הירחון לספרות

עכשיו 77

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה ט"ז • גליון 149 • סיון תשנ"ב • יוני 1992 • 12 ש"ח

ספרות ישראלית עכשיו: נבחרת עברית

8 538010 001493
₪12.00

זיוה שמיר על יונתן רטוש; נורית גוברין על "לקוט הרעים"; יפה ברלוביץ על דמות הערבי בספרות העברית; חיים מרנץ על ארנסט גומבריך; יוסף זיסמן: נובלה; אפריים באוך: פרק מרומן.

טובי לין קמניץ; אלי אלון; מאיר; ספי שפר; סימור מיין; ארנינה קשתן; עזריאל קאופמן; לאה גלזמן; זהבה כספי; נתן גרוס; שמואל שתל; אביב עקרוני; צביקה שטרנפלד; ליאור שטרנברג

ממשלה עם המהפך האמיתי

מרצ
מרצ - ישראל הדמוקרטית
רצ, מפס, שינוי

מי שרוצה ממשלת עבודה עם מרצ - חייב להצביע מרצ.
מי שמצביע עבודה - עלול לקבל ממשלה עם שמיר ושרון.
[עובדה: רבין לא מוכן להצהיר שלא יישב איתם בממשלה אחת].

תיאטרון בית ליסין

הזוג המוזר
מאת ניל סיימון
נוסח עברי: דן אלמגור ■ בימוי: מיכה לבינסון
תפאורה: משה שטרנפלד ■ תלבושות: ענת מסנר
מוסיקה: אלדד לידור ■ תאורה: שולי זיו
משתתפים (לפי סדר א׳-ב׳): אורי אברהמי, יונה אליאן-קשת, גילת אנקורי, תיקי דיין, קרן מור, אבי פניני, שרי צוריאל.

סוף עונת החלומות
מאת מרים קיני
בימוי: עמית גזית
תפאורה : אילת הרפז ■ תלבושות: איריס רטינסקי
תאורה: חני ורדי ■ מוסיקה: רפי קדישזון
משתתפים (לפי סדר א׳-ב׳): חגית בן-עמי, שרון הכהן, ניסים זהר, דוד מנחם, לילית נגר, אלי נחמה

שרוף את זה
בשיתוף עם התיאטרון העירוני באר-שבע
מאת לנפורד ווילסון ■ תרגום: הלל מיטלפונקט ■ בימוי: שחר סגל
תפאורה ותלבושות: אבי שכוי ■ תאורה: שולי זיו
מוסיקה: חגי אלקיים
משתתפים (לפי סדר א׳-ב׳): ששון גבאי, סיגל גינצבורג, יותם זילברמן, אורי רביץ

השבוי בצמרת
הצגות בכורה
קומדיה מאת ניל סיימון
תרגום: דניאל לפין ■ בימוי: מיכה לבינסון
תאורה: שולי זיו ■ מוסיקה: אפי שושני
תפאורה: אבי שכוי ■ תלבושות: ענת מסנר
משתתפים: מני פאר, אסנת וישינסקי, ליה דוליצקיה, נירה רבינוביץ, נורית כהן , שחקן אורח: אברהם מור

תיאטרון בית ליסין, ויצמן 34 ת"א 62091.

עתון 77

בגליון זה:

• מסות

• מדור מיוחד

• סיפורת

• שירה

נורית גוברין על "ילקוט הרעים"
זיוה שמיר על יונתן רטוש
יפה ברלוביץ על דמות הערבי בספרות העברית
חיים מרנץ על ארנסט גומבריך

ספרות ישראלית הנכתבת בשפות שונות

"להיות" — סיפור מאת יוסף זיסמן
פרק מהרומן "ד"ר קארדין" מאת אפרים באוך

אל' אלון
ליאור שטרנברג

סיפורת
יוסף זיסמן: להיות 5

שירה
טובי לין קמניץ: שני שירים 9
ליאור שטנברג: שני שירים 9
אלי אלון: שלושה שירים 12
מארי: שיר . רות בן דוד: שיר. 13
סיימור מיין: שלושה שירים; מאנגלית: משה דור 17
ספי שפר: שלושה שירים 20
ארנינה קשתן: שלושה שירי אהבה 21
עזריאל קאופמן: שני שירים 21

מסות
נורית גוברין: ילקוט הרעים — מציאות ומיתוס 14
יפה ברלוביץ: קפצנו אל הים בעיניים עצומות (על הערבי בספרות העברית) 18
זיוה שמיר: שירתו ה"כנענית" של רטוש 24
חיים מרנץ: ארנסט גומבריך — הערכה 30

ספרות ישראלית הנכתבת בשפות שונות — אנתולוגיה
אפרים באוך: דוקטור קארדין; מרוסית: יעקב בסר 32
ריבה רובין: שני שירים; מאנגלית: גיורא לשם 39
מרשה פומרנץ: שני שירים; מאנגלית: אריה זקס 39
אוג'ן לוקה: הסופר הישראלי הכותב ברומנית; מרומנית: יהודה גור־אריה 40
בינם הלר: שלושה שירים; מיידיש: יעקב בסר 41
מצטפא מראר: הבאר המכושפת; מערבית: אברהם רובינסון 42
צ'רלס קורמוש: ארבעה שירים; מאנגלית: גיורא לשם 44
מירל כראטש־ויינברג: אור של סיד; מרומנית: יהודה גור־אריה 45
לסלו לדאני: שבילי הזמן; מהונגרית: אלי נצר 46
קרן אלקלעי־גוט: חמישה שירים; מאנגלית: עודד פלד 49
חוסה לואיס נחנסון: מלמעלה; מספרדית: יהודה מור 50

ביקורת ספרים
לאה גלזמן על *זהב החוסר־כל*, שירת אמריקה הלטינית בעריכת טל ניצן־קרן 10
זהבה כספי על *ספרותרפיה* לדבורה קובובי 11
נתן גרוס על *הדרך האחרת* למרים עקביא 12
שמואל שתל על *בשולי שמלתה* לבוצי ארון־ברות 13
אביב עקרוני על *ושבו העבים אחר הגשם* לאהרון אמיר 22

מדורים קבועים
לפי שעה: מדורו של העורך 4
הפינה הצרפתית של צביקה שטרנפלד 29

המדור לספרות ישראלית, הנכתבת בשפות שונות, מוגש בסיוע התאחדות אגודות הסופרים בישראל.

לכבוד ת"ד 16452, ת"א 61163
הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77"
לשנת 1992/93

שם ומשפחה _____

כתובת _____

_____ טלפון _____

מצורף בזה שיק על סך 90 ש"ח עבור 10 גליונות, כולל משלוח

חתימה _____ תאריך _____

עתון 77

שנה ט"ז
גיליון 149
סיון תשנ"ב
יוני 1992

ירחון לספרות ולתרבות
עורך: יעקב בסר
מערכת: שמעון בלס, נתן זך, ששון סומך, זיוה שמיר
מזכיר מערכת ועיצוב גרפי: מיכאל בסר
עריכה והבאה לדפוס: אורית אילן
ניקוד: שמואל רגולנט
איור: מיכאל בסר
מועצת מערכת: יצחק אוורבוך אורפז, גילה בלס, יוסי הדר, א.ב. יהושע, עוזר רבין, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס
המו"ל: אגודת הסופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות בישראל — עמותה

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

המערכת והמנהלה: טל': 5619879, ת"ד 16452 ת"א
המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבוילת

חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, כשהוא מודפס ברווח כפול על צד אחד של הנייר. פגישות עם העורך רצוי לתאם מראש

לוחות: אורניב
הדפסה וכריכה: חב' הכורכים

ITON 77
Literary Monthly
In collaboration with Beit-Berl
Editor: Jacob Besser
Assistent Editor: Amela Einat
Managing Editorial Board:
Shimon Ballas, Josef Gorni,
Aharon Harel, Sasson Somekh,
Ziva Shamir

عتون ٧٧
مجلة أدبية شهرية

• לפי שעה

שני קטעים נוגים

קטע א׳

ב״הארץ״ (12.6.1992, עמ׳ 7 א׳) מביאה נילי מנדלר, כתבת לענייני חינוך, את הציטוט הבא:

״צא וראה מהי ׳תרבות׳ הגויים. תיאטרון, קולנוע, ספרות, עיתונות, תקשורת אלקטרונית ואופנה. כל תכליתה של ׳תרבות׳ זו אינה אלא זימה וגירוי היצר המביאים לידי זנות וגילוי עריות״ — כך נאמר בחוברת ״בית נאמן״, הנלמדת בחלק מבתי הספר העל יסודיים בזרם הממלכתי־דתי. הטקסט מסביר כי ״כמעט אין לך בנמצא כיום יצירה ׳תרבותית׳ שלא מעורב בה יצר הרע בדמות פריצות וניבול פה ואף במתוקנות שבאומות נפרץ כל גדר... המתירנות שפשתה אף בארצנו הקדושה, מתירה למעשה כמעט כל תועבה שנאסרה בתורתנו הקדושה. ההיגררות של חברתנו אחר ה׳תרבות׳ הנוכרית, מקדשת כל דבר הבא מן המערב ללא כל אבחנה״.

בפירוש כתוב כאן, שמדובר בחלק מבתי־הספר העל־יסודיים של החינוך הממלכתי־דתי, אבל במרכזיים שבהם, כפי שעולה מהכתבה: ״צייטלין״ בת״א, ״בר־אילן״ בנתניה, ״ישורון״ בפתח־תקווה. שלושת בתי־הספר מוזכרים, משום שבהם התעורר עימות בין בנות ״נבונות״ לכין, להבדיל, המורות שלהן.

ברור, שמדובר בעשרות של בתי־ספר תיכוניים, שבהם מתכוננות בנות — בנות 18 — החיות בשנות התשעים של המאה העשרים, לבחינות בגרות על־פי טקסט פגני, המשחית את השכל הטוב ומטמטם. טקסט זה שואף להכניס את האשה בהתבגרותה לתוך ״שק אבן״, צינוק של חשיכה חברתית.

משרד החינוך לא יזם את החוברת הזאת, אבל הוא גם לא יצא נגדה. בתגובה נאמר, בין היתר, שמשרד החינוך דווקא כן מעודד לימודי תקשורת בבתי־הספר — בלי פירוט. ברור, שאילו היה משרד החינוך, שבראשו עומד כיום זבולון המר, מעוניין לצאת נגד החוברת ובעיקר נגד תוכנה המזוויע — הוא היה עושה זאת בהצלחה רבה.

׳ועוד באותה כתבה:

״גדולי המדענים כתבל [...] בדקו ומצאו, שדם הווסת, רעל יש בו, וכל דבר שחיסונו רופף, ניזוק במגעו או במגע האשה בשעת ווסתה [...]״

לא ייאמן. אלו שיטות הפחדה! מה אמורה להרגיש ילדה, שלראשונה מתנסה בווסת, אם זה ההסבר שהיא מקבלת, המוגש לה באצטלה של ״גדולי המדענים״?

ואין מדובר כאן בכַּת תמהונית. מדובר בזרם ה״נאור״ של הציונות הדתית, מה שפעם היה ״הפועל המזרחי״.

ובכן, ״תרבות הגויים״, תיאטרון, קולנוע, ספרות, עיתונות ותקשורת, היא גם התרבות שלנו, של רובנו המכריע. היא גם תרבותם של אנשים דתיים רבים מאד. מי שפוגע בתרבות הזו פוגע בנו, ברוב־רובנו, ואנו נמצא את הדרך להגן על תרבותנו — כלומר, על עצמנו. הנורא הוא, שתלמידות תיכון ועממי, החשופות לדברי שטות ורשעות מעין אלו, צריכות להיבחן בבחינות הבגרות במקצוע ״אישות״ על־פי התדריך שמספקת החוברת האמורה — ואין מי שיגן *עליהן*. מערכת הפיקוח על בתי־הספר הללו היא שעומדת מאחורי החוברת, על כל פנים אין היא מסתייגת ממנה, גם אם לא היא המפיצה אותה.

והנורא מכל — שלא קם שר החינוך זבולון המר, ולא יוצא חוצץ נגד המעשה האווילי והמרושע הזה, שמקומו בחשכת ימי־הביניים.

קטע ב׳

לא רציתי לגעת בתעמולת הבחירות. היא כבר מאחורינו, וחבל להשחית מלים על מה שהיה. הרבה יותר מעניין ברגע הלפני־אחרון הזה שלפני ההליכה לקלפי, לנסות ולבדוק מה היא הסיבה, שבקרב ציבור יהודי, שהיה בכל הזמנים כל־כך אידיאולוגי, שמוכן היה להקריב את חייו על הגשמת תפישת חיים שחשב שהיא נכונה: שעם, שנתן לעולם לא רק את הבסיס לתפישה מוסרית אוניברסלית בעשרת הדברות שלו, לא רק את ספר הספרים עם חזון השלום שלו, לא רק את מרקס, איינשטיין, יוספוס פלביוס, טרוצקי, בן גוריון ומשה סנה — אלא שעשה גם את הבלתי־אפשרי, הגשים את אמונתו האידאית־לאומית והקים לעצמו בית לאומי ב־1948. עם כזה לא השכיל להעמיד מתוכו בדור זה אף לא מנהיג אחד, הראוי למורשת שאין לה אחות, אח ורֵע.

איך נאמר בפתח הפסקה המצוטטת בקטע א׳, ״צא וראה״, יותר נכון — הקשב וראה, באלו נימוקים הם מבקשים את תמיכתך. ואני לא מתכוון לעב״מים למיניהם, שאיש אינו מבין את מניעיהם להתמודדות (אולי זולת הפסיכיאטרים שבינינו), אני מתכוון לאנשים שיש להם עבר עשיר בשירות הציבורי, והמוכרים היטב לציבור. מה הם אומרים? בפירוש כלום, זולת כמה קלישאות חבוטות, שנוסחו על־ידי קופירייטרים מדרגה ז׳. והלא הוויכוח הוא רציני, ומבוסס על בסיס פילוסופי מסוים ולא מורכב. גם מי שלא קרא ספר פילוסופיה מימיו מסוגל להבין, שמדובר בשתי תפיסות: האחת טוענת לטובת קידוש האדמה והאתרים עתיקי־היומין, גבולות הממלכה, ומה שנקרא הסממנים החיצוניים של המסורת, כולל לבוש ומנהגים, ״קיום מצוות״ וכיו״ב. השנייה מעמידה במרכז את האדם, וכל היתר קיים כדי לאפשר לו להתקיים על־פי מצפונו. כלומר, למסורת, לאדמה, לגבולות אין כל ערך באין אדם. האדם הוא שקובע אותם למען עצמו בלבד, והם קיימים לשירותו. הוא גם קובע לעצמו את רשת הקודים התרבותיים שלו, ובה יש משבצות גם של תרבותנו העתיקה, גם של תרבותנו החדשה, וגם של ״תרבות הגויים״. על זה הוויכוח, ועל זה צריך להגיב פשוט, ברור וחד־משמעי. מי שיקבל את אחת הגרסאות הללו, ייראה לו קל להחליט למי לתת את קולו, וגם למה.

ומי שיידע לנסח ניסוח משכנע, חדש ומותאם לצרכים ולנסיבות של היום — הוא המנהיג ההוגה, כפי שהיו לנו פעם, החל ממשה וכלה בדור־הנפילים עד שנות החמישים. ■

תיקוני טעויות

לצערנו נפלו בגיליון הקודם מספר טעויות:

• מן המאמר ״רוזביץ׳ בחיפוש אחר קפקא״ נשמט שם המחבר — **צבי רפאלי**.

• בשירה של חוה פנחס כהן טושטשו, עקב תקלה בהדפסה, שתי שורות. אנו מביאים אותן בזאת כתיקונן.

יָדִי אֲנִי אוֹחֶזֶת בִּכְתֵפֶיךָ
בְּגַבְּךָ הַמּוֹשְׁכֵנִי הֶלְאָה בִּנְשִׁימַת
פֶּעוֹטוֹת חֲטוּפָה מְגֻרֶדֶת בְּקַרְקָעִית הַסִּיר
שֶׁנִּשְׁרַף מִמַּחְשְׁבוֹתַי וְהָיָה כִּי
אָשׁוּב אֶל מִסְגֶּרֶת
הָעַיִן אֵדַע שֶׁעֲלֵי אֲדָמָה
אֵינִי גָרָה עוֹד.

יוסף זיסמן

להיות

אתה ביקשת להיות חופשי מהכל.

ובבוקר, אותו בוקר, אתה ישבת בכסאך והטלפון צלצל וצלצל, לא חדל, ולו אף לדקה, והבטחת במזוודה הפתוחה, בבגדים המגובבים בחופזה, בידך כרטיס הנסיעה. מה לך שאתה חוכך עוד בדעתך, כך שעה ארוכה. קום קום ממקומך, מה נותר לך עוד בהפסדך, תיטול מספר ספרים לקריאה, תימנה את שטרי הכסף, בפעם המי יודע כמה. תעבור בין חדרי הבית בחופזה. לאחר מכן, באיטיות רבה, תסגור את אבזם המזוודה. ושוב פעם, תפתח ותבדוק, האם הכל, הכל נמצא. עוד מעט ותיסע. אף אחד לא יידע. ימשיכו ויחפשו אותך. ישאלו מה קרה. מה לא היה כשורה. יתמהו, משהו היה חסר לך. מה בער. ככה סתם. מי עושה כזה דבר. ואפילו מבלי לומר דבר. ולו אף, ולו אף באיזה רמז קל. הכל נסגר. הדלתות, החלונות, לא שכחת דבר. תבדוק, תבדוק עוד פעם. שהכל יושלם, שלא תצטרך פתאום לשוב לכאן. לא נותר עוד הרבה זמן. איך באמת, איך באמת אתה עושה כזה דבר. טוב, מוטב לא לחשוב על זה בכלל. לא להרהר יותר מדי. הזמן קצר. אתה בטוח שהכל מוכן. שוב, שוב הטלפון הזה כאן. תחילה קורא, לאחר מכן צועק, דורש, זועק, מתייאש, משתתק. אתה רואה, כך יהיה. אין מה לחשוש. בסוף עוד תחשוב, מה להם ולך, תראה, שבכלל לא אכפת להם ממך. רק ברגע שיבינו שסיימת למלא את תפקידך. כשמישהו אחר יבוא במקומך, יוּבְרג לתוך המכונה, והכל ימשיך, להיות כשהיה, כמו ולא היה, לא היה מישהו שבא, יום יום נסע, בדרכים, נלחם בבקרים, בכבישים הצפופים, בין המכוניות, האוטובוסים, להיות, להיות, למה שרצה. לא, אתה לא, אתה לא תשכח עצמך.

> כיוון שאי־אפשר להפריד ראדיקלית באדם בין חובה לרצייה, הרי בהכרח יימצאו בכל־מקום שתי התפיסות בעת־ובעונה אחת, אם כי אחת שליטה והשנייה כפופה לה. חובה שומה על האדם ואין הוא בן חורין להבטל; את הרצייה מטיל האדם על עצמו, רצונו של אדם כבודו הוא. חובה־מתמידה טורדת, אי־יכולת להגשימה נוראה היא, רצייה־מתמידה משמחת לבב, ורצון חזק עשוי אף לנחם על אי־יכולת להגשים. (גיתה, פרקים)

הכל מוכן. לא כן. הכל מוכן לנסיעה. תסגור בתנועה מהירה את אבזם המזוודה, תנתק את מכשירי החשמל, במשיכת חוט שבתנועה חדה, תאסוף את כל העתונים, השבועונים בערימה, תשטוף ידים בסבון מדיו שחורה שדבקה. עיניים מצומצמות משהו, עצובות, יביטו אלייך מבעד למראה, משהו נחשך בתוכך. על זיפים בני יומיים תעביר באיטיות כפך, גב ידך שנסדקה, בקרה, אולי מפניה חוורו פנייך חיוורון כה נורא. הכפיפות הזו שבגבך, הדקירות שבחזך, נשימתך שכבדה. לא, אתה מוכרח לעשות משהו עם עצמך. זה לא יכול, לא יכול להימשך ככה. קום, קום מהכורסא וקח את המזוודה, תבדוק האם הכל נמצא, כל הניירות בתיק שלצִדה, האם לא שכחת את אישור היציאה. הם עוד יחפשו אותך. לפני שיעכבו אותך, סע. אולי זה הסיכוי האחרון ל..., ל... ללא חשוב מה. העיקר, העיקר שלא תשקע. שתלך בדרך שתמיד חלמת לעצמך. הסוודר, הגרביים, עכשיו הנעליים. הנעל הזו מעט לוחצת, הרגל בתוכה קצת מכווצת. בעיתונים, בקולנוע, הם אמרו שהיא כמו כפפה. זה סופך, שוב פעם הקשבת לכל מה שסביבך, סתם באת ולקחת, בחופזה. לא בדקת, לא בחנת, אם זה טוב בשבילך. אתה מוכרח, אתה חייב למצוא את הדרך הנכונה. בשיקול דעת, בינך לבינך. את האיזון בין חובה לרצייה, הרי אם אין קמח אין תורה. אבל מה קורה אם הקמח מאבֵק נפשך. לא, אתה צריך להגיע לדרך, למידה הנכונה שבין טוב ורע. למה שאתה. רק שלא, שלא תשכח. עצמך.

> הוא גילה שהפסלים שהוא מכין עולים לו יותר מדי כסף (3,000 דולר כל יחידה, ליתר דיוק) והפך לברוקר שסוחר בנכסי דלא ניידי בוול־סטריט („גם הפעם נקשרתי לעבודה מאוד").
>
> „זה לא שכל הזמן התלוננתי ואמרתי 'או, אין לי כסף לעשות מה שאני רוצה בגלל שלא תומכים בי,' מסביר קונס. „פשוט ידעתי מה אני רוצה לעשות והלכתי לעבוד במסגרת שתאפשר לי לעשות את זה." (ג'ף קונס, „חדשות")

עכשיו המעיל. לפני שנים, לפני שנים קנית אותו. זוכר. הרי ראית אותו בחלון הראווה. ארוך, לבן, מלובש על איזו בובה. זה היה בעיר הזו, הרחוקה. עכשיו אתה בטח תעבור דרכה. מה יש. הרי תיסע לא הרחק, לידה. שם. שם פגשת אותה. מוטב לא לחשוב. לא עוד לכאוב. התקווה שאז היתה. הזמן שנפרש כמו ים מולך. קדימה, קדימה, עוד מעט ותגיע השעה ואתה מתמהמה לך. עשה סיבוב אחרון בדירה, התריסים, החלונות, הברזים, כל המכשירים, הרדיו, שכחת לכבות את הרדיו. מבט אחרון. איפה המזוודה. הנה התיק, הכסף. איפה הכסף נמצא. יש לך כסף, אין לך כסף. איפה הוא נמצא. יש כסף, אין כסף. יש אין, אין לך, יש לך. כסף כסף. יש לי כסף, אין לי כסף. אתה עם כסף, אני בלי כסף. לנו יש כסף, להם אין כסף. כסף יש, כסף אין. כסף ועוד כסף. כמה כסף, למה כסף. מה יהיה בלי כסף. רק כסף, ועוד כסף. כסף, כסף, בוא. הנה הכסף. לכיס מעילך. הטלפון. הטלפון שוב מצלצל. איזו בהלה. מה, מה הם רוצים ממך. אולי הם כבר גילו ש... . לא, לא יכול להיות, הנה, הנה עוד דקה ואתה יוצא לדרכך. שיחפשו אותך. אין סיכוי שימצאו אותך. אתה תהיה רק עם עצמך. קצת מנוחה. כאילו שאתה לא נמצא. שיחשבו שיצאת לשעה, כמעט ויצאת מדעתך, כמה סבלת, כמה חככת, עד שהחלטת. ועתה, אתה עוד מתלבט בתוכך. מה קרה לך. המונית, המונית בחוץ כבר מחכה. קח, קח את המזוודה. מבט אחרון, אחרון בהחלט בדירה. מי יודע, מי יודע מתי תשוב. לישון במיטתך. כן. הכל סגור. הטלפון. שוב הטלפון. אין מנוחה. איפה המפתח. המפתח. הנה המפתח, אל תשכח. פעם ועוד פעם, את דלת הפלדה.

לאן אתה רץ?

— „לשדה התעופה".

שב בשקט. שום דבר לא קרה. מה יש, אתה סתם נוסע מאיזושהיא סיבה. עבודה, חופשה. למה שיהיה מישהו שיעצור בעדך.

— „לא דרך כאן אל תיסע"

כאן עלולים לראותך. מה פתאום, ישאלו, אתה נוסע לך ככה, בלי הודעה. סתם, בלי שום מטרה. אתה לא הולך היום לעבודה. מה, מה עושה פה המזוודה. מה זה, חופשה. בתקופה בזאת של השנה. מה קרה לך, עם כזה עומס בעבודה. מי נתן לך, אה. זה מיוזמתך. מה, ירדת מדעתך. מה קרה. אתה עוזב. למה. בגלל איזה שגעון נעורים שמשום מה לא עוזבך, איזה רצון מטופש שאתה נותן בו את אמונך, איזה זיכרון רחוק שהיה, טוב לזמן שהיה. מה ההפקרות הזו שבך. הספרים,

הספרים שיבשו דעתך. בלילות אתה קם חסר מנוחה. אז מה. אתה חש שהזמן אוזל ואוזל ובוקר אחד אולי במהרה תקום ודבר לא יישאר. מה אתה, אחר. כך או כך דבר לא ייוותר. רק אתה לא אתה. רק אתה לעצמך, עזוב אותך, חלום נעורים, שאיפת נעורים, אתה בכלל לא ידעת אז מהם החיים. הנה, אתה יכול להושיט ידך, לומר לו שחזרת בך, שתשלם לו בשביל הדרך הכפולה. מספיק. סוף סוף החלטת, ביצעת, תהיה שלם עם עצמך. נכון. נפשך התבוללה. משהו לא טוב התחולל בך. התהפך בך, עד שאיבדת דרכך. עכשיו תפסת עצמך. אבל באמת, מה קרה לך. שעכשיו, שדוקא עכשיו אתה הולך לך. מה, לא יכולת לחכות עוד עם עצמך, עוד שנה, עוד ... נאמר, עוד, לא, אל תוותר לקולות האחרים הקוראים בך, אל תשכח, לא, אל תשכח, מה שאתה. כל מה שחייב אתה, מה שאתה חייב לעצמך.

שלש פעמים פגש השטן באברהם ויצחק בדרכם להר המוריה. פעם אחת נדמה להם בדמות זקן, פעם בדמות בחור ופעם נעשה לפניהם לנהר גדול.
ואף יעקב בשובו למולדתו, אחר גלותו, במעבר הנהר לארצו, בהיוותרו לבדו, נאבק בלילה איש עמו.

עכשיו אתה יכול קצת להירגע. תשב במנוחה. פה אף לא אחד יעצור בעדך. תתיר קצת את קישורי העניבה. הבט, למטה כחול, לצדך הכל לבן. עוד מעט וגם צבע האויר ישתנה. כמו שם. אתה זוכר. תנשום לרווחה. מגיע לך. אף אחד כאן לא יודע, לא מכיר אותך. זוכר את הנסיעה ההיא האחרונה, שום מועקה לא היתה בך, או אולי כבר נשכחה. לפני כמה שנים זה היה. שם. ליד הנהר. היה איזה מין גשר צר, אפילו עבר שם איזה אדם, האויר היה אפרפר, קצת מוזר, במשקפי שמש שחורים או, זה היה על הגשר או ברחוב ההוא הצר, היה גם איזה סכר קטן, ליד הבית ההוא, שם היית גר, כך אמרת. המים, המים השמיעו את קולם, הם היו ירוקים, צלולים, כמו האוויר הקר. הוא הביט בכם באיזה מין חיוך נסתר. היום כמעט ונגמר. השיער הארוך הזה, המפוזר. מה עוד צריך האדם, כך חשבת, כשנגעת, באיזו מין קירבת בשר. בנפש מלאה, כולה תקווה, לימים יבואו, מה כבר יכול להיות רע, שעה שתשוב למקומך, והכל יהיה כלא היה, אבל אתה זוכר, לא, אינך שוכח כל מה שבתוכך, למה שתעזוב, למה שלא תחזור אל כל אותה תקווה, רק היא כשלעצמה היתה כה יפה, אולי הכל יהיה כשהיה, מי יודע, מי יודע אם היא עוד נשארה, אתה רק צריך לחפש, למצוא, את מה שהיה, לשוב אל מה שאתה, מבקש, בכל לבך, לא לתת, לא, לא לתת לכל הרעה לבוא בתוכך, להיות חופשי, כמו איזה מין פרא נפרע, שיער ברוח, קרוב לריח האדמה, כמו סוס נמלט בערבה, שואף נושף בחוזקה, או באיזו מין מכונית פתוחה, לצדך נערה, שיער מתבדר ברוח העזה, כמו שאתה, אתה זוכר עצמך, חופשי, חף מכל רע, כבלידתך או בילדותך, קרוב לעצמך, הרחק מכל מה שאינך, מכל מה שבא לתוכך, שהיה לך, כמועקה, הולכת וגדלה, כמעט, כמעט ושכחת, כמעט וחדלת, כמעט ולא ביקשת,

להיות
אתה להיות
בנסיעה להיות
לאדמה להיות
טבע להיות
בפעם להיות
ביער להיות
שם להיות
חי להיות
קל להיות
חולם לקיות
אוהב להיות
קיים להיות
את שתמיד להיות
ביקשת להיות.

בהתחלה לא הבנתי למה אין תשובה, אחרי יומיים עברתי והדלת היתה סגורה. בסוף הגיעה הגלויה. איך העזת. איך העזת ונסעת ככה באמצע השגרה. עשית את זה כאילו ששום דבר לא קרה. כאילו שאין לך שום מחוייבות או עדיפות ראשונה. מה, מההה אתה חושב לעצמך. איך, איך העזת, א־אייך העזת ונסעת ככה סתם, בלי לומר מלה. בוקר אחד, קמת, בטח צחקת, לא אמרת, לא הודעת, סתם יצאת, כאילו לאיזו חופשה נסעת, ואת הכל בעבודה ככה השארת. את כל המערכת הפקרת, את המערכה נטשת. מכל הנוגעים אליך שכחת. את כל הבקשות, העניינים השוטפים, המכתבים, על השולחן השארת. מכל העובדים מולך התעלמת. מה זה, מההה זה. אני לא מבינה, לא מבינה איך העזת. אם הייתי רואה אותך עכשיו מולי, אני לא יודעת, לא יודעת מה הייתי עושה עם עצמי. אני לא מאמינה שככה זה קרה. שאתה, אדם מסודר, אחראי, בא כל יום בזמן. עובד נאמן, לא מרדן, עושה כל מה שנאמר. היית יכול לעלות בסולם. להיות, להיות יום אחד מנהל באיזו מחלקה, עם משכורת יפה. פקיד גבוה בעל זכות חתימה. עוד עשר, חמש עשרה שנה. להיות מסודר, סוף סוף בן אדם. עם זכויות וכל השאר. להיות, להיות משהו, כאן בבניין. עם ותק, עם ניסיון, אולי אפילו עם איזו לשכה משלך. היית עובד מול אחד ממשרדי הממשלה, מפקח על איזו מערכת גדולה. זוכה לקידום בעבודה. במקום זה נסעת, ככה הלכת, ל־ממה, לל־מה, לא אמרת מלה, לא רמזת, באיזו דרך, באיזו צורה. ככה, בוקר אחד, כאילו ששום דבר לא קרה, כאילו שלא היית צריך לבוא לעבודה. אתה משוגע, מ־שו־גע.
אני זוכרת שפעם אמרו לי שכתבת שירה. אבל לא חשבתי, האמת שלא הבנתי מה לזה ולך. קצת חשדתי, עכשיו אני רואה, אתה בטח כמו כל אלה שדעתם השתבשה. יושבים כל היום, בבית הקפה, בבית, לא עושים דבר, מסתכלים בתקרות, בקירות, מסתובבים ברחובות וחושבים על כל מיני שטויות, אחרי זה כותבים כמה שורות. במקום למצוא עבודה, להביא פרנסה, להיות בני אדם, ככה הם מעבירים את הזמן. כלום לא עושים, שום דבר. אני גם לא מבינה מה הם רוצים בכלל. עכשיו אתה הולך להיות כמותם. מה קורה פה בכלל. מה זה, מה זה כאן, אני לא מבינה, מה קרה לך, מה נעשה איתך. מה היה לך, מה קורה איתך.

אם אתה לא שם אתה לא קיים.

תסתכל על כולם. עוד כמה שנים היית קונה דירה, משלם משכנתא, קונה מכונית גדולה, חדישה, רהיטים, סלון מעור, חדר שינה, מכונה כביסה, מייבש כביסה, שוטף כלים, מייבש כלים, מיקרו גל, שואב אבק, כל מה שצריך. כל מה שצריך אדם כדי לחיות כמו בן אדם. והיה לך כרטיס אשראי. היית קונה בסופרמרקט כל דבר. אוכל במסעדה טובה, נוסע לחוץ לארץ כל שנה, אירופה, אמריקה, המזרח, בטיול מאורגן. כמו בן אדם. הכל אצלך היה הרבה יותר מושלם. במקום לנסוע עכשיו, מי יודע לאן. מה בער לך, מה רדף אותך, שעשית כזה דבר. לא יכולת לראות את המקומות האלה יותר מאוחר. אני מאוכזבת, ממש מאוכזבת, שדוקא אתה, שדווקא ממך. ומה כתבת לי שם בגלויה — נסעת להיות קרוב לעצמך — מה, מה זה השטויות האלה, יצאת מדעתך. אין לך כבר מה לעשות עם עצמך. קרוב, רחוק, למעלה, למטה. מה זה, נטרפה עליך דעתך, מי את כל אלה לימד אותך. אפילו אמא שלך, א־מא שלך אמרה שתראה, תראה את כל אלה שבגיל שלך, את כל החברים שלך, אלה שגדלו אתך. איפה הם ואיפה אתה, איך לכל אחד יש אשה, בית, פרנסה. איך לכל אחד יש איזו משרה טובה. בבנק, באיזו חברה גדולה, או באיזה משרד של הממשלה. קמים בבוקר, עובדים, מיום ליום מתקדמים, מעלים את רמת החיים, מביאים ילדים, חלק מהם בסוף מנהלים אחראים על מאות אנשים, משלמים, חוסכים, מתבססים, משקיעים, קונים, מקדישים לילדים, מעבירים את הזמן בנעימים, בטוחים, איך שהם חיים, עושים משהו בחיים.

ואתה, מה אתה, נוסע לחפש את עצמך. אידיוט. זה מה שאתה. מה חסר לך, מה. לא יכולת לחכות טיפה, למה נסעת למה, להיות לבדך, כך אמרת, מה הג׳וק הזה שנכנס במוח שלך. השטן הזה שנכנס לך בנשמה.

אתה יודע משהו, אני מבינה. שלא תחשוב שאני סתם סתומה. מה, אם אני רוצה אני לא יכולה. אני גם יכולה, אז מה אם אני כבר לא יודעת מה. מה אתה, אז אתה מחפש גאולה. למצוא את עצמך. נשמע נפלא. בשביל זה נסעת לך. אבל אם אתה חושב ששם אתה משהו תמצא. שהיא מחכה לך. שתגיע וכבר יקבלו אותך, ששטיח אדום יפרשו לך. ששם תפתור את כל הצרות שלך. שמישהו שם בכלל יעזור לך. ממה תחייה, ממה. מהאוויר. מהנשמה. אתה תמים, עוד לא מבין, מהם החיים. תדע שהם מאוד פשוטים. קודם כל הצרכים הכי בסיסיים, אחר כך מתפנים לדברים אחרים. אתה, כל כך הרבה שטויות עשית בחיים. הדמיון שלך, כל הרעיונות המטורפים שלך, מה אתה, אוכל את הספרים. פתאום נוסע, בגלל איזה חלום נעורים. מי נשאר נאמן לנעורים. הם כל כך רחוקים. כל התקוות, כל הרצונות, מהר מאוד נשכחים. אנחנו זורמים עם החיים, נעשים אחרים. את מה שהיינו, היינו רוצים. פתאום אנחנו פחות יכולים, כל האפשרויות שהיו לנו הולכות ואוזלות, עם הזמן הן מצטמצמות. כל החיים שהיינו יכולים לחיות אפילו במחשבות כבר אינם קיימים. אלה הדברים. שום דבר, כלום, לא יציל אותך, גם אם תיסע לך, גם אם תפרוש לך, שם בהרים, תרעה כבשים, או באחד מן הכפרים הנידחים. אפילו במינזרים. אבל אתה תעשה את מה שנראה לך, תתמסר לחלומות שלך, תפקיר את כל מה שהיה לך. בסוף. בסוף תבין כי כאן או שם כלום לא יהיה לך.

״בזיעת אפך תאכל לחם עד שובך אל האדמה״ — אתה שומע מתוך החשיכה, בקול בו קולל האדם, זה שהיה נפש חיה, בגן בעדן מקדם, ערום מכל. כל בגד, כל תרבות, כל רעיון. מהלך יחף על האדמה התחוחה ועמו האשה. ולו רק חוק אחד. פתח סגור אחד. פרי עץ הדעת טוב ורע — ״ביום אכלך ממנו מות תמות״ — הזהירו האל, וכך היה.

מה לי להיות יודע טוב ורע. מה לי דעת הטוב והיות ברע. עד שובי לאדמה. מה לי בין טוב לרע, האל קילל את האדם בחובה. מיום בואה, כל התשוקה שבנו היתה, הרצון לקיימה, מתה כלא היתה.

אתה מסרב לאותו מוות שבא עמה, מבקש לשוב, אל מה שהיה, לשוב ולחפש את פרי העץ, זה שמלפני ימים, אותו פרי עץ החיים. החיים אותם ביקשת לפנים.

ובוקר אחד אתה מתעורר ורואה כי הכל כמעט ו... וכבר מאוחר. וטפל לעיקר נעשה לעיקר. ועוד מעט ואתה, אתה נעמד אל מול בגידת הזמן. וכבר מלפני ימים רבים שבזמנך אינך שולט. ואיך, איך אתה שותק, איך נתת לעצמך כך להשתעבד. הכל נשבר. שום דבר ללכת לקראתו לא נותר — ״ואין לאן ללכת״ — אתה שומע מישהו שר. ואתה קם ויוצא לשוטט ברחובות, מול החנויות, באותם המקומות. לבסוף אתה קם ונוסע לערים רחוקות וגדולות. אף שם, הולך ומשוטט או נוסע ברכבות, עתים יורד בתחנות נידחות, שב ועולה ונוסע, לאן, שוב אותם מקומות.

ובלילות. שטים אליך שועטים, צללים כבדים. הולכים באוויר ומכבידים. איזה חנק בגרון בא ויושב. אינני יכול יותר, אתה דואב. אינני רוצה, אתה כואב. משהו אחר, שיבוא, אנא, שיהיה. לוואי והיית יודע מה אתה רוצה.

ומי היה מאמין שהכל בתוך ימים לא רבים, אולי עשרים שלושים שנים. שהארץ כה נתקררה, שהבדידות נעשתה לנוראה. שהכל נגמר כלא היה. ואתה מהלך ברחובות זרים בדממה, בבגדים עבים, מסוגננים, בגדולות שבערים, מעבר לימים, פרצופים אחרים, מראות וזכרונות כה שונים. מי היה מאמין, שזו היתה תחילתך, שם בין העצים, לצד ברזי מים זורמים, משפריצים, על אדמה רטובה, תחוחה, בבגדים קצרים, בכפות רגליים ערומים, עם חתולים ושאר בעלי חיים, בין פרדסים מוצלים נושאי ניחוח חריף של תפוזים, בדרכים מעופרות ורוחשות יצורים זערערים, לצד בתים נמוכים, מוצלי עצים, עבי גזעים ומשורגים, נותני סכך ושאר מנהגי היהודים, המקויימים בדבקות שנים אחר שנים, באמונה, ביֵש אלוהים, בלב האנשים. המתכנסים בחגים, במשפחה גדולה, בבית סבא, המביט בנו באהבה, ועיניו שקטות, מבינות, וזרועותיו הגדולות פרושות להצמידנו אליו בחוזקה, אל חזהו המלא בפעימה כבדה, נרגשה. וקול המולה של זימרה לפתע נשמע, קולות חמים, מצחקים, נאספים, נצמדים, בספה הרחבה, יד ביד צד לצד, בתנועה אחת בקול אחד, שרים בחוזקה, בקולות ניחרים, מנגינה רחוקה.

ואנו היינו יוצאים אל החצר במרוצה — ״החוצה, החוצה״ — מתגלגלים בקריאה גדולה, למדשאה הירוקה, לגדר וחוזרים חלילה, אל העץ, בין הענפים, מטפסים, מלקטים, תותים אדומים, מנומרים, מתקתקים נזללים, ובידים משוחרות אל האדמה החמה, הבטוחה, המוצקה, ברגלים יחפות שבים, פותחים את ברז המים בזירמה אדירה, שטופים, נזולים, עד לכפות הרגליים, דבוקים בבוץ ספוגים, תחת צל העץ נשכבים, על הדשא המדגדג מצחק בכל חלקי הגוף המתאדמים, תחת פרקי הידים, האחוזות בעקבים, של המנסה להימלט, בקול גבוה של חדווה, אל הכדור, אל הכדור, שזה עתה הופיע במרוצה — ״אל החצר, אל החצר״ — בצעקה רמה, ומיד קמים רצים משוחררים וחופשיים במעגלים, רודפים ונרדפים, דוחפים ונופלים, בין השיחים, לצד גזעי העצים, במים הבוציים נופלים שרועים, בקולות ניחרים, צוחקים, מעופרים, בבוץ נקרשים, תחת השמש הלוהטת בחומה, החודרת מבעד לכל חלקיקי הבשר הפועם בנשימה כבדה, מאומצה, במרוצה, כשרק פיסת בד זעירה, רפויה, על הגוף נותרה, אחר, אחר הכדור הממשיך במרוצה, ממקום למקום, מרגל לרגל, מראש לראש, מיד ליד, ניטָח בשיחים ובגזעי העצים, באיזו עוצמה, ולפתע בפנים, והעולם מסתובב במעגלים, מאדימים, ושפתיים נמלחים, מדמעות וחוטם מנזל המתבללים, ומסביב קולות קוראים וידים ורגלים נאחזים, נשואים, אל הבית, תחת זרם מים חמים, אל המיטה צחורת הלבנים, ואמא מחבקת מתבוננת מלטפת — ״אמרתי לך, פרא אדם״ — צוחקת.

הכל מת. ובקומך אתה חי בייאוש נורא. הבדידות מעיקה. ולעתים אתה חושב, כי אין בך כבר כל מניעה, שיום יבוא ואתה תחצה את הכביש הסואן בחופזה, ומכונית דוהרת תכה בעוצמה גופך, תבוקק תמוקק עצמותך, ואתה תהיה נישא באוויר בכאב עז, חריף, חותך, מתוק נורא, עולה מעלה מעלה. באיזו תחושה נפלאה, שקופה, כה קלה, של שחרור, משֶהיה. מעלה מעלה. כה מרחף, כה קל, כה לבן, זוהר והכל אחר, באיזו הארה עזה, שוטפת תודעה, מצלילה, כה צלולה, כה קלה, כה נחה על כל, וכל מה שהיה כלא היה, כלא כלום. כמו ואיזה חלום רע.

עשה את הדבר הנכון.

אני רואֶה אותך בזכרוני.

מהלך ברחוב הריק, בלילות, בצעדים מהירים, גווך מכונס מעט תחת המעיל הכבד, ידיך בכיסי מכנסיך, על פנייך מחשבות רחוקות.

ואני רוצה לבכות.

על כל התקוות והחלומות. על כל מה שביקשת להיות. על עיניך הרחבות, הנפערות, בצחוק מתגלגל, מצטלצל, משתחרר, נפלא. כך הכל פעם היה. לפני שהבנת, לפני שידעת, עד כמה נורא. היום אתה בטח מתעורר בבעתה, בנפש צמוקה, דקירות בחזך, נשימתך שכבדה, עצורה. ימים ריקים. לילות קרים. בנפש בודדה.

ואולי מה שאמרת לפני ימים, אז, כבדיחה, שיום יבוא ולא

תהיה בך כל מניעה, שהמוות יבוא וייקח אותך אליו בחופזה, אל הלא נודע. אולי אז רמזת, כבר הבנת, כי לא רק התקווה לשינוי, אלא אף התקווה עצמה, אבדה ממך כלא היתה.
לפתע נתרוקן עולמך. או שהדבר בא משעה לשעה, יממה אחר יממה. משוטט ברחובות הריקים לצד בתים סגורים וחמים, בתוכם איש ואשה, לעיתים משפחה.
אך אל נא תהיה ברע. הרי פעם אמרת שאם עדיין נותר בך כח לחיות, הרי זה מפני כל אותן השעות היפות שידעת, ומי יודע, לבטח עוד ישובו להיות.
כמו שלנו היה. אתה זוכר, כשאהבנו, איך היה, בדירה, בלילה, שם בעיר הגדולה, הצפופה, אחרי הסרט, או הרחצה, בים, כשהאוויר התחיל להיות קר, כשרצנו מהר, היה בפנים חם, במים, כשחיבקת, חשה את גופך, קרוב קרוב לנשימתך, על קפה חם, שם בכיכר, צחקת, צועד יחף במזרקה, נותן למים לשטוף גופך, אחזת בידי במשיכה עזה, נרטבתי כל כולי, רועדת, קצת במבוכה, במונית, באיזה צחוק, מהר לדירה, היתה אז איזו הפגנה, בכיכר, תחת השמיכה נשמעה, כל כך קרובים, הקולות, היו לעמומים, באיזה מין טרוף חושים, רודפים בין החדרים, חופשיים, עד אשר נופלים שרועים, מצחקים, בחיוכים רחבים, כל כל רחבים, אוחזים, דבוקים, עצמות מפוקקים, אוהבים, עד בוא הבוקר, חבוקים, כל כך קרובים, נרדמים.
אחר כך היתה הנסיעה. ולי היתה אהבה חדשה. אך גם שם, בניכר, ביקשתי לעיתים לדעת מה עובר עליך כאן. מה קורה עם התקווה, עם כל מה שביקשת לעשות עם עצמך. הזמן עבר. הרגשתי שאתה נגמר. מרחוק חשתי כי משהו בך הולך ונשבר. אמרו שאתה עובד כפקיד באיזה משרד. שלא ראו דבר שלך כבר הרבה זמן. באמת מה קרה, תמהו, דוקא היית מוכשר. טוב, בעיות פרנסה, תירצו, אין דבר, כך כולם. אולי בסוף, אחרי שתהיה מנכ"ל או משהו אחר בממשל, הרי אתה מוכשר, תוכל שוב להתפנות, לעשות את מה שבעבר, אז, מה שחשבת לעשות כשהיית נער, מה שהיה בלבך, לי סיפרת את כל מה שבך, בבחרותך, אני זוכרת, את כל התשוקה שבך היתה, האמונה שלך בעצמך, התקוות, שתלית בעתיד הרחב נורא. איך דיברת על הכל והכל בער בך, ביצרך, רצית ליצור וליצור כל עוד יש בך נשמה. לשנות ולבנות. ואני ישבתי מאזינה, מאמינה, בכל מלה שהוצאת מתוכך. חשה את האמת שבך. רוצה בשבילך את שרצית אתה לעצמך.
אתה רצית להיות עם עצמך. לבדך. זה מה שבסוף היה. עם מצוקתך. בלילות החורף החשוכים, הקרים, במיטתך, תחת שמיכתך, אתה בטח רוצה אשה. אך זו שאתה אוהב רוצה להיות עם עצמה. והרי אמרו לך, מיום שבאת, מרגע שהבנת, הרי קראת, כי לא תהיה לך כל ישועה, וכל מה שעליך לעשות זה לשבת ולחכות, על גבעה או בביתך.
להיות קיים תמיד לבדך.
ואתה בטח הלכת כל בוקר לעבודתך, ובשובך היתה נשמתך מצטמקת בתוכך. והרחובות אחזו בך, משכו אותך בשורשי שערך, ושכחת כבר מאין באת ולאן אתה, אתה כבר לא מצאת את מקומך. אחרים עירבבו דעתך, כילו נשמתך, חדלה ממך כל שמחה, הלכת ושקעת בתוך עצמך. השתיקות שבך הלכו וארכו, הלכו וכבדו נורא. הכל היה נורא. ועוד היתה לך ילדות קשה, כך סיפרת, האל לא נתן לך מעולם מנוחה. בסוף עשית אותה ליפה. כמו ששכחת את גורלך. כל כך קשה לך עם עצמך.
אני רוצה לבכות כשאני נזכרת בכל מה שהיה, בתקווה שבך היתה, בשנים האחרונות שבהם כמעט ונטרפה עליך דעתך. בבקרים האלו, בימים האלו, בהם לא היית אתה, נפשך כמעט וכלתה. ואני משששבתי, וכל תשובה לא היתה, פניתי לבסוף לאחד ממכריך, מה, לא ידעת — הוא תמה — אתה קמת ונסעת לך, בבהלה, עזבת מקומך, אפילו לא אמרת מלה. אף אחד לא יודע. לא מבין. מה.

עתידות: אל תצפה מאחרים שיקבעו את עתידך למענך
שווה ערך 3 נקודות

לבסוף באתי לבית משפחתך.
ביקשו ממני לשבת ולחכות דקה. על המזנון ראיתי תמונתך, מהנסיעה ההיא שהיתה, עם אישה זרה, בארץ ההיא הרחוקה, מחייך, שניכם קרובים, לצד איזו מזרקה, רציתי לקום וללכת, לעזוב במהרה, שאלו אותי מה קרה, "אני רצה" אמרתי, "באתי רק לדקה".
"תישארי קצת" ביקשו "רצינו לספר לך, קיבלנו ממנו מכתב. הוא נשאר שם. אנחנו לא יודעים. פתאום ככה נסע. לא יודעים מה קרה. בלי שום סיבה. בוקר אחד נעלם. לא השאיר אחריו סימן, פתק או איזשהוא דבר. רק אחרי חודש, כשכבר חשבנו, לא יודעים מה, הגיעה ממנו הודעה. נראה לנו שדעתו נטרפה. איך הוא נסע, הפקיר הכל, בלי שום מחשבה. בוקר אחד, מי יודע, מי יודע מה קרה. מה לא היה לו טוב, מה היה לו רע, שהוא עשה מה שעשה. מה זה, השטן נכנס לו לנשמה".
הם הקיפו אותי כאילו שאני אשמה. שאני עשיתי להם רע. הרי בעבר היית לך שותפה, הם ידעו כי ידעתי מה שבך, שאולי אני יכולה לתת להם קצה ידיעה, איזו הבנה. הם לא הבינו שאתה

אדם לעצמך. שאתה תקבע את עתידך. מה הייתי מספרת להם, שלא חיית את החיים שבך. שאני עצמי כאבתי לשמוע מה הם עשו לך. איך פיתו אותך, בסוף סגרו אותך, בורג במכונה הזו הגדולה, הפועלת לשם פעולתה, איך הלכה נשמתך וקצרה, כמעט ונחנקת, כמעט ונגמרת, כמעט ולא היית, אתה.

אני רוצה לבכות כשאני נזכרת בכל מה שהיה.
לאהוב אותך אפשר רק בזיכרון. במחשבה.
לעתים, אני מדמיינת מה אתה עושה עתה. נוסע בלילות ברכבות, בין ערים גדולות, רחוקות, או יושב באיזה חדר צר מול שולחן, במלון קטן, בעיר רחוקה, בלילה מתעטף במעילך, משוטט במועדונים, או ברחובות הריקים, לצד הנהר, עד שובך לחדרך. עומד בחלונך כך שעה ארוכה. לבסוף פושט כותנתך ונכנס למיטתך.

או שתשוב לאותו נהר, בעיר ההיא הקטנה. תהלך לצדו, עם זרמו, שעה ארוכה. לבסוף שם, מהגשר, תטיל עצמך אל העומק הנורא. תחילה יכסו המים צווארך, לבסוף ראשך. עד כלותך ברעדה שם בקרה. אצל עצמך. כמו ולא היית. הרי לא היית אתה, ברחובות ההומים, הדחוסים, בנפש שחוחה, מכווצת נורא, בריצה מטורפת חזקה, אתה מהרהר לפתע בימים רחוקים של אהבה, באוויר אפור, בצהרי יום במלון שבעיר ההיא הקטנה, תחת השמיכה, לאחר בוקר לצד שולחן הכתיבה, שמש חלשה, קולות שקטים עולים אליך חרש מהסמטה, לחדרך, תחת שמיכתך, תחושה של שלווה עוטפת נפשך. עוד מעט, רק מעט, לאחר השינה, תיפגוש בה — מה צריך האדם לבקש יותר בחייו — שאלת עצמך. אתה זוכר את השיער, את החיוך ההוא, החם, היד המגששת דרכה, הגוף הדקיק הנצמד אליך ברעדה, אותו אושר שחשת אז בנפשך. מה שהיה. אתה יושב כאן, לאחר ימים, מול הדפים ואינך מוצא מנוח לעצמך. מה שאתה מבקש, אינו בנמצא. אתה רוצה לספר, את מה שבך, לפרוץ הלאה, אל תוכך, מה שמשתולל בנפשך. תבכה. אתה מבקש לבכות, על

על חוסר היכולת לעשות, לממש, מה שבך. מה שבהולכך, בדרך, או בשוכבך אתה חש כי יכול וצריך אתה להביא לידי הגשמה.

ובלילה, באמצע שנתך. בבדידותך. בחדרים חשוכים וריקים, חלומות טורפים. דעתך. צללים כבדים. מתרקמים. קודחים. ראשך.
ואתה, מתהפך אנה ואנה במיטתך, שטוף זיעה וחרדה, ולבך הולם והולם בחוזקה. ולפתע — "לאן!" — מפלחת זעקה ישותך — "לאן!".
מאין הקול אליך בא, אתה מתעורר בבהלה. קם בחוסר מנוחה,

מהלך בין חדרי הבית בנפש ריקה.
ובבוקר, תחת השמש הכבדה, אתה מסובב הלאה והלאה
ברחובות באין תקווה. תחושת מחנק עוטפת, מכבידה נפשך.
אין כל לאן, בדרכך. ■

טובי לין קמנץ

נינגל

וַתְּמָאֵן נִינְגָּל לָבוֹא.
הִיא מוֹדֶדֶת שְׂמָלוֹת
מוּל רְאִי גּוּפָהּ.
עַכְשָׁיו הִיא עֲסוּקָה.

נִינְגָּל יְשֵׁנָה בַּיָּמִים
מְחוֹלֶלֶת בַּלֵּילוֹת
בְּשַׁרְבִיט שְׁקוּפָה מְפַזֶּרֶת
חֶלֶב טַל,
וְהָאֲדָמָה יוֹנֶקֶת.

כְּשֶׁתֵּלֵךְ, שׁוּב לֹא תָבוֹא.
תַּחְרִיטֵי טַבָּעוֹת חֲנוּטִים
בְּפִסִיפַּס אֲדָמָה,
וְקַעֲרוּרִית בִּטְנָהּ
כְּכַפּוֹת יָדַיִם אֶל שֵׁילָה.
וְהִיא לֹא תָבוֹא.

וְהִיתָה עֲנַת מַפְרִיחָה
מַחְמַדֶּיהָ בְּעִגּוּלִים.
כְּמוֹ לְשַׁרְטֵט בְּפִגְיוֹנוֹת
טַבָּעוֹת מִבְצָר,
(גַּו שֶׁל צֶב
מַלְכוּתִי).

בֵּין דָּפְנוֹתֶיהָ
אֲמוּנִים הַשְּׁרִירִים לְכַוֵּץ וְלִדְחֹף חַרְבָּם,
לְהוֹלִיד
מִיתָה.

צלב קָרוּס או חדשות אחרונות מגרמניה

רַגְלֵי "הַסְקִין הֶדְס" רוֹקְעוֹת
לִצְלִילֵי בָּאבִּי יָאר
אֶחָד לְאֶחָד מְחוֹלְלִים
אֶת פֶּרֶץ הָאכָזָר.
בְּעוֹד עִקְּשִׁים מַקְלוֹת הַהַלִּיכָה לִתְמֹךְ
מַמְשִׁיכָה הָאֵשׁ לִשְׁפֹּךְ
חֲרוֹנָהּ עַל הַפְּלִיטוֹת
הַמְּפַרְפְּרוֹת בֵּין פְּרָחִים וְצַעַר.
הַנֵּרוֹת אֵינָם נִגְמָרִים
לְנָצַח
מִתְעַקֵּשׁ מַקֵּל
הַהַלִּיכָה לִתְמֹךְ
כְּמוֹ הָאֵשׁ לִשְׁפֹּךְ
חֲרוֹנָהּ
מְאַיֶּמֶת לְכַלּוֹת
אֶת תִּקְרַת הַהַלִּיכוֹת
וּלְהָפְכָם לְאֶבֶן הַצָּתָה.
אַחַת לְאַחַת בְּנוֹת חָמֵשׁ...
כְּמִנְיַן הָעֲשׂוֹרִים הַחוֹזְרִים,
כְּאִלּוּ לִכְבוֹד מוֹתָן.

ליאור שטרנברג

■

כְּשֶׁיֵּשׁוּ הִלֵּךְ עַל הַצְּלָב
זֶה הָיָה מוּזָר זֶה הָיָה
מוּזָר מְאֹד כִּי הָיְתָה
שָׁם מֵעֵין זְרִימָה, צְלִילוּת שֶׁלֹּא הִתְיַשְּׁבָה עִם כֹּחוֹ
שֶׁל הָעֵץ הַכָּבֵד. וְיֵשׁוּ מִתְהַלֵּךְ בַּסֵּבֶל שְׁקִיפוּת מֶלֶךְ
קוֹצִים. כְּשֶׁיֵּשׁוּ הִלֵּךְ עַל הַצְּלָב אֲנָשִׁים אָמְרוּ (בְּעֶצֶם
כְּבָר הֶאֱמִינוּ) יֵשׁ רְ
חוּף כָּאן טֶבַע שֶׁאֵינוֹ
מִן הַטֶּבַע וּמִזְמוֹר שֶׁל
מַיִם מְחַיִּים וְהַדָּבָר
בְּלֵב הָאֲנָשִׁים עוֹבֵר כִּי
שֶׁכְּשֶׁיֵּשׁוּ נִצְלַב בַּמַּיִם
זֶה הָיָה מוּזָר מְאֹד
וַאֲנָשִׁים כְּבָר הִתְלַחֲשׁוּ
רָז

פרסום ראשון

מן החדשות

"בחצר הגדולה במרפסת
נלחמו הצבאות
קרב סימלי" יתה וולך

בִּמְלֹאת 175 שָׁנָה לִתְבוּסַת נַפּוֹלֵיאוֹן שִׁחְזְרוּ
הָאֲרָצוֹת הַמַּעֲרָבוֹת, בִּשְׂדוֹת וּוֹטֶרְלוּ, אֶת יוֹם הַקְּרָב,
לְצָרְכֵי עִדּוּד הַתַּיָּרוּת. הַשִּׁחְזוּר אָרַךְ 90 דַּקּוֹת,
כְּאָרְכּוֹ שֶׁל מִשְׂחַק כַּדּוּרֶגֶל. 80 אֶלֶף אִישׁ בָּאוּ לִשְׂדוֹת וּוֹטֶרְלוּ,
וְחָזוּ בִּמְאוֹת שַׂחְקָנִים וְנִצָּבִים שֶׁלָּבוּשִׁים בְּמַדֵּי הַתְּקוּפָה,
חֲגוּרִים כְּלֵי נֶשֶׁק מַתְאִימִים, הֶעֱמִידוּ, עַל פִּי הוֹרָאוֹת מְדֻיָּקוֹת,
אֶת הַקְּרָב מֵחָדָשׁ, לְצָרְכֵי עִדּוּד הַתַּיָּרוּת, כַּמּוּבָן.

לספור את מטבעות האין סוף

"כל כך רחוק לבקש.
כל כך קרוב לדעת
שאין (א. פיסאר־ניק,
עמ' 89)

טל ניצן־קרן (בחרה ותרגמה): *זהב החוסר־כל, שירת אמריקה הלטינית*; עם עובד; משירת העולם; 1992; 93 עמ'

בְּעים קבצי שירה וספק־נים חשבנו, כי מוצו כבר כל אפשרויות ההמצאה של הדמיון השירי, והנה מפריכה את הרהורינו אסופה זו. זו אסופה ראשונה מסוגה בעברית, מלוקטת מיצירתם של תשעה מג־דולי המשוררים הדרום־אמריקניים בני המאה הזו, אשר אחדים מהם מוכרים לקהל־הקוראים העברי בעיקר בזכות יצירתם בפרוזה, ואחדים הם בגדר שמות "חדשים" עבורו. שירתם של יוצרים נודעים כבורח'ס, נרודה, פאס ואחרים פורטת בעוצמה כזו על כל רבדי הרגש, האינטלקט והחושים, שאף אם נתן לאתר בה גוונים ורמזים אתניים ומקומיים, היא נקראת ומתפענחת במנותק משרשיה הלוקאליים וההיסטוריים; החווייה האנושית המשוקעת בה, ריאלית ומטא־ריאלית כאחד, הופכת מכוח העיצוב השירי לנטולת גבולות של זמן ומקום, והיא מתבטאת במגוון רחב של ז'אנרים: החל בשירים הגותיים־פילוסופיים, עבור לשי־רים ארוטיים־אקסיסטנציאליים ושירים אישיים־וידויים, וכלה בשירה חברתית ובשירה ארס־פואטית מובהקת.

כך מהדהדת באזנינו בשיריה של ג. מיסטראל זעקת הניתוק, שאינו הפיך, מן האהוב המת, ניתוק ההופך לחיבור מחדש תוך "חיבוק מיוסר" (עמ' 15) "על הכרית האחת... בגומחה הצוננת" (עמ' 14) בתוך תנומה משותפת המבטיחה לאוהבת החיה־מתה את בלעדיותה. זוהי זעקת אימים נואשת של השלמה עם טעם החיים היחיד, שהוריש לה, "יי־עוד הדמע האכזר", ועם החרטה והבושה המייסרות על בגידת ההיצמדות האנוכית אל "פטמת החיים הטמאה" (עמ' 17) בלעדיו.

בשיריה המיניאטוריים בתבניתם והגבישיים להכאיב של א. פיסאר־ניק, משוררת ארגנטינאית יהודיה, מוליכות תחושות האובדן וההה־חמצה עם הצמא הממית לנחשק הבלתי־מושג, הרחוק אימננטית מן ה"יש" העלוב, אל תהומות של תשוקת מוות "מולכת". כתיבתה היא כה מדויקת, מחושבת ומ־עורטלת מכל קישוט, עד שקשה לתלוש משורותיה משפט בודד: "פרשתי את יתמותי / על השולחן כמפה / ציירתי את המסלול / אל מקומי אשר ברוח / מי שמגיע אינו מוצא אותי / מי שאני מצפה לו אינו קיים" (חגיגה, עמ' 88). נדירות הן שורות שיר המעבירות בצמצום כה מצמרר את תודעת ההיכנסות אל המוות "בעינים פקוחות" (עמ' 87)

שיריו הליריים של פ. נרודה גדו־שים ודחוסים בציורים מטאפוריים מהממים ביופיים, ברובם מן הסוג המסורתי. למשל: "מפעם לפעם נדלקה פיסת שמש / כמו מטבע בין ידיי" (עמ' 45), או "סימנתי בצלבים של אש / את אטלס גופך הלבן" (עמ' 46). דמותה של האהובה, המתמזגת — במעוף ביטוי ספרדי מאד בהפלגותיו — עם סמלי השמיים, הים והיקום, היא מרכזית בהם.

חדשני יותר בדימוייו ובעיצובו הטיפוגרפי המיוחד הוא שירו "כדי לעלות השמיימה" מן הקובץ המפורסם *"Estravagario"* (עמ' 47).

סוחפים בישירות־המסר ו"לור־קאיים" עד מאד, גם מפאת תוכנם, הם שיריו המגויסים של נרודה מתוך הקובץ *"ספרד שבלב"*. בעוצמת ביטוי עזה נתבע בהם "עלבון האדמות" (עמ' 50), אשר במקום להצמיח חיטה, תלתן, פרחים וילדים חיים, הן מושׁ־קות לרווייה בגלי דם (מלת מפתח החוזרת על עצמה) של "גאווה וסכינים", סמלי ההיבָּרים ההיספנו־מאורי בכיערו וחיית־יותו. ההקשר וההתייחסות הם היסטוריים־קונקרטיים, אך הפל־צות נוכח הקטל לסוגיו מתבטאת בפאתוס כה אוטנטי ונוקב, שדב־ריו נשמעים כאזהרה נבואית למין האנושי באשר הוא. שורות כגון "אין חלל רחב יותר מן הכאב / אין יקום כיקום המדמם" (עמ' 48), מפעימות בפשטותן.

מעורבות חברתית־פוליטית, המובעת בדקויות של רגישות, התבוננות והבחנה, מוצאת ביטוי מרתק בשירי המשורר הפרואני ס. וואייחו, אשר כותרת האנתולוגיה לקוחה מתוכם. שיריו, המשקפים תפישה ארס־פואטית, שדוחה את ניתוק השירה מן החיים, מהווים דוגמה מעולה של כתיבה מגויסת בלתי־פלקטית במסריה ובעיצובה, ונקייה מכל אסתטיזיציה וספ־רותיות: "בנאי נופל מגג, נהרג וכבר לא יישב לאכול / לחדש אחר כך את המטפורה?... אחר מחפש בזבל עצמות וקליפות / איך לכתוב אחר כך על האין סוף? (עמ' 24). המחאה הסיזיפית כנגד הסבל, לא רק זה הקולק־טיבי, אלא בראש ובראשונה סבלו האישי של היחיד, לצד המוד־עות לאבסורדיות שבקיום האנושי וסופיותו, מגיעה בכמה משיריו לשיאים של הזדהות מרגשת עם הגורל האנושי. הרוע ו"שלטון הזעם" הקוסמיים, החברתיים וה־אינדווידואליים נתפשים כשוברים ומפוררים, אך ההתמרדות נגדם מבטאת בעת ובעונה אחת גם את אין־אונותה שלה לשנות, או לעצור את תהליך הזרימה אל כאוס חסר־פשר. וואייחו מרבה לעשות שימוש בצירופים אבסו־רדיים ובשילובים אוקסימורוניים המחדדים את פכחון אי־האמון בנצח־השירה: "ואם לאחר כל המלים הללו / לא תשרוד המלה!... מוטב, באמת / שיבלעו הכל וגמרנו (עמ' 25). ה"שום דבר" (עמ' 26) הופך, כמו באחד משירי בורח'ס, לחזות הכל.

בין פואמת "הבריאה" של פ. נרודה (עמ' 52) לבין השיר "הנבואה" של המשוררת והסופרת המכסיקנית ר. קסטיאנוס (עמ' 11) קיים קשר תימטי של זיקה בין מי־תוס הדממה והבדידות הקוסמיות הטרום־בראשיתיות המופרות על־ידי המפץ הגדול של ה"היוולדות בלילה" שעודה "מיללת בלי קול אל החלל הריק" (עמ' 52) לבין מיתוס הדממה האפוקליפטית של "קץ כל הזמנים" (עמ' 11). כמו במצבי הָאָרה והתגלות רק "הערים בלילות" "החכמים" "הנביאים" והמשוררים הם קולטיה ומבשריה של "דממה דקה" זו.

עולמו הרוחני והרגשי של ל. בורח'ס מיוצג בשירים, שרובם לקוחים מספרו הראשון *"להט בואנוס איירס"*: "השקיעה שאינה מגלידה... הבדידות הדחוסה כח־לום... העצבות הפזורה בערב... ליאות הזמן" (עמ' 37) הם במהות "תוככי הדברים" (שם). הלהיטות הטרגית ללכוד את המציאות, שהעיר מסמלת אותה, ו"לכלוא" אותה במלים, מתפוגגת לנוכח ההכרה בתהום הפעורה בינן לבין "הדבר האמיתי"; החיים "הרוד־פים" את שורות השיר "מתקדמים על גב הזמן / כאימה / החוסמת את הנפש... (עמ' 39), ומה שנותר הוא לבַכּוֹת באירוניה עצמית מרירה את ההבלות שבמליצה. באחדים משיריו מופיעים שניים מן הסמלים הקבועים ביצירתו: המבוך, ובעקר הקריסטלים והמר־אות המשקפים בבואה־כפיל, כמו בשיר שפינוזה (עמ' 40).

מקורות אי־האושר וחוסר הטעם שבניסיון "לנעוץ בכאב שורה בהירה..." (עמ' 39) נחשפים בפשטות גאונית בשירים "חרטה" (עמ' 41) ו"המתאבד" (עמ' 42), המתארים מצב של תודעת־שיא מושחזת עד קצה:

"חטאי נורא מכל אשר עוון / לא הייתי מאושר... / נפשי התמסרה לעקרונות השקולים של האמנות הטווה הבלים" (שם). ההכרזה, המתחפשת לאמירתו של משורר ערבי מימי הביניים "כלי מלאכתי הם השפלה ויגון / ולוואי ונולדתי מת" (עמ' 42), קשורה בהתפכחות מן האשליה, כי האמנות עשויה לשמש תחליף נעלה ל"משחק החיים היפהפה" (עמ' 41). מות היחיד נתפס כקצו של עולם ומלואו: הקוסמוס, ההיסטוריה והישגי הציוויליזציה הנצחיים, כביכול, אין בהם ניחומים ופיצוי על אבדנו של הפרט החד־פעמי, אשר בכלותו "מוריש לא כלום לאף אחד" (עמ' 42).

מפתיעים בחדשנותם ומקוריותם הם שירי הצ'יליאני ו. ווידוברו, והמרשים שבהם הוא השיר מתוך הקובץ *"אַלְטַסוד"* המופנה אל האשה, שעיניה "מרהטות את העולם" (עמ' 34).

בכתיבתו של א. פאס בולט העיסוק המרוכז בנושא הזיקה בין המשורר למלה. צבעוניות התיאו־רים וחושניות התמונות בשירים מתוך ספרו *"סלמנדרה"* מקבלים משמעות על־טבעית מכוח הצירוף והערבוב הסוריאליסטי של אל־מנטים שונים מתחומים זרים זה לזה, תוך שבירת קונבנציות, כמו בשורות "השעה נפתחת ונסגרת כמיטה" (עמ' 61), או "אני נכנס דרך עיניך / את יוצאת דרך פי / את נמה בדמי / אני מקיץ במצחך" (עמ' 64).

פאס מרבה להשתמש במוטיבים של יסודות ניגודיים בטבע, על מגוון אוושותיו ומראותיו בעונות היממה השונות, ונוכחותה הארו־טית של האשה השזורה בשיריו, היא — כלשונו של ווידוברו — בבחינת "מעניקת אין סוף" הפירה את הבדידות הקיומית (עמ' 34).

פבלו נרודה

בשיריו מופיע גם נושא הזמן (השעה, הרגע), שכיוון זרימתו אינו ודאי: "רגע זה הולך, או בא?" (עמ' 67). ה"אנטי־שירה" של המשורר הצ'יליאני ניקנור פָּארה היא שירת עליבותו ונוונו של עולם בִּיבִי, רקוב וסתמי. כתיבתו חדורה תסכול סרקסטי ופסימי, המטיל ספק בתרבות על מוסדותיה המקודשים ומו־סכמותיה; בתואם מושלם בין סגנון למשמעות מעוצבת ביקורתו על המשפחה, הדת, הלאומיות ואף על האהבה, ולַעגנותה אינה חסה גם על עצמה. לשונו היא אנטיפואטית ותוקפנית, פרוזאית ויובשנית, כמו־משרדית וקלישא־תית, כביכול, אך גם הומוריסטית. תוך לגלוג על מסורת הכתיבה ה"מכובדת" הוא מכריז מלחמה על צירופים "יפים" וטעוני "תר־בות" ומאכלס את שיריו בחפצים ובאביזרים כשולחנות וכסאות, תי־בות וארונות־מתים, שבאמצעותם הוא ממציא "אלף בית" משלו (עמ' 72). מתפאר ב"מגבלות" של "דרך החשיבה" (עמ' 73), הוא "קובר את נוצתו בראשם של כבוד הקוראים" (שם), והכרזתו "האלים אינם כל־יכולים / ואנחנו מוחלים להם הכל" (עמ' 76) מהווה הצהרת "כפירה" אירו־נית התואמת היטב את הברקתו השנונה והציונית: "במשך חצי מאה / היתה השירה / גן עדן לשוטה הרציני / עד שבאתי אני..." (עמ' 75). התיזה שלו "מכניסה גול" לעצמה בשירים

חורחה לואיס בורחס

אחרים, המציבים בפני הקורא שורת הגדרות ל"אנטי משורר" ו"אנטי שירה", שמבטלות את עצמן מיניה וביה (עמ' 82). נקמתן הלא־מתוקה של המלים ביוצרן מתמצית בכך, שגם אם נכתבו ב"דם המשורר", אין הן מסוגלות לבטא את מה שרצה לומר.

ראויה העורכת והמתרגמת של האסופה למחמאות על יוזמתה, על טעמה בבחירת השירים והמבואות המאלפים שהקדימה להם, וביחוד על תרגומה הנאה, המצליח לשחזר את אווירתם המאגית של השי־רים המקוריים וכן את האיכויות האקוסטיות והמקצביות של הס־פרדית, למרות השונות הפונטית והטונאלית שבינה לבין העברית. יפי האליטרציות והמצלולים שב־תרגום, ובכלל זה שימור מוצלח של החריזה במקומות שונים, ובעיקר בהירות המבעים ורעננותם — מפתים להיזכר באמירתו של פושקין, לפיה המתרגם, בשונה מן הפרוזאיקון, עשוי להפוך לעתים למתחרהו של המשורר. ■

זהבה כספי

הספרות, רבותי, עוזרת

דבורה קובובי: *ספרותראפיה*; הוצאת מאגנס; האוניברסיטה העברית; תשנ"ב; 1992; 267 עמודים.

יבליותראפיה היא, על־פי אחת ההגדרות, תהליך של אינטראקציה דינמית בין אישיות הקורא לבין הספרות כשדה פסיכולוגי, שניתן לקורא להשתמש בו לאבחון, להסתגלות ולגדילה אישית. כוחה של הספ־רות, כקובעת הלכי נפש ומשפיעה על החשיבה ואף על ההתנהגות, נובע, כנראה, בעיקר מאותם אמצ־עים אמנותיים וסגולות אסתטיות שאינם כפופים לחוקי החשיבה הקוגניטיבית הלוגית ושאר כללי התודעה, אלא הם בעיקרם ביטוי לצד החושי והריגשי הלא מודע של המחבר, ואלה מעוררים באופן ישיר או עקיף תהליכים בלתי מודעים אצל הקורא.

המחברת, ד"ר קובובי, העוסקת שנים רבות בתחומי חינוך והוראה ופרסמה עבודות רבות בנושא זה, מודה שלספרות, למעשה, אין מחוייבות מעבר לעצמה ומעבר לערכה האומנותי. לכן, בהנחה שמטרתה של האמנות איננה בשום מקרה תראפויטית או חינו־כית, הרי שהתשפעה הפסיכולוגית של הסיפור או השיר על נפש הקורא ובעיקר על נפש צעירה, עלולה להיות מכאיבה במקרה הקל, והרסנית במקרה הקשה יותר. ובכלל, מדוע לרתום את האמנות לטובת החינוך או הטיפול הנפשי (ובהמשך, כמובן, לנושאים של שינוי חברתי פוליטי וכו')? למה לא להשאיר את האמנות לתחום של החוויה האסתטית? לא כאן המקום לדון בשאלה עקרונית זו, אולם מכיוון שספרות נכתבת, נקראת, נלמדת ולעניינו, השפעתה מרובה, מוטב להיות מודעים לכוחה, להשפעתה ולתוצ־אות של המפגש עמה. כך, שגם אם לא נשיג הישגים תראפויטיים או חינוכיים, נוכל לפחות להעלות למודע אצל המורים והמטפלים כוח אפשרי זה באותם תחומים שהם מחוץ לחוויה הרגעית ובכך אולי לצמצם נזקים אפשריים.

בספר זה מוצגת, בשפה ברורה ומקצועית, שיטת התייחסות, הוראה, אבחון וטיפול שפותחה על־ידי המחברת. הספר מבוסס על תאוריות פסיכולוגיות וישומן בהכוונה של תהליכים נפשיים המתרחשים במפגש עם החומר הספרותי.

בספר מובאות דוגמאות רבות ומפורטות של תהליכים אלה כפי שהם עשויים לקרות או קרו במציאות לפי נסיונה של המחברת או תלמידיה. מרשימה במיוחד היא הדרך המעמיקה שבה מתמודדת המחברת עם הבסיס התאורטי של הנושא, לא מתחמקת מבעיות פילוסופיות, פסיכולוגיות וחינוכיות ולא מנסה לתת פתרונות חד־משמעיים נחרצים.

למי מיועד הספר? קודם כל לכל הורה, כי לפחות בעידן קדם "הביבי־סיטר האלקטרוני" הסיפורים הראשונים היו נחלתם הבלעדית של אותן שעות חסד בין הורה לילד. שאלה אחרת ושונה היא מי מסוגל להבין, לישם ואולי אף להנות מהספר. ושאלה אחרונה: מי חייב לק־רוא ספר מסוג זה. אלה הם לא בהכרח אותם אנשים. עבור מטפלים קליניים חובבי ספרות הספר הוא מרתק, מובן, הגיוני ומפתיע לעתים בעושר האבחוני והטיפולי שניתן להפיק מ"כלי" בנאלי כמו סיפור. אולם השימוש שפסיכולוגים קליניים ואנשי מק־צוע קרובים אחרים יעשו בו הוא בדרך כלל מועט או לא קיים. לעומת זאת, נראה לי, שספר זה עשוי להיות ספר חובה לכל גננת או מי שמכשירה עצמה להיות גננת. הקראת סיפורים היא פעילות מרכזית בגיל טרום קריאה. אפשר להרחיב ולומר, שלמעשה גם כל הורה שנוהג לספר סיפורים רצוי שיכיר צד זה של הספרות. למרות המלצה זו, המחברת מודה בצניעות ש"ההתנהגות הסיפורית התראפויטית ביותר לא תוכל לבטל השפעות מזיקות של אם שגישותיה ויחסה לילד הם פא־תוגנים באופן קיצוני. כמו כן הסיפור האנטי־תראפויטי ביותר לא יזיק לילד הזוכה לגדול אצל הורים שגישותיהם מטיבות" (עמ' 255). לדעתי, מורים לספרות עשויים להפיק תועלת מההוראה והרבה יותר קשר והכוונה של תלמידים, אם ילמדו להתייחס גם לאספקטיים הפסיכולוגיים של היצירה. מובן, שגם בחינוך המ־יוחד יש ערך רב ויחודי בהוראה וחינוך של הילדים דרך הסיפור הקונקרטי, כאשר ערוצי תקשורת אחרים פגומים.

נושא, שהטריד אותי תוך כדי קריאת הספר היה, איך תתמודד אותה אוכלוסיה שאמורה לצרוך ספר זה, ובעיקר איך תוכל ליישם אותו בחיים האישיים (הורים) והמקצועיים (מורים). הקושי נובע בעיקר מאותם קטעים תאורטיים שהופכים את הספר לאמין ומק־צועי, אך עלולים להפוך את הקריאה בו למשימה קשה. משפ־טים כמו "משקלם היחסי של השלבים — המרכיבים השונים, שמנינו לעיל, תלוי, הן באופי היצירה והן באישיות התלמידים, במצבם הנפשי ובכוחות ה'אני' שלהם. בשני השלבים הראשונים אנו מנסים לעורר רגרסיה מכוונת לחשיבה בלתי ראציונלית, ועל המורה לדאוג לכך שתהייה זו 'רגרסיה בשרות האני' מבוקרת ומכוונת על ידי ה'אני' ונ־תונה לפיקוחו" (עמ' 100) — משפטים כגון זה, ויש הרבה כאלה, עלולים לייאש את ההורה, הגננת או המורה הממוצעים, ואולי לגרום להם לוותר. אף כי להערכתי, אפשר בהחלט לקלוט את רוח הספר, בלי ידע מפורט בפסיכולוגיה או בחינוך.

ואסיים בהערה. מדוע נקרא הספר 'ספרותראפיה'? מה פסול מצאה המחברת במינוח המקובל 'ביבל־יותראפיה'? ואם לשפה העברית חרדה היא, הרי שאפשר היה לנסות מונח כמו 'ריפוי בספרות', על משקל 'ריפוי בעיסוק' שה־שתרש היטב בארץ, ולא ליצור מין שעטנז מרגיז שחציו עברית וחציו לועזית. נראה, שקובובי לא עמדה בפיתוי של האות ת' המשותפת לסוף המלה 'ספרות' ולתחילת המלה 'תרפיה', ויצרה את הצירוף הנ"ל. ■

נתן גרוס

סיפורה של קבוצה

מרים עקביא: *הדרך האחרת — סיפורה של קבוצה;* הוצאת ספרי "ידיעות אחרונות"; 1992.

שמישהו מספר על נעוריו או על הרפתקאותיו בזמן המלחמה, בגיטאות או בברה"מ — קוראים לזה "זכרונות", ואפילו אם יש לסיפור אופי ספרותי. כשמישהו מספר את זכרונותיו של אחר — זאת ספרות, על אחת כמה וכמה כשמדובר בזכרונות קולקטיביים של קבוצת אנשים, הקשורים בקשר ארגוני, אידיאולוגי, קשר של גיל ושל מטרה. אילו סיפר את סיפורם אחד מהקבוצה, היה מטבע הדברים שם את סיפורו־הוא במרכז החוויה הקולקטיבית: רגשותיו שלו, נסיונו האישי, פרטי התנהגותו והמניעים לפעולותיו מוכרים לו בוודאי טוב יותר מאלה של חבריו הפזורים בשטח, אפילו שומרים הם ביניהם על קשר מכתבים ומֶסֶר שבעל־פה, ואפילו מספרים, אחרי המעשה, את סיפוריהם זה לזה.

לפיכך, נבון היה מצדם של אנשי "הנוער הציוני" — אז קבוצת צעירים ממחוז זאגלמביה גורניצֶ'ה שבדרום־מערב פולין — שחיפשו מחבֵּר לסיפורם הקאולקטיבי, סיפור גבורה והרפתקאות המתחיל בגיטו בנדין או/וסוסנוביץ ומסתיים (לאלה שסיימו אותו) בארץ ישראל.

חיפשו מחבר ומצאו מחברת: מרים עקביא, סופרת ישראלית ממוצא פולני, כמותם, שבתחילת נעוריה — כמותם, עברה את נסיון השואה על בשרה ואף הכירה את שתי הזירות העיקריות של הסיפורים: פולין והונגריה. הנה כי כן, סופרת שיכלה להזדהות עם המספרים לה את סיפוריהם, אחד אחד וכולם ביחד, ולהרכיב עלילה סיפורית־דוקומנטרית ללא צל של זיוף וללא צורך של תוספת דמיון; קומפוזיציה של פסיפס עם ארבעים גיבורים, שבתחילת הדרך היוו גוש אחד וכאשר בחרו בדרך האחרת נאלצו לחפש להם בנפרד שבילים שונים, מפותלים עד מאוד, כדי להגיע לאותה מטרה.

יש שבחרו לצאת לגרמניה כפועלים פולנים־נוצרים לעבודה במשקים אצל כפריים גרמניים (בייחוד הבנות, אך גם בנים בודדים), יש שבחרו לגנוב את הגבול לסודטים או לסלובקיה בדרכם להונגריה, שהיתה עדיין חופשית — ולמרות שזה היה מבצע מאורגן ביוזמת מדריכי הקבוצה, הסתיים הניסיון לעבור את הגבול לא פעם בנפילה בפח עקב הלשנה זדונית או בגידתם של המבריחים הסחטנים. היה ניסיון להקים בווינה מרכז של קשר, נקודת זינוק למבצעי הצלה שונים — אך גם זה נתגלה ואנשים רבים וטובים נאסרו על־ידי הגיסטאפו. וכאשר הגיעו — מי שהצליח, ואכן רבים הצליחו — להונגריה, לבודפשט, תוך זמן קצר הגיע לשם אחריהם גם אדולף אייכמן... והפלא הגדול הוא, שבשנת 1944 עדיין לא רצו היהודים ההונגריים להאמין לסיפוריהם של הניצולים מפולין, שביקשו מקלט והדרכה להמשך הדרך, לרומניה — לסיכוי העלייה לארץ.

המדריכים של התנועה, שעליהם חלה האחריות לגורל הקבוצה ולגיבושה הרוחני, כולם ניספו. ונערים ונערות בני חמש־עשרה, שש־עשרה, שבע־עשרה נאלצו לקחת את גורלם בידיהם הלא מנוסות. ואכן צמחו יש־מאין מנהיגים חדשים, אחראיים וכשרוניים, ששימשו דבק ועזרה נאמנה לחברי הקבוצה המפוזרים במקומות שונים, בגרמניה, אוסטריה, סלובקיה, בסודטים ובהונגריה, וגם לאלה שעדיין נשארו בפולין, או להוריהם — הם לא השאירו את הוריהם לנפשם, למרות שאחדים מהמבוגרים אפסו כוחם להילחם, לעבור גבולות בתנאים הקשים ביותר.

בין מאות סיפורים שקראנו וש־מענו על מלחמת־קיום של בעלי הזכרונות, ייחודו של *"הדרך האחרת"* בקולקטיביות שלו. הארבעים, שסיפרו למרים עקביא את סיפורם, מייצגים ארבע־מאות אחרים, בני התנועה הציונית הזאת. והרי אין היא בודדת בדרכה זו: סיפור דומה סופר בספרים דוקומנטריים, "ספרי זכרונות" של אנשי השומר הצעיר מאותו מחוז, שכמו אנשי "הנוער הציוני" הגיעו לבודפשט. אלא, ששם סופר סיפורם על־ידי אחד מהם (ואינני מזלזל בעובדה זו — בוודאי יש לה משקל סגולי ממדרגה ראשונה!); עם כל המעלות של סיפור סובייקטיבי, "ספר זכרונות" אחר הוא, מטבע הדברים. גורלה של יצירה ספרותית, אפילו "דוקומנטרית" ככל שתהיה, שהיא מתקבלת ונקראת כרומן, כסיפור־מתח אמיתי. וכזהו ספרה של מרים עקביא, שיכול לשמש יסוד לתסריט קולנועי, לסרט מתח והרפתקות בלתי־רגיל. זהו סיפור כתוב בתנופה, בשטף, שנקרא בקלות, מסקרן, ואף פעם אינו משעמם.

בשנים האחרונות גוברת אצלנו, ובייחוד אצל הנוער הישראלי, ההתעניינות בתקופת השואה. ואם יש מגמה אצל המחנכים להוסיף למילה "שואה" גם את "הגבורה" טוב יעשו הם אם לנושא השגרתי של מרד גיטו וורשה יידעו להוסיף סיפורים מסוג *"הדרך האחרת"* — והם רבים! צריך רק לגלות אותם ולספרם. ■

אלי אלון

פרסום ראשון

שירה בינרית

פִּתְאֹם צָצוֹת מִלִּים
וְאֶתְמוֹל קָרָאתִי בָּעִתּוֹן שֶׁמִּלִּים הֵן
מִפְלָטוֹ שֶׁל מְשׁוֹרֵר אֶחָד
בּוֹדֵד
וְחָשַׁבְתִּי שֶׁלְּאַחַר הַמִּלִּים כְּבָר שְׁעַת לַיְלָה מְאֻחֶרֶת
וְהוּא נִשְׁאַר עוֹד יוֹתֵר לְבַד
וְהַיּוֹם חָשַׁבְתִּי (פִּתְאֹם) עַל שִׁירָה בִּינָרִית
וּבְעֶצֶם לָמָּה לֹא
אִם גֶּבֶר יֵשׁ שָׁפָה
וְנִסִּיתִי לַחֲשֹׁב אֵיךְ כּוֹתְבִים אָפֹר
בְּשָׁפָה
שֶׁל שָׁחוֹר
וְלָבָן

חרובים

חֲרוּבִים כְּבָר לֹא בָּאָפְנָה
הֵם לֹא עֲטוּפִים בַּאֲרִיזוֹת מְרַשְׁרְשׁוֹת
וְאַתָּה הוֹלֵךְ אֲלֵיהֶם
לִפְעָמִים מְטַפֵּס
בּוֹרֵר
וּבוֹצֵעַ
וְחוֹזֵר
וּבָעִיר הָעֵצִים גְּזוּמִים כְּמוֹ כְּלוֹנְסָאוֹת
וּבֵין שֶׁבַע לְחָמֵשׁ (כְּשֶׁיֵּשׁ שֶׁמֶשׁ)
אִם יוֹדְעִים
הֵם מַרְאִים אֶת הַשָּׁעָה.

משקלן הסגולי של מחוות קטנות

מֶחֱוֹות קְטַנּוֹת;
כְּמוֹ חֲשׁוּבִים שֶׁאַתָּה עוֹשֶׂה
בְּתָא קָטָן
מֶטֶר עַל מֶטֶר עַל שְׁנַיִם —
לְכַמָּה זְמַן עוֹד יַסְפִּיק הָאֲוִיר
וּבְכַמָּה מוֹעִיל חוֹר
הַמַּנְעוּל.

מֶחֱוֹות קְטַנּוֹת שֶׁאַתָּה שׁוֹאֵל,
מַה מִּשְׁקָלָהּ שֶׁל מִלָּה
וְלוּ הֲכִי טוֹבָה
מוּל כֹּל הַמַּעֲשִׂים.

שמואל שתל

ג'יפ שעצר חלום

בוצי ארון־ברות
בשולי שמלתה; ספרית פועלים; 1992; 48 עמ'.

שיר הפותח, "כמעט סדק", "אפשר לשמוע צפורים בגג / ים בלילה / שיר ערש יָשָן" רומנטי מאוד, "מעשה מרכבה" אנליטי, "מטליא אט אט" פסיכולוגית, "קרעים" אק־זיסטנציאליים. המלים שלי, אלה שבלי המרכאות, מפרשות שיר פשוט ויפה־גם־בלי־פירוש. גם השירים הבאים הם שיר חלו־מות פשוטים: "בבוקר מנערת / מצעים,/ וחלומות מן המרפסת", "בחלונך ניפנוף / וילון לבן / וערוגה לגֶראניום." "אשת־איש לעולמים / ובעלת בית." (עמ' 17). אפשר היה לחשוב כי זאת שירה "בַעלָבָתית"; אך בראי של אותו בוקר, היא נראית בשיר קודם "כמו / קריקאטורה של החלומות מאתמול" והיא "רוצה להיות... כמו אורגאזמה / עם ריח של אדמה כבדה... משהו עם שיא ברור / כמו אֶוֶורסט, להיות שם גג" של עולם נכרי ורחוק. "גֶלים קולומבוסיאניים", "קאנו במעלה זרם האמאזונס" (עמ' 8) "צבע עור שחום / כמו נסיכה הודית במיקדש" (עמ' 23) ו"חניבעל מאיים / ופיליו נושאי חרב" באים מן הגיאוגראפיה וההיסטוריה המתגלגלות עד "ג'יפ שעצר מהחלום / וירד ממנו אח גדול / במדים בצבע עצוב" (עמ' 11) שהיא תמונה מן העכשיו.

אכן השירים הם רב־גוניים, כעולמה של המשוררת, "חושבת פרומתאוס, חרֵדה איקארוס" (עמ' 8) ורואָה לוייתנים כחולים / מלחכים אַדוות" (עמ' 18) ש"אל־בינונו חרישי מלוה אותן אדאג'יו" (עמ' 20).

בוצי ארון־ברות מלאה חדוות חיים, שמחת יצירתיות, "אפשר לָמוּת מיופי" (עמ' 20). היא "רוצה לזכור / עצמי ביופיי הש־חור" (עמ' 28), "מַלכה שחורה / בשולי שימלתה אור" (כל הספר "בשולי שמלתה") מְפַסֶקֶת רגליה קַלות ויולדת (...) על אֶבֶן (אינה זקוקה לאבָנים) (...) מלאך זהוב" (מתומצת מעמ' 13). קנאתי פעם בחברתי שיָלדה, בה בשעה שתענוג זה נמנע ממני ומבני מיני. בוצי ארון־ברות מצדיקה את קנאָתי זאת: "כל יום מחדש אני רֶחֶם" (עמ' 20) היא אומרת, ואפילו "כשהאדמה עצובה, ואני הייתי זקנה זקנה / כמו שורשים, רֶחֶץ הגשם את הדמעות כולן וכָמֵהתי לשוב וללדת" (עמ' 22). איני יודע אם קיבוץ גבעת חיים מאוחד, בו בוצי ארון־ברות היא חבֶרה, הישָרָה אותה בכל כך הרבה "יידישקייט" או ש"סבתא ברוריה שלה, הממלמלת תפילה, מתוך מסגרת תמונתה, צאֶינה וראֶינה וחכמת שרה, הורישה לה את אהבת הספר ומַתת השיר" (מתוך עמ' 26). בוצי היא "עניה ממעש" (עמ' 9) שלימדה את בנה "ואהבת לרעך" ואמרה לו: "הקָם להרגך" ובנשימה אחת "אם אשכחך ירושלים" "ואדמה תמורת / שלום", אמירה נאמנה מסיסמה פוליטית, היא גם סיימה שיר של "אני מאמין" זה, בתפילה: "ואתה אֶל מלך היושב במרומים / זו אני כאן מאחורי השער / אם עבריה, עניה ממעש / אומרת לך זה הנער נערי / ידך אֶל" ושפתיה נעות בלי מלים "אֶל תשלח ידך אל הנער". ראוי היה שיר זה להיכָלל בסידור התפילות של המאמינים ולא־מאמינים כאחד. "בדרך הכורכר אל קבר אבי ואל קבר אחותי" (עמ' 31) "עֶבינו שבשמים" (זאת אינה שגיאת כתיב), "עב עובר ולא שב" הוא "אבי שבשמים, שבבית העלמין היָשן בפאתי נתניה" (עמ' 33).

הקדושה שורָה בשיר הקבלה "האור הנחשָך (עמ' 14) "בו־צינה דַקרדינותא" שבשיר, הוא האור הפוחֵת מבוצינא קדישא (האור הקדוש), "בין האל והכתר" שבעשר הספירות. "באֶרָה של מרים", בסוף השיר, נדדה עם ישראל להשקותם מים במידבר. שמחתי שמצאתי יודעי ח"ן לפרש חכמה נסתרה. חבל שאין "האָ־רות" בגוף הספר כדי לפרש סתומות, להבין "בלתי מקובלות" של הדמות ש"תלמים חרוצים על פָנֶיהָ המבקשים באֵר רחמים". ב"הארות" אלה היו גם מתפרשות "דַרינדא דא, דרינדא דא" (עמ' 38) ואפילו "זול זַיין גיט" (עמ' 8) לעולים מאתיופיה הקוראים שירה עברית. רק לאבות ישורון מותר לבלול יידיש, ערבית ופולנית בלי לתת להן פירוש.

יש בספר גם שירי שואה והתרָסה: "אמא שלי נושאת על ידה מספר כחול — — ובעיניה הדלוחות האשָמה" (עמ' 39) "ואלהים נאנח / משייט במפלי הבוץ (האדום כַדם) והוא כל כך עסוק — הם רוצים ממנו משהו / והוא לא זוכר / מה". (מתומצת מעמ' 39). בספר פזורות מיניאטורות של יַס־מין לָבָן ורוחות תועות ואימאג'ים עם צנצנת פרחים וספר פתוח על המיטה והיא "פרומה כמו סודר ישן" ובאור של חלומות יפים "צילה של אמא מהלֵך עמנו מכין חמין לשבת"...

למה לכתוב דברים על ספר יפה זה? ההנאה השלמה היא, פשוט, לקרוא בו. ■

רות בן־דוד

אלה שלא יכלו

אֵלֶה שֶלֹא יָכְלוּ
לַעֲבֹר מִמְּדִינָה לִמְדִינָה,
מֵעִיר לְעִיר,
מִמִּדְרָכָה לְמִדְרָכָה —
גּוֹנְבִים גְּבוּלוֹת.
בָּאִים בַּלֵּילוֹת, כְּמוֹ שָׁעוֹן
קַלֵּי תְנוּעָה
בָּרוּחַ, בַּגֶּשֶׁם, בְּרֵיחַ שְׂרֵפָה.

הַלַּיְלָה בְּבֵיתִי עָשׂוּ.
לֹא אָכְלוּ וְלֹא שָׁתוּ,
שָׁתְקוּ, שָׁתְקוּ וְעִם בֹּקֶר
נֶעֶלְמוּ.

חָלָק וְגָבוֹהַּ מִצְחִי
כְּמוֹ לַטַּף בִּשְׁנָתִי,
עַל הַכַּר פְּרוּרִים שֶׁל דְּמָעוֹת

מארי

של אבי ושל אמי

לזכר יובל

בִּצְלוּחִית שֶׁל זָהָב
אִצְרוּ
דִּמְעָה כְּמוּסָה שֶׁל אִמִּי
אִסְפוּ
אֶל לִבְּכֶם אֶת
שְׁתִיקָתוֹ הַכְּבֵדָה שֶׁל אָבִי

חַיֵּי נֶאֶסְפוּ
אֶל תּוֹגַת מַצֵּבְתָּם
וּבְהַכּוֹת אֶגְרוֹפָם
בְּדַלְתוֹת רְקִיעִים
נוֹתְנִים לִי חַיִּים. אָבִי וְאִמִּי

בֶּן־צְחוֹקִי מְבַיֵּשׁ
נוֹדֵד בָּרָקִיעַ
הַגִּידוּ לְאִמִּי
בִּצְחוֹקָהּ אֲנִי מַגְבִּיהַּ
וְאָבִי אַל יִפֹּל בְּרוּחוֹ
כִּי בְּחִיּוּכוֹ אֲנִי מַבְקִיעַ

אֲנִי שָׁב וּמַבְקִיעַ אֲלֵיכֶם
שִׁירִים
כְּנֶגוּן הַדְּמָמָה
שִׁירִים
בְּחֶסֶר הַבָּרוֹת וְעִצּוּרִים
נִגּוּן בִּזְרִימַת הַדְּמָמָה

• מסה

ילקוט הרֵעים — מציאות ומיתוס

שלמה טנאי, משה שמיר (עורכים): ספר ילקוט הרעים; הוצאת מוסד ביאליק; ירושלים; 1992; 354 עמ'

תב־העת "ילקוט הרֵעים"[1] הן אותן ארבע חוברות קטנות וצנומות בארבעה צבעים שו־נים שהופיעו בתקופה של ארבע שנים (1943־1946),[2] — תחילה בעריכת שלמה טנאי ולאחר מכן הצטרף אליו גם משה שמיר. השתתפו בהן עשרה סופרים ושני ציירים (מתוכם ציירת אחת), ופורסמו בהם שירים, תשעה סיפורים, תרגום אחד ושלושה מניפסטים. מניין סופרים זה כלל את (לפי סדר הופעתם): משה הרפז, שלמה טנאי, עוזר רבין, אמיר גלבוע, בנימין גלאי, יגאל מוסינזון, משה שמיר, נתן שחם, ע. הלל ודן בן־אמוץ. והציירים: שלום רייזר ותרצה ברנדשטטר, לימים טנאי.

למותר לציין, שחוברות אלה הופיעו באחת התקופות הסוערות, הקשות והמרות בחיי העם והארץ. החוברת הראשונה, הוורודה (אפריל 1943), שכללה שירים בלבד מאת חמישה משוררים: משה הרפז, שלמה טנאי, עוזר רבין, אמיר גלבוע ובנימין גלאי, כמעט שלא הותירה רושם, ורק החוברת השנייה, הירוקה או הכחולה (קיץ 1945), שכללה גם סיפורים, עוררה תשומת לב ונמכרה היטב. אבל רק הופעתן הרצופה של שתי החוברות האחרונות (דצמבר 1945; מאי 1946) היא זו שעשתה רושם והביאה לתגובות המבקרים בני־הדור הוותיק יותר.

עם חוברות אלה פרץ במרוכז לספרות העברית דור חדש, שבאותן שנים הוציא לאור את ספריו הראשונים, והן נהפכו למיתוס מיד לאחר שנפסקה הופעתן.

התיזה המרכזית באה לחזק את המיתוס ולא להפריכו — שלא כמו האופנה הרווחת במחקר בשנים האחרונות — ולטעון, שבהופעת ארבעת קבצי "ילקוט הרעים" הצנומים, המעטים, המפוזרים, אכן היה מִפנה בעל משמעות לפריצתו של דור חדש בספרות העברית.

אבל המחקר בא גם להעמיד את המיתוס על דיוקו, באמצעות בחינה מחודשת של העובדות.

למיתוס זה שתי פנים: מצד המתנגדים ומצד האוהדים. אלה ואלה באים למצוא בו מה שהם מחפשים, כל קבוצה בהתאם להשקפות שעמהן היא באה מלכתחילה.[3] בניגוד למיתוס "העויין", בחינה מחודשת זו מגלה קודם כל את מה שאין בקבצים: אין בהם טיפוח דמות "הצבר"; אין בהם הטפה או הדגמה לספרות מגויסת ומפלגתית; אין בהם ערעור על ההגמוניה של שלונסקי ואלתרמן בספרות, אלא דווקא חיזוקה.[4]

חיזוקה, באותו אופן קבוע שבו מחזק כל דור חדש את המשוררים של הדור שקדם לו, שאותם הוא מעריץ וששירתם היא לו חוויית יסוד בעלת משמעות רוחנית ואמנותית ומקור השראה ויניקה. אבל בה בשעה הוא רחוק מהם מרחק רוחני ניכר, העולם הרגשי והחווייתי שלו אחר, ויצירתו במיטבה מגלה דווקא את השוני ביחס אליהם ואת ייחודה.[5]

ועוד כמה לאווים:

סופרים אלה לא נדחו על־ידי קודמיהם ולא היתה להם בעיה לפרסם את יצירותיהם. אדרבא, הסופרים הוותיקים עודדו אותם, פרסמו את דבריהם וכל הבמות היו פתוחות בפניהם.

המאניפסט המחוספס והלא־שיטתי של משה שמיר "עם בני־דורי" שהכל מסתמ־כים עליו, כולל בתוכו סתירות, ואפשר להוכיח מתוכו מגמות שונות ואף סותרות. לכן יש לבדוק את היצירות עצמן ואת המשתתפים — כיצד ראו את עצמם וכיצד אחרים ראו אותם ללא מרחק וממרחק־קצר.

הם רצו "לעשות שבת לעצמם", ולא להיות סמוכים על שולחן אחרים, הם רצו להיות עורכים ולא אורחים, המארחים ולא המתארחים.

חשיבותו של מִפנה זה קודם כל בעצם קיומו ובכך, שלראשונה הופיעה הופעה מקובצת חבורה שלמה של ילידי הארץ וחניכיה בשירה ובפרוזה, בבמה משלה. מהותו של המִפנה היתה בהיותו חו־ליה בשלשלת, כלומר בהמשכיות שבו. והמשכיות זו היא מלת־המפתח להבנת התופעה, הצלחתה והפיכתה למיתוס.

בעובדה זו של ההמשכיות כבר הבחינו חוקרים ומבקרים קודמים[6] ולכאורה אין בקביעה זו מן החידוש, אבל דומה, שיש צורך להעמיק בה יותר ולהעמידה במקום המרכזי כראוי לה. יש בהמשכיות זו הרבה יותר ממה שניכר בה במבט ראשון.

המשכיות זו ניכרת בכל: בקבצים, בתכנים, בצורות, בגיבורים, בלשון וברקע של הי־צירות; בראייה העצמית של בני־החבורה העושים במלאכה; וביחסם של מרבית המבקרים הוותיקים יותר.

זהו אמנם המשך מתוך חידוש, המשך מתוך הליכה בקו חדש, עצמאי, מקורי ושונה, כדרכו של כל דור חדש, אבל — המשך.

דווקא המשכיות זו ולא "מרד הצעירים" כמקובל, היא שמסבירה גם את היקלטותם המהירה של בני החבורה והילקוטים והשפעתם בדורם ולדורות.[7]

ההמשכיות בקבצים פירושה: הבלטת הזהות הארץ־ישראלית והרגשה של גאווה בה, בד בבד עם תחושה של שותפות גורל עם הגולה ושייכות לעם היהודי. ההווה הארץ־ישראלי העירוני והקיבוצי נמשך מן העבר בגולה ומושפע ממנו ואי אפשר להתנער ממנו ולשכחו. וגם להיפך. בכל מקום באירופה שאליו מגיע החייל הארצישראלי הוא מביא עמו את ארץ־ישראליותו, את ביתו.

האפשרות לקיים המשכיות זו מקורה בגיוון ובאיזון שקיימו היצירות שפורסמו בילקוטים, באופן שלא היתה בילקוטים אחידות מאיזה סוג שהוא. היתה בהם פתיחות לנושאים, לנופים, לסוגי גיבורים ולריבוי הבעיות וההתלבטויות שהוצגו בהן. היה זה, קרוב לוודאי, גיוון ואיזון שבדיעבד, שמקורו בהרכב האנושי של בני־החבורה, שהמכנה המשותף החווייתי־ביוגראפי שלהם לא רק שלא טישטש את הפלוראליזם היצירתי והאידיאי שלהם, אלא אדרבא — הגבירו.

יש ביצירות ביטוי מאוזן לאישי ולקו־לקטיבי כאחד, לבעיות היחיד ולבעיות השעה.

הבעיות שהגיבורים מתלבטים בהם מג־וונות: היחיד עם עצמו ועם אהבתו, בעיות שבינו לבינה, בגידה ונאמנות, בתוך המשפחה, בין בני הזוג וילדיהם; היחיד מול החברה על רקע של חברות שונות; היחיד מול הרשע והכיעור שבעולם שהוא נחשף אליו על רקע של מקומות גיאוגראפיים שונים. בעיות כלכליות וסוציאליות, מחלות וסבל, מימוש

עצמי ושאיפות למשהו, שהוא בלתי מוגדר למחפש עצמו.
אין כמעט שני סיפורים זהים בבעיה המרכזית המוצגת בהם, והמכנה המשותף הוא שאין מכנה משותף, אלא הגיוון והאיזון הם המאפיינים את היצירות.
גם אותו "מכנה משותף" שמצא משה שמיר ב"פחד יצחק" ממרחק השנים, בשירים "לנדוד כדי להתגעגע; להתרחק כדי להרגיש שייך" (עמ' 31), מעיד על כלליותם של שירי הילקוטים ועל שפע האפשרויות שהם מייצגים.

מרומזים ביצירות נושאים ודמויות שעתידים להיות המרכזיים בספרות בהמשך, כגון: אבות ובנים, נושא העקדה, התחבטות בשאלות הזהות, הקשר בין א"י והגולה, יחיד ורבים, אחריות ושותפות גורל, הקשר עם א"י. לצידם נושאים שלא יזכו בהמשך לפיתוח נרחב ומרכזי, כגון: אשה אהובה־זונה; חייל יהודי על אדמת נכר. וכן נעדרים מן הקבצים כמעט לחלוטין נושאים שייעשו מקץ זמן קצר מן הנושאים המרכזיים בספרות העברית, ובראשם: יחסי יהודים־ערבים, ויחסי דתיים חילוניים.
הגיוון בא לידי ביטוי גם ברקע: ארץ־ישראל וחו"ל (איטליה, מצרים, צפון־אפריקה); רקע עירוני וקיבוצי; שכונת עוני ובתי־קפה; וכן במיוחד בדמויות: חיילים, חקלאים, עירונים קשי־יום ובוהמה. גיבורים אלה לקוחים משולי־החיים וממרכזם, בגילאים שונים, במקצועות ובתפקידים מכוונים. בכך מתרחבת היריעה ומתעשרת ומאפשרת לקהל קוראים רחב להזדהות ולהתעמת עם הקרוב ללבם.
דמות הצבר המיתולוגי בעל־הבלורית, כמעט שאינה מופיעה בסיפורי הילקוטים ולא הם המקור לדמותו.[8]
הסטריאוטיפ, במידה שהוא קיים, הוא דווקא בדמויות הנשים הלא־רבות.
אלה מתחלקות בין שני הקטבים המסורתיים: אהובה־זונה. הנערה הארץ־ישראלית היא זו שמתוארת בתיאור סטריאוטיפי באמצעות סימן־ההיכר המובהק שלה: הצמות. ראה, למשל, בסיפורו של דן בן־אמוץ "פיקולינה", (עמ' 289־291).
ניכרות ביצירות השפעות רבות מן הספרות העברית והכללית (שהגיעה בעיקר בתרגום, והרבה מרוסית בתרגומו של שלונסקי), שלא פעם לא נטמעו היטב בתוכן, כפי שהדבר אופייני ביצירות של סופרים מתחילים, לפני שמצאו את קולם העצמאי. תכנית הלימודים בבית הספר הארץ־ישראלי באה לידי ביטוי בזכרי מקרא, שירת ימי הביניים וביצירות "הקלאסיות" של ביאליק, טשרניחובסקי ושניאור — אם להזכיר שלושה בלבד, ובזכרי לשון של משוררי הדור שהיו נערצים על בני־החבורה: ש. שלום, שלונסקי, אלתרמן ולאה גולדברג, אם להזכיר אחדים בלבד.

המשכיות בראייה העצמית של המשתתפים פירושה בראש ובראשונה הרגשת שותפות ואחריות וקבלת ערכיו של הדור הקודם, שהוא זה שעשה את המהפיכה הציונית בפועל:

> מבחנו של דור בספרות איננו רק בכך שיצור לעצמו מהפכנות משלו בתחומי המקצוע הספרותי — אלא בכך שייצמד עד תום למהפכנות הממשית הקיימת ונאבקת בחיי החברה שלו.
> [— — —]
> דורנו אולי לא יהפוך מהפכות בספרות. [— — —] אך הוא ייצמד, הוא מוכרח להצמד אל מהפכת המציאות. (משה שמיר, "עם בני דור דורי", ספר "ילקוט הרעים", ג', עמ' 215).

בני־החבורה הלכו אל הסופרים בני הדור הוותיק שהעריכו ואף העריצו כדי להיעזר בהם: עם מורם, המספר והמתרגם שלמה שפאן, התייעצו על מתן השם, שיש בו חידוש והמשכיות בעת ובעונה אחת; אברהם שלונסקי, דב סדן, ועזריאל אוכמני היו בין העורכים שפירסמו את ביכורי יצירתם של אחדים מבני החבורה; אנשי

ילקוט הרעים

לספרות חדישה

יגאל מוסינזון
נתן שחסי
שלמה סנאי
משה שמיר
רן בן־אמוץ

ציורים
תרצה ברנרשטר
שלום רייזר

הוצאת ספריית פועלים היו בקשר הדוק עמם, גם אם לא תמיד סייעו להם בדיוק בהתאם לרצונם; שלונסקי ואלתרמן ויתר סופרי 'טורים' היו החבורה שבתוכה רצו להשתלב; ש. שלום, עגנון והזז היו מן היוצרים הנחשבים והמשפיעים על אחדים מהם.
בני החבורה היו ממשיכים גם במובן זה שקיבלו עליהם את מנהיגותם של מנהיגי הדור, שעמדו בראש המפלגות הפוליטיות, התיחסו אליהם כאל דמויות־אב, והזדהו הזדהות כמעט מוחלטת עם השקפת־עולמם.[9]

ויש להרחיב בעניין השם: ילקוט ולא תרמיל; ילקוט־גב וילקוט בית ספר ולא כפי שאמרו לאחר מכן: תרמיל גב. בילקוט הגב או בילקוט הצד היה ציוד קבוע — פק"ל — שהיווה חלק מאותו סגנון ארץ־ישראלי נכסף: אולר, חבל, מפה טופוגראפית שמורה היטב, תנ"ך, מגדיר צמחים, לצד קונסרבים, פותחן ועוד כיוצא בזה.
שם זה קלע בלב לבו של המיתוס הארץ־ישראלי: החברות כערך עליון, מושג הרֵעות, החברות בין גברים בתנאי לחץ; בד בבד עם רמיזה לצורת החיים הארץ־ישראלית הטיפוסית שהתבטאה בילקוט. הילקוט סימל את ההיכרות עם שבילי הארץ, את ההתמצאות בה, את הניידות, את הרגשת בן־בית בכל מקום, את הקשר עם הנוף והטבע. נרמז בו הפרח: ילקוט־הרועים כשם שנרמז בו ילקוט־הרועים כחזרה למקצוע הרומנטי של אבותינו הקדמונים והבדווים במציאות.
בו בזמן, כפי שסיפר שלמה טנאי, היה זה שם שחיבר את ההווה עם העבר, ועם הספרות, באמצעות ספרו של אברהם מרדכי פיורקו בשם זה.

המשתתפים מהווים "יחידה דורית" מובהקת[10] בעלת מודעות עצמית גדולה לכוחה ולייחודה[11], אבל בה בשעה, בתוך האחידות, מתקיימת מידה לא־מבוטלת של גיוון. שילוב זה משקף מאין כמוהו את המציאות הארץ־ישראלית של אותה תקופה:
גיוון — שילוב של ילידי הארץ וילידי חו"ל כאחד; אחידות — התחנכות במוסדות החינוך הארץ־ישראלי, שפירושה בראש ובראשונה: עברית כלשון טבעית מן ההתחלה; גיוון — ילידי עיר, קיבוץ, מושב; אחידות — חניכי תנועות הנוער של א"י העובדת, שאיפה להגשמה חלוצית; התגייסות למילוי תפקידים לאומיים מגוונים בצבא הבריטי ובהגנה; גיוון — בית ההורים; אחידות — גיל (כולם בשנות ה־20 שלהם: הצעיר ביותר: ע. הלל בן 20; המבוגר ביותר יגאל מוסינזון בן 28); גיוון — השקפות שונות בתוך המיתחם של מפלגות הפועלים; אחידות — גוון סוציאליסטי, התנגדות ל"נוער הזהב".

לא כל בני החבורה הכירו אישית מלכתחילה זה את זה אבל בתוקף הקשר החברי החזק של "הגרעין" הקשה" שלה, יכלו לקלוט לתוכם ובעיקר "לאמץ" גם אנשים "מבחוץ" ובכך גיוונו את החבורה והעשירו אותה.
מציאותה של נערה ארץ־ישראלית בתוך החבורה, כציירת, קשרי האהבה בינה לבין אחד מן המרכזיים שבה, שלימים נעשתה אשתו, הוסיפה נופך רומנטי "הכרחי" לחיזוק מיתוס החבורה.
העובדה שבני החבורה הגשימו את המיתוס של סופר מעורב ש"עובד ביום וכותב בלילה", בנוסח א"ד גורדון, וקיימו את האידיאל של ספרות מתוך החיים והעשייה, חיזקה אף היא את המיתוס כבר באותן שנים.
וממרחק השנים: העובדה שמתוך עשרת הסופרים שהשתתפו ב"ילקוטים' ויש לשים לב, למספר כל־כך יהודי זה — מניין — תשעה נשארו בתחום הספרות ונעשו לימים מן הסופרים המרכזים של הספרות העברית, הוסיפה משקל רב לחשיבותה של החבורה כבר ממרחק לא־גדול.
על כך נוספה העובדה, שעם התפרדות דרכם הספרותית והאישית, המשיכו רובם לשמור אמונים זה לזה, חיזקה אף היא את המיתוס בדיעבד.

המשכיות זו בתפיסת המבקרים אותם פירושה, שהספרות העברית היא הביטוי המובהק ביותר לכוח החיים

המשכיות בראייה העצמית של המשתתפים פירושה בראש ובראשונה הרגשת שותפות ואחריות וקבלת ערכיו של הדור הקודם, שהוא זה שעשה את המהפיכה הציונית בפועל

עם חוברות אלה פרץ במרוכז לספרות העברית דור חדש, שבאותן שנים הוציא לאור את ספריו הראשונים, והן נהפכו למיתוס מיד לאחר שנפסקה הופעתן.

לאחר שהדור הראשון של ילידי־הארץ בני האיכרים במושבות הכזיב. מכאן החרדה הגדולה לעצם האפשרות של יצירתם של בני דור ההמשך והשמחה הגדולה על גילוי כוחותיו. ומכאן גם הדחף העז "להשתלט" עליהם, להשפיע עליהם, לכוונם, להוליכם בתלם, כדי שלא יסטו, כדי שימשיכו את דור־ההורים כפי שרוצה דור ההורים. רק לימים התברר שאפשר לסמוך גם על דור הבנים וחוזר חלילה.

לכן, התגובות הראשונות, המיידיות ללא־מרחק, של דור המבקרים הוותיק, שרובו היו בשנות ה־30 וה־40 שלו היו כפופות ל"חשבונות המפלגתיים", שמאחוריהם עמדה הדאגה האמיתית להוליך את הצעירים בתלם. לתת לו למרוד אבל לא יותר מדי, תחת פיקוח. פרשו לפניהם שטיח אדום, אבל הקפידו שאכן ידרכו אך ורק עליו.

הביקורת ממרחק־קצר בשנים 1952־1954, שהתרכזה ב'בחינות לביקורת הספרות' בעריכתו של שלמה צמח, ממרחק של עשר שנים סוערות ורבות שינויים בחיי העם: המלחמה, השואה, מלחמת השחרור, הקמת מדינת ישראל, העלייה ההמונית, עומדת כולה בסימן "האידיאולוגיה הציונית". ארבעת המבקרים שנבחרו להדגמה: שמעון הלקין; שלמה צמח, משולם טוכנר ודב סדן, מנסים לסכם סיכום ראשון את סימני ההיכר של סופרי "המשמרת הצעירה".[12]

ארבעה מבקרים אלה בוחנים את הדופק הספרותי של הספרות הצעירה כדי לקבוע את מידת הצלחתה וסיכוייה של המהפיכה הציונית, ומגיעים למסקנה, שאכן הם בנים חוקיים ויורשים ראויים לאבות הספרות העברית. ובלשונו הציורית של דב סדן, שחשש שהישוב דומה לאותו הפֶּרֶד:

> שהוא נאה ביציבתו ובריא באבריו וכל משוי לא יכבד מכוח־עומסו, אלא כלל סגולותיו חסרה ממנו סגולה אחת ומכרעת — אין בו כוח המוליד וממילא אינו עשוי להעמיד ולדות שכמותו.

גם אלה שחובתם גברה על חיבתם (שלמה צמח) וכמובן אלה שחיבתם גברה על חובתם (הלקין, טוכנר, סדן) — כניסוחו הקולע של דב סדן, קשובים להם ומדריכים אותם: שלמה צמח מייסר אותם בשוטים; והלקין, טוכנר וסדן מאמצים אותם אל חיקם. וכביטויו הקולע של סדן:

> הראשונים, "חובתם המופלגת" הביאה לידי "תוכחנות טוטאלית" והאחרונים "חיבתם המופלגת" הביאה לידי "סלחנות טוטאלית". אלה ואלה אינם אלא "שני צדדים של מטבע אחד".

שיאו של תהליך האימוץ, הוא באותו מאמר של דב סדן "דרך מרחב" (1954) על ספרו של משה שמיר "מלך בשר ודם", שסיפק לסדן אותה "נקודת מיפנה מכרעת" לא רק לדרכו של הסופר "המחלץ את עצמו וממילא את סיפורו במאמצי יצירה מתמידים ועקשניים מגזירת־המיצר של העם היהודי, והספרות העברית בארץ־ישראל שנכתבת על ידי בני דור ההמשך, היא הערובה והוכחה להצלחת המהפכה הציונית־חילונית־תרבותית־סוציאליסטית שלהם. מכאן החרדה הגדולה על עצם האפשרות של יצירתם של בני־דור ההמשך, במיוחד לחירות המרחב" אלא לדרכו של הדור כולו. ■

דף חדש: ניסיון להמשך

זמן מה לאחר הפסקת הופעתו של "ילקוט הרעים" נעשה ניסיון להקים כתב־עת בעל היקף רחב יותר ומגוון גדול יותר של נושאים: היינו, כזה שכולל לא רק דברי־ספרות כמו בילקוט, אלא גם דברי ביקורת, רשימות, פובליציסטיקה, וכן העוסק גם באמנויות אחרות כגון תיאטרון, מחול, ציור וכו'.

"דף חדש" נערך על־ידי חיים גליקשטיין, שלמה טנאי ומשה שמיר. בין המשתתפים נמנו שמות שלא הופיעו ב"ילקוט הרעים" כגון יצחק שלו, מתי מגד, שלמה ניצן, יעקב מלכין, ומכין הציירים מיכאל ארגוב ושלמה בוברמן.

בסוף 1947 הופיעה חוברת אחת, אולם הופעתו של כתב־העת נקטעה בגלל פריצתה של מלחמת השחרור.

את העטיפה עשה הצייר והגרפיקאי שמואל צור, שהיה אחראי גם לעיצוב הגרפי של כתב־העת.

הערות

1. ארבעה קבצי 'ילקוט הרעים', נדפסו מחדש לרגל יובל ה־50 להופעתם "בספר "ילקוט הרעים"', בעריכת שלמה טנאי ומשה שמיר, הוצ' מוסד ביאליק, ירושלים, 1992, בתוספת הקדמות העורכים, מבחר מכתבים ונספח ביו־ביבליוגראפי.
ההקדמה של שלמה טנאי, נדפסה לראשונה, בשינויים, בשני המשכים ב'מעריב', ה' בסיון תשמ"ט (8.6.1989); י"ג בסיון תשמ"ט (16.6.1989). המובאות ברובן הן מתוך מקור זה.
דברי כאן הם תמצית חלקית ממחקר נרחב יותר שעתיד לראות אור בקרוב. תמצית זו הושמעה כהרצאה בכנס מטעם החוג לספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת חיפה, שדן ב"התגבשותה של ספרות 'ילדית' — במלאת חמישים שנה ל'ילקוט הרעים"', ביום ט' באייר תשנ"ב (12.5.1992).

2. פרטים על החוברות, תוכנן ומשתתפיהן, ראה בספרו של ראובן קרין 'הסיפורת של דור המאבק לעצמאות', הוצ' פורה, תשל"ח, במיוחד בפרק: "ראשית הביקורת על סיפורי 'המשמרת הצעירה'", עמ' 105־116. זהו הספר המרכז בתוכו את מרבית החומר על "הילקוטים", במסגרת דיון כולל על דורם ואיפיונם.

3. ניתוח העמדות האפריוריות של המתנגדים והאוהדים חורג ממסגרת זו.

4. ראה לאחרונה, בתגובה מיידית על 'ספר "ילקוט הרעים"', עדי אופיר, "הוי, רעות שכזאת. הילקוט", 'מעריב. ספרות ואמנות', כ"ח בניסן תשנ"ב (1.5.1992).

5. דוגמה לחיזוק מרכזיותו של ביאליק וקבלת ההגמוניה שלו תוך התרחקות מעולמו הרוחני, ראה, דן מירון "על המושג 'דורו של ביאליק'", 'מאזנים', כרך יג, חוב' ג־ד, אב־אלול תשכ"א (אוגוסט־ספטמבר 1961), עמ' 206־213. מסה זו הורחבה ונכללה בשינויים ב'בודדים במועדם', הוצ' ספרית אפקים, עם־עובד, 1987.

6. דברי אלה נכתבו לפני שהופיע 'ספר "ילקוט הרעים"', ולאחר שקראתי בהקדמתו של משה שמיר "פחד יצחק" שמחתי לגלות שכוונתי לדעת גדולים, ושכך בדיוק הוא רואה את הדברים. דברים ברוח זו כתבו גם אחרים לפני, וראה במיוחד: מנוחה גלבוע, "דור בארץ' ו'דור המדינה' — המשך או גל חדש?", 'מאזנים', כרך ס"ב, גל' 5־6, אלול־תשרי תשמ"ט (אוג'־ספט' 1988), עמ' 64־66. ובספרה: 'פצעי זהות. עיונים ביצירתו של חנוך ברטוב', הוצ' פפירוס, 1988.

7. וראה תשובתה של אניטה שפירא במאמרה "דור בארץ", 'אלפיים', מס' 2, תש"ן (1990), עמ' 178־203, לשאלה כיצד אפשר לקיים "מרד נעורים" ובו בזמן לאמץ את האידיאולוגיה הדומיננטית של החברה (עמ' 195).

8. ראה במחקרה של בשמת אבן־זהר "צמיחת הדגם הספרותי של 'העברי החדש' בספרות העברית 1880־1930), עבודת גמר, אוניברסיטת תל־אביב, יוני 1988.

9. נאמנות זו כללה גם ויכוחים. ראה, למשל, משה שמיר "מכתב אל ברל כצנלסון", 'על החומה', חשון תש"א (אוקטובר 1940), כונס ב'המקום הירוק', הוצ' דביר, 1991 עמ' 365־372.

10. ראה הגדרתו של קארל מנהיים במאמרה הנ"ל של אניטה שפירא.

11. ראה, למשל, דוגמה למודעות זו, במכתבו של משה שמיר לשלמה טנאי, 'ספר "ילקוט הרעים"', עמ' 59־60. תודה לידידי פרופ' חיים שוהם על הבחנה חשובה זו.

12. א. שמעון הלקין, "כרכי שירה צעירה בשנים האחרונות", 'בחינות', מס' 1, פסח תשי"ב, עמ' 6־25. כונס ב'דרכים וצדי־דרכים בספרות', כרך א', הוצ' אקדמון, תש"ל, עמ' 101־137.
ב. שלמה צמח, "תשואת הווייתם", 'בחינות בביקורת הספרות', חוב' 2, תמוז תשי"ב (1952), עמ' 9־25. כונס: 'מסה וביקורת', הוצ' אגודת הסופרים ליד דביר, 1954, עמ' 212־252. במסה זו כלל ארבעה מספרים: יגאל מוסינזון, אהרן מגד, משה שמיר וס. יזהר.
ג. משולם טוכנר, "חילופי משמרות בהווי", 'בחינות', חוב' 3, חשון תשי"ג, עמ' 30־34.
ד. דב סדן, "דרך מרחב. משה שמיר 'מלך בשר ודם', 'בחינות', חוב' 7, קיץ תשי"ד, עמ' 25־36. כונס: 'בין דין לחשבון', הוצ' דביר, 1963, עמ' 283־300.

סיימור מיין

מאנגלית: משה דור

סיימור מיין; מחשובי המשוררים בקנדה. יהודי כותב אנגלית.
ספר שיריו יופיע בקרוב בהוצאת ספרי עתון 77.

זיידע*

מַדּוּעַ לֹא חִשַּׁבְתִּי עַל כָּךְ לִפְנֵי כֵן —
לְהִתְקַשֵּׁר אִתְּךָ מִן הָעֵבֶר
הַשֵּׁנִי שֶׁל הַקָּדִישׁ
לְהַחֲלִיף הֲלָצוֹת בְּיִידִישׁ,
הַלָּשׁוֹן הַיְחִידָה שֶׁבָּהּ קָרָאתָ
לְיַד הַנִּבְרֶשֶׁת הַמְּמֹרֶטֶת
בְּאוֹר גֶּרוֹת בְּעֶרֶב שַׁבָּת
אַתָּה שֶׁרַק מְעַט דִּבְרֵי־חִיּוּב מְקֻדָּשִׁים נִמְצָאוּ לְךָ
לוֹמַר עַל בָּנֶיךָ אוֹ עַל אִשְׁתְּךָ

אַךְ אַחַת מֵאָזְנֶיךָ הָיְתָה חֵרֶשֶׁת לְהַשְׁחִית
אֶל הַשְּׁנִיָּה הִצְמַדְתָּ
שְׁפוֹפֶרֶת־שֶׁמַע מֵעֵצֶם מְגֻלֶּפֶת
כְּמוֹ הַמִּקְטֶרֶת הָאוֹפְּנָתִית שֶׁל שֶׁרְלוֹק

שׁוֹתֵק הִשַּׁבְתָּ תָּמִיד
אֶת הַתְּשׁוּבָה הַנְּבוֹנָה בְּיוֹתֵר — נַחֲרַתְךָ,
מְעַמְעֶמֶת עַכְשָׁו
תַּחַת אֶבֶן מְבוֹדֶדֶת
וְאֵי־שָׁם בְּמֶרְכַּז מוֹנְטְרִיאָל
בְּבֵית־קְבָרוֹת מֻשְׁלָג
חִיּוּכְךָ הַנּוֹתָר
מִתְפּוֹרֵר עִם הָעֵצֶם

אֲנִי הַנּוֹשֵׂא אֶת מִצְחָךְ
בְּאֶמְצָעוּת צְעִיר צֶאֱצָאֶיךָ
מְחַכֶּה לְשֶׁמֶשׁ יְרוּשָׁלַיִם

שֶׁתִּמְחַק כָּאן
אֶת פְּלַלְגֵּי פָּנַי הָאֲפֵלִים
הִנְנִי הַפָּנִים הַדּוֹבְרוֹת הָאֲחֵרוֹת
שֶׁל חִיּוּכְךָ הַמִּזְדַּקֵּן לַנֶּצַח
מְחַפֵּשׂ אֲנִי עֲקֵבוֹת,
זוֹכֵר מִי לָקַח
אוֹתִי בַּיָּד לִפְנֵי שְׁלֹשִׁים שָׁנָה
בְּהַסְבִּירוֹ כֵּיצַד הָיָה צוֹרֶךְ
לִרְחֹץ אֶת גּוּפָתוֹ הַרְחָבָה שֶׁל יְרוּשֶׁלְבְּסְקִי
וְאָז לַחֲזוֹר וּלְהַלְבִּישָׁהּ וְלִפְקֹחַ עֲלֵיהָ עַיִן
עַד שֶׁנָּסַק הָאוֹר
עִם יְלֶלַת־הַקִּינָה הָרָמָה שֶׁל הַבֹּקֶר
הַלּוֹרְנְסִי וַחֲרָקָיו הַתּוֹבְעָנִיִּים.

*
זיידע — סבא ביידיש.
לורנסי — הכוונה לנהר סט. לורנר. שרלוק — הבלש האנגלי המפורסם בסיפורי ארתור קונאן רויל.

אברהם סוצקבר

יְגֵעוֹת וַאֲדֻמּוֹת
עֵינֶיךָ הַמִּזְדַּקְּנוֹת
תּוֹאֲמוֹת לְרֹאשְׁךָ
הַקָּרֵחַ וּשְׂפָמְךָ הַשּׁוֹפֵעַ
זֵכֶר לְהֶקֵּף־מָתְנֶיךָ
וְאוֹנְךָ הַפַּרְטִיזָנִי

תָּמִיד אַתָּה מְדַבֵּר וְשָׁר
עַל עָתִיד לֹא־מֻגְדָּר
שֶׁל אֵיזֶה עָבָר
שֶׁאֵינֶנּוּ וְלֹא יִהְיֶה
הַהֹוֶה אֶלָּא אוֹתָהּ
שְׁמָמָה קְפוּאָה שָׁם
רוּחוֹת־מִילְיוֹנִים עֲקוּרִים
מִסְתַּחְרְרִים לְתוֹךְ הַשֶּׁלֶג
וְהָאוֹר הַמַּחְשִׁיךְ —
הַגֵּיהִנּוֹם הַצְּפוֹנִי
שֶׁל הָעוֹלָם, סִיבִּיר
שֶׁבָּהּ הַהִיסְטוֹרְיָה בְּחֶשְׁכַּת־אֵימָתָהּ
מְמַשְׁמֶשֶׁת וּבָאָה

מֵקֶף צִיּוּרִים
מַזְכָּרוֹת מִוִּילְנָה וְשִׁלְטֵי־שֵׁמוֹת
כָּאן בְּדִירָתְךָ
מֵעַל תֵּל־אָבִיב שְׁטוּפַת־הָאוֹר —
כָּאן אוֹמֵר אַתָּה
לְעוֹלָם אֵינְךָ כּוֹתֵב
אֶלָּא רַק מוֹצֵא עַצְמְךָ מִשְׁתַּקֵּף
בְּסִפָּרִים וּבְדִיוֹקְנָאוֹת

אַתָּה נִרְאֶה נָחְפָּז
תָּמִיד אָץ וָרָץ וְכוֹתֵב
שִׁירִים כְּדֶרֶךְ כָּל הַמְּשׁוֹרְרִים
בְּחִפָּזוֹן, בַּחֲשַׁאי,
בִּלְתִּי נִרְאֶה
בְּשֶׁטַח הֶפְקֵר,
מָקוֹם עָלוּם
הָאֶרֶץ הַמֻּבְטַחַת הַבִּלְתִּי־אֶפְשָׁרִית
שָׁם כָּל הַמִּלִּים הַפְּלִיטוֹת
מִתְקַבְּצוֹת וְיוֹצְרוֹת מִקְלָט

למלך ראוויטש (1893-1976)

מִי יוּכַל לִשְׂכֹּחַ אֶת הֲלִיכוֹתֶיךָ הַמַּרְשִׁימוֹת
מַקְלְךָ וְחִיּוּכְךָ הָרַךְ
וְהַמִּלִּים שֶׁהִגַּשְׁתָּ
לְעֻלָּם דּוֹקְרָנִי וּבַקָּרְתִּי
בְּאוֹתוֹ יוֹם אָבִיב שֶׁבּוֹ עָמַדְנוּ שְׁנֵינוּ
לִפְנֵי צִיּוּר
גָּדוֹל־מִן הַחַיִּים שֶׁל הַמִּתְרָס —
תְּמוּנָה מִגֶּטוֹ וַרְשָׁה
בַּסִּפְרִיָּה הַיְּהוּדִית הַצִּבּוּרִית?

דִּבַּרְתָּ עַל מַה שֶּׁמְּאַכֵּל
לְלֹא־חֶשְׁךָ: "לְעוֹלָם אַל תִּכָּנַע לַצִּינִיּוּת —
אִם מְשׁוֹרֵר אַתָּה, לֹא תּוּכַל לִהְיוֹת צִינִיקָן."
בְּהִתְנַהֲגֶךָ עַל־פִּי כְּלָלֵי
הַלִּירִי וְהַתָּמִים
מָצָאתָ נָתִיב בַּנְּדוּדִים,
מִלִּים וְשִׁירִים אֲמִינִים,
עֲדֵיוֹת הַמְנַקְּדוֹת אֶת רַחֲבֵי אוֹתָהּ מַפָּה,
יִבֵּשֶׁת הַיִּידִישׁ
רְוַת דָּם וּמַכְתִּימָה
אֶת נִיר־הַסְּפוֹג שֶׁל אֵירוֹפָּה —

"קפצנו אל הים

עיון בעמדותיה של הספרות העברית לגבי השאלה הערבית

אהוד בן־עזר (עורך): *במולדת הגעגועים המנוגדים/הערבי בספרות העברית*, מבחר סיפורים ומבוא; מבחר ספרותנו לעם (עורכת הסדרה ש.שפרה); הוצאת זמורה ביתן / אגודת הסופרים העברים; תל־אביב 1992; 291 עמ'.

"*מולדת הגעגועים המנוגדים*" היא אנתולוגיה בעריכת אהוד בן־עזר, ובה שבעה־עשר סיפורים שעניינם האדם־הערבי והשאלה הערבית, כפי שנתפסו בעיני הסופר היהודי מראשית הספרות הארץ־ישראלית ועד ימינו. הסיפור הראשון הוא סיפורו של משה סמילנסקי — "לטיפה" (1906), מניפסט של הערצה והתפעמות מפי כפרייה ערבייה לתופעת היהודי ההומניסט והנאור, והסיפור המסיים הוא סיפורה של ש. שפרה — "ליל הגדי" (1990), התרפקות על ילדות אבודה, איישית וארץ־ישראלית, שהמפגש עם העולם הערבי הטעים בה רבדים של סוד ואקזוטיקה מעבר להתחייבויות לאומיות ייישוביות. בין שני פרסומים אלה, בטווח של כמעט תשעים שנה, אנו מתוודעים אל ייצוגים ספרותיים שונים, המהווים בהצטרפותם מעין חתך היסטורי־תרבותי לגלגוליו של נושא קונטרוברסאלי זה: מיצירותיהם של ברנר, שמי ושטיינברג (שנות ה־20), אסתר ראב (שנות ה־30), עגנון, יזהר ומגד (שנות ה־40), וכך כל עשור והיענותו האידיאולוגית, הפסיכולוגית והפואטית בנידון, עד ימינו אנו.

כאן יש לציין, שסיפורים אלה מהווים לא רק חומר קריאה אלא גם אילוסטרציה לתיזה שמפתח בן־עזר ב"מבוא" המקדים. על פי תיזה זו ניתן להבין, שעם כל הרצון ליישב את הסכסוך היהודי־הערבי בארץ־ישראל, זהו סכסוך טרגי, שבו הסתבכו שני הצדדים בסיטואציה דיאלקטית כזאת, שכל צעד להתקרבות, מעמיק רק את הפער, הבלתי־אפשרי כל כך לגישור. ואכן, לא בכדי מרכז בן־עזר את מירב האילוסטרציות הסיפוריות סביב סיפורו של יעקב שטיינברג "החג' מחפציבה" (1927). סיפור קצר, אפיזודי ונשכח זה, מייצג בצורה ארכיטיפית ממש את מהות התסבוכת, דהיינו, שני עמים אוחזים ונאבקים על אותה כברת ארץ, כשכל אחד מהם מבקש ליישם בה את געגועיו הלאומיים־התרבותיים, העומדים בניגוד לגעגועיו של השני. אמנם, על פי סיפור זה, בורח בסופו של דבר השומר הערבי, ובהתמודדותו עם החלוץ היהודי על האבן הגדולה הניצבת בחצר הקבוצה, הוא משאיר אותה לו (שטיינברג מכנה אבן זו — "אבן השתייה", כמטפורה מן התרבות היהודית והמוסלמית לאבן־יסוד שממנה עשויה להיברא מולדת זו או זו, כמו אבן־השתייה בירושלים שבסוד בית־המקדש ומסגד־עומר, שממנה נברא העולם). והנה, למרות מנוסתו של השומר הערבי ובלעדיות הקבוצה על "אבן השתייה", לא שש החלוץ היהודי לנצחונו. להיפך. מנוסת הערבי אך מגבירה בו את רגשות התהייה ואי־הנחת לגבי מולדת נכספת זו; מולדת, בה הוא החדש והזר, בנסיונותיו להיות שייך, מפקיע את עם־הארץ השייך, ומבריח אותו למעמד של זר. תהייה זו, ההולכת ונטענת בסימני שאלה של ספקנות וניכור, מציינת (על פי מבחרו של בן־עזר), לא רק את סיפוריהם של ברנר ועגנון בתקופה של טרום־המדינה, או של יזהר, יהושע ועוז, בראשית המדינה, אלא גם את סיפוריהם של סמי מיכאל ויעקב בוצ'ן בשנות ה־70 וה־80. מאידך נראה, שיחסים דיאליקטיים אלה הלכו ו"נִרְמְלוּ" את עצמם במשך השנים עד כדי כך שהערבי הפך לחלק מהזהות הישראלית שלנו, כפי שאנחנו הפכנו לחלק מהזהות שלו.

במלים אחרות: מעקב אחר התפתחותה של דמות הערבי בספרות העברית, מורה לנו באמצעות מבחר זה, כי דמות הערבי היא לא אנלוגית לדמות היהודי, ולא אלטרנטיבה למערכת טיפולוגית מגוונת של ההוויה הישראלית; התפתחותה של דמות הערבי בספרות העברית, היא התפתחותנו שלנו, המלמדת אותנו על עצמנו — כעם וכיחיד.

תיזה זו של בן־עזר היא, כאמור, פועל יוצא מהחתך ההיסטורי שהוא בונה ומן הפרשנות ההיסטורית שלו לגביו. על פי פרשנות זו, הסתמנו בראשית ההתיישבות כאן שלוש גישות רעיוניות ביחס אל הערבי. הגישה הרומנטית, שמייצגיה הם בני העלייה הראשונה, ואשר המיתוסים שאיכלסו את ספרותם (כמו מיתוס המוֹצֵא שֵׁמי המשותף ליהודי ולערבי, מיתוס הערבי המְשַׁמֵּר את תרבות אבותינו, או מיתוס הסתערבותם של צאצאי היהודים הקדמונים כאן, ואחרים), עוררו אותם לא רק להידמות לערבי בן־הארץ, אלא גם לחפש דרך לחיי שיתוף וקרבה עמו (דוגמת משה סמילנסקי).

הגישה השנייה (האוטופית יותר), שראשית גישושיה בעליות הראשונות (דוגמת ישראל בלקינד, ר' בנימין), וניסוחה הפרגמטי החד־משמעי בסוף שנות ה־30 תחילת ה־40 (על ידי יונתן רטוש וע.ג. חורון), מדברת על כיוון פַּן־שמי; כיוון בו לא עוד קיימת אבחנה בין ישות יהודית בצד ישות ערבית (תוך שיתוף פעולה ביניהן), אלא ישות יהודית־ערבית אחת שסימנה הלשוני והתרבותי היא העברית. וכך כותב ר' בנימין ב־1907 (במאמרו "משא ערב"): "ובשכבר הימים יהיה [הערבי, י.ב.], כאחד מאיתך ולא נודע כי בא אל קרבך. את בניך תיתן לו ולקחת מבניו, ויבוא דם גיבוריו בדמך, והלכת הלוך וגדול, ומצא מין את מינו והיה מין אחד."

הגישה השלישית היא הגישה הפסימית, הדוחה כל אפשרות למערכת יחסים תקינה בין היהודי לערבי. גישה זו מניחה מראש, שהתחושה האחת המזינה את הערבי ביחסו אל היהודי, היא תחושה של שנאה ועויינות: הערבי הוא אדון־הארץ הזאת והיהודי בא לדחוק את רגליו; לפיכך ינקוט הערבי כל אמצעי כדי להתנער מן היהודי ומאיומי פלישתו לכאן. את הגישה הזאת ייצג יוסף חיים ברנר (שעלה לארץ ב־1909), שתבע מהיהודי להיות מפוכח מספיק ולדעת, שאם הוא נכנס להרפתקה הציונית של חזרה לציון ויישוב הארץ, עליו להיות מוכן גם לקראת מאבק אלים ובלתי פוסק עם הערבי. מאידך, ברנר לא נסוג מרעיון יישוב הארץ למרות תחזית קודרת זו. טיעונו היה כי גורלו של היהודי באשר הוא, הוא תמיד להתגונן מפני הגוי המתנכל להרגו. בגולה המזרח־אירופאית היתה זו התגוננות מפני הגוי הרוסי ומפני האנטישמיות הנוצרית, בארץ — תהיה זו התגוננות מפני הגוי הערבי והעוינות המוסלמית.

חלוקה זו על שלוש גישותיה, נוחה מאד מבחינה הסברתית ולא כל שכן מבחינה דידקטית (שהרי אנתולוגיה זו מיועדת לשמש גם חומר לימוד בתכניות בתי הספר התיכוניים); עם זאת, אין היא מדויקת, לדעתי, בדיונה לגבי הרומנטיזציה של הערבי, ובעיקר זו שמקורה במערכת החשיבתית והספרותית של מתיישבי העלייה הראשונה (וביניהם סמילנסקי).

על פי מוסכמה שהתקבלה בחקר העלייה הראשונה, ואשר גם בן־עזר שותף לה, נוצרה תדמית חד־צדדית לדמותו של המתיישב הראשון, לפיה הוא יהודי נאיבי ורומנטי, אשר החזון הציוני האוטופי הפקיע אותו מכל איזון ריאליסטי, וכמו ילד הוא משתכשך באגדות ובמיתוסים, מתעקש לחיות ארץ־ישראל דמיונית על אף המציאות המחוספסת. ולא היא. סופרי העלייה הראשונה, כמו זאב יעבץ, יהושע ברזילי, משה סמילנסקי ואחרים, חיו את המציאות הארץ־ישראלית של העלייה הראשונה באמביוולנטיות בלתי־פוסקת, כשהם מיטַלטלים בין החזון לבין הקיים. היטלטלות זו כוחה יפה גם לגבי השאלה הערבית ויחסי יהודים־ערבים. בכתביהם הם מבקשים ללמוד את הערבי כאמצעי להתערות בארץ כפי שחיו כאן האבות (כזכור, סיסמת הדור היתה: חדש ימינו כקדם, וקֶדֶם זה התקבל בין השאר בנוהגים הסביבתיים של הערבי, כמו הכנסת אורחים, ביגוד, דרך הארוחות, צורת העיבוד החקלאי, וכדומה); מאידך, כבעלי השכלה יהודית ואירופאית של סוף המאה ה־19, הם נרתעים בשאט נפש מן הניוון והנחשלות של הערבי, והיטיב להבחין גרשון שקד (בפרק "דיוקן הילידים כגיבורים וכקרבנות" מתוך "*הסיפורת*

בעיניים עצומות"

העברית 1880־1980"), בצמצום מופת הערבי (בסיפורי סמילנסקי) רק לאותו דגם הירואי של דמות הבדווי הרוכב על סוסתו בסערה (כסמל לחופש, לאומץ־לב ולגבורה), בעוד הערבי ככלל (ובעיקר הפֶּלח) מתעצב אצלו בדמות "קרבן" דחוי ונלעג, המעורר חשד, רחמים וסלידה בעת ובעונה אחת. אבחנה זו קיימת גם אצל יעבץ וברזילי, בכתביהם הפובליציסטיים והבלטריסטיים. ברזילי אינו מחכה לברנר שיזהיר אותו מפני שנאת הערבי למתיישב היהודי. כבר בסיפורו הראשון ("בשערי ירושלים", 1891), שהוא מסיפוריה המו־קדמים של העלייה הראשונה, מתאר ברזילי את עימותו עם השתלחותה של שטנה זו: הנה הוא עומד לראשונה ליד הכותל, רוטט ונסער מהמעמד, ומאחריו ערבי מצורע, יחף וקרוע, מחקה בלעג את תנועותיהם של המתפללים ומשמיע קולות מבחילים. "מראה נאלח ונתעב כזה", מז־דעזע ברזילי, בהיווכחו כי הנָחוּת בערבים חש עצמו גבוה מעל ליהודי ומעל לערכיו הרוחניים המקודשים. "למה תחשו", זועק ברזילי, וזעקה זו חוצה את סיפוריו כל אימת שחוזר מראה מסויט זה — הן בגילויים של הלעגה מילולית והן בגילויים של התערבות כוחנית (מאמרי בכתובים: "השאלה הערבית — ראשיתו של הדיון בספרות המתיישבים הראשונים").

גם הדחייה מן הנחשלות הערבית מופיעה כמוטיב חוזר בספרות העלייה הראשונה, וראה סיפורים של זאב יעבץ, כמו "שוט בארץ", "הדייר והתייר", "ראש השנה לאילנות", ואחרים. יוסף קלויזנר ("בהשי־לוח", אודסה, 1907), קרא כנראה קריאה סלקטיבית את כתביהם של סופרי העלייה הראשונה, שבעקבותיה יצא להזהירם לבל יתפעלו "התפעלות עליונה" כל כך מדיוקן הערבי, כי בכך עשויים הם לעודד טמיעה והתבוללות. כדוגמה, מביא בן־עזר את סיפורו של יעבץ "ראש השנה לאילנות", כשהוא ממשיך גם עכשו לקרוא בו קריאה סלקטיבית זו. לדעתי, אם נשוב ונקרא בסיפור זה נמצא, כי יעבץ בא להאדיר את סיפור, פונה יעבץ להבהיר את השוני המהותי שבין נחמן לבין עם־הארץ, שוני ערכי, רוחני ותרבותי. ואכן בתארו את השומר היהודי במריבה עם רועים ערביים, הוא מתמקד על התנהגותו המוסרית הג־בוהה (איפוק כוח־הזרוע ויישוב המתח באמצעות דין ומשפט), לעומת חיי ההפקר של הצעיר הערבי, לפיהם הנורמה היא של "כל דאלים גבר", תוך כדי התנערות מכל ערך מוסרי וחוקי. בסיפורים אחרים, כמו "שוט בארץ" או "הדייר והתייר", דמותו של נחמן השומר הפתח־תקוואי, לא במגמה לציירו כערבי, אלא במגמה להמעיט מדמותו של הצעיר בן־הגולה. "ראש השנה לאילנות" הוא שיר הלל ליהודי החדש, הגדל בטבע הארץ־ישראלי חשוף לחורב ולקור (כמו ילדי הער־בים) ומכאן חוסנו הגופני והנפשי, הנבדל מרפיון הגוף והנפש של היהודי המפונק והנירוטי בגולה. מאידך, בהמשך אותו

מוקיע יעבץ את ניוונו של הכפר הערבי, הבערות, הסכלות והרתיעה מכל גילוי של קידום ומודרניזציה, לעומת דיונים בענייני חינוך והשכלה (במקוה־ישראל, ירושלים והמושבות). במלים אחרות, יעבץ לא מעלה כלל זיהוי או חיקוי בין היהודי החדש לבין עם־הארץ, ובאשר לסימני הֵכר כמו עבאיה, סוס, נשק וכדומה — אלה הם סימני הֵכר המתבקשים מן המקומיות הארץ־ישראלית, ולא מהערצת הערבי והתרפקות רומנטית עליו. שהרי יעבץ, כיהודי שומר מצוות, דוחה מכל וכל קשר עם הערבי, והרומנטיקה שלו היא התרפקות על האבות, ולא על הגוי (הערבי). ואכן, על פי יעבץ, לפנינו כאן שתי תרבויות על שתי רמות רו־חניות וערכיות שונות לחלוטין, כאשר התעניינותו של המתיישב אַחַר המקור השמי המשותף, אורחות החיים המקומיים וכדומה, הם בסיס לאינטרפרטציה יהודית ברמה התרבותית הגבוהה שלה, ולא ביטוי להתדרדרות של חיקוי ואימוץ (כפי שקלויזנר מסיק).

המוסכמה בהערכת סופרי העלייה הרא־שונה ויחסם לנושא הערבי, חוטאת גם בהערכתה לגבי משה סמילנסקי. בן־עזר מגדיר את כתיבתו של סמילנסקי כרומנטית־אופטימית ואת עמדתו הפולי־טית כפאציפיזם אוטופי. הגדרות אלה, כדי להבינן נכונה, יש לעיין בהן בראש וראשונה בהקשרה של תהפוכה רעיונית ארוכה ומיוסרת שמתנסה בה סמילנסקי. ובעניין זה נפרט:

מלכתחילה, היה סמילנסקי ממתנגדיה החר־ריפים של השותפות היהודית־הערבית, וב־1908 הוא אף בין התוקפים את יצחק אפשטיין, המפרסם ב"השילוח" של אותה שנה, את ההצעות שהעלה בפני הקונגרס השביעי בדבר מדיניות של קירבה לאומית ושיתוף הארץ עם הערבים. דעתו של סמילנסקי היא חד־משמעית: "אי אפשר שארץ אחת תהי מולדת לשני עמים! אי אפשר שלאומיות של שני עמים תהיה קשורה במקום אחד"; "אם יש צדק בנוגע לכל העמים, יש צדק גם בנוגע אלינו, ואנו את המגיע לנו בצדק אנו מבקשים", כלומר, מולדת יהודית בלעדית לנו ללא כל שותפויות.

ארבע שנים מאוחר יותר, לאחר העדרות של שלוש שנים מהארץ, מחדש סמילנסקי את נוהגו לטייל בארץ, והפעם הוא מפליג צפונה ומשם גם ללבנון ולסוריה. כאן, לתדהמתו, הוא נתקל בהלכי רוח חדשים, המתסיסים את החשיבה הערבית (לאחר מהפכת הצעירים בתורכיה, 1908). ערביי לבנון וסוריה אינם עוד אדישים, או חסרי עניין, לגבי ארץ־ישראל. להיפך. כמו התורכים הצעירים גם הם מדב־רים על התחדשות לאומית, על השכלה ומודרניזציה של המרחב השמי (לרבות ארץ־ישראל), ורואים ביישוב הציוני גורם לאומי מפריע ומכשיל לקראת התחייה הערבית.

ההיתקלות הלא־צפויה עם הערבי החדש — הערבי־הלאומי, מזעזעת את סמילנסקי, ובמשך שנתיים הוא ממשיך לעקוב אחר התפתחות זו בחרדה ובדאגה, כשהלם המסע אינו מרפה ממנו. ב־1914 הוא מפרסם מאמר בשם "מעשינו" — מאמר כואב, נואש, אך מפוכח עד לקצה עצ־ביו, שבו הוא מודה שארץ־ישראל אינה בלעדית עוד לעם היהודי. אילוציו של פיכחון זה, וכורח ההודאה בניגוד לכמיהת הלב, מזעזעים כל שורה, אבל סמילנסקי כריאליסטן שקול ומעשי, לא מהסס להצ־היר: "קפצנו אל הים בעיניים עצומות... מוכרחים היינו לקפוץ. כלום היתה לנו דרך אחרת?" השאלה הבאה היא, כמובן, איך להישרד בים הזה, וסמילנסקי מציע קודם כל לפקוח עיניים, דהיינו: לעסוק במרכזיות המפעל החלוצי (התיישבות, קיבוץ גלויות, תחייה תרבותית), תוך תיאום עם היישות הערבית, המפתחת גם היא מפעל לאומי משלה.

כאמור, סמילנסקי חורק שיניים להשלים עם סיטואציה פוליטית זו, אבל, כדבריו, בין "שמא" של חיים יישוביים לבין "ברי" של מוות והתנוונות, הוא מעדיף את החיים. וכך הוא ניצב מול היישוב, חושף לפניו את המצב לאמיתו, בלי עידוד ובלי הבטחה, בכתבו: "הדרך הנכונה [לחיי שארץ אחת תהי מולדת לשני עמים! אי אפשר שלאומיות של שני עמים תהיה קשורה במקום אחד"; "אם יש צדק בנוגע לכל העמים, יש צדק גם בנוגע אלינו, ואנו את המגיע לנו בצדק אנו מבקשים", כלומר, מולדת יהודית בלעדית לנו ללא כל שותפויות.

התפתחותה של דמות הערבי בספרות העברית, היא התפתחותנו שלנו, המלמדת אותנו על עצמנו — כעם וכיחיד.

לפנינו שתי עמדות מפוכחות פרגמטיות המנהלות שיג ושיח עם "מרירות המציאות", אלא שאת האחת מדריכה הסתגרות של אימה וסיוט, ואת השנייה מדריכה פתיחות של אומץ־לב והעזה.

תיאום עם הערבי, י.ב.] לא קלה היא כלל וכלל. אין לשכוח שיש לנו עסק עם עם פראי למחצה אשר לו מושגים פרימיטיביים מאד, וזה טבעו: אם יחוש בך כוח — יכַנע לך וישמור את שנאתו לך בלבו; ואם ירגיש בך רפיון — ימשוך בך. ואף זאת... לשקר, לרמות, לחשוד חשדים קשים ולהעליל עלילות אלה — הן עבירות שההמון הערבי דש בהן בעק־בותיו. ונוסף לכך התפתחה בקרב ההמון הערבי... שנאה כבושה ליהודים. השמים הללו — אנטישמיים הם". סמילנסקי במודע (שלא כמו ברנר באינטואיציה) מכיר את הערבי לפני ולפנים, וכך הוא גם מציג אותו בלי כחל ובלי שרק. אבל למרות שהוא משרטט דיוקן שלילי ומרתיע כל כך, ולמרות שהוא מדגיש את הזכות, הדחייה והיעדים המנוגדים, הוא מציע בכל זאת להתקשר ויהי מה: "ואף על פי כן מוכרחים אנו לגשור גשר בינינו וביניהם. ואף על פי כן יכולים אנו לגשור את הגשר הזה".

מותר לציין, שלאור דברים גלויים וקשים אלה, לא מתקבל עוד סמילנסקי כרומנטי־קון נאיבי או כפציפיסט אוטופי. סמילנסקי הוא איש המציאות המרירה והדיאלקטית (לא פחות מאשר ברנר), אבל אם המדיניות של ברנר היתה הצבת חומות, ללא כל רצון או סקרנות להכיר את הערבי, לדבר בשפתו ולהידבר עימו, סמילנסקי (שגילה, מעצם בואו לכאן, סקרנות לעם הארץ, דיבר בשפתם והתהלך בכפריהם), מציע מדיניות של שבירת חומות, התקרבות והידברות. לפיכך, אין להציג, לדעתי, את היחס לשאלה הערבית (מהעליות הרא־שונות, דרך המדינה־בדרך ועד מלחמת השחרור), בין העמדה "הרומנטית" של "צל פרדסים" (נוסח סמילנסקי), לבין העמדה המציאותית של "הר געש" (נוסח ברנר). לפנינו שתי עמדות מפוכחות פרג־מטיות המנהלות שיג ושיח עם "מרירות המציאות", אלא שאת האחת מדריכה הסתגרות של אימה וסיוט, ואת השנייה מדריכה פתיחות של אומץ־לב והעזה.

ואכן, אם לעקוב אחר ההיסטוריה של יחסי יהודים־ערבים בספרות, כפי שעוקב אחריה בן־עזר, נראה שכולנו תלמידים של ברנר, שמעשור לעשור הגבהנו את החומות והסתגרנו מאחריהן: כך ארץ־ישראל העובדת שהתעלמה מהערבי — החל מברל כצנלסון (שבין שפעת כתביו ניתן למצוא התייחסות מעטה לשאלה הערבית) ועד גולדה מאיר (שטענה שאין עם פלשתינאי); וכך ארץ־ישראל־השלמה שמעצימה ומאדירה את דמות־הערבי לכדי "כל העולם נגדנו". לפיכך, לא בכדי, מַכתיבה המורשת הברנרית את הסיוט בסיפוריו של עמוס עוז (*"מיכאל שלי"*), ולא בכדי, ממשיכים להיבהל מהערבי, עם כל הביטחון הצבאי שהמדינה מתגדרת בו (כמו *"המאהב"* ליהושע). מאידך, לא נמצאה במשך עשרות שנים ספרות עברית שתהווה מורשת לעמדתו של סמילנסקי: לא הספרות הכנענית המיליטנטית, ולא הספרות המכה על חטא בהאשמה־עצמית ובחוסר־אונים (כמו "השבוי" ליזהר, ו"על חודו של כדור" לאורפז). נראה שרק עם יוצרים כמו סמי מיכאל (*"חסות"*, *"חצוצרה בואדי"*) ודוד גרוסמן (*"הזמן הצהוב"*, *"נוכחים נפקדים"*), שגישתם אל הנושא הערבי ישירה ופתוחה — כדוברי ערבית המנהלים דיאלוג עם אלה שמעבר לחומה — אפשר לדבר על המשך. לא המשך לסמילנסקי המוקדם, שגישתו לבני־ערב היא אנתרופולוגית פו־לקלוריסטית (דוגמת "לטיפה" שהובאה באנתולוגיה זו), אלא סמילנסקי המאוחר, המפוקח והביקורתי, המוקיע את עיוותיה של החברה הערבית ושל החברה היהודית כאחת (מאמרי בכתובים: "בני ערב בין פוליטיקה לפואטיקה").

עם זאת, יש לברך על אנתולוגיה זו, שסוף סוף, אחרי ארבעים וארבע שנות מדינה, ריכזה לראשונה את דמות הערבי כדיון ספרותי, אידיאולוגי והיסטורי — דיון המלווה אותנו, כפי שלמדנו לעיל, כבר למעלה ממאה שנות ספרות ארץ־ישראלית. מרבים לעסוק בדמות הערבי מנקודת־מבט ספרותית־אקטואלית של כאן ועכשו, או מנקודת־מבט מחקרית של תקופה זו או אחרת. תרומתה של אנתו־לוגיה זו הם הקשרים והזיקות לאורך כל ההיסטוריה־היישובית בקונטקסט הספרותי שלה, קונטקסט המְמַשמע את ההווה בעבר לכדי שיג ושיח מפרה, ומסייע להבינם בפרספקטיבות משולבות. ■

לא נמצאה במשך עשרות שנים ספרות עברית שתהווה מורשת לעמדתו של סמילנסקי המאוחר, המפוקח והביקורתי, המוקיע את עיוותיה של החברה הערבית ושל החברה היהודית כאחת

יש לברך על אנתולוגיה זו, שסוף סוף, אחרי ארבעים וארבע שנות מדינה, ריכזה לראשונה את דמות הערבי כדיון ספרותי, אידיאולוגי והיסטורי

ספי שפר

וזו תכליתו

וְזוֹ תַּכְלִיתוֹ —
שֶׁאֶשְׁאַל מִי הָיָה הָאִישׁ הַמְּכֻנָּף
עַל גּוּפִי, עֵינָיו
בְּעֵינַי הַיְשֵׁנוֹת; לְאָן
מִהֲרוּ הָאֲנָשִׁים בִּקְרוֹנוֹת
נוֹסְעִים, כְּרָכָרוֹת וּכְלֵי רֶכֶב מְשֻׁנִּים
אֲחֵרִים, הַאִם זֵרְזָה אֶת
גַּפַּיהֶם חֶרְדַּת אָסוֹן שֶׁבָּאוּ
מִמֶּנּוּ אוֹ עֶרְגָּה
שֶׁשָּׁמָּה הֵם הוֹלְכִים
וּמִי (שֶׁאֶשְׁאַל)
הַפָּנִים הָאֵלֶּה שֶׁבְּעוֹדָם עוֹשִׂים,
חוֹשְׁבִים וְנִרְגָּשִׁים פְּנֵיהֶם
מְחוּקִים כְּמַסֵּכוֹת מֵתִים
וּמַה הֵם אוֹמְרִים מֵאֲחוֹרֵי כָּל זֶה
וְאִם מִסְתַּתֵּר.
תּוֹלַעַת קֹר יוֹשֶׁבֶת עַל עָרְפִּי
כְּשֶׁאֲנִי מִתְעוֹרֶרֶת אֶל חוֹף הַסְּתָו
הַחַם הַזֶּה, כָּל הַיּוֹם הַחַם הַזֶּה,
עֵשֶׂב סָגֹל נוֹבֵט
בְּתוֹךְ כַּפּוֹת רַגְלַי כְּשֶׁאֲנִי בָּרְחוֹב
הוֹלֶכֶת נוֹרְמָלִית לְמֶהֱדְרִין וְגַם
זוֹ תַּכְלִיתוֹ

כַּנפי לוויתן

כְּשֶׁאַתָּה מַקִּישׁ צֶבַע בְּצֶבַע, שָׁחוֹר בְּלָבָן,
וּמְעַסֶּה בִּכְלִי קָטָן
גְּבוֹהִים וַעֲנָקִים, אֲנִי
בְּקוֹמָה שִׁשִּׁית
שָׁם רַחֲבַת־מַרְאֶה וְאַשְׁלָיָה
חֲנוּת לְנַעֲלַיִם רְקוּמוֹת. תִּרְאִי: כַּפָּפָה
לְרַגְלַיִךְ, נַעַל רַכָּה,
רוֹכֵן נָסִיךְ עַל בִּרְכָּיו, אֵלַי
וְהַיָּם פִּתְאֹם — 3000 מֶטְרִים
מִכָּאן, נָמוּךְ שֵׁשׁ קוֹמוֹת
נָמוּךְ מִגִּבְעוֹת הַכַּרְכֶּר —
מִתְפַּתֵּל פִּתְאֹם כְּגוּפִי לִוְיָתָן
בְּגַבֵּהּ הַחַלּוֹן
סָמִיךְ כִּצְבָעִים מְאֻחִים זֶה בָּזֶה, אָפֹר כָּבֵד
וּשְׁתֵּי כַּנְפֵי לִוְיָתָן
בְּקִמּוּר זְנָבוֹ הַמַּרְהִיב
פְּנִימָה. וְסִימָנֵי הַמֶּלַח עַל בִּרְכַּי
בַּיָּם, וּשְׁתֵּי כַּנְפֵי גַּם

חופש שתי ציפרים

חֹפֶשׁ שְׁתֵּי צִפֳּרִים
אֵינוֹ יוֹתֵר חֹפֶשׁ
מִצִּפּוֹר אַחַת.

שֶׁכַּבְנוּ לִישׁוֹן בְּמָקוֹם פָּתוּחַ
חָשַׁבְנוּ שֶׁהַחֲלוֹמוֹת צוֹמְחִים כְּמוֹ חֲטָרִים:
הַרְבֵּה מִגּוּף אֶחָד.
אֵיזוֹ מַשְׁמָעוּת יֵשׁ לְאֵינְסוֹף חֲלוֹם
אֶחָד לְיַד אֵינְסוֹף חֲלוֹם אָחֵר —
טָעוּת כָּזוֹ פּוֹרֶשֶׁת בְּפָנֵינוּ יַעַר
כִּמְנִיפַת גְּלוּיוֹת בְּיַד קַלְפָּן, כְּדֵי שֶׁנּוּכַל,
כְּשֶׁנִּתְעוֹרֵר, לְדַבֵּר,
לוֹמַר: חֲלוֹם רִאשׁוֹן, חֲלוֹם שֵׁנִי
כְּמוֹ מַנִּיחִים יָם לְיָם יָם
כְּמוֹ אוֹמְרִים: שְׁנֵי חֹפֶשׁ
אַרְבַּע כְּנָפַיִם לְאֶחָד

ארנינה קשתן

שלושה שירי אהבה

■

נוֹהֶרֶת
אֶל
נַהֲרָתְךָ
סְלָעַי נִמְתָּחִים
כְּמוֹ צִפּוֹר בִּדְאִיָּה
רַחְמִי
וְגַוִּי נַחְשׁוֹל
יָדַי נִכְמָרוֹת אֶל עָרְפְּךָ
בְּהוֹנוֹתַי
מְטַפְּסוֹת בְּמַעֲלֵה אֲדָנֶיךָ
אֲנִי נוֹשֶׁמֶת חָזָק וּמַהֵר
גַּבְּךָ גּוֹאֶה
רוֹאֶה אֶת רַגְלְךָ נִכְרֶכֶת עַל בַּרְבּוּר צַוָּארִי
וּבְתוֹכִי
מִתְפַּקַּעַת סִמְפּוֹנִיָּה

■

אֲנִי הוֹלֶכֶת
לָאַמְבָּט
וּבְתוֹךְ הָרְאִי הַשָּׁעוּן עַל הַקִּיר
מֵעֶבְרוֹ הַשֵּׁנִי שֶׁל הַחֶדֶר
שֶׁבּוֹ אַתָּה אֵלַי
אֲנִי רוֹחֶצֶת
אֶת הַפָּנִים הַחִיצוֹנִי שֶׁלִּי
בִּשְׁבִילֵנוּ
אֲנִי טוֹבֶלֶת בַּזֶּרֶם
וּנְמַסָּה
לְאַט לְאַט
בְּתוֹךְ לַהֲבוֹת הַמַּיִם הָאֵלֶּה
אֲנִי נִקְנִית וְהוֹלֶכֶת אֵלֶיךָ
נוֹטֶפֶת הַחוּצָה
וּבְלִי שׁוּם כַּפָּפוֹת
מְפַלַּחַת אֶת מַה שֶּׁנּוֹתַר בֵּינֵינוּ
בְּרִחוּף לֹא מָדוּד בִּכְלָל
מִתְהַדֶּקֶת אֶל פְּעִימוֹתֶיךָ
נִמְהֶלֶת בְּךָ.

■

אֲהוּבָתִי
אַתָּה תֹּאמַר לִי
וְתִגְהַר מֵעָלַי
בְּרֹךְ מַכְאִיב
אֲהוּבָתִי
אֲנִי שׁוֹמַעַת אוֹתְךָ
שׁוֹעֵט אֵלַי
בִּמְלֹא סוּסֶיךָ
וְשַׁעֲרוֹתַי שׁוֹאֲגוֹת
הֵיפֵי שֶׁלִּי שָׁמוּר
שָׁלֵם
בִּשְׁבִילְךָ
אֲנִי מִתְקַלֶּפֶת
מִדַּפְּנוֹת הַלֶּבֶד הָאֵינְסוֹפִי שֶׁלִּי
אֶל תַּדְהֵמַת אַהֲבָתְךָ
כָּל הַמְּעָרוֹת שֶׁלִּי
כְּבָר פְּעוּרוֹת
אֲנִי מוֹדֶדֶת בְּשֶׁקֶט אַחֲרוֹן
אֶת שְׁאֵרִית הַדֶּרֶךְ
וְנִצְמֶדֶת אֵלֶיךָ
חָזָק

עזריאל קאופמן

דַּיִג

וְהוּא מַשְׁלִיךְ רִשְׁתּוֹ לַמַּיִם
בְּשֶׁפֶךְ הַיַּרְקוֹן לַיָּם
וְכָךְ שׁוֹלֶה דָּגִים
וְחוֹזֵר חֲלִילָה.
הַיָּם קָרוֹב מְאֹד
לְבֹקֶר זֶה
שְׁבַע־סַחַף שִׁטְפוֹנוֹת הַחֹרֶף
וְהוּא מְשַׁדֵּר חוּם כָּבֵד מֵחַד
וְכָחוֹל עָמֹק מֵאֵידָךְ.
וּלְאֹרֶךְ הַיַּרְקוֹן חוֹלִית יְקָה
זְרָדִים תּוֹעִים שֶׁלֹּא הִסְפִּיקוּ אֶל הַיָּם —
הַכֹּל נִרְאֶה תָּמִים, שָׁקֵט
גַּם תַּחֲנַת הַכֹּחַ הִיא מַשֶּׁהוּ קָטָן עַכְשָׁיו, נִשְׁכַּח
וְגֶשֶׁר צַר רוֹכֵב עַל הַיַּרְקוֹן
כְּדַג יָבֵשׁ שֶׁגַּבּוֹ נִשְׁחַק מֵרֹב דְּרִיכוֹת.
לַדַּיָּגִים עַל־פְּנֵי הַגֶּשֶׁר חַכָּה זְרִיזָה וְרַמָּאִית
לְלֹא פִּתְיוֹן מִתְחַזָּה לְדַג־מַבְרִיק לְהַאֲכִיל
דָּג עוֹלֶה עַל הַחַכָּה וְדָמוֹ שֶׁמִּזִּימָיו
הוּא עַד לְיִסּוּרָיו.
אֹשֶׁר בְּנֵי־אָדָם כְּמוֹ בָּנוּי כָּאן
מְרִשָּׁתוֹת שֶׁמַּצְלִיחוֹת בְּדַיִג
הַסַּבְלָנוּת הִיא מֶלֶךְ כְּמוֹ מֵמַד נוֹסָף שֶׁבְּרוּחַ
אוּלַי זֶהוּ קֶשֶׁר הָאֱמֶת בֵּינָהּ לְבֵין הַיָּם
שֶׁיֵּשׁ לוֹ דַּי לְבַזְבּוּזִים.
רַק בַּשָּׁמַיִם מֵעָלַי
מַשֶּׁהוּ נִמְלָט וּמִסְתַּתֵּר

כְּמוֹ הִטְבַּע בִּפְנֵי הַדַּיָּגִים —
הֲרֵי לְכָאן אָמוּר הָיָה לָבוֹא
הַסְקָאד וְהוּא הֶחְטִיא
לָכֵן הַכֹּל נִשְׁאָר עַל מְכוֹנוֹ —
פִּרְפּוּרֵי גְּסִיסָה שֶׁל מִגְרְשֵׁי הַתַּעֲרוּכָה הַיְשָׁנָה
בְּקָצֶה הַצָּפוֹנִי שֶׁל תֵּל־אָבִיב
טִיחַ פָּג וְתִפְאֶרֶת עֲצוּבָה
כְּדַג בְּרֶשֶׁת גְּרוּטָאוֹת
וּוָרֹד חִוֵּר מַגַּע־יָדַיִם שֶׁבָּנוּ
שֶׁכְּבָר אֵינָן צוֹרְכוֹת חַמְצָן.

אני נשען על ילדותי

מַשֶּׁהוּ הוֹלֵךְ וּמִתְיַשֵּׁר בַּלֵּב
וּמִתְפַּלֵּל שֶׁלֹּא אַבִּיט יוֹתֵר
לְתוֹךְ עֵינֵי שָׁטָן כְּחֻלּוֹת
פְּרוּעוֹת לְהֶחָנֵק
וַאֲנִי בְּיַלְדוּתִי רַק בַּעֲשָׂנִים שְׁחוֹרִים
אַרְכֵּי־עַמּוּד
אוֹתוֹ רָאִיתִי אוֹ דִּמִּיתִי
מַשֶּׁהוּ מִזֶּה
עַד שֶׁהִתְפַּזֵּר וְלֹא הִשְׁאִיר עֲקֵבוֹת.
לֹא הֵבַנְתִּי אָז אֵיךְ לִשְׁמֵי־יְפִי גְּבוֹהִים כָּאֵלֶּה
כֹּשֶׁר שֶׁכָּזֶה לִבְלֹעַ עַד בְּלִי דַּי.
בִּימִים כְּשֶׁמַּשֶּׁהוּ מַתְחִיל לְהִתְנַדְנֵד בַּלֵּב

אֲנִי מַרְגִּישׁ יוֹשֵׁב הֵיטֵב עַל יַלְדוּתִי
וְהִיא קוֹשֶׁרֶת לִי קְרוּבִים וּרְחוֹקִים
בְּזַר אֶחָד נוֹתֵן רֵיחוֹ
קוֹסֵם לִי בָּעֵינַיִם —
זוֹכֵר אֲנִי אוֹכֵל בֵּיצֵי־עוֹרְבִים שֶׁמֵּעֵצִים גְּבוֹהִים
שֶׁצְּבָעָן אָפֹר וּמְנֻקָּד
וְהַחֲסִידוֹת בּוֹנוֹת קֵנָן
כֶּתֶר עַל הָעֵץ רוֹחֵשׁ
וְהַכֹּל נִדְמֶה עוֹמֵד כְּמִבְּרֵאשִׁית.
אֲנִי נִשְׁעָן עַל יַלְדוּתִי
כְּדֵי שֶׁלֹּא לַחֲשׁוֹב
כִּי גַּם כָּל אֵלֶּה מַעֲשֵׂה־יְדֵי־אָדָם
כִּי מַה פִּתְאֹם בְּלֵב הָעִיר
עֵץ לִבְנֶה גָּבוֹהַּ
וְאֵין מַפְרִיעַ לְגוֹזֵל חָדָשׁ
לִשְׁבֹּעַ שֶׁמֶשׁ אוֹ לַחֲלוּפִין
הַכֹּל נָגוּז בְּמִחִי אֶחָד
וּזְמַן אִטִּי כְּטוֹב־יָדוֹ
בִּמְלֶאכֶת הָרִפּוּי מַטְלִיא וּמְיַשֵּׁר,
וּכְמוֹ לֹא נָס לַחוֹ שֶׁל אוֹר
שׁוּב נַעוֹר עוֹלָם לְהִתְלַקֵּק
כְּמוֹ חִתּוּל שֶׁנִּתְחַדֵּשׁ לוֹ
אֹסֶף אַהֲבוֹת מִלֵּילָה.
אֲנִי נִשְׁעָן עַל יַלְדוּתִי
וְהִיא עוֹנָה לִי שֶׁפַע רְאוּת
אוֹ הֶסְתֵּרִים.

חמישים שנות שירה

אהרן אמיר: *ושכו העבים אחר הגשם*; כל השירים; 1943-1991; מוסד ביאליק ומחברות לספרות — זמורה־ביתן; תשנ"ב

ופעתו של הספר *"ושכו העבים אחר הגשם"* מאפשרת עיון כולל ביצירתו השירית של אהרן אמיר. הספר כולל שירים שנכתבו במהלכן של חמישים השנים האחרונות, החל בשירו הראשון "הגר", שפורסם בשנת 1943 ב"מחברות לספרות" וכלה בשירים שנכתבו עד השנה שעברה. מכונסים כאן, איפוא, חמשת ספרי השירה פרי עטו של אמיר, ולהם מתלווים, בחלק נפרד, כל השירים החדשים.

בתודעתם של בני דורי קשור שמו של אהרן אמיר לתופעה אידיאית וספרותית ייחודית — תופעת הכנענים. המשתייכים לקבוצה זו, ובמיוחד יונתן רטוש ואהרן אמיר נקראו גם "הוועד לגיבוש הנוער העברי" ו"העברים הצעירים". לא כאן המקום לעסוק בניתוח מעמיק של תופעה זו, ודי אם נטעים — למען קוראי שירה צעירים יותר — כי יוצרים אלה ראו בדור ההולך וצומח בארץ מעין דור עברי חדש, החייב להינתק מן העולם היהודי הגלותי ולהשתלב במרחב השמי, שבו אנו עתידים להתערות. מתפיסה זו נבעה גם הקִרבה לעולם הארץ־ישראלי הקדום, הכנעני. יצירתם והגותם של בני הקבוצה מצאו להם ביטוי בביטאון "אלף", שעורכו, במשך כחמש שנים, היה אהרן אמיר (1948-1953), וכמובן, בקובצי שירה שראו אור באותן שנים, כגון: *"חופה שחורה"* (1941) ו*"יוחמד"* (1952) של יונתן רטוש ושני ספרי השירה הראשונים של אהרן אמיר.

התבוננות מחודשת ביצירתו של אמיר מראשיתה נותנת לקורא אפשרות למידה רבה של אובייקטיביות, הנשענת על מירווח השנים הרב המפריד בינו לבין שירים שנכתבו משנות הארבעים ואילך. כבר מן השירים הראשונים של הספר *"קדים"* (1948) מחזיר אותנו אמיר לעולם של שירה חושנית, מתנגנת, מתחרזת (גם בחריזה פנימית) ומושתתת במידה רבה על זִכְרֵי דמויות מקראיות, דימויים ורמזים מקראיים. לעתים ניתן לחוש ברקע בקווים סגנוניים, המזכירים אחדים משיריו של אלתרמן מתוך "שירי מכות מצרים" או "שמחת עניים". כך אנו מתוודעים, למשל, לדמותו של אמנון או לדמותה של הגר המקראית, האנטי־תיזה לשרה — "הלילה זר, הרֵבֶץ קר. נוֹבְקָה שָׁרַי. ואין לה בר. רק את — יָפִית כשיר יושר בעֵת־חֲנוֹת עלי־אפר. הגר!" (עמ' 3). השיר "אחי הנד בעֲרָבָה" מסתיים במלים "מי יתן נודי עִמָּך, מי יתן נודי תחתיך" (בנוסח דברי דוד לאחר מות בנו אבשלום — "מי יתן מותי אני תחתיך", שמואל ב', יט 1). בשיר "שועל" מתאר המשורר "שועל כרמים חַבָּל", על־פי הנאמר ב"שיר השירים" — "שועלים קטנים מחבלים כרמים" (ב' 15), ואילו בשיר "נער" (עמ' 8) אנו מוצאים את הניסוח "את הון־בֵּיתוֹ כך לא יתן" על־פי משלי — "את כל הון ביתו יתן" (ו' 31). הבאנו דוגמאות אלה להמחשת שפתו של אמיר, הנשענת במידה רבה על פסוקי מקרא ועל אסוציאציות מקראיות, ויחד עם זה היא שפה דינמית, היוצרות בלי הרף צירופים חדשים ושונים, הנפרדים מלשון המקרא ועומדים בזכות עצמם. שיר אופייני לנטייה זו היא השיר "בַּצָּר" הפותח במלים — "הנה קמה אלומתי וגם ניצָבֶת" ומתייחס לבדידותו של יוסף ולבדידותו של כל אדם באשר הוא אדם — "יש מי עמית יבחר מכל שרביט וָשֶׁבט — והוא תועה בדד מֻלָּדת עד עפר" (עמ' 13). ספרו השני של אמיר — *"שרף"* (1956) פותח בשיר היפה "הנחש". המהווה המשך סגנוני ורעיוני לספר הקודם בחזרותיו המילוליות והמדגישות, בחריזה הקצובה, במשחקי המלים ובמוטיב התנ"כי. עדות שירית לגישה כנענית טיפוסית, המתייחסת לאיתני הטבע כאל אלילי הָעבר, נגלָה ב"שיר לחג האורים", שהוא בעצם המנון לשמש: "עוֹרֶה השמש לַמולד, אֶסור מרכבה וצא גיבור כחתן" (עמ' 31), ובדומה לכך בשיר "טַלַּי" — "עד שוב בעל ממוֹתוֹ וחיה, עד שוב בַּעַל ועורר אַלְתוֹ, עד שוב בעל ברעם וחזיז, עד שוב בַּעַל ושובב אמתו, יכפר אדמתו בנחלי מטר" (עמ' 34).

נראה לי, כי מִפנה ראשון מדרך הכתיבה האופיינית עד הֵנה, מתגלה לקוראים בשירי אהבה יפים, שבהם השפה נעשית פתוחה יותר, דיבורית יותר, וחסרים בה — במידה זו או אחרת — סממני הסגנון הקודם. הכוונה לשירים כ"שלום" ("עמדי עוד רגע קט, נופפי לי שלום בכפפה לבנה אט אט, אני רוצה לראותך כאת ולא אחרת, כִּהיותך ברגע זה — כמו בסרט", עמ' 46) או "מאד" ("כי הוא בשר מבשרך, אחות, והוא עפר מעפרך, אחות, והוא אהב אותך, אחות. מאד", עמ' 45). גם השיר "אֲבֵי הנחל" ("ומימיך לא יפית כל כך, אחות", עמ' 47) שייך לקבוצת שירים אלה. ועם זאת, החריגה אינה חד־משמעית, והיא מתבטאת לא אחת בנושאי השירים, הנעשים יותר מיידיים ויותר קרובים לחיי היום־יום. כגון השיר "ציפורן" (על חתולה) או "שירי כלבות" (הכלב הזקן בוכה לאדוניו; הזקן מבכֶּה את כלבו).

בצד נסיונות חוזרים לבטא הגיגי־לב בנוסח הקודם, מתרבים גם השירים שיש בהם נסיון לחקירה עצמית ולחשבון נפש (ראה, למשל: "שירי חשבון" ליונתן רטוש), ברוח השיר "טיוטה", המהווה בעצם את הראשון בשורה של שירים המפתחים את מוטיב השירה וכתיבת השירה (עמ' 102). למוטיב זה נחזור בשלב מאוחר יותר, אולם אין ספק, שהדחף לכתיבת שירים אישיים יותר הוא שגרם את השינוי בדרך ההבעה של המשורר, ולא רק בשירי אהבה. שני שירים מעניינים חותמים את הספר *"שרף"*: "אחרי ככלות הכל", המתאר את השוני שבבריאה מחודשת, והשיר "האלים", שבו האלים מסמלים את הצד הטוב והצודק שבריבוי לעומת הכפייה וההתיימרות של ה"אחד".

בספר *"יתד"*, שפורסם ב־1970, ניכרת הינתקות כמעט מוחלטת מן הכתיבה המוקדמת של אמיר. השורות הופכות ארוכות יותר, החריזה בעיקרה נעלמת, ואם כי מדי פעם אנו נתקלים בחזרות מודגשות על מלים ועל צירופי מלים (קול חרוצות הברזל, קול הרעם, קול הסֵר משוּבָה, קול מבשר, עמ' 120, או — אני נוטה, אני רוצה, אני השם מדבר, אנו עוקר, אני נוטה, אני תכלית, עמ' 121), אין אלה המאפיינים העיקריים בשירי הספר. נכללים כאן שירים שהושפעו ממלחמת ששת הימים (אך לא באופן בולט) ושירים שמקורם בחוויות חוץ־לארץ. לעתים עוד נמצא דמות מקראית (השונמית, משה, איוב) וחזרה למוטיב השירה — "קווים לדמותו של הפייטן כאיש אנין" (עמ' 139).

ברם, הולכות ומתחזקות אמירותיו של המשורר ביחס לעולם, לכלליו ולחוקיו, כאילו הוא הפילוסוף, הצופה בדברים — הן מן הצד כמתבונן אובייקטיבי, והן מתוך הדברים כמי שמעורב וכמי שאיכפת לו ("יש סדר בעולם ויש שיווי משקל וכל אחד מקבל את המגיע לו או לזולתו" או "מן הדין היה בעצם שנהיה מוכנים בכל רגע לעקור מן המלון הזה" (עמ' 140, 142). שיר חזק במיוחד הוא "להיות אדם", שבו שואל אמיר שאלות רבות ומונה בני אדם בכל רחבי העולם בהווה ובעבר (עמ' 145-147). כאן כבר מתגלה כיוון חדש של הרחבת השיר הקצר לשיר ארוך על גבול השירה בת מספר העמודים. כאשר נעלמת הנימה הדברנית או המשחקית, והמשורר משכיל

התבוננות מחודשת ביצירתו של אמיר מראשיתה נותנת לקורא אפשרות למידה רבה של אובייקטיביות, הנשענת על מירווח השנים הרב המפריד בינו לבין שירים שנכתבו משנות הארבעים ואילך.

להתבונן בעומקם של דברים ובפרטי פרטיהם, נוצר השיר "טיול" — "אני צועד מתון באפלולית החורש של חיי [איזכור לדנטה?], רומס עלים כמֶשו, שואף אל נחירי אי־פה אי־שם סלסל־עשן נסרח מרמץ חם" (עמ' 149). חותם את הספר השיר "נהי לסופר החי", המהווה קינה לעגנון בעודו בחיים.

ב*"שלום נפרד"* כונסו למעשה שירים המתחלקים לשני סוגים מבחינת מועד כתיבתם: חלקם שירים חדשים, שנכתבו במרוצת השנים 1970-1979, וחלקם שירים שנכתבו לפני כן וצורפו לקובץ הזה. עיון בשירים מן הסוג השני מצביע על השוני בכתיבתו של אמיר ביחס לתקופה הראשונה. כך הם השירים משנות החמישים — "אבק", "כאן", "שקט", "צחוק". לעומתם נמצאים כאן שירים משנות ה־50 וה־60, שסגנונם הוא המשך לרוח הכתיבה הישנה ("גלבוע", "מוסר אב", "קטר אקספרס בלילה" ואחרים). בספר מצויים מספר שירים יפים, שנושאיהם העיקריים אהבה ונוף, ובהם מתגלה אמיר במיטבו. כך בשיר "חידות" — "הנשימות המותכות יחדיו, הגופים אשר היו כגפן האחת. הדם־אשר־היה־בשר־שהוא הנפש, באחת היו כלא־היו" (עמ' 199), ובשיר "סתיו לחוף כנרת" — "לבדי אני שוכב לי בדשא הנקלה בקמילתו, אשכולות התמרים מתכרבלים בשקיהם, הקלמנטינות מוריקות בסתר עלוָתן, השֶטֶים עודן פורחות, האורן המתנשא רוחש זרזירים... לבדי אני שוכב לי... ומחכה ליפתי שתבוא לשבת — לדוכיפת שתרד על ידי לשבת ותהיה לי צפור־חיקי, תצבוט את בשָרי המאפיר ותקרע מלילות סְתָוִי" (עמ' 201).

מהות השירה ודמות השיר והמשורר מעסיקות את אמיר לא אחת בספר זה. בשיר "טכניקה" הוא מתאר את תהליך היווצרות השיר, ובשיר "בוא אני אגיד לך" הוא משורר על משמעותו החסכונית של השיר ועל מהותו (עמ' 202, 215). מאפיינות את כתיבתו של אמיר בשלב זה של סוף שנות ה־70 שתי השירות החותמות את הספר — "האב סוריאנו מעתיק את חיבורו על הארץ הקדושה (226 — 221) ו"מנהטן, רחוב 42, ביום שמת בינג קרוסבי" (231־227). בשתיהן ניכר כושרו לתאר דברים בפרוטרוט, ודומה, כי לכשרונו התרגומי יש בכך חלק לא מבוטל.

בספר האחרון שיצא לאור — *"חרס"* — כלולים שירים משנות השמונים המוקדמות (84־1979), ומתחזק בו מוטיב המוות המתקרב — "נער הייתי וגם זקנתי — וכל רֵעַי מתים עלי, נער הייתי וגם זקנתי — אֶמְנָה יָמַי הו עד מתי" (עמ' 238). בשיר "קָרַח באתי" הוא מזכיר את משמעותו של שם הספר — *"חֶרֶס"*: "כי בכברה שאבתי מים, כי חרס העליתי בכפי, אסימון בחֶכָתי" (עמ' 242). בשני שירים מזדהה המשורר עם דמויות מן העבר — נח וקולון

אהרן אמיר

(קולומבוס), ובשיר נוסף המתייחס לעבר הוא כותב על "שמש בגבעון" על־פי הסיפור המקראי. אולם לבו של אמיר נתון בעיקרו להווה ולעתיד. הוא מעוניין להמשיך ולחיות לפחות עד המעבר למאה ה־21, "טרם תֶחשכנה הרואות כארובות" (עמ' 259). בנימה משועשעת במקצת, האופיינית לאירוניה הדקה המלווה אותו בשירים רבים, הוא כותב שני שירי טלוויזיה, המצמידים את הקורא להווה היומיומי, ובצדם הוא ממשיך במשחקי מלים ברוח אקטואלית — "גומי לַעַס יְרִינוֹע, שְגַלְחֶתֶף וקולנוע... דִיסְקוֹ חֵיק ותַרְבוּחַחַת" (עמ' 261).

בסוף הספר שילב אמיר את "שירת ארץ העברים", שנכתבה בשנים 49-1947(!), ובה מופיע כמניפסט שירי חזון הארץ העברית הגדולה על־פי משנתם של הכנענים. זו הארץ "רחבת הידיים — למן הנהרות הגדולים ועד הים הגדול". עם כל האנכרוניזם המובהק, המאפיין שירה פתטית זו — "יום תכלת וארגמן, הוא יום עֵבֶר הגדול. אני רואהו בא. על סיפו גָהרתי וָאשתָחוּ" — אין להתעלם מן הכושר הפיוטי־תֵאורי, שהוא אחד ממאפייניו החיוביים של אהרן אמיר.

בחלק האחרון של הספר הקרוי "אפיל", מופיעים שירים שנכתבו לאחר צאתו של הקובץ *חרס* ב־1984. הפעם — בניגוד לספרים הקודמים — רוכזו בפתחו של חלק זה חמישה שירים במדור "איורי מקרא", המשרטטים את דמויותיהם של יונה, עֵשָו, לוט, יעקב ושאול. חלקם מאופיינים בנימה אירונית וחלקם בניסיון לראות את הדמויות המקראיות המוכרות מנקודת רֵאות חדשה ושונה. במחזור שירים הנקרא "שירי ברית חדשה" מפתח אמיר מספר מוטיבים האופייניים לאבנגליונים על־פי מרקוס ועל־פי יוחנן. ("לגיון", "אנכי הגפן"; יחף"), אך ראשיתם בשני שירים מיוחדים שנכתבו בצרפת. בראשון הנקרא "יֵש וָאַנִי" (האם צירוף האותיות ישו־אני הוא מקרי?) מציין אמיר, "כי אני הרבה, כי אבות ובנים בְיֵשֵי אצורים והגם שאחד אנכי, לא אחד הוא היש אשר בי" (עמ' 299), ואילו בשיר השני — "הנה" הוא עורך שילוב בין מוטיב הלחם והיין למוטיב העקדה — "אהיה נא אני השֶה לעולה" (עמ' 300). ב"שירי בית וחצר" מהווים לול־תינוקות, יונים ונמלים את חומר הגלם לשירה, ובדומה להם מגיב המשורר על דברים יומיומיים בראיון בעיתון או ברדיו או על הסימסה — "תן לאצבעות ללכת במקומך" (עמ' 341).

פואמה יפה על א"מ לונץ, חוקר ירושלים, פותחת את המדור "נתיבי ציון וירושלים", ולעומתה מופיעה מעין מקאמה בסגנון הומוריסטי־מקברי. השיר נקרא — "מן המדור לחיפוש קרובים" והוא מצטרף לשירים אחרים, שבהם דומיננטי מוטיב המוות (עמ' 319, 321), ולצידו — תחושת השינוי והתמורה החלים באדם עם הזדקנותו ("מה זה היה לך שבאחרונה אתה מַתְפִיל כל כך, מַטְפִיש כל כך?" עמ' 346).

תחום נוסף, שכמעט לא הופיע כלל בכל ששת חלקי הספר הוא התחום הפוליטי. הפעם מצויים כאן שירים, שקיימת בהם התייחסות ברורה למצב המדיני העכשווי של מדינת ישראל, והבולט בהם הוא השיר החותם את הספר — "בִידכם הוא": "אם אֶבן תשאו אל כָנַי לסָקלם סקול... וחרב תשאו אלי להילחם בי עד חורמה, תשפוט החרב ביני וביניכם — אז אשיב נקם לצָרַי ולמשנאי אשלם", ולעומת זאת, "אם לשלום יהיו פניכם ולא למלחמה, וזרענו אהבה תחת שנאה... ויאוש בתקוה נחליף". האם עדיין סבור אמיר, "כי טובה הארץ ורחבה די הכילנו יחד אנחנו וכבודנו להיות בה גוי אחד עצום ואמיץ כח"?

ההתבוננות הפאנורמית בשירתו של אהרן אמיר מגלה את הקואורדינטות המשתרעות על פני חמישים שנות שירה, והן מאפשרות לקורא לעקוב אחר ההתפתחות החיובית והפחות חיובית ביצירתו. במבט רטרואקטיבי מתגלה שוב יופיים של השירים הראשונים מ"הגר" ואילך ומת־אמתת ההנחה, שככל שהמשורר מעמיק בהתבוננות מרוכזת בעצמו או בעולם הסובב אותו, ובאותה עת מוותר על מידה של מֶלֶל שאין בו ייחוד — כן הולכת ומשביחה שירתו, והיא משכילה להגיע ללב הקוראים.

אין ספק, שהספר *"ושבו העבים אחר הגשם"* מאפשר הערכה מחודשת וחיובית לתרומתו השירית של אהרן אמיר. ■

עתון 77
העיתון שקורה ספרות

אין ספק, שהדחף לכתיבת שירים אישיים יותר הוא שגרם את השינוי בדרך ההבעה של המשורר, ולא רק בשירי אהבה.

ההתבוננות הפאנורמית בשירתו של אהרן אמיר מגלה את הקואורדינטות המשתרעות על פני חמישים שנות שירה, והן מאפשרות לקורא לעקוב אחר ההתפתחות החיובית והפחות חיובית ביצירתו.

זיוה שמיר

שירתו ה"כנענית" של רטוש —

מבקרי רטוש (ובמיוחד ב' קורצוייל וד' מירון) הטיחו מסקנות פסקניות וסופיות, בחינת "כזה ראה וקדש", בלא תיעוד ובלא חומר־ראיות מוצק (ולעתים, תוך הטיה מניפולטיבית של הנתונים "לטובתם").

רוב הוויכוחים הנצחיים על שירת רטוש (המשך או מהפכה? פרי־מיטיביזם או מאנייריזם? שירה פוליטית או א־פוליטית? וכיוצא באלה ויכוחים שמעולם לא הגיעו לכלל הכרעה) נערכו בעיקרם בעיתונות היומית, ללא בסיס עובדתי מוצק וללא עקיבות מתודו־לוגית. מיתרון הפרספקטיבה ההיסטורית, נראים הוויכוחים הללו כפלפול סו־פיסטי ש"מסביב לנקודה", המציג סברות פרשניות כאילו היו עובדות, והמלמד תכופות על משפטיהם הקדומים של המתווכחים ועל מידת כְּשרונם הרטורי יותר מאשר על מהותו האמיתית של האובייקט הנדון. לגבי דידו של חקר רטוש, לא מסקנתם של המתווכחים היא החשובה באמת, שכן זו תלויה יותר מדי בנטיות־לבם; חשוב ממנה הוא חומר־הראיות, שמשבצים המתפלמסים במאמריהם לשם חיזוק טענותיהם.

והנה, מבקרי רטוש (ובמיוחד ב' קורצוייל, שקבע ששירת רטוש היא "המשך" ולא "מהפכה", וד' מירון, שקבע ששירתו ה"מאנייריסטית" של רטוש חסרה כל סימני אידיאולוגיה), הטיחו מסקנות פס־קניות וסופיות, בחינת "כזה ראה וקדש", בלא תיעוד ובלא חומר־ראיות מוצק (ולעתים, תוך הטיה מניפולטיבית של הנתונים "לטובתם"). לא כל העובדות והנתונים עמדו לנגד עיניהם, אך הם לא בחלו בחצאי אמיתות, שהוצגו לא אחת בדבריהם כאמת כוללת וגורפת, שאין בִּלתה. מבקרים אלה גם חידדו את כליהם יתר על המידה, ונהגו בשירת רטוש כבתופעה חד־ממדית וחד־משמעית, שניתן לזהותה כהרף־עין בבדיקת "נייר לאקמוס" (כביכול, אם הנחה מסוימת תקפה ושרירה לגביה, משמע שהיפוכה של הנחה זו בטל ומבוטל ופסול מכל וכל). ההכללה הגדולה והחד־ערכית נדרשה להם, כאמור, כדי שדעתם תתקבל בנקל על לִבו של ציבור רחב של הדיוטות, ובתורת "public critics" הם לא ראו עצמם מחויבים בבדיקת כל הנתונים ובשאר דקדוקי חוקרים.

ברבות השנים, נבלעו שלא כדין הגבולות שבין הביקורת הרצנזנטית לבין המחקר, שכן אחדים מפרשני רטוש שימשו בשני הכתרים גם יחד (רק בשני העשורים האחרונים נתגלה בחקר רטוש הכיוון המחקרי חסר־הפניות, בעבודותיהם של י' שביט, ד' לאור, נ' גרץ, ר' וייסבורד, ר' צור, י' פורת ועוד). נזקיו של טִשטוש־הגבולין הממושך הזה שבין פולמוס למחקר, ששרר בביקורת רטוש כשנות דור, אינם כרוכים רק בהשתלטות הנוסח האימפרסיוניסטי והכוללני על ביקורת זו (מעניין לגלות כי דווקא האימפרסיוניסטים שבין מבקרי רטוש, ובהם לאה גולדברג, העמידו כמה וכמה אבחנות קולעות ומדויקות, שזכו לימים לאישוש מדעי).[1] הנזקים העיקריים נובעים מן האופי הנגחני והמתחכם, שהשתלט על אחדים ממבקרי רטוש, שמאמריהם העידו לא אחת על האינטרסים האישיים שלהם אף יותר מאשר על טיבה האובייקטיבי של התופעה המבוקרת. משנוספו במרוצת השנים טקסטים חדשים ונתונים מעודכנים, ששינו את פני התמונה, המשיכו מבקרים אלו לאחוז בעקשנות דוגמטית בהכל־לותיהם הראשונות, שנתיישנו בינתיים, וחיפשו תירוצים דחוקים להצדקתן בכל מחיר, כאילו יוטל פגם במוניטין שלהם אם יודו במִשגי העבר (והרי לא רק חוקר, אלא אפילו עיתונאי העורך תחקיר, מחויב בעדכון בלתי־פוסק של הנחותיו ומסקנותיו לאור התגלותם של נתונים חדשים).

גם ביקורתו המלומדת של ב' קורצוייל מ־1953 אינה נקייה מזקיפת אגודל קזואיסטית, וכן גם מדעות קדומות ומחשבונות אישיים, ומשום כך אין מסקנותיה דקות ומדויקות. ב' קורצוייל הן נודע בשנות החמישים כמקטרגה הגדול של הספרות הארץ־ישראלית הצעירה, שנראתה בעיניו תופעה פרובינציאלית, רדודה, חקיינית, לבנטינית וכו'. הוא, שלא מחל להיטלר על שניתק אותו מערש תרבותו, הרס את עולמו התרבותי הווינאי וטלטל אותו בעל כורחו אל תרבות שאיננה תרבות,[2] חיפש בספרות העברית מרחבים היסטוריים — עומק ונפח. על כן, משקבע ביד בוטחת את רטוש כחוליה בשלשלת של סופרי המרי, מברדיצ'בסקי ועד טשרניחובסקי ושניאור, הוא השיג בקביעה פסקנית זו תכלית כפולה: בראש ובראשונה, הוא ניגח בה את רטוש, הארץ־ישראלי שהתכחש ליהדותו ולמרחביה ההיסטוריים, והיכָּהוּ בנקודה הרגישה ביותר (המקוריות היתה חשובה לרטוש יותר מכול, ואת יצירתו ביקש כידוע להציג כתופעה חדשה, שנבראה בריאת "יש מאין"); במקביל, נתן ב' קורצוייל באמצעות קביעה זו גם ביטוי בלתי־מודע למשאלת לב אישית: כמי שיכול היה לשאת אך ורק תופעות תרבויות מרובדות, המעוגנות בקנייני הרוח של כל הדורות, הוא חיפש ומצא בשירת רטוש את ממד ההמשכיות, מבלי שיגלה נכונות להאזין לצלילים המהפכניים והחדשים, הבוקעים ממנה אף הם.[3]

אילו בחן את יצירת רטוש בכובד־ראש מדעי חסר־פניות, ולא מתוך צחצוח־חרבות נצחני, היה מגלה בה ללא קושי את שני היסודות הסותרים והמנוגדים, המתרוצצים בקרבה ללא הכרעה: את היניקה הבלתי־נמנעת ממטורות העבר (כפי שראינו עד כה, גם לשירה מקורית כשירת רטוש יש מקורות השראה ודאיים); ובמקביל — את ההינתקות המודעת והמכוונת ממסורות אלה, לצורך פתיחתו של "דף חדש". אילו הוסיף והעמיק, הוא היה מגלה גם את הטרנספוזיציות המרובות, שהטיל רטוש ביסודות המעטים באופן יחסי, ששאל מזולתו.

כפי שאין חוקרי רטוש, בעלי האוריי־נטציה ההיסטורית, פטורים מזיהוי מקו־רות ההשראה של יצירתו, כך אין הם פטורים ממעקב אחר הגלגולים, שעברו על מקורות אלה, בתהליך חדירתם מטקסט־המקור לטקסט־היעד. המתעלם מן השינויים המהותיים, שחלו ברצף בר־דיצ'בסקי־טשרניחובסקי־שניאור (שיצירתם והשקפת־עולמם עמדו בסימן האמבי־וולנטיות וה"קרע הרומאנטי"), במעבר לשירתו הארץ־ישראלית המודרניסטית של רטוש (הנחרצת כל כך בעמדתה השוללת כלפי היהדות), ומציגו כקו רצוף אחד, חסר שברים ומהמורות, חוטא לאמת לא פחות ממי שמנתק את רטוש לגמרי מכל מקור־השראה. כפי שהראה י' יצחקי (1978), טשרניחובסקי ורטוש יצאו מנקודות מוצא שונות לחלוטין (זה ביקש לרענן את היהדות ביסודות ויטאליים, וזה ביקש לטהר את עולמו הוויטאלי מיסודות יהודיים), ועל כן צריך היה קורצוייל להציגם, לכל הפחות, כתמונה ותשלילה, ולא כתופעות דומות בתכלית, המהוות לכאורה חוליה אחר חוליה באותה שלשלת עצמה.

הפולמוס בין קורצוייל לבני־הפלוגתא שלו מזכיר את הוויכוח השורר בביקורת ההיסטוריוסופית בדבר מהותה של תופעת המודרניזם. אחדים מבין המתפלמסים סבורים, שאין האמנות המודרנית, בת המאה העשרים, אלא המשך והקצנה של מגמות שרווחו באמנות הרומאנטית (האינדיווידואליזם, המקוריות, אי־האמון הבסיסי של האמן ביכולתו לחקות את המציאות וכו'). בני־הפלוגתא שלהם טוע־נים כי המודרניזם הינו מהפכה והינתקות מערכי העבר של הרומאנטיקה (חשובי המודרניסטים הן לא ראו עצמם כממשיכי־דרך, אלא כמהפכנים שגורם ההמשכיות היה זר לרוחם ולכוונתם). כל מבקר אוחז בנימוקים משכנעים למדי, ורק נטיית־לִבו היא המכריעה אם יצדד בתיזה ה"רבולוציונית" או בזו ה"אבולוציונית" (הקיצוניים ואוהבי התמורה מבכרים, כמובן, להאמין במהפכה; ואילו השמרניים — בהמשכיות).

ומאחר שנטיות־לִבו הסובייקטיביות ומ־שפטיו הקדומים של מבקר זה או אחר אינם חשובים אלא למי שענייניו בביקורת הביקורת, הרי שחשיבותם האמיתית של דיונים אלה נעוצה לא במסקנותיהם הסופיות של המתפלמסים, אלא בדרכי הטיעון וההנמקה שלהם, וכן בנתונים

המשך או מהפכה?

ובמסמכים, שהללו מסוגלים לגייס לחיזוק טענותיהם. התיעוד שבמאמריהם עשוי לשרת את המחקר חסר הפניות, המגיע בדרך־כלל אחרי הדיון הפובליציסטי וב־עקבותיו. פולמוסיהם הלוהטים של מבקרי רטוש, וקורצוייל בכללם, לא עברו כלל את השלב הפובליציסטי: הם לא זיכו את חקר רטוש בחומר־ראיות בעל ערך, אף לא בטיעון שיטתי ועקיב. משום כך, דבריהם נראים ממרחק השנים כקוריוז היסטורי, שהיה אולי יפה לזמנו, אך מסקנותיו הפרובוקטיביות והחד־משמעיות משוללות כיום ערך מחקרי בן־קיימא להבנת רטוש ויצירתו (להבדיל מתרומתם של דברים אלה להבנת אקלים הד־עות העוין, האנטי־כנעני, ששרר בחוגים מסוימים בעת פרסומם ברבים).

אם ביקורתו של ב׳ קורצוייל לוקה ב״יישור״ מגמתי של ההבדלים שבין יצירת רטוש לבין תופעות ספרותיות ״מקבילות״, שהיו לגבי דידם של רטוש וה״כנע־נים״ תופעות זרות ורחוקות מעולמם הרוחני, הרי דבריהם של בני־הפלוגתא של קורצוייל בשדה הביקורת הציבורית לוקים תכופות ב״חידוד״ עמדות וביצירת דיכוטומיות חדות ומלאכותיות, שלא היו ולא נבראו. דבריהם של בני־פלוגתא אלה מעוותים לא אחת את דיוקנה של שירת רטוש, וכופים עליו את תמונת־עולמם האישית ואת משאלות לבם הפרטיות. קיצוניות הן מולידה קיצוניות שכנגד. כך יצא, שביקורתו החד־צדדית והמגמתית של ב׳ קורצוייל הובילה אחדים ממבקרי רטוש — אם מתוך כיוונים קוסמופוליטיים ואם מתוך קנאות לאומית, אם מתוך שנאת אלתרמן ויצירתו ואם מתוך אהבת רטוש ורעיונותיו — להציג את רטוש ״שלהם״, בתמונה מגמתית וחד־ממדית אף היא, שסילופיה בולטים לעין.

כיצד יוכלו, דרך משל, מבקרים בעלי השקפת־עולם פציפיסטית במוצהר לתרץ את משיכתם הממושכת לשיריו הכוחניים והקיצוניים של רטוש, שתאוות השלטון והכוח עולה מהם מכל עבר? הפשרה שנמצאה להם עונה על כל משאלותיהם: אין כל זיקה בין דעותיו הפוליטיות של רטוש לבין שירתו; זו נקייה כבי־כול לגמרי מיסודות אידיאולוגיים (מירון 1960). ועוד פשרה נפלאה נמצאה להם להשקטת המצפון המיוסר: שירתו של רטוש ״חכמה״ כביכול מיוצרה, ומי שכתב את השירה הקסומה והמהפנטת הזו עלה כביכול עשרת מונים על האידיאולוג חסר־התבונה, ששכן בקרבו (זך 1988).

ג׳ מוקד ו־נ׳ זך היו למעשה הראשונים ש״באו חשבון״ עם רטוש ועם דעותיו, חרף משיכתם רבת־השנים לדמותו וליצירתו. הם נרתעו ״לפתע״ מפני משיכתם אל הצד האפל של הכוחנות הלאומנית, שנתגלה להם לאחר מקרא בשירי רטוש ובמאמריו, שנתפרסמו אחרי מלחמת ששת הימים, והם נתנו לרתיעתם זו ביטוי מפורש במאמריהם.[4] ד׳ מירון החרה־החזיק אח־ריהם, ואימץ לעצמו את גרסתו של נ׳ זך, בדבר פיצולו של רטוש לשני אנשים נפרדים — המשורר והאידיאולוג — הראשון חכם ומתפתח, ואילו השני קפוא וכבול לרעיונותיו הפנאטיים[5] (גרסה הדומה אגב להפליא לאפולוגטיקה של אוהבי ע׳ פאונד ויצירתו), וזאת מבלי שייסוג מטענותיו הישנות ומבלי שיודה בטעויות משכבר. להיפך, בעשותו כן, מצא ד׳ מירון תימוכין להנחותיו הישנות, מראשית שנות הששים, בדבר היותה של שירת רטוש טהורה כביכול מסימני אידיאולוגיה. הוא אף הקציף והתפיח את טענתו האפולוגטית של נ׳ זך — בדבר נתק מוחלט בין השירים ה״חכמים״ לבין היד ה״סכלה״ שכתבה אותם — תוך שהוא מוסיף לה נופך פסיכולוגיסטי (וזאת אף מבלי שיביא דברים בשם אומרם). לתוך עיסה זו נילושה גם טענת רטוש בדבר היותו כעין ״מדיום״ בעת כתיבת שיריו — בדבר המשורר כ״אני״ שנהפך ל״זולת״. כיצד משתלבת טענה זו, בדבר כתיבה אוטומטית ובלתי־מודעת, עם טענתו הקודמת של ד׳ מירון (1960) כנגד ״גרסת הקמאיות״ של ג׳ קצנלסון, בדבר היות שירת רטוש מתוכננת לכאורה עד לפרט האחרון? למבקר הפתרונים!

טענה כזו, בדבר אזלת־ידם וסכלותם של אמנים ושל סופרים בענייני פוליטיקה, ובדבר ההבדל בין מבנה האישיות של האמן לזה של המדינאי, חוזרת ונשמעת תכופות בכתיבה המסאית בנושאי תרבות, אצלנו ובעולם. ע׳ עוז הביע בספר מסותיו ׳באור התכלה העזה׳ (1979), אגב ניתוח סגנונו הפיוטי־המורפידי של משה דיין, את משאלתו, שמדינאים ולא משוררים ישבו ליד הגה־ההנהגה. גם א׳ מגד נתן לטענה זו ביטוי נרחב למדי במסתו ״המשורר והקיסר״ (1987), שכונס בקובץ מסותיו ׳שולחן הכתיבה׳:

יונתן רטוש

גדולי הסופרים והמשוררים, שהיו חכמים מאוד ביצירותיהם — כל חכמתם נטשה אותם משלבשו אדרות של פוליטיקאים והתיימרו להורות לשליטים — או לעם — איך להנהיג את המדינה. גיתה שהיה נון־קונפורמיסט מובהק בתקופת ה״שטורם און דראנג״ שלו — משקיבל תפקידים רמים בדוכסות ויימאר, נעשה שמרן לעילא, מתנגד חריף למהפכה הצרפתית, חסיד הסדר הקיים, וטען שיש ״להעדיף אי־צדק על אי־סדר״. טולסטוי, שהטיף נגד הכנסייה, המדינה, כל שלטון בכל צורה שהיא — התנגד להפיל בכוח את שלטון הצאר. ד׳אנונציו הקים את המשטר הפאשיסטי הראשון מש״כבש״ את העיר פיומה. האידיאל של ת״ס אליוט היה חברה ״תיאולוגית־סוציאלית״, ששולטים בה הכנסייה והמלוכה. פאונד שימש שופר להיטלר כשמיליונים נרצחו בכבשני הגאזים. פרדינן סלין, ז׳אן ז׳נה, קנוט המסון... סופרים טובים מאוד כולם״.[6]

מה מוכיחה ה״רשימה השחורה״ של א׳ מגד? לכל היותר, שיש גם סופרי־אמת שהם ריאקציונרים מושבעים, ולא רק סופרי־אמת נאורים, לוחמי קדמה נחו־שים, הנושאים ברמה את דגל ההומניזם והפציפיזם. מותר לנו כמדומה ליהנות מיצירתם של הסופרים ה״חשוכים״ הללו, מבלי שנזדהה עם דעותיהם ועם ערכיהם החנוטים. אך האם הצלחת יצירתו של ע׳ פאונד, למשל, ומפלת האידיאולוגיה שלו הופכת אותו לשני אנשים, או לאדם במסכה? ניסיונו של ד׳ מירון להפריד בין יונתן רטוש המשורר לאוריאל שלח האידיאולוג, ולהציגם כשתי רשויות, שחיץ ברור — ״איתן וגבוה״ — הוצב ביניהן בכוונת מכוון, וזאת על סמך המעבר מפסוידונים אחד למשנהו, נראה בעיניי בעיקרו כניסיון סופיסטי, שנערך בחיפזון ובלא דקות של אבחנה. נראה שאין לפנינו ״פראקטיקה שעמדה בסימן של פיצול מוקפד ועקיב וכן בסימן של טיפוח שני מעגלי התייחסות שונים״,[7] אלא, בפשטות, אדם שהצליח בתחום אחד ונכשל בשני. על רטוש ניתן להחיל את אמרת חז״ל, שבגרסת ח״נ ביאליק: ״אֶת לא ביקש לו ניתן, והאחת שביקש — אותה לא מצא״ (׳והיה כי תמצאו׳). הוא, שביקש להיות מדינאי ״במשרה מלאה״, הכותב שירים לעת־מצוא, מצא עצמו, ככלות הכול, כמשורר מקובל למדי, שלכתביו התועמלניים אין דורש.

ואולם, את הכתבים הפוליטיים הללו, שהעלו חלודה ונעקרו מלב, כתבה אותה יד שכתבה את השירים ה״היפנוטיים״, המשוללים רק לכאורה כל מסר פוליטי, וכן את ׳ההולכי בחושך׳ ואת ׳שירי חרב׳, הפוליטיים מיסודם. בכל מאה ואחת ההוכחות, שהביא ד׳ מירון לחיזוק ההנחה בדבר החיץ הרם, שהוצב כביכול בין המשורר למדינאי, אין ממש, שכן כולן

כל שינוי שהתחולל בחייו, ואיים על העולם הספון והבנוי־היטב, שיצר לעצמו, הוליד כאמור אצל רטוש באופן אוטומטי תגובת־נגד קיצונית וראוותנית, קנטרנית ומתריסה, שנועדה לבטא את הכחשתה הטוטאלית של המציאות החדשה, שנתהוותה שלא בטובתו.

כשם שרטוש לא נסוג בו מעמדותיו הפוליטיות עם הצטרפותו־כביכול למחנהו של שלונסקי, כך לא נסוג בו מעמדותיו הפואטיות במעברו משירה הרואית לאנטי־הֶרואית

על פי מִבנה־אישיותו, וכן על פי מעשיו והתבטאויותיו, התגלה רטוש לא כאדם וכמשורר מתפתח, אלא כ"איש קצוות", המֻגן בלהט דוגמאטי על דעותיו.

נתן זך

יוצאות מנקודת־מוצא מוטעית, והן: א) שהמעבר מן הפסוידונים "אוריאל שלח" לפסוידונים "יונתן רטוש" היה צעד גורלי ומתוכנן מאין כמוהו; ב) שרטוש המשורר הלך והתפתח, בעוד שהמדינאי שבו קפא על שמריו. נבדוק אפוא הנחה זו על פי המֻמצאים העומדים לרשותנו כיום, כשכל נתוני חייו של רטוש וכל יצירתו לפלגיה מונחים לפנינו.

בדיקה כזו תוכיח לאלתר, שתכונת־יסוד אחת התבלטה בכל מעשיו של רטוש, הפוליטיים והפואטיים, והיא דבקותו ברעיונותיו ועמידתו קשת־העורף והנצח־נית כנגד כל ניסיון לכופף את עמדתו. נצחנותו התבטאה תכופות ביכולת להמיר כביכול דוקטרינה פוליטית אחת ברעותה, או פואטיקה אחת ברעותה, באופן חד ובלתי־צפוי, כמתוך התרסה נונקונפורמית. בסגנון גא ונחרץ, אותת לסובביו כי אין הוא תלוי בהם — בעוקצם או בדובשם. הוא נהג לנתק מגע עם אנשים, גופים, מוסדות, אורחות־חיים וסגנונות פואטיים, שאתם היה מזוהה שנים רבות; ולאחר הניתוק, נהג להגיח בצעד הפגנתי, פתאומי ומפתיע, אל הקוטב שכנגד, וזאת מבלי שישנה את דעתו הראשונה אף כמלוא הנימה. ביצירתו — כל מה שעשוי להיראות בטעות כ"התפתחות" פואטית, לא היה להערכתי אלא תגובת־נגד חריפה וקיצונית לאירועים טראומטיים, שפקדו את חייו, והמרה שרירותית של עמדה ראדיקאלית אחת בניגודה. לאמִתו של דבר, הוא נשאר נאמן לרעיונותיו הקודמים, ה"קונֶוורסיה" שביצע הייתה פעולת־ראווה חיצונית, שלא קל לראות בה "התפתחות". אך בטרם ננסה להוכיח כי רטוש סירב "להתפתח", וזאת מתוך מודעות ובחירה (והוכחה כזו אינה יכולה להיעשות מבלי שתשתרע על יריעה רחבה), נבדוק תחילה בקצרה את ההנחה הראשונה, בדבר המעבר הדראמטי כביכול משלח לרטוש. ה"הוכחה הנכבדה" של ד' מירון (1990) בדבר נתק גמור בין אוריאל שלח, האיש הפוליטי, לבין יונתן רטוש, המשורר הלירי, מבוססת על אי הכרת העובדות לאשורן או על עיוות העובדות לצרכים רטוריים. לטענת מירון, חלה במשורר תפנית חדה, משעבר מן השם הלפרין־שלח אל השם "רטוש" (שבו חתם המשורר על השירים הליריים, שנשלחו מפאריז ל'טורים' של שלונסקי). אילו קרא ד' מירון בתשומת־לב את ספרו של פורת, שעליו כתב ביקורת ארכנית ורצופת־חזרות, היה מגלה בו נתונים, השמים לאֵל את כל הסימטריה ה"מושלמת" של מסכת טיעוניו: את הכינוי הספרותי "יונתן רטוש" אימץ לעצמו המשורר עוד בארץ ישראל, טרם נסיעתו הראשונה לפריז. לראשונה השתמש בו לא בשיר לירי, אלא דווקא באחד משיריו הפוליטיים המובהקים ביותר, הוא השיר 'תורה' — המנון לצבאיות ותפילה להפסקת מדיניות ה"הבלגה". הפיצול־שלכאורה לא היה אפוא "פיצול מוקפד ועקיב", כפי שהציגו המבקר בטעות. רטוש לא ייחס משמעות כה עמוקה והרת־גורל במעבר מפסוידונים אחד למִשנהו. והא ראיה: הוא השתמש בשמות־עט רבים — א"ל הרן, א' פרן, א' עורב, א' קינן, מר חשון, א' שלח — עד שהופֹך ברבים בשם "יונתן רטוש", שם־עט שהפך לשמו הקבוע, ובו חתם לא רק על קובצי שיריו, אלא גם על חיבוריו הפוליטיים — למן ה'כתב', ה'איגרת' ו'משא הפתיחה' של "הוועד לגיבוש הנוער העברי", מראשית שנות הארבעים, וכלה בכתבים הפוליטיים שמשנות הששים והשבעים ('1967 — ומה הלאה?' ו'מניצחון למפולת').

והערה נוספת: הסתמכותו של ד' מירון על עדותו של אוריאל היילפרין, המלמדת כביכול על נתק בינו לבין המשורר יונתן רטוש ("בעוד דבר אחד אני עוסק במקצת בפאריס, כמו יונתן רטוש, מזמן לזמן. וגם עליו קשה לומר שיכול הייתי לעסוק בו בתל־אביב. שנים לא עסקתי בו לפי הערך וכשהוא בא, עלי לקבל את פניו") נעשתה אף היא בצורה חפוזה ובלתי־זהירה. אילו קרא המבקר בעיון את כל מכתבי רטוש, ולא את אלה המצוטטים במחקרו של ד' פורת בלבד, היה מגלה כי תכופות דיבר בהם רטוש על עצמו ועל בני משפחתו, מתוך התחטאות והתרפקות, לא בגוף ראשון ושני כמקובל, אלא בגוף שלישי, וזאת ללא שום כוונה יתרה. אין לתלות במנהגו זה, שלא היה לגביו אלא שִגרת־לשון פרטית ואידיוסינקרטית, שום הררים בשערה (ומלבד זאת, האם ראוי הדבר, שמבקר יעוט על עדותו של המשורר כמוצא שלל רב, כשנדמה לו שהיא עשויה לחזק את דעותיו, וכשאין היא נוחה לו — שיפטרנה בסגנון בוטה כ"לא אמת, וזאת בלשון המעטה"?).[8]

להלן ננסה להוכיח, כי מהפכיו הפואטיים הקיצוניים של רטוש (משירה פוליטית לשירה "אַ־פוליטית", משירה של פאתוס לשירה אירונית וכו') אין בהם כדי להעיד על "התפתחות" ועל "תמורה", כשם שאין בהם כדי להעיד על רצונו של המשורר לסגל לעצמו פואטיקה חדשה או להסתגל לשינוייה של הספרות העברית המתהווה. כל המהפכים הללו, במקביל לתהפוכות־חייו וטלטלותיהם, מהווים הפניית־עורף מופגנת, קיצונית ועקשנית, של מאה ושמונים מעלות, שערך כביכול המשורר כלפי עמדתו הקודמת, הקיצונית לא פחות. הפניית־עורף זו העידה בוודאי על אכזבה ועל התרסה נואשת, אך לא היו לה השלכות מעשיות: היא לא הזיזה את רטוש מעמדתו הראשונה אף כמלוא הנימה. אותה תבנית־יסוד התנהגותית — עמדת "דווקא" מתריסה וקנטרנית — חוזרת כאן וכאן, בחיים כביצירה.

נפתח באירועי החיים ובתגובת רטוש עליהם: כל שינוי שהתחולל בחייו, ואיים על העולם הספון והבנוי־היטב, שיצר לעצמו, הוליד כאמור אצל רטוש באופן אוטומטי תגובת־נגד קיצונית וראוות־נית, קנטרנית ומתריסה, שנועדה לבטא את הכחשתה הטוטאלית של המצי־אות החדשה, שנתהוותה שלא בטובתו. לדוגמה: משנאלץ רטוש להיפרד ממ־ערכת 'הירדן' ומחבריו הרוויזיוניסטים, לא נתחוללו בו שינויים אידיאולוגיים, המעידים על התפתחות ועל הסתגלות למציאות החדשה. להיפך, הוא המשיך לאחוז בדבקות בדעותיו הישנות; אך מתוך עמדתו הקנטרנית, עבר ל"גוב האריות" של משורדי ה"שמאל" — אל שלונסקי וחבריו, באותתו לבני־בריתו שמלפני המהפך, כי הוא יכול "להסתדר" היטב בכוחות עצמו, ודווקא בחסות ה"אויב". ועוד דוגמה: משדחקה בו רעייתו הראשונה לתת גושפנקא רשמית ליחסיהם, הוא לא שינה את דעותיו הנחרצות על המִמסד הדתי, אלא שמתוך אותה עמדה קנטרנית ומתריסה, הלך להינשא דווקא בבני־ברק, ב"גוב האריות" של החרדים, שנואי נפשו, באותתו לה שכניעתו היא כניעה מדומה, ואם חשקה נפשה דווקא בנישואין כדת וכדין, הרי הם נתונים לה. ואם יש צורך בדוגמה נוספת: לאחר שנכזבה תוחלתו לכתר ההנהגה במחתרת, לא חזר בו רטוש מהערכתו־העצמית הגבוהה, אלא שמתוך אותה עמדת "דווקא" קנטרנית וגאה, הלך וקיבל על עצמו משרת פועל פשוט בבית־חרושת לביסקוויטים. בדרך זו אותת לחבריו, שביקשוהו לכוף ראש לדין ההנהגה, כי דווקא עתה אין הוא "עבד" כי אם "אדון" לרעיונותיו. בשל אותה סיבה עצמה נטל על עצמו, בזמן שהקדיש את עצמו ללא בקשת תמורה להנהגת ה"וועד" שיזם ולהוצאת ביטאונו, את תפקיד המגיה בעיתון היומי, הנמוך מכישוריו ומכישרונותיו. ומשחש עצמו מוחרם בעיתון 'הארץ' "האזרחי", שבמוספו הספרותי הרבה לפרסם משיריו בסוף שנות הארבעים ובתחילת שנות החמישים, וזאת עקב שיבוש יחסיו עם ידידו־לשעבר, הסופר־העורך י' שנהר, נתן רטוש משיריו ומתרגומיו לעיתונות של "מחנה הפועלים", ואפילו ל'קול העם', עיתונם של הקומוניסטים, שנואי נפשו.

על צעדים קנטרניים כאלה, וכגון אלה, חזר רטוש פעמים רבות כל כך, עד כי יש בהם כדי להעיד בבירור על תבנית התנהגותית (pattern), שאסור לו לחוקר חייו ויצירתו להתעלם ממנה. רטוש לא ניסה כמדומה מעולם להסתגל לתמורותיה של המציאות המשתנה תדיר, כי אם

בנה לעצמו תיאוריה מוצקה ומונוליתית; ומשזו עמדה לעתים לפני שוקת שבורה בכורח הנסיבות, הוא התכחש לפרצות שנבעו בה, והמשיך לדבוק בה כמקודם. כל הצעדים ההפגנתיים, שאותתו כביכול על עריקה ל"מחנה האויב", לא היו אלא איתותי עזרה של אוהב מאוכזב ופגוע, שציפה לסימני אהבה מאנשי מחנהו שלו. דומה שגם המהפכים שעברו על יצירתו לא העידו על התפתחות, כי אם על הפניית עורף, עקשנית ומוחלטת כביכול, לדרך כתיבתו הקודמת, בין אם משום שזו נתמצתה לגביו, בין אם משום שבאופן זה הפגין המשורר את עמדתו — עמדת "דווקא" קנטרנית ומזלזלת כלפי חקייניו המרובים. בכל אחד מהמהפכים הללו עבר כביכול רטוש בקיצוניות דראסטית מקוטב לקוטב, אגב זניחתו המוחלטת כביכול של הקו הקודם, שהקנה לו עד אז מוניטין ופופולאריות, והצבת מכשולים מכוונים בדרך להתקבלות ולאהדת הקהל. שני המהפכים העיקריים, שעברו על רטוש ועל יצירתו, אינם מנותקים כל עיקר מאירועים טראומטיים עזים, שנתחוללו בחייו הציבוריים־המדיניים, ואף בעובדה זו אין כדי לתמוך בתיאוריה של ד' מירון, בדבר הנתק והחיץ ה"איתן והגבוה", שהציב רטוש כביכול בין צד המשורר שבאישיותו לבין צד האידיאולוג המדיני שבה:

• המהפך הראשון אירע עם עזיבת ה"קר־יירה הפוליטית", המחתרתית, שבה ראה רטוש הצעיר את עיקר חייו, ובה השקיע את מיטב מרצו עד גיל שלושים לערך. מהפך זה התבטא בהיפוך כל ההיירכיות שנתבססו בשירתו: עד אז הייתה שירתו פוליטית בעיקרה, ולא הקפידה בדקויות של יפי הביטוי, ועתה הפכה אסתטי־ציסטית בעיקרה, והצניעה את תכניה הפוליטיים. בשיריו החדשים הציג רטוש חזית שונה בתכלית מזו שהציג בשירתו הפוליטית: מכתיבה תועמלנית, שכוונה לציבור קוראים רחב, הוא עבר לכתיבה של "אמנות לשם אמנות", שנועדה לקומץ יודעי ח"ן; מכתיבה אלגורית פשטנית, ובה יחס 1:1 בין הסימן למסומן, הוא עבר לכתיבה סתומה ומעורפלת, שבה מתלכדים הסימן והמסומן למהות אחת; מכתיבה עיתונאית, השזורה לעתים קרובות בהומור ובסאטירה, הוא עבר לכתיבה, האומרת כולה חומרה וקדרות, התרסה והתגרות בגורל.

• המהפך השני, שהיה כביכול קיצוני ודראסטי מקודמו, נתחולל בתחילת שנות החמישים, לאחר חיבורם של שירי אהבה לא מהפכניים במיוחד (שירי 'יוחמד', שנכתבו לאחר שנות שתיקה ארוכות), וסמוך להקמת המדינה ולהקמת כתב־העת 'אלף'. גם מהפך זה, שנתגלה לראשונה במלוא היקפו בקובץ 'צלע', התבטא לכאורה בהיפוך כל היוצרות, ובהפניית עורף לכל אותן תכונות־יסוד, שמצאו המבקרים ביצירתו, תכונות שהקנו לה אצל קוראיה פופולאריות ומוניטין. במקום שירה שקולה ומלודית, באה שירה "חופשית" ו"פרומה". במקום שירה כמו־ארכאית, המתנזרת ממִלים בתר־מקראיות, באה שירה המרבה בצירופי־מלים ובת־בניות של לשון חכמים, שאינן עולות כביכול בקנה אחד עם התורה ה"כנע־נית" (והמשובצת גם בשימושי "סלנג" עדכניים, שאינם עולים בקנה אחד עם הדימוי הארכאי של השירה המוקדמת). במקום שירים מרוממים והדורים, באה עתה שירה אירונית וסרקסטית. במקום שירה "קמאית", שהתרחקה מן האווירה האורבנית של סופרי 'כתובים'־'טורים', ושהרבתה לבחון בעיות אנושיות נצחיות, באה שירה אורבנית, הפונה לעתים קרובות אל הנקלה והטריוויאלי. במקום שירה של פאתוס הֶרואי, באו נושאים יומיומיים, חסרי הילה וזוהר. במקום צבעי שחור וארגמן עזים ומרשימים, באה שירה "באפור", של אפס כוח וחדווה, בבואתו של עולם "עקום" ומסורס, ופרי־עטו של אדם שעמד בניסיונות קשים ונותר דווי ומרוט כנף. על כן, שירים אלה אִכזבו את אלה שהרגילו עצמם לשירתו ההֶרואית, העזה, הצבעונית ומשוכללת־המבע של רטוש; והוא, שמעולם לא חיפש את אהדת הקוראים והמבקרים, לא הופתע ולא התאכזב מאכזבתם.

שני המהפכים הללו הציגו כאמור הפניית־עורף של "מאה ושמונים מעלות" לעמדה שירית קודמת — צעד דראסטי, פתאומי ומפתיע, שאין להגדירו כ"התפתחות", כי אם כהתרסה. כשם שרטוש לא נסוג בו מעמדותיו הפוליטיות עם הצטרפותו־כביכול למחנהו של שלונסקי, כך לא נסוג בו מעמדותיו הפואטיות במעברו משירה הרואית לאנטי־הֶרואית (דוברו האנטי־הֶרואי של רטוש הוא הגיבור הניצשיאני הנונקונפורמיסטי, הבז למו־סכמות ולמסגרות, והמחפש את החירות האמיתית, שבתוך העבדות הנכפית עליו בשל תנאי מחסור וקיפוח). שיריו הפו־ליטיים משנות השישים, במקביל לחידושו של הביטאון 'אלף' אחרי מלחמת 1967, הם במידה רבה חזרה אל השירה וההגות הפוליטית של שנות השלושים, במיוחד לאור העובדה שב'שירי חרב' שכתב רטוש כמה משירי־המרי שלו מימי המחתרת, וששורות לא מעטות מתוך 'ההולכי בחושך', ובאופן מיוחד השורות 360־384, נכתבו כנראה עוד בתקופת ה"מנדאט", כשלושים שנה לפני פרסומן.[9] טיפוח יצירה אידיאית אחת במשך שנות דור ויותר מעיד גם הוא על עמדה עקבית, מונוליתית ועקשנית מאין־כמוה, שהחיים על כל תהפוכותיהם לא הצליחו לשרשה.

עמדתו המונוליתית והבלתי־משתנה הת־בטאה גם בדימוי העצמי הסטאטי, שטיפח כל ימיו: רטוש כנראה לא ביקש כלל להשתחרר מן הדימוי העצמי של המשורר המנודה והמוחרם, המקופח קיפוח נצחי,[10] ולא עשה כל מאמץ להתקרב לאוהביו ולהקטיר להם קטורת. להיפך, כשביקש שרגא אבנרי לכתוב עליו ספר, הציב רטוש מכשולים בדרכו, ומנע ממנו מלצטט בהרחבה משיריו.[11] גם לאחר שאנשי עיתונות ופוליטיקה כדוגמת א' אבנרי ומשוררים כדוגמת נ' זך תרמו לא מעט ל"קאנוניזציה" שלו, הוא המשיך לבכות את רעיונותיו הנגזלים והמסתאבים ואת דחיקתו לקרן זווית: "היום ראיתי את 'במאבק', הוצאה של אורי אבנרי, ושם הרבה והרבה מן החומר שלנו (גם הרבה סטיות וסטותות, ואף הרבה מהלך הרוח וכמעט פרפראזות. ודברים שצחקו לי עליהם לפני שנים לא מעטות צועקים

ן מירון

עכשיו מכל קיר ומכל פה). ואני צופה כי בעוד שנתיים איוותר בלי עבודה. גם לא יהיה לי חיסכון להרים ראש [...] כל אשר אני רואה וראיתי גם קום יקום, אבל אני אשאר נידח, ככל ימיי".[12] מעולם לא הסכים להתגמש, כדי לזכות בפופולאריות וכדי להתקרב לציבור הרחב. על דימוי עצמי מונוליתי זה ניתן ללמוד מעדותו של רטוש ביצירתו המאוחרת 'ההולכי בחושך':

נְאוּם הַגֶּבֶר נִדַּח אֵל
נְאוּם הַגֶּבֶר שְׁתוּם הָעַיִן
אֲשֶׁר יָצָא חוּצָה מֵאָז
אֲשֶׁר נָדַב נַפְשׁוֹ חִנָּם
וְרַק דָּמוֹ יִפְעַפֵּעַ
עַד אַחֲרִית נִשְׁמָתוֹ
זֶה הַלּוּז שֶׁבָּאָדָם
אֲשֶׁר יִקָּשֶׁה מִכֹּל קָשֶׁה.

גם העובדה, שבחר להוציא — בשיא תהילתו ובעיצומו של גל אֶפוליטי בשירה העברית — את שירי־החרב המוקד־מים שלו, בעלי האמירה החד־משמעית והנחרצת, שבחלקם לא התאימו אפילו לספר ביכורים, העידה על המונוליתיות הגאה והעקשנית שלו; על ביטחונו ללא חת בצדקת דרכו, הפוליטית והפואטית, ביטחון שגבל כמעט בהרס עצמי. השירים הללו גילמו את כל הערכים, שיכולים היו להרחיקו מן הקבוצה, שהעלתה אותו לגדולה ותרמה כה רבות להתקבלותו. אף לא היה בהם דבר שיכול היה לקרבו אל מחנה ה"ימין", שהחל כבר אז את בריתו המתמשכת עם הציבור הדתי, שתפיסתו הלאומית (חרף חשיבותה של ארץ־ישראל בתוכה) רחוקה כמובן מזו של רטוש

אפשר שרטוש בחר מפעם לפעם לערוך תפנית כה דראמטית וטוטאלית, בחייו ובפואטיקה שלו, כדי לשבור את הציפיות ממנו ומיצירתו, ולהפתיע את עצמו ואת זולתו

גבריאל מוקד

כרחוק השמים מן הארץ.

אפשר להוסיף עוד כהנה וכהנה דוגמאות לאופיו המונוליתי של רטוש, הרחוק מכל פשרה ומכל נכונות להתגמש, פוליטית ופואטית, אך המסקנה ברורה, על פי מִבנה־אישיותו, וכן על פי מעשיו והתבטאויותיו, התגלה רטוש לא כאדם וכמשורר מתפתח, אלא כ"איש קצוות", המֻגן בלהט דוגמאטי על דעותיו. מתוך אמונו הבלתי־מתפשר בצדקת דרכו, הוא שׂשׂ לקראת כל התנצחות על עקרונותיה של דרך זו, תוך חידוד ההבדלים בינו לבין זולתו. התכחשותו לצורך בהתפתחות ובהתגמשות היא מוטיב מרכזי גם במכתביו, המטעימים את עיקר מאווייו: להיות שלם "עד חרמה" עם עצמו ועם דרכו.

עוד בטרם נפרד רטוש מ"יאיר", ניסח במכתב את עקרונותיו: "מסכת עיקריי הן בשבילי דבר שלם, שאיני יכול ליטול ממנו כלום ולא לעקפו ([...] איני יכול ליתן מקום לשום כפיפות לזולת מלכתחילה".[13] לאהובתו כתב בנושאים אקזיסטנציאליים, שאינם פוליטיים כל עיקר: "וכל דרך שאדם הולך בה סוף סוף הריהי דרך. וכל דרך שהוא הולך, ואפילו בסערה דרכו, צריך הוא ללכת בשקט [...] כדי שיוכל להוסיף לכת בה — ובהשלמה".[14] ומאחר שתורת־החיים התובענית, שעיצב לעצמו, הייתה כה מושלמת וחסרת־פרצות, היו כל צעדיו, מכאן ולהבא, ברורים כביכול ומוכתבים מראש, מבלי שיוכל לסטות מהם ימינה ושמאלה, אפשר שרטוש בחר מפעם לפעם לערוך תפנית כה דראמטית וטוטאלית, בחייו ובפואטיקה שלו, כדי לשבור את הציפיות ממנו ומיצירתו, ולהפתיע את עצמו ואת זולתו. מהפכיו הקיצוניים הללו אינם עולים, לדעתי, בקנה אחד עם שום תיאור של המושג "התפתחות".

במהפכים הללו ניכרת, בצד עמדת הבוז של רטוש כלפי יריביו ושנואי־נפשו, גם סקרנות אינטלקטואלית להכירם מקרוב, בחינת "דע את האויב". על עצמו העיד בגילוי־לב: "ואני כידוע לך מוקיר את הרהורי הצד השני של המטבע, ומתקשה הייתי לצייר בנפשי כאדם מי שאינו יודע את הצד השני. ומוקיר אני מי שיודע את דעת הדברים ונאמן להם בלי צל של פקפוק גם לאחר זאת, אולי אף יותר ממי שהולך כעגל";[15] משמע, רק מי שיכול לשמש בתפקיד "פרקליט השטן" של עצמו, ולקטרג ללא־רחם על עמדותיו המגובשות; רק מי שמוכן להתנסות בעצמו בהליכה אל ה"סתרא אחרא", בחינת "מצווה הבאה בעברה"; רק מי שמערער על אמִתותיו, ולא הולך בדרכו מתוך עיוורון כעגל־לא לומד, ראוי לאחוז בעמדתו ולהתבצר בה בלב שלם.

קובץ 4 — עיתון 77־1 (מאי 92) לאהובתו כתב בהומור אבסורדי, שאינו חסר גרעין של אמת: "גם מניח אני שביום הששי שלאחריו נרד יחד לתל אביב [...] ז.א. אם לא שאהפך פתאום קומוניסט אדוק ומושבע, או שאהיה למאמין יהודי גדול ומובהק, דברים שכדרך הטבע והמציאות הם כמובן מאליו בגדר האפשר".[16] רטוש לא היה מגיע אולי לעולם לעריקה ולבגידה גמורה בעקרונות שבהם האמין (מותר כמדומה לשער, כי הוא לא היה מסוגל לעבור בלב שלם אל מחנה ה"שמאל", או, להבדיל, אל "המחנה החרדי"). הוא אף לא היה מסוגל, כמדומה, לערוך קונוורסיה" שלמה ומוחלטת, מרעיון קיצוני אחד למשנהו, כדוגמת זו של אצ"ג או של משה שמיר. אך היו בו הרצון והיכולת לערוך מפעם לפעם גיחות פתאומיות ומפתיעות אל "מחנה האויב", כדי לרגל את ארצו, וכדי לשוב ממנה מחוזק באמונתו.[17]

המושג "מונוליתי", שבו הרביתי להשתמש בדבריי על רטוש, במאמרים ובימי־עיון (וכן בתכנית רדיופונית, ששודרה במלאות עשר שנים לפטירת המשורר), פירושו "עשוי אבן אחת", כדוגמת האובליסקים הקדומים, או כדוגמת הפסל "נמרוד" של האמן ה"כנעני" י' דנציגר. "מונולית" הוא גוש אחד, אך גוש זה איננו בהכרח בעל מִרקם אחיד או צבע אחיד. המונוליתיות של יצירת רטוש התבטאה (כבשירתו האוקסימורונית מיסודה) בהתנגשות עזה ומפתיעה בין שני "צבעים" מנוגדים, שנשזרו באישיותו וביצירתו ונותרו בני־גודיותם. ייתכן שעובדת היות אישיותו ויצירתו מורכבות מניגודים "צורמים" ומפתיעים, הטעתה את מבקריו, וגרמה להם לחשוב שלפניהם תופעה מתפתחת. לאמיתו של דבר, לא היה לפניהם אלא גוש שיש מגובש, שעורקיו מנוגדי הגוון אינם מתמזגים אלה עם אלה.

בשל תכונותיו אלה — קשיותו וה־יותו אחוז בסבך סתירות וניגודים — הרבו הכותבים על יצירתו, ובמיוחד אלה שהכירוהו מקרוב, לדבר על רטוש בפראדוקסים, אגב ניסיון ללכוד בדרך זו את אחדות־הניגודים שבאישיותו. י' עמרמי, חברו למחתרת והמו"ל שלו, אמר על רטוש כי היה "אדיב לאחרים ואכזר לעצמו", וכן טען כי "ככל שהרבה לשתות, כן הרבה להתפכח".[18] בנימין תמוז (1981) כתב עליו, כי "ככל שיצמיחו השנים רבדי־דמיון והילת־שיר לדמותו, כן תתקרב האגדה אל הדמות שהיה יונתן רטוש במציאות", וכן: "מתוך עוני, כשהוא מתפרנס על עבודת כפיים במאפיית 'פרומין' [...] ידע להקנות לילדיו אווירה וחינוך, שרק ילדי עשירים מופלגים זוכים להם בבתי־אולפנא יקרים"; ונתן זך (1965) אמר עליו כי התמכר ל"חלומותיו" "בצלילות", ושכתב את שיריו ב"אש קרה". כן כתב נ' זך על רטוש, כי "חברו בו גאווה וחולשה"[19] בועז עברון (1981) דיבר על הארכאיות של שירת רטוש, שנראתה לבני דורו "מודרנית יותר מכל היוכי הפונדקאיות של אלתרמן או תרגילי החריפות הלשונית של שלונסקי" ("ארכאיות מודרנית" אף היא אוקסימורון, המעיד על הפראדוקסליות של רטוש ויצירתו).

למעשה, ניגודיו והפכיו של רטוש אינם אלא תוצאה טבעית והגיונית של תכונה אחת ויחידה: תכונת הקיצוניות שללא פשרות, שאפיינה מאז ומתמיד את כל צעדיו. כל ניגוד נאחז במשנהו, בעמדה קשיחה ומקובעת, תוך חסימת הדרך לשי־נוי ולהתגמשות. בדמותו וביצירתו ניכרה תערובת של עליונות ושל נמיכות־רוח, של גבורה ושל חולשה, של נזירות ושל הדוניזם, של אגוצנטריות ושל נדיבות, של נידחות ושל פופולאריות, של לוקאל־פטריוטיזם ושל קוסמופוליטיות, של אהבת הזר ש"מאחורי הגדר" ושל שנאת־זרים, ועוד כיוצא באלה ניגודים עזים. ניגודים אלה לא הביאוהו לידי התלבטויות והתחבטויות: מרגע שקבע את עמדתו, נותרה עמדה זו נחרצת ותקיפה, כביום היוולדה.

עקשנותו ותקיפותו היו לשם דבר. יעקב רותם, שהכירו שנים רבות, ושרטט תגים לדמותו, כתב עליו במאמרו "יונתן רטוש מקרוב": "הייתה בו נוקשות בלתי רגילה. אי אפשר היה להזיז אותו מעמדתו או מהשקפתו, גם אם נדמה היה לך שנימוקיך משכנעים וצודקים ביותר. לעתים לא ידעתָ אם זו דבקוּת בעמדה או עקשנות."[20] משום אמונתו ללא־חת בצדקתו, הסתכסך עם ידידיו הקרובים ביותר: "גם חורון, כמו אמיר, סבר שאוריאל קיצוני מדי, עקשן, ואינו מוכן להודות בטעות ולשנות את דעותיו אם מתברר שיש צורך בכך".[21] ובועז עברון, שאינו מאמין ב"חיץ שבין רטוש המשורר לרטוש האידיאולוג, טען: "סבורני כי מי שיחקור ויעמיק ביצירתו הפיוטית והעיונית ימצא שהיא מקשה אחת, ימצא היגיון עמוק המלכד את כל סעיפיה, והיגיון זה יכלול גם את הביוגראפיה האישית שלו, את סירובו הנחוש להתפשר עם ה'מִמסד', ולוא כקוצו של יוד".[22]

רטוש התנתק כידוע מחבריו הרוויזיוניס־טים, ויסד תנועה משלו, קיצונית אף יותר מזו שממנה פרש. אם בהיותו רוויזיוניסט, הוא לא התנגד שכתביו הפוליטיים יתורגמו ליידיש,[23] הרי לאחר שגיבש את עקרונות התורה ה"כנענית", הוא סירב אפילו להיכלל באנתולוגיה בעלת כיוון ציוני, גם אם יעלה סירובו במחיר מחיקתו מרשימת הסופרים העברים, שעתידים הקוראים בעולם הרחב להכיר.[24] האם בשינוי עמדתו זו ניתן לראות משום

שירת רטוש, שהיא שירה אוקסימורונית מיסודה, המנומרת מצבעים מנוגדים, יוצאת נפסדת מכל אחת מהאבחנות החד־צדדיות הללו, המבודדות בה מרכיב אחד ממרכיביה, ומסלקות בלהט דראסטי את היפוכו.

ניגודיו והפכיו של רטוש אינם אלא תוצאה טבעית והגיונית של תכונה אחת ויחידה: תכונת הקיצוניות שללא פשרות, שאפיינה מאז ומתמיד את כל צעדיו.

"התפתחות"? אני נוטה לפרש צעד זה כהקצנה וכחידוד של עמדתו המקורית, הקיצונית אף היא, וזאת במקביל להקצנה שחלה בו במעבר מתורתו הרוויזיוניסטית הקיצונית של ז'בוטינסקי אל התורה ה"כנענית", הקיצונית ממנה. את יכולתו לערוך מפעם גיחות ל"מחנה" שכנגד, ולבצע מהפכי סגנון דראסטיים, ללא לבטים וללא פרפורי נפש, קשה להגדיר כ"התפתחות". בניגוד לביאליק, שהיה משורר אמביוולנטי, מתלבט ומתפתח; רטוש התגלה כאדם נחרץ ומונוליתי, ככל שיכול להיות בן־אדם, בשר־ודם. הצגת אישיותו של רטוש כאישיות, ששמרה על "פיצול מוקפד ועקיב" בין פוליטיקה לפואטיקה, נחוצה כאוויר לנשימה רק למי שמתעקש להגן על הנחות דוגמטיות ישנות, בדבר טוהר שירתו של רטוש מסימני אידיאולוגיה מוצהרים.

לסיכום: לא קל לקבוע האם קיצוניותו של רטוש, שהתבטאה באישיותו וביצירתו עזות הניגודים והגוון, ובפתרונות הטוטאליים שחיפש לעצמו, היא שגרמה לראשוני מבקריו לגלות עמדות קיצוניות ואמוציונליזם בלתי מתפשר, הרחוק מן הראייה הביקורתית הנכוחה ומנוגד לה תכלית ניגוד; או שמא מלכתחילה משכה יצירה רטוש אליה כמה מן הנמהרים וחסרי־הסובלנות מבין המבקרים. אחת היא: בין ההתבטאויות המוקדמות על שירת רטוש, אלה שקבעו את דמות דיוקנה בביקורת ובמחקר, אפשר למצוא תכופות קביעות חדות ונחרצות, המושכות בקיצוניות אל קוטב אחד ופוסלות פסילה בוטה וטוטאלית (ובדרך־כלל בלתי־מוצדקת) את הקוטב שכנגד. שירת רטוש, שהיא שירה אוקסימורונית מיסודה, המנומרת מצבעים מנוגדים, יוצאת נפסדת מכל אחת מהאבחנות החד־צדדיות הללו, המבודדות בה מרכיב אחד ממרכיביה, ומסלקות בלהט דראסטי את היפוכו. ■

הערות:

1. כגון האבחנה כתכונתה ההיפנוטית של שירת רטוש (בביקורתה הגנוזה של לאה גולדברג משנת 1958), תכונה שזכתה לביסוס מחקרי רק מקץ שלושים שנה, בחיבורו של ר' צור (1988). על ביקורתה של לאה גולדברג, ראה: פורת (1989), עמ' 167, 288.
2. שקד (1988), עמ' 66.
3. על טיבה של ביקורתו של קורצוויל, עמד לראשונה בהרחבה מ' שלו, בסדרת מאמרים בעיתון 'הארץ' (ב"מגרשו הביתי" של קורצוויל): "אוניברסליות ופרובינציאליות בספרותנו הצעירה", 'הארץ', 1.4.1955; "הפנומן קורצוויל", שם, 8.7.1955; "סילוף דמות הנוער בספרות הצעירה", שם, 6.1.1956. והשווה למאמרו של מירון "קווים לדמותו של המבקר קורצוויל", שם, 8.1.1960.
4. בתגובתו על מאמרו של יונתן רטוש "עבר החדשה או חורבן שלישי", הסביר ג' מוקד מדוע הוא וחבריו, הנמשכים לחלקים מתורת רטוש, אינם יכולים לחשוב במונחיו הרומאנטיים־הרואים על החייאת תפארת כנען (מוקד 1976). ג' זך הבהיר אף הוא עד כמה עקרונותיו המדיניים של רטוש רחוקים מאלה שלו ושל ידידיו, שתרמו רבות ל"קאונוניזציה" של שירת רטוש. לטענתו (זך, 1989), ייחודו הגדול של רטוש הוא, שהפוליטיקאי או הוגה־הדעות הפוליטי שבו גירש מלפניו את המשורר, ואילו המשורר התנער בתבונתו וברגישותו מן הפוליטיקאי. טיעון זה, שזכה לגירסה נרחבת במיוחד בדברי מירון (1991), שימשוהו לצורך ניגוחה של המונוגרפיה 'שלח ועט בידו' מאת י' פורת, שהציגה את שירת רטוש ואת הגותו כמקשה אחת.
5. ד' מירון (1991), עמ' 168, טען כי הפראקטיקה של רטוש כיוצר ספרותי וכהוגה־דעות לאומי עמדה "בסימן של פיצול מוקפד ועקיב וכן בסימן של טיפוח שני מעגלי התייחסות שונים".
6. 'שולחן הכתיבה' (קובץ מאמרים בענייני ספרות), תל־אביב, תשמ"ט, עמ' 43.
7. ד' מירון (1991), עמ' 168.
8. שם, שם.
9. י' פורת (1989), עמ' 319 (רטוש עבד על שירו הגדול, שנתפרסם בסתיו 1965, מאז 1939).
10. סיפור הנידוי של רטוש, אף שיש בו כמובן גרעין של אמת, יש בו גם מן ההפרזה. רטוש וזמורה שושבינו בנו, איש־איש מסיבותיו שלו, מיתוס סביב התקבלותו של רטוש. משנבנה מיתוס זה, החל רטוש להתכחש לכל דבר שאיים על שלמותו. כך, דברי רטוש על דבר אטימותו המוחלטת בפני ספרויות זרות ושפות זרות הם הפלגה שניתן בקלות להפריכה. גם התכחשותו של רטוש לידיעת יידיש הופרכה בידי הביוגרף שלו. גם המיתוס שנבנה סביב גילוי זהותו נראה מוגזם במקצת: עוד בראשית שנות השלושים, פרסם שלונסקי משירי רטוש ("לא נכון, נורמן, כי העמסתי, חלילה עליכם שירים או חומר אחר. כל מה שהנחתי באותו צרור לא הנחתי אלא בחזקת צריך עיון והכרעה. [...] שירו של א. הלפרין גם הוא כך", כתבו העורכים לחברי המערכת ביום 25.2.1932, במכתב המצוטט בספרה של זוהר שביט [1982], עמ' 323). שלונסקי פרסם ב'כתובים' שני שירים של אוריאל הלפרין ('במצוד' ו'עשירי למנין', למרות שזהותו הייתה ידועה לו, והוא לא החרים אותו בשל דעותיו הפוליטיות. גם אחותו של רטוש, מירי דור, פרסמה משיריה ב'כתובים', מבלי שזהותה הפוליטית תפגע במעמדה הפואטי. דבר זהותו של 'יונתן רטוש' נסתר כנראה לזמן מה מעיני שלונסקי, אך ספק אם הגילוי היה כה דראמטי, כפי שתיארו י' זמורה, מטעמיו שלו. יחד עם זאת, במאמרו מ־1954 "שלושים שנות ספרות חדשה" ('ילקוט אשל', עמ' 56־68), שאותו כתב בנוסח "שירתנו הצעירה" של ביאליק, מנה שלונסקי את מחוללי המודרניזם בשירה העברית, תוך שהוא מתעלם מחלקו של רטוש ומזכירו ברמז אירוני עמום בלבד.
11. במכתב, שלא פורסם, שנשלח לשרגא אבנרי (ארכיון גנזים 77500/1).
12. י' רטוש, 'מכתבים', עמ' 175. על מאמרי א' אבנרי ב'מאבק', ראה י' שביט (1984), עמ' 146־149; 201־207.
13. 'מכתבים', עמ' 51־56.
14. שם, עמ' 232.
15. שם, עמ' 180.
16. שם, עמ' 144.
17. ראוי, בהקשר זה, לציין את יחסו המיוחד של רטוש אל אלכסנדר פן, כמשוררו של "הצד האחר", בדבריו אלה גם למצבו שלו, הגם שבזמן פרסום האיגרת לפן, לא היה צידוק רב לתחושת הנידוי והבדידות, שבה הוסיף רטוש להיאחז, כבימי המחתרת.
18. במבוא לכרך מכתבי רטוש, 1986, עמ' 8.
19. ג' זך (1988), עמ' 24.
20. 'על המשמר', 3.4.1981.
21. י' פורת (1989), עמ' 338.
22. במאמרו "מזמור ליונתן", 'ידיעות אחרונות', 30.1.1981.
23. לאמו כתב רטוש מפאריז ביום 10.2.1938: "יש סיכויים שהחוברת שלי [עינינו נשואות אל השלטון] תצא לאור גם בפולנית ובז'רגון" ('מכתבים', עמ' 16).
24. י' פורת (1989), עמ' 315: "שנים מספר לאחר מכן, רצה מי שרצה להכליל משיריו של אוריאל באנתולוגיה של שירה עברית מתורגמת לאנגלית. כיוון שרוחה הכללית של האנתולוגיה הייתה יהודית־ציונית, סירב אוריאל להסכים, וויתר על הזדמנות בודדה שנקרתה לו לפרסם את שיריו ואת שמו כמשורר בלשון האנגלית". וכמי שסבל בשל דעותיו הקיצוניות חרפת נידוי וחרם. במלאות ששים לאלכסנדר פן, פרסם רטוש ב'קול העם' (מיום 25.2.1966) איגרת ברכה, בזו הלשון: "ברכה אישית לידידי אלכסנדר פן לחגו — בהערכת אמת עמוקה לעמידה של עשרות שנים במעמד של מיעוט בלתי־מקובל על חשבון הפופולאריות הרבה, שהיה ראוי ויכול לזכות בה". לא קשה לשער, שרטוש כיוון

רשימת המקורות:

זך, נתן (1988). "דף חדש", 'העולם הזה', 28 בדצמבר, עמ' 24.
זך, נתן (1989). "חיי מריבה", 'העולם הזה', 2 באוגוסט; "לא שלום כי אם חרב", שם, 16 באוגוסט.
מוקד, גבריאל (1976). "עבר החדשה או חורבן שלישי", 'פרוזה', 4־5, מאי.
מירון (1990). "רטוש כגיבור תרבות", 'הארץ', 9־15 באפריל. כונס בתוך: הנ"ל, (1991). 'נוגע בדבר', תל־אביב: זמורה־ביתן, עמ' 161־202.
פורת, יהושע (תשמ"ט). 'שלח ועט בידו' (סיפור חייו של אוריאל שלח — יונתן רטוש), תל־אביב: מחברות לספרות.
צור, ראובן (1988). 'שירה היפנוטית עברית: קווים לאפיונה', תל־אביב: מכון כץ, עמ' 33־44.
שביט, זהר (תשמ"ג). 'החיים הספרותיים בארץ־ישראל 1910־1933', תל־אביב: מכון פורטר והקיבוץ המאוחד.
שביט, יעקב (1984). 'מעברי עד כנעני', ירושלים: הוצאת דומינו בשיתוף אוניברסיטת תל־אביב.
שקד, גרשון (1988). 'אין מקום אחר', תל־אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.

צביקה שטרנפלד — הפינה

הצרפתית

סַן ז'וֹן פֶּרְס — Saint-John Perse

הפעמונים

אָדָם זָקֵן שֶׁיָּדָיו עֲרֻמּוֹת,
מוּשָׁב בֵּין הַבְּרִיּוֹת, קְרוּזוֹ!
בָּכִיתָ, דּוֹמַנִי, כַּאֲשֶׁר מִצְּרִיחֵי
בֵּית הַתְּפִלָּה, כְּמוֹ גֵאוּת, הִתְפַּזְּרָה יִפְחַת
הַפַּעֲמוֹנִים עַל הָעִיר...
אוֹה מְנֻשָּׁל!
בָּכִיתָ מְשַׁרְעַפִּים עַל צוּקֵי הַיָּם מִתַּחַת
לַיָּרֵחַ; עַל שְׁרִיקוֹת גְּדוֹת מְרֻחָקוֹת יוֹתֵר, עַל
מוּסִיקוֹת מוּזָרוֹת הַנּוֹלָדוֹת וּמִתְחָרְשׁוֹת
תַּחַת כְּנָפוֹ הַסְּגוּרָה שֶׁל הַלַּיְלָה,
זֶהוּת לַמַּעְגָּלִים הַכְּבוּלִים שֶׁאֵינָם אֶלָּא
גַּלֵּי הַקּוֹנְכִיָּה, לְהִתְעַצְּמוּת הַקְּרִיאוֹת
מִתַּחַת לַיָּם...

Saint-John Perse (1887־1975), נולד באנטילים ובגיל שנתיים עבר עם הוריו לצרפת. הוא היה לדיפלומאט וחי גם חמש שנים בסין. ב־1940, לאחר הכניעה, גלה לארה"ב. הוא כתב: "יצירתי התפתחה תמיד מחוץ לחוקים ולזמן. היא חומקת מכל הקשר היסטורי, גיאוגרפי או אירוע אישי..."

ארנסט גומבריך — הערכה

בודתו של ארנסט גומבריך מאופ־יינת, ראשית לכל, בהיותה מובנת גם לקוראים שאינם מומחים בתול־דות האמנות. מתקבל הרושם, שהוא כותב כאילו אמר לעצמו: "מבחינה מסוימת, אמנות היא אכן מאוד מסובכת. אך אם רצונך ללמוד אותה, עליך לברר תחילה היכן תואמת ההתנסות בציור ובפיסול את ההתנסות היום־יומית מחוץ לאמנות". נראה לי, שגומבריך מאמין, כי המחסום העיקרי העומד בפני הבנת האמנות אינו חוסר יֶדע מקצועני, אלא תוצאה של ניתוק האינטרסים של האמנות ממהלך ההתנסות היום־יומית, וכי רק בהתייחס להתרחשויות השגרתיות הרגילות של חיינו נוכל להתחיל להאיר את המורכבויות של האמנות.

במאמרו, המפורסם ביותר אולי, "Medi-tations on a Hobby-Horse"*, הוא מביא דוגמה בה משליך ילד על מקל־מטאטא פשוט את כל הזוהר שבסוסו של אביר. מתוך דוגמה זו הוא מוביל את הקורא דרך סדרה מבריקה של מקרים, שבהם ייצוגים באמנות מספקים תחליפים ויזואליים לדברים שגורים. גומבריך עובר מהאדם הפרימיטיבי שמצייר את קורבנו, הביזון, שאותו הוא משליך על הצללים והכתמים במערתו — אל הצללים המוטלים על העיניים בדיוקן שצייר רמברנדט. דרך סדרת הדוגמאות, וישנן הרבה, הוא מראה לנו חוט מקשר: הצופה, המשליך על הצורות שמספק האמן כפי שהילד משליך על סוס העץ שלו — גם אם צופה האמנות עושה זאת בדרכים מגוונות ומתוחכמות בהרבה מאשר הילד. גומבריך אינו פונה אל ההתנסות הרגילה במטרה להימנע מהמורכבות והרבגוניות שבאמנות, אלא כדי להצביע עליהן בדרכים חדשות. בכך הוא עושה שימוש־מחדש ברעיונות פסיכואנליטיים, שאותם הוא מחייה בעזרת דוגמאותיו שלו וחריפות שכלו הישר.

המאפיין השני של עבודתו של גומבריך הוא הדרך שבה תקף את הנחות היסוד הכלליות לגבי טבע ההיסטוריה של האמנות, והגדיר מחדש את הבעיות בהן היא עוסקת. בין החשובות בבעיות אלה היו תמיד שאלות לגבי הטרנספורמציות המתרחשות תדיר במהלך ההיסטוריה של האמנות. טרנספורמציה כזו היא, למשל, השינוי מדמות סכמטית ביותר באמנות המצרית או היוונית הארכאית, לאשליה המשכנעת מאד שיוצרות העבודות הי־ווניות המאוחרות; טרנספורמציה אחרת היא המעבר מסוג מיומנות אשלייתית אחד לאחר — למשל, בין ההגדרה הברורה של קווי המתאר של הצורות אצל רפאל, לטשטושם של קווי המתאר בציורים של רמברנדט.

סידור של יצירות, אשר ישקף את השינויים שהתרחשו בציור או בפיסול במשך פרק זמן, לא ייתן לנו תובנה רבה לגבי השאלה מדוע התרחשו הטרנספורמציות. שינויים אלה יכולים להיראות פשוט כסדרה של בעיות היסטוריות פרטיקולריות, בעיות שיש לעסוק בהן במקוטע. לפי גישה זו, סיפור אחד יתן הסבר לריאליזם הגובר והולך בפיסול היווני בין המאה השישית למאה הרביעית לפני ספירת הנוצרים, סיפור אחר יסביר את הגידול בריאליזם בציור האיטלקי במאות הארבע־עשרה והחמש־עשרה בין, נאמר, ג'וטו ללאונרדו, וסיפור אחר יסופר לגבי אימפרסיוניזם.

מול גישה זו עומדת קבוצה של היסטוריונים של האמנות במאה השנים האחרונות, שגומבריך הוא העכשווי שבהם, וטוענת, שטבע זה של שינוי־עצמי מתמיד של האמנות פתוח ללימוד שיטתי. את ההיסטוריונים האלה, שכללו את ארוין פנופסקי (Erwin Panofsky), הינריך וולפלין (Heinrich Wolfflin), ועימנואל לואי (Immanuel Luewy), ניתן לראות כמי שעיצבו סוג של מסורת. שכן, למרות שבנושאים מסוימים הם התנגדו זה לזה בחריפות — הבעיות שבהן עסקו היו קרובות. הניסיון לטפל בשינויים סגנוניים בציור במסגרת של מחקר יחיד ואחיד — במקום כסדרה של מחקרים חלקיים — קשור בהאמנה עיקבית שהאינטרס של האמנות, של טבע ההישג ביצירות אמנות פרטיקולריות, קשור באופן מהותי עם טרנספורמציות אלה. מה שמייחד את עמדתו של גומבריך עולה בצורה הטובה ביותר מתוך בחינת ההבדל בין ההסבר שלו לשינוי להסברם של קודמיו. הינריך וולפלין, שעבודתו העיקרית נשלמה לפני 1920, הוא חוקר מלומד בעל יכולת מתוחכמת בצורה יוצאת מן הכלל לתאר פרוצדורה של ציור ורישום בדרך, שאפשרה לו להאיר מספר גדול של יצירות שנחשבו על פי רוב כשונות מאוד. וולפלין ממַפה את התנועה מה־ביטחון המלא שבאמנות הקלאסית, אמנות הרנסנס־בפריחתו של רפאל ולאונרדו, על בהירות הרישום שלה, שמובילה את העין סביב קווי המתאר של הדברים ומארגנת אותם במשטחים מגודרים בברור — לעבר אמנות שמרשה אי־וודאות, עירפול, חוסר־יציבות וצורות מטושטשות, עליהן מוטלים האור והצל באורח מבלבל, כמו בציור של רמברנדט; הוא חושב בבירור, שאמנות המעורפל, הלא־יציב והחמקני היתה יכולה להתפתח רק לאחר שמיומנויות האמנות הקלאסית יכלו להיתפס כמובנות מאליהן.

וולפלין לא טען, שהאינטרס של יצירת אמנות מסוימת ניתן להפרדה מנושאה, ממִזגו של האמן, או מרוח התקופה בה צַייר. לטענתו, האינטרס של האמנות לא ניתן לצימצום לאלה. אנו נבין את ההישג של הצייר או הפסל רק אם נוכל להצביע על הדרך בה נטמעו אינטרסים אחרים אלה **ביצירה הויזואלית**; בדרך זו, משקפת התאוריה שלו את מה שהעריך באמנות.

ארוין פנופסקי, למרות ביקורתו החריפה על הפרוצדורה של וולפלין, ראה גם הוא שיטה קוהרנטית בקשרים ההיסטוריים הרבים מספור, אשר מיצירה אחת יכולים להתקשר ברשת אינסופית של דמויות ויחסים היסטוריים. כלומר, הוא חיפש איזו שיטה שתאחד את כל האסוציאציות הקשורות לעבודת אמנות מסוימת. על מנת לקבוע מהם הקשרים החשובים — אלו מהם שייכים למשמעות היצירה ואלו הם רק עובדות שמקיפות אותה — הוא הניח, הנחה שבשתיקה אמנם, שעלינו לראות כל יצירה לא רק כחלק ממסורת, אלא כפותרת איזה קונפליקט או פורקת איזה מתח בתוך התרבות כמכלול: וזה מה שככל הנראה העריך במיוחד בהישג אמנותי. דוגמאותיו ההיסטוריות של פנו־פסקי עובדות בצורה הטובה ביותר כאשר הן מיושמות על אמנים מודעים־לעצמם היסטורית ואינטלקטואלית, כמו Durer ו־Jan Van Eyek.

את עבודתו של גומבריך ניתן לר־אות כתגובת־נגד לעבודתם של שני היסטוריונים־של־האמנות אלו. במובן אחד הוא מבקרם, במובן אחר הוא יורשם. בעבודתו התאורטית העיקרית "Art and Illusion", שפורסמה ב־1960, הוא מנסה להסביר מדוע האמנות הייצוגית באירופה היא בעלת היסטוריה מהסוג שיש לה: היסטוריה של טרנספורמציה הדרגתית בכיוון של יתר מציאותיות, עם נסיגות וריאקציות מסוימות.

בעבודתו מתמקד גומבריך בסוג של גורמים, שוולפלין ופנופסקי התייחסו אליו, במידה רבה, כמובן מאליו. גומבריך לא מתייחס לדיוק או ללכידות ייצוגיים כמטרה הפשוטה של כל אמן אירופאי גדול, למרות שהוא אכן רואה אותם כתבנית חוזרת ונשנית בתולדות האמנות. תבנית זו, הוא טוען, היא תבנית של תכנית ותיקון (scheme & correction). לפי השקפתו של גומבריך, תהליך התפיסה (פרצפציה) מתחיל בקבלת האיפיונים המִ־בניים העקרוניים של הסיטואציה שלפנינו — היחסים החלליים העיקריים והפרטים הביולוגיים החשובים, אולם אנו לא מחפשים רק את מה שחשוב: אנו

* מתורגם לעברית על ידי ברוריה בן־ברוך, בשם "סוס־עץ או שורשי הצורה האמנותית", מופיע במבחר כתבי מופת באסתטיקה, הוצאת הקיבוץ המאוחד וספרית הפועלים, 1984.

גומבריך מאמין, כי המחסום העיקרי העומד בפני הבנת האמנות אינו חוסר יֶדע מקצועני, אלא תוצאה של ניתוק האינטרסים של האמנות ממהלך ההתנסות היום־יומי.

מחפשים את מה שלו אנו מצפים על בסיס התנסות העבר, ומעריכים בקירוב את מה שבאמת נוכח עם מה שחיפשנו. אז אנו הופכים את תפיסת הסיטואציה שלנו למדויקת יותר, בודקים את העקביות, מקבלים עדויות חדשות — לדוגמה, על ידי הנעת ראשנו מצד לצד והשוואת שיעורם של אובייקטים מוכרים, על מנת לבחון יחסים חלליים.

אחר פרוצדורה זו של תפיסה התחקה גומבריך בתהליכי הרישום. האמן בוחר, מתוך מה שנוכח לפניו, את אותם דברים שמתאימים לתכנית שלו — ותכנית, בהקשר זה, יש להבין כשרטוטים ניתנים־להתאמה שמנחים את הרשם בבחירת הדברים שלפניו — מתוך מה שאחרת יהיה מכלול עשיר, כולל־הכל, של פרטים ויזואליים.

רישומים פשוטים, כמו אליפסה עבור ראש, זוג מלבנים עבור סוס, זוג קווים לוליינים עבור סוס בתנועה — שנרשמו על נייר, משמשים כנקודת פתיחה, והרשם יכול עתה להתאים ולתקן את התכנית שלו, כפי שאנו עושים בתפיסתנו עצמים בהסתכלות רגילה. אך ההיסטוריה של הציור הייצוגי איננה יצירתו של רישום יחיד. גומבריך רואה את תהליך התכנית והתיקון כנמשך לאורך ההיסטוריה, במובן זה, שיצירה קודמת משמשת כנקודת פתיחה וכזרז ליצירות מאוחרות, מבלי שתשלוט לגמרי אי־פעם. הדוגמה הזמינה ביותר היא מאנה (Manet) שהשתמש בתחריט של רפאל על מנת לסדר את הדמויות ב־Le Dejeuner L'herbe.

גומבריך עצמו עוקב אחר תכנית זו של תכנית ותיקון תחת תנאים שונים, כמו הפונקציות המשתנות של דמויות — מה שהמריץ את הביקוש אחר אשליות או עיכב אותו, או יצר נטייה לסוג אחר של אשליה או עיכב אותה, או יצר סוג מסוים של אשליה ולא אחר. מה שמרשים במיוחד בהשקפתו של גומבריך לגבי שינוי היסטורי הוא, שהתהליך עצמו נראה די בברור כעניין של התגברות האדם על דעותיו ונטיותיו הקדומות.

"זהו החיפוש המתמיד", הוא כותב ב־"Art & Illusion", "אי־שביעות־רצון מקודשת זו, אשר מהווים את השמרים של הנפש המערבית מאז הרנסנס, ומת־פשטים באמנות שלנו לא פחות מאשר במדע". היכולת של אדם להתגבר על התכנית שלו ולראות דברים אחרת מכפי שנראו, היא דבר, שגומבריך מעניק לו ערך גבוה מאוד. אין ספק, שהזווית המוסרית והאינטלקטואלית הזו השפיעה על הבחירה של גומריך לערוך לשיטה דווקא את האספקט הזה של תולדות האמנות. הוא בחר באספקט זה של ההתפתחות של תולדות האמנות — בדיוק כפי שוולפלין ופנופסקי עשו את הבחירות שלהם — לא רק לשם סידור הדברים, אלא מפני שעל־ידו הסידור יכול היה להצביע על מה שהעריך.

מדוע היה על גומבריך ליצור תאוריה כללית שמכסה תחום רחב של רצפים

ארנסט גומבריך

היסטוריים, של ההתפתחויות ההיסטוריות הברורות והמובחנות של הסגנון? תשובה אחת היא, שהתאוריות משמשות לקביעת עובדות פרטיקולריות וציורים פרטיקו־לריים מוארים הדדית. התאוריות של גומבריך משמשות ככלים לדירוג תובנה מסוס־עץ לדיוקן שצייר רמברנדט, וגם מאפשרות ליצירות מורכבות להאיר זו את זו. גומבריך אינו סוקר יצירות של יחידים על מנת לגלות חוק כללי. הוא עובר מהכלל אל הפרט. הוא משתמש בהכללות על מנת להפנות תשומת לב לפרטיקולרי.

השוואה מתמידה זו בין אובייקטים אמנותיים פרטיים היא שנותנת לחיבו־ריו את הכוח ההסברי האמיתי שיש להם. בספרו "Symbolic Images" ניתן למצוא מספר מאמרים, הדנים באספקטים שונים של הדמויות האופייניות לציור הרנסנסי. אמנים שציירו את המיתולוגיה הקלאסית התייחסו לעבר על־פי הפירוש המלומד לסיפורים הקלאסיים שנעשה בידי המפרשים והתאולוגים הנאופלטונים של הרנסנס. גומבריך, המתנגד לתורת המיסתורין, מופיע כאן במה שהוא מולדת המיסתורין המקצועני. במאמרים אלה הוא שופך אור על ציורים, שמצייריהם ניסו להסתיר את משמעותם לא פחות מלגלותה, או לכל הפחות להיות נושאיו של שיח מלומד.

בעמדו מול הבעיה של פירוש סימבוליזם מתוחכם ביותר, משתמש גומבריך בשני סוגים של אסטרטגיה מקדימה, לפני שהוא נכנס לעובי הפרשנויות של הדמויות הקלאסיות. תחילה הוא מנסה, באופן די טיפוסי, לפרק את המוזרות שנגרמת בעקבות ההופעות המשונות של מארס וונוס יחד עם טיפוסים שלא נראים כמתאימים בצורה הולמת לסיפור. הוא מצביע על כך שפירוש ודאי ושלם של משמעות הסמל הוא בלתי אפשרי: שאפילו משהו עכשווי, כמו הפסל "ארוס" בכיכר פיקדילי, מציג בעיות מהותיות לגבי מה שעבר במוחו של הפסל כאשר בחר בדמות זו, ולגבי משמעותה של הדמות עבור אנשים מאז הוצבה שם.

האסטרטגיה השנייה של גומבריך היא הניסיון לבודד את הפונקציה הפסיכולוגית והחברתית של קבוצה של דימויים, אפילו אם אין אנו יכולים לאמר בדיוק מה כל דמות מתכוונת לייצג. כך במקרה, שנידון רבות, של ה"Primavera" של בוטיצ'לי: גומבריך מביא שני סוגי ראיות שעוזרים לנו להבין כיצד נוצר ציור כזה. זהו נושא לא־דתי שמטופל בקנה מידה ובחגיגיות שעד עתה יוחסו לנושאים דתיים בלבד. הראיה החשובה ביותר לא נועדה להסביר מיהן בדיוק הדמויות השונות בסצינה — בעיה שהטרידה רבים זמן רב — אלא מובאת עבור מה שאולי הטריד אנשים פחות מדי: מי בכלל יכול היה להזמין יצירה כזו? איזה תפקיד אפשרי יכול להיות לה?

הסברו של גומבריך לגבי תפקידה של היצירה מבוסס על שיחזור ההקשר המקורי האפשרי של הציור, בבית קרובו של לורנצו דה מדיצ'י. ביתר פירוט: גומבריך הציע, שציור זה נעשה בהתאם להוראה של הנאופלטוניסט פיצ'ינו (Ficino), למען חינוכו של בן קשה־חינוך של משפחת מדיצ'י. הראיה היא מכתב שכתב פיצ'ינו ללורנצו דה מדיצ'י: "אני חושב שהמידה הטובה עצמה, אם תוצב לנגד העיניים, תשרת טוב יותר את התעלות הרוח, מאשר מלותיו של אדם. אין לתאר כיצד מראה היופי משרה אהבה יותר מאשר מלים. לכן אם יכולנו להציג את האספקטים הנהדרים של המידה הטובה עצמה לעיני האדם, לא יהיה עוד צורך באמנות השיכנוע". או במלים אחרות: תמונה אחת שווה אלף מלים.

רבים מהיסטוריוני האמנות לא מקבלים את הסברו המתוחכם של גומבריך. אבל זה לא חשוב. הנקודה המכרעת היא, שגומבריך זיהה, עבור ציור יוצא דופן זה, תפקיד אפשרי ברנסנס האיטלקי, מה שאיפשר לנו לתאר לעצמנו מדוע צויר וכיצד כוון שיסתכלו עליו בזמנו.

גומבריך משתמש באסטרטגיה דומה במ־אמרו על "Santza della Seignatura" של רפאל, שכולל את מה שנקרא "Disputa" ו־"School of Athens". גומבריך אינו טוען, שמצא שיטה להבנת אוסף ציורי הקיר המרשימים האלה — מה עוד שהם מעולם לא היו בלתי ניתנים להבנה לחלוטין. תרומתו היא בזיהוי סוג המחשבה המדריכה את הצגת ענפי היידע אנושי כפי שהם מוצגים על התקרה והקירות של חדר זה. "אמנות, בדומה למוסיקה", כותב גומבריך, "ודאי עושה דבר נוסף מאשר להצהיר מחדש את המסר האינטלקטואלי, בהכניסה אותו לתוך צורות; היא גם מתאימה, מתקנת ומבטאת ביתר בהירות את המחשבה. לאחר שתפסנו את המסר הכללי, אנו מובאים לידי גילוי מטאפורות וסמלים חדשים בקונפיגורציות העשירות המקיפות אותנו. אנו לומדים לראות ולהבין משהו מהתכונה הבהירה שיחסו בני־זמנו של רפאל לידע".

פסקה זו מבליטה מספר דברים, האופ־יניים לגישתו של גומבריך לאמנות — הדרך זה הוא משתמש מחדש ברעיונות מסורתיים לגבי אמנות; האנלוגיות ממו־

המשך בעמ' 50

מה שמרשים במיוחד בהשקפתו של גומבריך לגבי שינוי היסטורי הוא, שהתהליך עצמו נראה די בבירור כעניין של התגברות האדם על דעותיו ונטיותיו הקדומות.

"אמנות, בדומה למוסיקה", כותב גומבריך, "ודאי עושה דבר נוסף מאשר להצהיר מחדש את המסר האינטלקטואלי, בהכניסה אותו לתוך צורות; היא גם מתאימה, מתקנת ומבטאת ביתר בהירות את המחשבה.

• סיפורת •

דוקטור קארדין

מתוך רומן שיראה אור בהוצאת זמורה־ביתן, בתרגומו של יעקב בסר

אפרים באוך (יליד 1934), כותב רוסית, הוא מחברם של רומנים וקובצי שירה. בברית־המועצות הרבה לעסוק גם בתרגומי שירה לרוסית. הפרק, הניתן כאן, הוא מתוך רומן רחב־יריעה, שהועסק במציאות של ברה"מ בתקופת ברז'נייב, ונוגע ברבדים מסטיים ופסיכולוגיים של הקיום האנושי בכלל והיהודי בפרט. באוך עלה לארץ ב־1979, והוא מכהן כיו"ר אגודת הסופרים כותבי הרוסית בישראל.

פרק שני

1

פואייה של תיאטרון טאגאנקה קטן המימדים — הנראה, אולי משום כך, מעט אינטימי — רחשה המולת קולות איטית וזוחלת. פני הכל עטו מסכות המשייכות אותם לענייני אמנות. הנה גם לנה מקשקשת על משהו עם איזו אשה, כנראה פציינטית לשעבר. לחיי השתיים סמוקות, והן שקועות עד למעלה מראש באווירת ההשתייכות המרגשת. המחרוזות, הטבעות והעגילים נִראו עלובים בבוהקם — על צווארים, אצבעות ואמות ידיים — כשהם סמוכים לג"נסים מהוהים וקרועים של נערות ונערים פרועים.

על פניו של גרמאניץ', חוגג חיוך תמידי של בעל־שיח עם המוות.

חוסר ריכוז, תשובות שלא לעניין, כעין תגובת הגנה של מערכת הגוף, בבואות המשתקפות במראות ובזגוגיות דלתות הכניסה; כמו רסיסי זיכרון סכיזופרני חסרי קול — זהו כבר היום הארוך השני, הטעון בהיסטריה שקטה וכובד בלתי נִסבל. החולף הוא, או האם נותר לנצח? האם צירוף נסיבות מיקרי הוא זה, או שמא אירוע מחושב מראש על ידי ההשגחה — הזמנת הבוקר לסנייז'בסקי, ונעילת הערב עם "המלט", אותו רצה לראות מזה שנה?

ואין לאן לברוח.

קונים סוכריות שוקולד — להמתיק את המונולוגים של שקספיר; מיצטמחים אל תוך שלוות הקירות החסונים האלה, בגודש של רגשות — אף כי יודעים הם שזה זמני — ומענגים עצמם בעליונותם, על פני כל אלה שנותרו בחוץ מאחורי הדלתות, כשעיניהם רעבות וקינאתם רבה. הו, איך יכול הייתי לענג עצמי בתחושה של יתרון על פני אלה ואף על פני אלה — יתרון של שהות בוקר בגבהים, בפִסגת השליטה, לאפשר שייכות לתערובת היהירה של סגנון הסוחרים האמפירי והמודרנה הביורוקרטית השולטת על עולם השלווה של הכיכר הישנה ובתחושת החרדה ואי־הוודאות והמִפנה הבלתי הפיך של מהלך החיים הגולשת לגרון.

ואולם, מקיר התמונות — שהזמן הותיר בו אותותיו — ניבטות עיניו של ואכטאנגוף, החדות וטרופות־הדעת, ולפי דעה אחרת חוזרות ומזכירות את עיניו של יפת; אך גם מבטו החודר של מאייאקובסקי — שלִסתותיו, המוקפות טירוף צונן של מישקעים קווקאזיים, פותרות בקושי אך ביושר את הבעיה: "להיות או לא להיות"; וכן, פניו הצרים והחדים של מאיירהולד, המשסעים את הזמן בקריאה אילמת, ושהסובבים — המרשרשים בעטיפות הסוכריות העשויות נייר — מתעקשים לראות בהם פני יהודי.

על מה יש כאן להתענג כל כך.

ראשו של מאייאקובסקי, על תיספורתו הקצרצרה — מדבר חד־משמעית, על חיי העולם התחתון, הבראשיתיים, של התיאטרון והשירה.

— עימה... מה איתך, אינך שומע? כבר ניכנסים לאולם —

קראה לנה — גרמאניץ', איזה מקומות יש לנו?

— קרוב לבית הקברות — התבדח גרמאניץ', והצביע על מקום סמוך לבמה, שעליו ניתן היה להבחין במלבן־קרשים, דחוס באדמה, ובמרכזו תקוע — ספק סִיף, ספק חרב ישרה ורחבת להב.

רעש איטי וחריקת כיסאות, נתדרדרו אל האדמה הפריכה הזו, רחשים שנאלמו בהגיעם אל הקיר האחורי של הבמה. מן התקרה אל הקיר הצדדי השמאלי השתלשל לו, מוכר וידוע בכל העיר — *המסך*.

והנה וויסוצקי עם גיטרה, לבוש חליפה שחורה ספורטיבית, המהדקת את גופו...

"השאון שֶקֶט, אל הבמה יצאתי..."

רחש עובר באולם. שירי פסטרנק, *מתוך "דוקטור ז'יוואגו"*. הדלת, פרוצה לרווחה, כמו הבמה. אל תוכה יוצא מאייאקובסקי; מתוכה מוליכים למוות את מאיירהולד...

"על משקוף הדלת נשענתי בכתפיי
כמו הד רחוק — זה עתה שמעתי
אשר יקרה לי משך חיי —

עליי כוונו כל מחשכי הלילה
אלף מִשקפות דרוכות על ציר."

2

עומק שפל היום הארוך והמפותל הזה, כחללו של מעי; כעין משקפת הפוכה.

בשעה תשע בבוקר עבר גל ראשון של נוסעים. האוטובוס החשמלי — מס' 3 — הריק למחצה, זחל לאורך נובוסלו־בודסקייה. קארדין הבחין לפתע, שהוא צופה בכפייתיות בצד שממול — שם ניצב המִבנה של המטרו. הוא אילץ עצמו להביט לאחור: בדיוק כמו תמיד, נשפכו זרמי האדם בעוצמה

כנועה אל תוך פִתחי התחנה. הגיע אל התחנה הסופית, לכיכר התיאטרון. ללא חיפזון, חצה את כיכר דיירז'נסקייה, וליד פסל הזיכרון לדפס פיודורוב, חלף על פני מוכרי ספרים, שהסתירו את מרכולתם בין קפלי מעיליהם. הם טיילו ליד המכון הפולי־טכני, לכיוון הכיכר הישנה, כשבידיהם תיקים תפוחים עד חשד, ומבט תמים ואמיץ להם, במודגש, בעיניים. תופעה מוזרה, הנוגעת *למקום הזה*, היתה מְרַדֶּפת את קארדין. כאילו זכרונו שונה היה ונִבדל, אף ברגישותו היתרה לתפיסה של פרטים שונים. כך היה חושף פגם מסוים, מבודד אותו מיד, וממיס לא רק פריטים מסוימים, אלא גם את התמונה כולה; את מִתארי הענק של מִבנים שנִפרשו — מעשה עשירים — על אחוריהם הרחבים מאד, על־פני האדמה. מִבנים אשר נִבנו על־ידי אנשי עסקים, סוחרים, תעשיינים — עוטי פרוות־צבל מתבדרות, ובעלי זקנים כמו של ממונטובים, או מורוזובים[1] — המגיעים לכדי סילוף פסיכולוגי, בלתי אפשרי, באהבתם למהפכנים גלויי־שת ואלה האחרונים — בתמורה על כך, ולאות תודה — העלימו מהם את המִבנים האדירים, ואת ספרי החשבונות של הוצאות והכנסות, ואותם — חיסלו. את פרוות הצבל, הסנאי, או מכרסם יקר־פרווה אחר — נטלו לכובעים; ואולם הם, המהפכנים, מונים עשרות על כל סוחר וחרושתן, והם מתגנדרים בכובעיהם, ומתבלטים בכל מקום; או אולי בעצם, לא כל כך בכובעיהם, אלא בחוסר־הכל הפנימי שלהם,

שאין במה להסתירו. חוסר־הכל זה אינו נמחק, אלא נמסר מדור לדור בין בעלי השררה האלה.

"במחשבות מאין אלה — לשם..." — קארדין היה מנסה, ככל כוחו, להסיח דעתו; להיזכר לפחות בפרט אחד של המִבנים האלה: לנגד עיניו חלפו עמודים למיניהם, חלונות מוארכים —

1) ממונטוב ומורוזוב היו סוחרים עשירים מאוד שתמכו במהפכנים בכסף וברכוש.

אך כל אלה הופיעו, איכשהו, כמו מבעד לערפל; רק הדגלים המתבדרים מעל הבניינים — נראו בבירור.
היה צריך רק להביט לכיוון המכון הפולי־טכני, ומייד החל הזיכרון לפעול, בדיוקו המפחיד עד בחילה: קטעים שנקראו, סיפוריהם של אנשים זקנים — צפו ועלו, על מבע פניהם וגוון צליל קולם; והנה ממש — ובאצבעות ניתן לממש — "החומה הסינית העירונית", לאורכה ובאמצעיתה של אותה כיכר, מקום הסמוך לגרעינה של העיר הענקית הזאת, הדומה לתמנון, כאשר ראשה — הוא הקרמלין — הקיר שהוסר מעל פני האדמה בשנת הולדתו של קארדין, ב־1934; כך נוצרת בזיכרון — הריאליה החזויה.
הזיכרון נחשף, כמו מכשיר הפועל כמשקל־נגד לזמן, אשר שאב אל תוכו, בדומה לבור או משפך, את כל הדוחק, את כל האפרוריות של החיים, שפעם הלמו כאן; אשר חתך, כמו דחפור — בעומק אותם חיים — מתחת לשורשיהם, כדי לשתול, במשך מהירות ה"שכחה", צורות גיאומטריות חד־גוניות, של פקעות פרחים, וכדי להעמיד גדרות של פוטיומקין[2] צבועות בשלל גוונים.
"אנו חיים תחת שלטונו של דה־גול" — אמרו תושבי נובוסיבירסק, כאשר בן־רגע נמחקה עיר־צריפים שלמה מעל פני האדמה, לרגל ביקורו של הנשיא הצרפתי; "קניקסן", הדהד מצריח בורוביצקייה, דרך גשר האבן הקטן, כאשר לקראת ביקורו של הנשיא ניקסון, בלילה אחד, מחו את וולכונקה — כפי שמוחים חלק מן הזיכרון — ושתלו מדשאות המדיפות ריח של בית־קברות.
הלצה עלתה בזיכרון: בבית המסחר ביילִיסבסקי, עומד יהודי. עומד ועומד מהבוקר, והנה כבר ערב, והיא עדיין עומד; המוכרות, החרדות קמעה, ניגשות אליו ושואלות: "מדוע הינך עומד כאן מהבוקר, סבא?" "ככה, אני עומד וחושב" — משיב היהודי הזקן. "ועל מה אתה חושב?"... — "פעם, במקום הזה, עמדה חבית של איקרה אדומה — *אז למי היא הפריעה?*"
אז למי הן הפריעו, אותן חנויות זעירות לספרים משומשים, ששכנו במרתפים גלויים למחצה, בצל החומה הסינית, והיו דחוסים — מלמטה עד למעלה ובמעברים — בספרים ובבני אדם, בסטודנטים ובפרופסורים, וגם בסופרים, שנברו בספרים.
במקום, שבו — בין מחשבות ורגשות דחוסים — הבהירו, פה ושם, מישקפי המצבטיים של צ'כוב, זקנו של קורולנקו, גבו הגבוה והמאורך של גורקי, או עיניו הלעגניות והנבואיות של בולגקוב. למי הם הפריעו — אותן ערימות ספרים ענקיות שלאורך הקירות, שהכילו כל שיצא מתחת למכבש הדפוס? לאן טיאטאו כל זאת, והותירו אישונצ'יקים מעטים ובודדים — הנדחקים אל אנדרטת הזיכרון לאדם אשר המציא את הדפוס — למכור, תוך כדי העפת מבטים מהוססים, ספרים מוחבאים בקפלי הבגדים? והנה כאן, בדיוק במקום הזה, בפינת הכיכר הישנה, היתה חנות לספרים עתיקים — שמעליהם ריחף זקנו העב והמיושן של בעל הבית שממבוא רוגוז'סקייה; וממש בסמוך, מכרו פרוות, בדים, לביבות — שנחטפו ישר מתוך האש — אז למי כל זה הפריע?
הזיכרון הודף קדימה עוד ועוד פרטים חדשים, ושואף להיתלות בפרטים לצורך הצלתם; ובינתיים עולים מנגד עמודי האבן, חומות המִבצר המעט דהויות, אם כי עדיין ירוקות; אין שום קשר, ולו הקל ביותר, בינם לבין השלטון החונק — פשוטו כמשמעו — שהפך למבצר מִסחרי, אשר במבואותיו — ללא כל שייכות — שוררת ריקנות של קסרקטינים, ומצויים בו אשנבי טלפון.
ואין להימלט.
נקישת מנוף הטלפון; חיוג מִספר; נקישה באשנב מס'...
בפתח, הופיע כובעו של שוטר מעל פנים תפוחים, שמראיהם כתמיסת־דונג, ושני חריצי עיניים גדושות שיעמומות של זקיפים.
הטופס הלך והתמלא. לחצנים אלקטרוניים צפרו. טלפונים צלצלו זה לזה: סגנון השמירה הרוסי, בעיני עופרת של דֶרֶז'ימורדה[3], שלמראית עין התגנדר בלבוש של טכנולוגיה אלקטרונית.
בדלתות סוחרים, בנות מאה, עשויות עץ אלון, התגלתה — כמו פתח בקוע — דלתית זעירה.
פלאי־הפלאים של הסוחרים והמודרנה הביורוקרטית, במין עירוב של סגנונות — אך זה נִגלו. השטיחים שלאורך הפרוזדורים היו מלאים פאר מוגזם, ועל פני הקירות תלו מראות מגונדרות אשר בהם השתקפו המספרים שעל גבי הדלתות. הוצבו שם ספות, כיסאות וכורסאות — כל העוגמה הביורוקרטית, מרוכזת בתא של פנים תפוחות בצבע הדונג, מלאות בביטחון עצמי במה שנוגע לענייני הפנים והחוץ.
הווילונות הכבדים הזכירו חדר קבלה בקרמטוריום. האווירה שלאחר המוות תאמה את ריח האזוביון הקל אשר נודף מתוך בתי שימוש, שהכניסות אליהם מקושטות בגדילים ובווילאות למיניהם, ונראות ככניסות למשכן הראשי של השלטון.
כובעי השוטרים התרבו בהתאם למספר זוויות הפרוזדורים ופניות חדרי המדרגות.
יש להניח שהיתה זו שעת ישיבות הבוקר. קהל מקטורנים, שנבדלו זה מזה רק בגוונים ובגווני־גוונים קלים, היה נע בדממה לאורך הפרוזדורים. שאון הקולות והמלמולים, בדומה לשירקוקים חרישיים של מכשירי איתות, היה בלתי ברור ובלתי ניתן לפיענוח.

3

"... בעצם תפארתה וגדולתה של רומי,
סמוך למפלתו של יוליוס האדיר,
עמדו קברים ריקם, ובראש חוצות־קרייה..."

ההצטופפות הרב־גונית מתנועעת, חורקת בכסאות, מתנשמת בכבדות. אולם התיאטרון חופן בכף ידו, המכופפת והכבדה, את ארגז־הבמה העירום והסגלגל כגולגולת.
אי שם, בעומקה של הבמה, לוהט בחום מחניק — כמענה — *המסך*.
הצמר והפרוות גזלו את כל האוויר. אין יכולת לנשום.
מסך? — ואולי גופו של לוויתן, שהניצולים מהתרסקותה של האוניה ראו בו אי־הצלה, והוא עלול בכל רגע לשקוע אל האינסוף?
מסך? — ואולי אטמוספירה שנעשתה סמיכה: הושט יד — תיפגע באבן; נוע סביב עצמך — תסתבך בין קיפוליה הכבדים, ולפתע, אחוז פחד, תחוש שהבגד שלך איננו אלא חלק מן האריג כולו?
מה זה — אריג, אדמה, שק אבן, דנמרק?...
קולו של הורציו — המונה את סימניו של האסון הקרב ובא — שקט וחסר חיים.

"... מתים בתכריכים התשוטטו ברחש;
כוכבי־שביט חפזו, וזנבותם של אש;
ויהי הטל כדם; כתמי־שואה בשמש;
ירח, המושל בכל מלכות נפטון,
אסף פתאום נגהו, כבערב יום הדין.
ואלה האותות המגידים שואה..."

"הו, אלוהים, אותות וסימנים", שעון המורה את המועד בשגגה. נימה עליזה ממין העופרת, תמימה ומחרידה. שריפה בבטן האדמה. אפילה מוארת בארגמן: ניתן להבחין במסיכות מתים חשופות, אשר מזכירות ממרחק — פנים. אנקולים, ווים ועיוותים; מוטות חדים, שיפודים — מצויירים על ידי פלאבינסקי. גנרלים — שחקני־חרש של הקִרקס הלאומי. אלוהים, מאין? מאלו חורים וסדקים צצים כל החרדה, האימה והפחד האלה?

המסך ממלא את המרחב. פולוניוס משוחח עם קלאודיוס, המלך; שני סייפים מנקבים באיבחתם את המסך, כשלהביהם מופנים לכיוון האולם, ועליהם — כמו על קביים — נשען המלך.
המסך — מורם. באמצע הבמה, באבן — נפתחת דלת. פולוניוס בדבריו, מנחה לדרך את לארטס, בנו...

"וכל הרהור תשקול בטרם תעשה,

2) פוטיומקין היה מקורב לצארית קאתרינה השנייה. כשהיא נסעה במרחבי רוסיה, הוא הצ'ב על דרכה גדרות צבעוניות, כדי להסתיר מעיניה כפרים עלובים.

3) דֶרֶז'ימורדה — שם שוטר במחזה של גוגול "רביזור". מילולית — סתום־לוע.

היה נא איש־רעים, אך אל תנס לבך,
איש רע נאמן קנית ובחנתו,
בחישוקי־ברזל חשקהו אל לבך;"

הו, הלוואי ואי מי היה נותן גם לי, ובזמן, הנחיה כזו...

המסך מתרומם — בקשיים ובמאמץ רב — מעל ראשם של אופליה ופולוניוס, אביה; מה נמוכים הם ודחוסים, מבואות מִבצרם של המלכים הדנים — אלסינור.

בתוך דלי עץ רחב, הנראה טבעי ביותר — והלקוח, ודאי, מבקתת איכרים מכפר שכן, אולי מקוזמינקה, ווחינו, או אשרינו — אופליה רוחצת את רגלי פולוניוס.

איך ניתן ללכוד את הבזק הזמן, כאשר התרחשות פשוטה, יומיומית־קיומית שאינה בת־תחליף — הופכת לטקס מקודש?

רחיצת רגליים.

נטילת ידיים.

מציצנות, ציתות — כבסיס למדיניות ממלכתית.

שאיפה מאוד אישית: לתלות עצמי, או להתגלח — הוצאה פומבית להורג, על־ידי תליה או עריפה.

ובינתיים, אופליה רוחצת את רגלי פולוניוס. וזה כאילו העיקר; והמלים נאמרות על־ידי פולוניוס באקראי, בלשון יומיום; והשלווה הביתית שלפני השינה — בינות לכוכי האבן של המלכות — שולחת כל מלה הנאמרת עד למושבי השורות האחרונות.

"אופליה:
ואת מוצא שפתיו חיזק, אבי־מורי,
כמעט בכל שבועות־הקודש לשמיים
פולוניוס:
מלכודת ציידים! ידעתי גם אני,
כי כלהט הדם, לא יקמץ הלב
מתת שבועות לפה...
...והקיצור, אופליה:
אל תאמיני לו את נדריו; כי הם
רק סרסורי החטא בלבוש אוחז־עיניים
הם רק שפתי־חנף של תאוות־בליעל,
המתקדשות בתום וטוהר צדיקים
להאדיר מירמה..."

הזמן נוקף לאיטו, גורף עימו את שבבי הקיום; את בועות ההתרחשויות; את חילופי המלים, ואת היעלמותם; ואולם שורות המלים נערמות בכבדות, שורה על גבי שורה — כמו לבנים בעת בנייה — והן מצרות, יותר ויותר, את מרחב החיים...

ואין להימלט.

4

זהו זמן ישיבות הבוקר, שבתיאום עם הנוכחים והממתינים; זה זמן ההמתנה למנהלים; זהו הזמן למתן תגמול הולם בעבור העבדות הגלויה.

הזמן נוקף לאיטו, נדחס אל תוך סדק המכבש — בין כובד העבר התגרני, לבין המודרני המשמים.

המבוך המפואר העשוי אבן יקרה, מצוי תחת צפייה מתמדת, המכוונת לאורך ולרוחב, בעקומה ובאלכסון. בחילת ההמתנה חושפת בו כיסי אבן שלמים, שבעקבות מתח התצפית המאומצת, נופלים מרוב תשישות.

תחושה מוזרה של זרות שלא תיאמן, בד בבד עם תחושת סקרנות חריפה, עד עדי גירוי הפה — היוו פיתו להמשיך לנוע לאורך הפרוזדור, עם כל שלל המראות והדלתות חסרות המספרים.

כבלהטוט מופשט — משתקף במראה אחת דרך מראה אחרת — נע לו פיקוס בחבית על זוג רגליים, אחוז בין אצבעות דונג, הניגרות מתוך שרוולים של חלוק עבודה. הפיקוס היה בסביבתו הטבעית: הוא ידע היכן להיעצר, היכן לפנות, והיכן להידחס ולעמוד בצד.

קארדין פתח את הדלת הראשונה שצדה את עינו. בסדק צר התגוללו ריח ושאון, שאך בקושי ניתן היה לזהותם עם התכנסות אנשים; מיקטורנים הכפילו עצמם במעומעם לעִמקי האולם לכיוון הדוכן לתפילה, אשר כונה, משום מה — קתדרה, ואשר ממרומיו טחנו דברי הבל ושטות. הוא הרחיב מעט את הסדק: לאורך הקירות, בתוך מִסגרות, היו תלויים השליחים. את כולם אִפיינו סנטרים משולשים, פנים שמנוניים, עפעפיים תפוחים ואיברים תותבים. האיפור האומנותי ביותר לא יכול היה להצילם, אף לא החליפות המחוייטות בידי חייטים מעולים. חיים ללא רוח — יוצרים כאלה צורות.

שום איסורים, ושום צום רוחני.

רק תאוות בשרים ותאוות שִלטון עירומים.

בין כך ובין כך, אף כי המלים שנפלו מן הדוכן היו ברורות, אי מובנותן הכללית — היתה מאיימת...

"...בין כך ובין כך, כאשר כל הישגינו, הם הודות לחינוך הקומוניסטי, מכל הבחינות, וכן, הודות לשילוב בין מלחמת המעמדות ובין ההומניזם הלוחם; ודאגותיה של מפלגתנו... ובמיוחד..."

קארדין לחץ על לוחית הדלת, ואטם בכך את שטף הפראזאולוגיה האינסופי...

מעברה של הדלת השנייה אותה פתח, התגלה מזנון: מאחורי המזנון — בלטו בפיתויהם עופות צלויים, קופסאות שימורים בגוונים שונים ובמִבחר סוגים, אשר מזה זמן רב לא ניתן היה לפגוש על מדפי החנויות הרבים של העיר רבת־המיליונים הזאת. כדאי יהיה לקנות, בדרך חזרה: הזמנה פשוטה אל השררה — הופכת לטובת הנאה ממשית.

מאחורי הדלת הבאה, נחו כלים בעלי עיגולים ופיתולים מתונים. הם היו עשויים מחרס מזוגג, ופיתו לבצע טקסים של עבודת קודש. על הקירות, ערימות ערימות, היו תלויות מחצלות מעוגלות בלתי מנוצלות, שנועדו לישיבה, או לתנוחה אחרת בעת הטקסים. לאחר תפיסת התנוחה המתאימה, ניתן היה לקרוא הוראות ביצוע, המסבירות כיצד יש להשתמש בכל הטכניקה הכנסייתית הזאת, וכן לחוש צער חד, שאין כאן אף ציור מלעיג, ושום גרפיטי מגדף, המעידים על דחפים בלתי ניתנים לשליטה, ועל מחשבה חופשית נִסתרת.

הפיקוס התורן התקדם בכיוון ההפוך. החלל הסובב העלה ריח קל של סוריאליזם; האנשים היו צופים בעצמם במראות שבמִרווחים: מן הפרופיל, חזיתית, או אף מן העורף, עד שנקלעו אל תוך דלת פתוחה, אשר מאחוריה הבהיקו כסאות מספרה; בפינה השתעמם מגלח־זקנים בודד, שהתגעגע לקליינטים — הוא הוא מגלח־הזקנים שהופיע בחלומותיו של קארדין בלילות השימורים שלו. זו הפעם, הוא היה עובד את עבודת הקודש בעצמו ועל עצמו; בזהירות — כמו גנן המטפח גידולים נדירים בגן — הוא היה מטפל בשפמפמו הוא; בתנועות רבות משמעות, כמו פונטיוס פילאטוס בשעתו, הוא נוטל את ידיו, מבלי לגעת, כמו מרחף באצבעותיו מעל מִברשת הגילוח, וכאילו היו דבר יקר במיוחד, הוא מנגבן בפלומת המגבת; מלכסן מבט לכיוון הדלת — כשקרחתו, אף היא בוהקת לאותו כיוון — שמאחוריה, כך הוא חש בחושו המיקצועי, הולך ומבשיל — קליינט. ולבסוף, הוא מציץ החוצה:

— אתה אליי?

— לא, לא — אמר קארדין, והציץ בשעונו.

— הרי הוזמנת? יש לך זמן רב, האמן לי. ולהסתפר — הגיע הזמן.

ברגע הבא, כבר היה הגלב מנופף במספריים, ובוחן את ראשו של קארדין, שנראה כמכותר בבד לבן מעומלן, מכל הכיוונים, כאילו היה הראש מונח על הבדים האלה...

— אם אינני טועה, אתה כאן בפעם הראשונה?

— פעם ראשונה.

— שיקקס — הקיש הספר במספריו, בשביעות רצון — האם מותר לשאול, אם אין זה סוד, לאיזה מקצוע אתה שייך?

— רופא.

— רגע אחד, — מגלח־הזקנים נסוג כדי צעד, והביט במראה, — פסיכיאטר?

— כן — ענה קארדין בפליאה.

— לא, לא. אין כאן שום נס, פשוט מִקריות רגילה — הזדרז הספר — לפני כמה ימים היה פה כבר פסיכיאטר אחד. אז חשבתי, ש... לא, לא. הוא לא היה מוזמן לשיחה,

והוא לא הסתפר, אלא פשוט דיבר איתנו — עם הספרים, עם עובדי המזנון, עם עובדות הניקיון — הה חה, האם אנחנו דומים, דוקטור, לפסיכים? הה? זהו בדיוק... רק מקרה מדהים, מבחינתך. את מבין בעצמך, האנשים כאן, כולם — מוערכים על־ידי הארץ כולה; המישטרה מכירה את פני כולם, ובכל זאת היא דורשת אישור כניסה, כן? אז זהו. פעם נקלע לכאן אדם בלתי מוכר, פאציינט שלך, דוקטור. איך נכנס? או שזייף אישור, או ש... באמת שאני לא יודע... גבוה יותר מקומת השירותים שלנו — הוא לא היה עולה. הוא היה לבוש בבגדים בדיוק כמו העובדים כאן, וגם המראה שלו, היה כזה של מנהל, אתה מבין... גבוה יותר מאיתנו — הוא לא היה עולה. היו הורגים אותו...

— אבל מדוע?

— אה... אה... הנה, אתה מקצוען, אז תנחש. אבל רק לחשוב, יום יום, כאילו בא לעבודה חודש אחר חודש, ורק למען דבר אחד ויחיד. נו טוב, אני לא אציק לך...

הגלב הפסיק לספר, שאב אוויר אל ריאותיו; קרחתו התכסתה זיעה מן ההתרגשות:

— רק כדי להיכנס לנוחיות — זו שאתה יצאת ממנה. רק לשם כך. שם היה פוגש בעובדים אחרים, היה מברכם לשלום, ניכנס לתא, יוצא, שוטף ידיים, מטייל לאורך הפרוזדור...

— שֵׁיך עצמו לשילטון — אמר קארדין.

— כאן צדקת — מגלח הזקנים התכופף, ולחש באוזנו בחום — הקישו בכל הקירות, מישישו את כל האסלות. חשבו שזה מרגל. אבל לא. רק פסיכי. קורים דברים כאלה, אה, דוקטור? הרי אני בעצמי גילחתי וסיפרתי אותו פעמים אחדות... ואני הרי שואל את כולם: מה, מי, ואיך... ואותו לא שאלתי אף פעם. נו, אז מה תגיד על זה? אז תֵחקר אותו הקולגה שלך. אני, אתה מבין, בעל מוניטין אצל ההנהלה... שערורייה, מה? איך הוא הצליח לעבור — אני לא יכול להבין.

בפרוזדור התגברה תנועת המיקטורנים. הרופא הזדרז. לפתע הבחין — על הקיר, על יד המראה — בשם המשפחה של הגלב, וניפתע: "ווייגר"?

— שמע, אחיך לא עובד אצלנו בבית החולים?

— אֶ־אֶ־אֶ, — *אמר הגלב, — והיכן אחינו לא עובד...*

מבעת לדלת הציץ מיקטורן, שמתחתיו תמיסת דונג ושני חריצי עיניים — הלה סומם, כנראה, במנה סוסית מבליל הדברים שרחש מעל הדוכן.

— אתה משלם עשרה רובל — אמר מגלח הזקנים, ביובש, לקארדין ושלף אותו מן הכיסא, עוד לפני שהספיק לנער את פקעות השיער מן הבגד.

המיקטורנים זרמו בדוחק לכל הכיוונים, והיו מחליפים דברים בדאגה: מסתבר, שעכשיו, בשעות הבוקר, היתה איזו שהיא ישיבה בלתי צפויה — ומנקודת ראותם, בהחלט מאוד חשובה — הנוגעת לכל ולכולם.

פנים מוכרות הופיעו, נצטיירו ונתקרבו. הם היו מביטים ברופא בתשומת לב של קִרבה.

— נידמה לי שאנו מכירים — אמר קארדין.

— מכירים.

— אתה מבין, אני כאן זו הפעם הראשונה. נקראתי אל סנייז'בסקי.

— אני הוא סנייז'בסקי.

5

הה, מלאכי עליון, שליחי־רחמים, הושיעו!
אם רוח של ברכה, או שד ארור אתה,
אם הבל פי מרום, או אש־תפתה עמך,
אם באת להיטיב, או להרע זממת —

הופעת הרוח — אימה יומיומית. המסך מורם מעט, כמו דוק ערפל מעם סוד כמוס. ולא רוח. סתם אדם — סוודר לבן, עבה, מלפף את הצוואר. אריג לבן של המוות. קול מופק מעצמות, כמו מקנה־סוף.

רק *טקס תנועות מתות* של גוף וידיים.

מדוע עצמותיך, שקוברו כדת,
קרעו תכריכיהן? מדוע קברך,
בו שנת־העולמים ישנת לעינינו,
פתח את לסתותיו, אשר כבדו בשיש,
לפלוט אותך מגו? מה פשר הדבר,
אשר אתה, גוף מת, כולך עוטה פלדה,
חזרת לשוטט בנגה הירח,
לשים לזעווה לילות, עדי מלאנו,
אנחנו, הפתאים מטבע הבריאה
מגור והרהורים, לא ישיגם אנוש?

מה עלינו לעשות עם המלט־וויסוצקי יחדיו — אנו, החיים באולם, ומעבר לו, בעולם, אשר הולך ונכרך סביב צוואר כל אחד מאיתנו, כטבעות נחשיות?

מה עלינו לעשות — אנו המהודקים באריג ובבד, כמו בכתונת משוגעים; אנו התלויים על עניבות, טבעות ומחרוזות?

מה עלינו לעשות בתא אחד עם גיבורי "המלט", הנמצאים עכשיו על הבמה, וחווים חיי־רגע אלה, המאחדים את חייהם עם חיינו שלנו — אנו, החנוטים למחצה באפודות צמר עבות, הסרוגות בצמר הסמיך של המסך, עטופים בהרגל שהופך לשיעבוד יומיומי; שיעבוד שכמוהו *כמקלעת קודי עכביש*, המושכת אותם אל תוכה, היונקת אותם, כלתוך ביצות — ורק ראשיהם בולטים עדיין על מגשים של צווארוני צמר, ערופים בעודם בחיים — על מגשי המוות: רק הראשים בולטים על־פני הביצה, ומתחננים בפני המלט: אל תציל אותנו. *אנחנו חיים כאן.*

"אני חי כ — א — ן..." — כמו השבעה, צורחת ההיסטרית ההיא, כשהיא נחנקת מן העשן שבקרון התחתית...

מה עלינו לעשות, נוכח רוח בלהות זו של מצפוננו אנו, אשר מופיעה לעינינו בצורתה הנוראה, ומכערת את לילותינו וימינו? האם לא אנו עצמנו הרעלנו אותו, ובהצלחה שאין כמותה הדחקנו את חטאנו אנו; ובאמת — או שמא בהתקף של אובדן־זיכרון — איננו מזהים זאת?

מה עלינו לעשות, אם כזה הוא הזמן בו נועדנו לחיות. אל נא תציק לנו, המלט, גם כך קשה ומחניק הוא אריג התקופה.

"מה עלינו לעשות?!" — צועק המלט. אין אלו מִלות הרגעה, זהו אתגר לגורל במחיר חייו שלו. והוא מחליק. מחליק מתוך חיבוק הצמר של העולם העכבישי הזה — מן הבד השחור המהודק לגופו, כמו עור מפוחם.

מה היה עלי לעשות, לפני כשתים־עשרה שנה, כשמצאתי עצמי — בפעם היחידה, ואף היא בזכות וואדים ידידי — בחברת זאבים? נהגתי כרגיל, בטבעיות, מבלי לחשוד כלל מה היא התנהגות לא נאותה, בזכות עצמה, במקום ההוא. רק לתאר, מה פירוש הדבר עבור אוזני הזאבים שלהם וההרגלים שלהם, שהפכו לחוק החיים שלהם — ללקק לאלה הניצבים גבוה יותר, ומדכאים את שמתחתיהם. מה פירוש, עבורם, להקשיב לשיחתי הקלילה, המפוטפטת, אודות קאמפאנלה בכלילה אחת עם התלמוד, במלים עבריות עתיקות, שנתקעו בראשי הילדותי על־ידי רבי פרוז'נסקי?

ובכן, יוצא איפוא, שאין לך מצב מסוכן יותר, מאשר להיות — אתה עצמך — בקרב חבורה שנמכרה לשטן, עוד מבראשית, ושכבר מכירה בכך שאין לה כל סיכוי להשתחרר ממלתעותיו. הנה גם עכשיו, בהרף־עין זה, אני רואה עיניים מלאות דם של מישהו, ומלתעות חשופות ופעורות מצחוק לשמע ההלצות שלי — הנה עכשיו הוא ינשוך...

הרוח:
קרובה היא השעה, אשר אנוס אהיה
לשוב ולהתייסר באש הגהינום.

— עמה, מה קורה לך, הה? מה אתך?
— לא, לא כלום. הכל בסדר.
גרמאניץ׳ כאן, בסמוך, או שהוא חבש מסיכה, או שאולי הוא מנמנם לו בעיניים פקוחות.

6

— אלכסנדר וויקטורוביץ׳! אלכסנדר וויקטורוביץ׳!... — יצאו המיקטורנים בשימחה ובששון.
הרוח נעלמה, הותירה צער מה בפה, ותחושה עצובה של כלימה ואימה.
פניו כבר מתפוררות בתודעתו לפרטים. הן באמת היו מוכרות, ובשל כך היה הדבר מחריד יותר. מישהו, בנימוס אך בתוקף, תלש מבין אצבעות הרופא את אישור הכניסה.
— עליך לגשת לחדר מס׳...
— אהה כן, כן, סליחה... קארדין כמעט ומעד בהיתקלו ברגלו שלו בשל התקפת נימוסים פתאומית.

7

...כי אז גמול שבתיכם יהא כיד המלך
בהיטיבו למטיביו.
רוזנקרנץ:
הוד־מלכותכם,
בשלטונכם כי עז הן יאתה לכם
את תוקף רצונכם בצו לשים עלינו,
ולא בבקשה.
גילדשטרן:
צוו ונעשה,
כי הננו שמים בזה לרגליכם
לבנו הנכון לשרתכם בכל,
כמצוותכם עלינו.

8

ליבנו עפר לרגליכם — הו, עד כמה שזה נאמר במדויק: ליבנו עפר לרגליכם — זה תופס וממלא עד קצות האצבעות, ומקרין על ההשלמה עם ה״אוגוסטיאנים״, לא באמירת הן, אלא בתובנה ובהסכמה הפנימית העולה וצומחת; ללא תופעה *של שיתוק מתקדם*, אלא גילוי בלתי צפוי אשר התגלה זה עתה, של מהותך הטבעית, שהיתה רדומה עד כה; ובחלקלקות וגינוני נימוס ומִלמולי חן: ״סלח לי, שאתה, חן, חן, כן, כן, ללא צל של ספק״ — הוא מכניס את קארדין אל תוך חדר הקבלה. מסביב, על קירות חדר העבודה גדל־המידות, תלויים קשישים בני־חֵיל — חברי הנשיאות של הוועד המרכזי, ומתוכו שוב עולים, מצטיירים ומתקרבים הפנים, שללא צל של ספק, הינם מוכרים לו...
— שב, חבר קארדין. ובכן מה, נזכרת?
— כן־כן. וודאי, א...
— אלכסנדר וויקטורוביץ׳...
— אלכסנדר וויקטורוביץ׳, ללא צל של ספק.
— איך כתוב שם, בשיר הידוע: זה היה לא מזמן, זה היה מזמן...
— סליחה?
— אני אוהב שירת מקהלה. אני מאד אוהב שירת מקהלה.

אצלנו כאן, בוועד המרכזי — מקהלה מעולה; כזאת הרמוניה, כזה תיאום קולות, וואדים פטרוביץ׳ אמר לי שאתה שר לא רע?!
— תודה לך, אבל מה פתאום...

המלט:
...ומה חדש בארץ?
רוזנקרנץ:
אין כל חדש, נסיך, זולתי, אולי, כי יש כבר מעט יושר בעולם.
המלט:
משמע, כי יום הדין כבר ממשמש ובא; אך אין אמת בחדשות האלה. הבה־נא, איפוא, אשאלכם ביתר פרטות: מה זה, רעי היקרים, עוללתם לה, לפורטונה, כי שלחה אתכם לבית־הסוהר הנה?
גילדנשטרן:
לבית־הסוהר, נסיך?
המלט:
דנמרק — היא בית־סוהר.
רוזנקרנץ:
אם כן, כל העולם כולו הוא בית־סוהר.
המלט:
וגם בנוי לתִפארה; ובו מדורים הרבה, בתי־מִשמר, בורות וצינוקות; ודנמרק היא מן הגרועים שבהם.

גרמאניץ׳ שב לחיים. כחסות אפילת האולם, הוא קירב פני אפר אל אוזנו של קארדין, ולחש:
— ואצלנו, התת־קרקעיים הם — בני הטובים...
בתי סוהר לדוגמא; דלתות מסתובבות ומסביב ווילונות שְׁנָצִים; וחיילי המישמר, שבסתר פרצופם הם ״דֶרֶז׳ימורדות״ רגילים; חדרי ישיבה של שרותים שמרצפות חרס להן; ופרצוּפֵי־פרסה השורצים לרוב ב״מיקרובים״ ובמיקרופונים, וַמפִּירים מוצצי־דם בצבע דובדבן; ומראות החסרות יכולת לשקף דמויות בעלות נשמות עבדים, אלא רק ראשי כרוב בעלי עיניים מצויירות; וכניסות ויציאות אין ספור; ותחושה מתמדת של צינוק אבן...
— אני מודה: אני מיושן — אמר סנייז׳בסקי — אני מעריץ אופרה.
״אופר. לאופר. עם אופר[4]״ — היטה קארדין במחשבתו, והלצה ידועה דְגדגה בקצה לשונו.
— אתה, יש להניח, מעדיף משהו עכשווי. ג׳אז באנד. ג׳יימס־בונד. טרגדיות ודרמות, מה?
תראה, אלכסנדר וויקטורוביץ׳...

פולוניוס:
שחקנים באו הנה, נסיכי.

— אני מוכן להודות, בסודי־סודות. אני חוטא. אך יותר מכל אני אוהב קירקס. במיוחד את הקירקס הסובייטי שלנו. האילוף הטוב ביותר בעולם. ומארש הקירקס של דונאבסקי — כל כך מרומם ואיננו מתיישן. הדובים שלנו, דובים רוסיים אמיתיים. אתה עוד עלול להאשים אותי בשוביניזם, אדוני הצעיר...
— מה פתאום, אלכסנדר וויקטורוביץ׳...
— כן. ועל אופניים — הצ׳וקוללה[5]. דובים רכבו על אופניים. ז׳אנר מקורי, ואפילו על אופן אחד...

שחקן ראשון:
הבוז לך, הזונה פורטונה! ואתם,
אלים בסוד מרום, הסירו את כוחה!
שברו את גלגלה, סרנו וחישוקיו
ואת גבו הידפו מתועפות־מרום
אל תחתיות־שאול!״
פולוניוס:
ארוך יותר מדי.
המלט:
יוליכוהו אפוא אל הספר עם זקנך גם יחד. — אנא,
המשיכה־נא. אוהב הוא רק כרכורי מוקיונים או שיחות
של ניבול־פה, כל השאר נוסף עליו תרדמה; המשך;
הגע עד הקובה.

...אביר רוסי אמיתי יוצא אל הבמה, זורק לאוויר כדורי ברזל, אליו משליכים פרחים... בחו״ל מעריצים את הקטעים

4) סלנג — ״אופר, כינוי של איש קג״ב ממילה ״אופרטיבניק״ — ביצועיסט.

5) משיר מפורסם לילדים של קורניי צ׳וקובסקי.

האלה, האמן לי. הייתי גם בסימינרים וגם בוועידות; אבל, דע לך, החברים האנגלים אמרו לי, שיותר מכל הם אוהבים את ההצגות ההמוניות שלנו — ימי חג, במֶגרש הכדורגל, המוקדשים לתאריך כלשהו.

קארדין כאילו התעורר לפתע, ולראשונה הבחין בבהירות במראהו האמיתי של האדם שישב ממולו: היתה לו חיצוניות של מדען בן המאה הקודמת — בשלהי העשור הששי לחייו, או במחצית השביעי — זר שיערות שיבה מזדקר לו כשתי מניפות משני צדי הקרחת; סנטרו בולט ואדנותי, והוא חסר זקן לחיים — שופנהאואר מושלם.

— תאר לעצמך, להעלות את "עיר השמש" — על־פי קאמפנלה, ברור. לא, לא בקירקס — במֶגרש כדורגל. מופע ספורטיבי המוני. עיר שמש, הבנויה מגופות בריאים וצעירים, בהם — גם הרוח בריאה...

"איזו התלהבות חסרת רחמים" — חשב קארדין בלבו. לפתע חש שפניו שלו כמעט משותקות בעווית־חיוך האומרת 'הן': בסקרנות מרותקת היה עוקב, מן הצד, אחר עצמו. הנה כך, כנראה, עוקבת הנפש אחר גסיסת הגוף.

תיסמונת חריפה ביותר של פיצול־המהות...

— ... על רקע פנורמה רחבה של העתיד. נו, איך זה בעיניך?

— מלהיב, אלכסנדר וויקטורוביץ'.

— בעצם, אני אינני איש מקצוע; ואין זה בסמכותי. אני שוחחתי עם התרבות'ניקים המרכזיים שלנו. הם ממש נדלקו על הרעיון הזה...

ליבנו עפר לרגליכם.

המל"ז:

...הה, עד עמקי לבבי רוגז אני, כשמעי, איך כחוד כארזים, ופאה נכרית פרועה לו על קדקדו, עומד וקורע את הרגש לגזרים, ממש לסחבות, כדי לבקוע את אזני האספסוף, אשר לדוב אינו מסוגל להבין כלום מלבד פנטומימות של הבל, או סתם מהומה...

— נו טוב. לא רע לסיים שיחה לירית זאת בבדיחה שנונה, מה? אני זוכר שאתה מומחה בעניין זה...

— מה זה היה, אלכסנדר וויקטורוביץ'?

— נעבור לעניין. אותנו עניינו מאוד דיעותיך על גרנטולוגיה. עניינים של זִקנה בריאה ופעלתנית, כפי שידוע לך, קשורים במהודק בפסיכולוגיה. לא כן?

"ירא את המוות, הסבא הזה. זאת כל הפסיכולוגיה..."

— זכור לי, שאתה אמרת כי בספר הדתי, התלמוד — את המלה הזאת השמיע סנייז'בסקי בגועל ובפחד כאחת. עניין זה שימח, בסופו של דבר, את קארדין המרחף, בעוד שקארדין המצטמח לתוך הכיסא — היה מרוכז בתשומת לבו:

"מה עוד אמרתי אז, צריך להיזכר..."

— אז בספר הזה כתוב, שאדם, לאחר שעבר את גיל השבעים — חשוב כמת גם אם הוא חי. אני מדייק?

— כן, אלכסנדר וויקטורוביץ'.

ובכן, אנחנו הפרכנו כל זאת. המנהיגים שלנו, שעברו גיל זה — שלגביו מפחידים אותנו התלמודיסטים וחמורים נושאי ספרים אחרים — מנהיגים בבטחה ובחכמה את מדינתנו, שהיא, כפי שאתה הרי יודע, המעצמה המובילה בעולם. מעניינות גם המחשבות המנוסחות על ידך בעניין האחר — כיצד לגדל ולהצמיח נוער אמיץ ובריא, בגוף ובנפש...

"האם יכול להיות שרשמו אז את כל הקישקוש שלי?"

— בעניין הנוער, אחר כך. כל העתיד לפניו. אני צודק? עכשיו על הפרק — הזִקנה. סנייז'בסקי פתח אחת ממגירות השולחן ושלף משם ספר מוכר. — העברנו אותו לוועדת מומחים. פסיכולוגים ופסיכיאטרים יפרקו את הקאמפאנלי הזה, ואת "עיר השמש" שלו, אבן אבן... הוא איננו עד כדי כך אוטופי.

"הנה, אדם התאבד בטביעה[6]" — בעליזות וללא רחמים, היה קארדין־המרחף מהרהר בקארדין הנשען בכבדות על גב מושב התיאטרון, ומנסה לנצל שהייה קלה על הבמה: השחקנים שהגיעו לאלסינור, היו מתכוננים להצגה. חמלניצקי — רזה וארוך־שיער, ופניו מולבנות — משחק את השחקן הראשון. הוא משמיע את המונולוג שהמלט הכין...

— נכון, כל הפטפוט האסטרולוגי הזה, — סנייז'בסקי פתח פתאום בנסיונות למציאת משקפיו — הנה, שנייה אחת, לא... זהו, הנה: "... מקפידים אנו מאד, שבפינה לא יתגלו כוכבי־לכת עויינים, משום שהם מדביקים, מכל הבחינות — במצב של ריבוע ומאספקטים מקבילים שונים — את כל הפינות בהן תלוי שורש כוח־החיים, במשולב עם תִזמור כוחות־היקום הבין־גלאקטיים." ובכן, מה אתה אומר? אנחנו, מדרך הטבע ובמובן המדעי, דוחים את הקשקוש האסטרולוגי הזה; כי, כפי שאני ואתה מבינים, שורש כוח־החיים נעוץ בהישגים שלנו — שבאו לנו הודות לחינוך הקומוניסטי, בכל המובנים, וגם, ובנוסף לכך, הודות למלחמת־המעמדות — נגד מגמות עויינות המתנכלות להומניזם הלוחם, ולתפקידיה החוקיים של מפלגתנו... ואישית אני...

"אלי שלי, הבידבור הקומוניסטי דוחה עוד יותר מזה האסטרולוגי. שם ישנם, לפחות, כוכבים..." — על כך חשבו, בו־זמנית, שני הקארדינים.

הנפש מן השחקים, מביטה על הגופה השטוחה, המתה; שם בעולם החיים, הנאספים והמקוננים — מסביב לגופה. ולפתע, עד כדי צמרמורת — תחושת ההיפוך: הנפש מגבהי השחקים, מביטה על הגוף החי, עדיין, בעולם המתים. המצטופפים סביבו תאווים לחטוף אותו, ולשם הסוואה, ממלמלים דברים בלתי מובנים...

— שים לב, במובן הפסיכולוגי, כמו שאומרים, זה מקרה יחיד במינו בהיסטוריה, כאשר עם השנים, המנהיגות נעשית יותר ויותר בשלה...

"איזה הבל־הבלים חסר תקנה... דיבור ריק מתוכן, סימפטום של טמטום המוני..."

ההצגה מתחילה. פנטומימה. המלט אינו מסיר את עיניו מן המלך.

חלילים מנגנים.

מדהימה היא מנגינת־העץ המיסטית, החד־גונית. קשות מנשוא הן תחושות הצער ויראת האסון הקרב.

— ובכן, יום רביעי היום — אמר סנייז'בסקי, בעודו מסיר את משקפיו ומשפשף באצבעותיו את בסיס האף, — החל מהשבוע הקרוב אתה מתחיל. בית הבראה, או מרפאה, אם תִרצה... אה... "זִקנה בחום השמש". נשמע לא רע, מה?... כן, באזור בארביחי. ביום שני יבואו לקחת אותך.

— סליחה, אלכסנדר וויקטורוביץ'. אני בעצמי חייב להעביר הכל לרופא הראשי?..

— כבר יעבירו לו הכל. אגב, אשתך רופאה, שני ילדים ממינים שונים?

— כן, כללית...

תנאי חיים דחוקים קימעה, נחשוב. נחשוב.

המלך:

ומה שם המחזה?

המלט:

"מלכדת־העכברים". אך על דרך מה? על דרך ההשאלה.
יסופר בו מעשה־רצח, שהיה בוינה; שם הדוכס גונזגו,
ושם אשתו בפטיסטה; עוד מעט ותראו; מעשה־נבלה הוא;
אך אין בכך כלום. בהוד מלכותו ובנו, שנקיי כפיים אנחנו,
אין הדבר נוגע. הסוס המצורע יבעט נא ברגליו, בעור
בשרינו אין נגע.
(ניכנס לוקיינוס)
זה האיש לוקיינוס שמו, והוא בן־אחיו של המלך.

אופליה:

כמקהלה במחזה אתה, הנסיך.

— שם, התגבשו לא רע. להקות זמר עממי בבית־ההבראה — על רמה. אהיה ברור יותר בדבריי: זוהי מִרפאה. יכניסו אותך, שם, לעניינים. ישנו חומר על מאריכי חיים באבחזיה. צריך לעבוד קצת. יהיה, כך אני מקווה, מה לדווח למנהיגות... "איך ששופנהאואר נפל..."

— כן, אל תשכח לסמן את תעודת־המעבר שלך אצל המזכירה; וזכור — פניו של סנייז'בסקי התארכו כצורת כד, ודמו לפני

6) הטביע את עצמו, ברוסית "אוטופיל", משחק מילים עם מילה "אוטופיה"

כלב הנעמד במצב 'היכון', לקראת זינוק, רועד ומיילל חסר סבלנות לבצע את פקודת אדוניו — אנחנו נתמוך, במלוא הכוח, במהלך כזה של תשומת־לב לבעיות הזִקנה...

"זִקנה בשלה, זִקנה בשלה... היי קארדין..." השניים — הן זה המרחף, והן היושב — תקעו כף איש לדעהו... כשאני שיכור, יחסית, אני כן באופן מוחלט, עד הסוף. והדי לכם הקלישאה המבורברת, המצויינת, המשכנעת והסופית — "זִקנה בשלה"... ועוד איך. בפעם הראשונה והאחרונה, כך נִדמה, ניקלע לחכורת זאבים; שום נסיון של שמירה עצמית, שום התרפסות אינסטינקטיבית. דהירה חלסטאקובית עליזה אחת; אבל, מסתבר, שזוהי תמיסת פיצוץ מסוכנת, של כל הרכילויות הגרנטולוגיות, עם נופך דרגשי שלמה, קטעי תלמוד, ואִמרות כנף בעברית עתיקה — מתוך לקסיקון העיירה של רבי פרוז'נסקי.

הייתכן, כי תמיסת התופת הזאת הקהתה, עד כדי כך, את חוש הריח הזאבי שלהם, עד כדי כך שיתקה את יכולת השידול, שלמרות כל השנים שעברו, זה פרץ עכשיו החוצה? או, שמא, מנהיגינו הם עד כדי כך גרועים — זִקני השמש, החשים את ריח המוות? אקדמאי, לכל הרוחות, ואינו מבחין בשקרים הפשוטים, המפריחים בועות־שקר...

"הוא עוד יבסס עליהם את התורה הנכונה ביותר". וכי למה לא? — הם מפיצים את קישקוש הזקנים של המזכ"ל, כאילו היו האורים והתומים של הספרות והמנהיגות למעשה...

ורק אני, היחיד, אשר יהיה שותף לסוד. ורק אני, היחיד, אדע, שעיקרי ה"מדע" הזה — מבוססים על השקר הבלתי מאופק שלי...

המלט:

החל מלאכתך,

רוצח; פגע רע, חדל מעוויותיך הארורות והחל:

לוקיינוס:

היד קשה, הרוח איתנה, הסם חזק...

אופליה:

המלך קם!

המלט:

מה? הנבהל מירית סרק?

המלכה:

מה לך, המלך?

פולוניוס:

הפסיקו את ההצגה!

המלך:

הבו לי אור! — הלאה מפה!

כולם:

אורות! אורות! אורות!

ובחשכה: *המסך — לבה של צמר* הקוברת־כל מתחתיה — תלוי בגובה כל מרחב הבמה, על מִתקן מתכתי הנע על ציר, ומאפשר לגל המסך ליפול לכל הכיוונים.

המסך — צמר, צמר: הקובר עמודי חול מסוערים במידבר חסר תיקווה; חול עד צוואר; רק הראש עדיין על פני השטח.

המסך — קיר, שברגעים הטובים שבמערכה — נסוג, והמוות — את מקומו ממלא — על פני כמחצית הבמה, לשהיית מנוחה קצרה. זמן החיים המרכזי, עומד נסמך אל האולם, לעומק חסר־קרקעית של עיניים ריקניות ואדישות; ולגיבור לא נותר לחיות, אלא, על סרגל צר, כמו להב.

המסך מתחיל לנוע לאור לפידים, בין הפמליה הממהרת בעקבות המלך, ובין המִשמר הרץ לפניו. המסך מתחיל לנוע על ציר: *זו תנועת הגודל* ברגעים של פחד־אימים, של אין־מִפלט. ובכל מקרה, אתה נתקל בחומה: או שאתה נע במרחב הסוגר עליך, או שהגורל הוא זה שנע סביב ציר, ומצמיד אותך בכוח אל הקיר האחרון.

ומשרת קטן, אומלל — אחוז בפאניקה הכללית — מתרוצץ עם פיקוס ביד, ומנתר בפחד לקראת המלך; ואולם, גורלו כבר הוכרע: הוא נלכד בידי המשמר.

האם אינך דומה לו?

עד לאיזו דרגה צריך לרדת ולאבד את תחושת ההישרדות העצמית, כדי להיהפך, בלי לשים לב, לתעלול של הסחת־דעת, על רקע מראות הבוקר של הכיכר הישנה? — כאותו הפיקוס שבחבית, על שתי רגליים — מבלי לחוש, שהדונג שעל אצבעותיך נזל מתוך המקטורן שלך, אותו לבשת לרגל ביקור בפורזדור השררה.

איך היית משוכנע בכך שהפיקוס יודע היכן להיעצר, היכן *להידחף*, לאן *לפנות?* איך זה שלא השגחת, במבוכתך, בחומות המסתובבות והדורסות, בתוך ההתקפה הבלתי צפויה, אם כי קצרה, של נחמדות מנומסת?

המסך — במשך כל החיים הנצמדים אליך — בִטנתו הנסתרת של העולם, חושפת שיניה כלפיך.

המסך — אריג כבד, שמאחוריו — וכאילו *בתוכו* — תמיד ישנם מאזינים־בסתר, מצותתים ומציצנים למיניהם; רק תביט, הם אפילו לא משתדלים להסתתר, או לבטל חלק מן הקישוטים; ומבינות לחוטים ולתפרים — בולטות אוזניים ואצבעות; וצלליותיהם — משתקפות, מתנועעות ומוקרנות, מבעד לאריג החיים הלוחץ סביב, עד חידלון; אותו אריג, אשר בסופו של דבר, תמיד מסובב את פולוניוס — המסתתר מאחורי השטיחים, הווילונות, המסכים והקירות — לעבר להב חרבו של המלט.

המסך — אריג רקוב נושא מוות של מי־האפסיים האנושי, הריקני והנִבזי, השואב אל תוך קוריו, בזה אחר זה, — את אופליה, את פולוניוס, את ליארטס, את המלך, המלכה, ואת המלט...

בהמשך — הדממה.

רק — *המסך*. מעל ריקנות אי־הקיום המתקרר כבר, הוא ממשיך *לחיות במותו* — על הגרירה הצִמרית הכבדה שלו; על חריקת הצירים והמיפרקים המתכתיים שלו — והוא זוחל לאורך ולרוחב הבמה הריקה מאדם.

בדממה המתמשכת הם משתחווים — המלט־וויסוצקי; פולוניוס־סְמֶכוב; גרטרוד־דיימידובה...

.9

יוצאים מן התיאטרון. לנה משוחחת עם גרמאניץ'.

— לגמרי ברור, זאת אומרת, אתה מספק להם את גולגלתו של יוריק, והם נותנים לך — כרטיסים לתיאטרון; תודה, גרמאניץ', מקֶרֶב חדר־המתים שלך.

— בזמן שהיינו צעירים ותמימים, כמו שאומרים, אני, לידיעתך, תפסתי את עצמי לא פעם, רואה בגוף חי — איברים מתים, ממוספרים לשרירים ועצמות.

— ייעוד־חיים עוד מחלב־אם — אמר קארדין.

— אצלך, עימוצ'קה — הרגל יהודי מובהק, לקחת הכל כל־כך ללב — אמרה לנה — ראית, גרמאניץ', איך נפלו פניו? ממש נבהלתי.

— וכאשר הייתי קורא ספר, או רואה סרט על רוצח ההולך לבצע את מזימתו — היתה מענה אותי הסקרנות: כיצד, שם, הקורבן, מתנועע, מזיז איבריו ונושם, מבלי שיחשוד במשהו

— אמר גרמאניץ'.

— אני חושב, שבתוך תוכך הלך לאיבוד קרימינאל גדול — אמר קארדין.

— מה לעשות? מישהו מהגדולים, כך נדמה לי, כבר אמר פעם: כל רוצח הוא, קצת אנאטום...

— מאין היהירות הזאת, חביבי? — אמר קארדין.

מעודו לא דמו כל כך עיני חברו, הבולטות במיקצת, לפני מת מזוגגות.

בכיכר טאגאנקה — שהלכה והתרוקנה במהירות מחובבי התיאטרון — שררה אפלה סמיכה ואיתנה כמו בתוך ערימת בולי עץ סדורים, רבדים רבדים. אי פה, אי שם, מרצדים עוד הבזקי אש המשתקפים מתחת לדודי[7] הענק; ואולי, אין זו אלא הרוח המרפרפת מעל העצים העומדים ללא ניע.

היה נהיר ובהיר, כבמו מעבר להרי־החיים. ברור: משהו קרה לו לאחר ההצגה; משהו מחניק, חייתי; ולא רק בו, אלא גם בסובב אותו. ואין שיבה לחיי הפרפר הקודמים.

— אפשר לקבל אש...

מישהו מן העוברים היפנה כלפי גרמאניץ' גפרור דולק, כאילו החליט להצית פני אדם, בחומר נוח להתלקח. כתוצאה מן התנועה הבלתי צפויה, ניתקף קארדין בהתקף של קוצר־נשימה.

שיעולו של קארדין נימשך זמן רב. ■

7) דוד ענק — טאגאן ברוסית. מכאן שמו של התיאטרון — טאגאנקה.

ריבה רובין

מאנגלית: גיורא לשם

על קרח

כַּאֲשֶׁר הַשָּׁמַיִם הָיוּ כְּמוֹ הַקְּרוּם
הָרַךְ וְהַלָּבָן עַל עֵינַיִם יְשִׁישׁוֹת,
שָׁעָה אַחַת לְאַחַר הִסְתַּלְּקוּת הַחֲשֵׁכָה,
רִשְׁמִית, יוֹם,
הֵם הִנִּיחוּ אֶת הַזָּקֵן
עַל הַקֶּרַח, צְלוּחִית,
פַּת לֶחֶם פְּרִיכָה לְצִדּוֹ —
לְמַעַן עַצְמָם, מִתְקַשִּׁים
לִרְאוֹת עַצְמָם מַנִּיחִים אוֹתוֹ
חָסֵר כֹּל —
אֲפִלּוּ תַּכְרִיכִים חַמִּים, הַמַּמְזֵרִים,
הִתְיַפֵּחַ.

כַּאֲשֶׁר הַקֶּרַח נִהְיָה כְּסִיבִים
בְּעַצְמוֹת חֲלוּלוֹת,
כְּשִׁיּוֹם נָגַע בְּצָהֳרַיִם,

אֲרוּחַת צָהֳרַיִם, לְמַעַן הַדִּיּוּק,
הֵחֵל הַזָּקֵן לְנַהֵם
אֶל הַשָּׁמַיִם, פִּיו
מֵקֶרֶם בְּפֵרוּרִים שֶׁל שֶׁלֶג וּכְחוֹל —
מְפַזֵּם אֶל הַשָּׁמַיִם,
וּלְאֵלֶּה שֶׁרָאָה מְדַשְּׁדְּשִׁים בַּעֲנָנִים
גַּלְמוּדִים לְמַדַּי —
הוּא הִזְעִיק רַעַם, נָקָם,
מָוֶת חָם.

קינה לאבי
הסתלקותו של ג'ינג'י

אֲנִי זוֹכֶרֶת כְּשֶׁג'ינְג'י־עָשׁ אָכַל אֲנָצ'וֹבִים
עַל לַחְמָנִיּוֹת טְרִיּוֹת בְּחֶמְאָה, הַשֶּׁמֶן מָרוּחַ עַל סַנְטֵרוֹ.

סוֹבֵל חֲרָדָה אֵינְסוֹפִית מִפְּנֵי הַחֹשֶׁךְ
שֶׁגַּם זְלִילוֹת מְרֻבּוֹת לֹא שִׁכְּכוּ

וְזַעֲמוֹ גָּוַן קַל מוּגָז כְּחַלְחָל
מִסָּבִיב לַפָּנִים וּמְחֻדָּד בַּמָּקוֹם שֶׁסַּמְּנוּ עֵינֵי הַסְּוָאָה —

מַדּוּעַ תָּעִיק כָּל־כָּךְ הָעֲרָגָה הַמַּכְתֶּמֶת הַזּוֹ, עָלַי
שֶׁלֹּא יָכֹלְתִּי מֵעוֹדִי לִהְיוֹת מָאוֹר שֶׁבּוֹ אֶת עַצְמוֹ שָׁרַף.

לַעַג לָרֵשׁ, מַדּוּעַ אָחוּשׁ עַכְשָׁיו שֶׁהוּא שָׁב,
לֹא לְהַצִּיק לִי כִּי אִם לְנַחֲמֵנִי, שֶׁסּוֹף סוֹף מָצָא מְנוּחָה?

עָרַסְתִּי אוֹתוֹ עַל יָדַי וְהִנְעַמְתִּי לוֹ תִּישַׁן יֶלֶד
בִּישִׁיבָה עַל מוֹתוֹ שֶׁבָּעָה לְיַד עֵרוּיִים, מוֹנִיטוֹרִים וְלֹבֶן
סְדִינִים כָּאוֹר שֶׁמִּשְׁכוֹ כִּכְלוֹת אֶל הַהִתְלַקְּחוּת הַסּוֹפִית
וַעֲטָפוֹ בְּקִבְרוֹ כְּשֶׁשּׁוּב לֹא הָיִיתִי

ריבה רובין, משוררת, מתרגמת, מורה. עלתה לארץ מדרום אפריקה בשנת 1963. בשנים 1984־1992 כיהנה כיו"ר אגודת הסופרים כותבי אנגלית.
ספריה:
"קוטלי המשוררים", "51 POEMS", "אוושות של אש".
פרסים ספרותיים:
פרס יו"ר הסוכנות היהודית לסופרים בשפות זרות.
פרס פאן דרום אפריקה.
חברה בפאן ישראל.
רובין השתתפה באנתולוגיות לשירה ובמוספים ספרותיים בארץ, באנגליה, דרום אפריקה, הודו, ארה"ב, ניו־זילנד וקנדה.
בקרוב יראה אור ספר שירים ומבחר שירים בתרגום.

מרשה פומרנץ

מאנגלית: אריה זקס

לוסי רצה

הֲכִי פָּחוֹת לוּסִי יָדְעָה
לָמָּה הָעֵצִים רָצִים
בְּדִיּוּק בַּזְּמַן שֶׁהִיא רָצָה, וְאָז

לִפְגֹּשׁ אוֹתָהּ בְּמָקוֹם שֶׁהִיא לֹא.
אֲבָנִים מְזַנְּקוֹת לִפְגֹּשׁ
רַגְלֵי יְעֵלוֹת?

לוּסִי, עַל מַדַּף צוּק,
צִלְצְלָה נְבוּכָה. כָּל יוֹם
הָאָרֶץ הִתְפַּצְּלָה, דִּמְמָה,

לְשַׁלֵּחַ אֶת הַשֶּׁמֶשׁ. כָּל יוֹם
חֹשֶׁךְ מָצַץ אוֹתָהּ חֲזָרָה דֶּרֶךְ יָם.
הַאִם מִשֶּׁהוּ פַּעַם נוֹלַד

לְקַבֵּעַ? לִלְחֹץ הַחוּצָה שֶׁמֶשׁ הַפַּכְפָּכָה
הָיְתָה טִרְחָה מְסַחְרֶרֶת.
לוּסִי נִשְׁעֲנָה מֵעֵבֶר לַסָּף.

הָאָרֶץ נִרְאֵתָה לֹא פְּחוּתָה.
הַאִם הִיא תַּעֲמֹד בַּקְּרִיעָה,
תִּהְיֶה צִנּוֹר דְּחִיפוּת אֵינְסוֹפִי שֶׁדַּרְכּוֹ

עוֹלָם טוֹוֶה מֵעוֹרְקִים עֲלִים?
הַאִם תִּפְגֹּשׁ אֶת עַצְמָהּ, רָצָה,
בְּמָקוֹם שֶׁהִיא נִמְצֵאת בּוֹ? הָאֲבָנִים זִנְּקוּ.

לוסי. האור

אֲשֶׁר בָּא בִּגְנִיחוֹת קְצָרוֹת.
קָשׁוּר לְמֶזֶג הָאֲוִיר
וְעֶדְרֵי בַּר אֲחֵרִים.

הוּא הָפַךְ אֶת הָאָבוּד
לְרַק חָסֵר.
בֹּקֶר אֶחָד צְלִילִים פָּרְחוּ עַל עֵצִים,

חֹשֶׁךְ נָפַל מִשָּׁמַיִם,
מַחֲלִיק עַל כְּנָפַיִם,
נִסְפָּג בָּאֲדָמָה.

אֶצְבְּעוֹת לוּסִי שֶׁחָקוּ אֶת הָאוֹר,
נִתְקְלוּ בְּמַשֶּׁהוּ לְצִדָּהּ
יוֹתֵר דְּמוּי־לוּסִי מֵרֹב

הַדְּבָרִים שֶׁהֵרִיחָה.
אוֹר חִמֵּם אֶת צִוָּארוֹ.
בְּתוֹךְ הָעוֹר, מַשֶּׁהוּ כָּחֹל

זִנֵּק. זִנֵּק. כְּמוֹ מֶזֶג אֲוִיר.
לוּסִי חָקְרָה אוֹתוֹ בִּשְׂפָתֶיהָ,
הִתִּירָה אֶת שִׁנֶּיהָ ו־

לֹא נָשְׁכָה.
לוּסִי גִּלְּתָה אֶת הַחִיּוּךְ.
הוּא הָיָה מָלוּחַ.

הסופר הישראלי הכותב ברומנית

אני כותב בשפה הרומנית; ברוב המסות שלי אני מתייחס לסופרים, משוררים, מבקרים והוגי־דעת רומנים — ועל־ידי־כך מוגבלת באופן דרסטי גישתי אל הקורא הישראלי: לו — כמו לקורא הצרפתי, האמריקאי או הדני — אין שמות כמו בָּקוֹבָּיָה, סָאדוֹבינוּ או קאלינֶסקוּ אומרים, לצערי, דבר וחצי דבר.

אני עוסק עכשיו בכתיבתו של מעין רומאן־חניכה (בילדונגס־רומאן), וכאשר אני מדבר שם על היתקלותי הראשונה באנטישמיות, אני מתאר כיצד אחדים מחבריי לכיתה בבית־הספר העממי הציעו לי לערוך מעין תרגילי היגוי; הם דרשו ממני לבטא מלים מסוימות ברומנית, מתוך תקווה שאבטא אותן בצורה מעוותת, עילגת, כדי שיוכלו להתבדר ולצחוק על חשבוני. אבל, כאשר אני כותב עמודים אלה מתוך צורך נפשי עמוק ובלתי ניתן לכיבוש, אני מודע לכך שטקסט כזה אינו ניתן לתרגום לעברית, שפת המדינה; שעל־ידי־כך אני מונע את עצמי מן הקורא הישראלי; שאני פונה רק אל מספר מצומצם של קוראים, מספר ההולך וקָטֵן, קוראים שנולדו והתחנכו ברומניה. עם היותי אזרח ישראלי, כסופר אני בבחינת שבוי של רומניה, בדומה לכל אלה אשר בחרו בגולה. אלא שאני לא יצאתי לגולה. עוד לפני זמן רב התחלתי להרגיש, שמה שלא אעשה, ברומניה אני אמשיך להיחשב כזר; זר נסבל לעתים, לפעמים תוך טפיחה חסותית על הכתף, אולם זר בלתי־רצוי באופן כלשהו, ולכן תמיד מאוים. לא יכולתי לסבול יותר את המצב הזה של זר. סופרים רבים, אינטלקטואלים רומנים, שהאקלים האנטי־תרבותי שנוצר על־ידי צ׳אושסקוּ גרם להם תחושת חנק, עזבו את רומניה והגלו את עצמם — אל בין זרים.

אולם אני, בעוזבי את רומניה, חזרתי בעצם הביתה, אל קרב בני־עמי. בשובי הביתה לא עלה בדעתי, אף לא לרגע אחד, לנתק את הקשר שלי עם התרבות הרומנית, שלאורה עוצבה אישיותי. אך הייתי נחוש בדעתי למצוא את עצמי מחדש, לרכוש לעצמי את זהותי היהודית, להגשים את עצמי מבחינה רוחנית כיהודי, כדי לא להיות זר בארצי־שלי. הייתי מודע לכך, שֶהֶשְׁתָּלְתִּי מקרקע אחת לאחרת מכילה באופן הכרחי שינוי, שבו נקודת המוצא היא שיבה אל מקורות היהדות, אל התנ״ך בראש ובראשונה.

קראתי וחזרתי וקראתי בו שוב ושוב, שָׁניתי ולמדתי בשקדנות את התנ״ך, שאיננו בבחינת ספר בלבד — אדיר ככל שהוא — אלא ספרייה שלמה, מרוכזת ויסודית; הוא מהווה ספרות שלמה. קראתי ולמדתי את התנ״ך, השתתפתי בחוגים שבועיים שבהם נדון כל פסוק ופסוק, דיונים שבהם השתתפו לא רק אנשי־דת, רבנים מזרמים שונים, אלא גם, יחד עמם — לפעמים תוך פולמוס מכובד עמם — היסטוריונים וארכיאולוגים, פילוסופים ומשפטנים, סופרים ומשוררים, כלכלנים ואישי ציבור, אינטלקטואלים בעלי עיסוקים והשקפות מגוונות, אך תמיד בעלי אופקים רחבים.

כדי להשתלב ברוח היהדות, השתדלתי, ככל שסיגלתי לעצמי את השפה העברית, לגלות את התכונות האופייניות של השפה הזאת, המשקפת מנטליות, רגישות ותפיסת־עולם מסוימת, כלומר, פילוסופיה לאומית. נדהמתי לגלות, למשל, שבעברית, שפה כה מגוּוָנת, פוֹעֵל אחד המתייחס למונח ״הכרח,״ יכול להינטות בארבע צורות שונות של ציווי, כדי לציין דרגות שונות של צורך ספציפי; הופתעתי לגלות שמלה אחת — ״דבר״ — מציינת שלוש משמעויות שונות, כגון ״מלה״, ״חפץ״, ״מעשה״. הסקתי מכך שבתודעתו של האדם החושב בשפה זו, ההבחנה בין חומר ורוח, בין קודש לחול מטושטשת, כאשר המלה עצמה היא גם עצם ממשי, ואילו כל עצם חומרי, יש בו גם מימד רוחני. ועוד, למדתי שדובר העברית יוצר יחס הדוק בין רעיון התשובה לשאלה, לבין רעיון החזרה בתשובה, בעצם השימוש במלה ״תשובה״, והגעתי למסקנה שליהודים היתה עוד בימים קדומים הדעה, הרווחת רק עתה, בימינו, שתקשורת מושלמת איננה בעצם אפשרית. הפתיעה אותי גם פתיחות חשיבותו של תחליף־הפועל ״יֵשׁ״ בעברית, שבשפות רבות מהווה פועל־עזר, המשמש ליצירת זמנים מורכבים והוא בעל חשיבות רבה בדקדוקן של שפות אלה.

תכונה לינגוויסטית זו של העברית מציינת תפיסה, שבה האידיאה של בעלות היא יחסית, כפי שהדבר בא לביטוי בקביעת שנת השמיטה או ציוויי התנ״ך בעניין זכותו המוגבלת של המַלווה, לגבי המשכון שהפקיד בידו הלווֶה: ״כי תֵשֶׁה לרעך משאת־מאומה [...] ואם איש עני הוא, לא תשכב בעבוטו. השב תשיב לו את העבוט בבוא השמש ושכב בשלמתו״ (דברים כ״ד, י׳־י״ג).

יש בעברית שורה שלמה של ביטויים בעלי יופי רב, נושאי אמיתות עמוקות, מרוכזים ביותר, יחודיים, כלומר בלתי־ניתנים לתרגום, כמו ״חוכמת־לב״ למשל, המדברים בשפה הבנויה על־פי ראייה כוללנית, מושלמת, סינתטית ודיאלקטית של העולם, שפה הראויה באמת לשירה נשגבה. ואילו העובדה שמלה אחת, ״בעל״, מיוחסות לה משמעויות סותרות־לכאורה (כמו גבר נשוי, רגיל, מצד אחד, אך גם אדון), דיברה אליי יותר מאשר מסה מלומדת שלמה על מעמדו של היחיד בחברה היהודית, שהינו, שצריך להיות — אדם חופשי, שליט בגורלו, המתאר דמות של אידיאל מוסרי נאצל.

אין אלה הדרכים היחידות שבהן ניסיתי להשתלב בתוך הרוחניות היהודית. אולם אין טעם להרחיב כאן את הדיבור על תהליך מורכב וקשה זה של מציאת זהותי המחודשת. יש לי הרגשה, שגם כך ניצלתי לרעה את סבלנותו של קוראי. הרשיתי זאת לעצמי רק כדי שיובן, שבשובי הביתה, לא חיפשתי לי רק מקום־מקלט לעת צרה, אלא לקחתי על עצמי התחייבות ליהפך לישראלי במובן המלא ביותר של המלה. להיות ישראלי בתור אזרח המדינה וישראלי בתור סופר. אין זאת אומרת שוויתרתי על עיסוקיי הקודמים. אלא שהתחלתי להסתכל על הבעיות מפרספקטיבה אחרת; בחנתי את התופעות מנקודת־מבט יהודית בראש־וראשונה. לכן, בדיוני בקראג׳יאלה[1] העליתי את הרעיון שסיפורו ״אבוקה של פסחא״[2] הוא תגובה — מכוונת או לא, אין זה מעניינו כאן — ליצירה האנטישמית של ואסילה אלכסנדרי (1821-1890), ״עלוקות הכפר״. יש לי הסיפוק לציין שהייתי הראשון, שאמר, במסה בשם ״המיתוס של היהודי הפחדן״, כי ״לייבה זיבל איננו — כפי שסברו בטעות חוקרי ספרות רומנים — מוג־לב. הוא רק רואה נכוחה. כל תחושותיו המוקדמות, שנראות כהזיות של מוח חולני, מתממשות, מפני שאינן עניין של תחושות בעלמא, אלא מסקנות הגיוניות של מוח צלול, מבוססות על הכרה של מציאויות חברתיות ופסיכולוגיות. לא מפחד — כפי שמקובל לחשוב ולהאמין — משתגע לייבה זיבל, אלא מפני ש — אפילו תוך־כדי הגנה עצמית — הוא ביצע מעשה של אלימות; והאלימות מאוסה על היהודי; יהודי שמבצע מעשה אלימות רואה את עצמו כפוגם בערכו כיהודי, ונעשה דומה, במידה מסוימת, לאויבו הבא להורגו. בהיזקקו לאלימות, זיבל מאבד את אישיותו הקודמת ונעשה אדם אחר״.

בדברי על השפעת המחזה ״מנשה״ של רוֹנֶטי רומאן[3] (1847-1908) על הסופרים שבאו בעקבותיו, השתדלתי להבחין בין רחבותה ועומקה של השפעה זו. כאשר התייחסתי לרחבותה של השפעה זו, התכוונתי לסופרים שמבחינות מסוימות הם בעלי ערך, אך בנסיבות אחרות אינם אלא אפיגונים פשוטים של המחזאי הגדול. ברור — טענתי — שיאנקה, גיבורו של ויקטור יון פופה[4], הוא העתק

חיוור ולא מוצלח של דמותו מלאת הצבע והתנועה של המתווך הפיטורסקי זליג שור, המתואר בידי רונטי רומאן.

על השפעתו המעמיקה של יוצר על הבאים אחריו מותר לנו לדבר רק במקרה שהשפעה זו חלה על יוצר מקורי, אישיות חזקה, אשר יצר יצירות מקוריות ובעלות ערך בלתי מעורער. למשל, השפעה כזאת היתה ל"מנשה" לגבי סופר מעולה, בעל ערך יוצא מן הכלל, מיכאיל סאדוֹביאנו[1] (1880-1961).

מתוך העיסוק הבלתי נלאה, המאפיין את יצירתו (עניין נישואי התערובת בין מעמדות חברתיים שונים חוזר שוב ושוב ביצירתו), מעלה סאדוביאנו, בנובלה המעולה "חיה סאניס", את הבעיה שהועלתה ב"מנשה". הוא מטפל בה מנקודת־מבטו, שבעצם, באופן בסיסי, אינה שונה — ודבר זה חשוב ביותר — מהדרך האוהדת שבה יצר המחזאי את דמותו של מנשה הזקן. סאדוביאנו מטפל בה מן הפרספקטיבה שלו, באמצעים אופיינים לאמנותו שלו. הללו, כמובן, שונים מאלה של רונטי רומאן, אך הוא מגיע לאותן מסקנות. עם זאת, ישנו הבדל אחד, בעל חשיבות מרובה — בין היֶתר מפני שהוא סותר את הקביעה של קאלינסקו [חוקר ספרות] ש"חוסר תיזה" הוא "היתרון העיקרי של המחזה": הפרוזאיקון הגדול — בניגוד למחזאי — איננו משאיר את הרושם המוטעה, שהוא מעניק לקורא (לצופה) את החופש לבחור בין שני פתרונות, אלא הוא עצמו מוציא את המסקנה המתחייבת: המרת הדת (של היהודי) היא בלתי אפשרית, העלילה חייבת להסתיים באופן בלתי־נמנע, בטרגדיה. בדרמה של רומאן, מנשה הוא זה שמת; ואילו בנובלה של סאדוביאנו מתה הגיבורה הייצרית, חיה, בת־דמותה של לאה, גיבורת המחזה של רונטי רומאן, כאילו כדי להגשים את נבואתו של החכם הזקן מנשה. באופן זה, הנובלה "חיה סאניס" מהווה אפילוג אֶפי, היחיד האפשרי מבחינה לוגית, של הדראמה "מנשה". הזקן מת — אומר לנו סאדוביאנו — לא מפני שנתערערו הערכים שהיוו את משמעות קיומו, אלא מפני שראה — ברגע שכולם הוכו בסנוורים, את הטרגדיה הבלתי־נמנעת, שקורבנה אמורה היה להיות נכדתו היפהפיה.

מבלי לוותר — כפי שהראיתי — על עיסוקיי הקודמים, התעניינותי מסיטה את עצמה מבחינת סדר העדיפויות, לכיוונים אחרים. אני מתכוון, לפני הכל, להיאבק בשורה של משפטים קדומים, בעלי שורשים אנטישמיים, שהשפיעו במידה מסוימת גם על כמה וכמה יהודים. גם זו היא צורה מסוימת של מציאת עצמי באופן אמיתי, להתחבר לשורשים, לעלות בדרגת ההכרה היהודית שלי. לכן כתבתי את המסה בשם "המיתוס של היהודי הפחדן" והוכחתי בין היתר, שתופעת "התסביך היהודי" ניתנת להסבר רק על־ידי הבנת חוסר שיווי־המשקל שבין ההשתייכות הלאומית מצד אחד, לבין התפישה הרוחנית, כלומר האתוס הנובע מהשתייכות זו, שממנה סובלים יהודים מסוימים בגלות — מצד שני; שיווי־משקל זה יכול להתאזן שוב, ואז, את מקומם של תסביכים בלתי־מוצדקים תתפוס הכרת הערך העצמי היהודי, וכן האחריות הנובעת מכך.

אני עוסק גם בבחינת הספרות הנכתבת בידי יהודים, ללא הבדל באיזו שפה הם התבטאו. בעניין זה כתבתי מסה בשם "איסאק באבל או מצבו של האינטלקטואל היהודי במהפכה"; אני עוסק במחקרים דומים ביצירותיהם של בשביס־זינגר, של המשוררים איציק מאנגר ויעקב פרידמן. אני מקווה לאסוף חומר דוקומנטרי הנחוץ לי לכתיבת מסה שמעסיקה אותי זה זמן רב, ואשר תישא את השם "הרעב והספר — הגיבורים הראשיים בספרות היהודית".

עיסוק אחר שלי הוא חקירת השפעתו של התנ"ך על הספרות הרומנית וקביעת יחסם של סופריה הגדולים לרוח היהדות. בעניין זה כבר יש בידי מחקר מוכן לדפוס, בשם "יוג'ן יונסקו ורוח היהדות". למרות שאינני עוסק בספרות העברית ואני כותב רומנית, אני — באופן פראדוכסאלי — סופר ישראלי.

בזמן מלחמת העולם השניה הזדהיתי עם שירתם של יון קראיון וג'או דומיטרסקו האנטי־פאשיסטים. כיום אני מזדהה עם שירתו של יהודה עמיחי, השר, בין היתר, את תהילת עיר הנצח, ירושלים. ■

1. יון לוקה קאראג'יאלה, (1852-1912), מחזאי, מספר, משורר ופובליציסט נודע.
2. גיבור הסיפור, היהודי לייבה זיבל, מאוים על־ידי פועל שלו, שיבוא בחג הפסחא להרוג אותו. כאשר הגוי מנסה לפתוח את הדלת המובחרת של בית היהודי, שורף לייבה זיבל את ידו של הגוי — ודעתו נטרפת עליו. הסיפור כתוב מתוך אמפטיה והבנה ליהודי הנרדף. תורגם לעברית בידי יעקב רבי המנוח.
3. יהודי. מחזאי ומשורר רומני. המחזה "מנשה" מציג קונפליקט בין שלושה דורות של יהודים מצד אחד, ובין יהודים ונוצרים — מצד שני. לאה, נכדתו של מנשה הזקן, מאוהבת בבחור רומני, גוי. המחזה הוכר כאחד המעולים במחזאות הרומנית.
4. מספר רומני.
5. הפרוזאיקון הגדול ביותר של הספרות הרומנית. ביצירותיו מופיעות דמויות רבות של יהודים, מעוצבות מתוך סימפטיה ויחס חיובי ואוהד.

בינם הלר

מיידיש: יעקב בסר

לפנות ערב

רֵעַי אֵינָם —
וּלְאָן הָלְכָה אַהֲבָתִי לָהֶם?
הִיא נָעָה וְנָדָה כְּמוֹ עָנָן לָבָן
בְּשָׁמֵי אָבִיב זָרִים.

אֵינִי יָכוֹל עוֹד לְעַוֵּר אֶת הָעֵינַיִם
בְּחִפּוּשַׂי אַחַר הַחֲרוּזִים.
אֲנִי נִכְנָס אֶל תּוֹךְ הָעֶרֶב,
הוּא בֵּיתִי.
הַצְּלָלִים לוֹעֲסִים אֶת הַשֶּׁקֶט:
לְהַזְכִּיר הֵם רוֹצִים
בְּאֵיזוֹ הַתְחָלָה, בְּזֶמֶר.

לִפְנוֹת עֶרֶב.
הוֹלֶכֶת וְנַעֲלֶמֶת הַבְּטִיחוּת
בְּלַחוּת חוֹלִית.

■

הַאִם נוֹתַר לִי זְמַן מַסְפִּיק,
כְּדֵי שֶׁאֲתַקֵּן אֶת הָרָצוּי?
נְחוּצִים לִי נְעוּרִים חֲדָשִׁים
וְשָׂפָה חֲדָשָׁה,
וְגַם מַצַּב־רוּחַ
לַחֲזוֹר וְלִפְגֹּשׁ
אֶת הַבִּלְתִּי־צָפוּי.

הַאִם עָלַי לְתַקֵּן אֶת הַטָּעוּן תִּקּוּן, הַאִם אֲנִי רָאוּי?

נָחוּץ שֶׁמֵּחָדָשׁ
יַגְבִּיהוּנִי כְּדֵי שֶׁאָשׁוּב לְצַמֵּחַ —
נְחוּצוֹת לִי הַמַּהֲלוּמוֹת הָאֵיתָנוֹת, הַיְשִׁירוֹת
שֶׁל מִקְצָב, לֵב וֶאֱמוּנָה.

כמה זמן יארך האחר־כך?

בְּכֹל מָקוֹם
הָיְתָה הַהֶכֵּרוּת הָרִאשׁוֹנָה שֶׁלִּי
עִם הָרוּחַ.

כַּמָּה נוֹתַר לִי עוֹד לָלֶכֶת,
וּלְאָן מוֹלִיכָה הַדֶּרֶךְ?
כַּמָּה פְּעָמִים עוֹד אֶרְאֶה אֶת הָאָרֶץ
הוֹפֶכֶת — צָהֹב וְיָרֹק?

בינם הלר, מבכירי המשוררים היידיים בפולין שלאחר מלחמת העולם השנייה, מ־1957 בארץ. פרסם שירי ארוכה של קבצי שירה. ממשתתפיו הקבועים של הריבעון שבעריכת אברהם סוצקבר "די גאלדענא קייל".

הבאר המכושפת

• סיפורת

מתוך "בני באוניברסיטה".

מצטפא מראר נולד בכפר ג'לג'וליה בשנת 1930. הוא סיים את בית־הספר היסודי בקלקיליה בשנת 1943. מראר היה עובד אדמה וכן עבד במחנות הצבא הבריטי. נפצע במלחמת 1948 ואיבד את רגלו. בשנת 1952 סיים את בית המדרש למורים כיפר. לאחר מכן, עבד כמורה. תוך כדי עבודה למד באוניברסיטה והשיג תואר "בוגר אוניברסיטה" בערבית ובמדעי המדינה, בשנת 1975. בנוסף לעבודתו בהוראה, שימש כעורך בעיתוני נוער וחבר מערכת של מספר כתבי עת ספרותיים.
מראר הושפע מן הסיפורת הרוסית והצרפתית ומסיפורי המורשת הערבית.
הוא פרסם מאות סיפורים, מאמרים בנושאי חברה וסיפורי ילדים בעיתונים ובכתבי עת מקומיים. בשנת 1982 יצא לגימלאות.
כיום הוא מתגורר בכפר הולדתו ג'לג'וליה.

דים.
זה היה התואר המתון ביותר והצנוע ביותר שהודבק לנו. אולם, בימי מסיק הזיתים כינוי זה הצטרף לתארים ולכינויים, שלא שמנו לבנו למשמעות הטמונה בהם, בשל עצמתם הרבה.
הכנופיות שלנו החלו בסיוריהן עם רדת הליל ושבו מהם בשעה מאוחרת. חבריהן מילאו את כיסיהם הקטנים בכמות שהספיקה לקניית ממתקי שקדים וסיגריות זולות שישמשו אותם ימים רבים.
כנופיות אלה, למרות גבורתן הרבה ותחבולותיהן המתוחכמות, שבאמצעותן הצליחו להימלט מן השומרים — איש מחבריהן לא העז להתקרב לבקתה שבין כתליה שכנה "הבאר של אבו־זריק". זאת, למרות שהעמקנו חדור מאות צעדים בתוך היערות, מעבר לבקתה זו.
שער הכוך היה נעול. קירותיו היו עשויים פח, אולם לא היה בהם ולו נקב אחד דרכו ניתן היה לגלות מה מסתתר בתוכו. ואף לו היה נקב כגון זה, הרי לא ניתן היה להבחין במאומה בחושך הצלמוות ששרר שם. מה רבות היו המעשיות שניטוו סביב החידה הנעלמה הזו. הנפוצה שבהן דיברה על נשמותיהם של מאות חיילים תורכיים וגרמנים אשר הושלכו חיים לתוך הבאר העמוקה כשאול. הפלאחים המאחרים לשוב משדותיהם, שומעים עדיין גניחות וקולות קובלנה, העולים ונישאים אל־על כשהם מלווים בקרניים אדומות. רק אלה ששבו מן השדות הצליחו לראות את הקרניים ולשמוע את הקובלנות והגניחות. תושבי הכפר שבתיהם רחוקים מן הבקתה, מרחק של לא יותר ממאה פסיעות, לא שמעו ולא ראו מאומה.
אבותינו ואִמותינו שסיפרו סיפור זה ומאות סיפורים נוספים, לא נכנסו מעולם לכוך ולא ידעו אם יש בתוכה באר עמוקה, כמסופר. אולם, יחד עם זאת, לא עלה על דעתם, ולו פעם, לפקפק באמיתות הדברים שסיפרו להם אבותיהם. קרוב לוודאי, שהם, כמותם, לא ראו מאומה, וסיפרו את אשר שמעו בלבד. אף גורם רשמי כלשהו לא ניסה, ולו פעם, לפזר את הערפל מעל לתעלומה אשר הביכה את הפלאחים, או להגביר את מיסתוריותה. מחלקת העתיקות, אשר קרוב לוודאי שהגיע אליה רמז כלשהו מאלמוני, הסתפקה בכך שמינתה את מר רשדי אלחארת'י והטילה עליו לנסות לפתור את התעלומה. אך הוא שב אליה... עם חיוך על שפתיו.
רשדי אלחארת'י השתייך למשפחת בעל הקרקעות הגדול שבתחומי ממלכתו שוכנת הבקתה.
רבים הם הפשעים אשר עִקבות מבצעיהם הובילו אל הבקתה. אולם מפקד המשטרה הבריטי ציווה לסגור את התיק והסתפק בחזרה על דבריו של בעל הקרקע: "בלתי־אפשרי". לאחר מכן הופנתה האשמה נגד "אלמוני", וארוחת ערב דשנה הוגשה בארמון הגדול.

אולם אִמי, שהיא קרובה רחוקה של המשפחה בעלת הקרקע והאנשים המתגוררים מסביב לבקתה הם אנשיה, סיפרה לי באחד הימים, כי מתלחשים בבית הגדול שקרובה השעה בה עתיד הסוד הגדול להיחשף. ראש המשפחה שיגר, לפני חדשים מספר, שליח מיוחד למרוקו על מנת להזמין את אחד המרוקאים הנודעים בהסרת כישופים. זאת, על מנמת שהמים ישפעו שוב מן הבאר החרבה מזה מאות בשנים, וכדי שהאיזור יהפך לגן עדן פורח תוך שנים מספר. תחת עציו המצלים יגלה המרוקאי, הניחן בסבלנות מרובה, את מקום האוצר אותו הטמינו אבות המשפחה הראשונים. כך כתוב ב"אילן היוחסין" הכולל את שושלת היוחסין של המשפחה מהסבים לאבות, ומהאבות לבנים, עד התינוק האחרון אשר נולד לפני מספר לילות.
שנים רבות חלפו והשליח אשר — לא נשלח — לא שב — והסוד נותר נעלם... הפשעים המשיכו להתבצע ועקבות מבצעיהם נעלמו בבקתה.
בבית־הספר לשוטרים, אותו סיימתי לפני שנים מספר, הדגישו, ולעתים גם הענישו, אפילו על המחשבה כי קיים עולם אחר שאותו צריך השוטר לקחת בחשבון בעבודתו ובמסקנות אותן הוא מסיק. פעמים הרבה ניסיתי, בטרם סיימתי את בית־הספר לשוטרים, להפיץ רעיון זה בקרב כל מי שהבחנתי מצדו בנכונות כלשהי לכך. אולם נתקלתי בלגלוג כאשר שוחחתי על כך עם הבחורים של השיח', בעליה של הקרקע ובעליו של הארמון הגדול. היתה לי תחושה שהם קורצים זה לזה, ושאני משמש יעד לקריצותיהם. זאת, לא משום שסבורים הם כי דעתי אווילית הינה, אלא מתוך זלזול ביכולתי לשכנע את פשוטי העם אשר עתידים לעמוד לשרותו של האדון לעולם, כל עוד תהיה קיימת בקתה מעל באר.
לא התכוונתי לגלות את הסוד בעצמי. הכוחות העושים יד אחת להשאירו בבחינת תעלומה, כפי שהיה, היו חזקים יותר ונכונים לרצוח כדי להבטיח את שימורו של המצב. לפי דעתם, המשך קיומו של מצב זה יבטיח את המשך הישארותם בחיים. אולם שמתי פעמיי לעבר האיזור, כשבראשי מתרוצצים עניינים לוחצים יותר. הודעתי לעליא על בואי לחופשה, והיא עומדת לצפות לי שם, אצל עץ החרוב, במרחק כמטחויי קשת מן הבקתה.
השמש כבר הסתתרה מאחורי ההרים למרות שטרם היה סיפק בידה "לטבול בים", כאשר ראיתי את עליא שבה על עקבותיה. אחרתי לפגשה במועד.
נופפתי לה בידי לשלום. הזמן לא היה מתאים עוד להיפגש. המשכתי בדרכי לעבר החרוב, כדי שלא לעורר חשדות כלפי עליא. ישבתי שם כשדמותה כאילו ניצבת לנגד עיניי. ישיבתי שם ארכה מבלי שחשתי ברצון לעזוב את המקום האהוב, שהיה עד לפגישותינו מזה עידן ועידנים.
לא חשתי בפחד מפני הצבועים, שכן לא נפרדתי מן האקדח ומפנס הכיס. ולפתע עלה במוחי רעיון נועז.
היה זה, בעבר, דחף ילדותי נסתר. אולם, היום, זוהי סקרנות של שוטר.
מדוע, אם כך, לא אנסה את מזלי?
מעולם לא פקפק איש באמיתות הסיפור, שהפלאחים המאחרים לשוב משדותיהם שומעים גניחות וקובלנות העולות מתקרת הבקתה כשהן מלוות בקרניים אדומות הנישאות השמימה.
אולם, היתה גם עובדה נוספת, והיא, שאיש מן הפלאחים מעולם לא ראה או שמע זאת. מי שהפיץ זאת, היו כמה מן המשרתים המזויינים של הארמון, אשר עשו זאת בכל אמצעי העומד לרשותם, עד שהדבר נחשב לעובדה קיימת שכל השומע אודותיה מסוגל לחוש אותה.
אינני טוען כי הרביתי לפקפק האם מה ששמעתי אמת, אם לאו... אולם, התקדמתי לעבר הבקתה כשאני מעמיד פנים כשב מן המקום ממנו באתי.
האם נפלתי קורבן לתעתועי השדים והרוחות? איזה מין שוטר אני? מדוע אינני קורא תגר על השדים והרוחות? מדוע אינני יוצא נגד "כלא" הבערות בו כלואים הפלאחים של כפרי?
החילותי להתקדם בצעדים רועדים לעבר הבקתה, לבי החל להלום בחזקה. טרם נחלצתי מפחדי הילדות ומסיפורי הפלאחים. לפתע נעצרתי, מבלי שחפצתי בכך.
נראה היה לי כי "ממוסמר" אנוכי למקום ההוא מיום היוולדי.

מתוך הבקתה בקעו אנחות מקוטעות... של אשה... ואז נשמע קול בכי ושיח, תוך בכי, עם תינוק שקולו אינו נשמע. מה שומע אנוכי?
סיפרו לנו, כי הקולות הנשמעים הם גניחות וקובלנות של חיילים תורכים וגרמנים שנקברו שם חיים. אולם, הם לא זכרו באיזו שפה הושמעו תלונותיהם. מה שאני שומע הן גניחות אשה וגם אינני רואה קרניים אדומות העולות השמימה.
לא ניסיתי לברוח... ולו הייתי מנסה, הרי רגליי לא היו מסוגלות לשאת אותי... אבל... מה יש לי לפחד מאשה? מאשה העומדת למות?
החלום החל, אט אט, לקרום עור וגידים. מה שאני שומע אינן אנחות של רוחות... זהו אדם... אדם חי... אדם נוטה למות...
אזרתי את כל האומץ עליו למדתי והיכיתי ברגלי בחוזקה בדלת הבקתה.
אולם היא לא נפתחה.
אך הקול... לא פסק מלהתלונן ולהיאנח.
מה שנמצא בתוך הבקתה זוהי עובדה... זהו פשע...
האשה עומדת למות... קולה הולך נחלש, ואני, אינני מצליח לפתוח את הדלת ברגלי...
בדרך כלשהי עלה בידי לעקור את אחד מלוחות הפח המהווים את קירות הבקתה.
נכנסתי דרך הפִרצה אותה יצרתי... אחר, השבתי את הלוח למקומו והארתי בפנס.
היתה זו נערה... מושלכת על קרקע הבקתה. הדם הכתים את מרבית בגדיה. פניה היו חיוורים וקודרים...
לא היתה שם באר...
אולם, באחת מפינות הבקתה היה מנעול הסוגר על פתח קטן... כפי הנראה, אין כל קשר בין מבצעי הפשע ובעלי הבאר... מי יודע?
היתה זו צפיה, בתו של החאג׳ ח׳ליל, האדם ההגון, הנכבד והעשיר, אשר אינו עוזב את המסגד.
צפיה זו, אשר רגליהם של מבקשי ידה השתפשפו מרוב שיצאו ובאו אצל אביה, החאג׳ ח׳ליל, שנקט לגביהם בתכסיסי דחייה של הלוך ושוב. איש ממבקשי ידה לא יכול היה לומר מאיזו סיבה הוא נדחה או עוכב, אולם כולם חשקו לרכך את החאג׳, באחד הימים.
אנחותיה פסקו ונשימתה היתה מהירה ומקוטעת...
קראתי לה בשמה...
קריאתי פעלה ככישוף...
היא פקחה את עיניה ואמרה, כאילו אינה חשה בכאב וכאילו רוחה אינה קולחת יחד עם דמה הניגר:
— אתה? לא... לא יתכן שבאת לסיים את אשר החלו הם... העברתי את ידי על פניה...
— אל תחששי ממאומה, צפיה... אני... נאדר...
— אה... אבוי לי... האם קלונה של משפחתי יגלה ברבים? האם אין די בכך שהרגוני? אני מתחננת בפניך, אחי... הב לי את ידך... את כף רגלך על מנת שאנשקן... אל תגרום לכך שהחרפה תהיה מנת חלקם. הייתי קלת דעת... טרחתי והשתדלתי במו ידי לנקום בהם... אולם, מתחרטת אנוכי... מתחרטת, משום שהמטתי עליהם קלון...
האם את מבקשת עבורם רחמים לאחר כל מה שעשו?
— והאם יכולה אני שלא לעשות כן?
— אצא מיד... ואדאג שיטפלו בך... את עוד תשובי לחיות ולמשפחתך לא תיגרם חרפה.
אינני יודע מניין הייה לגוף המשוסע כוח... אך היא נשענה על מרפקיה והרימה את ראשה. החיים עוררו בה פחד יותר מאשר המוות... יתר על כן, היא רואה במוות את תקוותה העיקרית...
— לא... לא... הנח לי... הנח לי למות... אין טעם לעזור לי... אני יודעת בבֶטחה שלא אחיה... אבל, אתה יכול להגיש לי שירות... שירות אמיתי, נעלה מן השירות הזה... נעלה אף מן החיים עצמם... שמע... אבל... ברצוני לשבת... אני חשה ברגיעה... יתכן שהיא זמנית... אולם די בה כדי לומר לך את אשר ברצוני.
דיבורה היה בנימה תקיפה, כאילו היא התובע הכללי בבית משפט לעבירות פליליות: "שמע, אחי... אתה מכיר, אחי... אתה מכיר את אבי החאג׳ ח׳ליל הנכבד והעשיר... המבלה את ימיו במסגד... כואב לי לדבר עליו בנימה מעין זו, כפי שמדברות הבריות... אולם אינני מעלה על דעתי שיש אדם בעולם המסוגל לדרוש מגוסס ליפות את האמת. אבי פושע... אבי הוא האחראי העיקרי לבקתה זו ולכל הנעשה בה והנשמע ממנה... תחתינו טמונות עשרות גוויות ששוסעו בנִשקו הוא... למרות שלא אחז נשק זה בפועל בידיו... אבי הוא עושה דברו של בעל הקרקע והוא המוציא לפועל של כל מזימותיו... הסיבה שלא הושלכתי לבאר מיד לאחר ששוסע גופי, היתה סיבה פשוטה. אחיי... כן, אחיי אשר קרעו את גופי לגזרים שכחו את המפתח אצל אבי... אל תחשוש ממאומה. הם לא ישובו לפני שעת חצות של ליל המחר. הם משוכנעים ובטוחים שאיש אינו עובר ליד הבקתה ושפישעם אינו יכול להיחשף... שלושת אחיי הם אלה ששיסעו אותי... אחיי אלה, אשר כפות ידיי התבקעו מרוב שבישלתי עבורם, כיבסתי וטאטאתי. אמי הלכה לעולמה בטרם היה סיפק בידי להגיע לגיל עשר. מאז הפכתי למשרתת, ועוד יותר מכך, לשפחה לכל דיירי הבית. לאבי ולזוגתו, לשלושת אחיי הצעירים, ולאשתו של הבכור... אתה הרי מכיר את הסיפור שאבי דחה את כל מי שבא לבקש את ידי, אולם הם יצאו מעמו כשהתקווה ממלאת אותם.
אבי לא חפץ להשיאני בטרם תגדלנה אחיותיי, בנותיו מאשתו החדשה, כדי שיעלה בידו לשרתן באמצעותי. אחיי לא רצו להשיאני בטרם יתמלאו בתי כולם בנשים... אולם, יודעת אנוכי כי יש לו סיבה נכבדה מכל אלה, ואחיי, לו היו יודעים אותה, הייתי מועברת, מזה שנים, לבית אחד מהם.
אבי ביקש מכל אחד ממבקשי ידי מוהר כבד בשיעור של מוהר המשולם עבור ארבע מן היפות בבנות הכפר...
אולי, עתה, אחי, אינך יכול להאשימני על מה שעשיתי... ואף שעשיתי זאת בדרך של התאבדות. לא היתה בידי ברירה אחרת. זהו האמצעי היחיד שיש לנו בכפר. אולי אתה מכיר בעיר אמצעים אחרים, שקרוב לוודאי אינם חמורים כדוגמת זה... אבל איזה מוצא יש לנו עתה?
סבורה הייתי בתחילה, כי יחסיי עם הרועה לא יגיעו ליותר מאשר נתינת עידוד לנפש נדכית...
מחוץ לבית, שֵרת את המשפחה. אולם, בתוכו, היה משרתי שלי... שרת אותי... שרת אותי בתור גבירה שיש לה זכות לקבל את שרותיו. היה מסייע בידי לחלוב את הצאן, ואף בחביצת החלב ובהכנת הגבינה. הוא נהג כלפיי בידידות מתוך טוב לב ותמימות. אולם אני הבחנתי בעיניו באהבה עמוקה, והדבר עודדני להרחיק עמו לכת מעבר להפגנת רגשות אהדה והשמעת תלונות. וכן, נדחפתי ביתר שאת לשים קץ לסבל ולדיכוי שהיו מנת חלקי ושאבי, זוגתו ואחיי וכל הסובב אותם קשרו קשר להאכילני מרורים אלה כשכל הסובבים אותם עונים אחריהם אמן".
משך כל שיחתה המקוטעת הביטה בעיניי. כל מלה שיצאה ממנה יצאה יחד עם חלק מנשמתה. בשלב זה, גברה עליה החולשה והמילים החלו לצאת מפיה בלתי ברורות.
— שמע, אחי... השלכתי את בני... כן. ילדתי בן זכר. הנקתי אותו בטרם השלכתיו בין שיחי הצבר, לא הרחק מביתנו... ־ית אבי, זוגתו וילדיו... הם לא מצאו את התינוק ולא עלה בידם "לסחוט" ממני הודאה היכן הוא נמצא. לא נודע להם על לידתי, אלא מאשתו של אבי אשר הבחינה בחולשתי...
מהר אליו... וקחנו עימך... במידה וחושש הינך, כי אין לחוס

התאחדות אגודות הסופרים בישראל

מברכת
את
אמיל חביבי
עם זכייתו בפרס ישראל

על בן־זנונים, הרי אל תמנע מכופר לעשות זאת...
היא חייכה מבעד לדמעותיה העצורות. ודמעותיה העניקו לה שלווה...
— תודה לך, אחי... מה יש לי מלבד זה? ואז... כאשר יגדל בני, אל תהסס להיות גלוי לב עמו ולספר לו כי בן־זנונים הינו... לא תימצא מרחם עליי במידה ותסתיר ממנו את האמת אודות אמו... אולם... וראה זאת כאחריות המוטלת עליך... עליך לאפשר לו להבין את הנסיבות בהן חיה אמו, פן יקללני... לאחר מכן, לא יהיה איכפת לי עוד כי ינקום בי, או בעצמו או בחברה בה הוא חי... עוד מעט יבוא קִצי, ויספרו כי נטרפתי על־ידי הצבועים... יחתכו את גופי לחתיכות שמרביתן תושלכנה כאן... לתוך הבאר... אשר לשאר החתיכות... הרי הן תילקחנה למקום אחר... משם תובאנה בשק עשוי יוטה... ויאמרו שאלה הם שרידי "המנוחה"... אשר נטרפה על־ידי הצבועים... גם אבי, אחי... לא יאריך ימים... הוא יוותר בחיים עוד מספר חדשים אחרי... או, אולי עוד מספר שנים, ואחר ייצרח... הבריות ישמעו כי נטרף גם הוא על־ידי הצבועים... קרוב לוודאי שהוא ייצרח כאן... במקום בו הרגוני אני... במקום בו נהרגו עשרות לפניי... ועוד עתידים ליהרג עשרות אחריי... אחרינו...
אזרתי אומץ ואמרתי:
— לא... איש לא ייצרח במקום זה... ולא במקום אחר... לא זו בלבד. איש לא ייהרג כלל וכלל. ביטחי בי...
— אינך מכיר אותם... אתה עוד תראה... קרוב לוודאי שתהיה מפקד המשטרה באיזור. אולם אתה תשוב על עקביך... תשוב על עקבותיך כפי ששבים כולם כאשר מגיעים הם לקירבת הבקתה. יחד עם זאת, מייחלת אנוכי שהאל יצליח בידיך... מהר נא, מהר, אחי היקר... מהר אל עוללי... אמצנו אל חיקך, קחנו לך כבן, אף שבן־זנונים הינו... חף מפשע הוא... הישמר לך, אחי, פן יעלו על עיקבותיו... שאם לא כן... יהיה גורלו... כגורל הוריו.
לאור הפנס, אשר עשה מאמץ לשלוח אורו דקות נוספות, ראיתי את פניה קורנות, לרגע קט, אחר חייכה בתקווה:
— אחי, האם תמלא את משאלתי האחרונה? חשה אני שאוכל לחיות כמה דקות נוספות... בני, אחי... האם אוכל לראותו בפעם האחרונה? אור הנר, במחסן התבן, מקום בו הנחתי אותו, היה קלוש... תווי פניו... מראן נשכח ממני.. אל תאכזבני... הבא אותו לכאן, ואני אתאמץ, אם אוותר בחיים עד שובך... ואם לא, הרי כך נגזר עליי... גופי, קרוב לוודאי יהיה עוד חם, והוא יקבל עידוד מכך. הניחהו על חזי, ואל תהיה נבוך. אחוז את שדי בידך והאכילנו... אחי... כן, אחי... האל ימחול לי ולך... האם סבור הינך כי יש חטא במעשנו? להתראות אחי... להתראות...
יצאתי, כשהאקדח בידי... לא נעלם ממני, שהפושעים, קרוב לוודאי, עודם אורבים לכוך... אולם, צפיה מכירה טוב יותר את הדרך בה הם נוהגים... הם הניחו את הגופה במקום בטוח...
מחוץ לבקתה היה קר מאוד. העונה — אביב, והשמיים — נקיים מענן. מה מצבו של התינוק במשוכת הצבר? לא הרביתי לחפש... אחזתי בצרור מכין שיחי הצבר והלכתי עמו. הגוף הקטן רעד בחוזקה. עד מהרה פסק לרעוד, ואז, לאחר רגעים מספר, שב לרעוד עוד יותר, אולם, קולו לא נשמע...
הכנסתי את הצרור תחת אפודתי, כשידי השנייה על ההדק. הזזתי את שני הלוחות, נכנסתי לבקתה, ואז, השבתי את הלוחות למקומם... לאורו העמום של הפנס, אשר נראה היה כי הוא סובל מפרפורי גסיסה, ראיתי כי חזה של הנערה היה חשוף... הוא עלה וירד בחולשה. באחת מידיה החזיקה בשדה והאכילה את עוללה...
התקדמתי לעברה. היא טמנה את היונק בחזה, וכך הסתירה את חזה...
כאשר חשה בכובדו של הגוף הקטן, פקחה את עיניה וחייכה: פיו של הקטן היה במקום בו רצתה שיהיה... היא אימצה אותו בידה השניה...
ניצבתי הרחק ממנה, בפינת הבקתה, ליד שער הבאר הנעול במנעול הגדול... קולה של צפיה נשמע חלש... חלש מאוד:
"מה לך, חביבי? האם אינך רעב? האם הסתפקת במנה הראשונה?"
הקול הלך ונחלש. ידיה הירפו את אחיזתן בגוף הקטן. הוא התהפך על גבו...
התכופפתי וחטפתי אותו בתשוקה ובפחד... הארתי בפנס. הקטן היה מת. ■

צ'רלס קורמוש

מאנגלית: גיורא לשם

במרכול

הָאָדָם שֶׁהִיא לוֹבֶשֶׁת
הוּא הַצֶּבַע הָאָפֶנָתִי.
לְשֵׁם מַה בָּאָה
בְּצַלְיָה־לָרֶגֶל הַלַּיְלִית הַזֹּאת?
מִטָּה?

לֹא תִּמְצְאִי אוֹתָהּ
בְּטוּרֵי הַשְּׁמוּרִים וְהַבַּקְבּוּקִים
שֶׁלְּאָרְכָּם אַתְּ פּוֹסַעַת
בְּעֵינַיִם פְּקוּחוֹת לְרֶוַחָה וּבְמֹחַ אָטוּם.
הַבִּיטִי בִּי, אִשָּׁה בְּאָדָם!
אֲפִלּוּ הָעִוְרִים רוֹאִים
אֵיךְ אֲנִי עוֹקֵב אַחֲרַיִךְ.

הִיא יוֹצֵאת.
לְבַדָּהּ.
גַּם אֲנִי.
שְׁנֵינוּ
בְּיָדַיִם רֵיקוֹת כְּשֵׁם שֶׁבָּאנוּ.

שירים

מִלִּים שׁוֹכְחוֹת.
נַנִּיחַ,
"פְּרִידָה בְּסֶפֶּטֶמְבֶּר."

שִׁירִים
זוֹכְרִים.

אנטומיה

"אֵיךְ הַלֵּב?"

אֵינֶנִּי יוֹדֵעַ.
הוּא כְּבָר לֹא
שַׁיָּךְ לָאֲנָטוֹמְיָה שֶׁלִּי.
הוּא בְּיָדַיִם טוֹבוֹת,
אוֹמְרִים לִי.
שְׁאַל כַּהֲלָכָה,
אוֹתָהּ.
הִיא הַיּוֹדַעַת.

בדומה לכך

אֲנִי מִתְאַבֵּל עַל הָאֲנָשִׁים שֶׁיִּקְבְּרוּ אוֹתִי.
מְעַטִּים,
עֲרִירִים,
זָרִים,
לֹא בִּמְקוֹמָם, יַרְגִּישׁוּ,
כְּפִי שֶׁהִרְגַּשְׁתִּי אֲנִי
כְּשֶׁחָיִיתִי בְּקִרְבָּם.

מירל בראטש־ויינברג
מרומנית: יהודה גור־אריה

אור של סיד

(פרק מתוך הרומאן *"הסביבון"*)

מירל ברטש (וינברג מאיר) סופר, פובליציסט. נולד בשנת 1936. עלה מרומניה בנובמבר 1988. ברומניה הורשע בגלל זהותו היהודית ונשפט לחמש שנות מאסר, מתוכן היה אסיר שנתיים, בין השנים 1983־1985. לאחר השחרור ועד עלותו ארצה עסק בעבודות שונות, ביניהן עבר כעיתונאי, מהנדס, ובסרטים שהוכנו לטלוויזיה. בארץ פירסם את הרומן "משקעים". הספר זכה בפרס קרן התרבות לעידוד יצירות ספרותיות לאומיות. ובפרס מקרן תל־אביב לתרבות ואמנות. רומן פרי־עטו — "ישראל אין לה הורוסקופ" — נמצא כיום בתהליך כתיבה.

לעלה, בקיטון המאולתר שמעל למעבר המוביל אל מחלקת "עיתונות", עבר עליו לילה כבד, מתיש, כשהוא מתקן לפחות שלושים שגיאות־דפוס שהשאיר סימיון הויניצ'אנו הפוזל (המכונה גם "בן הגשם", ושנשאר בכל־זאת בתפקיד של מגיה, לא הודות לנס, אלא הודות לאחיו, יו"ר בפועל של סניף־המפלגה המחוזי), אחר־כך שינה מיקום מגוחך של כותרת מאמר ראשי, לצד זה של צרור ידיעות שבעמוד הראשון. מאוחר יותר, לאחר הגהת העימוד, הבחין בשגיאה מצחיקה נוספת (הקרויה בדפוס — "נחש"): בתחזית מזג האוויר, במקום "השמיים יהיו בהירים" כתב הסדר — "השדיים"...

לבסוף, לאחר התיקון הנוסף של התחזית ובדיקה סופית של העימוד, החלה — כמעט בשעה ארבע לפנות בוקר — ההדפסה. חתם על טופס האישור להדפסה ובפנקס העבודה, ועם כמה עיתונים תחת בית־שחיו פנה ללכת הביתה.

החל לרדת גשם אלכסוני, סמיך אך דק, בטיפות זעירות, גשם של תחילת אפריל, טורדני, קר, חודר. הקו הישר של השדרה נעלם אי־שם בחושך, שבו ניתן היה לנחש, מרחוק, את משטח הדשא הענק של כיכר הצומת. בפינת הרחוב פנה שמאלה מאחורי הגשר והמשיך ללכת לצד סוללת פסי־הרכבת. היה זה קטע אורבני שומם, במיוחד בשעה זו, חשוך וקשה למעבר, אך יתרונו של מסלול זה, שהוא מקצר כמעט בשלושה־רבעים את הדרך שבין בית־הדפוס לבין דירתו. דן קונסטנטיניאנו מצוי עכשיו אי־שם בקצה העיר, צועד ברחוב מרופש, מואר בצמצום, והתקשה להתקדם, בגלל הבוץ שדבק לנעליו.

מאחורי שורת הבתים הנגסיים, הדחוסים זה אצל זה, בתי דלת־העם, וכשהוא מלווה בנביחותיהם של כלבים חשדניים, הבחין בצלליותיהם של שני צעירים, העוברים מן האור המסנוור של הזרקורים שמאחורי בית־הסוהר, אל אפלת הרחוב. הוא אימץ את שרירי זרועותיו, שיווה לתווי פניו הבעה של ביטחון עצמי, צעד באון, כדי להביע כוח. "פושעים, יכול להיות שזה־עתה שוחררו מבית־הסוהר", אמר לעצמו בתחושה של חוסר־ביטחון. הגברים הצעירים נשאו בידיהם חבילות. "הם מביאים ודאי הביתה קילוגרמים של בשר חזיר ונקניק", חשב לעצמו, מריח את ריחם המגרה של המעדנים ונזכר שבקרבת בית־הסוהר נמצא גם חדר הקירור של בית־המטבחיים העירוני. בבואו הביתה מיהר דן קונסטנטיניאנו למזוג לעצמו כוס חלב; ניסה לקרוא שוב את העיתון שלפני זמן קצר אישר את הדפסתו, אך מיד ביטל את רצונו. לא היתה זו תחושה של עצב, אף לא מצב־רוח רע או הרגשה של אי־נחת, כי אם משהו אחר לגמרי. הוא חש כאב, כאילו משהו נקרע בו בפנים, כאילו שרוי היה בתוך איזה חרוט של צל, שבו אמור היה להתרחש משהו נורא. היה זה מצב מוזר של מועקה, בדומה למשבר של מחלה. בבת־אחת עבר מחלב למשקה חריף, ובאותה כוס, שתה "בנוסח רוסי", בלגימה אחת, במהירות, בלא נשימה, ממלא שוב את הכוס. לבסוף, מבוהל, הגדיר לעצמו את המצב כתחושה מוקדמת של רעה מתרגשת, של חרדה מפני עתיד מאיים, כמו לנוכח סכנה בלתי־נמנעת, כאילו היה עליו לעשות משהו כדי למנוע אסון. מטושטש מן האלכוהול, נרדם. היתה זו שינה קצרה, כבדה, עמוקה (לו היתה מוצבת מולו בשנתו מצלמת קולנוע, היתה מצלמת ודאי את תנועת העווית של השפתיים, את עפעוף העפעפיים, שהצטמצמו במאמץ מודע של רצון, את פניו שעוויתות בלתי־רצוניות חלפו בהם). התעורר מתוח ועצוב. אור הבוקר האפור שבחוץ — מואפל, בשל יום הסגריר — שהסתנן מבעד לווילונות הכבדים, עליהם מצוירים פרחים עצומים, עטף אותו במעין אזעקה מוזרה, נטולת אשליה, לבנבנה, בעלת גוון, דחיסות ואי־שקט ברור של בשורת רעידות אדמה ושטפונות, שכבשה אותו כליל. הרים מתוך הרגל את רפפות התריס, מתכוון לראות את הנוף המוכר, הנושן, הקבוע. על פני הנחל צפה ספינת־גרר ישנה, כעזובה לנפשה, ואילו ליד הטחנה התקרבה באטיות רבה ואחר־כך נעצרה כליל ליד מכונית חונה מימין, משאית מרופטת, משאירה מאחוריה ענן קטן של אבקה לבנה. למעלה, רכובים על גבי השקים שליד הדופן הקדמית, ליד תא הנהג, התנדנדו בעצלתיים שני פועלים — אחד זקן, השני צעיר, שניגן בצורמנות בעלה שאחז בין שפתיו. הם היו לבושים בלבוש כמעט זהה — סינרים גדולים על גבי סרבלים, על ראשם מעין כובעי־פס ערביים, בגדים שהיו אולי בעלי צבעים שונים, אך לא נראו כך, כיוון שאותה אבקה לבנה ביטלה את השוני והפכה אותם לבעלי גוון אחיד. שניהם היו לבנבנים וחרושי קמטים — הקמח עיוות והשווה גם את פרצופיהם, עד ללא הכר את ייחודו של כל אחד מהם, כל העוויה גרמה לפרץ של מניפת קמטים מסובכים, משורטטים במעין סימטריה מוזרה, גרוטסקית.

דן קונסטנטיניאנו עמד כך רגע ארוך, ללא ניע, מביט בריכוז. ובו־בזמן, מתוך רוגז וזעם אין־אונים, דחף במחשבתו את המשאית לאחור, אל תחילת הרחוב, והניח לה לבוא שוב, עם סוואר השקים, הענקי והלבן, ואילו למעלה, על גבי השקים, השאיר רק את הפועל הצעיר עם העלה בין שפתיו ובאותו מקום, אך בצד האחר של משאית, נשענת על הדופן האחורית — נערה קטנה ודקה, רזה, לבנה־חיוורת, מחייכת חיוך משונה, נטול־עליצות, חיוך של ויוויאן ליי צעירה.

בהגיעו לקטע הזה, משהו גרם לו לדן קונסטנטיניאנו אי־נחת, אולי אותה מנגינה מזומזמת, שדמתה יותר לשיר־קינה. הוא עצר שוב את המשאית, שלח אותה שוב לקצה הרחוב ונתן לה לבוא הפעם רק עם הנערה ובהגיעה מול חלונו, צריך היה שק אחד להתגלגל. המשאית נעצרת ו... אולם כאן, כאשר הכל התרחק יותר מדי מן המציאות הריאלית, התמונה החלה להתנדנד ונעלמה בבת־אחת. הדבר האחרון שעוד רפרף לפני עיניו היתה מכונית "דאצ'יה" עם מספר קטן, בקצה הכיכר...

דן הביא מן המטבח ספל קפה, ישב בכסא־הנדנדה והתחיל לחכות. וככל שעבר הזמן, התעטף תחילה במעין קיפאון, אחר־כך, לחוץ מתוך חוסר־סבלנות ונתון במצב של התרגשות ממש, שהצליח להשתלט עליה רק כאשר שמע את צלצולה המעצבן של המצילה וניגש — מעיף מבט תוך־כדי הליכתו בלוח השעון: השעה היתה שש וחמש דקות — לפתוח את הדלת. אך לפני שסובב את המפתח, הביט בעינית. היו שם שלושה גברים. אחד מהם, זה שהיה קרוב לדלת, ושהיה מוכר לו, אמר: "אז מה, חבר קונסט'יאנו, לא פותחים?" פתאום נתחוורה לו, כמו בעת איבוד ההכרה, הרגשה חדשה לחלוטין, כובשת, של שיתוק, תחושה והכרה שכבר קרה לו פעם דבר כזה, בדיוק בסצינה זהה, שכבר חווה אותה פעם, אך לא כפי שאתה נזכר בדבר־מה או באדם שראית באיזה מקום, בזמן אחר, אלא הוא נזכר בסיטואציה זו בדיוק, מאיימת ומכאיבה, תוך העמדה זהה של הדמויות בשטח: מצד זה של הדלת — הוא, מן הצד השני — שלושת האחרים, סצינה זהה לחלוטין; ואף שמע אותן המלים, ללא כל שינוי בגון הקול ובאינטונציה: "אז מה, חבר קונסט'יאנו, לא פותחים? אנו מסבים את תשומת לבך שיש בידנו צו־חיפוש מטעם החבר התובע המחוזי הראשי". נשמע בבהירות גם הטרטור האטום של הטחנה הקרובה. רעשה העמום, הקצבי, דומה היה שמשפיע על התגברות אור הגיר שפלש אל הרציף הרחב, הלבן,

המשך בעמ' 50

מהונגרית: אלי נצר

שבילי הזמן

לסלו לדאני, נולד ב־1907 בבודפשט ונפטר ב־1992 בישראל. בזמן השלטון הנאצי נמלט חמש שנים במחנה עבודה, הוריו ורבים מקרוביו נרצחו. אחרי המלחמה שב לפעילות ספרותית, התיאטראות בבודפשט הציגו בהצלחה מחזות מפרי עטו וכן יצא קובץ סיפורים ושירים שלו. ב־1956 עלה לישראל, והמשיך בפעילותו הספרותית בעיתונות ההונגרית בארץ. לדאני חבר באגודת הסופרים ההונגרים הגולים שמקום מושבה בלונדון ופעל כסופרו הישראלי הקבוע של "עתון הספרות" אשר התפרסם בפריס בשפה ההונגרית. סיפורים מתורגמים מפרי עטו פורסמו גם בעיתונות העברית.
על פועלו הספרותי הוענקו לו ב 1971 פרס הרצל וב־1975 פרס נורדאו.
ספריו: "מבול האש", "חלון ברקיע" (שיצא גם בתרגום עברי), "האלמנה הלוהטת". ספר חדש המכיל קובץ סיפורים אשר תורגמו לעברית עומד לצאת לאור בקרוב.
סיפוריו של לדאני עוסקים באדם, הנסחף בזרם הגורל העיוור, תוך כיסופים מתמידים לשמחה וליופי. סגנונו חדשני, ומשלב ראייה ריאליסטית נוקבת בסמליות פיוטית. כתביו הסאטיריים שזורים הומור דק, ומעידים על אהבת החיים של אמן השואב את כוחו מאמונה בנצחון ההומניזם והשכל הישר.

יום העבודה האחרון של השבוע נפלטו משער בית החרושת "אנרגית השמש" כל חמשת אלפי הפועלים. בדרך שהובילה מן הרמה אל העמק, כמו סרט רב צבעים השתרעה שורת המכוניות המזדחלות. האוטובוסים נתמלאו בן־רגע והנכנסים דחפו זה את זה ורבו ביניהם. עיוור אומלל נזרק לארץ, בקושי רב הקימו אותו והחזירו לו את מקלו הלבן. את כלי הנגינה שלו, שדמה לחליל, אני עצמי תקעתי לידו. אחר כך, זרם חדש שטף אותו ממני והלאה. את האוטובוס איחרתי. ממילא שום דבר אינו יכול לזוז במהומה הזאת. יחלפו שעתיים או שלוש שעות עד שהסדר יושב על כנו. אין לי מושג כיצד להגיע הביתה. אין סיכוי להגיע לטלפון, שורה ארוכה של מצפים לתורם משתרעת לפני התאים.

אולם, בסך הכל, לא מאוחר כל כך, שעת צהריים בלבד. אתבונן מעט סביבי, אעבור לצד השני ואולי אמצא דבר מה מעניין. הצד הדרומי של ההר היה שקט ועזוב, כאילו שכן באיזור אחר. כאן לא פגעו עדיין בטבע והשבילים היורדים התאימו רק לצרכי טיולים. הם לא הובילו לשום מקום. בעת ששוטטתי שם, ראיתי קבוצת אנשים, בתוכם גברים ונשים, מנופפים אליי בידיהם בתנועות נמרצות. בלי משים פניתי לאחור, אולם איש לא היה מאחורי גבי. פירוש הדבר, שהם מנופפים אליי. התקרבתי אליהם כדי לעמוד על כוונותיהם. הם היו שבעה, שלושה גברים וארבע נשים. כולם לבשו בגדים אפורים שדומים היו למדים של עובדי בית חולים.

אחד הגברים ניגש אליי:

אני דוקטור קאונדיס. האם היית מוכן לעזור לנו למען המדע? אני? מה אני יכול לעשות?

הגבר הצביע על בקבוקים שטוחים שהיו מונחים על הקרקע והכילו נוזל חסר צבע.

אתה רואה את הבקבוקים האלה? הם מכילים תוצאות עבודת מחקר של חצי שנה. אנו מגדלים חיידקים הגורמים לאלרגיה ולחום. האיזור הזה הוא היחידי שמתאים לגידולם. התרופה המיוצרת מהם עתידה לרפא אלפים. אנו מעבירים את החומר למכון הביולוגי — כלומר, אנו רוצים להעבירו. המכונית שאמורה היתה לאסוף אותנו נתקעה במקום כלשהו. למטה ארעה מפולת הרים ענקית ששיתקה את כל התנועה. למזלנו, אנו מכירים את הדרכים כאן בצד הדרומי. עלינו להגיע לכביש הראשי, שם נפגוש את המכונית, שקיבלה הוראה דרך קשר רדיו לפגוש אותנו. מדובר בהובלת החומר העדין הזה. כל אחד מאתנו מסוגל לשאת שני בקבוקים בלבד ולנו יש שניים יותר מדי. נודה לך מאד אם תעזור לנו.

כשנגיע למכונית שלנו, תוכל, כמובן, לנסוע יחד אתנו עד ביתך. ממילא יעבור זמן רב עד שתוכל להיחלץ מכאן.

ללא היסוס קיבלתי את ההצעה.

אם אמנם אוכל לעזור... אעשה זאת ברצון...

איני יודע מדוע, אך קדתי קידה לפי הנוסח הישן וגם חברי הקבוצה עשו כמוני.

אנו מודים לך מאוד, אמר קאונדיס. הרשה לי להציג את חברי הקבוצה: שני הגברים הצעירים הם דוקטור ברונז ודוקטור ונציאני. עוד דוקטור אחד נמצא בינינו, אשתי, הלן קאונדיס. מבין שלוש הנשים החמודות, בהירת השיער היא בלה. דוקטור ברונז הוא בר המזל משום שהיא אהובתו. לידה, בעלת השערות השחורות כמו לילה ובעלת עיני הכוכבים היא אנבלה, היא המלווה הנאמנה של דוקטור ונציאני. ולבסוף, הצעירה כינינו וכסופת השיער, בניגוד לגילה הצעיר, היא סתוית, כפי שאנו מכנים אותה. היא, כאילו, הבת של כולנו. אנו מברכים אותך בשמחה, עוזרנו ואורחנו מר...

הוא הביט בי בעיניים שואלות וחיכה שאציג את עצמי. למה, בעצם, לא רציתי לגלות לו את שמי? איכשהו לא עלה שמי על לשוני. השתררה דממה מעיקה. לפתע נזכרתי בשמו של דוקטור ונציאני. אם זה שמו, למה אני איני יכול להיות...

רומאי... ביטאתי את שמי החדש במהירות. הופתעתי לראות את הרושם שגרם שמי. במיוחד נדהם ונציאני. הוא קרב אליי, הסתכל הישר אל תוך עיניי וחזר שוב על שמו.

דוקטור ונציאני. יש לי העונג.

חברי הקבוצה ניצבו קפואים על מקומם עד שקאונדיס קרא: ידידיי! נצא לדרך!

הוא נטל את שני הבקבוקים שלו וכל האחרים, ביניהם אני, עשו כמוהו.

כעבור דקות אחדות התחלנו לרדת והעיר, שישבה על רמת המישור, נעלמה מעינינו. נקלענו אל עולם אחר, אל סבך בלתי מוכר אך ידידותי: העצים הגבוהים וביניהם שיחים, דשאים ופרחים צבעוניים ושבילים צרים מתפתלים.

התקדמנו בדרכים רחבות שקל היה להלך בהן. השקט היה סם מרפא, אֵחַר שאון האנשים והמכוניות. זמן רב לא פצה איש מאיתנו את פיו. נשאנו את הבקבוקים עם החומר שיביא מזור לאנשים ונשמנו עמוקות את הניחוחות שעלו מן העיר.

הלן, שלא יכלה לשאת את הדממה, קראה:

לא ייאמן! פעם, כשהייתי עדיין נערה צעירה, תלמידה בתיכון, הופיע לפני גבר אחד בלכתי הביתה ואמר: "את ודאי יפה מאוד כשאת עירומה!" זה כל מה שאמר. הוא פינה לי דרך ואפשר לי להמשיך ללכת. השד יודע למה נזכרתי בזה עכשיו. אני סתם מפטפטת, סילחו לי...

ברגע שהשתתקה, נדמה היה שהיא מצפה לתגובה, אולם אז פתח הדוקטור ונציאני את פיו:

פעם היה אצלנו שיטפון. אני הייתי תקוע בעלית הגג. אשה בלתי מוכרת לי נמלטה לאותו מקום, הכל חרק ושרק סביבנו. היה לילה נורא. ובכל זאת, באותו לילה, התקרבה אליי אותה אשה יותר מכל אחת אחרת בכל זמן שהוא. בבוקר באו המצילים בסירות והצילו אותנו. את האשה לא ראיתי עוד. מעשה זה אירע לפני זמן רב. אז היה לי שם גרמני נורא, ליגנדורפ. עכשיו תבינו למה החלפתי אותו לוונציאני. הוא פנה אליי שוב, הסתכל בעיניי ובעיניו היו ניצוצות של כעס. נדהמתי כששמעתי ששמך רומאי, סינן את המלים בין שיניו והלך הלאה.

הייתי צריך לענות לו. ראשי היה סחרחר בשל הווידוי הפתאומי שבא עם העלאת הזכרונות. לפתע פרצתי בצחוק קולני. ודאי היה לי מראה דוחה, בלכתי ביניהם צוחק, מנדנד בידיי את הבקבוקים כאילו סערה שוכנת בקרבם פנימה.

אולם הכל חלף כאילו דבר לא קרה.

הגיע תורו של דוקטור ברונז לדבר: בעוד חמש־עשרה שנים, בדיוק בשעה זאת אנהג במכונית על גשר ואדרוס אדם זקן. יתברר, שלא אני האשם, אולם לעולם לא ארצה לעלות על גשר. מוטב שאקיף את כדור הארץ. לא תשכנעו אותי.

אבל הדבר הפשוט ביותר הוא לא לעלות על הגשר, ובדרך זו למנוע את התאונה. קרא קאונדיס. יהיה זה מעשה שטות לעבור בו.

הצדק אתך, אולם עד אותו רגע לא יהיה לי מושג מה עלול להתרחש. בכל זאת אעלה על הגשר.

יש בזה משהו, מלמל קאונדיס. אני מבקש אתכם לפרש את המשפט שעלה בדעתי כעת: "אם עצמותיי היו מאירות, יכולתי לקרוא כל הלילה במיטה." השמעתם אי פעם דבר־הבל גדול מזה?

הוא שכח את הבקבוקים שאחז בידיו, הניף את זרועותיו ורק ברגע האחרון הצליח לאזן את שיווי־המשקל שלו.

אתה רואה, אמרה בלה, רק זה נחוץ לנו, שהבקבוקים שלך יישברו! אני, איני יכולה לספר לכם שום דבר מעניין. פעם, לפני שהכרתי אתכם, אנס אותי מישהו. אני יודעת על כך רק משמועה, משום שברגע שנגע בי איבדתי את הכרתי והתעוררתי רק בבית. לא הרגשתי שום דבר בלתי נוח. אז כבר הייתי רחוצה, מלובשת בבגדים נקיים ומלאה תרופות משכרות. אני זוכרת רק את היקיצה, אחר השינה המרעננת, חסרת החלומות. מעשיה יפה, אמרה אנבלה. אתם מכירים את "גן המלך" בחלק הצפוני של העיר? שם ישבתי עם בחור אחד. הוא היה צעיר וגבוה. ישבנו שם שעות והוא כל העת שינן את שמי, אנבלה, אנבלה, אנבלה. אני מניתי את שמי המבוטא, הגעתי למספר 425. אחר כך נרדמתי. כשהתעוררתי היה כבר ערב ולידי לא ישב אף אחד. הלכתי הביתה...

נאנחה.

שוב השתרר שקט. המשכנו בדרכנו.

החום הפך לבלתי נסבל. חשתי מיחושים ברגלי, הבקבוקים נעשו כבדים יותר וזרועותיי נרדמו. גם האחרים הרגישו את אותה ההרגשה. קצב ההליכה הואט באופן משמעותי.

עוד לא הגענו לשום מקום, אמר דוקטור קאונדיס. מי שיער שהדרך תהיה ארוכה כלכך? אנו זקוקים למנוחה, אחריה ניטיב ללכת.

כולם הסכימו אתו. נעצרנו ליד הצטלבות של שבילים שהובילו אל תוך היער. את הבקבוקים הנחנו בזהירות על העשב.

אני נצלית מהחום, אמרה סתוית. את קולה שמעתי בפעם הראשונה. פניה היו אדומות ומיוזעות. שערותיה הלבנות הקרינו בחזרה את האור שנפל עליהן.

בואי לצל, טיפשונת! קרא אליה קאונדיס. ודאי שאת נצלית בשמש.

לא. הייתי מעדיפה להיכנס ליער, לשם, למקום בו נוגעים האמירים אלה באלה. השביל הזה מוביל בדיוק לשם. לפתע קראה בהפתעה: תראו, משהו מנצנץ שם. מים! אגם, אגם זעיר! בואו, מהר! נטבול כולנו. נתרענן. כאילו נולדנו מחדש! למה אתם מהססים?

אף אחד מאתנו לא זז. האזנו לה.

אתם יצאתם מדעתכם! המשיכו להתבשל כאן! אני ניגשת לשם. לפחות אתה, רומאי, בוא אתי. ורומאי, בוא, זה קרוב.

שוב תקף אותי גירוי הצחוק הנורא, אולם בן־רגע רצתי לידה. האגם היה חלק כמו ראי, כל הצמרות השתקפו בו. סתוית פשטה בפראות את בגדיה.

בוא כבר, רומאי, אין לנו הרבה זמן! אתה מתבייש?

קפצה אל תוך המים. התפשטתי וקפצתי אחריה. נשימתי נעצרה, המים היו קרים כקרח. אולם, בכל זאת היו נעימים, נעימים מאד! התחלתי לשחות במרץ, סתוית היתה לצדי כל העת.

אלוהי! אלוהי! התנשמה.

לבסוף עלינו על החוף. השמש זרחה בכל עוזה. צנחנו אל הדשא, סחרחרים מן הנעימות ומן המאמץ. מגופינו עלו אדים ובחום הגדול היתה זאת הרגשה של צינון. לפתע פנתה סתוית אליי ואמצה אותי אל גופה. אי שם שמעתי קול חליל, והסבתי את מבטי המעורפל לאותו כיוון. לא הרחוק מאתנו, על גדם של עץ ישב איש עיוור וניגן בחליל. הוא היפנה אליי את מבטו הריק. עצמתי את עיניי. צלילי המנגינה הציפו אותי והקצב התמזג עם קצב חיבוקנו.

אחר כך היה עילפון עמוק ממנו העירה אותי סתוית:

עלינו ללכת, רומאי. מחכים לנו.

התלבשנו במהירות והצטרפנו אל החבורה. הם כבר אספו את חפציהם ואחדים מהם עמדו מוכנים עם הקבוקים בידיהם. הם לא אמרו לנו דבר.

נצא לדרך, אמר קאונדיס. הגיע הזמן.

היתה לי הרגשה של רעננות, הבקבוקים כאילו היו חסרי משקל.

סתוית הלכה לצדי. היה לי חשק לשיר ולזמר.

הלן פתחה את פיה לפתע:

סתוית, איך היה רומאי?

אצילי, ענתה הנערה ללא היסוס.

את תחזיקי בו? שאל ברונז.

אני עוד לא יודעת...

דמיי רתחו בעורקיי.

יש לו גוף יפה? התעניינה בלה.

יפה.

אז...

אני לא יודעת... חולמני... כאילו מאזין למוסיקה בזמן...

זאת בעיה? התביישי לך! אמרה אנבלה.

הוא אֵחֵר קצת, אמרה סתוית והשפילה את עיניה.

ראו, ראו, ידעתי שאצלך, רומאי, משהו לא בסדר, ציין ונציאני בארסיות. ידעתי שהוא שונא אותי.

התחלתי לצעוק:

מה זה עסקכם! בכלל, מה לי ולכם! אתם לא תהפכו אותי לשעיר לעזאזל! יקח אתכם השד!

הנחתי בזהירות את הקבוקים ועזבתי את החבורה. שמעתי מאחורי גבי את קולותיהם: רומאי! רומאי! אולם פתחתי בריצה מטורפת. רצתי כאילו רודפים אחריי. המורד הפך לתלול יותר ואני לא הצלחתי לבלום את ריצתי. נשימתי נעצרה לעתים, דילגתי דילוגים ופניתי בסיבובים חדים עד שלא יכולתי יותר. את עקביי תקעתי לתוך הקרקע עד שכמעט עלו מהם ניצוצות. לבסוף הצלחתי לעצור ומיד צנחתי על הארץ. הייתי עייף עד מוות. לא היה לי מושג היכן אני, כמה עוד עליי ללכת ובעיקרו של דבר, כל זה גם לא היה איכפת לי. נוכחתי שהכל היה מעשה טירוף. יכולתי לחכות לאוטובוס. ואם כבר התחלתי אתם, הייתי צריך להמשיך עד הסוף. מה איכפת לי מה הם אומרים. בכל זאת הם מכירים את הדרך, הם בעלי מכונית שאמורה היתה להוביל אותי הביתה. לפתע ירדה עליי תחושה של אדישות, נשענתי לאחור ונרדמתי. כשהתעוררתי לא ידעתי אם חלפו דקות או שעות. כאילו החום הולך ופוחת והאור מתעמם.

הם הופיעו לפתע בסיבוב. נשענתי על מרפקי. באיטיות וללא קול עברו לידי. ונציאני צלע בסוף השורה, מפגר. גם סתוית הלכה ביניהם. נדהמתי לראות שהיא נאלצת לשאת ארבעה בקבוקים. היא אחזה בקבוק בכל יד, אחד אימצה אל חזה ואחד טילטלה על ראשה. היא פסעה כמו ההולך על חבל, מתנדנדת אנה ואנה. הבקבוק שעל ראשה שקע בין תלתליה הלבנים. פניה הביעו מתח והקשבה. היא אף לא הבחינה בי.

הלכתי אחריה וללא אומר הורדתי את הבקבוק מראשה ואת זה שאימצה אל חזה.
הו, רומאי! אמרה, שוב הייתי אחד מהם.
יורד הערב, אמר מאוחר יותר דוקטור קאונדיס.
פסענו בזהירות, למזלנו הדרך שבה הלכנו היתה מוארת. הלן קראה לפתע:
תראו, שם, שתי נקודות אור זעירות!
המכונית! סוף סוף! הגיע הזמן. בואו, נלך מהר יותר, קראו האחרים. גם לי הוקל, עוד מעט אהיה בבית... איזה אושר, האשה, הילדים. כל הדרך דמתה לחלום מטופש. נראה היה שגם שם הבחינו בנו. הצופר השמיע את קולו פעמים אחדות וגם הפנסים נדלקו. אולם הלכנו עוד כרבע שעה עד המכונית,
המרחק היה גדול מכפי שחשבנו. הבקבוקים הושמו בקופסאות מרופדות. ידינו היו חופשיות סוף־סוף. בעליזות תפסנו מקום על הספסלים שהוצבו בשני צדי המכונית והיא יצאה לדרך. נסענו כה מהר שהכל היטשטש סביבי. ברונז קרא פתאום: הי, הגעתי!
עצרנו וברונז ירד, הוא סייע לאנבלה לרדת ושניהם נבלעו בחשיכה. לא הבחנתי במגורי בני אדם. המשכנו בדרכנו. לפתע היה יותר אור, הירח הבקיע. מול העיניים הופיעו חווילות נאות. במרחקים, מעבר ליער, נראו אורות רבים שהעידו על קיומו של ישוב גדול.
קאונדיס ירד יחד עם אשתו ווניציאני עם בלה. נשארנו רק שנינו, סתוית ואני. שתקנו. המכונית נעצרה שוב וגם סתוית ירדה. היא אמרה: הו, רומאי. לא עניתי דבר. המכונית נעה אך סתוית נשארה על עומדה, צֵלָה הארוך נמשך על פני היער... עוד זמן רב ראיתי אותה עומדת ללא ניע. לבסוף פנינו לדרך אחרת והיא נעלמה מעיניי...

דהרנו הלאה. הנוף הפך להיות מוכר, מוכר עד אימה, הגם שלמעשה הוא היה רק דרך, יער ובתים בודדים. הנהג פנה אליי: בעוד כמחצית השעה נהיה בעיר. אמרו לי בדיוק לאן לקחת אותך.
לא עניתי לו. הסתכלתי בנוף. הירח הבליט הכל סביבי: עצים, קרחות יער, גשר עם מעקה שבור, גזרי עצים מונחים בערימה, גזע ענק מוכה ברק בן אלף שנים, ועליו ענף ירוק בודד. לבי פעם בחוזקה. הגעתי!
ידידי, עצור! הגעתי הביתה!
הם אמרו לי שבעיר...
הבלים! אני מיטיב לדעת את מקום מגוריי!
מיד ירדתי מן המכונית שהיתה עדיין בתנועה. היא הגבירה את מהירותה ופנסיה האדומים נעלמו בסיבוב.
עתה, דבר לא היה חשוב. בפסיעות איטיות פסעתי לעבר הבית.
ראיתי מרחוק שאמי מחכה לי.
שלום אמא, אמרתי כרגיל. אני רעב כמו זאב.
שוב אחרת, געה בי אמי.
אל תכעסי. קרו כל כך הרבה דברים...
המרק על השולחן, עם איטריות, כמו שאתה אוהב. בוא, פרחח!

בפנים הכל היה כמו פעם. דלקו נרות השבת שהזכירו את התמונה שראיתי פעמים כה רבות: ידיה המושטות של אמא שברכה על הנרות וכפותיה שכיסו את פניה בזמן אמירת התפילה.
התיישבנו.
שתי פרוסות פרסתי מן החלה, אחת לאמי ואחת לי. אהבתי לנגוס כמה נגיסות מן החלה בזמן אכילת המרק. אכלנו בדממה. אמא קמה ממקומה, ניגשה אל התנור להיטיב את האש. שמעתי את בכי הזרדים על גבי הסבכה. הגיע אליי ניחוח קל של אורנים.
אמי מילאה צלחת במרק מהביל.
אדם עיוור יושב בחוץ על הספסל. אני מביאה לו מעט מרק חם.
יצאה, אך שבה עד מהרה. הגישה את הבשר עם התוספות. בזמן שאכלנו שמעתי מבחוץ את קול החליל. המנגינה היתה צלולה ומתנגנת. מעולם לא שמעתי אותה ובכל זאת היתה מוכרת.
מנגינה יפה, אמרה אמי.
הנעתי את ראשי לאות הסכמה. סיימנו את הארוחה.
אולי נשב מעט בחוץ? שאלה אמא. תמיד שאלה את אותה השאלה ותמיד השבתי את אותה התשובה.
בוודאי.
לפני הבית היתה קרירות נעימה. על הספסל לא ישב אף אחד, רק בקצהו הבהיקה צלחת ריקה. לפתע, הוצפו השמיים כוכבים
כאילו כל הסכרים נפרצו. הם היו כה רבים עד שגם האדמה התמלאה בהם. ישבנו שם שותקים.
ממרחקים עדיין נשמעו, חזרו ונשמעו צלילי החליל. ■

סטודיו
כתב עת לאמנות

תלוש למנויים

לכבוד
"סטודיו" המרכז לאמנויות גבעת חביבה
ד.נ. מנשה 37850

ברצוני לחתום על "סטודיו"
במשך שנה (11 חוברות)
מצ"ב המחאה על סך 110 ש"ח כולל משלוח
מנוי לחו"ל: 100 ש"ח לא כולל משלוח.

שם משפחה _____
כתובת _____
מיקוד _____ **טלפון** _____
חתימה _____ **תאריך** _____

צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח

מתנה?
מנוי!!!
ירחון
האמנות
היחיד
בישראל

סטודיו
כתב עת לאמנות

תלוש למנוי מתנה

ברצוני לחתום על מנוי מתנה
במשך שנה (11 חוברות)
עבור:

שם משפחה _____
כתובת _____
מיקוד _____ **טלפון** _____
חתימה _____ **תאריך** _____

פרטי שולח המתנה:

שם משפחה _____
כתובת _____
מיקוד _____ **טלפון** _____
חתימה _____ **תאריך** _____

צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח

קרן אלקלעי־גוט

מאנגלית: עודד פלד

קרן אלקלעי־גוט, ילידת אנגליה (1945) עלתה לישראל ב־1972. אלקלעי־גוט — משוררת, מסאית, מבקרת ועורכת — מלמדת ספרות אנגלית באוניברסיטת תל־אביב. היא פרסמה שלושה ספרי שירה בארה"ב, אחד מהם גם תורגם לעברית, ושני ספרים חדשים שלה עומדים לצאת לאור בארה"ב.

ערבסקה

עזה — 1974

1
אַחֲרֵי הָאֲרוּחָה אֲנִי לְבַד עִם הַסַּבְתָּא,
שֶׁעָה שֶׁהַגְּבָרִים מְדַבְּרִים עֲסָקִים
וְנָשִׁים מַאֲכִילוֹת אֶת הַיְלָדִים
מִתְנַגְּשׁוֹת זוֹ בְּזוֹ בַּמִּטְבָּח הֶחָבוּי.

אֲנִי אוֹרַחַת, מוֹרָה לְאַנְגְּלִית חֲדָשָׁה
בַּמִּזְרָח הַתִּיכוֹן, לְלֹא שָׂפָה,
וְאֵינֶנִּי יְכוֹלָה לְשַׂחֵק בְּפַנְטוֹמִימָה —
כְּמוֹ בְּתִּי — עִם הַיְלָדִים וְהָעִזִּים.

בְּחֶדֶר רֵיק זֶה
הַזְּקֵנָה מְדַבֶּרֶת
כְּאִלּוּ אֶצְטָרֵךְ לְהָבִין לְבַסּוֹף
אֶת שְׂפָתָהּ

מִשּׁוּם שֶׁהִיא מְדַבֶּרֶת בְּנִקֵּבָה

2
כְּשֶׁאֵינִי יְכוֹלָה לַעֲנוֹת, גַּם לְאַחַר הַמַּבָּטִים
הַבּוֹחֲנִים הָאֲרֻכִּים שֶׁלָּהּ, הִיא מוֹשֶׁכֶת בִּכְתֵפֶיהָ,
מוֹצִיאָה מַסְרֵגָה מֵהַכִּיס
וּמַצְבִּיעָה עַל הַחֲלוֹן
לְעֵבֶר נַעֲרָה
הָרוֹקֶדֶת בַּחֲגִיגִיּוּת לְבַדָּהּ.

יָדֶיהָ הַמְּחֻסְפָּסוֹת עֲטוּפוֹת צֶמֶר וָרֹד, נָעוֹת בְּקַלִּילוּת,
וְעַד מְהֵרָה הִיא סוֹרֶגֶת צוּרוֹת שׁוֹשַׁנִּים בַּשִּׂמְלָה.
אֲנִי לוֹקַחַת אֶת הַמַּסְרֵגָה וּמְנַסָּה לְחַקּוֹת, מְפַסְפֶּסֶת,
מְפַסְפֶּסֶת שׁוּב, תּוֹפֶסֶת לְבַסּוֹף בָּעַיִן הָאַחֲרוֹנָה
אֶת חִבּוּר הַשּׁוֹשַׁנָּה. הִיא מְחַיֶּכֶת,
אֲנִי מַרְאָה לָהּ לוּלָאָה מִשֶּׁלִּי
אוֹתָהּ הִיא בּוֹחֶנֶת, מַתִּירָה,
וְאַחַר מַעֲתִיקָה בִּמְסַגְנֵן.

מזג אוויר חם בתל אביב

כְּשֶׁהַחַמְסִין מַגִּיעַ
אֲנַחְנוּ סוֹגְרִים אֶת הַחַלּוֹנוֹת מְגִיפִים אֶת הַתְּרִיסִים
שׁוֹכְבִים בַּמִּטָּה
עִם עֲנָבִים צוֹנְנִים וּלְלֹא כַּסּוּיִים
וְחוֹלְמִים
עַל פְּרָס.

זיכרון

כְּמוֹ יַתּוּשׁ הַצּוֹלֵל
וְנֶעֱלָם
כְּשֶׁאַתָּה חוֹבֵט בְּיָדֶיךָ
לִלְכֹּד אוֹתוֹ,
סוֹדוֹת חַיַּי
חוֹמְקִים מִידִיעָתִי
לִפְנֵי שֶׁהַצְּלִיל
חוֹבֵק אֲוִיר רֵיק.

אחרי אהבה

"גָּמְרוּ עִם הָאֹכֶל," הָיְתָה סָבְתִּי
מִתְחַנֶּנֶת בִּפְנֵי הַיְלָדִים,
בִּרְצוֹנָהּ לְפַנּוֹת אֶת הַשֻּׁלְחָן
לִקְרַאת הָאֲרוּחָה הַבָּאָה. אֲבָל הֵם
צָחֲקוּ, וְהִמְשִׁיכוּ לִסְעֹד וּלְפַטְפֵּט.
"כְּשֶׁאַתָּה גּוֹמֵר עִם אֹכֶל, אַתָּה מֵת."

חושבת

אֲנִי חוֹשֶׁבֶת עָלַיִךְ וְעוֹקֶבֶת אַחַר הַזְּכוּב הַחוֹשֵׁב לִזְלֹל לָנוּ אֶת הָאֹכֶל
עַל הַמַּדְרֵגוֹת הָאַחֲוֹרִיּוֹת וּמְחַכֶּה שֶׁתִּקַּח אוֹתִי לַאֲרוּחַת הָעֶרֶב חוֹשֶׁבֶת
לִכְתֹּב לְךָ אֶת הָאֱמֶת וּמְשַׁרְבֶּטֶת
שִׁיר
בִּמְקוֹם

חוסה לואיס נחנסון

מספרדית: יהודה מור

מלמעלה

יאונרדו דה־וינצ׳י איש מבוגר היה, ורבי יוסף אבן־יחייא צעיר עדיין, כאשר נצטלבו דרכיהם באימולה שבאיטליה, בתקופת מסעי הנדודים הנפתלים של האמן באחוזות הכנסיה. שניהם בני אדמת טוסקנה המיטיבה היו, האחד נולד בפירנצה והשני לא הרחק ממנה. איש איש על פי דרכו, היו שניהם תלמידי־חכמים נוודים ונרדפים.

לנוכח הציור הגמור כמעט של מפת אימולה העיר, פנה האמן־הממציא אל אורחו המזדמן, שהיה באותה העת תלמיד ישיבת פדואה, ושאלו מה מוזר או יוצא דופן מוצא הוא בתמונה פרי מכחולו.

״אכן, דבר מה מיוחד מוצא אני בה, מלבד יופייה״, השיב הרב לעתיד. ״למתבונן נדמה כאילו היא נשקפת מלמעלה, וממרחק רב״.

״אנשי אימולה חושבים שכיליתי את זמני במדידות וחישובי מרחקים. כי ראוני מתהלך בה ומכשירי המדידה בידי. ואולם זו רק חלק מן האמת, המטעה יותר משקר גמור״. וכאן, אולי בפעם היחידה בחיו, התוודה ליאונרדו: ״אכן, כדבריך, התמונה צוירה ״מלמעלה״; ציירתיה בזמן מעופי באוויר״.

ואזי הראה לצעיר חפץ מוזר שבלט מאחורי תמונה אחרת בלתי גמורה שהיתה דיוקנה של מטרונית נפוליטנית מסקרנת ומושכת. היה זה מתקן דמוי מזחלת מעופפת, שעל־גבי התמוכות המשורגות המקובעות בשלדתו המסוגננת נמתחו, עד להתפקע, הגידים המוכספים הנושאים את הכנפיים הפרושות.

״לא גיליתי זאת לאיש, זהו סוד כמוס שהכנסיה לא תוכל לשאתו. אולם אתה, כיהודי, אינך מתיירא מכגון אלה״.

״אכן, איני ירא ממעשי ידי אדם, ואף לא מכל יציר מחשבתו. הרי אלה אינם אלא אלילים.״

״התרצה, אם כן, להצטרף אלי במעופי?״

ובלילה ההוא ובדבים אחרים — שהיו ״לילות המכשפות״ עבור תושבי המקום — נטל ליאונרדו עמו את תלמיד הישיבה לשוטט על פני הרקיע שנתקדש לכנסיה, מעל נחלות האפיפיור — האחוזות העתיקות של רבנה, פוליפוליס ורומניא, לאורך איזור הספר של אנקונה והדוכסויות המלכותיות.

וכמעט לא נותר צריח, מגדל או כיפת־בניין שלא נשתקפו בהם צלליהם בריחופם מול אור הירח; כעין אות מבשר תקווה עם היפתח התקופה של מחצית האלף על אירופה המעונה.

באחד הלילות, כאשר החזירו כרגיל ליאונרדו לאימולה, אמר לו אבן יחייא: ״גם לי תמונה שברצוני להראות לך״, והובילו למרתף ביתו, שם נגלה במלוא הדרו ציור קיר עצום־מימדים, מורכב כולו מחצים זעירים וממלים עבריות.

״זהו אילן היוחסין של לימוד התורה. כל אחת מאלה הן בריתות שנכרתו בין רב לבין תלמידיו, לאורך הדורות, ככל שעלה בידינו לשחזרן״.

מתוך מכלול התווים המשורטטים על גבי התמונה, עלתה וצפה תבניתה המושלמת כמעט של אות עברית חדשה, שטרם נכללה במניין כ״ב האותיות של האלף־בית.

״עד מתי נמשכת ספירת הבריתות?״, שאל דה־וינצ׳י.

״עד יומו האחרון של האלף הזה״, ענה הרבי. ״אף הוא נשקף ׳מלמעלה׳, מחוץ לזמן. אם רצונך בכך, אראה לך זאת...״

ושניהם נכנסו לתוך ״האות שאיננה״, עד שליאונרדו לא יכול היה להחזיק עוד מעמד.

ומתוך מה שראו עיניו, השלים האמן את תמונת הרקע שמאחורי דיוקן ״הג׳יוקונדה״, אותו דיוקן שהיה כשלעצמו מסקרן דיו מכדי שיטרחו הבריות לשים ליבם של נופה אל אימולה של שנת 1999.

ללא ספק, מקצת מן הנפלאות שעוד חזו עיניו ומן התלאות שעוד שנתנסה בהן, זכו להתגלגל אל המתקנים וההמצאות המאוחרים יותר, שהגה דימיונו הקודח. ■

המשך מעמ׳ 31

סיקה וציור והדרך רוויית הדמיון בה הוא משתמש בהן על מנת לתאר משהו מעבר למסר מילולי פשוט; אך הוא עושה זאת בדרך שהיא אישית בהבעתה הרטורית ויחד עם זאת ספציפית ביישומיה. כמו עבור כל מחדש, גם עבור גומבריך שימור העבר האינטלקטואלי הוא בברור עניין דוחק. ליתר דיוק — עבורו, לפחות, השניים לעולם אינם ניתנים להפרדה. אין זה חשוב אם היסטוריונים של האמנות מסכימים עם גומבריך בעניין זה או אחר. מה שחשוב הוא, בראש ובראשונה, שהם יכולים לחלוק עליו, מפני שהוא כותב כך שניתן להבינו — תכונה שאינה מאפיינת את רוב מה שנכתב בתחום תולדות האמנות בימינו. שנית, התיזות והפירושים של גומבריך תמיד מעניינים. הוא לעולם אינו משעמם. מאז החל לכתוב יש הרבה פחות הנחות שאפשר להניח בצורה בלתי מודעת לגבי ההיסטוריה של האמנות, ומספר הגישות והשאלות החדשות שיצרה כתיבתו גדל. ■

המשך מעמ׳ 45

שבקצהו עמדה ללא ניע ה״דאצ׳יה״ שהבחין בה לפני כמה דקות, כאשר הרים את הווילון. כמו צעקה אילמת, המציאות השתלטה במדויק על הזיכרון וגרמה לו להתמוסס, והוא חווה רצף של רגעים, שכבר לא היו סצינות, או תמונות עוקבות, אלא יצרו אירוע אחד מתמשך.

״אז מה, לא פותחים, חבר קונסט׳יאנו?״ נרעד, כיסה דן קונסטנטיניאנו את אוזניו בכפות ידיו, אחר פתח אותן וסתם שוב, בקצב ריתמי כמה וכמה פעמים, כאילו רצה לבדוק אם יוכל לבטל את יללת הטחנה. אל תוך מוחו פרץ פתאום זכרון דמותו של דן גוי, טיפוס של ניצשיאן אקלקטי אך גם מקורי, חוקר קשוח במשטרת המחוז, רב־סרן בכיר ״משכנע״. הוא ראה אותו לראשונה במשרדו של העורך הראשי וזכר אותו, כיוון שאז, לפני שלוש שנים, רס״ן גוי הציע לו סדרת תחקיר על תחנות־דלק. בחושים מחודדים עד דק הוא הבחין בפרט, שידע בבהירות שהוא נכון, דבר שהבחין בו בהפתעה מסוימת, עוד באותה שיחת פנים־אל־פנים: מעין אי־התאמה בצורת עיניו, שאישוניהן שחורים מאוד - מעין נתק בין הצבעים, כאשר אור מבטו של הרב־סרן היה נדלק וכבה חליפות, יוצר רושם של איזה מגע בלתי־אמצעי עם תנועת המחשבות שבמוחו. הבנת המצב היתה בדיוק אותו הבהק קצר של מגע, של אור אכזרי, שעתה יכול היה להבחין בו בבהירות רבה ביותר, באותם רגעים ספורים שבהם צפה, משותק, מבעד לעדשת העינית שבדלת...

״נו, מה העניין, החבר קונסט׳יאנו? מה העניין?״ — סינן גוי בין שיניו הלבנות, החדות, עם הרווח ביניהן. ■

חוסה ל. נחנסון, סופר, משורר ואנתרופולוג פוליטי, נולד בשנת 1938 בקורדובה, ארגנטינה, והחל לכתוב בגיל צעיר, אך רק בשנת 1979 החל לפרסם סיפורים בכתב־העת של האוניברסיטה האוטונומה במקסיקו ובבמות שונות. ב־1981 פרסם את *״עת להשליך אבנים״*, ספר הסיפורים הראשון שלו, שאף שנכתבו במהלך שנים רבות, הם שומרים על אחדות תימטית ועוסקים בנושא הפוליטי־דתי עם כיוון מודרני מאד בפרוזה עזה ומחודדת. נחנסון זכה בכמה פרסים על יצירותיו במקסיקו, ספרד וארגנטינה. ב־1984 עלה נחנסון לארץ והשתקע עם משפחתו בירושלים. מאז 1985 הוא מפרסם בכתבי־עת ועיתונים בשפות הספרדית בישראל, עורך את כתב־העת ״אלף״. מאז 1985 הוא מכהן כמנהל למחקר ופרסום של המכון המרכזי ליחסים תרבותיים ישראל־איבראמריקה, ספרד ופורטוגל מטעם משרד החוץ, ומו״ל ״מכתב מירושלים״ בספרדית.

משה בית דגן

מזכ"ל הסתדרות הפקידים וחבר הוועדה המרכזת של ההסתדרות

רק שלטון שיקדם את האינטרסים של העובדים — ישרוד

אני יליד הארץ, דור שישי, מתגורר בחולון, נשוי ואב לשלושה ילדים.
מזה שלושים שנה אני ממלא תפקידים שונים בהס־תדרות. ביניהם: מזכיר ארגוני בחטיבת העובדים ברשויות המקומיות, והאחראי על תיק עובדי אל על. ייצגתי את ההסתדרות בשני אינטרנאציונאליים בין־לאומיים, ואני חבר בשתי אקזקוטיבות בין־לאומיות. כמזכ"ל הסתדרות הפקידים אני מכהן זו הקדנציה השנייה.

הסתדרות הפקידים משרתת כ־200,000 עובדים, המאוגדים ב־9 חטיבות מקצועיות אוטונומיות. נמ־נים עליהם פקידי התעשייה, עובדים במוסדות ההסתדרות, ברשויות המקומיות, בבנקים ובביטוח, במוסדות להשכלה גבוהה, במוסדות הלאומיים, ברשתות השיווק, במוסדות הציבור ובחברות המ־משלתיות. כל סקטור כזה הוא עולם ומלואו, עם מגוון גדול מאד של מקצועות, ומגוון רחב של בעיות ייחודיות. מזכירות הסתדרות הפקידים היא הגוף האחראי על יצירת מסגרת מאזנת לחטיבות השונות הללו.
מה שמבדיל ביננו לבין שאר האיגודים המקצועיים הוא, שאנו נוקטים בקו של הפרדה בין היכולות והצרכים של הסקטור הציבורי, לבין אלו של הסקטור הפרטי.

יש לנו הישגים חלוציים רבים:
מלחמה בלתי מתפשרת — ונושאת פירות — על מעבר לחמישה ימי עבודה בשבוע. ב־1988 עברנו לחמישה ימי עבודה בשבוע בעיריות ובמוס־דות ההסתדרות, הרחבנו את המעגל גם למערכת השיווק, ועם הסדרים גמישים, גם לחינוך ולבריאות; שיפור התנאים הסוציאליים של העובדים שלנו על ידי החלת התשלומים לספרות מקצועית ולקרן השתלמות גם על עובדי המנהל והשירותים; שינוי הדפוסים לגבי ימי מחלה, במטרה למנוע ניצול לרעה של הזכות הזו. כיום, העובד מקבל בונוס על ימי מחלה מצטברים שלא נוצלו, ועקומת ההיעדרות מהעבודה הולכת ויורדת.

הסתדרות הפקידים מייצגת סקטור רחב ביותר עם שכר נמוך ביותר. במשך שנים הובלו את המאבק על שכר מינימום. כשנחקק ב־1987 חוק שכר מינימום בגובה של 45% מהשכר הממוצע במשק (אנו תבענו 50%) המשכנו במאבק, וכיום, אנו עומדים, עבור העובדים שלנו, על שכר מינימום של לא פחות מ־65%.
כמו כן, הישגנו הישג משמעותי מאד עבור כל העובדים בדירוג האחיד: כל מי ששירת עשרים וחמש שנה ומעלה וממשיך בשרות, מקבל מדי שנה מענק בגובה של 60% ממשכורתו החודשית, ומענק זה נכלל אף בחישוב הפנסיה.
נושא הבריאות והפנסיה מטריד אותנו מאד. המ־משלה מנערת את עצמה מאחריות לגבי 85% מאזרחי המדינה שהם חברי ההסתדרות ומנסה לחבל בכל דרך בקופת החולים. ובאשר לפנסיה, יש לזכור ש־600,000 איש הצטרפו מרצונם, ותוך השתתפות כספית, למערכת פנסיה שמטרתה להבטיח את עתידם. הממשלה מנסה לחסל את הקרנות הללו. ובאותו עניין — מה יקרה בעתיד לאנשים העובדים כיום על חוזים אישיים — מי יתמוך בהם כשלא יוכלו להשתכר לפרנסתם? הלא אין להם זכויות סוציאליות, קרנות פנסיה וכו'. על מי הם יפלו אז? הממשלה מעודדת את החוזים האישיים ומתעלמת מהמחיר שהם יגבו מאיתנו בעתיד.
בתחילת יוני התקיימה הוועידה ה־13 של הסתדרות הפקידים, בהשתתפות 551 צירים מ־2000 מקומות עבודה. החלטותיה, שנתמכו על ידי כל הסיעות (כולל הליכוד), התמקדו בשלושה תחומים:
הגברת בטחונו של העובד מול מגמות לשבור עבודה מאורגנת; חיזוק השכבות של בעלי השכר הנמוך והבינוני על ידי התנגדות לשינוי בשכר המינימום; המשך המאבק בנושא הביטוח הפנסיוני על כל סעיפיו, ומניעת התערבות מזיקה של האוצר.

אני מקווה, שאם יהיו חילופי שלטון, השלטון החדש ישקיע מחשבה בנושאים הבוערים הללו ויקדם אותם. רק אם הוא יעשה זאת — הוא ישרוד. ■

הכתובת על הקיר

מטה המאבק באבטלה