

הירחון לספרות

שנתון ליל

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה י"ד • גליון 126 • תמוז תש"ן • יולי 1990 • 10 ש"ח

מסות על:

— יחיאל קדמי

— גרשון שקד

— יאיר גנוסר

— עמוס לויתן

— צבי רפאלי



אברהם חלפי

זרם קניקו

חנני לזין



אמנות פלסטית:

• תומרקין • גרשוני • פיציחדזה

חמור שנה

ליואן אוקה



סיפורת:

ג'ון אוארבך

— מבלה

יונה בחור

— סיפור קצר

שירים:

אילת אשר • עליזה אפרים • אילן בושם • ישראל בריכוכב • יהודה גוריארין • משה דור • יגל הלל • גד יעקבי • צפורה חנה לידר • צבי עצמון • דרור פימונטל • טובי לין קמוץ • שלום רצבי • סמדר שרת •



מושיק • קומצב

פנה לסוכן ארדט ותרויח!

טוב

צמד ארדט

ביד

מיציפור אחת

של העץ



רהק ■ שחור

★ ביטוח צד שלישי בדירה - עד 250,000 ש"ח הפוליסה מורחבת לכסות את המבוטח בפני נזקים לצד שלישי עד 250,000 ש"ח!

עכשו הזמן להצטרף לעשרות אלפי מבוטחי ארדט שכבר פנו והרוויחו!

★ ביטוח מפני נזקי טרור לדירה צמד ארדט היא הפוליסה היחידה המעניקה פיצוי כספי בשווי הרכוש כחדש (מהשקל הראשון), לתכולת הדירה במקרה של נזקי טרור.
★ ביטוח הרכב והדירה מתחילים במועדים שונים?
אין בעיה, ארדט תאחד אותם עבורך ללא כל קושי!

★ ביטוח מפני ירידת ערך הרכב לאחר תאונה - ללא תוספת מחיר!
רכבך נפגע בתאונה וערכו ירד? לא נורא. צמד ארדט היא הפוליסה היחידה המבטחת אותך מפני ירידת ערך הרכב לאחר תאונה - ללא תוספת מחיר!
★ תנאי תשלום נוחים במיוחד!
תנאי התשלום של צמד ארדט הם הטובים והנוחים ביותר.

ש אל כל סוכן ביטוח והוא יסביר לך על היתרונות הבלעדיים של צמד ארדט. צמד ארדט אינה "עוד פוליסה אחת". זוהי פוליסת הביטוח היחידה והחדשנית ביותר המשלבת ביטוח רכב ודירה ומקנה לך שקט נפשי ובטחון תוך הטבות בלעדיות.

חדש! לבחירתך 3 מסלולי ביטוח אפשריים!

גם המכונית וגם הדירה יקרות לך וזקוקות לביטוח.
צמד ארדט מאפשר לך לבטח אותם באחד מ-3 המסלולים:
★ 1. ביטוח בפוליסה משולבת לרכב ודירה לשילוב הדירה בעתיד
★ 2. ביטוח רכב עכשיו - ואפשרות פתוחה לשילוב הדירה בעתיד
★ 3. ביטוח הדירה עכשיו - ואפשרות פתוחה לשילוב הרכב בעתיד

בכל אחד מהמסלולים שתבחר - תרוויח:

★ בונוס מיוחד בנוסף להנחות המקובלות בפוליסות אחרות!
אם במשך תקופת הביטוח לא תתבע את חברת הביטוח, תזוכה בבונוס מיוחד בהתאם למסלול שבחרת.



משרד ראשי: תל-אביב, בית ארדט, רח' מונטיפיורי 13, סניף ירושלים: רח' שמאי 13, טל. 02-249510
טל' 03-5190333, פקס. 03-653252, סניף עפולה: רח' שרת 33, טל. 06-590569
סניף חיפה: רח' הבנקים 5, טל. 04-520213, סניף רחובות: רח' הרצל 163, טל. 08-474677

אברהם שלונסקי



אברהם חלפי



יורם קניוק



נובלה

אמנות פלסטית



גרשון שקד:
 על היסוד הדרמטי ב"שמחת עניים"
 מאת נתן אלתרמן

יחיאל קרמי:
 עינים ב"משירי הרושח" של אברהם שלונסקי

יאירה גנוסר:
 על "עטור מצחך" לאברהם חלפי

עמוס ליתן:
 על "אהבת דוד" לירם קניוק

צבי רפאלי:
 בשולי "מלאכת החיים" לחנוך לוין

גון אוארבך:
 עיוותים, או וריאציות על המשא של ברקא
 נובלה

רבקה מאיר:
 ואן גוך – מאה שנה למותו:
 תומרקין, גרשוני, פיצחודזה.

שירה וסיפורת: יהודה גור-אריה: ציר הצפון; שיר
 עליזה אפרים: שירים (פרסום ראשון)
 סמדר שרת: שירים
 אילן כושם: קולות משק הזמן; שיר
 טובי לין קמניץ: שירים
 דרור פימנטל: שירים
 גד יעקבי: שיר
 שלום רצבי: מחזור שירים
 משה דור: ציפורה חנה לידר: שירים
 צבי עצמון: שירים
 זאב אלכסנדר: המסעדה; מערכון
 ישראל ברכוכב: שירים
 יונה בחור: האביב דוהר על פני העולם; סיפור
 אילת אשר: שריקת הרוח; שיר
 ג'ון אוארבך: עיוותים או וריאציות על הנושא של ברקא; נובלה

מאמרים ומסות: אריה שריי: אתוס ומיתוס
 עמוס ליתן על "אהבת דוד" לירם קניוק
 גרשון שקד: זה ראה ועשה! – על היסוד הדרמטי ב"שמחת עניים" ל. נ. אלתרמן
 יחיאל קרמי: "משירי הרושח" לשלונסקי
 יאירה גנוסר: על "עטור מצחך" לאברהם חלפי
 צבי רפאלי: מיטת הייסורים; בשולי "מלאכת החיים" לחנוך לוין

ביקורת ספרים: טל ניב מילר על ספריה של אורלי קסטל-בלום
 צבי רפאלי על "תולדות הקולנוע היהודי בפולין 1910-1950" לנתן גרוס
 חיים עינת על "הסילמירלין" לר. טולקין
 טובי לין קמניץ על "האוניברסיטאות שלי" למקסים גורקי
 טוביבת רויכמן על "משורר מתכוון להתאבד" לרן שביט
 עופרה עופר על "דפי אספרן" להנרי גיימס
 דינה קטן בן-ציון על "מסות בגוף ראשון" לאהרן אפלפלד
 ש. אלונים על "היהדות המודרנית בהתהוותה" למשה ה. גראופה
 שרית זמיר על "פרוצת רוח" למיכל חפר
 ש. אלונים על באך לט. דולי; מגדלסון למ. מושנסקי; צייקובסקי לו. סטראט; שוברט לו. פגי 15
 רות נצר על "בעבור חיי" לפרץ בנאי
 חנה יעזו על "שירה ומיתוס ביצירתה של דליה רביקוביץ" לזוילייט חסין
 איל דותן על "נחש הנחשת" לט. כרמי
 חיה הופמן על "רחוב הטומודנה" ליצחק אורבך-אורפו

המדורים הקבועים: לפי שעה – מדורו של יעקב בסר; מושיק – קומצב
תגובות: נתמקה (שוטר) רהב א. (לייבקה) זיסטל
 אברהם אצילי – "מורשת"; יצחק זהר
 חצי פינה – רוני סומק
 נקודת תצפית – אמיר אור

אמנות פלסטית: רבקה מאיר; ואן גוך על עצמו
 רחל סוקמן: שנות ה-90

לכבוד ת"ד 16452, ת"א 61163
 הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77"
 לשנת 1990

שם ומשפחה _____
 כתובת _____
 טלפון _____
 מצורף בזה שיק על סך 65 ש"ח עבור 10 גיליונות, כולל משלוח
 חתימה _____ תאריך _____

חברי המועצה הציבורית: אהרן הראל; איילה זקס, א.ב. יהושע; עוזי לוי; יהושע מאור; גד סומך; ישראל פולק; מיכאל פלדמן; נחום פסה; יעקב רכטר; ליאון רקנאטי.
 יו"ר המועצה: משה פורת.

ITON 77
 Literary Monthly

Editor: Jacob Besser
 Assistant Editor: Amela Enat
 Managing Editorial Board:
 Shimon Ballas, Josef Gorni,
 Aharon Harel, Sasson Somekh,
 Ziva Shamir

عنوان 77
 مجلة أدبية شهرية
 بحرها: يعقوب سر
 المحررة المساعدة: عميلة عينات
 هيئة التحرير: شمعون لاص، يوسف جوري،
 — ساسون سوسيج، زيفا شمير، اهرון هارنيل

שנה י"ד גליון 126
 תמוז תשנ"ז
 ז'ל' 1990

ירחון לספרות ולתרבות
 עורך: יעקב בסר
 עוזרת עורך: עמלה עינת
 מערכת: שמעון בלס, יוסף גורני, אהרן הראל, זיוה שמיר, שרון סומך.
 מזכיר המערכת: מיכה בסר
 ניקוד: שמואל רונלנט

מועצת המערכת: יצחק אורבך אורפו, גילה בלס, יוסי הדר, אהרן יזידנברג, א.ב. יהושע, עוזר רבין, ש. יורא שוהם, אנטון שמאס.

המור"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות בישראל – עמותה

בסיוע: משרד החינוך והתרבות, המועצה לתרבות ולאמנות הסדרות העובדים הכללית, המרכז לתרבות ולחינוך

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 אלא אם צורפה אליהם מעטפה מנויילת
 הפונים למערכת מתבקשים לטלפן **אך ורק למס' 03-456671**.
 חומר יש לשלוח רק **בדואר רגיל**, כשהוא מודפס ברווח כפול על צד אחד של הנייר. פגישות עם העורך רצוי לתאם מראש

סדר, צילום: דפוס מופת רוממרין בנימינ
 לחות אורינב
 הדפסה וכריכה: חב' הכורכים



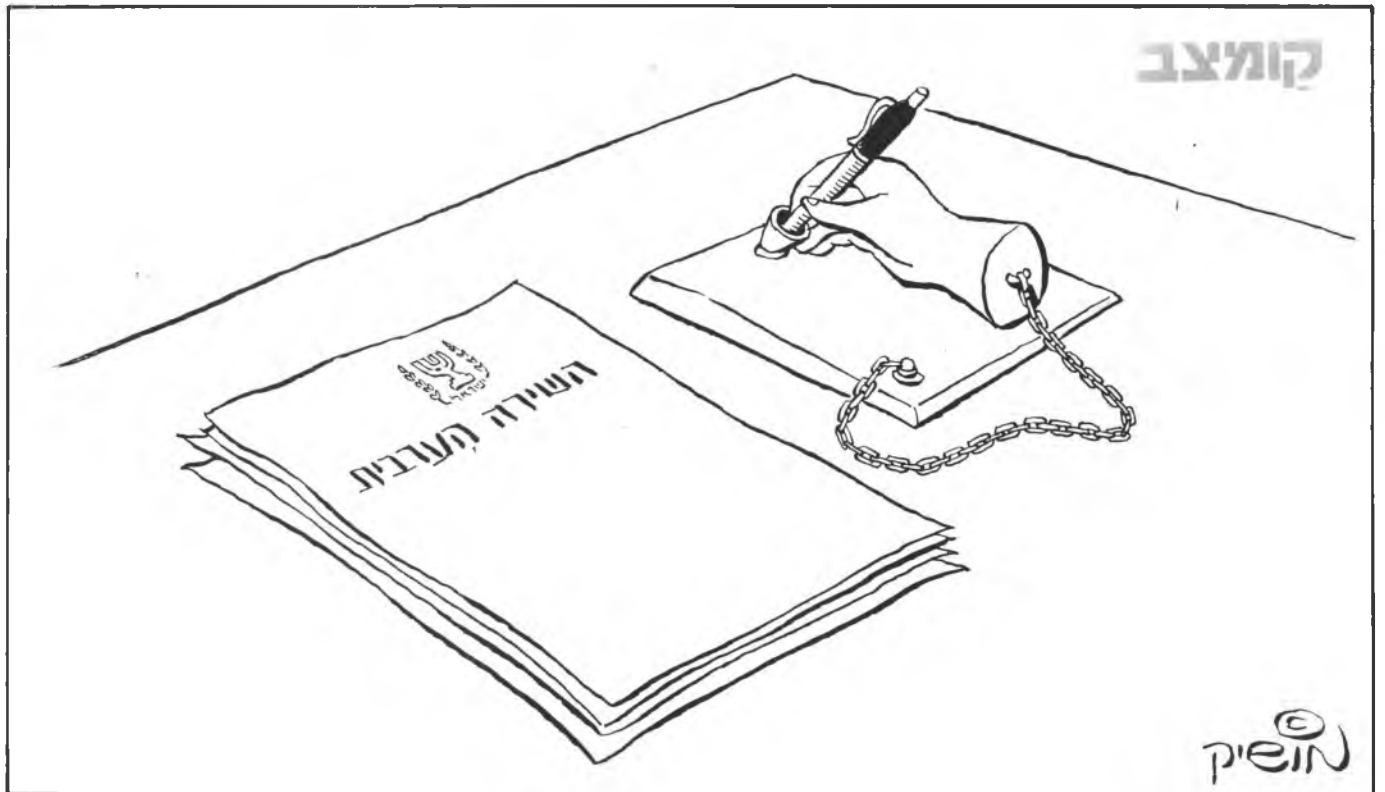
BOSCH SUPER

לביצועים טובים יותר

מצת "בוש סופר" נחשב לסילה האחרונה
במכנולוגיית המצתים. מאפשר פעולה חלקה
של הסנוע הן בנסיעה איטית והן בנסיעה
סהירה. מצת "בוש סופר" - לאורך זמן.
לחסכון בדלק ולביצועים טובים יותר.

היבואן: לדיקו בע"מ
BOSCH





נושין

שאפיק חביב. הסופר העברי. הפא"ן הישראלי.

הממשל הצבאי הזכור היטב, ולא דווקא לטובה, קם לתחיה, לפחות בקטע של הצנזורה על יצירות ערביות. הוא מבוסס על סעיף 101 של תקנות ההגנה לשעת חרום משנת 1945. לקורא הצעיר, המודע לעובדה שבתאריך הנ"ל טרם היתה מדינה, ושלמדינה שלא היתה לא נחוצות היו תקנות לשעת חרום, ושישאל לכן – "מה פתאום?" – צריך יהיה להסביר שמדובר בתקופת המנדט, ושהאנגלים חוקקו חוק מנדטורי זה על-מנת להגן על שלטונם בנו. אבסורד? גם הצנזור הראשי יודע זאת.

הצנזורה על ספרות ערבית (על עברית לא היתה אף פעם, ועוד נחזור לכך), בוטלה למעשה לפני 20 שנה. אבל עכשיו, כאשר רעיונות האינתיפדה החלו צוברים גובה גם בתחום הקו הירוק, נזכר בה מי שנזכר (וקל לנחש מי), והפעיל ביד גסה את השוט המנדטורי האנכרוניסטי, המביך כל אדם בישראל שמוחו עדיין קולט וממייין.

שאפיק חביב נעצר, נכלא, וכנראה שאף יועמד לדין. אולי אף ייענש. כל זה, לא משום

שכתב דברי הזדהות עם רעיונות האינתיפדה, אלא משום שהוא ערבי-פלסטיני שכתב דברי הזדהות עם רעיונות האינתיפדה.

משוררים עבריים, כתבו שירים חריפים יותר בנושא זה ובנושאים קונטרוברסליים אחרים, והם "זכו" אמנם לתגובות קשות על-כך מפי חברי כנסת מסויימים מהימין במשכנם בירושלים. אפילו שרים הצביעו על טקסטים שיריים מסויימים בשיבות הממשלה. העיתונות הימנית "ירדה" עליהם "כסאח", וגם העיתונות האחרת, הכמו-מהוגנת, אשר כתביה טענו שבעיקרון הם כולם בעד חופש הדיבור והיצירה, אבל "דווקא עכשיו, בימים טרופים אלה, בזמן כלי-כך חמור למדינה?...". (מפלטו האחרון של הנבל, כזכור...נודק עוד לזה...).

לא פעם היו גם נסיונות של היטפלות ממשית ליוצרים עבריים – על רקע פוליטי. והדברים ידועים. ואם פרשות שאפיק חביב וחאולה אבו בקר (תושבת עכו שכתבה מחקר על "הסוציאליזציה הפוליטית של הילד הפלסטינאי באמצעות

ספרות הילדים הפלסטינאית", ובעקבות מחקרה נערכו חיפושים בביתה בנוסח הישן והידוע) – יעברו בשקט, קל לנחש מי יהיה הסופר, המשורר והחוקר העברי התורן שיעלה על גיליונית הצנזורה שתתחדש. אבל משטרה? – זה לא היה אף פעם. זה שמור לערבים בלבד.

העוולה היא כפולה: גם סתימת פיו של משורר בשל תוכן יצירותיו, (ואינני דן כעת ברמת כתיבתו. איני קורא ערבית ולא ראיתי תרגומים מוסמכים של שיריו, אלא רק תרגום מילולי המשקף את תוכנם בלבד.) וגם אפלייה ברוטאלית על רקע לאומי – מצב קלאסי של התערבות גסה של המימסד במדינה דמוקרטית. התערבות המסכנת את עצם הקיום הדמוקרטי. מצב קלאסי המצדיק את התערבותו של ארגון פא"ן המופקד על הגנת חופש היצירה של הסופר, ולא על-ידי ברורים נינוחים עם יועץ נאור של שר הביטחון, או עם פונקציונר אחר. לא די בפנייה רשמית לשלטונות הפוגעים בזכותו הטבעית, האלמנטרית של יוצר לחופש יצירה. פא"ן הישראלי חייב,

לדעתי, לגייס את מוסדות הארגון הבינלאומי לעזרתו. אם לא יפעל כך הפעם, וינהג כפי שנהג בעבר, ברפיון ידיים, כאשר כמעט עבר לסדר היום במקרים של מעצרי סופרים ערבים, והסתפק באינפורמציה מטעם משרד הביטחון, שהמשפטים המתנהלים בימים אלה מצביעים על טיב האמינות שלה; אם זה יהיה המצב, יהיה עליו להתחסל בכוחות עצמו, שאם-לא-כן יוציא אותו פא"ן העולמי מבין שורותיו.

אני ממליץ מאד, על-כן, שהנהלת פא"ן הנוכחי תתגבר על עודף "לויאליות" ביחס לשלטונות הצבא, ועל נוגדנים אחרים הקיימים בה, ותצא למאבק גלוי, משום שכעת מדובר לא רק בשאפיק חביב ובחאולה אבו בקר, אלא מדובר בנו. מדובר בציבור היוצרים שחופש היצירה הוא נשמת אפו. מדובר בדמותה של מדינת-ישראל, שתהיה או לא תהיה, שכן מדינה בה חופש היצירה איננו זכות מובנת מאליה איננה מדינת-ישראל. לטעמי, על-כל-פנים.

עוזר

המלצר עתון 77

מילואד פאפיץ: ספר הכוזרי; מסרבית קרואטית; דינה קטן בן-ציון; מעריב. העפלה; מאסף לתולדות ההצלה, הבריחה, ההעפלה ושאירת הפליטה; עורכת: אניטה שפירא; עם עובד. ס. יזהר: סיפורי מישור; זמורה-ביתן. שלום עליכם: כתבים. כוכבים תועים; מיידוש; אריה אהרוני; ספרית פועלים; נתן יונתן; שירים באהבה; ספרית פועלים. שמעון שור ולאה הרומי – עורכים: לספר את הקיבוץ; מחקר וביקורת: ספרית פועלים. מכס נורדיא: אגדות למכסה; תרגום: דב קמחי; עם עובד; דן חסכן; מהדורה חדשה. (ילדים). זיל ורן: מסעותיו והרפתקאותיו של קפיטן הטרס; מצרפתית: מיכה פרנקל; זמורה-ביתן (ילדים). דוקטור סוס: התול שאלול; נוסח עברי: לאה נאור; כתר (ילדים). רות טיילס גאנט: אלמר והרוקון; איירה: רות קריסמן; תרגמה: גלית קמחי; גסטילי החיפה; ילדים.

האם לא היה מרד בגיטו וילנה? *

מי נחמקה (שוסטר) הרב. אני ילידת וילנה (גרת' ברח' נובוגרודסקה 6/49) למדתי בגמנסיה הריאלית והייתי חברה בנוער הקומוניסטי החל משנת 1939. בגיטו השתייכתי, במסגרת קבוצת הנוער של כל התנועות, לפ.פ.או.

יצחק זוהר מתאר את הקמת המחתרת (כמשחק צופים) בזמן התרחשות האקציות בגיטו, אלא שבתקופת האקציות — מיולי 1941 ועד דצמבר 1941 — לא הייתה מחתרת מאורגנת. היו רק גישושים ראשוניים ומאמץ לאמת את השמועות על מה שקורה בפונאר. המפגש הראשון של בוגרי תנועות הנוער נערך ב-1.1.42. רק אז יצא הכרוז של אבא קובנר — "אל נלך כצאן לטבח". מדצמבר עד אוגוסט 1943 לא היו אקציות בגיטו. הגיטו התקיים אז על "מי מנוחות" בהנהגתו של יעקב גנס.

ב-1 לינואר נפלה ההחלטה על מרד והתגוננות בתוך הגיטו ולמען הגיטו. מניין יודע יצחק זוהר שמנהיגי הפ.פ.או. "ידעו שגור דין מוות נגדו על כל היהודים"? האם אבא קובנר קיבל מסמך גרמני על הפיתרון הסופי (מסמך שלא נמצא עד עצם היום הזה)? באיזה זלוול כותב יצחק זוהר על שליחת השליחים לווארשה ולביאליסטוק על מנת לספר מה שקרה בוויילנה ולהזהיר שזה עתיד לקרות בכל מקום. קצת כבוד לאותן נערות קשריות שמלאו תפקיד כל-כך חשוב ושילמו בחייהן כדי להעביר מידע ונשק וליצור קשר בין הגיטאות. רעיון המרד נבט בוויילנה. וטוסייה אלטמן, חייקה גרוסמן, אריה וילנר ורכים אחרים הם שהביאו את בשורות האיוב ואת רעיון ההתגוננות לגיטאות אחרים. באיזה זלוול אתה כותב על הנשק ועל האימון בנשק. מה רציית? — שדה אמונים, שטח אש ומטווח בגיטו? את השימוש בנשק למדו מתוך חוכרות ולא היתה כל אפשרות לנסות בגלוי את הכלים. אתה לא מכיר את המושג של אחריות קולקטיבית? וכיצד ובאיזה מחיר הושג הנשק המצחיק אתה יודע? וכמה אנשים שילמו בחייהם על גניבת נשק מהמחסנים של הגרמנים (ביניהם היה חברי זיאמקה). יכול להיות ויכוח על ההחלטה של מנהיגות הפ.פ.או על לחימה בתוך הגיטו, למען הגיטו. ההחלטה היתה מלווה בוויכוח בתוך המחתרת. כדיעבד, לאחר מעשה, ייתכן שזאת היתה החלטה מוטעית. היא נבעה מכמה שיקולים. ראשית, הקושי של הצעירים להפקיר את המשפחות, ובנוסף — ההגבלות שהוטלו על היוצאים. יצחק זוהר מתאר את אפשרות

היציאה אל הפרטיזנים כטיול פשוט משום שוילנה היתה סמוכה ליערות. יציאה של בורדים היתה אולי אפשרית, לקבוצות היו מעט סיכויים להגיע ליער. מלבד זה היו הגבלות חמורות מצד הפרטיזנים הגויים. לוחם היה צריך להגיע עם רובה. אקדח לא נחשב. הם לא רצו לקבל בחורות, והתנאי היה הצטרפות לקבוצות הקיימות תחת פיקוד סובייטי או ליטאי (הם לא אהבו במיוחד יהודים).

גם יעקב גנס היה ער לעניין (לא כמו שיצחק זוהר מתאר). הוא התנגד להכנסת נשק לגיטו (השואה בתיעוד, עמ' 361) וראה ביציאת צעירים ליער — אסון. כי מי יעבוד אם הצעירים יסתלקו ומה יהיה גורל הגיטו?

ביסוד ההחלטה על לחימה בגיטו עמדה גישה יהודית של שותפות גורל עם שארית הגיטו. גישה מוסרית המתנגדת להצלה אישית ולסיכון אלה שלא יכולים היו לצאת בכך.

יצחק זוהר צודק בקביעה שבוויילנה לא היתה לחימה. לדעתי, נפילתו של איציק ויטנברג חרצה את גורל הלחימה בגיטו. לא רק בגלל שמנהיגי הפ.פ.או. נפל, וגם לא רק בגלל הוצאת חלק מהלוחמים מן הגיטו. כאותו יום מר ונמה, ה-15.7.43, כשהיינו מוקפים באנשי גנס (בעיקר מהעולם התחתון) התגלתה האמת המרה — יהודי גיטו וילנה לא אהבו את המחתרת והיו מוכנים להתיר את דמנו.

במשך שנים רבות חייתי בהרגשה של עלכון צורב בגלל אותם יהודים שעמדו עם מקלות סביב החצר באושמיאנסקה 3, שבה היינו מרוכזים עם נשק ביד. איציק ויטנברג נכנע והמחתרת ספגה לא רק עלכון אלא את מכת החידלון. כיצד היית שופט את המנהיגות של הפ.פ.או, מר זוהר, אם היו לוחמים מפעילים את הנשק נגד היהודים? ב-15 ביולי 1943 למדתי שבני עמי יכולים להיות מנוולים גמורים. אבל למדתי גם שלנו, ללוחמים, לא היתה ולא יכולה היתה להיות תשובה לאוכלוסיית הגיטו. הפ.פ.או לא יכול היה להבטיח הצלה. יכולנו להבטיח רק מוות בכבוד.

לימים, כאישה מבוגרת וכאם לילדים הבנתי שדרך זאת של מוות בכבוד התאימה לאנשים צעירים, אבל לא למשפחות מטופלות בילדים. אלה היו זקוקות לתקווה — ואת זו העניק להם יעקב גנס. בנוסף לכך, אף מחתרת אינה יכולה לפתח לחימה ללא תמיכתו ואהדתו של הציבור, וזה לא קרה בוויילנה. אין בלבי כיום על יהודי וילנה. אינני מאשימה איש. היתה זו התפתחות טראגית שדווקא במקום בו נולד

רעיון המרד, לא היתה לחימה. כאשר לבגידת הפ.פ.או ולכל הסיפור על הבטליון השני. — למען היושר האישי, אינני יכולה להעיד על מה שקרה ברח' סטראשון 6 לבטליון השני.

אני הוצבתי ברח' סטראשון. תפסנו עמדות לאורך הרחוב, משני צדדיו. הייתי ממונה על אותן הנורות מלאות החומצה (שיצחק זוהר מזלזל בהן כל-כך. כרחובות הסמוכים נערך ציד גברים. היינו מוכנים לקרב ברגע שהגרמנים יתקרבו. אלא שאף גרמני לא נכנס לרחוב סטראשון. רק לפנות-ערב נשמעה יריה בבית מס' 12, שבה היתה קבוצת דרוו בפיקודו של אליה שיינבאום, ואז במהירות, הונח חומר הנפץ מתחת לבית והבית פוצץ, כאשר לא כל הלוחמים הספיקו לסגת. האם היתה כאן קנוניה של אבא קובנר עם היודנראט ועם הגרמנים — שהגיטו ילך לעזאזל ורק אנחנו נישאר בחיים?

עד היום מהדהדות באוזני המלים שאמר אבא קובנר בפקודת היום שלאחר האקציה: "פארשולטן זאל ווערן דער טאג ווען מיר זיינען לעבן געבליבן, און אידן זיינען געגאנגען צום טויט" (מקולל יהיה היום בו נשארנו בחיים ויהודים הלכו לתום).

האם היתה זו פווה של משרר שקרן, או ביטוי אמיתי למה שכולנו חשנו?

אחרי האקציה הזאת ברור היה שהגיטו עומד להתחסל, שלחימה בלתיאפשרית יותר. והמסקנה היתה — שיש להוציא את מקסימום האנשים מתוכו. אני יודעת שמהלכים בינינו אנשים ממורמרים אשר אבא קובנר "פסל" אותם ככיכול ליציאה ב-23.9.43. אני ידעתי על היציאה דרך הכיבוש ולא הלכתי למקום האיסוף מתוך בחירה אישית שלי. לא רצייתי להיפרד מאמי ומאחיותי.

ב-24.9.43, בכיכר רוסה, הפרידו בינינו. את אחותי רחלי ואת אמי לא ראיתי יותר. עם אחותי השנייה נשלחתי לקייזרוואלד — מחנה עבודה שבשטרסנהוף ליד ריגה, וכעבור שנה — דרך הים הבלטי לשטוטהוף ולמצעד המוות.

אלא שבכל אלה אין בלבי שום טענה על נטישה, הפקרה ובגידה. משך שתי שנות המחנות שלי נשאתי בתוכי את אחת המתנות שקיבלתי מאותם אנשים שאתה משמיץ, מר זוהר — את הגאווה להיות יהודי, את כוח העמידה, את תחושת החברות, הרעות, ואת היכולת לא לאבד צלם אדם ברגעים של יאוש טוטאלי. נדמה לי יצחק שלמרות היותך איש השומר הצעיר לא ספגת מאום מאותם ערכים, ומה

שנשאר כך זו שנה ומרירות. צר לי עליך יצחק...

נחמקה (שוסטר) רהב.

הייתי חבר בבטליון השני

ני, לייבקה דיסטל, עברתי עם יצחק (וילוזני) זהר את הדרך יחד, במחתרת פ.פ.או. ובמחנה הריכוז דאוטמרגן שבגרמניה. יחד השתחררנו ויחד עברנו גבולות עד הגיענו לחברינו הפרטיזנים באיטליה.

אני, כמו יצחק זהר, הייתי חבר בבטליון השני של פ.פ.או., שנלכד וגורש ברובו באותו יום ה-1 לספטמבר 1943 למחנות העבודה באסטוניה. כאשר למסופר עליידי יצחק על הסכם עם המשטרה בגטו, כאשר ויטקה שדלה אותנו ככיכול לצאת בצורה מסודרת לרחוב

רודניצקה 6 ששם נשחרר, הנני מעיד בזה שזו עלילת דברים. הייתי באותו זמן ובאותו מקום ואינני זוכר כלל דבר כזה. הייתי יחד עם מפקדנו גרישקה ציפליבין במחנות אסטוניה ובמחנה דאוטמרגן בגרמניה, שוחחנו רבות, והנני קובע שבכל הנסיבות הטרגיות, לא עלתה על שפתיו של גרישקה אשמה כזאת, לא כל-שכן האשמה כלשהי על מפקד הפ.פ.או. באותו זמן —

אבא קובנר, פשוט מכיוון שכל הסיפור על הסכם עם המשטרה היהודית, קרי הגרמנים, בשקר יסודה. כמו שאני לא ידעתי על כך, הנני בטוח שגם אתה לא שמעת ולא ידעת. אפילו אחרי השחרור בגמר המלחמה לא הועלה הדבר הזה בשיחותינו, וכל הסיפור הוא פרי פיצרוק מאוחר שכוונתו הזדונית ברורה — לפגוע באבא קובנר ובמטהו, ובכלל בארגונו הלוחם.

בטוחני שהגורם לגירושנו למחנות באסטוניה היתה יוזמה של ראש היודנראט גנס, שאחיו ומנהל העבודה היימן הובילו את הגרמנים אלינו. אם מישהו הוליך אותנו שולל, הרי הם אלה שהביאו את הגרמנים אלינו. למיטב הכרתי סיבת המחל של אי-הבאת הנשק אלינו, דבר שחרץ גורלם של לוחמי הבטליון השני, היה קוצר הזמן בין התייצבותנו בשדה ובין לכידתנו על-ידי הגרמנים והמשטרה

היהודית ששיתפה אתם פעולה. כאשר לטענה כי בכלל הוזנח עניין ההצטיידות בנשק ומלבד "קרטונים ועששיות מלאות חומצה" שויטקה והבנות הביאו לא היה דבר; לכשעצמי, איני זוכר את "העששיות", אך עובדה נחרצת היא



נוצלו על-ידי עורך "עתון 77" לכתובת דברים, אותם יצחק זהר לא אמר ואליהם לא התכוון. במלים מפורשות יתרו: אשמת הבגידה "הונסה לפיו" של זהר על-ידי העורך! זוהי, אפוא, הכתובת לטענותינו.

עורך "עתון 77" העלה האשמה שאין חמורה ממנה. המואשמים, ברובם כבר אינם יכולים להתגונן, אך חלקם עוד בחיים, הם ובני משפחותיהם והם דורשים תשובה. זוהי האשמה, שלבירורה יש מקום בערכאות משפטיות. היכן הן ההורחות להאשמותיך, עורך "עתון 77", הוכחות היסטוריות ומשפטיות כאחד?!

לא נבוא להגן, במסגרת זו, על אבא קובנר. תהיה זו פגיעה בכבודו. הרי מדובר באדם, שרשם יותר משורה או שנים בתולדות המרד היהודי בגיטאות, בפרטיזנקה, במלחמת העצמאות ובחיי הרוח של מדינת-ישראל.

האם עלינו להסיק, שהפרסום לא בא אלא לרתום סוס נוסף לעגלת סילוף ההיסטוריה במחזהו של סובול — "אדם"? לעגלת ניתוח המיתוסים, שאולי הפכה אצל עורך "עתון 77" למטרה בפני עצמה? ושמא אין זה מקרה, שכן, כל היודע קרוא לא יתקשה לעמוד על הקשר הקרוב בין העורך לבמאי המחזה? עורך "עתון 77" לא יוכל, איפוא, להתנער מאחריותו לפרסום ומחורכתו להתייצב בפני קוראיו, משפחתו וחבריו של אבא קובנר ובאומץ-לב, לעשות אחת משתיים: להביא ביטוס מוצק לאמיתות ההאשמות החמורות אותן העלה, או להודות בטעות אנושית ועיתונאית כאחת, ולהתנצל!

בשם מזכירות "מורשת" אברהם אצילי

קנוניה עם משטרת הגיטו. קנוניה שבהוצאתה לפועל השתתפה ויטקה קמפנר, לימים רעייתו של אבא קובנר, וכתוצאה ממנה נאסרו חברי הבטליון השני של ה-פ.א.א. בנקודת הריכוז שלהם (אליה הוזעקו על-ידי קריאת הכוננות — "ליזה רופט"), וזאת על-מנת שחברי המטה לא ייפגעו ויוכלו להסתלק מן הגיטו באין מפריע.

"חלון" האמור ניתנה כותרת-משנה עבה — "הטעות של קובנר" ובתוך הטקסט מופיעה במפורש המילה "בגידה". מאוחר יותר, לאחר שחלק מן העותקים הודפסו כבר, כנראה שמישהו במערכת העיתון שם לב שכותרת זו, הקושרת מפורשות את אבא קובנר עם הבגידה, מגדישה את הסאה. הכותרת הוחלפה באחרת — "הטעות של ה-פ.א.א." והעיתון הופץ בשתי הגירסאות.

החלפת הכותרת, כשלעצמה, והפצת העיתון בשתי גירסותיו, היא פרקטיקה עיתונאית משונה מאוד ומעידה כמאה עדים על מצפון עיתונאי לא נקי.

משיחות שהיו לנו עם יצחק זהר, מתוכן שיחה אחת בהשתתפות שני בניו וקבוצת חבריו לנשק מאותם ימים וכן מבדיקת כתב-היד למאמרו הנ"ל (שנמסר לנו על-ידי יצחק זהר עצמו) ומצהרה מפורשת שלו, ברור לנו היום, כי יצחק זהר לא העלה כלל על דעתו להאשים את אבא קובנר וחבריו למטה ה-פ.א.א. בקנוניה או בגידה מכל סוג שהוא. ברור לנו לחלוטין, שה"חלון" בגוף המאמר, כמו גם כותרותיו, אינם פרי רוחו ועטו של זהר.

ליצחק זהר מציקה שנים הרגשת ההחמצה, שהיתה לרעתו, בהחלטה לא לצאת ליער במועד מוקדם יותר. טענותיו, סערת-רוחו ותמימותו,

מופיעים במסגרת שלא נכתבה על-ידי.

ובאשר להיבט העקרוני: אין עוררין על-כך, שלמרות שלא היה מרד בגטו וילנה, היתה גבורה בעצם ההתארגנות לקראתו. עס-זאת אני עומד על כך שבהיעדר נשק מתאים והכשרה צבאית, לא היה כל סיכוי לעמוד בפני מכונת המלחמה הגרמנית המשומנת. דבריו אלו איני מחדש דבר, אני חוזר על דבריו של אבא קובנר בנושא. אבל טיעון זה מאשש את הנחתי, שהיה מעשי יותר לצאת מהגיטו ולהצטרף לפרטיזנים שחיו ביערות אשר הקיפו את וילנה, שהרי בסופו של דבר הצטרפה גם ההנהגה הלוחמת בגיטו ושארית הלוחמים עמה לשורות פרטיזנים אלה. השאלה והוויכוח מדוע לא עשו זאת קודם, נשארו פתוחים. ■

יצחק זהר

לא היה מרד בגיטו?

ניסתו של "עתון 77" לתחום המחקר ההיסטורי של תקופת השואה, מעוררת תמיהות. לתומנו סברנו, שזו במה ספרותית-אמנותית והנה הופתענו לגלות, בגליון אפריל ש"ז, מאמר, בחתימתו של יצחק זהר — מאנשי הריכוז השומרי בוילנה, בשנות מלחמת העולם השנייה, חבר ב-פ.א.א. ולימים, אף חבר בקבוצת הנוקמים, בפיקודו של אבא קובנר ז"ל.

במאמר זה יש להבחין בין שני חלקים: גוף המאמר ו"חלון" ובו התייחסות מיוחדת למטה ה-פ.א.א. ולאבא קובנר אישית.

בגוף המאמר עולה מחדש ויכוח שעלה במרבית ארגוני ההתנגדות בגיטאות — היכן תהיה זירת הלחימה — בגיטו או ביער?

בוילנה, כמו במקומות רבים אחרים, הכריע כידוע ה-פ.א.א., שעל הקרב נגד הנאצים להתרחש, בראש וראשונה בגיטו. על-כך קורא מאמרו של זוהר תגר ריטוראקטיבי. ניתן, כמובן, להתווכח על מידת הרלבנטיות של קריאה כזאת, כל-כך הרבה שנים לאחר מעשה. אך אין ספק, כאשר לזכותו של כל אדם להעלות נושאים אלו ואחרים לבדיקה מחודשת. לו בכך היה מסתיים העניין, יתכן ונמצא היה משהו שהיה יוצא להתמודדות ההיסטורית המחודשת ויתכן שלא. אולם ב"חלון" שהוצב במרכז העמוד, נעשה דבר נוסף: אשמת בגידה חמורה הופנתה כלפי מטה ה-פ.א.א. וכלפי אבא קובנר אישית, אשר, כדברי הכתוב, רקמו, כביכול,

שבמשך שעת שהותנו כחצר, לא היה סיפק בידי הממונים על מחסני הנשק להביאו, שכן לפי עדותו של המחסנאי, שלמה קנת, היו הדרכים חסומות על-ידי משמרות גרמניים. האם יצחק לא הרגיש בסתירה הנוראה שבעלילתו נגד ויטקה שהיתה אחת מהדמויות האמיצות של המחתרת, והיא שלפי דבריו שידלה אותנו ללכת בצורה מסודרת בדרך לרודניצקה. האמת היחידה ב"סיפור" היא שמפקד הגסטפו פנה אלינו בגרמנית אדיבה ואמר "אל תעשו שטויות, על מלתו של קצין גרמני אתם לא מובלים להשמדה, אנחנו צריכים אתכם לעבודה. אבל שאר הדברים שנאמרו בהקשר של תפלים ובלתי מבוססים. לא היה באפשרותנו להתנגד משום שלא היה לנו נשק ומשום שהיינו סגורים הרמטית על-ידי הגרמנים שגילו אותנו בגלל הלשנת המשטרה.

אני יודע, יצחק, מה פעלת אתה במחתרת, אבל יודע אני שרובנו סיכנו את חיינו בהברחות נשק, בחבלות מאסיביות בציד מלחמתי גרמני ואף במיקודים רכבת. היינו אנשים מבוגרים המודעים לסכנות האורבות לנו. האם ברוך גולדשטיין אשר נפטר לא מומן, ואשר הוא וחבריו חיבלו בנשק האויב שיחקו "משחק צופי"?

אתה מעז, יצחק, להדביק בקלות תו מגונה, למחנכנו ומפקדנו אבא קובנר אשר לימדנו את דרך האמת את דרך הלחימה על כבודנו הלאומי במחתרת בוילנה ולאחר המלחמה בקבוצת הנקם.

פתאום התעורר מצפונך, ובאת לטפול האשמות שטניות כדבר הסכם שלו עם המשטרה היהודית כדי להציל את נפשו ואת נפשות חבריו למטה.

לא אתה האיש שיכול לקבוע עובדות המנגודות לאמת ההסטורית. רק לחוקרים העוקבים אחרי התייעוד והמקורות, תהיה אולי אפשרות להגיע לאמת, אני לכשעצמי מאמין שלא היו הסכמים כאלה וכל המספר על כך בודה מלכו עלילה חסרת שחר. ■

אריה (לייבקה) דיסטל קבוץ יקום

היה או לא

"עתון 77" מס' 123 הופיעה עדותי — "לא היה מרד בגטו וילנה", עדות זו עוררה סערה, שחלקה בא לידי ביטוי במכתבי-תגובה. ברצוני לציין, שבמאמרי לא נזכר אבא קובנר ז"ל כלל. לא היתה בו כל התייחסות לעובדה שהנהגת ה-פ.א.א. בגדה. נושאים אלה

רומן מרגש. לשון אנורקטית

אורלי קסטל
בלום: "לא רחוק
ממרכז העיר; עם
עובד; פרוזה
אחרת 1987;
167 עמ';

"סביבה עוינת";
זמורה-ביתן
1989; 145 עמ';

"היכן אני
נמצאת"; זמורה-
ביתן 1990;
113 עמ';

בקובץ ראשון, "לא רחוק ממרכז העיר" (1987, עס'עובד, "פרוזה אחרת") פרסמה אורלי קסטל-בלום עשרה סיפורים קצרים מאוד, נאמר "רוזים". הסיפור הנושא את שם הקובץ מסתיים כך: "הוא יצא בשקט מהדירה ואכל את עצמו מבפנים. כי ידע שהחיים שלו הרוסים, פשוט הרוסים, והוא אפילו לא ידע למה". אבישי, הגיבור, "לא ידע למה" אבל קסטל-בלום ידעה ולכן יכול היה גם הקורא לדעת, ולקרוא את המשפט הפומפוזי למדי הזה, אם כי מנוסח באותה לשון "רזה" ו"יום יומית" כמו שהוא, ולא לחוש מרומה.

שפרה, סמדר, נועה, לא משנה מי, כולן נשים שאינן יודעות היכן הן נמצאות וכשמחברת להן ולקורא מה הוא והיכן הוא המקום, אין במה להתנחם. זה הוא עולם מכוער ונוזל, עולם שבו סיוטים לובשים גוף ופנים, עולם שהחוויה הדומיננטית בו היא נטישה, וכל נטישה אפשרית.

למרות פגמיו, נלווה לקובץ ערך מוסף של כתיבה רעננה הנושאת עול לא קל של מחנק קיומי בלי מרכאות.

"היכן אני נמצאת" הוא כבר סיפור אחר לגמרי. קסטל-בלום ממירה את הסיפור הקצר ברומן, אלא שזו המרה בערבון-מוגבל. זהו רומן פיקרסקי, ז'אנר שמאפשר, ולפעמים כופה, פרגמנטציה של הטקסט. ואכן, שלושים ושלושה הסיפורים וחלקם קצרים שבו חלקם מבריקים וחלקם דלים. והלשון ה"רזה" ששרתה את קסטל-בלום כל-כך יפה בעבר, לוקה כאן באנורקסיה.

ככל שהרומן מתקדם אל סופו (הפתוח), הולך ואולד האוויר בריאותיה של קסטל-בלום. הלשון שומרת על דיאטה בקנאות חשודה, כאשר גם היא, הדוברת, וגם הקורא מתעייפים מן הכתיבה, מן ההרפתקאות, ומן הקריאה בהתאם. ובכל-זאת, "היכן אני נמצאת" הוא רומן מרגש, חשוב ומעניין.

על פניו, זהו רומן המתאר תודעה מיוסרת. אישה לא צעירה וישראלית מאוד, גרושה תל-אביבית דפוקה, אין לה כסף ויש לה

אח הומוסקסואל, היא לא מעשנת וכל הזמן מציעים לה סיגריות, היא לא אוהבת אף אחד ואף אחד לא אוהב אותה, ויש לה גם שערות על הפנים. השאלה הגדולה שלה ואולי אחת השאלות היותר מעניינות, היא לא רק היכן היא נמצאת אלא כיצד היא יודעת זאת. במובן זה הרומן מזמין קריאה פילוסופית ויכול להיתפס כמוזע, נוקב, ובעיקר כתיאור חסכוני ומדויק של קיום חסרי-גבולות ופשוט.

רכיבים כגון: מציאות שאינה מציאות, מציאות סובייקטיבית שמכלכלת את עצמה ממאגר גדול אם כי לא לגמרי בלתי מוגבל של פרויקציות, קלישאות ושברן, קלישאות והתמששותן המבעיתה, ("אחרי הטיוול לא היתה סיבה לחיות, ואכן אחד המשתתפים, חבר שלי בעלי, מת בנסיבות מסתוריות."), מציאות מתפרקת לגורמיה השבה ומתאחה באותו אופן שרירותי שגרם לפרוק, הצהרות מפוקפקות מטעם הדוברת לגבי מוגבלות אינסופית, ובעצם מסע ארוך וחופשי למדי, רצוף פגישות, היתקלויות, הרפתקאות, גברים, ארצות, מטמורפוזות, ושיבה אל נאות-אפקה, שיבה שאינה בהכרח שיבה כיוון שאפשר להניח שהדוברת לא יצאה משם ולא היתה צריכה לצאת משם כדי לחוות את מה שדיווחה עליו. כל אלו מתארגנים, לא תמיד בקלות, לתמונה משעשעת למדי.



הפרק "הדרך לירושלים" הוא אחת הדוגמאות המוצלחות לאסטרטגיית הכתיבה של קסטל-בלום. הדוברת נכנעת לתביעתן של הדודניות שמתארחות אצלה ועולה על קו 405 לירושלים. בדרך מתרחשים כל השיבושים האפשריים. הנהג נוסע על דעת עצמו במסלול הישן מתקופת מלחמת העצמאות וכאשר מסתבר לו שאין הוא יכול לנוסע במסלול הזכרונות ולא במסלול החדש, הוא נוטש את האוטובוס בקפיצה. הדוברת משתלחת על ההגה, מותקפת על-ידי מחבל, נרפת על-ידי המשטרה, ניצלת ומובילה את האוטובוס אל התחנה המרכזית בביטחון יחסי. כל אלו,

מלוכלכת, וישירה. הדיבורים ברומן הם "דיבורים לעניין" וההתרחשויות "לא סבירות". הפער הזה, ולא רק הוא, מכלכל את כתיבתה של קסטל-בלום ובעיקר את חוש ההומור שלה.

המעבר מן הסיפור הקצר אל הרומן, שנתפס, ובצדק, כהרחבה ושיכלול של יכולת הכתיבה של סופר, אינו ממילאי, ועבור קסטל-בלום כנראה גם לא קל. היא פוטר את עצמה כאמור, בעיצוב קונגלומרט של סיפורים קצרים שמתחזה לרומן ונעזר בדבק קצת יותר סמיך מזה שמדביק בדרך כלל סיפורים נפרדים. ובכל זאת, נוספו לכתיבתה רכיבים פארודיים, ברק וליטוש, ונותרו היגדים פיוטיים, שריד לכמה מהסיפורים הקצרים היותר יפים שלה.

"בדרך חזרה הוא טס באווירון ואני באוטובוס. תוך כמה זמן הוא הגיע לרמת-אביב, ותוך כמה זמן אני כמה זמן היה לו בשביל לארוז. כמה זמן היה לי בשביל לעכל את פשרו של הארון הריק."

שורות עדינות ויפות שמוסרות תחושה מדויקת וחזקה, נקיה וקרה מאוד של אובדן וניתוק. ניתוק שמצליח לחדור מבעד לעורה ה"שעיר" של הדוברת, קיומה התלתי לכאורה והאומניפוטנטי למעשה; ובעיקר להסתנן אל תוך המארג הפארודי מעיקרו של הרומן. הדוברת נפרדת מהקרי-קטורה שמסומנת בכותרת "בעל שני", משוגע ונלעג לא פחות מן הראשון, עוד וריאציה של גבר שהוא שקית יום-הולדת אבל בלי הפתעות, בודדה, לרגע, באמת, לא מצוידת, לא מוכנה. חבל שאין ברומן יותר פסקאות מן הסוג הזה, הקרוב קרוב לשירה.

בין אם הם הקרנה של פנטזיות וחרדות, בין אם הם התרחשות ממשית, נרחסים בפרק קצרצר שהוא גם פארודיזציה של אימת הנסיעה באוטובוס לירושלים, מעין דיווח פרוע שאפשר למצוא בימים עגומים במיוחד, בכל עיתון.

הקול הדובר ברומן הוא קול אמין. אמינות זו מושגת הודות ל"אמות המידה" שמציבה הדוברת ביחס לגבולות עולמה. ישנן תופעות שהיא פוסלת, תמהה לגביהן, או מפקפקת בהן. היא אינה מערערת לרגע על העובדה שלמנהל המוסד הגבוה לתיאטרון (בפרק "שתיקת המבקר") יש: "שפעת שערות זוהרת כל-כך" מתחת לכובעו העצום, אבל היא בהחלט מתמרדת כאשר המוכרת בחנות השמלות דורשת ממנה לנר. "בשביל מה לך לדעת איך זה כשאני קופצת. לו לפחות היית מבקשת לדעת איך זה כשאני עולה במדרגות..."

"אמות המידה" הללו פעילות, אפוא, בהקניית אמינות לדוברת ויש להן גם תפקוד נוסף. ראשית, הן מבחינות בין החיצוני והסובב, ובין הפנימי והפסיכי. כלומר, לדמויות אחרות, כמו נהג האוטובוס לירושלים והמוכרת, "אסור" להתפרק מיוזמתן, ובלשון אחרת, לצאת מגבולות עולמן או מהסטראוטיפ שלהן. הנהג נאלץ לקפוץ מרכבו ולאפשר לה את ההשתלטות והשליטה במצב העניינים בעולם. לדוברת ואך ורק לה מותר לפרק ולהרכיב את המציאות. מה שהיא חושבת, מתארת או חווה מקבל מעמד של תקף וממשי, נכון ואמין. ההפרדה העקשנית הזו מקבעת ומנציחה את הניכור הבסיסי שלה לסביבתה, סביבה שהיא בבסיסה עוינת, (כשם קובץ סיפורים שראה אור ב-1989, וקדם לרומן זה). הדוברת היא אישה "דפוקה" אישה שכלום לא הולך לה, לא מסתדר, ולא מצליח כל-עוד הוא קשור באינטראקציה עם סביבתה. את עצמה היא יודעת אם כבר תופסים את הרומן הזה גם כמתאר את תוגת הקיום, אי-אפשר להתעלם מכוחה המכונן של תודעת הדוברת וזו כבר נחמה לא קטנה. עיקר כוחה של כתיבה כזאת הוא בעוצמתה הקומית והפארודית. מערכות עיתונים הן לפעמים הקרנה של פנטזיה מגלומנית, ובתי-ספר למשחק הם לפעמים צרוף של מורות לחינוך ומורים לדחי אל דחי. כשרונה הכמעט אנתרופולוגי של קסטל-בלום לשפה, מגיע למיצוי נוקב בפרגמנטים הללו. היא מצטיינת במיוחד ב"רישום", בציון עובדה פשוטה: "מאחורי גבן של הדודניות נתנה לי אמא שלי ארבע מאות שקלים", משמש אותה באותה יעילות של תיאור אופציונאלי, ארוך ומפורט של מערכת היחסים בתוך משפחתה. הדיאלוגים הם לעולם שימוש בשפה עדכנית יום-יומית,

יהודה גור-אריה

ציר הצפון

- אל ציר הצפון
- מיץ פליים.
- אל קטב העצב והפאב,
- בציר מגנטי עלום
- מחוג לבך מתכונן
- מתנה ציר-תנועה סמוי,
- נתיב נדידת צפור אחת
- יחידה
- אל ארצות הקר,
- משם שום סנונית
- לא שבה עדין
- אל חלונך.

הדי ההישרדות

נצבת עד נוספת ליהדות פולין שהיתה ואיננה עוד. המונוגרפיה המקיפה של נתן גרוס, עיתונאי ובמאי קולנוע, סותמת חלל של שיכחה וחושפת בעליל פן נוסף בתרבותם ואמנותם של יהודי פולין. שערי הספר מהווים אפיטפיום רחבי-יעה של ראשית ואחרית הראינוע והקולנוע היהודי, כאשר בתווך משרטט גרוס קווים אחדים של שאר מדיות האמנות, המהוות קורליציה משלימה לסרט האידי בפולין.

מחקרו של נתן גרוס הינו היסטוריוגרפי לרוב, אך אין הוא פוסח על ההיבט האסתטי, האמנותי גרידא של הקולנוע היהודי. בחינות אחדות באסתטיקה קולנועית, מחזירות אותנו אל הגותו של הקולנוען היוגוסלאבי בוסקו טוקין, הרואה בקולנוע בראש-וראשונה "צילום בתנועה של מציאות ריאלי", כאשר אופיו של הקולנוע הוא "ריאלי וקוסמוגני בסמליו". נדמה, כי גרוס השכיל להמחיש בכל אתר ואתר את המציאות היהודית המשתקפת בסרט, גם כאשר סרטים רבים הפליגו במחזו הדמיון אל האתמול האחר. ברם, ברוב הסרטים היהודים, פרט למלודרמות שדופות, בולטת כמיהה וערגה ללא גבול למשהו שונה ואחר מגלות פולין.

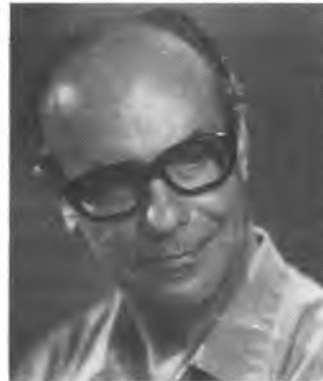
אותו האסקסיזם, הבריחה מהווי אפל, מקשיייום, בוראים ב"עין יוצרת" סרטים כמו "דיבוק", "תקיעת כף", רוויי מיסטיציזם ליטורגי, שהשפעת התיאטרון היהודי כ"להקה וילנאית" שורה בהם.

ואין לשכוח, כי התיאטרון היהודי עמד על רמה גבוהה פי כמה מזו של הסרט היהודי, ושחקני תיאטרון כאחים טורקוב, מורבסקי, קמיניסקה — האם והבת, הוסיפו היבט תיאטרלי מיומן לסרט, שלא תמיד תאם את הצרכים של הקולנוע הצרוף ושפתו. מבלי לקפח את הקולנוע הצרוף ושפתו. מבלי לקפח את ראשוניותם של הסרטים היהודים בפולין, יש לציין לטובה את איכותם של הסרטים שנוצרו בברית-המועצות, שבין יוצריהם ניתן למצוא את איסאק באבל התסריטאי, אדוארד טיסה כצלם (הצלם הנפלא של סרטי איזנשטיין) ובמאים בעלי-שם כאיוואן פירייב וגריגורי רושל.

אם נחזור לסרט היהודי בפולין, נמצא במאים רבי-השראה, שתרמו רבות אף להתפתחותו של הסרט הפולני כמיכאל וישינסקי, יוסף לייטס, ויוצר הסרט העברי בארץ-ישראל אלכסנדר פורד ("סברא").

מיכאל וישינסקי, הקרוב ביותר בסגנונו האקספרסיוניסטי למורו הגרמני פרידריך מורנאו, יוסף לייטס "משורר הקאמרה" ואלכסנדר פורד, הריאליסטי ביותר מכולם, הניבו ביצירתם את תור הזהב של הקולנוע היהודי בשנות השלושים.

המאפיין את הקולנוע היהודי הוא המונטאז' החד, הבולט במיוחד בסוגיות הזמן החולף או בשינויי גורל בחיי הדמויות. כך, בסרט "פורימשפיל", כאשר כל העיירה מוסרת מפה לפה על התעשרותו של הסנדלר, מתגלעת פראזה מונטאזית המורכבת מתקריבי-פנים, המבליטים ביותר את נענוע השפתיים.



מקום נרחב, רבי-חיבות, מקדיש נתן גרוס לסרטים דוקומנטריים, שלאחר המלחמה היה אף הוא בין יוצריהם. מדובר על תיסרוט של הווי תנועות נוער ציוניות, בתי-יתומים ועוד. מלים חמות מקדיש המחבר לדזיגן ושומכר, שתרמו רבות לשגשוג הסרט האידי בפולין אחרי מלחמת-העולם השנייה.

עם-זאת, אין לשכוח, כי הקולנוע היהודי בפולין פעל בתנאים חומריים וטכניים קשים ביותר, ולא תמיד ניתן היה ליצור אמנות אליטרית כחפצם של במאים ויהו כישוריהם טובים כאשר יהיו למרות שתעשיית הקולנוע הפולני היתה רובה ככולה בידי היהודים, קל יותר היה ליצור סרט פולני עבור המונים, מאשר סרטים אידיים.

נתן גרוס, הבוחן בקפידה את כל שלבי התהוות הקולנוע היהודי בפולין, נמנע בצדק מלבקר לטוב או לרע את הסרטים. דבריו, שהם לעתים דברים בשם אומרם, ציטוטים מכיכורות ועיתונות פולנית, הנם בחזקת מחקר אקלקטי בחלקו ואין הדבר רע בעיקרון.

בשנות החמישים הציב מבקר הקולנוע המהולל אנדרה באזן היפותיזה בדבר דיכוטומיה בין שתי מגמות קולנועיות. במגמה ראשונה ראה בימאים ה"מאמינים בתמונה" ובשנייה את אלה ה"מאמינים

במציאות". בראשונה מנה אנשים כגאנס, קולשוב, איזנשטיין ודומיהם ובשנייה — מורנאו, שטרנהיים ורנאו. לי נראה, שידה של המגמה השנייה על העליונה למרות קפדניות אחדות, "תמונתיות" בסרטים כ"דיבוק" ו"תקיעת כף". הספקטרום הקולנועי כאן שואב את חומריו מהמציאות לאשורה, מציאות הרוויה לעתים הזיות ואושר מדומה. ("יידל מיט דעם פידעל"). זאת ועוד — אחת התיזות בסמיולטיקה קולנועית, האומרת שהקולנוע הוא בחזקת אמנות סינתטית המאחדת אלמנטים של אמנויות אחרות, תואמת את מרבית הסרטים היהודים. השפעות ספרותיות כתיסרוט של יצירות אנסקי, אופטושו, אודישקו, השראות-חוץ הבאות מהתיאטרון היהודי והפולני כאחד, חוזרות ונישנות כאן ללא הפסק.

נתן גרוס השכיל לעמוד מקרוב על הפנומנולוגיה הסינתטית של הקולנוע היהודי, תוך מתן דוגמאות

רבות ופילמוגרפיה עשירה. הספר "תולדות הקולנוע היהודי בפולין" שהופיע במסגרת "מחקרים על יהודי פולין" הוא פן נוסף ביזכור האמנותי ליהדות זו. המחקר המקיף מצטרף כאן למחקרים דומים של אריק ארתור גולדמן (A World History of "Yidish Cinema") ולאסופה קולקטיבית של מאמרים שיצאה לאור בפרנקפורט "Das Jüdische Kino" בעריכתו של רוני לוי. הסרטים היהודים הם אוד מוצל, הדי הישרדות פילמאית שנתרו לפליטה כעיצובן אמנותי של יהדות פולין.

בספרו "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", כותב ולטר בנימין בין השאר: "ההמונים הם מרקם-אם שמתוכו נולדות מחדש כל ההתייחסויות המקובלות אל יצירת האמנות". מרקם האם של יהדות פולין שבק חיים לכל חי, שום יצירה קולנועית יהודית חדשה לא תקום שם לעולם. ■

עליזה אפרים

פרסום ראשון

■

אֵין הַגֶּלֶם הַפְּיזִי
מֹל מַרְאֵת הַנִּיר
שְׁאֵתָם רוֹאִים,
מֵאֲמִין עֲכָשִׁי
לְהַשְׁתַּקְפוֹתוֹ.

■

בְּגִבֵּעַ יְמִינֵי הַנֶּפֶשׁ
בְּגִבֵּעַ יְדֵי הַשְּׂמָאֵלִית הַלֵּב
הַיָּד הַחֲכָמָה וְהַיָּד הַטְּפָשָׁה
הָאֲצָבָעוֹת אוֹתִיּוֹת
לְשֵׁפֶת הַחֲרָשִׁים.

■

מִמֶּלֶה לְמֶלֶה מֵתַגְלָגֵל הַזְּמַן
בְּדוֹי בְּצַנּוֹרוֹת הַנִּימִיִּים
(הַסִּימָנִים נַעֲשִׂים כֹּל כֶּף שׁוֹנִים)
וּבִין חֲתוּף שְׂפָה לְחֲתוּף הַפֶּה
חֹתֵר אֵיזָה דָּבָר שְׁלִישִׁי
לְנִקְדַת הַפֶּלֶא.

■

עַל הַקֶּרֶקֶע הַבְּטוּחָה שֶׁל הַהַעֲלָמוֹת
אֵנִי מַחְפֵּלֶת תַּחְבּוּלוֹת שֶׁל הַתְּגוּנָנוֹת
עָרָה בְּפַעַל לְהִיזִי נֶרְאִית —
אֶף שׁוֹמֶרֶת עַל זְכוֹת הַרְחוּף.

כָּאֵלוּ כֹּל זֶה אֵינֹו חֲשׁוֹב
כָּאֵלוּ אֵינֹו קָם.

נתן גרוס:
"תולדות
הקולנוע

היהודי בפולין"
1950-1910;

הוצאת הספרים
ע"ש מאגנס —

האוניברסיטה
העברית, י"ם;

תש"ן;
160 עמודים

בראשית ברא אלוהים

הפוס הגדול של טולקין, "שר הטבעות", שתורגם לעברית על ידי רות לבנית והוצא לאור בשנת 1979 בהוצאת זמורה ביתן מודן, מהווה דוגמה קלאסית ליצירה מיתולוגית בדיונית. ב"שר הטבעות" מתאר טולקין אירוע אחד מתוך מיתולוגיה שלמה, כאשר תוך כדי הסיפור, ניתנים לקורא מספיק פרטים (ולא בגודש מעיק) על האפוס המיתולוגי המלא (שאיננו קיים כמובן), כדי שיוכל להבין את מקומו של האירוע המתואר בתוך מכלול שלם. מספר הגיבורים מצומצם למרות אורכו של הספר, כך שהקורא יכול להתוודע אישית לכל אחד מהם, לזכור את האירועים אותם חוותה כלפיה.

"הסילמריליון", שנכתב על ידי טולקין כמשך שנים רבות, מתקופה קודמת לכתיבת "שר הטבעות" ועד לפני מותו ממש, נערך על ידי בנו כריסטופר טולקין, ארבע שנים לאחר מותו. ספר זה הוא למעשה יסודה של המיתולוגיה, התחלת הזמנים.

אם "שר הטבעות" ניתן להשוואה לספר "שופטים" בתנ"ך — לחיבור אירועים ספציפיים בזמן ספציפי, הרי שאת "הסילמריליון" ניתן להשוות לחומש — מברית העולם ועד התגבשותם של העמים. אלא שכחומש, מתוארים תולדות העולם כולו עד פרשת "לך לך" בלבד, ומשם והלאה מתמקד התיאור המפורט בדבריימיזו של עם אחד, ואילו טולקין מנסה לשמור עלינו מעודכנים לאורך כל הספר באשר לתהליכים העוברים על כל סוגי היצורים בעולם: האלים — האינור או הנלאר, "עוזרי האלים" — המיאאר, ה"עלפים" (אותם שנקראו בתרגומה של רות לבנית ל"שר הטבעות", בני-לילית), על כל פלגיהם וקבוצותיהם השונות: בית פינורה, האַלְדֵר, הסינְדֵר, הנְדֵדֵר, האַבְרִי, העלפים האפורים, העלפים הירוקים ועוד. טולקין מתאר גם את בני-האדם — אינו שוכח את תולדות כוחות האופל: שר האופל עצמו — מוֹרְגוּת, עוזרו הבכיר — סְאָרוֹן והנַגְגוּל, העמים והיצורים שלצד האופל: האוֹרְקִים, הַבְּלָרוּגִים ועוד ועוד.

בכל אחת מקבוצות אלו מתוארות אלפי שנים של היסטוריה מיתולוגית בהן נולדים יצורים, פועלים את פעלם ומתים (אלו מביניהם שהינם בני תמותה). לכל אחד יש שם (או

מספר שמות) וקשרי גישוּאין ושוֹר־שלת, ואת כל אלו כדאי לקורא לנסות ולזכור, שכן אחרת יימצא את עצמו לפתע מנותק לגמרי ממהלך הסיפור.

פרקים ה' ו' בספר בראשית — ספר תולדות האדם, הנם כאן וכאפס ליד חלקים מסוימים מ"הסימריליון" יון, הן ברמת הפירוט (טולקין אינו מוותר על הנשים למשל), והן במספר הדמויות: "פינורה היה מלך הנולדור. ובני פינורה היו פֶאָנוֹר ופינגולפִין ופינרפִין; אבל אם פֶאָנוֹר היתה מריאל סְנָדָה, ואילו אם של פינגולפִין ופינרפִין היתה יָנְדִיס שמן הַנְדֵר... שבעת בני פֶאָנוֹר היו מִידְרוֹס גבה הקומה; מְגֵלוֹר הזמר האדיר, שקולו נישא למרחקים ביבשה בים; קְלֶגוֹרם הבהיר, וקְנָתִיר הכהן; קוֹרוֹפִין חכם המעשה, שנחל מאת אביו את זריזות כפיו; והצעירים בהם אַמְרוֹד ואַמְרָס, בני פינגולפִין היו.... וכו' וכו' (עמ' 59).

ניסיתי לבדוק לפי האינדקס מה מספר השמות ושמות המקומות המופיעים בספר, אך אני מודה שלא עמדתי במשימה. באות א' בלבד מצאתי 99 שמות מקומות, 90 שמות יצורים ו-19 שמות המת-ייחסים לקבוצות אוכלוסייה שונות. עם אקסטרפולציה קטנה, אני מניח שסך-כל השמות בספר הוא לפחות פי עשרה ממספרים אלו, מה שמסביר לי מדוע "נתקעתי" כל-כך הרבה פעמים תוך-כדי קריאה, בתחושה של נתק מוחלט ממהלך העלילה.

ייתכן כי גודש כזה של פרטים, שמות, מקומות ואירועים קיים באופן טבעי באפוסים מיתולוגיים של עמים שונים בעולם, אך יש לזכור כי אפוסים אלו נוצרו במשך מאות ואלפי שנים, כאשר כל דור מוסיף לסיפורים הקודמים את סיפוריו הוא. ומי שמבקש להתעמק באחת ממיתולוגיות אלה כיום, חייב, לכן, להקדיש לכך שנות לימוד רבות.

ועוד — בניסיון הלימוד וההבנה של מיתולוגיה אמיתית, קיים ערך של לימוד היסטוריה, תרבות, שפה ואמונה של עם. אך מה הערך בהתעמקות במיתולוגיה שמקורה בדמיונו של אדם אחד? הטיילמריליון אינו ספר קל לקריאה או מרתק. קיימת בו, כאמור, הבעייתיות של אפוסים מיתולוגיים, אלא שלא ניתן להפיק ממנו את מגוון המידע וההבנה שניתן להפיק מקריאתם של אפוסים מסוג זה. ■



גורקי אז והיום

היה אומר גורקי כיום על ארצו לוראה במתרחש בה? יש להניח שלא היה נמנה על התומכים בגישה הטוענת לקץ ההיסטוריה. אולי היה משער שסוף-סוף הגיעה שעתו של ה"סר" ציאלים האמיתי", לאחר דרך כה ארוכה ומהתלת.

בחלקו השני של "האוניברסיטאות שלי", ניתן למצוא מענה לשאלה זו בתמונה בה מוביל דאנקו את ההמון המותש דרך היער הרועש והאפל ליעד הנכסף. כבמשל המערה האפ-לטוני, מוליך דאנקו את ההמון לעידן התבונה — אל מחוץ למערת הכורות החשוכה. אלא שבניגוד לאפלטון, לפיו מצוי הפוטנציאל התבוני באדם באשר הוא אדם, הרי שבסיפור פנטאסטי זה, נראה כי התבונה אינה נמצאת אלא ברשותו של המנהיג המוביל: "הדרך היתה קשה, והאנשים היגיעים מן ההליכה התחילו נופלים ברוחם. ואולם, התביישו להודות בחולשתם ועל כן השתערו במשטמה וחרון על דאנקו... 'אתם אמרתם הובל! ואני הובלתי', צעק דאנקו והתייצב אל מול פני העם. 'יש בי אומץ הלב להנהיג ועל כן הייתי לכם למנהיג! ואתם? מה עשיתם למען הושיע לעצמכם? אתם הלכתם ולא ידעתם לשמור כוחותיכם לדרך ארוכה כל כך! אתם הלכתם, כעדר כבשים'". (164)

דאנקו מצליח להביא את האנשים אל היעד, אלא שזה לא קורה בנקל. כבסיפור משה כך גם כאן, הוא נאלץ לנקוט באמצעים מוחשיים כדי לקבל את הסכמת ההמונים: הוא... קרע את חזהו כמו ידיו, עקר מתוכו את לבבו והניפו גבוה מעל ראשו". דאנקו מקריב את חייו על מזבח טיפשותו של ההמון, והם, גם אם אינם מבינים את הרעיון, הרי שיוכלו מעכשיו לחיות במשטר תבוני המבטיח את רווחת הכלל: "הם נהרו אחריו, מוקסמים. שוב התחיל היער רועש, מניע בתמוהן את ראשי אילניו, אך רעש היער לא נשמע בשל שאון רגיעות רגלי הרצים. הם רצו מהר ובאומץ, שיכורים ממראה הפלאים של הלב היוקד... גם עתה נפלו רבים, אבל נפלו בלי תלונות ודמע. ודאנקו כל הזמן בראשם, ולבבו יוקד ומתלקח, מתלקח ויוקד!"

כסוציאליסט מציג גורקי בדרכו של הגיבור האגדי דאנקו את הדרך לתודעה מעמדית, ובין השורות ניכרת קריאה גם למעמד האצילים

להליכה בדרך זו — לטובת הכלל. יש לראות את הדברים ברוח אהבת האדם האופיינית לכתיבי גורקי: "היא היתה בעלת בית-חרושת גדול. היו לה בתים, סוסים, תרמה אלפי רובלים לטובת הקורסים למיילדות, וכקבצנית התחננה לקור-טוב של רוך וחיבה, ללטיפה". (20)

הצגה מעוררת רחמים של מעמד האצילים, מתארת מחסור חברתי שאינו שונה ממחסור חומרי, כזה של האלמנה יבראינוב, "שנאלצה לרמות יום-יום את קיבות ילדיה" (12). בחלקו הפנטאסטי של הספר, לעומת-זאת, נראה כי כשנעשית הבחירה שלא ליטול חלק במסגרת החברתית — במקרה זה על-ידי לררה בן הנשר — מאבד האציל צלם אנוש. אומנם נולד בן לנשר ולבת-הכפר, ולמרות שמראש ניתן לומר ששונה יהיה משאר בני המקום, הרי שבפועל לכשפגשוהו לראשונה ראו כי "אינו עולה עליהם במאומה רק עיניו קרות וגאות כעיני מלך עופות". (147)

מלבד עיניו, כלומר, דרך השקפתו, היה כשאר האנשים. יתרה מזו, כיאה לגיבור טורח גורקי לציין כי היה "עלם יפה וחסון, כמו שהיתה היא עצמה (אמו בת השבט) עשירים שנה קודם". להערכתו יש בכך כדי להבהיר שגם לררה, כמו אמו, יכול היה להשתלב במקום, אך בחר לנהוג אחרת.

הבחירה בבדלנות היא הגורם לאובדן דן צלם אנוש עד שלא נותר ממנו בסופו-של-דבר אלא צל בלבד: "הבט, הנה צועד לררה!"

"נשאתי עיני למקום שהצביעה עליי הזקנה בידה הרועדת עקומת האצבעות: שטו שם בין צללים: מרובים היו, ואחד מהם, האפל והסמיך מכולם, שט לו מהר יותר מאחיו ונמוך מהם — צל זה היה צלו של קרע ענן ששט בסמוך אל הקרקע, קרוב מכל האחרים ורזי מהם".

"אין שם איש! קראתי אנוכיי".

ואכן הוא אינו אדם. תפיסתו הבדלנית את עצמו היא שגרמה להשתלשלות הדרך מאנטי-סוציאלי ליות לאובדן הומניות, או למעין פרישה מוחלטת מהקונטקסט האנושי. ואימנם לפי גורקי ורבים אחרים, אדם הניתק מהמסגרת החברתית מאבד מתכונתו כאדם (הומניות). לבסוף, לכשלא נותר ממנו כ-אם צל, נאמר — "הגיע הזמן! הרי חי כבר אלפי שנים. השמש סחטה את גופו, את דמו ועצמותיו, והרוח טחן אותם לאבק וזרה לכל עבר! הנה, כך עלול אלוהים לעשות לאדם המת-ברכב!..."

אין טעם להענישו. הרי חייו הינם עונש גדול יותר מכפי שיכלו להענישו בני-האדם, ועל-כן אין מבקשים אנשי השבט את מותו. "בהרימו סכין שאבדה למישהו בהתנגשו עמו, נעצה בחזהו. אך הלהב נשבר, כאילו פגע באבן." ■

מקסים גורקי: "האוניברסיטאות שלי"; הוצאת עם עובד, הספריה לעם; תרגום: פסח בן-עמרם



* "שתיקה הולכת ונמשכת"

** פגישה עם אהובת המשורר

הקדשה בראש הנובלה וכן הכותרת, שולחים את הקורא מיידית לסיפורו של א.ב. יהושע. דן שביט מושפע מסיפורו של א.ב. יהושע ברעיונותיה, בתכניה ואף בסגנונה של הנובלה, המעמידה במרכז דמות משורר ברגע שלפני התאבדות.

זוויות הראייה של שני הסיפורים מאפשרות כניסה אינטנסיבית לתודעה של הדמות, כאשר בסיפורו של יהושע, מדבר המספר בגוף ראשון, ואילו אצל דן שביט, המספר הוא חיצוני, מספר כלי-ידוע, אבל החדירות האינטנסיביות שלו לתודעת הגיבור, מאפשרות לתאר את המתרחש בתוכו.

שני הסיפורים מסתיימים בנימה אופטימית, יחסית. בספרו של א.ב. יהושע בדרך של אירוניה כואבת שנמהלת בסוף הסיפור בנימה רכה: "אני פונה אל החלון, אל מעט האור הבוקע" (עמ' 154). גם האירוניה והכאב בנובלה של דן שביט מתרככים מעט בסוף הסיפור: "... כמו מתכוון למשכה אחריו, להתקרב פנימה, אל האור אל החיים. אולי" (עמ' 128).

שני הסיפורים מופנים לנמענים הנמצאים בתוכם. הדברים נאמרים בפני משהו, גם אם הוא אנונימי. עובדה זו מוסיפה הדגש לקו הווידי שבהם.

אצל יהושע, יש מסגרת של הווה לסיפור, שממנו יש חריגות לעבר. דן שביט משכלל את השימוש בהווה, וממנו חורג אף לעתיד, עד שלא ניתן להבחין לפרקים בין הזמנים השונים. כולט אצלו הניסיון ל"דלג" על מכשול התחום של הזמנים ולתת את כוליותו של הזמן. במסגרת של זמן על-זמני זה הופך שביט את המטפורה של השתיקה והמוות של יהושע, למוות ממשי ופיזי, גם אם הוא אינו מתקיים הלכה למעשה.

לסיכום — בהתאם לצרכי סיפורו עוסק שביט בתכנים וב"טכניקות" נבחרות על-ידיו כאשר ברקע מורגשים ההדגים מסיפורו של א.ב. יהושע. ■

ד"ר אמריקני, חוקר וקורא נלהב של המשורר ג'פרי אספרן, מגלה לתדהמתו כי ג'וליאנה, אהובתו המיתית כמעט של המשורר הנערץ עליו, חיה עדיין. מכאן ואילך נוחזת אותו תשוקה, כמעט דיכוי, להתקרב אל האשה הזאת, כדי להציל מידה את עזבונו של המשורר. הוא אינו יודע בביטחון אם עיזבון כזה אכן קיים, אך משער שמצויים אצלה לפחות מכתבים, אולי אף יותר מזה: תמונת דיוקן של אספרן, אולי גם כתב-יד לא ידועים.

כל מעייניו של המספר ממוקדים במטרה זו, והוא מצליח לחדור אל ביתה של האשה, שחיה בוונציה כבר כמה עשרות שנים, ולשכור אצלה חדרים.

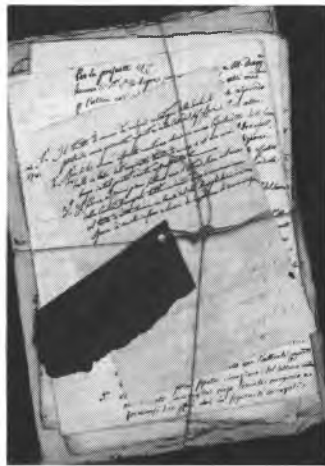
במפגש הראשון של המספר עם ג'וליאנה מצטייר הקונפליקט שאינו ניתן ליישוב בו עוסקת נובלה זו: הקשר בין האמנות לחיים.

ג'וליאנה האלוהית "של כמה מן המצוינים והמפורסמים בשיריו של אספרן" (18) היא כיום אשה זקנה מאוד, העלמה בורדרו, וערמומית, שמה שמדריך אותה יותר מכל הוא "חזון... של רווח כספי". (49) צחוקה המזורז אינו אלא "רוח רפאים" (49) של "קולה מימים עברו" (אותו הליל המשורר), עיניה, שעל מבטן המכשף הוא יודע מהשירים, מכוסות תמיד. ולמרות זאת מרגיש המספר רצון עמוק לראות את הישיבה, לשמוע את קולה, לגעת בידה באמתלא של לחיצת-יד עסקית, ובכך ליצור מעין קשר גופני עם המשורר.

האשה החיה, האמיתית, שיושבת לפניו, אינה מעניינת אותו כלל וכלל. היא לגבי רק סמל, משהו שמקשר אותו עם השירים, וגם חוצץ בינו לביניהם, וכך כשג'וליאנה עוברת התקף, מאבדת את הכרתה, כמעט מתה בנוכחותו, הדבר היחיד שמדריך אותו אינו שלומה, אלא להיטותו לשים יד על "דפי אספרן" שהיא מחביאה איהם שהוא בחדרה. "לא בזכות זמן בהרהורים על ג'וליאנה, שנשימתה היתה רפה כל-כך עד שניתן לחשוב שיד אדם שוב לא תוכל להושיעה. השטתי שנית את עיני על-פני החדר, והן חיטטו בארונות, בשידות, בשולחנות". (עמ' 71) גם אחרי שהיא מתה טורדות אותו רק מחשבות תכליתיות: "איך זאת אומרת שלא הייתי קצר רוח לדעת,

אלא שסבור הייתי שיהיה זה הגון יותר לא להסגיר שוב את להיטותי זמן מועט כל-כך לאחר האסון". (עמ' 85).

מעניין מה היה חש, וכיצד היה מתנהג ג'פרי אספרן עצמו לו חי בעת שאהובתו גוססת, סובלת מין סבל "סתם" של בני-אדם, סבל גופני? מה היה חשוב לו יותר באותו רגע — שירים או עזרה גופנית, לקרוא לרופא, למשל, (המספר אינו מזדרז לעשות זאת. הוא שולח את משרתו, וגם זאת רק אחרי שאחייניתה של העלמה בורדרו, שאכן אהבת אותה כאמת, מבקשת ממנו.)



האישה החיה, האמיתית, שיושבת לפניו, אינה מעניינת אותו כלל וכלל.

המספר אכן מתייסר בייסורי מצפון כשהוא נוכח שמישהו אחר תופס אותו בקלקלתו: "ראיתי עצמי ננוף, ובצדק, על תשוקותי הלא-מהוגנות כמעט בנוכחות ידידתנו הגוועת.

אף-על-פי-כך שלחתי מבט נוסף, משתדל לברר לעצמי מהו בית-הקיבוץ שאדם החפץ לשלוח יד במכתביה של העלמה בורדרו ינסה שם תחילה לאחר מותה". (עמ' 71) ובסופו של דבר הוא אכן מנסה לבצע את מזימתו, כשנדמה לו שצצה ההזדמנות. כאשר מצבה של העלמה בורדרו קשה כל-כך שלדעתו לא תבחין בדבר, הוא נכנס לחדרה באישון לילה, תוך מעצורים רבים כביכול, רק מתוך רצון לבחון השערה כלשהי בדבר האופן שבו נפתחת המכתבה, כלומר, בלווית הרבה מאוד תירוצים עצמיים, אבל בסופו של דבר הוא מנסה לגנוב את הניירות הנחשקים.

גם ביחסו אל העלמה טינה, תכליתית המספר לגמרי בסופו של דבר. מלכתחילה הוא מחליט לחזר

אחריה כדי למצוא את הדרך אל הניירות. ואת זאת אכן הוא עושה. באמתלה (כלפי עצמו) שאינו אלא מנומס, נדיב, חביב. עד שהיא מתאהבת בו. אלא מה? אבל הוא אינו מרמה את עצמו עד הסוף: מה הטעם להישאר שם, הוא שואל את עצמו, אחרי שמזימתו מתגלה: "לא יכולתי... להתמהמה במקום הזה כדי לשמש אפוטרופוס לחוסר-ישע נשי בגיל העמידה. אם לא הצילה את הדפים, איזו טובה עליי להעניק לה?" (עמ' 85).

דורותיאה קרוק, חוקרת ספרות חשובה ומעניינת (אזכיר כאן את ספרה המרתק "סודות הטרגדיה", הוצ' הקיבוץ המאוחד) מציעה באחרית-הדבר שכתבה לנובלה הזאת פרשנות יפה לקשר של המספר עם העלמה טינה. קרוק לוקחת את אחת התמונות האחרונות שבספר — את המפגש של המספר עם העלמה טינה, ומראה כיצד הנרי גיימס משרטט, בכמה משפטים קצרים, את הקונפליקט הפנימי במלואו: האם העלמה טינה אכן נראית לו למספר נאה, פתאום, כמעט מלאכית, כפי שהוא מתאר אותה, משהוא מחליט להיכנע לתנאיה ולשאת אותה לאשה בתמורה לניירות היקרים? האם באמת יתפתה, באופן ממשי, בעקבות ליל הייסורים שעבר עליה ובשל נכונותה לסלוח, או שהמספר מטה שוב את המציאות לצרכיו, ומשנה אותה לנוחותו?

הנרי גיימס נחשב לאחד הסופרים האמריקנים ואולי העולמיים, החשובים ביותר. הנובלה הזאת היא אכן "מעשה אמן", כדבריה של קרוק. ויש בה גם סיפור מעניין מאוד, אפילו עוצר נשימה, למרות שהיא עוסקת בחומרים שאינם עוצרי נשימה מטבעם.

התרגום העברי עשוי כאופן כללי כהלכה, פרט למקומות שבהם חדרת קודש, כנראה, כלפי המקור, מעלה את העברית למקומות רמים מדי: "אם אתה כותב ספרים, כלום אינך מוכר אותם" (עמ' 60) או "הפיקניק בלידו עמד ברענונות בנקוף העתים..." קשה לי לדמות מטבעות לשון מעין אלה בספרות מקור בעברית. אבל הן שכיחות מאוד בתרגומים לעברית, מעין קונבנציה תרגומית. הנרי גיימס אכן חשוב, אך האנגלית שלו פשוטה למדי, במיוחד בדיאלוגים, ואין בה משהו מקביל לשפה עגנונית, כפי שהיא מתקבלת במקומות מסוימים בתרגום.

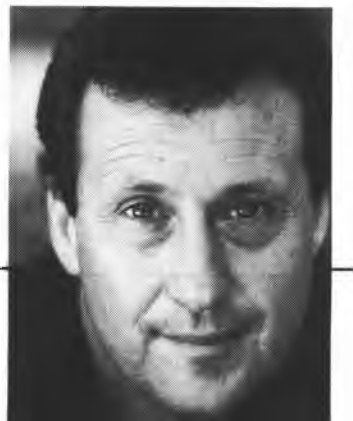
ולאחר כל אלה, קשה לי להבין כיצד הוצאה מכוונת כמו הוצאת הקיבוץ המאוחד משיטה את שם המתרגם. בעותק שהגיע לידי הוא מופיע על פיסת נייר קטנה, כתובה בכתב יד, שהדובקה באורח ארעי ביותר לעמוד הראשון. אפשר להסיק מכך שהמתרגם לא ביקש לשמור על עילום-שם. קשה לסלוח על רשלנות כזאת מצד ההוצאה. ■



דן שביט: "משורר מתכוון להתאבד"; הקיבוץ המאוחד; 1989



הנרי גיימס: "דפי אספרן"; תרגום: רוני גבעתי; אחרית דבר: דורותיאה קרוק; הקיבוץ המאוחד; 1990; 96 עמ'



על שיכחת הדעת ועל הפרודות היקרות

הסוד בגוף ראשון יצא ב-1979 ובקריאה חוזרת לא רק שלא נס ליחו, אלא טעמו וחוכמתו כאילו זוכים במימד נוסף של עומק. הוא שונה מספרים רבים וטובים שנכתבו מתוך זיקה לאירועים שהיו קשורים בשואה והשייכים אף הם לז'אנר הספרות האוטוביוגרפית-תיעודית. זהו קובץ צנום של מסות קצרות, פרקי הגות "הולכים" בעקבות האירועים הביורגרפיים, אבל אינם מבוססים על תיאור של מאורעות ועובדות לפרטיהן, מתוך צורך לספר בדיוק מה ואיך קרה. כל מאורע המסופר מובא בהקשרו העמוק והסמלי למחשבה המנחה את המספר. זוהי עדות אישית המביאה לידי ביטוי בדרך אינטרוספקטיבית "אני מאמין" של יחיד, של דור, של אמן יוצר.

במוקד — גורלו הנפשי של ילד, שאיבד בשואה את הוריו, הורים ש"הפשוט שלהם היינו אנו ואת הפשר הזה עלינו לפתור" כפי שאומר אפלפלד, גורלו של ילד שנשללה ממנו אפשרות הבחירה קודם שיכול היה לעמוד על דעתו. בתוכנה נדירה מעלה אפלפלד ניסיון נפשי אישי, שהיה מנת חלקו של דור בארץ, אם לנקוט שימוש אירוני במקצת במטבע לשון זה, כשהכוונה היא לדור שילדותו או נעוריו "שם", נקטעו באופן אלים ונמשכו כאן. ויותר מאשר על "שם" הוא מדבר על "כאן", על מה שמתחולל בפנימיות הנפש בעימות עם המציאות החדשה, כשאין תנאים ואין כלים ליצור רצף בין מה שחרב לבין ההתחלה החדשה. צריך לקרוא ספר זה כדי להבין כאילו רגישות ובינה, דיוק וזהירות, מתנסחות האמיתות הסובייקטיביות, שהן אמיתות-נפש של הרבים. הוא מספר על מה שקרה שם כעל חיים "בכניעה ובאימה כמוסה" ועם העלייה לארץ, על ההתגוננות וההתכחשות, בהיעדר כל מצע משותף של ניסיון אנושי שממנו אפשר היה לצאת כדי לספר על הגיטאות והמחנות, שהיו כל-כך רחוקים מכל ניסיון אנושי. ההיסוי העצמי, הבריחה והשיכחה, האלם וההדחקה, כדבריו — "שיכחת דעת אלימה" — היו בלתי-נמנעים, וכך גם נזקיהם: "הכנו לראשונה כי

כלי-הנפש שלנו שוב אין בכוחם לקלוט את הנורמלי כנורמה". המפלט נמצא בשיכחה ובשינה, כאשר החיים מתנהלים בעצם "על גבי השטח החיצון של התודעה... בנויים על איזו מירמה. ידענו, משהו בנו, חם ויקר, אבד לנו בדרך אל שיכחת עצמנו". והוא מוסיף: "השואה הקהתה את תחושת האני. האני כמקור להבנת החיים נמחה בתוך הסכל הכללי". החיץ התהומי שבין הניצול לסביבתו החדשה היה "חיץ בין העולם האפוקליפטי ובין עולם החיים, באופן שכמעט אי-אפשר לגשר על פניו". פעילות-יתר היתה גם היא פן של הצורך במנוסה ובשיכחה: "נעורים מעונים הם פצע שלעולם לא ירפא. אין לך עשייה שלא תמצא בה את ילדי השואה. איזו פעילות-יתר מאפיינת את כולנו."



הקריאה במסות של אפלפלד נוסכת אור על המשמעותיות היותר עמוקות של תהליכים שאנו עוברים בשנים האחרונות, כיחידים וכחברה, ובמשמעות מורחבת, גם על עומק הצורך הקודח לו אנו עדים של השיבה אל ה"שורשים", על כל בעיותיה וסכנותיה, המבטא אולי מצד שני אפשרות של העמקת השייכות ל"כאן" דרך המרחקים האישיים שבכל אחד מאיתנו. ובעיקר, אולי, לגיטימציה של אותם מרחקים שלא נמצא להם אפיק ביטוי חי, מרחקים של חיים רחוקים במקום ובזמן שאדם מ"שם" טעון בהם בדרכים אינספור, ומרחקים של מצוקות-נפש שתוקות. ספרי-עדות רבים המוסרים בנאמנות ובלא מעט אומץ על מה ואיך קרה, נמועים לא פעם מביטוי מימד זה של מצוקות הנפש השתוקות ונזקיהן ארוכי הטווח, והגילוי שבהם לא אחת כמו מקיים את ההסתר. אפלפלד רואה בהם מעין "עיסוף זהיר בהרכבה עובדות חיצוניות". ספרו הקטן הוא צעד בביטוי צלול של מעמקי הניסיון הנפשי, שטרם בא על ביטוי. בכוחה של האמנות לדובב ניסיון זה, ולגאול מה שהוא מכנה בשם "הפרודות היקרות", קרי — משקלו הסגולי של הרגע

המלים, הזהירה כל-כך בכל הרגשה ובכל צל של הרגשה. מי ייקח את הגוש הגדול הזה המכונה כפי כל זוועה ויפורר אותו לפרודות ויציב כל פרודה של פחד, סבל ועילוי על מקומה הנכון. מהו כבוד האדם אם לא פרודות קטנות ויקרות אלו... אין האמנות יכולה לבוא במקום האמונה... אבל בעצם עשייתה הרי היא מעין קריאת תגר מתמדת כנגד האנונימיזציה של האדם. אין האדם רק פרודה נזילה בתהליכים היסטוריים אלימים אלא יש מלא, המחפש עד יאוש לא רק את מקומו אלא גם את תיקונו."

הסובייקטיבי, רסיסי האותנטיות האנושית בריבוי פניה. במובן זה עדותו היא גם ה"אני מאמין" שלו כיוצר. וכיוון שהדברים יפים כנתינתם, אסיים במובאה: "כשבאים המערערים ושואלים מה לאמנות בספירה שבה נתבעים למעשים או לשתיקה, אני משיב לעצמי: מי יפדה מן המחשכים את הפחדים, את הכאבים ואת הייסורים, את האמונות הנסתרות, את תחושת האפסות ואת חוששת הנצח. מי יוציאם מתוך האפלה ויעניק להם מעט חום וכבוד, אם לא אמנות זו הטורחת כל-כך בכחירת

סמדר שרת

ג'ולייטה

הלילה ירח מלא
אור לא טבעי
חודר מבעד לחלון
קוטל שנה
ג'ולייטה מגלה עכשיו
נצני-אכזריות
הנשים סביבה
שופעות סקס ותשוקה פראית
היא עושה את התנועות הנכונות
אבל זה לא יוצא לה כמו שצריך
מביטה אל המים
במבט אטום
אור לא טבעי
קולט את הפנטזיות הכמוסות ביותר שלה
ומתרגם אותן לרעיונות אינטלקטואליים יבשים
ג'ולייטה לא מתעצבנת לא בוכה לא מקנאה
ממשיכה לספר את אותו ספור
באותה נגינה
אלף פעמים התרסקה הילדה שבתוכה
ונשארה
אומרת ג'ולייטה.

בקופסא של סבתא

בקופסא של סבתא
יש בייסקויטים יבשים
וחילי או"ם יושבים במרפסת
ומעשנים
רק תחוללי-חצר עקשנים
ממשיכים לבקש חלב.

אהרון אפלפלד:
"מסות בגוף ראשון";
הספריה הציונית
עלייד ההסתדרות
הציונית העולמית
ירושלים; 1979

סמדר שרת פרסמה
לראשונה ב"עתון 77".

היהדות המודרנית – עם שיש לו דת

ל רקע הסערה המתחוללת אצלנו בשל התגברות נסיונות ההשפעה של גורמים דתיים, הן בחיים הפוליטיים הן בתחומי החברה; התגברות שמזווית הראייה של יהודי חופשי יש בה סימני ריאקציה לגבי התהליכים ההיסטוריים של מאות שנות היהדות האחרונות, יש עניין מיוחד בספרו של גראופה על התהוות היהדות המודרנית.

גראופה, מלומד, שחי שנים ארוכות בארץ ואחר-כך בארצות אחרות, מתרכז בתיאור התהליך בתוך יהדות גרמניה, למרות שהוא מתאר במידה הדרושה לו, תהליכים ביהדות האשכנזית כולה, בעיקר בפולין. הספר נולד, כפי שמעיד מחברו (ע' 9), מתוך הרצאות באוניברסיטה של המבורג ועובדה זו מטביעה את חותמה הברור על המבנה והתוכן. יש בספר מן הגישה האלמנטרית – ואני רואה בזה חיוב – כיוון שגראופה צריך היה להעניק תכנים ומושגים יהודיים למאזינים שאינם חניכי בית-ספר עברי, ישיבה או אוניברסיטה שלנו. אך מתוך שאנו יודעים מהו המטען ההגותי-ספרותי היהודי שמוענק לתלמידיו, הרי שספרו של גראופה קולע ביותר. יש בו עניין למשכיל, אך הוא יביא תועלת גם לקורא שאינו יודע הרבה. מזווית הראייה שלו ובשל יכולתו המצוינת להבהיר ולתמצת, אנו מקבלים תיאור מרתק ועשיר בדבר מהלך היסטורי מכריע בעם היהודי – כיצד התפתח מעם שהיה מכונס בעיקר בעולמו הדתי, לעם פתוח לתרבות הכללית – להשכלה, למדע, לאמנות וכדומה. בקצרה: כיצד הפך לעם מודרני, לחלק מן העולם הרחב שבו השתלב.

גראופה אינו חורש כמוכח בקרקע בתולה. הוא עצמו מציין שמות מלומדים וחוקרים אחרים שבעבודותיהם נעזר כמו: עזריאל שוחט, יעקב כץ ועוד. אלא שהוא משלב בסיפור רב-עניין את ההיסטוריה, ההגות והאישים, במתכונת שיש בה גם משום ספר-לימוד, גם משום ספר הגות וגם מעין לכסיקון-אישים. כל אלה מעניקים לספרו אופי של סקירה סיכומית. הספר סוקר כ-300 שנה, מתחיל

בתיאור היהדות המסורתית, היינו הדת, המתרכזת בעיקר בלימוד התלמוד ומפרשיו, מסביר את תהליכי התרופפותה של מסורת זו, ומגיע להשכלה ולמנדלסון. כאן הוא עובר לתיאור החסידות במזרח אירופה, כגורם מקביל ושונה להשכלה. מכאן ואילך מתואר תהליך המודרניזציה של היהדות הקשור בהתפתחות הפילוסופיה הגרמנית. פרק מיוחד מוקדש לקאנט והיהדות ולהתפתחות חוכמת ישראל, שחלה אומנם בכל יהדות אירופה, אך אין ספק שלידתה היתה בגרמניה. ("חוכמת ישראל מוצאה מגרמניה", אומר ג. שלום במאמרו "חוכמת ישראל בימים ההם ובזמן הזה", בתוך הספר "פרקים ממורשתה של יהדות גרמניה", הוצאת מכון ליאו בק והקבוץ המאוחד, תשל"ה, עורכים א. תרשיש ויוחנן גינת). על רקע מצבם המשפטי, המדיני והחברתי של היהודים לאחר האמנסיפציה, מתאר גראופה את בעיות השתלבותם בחיי הרוח והחברה הגרמניים. פרקים מיוחדים מוקדשים להתפתחות חוכמת-ישראל. הפרק האחרון, על השנים שלפני השואה, אינו עומד כרמת הספר כולו, אולי בגלל חוסר פרספקטיבה ואולי מפני שגראופה, בן התקופה, חשש ממסקנות מכאיבות. הוא אומנם מציין את כישלונם של יהודי גרמניה במאמציהם ל"התגרמנות", אך המלה סימביוזה, שביטאה את חלום השוויון של אפשרות התמזגותם הגמורה של היהודים בתרבות של החברה הגרמנית, אינה מופיעה כלל בספר.

ואלה העורקים הראשיים של הספר: יהדות גרמניה היתה מן הקהילות הבינוניות, יחסית, ביהדות. ב-1939 (תחילת המלחמה) היו ברוסיה ובפולין כ-7 מיליון יהודים, בארה"ב – כ-5 מיליון; בצפון אפריקה ובלבנט כמיליון יהודים, ואילו בגרמניה היו ב-1933 (זמן עליית היטלר) כ-500 אלף וב-1939 – כ-230 אלף בלבד. אך משקלה הרוחני היחסי של יהדות זו היה דיספרופורציוני לגודלה המספרי. רמתם התרבותית של היהודים היתה פועל-יוצא של רמת התרבות המקומית בכל ארץ. אין ספק, לכן, שהישגיה הגדולים של ההשכלה הגרמנית, ביחוד בפילוסופיה ובספרות, היו גורם מפרה ומאיץ בהתפתחות ההגות היהודית. מהלך זה לא היה חד-צדדי. גם היהודים השפיעו על חיי הרוח בגרמניה. לצידם של קאנט, הגל, שלינג, לסינג ורבים אחרים צמחו היינה, מנדלסון, צונץ, לצרוס, וייל, הס, שטיינשניידר ומאוחר יותר פרויד, קפקא, אדלר, צווייג, דבלין, אלוה לסקר-שילר, מאהלר, קורט וייל, פריץ רוזנצווייג, ג. שלום, מ. בובר ועוד ועוד. גראופה מספר על כל אלה בצורה

תהליכית רב-צדדית המחייבת מספר הערות יסודיות: הוא מתאר תהליך בו עברו היהודים ממבנה למבנה – מדת המחזיקה עם הפכו לעם בעל דת. זה היה שינוי מהפכני, שקבע הן את התייחסותו של היחיד והן את התייחסותו של הציבור לשאלת-יסוד שאינה מניחה ליהדות – האם היא קודם-כל דת או קודם-כל לאום. המהפך מדת לעם חל כעובדה היסטורית וזאת, מבלי שחדל כמוכחן קיומה של היהדות כדת.



משה מנדלסון

דבר אחר הוא היחס לציונות. יהדות גרמניה לא תרמה תרומה מכרעת להתהוות הישות הלאומית היהודית. האמנסיפציה וההשכלה היטו את יהודי גרמניה בעיקר לכיוון ההתבוללות, למאמץ הסימביוזה, להתגרמנות. האנרגיה הציונית-לאומית שם היתה מועטה. על רקע זה קרה ליהדות גרמניה "נס" פיוז. היות והנאצים החלו ליהודים הגרמנים שהות להסיק מסקנות ואכן, כמחצית מ-500 האלף, הצליחו לברוח עד 1939, מהם כ-60 אלף (בלבד) לארץ-ישראל. נכסי-הרוח של עולים אלה היו תרומתה גדולה ומעמיקה מאוד לתרבות הישראלית, אך כאן,

ככוח איכותם הייחודית, ביחס הפוך למספרם. מאותה סיבה, של ליקוי ראשוני בתודעה הלאומית, לא חלה ביהדות גרמניה אף התפתחות מרכזית כתחום הספרות העברית, שצמחה בעיקר מתוך יהדות רוסיה ופולין. את כישורם הגדול השקיעו היהודים בגרמניה כספרות הגרמנית. עבודת התרגום של דוד זינגר ראוייה לשבח, בעיקר בהתחשב בצורך של העברה מדויקת לטרמינולוגיה שבתחומי הפילוסופיה, על גוניהם, כמשך מאות שנים.

ספרו של גראופה, כבהירותו, כמסירת תמצית הגותם של פילוסופים ומלומדים, בתיאור מהלך היסטורי מכריע ביהדות, יכול לשמש ספר-לימוד להבנת עצמנו. ועל-פי התהליך המתואר בו, קשה לשער שהעם היהודי יחזור ויסתגר בדלת אמותיו, אדרכא – הוא יתמיד בזיקה, ההדדית, עם עולם הרוח הגדול, אך הפעם לא מתוך התבטלות והתבוללות, אלא מתוך שמירת העצמיות ותוך טיפוח היצירה היהודית המקורית.

להשלמת דברי, אי-אפשר לי שלא להזכיר, ולו בקצרה, בהקשר זה, את ספרו המונומנטלי של נחום ט. גידל, איש ירושלים, שפירסם בגרמניה, ובגרמנית, אלבום מאויר ובו קרוב ל-1000 אילוסטרציות, המתארות את חיי היהודים בגרמניה מראשיתם ועד עליית היטלר, כולל רבים מן האישים המוזכרים בספרו של גראופה. האיורים לסוגיהם מלווים הסברים תמציתיים והספר כולו הוא מסמך היסטורי-ויזואלי, שלא זכה להערכה מספקת אצלנו. ספרו של גידל תורם בדרך חווייתית של מראה-עיניים להכרת היהדות הגרמנית הגדולה. ■

אילן בושם

קולות משק (הזמן)

מישהו קרא למישהי (בת שבע-עשרה, להערכת) בשם כשמה של ילדתי בת השלש; נרצדתי; צל שחור, מאים כשל צפור-טרף ענקית, רחף מעלי צלל, ונשא עמו, בהעלם אחד, ארבע-עשרה משנותי.

זקנים כמו נערות שלא הגיעו לפקרן;
כמו בתולות שלא עשו בהן עוד מעשה;
חיים צדין.

משה ה. גראופה:

"היהדות

המודרנית

בהתהוותה –

300 שנות

מחשבת ישראל

בגרמניה;

מגרמנית: דוד

זינגר;

הוצאת שוקן;

1990; 396

עמודים;

(כולל הערות,

ביבליוגרפיה

ומפתח)

* "המלים שצנחו אל האלים"

"ונכתב / שישמע גם / האדם. אני / לא אראה / את הקורא. גם אם / יבוא, לא יבוא / בזמן, הרי המלים נאמרו מזמן." (בדמדומים - עמ' 69).

פר שירים זה שומר על העידון המאופק של זווית הראייה הפילוסופית, שמצא את ביטויי כבר בשני ספריו הקודמים של המשורר. אלא שהציטוט לעיל מצביע על החידוש שבנקודת המבט הפילוסופית על-ידי הקצאת מקום לעיסוק בארספואטיקה. "המלים / שצנחו על האלים / יודעות: / זמנן קצר, / יודעות, כלומר / אני היודע, אך / זמני רב, רב, / במרחב מסביבי שאינני / מרכזו. הוי גוף. / שהנני / ומתקים" (בדמדומים - עמ' 68 - תחילת השיר). שורות אלו ממקמות את הדובר השירי בעולם הקיומי. הדובר שרוי מראש בנקודת מוצא לא-אגוצנטרית ("שאינני מרכזי") והידיעה על קוצר הזמן (של המלים, ושל מחבריהן) היא הערובה היחידה לקיומו.

בספרו "כמעט שיחה" (הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1981) שיקף דן ערמון מרחק הגותי מן החומרים הארציים. בקובץ "משך הזמן" עסק ערמון בהווה, גם כן מדרך המבט הפילוסופית, כשהתמקדות בכאן ובכשיו מעומתת עם הזיכרון, הנושא את כל סימני החושים אשר נחו בעבר ואשר מועברים לרגע ההווה, הרגע המאפיין את מעשה הכתיבה.

בספר השירים הנוכחי, קיים חיבור לצומת חרטה מתוך התימות הקודמות. השוני לעומת-זאת, חל ב"אני הדובר" המקבל עוצמה גדולה יותר. כאילו הגדיל ערמון את עולמו החושי, באמצעות מימד ה"אני", שלפניו נתבררו עקבותיו: "גם בחם / יש גוש, / גם פפרוד / ישנו שיעור, כלומר, / הפרוד אינו... ואם יעבר אי מי / בלילה החם / ויביט לחצר / צל יראה כשיראה / אותי. / לו תבואי עכשו ובעיניך / האור המקר, והיית / פתח תנועה בדממה". (לילה חם, עמ' 61 - 60). בשיר זה, לדוגמה, אין הדובר חושש לגלות את כמיהתו לאהבה, לנוכחות עיניה של הנמענת בקיומו. גם אם נוכחותה קיימת כצל בלבד, זהו צל שיש לו שיעור, ושיש לצידו אמונה אופטימית פחם, בתנועה, בפתחות, ואף בדממה. כל

אלה תכונות שמעבר לרומנטיקה. תכונות מטאפיזיות, שמאצילות את כוחן על הכאן והעכשיו: "לבדך, אל נוף הרחמים, אתה חותר / כבר אינך שואל איש על הדרך / וכבר אינך פוחד לתעות אלא / סומך על תשוקתך הזאת כעדות / לנוף אשר נשכת, לדרך בתוך ההריסות". (שם, עמ' 13).

מחשבתו של ערמון עוברת מתוך חללי החלונות הקרועים, שלצידם עומד אדם אל אדם, שלצידו חלונות, כאשר ההדגש לגבינו מתייחס לתכונות, שבה נחן: "חושב חושב חושב, חשב / כשאינו שלי, / צחק, / הכל שלי / ברממה, חשב, בחרר, / בחלל הרבוע / נוכחותי בלבד, / יש זמנים שאפשר / לעמד בזה, איש / אינו משרטט את גבולותיך / עיני הופכות זהות / לחלונות, שמים." (ההתרחקות אל תוך האלים - עמ' 26).

השיר "מדברים והעולם להם" (עמ' 50) הוא צומת להכרת שירתו של דן ערמון. קיים בו ניסיון להציב עולם של מלים מלא-שיריות כעולם פילוסופי, וכעולם של אוהבים ומרכזי העולם / המסור בידיהם (שורות 8-9) הוא בכתיבת פמה לתנועות ולאהבות, כפי שנמצא בשיר אהבה פן פן (עמ' 65): "הנעם שנוסכת / אשה אהובה על אוהבת". זו אהבה, שפונה על רצונה העו "הרפתקנית / נואשת בפתח העולם להיות חיונית בתוכו / רק שיפתח לה שיפתח / ישאנה בתוכו, ילפת את מתניה". ("מדברים והעולם להם" - עמ' 50). מה שמעיד שבעולמו של ערמון קיימים עוד אין סוף עולמות, אחרים.

* * "דור אל דור - דולר?!"

פר שירה השלישי של מיכל חפר נושא עדיין סממנים של בוסר במובנים רבים. השירים קצרים וליריים ונוקטים בדרך-כלל בשפת הווה, ושמות העצם אינם מיודעים בדרך-כלל. באמצעות הלשון יש אס-כך, ניסיון לקרב בין זמן הכתיבה לזמן הקריאה. אך הניסיון הזה מתרחק לאור הלשון השירית ה"דלה". לחמישה שירים ומעלה, המרוכזים בעיקר בסוף הספר, רשומה הקדשה לאנשים, אליהם מתלווה התוספת "ז'ל". יש בכך טעם לפגם, מבחינה ארגונית, לדעתי, משום שהספר זוכה כך לנימת קינה, שאין בה כל ייחוד שכולה רצף קונבנציונאלי של

עמידה מול הקברים הפתוחים. בשיר "לידי חפציבה ז'ל" (עמוד 52) - עברה ה"הקדשה" לכותרת השיר, והשורה החותמת אותו היא: "חפצי במ" - הקרבה - כמעט זהות בשמות: "חפציבה" ו"חפצי במ" בהירה ושקופה, ואין בה כדי להצביע על רעיון שמעבר, לבד מ"השתעשעות" במלים.

בשיר "דור אל דור" (עמוד 30) ישנו שוב משחק מלים מסוג זה: "דור אל דור / ינפיק כח / דור אל דולר / ינשופי לילה / דור אל דור / דולר". האפשרות לשלב צירוף כמו "דור אל דור" עם "דולר", מנמיכה את כוחו של הצירוף הכבול ("דור אל דור") אך איננה מצליחה - אם זו אכן מטרת ההנמכה - לקשר בדרך כלשהי (למשל, אירונית) בינו לבין ה"דולר". בשורה אחר כך נאמר "ינפיק כח". נכון שהרעיון של עוצמת הכסף נפתח ומתבאר כך, אך מה לו ול"דור אל דור", שהוא ביטוי המשקף כידוע מעבר של חזרה והתעצמות? ומהם "ינשופי הלילה", ומה קשרם ל"דולר" או ל"דור אל דור"?

בשיר "בין כסה לעשור" (עמוד 33), הפותח את השער השני "את האבן מהפך כה", ומסתיים בארבע שורות אלו: "בין כסה לעשור / בין תקיעה לתרועה / נדרי נדרים / כפרות ליום הדין". וזאת לאחר שבמהלך השיר מוזכר: "מחילות וסליחות" (שורה 2) "תקיעות ותרועות / שברים שברים" (שורות 7-6). הגודש בחזרות על רעיון יוס-הדין ואפיוניו, אינו קוביל למבע שירי בשל, רענן, מיוחד-משהו.

לעומת האמור לעיל, השיר "קול ישראל" (עמוד 38) הוא יוצא-דופן מכל שירי הקובץ, בעיקר בשל הקונקריות, המובעת בו. כבר בכותרתו חבויות שתי התייחסויות - האחת, לאמצעי התקשורת, לערוץ "קול ישראל", והשנייה - במישור הכללי יותר - "הקול של ישראל", של המדינה. "השיריקה הזאת תקועה בראשה / באפן אינטגרלי / ששפחות עשרים". דרך שלוש השורות הראשונות אפשר להבחין בשורש הרעיוני שבשיר: פתיחת הרדיו (שמיעת השיריקה, המושמעת כל שעה לפני הקראת החדשות, או בעצם פתיחת המכשיר) ואחר-כך מימד הזמן ("שש פחות עשרים"). השימוש התקני אם גם הבלתי-רגיל בשפת היומיום, לומר שחסרות עשרים דקות לשעה שש, ובהמשך השיר (שורה 9) נמצא: "שש ודקה", המפתח את ביטוי הזמן בשיר. בשיר זה כמו באחרים, משתמשת הדוברת באלויות מקראיות כמו "אל תגידו בנת, אל תבשרו בחוצות אשקלון, שהופך ל: "אבל את ירושלים / אל תגידו / אשה לאשה לא תבשר" (שורות 11-13). "דבש מסלע" (שורה 18) ואיזכור ספירת העומר, המתפקד הן כאיזכור למנהג הדת, חמישים הימים מפסח לשבועות,

והן, לציון מימד זמן מבחינת עונות השנה. "נשרים מקוננים בדרום ביירות (שורה 10) ואזכור הארגונים "אמל" ו"חזבאללה" (שורה 9) מעניקים דגש לקישוריות המועברת בין המצב בביירות למצב בירושלים דרך אמצעי התקשורת, דרך "קול ישראל".

יש לצייין גם את השיר "יורק" (עמוד 47) המצליח לשמור על קונקריות בשילוב מעניין מיתולוגי ("אנהנו באגדת פרומתאוס" - שורה 7), ובשילוב מקראי ("קח את בנך יחידך שאהבת" שורה 14; הבערה בסנה, ובסוף השיר תיאור פלסטי, המתלווה לעיסוק מטאפיזי באל: "אלהים אין שפתיים לו" - כבר בשורה הראשונה). קצב השיר מואץ בלשון הציווי שבו: "עקד אח לבך / רוצ אמוק" - שורה 11-12 ואילך. תוך כדי אווית ה"אגדרה", שהיא אווירה אל-זמנית, מתקבעה מצאות ריאליסטית (מככר שלושה הלבנים - שורה 13). כך מועשר השיר במתחים בין "הזמנים" השונים שבו.

אייאפשר להתעלם מחטיבה גדולה של שירים, המתייחסים לדוברת הנשית, ומנסים לאינה. השער הראשון (עמל 31-7 - "יותר משידענו להגיע") מרכז רבים מהם. הדוברת מעניקה תיאורים פלסטיים לגופה: "אני צובעת ריסים ופה / משקרת לראי / כדרך הנשים". ("אינני מקיימת הבטחות" - עמל 7); אך גם תיאורים נפשיים לאישיותה: "אישפוייה תמידית / בין חסד לחסר / פורמת מגירות / גופה / ספיו הנבנים אליה". (עמוד 12). ובשיר "משלהכת ממני" (ללא שם - עמוד 15) נאמר בבית האחרון: "עם ילדי בבטני / נובכת מלחמה / ומתוך שבועטים / מתוך שצפים דומיה / אני שפויה / צירי אהבה". אבל נדמה שגם בשירים אלו אין בשורה חדשה. ואולי רק אני מחפשת אותה...

לסיכום, ישנה למיכל חפר נטייה להסתופף בכנפיה הבטוחות של המטונימיה ה"קלה", שאינה עושה למעלה מקפיצה אחת מעבר לדימוי הפשוט "כמור".

מעברת דוברת נשית, מרופדת בטבע יותר מאשר בחפצים או בתודים סגורים אחרים (הרים, צבים, שמים, מים, אדמה רחבה, ועוד) אך לא משכילה לנצל אותו לצרכי בניית שירה. היא איננה אומרת אמירות, ובכך היא מאבדת לעתים תקיפות מסויימת, הנדרשת מדבריה. גם אם אין כאן היגדים אלא נסיונות קלושים וספורים לציר תחושות: אהבה, תוגה, בדידות. לרוב נמצא שתיקות.

ההפרזה בחוסר-הקונקריות עלולה להביא גם את הציוו המילולי לכדי מכוי של סתימות. בשיר כמו "קול ישראל" הצליחה חפר לדרוך על במה קונקרטית, חבל שהוא שרוי בכדידות על רקע שאר שירי הקובץ.

דן ערמון: "עקבות" - שירים 1982 - 1986; הוצאת עם עובד; תל-אביב; 1989; 87 עמודים.

מיכל חפר: "פרוצת רוח"; הוצאת תמוז, 61 עמ', תל-אביב 1990.

מלחינים גדולים פופולריים

שהמידע על ארבעת הגדולים שכבר הרבה הרבה נכתב עליהם, מפיג את יסוד ההפתעה ויוצר לעתים קרובות רושם של "כבר קראנו".

אין טעם לערוך השוואות בין הארבעה רק מפני שהופיעו בסדרה אחת ובעת אחת. כל אחד מן המלחינים הוא עולם שונה בפני עצמו, והמשותף ביניהם הוא רק גדולת הכישרון.

באך (1750-1685), הקלאסי, שחידש את המוסיקה בעוגב ובפסנתר ושיצר עד מותו בגיל 65, אוצר כביר של מוסיקה לכנסייה, אך גם יצירות חול, שהיה איש-משפחה, שהעמיד בין צאצאיו שלושה בנים מלחינים בעלי חשיבות. המוסיקה שלו הוציאה לו מוניטין בחייו אך כמו נגנזה במאה השנים שלאחר מותו.

מנדלסון, (ממוצא יהודי), (1809 — 1847), היפוכו של באך — רומנטי, מבריק. הוא שגרם לביצוע מחודש של הפסיון לפי מתיאוס של באך והחזיר אותו לתודעת הדרור והדרורות הבאים.

שוברט, רומנטיקן ולירי (1797 — 1828). בניגוד לבאך נפטר רווק, צעיר, בן 31, אמן ה"ליד", השיר האמנותי, שבימי חייו לא זכה להכרה של ממש, אך מיד לאחר מותו נכנס אל הפנתאון של ענקי המוסיקה.

צ'ייקובסקי (1840 — 1893), שפעל בתקופתם של גדולי המוסיקה הרוסית — מוסורגסקי, בלקירב, בורודין, רימסקי-קורסקוב. טרגי וכבד-נפש, ידוע-סבל בנישואיו, ובעל ידידות שבהתכתבות עם אשה מרוחקת.

ראוי לציין שכל ביוגרפיה, כמו-על-פי נוסחה אחידה שנקבעה מראש, מביאה הרחבה ראוייה את הרקע ההיסטורי בו פעל המלחין, אם כי לא בכל מקרה יש לעובדות הסביבתיות אותו משקל והשפעה על יצירתו.

ולסיום: בימינו, כאשר אנו חיים בהצפה כבדה של מוסיקה פופולרית-בידורית לסוגיה, מזכירה לנו הסדרה כמה פופולריים, בוודאי במישור וב"כמות" אחרת — הם היוצרים הגאונים בהם דנות הביוגרפיות, וכן את העובדה שאמנות גדולה יכולה להפוך אף היא לנחלת רבים, אם גם לא לנחלת ההמונים.

בטיפות צבעוניות מרהיבות, בלוויית איורים ותצלומים רבים, מוגשת לקורא, בעברית, סדרת ביוגרפיות, שנכתבו בידי מחברים מגדולי המלחינים. הביוגרפיות, למרות שנכתבו בידי מחברים שונים, יש בהן חותם אחיד, שנקבע כנראה בהנחיית המו"ל, אשר ביקש לתת לציבור תיאור פופולרי ככל האפשר של האמנים הגדולים. שהרי מטבע הדברים ביוגרפיה מעוררת עניין אם יש בה מן הפיקנט, או מן הדרמטי, או אם גיבורה הוא דמות כה חשובה ונודעת, שכל פרט, ואפילו טפל, בחייה, יש בו חשיבות. ואכן, לחובבי המוסיקה, בעיקר למתחילים שביניהם, יימצא בסדרה זו חומר רב ובו פרטי פרטים על פרשת חייו של כל אחד מן הארבע: סיפור חייהם, קטעי מכתבים, יחס הביקורת אליהם, יחס הסביבה, קשרים עם יוצרים בני זמנם, ועוד. אך דווקא לחובבי מוסיקה, או גם למומחים בה, ייראה אולי פגם במאמץ לפופולריזציה, שהרי הפרטים האישיים עצמם, ללא העומק של ציור דמות האמן, יש בהם לגרום אפילו שעמום פה ושם. אלא שהביוגרפיות דנות, כאמור, ביוצרים כה חשובים, עד שיש להניח שהעניין בגדולתם יחפה על שטחיות-מה, העולה מהמגמה לפופולריזציה.

אפשר, שהתרשמות זאת שלי בדבר השטחיות, נובעת גם מרמת הכתיבה, או מלשון-התרגום, שלא ניסתה להעלות את הביוגרפיות למדרגה של ספרות-ביוגרפית, נוסח טרויה, למשל, והשאירה אותן בגדר תעודות-מספרות-עובדות. כן אפשרי

זרמים שהולכים לאיבוד

פר השירים השביעי של פרץ דרוו בנאי פותח בשיר התפעלות מיפעת העולם, שיש בו מאותה חיוניות ומאותו מגע חר-פעמי חווייתי שאיפיינו את ספריו הקודמים. כבר בשיר השני (9) חלה תפנית. האושר של הבוסתנים שהילד-המשורר חווה "כגנים של פעם" שהם "תבנית געועיו", מצוי עכשיו כטבעת זהב בתחתית נהר ובמקומו הוא לובש "עצבות כחישוק קשה".

שירי פרק א' — "קשרים באוויר", הם קינה על העת ומעשיה אשר "שדדו לי דבר נורא יקר" (10). קינה על אובדן הירוק-כחול של השמים והעצים, "כאשר הארץ הפכה מכונים ותעשייה" (38). בתוך הבנייה האורבנית ששודדת אותו ממראות ילדות שהם המקור החיוני של השירה. העבר נחווה כחיים וההווה — כהרס. כמו פועלים המרומים בהסכס-העבודה, כך נראה המשורר כמרומה על-ידי איוו הבטחה סמויה של החיים. הוא תוהה בנימה קוהלית פסימית על הבל החיים, מקונן על ידידות שנקברה, ומאוכזב מאי-יכולתו לממש ציפיית אהבה גן-עדנית. העולם כולו נחווה כרע, מלא סיכלות, קטל בדרכים, כותרות של פרשיות עיתונאיות, דיכוי מיעוטים, חיים אורבניים המפתים להתעשרות קלה, עולם שבו "תקון חבילה יהיה פתאום חבלה" (39).

ההתחדשות הפנימית דרך הסתכלות פנימה אל גורלו מועמדת כנגד התחושה שהוצאות שהפיק כמשורר מגורלו התקבלו ב"פטיש לשונם הרע" (19). הוא חש כמשורר נבגד כאשר "שיר לירי

שרקמתי/כחוט הדם/כאשר המציאו פצעי קיומי/נלעג בדיו נער המערכת". והוא מדמה עצמו לנחילאלי מול האנשים העוינים בעולם (36) שהם קרקור עורבים (40). המשורר מסרב לקבל את החנופה והזיוף. הוא מרגיש שיש התנגשות פראית בינו לעולם (35), כי הוא כמו אותו "היחיד התם שהלך אל המשגים/הלך ונפל, קם הלך ונחבל" (45). והבידודות שנותרה לו מוליכה לפיתוי המוות, הטירוף והאובדן.

המגמה של "קשרים באוויר" היא איפוא קינה בוטה, השולחת אצבע מאשימה אל העולם והחברה כמקור הרע שהמשורר קורבן לו. בפרק השני — "סעיף האהבה", מובאת פואמה שהיא עוד וריאציה על המוטיב שהשכח של אהבה נכזבת. זו אהבה שורפת, בלתי-אפשרית, שנגלית כנכזבת ולא ניתנת למימוש. המשורר טובע באהבה כמו בסם, "כרוח בים סוף/וכל תורת חיי טובעת בלא מודע" (60). הוא מסרב להיגמל מהתאהבות תופת, המשלה את האוהב הקנאי הנבגד כשהוא מעלה את אוהבתו לרמה על-אישית, אלוהית, נסגדת.

פרץ דרוו בנאי קורא בספר זה דרוו ליצרי שירתו, בפרץ מילולי אימפולסיבי אדולטנטי. הוא כותב בשפה נמלצת, בפתוס פלקטי, כשהוא טובע בים המלים, כאלו יצק את כל ענות-נפשו למלים, באמונה שאמת-ענותו היא אמת השיר, ולא היא. עודפי האמוצינוליות הופכים את הרגש לרגשנות, את הכתיבה לכתבנות. יכולתו של שיר לעבור לקונא אינה נובעת ממכות הצעקה אלא מאיכותה, מאופן הצעקה. ראוי היה לרסן, לעבד, לסנן ולגבש את החוויה. דבר זה אפשרי כשנוצר מרחק-מה מהסערה, כדי שזו תעבור בכור המצרף של השירה, היוצקת את התוכן הדינוסיאי כתכנית מעצבת אפולונית. שירתו של פ.ד. בנאי פורשת את כל-כולה לפנינו. כולה גילוי, ללא כיסוי, ונעדר ממנה הרובד הסמוי. זו שירה שהיא חומר וידוי. יש כאן קרבה רבה מדי לחומר אוטוביוגרפי, ונעדרת כאן הבדייה האמנותית המאפשרת את אמת השירה. כוחו של פ.ד. בנאי בכוח החוויה, אך זו גם חולשתו, וחבל. ■



- * **טים דולי:**
- כאך;**
- תרגום: הד סלע;**
- מוזל מושנסקי;**
- מנדלסון;**
- תרגום:**
- אביבה שלח;**
- וילסון סטראט;**
- צ'ייקובסקי;**
- תרגום:**
- תמי שלגי;**
- וודפורד פגי;**
- שוברט;**
- תרגום:**
- פז שריג;**
- כולם ב"סדרת המוסיקה";**
- הוצאת דביר;**
- 1989;**
- עריכה לשונית של הסדרה:**
- בשמת חפץ;**
- עיצוב ואיור העטיפות:**
- אבי כץ**
- * * *
- פרץ דרוו בנאי:**
- "בעבור חיי";**
- שירים;**
- ספרית פועלים;**
- 1988**



מיתוסים יווניים ותשתית יהודית

ירי דליה רביקוביץ נדונו עד-כה, בדרך-כלל, מנקודת-הראות של האשה, הילדה המקופחת והארוס (ראה: מירי ברוך: "עיונים בשירת דליה רביקוביץ, עקד, 1973). גם המבקר והמורה (ראה: "דליה רביקוביץ משוררת מקוננת", מרדכי שלו, הארץ, 13.6.69/2.4.69). לעומת-זאת, הוקדשה מעט מאוד תשומת-לב להשפעת המיתוס היווני על שירתה. ספרה של ז'ולייט חסין — "שירה ומיתוס ביצירת דליה רביקוביץ" — שראה אור לאחרונה, מרחיב את תחום ההתבוננות מן התשתית התנ"כית אל עולם הקבלה ואל ספר "הזוהר" מחד-גיטא, ואל המיתולוגיה היוונית מאידך-גיטא. דוגמה טובה לכך עשוי לשמש הניתוח של אחד המוטיבים המרכזיים בשירתה של רביקוביץ — "תפוח הזהב".

קובץ שיריה הראשון של המשוררת מכונה "אהבת תפוח הזהב", ומוטיב זה חוזר ומופיע בשירים רבים, כמו השורה המוכרת מן השיר "חמדה": "אף ראשי היה בעיניו כתפוח זהב לבלוע". ז'ולייט חסין, מקשרת את המושג "תפוח זהב" עם הפסוק במשלי (כ"ה 12, 11) "תפוחי זהב במשכיות כסף — דבר דבור על אופניו / גזם זהב וקלי כתם — מוכיח חכם על אוזן שומעת"; המתייחס עפ"י הפרשנות המסורתית, לחכמה. על תפיסה זו מסתמכת חסין בפירושו המוטיב שלפנינו, ואף מסמיכה לכך את התייחסותם של מלרמה ורמבו ליכולת לגלות את האמת בכוח השירה הטהורה (עמ' 57). אבל עיקר החיפוש אחרי מקורות ההשראה וההשפעה מוביל לדעתה של חסין אל המיתוס היווני. היא מצביעה על מוטיב "גזת הזהב" כטמל להצלחתו של יאסון, ועל "תפוחי הזהב" כמושג המופיע בסיפור הרקולס וההספרידות. היא גם מצביעה על-כך, שהזהב מתקשר לתמונת השמש ולרדיפה אחר השמש (עמ' 63). הקשרים אלו מובילים אותה להדגשת היסוד האפוליני: "תפוח הזהב, מורכבות השמש, הלטאה הכחולה בשמש, ארץ מבוא-השמש, העמוד התיכון, שושני הזהב, גלגל החמה, כתמים של אור — ארכיטיפים אלה מגלמים את המימד האפוליני בזכות

עיקרון ההתפרטות". חסין שוללת את ההנחה, כי "תפוח הזהב" הוא סמל "לסערה אירוטית ציוניזית" (עמ' 68) זאת לאור האסוציאציות שהיא מעלה מן המקורות היהודיים ומתורות המיסטיות השונות. דוגמה טובה לכך מהווה התייחסותה של חסין לשיר "חמדה". בדרך-כלל נוטים לפרש את השיר כתיאור אכסטטי, הקשור לחוויה אירוטית, והמלה "שבת" המופיעה בו נתפסת כציון של זמן איכותי, זמן של חופש והתרגעות. חסין, לעומת-זאת, מדגישה את המלה "שבת", ומזהה את "הנהירה אל עולם שכולו שבת" עם מקור היצירה הלירית אצל דליה רביקוביץ, ואת היחס ליום השבת היא מציגה כ"איחוד השכינה עם דודה" — "תפוח זהב הבא לאוכלהו", ולא כחוויה אירוטית בין אישה לבין גבר, שניהם בשר ודם. (פרשנות מעין זו מקובלת לגבי "שיר השירים").

ההבחנה בין ה"אפוליני" ו"הדיוניזי", מופיעה בספרה של ז'ולייט חסין ביתר הדגשה, שעה שהיא מטפלת במוטיב "האבן הראשה" של דליה רביקוביץ (עמ' 51-14). חסין מנתחת את השירים: "מתנת מלכים", "סביב ירושלים", ו"יום ליום יביע אומר", ומקפידה לקשר את המושג "האבן הראשה" עם המקורות היהודיים מחד-גיטא ועם המיתולוגיה היוונית מאידך-גיטא. (זאת תוך איזכור המסכת האסתטית של ניטשה, וזיקתה של דליה רביקוביץ ל"הולדת הטרגדיה").

נשאלת השאלה לפיכך, האם התשתית הכפולה — יהדות-יוונית, פרי שתי תרבויות שונות ומנוגדות, מתקבלת כמסה אחת, או שמא הן מופרדות בבחינת "שמן ומים"? האם ההסתמכות על ספר "משלי" או ספר "איוב" עולה בקנה אחד עם המוטיבים "ציוניזי" ו"אפוליני"? דומה כי בספר המחקר שלפנינו עולים החומרים השונים בקנה אחד בזכות האורייניציה הרחבה של המחברת, המייצגת

שילוב מעניין של בקיאות בחקר הספרות האירופית עם חקר הספרות העברית. שילוב שנעשה בו שימוש כדי לחשוף עולם סמוי המצוי "מאחורי הפרגוד" של שירי ד. רביקוביץ. שכן, חסין איננה מסתפקת בהעלאת הקשרים לתשתיות מיתיות מהתחום היהודי והיווני, אלא אף מנסה להצביע על דמיון בחלק מהמוטיבים המרכזיים של שירת ד. רביקוביץ עם שירתו של מלרמה, כמו בהשוואת מוטיב "החלון" בספר "אהבה אמיתית" עם "החלונות" של האחרון. לפי גישתה של חסין, השיר של דליה רביקוביץ "חלון" אוסף בתוכו את מרבית משמעויותיו של מלרמה, ו"חלונות" זאת משתלבת במשימתו של הפרק וכמשימותיו הפואטיות של הספר, הכוללות בעיות של נקודות ראות ואפשרויות הגשמה דרכן. (עמ' 150).

אולם, קיים מעגל שירי, דווקא מעגל השירה הפוליטית של רביקוביץ, שבו מסתמכת חסין על התשתית היהודית בלבד. כך בפרק "סוגיות ביהדות זמננו", כאשר חסין עומדת על תגובותיה של רביקוביץ למלחמת לבנון, ובמיוחד לפרשת "סברה ושתייה", ומתייחסת לצירוף "עגלה ערופה": "פרשת עגלה ערופה ניסוי הדם בשירת ד. רביקוביץ אינם יכולים להתפרש בצורה משמעותית, אלא על רקע ההיסטוריה של העם היהודי לדורותיו. ובאופן זה לובשים השירים ב"סוגיות ביהדות זמננו" עומק פואטי ומשתזרים יפה בשלשלת כתבים ספרותיים מהתנ"ך ועד ימינו. (עמ' 170) מעניין, אפוא, כי דווקא בנושאים פוליטיים אקטואליים, מגלה ז'ולייט חסין רק תשתית אחת ולא שתיים — התשתית של התנ"ך והיהדות. וכך נותר המפגש בין הסוגיות האסתטיות והסוגיות ביהדות בת-זמננו כמפגש האמיתי של הקיום החוץ ספרותי עם השירה. ■



טובי לין קמנץ

מירושלים / רישום

פרק ראשון

מרעולים קחויטי רקמה
על הרי יהודה.
סירה קוצנית פוצעת
פלומת עשבי זקב.
וממול יקוו הצוקים מן המלח.

פרק שני

תחנה מרזנית,
חילת עוצרת
איש יהודה.
(תעודות יש לצוות)
"צריכים לרוות נחת מן הנחות,
אך נכה הוא" —
זועפת אל ידי הרושמת.
"ראי" אקרה הענרת
מרצפת הרחוב.
בנייה דברי תהלים,
ותהלה מן הכתוב נפרטת למטבעות.
אלמלא באו להאכיל אותה
היתה הונה.

ארץ, אדם, אדמה

קוף בשוק קשור
לתצוגה.
נערים מקללים גפיות
בחצי מחיר
היקר פי שנים.
תוכל לקנות בשר חי
ותפוחים מן האדמה הזולה.

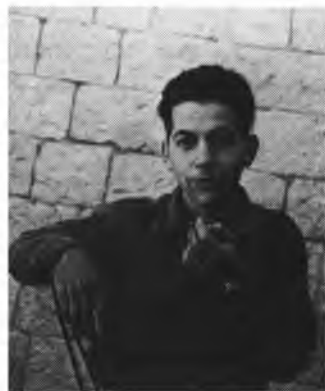
ארץ מתכת וברזל
נהר סנטטי
פני אמה אדמה שפצו
בסלון קוסמטי.
ומשקפות ענק על עינים
חומדות ירחים אחרים.
ואין אדם.
האדם בתצוגה,
פריט ביולוגי במוזאון הקוסמוס.

אפלו הירושימה
חבשה פני הקמטים.
ניהי תמונות בשחור
ניהי תמונות בלבן,
יום אחד.

ז'ולייט חסין:
"שירה ומיתוס
ביצירתה של
דליה רביקוביץ";
עקד; תש"ן;
188 עמ'

טובי לין קמנץ פרסמה את
שיריה הראשונים ב"עתון
77"

להחיות את המת



ט כרמי כותב לא מעט. ברשימת הפרסומים שלו מצויים שלושה עשר ספרי שירה בעברית, וחמישה ספרי שירה באנגלית. אחד עשר תרגומים, ביניהם "המלט" ו"חלום ליל קיץ" לשקספיר, וכן אנתולוגיות בעריכתו.

ספרו "נחש הנחושת" יצא כבר בשנת '61 בהוצאת תרשיש, בפורמט מהודר מאוד במושגי התקופה ההיא. ועתה הוא יוצא שוב. הפעם, בהוצאת דביר, וכולל גם שירים מתוך ספרו "דבר אחר". ברשימה זו ברצוני לעסוק בשני נושאים: הראשון – ברור ערכם האסתטי של שירי ספר זה בהקשר התקופתי בו נכתבו, ובהקשר העכשווי. והשני – בטעם, אם ישנו, בהוצאת ספר זה בלבוש ישן-חדש. שני הנושאים קשורים, לטעמי, בקשר אימננטי.

ט. כרמי הופך את "נחש הנחושת", על שמו קרוי השער הראשון של הספר, ליצור ספרותי בעל "שני הורים טקסטואליים": האחד נחש הנחושת אותו שם משה על מטהו: "והיה אם נשך הנחש את איש והביט אל נחש הנחושת וחי"; והשני, קול הנחש בשעה שפושטים את עורו, המהווה אחד משלושת הקולות שלא אובדים לעולם כפי שמספר על-כך ספר הזוהר.

יצור זה, מעניין לכשעצמו, כמוכן, ספוג בכל הקונוטציות של החטא הקדמון, ובכלל מתפקד בספר כמין דימוי על "מכובד למדי" של חטאים, תשוקה ומוות. כשיח האינטרסטואלי הכללי זהו דימוי תשתית סוגסטיבי ועשיר מאוד, ששימוש נאות בו יכול להניב, איך אומרים במקומותינו? – יכול ספרותי עשיר למדי. כלום דבר מעין זה קורה בספר? לדעתי לא. והסיבה נעוצה, דווקא, בשילוב התימות. כרמי מכונן סיטואציה פרודוקסלית; מחד-גיסא הוא דורש מהנחש שיחפקד בטקסט באופן המסורתי-מקראי-תרבותי-קונוטטיבי שלו, ומאידך-גיסא עליו לתפקד גם כנושא מהות אקסיסטנציאלית פשטנית. מחד-גיסא הנחש הינו נושא כל הרע בעולם, "אסופה של חטאים", שמוצלת עליהם קדושה מכוח הציווי האלוהי, ומאידך-גיסא הוא אמור לשקף פן אנושי נסתר בעל סממנים ארוטיים. כמוכן שכל סינתזה אפשרית, שכן עוסקים אנו בבדידון הספרותי, אך צריך גם לשכנע. אליבא דכרמי לפנינו שני "טלאים" האמורים להשתלב באופן הרמוני, לא רק לכסות על "קרע"

אלא גם ליפות אותו. כלומר ההתמודדות הקיומית עם אותם אלמנטים קבליים על גבול יפה בשלהי שירת ההשכלה. סגמנטים אחרים מצביעים על "ביאליקאיות" מסוימת, בתוספת ריקושטים של מודרניות. בקיצור אקלקטיקה תמוהה של סגנונות. כחינת הספר הכוללת לא מצביעה, לדעתי, על צורך בקריאה חדשה של השירים המקובצים בו. בייחוד לנוכח העובדה ששירת כרמי עברה שינויים משמעותיים ומעניינים מאז "התנצלות המחבר" ועד ימינו.

דרור פימנטל

"שמש ממשות"

1. כְּמוֹ הַיּוֹ מְחַסְרִי
כָּל אַחֲרֵיית לְמַתְרַחֵשׁ
מְתַנַּעְרִים הָאִישׁוֹנִים מֵהַמְּבֹט
לְכַד חֶשְׁרָה גְדוֹלָה
הַצִּהָרִים הַגְּדוֹלִים עֲכָשׁוּ לְכַד,
אָנָּה אֹמְרַת בְּרוּךְ שִׁפְטָרְנוּ...
מְתַלְבָּשֶׁת וְהוֹלֶכֶת לְרוּעָה,
הַעֵיץ הַשְּׂסוּעָה
כְּמוֹ עֲרוּהָ אַחֲרֵי הָאֲנָס
מְקִיאָה טְפוֹת מְזַקְקוֹת
שֶׁל אֵיץ
מְמַתֵּק לְתוֹךְ מְזַרְק עֶסוֹק
בְּלִמְלֵאת עֲצָמוֹ לְקִרְאת הַפֶּעַם הַבָּאָה.
2. הָאִישׁוֹנִים פְּתוּחִים
שְׁמֵשׁוֹת תוֹכֵם
חוֹרִים בְּאֵיץ
בוֹ וְהַקֵּל מְתַר
כְּמוֹ לְרִיס
לְהִיּוֹת מְשׁוֹט
בְּאֵינָהּ שֶׁל עֵיץ מְקַרֵּינָה שְׁמֵשׁוֹת מְבַלֵּי לְחֹר.
שְׁמֵשׁ מְמַשֶּׁשֶׁת שְׁמֵשׁ
מְמַשֶּׁשֶׁת שְׁמֵשׁ
מְמַשֶּׁשֶׁת
מְחַרְחֶרֶת כְּמוֹ חִיָּה
קַרְנֵיהָ מְסַבְכּוֹת עֲצָמֵן בְּרֶשֶׁת
מְרִיחָה שְׁחוֹר.
3. דְּדָלוּס קוֹפֵץ לִים נוֹצוֹת וְנֹפֵת
מְמַצוֹק הָאִישׁוֹנִים
סוֹס אוֹדֵין מְשׁוֹחַ בְּאֶבְרַת פְּרוּהָ נּוֹצֶצֶת
דוֹהֵר לְצִהָרִים הַגְּדוֹלִים.
4. דְּדָלוּס נוֹפֵל
עָרוֹף בְּתַהוֹמוֹת
אוֹסֵף רִיסִים
מְאִישׁוֹנִים שְׁבוּרִים
שֶׁל רֹאשׁ שְׁאוּף
בְּשֵׁנֵי לוֹעוֹת
מְבוּךְ שֶׁלוֹ;
"אֲנִי עֲכָשׁוּ
כְּמַעַט הַשְּׁמֵשׁ
אֲנִי כְּמַעַט
עֲכָשׁוּ
הַמְּמַשֶּׁשֶׁת."

ט. כרמי:
"נחש הנחושת";
דביר; מהדורה
חדשה 1990;
110 עמ'

דרור פימנטל פרסם את
שיריו הראשונים ב"עתון
77"

אפרים שטנצר:

מזכיר מועצת פועלי גבעתיים, וחבר הוועדה המרכזת של ההסתדרות

"לרוץ

מהר

שבעתיים"

אלופי הארץ, אלופי הפועל ואלופי אירופה לנוער. ויש גם ג'ודו, קרטה, סייף. אני מרחיב בנושא זה משום שאני רואה בו חינוך למוטיבציה, לעבודת צוות, לפרגון, להישגיות, לעמידה בהפסד.

או בנושא הגימלאים – 20% מאוכלוסיית גבעתיים הם גימלאים, ולפי הסטטיסטיקות, יגדל מספרם בשנת 2018 פי עשרה. אנחנו משקיעים הרבה משאבים בפעילותם. הקמנו ארבע "במות מפגשים" להרצאות שונות, הקמנו מכללה לגימלאים, שאיננה דומה לאף מכללה אחרת בארץ.

בנושא חינוך הילדים – פתחנו קורסים לכתובה יוצרת, לכיתות א' – ד'. היינו המוסד הראשון שהתחיל ללמד את נושא המחשבים, וזה משום שאני חושב שההסתדרות חייבת להוביל מהפכה טכנולוגית, שאנשים ידעו שהקונוטציות ההסתדרותיות אינן רק שברייה, "כור היתוך", וא.ד.גורדון. אנחנו חייבים לשנות את הדימוי.

ובתחום אחר – הקמנו תזמורת כלי-נשיפה לכל הגילים – מילדים ועד בני 65; תיאטרון קהילתי; חבורת זמר; להקת מחול, שזכתה לא מזמן במדליה בפסטיבל בינלאומי, ושנדמה לי שהיא כיום להקת המחול היחידה השייכת למועצת פועלים. ההסתדרות לא יכולה, לדעתי, להתקיים בלי כל הדברים הללו. היא חייבת, לכן, לשנות את סדרי העדיפויות שלה, כדברי לואיס קרול ב"עליזה בארץ הפלאות": אם תרוץ – תישאר במקום. אם תרוץ שבעתיים – תתגבר. ההסתדרות חייבת, לדעתי, לרוץ מהר שבעתיים. להפוך לגוף דינאמי בעל יוזמות חדשות, כיוון חדש. אם לא יעשו שינויים בזמן הקרוב מאוד יהיה מאוחר מדי. צריכה להיעשות רביזיה מיידית, לדוגמה בתפישה של חברת העובדים. במקביל צריכים מזכירי מועצות-הפועלים להבין שהם אחראים לכל הקורה בתחומם. כל מועצה צריכה "לקחת" יוזמה, ולהתאים את מערכת הפעילות שלה לנתוני היישוב, תוך הידברות עם מזכירי המועצות האחרות. לא ייתכן, למשל, שבערים סמוכות יהיו שש קבוצות כדורגל של "הפועל" המתחרות זו בזו.

דבר אחר – חייבים להזרים דם צעיר להסתדרות. אם תישאר אוכלוסיית חברים מבוגרת בלבד, אוכלוסייה שמטבע הדברים היא גם בעלת צרכים רבים יותר, לא תהיה אפשרות לספק לה את כל השרותים.

ברור שהסיבה הראשונה להצטרפות להסתדרות היא קופ"ח. לכן צריך להקדיש משאבים וזמן-מחשבה על-מנת לשפר שם את השרות. בנוסף, אין ברירה אלא לשנות קונספציה, ולשכנע להצטרף לקופ"ח בעזרת סוכנים. אי-אפשר להמשיך לעבוד כמו שעבדו ב-1960 ולפני זה. התחרות בין הקופות כיום היא גדולה מאד.

בתחום התרבות, ניתן לקרב את הנוער להסתדרות באמצעות פעילות חברתית-תרבותית-חינוכית. למשל, לקראת המעבר האפשרי לחמישה ימי לימודים, אני מציע הפקת תוכנית לימודים בשם "עבודה". תוכנית שתהיה מיועדת בשלב ראשון לכיתות ג'ח', ואחר-כך לגילאים צעירים יותר, כמובן בשיתוף עם משרד החינוך. התוכנית צריכה לכלול בנוסף לחלקה העיוני גם חלק מעשי, כמו ביקור בבית-דפוס – לכיתות הנמוכות, וביקור בבנק ובאיגוד-המקצועי לכיתות הגבוהות יותר.

להסתדרות יש עוצמה רבה, היא שולטת בגופים רבים, במשאבים אנושיים וכספיים. היא חייבת לקבוע לעצמה יעדים, לקראתם יצעדו כל הגופים ביחד. אליהם יופנו כל המשאבים. רק בדרך זו יהיה סיכוי שההסתדרות העובדים העבריים תחזור למקומה הטבעי ככוח חזק ומוביל. ואני מאמין שכך יהיה.

ההסתדרות כיום, היא גוף חשוב כל-כך, עד שאילמלא היה, צריך היה להמציא אותו. וזה, כמובן, בניגוד לדעתם של אלה הטוענים שאחרי עשרות שנות פעילותה, יש להוציא אותה לפנסיה. דעתי בענין הפוכה – יש לחזק אותה, אבל לא בסיסמאות. המלים "סוציאליזם, שויון ואחוות עמים" הן לא יותר ממלים יפות, שאם אין לצידין "קבלות", איש לא יאמין בהן יותר.

בזמנו, נהגתי לבקר במוסדות שונים של ההסתדרות. בשעות הבוקר המוקדמות ראיתי גימלאים עומדים בתור לקופת החולים, בשמש ובגשם. ממתנינים שתיפתח דלת המזכירות, כדי לקבל מספר. כאשר נכנסתי לתפקידי, כמזכיר מועצת הפועלים החלטתי שלא יתכן שיימשך המצב הזה. לא ייתכן שאנשים ייצטרכו לבזבז יום שלם על שהייה במרפאה. לכן הרכבתי צוות מיוחד לפתרון בעיית התור. "ישבנו" על הנושא משך מספר חודשים, ולבסוף, בשיתוף עם צוות המרפאה, קבענו את "שיטת הזמן המתוכנן". התחלנו בכך כניסיון במרפאה אחת, במשך חצי שנה. לאורך תקופה זו היו במרפאה מתנדבים יומיים, שסייעו גם לצוות וגם לחולים להתרגל לשיטה. בהתחלה היו בעיות רבות – מספר קווי הטלפון לא הספיק, אנשים לא רגילים היו להתקשר טלפונית, ועוד. כיום השיטה מיושמת על-ידי מרכז קופת חולים בקרוב למאה אחוז מהמרפאות בארץ. כלומר, אם הסיסמא היא "עזרה הדדית", צריך לעמוד פרעון מעשי של הדברים מאחוריה, משום שההסתדרות איננה רק איגוד מקצועי. עיסוקה גם בתרבות ובקהילה. היא חייבת להיות מעורבת בתחומים אלה. ומועצות-הפועלים הן "מחוששים" של ההסתדרות, ומשום-כך חובה עליהן לטפל בתחומים רבים כמו – נעמ"ת, מעונות ילדים, תנועת הנוער-העובד והלומד "הפועל", ועוד ועוד. אני יכול להעיד על פעילותה של מועצת פועלי גבעתיים בכמה מתחומים אלה. לגבי "הפועל" לדוגמה, החלטנו "ללכת" על ספורט ייצוגי אחד – הכדורסל. כיום יש לנו שבע עשרה קבוצות כדורסל, החל מילדים ועד בוגרים, וכן נמצא אצלנו בית-הספר הטוב ביותר בארץ לספורט זה. אפילו מחר"ל באים לכאן ללמוד. גם בענפי ספורט אחרים קיימת פעילות תוססת. באלופות השחייה האחרונה, למשל, זכינו באחת-עשרה מדליות. בקשתות, שהוא ענף ספורט לכל המשפחה, אנחנו

מסע אל מלאות ההווה



נים לאחר שהעיררה היהודית עברה מן העולם, שנים לאחר שעקבותיה נמחו גם מן הספרות העברית המתהווה, מתחולל הפלא של "רחוב הטומוז'נה". כקוסם המניף את שרביטו מבעלי יצחק אורבך אורפו מנכחי הזיכרון הלאומי עולם יהודי אבוד, הוויה ורוחשת חיים, תוססת ומרהיבת עיניים בצבעיה. הנושא הנושן, שפירנס מאות סיפורים ורומנים בספרות העברית והיידית מתגלה הפעם בלבוש שונה, רענן ונקי מאבק של אנאכרוניזם.

חלפו כעשר שנים מאז ראו אור סיפורי הטומוז'נה לראשונה. היום כבר ברור, כי המפנה שהתחולל בכתיבתו של אורפו, שסימניו נתגלו עוד ב-1975 ב"בית לאדם אחד", הוא סימפטום של ממשק תופעה רחבה ומהותית בספרות הישראלית. ספרותנו, כאבחנתו של גרשון שקד במחקריו ההיסטוריוגרפיים, מתפתחת בדרך דיאלקטית. משמעות הדבר: חזרה מן המרחב הישראלי אל הזמן היהודי, הטבוע בחזקה בזיכרון הקולקטיבי.

מבלי להיכנס במסגרת מצומצמת זו לניתוח התופעה הרחבה שציינתי קודם, מתעוררת שאלה עקרונית ביחס למהלכה של יצירת אורפו: מדוע זנח את "מרחב המחיה" הטבעי, הישראלי כל-כך, של דמו-יותיו (בעיקר איזור צפון ת"א הזרוע בנייני דירות חסרי השראה), ופנה אל עולם שגווע, המוכר היום לרבים מאתנו רק מן הספרות היפה והתעודית?

נחפש את התשובה לשאלה זו במסתו של אורפו "הצליין החילוני". משה זו נתפסת, ובצדק, כמסה ארס-פואטית, הניתנת בידי הקורא מפתחות להבנת עולמו הרוחני של מחברה, והחושפת את המצע האידיאי שעליו מושתתות יצירותיו. בדברי ההקדמה לשבעת פרקיה עומד אורפו על ההבדל המהותי שבין הצליין החילוני ובין "התלוש" העברי מן הסיפורת של ראשית המאה. "הצליין החילוני כבר אין לו מציאות", טוען אורפו, "מעולם לא הכיר מציאות שלמה בתוך עצמה". "התלוש" שונה ממנו. המונח עצמו כבר מקפל בתוכו את ההנחה בדבר קיומה של איזו מציאות, ולו גם רחוקה,

שעדיין רוחשת בתודעתו כזיכרון חי. מספרי ראשית המאה חיו את השבר הטראומטי, אך לאחר הניתוק הפיזי עוד נצרו בזיכרונם עולם יהודי, אף-כי זה אבד להם לנצח. לאורפו ולבני דורו, מופי השיכחה, לא נותר דבר. הם איבדו, למעשה הדחיקו, גם את זיכרו של אותו עולם. הצליין החילוני, כניסוחו של אורפו, ניצב מול היעדר. הוא הקיץ בתוך הישימון, וכבר אין לו לאן להפנות את מבטו, לא בזעם ולא בנוסטלגיה.

ביצירות שקדמו ל"רחוב הטומוז'נה" נטה אורפו לטפל בדמויות החיות בתוך ישימון רוחני. למעשה, היו כולן השתקפויות של גיבור אחד: האדם המודרני, במחזורו למו פגום וריק מאמונה. במחזור סיפורי "רחוב הטומוז'נה" ניסה אורפו להתמודד עם היפוכו של היעדר, כלומר להעמיד מלאות של הוויה ודמויות נטועות בעולם ישן, שלכאורה לא איבד עדיין את ביטחונותיו.



העבר המחוק קם כאן לתחייה, אך לא בדרך השיחזור המדויק והנאמנות למציאות שהייתה, אלא בדרך של בריאה מתוך התוהו, "זיכרון שבדתי", כדברי אורפו בראיון, עם צאת המהדורה הראשונה של הספר.

בתפיסה זו של האמנות, כמעשה בריאה, גם נפתח מחזור הסיפורים. תיאור האב, המגלף בני-אדם קטנים מעץ ומשחיל אותם על חוט ואח"כ מעיף אותם באוויר לכיוון עליית הגג, אינו אלא פארודיה על בריאת האדם. פארודיה אכזרית, משום שהאמן-הבורא שולח את יצוריו מעוותי הצורה לאבדון, מייד לאחר שסיימו לשעשע אותם.

יש להדגיש, האב מעוצב בספר דווקא כדמות ממוצעת וחסרת-הדר (בניגוד לדמותה המלכותית של האם), המקרינה פשטות עממית ואירוניה עצמית יהודית. ואולם בפתיחה המיתית, בעלת ההשלכות הקיומיות, הוא מגלם תפקיד של אל, הנוהג בשרירות-לב ובקנאות.

את העכברים שלכד במלכודות הוא דן לשריפה, ואף מבצע את "גזר הדין", כבאקט פולחני קדום. האם גורלם של אנשי העץ שונה? הללו אומנם נמוגים למעלה באוויר, אולם הילד, העוקב אחר מעופם של היצורים לעבר עליית הגג המסתורית, עומד על הקשר בין גורלם לגורל העכברים: "לפעמים הם שורקים משם כמו עכברים בוע-רים" (עמ' 11). האין כאן משל גרוטסקי על חיי אדם?

הפתיחה עשויה ללמדנו אפוא, כי גם בסיפורי "רחוב הטומוז'נה" תתגלה נטייתו של אורפו על עבר העיצוב המטאפיזי או הפאנטסטי, המוכר לקוראיו היטב מיצירות קודמות, ובמיוחד מן הנובלות שלו. אלא שהפעם אין אנו חשים ב"משחק ההפשטות" האינטלקטואלי, המאפיין את הנוסח האלגורי. בסיפורי הטר' מו'נה נדמה, כי הפאנטסיה מבקשת לכטא איזו תחושה עזה של ממשות, הרחוקה מכל ערטילאות. ההנמקה לנוכחותו של המיתוס טמונה בדמות המספר, המשחזר את עולם ילדותו מנקודת תצפיתו של ילד. חוויותיו של הילד הן חוויות מיתיות, ועולמו הוא עולם ראשוני, שמרכיביו שאובים, בין השאר, מסיפורי המקרא.

הילד חווה את סיפורי הבראשית כממשות חיה, והם מזדמנים לו כגבולות העיירה בערבוביה מקסימה, שאין בה מוקדם ומאוחר. גן-העדן, נוח והמבול, יעקב אבינו הצולע על ירכו - כל המרכיבים הללו, ואחרים, שזורים בהתנסויות היום-יום.

בהופעתם של מיתוסים בסיפורי ילדות אין, כמובן, כל חידוש. התופעה הפכה כבר לקונוונציה ספרותית. אף למיתוס הילד-האמן מסורת ארוכה בסיפורי ילדות, ו"רחוב הטומוז'נה" אכן מצטרף גם מסורת זו. סימניו של המיתוס האישי, המגולל את צמיחתו של הילד-האמן, פזורים כמעט בכל הסיפורים. המספר מוקף בדמויות של "אמנים", המנחילים לו את מתנת האמנות: האב, המגלף כעץ והמעצב דמויות מעיסת לחם, האם החולמנית, השרה שירים על הדוקטורל שלה, הדודה בליומצי, המספרת את סיפורי המשפחה אגב קליעת צמתה הארוכה, טוליין, המנגן בכינור, ומאירקה הספר, המספר סיפורים ושר שירים.

אבל, העיצוב המיתי של סיפורי הטומוז'נה אינו משרת רק קונוונציות ספרותיות, הנהוגות בז'אנר סיפורי הילדות. כאן התופעה מהותית הרבה יותר. שכן באמצעות המיתוס מתעלה העיירה ליפקייב למדרגת עולם יהודי מלא ושלם, או ליתר דיוק, לדימוי של עולם יהודי, כפי שהוא שמור בזיכרון הקולקטיבי. זוהי נוסחת הקסם, המאפשרת לאורפו להתמודד עם הנושא הכאוב הזה.

הוא מקפל את ההווה היהודית בתוך בועה, הצפה מחוץ לזמן, מחוץ להיסטוריה. שעונו חסר-המחוגים של האב מבטא את על-זמניותו של העולם הזה, כשם שהכישורים של אהרון דריי ושפרה שטיי, השזורים בהתמדה את חוטי הזהב והכסף, מבטיחים את קיומו, את דופק חייו.

אולם מסעו של אורפו מן היעדר אל מליאות ההווה מפגיש אותו מחדש עם היעדר. שכן, העולם היהודי בסיפורי הטומוז'נה, כמו גם עולם הילדות של הגיבור-הילד, אינו עולם מתוקן ומושלם. זהו עולם פגום ההולך ומתערער. גן-העדן הוא בגדר אשליה בלבד. הדמות הצליין-חילונית מופיעה גם כאן. האם, דמות רומנטית מובהקת, מעוצבת אומנם כארכיטיפ של האם הגדולה, כאישה ברדיצ'בסקאית, שכוחות אדירים טמונים בה, ועם זאת היא זקוקה לגואל, לדוקטורל שלה, שלעולם לא יגיע. נתן אפרסמון, גואלה של אטקה, אף הוא לא יגיע.

מסיפור לסיפור מתמוטטים ביטחונותיו של העולם המופלא הזה, ואט-אט הולך ונחשף היעדר שמתחת לציפוי היפה. עליית-הגג אינה שער לשמים, אלא מקום של גרוטאות, אבק וצחנה, "והכל סביב ריק ומכוער ודבר אין" (עמ' 83). דמותו המפחידה של הסב, היושב כאלוהים על כסאו, ובכוח גבותיו, כך נדמה, הוא מסוגל להביא שואה על העולם, מתגלה כקליפה ריקה, מרגע שדודה בליומצי קובעת את הדיאגנוזה הרפואית, שסבא הוא צמח. אהבתם השלמה של קוקה הזונה וניומה החולה מגיעה לסופה האכזרי, עם מותו של האחרון. נסיונותיו הנואשים של הגיבור-הילד להמציא לו ישועה עולים בתוהו, ודומה שמותו של ניומה בזרועותיו מסמל גם את אובדן הילדות.

אורפו מספר על פרידתם הטראגית של האוהבים בסיפור "מעשה אמיתי", אחד משלושת סיפורי הטומוז'נה החדשים, החותם את המהדורה המורחבת שלפנינו. "החיים הטובים", הסיפור שחתם את המהדורה הקודמת, עוסק בדמותו של ארלה, המפיץ ברבים את בשורת החיים הטובים, והוא מסתיים בצפייה לגואלה, בדמותה של האם, היוצאת מדי יום לקדם את פני גואלה. מחזוריות הזמן נשמרת כאן. הסיפור החדש רומז לכליונו של העולם היהודי ומנחית מכת מוות על עולמו של האדם הנאיבי, החי לו בעולם "כתולעת זו שבתוך החזרת", כביטוי של מנדלי. כאן חורג הסיום מן הזמן המחזורי המיתי ונוגע בזמן ההיסטורי. רצח חיליק השמש בתלייה ועלייתו למדרגת קדוש בעיני כפריי הסכיבה אינו מקרה בודד. "אחר כך היו עוד קדושים", כותב אורפו באירוניה מרה. ■

יצחק אורבך
אורפו:
"רחוב
הטומוז'נה -
סיפורים חדשים
וישנים;
ספרי סימן
קריאה,
הקיבוץ
המאוחד; 1989;
143 עמ'.

זה הדבר שחסר לך כל בוקר



דבר

ועוד דבר: חתום מנוי על

צלצל 03-286141 והעתון בביתך כל בוקר

אל הנהלת "דבר" / אגף השווקים רח' שינקין 45 ת"א, ת.ד. 199, מיקוד 61001

שם משפחה..... שם פרטי.....

מקום העבודה..... טלפון בעבודה.....

את העתון יש לספק (כתובת פרטית).....

רחוב..... מס'..... כניסה.....

מספר תיבת הדואר..... טלפון בבית.....

חתימה.....

סטודיו מתנה שנעים לקבל ולחת - שי חודשי לך או לידידיך

מנוי שנתי לסטודיו עכשיו ב-90 ש"ח וז חוברות במחיר של 50 והמשלוח על חשבוננו

לכבוד - סטודיו המרכז לאתנויות גבעת חביבה, ד.ג. - 37855 - ברצוני לקבל לביתי את סטודיו למשך שנה (זו חוברות)

שם _____
כחובת _____ תיקוד _____

מלכון _____

מצ"ב המחאה על סך 90 ש"ח

תאריך _____ חתימה _____

ברצוני להעניק במחנה מנוי שנתי לסטודיו (זו חוברות)

שם המקבל _____

כחובת _____ תיקוד _____

שם הנוחן _____

כחובת _____ תיקוד _____

מלכון _____

מצ"ב המחאה על סך 90 ש"ח

תאריך _____ חתימה _____

חתום על פוליטיקה

אנו מזמינים אותך להצטרף אל מנויינו!

נא שלחו לי את "פוליטיקה"

"פוליטיקה"

ת.ד. - 23075

תל-אביב 61022

12 גיליונות במחיר 90 ש"ח

6 גיליונות במחיר 50 ש"ח

שם _____

כתובת _____

מיקוד _____

מצייב המחאה ע"ס

נא חייבו את כרטיס האשראי שלי

מספר כרטיס ויזה/ישראכרט _____

תאריך תוקף הכרטיס _____

מסי תעודת זהוה _____

להשיג בדוכנים ובחנויות העיתונים

מנוי אפשר להזמין גם בסלמון 5101991, 5101604-03.

ניתן לרכוש את גיליונות העבר: 7 ש"ח לגיליון.

הופיע

פוליטיקה

המצב

דן מירון על שנאת הרב שך / יונתן שפירא על מקור כל הצרות / חנן חבר על בריחת האינטלקטואלים / שולמית הראבן מנתחת את משה צבי נריה / אמיל חביבי: מדוע נשארתי אופסימיסט / יוחנן פרס מתחשבן עם שינוי השיטה / אריה נדלר על הפסיכולוגיה של ה"נמאסתם" / תיק משבר מאת בועז שפירא ומנחם רהט / שלמה נקדימון / ליאון שלף / יורם ברונובסקי / גיל הראבן

אריאל הירשפלד: זהות ישראלית חדשה?

פוליטורוק: אביגדור פלדמן, זאב שטרנהל, סבר פלוצקר, פנינה להב, יואל אליצור, אילן קרן

טעם: רחל נאמן, מיכאל הנדלזץ, שרה חניסקי, רני טלמור, ציונה שמש

עורך: גרעון סאמט

יורם קניוק:
"אהבת דוד";
הספריה החדשה,
הוצאת הקיבוץ
המאוחד סימן
קריאה;
275 עמ';
1990



יורם קניוק

בונה עולמות ומחריבם



פרו של קניוק זכה למספר אינטרפרטציות. הרווחת מכולן היא זו של פרופסור פרי, המסוכמת על גבי העטיפה: "אהבת דוד — רומן על חייו ומותו של גיבור לאומי, אישיות חידתית וכריזמטית, אינו ביוגרפיה ואינו היסטוריה כפשוטן. הוא מעלה את האירועים למדרגת 'דימויים' ותקפותו כלפי המציאות היא במישור העקרוני...תחום הבידיון ואיזור הדמדומים שבין הריאליסטי למיתולוגי. הדור שנולד מלא-כלום, בניו של אבות שניסו לקפוץ מתוך ההיסטוריה היהודית אל התנ"ך ומסתיים בהתנחלות ובדוד; דוד שחי את מיתוס המדבר והכנענות בניגוד לגיטו — מגיע אל שברונו. 'היהודי' שנדחק שב ועולה. אך בינתיים, במהלך הספר, נכבש המחבר למיתוס שהוא שוקד על ניפוצו בכאב".

דבריו אלה של פרי, פרט למשפט האחרון, הם בהחלט תיאור ממצה של הספר וגיבורו ועם זאת משהו נשאר בלתי-מפוענח כתום הקריאה. פרי קורא לזה ה"אישיות החידתית והכריזמטית" של הגיבור, אך האם אפשר להסביר את החידתיות של הספר באמצעות אותה חידה, ומהו ההסבר לה עצמה? לרגע נדמה כי לסיפור זה יאים דבריו של מקבת,

במערכה החמישית: "It is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing" במלים אחרות הסיפור הוא סיפורו של עולם שחבר והתמוטט, שגם בו רב "הזעם והחיימה" ואף ההרג והרצח, ככציטוט מן המחזה ההוא, אולם השאלה המרכזית היא: מהי "המשמעות" של כל זה ומדוע? חלק מהתשובה מספק לנו פרי בדבריו, אך לדעתי חלק אחר ממנה נשאר נעלם מתחת לפני השטח (וגם מעיני מבקרים אחדים) ודורש הסבר נוסף. הסבר זה טמון, לדעתי, ככל שהדבר מתמיה, במעין "תשתית-מיתית-קבלית", הארוגה בספר. במאמר זה ננסה להבהירה, כמימד נוסף של פרשנות.

תשתית מיתית

הערה מקדימה על התימה היסודית (וגם הז'אנרית) של הספר עשויה להעלותנו על הדרך להבנתו. כפי שכבר הוגדר, כמובאה שהבאנו בפתח הדברים, זהו ספר העוסק במיתוס — במיתוס הצבר ובמיתוס

הציוני. העיסוק במיתוסים איננו מיוחד לספר זה בלבד של קניוק, והוא תופס חלק נכבד גם בספר קודם שלו — "היהודי האחרון", הקשור ל"אהבת דוד" בנימים רבות. כבר היהודי האחרון שם, הגיבור אבנעזר, הנזכר גם בספר זה, מקושר עם חטיבה-מיתית-קבלית באמצעות "הסיפור הנורא של יוסף דילה ריינה" (המבקש להביא את הגאולה על ידי שבירת כנפיו של השטן סמאל). קשר זה לאגדה הקבלית אינו מקרי, הן מכיוון שהקבלה, לפי עדותו של גרשום שלום (כל התייחסויות אליו להלן מתבססות על ספרו "פרקי יסוד בהבנת הקבלה וסמליה", מוסד ביאליק 1976) היא בית-היוצר הגדול של המיתוס בהגות היהודית, והן מכיוון שעיקר עיסוקה של הקבלה הוא במיתוס הגאולה, שהוא במידה רבה גם נושא של ספר זה. ננסה לראות כיצד מתקשרים הדברים:

הסמל המרכזי ב"אהבת דוד", בנוסף לסמלים רבים אחרים (בדמויותיהם של אבנר, שאול, מיכל ורבקה) הוא כמובן דמותו של דוד. התמיהה העולה מן הקריאה ביחס לדמותו הבלתי-מתפענת של הגיבור, טמונה כבר בעצם דרך המסירה בה הוא מתואר. הכל מובא מפיהם של דוברים שונים (מיכל "אמרה", חנקה "אמרה", דוד "אמר" וכו') ולא מפיו של מספר כל-יודע. כלומר, הדברים נמסרים מנקודת-ראות חיצונית כביכול, ללא שום תיאור פנימי של הגיבור. וכאמת, דמותו של דוד לא רק שכמעט ואינה מתפתחת, אלא שאינה זוכה גם לשום עומק או תוכנה פסיכולוגית. הסיטואציות השונות עם נשותיו, ילדיו, חבריו, פקודיו וכו', לא רק שהן סתומות ומזוהות משהו, אלא שהן חוזרות על עצמן ללא שינוי, או לכל היותר על-פי דפוסים קבועים של תגובה. ואכן הניסיון לתפוס את הדמות בדרך פסיכולוגית נועד לכישלון, וזאת כיוון שאין לנו כאן עניין בדמות ספרותית במובן המקובל, כי אם בסמל מיתולוגי הכפוף לחוקיות משלו: הסמל, מחד-גיסא, אינו ניתן לעולם למיצוי מלא, ומאידך-גיסא הוא חייב להישאר קבוע פחות או יותר כדי לסמל את הכלול בו באורח יציב. ההבנה של דמותו של דוד אפשרית לכן רק דרך הארת הסמל, וזה מצידו ייתכן, כפי שנראה לי, רק מתוך פיענוח הסמל הקבלי המרומוז בו.

דיין — בעל מידת-הדין

הרמז הבולט המיידי כלול כבר בשמו של הגיבור ההיסטורי שדוד מסמלו — הוא משה דיין, כלומר מי שהדין מרומז כבר בעצם שמו. המדרש הקבלי הידוע מספר לנו על ריבוא עולמות שהיה הקב"ה בונה ומחריבן ושקדמו לעולם הנכבד בו אנו חיים. עולמות אלה, שביקש



הבורא להעמידם על מידת הדין, לא יכלו לתקון בגלל חומרתה של מידה זו, והיה צריך לערכה עם מידת החסד כדי שיתקיימו. מעניין, שלקראת סופו של הספר, שם המחבר בפיו של דוד דברים בקשר לבריאת העולם, הנסמכים על הקבלה וקשורים בתורת "צמצומו של האינסוף" (הוא האל כפי המקובלים) כדי לאפשר את הבריאה: "פעם קראתי איך אלוהים לפי תורת הקבלה צמצם את עצמו לנקודה. היינו נקודה כזאת. כל ההיסטוריה של עם-ישראל הצטמצמה לכוח קטן היולי, היינו קטנים, עכשיו גדלנו, גם אני אשם בזה לא מעט, ופתאום התרכך קולו, הנקודה המצומצמת שהיינו פעם היתה מקור כוח" (257).

הדברים בקטע זה מקדימים מעט את המאוחר, אבל הם שייכים גם לכאן: מעשה הבריאה, אם בריאת העולם ואם בריאת המדינה, קשור ביציאה מן הכוח אל הפועל, מן המצב הטהור (הוא "הטהירו" כפי המקובלים, או הנקודה "ההיולית", "מקור הכוח" כפי דוד) אל המציאות הברואה, המחייבת את שיתופה של מידת-הדין הקשה, ההכרחית בכל מעשה, אלא שלא מעט סכנות והשחתות כרוכות בה. שכן מידת הדין, בקבלה היא גם תחום הרע, אשר קשורים בה כוחות האש והחרון. כוחות אלה, נוטלים חלק גם באקט הצמצום, הקודם לבריאה, בשל יסוד הדין המגביל שבהם, שאי-אפשר לה בלעדיה. "ומכאן ששורש הרע נעוץ בסופו של דבר במהותה של הבריאה עצמה" (גרשום שלום, שם, עמ' 209).

מאדם ראשון ועד קין

התיאור שהובא עד כאן הוא אך מרכיב אחד בתמונה כוללת יותר, שחלקה סמוי וחלקה גלוי. בחלק הגלוי אין כמובן להתעלם מאירוע בולט ומרכזי והוא לידתו המשיחית של דוד, מתוך ליל סערה, ברקים ורעמים: "ביום השמיני, כשהגיע המנהל, הביט בתינוק וחלשה דעתו. אחר-כך קרא, הוא נולד נימול, ככה נולדים משיחים" (23). אילו ביקש קניוק ליצור מיתוס ארץ-ישראלי בלבד, שאינו נשען על "תשתית קבלית" עמוקה יותר, אלא, נאמר, על זו המקראית בלבד, הרי שלידיה משיחית זו היתה מעוררת אך גיחוך. שכן כל ניסיונותיה כולן — חלום השייח, התקפת הערבים, מותו של דוד חנקין שדוד נקרא על שמו, התעלפותו של אפרים, ולידה מתוך אירוע קוסמי כביר — הן זרות ומנוגדות לרוח הסיפור המקראי הצנוע על בחירתו של דוד. ברור

הספר קרוי
"אהבת דוד"
אבל באורח
פרדוכסלי הוא
כא להצביע על
העדר האהבה של
גיבורו הראשי.
ובלא אהבה
אפשר לנצח
כמלחמת-תקופה
אבל אי-אפשר
לבנות מדינה
ולהבטיח את
המשך חייה
הנורמליים. דוד
בנה עולמות
והחריבם, בשל
העדר אותה
מידה הנסמכת
לשמו בכותרת
הספר, ובשל
היפוכה של אותה
מידה המצוייה
בשמו ההיסטורי.

דוד בסיומו של הספר, הוא לא פחות דרמטי מלידתו המשיחית: דוד הוקן והחולה מסתגר בחדרו עם האוסף הארכיאולוגי יקר הערך שלו. ברגע האחרון הוא מבקש למסרו למוזיאון המדינה, אולם לא כמתת חסד (מידה זו אינו מכיר), אלא בתמורה לשני מיליון דולר כמזומן. הכסף מוכא עד לאון חלונו והוא טומן את השטרות בכדים שעוד נותרו בחדרו ומעלה הכל כאש. סמלי העולם שהקים, הכדים כסמל לקשריו הרחניים לארץ הזו ולעברה, והכסף, כסמל לכוחו ולעוצמתו החומרית, הופכים לאודים עשנים וחריבים. הגיבור המיתי, המתואר על-ידי קניוק, אינו זוכה לתוכנה או להארה המאפשרת לו לשרוד מעבר לתפקיד ההיסטורי שהוא ממלא. אפשר שנסכיבות חייו, כמו נסכיבות חייו של דוד ילידי הארץ אותן הוא מסמל, לא הכשירוהו לכך. יאנק, לעומתו, מסמל את הגיבור המיתי היהודי, שדווקא סבלותיו לאורך הדורות עשוהו אנושי ורוחני יותר, ולכן מוכשר יותר לחיים ובעל יכולת שרידה, נציגו של "דור הביניים", הלל, הוא דור החלוצים-המייסדים שבספר, אומר על קברו של אפרים, אביו של דוד: "פרויקה, ידידי היקר לי, רעך בגדו בך...יחד יכולנו לבוא כאן בריאה חדשה, אבל אצלנו לך הדרך ועזבת אותי ולבדי לא הצלחתי...ומה יצא מכל הרעיונות שלנו? דוד חדש, חזק, אמין לב, אבל חף מנדיבות, ממחשבה מקורית, למלחמה כן, לא לחיים" (195).

מדרשי השם

הספר קרוי "אהבת דוד" אבל באורח פרדוכסלי הוא כא להצביע על היעדר האהבה של גיבורו הראשי. ובלא אהבה אפשר לנצח כמלחמת-תקופה אבל אי-אפשר לבנות מדינה ולהבטיח את המשך חייה הנורמליים. דוד בנה עולמות והחריבם, בשל היעדר אותה מידה הנסמכת לשמו בכותרת הספר, ובשל היפוכה של אותה מידה המצוייה בשמו ההיסטורי.

המחפש את הגאולה. אבל שלא כדוד העושה זאת באמצעים כוחניים, מבקש היהודי — כמו בסיפור דילה ריינה, הנזכר בספר ההוא של קניוק — לעשות זאת באמצעים רוחניים. הוא אומר למיכל: "חשבתי, לו היה לי שופר הייתי תוקע, ואנשים היו פותחים חלונות וצועקים, מה אתה תוקע באחת כלילה, בשתיים כלילה, והייתי יודע" (שם). דוד מתעב את היהודי הזה כמו את הפליטים-הניצולים, שבהם הוא רואה אבק אדם, והוא אומר למיכל: "מי היהודי המסכן הזה?", אולם מיכל, שכבר בשלב זה בסיפור התפכחה מדמותו "ההרואית" ו"הכובשת" של דוד משיבה לו: "אם תקרא לו עוד פעם יהודי מסכן, אגלה לאנשים איהו נכל יש להם בתור גיבור לאומי" (שם, שם).

אין פלא שיהודי זה, בניגוד לדוד, יודע גם לאהוב וגם להשפיע רוח: "מיכל לפעמים היתה הולכת להיות עם יאנק...היא גילתה מה מעט ידעה על רוח אמיתי, על אהבה שאינה מבקשת דבר. היא אמרה לחנקה, בזכותי שנים על נער השעשועים של הציונות ועכשיו מצאתי את היהודי האחרון, מצאתי הגיון של גוף ורגש ולב...האיש לא רוצה קרבות, לא רוצה הילת גיבורים, נזקק לכל הכוח שבבעולם כדי לשרוד במקום שדוד לא היה בו מעולם, והוא רוצה רהיטים יפים, מיקסר, מכונת חדשה, שטיח נאה, ערב שקט על מרפסת...לאהוב הוא רוצה וגם לא אכפת לו אם אשיב לו אהבה" (244).

אם לסגור את המעגל בו פתחנו, ניתן לומר כי דמותו של יאנק היהודי מסמלת כאן את "מידת החסד" שאין לעולם קיום בלעדיו לעומת "מידת הדין הקשה" של דוד. הכריאה כרוכה, עפ"י ההשקפה הקבלית, כנוכר, כאקט של צמצום, כלומר בדין, אולם קיום העולם, על-פי אותה השקפה, אי-אפשר לו במידה זו בלבד. החיים הנורמליים, חיי היומיום ואפילו השאיפה לגאולה כאחריתם, אותה מייצג יאנק בספר, דורשים את מידת החסד, הפיוס והאהבה. מותו של

המיתוס עמו הוא מזוהה: "שופך דמים" לעומת מי שדמו "נשפך", "רודף" לעומת "נרדף", "מנצח" לעומת "מובס", וכו', אבל הניגוד המעניין ביותר, ולכך נגיע לבסוף, הוא בין דוד "אובד" לעומת דוד "שורד" של "היהודי הנצחי".

דוד אינו איש-צמא-מים דווקא, וגם לא היפוכו. בעיקרון הוא אדיש לשאלות ערכיות, ומכיר אך בתוקפן של העובדות, כמאמר הפסוק הקשור גם הוא בשמו (של הגיבור ההיסטורי דין) — "אין לדיין, אלא מה שלפניו", כלומר, זה מצב הדברים וכך יש לפעול: "הם (הערבים — ע.ל.) רוצים את הדם ומכנים לשלם בדם, ואני חייב לחשוב כמהם" (172). לאחר פעולת תגמול בכפר ירדני, שבה נהרגו אזרחים רבים וקמה מהומה בארץ ובעולם, מחפה עליה דוד ואף משקר בעת הצורך וכשיחה עם המנהיג (בן-גוריון) הוא אומר: "נשפך דם? מתי לא נשפך כאן דם!... ככה בונים מולדת" (173).

אין כאן שאלה של טוב או רע, אלא מידת-הדין היא הפועלת: "הוא אמר להם, גדעון, אבימלך, שמשון, הם לא היו טובים או רעים, הם היו חלק מן הארץ הזאת, אלברט שוייצר באפריקה יכול להיות טוב או רע, אלברט שוייצר לא צריך לבנות מולדת. שמשון היה זנאי, אבימלך רוצח אכזר, דוד בעל תאוה ערמומי ובוגד... דוד היה מלך גדול חרף הפרשייה עם בת-שבע" (181). כמלים אחרות, דוד אינו פועל על-פי מידה אישית כזאת או אחרת, אלא על-פי מידת הדין המיתית, הכלולה מטבעה כמעשה הבניין והדרושה בשעה זו. אלא, זה צידה האחר של התופעה, הוא בה-כמידה מכשיר עיוור בידי הנסיכות ההיסטוריות וברגע שההיסטוריה מסיימת את פעולתה באמצעותו, כרגע בו מוקמת המדינה ומושג השלום עם מצריים, קורסת דמותו ומתמוטטת כאותו גולם מיתי שבוראו הוא זה שגם נוטל את נשמת אפו.

יאנק — בעל מידת החסד

לעומת דמותו של דוד — דמות הצבר הישראלי, מציב קניוק בשוליים, אך באופן אנטי-תיטי מובהק למדי, את דמותו של היהודי הגלותי או ההיסטורי — הפליט, ניצול השואה, השורד, אך האנושי כל כך. דמות זו מגלם בספר יאנק, מאהבה של מיכל, אשתו הראשונה של דוד (היא רות דין ההיסטורית), התופס את מקום בעלה לצידה לאחר גרושיהם — "לפתע חשה עליזה משוחררת, הביטה באיש שחמד אותה לראשונה בחייה כאילו היתה פרח נדיר. הוא לא חיפש אח מת ברקע, הוא לא חיפש קשרים בקדמוניות הארץ, היהודי הביט בה כאילו היתה אשה זרה שנקלעה לכאן בטעות..." (243). זהו אותו "היהודי האחרון"

לפיכך שאין לנו עניין כאן ברובד המקראי בלבד, שכן ללא מיתוס הגאולה המאוחר יותר (של משיח בן דוד) אין להבינו. אבל בכך לא תם העניין. במישור הסמוי יותר קשורה דמותו של דוד גם לדמותו של קין, רוצח הבל אחיו. אחיו של דוד, עמוס, נהרג בהיותם יחד בשדה והגיבור מתואר כיותר מאחראי לרצח זה. האב אפרים אומר: "הכל פה תנך, שוב קין הורג את הבל" (36). עמוס היה, כמוכן, נער יפה תואר ואהוב, ואילו על דוד אמרו ש"הוא חייב לגעת לפני שהוא אוהב, והוא חייב למעוך לפני שהוא מתרכך. ופחדו ממנו" (שם).

יתר-על-כן, דמויות ההורים, אפרים וחנקה, מתדמות לאדם ולחווה. הן מהוות כיון ממנו מתחיל כל סיפור הראשית. בעקבות חטא הבגידה באידיאלים השיתופיים והחלוציים של הקבוצה, הם מגורשים, או עוזבים אותה עזיבה שהיא בכחינת יציאה "מגן-העדרן": "הלל אמר לחנקה, אפרים לא יהיה לעולם מה שיכול היה להיות לו נשאר פה. אנחנו היינו הגלעין שממנו תקום יום אחד אומה חדשה, אולי מדינה... אפרים לא יהיה דובר התקומה הזאת" (26).

אבל טוב, כדי להבין טוב יותר את דמותו של דוד על רקע שלשלת הדורות הזו, עלינו לחזור אל העניין הקבלי, המאיר באור שונה, הפוך מהמקראי, את דמותו של קין. לפי הקבלה, טוען גרשום שלום, נשמתו של קין היא "נשמה גדולה" ושורשה הוא בכתף השמאלית (הוא צד הדין) של אדם הראשון, ואילו שורש נשמתו של הבל, (הוא האח עמוס), הוא בכתף הימנית (הוא צד החסד). ועוד מעיר שם שלום, הערה מעניינת: "לנשמה הגדולה יש שדה-כוח-מאגני המשפיע על סביבתו". בלשון ימינו הפוליטית היינו קוראים לכך פשוט "כאריזמה", שגם היא תכונה מובהקת של דוד בספר זה.

דוד אובד ודוד שורד

אפשר לתהות מדוע בחר קניוק לאפיין את גיבורו כך — כדמות נטולת אהבה, נטולת חוט-שדרה מוסרי, חסרת רצון אמיתי משלה, חסרת יכולת לחיים שהיינו מכנים נורמליים, ונעדר כביכול ערכים הומאניים. ברור שלא הצמידות לכרוניקות היסטוריות אלו שהן חייבו זאת, שהרי אין הוא כותב כדבריו את מה שהיה, אלא את מה שעלול היה להיות. אין ספק שהדבר קשור בתיזה הכללית יותר של המספר, הרואה את הדור הארץ-ישראלי, יליד הארץ, דור השחרור והתקומה ככזה בתוקף הנסיכות ההיסטוריות והמיתולוגיות אליהן הוטל. הישראלי, גיבור המיתוס הציוני, מעומת כאן עם היהודי, גיבור המיתוס הגלותי, ותכונותיו של כל אחד מהם נגזרות על-פי

גד יעקבי

אל

מחוז החפץ פֶּכַר אֹלִי אֵינִי חֶשׁוֹב
וּבְכָל זֹאת שְׁמַע בְּפִרְךָ הַנִּפְתָּלִת, אֵל
תְּחַמֵּק מִהַיְשִׁירוֹת הַפְּשׁוּטָה. אֵל
תְּחַמְסֵר לְעֶרְמָה, לְשִׁקֵּר הַחֲלָקֵלֵק. אֵל
תִּפְל בְּרִשְׁתָּהּ שֶׁל הַנוֹחוֹת הַמְרַדִּימָה,
הַקּוֹנָה שֶׁקֵּט שֶׁל פְּתוּי מִתְעַב. אֵל
תָּבוֹא בְּקִהְלֵם שֶׁל רְעוּלֵי פְּנִים וְנִפְשׁ
עֲזִי מִצָּח, מְלַחֲכֵי פִּנְפָּה, חֲכָמֵי אֲחִיתֶּפֶל.
חֲשֵׁב עַל שְׂאִמְרוֹ לָךְ לִילוּתֶיךָ
בָּבוֹא יוֹם אַחֲרוֹן, כִּשְׁהַכֵּל מִצְטַלֵּל
כְּמוֹ בֶּקֶר שֶׁל קִיץ עַל הַיָּם.

יאהתווס ומה"תווס

זאתה

מסה

לוי אריה שריד (לייבל גולדברג) — יליד פולין. עלה ארצה ב־1938. בין 1945 ל־1947 שימש כשליח הצלה בפולין ובנרמניה מטעם הסוכנות והקיבוץ המאוחד. ב־1979 יצא ספרו "החלוצי והנעוּת־הנוער בפולין בשנים 1939-1917". בהוצ' עב' עובד. כעת הוא עובד על המשכו המתייחס לאותו נושא בשנים 1949-1939.

א) פתרונות פשטניים לבעיה סבוכה

ב עיית המחירת בוילנה היא מהפרשיות הסבוכות שבתנועת ההתנגדות היהודית. מאוחזים בה היבטים בתחומים שונים: ההיסטורי — הגורל השונה של השארית בוילנה לאחר ההרג בפונאר. השילוחים למחנות עבודה באסטוניה במקום למחנות המוות בטרבלינקה, באושוויץ ובמחנות דומים להם. האידאי — עיקרון ההתגוננות בתוך הגיטו שהורתו ולידתו בוילנה. המעשי-אופרטיבי — התנאים המיוחדים של שני היערות בהם התרכזו הפרטיזאנים יוצאי וילנה, נארוץ' ורודניקי.

הפיתרון הצ'יק-צ'אקי, שבו טמון הסוף כביכול לכל הצרות והפרוענות — בהליכה ליער — לגן-העדן הירוק שיגאל מייסורי הגיהנום של הגיטו. פיתרון זה הוא פשטני לחלוטין ואיננו עומד במבחן העובדות. כך פשטנית היא גם הקביעה במאמרו של זוהר כי "בוילנה היו התנאים הרבה יותר טובים מאשר במקומות אחרים". דבר זה יתברר בהמשך. פשטנית היא הצגתו של גנס כצדיק, כאבא טוב הנפגש עם שליחי הפרטיזאנים ומברך אותם: "לכו ילדי והצליחו וכו'". את יחסו האמיתי של גנס ליציאה אל היער לא הכיר, כנראה, המחבר. היה זה יחס שלילי ומאויים, שקיבל צורה מוחשית בניסיון המאסר של חבר מטה הפ.פ.א. — יוסף גלזמן. ההבדל בין "שני" הגנטיים הוא בכך, שבעת שיחתו של הראשון מהם עם שליחי הפרטיזאנים, הוא רצה פשוט להיפטר מן הצעירים שלא מבני וילנה שהיו לגביו מיטרד במערכת היחסים שלו עם הגרמנים. ואילו גנס האחר, לאחר ניסיון ה־24 ביוני של יציאת קבוצת פרטיזאנים ובתוכה צעירי וילנה, הוא זה שכניס אסיפות בהן אמר: "אני מעמיד את עצמי במקום נויגבוואר... הייתי משמיד את כל הגיטו. צריך להיות אידיוט כדי לאפשר עתודה של פרטיזאנים". הוא עצמו חייב, כך אמר, לשמור על לויאליות הגיטו כל זמן שיחזיק מעמד. בכך החלה מלחמתו ביציאה אל היער, שהיתה מסוכנת בעיניו אף מן המחירת. במאבקו זה נכשל, שכן לאחר פרשת ויטנברג ודווקא בימי פיקודו של קובנר החלה היציאה הגדולה אל היער, שבמהלכה יצאו למעלה מארבע מאות אנשי פ.פ.א. מספר הפרטיזאנים שיצאו מוילנה (יחד עם הלוחמים של הארגון השני "במאבק") מוערך ע"י ארד ב־600-700 איש. זהו המספר הגדול ביותר של פרטיזאנים שיצאו מאיזושהי עיר בפולין הכבושה על-ידי הנאצים.

ב) ההתגוננות בגיטו והאתוס של הנוער הציוני-חלוצי

לפי התרשמותי, קטרוגיו של זוהר מרוכזים בשני נושאים: (1) "הדוקטרינה של מפקדת

פ.פ.א., כלשונו — "נשארים עם ההמונים עם עששיות מלאות חומצה". (2) המחדל של אי-היציאה ליער כמקום הצלה ולחימה באשמת המנהיגות, כלשון הכתוב אצלו: "לו היה למחירת מנהיג של ממש בימים ההם היה מבין מיד שאין כל סיכוי ליצור התנגדות ממשית בתוך הגיטו... וזאת היתה טעות גורלית".

אכן, "הטעות הגורלית" של מיקוד ההתנגדות בתוך הגיטו היתה נחלתן של התנועות הציוניות-חלוציות בכל מרכזיה של פולין הכבושה, בהם היתה קיימת. את קווי האשמה יש לתלות ללא ספק, במיתוס "תל-חי" ו"ההגנה" עליו היו אמונים חניכי התנועות מגיל ילדות. המיתוס היה לאתוס, לצו מצפוני-מוסרי. בנושא זה לא היה הבדל בין הגיטאות שבהם נכשל המרד ובין הגיטאות המעטים, שבהם הגיע לידי ביצוע או מומש בחלקו או שבעת החיסול הפך לפריצה מגדרות הגיטו לעבר היערות (בעיקר, בספר המחירת של פולין). בכל מקום היה הקול אחד.

בוארשה אומר יצחק צוקרמן: "אני כמעט בטוח שיכולנו להוציא מגיטו וארשה הרבה יותר לוחמים אולם פחדנו מפני כל סדק המוליך לנסיגה לאחור... רק מתוך כך לא הכינונו בעוד מועד לא בתים ברובע הארי, לא מכוניות ולא אנשים שידעו להוביל מתעלות הביוב... ראינו את עצמנו כמחירת יהודית שזומן לה גורל טראגי... כי באה שעתנו מבלי שנראה תקווה והצלה".

סיפוריה של צביה (לובטקין) מלא אמירות על מוות שיציל את כבוד העם ובושה על חוסר תגובה: "מיואשים ומדוכדכים, בעיניים מושפלות ומלאי בושה ישבנו אובדי עצות... מתוך שרצינו במוות שיהיה בו משום נקמה והצלת כבוד העם". וכך נשאר בחיים בווארשה מ־500 לוחמי הא.י.ל. כמאה בלבד, ומהארגון הרוויזיוניסטי עשרות בודדות.

בקראקוב, בקבלת שבת לפני ההתקפה על "צייגאנריה", שכונתה בפי החברים "הסעודה האחרונה" השמיע מנהיג המחירת, דולק ליבסקינד, את "משא האחרית" שלו: "זכרו זאת! אנו צועדים בנתיב המוות. מי שחושק בחיים אל יבקש זאת אצלנו... כך מוכרח להיות ואסור להצטער על משהו" (ימים מספר לאחר מכן נרצח עקב הלשנה).

כביאליסטוק פונה מרדכי טננבוים אל חברי "הנוער הציוני" שגברה אצלם המגמה לצאת ליער: "לו יכולנו לכבוש כמאה קילומטרים מרובעים של יער... מה טוב. אך גם אז לא היינו עוזבים את הגיטו, כי זוהי בגידה לאומית". בלשון זו התבטא גם דובר הרוב באסיפה הדרמטית של קיבוץ "תל-חי" כביאליסטוק — הרשל רוזנטל: "משפטנו נחרץ, לא נשארה אפוא בשבילנו אלא התנגדות קולקטיבית בכל מחיר". זה היה

גם הלך הרוחות של הרוב ב"השומר הצעיר" כביאליסטוק.

בכנדין כותבת חייקה קלינגר, מנהיגת "השומר-הצעיר" ב"יומן הגיטו" שלה: "יכולנו למרות הכול לרקום איזה קשרים ולהצטרף לאיזה פרטיזאנים. וכן יכולנו למצוא מקלט לכל אנשינו בצד הארי. אלא שלא יכולנו לבחור בדרכים אלו... יותר מכל הכאיבה המחשבה בדבר עם שלם שנרצח ויחד עמו ירצח, חלילה, כבודו וערכו האנושי". בכנדין ב"קיבוץ בורוכוב" היתה גם פרומקה. לא הועילו הפצרותיה של חברתה צביה, השליחים מקושטא שבאו להצילה, אותה ואת חבריה. היא סירבה: "מקומי", אמרה לבלדר האחרון, "עם החברים... לא אעזוב אותם". פרומקה הוצאה מהבונקר פצועה ומפרפרת פרפרתי גסיסה, המגף של החייל הגרמני שעלה על פניה שם קץ ליסוריה. ועוד בכנדין. האנקה בורנשטיין, בת יחידה להוריה, ברוכת כשרונות, ראש "גורדוניה". היא ועוד חמישה חברים, שקיבלו דרכוני חו"ל שהצילו לפני-כן כמה מחבריה, סירבו להשתמש בהם. היא מצאה את מותה באושוויץ בימים הראשונים לבואה.

בצ'נסטוכוב: רבקה גלאןץ, מנהיגת "דרור" וראש הקיבוץ. לאחר דיכוי מרד גיטו וארשה, הפצירה בה צביה לבל ינסו ללכת בדרך של וארשה, שיצאו אל הפרטיזאנים. והיא ענתה לה: "גם אנו רוצים להישאר עד הרגע האחרון עם בני עמנו". במרד הכושל בצ'נסטוכוב היתה היא האחרונה שירתה את הכדור האחרון שבאקדחה.

ונוסיף גם זאת: רבים הגיטאות, בהם התכוננה המחירת למרד בזמן חיסול הגיטו. והמרד לא פרץ מסיבות שונות — בשל ההפתעה שבאקציה, או הטעיה (כמו ברנוביץ, סארני ועוד). מכל מקום היציאה ליער התרחשה ברוב הגיטאות במועד מאוחר — יום-יומיים לפני חיסול הגיטו, בעת החיסול ולאחריו. במקומות אחדים שולכה היציאה ליער בעת החיסול במרידה (ניסביז', ליאכווה, קלצק, טוצ'ין ועוד). כך החליטו המנהיגים. בכל המקומות לא היה "מנהיג של ממש". כך או אחרת רק מעטים נקטו יוזמה ליציאה לפני החיסול, ביניהם גם מנהיגים שנרצחו באכזריות על-ידי הפרטיזאנים (כמו ראש היודנראט בז'טל, העו"ד אלתר דבורצקי, הירש קפלנסקי ועוד רבים). ומשהו נוסף הנובע מן האתוס, שבא לכיטוי חד ב"איגרת לשומרים", שכתב אבא קובנר סמוך לאירועים (בסוף 1943 או בתחילת 1944): "פ.פ.א. בניגוד למוצא האישי של היחיד, הציב את המוצא הכללי במאבק... פ.פ.א. לא יכלה לנטוש את ההמונים הצפויים להשמדה ולבחור לעצמה — לקומץ הנוער המאורגן, את התנאים הקלים יותר (כיציאה אל היער). דבר זה היה בעינינו פשע". נימוק זה איננו של קובנר

שקטעים ממנה הוקראו במפגש הבריגאדה, ב-16 ביולי, שהיה מוקדש לוויילנה (עיקרים של הדברים הובא במאמרו – "ניסיון ראשון להגיד"; ילקוט מורשת; ט"ז) היו שם שתי מכונות ירייה, רובים, אקדחים, רימוני יד, הרבה בקבוקי מולוטוב מתוצרת עצמית ותחמושת. כל זה הוצא ממחסנים בהם עבדו חברי הארגון והוכרחו לגיטו. מסופר שם על פעולות חבלה גדולות. קבוצה בת ארבעה חברים הוציאה מכלל שימוש 315 תותחים (האחים גורדון, ברוך גולדשטיין, זלמן טיקטין). רכבת טעונה טנקים ותחמושת עלתה באש על-ידי התקנת מנגנוני הצתה זעירים. ברוך גולדשטיין, הצנוע והבלתי נלאה בביצוע רעיונות חבלה, השחית 345 מנגנוני זניט ו-90 מכונות ירייה. רימון-יד הושלך לפי עצת ראטנר בידי חייל בלתי מנוסה לעבר מחסן תחמושת, וכך עלו באש מיליון וחצי כדורים. בפעולות אלו היה גם קורבן – זלמן טיקטין, שנתפס כשעל גופו פצצים, סרטי כדורים למקלע ורימונים. הוא מת מפצעיו כאשר ניסה לברוח. לפני מותו לחש: "איך האב זיי אין דער אדמה, חברים, נקמה!" נעשתה פעולת חבלה גדולה ברכבת צבאית גרמנית מחוץ לוויילנה על-ידי ויטקה קמפנר (קובנר) באמצעות מוקש מתוצרת עצמית. ויטקה היתה גם זו שיצאה עם עוד חברה לפוצץ את תחנת החשמל בוויילנה, והיא זו שנתפסה בשליחות המטה לוויילנה ונחלצה ברוב תושייה ואומץ-לב מזרועות הגסטאפו ובשובה ליצר הביאה אתה כמה עשרות יהודים, והיא שיצאה יחד עם זלדה וסוניה מאריסקאר להציל את שרידי

המשך בעמ' 26



ביערות נארוץ'. כבר היציאה של הקבוצה הראשונה בראשות גלזמן החלה ברגל שמאל. 9 מ-35 חבריה נהרגו: כעונש נתפסו ונרצחו 32 בני-ערובה ממשפחות ההרוגים ואחרים. לא עברו חודשיים והגדרו היהודי "נקם", שמנה 250 איש פורק, ונלקחו מהם הנשק, הפרוות, הבגדים והנעליים. בעת מצוד הגרמנים על העיר הופרדו היהודים ונאלצו לחפש דרך הצלה לבדם. לגלזמן, שהצטרף לבריגאדה הליטאית וארגן בעת המצוד קבוצה שמנתה 35 איש המר הגורל: כל הקבוצה נרצחה (פרט לכחורה אחת שניצלה). 130 יהודים שהופקרו נרצחו גם הם. קבוצה של שבעת חברי "השומר-הצעיר" שלא השלימו עם סידרת ההשפלה והקיפוח לאחר שובם, יצאה לחפש בסיס אחר. ששה מהם נרצחו בגרזנים על-ידי איכרים באחד הכפרים בהם נשארו ללון, ורק אחד מהם ניצל לאחר מאבק. (שלמה קנטורוביץ'-קנת, חבר בית זרע). אך בתקופה האחרונה לפני סיום המלחמה באיזור השתפר המצב בנארוץ' לאחר התערבות הרשויות המפלגתיות. טוב יותר היה מצבו של הבסיס ביערות רודניקי, 60 ק"מ מוויילנה, שהוקם בימי חיטול הגיטו בוויילנה. ברם, גידול מספרם של הפרטיזאנים היהודים עד לכ-300 איש (לבד מ-180 הפרטיזאנים היהודים יוצאי ליטא שהיוו גוף פרטיזאני נפרד) הטריד את מנוחתו של מטה הבריגאדה שמפקדו היהודי היה יורגיס זימן מרובנה. מטעמים פוליטיים היה המטה מעוניין להקטין את מספר היהודים ולהביא לבסיס רוסים וליטאים (ואילו קובנר שיגר את שליחיו, בניגוד להוראות המטה, להביא יהודים שנותרו במחנות העבודה בוויילנה), וכן נמשכה כל הזמן מדיניות הקיפוח בחלוקת הנשק. הניסיון "לסחוב" שקי נשק מן השלל המוצנח הביא להדחת המטה היהודי. על קובנר אף הוצא גזר-דין מוות על-ידי ראשי הנ.ק.ו.ר. גזר-דין זה הומתק על-פי פקודה ממוסקבה וקובנר הורד בדרגה. פיצוי מה על מדיניות זו של "פן ירבו" מצאו הפרטיזאנים היהודים בלחימה ובפעולות החבלה שבהן הצטיינו.

(ד) על "העששיות המלאות חומצה" באוגוסט 1942 ישבו ארבעת חברי המטה של הארגון הלוחם בווארשה ותכננו את קרב ההתגוננות בחמשת האקדחים, וכמספר הזה רימונים, שהוגנבו אליהם לאחר מאמצים כבירים. אלא שסל תפוחי-האדמה בו הוטמנו הנשק והתחמושת נתפס על-ידי הגרמנים ונושאת הסל, חברה צעירה, בת 16, נורתה במקום. כלי הנשק שהיו ברשות הארגון במרד אפריל על-פי צוקרמן: אקדח לכל לוחם, עשרה רובים, אקדח תופי, כמה מוקשים, כמה עשרות רימונים וכמאה פצצות מתוצרת עצמית כמותן "עששיות מלאות חומצה". בנשק עלוב זה יצאו אל מול מכונת ההשמדה האדירה של הגרמנים. ובוויילנה? נראה, כי בוויילנה היה מצב הציווד טוב יותר. לפי קובנר, בחוברת "אש און פלאמיץ"

בלבד. הוא מובא על-ידי פעילים שונים. דברים כאלה אומר גם יצחק צוקרמן: "הרשאים היינו להשאיר את הגיטו בודד, מיותם מכוח עלומים... לעזוב את הורינו, ילדינו, את החלשים והחולים, את מקומות היצירה שלנו? הרשאים היינו לעזבם לטרף וללכת למקום שבו המלחמה מרובת סיכויים יותר?"

בכירור הנוקב – יער או גיטו – כחוג המחותרת של "השומר-הצעיר" כביאליסטוק, עמדו על-כך הדוברים הראשיים – זרח זילברברג ואדק בוראקס. שניהם נימקו את התנגדותם ליציאה ליצר בכך שאין לנטוש את הזקנים, הנשים והטף לגורלם – גורל צאן לטבח, ובוראקס היקשה: "הזהרו פיתרון ציבורי-לאומי להשאיר את הגיטו הבלתי-מאורגן לנפשו ולומר: אנו את נפשנו היצלנו? היכן האחריות לעם ולדברי ימיו...? כיהודים הורגים אותנו וכיהודים נשיב מלחמה. רק לתשובה מעין זו נודע ערך בהיסטוריה". זהו אפוא קול האתוס החלוצי. זעקת "נון פוסטמוס". אחרת אי-אפשר.

ג) היציאה ליצר – ההיבט המעשי

האומנם היו בוויילנה "תנאים הרבה יותר טובים מבשאר המקומות?" האם יש מן המציאות העובדתית במסופר על-ידי זוהר, שכאשר התחילו במחתרת לחפש דרך ליערות, היו הדרכים סגורות, וקבוצה שיצאה חמושה ליערות נארוץ' במרחק 40 ק"מ מוויילנה לא הגיעה ליעדה? טעית, מר זוהר. ראשית, הדרכים לא היו סגורות כלל. מה-25 ביולי, יום יציאת הקבוצה הראשונה של פ.פ.א.ו, ועד ה-18 לספטמבר 1943, חמישה ימים לפני החיטול הסופי של הגיטו, יצאו ליעדם 250 חברים. אפילו בעשרת הימים 18-8 בספטמבר יצאו והגיעו ליערות נארוץ' חמש קבוצות ובהן 150 איש. שנית, הקבוצה הראשונה שבראשות גלזמן אכן הגיעה ליעדה, אך סבלה אבדות, כפי שיתברר להלן (טעות אחרת: יערות נארוץ' הם במרחק 200 ק"מ מוויילנה ולא 40).

ולנושא עצמו – העובדות מאשרות את שכתב קובנר באיגרתו לשומרים: "עתה יכול אני, לאור הניסיון המר, לקבוע בכל ההחלטות שלרוב אנשי ההמון היהודי שנידונו לכליה אין ולא היה מקום בין הפרטיזאנים ביער. רק כמה מאות צעירים יכלו למצוא ביער מקום, אבל בשביל ההמונים?"

מתברר, כי הפעולה הפרטיזאנית של וילנה היתה רחוקה, רחוקה מאוד מן "התנאים היותר טובים". זו היתה דרך קשה, כואבת ואף מלאת אסונות. כזה היה הניסיון הראשון של ראש בית-ר בוילנה, מראשי ארגון "המאבק", שיחד עם קצין המשטרה פריד יצא ב-24 ביוני ליערות נאצ'ה. כמעט כולם נרצחו בדרך, וכן נורו, בפקודת קיטל, 67 יהודים ממחנה ביאלה-ווקה, שששה מעובדי הצטרפו לקבוצה. אחרי זה חוסל המחנה כולו כפתיחה לשרשרת רציחות וחיטול של המחנות האחרים בסביבה. ביחוד לא שפר חלקו של הבסיס המרכזי

המחנות האחרונים לפני חיסולם. וכבר הכינה עצמה למות בגרון שבה הסתתרה עם מלוויה, ורק בזכות האיכר הטוב שלא גילה את מחבואם ניצלה. אינני יודע אם היא אמרה או לא אמרה לאנשי הבטליון השני, כי מהמטרה היהודית נודע לה שעומדים לשחררם; אבל, מה שלא היה — יש לכבד את מסירותה ואת נכונותה לכל קורבן מעבר לכל התחשבות אישית.

ה) מדוע לא היה מרד בגיטו?

נסכם את הסיבות בקצרה לפי עדויותיו של קובנר:

1) ההתקוממות המובטחת לעת חיסול הגיטו לא התאפשרה עקב השינוי בתוכניות הגרמנים — שילוח היהודים מווילנה למחנות העבודה באסטוניה ולא לפונאר או למחנה-מוות אחר כלשהו. יהודים חזרו וסיפרו ששם חיים ועובדים.

2) שלושה דברים שלא שיערום התרחשו: א) מאז פרשת ויטנברג התברר שההמונים לא ששים אלי קרב. ב) רוב הלוחמים חיפשו כיוון אחר לנסיגה ליער. קבוצות קבוצות יצאו ליער על דעת המטה עוד לפני ימי ספטמבר, ואז הסתמנו, לדעת קובנר, שני מהלכים — מהלך אחד: של העברת מירב הכוחות ליערות. ומהלך שני של השארת גרעין למקרה בו יבואו הגרמנים ויתקיפו את העמדות. וכך לאורך כל השבועיים של ספטמבר.

3) כבר בתחילת החיסול נתפס הבטליון השני ונשאר רק חצי מן הכוח.

4) בישיבת המטה האחרונה הצביעו שניים למען לחימה: קובנר ונציג הרוויזיוניסטים. נציג ה"בונד" אמר ש"150 לוחמים ביער חשובים יותר מהגנה על אלף יהודיות" (טויונט יידענעס). היה ברור שאין עם מי ללכת, ובכל זאת נשארו 90 איש בעמדות וחיכו לבוא הגרמנים, והם שהיו האחרונים על החומה.

5) מלבד שהות קצרה לא היו גרמנים בגיטו. ביום הראשון היה הנשק בסליקים ולא היה סיפק בידי השליחים להביאו כדי לצייד את כולם. הגרמנים נעלמו מיד לאחר פיצוץ הבית בסטראשון 12 ומאז לא נראו יותר. את מלאכתם עשה גנס בקבלו את האחריות על מהלך תקיין של החיסול. כלומר הברירה היחידה היתה — מלחמת אחים עם המשטרה היהודית. עם זאת ציפו הלוחמים האחרונים כי "הגרמנים יבואו ויחדרו לעומק ויהיה אפקט אש מקסימאלי", אך הגרמנים לא באו, כי ביום האחרון לחיסול הגיטו, ה-23 בספטמבר, הסתננו ידיעות, על השמדתם של הגרמנים את העמדה האחרונה. הברירה אז היתה בין התאבדות מרצון לבין יציאה ליער והמשך הלחימה שם. קובנר בחר ביציאה אל היער. מאז פרשת ויטנברג לא היה כל מגע עם גנס או דסלר. המשטרה היהודית הקיפה את העמדה

כדי למנוע התנגשות. לא היו הסכמים בתחילת החיסול ולא בסופו. גנס נרצח על-ידי הגרמנים ב-14 בספטמבר. דסלר ברח לבונקר שלו ב-18 בספטמבר. מי פתי ויאמין כי הלוחמים האחרונים יסמכו על הבטחות כלשהן וישבו ויחכו להצלחתם בששת הימים האלה.

כדורתה מעלילה הוא הסיפור שאבא קובנר וחבריו מהמטה חיכו רק לרגע בו יוכלו להסתלק מן הגיטו "והכל כדאי על מנת להישאר בחיים ומותר כמובן גם לבגוד". ההיפך הוא הנכון: חברי המטה — יענקל קפלן וחבויניק נתלו בכיכר רוסה. רוניק יצא עם הקבוצה האחרונה ליערות נארוץ'. אבא קובנר היה האחרון שיצא עם קבוצתו ליער. בסיכום: קובנר היה מן הראשונים, אם לא ראשון, בהקניית התודעה של ההשמדה הקרבה ובאה, והאחרון להצלה לאחר שלפניו יצאו 300 מחברי הארגון ליערות. פתיחותו למהווייהם של חבריו — ללכת ליער ולהמשיך שם בלחימה — השאירה בחיים כמה מאות לוחמים, שלא כלבד שהתאפשר לחלק גדול מהם להילחם באויב האכזרי אלא גם להיות ראשונים בפתיחת המאבק על יציאתם של היהודים מגיא ההריגה — "יציאת אירופה", שאבא קובנר היה מחזויה ואבותיה. לא בוגד אס-כן חלילה, כי אם לוחם עז-נפש המגלם פרשת חיים מרתקת ומאבק יקר ונשגב. ■

שלום רצבי

בְּאֵין תְּפִלָּה

מְלִים
כְּמוֹ מִים שֶׁהֵם שָׁקֵר
אֲתָה שׁוֹתֵת בְּזָכוֹנֶיךָ,
וְהַעֲיִנִים
בְּשֶׁגֶם הֵם מִים
מְלֻחָחִים
שׁוֹתֵתוֹת דְּמָעָה
בְּהִגּוֹתוֹ תְּפִלָּה שְׁכָר לֹא יָבֹאוּ בָּהּ. כֶּף
מִתְּפַתֵּל בְּאֵהָבָה
שׁוֹאֵל, מַה
הַחַיִּים
הַגְּדֹלִים מְעַלֶּיךָ יוֹנְקִים, מַה
הַשְּׁעָה
שְׁכָר זֵדִים שְׁבוֹת
רִיקוֹת מֵאֵהָבָה
אֶל עֶצְמֶן
רוֹחֲצוֹת בְּגִקְיוֹן פְּפִים, אֲתָה מוֹחָה דְּמָעָה
בְּשֶׁגֶם הִיא
מִים
הוֹלְכִים מִמֵּים

שָׁבֹא חֲשֹׁבוֹן עִם קוֹנָה אֲנִי מְצִיר לְעֶצְמִי
צוֹרוֹת אַחֲרוֹת כְּמוֹ יָד
שְׁאוֹחֹזֵת יָד, עֵין שְׁנַעֲצָמָת
עַל עֵין, וּמַחֲשֶׁבָה
שְׁבַצְפְּרִינִים שְׁבוֹרוֹת מְטַפְּסָת
עַל קִירוֹת הַלֵּילָה
שְׁאִין אַחֲרָיו

■

בְּכַח, בְּתַבּוּנַת־פְּפִים
וּבְאִשׁוּיֹת נִבְקַע לְבָהּ
הַקּוֹרֵד
שֶׁלֹּא
תִּדַע כְּכֹר,
כֶּף נוֹגֵעַ רַק בְּצֵל צֵלָה
אֲתָה רוֹאָה מִיִּשְׁהוֹ
עוֹמֵד אֶצֶל הַדֶּלֶת
מִצֵּל
עַל שְׁהִיָּה
וְעַל שֶׁלֹּא יִהְיֶה
עוֹד, וְהַיָּדִים
בְּבוֹשָׁה
כְּמוֹ בְּחֵטָא מִתְּפִירוֹת בְּתוֹךְ
בְּשֶׁרֶךְ, בְּצִאתְךָ בְּאֲחֵרִי

סוֹדְקוֹת
אֵת שְׁאִינְנוֹ
עוֹד

■

שָׁבוּ אֵינֶךָ,
וּכְכֹר הַנְּשָׁמָה
מְעֵלָה עֵץ
נִשְׁכָּר אֶל הַחֲלוֹן,
וְאֵין לוֹחֵשׁ
בְּגִינָה,
כְּמוֹ צִפּוֹר מֵאֵד מְרַכֶּזֶת
בְּמִנוּחָתָהּ, בְּמַעוֹף פֶּתָאם
עַל גְּבוּל הַפְּנִים
וְהַחוּץ
אֵיךְ לְאֵטוֹ
הוֹפֵךְ
לְצַעֲקָה
שְׁהִיָּה רַק לְפָנַי רַגַע חֲלוֹן

■

עֲכָשׁוּ שְׁכָר
לֵילוֹת
עַל לֵילוֹת
אֲכָנִים מִתְּדַרְדְּרוֹת
בְּמַסְדְּרוֹנוֹתֶיהָ שֶׁל מַחֲשֶׁבָה שִׁיּוֹם
אֲתָה מְשַׁכֵּיב לְיָדְךָ,

רַק עֵינַיִם
מִהֶפְכוֹת
אֶל פְּנִימָן צוֹפִיּוֹת
אֶל יוֹם יָבוֹא. וּבִינְתַיִם
חוֹתֵךְ אֲכָרִים
אֲכָרִים מִתוֹךְ נְשָׁמָה

הסערה מתרגשת

הסערה מתרגשת, ואנו לבדנו על ספון הבית החורק הזה. בטרם הפלגנו השכילו הידעונים לפרש את האותות. אף על פי כן הרמנו עגן. עכשו השמים השפילו כמעט כגבה ראשינו, המים עמומים כעינו של דג מת וכבספורים הלשנים אני כופת עצמי אל ההגה המשתפע ואת, כמו צפור עיפה, מתרפקת על לבי הפועם, האנושי.

מרכז קהילתי

בחדר ההמתנה של המרכז הקהילתי אני כותב שיר, לא על גיר אלא בחדרי לבי. הבקר קר מברגיל, ארץ ישראל רחוקה כמו הזית סמים ויהודיות שמנות, קולניות, טופפות פנימה והחוצה, בנעלי-פרוה גבוהות-עקב, מרטיטות פלחי עכוזיהן כקריש.

לפני שנים רבות קראתי ספור על גאון שחמט שבתא כלאו שחק עם עצמו במחשבה, כי לא נתן לו לוח, ונצח בכל המשחקים. בחדר ההמתנה הזה אני יודע מראש שהפסדתי לכל בעלות-הבשר מן הפרברים. כשהשיר מתפרץ מתוך חדרי הלב כצפור ברואה למחצה, הוא מכה בכנפים לא גמורות על חלונות המרכז הקהילתי, ואז, פצוע, נשמט לרגלי יהודיות רוטטות הממותחות אותו בעקבי נעלי-הפרוה שלהן, פעם כבואן ופעם בצאתן.

מבעד לקרקעית הזכוכית

זמן ומקום אינם יכלים לערב אפלו לזמן ומקום. קיץ נצחי נסוג נכלם בפני הסתערות חרף בלתי-צפויה, ועל החוף נותרו משלכים כתפוזים שגמלו ונשרו נערי הזהב ונערותיו, אצבעותיהם פשוקות בתחנונים. אתה, המבקש לשמר את הזמן כגביש ענבר גם בגליון עתון מצהיב, נע ממקום למקום כתיר רעב למראות, כורה און לשירת סירוגיות הגוועת במרחק היס: מבעד לקרקעית הזכוכית דגים ואלמגים מעצמים הרבה מעבר לגדלם הטבעי, אהבה וחיים מתנפצים ומתאחים עם תנודות הזרם, לא בזכות עצמם.

כלבי הירח

אני מכבה את סיגרית הירח על מאפרת גופי סלמנדרה חסינת אש עיני הסנה הבוער ופי כשלדג הזה שולה דגי זרון מן המים.

כשכלבי הירח נובחים שמש הזכרון כדור אש זכוכית הדממה חורצת אלפי לשונות אור.

עיני אגם בברבורים שקטים כפת דם אדמה השמש בכיס הירח אין צפרים השמים היו כפת סלע קרח.

השמש כפת דם אדמה. פתאם כדור רעם פלח את חזה בדממה. בים סגירי. מה יעשו אזוכי שיר? לשוני זכת דבש שיר ועיני חלב יונים.

שמש עיני כערמונים קלויים באש שעלים קטנים מחבלים בכרמי מצבי בסר האהבה. כלב הירח נובח.

עץ סן-מרטין

כלואה במגדל השן של הקומה הרביעית פורחים צפרים סן-מרטין כמו עץ גבה בכח המדמה של הכתלים הריקים תמנת צפור לחופי הים השקט בלי גלים הפעם פורשת כנפיה שמה קץ לחייה תלויה כגבור טרגי על עץ סן-מרטין.

שמש בצל התאנה חנוטה פגריה סוגה כשושנת המים דקה ככנף צפור על משק כנפי הדבור צפור הדממה כוכב נוגה אי שכחה לקט אור זורח סאת הזכרון.

לא משכנות שאננים הים תפס תאוצת גל קרחת יער הדממה ברכי האור נוקשות מקר כלו כל הצפרים מכיס הירח עננים כדלי על צנאר סוס הנפש צוהל על פרעי תרנגלת הגוף בברבורים צפים באגם השכחה.

ציפורה חנה לידר פירסמה לראשונה ב"עתון 77"

זה היה ריאליזם

א זה מן הדברים הקלים לומר דבר חידוש בפירושה של הפואמה שמחת עניים מאת נתן אלתרמן. מאז שנדפסה היתה היצירה בבחינת חידה, שמשכה את פותריה וכל מושך בעט נמשך אליה בחבלי קסם. "שמחת עניים" היא מן היצירות המפורשות ביותר בתולדות השירה העברית. די אם אזכיר כאן עבודות של ברוך קורצווייל, חיים גורי, דן מירון, אידה צורית, אברהם בלבן, בעז אורפלי ורבים אחרים, שהקדישו ליצירה ספרים ומאמרים נרחבים, כדי להיווכח, שניסיון לחזור ולהתמודד עמה ולגלות בה פנים חדשות, הוא כמעט בבחינת משימה בלתי-אפשרית. אלא שזו דרכה של יצירה גדולה, שקוראים המכונים מבקרים, מבקשים לחזור לקרוא בה, לחזור ו"לכתוב" אותה מחדש. זו יצירה כתיבתית, כלשונו של רולאן בָּרֶת, שכל קורא חוזר וכותב אותה מחדש. אנסה, אפוא, גם אני את כוחי בהארתה מזווית ראייה נוספת, אשר נראית לי בעלת חשיבות מסוימת להבנתה ואולי אף להבנת כלל יצירתו של אלתרמן.¹

ב בדרכי הבאים אנסה לעמוד על מקומו של הגורם הדרמטי ביצירה זאת ועל המסר המשתמע ממרכזיותו של גורם זה בתוכה. אמיל שטייגר, בספרו "מושגי יסוד של הפואטיקה", התייחס למה שהוא כינה בשם "יסודות", השונים לדעתו מן המָסִידים או הז'אנרים היסודיים. ההבחנה בין דרמה, ליריקה ואפיקה כמיסידים ז'אנריים לא נאיתה בעיניו והוא הבחין בין יסודות דרמטיים, ליריים ואפיים, המשמשים בערכוביה בכל תבנית ספרותית. כל יצירה מכילה בדרך-כלל את כל היסודות במינוגונים שונים והמינון הדומיננטי הוא הקובע את אופיה הז'אנרי.²

מנקודת ראות אחרת ניתן להסביר את ההבדלים באמצעות תיפקודי הלשון המפורסמים של יעקובסון, ואולי אפשר לומר, שהתיפקוד הפואטי משותף בצורה זו או אחרת לכל יצירה ספרותית ומגדיר את אופיה הספרותי. יצירה היא ספרותית, משום שהתיפקוד הפואטי של הלשון מתבלט בה בצורות שונות. בין שהוא מתבלט במיקרוטקסט כמו בשירה ובין במיקרוטקסט כמו ברומן ובמחזה שבפרוזה. לצד גורם בסיסי זה, יש לומר, שהתיפקוד האָמוֹטיבִי (המדגיש את האני המתרגש ואת העברת המסר מצד האני) קרוב ליסוד הליִירי עפ"י הגדרתו של שטייגר – התיפקוד הקונאטיבי (המדגיש את היחס אל האָתָה, הניסיון של האָני להעביר מָסֵר בעל אופי ציווי לנִמְעָן) ליסוד הדרמטי, התיפקוד הרפָּנְטני (ההתייחסות אל המסומן מצד הדובר) ליסוד האפִי.³

אינני רוצה להכנס להגדרה מפורטת יותר

על היסוד הדרמטי ב"שמחת עניים" מאת נ. אלתרמן.
—
עשרים שנה לפטירתו!

יצירה היא ספרותית, משום שהתיפקוד הפואטי של הלשון מתבלט בה בצורות שונות. בין שהוא מתבלט במיקרוטקסט כמו בשירה ובין במיקרוטקסט כמו ברומאן ובמחזה שבפרוזה.

השונים. הפואמות של פיכמן הן דרמטיות כתבניתן החיצונית, אך רחוקות מן הדרמה בצורתן הפנימית.⁶

לעומת-זאת כל מי שקורא בשמחת עניים שם לב בוודאי לכך, שהדובר השירי עומד תמיד בפני מכשול, אשר דברי השיר משמשים מעין כלי לקעקועו. הדובר עומד ליד "הפתח, הסף, האבנים שלוש, הקבר, החומות הקירות" ומבקש לשבור את המחיצות. כתבנית הפואמה קיים, כידוע, מרחק מטאפיסי בין המת לבין החיים. המכשולים השונים אינם אלא מטאפורות המרמזות על אותו מרחק מטאפיסי, אותו רוצה הדובר להרוס. הרס המכשול בין הדובר לבין הנמען היא המגמה היסודית של הדובר. ביטול החיץ בין הדובר לנמען יבטל את המחיצה בין החיים לבין המתים. השורות הבאות מבטאות ניסיונות מילוליים לבטל אותן מחיצות: "בלילה זה עמדתי בחלון הקר / להיות אתך מבעד לזכוכית / (נ. אלתרמן, הבכי, שמחת עניים, שירים משכבר, ת"א 1961, עמ' 155) "מי עולה מתוך גל כורע, איש רעים להתרועע מה הקיץ ואל מי זה ירעב? את רעיו, אדוני, אל רעיו וכו'" (הזר זוכר את רעיו, 182) הדובר המת מבקש לשכנע את החיים בצדקתו. הוא מבקש להשליט את המתים על החיים.

הרטוריקה של שכירת המחיצה, האופיינית כל-כך למבנה הדרמטי, אליבא דשטייגר, מתבטאת בתחבולות רטוריות שונות. הקו האופייני לרטוריקה זאת, היא הצורה הדקדוקית של הציווי, השלטת במרבית הפואמה. הדובר מרבה להשתמש במשפטים הנושאים אופי אפודיקטי – משפטים שאין עליהם עוררין כגון: "דין הבתים לשקוע, / לא דין הבתים לעמד. דין העינים לגווע, / לא דין העינים לחמוד. / דין הישן לא לקום לעולם, / ודין הנעור לא לנום לעולם. / "שיר השקר, שם, 168); "נפלאים, נפלאים הם חיינו, / המלאים מחשבות של מתים" (החולד, 163); "נוראה אהבת אבות, / עקובה אהבת אשה / (הזר זוכר את רעיו, 183) וכן במשפטי ציווי ברורים ופשוטים: "ואת באלוהים תשבעי, / כי אונים מצרה תשאבי, / ובהגיע עד נפש תרימי קול, אלי האחרון. האחרון לכל. / (גר בא לעיר, 15); "אל תלבשי את שמלת החג / אל תצחקי לעולם / "הזר מקנא לחן רעיתו, 159); "הגישי את עולבִּיךָ לחלון הקר, / הביאי את גרונם בין צפורני, / (הבכי, 156); "בואי בת! לעולם לא יצמח השית, / בדרך בינך ובין העיט!" (שיר מחול, 175); "אל נשכח את אשר אין לשכח, / אל נסלח לאשר אין לסלח, / (כאשר הרואות תחשכנה, 197); "קום האב! קום וטרוף! כי על כן אתה אב!" (תפלת נקם, 199).

אביא כאן פרק (יחידת שיר) מן המחזור הממזג את מרבית התכונות של שירה דרמטית: הן משפטים אפודיקטיים ומשפטי ציווי אופייניים לתפקוד הקונאטיבי בלשון והן רטוריקה דרמטית המבקשת התמודדות עם אָנְטִגוֹניסְט על מנת להכניע אותו. רְטוֹרִיקָה זאת מתייחסת הן אל האנטגוניסט הפנים-טקסטואלי והן אל הנמען המצופה החוץ שירי, הצופה ב"מחזה".

של היסודות השונים, אבל ברצוני להדגיש כמה דברים לגבי מהותו ובמשמעותו של היסוד הדרמטי. היסוד הדרמטי, אומר שטייגר (ומכאן הדרמה כמימוש המתובנת ביותר של היסוד) אינו רוצה למזג בין אני ואתה כדרך היסוד הליירי אלא לשכנע את האתה. לגרום לו לפעול, במידה רבה להרוס את הגנותיו ולהשתלט עליו.⁴

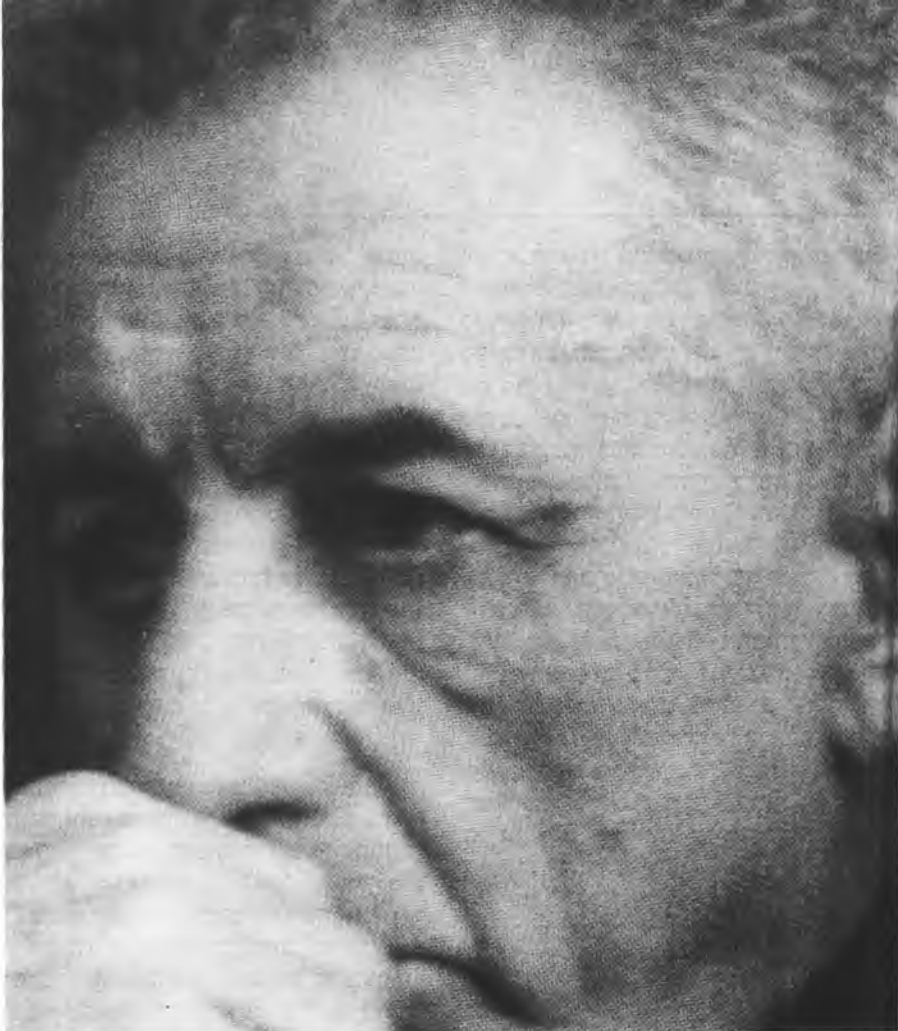
במלים אחרות – התפקוד הקונאטיבי והרטוריקה הקונאטיבית משתלטות על הסגנון. שירה דרמטית או יצירה דרמטית אינה רק דרמה בין הדמויות המאכלסות את התבנית הבדייונית אלא גם דרמה המתרחשת בין המוען לנמען. כשם שמתנהל ויכוח בין הגיבורים המאכלסים את הדרמה וזו התנגשות של כוחות, שבה הפרוטגוניסט מנסה לשכנע את האַנְטִגוֹניסְט ולהשתלט עליו, כך מנסה מי שמבקש להעביר מסר דרמטי, לשכנע את צופיו וקוראיו ולהתמודד עמהם.

ג כדי לסבר את האוזן, אפשר כבר לומר שהשירה הנבואית היתה דרמטית רובה ככולה. היא ניסתה לשכנע את הנמען הקרוב (קהל השומעים), וממילא גם את הנמענים הרחוקים, הווה אומר את אותם קוראים או

והשירה!

שומעים, שאינם נוכחים בשעת הנאום והופכים למאזינים שאליהם פונה רטוריקה זאת בלא שנתכוונה לפנות אליהם מלכתחילה. ההשפעה של השירה הנבואית על השירה העברית גדולה יותר מכפי שאנחנו חושבים, וכמה מן היוצרים המרכזיים של הדורות האחרונים כתבו שירה דרמטית-רטורית הקרובה לשירת הנביאים. נראה לי, שלא אעשה טעות גדולה, אם אמנה, למשל, את ביאליק,⁵ אורי צבי גרינברג ונתן אלתרמן כשלושה, שכתבו שירה דרמטית לצד השירה הליירית. הכוונה הבסיסית של שירה זאת היתה לשכנע נִמְעָן קרוב ובאמצעותו נמען רחוק. להרוס את התנגדותו ולהשתלט על תודעתו ועל רגשותיו. שירה זאת מעמידה לעצמה לעתים קרובות אנטגוניסט מדומה על מנת להיאבק עמו, והרטוריקה שלה היא בדרך-כלל רְטוֹרִיקָה קוֹנְאָטִיבִית של גאוס, המבקש להעביר מסר שאין עליו עוררין.

ד מכל האמור עד כאן, מסתבר, ששמחת עניים היא פואמה דרמטית, אבל לא כמוכן המקובל על פיכמן, לדוגמה, שיצר פואמות דרמטיות על-ידי חלוקת תפקידים והשמעת דיאלוגים (כגון: רות, יואב, צללפונית, ושמשון בעזה בקובץ דמויות קדומים, ירושלים 1948) ומנוולוגים של הדוכרים



בששה ימבים, שיש להם לעתים קרובות אופי של שורה מאוזנת – שלושה ימבים ושלושה ימבים, (צִזְוֹרָה מפרידה בין יחידות השלושה, הצִזְוֹרָה היא בדרך כלל צִלְלִית בצורת חרוז פנימי), כהשהיתמוס משתנה לעתים קרובות לקראת סופי משפט או סופי בית לצורך הדגשת החיווי. האמירה הימבית המאוזנת (האיזון נוצר על-ידי החרוז הפנימי) היא גורם נוסף בהדגשה של האפקטים הרטוריים. בניגוד לאופי המכאני שיש למחרוזת שירית מעין זאת בשירת ימי הבינים, כאן היא בעלת תוקף רטורי, משום שהיא משרתת את התכנית הדרמטית. הלשון הפיגורטיבית פחות מודגשת ומורגשת בטקסט מעין זה, שמצלוליו ומשקליו ואופיו הרטורי יוצרים כמעט (ואני מדגיש כמעט) אופי של אמירה דרמטית רטורית ישירה. הטקסט הוא דרשי שבין דובר לנמען נעלם, שהדובר מנסה באמצעות כוחו הרטורי להכניע אותו, לשכנע אותו לקבל את עמדתו. בין כהיזכה נוצרת בתכנית הדרמטית דמות שלישית שהיא, אולי, חשובה יותר מדמותו של הנמען, שאליו מופנה ההשבעה: זו הדמות שהדובר מתארה בכל שורת המשפטים. ההשבעה היא תאור שלילי של הדמות שכנגד. ההשבעה שהיא מעין השבעה של השופט וקללה של הצר והאויב.

האנטגוניסט שבצעטיו פונה הדובר אל דמותו של השופט, הנקרא להתגייס לצד הדובר הפרוטגוניסט נגד המקולל האנטגוניסט. האנטגוניסט הוא המנצח בדרמה הקיומית בהווה: הוא שפרר את עצמותיו והוא לחמו שמנה מבר. הוא שיחד את שופטיו של הדובר ואינו שפוט ואותו מבקש הדובר לענות יחד עם אחיו. יש לשים לב לחומרים הפיגורטיביים הארכאיים. הדמות נאשמת במעשים שהם מתחום מעשי העוול הארכאיים. כאילו מדובר בהשבעה ארכאית מן התחום המקראי. אין לטקסט קשר כלשהו אל מצב קונקרטי. המצב הוא דמיוני ומיתי. המחבר מעדיף את המיתי, משום שכתחום המיתוס מתגבר כוחו של הדובר הדרמטי המדבר כלשון מיתית על עולם ערכים הקיים במיתוס והקושר בין הארכאי לבין האקטואלי.

1
בדרמה נכללות, אפוא, גם דמויות משנה: הדובר, האחים, אדוני-השופט. הפנייה הקונאטיבית אל דמותו של שופט עליון כגורם במאבק נגד אויב מנצח אינה יחידה ואינה ראשונה בדרמה המעוצבת. בשיר קודם בשם "תפילת נקם" חוזר אותו נושא עצמו "קום, הרב את ריבי! מעפר, מבוכים, / צעקו לך דמי עבדך השפוכים. / קום האב! / קום טרוף! כי על כן אתה אב! / כי יש קץ לעלבון עבדך מצריו! / (תפלת נקם, 199). היחידות הדרמטיות והמבנה הדרמטי בסגנון אופייניות לטקסט זה, אפוא, במיקרו־טקסט.

שטייגר מדבר על האופי הרטורי של הטקסט השירי הדרמטי: השיר הדרמטי יוצר ריתמוס

העולם המצוּנה על-ידי הדמות השָרָה לעשות כמצוֹתו (אדם המצווה את האל החב לו חוב של כבוד ושל מוות).

הכוח המצווה מביע את עצמו במספר גדול מאוד של חזרות רטוריות העשויות במתכונת הפיגורות הרטוריות של האנפורה (חזרה של יחידה שירית בראש השורה) והגְמִינְצִיּוֹ (חזרה של יחידה שירית בסוף שורה ובראשיתה). האנפורה החוזרת היא: "שאת", הגמינציו: "הופע נא אדוני" "ישמח לבב עמי". תפקידן העיקרי של תחבולות החזרה הוא בעיקר העצמה סמנטית ולא תוספת משמעות. הכוונה היא לחזק את העוצמה האמוטיבית של התיפקוד הקונאטיבי בתחבולות של התיפקוד הפיזי. התיפקוד הפיזי משרת כאן את התביעה הרטורית-קונאטיבית.

המצלול בשיר זה מבוסס על כששה חרוזים פנימיים בכל בית. חרוזים בעלי אופי אליטרטיבי בגלל הקירבה הצלילית בין היחידות ושני חרוזים נוספים לבית כשהחרוז המשני בבית אחד משמש לעתים חרוז ראשי בבית הבא (עיני, אדוני // עיני, / חי / יגוני, / מעוני / חי). החריזה המוטעמת מאוד והחרוז הפנימי יוצרים שורות משנה קצרות מאד בכל יחידת בית. שורות המשנה מקנות למבנה כולו אופי של סטאקאטו, הבעות קצרות מאוד של יחידות שירה. הדובר נשמע כחסר-נשימה ומוסיף בצפיפות רבה ופְּמִמְחֶנֶק יחידה על יחידה בקריאת ההשבעה ובשכובעת השנאה. הפנייה הפנימי-דרמטית היא אל נמען העליון המכונה על-ידי הדובר בשם אדוני. הנמען החוץ-טקסטואלי, כלומר – הקורא, מקבל את הדושיה כתביעה חריפה, בעלת עוצמה רבה, המבוססת על כוחו הרטורי העצום של הדובר, המשכנע או חייב לשכנע את בן-שיחו. השיר כתוב, כמובן, רובו

השבעה
שאת לחמי ארר, שאת חיי מרר,
שעצמותי פרר, הנהו לעיני!
לחמו שמנה מבר, חיי גאו נהר,
ולעצמותיו משמר – הופע נא אדוני!

הופע נא אדוני! הנהו לעיני!
ולי תתנהו חי, כי חי אותי ענה!
מלאה כוס יגוני. מתום אין במעוני.
ולי תתנהו חי, כי צועקה שנאה!

שאת שופטי שחר, ועמלי שחת,
ויאמר בא שוחט, – הנהו על דמי!
ואין עליו שופט, ועמלו שוקט,
ושוחטו כמת, – ישמח לבב אמי!

ישמח לבב אמי! הנהו על דמי!
יחיה עד יום קומי, כי חי אותי ענה!
התפללי אמי, שלא יכהו מי,
כי לי הוא בקומי, כי צועקה שנאה!

שאת אחי תלה על אורן ואלה
ועל תרזה שתולה, – הנהו בין אחי!
ובוקר אור עלה, וערב שחור כלה,
והוא מלאכתו כלה, ויאמר כה לחי!

ויאמר כה לחי, והוא עוד בין אחי!
ויקיפוהו חי, כי חי אותם ענה!
ולא נבלע כגיא ובאש מאדוני,
כי לי הוא ולאחי, כי חרם לשנאה!
(השבעה, שם, 201-202)

שיר זה מבליט כמה תופעות רטוריות, אויפוניות ותחביריות. נפתח בתחביר המבוסס בעיקר על משפטי קריאה. השיר מכיל כחמישה עשר סימני קריאה, סימן פיסוק משמש מעין תו הנחיה לדרך הקריאה. ההנחיה היא לקרוא את הטקסט בטון גבוה. הנעימה הגבוהה היא קריאה לכוח עליון ומשביעה כוח זה לעזור לדובר לנקום לנקמה פיסית. המת המבקש לנקום בחי ולא במת. זהו שיר שהקונאטיביות שלו פונה לגורמים שונים, אך בראש וראשונה לרִבּוֹן

דרכה של יצירה גדולה, שקוראים המכונים מבקרים, מבקשים לחזור לקרוא בה, לחזור ו"לכתוב" אותה מחדש. זו יצירה כתיבתית, כלשונו של רולאן ברת, שכל קורא חוזר וכותב אותה מחדש.

(1) חיבור זה הוא הרחבה של הרצאה שנשא תחילה באוניברסיטה העברית בשנת השבעים וחזרה והובאה בפני קהל כנס ביום פטירתו העשרים של אלתרמן באוניברסיטת תל-אביב. אני מקים הערה זאת כדי להדגיש את מיקומה של ההרצאה ברצף התפתחותה של הפרשנות על משורר זה.

2) Emil Staiger, *Grundritte der Poetic*, Zurich, Atlantis, 1956, 7-12.

3) Roman Jakobson, *Linguistics and Poetics, Language in Literature*, (Ed. K. Pomorska & S. Rudi), Harvard University, Cambridge Mass & London, 1987, pp. 62-94.

4) Emil Staiger, *ibid.*, 145 ff.

(5) וידוע הוויכוח בין פרישמן, קלוזנר ואחרים על נביאותו של ביאליק.

(6) כנגד זו שולט היסוד הרמטי במרבית הפואמות של ביאליק (ובעיקר: מתי מדבר): ובפואמות של טשרניחובסקי (ברוך ממגנצה).

7) Emil Staiger, *ibid.*, 148-151.

(8) זהו מסוג המונולוגים ללא מענה, שא.ב. יהושע יצר כמותם כרוימן מר מאני.

דרמטי שאינו דומה לזה של השיר הלירי. אין כאן ביטויים אטמוספריים של מצב אמוציונלי אלא יש כאן מצב אמוציונלי של תרדה ושנאה, המתבטא ברטוריקה פאתטית, שתחבולותיה משמשות בעיקר להעברת המסר בצורה מעוצמת ביותר ובכוונה לשכנע יותר מאשר להביא להזדהות לירית.⁷

הדרמה מתרחשת, אפוא, גם במקרוטקסט. וכאן אני רוצה להקביל בין כמה תופעות דרמטיות בפואמה לכמה תופעות מקבילות בדרמה הפואמטית של אלתרמן פונדק הרוחות. השאלה לגבי "פונדק הרוחות" היא כמעט הפוכה — באיזו מידה הדמויות שבה (חננאל, נעמי, בעל תבת-הזמרה, קוף, פושט יד, פונדקית, רוחות הפונדק, חלפן, סבן החלפן, וכמה דמויות משנה נוספות) הן דמויות דרמטיות ממש ובאיזה מידה אין אלא מוטיבים במערכת של תבנית שירית פואמטית.

מידת הממשות של הדמויות במחזה מותנה בזיקתן לדמותו של דובר שירי נסתר, שכל אחת מהן מהווה חלק ממנו. זיקה זאת יוצרת את אופיו הלירי של המחזה או מטיביעה חותם לירי על הגורם הדרמטי שהוא דומיננטי, משום שהיצירה מתובנת בהתאם לכללי הז'אנר הדרמטי (דמויות, דיאלוג עלילה).

אפשר לומר, כמוכח, גם על הדמויות בפואמה "שמחת עניים", שאינן אלא גורמים מוטיביים, אבל אפשר לומר גם היפוכם של דברים, כלומר שישנם ביצירה הפואמטית יסודות דרמטיים גם בתבנית הכוללת. קודם כל יש בפואמה שורת דמויות, אשר הדובר המשמש כמונולוגיסט ראשי מתייחס אליהן ויוצר אותן.⁸ הדובר עצמו הוא מעין קוסם המנסה להשביע את רוחות השבט — הרוחות האישיים והקולקטיביים, להישאר נאמנים לו ולשבט מעבר לחיים ולמוות.

המונולוגים יוצרים נמענים פנים-דרמטיים ודמויות נוספות הפועלות כגורם דרמטי כמונולוגיסטים שלו. דמויות כאלה הן הרעיה, הבן, האב, הרעים, אנשי העיר, האל, (אדוני, האב) ובעיקר הצר והאויב, שהוא דמות אנטגוניסטית מרכזית, אליה מתייחס הדובר וביחס אליה הוא מדבר עם נמעניו.

ז

לצד הדמויות הכמו-ממשיות קיימות גם האנשות של מושגים מופשטים, שהדובר מתייחס אליהם כאל דמויות בדרך-מה נפשית ודרמה חברתית. דמויות אלה מקנות ליצירה אופי של דרמה אידאית לצד הדרמה הקיומית הבין-אנושית. הכוונה לדמויות כמו "השמה" מצד אחד ו"החרפה" מצד שני. שמחת עניים היא דמות-מושג בעלת משמעות טראגית. עולם הערכים הכולל כמושג זה מאפשר הישרדות רוחנית במצב של מצוקה ושקיעה ולעומתה "החרפה" וכל מה שנלווה אליה (הפחד, רפיון היד, כבישת הראש ובעיקר הבגידה), שהיא ביטוי לכוחות אנטי-טראגיים, שאינם מאפשרים הישרדות רוחנית במצב של מצוקה. שמחת-עניים היא

הנאמנות לערכים שהם היפוכם של ערכים אלה: הנאמנות, האומץ, הרעות, האהבה שמעבר לחיים ומוות, הקשר בין אבות ובנים והקשר בין היחיד לבין השבט. המאבק ביצירה הוא בין קטבים כנאריים אלה: הערך של שמחת עניים הוא בעל משמעות ועוצמה טראגית משום שהוא אינו מקבל את המוות. זו עוצמתו של הטראגי להגיע לידי טראנסצנדנציה של ערכים, המאפשרת להתגבר על מוות. הטרגדיה אינה מקבלת את המוות כגורם שיש להתחשב בו. כמו בכל טרגדיה, קיומם של הערכים הוא מעבר לחיים ולמוות. כך, למשל, מאמין אלתרמן באחדות הקיומית של השבט מול שבטים שונים התוקפים אותו ושמים עליו מצור.

המבנה הדרמטי מבוסס על פרולוג ואפילוג. שתי דמויות מרכזיות קבועות (המת והרעיה) ודמויות שונות הנכנסות לדרמה במהלך העלילה (הרעים, האב). הגורמים האמוטיביים האופייניים לדרמה (ובעיקר לטרגדיה) — הפחד והרחמים, הם מרכזיים במחזה בפואמה, והם מבוססים על מצב של מצור מתהדק והולך ועל קירבה הולכת וגדלה של "המוות שמתוך אהבה" (ואלי יורידך כחבל") ה-Liebestod המפורסם, שהוא הקורבן הגדול של הדובר, כדי שהדור הבא — הבן יוכל להמשיך ולחיות.

זו תבנית של פחד מתמיד בפני מצור ומצוקה, ורחמים על האם, הרעיה והאב, שעליהם הקיץ הקיץ והמוות הולך וקרב אליהם. תערובת הפחד והרחמים ומרוקם של מטענים רגשיים אלה אופייני לדרמה זאת כמו לטרגדיה מאז ומעולם, כשם שהטרנסצנדנציה של הערך מעבר למוותה של הגיבורה הראשית ("לא הכל הבלים והבל") אופיינית לטרגדיה הטרומודרנית. וכאן טמון אולי הקוץ שבאליה: שמחת עניים נראית כדרמה או פואמה מודרנית. אין לה תבנית שלמה ומאוחדת כמו הפואמות הדרמטיות והסיפוריות של ביאליק, טשרניחובסקי או הפואמות הדרמטיות של ביירון, לרמונטוב טניסון או פושקין. היא מלאת פערים ויסוד המסתורין שבה פותח אותה לפרשנות "כתביתית" רחבה.

הוא הדין בפונדק הרוחות. גם מחזה זה, למרות קשיו אל מחזה רומנטי מובהק כפרגינט של איבסן עשוי, כביכול, כדרמה מודרנית; אבל הלכה למעשה אין אלתרמן מקבל בשתי היצירות את עולם הערכים של העולם המודרני.

שני הנושאים העיקריים: שלילת הפסוק הראשון בקהלת בשמחת עניים, ושיבתו של הבן האובד (למרות המפלה הסופית) בפונדק הרוחות הם ניסיון לאשר את הערכים ההרואיים של מסורת ספרותית קלאסית ורומנטית טרום-מודרנית. הפואמה "שמחת עניים" אינה ביטוי לאבסורד — היא תשובה לאבסורד. אלתרמן הוא המשורר הדרמטי והמחזאי הלירי-הרומנטי (הנוטה למסורת ולהשקפת עולם של העולם הקלאסי והטרגדיה הקלאסית), שניסה לתת תשובה לאבסורד — להתמודד עימו ולהעמיד נגדו ערכים שכנגד. הוא אחרון המשוררים הרומנטיים ההרואיים ולא

דווקא הראשון בין שווים מבין המשוררים העבריים המודרניים.

למרות האופי המקברי והגוטי של שירתו, כפי שגרסו מבקרים שונים, לא כתב אלתרמן את פרחי הרע, אלא ניסה לחזק את פרחי הטוב, אם הטוב הוא טרנסצנדנציה של המוות מכוח הנאמנות לערכים שהם מעבר לחיים ומוות. זהו ניסיון למעין טרנסצנדנציה חילונית המציג ערכים חילוניים באמצעות מטאפורות דתיות. אלתרמן כתב פואמה דרמטית שבה מצווה הדובר (כציווי וכצוואה) לנמעניו הדרמטיים כללי התנהגות נאותים המבוססים על נאמנויות, שהן מעבר לחיים ומוות, בלא שהמשתתפים נוקמים לאישורם של חוקים הטרונומיים או לשלילתם. זו תביעה לכך שהאדם האוטונומי יטיל על עצמו מצוות, המחייבות אותו מכוח משמעותה של דרמת הקיום. והוא מעלה גם עלילה המגוללת את דרכי הנהוג הרצויים.

המחבר, כדובר נעלם, שמאחורי הדובר הגלוי, פונה אף הוא אל נמעניו ה"צופים במחזה" ומצווה גם כן: "את זה ראה ועשה!" ■

רוני סומק חצי פינה

ג'ונתן ויליאמס

אילו הלילה יכול היה לקום וללכת

אני לא יכול להכניס את היד לתוך
כרוב ולתדלק
את האור, אבל

הירח שט מעל
שדה כרוב אפל
ואת דמי מעורר.

הכרוב הוא גם כפפת
אור ועוד כפפה

שתי עינים
בראשי הבורע.

ג'ונתן ויליאמס (נולד ב-1929 בקליפורניה) עבר פעם יותר מ-6000 מילין, בהרי האפלצ'ים, בחיפושיו אחרי ניבים מקוריים לשיריו. את שירו "אילו הלילה יכול היה לקום וללכת" מצא המתרגם קובי אור באנתולוגיה "POETS BEAT", בארגו ספרים משומשים מול בית "אל-על". דיילת דימיונית הידקה לו את החגורה והגישה לו כרוב.

יעקב ופרומתיאוס

נקודת
האמת

פרומתיאוס, שפירושו שמו "מחשבה תחילה", היה גיבור-רמאי. הוא איננו מצטרף לאחיו הטיטאנים במלחמתם האבודה מראש באלים, אבל סוגר את החשבון עם זאוס בדרוכו שלו. ההודמנות הראשונה נופלת לידיו כאשר עולה שאלת הקורבן. כשמגיע הזמן לחלק את הארוחה בין האלים ובני האדם הוא מכין שתי מנות: האחת — כולה מיטב השניצל והסטייק, מוסתרים בעור הפר הטבח, והאחרת — כולה עצמות, מכוסה בשומן מבהיק. הוא נותן לזאוס את זכות הבחירה, וכך מוליך אותו שולל. זאוס, שאינו מגלה רוח ספורטיבית במיוחד, מחליט למנוע מבני האדם את האש, אבל פרומתיאוס מתגנב למפחה של האל היפיסטוס וגונב אותה משם. הפעם, לאחר שהוסיף אש על פשע, נענש פרומתיאוס בכל חומרת הדין. הוא נכבל על פסגות קוקוז ונשר מפלצתי זולל מדי יום את כבדו, שצומח מחדש עד הסעודה הבאה. אשר לבני האדם — זאוס שולח להם את פנדורה, האישה הראשונה, ועמה ארגו מלא מרעין-בישין. אפימתיאוס, אחי גיבורנו, שפירושו שמו "מחשבה לאחר מעשה", הוא זה המתפתה לקבלה, למרות אזהרות אחיו.

למעשה, פרומתיאוס אינו ישות שלמה ללא אחיו זה. חוכמתו מחושבת ונמהרת כאחד. בחלוקת הזבח הוא מנציח את ההפרדה בין עולם האלים לעולם האדם. בגנבת האש האלוהית הוא מנסה לתקן את המעוות, אך נכשל: כפי שלאליים די בריח הניחוח של הקורבן, ואילו לבני האדם נועדה מעתה האכילה הגסה, כך האש המעטרת את עולם האלים, היא חרב פיפיות בידי האדם. פרומתיאוס מעניק לאנשים את אש המפחה של היפיסטוס, את אש האח של הסטייה, את אש השמש של הליוס, ואת אש השמש של זאוס; ואולם האש איננה רק מאירה ומחממת אלא גם מכלה ומשעבדת. עם הבישול ועם חוכמת האומנויות יוצא האדם מפראות לתרבות, אך גם מחופש לעמל. גיבור-רמאי מסוג אחר לגמרי הוא יעקב אבינו. פירושו שמו — "יִרְמָה", ואכן הוא מתחיל את קריירת ההונאה שלו עוד בבית, כאשר הוא מרמה את אביו העיוור על ערש מותו. הוא לובש עורות עזים על ידיו, מתחזה לאחיו השעיר, וכך מצליח לגנוב ממנו את ברכת הבכורה. בשלב זה, מחמת דאגה מובנת לבריאותו האישית, מחליט יעקב להיעלם מן השטח. אמו שולחת אותו אל משפחתה בחרן, ושם מתברר מניין ירש את הגנים הקרימינאליים; הוא עצמו נופל קורבן להתחזות מתוכננת בכימוי דודו, שמשיא לו אחרי שבע שנות עבודה את לאה תחת רחל. ואולם, למרות שהכוח נתון בידיו של לבן, הפליט מכנען איננו מאחר ללמד את הדוד הארמי פרק בהלכות מרמה. תחילה הוא מגיע אתו להסכמה שכשכר

עבודתו כרועה יקבל כל נקוד וטלוא מן הטלאים והגדיים. לאחר מכן, כאמצעות שימוש מוצלח במאגיה הומיאופאית, הוא גורם לכך שהצאן אכן ימליטו רק נקודים וטלואים.

התרגיל מצליח עד-כדי-כך, ששוב מחליט אבינו רב התושייה, שמוטב לו להחליף כתובת. בדרך משיג אותו לבן, ורק התערבות מלמעלה מצילה את הדודן המתעתע. בינתיים מתברר שהגנים באמת עובדים חזק. ככל הנראה, בת-הרוד, אשתו האהובה של יעקב, נפלה קורבן בסערת הפרדה להתקפת קלפטומניה קלה, וצורה בכליה, למזל, כמה מאלילי הבית; שיהיה. אם היו לכם אי-אלו הרהורי כפירה, דעו שהאיליים החביבים האלה דווקא מוכיחים את עצמם, והגנבה איננה מתגלה. בתוך כל הבלאגן יעקב אינו מאבד את העשתונות לרגע. הרמאי שלא נתפס בקלקלתו הופך אוטומטית לצד הנפגע. העניין נגמר בסולחה, אבל יעקב אינו מתעכב רגע מעל הנחוץ. מה שבטוח — בטוח.

הוא ממחר בחזרה לבית-אבא בכנען. אלא שכידוע, גם שם הוא מבוקש באשמה דומה. אבל לא אלמן ישראל, גם לא טיפש, ובסך-הכל, הרי עשו אינו לבן, אלא סתם בריון מקומי. יעקב, אבי הדיפלומטים, מתרפס, מחניף, מעתיר מתנות, והאח המרומה שוכח חיש-קל עם מי יש לו עסק. בשלב זה תופש יעקב טווח ביטחון, אבל כצפוי, בסופו של דבר, עשו הוא זה שנאלץ לעזוב את הארץ לטובת אחיו.

כדומה לפרומתיאוס ולאפימתיאוס אחיו, גם דמותו של יעקב מושלמת בזו של עשו: האח החלק והחלקלק, איש התרבות המחושב והערום, חובר לישות שלמה עם האח השעיר והנסער, הפרא, התמים והמחוספס. גם כאן יש לנו מחשבה תחילה מול מחשבה לאחר מעשה, שיקול מול דחף: התרבות קונה את הבכורה מן הפראות בניזיד ערשיים.

פרומתיאוס אינו מרמה את אחיו; הוא נותר מחובר אליו. לא-כן יעקב: הוא קורע מעליו את תאומו, את השלמתו. הוא מרמה אותו ונותר חצוי לנצח: השכל מוליך שולל את הגוף... יעקב אבינו נועד מלכתחילה למרמה. כשמו כן היה. הוא אינו אלא כלי בתוכנית האלוהית. לכל אורך הדרך הוא נהנה משיתוף הפעולה של הקב"ה, שגם האסטרטגיה של מותר הרוח על חשבון חסר הגוף זוכה לגיבוי.

פרומתיאוס, איננו מוציא לפועל של התוכנית האלוהית, אלא מורד בה. במעשיו המיתיים הוא מותיר ליוונים את השכל עם הגוף, אך מוציאם מתמימות לתרבות. אין זו תוכניתו של האל אלא יוזמתו של פרומתיאוס לבדו. האל היווני הוא אלוהי הטבע. פעולתו היא פעולה של ויסות: הוא אינו מונע את תוצאות מעשיו של פרומתיאוס, אלא כמו הטבע, מאזנס. עונשו של פרומתיאוס על שקרע את האדם מגוף הטבע הוא החוויה המתמדת של הקרע: הנשר שב וקורע בבשרו כזיכרון האחדות הבראשיתית שאבדה. ■

צבי עצמו

מלים

כָּן, עָרַב חָג.
תוֹדָה.
הִיָּה צְפוּי. נִכּוֹן. מֵה לְעִשׂוֹת.
טוֹב, מִשְׁתַּדְּלִים. יִקַּח קֶצֶת זְמַן. זֶה לֹא פֶּשׁוּט.
אִיךְ אֶצְלָכֶם? כְּלָנוּ מִקְיָיִם. תִּרְגְּשׁוּ טוֹב, וְשׁוּב תוֹדָה.

מְלִים, כְּמוֹ תַּכְרִיכִים, עוֹטְפוֹת
תְּחוּשָׁה, מְעַרְפְּלוֹת פְּנוֹת הַגּוּף, סְדִין,
כְּבֵר לֹא רוֹאִים פְּנִים.

דוֹקוּרְבָה

שְׁעָרַע,
מְגַעְגוּע,
הַמְלִים,
חַבּוּקָרָב —

חַגוּפָּךְ עַל-יְדֵי יְדִיךָ עָלִי
וְעַלְצָאָרִי.

שאלת לשון נקיה

מה שם יקרא בשפת עבר צְהָה לקבוצה של מבנים, שְׂכוּנָה דֵי דָלָה, מרובת אוכלוסין וצפופה, שהוקפה חומת בלוקים, לוחות פח, גָּדָר רשת גבוהה, אין יוצא ואין בא (ילדים ירויים) ללא תעודה? "מחנה פליטים" זה ביטוי לא מוצלח — מאיים, בן-חלוף, לא "לְנֶצַח",
ואחרי מאה שנה של עברית רְהוּטָה הַדְעָת נותנת שלא נזדקק לְבִטוּי זָר, לועזי ופוגע כמו "גֵטוֹ" — לא מוטב, בְּלִשׁוֹן מקורית וטובה, "גֵיא תַפְתִּי"?

מתוך: ניקוד חלקי —
קברט פירוש ראשי

"משירי הדרושיח" לשלונסקי

התורה

מסר

N דון כאן בשני שירים — "סח לי מישוהו" ו"המשך לדושיח שאין לו סוף" שב"ספר הסולמות" (עמ' 28-33), קובץ שיריו האחרון של א. שלונסקי.

התיבה "דושיח" שבכותרת המחזור מעלה, ולא באקראי, את הצורך בהשוואה בין משמעות המושג "דושיח" אצל שלונסקי לבין משמעותו בפילוסופיה הדיאלוגית של מ. בוכר. אצל בוכר מופיעים שני "דוברים" ובשתי רמות התייחסות. לדידו קיים הבדל איכותי בין שתי רמות ההתייחסות. את הרמה הנמוכה של הדיאלוג מכנה בוכר בשם יחס "אני-הלו", שהוא במהותו יחס אינסטרומנטלי בלבד. "הלו" חיצוני וזר ל"אני", הוא משמשו בעיקר כאמצעי להשגת מטרותיו, על-כן לא תיתכן ביניהם הדדיות של ממש.

רמה איכותית גבוהה יותר מושגת במה שבובר מכנה בשם זיקת "אני-אתה". בה משמשים שני "הדוברים" לא רק כסוכי-יקטים שווי-ערך אלא גם כדמויות שחשות זו את זו כריגשה תודעתית עצומה. ה"אתה" איננו אמצעי ל"אני" וכן להיפך — כל אחד מהם הוא בבחינת ריבון לעצמו ויחד עם זה היהו פתוח לקבלה ושאיבה מהשני, עד שמתרחש ביניהם נס ההבנה ההדדית וההתמזגות המלאה.

הבעיה הקיומית האמיתית של האדם לפי בוכר טמונה אפוא בתהליך של הפיכת היחס "אני-הלו" לזיקה של "אני-אתה".

נחזור עתה לא. שלונסקי: התיבה "דושיח" אינה צריכה להטעותנו. כביכול יש בה רמז מפורש לדיאלוג בין שני "דוברים". שלונסקי אכן מקפיד על הקונבנציה הדיאלוגית, אלא שהוא מחדיר לתוכה תוכן שהוא כולו שיח האדם עם עצמו, בבחינת פיצול-עצמו-לדעת של "האני השר". בן-השיח שלו איננו "הלו" או ה"אתה" הבוכרי, אלא ה"אני" עצמו וה"אני" בלבד: "ענה לי מישוהו שבי! ולא עניתי כמוכן". הדושיח השלונסקאי מתנסח אפוא כ"אני-אני".

מכאן שהשירים המוזכרים לעיל הם אישיים וסובייקטיביים, אך רחוקים ת"ק פרסה מן הנריקסיות שהורגלנו אליה בקובצי שיריו הקודמים. דומה שמשוהו נצטלל אצל א. שלונסקי, דומה שהמשורר חותר כאן אל מעבר ל"אני" הפרטי, אל "אני" כללי ואובייקטיבי יותר, כאשר מה שנכון ויפה לגבי ה"אני" האישי, נכון ויפה גם לגבי ה"אני" הכללי, וכשלונו: "זה לא אתה בהם. זה לא הוא בך. זה כל אחד/זה כל אחד מסקסי נפשו". הנפש של ה"אני" — של כל "אני" — שסועה ומסוכסכת בתוך-ועם-עצמה, זוהי תכונת יסוד וקבע שלה.

המפתיע והמרנין בשיר "סח לי מישוהו" טמון בכך, שה"אני השר" מעמיד עצמו במצבו של המלט השקספירי, ה"נבוכך מאד", ה"נסיך מאד", המתפתל תדיר בין

שלונסקי מקפיד על הקונבנציה הדיאלוגית, אלא שהוא מחדיר לתוכה תוכן שהוא כולו שיח האדם עם עצמו, בבחינת פיצול-עצמו-לדעת של ה"אני השר". בן השיח שלו איננו "הלו" או ה"אתה" הבוכרי, אלא ה"אני" עצמו וה"אני" בלבד.

המפתיע והמרנין בשיר "סח לי מישוהו" טמון בכך, שה"אני השר" מעמיד עצמו במצבו של המלט השקספירי, ה"נבוכך מאד", ה"נסיך מאד", המתפתל תמיד בין ה"כך" לבין ה"לא", כשההכרעה ממנו והלאה.

ה"כך" לבין ה"לא", כשההכרעה ממנו והלאה. ההתרוצצות בן ה"הן" וה"לאו", בין ה"שמה" ל"ודאי" היא מסימני ההיכר המובהקים של שירת שלונסקי, כי "שהיה איננו הוודאי/הוא שמה אלמוני — — —". אווירה דומה של ספקנות, כתכונת יסוד, נמצא גם אצל א. חלפי בקובץ שיריו "אינפניו ההולכים לקראתי": " — — / החזור מדי יום אל לילו/לשחק את משחק האולי/והכן/והלא".

לא ייפלא אפוא, ש"האני השר" בשיר "סח לי מישוהו" מזדהה ללא שיור עם הכרזתו המיוסרת של המלט: "כמה אפשר עוד/ לשאת באורך-רוח/חצי גורל אכזר/אבני מרגמותיו?". (שלונסקי חוזר כאן מלה במלה על הטקסט השקספירי כפי שהוא תורגמו בשעתו). המציאות מסכיב אכזרית, אין בה שביב של תקווה, מה נשאר, אם-כך, לעשות? מכאן הנימה האלגית מלאת יאוש ויותר — "על כן אתה נבהל משפות-הדעת/ומתחפש במשחקי השגעון". האני השר, כמוהו כהמלט, נקלע למבוי סתום. ומאחר שהוא מוכה בלי הרף על-ידי הבגידות (להטעמת חומרת הכאב נשלשת התיבה "בגידות") ואין לו מנוס "מחיצה גורל אכזר", על-כן ירבה "משפות-הדעת" ויחפש הצלתו "במשחקי השגעון".

אולם השיגעון הוא מפלט מדומה, אין הוא אלא הסוואה בדרגה מופלגת. "שפות-הדעת" שמשמעה חשיפת האמת במערומיה, סכנתה ל"אני" מרובה מתועלתה. אין היא גואלת ולא משחררת. נהפוך הוא, בעטיה אין לו מוצא אחר זולת ההתאבדות. ומי שאינו מוכן למעשה קיצוני וסופי זה, נקלע מכוח ההגיון הפנימי שבמהלך העניינים למצב, שאיני להגדירו כ"מצב משחקי" שהוא שקרי על-פי עצם הגדרתו. בצירוף "ומתחפש במשחקי שגעון" כלולה שלילת השלילה, באשר ה"ומתחפש" מפרך מכל וכל את ה"במשחקי שגעון". "האני העליון" (אם לנקוט מינוח פרוידיאני), כלומר המצפון, נסוג לאחור לפני ה"אני" המשתגע, שהרי השגעון משחרר מאחריות. מכאן שגם שיח האני-עם-עצמו איננו בהכרח חשיפה של האמת, אלא הופך בתהליך המשחקי לדוגמה מובהקת של מנוס מן האמת. על נקלה מתגלגל הריאלי לפאנטאסטי וחוזר חלילה.

צביון הדושיח בנוסח "אני-אני" מתעצם עוד יותר בחטיבה השנייה של השיר — "ושוב הפעם: / סח לי מישוהו.../ אך שיסעתי את עצמי / בקרי-וּכְתִיב־ביניים". המשוור מגביה את הלהד"ם שלו באמצעות שאלות תוכפות, המנוסחות כאוקסימורונים (דבר והיפוכו):

"מנין דק התמה פודאי המתרכרב?
מנין לוט הדמע שברנן הערב?
שברון הכר אל המבוע שחרב?"

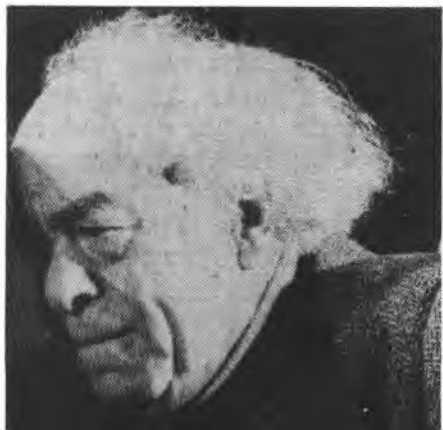
ה"ודאי" הגאיוני, "המתרכרב" (ככיכול מצוי דבר כזה בעולם) מעורר תמיהות וספקות: כלום באמת מצויה בעולמנו ודאות כלשהי (גם המדע כושל בזה), או שמה אין זו אלא עוד דוגמה של התחפשות, של משחק בתוך משחק? כלום "הרנן הערב" אינו מתכסה ב"לוט הדמע"? החריזה הפנימית ("רק התמה" — "לוט הדמע") יוצרת כאן תיקובלת של תחושות, הנוגדת את החריזה החיצונית שבסופי הטורים ("כודאי המתרכרב" — "שברנן הערב"). יוצא שהאני השר מודע היטב לעובדה שלא רק הכד, שאמור להכיל את המים הזכים, הוא שבור ולא יסכון עוד לתכליתו, מה שחמור מזה: עצם המעיין הוא אשליה — אין מה ואין ממה לשאוב.

השיר מגיע לשיאו, כאשר המשורר שובר במתכוון את רצף הטורים המאוזנים ומציב רצף מאונך:

"אל הפבוע
אל המרוע
אל הקמה —
ומקרב?"

בית שירי זה עומד בסימן הכמיהה הגדולה "אל המבוע", בסימן הערצה הכוססת לרדת לעומקו של "המדוע". אך כל זה לשווא, שהרי יש גם ה"ומסרב". לפיכך אין מענה — "ולא עניתי כמוכן" — ואין תוחלת. השיר כולו חותר — ודומה שבמתכוון — אל הפואנטה המפתיעה, ההופכת ממנה ובה כל עקוב למישור: "והשואל היה סובר את הנשאל". השואל והנשאל חד הם — תיקו. השיר השני שבמחזור "משירי הדרושיח", כשמו כן הוא: "המשך לדושיח שאין לו סוף". נמשך בו שיח-האני-עם-עצמי על-פי הקונבנציה הדיאלוגית בתוספת סממן חיצוני — מקף בהתחלת כל בית, לסכר את העין שכביכול דושיח קלאסי לפנינו. מבחינת התימאטיקה נמשך בו קו ההתרוצצות הפנימית של האני בין ה"כן" וה"לאו", שהרי "גם פה אפוא עקלקליו של האם-כי", יתוש הספקות מוסיף לזמזם ולהטריד.

אולם בשיר הזה מיתוסף היסוד הארסי-פואטי שהוא פשונו של כל משורר: מה הוא בעצם השיר? אפשר היה לצפות ולהתפתות, ששלונסקי יישאר נאמן לקביעתו שהשיר הוא בבחינת התגלות (כשמו של השיר "התגלות" שנתפרסם



ב נ ס ע ד ה

ב"הפועל-הצעיר" בתרפ"ד), כפי שהוא גרס בראשית דרכו כמשורר. התגלות משמע מבשר אמת ודרך אמנותית חדשה (לעומת ביאליק ואפיגוניו). אפס, לא-כן הדבר. בין "התגלות" (1924) לבין "ספר הסולמות" (1973), קובץ שיריו האחרון של שלונסקי, כאמור) חלה התפתחות משמעותית בתפיסתו את מהותה של השירה: לא-עוד בשורת ההתחדשות, כי אם מין דישרוש ביון ה"להדם".

אומנם "מיטב השיר כזבו", אבל ב"מחברות עמנואל" התיבה "קָנְבו" אין משמעה שקר ומירמה, כי אם בְּדִיוֹן ודמיון מופלג. שלונסקי נאחז כאן בצירוף הזה תוך היפוכו הצורני והתוכני. השיר אינו מוגדר עוד כבשורה, כי אם:

"מיטב השיר והקממות הוא לָהֵם - אֲשֶׁר עֲלֵיָן גַּם לא יִכּוֹן גַּם לא יִמוּט."

המשורר הגיע אפוא מן ה"התגלות" אל ה"להדם". דומה שהוא מפקפק עתה בערכו של השיר כמבשר אמת חדשה ועל-כן הוא מגלה כלפיו קורטוב של זילזול, היינו-הך אם ייכתב או לאו, באשר "על-כן/גם לא יכון גם לא ימוט". הגענו למין תיקו, המקביל לקביעה שבסוף השיר הקודם: השואל והנשאל חד הם ואין פדות ביניהם.

בשאר בתי השיר נמשך העימות בין ה"יש" וה"אין", שמגיש "מחביון עומק". אין כלל הבל בין התמרדות למען ה"יש" - "אולי קָרְיו של איזה כן" לבין שקיעה בתוך ה"אין" - "אולי מָרְיו של אֵין-כָּנָף" (ורוק: "אין כנף משמע הבל הדמיון והבידיון). בנוסח המסורתי כתוב "מודה ועוזב ירוחם", אך כאן נוקט המשורר בשימוש דיפורמטי אטיבי ומעצב את הפסוק הנ"ל על דרך היפוכו הגמור: "מודה ולא עוזב..." כלומר הוא מוכן ליטול על עצמו את דין ה"לא ירוחם" ובלבד שיישאר נאמן לעצמו. מסקנתו ברורה: "דבר והפוכו - וזה בוריו" - אין כף אחת של המאזניים מכריעה את הכף השנייה.

גם טיפולו של המשורר בניגוד "סוף - אין-סוף" טבוע בחותם התיקו. אפשר, גם אפשר, שהסוף טומן בחובו חסד כלשהו, אך מולו ניצב ה"אין-סוף" הטוען ב"ישע הגיונו", חסד ורשע, דבר והיפוכו, מתאזנים אפוא. זה גם דינם של החלומות, כאשר "חלום הוא לשון עתיד של להדם" כשם שהוא גם היפוכו: "הלהדם הנו חלום בלשון העבר". והמשורר מוסיף במקצת אירוניה עצמית, ש"זהו שאמרת: היינו הך!" כך מביאנו א. שלונסקי, משורר הסער והפרץ בשירה העברית, לסיכומו הנוגה בכל שנוגע לאמנות הפיוט: "מיטב הלהדם - שירי". גם הפואנטה של השיר "המשך לרושיח שאין לו סוף" מקיימת, ואף מחזקת, את חוט הסיכום האידיאלי שבסוף השיר הקודם ("והשואל היה סובר את הנשאל") ומצהיר ולא בהתלהבות יתירה, ש"כאן באו המשלים אל נמשלם", כלומר הכל הוא "היינו הך", הכל מתאזן בסופו של דבר. ■

יש: מלצר!

מלצר: כן, אדוני.
 איש: מלצר, יש לי שחקן במרק!
 מלצר: אדוני, זהו מקום מכובד. מבקר המסעדות של העיתון המקומי המליץ עלינו רק לפני שבועיים.
 איש: אבל מלצר, יש לי שחקן במרק!
 מלצר: אולי זו אטרייה. מקווה שתהנה אדוני, קוראים לי.
 איש: אטרייה במרק אספרגוס!
 מלצר: אז אספרגוס.
 איש: בנעלי התעמלות!?!
 מלצר: אספרגוס בנעלי התעמלות, אם תסלח לי אדוני, זו שטות.
 איש: אבל תסתכל. תראה בעצמך.
 מלצר: אין מה להסתכל. השף שלנו מקפיד מאוד בעניינים כאלה.
 איש: (שולה אותו בכף) תביט, בבקשה, שחקן במרק.
 מלצר: מוזר. בהחלט נעלי התעמלות. אבל, מניין לאדוני הידע כי זה שחקן? אולי, אם תסלח לי זה דווקא מנהל חשבונות?
 איש: מנהל חשבונות שנופל לתוך מרק?
 מלצר: נכון; לא הגיוני. מלבד זאת, לא הוזכר על כך דבר במוספים הכלכליים, והם זריזים מאוד בעניינים האלה, אם אדוני מבין למה שאני מתכוון.
 איש: (קצר-רוח) אני מבין, מבין. אבל מלצר, מה לעשות, יש לי שחקן במרק.
 מלצר: תאכל אותו.
 איש: אבל מלצר...
 מלצר: לא, ברצינות, כזה רזה, קטן, זיפ אחד וגמרנו עם כל העניין.
 איש: לאכול שחקן?
 מלצר: מה יש? מבקר התיאטרון של העיתון המקומי אפילו מתפרנס מזה.
 איש: לאכול כן-אדם?
 מלצר: אדוני, אמרת שזה שחקן. איש: נכון.
 מלצר: תגיד לי, זה מקצוע?
 איש: א... לא ממש.
 מלצר: אפשר להתפרנס מזה?
 איש: א... לא כל-כך.
 מלצר: לשאת אשה?
 איש: א... לא בהכרח.
 מלצר: יש כאן אחריות?
 איש: א... אולי.
 מלצר: כבוד עצמי?
 איש: פחות או יותר.
 מלצר: אז מה אתה מדבר איתי על כן-אדם. תאכל וגמרנו.
 איש: אבל תסלח לי מלצר, להשמיד אמן?
 מלצר: קודם אמרת שחקן, עכשיו אתה אומר אמן. מניין לך, אדוני, כל זה? הרי הוא לא טבע במרק אספרגוס כשבידו פרס רובינא?
 איש: אבל זה בפירוש שחקן. עובדה. הוא לא מגולח.
 מלצר: אולי הוא עובד דפוס?
 איש: ידיו נקיות.
 מלצר: פקיד-בנק?
 איש: בנעלי התעמלות קרועות?
 מלצר: בסדר, בסדר, שחקן, ואיך בדיוק, לדעתך, הוא הגיע לכאן?
 איש: אולי היה רעב.
 מלצר: בשנות השמונים!
 איש: העשרים. מקסימום עשרים וארבע.
 מלצר: יכול היה לעבוד. אפילו כאן. אצלנו אדוני שוטפים את הכלים גם מועמדים לדוקטורט.
 איש: אולי רצה להתנסות.
 מלצר: סליחה?
 איש: אתה יודע, חוויה טוטאלית, זיכרון-חושים, דברים כאלה.
 מלצר: אה כן. זיכרון-חושים...
 איש: (משתומם) מלצר, מניין הבקיאות הזאת?
 מלצר: מה זאת אומרת, אדוני, אני בעצמי הייתי שחקן.
 איש: (נפעם) מה אתה אומר.
 מלצר: מלצרים ומשרתים. שלוש שנים. דרגה ו' פלוס נסיעות.
 איש: (נרגש) תרשה לי ללחוץ את ידך.
 מלצר: לא אדוני, עם כל הכבוד, הכפפות יתלכלכו. חוץ מזה, מה שהיה - היה. היום כל זה זיכרון-חושים בלבד. (חושד) ומניין הבקיאות של אדוני?
 איש: (גאה) אני שחקן!
 מלצר: לא!
 איש: (בביישנות) נכון, לא בדיוק. ניצב. לרוב תפקיד עוברים, לפעמים תפקיד שבים. מלצר: (תקיף) אם כך, אדוני, אבקש לסיים את המרק ולצאת.
 איש: תסלח לי מאוד, מלצר, אבל המרק הזה מלוכלך.
 מלצר: ככה, עכשיו שחקן זה מלוכלך?
 איש: אני מתכוון... מה פתאום לצאת... עוד לא הזמנתי מנה עיקרית.
 מלצר: אל תזמין. בבקשה לצאת. אצלנו אוכלים מנהלי בנקים לפחות. החוצה.
 איש: (מוחה) אבל אני משלם.
 מלצר: משלם? ממה בדיוק? מתפקידי עוברים ושבים?
 איש: לא, לא, הנה יש לי כאן כסף, תראה. מלצר: שום דבר. החוצה. מיד. (אוחז אותו בצווארוננו)
 איש: טוב. עזוב. אני יוצא. איי. (קם, כושל ורץ אל הדלת)
 מלצר: עצור! לא לשם! זו דלת המטבח!
 איש: (נכנס למטבח ונופל בטעות לסיר המרק). ■

זאב אלכסנדר פרסם לראשונה ב"עתון 77"

מערכון

עשור הציחה



ברהם חלפי לא היה נזיר מעודו. לנשים שאהב יש שם, וחלק משמותיהן ידוע לכל מקורביו. כבר קרה לי, בזמנו, שראיינתי אנשים על כתיבתו ושיריו והם הוסיפו ואמרו: "ועל הרומן הזה שלו, עם זאת, כבר שמעת?" את 'עשור מצחך' כתב אברהם חלפי לאישה שאהב אותה וחשק בה. אבל צודקים האומרים שבראשית דרכו נטה לכתוב על אהבה יותר מאשר לאהובה. צרור שירי האהבה "שירי הענף הירוק", יש בהם פיוט לירי על קדושת האהבה, האהבה 'הנשגבת', שנופה נוטה להיות גבוהה ושמיי, או עמוק כבאר, אך לא עלי אדמות, לא מכאן. כשהשתנו הכיוונים הפנימיים בשירתו, השתנה גם טון שירי האהבה. השיר היפהפה 'אשר טייל עמך בשוק' כבר ירד מהרקיע השמיי אל השוק המקומי, הססגוני. השיר והשוק הומים נוכחות בני אדם ואהבה ממשית, קשה, המוגשת בטון חייכני, כאילו לא כלומי, המאפיינת רבים משירי חלפי. 'עשור מצחך' הנודע, גם הוא שיר לאהובה ממשית, לא אהבה נזירית. הוא משלב ליריקה וארוטיקה בטון חייכני של אדם שנכשל, המגיש את כשלונו בנימה של אירוניה עצמית קלילה. בחן עצום הוא כותב על אהבה ותשוקה ממשית, שהפכה נזירית, כדיעבד, למרות רצונו.

חשוב לומר ששירי האהבה של אברהם חלפי, על כל תהפוכותיהם והתפתחותם, אחידים כמעט בעצם היחס החם וההערכה כלפי האישה. כשאני מתבוננת היום, מזווית נשית, בשירי 'דור המודרנה', דור שנות השלושים-חמישים, בולטים הקטבים בין שתי התייחסויות קיצוניות. חלפי 'מעריך' את האישה הנאהבת, בגיטות שאינן רחוקות ממחוזות גראנדיזיות. (כרוע בך, שר סרנדה). שירי האהבה של חלפי הם רכים, ויש בהם סיטואציות משתנות. בתחילה הערצה שמיימת, (שיר שלא כונס, משיריו הראשונים יהיה מוקדש ל'מיונה').

אחר כך מתפתחת בשירתו רכות של 'מעריך' ואוהב עלי אדמות, מפוכח. חייכן. ללא רצינות תהומית. לעומתו, אלכסנדר פן בורא בשיריו אישה, ה'מעריצה' אותו, את הגבר. מפגין בכל שירתו עמדה גברית-מאצ'ואיסטית. בשירי פן נמצא טקסטים בהם האישה היא הדוברת (עם אותו מעילון ואותו ציץ הורד) — ובפיה של אישה זו הוא שם, ללא אירוניה, מלוא חופניים הערצה. מוכר לנו הזמר הזה על הגבר שהיכה את בת זוגו, זנח אותה, בגד בה, הותיר אותה עם ילדו ברחמה — ואילו האישה (שלא משוררת אוטנטית בראה אותה, אלא גבר, משורר 'מתקדם'), האישה מתפללת בחייה רק תפילה אחת: "אם יהיה זה שנית — אל יהיה זה אחרת".

סוד הקסם של מלות השיר 'עשור מצחך' בניגוד שהוא בונה בין הדברים שבשירה והשירה שבדברים. 'הדברים שבשירה' לעניין זה יהיו דיבורים מסוגננים, מאניריסטיים, מנותקים מהחיים, בורחים מהרגע החי, החם. את 'השירה שבדברים' יציג חלפי כשירה שבגוף האישה והחיים הממשיים. את הרגש החם, המשתוקק, את החפץ להיות עם האישה האהובה. כיצד מסתמים בשיר המתח הארוטי של הגבר הרוצה לבלות את הלילה עם בחירת לבבו לא כפייתן מלאנכולי אלא כאיש החושק באישה, — והיא, האישה, שוחרת רק פיוט ועצב רך? הניגוד רב הקסם בין שירה לחיים, בין הגבר לאישה, מתפתח בתוכן השיר, במבנה הכתים וברצף השורות. מבנה השיר משרטט בחלקו גוף אישה. מלמעלה למטה. החל משער ראשה וכלה בכפות רגליה.

בית ראשון

מוקדש לחלקו העליון של ראש האהובה. עטרת שיערה, המצח, העיניים. הקיטוב ביחס לדברים שבשירה והשירה שבדברים מוצג בבית זה בבחירות אין דומה לה. בוז (אינני זוכר) לשירה ולחרוזיה כמאניה ספרותית, ומול זה — השירה הנכונה, הצמודה לחיים:

אך למי שתהיי / חייו מלאי שיר//

בית שני

לילה. אישה בחלוק ורוד. אברהם חלפי, בן נאמן מאין כמוהו לרוד הפוריטני, לא ישרטט מיתווים אירוטיים, לא יזכיר חזה או ירכיבים, חלילה. אבל הגבר בבית זה אומר לאישה שהוא רוצה כגוף עוטה החלוק. חלפי המעודן עוקף ומשרטט חלוק ורוד כדי לחמוק מנזירות ולתאר חמוקי גוף נשי. חלפי לא ניתק מדורו השירי, הוא מגשר בין עולמות שנות השלושים ושנות הששים והשבעים. העידון של הבית מצביע על הפואטיקה, על המותר והאסור בגבולות המלים, וקיסמו בהיפוך הנושא, המותר והאסור ביחסי השניים. הגבר בשיר מתיר לעצמו לומר מפורשות את תשוקתו לאישה.

לא הייתי רוצה להיות לך אח, / לא נזיר מתפלל לדמותו של מלאך / לא חלומות עגומים של קדושה — / ולמולו את, אישה.

בית שלישי

הניגוד בין הדברים שבשירה והשירה שבדברים, מוגש בדרך אחרת. הניגוד בין עולם פייטני רומנטי, לא בשריודמי, לבין אהבה חמה ממשית, שהיא 'הדבר האמיתי', מעוצב בתיאור הישיבה של השניים בשעת

על שיר אהבה של חלפי, עשור למותו.

החלום מלא שיר ומלא אישה. ההיפוך כאן מלא. חוזרות מלות הפתיחה. מתגשמת המשאלה לבלות את הלילה בחברת אישה. ומה יעשה הגבר כל הלילה עם האישה אשר יאהב? — כל הלילה יבלה בלחישה, ילחש כשיכור את מלות השיר "עשור מצחך".

* * *

עשור מצחך זהב שחור.
(אינני זוכר אם כתבו כך בשיר).
מצחך מתחרו עם עינים ואור.
(אינני זוכר אם חרוזו כך בשיר).
אך למי שתהיי —
חייו מלאי שיר.

חלוקך הנרד צמרירי נרך.
את בו מתעטפת תמיד לעת ליל.
לא הייתי רוצה להיות לך אח,
לא נזיר מתפלל לדמותו של מלאך
ורוצה חלומות עגומים של קדושה —
ולמולו את, אשה.

את אוהבת להיות עצובה ושוקת,
להקשיב לספור על קרוב, על רחוק.
ואני שלא פעם אביט בך בשקט,
אין קול ודברים,
שוכח הכל על אודות אחרים.

שוכנת נפשי בין כחלי ביתך.
ושבויה בין כחליך ממני נפרדת
עת אני בגופי נפרד ממך.

פרוש חלומי כמרכד לרגליך.
צעדי, אהובה, על פרחי פסיעותיך.
לבשי חלוקך הנרד לעת ליל.
עוד מעט ואבא אליך.

ומצחך

העשור זהב שחור
יקרב אל שפתי כחרח אל שיר.
או אלחש באזניך עד בקר,
עד אור,
כשפור:
עשור מצחך זהב שחור.

לילה, ואיפיון משאלות-הלב השונות של השניים, הוא והיא. האישה שבמחיצתו היא בעלת הנשמה הרומנטית-פיוטית, עטופה בחלוק ובאווירה עצובה, היא מוכנה למפגש של אווירה ומלים בלבד, היא "רוצה להקשיב לסיפור על קרוב, על רחוק" — ואני, מספר לה הגבר, כשאני אתך אני שוכח את עולם הסיפורים. אני אתך, לא עם הסיפורים. אני "מביט בך בשקט, שוכח הכל אודות אחרים".

בית רביעי

נו, אז לא היה בין השניים מה שרצה האיש. 'כותלי ביתה' הם גם מקום המפגש, גם מטונימיה לדמותה, לנוכחותה. אין כאן

הגשמה קלילה, אירונית, אירוניה עצמית. המתח האירוטי בין המימוש 'עוד מעט אבוא אליך' לבין עיצובו כחלום, מקיים פער אירוני בין הממש לחלום.

בית ששי

אכן, החלום מלא שיר ומלא אישה. ההיפוך כאן מלא, חוזרות מלות הפתיחה, מתגשמת המשאלה לבלות את הלילה בחברת אישה, ומה יעשה הגבר כל הלילה עם האישה אשר יאהב? כשהמצח שלה ייקרב אל שפתי 'כחרוז אלי שיר' הוא ילחש לה, זה הגבר הנועז שאיננו נזיר, כל הלילה יבלה בלחישת, ילחש כשיכור את מלות השיר 'עטור מצחך'. או פיוס או ויתור או אירוניה, או כולם יחד חותמים את השיר על הדברים שבשירה והשירה שבדברים. חלפי מבורך כמה שאולי נחזור ונקרא לו, בלשון העם — 'הומור עצוב'.



אברהם חלפי.

עֵתוֹן 77

אתה חתום?!

טוב. אבל חברך טרם חתם. זה הזמן. החל מה-1.9.90 יעלה מחיר המני ל-75 ש"ח. המחיר הנמכח' — 65 ש"ח בלבד. הצטרף וצרך לציבור הקורא והחושב.

חתום על

"עתון 77"

עכשיו!



שוכנת נפשי בית כתלי ביתך, ושבויה בין כתלייך ממני מפרדת עת אני בגופי נפרד ממך.

בית חמישי

מפגש בין השניים, בחלומי. בבית זה מצטייר גופה בכפות רגליה, בפסיעותיה על מרבד חלומי. 'עוד מעט ואבוא אליך' אומר החלום. רק חלום. השיר עבר הסבה מתשוקה ממשית לשעת-חלום, בה חוזרת התשוקה לאישה בחלוק הוורוד כשיש בה

ניגוד בין הדברים שבשירה והשירה שבדברים. הם מחוברים. השיר-הנכון הוא כאן, בגוף הדברים, בעיצוב ובתוכן. הפיצול, הבונה כאן את השיר, הוא בין גופו לבין נפשו של הדובר-הלירי. נפשי אתך, עם גופך. לא אתי. לא עם גופי. אני מפוצל. הבית הרביעי מספר על אהבה, על 'הישארות הנפש' בביתה, גם בלכתו. הפרידה מעוצבת מתוך מרחק גם בתיאור הנוכחות של האישה. נוכחותה של האישה מסתמנת בכותלי-ביתה, לא בחלוקה הוורוד.

מקורות:

1. 'שירי הענף הירוק' מתוך 'שירי האני העני', 1951.
2. 'אשר טייל עמך' מתוך 'כאלמונים בגשם', 1959.
3. 'עטור מצחך' מתוך 'כאלמונים בגשם', 1959.
4. 'תפילה על בואה' 'טורים', א', 15.4.38.

היטת היסורים



ו ין במחזותיו של חנוך לוינ מפגיש אותנו עם התימאטיקה החוזרת ונשנית של מצבי אנוש אובססיביים, ברוטאליים, חסרי-ישע ללא רחם. מבעד לתשתית הלוקאלית של מחזותיו, נברא ההיכרס הקדמון, המרי המופגן נגד הסדר האלוהי של העולם. לכאורה, כאן שלוחה מאוחרת של מחזאות פינטר, אלבי ודומיהם, ספוגי האבסורד האקזיסטנציאלי של שנות הששים, אך לאמיתו של דבר, הקונספציה הדרמטית של לוינ שונה תכלית שינוי.

בניגוד להיבט האוניברסאלי, הראשוני, שבמחזות פינטר, הטראנסצנדנטאלי בעיקרו, הרישא הלוינית היא לוקאלית, ומעוגנת איתנות בקרקע המציאות הישראלית. כאן רוחה, אקלימה, נופה האנושי, עדותיה, שורשיה הרגיונאליים, הסגורים והמסוגרים בדלת אמותיהם. רק בדיעבד, במישור השני, יהפך המקומי לאוניברסאלי, למצבי-אנוש של כל אדם באשר הוא. במידת מה, ניתן אולי להתוות קו מקביל בין מחזותיו של לוינ למחזותיו של וצאלב האוול, אשר לרוב הם בחזקת מתאר טוטאלי של מציאות קונקרטי וסמי-אבסורדית כאחד, היפים בראש וראשונה לאקלימה של צ'כוסלובקיה הקומוניסטית, ורק במחשבה שנייה נראים פסיטואציה כלל-אנושית.

(יורניסאז", "הראיון", "המחאה", "לרגו דסולטו"). אם-כך ואם-כך, המכניזם האכזרי של הרס עצמי במחזותיו של חנוך לוינ, החומרים המורבידיים במרכיביו, הדיאוס-אפס-מאכינה המוביל את הנפשות אל התהום הפעורה של שנאה וחידלון, הגודש בלפסיקון אנאלי בכיב השופכין האנושי, כל אלה מתקזזים ומתרככים ברבות השנים. אי פה, אי שם, נחשפים סממני פיוס ורחמי אנוש; וכאן אנו מגיעים למחזה האחרון של חנוך לוינ — "מלאכת החיים", בו נימת הפיוס, ההשלמה והרחמים בולטת במיוחד. מדובר בלילה אחד וכבוקר מוקדם בחיי זוג הזקנים — יונה ולביבה פופך. עיקרה של העלילה מתרחש במיטת הזוג, כאשר יונה ולביבה, כהרגלו של לוינ, עורכים את חשבון חייהם. אילמלא לשונו הלאקונית, הסרקטית של לוינ, ניתן היה לראות כאן פראפרזה ל"מחול המות" של סטרינדברג, אך "מחולם" של יונה ולביבה מהול באתנחתות חוזרות ונשנות של פיוס ורחמים. הלילה הרווי פחדים וסיוטים, מהווה פר נרחב בעלילותיו הדרמטיות של לוינ. בלילה דומה של הזיות נאורוטיות, מתנפל חפץ לשקרא ולאדש בארדש, ופוגרה וטיגלך — ככמעגל קסמים — לחפץ ("חפץ") לכל אחד מהגלריה העשירה של נפשות לוינ ישנו ליל יסורים ועינויים נפשיים משלו. כך ב"שיץ",

ב"ארוזי המזוודות", כלילות החיזורים של יעקובי ולידנטל ובמחזות אחרים. כאן, רחמי האנוש של הגיבורים — הינם מהם והלאה. מנת חלקם היא תיסכול, חידלון, אימפוטנטיות. (ב"שיץ", "נגמר הפחם לדשה", ב"ארוזי המזוודות", "הניה: על מצבתי כיתבו: 'מתה בגיל שמונה! לא חייתי אחרי גיל שמונה'!")

ב"מלאכת החיים" קיימים הלכי נפש שונים. על אף הפורענות שבמיטת הווידיזם, נחשף בעליל פן של הזדככות, של קטרוזיס. לכאורה נראה, שלשתי הנפשות התהוות סביב עצמן, אין תיקון כלשהו בעולמן. יונה יטען באוזני לביבה: "לא החמצתי לא מפח נפש ולא כאב"; וכאשר יבקש לברוח מהבית, אל לא-לאן פעמיתיו מ"ארוזי המזוודות" תאמר לו לביבה: "הבעיה לא אני, אני האמתלא. אין לך לאן לברוח מפני שלכל מקום אתה סוּחב אתך את עצמך". יונה משיב כסרקוזם לויני: "גם הפסיכולוג רוצה לברוח מאשתו". אלא שלמרות כל אלה, לא ניתן, כנראה, לברוח, ויונה ולביבה נשארים ספונים בביתם. פוולדימיר ואסטרגון הבקטים מ"מחפים לגודו", ממשיך יונה לדרוך במקום, לשכב עם אשתו במיטת היסורים, כי רעה הבדידות ללא אישה מהבדידות בשניים.

בעולם בו "אלוהים אוהב סרטי גנגסטרים ולא הגינות", נתון אדם פכתורה אקזיסטנציאלית, אך לעצמו, וכדברי סארטר ב"דלתיים סגורות": "הגיהנום הוא הזולת". ברם, ב"מלאכת החיים" טוב יותר הגיהנום בשניים מאשר בדידותו של האדם בגפו. פמבלי-משים, הופכת הרקמה הדרמטית של לוינ למשהו איווטר. כך נשמעים דבריו באחת הסצינות: "אולי בחיים אין כלום, אולי הכל וארציה של מסתורין". מפעם לפעם, ניצבים יונה ולביבה, כל אחד בנפרד, לפני חלון פתוח ומפללים לנס, לילד היפהפה, ההזוי בלילות ללא שנת.

אומלל מהם פי כמה הוא אחד גונקול, החודר בשתיים בלילה לדירתם ומתגעגע למיטתם החמה. גונקול, גלגולו המאוחר של לידנטל, עלוב-נפש וערירי, פולט: "אני יודע כמה רע לכם, אבל יש לכם לפחות זה את זה פדי לנבוח. לי אין על מי לנבוח". כאן, בולט בברור שוב מוטיב בקטי. טובה יותר שקיעתם בחול בצוותא של יוני ווילי מ"מים טובים", מאשר בדידותו של קרפ מ"הסרט האחרון של קרפ"! בקשת הרחמים והפיוס גוברת לקראת סיומו של המחזה. התפילות לאהבה ולנס לפני החלון הפתוח, הציפייה לילד ההזוי, יוצרים קורטוב של אשליית

אושר. (כלום הילד ההזוי, אינו דומה לילד שכדו אותו מלבם ג'ורג' ומרתה ב"מי מפחד מירג'ניה וולף" לאלבי?) מתוך ממד הפירוק, צומחים לפתע חומרים חדשים, שמשקלם הסגולי הוא אהבה מאוחרת. קינתה של לביבה בראותה את יונה על ערש הדווי, ורגע האמת בו הופכים המשפיל והמושפלת לברו אחד, הם היפים ביותר במחזה. הכל מכל, אשר קדם למוות, המריכות וההתנצחויות, לא היו אלא פארסה בוטה, משחק "פאילו". ככפייתה הנוצריית, מניח יונה את ראשו בחיקה של לביבה וכאשר רחמיו נכמרים עליה, הוא דומה לתינוק שזה עתה יצא לעולם. לביבה שרה לו שיר ערש: "לא נשוב עוד לחצר, לא נשוב אותך לראות, לא נשוב לפסוע יחד על האדמה הזאת. לא נשוב, לא נשוב, לא נשוב עוד".

בפנותה לקהל, בנוסח הניכור הברכטי, סבורה לביבה לתומה, כי חייהם חייבים לעניין את פולם, כי "אלה יהיו גם חייהם". הפרוגנוזה קשה כאן פי כמה מדבר הנפשות שב"שלוש אחיות" לצ'כוב, החושבות ש"אולי אלה שיבואו אחרינו, יהיו מאושרים מאתנו". אולם למרות הכל, במיטת היסורים של משפחת פופך, שהיא מיקרו ומקרוקוסמוס, מתעוררת אצל לביבה יראה תהומית מפני בדידות משמיה וערירית. מר המוות כאן, שלא כב"שיץ" ו"הלוויות חורפיות", מפיס ומשכיח הכל. ככמטה קסמים הופך המרקם העלילתי לאלגיה פיוטית, ספוגת צער וכאב.

"מלאכת החיים" כהיבטו ההומאני, הוא ללא ספק מחזה יוצא-דופן בתכניו, הטוב שבמחזות חנוך לוינ. ההצגה המצוינת בתיאטרון ה"כימה", תרמה לא במעט לכך. ■

(בשולי "מלאכת החיים" לחנוך לוינ)

"בא יונה, בא אהובי, הרבה לילות אני מחכה לזה... (מתוך "מלאכת החיים")"

של השפחת פופוך

אירופה

אני נוסע לפריס נוסע לאירופה
 עשן חגיגי תלוי ברחובות
 אור אפר כהני
 על בתיים ועל דמויי בתיים
 על ארמונות ונסכים
 ובתי קברות מנמסים טובי לב
 ובהם מבחר השירה המוסיקה הציור של כל הזמנים
 ושל הזמן הזה
 אני נוסע לפריס ללונדון
 לדבון אל ארץ עצי האש סתיו וחרף
 רוח הצפון אנשים רומנטיים ברחובות
 מכוניות רומנטיות נשים בהדור קל
 כמו נימוס על לחיי ילד אחד בלונדי שמראה לי את הדרך לקיטס
 חוץ מזה אין ילדים ברחובות כדי לא לקלקל את האווירה
 ספונים בבתיים כאוצרות מאפקים ליד הורים
 עם עור ורד אוזי מאמנים לא להפריע
 בשוק המקרה של טביסטוק דבון
 עיר אנגלית דרומית שוק חרישי.
 אנשים וסחורות כתרנגולים מהפנטים
 מאירי פנים מאד.
 אלה התמרים שמהם עשויים החלומות"

ויתור

אני מכרח לעזב את כל מה
 שעשיתי עד היום לצאת
 מכלוב התבונה הכתם
 אני ועוף זה לא הולך זה עף
 צריך להודות שנכשלתמי
 הקול שלי הקול שלי
 חספוס החם והמתכת
 גון חזני של צעצועים
 הד הותור בא בקולי.

שבת, לפנות בוקר, נובמבר, 1972

האיש הצנוע שכב במטה במדיו הכחלים
 בשעה חמש לפנות בקר קם יום יום לעבודה בכריכת הנייר
 עתה קם לעבודת מותו: הרגשה רעה, לחץ חד בתזה
 דבורים מעטים ושקטים לכונן האחות, אלא שהיא
 רגילה למלאכת המנות גם הרופא ממלא המקום
 ראה מיתות שונות ופרדות מן החיים.

האיש הצנוע עור לאור
 על מטה עם סדין לכן עטור סרט כחל "רכוש משרד הפריאות"
 על פריית בית החולים נח ראשו עיניו החומות נוצצות
 כשלוילית מסכנת
 המבט האחרון מבט פנימי מחמת קשוי ראיה חיצונית
 והזמן וילון מכסה על חלומות ותקוות
 זולת חלום המות המכשר מאד להתגשם
 אבל עכשיו הכל רחוק הגוף והחלום
 מסכה בלי שם.

יום חורף, פברואר 90.

בתוך יום המכון את אנטנות החרף
 שלו אל בתיים קיציים מזרח תיכוניים
 חזאי נאה מגלגל בידיו סופות ירקות
 לכיבות שמים בריח אביב קפוא
 כלם הלכו לעבודה
 עקרות הבית נסו מן החלונות
 אחרי שתלו את כביסת תאוותיהן
 גשם דק וקרר כמו פפה גדולה
 עתידה לכסות בלילה את הארץ.
 ואצלנו המזגן מקלקל
 והחחול השחור בעל עיני הזיתים
 מצנן.

חלום

איזה ציר אהבת
 ציר האדם במשחף הרחבה
 בנמוך שכבנו בתמונה של מגריט
 חלקנו אכן חלקנו ים.
 חלקנו דג חלקנו זכרון
 על שפת הנהר פרות טובים
 מרק חם במטבחך הלכן
 בחלום קראתי לך נורית והיו לך עינים כחלות
 כשמי הילדות שלי
 שער חטים משבחות, לתנים סמוקות כענבי מוסקט
 וקול רך.



ציור: מגריט

שלושה אמנים
ישראלים וואן-
גוך שלהם —
מאה שנה למותו

ואן-גוך על עצמו

ציור של ואן-גוך מִכָּה בעיניים. החומריות שלו, שנבנתה במריחות מכחול ובצבע שנלחץ ישירות מהשפופרת כמו מזמינה את הצופה "לראות בידים". חגיגת חושניות, המפעמת בציורים גם היום, מאה שנים אחרי. גם אם נעשים נסיונות לבחון באופן מפוכח את "המיתוס הוואן-גוכי", גם אם תזורים ודשים כנפשו המיוסרת, לא נגרע, וכנראה עוד זמן רב גם לא יגרע, מאום מכוח יצירתו של מי שנחשב לאבי האקספרסיוניזם המודרני. במאה השנים שעברו מאז מותו-התאבדותו, בגיל 37, היו דמותו ויצירתו מקור התייחסות לאמנים, ביניהם הצייר פרנסיס בייקון והפסל אוסיפ זאדקיץ. בחרנו להביא כאן ציטוטים ממכתבי ואן-גוך (ברובם לתיאור אחיו), בהם נחשפים חיפושיו אתרי הדיוק הצבעוני בתפיסתו את המראות שסביבו, בין אם מדובר בחורשת עצים, בגשר מעל נהר, בכיית-מרוח, בפרח-חמניות או באנשים. עבודותיהם של שלושה אמנים ישראלים ש"התכתבו" עם יצירתו משלימים את המחווה שלנו לאמן גדול זה. אצל יגאל תומרקין ומשה גרשוני מופיעה אמפתיה, זיקה רגשית חזקה אל האמן ויצירתו; אצל מאיר פיצ'חדזה, בן הדור הצעיר יותר, הנושאים הוואן-גוכיים הם נדבך נוסף בשפתו האמנותית, והתייחסותו אליהם נראית מרוחקת יותר.

קטעים ממכתבי ואן-גוך

על היחס בין הצבעים במציאות ובציור

"אני שומר מהטבע השתלשלות מסוימת ונכונות מסוימת במיקום הגוונים, אני לומד את הטבע, כדי לא לעשות דברים טפשיים, להישאר הגיוני — בכל זאת, לא אכפת לי כל כך אם הצבע שלי מגיב במדויק, כל עוד הוא נראה יפה על הבד שלי, יפה כפי שנראה היה במציאות."

"אינך יודע עד כמה משתקת נעיצת המבט של הבד הלבן; הוא אומר לצייר, אינך יכול לעשות דבר... הרבה ציירים פוחדים מהבד הלבן, אבל הבד הלבן פוחד מהצייר המלא תשוקה באמת המעז, וששבר אחת לתמיד את הכישוף של 'אינך יכול!'"

ואן-גוך רואה בציורים שלו הד למראות שהיכו בו בטבע שראה:

"...כן, כעת הם עומדים שם עולים ימן האדמה, מושרשים אליה בחזקה. בדרך מסוימת אני שמח שלא למדתי ציור, משום שאז הייתי יכול ללמוד לעבור ליד אפקטים כמו זה... איך אני מצייר את זה אני לא יודע בעצמי. אני יושב עם הלוח הלבן לפני, אני מסתכל על מה שלפני, אני אומר לעצמי שהלוח הלבן הזה חייב להיות למשהו; אני חוזר לא מרוצה — אני מניח אותו הצידה, ולאחר שנחתי מעט, אני הולך להסתכל עליו בפחד מסוים. גם אז אני עדיין לא מרוצה, מכיוון שעדיין יש לי באופן ברור מדי במוחי את אותו נושא נפלא, מכדי שאהיה מרוצה ממה שעשיתי ממנו. אולם, בסופו של דבר, אני מוצא בעבודתי הד של מה שהיכה בי. אני רואה שהטבע אמר לי משהו, דיבר אלי, ושאני הנחתי אותו בקצרות. בקצרות שלי יכולות להיות מלים שאינן ניתנות לפיענוח, יכולים להיות שגיאות או פערים, אולם יש בה משהו ממה שחורשה או חוף או דמות אמרו לי, ואין זו שפה קונבנציונלית או מאולפת, הנעשית פחות מהטבע עצמו אלא מאשר מדרך נלמדת או שיטה.

...אני יודע לבטח שיש לי אינסטינקט לצבע, ושהוא יבוא לי יותר ויותר, שציור הוא ממש בעצמותי... אני רוצה שעבודתי תהפך לחזקה, רצינית, גברית..."

תחילת ספטמבר, 1882

אפריל 1888

"אתה מבין שאת הטבע בדרום אי אפשר לצייר בדיוק עם הפלטה... של הצפון. הפלטה היום היא לגמרי צבעונית... אבל על ידי חיזוק כל הצבעים שוב אתה משיג רגיעה והרמוניה. באשר לי כאן, איך לי צורך באמנות יפנית, כיוון שהנני אני אומר לעצמי שכאן אני נמצא בפי, יכהוצאה מכך עלי רק לפקוח את עיני ולקחת את מה שיש לפני."

על הציור "אוכלי תפוחי האדמה"

"...כאן הנושא הוא פנים אפור, מואר על ידי מנורה קטנה. מפת השולחן מפתח, המלוכלכת, הקיר המלא עשן, הכובעים המלוכלכים שבהם עבדו הנשים בשדות, כאשר הם נראים דרך הריסים בתאורה של המנורה, כל זה מסתבר כאפור מאוד כהה, והמנורה, למרות שהיא זוהרת בצהוב-אדמדם, היא עוד יותר בהירה, אפילו במידה רבה, מאשר הלבן הנדון. (הלבן שבו תאר את נפילת האור)... הראשים... הצבע בו הם מצוירים עכשיו הוא כמו הצבע של תפוח אדמה מאוד מלוכלך, לא מקולף, כמוכן."

על הציור "בית קפה לילי"

"בציור 'בית קפה לילי' ניסיתי להראות שזהו מקום שאדם יכול להרוס בו את עצמו, להשתגע או לבצע פשע. כך ניסיתי לבטא את זה כפי שהיה, כוחות השחור בבית מרוח נמוך... וכל זה באווירה כמו כבשנו של השטן, של גפרית חיוורת..."



משה גרשוני: שלום וינסנט

איך שם; 1980

"הרכבה ציירים פוחדים מן הבד הלבן, אבל הבד הלבן פוחד מן הצייר המלא תשוקה..."



מארק רויטנברג: ללא כותרת 1986

ארל, אמצע אוגוסט 1888, אבל צבע כדי להציע רגש כלשהו של מְזַג נלהב." (trompe l'oeil)

אוברה, תחילת יולי 1890

"...ישנן מתיחות נרחבות של חיטה מתחת לשמים מדאיגים, ולא הייתי צריך לצאת מדרכי כדי לנסות לבטא עצבות ואת קיצוניות הבדידות... אני כמעט חושב שהבדים הללו יאמרו לך מה שאיני יכול לומר במלים, את הבריאות והכוח המחזק שאני מוצא בכפר." ■

ארל, אמצע אוגוסט 1888

ואן-גוך מדבר על חזרתו לדברים שהאמין בהם עוד לפני פאריס, לפני הפגישה עם האימפרסיוניסטים: "ואני לא אהיה מופתע אם האימפרסיוניסטים בקרוב ימצאו פגם בדרך העבודה שלי, כיוון שהיא הופרתה מדלקרואה יותר מאשר זו שלהם. לכן, במקום לנסות לשכפל בדיוק מה שיש לפני עיני, אני משתמש בצבע יותר בשרירותיות כדי לבטא את עצמי באופן משכנע... זהו צבע שאינו נכון באופן מקומי מנקודת הראות של הריאליסט המְשֵׁלָה את העין (oeil)

אוקטובר 1888

"זה בפשטות רק חדר השינה שלי, רק כאן צבע יעשה את הכל, ובהענקה באמצעות הפשטות שלו סגנון חשוב, גדול (grander) לדברים, כאן הוא מעורר מחשבה של מנוחה או של שינה באופן כללי. בקיצור, להסתכל בתמונה אמור לתת מנוחה למוח או ליתר דיוק לדמיון... הקווים הרחבים של הרהיט חייבים גם הם לבטא מנוחה לא מופְרָת... הצללים והצללים המושלכים מדוכאים (מוסתרים), הכל מצויר במשטחי צבע שטוחים ורחבים כמו בהדפסים יפניים."



יגאל תומרקין: מתוך פרפראזות על ואן-גוך 1987

נוסעים לים ב"מסלולי הקיץ"

של



שירותי הנסיעה המיוחדים של דן בפעולה.
נוסעים לים בכ"ך, בקוי הנסיעה המיוחדים של דן לחופי הרחצה,
בלי דאגות חניה, בלי דו"חות, בלי "סנדלים".
באוטובוסים החדשים של דן - נוח יותר, מהיר יותר, קדיד יותר.

החל מיום ראשון 1.7.90, יופעלו קווים מיוחדים נוספים על קווי השרות הרגילים - לחופי הרחצה.

דרום גבעתיים ויד אליהו - חוף ירושלים, ת"א

קו שרות רגיל 31 (תחנת הורדה - אלנבי, הירקון)

יד אליהו (שכונת בצרון) - חוף ירושלים, ת"א

קו שרות רגיל 33 (תחנת הורדה - אלנבי, הירקון)

רמת יצחק, נוה יהושוע, רמת חן - חוף ירושלים, ת"א

קו שרות רגיל 30 (תחנת הורדה - אלנבי, הירקון)

גבעתיים, דרך נחלת יצחק - חוף בוגרשוב, ת"א

קו שרות רגיל 63

ראשל"צ - חוף הטיילת ת"א

קו שרות רגיל 19

ק. אונו (רימון), ק. קרניצי, גבעתיים - חוף הילטון

קו שרות רגיל 55

יהוד - חוף הילטון

קו שרות רגיל 56 (תחנת הורדה - ארלוזורוב, בני יהודה)

נסיעה טובה!

שרות בתנועה מתחדת



מקרית-הריצוג - בני-ברק לחוף המיוחד (קלאב) (קלאב)

במסלול קו 2.
התחנות ישולטו בשילוט מיוחד.
יציאה: 09:15
חזרה: 12:30

תל-אביב - חוף הילטון

החל מהשעה 07:45 ועד שעה 19:20 יוארך מסלול קו 6 עד חוף הרחצה "הילטון".
תדירות ההפעלה: 50 דקות.

ראש העין - חוף שרתון

יציאה: 08:30
חזרה: 13:00
האיסוף במסלול קו 77, דרך חיים עוזר ומרכז פתח תקוה.

מרכז פתח תקוה - חוף ירושלים

קו שרות רגיל 66.

אור יהודה - חוף שרתון

יציאה: 08:35
חזרה: 12:30
תחנת מוצא מסוף אור יהודה, האיסוף במסלול קו 36.

חולון - חוף בתים (מסוף המרינה)

קו שרות רגיל 43

יפו - חוף בתים (הסלע והטיילת)

קו שרות רגיל 10

קרית שלום - חוף ירושלים, ת"א

קו שרות רגיל 17 (תחנת הורדה - אלנבי, הירקון)

שכונת התקוה - חוף ירושלים, ת"א

קו שרות רגיל 16 (תחנת הורדה - אלנבי, הירקון)

בני-ברק - לחוף שרתון - קו 96

בני-ברק - לחוף המיוחד בהרצליה (קאונטרי-קלאב) - קו 98

תחנת מוצא - ממגרש אליצור ברחוב אהרונוביץ דרך רחוב כהנמן, איסוף בתחנות קו 2 ומעמידר עד רחוב ז'בוטינסקי ישמשו את הקווים תחנות קו 54.

זמני הנסיעה:

מבני-ברק לחוף שרתון קו 96			
משעה	עד שעה	תדירות בדקות	לפנה"צ
07:00	10:15	12-15	יום ו'
07:00	10:15	6-10	אחה"צ
13:45	17:15		יום ו'
12:15	16:00		

מחוף שרתון לבני-ברק קו 96			
משעה	עד שעה	תדירות בדקות	לפנה"צ
10:10	13:20	15-20	יום ו'
10:15	13:15	6-10	אחה"צ
17:00	20:00		יום ו'
16:30	17:15		

מבני ברק לחוף המיוחד (קאונטרי קלאב) קו 98			
משעה	עד שעה	תדירות בדקות	לפנה"צ
07:30	10:00	20	יום ו'
07:30	10:00	20	אחה"צ
13:30	17:00		יום ו'
12:00	16:00		

מחוף המיוחד (קאונטרי קלאב) לבני ברק קו 98			
משעה	עד שעה	תדירות בדקות	לפנה"צ
10:30	13:30	30-20	יום ו'
10:30	12:40	15-20	אחה"צ
16:30	19:15		יום ו'
16:00	18:00		

גבעת-שמואל - חוף שרתון

איסוף במסלול קו 59 (בקרית הרצוג האיסוף במסלול קו 2).
התחנות ישולטו בשילוט מיוחד.
יציאה: מנבעת-שמואל 08.45
חזרה: 12:45



שנות ה-90

במשכן לאמנות על-שם חיים אתר בעין-חרוד, מתקיימת תערוכה מורכבת. גליה בר-אור, מנהלת המשכן, הזמינה חמישה אוצרים, אנשי אמנות ישראלים, להציג התייחסות אישית לעשייה האמנותית בארץ. לקראת מה שואפים אמני שנות ה-90? היכולו להגשים חלומות חדשים? האם אפשר להדביק את אשר לא הספיקו לסיים בשנות ה-80? תערוכה הנקראת: "לקראת שנות ה-90" מעוררת ציפיות וגורמת לצופה התמים, כמו ל"מבין" לחשוב שהוא עשוי לקבל תשובות, או לכל הפחות לראות מהם הכיוונים בהם תצעד האמנות הישראלית המקומית בשנות ה-90.

לאחר מתן השם היומני לתערוכה, בחרה בר-אור לנקוט בגישה רב-כיוונית. אין כאן ניסיון להכתיב או להתנבא על קו אחד לאמנות של שנות ה-90, אלא לפרוש מגמות ודרכים מגוונות עם תחילתו של העשור. בדברי פתיחה לתערוכה אמרה האוצרת: "לא ניסינו להיות נביאים, אולי ניתן לנסות ולראות לאן פונה כיוון האמנות, אבל לא תמיד זה מעניין. מעניין יותר לבדוק מה נעשה עכשיו בארץ". יש להדגיש כי גליה בחרה אוצרים והם בחרו את האמנים. ד"ר גדעון עפרת נענה להזמנה לאצור בתערוכה, אולם הציב תנאים יחודיים משלו: "אני לא מציג אמנים, לא מאמין שאפשר להציג אמנים בתערוכה מעין זו. על-כן ביקשתי שהחלל שלי יהיה חלל ריק ועליו מכונת פקסימיליה. שום דבר נוסף בחדר. פניתי לאנשים מתחומים שונים — פוליטיקה, פילוסופיה, היסטוריה ואמנות, כל אחד במסגרת שלו. הזמנתי אותם לנסח את מחשבותיהם — ממלה אחת ועד ספר, כראות עיניהם — אודות פני התרבות הישראלית, לאור מה שאירע בה בעשור האחרון ולאור המתרחש בעולם בימים אלה".

האמירות תשודרנה מערב הפתיחה ובמהלך כל תקופת קיומה של התערוכה, החומר הנפלט יוצמד מיד לקיר האולם באופן התיפקודי ביותר, כך שניתן יהיה לקרוא, והמקום יהווה פינת מידע-חשיבה. בתום התערוכה יקובצו הכתובים לחוברת עצמאית שתפורסם מטעם המשכן. עקב הגישה החותרת לשיוויוניות רעיונית מלאה, לא יעמיד ד"ר עפרת את המאמר האישי שלו לפירסום באותו קובץ, בדיוק כפי שלא אווה לקבל על עצמו פטרונות של אוצר.

כיוון שלא יכול היה להתנבא, בחר ד"ר גדעון עפרת להציע שדה מושגי חשיבתי בדרך מקורית. פנחס כהן-גן אוצר את הקבוצה הגדולה ביותר, המונה 14 אמנים צעירים. מרביתם סיימו את לימודיהם ב"בצלאל" זה לא מכבר.

בחלל התצוגה שלו ניתן לראות את עבודותיהם של ציירים ופסלים בתחילת דרכם האמנותית. אין הם מהווים קבוצה אידיאולוגית, ברם העובדה כי רובם למדו את הפוסט-מודרניזם מתוך ספרים, מצביעה על מידת הנגיעה שלהם, אם-גם ראשונית, לאמנות שנות ה-90. מנקודת השקפתו של האוצר כהן-גן נמצאת "האמנות היום במצב של 'התבשלות' על אש קטנה. יש לחכות ולראות מה יקרה. החידוש, הקיים בה ככל-זאת הוא השינוי שחל בה בהתייחסות למוסר האמנות. מוסר שהיה פעם קדוש, ואילו היום הפכו אותו למוסר שיווקי. שינוי זה קשור בהנחה שאפשר להזמין יצירת אמנות מלאכותית ולשווק אותה על-פי טעם ועל-פי צרכים של המזמין, ובנקודה זו — כך טוען האוצר — העתיד באמת פסימי".

מרים טוביה-בונה אוצרת ששה אמנים. יצירותיהם מאכלסות שלושה חללים. נקודת המבט השולטת מהווה התפתחות של שפה אמנותית, בה משתמש האמן במקום במכתול בסרט הצילום, או לחלופין מקשר בין שני מדיומים אלה ובורא לעצמו דרך ביטוי ויזואלית אישית מחד-גיסא ונעזר בטכניקות של המציאות העכשווית מאידך-גיסא. הדגש פה, הושם על שפה עשירה שאפשר לעבוד בה. קבוצת האמנים שבחרה טוביה-בונה, מהווים לדידה "גרעינים קשים לפיצוח". הם חכמים, מעודכנים ואותנטיים. יכולתם להיות בתוך עצמם ובתוך האמנות, גורמת להם לחפש בצורה עקשנית אמירה מקורית.

עבודותיהם מקצועיות ועשויות היטב. ללא גימגום. הם מאחדים דיוק, איכות וחשיבה מושגית. אחת הבחירות המעניינות של

אוצרת זו היא האמנית רבקה רין. שלוש מעבודותיה הגדולות מוצגות בתערוכה, ומהוות מסך מידע צבעוני העונה על תפיסה ויזואלית בשבריר של זמן.

רבקה מצלמת מתוך מכונית, רכבת או מטוס הנמצאים בתנועה. הנופים הנבחרים הנם עירוניים ובין-עירוניים. עבודותיה נעשות ללא נגיעת מכחול מסורתית אלא בלחיצה על כפתור המחשב. היא מגיכה לשני מרכיבים של העידן החדש: זמן וטכנולוגיה, וזאת מתוך תפיסה שעל-פיה מגיב האמן באמצעים העומדים לרשותו ובתקופה בה הוא חי ויוצר.

בחירה נוספת של מרים טוביה הוא צביקה קנטור. אמן-פסל זה מתייחס אל המרחב באמצעות חומרים זמינים של תעשיות-עץ, טכסטיל ועוד. הוא מוביל את הצופה מן הכלל אל הפרט וגורם לו להתעמת עם חומרים בלתי שגרתיים לשפת הפיסול. קנטור מעלה שאלה ישנה חדשה בדבר התמודדות האמן עם עולם המושגים הניאו-אפלטוני.

אמנון ברזל מביא עמו ניחוחות מוכרים. הוא בחר להציג את הפסל נחום טבת, ונחום בחר להציג עבודת פיסול שלו משנות ה-70. טבת רוצה לחזור הביתה, ולהזכיר לעוסקים בפיסול היום את שפת הפיסול המסורתית. הוא מביט אחורה לעבר עבודותיו הראשונות בהנאה רבה ובשביעות רצון גלויה, בהרגשה שעל הנותנים ידם לפיסול העכשווי, לחזור לשפה המתאימה למדיום זה ולא להיסחף להתייפיות של חפצים. כשה"כ משקפת התערוכה התייחסות של אוצרים ישראלים למעשה האמנות בארץ בעבר ובהווה ובכך מסיטה את הנושא כולו לזווית ראייה הסטורית. בר-אור חושפת בפני הצופה אתגר אינטלקטואלי ומשאירה מרחב לחשיבה והשוואה בין שפות פיסול, ציור וצילום, וכמו-כן פותחת אפשרות לדיאלוג בין אמן צעיר לאמן בוגר. ■

עבודות

אמנות פלסטית



האביב דוהר על פני



אביב דוהר על פני העולם, אמרה וחשפה שיניים בחיך רחב. רק עכשיו ידע את גופה הבשל הסתווי שלש בשתי כפות ידיו, חש את קילוח דמה בכל נשיקה שטבע על פני עורה השנהבי.

היא היתה חמה כל כך. לעתים, נדמתה לו כעוגה גדולה, מהבילה, אפוויה היטב שזימן לו האביב בהיסח הדעת.

אפילו הזאבים ביערות מרחרחים עכשיו את האביב, אמר לה, כשהוא מנסה לגעת בה במקומות אפלים ולחיים כמו בסבך שיחים. היא נעשתה דמומה. פעימות ליבה כמו נמוגו. נדמתה שלוהה כמו כובת-שעווה.

בתחילה ניסתה להתנגד מעט ללישה הפראית שלש בגופה, אבל, לאט, לאט, נכנעה ונתמסרה לה, בדבקות, מתוך נמנום כלשהו. מתוך נמנום נזכרה כמה שסיפרו לה אודות העכביש הזכר המעסה את ביטנה של העכבישה "האלמנה השחורה", לפני שהוא מזריע אותה. והיא "האלמנה השחורה" גדולה מן הזכר פי שלושה, ומסוכנת מאוד אחרי ההזרעה.

זה היה פולחן האביב. היא חשה את האביב זורם לגופה משתי כפות ידיו החזקות. היא היתה מוכנה להישרף כליל כמתיקות הזאת. דמעות ניקוו בעיניה. מעולם לא חשה עצמה כה חזקה וכה חלשה גם יחד.

מפעם לפעם היה גוחן מעליה עם שפס-המלחים שלו, ומניח את שפתיו על שפתייה, אוסף את פיה אל פיו, מדגדג אותה בשפמו, טועם ומקנח בגומה שמתחת לאפה. נשימתו היתה לוחטת. ולרגע קיוותה שיאכל אותה כליל. כזה היה האביב.

בתחילה התביישה בעירומה. ניסתה להסתיר מומים שהגיל גרם, אותם כתמים כהים שהמוות מציץ דרכם. אולם, בהדרגה, מתוך הלישה שלש בה, בלי רחמים, נעשתה צעירה, לפחות בעשר שנים, ובוטחת ביופיה שהחל לפרוח מחדש, כמו במטה קסם.

היא יכלה לחוש את גלי חישקו הדוהרים על פני גופה. כמו אדמה היתה הלומה מתחת לפרסותיו. שניהם טבלו בקצף הזיעה שניגרה ממנו.

לאט נייעור בה הרצון לקום ולטרוף אותו, כמות שהוא בעירומו המקציף, בזרועותיו החזקות, בפניו הגלויים, השזופים, בקומתו הקצרה.

הוא אינו יודע מה הוא מעורר בה. ועדיין היא מוטלת ככובת-שעווה גדולה, דוממת, מניחה לו לעשות בה כרצונו.

כמו נמרה ארבה לו. ברגע שינסה להפריד בין רגליה, לתדור אל מוקד ההתרגשות, הוא יהיה אבוד.

היא תציף אותו. הוא יהפוך למים. הוא ייטבע בתוכה לנצח נצחים. ואיש לא ידע כי בא אל קירבה. איש לא ידע את מקום קיברו. כמו חוקר ארצות-קדם ימות לבדו במדבר וחיה רעה תגרום עצמותיו. עצמות לבנות פזורות בחולות החמים.

היא החלה לחייך.

מרגישה שהוא מלטף בעדינות את קו המפשק בין רגליה הצמודות זו לזו בכוח, ומנסה להפריד ביניהן כמו שמפרידים בין פלחי תפוז כחום, או אשכולית צהבהבה. פניו המתבוננים בפניה המחייכים החמירו כל-כך. הם מפצירים. תובעים. מתחננים. ארשת-טרף מתוקה הופיעה בהן. הוא רוצה להיכנס לארמון המערה. הוא משתוקק להיכנס לאחת ממערות הקברים הקדומות אשר ארץ-ישראל מלאה מהן. הוא תאב לפזר עצמותיו הלבנות בחולות המדבר.

נשימתו החמה מלטפת או קו המפשק בין רגליה וגורמת לה עילוף קל.

נשימתו החמה מסתננת בין רגליה הצמודות עדיין, ומבשרת את פלא הלישה שברא הטבע למען יצוריו בכל אתר ואתר.

כמדבריות וביערות, בהרים ובעמקים. בקור העז של הקוטב הצפוני ובלחותם החמה של האזורים הטרופיים.

האביב דוהר על פני העולם. אין לה אלא להתיר רגליה הצמודות זו לזו, ולהתמכר לפולחן האביב המענג. אין לה אלא לכפוף ברכיים לצדדין, להרים אגן-הירכיים, כמעט כמו בתרגיל התעמלות — ואל מערתה הלחה, הנרגשת, יתפרץ האביב כמו מינוטאורוס צמא-דמים, כולו מקשה בשר וגידים ועור עדין כקטיפה.

עכשיו כשהאביב דוהר בעולם — נטבחים שיות וגדיים. והארץ נוטפת דם.

אין לה אלא לכפוף ברכיה לצדדים ודמה יוגר לארץ בלהט החרב המתהפכת. לרגע קל חשה שהיא, היא "האלמנה השחורה". תקלוט את הזכר, ולאחר-מכן, תטרוף אותו. היא רצתה לטבול ידיה ופניה בזרע ובדם. רצתה להתהולל ולהרות, ולסלק את המעסה החרוץ עם כלי הפריון הנהדרים שלו מעל דרכה. הוא הרי הכין אותה להזרעה כדרך שהעכביש הזכר מכין את "אלמנתו" הקטלנית. והוא עדיין אינו יודע שהטבע משחק בם משחק אכזר. ואין להם מוצא. גם קיסר סין ומלכתו הישנים יחדיו במיטה המלכותית, וזמירים בכלוכים שרים להם שירים, אינם פטורים מפולחן האביב.

שעה שהאביב דוהר בעולם — נטבחים שיות וגדיים. זאבים נוהמים, והארץ נוטפת דם.

ביד אחת היתה בודקת את המאכלת וצמחה בין רגליו, והחלה ללטף אותה בערגה. האביר קצר הקומה שלה אל לכירינט האהבה לא ייכנס. פולחן האביב הוא גם פולחן המוות.

היא, אמנם, בדרך-כלל, משתוקקת אל מותה, אבל, ברגע זה, דווקא ברגע זה, כשראשו מונח אצל צווארה, והוא נושם קצובות כישן, אין לה חשק למות.

פלא פלאים, פלא גדול מפלא העיסוי.

היא נשקה לעינו העצומות. וידה עודנה מלטפת אבר עדין ומלא דם. ומעסה אותו כדרך שהגבר הזה לש בגופה.

הם נתקרכו זה לזה בהיסח-הדעת. היה להם צורך גדול זה בזה, צורך גדול ממה שידעו, ממה שהעזו לדעת.

כשהיא התרוממה על מרפקיה ולחשה באוזנו מה שלחשה, נדחק המינוטאורוס הפרא אל הפינה, ושניהם חשו הקלה.

כך או אחרת, הם הרי שייכים למין האדם. מזרעם הרי יצמח הומו-ספיאנס.

כמה נעים היה להאמין לרגע שהם משהו אחר. מינוטאורוס פרא, או מערת-קבר עתיקה, עכביש קטן וחרוץ, או עכבישה גדולה וקטלנית המתכופפת לאחור בעת ההזרעה.

כמה קל להידמות לבעל-חיים, או לשרץ, כשהגוף הוא עירום. כביכול הבגד הוא תמצית האדם.

לא במקרה היו הגרמנים מפשיטים את קורבנותיהם עירומים. פתאום תפסה את הבזז העמוק שאנשים רוחשים לכניימינים. לעצמם.

עבדים אינם אוהבים עבדים. וההומו-ספיאנס הם עבדים. בני-אדם אוהבים את החייתיות שלהם, ומטפחים אותה, משום שרק בה ודרכה הם מסוגלים לטעום את טעם החופש.

לחשוב שהם רק גבר ואשה שנחים זה ליד זה מאימת הבדידות. כמו שני זקנים באחרית ימיהם.

היא כחנה את גופה ואת גופו. היה משהו נעים ומלכב במגע הגופים הנאים, כאילו היו שניהם מגוננים זה על זה מפני הבליה והמוות.

כאילו היו משמשים זה לזו מראה שבה נשקפים לנצח היופי והנעורים, והם אוהבים את עצמם זו בזו.

היתה תחושת עוצמה במגע גופיהם. כן, תחושת עוצמה, אשר רק

העולם

המעשה שלהם יהיה למען המדינה (או למען הכנסות המדינה). למען קיבוץ-גלויות. או למען אסירי-ציון. למען העלייה. או למען המשך קיומו של העם היהודי.

אבל, התענוג יהיה כולו שלה. תענוג גנוב, נסתר, כמו מציצה מבקבוק.

טעם הכלא של חייה הציף אותה. עבדות וחנק. דהרת-האביב הפכה לאפר. עיניה מלאו דמעות. היא ישבה לידו ולגמה מן המשקה.

קולות רמים של שכנים פרצו פנימה אל פינתם, כמו להדגים שאין מנוס מן הרחוב. הרגע היפה שלהם נרמס. פרטיות הרגע שלהם נרמסה.

וכי יש היום לאזרח בארצנו זכות לפרטיות? רק בממון ניתן לקנות רגעים או שעות של פרטיות. אולם הפרטיות עצמה הפכה למשהו גנוב כמו מציצה מבקבוק.

הפרטיות כמצרך של מותרות, כמצרך לעשירים בארץ המטפחת את ההמוניות כתרופה לכל הנגעים.

כעס אינן-אונים תקף אותה. מה משמעות היות אדם בישראל? הם חיים בתוך אשפה. במוקדם או במאוחר יהפכו לחלק מן האשפה הזאת. ואז יתם הסבל.

האביב דוהר בעולם. עליהם ייפסח האביב. והרי אפילו על הגיטאות ועל המחנות לא תמיד פסח האביב.

לפני ההשמדה הפיזית נגרמת לאדם השמדה רוחנית. איבוד-צלם אנוש.

האם הנורה הקטנה עדיין דולקת או שמא כבתה? עכשיו כשהאביב דוהר בעולם, ואהובה דוהר כפרש אל רחמה, והשמש כה חמה, והשמים כה כחולים, והים מנצנץ ומזהיר כחיה אגדית הרתומה לרצון האלים.

עכשיו כשהאביב דוהר על פני העולם, והם דוהרים זה אל תוך זה, נופלות חומות הכלא של חייהם כמו בתרועת שופרות.

והם שייכים לעולם, והעולם שייך אליהם. המלה "אהבה" המרחפת על שפתותיהם, מנצנצת גם היא כמו הים התיכון, בזהר מסמא. ■

כפשע בינה לבין פולחן האגו המבחיל, האגו הקולקטיבי. כל בוס, מאחורי דלפק כלשהו, זקוק לנתינים כדי לקיים את ממלכתו ואת תחושת עוצמתו. והם שניהם, היפים והחזקים, זקוקים, עתה, לקהל-מעריצים כדי לקיים את ממלכתם החדשה.

בכל משפחה נמצא איזה נתין צעיר הממלא את תפקיד הקהל המעריץ. כל חברה זקוקה לאיזה זר, לאיזה שעיר לעזאזל, כדי להדגים דרכו את כוחה הקדמון של ה"חמולה".

אפילו מכונת-ההשמדה הנוראה של הגרמנים היתה מבוססת על הקמאיות הזאת, אשר, בוודאי, אינה זרה לגמרי גם ליהודים במדינת-ישראל.

להיפך, נראה שהיא מקור עוצמתם, או חולשתם. הכל, לפי זווית-הראייה.

מרץ דמה נרגע. המינוטאורוס הפרא שלה פקח את עיניו, והוא שואל לשתות משהו — איזה משקה אלכוהולי קל עם סודה.

המלים חזרו אליהם. והן כה דלות לעומת עוצמת הרגשות שפקדה אותם.

הסופה הזאת. עכביש ועכבישה אינם סובלים מסופת-רגשות. רק ההומו-ספיאנס יודע אותה.

כשהיא מוזגת ויסקי-סודה ומקרבת את הכוס לידו, חולפת בה מחשבה כי גם בלעדי המלה — "אהבה" (מלה גדולה זו), הם נוגעים זה בחיי זה נגיעה שלא תשכח. נגיעה שטעמה וודקה מזוקקה. נגיעה המטהרת את שניהם מן החומר הגס היומיומי הקרוי "מלחמת-הקיום".

עכביש ועכבישה אינם סובלים לא מסופת-רגשות, ולא מחוסר כסף. רק ההומו-ספיאנס (יהודי, או נוצרי, מוסלמי, או בודהיסט) יודע אותה.



רישום: פ. פיקאסו

אילת אשר

שריקת הרוח

מי שיושב בצל תאנה
צפוי לשלכת העתים
משתנים ואין יותר כנה
ללכת. שם, צונחת שמש
בחללים אין סופיים של
מובנות. של השלמה.
בזאת תמה.

בפריסות השלום שלחו
ברכה מיחדת לפנינה מעפולה.
אולי היא הבריקה עינים
בחדרים גדולים, אולי
זה תפס אותה ליד
הכספומט

המקלט שלי
מכין להרבה תחנות, עושים
ענין למשל
וכשמבצעים מאסרים אני יודעת.

שמשהו יוציא פוסות תה
החוצה. עם נענע. ממש חבל,
עוד מעט תגיח רוח מזרחית
ותהרס —

אילת אשר — פרסמה את
שיירה הראשונים ב"עתון
77"

עיוותים, ואריאציות

חלק ראשון



מי סטפן ברדיצ'בסקי. אני בן ששים ושמונה, עכשיו בגימלאות, מאחר שסבלתי מכמה אירועים מוחיים, אבל פעם הייתי בעל-כל-המלאכות וככלל זה מה שניתן לכנות משלח-יד לא לגמרי מכובדים, ודאי לא מקצועות יהודיים אופייניים: תקופות שיוט ארוכות בציי-הסוחר או עבודה על ספינות מכמורת בלב ים ושירות בצי הישראלי בזמן המלחמה. הייתי נשוי פעמיים, התאלמנתי פעם אחת ועכשיו אני חי עם אישתי השנייה, אמריקנית, בניו-אינגלנד שבה אני עוין את האקלים הקשוח ואת מיגבלותי הנובעות משבץ המוח שצוין לעיל ומהזיקנה המזדחלת וכאה. בהסתמך על חישובים יהודיים עתיקים על אודות אורקם הממוצע של חיי-אדם — בן שבעים לחוכמה. רוב הגברים בגילי מנסים לסכם את חייהם כהכנה ליום-הדין שבו יובאו חטאיהם ושגיאותיהם כעדות. בהיותי חף מתחושה כזאת, אני נוטה לגמור חשבונות כאן ועכשיו, קודם שאפרוש לגיהנום של ג'ן-עדן. בעניין זה אני מקבל את עצתו של סופר שהערצתי במשך זמן רב מחיי כאדם מבוגר, ג'ון קונרד. הוא אמר שאדם חייב להתייבב בפני מזלו הרע, שגיאותיו, מצפוניו ושאר דברים ממין זה. עם מה עוד ראוי ליישב חשבונות או להילחם? וביחס לאלוהים היהודי, אני נפטרת מאותה אלוהות שיבטית, קנאית ונקמנית מיד אחרי השואה (שבה נשמדו כל בני משפחתי הקרובה) ואימצתי לי את גישתו של רבי אחד מגיטו ורשה: "אדוני, היינו עמך הניבחר במשך חמשת אלפים שנה, אולי עכשיו תבחר לעצמך איזה עם אחר?"

בניסיון להיות ישר עם עצמי, אינני יכול אפילו לטעון, מתוך הצטדקות, שלא הוזהרתי. הוזהרתי. לפני זמן רב, כארבעים שנה, כאשר שוחרתי מבית-חולים פרינסטון אחרי שבץ-המוח השני שלי, הם נתנו לי סיפרון קטן נחמד בהוצאת משרד-הבריאות של ארה"ב, שמו אפאזיה, תיקווה באמצעות מחקר.

על-פי הסיפרון הזה היו ודאי הרבה מאיצים גופניים שהגבירו את הסיכויים הסטטיסטיים לאירועים המוחיים שלי: ארבעים שנות עישון רצוף, כמה שנים של שתינות מופרות. אולי גם המתח תרם. היו שירטוטים, תמונות, דיאגרמות וסטטיסטיקות בסיפרון הזה שהתמקדו בעובדה שמליון אנשים בארה"ב התגברו על שבץ מוחי ומתוכם עשרים אחוזים פיתחו אפאזיה — אובדן כושר הדיבור. יש שני סוגים של אפאזיה: אחד — אפאזיה וורניקה המגביל הבנה של דיבור בעוד השני, אפאזיה ברוקא, מקשה על הדיבור.

אילו צדקו וורניקה וברוקא וחוקרים אחרים שהלכו בעקבותיהם, הרי שהמוח והשכל נראים היו כאילו חד הם — בליון קישורים של מחשב-על המופעלים על-ידי תגובות אלקטרו-כימיות בנוטרונים. וכך הנזק המוחי שלי היה, כנראה, רק מין קצר באותם קישורים אלקטרו-כימיים. בדרך הטבע, אני מעוניין מאוד בדגמים של הקצרים הללו, מנסה להימנע מהם, ועוקב אחרי מה שניתן לעשות כדי לתקן את תיפקודו הנורמלי של המוח או השכל, איך שתירצו. הליקוי, על-אף שהוא עשוי להראות תחלוא זוטרי בעיניו של זר, אותי מרגיז מאוד, מאחר שהוא יוצר במוח אסוציאציות מזרות ביותר, בהשוואה עם כל מוח נורמלי. אספתי דוגמאות רבות מהליקויים האלה. הנה האחרונה שבהן:

האנשים הגרים מתחתינו, שכנינו תושבי ניו-אינגלנד, נסערים ממש מכעס כשאני מנגן קנטטה של באך בימי ראשון בבוקר. הם אינם מתלוננים על שום מוסיקה אחרת, קולנית ככל שתהיה. רק את הקנטטה של באך בימי ראשון בבוקר הם שונאים.

ביום ראשון אחד אחרי-הצהריים ירדתי למטה ושאלתי את הגבר מדוע הוא חבט בתקרה שלו כמחאה על נגינת הבאך שלי. היצגתי את שאלתי במלוא האדיבות, בעודני מתנצל על ההפרעה.

"בכלל לא אכפת לי לומר לך", אמר האיש. "חוסר התקווה הזה משגע אותנו. המוסיקה הזאת פשוט לא מובילה לשום דבר, ותאמין לי, אדוני, אנחנו, אישתי ואני, שנינו אוהבי מוסיקה אמיתיים, אנחנו

פשוט לא מסוגלים לסבול מוסיקה שלא מובילה לשום דבר". ועל-מנת להפגין את טעמם המלודרמטי הוא ניגן תקליט של זמר ערבי. איזה סטאז (אומן) בשם אבו נידאל ולהקתו — הקלטה חיה ממועדון לילה בכיירות בשנת 1970. יצירה הקרויה "לילות לבנון". אני הקשבתי בנימוס למוסיקה גם אחרי שהתברר לי לחלוטין שהסלסולים האינסופיים הללו אינם מולכים לשום דבר. "תגידי, זה לא טוב?" הוא חיך. "לא תוכל לטעון שיש לי טעם לבנטיני. אני נולדתי בלבנון, אבל אישתי מבודפשט וגם היא חושבת שאבו-נידאל והלהקה שלו ממש ניפלאים".

בדירתי שלי חשבתי על הקישור המוטעה שהפיק מוחי. הנחתי שאדם רגיל היה חושב על נטיות ליכס, האידיאליזציות המוסיקליות של שכניו, אבל הקצץ שלי השליך אותי מעבר לתהום-זכרוני אל שיכלו של ילד בן שלוש-עשרה או ארבע עשרה — אני עצמי — בכיתה ח' או ט' בבית ספר בווארשה, פולין; והמורה להיסטוריה זה עתה ציווה על כל הבנים שיביאו מחר לכיתה כרטיס מאוייר שנקרא Poczta Krolow Polskich, רשימה של כל מלכי פולין.

ומה הפעיל את הקישור התועה הזה? העובדה הפשוטה שלשכן הלבנוני שלי היתה אישה הונגריה. בדרישתו של המורה להיסטוריה נמצאה מצוקה כפולה. ידעתי שאמי תאמר, "אתה יודע שאין לנו כסף לבזבז על דברים כאלה. אולי תוכל לשאול את הכרטיס מאחד החברים שלך בכיתה?" אבל אני ידעתי שהמורה יעמוד על כך שלכל תלמיד יהיה הכרטיס המחורבן הזה ואני, היהודי היחידי בכיתה, לא אוכל להרשות לעצמי להופיע בלעדיו. מה שהטריד אותי עוד יותר היתה העובדה שהרשימה היתה מעוטרת ציורים גסים שהציגו, בשורה, מלך אחר מלך. מצוקתי גברה מחמת האמת שהיתה נהירה אפילו לשיכלו של נער, שהציורים האלה לא היו אלא המצאות, פרי דמיונו של האמן הזול אשר קיבל את הרשימה.

אני, כאמור, ידעתי את שמות המלכים בעל-פה. החל במיישקו (Mieszko) הראשון, דרך בולסלוי חרוברי שתואר עם חרבו המפורסמת (Szczerbec), דרך קזימיז' הגדול אשר העניק ליהודים מיקלט בפולין כשגורשו כמעט מכל ארץ אחרת באירופה ואשר, כך מספרת האגדה, היתה לו פילגש יהודיה, אחת בשם אסתרקה, ועד אחרון המלכים הפולנים, סטניסלב Leszczynski (לשצ'ינסקי?) שהיה מאהבה של הצארנינה הרוסיה, קתרין הגדולה. ולבסוף — אוגוסט החזק.

בסך-הכל הם היו חבורה בינונית מאוד, אפילו בהשוואה עם מלכים ימי-ביניים ובתרי-ימי-ביניים אירופאים. אולי הרמה שנדרשה מצד האצולה הפולנית (המלכים נבחרו על ידי האצולה בקונגרס הקרוי סיים) היתה איכשהו קשורה בעניין זה. אוגוסט הסכסוני הפך למלך משום שהיה מסוגל לעקם פרסות-כרוז באגרופיו ובגלל שהיה מסוגל להשכיב את האנשים שבחרו בו מתחת לשולחן בתחרויות שתייה: ג'נטלמן עם אומץ-לב מופלג שכזה בענייני שתייה ודאי הוא גם מושל טוב. היכנשוהו באמצע הרשימה היה המלך הבולט היחידי, נסיך הונגרי ושמו סטפן ברטוי והוא אשר סיפק את הקישור הלקוי במוח מוקף האפאזיה שלי, ככל המסתבר, מאחר שאשת שכני הלבנוני היתה ממוצא הונגרי, או אולי משום ששמי הפרטי הוא סטפן.

בניגוד ליתר הברנשים ברשימה, היה ברשימה דיוקן אמיתי של ברטוי, דיוקן שנעשה בידי צייר פולני ממש מהמאה הי"ח, מטייקו, כנראה, ואני זכרתי היטב את הציור: המלך יושב על שרפרף צבאי, חרב קצרה א-לה-פרנסיזי על ברכיו והוא מקבל את מפתחות העיירה וליקוי לוקי ואת מחוות-הכבוד של האצילים הרוסיים, הבוייארים; העיירה זה עתה נכנעה בפני צבאותיה המנצחים של המלך. ברטוי היה איש נמוך, רגליו לא נגעו באדמה ואני זכרתי שהבעת-פניו היתה מהורהרת מאוד: אולי הוא תמה אם עליו לקבל את מחוות הבוייארים או לדחותה ולהמשיך במלחמה. ברקע התמונה נמצאו האבירים הפולניים כבדי-השפמים, שומרי-ראשו של המלך, או מכובדים למיניהם שרצו להיות סמוכים ובטוחים שלא יוסב כל נזק לאינטרסים הפולניים. בסופו-של-דבר הרי אכן היה נסיך זר.

הקצר הלקוי במוחי נמשך, והניח רק לסטיגנות קלה לעבר, והיא שגרמה לי להתפלא מדוע האישה ההונגרית הזאת לא העדיפה איזה צ'ארדאש נאה על פני היבבה והגעיעה של אבר-נידאל ולהקתו הלבנונית. אולי למען שלום-בית.

הקישור הלקוי מתמיד במסלולו המטורף, משנה-כיוון רק בקלילות, מאחר שעכשיו אני רואה את עצמי שלושים שנה מאוחר יותר, בוחן בקפידה את רשימת המלכים היהודים שבני אדם הראה לי זה עתה, והוא שואל אם למלך הורדוס הגדול היה זקן.

אמרתי שאני בטוח שהיה לו.

"אבל אין זקן על המטבע שיש לך."

"תשמע, בן, שום מלך יהודי לא היה מעז לטבוע את חותם פניו על מטבע שלו, זה היה אסור. והורדוס שהיה אדומי ושנוא על נתיניו היהודים ודאי לא היה עושה את זה. אבל אני בטוח שהיה לו זקן. ליהודים היה אסור להתגלח."

עד-כה חצה הקצר של מוחי פער-זכרון של שלושים שנה בפסיעה אחת. תמהתי מה יאמר על-כך ברוקא. אבל ברוקא מת לפני יותר ממאה שנה, והקישור עצמו היה גם-כן עתיק, כי פני אדם נשרף למוות בתאונת מסוק ישראלי לפני עשרים שנה ואני עדיין מדליק נר-נשמה ביום הזיכרון למוותו כפי שאני עושה גם להורי ולאחותי שנשרפו למוות בטרבליניקה. הישפפות היא מסורת במשפחה שלי. אבל אירועים מוחיים שמיתלונה אליהם אובדן כושר-הדיבור לא בהכרח מביאים לידי סיום כזה.

ובכן הביא הבן שלי, כממלא חובתו, רשימה מודפסת של מלכים יהודים, מיהודה ומישראל גם יחד, כי הממלכה נחלקה לשנים (אחרי שלמה, נדמה לי) ואני תמהתי עד כמה דומה רשימת המלכים היהודים לזו של המלכים הפולנים שזכרתי מימי לימודי שלי בבית-הספר: אותם ציורים גסים ואוויליים שאינם מבוססים על דבר כלשהו, אותן אותיות דפוס מעליבות, אותם הסברים חסרי-משמעות, אותם נתונים היסטוריים מטושטשים. חשבתי שאולי אפילו אותו אומן ייצר את שתי הרשימות. העובדה שאין לערער עליה היתה שהעיוות הראשוני, מקורו באישה ההונגרית ובסטפן ברטוי, המשיך להתפצל אל תוך מבוכ של קישורים בלתי-צפויים ביותר, ושוב אני אנוס להשוות זאת לפעילותו של מוח ממוצע או רגיל, שבנקודה זו היה מספק, כנראה, מסע נוסטלגי אל קורותיה הטרגיות של משפחתי. שום דבר מסוג זה לא קרה לשכל שלי. הוא ניתקע במלים "הורדוס הגדול" ושילח אותי למסע בלתי-סדיר של אסוציאציות באקראי.

הקורא, אינני בטוח אפילו, אם אתה איתי עדיין: אבל מאחר שגוררתי אותך פנימה, אני מחוייב בכבודי להביא אותך בכיטחה אל סוף הסיפור.

ובכן, הנהו הורדוס הגדול, מועלה באוב במלואו, אני מקווה, עם שפמות-ענק וזקן שחור, עם תאוותו למיבנים מפוארים ועם הפאראנויה המשתוללת שלו. הוא רצח חצי מבני משפחתו וגבה מיסים עד מוות מנתיניו. האם זה לא היה בתקופתו של הורדוס שצעיר יהודי מסויים הובא לבית-דין, נשפט למוות וניצל בידי הרומאים? ודאי, היה היו זמנים, ועכשיו, כשאני יושב וכותב את השורות האלה, כל העולם הנוצרי, כולל, כמובן, שכני הנוכחיים בני-אינגלנד, חוגג את לידתו של אותו איש צעיר יהודי, עליו הם הכריזו שהוא הוא אלוהים, על-אף שהוא עצמו, במשך כל חייו, מעולם לא העלה תביעה כזאת. השאר הוא היסטוריה מעיפת ומייגעת על כל מיגון פרשנויותיה האינסופיות. אבל כיום יש לנו "הצלב האדום", ומסונף אליו הסהר האדום אבל למגן-דוד-אדום אין מתירים הצטרפות לארגון הבינלאומי. אני תמה, מדוע? ואיפה היה הצלב האדום כשהנאצים הפעילו את מחנות-הריכוז שלהם? הוא שלח חבילות לשבויי-מלחמה גרמנים, בריטים וצרפתים, אבל לא לשבויי-מלחמה סובייטים, שבמיצוות גרינג הורעבו עד מוות ונדחפו לקניבליות. חוץ מזה, גיו סטלין הכריז שאנשים שלו בכלל לא היו במחנות שבויים גרמנים. לאחר העובדה הזאת, האם הצלב האדום אינו נראה כמו סמל מעוות?

שוב, סליחה על הסטייה. תבינו ודאי שהיא נגרמה שלא באשמתי, על-ידי הורדוס, על-ידי חג המולד וצלבנים, אדומים ושחורים. "תיקוה באמצעות מחקר" אומרת כותרת המישנה של הסיפור על האפאזיה שנתנו לי כששחררתי מבית-החולים פרינסטון. אין לי צל ספק שהמחקר ימשך, על אודות המחלה המשונה הזאת. בסופו של דבר החקירות אל תוך מעמקי גולגולתו של אדם אינן דבר חדש. מקורותיו של הקידוח הגולגולתי מוליקים אל תקופת האבן. לפני שלושת אלפים שנה המצרים הקדמונים גם-כן ניסו את זה. אני בטוח שבעתיד הלא רחוק מאוד הרופאים, או אולי החשמלאים, יהיו מסוגלים להגיע אל הנתך הכבוי שבמוח ויתקנו את הקישור הלקוי באמצעות טכנולוגיית הלייזר החדשנית ביותר, או על-ידי השתלה של שבב אלקטרוני חדש, כאילו היו מתקנים מחשב. ואז הקישורים יאורגנו מחדש, באיזורים של ברוקא ופרינקי.

אבל יש לי תחושה בלתי-מוסברת שזה לא הכל. אולי המוח הוא שכל, אבל יתכן שיש עוד איזורים, שלא מופו בידי ברוקא, וורניקה וחוקרים מודרנים אחרים, מקורות לא ידועים עדיין של מודעות, המרכיבים את היחידה המזורה ביותר בעולם — היצור האנושי. בתחילתו של הסיפור הזה אמרתי שהייתי בעל-כל-המלאכות. בגיל העמידה שלי חטאתי בכך שהקדשתי עצמי לעוד מלאכה, מלאכת מספר הסיפורים (אני נמנע במודע מהמלה "סופר") ופירסמתי כמה סיפורים לא מוצלחים במיוחד. אני עדיין זוכר כמה פגיע הייתי לביקורתם של חברי. רבים מהם שאלו מדוע לא יכולתי לכתוב סיפור שאין בו חלום. הייתי עונה שחלומותי הם חלק תקף מקיומי, ובהחלט אפשרי שכולנו מהווים חלק מחלומו של אלוהים. הם צחקו לרעיון, לא כל-כך על החלימה שלי אלא על אלוהים החולם. האמת היא שזמן רב לפני השבץ המוחי, הרבה לפני האפאזיה שלי, היתה לי הרגשה שהמציאות היא יותר מאשר תמונות-תמונות בשכלנו. מעולם לא השתייכתי לדת רישמית כלשהי ומעולם לא הסתרתי את אי-שביעות רצוני כלפיה. אבל התחושה, לעתים חזקה, לעתים חלשה יותר, שקיים משהו מעבר לשכל, היתה תמיד נוכחת.

ועכשיו חלומי של הסיפור הזה: חלום נפלא, אבל הוא אינו חלום חדש לגמרי. הוא חזר פעמים רבות... הרבה פעמים הייתי חולם שאני שב ומפליג בים התיכון שאהבתי, והיו חופים ואיים ונמלים והצבע של הים והשמים ואנחנו, רב-החובל של האנייה ששרתי עליה ואני חברו של רב החובל, הגענו לסלעים עצומים, עמודי הרקולס, כפי שקראו להם הקדמונים, והרב-חובל שם ידו על כתפי ואמר: "כמובן יכולנו לנסוע מעבר, אבל אנחנו לא, חבר, אנחנו הגענו לגבולות הים שלנו, עכשיו עלינו לחזור בדרך שבאנו, בחזרה לצד הגבול שלנו." והיו לא רק הצבעים של הים ושמים אלא גם הרוח החזק של הגלים, עמוקים ומשכרים כמו יין חזק והרגשתי בחלום הזה שנגעה בי יד אלוהים.

איזה אלוהים? אתה רשאי לשאול.

בקטע האחרון של החלום הזכירו לי שבספר יהודי קדוש אחד, התלמוד, יש פרק המדגיש את חשיבותה של התפילה. שם נאמר לנו שאפילו הקדוש ברוך בכבודו ובעצמו מתפלל. ומה היא תפילתו של הקב"ה? שהחסד שלו יכריע את הדין.

וכך אחרי החלום הנפלא הזה, שכבתי על מיטתי בחושך, בעיניים פקוחות, וחשבתי: אני בסך-הכל יהודי זקן ועייף וכל שיש לי הוא התיקוה להיגאל בתפילתו של הקדוש ברוך הוא.

חלק שני

האנטומיה ומותו של החלום

למען האמת, כשסיימתי את העיוותים, או את הואריאציות על הנושא של ברוקא, הייתי משוכנע שזוהי היצירה האחרונה לגמרי היוצאת מעטי. חשבתי שעומדים לזכותי עשרה ספרים, ולבטח, די בהם לסופר זוטרי ברמה שלי. מעולם לא השתוקקתי לתהילה.

כאשר השלמתי עם המחשבה שהדפורמציות של שכני הטוב הן

על הנושא של ברוקא

תוצאה ישירה מקצרים באיזורי ברוקא ווורניקה של מוחי, הדברים הפכו פשוטים יותר.

חדלתי להאשים את אישתי שהיא מאיצה את קצב חיי (האשמת האדם הקרוב לך ביותר היא דחף טבעי שקשה לעמוד בפניו).

מאחר שצפן בי הרעיון שההאצה לא נגרמה מחמת היעדר רצון טוב מצידה או בגלל עיונותה כלפי, אלא היא תופעה אובייקטיבית שיש לה הסבר אולי באיזה משוואה איינשטיינית שלא הייתי מסוגל להבין לאור בורותי המוחלטת בעקרונות של מתמטיקה גבוהה ופיסיקה. לדיעתי, אני מדבר על האצת קצב החיים. בימים אלה אני רואה הרבה טלוויזיה ועלה בדעתי שהדימויים על המסך עוברים-חולפים מהר יותר מאשר בעבר, או שזהו עור עיוות אחד?

התרשמות זאת חלה בעיקר על פירסומות. היו רק שתי אפשרויות: או שאנשים שעשו את סירטי הפירסומת הללו חשגו שהסרטים חייבים להיות קצרים יותר, ולכן ריווחיים יותר (פחות כסף בעבור פחות זמן); או שאופן הקליטה של הקהל הרחב, תגובות העיניים שלו, העצבים או המוחות, היו מהירים יותר משלי. וזה די עצוב, הואיל והדבר מאשר את תאוריית עיוותי-המוח. אבל על זה כבר דיברנו ואין צורך לחזור על הדברים. ברגע זה אני מעוניין במהירותם של הדימויים הטלוויזיוניים, היבט טכנולוגי לחלוטין של המסך הקטן; הרצף המואץ של ההבהובים עליו. היבטים אחרים הם סיפור אחר לגמרי.

למשל, יכולתי לתהות על התוקף האתי או המוסרי של הפירסומות, המציגות צעירים אמריקניים הכולעים נתחים של תרנגולות מטוגנות, סרט פירסומת שקטע סרט דוקומנטרי על רעב בסודאן — ילדים דמויי שלדים ומבוגרים גוססים המכוסים מורסות וזכוכים. שאלתי את עצמי אם קיימים קני-מידה מוסריים כלשהם המשפיעים על עיצוב תכניות הטלוויזיה (כולל פירסומות) או שמא הרווח הוא המניע היחיד והחובק-כל של הקופסה הזאת. זמן קצר קודם שכתבתי את עיוותים עברתי ניתוח קטן שהיתה כרוכה בו הרמה מקומית. אומנם זו לא היתה חוויה מרנינה, אבל היא היתה מעצבנת פחות מכפי שציפיתי. היה צורך באינפוזיה לווריד, תהליך מסובך למדי מאחר שהורידים שלי פריכים, וצורך בחתימה על מסמך המשחרר את הרופאים מאחריות במקרה שמשוהו ישתבש, וכן בהצמדה של מיתקן מטשטש לגרוני. אז נאמר לי לשכב על צידי השמאלי, שאנסה להירדם, וכן עשיתי. כמשך מחצית השעה הבאה הרופאים הרחיבו את הושט שלי והסירו ריקמת צלקת מניתוח קודם, שהפריעה בבליעת מזון. לא הרגשתי כל כאב. כחולה צייתן ישנתי במשך הניתוח. אבל זו לא היתה שינה שלווה. כשאישתי החזירה אותי הביתה, ישנתי שינה כהלכה, מלאה בחלומות.

כרגיל, תחילת החלום היתה הפלגה בים, הפעם על ספינת מכמורת בלילה, לאורך החוף הדרומי של ישראל. מה שלא היה רגיל היו הרעשים והריחות, כמאפיינים עיקריים של החלום. לא היו בו שום אנשים, אני עמדתי על סיפון הספינה, נושם במלוא העומק את ניחוחות הפרדסים בחוף, בפריחה מלאה, שהרווח באביב מסיעה למרחקים ניכרים על-פני המים, אל האוניות המפליגות במסלול הזה. ריח חודרני בעוצמתו ובניפחו, משפך לחלוטין, מריר ומתוק בו בזמן, מיני וכמעט מכאיב בנעימותו, בלתי-נסבל.

היו גם רעשים בחלום הזה. אם אינך מלח, אני מסופק אם מוכר לך רחש-האיוושה כשחרטום הספינה חוצה את המים. אני הייתי נשען ליד הסיפון התחתון ומקשיב בדריכות לרשרוש של המים החולפים לצידו האניה. למדתי הרבה סודות שלחש לי הים במשך לילות ניחוח הירח הרך, וריח הדרים ועכשיו, שלא יכולתי עוד להפליג, הם חזרו אלי בחלומותי, ועל כך הייתי אסיר-תודה.

קורא, אנא בטובך זכור שאני אדם זקן וכמה-וכמה אירועים מוחיים וניתוחי סרטן מגבילים אותי בעיקר לחקירות השכל (ואני מודה שחקירות כאלה עלולות להפוך מסע אנוכי ומיזנטרופי מאוד). וכך נלכדתי בקיסמי מנגנון המוח שלי המתיר לי לחזור, לעצמי, על הקונצרטו לפסנתר של מוצרט בלי לפתוח את פי או להוציא הגה: איפה היה הידע הזה מאוחסן? ועכשיו, המוסיקאי שבחלומי שהביא אותי אל רחש מים שנשמע לפני חמישים שנה. מסתורין שלא אדע לעולם (אילו למדתי נוירולוגיה בנעורי במקום להתעסק עם אדולף והאוניות, אולי היו לי תשובות לשאלות האלה).

כבר הזכרתי את איינשטיין כאדם שהיה יכול אולי להסביר את תופעת ההאצה של העולם. אבל אפילו כאן בורותי היא מכשול. כל מה שאני יודע על איינשטיין הוא שהאיש צעק את הגיאומטריה

האוקלידית הקלאסית של המישור ושל המרחב, שלימדו אותי בבית-הספר, בכך שהציג את הזמן כמימד נוסף. מאוחר יותר קראתי היכנסהו שבהיותו כעוס מניסוי החלקיקים של בראון ומעיקרון הדטרמיניזם, הוא אמר: "אני מסרב להאמין שאלוהים משחק בקוביה עם העולם שברא".

עד כאן בקנה-מידה קוסמי. אבל בהתבסס על ניסיון חיי הארוכים, אני נוטה להאמין שאנחנו דומים מאוד לחלקיקים של בראון, אנחנו מיקרים, תאונות, אנחנו פשוט מופיעים, לא מתוך הבחירה שלנו; וכמו שאמר סול פלו, אנחנו עושים כמיטב יכולתנו "באמצעים העומדים לרשותנו".

אנחנו חייבים לקבל את התערובת הזאת כפי שהיא מזומנת לנו, על אי-הטוהר שבה. הטרגדיה שבה, התיקווה שבה.

אי-הטוהר שבה, פלו אומר, ואני חושב שאני יכול להציב תחת הכותרת הזאת את החלומות שלי, וכתבתי חזרה בהם כל-כך. בלו אומר שהנשמה יוצאת מהגוף כשאדם ישן. אינני משוכנע שכך אכן קורה, אני נוטה, בעצם, להאמין שהחלומות הם מראה המשקפת את זיכרונות הנשמה מימים עברו. אני זוכר, למשל, בחיוניות רבה, פרשה חשובה בחיי ובה אירועים משונים ואדם מסויים, רוטטי שמו, והזיכרונות האלה חזרו לרוב בחלומות שלי, מעוותים כמו במראה מתפוגגת, עד ששנים רבות מאוחר יותר קרה משהו שעזר לי להתפטר מאותו חלום אחד, שלא הופיע עוד אחרי-כן.

חייתי אז בקיבוץ שלי ובאופן זמני הייתי אחראי למתנדבים מחוץ-לארץ המגיעים באביב ונשארים עד סוף הסתיו, בסדירות של ציפורי-נוד. אחר-כך הם נוסעים להודו או לנפאל או לתאילנד, שם המריחואנה גם זמינה וגם זולה יותר.

בוקר אחד הגיע גבר למישרדי ואמר, "אני מבואנוס איירס, ארגנטינה". הוא היה שחרחר, בעל קומה ממוצעת, היתה לו חולצה שנראתה כמו התפוצצות של בית-חרושת לצבעים וזוג מכנסי ג'ינס שחוקים מאוד. היה לו גם סנטר חצוי, מצח צר ומתגבח, גבות עבותות ואוזניים גדולות. שרשרת זהב זעירה עם מגן-דוד השתלשלה מתחת לגרגרת בולטת.

הוא הזכיר לי כל-כך את האיש הזה, רוטטי, שמילא תפקיד כה בולט בחיי בשנת 1943 הראויה לציון, עד שנפתתי לשאול אותו אם רוטטי הוא אחיו הבכור, או אולי אביו.

אבל האשליה הסתיימה בבת אחת כאשר נתקלו עיני במגן-הדוד שעל צווארו. הוא לא היה קרוב של רוטטי: לרוטטי היה צלב קטן על השרשרת ודיוקן של סנט כריסטופר על טבעתו. אני זוכר, אחרי ארבעים שנה, וזה מדהים, איך הרהרתי אז אם אוכל לתת בו אימון ולספר את סיפורי לאדם שלא היכרתי, לספר לו שברחתי מגיטו ורשה כדי להימלט לשוודיה, אחר-כך לאנגליה, ללחום בגרמנים.

נחזור לרגע לאיינשטיין: קוביה או לא קוביה, ההסתברות המתמטית של פגישה ביני, סטפן ברדיצ'בסקי, שנמלט לא מכבר מגיטו ווארשה, ובין אסטוון רוטטי מפרבר בבואנוס איירס, היתה אחת לארבע מאות מיליון. בהתאם לנסיבות ולזמן הפגישה, הכפל מספר זה במאתיים מיליון. ועל-אף כל זאת נפגשנו ועשינו מה שעשינו בהצלחה, וטוב היה, ואולי זה הדבר היחיד שקובע, בסופו של חשבון.

יסוד התיקשורת היה בעל חשיבות עליונה באותה תקופה שבה לא דיכרתי ספרדית. רוטטי ידע קצת גרמנית וקצת אנגלית וכך הסתדרנו ודיברנו באותה פגישה ראשונה שקרתה אחרי שרדפתי אחריו כמה לילות. הבנתי שהוא היה ניפחד. איך יכול היה לדעת שאינני אחד מאנשי הגסטאפו? כל איזור הנמל של נויפאהרווסר ווייכסלמינדה שרץ אנשי גסטאפו. כאשר עקבתי אחריו שמתי לב שהוא שותה בירה בבאר בשם פטרוליאום, הזליף אותו בביקתת-זוט ולבסוף עבר לדויטשס האוס. אפילו אחרי הפגישה הראשונה הוא עמד על-כך שהדויטשס האוס הוא מקום הפגישה הכי בטוח.

באולם הענק שאגו שלוש-מאות מלחים מהצי הקרבי הגרמני "Denn wir fahren, denn wir fahren gegen England" ("כי אנו עולים, כי אנו עולים על אנגליה.") הרעש היה מחריש אוזניים. איש לא יכול היה לצותת לשיחתנו. אמרתי "שיחתנו", אבל עכשיו אני קולט ששיחה היתה בעצם רק חלק זוט ממהעניין. היו שתיקות ארוכות בינינו ברעש התופתי של המקום ומבטים עמוקים איש אל תוך עיני חברו, מבטים שנידמו חודרים את האישון ואת עצב-העיץ עמוק אל תוך נישמת-אנוש, אם והיכן שמצוי דבר כזה.

ובכל-זאת, בין השתיקות והמבטים העמוקים והשיחה שמדי פעם

כאלה לרוסטי כל שלושה שבועות ובהזדמנות אחת קיבלתי אישור שהם נמסרו לקונסוליה הבריטית בגוטנבורג. אחר-כך מישלוחי עפרת-הברזל משוודיה והפחם הגרמני כתמורה לשוודיה, נפסקו לקראת סוף המלחמה ושוב לא ראיתי עוד את רוסטי. מעולם לא הפרזתי בחשיבות מעשי במשך התקופה הזאת: תרומתי לניצחון על גרמניה הנאצית היתה כנראה פחותה מזו של חייל רגלים בודד בחזית כלשהי מהמון החזיתות. אבל מבחינתי, החוויה היתה חוויית התעלות; לפחות עשיתי משהו במקום סתם להישרד במלחמה כביטחון השירות בצי הסוחר הגרמני ואחר-כך במבדוק בדנציג. מאוחר יותר שקעתי בניסיון לךמות לעצמי את המידע שהעברתי לרוסטי פרוש על שולחן תשבץ ענק, מעורבב עם אינספור חלקי פאזל אחרים. היו בוודאי אלפי אנשים כמוני באירופה כבושת-הנאצים, מנורווגיה עד יוון וצרפת הכבושה. גברים ונשים הרבה עסקו בניסיון לקבל תמונת-מצב ברורה של תכניות האויב וכוונותיו, ובשימוש במידע הזה כדי להילחם בשלטון השטני של הנאצים.



איור: מיכה כסר

אתרי שחדלתי לחלום על רוסטי, וזיכרון ימי-העבר הללו נותר בחיים אחרי אירועי שבץ המוח שלי ונשאר כזיכרון טהור המתווייג על הלוח הכרונולוגי בתוך השנים 1942-1943, הייתי מוכן להניח לו: לא חזרתי אליו יום-יום או לילה-לילה, אבל הבטחתי יום אחד לכתוב עליו.

לידיעתך, הקורא, שק הזכרונות שלי ענק, ואני זוכר היטב כמעט כל

בגרמנית רצועה ובאנגלית רצועה, הצליח רוסטי לשכנע אותי לוותר על חלומי לברוח לשוודיה ולבסוף לאנגליה ולהישאר במקומו, בדנציג. "אם אתה שונא את הגרמנים כמו שאתה אומר, יש לך הזדמנות הרבה יותר טובה להילחם בהם כאן. אני מכיר אנשים בצד השני, בגוטנבורג, שישמחו מאוד לקבל מידע קבוע על האוניות הנמצאות בתיקון על המיבדוק בדנציג, על מספר הצוללות שבונים, ועוד מיני דברים כאלה... מה דעתך, תוכל לספק מידע כזה?" ניסיתי בפעם האחרונה: "אז לא תעזור לי לברוח לשוודיה?" הוא הניד את הראש המזור הזה שלו לשלילה. "המידע?" הוא שאל אחרי זמן מה.

"זה גורלי, כנראה", עניתי.

"האוניה שלי מפליגה ביום ששי", אמר.

"אני אביא לך את החומר ביום רביעי בערב", אמרתי.

"אבל אנחנו צריכים להיפגש ברחוב", הוא אמר. "נמצא רחוב שקט קטן, תזכור שזה באמת מסוכן".

"אני לא מפחד", אמרתי.

"אני כן", הוא ענה.

"למה אס-כן אתה עושה את זה?"

הוא משך בכתפיו. "כסף", הוא אמר. "גוטנבורג משלמת לי היטב. אל תשכח שאני בסך-הכל מסיק ארגנטינאי מסכן על אוניית קיטור שוודית".

"ואני בסך הכל מסיק כבשנים יהודי מסכן עם ניירות מזויפים, מסיק על מנוף צף בצי החימוש של המיבדוק בדנציג".

"אנחנו זוג מושלם", הוא צחק. לחצנו ידיים ועזבתי. הוא נשאר. איזה זוג מושלם, אכן, היינו, נוכחתי כשנפגשנו ביום רביעי בלילה בקצה רחוב ללא מוצא, ליד תעלת הנהר. כמה רפסודות היו קשורות שם. האיזור היה מואר בפנס גז בודד. שלג כבר ירד אבל לא היה קר. מהבאר שמאחורי הפינה יכולנו לשמוע את צריחותיהם של החיילים והמלחים בצי הקרבי. מדי פעם נשמעה אזעקה של צוללת עוברת בתעלה הראשית או צפירה של אניית-גרר. הרעש הנוסף היה השלג שנרמס מתחת לרגליו של רוסטי שהגיע למיפגש.

על הקיר, כמו בכל איזורי הנמל, היו כרזות מלחמה. על אחת מהן נאמר "Raeder muessen rollen fuer den Sieg" ("יסתובכו הגלגלים למען הניצחון"); "er geht vor" ("הוא הראשון בתור"). כתמונה נראה חייל בחופשה, נושא רובה ותרמיל, ושורה של אזרחים שמחכים בסבלנות לתור שלהם. בכרזה היו כולם מאושרים, החייל חייך. טוב, הוא היה בדרכו לראות את בני משפחתו. הוא, נמלט, לפחות לזמן-מה, מ"נעמימותיה" של החזית. והאזרחים הממתנים היו מאושרים להניח לו לנפשו ולהיות נאצל ופטריוט. הכרזה השנייה היתה שונה לגמרי. "שששש", נאמר, "Der Feind hört mit" ("האויב מאזין"). כתמונה נראו שני גברים ברחוב מואר קלושות, אחד מהם מדליק סיגריה לחברו, המוסר לו מעטפה עבה. האווירה רמזה בכירור על סודיות, על עיסקה לא כשרה המתרחשת כאן. רוסטי גיחך, מצביע על הכרזה כאשר מסרתי לו מעטפה עבה ששם מיד בכיס מכנסיו.

"אתה רואה?" אמר, "בדיוק כמו כתמונה". "לא בדיוק", אמרתי, "איפה הסיגריה?"

"צדקת", ענה והוציא חפיסת אולד גולדז והדליק לי ולעצמו.

על המחזה הזה חלמתי לעתים קרובות עד שנפגשנו, היהודי הצעיר מבואנוס איירס ואני, בקיבוץ שלי. ולעולם לא שוב, אחרי אותה פגישה. אחרי ששוחזרה ההיזכרות באירוע הממשי, גוועה השתקפותו בחלום. מוזר: דיוקן פניו של רוסטי התפוגג בהדרגה לקראת שיכחה גמורה, אבל זכרתי את פרטי הפרטים של הפרשה: אני יודע לבטח שזו היתה סיגריה "אולד גולדז" ולא שום תוצרת אחרת. אני זוכר את הכרזה על הקיר, אני זוכר אפילו את ההקשר של המעטפה הראשונה שנתתי לו באותו הלילה ואת הטעם של הבירה הזולה ששתינו אחר-כך בפטרולאום. אני נזכר כמה חרדתי שיקח את המעטפה לאונייה שלו, אבל הוא היה שלו מאוד ואמר, "אל תדאג, היא תהיה על האונייה הלילה, בתא שלי".

המעטפה הראשונה היא היתה חובבנית מאוד, אני יודע עכשיו. בתוכה היו שירותים מפורטים של שלושה מדורים של צוללת שנמצאה על המבדוק בתיקון; רשימת תאריכים של טנקים וחלקי תותחים כבדים שנפרקו במנוף המאה טון הצף שלי, תיאור מלווה בשירותים של נזקי-הפגיעות שספגה הסיירת הכבדה קניגסברג (באחוריים, מטרופדו, וישר מתחת לגשר, מרוכה). העברתי מעטפות

דבר שבתוכו, החל בזיכרון המיפגש הזמיני הראשון שלי בגיל תשע. מה שאינני זוכר הוא איפה לעזאזל השארתי את משקפי הקריאה שלי. הזיכרון המיידני הוא לבטח חלש, אבל אולי זה נורמלי לאדם בן ששים ושבע.

השאלה ששאלתי את עצמי כאשר נכנסתי להרפתקת הכתיבה של ה"עיוותים" בשיכלו של סטפן ברדיצ'בסקי היתה, האם יהיה מישוהו מעוניין לקרוא את היצירה הזאת אם, ובהנחה שאני כותב אותה לסיפוקי האישי? חבר שלי, איש-ספרות, הציע לי הערכה ביקורתית של הדפים האלה. הוא אמר, "מה שכתבת זוהי הצהרה, אבל לא סיפור או מסה". אני מקבל זאת בלב שלם, אבל מוכן להשיב על התקפותיהם העתידות של מבקרים שינקטו באותו קו. מנסים לכפות עלי הגדרה של נושא הכתיבה. קרה לי דבר כזה בעבר. "מה זה", הם שאלו, "רומן, מסה, סיפור קצר?" "אבל אלה רק הרעיונות שלך." "ולמה ציפית? לצפורניים הגוזזות שלי?"

ואתה חושב שאנשים יקראו את זה? רק אם הם רוצים. הנה צצה אנקדוטה יהודית עתיקה: יהודי נתפס בגבול כשהוא מנסה להבריה שקית טבק. "מה יש לך בשקית הזאת?" שואל פקיד המכס. "מזון לציפורים", עונה היהודי. המוכס קורע את השקית. "ציפורים אוכלות את זה?" "ירצו-יאכלו. אני לא מכריח אותן".

אני חושב שהבדיחה אופיינית מאוד לחוש ההומור היהודי המר. אנחנו עם עתיק מאוד ויש לנהוג בנו כבאזרחים ככירים, בוגרים, בגיל הזהב, של העולם, ביחד עם הסינים והמצרים. באופן פרדוכסלי המושג "אזרחים ככירים" אינו מוכר בישראל. שווה-ערך משוער, שמשמשים בו תדיר הוא "אלטער קאקר" וביחס לטיבעם של קוראי בעתיד (רבים מהם יהיו צברים). אני מגדיר אותם כדלקמן: קוצים בחוץ, חסרי-נימוס בפנים.

אני מקווה שאתה זוכר עדיין שסיימתי את החלק הראשון של "עיוותים" בחלום וכתפילת הקדוש-ברוך-הוא. אני חושב שכאדם המאמין אמונה שלמה בחלומות, וכן בזה שהזמן הוא מעגלי ולא קווי (זה מה שמאמינים מרכסיסטים, לא?) שאני, אלכסנדר ברדיצ'בסקי מסיים את התרגיל הזה בחשיפה עצמית בעוד חלום, חלום מבוקר זה, אותו אני זוכר בשלמותו.

היינו גרים בניו יורק בדירה בקומה העשרים וחמש וניהלתי שיחה עם אדם שהפלגתי איתו זמן רב, שחיבבתי אותו. שמו היה גרשון והוא מת מזה שלוש שנים. אני הוא שהספדתי אותו, בקבורתו. אחר-כך גרשון נעלם לו (שמתם לב באיזה חוסר-מאמץ נעלמים המתים?) ואני מתבונן בקר-חוף ארוך הרחק למטה ומבחיין בכמה דולפינים, או לווייתנים שנתקעו שם על החוף. החלון בקומה העשרים וחמש היה פתוח והכלב שלי נכח בפראות. אמרתי לאשתי שמוטב שתסגור את החלון כי הכלב עלול לקפוץ למטה אל הדולפינים. הוא לא יקפוץ, כי הוא יודע שזה רחוק מאוד — אמרה, ואז התעוררתי, וכל-כך רציתי שהדולפינים או הלווייתנים לא יהיו תקועים, וימצאו שוב את דרכם אל הים הפתוח, אל החופש של הים הפתוח.

חלק שלישי

המשך "האנטומיה" אחרי שאשתי קרא את "האנטומיה", (היא הקוראת הראשונה שלי) היא שאלה אותי — "מה ניסית לכתוב, יומן?" רוברט גרייבס הזהיר אותי פעם, שאדם צריך לאכול את ארוחת הבוקר שלו לבד. ישבנו באור שמש הבוקר הכחושה על המירפסת בקנָלוס, בביתו בדיאה, מְיוֹרָקָה. הוא אמר, "בבוקר קם אדם חצי רדום עם החלומות שלו ואסור להפריע לו. תשים לב שרוב המריבות המשפחתיות קורות בעיקר בבוקר". ובכן, אני לא שמת, וזו היתה התוצאה.

"יומן!" היא אמרה. שיהיה. אז אָקֶצָא בחכרה טובה. סטנדל, דוסטויבסקי, רמבו, בודלייר, קאמי, קונרד, מונטיין שהמשיך לכתוב "להנאתו בלבד" והאם דון-קישוט אינו יומן של סרוונטס? ומה ביחס לג'וריס וליומן בָלוֹס שלו, על אודות יום שלם אחד בדבלין? ולאונרדו וזעקת השבר שלו "מה גורם לך לעבוד קשה כל כך?"

עד כאן בענין היומן. לפחות בינתיים. אני מכיר אנשים שאין להם שום כוונה לכתוב רומנים והדחף לכתוב רומן משגע אותם. הם מזכירים לי את המלחינים המיסכנים מהמאה התשע-עשרה שניסו ברוב יאוש לכתוב אופרה. לא משנה כמה נהדרת המוסיקה שהלחנת, אתה אפס גמור אם לא כתבת אופרה. דביוסקי יצר לבסוף את פליאס שלו, אבל יפה ככל שהיא, אני מעדיף עליה שלושה תריסרים

מהפרלודים שלו. זה, כמובן, רק עניין של טעם והרומאים הקדמונים יעצו לנו הרי שלא להתווכח על טעם ועל ריח. אני מרכין ראשי השב כפני חכמתם.

ובעוד אני מפליג במסעי זה (אולי האחרון, אולי לפני האחרון, לעולם אין לדעת) הנראה כמו ניסיון להבהיר לעצמי כמה בעיות של גלגול נשמות, אני מתפלל וקורא לברכתו של סופר יהודי עתיק, שאנו היהודים קוראים לו קוהלת, ולשאר העולם הוא מוכר כ"מטיף של אקלזיאסטס".

בחלקה השני של המיני-טרילוגיה הזאת הצהרתי שלדעתי, לבטח אין אנו אלא מיקרים, תאונות; וכך כל מה שקורה לנו. יום אחד טסתי לפילדלפיה, במיקרה, כמובן, ואחרי שהיתרתי את חגורת המושב שלי בגובה של עשרים ושמונה אלף רגל, התחלתי להתבונן בארמונות ענני הקומולוס בצבע קרם הרחק מתחת. בניגוד לכחול ללא-פגם של השמים מעליהם, הם נראו חזיון טמיר; מופעל על-ידי איזה זיכרון עתיק. חזרתי אז באוון הפנימית שלי על המוטיב המוסיקלי של ניאז' ("עננים") מאת דביוסקי ותמהתי איזו מוסיקה היה מלחין לו יכול היה לראות מה שראיתי אני באותו רגע. החלטתי שהוא לא היה מזיז ולו תו אחד ממקומו, וגם אני לא. ניאז' כמו שהוא, והעובדה שאני ביצעתי את המשימה הלא-טבעית של טיסה מעל העננים במקום לצפות בהם מלמטה, לא צריכה לשנות דבר בטבעם של הדברים.

כשהתבוננתי בהתקדמות האינוסופית של ארמונות הקומולוס הללו אל עבר אופק חמקמק ומרוחק, עלה בדעתי שחיי, כפי שאני חי אותם עכשיו, היו רק השתקפות של חיים קודמים, שנחיו אולי, על-ידי מישוהו אחר, אולי קרוב שלי או יתכן אני עצמי, אבל בעבר רחוק כל-כך שמה שזכרתי מהם לא היה אלא צל חיוור של זיכרון. אבל היו התפתחויות מקבילות בשני רצפי החיים. סוגי דמיון, חזרות, אנלוגיות של התנהגות הגיבורים — אם אומנם היו שתי דמויות שונות ולא דמות אחת, אבל כזאת הנראית מזווית אחרת ובזמן אחר. האם כל ארמון קומולוס היה שונה, או היו רק חזרות אינוסופיות של אותו ארמון על עצמו, עד אינסוף?

איך-שלא-יהיה, חשבתי, שבחיים הנוכחיים האלה ביליתי כמה שנים בהסתרת עצמי מאחורי אדם אחר, לובש את אופיו, את אורח דיבורו, מסמכיו האישיים. במשך שש שנים הייתי ספן פולני, מסיק. ערכתי הצגה אמינה והצלתי את חיי — עד כמה שהם היו שווים את זה. עכשיו הבנתי שזו היתה רק הצגה חוזרת. עשיתי זאת לפני חמש-מאות שנה בפעם הראשונה ואחרי רגע התחלתי להיזכר בזה בפעם הראשונה.

מיקדם יותר קראתי לעזרת קוהלת ולברכתו, לא רק משום שזה הספר החביב עלי ביותר כתנ"ך, אלא גם מפני שהוא אומר שם שיש לכל זמן ועת לכל חפץ מתחת השמים: "עת ללדת ועת למות, עת לבכות ועת לשחוק..." וכו' והרשימה הזאת כוללת כמעט כל פעילות אנושית. אבל נראה לי שהיא מתאימה במיוחד לאורחות-חיי של יורדים. מעין סימביוזה של קיום הספן עם קיומה של ספינתו בגבולות מוגדרים וממשיים מאוד: הזמן שבין החתימה לבין יום התשלום. אני לקחתי חלק בטקסים האלה לפחות מאה פעמים. מבט חטוף בספר הספנות שלי מאשר זאת. שמי ושם רב-התובל שלי רשום בו במשבצות המתאימות. הנוהל הזה מוטמע כל-כך במסורת הימאות, עד שאפילו בזמן מלחמה הקפידו הגרמנים על שימורו. כל פרט ופרט. וכך חתימתי מתנוססת על יומני הספינה הטובה "מריאנה" מול חתימתו של אחד קארל שמידט, מייסטר.

היה זה ממש מיקרה מרנין. הובאתי לתא רב-החובל תחת ליווי משטרתית והם סרבו לשחרר את השוטר עד אשר "חתימתי". אחר-כך הוא אמר, בהקלה גלויה: "טוב, עכשיו כולו (הוא התכוון אלי) שלך" ויצא: אני נבעטתי למטה אל מחסן הפחמים. זו היתה החתימה הראשונה שלי; כאמור, לפחות עוד מאה נחתמו בעקבותיה בחמש-עשרה השנים הבאות, אבל לי לא היו שום תחושות קודמות. עלי לסטות מהעניין: אפילו בני-אדם בעלי מוניטין של יסודיות כמו הגרמנים, מתבלבלים לפעמים בכיורוקרטיה של עצמם. בשנת 1940 לא הורשה שום ימאי פולני לעבור על אוניות גרמניות. ב-1941, מחמת מחסור חמור בכוח אדם (כל הגברים הגרמנים היו מגויסים) בוטלה פקודה זאת, והם חיפשו ימאים פולנים בכת-יכלא ובמחנות-עבודה. אני רצייתי תקופת מאסר בעוון גניבת סירה במחנה העונשין סטוטהוף כאשר גילו את כרטיס המסיק שלי בבדיקה שיגרתית. סטוטהוף היה מחנה עונשין לפולנים ולגרמנים; היה בו מדור מיוחד

המרכז לתרבות וחינוך בהסתדרות

בערים – בעיירות פיתוח – בהתיישבות העובדת.

- ★ סדנאות, הרצאות וימי עיון לנוער, לצעירים ולמבוגרים בנושאים רעיוניים הסתדרותיים.
- ★ כיתות להשכלה גבוהה לקראת תואר ראשון, לעובדים במסגרת פרויקט "כלנית" בכל הארץ (בשיתוף עם "האוניברסיטה הפתוחה").
- ★ בתי ספר לוועדי עובדים ליד מועצות הפועלים.
- ★ רשת מועדוני "מופת" ותיאטרון "בית לסיין".
- ★ חוגי העשרה לכל הגילים: מלאכת יד, ריקוד, זמר, התעמלות ועוד ועוד.
- ★ להקות מחול, פולקלור עדות, חבורות זמר.
- ★ סדנאות יצירה, "ימי סופרים" ומפגשים עם אמנים בבתי ספר, ובמקומות עבודה ובקהילה.
- ★ פעילות תרבותית והשכלתית עניפה לגימלאים.
- ★ "מכון אבשלום" לידעת הארץ.

ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ ישראל



הוועד הפועל
המרכז לתרבות ולחינוך



תיאטרון בית ליסין

הצגות ה-200	קומדיה שחורה	הצגות ה-100	מיס דיזי
קומדיה מטורפת של טעויות צחוק ללא הפסקה מאת פיטר שאפר, תרגום: בני ברבש, בימוי: מייקל מיצ'ם, תפאורה: אדריאן ווקס, תלבושות: דלית ענבר, תאורה: יחיאל אורגל משתתפים (לפי סדר הא"ב): ג'יל בן-דוד דוברט הניג יובל זמיר שרית חן עמליה לזרוביץ-הדר אביבה מרקס אבי קושניר גדעון שמר	מאת אלפרד אויר, תרגום: דניאל לפין, בימוי: ציפי פינס, תפאורה: דאגלס היפ, תאורה: פליס רוס, מוסיקה: דן הנדלסמן משתתפים: אורנה פורת, גבי עמרני, אבי אוריה "...להיט... רגעי חסד נדירים בתיאטרון..." "...שלאגר..." "...חם ואנושי... גבי עמרני נפלא... אורנה פורת מרשימה..." "...בראו... מלאכת מחשבת..." "...גברת זקנה נהדרת... בימוי מבריק... חוויה בימתית מרנינה..." "...תודה גברת פורת... תודה למר גבי עמרני... הם עשו לי ערב טוב, חם ונעים..." "...אורנה פורת נוגעת ללב... גבי עמרני כובש..." (קול ישראל)	מאת אלפרד אויר, תרגום: דניאל לפין, בימוי: ציפי פינס, תפאורה: דאגלס היפ, תאורה: פליס רוס, מוסיקה: דן הנדלסמן משתתפים: אורנה פורת, גבי עמרני, אבי אוריה "...להיט... רגעי חסד נדירים בתיאטרון..." "...שלאגר..." "...חם ואנושי... גבי עמרני נפלא... אורנה פורת מרשימה..." "...בראו... מלאכת מחשבת..." "...גברת זקנה נהדרת... בימוי מבריק... חוויה בימתית מרנינה..." "...תודה גברת פורת... תודה למר גבי עמרני... הם עשו לי ערב טוב, חם ונעים..." "...אורנה פורת נוגעת ללב... גבי עמרני כובש..." (קול ישראל)	מאת אלפרד אויר, תרגום: דניאל לפין, בימוי: ציפי פינס, תפאורה: דאגלס היפ, תאורה: פליס רוס, מוסיקה: דן הנדלסמן משתתפים: אורנה פורת, גבי עמרני, אבי אוריה "...להיט... רגעי חסד נדירים בתיאטרון..." "...שלאגר..." "...חם ואנושי... גבי עמרני נפלא... אורנה פורת מרשימה..." "...בראו... מלאכת מחשבת..." "...גברת זקנה נהדרת... בימוי מבריק... חוויה בימתית מרנינה..." "...תודה גברת פורת... תודה למר גבי עמרני... הם עשו לי ערב טוב, חם ונעים..." "...אורנה פורת נוגעת ללב... גבי עמרני כובש..." (קול ישראל)

הבמה המסתובבת

של תיאטרון בית ליסין והתיאטרון העירוני באר שבע

מאת ג. קריספ, תרגום: הלל מיטלפונקט, בימוי: רוג'ר סמית, תפאורה: עדנה סובול, מוסיקה: אלדד לידור, תאורה: שולי זיו.
משתתפים (לפי סדר הא"ב): דפנה רכטר, אוהד שחר, רפי תבור

אביב מאוחר

מאת אלכסיי ארבוזוב, תרגום: הלל מיטלפונקט, בימוי: אהרון אלמגור, תפאורה ותלבושות: מרים גורצקי, מוסיקה: דן הנדלסמן, תאורה: אריאל אריאב
משתתפים: מרים זוהר, מרק חסמן

תיאטרון בית ליסין, ויצמן 34 ת"א 62091. טל. 03*256222

לתת-אנשים – יהודים וצוענים. מעולם לא זכה המחנה כמוניטין של אושוויץ או טרבלינקה.

אני עבדתי על המריאנה עד שהוטבעה ואחר-כך על הבריגיטה ובסוף 1941 שינו שוב את החוקים והעבירו את כל הפולנים לעבודות ביבשה ובמספנות. הן המריאנה והן הבריגיטה היו אמבטיות ישנות שהפליגו בין הנמלים הבלטיים תחת שלטון גרמניה, מְמַל, ריגה, טלין, הלסינקי וכו'.

שני מדורים בסטוטהוף היו מופרדים לגמרי – מחנה העונשין סטוטהוף ומחנה הריכוז סטוטהוף שנקראו באותו השם, אבל אני, שהספקתי להציץ במיתקן השני, התפלאתי לעתים קרובות מה היה הדבר אשר שמר עלי מלהצטרף לחבורה האחרת, מאחורי גדר התיל הכפול. היתה זו פיסת-נייר שהעידה על-כך שאני ימאי פולני, בנם של אחד יאן ולדיסלב וויקטוריה קרוקובסקי ושנטבלתי בכנסיה ברחוב חלודנה ושתעודת הלידה הזאת אושרה כחוק בארכיון הכנסיה. על סמך מסמך הרמיה הזה הונפקו מסמכים אחרים ששרתו אותי היטב עד אשר "חתמתי" על המריאנה בדנציג וגם אחרי-כן. איש לא טרח לבדוק מה קרה לבנו של ולדיסלב ב-1939. אילו בדקו, היו מגלים שבספטמבר אותה שנה, הוא גוייס לצי הפולני ונהרג בשלושים בספטמבר כשהוא נלחם למען הווסטרפלטה, האיזור הפולני החופשי אשר במדינה החופשית לשעבר דנציג. אחרי שהתחלתי לגלם את דמותו של האיש המת הזה, הדברים היו די קלים, יחסית. דיברתי גרמנית ופולנית שוטפות, היכרתי את העגה ואת מנהגי חייהם של עמיתי הפולנים, הכרתי את המישחקים שלהם, ידעתי לשחות ולקלל. הסכנה היחידה היתה, שהיה עלי להימנע ככל מחיר מלהופיע בעירום לפני אנשי ספינתי הפולנים והגרמנים. גילוי המילה שלי פירושו גזר-דין מוות. פעם הייתי קרוב מאוד לכך. זו היתה בדיקה רפואית שיגרתית של ימאים בקניגסברג. עמדנו בשורה ארוכה וכל אדם ששמו הוקרא היה חייב לעלות על מישטח קטן באמצע החדר ורופאה צעירה בדקה את איברי המין שלו. ברגע שאמרה "הכל בסדר", צרף פקיד עייף של משטרת הנמל את חותמתו למסמכיו של האיש.

"הבא בתור", היא אמרה. צעדתי מעלה. היא היתה צעירה מאוד, אולי רק זה עתה סיימה בית-ספר לרפואה באיזו אוניברסיטה גרמנית. הייתי בטוח שמעולם לא ראתה אבר מין גברי לא נימול בחייה. השפלתי מבט אליה, היא זקפה מבט אלי, עינינו נפגשו בגובה מתני. ואז היא הניחה לי לחיות ואמרה "בסדר גמור, הבא בתור". השוטר המשועמם לא טרח להעיף מבט בגבר שעל מסמכיו חתם זה עתה.

וכך המשכתי לחיות, מוגן במסמכים שלי ובחוצפה לא-תיאמן. לעתים קרובות חשבתי על האירוע הזה ביחס לאחד מגלגולי הקודמים בספרד, סביב שנת 1500. מסמכים לא היו מצילים אותי אז, בגרמניה ובפולין ב-1940. במיוחד לא בסביליה שבה גרתי אחרי הפרידה מהורי ב-1942. ספרדים רבים בדרום, תחת שלטון מורי, היו נימולים ואיש לא היה מאשים אדם שהוא יהודי מסתווה על סמך עדות המילה שלו.

הרי אפילו מושיענו ישו אדוננו המושיע היה נימול ויום ברית-המילה שלו נחגג כיום מועד בחלק כלשהו באיטליה. חוץ מזה, בדיקות רפואיות לא היו באופנה, ניתוחים שלאחר המוות דווקא כן. כספן ספרדי צעיר לא היה לי כל קושי לעלות על ספינה של קונקיסטדור אחד, קפיטן וינסנטה יאנס פינסון במסעו הרביעי לעולם החדש. זו היתה נסיעה מסוכנת. מה שזכור לי ממנה הוא המגורים הצפופים, מזון מעופש, חוסר מיי-שתייה ונס: ארבעה ימים קודם שהגענו ליבשה הפסיקו המים באוקיאנוס להיות מלוחים והפכו למתוקים כמו מי מעין הרים בספרד.

הנס נגרם כתוצאה ישירה מתפילתו של רב-החובל שכל הלילה קרא למושיענו ישו המושיע. בסופו-של-דבר, אמר רב-החובל, הוא הרי הפך מים לייין בארץ הקודש, כך שהפיכת מי מלח למים מתוקים היתה רק בבחינת נס זוטר.

שנים רבות אחרי כן סיפרתי את הסיפור הזה ליליך בסאלוניקי, כיוון. הם בקושי האמינו לי. הצעירים לא נתנו אימון בזקנים, בדיוק כמו ילדים ב-1989. זוהי, כנראה, דרכו של עולם. אבל עכשיו, כשתאוותי לחיים שווה לאפס במידרג שבין אחת לאינסוף, אני רואה, אולי מאוחר מדי, כמה צדק קוהלת הזקן בהכריזו – הבל הבלים הכל הבל ורעות רוח. לא לחינם נחשב לחכם מכל אדם.

הפסטיבל ה-7 לקולנוע
ירושלים 1990 12.7-21.7

בעוד 7 ימים

מתחילה המכירה המוקדמת

לפסטיבל הקולנוע:

בסינמטק ירושלים, בסינמטק תל אביב, בסינמטק
חיפה, ובקולנוע לב, בדיזנגוף סנטר!



שימו לב:

הנחות בבחי המלון בירושלים המשוחזרים במכצע קיץ 1990. פרטים בעיחונוח ובבחי המלון.

מוזק בחסות:

ידיעות אחרונות

ועיתון ירושלים

מבוצה "דיעות תקשורת" - רשת המסוונים של המדינה

עוץ

ארז

מגאזין חובק עולם

15

- **ככה בעור**
 - תקשורת בין לוויתנים מפגשים בלב ים
- **הכל של כולם**
 - קומונות בעולם
 - קיבוצים יפאניים
- **לעיני האלים**
 - ציורי ענק בפרו
- **קללת האופיום**
 - גמילה מסמים בתאילנד
- **במורד הנהר**
 - הפלגה לרוחבה של זאיר
- **מים אל ים**
 - מסע לאורך הפירנאים

■ **מוסר ת"דות**
שיוך מכניזות בארה"ב
סיוך גנים באירופה



קח את העולם במתנה

מסע אחר
מגאזין חובק עולם

פס

מסע אחר מביא אליך הביתה כחבות צבע מעניינות על אנשים, תרבויות, נופים ומקומות. אתה מניח לשעה את העיסוק המתמיד בטרדות היומיום, וממריא אל עולם מרתק!
בוא עשה מנוי: גם לך מגיע מגאזין איכותי, יוקרתי ומרשים. מסע אחר יכול להיות התגלית שלך. איך עושים מנוי? טלפן 03-383898, בקש את רונה ואתה מנוי.

דלקול SG 20/50 חדש

שמן מנוע אקטיבי

ורשבסקי פריליך דובר



באק צלחה



הכנס את המכונית שלך לשנות ה-90 עם שמן המנוע החדש דלקול SG 20/50! לדלקול SG 20/50 יתרונות שאינך יכול לוותר עליהם:

- השמן קיבל את הסווג המתקדם ביותר בדרישות שמנים למנועי בנזין בעולם: API-SG.
- מכיל תוספות אשר פותחו בטכנולוגיה מתקדמת.
- בעל כושר ביצוע מעולה בכל תנאי נסיעה ומזג אוויר.
- מבטיח הארכת תדירות החלפת השמן עד למקסימום המומלץ ע"י יצרני הרכב.