של עתונים, וחלקם לא פורסמו עדיין, כמו למשל חמישה פרקים נוספים של הרומן "רופאים" (שפרקיו הראשונים ראו אור ב'מולד' 1965, בחתימת א. צפוני). באחרית ימיו (1968־1969) עיבד פרייגרזון מחדש סיפורים קצרים משלו שראו אור בעבר. ברשות הארכיון נמצאים כתבי היד של הנוסחים המתוקנים.

הקובץ 'חבלי שם' כולל עשרים ואחד סיפורים נבחרים מעזבונו של הסופר בנוסחם האחרון והמתוקן אך בסדר כרונולוגי של תאריך כתיבתם הראשון. עוד בקובץ, מבוא מאת יהשע א. גלבוע ז"ל (לקוח מספרו "לשון עומדת על נפשה", ספריית פועלים, 1977, ע' 287־294).

הסיפורים שבקובץ מייצגים את נושאי כתיבתו של פרייגרזון בתקופות שונות של חייו: סיפורים מן המחצית השנייה של שנות העשרים ותחילת שנות השלושים, סיפורים בעקבות שואת היטלר, סיפורי ה"מחסגר" בימי סטאלין וסיפור מאוחר שנכתב ב־1965.

סיפורי אמצע שנות העשרים ותחילת שנות השלושים לקוחים מסדרה הנושאת את השם "מסעות בנימין הרביעי", המהווה חטיבה סיפורית בפני עצמה. כבר מן השם נוצרת זיקה גלויה למנדלי ב"מסעות בנימין השלישי". בנימין הוא פליט נודד, בן דמותו של הסופר, העובר בעיירות נפגעות הפרעות. חטיבת סיפורים זו מעלה בפנינו עולם יהודי מתמוטט מבחינה כלכלית ותרבותית, בתוך געש היסטורי של מהפיכה, מלחמת אזרחים ופרעות. כלב בנימין געגועים עזים לחיים המסורתיים, לשפה היידית ולניחוח מאכלי אמא. לפעמים נדמה לו שעדיין לוחשת הגחלת הישנה, אבל קורי העכביש של המציאות שבים וטופחים על פניו. בסיפור "ברדיצ'ב אמא" נקלע בנימין לחתונה יהודית. הוא סבור בתחילה כי לפניו ארוע יהודי צנוע וכשר, אך מסתבר לו עד מהרה כי נקלע למסיבת שיכורים מופקרת שמרבית הנוכחים בה הן נשים לא צעירות ולא יפות, אך בעלות כוונות זימה מפורשות. המציאות בה נתקל בנימין היא של התפרקות, התבוללות וניוון המעניקים נופך טראגי לגעגועי הלב הנוסטאלגיים. בנימין נתקל גם במעשי זוועה רבים, אך לשונו היא לעולם מאופקת ואינפורמאטיבית, דבר המגביר את תחושת הזעזוע מבלי לגלוש לפאתטיות מלאכותית. לסדרת סיפורי בנימין הרביעי (בקובץ שלפנינו ע' 19־57) שייכים גם הסיפורים "הנסיכה", "סבתא גיטה", "הפנקסן" ו"חבלי שם", סיפורים אלה נכתבו באמצע שנות הארבעים והם מבטאים, בעיקר, את חוית השואה. סבתא גיטה פליטת השואה שבה לעיירת מולדתה ההרוסה ביום אביב מוריק ונפלא. בפתח העיירה היא מגלה עשרות גופות מתגוללות — גופות הנרצחים שלא זכו להגיע לקבר ישראל כדת וכדין. היא נוטלת על עצמה להיות "נציגת העם העברי" ודואגת לזיהוי החללים, הבאתם לקבורה ובנית מצבה משותפת.

למסַפר נדמה כי החיים מתחילים לשוב למסלולם, אבל החוזרים אינם מסוגלים להתערות שנית במקום שבו הם נהגו לראות את מכורתם: "משהו כה מעיק פה, בעיירת המכורה. אולי יימצא אי שם במרחקים איזה נוף מנוחה, חבל אור וערורי". הניכור והזרות דוחפים את הפליט לקום ולנדוד, לחפש לו מקום חדש.

בקובץ זה מייצגים את סיפורי ה"מחסגר" הסיפורים "השבועה" ו"עברית". "עברית" נכתב ב־1965, יותר מעשר שנים לאחר השחרור. ממרחק הזמנים יכול פרייגרזון להתייחס לתקופה קשה זו בהומור. במרכז הסיפור העימות המתמשך שלו עם האדם שהלשין עליו. פרייגרזון מתאר כיצד הפכה תוכנית הנקמה במלשין למטרה, שבדרך מוזרה סייעה לו לעבור את ימי הכליאה בצינוק מבלי לאבד את שפיות דעתו.

הסיפור החותם את הקובץ, "עשרים גיבורים", מביא את סיפורו של פנקסן קשיש המתאר את מאבקה של קבוצת פנסיונרים לייסד בית כנסת, בתקופה שבה כבר אין הצעירים יודעים: "לא עברית ולא יידיש, לא חומש ולא רש"י, לא תורה ולא חכמה, לא חגים ולא מועדים, לא דינים ולא מנהגים, ביקצור דור מטומטם שאף לא הבין מה פשעו ומה חטאתו, שאבותיו ואבות אבותיו היו יהודים." בנו הצעיר של המסַפר מצטרף לחבורה, אבל רק לאחר ארוע אנטישמי, שהזכיר לו בצורה מעליבה את עובדת מוצאו הלאומי. מסקנתו של המספר היא שיהודים עתידים להתקיים לנצח בעולם — כיוון שהאנטישמיות, זו המונעת את ההתבוללות המוחלטת, היא נצחית.

סיפורי פרייגרזון פותחים פתח להבנת תולדות היהודים בברה"מ, אך מלבד זאת הם גם יצירות ספרות מעולות. רשימה זו היא תיאורית ואינפורמאטיבית, סיפורים אלה ראויים לניתוח ספרותי מעמיק שידון במימדם האמנותי המרשים: בלשונו העשירה של פרייגרזון, בתיאורי הטבע הרגישים והמורכבים ובדרך המקורית והמיוחדת בה הטמיע השפעות ספרותיות מן הספרות הרוסית והעברית. ■

חנה לוק

גבריאלה אלישע

עֵלֶה ביער

מַרְגּוֹעַ בִּדְמוּתְךָ כְּמוֹ עֵלֶה יָרֹק
חוֹלֵם זְמִירִים בֵּין עֲפָאָיו
מַרְגּוֹעַ בִּדְמוּתְךָ כְּחַדְרוֹ מַנַּח
שֶׁאָנָן וְיָרֹק כְּמוֹ עֵלֶה בַּיַּעַר
וַחֲצִי יָרֵחַ
מוֹבִיל לַחֲדַר הַמַּדְרֵגוֹת;

הַמִּטָּה וְהַחַלּוֹן הַכּוֹנֶנֶת וְשֻׁלְחַן הַכְּתִיבָה
מוּכָנִים לְבוֹא חֲצוֹת
כְּשֶׁקּוֹל הַגֶּשֶׁם יַחְתֹּךְ אֶת אַלְמַת הַחֲלוֹמוֹת
בְּאֶמְצַע הַשִּׁמְשָׁה

לוּ הייתי

לוּ הָיִיתִי גּוּף חָמוּם בְּתַנּוּר קָטָן
בְּחֶדֶר אֶחָד בָּעוֹלָם
לוּ הָיִיתִי קָרֵן הַמְדַבֵּר בַּלַּיְלָה
לְאֵלֶּה שֶׁמַּאֲזִינִים לוֹ —

לוּ הָיִיתִי זֶמֶר
מְזַמֵּר זֶמֶר חַם לְשׁוֹכְבִים בְּמִטָּתָם
וְעֵינֵיהֶם קְבוּעוֹת בַּקִּיר וּבַתִּקְרָה
לוּ הָיִיתִי קָפֶה לוּ הָיִיתִי סִגָּרִיָּה
לְמַעֲשַׁן שֶׁאָזְלוּ סִגָּרִיּוֹתָיו —

לוּ הָיִיתִי קֶרֶן סָהַר עַל קִיר לְנֹכַח הַיָּשֵׁן
לוּ הָיִיתִי נִגּוּן מֵאֵת מַלְחִין דָּגוּל —

קונטורים

לחמר

גֶּפֶן מְטַפֶּסֶת עַל הַפְּרִגּוֹלָה
שֶׁל הַמִּגְזָר
הַגְּזִיר וַדַּאי כּוֹתֵב אֶת תּוֹלְדוֹת
אוֹ אֶת הֶגּוּתוֹ אוֹ
מְתָאֵר נוֹפֵי מוֹלֶדֶת וְגָלוּת
לְכָל בַּיִת יֵשׁ נִשְׁמָה
אָמְרָה
וְלָמַדְתִּי זֹאת הַלַּיְלָה
בִּפְסִעוֹת סַהֲרוּרִיּוֹת לְצַד
הַשִּׂיחִים וְהָאִילָנוֹת וְהָעֲרָפֶל
נִפְגַּשְׁנוּ בַּמַּאָה הַ-20
וְכָל אַחַת הָיְתָה מַרְגִּישָׁה צֹרֶךְ לְהוֹלִיד
בְּמַאָה אַחֶרֶת כְּמוֹ בַּמַּאָה הַ-19
אוֹ בַּמַּאָה הַ-21
אָז נִפְגַּשְׁנוּ בַּמַּאָה הַ-20
כִּפְשָׁרָה הוֹגֶנֶת בֵּין הַצְּדָדִים הַנְּבוֹכִים
וְגֶפֶן מְטַפֶּסֶת עַל הַפְּרִגּוֹלָה
אֲשֶׁר הָיְתָה לִי אֲנוֹנִימִית
עַד שֶׁפִּסַּעְנוּ בִּפְסִיעוֹת מְדוּדוֹת
עַל פְּנֵי שְׁבִיל הֶחָצֵץ

לא רומיאו, לא יוליה!

יאירה גנוסר

לא רומיאו, לא יוליה! אהבות אחרות על אדמת איטליה במאה החמש־עשרה. שיר של צעיר יהודי־איטלקי, השולט בעברית ובאיטלקית, משורר בשם יוסף (בן שמואל) צרפתי. הוא נולד, אומרים, ברומא, בשנת 1470, לערך, וחי בעיר רומא ובעיר פירנצה המעטירה, עד לכתו לעולמו בשנת 1527, ברבע הראשון של המאה ה־16, באיטליה.

יוסף (בן שמואל) צרפתי נושא בשיר עברי זה, בעל הנורמות של שירת איטליה בת זמנו, נימות אחרות של אהבה. לא רומיאו! לא יוליה! לא מוות טראגי של צמד אוהבים ולא מפגש של ממש ם עלם לעלמה, אלא מאהב לאטיני, שאומללותו מוטחת ממרחק פאתטי־קומי כלפי חמדת לבבו האדישה, הלא שומעת, שאיננה נענית לו. שירתו מנוסחת בברק של מרחק נאות מן הכאב המתואר, מעין זעקות של זמר אופרה, כך שהדראמה הסוערת של המחזר מתקבלת בכובד ראש מדומה. הקורא נהנה מן הנסות השנון והחצוף על אודות חיזור בן לילה.

א

"ישנה את — אני נעור ונודד ומתנמנם סביב ביתך, עדינה"

יש לו על מה לדבר ואין לו עם מי לדבר. אכן, מה מתוחים היחסים שאין בינינו, עלמה עדינה. איפה הוא ה"נטו" שבין גבר לבין עלמה? אליך אני מדבר, יפיפיה נרדמת רחוקה. לפניך אני שוטח את הניגוד בין "לילה טוב" שלך ל"לילה טוב" שלי, לו היה לי טוב. מדבר אני אליך ישירות ואת — ישנה.

בחרוז ראשון זה אנו יודעים בוודאות ש"ישנה את" אינו מתאר את אשר רואות עיניו, אלא מדמה הוא אותה לעצמו, בשנתה, בביתה. כמאמר הפתגם "למקום שלבי הולך — שם רגלי (הדמיון) מוליכות אותי." "את־" גופך המוכן במיטה, תנוחתך הנשית השלווה, מגרים את הדמיון ואת התשוקה.

כך ה"יש", "הקונקרטי" מתואר במעמד כפול. עלמה תמה במטה חמה בחדר נקי ומסודר וסגור ומוגן בבית גדול, וגבר החושק בה בעוז, ואינו מסוגל לישון. גוף העלמה כאילו נוכח, אך רק דמיונו מעלה אותו. והוא — הגבר המדבר — מגיש את עצמו בתיאור שיש גם בו אפשרות כפולה — ה"ריאליזם" של גופו, או "מצב התודעה": "אני נעור ונודד ומנמנם סביב ביתך." אני, המחזר, החוזר וסובב סביב בית חשוקתי. סבלי מובע במהלכי נדודים סביב ביתך־מבצרך. כשם שהקורא המודרני מכיר את הירשל הורבץ של ש"י עגנון המסתובב בלילות סביב ביתה של בלומה, גבירת חלומותיו. דעת הירשל תיטרף עליו בעתיד, מחמת כמיהתו אליה. ההליכה הממשית סביב בית האהובה מבשרת אצל עגנון את מצב ההזיות של הירשל בעתיד, ב"סיפור פשוט".

תמונה כזו בין הגבר לבין האשה יכולה להתבאר גם כמטונימיה, כפרטים מוחשיים המייצגים נושא גדול, מעין אביזרים מוחשיים המייצגים מושג מופשט יותר. המעמד הזוגי המנוגד יהיה אז מייצג ההבדלים החותכים "בינו" ל"בינה". מטונימיה לחלוקה הגדולה בין הגבר, שכולו פעילות דינאמית ועלילות המביעות את אישיותו "הגברית", לבין העלמה הנאהבת, הפאסיבית, "ישנה את־אני נעור ונודד", והעלמה לא שמעה מימיה לשם מה נכנסת כלה לחופתה.

אבל בבחירת המלים קיימת בחרוז הראשון הדגשה נוספת, אחרת. "אני נעור" — (לא ער ממש, אלא מתעורר) זהו תיאור התודעה במצב שבין ערות לשינה. אני "מתנמנם", עוברים עלי שעות של נדודי שינה במטתי הבודדה, כשהזיותי סביב (סביב־בעניין) גופך הרחוק ומקומו המוגן מפני. המצב של "נעור" ו"מתנמנם" משייך את המלה "נדודים" לא אל "יש" "קונקרטי" אלא לנדודים כמטאפורה, "נדודי שינה". באיוב, בתנ"ך (מקור העברית של יוסף צרפתי) הקשר בין המלה "לילה" למילה "נדודים" אכן מתאר נדודי־שינה. ואכן, תשומת הלב בחרוז הראשון איננה לנוף בו מטייל אדם נע ונד, אלא לשון המחפשת פעלים המתארים תודעה, שאינה בשליטת הדובר, מעין נים ולא נים.

ב

"ישנה את — אני צורים אעודד במכאובי ואחשיך הלבנה".

האביזרים הריאליסטים, שרואה הנודד סביב בית אהובתו המבוצר הם אביזרי שמים וארץ, צורים ולבנה. הטבע הגדול שרואה הנודד סביב בית אהובתו מגביר את אלוזיית הבית הבודד, המבוצר, בו שמור גוף העלמה החשוקה. לטבע סמלים אופינים סלעים־צורים, לבנה־ירח. הנודד רואה אותם במצבם הטיפולוגי. הצורים־הסלעים מחוזקים, תומכים את מקומם.

יְשֵׁנָה אַתְּ – אֲנִי נֵעוֹר וְנוֹדֵד
וּמִתְנַמְנֵם סָבִיב בֵּיתֵךְ, עֲדִינָה.
יְשֵׁנָה אַתְּ – אֲנִי צוּרִים אֶעוֹדֵד
בְּמַכְאוֹבַי וְאַחְשִׁיךְ הַלְּבָנָה.
יְשֵׁנָה אַתְּ – וְזִיו מַרְאֵךְ יְשׁוֹדֵד
תְּנוּמָה מִבְּנוֹת עֵינַי וְשֵׁנָה.

בְּצַלְמֵךְ כָּל־מִזְמוֹתַי כְּנוּסִים
וְכַדּוֹנֵג בְּתוֹךְ אֵשֶׁךְ נִמַּסִים.

יוסף צרפתי

הטקסט והעיטור מתוך "חוט השני" — אנתולוגיה בעריכת דן פגיס

("אעודד" — משרש ע.ו.ד. — חזק, אמץ, תמך) כדרכם של איתני הסלע. והלבנה — בתנועתה האופיינית המשתנה כל הזמן. זהו סוג של "ממש" המוכר לקורא כתיאור סטריאוטיפי של הסובב האומלל בחיק הטבע.

אבל רק לכאורה זהו תאור תנועת הטבע. הגורם הפעיל בחרוז השני הוא "מכאובי". היסוד המופנם של האנושי. זהו היפוך לכיוון הלא ריאליסטי. מכאובי חסר החומריות החיצונית הוא המכתיב את עולם החוץ, הוא המרתק את הסלעים למקומם (אני צורים אעודד במכאובי) והוא "מכאובי" המחשיך את הלְבָנָה. בהיפוך לא־ריאליסטי יפיפה זה, עדיין את — העלמה — ישנה לך, ואני, אוֹיָה, סובל. דומה אני לאדם המרותק לסלע מיתולוגי ולאדם שחשך עליו עולמו. אלא שבהיפוך הלא ריאליסטי "התודעה" מכתיבה את "המציאות". האלימות, שמקורה במכאובי המופנם (באשמתך, כמובן) היא הפועלת על הטבע.

מובן, שגם החזרה על הביטוי "ישנה את" מפסיק לבטא חזרה על מצב סטאטי. התחבולה של חזרה מודגשת, בראש שורה, (הנקראת "אנאפורה") מקבלת כוח דינאמי. ראי, עלמה, "ישנה את" ומראה גופך הנח בשנתך ההולכת ונמשכת, יוצר בי עוצמה, המשתקת את הטבע. הפאסיביות החלומית והעדינה שלך היא אלימה, היא משתקת.

כך התגברה האלימות בחרוז השני ב"אוקטבה", שיר איטלקי בן ארבעה חרוזים, אשר שלושה חוֹרזים באותו חרוז, והפואנטה המסיימת מעניקה מבט חדש וחרוז חדש ל"אוקטבה", שכל שורה שלה שומרת על אחת עשרה הברות.

ג

"ישנה את — וזיו מראך ישודד תנומה מבנות עיני ושינה".

השיר קוֹשר, מבית לבית גם בין אור־הלבנה וזיו־הנערה. מכאובי יכול להחשיך את אור הלבנה ואַת מחשיכה את חיי. מכאובי פעיל על אור הלבנה וזיו מראך פועל עלי. זיו מראך, ההזוי, מגביר אלימותו מחרוז לחרוז. בבית ראשון גופך מסחרר את גופי או את שנתי סביב חמדת גופך הישן בביתך. בבית שני מכאובי הגובר משתק את איתני הטבע, ואילו כאן, בבית שלישי, לראשונה מדבר הגבר על אלימות גלויה!! "זיו מראך ישודד". כן, זהו שוֹד, עלמתי התמימה. בבית שלישי מתגלה מפורשות יסוד הכוח הסמוי שהיה במראה שנתך, הפאסיבית, אותה אני חוזר ומדמיין באורח אוֹבְּסְסיבי. כל חזרה על "ישנה את" הוא העלאת "זיו מראך" לנגד עיני, שאינן מסוגלות עוד לישון את שנתן בלילות. נדודי השינה בחרוז השלישי עלו בסולם השיר ממצב מקרי, ארעי, למצב מהותי, מיתולוגי. אינני "מנמנם" עוד. כאן האלימות היא טוטאלית. גזל קבוע. האישונים שבתוך העין, הן "בנות עיני" השדודות, באשמתך.

ד

"בצלמך כל מזימותי כנוסים וכדונג בתוך אשך נמסים".

עקרונות הקישור הגלויים של השיר הם לא עלילתיים, לא אסוציאטיביים־חופשיים. זהו מסלול מתפתח של דינאמיקה מטאפורית. מעשרה קבין של תשוקה שירדו לעולם, ודאי נטלתי אני יותר מתשעה. ואת — כל הזמן ישֵנה אַת ואיני יודע מנין תבוא גאולה. בתוך מצב קבוע, שאין בו התפתחות סיפורית, אינך מתעוררת, אינך משיבה לי, אפילו אינך דוחה אותי מעליך, נוצרת דינאמקיה מטאפורית, חרוז אחר חרוז.

בפואנטה השנונה, בחרוז הסיום, מתהפך התפקיד ביניהם והסמוי היה לגלוי. מסתבר לקורא, כעד סמוי, כי בתוך החזרה הסטאטית לכאורה, או החיצונית, המשעממת לכאורה, התחלפו בהדרגה מושלמת התפקידים בינו לבינה.

כי הלא בפואנטה — את, העלמה, את אש להבה! זיו מראך הפך לאש יוקדת המכלה את הדונג שלי. אני הגבר הנמס בתוכך: "כדונג בתוך אשך נמסים". אני הוא הדונג הפאסיבי אשר לנר, ואַת פתיל האש היוקדת, הממיסה אותי. כך גבר יסוד הכוח האלים מבית לבית. בפואנטה (מעין התנצלות על) מעשה אונס (שבדמיון). מעין — אני לא אשם במחשבות האונס האלה. את, בעצם, "אשמה", פעילה. מפעילה.

הנר הבוער — אביזר כה קטן לעומת הפתיחה שציירה בית, צורים ולבנה בשמים. התסריט הלשוני יצר בפואנטה "קלוז אפ" בו הנר גדול כאביזרי הבית הראשון. היחסים בין הגבר לאשה התהפכו, מידות וגדלים התהפכו, ותוך כדי מסלול האלימות המסתיים בכמעט אונס (אַת — אותי) מתקיים גם המסלול המנוגד של הפנמה נמשכת והולכת הנעשית מפורשת וגלוייה, כלשון השיר: "בצלמך כל מזימותי כנוסים." "צלמך" הוא אותו מראה חוזר של "ישנה את" שכבש את הרהורי־מזימותי־מחשבותי. (בלשון התנ"ך "מזימות" הן מחשבות, לאו דווקא להרע). "בצלמך כל מזימותי כנוסים": מקום ארועי השיר הוא מקום המחשבות, לא עולם המעשים.!

נר קטן דולק ללא תנועה, רק האש נעה בו לכלות את הדונג. הפואנטה מסכמת את תהליכי ההשתנות המרהיבים כולם. ההיפוך ממצב חוסר תנועה לתנועה — אצל העלמה. מתנועה — להעדרה — אצל הגבר. מספק נדודים ברחובות או נדודי שינה להתכנסות פנימה, למכאוב, וממנו ל"מזימות". והעיקר, כמובן, מפירוד בין גבר לאשה, למפגש יחסים לוהטים. ■

לוח 77

ויקרא

לאנשים שקראים
קונים וגם מוכרים
ספרים שנים

רחוב פרישמן 90 תל אביב
טלפון 03-238501

"המאה ה־20"

שנקין 7, ת"א, טל' 280761

ספרים שאין במקום אחר

ספרות - אמנות - קולנוע - תיאטרון - תורת הספרות
מסות - סוציאלים - מורח־תיכון - עולם שלישי

10% הנחה לסטודנטים ולתלמידים

חנות הספרים של עלינה-ככר המדינה-ת"א טל.218724

דפוס המקור בע"מ

כל שרותי הדפוס תחת קורת גג אחת
בלט, סדר מחשב, לוחות, אופסט, רוטציה, כריכה.

ירושלים, רח' בר אילן 22, 91-064, טל' 02-821113-4-5
יבנה, איזור התעשיה (מול ארגמן), טל' 08-439355

הגדת סרייבו

מחיר קטלוגי: — 81. ש"ח
מחיר מיוחד לקוראי "עתון 77": — 73. ש"ח
להזמנות:
שבא הוצאה לאור
טלפון 03-297462
לוני כהן בע"מ
טלפון 663683, 664138

גלרית הקיבוץ

דב הוז 25, ת"א, 03-232533
בימים: ב"ה', פתוחה בשעות: 10.00-13.00, 17.00-20.00.
ביום ו', פתוחה בשעות: 10.00-13.00

גלרית הקיבוץ

נתיב המזלות 4, יפו העתיקה.
בימים ב"ה'. פתוחה בשעות: 10.00-13.00, 19.00-23.00

גלריה לאומנות קרלייל

אחד העם 97, תל־אביב (ע"י ככר הבימה). טלפון 03-290718

אמנות ישראלית ובינלאומית

מ־21.3.86-1.3.86, תערוכות ציורים של קליר סילארד ופיסול של פיטר רוז'ה.

גלריה שרה לוי

רח' פינלס 10 (ליד צמת ויצמן־יהודה מכבי), טלפון 450202.

תערוכות 85/86:

חגית שחל, קופפרמן, לוסקי, יאן ראוכורגר, דורצ'ין, שטטנר, צימבליסטה, טובה ברלינסקי, מריה וסילייקי.

באוסף:

עבודות והדפסים מקוריים — אלימה, ארגוב, גרוסברד, בסיס, גרבוז, שלזניאק, שטרייכמן ועוד.

מכירת וקנית ספרים משומשים וחדשים
Buying and Selling Used and New Books

רחוב ברודצקי 15, רמת אביב, טל. 03-415158
15, Brodetsky St., Ramat Aviv, Tel. 03-415158

גלריה "שרון 83"

כרזות אומנותיות ומסגרות לתמונות, ליטוגרפיות, והדפסים.
אוורבוך 1, פינת סוקולוב 42, רמה"ש. טלפון 485434

הוצאת ספרים "הדר"

רח' ריינס 50, תל־אביב, טלפון 237082

ספרים חדשים:

בארגמן, חייו של יאיר — אברהם שטרן.
מאת: עדה אמיכל־ייבין.
פרשת חיים סוערת ומרתקת של אחת הדמויות המופלאות במלחמה לתקומת ישראל, המבוססת על ראיונות, יומנים, תעודות ומסמכים לרב.
מכתבים, מאת: יונתן רטוש.
מכתבי רטוש להוריו, ליאיר — אברהם שטרן, לגילה אהובתו, לסופרים, לאישי ציבור ועוד.

הוצאת ספרים "אלף"

רח' נחמני 49, תל־אביב, טלפון 612003

ספרי שירה חדשים:

רחל עוזיאל פרחי — "אשה נתנה לאיש בועה".
ל. נעמה — "פתאם לא הכל ברור מאליו".

לאחרונה הופיע:

אביבה דורון — "פתאם כעז".

מסה ובקרת:

אורציון ברתנא — "לבוא בחשבון".

בקרוב יופיע:

דר' משה פלדנקרייז — "עוצמה אישית".

מיסטר הייד-ספרים

החנות הגדולה בישראל לספרים חדשים ומשומשים

קנייה * מכירה * החלפה

- מבצעים חודשיים.
- ספרי ילדים ונוער.
- ספרי לימוד ורומנים משומשים.

טל. 739335
כתובת: סירקין 18 גבעתיים ע"י קולנוע הדר.

שנה כרוכה של עתון 77

כל החותם על מנוי שנתי - זוכה בכרך, בהנחה גדולה.

העיתון שקורה ספרות

שַׁוְקִי אבו שקרא

מערבית: ששון סומך

מצור החפים

נִמְר הָיָה אִישׁ־מֶכֶס הַמַּחֲלִיף אֶת בִּגְדֵי הַחִקִּי שֶׁלּוֹ בְּלֶכְתּוֹ לִישׁוֹן. עֵינָיו מִתְגוֹלְלוֹת עַל פָּנָיו כְּשִׁכְרוֹנוֹ, מַשְׁקִיפוֹת עַל הַוּאַדִי כְּעַמּוּד חַשְׁמַל שֶׁלְּעִירִיָּה. חוֹזֵר מִמַּסְעָיו לַכְּפָר לְשֵׁם הַלְוָיַת רֵעָיו וּבְנֵי בֵּיתוֹ. כְּשֶׁקֵּר לוֹ פּוֹתֵחַ אֶת הַצִּנְצֶנֶת, מַעֲשֵׂן טַבָּק מְקוֹמִי וּמִתְכַּסֶּה כִּשְׂמִיכָה צְבָאִית.

אַבּוּ־אֶלִיאָס גָּר כַּשָּׁדֶה עִם תַּרְבּוּשׁוֹ הָאָדֹם. מִדֵּי בֹּקֶר מְפַהֵק בַּחוּץ, הַשֶּׁמֶשׁ מְמַלֵּאת פִּיו דְּבַשׁ. לְאוֹרָהּ הוּא נִמְחָק כִּי קָטֶנְטֵן הוּא כַּשּׁוֹקוֹלָדָה, וּמִכְנָסָיו פְּשׁוּתָן לְבָן. אִשְׁתּוֹ מְחַפֶּשֶׂת אוֹתוֹ, מוֹצֵאת אוֹתוֹ בַּדְּמְדוּמִים.

אַבּוּ נָסִיב הוּא חֶסְקָה שֶׁל קַרְיָן. מִכְנָסָיו תְּלוּיִים לוֹ בֵּין רַגְלָיו כְּתַפּוּחַ. הוּא גָּדוֹל מִגְּרָעִין חִטָּה, וּבְלֶכְתּוֹ רוֹאֶה אוֹתוֹ הַנְּהָג וְנִמְנָע מִלְּהַתִּיזוֹ בְּמְכוֹנִיתוֹ.
כְּשֶׁיּוֹרֵד גֶּשֶׁם — הַמַּיִם קוֹפְצִים עָלָיו כְּכֶלֶב שֶׁל גִּנָּה. הוּא שֹׁמֶשׁ כְּנֶסִיָּה הַמַּסִּיר אֶת תַּרְבּוּשׁוֹ בְּעֵת תְּפִלַּת הַצִּבּוּר וּמְזַמֵּן אֶת הַפַּטְרִיאַרְךָ לְסַעוּדָה כְּיַד הַמֶּלֶךְ כְּשֶׁזֶּה מְכַבֵּד בַּכְּפָרִים.
קַאטִיָה נַעֲרָה הַלּוֹבֶשֶׁת פִּיג'אמָה. יֵשׁ לָהּ מִזְוָדָה בְּגֹדֶל אַרְמוֹן, וּבְתוֹכָהּ מִשְׁתַּכְשֵׁךְ אֲגַם שֶׁל טַלְק וְאֹדֶם. נוֹדֶף מִמֶּנָּה רֵיחַ מְכוֹנַת הַכְּתִיבָה שֶׁהִיא מְתַקְתֶּקֶת עָלֶיהָ בְּאֶצְבְּעוֹתֶיהָ כְּאִילֶן. דּוֹחֶה אֶת מִסְמְכֵי הַמְנַהֵל לְמַחֶרֶת. כּוֹתֶבֶת אֶת שְׁמָהּ בְּאוֹתִיּוֹת גְּדוֹלוֹת לְעֵינֵי הַפְּקִידִים, וְהֵם נֶאֱנָחִים וּמַזְמִינִים קָפֶה.

חֲ'לִיל נָסַע לְוַנְצוּאֶלָה וְחָזַר קֵרֵחַ. בַּנָּכָר קָרָא אֶת "מַקְבֶּת". הוּא הַלְבָּנוֹנִי הָרִאשׁוֹן הַמְדַבֵּר בְּלַחַשׁ, סוֹרֵעַ אֶת לִבּוֹ בְּמִשְׁרָד. בֶּן חֲמִשִּׁים. עוֹדְנוּ רָזֵק, מְלַטֵּף אֶת קַרְחָתוֹ. אִמּוֹ מְחַפֶּשֶׂת לוֹ כַּלָּה כְּדֵי שֶׁיֹּאכַל אוֹתָהּ, יַשְׁלִיךְ עָלֶיהָ אֶת עַצְמוֹ, תִּישַׁן עִמּוֹ בְּמִטָּתוֹ. תַּנִּיחַ יָדָהּ עַל כְּאֵב בִּטְנוֹ.

פּוּאַד הָיָה שׁוֹדֵד שׁוֹפְעֵי רַחֲמִים, נוֹעֵל מַגָּפַיִם, נוֹשֵׂא רוֹבֶה יָקָר־עֶרֶךְ, יָבֵשׁ כְּדַרְדַּר. צְעָדָיו הָיוּ עֲדִינִים כְּגַפְרוּרִים. מַעֲלֶה בָּאֵשׁ אֶת שְׁפָנֵי הָעֲשִׁירִים. כְּמַחַט הָיָה נִכְנָס לְמִדֵּי הַז'אנְדַרְמֶרְיָה וְהוֹלֵךְ לְאַבּוּד.

הָרוֹעָה רִבְקָה חַיָּה אַחֲרֵי עֶדְרָהּ בְּסִבִּיבַת דֵּיר עֲנָיָא. מִגְּיָן שְׁנוֹתֶיהָ חָמֵשׁ אֶצְבְּעוֹת יַד־יָמִין. פְּרִי עֲוָרֵר הִיא, נוֹשֵׂאת דְּלִי וְשׁוֹכֶבֶת בּוֹ.

אַבּוּ נִמְר (1)

אַבּוּ נִמְר הִגִּיעַ עַל גַּבֵּי אוֹפַנַּיִם עַד גִּיל תְּשָׁעִים. הַנְּעָרִים צָוְחוּ בְּשִׂמְחָה בְּבוֹאוֹ. הִשְׁלִיכוּ חָצָץ בַּאֲוִיר.

אַבּוּ נִמְר (2)

יֵשׁ לוֹ טַחֲנָה בַּוּאַדִי כְּשֶׁבִּיל קֶמַח וּמַאֲכָלֵי קְשָׁק. הִיא מִסְבָּאָה עַתִּיקַת־יוֹמִין לְשׁוּעָלִים וּלְעוֹפוֹת הַלַּיְלָה.

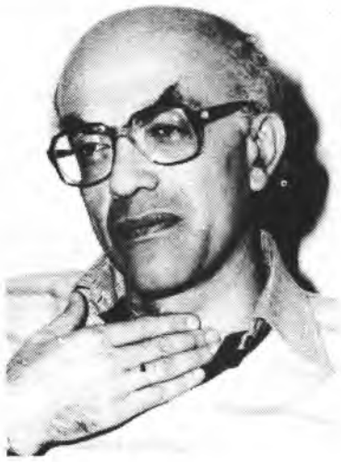
שְׁכֵנוּ הַנֶּהָג עוֹבֵד בַּשַּׁגְרִירוּת. נֶחֱנָק מֵרֹב בְּלוּיָו הַלֵּילִיִּים, בֵּיתוֹ צָר. בִּתּוֹ מְנַגֶּבֶת אֶת הָאֲבָק מֵעָלָיו. מִתְעַרְטֶלֶת וְהִנֵּה סְנָאִי בֵּין רַגְלֶיהָ.

קַאסֵם מוֹכֵר כְּעָכִים בְּבָתֵּי הַסֵּפֶר, בָּנָה שְׁכוּנָה וְקָנָה מַגְרֵשׁ. יֵשׁ לוֹ יְלָדִים וְאִשָּׁה וְגִלְיוֹל שֶׁל בַּד. יֵשׁ לוֹ מַגָּשׁ שֶׁמִּתּוֹכוֹ עוֹלִים קוֹלוֹת צִפֳּרִדְּעִים וּכְעָכִים. זֶה עֶשְׂרֹה שָׁנִים שֶׁהוּא רָץ, מִשְׁתָּרֵעַ בָּרְחוֹבוֹת עִם חֲלוּף הָעוֹנוֹת. מְכוֹנִית לֹא דָּרְסָה אוֹתוֹ. אַף טִפֶּת דְּיוֹ אַחַת לֹא הִכְתִּימָה אֶת בִּגְדֵי מֵעֵטֵי לָקוֹחוֹתָיו הַתַּלְמִידִים.

הוּא אִישׁ ז'אנְדַרְמֶרְיָה. עֵינָיו שְׁנֵי גַּרְגְּרֵי אֹרֶז, גַּבְהֵם מֵאָה וּשְׁמוֹנִים, בָּרִיא כְּשׁוֹר. נוֹשֵׂא עַל כְּתֵפָיו רוֹבֶה כָּבֵד בַּעַל חֲמִשָּׁה כַּדּוּרִים, הַפּוֹגֵעַ בַּפּוּשֵׁעַ מֵרָחוֹק. תָּמִיד מִתְכּוֹנֵן לִצְעֹד קָדִימָה. מְמַלֵּא אֶת הַמַּטָּל עָלָיו כִּדְבוֹרָה הַמִּרְחֶפֶת עַל־פְּנֵי־הָאָרֶץ.

הִנֵּה רַנְכָּז — אָדָם הַשּׁוֹקֵעַ בְּנִשְׁפֵּי רִקּוּדִים. עוֹשֶׂה עוּגִיּוֹת, הוֹרֵג אֶת הַנָּחָשׁ, אֵינוֹ בּוֹרֵחַ מִפָּנָיו. יֵשׁ לוֹ שְׁפָנִים הַמַּזְקִירִים אֶת אָזְנֵיהֶם אֶל עַל. מַאֲכִיל אוֹתָם שָׁדִים שֶׁל גְּבִירוֹת וְגַם זֵיתִים. חוֹזֶה חֲלוֹמוֹת בִּשְׁנָתוֹ. מְנַעְנֵעַ אֶת רֹאשׁוֹ וּמִתְהַפֵּךְ בְּמִטָּתוֹ.

רַאשִׁיד שׁוּאָף שֶׁשְּׁמוֹ וּתְמוּנָתוֹ יַדְפְּסוּ בְּסֵפֶר. עוֹשֶׂה גְּדוֹלוֹת וּנְצוּרוֹת וּמַכֶּה אֶת אִשְׁתּוֹ עַל גַּבָּהּ. הִיא סוֹלַחַת לוֹ. כּוֹרַעַת בֶּרֶךְ וּמוֹחֶלֶת לוֹ. יוֹצֵא לַהַפְגָּנוֹת וּבְיָדוֹ עֲנַף עֲזָרֶר. עוֹמֵד לוֹ לְיַד הַשַּׁנָּקִים, מַרְכִּין רֹאשׁוֹ לְמַצְלְמוֹת, זוֹעֵק בְּקוֹל גָּדוֹל. שׁוֹמְעִים אוֹתוֹ הַמּוֹשֵׁל וּמְדִינוֹת הָעוֹלָם וְרֹאשׁ הַמֶּמְשָׁלָה.



זהו אחד משיריו המוקדמים של המשורר הלבנוני הנודע שוקי אבי שקרא, שהופיע בספר שיריו "מים לסוס המשפחה" (1962). שירים נוספים של משורר זה הופיעו בספר "נהר פרפר: מבחר תרגומים משירת סוריה ולבנון" שערך ותרגם פרופ' ששון סומך (ספרית פועלים, 1973). אבו שקרא נולד במזרעת אל־שוק ובלט בתוך קבוצת המשוררים החדשנים שהתלכדו סביב הרבעון "שער" ("שיעור") שהופיע בבירות בין השנים 1970 — 1957.

מוּרְקוּס הוּא אִישׁ כִּסְרָוָאן. יֵשׁ לוֹ כַּד שֶׁמֶן, וּמִמֶּנּוּ הוּא יוֹצֵק עַל הַמַּלְקָחַיִם. קוֹנִים מִמֶּנּוּ נוֹסְעֵי הַדֹּאר וְהַנַּזִּירוֹת וְהַנֶּהָגִים וְעוֹשֵׂי הָאוֹתִיּוֹת. הוּא עֲגַלְגַּל כַּחֲמִשָּׁה גְּרוּשׁ. מַסֵּב פָּנָיו לְעֵבֶר בֹּקֶר, וּמִזֵּיחַ תַּרְבּוּשׁוֹ, כִּפְסוּק, לְאָחוֹר. שׁוֹחֵט כְּבֶשׂ, אֲכָל הַבָּשָׂר נֶעֱלָם כִּי הוּא בָּחוּר טוֹב.

אַבּוּ שִׁבֵּל יֵשׁ לוֹ בִּיצִים הַיּוֹצְאוֹת חֲמוֹת מֵהַתַּרְנְגוֹלוֹת שֶׁלּוֹ. הֵן מְרַפְּאוֹת אֶת הַחוֹלִים וּמַשְׁמִינוֹת אֶת הַתַּלְמִידִים הַחַלָּשִׁים. יֵשׁ לוֹ שָׁפָם שִׁיּוֹנִים נָחוֹת עָלָיו. בַּפַּסְחָא הוּא צוֹבֵעַ אוֹתוֹ בְּיַיִן.

רַאשִׁיד הוּא גִּבּוֹר־חַיִל שֶׁנָּשַׁר עוֹמֵד עַל שֹׁפְמוֹ בְּעוֹד הוּא אוֹכֵל אֶת הַשָּׁרָף. מְפַזֵּר אֶת זְמָנוֹ כַּקְלָפִים עַל הַשֻּׁלְחָן. מְהִיר מִקּוֹל וָאוֹר. לֹא אוֹכֵל כְּרִיכִים. לֹא אוֹהֵב מַסְטִיק. חַי בַּתְּהוֹם.

אַלְמָאזָה

1
אַלְמָאזָה אֵינָהּ עֲקֶרֶת בַּיִת. הִיא רַזְקָה זְקֵנָה הַמַּנִּיחָה מִטְפַּחַת עַל רֹאשָׁהּ, כָּל הַזְּמַן יְחֵפָה. לְרַגְלֶיהָ מִנְעָל טַבְעִי, מִיבֵּשׁ כִּשְׁעוּעִית וּכְרִמּוֹנִים.
2
אֵין לָהּ בָּחוּר. מִכְעֶרֶת. יָדֶיהָ כְּבוּיוֹת, שְׁחוֹרוֹת, שֶׁיָּצְאוּ מֵהַתַּנּוּר וּמֵהַר הַגַּעַשׁ.
3
בְּמִבְהָק בַּת הַכְּפָר. עֵץ אוֹזֶדְרֶכֶת מַר. מוֹרַת הוֹרָאָה שֶׁל בְּרֵאשִׁית. אַתָּה מִתְגַּעְגֵּעַ אֵלֶיהָ.
סוּסָה כְּחֻלָּה וּשְׁקוּפָה, הָעוֹבֶרֶת מֵחִצּוֹת. יֵשׁ לָהּ רֵיחַ קָדוֹשׁ הַפּוֹשֵׁט בְּמָחוֹז. לְשֵׁמַע שְׁמָהּ אָזְנֵי הָאִמָּן הַמּוּסִיקָלִי רוֹטְטוֹת.
4
הַצֵּלֶם לֹא צֵלֶם תְּמוּנָה מַחַיֶּהָ. לֹא הָיָה בְּיָדָהּ כַּרְטִיס. יֵשׁ לָהּ שְׁנֵי זָהָב הַנּוֹצְצוֹת הַחוּצָה וְצִבְעָן כְּצֶבַע הַשְּׁמִפַּנְיָה.
5
יָרֵאת שָׁמַיִם הָיְתָה. אוֹמֶרֶת מִזְמוֹרֵי הַלֵּל בְּקוֹל נָחָר כְּקוֹל גַּלְגַּל הַמַּיִם וּכְקוֹל הַמַּשּׂוֹר. מַשְׁלִיכָה אוֹתוֹ כְּכַדּוּר בְּרִבְחֵבֶת הַכְּנֵסִיָּה. נָהֲגוּ לְשַׂחֵק בּוֹ. הִיא קִלְלָה אוֹתָנוּ וּמִפִּיהָ הִתְגַּלְגְּלוּ דִּבְרֵי תְּתִיקָה.
6
אֵין הִיא מְאַחֶרֶת לִישׁוֹן. הַחַשְׁמַל עֲדַיִן לֹא נוֹלַד בִּימֶיהָ. הַפָּנָס הָיָה בַּעֲלָהּ הָיָה בְּנָהּ. בְּהִרְדָּמָה הָיְתָה מוֹעֶבֶת אֶת הַפְּתִיל בְּאֶצְבְּעוֹתֶיהָ הַמְחַסְפְּסוֹת.
7
אַלְמָאזָה בּוּל דֹּאַר גָּדִיר. אֵינָהּ שַׁיֶּכֶת לְאִישׁ. נוֹשֵׂאת אֶת הַכַּד וְאֶת עֲצֵי הַהַסָּקָה וְאֶת הַפָּעוֹטוֹת.
8
שְׁמָהּ יוֹפִיעַ בַּלֶּכְסִיקוֹן.

סטור לחלוטין
ממס נסיעות!

ללא החלפת אוטובוס

למצריים ...
אחת מארצות התיירות
הקוסמות ביותר לעולם כולו.

בקו 100 אוטובוסים ממחנים ומפוארים.

60.— ש"ח כולל, הלוך חזור
(833 כפוף לשער הדולר היציג)
לילדים עד גיל 7, 50% הנחה

שירות מיוחד לנוסעים:
הכנת אשרות כניסה למצריים.

היציאה: מהתחנה המרכזית בת"א בימים א ב ד ה 7.30 בבוקר
החזרה: מתחנת עבסיה בקהיר בימים א ב ד ה 7.30 בבוקר

פרטים, ייעוץ וכרטיסים:
תל־אביב: הירקון 113 טל 291028-298181 (03)
ירושלים: מלון המלך דוד טל 222187-225013 (02)
חיפה: נורדאו 5 טל 665656 (04)
נתניה: שמואל הנציב 6 טל 31343 (053)
אילת: מרכז שלום טל 74217 (059)

"יונייטד טורס" ★ תיירן מצטיין

תמר

קופת הגמל הפופולרית
ביותר בישראל - בכל
סקרי דעת הקהל 1985.

טָפֵן

קופת גמל
לעצמאי, לשכיר,
ולקבוצות מאורגנות.

שקמה

קופת גמל חדשה
המתמחה במטבע־חוץ
ובאג"ח הצמודות
למטבע חוץ.

בחר לך ולבני משפחתך קופת גמל - אחת לכל אחד

קופות הגמל שליד בנק דיסקונט

יובל בנק דיסקונט
1935-1985

יהודית מוסל אליעזרוב

שהמות מלחך אשיות ביתך

לא תִּאַרְתִּי לְעַצְמִי, שֶׁתִּבְחַר לָגוּר קָרוֹב כָּל־כָּךְ
לַחֲדַר הַמֵּתִים הָעִירוֹנִי
נִסִּיתִי לְהַגִּיעַ שָׁמָּה
דֶּרֶךְ לוּעוֹת הַחֲשֵׁכָה, הָרִיקִים, הַפְּעוּרִים
דֶּרֶךְ שַׁעַר הַצֶּלֶב
It's ridiculous
שֶׁאַתָּה תֵּשֵׁב בַּחֲדַר הַחַשְׁמַל, בִּבְרַק מִשְׁקָפַיִם
בְּפָנִים קְפוּאוֹת
תִּקָּרֵא עִתּוֹנִים
אוּלַי תַּגִּיעַ לַמְּדִיטַצְיָה הַחֲמִשִּׁית הָעֶרֶב
מָחָר תִּשְׁחַזֵּר חֲדָרִים מִן הַמֵּאָה הַשְּׁמוֹנֶה־עֶשְׂרֵה
תִּגְלַח שַׁעַר עָרוְתְּךָ
וְיִהְיוּ לְךָ חֲבֵרִים.

חַלּוֹנוֹת

דֶּגֶל בְּעֵשֶׂב שָׁחֹר
וְטִפּוֹת שֶׁל מַשֶּׁהוּ
חוֹתֵר, חוֹתֵר אֵלַי.
נִפְתַּח חַלּוֹן בַּמּוֹנָדָה,
הָעֵקֶר לְהִסְתַּגֵּר מִמַּחֲשַׁבָה וְשִׁפּוּט
וְשֶׁהַדֶּגֶל יַעֲבֹר
שֶׁיַּעֲבֹר כְּבָר.

הַחַלּוֹנוֹת סְגוּרִים בַּמּוֹנָדָה
רָחֲקוּ הַנְּמָלִים הַפְּתוּחִים
בַּזִּגּוּגִיּוֹת מַדְפִּקִים רֵיחוֹת מַרְתְּפֵי הַיַּיִן
שֶׁל גְּלַזְגּוֹ וְנוֹרְמַנְדְּיָה.
אֵיזֶה עֶשְׂרִים עֵינַיִם הֲלוּמוֹת יַיִן, יוֹצְאוֹת מֵחוֹרֵיהֶן
מֵתוֹת לְהִכָּנֵס לַיְּרָכָתַיִם
שֶׁיִּכָּנְסוּ
שֶׁיִּכָּנְסוּ עִם הֶבֶל פִּיהֶם, הַטַּבָּק וְחֹמֶץ הַזֵּעָה.
רָחֵב! הוֹרִידִי חוּט שֶׁנִּי אוֹ חֶבֶל
לְעֶרֶב־רָב.
בְּהָרִים הַלְּבָנִים גּוֹלְשִׁים סָטִירִים
מֵהַר יוֹתֵר מִסְּנוּנִית צוֹלֶלֶת
אֲבָל זוּזוּ מִכָּרֵחַ לְחַזֵּר
בִּגְלַל קוֹלוֹת הַיְּלָדִים שֶׁבְּמוֹחוֹ.

בְּשׁוּרְצוּלְד רוֹדְפִים כָּעֵת אַחַר חֲזִיר הַבָּר
וּזְנַב הַסְּנָאִי.
לְיַד הַנְּחָלִים אוֹרִים אַכְמָנִיּוֹת כְּחֻלּוֹת
וַאֲדֻמּוֹת.
אֵיךְ שֶׁצָּחַקְתִּי בְּקוֹל אָז אִתָּם
וְחוֹלַלְתִּי בֶּהָרִים
בַּכּוּכִים.

פָּשַׁטְתִּי אַחֲרֵי
הַדֶּגֶל עָבַר.

מִכּוֹת

בְּצַל הַיַּעַר
דְּמֻיּוֹת נָשִׁים פְּחוּסוֹת
מִכּוֹת
נוֹשְׂאוֹת אִיקוֹנִין שֶׁלָּהֶן
וְנֵרוֹת
לְעִתִּים בְּגַפָּן, לְעִתִּים עִם יַלְדֵיהֶן

וְגַם אֲנִי בְּסַלְמָס
מֵחֲדַר שָׁכוּר אֶחָד לְחֶדֶר שָׁכוּר שֵׁנִי.

אֶרֶץ צִפּוֹן

נוֹפַפְנוּ לְשָׁלוֹם
נִבְלָעִים בְּתוֹךְ מְכוֹנִית פּוֹרֵד כְּחֻמָּה
עַל הָאוֹטוֹסְטְרָדָה לְהַמְבּוּרְג בִּמְהִירוּת 180 קמ"ש
גֶּשֶׁם נִתָּךְ
שְׁנֵי יְלָדִים כְּלוּאִים בְּקִיתוֹן בְּהָאג
עִם סַכִּתָּא זְקֵנָה מְדַבֶּרֶת בִּשְׂפָה מְשֻׁנָּה
(חָתוּל מִסְרָס עַל רִצְפַּת הַלִּינוֹלְיאוּם בַּמִּטְבָּח)
כָּל הַזְּמַן זָרִים, בְּהִירִים, גְּבוֹהִים נִכְנָסִים
מִתְחַכְּכִים בְּגִנּוּנֵי קִרְבָה, מְסַפְּרִים:
שִׁטְפּוֹנוֹת עַל גְּשָׁרִים בְּמַעֲרַב שְׁוֵדְיָה
בְּפִינְסָה, פְּנֵי אִשָּׁה כְּחֻלִּים
בְּקַרְחוֹן זֶה
בָּרָק פִּתְאוֹמִי קִעְקַע אֶת יְסוֹדוֹת הַבַּיִת הַיָּשָׁן
שָׁעָה שֶׁהִתְקַבְּלָה גְּלוּיָה מְצַיֶּרֶת
"מִכְבִּישׁ הַנְּשָׁרִים הַמִּתְפּוֹתֵל
בֵּין סְלָעִים וְקִירוֹת קֶרַח"
בְּאַהֲבָה
אִמָּא וְאַבָּא.
כִּמְעַט חֲצוֹת וְאוֹר צָפוֹן
תְּעָלוֹת מַיִם, חַשְׁמַלִּיּוֹת, צְלָצוּל פַּעֲמוֹנִים
מְחוֹרוֹת נְדָחִים מְגִיחִים מִתּוֹךְ הַחֲשֵׁכָה
הַזְּאֵב וְהַשּׁוּעָל הַדֹּב הַחוּם וְהַשּׁוּנֶר
מְזַנְּקִים עֲלֵיהֶם מִתּוֹךְ הַיְּעָרוֹת.

שירלי קאופמן

מאנגלית: חמוטל בר יוסף

לאה

"ורחל היתה יפת־תואר" (בראשית כט 17)

אֲנִי עוֹשָׂה מַה שֶׁצָּרִיךְ
כְּמוֹ בַּת מְצֻיֶּתֶת
אוֹ כֶּלֶב. לֹא אֶצְבְּעוֹתֶיךָ
בִּבְשָׂרִי. מִסְתַּכֶּלֶת בְּךָ
יוֹם יוֹם מִסְתַּכֵּל בָּהּ.
זוֹ אֲנִי הַמְכֻעֶרֶת.
שֶׁדִּחַפְתָּ לְךָ לַמִּטָּה
בַּלַּיְלָה שֶׁבּוֹ
אֵין לְךָ הֶבְדֵּל.

יֵשׁ לִי עוֹד
בֵּן בְּפָנִים וְעֵינַיִן
אַתָּה מִסְתַּכֵּל בָּהּ. הִיא לֹא
כְּמוֹנִי מְצֻטְמֶקֶת לְאַחַר כֹּל לֵדָה
עַד שֶׁתִּמְלָא אוֹתִי שׁוּב

לָמָּה לֹא תּוּכַל לְהַבִּיט בִּי
לְאוֹר יוֹם, אוֹ לָקַחַת
אֶת יָדִי וּלְהַדֵּק אוֹתָהּ.
אֶל פִּיךָ?
אֵינֶנִּי אֶבֶן, קוֹנְכִיָּה
מְגַלְגֶּלֶת בַּחוֹל
בְּרַגְלֶיךָ. הַחַיִּים
יָצְאוּ מִמֶּנָּה.
וְאוּלַי כֵּן.
כְּנֵיךָ יָנְקוּ אוֹתִי
רֵיקָה וְקֵהָה.

יוֹצֵאת מֵאַהֲלְךָ מֻקָּדֶם בַּבֹּקֶר
הוֹלֶכֶת לַנָּהָר
פּוֹשֶׁטֶת מִמֶּנִּי וְהָלְאָה בְּגָדִים
וְהַמַּיִם מַרְאִים לִי
גּוּף צָף
עַל פְּנֵי הַשֶּׁטַח. הוּא רוֹעֵד
כְּשֶׁאֲנִי נוֹגַעַת בַּמִּשְׁכָּן הַקָּרִיר
שֶׁל יַלְדֵּךְ הַלֹּא־נוֹלָד.
מְמַשֶּׁשֶׁת אֶת עַצְמִי בִּלְתִּי נִחְמֶדֶת
בְּמָקוֹם שֶׁהָעוֹר הֶחְלִק
נִמְתָּח עַל שָׁדַי
כְּסוּפֵי עוֹרְקִים. קַר לִי.

אֲנִי נִכְנֶסֶת לַמַּיִם
כְּמוֹת שֶׁאַתָּה נִכְנָס אֵלַי. מַהֵר.
כְּפִי שֶׁחַרְקִים עוֹשִׂים אֶת זֶה כְּשֶׁהֵם
מִתְעוֹפְפִים. הַהֶלֶם הַזֶּה
מַגִּיף אוֹתִי
וַאֲנִי שׁוֹחָה גוֹעֶשֶׁת
נֶגֶד הַזֶּרֶם.

שלמה שטרן

מישהו נעלם

נֶעְלָם.
אֲנִי מַחֲזִיק בְּצִיצִיּוֹת
הַבֶּגֶד שֶׁנִּשְׁאַר בֵּין
אֶצְבְּעוֹתַי.

הָאֵשׁ תִּגַּע וְלֹא תִּגַּע בִּי,
אֵינִי יוֹדֵעַ אִם אִי־פַּעַם
עוֹד אָשׁוּב לְחוּשׁ בְּשׁוּלֵי
אַדַּרְתְּךָ הַמִּתְרַחֶקֶת כְּמוֹ
מַרְבַּד קְסָמִים.

מַה שֶּׁנּוֹתָר הֵן שְׁתֵּי אֶצְבְּעוֹתַי
הַמְגַשְּׁשׁוֹת אֶל הָאֶשְׁנָב הַנֶּעְלָם,
אֶל הַגַּגּוֹת הַמְעוֹפְפִים
וּמִתְפַּזְּרִים כְּבוּעוֹת סַבּוֹן
בָּרוּחַ.

פְּרִידָה

אֶפְשָׁר לַחֲלוֹם, לְהַרְדֵּם
וְלֹא לָקוּם. לְהַרְגֵּעַ
וּלְהַמְשִׁיךְ אֶת הַדְּמָמָה
הַנִּפְלָאָה הַזֹּאת שֶׁהַזְּחָלְנוּ
לְתוֹכָהּ עַד כְּלוֹת וְעַד
אֵין קֵץ. דָּבָר לֹא יַחֲצֹץ
בֵּינֵינוּ לְבֵינָהּ. נָשְׁעִין
עַצְמֵנוּ לְתוֹכָהּ כְּהִשָּׁעֵן
זוּג אוֹהֲבִים בִּשְׁעַת־פְּרִידָה
עַל עֵץ. כָּל אֶחָד פּוֹנֶה
לְכִוּוּן רוּחַ מְשֶׁלּוֹ

וְהָעֵץ שֶׁבֵּינֵיהֶם יוֹדֵעַ
שֶׁהַקֵּץ הַקֵּץ וְשֶׁעִקְבוֹת
הַחֹם שֶׁנִּשְׁאֲרוּ לוֹ בְּגוּפוֹ
יִתְנַדְּפוּ.

מן הניגודיות - והלאה:

עיון ב"שירת הים" ועוד

הלל ברזל

א. הניגודיות בחשיבה האסתיטית

החשיבה האסתיטית בכל תחנותיה החשובות נעזרה בצמדי מונחים המבוססים על ניגודיות. הכללי והפרטי, או האוניברסלי והפרטיקולרי, מבחינים בין הפייטנות לכתיבת דברי־הימים ב"פואטיקה" של אריסטו. הפרדה בין שירה מזיקה, לדברי ספרות מחנכים, מופיעה אצל אפלטון. קודש וחול, ספרות שיש עמה תועלת דתית כנגד ספרות שאין עמה תועלת כזאת קבעת את ההתייחסות הביקורתית בימי הביניים. הבחנה בין כזב לאמת: "מיטב השיר כזבו", הדירכה את מחשבת השירה הערבית בימי הביניים.

הפרדה בין הנשגב ליפה, שניסח לונגינוס, הגיעה למרום ביטויה אצל קאנט, שהוסיף לכך את השוני בין הנעים לבין היפה. ניטשה ביצר את מעמדן של האפוליניות והדיוניסיות, וינקלמן טען לשוני שבין איפוק, כפי שהוא מופיע בפסל "לאוקון ובניו" לבין ההתפרצות. ברגסון בתורת הצחוק פנה לשוני שבין גמיש לגולמי. ולפלין הבחין בין צורות טקטניות לאטקטוניות, בציור, פיסול ואדריכלות. אחרים פיתחו את נקודת המבט של הסגור והפתוח בדרמה, בפיוט, בפרוזה ובמוסיקה. מזווית ראייה של הזמן הוצב השוני על ידי לסינג בין אמנויות הזמן, כמו השירה, ואמנויות המקום דוגמת הציור והפיסול. ההבחנה בין זמן אנושי לזמן אובייקטיבי פרנסה הסתכלויות על סוגי ספרות שונים. היידגר קבע שוני בין הדבר־הכליי (מלשון כְּלִי) שסימנו ההתכלות. והדבר האמנותי החותר לנצחיות; כמו כן הציב את המעשה האמנותי על נקודת המפגש שבין "עולם" ל"אדמה".

תורת הסימנים מימי פירס ואילך הציגה ניגוד בין דרכי הסמלה מנוגדות, צמידות הסמל למסומל והפרדה בין השניים. הבחנותיו של סוסיר בתורת הבלשנות המלה־הסימן שבה מצוי מסמן כנגד מסומן, היו למנוף רב־עוצמה בתפיסת הספרות של הפורמאליסטים. על ציר הניגוד נתונה ההפרדה בין "כלי תעבורה" ל"מטען" בתורת הדימויים של ריצ'ארדס, או הבחנותיו בין דימוי מקשט לדימוי נדרש, סמלנות פרטית לסמלנות קולקטיבית.

דמיון פשוט ודמיון יוצר הם צמד מושגים בפואטיקה של קולרידג', שפיתח והבהיר ריצ'ארדס.

הסטרוקטוראליזם עשה את הבינאריות כשהיא לעצמה מכשיר להתבוננות בכתבים והבעות לסוגיהן תוך שימוש נרחב ביסודות מתורת הפולקלור, האנתרופולוגיה ובמיוחד הלינגוייסטיקה. הבינאריות היתה למיתודה מדריכה בגישתו של קלוד לוי־שטראוס. ורבים שהלכו בעקבותיו

הפסיכואנאליזה תרמה תרומה לא מבוטלת אף היא להסתכלות גם על הספרות דרך צמדי ניגודיים: מודע — לא־מודע. חלום — הקיץ, עידון — הדחקה, יצר והיפוכו כנגד עצמו, תסביכי אדיפוס ואלקטרה, ישירים והפוכים. יונג לא פיגר אחרי פרויד בהנגדות שאף להן חשיבות בניתוח יצירות דוגמת האקסטראברטי והאינטרוברטי. מינוח ארכיטיפאלי־ניגודי, על יסוד ההתבוננות בספרות עצמה על הישגיה, פותח על ידי נורתורה פריי תוך הסתייעות במונחים מן הטבע: יום ולילה, ארבע עונות השנה; ועוד הנגדות רבות כמו יצירה שפנייתה היא מן המרכז פנימה ולהיפך מן הציר אל ההיקף.

צמדי ניגודים נקבעו גם ביחס לטיפוסיות של האמן, והשלכותיה על היצירה כמו הנאיבי והסנטימנטלי אצל שילר, האותנטי לעומת הרציני, המשחק כנגד המתוודה, ולאחרונה ספרות פמיניסטית וספרות גברית.

הצורך להציג צמדי־ניגודים בחשיבה האסתיטית אפשר בו בעצמו לראות דגם של חשיבה ארכיטיפאלית, בסיסית, שאין מנוס הימנה, בדומה לניגוד בין האור של התודעה, מלוא הדעת, כנגד האופל שבלא־מודע הקולקטיבי, שהמאבק ביניהם הוא הכרחי, ולא ניתן להימלט הימנו.

הדיקונסטרוקציה, מיסודו של ז'אק דרידה, מערערת על הניגודיות בתחומי החשיבה של התרבות המערבית, ולאו דווקא על הניגודיות שבחשיבה האסתיטית. אולם הסתכלותה המחודשת בבעיות כמו היחסים בין מסמן למסומן, שירה מימטית ואנטי־מימטית במסתו של דרידה על מלרמה, ובמסתו הטוענת כי ברכה וקללה שוררים בצוותא ב"בית המרקחת" של אפלטון, מערערת גם את המסורת של ההתייחסות הבינארית לסוגיה בתחומי האמנות.

דיקונסטרוקציה אין משמעה דיסטרוקציה, לאמור הרס החשיבה הקודמת. אין היא ריקונסטרוקציה, כלומר נסיון לפעול במסגרתן של תורות קיימות, וגם אין היא תורה מהפכת מן הקצה אל הקצה. הדיקונסטרוקציה עניינה בבחינה מחודשת, עיון מחדש, בתורה קיימת, מתוך יחס של כבוד ומיצוי מלא אפשרי של הנחותיה. כזהו, למשל, ספרו של דרידה על הוסרל. אולם בשלב מסויים היא קוראת תגר נגד ההבחנה הבינארית, או המוניסטית (חיפוש יסוד אחד), המצויה בספרי המופת, הנקראים מחדש מתוך אמת המידה של מה שקרוי דיקונסטרוקציה. הקערה נהפכת על פיה, אולם תוך נסיון לשמור על תכולתה. הניגודיות, כקו חשיבה מדריך. היא הכרחית בתחומי החיים המעשיים. אי הידיעה אם יש זרם חשמלי או אין זרם חשמלי בכלי, שבו אנו נוגעים, צופנת בחובה סכנת מוות. חיץ בין מותר לאסור הוא מולדת החוק, הדת, הפולחן והמוסר. ה"פרקסיס" האסתיטי מחייב הערכת היצירה ושיפוטה כ"טובה", או "גרועה". המורה נעזר בכלים אסתיטיים המושכים את היצירה לז'אנר המוגדר טראגדיה כנגד קומדיה, שירה לעומת פרוזה, לשון שירה רומזת, קונוטאטיבית בנבדל מלשון דיבור,

שירת מרים, מתוך הגדה של פסח. ספרד. המאה הי"ד. המוזיאון הבריטי, לונדון

דינוטאטיבית, מציינת צורה ותוכן, ריאליזם ומיטאריאליזם. אולם הסתכלות ביקורתית עשויה להיתקל באי־הנחת שבהבחנות הדוחקות את השיר, הסיפור, הרומאן, או המחזה למסגרתה של קאטיגוריה אסתיטית מוגדרת, כנגד קאטיגוריה אסתיטית אחרת. הנגדות, שבעבר הירבו להשתמש בהן כנקודת מוצא להערכה: ספרות "שמחה" — "עצובה", ספרות "מחנכת" — ספרות "ניהיליסטית", נראות כיום כבלתי מועילות, ואף מטעות. כזה עשוי להיות גורלן גם של הנגדות אחרות ששלטו, או שהן שולטות עדיין בשפת הביקורת.

הסתכלות בנוסחה של הדיקונסטרוקציה לא תחפז לגזור גזר דין דומה על הבחנות שנתגלו כבעלות ערך במיון ובהתמצאות ביצירות, בדומה להבחנה בין נשגב ליפה, או ניתוחים בינאריים לפי המיתודה של קלוד לוי שטראוס. אולם היא לא תתעלם מן הפרצות הקיימות בראייה המתבססת על מיון וחלוקה לשניים, אפילו יש בכך נוחות מיתודית, לשונית ומיטאפורית.

תפיסה דיקונסטרוקטיבית תכיר בחשיבותן של טיפולוגיות ניגודיות אולם בעת ובעונה אחת תכיר בהתפרצותה של היצירה, ליציאה מתוך המסגרת שנקבעה לה.

ב. "שירת הים" ("שמות, ט"ו, א־י"ט)

התנ"ך שימש נקודת מוצא להסתכלות המעמתת נשגב כנגד יופי. לונגינוס ראה בפסוק "ויאמר אלוהים יהיה אור, ויהי אור" — דוגמת־מופת להבעה של שגב. קאנט ראה בפסוק "לא תעשה לך כל פסל וכל תמונה", פסגה של הצהרה המתייחדת במידת השגב שבה. הֶגֶל מצא במזמורי ספר "תהילים", המתארים אדם מוגבל בסופיותו, בעמידתו מול אינסופיות הבורא, את פיסגת הפסגות של הבעה נשגבה. קולרידג' ראה את הנשגב כנחלתו הבלעדית של התנ"ך, משום האופן שבו מתגלה האמונה באל יחיד. ליוונים — היפה בלבד, משום תפיסתם הדתית האנתרופומורפית, המציגה את האלים כבני אדם. בדעה דומה החזיק וורדסוורת.

"שירת הים" הוצבה כאחד ממוקדי ההתבוננות להצגת הנשגב שבשירה התנ"כית ב"מליצת ישורון" לשלמה לוזון. היא משמשת עד היום כדוגמת מופת להמחשת הנשגב הפיוטי בכלל והשגב שבשירת המקרא בפרט. אולם קריאה מחדש של "שירת הים", מתוך תשומת לב מיוחדת לבעיית ההנגדה: נשגב בנבדל מיפה, תמצא כי הכתובים עצמם יוצאים כנגד הבחנה ניגודית זו. ב"שירת הים" נמצא מודעות לא רק לתוכנו של הנס אלא גם לאופן שבו יש לשיר עליו. הפואטיקה שעניינה במבע הנכון המתאים לאירוע מתנסחת בגוף השירה. זו כופרת, אף יוצאת חוצץ, נגד דפוסי חשיבה העלולים להגדיר במדוייק את תחומי השירה, את שייכותה הבלעדית לנשגב, או ליפה. הפסוקים הראשונים כבר נדרשים למהות השירה, לאופן הרצוי לאמירתה.

מובן מאליו שלא מדובר במתנחים נשגב, יפה, נעים בהגדרתה האסתיטית הפילוסופית, המאוחרת, אלא בתפיסתם הקמאית, ששותפים בה מלוא הכוחות הרוחניים והרגשיים.

אָשִׁירָה לַה' כִּי גָאֹה גָּאָה
סוּס וְרֹכְבוֹ רָמָה בַיָּם

עֻזִּי וְזִמְרָת יָהּ
וַיְהִי לִי לִישׁוּעָה

זֶה אֵלִי וְאַנְוֵהוּ
אֱלֹהֵי אָבִי וַאֲרוֹמְמֶנְהוּ

נוכל להבחין בהסלמה, שסופה בשגב, אמצעיתה ביפה, תחילתה בנעים, וראשיתה בתפקיד החיקוי, המימטי, אם נלך מן הסוף להתחלה.

וַאֲרוֹמְמֶנְהוּ — בקשת המרומם, נטול ההגבלות, השגיא.

וְאַנְוֵהוּ — נוה ויפה, נכרכו יחד. נוה, מלשון מגורים ויופי, כהוויות תחומות, נתונות בגבולות תחומים.

וְזִמְרָת — הזמר שיש בו מן הנעים "וזמרת הארץ", טוּב הארץ, מיטב האוכל, או הפירות והבשמים שבה.

הפסוק הראשון כתמצית של מה שעתיד לבוא מנמק את השירה של משה ובני ישראל בגדולת ה': "כי גאה גאה", התנשא על אויביו, "סוס ורוכבו רמה בים", תמצית העלילה שהשירה תבוא לספר עליה.

בהסלמה, לפי מהלך השיר, מופיעים גם הכינויים השונים של האלוהות.

אָשִׁירָה לַה' — ה', שם הוויה שבו ראוי לפתוח את השירה כולה.

עֻזִּי וְזִמְרָת יָהּ — "יה", כינוי האלוהות ההולם במיוחד מזמורים ותפילות הודיה ("הללויה"). "יה", מציין בקשת קירבה וסיכויי היענות. הנעים נוח לו באינטימי, בקרוב.

זֶה אֵלִי — "זה", לציון מזהה, קובע קירבה, כדין היפה. אלי, מידת שייכות אישית ועם זאת ההליכה לצד ההתעצמות של האלוהות. אלי, ברמזיות לחוסן וגבורה.

אֱלֹהֵי אָבִי — מידת קירבה. בכינוי השייכות, אבי, אך התרחקות מסויימת ביחס ל"אלי".

בסיום: חזרה לשם הוויה. השם האחד, שאינו ניתן לפיצול, גורר ריכוי שצריך להכיר באחדותו גם תוך השמעת כינויים שונים. "ה' איש מלחמה ה' שמו". לאחר קיום מצוות ה"חיקוי" האמנותי: תאור גבורת האלוהים בחציית ים סוף והטבעת פרעה וחילו, יבוא שוב פסוק בעל משמעות פואטית, שיש בו התיחסות למהות השיר.

מִי־כָמֹכָה בָּאֵלִם ה'
מִי כָּמֹכָה נֶאְדָּר בַּקֹּדֶשׁ
נוֹרָא תְהִלֹּת
עֹשֵׂה־פֶלֶא

"תהלות" כז'אנר פיוטי, רבוי של תהלה (גם "תהילים", רבוי של "תהלה", צורת היחיד של המזמור).

"נורא תהלות", ראוי לפרש: נורא מתהלות, כלומר אין להביע תהלותיך, לשיר מתוך "חיקוי", שירה שתבטא את גדולת ה', כי אין כמוהו באלים. מה שניתן לעשות ביחס לאלים, אי אפשר לעשות ביחס לבורא־כול. "מי כמכה", לא רק להשגבה ולהפלאה, אלא להבעה פיוטית מחייבת ייחוד. הייחוד הוא בלתי אפשרי, משום שמדובר בנאדר בקודש, עושה פלא. קודש ופלא הם למעלה מן הנשגב; על כן גם "וארוממנהו" הוא תפקיד בלתי אפשרי. בעוד חלקה האחד של השירה תאר את נפלאות הנס, בא חלקה השני של השירה לאחר "מי כמכה" ומתאר את גדולה ה' ביחס לכל

העמים ולא רק המצרים. "שמעו עמים ורגזו", נזכרים יושבי פלשת אלופי מואב, אילי מואב. אילי ("לאחר הא") מואב — עתודי מואב, שליטיה, אדוניה אבל גם באיזכור אלים (בלי "י אחרי הא"), שנזכרו בפסוק "מי כמכה". מגדולת ה' מתבקשת הדמיית, מלשון דומיה וכריתה, של כל מה שמסובב את האלוהות, נחות הימנה. "בגדל זרועך ידמו כאבן". "ידמו" — "ייכרתו, ייהפכו דוממים.
נשזרת איפוא בפסוקי השירה תחושת המוגבלות של דפוסי פיוט ושירה, שעה שהם באים להתמודד עם מה שאינו בר תפיסה, או ציור בלשון בני אנוש. "אז ישיר משה ובני ישראל את השירה הזאת", "שירה" — לעילוי ולהשגבה. חובת השירה קיימת ומושכת אליה את כל הכלים האפשריים. לשירת משה ובני ישראל הגברים, מצטרפת שירת מרים והנשים. "ותקח מרים הנביאה אחות אהרון את התוף בידה ותצאנה כל הנשים אחריה בתפים ובמחולות". נזכר גם אהרן, כהתווספות הכהונה למעמד המשתף כולם במעשה הנס והמעורר צורך נפשי להיות שותף מלא בהתיחסות אליו. מתווספות גם צורות אמנותיות משלימות: נגינה ("תפים"), ומחול. משה ובני ישראל שרים בצוותא ועתה מגיעה גם שעתה של הזמרה המתגוונת בקול יחיד ובמקהלה. "ותען להם מרים שירו לה' כי גאה גאה סוס ורוכבו רמה בים".
המאמצים לבטא את הארוע החד־פעמי הם גדולים ונתונים לכל כיווני התיחסות. בשל עוצמת הכוח שמאחורי הנס, שאין כמוהו בעמים, בא גם רגע האזהרה: נורא תהלות. השירה יודעת כי האלוהות שבה מדובר, שלכבודה מושמעת השירה, היא מעבר לנשגב וליפה.
הבעייה הסבוכה שבגללה מפליגה השירה אל, היפה, הנעים, הנשגב ופורצת מחוצה להם, ניכרת דרך המלה "וירא", המתחלפת ביראה ("נורא"). "וירא ישראל את מצרים מת על שפת הים". "וירא ישראל את היד הגדולה אשר עשה ה' במצרים ויירא העם את ה' ויאמינו בה' ובמשה עבדו".
הזיהוי נקשר לראייה וממנה לשירה המזהה. "זה אלי ואנוהו", טרחו חז"ל להדגיש גם את ראייתה של השפחה, שנתעלתה על פני זו של הנביאים. ההסתכלות הגלויה במעשה הנס, היא המתירה את ההתיחסות אליו בשיר, התיחסות שהכול, ולא רק משה, שותפים לה. אולם הראייה של הבורא נושאת עמה חטא מוות "כי לא יראנו האדם וחי". האלוהות היא מחרץ לכל דימוי מגביל. השירה שנועדה להציג את גדולה ה': "אשירה לה'", מגיעה לעמדת הסתירה שב"נורא תהלות". "אשירה לה'", ולא את, לא חיקוי בבואתי נוסח האפוס היווני מבקש המשורר האלוהי. אבל גם בהתיחסות העקיפה, המטונימית והסינקדוכית: "סוס ורוכבו", "היד הגדולה", מופיעם ציורי גדולה ותפארת, שאי אפשר לצקת אותם ב"תהלות" וב"שירות".
הפרשנות המסורתית הוסיפה מימדים של שגב לכל מה שקדם למעשה הנס. "ויסע מלאך האלהים ההולך לפני מחנה ישראל וילך מאחריהם ויסע עמוד הענן מפניהם ויעמד מאחריהם". אבן עזרא מציין כי עמוד הענן מקומו הקבוע הוא בהר הבית, הנטוי מן המקדש מעלה, עד השמים. עמוד הענן הוא לפי זה במינוח אחר: ציר העולם (AXIS MUNDI), שהוסט ממקומו הקבוע לצורך מעשה הנס. פסוקי המקרא מאדירים את המתרחש בקטעי הפרוזה יותר מאשר בשירה עצמה. "ויבואו בני ישראל בתוך הים ביבשה והמים להם חומה מימינם ומשמאלם". תאור כביר מידות כזה של הנס לא נמצא בשירה עצמה. הפרוזה אומרת "כל סוס פרעה", הדגש לצורך עיננו על המלה כל. בשירה: "סוס פרעה", בלא תוספת מגבילה. בפרוזה: "ויט משה את ידו על הים וישב הים לפנת בוקר לאיתנו". האיתנות מקויימת בשוב הים למקומו, לדמיונו של הקורא ניתן לשער מה גדולה הגבורה שנדרשה לשנות איתנות זו.
הפרשנים המסורתיים וכן גם שלמה לויזון ביקשו להתגבר על מידות יחסיות של איפוק, צמצום והקטנה המופיעות בשירה, בהשוואה לפרוזה. השירה באמצה לה צורות פיוטיות שנועדו לכבוש את המועצם, עשתה כל שביכולתה מבטא את הפלא. להבינו בכלים של מקצב, דחיסות התמונות, השטף, שבהן הן מופיעות. גם ההקטנה, יחיד תמורת רבים, נועדה לסייע. כך גם ההאנשה של מחנה פרעה כולו כאיש אחד מדבר "אמר אויב ארדף אשיג אחלק שלל" ובתוספת אליטרטיבית של האות א' המופיעה בראש כל אחת מן המלים. כל אלה אמצעים להתמודד עם ראיית הנורא כדי לתת לו ביטוי. אבל הכניסה לתחום הבלתי אפשרי: "מי כמכה", ברורה וידועה לשרים, הערשים בכל יכלתם ובמיטב האמצעים האמנותיים העומדים לרשותם.
ההסתייעות בקטיגוריות האמנותיות נשגב לעומת יפה חשובה בהתוודעות לסגוליותה של שירת הת"נך בכלל, ושירת הים ודומֶיה, בפרט. אולם גישה של דיקונסטרוקציה לפרשנות על שירת הים, המסורתית והמאוחרת (שלמה לויזון ב"מליצת ישורון"), זו שחשה בצורך בהשגבה מבלי להכיר בהבחנות האסתיטיות, חזו שקיבלה מרותן של הבחנות אסתיטיות מן הפילוסופים של העמים, יוצאת מעבר לעימות הנראה כיום שגור: נשגב — יפה.
"שירת הים" וחלקים גדולים מן השירה המקראית בהתיחסותם לגדולתו ועוצמתו של הבורא, שכוחו וגבורתו מלא עולם, פורצים אל ההוויה של "נורא־הוד", שגם המלה שגב אינה ממלאת תפקיד מלא ושלם בתאורה. "ונשגב ה' לבדו ביום ההוא" נאמר בחזון אחרית הימים של ישעיהו. נשגב ביחס לאחרים, אבל לא כביטוי מספיק לציון גדולה ה'. או ככינוי הולם ומספק של שירה שהעמידה במרכזה את האלוהות. פרשני השירה יצטרכו להכיר במגבלותיהם של מונחים גם מן התחום האסתיטי, הבאים לתאר את צביונה של ההבעה, שאין לה למעשה "מושג" לתאור, או לחיקוי. הפרשן המשתמש בהבחנות הניגודיות, אם אין הוא מכיר בגבולותיו, חוטא לאמת־הסגולית שאותה הוא מבקש למצוא ולתאר. המושגים על ציר הניגוד הם במקרה זה, מיטאפורות המכסות על העיקר ומחטיאות את ייחודו וסגוליותו.
ושוב, הפרקסיס המיתודי או הפידאגוגי מצדיק את ההנגדות. ההתבוננות האסתיטית־הפילוסופית, ולאוו דווקא התיאולוגית, צריכה להמשיך וללכת מן ההנגדות והלאה.

ג. "השגב הגבוה"

בהעדר מונח נאות אחר, נקרא להבעה המפלסת לה דרך אל מעבר לניגוד שבין נשגב ליפה שירת השגב הגבוה. לשירה כזו, כל גילוי בנפרד, נדרשת פואטיקה מיוחדת שלא תוכל להיאחז בשיגרת העימותים הקיימת. גרשון שלום הציע פואטיקה של ריתמוס ללא מלים, גלגל ענק שכוחו בסיבובו האינסופי ל"שירת ההיכלות", או בכינוים האחר: "שירת יורדי מרכבה". השירים, המתארים את הפגישה הנכספת עם בורא כל העולמות, הכניסה לפני ולפנים להיכלותיו, נאחזים במלות הקדושה: "קדוש קדוש קדוש ה' צבאות" ו"ברוך כבוד ה' ממקומו". מסביבן כציר נרקמת הרקמה המילולית שעוצמתה ברעד הריתמי, המבטל מרחקי זמן ומקום ומגשר בין האדם לאינסוף האלוהי.
כלים פואטיים מיוחדים יידרשו להתמודדות עם "כתר מלכות" לרשב"ג, התובע במפגיע את ההימנעות מזיהוי בעל הכתר במונחים מספריים, אפילו לא עם המספר אחד, אפוף הקדושה. כתר מלכות היא ספירה של מעלה, גבוה מעל גבוה, כתר על גבי מלכות כמטונימיה למי ששלטונו מלא עולם וכ"תמונה" מן הספירות ועולם האצילות. הישג פיוטי ממין זה, של מתן שבח לאלוהות הוא חד פעמי והנסיון להעריכו במונחים מילוליים, יהיה לעולם ננסי. ביאליק מוחזק משורר הנשגב, אולם אף אצלו נפרצים התחומים מעבר לדימויים ותמונות המתארים את המאמץ להגיע לאינסוף. שירים כמו "זוהר", "הציץ ומת" ו"מגילת האש", במיוחד בחלקה הראשון, המציג את האלוהות על כסא הכבוד לאחר החורבן, שירים שהשכינה מופיעה בהם כמו "לבדי", אינם נכנעים למרותם של הסברים קובעי מסגרות. כך בשירים מוקדמים ב"רחובות הנהר" ובשירתו המאוחרת של אורי צבי גרינברג, שבהם נצפית האלוהות מתוך קירבה מתארת דוגמת "עם אלי הנפח", או מתוך חזרה למיתוסים טרום בריאתיים.
שירים מסויימים אצל רטוש כמו השיר "בשלכת" על אף שהם מושתתים על מיתולוגיה אלילית מעפילים למעלה שגב שמעל לשגב, והעוצמה הלשונית והריתמית המפעמת אותם לא נקבעו לה עדיין כלי התפיסה הנאותים.
דין דומה לשירה מיטאפיזית בלשונות אחרות שהאלוהות מופיעה ונתפסת בה כאינסוף שהשירה מתייצבת לעומתו בעקיפין, בכוחה הלשוני והריטורי, ולא בכלים משקפים־בבואתיים.
הפואטיקה של הנשגב יפה לאינסוף שבמראות הטבע, לדיוניסי שבתמונת העולם היווני, לעצום שבחוויה האנושית או אף לאלוהויות הנתפסות בתמונה, או במראות אנוש. לא כן הזינוק למחיצות הקדושה העליונה, ל"שער החמישים" ומעבר לו, הנזקק לדימויים. ללשון ולקאטיגוריה אסתיטית משלו. הניגודים מקומם בעולם התופעות היחסי והם בטלים ומעוררי אשליה ביצירות גדולות שהנעלם שמעבר למציאות האנושית הוא במרכז תשומת לבן. אפשר להפקיע יצירות כמו "המשפט" ו"הטירה" של קאפקא, או "מובי דיק" של מלויל, מן העולם המיטאפיזי, למשוך אותן לנופים קיומיים, אנושיים או חברתיים, ולמצוא להן פשר בעזרת מערכות מילוליות מנגידות. מי שאינו מתעלם מן המינוח הדתי האדנותי ביצירות אלה ("בתוך הקתדרלה") אצל קאפקא, דת האש והנביאים למיניהם אצל מלוויל, יחוש כי עניין לו בסוג מיוחד של שגב, שלא די לומר עליו כי הוא נבדל מן היפה בעוצמה ובחוסר גבולות.
גם יצירות "מיתולוגיות־מודרניות", שההתאיינות המוחלטת במרכזן כמו "מחכים לגודו" של בקט ומחזות אחרים באותו נוסח כמו "הכסאות" של יונסקו ניזונים מסוג מיוחד של שגב שאפשר ואינו בר הגדרה. פואטיקה של הנגדות לא תצלח גם במקום של יצירה, ששיח ושיג לה עם אינסוף של האין.

ד. אבדלות (א' במקום ה' בראש המלה).

ז'אק דרידה חש בצורך במלה חדשה, המלה הבדל בצרפתית בשינוי כתיב כדי להציע מה שאינו לדבריו בגדר של מושג, מעין הוויה שהיא מחרץ להבחנות הנשענות על זמן ומקום. מושג זה יש בו כדי לסייע בתפיסת יצירות שהן מחרץ להנגדות הברורות: סופי מכאן, אינסופי משם, נשגב ללא שיעור ותחום, יפה במסגרתו הגדורה. דרידה הדגיש שאין הוא פונה במונח שיצר לתחום התיאולוגי. אולם המונח שהציע, והמלה אבדלה המוצעת כאן כמושג מקביל, יכולים לשרת בראש ובראשונה, שירה היוצאת מן הפראקסיס האנושי שאינו יכול בלי ההבדלה הברורה גם בתחום המעשה היום יומי וגם לעת פולחן וקיום מצוות, שירה של מאורע מיוחד וחד פעמי שאינו בגדר תפיסת אנוש כמו קריעת ים סוף ומעבר בני ישראל בחרבה. מונח זה יפה למיתוס וליצירות הנשענות עליו, שבו משתנים תהליכי שיפוט המבוססים על קני מידה מבחינים בין טוב לרע. "אדיפוס המלך" של סופוקלס שתחילתו הבדלה בין חטא נורא לצו אלים מוצדק, נמשך ומתהפך ב"אדיפוס בקולונוס", משום שאנו נקלעים למחתה של האבדלה שהיא מעבר לתפיסה הבטוחה בעצמה, המבחינה בין חטא לתום.
גם במקום ששליט מחת הקיום האנושי, אנו עשויים להיקלע לאבדלה, הנתונה בהבחנות ובניגודים המקובלים ומפליגה מהם לצורת ראייה חדשה, מבטלת גבולות. כזהו, למשל, המונח "לעולמים" בספר "קוהלת":
"יש דבר שיאמר ראה זה חדש הוא כבר היה לעולמים אשר היה מלפנינו" (שם, א, י) במקור לעלמים, כלי ו' אחרי הע'. "לעולמים" כמושג של זמן: אשר היה הוא אשר יהיה. "לעולמים" כהסתכלות בעולמות החולפים, בממשותם ובהבלותם. "לעולמים"כנצח שבו בטלים ממילא גבולות של זמן. "לעולמים" כמלה המלמדת, על התעלומה והעלום של עולם שהתמצאות בו היא ארעית וחולפת. "עולמים", עולמות ישנים ועולמות קרובים, חדשים. "אין זכרון לראשונים וגם לאחרונים שיהיו לא יהיה להם זכרון עם שיהיו לאחרונה " (שם, שם, י"א), אין זכרון לדברים הראשונים שארעו בעולמים ולאחרונים שיתארעו בהם. המהות המצרפת זמן ומקום כאחדות אחת, מבטלת הבדלים, נשקפת גם בהופעת המלה ביחיד: "את הכול עשה יפה בעתו גם את העולם נתן בלבם מבלי אשר לא ימצא האדם את המעשה אשר עשה האלוהים מראש ועד סוף" (שם, ג, י"א). ספר "קוהלת" מחלק זמנים: "לכל זמן ועת לכל חפץ תחת השמים" (שם, ג, א), ומבחין בין מוקדם למאוחר. מי שהיה מלך בירושלים צבר תחילה עושר, נכסים, ותענוגות ונוכח לאחר מכן שעמלו הבל ורעות רוח. אולם בסיכום מתלכדים כל הזמנים וכל החלוקות ונשקפים במלים עולמים, עולם כמלכדות זמן, מקום.
המלה לעולם יכולה להופיע בפניה המכוונות לזמן: "ידעתי כי כל אשר יעשה האלוהים הוא יהי לעולם" (שם, שם, י"ד), "וחלק אין להם עוד לעולם" (שם, ט, ו). או שהפנים של המלה מכוונות למקום: "כי הולך האדם אל בית עולמו וסבבו בשוק הסופרים" (שם, י"ב, ה). בית עולם, בית קברות. אך גם בפסוקים אלה מוסבים הדברים לכאן ולכאן. בפיוט בארמית: "יה רבון עלם ועלמיא", ה' הוא ריבון העולם והזמנים. כך בביטוי ריבון העולמים, אדון הזמנים והעולמות, וכל מה שמעבר לזמן ולמקום.
המלה "אבדלות" יכולה לשרת התוודעות לספרות כמו־מיסטית, או שירה שאינה נקבעת במשפטים סדורים, שירה "זורמת" שזרימתה מבטלת קואורדינטות של מרחב, חלל, מקומות ומועדים. שירה שזרימתה אינה מכוונת לחזרה למיסטיקה של "סוף" ו"אינסוף", אלא למתן ביטוי לתחושת חיים קוהלתית, מודרנית.
דוגמא טובה לכך הם שירי "רציתי לכתוב שפתי ישינים" ו"הכול הולך" של אמיר גלבע, שהתחביר שלהם מתיר הצבת סימני פיסוק לפי רצון הקורא; והלך הרוח המרכזי שבהם הוא של פקפוק בגבולות מנחמים. ואולם גם בהעדר־גבולות כלשהם, לא נמצא תנחומים: "נחמתו של מי החלל שהוא נצח', כותב גלבע. אין תימה שהמלה "לעולמים" הקוהלתית תופסת מקום מרכזי בקובצי השירים הקינטיים, הזורמים, של המשורר בן־הזמן, המעדיף על פני הבדלות חדות מטוטלת רגשית ואינטלקטואלית, מטוטלת שאינה נקבעת בין שני קטבים מיצבים, אלא משנה בכל פעם את תחומי התעכבותה.

ד. חתימה

היציאה מן ההבדלה אל האבדלה דרושה כדי לא לעגון מתוך נוחיות בדרכי ההנגדה הקיימות: בין אם הדברים אמורים בשירת השגב הגבוה דוגמת "שירת הים" ובין אם הם מוסבים לאימת הקיום האנושי מ"קוהלת" ועד "הכול הולך". הבדלה היא מעשה מצווה לתועלת ההבחנה בין קודש לחול, שבת ומוצאי שבת. אבדלה במישור האסתיטי תפקידה למשוך את תושמת הלב ואת ההתפעמות מן הבלתי־מוגדר, מן הלא־מסויים. בדרך החידוד נוכל לומר כי שלושה כוכבים הם אות להבדלה, בצאת השבת. שלושה כוכבים, במקום מתן שם לשיר, הם עדות להיסוס, להימצאות בתחום הבינים שבין ודאי לספק, החלטה והיסוס.
כמעט כל ההנגדות בתחום הפואטי, שבהן פתחנו, נתונות בין התפשטות לצמצום, כוללות והתפרטות; נמצא בתשתיתן זיקה לשוני שבין נשגב ליפה כהוויות הנקשרות בסוף ובאינסוף. אבדלה משמעה משיכת שני הקטבים גם יחד אל ההשתאות, שמקורה בבלתי־תָחום, שממנו מידות של השתאות בפני המבע האמנותי במלוא גודלו והתעצמותו. ■

מתוך הסידרה: דרכים חדשות בפרשנות — קריאה בתנ"ך ובספרות

ההסתדרות שימשה מראשית הקמתה בית לכוחות היוצרים בכל התחומים. אנשי הרוח והספרות, החינוך והאמנות, המדע והיצירה חברו לאנשי הסדנא והשדה בתנועה הוולונטרית של העובדים והיוצרים, שערכי חברה, אנוש ולאום משולבים בה ללא הפרד.
הוועידה קוראת ליוצרים בישראל בכל התחומים להיות שותפים בזכויות ובחובות, תוך הטלת מלוא משקלם, למפעלה של ההסתדרות למען יצירת עם עובד, למען עיצוב דמותה של ישראל כמדינה מתקדמת לעיצוב אדם בונה חברה ומולדת ונאמן לקיומן

(מהחלטות הוועידה ה־14 של ההסתדרות)

ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ־ישראל הוועד הפועל

המרכז לתרבות ולחינוך

תמר משמר

אוקטובר, עגול

אוֹקְטוֹבֶּר, מַתְחִילִים חַיִּים
בְּתֵל־אָבִיב
עֲדַיִן לֹא הִתְכַּנְּסוּ בְּבָתֵּיהֶם
וּכְבָר בּוֹעֲטִים בְּכִדּוּר
הַמְּנוּחָה הַגָּדוֹל
יָדֵיהֶם עַל פְּנֵיהֶם
וְכָךְ אֵיךְ שֶׁרְאִיתֶם נְמוּגָה
הוֹלְכִים אַחַר קוֹל הַהֲקָלָה הַיּוֹצֵא מִלִּבָּם

יוֹשְׁבִים עַל הַגֶּדֶר הָעֲגֻלָּה
וְחַיִּים בְּחֶדְוַת מִסְתּוֹרִין עֲגֻלָּה

מַלְתְּעוֹת הַחַיָּה הַמְּכָנִית
יָבְאוּ בַּתַּפּוּחַ יְצֻלְּסוּ בְּדָמוֹ
וְקוֹלוֹת חֲרִיקָה וּשְׁקִיקָה
לָעוֹלָם

בּוֹלְעִים רֶשֶׁת מַתֶּכֶת
לְהִתְעַנֵּג עַל זִיו הַיְקוּם
בֶּטֶן בּוֹעֶרֶת
עִבּוּר הַנְּשָׁמָה הַסְּגֻלְגֹּל

שִׁירָתָם תֵּצֵא בְּגוֹל גוֹל גוֹל

חיים יעשו

מַיִם רַבִּים תְּלוּיִים עַל הָעִיר
גְּדֵיִים פְּחוּסִים בַּעֲטִיפוֹת עַרְפִילִים
(אַל תַּגִּיד תְּמוּנָה רַכָּה
מְטַשְׁטֶשֶׁת אֶת הַחוּשִׁים)
מִתְקַלְּפִים לְבוּשָׁם בִּצְמָדִים
לֹא כְּדֶרֶךְ הָאֲנָשִׁים יְחִידִים
לִבָּם קַל חֶלֶק מִתְאַוֶּה
לְחֶבֶל טָבוּר
אֶל מַרְאוֹת הַבְּדִיל

מַלְאָךְ קְטוּף כָּנָף בְּסֶלֶם אֲוִירִי
מְחוֹלֵל מֶרְחָבִים בְּרַצְף־קֶצֶף
רַק רָקוּעַ
בְּמַבּוּעַ
בְּטַבַּעַת לְסִמּוּן נוֹצוֹת

הוּא אִתָּנוּ נוֹשֵׁם
כְּדַרְכֵּנוּ

רֹאשׁוֹ מִתְקַלֵּף קַשְׁקַשִּׁים קַלְקַשִּׁים
כַּנְפוֹת לְהָטָיו יִתְלַקְּחוּ עַל פָּנֵינוּ
חַיִּים יַעֲשׂוּ חַיִּים

מזמן היינו

מִזְּמַן הָיֵינוּ צְרִיכִים לְקַפֵּל אֶת הַחוּשִׁים
בְּגָדִים שֶׁהוּסְרוּ מִן הַחֶבֶל רְחוּצִים
יְבֵשִׁים נְקִיִּים
לֹא לִשְׁרוֹת
לֹא לְצִפּוֹת לָאֹפֶק הַבָּא

וְאֵיךְ שֶׁאֲנַחְנוּ מִתְקַפְּלִים
הַשָּׁמַיִם קְדוּמִים
וְהַחֶלְמוֹן הַגָּדוֹל הַשְּׁטוּתִי רָץ בְּדָמֵנוּ
בֵּיצָה גְּלוּמָה עֲשׂוּיָה
אֵשׁ וְתִימְרוֹת
תּוּתָה בֵּין תּוּתִים כְּתוּתִים
הַשְּׁטוּתִים הַקְּטַנִּים שֶׁלָּנוּ

הַטֶּבַע רָחוֹק מִן הָאָרֶץ שְׁנוֹת אוֹר
אֲנַחְנוּ מִדְּמֵנוּ שְׁנוֹת אוֹר
לְבָנוֹת כְּלֻבָּנִים
עַל חֶבֶל כְּלִילִי
כְּשֶׁאֵשׁ הַתָּמִיד
מְגַמֵּאת אֶת הַמֶּשֶׁךְ שֶׁלָּנוּ

חוֹר שָׁחוֹר
שֶׁל שָׁחוֹר לְכִתְפַּיִם רוֹעֲדוֹת בְּחֹם קֹר
וְהַתּוּתִים כִּרְטָטִים גְּדֹלִים בְּסֶל --- סְלִיל --- לָה
וְתוּת אֶחָד עָרֹם וַחֲסַר כְּלִי מָה
וְהוּא בִּרְבָבָם כְּגַלְעִין שֶׁל פְּרִי אַחֵר
מְלֻטָּשׁ וְעָשׁוּי וְלוֹ דַּפִּי
כְּהַבְרָקָה יְפֵיפִיָּה כְּמִשִּׁיכַת מִכְחוֹל חוֹרֶגֶת
בִּתְמוּנָה נָמָה כְּאַהֲבָה

סולם יעקב

מַלְאָךְ מִסֻּלָּם יַעֲקֹב יָצָא
צִפּוֹר יָצְאָה מִן הַבַּד
וְיַעֲקֹב חוֹלֵם בְּשֶׁאֲרִית כֹּחוֹ
אֶת הַמַּלְאָךְ הַטִּפֵּשׁ
שֶׁיָּצָא לְשָׁעָה קַלָּה
וְעוֹד מְעַט יַחְזֹר־דְּרוֹר בְּצְלִילָה קַלָּה
וְיָשׁוּב אֶל חַיָּיו בְּשֶׁאֲרִית כֹּחוֹתָיו
אַךְ בֵּינְתַּיִם פָּגַע הַמַּלְאָךְ בְּיוֹנָה
שֶׁלְּרְאוֹת הַקְּלוּ הַמַּיִם יָצְאָה
וְגָמְרוּ לַעֲשׂוֹת קְלִקּוּל בַּסְּבִיבָה
וְיַעֲקֹב הָיָה חוֹלֵם מַלְאָךְ וְצִפּוֹר
קְרָבִים כְּרוּבִים בַּעֲקֵבִים גְּבוֹהִים
כִּבְנֵי אָדָם קְטַנֵּי קוֹמָה
שֶׁצָּמְחוּ לְפֶתַע בְּלֹא סִבָּה
וְהוּא שָׂכַח מֵאֱלֹהִים
וְאֶת אַחִים הַמַּלְאָכִים הַצִּיתָנִים
שֶׁעָלוּ וְיָרְדוּ וְאָמְרוּ אֶת שֶׁאָמְרוּ
בְּקוֹל דְּמָמָה דַּקָּה
בְּקוֹל עֲנוֹת חֲלוּשָׁה
וְהוּא נִמְצָא עֵר
וְהָלַךְ מַלְאָךְ וּמָצָא יוֹנָה
וְדַעְתּוֹ הֵלְכָה הִצְטַלְּלָה
וְדַעְתּוֹ הָיְתָה צְלוּלָה כָּל כָּךְ
שֶׁיֵּעוּדוֹ נִשְׁכַּח
וְהָעוֹלָם בָּכָה
בָּכָה

איל מגד

בדרך לחיפה

נִיחוּחַ הַמַּגְבּוֹת הַטְּרִיּוֹת אֵצֶל סַבְתָּא
אַפְלוּ בְּסוֹף בְּחֵיפָה
הָיָה סָפוּג בָּהֵן עוֹד מִפּוֹלַנְיָה.
פָּנֵי כְּבוּשׁוֹת בְּנָחֲמַת הַהִזְכָּרוּת.
אֲנִי חוֹצֶה אֶת מִדְבַּר נַוָּאדָה
שֶׁבֵּין חַדֵּרָה לְקֵיסָרְיָה
כְּמוֹ אֶת הַקֶּטַע הַמֵּת
בַּדִּלּוּג אֶל מְהִירוּת הָאוֹר;
כְּשֶׁהַשְּׁפֵלָה מִתְחַלֶּפֶת לְהַר
מִפְרָשׂ פּוֹרֵחַ בְּגוּפִי
מֵהִתְרוֹמְמוּת הָרוּחַ

הים השחור

הַיָּם הַשָּׁחוֹר נִסְפָּג בָּעַיִן
כְּמוֹ יַיִן בְּמַפַּת שֻׁלְחָן.
מִכָּאן, בִּגְבוּל סָלָבְיָה וְהַבַּלְקָן
הִגִּיעוּ הַמּוֹשָׁבוֹת לַמִּזְרָח הַתִּיכוֹן;
שְׁטוּחוֹת, בָּתִּים פְּשׁוּטִים
כְּבִיש חוֹצֶה רְחוֹבוֹת עָפָר יְשָׁרִים וַאֲרֻכִּים
וְהִנֵּה הַחֵצֶר שֶׁנִּשְׁקָה לְבֵיתָם שֶׁל סַבָּא וְסַבְתָּא
וּבָהּ עוֹלִים חֲדָשִׁים מֵרוּמַנְיָה
מֵאֲחוֹרֵי סְבַךְ עָלִים וּפִרְחֵי קִטְנִיּוֹת,
חֹם תַּמּוּז הַדּוֹמֵם בַּצָּהֳרַיִם
גִּזְעֵי הָאֶזֶּדַּרְכֶּת הַמְסֻיָּדִים
וְהַצִּפּוֹר מְחַלֶּלֶת אוֹתוֹ צְלִיל כָּל הַיּוֹם;
רֵיחוֹת הַכְּפָר בְּלֵיל קַיִץ
לַחוּת תֶּבֶן וְדֶשֶׁן מִתְקַתֵּק
כָּל מַה שֶׁהֵיַּלֶד שֶׁהָיִיתִי יָנַק

באגם באלאטון

עַד הֵנָּה בָּאתִי
לִהְיוֹת הַנֶּכֶד הַצּוֹפֶה אֶל הָרְחוֹב הַכַּפְרִי.
אֵשֵׁב בַּמִּטְבָּח בּוֹ מִתְבַּשְּׁלִים קִלְחֵי תִּירָס מֵהַבֹּקֶר
בַּעֲלַת הַבַּיִת הַיְשִׁישָׁה חוֹלֶטֶת לִי תֵּה קָאמוֹמִיל
אִשָּׁה נוֹשֵׂאת דְּלִיִּים עִם תַּעֲרוּבוֹת מֵהַמַּחְסָן כְּסַבָּא בִּשְׁעָתוֹ
הַיּוֹם יַעֲבֹר לְאִטּוֹ כְּמִחוּגַת הַשֶּׁמֶשׁ
יִתְעַנֵּן בָּאֶמְצַע כְּמִתְכַּסֶּה
בְּשִׁמִּיכַת הָאֲגַם הָאָפֹר בְּעֵת מְנוּחַת הַצָּהֳרַיִם
הַחַשְׁכָּה תֵּרֵד כְּרִכּוּת
כְּעֶרֶב קַיִץ בַּיַּלְדוּת
וְלַגֶּשֶׁם שֶׁיָּבוֹא בְּעִקְבוֹתָיו
רֵיחַ הֶחָפָשִׁים בַּסְּתָו

מתוך "סערת אסתר", ספר שירים חדש
שיראה אור בקרוב בהוצאת זמורה ביתן.

ויטולד גומברוביץ: המיתוס של אי־בגרות

צבי רפאלי

ויטולד גומברוביץ

...איני מכיר את חיי ואת יצירתי. אני סוחב אתי את העבר, כזנב מעורפל של כוכב שביט.
דומינק דה רו (שיחות עם גומברוביץ)

יום ב׳: אני
יום ג׳: אני
יום ד׳: אני
יום ה׳: אני
יום ו׳: אני
ויטולד גומברוביץ — יומן

ספרות פולין בראשית המאה העשרים, עמדה בסימן של סינתזה קיקיונית בין רומנטיות ופוזיטיביזם, מגמות שמכבר תמו בספרות העולם. כבלי המסורת הלאומית בפרוזה ובשירת פולין, דחקו הצידה התייחסות ערכית אל המציאות החדשה הקמה לעיניהן והשונה כל כך מעלילות גבורה של ה״חרב והשפם״, המקובלות בסיפורת פולנית בדורות עברו. צמיחתו של זרם מודרניסטי בספרות, שנע בין ה״חיים״ וה״כימרה״ כשמם של שני בטאוניו הפרוגראמטיים, לא הניבה בעיקרה שינוי ערכין משמעותי. הנימה הרומנטית, המיסטיפיקציה של ההווה, היסטוריזמים אמיתיים ומדומים הספוגים יאוש ומרה שחורה, כל אלה נותרו בעינם. את הנימה הפסימית אפשר לחוש במיוחד ביצירתו של **וצלאב ברנט**, הרואה את החברה הפולנית נתונה בשילוש הלא קדוש של משיחיות, מזוכיזם וסנוביות, שילוש השולט ב״טרקלינים של דממה וריקנות״ (״זרע החורף״). קצר המצע מהשתרע כדי לפרט את הקונבנציות השיריות של משוררי פולין, שבחלקם ראו את עצמם כדרואידים, כוהני דת קלטים ובדומה למורשת מיצקייביץ וסלובצקי, ביקשו להיות אף הם, לא רק משוררים, אלא גם חוזים. (אספקלריה פארודית לאותה התרוצצות משיחית נוכל למצא מעט מאוחר יותר בדראמה הגדולה של **סטינסלאב וויספיינסקי** ״חתונה״) ועל רקע הנתונים, הנמסרים כאן בקצרה, ניתן להבין ביתר שאת את שורשי המרי והזעם ההגותיים והאמנותיים שביצירת **סטאניסלאב וויטקייביץ** (1885־1939) המכילים קיתוני לעג אבסורדי ואפל, שבדפוסיהם וכור מחצבתם הישרו לאחר־מכן את רוחו של ויטולד גומברוביץ. וייטקייביץ — צייר, מחזאי, סופר וחוקר אמנות, היה מזוהה עם קבוצת סופרמאטיסטים, מיסדה של הצייר מאלביץ, קבוצה הקרובה גם לתנועה הפורמיסטית. ומפורמיזם לדפורמיזם, הדרך קצרה. את שורש הרע רואה וויטקייביץ במשבר האמנות, הנגרם בגין הדואליזם שבין התצורה (הפורמה) והתכנים שביצירה ספרותית. לדעתו האמנות והספרות הינן ״פורמה״ בלבד, הקיימת בזכות עצמה. כך נבראה התיאוריה של ״התצורה הצרופה״, הנקייה, ללא נופך נארטיבי בר־היגיון. בין מעריציו הגדולים, הדוגלים בתיאוריה של הפורמה הנקיה, התצורה הצרופה, נימנים **ברונו שולץ**, **צ׳סלאב מילוש** (מאז מלחמת העולם השניה) **וויטולד גומברוביץ**. ויטלוד גומברוביץ (1904־1969) נולד בעיירה מאלושיצה. את ראשית דרכו הספרותית הבוהמית, עשה בחוגי סופרים, המקורבים לכתב־עת מתקדם ״סקאמנדר״ משנת 1939 הוא חי בגלות בבואינוס איירס, מ־1963 עד יום מותו, שהה לסירוגין בפריז וברלין.

ספרו הראשון ואולי החשוב ביותר ״פרדידורקה״ (1937) התקבל על־ידי הביקורת ברגשות מעורבים. ״פרדידורקה״, האנטי־רומן המחזר ביותר, שהופיע אי־פעם בפולין, מכיל בתוכו אי־אלה חומרים בוטים, אובססיבים, משופעים באנרכיה סיפורית, שעיקרם מצוי כבר ביצירות וויטקייביץ. מוקדה האידיאי של היצירה תחום בכמיהה אל האי־בגרות, או ה״פורמה״ הצרופה, המשוחררת כליל מכל מוסכמות חברתיות. המספר, (השם ״פרדידורקה״ אינו מופיע כלל ברומן) איש מבוגר, הופך לנער ונלכד ב״תהליך של אי־בגרות״ כלשונו של גומברוביץ באחד מיומניו. תהום עמוקה פעורה כאן בין התרבות של ״מִצוות אנשים מלומדה״ לבין הטבע הראשוני. התנהגות הבריות, גינונים למיניהם, הינם חיצוניים בלבד והאמת היחידה מצוייה רק אצל אלה שברחו מהשיגרה המוסכמת של הבגרות המדומה אל האי־בגרות, אל גן־העדן האבוד של הילדות. אי־לכך, בתוך ״פורמה חסרת פורמה״ (״פרדידורקה״) נקלע־המספר אל מבוי סתום של פוזות חסרות שחר, של פרצופים מגוחכים והכל רווי אירוניה ופארסה, המסתיימת בגרוטסקה מקאברית. שיאו של הספר — דו־קרב פרצופים, כאשר מי שיצליח לפרצף בפרצופו טוב יותר יזכה ב״קרב״. והכל הוא בבחינת ״כאילו״ והמדומה הופך לממשי. לכל הדמויות בספור מיתוסים שלהן. מיתוס לנער האורווה, (הערגה אל האי־בגרות, אל הפרימיטיביות ההיולית) מיתוס המשפחה, (פאודליזם ודעות קדומות) מיתוס הגימנזיסטית (הפיזי, הביולוגי, לעומת הרוחני, אברי גוף לעומת תהליכי נפש) מיתוס של המורה פימקו, (טימטום אקאדמי, שמרני של פולין הישנה). ובתוהו ובוהו אנרכי של שברי תכנים, נחשפת עם הכל, איזו אמת שפוייה האומרת, כי אדם רואה את עצמו אך בראי של הזולת. וכך, משתקפים דמות אחת ברעותה ומעשה אחד במשנהו במבוך עלילתי שאין בו מוקדם ומאוחר. ניצני זרם התודעה וביכורי כתיבה אוטומאטית ניכרים כאן היטב.

במסתו ״פרדידורקה״, היטיב **ברונו שולץ** להאיר את הפן הייחודי של הספר. הוא כותב: ״רצון האדם היה מעודו לראות את עצמו אך מהצד הרישמי. כל אשר הוא מחרץ לממשות חיצונית, לא היה קיים לדידו, ואילו גומברוביץ מטפל באותו ״מבחוץ״, הבלתי רישמי שבתודעתנו. אי־בגרותנו קשורה באלפי קונוטציות, מתחים חווייתיים, אטביזמים ועוד. זוהי תרבות של הדרג השני, נידבך נוסף לתאוריה פרוידיאנית.״ בהמשך רואה שולץ ב״פרדידורקה״

"הריסת מיתוסים פסיכולוגיים ובמקומם בנית "גנאלוגיה זואולוגית" של האנושות השייכת אל הדרג הנמוך, אל התת־תרבות. והאדם, באשר הוא, ראה עצמו בגדר של פורמה מוגמרת, מבלי להיות מודע אל אי־בגרותו הוא. נוסף לכך מדגיש שולץ במסתו את ה"אמבריולוגיה של תצורה", את חלקיקי האמיתות שבקרבנו ואילו השאר הינו "פרורי פרזות, אידיאולוגיות וצורות, הבאים במקום חיים שלמים." "וכך" — מסיים ברונו שולץ את דבריו — "מורידנו גומברוביץ מטה, אל התצורות (הפורמות) הנמוכות, כדי שנחדור אל הילד שבתוכנו." (וכי לא מזכירות שורות הללו את הפואטיקה של ברונו שולץ עצמו, הכותב ב"חנויות קינמון" בפרק "המאנקינים": "עת רבה מדי חיינו תחת הטרור של השלמות הבלתי מושלמת של דמורגיוס, עת רבה מדי שיתקה יצירתו את יצירתנו אנו. אין אנו חפצים להתחרות בו. רצוננו הוא, ליצור בספירה הנמוכה של עצמנו... חפצים ליצור את האדם בצלם מאנקין... כל אחד הינו דמורגיוס של עצמו").

גומברוביץ הגדיר את עצמו באחד הראיונות, כסטרוקטורליסט ואקזיסטנציאליסט למחצה, אולם נישקו העקרי הוא המילה הכתובה, המסורסת לעיתים ללא הכר. רסיסי מילים, הנעים בין "פולנית גבוהה" של האצולה המגוחכת, לבין העגה העילגת, ה"נמוכה" של שואבי־מים וחוטבי־עצים. קלמבור מולד קלמבור חדש, מילה הופכת למילה נרדפת, טאוטולוגיה רודפת טאוטולוגיה, דיאלקטיקה לשונית מפנה מקום לסינונימים, ללשון נופלת על לשון, ההופכת לצלילים אונומאטופיים לשמם. לדברי יאן־קוט, משופעות רוב יצירות גומברוביץ בפסיכומאניה ואילו הסופר הפולני איז'יקובסקי הגדיר את "פרדידורקה" כ"מלתחת הנפש" ולא יותר. (גומברוביץ עצמו ראה ב"פרדידורקה" פארודיה לסיפוריו הפילוסופית של וולטר) אם כך ואם כך, בולטת במערבולת של הפורמה הצרופה, תחושת אין־אונים של אדם נוכח הכוחות האפלים הפועלים בקירבו. בדומה ל"שש נפשות מחפשות מחבר" לפירנדלו, כמו מחפשות כאן המילים את גיבורי הספר, כאשר לנורמות של המוסר המקובל, של הטוב והרע, אין כל משמעות. (ביומנו של גומברוביץ אנו קוראים בין השאר: "בהיותי פרקליט, לא יכולתי להבדיל בין הרוצחים והשופטים ולחצתי את ידי הרוצחים.") מפתח נוסף לצופן הפרוזה שלו מצוי בספריו, "טראנס־אטלנטיק" "קוסמוס" ו"פורנוגרפיה".

הריקמה העלילתית של "טראנס־אטלנטיק" (1953) נראית כקלה יותר לפענוח לכאורה בלבד, מתחת לפני השטח מצוי אותו נעלם סבוך ופרובוקטיבי הקיים ב"פרדידורקה". הסיפור, בעל מוטיבים אוטוביוגראפיים אחדים, מתרחש בבואנוס־איירס עם בואו של הסופר לארגנטינה. במבט ראשון זהו כתב פלסתר אירוני נגד חוגי האמיגרציה הפולנית, המבקשים לחיות את חייהם כבאחוזת אצילים מימים עברו. כגיבורי "פאן טדאוש" למצ'קייביץ', הם מתעתדים לערוך ציד ארנבות, כאשר אין ארנבות כלל, או לצאת למסע מזחלות בשלג, כבעלי אחוזה בכפר פולני, כאשר אין מזחלות ואין שלג. בפנופטיקום אנכרוניסטי זה, מסכך השגריר הפולני את הסופר בשערוריות למיניהן. אולם, עיקרו של הסיפור מצוי באותה האי־בגרות שב"פרדידורקה". הסופר מתלווה אל ההומוסקסואל גונזלס, החושק בנער איגנאץ, בו הוא פוגש כאשר הלה נלווה לאביו. הנער הוא כליל היופי, ואי־בגרותו, מושכת את לבו של גונזלס, המבקש להסית את הצעיר לרצוח את אביו. ו"כי תמיד יטבח האב את בנו ולא הבן את אביו?" — שואל גומברוביץ. לפנינו מעין פרשת עקדה במהופך, כאשר כבכל יצירות הסופר, הארוס הוא בן זוגו של טאנטוס. הגעגועים אל אי־בגרותו של איגנאץ, תיאורי מערומיו, מהווים את עיקרו האובסיסיבי של הספור. אך הדגש ב"טראנס־אטלנטיק" מושם על האוירה האונירית רווית המסתורין. על תאוות הבשרים החזוייה והחיפוש אחרי פורמה חדשה. ושוב, המתרחש הוא "כאילו", והמשחק המדומה עדיף על מציאות כלשהי. ובדומה לדו־קרב פרצופים ב"פרדידורקה", יורים שני יריבים זה בזה באקדחים ללא כדורים. והכל, כבחיזיון תעתועים סוריאלי של ז'ארי או ארטו, מסתיים במהומה אורגייסטית ומבדחת, כאשר קודם לכן, אף הדיוקנאות שעל קירות חווילתו של גונזלס "נשכו זה את זה".

גומברוביץ, כמנהגו, משחק בחרצובות לשונו העשירה, כאשר לעתים רק לצלילי המילים ולא למילים עצמן, משמעות קונקרטית כלשהי. וכך, לאור חיפושי האי־בגרות הערומה במאווייהם הארוטיים של גונזלס והסופר, גם אי־בגרותה של המילה הכתובה רלוונטית ביותר. בשעת מהומה רבתי, שעה שהכל מכה את הכל, נזרקת הלמות מלים כגון: "הוא ביכבך אותו בכאך וזה ביכבך בבוך, וכך התבכבכו זה בבוך וזה בכאך, כאך בוך, כוך כאך." ולמרות הֶבלי הבוקי־סריקי, מעלים מרכיבי "טראנס־אטלנטיק" מעין פרדיסטינאציה של הקֶרֶב ובא, קטאסטרופיזם מאיים, המצוי בהרחבה רבה יותר בספרו "קוסמוס" (1962). כאן יוצק הסופר תשתית סיפורית אחידה יותר, שבקליפתה הגסה דומה לכאורה לספרות בלשית. מזימות הרצח או התאבדות, מתגשמות אחרי אותות וסמלים המבשרים אותן קודם לכן. אנקור מת תלוי על עץ, תרנגולת שחוטה, תיקרה מתבקעת, כמו פועלים בכוחות מאגיים, מתחת לפני השטח. המושא של אי־בגרות חבוי הפעם בין השיטין ביצר אדם הרע מנעוריו, כוחות אפלים וקמאיים, סוערים ותת־מודעים שולטים בו.

ב"פורנוגרפיה" (1962) נחשפים היבטים יחודיים יותר של אותו המטבע. צירו של הסיפור מתרחש אי־שם בפולין בשנת 1943. שני גברים, פרדריק והמספר (כל ספורי גומברוביץ כתובים בגוף ראשון) פוגשים צעיר וצעירה, שבדמיונם הארוטי הם זוג נאהבים, אך הצעירים אינם מודעים לכך. מה־עוד שהנערה הניה היא כלתו של וצלאב. פרדריק, "הרוח הרעה" של העלילה, כמו כופה את רצונו על הצעירים, שיתאהבו זה בזו. הדבר עשוי להתגשם רק בעזרת רצח של מספר אנשים. מכאן ואילך, פועלת מכונת הרצח ללא הפוגה. קורבנותיה הם אם וצלאב, וצלאב עצמו ופרטיזן שסרח. פרדריק הוא בימאי האירועים, משתף את הצעירים בהם, כדי לאחדם בינם לעצמם ובינם לעצמו. רק בדרך זו, ב"פורמה" מיוחדת במינה, יגיע גם הוא לשלמותה של אי־הבגרות. הסאדו־מזוכיזם שלו יסייע, לדעתו, ליצור מחדש את האידיאל הנעלה של היופי, שאבד אי־שם באפרוריות החיים. וכאן דומה גומברוביץ לז'אן ז'אנה; אומנם את פרחי האהבה שלו הוא לא יחפש בשרותים כעמיתו הצרפתי לעט, אלא בכפר פולני נידח בימי המלחמה, אך סדנא דארעא חד הוא. "במקום אלוהות מוחלטת — צעירות מוחלטת," אומר גומברוביץ באחד מרעיונותיו ומוסיף: "במקום האידיאל הניטשיאני "אדם כאלוהים" — "אדם המבקש להיות צעיר." (פריז 1963). והדרך אל הצעירות סוגה בדם; ושוב ארוס וטאנטוס כפרסוניפיקאציה של אהבה ומוות שלובים יחדיו. גבורי "פורנוגרפיה" חיים בתוך מבוך, שעל־פי אמונות קדומות, מהווה נתיב יסורים בלתי מודע לגכרה עצמית, המוביל אל הכאוס. במעגלי התוהו, ללא תמרורי אזהרה של עץ הדעת כלשהו, נארג המיתוס של אי־בגרות, שאת המשכו העקבי נראה במחזותיו של הסופר.

מחזותיו של גומברוביץ אינם בימתיים במיוחד. ההיבט התיאטרלי הצרוף לוקה בחסר בגלל רטוריקה עשירה מדי, דפליקות ארוכות ומונולוגים סטאטיים. רצף האירועים שאוב לעתים מקורות פולין וסימליותם הרבה. זר לא יבין זאת. המימד החזותי, מהווה אך מעטה חיצוני לרעיונותיו. עם־זאת, עושרם האינטלקטואלי של המחזות, תחכומם המבריק, האינטראקציה הגרוטסקית והטראגית כאחד, מהווים חומר עזר נוסף להבנה מעמיקה יותר של כלל יצירות הסופר. המחזה הראשון — "איבונה נסיכת בורגונדיה" (1935) קדם ל"פרדידורקה" ופורסם על דפי כתב־עת "סקאמנדר" מבלי לעורר תשומת לב מיוחדת. (בפולין, הוצג המחזה לראשונה רק ב־1957). העלילה מוסבת סביב נישואי הנסיך פיליפ עם איבונה המכוערת, וקשת־ההבנה. הנסיך נושא אותה לאישה "כדי לחוש במבט עיניה עלבון ופחיתות כבוד". אביו, המלך איגנאץ ואמו המלכה מלגוז'אטה מגלים בכיעורה של איבונה את תיסכוליהם, עיוות נפשם וסטיות אחרות למיניהן. וכאשר לאחר־מכן, איבונה מתאהבת בנסיך, מחליט הוא ובני ביתו לרצחה, על מנת להשתחרר מנוכחותה, המכבידה על מצפונם. הרובד האידיאי כאן, הינו סטריאוטיפ החוזר ונשנה ביצירת גומברוביץ, המדגיש את עובדת תלותו הלא נוחה של אדם בזולת, באשר רק דרכו, הוא רואה את עצמו. בעולם תככים קאריקאטורלי, בו האדם אינו אלא מסכה שקרית, רק אי־בגרותה האינפנטילית של איבונה היא כנה ויפה ולכן יש להיפטר ממנה בהקדם. איבונה — היא הטבע עצמו. השאר — ציוויליזציה; שניהם לא ילכדו יחדיו. צדק יאן קוט שבהתיחסו למחזה ראה בו אנאלוגיה שייקספירית, הבולטת בפרט בתמונת ההכנה לרצח. המלכה הנרגשת פורעת את קתווצות שערה וצובעת את פניה בדיו, כבטקס פולחני קדום.

טיקסיות דומה, בעוצמה רבה יותר, נמצא ב"חתונה" (1953). במחנה צבא צרפתי חולם הנריק על בית אבותיו בפולין. בחלום הוא חוזר למולדתו כ"בעיה של עצמו" כדבריו. אביו הוא מלך, ולסידוגין אלוהים ומחג בפונדק. הבית הופך לטירה פיאודלית. לאחר מכן לבית־מרזח. האם הזכה והטהורה הופכת לסרסורית, והכלה התמימה היא פרוצה. מכאן, כותב גומברוביץ' ביומני "מילים אינן רודפות אחר האירועים, אלא האירועים אחר המילים." את מימד המסר של המחזה מייצג אחד השיכורים. "בינינו לבין עצמנו" — הוא אומר — "האל נברא מאתנו והכנסייה לא מעלינו היא אלא מתחתנו." ובשל כך — ממשיך השיכור "המיסה האנושית אפלה ועיוורת היא, קרקעית ופראית ואנוכי — כוהנה הגדול." ושוב חוזר גומברוביץ לכמיהתו הקבועה אל הקרקעי, אל תקופת הטרם־תרבות הפגאנית, אל האי־בגרות האנושית לעומת בגרות מימסדית של האל. השיכור בדומה לליצני המלך השייקספיריים, הוא היחיד האומר את האמת בגלוי. הנריק הוא המלך. אך גם מלכותו המלאכותית לא תחזיק מעמד. בעצם, הכל כאן מלאכותי, מזוייף והמדומה מעוגן במעגלים איזוטריים, בפורמה צרופה, כאשר כדברי הנריק "המילים אומרות אותנו ולא אנו את המילים." וכבמחזות וויטקייביץ' ויינסקי, כבהזיות פיוטיות של ניסים אלוני, נערמות מסכות על גבי מסכות והפרצוף המציץ בעדן, למרות שיש לו שֵם, הוא אנונימי וחסר חשיבות.

ב"אופרטה", ניצבת אלברטינקה ערומה כביום היוולדה ואיננה רוצה ללבוש בגדים. אולם פלוני, במקום להשאירה במערומיה מבקש להלבישה. אלברטינקה מסרבת לכסות את גופה, "כי הערום תמיד צעיר הוא והצעירות לנצח ערומה." האידיאל של אי־בגרות, של טבעיות צעירה, אינו יכול להחזיק מעמד בעולם של מלבישי ערומים. האווירה השוררת כאן כב"חתונה", היא של חלום למחצה, כערפל אונירי המצוי ביצירות רבות של הסופר. ורק אלברטינקה, במערומיה (מילוש סבור, כי את השם אלברטינקה שאל גומברוביץ, מגיבורת ה"חיפוש אחר הזמן האבוד" למארסל פרוסט) בדומה לנער האורווה ב"פרדידורקה", כאיגנאץ הערום ב"טראנס־אטלנטיק" וכאיבונה המכוערת, רק היא הכנה ביותר באמת הערומה שלה.

"פואמה גרוטסקית על יסורי אדם" — כך קרא ברונו שולץ ל"פרדידורקה", שחומריו נמצאים בכל יצירות הסופר, ובפרט במחזותיו. "אהבתי אופרטות" — כותב פעם גומברוביץ' — "יש בהן אידיוטיות אלוהית וסקלרוזה שמימית." מבעד לאותה האידיוטיות האלוהית והסקלרוזה השמימית, בפאנדמוניום של פורמות ופוזות מלאכותיות, רוקם ויטולד גומברוביץ רקמה אקזיסטנציאלית, סארקסטית ואגוצנטרית, למיתוס יחיד במינו של אי־בגרות, שככל המיתוסים, הרצוי בו רב ממצוי. ■

עתון 77
העיתון שקורה ספרות

ארכיטיפים וסמלים קולקטיביים

מרדכי גלדמן

אני מבקש להעיר כאן הערה על מושג הארכיטיפ, המופיע בכותרת המפגש הזה, בו אנו לוקחים חלק הערב, "ארכיטיפים קדומים ואמנות עכשווית".
במושג זה נעשה לרוב שימוש מבולבל, השונה בדרך כלל מן הנוסח ה"רשמי" של משמעותו — מן הנוסח המקובל בין היונגיאנים, אותם ניתן לראות כפרשנים טובים של יונג. סיבת הדבר היא, בעיקר, העובדה שיונג עצמו השתמש במושג זה בצורה מעורפלת למדי. יונג הצטיין בכך שהיה בעל אינטואיציות רבות, אותן ראה הוא עצמו כְּהִיפּוֹתֶזוֹת בלבד — היפותזות הצריכות בדיקה — ובכך עשה את שיטתו למבנה גמיש יחסית. בעוד שפרויד מגיש את דבריו לעתים קרובות בסגנון סמכותי ודוגמאטי, אף שהוא עצמו, כפי שכולנו יודעים, לא נמנע מרוויזיות בשיטתו. ויתכן, שאתם יודעים את דעתו של פרויד, שהרדוקציה שעשה לחי הנפש בשיטתו, אינה הטובה ביותר ואינה האחרונה — ושהרדוקציה של הנפש למנגנונים ביוכימיים עומדת בשער והיא תהיה הרדוקציה היותר מוצלחת וכנראה הסופית.
מכל מקום, לענייננו, ביומיום אנו משתמשים במושג ארכיטיפאלי כדי לתאר מה שנראה כסמל או מערכת סמלים בעלי אופי דגמי־אוניברסאלי, או בעלי אופי דגמי בתרבות מסויימת. אנו אומרים, לדוגמא, כאשר בסרט "אהובת הקצין הצרפתי" מסתובבת לה האהובה אדומת השיער, היפה והפטאלית — מריל סטריפ, כמדומני — ליד ים גועש, כי זוהי סצינה "ארכיטיפאלית", המתארת את זיקתה של אנימה מסוכנת בפיתוייה לתת־ההכרה המסומל בים התהומי והגועש. או דוגמא אחרת, כאשר אנו רואים בסיומו של סרטו של פליני "ג'ולייטה והרוחות" — את ג'ולייטה יוצאת מסיטואצית החיים הסבוכה שלה לעבר היער העבות שכוחות הצמיחה האדירים שלו משורגים זה בזה — אנו אומרים כי זהו ייצוג ארכיטיפאלי של מצבה הנפשי — ג'ולייטה יצאה אל הצמיחה מן המחנק המטורף של חייה; או האנימה של פליני יצאה אל עולם הצמיחה של האם הגדולה למצוא שם את מזונה וחיותה.
אבל המשמעות הצרה של המושג ארכיטיפאלי אינה מתייחסת לסמלים אלא דווקא לאיזו ישות סמויה היוצרת סמלים, שניתן ללמוד עליה מן האוניוורסאליות או הקולקטיביות של סמלים מסויימים.
יונג נהג כאן בסגנונו של קאנט, שהסיק את קיומן של קטגוריות אפריורי המהוות יחד איזו תבונה טהורה (טהורה במובן של אי־תלות בנסיון; ולהיפך — אופיו של הנסיון תלוי בתבונה הזאת). מן הכלליות וההכרחיות של דפוסי ארגון מחשבתיים וחושניים מסויימים. יונג הסיק ממה שנראה לו כאוניוורסאליות או קולקטיביות של סמלים מסוימים את קיומן של נטיות לארגון המודעות בקטגוריות תשתית — מעין נטיה לארגון המודעות לפי תבניות יסוד. כלומר אטרכיטיפ הוא דבר שלעולם לא נוכל להוכיח את קיומו מעצם הגדרתו — אלא מכם שיש לקיומו ייצוגים בהכרה. אנו מניחים את קיום הארכיטיפ ממש כשם שאנו מניחים שמאחורי הקלעים של תאטרון־בובות מצוי מישהו המפעיל את הבובות.
סביב נטיות המודעות הללו — הארכיטיפים — שאינן רבות כלל ועיקר מתארגנים להם גושים של סמלים — מעין ספירות של סמלים, הנוגעים זה בזה ומקיפים את הגרעין הסמוי. נטיות המודעות התשתיתיות הללו — האריטיפים — הן דלהלן:

1. **האם הגדולה** — אשר סמליו מסמלים ראשית, את כלל התשוקות החושניות, הגופניות, אבל גם את תופעות הטבע כולו, ואת כולות משחק החיים — מה שקוראים ההינדים הַמַיַה. את מרכיביו וצדדיו של ארכיטיפ זה תמצאו בספרו היפה של אריך נוימן האם הגדולה.
2. **הארכיטיפ של האב הגדול** — אשר סמליו מייצגים את כולות החיים מצד החוקה הקובעת אותם. ארכיטיפ זה מתייחס לעקרון הרוחני של החיים. לחוקה שמאחורי התופעות, לצד הרוח של כל החומרי, להגיון השולט בסדרים הטבעיים והחברתיים.
3. **הארכיטיפ של ה־Self (העצמי)** — שסמליו מייצגים את טוטאליות החיים מכל צדדיה (החומריים והרוחניים כאחד) וכן את כולות האני או העצמי הפרסונאלי וכן את האלוהות והעולם אשר בה (או אשר נבע ממנה) כטוטאליות אימפרסונאלית שהיא אנאלוגית לטוטאליות הפרסונאלית.
4. **הארכיטיפ של הצל** — אשר סמליו מייצגים את צד השטן שהוא צד באלוהות או צד שכנגדה, ברמה התיאולוגית. ברמה הפרסונאלית מייצגים סמלי הצל את השטן שבאדם, את כוחות הרשע המאופיינים על־ידי אנוכיות חד־משמעית.
5. **הארכיטיפ של הגיבור** — אשר סמליו מייצגים את האגו הפרסונאלי הנאבק בכוחות המאיימים לאיינו — פיתוייה החושניים של האם הגדולה (צעיף המיה האשלייתי) ועקרונות מוסריים וחברתיים סרסניים ומאבנים של האב הגדול.
6. **הארכיטיפ שסמליו מייצגים את יחסי האגו והעצמי (Self) שהיונגיאניים קוראים להם Ego-Self-Axis** — על משקל המושג הלאטיני המאקרו־קוסמי — Axis Mundi — ציר העולם. סמליו של ארכיטיפ זה מייצגים איזה צינור דמיוני בין העצמי (Self) לאגו. סמלי הארכיטיפ הזה הם — האנימה והאנימוס, הזקן־החכם, הזקנה החכמה, המוזות, הרמס ועוד. למעשה, הציר דרכו מתבטא העצמי בהכרה, באגו, הם החלומות והפנטזיות ומעשי יצירה: שירים, ציורים וכד'.

אינני יודע עם כל היונגיאניים יחתמו על כל פרטי התאור הזה של הארכיטיפים, אבל נראה לי כי לפחות חלקם, יקבלו את רוב דבריי, ולגבי די בכך, כי גישתי לעניין אינה דוגמאטית ואיני חב שום חוב של נאמנות לאיזו דיסציפלינה ממוסדת היטב. דברי נראים לי פרוש נאמן וטוב לדברי יונג המופיעים בכתביו.
וכעת, אני מבקש להשמיע בעניין הארכיטיפים שתי טענות ביקורתיות, שיבהירו את השימוש במושג הארכיטיפ בכותרת מפגשנו הערב.
טענתי הראשונה היא זאת: יתכן כי כל הארכיטיפים אינם אלא צדדיו של ארכיטיפ אחד — ההארכיטיפ של ה־Self — ה"עצמי", שהוא מעין המרכז היוצר את המודעות, האנרגיה וכיווני התנועה (וקטורים) של האני, היוצר ומקיים את כולות התופעות של היחיד. ייתכן, אני טוען, כי האב הגדול, האם הגדולה, הצל, הגיבור והעצמי והציר בין האגו לעצמי אינם אלא אספקטים של העצמי. סמלי ה־Self מייצגים לעיתים את הגרעין ה"אמיתי" של האישיות, את האני האמיתי, אך גם את כולות האישיות — גרעין האני ותופעות האני גם יחד. סמלי ה־Self מייצגים איזה אני טרנסצנדנטי סובייקטיבי ואובייקטיבי כאחד — את האלוהות המקיפה הכל, אך גם את האל המסתתר בכל אדם. ייתכן, אגב, שיש יונגיאנים שיסכימו לדברי בלי ויכוחים יתרים ויבחינו בנקל באספקטים הנומינוזיים והטוטאליים המאפיינים את כל הארכיטיפים במידה המעוררת חשד כי מדובר בעצם בפניו השונים של ארכיטיפ אחד.
טענתי השניה היא זאת: "יתכן שהארכיטיפים אינם אלא צרור מושגים היפותטיים רגולטיביים, החסרים כל ממשות". במילים אחרות: אין דבר כזה. כי מניין הסקנו על קיומם של ארכיטיפים — מן האוניוורסאליות או הקולקטיביות של סמלים מסויימים. אמרנו — מדוע קיימים סמלים מסויימים שהם בינתרבותיים או אופייניים לקבוצה אתנית מסויימת — בגלל שהם נוצרים — סמלים אלה — ע"י ארכיטיפים. אבל, ראשית, ייתכן שמספר הסמלים האוניוורסאלים קטן משניתן לשער ואולי אין, בכלל, סמלים אוניוורסאליים. ואוניוורסאליות הסמלים אינה אלא אשלייה נעימה.
שנית, גם אם נניח כי קיימים סמלים אוניוורסאליים — ייתכן שמקורם בשפה צורנית הנובעת מן ההתנסות המשותפת לכל בני אנוש, מעצם האנושיות — כלומר: העובדה שמעגל מסמל נשיות ומשולש גבריות נובעת מהתנסות ראשונית באשה כצורה עגולה והתנסות בגבריות כצורה חדה.
אבל, יאמר אולי, היונגיאני, לא על צורת הסמלים אנו מדברים; האונוורסאליות של צורתם הסמלים נובעת אמנם מן הנסיון — אבל אנו מדברים על הנטיה לייצג בסמלים דברים כאלה ולא אחרים — אם גדולה, אב גדול, העצמי וכיו"ב.
מכל מקום, אם אכן האם הגדולה, האב הגדול, העצמי וכיו"ב — הם ייצוגים של אינסטנציות נפשיות אוניוורסאליות וסמויות — בזאת אינני בטוח. זוהי טענה חזקה שבסופו של דבר איננה ניתנת לבדיקה מחקרית מדעית ישירה. ראוי לציין כאן את העמדה הפוסט־פרוידיאנית בנושא זה: הפוסט־פרוידיאנים מייחסים את הסמלים הארכטיפאליים לאובייקטים שהופנמו בילדות המוקדמת. עמדה זאת, יש בה, בהרהור שני, בעצם, תמיכה מסוימת ברעיון הארכיטיפים.
מה שוודאי לי בתוך מה שהועלה כאן, (ודאות יחסית כמובן), הוא זה:

1. לדעתי, יש באדם מרכז יוצר מודעות ומכוון ומעורר כוחות — הנראה לעתים כאימפרסונאלי (האלוהי) ולעתים כפרסונאלי יותר מן הפרסונאלי (האני האמיתי החבוי), שחוויתו בהכרה לובשת לעתים אופי של הארה נומונוזית המסבירה את הנטיה לקשור מרכז זה באלוהות — דבר המצדיק, בעיני, לגמרי את השימוש במושג ה־Self כמושג השונה מתת ההכרה ומרכיביו — האיד והסופראגו במובן הפרוידיאני.
2. לדעתי קיימת שפה צורנית בסיסית בעלת "מילים" ועקרונות תחביריים הגורמת להופעתם של סמלים קולקטיווים ואוניוורסאלים. אמנים הם לעתים קרובות מומחים גדולים לשפה זאת, שאת אותיותיה הצורניות ותחבירה לא אנסה לפרט כאן. ומכיוון שההתנסויות האנושיות, במידה מסויימת. ומשמעותית תמיד דומות זו לזו — לכן נמצא סמלים דומים לעניינים דומים בתרבויות שונות.

מכאן, שסמלים עשויים להיות דומים זה לזה ואוניוורסאליים לא רק בגלל מקורם המשותף בארכיטיפ — אלא גם בגלל חוויות אנושיות מסוימות ושפה צורנית הנובעת מחוויות אלה האחראית לייצוגים הסמליים. מכאן, שנכון אולי גם לגבי היונגיאני המניח את קיומם של ארכיטיפים, להבחין בין סמלים ארכיטיפאליים לסמלים אוניוורסאליים, שמקורם בשפה הצורנית המשותפת הנובעת מחוויות משותפות. סמלים אוניוורסאלים או קולקטיווים, או סיטואציות סמליות קולקטיוויות — יהיו כאלה הנובעים מפעולות וחוויות אנושיות בסיסיות הנעשות בנקל אנאלוגיות למצבים פנימיים: הכד מכיל המיים הוא גם הגוף מכיל הנפש או אורח החיים המאפשר "נפשיות" נאותה. הסוס הדוהר בשדות הוא כח נפשי־גופני אשר אולף־בּוּיַת כשם שהסוס הוא חיה מבוייתת וכיו"ב.
כאן אנו מגיעים לנושא הרצאת הערב, עליו ביקשתי להעיר. מצור איננו סמל ארכיטיפאלי במובן המדויק של המילה, אך הוא מצב קיומי חזק, מובן בנקל ומאיים לבני אנוש רבים, ולכן הוא מצב קולקטיבי, ודגמי, הנעשה בנקל סמלי — כי הרי העיר החיצונית היא תמיד ראי של טבענו, של אנושיותנו הקולקטיבית. העיר עשויה מאבנים, חול וברזל — אך היא עשויה גם מרוחנו. והיחיד הוא עיר, ממלכה ובית והיחיד הוא בפוטנציאל תמיד גם הנצור וגם הנוצר. מאידך, יש בווריאציות הנדונות גם סמלים ארכיטיפאליים רבים המתארים בעיקר את יחסי האגו וה־Self, את יחסי גיבור המגננה המלכותי עם עיר מרכז, או עם כדור הכח האומניפוטנטי אשר בלב הממלכה הפנימית־חיצונית הנצורה. ■

ארז ביטון

הסדר

כְּשֶׁתִּלְמַד
לְשַׂחֵק עַל שְׂפַת עֵינַי כְּמוֹ בְּמִגְרָשִׁים מְכֻּרִים
בְּלִי הַמּוֹרָא שֶׁל מְעָרוֹת אֲפֵלוֹת
אֲלַמֵּד אוֹתְךָ בִּתְמוּרָה
לְהַלֵּךְ עִם הָחֹשֶׁךְ כְּמוֹ עִם יְדִידִים
וְלֹא תִּצְטָעֵר
בְּנִי.

וואריאציות

גבריאל מוקד

(2 הרהורים על לוחמה ומַטָה)

א

גיבוש תוכניות־הקרב היה כמעט בלתי־אפשרי בלי גיבוש דמותו בעיני עצמו לפני חצייתם של קווי האויב והדיפת התקפותיו. אם במרכז המערכת שרר כבר מזמן מבוכה ושממה, איך אפשר היה להחזיק בבנייני המטה ובאגפים, ומה עוד לצאת לקרב נוקשה ואכזרי, שאין בו מוקדם ומאוחר בין המצרים? אבל גם בטרם הגיבוש העצמי, עוד לפני כינון מטה קיומי ברור בלב המצור, התנהלו פעולות בודדות ופארטיזניות שונות, שאולי דווקא בהן הושגו, באורח חטוף וקרוע, תרשימים לאפשרויות חדשות של התאוששות בלב מפלה וטיוטות של ניצחון בעתיד רחוק ופרוע. אולי דווקא הרחק מהמוקד האקאדמי החי והרוטט של השיטה, הרחק מאוד מגוש בנייניה העיקריים, חי והתנועע עדיין הגוף הזעיר של אחרון נציגיה. תוך ניתוק ממטה המערכת העיקרית שלו (ולא רק תוך ניתוק ממערכות מסורתיות), פעל עדיין כוח־הגרילה הקטן והמאומן שלו, שהפך את עיסוקו בתורת הגרילה למיבצע־גרילה מפואר ומרוכז ביותר, שבו כל הפיכת קלף וניסוח סעיף היו יותר מעלילת פשיטה נועזת. אבל בינתיים התנער המטה המשוער מנציגו הנערי לא פחות משסכח הנציג הנערי על קיומו של המטה. וכי איך היה אפשר להתמסר לסדרי המטה, המטופחים בידי שלישיו ורבי־סמליו, רכונים על שבילי־החצץ וערוגות שיחי־הגראניום שבמחנה, שעה שכאן, ממש בשדה הריק מכל חומה ובניין, התלהטה בלי הרף לוחמה עגומה ועגונה, עגונה ועגומה התפתלה המערכה כעקומה זנוחה בלי מרכז ובלי קו־יוצר על־פני מישורי הערבה.

מי כמוהו ידע שאין לנהל מלחמה בלי סידור קפדני של מדורים ומגירות ונוחיות המיתקנים בלב המטה.

העירבוב בין המדורים של תיכנון־הקרב, פיזור ניירות מיבצע־שדה במגירות אפסנאות של חיל־התותחנים, בוץ דביק וסמיך שלא קורצף בין לישכת סגן־הרמטכ״ל לסוכת־הירי בראש הגבעה, סדרי מטבע זנוחים ומרושלים וכרטסת לקויה באגף הצוות הלוגיסטי של להקי־ההפצצה, מבלי לדבר כבר על אי־התאמות בין מחשבים, היו רק דוגמאות מעטות לחוסר־גיבוש העלול להוביל לתבוסה במרחק אלפי מילין.

ב

תראפיה אישית של שעה־וחצי ליום יכלה לכאורה רק להועיל. שמונה־וחצי שעות שינה, פעולות סדורות של ניקוי ואחזקה במטה בבוקר, ובמקצת גם בערב, ושעה־וחצי של עיסוק בעניין הקרב העיקרי, יצרו יחידה הרמטית וסגורה היטב, מירווח גופני ועיוני מובטח, והיוו באמת ערובה לאוטונומיות מוחלטת כלפי חרן. על בסיס עצמאי ומוצק זה ניתן לפתח מיבנים שונים ומגוונים, רבי עוצמה ופשוטים לגמרי, מורכבים עד־להפליא או מטים ליפול, איתנים כצוק סלע או נוטים באלכסון ארצה בזווית מסוכנת ומעוררת תמיהה. גם תמוטתם הגמורה של כל המיבנים וההתפוררות השלמה של המערכים שהוכנו בין לעת ניצחון ובין לעת תבוסה ודמעות צורבות בעיניים לא פגעו בבסיס־הפעולה המוגן היטב, שאמנם לא היה זהה מצידו עם בסיס היכולת, עם המעוז המבוצר עצמו. היכולת רק התבטאה בשעות־פנאי שמורות ומוגנות, שבצירוף עם התקן הפיסי המינימלי היוו את בסיס הפעולה. בסיס הפעולה היה בחלקו רק מיסוד היכולת העיקרית, גיבושה וקרימתה בזמן מוגדר, ובחלקו תקן פיסי מינימלי, על פי מיפוי זהיר שהוכיר דיאגרמות מחכימות ומשכילות להועיל של מחוז החושים הפנימיים; הה, ארץ צרבראלית משורטטת לתפארת ומחולקת למישטחים ציבעוניים: החוש המשותף בירוק מגון דשא, הפנטאזמה בארגמן כהה והדיונוטיקון בכחול העוטה בקצותיו פורפיריית תכלת. כן, חיצים קטנים הורו בפירוש על כל דבר בארצו האמיתית. בארצו האמיתית הורו חיצים קטנים בפירוש על כל דבר. האם אפשר היה לתת לשטף הדק של היכולת לנבוע, סילון פלאסמה וגעגועי גדולה, ללא אפיק מווסת וקבוע של זרימה, דרכים מוצלות וקרירות בשממת בטון מלובן ונתיבות מותוות היטב במחוזות הסוד, שבילים בישימון אפור או בהיר ומסלולי תנועה דינמית במאפליה מעובה, צמידה ונושמת, שנקודות

איור: מרים נייגר

מיקרוסקופיות של צבעוניות היבהבו בה במרחוק? כאשר התמוטט גם הפרוייקט הראשי, התוכנית הגדולה וחובקת הכול בהשלכותיה, עדיין נזדקקה היכולת העיקרית לצורת מיסוד מסוימת, מירווח מישמעת ושהות תראפיה עצמית בלב חלל אמורפי עוין.

כן, לא היה טעם להעלים יותר מציאות ברורה: הפרוייקט הגדול, שחבק את הגדול וצפה התקדמות ברורה בכל המישורים, איבד את רקע הממשות וניחר לחלוטין מתוכנו. גם שליטתו הצורנית ניטלה ממנו. בין שרידי ה־grand grojet, בתוך שיברי התוכנית הגדולה ומשואותיה, התנועעו דמויות קטנות, שניסו בהתקפי־מרץ אחרונים ומקוטעים לארגן מובלעות פעולה ומובנות, או אפילו לשחזר תוכנית גדולה מקבילה, אשר לא רק לא תיפול מקודמתה, אלא אפילו תעצם ממנה. לאחר שמרכז התגובות שותק כליל מרוב אימה וצער על התנפצות התוכנית הגדולה לרסיסי ניצוצותיה ניצבו שתי דרכים בפני מי שנותר ריק ונדהם, מניע בלב עזובה את ליסתותיו ופרקיו בחוסר אימון כבודק מקרוב בקפדנות איטית את תחושת הכאב ואת נקודות הצומת של התקשות המוגלה. אפשר היה, כמובן, לפתוח מיד באירגון יחידות תפעוליות קטנות, הדואגות לאחזקת בסיסים מסוימים מתוך המשכיות מובהקת. מובלעות פעולה לאחר מפולת יכלו, אולי, לשמש פתח לחידוש ההתהוות האמיתית בשוך הסערה, מסד אירגוני מצומצם ותאי־גיבוש חיוניים בתנאי שיתוק כמעט מוחלט של מחזור החליפין, דם המסחר שבעורקי הארץ, חזרה לכלכלה טבעית עם התמוטטות השלטון, המלכות והמטבע. מצד שני נוצרו לעיתים על רקע המפולת הכללית גם תאי מובנות ראשונים, שהעזו לצמוח. מובלעות של תפישה חדשה נתגלו, למעשה, פה ושם בין החורבות, ספק כמימצאים מפליאים שלא ייאמנו ספק כהדים רחוקים ומקוטעים של מלכות ריתמית שלמה, הקיימת במקביל למישטח הענקי של ההריסות. כן, לפעמים נותרו על רקע המפולת הכללית גם תאי־מובנות ספורים, שהעזו להישאר ולהתקיים בתנאים החדשים, בנסיבות סתמיות שלא תשוערנה עם תום בגלל רדידותן. בגלל רדידותן נשאר בלי מיטפחת שלטון ורדיד מלכותן רעבתן עם רקיק בפיו. בגלל רדידותן נותר בלי רדיד ושלמת שלטון מלכותן ראוותן ופעור פה, המוכן לזעקה זועמת. ■

* שתי הוואריאציות רלעיל, הדנות בשאלות מפלה, לוחמה וניצחון, חוברו בשנות־השישים ומתפרסמות כאן לראשונה.

הואריאציות "הצבאיות" של גבריאל מוקד

ראובן דותן

״מיבחר וואריאציות״ שיצא־לאור בשנת 1979 (הוצ׳ אונ׳ ת״א — פפירוס) מכיל 28 וואריאציות, שהן מיקבץ מתוך שלושה קבצים קודמים של המחבר. הראשון מביניהם יצא לאור בשנת 1966 בהוצאת ״מהדיר״. המיבחר מחולק לשלושה פרקים המייצגים גם שלושה מרכיבים עיקריים של סך־הכול הוואריאציות של המחבר, שנכתבו עד כה. אנסה, בקווי־מיתאר הנראים לי חשובים, לעמוד על עיקרי המרכיבים הנ״ל, לפי מיטב הבנתי.

1. דמויות־העל

חלקו הראשון של הספר עוסק למעשה בדמות אחת, העוברת טראנספורמאציות בעיקבות לבישת חולצת־נָסוס. החולצה מאפשרת לדמות להיות, כלומר לפעול. מערכות הווייתה של הדמות מקבלות את תוקפן מהחולצה, וזו מאפשרת לה את הַלבישה, את הערצת המושאים, את החוויה הסטאטית והדינאמית, את הסכנה, את הקצב, את ההפעלה, את הפעולה, את הפגישות על דרג גבוה, את חלום העתודה, את הפגישה עם האיש הזקן, את המהות האסתטית והמרוממת ואת הגילויים והדימויים.

אפשר לראות בגילוייה אלו של הדמות האחת, זו שהוצעה לה חולצת נסוס (״שעה שהוצעה חולצת נסוס לאיש בחולצת נסוס ידע כבר, למעשה, כל מה שצריך היה לדעת על תנאי ההצעה, החל בסייגיה ההכרחיים כל כך וכלה בהכרחיה המסוייגים לא פחות״), גילויים שהם למעשה גילגוליה של הדמות ממצב למצב היוצר בה פשר אחדותי בזכות החולצה שהוצעה לו. לפיכך יהיו הלבישה, הערצת המושאים, החוויה הסטאטית והדינאמית וכו׳, מעין דמויות־על של אותה דמות מרכזית. פה עליי לציין, כי בפרספקטיבה לאחור, הקדים גבריאל מוקד במעט חלקים ניכרים מתחום המדע הבדיוני וסופרים באיטלו קלווינו. (אינני מדבר על האספקט הפילוסופי של הוואריאציות). חתך רוחב פשוט יצביע על כך כי המרחק בין רוברט סילברברג (״כנפי לילה״) למשל, למוקד, אינו רב כל־כך.

הדמות הראשונית ביותר, היא הקרובה לגופו, והריהי החולצה. בלעדיה יהיה רק: ״גוף מכוער ופצוע המנסה למשש באצבעותיו זיכרון של אשלייה מגוחכת, בהיות לבושו האופייני כפי שהוא, בד פריך של אשלייה מגוחכת, העוטה גוף מומוס יבש.״

הדמות השנייה היא ההערצה, כאקט מופשט אמנם; אולם זו קורמת עור וגידים כאשר הוואריאציה מחולקת לשניים. בחלק הראשון: ״מצד אחד רצה תמיד שיביטו בלי הרף בחולצתו ויעריצו את כתפיו הצרות, הדקות והרזות, את כתפיו הרחבות, החזקות והגמישות, הנושאות את כל מעטה־גוני החולצה על עירומן הרועד והחיוור.״ ובחלקה השני של הוואריאציה: ״הוא לא רצה אף פעם, שיביטו בו בלי־הרף ויעריצו את כתפיו הצרות, הדקות והרזות, את כתפיו הרחבות, החזקות

47 ◄

אמילי דיקנסון

100 שנה למותה

מתוך מבוא למבחר שירים של אמילי דיקנסון, שיופיע בקרוב בתרגומה של פועה שלו־תורן.

פועה שלו־תורן

אמילי דיקנסון נולדה ב־10 בדצמבר 1830 באמהרסט שבמסצ'וסטס. האוירה בעיירה הקטנה היתה פוריטנית. קונצרטים היו נדירים בתכלית, ותיאטרון כל ייזכר ובל ייפקד. (מספר התושבים במקום בשנות חייה גדל מ־2,631 ל־4,199). אביה, אדוארד דיקינסון, היה פרקליט נודע ומצליח, איש דת בקהילתו וחבר קונגרס. היה פוריטן באופיו ופייטן בנשמתו.

אמה היתה חלושת גוף וחולנית, וכנראה לא השפיעה על יצוב חייה ואופיה. היא ואחותה לוויניה טיפלו באם במסירות־נפש כל ימי חייה אמילי היתה קשורה מאוד לאחותה לוויניה — חברתה לחיים. יחד גרו השתים בבית הוריהן עד ליומה האחרון של אמילי. שתיהן למדו באקדמיה של אמהרסט. אמילי הצטיינה בחיבוריה המבריקים והמקוריים. היא נהגה לכתוב חיבורים בשביל חברותיה לכיתה אשר פתרו במקומה את תרגילי החשבון. מלבד לימודיה באקדמיה למדה זימרה ונגינה בפסנתר. היא התעניינה בבוטניקה וגידלה צמחי־מרפא ושורשי־תבלינים וכל העיירה הלכה בעקבותיה וחיקתה אותה בכך.

אמילי למדה שלוש שפות — לטינית, צרפתית וגרמנית, אך עד כמה שידוע לא קראה מעולם יצירות־מופת בלשונות הללו.

פגישתה הראשונה עם צ'ארלס וואדסוורת שהיה כהן דת נתקיימה בפילדלפיה, כשנתלוותה אל אביה במסעו לשם ב־1854. היא היתה בת 23, והוא — צ'ארלס כבן 40, נשוי באושר ומנהיג לעדת מתפללי כנסייתו. היא עצמה אמרה, כי מצאה בו: "The atom preffered to all the lists of clay ;The fugitive, whom to know was life". את המכתבים שקבלה ממנו כינתה "מתנות מן השמיים". כשחלתה בערוב ימיה, באביב 1884, כתבה: "משבר הצער לאורך שנים כה רבות הוא המתיש את כוחי". ידוע לנו רק על שלוש פגישות ביניהם. וודסוורת נסע לקליפורניה לכהן בכנסית Calavary ואמילי כינתה את עצמה בשיריה: "Emperess of Calavary". בשירה "My life closed closed twice before its close" למותם של השניים, שאכדו לה בימי חייה — מות ניוטון ומותו של אחד ממוריה האהובים, והפחד שמא לא תראה יותר את וואדסוורת "שעזב את הארץ", כלשונה. את כל מירצה ומאודה הקדישה אז לשירה, וכפי שהעידה על עצמה בפני היגינסון — השירה היתה לה מוצא יחיד לצערה ולגעגועיה. ב־1880, לאחר עשרים שנות פרידה, ראתה שוב את צ'ארלס וודסוורת, בדרכו מסן־פרנציסקו לפילדלפיה. במבוכת הפגישה הבלתי צפויה שאלה: "כמה זמן ארכה הדרך?" והוא השיב לה "עשרים שנה". בכיסופי אהבתה הנכזבת קיוותה, כי בעולם הבא תפגוש בו ותתאחד עמו. על אותה פגישה מופלאה, לאחר עשרים שנות געגועים, כתבה את השיר הנפלא: "ושוב קולו על יד דלתי".

1861־1862 היתה שנת המפנה בחייה. היא החלה שוקעת יותר ויותר בבדידותה וסרבה בעקשנות לפרסום שיריה. היא לא פרשה מן הציבור לחלוטין ואף נהגה לערוך ביקורי־ידידות אצל שכניה. כרטיס ביקור, שהשאירה באחד מביקוריה, עדיין נשתמר. כמו כן ידוע שעד שנת 1961 עוד לבשה שמלות צבעוניות חומות עם שכמיות זהות ונשאה שמשיה בעלת אותו גוון. לא ידוע מתי בדיוק החלה ללבוש בגדי לבן לחלוטין. במשך חמש־עשרה שנות חייה האחרונות לבשה אך ורק בגדים לבנים.

צייר: ג'ורג' סרה (1859־1891)

הרופאים קבעו, שחלתה במחלת כליות, אך היא ידעה, שכאב אהבתה הנכזבה הוא הוא שהכריע אותה. את הקיץ של שנת 1884 בילתה ב"כיסא" אבל המשיכה ליצור ולכתוב לידידיה. באוגוסט 1885 הותר לה להתהלך מעט בחדרה, אך היא הלכה ונחלשה, הלכה ודעכה. במאי 1886 כתבה פתק לדודניותיה הקטנות לאמור: "דודניות קטנות, נקראתי לשוב", איבדה את הכרתה ונפטרה בדומיה.

היגינסון שראה אותה בימי חייה רק שתי פעמים, ופעם שלישית לאחר מותה, רשם לעצמו: "פניה היו כה צעירים בתפארת שערה הערמוני־ונציאני. שלווה גמורה, מושלמת, היתה נסוכה על המצח היפה. מה רבים האנשים שעניינו אותי והלכו לעולמם".

נשירתה של אמילי אפשר להבחין שלושה גורמים־זרמים: 1. המסורת הפוריטנית; 2. ההומור האמריקני של ניו־אנגלנד; 3. אי־שקט וסער רוחני. השפעת התנ"ך ניכרת מאד בסיגנונה: יעקב נאבק עם המלאך, משה על הר נבו, אליהו עולה בסערה השמימה, דויד וגולית (גם היא כדויד הקטן נלחמה בעולם הגדול והעצום), נוח והיונה ועוד. מכולם היה משה קרוב ביותר לנפשה כי גם היא מנגד ראתה את ארץ אהבתה ואליה לא באה. גם היא לא זכתה להיכנס ל"ארץ המובטחת".

למרות דמיונה העשיר אהבה אמילי את העובדות המדוייקות. היתה פוריטנית ללא פשרות, אך אלוהים נראה בעיניה כ"שכן וותיק וזקן". היא היתה בעיני עצמה: "God's child and god's little rascal". כשם שבין האמת ובין אלוהים קיימת זהות בעיניה, כך גם היופי והאמת זהים בלבבה וכמו קיטס היא מבטאה בשירה הידוע: "I diced for Beauty" את הרעיון בדבר יופי=אמת ואמת=יופי. היא מסכימה עם תורו (Thoreau) שמחשבה גדולה לעולם לא תתגלה בלבוש עלוב, היא שואפת תמיד לפשטות ולחסכנות. אף על פי שהביטויים והמטבעות השיריים שלה אישיים עד כדי מוזזות, לעולם אינם מלאכותיים או Bookish. היא ידעה את סוד הצימצום והבהירות, "לומר הרבה במילים מעטות"; "להפסיק בנקודה הנכונה" ו"להציג את הדברים באור השמש" — אלה היו כלליה. אמילי היתה פרי אמיתי של ניו־אינגלנד ולא ניסתה כלל להשתחרר מן הפרובינציה הזאת: "האדמון (Robin) קובע לגבי דידי את הצליל, הלחן, כיוון שאני רואה בעיני באורח ניו־אינגלנדי" "I see New Englandly".

אמילי דיקינסון החלה לכתוב כהומוריסטית בעיתון האקדמיה של אמהרסט וגם יצירותיה הרציניות רוויות אותו הומור ניו־אינגלנדי.

היא בנתה את שיריה מן הפנים אל החוץ, הדגישה את אחדות ההוויה וטענה: "היופי קיים ואיננו נגרם" — "Beauty exists, it is not caused". מעולם לא השתמשה בכלים שאולים או ברעיונות של אחרים. פעם אמרה: "סימנתי שורה אחת בשיר משום שלאחר שחיברתיו מצאתיה במקום אחר ואני מעולם לא נגעתי, ביודעין, בצבע שרקח לפני אדם אחר". מעטים הסופרים כמותה, אשר כל שיצא מתחת ידם חתום בחותם אישיותם הבולט והמוגדר והוא שלהם בלבד.

השירה לא היתה לאמילי בריחה מן המציאות, אלא דבר טבעי ומובן, כמו האלף־בית. פעם הגדירה את תחושת השירה באמרה "שעה שאני מרגישה באופן פיסי, כאילו מסירים מעלי את קצה ראשי, אז אני יודעת — זוהי שירה". לאמילי לא היה חוש להערכת צורתו החיצונית של שיר בכל מה שנוגע לחלוקת שורות. היא כתבה מילים מסויימות באות גדולה, באמצע השורה, כדי להדגיש את חשיבותן. חריגותיה מחוקי המשקל נעשו באופן מודע בהחלט ולא מחוסר ידיעת הכללים, אך בשום פנים לא כדי להיות יוצאת דופן. היא שאפה להיות ברורה ומדוייקת בכל משפט ובית, אלא שלא תמיד עלה הדבר בידה ורבים בשיריה הפסוקים והבתים המעורפלים.

חמישית מכל שיריה הם שירי טבע. באחד ממכתביה כתבה על יחסה לטבע וליער לאמור: "כשביליתי זמן רב ביערות, בהיותי ילדה קטנה, נהגו לומר לי שהנחש יכישני, שאולי אקטוף פרח מרעיל או שהשדים יחטפו אותי, אבל אני הלכתי לי לבדי, לבדי, ולא פגשתי אלא מלאכים, והם התביישו מפני יותר משהתביישתי אני מפניהם — — —". ב־1870 דיברה על "היער שלי, בו אני משחקת יום יום". על הים כתבה ב־1885 לגברת טוד — "הים ואנוכי מתכתבים בינינו אף כי מעולם לא נפגשנו".

מכל היצורים החיים, בעלי הכנף הם שריתקו אותה ביותר. ציפורים, דבורים, פרפרים מאכלסים לרוב את שיריה. החוקרים מנו 42 סוגי ציפורים (חלק מהן אנגליות). האדמון (Robin) היתה הציפור החביבה עליה. פרפרים מופיעים בשיריה 32 פעמים ומעל לכל היו הדבורים חביבותיה, והן מופיעות 52 פעם עד שנאמר עליה כי הדבורה עשויה היתה לשמש לה סמל־חותם הולם יותר מאשר לנפולאון. בהשוואה למשוררים אחרים כמעט שלא הקדישה מקום לעצים. את הטבע כינתה "אם עדינה" ו"אם קשישה" והאמינה כוורדסוורת ש"הטבע מעולם לא הוליך שולל את לב אוהביו".

הדבר אשר אליו נכספה יותר מכל בחייה נשלל ממנה — האהבה לא היתה מנת חלקה. רבים משיריה סובבים על הציר של שלילת הנחשק — דרך האין יודעים על קיום היש, רק דרך הצמא מכירים בחשיבות המים, ואף על פי כן ידעה כקוהלת בשעתו, כי חסרון הוא אשר לא יוכל להימנות. היא הכירה בהבדל שבין עולם החלום, הכיסופים והתשוקות, ובין העולם האחר של עובדות ונסיון ושני הקטבים התנגשו והצטלבו בנשמתה ובשירתה ללא הרף ובהתמדה. רבים משיריה הקדישה לנושא הפרידה מן האהוב, או להזיות על פגישה דמיונות עמו בעולם הזה ובעולם הבא. די לצטט מבחר שורות ראשונות של כמה מהשירים כדי לעמוד על האוירה:

"מה הייתי נותנת כדי לראות את פניו"
"לנצח לצידו לצעוד"
"לו באת אתה בסתיו"
"מקנאה בימים בהם יחתור"
"מפני שאתה הולך"
"כי לא אוכל לחיות עמך"
"אשיר אל תוך הציפיה"

או כפי שהיא מיטיבה לתאר את תמצית הציפיה והאכזבה שבפרידה באחד משיריה הקטנים:

"לפני בואו, הזמן נשקול / כבד הוא ואף קל /
ובהפרדו, רק ריקנות / מטען יחיד יוטל".

ירושתה של אמילי דיקינסון כפולה: אהבה וכאב. היא היתה גאה בלבה השבור, עברה בגיא־הצלמוות והגיעה עד גיא־חיזיון. האהבה נשללה ממנה, אך שירת־האהבה היתה שעשועיה יום־יום. ■

אמילי דיקנסון

מאנגלית: פועה שלו־תורן.

זוֹ אִגַּרְתִּי לָעוֹלָם

זוֹ אִגַּרְתִּי לָעוֹלָם
וְלִי לֹא כָּתַב מֵעוֹדוֹ —
דְּבָרִים פְּשׁוּטִים לִי טָבַע שָׁח —
בְּעֶדְנַת סוֹדוֹ —

וּבְשׁוֹרָתוֹ נִמְסֶרֶת
לְיַד נִסְתֶּרֶת מֵעֵינִי —
מֵאַהֲבָתְכֶם לוֹ — בְּנֵי־עַמִּי —
חִרְצוּ בְּעֶדְנָה — דַּיָּנִי.

מאנגלית: פועה שלו־תורן

■

הִיא מֵתָה — וְזֶה הָיָה נָתִיב מוֹתָהּ.
וּנְשִׁימָתָהּ כְּשֶׁכָּלְתָה
נָטְלָה מֶלְתַּחְתָּהּ הַפְּשׁוּטָה
וּלְנֹכַח הַחַמָּה פָּנְתָה.
דְּמוּתָהּ הַקְּטַנְטַנָּה לְיַד הַשַּׁעַר
וַדַּאי גִּלּוּ הַמַּלְאָכִים,
כִּי לִי מֵאָז לֹא נִגְלְתָה
בְּקֶרֶב בְּנֵי־תִּמּוּתָהּ.

■

שׂוֹחֲחָנוּ בֵּינֵינוּ עָלֵינוּ
אַךְ אִישׁ לֹא אָמַר אַף מִלָּה —
הִקְשַׁבְנוּ לִתְקִתּוּק הַדַּקּוֹת
שֶׁמַּעֲנוּ פַּרְסוֹת אוֹרְלוֹגִין —
וּמוּל פָּנֵינוּ הַשְׁתּוּקוֹת
הַזְּמַן עָצַר בְּחֻמְלָה —
לָנוּ הִצִּיעַ תִּבּוֹת־הַצְּלָה —
כְּבַשְׁנוּ — שִׁיאֵי־אַרְרָט —

■

גַּן־עֵדֶן כֹּה קָרוֹב
מַמָּשׁ כַּחֶדֶר שֶׁמִּמּוּל
אִם יֵשׁ בּוֹ רֵעַ מְצַפֶּה
לְשֵׁבֶט אוֹ לִגְמוּל —

מָה רַב הָעֹז מֵכִיל הַלֵּב
יוֹדֵעַ סְבֹל כָּל כָּךְ
קוֹל קֵצֶב צַעַד מִתְקָרֵב —
וְדֶלֶת תִּפָּתַח —

■

שָׁעוֹת מְתוּקוֹת פֹּה נָגוּזוּ;
נֶאֱדַר־נֶהְדָּר הַחֶדֶר;
בֵּינוֹת כְּתָלָיו תִּקְוֹת יַעֲלֹזוּ —
עַתָּה — הֵן צְלָלִים בַּקֶּבֶר.

■

אֵין אֲנִי אֲשֶׁר כַּסֵּפֶר
יִשָּׂאֲנוּ אֶל אֶרֶץ אַחֶרֶת
אַף אֵין סוּסֵי־מֶרוֹץ כְּדַף
שֶׁבּוֹ שִׁירָה דּוֹהֶרֶת —
נָתִיב כָּזֶה יִבְחַר לוֹ גַּם אֶבְיוֹן
בְּלִי מַס־מַסָּע לְמַעֲמָסָה —
כַּמָּה דַּלָּה הָעֶגְלָה
נִשְׁמַת אֱנוֹשׁ תִּשָּׂא.

■

קָצַר יוֹמִי מִשְּׁנוֹא —
הֵן זֹאת
קִבְּרִי אוֹתִי יִמְנַע —
וּבַחַיִּים אֵין דַּי
מֶרְחָב
כְּלוּת כָּל מַשְׁטֵמָה —

אֵין פָּנַאי אַף לָאֲהֹב —
אַךְ אִם
שׁוּמָה לְפָעֹל דְּבַר־מָה —
עֲבֹדוּת הָאַהֲבָה —
דּוֹמֶה
אֶת מִדָּתִי הוֹלְמָה —

אמילי דיקנסון

מאנגלית: שמואל רגולנט.

■

סְעָרָה, סְעָרָה
הַסְּפִינָה הַקְּטַנָּה.
מַרְדָּפָה בַּסֹּעָה;
הַסְּתַּחְרֵר תִּסְתַּחְרֵר,
נָתִיבָהּ תְּעַקֵּשׁ, עַדֵּי־אוֹר תְּגַשֵּׁשׁ.

נַפְתֻּלָה, נַפְתֻּלָה,
כְּשֶׁכּוֹר הִיא תָחֹג;
יַרְכָתָהּ הִתְנַגְּפָה,
נֶעֱלְמָה וַתִּמּוֹג.

לֵיל־מְנוּחָה, סְפִינָתִי,
וּבְרֶכָה לְצוּתֵךְ;
כֹּה שְׁלָוָה וּתְכֵלָה הַצּוּלָה,
אֲדִישָׁה לְמִשְׁבַּתֵּךְ.

■

בְּטֶרֶם תַּחְשְׁבִי אָבִיב
אֶלָּא תְּשַׁעֲרִי בִּלְבָד;
הִנֵּה, בָּרְכֵנוּ אֵל, כִּי בָא, פִּתְאֹם,
צִפּוֹר־דְּרוֹר בְּרַקִּיעַ,
מְכֻלּוֹל־גּוֹנָיו הֶפְקֵר,
בָּלָה מְעַט מֵאוֹר וָרוּחַ,
מַרְנִין בְּסוּת־פְּאֵר
שֶׁל כְּחוֹל וָחוֹם.

יִפְצַח קִטְעֵי־זִמְרָה,
כְּמוֹ לָךְ יִתֵּן לִבְחֹר;
מָתוֹן־מָתוֹן בַּהֲפוּגָה,
שֶׁשּׁ־מִתְמַהְמֵהַּ נָע,
הָרוֹם אֶל עֵץ תָּמִיר,
בּוֹ אֵין עָלֶה, טָרֵף;
יִצְרַח מִגִּיל וְלֹא אֶל אִישׁ,
אַךְ אֶל עַצְמוֹ — שָׁרֵף.

■

אַל־נָא יִשְׁחַת כְּלִיל־חֲלוֹמִי
בְּכֶתֶם הַזְּרִיחוֹת;
וְכֹה אַסְכִּין עִם לֵילִי הַיּוֹמִי
לְמַעַן יִפְקְדֵנִי עוֹד.

עַתֶּרֶת־הַדְּבַשׁ
אֵינָהּ חֲשׁוּבָה לַדְּבוֹרִים;
לָהֶן כָּל־תִּלְתָּן הַמְּלַבְלֵב לְחֻמּוֹ,
אָצִיל הוּא בָּאֲצִילִים.

■

נְהָרִי זוֹרֵם אֵלַיִךְ,
יָם כָּחֹל, אֶמְצָא־נָא חֵן בְּעֵינֶיךָ?

נְהָרִי צוֹפֶה לְאוֹת,
הוֹ, יָם, בְּחֵן הָאוֹת!

אָבִיא לְךָ פְּלָגִים
מֵאַפְסֵי־מֶרְחַקִּים!

אֱמֹר, יָם,
קַחֵנִי־נָא!

■

טְרוּפָה! סִירָה קְטַנָּה טְרוּפָה!
וְהַלַּיְלָה הוֹלֵךְ וּבָא;
הַאֵין מִי שֶׁיְּנַחֲנָהּ
לְעִיר הַקְּרוֹבָה?

כָּךְ סִפְּרוּ הַמַּלָּחִים אֶתְמוֹל,
עֵת נִמְזַג הַחוּם בַּדְּמֻדּוּמִים;
סִירָה קְטַנָּה אַחַת אָמְרָה נוֹאָשׁ
וַתִּצְלַל בְּמַיִם אַדִּירִים.

אַךְ הַמַּלְאָכִים סִפְּרוּ אֶתְמוֹל
עֵת הִשְׁתַּר הָאֲדִים;
סִירָה אַחַת קְטַנָּה, מֻכַּת־סוּפָה,
הִצִּיבָה תָּרָנָהּ, מָתְחָה מִפְרָשָׂהּ,
וּמִתְרוֹנֶנֶת הָלְאָה — לַיָּמִים!

■

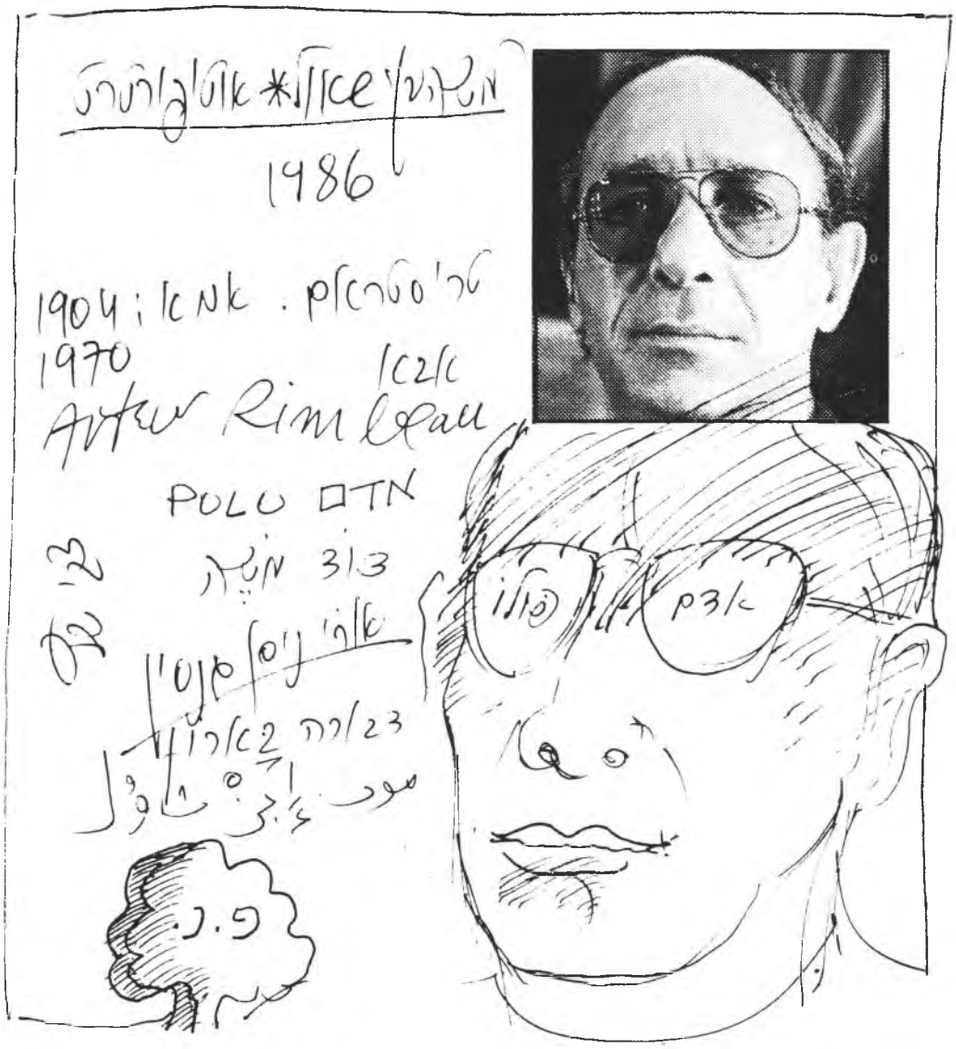
הֵכִין הָהָר לוֹ בַּמִּישׁוֹר
מִימוֹת־עוֹלָם אֶת כֵּס־כְּבוֹדוֹ;
וּמַבָּטוֹ כָּל־הַיָּקוּם יַחְבֹּק,
מְלֹא־חֵבֶל מִשְׁמַעְתּוֹ.

לוֹ הָעוֹנוֹת תְּפִלָּה יַקְטִירוּ,
סָבִיב לְאָב כִּנְעָרִים;
לַיָּמִים הֵן סָב הִנֵּהוּ,
אָב קַדְמוֹן לַשְּׁחָרִים.

משה בן־שאול

בעיקר הזיכרון והשיכחה

יעקב בסר



איור: משה בן שאול

שלושים וחמש שנות שירה. למעלה מדור. האם יש לך סיכום ביניים כשלהו, השוואה של שורות ראשונות עם אלה של היום?

אני רוצה להתחיל מהסוף. בעצם רק אחרי שלושים שנות כתיבה, התחלתי להאמין שאני משורר. לפני זה כתבתי אמנם שירים, ותמיד מתוך צורך, אבל גם מתוך אֶנרגיָה, קִנאה ורצון להישגיות. ואילו בשש־שבע השנים האחרונות אני מרגיש את עצמי יותר כמשורר. חשוף יותר וחרד יותר. בעצם מאז ספרי "לפעמים אני" ובעיקר מ"קבר החלרץ" — ספרי הקודם. אם־כי, במבט לאחור, גם כשאני מעלעל, לעתים רחוקות ונדירות, בספרַי הראשונים, אני מוצא בהם דברים יפים ותמימים. מעברי הכתיבה שלי מה"אנחנו" — ירושת הרומנטיקה, לאמירה האישית, הלֵמורה והבלתי־מתפשרת; היו קשוחים מאד. אחת הסיבות לכך היא שלהבדיל מהרבה משוררים אחרים, אני מעולם לא הושפעתי משירה. ההשפעות הישירות עלי, בגיל מוקדם, היו בפרוש מפרוזה. הספרים הראשונים שהשפיעו עלי, היו ספריו של הרמן הֶסֶה. ואחריו — סיפוריה של דבורה בראון. עד־כדי־כך הערצתי אותה, עד שכשהגעתי לחופשה קצרה מהצבא, הלכתי לחפש את הרחוב בו גרה בת"א. בתקווה שאצליח, אולי, לראות אותה מבעד לחלון. סיבה נוספת לקשיי המעבר שלי בדרכי כתיבתי, נבעה מחוסר התייחסותי, משך למעלה משמונה־עשרה שנות כתיבה, לביקורת. התחלת התעלמותי מנושא זה באה בגלל מכה שקבלתי בקשר לאנתולוגיה מסויימת בה נכלל שיר שלי. כתב עלי אז משורר ומבקר ידוע שאני מושפע מרטוש, כאשר לא ידעתי כלל מיהו רטוש. אחר־כך הוסיפו להתרשמותי הקשה כמה ביקורות מרושעות נוספות של בני דורי, כמו דן מירון ודוד אבידן, שמעולם לא הבנתי מדוע נהגו בהן במדה כזאת של רישעות. בדרכי אל האמת הפנימית שבכתיבתי, מהווה ספרי "הקסם, התענוגות והמוות" אבן דרך רצינית. ממנו והלאה עסקתי יותר ויותר בעיקרים החשובים בעיני כעת: החומרים, הזכרון והשכחה.

ביטוי קיצוני ומדוייק לגישה חדשה זו לי, בולט, לדעתי, בספרי האחרון — "ספר הקטלוגים הפרטיים" — בו אני מדבר בעצמי, ובאותו זמן על עצמי, בעזרת דמותו של "אדם פולו" שהוא האני האחר שלי היוצר הסתכלות עצמית כפולה — הנותנת ובוחנת בעת ובעונה אחת. קודם לא יכולתי להיחשף כך. לומר שיש לי אלתר־אגו משלי. לעסוק ברומנטיקה. בחזון. עכשיו ברור לי למשל שאינני רוצה להיות "in". ולא להיות משורר "לידי" ובכלל — לא להיות דומה או שונה. אפילו לא להיות "ייחודי", אלא לעסוק בדם לִבי שלי, במה שמטריד אותי. ואלה הם בעיקר נושאי הזיכרון והשכחה.

מהי הדמות או הדמויות האחרות שמסתכלות עליך מתוכך?

המכנה המשותף שלהן הוא שכולן אני. והחשוב שבהן הוא "אדם פולו" — דמות גנובה על ידי מתוך ספרו של ז'ון מארי לקלזיו — "דין וחשבון". במקביל להתנהגותו שלו שם כשהוא לוקח אופנוע, משאיר אותו על שפת־הים, ומשנה את זהותו; כך גם אני מוצא את עצמי לא פעם במצב בו אני לוקח את האופנוע הפרטי שלי, הולך אתו לבית־הקפה שלי או לים שלי, ושם הופך את זהותי לזהותו של אדם חיצוני שמסתכל עלי, שלא מרפה ממני, שבוחן אותי, גוער בי וגם מחזק את ידי.

גם אני מוצא את עצמי לא פעם במצב בו אני לוקח את האופנוע הפרטי שלי, הולך אתו לבית־הקפה שלי או לים שלי, ושם הופך את זהותי לזהותו של אדם חיצוני שמסתכל עלי, שלא מרפה ממני, שבוחן אותי, גוער בי וגם מחזק את ידי.

מהם השינויים הלשוניים שחלו בכתיבתך במשך הזמן?

אני חושב שהורדתי את הקישוטיות משירי. אם־כי שלא תהיה אי־הבנה בנקודה זו. אף פעם לא הסכמתי עם הגישה לפיה אני חייב להשתמש בכתיבתי בעברית ענייה מזו אותה אני חי באופן טבעי. אני בן לדור תשיעי בארץ. בביתי היה עושר דיבורי, וכשכתבתי באחד משירי: "את טווית למעני חוט ארוך של קפה" — לא ראיתי בזה קישוט. בכלל, מלים יפות לא מפחידות אותי. ומשום־כך, כשאני אומר שנעשיתי פחות תכשיטן בשפה, אני מתכוון לצורך שלי עכשיו יותר לדבר במילים ופחות לכתוב בהן.

סיפרי הטוב ביותר, לדעתי, הוא "ספר הקטלוגים הפרטיים", משום שקיימים בו, בתמצית, הדברים החשובים לי, שהם — כפי שכבר הזכרתי — נושא הזכרון והשיכחה. אם־כי הדוגמה המובהקת ביותר לעיסוק בהם נמצאת ב"קבר החלרץ".

בשבילי החלוצים הראשונים הם לא רק אלה הקבורים בבית־הקברות בכינרת. גם הורי הם בבחינת ראשונים בשבילי, למרות שאף־פעם לא נחשבו לחלוצים. גם בודליר ורמבו שערכו בזמנם תפנית עצומה לקראת שירה סוריאליסטית; הם ראשונים עבורי. ראשונים הם גם הרוגי דיר־יאסין. ובכלל "ראשונים" הוא עבורי מושג הכולל גם אמירה נפשית וגם אמירה פוליטית. בהקשר לספרי־הילדים שלי, היו לי מאות פגישות עם ילדים. ובין השאלות ששאלו אותי לא פעם, חזרה ונשאלה שאלת יחסי לערבים. ואני, מתמיד, עניתי, שמילדותי לא הבנתי בעייה זאת. הרי באופן הכי טבעי גדלנו יחד. ואני מאמין ש"מות החלרץ" הוא גם מותו של אבו־עיסא, שבא לחגיגות הביכורים בבן־שמן. גם הוא היה ראשון. אנחנו שוכחים לעתים קרובות ראשונים אלה. לא פוקדים את קבריהם. אנחנו שוכחים בכלל כל דבר, ובי יש צורך ללחום מלחמות יחיד נגד השיכחה של עצמי. אני רוצה לזכור שאני שוכח. לזכור דברים שעברו. שמתרחשים לנגד עינינו ואיננו רואים אותם.

ראשית, ידעתי שאני רוצה ל"עשות" מוסף שונה מכל האחרים. יותר מחומרי יצירה ממשיים מחומרים שעל יצירות. שנית, רציתי, והצלחתי, לעורר וויכוחים נוקבים בשאלות ספרות ותרבות. בנוסף, ביקשתי לטפח, לעודד ולפרסם אנשים צעירים, גם בתחילת דרכם. וכן הכנסתי מדור חשוב בשם "מחשבות" בו פירסמו מיטב אנשי הרוח בישראל מסות פילוסופיות. אני יכול להוסיף שהאסטטיקה של העמודים היוותה עבורי גורם חשוב. ולבסוף, עניינה אותי הספרות הישראלית על כל שכבותיה, כולל הוותיקים, ופחות מכך — הרכילות הספרותית.

קבוצת "לקראת" הופיעה כאנטי־תיזה לשירה המכוונת על־ידי זרמים פוליטיים. עצם הנחת אנטי־תיזה כזאת, מעמידה אידאלוגיה שונה. גם מבחינת המגמה וגם מבחינה צורנית.

אני לא הייתי האידאלוג של קבוצת "לקראת". הדומיננט בקבוצה היה נתן זך, ואולי הורושבסקי. עקרונית, מה שנאמר בכלל על "לקראת", נאמר שנים רבות אחרי הפסקת קיומה של הקבוצה, שהיתה גדולה הרבה יותר במציאות מהעקבות האישיים שהשאירה אחריה בספרות — מספר משוררים ושני מבקרים.

היו בקבוצה שתי צורות דיבור — דיבורו של נתן זך שהביא לשירה העברית את הרוח המערבית, דרכו התוודעו רבים לאליוט, לאודן ולקאמינגס. והיה דיבור אחר, בעיקרו של דור ושלי, שהיה הרבה יותר ארצישראלי. וכשאני בוחן בהקשר זה את ספרי הראשון, נדמה לי שאף־אחד עד אז לא פתח שיר בשורה כמו — "ילדי יבניאל ערכו כָּרה גדולה". וכמובן שאיש לא כתב קודם שירים ארצישראליים כמו דור, וכמו בתקופה מאוחרת יותר — שירי השריון של סיון.

ברור לי שהדומיננטיות וההשפעה של זך על היתה גדולה יותר בקבוצה מאשר הדיבור הארצישראלי. אני עצמי, אוהב מאד עד היום את שירתו, המבטאת יושר רב ורומנטיקה. בעיקר בספרו האחרון — "אנטימחיקון", בשירים על אמו שהם, לדעתי, מהשירים היפים ביותר שכתב אי־פעם.

תוכל להגדיר את קו העריכה שלך לאורך חמש וחצי השנים בהם שימשת כעורך המוסף הספרותי של "מעריב"?

ראשית, ידעתי שאני רוצה "לעשות" מוסף שונה מכל האחרים. יותר מחומרי יצירה ממשיים מאשר מחומרים שעל יצירות. שנית, רציתי, והצלחתי, לעורר וויכוחים נוקבים בשאלות ספרות ותרבות. בנוסף, ביקשתי לטפח, לעודד ולפרסם אנשים צעירים, גם בתחילת דרכם. וכן הכנסתי מדור חשוב בשם "מחשבות" בו פירסמו מיטב אנשי הרוח בישראל מסות פילוסופיות. אני יכול להוסיף שהאסטטיקה של העמודים היוותה עבורי גורם חשוב. ולבסוף, עניינה אותי הספרות הישראלית על כל שכבותיה, כולל הוותיקים, ופחות מכך — הרכילות הספרותית.

עורך של מוסף ספרותי בעתון יומי נתון ללחצים אחרים בנוסף לאלה של החומר והכותבים?

אותי מעולם לא לחצו בשום דרך חוץ מלחץ כמויות החומר שזורמו למערכת. משך חודש אחד הגיעו לפעמים שלוש־מאות שירים, מתוכם ניתן היה לפרסם מקסימום עשרה. זאת אחת הסיבות בגללן קשה להמשיך בעבודת עריכה מסוג זה משך זמן רב.

מה השפעתה של עבודת עריכה על היצירה האישית?

בדרך־כלל אני אדם שיודע לנתק בין הדברים.

מה קורה, לדעתך, כיום בשירה העברית? האם אתה רואה שוני גדול בין שנות ה־60־70 לבין המשוררים המאוחרים יותר?

"מאז ומקדם" אני נגד ה"מקסים והמוריצים" של השירה העברית, המובָלים על־ידי המבקרים באופן מאלכותי, בשלשות ובזוגות, וההופכים ל"נסיכים" זמניים. תופעה זו קיימת גם בשירה וגם בסיפורת לא ייתכן, למשל, לטעמי, להזכיר בנשימה אחת את עמוס עוז ואת א.ב. יהושע, או את ויזלטיר, וולך והורוביץ. באשר לשוני שבין הדורות, באופן כללי, אני לא רואה פריצת־דרך קיצונית בשנות ה־70. נראה לי שדווקא בתחילת שנות ה־80 התחילו לכתוב ולפרסם את שיריהם משוררים מוכשרים מאד, שלמרבית הצער לא נכללו באף קטיגוריה, רק משום שאינם שייכים לאף כיתה מוגדרת. ולכן קשה "לקטלג" אותם. אני מתכוון לאנשים כמו: עמית שיטאי, ארנון גולדפינגר, עודד פלד ועוד. אלא שגם תוך התחשבות באלה, אין אפשרות לדעתי לדבר על פריצה משמעותית.

מה דעתך על היחסים בין סופרים לבין המימסד הפוליטי?

בשבילי, החלוצים הראשונים הם לא רק אלה הקבורים בבית־הקברות בכינרת. גם הורי הם בבחינת ראשונים בשבילי, למרות שאף־פעם לא נחשבו לחלוצים. גם בודליר ורמבו שערכו בזמנם תפ־נית עצומה לקראת שירה סוריאליסטית; הם ראשונים עבורי. ראשונים הם גם הרוגי דיר־יאסין. ובכלל "ראשונים" הוא עבורי מושג הכולל גם אמירה נפשית וגם אמירה פוליטית.

באופן כללי אני חושב שמשורר לא יכול להיות מנותק ובעצם, כל משורר הוא בעל אמירה פוליטית. ואפילו אני, שבאחד משירי כתבתי במפורש שהשירה החברתית איננה הז'אנר שלי, מוצא את עצמי, ביחוד בספרי האחרון, נתון ללחצים העצומים של המצב החברתי

משורר לא יכול להיות מנותק ובעצם, כל משורר הוא בעל אמירה פוליטית.

והפוליטי בארץ. וכשאני כותב על טריסטראם — חוקר ארץ־ישראל, אני לא כותב עליו כעל חוקר ירושלים, אלא כעל האיש שהלך ללבנון. ולמרות שכשכתבתי זאת, הייתי נתון יותר לנופי לבנון, אחרי שהָיַיתי בצור ובצידון; לא יכולתי להתחמק מלומר בהקשר זה, ש — כל הזמן כולנו עקודים. וזו כמובן אמירה פוליטית. כלומר גם כשכותבים כביכול רק על נוף, צצה הפוליטיקה בין השיטין. באופן אישי אני לא רוצה בשום תמיכות או טובות הנאה מהמימסד הפוליטי, אבל אני לא בורח מהתייחסות, והעובדה שהייתי רוצה לברוח ושאינני יכול לעשות זאת, היא בעצם החיפוש אחרי האלתר־אגו שלי, אותו הזכרתי קודם כסימן לבגרותי כמשורר. ■

נטע נעמן

הינומה

אֲנִי פָּעוּר אֶל עֹמֶק הַוְרִידִים
הִינוּמָה שְׁקוּפָה יוֹרֶדֶת
אֶל בִּרְכֵּי נוֹגַעַת
בְּעוֹר חָשׂוּף אֲנִי
רוֹאֶה אוֹתָךְ לְמַטָּה
רוֹקֶדֶת יְחֵפָה עַל
שִׁבְרֵי הַזְּכוּכִית.

■

עֵינָיו קְבוּעוֹת בְּקִיר פָּנָיו
רוֹאוֹת אֶת גּוּפִי פָּרוּעַ עַל הַמִּטָּה
קָשׁוּר בְּסִדִינִים
בְּדָם הָאֶצְבַּע נִכְתָּב
עַל סֵפֶר הַכְּרִיתוּת
כַּמָּה שֶׁהוּא בְּתוֹכִי הֵיפִי שֶׁלּוֹ בִּשְׁנָתוֹ

■

קוֹלָהּ
אֵלַי כְּמוֹ סַם
מָוֶת מָתוֹק
אוֹמֶרֶת
"כְּשֶׁהָלַךְ אֲנִי צָרַחְתִּי אֶל הַקִּירוֹת"
(אֲנִי אוֹחֶזֶת בְּעוֹרִי —
הַחֹם קַיָּם)
וְקוֹלָהּ סַם־מָוֶת־מָתוֹק.
בַּחֲלוֹמוֹת
אֲנִי שׁוֹרֶטֶת אֶת אֲדִישׁוּת פָּנָיו.

אחר כך, בא האיש אלי

אַחַר כָּךְ, בָּא הָאִישׁ אֵלַי
בְּגוּפוֹ חֹם זָר
עוֹלֶה בּוֹ בַּעֲנֻגוֹת קְטַנּוֹת
אִישׁ לֹא מְחַיֵּךְ, הוּא נוֹטֵל מַה
שֶׁמַּטֵּל חָפְשִׁי
אֲנִי וְגוּף זָר
מְחַיְּכִים אֵלָיו
תִּרְאֶה, אֲנִי אוֹמֶרֶת
מִכֹּל הַתְּרִיסִים נוֹזֵל אוֹר

חווה כהן פנחס

■

זֶה לֹא הַסְּרִיטָה שֶׁל בָּךְ, יוֹהַן סֶבַסְטְיָאן שֶׁיָּכוֹל
לְמַלֵּא לִי אֶת הַלַּיְלָה. גַּם לֹא גִיטָרָה בּוֹדֶדָה
מְעַדֶּנֶת וְאִשָּׁה פְּרוּטָה בְּאֶצְבָּעוֹת אֲרֻכּוֹת
דּוֹבְבוֹת. אוּלַי חָלִיל בּוֹדֵד בְּמֶרְחֲבֵי אוֹרוֹת
וּצְלָלִים סְגָלִים תְּכֵלִים מִדְבָּרִיִּים. (זֶה יָפֶה
זֶה פִּיּוּטִי כְּמוֹ תְּמוּנָה בְּרָאִי. אוֹ צַעֲדֵי
אִשָּׁה נָקֵשִׁים בְּמִדְרָכָה עַל עֲקֵבִים
יוֹרְדִים. (זֶה אֲמִתִּי) מוֹלִידִים מִתּוֹכִי
יַלְדָּה וְאִוּשֶׁת אֲרָנִים אֵינְסוֹפִית. יַלְדָּה
מִתּוֹךְ יַלְדָּה מִתּוֹךְ יַלְדָּה מִתּוֹךְ יַלְדָּה
כְּמוֹ בְּבוּשְׁקָה. בַּבָּה רוּסִית אֵצֶל דּוֹד אַבְרָם
עַל הַמַּדָּף בַּמִּזְנוֹן מֵעֵץ אֹרֶן בְּרְחוֹב בַּלְפּוּר בַּת־יָם.

■

אַתָּה תָּמִיד תּוּכַל לְקַנֵּחַ עַצְמְךָ מִמֶּנִּי
רַק אֲנִי יְכוֹלָה לָשֵׂאת זַרְעֲךָ עוֹד שָׁעוֹת אֲרֻכּוֹת
לָלֶכֶת בָּרְחוֹב וְאִישׁ לֹא יֵדַע זֹאת. אַתָּה יָכוֹל
לְהֵעָלֵם מִן הָאֲדָמָה בַּמִּלְחָמָה הָאַחֲרוֹנָה
וַאֲנִי יְכוֹלָה לָשֵׂאת זַרְעֲךָ עוֹד שָׁנִים אֲרֻכּוֹת
בְּלִעְדֶּיךָ. אוּלַי זוֹ סִבַּת הַעַקְשָׁנוּת שֶׁהַשֵּׁם
יִנָּשֵׂא אַחֲרֶיךָ. וּמָה אַחֲרַי.
אַחֲרַי יִשָּׁאֵר הַזִּכָּרוֹן וְכָל הַמַּבָּטִים שֶׁאֶסְפְּתִּי
בְּחַיַּי יִהְיוּ מְחֻרֹזֹת עַל צַוָּאר בִּתְּנוּ.

עִם הַזְּמַן, זֶה לֹא גּוּפִים זֶה חֲלָלִים.

כְּשֶׁגּוּף אֶל גּוּף נוֹגֵעַ וְלַזָּעָה יֵשׁ רֵיחַ
וְשֵׂעָר שָׁחוֹר עִם שֵׂעָר אַחֵר
מִתְעָרֵב וּקְצוֹת הָאֶצְבָּעוֹת נִתְקָלוֹת
בִּקְמָטִים. אָז בְּעֹד הַחֲלָלִים עוֹבְרִים
זְרָמִים עַתִּיקִים. וּכְשֶׁכֹּל מִשְׁקַל גּוּפִי
עַל אַרְבַּע מִתְנוֹצֵעַ, אָז הֲנֵרִי מוֹר יֵדַע
אוֹתִי.
וְאֵין אִפּוּר. וּתְמִימוּת זֶה מוּתָּרוֹת לַעֲשִׂירִים
וַחֲוָיָה זוֹ שְׁאֵלָה שֶׁל גִּישָׁה אָז אֲנַחְנוּ בִּישֶׁר
מְנַחֲמִים.

9 באפריל במלחמת העצמאות — נקודת המיפנה במלחמה

אורי מילשטיין

1. הפליטים הפלשתינאים: ההתחלה

הכפרים קסטל ודיר־יאסין נכבשו ושיירת "נחשון" הראשונה חזרה מירושלים לחולדה ביום ו', 9 באפריל 1948. באותו יום הפגיזה סוללת תותחים של "צבא ההצלה" מנכי סמואל את השכונות הצפוניות של ירושלים העברית, ותושבי השכונה הערבית, קטמון, צלפו על יהודים בשכונות הסמוכות. בסביבות משמר־העמק תקפו לוחמי ההגנה את כוחות "צבא ההצלה", שצרו על הקיבוץ, וכטבריה גמלו לוחמי ההגנה לערבים שפגעו ביהודים. בגליל העליון המזרחי נבלמה התקפת לוחמי "צבא ההצלה" על הקיבוץ להבות־הבשן.
אחרי המפלות שנחל ב־9 באפריל חדל "צבא ההגנה" להיות גורם במאבק על ארץ־ישראל (וזאת סיבת פלישתם של צבאות מדינות ערב למדינת ישראל הנולדת ב־15 במאי); שבוע אחרי 9 באפריל ברחו מטבריה כל תושביה הערבים; באפריל ניטשו קרבות־הכרעה בגליל העליון; בתחילת מאי כבשו היהודים את שכונת קטמון בירושלים.
מאתיים וחמישים ושמונה גברים, נשים וילדים נהרגו בדיר־יאסין. אמצעי התקשורת דיווחו על הטבח לפני שהרשה בן־גוריון ליהודים לתת לו פרסום. מנהיגי הערבים הביעו את זעמם, העולם שמע, אנשי הסוכנות התנצלו והעיתונאים, המקומיים והזרים, דיווחו. "שני הצדדים נטו להדגיש, בתעמולתם, את מעשי הזוועה של הצד שכנגד," כתב החוקר כריסטופר סייקס: "ולשניהם נמצאו עובדות בשפע תכלית זו... תעמולת הרדיו הערבי הרבתה לתאר מעשי־זוועה ואף הגזימה בהם. מבלי דעת עשתה התעמולה הערבית את מלאכתם של אצ"ל ולח"י. מטרתה היתה להפיח בערבים אש שנאה ליהודים, אך למעשה מילאה את ליבותיהם פחד ובהלה מפני היהודים, והבהלה גברה פי־כמה מפני שרבים מערביי ארץ־ישראל לקו במצפונם מחמת מעשי הזוועה שביצעו הם עצמם נגד היהודים. נכונותם של הערבים לשאת רגליים ולנוס... גדלה מיום ליום לאחר ששודרו הידיעות על אירועי דיר־יאסין. תעמולת הערבים חזרה שוב ושוב על הידיעות, ניפחה את מספר הקורבנות והדגישה את שפלותו של הפשע, שבעתיים מן השפלות האיומה שהיתה בו בפועל. כיוון שהשפעת־בהלה זו חלה בשעה שהיהודים נטשו את האסטראטגיה הפאביאנית של תחילת המלחמה, דבקו באסטראטגיה של הכרעה והחלו לזכות בהצלחות צבאיות בכל רחבי ארץ־ישראל, היא הפכה את יציאת הערבים מארץ־ישראל — שהיתה גדולת־מימדם מימלא — למנוסת־המונים. האלפים היו לרבבות. הציונים סברו... שבשבוע האחרון של חודש אפריל הגיע מספר הערבים הנמלטים מארץ־ישראל למאה וחמישים אלף."[2]
המנהיג הערבי, הירושלמי, אנואר נוסייבה, הסביר לימים את ההגזמות של הפרסומים הערביים: "חששנו שלנורות הדיבורים אין הצבאות הערביים עתידים לבוא באמת. רצינו לזעזע את תושבי הארצות הערביות כדי שיפעילו לחץ על ממשלותיהם."[3] פרשת דיר־יאסין אמנם עוררה את זעמן של עמי ערב על ממשלותיהן היושבות באפס־מעשה, על הבריטים שלא הצילו את אנשי הכפר וכל היהודים שטבחו בהם, והמלך עבדאללה התכונן לשלוח את צבאו (שהיה בשירות הבריטים ובחסותם) להגנת תושבי ארץ־ישראל הערבים מפני היהודים. אחרי שבועיים, כשניטש הקרב על השליטה בחיפה, דרשו המוני העם הסורי מממשלתם להציל את ערביי חיפה מגורל דיר־יאסים, וממשלת סוריה תיכננה פלישה לארץ־ישראל. איום בריטי תקיף מנע את הפלישה.
העברי־ירדנים והסורים לא שלחו את צבאותיהם לארץ־ישראל כל זמן שהמנדט הבריטי היה תקף, ערביי ארץ־ישראל ברחו בהמוניהם מהאזורים היהודיים ומאזורי הגבול. בריחה זאת, שסייעה להקמת המדינה בעלת הרוב היהודי הגדול, הולידה את בעיית הפליטים הפלשתינאים שהזינה את הסכסוך היהודי־ערבי שנים רבות, והממשיכה להזין אותו בימי כתיבת שורות אלה. בעיית הפליטים, שרבים מהם לא נקלטו בארצות־ערב, נירסמה בתדמית המוסרית של מדינת ישראל בעיני העולם וגם בעיני רבים מאזרחיה. 9 באפריל היה יום גורלי בדראמה הפלשתינאית, אף שרוב הנפשות הפועלות לא ידעו זאת ביום ההוא.
אולי עבד אל־קאדר אל־חוסייני הבין. הוא כבר לא היה נחיים כשהתחולל הקרב בידר־יאסין, אך נראה שלפני מותו הבין את חשיבות הקרבות על הדרך לירושלים ועל הקסטל, ולפיכך חזר מסוריה לארץ־ישראל והשתתף בקרב הקסטל. גבורתו האישית הזיקה לבני עמו. אמנם היהודים לא כבשו את הקטסל בקרב; הם תפסו (פעמיים) כפר ריק, או כמעט ריק. בקרב על הקסטל ניצחו הערבים אבל מותו של מנהיגם הוריד את המוראל שלהם. המפקדים ורוב הלוחמים הערבים שכבשו את הקסטל נטשו אותו כדי להשתתף בלוויית המנהיג, ואז תפסו אותו היהודים.
לא מותו של המנהיג הערבי הכריע את הכף אלא יתרונותיהם החברתיים, המוראליים והצבאיים של היהודים. ב־9 באפריל הוכח שהערכת המפקדים הערבים הבכירים היתה נכונה: יהודי ארץ־ישארל לא רק חזקים מערביי ארץ־ישראל אלא גם מסוגלים לעמוד נגד כל צבאות ערב תִפקודם של היהודים במיבצע "נחשון" היה לקוי, אבל תִפקודם של הערבים היה לקוי עוד יותר.

2. רשות מרכזית יחידה ועליונה

"תוכנית־הנאמנות" שהציעו האמריקאים הטרידה את מנוחתם של מנהיגי הישוב העברי והתנועה הציונית מאז "יום שישי השחור" (19 במארס 1948). הם סברו שהצעה זו נועדה להנציח את שלטון הבריטים בארץ־ישראל ולמנוע את הקמת המדינה היהודית. הוועד־הפועל הציוני התכנס בתל־אביב בתחילת אפריל והקים את מינהלת־העם, שתיפקדה כממשלה דמוקרטית, ואת מועצת העם, שתיפקדה כפרלמנט. כינוס הוועד הפועל הציוני בתל־אביב היה הפגנת הזדהות של יהודי מדינות המערב עם אחיהם הלוחמים בארץ־ישראל. דיוני הוועד הפועל הציוני נפתח ב־6 באפריל בשעה 11 לפני הצהריים, והתנהלו בדלתיים סגורות. ביום ישיבת הפתיחה הגיעה השיירה הראשונה של "מיבצע נחשון" לירושלים והתחוללו הקרבות בדיר־מוחסין, על הקסטל ובמוצא. בישיבה זו אמר בן־גוריון "לא" לתוכנית הנאמנות, והצהיר: ממשלה עברית תקום מייד והמדינה היהודית תקום במועד המתוכנן.
את המצב בחזיתות תיאר בן־גוריון באוזני באי הכינוס בצבעים קודרים: "במשך ארבעת החודשים מאז החלה ההתקפה עלינו, ב־30 בנובמבר, נהרגו יותר מתשע מאות יהודים. ירושלים העתיקה, הישוב היהודי בה, נצורים זה כמה חודשים ואין יהודי יכול להיכנס ולצאת בה. כל ירושלים העברית מנותקת למחצה כל הזמן, היא מנותקת לגמרי עשרה ימים, והיתה סכנת רעב חמורה, ועדיין ישנה. כמעט כל הדרכים בארץ משובשות ליהודים, ואין יהודי יכול לצאת לדרך בלי סכנת נפשות. כמה משקים חקלאיים שלנו בגליל, בשומרון, בעמק־הירדן, ביהודה ובנגב הותקפו לפעמים התקפות קשות על־ידי מאות וגם על־ידי אלפים פורעים... זה מעמיד בפנינו שאלת גורלנו כאשר לא עמדה לפנינו זה יותר מאלף ושמונה מאות שנה, והשאלה איננה אם להתגונן או להיכנע... כל היהודים, גם בארץ וגם בגולה מוכרחים לעמוד על זכותם ועל זכות עמם למולדת.. לעצמאות... לנו אין ברירה אלא לעמוד בכוח, והשאלה איך... היא השאלה המכרעת, שאלת השאלות, והיא חייבת לדחות מפנייה כל עניין אחר." בן־גוריון קרא לוועד הפועל לארגן את התנועה הציונית ואת הישוב העברי למילוי חמישה התנאים שיאפשרו ליהודים לנצח במלחמה:
"לגייס את כל הפוטנציאל האנושי שלנו גם לנשק וגם למשק, באופן הרציונאלי ביותר, מתוך התחשבות יחידה עם צורכי הביטחון.
להכין, לייצר ולהשיג את הציוד הדרוש לנו ביבשה, בים ובאוויר, בהתאם להכנות שכבר נעשו ונעשות. בציוד זה כלולים גם כלי־רכב.
... להסדיר את המשק שלנו... בהתאם לצורכי שעת־חירום, למען החזקת הכוח הצבאי שילך ויגדל בכמותו, ולמען קיים את הכלכלה העברית בארץ, את המשק היהודי בארץ, שלא יתערערו.
להקים רשות מרכזית יחידה ועליונה שתחלוש על כוח האדם, הצבא, עובדי המשק, התעשיה והחקלאות ועל הפינאנסים, השירותים הממשלתיים בישוב ובארץ, ואשר תישען על התמיכה המלאה והנאמנה של התנועה הציונית והעם היהודי בעולם.
בבוא המועד הנכון לעבור מהתגוננות להתקפה לאורך כל החזית, לא רק בשטח המדינה היהודית ולא רק בתחומי ארץ־ישראל אלא לעבור להתקפה ולמחרץ את כוח האויב בכל מקום וארץ אשר יימצא, וזה ייתכן. הרשות העליונה תקבע מתי המועד הנכון."
בן־גוריון ביקש מהוועד־הפועל הציוני סמכות להקים את הרשות העליונה הזאת, שתחליף את המוסדות שהיו קיימים עד אז; הוא ביקש סמכות להקים ממשלה.[4]
עוד בעיה עמדה על הפרק: הסכם ותיאום מיבצעי בין ההגנה לאצ"ל ולח"י. הציונים הכללים והמפלגות הדתיות רצו בהסכם כזה. מפא"י ומפ"ם התנגדו. שישה ימים דן הוועד הפועל הציוני — במליאה, בוועדות ובישיבות הנהלת הסוכנות — בשלושה נושאים: הסכם בין ההגנה ובין שני הארגונים הקטנים, הצעת משטר הנאמנות וניסיונות מועצת־הביטחון של האו"ם להביא להפסקת־אש (ביום ה', 1 באפריל, קיבלה מועצת הביטחון פה אחד את הצעת ארצות־הברית, לקרוא לשביתת־נשק מיידית בארץ־ישראל. ברוב של תשעה קולות ושני נמנעים — ברית־המועצות ואוקראינה — אישרה המועצה את הצעת ארצות־הברית, לכנס מושב מיוחד של עצרת או"ם לדיון מחודש בבעיית ארץ־ישראל).[5] חברי הנהלת הסוכנות מארץ־ישראל,

מארצות־הברית ומאנגליה התכנסו בתל־אביב ב־8 באפריל, יום אחרי שביקש הנציב העליון סר אלן קנינגהם מהמזכיר המדיני של הסוכנות ליאו כהן להסכים להפסקת־אש מיידית.[6] נחום גולדמן הציע להסכים להפסקת־אש עד שיסתיים המשא־ומתן באו"ם על שביתת הנשק, ולהעמיד תנאי להסכמה זאת: שלא יחדרו לארץ־ישראל יחידות נוספות של "צבא ההצלה". רוז הלפרין (ארצות־הברית) הצטרפה לדעת גולדמן. בן־גוריון הציג תנאים אחרים: "אם הצד השני יפסיק את האש, ואם יבטיח חופש תנועה בדרכים בכל הארץ, והממשלה (הבריטית) צריכה להיות אחראית לסדר." תנאים אלה ודאי לא יתמלאו, ניבא בן־גוריון, מפני ש"הסכנה לישוב היא לא מצד הכנופיות והפורעים אלא מצד הממשלה."[7]

בן־גוריון ודאי ידע שהבריטים מתכוונים לפנות את הארץ, ושבקרבות הם ניטראליים, ובמקרים רבים הם מסייעים ליהודים, בכוונה או שלא בכוונה; מתקבל על הדעת שבביטוי 'סכנה ליישוב' התכוון לא לסכנה הצבאית אלא לסכנה מדינית. הוא ידע שהמדינאים הבריטים אינם מאמינים שהיהודים יקימו מדינה ללא מלחמה, שהם לא יסכימו לכפות על הערבים מדינה יהודית ושהם סבורים כי המלחמה בארץ־ישראל תזיק לאינטרסים שלהם במזרח־התיכון ותחליש את המערב במלחמה הקרבה. בן־גוריון התנגד להפסקת־אש ושביתת־נשק בחסות או"ם, משום שחשש שתוצאתן תהיה הצעת פתרון שלא יהיה מדינה יהודית עצמאית. לחשש הזה היה על מה לסמוך אבל בהערכתו את מידת נכונותם של הבריטים להאבק באו"ם נגד הכרזת עצמאותה של מדינה יהודית באמצע מאי ואת משקלם של הבריטים במאבק כזה הגזים בן־גוריון, ולעומת זאת לא העריך נכון את עוצמת התנגדותו של משרד־החוץ האמריקאי ליישום תוכנית החלוקה. כיום אפשר לומר שהוא היה מדייק יותר אילו אמר: "הסכנה לישוב היא לא מצד הכנופיות אלא מצד משרד־החוץ האמריקאי."

הרובע היהודי בעיר העתיקה בעת מלחמת השחרור

ב־9 באפריל התכנסו שוב חברי ההנהלה הציונית. הקסטל ודיר־יאסין כבר היו בידי היהודים. בן־גוריון סיפר לחברי ההנהלה על קרבות הקסטל ומשמר־העמק. עמנואל ניומן (ארצות־הברית), פרופ' זליג ברודצקי (אנגליה) ומשה שפירא (מנהיג "הפועל המזרחי" בארץ־ישראל) הציעו להקים "קבינט מלחמה" ובן־גוריון ניסה להכשיל את הצעתם. הוא אמר: "ההנחה... היא שלא ועדה מנהלת את התיק* כי אם איש אחד. אני הגעתי למסקנה שלא מעניינת אותי המדינה היהודית אלא הביטחון, ויותר תעמידו את הביטחון בפני קשיים פנימיים אם רק תקבעו שיש שלושה או חמישה (חברים בוועדה), ולא תקבעו מיד מי הם השלושה או החמישה." הוא טען כי אין ספק שכל שבע המפלגות והסיעות שיקימו את הממשלה הקואליציונית ידרשו שנציגיהן ישתתפו בקבינט המלחמה, ולכן לא תהיה זאת ועדה מצומצמת המסוגלת לקבל החלטות גורליות, ורמז שאם תוקם ועדה כזאת הוא לא יסכים לקבל את תיק הביטחון. הישיבה נפסקה כדי לתת למפלגות שהות להתייעצויות.[8] באותו יום דנה הוועדה הפוליטית של הוועד־הפועל הציוני בפרטי ההסכם בין ההגנה לאצ"ל ולח"י.[9]

במוצאי שבת, 10 באפריל, התחדשו הדיונים. פרופ' זליג ברודצקי אמר: "במשך השבוע שאני פה ראיתי דברים קשים. לא תיארתי לי שדבר כזה, כמו אי־הבאת מזון לירושלים, יכול לקרות. זה מראה שאין תכנון כפי שהוא צריך להיות. אף פעם בחיי לא הייתי כה מדוכא בעניין מצב הציונות כמו הערב. איך אוכל לומר ליהודים באנגליה שהישוב יוכל להילחם, אם בנוכחותי קורים דברים כאלה? אני מלא דאגה. אסור לנו לעזוב את המקום לפני שזה יסודר." מנהיג הציונים הכללים ב', פרץ ברנשטיין, הצטרף לדעת ברודצקי: "אינני יודע אם לא אחרנו את המועד. אם מצב הדברים הוא זה שביום שלישי (13 באפריל) מפסיקים את העבודה בבתי־הזיקוק בחיפה, ואפשר להחזיק מעמד עוד כמה ימים, איך זה קרה שבמשך ארבעת החודשים לא אספנו מלאי של דלק בתל־אביב?... הריב הזה על הסמכויות הביא לידי כך שאנחנו יושבים בלי דלק, וצריכים ללמוד לכל הפחות דבר אחד, שצריך להיות גוף קטן (שיתפקד כקבינט מלחמה)... ההרכב המפלגתי (שלו) אינו מעניין אותי."

שוב לא הגיעו המתדיינים לדעה אחידה, ובן־גוריון הודיע שיוקם מוסד עליון ובו שלושה־עשר חברים. עד 15 במאי לא יקראו לו ממשלה, ומתאריך זה יהיו השלושה־עשר לממשלת ישראל. הוא דיווח:

"בירושלים מצב של חצי־רעב. ישבתי עכשיו עם המטה, לברר המצב סביב ירושלים. מסרתי, לפני שבועיים, שאנחנו עומדים לפתוח את הכביש. בינתיים הגיעה לירושלים שיירה לא גדולה, שהיתה בדרך עשרה ימים.* צריכים לשלוח מזון לירושלים. הערבים ריכזו את כוחותיהם סביב ירושלים. מטרת פעולתנו היתה לשחרר את הדרך להבאת מזון. הדרך היתה משוחררת, מזון לא הביאו. אין סיכוי שיביאו מזון, אין מי שיעסוק בזאת. אין מכוניות. אין נהגים. יש סכנה שהמאמץ שנעשה יהיה לשווא."[10]

נראה שבן־גוריון הגזים בכוונה, כדי להשיג תמיכה להתנגדותו להקמת קבינט המלחמה אבל גם מתקבל על הדעת שהוא עדיין לא הבין את המשמעויות של אירועי 9 באפריל, ונראה שליקויי מיבצע "נחשון" דיכאו אותו. על אף ספקנותו האמין בן־גוריון עד אז שגדודי הפלמ"ח והחי"ש יהיו מסוגלים לפעול יחד במיבצעים צבאיים; מיבצע "נחשון" וקרבות הקסטל הוכיחו לו כי הביקרות שמתח על ההגנה לפני שפרצו הקרבות לא היתה מוטעית. הוא ידע שיגאל ידין ושמעון אבידן לא יכלו להשליט את מרותם על יוספ'לה טבנקין, ושטבנקין לא סייע ללוחמים הירושלמים במוצא ובקסטל בשעות הקריטיות.[11] עוד יותר מקודם הבין עתה שלא די ביחידות גרילה ובלוחמים בעלי מוטיבציה גבוהה. יחסו לפלמ"ח ולתומכיו הפוליטיים עבר אחר־כך כמה גלגולים, אבל נראה שהחלטתו לסלק את ישראל גלילי מראשות המיפקדה הארצית של ההגנה ולפרק את הפלמ"ח — שהוא ראה בו מיליציה מפלגתית — התגבשה על־פי הלקחים שהפיק מהשלב הראשון של מיבצע "נחשון".

שלושה ימים אחרי 9 באפריל הסתיימו דיוני הוועד־הפועל הציוני (וב־12 באפריל, בשעה 5 לפנות בוקר) בהחלטה להקים את "מינהלת העם", שתתפקד כממשלה עד הכרזת העצמאות ושחבריה יהיו ארבעה נציגי מפא"י, שני נציגי הציונים הכלליים, שני נציגי מפ"ם, נציג "המזרחי", נציג "הפועל המזרחי", נציג הספרדים, נציג "עליה חדשה"* ונציג "אגודת ישראל". בעד ההסכם בין ההגנה לאצ"ל ולח"י הצביעו שלושים ותשעה, שלושים ושניים התנגדו לו וחמישה נמנעו. כמעט כל חברי מפא"י ומפ"ם בוועד הפועל הצביעו נגד ההסכם, ודוד רמז נמנע. יצחק בן־אהרון (מפ"ם) טען שהסכם זה יחבל בהגנה, והמצדדים בהסכם הגיבו על דבריו בקריאות־זעם.

נוסף על מינהלת־העם החליט הוועד־הפועל הציוני להקים את "מועצת העם", מעין גוף פרלמנטרי של שלושים ושבעה איש שייוצגו בו גם שתי המפלגות שלא השתתפו בקואליציה הציונית (הרוויזיוניסטית והקומוניסטית). הרי הרכב "מועצת־העם": עשרה נציגי מפא"י, שישה נציגי הציונים הכללים, חמישה נציגי "המזרחי" ו"הפועל המזרחי", חמישה נציגי מפ"ם, שלושה נציגי "אגודת־ישראל" ו"פועלי אגודת ישראל", שלושה נציגי הרוויזיוניסטים, נציג אחד של הקומוניסטים, נציגת ויצ"ו, נציג "עליה חדשה", נציג התימנים ונציג הספרדים.[12]

3. בלשכתו של ג'יימס פורסטל

הידיעות על הכישלונות הצבאיים של היהודים בסוף מארס הדאיגו את המימשל האמריקאי. שר ההגנה ג'יימס פורסטל, שהתנגד להקמת המדינה היהודית, כינס התייעצות סודית־ביותר בלשכתו ב־4 באפריל. השתתפו בה הרמטכ"ל גנראל גרונטר, אחדים מראשי המטות המשולבים ועוזריהם, חבר משלחת ארצות־הברית באו"ם דין ראסק* ופקידים בכירים אחדים, ודנו באמצעים הצבאיים שיבטיחו את משטר נאמנות או"ם בארץ־ישראל, בהנחה שממשלת בריטניה, הסוכנות היהודית והוועד הערבי העליון ישתפו פעולה עם ארצות־הברית בעניין זה. דין ראסק הצביע על הסכנות שמשטר נאמנות של או"ם ימנע אותן, ועל היתרונות שיביא משטר כזה לארצות־הברית: ברית־המועצות לא תשתלט על ארץ־ישראל בעזרת סוכניה, שבוודאי יסתננו אל בין העולים, ולא תוכל לנצל לטובתה את המלחמה היהודית־ערבית; ארצות־הברית לא תיאלץ להתערב במלחמה הזאת ולמנוע את טבח היהודים; הכוחות הצבאיים שיידרשו ממנה להבטחת משטר הנאמנות יהיו קטנים מהכוחות שיידרשו להתערבות כזאת; נוכחות הצבא האמריקאי תאפשר בניית שדות־תעופה אמריקאיים בארץ־ישראל.

ראשי המטות המשולבים אמרו שאין סיכוי להפסקת־אש בארץ־ישראל: גם אם מנהיגי שני הצדדים יחליטו להפסיק את הלחימה, הארגונים הקיצוניים של היהודים ושל הערבים לא יקבלו את הדין, יפגעו גם ביחידות הצבאיות האמריקאיות ואולי יגררו שני המחנות למחלמה ממש. לכוח שישמור על משטר הנאמנות דרושים איפוא לפחות מאה וארבעה אלף חיילים, ומאחר שארצות־הברית אינה יכולה להרשות לעצמה כישלון בהבטחת הנאמנות עליה להביא בחשבון (במקרה שההפוגה תתמוטט) הגדלה ניכרת של הכוח, אולי פי שניים ואולי פי שלושה.[13] בתזכיר שהגישו ראשי המטות המשולבים לנשיא טרומן באותו יום כתוב שראוי לשלוח לארץ־ישראל, נוסף על מאה וארבעה אלף חיילי היבשה, גם שש משחתות, טייסת ביוון, שישה כלי־שיט קטנים, שבעים ושלושה מטוסים ויותר מארבעת אלפים לוחמים מחילות הים והאוויר. אם ארצות־הברית ובריטניה ישתתפו בכוח שיבטיח את משטר הנאמנות, בארבעים וחמישה אחוזים כל אחת, וצרפת תשתתף בעשרה אחוזים, יהיה אפשר להפעיל את הכוח רק אחרי 15 במאי. כדי לממש תוכנית זאת יש להגדיל את תקציב הביטחון של ארצות־הברית.[14]

ב־9 באפריל היו אנשי המימשל האמריקאי פעילים מאוד. הפקיד הבכיר ביותר במשרד החוץ שטיפל בענייני ארץ־ישראל, לוי הנדרסון, יזם את הזמנתם של ד"ר יהודה מאגנס* מארץ־ישראל ועזאם פחה ממצרים לארצות־הברית, כדי להציע להם לרסן את הקיצוניים בשני המחנות ולדחות את מועד הקמת המדינה,[15] לתת שר החוץ רוברט לובט הורה לשגריר ארצו בלונדון להשיג את הסכמתו של ארנסט בווין להפסקת־אש מיד ולהקפאת התהליך המדיני בארץ־ישראל, לקביעת מעמד בין־לאומי לירושלים ולהקמת כוח בין־לאומי להבטחת משטר הנאמנות בארץ־ישראל, בהשתתפות יחידות מארגניטינה, מאוסטרליה, מבלגיה, מבראזיל,

מקובה, ממצרים, ממקסיקו, מניו־זילנד ומשוודיה. לובט ביקש מהשגריר להזכיר לבווין שברית־המועצות עלולה לנצל את הסכסוך היהודי־ערבי ולהקים גרורה בחלק מארץ־ישראל, ולומר לו שאם לא יפעלו בריטניה, צרפת וארצות־הברית במשותף עלולות לקום בארץ־ישראל שתי מדינות אנטי־מערביות, ושאם יהיה מרחץ דמים בארץ־ישראל אחרי שיפוג תוקף המנדט תאשים דעת הקהל העולמית — ובייחוד האמריקאית — את בריטניה, ואז תתרופף הברית בין שתי המדינות והיחסים ביניהן ייפגמו;[16] ראש משלחת ארצות־הברית

כיתת סיור של הפלמ"ח בנגב

לאו"ם וורן אוסטין זימן במשרדו פגישה לא־רשמית של חברי מועצת הביטחון. הנשיא התורן של המועצה לחודש אפריל, אלפונסו לופס מקולומביה, דיווח בפגישה זו על שיחותיו עם משה שרת ועם ג'מאל חוסייני, איש הוועד הערבי העליון. לדברי לופס הוא אמר לשרת כי אין ליהודים רשות להקים ממשלה בלי אישור מועצת הביטחון, ושרת השיב לו כי היהודים יעשו הכול למען ביטחונם. גם אצל היהודים וגם אצל הפלשתינאים גובר הרגש על ההיגיון, אמר לופס, וראוי לכפות עליהם הפסקת־אש ולהמשיך בשלטון המנדט הבריטי לזמן מה.[17]

4. "מדוע נאמנות בירושלים?"

משה שרת וחבריו, שידעו כל מה שנאמר ונעשה מאחורי הקלעים ובחדרי־חדרים של המימשל האמריקאי ומועצות או"ם, הפעילו שוב את "התותח הכבד" שלהם, פרופ' חיים וייצמן, באיגרת ששלח וייצמן לטרומן ב־9 באפריל כתוב: חלוקת ארץ־ישראל מתגשמת למעשה ואין טעם להחזיר את הגלגל אחרונית; משטר־הנאמנות, שגם היהודים וגם הערבים מתנגדים לו, לא יפתור את הבעיות, ולעומת זאת יידרש בכוח רב לכפייתו; היהודים מבקשים ששלטון בריטניה בארץ־ישראל לא יוארך.[18] באותו יום נפגשו רוברט לובט ודין ראסק עם משה שרת. לובט האשים את שרת בחוסר עקביות: הרי היהודים מוכנים לקבל נאמנות בין־לאומית על ירושלים, מדוע הם דוחים משטר כזה בכל הארץ? "אולי מפני שההגנה נכשלה בירושלים ומצליחה בכל חלקי הארץ?* מדוע נאמנות בירושלים ולא בתל־אביב?" שרת הגיב: אם ההגנה תקבל נשק היא תפתור את בעיית ירושלים. הפעילות הצבאית של היהודים בירושלים היא הגנתית גם אם היא נראית כתוקפנית. אם לא תתקוף ההגנה את אויביה בירושלים צפויים יהודי העיר לסכנת רעב.

האם הבריטים דנו באספקת מזון ליהודים ירושלים? שאל לובט את ראסק, וקיבל תשובה: הבריטים עסוקים בפינוי ואינם יכולים לאבטח שיירות אספקה של היהודים. דברי־ביקורת ספונטאניים נפלטו מפי לובט: אילו היו הבריטים מעוניינים, ודאי היו מתגברים על קושי זה. ארצות־הברית ודאי לא תזכה ברוב של שני שלישים בעצרת הכללית של האו"ם להצעת כינון משטר הנאמנות, אמר שרת לשני האישים, ומוטב שהיא תסייע לבסס את העליונות הצבאית של היהודים, כדי שהערבים יסכימו להסדר של קבע בארץ־ישראל. ארצות־הברית אינה יכולה לספק נשק ליהודים ולמנוע אותו מן הערבים, ענה לובט. מוטב שהיא תמכור נשק לשני הצדדים, והרי היהודים ינצלו אותו ביעילות יותר מאויביהם. הוא שאל: האם אינכם יכולים לרסן את אצ"ל ולח"י? מאין הם מקבלים סיוע? הרי רק ההפוגה בקרבות עשויה למנוע תוהו־ובוהו בארץ־ישראל אחרי יציאת הבריטים, ואם אצ"ל ולח"י יטרפדו את ההפוגה יהיה גורלם של היהודים מר.

בערב נפגשו ראסק ושרת שוב.[19] ארצות־הברית אינה רוצה בהמשך מרחץ־הדמים בארץ־ישראל, אינה רוצה לפעול בעניין זה לבדה ואינה מעוניינת בשיתוף פעולה עם ברית־המועצות, אמר ראסק, לכן האו"ם הוא הפיתרון, ומשטר הנאמנות יאפשר את חלוקת ארץ־ישראל בתנאים יותר טובים. שרת ענה: הקפאת המצב מיטיבה רק עם הערבים. היהודים לא יסכימו להקפאה כזאת.

מהו הכוח שברשות אנשי אצ"ל ולח"י? שאל ראסק. פעילותם אפשרית רק מפני שאין ליהודים מדינה, ענה שרת. אחרי הכרזת העצמאות הם יתפרקו. אילו סיפקו האמריקאים נשק ליהודים, היו היהודים מביסים את אויביהן על נקלה. היהודים נחושים בדעתם להקים ממשלה והיא תפעל במלוא סמכויותיה, החל מ־15 במאי.[20]

שרת שלח מברק קצר לבן־גוריון ולגולדה מאיר, והציע להם לחזור בהם מן הדרישה לסלק את "צבא ההצלה" מארץ־ישראל כתנאי להפוגה, ולדרוש רק את מניעת חדירתן לארץ של יחידות נוספות מצבא זה.[21] במברק ארוך יותר, ששלח לבן־גוריון ב־11 באפריל, הציע שרת לדבוק בהתנגדות למשטר הנאמנות ולא לקבל תנאים מדיניים להפוגה (כגון הקפאת ההכנות להקמת המדינה); להסכים להצבת כוח בין־לאומי בירושלים, כעין "שומר רכוש העולם"; לרסן את אצ"ל ולח"י כדי שהאמריקאים והאחרים יידעו שהסוכנות היהודית מסוגלת לעמוד בהתחייבויותיה ושהאש אמנם תופסק. שרת גם הביע תקווה שהצעת כינון משטר הנאמנות לא תזכה ברוב הדרוש לה בעצרת המיוחדת, מפני שארצות־הברית לא תפעיל את כל כוח־השפעתה למען אישורה.

5. "לפי הסיכויים, נצליח"

בישיבת הנהלת הסוכנות ב־16 באפריל נדון מאבקו המדיני של משה שרת. היתה זאת ישיבתה האחרונה של הנהלת הסוכנות כמוסד המדיני העליון של התנועה הציונית והישוב העברי. הישיבה הראשונה של מינהלת־העם היתה אמורה להתקיים אחרי יומיים. בן־גוריון הציע לאשר את קווי המדיניות של שרת ולהורות לו לא לוותר בנושא העליה ולא להסכים לפיקוח בריטי על שביתת־הנשק. אחר־כך סקר את המצב בחזיתות ואת ההכנות לקראת הכרזת העצמאות.

"אנחנו רחוקים מרחק לא קטן מאותו הכוח שהיה דרוש לנו כדי לפגוש את 15 במאי. חסרה כמעט המחצית מהכוח האדם שהיה דרוש, חסרים שמונים אחוזים מכלי־הרכב וחסר גם שאר הציוד במידה לא קטנה... הדרך לירושלים נכבשה והכיבוש מתרחב, (מחנה) ואדי צראר נשמד, (הכפר) סריס נכבש. תיעשנה עוד פעולות להרחיב הכיבושים שלנו בהרים. לפי הסיכויים, נצליח. תהיינה עוד שלוש שיירות וזה יבטיח אוכל לירושלים ליותר מחודש ימים. אחרי שחלק הכוח הזה ישוחרר מהפעולה בדרך, יצטרך לעשות פעולת טיהור בירושלים עצמה. דבר שני, הכרחי לשחרר כמה מקומות־פגע בסביבות שלנו (איזור תל־אביב). ושטח שלישי, העמק. אל תהיה לנו הרגשה של הקלה. יכולות להיות תקלות שונות, אם ייכנס, למשל, הליגיון הערבי לפעולה.

"יהיה הכרח לגייס כוח אדם עד גיל שלושים וחמש, גם בעלי משפחות עם ילדים, ונצטרך להרחיב גיוס בעלי־מקצוע, כגון מכונאים, נהגים, טבחים ואחרים, מכל המקומות שלהם ובאיזה גיל שהם, ונצטרך לגייס במשקים את כל המפקדים, ויש מהם בעלי עמדות־מפתח במשקים, ואם הם יוצאים ממקומותיהם הרי זה הרס המשק... בכל מקום שיש חזית ידנו על העליונה. דבר זה מחייב גיוס רב ומהיר של אנשים, חלק מוגבלים בגיל וחלק לא מוגבלים בגיל, וגיוס כלי־תחבורה ומזון."[22]

אליעזר קפלן — גזבר הסוכנות והמיועד לקבל את תיק האוצר במינהלת־העם ובממשלת־ישראל הראשונה — דיווח: תקציב חודש אפריל הוא שני מיליון מאתיים וחמישים אלף לא"י, ודרוש עוד יותר. סכומי כסף אלה עדיין אינם. יש תקווה להשיג שני שלישים מהם בהלוואות. ייתכן שממשלת ארצות־הברית תטיל אמברגו על סיוע כספי של יהודים אמריקאים לישוב העברי; לעומת זאת מרשה ממשלת דרום־אפריקה ליהודי ארצה לסייע לאחיהם בארץ־ישראל.[23]

בדיון הזה כבר נשמעה נימה אופטימית. המהפך שהתחיל ב"מיבצע נחשון", ושהגיע לשיאו ב־9 באפריל, כבר הסתמן, ובאמצע אפריל היה אפשר להעריך שהמדינה היהודית אמנם תוכרז בעוד חודש ושיש ליהודים סיכוי לעמוד מול תוקפנות ערבית מן החוץ. ■

רשימת קיצורים

אצ"מ — ארכיון ציוני מרכזי

ת"מ — תעודות מדיניות דיפלומטיות דצמבר 1947 - מאי 1948, גנזך המדינה תש"מ.

FRUS — מסמכי משרד החוץ האמריקאי.

מראי מקומות

1. יוסף קליר, "ממנדט למדינה", ראובן מס' 1952, ע' 66-67.
2. כריסטופר סייקס. "מבלפור ועד בווין", מערכות, 1979, ע' 327.
3. לאפייר וקולינס, "ירושלים ירושלים", ע' 232.
4. אצ"מ 5/322/ מושב הוועד הפועל הציוני, ישיבה כ' אחרי הצהריים, 6 באפריל 1948.
5. FRUS 1948 Vol. Vh 800 (הוראות תת־שר החוץ רוברט לובט לשגרירים אמריקאים בארצות אחדות מ־6 באפריל 1948); "הארץ", 2 באפריל 1948.
6. ת"מ 353, שיחת ל. כהן — סר א. קנינגהם, 7 באפריל 1948.
7. אצ"מ 35/2, פרוטוקול מישיבת הנהלת הסוכנות היהודית, 8 באפריל 1948.
8. אצ"מ 35/3, פרוטוקול מישיבת הנהלת הסוכנות היהודית לארץ־ישראל, 9 באפריל 1948.
9. "הארץ", 11 באפריל 1948.
10. אצ"מ 35/4, פרוטוקול מישיבת הנהלת הסוכנות היהודית, 10 באפריל 1948.
11. הראיונות הנ"ל עם יגאל ידין ועם חיים לסקוב.
12. כאצ"מ 5/5/322; פרוטוקולים מדיוני הוועד הפועל הציוני; "הארץ", 13 באפרי 1948.
13. FRUS 1948 Vol. v.hh. 797-798 (תזכיר דיון, נכתב על־ידי שר ההגנה ג'יימס פורסטאל, סודי ביותר, לעיון בלבד), 4 באפריל 1948.
14. FRUS 1948 Vol. v.hh. 798-800.
15. FRUS 1948 Vol. v.hh. 804-805 (תזכיר הנדרסון ללווט, 9 באפריל 1948).
16. FRUS 1948 Vol. v.hh. 805-807 (לווט לשגרירות בבריטניה, 9 באפריל 1948).
17. FRUS 1948 Vol. v h 809 (אוסטין לשר החוץ על פגישה בלתי רשמית של חברי מועצת הביטחון ב־9 באפריל 1948.
18. ת"מ 364, ח. וייצמן אל הנשיא טרומן, 9 באפריל 1948.
19. ת"מ 365, שיחת מ. שרתוק — ר. לובט וד. ראסק, 9 באפריל 1948.
20. ת"מ 366, שיחת מ. שרתוק - ד. ראסק, 9 באפריל 1948.
21. ת"מ 367, מ. שרתוק אל ד. בן־גוריון וג. מאירסון, 9 באפריל 1948.
22. ת"מ 371, מ. שרתוק אל ד. בן־גוריון, 11 באפריל 1948.
23. כאצ"מ, 35/8, פרוטוקול מישיבת הנהלת הסוכנות, 16 באפריל 1948.

* תיק הביטחון.

* הכוונה לשיירת "נחשון" הראשונה, שהוחל בארגונה ב־1 באפריל ושחזרה לשפלה ב־9 באפריל.

* מפלגה של עולים מגרמניה, שנתגלגלה אחר־כך ב"מפלגה הפרוגרסיבית" ול"מפלגה הליבראלית העצמאית".

* לימים שר החוץ האמריקאי.

* נשיא האוניברסיטה העברית בירושלים והאיש בעל ההשפעה בקבוצה "ברית־שלום", ששאפה לקרב את עמדות הציונות והתנועה הלאומית הערבית אלה לאלה.

* לובט לא הבין שאחרי מות עבד אל־קאדר אל־חוסייני וכיבושי הקסטל ודיר־יאסין התחולל מהפך בחזית ירושלים.

קרן השומר־הצעיר

מברכת את ציבור קוראי "עתון 77" ומשתתפיו בחג חרות ובחג עצמאות שמח וקוראת לסיכול סכנת המלחמה.

הופיע

פוליטיקה

מס' 7 אפריל 1986

שלטון החוק בישראל

עורכים: עדית זרטל, יוסי שריד

משתתפים: אלוני שולמית; אסתר אלכסנדר; ברוך אלמקיים; מירה אריאל; רות גביזון; אברהם גל; אמנון זכרוני; ראול טיילבוים; רם כספי; אליה ליבוביץ; יהודה לנקרי; שאול משעל; משה נגבי; זאב סגל; אוריאל פרוקציה; חיים צדוק; קלוד קליין; הנס קלינגהופר; מרדכי קרמניצר; אריאל רוזן־צבי; משה שחל; יורם שחר; שמואל תמיר.

הָאוֹת שֶׁיֵּרֵשׁ שְׁחוֹרֵי־עֲלָטוֹת יַלְבִּין צִדְעֵי־שַׁחֲרִית
עֲבָרִין אֵלִים יְנַגֵּן כִּנּוֹר מֵהַמֹּתָן: רָה רָה רָה
וּפַנֵּי־רוּחוֹת שֶׁלְּכוּוֹן הַדֶּגֶל לֹא יִשְׁרְקוּ מְחוֹרִים בַּסְּתָיו
רַק הַנִּמְלָה תִּרְחִיק חוֹל מִלְּבְנַת־הַחַבָּלָה־הַמְאֻלְתֶּרֶת
וְיָרֵחַ מָלֵא שֶׁיִּוָּלֵד בִּשְׁבִיעֵי יְחַבֵּר לְאִינְפּוּזְיַת־שְׁתִיקָה.

הַצְּרוֹר שֶׁבְּמִשְׁחַק הַבֶּטֶן יַנְפִּיק חוֹרֵי־הַרְכָּבָה בִּדְמוּת אָדָם מְנַקֵּב
יוֹרִים בַּבּוֹקֶר: קְלָף כֵּן וּקְלָף לֹא
אֲבָל הַכִּדּוּר שֶׁיִּתְחַסֵּם בְּפִנְקֵס הַצִּ'קִים יְחָרֵר אֶת כִּיס הַחֲלָצָה
וְהַנְּמָלִים יֵימִינוּ אֶל חוֹר־הַשְּׁבִיל כְּהַשְׁמָאלַת כְּאֵבִים לַלֵּב.

שׁוּם יְרִיָּה לֹא תְּקַפֵּל נַרְקוֹמָן כְּהֶעְדֵּר הַסֵּם בָּעוּרְקִים
תְּשׁוּקַת הַתְּפוּחַ תִּהְיֶה עֲגֻלָּה
וְהַדִּבּוּר שֶׁיִּמּוּת בְּתוֹם הָעֲקִיצָה יְרוֹקֵן אֶת עִגּוּל־עַצְמוֹ בָּאֲוִיר.

הַזִּמְזוּם הָעַל־קוֹלִי יְחַשְׁמֵל עוֹרוֹת־תֹּף
וְיֹדֵי הַקַּלְפָּן, כְּכַנּוֹרָן זָהִיר, יֶאֱסְפוּ מִתּוֹכוֹ חַשְׁמַל.

אֶת הַתְּפָרִים בַּלֶּסֶת יִפְרְמוּ וְיִפְרְמוּ הַיּוֹנִים הָהֲרוּת
אֶגְלֵי זֵעָה שֶׁיִּשְׁרוּ לַחוֹל יִתְחַבְּרוּ לְפָזֵל־מַצָּח
וְהַדֹּנֶג שֶׁיִּזְרַק לִדְבוֹרִים מֵתוֹת יִהְיֶה לִדְבַשׁ רִיק.

חֶלֶל עַקְלָתוֹן שֶׁיִּצְלַע מֵעַל הַכִּנּוֹר יֵחָתֵךְ בְּצוּרַת S
גַּם הַכֶּלֶב אַט אַט יִדְמֶה לַאֲדוֹנוֹ: יִהְיֶה גִּבֵּן
וְכַדֶּרֶךְ שֶׁחֲלוּדָה תְּאַתֵּר בַּרְזֶל, חֲצִי־יָרֵחַ יְאַתֵּר אֶת חֶצְיוֹ הֶחָסֵר.

עֵינֵי הַתְּנִשְׁמֶת יִזְרְקוּ אֶל תּוֹכֵךְ כִּשְׁנֵי עַרְמוֹנִים לִמְדוּרָה
טַבַּק־הַהֲרָחָה יַעֲלֶף כְּלָבִים עַל בִּרְכַּיִךְ
וְעַל לְחָיַיִם רִיקוֹת מִדָּם שִׁיחַ צָמֵא יַחְתֹּךְ סוֹרְגֵי עֲרָפֶל.

מְחוּגַת־הַסִּיס תְּסַמֵּן עִגּוּל וּבְתוֹכוֹ כַּדּוּר מָלֵא שֶׁל חֹשֶׁק
עַכְשָׁו הַקֶּפֶה יִזְרֹם בָּעוּרְקִים עַכְשָׁו הָעֵשׂ יִצְעַד בְּגוּפֵךְ
אֲבָל הַיָּרֵחַ כְּשֶׁחָקָן שֵׁשׁ־בֵּשׁ יָטִיל אֶת פְּעִיּוֹת הַשֵּׂה לְיָקוּם הָרִיק
וְהָאוֹת שֶׁיִּרַשׁ שְׁחוֹרֵי עֲלָטוֹת יַלְבִּין צִדְעֵי שַׁחֲרִית.

מִדֶּלֶת־נְטָרֶקֶת יִוָּלְדוּ פַּגֵּי אַוִּיר
חַיָּה כְּבֵדָה שֶׁתִּגְרֹר כַּדּוּרִים בַּבֶּטֶן תַּמְלִיט רַק דָּנֵט
וּבוּמֶרַנְג־חַשְׁמַל שֶׁיַּמְרִיא מֵהַפֹּת יָשׁוּב לַחֹךְ הַמְּאֻנָּקָל.

רַק שַׁחֲקָן סְנוּקֶר יַפִּיל לְכָבוֹת בְּמַקֵּל צַלָּפִים —
וָטִים שֶׁל חַשְׁמַל יִתְּזוּ מֵרִיר־הַבּוּלְדוֹג
אַחַר כָּךְ תַּעֲשֵׂי גְּרִידוֹת כְּנֶגֶד מֵהַמַּצָּח
וְהַפֶּצַע שֶׁבְּמַסּוֹה זְמַן יִפָּתַח מֵחָדָשׁ.

רִיקוֹשֶׁט שְׁרִיקָה שֶׁיַּתִּז מִקִּירוֹת יַעֲלֶה אֶת הַכִּסּוּפִית בַּכֶּלֶב
וְשׁוּם אֶפִּילֶפְסִיָּה לֹא תְּקַפֵּל נַרְקוֹמָן כְּזַחִילַת נְמָלִים מִתַּחַת לָעוֹר
עַל מְקוֹמוֹת רִיקִים שֶׁבְּפָזֵל־הָעַץ אַלְפֵי הַזַּרְזִירִים יִתְחַבְּרוּ לְשָׁלֵם
וְ־500 הַמַּעֲלוֹת שֶׁל אֵין־הָאוֹנוּת יְכוֹפְפוּ צְדָפִינוּ רִיקִים שֶׁל זְמַן.

רַק תְּנִשְׁמֶת שֶׁתִּשְׁתּוֹק בִּשְׁבִילֵךְ תְּסַמֵּן עִגּוּל סְבִיב כָּל מָחֳרַת שֶׁיֵּכֶל
בְּמַסּוֹה דָּם תְּזֹרֹם הַשְׁתִּיקָה בָּעוּרְקִים
גַּחֶלֶת הַלְּבָנָה שֶׁתַּחֲרֹךְ קְצוֹת רָקִיעַ תַּצְהִיב אֶת וִיפֵי־הַהַחְשָׁכָה
וְהָעַרְמוֹן שֶׁיִּבְלַע אוֹפְיוּם אֵשׁ יַאֲדִים בַּצְּדָעִים.

מִכֵּין שֶׁנֵּי הַמַּסְרֵק יְהַדֵּף אִי־הַאכְפַּת שֶׁל הָעַכְשָׁו —
הַקֶּפֶה שֶׁעַל הָאֵשׁ רַק יִרְתַּח אֲבָל הַחַשְׁמַל שֶׁיִּסָּפֶה בָּאֲוִיר יִתּוֹסֵף לַיֵּשׁ
וְסִיגָרַיַּת־הָעַיִן שֶׁבְּתוֹם הָרִאיָה תִּנָּעֵץ בַּיְקוּם הָרִיק.

עַל וְרִיד הַנַּרְקוֹמָן אֶפְלוּ הָאֻנְקוֹרִים יִרְעֲדוּ מִקֹּר
רְסִיס זִיפְזִיף יַתִּז בְּהַצְלָפַת שׁוֹט
וּכְמוֹ תֵּה הֶחָשׁ בַּלִּימוֹן, תָּחוּשִׁי בַּזְּמַן הַנִּסְחָט אֶל תּוֹכֵךְ.

זְחִילַת עַקְלָתוֹן עַל קְלִפַּת הַכִּנּוֹר תַּחֲרֹט שְׁתִיקָה בְּצוּרַת S
לְקָטוּעַ־הַיָּד יַרְכַּב וַד־מָאֻנָּקֶל: גַּף נְעִיצָה מִנִּיקֶל
וְיָרֵחַ מָלֵא יְפַצֵּחַ אֱגוֹזִים רִיקִים שֶׁל סְתָיו.

עַל רִצְפַּת הֶחָזֶה יִשְׁבְּרוּ הַקְּלָפִים לִשְׁנַיִם: חֲצִי לְךָ וְחֲצִי לִי
הַחַפְרַפְּרֶת שֶׁתְּחַשְׁמֵל תּוֹדַעַת כְּלָבִים תִּפְחַם אוֹת: 'שְׁכַב, קוּם, צֵא'
וְרִיקוֹשֶׁט הוֹרֶה שֶׁיַּתִּז מִקִּירוֹת יְבַגֵּר נְמָלָה בְּאַלְפִּית זְמַן.

הָעִגּוּל הֲרִיק שֶׁבְּמִקּוֹם כָּל מָחֳרַת הוּד חוֹר לְלֹא שׁוּם חֹמֶר
לֵב הַבִּילְיַארְד שֶׁיַּכֶּה בְּמַקֵּל צַלָּפִים יַפִּיל פְּעִיּוֹת מִשֶּׁה
וּמִקִּיר שֶׁלְּתוֹכוֹ תַּבִּיט הַתְּנִשְׁמֶת יוּפַק אוֹפְיוּם מָלֵא.

עֶשֶׂר אֶפִּילֶפְסִיּוֹת לֹא יַעֲשׂוּ לַנַּרְקוֹמָן מָה שֶׁיַּעֲשֶׂה הֶעְדֵּר הַסֵּם
עַכְשָׁו הַיָּרֵחַ יִמְאַס בַּיָּם עַכְשָׁו הַסַּנְטֵר יִמְאַס בַּכִּנּוֹר
וִידֵי הַכַּלְבָּן, כְּכוֹרָן זָהִיר, יֶאֱסְפוּ רִיר מֵחֵךְ הַבּוּלְדוֹג.

הַהִיפִּי שֶׁיְּחַבֵּר לְאָזְנִיּוֹת וּוֹק־מַן יַזְרִיק פּוּפּ יָשָׁר לַתּוֹדָעָה
מַכַּת אִגְרוּף תִּפְתַּח תְּפָרִים מַכַּת־בָּרָק תִּפְתַּח חֲשֵׁכָה
וְהַחַפְרַפְּרֶת שֶׁתְּחַשְׁמֵל אֶת רמ"ח הַחוֹלוֹת תַּעֲרִים אֲדָמָה חֲרוּכָה.

עַל עִגּוּל הַכִּנֶּרֶת יַשְׁחִירוּ צַרְמוֹנִים שֶׁל צֵלֶף
אֲבָל הַכִּדּוּרִים בַּגַּב, כִּפְרָטִים מֵאֲחוֹרֵי צִ'ק, יִנָּעֲצוּ מִיָּמִין לִשְׂמֹאל
וּזְבוּב עֲרִירִי שֶׁיִּרְעַד עַל רִצְפַּת הַפֶּצַע יַשְׁחִיר לְבָד.

טַבַּק הַהֲרָחָה שֶׁבְּפָזֵל־רֵאוֹת אַט אַט יִהְיֶה שָׁלֵם
וְאָפֵר הַיָּרֵחַ יִשֹּׂר לְאַט: הַצַּד הָאֶפֶל שֶׁבְּעַשּׁוּן עַצְמוֹ
שׁוּב וְשׁוּב יַוְלִידוּ גּוֹזְלֵי־נִסּוּי שֶׁל הָעַתִּיד: הוּהָ הוֹלֵךְ וְהוּהָ בָּא
וְ־500 הַמַּעֲלוֹת שֶׁמִּבְּרִזֵּל מְלַכֵּן יִרְעוּ בַּצֶּרֶף הָרִיק שֶׁל חֹשֶׁק.

לַהֲקַת עוֹרְבִים, צֵלֵי הַתֵּה שֶׁבָּאַקְלִים, תִּשְׁקַע לַתַּחְתִּית
עַל הַהֶדֶק שֶׁלְּלֹא אֶרְדּוּנְג תִּתְפַּחֵם הָאַצְבַּע הַיּוֹרָה לַלֵּב
וְהַכֶּלֶב שֶׁיִּנְבַּח אֶל עִגּוּל־הָרְאִיָּה־הָרִיק יְחַקֶּה הַלְמוּת גּוֹנֵג.

בטוח!

היום יותר מתמיד, חשוב לעשות ביטוח
בחברה גדולה, בטוחה ואמינה-
בקבוצת **הסנה**.כדאי להיות בטוח:

להיות בטוח
כי ביתך,
נכסיך ורכושך
מבוטחים.

להיות בטוח
כי עתידך
ועתיד משפחתך
מובטחים.

להיות בטוח
שאתה מבוטח
בחברה בטוחה,
שאפשר לסמוך עליה.

עשה ביטוח בקבוצת **הסנה**,
קבוצת ביטוח גדולה, יציבה,
אמינה ומבוססת.
כי מה שבטוח-ביטוח ומה שביטוח-**הסנה**.

הסנה - חברה ישראלית לביטוח בע"מ
צור - חברה לביטוח בע"מ
שמשון - חברה לביטוח בע"מ
רותם - חברה לביטוח בע"מ
שמיר - חברה לביטוח בע"מ
דקלה - חברה לביטוח בע"מ
החברה הישראלית לביטוח משנה בע"מ
עומר - קרן לביטוח הדדי
ביידרמן - חברה לביטוח בע"מ
חברה מסונפת: החברה הישראלית לביטוח אשראי בע"מ

הסנה

תמונת האמן

דני הורוביץ: הייתי זקוק למחזה כדי להיפרד מברנר

הנסיון לפנות לברנר, חוזר בכל תקופה. בעשור האחרון מודגשת חזרה זו יותר משום שהמבוכה בה אנו נתונים גדולה יותר, וכולנו מחפשים מעין כהן־צדק להיתלות בו. כאילו — לו היה ברנר אתנו, היה הכל שונה והיות ואינו, הרי שבעצם "חיבוק" דמותו, בעצם אהבתו כמו דבק באוהב משהו ממידותיו.

היכרתי את ברנר ב־64־1963, בזמן לימודי ה־B.A. שלי בירושלים. הדבר הרציני ביותר שעשיתי משך לימודי אלה, היה, לדעתי, קריאה מקיפה בכתביו.

מה שקסם לי אז בסיפורת שלו, היתה יכולת החשיפה העצמית. התפעלתי כנער מתבגר מיכולתו של נער מתבגר אחר להסתכל אל תוך עצמו ולומר לעצמו את האמת על עצמו. ועד היום, אני מתבונן בו כרומנטיקן על רומנטיקן.

ב־64־1963, כאמור, קראתי את רוב כתביו הספרותיים, ורק אחרי עשר שנות "הריון", ב־1973, העליתי בתיאטרון חיפה מחזה ראשון שלי על־פי סיפורו "שכול וכישלון"; שתים־עשרה שנה לאחר־מכן, ידעתי שאכתוב מחזה על האיש שהסעיר אותי, רצוני לחשוף אותו היה תוצאה של הכרות מתמשכת דרך כתביו.

הייתי זקוק למחזה כדי להיפרד ממנו.

אין לי צל של ספק שלא מיציתי את אישיותו ולא את כל מהלך חייו. לא זאת הייתה כוונתי מלכתחילה. עניין אותי איך צמח האיש מהבית בו גדל. איך חיפש משענת לחייו ואיך נמשך אחרי המוות. התחקיתי אחרי הנשמה הפרטית שלו, ולאו דווקא אחרי איש הציבור שבו. נסיתי ללכת אחרי הבערה שבתוכו. רציתי להבהיר לעצמי מה קרה בינו לבין גנסין; בינו לבין אשתו; איך הוציא לאור את סיפורו הראשון של עגנון אז צ'צ'קס בכסף שאסף למטרה זו בשוק ושכדי להשלימו לסכום הנדרש מכר את החגורה היחידה שקנה לעצמו.

במחזה, אני מפגיש את ברנר עם א.ד. גורדון. להלן קטע ממפגש זה:

תמונה מתוך יחזקאל פיירמן

תמונה י"א

(לפידות ופיירמן בעין גנים. באחד ממסעי ההרצאות של פיירמן בארץ).

לפידות: אני בן אדם מחר בהרבה מובנים, פיירמאן.

יחזקאל: אני שומע. אני מקשיב.

לפידות: אני בן אדם מחר בהרבה מובנים. אני זקן עובד, שהיה פקיד. מאמין בדת העבודה ולא בדת ישראל אבל מתפלל...

יחזקאל: אני יודע את הביוגרפיה לפידות.

לפידות: מבחינת שורש נשמתך, שורש נשמתך, אולי אין לי בן אדם קרוב יותר ממך. אבל מבחינת החשבון שאתה עושה, אין אולי בן אדם רחוק לי ממך.

יחזקאל: אני מקשיב. אני נכסף כבר לשמוע מה אומרים האנשים. שלפידות היה רוצה לומר לי.

לפידות: אני מדבר אליך. לא עם כולם. אתה יודע ומכיר את דעותי. בהרבה מובנים, שנינו חושבים בצורה שווה. שנינו לא צריכים שומן של אווזים. שנינו מבקרים קשה מה שקורה כאן בארץ. אבל יש לי משהו בלבי עליך ואיני רוצה שום הסתתרות בינינו. אם האמת העירומה לא תקרב בינינו. לפחות שתהיה מטהרת. אותי ואותך. כל השופכין והרעל שאתה שופך עלינו ביד רחבה, פיירמאן, במקום לשפוך אור ולפקוח עיניים עוורות. כל השנאה, כל הבוז הזה. למה זה? מאין כל זה, לאן זה מוביל? אולי אני לא מבין אותך — כי אני מדור אחר. או אולי איני מבין אותך, מתוך כהות וטמטום. אבל אתה יורק על כל מה שהוא יהודי. על כל הרוח היהודית. ואני בדיוק כמוך בעד עקשנות ונגד הזיוף והפרזיטיות. בדיוק כמוך. אבל יש איזו תכלת בשמים. מוכרחה להיות. אחרת, מה כל החיים שלי כאן? אתה לא נותן לאנשים כמוני שום קרדיט.

יחזקאל: אתה כועס, כי אמרתי שאתה משחק באכרות?

לפידות: אני משחק באכרות? אני מבקש לי מעריצים?

יחזקאל: השאלה היא לא אם לפידות הוא אידיאליסט. ואם הוא רוצה בעבודה ובאיכרות בכל מאודו. אלא אם היא באמת בנשמתו.

לפידות: אני מעמיד פנים?

יחזקאל: לא. העבודה אצלך היא משאת נפש, לא טבע. לא טבע. כי העבודה הגופנית אינה טבע יהודי.

לפידות: כלומר אני מעמיד פנים בעיניך?

יחזקאל: אתה איש נאצל לפידות. אבל הערבים הם כאן עושים ויעשו את העבודה העיקרית. וגם אם ילכו אחריך כמה פועלים ויעבדו במסירות נפש, אחרי כמה שנים, הם יקראו לערבי שיושב כאן לעבוד, ויהפכו לבעלי בתים. אתה אידיאל. הנה אני משתחווה לפניך. (יחזקאל משתחווה) אני לעומתך תולעת. תולעת בלתי עובדת. תולעת כותבת.

לפידות: מה אתה עושה?

יחזקאל: גורלי האישי לא חשוב כל־כך. וגם אם הייתי גאון הפועלים ומלך מלכי עבודת הכפיים, לא הייתי מזיז את יהודינו מן הטבע היהודי שהוא להיות סוחר, מתווך ובעל בית. אין מה לשחק במחבואים. ואני אגיד לך עוד משהו. חצי מן הילדים כאן בפלשתינא, בארץ־ישראל, מוחותיהם מלאים באבק של סידורים וגמרא והחצי השני, הוריהם רוצים שילמדו לנגן בפנסתר. וכולם, כל הילדים חולמים על ארצות רחוקות, שהאנשים שם בארצות הרחוקות עשירים עשירים עשירים. כמו באמריקה. ושאלמלא האנשים העשירים האלה, ארץ־ישראל היתה נחרבת כהרף עין. וזאת כל הפואמה הנשגבה שלנו כאן.

לפידות: למה אתה נשאר כאן?

יחזקאל: כי אין לי מקום אחר. וזהו כל החשבון.

(פארפאלן, בלשונו של ברנר) מצד אחד, והידיעה שאין לנו מקום אחר, מצד שני. מה שהיה לי קשה אישית בגישתו, היתה העובדה שהוא לא היה מסוגל לראות שום "תכלת" בשמיים, בגלל מבטו המפוכח כל־כך והמרוכז כל־כך במציאות.

אני, בתור דני הורביץ, רציתי לראות את התכלת, וקשה היה לי לסלוח לו את עוורונו לגביה.

ועם־זאת מהווה ברנר עבורי ידיד קרוב מאד, וככזה, אני מקבל אותו כל־כולו, על כל האמת שבו. לא רק בתחום האידאי, אלא גם בתחום האישי. ■

עלילות יחזקאל פיירמן — פרשת חייו של הסופר יוסף חיים ברנר תיאטרון החאן הירושלמי 1986 מימין: שבתאי קונורטי, משה קליף, יורם גל

התאטרון

תיאטרון החאן הירושלמי

חברי הוועד המנהל של תיאטרון החאן

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

שחקני החאן בעונת תשמ"ו

יהודה אלמגור
אורה מאירסון
שבתאי קונורטי
איילת שזר

עובדי תיאטרון החאן

יוסי יזרעאלי — מנהל אומנותי • דניאל אלטר — מנהל • שוש עמית — מזכירת התיאטרון • אלין בלבינדר — מנהל טכני • ברטה שיטרית — מנהלת חשבונות • שרה שרף — מנהלת מכירות • אירית בלומנפלד — מקדמת מכירות •משה צבי — קופאי • יפה פרידמן — ניהול הצגות • יעקב מרזל — תאורן • שרה יוסף — תופרת • ניסים אגאי — מנהל אחזקה • רוני כהן — טכנאי במה • מיקלוש יעקב — טכנאי במה • צילה רביץ — מלבישה ואביזרנית • שמואל גונן — רכז קניות • רחל נחמירס — אחראית על עובדות הבית • קמיל תורג'מן — עובדת הבית • שמחה חנופה — עובדת הבית • מוטהדה חביבה — עובדת הבית • אברהם מוזס — סדרן • חנה דינור — מרכזיה מודיעין • רחל מדינה — מרכזיה מודיעין • יהודית סלומון, אייה גרינהוט, יעל השכל, ניצה לידור, מיכל צוויגריך, דלית שפס, צילה מוזס, מירב גלון — דיילות.

מערכת מחברות החאן

יוסי יזרעאלי, מיכל גוברין, יעקב רז.
מנהל מערכת: דניאל אלטר
תיאטרון החאן ככר דוד רמז 2 ירושלים טל' 718281.

הצגה ראשונה — כ"ה אדר ב' תשמ"ו 5 באפריל 1986.

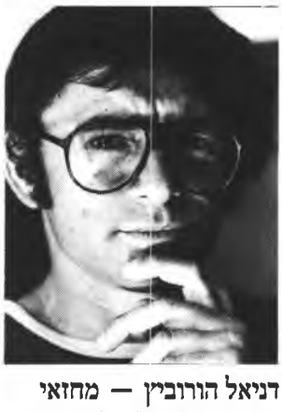
מנהלת ההצגה — יפה פרידמן
מנהל ייצור — אילן בלבינדר
מלבישה ואביזרנית — צילה רביץ
יצור תפאורה — יעקב מיקלוש, אורי ברושי
תופרת תלבושות — שרה יוסף
צילום חזרות לתכניה — תלמידי השנה השניה בקמרה אובסקורה, ירושלים.

עלילות יחזקאל פיירמן; תיאטרון החאן הירושלמי 1986. מימין: איילת שזר ויורם גל.

עלילות יחזקאל פיירמן

פרשת חייו של הסופר יוסף חיים ברנר

מחזה מאת: דניאל הורוביץ
בימוי: יעקב רז
תפאורה ותלבושות: יוחנן הרסון
תאורה: יעקב מרזל
עוזר במאי: איזק סלומיאנסקי
משתתפים:
יורם גל — יחזקאל פיירמאן (ברנר)
יהודה אלמגור: אורי ניסן, משגיח מטעם הברון, לפידות
מיכאל כורש -- שבתאי, ביילין, בן ארצ"יק
אורה מאירסון — אמא, חיה אשת פיירמאן
משה מלכא — מרדכי צבי, קצמן, אביגדור, לואידור
אברהם סלקטר — אבא, ברוזה, יונגשטיין
שבתאי קונורטי — משגיח בישיבה, חיימוביץ, ישראל קוייפמן, ישעיהו קוייפמן
משה קליף — ציבמלוב, פ.צ. קשת
איילת שזר — חווה, אסתר



דניאל הורוביץ — מחזאי

ממחזותיו שהועלו על בימותינו: "יום אחד מתעוררים" (הקאמרי); "שכול וכישלון" (חיפה); "צ'רלי קצ'רלי" (החאן); "הדוד ארתור" (בין לסין); תסריטים: "מסע אלונקות" ו"טרנזיט".

יוחנן הרסון — מעצב תפאורה ותלבושות

זכה בפרסים בפסטיבל עכו פעמיים, וציוני שבח לעיצוב במה. עבד בלונדון ב־ALMOST FREE THEATRE כבמאי, ומעצב.
הוא גם עובד בעיצוב כללי של תערוכות, מוזיאונים ועוד.

יעקב רז — בימוי

יליד ישראל. למד מספר שנים ביפן. לשעבר ראש החוג לאומנות התיאטרון באוניברסיטת תל־אביב ונשיא אי.טי.אי. (Institute International Theatre) בישראל. מרצה לתיאטרון באוניברסיטת תל־אביב. מתרגם ספרות ושירה יפנית ("קוקורו", בהוצאת כתר, "הר געש", בהוצאת זמורה ביתן).
בין הצגותיו: "אסקוריאל", "מיכאל קולהאז'", "מעשה נורא" (החאן), "רשומון" (החאן), "המרפסת" (החאן), "יוסל'ה גולם" (תיאטרון חיפה), "האדונית והרוכל" (תיאטרון חיפה), "ילדי השכונה" (הצגת בובות על ילדים חריגים"), "נפגשים" (הצגת בובות על יחסי יהודי־ערבים), ולאחרונה "עידו ועינם" בתיאטרון החאן.

יעקב מרזל — עיצוב תאורה

יליד ישראל, 1942. בוגר ישיבת חב"ד בלוד. עיצב תאורה לרבות מהצגות תיאטרון החאן, ביניהן: "מרתון", "בדמי ימיה", "הרפתקאות החייל איבן צ'ונקין", "מולייר", "חסות", "תל־אביב — ניו־יורק — תל־אביב", מלחמות היהודים", "המרפסת", "וולפונה", "בנזי מת", "אילומינטוס", "לפוצץ אותם", "גימפל תם", "סקופ", "אגדת חורף", "נופלים בפח", "אבא אובו", "יובל", "קליגולה", "תהילה", "פעמונים בירושלים", "הדיבוק", "עידו ועינם" "הכלה המתה", "פנטאסיה על נושא אנה פרנק".

יוסי מר־חיים — מוסיקאי

יליד 1940. למד באקדמית רובין בירושלים ובביה"ס ג'וליארד בניו־יורק. כתב מוסיקה לסרטים ("רובה חוליות", "פני המרד") למחול ולתיאטרון. וכן מופיע כמבצע (ב"טריו הוורוד", פסטיבל ישראל 1985). לתיאטרון ה"חאן" כתב מוסיקה להצגות: "סקופ", "שבעת הקבצנים", "קדימה ביתר", "צ'רלי קצ'רלי" ועוד.
חיבר מוסיקה גם ל"יוסל"ה גולם" (בתיאטרון חיפה 1982) ול"שעור מולדת" (מאת דני הורוביץ), כיום מופיע בהצגת "נטושים" לה חיבר והקליט את המוסיקה.

איזק סלומיאנסקי — עוזר במאי

יליד מקסיקו. בוגר האוניברסיטה העברית בהסטוריה ובתולדות התיאטרון. לומד בתכנית המ.א. לבימוי בחוג לאמנות התיאטרון בת"א. למד בסאן־פרנסיסקו תיאטרון, תנועה ואמנות המיצג.
השתתף כשחקן בהפקות האוניברסיטה העברית וב"חגיגה למאמא" (פרס ראשון בפסטיבל עכו 1983). ניהל הפקות של ד"ר י.ב. מוראלי ("הנסיכות השחורות", "הדוב", "גיגי בירח", "היפה והחיה").

יהודה אלמגור

יליד ישראל, 1959. למד בחוג לתיאטרון של אוניברסיטת תל־אביב. השתתף בתיאטרון החאן בהצגות "קליגולה", "תהילה", "פעמונים בירושלים", "הדיבוק", "עידו ועינם", "הכלה המתה" ו"פנטאסיה על נושא אנה פרנק".

אורה מאירסון

ילידת ישראל. בוגרת בית־הספר לאמנות הבמה "בית צבי", 1983. זו עונתה השניה בתיאטרון החאן. בעונה הקודמת הופיעה בהצגות: "יובל", ו"קליגולה". בעונה זו — ב"תהילה", "פעמונים בירושלים", "הדיבוק", "עידו ועינם", "הכלה המתה", "פנטאסיה על נושא אנה פרנק".

איילת שזר

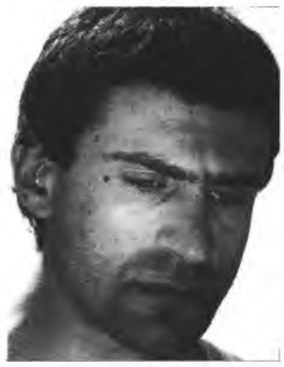
ילידת ישראל. בוגרת בית־הספר לאמנות הבמה "בית צבי", 1984. השתתפה בהצגת "עליסה בארץ הפלאות" של תיאטרון הקופסא, ב"תהילה", "פעמונים בירושלים", "הדיבוק", "עידו ועינם", "הכלה המתה", "פנטאסיה על נושא אנה פרנק", בתיאטרון החאן.

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 — ניו־יורק — תל־אביב", "המרפסת", "בנזי מת", "סקופ", "יובל", "קליגולה", "תהילה", "פעמונים בירושלים", "הדיבוק", "עידו ועינם", "הכלה המתה".

משה מלכא

בוגר סמינר הקיבוצים (המגמה לתיאטרון).
שיחק ב"בוזימימה", בהצגות לילדים בתיאטרון ה"מסיכות", ובתיאטרון לילדים ולנוער — ב"הרפתקאה בקרקס" וב"מכשפה".
בפסטיבאל עכו האחרון ב"מיתה וורודה".



יורם גל

יליד ישראל 1952. בוגר תיכון יהודי בלונדון. קצין בנח"ל.
בוגר המגמה לבימוי למשחק באוניברסיטת ת"א. שיחק ב"כל אדם", "בילי־בול הגדול", "אליעזר בעל החלומות", "יציאות".
מילא תפקידים ראשיים בסרטי טלויזיה ישראליים וזרים: "זכרונות אהבה" (M.B.C.), "בצל ענן שחור" (הטלויזיה הישראלית) ועוד.
ביים: "חנוך וסופוקלס", "יציאות".
כתב: "כלאדם", "חנוך וסופוקלס", "בילי־בול הגדול", "יציאות", "יצחק הבכיין וניקמתו במולדת".
עיצב תפאורה, תאורה ותלבושות למספר הצגות, ביניהן ל"סוחרי הגומי".
ערך שלוש תערוכות יחיד של ציוריו.

מיכאל כורש

בוגר "בית־צבי".

השתתף בהצגות: "אביב מתעורר" (תיאטרון באר־שבע), פרוייקט תיאטרון חיפה, "פוניטילה ומתי משרתו" (חיפה), "חיילים יצאו לדרך" ("מסיכות"), "החייל האמיץ שוויק" (התיאטרון השלישי), "מעגל הגיר הקווקזי" (הקאמרי), "ביל־בול הגדול" (פסטיבל עכו), "אשת־איש" (נווה־צדק), "פו הדוב" (תיאטרון לילדים ולנוער), "בצחוק ובדמע יהודה נפלה" (פסיטבאל עכו 1985, תיאטרון "יובל"), "טרומפלדור 85" (הקאמרי).
סרטים: "דיזינגוף 99", "הפחדנים", "לא לשידור", "גשר צר מאד", "הקרב על הוועד".
וטלויזיה: "ארץ מולדת", "שלוש ארבע חמש וחצי", "סיפורים בראש".

משה קליף

למד בסטודיו למשחק של ניסן נתיב ובחוג לתיאטרון באוניברסיטת ת"א.
השתתף בהצגות: "החותם השביעי", "1984", "הוידוי", "יעקב ועשיו".
בתיאטרון ה"חאן" — "שבעת הקבצנים".

אברהם סלקטר

שיחק ב"הבימה", ב"קאמרי", ב"תיאטרון באר־שבע", ב"תיאטרון לילדים ולנוער" ובתיאטרון המסחרי.
בין ההצגות בהן השתתף: "וולפונה", "שש נפשות מחפשות מחבר", "ארתור אוי", "פר גינט", "במזל דגים", "ביבר הזכוכית", "הלילה ה־12", "שלמה המלך ושלמי הסנדלר", "פרפרים הם חופשיים", "האידיוטית", "אסקוריאל", "וויצק" ועוד.

עיתון 77
העיתון שקורה ספרות

עלילות יחזאל פיירמן — פרשת חייו של הסופר יוסף חיים ברנר תיאטרון האן הירושלמי 1986 מימין: שבתאי קונורטי, משה קליף, יורם גל

יעקב רז
ציר המחזה — בין אהבה למוות

הדמות המופיעה במחזה איננה דמותו של ברנר הציבורי, ההיבט הציבורי מופיע כמובן ברקע, אבל הפוקוס מושם על ברנר האיש הפרטי — אהבותיו, לבטיו. הוא מופיע, דרך משל, בתור עורך "המעורר" אבל לא מן ההיבט האידאולוגי, אלא מזה של כישלונו האישי בנושא. אמנם הקשר בין הכישלון האישי לבין עמדותיו הציבוריות של ברנר, בולט פעמים רבות, אבל אין במחזה בשום־פנים יומרה כלשהי למתן מפתח פסיכולוגי לאישיותו. ועם־זאת מופיעות בו דעותיו הציבוריות כחלק ממלחמת הקיום האישית שלו.
הציר עליו כתוב המחזה, לדעתי, הוא הציר שבין אהבה למוות.
הצורך של ברנר בקשר, במגע פיזי ונפשי עם נשים וגברים (מבלי להתייחס לדיבורים שהיו על ההומוסכסואליות הלטנטית שלו) בולט לאורך כל הבימוי שלי; וכמובן, הכישלון בכל אחד מנסיונותיו אלו, חרץ מקשרו עם לואידור שנשאר אתו עד הסוף.
ואני לא רומז בזה שלוּ המשיך ברנר לחיות, היו ממשיכים בהכרח בידידותם. אבל הוא היה, על־כל־פנים, האיש שליווה אותו עד לסוף.
יש לי עדיין התלבטויות ביחס למקומה של דמות זו בהצגה. האם להוליך אותו לכל אורכה או לא, מאד מושך אותי לראות את הפרספקטיבה שלו כידיד האחרון שנשאר לברנר וש"כתב" אותו (בהצגה) למוות. אבל יש לי בעייה, משום שדני לא כתב זאת ככה.
בתהליך הבימוי התפתיתי בהתחלה למהלך הכרונולוגי, היות והמחזה עוקב אחריו. אבל מאוחר יותר, תפסתי, יחד עם דני, שיש פה יותר תיאור של מצביו ושל התייחסויות מאשר סדר של אירועים. לכן המפתח למחזה חייב להיות אחר. וכעת, אני מתקרב בבימוי יותר ויותר למארג של סקיצות וזכרונות המונע ממני גם את הטרחה האמנותית לדאוג למילֵיה פיזי. המיליה הוא שלי הלכי רוח ומערכות יחסים ולא של מקומות ממשיים בהם שהה ברנר.
מעניין בהקשר זה לספר שהצעת הבימוי של המחזה הגיעה אלי בהיותי בהרים הנידחים של יפן. ודווקא שם, נוצרה אצלי, לדעתי, פרספקטיבה נכונה לגבי הנושא. כי אחד מהדברים החזקים במחזה, וגם בחיי האיש עצמו, זה שלאורך זמנים ארוכים הכריז על עצמו כעל לא ציוני. בשהותו בארץ דיבר על כישלון הציונות. וידוע שזמן מסויים לפני מותו, ביקש מידיד שיחפש עבורו עבודה באירופה, ושימהר בחיפוש זה זה כדי שלא יצטרך לעבור עוד חורף קר בארץ ישראל. כלומר מופיע חזק מאד בחייו המוטיב של בית־לא־בית. גם בנדודיו הריאליים — הומל — ווארשה — לבוב, ובארץ — יפו — ירושלים — עין־גנים וחו"ח. נדודים מנטאליים וממשיים אלה של האיש, דיברו אלי מאד במרחקי יפן.
לגבי עיצוב הבמה, ברגע שהבנתי שאני חופשי בבימוי מתאור מצבים ביאוגרפיים, הפכה הבמה למרחב הרוחני ולא הפיזי של נדודי ברנר. מעשית, הבמה כמעט ריקה. מפוזרים עליה אביזרים מסוֹמָמים — קרעים, סקיצות המגיעים לידי ביטוי על־פי הזכרונות העולים תוך ההצגה. האביזר הקבוע היחיד הוא הארגז הענקי והאדום של ברנר, שלפי תיאורו של ביילין נשא על גבו כשהוא מלא ניירות, לתחנת וויקטוריה בלונדון.
דמותו של ברנר אינה עוזבת את הבמה אף פעם אחת משך שלוש השעות של ההצגה (לא ברור לי אפילו, בינתיים, אם תהיה הפסקה באמצע), היות ואם אין אנו עוסקים בתיאורים ריאליסטיים, הרי שאין לָאיש לאן לצאת. אין לו כל אפשרות לצאת.
אפילו התמונה שאמורה היתה להיות ריאליסטית ביחס, זו של נשף המאה, גם היא התעצבה בסופו של דבר כסיכום כשלונו האישי בתקופה בה שהה בהומל כשהוא מבולבל ומטולטל בין קבוצות הזדהות אחת לשנייה ובין דעות שונות לבקרים. גם פרשת אהבה נכזבת היתה לו שם, ובצירוף — הרגשה כללית של חוסר תוחלת טוטאלי. הנשף, מתעצב אז לכזה שמתרחש בראשו במקום לתמונת מצב ריאליסטית.
כאשר כל נקודות הציון במחזה, הן מנטאליות ולא ביאוגרפיות, יכול כישלון זה בהומל, לגעת בכשלונו בעבודה הפיזית בארץ מבלי שיהיה קשר תקופתי בין שניהם.
המעבר שעברנו, גם דני וגם אני, לאורך העבודה על המחזה, היה מנאמנות לעובדות לנאמנות בתפיסת הדמות. בתחילה היו הרבה מאילוצי הכתיבה של דני מלאכותיים, בגלל רצונו להיות נאמן למציאות. למשל, בעניין שמעונוביץ (בֶּנארציק במחזה) שבעצם לא היה עם ברנר בכישלונו בארץ; ואילו בגירסה האחרונה שלנו, הוא מלווה אותו מרגע עלייתו ועד למעבר שלו לאבו־כביר.
מתוך מניע זה של הינתקות מכוונת מהעובדות האוטוביוגרפיות המדוייקות, התעקשתי גם לקרוא למחזה — "יחזקאל פיירמן" ולא "ברנר", רציתי לעבוד עם פיירמן ולא עם ברנר, כדי שאף־אחד לא יוכל לטעון נגדי אחר־כך ששמעונוביץ היה או לא היה במעמד זה או אחר.
כמובן שהדמות מבוססת על ברנר, אבל איננה חיקוי מדויק שלה. וודאי שאין פה נאמנות הסטורית לדמויות המשנה.
לו היינו נאמנים לשמותיהם של אלה, היו מתעוררות אין־סוף שאלות קשות מצידם של "נושאי ההסטוריה". ואני מוכרח לומר, שדווקא בנקודה זו היו לי וויכוחים קשים עם הנוגעים בדבר. אלא שאני הייתי חד־משמעי בנושא. וזה, אגב, מאד ברנרי. ■

יוסי מר־חיים
מוסיקה למצבי נפש:

המוסיקה שלי למחזה אינה מתייחסת לאידאות הברנריות אלא למצבי־נפש.
אחת מהבעיות המוסיקליות שעמדו לפני נבעה מהצורך, כביכול, להתאים את עצמי, כמקובל בתיאטרון, למקום ולזמן ההתרחשות. נתונים שאינם מהווים עבורי גרוי יצירתי. אלא שמצד שני, אי־אפשר להתעלם מהם, משום שמוסיקה מודרנית, על רקע של תלבושות ושפת דיבור מסויימת עשוייה להישמע צורמת. התמקדות במצבי נפש, בקונפליקטים באהבה, שנאה, יאוש, פתרה לגבי את הבעייה, משום שהמוסיקה יכולה ללא ספק לסמל בצורה מופשטת מצבים מסוג זה.
בעייה אחרת שעמדה לפני: שילוב מוסיקה "חיה" במהלך ההצגה. עניין זה נפתר על־ידי סיפור־המסגרת העוסק בידיד הנפש של ברנר — לואידור, שכותב מחזה המתעד את חיי ברנר בזמן המתואר על הבמה. מנגנון ההתייחסות התיאטרוני המופעל על־ידי חברו של ברנר, כולל, בין השאר, גם התייחסות מוסיקלית.
והפסתנר הוא אחד מהאביזרים המגוייסים לשם־כך לבמה.
הסצינה המוסיקלית המרכזית בהצגה היא נשף "ראש השנה", המתקיים בלילה האחרון של שנת 1899. על רקע נשף זה מנגנות שתי שחקניות החאן על הפסנתר הנמצא על הבמה. ואחת מהן, איילת, גם שרה. כלומר, המוסיקה בנשף היא ריאליסטית.
בסצינה אחרת יושב ברנר בפאב בלונדון, כפי שנהג לעשות, וגם שם, הנגינה בפסנתר אינטגראלית לסיטואציה. בנוסף, שרה אֵילת כ"ליווי" להרהורים על ברנר שעולים במוחו של ה"מחזאי". גם רגשות מסויימים מקבלים הלחנה. יכול להיות שיהיה גם נושא מוסיקלי הנוגע בעברו של ברנר ומשפחתו.
הטכניקה תוביל מתוך המוסיקה המנוגנת בפסנתר על־ידי משתתפי ההצגה, להקלטות מסובכות יותר המעידות על מצבים נפשיים. לוּ היה זה מחזה העוסק בהשקפות עולם, קשה היה לי יותר למצוא דרך להבעה מוסיקלית. באשר לפרטים מזהים של התקופה, יישמעו בהצגה גם וואלס ופולקה, בעיקר במסגרת הנשף הנזכר. פרט לכך יהיה שימוש מוסיקלי באמצעים חדישים לחלוטין. ■

אורי־ניסן גנסין

י.ח. ברנר

מה היה לי אורי־ניסן עד בואו אלי ללונדון — לא הייתי יכול להגיד גם אילו חפצתי. על פי מסיבות חיי אין לי אף שורה אחת מכל המכתבים הרבים אשר כתב אלי עד שנת תרס״ז, ולא אוכל לזכור גם דיבור אחד ממה שכתבתי אני אליו. יחס אמיתי, שרשיי, היה בינינו תמיד, מיוד שהכרנו איש את רעהו, אך כמו מתוך הערפל נשקף לי היחס ההוא. אהבה? — בוודאי ובוודאי, בכל אופן, מצדי. את האיש העדין, רם הקומה והרגש וטהור הנפש והרוח הזה אי־אפשר היה שלא לאהוב, ביחוד בבחרותו. לו היו אז תנועות כל כך גראציוזיות, מיוחסות־מלידה, ויחד עם זה מלאות איזו פשטות עצורה, הגובלת עם ביישנות של ילדה בת שש. ואופן־דיבורו: ״אין הוא מבין, בכל זאת, לרעהו של איש־שיחו. אין הוא יודע היטב למשל, את ׳זו פלשר׳, אבל אפשר, כמדומה, להגיד בבטחה, כי עצמה לה כבירה, אם לא בלתי מצויה... כלומר... נו, כן... מלבד זאת — מוזר!״ (״צללי־החיים״, ״ג׳ניה״). את קולו אני שומע בזה ואת זעזוע־כתפותיו של אותו אציל...

היתה, היתה אהבה — בלי כל ספק. הערצה? — זו כבר אולי לא היתה כל כך חזקה ועמוקה, ביחוד מעת שנפלנו שנינו לתוך מה שקורין ״החיים״. כמדומני, שתמיד — יחד עם הקנאה, ההתקנאות שמן הנמנע, התקנאות רוחשת וצורבת במעלותיו הרבות עלי — קיננה בלבי מעין הרגשה, מצד אחר, שהוא עוד חלש גם ממני, שהוא עוד פחות ממני מוכשר להביע את רחשי עולמו הפנימי, ובמה שנוגע לקשי־חיינו החיצוני, הרי גם בזה הוא עוד פחות ממני מוכשר לעמוד בקשרי המלחמה. יותר מדי היתה מידת היחסנות והרכות באורי־ניסן, פחות מדי עקשנות וברזל, בכדי שאעריצהו. כאמור: ערפל, ערפל. לא אזכור דבר מסויים, לא אזכור כמעט כלום. ואולם זה נחרת בקרבי — ועכשיו הוא צף ועולה. בביאליסטוק היה היום ההוא. אנחנו שנינו כבני שבע־עשרה — שמונה־עשרה. אני כבר עזבתי את הישיבה ולמדתי ״מלאכה נקיה וקלה״, והוא, הגדול ממני בשנה או בשנתיים, עדיין ישב בבית־אבא, אפרוח בקליפתו. אני קראתי אליו לצאת ״מן הבצה״, כנהוג (״בצה״, כמובן, על ד ר ך המליצה וביחס לסביבה של עיירה על גבול ״ערי המרכז״ של רוסיה הפנימית; מה שנוגע לאביו הרב, מורנו לפי שתים־שלוש שנים בגמרא ופוסקים, אי־אפשר היה שלא לשמור אליו רגשות נאצלים בלב גם ימים רבים לאחר כך). אז קיבלתי ממנו בתור תשובה איגרת בת ארבעה או חמישה גליונות־פוסטה — ואולי עוד יותר — כתובים מפנים ומאחור. והנה במקום אחד בתוך כתב־ידו הצפוף־הספירי הנפלא, אשר עליו ישתומם כל רואה, היתה נקודת־כתם אחת קטנה, ומתחתיה רשום: פה נפל אגל־דמעתי. אגל־דמעה על אבדן־החיים. הנה הוא שורף את הנייר. אחא! אחא!

— את הלשון בדיוק לא אזכור ולא אוכל לזכרה כמו, אבל כי היה הדבר הזה וכי נכתבו אז כדברים האלה, דברים שהיו בעוד שנים אחדות ליקוד שירת ״בינתים״ — לא אפונה. אחא! אחא!

אגל־הדמע ההוא צף ועלה בינינו אחר זמן־מה בוארשה. הוא החל למשוך בשבט־סופר, זאת אומרת להדפיס מזמן לזמן קצת ממה שהוא כותב, לצאת ולבוא במערכת ״הצפירה״; השתכר כשמונה רובלים לחודש וגר ברחוב דילנאיא, מספר 21, מעון 21, ואני באתי לווארשה ולנתי אצלו בגניבה שנים־שלושה שבועות (בגניבה — כי לא היה בידי כל פאספורט, והממונה על החצר נתן בי עין לרעה). ההרגשה העצמית לא היתה לעילא ולעילא. ואף על פי כן היתה איזו השראת עלומים, ציפיה לאיזה דבר, קילוט רשמים עם כל העונג שבקילוט זה. התראו עם נומברג, עם ריזין, שהוציאו אז איזה קובץ בשפת־האם; קראו בספרים, ובפרט במאמרי ביקרות. אורי־ניסן בעצמו כתב איזו רשימת בקורת על ״דימון יהודי״ והדפיסה ב״הצפירה״ ב״פסיבדונים״ ״פסיבדונים״ — הרי אף במלה זו היה איזה כוח־משיכה של חידוש. בקיצור, היינו מן ה״נכנסים״; עמדנו בתפילת ״שחרית״.

והנה בערב אחד הביא הוא מן הרחוב איזה ״לוח־אחיאסף״ חדש, שיצא באותו יום מבית־הדפוס, ודווקא בערב שהיה לנו גם לחם, גם טה, גם נפט במנורה, גם כירה מוסקה. ישבנו שנינו בעת ארוחת הערב והתחלנו: ״ביום־קיץ, יום־חום, עת השמש ממרום־הרקיע תלהט כתנור היום, עת יבקש הלב פינת־שקט לחלום״ וכו׳ וכו׳

— שיר מאת ח.נ. ביאליק! — וכעבור שעה קלה, כתום האוכל, כבר התגנדרנו מעומדים איש לפני רעהו בידיעת השיר בעל פה...

— ״לי יש גן, ובגן תחת אוג כבד־צל״ — הטעים הוא כל מלה ומלה בתענוג מוחשי, פיסי...

י.ח. ברנר

— ״ובליל חור־רף, ליל־קור, עת מחש־כים ושחור״ — משכתי בנהימה לעומתו...

— ״ביתי קטן ודל, בלי מכלולים ופאר״ — צהל הוא והשתובב, ומתוך השתובבות ״ישב אצלי וחיממני״ בשעת אמירת פסוק ״אצלי שב והתחמם״, חיקה ״סופת ליל קול כאוב״, תיאר בפישוט ידים ורגלים את ״ענות רש גוע ברחוב״, קפץ, התנער ו״לחצני אל לבו״, ״רעו, אחיו הטוב״ —

ופתאום —

הדמעה שנלשחה במכתב מפוצ׳פ לביאליסטוק נוצצה בעין. ואחריה נשרה עוד אחת...

וּרְסִיס נֶאֱמָן אוֹרִידָה עָלֶיךָ,
רַעַ נְעוּרִים!

...רחפו עצמותינו. ועל האח בערה אש, על השולחן הנר...

רק כעשר שנים עברו מן הערב ההוא, והיו ימי קיץ דומים לתוֹר־הסתיו, ״ימי סגריר ועב, עמום שומם היקום, רפש הולך ורב, דלף טורד על גג, עש בקרב לבב״ — בלונדון.

לבוא ללונדון לא יעצתיו, אף כי גם מנוע לא מנעתי את הדבר ממנו. כתבתי לו בפירוש: — זה אני זוכר — לא בשבילך המקום, אך אם אינך מחכה כבר לכלום ואין לך מה להפסיד — בוא!

והוא ענה: איני מחכה לכלום. המקום הבא אינו בשבילי, ואי המקום אשר הוא בשבילי? אני נוסע. מה אפסיד?

והוא בא. אבל ביום הראשון לביאתו, בשעה הראשונה נוכחתי, שכל זמן שהנשמה באדם — עדיין לא כלו כל קִצָּיו, כל חשבונותיו, עדיין הוא, סוף־סוף, מחכה ומצפה ועדיין יש לו — לעולם יש לו — מה להפסיד. וכתוצאה מזה ראיתי, שאורי־ניסן, גם אחרי ככלות הכל, לא היה צריך לבוא לעיר ההיא ולמה שחיכה וציפה לו בעיר ההיא.

כי אצלו כבר אחרי ככלות הכל, כי הוא כבר מקודם — גם בלעדי מזרח־לונדון — הגיע עד זיבולא בתרייתא — זה היה גלוי. אך הוא כאילו הסתיר. והסתרתו זו פגעה בנו, בי, רעו הישן, ובאֶשר ביילין, ידידו החדש. למה תסתיר, הגבר? לא שחפצנו כי הוא ישפוך לפנינו את לבו — בזה לא היה צורך. בפניו, בכבל מה שכתב, היתה אז המלחמה בין השאיפה לגלות ולשפוך שיחו ובין השאיפה לכסות על כל הנעשה בו פנימה — וזה היה די, בעיקר, לדעת מה אתו. דיות היו גם תנועות־הפנים, ההערות הקצרות; ולא על שלא הרבה לדבר על עצמו, על העיקר, שבשבילו נגמר אצלו הכל, רעם הלב — כלום היה יכול והיה צריך להיות אחרת? כלום האנשים מסוגו, מסוגנו, צריכים לפירושים יתרים, על מה חשך או יחשך עליהם העולם? ואם, כאמור, רע היה בעינינו הדבר, הרי לא היה זה אלא על שהוא כאילו נושא עליו צינה וסוחרה של סבלון שתקני, על שהוא כאילו מתיחס ומתגדר בזה, בסבלונו הנסתר, ובז לנו, הבלתי־סובלים. למה? באיזו זכות? ביחוד הייתי אני, לבָשתי ולכלימתי, עיוור בנוגע לזה. ממחלתו הפיסית, אשר מת בה, לא ידעתי, כי הוא לא הגיד לי. אילו ידיעתי, כי אז אולי היתה אחרת. ואולם מפני שלא ידעתי, לכן לא ניצלתי מן המחשבה המדאיבה: למה יתפנק? היאה לאציל־רוח שכמותו להתפנק? שבור ורצץ הוא כמונו כולנו — ובכן? ובכן למה יתהלך ככה? הלא כמונו כמוהו. וכי דמא דידן סומק טפי? וכי אנו פחות חיורים ממנו? ובאיזו רשות יביט עלינו מלמעלה למטה? ולא טוב מזה היה גם בעת שחשתי, כי אכן הדבר אינו פשוט כל כך, כי אכן איזה דבר־סתר יצוק בו, כי אכן עולה הוא עלי בסבלונו — להפך, אז דאבתי עוד יותר: למה איפוא יחריש ויכסה גם ממני? למה גם לי לא יגיד? האם לא כדאי אני לזה? אורי־ניסן! אורי־ניסן!

43 ◄

ברנר ואורי ניסן גנסין

פרשת ידידותם של י.ח. ברנר ואורי ניסן גנסין, היא מן המפורסמות בפרשות הידידות בקרב הסופרים העבריים בראשית המאה. ראשיתה בלימודיהם המשותפים בישיבת פוצ׳יפ, וסופה בהנצחת שמו של א״נ בשם בנו של ברנר. יוסף חיים ואורי ניסן הוציאו עוד בימי נערותם בישיבה עתון בכתב־יד, בגללו ״נזרק״ ברנר מן הישיבה. ידידותם נמשכה עד תקופת לונדון, תוך־כדי חליפת מכתבים סוערת, שכללה ביטויי אהבה וידידות, בייחוד מצידו של ברנר לא״נ. סופה של פרשה זו, כאיבה שנתגלעה ביניהם בתקופת הוצאת ״המעורר״ בלונדון. עם־זאת, לא שכח ברנר את חסד נעוריהם המשותפים ונתן ביטוי לכך ברשימה שכתב על אורי ניסן בקובץ שערך לזכרו בשם ״הצידה״.

במחזה ״עלילות יחזקאל פיירמאן״, אנו עדים לידידותם של השניים. כך בתמונה בה עוזב פיירמאן את הישיבה ואורי ניסן נפגע קשות בשל־כך. כך בתמונה בווארשה, בתקופה הסטודנטיאלית של פיירמאן. בתמונת ווארשה ניתן ביטוי לקשר הנפשי העמוק הקיים בין השניים בשעה שהם מדקלמים האחד באוזני השני ״שיר ידידות ורעות״.

המחזה חוזר ומדגיש את מערכת יחסיהם המורכבת בתמונת לונדון: אורי ניסן מגיע ללונדון במצב ירוד והוא מדבר בשאט נפש על ידידו מנוער. הוא אומר כי נדמה לו, לפיירמאן, כאילו הוא היחיד הנושא בסבל העולם. לאחר ניסיון קצר לעזור לפיירמאן בהוצאת העתון, הוא מחליט לעזוב. פרידה זו היא אחד מהמעמדים החשובים במחזה.

ידידותם המופלאה של השניים מוארת באור־יקרות ברשימה המתפרסמת בזה, וכן מודגשת במחזה ״עלילות יחזקאל פיירמאן״. ■

דני הורוביץ

"חפצים" תפנית

דן אוריין

כמה הערות ביקורת על מבקרי תיאטרון

"יש מקום לביקורת על הביקורת, לא רק כדי לתת פתחון־פה לאנשים שנפגעים מבלי שתהיה להם אפשרות להשיב; אלא מתוך עניין בטיפוח המשמעת העצמית של המבקרים. העובדה שאין משיבים לנו היא עובדה דמורליזטורית". דברים אלה שאמר בועז עברון בסמפוזיון שהוקדש לביקורת תיאטרון ("תיאטרון" 6, פברואר־מרץ, 1963, עמ' 9) נכונים היו בזמנו והם אולי נכונים יותר בשנים האחרונות.

אקדים ואומר שאין בכוונתי לעסוק בביקורת התיאטרון בכללה וגם לא בביקורת זו בעיתונות ובכלי־התקשורת בישראל. אלה מצריכים דיון מעמיק יותר. כוונתי להעיר כמה הערות של ביקורת על שתיים מהביקורות של מחזה שבכורתו היתה החודש — **"חפצים" של א.ב. יהושע**. אני משוכנע, כי הציטט מדברי בועז עברון מבטא גם את משאלות ליבם של המבקרים שאת ביקורתם אבקר.

מכיוון ואין ספק בכך שהמבקרים עושים את מלאכתם נאמנה וכוודאי קראו את המחזה, וזאת לפני שצפו בבכורה, אתייחס בעיקר לדברים שכתבו שניים מהמבקרים על המחזה. אליקים ירון, מבקר התיאטרון של "מעריב" כתב אחר הבכורה: "ביסוד מחזהו החדש של א.ב. יהושע, "חפצים", מונח רעיון יפה, לפיו נבדקת מערכת היחסים בתוך משפחה באמצעות היחס של בניה אל אביזרים הקשורים באבי המשפחה המנוח. אט אט הופך עניין זה לבעייתה של אישה זקנה הרוצה להיפטר מחפציה, שעה שאיש אינו מעוניין בהם כליל". כביכול־תמצית לתוכנו ולרעיון המרכזי שבמחזה. תמצית החוטאת לדעתי לעושר ההתרחשויות והמשמעויות שיש בו. צימצום שאפשר לתרצו בסד המסגרת המוקצבת לרשימת הביקורת בעיתון. אך זה אינו העיקר. העיקר נמצא במשפטים הבאים של ביקורת זו בהם אומר ירון אמיתות ומוסכמות שיש להתווכח איתן: "המחזה כמעט שאינו מתקדם מעבר לנקודה זו. יתרה מזו, המסגרת הנטורליסטית שהמחבר כופה על עצמו, הופכת לו כאן לרועץ. שכן מה שניתן לחשוף במסגרת זו, אינו חשוב במידה מספקת, אף לא מעניין. קו הזינוק הוא שחסר כאן והמחזה מסתובב למעלה משעתיים על מקום אחד". בטכניקה של המקל והגזר הוא מחמיא לבמאי וקוטל את המחזאי. את חולשתו של המחזה מגלה אליקים ירון במקום "שהבימוי של גדליה בסר ניסה לעשות לו צדק: להפיח בו מעט רוח־חיים. אך קשה, קשה להפיח רוח כזאת **בפוחלץ משעמם, שסמליו שקופים ושעלילתו כמעט ואינה מתפתחת** (ההדגשה של ד.א.)".

אליקים ירון סבור לפי כך ש"חפצים" אינו "מחזה של ממש" וזאת בשל המסגרת הנטורליסטית הנכפת עליו, העלילה שאינה מתפתחת והסמלים השקופים־מדי. מחזאי אחר שכתב מחזות נטורליסטיים שעלילתם אינה מתפתחת ושסמליהם שקופים אפילו יותר מסמלי "חפצים" היה אנטון צ'כוב. בקטע ידוע במיוחד ניסח צ'כוב את תפישת העולם שלו כמחזאי: "יש התובעים מהגיבור שיעשה מעשי־גבורה ויצור אפקטים דרמטיים. אך בחיים, אין זו שגרה שאנשים יורים אחד בשני, או, תולים את עצמם. הם גם אינם מצהירים הצהרות אהבה כל כמה דקות וגם אינם אומרים דברי־חכמה לעיתים כה קרובות. לא! רוב הזמן, הם אוכלים, שותים, מחזרים ומפטפטים. דברים אלה יש להראות על הבמה. צריך לכתוב מחזה בו אנשים באים, הולכים, אוכלים, מדברים על מזג האוויר ומשחקים קלפים. זאת, לא משום שהמחזאי החליט על כך, אלא משום שכך הדברים מתרחשים במציאות. האם זה נטורליזם בסגנון זולא — לא, לא נטורליזם, לא ריאליזם. אין צורך להיות שייך למסגרת כלשהי. צריך להראות את החיים כפי שהם". מחזותיו של צ'כוב עוסקים ב"חיים כפי שהם": על־פי־רב משעממים ודלי־התרחשות. אם יש במחזותיו סמלים (שחף מפוחלץ או גן דובדבנים) הם שקופים כך שיהיו ברורים לכל קהל צופים. ובכל זאת, צ'כוב הוא מחזאי מצליח דווקא בעשורים האחרונים. לפני כחודש צפיתי בהצגה של "גן הדובדבנים" בבמויו של מייקל אלפרדס ב"נשיונל" בלונדון. קשה היה להשיג כרטיס והיום כבר אי־אפשר. זאת למרות, ואולי בגלל שהבמאי הקפיד לביים את המחזה על־פי הוראותיו המצוטטות של צ'כוב.

התוצאה היא מימוש תיאטרלי נטורליסטי־כמעט של מחזה שדמויותיו באות והולכות, אוכלות, שותות ומפטפטות ואינן עושות מאומה כדי ליצור ביניהן קשר של אמת וגם לא מנסות למנוע את מכירתו של הגן. דבר לא קורה ובכל זאת מחזה וההצגה אנושיים, מרגשים־מצחיקים ומרתקים.

"חפצים", כך נדמה לי, מאז שקראתי את המחזה לראשונה, הוא מחזה שכאילו נכתב לפי המרשם הצ'כובי הידוע: "כל מה שקורה על הבמה הוא בו־זמנית מורכב ופשוט כחיים עצמם". נשאר לי רק לשער שאליקים ירון נתפס לצידו הפשוט של המחזה ולא הבחין במורכבות שהקומי והתסכול שותפים בה כאשר אנחנו פוגשים את הזקנה ואת המוות.

אינני מקוראי "על המשמר", כך שלא קראתי ביקורות קודמות של גיורא מנור. לעומת זאת קראתי בהנאה ובעניין זה מכבר רשימה של מנור "מבקר־תיאטרון מודה באשמה" (במה 50, קיץ 1971, עמ' 180־182). ברשימה זו, שהיא מעין וידוי של גיורא מנור כמבקר מתחיל הוא מגלה, כי כאשר עסק בבימוי סבור היה, כי "הביקורת איננה אלא טפיל עלוב החי על דמם וזיעתם של האמנים". בכנות הוא ממשיך ומסביר, כי נטל על עצמו את המלאכה של פירוש וניתוח בין השאר גם בשל "נהייה אחרי נוחות".

המבקר המתחיל מציין גם מספר כללים לפיהם הוא רוצה היה לנהוג לפני שהחל "בקריירה החדשה שלי כמבקר". ביניהם כמה כללים רלוונטיים במיוחד לרשימת הביקורת שלו על "חפצים": "אל תחלק ציונים לשחקנים. מבקר איננו מורה בבית־ספר תיכון" ובמיוחד "אל תהיה סרקאסטי!". בכנות מרשימה הוא מלמד אותנו עד כמה קשה למבקר תיאטרון לעמוד בכל אלה. הוא גם מספר על כך שאת רשימת הביקורת הראשונה שלו הוא כתב "כשדחף סאדיסטי בלתי־מבוטל מקנן בי ומפתה אותי להצליף כראוי בבמאי ובשחקנים". מאז שקראתי רשימה זו לא שכחתי את הפסקה המסיימת בה מתפלל מנור ש"כל הלבטים הללו לא יעזבוני במהרה, ולא יפנו מקומם לשגרה, ל"עור עבה" וללא־איכפתיות, שהם אויביה המושבעים של הבקורת והאמנות כאחד".

דברים יפים. אלא שהזמן ואולי שגרת המקצוע עשו את שלהם. בביקורתו על "חפצים" מנור לא רק משתמש במנה גדושה של סארקזם הוא גם ממחלקי הציונים. כך הוא כותב למשל על שחקני "חפצים" (כולם יחד!): "לשחקנים אמצעי בימתי אחר: לצעוק. זו משפחה של צעקנים אגואיסטים ובסוף ההצגה אנחנו מכירים אותם ממש כמו בתמונת הפתיחה — כשכנים או מכרים שרואים אותם לפעמים ולא יודעים עליהם הרבה".

מעניינת במיוחד היא התייחסותו של המבקר למחזה: "עוד דיוקן של אמא יהודיה זוועתית שלגביה החפצים בעלי משמעות וחיות יותר מהאנשים שבחייה". האם מנור קרא טיוטה שלא פורסמה של מחזה אחר?! בביקורתו הוא ממשיך ומציין לגנאי שיש במחזה "נטורליזם מפתיע". מה מפתיע בנטורליזם? האם סגנונות של כתיבת מחזות הם עניין של אופנות החולפות מן העולם לבלי־שוב? האם גיורא מנור לא קרא, צפה או אפילו שמע על מחזאים נטורליסטיים בני־זמננו ובמאים המביימים בסגנון זה? בונד, סטורי, קרוץ, ברגמן. האם הוא פוסל מחזאים ובימאים ישראלים שזהו סגנונם העיקרי?

בהמשך הביקורת מזכיר מנור למחזאי ולבמאי בסארקסם־פטרוני, כי: "צריך ללמוד לזרוק דברים" הוא משפט החוזר ונאמר "שוב ושוב במחזה. יש כאן מלל החוזר על עצמו פעמים רבות כי המחזאי והבמאי לא האזינו לעצה הטובה של עצמם". אמירה שיש בה גם ניחוח של טעם־טוב וגם הגינות מוזרה. אפשר לומר זאת על כל מחזה ועל כל הצגה ואין כל צורך לטרוח ולהוכיח זאת.

המשפט האחרון והמסכם בביקורת זו מדבר בעד עצמו: "כל זה אמור היה להיות עצוב אבל אין זה אלא מכביד". למי שקרא כמוני רק את מניפסט הביקורת של מנור ב־1971 ו־15 שנה אחר־כך את רשימתו על "חפצים" זה עצוב ומכביד גם יחד.

"חפצים" הוא מחזה המסמן תפנית במחזאות הישראלית. הוא אינו עוסק, כרבים אחרים, בבעיות לאומיות, אלא בבעיות אנושיות שאיש מאיתנו אינו פטור מהן. זקנה, יחסי הורים־בנים, מוות במשפחה אפשר לתאר בסגנונות שונים. בחירתו של המחזאי בסגנון היא מזכויותיו. יהושע שכתב לקהל צופים רחב ומגוון בחר בסגנון הנכון. נכון שזה מחזה בו אין "סיפור" במובן העיתונאי של המושג. אך, יש בו, במחזה זה, סיפור אנושי מַצחיק ומצמרר. כאשר רות סגל בתפקיד האם אומרת לבנה בפשטות מזעזעת: "אני מתגעגעת לאבא" הבנתי את האימה שחש גורקי כאשר צפה בתמונת הסיום של "הדוד ואניה". "חפצים" הוא מחזה שראוי כי תהיה לו בִיקורת רְגישה ורצינית.

■

"חפצים" — רות סגל ואסתי קוסוביצקי

האבירות הסוציאליסטית ו"החאררה"

יוסי הדר: "אוסטרליה הדרומית"; בימוי: אילן תורן בבמה 2; תיאטרון חיפה.

בני עיירות פיתוח מול קיבוצניקים. עלית שנות ה־50 מול אצולת הותיקים. בני עדות־המזרח מול יוצאי מזרח-אירופה. כלומר בני מצוקה שצמחו בתנאים־לא תנאים על רקע מרירות הוריהם, מול בני קיבוץ מבוצרים היטב בתוך מיתוסים של דור מייסדים.
יוסי הדר, שבילה שנים אחדות בקרב אוכלוסיית הצפון נשמע רגיש מאד לבעייה. נוצרו אצלנו, הוא אומר, כיסים של פערים, שגרמו להתפתחותן של שתי חברות שונות בתוכנו. של "הם" ו"אנחנו". החיות בתחושת הניכור ההדדית שנוצרה, לדעתו, לאור־דווקא על רקע עדתי או כלכלי אלא על רקע אידאולוגי: מצד אחד, חברה בעלת חלומות ואידאלים ומצד שני חברה החיה בריק רוחני. על בסיס זה נוצרה היררכיה חברתית ש"אבירים" שהחלום הציוני והסוציאליסטי מעניק להם תחילה נמצאים בראשה, ושל "אריסים" הנושאים בעול המציאות האפורה וחסרת ההילה — בתחתיתה. מכאן נובעת תחושת העליונות של הקיבוצניק כלפי שכניו מעיירות הפיתוח, והסקרנות המתגרה שמגלה בן עיירות הפיתוח כלפי הקיבוץ. כך בכל־אופן מסתברים הדברים מהמחזה "אוסטרליה הדרומית", מחזהו השלישי של יוסי הדר, אחרי "הטייסים" ו־"הלם קרב".
חמש דמויות במחזה: שני בני עיירות־פיתוח שהתחככו בעבר עם הקיבוץ ואף חיבלו בו מתוך המניעים שצויינו לעיל. הראשון — וינקר — דמות קשוחה וכאריזמטית, זה עתה יצא מהכלא. נואש מחייו כאן. חולם על אוסטרליה הדרומית. שם, במרחקים, יבנה לו אולי קיבוץ משלו. השני — זיפזיף, ילד טוב וממושמע, רוצה יותר מכל להפוך ל"זאביק", כלומר לאחד מהחברה בקיבוץ. הוא עושה כל מה שביכולתו על מנת להיות ראוי להשתייך לחברת אדונים זו. מול שני צעירים אלה המחפשים את עצמם ואת חלומם: שלושה חברי קיבוץ. אב אטום ומסוגר בתוך עולם האתמול האידאלי שהמציאות בישראל החדשה פוגמת והוא, לכן, מסב לה גב ומתנער ממנה, כפי שהוא מתנער מוינקר ומחברו שלגביו אינם אלה "חאררה". אטימותו והסתגרותו של סוציאליסט־הומניסט זה בתוך מגדלי־השן של הקיבוץ, גרמו למותו של עוד "חאררה" אחד, כאשר סרב להושיט לו עזרה כשהוכש על־ידי נחש.
דמות אחרת במחזה היא זו של דני, הבן־המחנך שידע הכל על נסיבות מותו של הבחור ושניסה לכפר על העוון באמצעות אימוצו וטיפוחו של זיפזיף לקראת קבלתו כחבר. דני הוא דמות נאיבית, מצפונית, אך חסרת עמוד שדרה ותוכן משלה, והיא ניזונה מחלומו של האב בדרך עקרה ופסיבית. עולמו הפנימי הרדוף צפוי איפוא להתמוטטות, והוא אכן מגיע לנקודת משבר כאשר אשתו התל־אביבית בוגדת בו עם וינקר והוא מוצא את עצמו מחוץ לביתו, וכאשר אביו מתנגד באסיפת־החברים לקבל את זיפזיף כחבר. דמות שלישית במשפחה היא אשתו של דני שלא ברור מה תפקידה בקונסטלציה המתוארת ומה פשר משיכתה אל וינקר. האם בתוקף היותה עירונית היא אמורה להעיד על פתיחות וחוסר דעות קדומות...?
יוסי הדר מסתייג מכל נסיון לדקדק בייצוגיותן של הדמויות ומכל נסיון לשפוט אותן. ועם זאת, הקהל שופט ויוצא מן ההצגה מהורהר ממצב הביש. למרות שהמחזה אינו פסימי; הוא מסתיים בסצינה מלודרמטית במקצת בה דני ווינקר מסירים, תוך שתיית אלכוהול, את ה"מסכים", ומביעים רצון להתקרב. התיאור נשמע יותר כשאיפתו־תקוותו של המחזאי מאשר כחלק אינטגרלי להתרחשות, אבל אין זה בגדר פגימה שכן מותר לו ללחוש לדמויותיו את רחשי ליבו. בדרך, על־כל־פנים, לסיום זה, עוברות הדמויות שורה של משברים: בעיקר דני שבמשך המחזה מתבגר, מתפכח מאשליותיו ומבין שעליו להתעצב וליצור לעצמו עולם ערכים משלו המושתת על המציאות העכשווית הישראלית.
לאור העובדה שזה המחזה הראשון (הזכור לי) שמנסה להתמודד עם בעיה חברתית מהותית בישראל של היום (מבלי להתעכב על אספקטים פולקלוריסטים־עדתיים חסרי משמעות). יש להצטער שהוא לא זכה עד כה לעורר ויכוח ציבורי כפי שניתן היה לצפות ממנו. ■

ורד הראל

---

41 ◄ אורי ניסן גנסין

פעמים אחדות בעת ההיא פגשתיו בחוצות וויטשפל, עמדתי ממש בד׳ אמותיו, והוא היה כל כך אבוד־עשתונות או כל כך מהלך שקוע בשרעפים, עד כי לא השגיח בי כלל. נראה ואינו רואה. לא יכולתי לחשוב, כי מתחפש הוא — שמרני, אלוהי, ממחשבה כזו! — ההוא, אציל־הרוח, יתחפש לראותני ולבלי הכירני, לעשות את עצמו כאינו רואה? אך זאת חשוב חשבתי, לא יכולתי שלא לחשוב, שהוא רואני ואינו רוצה לראותני. ואז אמרתי אל לבי: אך ישטמני אורי־ניסן, אך ישטמני. הוא אינו רוצה במשטמה זו, קשה עליו המשטמה, אך הוא ישטמני... מה אתו? על מה ישטמני? מה פשעי ומה חטאתי נגדו? האומנם על אשר גרמתי לו לבוא הנה?... אי־אפשר... הוא — בעל היושר העילאה, בעל הלב הגדול באמת? ואולם מי יודע... נפתל לב אנוש... אולי דוקא מפני ישרו הגדול, דוקא מפני שקשה לו כל כך לשנאני ולבוז לי, לכן עוד יוסיך לשנאני ולבוז לי. — — —
ויש גם אשר אמרתי, ולא לעתים רחוקות: דברים בטלים. יש על מה לשנאני... וכי אני אוהבו?
כן, נפתל לב אנוש... והיו רגעים, שנתתי לו את הצדק הגמור... מלבד הנימוקים הפסיכיים, שהאנשים השבורים והרצוצים, האנשים כבדי הרוח, האנשים היודעים מסתרי נפש חבריהם, אי־אפשר להם, שלא ישטמו איש את רעהו, יש שמצאתי, כי גם מהצד החיצוני איני נוהג בו בכל הדיליקאטיות הראויה, הן אני הייתי הפעם ה"אזרח" והוא הגֵר — ואני תובע ממנו יותר מדי, איני מתחשב עם הרגליו ועם צרכיו המיוחדים, כמעט שאני מאַלצהו לעבוד במה שלא הסכין... אין אותו היחס הצפוי!...
נפתל לב אנוש, וביחוד לב אנוש, אשר האושר יזרנו כמו דווה. אין צדק ואין מוסר ואין רגשות טובים את האיש, אשר הישָׁהו אלוהים מעט אושר. הן גם אני גם הוא לא ציפינו לכלום מבואו לונדונה, ואף על־פי כן כאילו שנינו היינו מרומים... כאילו שנינו קווה קיווינו, כי הפגישה תהא אחרת, כי היחסים יהיו אחרים, כי חיינו יחדיו יהיו אחרים...
ויש אשר חשבתי: הכל מדברים על יסורים. המלה יסורים נישאת על כל לשון. גם ביחס אלינו. בעלי יסורים אנו. סופרים עברים, גולים במזרח־לונדון, חולנים, עניים וכו׳ וכו׳. אבל מה יוכלו האנשים לדעת על מידת היסורים של היחס הזה, אשר ביני ובין אורי־ניסן, בין אורי־ניסן שלי...
ברגעים הטובים המעטים, שבוודאי היו גם אז, נצטרפו הלבבות וזוקקו מסיגי הטינה. אז הבינונו שנינו, כי אין אני אשם, כי אין הוא אשם, כי אין אנו אשמים, כי רק האסון רובץ עלינו. ואולם בכל הימים ובכל השעות ראיה ראיתי, כי לצנינים אני בעיניו, כי אין הוא יכול נשׂוֹא את כל הבלי וקלקולי, את כל מבוכותי ותעתועי, את כל נטיותי הרעות ופשרותי הרעות, שהייתי מתפשר אז, כמו תמיד, עם התנאים הרעים ועם החיים המרים.
והוא, מצדו, היה בעיני לקורע בזדון את קרום התפשרותי עם מקומי ועם מצבי במזרח־לונדון ועם העובדה של מזרח־לונדון בכלל ועם דבר הוצאת הקונטרס החדשי המדולדל שהוצאתי אז. איני יודע, אם כך היה הדבר, אבל נדמה נדמה לי עתה, שאני בימים ההם, אחרי עבור עלי שלוש שנים למגורי בוויטשפל, כבר למדתי, אם כי לא בלי עמל, כמובן, לקבל את פני המציאות אשר מסביבי, כאילו התעריתי בה ואין לשנות, ואין להחליף, ואין לצאת מתוכה. לא רק אי־אפשר, אלא שגם לא כדאי, אין מן הראוי, אסור. אני אפילו למדתי למצוא בה איזו הנאה, איזו נחת־רוח, שאין למסרה בשום שרטוטים ספרותיים. בכל אופן, אני הייתי אז כמתחנן בכל מעשי, בכל מנהגי: תנו לי לחיות — ואחיה! והנה בא הוא והפריע לי, הפריע לי בכל. הוא, אמנם, לא דיבר כלום, לא הוכיחני, לא יעצני, אבל אי־דיבורו היה קריאת תגר נוראה על כל אשר מסביב לנו. ועלי בכלל. שתיקתו והוא כולו היו — תגר.
ירא אני, שלא הייתי צריך להזכיר את העובדה ההיא, ירא אני, שאורי־ניסן לא היה נותן לי לעשות זה, אילו נמלכתי בו, אבל מכיון שהתחלתי לדבר — לא אכחד גם אותה: זה היה ביום צאת החוברת הכפולה והאחרונה של אותו קונטרס חדשי. אני הייתי אז רחוק ממקום־הדפוס, שבו נדפסה, כי עבדתי בבית־דפוס אחר. הוא — כמעט מתוך אונס — ערכה וגם הגיהה.
בהודעת ההתנצלות שלי לפני ה"חתומים" על איחור החוברת, על צאתה כפולה ועל הפסקת ה"ירחון" בכלל, כתבתי: "ויקבלו־נא אותה (כלומר, את החוברת הכפולה והמאוחרה) בסליחה". בערב שבתי מבית־הדפוס וראיתי בעמודים הנדפסים: "ויקבלו אותי בסליחה". נפשי המרה מרה לי על התרשלותו של המגיה:
— אוי, אורי־ניסן! אוי, אורי־ניסן! מה זה עשית לי? הוא לא הוציא הגה. רק הצטחק מעין צחוק של התנצלות ובקשת סליחה, ועם זה הביט בי בדממה. ואת המבט ההוא קשה להשכיח מן הלב.
ההצטחקות היתה של איש רך, טוב, זוכר חסד־נעורים ואינו רוצה בריב, הצטחקות מפייסת, עדינה וחלשה.
למה תצעק? אֵל תצעק! — הצטחקותו הרגילה. אך המבט — — —
אלמלי אפשר היה להביע בדברים כל מה שאמר אותו מבט, כי אז היו הדברים האלה אולי דוקרים יותר מן הסיפור הכי־דוקר שלו — מ"בטרם". במקצת, משהו, כל שהוא, חת מששים, היה פירושו:
— אי, אתה, אתה, הצועק, המתקצף, הטיפש... לפניך איש אובד, איש שמתהפך על משכבו לילות שלמים בעינויי מות, ובשרו ישא בשיניו, איש אשר על כרחו הוא חי ואין קץ, אין קץ לסבלונו, איש אמן ואוהב אמנותו, אשר לא יכתוב רק מתוך שנאתו את התיבות... ואתה, ידידי, כיבכול, מדבר אתו משפטים — בשעה שעולמו חשך בעדו מַחשך אחרון — על איזו תיבה כסילית באיזו הודעה כסילית משלך: אותה — אותי...
— אבל הקורא יקרא, שאני מבקש, כי יקבל אותי בסליחה... הגע בעצמך... אותי... הלא בושה היא! — הוספתי לדאוג מתוך הרהורים על מבטו ולא על בת־צחוקו.
ואולם הוא כבר עמד ופיני אל החלון. בלי־אומר.
כעבור שבועות אחדים אחר זה נסע אורי־ניסן מלונדון.
— כמו אבן נגולה... — אמרנו אני וביילין איש לרעהו, כששבנו מן הלוויה.
ומאז עד יום מותו, גם מפוֹצ׳פ, גם מוארשה, הוסיף לכתוב לביילין, אך אני לא יספתי לקבל ממנו אף שורה אחת, אף דרישת שלום ארעית.
הוא ודאי חשב, כשזכרוני עלה על לבו:
וּבְהִתְעַטֵּף הַלֵּב, וּבִהְיוֹתוֹ לְמַסּוֹס
לֹא תְשׁוּרֵנִי עַיִן זָר... ■

[תרע״ג, ״הצדה״, קובץ־זכרון לאורי־ניסן גנסין; החתימה — י.ח. ברנר]

המשפט
או לרדת מן הגג

יצחק אורבוך אורפז

ניתנת כאן במלואה, ברשותה האדיבה של מחלקת הדרמה של קול ישראל

המדווח: מי ראה זאת קודם. הערבי עם המכסחה על רצועת הדשא בשדרת הדקלים, או האשה המנקה שביקשה להיכנס לאחד מחדרי הלשכה, ומכיוון שמצאה אותו סגור מבפנים, יצאה אל רחבת בית העיריה והשקיפה כלפי מעלה. איש אחד במכנסיים קצרים עמד על אדן החלון הפתוח בקומה החמישית, מדי פעם שולח את ידיו אל חלל האוויר. הוא נראה כאומד את הגובה, או כמי שמבקש לשאת דברים בפני קהל סמוי.

השמש כבר מתחילה לטפס על בית העיריה. — בתוך מראה התעתועים הזה, דקה לפני שתתפוצץ בו השמש, דבר אחד ברור בתכלית: כוונתו של האיש ההוא על חלון הקומה החמישית של בית העיריה, לקפוץ אל מותו. (מהומת קולות)

קולות: קפוץ — קפוץ —

המדווח: בתוך שעה קלה, בעת שנפתחו דלתות הזכוכית של שבעת הבנקים מסביב, וקליפת הלכה המזוייפת של הכסף החלה להעלות עשן, כבר הצטופף קהל לא קטן של פקידים, נערות מספרה ושחקני שש־בש על הרחבה שלפני בית העיריה. (מהומת קולות) האיש נותן ידיו על פיו, מנסה לומר משהו —

קולות: לא שומעים אותך — קפוץ

המדווח: האיש כופף את רגליו קדימה, הוא מטה את גופו קדימה כמתכוון לקפוץ... אבל לא — הוא תופס בחלון. עכשיו הוא מטלטל את ידיו — מה מבקש האיש הזה — הוא מנסה לומר משהו —

בינימין: (נשמע בקושי) אני לא מבקש — אני דורש — אני דורש —

המדווח: שוטרים על גג בית העיריה. עכשיו משלשלים אליו רמקול ידני, בעצם משפך פח. אני חושב —

בינימין: (ברמקול) אני מבקש — אני דורש שיביאו לכאן תיכף ומייד שלושה שופטים עליונים בגלימות שחורות. — אני דורש משפט —

קול אשה: הי — זה בנימין קדישזון, אני נשבעת... זה השכן שלנו בנימין קדישזון, זה שחבש לנו את הרגל —

המדווח: סליחה — גברת, את מכירה את הטיפוס ההוא?

האשה: (מתקרבת למיק.) אם אני מכירה? בטח!

המדווח: ובכן אנחנו משוחחים עכשיו עם... מה שמך גברתי בעצם?

האשה: קוראים לי מרים. אני מוכרת גרעינים. והכלב —

המדווח: כפי שאתם מבינים שמה של הגברת הזו מרים. מסתבר שהיא מכירה את האיש מן החלון המאיים לקפוץ, מכירה אותו — איך לומר זאת — מקרוב.

מרים: הכלב — שלי נדרס, הרגל שלו, והוא חבש לו את הרגל כמו אחות רחמניה, אבל מה... הוא קצת ככה... איזה בן אדם, נכון מוצי? (מוצי נובח)

המדווח: גברתי, מה את יודעת על האיש הזה? (שאגות: קפוץ! צופר של מכונית כבאים)

מרים: זה לרדיו? אני לא יודעת. זאת אומרת זה לפעמים הבנאדם ככה — אומרים שהוא כותב שירים ויש לו אשה, אבל לא בבית זאת־אומרת. וגם ילדה קטנה, לפעמים הוא קונה לה גרעינים אבל אולי היא לא שלו (מוצי נובח) שתוק. הוא אוהב אותו.

המדווח: מי?

מרים: מוצי. (הכלב מגרגר) זה כשהוא אוהב הוא עושה ככה — איזה בנאדם — (ההמון שואג) אוי — לא! אלוהים!... (המולת קולות גוועת)

המדווח: לא — הוא לא קפץ. הוא משגע את הקהל. מישהו אומר פה שהאיש ההוא מן החלון הוא אמנם בנימין קדישזון מהכנופיה של זומר, כנופיה שידועה כחבורה של מסוממים ושמאלנים, וגם אשתו ברחה ממנו — הנה... ובכן — הם באים —

רמקול משטרתי: הקהל מתבקש להתרחק —

ראש העיר: מר בנימין קדישזון — אני מבקש ממך אישית —

המדווח: (כמעט בלחש) אתם שומעים עכשיו את ראש העיר שלנו. עם התסרוקת האלגנטית והחיוך המקסים —

ראש העיר: אני מבקש ממך אישית שתרד. כדאי לך. אני מבקש ממך. אני אטפל בך כאילו אתה בן שלי —

בינימין: אם אתה אבא שלי אז אני ממזר — (צוחק. ממשיך, תוך צחוק) אין לי אב מלבד אבינו שבשמיים. וגם הוא הלך והשאיר חור שחור. (צחוקו גווע)

קול האם: (מרחוק מרחוק כקול רפאים) למה — נטשת — אותי — מיין קינד —

בינימין: רצחתי את אמי, ואני דורש משפט! (הקהל מגיב בתשואות)

המדווח: ראש העיר החביב שלנו מודה לקהל בנפנוף ידיים... אבל עכשיו משהו על החלון — (אנחת ציפיה בקהל) האיש... לא יאומן... האיש מניח סכין, כן, סכין קצרה על הצואר שלו —

בינימין: לסלק את רשת המגן! (מרים מוציאה צווחה, הכלב שלה מילל נכאים)

הקול מן ההמון: מכירים אותו! הוא מהכנופיה של זומר! בוגד!

קולות: קפוץ! (מצטרפים לקצב) קפוץ — קפוץ — קפוץ —

בינימין: (מזמזם לתוך המגבירקול הידני) עלענד ווי א שטיין, זיץ איך מיר און וויין — (בקול הפנימי) די. אמא. די. (מפוס) על עץ תלוי עכבר ושר. על עץ תלוי. על עץ. — זוכרת את חיליקל שֶמֶש? בתו יצאה לזנות, בנו יצא לשמד, וביתו עלה באש — מה עשה, זוכרת אמא? רקד על האודים ושר לו חוסידל איי איי איי בים בם בם — וגם הודה לאלוהים (צוחק קלות) — תודה לך, תודה לך אלוהים. סימן שאתה זוכר אותי, אלוהים (צוחק)

קולות: קפוץ כבר! פחדן!

המדווח: ושוב — שולח רגל כמו כדי לקפוץ ו — (המייה נופלת בפי ההמון) שום דבר. פשוט החזיר את הרגל. עכשיו הוא שולח את ידו קדימה כמו מישהו שמנסה לגעת —

בינימין: (צחוק לתוך משפך הפח — צחוק מתגלגל ומסורף) סימן שאתם אוהבים אותי

ההמון: בו — וז!

רמקול משטרתי: אבקש לתת לעבור לכבוד השופטים העליונים —

המדווח: ובכן, מי הם השופטים העליונים — אגב, הם לבושים בגלימות שחורות כפי שביקש הנאשם. הסמל ברים, האיש האחראי כאן, אומר לי ששלושת השופטים העליונים הם רופא פסיכיאטר ושני שוטרים. וזה תיאורם: הרופא עם ראש יפה כמו של איינשטיין, מוביל, השוטרים אחריו מרכיבים משקפיים כדי להקטין את האיום שבשפמים השחורים שלהם. סמל ברים מעריך שהאיש בקומה החמישית המאיים לקפוץ שונא שפמים שחורים. ובכן, שלושת השופטים העליונים תופסים את מקומם כבית משפט לכל דבר על המושב העליון של סולם הכבאים. והנה ראש האיש מטלטל את הבלורית היפה שלו, קשה לשמוע מה הוא אומר (מהומת קולות, עולה ויורדת, לרוב ברקע) מסתבר שהציע לנאשם לקיים את הדיון המשפטי באוירה אינטימית, בתוך לשכתו, אבל —

בינימין: לא! לא עם אַלף! בתוך העם! (ההמון מוחא כף)

ראש השופטים: ובכן, הנאשם — דַבֵּר!

בינימין: רצחתי את אמי.

ראש השופטים: יש לך פה הורים?

בינימין: מטומטם! אם הרגתי את אמי, אז איך יש לי? (הקהל צוחק) (בנימין ממשיך כמנותק) על אבי לא כדאי לדבר. היה רופא. באמי בכל אופן הוא היה מבין קטן. בסוף תלו אותו על הסטאטוסקופ שלו. אבי אבי רכב ישראל ופרשיו. בקיצור, נולדתי ממזר. (שר לו) על עץ תלוי עכבר ושר. על עץ תלוי ושר... (מתעטש)

הקהל: לבריאות. (רבים מתעטשים. צחוקים חלולים)

בינימין: (בקול מקונן) אוי — אוי — (בקול הפנימי) אל תעזוב אותי, ילדי. אל תלך ממני, אני נתתי לך חיים, ילדי. (צועק) רחמנות! רחמנות! (בקול שקט וכואב) רבותי השופטים, רצחתי את הרחמים. אמא יחידה שלי, חולת אהבה ומשותקת. והרוצח כבר בפתח. עכשיו היא אחרַי —

קול האם: יען כי לא ריחמת אלי, לא תרוחם, בני בני, לא תרוחם —

בינימין: (בקול ילדה של תן — חותך ישר לתוך העצבים) אוייי — אוייי — אוייי —

(הקהל מגיב בצעקות: מטורף — מטורף — אבל גם בקולות אימים)

המדווח: הקהל משותלל, וזה לא פלא. פעם, כך מספרים, היו האנשים כאן רגילים לזה. עברת בארץ, שמעת תנים (ברקע עולה ושוקעת הילדה של בנימין) — ובכן, לא נעים. אם מותר קצת להתפייט, לרגע, פתאום, כאילו נעלמו בית העיריה, הככר והבתים מסביב והמדבר חזר לכאן, מדבר עם יללת תנים —

בינימין: (בילדת גוועת לאט) אוייי — אוייי — — בדרך תלפיות הלכתי, על הסלעים הערומים, על הרי ירושלים צרבתי את בשרי (מושך ילדת תן) בלי כובע על הראש כדי שהשמש תשרוף את הזכרון. קינאתי בלטאה, רציתי להיות שחור שחור כמוה. ובלי זכרון — כמוה. רבותי השופטים, תביטו עלי — הצלחתי! הצלחתי להרוג את הזיכרון (מושך ילדת תן) הרגתי את הזיכרון ומה נשאר ממני. קליפה. (מזמזם) על עץ תלוי עכבר ושר, מי מכיר את החור שבקיר. (בצחוק עצב) קליפה. א שיינע ריינע קליפע —

הקהל: (כמה קולות קשישים מזמזמים עם בנימין בניגון מבולבל של יום כיפור. אחרים, בעיקר צעירים, צועקים "בלי ווס ווס" אחרים צועקים: "להביא תזמורת")

המדווח: ראש העיר החביב שלנו עולה עכשיו על הבמה המאולתרת. הוא מודה לקהל בניד ראש מלא חן. אולי — האם זה סוף ההצגה?

ראש השופטים: האזרח מר בנימין קדישזון. בית המשפט העליון החליט פה אחד: מחוּל לך. מחוּל לך —

ההמון: (משסע) לא מוחלים — לא מוחלים —

המדווח: הקהל מתחמם. גבירותי ורבותי, כפי שאתם רואים זה בסך הכל קהל טוב. חושש שמא יגמר הכל בלא כלום (שאגות ההמון "לא מוחלים" ומשכות). חפצים קשים, אולי אפילו עקרו בלטות מהככר, ובכן, החלו להתעופף לעבר השופטים.

רועה העזים, 1926 צייר: נחום גוטמן

ההמון: (בקצב) לא מוחלים — לא מוחלים —

בינימין: העם צודק! לא רוצים מחילה! רוצים משפט!

קולות: נכון מאוד!

ילד: (בקול תמים אבל חזק) אבל בסוף תקפוץ? נכון? (הקהל מוחא כף)

המדווח: איזה ילד חמוד, רכוב על כתפי אביו. על פי עמידתו אתה יכול להכיר את האיש — אלה הבחורים העולים ברגל אל צוק המצדה, וטפס על כתפיהם — אלה הבחורים היוצאים מעטים נגד רבים בשכם, ביר זית, ובעיר האבות חברון — מתנחלים על כל גבעה רמה בארץ אבות — אלה ההורגים את האויב ואין שנאה בלבם — סליחה, נהייתי קצת אישי, ובכן —

בינימין: כבוד בית המשפט. לא ביקשתי מחילה קלה. הציעו לי דרך קלה אל אלוהים, וקפצתי כמו עגל. הציעו לי מילגה לאמריקה, וקפצתי כמו שניים. אבל מחילה? לא ולא. (בקול הפנימי) אמא, זה לא סתם לאיזה מקום. אני נוסע לארץ ישראל.

קול האם: לא תהיה לך מנוחה, בני.
בינימין: (בקול הפנימי) אני אביא אותך לארץ ישראל. אני נשבע. אני לא בורח, ההיסטוריה קוראת לי. ואני לא אשכח אותך, אני נשבע.
קול האם: רצחת אותי, בני. בכל אשר תלך אני אחריך. זכור מה שעשו לאחי הוא דודך ברוך הרליך — —
(הקול האיטי, רחוק, דועך לאט לאט)
בינימין: (בקולו הרגיל) היה לי דוד. היה לי —
קולות: לא רוצים לשמוע על הדוד שלך —
בינימין: הוא השביע אותי. הוא הוליך אותי ביד, ועיני קשורות. פתאום היה אור, ואחרי האור חושך גמור והקול, קול נורא ואיום, התפוצץ באוזניי... (שר לו בשקט) על העץ תלוי עכבר, על העץ הוא תלוי ושר —
ראש השופטים: (קולו מהדהד) הנאשם — מה הטילו עליך — על מה השביעו אותך — המשביעים —
בינימין: זה מה שאני שואל —
ראש השופטים: על מה השביעו אותך, הנאשם —
בינימין: על תנ"ך ועל אקדח —
ראש השופטים: אתה מתחמק מתשובה, הנאשם — מה הטילו עליך?
בינימין: זה מה שאני שואל. כבוד בית־המשפט, אולי אשאל את דודי ברוך הרליך, הוא היה המדריך שלי, בעמק היפה בין זִכרון ופאראדיס.
ראש השופטים: מי —
בינימין: ברוך הרליך, כבוד השופטים. הוא מת, אבל לפעמים הוא מדבר אלי. הוא היה המורה הראשון שלי בארץ, בעודי נער, בכפר הנוער, בעמק היפה בין זכרון ופאראדיס. הוא שהוליך אותי בעינים קשורות בטקס ההשבעה. הוא היה אומר, כבוד השופטים. הוא היה אומר המוות מתחיל בנשמה. והיתה לו עז, כבוד השופטים, זאת אומרת חתכו לה אוזן, לא חשוב. אבל היתה לו אשה, פרל שמה, היתה אומרת: ששש, ער רעדט מיטן ריבונו של עולם, שפירושו, הוא מדבר עם רבונו של עולם. האם ריבונו של עולם ענה לו? שאלה טובה. מה שמזכיר, רבותי השופטים העליונים איש אחד שקראו לו חיליקל שֶׁמֶש שלפני יום כיפור היה צועק: תרנגול אתם צריכים? קחו אותי! והיה מתנפל על הארץ וכל הקהל עובר עליו ודורך עליו ורומס וקורע, וגורר וקוסס וקוצר וכוסח. ופוער ובוער וקובר — (קולו גוועו)
ראש השופטים: (בנזיפה) בית המשפט שומע!
בינימין: (כמתעורר) יורקים עליו ודורכים עליו, דורכים ויורקים — (שתיקה) (בקול פנימי) דוד ברוך, דוד ברוך, תגיד להם —
ברוך: (קול אבהי) עוילם־גוילם. לא הזיז לו, כמו שאומרים כאן. אבל חיליקל, איי איי חיליקל, הוא יצא מזה קל־אבר כציפור — (עובר לניגון) מה יתרון לאדם מתחת לשמש, מה־ה־ה־ה־ מה־ה־ה־ יתרון — חיליקל המאושר! כל השנה מחכה ליום הזה להיות למירמס לכל העדה — ומי, לדעתך, קרע שערי שמים בתפילת נעילה — חיליקל קרע שערי שמיים. עד שבאו צוררים ימח שמם וזכרם וקרעו אותו, ואת זקנו האדום תלשו והעלו באש — אבל הנשמה. הה. אבל הנשמה. זכה וטהורה כמו ציפור בין השמשות. חזקה מן המוות. כי המוות, בנימינקה, המוות מתחיל בנשמה — (עובר לניגון) מה יתרון לאדם מתחת לשמש, מה־ה־ה־ מה־ה־ה־(הקול דועך)
בינימין: (פורץ בשאגה — קול ההמון גואה ונופל) תירקו עלי! דירכו עלי! קרקעו אותי! קעקעו אותי — קאקא —
(העם צוחק ובנימין צוחק עימו)
המדווח: האיש הזה קוסם! גבירותי ורבותי אני לא מגזים — מרים רגל והעם גונח, מרים קול והעם צועק, מרים יד והעם משתתק. (משתתק) מרים שתי ידים והעם רואה אותו עף — עף — דומה שהאיש שואב תעצומות עוז כמו שאומרים, מתגובות הקהל (קולות תדהמה בקהל)
קולות בקהל: הוא עף — הוא עף —
בינימין: (בקול הפנימי) דבר אליהם, דוד ברוך — דבר אליהם —
קולות בקהל: הוא עף — הוא עף — (הקולות מתרחקים. בעלות קולו האבהי של ברוך הרליך)
ברוך: בנימינקה, יפה ככה? ואתה חושב שאתה נורמלי? יהודי חדש? זוכר את ר' וועלוואלי השוטה מקאמיניץ שעלה על הגג ואמר איזה לחש והאמין שיעוף כציפור? הוא שבר את שתי רגליו אבל הוא עף — הוא עף —
המדווח: (נרגש) זה לא מצחיק. האיש יכול היה לעוף, אבל הוא לא עף. הוא החזיר את ידיו, כמוך וכמוני, אבל הוא בגובה חמש קומות תלוי בין שמים וארץ —
קול ילד: (מבוייש) מה הלחש שאמר? כשהתחיל לעוף?
בינימין: (בקול הפנימי) אתה מזכיר לי את אמי, דוד ברוך. אותה הרגו שם, ואותך הרגו פה. אבל אתה לא תודה בכך. גם שם למעלה אתה לא תאשים איש ורק את עצמך. כמו מוכרת הדגים שאמרו לה שהדגים מסריחים אמרה זה לא הדגים זה אני (צוחק) — אתה דוד מצחיק. צדיק אחד בסדום.
ברוך: אל תדבר כך, אפילו לא בצחוק, אתה שומע?
בינימין: טוב, טוב.
ברוך: אז שמע סיפור —
בינימין: (בקול מנומנם) מה איתך דוד? באמצע הלילה?
ברוך: (בנזיפה) אל תפסיק אותי. זה חשוב.
בינימין: (נכנע) טוב, טוב.
ברוך: כל חייו היה אבא שלי מספר איך הלכו ונחרבו היערות. עד ששמע קול: צא, שב ביערות, וברגע שאבא יצא ליערות חדלה הקללה. צא, שב ביערות.
בינימין: מה פתאום יערות? יערות יש כאן בארץ־ישראל?
ברוך: הרי יערות זה אדם תועה תועה ואין מוצא. וגם הסכנה, הזאב והדוב. וגם אור אין. ומה שיש הוא פחות ופחות. אבל — צא, שב ביערות. כל חייו היה אבא חוזר על המעשה הזה ואומר ביראה גדולה: צא, שב ביערות. יצאתי וישבתי בנוה חיים
בינימין: באו וגירשו אותך מנוה חיים...
ברוך: אל תגיד כך, אפילו לא בצחוק, אתה שומע.
בינימין: אתה זוכר — אתה זוכר, דוד, כשהולכת אותי בעודי נער ועיני קשורות אל טקס ההשבעה — על מה נשבעתי, דוד ברוך? מה אמרו לי לעשות? מה הטילו עלי?
ברוך: (בצחוק עצוב) נפלת.
בינימין: אתה היית המורה, המדריך הראשון שלי בארץ — מה אמרו לי לעשות?
ברוך: רגליך הסתבכו בחוט המצבר — ונפלת.
בינימין: (מגביר קולו) נפלתי. לא שמעתי קולות. לא שמעתי קול. אני מתחנן, דוד. מה אמרו לי לעשות...
ברוך: (צוחק — מנותק) זה היה אדם. בריא, פיקח, ישר לענין. במילה אחת — פרי הארץ —
בינימין: (לעצמו) לו ידעתי מה אמרו לי, מה הטילו עלי. יתכן שהכל היה נראה אחרת —
ברוך: (בשלו) (מנותק) עַמי... חשב שאינני מבין שהוא לא רוצה להכאיב לי —
בינימין: מי, דוד?
ברוך: הה — עמי. ראש הועד בנוה חיים. עדין נפש, לא רוצה לומר עבר זמנך, זקן! זוז, זקן! (צוחק, כמעט בהנאה)
בינימין: ואני שמעתי סיפור קצת אחר, דוד ברוך —
עמי: אתה בנימין קדישזון, נעים מאוד. באת לשאול על ברוך הרליך — ובכן, הממם — זקן גדול. איפה יש לך היום אדם כזה. מחבק שק שבל ושר הללויה. האוזן שלי וַשתי, העז שלו? חה חה. אתה יודע שהיתה לו עז שקראו לה ושתי? קטפו לה אוזן, בדיחה של מישהו מן הצעירים במושב כאן, לא חשוב. תאמין לי, כולנו אהבנו אותו. גירשנו אותו? מי סיפר לך, זאת אומרת, במילה אחת — טובת הכפר. כן. נשמע לך ציני? הצרה שלו, של דודך ברוך הרליך, שנשאר תקוע ברומנטיקה. (מחקה את ברוך) האדמה, חברים. עבודה עצמית, חברים. האדמה היא אמא שלנו, חברים! (מרים קולו) ערוות אימנו! זה לא פייר אולי, אבל זה נכון. תכניס בה זרעים בציונור חלוד — לא תיתן? תיתן יותר. היא לא צריכה שירי העליה השניה ולא זיעה כשרה. מרבה זיעה מרבה רימה — אגב מי אמר את זה? לא בשביל זה באת, או קיי, אתה רוצה את האמת. אבל אתה לא תאמין לי. אהבתי אותו. כן. פעם התגנבתי ושתיתי מן החלב של העז שלו. והוא עשה את עצמו לא רואה. פעם אחת עמד שעה שלימה עם פנס רוח בחרץ, מאיר על וַשתי זאת אומרת על העז שלו, חס להעיר אותה כדי להכניס אותה למכלאה. זקן מצחיק. (נאנח) כולנו חטאנו לו. מצד שני, אולי הגיע מאוחר מדי. ולמקום הלא־נכון. טוב. החשמל לנתק לא צריך היה.
בינימין: מי עשה את זה?
עמי: הייתי אז במילואים. אתה יודע שכמעט אין כאן צעירים? לומדים ומוציאים תארים ומסתדרים בעיר. רוצים להרויח כסף קל. למה אני נשאר כאן? כי אני רוצה לצחוק מהם: להראות להם שאפשר להוציא מאדמה זהב. ברגע זה שאני יושב כאן ומדבר איתך עובדים בשבילי שני מחפרים, קטפת כותנה אחת, שני מרססים חמש מאות דונם פרחים בכיסוי פלסטי, חמש מאות דונם פרדס, כחמישים פועלים ערביים, מהנדס חקלאי יהודי, קבלן יהודי, שני קבלני משנה ערביים, רואה חשבון ואיש מס הכנסה שמחפש אותי. (צוחק, אחר־כך ברצינות) כן. ועכשיו תשמע מה אני אגיד לך: אני אעשה את המקום הזה לגן עדן. (צוחק)
ברוך: עליך ללכת ולבקש מהם מחילה.
בינימין: על מה, דוד? על זה שגירשו אותך מהבית שלך? ששמו לך אבנים בזרעים? ששברו לך את הגדר, את העצים? את החיים של פרל?
ברוך: אז מה. אז נאמר שפוך חמתך על יהודים... אבל אתה... (מכחכח, נשימתו כבדה)
בינימין: כן, דוד —
ברוך: (נשימתו כבדה) — זכור מאין באת. קדישזון, זה שם שלא צריך להתבייש בו —
בינימין: כן, דוד —
ברוך: (מדחדח) קצת, קצת חסד, אהבה, אין אהבה. הסדינים קשים. הכר קשה כמו אבן. שום דבר שיש בו אהבה. שום דבר.
בינימין: אני שומע —
ברוך: (בלחישה חורקת) המוות מתחיל בנשמה —
בינימין: (מבוהל) רגע אחד — דוד — מה הטילו עלי, מה הטילו עלי — (בצעקה) דבר! דבר!
ברוך: (שר בקול חורק) קָרֵב יום — קרב יום —
בינימין: (מצטרף אליו) קרב יום — קרב יום —
ברוך: שהוא לא יום ולא לילה —
ההמון: (קולו גובר ומשתלב בניגונם של ברוך ובנימין ההולך ונמוג. בקצב) קפרץ — קפרץ —
המדווח: ראש העיר והשופטים העליונים מנסים להשתלט על הקהל, הדורש את ראשו של האיש. והוא, כאילו זה לא נוגע לו, התיישב לו בשקט על החלון מגרד בין אצבעות הרגלים (הקהל הומה) — עכשיו, הוא מתרומם, מאהיל על עיניו מפני השמש ונוטה את ידו כמו איזה נביא או משוגע (קריאות: שקט)
ראש השופטים: האזרח בנימין קדישזון, האם אתה מודה — (ההמון משסע את השופט בצעקות)
בינימין: (בקול רועם) תודה. תודה. אתם עם נפלא. יופי! דודי ברוך הרליך דיבר אלי זה עתה מן השמים. אתם רוצים שאני אקפרץ?
קולות רבים: (בקצב) קפרץ — קפרץ —
קולות רבים אחרים: (בו בזמן, בקצב) דבר — דבר —
בינימין: יופי! אתם נפלאים. אז תישבעו לי!
ההמון: (בקצב) אנו נשבעים — אנו נשבעים —
בינימין: המשיכו כך! יופי!
ההמון: אנו נשבעים — אנו נשבעים —
קול האם: לא תימלט, בני. אני אחריך עד קצווי ארץ —
בינימין: (בקול הפנימי) זה דחוף, דוד ברוך. על מה נשבעתי? לא אתה הוא שנתת בידינו פחיות חלודות עם שתילים, ואמרת: הם שם יורים כדי להרוג, אנחנו ניטע עצים. אחר כך. (יורד לקול הכי פנימי שלו) לילה. חמסין. אני בחולצה לבנה. אתה אוחז בידי ומוביל אותי אל החורשה. שנינו שותקים. עיני קשורות במטפחת שחורה ואתה אוחז בידי, ואני הולך אחריך כמו עיוֵר. שקט. רק הפרות מזמן לזמן, בתוך השקט, מו־וו. וזה מעמיק את השקט. עד כי כמעט הייתי מוכן להאמין שאלה הפרות הראשונות לבריאה. ואנחנו עדיין הולכים, מפעם לפעם נתקלים באיזו אבן, שומעים רק איך הרגלים נתקלות באיזו אבן, או פקעת יבלית. ואת הנשימות. שלך ושלי. ידעתי שעלי לנשום בקצב אחד איתך, אחרת יאשימו אותי בבגידה.
ברוך: (בקול כמעט צעיר, אך סמכותי) קירקס! פנס של טנדר, ייצג את האור העליון. והשאלות הרגילות: אתה מוכן? מוכן? תעזוב? תלך? תקריב?
בינימין: (בהחה) — ונפלתי. דווקא ברגע שנפלתי אמרו משהו חשוב. דיברו אלי, אלי. זה בטוח. ידעתי שזה חשוב, אבל לא שמעתי כלום. כלום. האור דקר לי באוזנים. אמרתי אוזנים? האור התפוצץ לי באוזנים, ולא שמעתי כלום. לו ידעתי. לו רק ידעתי —
ברוך: קירקס —
בינימין: כן, כן — דַבֵּר, דוד ברוך. אתה מת, אבל לפעמים אתה מדבר אלי. איך שלקחת אותי ביד, והולַכת אותי. ופתאום — האור הנורא — והקול —
ברוך: (משועמם) נו, כן. היה היה —
בינימין: בטח שמעת מה אמרו לי — שמעת מה היו המילים —
ברוך: שמעתי. מלים.
בינימין: אמרו זה וזה עליך לעשות, נכון דוד ברוך? נכון? דבר אלי!
ברוך: עזוב את זה. עזוב, למה לך. קח לך אשה, שוטה!

בינימין: (בקול התן) אוויי — לילה לילה עשיתי את ביתי לבור קבר. אשתי ברחה, בתי שמורה בידי מפלצת. שיפטו אותי, כבוד השופטים העליונים! מה שאמרתי הוא רק טיפה מהביוב.

קול האם: (חזוק, דפאי) באתי — להחזיר — אותך — אלי, מיין קינד —

בינימין: (בקול הפנימי) די! די! אַת בכלל מתה!

קול האם: (קרוב יותר) שמעת את השיר על היונה שחזרה ולא מצאה את העיר?

בינימין: לא, אמא.

קול האם: (עכשיו קרוב מאד, חם) לא מצאה את העיר, לא מצאה את השיר —

בינימין: כן, אמא.

קול האם: (בצעקה) לא! אמרתי לא!!

בינימין: אבל. אמא. אני נוסע לארץ ישראל. זה לא סתם לאיזה מקום. אני אביא אותך לשם.

האם: (חזוק)השארת אותי לבד — מיין קינד —

בינימין: אני לא בורח. קוראים לי, אמא. אני אחשוב עלייך. אני אביא אותך לארץ ישראל. בשביל זה כל הענין.

קול האם: אתה משקר — רצית להיפטר ממני —

בינימין: אני נשבע (ברקע קול ההמון: "אנו נשבעים — אנו נשבעים" —)

קול האם: הרגת אותי בני. כי הלכת ממני. על כן לא תהיה לך מנוחה. בכל אשר תלך אני אחריך, בני. קללה אשים בחיק אשה לפני שתניח שם את ראשך — קללה אשים ברחם לפני שתחדור לשם לתת חיים מוות יצא משם — באתי לקחת אותך, בני.

בינימין: חבל שלא הרגתי אותך שם במקום! מפלצת אנוכית!

קול האם: (פצוע וארסי) רצית, אבל לא יכולת, בני. בחרת לך דרך פחדנית יותר. שיקרת כאשר אמרת שתזכור אותי. כאשר הבטחת שתוציא אותי אליך. אפילו נשבעת, שקרן קטן, אבל פניך הסגירו אותך. והבלורית האידיאליסטית שלך התעופפה, לא כמו יונים שאיבדו את השובך. כמו עורבים קרע קרע ששכחו את הדרך חזרה. עוד לפני שיצאו, נבל קטן וישר! שכן ישר אתה נשארת על אף הכל, בני, אן ארענטליכער יונגערמאן נעבאך, כמו שדודה בליומצי שלך ימתק עפרה אמרה עליך — על כן, בני, בני יחידי אין לך שום סיכוי —

בינימין: (נזעק) דוד ברוך, דוד ברוך, זה דחוף. עלי לסתום את הפה־תהום שלה — מה הייתי אמור לעשות — מה הוטל עלי? דבר —

ברוך: למה לך לדעת? שום טוב לא יצא מזה.

בינימין: לא אתן לך ללכת עד שתשיב: מה הוטל עלי? על מה נשבעתי? דבר או... או שאני קופץ!

קולות מן הקהל: (בקצב) קפוץ — קפוץ — קפוץ —

קולות אחרים: (בדבנבד) אנו נשבעים — אנו נשבעים —

ברוך: (נאנח) טוב. על אחריותך. אגיד לך כל מה שאני יודע. לקחתי אותך וקשרתי לך את העינים והובלתי אותך. לא שאלת כלום, וזה מצא חן בעיני. כשהורדתי את המטפחת מעיניך, הסתכלת ישר באור והשתדלת לא למצמץ. היה לך קשה והעינים שלך התמלאו דמעות, אבל — לא מיצמצת. שאלו, אתה מוכן? אמרת, אני מוכן. עוד לפני שגמרו לשאול כבר ענית. על כן שאלו אותך שוב, אתה מוכן? ואתה אמרת: אמרתי אני מוכן. זה היה טוב, כי לא שאלת למשל מוכן לְמה? ואז (קולו נופל) (משתתק)

בינימין: כן — מה אז..?

ברוך: השאלות הרגילות. שאלו — מוכן להישבע? אמרת כן. שים יד ימינך על התנ"ך ויד שמאלך על האקדח. מישששת את השולחן כמו עיוור כי האור סינוור אותך. הדרכתי אותך, ימינה, שמאלה, עד שהידים שלך — קצת רעדו וזה טבעי במעמד כזה — היו על התנך והמאוזר. (בקול סמכותי) תדע לשמור סוד?

קול בלתי אישי: לא תגלה לאיש?

בינימין: לא אגלה לאיש.

הקול: גם לא לקרוב אליך ביותר?

בינימין: גם לא לקרוב אלי ביותר.

הקול: תהיה מוכן להקריב את חייך?

בינימין: אני מוכן.

הקול: תהיה מוכן לעזוב בית אָם ואחות?

בינימין: (מהסס, מתפרץ) כבר עזבתי...(בצעקה) כבר עזבתי! (קול כפקיעת מיתר. שתיקה מוחלטת)

ברוך: אחר כך נפלת. הרגלים שלך הסתבכו בחוט של הפנס.

בינימין: ואחר כך?

ברוך: אחר כך חיברו את החוט למצבר וחידשו את האור. לא היה זמן —

בינימין: (בהוג) ואחר כך? זאת אומרת לפני...

ברוך: עזרתי לך לקום. אם תשאל אותי, כל הצרמוניה הזאת היתה מיותרת לגמרי. קח שתיל של עץ ביד ואתה לא צריך את הקירקס הזה. תנ"ך ואקדח.

בינימין: (החה) איום ונורא! האור התפוצץ לי באוזנים, ולא שמעתי כלום! והיה חושך... (כמתעורר) ומצאתי את עצמי על הארץ. (שתיקה) אבל אתה היית שם, דוד ברוך — מה הוטל עלי? דבר! דבר!

ברוך: (נאנח) רוצה לדעת מה שמעתי? "הבא בתור" זה מה ששמעתי. (צוחק).

בינימין: (אחר ברוך, המתחזק) דוד ברוך! דוד ברוך! אתה ליצן, דוד ברוך — (קול צחוקו של ברוך דועך במרחק — גואה קול ההמון)

קולות: (כמקודם) קפוץ — קפוץ — קפוץ —

קולות: (כמקודם) אנו נשבעים — אנו נשבעים — אנו נשבעים.

קו סגור 1957. יחיאל שמי.

בינימין: על מה אתם נשבעים — פוצים! מטומטמים! מטומטמים! (ההמון ממשיך בקריאות קצובות כמקודם) רוצים לשמוע מה דיבר אלי דודי ברוך הרליך מן השמים? (ההמון בקריאות קצובות כמקודם) טוב. (שוקע בתוך עצמו) בא אלי בחלום ואומר לי: רע לך, בני. אתה לא מוצא לך מקום, אתה מבולבל כמו מרק של פרל שאינו יכול להחליט אם הוא בורשט או רוטב. שאל אותי, בני, אולי אוכל לתת לך עצה. ריח הבורשט עשה לי טוב על הלב, כאילו חזרתי אל הבית שלהם בנוה חיים. ולא היתה בעיה לומר לו מה שבאמת לוחץ. ומה שאלתי. (מרים את קולו, בחגיגיות) כבוד השופטים העליונים וכל העם, הקשיבו היטב, כי הנה מה שאלתי את דודי ברוך שבא אלי בחלום והציע לי כל עצה שאבקש חינם אין כסף, והנה כבוד השופטים העליונים וכבוד העם הנה מה שאלתי: האם לקנות צמודים או מניות — (פורץ בצחוק מתגלגל)

ראש השופטים: ומה ענה לך? —

בינימין: (צחוק מאד, צחוקו מדביק את ראש השופטים וחלק מן הקהל) קהל נכבד. דייני ושופטי. אני אוהב אתכם. (צוחק)

ראש השופטים: בית המשפט החליט... לאור הנסיבות...

בינימין: שתוק! ממזרח קירח! (צוחק)

הקהל: (בקצב) קפוץ — קפוץ —

בינימין: יופי! אני מתגאה בכם!

המדווח: לא תאמינו. בשתי ידיו הפריח נשיקה לקהל, הטוב, שבסך הכל מה הוא תובע מהאיש, שיחדל לענות אותו ויתן שוֹאוּ (קולו גובר, דרמטי) הוא מתרומם — האם יעוף, האם יעוף (אנחת ציפיה, ולאחריה המיית אכזבה עמוקה) — לא, הוא לא — כן (ושוב שאון עולה)

בינימין: אני אוהב אתכם! יחי העם! (העם מריע) העם תמיד צודק תמיד תמיד צודק, יחי העם! (העם מריע) עכשיו כולם אחרי — יחד — חת — שתים — שלוש — על חטא!

העם: על חטא —

בינימין: שעשיתי את עצמי רע וקשוח כמו הגרוע שבאויבי, על חטא

העם: על חטא —

בינימין: שגנבתי, גזלתי, רימיתי, הולכתי שולל, הבטחתי ולא קיימתי, גזלתי את הזקן ואת העני, על חטא שפצעתי והיכיתי, את עצמי ואת שכני, בעיקר את שכני ונהניתי מזה, איך איך נהניתי מזה, אויב עסען חזיר זאל עס רינען, על חטא

העם: על חטא —

בינימין: שחיללתי את אשתי, שחיבקתי אותה כמו שק, שחיבקתי אותה כמו אבן, (בקול קינה) אבוי שהייתי לאבן (שר ופחם לו את השיר. נהיה יותר ויותר מנותק) עלענד ווי א שטיין זיץ איך מיר און וויין —

קול האם: מצטרף אל השיר — זמן מה שרים יחד — קולו גווע, ממשיכה לבד) באתי לקחת אותך, בני —

קולות: בלי שירים גלותיים — בלי ווס ווס

בינימין: (שר בקול כבוי) אלע מיידעלעך האבן חתונה נאר איך בלייב אליין (מתיפח)

ראש השופטים: בית המשפט מתחנן לפניך, כבוד הנאשם, רד אלינו, רד אלינו אוירון סליחה בשלום —

קולות מהומה: אלה צועקים "מוות לשופטים" ואלה צועקים "קפוץ — קפוץ" וכמה קולות תמימים שרים: "עופה עופה אוירון, שא אותנו למרום..."

המדווח: סנדויץ גבינה, ואולי נקניק, לא, גבינה על פי הצבע, נחת על שפמו השחור של השופט העליון הראשי ושיתק אותו. שברי בלטות החלו להתעופף — עדיין לא הרבה. ראש העיר הסימפטי שלנו חטף כדור גלידה בעינו אבל הוא לא מפסיק, לעולם לא יפסיק לחייך, לא הוא. הקהל רוגש, חם לו, רע לו, רימו אותו... לוחשים לי שיתכן וזה הכל הצגה שהוכנה היטב על ידי החבורה התבוסתנית של זומר — מה — האשה הצעירה שמה מרים שכבר שמענו אותה קודם נראה שיש לה משהו חשוב לומר למיקרופון, בבקשה גברת מרים —

מרים: הוא שכן שלנו, כבר אמרתי. אני יודעת הוא, הוא אדם קדוש חלמתי שהוא יציל את העיר. באמת. הוא הציל את החיים של מוצי שלי —

המדווח: מוצי שלה זה הכלב (וביחות).

מרים: מוצי, מוצי שתוק, זה רדיו. אני אומרת לך את האמת הוא האדם הכי קדוש בעיר, אבל גם משוגע, אולי, ככה קצת — אבל איזה בנאדם —

בינימין: חוסו עלי רבותי השופטים העליונים! צוו עלי לקפוץ —

הקהל: (משתולל) קפוץ!

ראש השופטים: בית המשפט אוסר עליך לקפוץ —

הקהל: כו — וז —

המדווח: בזה הרגע נחת מטר עצמים בלתי מזוהים על ראשי השופטים. הם מכסים את הראשים שלהם בתיקים. שוטרים נכנסו לפעולה. אבל גם הם מחכים שזה יקרה — הקפיצה. וכבר מוחאים כף כולם יחד עם כל העם (מחיאות כפיים קצובות) השופטים כבר התיאשו. דומה, אין עוד דבר שימנע את הנאשם מלקפוץ. עכשיו, הבה ונראה מה עושה האיש ברגעיו האחרונים. האם הוא משתעשע? נראה שכן. יושב לו בשיכול רגלים על אדן החלון, עכשיו חולץ את הסנדל הימני, מציג אותו לפני הקהל, מריח אותו, מרים אותו ו — הופ — מניח לו ליפול. הקפוץ בעיקבות הסנדל? כן (אנחת ציפיה מפי הקהל) — זה הרגע רבותי שבו הולמים כל הלבבות כלֵב אחד... לא! — הוא שב והתיישר, מאה, אני לא מגזים, אלף אנשים התנפלו על הסנדל, חובטים זה את זה ומגדפים, קורעים את הסנדל לרצועות. וכבר הסנדל השני בעקבותיו עף, נוחת, המונים קופצים עליו אפשר להבין את האנשים, לאחר שכה נמתחו בבוקר החם הזה שהבטיח כה רבות ועד כה נתן כה מעט, שני סנדלים משומשים, האנשים רוצים מזכרת מהבוקר הזה. וזה הסיכום: סנדל אחד נקרע לרצועות, והשני נלקח על ידי המפקח שיץ, ישמש כמוצג בבית המשפט. העם יוצא מכליו. (רקיעות, שריקות, צעקות)

בינימין: תודה לכם, תודה לכם — אני אוהב אתכם. אני תולה בכם תקוות גדולות, שכאשר אקפוץ תקרעו אותי לחתיכות קטנות כמו את הסנדלים שלי! ותאכלו אותי, על השולחנות המשפחתיים שלכם. ותספרו עלי לבניכם ולבני בניכם. שהיה אדם, עכשיו משוגע פעם נער היה

נער שפחד מזרועות אימו. היה היה נער שהיה יחיד לאימו והיא אהבה אותו אהבה נואשת וקראה לו "ילדי ואהובי", והוא הבטיח לה שלמענה הוא יוצא לארץ־ישראל, ושהוא יביא אותה אליו אל הארץ המובטחת. וכשבאו המרצחים אמרה: "רצחת אותי, בני". כך אמרה, ובאותה שעה עצמה, בארץ ישראל, בנה חולם חלום, לאחר ערב ריקודים סוער, שהוא מושך בשרשרת הצואר של אימו ונהיה חושך והוא שומע את קולה של אימו קרוב מאד ממש על צוארו:

קול האם: רצחת אותי, בני. באתי לקחת אותך אלי, בני, בני יחידי —

בינימין: (בקול הפנימי) כן, אמא, כן. אני בא אליך...

המדווח: (נרגש) נראה שהוא, סוף סוף, מתכוון לזה, כן. איזו דרמה! איזה שקט! אפשר לשמוע סיכה נופלת. הקהל עוצר נשימתו. גם השופטים אינם מנסים עוד למנוע את הבלתי נמנע, וראש העיר, ידיו על לבו, ועיניו, עם אלפי העינים האחרות נעוצות באיש ההוא, שם, בקומה החמישית, בחלון, מביט למטה, באדישות, כמי שכבר השלים עם גורלו, עכשיו נושא ראשו למעלה, מניע שפתיו כאומר איזה לחש, פורש ידיו לעוף האם יעוף האם יעוף... (צוחות קול נוראה קוטעת את המדווח)

מרים: זאת אני! אני! אמא שלך! אתה לא מכיר אותי? תביט עלי, אתה לא מכיר אותי? למה לך לקפוץ, אני באה אליך. תביט עלי, אני מרים מן הגרעיניה, ואתה חכה, אל תקפוץ! אל תזוז שם, חכה, אתה שומע? הוא קדוש האיש הזה. הוא האדם הכי קדוש בעיר. הוא ריפא את מוצי. נכון מוצי (מוצי מוציא נביחה) נכון שהוא אבא שלנו האיש המשוגע הטוב הזה? אני אמא שלך! תראה אותי! תביט עלי! אל תביט הצדה! שכחת שקראת לי אמא שלי? תביט עלי! אל תזוז! אל תעיז! אני באה אליך ואל תעיז לזוז עד שאני באה אליך. אתה שומע? ושתדע לך שאני אמא שלך ואני יָלדתי אותך אתמול־מחר־תמיד — (קולה מתרחק)

המדווח: (נרגש מאד) הפתעה רודפת הפתעה. אין לי קול, אני צמא. הכל דוחפים את הכל ולא מבינים מה קורה. רוצים לראות יותר, יותר, מטפסים זה על גבו של זה, אנשים שאף פעם לא אמרו שלום זה לזה, אשכולות אדם, תלויים זה על זה. ויש מה לראות, האמינו לי: היא, מרים, היא כבר למעלה, על החלון, קרעה את החולצה שלה ושני שדים ענקיים, סליחה אבל אלה העובדות, לא רואים דבר כזה, אמת מה שאומרים שאהבה עושה נסים, כמו תינוק הוא נצמד, האיש הלא צעיר הזה, בין שדיה, מפרכס, מוצץ, מה הוא עושה לה, ומה היא, על אדן החלון, היא בוכה, שניהם בוכים, והיא כרוכה עליו כמו זאבה — אהה — מידיה הוא כבר לא ימלט! הקהל השתגע לגמרי. צוחקים צועקים ובוכים חובטים זה בזה ומתחבקים, אחדים מאוננים בלי בושה לאור השמש, וראש העיר שלנו הוא לא יחמיץ — התזמורת העירונית כבר היא כאן (מנגינה קירקסית וקול צופרי אמבולנסים) למרבה הצער גם אמבולנסים, כמה לבבות נשברו כאן הבוקר, אחדים קפצו לתוך המזרקה, פקידי בנקים עם נערות מספרה. והנה גם מיקי וניקי על קְביהם וקרָפ אוכל הלהבות. אומרים לי כאן ששמחה ספונטנית כזאת לא ראתה עירנו מאז העדלאידות של שנות השלושים. ועכשיו הדחלילים — גם הם חברו לשמחה. כך קורה בזמן האחרון, מופיע דחליל עם פני מיניסטר, מיד הם צצים בעשרות כמו מהאדמה בקרקושי פחים — השוטרים אובדי עצות — נראה כאילו השלטונות הולכים ומאבדים את הבטחון העצמי שלהם, והשוטרים כמו בובות מניפים אלותיהם ומכים על ריק. תסלחו לי על הסטיה הקטנה. הפמליה, הנה היא יוצאת מן השער הראשי של בית העיריה: ראשון האיש, בנימין קדישזון, לראשו משפך הפח כמין מצנפת, מרים תלויה על כתפו, ועל כתפה מוצי שלה. ולידם השופט העליון הראשי, פסיכיאטור משלוותה, ומאחוריהם שני השוטרים, זאת אומרת השופטים העליונים המשופמים, לארבעתם משקפיים. הקהל נפרד לשני גושים, חולקים כבוד אילם. לכל ברור, זהו טקס ההוצאה לפועל. האנשים מצטופפים על המרפסות מסביב לככר הענקית, נהגים עצרו רכבם, מכוניות הכבאים הרימו סולמות. הפמליה עצרה ליד אמבולנס פתוח. והאיש, הוא בנימין קדישזון, בחיוך מלא רוך, ובאצבע איטית, אם מותר לשלב בדיווח זה נימה רגשית, מחה דמעה מעיניו שעה שמחבק את מרים, אימו חה חה, והיא, זקופה וגאה, לוחצת את ראשו אל שדיה, לא בוכה ולא מקוננת, אם יהודיה אמיתית, ורק אומרת בני, בני. ואתה שואל את עצמך אם זה יכול להיות, שהאשה הטובה והגדולה הזאת, מרים, שהיא בודאי צעירה ממנו בכמה שנים טובות, אם יכול להיות שהיא אומנם אמא שלו. זה עתה נשק לרגלו החבושה של הכלב, ביד אחת תפס במשפך הפח שעל ראשו, והעינים שלו, קשה לדעת לאן הוא מסתכל — מר קדישזון, האם תוכל להגיד משהו למאזינים לפני שאנחנו נפרדים?

בינימין: יהיה טוב. מוכרח, ודאי יהיה. אם נאמין. יום יבוא, יום הכלב. יבוא לא יאחר, בטח יבוא. ואחריו עוד יום, אם יבוא, אם לא יאחר בטח יבוא כי איך לא יבוא. ויהיה היום ההוא מה אני אגיד לכם יום גדול יהיה יום גדול לאלוהים, אריות ירבצו בחוצות והבתים ריקים ועליזים וילדי גן עדן מקפצים על הגגות, ורבצו נמר עם כלב, אוכלים זה את זה בשמחה ובכבוד, והעשב שר והעצמות גם כן, והכל משחקים שש־בש כמו משפחה אחת, והגשם הטוב, הגשם, יורד וכל הנשמה רוחצת בגשם הטוב, בגשם, בגשם הטוב מאד, שיורד ויורד, ויורד ויורד ויורד און ס'וועט זיין שיין און ליכטיג מתחת למים והכל כאיש אחד ישירו את השיר מ־התחלה אויפן פריפטשיק ברענט א פייערל שפירושו על האח בוערת אש און מ'לערנט אלף בית ושתהיו לי כולכם בריאים — די, אל תדחפו, אני נכנס לבד —

המדווח: בזה הרגע נדחף לאמבולנס על ידי שני השופטים העליונים שלא היו כאמור אלא שוטרים מחופשים. נפנוף יד אחרון אל מרים ו —

בינימין: תשמרי על הכלב. אוף! צפוף כאן! (הפסקה) עוד אשוב — (קול סגירת דלתות האמבולנס) עוד א — שוב —

מרים: נחכה לך. אתמול. מחר. תמיד. נכון מוצי?

(מוצי נותן הסכמתו בשתי נביחות) ■

---

27 ◄ הווריאציות "הצבאיות"

והגמישות, הנושאות את כל מעטה גוני־החולצה על עירומן הרועד והחיוור".

הדמות מתרחבת בהדרגה, ועם כל וריאציה למעשה, נוספת לה עוד אפשרות, או דמות־על נוספת המשתייכת אליה בעיקבות לבישת־החולצה. בוריאציה השלישית, על החוויה הסטאטית והדינאמית, שגם היא מחולקת לשניים, מאחה מוקד, תוך הקצנה מכוונת, פערים בין סטאטי לדינאמי, והדבר חוזר גם ב"בעיית הקצבים".

דמויות־על מופשטות אלו (לכאורה) נתונות בדינאמיקה מתמדת. זהו מעין פרפטום מובילה הכפוף לחוקיותה של דמות המקבלת את הלגיטימאציה המובילית שלה מתוקף החולצה. לפיכך בדמות אראה סטאטיות, בחולצה אראה אפשרות, ואילו בדמויות־העל — התממשות.

דמות־על מיוחדת במינה הינה: "הפגישה עם האיש הזקן". "..... אבל האיש הזקן ראה עליו באמת את חולצת נסוס במקום שלא הבחין בה כמעט איש. אבל האיש הזקן נתן בו אימון (מעבר למסוייג, מעבר להסתייגויות האחרים, מעבר להסתייגויותיו כלפי עצמו), על אף שהיה בעצם הרשות הגאותה לכך, הרשות המוסמכת למתן אימון, הרשות הגבוהה ביותר."

העימות שנוצר בין הוויית הזקן להווייתו הוא, לבין האחרים ולבין הרשות הגבוהה ביותר, תוך כדי נסיעה באוטובוס (נסיעה קונקרטית, כשפעמון העצירה מופעל "לא בלי מורא"), מבהיר למעשה את היחס בין החולצה־המאפשרת לבין הדמות הלובשת אותה. הריהי חולצה סמויה ובלתי־נראית שרק איש זקן ומבין־דבר יוכל להכיר ולהודות בקיומה.

2. פשר ההוויה הצבאית

דמויות־העל של מוקד עוברות עתה התפתחות. בפרק השני של הספר, מדובר בדמויות לוחמות. הן לעיתים נכשלות מראש, אך הינן בעלות רצון־לחימה הטבוע בהן בכורח נסיבות קיומיות, או הן כמיהות ל"הישג ממשי", תוך שהייה מפתיעה במקום האירוע, דבר שאינו הולם לוחם מקצועי. הוא בעצם צריך להיות נתון תמיד בתנועה, או בפעולה המוכיחה שוב־ושוב כי קיים הוא, ועוד זרועו נטויה.

האווירה של הפרק היא צבאית. כלומר, קיימת רשות עליונה, כעין מרכז בקרה המפקח על דמות־העל, והיא כפופה לו, אך יחד עם זאת מנסה להגיע אליו, מכוח תכונותיה. איש החרב למשל, בוריאציית "איש החרב", הוא גם איש חרב, אך גם אינו כזה. קונפליקט זה, יוצר אותו כלוחם בעל כוח מניע ובולם כאחת. אולם דמות זו נלחמת למעשה בצללים:

"ממילא איך אלחם בצללים? זה לא קל להיות אלים נגד צללים. קלים הם רק הקרבות האמיתיים. עיתים אני יושב, שעון על חרבי, וחושב, שאיני יכול יותר לעסוק בריתמיקה נגד צללים." בעיניין זה אפשר להזכיר את דון קישוט לסרוונטס ואת הסופר פראנץ קפקא. שניהם מתארים מהויות הנמצאות בלחימה אבסורדית מתמדת, בלתי אפשרית ונתונה מראש לכישלון. אצל מוקד כבר קיימת הבהרה חד־משמעית כי קיימת אכן רשות ידועה וניצחת. רשות זו היא כוח עמום, בלתי מוגדר למעשה, אשר מוקד מלביש עליו את המהות הצבאית של פיקודים ומטה, וכך הופך את ההוויה האנושית, וכן את דמויות־העל שלו, לנשלטות אפריורי על ידי מהויות הקיימות בהן עצמן, כאשר קונפליקט יוצר את הכוח הפאסיבי והאקטיבי כאחד. מבחינה זו הוריאציות הן אולי תשקיף ברור ביותר, ללא מהות סיפורית או עלילתית, להתרחשות נפשית זו. ומתוך הווריאציה "מסע בים" אצטט: "...הבסיס המוצק והאיתן של יכולתו, המהדהד מרעש מנועיו וזימזום דבורים כבד וסמיך של גלגלים וממסרות, חייב היה לשמור גם על אופיו כתא־צוללת נפרד ובלתי־חדיר, המוכן כל רגע להפקיר את תשעים ותשע הקומות שמעליו, להינתק מהן, להותירן צפות, מתהפכות ושוקעות על פני גלי האוקיינוס ולצלול בעצמו במעמקים...". האפשרות להינתק מן האירוע הדומינאנטי קיימת בתודעתו של הגיבור כל רגע. דבר שאינו קיים אצל סרוונטס וקפקא שגיבוריהם נתונים רובם ככולם בתוך מערבולת שאין ממנה מוצא. אולם אפשרות זו אצל מוקד היא מסוכנת, משום מומנט השקיעה שבה, כלומר ההימלטות ממצב הלחימה ותודעת הכוח הלוחם היא כלפי מטה ולא אל־על, לא אל הרשות העליונה, כי אם להיות אז: "בין דני ענק, שהליוויתנים רק כילדים לעומתם, הרי געש אבודים, שרידי מטאורים ומטעני זהב..." היינו, כל מה שאבד, צלל, נשכח, תם, קיים רק במעמקים שכוחי־אל ומזרי־אימה. דמויות־העל של מוקד לוחמות את מלחמתן בנופים בעלי משקל דרמאטי, והתהודה הנשמעת מרקע זה היא של חוסר־מוצא, אך לעיתים של הבקעה קיומית.

3. מחוזות החלום

בפרק השלישי של הספר, משתחררות דמויות־העל של מוקד מהווייתן הראשונה, זו המותנית בחולצה נסוס, הן עברו גם את שלב הלחימה. אמנם נשארו בהן שאריות לוחמות, כמו למשל בוריאציה "שרשרת הפיקוד העליונה"; אולם הן פוסעות לאט לעבר מחוזות החלום, היינו לעבר אפשרות הרגיעה, לאחר מיצוי אפשרויות קיומיות ראשוניות בפרק הראשון, ואפשרויות לוחמות בפרק השני.

בוריאציה "חיפוש אחר המשפט הקובע, בן שבע המילים", מגדיר מוקד את הקוד המאפשר לדמויותיו לנוע אל מחוזות החלום שלהן: "אבל איזה מהמשפטים הללו, או איזו הערצה של עצם קיומם, יכלו לשמש כנקודה ארכימדית אשר בה ניתן להיאמר באמת הפסוק הקובע במעבר לארץ חלומות, מחוז בדיה דקדוקית בלב האירוע." מחוז החלום החלומי נקבע אם כן על־ידי "משפט עז ונמרץ" כשמה של הווריאציה הבאה בספר. פה גם אפשר לומר כי: "זרם תודעה, הנפרד מלשון ומגוף, נסתייע בלשון ובגוף, וכונן עצמו, על־ידי דינוק אמיתי מתחום לתחום, כאוהב חוכמה כעוּר בלב הלאס, ומרגע זה היה כבר סוקראטס, הודות לאירוע פראי בתודעה ולשגיאה נהדרת בשימוש בלשון." (ציטטתי את המשפט המסיים בוריאציה האחרונה בספר: "שאלה שעיניינה סוקראטס").

התהליך אותו עברו דמויות־העל של מוקד יוצר, אם כן, את השגיאה הנהדרת, כלומר את האפשרות לחלום. רק שגיאה פנטאסטית זו, יכולה היתה (אם כי בהכרח, מכורח תהליך), להביא את הדמויות למשוגת החלום על־אודות הסובייקטיביות הגדולה. להבדיל מסרוונטס וקפקא, דמויותיו של מוקד חולמות עכשיו מבלי לפעול בתוך חלום. למרות שההכרח החלומי קיים, נטוע במחוזות האירוע המרכזי וסובב סביבו, הרי שדון קישוט, למשל, הוא השתקפות של שגיאה פטאלית, הוא חלום, אך אנחנו יודעים עליו את האמת המרה. כמו גם אצל קפקא, הדמות חותרת לקראת ישועה במיסגרת אי־הרציונאלית שבה, זו היוצרת בהכרח את השגיאה הפטאלית. מוקד, לעומת זאת, יוצר סינתיזה מפתיעה בכך ש"מפליל" דווקא את המשפט הקובע, או את המשפט הנמרץ, או את הדיון עצמו, באומרו, כי זוהי בעצם השגיאה האמיתית, ובכך למעשה, נותן לדמויותיו את הלגיטימאציה לפעול, ואת החופש. "הפללה" זו יוצרת למעשה "עיוות נכון", המאפשר זרימה חופשית עם אפשרויות תצפית מרחביות גלובאליות, טאקטיות ואיסטראטגיות על פני יקום שהוא למעשה זה הניתן לשינוי. רק שגיאות טבע הן אלה שיצרו תמיד אופקים שלא ניתנו לחיזיון מראש. פעולה אלימה זו של השגיאה ההכרחית היא בעצם *קמילה ופריחה כאחד*. ■

האף

סלבומיר מרוז'ק

מפולנית: אברהם הנדלזץ

שנת השש־עשרה לחיי, מייד אחרי תום מלחמת העולם השניה, בקע באמצע פני אף. גדול, מן הסוג הקרוי "נשרי", בולט במיוחד ביחס לשאר תווי פני, שלא גובשו עדיין. לפני זה היה לי אף רגיל, מתון וישר, שלא עורר תשומת לב אצל איש, במיוחד אצל עצמי.

גיליתי את האף ביום בהיר אחד, כשניצלתי את היעדרות המבוגרים מהבית, ובעזרת שתי מראות ניסיתי לבדוק ולהעריך את סיכויי היופי שלי. מוזשבות על מיסתרי המין השני, הטרידו אותי כבר ברצינות, ורציתי למצוא תשובה לשאלה המטרידה — האם אוכל בכלל למצוא־חן בעיני בנות.

היום נשאר בי בלתי־נשכח. התגלית האיומה. צריך לדעת, שמי שהציב את הקריטריונים המחייבים של היופי הגברי באותה תקופה, היה אאוגניוש בודו, המאהב מהסרטים הפולניים שמלפני המלחמה. לו ולג'וני ווייסמילר, בתפקידי הטרזן שלו לא היו אפים כאלה. ובוודאי שלא לארול פלין.

האף היה בעוכרי גם מסיבה נוספת, למרות שאפשר היה להגדירו כ"בורבוני" (יש אומרים שלמלכים משושלת זו היו אפים כאלה ושאפשר למצוא אותו, אם־כי בצורה יותר קטנה ועדינה — בדיוקנאות אצילים פולניים מסויימים; ושמשהו דומה היה לפרידריק שופן, ואפילו לתושבי ההרים הפשוטים — לכל הפחות בתמונות) אבל את מי אפשר להוליך שולל, בפטפוט כזה, מכירים את התירוצים האלה. הם לא יבלבלו איש. האף שלי היה חד־משמעי יהודי.

איך אוכל אם־כן להראות את עצמי לפני אנשים? איש לא יאמין בחפותי, אפילו אם תהיה מתועדת ללא דופי. הרי ידוע, במיוחד אחרי שנות הכיבוש הגרמני שהיהודים הם אמני העמדת־הפנים שאינם יהודים. לכן, ככל שאדם מרבה להתכחש, גדלה הוודאות. ואם אפילו ניתן הדבר להוכחה, הרי שבדרך עשויות להתהוות אי־נעימויות, והאם עצם החשד והצורך להוכיח, אינם מהווים עלבון עבור נוצרי?

והחשד? אפילו לא יעשו לי כלום, אף אם לא יגידו מלה, הוי בהביטם על אפי, זה מה שיחשבו. ואיך אוכל להוכיח להם אז, שמה שהם חושבים אינו נכון, אם המחשבה לא באה כלל לידי ביטוי? הרי אי־אפשר להוכיח לאיש, שהוא חושב משהו, אפילו אם הוא חושב. הוא יכחיש, אבל ימשיך לחשוב. "אני יודע, מה שאתה חושב, כשאתה מסתכל עלי, אבל..." — זה עוד יותר גרוע מהעמדת־פנים, שאיני מנחש מה הוא חושב עלי. לכן השתלטו עלי פחד אין־אונים ומרירות של חפות פגיעה. האף הארור. בסביבתי, ובמשפחתי ידעו על יהודים כמה שצריך, לא יותר ולא פחות. יצא, שהם לא היו בקירבנו ולא בחוג מכרינו. לא דובר עליהם לעתים קרובות או רחוקות. לא בתוקפנות ולא באהדה ברורה.

קיים משהו השונה מאנטישמיות, משהו הקשה יותר להגדרה ופחות מרשים בעת ויכוח, ולכן פחות נלקח בחשבון. האנטישמי מעניק ליהודי יישות על־ידי עצם שלילתו ורצונו להשמידו. הוא מודה בכך שהוא רואה בו אויב, בו הוא משקיע את עצמו עד כדי עיוות ואובססיה קבועה. היהודי הופך לטעם חייו. האנטישמי אינו יכול לחיות בלי יהודי, אינו יכול להתקיים, לא לחוש לא לחשוב; לעומת־זאת, מי שאנו דנים בו עכשיו, יכול להסתדר בלי היהודי כמו שהוא יכול להסתדר בלי ציפורים עם קשקשי דגים או כלי דגים עם נוצות. האם עבור היהודים זה יותר טוב או יותר גרוע? תלוי בנסיבות. למשל מחזור הדם זהה אצל כל בני־האדם, לפיכך, אם רואים אדם מדמם, יש לעזור לו ולחבוש את פצעיו. לעומת זאת כשיהודי מדמם, זה כאילו דימם דג עם נוצות. לכן הדימום אינו אנושי, גם לא חייתי — זהו דימום יהודי, כלומר סתמי. לכל היותר אפשר להתבונן בזה, בלי שום רגשות; אפילו בלי שנאה או סלידה אלא פשוט מסקרנות כלבד.

בסביבתי, במשפחתי, לא היתה איפוא אנטישמיות. האם היה משהו אחר? איני רוצה לגזור דין או להכריע. באופן כללי ובזהירות, אומר שמשהו היה, כעין גוון. מכל מקום, אף פעם לא היגענו לידי ניסיון. בזמן הכיבוש שום יהודי לא הגיע לביתנו בבקשת עזרה (ולא עלה בדעתו של איש לחפש כזה. זה הלא טבעי). אם היה מגיע, אני בטוח, שאיש לא היה מסגיר אותו, אני כמעט בטוח שהיו נותנים לו אוכל, אבל מה הלאה? לסכן את החיים בשבילו? הרי הגרמנים היו רוצחים גם את היהודי שנתפס, וגם את אלה שסייעו לו.

מה שקרה עם יהודים בזמן הכיבוש לא עורר שמחה בסביבתי ואפילו עורר תחושת זוועה, אבל היתה זו זוועה שהשתלבה בזוועה המלחמתית־כיבושית. בסופו של דבר מה שאירע בין הגרמנים והיהודים היה עניינם של הגרמנים והיהודים. לא עניינו. לכן מה לנו ולו? העניין בהחלט לא נעים, אפילו גרוע מזה, אך לא שייך לנו.

זהו זה. והנה פתאום (לא מכאן ולא מעכשיו) — האף הזה.

כל פעם שעברתי מאז בשדרות בקרקוב, לאורך הספסלים עליהם ישבו באפס מעשה, מוכנים לפעילות, צעירים מחוגי החוליגנים — ניסיתי לפתור את הדילמה: איך ללכת כך שיראו אותי רק מלפנים, כלומר, שהפרופיל שלי לא יצטייר משום נקודת מבט. הגיאומטריה מלמדת שזה בלתי־אפשרי.

מצב קשה

איני רוצה להגזים. הייתי מלא חששות ופראנויות. בכלל, לא יוצאים ממלחמה וכיבוש כאלה ללא פגע, כשהאדם הוא בן חמש־עשרה, אחרי חמש שנים (שבתחילתן הייתי ילד בן תשע). עניין האף היה ללא ספק מעוגן במציאות, שסבבה אותי אז, אם־כי הוחרף בדימיוני העצבני. בבית־הספר לא עשו מאפי עניין. דבר שניחם אותי, שכן איו דבר אכזרי יותר מהאינסטינקטים השפלים של קבוצת פירחחים ממין זכר. (באותם הימים היו בתי־ספר נפרדים לבנים ולבנות). אבל הכנופייה עזבה אותי לנפשי. כנראה שהריחה בי אאוטסיידר בעל ייעוד נפרד. אמנם זה אינו אומר שאני עזבתי את עצמי לנפשי. הכנופייה אמנם לא הבחינה באפי, אבל אני ידעתי, כי הוא קיים. מה גם שסוף סוף נמצא אחד, שבזמן ההפסקה בין השעורים התייצב לפני ואמר: "יהודי שכמותך".

אני זוכר את שמו, אבל לא אגלה אותו. הוא היה שרירי וידוע בתוקפנותו הכללית. הכנופייה לא הצטרפה אליו. פירושו של דבר, שחבריה הגיעו למסקנה, שמדובר בתיגרה רגילה, שכדי לפתוח בה הוא השתמש בעלבון יוצא מהכלל, חריף מאלה, שהשתמשנו בהם בדרך־כלל ושלא עשו כבר רושם על אף־אחד. אולם אני, באותה שנייה של פניקה הייתי בטוח שזה מה שהוא חושב באמת. ובשל וודאות זאת לא הכיתי בו. לא הגבתי לקלוני, על־פי חוקי הכנופייה.

כמובן שפחדתי מכוחו, אבל על פחד כזה אפשר להתגבר באופן אימפולסיבי. אלא שהעלבון הנורא היה לא רק עלבון, אל גם חשיפת קלוני הסודי. אבל איזה סוד בשם אלוהים? הלא אינני יהודי, אני קתולי! אז למה לא להגיב במכה? — הרי בכך הייתי מודה, כלומר מכה אותו כיהודי, שאמרו לו "יהודי שכמותך" והוא מוכרח אז להגן על כבודו היהודי. ולהאבק כפרש סלאבי, שכבודו הארי נפגע — זה אפשרי, אבל לזה לא נחוץ אף אחר. כך או אחרת — שיתוק. המצב הסתבך עוד יותר, כי גם לתוקף, למרות שלא היה שחרחר, היו תווי־פנים, איך לומר — אופייניים. האם גם הוא?... ואולי רק כדי להקדים ולהסיר את החשד מעצמו?... למזלי אבד העניין בזיכרון הציבורי, אך לא בזכרוני. מה־גם, שכל אותו הזמן בערה בי בושה על התנהגותי הלא־גברית. נבהלתי (מפני מה?) וזהו. לא הצלחתי להבין. התנהגותי היתה פגומה, מאיזה צד שלא תסתכל עליה. לא היה לי שום מושג מה הפגם, אבל היה זה פגם ללא ספק. ולפגם היה ללא ספק קשר למה שהתרחש זמן־מה לאחר־מכן ולהתנהגותי אז. "פגם" לעולם לא נשאר בלי צאצאים.

מיכה אולמן. דרך. 1982

הפרובוקטור

בכיתתי היו שני יהודים: האחד, שמו פרח מזכרוני היה יהודי, אם אפשר לומר כך, בהשערה. יפה־מראה, אדיב בהתנהגותו. כשנשאל, לא התכחש ליהדותו, אך עשה זאת כלאחר־יד, באופן אלגנטי, הוא השתלב בחיי בית־הספר במהירות, ונעלם באותה זריזות, בה השתלב. מיהדותו לא עשו עניין. האם משום שלא היה "דומה"?. מה שהפליא אותי ונראה לי מאוד לא צודק — היה שהאף שלו היה רגיל בהחלט, כמעט כמו של ארול פלין.

אולי בשל־כך התרכזו הכל בשני. זה, לא רק שהיה יהודי, אלא שהתאים באופן אידיאלי להיות כזה. אפו היה אמנם קטן מאפי, אך בכל השאר הוא נראה כמו בתמונות האנטישמיות־נאציות של פעם. או בכרזות האנטי־ציוניות המוסקבאיות של עכשיו. אני מגזים כמובן, אך חיצוניותו היתה בהחלט לא נעימה. שמן, עם גוון פנים לא בריא, עם שפתיים, שסטניסלב רישרד דוברובולסקי היה מגדיר כ"תאוותניות". עיניים בולטות וקצרות־רואי, פגום בדיבורו ומתיז רוק. במיוחד כשהיה מעוצבן (ומעוצבן היה תמיד, גם מעצמו וגם מכיוון שהאחרים דאגו לכך), בעל גולגולת

מעוותת ועורף חסר צוואר. אני זוכר את שם משפחתו, אבל אשתמש בשם בדוי. נאמר — צוויבלשטיין. זה נשמע חצוף, ומתגרה, כמעט כמו שמו האמתי. ולא די שהצוויבלשטיין הזה היה מין יהודי כזה, הוא עוד נראה גאה בכך.

לו היה משלים עם גורלו בהכנעה, מכיר בנחיתותו, מבקש סליחה על היותו יהודי, משתדל לרכוש חסד והתחשבות, לא היו נוהגים בו רע כל־כך. אז לפחות היה נשאר במקומו ובתפקידו. אבל הוא הבליט את יהדותו בלי פשרות ובקול רם, כאילו היה מדובר לפחות באיכות שווה לפולניות. כשהיינו מתפללים לפני ואחרי הלימודים (בימים ההם היו קוראים בבתי־ספר את התפילה: "מודים אנו לך, אלוהינו, על אור ההשכלה, חפֵצים אנו שהשכלתנו וכו'"), היה עומד בראש מורם, זקוף ומתגרה. במקום להיות אם לא מבוהל מזרותו, לפחות נבוך. היעדרותו משיעורי הדת (בימים ההם היו שיעורי הדת חובה) היתה חוקית וטבעית באותה מידה, כפי שנוכחותו בהם היתה בלתי־טבעית אך בשבילנו הטבעיות התפרשה כהרחקתו והוצאתו מחרץ לחברה, וחוקיות העדרותו — כהענקת מעמד חוקי לבוז החברתי שחשים ביחס למורחק. למרות שבעת ובעונה אחת חשנו גם קנאה לגבי השיעור החופשי בו זכה. לכן, אילו סר הצידה, לא מתבונן ישר בעיניים, היה גורלו טוב יותר. אבל הוא, כשהותקף, התגונן, וכשלא מסוגל היה להתגונן, היה תוקף בעצמו. הוא היה חסר פשרות, עיקש ומתגרה. היתכן? הלא־יוצלח הזה, קצר הנשימה, החושם החלוש? התנהגותו ממש דרשה עונש. כך שהוא עצמו היה אשם בחייו הלא קלים.

היו שמועות אז על אירגון סודי — ה"הגנה", המכין את הקמת מדינת־ישראל. אולי באמת השתייך אליו, אם תאיו של אירגון זה היו קיימים אז בפולין. אבל בעיקרם נועדו דברים אלה להצחקה. כי צוויבלשטיין עם נשק ביד — זה באמת מבדח. ובכלל כשבמהלך ויכוח כלשהו דיבר צוויבלשטיין על זכותם של היהודים למדינה משלהם, נבע מכך, שלמדינה כזאת יהיה גם צי. יהודונים — ימאים! זה עורר עליצות כללית. למען הדיוק — לא צריך להסיק מכך, שכל התקופה הקצרה הזאת (כי ביום בהיר אחד גם צוויבלשטיין לא הופיע יותר) היתה עבורו תקופת פורענויות ללא אתנחתא.

היו גם רגעים של הפוגה של חברות, או פשוט של הסטת תשומת־הלב. שהרי חרץ מהיותו יהודי, היה גם בן גילנו, שותף לגורלנו בבית־הספר, וחוקי החברה הטבעיים אינם יכולים להצטמצם רק בסיכסוכים. והכנופייה, חרץ מזה שהייתה כנופייה, היתה מורכבת מיחידות שונות ונבדלות זו מזו, שלא תמיד פעלו ביחד והדיכויים, גם כשהתגברו, לא הגיעו אף פעם לידי מכות, פרט למקרה עליו אספר.

אני לא השתתפתי בדיכויו של צוויבלשטיין — אולי משום שאינני אוהב דיכוי בכלל (קריאה בכתבי המרקיז דה־סאד מגרה אותי באותה מידה, כמו עיון ב"קפיטל" של מארקס), ואולי משום שזה התאים למעמדי כאאוטסיידר. וצריך גם לומר, למען הדיוק, שדיכויו של צוויבלשטיין לא היה בבחינת חובה. התעלל בו רק מי שרצה וכמה שרצה.

הוא הצטיין בלימודיו, לא מפני שהיה מוכשר, אלא משום שלמד בחריצות על־אנושית. הסיגנון המחייב היה כמובן לא ללמוד, אלא להסתדר איך־שהוא. ואצל צוויבלשטיין היתה זו לא רק חריצות. הוא למד נגדנו. על אפינו ועל חמתנו. בכל מה שעשה או לא עשה היה כולו התגרות ופרובוקציה.

היו לו איפוא הישגים מצויינים גם במקצועות שמטבעו לא היה מכושר להם. ורק בדבר אחד לא הצליח בהתעמלות, או כמו שקראו לזה אז — חינוך־גופני. פה היה הכישלון היחיד של כוח הרצון שלו, כאשר בלי נשימה, סמוק, כאילו מייד יותקף בשבץ ניסה ולא הצליח לבצע את התרגילים הפשוטים ביותר. הוא היה מתהפך, נשמט ונופל, מתנשף, מסמיק ולא מצליח, למרות שניסה וניסה, שוב ושוב, באותה החלטיות לוהטת. לבסוף, כנראה בגלל פחד מפני תאונה ואחריות, הוציא אותו המורה להתעמלות מהשיעורים — שבשבילו היו עינוי, ובשבילנו — בידור. אולי בא בדברים עם הוריו או אפוטרופסיו (על חייו הפרטיים לא ידענו דבר), אולי השיג איסור מהרופא... היו שמועות, שהיה חולה־לב או משהו כזה, לא ידענו במדוייק, זה גם לא עניין איש במיוחד. בכל אופן הוא נשר משיעורי ההתעמלות, והשאיר שני דברים בזיכרוננו: אמביציה והיעדר כישרון מוחלט.

השיעור החופשי

היה זה בזמן שיעור המכונה "חופשי", כשנשארנו בלי השגחה ובהוראה שלא לצאת מהכיתה. והכל התחיל משני זוגות כפפות איגרוף. אינני זוכר מי העלה את הרעיון להתגרות בצוויבלשטיין. אולי היה זה רעיון קולקטיבי, שבא מעצמו. אצל אחדים מתוך עניין, אצל אחרים משעמום, ואין להוציא מכלל חשבון, גם מטעמים שלא היו קשורים לצוויבלשטיין כלל, למשל אצל אותו אחד, קטן ומחוטט, שאף־כי לא היה יהודי, היה מטרה ללעג כיתתנו ומקומו — בתחתית הדירוג. (לגבי יהודי זה עניין אחר, הוא נמצא בכלל מחרץ לדירוג, אינו שייך לעדר). קטן זה ניצת בהתלהבות לרעיון והיה פעיל ביותר בהגשמתו.

כאילו בצחוק הוצע לצוויבלשטיין להתמודד התמודדות קטנה, "ספאררינג" בלתי־מחייב. הבדיחה היתה כבר וודאות, שצוויבלשטיין, שאינו מתאים לאיגרוף כלל לא יסרב בכל־זאת.

למה הסכים? הלא ידע לאן יובילו הדברים למה ציפה? לא יכול היה לצפות לשום דבר. למה איפוא קיבל את האתגר, אף שידע, שזאת פרובוקציה ואין לו שום סיכוי, אם יענה לה? אני מפקפק, אם היה זה אומץ בלבד שכן פחדו היה ברור, כשקשרו לידיו את הכפפות הוא הזיע והחוויר אלא שהוא התגבר על הפחד בכוח איזה שהם עקרונות, הגנה על משהו, החורג מגדר ענייניו האישיים. עליו לא ידענו ולא רצינו לדעת, שבשבילו היה בעל משמעות עליונה, ושוב יותר מפחדו, מסיבלו ומן הנזק לבריאותו.

הקטן חבט בו ביעילות, כמה שרצה, ובלי שום סיכון עצמי. כמעט מייד פרץ שטף־דם מאפו של החבוט, ודם הוא כבר עניין רציני, וכשריח הדם מגיע לאפו של אדם או חיה, מופיעה איכות חדשה במצב. משהו משתנה אז שאין לדעת לאן יוביל, משהו שמתחיל לחיות חיים משלו, שחומק מִבִּקָרֶה ומשתלט עלינו. ומה שהוא עושה לבן־האדם תלוי במהות האדם. לי זה לא עשה דבר, במובן זה, שלא זזתי מהמקום שממנו ראיתי את הכל. הדבר היחידי שנחרט מאז בזכרוני, הוא תחושת האמיתיות של הבלתי אפשרי שלצידה תחושה של אי־אמיתיות, וכתוצאה — מין שאיפה עזה, עקבית ועקרה שדבר לא יהיה אמיתי או לא אמיתי, כולל אני עצמי.

ברגע זה נכנס לכיתה תלמיד בשם לֶשֶׁק הֶרְדֵרֶן גבוה ובעל בהיר שער, שֶׁחֶלְם ע"י הוגי תורת הגזע הגרמנית. הוא נטל חלק בהתקוממות בוורשה, ישב בבתי כלא גרמניים ונמלט מהם. היה לו אבא במערב, כלב וארוסה יפהפיה, הוא לבש מעיל משאיריות הצבא האמריקאי, עישן סיגריות, רכב על אופניים ודיבר בקול בריטון אוטנטי וצלול באופן יוצא־מן־הכלל. למד כלאחר־יד ולא טוב, אך המורים הרבו לסלוח לו אף שהתייחס אליהם במין זילזול נאיווי. הוא היה מקובל על כולם, היו לו מעמד וסמכות, הוא התאים לכללי הכנופייה, למעט גישתו לספורט, שבו זילזל, אלא שבמקרה שלו לא היתה לכך חשיבות. הוא היה "משלנו", הכי "משלנו" שיכול להיות.

כשראה לשק מה שקורה החוויר, ואחרי זה התחיל לצעוק. מעולם ולעולם לא שמעתי אותו צועק ככה, אף כי היכרתי אותו במשך הרבה שנים אחר־כך. הוא קילל את מעניו של צוויבלשטיין בקללות ובגידופים גסים ביותר, והשתמש במלים כמו "שפלות", "נבזות", "חרפה", "בושה". איש לא התייצב כנגדו, איש לא ניסה להתגונן, או למחות. אם אפילו היה מישהו מעז, לא היה יכול לעמוד מול עיניו הלבנות מזעם מטורף מול קולו שהרעיד את השמשות והרטיט את הספסלים, ושנשמע בוודאי עד לארמון הוואוול. היה זה כאילו הוא שנפגע אישית. כאילו מדובר ביהודים שמרביצים לפולני. כל המתעללים נעלמו. נותרו רק סרחנים נבוכים.

בתוך המבוכה שנוצרה, הרגשנו גם הקלה גדולה; אפילו הקטן המחוטט נראה אסיר תודה ללשק, שהכריע את המצב, כאילו הציל לא רק את צוויבלשטיין, אלא גם אותו. לשק אינו בחיים כבר, גם צוויבלשטיין נעלם מעיני, מה שנשאר לי הוא רק האף, שהיום אני אפילו מחבב אותו. הוא גרם לי אכן סבל רב, אבל בלעדיו הייתי בוודאי מבין הרבה פחות ומרגיש עוד פחות. ■

הצעה מיוחדת

עתון 77

העיתון שקורה ספרות

המתנה היפה ביותר

● מינוי שנתי על "עתון 77" לידידך בהנחה מיוחדת לרגל שנת העשור.

● כל החותם על מינוי (רגיל) משך שנה זו, יכול לרכוש בהנחה גדולה את אחד מכרכי השנים הקודמות.

כל האמת

עמלה עינת

אין העדים נעשים זוממים עד
שיזומו את עצמָן... באו אחרים
והזימום, באו אחרים והזימום,
אפילו מֵאה — כולם יֵהרגו (נזיקין,
מסכת מכות, פרק א׳ משנה ה׳).

ב־23.11.52 לא הגיבה שולָה אף במילה אחת לשיחת הטלפון המוזרה שניהל יהושע — מה פרוש לא הגיעה לבית־הספר? — התבונן בתמיהה מוזרה בשפופרת הטלפון השתוקה שבכפו במִלה לא הגיבה, אבל מצדודית פניה ניתן היה לראות שבשבילה אין בזה משום הפתעה כלשהי אחרי מה שהיה, ודֵי ברור לה גם מי אשם. בטח טעות — הניח יהושע באיפוק שקט את השפופרת במקומה, ומיד פרץ ממנה שוב הצלצול העצבני. מסתבר שגם מחנכת הכיתה לא קבלה את הדברים בטבעיות. לא לגבי הילית — אמרה. ביקשה שיודיעו לה מיד כשתחזור, ואם לא בשעות הקרובות, היא מציעה שיתקשרו בלי לחכות למשטרה. הרי בסופו של דבר לא מדובר באחת שסתם ככה... בתחנת המשטרה האזורית חייכו בביטול. בת שלוש־עשרה וחצי, אמרו, ואפילו יממה אחת לא עברה. רק אחרי התערבותה של מנהלת בית־הספר שפנתה למחלקת החינוך העירונית, הסכימו לפתוח כבר באותו ערב בהליכי חיפוש מסויימים. הדו״ח שמולא לצורך זה בעזרתם של שולה ויהושע, כולל פרטים מועטים בלבד: הילית קדישמן, ילידת הארץ, 1939, שער קצר, חום מסולסל, עיניים חומות, מבנה גוף רזה. גובה — 155 ס״מ. סימנים מיוחדים: דיבור לחשני. נקודת חן באמצע הסנטר. רק אחרי חיטוט ארוך למדי במגרות שונות מצאו גם תמונת בית־ספר אחת בה הופיעה, מהשנים האחרונות פחות או יותר — פנים קטנים מטושטשים. סנטר חד.

בסעיף ״סיבות אפשריות לבריחה״, נמסר רמז לא משמעותי כמעט של האב בדבר סכסוך קטן על שעת ההליכה לישון ערב קודם. שולה לא הוזערבה כמעט במהלך החקירה, חרץ מהערה שהעירה בדבר לבוש הבוקר של הילית שלא זכרה את פרטיו ורק זכרה שהיה קליל מדי לערב, ובטח ללילה — אמרה.

במשך כל אותו לילה היתה השתיקה הרגילה ביניהם. ערים כל אחד לערנותו של משנהו במיטה הסמוכה. יהושע ירד כמה פעמים לשרותים, לפריג׳דר. הרים את שפופרת הטלפון לבדוק אם הקשר לא שובש, מה שקורה אצלם לעתים די תכופות. שולה לא פקחה את עיניה כשעבר על פניה. לשאלתה של נאווה בבוקר איפה אחותה, סיפרו שנשארה ללמוד אצל חברה עד מאוחר ואחר־כך החליטה כבר לישון שם. השקר תואם בספונטאניות לא מהוססת.

בשמונה צלצל יהושע ממקום עבודתו לבית־הספר ואחר־כך למשטרה. שום חדש לא היה להם לבשר לו ועם־זאת לא היו האחרונים מודאגים עדיין. גם בטלפון אחר־הצהריים הביתה לא חיכו לו ידיעות חדשות, ושולה, הגיבה לשאלותיו בקוֹדים קצרים בלבד, בגלל נאווה בעיקר.

בערב המאוחר של אותו יום צלצלה הילית והתרתה שלא יעיזו לחפש אחריה. אין להם מה לדאוג — אמרה — אם לא יחפשו. פעמיים חזרה על אותו משפט וניתקה לפני שהספיק יהושע להגיב. סמל המשטרה גיחך לעצמו וסימן מה שסימן בכרטסת. בלילה זה, החליפו ביניהם יהושע ושולה לחישות מספר ביחס לגירסה אותה ימסרו לנאווה למחרת בבוקר. אלא שהילדה לא שאלה דבר במפורש, לא באותו בוקר ולא אחרי כן. רק הפכה לקשובה מאד. מאזינה מאחורי דלת חדום לכל לחש. נעמדת במהירות מתוחה בפתח חדרה לצלצול הטלפון. אבל משום שבאופן ישיר לא חקרה, הרגישו שולה ויהושע הקלה גדולה, שכן לשֶקר לא נהגו, ואת האמת המוחלטת הרי בעצמם לא הבינו עדיין.

יומיים אחרי היעלמה של הילית ויום אחרי צלצול הטלפון הראשון ממנה, הציע המורה למוסיקה לעזור. כבן ארבעים. מופנם. מתקשה מעט בדיבור. חדש יחסית בבית־הספר. סיפר למחנכת הכיתה שבגלל רגישותה המוסיקלית של הילית יצר אתה קשר טוב יותר ממורים אחרים, ונדמה לו, משום־כך, שיוכל להציע גישה כלשהי. בפגישה שהפגישו בינו לבין שולה ויהושע, כבר באותו יום, חזר בצורה מגומגמת יותר על גירסתה הטלפונית החתוכה של הילית, שמוטב, אולי, לעזוב אותה לנפשה עכשיו, כי חיפושים, בעיקר בעזרת המשטרה, יכולים ליצור אצלה, לדעתו, תגובות קיצוניות. ילדה רגישה מאד — אמר.

הריב האחרון — רק תירוץ. ממילא כבר מזמן...

מה?! — נקפץ יהושע במקומו.

זאת־אומרת, אני מניח...

שולה נענעה אליו את ראשה בהסכמה קפואה. יהושע ניסה עוד לתחקר, להתמקח אתו כאילו, שאולי בכל זאת רק לנסות למצוא אותה ולדבר. רק להבין.

אֶתָה? — פירט ההוא. אני לא בטוח שאתה יכול אותה בכלל, והצָעיף במהירות את מבטו. בלילה העיר יהושע את שולה בנמרצות מתוך שנת הכדור שהרשתה לעצמה. הוא לא מוצא חן בעיני — לחש. השפם — מרט בעצבנות את שלו. משהו בקול שלו כמו בשיחות הטלפון שהיו לה בשבועות האחרונים. את שארית הלילה בילה בהלוך ושוב עצבני בפרוזדור הדירה החשוך.

בבוקר שלמחרת הודיע למקום עבודתו על מחלה קלה ומיד לאחר מכן יצא אל מנהלת בית־הספר. אבל לא היה זה יום שעורי המוסיקה שלהם ואי־אפשר היה לכן לברר דבר. השאירו למוֹרֶה — אלי, הודעה תכופה בתאו שיצור קשר עם המנהלת או מחנכת הכיתה ברגע שיבוא. הוא לא הופיע יותר ולא ניתן היה לאתרו. בדירתו לא נמצא ובני משפחתו לא מוכרים היו בבית־הספר, וכשאתרו לאחר ימים את גרושתו, לא יכולה היתה (ונראה שגם לא במיוחד רצתה) למסור דבר שישפוך אור על ההווה או העבר. כעת ברור היה שהעניין סבוך משחשבו, אם־כי בדו״ח הראשון של קצין המבחן שמונה לנושא (בשיתוף עם קצינת הביקור הסדיר), רשומים רק טיעוניו החוזרים־מאופקים של יהושע שלדעתו אין ולא היה שום בסיס הגיוני לבריחה הזאת. תמיד ילדה טובה. ממושמעת. הריב המטופש — שטויות. פשוט לא רגילים שאצלו יהיה כעס כזה, אף־פעם קודם לא היה. אבל השעה שהתחילה הילדה לחזור מהתנועה — נעצר לרגע כמו שוקל מחדש את הדברים — בלי להתייעץ אתי, לשאול לפחות. מובן שלא הסכמתי. הבת שלי בינתיים, לא? תמיד קִבלה הכל ממני — שרטוט דבריה של שולה נראה מעוגל יותר בידי הרושמת. מה שרצתה תמיד. בזמן שצריך כמובן. — ברור שנגרדה לא מרצונה — קטיעת דבריה ברישום נמרץ מפי יהושע. השאלה רק לְמה. הקול המוזר שלו בטלפונים הצפופים. מי האיש הזה בכלל? מה הוא רוצה מהילדה שלי בכלל? ההודעות הטלפוניות של הילית הגיעו עכשיו בקצב מדוייק של אחת לשבוע. נשמעה ממרחקים תמיד ובאותו נוסח קבוע — אם לא תחפשו, אין מה לדאוג. קליק של אסימון נוסף. שתיקה. קטיעה, והשפופרת הריקה מקול בכפו המאופקת של יהושע. ראשו מצד לצד בתנועה שוקלת שסיגל לעצמו לאחרונה. בבית־הספר חיכתה למורה למוסיקה הודעת השעייה שתוקפָּה מה־28.11. ביום־יום של הבית שמרו בהגיון על נוהל חיים רגיל. גם בגלל נאווה והשכנים, וגם בגלל ההרגשה המעורפלת שאם לא ישנו דבר, בטח יתפוגג הסיוט עוד מעט והכל יחזור למה שהיה.

רגעי שובו הראשונים של יהושע מעבודתו נראו אמנם מזורזים מעט עכשיו. צעדיו האחרונים על שביל החצר המנקש. פתיחת דלת חטופה משהו. מתח מסויים בעור פניו וכבייה מיידית. אחר־כך ארוחת־ערב שתוקה. לפעמים הקשבה מפוזרת לחדשות הרדיו המיושן. לקראת ערב הטלפון השבועי גם זה נשכח, ואחריו מתהפכת שולה ארוכות במיטתה, נאבקת בשאלות שאינה מוכנה לשאול את עצמה על מה שקרה, קורה שם, ברגעים אלה ממש. אחרי שבועיים לערך, מתחילת הפרשה, הסכימו שולה ויהושע, אם־גם בהסתייגות, לשיחות קבועות עם פסיכולוגית בית־הספר. אולי בעזרתה — חשבה המנהלת יתגלה קצה־חוט משמעותי כלשהו.

דיווח הטייפ של המפגש הראשון, (מה־9.12.52), מעלה יותר מכל אכזבה, בעיקר של יהושע, מהילדה המושלמת שהיתה לו. ברישום העבר שנערך באותה פגישה, בעזרת שולה בעיקר, לא נראים שום סימני ינקות או ילדות מדאיגים. קצת הגזמה בבכי בשנת החיים הראשונה. קשר קיצוני במקצת לאב. (בהמשך דווקא הסתייגות פתאומית. מתמשכת.) חרץ מזה — הכל כרגיל. האמת שלא היה אז כל־כך הרבה זמן להתעסק אתה. עוד למדנו שנינו. אבל המטפלות היו מרוצות. אחת אחת היו. בלי הנחות בחרנו. ובאמת איזו ילדה שהיתה. שקטה. תלמידה. כל דבר. לכן גם הכעס שלי — כניסת יהושע לדברים — שלא היתה רגילה אליו. לא משנה בעצם. אין טעם לחזור שוב — ניעת צווארו החוזרת.

מעניין שבין תלמידי הכיתה לא עוררה היעלמותה של הילית תגובות חריפות במיוחד. אולי משום שהיתה חדשה יחסית ביניהם ולא הספיקו ליצור קשרים של ממש. — באמת בימים שלימד פה, דיברה כמעט רק עם המניאק הזה בהפסקות — שכנתה לשולחן בחקירת היועצת הלא־ישירה. — למה מניאק? — סתם, לא יודעת — התחמקה.

בשיחה השנייה עם פסיכולוגית בית־הספר, דיבר יהושע בעיקר על הקושי שלו להתנהג כרגיל, בעבודה, בבית. סוף־סוף אחרים, זרים, לא צריכים לראות בדיוק. גם לא חברים — בודק בהפסקות קצובות את פניה של שולה הסגורים אליו מעל לצווארונה המגוהץ. קו השפתיים האסוף. בתחילת ינואר התארכה שתיקתה של הילית בטלפון השבועי שלה למרווח נפילתם של שלושה אסימונים. בעדינות חמורה ניתק יהושע את אחיזתה של שולה בשפופרת, אבל אחֵר. משך אותו ערב היו עוד כמה צלצולים נוספים שנותקו מיד עם הרמת השפופרת.

חוסר כל סיבה הגיונית לבריחה — חזר יהושע שוב לאותו ענין, בשיחה הבאה עם פסיכולוגית בית־הספר, למחרת התקשורת הטלפונית המוזרה. הרי אפשר היה לבדוק אתנו, אתי, כלי קושי. משהו אחר קרה שם, אני בטוח.

בחודש וחצי לאחר בריחתה, לחשה הילית בטלפון שהיא מוכנה לנסות לחזור, בתנאי שלא יעשו שום דבר לאלי. שיבטיחו. לא חקירה או משטרה או משהו כזה. שיבטיחו. ידעתי שרע. למה חוזרת פתאום? — יהושע בתנועת ראשו השוקלת, שדבקה לצווארו בשבועות האחרונים. בטח שלא משטרה — שולה בשפתיים קפוצות מעבירה את השפופרת לידו. מאיפה לַקַחַת אותך? מתי? — מחזיר את קולו שהצטרד בכוח לאפיקו. רק פניה של נאווה בדלת חדרה מעוותים מכעס — אני יהרוג אותו בידיים שלי — צורחת — את שניהם אני יהרוג.

השאלה, מה קרה לה שם פתאום? — כפו של יהושע פורמת בכוח את קשר עניבת העבודה שלו — אצלנו בבית לא מדברים ככה, נאווה! — בשארית האוויר שנשארה בו. בתאום מיידי עם כל גורמי הייערן המעורבים, סיכמו על קבלת פנים ״טבעית״. ללא שאלות מיותרות. לא טענות, כמובן. שבעצמה תגיד. אם תרצה. חרץ מהשנייה הספונטאנית הראשונה של שולה, של — איך את נראית, אלוהים! ומחַיֵּית עין מהירה של יהושע שאותה לא תסלח לו נאווה לעולם.

הילית נראתה מכווצת מעט בג׳ינס המשופשף והלא נקי — יש לומר. שערותיה מגודלות ופרועות במוגזם. בנוסף, שום דבר מיוחד. אם־כי מאוחר יותר טענה שולה שמשהו לא ממוקד היה בעיניה. לא כמו סמים אבל...

למחרת התארגנו כמה תלמידים בכיתה למסור לה את החומר שהחסירה. בבית שמרו בקפדנות על חוק הסובלנות השתוקה שהחליטו. התנאי היחיד שכן הציגו, גם הוא בתאום, היה פגישות סדירות של פעמיים בשבוע עם פסיכולוגית בית־הספר הנזכרת. הילית קִבלה.

בשיחה ראשונה, (מה־12.1.53), היתה הילית שתוקה כמעט לחלוטין. המשפט המשמעותי היחיד עליו חזרה פעמיים בלחש נמוך מאד ועם־זאת נחוש, היה זה שאמרה בטלפון — שרק יבטיחו לה לעזוב את אלי במנוחה. בנוסף, התאוננה כמה פעמים על קור. ניתן היה אפילו לשמוע בברור את נקישות שיניה. שלושה ימים אחרי שובה הביתה, נשמע קולו הטלפוני המוכר מקודם, ועכשיו גם המזוהה, של אלי. הילית נקפצה לרגע ואחר־כך פלטה במהירות — הרי אם אנ׳לא אברח לכם לא תשימו עלי בכלל. כולכם. וחרקה את השפופרת ורצה לחדרה מאפקת את פרצי הבכי

איור: עודד פינגרש

שלה עד מעבר לדלת הנטרקת. את שתצאי מפה בכלל! — צרחה לשולה שנסתה לקרב את ידה אל ראשה המחופר בכר.

הוא לא יתן לי לעזוב, אלי, אל תדאגי — המשפט האחד שנקלט בקסטה בשיחה הטיפולית השניה (קלטת 2, שיחה 2, 15.1.53, הילית). נורא קר פה — בלחש נקוש. צלצולי הטלפון של אלי הצטופפו מאד בימים שלאחר מכן. הילית המשיכה להגיע לבית־הספר בקפדנות, אם־כי משהו באמת לא היה ממוקד במבטה בשעורים. לשולה היה ברור, למרות שיהושע לא הסכים אתה בנקודה זו, שהילדה התחילה שוב להיפגש "אתו". נעלמת לשעות אחרי גמר הלימודים, סיפרה, (קלטת 1, שיחה 4, משפ' ק.) חוזרת מבולבלת. ומה שהכי מטריד — בטון ענייני לגמרי דברה — זה שלא מצאתי שום גלולות אצלה. לא בארנק. במגרות.

תפסיקי עם השטות הזאת — קולו המצטרד של יהושע.

אנ'לא מוכנה לדבר על הנושא הזה — תגובתה המיידית של הילית בשיחה הקרובה. מה היא כבר אמרה לך אמא שלי?

— מה רצית שתגיד?

מה היא יודעת בכלל? רק אלי יודע. כל מה שבינינו. הרגישות שיש לנו. הוא לא יכול בלעדי, את יודעת? אפילו אבא שלי עם הבת הפרפקטית שבראש שלו, לא חולם מה שהולך אצלי.

וגם אלי בעצם (קלטת 2. שיחה 5. הילית). מה הוא כבר יודע? אשה־חשב. טעה. אבל ללכת לא יתן לי. לעולם. ואצלי בלילה מין ערפל. הכל רחוק. לא שייך. מתי מאשפזים בבית־חולים כזה, תגידי?

לא נוגעים בה. לא אומרים. (שיחה 5. משפ' ק.) לא שואלים. רק לא עוד טעויות (טוב מאד. שישתדלו קצת! — ידי הילית המאוגרפות. רק היא כל היום. רק היא! — רקיעות רגליה של נאווה בחדרה). אוכלת. לומדת. חוט מאריך לטלפון. שלא תחשוב ש. המפתח במקום. לא חשוב מה השעה שחוזרת. רק הנושא של הגלולות מטריד את שולה מאד היא בתור אחות יודעת ב־ד־יוק מה הסיכון.

על זה לא מדברת (הילית. שיחה ששית.) אמרתי. מי? אלי? אלייך שיבוא? שום סיכוי. מספיק כועס שאני הולכת. בטח פוחד שתשכנעי אותי במשהו. אבל אחרי שכועס־מפייס, את יודעת איך. אצלנו בבית לא כועסים אף־פעם. לא מרימים קול, את יודעת?. אפילו המטפלות שהיו לי. בשקט. בזמן כל דבר. בַמקום. טוב ככה, לא? ככה צריך, לא? גם אמא בשקט תמיד. רק מה שצריך מדברים אצלנו. לא סתם מרכלים. עסוקים. מדייקים במה שאומרים, מאד, וביחוד לא משקרים אף־פעם אצלנו. את אלי על חם תפסתי עם הז'ותי, את יודעת? אבל ללכת לא יתן לי. מדי קשור אלי. כמו משוגע קשור. הוא באמת משוגע לגמרי. בחיי. את לא חושבת?

במשך כל התקופה הזאת, שמרה עדיין הילית על ביקורים קבועים, אם־גם סהרוריים למדי, בבית־הספר, ועל לינות קבועות, אם־כי קצרות מאד מבחינת השעות, בבית. באמצע פברואר בערך, צלצלה שולה למנהלת וביקשה פגישה דחופה. עם כל הגורמים, אמרה. היא מתקשרת בלי ידיעתו של יהושע, אמרה. הלכה עם הילית לקנות מכנסיים, סיפרה, ומשום שמיהרה מאד לעבודה, נכנסה לתא ההלבשה לעזור, ולפני שהספיקה הילית לדחוף אותה בפראות ממש החוצה, קלטה את הסימנים הכחולים־שחורים על ירכיה. והיא חשבה שכבר דמיינה את כל האפשרויות. מה שברור לה עכשיו זה שאסור להרשות לזה להימשך יותר, אפילו יום. מוכרחים משהו כבר. מיד. אחרי התייעצות קצרה החליטו להציג בפני הילית הצעה לברור גלוי של המצב בהשתתפות כולם, כולל אלי, או החזרת טיפול מיידית, על כל המשתמע מכך, למשטרה.

למחרת בבוקר הודיעה הילדה בטון קר ובעיניים מושפלות שהם מסכימים. שניהם.

רישום הפגישה המשותפת (ה־18.2.53) נערך, כולל ההערות, בידי מנהלת בית־הספר, עקב קלקול טכני של רשם־הקול: נוכחים, על־פי סדר ישיבתם (במעגל) — פסיכולוגית, מנהלת, שולה, יהושע, הילית, אלי. מצדי תפנו למשטרה — אלי (בראש מורכן. ידיים לחוצות בין הברכיים). ממילא אכחיש. תוכיחו.

(יהושע) — אתה לא תדבר אלינו ככה.

אלינו, אה? אצלנו, כמונו, אנחנו — אה?

(הילית מתקרבת עם כסאה לאלי. הוא נרתע במהירות הצידה. יהושע קם אליו בבת־אחת. מכניס את אגרופיו הקפוצים לכיסי מכנסיו. מתיישב בחזרה בהבעת סלידה גלוייה)

(שולה) — למה הילית? מה לא קניתי לך שרצית?

(אלי) — מה אתם יודעים על ילדים בכלל? בחיים אסור היה לכם. בית חרושת לבובות הייתם צריכים. להלביש. למרוט. רק לאמץ אולי את מי שממילא כבר נדפק. אני, משלי, אף־פעם לא יהיו לי. שום טעם. רק להראות רציתי איך־צריך־אם־כבר — (מוחה ריטוט מרגיז מעפעף לא־מרפה אחד). לו לי היה כמוני מישהו אז.

(יהושע) — בנימוס תדבר אלינו, מבין?

— מה לא קניתי? (שולה) תגידי, ואת עם הפנים הלא מרוצים שלך תמיד. הטענות.

— תסתכלי לי לעיניים כשאת מדברת אלי, אמא!

— אני כבר לא מכירה אותך הילית. בכלל.

— את מי את כן? מתי? מתמיד בריצה אחרייך. תשמעי אותי קצת אמא. תגידי לי משהו אמא. תגעי בי. תגידי. תשמעי. אני מתגעגעת אלייך אמא. אני נורא מתגעגעת אמא!

— איזה צער שהיה לי עליה. ממלון למלון בורחת אחרי עם המזוודה העלובה שלה. במשטרה אכחיש הכל אני. תביאו. לא איכפת. כמה פעמים שאמרתי לה — תלכי. אמרתי, הילית? תחזרי הביתה אליהם. לעצמות נכנסה. התחננה.

— תפסיק עם זה אליק, תפסיק, אתה שומע? — ידיה של הילית במעלה ברכיו בכוח. שלא תגיד ככה. עוד לא אשה, אז מה? לא צריך לכעוס ככה. הבנתי. ני' עוד אהיה מה שתרצה. תראה. מה שתגיד.

— להרוג! — סומק עז מציף את פניו של יהושע. ראשו בטלטלה מצד לצד — למה שיקרת לנו הילית שהוא? למה נתת להאמין שהוא?!

— אתה צודק אבא. אני טועה אבא. הכל תמיד היה שקרים אצלי אבא. לא רוצה לשמוע יותר אבא. לא רוצה לדעת מה שאתה...

— אסור ילדים בכלל, כבר מקודם אמרתי, לא? — טון דיבורו של אלי שקט לחלוטין עכשיו. משומן כמעט, אפשר לומר. פנים מעוגלים, וורודים, חולמניים אפילו. מרוחקים על־כל־פנים. רק עפעף עינו האחת התפוחַ מעט מזדעזע לעצמו מתחת לאצבעו הלוחצת. אין לי פה מה יותר עכשיו, נכון? ממילא לא תוציאו יותר שום דבר ממני. הכל אכחיש ממילא.

— אתה לא תעיז לצאת מפה כעת — יהושע בכל כובד גופו מולו — לא בקלות כזאת. בזרוע קלה הרחיק אותו מדרכו. הילית בתוך חוגת הערפל שסביבה — חכה. לא תראו אותי יותר כולכם. חכה!

— את שלא תזוזי — כתמי אודם בצווארו הנזעק של יהושע — את תעשי מה שאני אומר רק. שומעת? — בטח אבא. הכל הרי יש לי אצלכם, אה אמא? מכנסיים, נכון אמא? ואצלנו לא משקרים, לא צועקים. אמת אבא? מה שתגיד אבא. עכשיו אני אגיד אבא. לא יכולי 'ישום יותר בחדר הסתום הזה. מותר לי לצאת מפה אבא? אסור לי אבא? עם מי? ...ו? לאן? כמה? עלוקות! עלוקות!

ב־23.2.53, לאחר בדיקה יסודית של הנושא כולו (בעקבות דרישתם החד־משמעית של ההורים) ובעיקר של תיקיהם הרפואיים של הילה ואלי, זומנה פגישה משותפת נוספת, הפעם באגף הנוער של המשטרה, בה נמסר בתוקף הנסיבות המיוחדות באורח גלוי, שהפגיעה הגניטלית הישנה של אלי מוחלטת במידה כזו שאפילו בתנאים הכירורגיים המתקדמים ביותר, לא ניתן יהיה לתקן דבר במנגנון, גם לכדי פעילות מינית מוגבלת או חלקית.

— עכשיו כבר תעזבי אותי במנוחה סוף־סוף? — מלמל בשפתיים חסומות. תניחי לי סוף־סוף?

— מז־תומרת המלה הזאת? — סרבה להבין. אתה הרי אמרת קטינה כל הזמן. רק לא לפגוע בי אמרת כל הזמן. כפו של יהושע בכתפה. שלא תיגע בי — צורחת מתוך חיוורונה הסגלגל. שלא תחלום לגעת. איך שקינאתי בכל אלה שאליך, איך קינאתי, אלוהים, איך שקינאתי. — זיק שחור מעיניה הלא ממוקדות בריצתה החוצה.

ה־19.6.53. (עם אחסנת כרטיס התלמידה בארכיון בית־הספר) תריסי המרפסת של משפ' ק. מוגפים באופן קבוע עדיין. הטלפון קשור לאוטומט. שולה במרפאה רחוקה ויהושע מקדים מאד למקום עבודתו. כך שכל אפשרויות הקשר נותקו. מה שכן, לעתים קרובות בוקעים מעבר לסגירות קולות מריבה עם נאווה שהולכת ומתבגרת. זאת לא הילית, אומרים אצלנו מורים שגרים בשכנות, ומשתתקים תיכף כשתופסים... אלי נעלם. סיפרו שירד מהארץ. את הילית העבירו לקיבוץ, על־פי הרישומים, אם־כי היו שמועות על אישפוז מסויים. יהושע, על־כל־פנים, סיפר במפגש רחוב מקרי אחד שהיה לו עם מחנכת הכיתה שהיא לומדת ברצינות במקום שהיא, ושתעודת־בגרות תהיה לה, מבחינתו, מה שלא יהיה.

התמיהה היחידה שנשארה לפיכך, היא לגבי אותם סימנים כחולים שככה הזעיקו. אלא שגם ביחס אליהם, מי יודע מה בדיוק. ואם בכלל. ■

צדפות

אנטון צ׳כוב

מרוסית: יעקב בסר

אני לא צריך לאמץ במיוחד את זכרוני, כדי לזכור את דימדומיו של ערב סתוי לפרטיו, ואני יחד עם אבי, באחד מרחובותיה ההומים של מוסקבה עומד ומרגיש איך משתלטת עלי בהדרגה מחלה מוזרה. איני חש שום כאב, אבל רגלי שלי כושלות, המלים נתקעות לי לרוחב הגרון, הראש נוטה הצדה באין אונים... צפוי איפוא, שעכשיו אפול ואאבד את ההכרה.

לו נקלעתי ברגעים אלה לבית חולים, היו הרופאים נאלצים לרשום על לוח־המחלה שלי: FAMES,* מחלה שאינה מופיעה בספרי הרפואה.

לצידי על המדרכה עומד אבי לבוש מעיל־קיץ בלה וחבוש כובע־טריקו דל, מתוכו מבצבצת פקעת צמר גפן לבן. כפות רגליו נתונות בערדליים גדולים וכבדים. אדם חסר ערך בעיני עצמו. מתוך חשש שמא יראו שהוא נועל ערדליים על רגליים יחפות, העלה על מכנסיו זוג בתי־שוקיים ישנים.

הטיפשון המסכן והמוזר הזה, שאהַבתי אליו גדלה ככל שהמעיל הקיצי והעלוב והמלוכלך בלה יותר. לפני חמישה חודשים הגיע לעיר הבירה לחפש משרה במקצוע הלבלרות. חמישה חודשים תמימים הסתובב בעיר, חיפש עבודה ורק היום העיז לצאת לרחוב ולבקש נדבה...

מולנו בית תלת־קומתי גדול, ועליו שלט גדול: ״מסעדה״. ראשי נוטה לאחור ולצד, ובעל כורחי אני מסתכל למעלה, אל חלונותיה המוארים של המסעדה, בהם מרצדות דמויות אדם. ניתן לראות לצידו הימני של האורגן, רפרודקציה זולה, נורות תלויות... תוך־כדי הסתכלות באחד החלונות אני מבחין בכתם לבן. הכתם אינו מתנועע ובצורתו, שהיא בעלת הקווים הישרים, הוא בולט על הרקע בחום־כהה. אני מאמץ את ראייתי ומפענח בכתם מודעת־קיר לבנה. על השלט כתוב דבר מה, אבל מה בדיוק, איני רואה...

כמחצית השעה איני מסיר את עיני מן המודעה. בלובנה, היא מושכת את עיני וכמו מהפנטת את מוחי. אני משתדל לפענח, אך איני מעלה דבר.

לבסוף, החולי המוזר לובש את צורתו הטבעית.

רעש העגלות דומה באזני רעם, כסירחון הרחוב אני מבחין באלף ריחות שונים, בנורות המסעדה ובפנסי הרחובות רואות עיני ברקים מעוורים. חמשת החושים שלי מאומצים מעבר למקובל. אני מתחיל לראות את שלא ראיתי קודם:

— ״צדפות״... — אני מאיית מעל המודעה.

מִלה מוזרה! חייתי על פני האדמה שמונה שנים ועוד שלושה חודשים, ועד כה לא שמעתי מלה כזאת. מה זה? האין זה שם משפחתו של בעל המסעדה? הרי לוחות עם שמות המשפחה תולים על הדלתות ולא על הקירות מבפנים!

— אבא, מה זה צדפות? — אני שואל בקול צרוד ומנסה להפנות את ראשי לכיוון אבי.

אבי אינו שומע. הוא עוקב אחר תנועת ההמון ומלווה בעיניו כל עובר־ושב... לפי מבע עיניו אני רואה שהוא רוצה לומר משהו לעוברים, אך המלה המכרעת, כמו משקולת כבדה, תלויה על שתפיו הרועדות ואינה יכולה, בשום פנים ואופן, להתנתק. הוא אפילו פסע כמה פסיעות בעקבות אחד העוברים, ואף נגע בשרוולו, אך כאשר האיש הסב את ראשו, אבי מלמל משהו מעין ״סליחה״, ובמבוכה נסוג לאחור.

— אבא, מה זה צדפות? חזרתי ושאלתי.

— זה בעל־חיים שחי במים...

ואני, כהרף עין, מדמיין לעצמי את בעל־החיים־הימי הזה. משהו בין דג לבין סרטן. משום שמדובר בבעל־חיים־ימי, מכינים ממנו מרק מפולפל, טעים־מאד, בתוכו צף עלה. תמיסה חמצמצה עם רוטב סרטני, נוסף לכך, רגל קרושה, חזרת חריפה... ועוד אני מדמיין לעצמי במהירות הבזק, איך מביאים את החיה הזאת מן השוק, מהר מאד מנקים אותה ודוחפים אותה אל תוך הסיר... מהר, מהר, כי כולם רוצים לאכול... רוצים לאכול עד אימה! מן המטבח עולה ריח צלי דגים ומרק סרטנים.

אני מרגיש איך הריח הזה מדגדג את חיכי, את נחירי, משתלט בהדרגה על כל גופי... המסעדה, אבא, המודעה הלבנה, שרוולַי — הכל מדיף ריח זה, הוא חזק עד־כדי־כך, שאני מתחיל ללעוס. אני לועס ובולע, כאילו באמת ובתמים מונח בתוך פי נתח בשר של בעל חיים ימי...

רגלי כושלות מרוב עונג, ועל מנת לא להתמוטט, אני תופס את אבי בשרוולו ונצמד למעילו הקיצי הדל. אבא רועד ומתכווץ. קר לו...

— אבא, צדפות הן אוכל כשר או טרף? — אני שואל.

— אוכלם את תוכנן חי... — אומר אבא. — הן מונחות בתוך צדפים, כמו צבים, אבל בשני חצאי הצדף.

טעם הצדפות חדל לגרות את גופי. האשליה הולכת ונעלמת... עכשיו אני מבין הכל.

— איזו זוועה! — אני לוחש, — איזו זוועה!

אלה הן, איפוא, הצדפות! אני מתאר לעצמי משהו הדומה לצפרדע. צפרדע יושבת בתוך צדף, מסתכלת משם בעיניה הגדולות והבורקות ומשתעשעת באבריה המגעילים. אני מתאר לעצמי איך מביאים את החיה הזאת מן השוק, בתוך צדף, עם רגלי המלחציים שלה, ועורה החלקלק. הילדים כולם מתחבאים והטכחית, תוך עווית גועל, תופסת את החיה ברגליה, ומניחה על הצלחת ושאת אותה אל חדר־האכילה. המבוגרים נוטלים אותם ואוכלים... אוכלים ככה, בעודה חיה, עם העיניים והשיניים ועם הרגליים! והחיה הזאת מצייצת, מצפצפת ומנסה לנשוך את השפתיים...

איור: מרים נייגר

אני מעוות את פני, אבל... מדוע מתחילות שיני ללעוס! החיה, היא מגעילה, זועתית, מפחידה, אבל אני אוכל בתאוותנות, אני חרד לזהות את טעמה ואת ריחה. אחת כבר אכלתי. אני רואה את העיניים הבורקות של השניה, והשלישית... אני מחסל גם אותן... ולבסוף אני אוכל את המפית, את הצלחת, הערדליים של אבי, המודעה הלבנה... אני אוכל כל שבהישג עיני, משום שאני חש, שרק האוכל יגבר על מחלתי. הצדפות מביטות בי בעיניהן המפחידות והמגעילות, אני רועד מעצם המחשבה עליהן, אבל אני רוצה לאכול, לאכול!

— תנו לי צדפות! תנו לי צדפות! — פורצת צעקה מתוך חזי. ואני מושיט ידיים לפנים.

— עזרו לי, רבותַי! — בעת ובעונה אחת אני שומע את קולו העמום והחנוק של אבי. — בושה לבקש נדבות, אך אלי הגדול! אין עוד כח לסבול!

— תנו לי צדפות! — צועק אני ומושך את אבי בקפלי הבגד.

— ואתה, ילד, האם אתה אוכל צדפות? באמת? מעניין! איך אתה אוכל אותן? אני זוכר, יד איתנה מושכת אותי אל המסעדה המוארת. כעבור דקה מתאסף סביבי המון־אדם ועוקב אחרי בסקרנות ובצחוק. אני יושב ליד שולחן ואוכח משהו לח וחלקלק, מלוח ועבֵש. אני אוכל בלהיטות, אני לא לועס, אינני מסתכל ואינני מודע למה שאני אוכל. נדמה לי, שאם אפקח את עיני — אראה עיניים בורקות, רגליים־מלחציים ושיניים חדות...

לפתע אני מתחיל ללעוס משהו קשה. משהו חורק...

— חה־חה! הוא אוכל את הצדף עצמו. — צוחק האספסוף. — טיפש, האם זה ניתן לאכילה?

אחר־כך, אני זוכר: צימאון נורא. אני שוכב על מיטתי ואינני יכול להירדם בשל הצימאון והטעם הרע בפי הלוהט. אבא שלי פוסע מפינה לפינה ומנופף בידיו...

— נדמה לי שהצטננתי, — הוא ממלמל. — אני חש משהו כזה בראשי... כאילו יושב בתוכו איזה מישהו... ואולי זה משום שאני, כלומר, לא אכלתי היום, עדיין...

אני ממש אדם מחוז כל־כך, אני רואה את האדונים האלה, משלמים עבור הצדפות עשרה רובלים כל אחד, מדוע לא ניגשתי וביקשת כמה בהלוואה? וודאי היו נותנים לי.

לקראת השחר אני מצליח להירדם, וחולם על צפרדע עם רגליים־מלחציים, יושב בתוך צדף ומשחקת־קורצת וממצמצת בעיניה. לקראת הצהריים אני מתעורר מצימאון ומחפש בעיני את אבי: הוא עדיין מהלך ומנפנף בידיו. ■

(נכתב ב־1884)

מכתב לסניאור

שמעון בלס

פרק מרומן בכתובים

ר׳ חזרה אחרי שנתיים. היא חזרה כאשתו של רופא באחד מבתי־החולים בסביבות תל־אביב. בהתחלה התכתבנו הרבה. עניתי על כל מכתב שלה, סיפרתי לה סיפורים כתבתי לה שאני עובד בחברת ביטוח ולומד לבחינות הבגרות. אחרי כמה חודשים הפסקתי לענות על כל מכתב שלה. הרגשתי שהמשחק הזה לא הוגן. אני הרחקתי לכת וכבר לא שייך לעולמה. אני חי עם עבריינים, עם זונות, על אף שהשתדלתי לשמור על עצמאותי ולא לרדת לרמתם, וזה מה שהתנקם בי אחר־כך. ר׳ והיחסים אתה נראו לי כבר שייכים לזמן אחר, לעולם אחר. הלכתי בדרכי מתוך בחירה, בלי שאיש ידחוף אותי לכך, או יפתה אותי. יכולתי באמת לעבוד באיזו חברת־ביטוח, לקבל משכורת ולחיות ביושר כפי שאומרים... ביושר בורגני, שבעיני הוא חיים בשפל. יכולתי להתקדם בעבודה — אני הרי לגמרי לא טיפש! — לתפוס עמדה, להתחתן, להוליד ילדים, כמו כל הבורגנים. אני שאפתי למשהו אחר, ועל כך כתבתי לך במכתב הראשון. השוד לא היה בשבילי מטרה וגם לא אמצעי לחיים קלים, להוללות, לצריכת סמים, כמו החבורה שעמה התרועעתי. עשיתי את זה, נכון, ואני מצטער על כך. כל מה ששדדתי בזבזתי, חילקתי לחברים, קניתי מתנות יקרות לבחורות שאצלן התגוררתי. לא לזה התכוונתי, נגררתי איכשהוא ולא הספקתי להגשים את מטרתי.

הודיתי בארבעת מעשי השוד שביצעתי. החוקרים ידעו רק על אחד, וגם על זה היו להם רק חשדות. אני הודיתי מרצוני והם נדהמו. חשבו שאני רוצה לעשות עליהם רושם או סתם לבלבל אותם. אחר־כך התלבשו על העניין והתחילו להציע לי כל מיני הצעות מפתות להקל בעונשי, בתנאי שאמסור להם את שמות האנשים שהשתתפו אתי. אמרתי להם אני מודה בכל המעשים שעשיתי בלי שתאלצו אותי, אל תבקשו ממני שמות. אני שמות לא אתן. אז התחילו לאיים, ומייד עברו למכות. הם אידיוטים. חבר מטומטמים. פשוט לא שונים מכמה זרוקים שעִמם התהלכתי. רק לובשים מדים ומקבלים משכורת. הרגשתי עצמי בודד כדניאל בגוב האריות. הם בעטו בי, שיחקו בי כדור וכל הזמן צרחו: אינטליגנט, רוצה לעשות עלינו רושם! רוצח נבזה, סמרטוט, נדפוק אותך, נרסק לך את העצמות! ככה כל יום. והם הצליחו לעשות אותי סמרטוט. הם שנאו אותי, כי אני שונה מהם ומכל הקליינטים שלהם, אבל לא השיגו את ההודאה שרצו. ״ג׳ינג׳י״ סיפק להם אליבי, שבשעת השוד והרצח היה במסעדה ביפו. הוא הכחיש שביקש ממני את האקדח באותו ערב. אני שתקתי. את האליבי שלי לא גיליתי, וגם לא אגלה! מה שאני רוצה לספר לך הוא זה, שעם ר׳ החלטתי לנתק את הקשר. חשבתי שכשתחזור וניפגש שוב, לא אוכל להמשיך בשקרים ואצטרך לספר לה את האמת. שלחתי לה מכתב ארוך ובו כתבתי שהאהבה שלנו אין לה עתיד, כי אני לא מתאים לה ומוטב שתשכח ממני. כתבתי גם שאני מתכונן לרדת מן הארץ ולפתוח דף חדש בחיי. המכתב היה ארוך ומבולבל. כתבתי אותו אחרי ליל הוללות, הייתי שיכור והרגשתי כל־כך רע על הנשמה. זה היה קורה לי לעתים קרובות. הייתי נכנס לדכאון וחושב לשים קץ לחיי. ר׳ היתה מזועזעת ושלחה לי מכתב אקספרס שהביא אותי לדמעות. אני אהבתי אותה ועדיין אוהב אותה. אף פעם לא אהבתי בחורה בחום כזה, בגעגועים כאלה! היא שלחה לי עוד שני מכתבים מאד נרגשים. במכתב האחרון כתבה שהיא מוכנה לחזור ולוותר על הלימודים אם רק אבקש זאת ממנה. אז שלחתי לה את המכתב האחרון. כתבתי לה שהעניין בינינו נגמר, שיש לי חברה ואני עומד להתחתן ולרדת מן הארץ. כתבתי שעליה למחוק אותי מזכרונה ולמצוא לה חבר המתאים לה. על המכתב הזה לא קיבלתי תשובה. ניסיתי גם אני לשכוח אותה, אבל את המכתבים שלה שמרתי ואת תמונתה נשאתי תמיד בארנקי. לא הצטערתי, כי היתה לי מטרה וחשבתי שאני בדרך להגשמתה. חשבתי שבאחד הימים ניפגש, אבל לא רציתי שזה יהיה בקרוב, רציתי שזה יהיה אחרי הרבה שנים, אחרי שאגשים משהו ממטרתי, אחרי שאסע לחו״ל, אראה עולם, אהיה יותר חכם. מה שקרה היה בדיוק ההיפך. יש לנו ארץ קטנה ובתל־אביב אתה לא מספיק להסתובב פה ושם ונתקל במי שאתה רוצה לפגוש ובמי שאינך רוצה לפגוש. ישבתי ערב אחד בקפה בכיכר אתרים ולפתע ראיתי אותה באה מצד השדרה, הולכת מהר ולא מסתכלת לשום צד. הייתי לבד וברגע הראשון חששתי שתראה אותי, אבל פתאום לא יודע מה קרה לי, אני לא מסוגל אפילו לשחזר את השניות הללו, קמתי ויצאתי לקראתה. היא ממש נבהלה, ובמקום להתקדם, נסוגה לאחור. ניגשתי אליה. לא ידעתי מה שאני עושה, כאילו מישהו אחר מוליך אותי. כך נפגשנו. זמן לדבר לא היה לנו, כי מיהרה אל בעלה שעמד בתור לקולנוע. הספקתי רק להגיד לה שביטלתי את נישואי ולא נסעתי לשום מקום. הלכתי אתה עד הקולנוע והיא הציגה אותי לפני בעלה כידיד מהצבא. אמרה לי היכן היא עובדת והפצירה בי להתקשר. הרבה התלבטתי ובסוף לא יכולתי להתאפק וצלצלתי. נפגשנו בבית־קפה, והיא סיפרה שפגשה את בעלה בלוס אנג׳לס כשהיה בהשתלמות, ואחרי כמה חודשים החליטו להינשא. לא רציתי לחדש את הקשר, נאבקתי קשות עם עצמי. גם היא, אבל לא יכולנו. נפגשנו במקומות שונים, ובתקופה האחרונה היינו נוסעים במכונית שלה לסביבות הרצליה.

זה כל מה שאני מוכן לספר, כדי שתדע שיש לי אליבי חזק. בערב הרצח הייתי אתה. ״ג׳ינג׳י״ בא אלי ברגע שעמדתי לצאת וביקש את האקדח. מעולם לא מסרתי את האקדח שלי למישהו, אבל הוא לחץ ואני מיהרתי ולא היה לי זמן לחשוב. האם התכוון להכשיל אותי? אינני יודע, ממנו אפשר לצפות לכל דבר, אבל אני חושב שהוא נבהל מהצעקות של האשה אחרי שירה, וזקר את האקדח. אולי אז החליט לכסח אותי. לסדר אליבי לא בעיה בשבילו, החברים שלו העידו שהיה אתם במסעדה. כולם כמוהו ואותי דפקו. הם לא אהבו אותי, חשדו בי, קראו לי קיבוצניק. לפעמים היו מאיימים: נדפוק אותך לפני שתדפוק אותנו. לא היו מוכנים לקבל אותי כאחד מהם, גם אני לא רציתי.

זה סיפור האליבי שלי. הקשר עם ר׳ נמשך כשלושה חודשים. בזמן הזה לא השתתפתי בשום שוד. אמרתי לה שאני משחק בבורסה. זה לא מצא חן בעיניה, אבל הצלחתי להרגיע אותה שאני לא מאלה המתמכרים למשחקים. בעצם, התחלתי אז להתעניין באמת בבורסה, אנשים מתעשרים בקלות ואמרתי למה לא? אם אפשר לנצל את המשטר הבורגני בלי לעבוד זאת מצווה. המטרה שלי להשיג כסף רב, להיות בלתי־תלוי באחרים, לנסוע לחו״ל ואז להתחיל בפעולה: להקים את התנועה שתזעזע את המימסד הארור הזה, ליצור את מפלגת החלכאים והנדכאים! לא סיפרתי את כל זה לר׳, רק אמרתי לה שיש לי תוכנית להקים מפלגה פוליטית.

על הרצח שמעתי ברדיו. ידעתי מיד שזה ״ג׳ינג׳י.״ יצאתי לחפש אותו ולא הצלחתי. הייתי מוכרח לברוח. לקחתי כל מה שלא רציתי שיפול בידי המשטרה ועזבתי את תל־אביב. הסתובבתי בהרבה מקומות. המשטרה חיפשה אותי ושמי הופיע בעתונים כחשוד ברצח בעל תחנת הדלק. רק תמונה שלי לא היתה להם. אנשים התחילו לפחד להסתיר אותי. צלצלתי לר׳ מצפת. אמרתי לה הסתבכתי עם המשטרה והשבעתי אותה שלא תעשה דבר לטובתי, אמרתי לה זו בקשתי האחרונה והיא חייבת למלא אותה. היה היתה מבוהלת ולא הבינה על מה אני מדבר. אמרתי לה, עכשיו אני נפרדים פרידה אחרונה, וניתקתי. המשכתי לשחק מחבואים עם המשטרה, אבל בסוף נמאס לי וחזרתי לתל־אביב.

עכשיו אספר לך את הסיפור האחרון במכתב זה שהתארך יותר ממה שחשבתי. כשחזרתי לדירה עלה בראשי רעיון מטורף. החלטתי לפנק את עצמי אחרי התלאות שעברו עלי. התרחצתי, התגלחתי ולבשתי את החליפה הטובה ביותר שלי. יצאתי להסתובב ברחובות, הרגשתי עצמי חופשי, כמו אדם שניתן לו מבוקשו האחרון לפני המוות. זה מוגזם, אבל מין הרגשה כזו של חופש היתה לי. נכנסתי למסעדה וישבתי בבית־קפה, אפילו ניסיתי להתעסק עם בחורות. בכל רגע חיכיתי ששוטר יבוא לעצור אותי, אבל שום דבר לא קרה. בערך בשמונה בערב הלכתי אל בית־המרקחת ששם ביצעתי את השוד הראשון. היתה לי תמיד הרגשה לא נעימה, איזו חרטה, לא על המעשה עצמו, כי הרי עשיתי אותו בהכרה מלאה ומתוך רצון לבחון את עצמי; זה היה שוד קל, אפילו קל מזה שרואים בסרטים, אבל היתה לי הרגשה לא נעימה כלפי האשה. היא הפכה את השלט הקטן שעל דלת הזכוכית לצד ״סגור״, כשאני נדחפתי פנימה וביקשתי תרופה לגרון. היא אמרה כבר סגרנו, אבל לא סילקה אותי, אלא הורידה מסך על הדלת וחזרה אל מאחורי הדוכן, כשנתנה לי את התרופה אמרה בחיוך תשתה חם. ודאי עשיתי עליה רושם טוב, אבל אני שלפתי את האקדח ודרשתי את הכסף. היא חשבה שאני מתלוצץ. בעלה היה בפנים, וכששמע מה מתרחש בה בריצה והתחיל לצעוק. כיוונתי אליו את האקדח ואיימתי שאם ישמיע צעקה, אירה בו. אשתו מיהרה לפתוח את המגירה ולהוציא את הכסף המזומן. אמרתי לה תודה כשאני מכניס את הכסף לכיסי ויצאתי בהליכה לאחור. הם היו המומים וודאי לקח להם זמן להתעשת ולהזעיק את המשטרה.

החלטתי לערוך ביקור שם. חזרה אל מקום הפשע, כמו שאומרים. ראיתי את האשה מוסרת תרופה ללקוח. חיכיתי שיצא ונכנסתי. אמרתי ערב טוב. היא השיבה בחיוך ושאלה למבוקשי. אמרתי לה משהו לגרון. היא הסתובבה, נטלה קופסה מאחד המדפים ושמה אותה לפני. אשה חייכנית, כבת חמישים, אולי יש לה כבר נכדים. ניסיתי לקשור אתה שיחה ודיברתי על מזג האוויר הקר, והיא תמיד ענתה במאור פנים. בעלה היה בפנים. הוא אולי היה מזהה אותי, אבל אני רציתי שהיא תזהה אותי ותזמין משטרה. כששילמתי, אמרתי לה שקניתי אצלה פעם סוכריות לגרון והן היו מועילות מאד. היא הביטה בי ולא אמרה כלום אני חושב שבסוף זיהתה אותי, כי ראיתי איזו מבוכה על פניה. אילו בעלה היה שם הייתי אומר לה מי אני ומבקש סליחה.

זהו. אני לא מרחם על אף אחד מאלה ששדדתי, אבל על מה שגרמתי לאשה הזאת אני מצטער וצער זה ילווה אותי עוד שנים רבות. ■

עמוד גליון

א.
פרשת גרוסמן

השימוש במונח "פרשת גרוסמן", שנסב על ספרו החדש של דוד גרוסמן, "עיין ערך 'אהבה'", הוא כמעט הכרחי. לפנינו לא כל־כך מיקרה ומיקרא של ספר־פרוזה חדש, המועמד לביקורת, כמו פרשה מביכה, ואולי גם קצת מבישה: פרשת יחסי פירסום ושיווק המוצר המנסים לדחות ולדחוק דיון־ועיון ביקורתי ממשי ביצירה עצמה. אבל זו גם פרשת כישלונה (לפחות לפי־שעה) וגימגומה (לפחות הארעי) של הביקורת.

גם אם היה ספרו של גרוסמן חשוב ויפה מבחינות כלשהן, עדיין היתה צריכה הקהיליה האינטלקטואלית, הספרותית והביקורתית שלנו להתקומם בכל התוקף הראוי נגד "מסע השיווק" שנערך חודשים לפני פירסום הספר ולפני הופעתו בחנויות — מסע־שיווק היאה לעגבניה מזן חדש או לשאמפו, ולא לטכסט. מיבצעים המתאימים לטראסט־פירות מסחרי כלשהו אינם ראויים להוצאת־ספרים המכבדת את עצמה. המו"לים והעורכים של הספר, וכן הסופר עצמו, העידו בשקיקות על גדולתו, כשאין לקהל ולביקורת כל אפשרות ליישם את הכלל הראשוני והטבעי: "ניתי ספר ונחזה" — מהטעם הפשוט... שהספר לא היה עדיין בנמצא. אבל עכשיו, כשהספר נשלח לכמה מערכות עיתונים, תם שלב השיווק הערמומי הראשוני של טראסט הפירות המאוחדים, שהנהיג נורמה פסולה חדשה בספרות העברית.

תם שלב השיווק; אך השחתת־הטעם לא תמה. היא רק הועברה לתחום הביקורת. הרי שום מבקר רציני איננו יכול לשבח ברצינות ספר קלוש, שטוח ומלאכותי מסוג ספרו של גרוסמן. מצד שני, המבקרים ברובם אינם רוצים להסתכסך עם הקארטל המו"לי והעוצמה האירגונית, הכספית והמימסדית של טראסט כזה, הנהנה מטיפוח אווירת האהדה במדיה כלפי "המוצר המבריק". מה עושים, איפוא, המבקרים? מגמגמים. מבקר נכבד אחד מוסר את תוכנו של המוצר החדש בלי להתעכב על רמתו כאילו היה מדובר במסירת עלילה לילדים. מבקר אחר מואיל להתפעל מתחבולות מיבניות נפלאות ומיצר על כי לא מולאו בתוכן החווייתי ולא נטענו בעוצמה הראויה. כל אלה הם מבקרים המועלים בתפקידה הראשוני של הביקורת: לומר את האמת — ומוצאים להם מיפלט במעין נוחות נייטראלית. ומהי האמת ב"פרשת גרוסמן"? לפנינו מספר מוכשר (ראה חלקים של "רץ" ו"חיוך הגדי"), שעיקר כוחו באיזה ריתמוס פנימי של מסירת מציאות צברית. אמנם גם ב"קטעים הארציישראליים" שלו אין הוא מקורי כיעקב שבתאי (ואגב, גם יצירת יעקב שבתאי איננה בגדר איזו פיסגה הומוגנית). הוא גם מושפע ביותר מלשונם ומיצירתם של עמוס עוז וא.ב. יהושע (למשל, רבים ממשפטיו ומדרכי־הסיפר שלו יכולים להיחשב על נקלה למשפטים ולדרכי־סיפר של עוז ויהושע). אולם על סמך כישרון מסוים זינק גרוסמן ב"עיין ערך 'אהבה'" למשימה העולה בהרבה על כוחותיו, מתוך שימוש בתחבולות ספרותיות מלאכותיות, כאילו התקנא בתחבולות של ד.מ. תומאס ואומברטו אקו, אשר אגב גם הם אינם גדולי־גדולים בסיפורת העולמית. מבין ארבעת החלקים של ספרו רק הראשון, המספר על ילד וקרוב פליט־שואה בארץ, הוא אותנטי. החלק השני על ברונו שולץ והפיכתו לדג ו"מעשים נוראים" מעין אלה מותווים בחותם תחבולה צוננת, והם גם בגדר תעתיקים מכתיבתו של שולץ עצמו ומגינתר גראס, וכו', תעתיקים ששום פיטפוט על יצירת ספרות כ"תעתיק סיגנונות" איננו יכול לחפות בהם על הדריוואטיביות, כלומר על המישניות המעתיקה. החלק הרביעי הוא קאטאלוג סתמי למדי של מונחים שאיננו מגיע למימדי ניסויים דומים ביצירות שונות (למשל אצל ע. כהנא־כרמון). ואילו החלק השלישי על מחנה־ההשמדה הוא החלק הדוחה ביותר, המגיע לעיתים לשפל של גראפומניה ליטראטית גמורה. לא במיקרה התמרמרו כל־כך נגד הפרק הזה ק. צטניק, שמסר באמת ביצירתו את זוועות ההשמדה הקלינית, ואפלפלד, אשר ידע את סוד השתיקה במקום שגם הסיפור הלירי הרגיש ביותר צריך להיעצר. אבל גרוסמן נוהג במקום של זוועה כאותו "ילד טוב ירושלים" החמוש בלשון מישנאית, ואולי גם בהרבה רצון טוב להתמודד עם כל המציאויות.

באופן זה זוכה הקורא העברי בעל כורחו לתיאור מיופיף, חלקלק ונוטף מליצה מישנאית מיוחדת של מחנה־השמדה כאשר התליינים הנאציים, הקורבנות והיהודי הפלאי שאינו ניתן להמתה (המצאתו התפלה והבלתי־אמינה במיוחד של המחבר) מדברים כולם בלשון של נופת־צופים מופלגת. לשיא (או לשפל) של ליטראטיות מגיע המחבר בתיאור של המדור הנורא ביותר של זוועות ההשמדה: ריצפת חדר־הגזים שעליה גוססים הקורבנות. היהודי "הבלתי ניתן להריגה" מפטפט בשקיקות מישנאית עליזה עם הגוססים לאחר שסיים זה־עתה שיחות מישנאיות רוהטות לא פחות עם תלייני האס.אס. — הכל ברוח נעימות סיגנונית מושלמת. מן־הראוי לקבוע בכל האחריות: ידו של המחבר היתה צריכה להימנע מלהעלות על הנייר כליל מליצי כזה במקום שאפילו טולסטוי היה צריך לחשוב כמה פעמים מה לכתוב — ועורך ומו"ל שלא מחקו קטעים מבישים אלה מעידים על זוסר־טעם ועל חוסר־רגישות שאין למעלה מהם.

יאמר אולי האומר, כי יש כבר אנשים בחרץ־לארץ המתפעלים מהפיכתו של ברונו שולץ לדג, ומשיחות מליציות של סבא קדוש בחדר־הגזים. אשיב על כך: נסמוך על מצפוננו הספרותי והחווייתי, על הכרתנו את הלשון העברית ועל ידיעתנו הבלתי־אמצעית את השואה, ואל נחיה מפיהם של אנשים החיצוניים לכל הנושאים הללו. ואילו לדוד גרוסמן עצמו נאחל שיטפוח את כשרונו העצמי במקום ללכת שבי אחר הנושא החברתי הגדול: קודם "שטחים", עכשיו השואה.

ועוד הרהור קצר עולה בהקשר של "פרשת גרוטמן": אחרי מלחמת יום־הכיפורים ניכרו התחלות של מישמרת חדשה בסיפורת העברית. יותם ראובני ודוד שיץ, דוד גרוסמן וא. דורית, ישראל המאירי, אמנון נבות ואריה רודריגז, ד. שביט, וקודם־כול י. ברמה, ניכרו בקול מיוחד משל עצמם ובכישרון מתגבש והולך. יש משום עוול במיקוד בלתי־פרופורציוני של תשומת־הלב ביצירה של אחד מן הפרוזאיקנים הללו נוכח אטימות לא־מעטה כלפי יצירתם של אחרים.

ב.
פרשת שבתאי

רבים וטובים באו במבוכה עם הופעת הספר "בגין" מאת אהרן שבתאי. שבתאי, שהוא מבעלי הפואטיקה המקורית ביותר בשירתנו, היתווה בשנים האחרונות כיוון תיאורי־תמציתי ופתגמי־דידאקטי חדש, מתוך ויכוח עם כמה משוררים קודמים, ותוך מחלוקת עם אחדים מבני־דורו. הפואטיקה שלו — ובמידה מסוימת שירתו שנכונה על אדני הפואטיקה הזאת (אני אומר "במידה מסוימת", כי לא כל שירתו מילאה אחר תביעותיה החמורות של הפואטיקה), נראו לי תמיד מעניינות ביותר. אמנם לא הייתי רוצה לראות בפואטיקה החדשה שהציע שבתאי את הפואטיקה כה' הידיעה, אבל היא בעיני אופציה מעניינת ביותר.

אבל בעת האחרונה הוסיף שבתאי לפואטיקה ולשירה שלו נספח פוליטי־ימני קיצוני ההולך וגדל. מתעוררת, איפוא, סכנה כי במקום לדון בחידושיו הפואטיים העקרוניים ייבחנו הטכסטים של שבתאי יותר ויותר בתור טכסטים פוליטיים וייפסלו על־ידי מתנגדים פוליטיים; והאוואנגארד העברי יאבד למעשה את אחד מנציגיו המוכשרים ביותר, משום הנתק בין המשורר הימין ובין חבריו וקוראיו הקרובים ביותר.

אולם ב"פרשת שבתאי" עולה לדיון בעצם סוגיה מעניינת מאוד: מהות הקשר בין פואטיקה ופוליטיקה. האם הדרך המובילה מפואטיקה מסוימת לפוליטיקה מסוימת היא מסלול דטרמיניסטי, הקבוע מראש על־ידי חוקיותה הפנימית של הפואטיקה? האם העמדה הפוליטית של פאונד או של מאאיאקובסקי ממש נגזרה מהפואטיקה ומהשירה שלהם? והאם כך קרה הדבר גם לגבי אצ"ג, למשל?

דומה, כי התשובה הנכונה על השאלה החשובה הזאת היא כדלקמן:

מובן, כי לא לכל פוליטיקה אפשר להגיע מכל פואטיקה. אבל על סמך עמדה פואטית נתונה עדיין אפשר לבחור בכמה דרכים; כלומר מעמדה פואטית נתונה מסתעפות אפשרויות אחדות. למשל, שבתאי הגיע מדחיית העמדה שבמרכזה מה שנראה לו "אגו ניאו־רומנטי" לעמדה פתגמית־דדאקטית ולמַעין סטרוקטוראליזם חברתי. אולם פתגמיות דדאקטית זו וסוג של סטרוקטוראליזם יכלו להובילו גם שמאלה, לסוג של תיבנות ברכטי. אולם הוא פנה דרך הדרוש האנטי־רומאנטי התלמודי לעמדות ימניות דווקא (אגב, מה צר כי הימין שלנו איננו מזדרז לאמץ אל ליבו את מחבר "חרא, מוות", שנראה לו מן הסתם פרוע מדי, חדשן מדי ובלתי־מובן כמעט לגמרי. בינתיים, קראתי רק ב"נקודה", בטעון גוש־אמונים, מאמר יפה ומעמיק על הפואטיקה של שבתאי...).

אם כן, האם לגנות את שבתאי על דבקותו בבגין ובמחנה שמימין לבגין? בוודאי. אבל אין להחליף את הדיון בהיבטים השונים של הפואטיקה והשירה שלו בוויכוח הפוליטי הפשוט. ■

Telaviviensis

You ask, what is it?
Is it an industry?
Is it a town plan?
Is it a high school
for entrepreneurs?

It is all of this.
The way to make
Israel an attractive,
high quality
environment
and to support
interesting
export
industry.

Innovative cutting tools
marketed in Japan, Europe
and the United States.

Entrepreneur learning
experience in how to
create high-tech export-
oriented businesses.

A planned community
for people creating export
industries in the Western
Galilee.

חדש בישראל

דניאלה

מעדן גבינה מוקצפת
בטעם וניל-נמס בפה

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

רק 170 קלוריות לגביע.

שטראוס

שיהיה לך לבריאות עם דניאלה שטראוס