עתון 77

הירחון לספרות

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה כ • גליון 204 • אדר א' תשנ"ז • פברואר 1997 • 20 ש"ח

סיפור:

* אסתר ראב
* היינריך בל
* איתמר יעוז-קסט
* עלי שכטמן
* יוסי הדר
* אלברט בני.

שירים:

* עוזר רבין
* אבא קובנר
* מ.ג. לנגר
* יאירה גנוסר
* דן לוי
* אברהם סוצקבר
* ה. לייוויק
* אריה שמרי.

מסות, רשימות ותרגומים

מאת:

מרים דרור, אהוד בן עזר, חיים באר, י.ח. בילצקי, משה יונגמן, חנה טויכסלר, ק.א. ברתיני.

עתון 1977

לספרות ולתרבות

שבט-אדר תשל"ז • פברואר-מארס • מס' 1 • מחיר 7.50, כולל מע"מ

מרדכי גיאורגו לנגר

בדידות המשורר

מרים דרור

"הו משורר הבודד" — אפשר שכינוי זה יאה ללנגר יותר מכל כינוי אחר. יותר מכל נושא אחר, עוסקת שירתו בנושא הבדידות. בדידות שלמה, מקיפה, שאין כפלס ממנה. שכל נסיון לחרוג מתוכה ולפרוץ את חומותיה — רק מעמיק את משמעותה, ומכאיב בכשלון הכרוך בו. רוב שיריו של לנגר הם שירים על הבדידות הזאת. אפילו בשעה שהמשורר מגיע לכלל התפייסות עם העולם האנושי שמסביבו — מעידה נדירותה של שעה זו על שכיחותן של שעות-בדידות רבות.

// ואני לדרכי אלך לי יחידי;/ לרחוק לחשוק,
כי אמרתי לי: אולי בלב חשכי גנוז אור. //

("פגישה")

וזהי מסקנתה של ה"פגישה": דרכו של המשורר היא ביחידות. "לרחוק, לרחוק" אינו מעיד על שורה חיצונית, אלא על מטרה פנימית: חשיבת מאור בחשכי. הוא ראצדיק את הליכת-היחיד שלו ב"פגישה" היסוד בבחינת נסיון להתנער מן הבדידות, אי היא האירה את עיני של המשורר באור חריף — שמביא בשורה למסקנת הבדידות.

ב"פגישה" יש נסיון של צידוק הדרך הבודדה עפ"י אור בלב חשכי גנוז אור". אך בשירים אחרים בהשאת הבדידות בכנות ובתמונות ליריות, מבלי לחפש אחר הבדידה עצמה, כזו היא, למשל, התמונה בשיר "פגיון פנימה":

// עם רעי, היגון השחור, לא יבגד-בי עדי-עד,/
הלאה ארחיקה נדוד מקריה הסואנת. //

גם כאן, כמו ב"פגישה", מופיע "ר ע". אך זהו "רע" שלא יבגוד, שלא ינטוש את רעו: הוא חלק מנפשו של המשורר, שאינו מדבר עליו בגוף רבים, אלא בגוף ראשון, יחיד:

"ואנכי הולך הלוך והרחק אל חיק הליל".

השיר מביא את תיאור גוויעת היום והשתלטות הלילה על החיים — בהקבלה להשתלטות היגון השחור על נפשו של המשורר, וגוויעת החיים בקרבו. ההליכה "אל חיק הליל" זהה כאן לחיק הדממה ולתהליך הגוויעה. גם הטבע: הסהר והזמיר, שליוו את ראשיתו של תהליך הגוויעה — נכנע:

// אושת הנץ חדלה, ולסולי הזמיר במרחק/ הולכים
ונוועים... //

וכמוהם גם:

// כוכבי פגיעה בלבי של אדם/ ועזועי אהבה
הראשון, שאיפה לא ידע/ לאהוב/ עד התם. //

("כגוע פנימה")

"לאחר-האהבה" הולכים ונוועים, והאדם נותר בבדידותו, משקיף אלא דע וכמשי את אהבתו.

הכרת הבדידות תלקן רק לאחר השוואה עם חיים שאין בהם בדידות. לכן מופיע כמעט בכל שיריו של לנגר "יסוד משווה", כזה לעתים הוא מופיע בדמות הרע — שבא והלך; והותיר אחריו את שרשות הפרוע לעיתים, בדמות נסיונו של המשורר לדיום כלל האנשים, אחר מרבים. ולעיתים — דווקא בהצגת השוני שבין המשורר לבין שאר האנשים. גם בשיר שבדמות מודגשת הבדידות, אחר "פגישה" מאכזבת עם הרע שבא — "הלך, זהו כבר הרע", היוצא מתוך זמן ומקום — אל חוליית המשורר — חזור אל המקום ואל הזמן, אל סמטת חוויותיו:

// בבוקר, ישבתי והשקפתי יחידי/ על-העיר. //

// עלי-סבלי המשכי, אמנו ענמנו/ אל-לא-אדע, לא-
אבין, הדיר מתחתי, סלחה נגזה,/ ובחלונות בתיה/
— פס/ אשר אור, אושי בני אדם. //

("בדד")

בדידותו של המשורר היא גם בשל אכזבת הפגישה, ותחושת-החסר שבשיר אחרים הרע שהקיף, אבל לא פחות מכך, היא גם בשל הרעדי הקיים בינו לבין יושר בני אדם". כאן הבדידות היא כפולה, כי הרע נגרדת לאור שני "יסודות משווים": דמות הרע, והשוני שבינו לבין שאר האנשים.

בדידות כואבת, כפולה, גם מרע וגם מן האנשים, מעוצבת גם בשיר "בליל של סילוחספר": "בליל זה סואנים בחוצות החיים כיין שמפני" — ("אותך גנב המרחק ממני". המשורר — לבדו, בין "ארבעה קירות הדרי חברי/האומרים ללחצני". ובכל זאת:

// ״אך כחצות הליל מלאתי כוס יין,/ ואשת לך
לחיים.״ //

כשכל בני האדם שותים זה עם זה "לחיים" — שותה המשורר עם עצמו, לחייו של רעו! בדידותו שלמה ועצובה, "לליות". וגם הבוקר הנרמז, איננו מבטיח שינוי.

הבדידות כמצב שאין ממלט ממנו, כגורלה גורל, מעוצבת בשיר "חוט של חסד". כבר נדרשנו לשיר זה, מנקודות מבט שונות. אך אי אפשר להתעלם מקינתו של המשורר על גורלו:

// לאיש איש נתן חלקו —/ ולי מה עולל?/ לישב
על שפת התהום מתבודד אמלל/ וחוט של חסד
למשוך/ מתוך ריק החלל. //

הבדידות קשה כאן, גם משום שהיא כרוכה באין-אמונה ("חוט של חסד" — מתוך ריק חלל"!). ואם אין אמונה,

8,9 ←

סופרים ומשוררים

אהוד בן עזר

5,6

הישראלית 1976 — 1967

מלחמת יום כיפור ומיצוי בספרות

ממית ומחיה

גיל מחפוז

מחזה בתרגומו של שמעון בלס

12, 13, 15

אהרן אפלפלד
אורית אילן
ג'ון אורבך
אהרן מגד
יפתח בן-אהרון
אסיה מרגוליס

על יצירתו של יעקב שבתאי - גרשון שקד
שיחות עם אמיר גלבע - הלל ברזל
חייו ומותו של איסאק באבל - ליזה צ'ודנובסקי

שיחת החודש עם ש. שפרה

וכל המדורים הקבועים

עשרים שנה

לפני עשרים שנה, בפברואר 1977, הופיע הגיליון הראשון של הירחון "עתון 77". הקוראים הוותיקים, עוד מהימים ההם, ויש כאלה לא מעט, זוכרים עדיין את הפורמט הדומה לעיתון יומי יותר מאשר לכתב-עת לספרות. נייר עיתון. בלי כריכה. עמודים גדולים, כותרות בהתאם. החומר - שירה, פרוזה, מסה ספרותית.

גליונו הראשון התווה עבורנו, המערכת והמשתתפים הקבועים, קריאת כיוון שאימצנו לקו מערכתי: היתה שם שירה עברית, צעירי הצעירים של אז וותיקי השירה העברית. עוזר רבין, אבא קובנר, מ.ג. לנגר, יאירה גנוסר, דן לוי. ומשוררים בלשון היידית: אברהם סוצקבר, ה. ליוויק, אריה שמרי. סיפורים של אסתר ראב, היינריך בל, יוסי הדר ועוד. רשימות ומאמרים של חיים באר, אהוד בן-עזר, ק. א. ברתיני, מרים דרור ואחרים. מחזה מאת נג'יב מחפוז בתרגומו של שמעון בלס.

צירוף החומרים והדמויות המשתתפות מצביעים על קו מתמשך מאז ועד היום. חלק מהאנשים כבר אינם בחיים. האחרים משתתפים לעתים מזומנות, עד עצם היום הזה, בעיתון.

הקו שנקבע אז מוליך אותנו גם היום. לא בשל קידוש העקביות אלא משום שאין ערך לעיתון ספרותי אם אין מאחוריו תפיסת עולם ספרותית, תרבותית, חברתית. אחרת, העיתון אינו אלא מחסן חומרים מן הגורן ומן היקב. מעולם לא דגלנו בצמידות נוקשה לדוקטרינה כלשהי. תמיד חשבנו שהפלורליזם הוא תנאי הכרחי לזכות קיומו של עיתון ספרותי. ולא רק כדי לקיים את המתח הרצוי בין היצירות. יחד עם זאת, בחרנו את היצירות ואת דברי הביקורת וההגות על פי קריטריון ערכי בלבד.

עשרים שנה לכתב עת לספרות, חוץ ממסדי, במציאות של היום, בארץ - שחלק מהמעורבות בו והעבודה הם על בסיס התנדבותי, עד עצם היום הזה - זוהי תופעה כמעט בלתי מוכרת. לא נלאה את הקורא בכל אותן המשוכות שהתגברנו עליהן.

גם היום הדרך איננה סלולה. קשיים רבים לפנינו. גם כלכליים, כמובן. אבל שורשיו של "עתון 77" עמוקים. בזכות קוראיו, הרבים יחסית, בזכות משתתפיו, שהם מן הכוחות הטובים ביותר בארץ, ובעיקר, בזכות ההערכה, העידוד ואף החיבה הבלתי נסתרת שאנו זוכים להן מן הציבור החושב והקורא בארץ; לכל אלה אנו מודים, בלעדיהם אין טעם לקיים כתב-עת לספרות בכלל, ולקיומו של "עתון 77" בפרט. אנו ממשיכים. נחגוג גם 25 שנה לקיומו, גם 30 שנה לקיומו. קוראינו, כותבינו, שוחרי הספרות והתרבות והציבור המעוניין מוזמנים בזה לחגיגות שעוד תבואנה. בינתיים אנחנו כאן. היו איתנו.

הגיליון הזה

פרק נרחב מרומן של אהרן אפלפלד, המופיע בגיליון זה, הנו פנינה ספרותית, שמעטות כמוה בספרות בכלל ובספרותנו העכשווית בפרט. דיוק נזירי של הלשון. עומק פסיכולוגי. עלילה מרתקת. האדם, למרות מגבלותיו הפיסיות והאחרות חותר לשלמות אפשרית. כל זה הופך את הקריאה לחוויה מרגשת ומזככת.

סיפוריה הקצרים, מעין אגדות, של אורית אילן, אגדות נוגעות ללב, שמתפתחות למטאפורות אנושיות, כל-כך רלוונטיות לקיומנו הרוחני, כמעט היומיומי. תעודת זהות מבטיחה של סופרת צעירה.

פואמה של משורר צעיר, שהחל את דרכו הספרותית ב"עתון 77", יפתח בן-אהרון, היא הרבה הרבה יותר ממרגשת.

המסות של גרשון שקד על יעקב שבתאי, של הלל ברזל על פגישותיו עם אמיר גלבע, של ליזה צ'ודנובסקי, חוקרת צעירה מאוד, עולה מברה"מ לשעבר, שעברה לעברית - על איסאק באבל.

שלוש המסות הן חומר עיוני חשוב מאוד, מהנה בשל דרך הכתיבה הסיפורית, הלא אקדמית מדי, חומר קריאה מהנה ומשכיל גם לקורא שאין לו השכלה אקדמית מקצועית בתחום הספרות.

נגעתי בריפרוף בחומרים של הגיליון הזה, ואין זה הכול כמובן. עוד נזכיר את רשימתו האירונית-חביבה של אהרן מגד, את סיפורו האוטוביוגרפי הקצר של ג'ון אורבך, את שיריה היפים והחכמים של אסיה מרגוליס.

ועוד אזכיר את דבריה החשובים של ש. שפרה על האנתולוגיה משירת המזרח הקדום, *"בימים הרחוקים ההם"*, ב"שיחת החודש", את מדורו הקבוע והחשוב של עמוס לויתן, את תגובותיהן של יהודית כפרי ודינה קטן בן-ציון, את מדורו של רוני סומק, וזה עדיין לא הכול. את היתר יגלה הקורא בכוחות עצמו.

להציל את "גנזים"!

מי קרא ולא הזדעזע מרשימתו של יהודה קורן ב"ידיעות אחרונות" על המתרחש ב"גנזים"? המכון הביבליוביוגרפי של הספרות העברית, שעיקר תפקידו לשמר כתבי יד עתיקים וארכיונים של סופרים, נמצא בסכנה. "אגודת הסופרים העברים", שהמכון נמצא באחריותה, לא מצאה לנכון להקציב את הסכום הנדרש (7000 ש"ח) לשימור כתבי-יד עתיקים, הנמצאים בסכנת התפוררות. תקציבה של אגודת הסופרים היום הוא שני מיליון ועוד מאתיים אלף ש"ח, כפי שמעיד דוד אלכסנדר, ראש המינהל לתרבות ולאמנות, במשרד החינוך והתרבות.

שני מיליון ומאתיים אלף ש"ח לשנה הוא סכום ענק. שום מוסד העוסק בספרות בארץ לא זוכה בתקציב שכזה. חשוב להזכיר שלאגודת הסופרים יש הכנסות נוספות מהשכרת האולמות שבבית הסופר.

תקציב יש. והרבה. הרבה יותר ממה שנחוץ כדי לקיים את "גנזים" בצורה נאותה. "גנזים", מוסד יחיד במינו, שאין לו אח ורע בעולם, נמצא בידיים שלא נועדו לכך. מכון "גנזים" ראוי ליחס שונה.

"אגודת הסופרים" למעשה לא קיימת. כל הסופרים, להוציא בודדים ממש, או שעברו ל"איגוד כללי של סופרים בישראל" או נשארו בחוץ וניתקו את עצמם מהאגודה הזאת.

משום שבאגודה "אין עם מי לדבר", מוטלת האחריות על המינהל לתרבות ועל דוד אלכסנדר, בפרט, ועל דן רונן, מנכ"ל המינהל, הוותיק מאוד, הבקיא מאוד במתרחש. הם המכירים את הנפשות הפועלות. לכן, חובה על המינהל לקבל את המלצת הוועדה שהורכבה על-ידי השרה לשעבר, שולמית אלוני, שהגיעה למסקנה, ברוב קולות מכריע, שאת "גנזים" יש להפוך לארכיון ממלכתי וככזה הוא זקוק להנהלה מעורבת, תרתי משמע: כלומר הנהלה פעילה, שיהיו בה סופרים, אקדמאים (חוקרי ספרות), ארכיונאי, ואיש או אישי ציבור. את זה יש לבצע ומיד. האגודה במצבה היום איננה ראויה ואיננה מסוגלת לנהל את "גנזים". הצילו את ההיסטוריה של הספרות הלאומית שלנו. ■

השער: גליון מס׳ 1, 1977

פרוזה

אהרן אפלפלד: גדמי (פרק מרומן) 4

אורית אילן: שלוש אגדות מתוך גנאולוגיה אלטרנטיבית 12

ג׳ון אורבך: קורס קטן בתולדות הפילוסופיה; עברית: רחל מכבי 18

אהרן מגד: מכתב ממנחם מנדל 19

שירה

סיגל אשל: שירים 14

יפתח בן-אהרון: פואמה 15

אסיה מרגוליס: שירים 17

יצחק מלמד: שירים 33

מסות, מאמרים, רשימות

ליזה צ׳ודנובסקי: חייו ומותו של איסאק באבל 20

הלל ברזל: עם אמיר גלבע - שיחות מבית הקפה 24

גרשון שקד: אבות ובנים, חיים ומוות - על יצירתו של יעקב שבתאי 34

מדורים

לפי שעה יעקב בסר

חצי פינה - רוני סומק 29

שיחת החודש - עם ש. שפרה על האנתולוגיה *"בימים הרחוקים ההם"* 30

מצד זה - עמוס לויתן על מוספים, ספרים, אירועים 50

תגובות - יהודית כפרי, דינה קטן בן-ציון 52

המלצות עתון 77 56

לכבוד עתון 77 ת״ד 16452 ת״א 61163

אבקש מנוי לשנת 1998/1997

שם ושם משפחה _____

כתובת _____ **טלפון** _____

מצורפת המחאה על-סך 180 ש״ח עבור 11 גליונות כולל משלוח

בנק _____ **סניף** _____ **מס׳ המחאה** _____

חתימה _____ **תאריך** _____

שנה כ ● גליון 204 ● אדר א׳ תשנ״ז ● פברואר 1997 ● 20 ש״ח

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

העורך: יעקב בסר

חברי המערכת: שמעון בלס, עמוס לויתן, ששון סומך, אריה סיון, רוני סומק, צבי עצמון, עודד פלד, שלום רצבי

עורכת משנה: עמית ישראלי־גלעד

ניהול ועיצוב: מיכאל בסר

ניקוד: שמואל רגולנט

יחסי ציבור: דורין מרגלית

מועצת המערכת: יצחק אוורבוך־אורפז, גילה בלס, יוסי הדר, נתן זך, א.ב. יהושע, עמוס לויתן, רוני סומק, אריה סיון, צבי עצמון, דורית פלג, עודד פלד, עוזר רבין, שלום רצבי, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס.

המו״ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות בישראל – עמותה

בתמיכת משרד החינוך והתרבות, מינהל התרבות והאמנות.

עיריית ת״א־יפו – האגף לאמנויות.

המערכת והמנהלה: טל׳: 5619879, ת״ד 16452 ת״א

גרפיקה ממוחשבת: דפוס מופת־רוזמרין בע״מ

לוחות: אורניב

Iton 77

Literary Monthly

Editor: Jacob Besser
Managing Editorial Board: Shimon Ballas, Amos Levitan, Shalom Ratzabi, Sasson Somekh, Rony Somekh, Arie g Sivan, Zvi Atzmon, Oded Peled Dorit Peleg
Vice Editor: Amit Israeli-Gilad
Management and Graphic Design: Michael Besser

נדמי

פרק מרומן

אהרן אפלפלד

מי ארווין ברומהרט ובילדותי קטעו את ידי הימנית. מאז מכנים אותי האיש בלא יד ועוד כינויים. בשעתו הרגיזו אותי כינויים אלה. עכשיו הם מעוררים בי קצת שאט נפש ולא יותר. בני אדם הם קצרי השגה ולא מתארים לעצמם כי ביד שמאל אפשר לעשות מה שעושים בשתי ידיים ולעתים אפילו יותר. אוסיף, אנשים עם שתי ידיים נראים לי לעתים מגוחכים ביחס המובן מאליו שיש להם לחיים. אדם בלי צלקת הוא אדם בלי סבר וכמותו יש עדרים שלמים. בילדותי דמיינתי שיד תצמח לי והיא תהיה חזקה יותר מהיד שנקטעה. בגיל ארבע עשרה מחקתי מלבי אשליה זו. מאז אני מה שאני. אני שונא שמרחמים עלי. הרחמים הם סוג מסוים של אהבת עצמך. אדם הגון אינו מרחם לא על עצמו ולא על אחרים.

הקדמתי דברים אלה כדי שאיש לא יבוא אלי בטענות שלא אמרתי דברים מפורשים. אני לא משחק מחבואים. מה שיש לי לומר אני אומר. לפעמים אנשים לא מבינים אותי או מפרשים את דברי שלא כהלכה. אני תמיד אני ואני לא מתכוון להשתנות. לפנים היה בי היצר להסביר ולפרש, להעמיד דברים על דיוקם, כמו שאומרים. עכשיו אין לי שמץ מזה. חדלתי להסביר. מאז שחדלתי להסביר יש לי נקודת תצפית חדשה: השתיקה. כבר למדתי, היא מורה הדרך הטוב ביותר. בעניין זה פיתחתי שיטה שלמה. אני יכול לשתוק שבוע ימים. האנשים סבורים שאני מדוכא או שווה נפש. טעות בידם. אני פשוט חי בשתיקה. השתיקה מגביהה אותי ומרחיקה אותי מהמולת בני אדם, ואני יושב, מתבונן ומתבונן ותוך כך גומע שנים ומקומות. את הצימאון הזה אין לרוות אלא בשתיקה נוספת. השתיקה היא האלכוהול שלי. אני שותה ושותה ונשאר צמא. לפעמים, אם להודות על האמת, מציפה אותי התשוקה הישנה לדבר ולספר, אך אני עומד בזה ולא מתפתה, השתיקה היא שטח המחיה שלי, במרחביה אני מרגיש את גופי ואת נפשי, חשוב יותר את חרותי.

אמש מלאו לי שישים. פלא שהגעתי לגיל זה. הורי פחדו שלא אאריך ימים, אבל אני, מסתבר, נחוש הייתי בדעתי לחיות והריני לפניכם. הורי המסכנים ניספו בגיל צעיר. קלסתר פניהם נמחק מזכרוני, אבל לא קרבתם. אהבתם, במיוחד לאחר שנפגעתי, לא ידעה שיעור. זו היתה אהבה עזה שעוטפת אותי עד עצם היום הזה. מהם התחזקה אמונתי בחיים שלאחר המוות. איני יודע בדיוק איזו צורה ילבשו חיים אלה, אני, על כל פנים, לא מפקפק בהם. לעתים בחורף אני מרגיש כי חיי קרבים אל חייהם, ופעם אפילו ראיתי אותם, נכון יותר את צלליהם, הולכים אלי. בשנים האחרונות הם לא משים ממני. המוות הוא, בסופו של דבר, פחד התקוע בנפשנו כמסמר חלוד. עוד נכריז, בבוא היום, לא היה ולא נברא אלא משל היה.

בעניין זה כבעניינים אחרים היתה אשתי הראשונה אטומה לחלוטין. היתה ארצית יותר מן הסלעים. מה שעיניה לא ראו לא היה קיים. פעם אמרה לי, אתה שבוי בדמיונות. לא האמנתי למשמע אוזני. אני, שמנהל עסקים בגרמניה, הולנד, איי סנט ג'ורג', נאפולי והיכן לא, אני שמאות אנשים עובדים ברשת המסחרית שלי, אני היא אומרת, שבוי בדמיונות. בנעוריה הלעיטו אותה בקלישאות ומאז הן נעוצות בראשה. המלה אלוהים הפחידה אותה יותר מהשדים. היא, כאמור, לא ראתה אלא מה שאישוניה הראו לה, אף לא מילימטר אחד נוסף. פעם הסברתי לה משהו על התחושות, היא הסתכלה בי כאילו יצאתי מדעתי. מלים בלתי מובנות לה היו מטרפות את דעתה.

לאחר מכן כאמור חדלתי לדבר אליה. לפרקים היתה מתעוררת ומרצה באוזני את הקלישאות שהיא קלטה בגימנסיה. לא ידעתי אם לרחם עליה או לבוז לה. במרוצת השנים פיתחתי כלפיה שוויון נפש הדומה לחירשות. כשהיתה מדברת הייתי מסתכל עליה. מלבד הבעותיה, שהיו מצחיקות אותי לא קלטתי מלה מדבריה. חירשות, כבר למדתי, הוא מום מועיל. כל כך הרבה הבלים מתהלכים בעולם, שאם אינך חירש מלידה מוטב לאטום את אוזניך.

.2

אני חוזר במה שהתחלתי. אמש מלאו לי שישים שנה. הורי, כאמור, בטוחים היו שלא אאריך ימים. הם לא שיערו אלה כוחות ניתן להפיק מגדם יד. כל ילדותי היתה אמא מביטה בי ואומרת, למה זה לא קרה לי. המסכנה לא שיערה מה צופנים לה החיים.

את ילדותי המוקדמת אני זוכר כחלום קודח. אמא יושבת לידי וחובשת את הגדם ועיניה דבוקות בי. אבל היו גם שעות, בין שינה לשינה, והכאב היה מתרפה. שום דבר, לאמיתו של דבר, לא חי באותה עת בנפרד ממני. כל מה שראו עיני אימצתי. קירבתה של אמא הביאה לי כל כך הרבה נועם, שאפילו הכאב העז ביותר לא גרם לי שאצעק. אמא המסכנה היתה מאיצה בי, צעק ילדי, צעק. כבר אז, מסתבר, ידעתי לא לצעוק.

מאותם ימים עמומים אני זוכר את הקורות העבות של התקרה, את החלונות הכפולים ואת השלג הלבן היורד בלי הרף. אבא יושב במרחק מה ממני ומעשן מקטרת. עד גיל ארבע לא דיבר אלי. אבא, זאת למדתי יותר מאוחר, מדבר לגופו של עניין, רק עם אמא היה לעתים מתווכח. כבר אז הבחנתי איזו ישרות בתנועותיו.

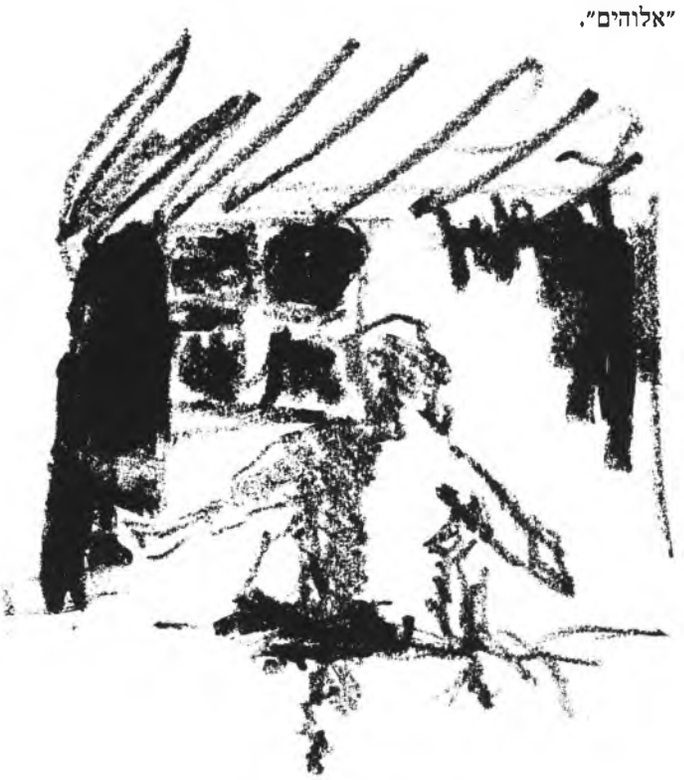
פעם בשבוע בא הרופא. הוא אפילו גבוה יותר מאבא. לשאלתו אם כואב לי הגדם, אני משיב, לא כואב. למשמע תשובתי הוא מצטחק, כמו לא מאמין לי. אמא מספרת לו על שנתי ועל סירובי לשתות שמן דגים. למשמע דבריה הוא עושה תנועה משונה. נדמה לי שהוא רומז לה להכריח אותי. רוב היום אני במיטה ומדפדף בז'ורנלים. לפעמים אני נתקל בדפנות המיטה וכאב עז פולח את כתפי.

שעות רבות אני ישן, וכשאני מתעורר נדמה לי שהחדר השתנה. משהו מן החלום עוד מרחף לנגד עיני, אך חיש מהר נמוג הערפל ואני מגלה, להפתעתי, את אבא בפינה, כפי שהשארתי אותו. "אבא", אני קורא. לשמע קריאתי הוא קם מכיסאו וניגש אלי. הוא לא נוגע בי ולא מדבר אלי. לפעמים הוא קורא לי בשמי, אך מיד

משתתק.
ערב אחד שמעתי את אמא אומרת, "הילד לא מדבר".
"הוא מדבר", אמר אבא, "אבל לא מפטפט".
"ילדים בגילו כבר מדברים", אמרה אמא בקול עצוב.
אני מדבר בשתי שפות. כשאמא פונה אלי אני מתאמץ להשיב לה. אבא מביט בי ואינו דורש ממני תשובה. השקט שלו מהנה אותי.
הקיץ חם ואני יושב בחצר. החצר קטנה וצמודה אל המטבח. ציפורים באות לבקר אותי ורוב היום אני לעצמי. "גדמי, מה שלומך", החריד אותי ילד בקולו. הוא עמד ליד הגדר וחרץ לי לשון. נדהמתי מהופעתו הגבוהה והפתאומית, אך לא הוצאתי הגה מפי. הלה, כדי להרגיז אותי עוד יותר, חזר וחרץ את לשונו ואמר, "אני יכול להגיד מה שעולה על דעתי, ממילא לא תוכל להרביץ לי". גם על כך לא השבתי לו. התבוננתי והרגשתי כי מבטי פועלים עליו. הוא, אמנם, הוסיף לחרוץ לשון ולהשמיע דברים מקניטים, אך חוצפתו הלכה ונחלשה. לבסוף נמלט על נפשו. בסתר לבי שמחתי, אך לא גיליתי את שמחתי לאמא.
ערב אחד אמר הרופא. "הגדם נרפא ועוד מעט נתקין תותבת." לא ידעתי מה פשר הדבר ולא שאלתי. סקרנותי עזה מאז ומתמיד, אבל לשאול אני לא נוהג. דברים גלויים מתבהרים מאליהם ואת הנסתרות ממילא לא נדע. הלקח הפשוט הזה כבר נודע לי אז.
באותה חצר קטנה ליד המטבח ראיתי מה שראיתי ואימצתי מה שאימצתי. החיים בסופו של דבר לא משנים אותנו. לפעמים נדמה לי שאני עוד שם, ליד הגדר או על הארץ, כאילו שום דבר לא אירע במרוצת חמישים ושש השנים האחרונות.

.3
אמא המסכנה מכרה את תכשיטיה המעטים כדי לקנות לי תותבת. תותבת, אם לא ידעת, מבליטה ביתר שאת את המום, אבל לא בזה הכאב. התותבת חונקת את הגדם ואתה כואב יום ולילה את הסגר. לא רק המום נחנק אלא כל עצמך. "אני נחנק" צעקתי, אבל איש לא חש לעזרתי. הזקן הרשע שהתקין את התותבת שכנע את הורי כי המכשיר הוא הטוב בתותבות והעובדה - אין שום סימני לחץ על העור. ילדים מתרגלים אל התותבת ונוהגים בה כביד. דיבורים, בסופו של דבר, לא משככים כאבים. מרוב כעס הייתי מקיא.
לאחר שבועות של סבל הסירו את התותבת מהגדם ומיד רווח לי. עכשיו אני יודע שיש לי יד ויש לי גדם. הגדם שונה מהיד לא רק באורכו. הוא לא זז, הוא מקשיב. מאז הסירו את התותבת מעלי אני מרגיש את קשבו. הוא מחובר אל כל חלקי גופי ומקשיב.
"הגדם מקשיב", גיליתי לאמא.
אמא הצטחקה ואמרה, "אתה טועה, יקירי, גדם אינו אוזן".
קשה לסתור עובדה נחרצת זו ובכל זאת אני מקשיב ושומע. הגדם מגלה לי כי בחוץ ליד הגדר עומדים כמה ילדים, הם מחכים שאצא. ואכן כשאני יוצא הם חורצים לשון וקוראים לי גדמי. תחילה, אם להודות על האמת, פחדתי מהם. עכשי אני מביט ישר בעיניהם וראה פלא, מבטי משתיקים אותם והם נמלטים על נפשם.
אמא יצאה אל בית המרקחת לקנות תחבושת לגדם. הרופא אומר שאין צורך עוד בתחבושת, אך אמא ממשיכה לחבוש אותו מתוך הרגל כנראה או למען זהירות יתר. אני יודע מה אמא עושה גם כשאני לא רואה אותה. הגדם מקשיב ומראה לי. אבא, שבדרך כלל לא מדבר, יצא מכליו ואמר, "הגדם לא מקשיב ולא רואה, הוצא הזיה זו מראשך".
בלילה מתאספים אנשים בחדר האורחים ומדברים בקול רם. הקולות חודרים אל שנתי וממלאים אותה. מאוחר בלילה מתפזרים האנשים ורק אז נופלת עלי השינה הגדולה.
בשינה הגדולה אני רואה חלומות בהירים ובבוקר אני מספר אותם לאמא. אמא אומרת שאלה חלומות ואין מה לפחד. אני לא מפחד. בחלומותי אני דוהר על גבי סוס לבן, צולח נהרות ומניס את הקוזאקים. הגדם שלי, מסתבר, מפחיד אותם.
"אסור להפחיד אנשים", אומרת אמא.
"אני לא מפחיד אותם, הגדם מפחיד אותם".
"אין זה משנה, אסור להפחיד".
בינתיים יצאה אמא לעבודה ואל הבית הביאה את קארולה. קארולה גבוהה וחסונה ותנועותיה כבדות ומדודות. פעם ביום היא מוציאה מתוך נרתיקה את צלמו של ישו, מניחה אותו על השידה, כורעת על ברכיה ומתפללת.

"מיהו ישו".
"אלוהים".



"מה עושה אלוהים".
"הכול", אמרה קארולה והצטחקה.
סיפרתי לאמא על פסלו של ישו. אמא הרימה את עיניה ואמרה, "אלו אמונות ישנות".
"ואנחנו לא מאמינים באלוהים".
"לא".
אמא, אני מרגיש, רוצה להסביר לי יותר, אך לא מסבירה. אבא לעומתה נחרץ בדעתו, "אין אלוהים. זו המצאה". אבל קארולה, אני חייב לומר, כל כך משכנעת בתנועותיה, בשקט הכבד שלה, שאני נכון להאמין לה שיש אל בשמים והוא שלח לנו את ישו כדי להציל אותנו מאנשים רעים. יש ימים שהיא שרויה בתענית דיבור, לא מדברת ולא שרה. איזו יראה מופלאה נסוכה על פניה. אני מתבונן בה ומשהו משתיקתה נוגע בי.

.4
מעולם לא גילו לי הורי את הסיפור המלא של גדיעת היד שלי. בילדותי, כיוון שהייתי בן יחיד ולא מעורב עם ילדים, לא הציק לי איש וגם אני עצמי קיבלתי את המום כמובן מאליו. פעם בכל זאת שאלתי משהו על הגדם. אמא כנראה הופתעה משאלתי ואמרה בקול המהדהד בי עד עצם היום הזה. "אתה ילד מיוחד ועל כן יש לך יד מיוחדת". המשפט הזה, שכנראה חזרה עליו פעמים אחדות, נטע בי איזו גאווה סמויה השמורה עמי עד עצם היום הזה.
כשחברים של הורי או קרובים היו מבקרים אותנו הייתי מראה להם את הגדם ואומר: "לאף אחד יש יד כזו". דברי כנראה הביכו אותם, שכן חייכו באיפוק. הורי לא התערבו ואני הייתי חוזר על מה שאמרתי וגורם לכך שאחד מהם לפחות יאמר, "אתה צודק".

אני גדלתי ובקומה דמיתי לאבי. בכל זאת שמרה עלי אמא ולא הרשתה לי להיות לבד בחצר. עד גיל שלוש הייתי במיטה וטיפחתי דמיונות גדולה. הייתי רואה עצמי דוהר בראש גדודי צבא, צולח נהרות ונלחם בחיות טרף. לפרקים הייתי מספר לאמא. אמא היתה צוחקת ואומרת: דמיונות. אני אהבתי מלה זו ולא שאלתי לפשרה. עד גיל שלוש לא ראיתי ילדים בגילי. פעם נקרה לי ילד, מיד חשתי שאני שונה ממנו.

"אמא למה אין לי יד", רציתי להבין.

"אתה מיוחד", חזרה ואמרה.

כשמלאו לי ארבע ואני גבוה בהרבה מבני גילי, הרשתה לי אמא להיות בחצר. כמה ימים שיחקתי וילד לא ניגש אלי. לבסוף קרב אלי נער גבוה, אולי בן שמונה ואולי יותר, וקרא בקול. "הנה ילד גידם". הילדים קלטו את קולו ומיד הקיפו אותי בעיגול צפוף. המלה הדהדה רגע בראשי וידעתי שהיא צופנת בחובה איום. רציתי לצעוק, אך קולי נשנק בי ועמדתי אילם. "ילד גידם", חזר והכריז הלה. ילדים נאספו מכל עבר. חשתי את הפליאה ואת הלעג ולרגע נדמה היה לי שעוד מעט ישאו אותי בידיהם וישליכו אותי אל תוך בור עמוק. "אמא", נפלט קול מתוכי ואמא אכן הופיעה.

אמא כנראה נחרדה יותר ממני, שכן פלטה צעקה חזקה שכמותה לא שמעתי מעודי. הילדים נסו לכל עבר. לראשונה בחיי חשתי שמחה לאיד.

"מה זה גידם", חזרתי ושאלתי את אמא.

"למה אתה שואל" אמרה כאילו המצאתי את המלה.

אל החצר לא יצאתי עוד. ישבתי בבית ושיחקתי על הרצפה או בגזוזטרה. בגזוזטרה היו לבנים ואני בניתי לי מהן מלונה גדולה.

בלילות היו אבא ואמא מתווכחים ורבים. לא הבנתי על מה הוויכוח. בלילה היו אנשים נאספים בבית והוויכוח היה מתעצם. כולם אהבו אותי והתפעלו מהיד החזקה שלי. בקיץ הייתי לפרקים שוכח מהגדם שלי, אבל בחורף היה הכאב העמום מעורר את דמיוני והייתי מדמיין שיד צומחת לי והיא חזקה כמו יד שמאל. גיליתי את דמיוני לאמא. לשמע דברי פרצה בבכי.

מלבד הבית והמריבות אני זוכר מאותם הימים את פני אמי. פניה היו לבנות ואיזו תמיהה מפחידה היתה נסוכה עליהן. לפרקים הייתי חש שהיא מתבוננת בי. התחושה היתה נעימה אבל חריפה ולא הרמתי את עיני להתבונן בה. פעם שאלתי את אבא, "מה זה גידם", אבא לא העלים ממני ואמר. "אדם בלא יד".

"מה קרה ליד שלי".

"היא נקטעה".

"והיא תשוב אלי".

"לא".

לא סיפרתי לאמא על השיחה עם אבא. נדמה היה לי שאם אספר לה היא שוב תפרוץ בבכי.

.5

חיי חוזרים אלי ומפתיעים אותי מחדש. בוקר אחד בהיותי בן חמש פתחתי את הדלת ועמדתי ברחוב. האנשים כנראה הופתעו, עמדו והתבוננו בי. "ילד גידם", לחשו מפה לאוזן. שוב הצילה אותי אמא ומשכה אותי פנימה.

"מה זה גידם", אני חוזר ושואל, אף שאני כבר יודע.

"ילד בלי יד", לא העלימה ממני הפעם.

"למה רק אני בלי יד".

"יש רבים כמוך, אל תפחד".

אני לא מפחד. שעות אני עומד בגזוזטרה הרחבה ובונה. אני מזיז את הלבנים ביד ונעזר ברגל. לבסוף עלה בידי לבנות מלונה בגובה שלי.

בלילה חוזרים ונאספים האנשים בבית. אני לא מבין על מה הוויכוח. שעה רבה אני מקשיב. לבסוף כורע תחתי ונרדם. ילדים לא באים אל ביתנו. פעם שאלתי את אמא על שום מה לא באים. תשובתה היתה: "עוד מעט תלך אל בית הספר, בבית הספר יש המון ילדים".

לבסוף נאסר אבא על פעילותו הפוליטית. מאז נאסר אבא נתגרמו פניה של אמא ומשהו מחוזקה זורם אלי. אנו יוצאים פעם בשבוע לבקר את אבא בבית הסוהר. גילחו את ראשו, ומאחורי הסורגים הוא נראה רחב וחזק. מאז נאסר לא באים אנשים לבית. הלילות מוארים בשתי מנורות נפט. אמא קוראת עיתון או מעתיקה מתוך חוברת צהובה המונחת בארון. המון דברים מתרחשים סביבי, אך אני לא יודע מה.

תוך כך תמו ימי הבית. אמא קיפלה את השרוול על הגדם והלבישה לי מעיל. אני הולך לבית הספר. בפתח הכיתה חיבקה אותי ואני נכנסתי פנימה. היתה תדהמה ולאחריה מהומה. "אין לו יד. אין לו יד", צווחו מכל צד. לא ידעתי מה לעשות ועמדתי. ככל שעמדתי נעצמה המהומה.

המורה נכנסה לכיתה, ניגשה אלי ואמרה: "זהו ארווין, ידו נקטעה בתאונה קשה. אסור לצחוק עליו ואסור ללעוג לו. מי שיעשה כן ייענש". ישבתי על מקומי וחשתי את המבטים הרבים הננעצים בגבי. ידעתי כי בזה לא תמה הפרשה. הנחיל הזה לא ישקוט ולא ינוח.

כך החלו חיי בבית הספר. הם חשבו שאני מפחד, אבל אני לא פחדתי. אדרבא, הנחיל ההומה הזה המכונה כיתה עורר בי רק בוז. לא דיברתי אתם רק התבוננתי בהם מרחוק. הם, ברוב טיפשותם, חשבו שאני מפחד. לפעמים בהפסקות היו קצת מהם מתגרים בי. התעלמתי מהם. גם המורה, משום מה, חשבה שאני מתקשה בהבנת החומר והיתה נשארת עמי להסביר לי. לא קטעתי את רצונה. בינתיים אגרתי כוח. הילדים בזבזו את המרץ שלהם בריצות סרק ואני אמרתי בלבי, אתה חייב לאגור כוח ואכן כך עשיתי.

תוך כך שוחרר אבא מבית הסוהר. הוא יצא משם גבוה יותר ורחב יותר. ראשו המגולח שיווה לו מראה של אדם אלים. זו מראית עין, כמובן. אבא הוא אדם שותק ושתיקתו טבועה בכל תנועה ותנועה שלו.

אנשים לא באים עוד בלילה. אבא ואמא מתווכחים או שותקים. מאוד הייתי רוצה לדעת כיצד אירעה אותה תאונה שעליה דיברה המורה, אך אני לא שואל. אני אוהב את הגדם ובלילה אני מחבק אותו בידי השמאלית.

בכיתה גימל ניגש אלי אחד הילדים ובקול חצוף ומלא לעג עמד ואמר: "גדמי, מה שלומך".

אילו הסתפק בזה לא הייתי נוגע בו, אבל הוא הוסיף ואמר. "אתה אוכל ביד שמאל או מאכילים אותך". עתה לא התאפקתי עוד והלמתי בו. הלה נפל ארצה ופרכס ברגליו. אילו פרכס ולא התחצף הייתי מניח לו, אבל הוא חירף וצעק: גידם, שד משחת, נבל ועוד. הוספתי והלמתי בו עד שהשתתק.

.6

מאז לא מעז איש להתחצף כלפי. כולם מתגודדים בחבורות, משחקים מחניים או כדורגל. אני לא משחק. בהפסקות אני עומד בחלון ומתבונן בהם. מן החלון של הקומה השניה הם נראים קטנים ובלתי מרוסנים. עדר שיכור. לפרקים שוכח ילד מי אני ומנסה להתחצף. די במבט כדי להשתיקו.

מאותם הימים נדמה לי לא נשאר לי שום זכר מרנין. בשנים ההן טיפחתי תחושת בוז לבני גילי ולא רק אליהם. ילד לא ביקש את חברותי ואני לא התקרבתי אליהם. גם המורים, מלבד הנזיר פטר לא אהבו אותי במיוחד. שמחתי ללכת לבד מבית הספר חזרה הביתה, מתבונן באנשים ונותן בהם סימנים. זה חלש וזה נבזה. רק את אמא אהבתי וחבל שבאותם הימים לא יכולתי לגלות לה את כל סודותי.

מאז שב אבא מבית הסוהר חזרו השערות וצמחו על ראשו. רוב היום הוא יושב בבית ורוטן. אמא עובדת במשרד של עורך דין וחוזרת מאוחר בלילה. יש לי הרגשה כי בימים הקרובים יברח אבא מהבית ויפליג אל ארץ רחוקה. אני מתבונן בו כדי לא לשכוח את פניו, אבא תפוס במחשבותיו ולא שם לב אלי.

"מה עושים הקומוניסטים", אני שואל את אמא בלחש.

"הם שוחרי צדק".

"בשביל מי".
"בשביל כל האנשים".
בדרכי מבית הספר ניגש אלי נער ושאל: "אתה יהודי".
"יהודי, השבתי
"אם כן אתה מנוול"
"למה"
"משום שכל היהודים מנוולים".
הלמתי בו. הלה הופתע וניסה להחזיר לי, אך אני הייתי זריז ממנו, הפלתי אותו והלמתי. אבא הוא יהודי וגם קומוניסט והמשטרה מתעללת בו ומזמנת אותו כל יום לתחנה. אבא כועס ורוטן, אך להימלט כנראה אינו יכול. אמא חוזרת מאוחר בלילה מן המשרד ומתחילה מיד לבשל. אנחנו יושבים עד מאוחר בלילה ובבוקר קשה לי לקום. מאז שובו של אבא מבית הסוהר חדלה קארולה להתפלל בבית. תנועותיה מצומצמות והיא נמנעת מלדבר אלי. לפעמים נדמה לי שהיא הטילה על עצמה תענית דיבור, אבל לפעמים נדמה לי שהיא פשוט מפחדת מאבא.
"למה אינך מתפללת עוד", שאלתי אותה.
"אני מתפללת בבית". מאז חדלה להתפלל אבד לבית סוד. אבא ואמא נוהגים לפרש ולהסביר, להביא דוגמאות ולומר, יש סיבה לדבר. קארולה לא מדברת, היא מפילה את רגליה הכבדות על הרצפה וממלמלת.
יש איזה כוח בכריעתה, אבל מה לעשות, עכשיו בגלל אבא היא מפחדת להתפלל.
"הפחד הוא מידה מגונה", אמר באחד השיעורים הנזיר פטר." יש אל בשמים ורק מפניו עלינו לפחד. הוא האב והוא המלך". "ומההורים לא נפחד", הקשה ילד בכיתה.
"את הורינו עלינו לכבד".
אני מבין אותו היטב. כל לילה אני יוצא החוצה כדי למוש את החושך ואת הצללים. הפחד הוא מידה מגונה, אני משגן לעצמי. ככל שאני משגן אני מרגיש כי הפחד ניגר מתוכי ועוד מעט אעמוד ברחוב ישר וגאה.

.7
בכיתה דלת נודע לי שהיהודים צלבו את ישו ומאז אין אלוהים אוהב אותם. אחד הנערים גילה לי את הסוד. אני לא צלבתי אותו, עמדתי לומר, אך לא אמרתי. תמהתי על קארולה שלא גילתה לי את הסוד הזה.
היהודים רעים, היהודים רמאים, צועקים הנערים בכל החלונות. אני יודע שהם מתכוונים גם אלי, אך ילד לא מעז לומר לי זאת בפנים. מאז הלמתי לא מתחצפים כלפי.
המורה לא קוראת לי אל הלוח משום שהיא סבורה שאני מתקשה בהבנת החומר. היא טועה, אני מבין הכול, אבל שונא להצביע.
"למה אינך מצביע", תמהה אמא.
"יש לי רק יד אחת ולא נאה להצביע בה".
אמא צחקה. נדמה לי שהבינה אותי. אמא יודעת שאני לא מפחד ובכל זאת מלווה אותי כברת דרך לבית הספר. בלילה אני מאמן את יד שמאל בהרמת ברזלים. היד התחזקה ואני חש שעוד מעט אוכל להרים בה דלי מים.
אלמלא הנזיר פטר היה היום בבית הספר משמים לחלוטין. הנזיר פטר הוא משכמו ומעלה. גם המורים נראים לידו גמדים. בכיתה אנו קוראים את סיפורי המקרא. הילדים לא מוצאים בהם חפץ. אלמלא גובהו של הנזיר וקולו היו ודאי מתפרעים.
אני אוהב לשמוע אותו קורא. כשהוא קורא אני רואה לנגד עיני את המישורים ואת ההרים ואת אחי יוסף האלימים והגסים. יוסף מרוחק מהם ומתבונן בהם. חבל שהוא מגלה להם את מחשבותיו. מחשבות של גדולה אדם חייב לשמור לעצמו. האחים מייחסים הכול לעצמם. קשה להם להבין דבר שהוא מחוצה להם. קטנוניותם כל כך בולטת שיוסף מתגבה לידם יום יום. הדרך אל הגדולה מלווה ביסורים והשפלות, אבל אל דאגה. יוסף עושה את דרכו בביטחה ולא רחוק היום והוא יהיה מלך.
מה יש ביוסף שאין באחים. יוסף מחובר אל העולמות הנסתרים ומהם הוא יונק גדולה. הוא דק וגבוה ומרוחק מהבריות. לפעמים נדמה לי שגם הוא איטר יד, אלא שהמום לא ניכר בו. גם בי, בבוא היום, לא יזהו את המום. ברגע שלא יזהו בי את המום ולא יכנו אותי גדמי אהיה נדיב. אני רוצה להיות נדיב, אך לעת עתה זה קשה לי.
בשיעורים לא הצבעתי כאמור ולא השתתפתי. אהבתי מתמטיקה ולהבדיל לימודי דת. את שני המקצועות אני אוהב משום המורים. המורה למתמטיקה הוא בגובה של גמד. יש בכיתה ילדים שהם גבוהים ממנו, אבל הוא כל כך משעשע שאפילו הגסים ביותר לא מעזים להפריע לו. הוא לא מלמד רק מציג והצגותיו כל כך מצחיקות שגם המספרים שהוא כותב על הלוח צוחקים. יהודי כמובן, יהודי מן הנוסח שלא הכרתי, משעשע, רק משעשע, ובכוח זה הוא חי ושורד.
הנזיר פטר הוא משכמו ומעלה. לילדים היהודים לא מרשים להשתתף בשיעוריו. אני בחרתי להשתתף בלא היסוס. הורי, ייאמר

לזכותם, הרשו לי ללמוד מה שרציתי. בכיתה, כאמור, אנו קוראים את סיפורי המקרא. קולו כל כך רענן ולא ניכר שהוא חי בפרישות.
"אתה מתפלל", שאל אותי פעם.
"לא", לא העלמתי ממנו.
"חבל", אמר ולא הוסיף.
כבר למדתי, יש עניינים שמוטב לא לגלותם לאמא, כגון מחשבותי על הגדם. הילדים היהודים לעגו לי על שאני משתתף בשיעורי הדת. גם הם לא שונים מהיתר. חמדנים ובלא שום זיקה לנסתר. הם למשל סבורים שהנזיר פטר הוא מיסיונר ומבקש להעביר אותי על דתי. הם לא מתפללים ולא קוראים בתנ"ך, אבל לנטוע בך ספקות ומחשבות רעות אין כמותם. אני מתעלם מהם וממחשבותיהם. הנזיר פטר אדם ישר וישרותו ניכרת בכל תנועה ותנועה. כשהוא קורא מן התנ"ך אתה רואה את אלוהים מרחף על פני המים.

.8
בכיתה ו' קראנו על משה ועל כל שעולל לפרעה. מה שהדהים אותי שהאיש הגדול והחזק, שניהל מאבקים עם חרטומים ואנשי צבא, היה כבד פה והתקשה בדיבור. גם אני רוצה לעתים ללפות חפץ ואיני יכול. האנשים משתמשים בידיים כדבר מובן מאליו. הם לא יודעים

שזו מתנה. גם לי יש מתנה: הגדם, הגדם מגלה לי בכל לילה דברים מופלאים ונצורים, אבל גם באור היום הוא עוזר לי. לפני שבוע ימים הקיפו אותי כמה נערים פרועים והתגרו בי. הפשלתי את השרוול וחשפתי את הגדם. מיד נסו על נפשם...

אני לא מדבר עם בני כיתתי ולא עם המורים. רק הנזיר פטר שואל בשלומי ואנו מטיילים לעתים לאורך השדרה. שוב שאל אותי אם אני הולך לבית הכנסת.

"לא", לא העלמתי ממנו.

"חבל", אמר.

"למה".

"היהודים שכחו שהם בני מלכים".

אמרתי לצחוק. מיד חש הנזיר פטר להסביר לי. "רק היהודים בלבד ניצבו בהר סיני ורק בהם משוקעים הקולות והברקים של הדיבור האלוהי. הם לדאבון לבנו, שכחו זאת, אבל המקרא לא שכח, ובכל זאת אסור לזלזל בעדים מתכחשים אלה. הם עתידים באחד הימים להיזכר מי הם ולהיות מה שנועדו להיות". כך דיבר אלי. רוב דבריו אני לא מבין. אבל אני שמח שהנזיר מדבר אלי. דיבורו חד והוא כמו נועץ אותו. בבית הספר יש הרבה ילדים יהודים, אבל רק אני איטר יד, ורק לי גילה הנזיר שאני בן מלך. את הסוד הזה אני שומר על שבעה מנעולים.

מאז גילה לי הנזיר שאני בן מלך אני מכשיר עצמי לכהונה זו. אני מקפיד על לבושי, הולך ישר ולא מסב את ראשי לאחור. לא נאה לבן מלך להסב את ראשו. אם קודם לכן התרחקתי מבני גילי עתה אני מתרחק מהם שבעתיים, כדי ששום מחשבה ממחשבותיהם לא תדבק בי. אני מלמד את עיני להתבונן ישר ובלא פניות. כבר שמתי לב. הילדים היהודים הם אמביציוזים ומבקשים להצטיין בכל מחיר. לא פלא. מי ששכח שהוא בן מלך לא יכול להיות ישר. הוא תמיד מבקש להיות לא הוא. פעם הוא מתחכם ופעם מרמה. ניגשתי אל אחד הפרחחים היהודים ואמרתי לו, "אל תשכח, אתה בן מלך". הוא התבונן בי כאילו יצאתי מדעתי ונמלט על נפשו. הילדים מפחדים ממני וכמובן לא מהסיבה הנכונה.

פעם התגרה בי ילד יהודי מהכיתה העליונה וקרא לי גדמי. הוא היה דק ורזה ולא רציתי להרביץ לו, אבל הוא, משום מה, עמד על מקומו והמשיך להקניט אותי. "חדל", הרמתי עליו את קולי. אבל גם זה לא הועיל. לבסוף אחזתי בו וטלטלתי אותו. הוא נעץ בי את אצבעותיו הדקות והדוקרניות וניסה ללפות אותי. לא היתה לי ברירה אלא להלום בו.

"אתה מכה", נדהם וניסה להתרומם.

"אני מכה את כל אלה ששכחו מי הם".

"על מי אתה מדבר", עמד על ברכיו.

"עליך".

"אני".

"אתה".

"אני לא שכחתי שום דבר".

"נדמה לך".

פניו זבו דם ותדהמתו היתה מכוערת. לא הוספתי לדבר אליו והלכתי הביתה.

.9

זיכרון זה שייך לתקופה מאוד מוקדמת של חיי, אולי עוד לפני קטיעת היד ואולי מיד אחריה. חלום חלמתי ובחלומי אני רואה המון שדים, לא שדים קטנים ובלתי מזיקים למראה העין, כפי שרגיל הייתי לראות עד אז, אלא רבים ומגודלים. הם עומדים דרוכים, ולמזלי, במרחק רב ממני. אני, משום מה, בטוח כי אוכל להימלט מהם. הם גדולים אבל כבדים ויטבעו בנהר החוצה בינינו. אני בכל זאת חושש ומנסה להזיז את גופי, אך הגוף כמו להכעיס, דבוק למיטה. אני מנסה בכל כוחי להתרומם, אך לא מצליח. עתה ברור. אני במלכודת: צבא השדים מתקדם לקראתי. הם קרבים לנהר, אך הנהר לא עוצר בעדם. אדרבא, הם ששים ללכת על מימיו וישר אלי, כמובן, שוב אני מנסה להתרומם, אני כבד כאבן ולא יכול למוש ממקומי. אז כנראה נפלטה צעקה איומה מגרוני כי מיד הייתי מוקף בידיהם של אבא ואמא ובמבטיהם של האנשים שישבו אותה שעה בסאלון.

"מה קרה", שואלת אמא בבהלה וקרובה לבכי.

אני רוצה לומר משהו, אך המלים תקועות בגרון, ואני מרגיש כי החלום שכבל אותי ממשיך לכבול אותי. אני רוצה לבכות, אך גם הבכי כמו נכבל.

"מה קרה, כואב לך משהו". כל העיניים נעוצות בי וקצת מאימת החלום חוזרת אלי.

"שדים", נפלטה מתוכי המלה והתחלתי לבכות.

לשמע המל[illegible]מו רווח לכולם. אמא מיהרה לומר. "זה חלום, זה שום דבר", [illegible] את דמעותי. אבא שלף אותי מתוך המיטה ואני יושב על ברכיו. הכול מביטים בי בסקרנות דוקרת ומצפים שאומר משהו, אך אני לא יודע מה לספר. לאמיתו של דבר, כבר אין לי מה לספר. החלום נגוז ולא שייר בי אלא תחושה עמומה.

"מה קרה ארווין", פנה אחד היושבים ורגע נדמה לי שהוא אחד מאלה שרדפו אחרי ופרצתי בבכי.

"לילד לא קרה שום דבר, הוא חלם חלום", אמרה אמא וחשה להוציא אותי מידיו של אבא. "שום דבר, שום דבר", חזר אותו אדם ואמר, מבקש לתקן את הטעות, אך מה לעשות, והחלום שכבר נגוז, כמו קם לחיים, ואני חוזר ורואה את הפרצופים האיומים הנכונים לטרוף אותי. "שום דבר לא קרה, זה חלום ולא יותר", מבקשת אמא לגונן עלי.

"שדים", שוב נפלטה המלה מפי.

"זה חלום רע", מתקנת אמא.

אבא חש להביא לי מנה כפולה של גלידה, ואני כל כך שמח שכל הפחדים נמוגים בבת אחת למראה שני הכדורים הוורודים המונחים בצלוחית. אני שמח וכולם שמחים עמי, ושוב חוזרים ומדברים על עניינים שאין לי מושג בהם. לפתע פנה אלי אדם שישב לידי, איש בעל הבעה רכה, ואמר, "אינך יודע ארווין, אין שדים".

"הוא יודע", אמר אבא בקול החביב שלו, אך מה לעשות ודווקא מלים אלו זורות, באין משים, חשד אפל בלבי שהחבורה הזו, ולדאבון לבי גם אבא ואמא, מנסים להסתיר ממני את האמת. והאמת היא פשוטה: יש שדים. אני ראיתי אותם. הם אמנם לא הצליחו לתפוס אותי, אבל אין זה אומר שהם לא קיימים. אני ראיתי אותם, כמעט וצעקתי, אך החבורה היתה כל כך טרודה בלהסיח את דעתי, שגם אם הייתי צועק לא היו שומעים.

"אין שדים", חוזר אותו אדם ואומר, אך ככל שהוא חוזר על המלה הזו ברור לי שהוא מנסה להסתיר ממני מה שראיתי. עתה כמו להכעיס, יותר, אני רואה את השדים בבהירות יתר, גדולים ופניהם הרחבים מופנים אלי.

"כבר לא כואב", שואלת אמא.

"לא".

"אני שמחה".

ורגע אני תמה על אמא שהיא מדברת על החלום כעל כאב, ואכן, אם לומר את האמת, הכאיב, אבל לא כאב שאני חש לעתים בגופי אלא כאב דק מאד כמו של סכין גילוח.

.10

בכיתה זין גבהתי מאוד. בני מלכים חייבים להיות גבוהים וחסונים, שמחתי בלבי. את הסוד כמובן אני לא מגלה לאמא. אמא לא אוהבת לשמוע דברים דמיוניים. משום מה היא חרדה ללימודי. זוהי חרדת שווא. שיעורי מתמטיקה לא קשים לי, הם פשוט משעשעים אותי. אני מאומן היטב ופותר תרגילים בנקל.

בינתיים נאספו עננים בשמים. בכל פינה כרזות נאצה ובכל סימטה חשוכה מכים יהודים. הילדים היהודים בבית הספר אינם אהובי נפשי, אבל להכות אותם בלא סיבה אני לא מרשה. כבר הייתי מעורב בכמה קטטות ומכולם יצאתי, לעת עתה, בלא פגע.

אבא מנסה לברוח. כל אימת שהוא מנסה הוא נתפס ושוב הוא יושב בבית הסוהר ומגלחים את ראשו. אמא ואני מבקרים אותו פעם בשבוע. מאחורי הסורגים הוא נראה לי משכמו ומעלה.
"למה אבא קומוניסט", אני שואל.
"משום שיש לגונן על החלשים".
אבא אמיץ. אני עוד לא הגעתי למעלה של אמיץ. אני לעת עתה מגרש מתוכי את הפחד. החושך לא מפחיד אותי עוד, אבל קולות פתע מחרידים אותי ומשתקים את רגלי. גם מאמא אני יכול ללמוד אומץ. היא מתערבת כל אימת שהיא רואה עוול. בדרכנו אל בית הסוהר ראתה איכר מכה את סוסו. היא ניגשה אליו ואמרה לו, "אסור להתעמר בבעלי חיים, גם הם נושמים ורואים. גם להם כואב כשמכים אותם".
"בלמי את פיך, אשה", אמר בלא להביט בה.
"אני לא אבלום", אמרה ולא זזה ממקומה.
המשפט הזה כנראה הדהים אותו והוא הרים את ראשו. "לכי כבר, לכי", ביקש לזלזל בה.
"אני לא אלך, אלא אם תבטיח לי שלא תכה אותו עוד".
לשמע דבריה הצטחק.
אמא רזה ונמוכה וליד אבא היא נראית כילדה, אבל אל יטעה אותך גובה קומתה. נוכחותה ברחוב היא ברורה ומוצקה, דעותיה נחרצות וכשהיא נתקלת בעוול, היא לא בולמת את פיה.
באחד הטיולים עם הנזיר פטר שוב דיברנו על היהודים ועל שכחתם. פניו נעצבו וראיתי שהדבר כואב לו. כדי להמתיק את צערו אמרתי, "אני לא אשכח". הוא התבונן בי וחייך. את הסוד הזה אני שומר על שבעה מנעולים. אמא אומרת כי כל בני אדם שווים ואסור להפלות, מאז הושיבו את אבא בבית הסוהר דעותיה נחרצות, ופעם אמרה לי, "אסור לומר אשר בחר בנו מכל העמים", כמו שאומרים היהודים האדוקים. היהודים האדוקים, כך היא מכנה את היהודים הלבושים בבגדים שחורים ומתגוררים בשכונה הצפופה ליד תחנת הרכבת. היא מסויגת מהם והיתה רוצה שגם אני אסתייג מהם. אני לא מכיר אותם מקרוב. אני מכיר מקרוב את הילדים היהודים הלומדים עמי בבית הספר. הם כמו הילדים האחרים, רק שמנים יותר, בוכים בנקל וצועקים הצילו כל אימת שנער מאיים עליהם. רק משום כך הייתי מרבין להם.
"אסור לצעוק הצילו", הזהרתי אחד מהם.
"מה לצעוק".
"לא לצעוק".
"אבל אני מפחד".
"הגיע הזמן שלא תפחד".
לשמע דברי נמלט אל הכיתה.

.11
אני הוגה הרבה במה שהנזיר פטר לימד אותי. לפעמים נדמה לי שלא אוכל לעמוד במשימה שנטלתי על עצמי. הייתי רוצה לשוחח על כך עם אמא, אך אמא כל כך טרודה בעניינו של אבא ששוב איני רואה את עיניה. אולי מוטב כך. אבא ואמא לא אוהבים כשאומרים יהודים.
אסור לחלק בני אדם לשבטים ועמים.
אך לעת עתה אני נלחם בחזית אחרת. הנערים כתבו על חומות בית הספר. מוות ליהודים ומוות לאיטרי יד והכריזו מלחמה עלי. אני לא מפחד. לא נאה לבני מלכים לפחד ואם נגזר עלי למות אמות בשקט ולא אצעק הצילו.
לא עבר זמן רב ובדרכי הביתה התנפלו עלי כמה בריונים. נאבקתי והשבתי מלחמה, אך הם היו רבים ופצעו אותי. אמא ראתה את הפצע ומיד לקחה אותי לבית החולים. הפצע מסתבר היה עמוק.
שבוע ימים קדחתי ואמא לא משה ממיטתי. וגם לאחר מכן בבית הייתי מאוד חלש וכל הזמן חלמתי על השיירות הארוכות היורדות מצריימה. הנזיר פטר אמר. האחים הגסים בטוחים היו שהפשע לא יוודע לעולם. הם טעו. יש גבוה מעל לגבוה. יוסף היה נבון הוא לקח עמו לגולה את אלוהי אבותיו ורע לא יאונה לו.
חזרתי לבית הספר ואיש לא שמח. עמדתי בחלון וראיתי את הכנופיות מתגודדות במגרש המשחקים, מכים ילדים יהודים ומריעים לבריונים ונשבעתי בלבי כי בבוא היום אכה אותם שוק על ירך ואיש מהם לא יימלט ממני.
בינתיים היה מבחן במתמטיקה וקיבלתי עשר. "ידידי, ארווין", קרא המורה למתמטיקה "אני מצטער להודיע לך שיש לך מחשבה

מתמטית. זה לא אומר שתהיה המאושר באדם". כולם צחקו, אבל איש לא הריע לי. המורה למתמטיקה הוא אחד מפלאי הטבע. גובהו מטר חמישים ורוחב כתפיו כשל נער בכיתה דלת. בכל זאת אין הבריונים מתנכלים לו. הוא משעשע אותם בכל דרך אפשרית. בשיעור האחרון הוא שר אריה של ורדי. ידעתי שהוא חובב מוסיקה אבל לא תיארתי לעצמי שגוף זעיר כזה מסוגל להוציא מתוכו אריה שלמה.
לא רק על חומות בית הספר כתבו. בכל פינה כרזות נאצה וציורים מגונים. היהודים מכונים חרקים, עכברים ומושחתים. אמא הולכת בכל יום שלישי לבית הסוהר, אבל אותי היא לא לוקחת עוד. אני יושב בבית ומתאמן, רץ ומרים ברזלים ומכין עצמי למאבק הגדול.
את המאבק הגדול אני מתאר לעצמי כמאבק שבין איטרי יד ובעלי ידיים. איטרי היד נועזים יותר מפני שאין אצלם דבר מובן מאליו. המום שהתכוון להחליש אותם רק הגביר אצלם את הרצון להתחבר אל אלוהים. ככל שהם מחוברים אל אלוהים הם יודעים שאין דבר מובן מאליו. אני יודע כי מחשבותי לא ימצאו חן בעיני אמא, אבל בלבי אני יודע שהיא תהיה גאה בתוצאות המאבק.
אבא כתב לי מכתב קטן והבריחו אלי באמצעותה של אמא. אבא כותב: "שמור על עצמך ועל אמא. ימים קשים צפויים לנו ואיני יודע מתי אשוב הביתה. אסור להתייאש. היאוש הוא מידה מגונה. עלינו להיאבק והמאבק יחזק אותנו. עניינו צודק והצדק, בסופו של דבר, ינצח. אוהב אותך אבא".
קראתי את המכתב ואמרתי לעצמי. אבא לא יודע שאני כבר נאבק, לכשיוודע לו, ישמח. אמנם, אני עוד מוגבל, אבל אני מתאמן שעות רבות ביום.
בסוף החודש, אני מניח, יהיה תואם בין ידי ושתי רגלי, אוכל

ללפות את הפושעים ולהראות להם את נחת זרועי.

.12

המלחמה בכל מקום אבל לא אצלנו. אלינו כנראה לא תגיע. אולי משום שהעיר קטנה ומוקפת הרים. נהר מקיף אותה משני צדדיה. הגרמנים מתקדמים בכל חזיתות וכובשים מדינה אחר מדינה. הגיאוגרפיה מתבלבלת בראשי, אבל לא אצל אבא ואמא ולא אצל חבריהם המתכנסים בכל לילה בסאלון. הם פורשים מפה ומיד מתקדרות פניהם. המחשבה כי המלחמה בכל מקום ורק לא אצלנו נוסכת בי עונג של חטא, ואני, משום מה, בטוח כי על כך אענש.

המלחמה הגדולה אמנם לא הגיעה, אבל המלחמה הקטנה שלי נמשכת. בהפסקות אני עומד בחלון ומתבונן בנחיל ההומה הזה המתגודד במגרש המשחקים. הם צועקים יחד. "מוות ליהודים מוות לאיטרי יד". פעם תפסתי נער בצווארונו ואמרתי בשקט. "למה אתה צועק מוות ליהודים".

"כולם צועקים", אמר והחוויר.

"אם עוד פעם אשמע אותך צועק אשבור את שיניך".

"לא אצעק".

"הישבע".

"אני נשבע".

איטרי יד מפחידים כנראה. פעם ראיתי אותם מתנפלים כמו עדת כלבים על יהודי ברחוב. עלי הם לא מעזים להתנפל. הם צועקים מרחוק וביחד.

לפני ימים אחדים עמד נער על החומה של בית הספר וצעק: "שד". אמרתי לו בשקט, "עוד ניפגש בלילה", והלה השתתק. אני מאמן עצמי לנהוג בשקט ולא להגיב בבהלה. הבהלה לא נאה לבני מלכים. מי ששמע את הדיבור האלוהי אסור שיפחד.

אני לא מפחד עוד, אבל החלומות בלילה מטילים עלי אימה. כבר ציוויתי על עצמי שלא לחלום, אך אין זה מועיל. בחלומות אני נאבק עם פרחחי בית הספר עד זוב דם. הקסם שפועל ביום לא פועל מסתבר בחלום. בחלומות הם רבים יותר ונועזים יותר והיד האחת שלי לא הולמת כראוי.

אני מאמן את רגלי בניתורים, כפיפות ולפיתה. הדרך עוד ארוכה. אבל כבר עכשיו אני מרגיש כי יד ושתי רגליים יכולות לחולל פלאים.

הנזיר פטר גילה לי שיש בדעתו לחזור בקרוב למנזרו. בית הספר רושש אותו ועתה הגיעה השעה לשוב לתפילה.

"מה עושים במנזר", שאלתי והתחרטתי על ששאלתי.

"עובדים בשדה, מתפללים ומתבודדים", השיב בענייניות.

"מהי התבודדות".

להתקרב אל אלוהים".

הנזיר פטר מפתיע אותי בכל פעם במלה או במושג. יש איזה קסם למלים שהוא משמיע לי. עכשיו למשל אני רואה אותו בשדה, מוקף עשבים ושיחים, מנסה לדבוק בקיומם האילם. האי-דיבור גבוה מן הדיבור, אמר לי פעם. עתה אני רואה שהוא מנסה לממש את אמיתו.

"כל הנזירים מתבודדים".

"מן הראוי שיעשו כן".

אני רוצה לשאול אותו כיצד מתדבקים באל, שהוא גדול וכל יכול, אבל אני לא שואל. אני חש שזה עניין שבצנעה, שלא נאה לדבר עליו בגלוי ובמלים מפורשות. "יש ענינים שלא מדברים עליהם," אמר לי כששאלתי אותו על ההשגחה, אבל יש דברים שהוא בכל זאת מדבר עליהם.

לפעמים אנו מטיילים שעה והוא לא מוציא הגה מפיו. אבל גם השתיקות שלו מדברות ואני חש שהן מחלחלות בי. אבוא לבקר אותך: עמדתי לומר; אך מיד ידעתי שלא אוכל.

.13

הנזיר פטר הפתיע אותי ובא אלינו הביתה והציע לנו לבוא אליו למנזרו ולהסתתר עד יעבור זעם. המנזר מרוחק מהדרכים הראשיות, המרתפים בנויים היטב ובאחדים יש אפילו תנורים. אמא הקשיבה ואמרה, "לא נוכל, אדוני".

"למה".

"משום שעלינו להיות בשעה זו כאן".

אמי הקטנה והשברירית התגבהה פתע. כמו הגביהו אותה המלים שיצאו מפיה. הנזיר פטר נאלם. הוא הבין, אמא נחושה בדעתה ושום נימוק לא יזיז אותה, ובכל זאת הוסיף: "אם תרצו". לשמע דבריו אמרה אמא. "זו המשמרת שלנו עכשיו". איני יודע למה אמרה משמרת; אך מלה זו האלימה עוד יותר את הנזיר והוא קם ועמד על רגליו.

"סליחה", אמר.

"תודה על ההצעה הנדיבה".

הייתי גאה באמא, היא דיברה כמו בת מלכים אמיתית. פניה היו נחושות, אבל בלא התנשאות. מאז שאבא יושב בבית הסוהר אני מגלה בה יותר ויותר תווים נחושים. כמו באה למלא את מקומו. את אבא אני כמעט ולא מכיר. את גובהו ואת חוסנו אי אפשר לשכוח, אבל נשמתו כמו חמקה ממני. אין בזכרוני משפט אחד משלו, אבל מגע ידיו, ברכיו בשעה שהושיב אותי עליהן, אני מרגיש עד עצם היום הזה.

בינתיים בית הספר כמרקחה. את הילדים היהודים מכים מכל פינה. פחדנותם היא עלובה. הם מסתתרים מתחת לשולחנות והספסלים. כלום כל כך עיוורים הם שלא רואים שהספסל והשולחן לא יגנו עליהם. הפחד הוא בעוכריהם. אני חייב ללמד אותם שלא לפחד. אבל תחילה עליהם לרזות. לכשירזו יהיו קלים יותר ויפחדו פחות.

"ממי אתה מפחד", שאלתי את אחד המעוגלים.

"מן הבריונים".

"כלום יועיל לך לפחד".

"מה אני יכול לעשות".

"לרזות", לא התאפקתי.

הלה בהה בי רגע והסתלק. לפעמים אני חולם שאני מאמן אותם במגרש המסדרים של בית הספר. לבני מלכים אסור לפחד, אני צועק והם עונים אחרי בקול חזק, לא נפחד.

לפני שנים הזדמן אל הסאלון שלנו איטר יד, חבר טוב של אבא ושל אמא והוא שמח בי וחיבק אותי וקרא לי בן חיל.

"הוא לא יהיה חייל והוא לא יהרוג בני אדם", העירה אמא.

"אבל הוא יהיה אמיץ, לא איחרה התשובה לבוא. איטרי יד הם אנשים אמיצים".

לימים נתברר לי שמו: ברונו שארפשטיין. הוא יחד עם שניים מחבריו פוצצו את בית החרושת ללבנים, משום שניצלו שם קטינים למשמרות לילה. שתי אזהרות נשלחו לבעל בית החרושת ומשלא הועילו החליטו לפוצץ את המבנה. באותה פעולה איבד ברונו את ידו הימנית. רק פעם אחת ראיתי אותו ועד עתה אני מרגיש אליו קרבת אח. בידו האחת לפת אותי, הגביה אותי לקרא בקול, "הזהרו מאיטרי יד שמהם תבוא הישועה". "זה היה לפני שנים, כשעוד שכבתי במיטה, אבל מראהו של ברונו לא נמחק מזכרוני. אז לא ידעתי מהו סח, אבל עכשיו אני יודע שגם הוא העביר אלי באותו ערב עלום משהו משל עצמו.

.14

עתה לא מרשים עוד לילדים יהודים ללמוד בבית הספר. המנהל נכנס לכיתה והודיע. הילדים היהודים ילכו הביתה ולא ילמדו עוד בבית הספר. קשה היה לדעת אם זו חופשה או עונש. פניו של המנהל לא הביעו שום רגש. לעומתו היה המורה למתמטיקה עליז כדרכו, שכן גם אותו השעו. הוא סיפר מה הוא מתעתד לעשות בחופשתו הגדולה.

"ברצוני לשוב אל הפסנתר שכבר שנים הזנחתי", גילה לנו בקול משונה. לאחר מכן שר שירי שיכורים והכול התמוגגו מן הגסויות.

יתר המורים התעלמו או אמרו, הנערים היהודים ילכו הביתה ולא ילמדו בבית הספר. כמו שיננו משפט זה. לראשונה חשתי קרבה אל

הנערים היהודים. הפחד שלהם נגע בעורי ורציתי לקרוא בקול. אל פחד, אתם בני מלכים, עוד מעט תבוא המלחמה הגדולה ואנו נראה להם למי החוסן.
הנזיר פטר לא נהג כמו יתר המורים. הוא לא העלים את דעתו כי המלחמה נגד היהודים היא מלחמה נגד אלוהים. ימי סדום ועמורה חזרו ואיש לא יינקה מן הפשע.
"כלום לא צלבו היהודים את ישו", קם נער על רגליו ושאל.
"ממי שמעת בדותה זו".
"מאבי מורי".
"אמור לאביך, במחילה בכבודו, כי זו בדותה ואסור לחזור עליה".
"למה כולם שונאים את היהודים, אבי".
"מפני שהם עובדי אל אמיתיים".
"למה לא רואים זאת, אבי".
"מפני שהדברים האמיתיים סמויים מן העין".
לאחר מכן הזכיר לנערים שהיהודים הם עם אדוני מפני שאבותיהם עמדו על הר סיני וקיבלו את התורה מדי אלוהים. וכל אלה שיתנכלו להם יולקו לא בידי מלאך ולא בידי שליח אלא בידו של האל. והיה נער אחד שפתע הצטחק, אליו פנה הנזיר ישירות ואמר:
"קום על רגליך, אלכסיי, והסבר לכיתה למה צחקת".
"הצחיק אותי לחשוב על היהודים כעל עם אדוני".
"מה אתה חושב עליהם".
"לא נאה לומר זאת בכיתה".
"מותר לי לומר שמחשבתך אינה נקיה".
"נדמה לי שכן, אבי".
"אני קורא לך אלכסי הנקה והיטהר כי לפני מלך המלכים אתה עומד כל רגע".
שולחנו הביתה שעה אחת לפני תום הלימודים כדי שלא יתנכלו לנו בדרך. ההשעיה התבצעה בשער האחורי, ליד המטבח. עובדי המטבח והחצרנים עמדו ליד החלונות והתבוננו בנו ולא אמרו דבר. מעולם לא ראיתי את השער האחורי. עתה הבנתי למה כל הדברים האפלים של העיר מתרחשים כאן. בשעתו נאנסה כאן הנערה יוליה, בתו של הבכירה של הקומוניסט יוליוס טאובר. היא נמצאה כאן מעולפת ונושמת בקושי. שבוע ימים ניסו להחיותה, אך כל המאמצים עלו בתוהו. היא נפטרה בלא שהכרתה תשוב אליה.

.15
אני יושב בבית וקורא את ז'ול וורן, מתאמן בהרמת ברזלים ומקשיב לגדם. הגדם שוב אינו מדבר אלי כקודם. אני מנסה לפענח את אותותיו ולא מצליח. לפעמים נדמה לי שהוא מזהיר אותי מסכנה איומה, אך מה טיבה אני לא קולט.
הקיץ שוב גבהתי ואני גבוה מאמא בראש ולמרות זאת היא דואגת לי ולא לעצמה. כדי לשמח אותה אני מראה לה מה אני מסוגל לעשות ביד שלי. הדגמותי משום מה לא משמחות אותה. היא רכשה בשבילי ערמה של ספרים ומאיצה בי לקרוא בהם שלא להפסיד שנת לימודים.
"אמא", אני אומר, "למה את דואגת. בית הספר ממילא נעול בפני היהודים".
"לא לאורך ימים, יש גבול לשיגעון". אמא משום מה בטוחה כי הסדרים ישובו במהרה, שאם לא כן תהיה התקוממות של המונים.
"למה מתנכלים ליהודים".
"שריד מימים עברו".
אני מנסה להבין את המשפטים שאמא משמיעה לי, אך לא משכיל. נדמה לי שהיא מדברת אלי בחידות. לא רק אמא מדברת בחידות. אמש תלו כרזה גדולה לא הרחק מהבית שלנו וכתוב בה: התגייסו לעבודה, העבודה משחררת. מה פירוש העבודה משחררת, אני שואל את אמא.
"זה שיגעון", היא פוטרת אותי במלה שהיא מרבה להשתמש בה עתה.
למחרת נפתרה במקצת החידה. שורות של גברים צעדו אל תחנת הרכבת, אל מחנות העבודה, מסתבר. שכנינו הלא יהודים עמדו בחלונות ובמרפסות, התבוננו בצועדים, כמה מהם עשו תנועות מגונות וקראו לעברם קריאות גנאי. המשטרה שליותה את הצועדים לא התערבה.
בלילה שאלתי את הגדם, "מה עלי לעשות".

"עליך להיזהר", השיב הגדם בנימה של אדם מבוגר.
הימים ארוכים ומתמשכים, ספק סתיו ספק חורף. תחושה משונה אומרת לי כי עוד מעט לא יישארו מחיים אלה כל זכר. אני אפליג לארץ רחוקה ואחיה בקרב אנשים זרים. זה מצב רוח, אני אומר לעצמי. צירוף שאמא מרבה להשתמש בו בעת האחרונה.
ובכל זאת כדי לא לשכוח את חיי כאן אני עושה תרשים קטן של הבית שלנו. אני רושם את הכניסה, את הסאלון ואת חדר השינה של ההורים. החדר שלי, מסתבר, הוא מרובע. המטבח ארוך וצר ויוצא אל החצר. החצר מגודרת ואני מסמן בתרשים שהיא מגודרת. על דף לחוד אני רושם את אמא, היא נמוכה ורזה ובימים האחרונים פניה מתוחות ומבטה לא מרוכז. אני רואה בבירור שהיא מודאגת, אך היא לא מגלה לי את דאגותיה. נדמה לי שהיא מנסה לפעול במקום רחוק שלא בהשג ידה. אבא קיומו בבית קבוע ועומד. אני מנסה לרשום גם אותו. הוא ענק וממלא את הסאלון עד אפס מקום.
בלילה קרעתי את התרשימים. "התרשימים מעוותים ועלובים. אני אזכור הכול גם בלי תרשימים", אמרתי לעצמי וידעתי שאני טועה.
עוד באותו סתיו שוחרר אבא מבית הסוהר ומיד העבירו אותו אל אחת מפלוגות העבודה. עוד ראיתי אותו צועד לאורך הרחובות, ראשו מגולח והוא משכמו ומעלה. רצתי אחר הצועדים וצעקתי אבא, אך אבא לא קלט את צעקתי. לבסוף כשקלט נחלץ מן השורות ניגש אלי וחיבק אותי. על סטיה זו ספג מכת שוט מאחד השוטרים.
עתה, משום מה, בטוחים היינו כי השקט יבוא על העיר. כל הגברים תורמים למאמץ המלחמתי. המעטים שנמלטו מובלים עתה כבולים אל תחנות הרכבת. אף שהמובלים הם לא רבים המראה מזעזע.
אמא עושה הכנות לעבור אל ידידיה בכפר שירדו למחתרת. המפלגה עדיין לא החליטה היכן בדיוק יהיה מקומנו. אי ודאות זו, כנראה, קשה לה מאוד. היא רזתה מאוד בימים האחרונים. לסתותיה בולטות ועיניה אדומות וכל הזמן מקפלת בגדים ודוחפת אותם אל תוך תרמילי גב וחוזרת ומוציאה אותם ודוחסת אותם בצורה אחרת. אני רוצה לעזור לה, אך איני יודע במה. ■

הבונסאי

אורית אילן

נסיכה הלבנה קיבלה במתנה עץ ננסי, בונסאי. היה זה אורן קטן ויפהפה, מושלם בצורתו ובפרטיו, שכל גובהו כמרחק שבין כף ידה למרפקה.
הבונסאי הועמד על כן ליד מיטתה, על כרית קטיפה שצבעה תכלת-אלמוות. סקרנותה הילדותית גרמה לה לגעת בו, למדוד אותו, והיא אהבה להניח אותו לאורך אמת ידה, להתפעל מהתואם המוחלט שבינו לבין אבריה, אפילו לחבק אותו. לא פעם מצאה אותה האומנת ישנה עם העץ חבוק בזרועותיה, העציץ כמשקולת זהובה מונח על הכר, ופניה בעלים.
הנסיכה ידעה, שהגנן המלכותי קיבל את מידותיו המדויקות של גופה מיד עם לידתה. היא ידעה, שהודות לחישובים מסובכים, לכשרון יוצא דופן ולהיכרות רבת שנים עם המשפחה המלכותית, יכול היה לחשב לאיזה אורך תגיע אמת ידה במלאת לה אחת עשרה, שהוא הגיל הראוי, ולגדל את הבונסאי בדיוק לגובה זה.
אבל היא לא ידעה מדוע. היא לא ידעה שחשוב היה לתת לה את הבונסאי לפני שתקבל את המחזור החודשי הראשון שלה, מה שקרה לבנות המשפחה המלכותית בגיל אחת עשרה וחודשיים. חשוב היה להתאים את מימדיו של העץ למימדיו של טוהר בתולי, כך שהעץ יוכל לקבע אותו, לשקף אותו בטוהר שלו-עצמו, הלא-משתנה, המסורס וחסר המין כנערי מקהלה מזדקנים השומרים על קולם הגבוה. חשוב היה להעניק לנסיכה את הבונסאי לפני שתיחשף לבשר ולדם של נשיותה הממתינה להגית, אורבת לה כשמועה רעה.

היה זה רעיונה של האומנת. מרגע שהובהר לה שהנסיכה יועדה למלוכה, באין למלך בנים זכרים, הטרידה אותה שאלת התבגרותה של בת טיפוחיה. היא חששה מפני אותן תכונות, שהתגלו בנסיכות הלבנות הקודמות ככל שהלכו וגדלו: לבלובו האפל של הגוף, תאוות האבנים היקרות שנצצו בכחול וארגמן מבעד למחלפות הכהות של שיערן, גמישותו שוקקת החיים של הבשר המתאווה לתענוג כפי שהעין מתאווה לאור. היא ראתה אותן עוברות לממשלת הגוף ככל שהן מתבגרות. ראתה את השקיפות של העין מתכהה והולכת ואת האישונים, אותם ראשי מחט, אותן פסגות הרים חדות, מתרחבים, מפרפרים, חורגים מעיגולם המושלם, לא עוד ממוקדים מאז באו הנסיכות בסוד הבשר.
אבל בעוד שבעבר לא עשתה האומנת דבר בקשר לכך, הפעם היו הדברים שונים, הנסיכה הלבנה הזו, האחרונה בשושלת, יועדה לשלטון והיה זה מחובתה של האומנת להגן עליה מפני כל מה שעלול לשלוט בה. שכן – כפי שהטיבה לדעת וכפי שהיה חקוק על כל ספל מספלי הארמון, על כל כרית, על כל זווית של מראה - אין שלטון בלעדי שלטון מוחלט.
אומנת אחרת היתה אולי שולחת את הנסיכה למנזר, או מרחיקה אותה מגברים, או מלמדת אותה דברי מוסר קפואים על יתרונה של הרוח הבהירה על פני הבשר. אומנת אחרת היתה אולי מקיפה את הנסיכה בכוהנות חמורות או בשרים מכורכמי פנים או בחובות המייסרות של השלטון - שינון ספרי החוקים ועקרונות הכיבוש העצמי. אבל האומנת של הנסיכה הלבנה, שזה לה ארבעים שנה שהיא משרתת את הנסיכים והנסיכות הלבנים, ידעה שדבר מכל אלה אין בו כדי להועיל באמת כנגד הגוף, כנגד רצון הגוף, ודבר מכל אלה אין בו כדי להבטיח ששמחת הגוף לא תבצבץ מתוכו, ותבקע, ותישא את הנסיכה הלבנה הרחק מהגורל שיועד לה. לכן, כשהיתה הנסיכה הלבנה בת אחת עשרה, נתנה לה האומנת במתנה בונסאי, אורן ננסי ויפהפה, מושלם בצורתו ובפרטיו, שמידתו מותאמת בדיוק למידת האמה שלה. והנסיכה, שעדיין לא היתה אלא תינוקת, וכל צעצועיה שאהבה, חרוזי המשי ובובות העץ הקטנות ולוח הציור שלה, נלקחו ממנה מפאת ההדר המלכותי, מצאה בעץ חבר, רע-שעשועים, ובלילות היתה ישנה אתו, משקולת הזהב של העציץ מונחת על הכר שצבעו תכלת-אלמוות וידיה הקטנות עוטפות את עליו הזעירים.
לימים יגידו בחצר הארמון שהיה כאן מעשה קסמים. בחדרי חדרים, וגם בגלוי, יקראו לאומנת "מכשפה" ואצבעות חדות תצבענה עליה. אבל אם אכן היה כאן מעשה כשפים, לא האומנת היתה אחראית לו, כי אם עץ הבונסאי, אותו סריס, אותה מלאכה מושלמת של עידון מעוקר - ואף הוא לא עשה יותר מאשר לנוח לילה לילה בזרועותיה של הנסיכה.

ובכל זאת, בגיל אחת עשרה וחודשיים לא קיבלה הנסיכה הלבנה את המחזור החודשי שלה. גם לא בגיל שתים עשרה. בגיל ארבע עשרה היא הפכה לשליטת המחוזות שמעל ומתחת לשמיים, מחוזות הים ואלו שמתחת לים, ועדיין היתה ילדה. היא לא גבהה, שדיה לא צמחו, פלומות שיער לא האפילו על הירחים המבהיקים של בתי שחיה וערוותה. עץ הבונסאי, שנגזם בקפדנות על ידי האומנת (לה, ולה בלבד מותר היה לגעת בו), עדיין תאם במידותיו את אמת ידה. כשישבה על כס המלכות היתה הכרית בצבע תכלת-אלמוות מונחת לידה, עציץ הזהב ניצב משמאל הכתר הכבד מכפי מידותיה, ולעיתים קרובות היו אצבעותיה משתעשעות בעלים העדינים.
הנסיכה הלבנה שלטה במשך עשר שנים. היא מתה בגיל עשרים וארבע. גופה עדיין היו לו מידותיה של ילדה, בתי שחיה וערוותה עדיין היו נקיים משיער, פסגות ההרים החדות של אישוניה לא

הואפלו, התכלת המקיפה אותם נותרה קרחונית וחדה. היא שלטה בשלוש עשרה שפות, ניגנה בשבעה כלים מוסיקליים, גם באלו ששחקו את אצבעותיהם של רבי האמנים הגדולים, ולא היתה חידה שפתרונה נסתר מפניה. היא הטיבה לשפוט את עמה ולהנחות אותו בדרך של צדק ישר כחנית. היא מתה צעירה כשהיתה, בריאה, בוהקת. לילה אחד נכנסה כהרגלה למיטת תכלת-האלמוות שלה, שכבה לישון ולא התעוררה בבוקר, כמו לא היתה אלא אידיאה של חומרה שמוצתה עד תום ואז הונחה הצידה.

את עץ הבונסאי, שהפך לסמלה המלכותי, קברו לידה בביתן השיש הלבן שבו נטמנה גופתה. הוא, להבדיל ממנה, התחיל לצמוח בקבר שעל פני האדמה, ואם כי איש אינו יודע זאת בוודאות, השמועות אומרות שהפך לעץ אורן גדול ויפהפה. ■

פעמוני חצות

עמוני חצות, פעמוני חצות. מכל העברים. פעמוני חצות. מהשמיים. פעמוני חצות. מלב האדמה. פעמוני חצות. משבעת הרקיעים. פעמוני חצות. מדנדן הירח מעל החדר המוגן ביותר בממלכה, החדר חסר החלונות. חדר לב, חדר רחם.

בתוך החדר על משכבה, הנסיכה.

פעמוני חצות, פעמוני חצות. מתוך הדם. פעמוני חצות. מהווורידים. פעמוני חצות. מהעורקים הבהירים. ממבוכי הריאות. ממנהרת הקנה. ממערת בית החזה פעמוני חצות. הא, הנשימה הזו, הצליל.

בתוך החדר, על משכבה, הנסיכה.

בארמון, נערות החצר משילות שמלות קטיפה, אבירים נושקים כפות רגליים לבנות, משרתים צונחים על שולחנות העץ הארוכים, משרתות נושכות את פרקי האצבעות, לופתות בעווית את הסינר האחוז בין השיניים. בארמון, נערות החצר מתירות את קרוסלות השיער הקלועות, מסירות ענקים - את העגילים תשאירי, הם יפים הטופזים האלה, המטביעים צל זהוב בלחייך - כצבים נקלפים האבירים משריונות מתכת, מתפוצצים הטבחים, כביצים, בתוך גופן החם של החדרניות.

בתוך החדר, על משכבה, הנסיכה. נושמת.

שיערה שעל הכר: כחיטה הבשלה. עיניה הפקוחות: כחולות כים. שפתיה: שושנים. עורה: צח כשלג. ריסיה: כנפי פרפרים שחורים. כפות ידיה שלצדי גופה: לבנות כחלב. קרסוליה הצלובים: ענוגים כוורד.

ורק הנשימה הזו, הצליל. עובר במקומות האסורים באיזכור. בקרקעית הבטן. בין הרגליים. בפנים הירכיים. סביב החזה כמו סרט אדום כרוכה התשוקה. הא, לב כלוא בסובך הצלעות. הא, הלשון, חמה, מתרוצצת במאורת הפה, מכרסמת מלים שאין לומר. הצוואר, מיתר הצוואר, דרוך.

בארמון, נערות החצר הפוכות אישונים, הפוכות פנים. אבירים אדומים זוחלים אחריהן על מיטות המשי, שטיחי המוהיר, כסאות הזהב, על קירות השנהב מטפסים. בארמון, משרתות דוהרות על סייסים שחורים שאומרים כן שאומרים עוד שאומרים ככה, משליכות את ידיהן למעלה, אומרות - בשערן קלועות אצבעות וקליפות ביצים - עכשיו, אתה שומע, פעמונים, אתה שומע, פעמוני חצות - פעמוני חצות - פ-עמוני-ח-צות - ■

השעה הצהובה

נפש מהי? שאל הנסיך.

יושב היה בחדר הצהוב. לו היה הנסיך אחד מקיסרי סין, אולי היה הדבר סמלי ומובן מאליו כאחת, שהרי הצהוב הוא צבעם של הקיסרים. אלא שהוא לא נמנה עם שושלת מפוארת זו, ומעולם לא אימץ לעצמו את מנהגיה. למען האמת, יחסו לאותה חמדנות, לאותו אקט סיפוח בררני של העולם - שהוא פריווילגיה של הקיסרים הגדולים - היה תערובת של פליאה ובוז: פליאה בשל עוז הרוח, בוז על שום ההסתפקות במה שהוא חלקי בלבד.

הוא עצמו לא הפלה בין צבע לצבע, וכל אחד מחדריו היה בו צבע אחר, אחד בלבד, ששיקף את מהלך הזמן החולף והתאים לו. הנסיך נדד בין החדרים. כיוון שמיעט לצאת מארמונו, היו צבעיהם המתחלפים מעלים לפניו את זכרו של האור המשתנה בחוץ.

היתה זו שעת צהריים והשמש גבוהה. הנסיך, כאמור, יושב היה בחדר הצהוב, ספריו פתוחים לפניו, ראשו נשען על כף ידו ועיניו בווילונות הצהובים, הכבדים. יועציו הנאמנים ישבו לידו, עיניהם מסונוורות מהאור הצהוב שניתז מהווילונות, מטפטי הברוקד שעל הקירות, מהספות הצהובות, מהאהילים, משטיחי הקיר, שטיחי הרגל, מפות השולחן וכריכות הספרים.

השאלה שהציג לפניהם הפתיעה אותם בעיתוי לא נוח. זה עתה גמרו לדווח לנסיך על התקדמותם משביעת הרצון של העניינים בממלכתו, אשר לשליטה הפך (אם כי טרם הוכתר רשמית) מאז נפטר אביו המלך, שדעך ומת ממחלה מסתורית חודשים מספר קודם לכן. עייפים היו, דרוכים - שכן עדיין לא עמדו על טיבו של הנסיך ולא חשו בטוחים במחיצתו - ורעבים. עתה היה עליהם לאזור את כוחותיהם, לגייס את הידע שנאגר בשנים של הכשרה ולימוד ואוחסן

בקפדנות, מוכן לשימוש בשעה קשה ויוצאת דופן, ולנסות לענות על שאלתו של הנסיך.

הנפש, אמר האחד, היא ענן, המרחף נוגע-לא נוגע בתוך הגוף.

הנפש, אמר השני, היא אגם, בתוכו משתקף המבט האלוהי.

הנפש, אמר השלישי, היא עץ ששורשיו באינסוף וענפיו צומחים לתוך הרגע.

←

הנפש, אמר הרביעי, היא ביצה ממנה בוקע הנצח.
הנפש, אמר החמישי, היא טופז מלוטש (מכיוון שהיתה זו שעת צהריים חשב על טופז. לו היתה השאלה נשאלת בערב, אולי היה אומר אמטיסט) שהעולם משתבר בין צלעותיו.
הנפש, אמר השישי, היא אבן הפינה עליה עומד הגוף.
הנסיך שתק.
יועציו הנאמנים הביטו זה בזה. תוהים היו דבריו של מי יתקבלו על לבו של הנסיך. שמץ של תחרות עמד ביניהם וגם קוצר רוח, שכן השעה היתה, כאמור, שעת צהריים, ומן המפורסמות הוא שאין זו שעה נאה להצגת שאלות מסוג זה.
ראשו הכבד של הנסיך מורכן על חזהו העטוף משי צהוב.
כלום אין הנפש המקום בו נשמרת האשמה? הוא שואל. המקום שבו הזיכרון, כתרנגולת, דוגר לנצח על ביצי האשמה?
היועצים הביטו זה בזה בפתיעה. זר וצורמני היה באזניהם הדימוי הזה, הלקוח מחייהם הגסים של איכרים.
הוד נסיכותו אינו מכיר את האשמה, אמר האחד.
אף את המלה "אשמה" אין הוא יכול לדעת, השלים היועץ השני.
ממהותו, הדגיש השלישי.
והרביעי אמר: הרי ממהות המושג "הוד נסיכותו" שאינו יכול לכלול את המושג "אשמה". זרים הם זה לזה קטגורית.
למרות שתפקידו הרשמי הוגדר כ"אחראי על מירוצי הסוסים בשמיני של חודש הירח", היה היועץ הרביעי חובב פילוסופיה וקורא נלהב בחוכמה העתיקה. תענוג רב שאב מדיבורים על קטגוריות ומהות.
כך. אמר הנסיך.
הוא פטר אותם בתנועת יד והם יצאו מהחדר בתחושת הקלה אותה הטיבו להסוות (שנים של ניסיון עמדו מאחוריהם), מנפנפים בקידות ובכנפי גלימותיהם הארוכות.
והנסיך, רוצח אביו, נפש מקוללת, תאבת שלטון, מלנכולית ואכזרית, ישב עוד שעה ארוכה בחדרו והרהר.
המשרת בא לפניו, נושא על מגש את ארוחת הצהריים שלו: מלון בשל, פרח קרמבולה, לבן הצהוב של שלוש ביצי יונה ויין, זהוב כענבר מותך.
הנסיך אכל. הנסיך שתה. הנסיך מחה את פיו והניח את מזלג הזהב שלו על המפית.
אבא, הוא אמר, בשקט, כילד המתעורר משנתו במקום זר ועודו הלום שינה, ורק תחושה דקה של שוני לא מוגדר מחלחלת בו, טרם חרדה. דבר אלי, אבא.
מאמין גדול היה בהישארות הנפש, של הרוצחים והנרצחים כאחת.■

שלוש אגדות מתוך "גנאולוגיה אלטרנטיבית"

סיגל אשל

הדרך הביתה

הָאֵגֶם הָיָה צָנוּם
הַשְּׁבָלִים חֲמַקְמַקּוֹת
מִישֶׁהוּ הֵעִיר עַל צִפֳּרִים
אֲבָל גַּם הֵן הָיוּ לְגַמְרֵי רְגִילוֹת
אוֹתוֹ שֵׁעָר, אוֹתָם פָּנִים מְנֻמְנָמִים
וְעוֹר חַם וְעָמֹק מִשֶּׁמֶשׁ.

בַּפְּנִיָּה הַבָּאָה יְמִינָה מוּל הַכִּנֶּרֶת
הוּא עָמַד וְנוֹפֵף בְּיָדוֹ
קוֹמָתוֹ צִמְחָה לֹא רָאִיתִי אֶת רַגְלָיו
הוּא רִחֵף. שִׂיחֵי הַבַּנָּנָה שִׁמְשׁוּ לוֹ
רֶקַע טְרוּפִי, עַל כֵּן הִצְמִיחַ לְרֶגַע
נוֹצוֹת קַקְדוּ וְקָרָא עָק! עָק!

בְּתוֹךְ הַמְּכוֹנִית הוּא הִקְפִּיד עַל שֶׁקֶט
שְׁמָמִיּוֹת וַחֲתוּלִים שֶׁפְּעוּ הַסּוּיִים מִכִּיסָיו.
בַּפְּנִיָּה הַבָּאָה שְׁמֹאלָה כְּבָר רָאִינוּ אֶל תּוֹךְ הֶהָרִים
כָּאן אֵרֵד הוּא אָמַר וּפָנָיו כְּשֶׁל לָמָה טִיבֶטִית
קְחִי לְךָ חָתוּל וּשְׁמָמִיּוֹת לַאֲחֵרִים.

הוּא נָמוֹג
בַּנָּנוֹת בְּז'קֶטִים כְּחֻלְחַלִּים לִוּוּ אוֹתָנוּ עַד הַשַּׁעַר
הַשּׁוֹמֵר חִיֵּךְ, מֵאַחֲרָיו הִנְהֲנוּ הַבְּרוֹשִׁים.

ביום הולדתי

תֵּן לִי תַּפּוּזִים
חֲלַל פִּי מִתְרַחֵב מִטַּעַם חֹמֶץ.
אִם תֵּשֵׁב אָבִיא לְךָ מַגָּשׁ, סַכִּין
אִם תְּסָרֵק אוֹתִי בְּכַף יָדְךָ
אֶבְכֶּה לְתוֹךְ הַחֹשֶׁךְ בַּצַּלַּחַת.

שיר ערש

נוּמִי יַלְדָּה
עִצְמִי אֶת עֵינַיִךְ
שַׁר הַשָּׁנָה יִזְרֹק בָּהֶן חוֹל
שַׁר הַשָּׁנָה יִסְקֹל אוֹתָךְ מוֹךְ
שַׁר הַשָּׁנָה יַחֲנֹק לְךָ בִּרְךָ.

יפתח בן אהרון

לידה ופיקחון

1

עַד לִפְנֵי שָׁנָה הֶאֱמִינוּ אֲנָשִׁים בְּקִיּוּמָהּ שֶׁל הָאֱמָנוּת.
הֵם הָיוּ בָּאִים וְהוֹלְכִים וְתוֹלִים תְּמוּנוֹת.
אֲנָשִׁים הֶאֱמִינוּ גַּם בְּקִיּוּם הַחַיִּים
וְהַמָּוֶת. לְלֹא הַפּוּגָה הֵם הָיוּ נוֹלָדִים וּמֵתִים וּמוֹלִידִים
מִתּוֹךְ כָּךְ מָוֶת חָדָשׁ בְּכָל מָקוֹם. לָזֶה הֵם קָרְאוּ: לְחָיוֹת.
מִי שֶׁהִסְתַּכֵּל עַל הִתְפַּתְּחוּת הָאֱמָנוּת בְּמֵאָה הַשָּׁנִים הָאַחֲרוֹנוֹת
הֵבִין שֶׁהַפִּקָּחוֹן הַזֶּה הָיָה חַיָּב לְהִשָּׁבֵר.

אֲנִי שֶׁנּוֹלַדְתִּי בְּבֵית גָּדוֹל בִּכְפָר
יָכֹלְתִּי לְהַאֲמִין לְמַגַּע אֶבֶן וָעֵץ
וְלָדַעַת עַל אֲמֶרִיקָה מִדַּפְדּוּף בִּתְמוּנוֹת.
שֶׁמֶשׁ גְּדוֹלָה הָיְתָה מוֹפִיעָה אֶצְלִי בַּחֲלוֹם,
מְפַזֶּרֶת אֲלוּמוֹת שֶׁל אֵשׁ. וּבַבֹּקֶר
אוֹתָהּ שֶׁמֶשׁ לְבָנָה וְרֵיקָה תְּלוּיָה מֵעַל הַגָּדֵר.
רָאִיתִי אֲרָיוֹת בַּחֲלוֹן.
גּוּפָם הָיָה כְּצֶבַע עֲצֵי דֶקֶל בַּקַּיִץ
וּפְנֵיהֶם שְׁקֵטוֹת וְטוֹבוֹת.
פִּילִים גְּבוֹהִים הִתְהַלְּכוּ עַל הַדֶּשֶׁא שֶׁבַּחֲצֵר.
כַּמָּה נוֹרָא הָיָה לִחְיוֹת בֵּין אֵלֶּה
שֶׁהִכִּירוּ אֶת הָאֱמָנוּת. הֵם הֶאֱמִינוּ בַּשִּׁירָה.
וְהֶחֱזִיקוּ בְּאֱמוּנַת הֶהָבֶל בְּדָבָר סוֹפִיּוּתוֹ שֶׁל הַקִּיּוּם הָאֱנוֹשִׁי.
בַּמְּקוֹמוֹת בָּהֶם לִמְּדוּ אֶת הַדְּבָרִים הָאֵלֶּה
הָיִיתִי מֵת וְנוֹלָד מֵחָדָשׁ מִדֵּי יוֹם. הַמָּוֶת לִמֵּד אוֹתִי לִשְׁתּוֹק.
לְדַבֵּר בְּלַשְׁתּוֹק. שֶׁקֶט גָּדוֹל
הָיָה אוֹפֵף אֶת הַמַּרְאוֹת.

2

רָכַשְׁתִּי לִי הַכָּרָה מְסֻיֶּמֶת בְּמַדַּע הַכּוֹכָבִים.
לָמַדְתִּי לְהַבְחִין בֵּין לַיְלָה
לְיוֹם וְלָתֵת סִימָנִים בְּמַאוֹרוֹת;
יוֹתֵר מִכָּל צִפְּרֵי הַלַּיְלָה הִפְחִידָה אוֹתִי הַתִּנְשֶׁמֶת:
אוֹתָהּ נִשְׁמָה לְבָנָה, רוֹשֶׁפֶת
שֶׁבְּהִקָּלְעָהּ פִּתְאוֹמִית לְאוֹר יוֹם
הָיְתָה נִתְבֶּטֶת סְנוּרִים בַּקִּירוֹת.
הִפְחִידָה אוֹתִי נִטִּית הָעוֹרוֹן שֶׁבָּאוֹר.

הַלַּיְלָה הוּא מִבְטָחוֹ שֶׁל הָעוֹר
הָיִיתִי מְשֻׁגָּן לְעַצְמִי לֵילוֹת לְלֹא שֵׁנָה.
לֵילוֹת מְלֵאֵי כּוֹכָבִים וְאוֹר חֲלוֹמוֹת.

שֶׁמֶשׁ עָמְדָה בְּמַזַּל טָלֶה
וּמֵאָזְנַיִם בָּאֹפֶק.
הִתְקָרַבְתִּי אֶל אִמִּי
מִתְעָרְבֵל בָּאוֹר הָרַךְ שֶׁל הַיְרֵחַ.
כָּכָה אֲנִי מְדַמֶּה לְעַצְמִי אֶת רֶגַע הַלֵּדָה.
יַהֲלוֹמִים שְׁחוֹרִים בָּהֲקוּ בְּעֵינֵי אִמִּי
בַּזְּמַן שֶׁנּוֹלַדְתִּי.
עֲצֵי אֵשֶׁל וְרִדִּים כִּסּוּ אֶת הַחַלּוֹן.
חוֹל וְאֶבֶק וָאוֹר
מִלְּאוּ אֶת הָעוֹלָם.

לָמַדְתִּי לְדַבֵּר מַהֵר וּבְרוּר
וּבְגִיל שָׁלוֹשׁ הִתְחַלְתִּי לְצַיֵּר חַיּוֹת.
חַיּוֹת מִלְּאוּ אֶת הַבַּיִת;
הִמְצֵאתִי מֵחָדָשׁ אֶת הָאֱמָנוּת בְּכָל קַו שֶׁעָשִׂיתִי
וּבְכָל אוֹת. אֲנִי וְאָחִי הַגָּדוֹל הָיִינוּ עוֹשִׂים מְדוּרוֹת
מִתַּחַת עֲצֵי הַדֶּקֶל. הָאֵשׁ הָיְתָה עוֹלָה
וְדוֹעֶכֶת. וּבְעֶרְבִים הָיִינוּ יְשֵׁנִים
עֲטוּפִים בִּשְׂמִיכוֹת עֲבוֹת:
אֲבָל הָאֵשׁ הָיְתָה חוֹזֶרֶת בַּחֲלוֹמוֹת
וּמְלַחֶכֶת אֶת קִירוֹת הַחֶדֶר;
קִירוֹת הַבַּיִת בָּעֲרוּ לַיְלָה אַחַר לַיְלָה,
וִיסוֹדוֹת הַבֶּטוֹן הִמְשִׁיכוּ לְהִתְעַבּוֹת.

3

אַבָּא הָיָה מְחַיֵּךְ וּמְדַבֵּר
וּפָנָיו מְלֵאוֹת אֲדָמָה. בְּכָל שָׂדֶה יֵשׁ בּוֹר
הוּא הָיָה אוֹמֵר. פָּנָיו הוֹרוּ לִי לַחְקוֹר
אֶת סוֹד הַפָּנִים וְהַמָּוֶת.
בַּחֲלוֹמוֹת הָיוּ הַסְּפָרִים שֶׁקָּרָא
הוֹפְכִים לְלֹטְאוֹת;

הֵן הָיוּ מְזַנְּקוֹת מִתּוֹךְ הַמַּדָּפִים הַגְּבוֹהִים
וּמְכַסּוֹת לִי אֶת הָרַגְלַיִם;
חִידַת הַפָּנִים שֶׁל אַבָּא לֹא נוֹדְעָה לָאֲנָשִׁים.
עַל הַמִּדְרָכוֹת הֵם הָיוּ צוֹחֲקִים וּמְדַבְּרִים
וּמְגַלְגְּלִים אֶת הַבֹּקֶר.
מְחוּץ לַבַּיִת הָיָה הַבֹּקֶר.
וּבַבַּיִת: חַלּוֹן.

עַד לִפְנֵי שָׁנָה הֶאֱמִינוּ אֲנָשִׁים בְּקִיּוּמָהּ שֶׁל הָאֱמָנוּת.
מְחוּץ לָעוֹלָם, הֵם אָמְרוּ, יֵשׁ עוֹד עוֹלָם.
כְּמוֹ שֶׁמְּחוּץ לָאֱמָנוּת יֶשְׁנָהּ הָאֱמָנוּת. וְאָסוּר לְעָרְבֵב
הֵם הָיוּ אוֹמְרִים. אֲבָל הָאֱמָנוּת הִפְסִיקָה פִּתְאוֹם לְהַבְהֵב.
אֲנָשִׁים הָיוּ בָּאִים עִם פָּנְסֵי כִּיס גְּדוֹלִים וּכְסוּפִים
וּבוֹדְקִים אֶת אֵיכוּת הַבַּד וְאֶת סוּג הַטֶּקְסְטוּרָה.
הֵם הָיוּ מְאִירִים חָזָק, לְתוֹךְ הַצֵּל, אֲבָל הַצֵּל הָיָה מִתְחַמֵּק
וְגוֹבֵר כְּכָל שֶׁהַבַּטָּרְיָה הָיְתָה אוֹזֶלֶת. כַּמּוּבָן שֶׁלָּמַדְתִּי
אֶת מַה שֶּׁכָּתְבוּ פָּנְסֵי הַכִּיס עַל הַקִּיר
וְהָיִיתִי כְּמוֹ שְׁאָר הָאֲנָשִׁים, מְשֻׁגָּן אֶת אֻזֶּלֶת הַמִּלִּים הַזֹּאת.

וְאִם הָיִינוּ רוֹאִים כּוֹכָב נוֹפֵל
אוֹ מֶטֵאוֹר, הָיִינוּ מְבַקְּשִׁים שֶׁיַּעֲצוֹר,
חַיָּבִים לְהַמְשִׁיךְ, בְּלִי מִשְׁאֲלוֹת,
בְּלִי יְפִי נוֹתֵב, בְּלִי כְּאֵב.
וְאִם הָיִינוּ רוֹאִים רֹאשׁ עָף וְנוֹפֵל
הָיִינוּ מְבַקְּשִׁים שֶׁיִּתְגַּלְגֵּל, שֶׁיִּתְגַּלְגֵּל לוֹ
לְאֹרֶךְ רְחוֹב מִכֹּה שֶׁמֶשׁ בַּקַּיִץ
וְלֹא יַעֲצוֹר, הַחַיִּים חַיָּבִים לְדְהוֹר,
צָרִיךְ לָלֶכֶת מֵהַר עַד קְצֵה הָרְחוֹב
וְלִקְנוֹת בַּחֲנוּת מַתָּנוֹת, לְדוֹדָה צִפּוֹרָה,
לְדוֹד יַעֲקֹב, וְלָאָח שֶׁל סַבָּא אֶפְרַיִם
שֶׁכִּנֵּנוּ הַטּוֹב.

הַתִּנְשֶׁמוֹת קִנְּנוּ בַּגַּגּוֹת
וּבַלֵּילוֹת הָיוּ חוֹרְקוֹת וְנוֹשְׁפוֹת. נִזְהַרְתִּי
שֶׁלֹּא לַחֲשׁוֹב עֲלֵיהֶן בַּבֹּקֶר.

בַּבְּקָרִים שְׂדוֹת תִּירָס הָיוּ סוֹגְרִים עַל הַכְּפָר;
שָׂדוֹת לְלֹא אֹפֶק אוֹ עֲרָפֶל.
בְּרוּשִׁים אֲדֻמִּים סִמְּנוּ אֶת גְּבוּלוֹת הַתִּירָס
לִפְנוֹת עֶרֶב. וְצִלְלֵיהֶם הָאֲרֻכִּים
הָיוּ דוֹקְרִים אֶת הַבַּיִת בַּחֲרָבוֹת

4

הָאֲנָשִׁים קָרְאוּ לְתִנְשֶׁמֶת עַלְמָה.
הַתִּנְשֶׁמֶת מְבִיאָה אֶת הָאוֹר אֶל הַלַּיְלָה
הֵם הָיוּ אוֹמְרִים. הַתִּנְשֶׁמֶת זוֹהֶרֶת בָּעֲרָפֶל.
הֵם כָּתְבוּ אֶת שְׁמָהּ וּכְתָבְתָּהּ עַל קַרְטוֹן גָּדוֹל
וְתָלוּ בְּמֶרְכַּז הַכְּפָר... חֲלוֹמוֹת
פּוֹקְדִים אוֹתִי לְלֹא הֶפְסֵק. בְּעוּתִים,
הַתִּנְשֶׁמֶת רוֹדֶפֶת, אֲנִי מִתְעוֹרֵר מִבֹּהֶל וְרוֹאֶה צֵל
חוֹלֵף בַּחַלּוֹן, לְהֵרָף, וְשׁוּב
דְּמָמָה, לַיְלָה.

"הנ"ל נִפְטַר אַחֲרֵי מַחֲלָה מְמֻשֶּׁכֶת.
שְׁעַת הַהַלְוָיָה וכו'".
בַּבֹּקֶר הֵבִיאוּ הָאֲנָשִׁים אֲדָמָה וְחָפְרוּ בּוֹר. בּוֹר
גָּדוֹל כְּמִדַּת מוֹתִי. גַּם אֲנִי חָפַרְתִּי. גַּם אֲנִי
טָמַנְתִּי וְאָמַרְתִּי קָדוֹשׁ קָדוֹשׁ... חֵלֶשׁ וּבְקוֹל בּוֹכִים
הִתְיַפַּחְתִּי כּוֹרֵעַ אֶל מוּל הַקֶּבֶר.
שִׁירַת מַלְאָכִים נִשְׁמַעָה עֲנֻגָּה מִתּוֹךְ הַפַּרְדֵּס.
נוֹתַרְתִּי לְבַד. בְּיָדִי הַיְמָנִית עֲרֻמַּת עָפָר.
וּבְיָדִי הַשְּׂמֹאלִית גְּבִיעַ שֶׁל זָהָב.
כָּכָה אֲנִי מְדַמֶּה לְעַצְמִי אֶת רֶגַע הַמָּוֶת.

5

הַכֹּל הָפוּךְ בַּשָּׁמַיִם.
הָרַכָּבוֹת נוֹסְעוֹת מִלְּפָנִים לְאָחוֹר.
וְהַקְּרוֹנוֹת מוֹשְׁכִים אֶת הַקִּטֹּר בַּעֲלִיּוֹת.
מִי שֶׁמֵּת זָקֵן בָּאֲדָמָה נוֹלַד זָקֵן בַּשָּׁמַיִם
וְהוֹפֵךְ צָעִיר בְּמַהֲלַךְ חַיֵּי מוֹתוֹ הַחֲדָשִׁים.
לְשֵׁם לָקַח אוֹתִי הַמַּלְאָךְ הַשּׁוֹמֵר אֲחִיאֵל.
בָּא גַּם אָמִיר אַלְפָּסִי.
פָּנָיו הִשְׁתַּנּוּ מְאוֹד מֵאַז תְּאוּנַת הָאוֹפַנּוֹעַ.
הוּא הָיָה כְּבָר דַּי בָּקִי בְּחֻקֵּי הַשָּׁמַיִם
וְלִמֵּד אוֹתִי שְׁתֵּי מִלִּים רִאשׁוֹנוֹת:
"אֲנִי" שֶׁפֵּרוּשׁוֹ "אַתָּה". וְ"אַתָּה"
כְּשֶׁאַתָּה בְּעַצְמְךָ רוֹצֶה לְדַבֵּר.
הַמַּלְאָךְ אֲחִיאֵל חִזֵּק אֶת דְּבָרָיו בְּמַשָּׁק כְּנָפַיִם
שֶׁהִרְעִיד צְלִילִים אַדִּירִים עַד קְצֵה הָאֹפֶק.

הִגַּעְנוּ לַדֶּלֶת שֶׁהִכְּרַתִּי הֵיטֵב מֵהַחֲלוֹמוֹת.
הַמַּלְאָךְ אֲחִיאֵל הִקִּישׁ שָׁלוֹשׁ בַּדֶּלֶת
וּנְקִישׁוֹתָיו נִשְׁמְעוּ כִּתְרוּעַת הַמּוֹן חֲצוֹצְרוֹת.
זֹאת הַדֶּלֶת אֶל ה"אַתָּה"? שָׁאַלְתִּי.
הַמַּלְאָךְ אֲחִיאֵל הִשְׁתַּתֵּק.
אַחַר כָּךְ חִיֵּךְ בִּשְׂפָתַיִם דַּקּוֹת
וְאָמַר (הַמִּלִּים יָצְאוּ לוֹ מֵהַפֶּה בִּתְמוּנוֹת): הַדֶּלֶת אֶל ה"אַתָּה"
עוֹמֶדֶת בַּמָּקוֹם מִמֶּנּוּ בָּאתָ זֶה עַתָּה.
מֵרֹב רַבִּים הִתְחִילוּ לְזָרוֹם מִתּוֹךְ הַדֶּלֶת שֶׁנִּפְתְּחָה לְבַסּוֹף,
נֶעֱתָקָה מְצִירֵיהָ וְהֻפְכָה לְסִירָה,
בָּהּ שָׁטְנוּ בְּמַעֲלֵה נָהָר גָּדוֹל...

מִי הֵכִיר מִי יָדַע אֶת שִׁירַת הַתִּנְשֶׁמֶת.
אֶל מוּל יָרֵחַ עוֹר
בֵּין פִּיקוּס לְתוּת הִיא הָיְתָה מְפַזֶּמֶת.
אֵימַת הָעַכְבָּר הַקָּטָן בְּחוֹרוֹ מִי יֵדַע.
שַׁלְוַת רִקְבּוֹנוֹת אֲדָמָה בַּפַּרְדֵּס
וּלְיַד הַמַּכְוֶרֶת.
לֵילוֹת חֲשׁוּכֵי נָחָמָה לָעַכְבָּר מוּל הָעוֹף הַדּוֹרֵס.
חוֹלֶפֶת שִׁירַת תִּנְשֶׁמוֹת עֲנֻגָּה
בְּזַנְבוֹת אֲפוֹרִים הִיא בּוֹעֶרֶת.

6

אֲנִי בָּאתִי אֶל הָאֲנָשִׁים וְהָאֲנָשִׁים
הָיוּ בָּאִים בְּתוֹכִי. פִּחְלֵץ הַתִּנְשֶׁמֶת
שֶׁרָאִיתִי בַּמּוּזֵאוֹן הֵחֵל לְעוֹפֵף בַּחֲלוֹמוֹתַי.
לְאוֹר יוֹם (בְּתוֹךְ תֵּבַת זְכוּכִית
וּלְיַד פִּתְקָה לְבָנָה הָאוֹמֶרֶת: מֻטַּת כְּנָפַיִם
מֶטֶר וְעֶשְׂרִים. עוֹף טוֹרֵף. לַיְלָה. נִזּוֹן
מִמְּכַרְסְמִים קְטַנִּים וַחֲרָקִים.) הִיא הָיְתָה עוֹמֶדֶת
וְגַלּוֹת צְהֻבּוֹת מְנֻקָּרוֹת בְּתוֹךְ עֵינֶיהָ.

אַחַד הַצָּעִיר נוֹלַד בְּסוֹף דֶּצֶמְבֶּר.
בְּסוֹף דֶּצֶמְבֶּר בָּאוּ הָאֲנָשִׁים אֶל הַבַּיִת
לְבָרֵךְ וּלְהָבִיא מַתָּנוֹת. רֵיחוֹת שֶׁל אוֹר,
רֵיחוֹת שֶׁל אֲרָצוֹת רְחוֹקוֹת מִלְּאוּ אֶת הַבַּיִת.
אַחַד יָנָק וְעֵינָיו מִלְּאוּ אֶת הַחַלּוֹן.

אִמָּא יָשְׁבָה בְּפִנָּה מוּצֶלֶת
שֶׁבַּחֲדַר הַשֵּׁנָה
וְהַתִּינוֹק הַקָּטָן בְּחֵיקָהּ. כָּךְ עָבַר דֶּצֶמְבֶּר.
כָּךְ עָבַר יָנוּאַר. בְּאַפְּרִיל
נָחֲתוּ עוֹרְבִים רִאשׁוֹנִים עַל עֵץ הָאֹרֶן שֶׁבַּחֲצַר.

אוֹר וָצֵל קְשׁוּרִים בְּעֵץ הָאֹרֶן לְלֹא הַפְרֵד.
אוֹשֶׁת מְחָטִים עֲמוּמָה
בְּהָתָה תְּמִידִית בַּחַלּוֹנוֹת;
אֵם בָּאת, שַׁב,
הָיְתָה אִמִּי אוֹמֶרֶת לְמִי שֶׁנִּכְנַס;
הָאֲנָשִׁים בָּאוּ לִרְאוֹת אֶת הַיֶּלֶד
וְהַיֶּלֶד בָּא בְּתוֹכָם.

יֶלֶד עֵירוֹם וְלָבָן
הוֹפִיעַ אֲצֻלֵּי בַּחֲלוֹם.
עוֹרְבִים
נִסּוּ לְנַקֵּר אֶת עֵינָיו
וְהוּא הָיָה מְגָרֵשׁ אוֹתָם
בְּעֹנֶף שֶׁל אֹרֶן
הַלֵּילוֹת הִתְקַצְּרוּ
וְהָפְכוּ לִילָלוֹת עֲמוּמוֹת
בְּרֹק הָאֹזֶן.
רָאִיתִי שֶׁמֶשׁ
אוֹחֶזֶת בַּחֲפָצִים.
וְרָאִיתִי אֶת שְׁתֵּי עֵינָיו
בּוֹעֲרוֹת בַּחֲלַל הַחֶדֶר.

אֲבִי מֵת שְׁלוֹשָׁה חֳדָשִׁים
אַחֲרֵי הִוּלֶדֶת הַיֶּלֶד.
זְמַן רַב נָאֱבַק בַּמַּחֲלָה וּלְבַסּוֹף
קָפָא גּוּפוֹ. וּפָנָיו הִכְכֵּדוּת
הָפְכוּ לִתְמוּנָה מְמֻסְגֶּרֶת. בִּזְכְרוֹנִי
טוֹטֶם שָׁחוֹר עוֹמֵד בְּפִנַּת הַחֶדֶר;
סְפָרִים נְטוּלֵי זְמַן
רוֹכְנִים עַל הַמַּדְפִּים הַגְּבוֹהִים. יֶלֶד דַּק
בְּלִי גּוּף וּבְלִי פָּנִים
מְנַקֶּה אָבָק מִצְּדוּדִית פָּנָיו הַנִּגְדֶּרֶת.

7

עֵינֵי אָחִי גָּדְלוּ בַּבַּיִת
וּבְחֻצָּר. הוּא אָסַף מִדְּרָכוֹת אֲנָשִׁים וְדֶשֶׁא
לְתוֹךְ עֵינָיו;
לֹאט לֹאט טִפְטְפוּ עֵינָיו
לְתוֹךְ הָאָרֶץ.
כְּמוֹ דָּם הַבָּא לְהַבְרִיא.

אסיה מרגוליס

שיר שלום ואהבה מס׳ 1

יוֹסֵף וִיסַאריוֹנוֹבִיץ׳ סְטָאלִין
בְּמַגְפָּיו הָרְכִּים וְעִם שְׁפָמוֹ הַמִּסְתּוֹרִי
עֲדַיִן מִתְכַּוֵּץ בְּתוֹךְ קִיבָּתִי
כַּאֲשֶׁר אֲנִי מְדַבֶּרֶת עִם אַדּוֹלְף – יְרִיבוֹ.
שְׁנֵיהֶם אוֹהֲבִים אוֹתִי
כַּאֲשֶׁר אֲנִי שׁוֹתָה קוֹנְיַאק בְּמִסְבּוֹת.
הַשָּׁנִים מְמַלְּאוֹת אוֹתִי בְּשָׁלוֹם
כְּמוֹ שֶׁפַּעַם מִלְּאוּ
שַׁקֵּי יוּטָה עֲנָקִיִּים בְּקַשׁ וּבְקוֹצִים
כְּדֵי לַעֲשׂוֹת מֵהֶם
מִזְרָן רַךְ לִישׁוֹן עָלָיו.
אָדָם בְּחַיָּיו
עוֹשֶׂה שָׁלוֹם בְּיָמָיו
וְעוֹשֶׂה שָׁלוֹם בְּשָׁכְבוֹ לִישׁוֹן –
לָכֵן אֲנִי אוֹכֶלֶת אִתְּךָ קַשׁ
בְּמִסְעָדָה תֵּל־אַבִּיבִית קְטַנָּה
וְאוֹכֶלֶת אִתְּךָ קַשׁ בְּמִטְבַּח בֵּיתִי
וּבְנִסִּיעָתִי בָּרַכֶּבֶת
וּבְטִיסָה בַּמָּטוֹס
קַשׁ, קַשׁ, קַשׁ.

שיר שלום ואהבה מס׳ 2

תִּיק בֵּית הַסֵּפֶר שֶׁל בְּנִי
מְסֻדָּר לְפִי הַמִּקְצוֹעוֹת.
וּבַת כַּמָּה אֲנִי?
סִפְרֵי חֶשְׁבּוֹן לֹא מִתְעָרְבְּבִים
עִם מַחְבְּרוֹת תַּנַ״ךְ
וְאֶת סִפּוּרֵי עַגְנוֹן בְּנִי מְנַתֵּחַ
שָׁעָתַיִם אַחֲרֵי פִּתְרוֹן בְּעָיוֹת בְּפִיסִיקָה,
כְּמוֹ יְהוּדִי שׁוֹמֵר מִצְוֹת
לֹא יֹאכַל מַאֲכָל בְּשָׂרִי
וְלוּ רַק אַחֲרֵי מִסְפַּר שָׁעוֹת
מַאֲכִילַת חֲלָבִי.
וּבַת כַּמָּה אֲנִי?
אֲנִי חוֹשֶׁבֶת עָלֶיךָ
מַחְשֶׁבָה נְדִירָה עִם כְּנָפַיִם כְּחֻלּוֹת
הִיא נִשְׁאֶבֶת מִיָּד לְתוֹךְ בְּלֶנְדֶּר גָּדוֹל
וּמִתְעָרְבֶּבֶת וְנֶחְתֶּכֶת שָׁם
לַחֲתִיכוֹת קְטַנּוֹת עִם עוֹד מַחֲשָׁבוֹת אֲחֵרוֹת.

וּבַת כַּמָּה אֲנִי?
בַּת, בַּת, בַּת, בַּת, בַּת מְשַׁחֶקֶת
כַּמָּה, כַּמָּה, כַּמָּה, כַּמָּה, נִשְׁאָר
וַאֲנִי, אֲנִי, אֲנִי, אֲנִי, אֲנִי,
אֲנִי עֲדַיִן מְסֻגֶּלֶת לַחְשֹׁב עָלֶיךָ
מַחֲשָׁבָה אַחַת נוֹסֶפֶת
נְדִירָה
עִם כְּנָפַיִם כְּחֻלּוֹת.

שיר שלום ואהבה מס׳ 3

שָׁאַלְתִּי אֶת הָאַוִּיר הַחַם
הַשּׁוֹכֵן מֵעַל לְאָזְנִי הַשְּׂמֹאלִית
– אִמָּא, אֵיךְ מְכִינִים פְּלִפֵּל מְמֻלָּא?
– טוֹב, שֶׁנִּזְכַּרְתְּ לִשְׁאֹל.
אִמָּא, אֲנִי סוֹחֶבֶת אִתִּי אֶת אַוִּיר הָאַהֲבָה
הַצִּבְעוֹנִי
כְּמוֹ בַּעַל מְלָאכָה וָתִיק לְכָל מָקוֹם
סוֹחֵב אִתּוֹ אֶת אַרְגַּז הַכֵּלִים שֶׁלּוֹ
וּמְתַקֵּן אֶת הָעוֹלָם
בַּמָּקוֹם, בּוֹ הִשְׁתַּחְרֵר הַבֹּרֶג
לָכֵן אֲנַחְנוּ שׁוּב מַחֲלִיפִים מַבָּטִים
לְמַבָּטִים חֲדָשִׁים
וּמַשְׁלִיכִים אֶת הַיְּשָׁנִים אֶת הַשְּׁחוּקִים
וְהַקָּרִים
הַרְחֵק מֵאִתָּנוּ
וּמִתְקָרְבִים לָאַהֲב.

נוצה

נוֹצָה לְבָנָה עוֹבֶרֶת כְּבִיש סוֹאֵן
לְנֶגֶד עֵינַי
נוֹצָה, נוֹצָה – נִמְאַס לָךְ לִחְיוֹת
כְּמוֹ לְכֻלָּנוּ נִמְאַס לָךְ לִחְיוֹת
כְּמוֹ לְכֻלָּנוּ בָּא לָךְ לִחְיוֹת
עַל הַכְּבִיש הַסּוֹאֵן
וּלְטַיֵּל עָלָיו חָפְשִׁי הָלוֹךְ וָשׁוּב
בְּשִׂמְלָה קְצַרְצָרָה לְבָנָה
וְלַחְתֹּךְ וְלַחְתֹּךְ
אֲנִי מוֹשִׁיטָה לָךְ יָדִי, נוֹצָה
כְּדֵי שֶׁתִּתְחַתְּכִי גַּם אוֹתָהּ
בְּפַס לָבָן וְרַךְ
שֶׁל הַנּוֹצִיּוּת הַקְּלִילָה שֶׁלָּךְ,
כָּךְ פַּעַם סָבִי בִּבְקוּרָיו הַבּוֹדְדִים
הָיָה מוֹשִׁיט לִי אֶת יָדוֹ
כְּדֵי שֶׁאַרְבִּיץ
וְאֶחְתֹּךְ
וְאֶגְזֹם
וַאֲקַצֵּר וְאֶקְצֹץ אֶת חַיָּיו הָאֲרֻכִּים
מֵהַקָּצֶה הַיָּבֵשׁ וְהַנִּשְׁכָּח
וְאַגְבִּיר אֶת כֹּחַ צְמִיחָתוֹ
וְאֶמְשֹׁךְ מִמֶּנּוּ עוֹד אֵיזוֹ
זְמוֹרָה יְרֻקָּה אַחַת.

קורס קצר בתולדות הפילוסופיה, לשימוש אישי בלבד

ג'ון אורבך

מאנגלית: רחל מכבי

אם לא היה זה בורח'ס שטען כי אינך יכול להימצא לבדך בחדר עם ראי? היום אני רואה בתוך הראי את הגבר הצעיר דק־הגזרה אשר עמד פעם מול הראי בחדר־האורחים שלנו ברח' לזנו, בוורשה, אוחז בידיו שני כרכים עבי כרס, וממרחק 60 שנה יכול אני לקרוא את כותרות הספרים: *"אסופת יצירותיו של פיכטה"* ו*"וידוייו של אוגוסטין הקדוש"*.

היה זה אז כשהם החלו לבנות את החומות באמצע הרחוב.

מראה מוזר, כמעט סוריאליסטי: פועלי בניין פולנים מניחים לבנה על לבנה, בין פסי החשמלית המקבילים למדרכה. צד אחד של הרחוב נועד להיות ארי – האחר, הגטו.

עם הכיבוש בא הפיקוח על אספקת המזון ליהודים. תלושי מזון נפרדים המסומנים באות י'. זמן קצר לאחר מכן, חויב כל יהודי בוגר לעבוד עשרה ימים בחודש בשביל הגרמנים, כדי לזכות בחתימה על תלושים אלה. בלי חותמת, הם לא היו שווים דבר.

גברים צעירים ובריאים כמוני הציעו עצמם כמחליפים לאלה שחששו מהעבודה על ה"פלקובקה". במקומות אחדים העבודה היתה קלה והחייל הגרמני אף התחלק לעיתים במזונו עם היהודי. אך היו "פלקובקות אחרות": הגסטפו, חיל האויר, שם היכו אותך, לא נתנו לך אוכל, וידעת שהינך עבד.

היה זה שם, בגטו וורשה, שקראתי את זנון, פיתגורס, אפלטון, אריסטו ועד לשפינוזה הגעתי, לרוסו, קנט, ואפילו לקירקגור והיידגר. העלם הצעיר גילה את אוצר המחשבה האנושית והאדם אפור הזקן ידע מה חבוי מעבר לגבולותיהם של ספרים אלה.

אתמול החתימו הרופאים בבית החולים את כרטיסי והצהירו שאני כשיר לשנה נוספת. היום אני מתבונן בדמות האדם שזקנו כמעט לבן ורואה את חיי ממרחק כל אותן השנים כאילו היו חלום... ואז בורח'ס: "ומיהו זה שחלם?"

עזבתי את עיר הולדתי, וורשה, ביולי 1941 ועשיתי דרכי לגדנסק (דנציג באותם ימים) כדי לברוח דרך הים, לאנגליה דרך שוודיה, להצטרף לצבא הפולני שם, וללחום נגד כוחות הרשע של העולם. בכיסי מעיל־הגשם הישן שלי היו *"סטפן ולד"* של הסה ו*"המסות הנבחרות"* של מונטיין.

כעבור שלושים שנה, מצאתי עצמי שוב בבורח'ס:

"במשך השנים, מאכלס האדם את החלל בדמויות נסיכים, ממלכות, הרים, מפרצים, ספינות, איים, דגים, חדרים, כלים, כוכבים, סוסים ובני אדם. זמן קצר לפני מותו הוא מגלה שהשרטוט הסבלני של קווי המבוך מתאר את פניו שלו".

כלבי רוסיננטה, הוא כמעט בן גילי... 10 X 7 = 70. שנינו משכימי קום. אני מתבונן בו כאשר הוא גורר עצמו ממקום משכבו. הוא סובל מהתקשויות הפרקים, מין של ראומטיזם כלבי. אנו מהלכים בלילה ההולך ודועך, השעה האפורה שבין הלילה והיום, הוא משתין ומרחרח, אני מתבונן ממרחק כמה צעדים. הוא נעמד ליד ערימת קרשים סמוך לנגריית קיבוצנו. הוא שוהה שם זמן רב, ואני מהרהר בינתיים מה טיבם של מחשבותיו, זכרונותיו? ייתכן שבאמצעות כושר ההרחה החשאי של החיות הוא יכול לחוש ערימת קרשים זו כפי שהיתה לפני שהפכה לחומרי בניין, כשהיתה עדיין עצים ביער קנדי?

הייתכן שזכרונו הגנטי מגיע כה רחוק?

אני מסוגל עדיין לחוש את ריח היער בדלרנה שבשוודיה, מלפני שנים רבות.

אני מחזיר את רוסיננטה הביתה, למזרונו, שם הוא יכול להרהר בתחושות ההווה והעבר שעוררו בו העצים הקנדיים, ולהנית אותי למחשבותי ולזכרונותי שלי הרחוקים כל כך, עד שלא הייתי מעלה על דעתי אז שיום אחד אכיר כלב דני גדול ששמו רוסיננטה.

והרי ספרי הפילוסופיה של הגטו לפני... מרביתם בתרגומים פולניים ובכריכה רכה. הנה ברקלי בעטיפה חומה על *"אידיאליזם סובייקטיבי"*; הנה עותק בכריכה קשה של היים, ובכחול קטיפתי, שופנהאור; אחריו רסל; ובכריכה רכה אדומה היידגר, כבר בשפה האנגלית.

ועתה, בהתבוננני במראה, בשעת תגלחת, במבוך הקווים הסבלני של קמטי פני, אני מבין שהכול חרוט כאן, דמעותי, האהבות, השנאות, הצער, ואני מבין שנותרו רק דברים מעטים להוסיף לחיים אלה.

אני חש הקלה שאיני חייב לעשות דרך זו פעם נוספת, שאוכל לנוח – אלא אם כן אקרא שוב להופיע בחלומו של אדם אחר ולחיות בחייו של אדם אחר.

אך חיים אחרים אלה אינם עוד מענייני. ■

מכתב ממנחם-מנדל

אהרון מגד

בעל-מחבר היקר, הצנוע-הידוע, דער ויכטינגער שרייבר, מר אהרן-ליב, שלום לו ולכל בני ביתו, כולם יעמדו על הברכה.

ראשית, באתי להודיעך כי הנני, ברוך-השם, בקו החיים והשלום, כה יתן אלוהים וכה יוסיף, שנשמע איש מרעהו רק בשורות טובות ישועות ונחמות, מעתה ועד עולם, אמן.

והשנית, זה עתה הגיע לידי טלגרם מק"ק תל-אביב תותבב"א המבשרני ששיחק לך המזל להימנות עם זוכי פרס בית שלום-עליכם בשעה טובה, והריני מברך אותך שבעבור זה תעשה עוד ספרים הרבה ושיהיה לך רווח והצלחה מהם ופרנסה טובה מעתה ועד מאה-ועשרים, כן יהי רצון. כנאמר, מרבה פרסים מרבה ספרים, הלוואי על כל סופרי ישראל, כי מלאה הארץ ספרות כמים לים מכסים. ועל כך היה טוביה החולב אומר: פרוס פרסיך לסופר, כי ברוב הימים תמצאנו.

ועכשיו, ידידי ומכובדי, הרשה-נא לי לשאול אותך שאלה שהציקה לי מרגע שהגיע אלי הטלגרם הנ"ל ואינה נותנת לי מנוח: מה פתאום, במחילה מכבודך, מגיע לך הפרס הזה ששם הסופר האהוב והנערץ, גדול הסופרים היהודיים, שלום-עליכם, נקרא עליו? בזכות מה? שואל אני. האם אתה, בספרים שחיברת, שימחת, כמוהו, "לבב המון העם ונשיו", כמו שציווה לכתוב על מצבתו? האם לוצצת כמוהו והבאת מיליוני יהודים, שקועים עד צוואר בצרות גדולות, שיצחקו עד דמעות והיתה להם מזה נחמה פורתא? ובכלל, סלח לי על שאלתי, אתה יהודי בכלל? כלומר, נולדת יהודי, אני יודע, אבל איזה יהודי אתה? האם הכרת את החלכאים והאביונים, פשוטי העם, הקליינע מענטשעלאך, מן העיירות של מזרח אירופה, לפני החורבן הגדול? האם ראית ללבם? ויידיש - יידיש אתה יודע? כמו גוי אתה יודע יידיש! בקושי מוציא מפיך משפט שלם ביהודית! כן, כתבת איזה ספר על משורר יידי, אחד פויגלמן, אם אינני טועה. קראתי, קראתי... כך, נעבעך, נראית בעיניך הפואזיה היידית הגדולה?... אם כן אני חוזר ושואל: מדוע מגיע לך הפרס הזה? פרס על שם ביאליק, טשרניחובסקי, דיזנגוף, שינקין, מילא... אפשר... אבל שלום עליכם? מה שייך?

אבל אני, יש לי לב רך, כידוע לך, דורש טוב לרחוק ולקרוב. והרי אתה, רב אהרן, קרוב ללבי, חולשה יש לי אליך, מה לעשות? אם כן, משהוספתי להרהר בדבר, מחפש איזה צד של זכות לעניין ביש זה, עלה בדעתי, שבעצם, אולי בכל זאת אפשר שמגיעה לך איזה טפיחה על השכם... פרס? אולי אפילו פרס...

ומדוע? - קודם כל, בזכות אבות. זוכר אני, שבהיותך ילד, עשיתי כמה זמן במושבה הקטנה שבה גדלת... כמעט ריקה מגעשעפטן היתה אז... איך אמר הפילוזוף שלנו שפינוזה? - "הטבע לא סובל ריקות"... אז נכנסתי לריקות הזאת בקשר עם איזה געשעפט קטן... מה לא עושה יהודי בשביל פרנסה... ובכן זוכר אני שאביך, עליו-השלום, היה שם מורה, ואמך, נוחה-עדן, אשת לפידות, שימשה עזר כנגדו. ערב אחד נקלעתי להצגה של ילדי בית-הספר. בבית-העם זה היה... ומה אני רואה על הבימה? מציגים את "מוטיל בן פייסי החזן"! ונאמר לי שהאמא שלך, היא שעיבדה את הסיפורים למחזה והאבא שלך ביים אותו, ואתה בעצמך שיחקת את מוטיל! ועשית את זה לגמרי לא רע! לגמרי לא רע! עם הרבה נשמה, כמו שצריך. מה אומר לך? - דמעות עמדו בעיני! וגם הקהל, א גרויסע עוילם היה שם, כולם נהנו! קטנים וגדולים כאחד! אם כן, חושב אני, אולי בזכותך באו לאהוב את סיפוריו של סופרנו הדגול, ואפילו אותם יהודים שהלכו אל בעל-זבוב, לא עלינו...

אז בסדר, אני אומר. פרס? - שיהיה פרס! ואם אתה גם קצת ח-בר עם יוסלה בערגנער, כמו ששמעתי - על אחת כמה וכמה! הוא ואבא שלו, הסופר הנכבד והחשוב מלך ראוויטש, עליו השלום - יהודים יקרים, אין מה לדבר! וגם הזמר המהולל, דודו פישר, שאפילו בניו-יורק מדברים בשבחו - גם הוא, שמעתי, ח-בר לפרס! שלא לדבר על הסופר הנכבד והחשוב איצ'ה גולדברג, שכותב במאמע-לשון שלנו, כמו-שצריך! ויפה עשו השופטים שנתנו את הפרס לארבעה, שהרי בגמרא מסופר על ארבעה שנכנסו לפרדס! מאי פרדס? פרס פלוס ד'. משמע, פרס וארבעה!

איי אהרן, אהרן, רבות מחשבות בלב איש - אך אקצר הפעם, והריני מברך אותך שוב בכתיבה טובה, כן וישלח לך הנותן חיים לכל חי והנותן כוח למושכים-בעט, ברכה והצלחה בכל מעשה ידיך. היה שלום ופרוש בשלום חבריך לפרס, המכובדים והצנועים!

ממני המכבדך מעומק הלב -
מנחם-מנדל

עיקר שכחתי. אם שמוע תשמע בקול אדם הדורש את טובתך, איעצך בזה, שלא תיסע לשטוקהולם להשתדל אצל הגויים בשביל הפרס ההוא... וגם אל תשלח לשם מליצי יושר להשתדל בעדך. לפי חשבוני, ולפי מצב העניינים בעולם היום, כשהאנטישמים ימח שמם וזכרם שוב הרימו ראש והם שורצים בכל מקום ומתנכלים לנו בזדון לבם - אין לך שום סיכוי... אבל יכול אתה להתנחם בכך שגם גדולים-וטובים, כמו לב טולסטוי, ועוד רבים מן הענקים שבסופרי האומות, לא זכו בפרס ההוא... ומה עם מנדלי מוכר-ספרים שלנו? ושלום-עליכם עצמו? איי, איי, בושה וחרפה... אם כן אתה בחברה טובה, ואל תצטער, ובפרס בית שלום-עליכם תנוחם.

■

דברים שנאמרו במקום דברי תודה בטקס הענקת פרס שלום עליכם-שייבר לספרות ולאמנות. (הפרס הוענק ליוסל ברגנר, לאיצ'ה גולדברג, לאהרן מגד ולדודו פישר. השופטים: דוד גלעדי, אברהם ליס, זאב פיסצקי, פרופ' זיוה שמיר)

חייו ומותו של איסאק באבל

ליזה צ'ודנובסקי

"ישנם סופרים עם גורל נינוח, ישנם סופרים עם גורל שמתאכזר. וישנו סוג נוסף: סופרים ללא גורל בכלל.
אני שייך לסוג השני".

איסאק באבל

יק מס' 419, הכולל את המסמכים הקשורים למשפטו של איסאק אימנוילוביץ' באבל, "חבר לשעבר באגודת הסופרים הסובייטים", שמור בארכיון הקג"ב, אשר שעריו פתוחים בימים אלה לכל דורש. ב־26.1.1940 הוועדה הצבאית של בית המשפט העליון של ברה"מ, בראשותו של השופט הצבאי אולריך, מצאה את איסאק באבל אשם ב"ריגול מדיני" ודנה אותו להוצאה להורג ביריה. למחרת, ב־27 לינואר, באבל נורה במרתפי "לוביינקה" (בניין הקג"ב במוסקבה שנמצא בכיכר לוביינסקיה). אנטונינה פירוז'קובה, אלמנתו של באבל אומרת בראיון: "חיכיתי לו הרבה שנים. במשך חמש עשרה שנים אמרו לי: הוא חי, נמצא במחנה עבודה..." ("אוקנה", המוסף הספרותי של העיתון "ווסטי", 22.12.95). רק ב־1956, עם עליית כרושצ'וב לשלטון, בוטלו כל ההאשמות ובאבל הוכרז חף מפשע, כמו, בעצם, מיליוני קורבנות אחרים של המשפט הסטליניסטי.

ב"אוטוביוגרפיה" הקצרה שלו כתב באבל: "נולדתי ב־1894 באודסה, במולדבקנה, בן למשפחה של סוחר יהודי. בעקבות דרישה תקיפה מצד אבי, עד גיל שש עשרה למדתי עברית, תורה ותלמוד"[1].

לאחר סיום חוק הלימודים במכללה האודסאית למסחר ב־1915, נסע באבל לפטרבורג ללא אישור כניסה (באותה תקופה נאסרה על יהודים שהות מחוץ לגבולותיו של תחום המושב ללא אישור מיוחד): "אז, ב־1915, התחלתי להביא את חיבורי למערכות של כתבי־עת, אך גורשתי מכל מקום. כל העורכים (...) ניסו לשכנע אותי לחפש עבודה בחנות המכולת, אך לא שמעתי להם, ולקראת סופה של שנת 1916 הגעתי אל גורקי". מקסים גורקי פרסם בכתב העת "לטופיס", שהיה העורך שלו, שלושה סיפורים של באבל הצעיר, ביניהם "איליה איסאקוביץ' ומרגריטה פרוקופייבנה". עם צאת הסיפורים לאור, באבל, אז בן 22, הורשע על־פי החוק של רוסיה הצארית בסעיפים: פורנוגרפיה ונסיון פגיעה במשטר! משפטו נקבע למרץ 1917. הוא ניצל רק בזכות מהפכת פברואר.

ב־1917, שלח גורקי את הסופר המתחיל "ללמוד את החיים". ובאבל הלך, לשבע שנים תמימות: 1917־1924. ב־1920 השתתף ב"מבצע פולין" ככתב של "הפרש האדום", עיתון של חייל הפרשים מס' 1, שהיה מורכב בעיקר מקוזאקים, תחת פיקודו של סמיון בודיוניי. ב"*חיל הפרשים*" הציג באבל את עצמו כקיריל וסילייביץ' לוטוב, רוסי; "ורק ב־1923 למדתי להביע את מחשבותי בבהירות ובקצרה. אז חזרתי לכתיבה". לאחר קריאת סיפוריו החדשים של באבל, שלח מקסים גורקי לבן חסותו פתק: "עכשיו אפשר להתחיל...". ב־1923 התחילו להתפרסם סיפורים ראשונים בקובץ "*חיל הפרשים*" לצידם של "*סיפורי אודסה*". ב־1925 עזבה משפחתו של באבל (אשתו ואחותו) את רוסיה הבולשביקית והיגרה לפאריז. ב־1926 הופיעו סיפורי "*חיל הפרשים*" בספר נפרד. בשנים 1927־1928 בילה באבל בפאריז עם משפחתו, כשהוא מתפרנס בדוחק מכתיבה ספרותית. במכתב לחבריו הוא כותב: "חיי נעשו קשים כל־כך, עד שזה התחיל להיות אפילו מעניין" (מתוך המכתב לא. ג. סלונים מ־16.4.1927).

בעת שהותו בצרפת, באבל לא הפסיק להתגעגע לארץ מולדתו: "אני מורעל על־ידי רוסיה, מתגעגע אליה, רק עליה אני חושב" (מכתב לי.ל. ליבשיץ מ־28.10.1927). ואילו במכתב לגורקי, ששהה באותה עת באיטליה, הוא כתב: "כבר שלוש שנים אני חי בקרב אינטליגנטים. התחלתי להשתעמם שיעמום ארסי. רק בחברת יצורי־פרא אני קם לתחיה. הרי לך טמבל..." (29.2.28). לבסוף, ב־1928, באבל שב לרוסיה: "כאן עוני, עצב, אך זהו החומר שלי, השפה שלי, האינטרסים שלי. אני מרגיש איך אני חוזר בהדרגה לאורח חיי הטבעי, ואילו בפאריז היה בי משהו זר, מודבק. אני שמח לטייל בחו"ל, אך לעבוד חייבים רק כאן" (מכתב לפ.א. באבל מ־20.10.28).

כבר בפברואר 1926 (אגב, "*חיל הפרשים*" ראה אור רק במאי) התפרסם בעיתון הסובייטי המרכזי "פראבדה" מכתבו הגלוי של מפקד חיל הפרשים בודיוניי לבאבל, תחת הכותרת הצעקנית "הבביזם (ברוסית: נשיות) של באבל", בו הואשם באבל בהשחרה מכוונת של חיל הפרשים האדום (אגב, זהותו של בודיוניי כמחבר המכתב מוטלת בספק מהסיבה הפשוטה, שהמרשל האדום בודיוניי בקושי ידע קרוא וכתוב); אולם מקסים גורקי נשאר נאמן לתלמידו ובן חסותו הצעיר. ב־1928, פרסם בעיתון "פראבדה" תשובה למכתבו הגלוי של בודיוניי, בו הוא מגן על איסאק באבל ומשווה את יצירתו "*חיל הפרשים*" ל"*שאראס בולבה*", יצירתו המפורסמת של גוגול הגדול. ואילו באבל עצמו כתב במכתב לחבריו: "לצערי, לא שמור אצלי עותק ה'פראבדה' עם מכתבו של בודיוניי. אינני מחזיק בבית מסמכים מסריחים כאלה" (מכתב לא.ג. סלונים מ־29.11.1928).

ובכן, עם שובו לרוסיה ב־1928 מתחילים חיי הנדודים של באבל, המלווים במצוקה כלכלית מתמדת. במכתב לפולונסקי כותב באבל: "אני מזמין את כל סופרי ברה"מ ל'תחרות העוני' איתי שלא רק דירה אין לי, אלא גם לא שולחן כתיבה עלוב. אני כותב על שולחן העבודה (פשוטו כמשמעו) של בעל הבית שלי, הסנדלר הכפרי איוואן קרפוביץ'" (13.12.1930). פולונסקי, שערך את כתב העת "נוביי מיר" ("העולם החדש") בין השנים 1926־1931, כתב על באבל: "הוא חייב כסף בכל מקום. רבים כבר הוציאו נגדו צו הוצאה לפועל, אך הכתובת שלו אינה ידועה, הוא לא גר במוסקווה, כל הזמן נוסע (...), אין לו רכוש. הוא בלתי נתפס ובלתי פגיע כמו רוח רפאים. לפעמים הוא שולח לי מכתב, מבטיח לשלוח כתב יד ומיד לאחר מכן, נעלם בלי להשאיר

כתובת"[2] ואמנם, באבל היה ידוע בפרפקציוניזם הקיצוני שלו; הסופר קונסטנטין פאוסטובסקי נזכר כי ראה אצל באבל 22 גירסאות של הסיפור "לויבקה קוזאק", אחד הסיפורים מ"*סיפורי אודסה*" (שם, עמ' 28). אולם במצוקה לא היה כדי להסיח את דעתו של באבל מעבודתו. בתחילת שנות השלושים נסע באבל ברחבי רוסיה, כשהוא אוסף חומר על קולקטיביזציה (התארגנות הקולחוזים). על מכתב אמו, בו היא, כנראה, קוראת לו לחזור לצרפת, ענה תשובה נחרצת: "לא אתן להסיט אותי מדרכי, אני אגור במקום בו אוכל לעבוד ביתר יעילות ואעבוד ללא הפסקה" (לפ. א. באבל מ־14.12.33).

ובכן, החל מ־1928, ישב באבל ברוסיה הסובייטית ו"עבד ללא הפסקה", בינתיים נולדה בפאריז בתו החוקית היחידה, נטלי. רק ב־1932 יצא באבל את גבולות רוסיה על מנת לבקר את משפחתו בפאריז ואת חברו ומורהו, מקסים גורקי, באיטליה. ב־1933 שב באבל לרוסיה.

אלמנתו של באבל, אנטונינה פירוז'קובה עונה על שאלת מראיין, האם היה באבל סוג של "bon vivant" (שפירושו מתפרפר, דון ז'ואן): "שטויות. בחייו של באבל היו רק שלוש נשים. (...) אילו היה לו מזל, היתה לו משפחה נורמלית אחת. נישואיו ליבגנייה בוריסובנה, אשתו הראשונה והחוקית היחידה, לא עלו יפה. (...) בפאריז יחסיהם השתפרו כביכול, נולדה להם בת. (...) ב־1925־1927 היה לו רומן עם תמרה ולדימירובנה קשירסקייה, שחקנית בתיאטרון של מיירהולד. נולד להם בן. (...) ב־1932 באבל הכיר אותי" ("אוקנה", שם). ב־1937 נולדה בתו השניה של באבל, לידיה.

ב־1936 נפטר, בנסיבות שעד עצם היום הזה נשארו סתומות, מקסים גורקי, אשר אולץ על־ידי השלטונות לשוב מאיטליה לרוסיה הסובייטית. פירוז'קובה מספרת כי ביום מותו של גורקי אמר לה באבל: "עתה לא יתנו לי לחיות". והוא צדק, לא נתנו לו לחיות... באותה שנה, באסיפה הראשונה של אגודת הסופרים הסובייטים, הגדיר את עצמו בתור בדיחה כ"אמן השתיקה". סיפורו האחרון התפרסם ב־1938. ב־10.5.1939 שלח באבל את מכתבו האחרון לאמו ואחותו, וכעבור חמישה ימים נאסר בבית הקיץ שלו בפרדלקינו (עיירת הסופרים). לפי עדות אשתו, בליל המאסר נלקחו מדירתם במוסקבה עשרים וארבעה תיקים מלאים בכתבי־יד. ב־1956, שנת הרהביליטציה של באבל, הוכרזו כל כתבי היד כאבודים. ואף אם צדק השטן ברומן המפורסם של מיכאל בולגקוב "*השטן במוסקבה*" באמירתו כי "כתבי יד אינם בוערים", בשבילנו, הקוראים, יצחק באבל המופלא ישאר לעולם מחברן של שתי

יצירות סיפורת: "*סיפורי אודסה*" ו"*חיל הפרשים*" ושל שני מחזות לתיאטרון, "*השקיעה*" ו"*מריה*"...

ולסיכום, על־פי הגדרתו של הגל, הגיבור הטרגי לעולם יהיה נתון בקונפליקט חסר הפתרון בין שני ערכים שווים. על־פי ההגדרה הזאת גורלו של איסאק באבל, כמו, בעצם, גורלם של סופרים סובייטים רבים, הינו גורל טרגי מובהק. הוא, כמו המספרים בסיפוריו, נקרע כל חייו בין עולמות וערכים מנוגדים: בין הזדהות עם המהפכה הבולשביקית ועם המשטר הסובייטי לבין סלידה מזוועות מלחמת האזרחים לה גרמה המהפכה; בין הערצה לכוח ולתשוקה התוססים הן בבריוני אודסה הקדם־מהפכנית והן בקוזאקים של חיל הפרשים האדום, לבין אי־קבלת הטרור, השוד והרצח; בין האהבה לרוסיה, ארץ מולדתו, מחוצה לה לא היה מסוגל לחיות ולכתוב, לבין געגועים עזים למשפחתו אשר נשארה בחו"ל; בין יהדותו לבין שייכותו לתרבות הרוסית וכו'. לכן, תפיסת עולמו של באבל היא דיאלקטית מיסודה, כאשר האירוניה היא־היא האמצעי העיקרי של העברת אי־ההזדהות. לכן העדיף באבל להיות "אמן השתיקה", ולא "אמן ההזדהות". לכן, לא מצא מקום של כבוד בספרות הסובייטית המגויסת.

בקיץ 1994, במוזיאון הספרותי של מוסקבה, נפתחה תערוכה לכבוד יובל המאה של איסאק באבל. נכדו של הסופר, אנדריי מאלאייב־באבל מעיד כי התערוכה היתה למקום השומם ביותר במוסקווה הגדולה. מה הסיבה? על השאלה הזאת אנדריי עונה: "אנשים לא יבואו לתערוכה לכבוד באבל או לכבוד מיירהולד. ואם אף אחד לא בא, פירושו שלא קרה דבר. הרגו את האנשים האלה, אז מה... קורה. אצלנו הכול נעשה באופן רשמי. עד שלא יזעקו חמס, אף אחד לא יבין כלום" ("אוקנה", המוסף ספרותי של העיתון "ווסטי", 22.12.1994). אך הרי השטן אצל בולגקוב אמר כי "כתבי יד אינם בוערים", ומי כמוהו יודע...

כל הדרכים מובילות לאודסה

"אודסה, עיר מגעילה מאוד. כל אחד יודע זאת. במקום 'הבדל גדול' הם אומרים 'שני הבדלים גדולים' ועוד 'אל הפה ואל השם'".

איסאק באבל

עלילות "*סיפורי אודסה*" מתרחשות באודסה בעשור הראשון של המאה העשרים. ומהי אודסה בעשור הראשון של המאה העשרים? – אתם שואלים. במסה הקצרה שלו, הנקראת "אודסה", כתב באבל: "אוכלוסיית אודסה מורכבת מחציתה מיהודים, ואילו היהודים הם עם אשר שינן בעל־פה כמה דברים פשוטים מאוד. הם מתחתנים על מנת לא להיות בודדים, אוהבים על מנת לחיות לנצח, חוסכים כסף על מנת לרכוש בתים ולהעניק לנשותיהם פרוות קרקול במתנה, אוהבים את הילדים משום שרואים בזה דבר נחמד ונכון". מה עוד היה באודסה של העשור הראשון של המאה העשרים? – אתם שואלים. ובאבל עונה גם על השאלה הזאת: "באודסה ישנו גטו יהודי מאוד עני ומיוסר, בורגנות מאוד בטוחה בעצמה ומועצת עיר מאוד אנטישמית". אך זה עוד לא הכול.

האנציקלופדיה העברית מציינת כי ב־1789, לפני הכיבוש הרוסי של המבצר הטורקי חדג'יביי, התגוררו באודסה (שמה ניתן לה ב־1895) שישה יהודים בלבד. ואילו על־פי רישום האוכלוסין אשר נערך בשנת 1897, היוו היהודים 34% מאוכלוסיית העיר ומספרם הגיע ל־935,138. ב־1910 היו בבעלות היהודים 155 מפעלים תעשייתיים לא גדולים (43 אחוז מהתעשיה האודסאית). כמו כן, באותה תקופה, שלטו התעשיינים היהודים בתעשיית הנייר והמזון. החל משנות השישים של המאה ה־19, נעשתה אודסה למרכזה של תנועת ההשכלה אשר באותה תקופה נדדה מפולין לרוסיה. בעקבות כך הפכה העיר למרכזם התרבותי של יהודי רוסיה, בה יצאו עיתונים וכתבי־עת רבים בעברית וביידיש, והיו פעילים הוצאת ספרים בעברית כגון "מוריה", ושבעה בתי כנסת. וב־1909 בבית כנסת ברודסקייה הוצב, לראשונה ברוסיה, העוגב. בתחילת המאה העשרים התגוררו ועבדו באודסה סופרים וחוקרים עברים רבים, ביניהם אחד העם, ז'בוטינסקי, קלוזנר, טשרניחובסקי, מנדלי מוכר ספרים וכו'. בעיר פעלו אירגונים ומפלגות יהודיים שונים ומשונים, החל בציונים וכלה בוועדים האודסאיים של מפלגות האופוזיציה, שהיו מורכבים בעיקר מיהודים. מאודסה דאז יצאו סופרים סובייטים רבים המאוחדים תחת כותרת משותפת "האסכולה הדרום־מערבית". איסאק באבל נחשב לנציגה

המובהק, יחד עם הסטיריקון המפורסם איליה אילף, המשורר אדוארד בגריצקי ואחרים.
אך זה עוד לא הכול על אודסה של העשור הראשון של המאה העשרים. הרי אודסה של *"סיפורי אודסה"*, כפי שמבין מיד כל קורא, איננה בדיוק אודסה של המשכילים היהודים, זוהי אודסה של מולדאוואנקה... אבל מהו רובע מולדאוואנקה? – אתם שואלים... "מולדאוואנקה" הוא שם האזור בקרבת השוק האודסאי המפורסם, אשר אוכלוסייתו בתקופה בה מדובר, היתה כ־2000 בנדיטים וגנבים יהודים, לא פחות ולא יותר, שהתגוררו בבתי הוריהם, מתחזים לאזרחים הגונים.
לפי עדותו של קונסטנטין פאוסטובסקי, בפגישתם בשנת 1921, סיפר לו באבל על תקופה קצרה שבילה במולדאוואנקה בניסיון לאסוף כמה שיותר חומר על חיי אוכלוסייתה. באבל סיפר לפאוסטובסקי כיצד שכר חדר בביתם של היהודי הזקן צירס ואשתו דודה חווה, שהיה ממוקם בלב האיזור. אך כאשר נודעה לצירס, שהכיר את משפחת באבל, משפחה יהודית זעיר־בורגנית מכל וכל, מטרת שהותו של באבל הצעיר בביתו, ניסה לשכנעו לעזוב את מולדאוואנקה מיד באומרו: "מולדאוואנקה זהו לא מקום בשבילך, בין אם אתה סופר ובין אם לאו". אך רק אחרי רציחתו של צירס (שלא באשמתו של באבל) נאלץ באבל לעזוב. עלילות צירס הזקן ממולדאוואנקה, היוו בסיס לסיפור "הצדק במירכאות", גם הוא שייך למחזור האודסאי ועוסק בעלילותיו של בניה קריק, מלך מולדאוואנקה, למרות שלא נכלל בקובץ *"סיפורי אודסה"*. נו, עכשיו אתם יודעים, איך "היו עושים זאת במולדאוואנקה".
אך גם זה עוד לא הכול. הרבה לפני המהפכה התפרסמה אודסה, עיר הנמל התוססת והעליזה הנמצאת בצומת התרבויות ודוברת שפות רבות, כמולדת ההומור האודסאי המיוחד, אשר התפתח בהשפעת הפולקלור היידישאי והאוקראיני. העגה האודסאית מהווה תערובת אופיינית של רוסית, יידיש ואוקראינית, כמוה גם ההיגוי האודסאי, הבלתי ניתן לחיקוי. בשפה מיוחדת זאת מדברים הגיבורים של *"סיפורי אודסה"*, הפורצים ממולדאוואנקה, אשר אין להם ולא כלום עם המשכילים היהודים. אולי דווקא הכרות קרובה עם הדיאלקט האודסאי, המביע אופן חשיבה שונה מזה של האדם "מן השורה", איפשרה לבאבל לקחת על עצמו את משימת התרגום לרוסית של *"טוביה החולב"* מאת שלום עליכם, עבודה שלא הספיק לסיים. אולם גם זה עוד לא סוף פסוק.
הגטו היהודי של אודסה הרב־גונית ומלאת שמחת החיים היה אולי הגטו המיוסר והמוכה ביותר ברוסיה כולה. אודסה היתה העיר הראשונה ברוסיה בה פרץ פוגרום כבר בשנת 1821, ביוזמת מלחים יוונים. ואילו בפוגרום הגדול ביותר בתולדות העיר שפרץ בין ה־18 ל־20 באוקטובר 1905, נרצחו כ־400 יהודים. "מצב המלחמה", עליו הכריזו שלטונות העיר באוקטובר 1905, התקיים עד הסתיו של 1909. המתח הגיע לשיאו באמצע יוני 1906: האוכלוסיה היהודית של העיר ציפתה לפוגרום חדש שעלול היה לפרוץ בכל רגע. ראש העיר, הגנרל טולמצ'ב, תמך באנשי "המאה השחורה" (אירגון לאומני־אנטישמי שראה את מטרתו ברצח יהודים)... כניגוד ליהודי הגטו המיוסרים והנרצחים האלה העמיד באבל את עולמה של מולדאוואנקה התוססת, החיה, הנהדרת, עם שליטיה המפוארים, בניה קריק ואנשיו, שידעו להחביא תת־מקלע בארון קבורה וכך לערוך מבצע הגנה עצמית במסווה הלווייתו המדומה של אחד טארטאקובסקי ("כך היו עושים זאת באודסה").
אותה מולדאוואנקה התעוררה לחיים ב*"סיפורי אודסה"* בכוח דמיונו של באבל – אותה מולדאוואנקה אשר "נפלה" בבת אחת בשנת 1919 (ב־1918 הכריזה הממשלה הבולשביקית על "טרור צבאי" ברחבי רוסיה) עם הוצאתם להורג של כל מלכיה, פרויים גראץ', ליובקה ביק, ואפילו בניה קריק בכבודו ובעצמו. מולדאוואנקה האגדית היתה חייבת ליפול כפי שנפלה האימפריה הרומית והמלך שלה, בניה קריק המפואר, היה חייב למות בהיותו אנרכיסט מוחלט: "כי במקום שיש קיסר ושליט, שמא איך מלך". ("כך היו עושים זאת באודסה") – קל וחומר "אין מלך" במקום, שבו ישנו טרור צבאי...
ומה נשאר לנו שאיחרנו להיוולד, אנחנו עם "משקפיים על החוטם וסתיו בנשמה"? – אתם שואלים. ואני עונה לכם: הדרך היחידה שעשויה להובילנו למולדאוואנקה, הממלכה המיתולוגית, היא הדרך שנסללה על־ידי יהודי קטן וממושקף, הדומה לנו כל כך, אך גם שונה מאיתנו... שונה בזכות הזיכרון והדמיון הנפלאים בהם ניחן ובגללם הומת. אך הרי "כתבי יד אינם בוערים" Und damit Punktum..., כפי שאומרים הגרמנים.

האפוס האודסאי

"והוא השיג את שלו, בניה קריק, מאחר שהיה בעל־תאווה, והתאווה שלטונה פרוש על כל העולמות"

איסאק באבל

באפוס הקדום, הפורש לפני הקורא את עלילות האלים והגיבורים, ההיסטוריה מתחלקת באופן ברור לשתי תקופות: לעבר הקדום והמופלא, בו התרחשו כל הדברים החשובים שקבעו את מהלכה העתידי של ההיסטוריה האנושית, ולהווה העלוב והבלתי הרואי, אליו משתייך גם המספר עצמו. דוגמה מובהקת לחוק המבני הזה יכול לשמש מיתוס ארבעת הגזעים הכלול ב"תיאוגוניה" של הסיודוס, בן זמנו של הומרוס. כך ב*"סיפורי אודסה"*: המספר, יהודי צעיר, שחי ברוסיה הבולשביקית, פורש לפני הקורא את עלילותיהם של גיבורי מולדאוואנקה, שזמן התרחשותן הוא העשור הראשון של המאה העשרים. למספר הזה אפילו אין גישה ישירה ובלתי־אמצעית לעלילותיהם המופלאות של גיבורי מולדאוואנקה ("כך היו עושים זאת באודסה[3]"), הוא מקבל את המידע מאריה לייב המיוצג ב*"סיפורי אודסה"* כמעין הומרוס יהודי (פרודי, כמובן) או כהיסטוריון החצר מהאפוס האבירי.
הדמויות עליהן מסופר – בניה קריק, אביו מנדל המכונה מנדל פוגרום, פרויים גראץ', ליובקה ביק, ליובקה קוזאק ואחרים, בדומה לגיבורים מיתולוגיים – מתוארות כגדולות מהמציאות, לא רק ממציאות הגטו האודסאי של תחילת המאה, כי אם גם ובעיקר ממציאות רוסיה הבולשביקית, משוללת הגדולה האמיתית ("פרויים גראץ'"). אכן ב*"סיפורי אודסה"* ההיסטוריה מתפצלת לשניים: זו הקדומה המזוהה עם תקופת גדולתה של מולדאוואנקה, וזו המודרנית שלאחר נפילתה של מולדאוואנקה ב־1918. ב"עולם הקדום" שולטת הרמוניה נפלאה בין אדם לטבע, המשתתף בחיי הגיבורים והמגן עליהם, כפי שהגנו האלים המיתולוגיים על הגיבורים בני חסותם: "הערב שוטט לו ליד הספסל, עינה הזוהרת של השקיעה צנחה אל הים מאחורי פרסיפ, והשמים היו אדומים כתאריך של חג בלוח השנה: ("האב", שם, 24). או "כוכב כתום שהתגלגל על שיפולי הרקיע, צפה בהם בעיניים פעורות" ("ליובקה קוזאק", שם, 35). הטבע רב־העוצמה הזה מתואר בטכניקה מקבילה לטכניקה האקספרסיוניסטית בציור (למרות שלא נמצא אישור חד־משמעי להיכרותו של באבל עם האסכולה הזאת בציור האירופאי).
בעוד ש"העולם הקדום", המאוכלס ב"יצורי־פרא" נשלט בכוחות הטבע המואנשים, העולם ה"מודרני" מיוצג מטונימית על־ידי בית הקברות, מקום ישיבתו של אריה־לייב, המגלגל את עלילותיו של בניה קריק המכונה המלך ("כך היו עושים זאת באודסה"). כך, הניגוד בין שתי תקופות היסטוריות נהיה ב*"סיפורי אודסה"* לניגוד סמלי בין "ממלכת החיים" המיוצגת על־ידי מלכי מולדאוואנקה ל"ממלכת המתים", המיוצגת על־ידי יהודי הגטו (ראה גם בסיפורים "התעוררות" ו"שובך היונים שלי").
בדמויותיהם של גיבורי מולדאוואנקה מובלטים היבטים של גופניות שופעת ויצריות בלתי מרוסנת, אשר אצל באבל הולכת יד ביד עם אלימות: אריה לייב על בניה קריק – "תאר לך לרגע שאתה מחולל מהומות בחוצות העיר ומגמגם על־גבי הנייר. אתה נמר, אתה אריה, אתה חתול.

אתה יכול ללכת לישון עם גויה והגויה תשבע ממך נחת. אתה בן עשרים וחמש. לו היו טבעות ברזל קבועות בשמים ובארץ, היית אוחז בטבעות האלה ומושך את השמים אל הארץ" ("כך היו עושים זאת באודסה", שם, עמ' 15) או על באסקה בתו של פרויים גראץ' – "שניהם עברו על פני באסקה, מתנודדים על רגליהם כנערות שטעמו טעם אהבה, והתחילו מתלחשים זה עם זה ומנופפים בידיהם, להראות איך היו מגפפים את באסקה אילו חפצה בזה. ואכן חפצה בזה באסקה מיד, שכן היתה ריבה פשוטה מטולצ'ין (...). משקל גופה היה חמישה פודים ועוד כמה ליטרות (...)" ("האב", שם, עמ' 24). הדמויות הללו מעוצבות כניגוד מובהק לדמות הסטריאוטיפית של היהודי הגלותי המגולמת ב"*סיפורי אודסה*" על־ידי המספר: אריה לייב על המספר – "ובכן – שכח־נא לרגע שיש לך משקפיים על החוטם וסתיו בנשמה" ובהמשך "מה היית אתה עושה במקומו של בניה קריק? לא היית עושה כלום אבל הוא קם ועשה. ומפני זה הוא מלך, ואילו אתה טומן אצבע משולשת בתוך הכיס" ("כך היו עושים זאת באודסה", שם, עמ' 15). יצריותם וחיוניותם של מלכי מולדאוואנקה מובלטת עוד יותר באמצעות מערכת הדימויים השייכת לשדה הסמנטי של חיות טורפות.

אך למרות השימוש בעקרונות מבניים ועיצוביים האופייניים למיתולוגיה, "*סיפורי אודסה*" אינם יכולים להיחשב לסיפורים מיתופואטיים רציניים, משום אותו פן פרודי־אירוני שבהם. ראשית, בסיפורים הללו עלילות מיתולוגיות רבות זוכות לטיפול פרודי מובהק. האפקט הפרודי המשעשע נובע בעיקר משינוי ההקשר. כלומר, הבנדיטים האודסאים משתתפים בעלילות מיתולוגיות ידועות, כגון נצחונו של האל הצעיר (זיאוס – בניה קריק) על אביו האכזרי והטירן (כרונוס – מנדל קריק המכונה מנדל פוגרום) ובעקבות כך אירגון מחודש של כל ההיררכיות בעולם ("*השקיעה*"); או עלילת האיניציאציה (עמידה בנסיונות קשים) של הגיבור ("כך היו עושים זאת באודסה"): או עלילות מסוימות כמו נקמת אכילס על מות ידידו האהוב פטרוקלוס (בניה־מוגינשטיין – טבקה בוציס ב"כך היו עושים זאת באודסה") או עלילת הסוס הטרוייני (לווייתו המדומה של טארטאקובסקי באותו סיפור) וכו'.

אולם הפרודיה נוצרת לא רק באמצעות העברת העלילות המיתולוגיות לרובע הגנבים האודסאי, אלא בעיקר באמצעות אותם העיוותים המשעשעים מאוד, אשר עוברות העלילות הללו ב"*סיפורי אודסה*". לעתים קרובות הדמויות ההרואיות עצמן מוארות באור אירוני: צורת הלבוש שלהן, המצטיירת בעיני המספר כאחד מסימניה החיצוניים של גדולתן המלכותית, מתוארת יחד עם זאת תיאור גרוטסקי, ובדרך זו מוצגת כפרודיה על צורת הלבוש המפוארת של המלכים המקראיים: על באסקה – "היא נעלה זוג נעלי גברים ולבשה שמלה כתומה. היא חבשה מגבעת שציפורים תלויות עליה סביב־סביב והתיישבה על הספסל" ("האב", שם, 24) או על אנשי בניה קריק – "הם נסעו בכרכרות משוחות בלקה, הדורים בלבושם כציפורי קוליברי, במקטורנים ספגוניים" (שם) או על בניה קריק – "לבוש היה חליפה כתומה ומתחת לאחד מחפתיו התנוצץ צמיד יהלומים" ("המלך", שם, 11). גם אופן דיבורם של גיבורי מולדאוואנקה זוכה ליחס אירוני מצדו של המחבר המשתמע: הם מדברים מעט והם מדברים בנימוס ("הצדק במירכאות"), בדיאלקט האודסאי, הקומי כשלעצמו, הם מצליחים להביע את כל מגוון הרגשות האנושיים, ובניה הוא האמן הגדול של השימוש בשפה הזאת.

השמות ה"מדברים" והכינויים מוסיפים לפן הכללי־הסטריאוטיפי שבדמויותיו של באבל, אך בדרך כלל, שמות המשפחה היהודיים מהווים ניגוד אירוני לאופי הדמויות הנושאות אותם: כך למשל, שם משפחה "קריק" שמשמעותו ברוסית "צעקה" עומד בניגוד לאופיו של בניה, אשר לעולם איננו צועק ("בניה מדבר מעט והוא מדבר בנימוס" – "הצדק במירכאות", תרגום שלי, ל.צ), או שם משפחה "שנייויס" שפירושו ביידיש "שלג לבן" עומד בניגוד לאופיה של לליובקה, המכונה קוזאק. באמצעות השמות היהודיים האירוניים והכינויים שנועדו לתקן את אי־ההתאמה, כגון המלך – כינויו של בניה, קוזאק – כינויה של ליובקה, ביק (ברוסית: שור) – כינויו של ליובקה אחיו של בניה, פוגרום – כינויו של מנדל קריק וכו', מבליט באבל הבלטה נוספת את חריגותם של גיבורי מולדאוואנקה ביחס לעולם הגטו היהודי. לעומת זאת, השמות היהודיים של הדמויות השייכות ל"עולם השני" מתאימים לחלוטין. כך, השם "מוגינשטיין" שפירושו ביידיש "אבן בכבד" תואם לגמרי את גורלו של מוגינשטיין האומלל שנורה בבטנו על־ידי טבקה בוציס השיכור ("כך היו עושים זאת באודסה").

זאת ועוד, בנוסף לעלילות המיתולוגיות, עושה באבל שימוש פרודי גם במודלים עלילתיים אחרים, במיוחד באלה אשר מצטיירים בעיניו כבעלי פוטנציאל סנטימנטלי. כך, ניתן לראות בסיפור "ליובקה קוזאק" מעין רומנסה פרודית בהיפוך תפקידים: ליובקה קוזאק, "הגבר" אשה גברית במיוחד, החליטה להעסיק את היהודי הקטן צודצ'קיס כסוכן הבית שלה (אקט מקביל לנישואים), לאחר שזה מצא פתרון יעיל לצורך גמילת בנה התינוק מחלב האם. ליובקה 'הגבר' כמו "נושאת את צודצ'קיס לאשה" והסיבה לבחירתה היא ריאליסטית, אנטי־רומנטית מכל וכל. פרודיה אחרת על עלילת הרומנסה האבירית אנו מוצאים ב"המלך", כאשר בניה קריק מוכן לזרוק "הכול" לרגלי צילה, בתו של אייכנבאום, בה התאהב ממבט ראשון. אך הנסיבות האבסורדיות, בהן פגש בניה את בחירת לבו, והנאום הפרודי של בניה לפני אייכנבאום הורסים את האווירה הרומנטית־סנטימנטלית עד היסוד.

הדיאלקט האודסאי, בו מדברים הגיבורים של "*סיפורי אודסה*", לא רק אחראי למרבית האפקטים הקומיים בסיפורים הללו, אלא גם מהווה אמצעי לבריחה מהמציאות השפויה של אנשים "מן השורה". המציאות המעוצבת בשפה המעוותת והחריגה הזאת מתגלה כשונה בתכלית השוני מהיומיום האפרורי; זהו קרנבל צבעוני ועליז של חיים במלוא עוצמתם. לצורך עיצוב מציאות מסוג זה השתמש באבל במגוון רחב של תחבולות הקשורות להגזמה ועיוות. כל הקשור לעולמם של הבנדיטים ממולדאוואנקה מעוצב כבלתי־מציאותי ופנטסטי: ראה למשל, תיאור חתונתה של דבוירה, אחותו של בניה קריק – "תם טקס הקידושין, הרב צנח על הכורסה, אחר־כך יצא מן החדר וראה את השולחנות שהועמדו לכל אורך

החצר. רבים היו כל־כך, שזנבם השתרבב עד מעבר לשער, אל רחוב גוספיטאלנאיה. השולחנות המכוסים קטיפה התפתלו בחצר כנחשים שהטליאו להם את גחונם בטלאי־צבעונין והם שרו בקולות מעובים, טלאים אלה של קטיפה אדומה וכתומה" ("המלך", שם, עמ' 9), או בהמשך – "כדרך אצילי מולדאוואנקה, היה גווום משונס בחזיות אדומות כעין הפטל, את כתפיהם לפתו מקטורנים כתמתמים, ועל רגליהם הבשרניות התפקע האור שצבעו כתכלת הרקיע" (שם, עמ' 12).

החוק הבסיסי השולט בסגנונו של באבל הוא

←המשך בעמ' 54

עם אמיר גלבע - שיחות מבית-הקפה

הלל ברזל

את אמיר גלבע זכיתי להכיר היטב, ושיחותי אתו, שחרגו מגדר של אמירת שלום מנומסת, החלו לא בבית-קפה אלא בטלפון. התכוננתי ללמד את שירו "טל נקמות", והפריעה לי העובדה כי השיר המכוון נגד רוצחי עמו, כתוב בלשון נוכח: "אני הולך לקראתך---אני הולך לקללך---אני הולך אל תוכך לבוא". החלטתי לטלפן אליו ולשאול אותו אם אכן פנייתו, הישירה כל-כך, היא לגרמנים. הוא השיב ברצון ושמח בפניה שפניתי אליו. לגופה של שאלה הסביר, כמענה, את הרקע להיווצרות השיר. זה היה שיר שכתב בעת ששירת כחייל בבריגדה. החזית התקרבה מאיטליה לגרמניה והיתה צפויה פגישת-נקם עם המרצחים. היה זה שיר מן האני השר לעצמו, מעין פרק מיומן שנועד לילקוט צד של החייל נע בדרכים, ביטוי אישי, ולא בגדר של שיר מגויס, כצו נקם לרבים. מכאן לשון נוכח, שיש בה שמץ מן האמירה האינטימית. למדתי לדעת כי אמיר גלבע הוא איש בעל נכונות לשיח ושיג על כתיבתו. שמרתי בלבי עובדה זו לימים יבואו, שאכן באו בעת ששוחחנו ארוכות בבית-הקפה.

לאחר מכן באה היכרות ממושכת, עם שיחות רבות פנים-אל פנים; ועדיין לא בבית-קפה, אלא במזנון הדל, של הימים ההם, ב"בית הסופר". היו אלה שיחות קצרות ליד כוס תה, או קפה. כיום, כשאני חושב על כך, אני תמה מדוע לא שוחחנו מעולם במזנון העלוב, אבל האינטימי, על בעיות שעמדו בפני אגודת הסופרים, כבר אז בשלהי שנות השישים: האם לפתוח את שערי האגודה לפני סופרים עולים, שאינם כותבים עברית; ולאחר מכן בתחילת שנות השבעים: האם לשנות את שם האגודה, למחוק את המלה "עברים" כדי לקבל לשורותיה סופרים ערבים. באמונה, איני מבין למה לא שאלתי אותו לדעתו; ואכן לא ידועה לי, עד היום, מה היתה עמדתו בנידון.

ושוב באו שנים שבהן הרבינו להיפגש, ולאו דווקא בבית-קפה, אבל בתחליף נאות. אף שהמשתתפים בשיחות כללו הפעם חברי הנהלה של אגודת הסופרים, שנהגה להיפגש בקפה "שטרן", לא במעט בשל העוגות הטעימות שהוגשו שם, הועדף ביתו של המארח לשיחות אלה, מתתיהו קליר, מנהלה דאז של קרן תל-אביב לספרות ולאמנות. עוגות מצוינות, פירות בשפע, קפה משובח ותה למהדרין, לא חסרו שם, ונוסף להן טעם הלוואי של אירוח למופת, באווירה ביתית. אמיר גלבע ואני היינו חברים בוועדה לספרות של אותה קרן. שירות זה בוועדה הפך אותנו, בשלב מסוים, גם לאחים לצרה. הדה בושס פירסמה, במדורה בעיתון "הארץ", רשימה בשם: "על מנת לקבל פרס". היא הזכירה את אמיר גלבע ואותי בין הנהנים מן הקרן, כמי שהעניקו לעצמם פרסים כחברי הוועדה הממונה על כך. היתה זו עלילת-שווא, מבוססת על חצאי-אמת. אכן קיבלנו שנינו סיוע כספי, הקצבות צנועות לפרסום ספר. אולם ההחלטה על כך התקבלה בימי כהונתה של ועדה שקדמה לנו. תקנון הקרן חייב התחלפות של חברי הוועדה לאחר כמה שנות כהונה. אני רציתי בהבהרה פומבית מטעם הקרן, ששמו של יהושע רבינוביץ - ראש עיריית תל אביב לשעבר ושר האוצר, בעת שפורסמה הרשימה של בושס - נקרא עליה. אמיר גלבע הסתפק במכתב ששיגר לכותבת הרשימה. בדיעבד הסתפקתי בנוסח תגובתו. ידעתי כי לא ישן לילות ארוכים בעקבות דברי ההשמצה. רגישותו בעניינים מוסריים היתה מעל ומעבר. לא רציתי להוסיף על ייסוריו. הוברר לי לאחר מעשה, כי לא ביקש מכותבת הרשימה לפרסם את המכתב ששלח לה. "די לי בכך שהעמדתי אותה על טעותה", שח לי.

זכורה לי גם שיחה לאחר סעודה באחד המתנ"סים, בטיול שארגנה אגודת הסופרים, לעיר-פיתוח, בצפון-הנגב, ושנכללה בו פגישה עם עולים שנקלטו בה. נדמה היה לו שפרש מהר מדי, כמתבודד, לקרן-זווית, לאחר הסעודה ושתיית הקפה. תקף אותי כיב הקיבה הארור שלי, אמר לי לאחר מכן, כמתנצל. הרגשתי בחילות וטעמים איומים, נאלצתי לבלוע גלולות, התוודה כילד כואב וגם כאיש מבוגר מלומד בסבל.

שיחות באקראי היו לנו לרוב. הייתי מן הראשונים שהקדישו לו תשומת לב, בעת שהופיע ספרו *"שבע רשויות"*. הקדשתי לשיריו התנ"כיים פרק בספרי *"שירה ומודשה"*. הייתי חבר בוועדת השופטים שהעניקה לו את פרס ביאליק, בשנת 1971. הכינותי על דעת שותפי לוועדה, את הנימוקים למתן הפרס וקראתי אותם בזמן הטקס. היתה זו שעה של קורת רוח למקבל הפרס ולי. בשיחותינו היה מעיר לי מפעם בפעם על מה שכתבתי. דברי עידוד קצרים, מאופקים. פעם העיר לי בעדינות ובאריכות-מה, שלא כדרכו, על דברים שכתבתי כי השורות הפותחות את "ספר חיי עולם": "אני אזכרך / אלך לאורך / עד אצמד לעקבות האורחה", מזכירות את "חלום השיירה" ב"ספיח" של ביאליק. טעית, אמר לי, שורות אלה נאמרו על אחי, ואין לאורחה שלי כל קשר לאורחה של ביאליק. בשיחותי בבית-הקפה עם אמיר גלבע עתיד הייתי ללמוד ולשנן לעצמי היטב כי תחום הרגישות הגדול ביותר שלו היה צירופו למשוררים אחרים, בבחינת מושפע.

ב.

שיחותינו התכופות והממושכות, בבית-הקפה, החלו בעקבות המונוגרפיה המוקדשת לו וליצירתו, שהוזמנתי לכתוב. הפניה באה אלי מטעם ספרית פועלים, על ידי עורך המדור פואטיקה וביקורת בהוצאה זו, חיים פלג. כבר הופיעו אז שתי מונוגרפיות בעריכתו והוחלט במערכת-ההוצאה להוסיף עליהן את המונוגרפיה על גלבע ולפנות אלי בהצעה כי אטול על עצמי את המשימה. בדירתם המקסימה באוספי התמונות והחפצים הערוכים בה למופת, של חיים ויעל פלג, וליד השולחן, עליו הוגשו הריבות המצוינות מעשה ידיה של המארחת, שמעתי את ההצעה. היתה זו שעת-רצון לכל הצדדים. מארחי הציע כי אפגש עם אמיר גלבע, ואמסור לו על ההצעה ועל הסכמתי. אף שלא אמר זאת במפורש, הבינותי כי

יוקל לו מאוד אם אקיים קשר רצוף עם מי שהמונוגרפיה אמורה להיכתב עליו. בהזדמנות זו גם למדתי כי בכל יום שישי, לקראת הצהריים, נפגשים חיים פלג ואמיר גלבע בבית-קפה, ברחוב יהודה המכבי ("סמי בורקאס") לשיחת רעים. עוזר רבין מצטרף אף הוא, ולעתים נוספים גם אחרים. בפנייתי לאמיר גלבע, בעניין המונוגרפיה, סוכם בינינו כי ניפגש בבית-קפה שונה מזה שהורגל בו בימי שישי, אף הוא ברחוב יהודה המכבי. העדפתי קפה-קונדיטוריה, קטן מאוד, שלושה ארבעה שולחנות בלבד, שעיקרו מכירת עוגות, ולא אכילתן במקום. זאת כדי לזכות באווירה שקטה ורגועה, המתאימה ל"שיחות עבודה". לא שיערתי כי רק אני אהנה מן העוגות וכי הוא, בגלל כיב הקיבה ומידות של נזירות ממאכלים דשנים, שדבקו בו, ישתה קפה, או תה, ולא יצרף מאכל למשקה. פגישותינו, שנמשכו בעת הכנת המונוגרפיה ומסביבה, החלו בשלהי 1982 ועד סמוך למותו בין קיץ לסתיו, בשנת 1984, נערכו באותו בית-קפה. מספר פגישות קיימנו בבית-קפה ליד כיכר דיזנגוף. היו אלה הפגישות האחרונות שלנו, בקיץ שבו נפטר. בחודש יולי, נפרדתי ממנו. המונוגרפיה היתה גמורה, שוחננו על ספיחים שאמורים היו לבוא בעקבותיה. נסעתי לארצות-הברית ומשם בדרך חזרה באתי לרומא. אמורים היינו, בינה רעייתי ואנוכי, להתעכב כשבועיים בעיר המופלגת באוצרותיה האמנותיים. כמו יד נעלמה גרמה לי לחוש בפעם הראשונה בימי חיי בלחץ דם גבוה מאוד, ביום בו הגענו לעיר האיטלקית. לחץ הדם שלך מפוצץ את המכשיר, אמר לי הרופא האיטלקי, דוקטור סטיפאנו, אליו פניתי לבדיקה. קרוב לוודאי, אמר לי הרופא, כי לעולם לא נתראה לאחר ביקורך אצלי, לשם בדיקות יסודיות שתקבענה מה הגורם ללחץ הדם החריג כל-כך. שוב לביתך ללא דיחוי, ושם יבדקו מה אירע לפתע בגופך. שמענו לעצתו. מיד עם הגיעי מן המטוס לביתי נודע לי על מותו של אמיר גלבע. יושבת ראש אגודת הסופרים דאז, שולמית לפיד, טלפנה אלי, בעודנו פורקים את המזוודות, ובישרה לי את הבשורה המרה. היא ביקשה שאספיד את אמיר גלבע, בהלוויה למחרת, בשם אגודת הסופרים, וכאחד מידידיו הקרובים. ידעתי כי לא אעמוד בכך, בשל לחץ הדם שגבר פי כמה וכמה לשמע הבשורה המרה. הסברתי לה את מצבי, המאלץ אותי, לדאבון לבי, להימנע מדבר שלא אוכל לעמוד בו. הייתי בהלוויה, בבית הקברות בחולון, שמעתי את דברי ההספד ליד הקבר הפתוח, ובתוכי לחשתי קינה משלי. צר היה לי שלא היה לי הכוח לומר אותה בקול רם, בפומבי.

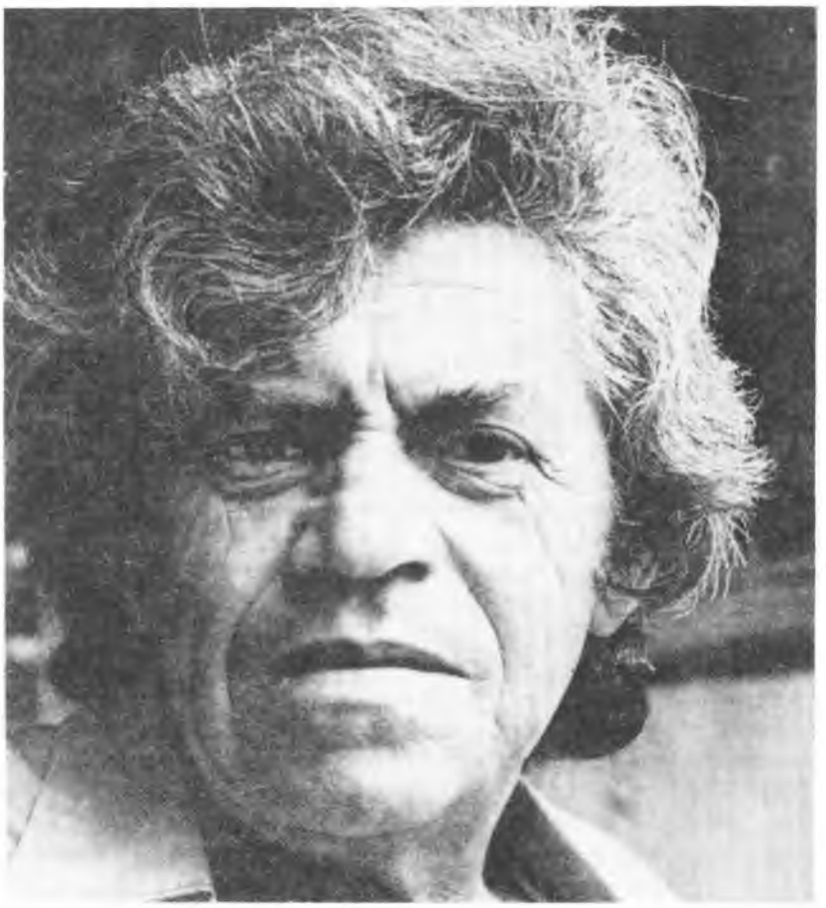
אינני מאמין בדברי אזהרה מסתוריים מרחוק. אבל הפעם היתה לי תחושה כי דבר מותו הפתאומי של המשורר הנערץ עלי, ושהרביתי להיפגש עמו בשנתיים שנסמכו למותו, "נשמע" לי ברומא, דחק אותי למצב של מצוקה, ו"קרא" לי לחזור למעמד של פרידה. כך נחתמו שיחותינו שהחלו מסביב לשיר "טל נקמות", שנכתב על אדמת איטליה, נמשכו ליד שולחנות שונים ומגוונים, התמידו כשנתיים ימים בבית-קפה שקט בשם "עוגתי", ובו אשה מוכרת עוגות ולקוח בודד, מופיע ונעלם; ויושבים בו מדי פעם בפעם זוגות בודדים, שהזדמנו לשם קפה ועוגה, וגם שניים אחרים שקועים עמוק בשיחה; ולבו הפועם של אחד מהם יודע מכאוב ואולי אף מתחיל לחוש בקץ מתקרב; ולפי שעה לא יעלה המוות המאיים על דל שפתיו, אבל יצאו וייכתבו השירים: *"הכול הולך"*.

את השיחות הראשונות בעניין המונוגרפיה ומסביבה, רשמתי מיד לאחר פגישותינו ב"עוגתי". אני מביא, בשינויים קלים, חלקים מהן מתוך מה שנרשם על ידי בשעתן. את שיחתנו האחרונה בבית-הקפה ליד כיכר דיזנגוף, אני מעלה על סמך הזיכרון.

ג.

יום רביעי, 3 בנובמבר, 1982 - נדברנו להיפגש בשעה חמש אחר-הצהריים בבית-קפה ברחוב יהודה המכבי 66. עזבנו את מקום המפגש, שאמיר וגם אני חששנו שיהיה רועש מדי. "הילדים באים לשם אחר-הצהריים ומרעישים", אמר. הלכנו ל"עוגתי" באותו רחוב. סיפרתי לו על ריצרד הלמן, הביוגרף של ג'ימס ג'ויס שהמונוגרפיה המונומנטלית שלו על ג'ימס ג'ויס זכתה בהצלחה, משום הקירבה האישית שהיתה בינו לבין ג'ויס. "אני לא ג'ויס", אמר אמיר. "ואני לא הלמן" השיבותי לו. "כתבת עלי כל כך הרבה למה לך להכביד על עצמך עם מונוגרפיה?". "עד עכשיו כתבתי עליך באופן סינכרוני, במבט כולל על כל יצירותיך, או באופן נקודתי על יצירה אחת או מספר יצירות. את המונוגרפיה אכתוב באופן דיאכרוני, לפי סדר של מוקדם ומאוחר", התגוננתי כנגד טענתו.

התחלנו בדיון ענייני ובו השמעתי את תפיסתי כי יש להתוודע למכלול כתיבתו של המשורר, כדי לומר עליו דברים של טעם. "גם דברים שגנז ושאין להם חשיבות בעיניו", היקשה. השיבותי בחיוב. הוא הבטיח להביא לפגישה הבאה את החוברת הראשונה שפירסם: *"לאות"*. סיפר לי כי הרבה משיריו הראשונים טמן בשק, שנשאר במרפסת הצמודה לחדר בו התגורר בפתח-תקוה. וזאת, ערב התגייסותו לצבא הבריטי. בשובו מצא את השק רטוב מגשם, ומה שהיה



אמיר גלבע

בתוכו הלך לאיבוד. כמו כן פירסם שירים בביטאון (בסנטסיל) "במידבר", של חיילי הבריגדה, ואלה אינם תחת ידיו. באותו בטאון, סיפר לי, פירסמו שירים גם דב חומסקי, וגם מי שהחליף את שמו לאחר מכן והיה למסאי, שרגא אבנרי. הוא הזכיר גם שירים שפירסם בעיתון הבריגדה "לחיל העברי" וביניהם שיר לרגל ביקורה של חנה רובינא אצל חיילי הבריגדה. אתה צריך לשים לב לשירים שפרסמתי ב"*ילקוט הרעים*", אמר לי, אם פניך למכלול, וכן גם לשירים אחדים ב"גזית", שלא נכללו בקובצי שירי. במכלול אני כולל גם תרגומים שלך - אמרתי, והזכרתי את השירים ביידיש של שרגל, שתירגם. סיפר לי כי שרגל הוא חבר נעורים שלו. שניהם עבדו יחד בפרדס ובידיהם טוריות. עתה הם מתרגמים איש את רעהו. ובאשר לתרגומים משיריו הזכיר כי פסל את השתתפותו בקובץ שהיה כבר מוכן לפרסום: אנתולוגיה של שירה עברית מתורגמת לאנגלית בהוצאת פינגווין. לא נראתה לו הבחירה שבחר העורך משיריו. העורך בחר בשיר "אשר רגע תוהה", ולא שם לב כי הוא קשור לשיר "מלכות דממה", שבא לפניו ב"*כחולים ואדומים*". דומני, אמרתי לו, כי שני השירים הם תגובה לפצצות האטום שהוטלו על ידי האמריקאים בשלהי מלחמת העולם השניה על הירושימה ועל נגסקי. הוא אישר את השערתי ואמר כי אכן שני השירים הם תגובה לפצצת האטום. ויש על כן לקוראם ולהתרשם מהם נכונה כשהם מופיעים בסמיכות זה אחרי זה. הוא טרח להדגיש כי רבים משיריו תורגמו לשפות שונות, לרבות יפנית. חשתי כי הוא משיב, בעקיפין, לטענתה של עמליה כהנא-כרמון כי קשה לתרגם את שיריו. עמליה כהנא-כרמון, מעריצה גדולה של אמיר גלבע, אמרה זאת לשבח ולא לגנאי. אבל היה לי ברור כי ההערה שלה בעניין התרגומים לא היתה לרוחו.

הראיתי לו את הביבליוגרפיה שהצטיידתי בה, לקראת פגישתנו: רשימת מקורות, ראיונות, מסות, רצנזיות ומחקרים, לרבות נימוקי שופטים לרגל מתן פרסים ליצירתו. הכול לפי העיקרון כי יש להתוודע למכלול. אבל צריך לדעת להבחין בין דבר לדבר, אמר, והזכיר לטובה ראיון שנערך עימו על ידי עלי מוהר ופורסם ב"דבר השבוע". ציין לטובה את נימוקי השופטים בעת מתן פרס ביאליק. פרס ביאליק שאתה נתת לי, אמר באופן מודגש. לעומת זאת הביע אי-נחת מאחד הראיונות שנערך עמו לרגל פרס ישראל שקיבל. הראיון נפסק בכל פעם בשל טלפונים, שקיבל המראיין למקום הראיון, התלונן גלבע. והוסיף לתלונתו, כי ניכרו סימנים של שתיה מרובה ששתה המראיין, בלילה שקדם לראיון.

גם בין פירושים יש לדעת להבחין, אמר, והביא לדוגמה דברים שאמר אבנר טריינין במסיבה לכבוד שניהם, בה כינה את שירי גלבע "שירי ברזל", משום המלה ברזל הנזכרת בהם בסמוך למלה שיר. באותו אופן, התריס גלבע, אפשר לקרוא לשיריו "שירי גשם", בגלל הגשם הנזכר בהם. לזכותו של טריינין יאמר, כי באותה מסיבה אכן קרא גלבע שירים שהמלה ברזל הופיעה בהם. כך התרשמתי מדבריו.

בהקשר זה של פירושי שירים, ביקש כי לא אזכיר במונוגרפיה את שמו כאמכתה לפירוש לשירים. הפירושים אמר הם עניין לחוקר ולא למשורר. טעית, העיר ל[illegible] זיפה קלה, כאשר פירשת בספרך "*שירה ומודשה*" כי "יצחק" הוא "שיר-שואה", והסתמכת על דברים שאמרתי לך בשיחה בעל-פה. אני כותב שם על השואה הפרטית שלי, על עקידת אבי, ולא על שואת הכלל. אבל ניכר מכתיבתך כי אתה בעל זיכרון בלתי רגיל מיהר להוסיף, ככל הנראה, כדי לרצות אותי.

נדברנו להיפגש ב"עוגתי", בית-הקפה שהתאים מאוד כאמור, לאופי פגישותינו, שבוע בדיוק לאחר מכן, אך להקדים את הפגישה לשעה ארבע אחר-הצהריים.

ד.

אמיר איחר כרבע שעה, ונראה מדוכדך ונרגז מעט. איחרתי בגלל הנסיעה בקו 25, התנצל, וסיפר כי הצפיפות באוטובוס מרובה והנוסעים דוחפים. ואין להעריך נכונה את משך הנסיעה. הוא הזמין הפעם תה, ולא קפה. היתה לו הרעלת ניקוטין ובשל כך נאסרה עליו שתיית הקפה. חטאתי היום כבר פעמיים, מיהר להוסיף, לא יכולתי להתאפק. הוא הביא אתו את חוברת השירים הראשונה שלו "*לאות*", ונתן לי אותה. רשם הקדשה מלבבת. החזיר לי את הביבליוגרפיה שנתתי לו והוסיף פרטים רבים ממה שהיה שמור אצלו. וכן נתן לי חוברות של "*ילקוט הרעים*". בעתיד, אמר לי אשמח גם לענות לך על שאלות. אם תמסור לי אותן בכתב, אבוא מוכן עם תשובות. נדמה היה כי הכול הולך למישרין. אבל עדיין תסס בו שאלות, שהיו מכוונות אלי. והן חזרו לנקודת ההתחלה.

ראה, אמר לי, עדה קינסטלר הסתובבה סביבי שנה וחצי, עם תוכנית לכתוב עלי מונוגרפיה, ולא יצא מזה כלום. אצלי, השיבותי לו, יצא מזה משהו. אבל, מיהר להגיב: אתה כמו שלמה המלך, כותב על הרבה משוררים. נכון, אמרתי לו, אבל עד שאסיים את המונוגרפיה אתקדש ואתמסר לכתיבתה. מצאתי לנכון לספר לו כי אני מכין לדפוס את ספרי "*משודדי בשורה*". ולאחר מכן יבוא תור המונוגרפיה, שתוקדש לו, ולו בלבד. אתה בוודאי תפתח את "*משודדי בשורה*" בביאליק, אמר לי, ושיער נכונה. הוא ציטט את דב סדן שאמר כי הכול מתחיל מביאליק ונסמך אליו. וגם בזמנו, הוסיף, היתה לביאליק קבוצה מסביבו. ציינתי כי אני פורע חוב בספר גם למשוררים שזכו בחבורות וגם למשוררים שנשארו בודדים. ציינתי מסה מקיפה על שירת הלקין שתבוא בספר. טוב אתה עושה, אמר לי, ודיברנו על הסיבה לכך שיש משוררים בעלי כשרון ההולכים ונשכחים. העלתי את הסברה שירידתו מן הארץ של הלקין לתקופת שהייה ממושכת מאוד בארצות-הברית התנקמה בו. הלקין, אמר גלבע, מרבה לתנות את סבלו ואת ייסוריו. ובכל זאת יש מה לשמוע מפיו. אמרתי כי גם על אפרת אני כותב בספר. הוא זוכה באריכות ימים ודעתו צלולה. כתיבתו ההגותית, שלא חדל הימנה גם לעת שיבה וזיקנה, מרשימה, הוסיף גלבע.

הזכרתי גם את ש. שלום שאני כותב עליו באותו ספר. בהזדמנות זו שמחתי לעודד את רוחו של חברי לשיחה וסיפרתי לו כי ש. שלום הגדיר אותו, בשיחה אתי, כ"משורר אמת". אמרתי לו כי ב"*משודרי בשורה*" תיכלל גם מסתי עליו ותעסוק בעיקר הפואטי המרכזי שמצאתי בשירתו: הליכה מן הכולל אל המסוים, בניגוד לביאליק שהליכתו היא מן המסוים אל נטול-הגבולות ("שירתי", "זוהר"), שפתח בציפור הקטנה ב"אל הציפור" וחתם באלוהים וכיסא מלכותו ב"מגילת האש". אתה, אמרתי לו, פתחת ב"כי אז אצעק" ובדמויות שמשוניות ונבואיות והגעת ל"שפתי ישנים", אל האיש הכפות על שולחן הניתוחים ולאיילה הנשלחת, כמו אוריה החתי, אל מול פני המלחמה החזקה. והוספתי והדגשתי את מה שנראה לי כעיקרון המכונן את השירה שצעדה מ"*שבע רשויות*", ל"*כחולים ואדומים*" ול"*קטף*". בן-שיחי, שהיה עצוב, אבל הקשיב היטב וברכוז מלא, נמנע מלאשר או מלהכחיש, הנחת-יסוד שאמורה היתה להשתקף ולהתפרט בהמשך כתיבתי עליו. וכאילו לחזור להטלת הספק בסיכויי המונוגרפיה, המשיך והיקשה ובקול של מקונן: אבל אני כתבתי מעט שירים. הזכרתי לו את רטוש שלא כתב הרבה ובכל זאת שמו יצא לתהילה. הוא הסכים אתי והוסיף כי רק שירי "*חופה שחורה*" הם היסוד היציב בשירת רטוש, ולאחריהם תש כוחו הפיוטי. וכי רטוש מכלה עצמו בעישון ושתיה. בריאותו לקויה. פרופסור עזרא זוהר צריך היה להחליף עורקי-דם ברגליו בעורקים מלאכותיים, כדי להציל את כושר הליכתו. לפעמים די בשיר אחד כדי להנציח משורר, חזרתי לנתיב הראשי של שיחתנו, והזכרתי את "בארגמן" של רטוש, כאחת הקינות המופלאות בשירתנו המשופעת קינות. אבל אתה יודע, הגיב איש שיחי ואמר, כי השיר "בארגמן" לא נכתב כתגובה מיידית על רציחתו של אברהם שטרן ("יאיר"). והראיה - השיר התפרסם כמה שנים לאחר הרצח.

לרטוש היה נוח, אמר גלבע, באמירות שקשרו בין השיר שכתב לדמות הטרגית. הוא הוסיף וסיפר לי כי היה עד לחיבור השיר "סרנדה" של רטוש, כאשר שניהם התגוררו באותו בית. רטוש בקומה העליונה והוא במרתף שגשמים היו חודרים אליו בחורף. סיפורו זה בא ככל הנראה לחזק את טענתו המפתיעה בדבר "בארגמן" כקינה שנכתבה מלכתחילה לא על אברהם שטרן, ולתת לטענתו אמינות. הוא חש שדעתי אינה נוחה מגירסתו.

חזרנו לנושא המזוכיסטי, שגלבע חזר אליו בכל שעת כושר. צריך הייתי לנפות הרבה יותר את שירי, אמר בטון חריף, מודגש. תמיד חששתי שמא יזכיר דברים שכתבתי בעבר רחוק, על *"שבע רשויות"*: כי הספר היה נשכר מעריכה שהיתה משמיטה ממנו שירים או חלקים קשים להבנה. אכן, ציינתי באותה רשימה גם את כוחו הגדול של המשורר ואת התפעלותי ממנו. למזלי, לא הזכיר את עניין העריכה, שגם אני נזקקתי לו מתוך טעות גמורה. עתה יכולתי לומר לו: אינך צריך לנפות, אלא אדרבא, להוסיף כל מה שהשמטת. בשובו לעניין המונוגרפיה אמר: אבל גם מה שאספתי ב*"כחולים ואדומים"* ובספרים האחרים שלי אין בו מספיק למונוגרפיה. הרי מדובר בהיקף של כמאתיים עמודים כמו המונוגרפיות של נורית גרץ על עמוס עוז ונילי סדן על א.ב. יהושע, וניסיתי להרגיעו. אלה הם ספרי-מחקר, שאינם מחייבים אריכות, טענתי. מונוגרפיות צריכות גם תיאורים ביוגרפיים, השיב לי. נאחזתי בדבריו ואמרתי לו כי אשמח לשמוע מפיו פרטים ביוגרפיים על התהוות השירים. פירושים הוא כבר הצהיר כי לא ישמיע באוזני, כי הם עניין למבקרים ולא למשורר. אבל אז גם הביוגרפיה תהיה בהיקף הרבה יותר גדול ממאתיים עמודים, התריס. נעבור את הגשר כאשר נגיע אליו, השבתי. אבל הוא בשלו. ובכן, את הביוגרפיה שלי תכתוב על פי השירים, חתם ולא הוסיף.

אבל ארצה שתעזור לי בתאריכים, ברקע ביוגרפי להתהוות שירים מסוימים ובתמונות. תמונות, הוא אמר, מוסיפים למונוגרפיה העוסקת באדם שכבר הלך לעולמו. ובכן, סיכמתי, אני אכתוב מונוגרפיה פואטית שתעסוק באופני הכתיבה ובהתפתחותה מבחינה של מוקדם ומאוחר, ולא מונוגרפיה ביוגרפית. וכמו לתרום לי תרומה ראשונה להבנת שיריו, ספק ביוגרפיה ספק פואטיקה, אמר לי בעצב: תמצא בשירי את המונח 'ענות' מלשון עוני. רואים אותי כמשורר השמחה. האמן לי, שגם השירים שמדובר בהם באושר נכתבו מתוך עוני ומכאוב. ראיתי בדבריו ביטוי למצב רוח חולף, והסטתי את הנושא לעניינים שאינם קשורים במונוגרפיה. שאלתיו: מה אתה עושה בהווה? כיום, הוא אמר, אני

אמיר גלבע, 1933

בטלן, עולה לירושלים ומשוטט ברחובותיה יום, או יומיים, בשבוע. אני גם, סיפר, משוטט בגפי על שפת הים. הבטלה, אמרתי לו, טובה להכנת רקע להתפרצות של כתיבה.

קמנו ללכת. רציתי שיצא תחילה: "המשורר קודם למבקר", חזרתי על נוסחה שגורה בפי. בתנאי שתרשה לי ללוותך, אמר. צעדנו שעה ארוכה בדרך לבית אמי, ברחוב יוחנן הסנדלר. חזרתי אל המונוגרפיה. האם תסכים לקרוא את המונוגרפיה פרקים פרקים ולהעיר לי את הערותיך במידה ותמצא לנכון, שאלתי אותו אגב הליכה. לא, הוא אמר. אני מעדיף לקרוא את כולה, לכשתסיים את כתיבתה. תקבל אותה כטיוטה, סיכמתי. אבל נמשיך להיפגש ונוכל לשוחח על בעיות שתמצא לנכון להציג, מיהר להוסיף. נוכחתי כי פגישותינו ב"עוגתי" עד עתה, לפחות, הן לרצונו, על אף השינוי הגדול במצב רוחו: אופטימיות בפגישה הראשונה, צלילים פסימיים בשניה.

ה.

שבוע לאחר מכן. שוב ב"עוגתי". אמיר דייק. פניו היו טובים. הפעם הזמין קפה. ניסיתי לשכנעו כי יטעם מן העוגות שריחן עלה וריחף באויר. הוא לא התפתה. האם מפריע לך שאני אוכל עוגות, כשאתה מתנזר מהן. לא, השיב נמרצות. אני נהנה כשאתה נהנה. נזכרתי בקפקא שלא יכול היה בימיו האחרונים לבלוע מאכל כלשהו בשל השחפת שהתקדמה מן הריאות והגיעה לגרונו, וביקש מיקיריו ששהו בסביבתו כי יאכלו דובדבנים, פרי שאהב לאכול. זה גורם לי הנאה כאילו אני אוכל איתכם, הסביר בענווה מי שכתב את *"אמן התענית"*. נאמן לסיכום כי המכלול יאיר את דרכי בעת הכתיבה עליו, הביא אתו תיק ובו מאמרים שונים שנכתבו עליו, ודברים שנאמרו עליו. הראה לי את הנימוקים שכתבה לאה גולדברג שהיתה בחבר השופטים שהחליט לזכות את גלבע בפרס שלונסקי. הוא סיפר לי כי לאה גולדברג נהגה לכנס בביתה קבוצה של משוררים וביניהם טוביה ריבנר, דן פגיס ויהודה עמיחי. באחת הפגישות גינתה את השירים שלי, סיפר לי בעצב. בהחלטתה לתת לו את פרס שלונסקי, ובנימוקים שהשמיעה, ראה מעין הבעת חרטה ובקשת סליחה הימנו על הפגיעה הקשה שפגעה בו. מצאתי לנכון לעודד את רוחו ואמרתי לו כי אני רואה בו את אחד המשוררים החשובים ביותר, שקמו לנו לאחר שלונסקי ואלתרמן, אורי צבי גרינברג ורטוש. יש היום הרבה משוררים והרבה חבורות, ציינתי, אבל המוכשרים הם אלה המתבלטים מבין החבורות. בימי הרנסנס והבארוק צצו קבוצות של אמנים וגם מתוכם נעלמו החבורות והשותפים ל"סדנאות", הוספתי ואמרתי. בזמננו, הדגשתי, אם אין משורר בעל שיעור קומה, במרכז הזירה, אין תקומה: לא לשירה ולא למשוררים הרבים הנמצאים, מבחינת כשרונם, הרחק מן המרכז. היחיד המצטיין ולידו בעלי-הכשרון, הם הנזכרים בסופו של דבר. ואתה תיזכר, כאחד המצוינים והמצטיינים בין משוררי דורנו. הזכרתי לו כי גם קורצווייל העריך מאוד את שירתו. אף על פי שטעה, לדעתי, בהנחה כי השירים התנ"כיים, שנכללו ב*"כחולים ואדומים"*, הם בגדר של משחק, הנחה שהתאימה להשקפתו כי החילון הגמור מציין את השירה העברית מן ההשכלה ואילך. מדוע אתה חוזר לקורצווייל, שאל אותי. גיליתי שלא ידע כלל כי את עבודת הדוקטור שלי כתבתי בהנחייתו של קורצווייל, וכי נושאה היה העמדות האנטי-תנ"כיות בשירה העברית החדשה. נוכחתי לדעת עד כמה מעט יודעים בני האדם, איש על זולתו, גם אם הם נמצאים ביחסי קרבה.

האווירה הדיאלוגית הלכה והתחממה. אני הזמנתי עוד תה ועוגיות והוא אספרסו חריף. אני נכון לספר על עצמי יותר מאחרים, שמעתי צליל של וידוי מפי איש שיחי. יצא לי שם של משורר סגור ונחבא אל הכלים, ואין זה נכון. אינני חושב שאלתרמן סיפר כל כך הרבה על עצמו כפי שאני עושה. להוכחת דבריו יעץ לי לשים לב לראיון שהתפרסם על אודותיו ב"מעריב לנוער". דווקא באוזני בני-הנעורים מצאתי לנכון לחשוף פרטים הנוגעים לי ולכתיבתי, הוסיף בצליל הווידוי. ברוח זו של חילופי דברים מלב אל לב שאלתי אותו לפשר שתיקותיו הממושכות. הוא חזר לצרותיו וסבלותיו בעת שעבד ב"מסדה", שהפריעו לו בהתמסרות לכתיבה. אבל עכשיו אתה גימלאי, טענתי כנגדו. ואז חזר לפחדיו, שמא נבואותיו הקשות על עתיד האומה,

שלא יוכל שלא לבסס עליהן את שיריו, יזיקו למוראל הלאומי. כתוב על עצמך; חזרתי וטענתי. הוא לא הגיב. חזרנו להתבונן בתיק שהביא אתו ובו דברים המתייחסים לשירתו. הבאתי בעיקר מה שנכתב נגדי, אמר והצביע על מאמר של גדעון קצנלסון שכונס לאחר מכן בספרו *"לאן הם הולכים?"*. הזכרתי לו כי הראיתי באחת ממסותי עד כמה לא הבין קצנלסון כי הקריאות: "אל אל ישראל" בשיר "ישראל", שהותקף על ידו כשזור בתהליכים של ניהיליזם, אינן עדות לרוח ההפקר שפקדה את גלבע כמו את משוררי ישראל האחרים, אלא פשוט קולות באיצטדיון בעת תחרות כדורגל בינלאומית. וכי תכליתן של קריאות אלו היא דווקא לעודד את רוחה של הנבחרת הלאומית. המשורר לא בא להשפיל את כבוד ארץ-ישראל, עם ישראל, או אלוהי ישראל, אלא להיפך: לחזור לאסוציאציות מגביהות כמו סולם יעקב והימים הראשונים של קום המדינה.

דיברנו גם על התהוות קובצי שיריו, שהביאו לקיצוץ שירים מוקדמים ומתן רק של חלק מהם, וכן להשמטות המרובות שהשמיט מתוך השירים. בהקשר זה סיפר לי כי בכוונתו להוציא את כל שיריו מחדש בהוצאת הקיבוץ המאוחד. אצמצם הכול בכרך אחד, אני חייב לנפות, חזר על סיסמתו. בשום פנים – לא, חזרתי על עמדתי. אראה לך את רשימת השירים שיופיעו ואשמע מה בפיך, הציע כמתגונן. אראה אותה ברצון, השיבותי לו, אבל אציע לך להחזיר כל מה שהשמטת. ואוסיף על כל הקבצים שכבר פירסמת שירים שנידחו מהם על ידך. את אלה, הוא אמר לי, תוכל לפרסם במסגרת של מחקר מדעי. שמרתי את דברו זה בלבי.

ו.

בשיחות שהיו לנו במשך אותה שנה היה נכון להוסיף לי דברים על מליסלדה הנזכרת בשיריו, על עזריה מן האדומים, על אחיו כמורה הרוחני שלו. עסקנו בבעיה של שמות המופיעים בשיריו, לרבות השם גבריאלה, שמה המלא של גבי רעייתו המופיע כאקרוסטיכון באחד משיריו. וכן בהקדשות לנתן אלתרמן (נ.א.) ולשאול טשרניחובסקי. ושוב עלה שמו של גלבע שבא במקום שם משפחתו המוקדם (ברל פלדמן) ונבחר בשל הערצת שאול המלך והזדהות עם הגורל הטרגי של מי שקיפח את חייו, חיי בניו ורבים מחייליו על הגלבע. "שירים בבוקר בבוקר", הוא גילה לי, משמע שירים הנכתבים בשעת בוקר מוקדמת, ולא שירים הנכתבים מדי בוקר ובוקר. החלפנו דברים על אירועים שונים שנגעו בו ובשירתו כגון הערב על שירה ותנ"ך שנערך מטעם אוניברסיטת בר-אילן בבית הסופר, ובו דיבר גלבע על שלושה משיריו התנ"כיים ודבריו נרשמו ברשמקול. זו היתה חאפלה, (חגיגה להרמת מצב הרוח), הגדיר, משום מה, את אופיו של האירוע.

לא נגענו בשאלות פוליטיות ואף לא בעניינים אינטימיים. רק מפעם בפעם דיבר באנחה על חייו. את לבו החולה הזכיר, רק לאחר שאושפז בשל התקף לב. הוא נמנע מלדבר על פרטי ההתקף ותוצאותיו. אף על פי כן התייעץ אתי אם להיענות להזמנה להשתתף בסמינר הנערך לסופרים ומשוררים מכל העולם בארצות הברית. תחילה נטה להיענות בחיוב, ואף החל בהכנות מעשיות לנסיעה. לאחר מכן ירד העניין מסדר יומו. דיברנו בפרטות על שירים דחויים. כדוגמה לשיר שיש להימנע מלהתייחס אליו הביא את "אבל החכמים", שכתב כעדות לכך שאפשר לכתוב שיר שאינו מבטא חוויה כלשהי, אלא נכתב כשעשוע בלבד. הוא שלח את השיר לא.ב. יפה ולהפתעתו מצא כי הוא פורסם בגיליון החגיגי לראש השנה, סימן כי מי ששימש כעורך המוסף לספרות של "על המשמר" התרשם מאוד מן השיר. והנה ההוכחה, אמרתי לאמיר גלבע, כי שיר הנראה לך לא-חשוב עשוי למצוא חן כשיר מעולה. יחס ספקני במיוחד הפגין כלפי חלק גדול משיריו הראשונים ב*"לאות"* וכן משירים דוגמת "אל האבן" שפירסם ב"גזית".

הצלחתי לרכך את עמדתו ביחס לשירים שלא קיבץ ושעל חלק מהם הסתמכתי במונוגרפיה. לעומת זאת, נכשלתי במאמצי להרשות לי לצטט מתוך מכתביו שהשתמרו ב"גנזים". רציתי לפרסם במסגרת ההערות המונוגרפיות, שניים, שלושה מכתבים שנראו לי חשובים במיוחד להבנת דרכו בשירה. היו אלה חילופי מכתבים עם ב.י. מיכלי כעורך "מאזנים" ועם המשוררת אסתר ראב. בשום פנים - לא, אמר. מכתבים אלה ואחרים אפשר יהיה לפרסם רק אחרי מותי, חתם וקבע הלכה.

ז.

כיום, כשאני נזכר במהלך שיחותינו, אני רושם לעצמי כי את הדברים המתייחסים למונוגרפיה החלפנו ב"עוגתי". דברים אישיים, כמו עניין נסיעתו לארצות-הברית, התקף הלב שפקד אותו, קינה על גורל חייו, שמעתי לאחר שתמה פגישתנו בבית-הקפה והתהלכנו לאיטנו ברחובות השקטים מחוץ לרחוב יהודה המכבי הסואן. גם עניין אוסף שיריו, שהוא מכין בשביל הוצאת הקיבוץ המאוחד, חזר ועלה בהליכה שבאה לאחר השהייה ב"עוגתי". אני חוזר וטוען, שיש לו תסביך קפקא, ששרף חלק מכתביו ואף ביקש בצוואתו להשמיד את מרבית חיבוריו. והוא - בשלו. מכוונת הניפוי אף הוסיף שני שירים שדחה מקבציו המוקדמים ושזכרם עלה בשיחותינו: "איגרת ידידות לבעל משא אהרן" ו"אבל החכמים".

ח.

את כתב היד של המונוגרפיה מסרתי, בגדר של טיוטה ראשונה, כשנה לאחר פגישתנו הראשונה ב"עוגתי". הוא החזיר לי אותה כעבור זמן קצר בצירוף הערותיו. הן היו מועטות. מצאה מאוד חן בעיניו ההבחנה שהבחנתי ביצירתו בין השירים ה"סגורים", ובין ה"פתוחים" וה"זורמים" נוסח הקבצים *"רציתי לכתוב שפתי ישנים"* ו*"איילה אשלח אותך"*. לא נחה דעתו, כל אימת שציינתי קשר שיש בו שמץ של רמז להשפעה כלשהי שהושפע, או הלך בעקבות משורר אחר כמו *"מן החכליל ומן הכחול"* של אורי צבי גרינברג ו*"כחולים ואדומים"*, או לזיקה של שירים מסוימים משלו ל"מי אני ומה אני" של ביאליק. "והיכן בעל הדבר?" רשם במקום אחד כאילו המונוגרפיה חדלה לעסוק במי שאמורה היתה לעסוק ופנתה לעיסוק באחרים.

תרעומת היתה לו על שאיני מציין כי השפיע על משוררים אחרים. אמרתי לו כי, לעניות דעתי, לא קמה עדיין חבורה שתלך בעקבות שירתו, אף שיש לו מעריצים רבים בקרב דור המשוררים החדש. תליתי זאת בצביון שיריו החדשני. הבטחתי לו לשוב ולעיין בדבר. ביום שתהיינה בידי עדויות על השפעה, כפי שציין ועמד על כך בהחלטיות, אוסיף על כך פרק למונוגרפיה, במהדורה מחודשת. ביקשתי ממנו כי ישוב ויקרא את המונוגרפיה לאחר ההגהה האחרונה, הוא הבטיח לעשות כן וכך עשה.

ט.

את שיחתנו האחרונה, לפני מותו, קיימנו בבית-קפה ליד כיכר דיזנגוף, בית-קפה שקירותיו היו צבועים אדום. כאן אני יושב כאשר אני לבד עם עצמי, אמר לי. היה לצדו ארנק עור שנראה לי מגושם במקצת. הוא הזמין תה ואני משקה קר. הראתי לו תרגום שיר שלו שתירגמתי מיידיש לעברית, לשם פירסומו, ככל הנראה שירו הראשון שכתב בהיותו בן שש-עשרה לפני עלייתו ארצה. לשמחתי, שיבח את התרגום ורק תיקן פה ושם את הנוסח. כמו כן הראתי לו את המסה על שיריו הדחויים, שלא דנתי בהם במונוגרפיה. שני שירים שהבאתי במסגרת המסה, ביקש למחוק משום שלא שוכנע כי אכן הם בעלי ערך פיוטי. הבטחתי לו לעשות כך ואכן קיימתי את משאלתו וכך גם ציינתי בהערות למסה שפורסמה ב"ביקורת ופרשנות", וכונסה בספרי *"שירה ופואטיקה"*. בספר זה מופיעה גם מסה על שירו הראשון ביידיש ועל שניים משיריו האחרונים. דיברנו גם על שני השירים שפירסם ב"הארץ", אחד מהם לציון יובלו השבעים של חברו, יהושע טן-פי. למדתי לדעת כי הוא מכין ככל הנראה קובץ של שירים חדשים. רק לאחר מותו עמדתי על טיבו של הקובץ *"הכול הולך"*, שכתב

בחודשי חייו האחרונים. רבים מן השירים בשנת חייו האחרונה כתב על פתקים שהזדמנו לידיו שעה שהוציא כסף מן הכספומט של בנק הפועלים, סמוך לבית-הקפה בעל הקירות האדומים ברחוב ריינס ליד כיכר דיזנגוף. התעכבנו גם על רשימת התאריכים הביוגרפיים שתיקן ולמעשה כתב מחדש. זו אמורה היתה לבוא בסוף המונוגרפיה.

י.

המונוגרפיה הופיעה סמוך לאחר מותו. נשמר הנוסח המדויק כפי שראה אותו מודפס בעלי ההגהה האחרונים. חתמה אותה רשימת התאריכים הביוגרפיים, כפי שנוסחה על ידו סופית, ונמסרה לי באחת משיחותינו בבית-הקפה. נוספו רק השורות שציינו את תאריך מותו ואת סיבת פטירתו.

כיום, כל אימת שאני עובר ברחוב יהודה המכבי או חולף ליד כיכר דיזנגוף, אני נזכר ב"עוגתי" ובקפה בעל הקירות האדומים (דומני שאת מקומם ירשה קונדיטוריה בשם אחר ובית קפה בצבע קירות אחר). וכל אימת שאני מתבונן במונוגרפיה ובתמונתו הגדולה, היפה של אמיר גלבע, הטבועה בכריכה השחורה של הספר, אני נזכר באמירתו בפגישתנו הראשונה ב"עוגתי" כי תמונות יש לתת רק במונוגרפיה על אדם שכבר הלך לעולמו. לא הסכמתי איתו. וחבל שהדברים התקיימו, בדיעבד, במונוגרפיה שבכתיבתה הוחל בהיותו בחיים וצורתה עם תמונתו נקבעה סמוך לפטירתו.

יא.

כאשר אני מעלה בזכרוני את השיחות ששוחחנו בבית-הקפה אני לומד כל פעם מחדש עד כמה הן העמיקו קשר של ידידות בינינו, עזרו לי בחיבור המונוגרפיה וכמו אני אסיר תודה למשורר שהיה לי לבן-שיח נאמן. אני מרשה לעצמי להאמין כי לא רק הספר שכתבתי עליו, אלא גם צביון שני הכרכים המקובצים בלא "ניפוי", ואולי גם הפרת שתיקתו עם כתיבת הקובץ *"הכול הולך"*, נקשרים במידה מסוימת בשיחות בבית-הקפה ומחילופי הדברים בצל הערב, בעת השיטוט ברחוב, שנסמכו להן. בהתייחסו לספר שעתיד היה להיכתב עליו, עמד מול חשבון עולמו ומאזנו. במקום לצמצם, הוא החליט להוסיף ולעשות את הסתלקותו מן העולם, שאותה ניבא לבו החולה, חלק מן המעשה הפיוטי, היפה, שאינו כלה, ואין דינו כדין ההולך - לחלוף, אלא להתקיים. כדברו של אמיר גלבע בקובץ *"הכול הולך"* ("שירים", כל כתביו, ב', 227):

הוֹ תִּרְאֶה כְּבָר לֹא תִּרְאֶה עֲבָרוּ הָלְכוּ לְעוֹלָם
מַה-יָּפֶה הַיָּפֶה הַחוֹלֵף וְעוֹבֵר לְעוֹלָם
עוֹמֵד לְעוֹלָם

יב.

"רישומים יומניים לעונה מאוחרת", רשם אמיר גלבע, בשולי עמוד השער, שתכנן לקובץ ("סיפרון" בלשונו) *"הכול הולך"*. התאריך שצוין על ידו היה: 16 באוגוסט, 1984. הוא הלך לעולמו ב-3 בספטמבר, אותה שנה. השיחות עם אמיר גלבע בשנים האחרונות לחייו היה בהן מן התכונות של עונה מאוחרת, ואולי גם אחרונה, שחש בהן המשורר. "עונה" לא רק מלשון זמן, אלא גם מלשון מענה וקול, הזדמנות להשמיע דברים לאחר שתיקה ממושכת. "עונה" גם ברמז ל"ענות", שעליה דיבר כמאפיינת את מכלול שירתו. אבל מי שכתב את *"הכול הולך"*, במצב רוח קוהלתי, כתב בעונה מוקדמת יותר, בחייו, בהתרוממות רוח: "פתאום קם אדם בבוקר ומרגיש כי הוא עם ומתחיל ללכת". ובראשית מסלולו הפיוטי, הוציא את *"לאות"*, ספר ביכורי שירתו בהוצאה עצמית שקרא בשם: "אורחה", כצירוף של אור ואורח-חיים, המנותבים בשיירה הולכת. עץ השזיף על כל עונותיו: הדר-אביב, להט-אסיף, לובן-שלג, פריחה ופרי, נזכרים בשיר הפותח במלים: "נא אברך אלוהי אבותי". בשיר זה דווקא בחר בעל *"הכול הולך"* לחתום את שיריו המאוחרים, האחרונים. ההתרשמות מן העונה האחרונה בשירתו, ציוה לנו אמיר גלבע, חייבת להיות כלולה ברשמים גם מכל מה שקדם לה: לבלוב, שמחת-חיים ובשורת-תקומה. ■

בשולי הדברים:
תודתי נתונה לד"ר יאירה גנוסר שהזמינה אצלי את רשמי מן השיחות עם אמיר גלבע לצורך פירסומם באנתולוגיה שהיא עורכת על "בתי קפה ויין בתל אביב". וכן הנני מודה לה על הרשות שנתנה לי לפרסם את הדברים כפירסום מוקדם ב"עיתון 77".
האנתולוגיה בכללותה, כפי שאמרה לי, מבוססת על שירים ומאמרים שפורסמו בעבר.

הצירוף "שיחות מבית הקפה", נסמך, מבחינה לשונית, על השם שנתן יעקב שטיינברג ליצירתו הנודעת: "סונטות מבית הקפה".

הכתבים של אמיר גלבע, הנזכרים ב*"שיחות מבית הקפה"*, הם: *"לאות"* (1942), *"שבע רשויות"* (1949), *"שירים בבוקר בבוקר"* (1953), *"כחולים ואדומים"* (1963), *"דציתי לכתוב שפתי ישנים"* (1968), *"קטף"* (1971), *"איילה אשלח אותך"* (1972), *"הכול הולך"* (1984), *"שירים"* (כל שיריו בשני כרכים, 1987).

ספרחים משלי שיש בהם התייחסות לאמיר גלבע, והקשורים ב*"שיחות מבית הקפה"*, הם: *"שירה ומורשה"* (1961), *"השיר החדש: סגירות ופתיחות"* (1976), *"השיר החדש: משגב להיתול"* (1979), *"משוררים בגדולתם"* (1979), *"משוררי בשורה"* (1983), *"אמיר גלבע"* , מונוגרפיה (1984), *"שירה ופואטיקה"* (1990), *"גבהות הכיסופים"* (1993).

לעניין הקשר שבין השירים "מלכות דממה" ו"אשר רגע תוהה" לפצצה האטומית, ראה מסתי: "המאה החצויה: ממודרניזם לפוסטמודרניזם", "עיתון 77", גליון 194, אדר תשנ"ו, מרץ 1996.

רוני סומק — חצי פינה

יוליאן טובים

מפולנית: רפי וייכרט

תיקון טעות

אֶל חַיֵּי הִתְגַּנְּבָה טָעוּת קוֹדֶרֶת:
מִכָּאן הַדְּבָרִים הַסְּתוּמִים וְסִרְבּוּל הַכְּתִיבָה.
אֲבַקֵּשׁ לְתַקֵּן:
בַּשָּׁנָה הַ-40 מִלְּמַעְלָה,
וּבְאֵיזוֹשֶׁהִי מֵהַתַּחְתִּית הָאַחֶרֶת,
בִּמְקוֹם: יַאוּשׁ
צָרִיךְ לִהְיוֹת: אַהֲבָה.

20 שנה ל"עיתון 77", 8 שנים לחצי פינה ו-7 שורות נפלאות של יוליאן טובים. שתי השורות האחרונות: "במקום: יאוש/ צריך להיות: אהבה" הן אולי מטאפורה לעיתון, למדור ולחיים בכלל.
חג שמח.

ש. שפרה: היחס למזרח הקדום נוגע לזהות הישראלית

יעקב בסר

"בימים הרחוקים ההם" - אנתולוגיה משירת המזרח הקדום, תרגמו ש. שפרה ויעקב קליין. הוצאת עם עובד, המועצה העברית לתרבות ואמנות, המפעל לתרגום ספרי מופת. זה תרגום מהמקור?

זה תרגום מהמקור. אני למדתי שומרית ואכדית, ואין כאן שורה אחת שלא תרגמתי מן המקור. למעשה, השותף שלי, יעקב קליין, הוא במדה רבה העורך המדעי, אבל את התרגום הראשוני, הבסיסי, עשיתי מן המקור. לא ידעתי שכך יהיה, אבל ברגע שהתחלתי לעבוד על התרגום הבנתי שאני חייבת ללמוד את שתי הלשונות ולהשתלט עליהן.

למדת שומרית ואכדית?

בוודאי. למדתי באוניברסיטת בר-אילן. אבל האמת, שהלמידה העיקרית נעשית תוך כדי פיענוח ותוך כדי עבודה על התרגום. למעשה, גם הידענים הגדולים, האשורולוגים, כאשר הם נתקלים בטקסט חדש הם לומדים אותו מחדש; בעיקר משומרית, שזאת שפה שאיננה דומה לשום לשון שבעולם, עד היום לא יודעים לאיזו משפחה של לשונות היא שייכת; וכך למעשה זאת למידה בלתי פוסקת של הלשון, תוך כדי עבודה. ונכון, ששמעתי שיעורים בבר-אילן כמה וכמה שנים טובות, אבל, את הלמידה הגדולה עשיתי תוך כדי פיענוח של הטקסט בבית, בעזרתם של שני מילונים, האחד מהם אכדי-אנגלי, בן 20 כרכים, שעדיין איננו שלם, והשני, שנעשה על-ידי הגרמני פון סודין, שהוא לבדו עשה את כל המילון. בעצם זאת קונקורדנציה. בתוך המילון ישנן כל המובאות מן הספרות. הציטוטים הספרותיים, עם התרגום. אתה יכול כל הזמן להעזר בתרגום האנגלי. כמובן שהשתמשתי בכל התרגומים של השפות שיכולתי להבין.

אכדית ושומרית הן לשונות קרובות?

לא. השומרים הם עם שלא יודעים מאין בא, הלשון היא בלתי ידועה. כשהאכדים הגיעו למה שאנחנו קוראים ארם נהריים - עיראק של היום, הם לקחו מהשומרים רק את כתב היתדות, ובעצם השתמשו בו כדי לכתוב את הלשון שלהם, שהיא לשון שמית. האכדית מאוד קרובה ללשון העברית, היא אחת הלשונות השמיות העתיקות.

יש עקבות של אכדית בעברית?

בוודאי. בוא ניקח את הדבר הכי טריוויאלי. מה זה 'תל-אביב'. אנחנו גרים בעיר, אנחנו קוראים לה בשם. הצירוף תל-אביב מבחינה דקדוקית, הסמיכות הזאת, היא חסרת שחר. מה משמעות התל של האביב? אבל אם אתה פותח את המילון האכדי אתה רואה שתל (תיל) באכדית פירושו חורבה, ואביב זה בעצם אבובו, שיטפון או מבול. כלומר: תל-השיטפון. ביחזקאל זה מוזכר פעם אחת, כתוב שם "ואבוא אל הגולה תל אביב היושבים על נהר כבר." כאשר הנהרות עלו על גדותיהם, הם שטפו את היישוב. ואתה יכול למצוא חמישה או שישה מקומות שנקראים תיל אבובו. כמובן שיש הרבה מאוד מלים משותפות. הרבה מאוד שורשים משותפים. כל חודשי השנה העבריים הם למעשה חודשים שאנחנו הבאנו איתנו משם.

במבוא כתוב שעבדתם על המפעל הזה, שהוא מפעל אדיר, שתים עשרה שנה?

חמש עשרה. טעינו בפרט הזה במהדורה הנוכחית, וננסה לתקן את זה במהדורה הבאה. במשך כשבע שנים לא ראיתי סרטים, לא הלכתי לתיאטרון, לקונצרטים...

אני מבין שזה בעצם מבחר ממה שיש בלוחות הטין?

זה מבחר גדול ומקיף. הקריטריונים לבחירה היו על פי מה שנחשב לקלאסי, כבר בימים ההם. למשל "עלילות גילגמש", ברור שזאת יצירה שנחשבה כבר על-ידי האכדים והשומרים ליצירה קלאסית. וכמובן, היה שיקול נוסף, השלמות של הלוח. כדאי לומר, למי שלא מצוי: הספרות הזאת נכתבה על לוחות טין קטנים, בחרט סוף. הם הטביעו את הסימנים (היתדות) בלוח הקטן והקשו אותו בשמש. מצד אחד זה יתרון עצום כמו שיש לחרסים שנשמרים. להבדיל מהפאפירוס המצרי, שיד הזמן היתה בו; רוב הספרות המצרית שנשארה שלמה זה ממה שנחרט על קירות הקברים. כאן, מהמבנים הגדולים, "מגדלי בבל", לא נשאר כמעט דבר, נשמרו לוחות בספריות. (אגב, אנחנו לא המצאנו את הספריה, למלך אשורבניפאל היתה ספריה עצומה ושם נשמרו הרבה מאוד לוחות). אבל, בכל זאת, בקצוות בעיקר, הרבה פעמים נשברו חלקים, ולכן, במדה מסוימת זה הכתיב את המבחר, כי יצירות מאוד מאוד שבורות לא היה טעם להביא בפני הקורא.

מבחינה טכנית, הקריאה והתרגום לא נעשו מהלוחות המקוריים?

היום יש תעתיקים של הלוחות האלה באותיות לטיניות. מתי היינו זקוקים ללוח? כאשר היה שבר וצריך היה לבדוק מה היה כתוב שם בדיוק. אולי אנחנו נקרא או נתרגם אחרת מהחוקר המסוים. והתפקיד החשוב ביותר של יעקב קליין היה קריאה נכונה של יתדות שבורים.

איך את מסבירה שעד לפני חמש עשרה שנה איש לא נגע בחומר הזה?

זאת שאלת יסוד, שנוגעת, לדעתי, לא רק לספרות. היא נוגעת לשאלות של זהות, שעומדות במרכז ההוויה הישראלית. יכול להיות שיותר מאשר בכל תקופה אחרת, יש חשיבות לעובדה שהספר יצא היום. כשאתה מביט היום החוצה, קורא עיתון, רואה מה מתרחש היום בתרבות העברית, וקשה לי כבר אפילו להגיד - עברית - לאן היא מושכת, היא מושכת אל הקצוות הדתיים-יהודיים-סתגרניים, שרוצים בעצם לסגור אותנו באיזשהו גטו, שיהיה לנו מאוד קשה לפרוץ אותו. המגמה הזאת היתה קיימת הרבה מאוד שנים. אחד האנשים שבשעתו הבין שאסור לנו ללכת בדרך הזאת, היה

טשרניחובסקי. הוא אמר דבר נפלא. קראתי עכשיו מחדש את המבוא שלו לתרגום של "האודיסאה", והוא אומר כך: שערו בנפשכם, לו היו מתרגמים את הומרוס לעברית כאשר תרגמו את התנך, בתרגום השבעים ליוונית? איך היתה נראית התרבות העברית היום? ואני יכולה להיתלות בו ולומר, לו היו מתרגמים את "עלילות גילגמש" אז, איך היתה נראית התרבות העברית היום? הוא דיבר על פתיחות. הוא אמר, בואו ניקח מה שקרוב לנו, מה שמתאים לנו, מה שיפה, ונכניס אותו אל תוכנו. אולי כדאי בהקשר הזה לומר, בעצם איזו מהפכה, במובן השלילי של המלה, אנחנו עברנו. כשאני למדתי בתיכון, בגימנסיה הדתית "תלפיות", למדנו "עלילות גילגמש". למדנו את תולדות המזרח הקדום. מה נשאר מזה? לאט לאט, בהחבא, הוציאו מחובת הבחינה בהיסטוריה גם את ההיסטוריה הכללית וודאי שהוציאו את תולדות המזרח הקדום. כאילו לא חיינו כאן. ואנחנו חיים במזרח. ואם לא נזכור שאנחנו במזרח, אנחנו לא נחיה כאן בכלל.

בקשר לספר. אני מבין שהאפוס המרכזי והעיקרי, לב הספר הוא גילגמש.

הייתי אומרת שהוא נתפס, לא רק על ידי, כאחת היצירות החשובות לא רק לספרות המסופוטמית אלא בספרות העולם. משורר כרילקה, גרמני, אמר על עלילות גילגמש שזאת היתה החוויה המסעירה ביותר בחייו.

משום שהקורא בן ימינו אינו יודע על גילגמש ועל התקופה - אולי בשלושה ארבעה משפטים קצרים ניתן לתמצת עבורו את הסיפור?

"עלילות גילגמש" מספרות על המלך גילגמש, מלך טירן, שגובה את זכות הלילה הראשון מבתולות העיר ארך ומענה את העלמים במשחק, מעין פולו של ימינו, שבו הוא רוכב על כתפיהם. הנשים מתפללות אל האלים, האלים בוראים יצור פרא, אנכידו, שאמור להתחרות בגילגמש וכך לפתור אולי את בעיית יצרו הבלתי נשלט ולשחרר את העם מרודנותו. בין שני הגברים מתפתחת ידידות מופלאה והם יוצאים למסע הרפתקאות, כשמבחינת גילגמש התכלית היא לעשות לעצמו שם בכך שיהרוג את המפלצת חומבבה. על אנכידו נגזר למות מאחר שהם פגעו בעולם הטבע. גילגמש אומר בלבו, כי מה שקרה לאנכידו עתיד לקרות גם לו. אפשר לתמצת את זה במאבק האדם במוות והמאבק של עולם הציוויליזציה בטבע. אלה השאלות איתן מתמודדת גם הספרות בת ימינו.

האפוס הזה בעצם השפיע על תרבויות העולם. בכל תרבות אירופית יש האביר

ש. שפרה

היוצא, האביר הנאבק בו, היציאה להרוג את המפלצת הגדולה, וכו'. זה מיתוס בסיסי של התרבות.

כן, זו תבנית יסוד של התרבות האנושית. אין ספק, היום, כל ספר שעוסק למשל בהומרוס, מראה את העקבות הממשיים של גילגמש בהומרוס, בספרות המערב. אמרה לי יהודית ברטוב, כי כשקראה את הספר, היתה לה הרגשה נהדרת, הרגשה של השתייכות לתרבות גדולה, שאנחנו לא חייבים להתבטל בפני תרבות המערב. היו דברים שתרבות המערב לקחה מן התרבות המזרחית. שלא לדבר על זה שיש הרבה מאוד ז'אנרים, לאו דווקא האפוס הזה, שאת העקבות שלהם אנשים חוקרים, למשל, שירי ויכוח בשירת ימי הביניים העברית, ולא יודעים שבעצם ההתחלה היא בשומר.

לסיפורי הבריאה של המזרח הקדום השפעה ברורה מאוד על התנך. בראשית למשל.

עשרת הפרקים הראשונים של בראשית, ללא ספק. התהלכו במזרח מסורות מאוד ברורות ומשם לקחנו. אבל, וכאן מוכרחים לומר את ה"אבל" - למשל, סיפור המבול בבראשית וסיפור המבול בגילגמש דומים מאוד. אגב, גם גילגמש לקח את סיפור המבול שלו מסיפור עוד יותר מוקדם, שגם אותו תרגמתי. אבל, מה עשה ההמקרא? במקרא, הסיבה למבול היא מוסרית. כתוב "כי מלאה הארץ חמס" ומשום כך האל החליט להשמיד את העולם. מה קורה במיתוס המסופוטמי? המיתוס המסופוטמי מדבר על התפוצצות אוכלוסין, מכיוון שהאדם חי לנצח ומתרבה בלי סוף. ניסו האלים בכל מיני דרכים להפחית את האוכלוסיה ולא הצליחו וכך הביאו את המבול. אתה יכול לראות בדיוק מה מייחד את המקרא על הרקע של הספרות המסופוטמית. ולראות במה גדולתו.

מהפרשנות שלך נובע בעצם שסיפור גן העדן הוא פתרון מתוחכם, על בסיס מוסרי, להפחתת האוכלוסין?

התנך לא שם דגש על הפחתת האוכלוסין.

אם נצא מתוך ההנחה החילונית הרי שבני האדם המציאו גם את גן העדן, גם את האל, ולכן מי שברא את האל גם חשב איך לפתור את בעיית האוכלוסין, בעיית השכר והעונש, ואת הציוויים המוסריים של החיים. וזו הסיבה שהוכנס גן העדן?

כדאי אבל לזכור, בכל זאת, שהתנך הוא אחד הספרים המגמתיים ביותר בעולם. הרי היתה לו מגמה ברורה. עורכי התנך רצו לקחת את הסיפור שהכירו ולהציג אותו מזווית ראיה אחרת ולדבר על זה שהארץ השחיתה את דרכיה ולכן בא המבול. אגב, כל סיפור מבול בעצם בא לומר - מכאן מתחיל סדר חדש. יש לי ספר שמתעסק בסיפורי מבול על פני כל העולם. המבול תמיד מייצג איזו התחלה חדשה וסדרים חדשים של העולם.

אני חושבת שהחשש שלנו מהמיתוס הקדום לא מוצדק. אנחנו קצת מפחדים שאולי זה יגזול מאיתנו איזו ראשוניות. איזו התחלתיות. אבל להפך, זה מאפשר לנו לעשות השוואה בין המגמה המקראית לבין המגמה הזאת. המקרא גם גזל מאיתנו משהו. הוא גזל מאיתנו את המיתוס. מה נשאר מסיפור הבריאה בתנך? נשארה המלה תהום, שהיא תיאמת, מפלצת המים הקדומה, שהיתה בראשית הימים, ולפי הסיפור הבבלי, היא מילאה את העולם. נשארו במקרא המפלצות, התנינים. התהום, אגב, בתנך, היא תמיד בגוף נקבה, ותמיד ללא הא הידיעה.

למה את מדגישה את העובדה שהתהום היא ממין נקבה?

מכיוון שהמלה תיאמת היא המלה המסופוטמית. זה שם פרטי. וכאשר היא נכנסה למקרא, או שלא שמו לב או שזה התגנב, לא הצליחו להפוך אותה לשם עצם כללי אלא נשארה הצורה תהום, שהיא בעצם כמו תיאמת - שם פרטי. נשארו התנינים והרהב שאלהים לחם בהם. בעצם, "אנומה אליש" זה סיפור לא רק על בריאת העולם אלא על הדינמיקה של המהפכה. האלים הזקנים רוצים שקט, הצעירים אומרים לא, בואו נשנה את סדרי העולם. אחרי שהצעירים נאבקים בזקנים והופכים את סדרי העולם, הם שוב משליטים סדר ואירגון, וחוזר חלילה, מחכים למורד הבא. אני חושבת שזו התמצית של "אנומה אליש", סיפור בריאת העולם.

הקטע השני שמאוד התרשמתי ממנו

מכיל שירי אהבה ליריים יפים מאוד. את רוצה לומר משהו על השוני של שירי האהבה מהתקופה ההיא ושירי האהבה שלנו או שבין התקופות?
אם שמת לב, את כל שירי תמוז ואשתר, או דומוזי ואיננה, שמתי בפרק אחד. תמוז הוא אל האהבה ואהובתו אשתר היא אלת הפריון, המלחמה והאהבה. אגב, אחת מדמויות הנשים החזקות ביותר במיתולוגיה, לא רק המסופוטמית. אני לא מכירה עוד מיתולוגיה שיש בה אשה כל-כך חזקה ולא במקרה תנועות פמיניסטיות אימצו אותה אל לבן. זה הסיפור לדעתי, של גבר ואשה באשר הם. איננה-אשתר יורדת לשאול. היא רוצה לא רק את מלכות השמים, היא יורדת גם אל מלכות המוות - מלכות השאול. אחותה הורגת אותה שם, היא צריכה לעלות מן השאול ואז היא חייבת להביא מישהו במקומה. ומיהו? תמוז בעל נעוריה. היא יוצאת מהשאול מלווה בשבעה שדים שהם לא זכר ולא נקבה, באה אל עיר הבירה, שם היא רואה את תמוז משתעשע. ואז היא מורידה אותו לשאול. לאחר מכן, היא מקוננת עליו קינות נוגעות ללב. זוהי תמצית המאבק הבלתי פוסק בין ההוויה הגברית להוויה הנשית. תמוז הוא בעיני כמעט כל עלם ארצישראלי. הוא צעיר נצחי, אצל המסופוטמים הוא תמיד חוזר לתחיה. הוא מוקף נשים. אחותו, אמו ואשתו. שלושתן מקוננות עליו. וזה מתחיל בשירי אהבה כמובן. שירי אהבה ששימשו בטקס של נישואי הקודש.

קראתי באיזה מקום, נדמה לי שב"שישי" האחרון, רשימה של יותם הראובני. הוא שואל האם לא היה נכון להשאיר את הטקסט בפורמט פרוזאי בהמשך לתרגום האנגלי. הוא טוען שקשה לקורא הדיוט להיכנס אל תוך הספר הזה.
לא היה שחקן שלא רצה לקרוא את השירים. נתפסים לריתמוס. מה שקרא יותם הראובני היה העיבוד של סנדרס, שהוציא מהשירה את כל הכוח שלה. איך אפשר?

מה היו הנימוקים שלו?
זה עיבוד. כמעט בטוח. הוא לא ידע אכדית. אבל אני רציתי לשמר את התכונות הפואטיות הנפלאות של השירה הזאת, חבל שהקוראים לא יכולים לשמוע. השבוע למשל, יומיום קראו קטעים ב"רגע של שיר" מתוך "חלום דומוזו". זה מדהים, אנשים מצלצלים אלי מלאי התפעלות מהיופי. בעיני הדבר החשוב ביותר היה להעביר את התכונות הפואטיות של השירה הזאת לקורא. נכון שקשה ברגע הראשון להיכנס לזה. לדעתי יש כאן איזה עיוות בהבנה של השירה. כי שירה, באשר היא, מכוונת אל האוזן. וודאי השירה העתיקה, ששרו אותה או קראו אותה בקול. היום אנחנו מדברים על שירה כמשהו שצריך להבין אותו כל הזמן, דרך הראש. ואני מבינה שירה דרך האוזן.

יש כאן בעיה נוספת. אנחנו גדלנו על הערכה לתרבויות קדומות קלאסיות כמו יוונית או רומית ואנחנו רגילים לקרוא את המיתולוגיות האלה. משום שהיה נתק גדול מבחינת החינוך וההכרות עם המיתוסים המסופוטמיים, לקורא בן ימינו קשה יותר לחדור אל הספר.
עד עכשיו זה לא קרה לי. הוזמנתי לראיון ברדיו. בחדר השני ישבה מלחינה צעירה ששמעה אותי קוראת. והיא הציעה שניפגש. זה עובד באופן מיידי. כי השירה היא אולי הדרך הקמאית ביותר לומר מה שאתה מרגיש. תשמע שורות כמו השורות הארוטיות - היא אומרת "יד ימינך על ערוותי תשים נא,/ שמאלך אל ראשי תשלח,/ פיך אל פי תגיע,/ שפתי בפיך תטעם," זה פשוט כל כך. זה אקט של אהבה, או אם אתה לוקח את הקינה הנפלאה של גילגמש על אנקידו אחרי מותו, הרי זה דבר מדהים. אז היה עדיף לעשות פרפרזה ולקלקל את השיר?

אל תביני את שאלותי כמתיחת ביקורת. אבל ניגש לשורות שציטטת. אילו היו נכתבות בלשון שלנו, בימינו, היינו אומרים שזה פשטני. זאת העברה ישירה, לא מטאפורית. כדי לראות בזה שירה צריכה להיות איזו אקספוזיציה, הכנה תרבותית מסוימת, לדעת לעשות את המעבר בזמן.
לא רק זה. קראתי רק קטע משיר וזה דבר רע. לא קראתי את כל החזרה הנפלאה שמורכבת מעיקרה בעצם מחזרות מוסיקליות.

גם כשקוראים את השיר בשלמותו, צריך להיות מוכן לקריאת קלאסיקה.
יכול להיות. אבל אני שוב אומרת. יש כאן עמידה לא נכונה בפני שירה באשר היא שירה. בעיני, עד היום, שיר הוא קודם כל יצירה מוסיקלית. ואם אתה תופס את זה כך, אתה צריך לחשוב על כל האלמנטים המוסיקליים שצריכים להגיע אל האוזן ולהניע אותך. יכול להיות שבשירי אהבה זה יותר פשטני, אבל, למשל בקינות, אם תיקח את סיום אחת הקינות - "על משכבו הרבצת תנים, אישי במכלאות-צאנו השכנת עורב,/ בחלילו מנגן הרוח, אישי – את שיריו שר רוח הצפון". זה יעמוד במבחן של כל מבקר בן ימינו, איזה עושר של מטאפוריקה. אתה כמעט שומע את הרוח מנגנת.

בואי ניגש לערכים תרבותיים ואחרים של הספר. זו בעצם הוצאה מדעית. אין אמנם ורסיות שונות אבל יש אפרט מאוד מפותח, הסברים, מבוא נרחב ורציני. כל פרק יש לו את תמצית הסיפור שלו. זו גם הוצאה כבדת-משקל, 744 עמ' והספר כרוך בכריכה יפה מאוד, למי מיועד הספר? לקורא? לאוניברסיטאות? למחקרים?
לדעתי, ולפי ההדים - ממי שקורא את הספר שמצוי כבר חודש בשוק, והם מדהימים - הוא מיועד לכל קורא ספר עברי באשר הוא קורא ספר. נכון, אתה בעצמך אמרת, כיוון שיש כאן קשיים תרבותיים, שאנשים לא מכירים את העולם התרבותי הזה, וכיוון שרציתי שזה יגיע לכל קורא, בעצם, עשיתי ספר שהוא לא ספר מדעי, למעט הסוף. שים לב, למטה ישנן כמה הערות שמנהירות לקורא, נאמר הוא אינו יודע מי היה אבי האלים, אנליל, בתחתית העמוד הייתי חייבת לומר מי הוא היה (ראש הפנתיאון המסופוטמי). לא העברתי את ההערה לסוף, זאת כדי להקל על הקורא. זה נדפס ברחבות גדולה. ההוצאה הלכה מאוד לקראתי. הספר הזה רוצה לדבר אל כל קורא. מצידי, הייתי מוכנה לוותר על ההערות שבסוף, אבל הייתי מוכרחה לעשות פשרה למען השותף שלי. התניתי תנאי שההערות תהיינה בסוף, רק למי שירצה. מי שירצה לקרוא רק את הסיפור יסתפק בהערות שבתחתית העמוד ולא יזדקק לאפרט המדעי שבא בסוף. את זה עשיתי לטובתו של הקורא העברי. המטרה הבסיסית שלי היתה שזה יהיה ספר שיחלחל אל הקורא העברי המשכיל באשר הוא קורא עברי. ועד עכשיו, מתוך ההדים שמגיעים אלי, לא התאכזבתי.
ועוד, למה הוספתי את התוכן של היצירות העלילתיות? כדי להקל על הקורא להיכנס אחר כך לתוך היצירה שהיא זרה לו והוא לא מכיר אותה.

ברור. האם את חושבת שיש קשר תרבותי בין השירה המסופוטמית לשירה שלנו מלבד זו של טשרניחובסקי או בני זמנו? את מוצאת איזשהו מפגש?
לא של הרבה יוצרים. אבל, למשל *"סוף דבר"* של שבתאי. ספר שאני מאוד אוהבת. תיקח את החלק האחרון של הספר ותראה כמה יסודות מן הספרות הזאת נמצאים שם. שבתאי הכיר היטב את גילגמש, ואת זה שמעתי מפיה של עדנה, אשתו. או למשל, *"התגנבות יחידים"* של יהושע קנז - אתה רואה שסיפור גילגמש הוא אחת מתבניות היסוד, ואין לי ספק שיהושע קנז הכיר את "גילגמש". אם כי זה לא משנה כשאנחנו עוסקים בתבניות יסוד. תיקח את מאיר שלו, אין לי ספק שהעולם הזה חילחל אל תוך הספרים שלו. בוא ניקח משורר כנתן אלתרמן, שנראה לנו שהעולם הזה רחוק ממנו. פתאום מסתבר שאצל אלתרמן בארכיון שלו, היה מחזה שהתכוון בהתחלה

להיות מחזה על גילגמש, ורק אחר כך הוא שינה את אופי המחזה ואז כתב את *"מי אור האחרונים"*, שפרופ' דבורה גילולה הוציאה לאור. לדעתי, אנכידו נמצא כבר ב*"כוכבים בחוץ"*. יכול להיות שאלתרמן התוודע אל זה בצרפתית, היו תרגומים בכל הלשונות. האיש הפרא של אלתרמן ב"איגרת" - "אשר ידי היתה בו בשדה", האיש האילם ש"לשיר לא הטיב, הוא חייך במלוא פיו" או ב"שיר בפונדק היער", איש הפרא.

המציאות היא שמבחינת המודרנה, ואפילו טשרניחובסקי, אנחנו מושפעים מצד אחד מהשירה האירופית המערבית, ומצד שני, בתקופת שלונסקי-אלתרמן מן השירה הרוסית. חוץ מקבוצה לא גדולה שנקראה "כנענים", רטוש, את עצמך, אהרן אמיר - ואולי עוד כמה חקיינים.

יש משוררים שלא ניתן להכניס להגדרה של "כנענים" אבל אפשר להכניס להגדרה של "מקומיים", של אנשים שחיים כאן. אני רוצה לשאול שאלה לגבי משהו שמכעיס אותי. כמעט לא תמצא משורר שלא מדבר על אודיסאוס. והתמוז - חודש, משהו קרוב. תראה מה קרה לנו השנה כאשר התמוז, באופן מטאפורי, לא רצה לשוב לתחיה, ויש בצורת. אבל זה נסתר מעינינו, ואולי גם מוסתר מעינינו באופן מכוון.

לנקודה הזאת חתרתי. הגבילו אותנו. שמו חיץ בינינו לבין המיתוסים הקדומים שיוצאים מחבל זה של העולם. את רומזת שזה נעשה על מנת להיות מחוברים אל התרבות היהודית שמקורה בגולה.

לא מדויק. אני לא חושבת שזה היה מכוון במדה של קנוניה. אבל היתה נטיה ורצון לדחוק את הדברים הצידה, כי הם כביכול קוראים תיגר על זכויות הראשונים שלנו, על המקרא. אני שוב אומרת: לאן נעלמו הדברים האלה מלימודי ההיסטוריה שלנו? בספר הזה אני רוצה לראות מבט על העתיד. יש לזה קשר עם ההרגשה הבסיסית שאנחנו חיים במקום הזה. למקום הזה היו מסורות. ובמסורות האלה, פתאום אנחנו לא ממלכת כהנים וגוי קדוש. התפיסה של ממלכת כהנים וגוי קדוש, אתה הרי רואה לאן היא מוליכה אותנו היום. ואני נגד התפיסה הזאת.

במלים אחרות, את אומרת שהדת היהודית עשתה הכול כדי לדחוק הצידה את המיתוסים האלה?

אגיד דבר אחר. זה לא הדת. אין לי טענות לאנשים דתיים. איש באמונתו יחיה. יש לי בעיה עם אנשים חילוניים במדינת ישראל. הם טוענים שאינם מתבטלים בפני הדת, אבל לדעתי הם מתבטלים התבטלות טוטאלית.

המקרא לא זקוק לסנגוריות, הוא ספר נפלא. אבל היו התחלות אחרות. נפלאות. ואיפה מחפשים החילוניים את שורשיהם עכשיו? בכל מיני תנועות שמחפשות שורשים. זו קליפה יהודית דקה. ואני באה מתרבות יהודית מאוד מאוד עמוקה. גדלתי בבית דתי, למדתי קבלה אצל גרשום שלום, למדתי תלמוד, מישנה, אני לא באה מתוך בורות. אני בעד זה שניקח מכל מה שישנו, מה שיהלום אותנו כאן, כעם שרוצה ליצור לעצמו איזו זהות חדשה-ראשונה. באותה מדה אתה יכול לשאול, איך, בבית ספר בירושלים, רצה המורה ללמד פרק בברית החדשה. קמה צעקה גדולה. מי יכול לקרוא את נתן זך, את "טליתא קומי" בל לדעת את הברית החדשה. מי יכול לקרוא את ברנר בלי הברית החדשה. מדוע אסור למורה לקרוא את הברית החדשה? למה שלא נקרא פרק בקוראן? על זה אני מדברת. על פתיחות שאין לה גבולות. ולא שנלך לחפש את הפתרונות ביידיש קייט שהיא אפילו לא יידיש קייט.

בהמשך לדבריך, מצאתי בין השמות המופיעים כאן, שמות שדומים מאוד לשמות ערביים -

הערבית גם היא שמית. אולי אני תמימה, אבל אני מדברת בשם העבר למען העתיד. אנחנו טועים בהבנת המזרח. במזרח הזה ישבו תמיד עממים שונים ולאומים שונים, ואף על פי כן, היו כאן מסורות תרבותיות משותפות וזה מה שחשוב. אכדית היתה הלשון הכתובה של המזרח עד מאה לספירה. אני מאמינה שהמזרח תמיד היה מקום שבו חיו לאומים שונים והיו להם נקודות שיתוף. העתיד מנחה אותי לא פחות מן העבר. יש איזו תקווה גדולה, שדרך הספרות הזאת אני אוכל למצוא לשון משותפת עם הערבים שגרים על ידי ואיתי, ותמיד זה יהיה אחד ליד השני. ומעניין לספר שגם הערבים, למשל העיראקים, כמעט לא מתרגמים את הספרות הזאת. מפני שהתנועות הפאן-איסלאמיות כמו התנועות הפאן-יהודיות דחקו את התרבויות המקומיות. ■

תודה רבה.

יצחק מלמד

ועל הארץ מתחת אין עוד

לָכֵן אִמְרוּ לוֹ לַקּוֹרֵעַ הֶרֶף
אַף כִּי מִן הַגַּג
מַרְאֵה גְוִיָּה
מַרְאֵה יָפִי
בְּכָל זֹאת עִצְרוּ בּוֹ
עִצְרוּ בְּעוֹר שִׁנֵּינוּ
(הֲלֹא עַל שִׁנֵּינוּ אָנוּ חָסִים בְּחַיָּיו)

נִקְשׁוּ עַל אֲרֻבּוֹת עֵינָיו כִּי עַל
הָאָרֶץ מִתַּחַת אֵין עוֹד

אַחַר - הֵבִיאוּ לָנוּ אֶת אִישׁוֹנָיו
וְנַטְבִּילֵן בַּסֶּגֶל לְשֵׁם רוּחוֹת הַמֶּלַח
הַמְרַפְּאוֹת עִם עֶרֶב אֶת פִּצְעֵי הַיָּם.

■

פַּעַם רָכַבְתִּי
עַל סוּס שָׁחוֹר
וְהִגַּעְתִּי לְיוֹם הִלַּדְתִּי
וְעָלִיתִי לָרַכֶּבֶת
- עַד תֹּם הַלַּיְלָה -

עֵירֹם בְּיוֹם הִלַּדְתִּי

■

אֲנִי דְיוֹנִיסוֹס שֶׁנִּקְרַע לְשֶׁבַע
הִתְהַלַּכְתִּי בֵּין רוּחוֹת עוֹלָם
בַּאֲגַמִּים וּבְמְעָרוֹת
אַבְקוֹת אָדָם רַבּוֹת פָּגַשְׁתִּי
וּמִכֻּלָּם
זוֹכֵר אֲנִי אֶת הַנָּזִיר הַתִּינוֹק
"חֶלֶב" - צָעַק -
"אֵין חֶלֶב עַל הַשָּׁמַיִם".

אבות ובנים, חיים ומוות

גרשון שקד

על יצירתו של יעקב שבתאי פרק מתוך *הסיפורת העברית 1880-1980* כרך ה' (טיוטה בכתובים)

המוות ממתין לי כמו לכולם (ממחזאי למספר)

עקב שבתאי נולד ב-1934 בתל-אביב, שם עברו ימי ילדותו ונעוריו, בבתי-ספר ובתנועת הנוער "השומר הצעיר". התגייס לנח"ל, הצטרף אחר כך לקיבוץ סאסא; ולאחר שנשא לאשה את עדנה הנגבי, הצטרף עמה לקיבוץ מרחביה. שם עסק בחקלאות והורה עברית באולפן למבוגרים. בלא שהיתה לו הכשרה מקצועית מסודרת לימד שם גם מקצועות המכונים "הומניים". כתב בשעות הפנאי (ליובלות, חתונות וכו'). ככותב ממש, הוא החל דווקא כמחזאי ובשנת 1964 זכה בשני פרסים מטעם המועצה הציבורית לתרבות ואמנות, על מחזה למבוגרים *"פרשת חייו של ואלדמאר השני"* ומחזה לילדים *"המסע המופלא של הקרפד"*. בשנות השישים עבר לתל-אביב עם אשתו ושתי בנותיו כדי להקדיש עצמו לכתיבה.[1] יצחק קול, שהיה אז מנהל התיאטרון הקאמרי, קירב אותו לתיאטרון.

הוא תרגם לפרנסתו מחזות רבים מאנגלית ויידיש והפך לאחד המתרגמים המבוקשים ביותר.[2] בשנת 1970 הוצג בחאן הירושלמי *"מסע אל ארץ התוף"* (מחזה לילדים). *"כתר בראש"* הוצג בהצלחה בקאמרי, *"נמד חברבורות"* (עיבוד של אחד מסיפוריו) הוצג בתיאטרון בחיפה בשנת 1974 ואחריו, בשנת 1975, הוצג המחזה *"חיי קאליגולה"* (על פי סוטוניוס) בתיאטרון הקאמרי; בדיאלוג של מחזה זה (לשחקן אחד ומקהלה) מופיעים כמה וכמה ניסוחים, שיחזרו ויופיעו בצורה מעניינת ומורכבת יותר בשני הרומנים שלו:

"מה זה שווה אם יש לי רק פה אחד וקיבה אחת. וכמה שאני לא אזלול, וכמה שאני לא אזיין, וכמה שאני לא אהרוג, יישארו עוד ועוד ועוד. והמוות ממתין לי כמו לכולם, לעזאזל! ... והשמש ממשיכה לזרוח, כאילו כלום ... תהרגו אותי אם אני יודע מה אני עושה פה, ומה עושה פה העולם. אילו, לפחות לכל העולם היה צוואר אחד !..."[3]

פסוקי קוהלת מעין אלה, שהם תערובת של הדוניזם כמעט פרוורטי ואימת מוות נוראה, כששני המניעים הללו תלויים זה בזה ושואבים זה מזה, אופייניים לרומן *"זכרון דברים"*, שעתיד לראות אור בשנת 1977 והיה בשנה זאת ודאי כבר בכתובים. תיאטרון חיפה חזר וניסה להציג בשנת 1976, מחזה של שבתאי, בשם *"הנבחרים"* (עיבוד של *"האכרניים"* מאת אריסטופנס).[4] המחזות הללו לא היו הצלחות מרעישות (הצלחות סבירות היו: *"כתר בראש"* ו*"כתר על הראש"*) וחלק מהן הורדו מן הבמה מוקדם למדי. קובץ סיפוריו הראשון, *"הדוד פרץ ממריא"*, התפרסם בשנת 1972. בשנת 1977 יצא הרומן *"זכרון דברים"* ובאותה שנה זכה שבתאי בפרס היצירה על שם אייזק שטרן. הוא נפטר בשנת 1981, ממחלת לב קשה.

הרומן האחרון שכתב, *"סוף דבר"* יצא אחרי מותו, על ידי אלמנתו עדנה הנגבי-שבתאי ודן מירון, בשנת 1984. פרס עגנון של עיריית ירושלים העונק לו אחרי מותו.

השפעות ופואטיקה

יעקב שבתאי הוא הניאוריאליסט החשוב ביותר בין בני דורו. הניאוריאליזם שלו מתבטא בתיאור פרטני של דמויות וחוויות. המעבר המהיר המתחולל בטקסטים שלו מן הטריוויאלי אל הקומי והפתטי מאפיין את סגנונו האסכולתי. הוא נזקק למספר תיאורים גדול לכל תנועה אנושית: הפרטנות יוצרת אפקט טרחני כביכול, אבל יוצרת אמינות מושלמת ואיזה עומס טרדני ההופך את הסגנון עצמו לגורם של עומס ודיכאון. הקורא עוקב אחרי ההערמה של פרטי הקיום, המעמיסים עצמם על הדמויות והופכים את הפרטים הטריוויאליים של הקיום לעומס בלתי נסבל.

עומס זה של היש, המתבטא בסגנון ובתוכן וההתייצבות של גיבוריו מול המוות, כמיצוי אחרון של קיום אנושי - הם שני קווים תמטיים האופייניים לכלל יצירתו.[5]

דן מירון השווה בין שבתאי לבין גנסין וטען בין היתר ששני אלה, שנפטרו טרם זמנם, לא הוערכו כראוי על ידי הביקורת בראשית דרכם, אך כשם שנתגלה כשרונו הגדול של גנסין, כך גם יוכרו כשרונותיו הגדולים של שבתאי ותהילתו עוד תצא לאור. הוא מתייחס ליצירתו של שבתאי, *"סוף דבר,"* ואומר, במידה רבה של צדק, ש"יחד עם *'זכרון דברים'* היא קובעת את מקומו של יעקב שבתאי כגדול המספרים העבריים בדורו, האמן השקול, המעמיק, הבשל, הדייקן דק הצירופים והמחמיר עם עצמו ביותר."[6] גם דבורה שטיינהרט ערכה השוואה בין שבתאי לבין אורי ניסן גנסין וניסתה לגלות קשרים סגנוניים בין השניים.[7] בלא שאכנס לדיון בהבחנותיה הסגנוניות, צריך לומר שיש זיקות סגנוניות בין השניים, אך תיפקודו של הסגנון בתבנית הכוללת של היצירה שונה לחלוטין. צורות המונולוג הפנימי והעקיבה אחרי הרהוריו והשלכותיו של הגיבור ביצירתו של גנסין מופנמות כולן, ומשקפות, גם בהשלכות אל הנוף, את עולמם של גיבוריו המנותקים מסביבתם החברתית. השינוי הגדול של "מסורת" גנסין התחולל כבר ביצירתו של יזהר, הנוטה לזרמי התבוננות אקסטרספקטיביים, שבאמצעותם מתבונן המחבר בנוף ובמצבים חיצוניים יותר מאשר בעברם (מן הסיפור), או בהווה הנפשי של גיבוריו.[8]

שבתאי ממשיך גם את זרמי המונולוגים של עמליה כהנא-כרמון, בלא שנזקק לטכניקה הווירג'ינה וולפית וללשון הפיגורטיווית המורכבת שלה. אך שבתאי קרוב ב*"זכרון דברים"* הרבה יותר לדרך שבה נזקק פרוסט לזרם התודעה (ואולי גם דוד שחר)[9] מאשר לדרך שנזקקו לטכניקה זאת ג'ויס או וירג'יניה וולף.[10] הטכניקה היא רב-מיקודית ודמות-המספר מתבוננת בדמויות אחרות ובמצבים ונופים באמצעות נקודות מיקוד מתחלפות. בין כה וכה, הוא מעוניין באוכלוסיה רחבה ובתיאורים נופיים וחברתיים, כדי לפרוש באמצעות קשת המיקודים המתחלפים את החברה שהדמויות השונות, שיותר משהן מייצגות אותה, הן מאכלסות אותה.[11] הטכניקה ב*"סוף דבר"*

שונה: היא חד-מיקודית ואינה מתכוונת לפרוש פנורמה חברתית, אף על פי שהזרם הוא הרבה יותר מפורט ומתייחס למסומנים ריאליים יותר מכל יצירה של גנסין; אולם בדומה ל*"זכרון דברים"* ו*"הדוד פרץ ממריא"* ויותר מאשר בהם, קרוב *"סוף דבר"* לגנסין קירבה תמטית. למשפטים מסוגם של המשפטים הבאים, יש, כפי שנראה, הד עמוק ביצירתו של שבתאי: "אה, לנוח קצת לנוח כל-שהוא - להתנפל בקפיצה אחת, כמו שהיה רגיל באותם הימים משכבר, אל אותה מיטה רכה ושלווה בחדרה של אמא, להסתתר בכבישת גו ופנים בכרים ובכסתות ובסדינים המרובים ולהיות בטל, לגמרי בטל בתרדמה רצופה ואילמת המשכיחה את הכל." (א.נ. גנסין, *"בטדם"*, כתבים א', עמ' 160). וכן: "ככה... אח, להיות באמת מוטל ככה - להיות מוטל, כקורת בית הבד הזו, קפוא לגבי כל מחשבה וסתום וחתום לגבי כל הרגשה וקהה ומטומטם לגבי קבלת איזה רושם שהוא... להיות מוטל מת!" (הוא, *"אצל"*, שם, עמ' 319-320). מאז אורי ניסן גנסין ויעקב שטיינברג (*"העיוורת"*, *"מות הזקנה"*)[12] לא קם סופר בסיפורת העברית שהיה קרוב יותר לחוויית המוות וניסה להבין אותה בצורה מעמיקה יותר משבתאי.

המתח שבין ארוס למוות המאפיין את יצירתו של גנסין מתקיים גם ביצירתו של שבתאי. גנסין יצר פער בין העלילה הנסתרת, המונעת על ידי תשוקת המוות ושנתממשה בעיקר בלשון הפיגורטיווית שלו, לבין העלילה הארוטית החיצונית המובלעת ונסתרת ולעתים, קשה יותר לחשיפה מן העלילה ה"תנאטית" הסמויה.[13] שבתאי אינו זקוק לעלילה פיגורטיבית סמויה, כדי לחשוף את התמטיקה העיקרית שלו: זו חשופה ותפקידם של גורמי הטקסט הסמויים הוא להעמיק את הדברים המשתמעים מן העלילה הגלויה.

נראה לי, שרוחו של ברנר מרחפת גם על יצירתו של שבתאי, כשם שהטביעה חותמה על חלק גדול מבני דורו. הדמויות של ברנר גילו יחס דו-משמעי לעלילת-העל הציונית בעשור הראשון של המאה, לפני שעבר עליה התהליך הקשה של שבירת החלום הציוני, משנות השישים ואילך. אמו של מאיר המהרהרת במשמעותו של החלום לאחר שברו, מגלה את יחסה הדו-משמעי לארץ-ישראל. "היא מצאה עצמה לפתע גולה בארצה, עד כי רצתה לנוס ממנה עד קצות העולם, אלא שלמרבה יאושה היתה קשורה אליה לא רק בחבלי כמיהות הילדות והנעורים והשאיפות המסחררות והזכרונות, אלא גם בחבלי שברון-הלב והטינה המרה על החלומות והתקוות שלא התגשמו*, כל זה הפך במרוצת השנים למשא-חייה ולעצם ממשותם, והיא התמלאה יאוש מחלחל וניהיליזם עמוק, ורצון להיפטר מן החיים הללו, שנהגו בה באי-צדק משווע

יעקב שבתאי

כל-כך והניחו אותה נכזבת וחסרת תוחלת. אבל אהבתה העמוקה לאמה ותחושת האחריות כלפי האנשים הקשורים בה (...) עצרו בעדה, ואף מילאו אותה פעלתנות – היא חיה בתחושה רודפת שאם תחדל למלא את חובותיה באיזשהו אופן או תמות, לא יוכלו אלה להוסיף להתקיים עוד," (יעקב שבתאי, *"סוף דבר"*, 1984, עמ' 49).

היחס הדו-משמעי לארץ ישראל הוא ברנרי במהותו: בהרהוריה של האם משמשים יאוש והרגשת אחריות עמוקה כפני המקום והסביבה האנושית בעירבוביה; גם בעיצוב המציאות של המחבר נוצרים מסרים דו-משמעיים: יאוש המשתמע מן התיאורים החברתיים, ואהבת המקום, המתבטאת בתיאורים המפורטים ומלאי האהבה של המרחבים. דווקא דו-משמעות זאת היא הביטוי המובהק ביותר של הרוח הברנרית, כשם שבפרגמנטציה של הטקסט קרוב שבתאי למבנה הטקסט של ברנר.[14]

נראה לי, שהנימה ההומוריסטית הנוגה בסיפוריו הקצרים של שבתאי (*"הדוד פרץ ממריא"*) קרובה דווקא לזו השלטת באלה של שלום עליכם והילדים-המספרים-העדים בסיפורים אלה נראים לי כצאצאיו של מוטיל בן פייסי החזן. בעניין זה אין הצבר מתל-אביב הקטנה אלא ממשיכו של שלום עליכם מכתריאליבקה. שבתאי רחוק יותר מסופרים אחרים בני דורו ממסורת עגנון (ובעיקר הקשר ל*"ספר המעשים"*).

ועיקר דברים, למרות כל הקשרים שבינו לבין המסורת של הספרות העברית, הוא הצליח ליצור מאגר אפשרויות חדש שהשפיע יותר ממה שהושפע.[15] בדומה לגנסין, פיתח שבתאי סגנון עצמאי ומאגר אפשרויות (Genotype) משלו רק אחרי כמה שנות יצירה.

הסיפורים הקצרים הראשונים שקובצו בקובץ *"הדוד פרץ ממריא"* היו ממיטב הסיפורת העברית,[16] אך לא היו עדיין פריצת דרך סגנונית או תמטית. יש קירבה כלשהי ביניהם לבין סיפורי נסים אלוני, שנדפסו משנת 1959 ואילך ב"קשת".[17] זווית הראייה המרכזית אצל שני היוצרים היא זו של ילדים רגישים, המתגוררים באחת משכונות דרום תל-אביב. שניהם נוטים בסיפורים אלה להשקפת עולם נוסטלגית ורומנטית. ביצירתו של שבתאי זו רומנטיקה פסימית יותר מזו של אלוני. המעבר ביצירתו של שבתאי הוא מנוסטלגיה אירונית פתטית ליאוש תהומי, כשכבר בראשית דרכו, מתגלה ביצירתו מתח מתמיד בין תשוקת החיים לתשוקת המוות.

בכלל יצירתו שלטת פואטיקה ריאליסטית מיוחדת, שיש בה הנאה מן הפרט, ממה ששלונסקי קרא "כנות דברים בשם", וכמה מן ההרהורים והפעולות של גיבוריו הם הצהרות פואטיות סמויות. אפשר לפרש את הדברים הבאים של אמו של מאיר ברומן *"סוף דבר"* כמניפסט פואטי, המפליג בשבח המגע החד-פעמי עם היומיום הטריוויאלי. אמנותו של שבתאי מתבטאת בעיצוב מדויק של המגע עם היומיום הטריוויאלי והפיכתו ליש, שמן הראוי לממש ולקדש אותו. ודוק: "וחשה בפניה ובזרועותיה החשופות ובכל נימי נפשה את **העונג והחירות הספוגים בתוך תוכם של המראות והצבעים** ובתוך האוויר הכחול עם ריח הים החריף, ריח אצות וחלודה, לו רק ניתן לה היתה ממריאה אל תוכו ברגע זה ומתמוגגת בו. **הלוא כל האושר כולו המתין לה אי-שם במרחבים הכחולים הללו (...) כמה מאושרת היתה בכל הפעולות הקטנות הללו"** (*"סוף דבר"*, 1984, עמ' 48). תשוקתה של האם (ושל מרבית הדמויות ודמות המספר) לבוא במגע בלתי אמצעי עם היש, כפי שהוא מתגלה במראות וצבעים ולהתענג כהדוניסט מן המגע עמו איננו רק ענין תמטי (**העומד בסתירה מורכבת כל כך עם תשוקת המוות של גיבוריו**) אלא הוא גם מניפסט פיוטי, שכן העיצוב של מגעים מפורטים אלה היא הדרך, שבה מממש שבתאי את אמנות הסיפור שלו. לפיכך הוא גם יוצר של המרחב, שהמגע המפורט עם מרחבים ספציפיים חשוב בעיניו. הוא מוביל את גיבוריו על פני רחובות ושכונות תל-אביב, מרכז תל-אביב וצפונה, אמסטרדם ולונדון הממשיות, עד שאפשר לצייר מפות של המרחבים האלה, במעקב אחרי נדודי הדמויות וכל מסע של הדמויות הראשיות שלו או של דמות המספר כמתבונן-על, על פני המרחבים של תל-אביב, הוא מדויק מאוד ומציין שמות של רחובות, בתי קולנוע, מסעדות ופינות רחוב. המיקום ואיתורו הוא הרבה יותר חשוב מן המציאות ההיסטורית.

אפשר להגדיר את ההתבוננות של דמויותיו ושל המספר שלו כדרך הסתכלות של האדם

* ההדגשות הן שלי, ג.ש.

המקומי - (Homo Localis). מכל המספרים הצעירים הניאוריאליסטים הוא המקומי ביותר: יצחק בן נר מעורה בזמן ההיסטורי של כאן ועכשיו, דן צלקה - במעמקי ההיסטוריה, ישעיה קורן - בהווי הקרתני, יעקב שבתאי - במרחב.

המראה ראשונה

כשם שגנסין כתב בראשית דרכו סיפורים ריאליסטיים ורק בהמשך הדרך סלל לעצמו דרך תמטית וסגנונית חדשה בנובלות *"בינתיים"*, *"בטרם"* ו*"אצל"*, כך החל גם שבתאי בסיפורים קצרים הכתובים בסגנון ריאליסטי מסורתי לפני פריצת הדרך הגדולה שבאה ברומן *"זכרון דברים"*.

בקובץ הראשון אין חידושים טכניים מרהיבים; למרות שמרבית האירועים מתרחשים בשכונה תל-אביבית,[18] הסיפורים הללו פחות "מרחביים" (הווה אומר מדייקים בעיצוב תיאורי המקום) מן הרומנים. אמנותו המיוחדת של שבתאי בקובץ הסיפורים היא יותר בברירת המצבים והדמויות (והיחס ביניהן) מאשר בארגון מתוחכם של התבנית והעלילה.[19] הוא מצליח לצרף פכים קטנים מן הריאליה האפורה של "תל-אביב הפועלית והזעיר-בורגנית של שנות המנדט הבריטי"[20] ולגלות בהם פנים חדשות. אפיזודות כגון תיאור הליכתם של הנערים לג'נטילה (*"אדושם"*), הופעתו הראשונה של פינק (*"נמר חברבורות"*), ירידתם של הדוד פרץ וגאולה לים (*"הדוד פרץ ממריא"*) ותיאור הצריף, בפי מי שמבקרו לאחר שנים (*"ביקור"*) - מדברות בעד עצמן, אך מה שקובע את אופיים של הסיפורים אינן רק אותן אפיזודות כשהן לעצמן אלא המסרים המורכבים המשתמעים מהן: במרבית הסיפורים שלטת תערובת של פתוס והומור (בנוסח שלום עליכם) ודוגמה מובהקת לכך היא הצעת הנישואים ההומוריסטית-מקברית שמציע מוישה הירש מן החברה קדישא, לאשת חברו (הסבתא) שזה עתה נתאלמנה (*"ביקוד"*). צירוף מזהיר בין הומור לפתוס קיים בסיפור *"זכרון דברים"* שמנבא, אולי, את סגולותיו הנפלאות של הרומן הנושא אותו שם, שמופיע כחמש שנים מאוחר יותר. גיבורו של סיפור זה הוא דמות בשם עקיבא, בעל מכולת, בשעה שהוא מחשב חשבונות, סופר ורושם לקרדות, משוחח עם אשתו צפורה ומואס בה.

הוא יושב במכולת וחולם על המישגל האחד והיחיד, שזכה לו בעבר עם אשה אחרת או על נערתו של בן השכן שנפל בבקעה. כל ההרהורים הללו , המפורטים מאוד (והפירוט הוא מקור הקומי) הם הרהוריו של אדם חולה לב ומבודד, שהמוות מקנן בתוכו והבדידות אופפת אותו.

הצירוף בין המעשים והחלומות הקומיים לבין המצב האנושי הקיומי הטרגי הוא שיוצר את אופיים המיוחד של הסיפורים הללו (והשווה גם לסיפורים *"המסע למאוריציוס"* ו*"בין השמשות"*). טכניקת הפירוט הקומי של מצבים טרגיים חוזרת ב*"זכרון דברים"* ובעיקר ב*"סוף דבר"*.

מבחינה זאת, הסיפור *"הסתלקות"* הוא פנינה; הוא מתאר את הסתלקותה האיטית של הסבתא (דמות שחוזרת ב*"סוף דבר"*) ואת התפוגגות זכרה לאחר מותה. המספר-הגיבור מסיים את הסיפור (ואת הקובץ כולו) בפיסקה הבאה: "לפתע נפל מבטי על ספר חום ועבה. הוצאתי אותו וראיתי כי הוא סידור התפילה הישן, הפכתי בדפים המחוספסים וחשתי בריח המיוחד, ריח ספרים ישנים, שהעלה בעיני את ריח סבתי היושבת על הטאבורט שבמיטבח, כתפיה עטופות בצעיף הצמר החום ועל פניה נסוך חיוך דק מן הדק. כשאמרתי לסגור את הסידור הבחנתי כי משהו כתוב בדיו על עמוד השער הלבן. וכך היה כתוב שם בכתב ידה של סבתא:

"יאהר צייט פין טאטע ז"ל - 16 טוג אין תמוז.

יאהר צייט פין די מאמע ז"ל - 10 טוג אין אלול.

יאהר צייט פין אהרן ז"ל - יום ד' בחנוכה.

אימצתי את זכרוני כדי להיזכר מה היה יום מותה, ולא זכרתי אלא שהיה זה יום קר ומעונן "

(*"הסתלקות"*, *"הדוד פרץ ממריא"*, 1972, עמ' 194).

המחבר מאיר את המצב מנקודת ראותו של הנכד, המתבונן בשרידים שהסבתא השאירה אחריה.

הצירוף שבין המובאה היידית (המסודרת והמדויקת עד כדי שיגרה קומית) העוסקת בימות זכרון של בני המשפחה, לבין הערתה של "דמות המספר" – שבניגוד לסבתא, שזכרה הכול, איננה זוכרת, כביכול, דבר - הוא צירוף הומוריסטי-פתטי בעל אפקט אירוני.

לכאורה, אין הגיבור-המספר זוכר את היום המדויק של מות הסבתא, אך למעשה, כל כאב המוות עולה לנגד עיניו בצירוף המילולי-המטאפורי "קר ומעונן". הניגוד שבין תרבויות, תרבות שבה ה"זיכרון" מתמסד לעומת תרבות שבה הוא מיטשטש ומתפוגג, עולה אף הוא באמצעות הצירוף ומשתמע מכך, שאולי קל יותר לחיות עם הזיכרון הממוסד מאשר עם הזיכרון הקיים כחוויה אנושית בלבד. הראשונים כבני אדם, משום שחיו במסגרות ברורות ופשוטות, האחרונים כתגבים, משום שכל המסגרות איבדו את משמעותם, ונותרה רק נוסטלגיה, ספק אלגית, ספק הומוריסטית.

דמות המספר של קובץ סיפורים זה היא לעתים קרובות מן הדור השלישי והאובייקטים של הסתכלותה הם האבות והסבים. מרבית הדמויות הם שלומיאלים טרגיקומיים, כגון הדודים פרץ ושמואל, המנסים להמריא כבני רשף מעבר לראשיהם של האבות והאמהות הממוסדים המקיפים אותם. השלומיאלים הללו מתרסקים בדרך כלל לאחר המראתם, אך המחבר אוהד את נסיונותיהם, כפי שמשתמע מעיצובו אותם כחסרי ישע הראויים לחסד של הומור יותר מאשר לדינה של הסאטירה. הדמויות הללו נאבקות על ייחודן מול מימסד וסביבה מטשטשים, ונכשלות, כאמור, במשימה. אני מתכוון לדמויות כמו הדוד שמואל, שאינו מוכן לקפוא על שמריו, והדוד פרץ המבקש להגיע להשגים ועולמות אחרים וכן לדמויות שוליות כגון תמרה בל (*"מודל"*).

הסיפורים הללו הם מעין הספדים אלגיים לאותן דמויות רומנטיות, שבדומה לאלברט וויס-פינק (הדוד המופלא, המבקש לייסד קרקס בארץ ישראל) שואפות תמיד לשאוף (*"נמר חברבורות"*). אפרת פניאס מסכמת את דיוקן הדמויות הראשיות בקובץ *"הדוד פרץ ממריא"* כך: "יעקב שבתאי הוא פטליסט. גיבוריו אינם ענקי-רוח ולא אמיצי-לבב. הם מתמודדים בבעיות רגשיות יומיומיות ללא מקוריות, נסחפים יותר מאשר מכוונים - ומשלמים בחייהם את מחיר חדלונם. גם כשהם חיים - במקרים רבים אין קיומם קיום. המוות, הוא הפתרון הגואל, אורב לפתחם מעצם ראשיתם."[21]

שבתאי בחר בדמויות, שמרבית בני הארץ לא הרבו לעסוק בהן, משום שנוח היה להם יותר לתאר את בני דורם מאשר בני דורות אחרים והיוצא מן הכלל, חנוך ברטוב (למשל בסיפור *"דוד יחיד"*) מעיד על הכלל. אליבא דשבתאי, ה"חולמים והלוחמים" של ארץ ישראל אינם דווקא החיילים והחלוצים המופיעים ביצירותיהם של שמיר ויזהר אלא ההוזים, בני בניהם הדון קישוטיים של מנחם מנדל של שלום עליכם; אלה הבנים והאבות החריגים, המנסים להתמרד נגד הנורמות של השבט ושל החברה הציונית. הדודים פרץ ושמואל והדוד אלברט וויס המכונה פינק, המתמרדים נגד האפרוריות המחניקה של סביבתם, אינם מוכנים לקבל את ארץ ישראל כחלום שנתגשם ולהתמסד ככל האדם. הילד המתבונן והמחבר מזדהים עם הדודים הללו ועם הגיבורים והגיבורות המנודים וההוזים: תמרה בל, אלישבע גריפיוס וג'נטילה דאלי, שאינן מקבלות את הנורמות הפוריטניות של החברה הישראלית-הסוציאליסטית.

בסיפורים אלה, שבתאי הוא מה שמכנה שילר, משורר סנטימנטלי: סאטירי ביחס להווה, אלגי ביחס לעבר וחולם על מציאות אחרת בעתיד. הוא מניף את שבט זעמו הסאטירי על דמויות המימסד הכופות עצמן על ההווה - האב הבז לדוד שמואל, הילדים הלועגים לתמרה בל, ובעיקר, הדוד נח פיין, המייצג את המימסד יותר מכל דמות אחרת. עליו נאמר: "הדוד נח שב זה עתה מעבודתו

ב'תנובה' הוא ישב במטבח ואכל. ביד אחת אחז כרע של עוף ובשניה פלח צנון ועיניו נעוצות ב'דבר'." (*"נמר חברבורות פראי ומטיל אימה"*, עמ' 124). סמלי תנועת העבודה ('תנובה', 'דבר') והאכילה הגסה הם סמלי הבורגנות הזעירה השבעה, שלעומתה ניצב הדוד נח פינק, נוכל כפליקס קרול של תומאס מאן, המבטיח נישואים לשלוש נשים, וחולם חלומות על הקרקס. כשם שהמחבר מואס בנוח פיין, המייצג את המימסד של ההווה, כך מעריץ הוא את פינק, הפיקארו-הנוכל, בן בנו של מנחם מנדל, המסוגל לחלום חלומות באספמיא ולבנות מגדלים פורחים באוויר. המחבר וגיבוריו מואסים במצבים שיגרתיים ומעדיפים דמויות המתייסרות בייסורים רומנטיים כמו, למשל, הדוד פרץ, אשר לאחר שגאולה האהובה נוטשת אותו, הוא מוכן לעלות לגג ולהמריא למותו.

קובץ סיפורים זה הוא אלגיה עגומה על תל-אביב הקטנה ועל הילדות האבודה והחלומות המתבדים של גיבוריו. הוא נפתח במותו של הסבא (*"אדושם"*) ונסגר במותה של הסבתא (*"הסתלקות"*), כשם ש*"זכרון דברים"* נפתח במותו של גולדמן האב ומסתיים בהתאבדותו של הבן, ו*"סוף דבר"* נפתח בהכרזה ש"בגיל ארבעים ושתיים, קצת אחרי סוכות, תקף את מאיר פחד-המוות", (*"סוף דבר"*, 1984, עמ' 9) ומסתיים בחוויית המוות הנתפסת כלידה או לידה מחדש. המוות (כגון של הדוד פרץ) בקובץ זה הוא מיצוי המרד של הגיבור הרומנטי בהתנגשות עם המימסד הבורגני.

כמה נושאים (כגון נושא המוות) דמויות הסבא והסבתא וההוזים והחולמים הכושלים ומוטיבים (התשוקה הארוטית הקטנה של הדמות בסיפור *"זכרון דברים"*) מקובץ הסיפורים הם מעין תשתית לרומן התקופתי *"זכרון דברים"*.[22]

אהוד בן-עזר השווה בין הסיפורים הקצרים של שבתאי לבין *"מאה שנים של בדידות"* של גבריאל גארסיה מארקס. הוא אומר בדברי הסיכום לסקירת הביקורת שלו: "מול יצירה ממין זה שנכתבה ממש בשנים אלה, חש אני עצמי, כסופר, מצוי באותה ספרה של תסכול, שאיני יודע אם יעקב שבתאי מוכן להצטרף אליה. כאן, בספרו של מארקס, אתה רואה כיצד תולדות משפחה וחוויות ילדות חורגות מן הצירוף של הלוקאלי עם תמהונו של מבט האגדה בעיני ילד וההיזכרות של אדם מבוגר בימי ילדותו - ונעשית ליצירת ענק שאין חוויות הילדות משמשות לה אלא חומר להשג ולמיבנה בעלי ערך אמנותי רוחני, רחוק לאין שיעור מעצם חדוות ההיזכרות בחוויות הילדות. במישאלה לראות יצירה ארץ ישראלית מסדר גודל זה, אינני בא בטענות אל יעקב שבתאי אלא בראש וראשונה אל עצמי. איך אפשר להרים את כל המשא הזה וללוש אותו ליצירת מופת?"[23] אהוד בן עזר שאל ולא ידע, שמשאלתו תתגשם ביצירתו הבאה של שבתאי, *"זכרון דברים"*, שנדפסה רק חמש שנים אחרי קובץ הסיפורים. היא אמנם לא נעשתה רק מאותם חומרים, אך שבתאי הוכיח בה, שגם בארץ ישראל "אפשר להרים את כל המשא הזה וללוש אותו ליצירת מופת."

המוות הוא תמצית מהותם של החיים

"אני רציתי לכתוב ספר שמספר את עצמו ש'מסתפר' מתוך עצמו, אני לא יודע איך להגיד את זה אחרת, התנועה שלו היא פנימית, הוא כאילו נדחף בכוח עצמו... רציתי שהכתיבה תהיה נעימה, מאוד כרוניקלית, מאוד שטוחה ומאוד, במובן מסוים, מונוטונית. אני קראתי לזה 'מוסיקה של פרוזה' זהו בדיוק 'מוסיקה של פרוזה'."[24]

ספרו "המסתפר" של שבתאי הוא כמעט אליבא דכולי עלמא אחד מן ההישגים הוודאיים של הסיפורת העברית בדורות האחרונים.[25] שבתאי יצר טכניקה סיפורית חדשה, שהיא מתאם הולם לתמטיקה שלו, שהצורה העניקה לה משמעות חדשה. מבחינה אסכולתית שבתאי הוא, כאמור, הניאוריאליסט המובהק ביותר של הדור. הדברים הבאים הם המשך למניפסט הנטורליסטי שחלקים ממנו הובאו למעלה: "אני מאוד אוהב שפני השטח הם פחות או יותר שטוחים, ושהמשמעות נמצאת למטה. אני לא אוהב שהיצירה יש לה איזו מין דבשת כזאת של קצפת למעלה. אני לא אוהב שיש מין דבשת של רעיונות וכל מיני סמלים."[26] זו כתיבה המביאה פרטים ריאליים רבים ומפנה את הקורא לעתים קרובות למסומנים חוץ-ספרותיים (כגון רחובות תל-אביב הישנה והחדשה) והמסרים שלה משתמעים מהצטברות הפרטים הריאליים וצירופם. נילי מירסקי קושרת בצדק בין *"זכרון דברים"* לבין *"בית בודנברוק"* של תומאס מאן. שני הרומנים מתארים לדבריה את תהליך התפוררותה של משפחה: "ואם מעמיד תומאס מאן במרכז תהליך ההתפוררות את השילוש הרומנטי הישן (נוסח א.ת.א. הופמן או וגנר) של כיסופי מוות, ארוס ומוזיקה, הרי כוח ההרס של שבתאי מתבטא גם הוא בהתמכרותם השלמה של גיבוריו לאותן תופעות עצמן: געגועי החידלון של גולדמן, רדיפת הנשים של צזאר, נגינת העוגב של של ישראל".[27] הדיאלקטיקה שברומן מסוג זה היא שההצלחה הכלכלית, החברתית או השלטונית טומנת בחובה את סתירתה והתפוררותה. דיאלקטיקה זאת מתממשת בסאגות "דגנרטיביות" מונרכיות ובורגניות כאחד. הרומן של שבתאי מתאר את חורבנה הדיאלקטי של אריסטוקרטיה אידיאולוגית.

תבנית הרצף הבלתי מופסק מעניקה לרומן זה את אופיו המיוחד: השקיעה ההכרחית של האריסטוקרטיה האידיאולוגית שהפכה לאריסטוקרטיה כלכלית או/ו דוגמטית, שבניה אינם מסוגלים לרשת אותה, שוקעת בזרימה איטית והכרחית, כשכל אוכלוסיית הדמויות נשטפת בתהליך ההרס. לתבנית הרצף ניתנו הסברים שונים. חיים פסח נתן את ההסבר הבא: "בעוד שברומן הקונבנציונלי נתפסת התמונה הכללית רק בהדרגה, עם איסוף סבלני של הפרטים הקטנים, הנה אצל שבתאי התהליך הוא הפוך: מגמתו של הרומן, אופיו הכללי, נתפס כבר מן העמוד הראשון, עוד לפני שהתוודענו למאסה של האינפורמציה המהווה את תוכן העלילה. הזכרונות, הרכילויות, הדרמות המשפחתיות או האישיות - כל אלה רק מחזקים את הרושם האינטואיטיבי הראשוני. "

כלומר - זהו למעשה מבנה הפוך, שיסודותיו מן 'הגג' - כלומר, הזיכרון. הדברים נזכרים, מכיוונים שונים, נזכרים 'למטה'. הוא טוען בהמשך, שמגמת הרומן לעצב את אקט ההיזכרות עצמו, שבו גיבורי הרומן "מובלטים בדרגה שווה עם עשרות דמויות

כל האיורים של דני קרוון מתוך "המסע המופלא של הקרפד"

משניות. כאשר תשומת לבו של הקורא (ממש כמו הזיכרון) מתחלקת בין עיקר לתפל."[28] מירון גרס ש"חידושו העיקרי של הסיפור הוא בכך, שהזיכרון משתחרר מגבולותיה של התודעה ונעשה אידיאה, כמעט לעיקרון מטאפיסי. הזיכרון כאן איננו אטריבוט, עדות לקיומו של האדם הזוכר - בחינת "אני זוכר- משמע אני קיים".[29] משה רון מנסה גם הוא להבין את המשמעות הפנימית של הסגנון הרציף: "מהי התמונה המתקבלת בסופו של דבר? זוהי תמונה של עולם צפוף, דחוס, שהדברים והשנים מפותלים ואחוזים זה בזה.

אבל זהו עולם מישורי שטוח, עולם שיש בו אי-ידיעה, אבל לא מסתורין ממשיים שאינו נשלט על ידי השגחה או גורל, שאיכשהו בעורמתם מעצבים אותו ונותנים לו, בסופו של דבר, משמעות וצורה. זהו עולם שהרבה בו שרירותי וחסר הגיון, וגם מה שהוא פחות מזה, אינו מקנה שום ודאות - ועם זאת עולם

שאין בו מקומות מסתור, אין בו פנימיות אמיתית (חוץ מהטירוף)."[30]

אכן הסגנון מעיד על "עולם צפוף, דחוס, שהדברים והאנשים בו מפותלים ואחוזים זה בזה"; אבל נראה לי, שכוח דיאלקטי בלתי שרירותי שליט בעולם זה, אותו כוח המרמז על חוק הטבע או חוק היסטורי, המשתמע מתורות היסטוריוסופיות של הגל, מרקס ושפנגלר (בווריאציות שונות מאוד), שכל תזה צופנת בחובה את האנטיתזה שלה וכל בניין את סיכוי הריסתו.

כל הגיבורים ברומן זה עומדים בפני עצמם ולכל אחד מהם דמות ייחודית ומיוחדת, אך הם כתבליט על מצבת הקיום של חברתם (החברה הישראלית בשנות השישים והשבעים). תבליט המדגיש את ייחודם של הגיבורים, אך גם את הקשר הגורדי שביניהם לבין חברתם. מבנה הספר העשוי כולו כמשפט אחד, וזרם התודעה ב"סמכות כל יודעת" הזורם במשפט זה הוא המתאם ההולם לחוויה זאת. מבנה זה מאותת, שחייהם של האבות והבנים גולדמן, ישראל, צזאר, בני משפחתם וכל דמויות השבט ארוגים ומעורבים זה בזה כאריג אחד; ולמרות שכל חוט מנסה ללכת לדרכו, ה"בריחה" מן האריג גם היא חלק ממנו. ואם על פי גירסתו של מירון, הרי הגיבורים הם חלק של הזיכרון החברתי הקולקטיבי או הזכרון הטוטאלי, שהם עצמם מנסים לשווא להיגמל ממנו. התבנית הספרותית מדגישה את האחדות הסינכרונית של המרחב והזמן. שבתאי יצר סינכרוניזציה של תופעות דיאכרוניות, כאילו הדברים המתרחשים בזה אחר זה וזה ליד זה קיימים באורח חד-זמני וחד-מקומי, למרות שהמחבר מדגיש את השינוי המתחולל בזמן (מותו של האב בראשית הרומן והתאבדותו של הבן בסופו) ואת ההבדלים שבין המרחבים (תל-אביב של המשפחה והמושבה של חלק אחר שלה, וספרד ויאקוטיה של הדוד לזאר).

הטקסט מאותת, שיש להתבונן בהתרחשויות התבוננות מרחבית, כאילו כל הזמנים פרושים לפני הקורא במרחב אחד.[31] הסינכרוניזציה של הדיאכרוני והנמכת הפאתוס על ידי צירוף "ענייני ויבש" של מרחבים, זמנים ואירועים שונים במשפט אחד, יוצרות שוויון מדומה בין מישלבים רגשיים שונים. כמו אצל יוצרים אחרים בני הדור גם אצל שבתאי זו ירידה סגנונית לצורך עליה. "דיפלציה" סגנונית מיוחדת ומקורית, הגורמת לעליית ערך המטבע הריגושית: "וגולדמן ניחש מאוחר יותר שבחצי השני, שהושמד, היה אותו אצ'יסון או אטקינסון, שאולי היה ניתן להבחין בקצה כתפו בחלק הצילום שנישאר, והוא הושיט כמה מהצילומים לישראל, גם את הצילום הזה, שהעביר אותם ללא עניין מיוחד לפני עיניו והחזיר אותם לגולדמן, שהיה עירני מאוד אבל מחוסר שינה, וגולדמן החזיר אותם למגירת השולחן ואחר-כך סיפר מעט לישראל על ה'סומניום' ועל בעיות תירגום שהתלבט בהן, ועל 'ההורוסקופ המשפחתי' נוסח קפלר ואמר שהוא עצמו, אף כי איננו מאמין בכך, היה רוצה שיעשו לו הורוסקופ שלו ובינתיים החליט לבקר אצל כירומנטיסטית אחת, אם כי גם בזה הוא מטיל ספק, כדי שתעזור לו לברר את מצבו ותייעץ לו בבחירת מקצוע חדש, מקצועו הנוכחי היה טעות גמורה מלכתחילה וגם לולא כן הגיע בעבודתו במשרד עד לקצה גבול היכולת, ואולי גם תגיד לו משהו בנוגע לעתידו, ואמנם כעבור שבועות אחדים, אחרי שמאנפרד ואלינור כבר עזבו את הארץ, התקשר גולדמן עם אותה כירומנטיסטית וקבע פגישה, אלא שימים אחדים לפני כן התאבד והפגישה לא יצאה לפועל, אבל עכשיו למרות ספקותיו, התלהב מהאפשרות הזאת והוא הירצה עליה לישראל, שישב בנחת והקשיב לו ותוך כדי כך הסתכל בפניו וראה עד כמה נעשו פניו סחופות בזמן האחרון וחרושות קמטים, כאילו ניצרבו מבפנים, וכעבור שעה קם וניפרד מגולדמן וחזר לסטודיו ועטף את עצמו בשמיכת צמר ובאי-רצון התיישב על יד הפסנתר ובאצבעות קרות התחיל לנגן, וגולדמן השתרע על המיטה ושקע בהירהורים עד שאפלת החדר היתה שלמה כמעט," *"מכרון דברים"*, 1977, עמ' 269). מסגרת הקטע (מה שאפשר היה בתנאי טקסט רגילים לכנות "זמן סיפר") היא הדו-שיח שבין גולדמן לישראל.

בפתיחתו מתקיים מישלב ריגושי גבוה מאוד, שהרי התמונה שמגלה גולדמן - שבה מצולמים אחותו ומאהבה הגוי האנגלי הנשוי, שאביו קרע אותה - צריכה לחשוף את סוד מיתתה של אחותו. קריעת תמונת "החטא" של האחות מגלה את הצד האכזרי בדמות האב, שהתגלה גם בהריגת הכלב "נואי סומברה של הגב' קאמינסקאיא" (שם עמ' 17). כשהתמונה עצמה שייכת לנקודה אחרת בעבר, והעברתה מגולדמן לישראל לזמן הסיפר שבקטע; אך כל המישלב הרגשי הגבוה מונמך כאן, משמתברר שאין לישראל כל יחס ריגושי אל התמונה והמטען הדרמטי המוכל בתמונה מיטשטש מיד, וגולדמן עצמו אף מסייע לטישטוש הזה כשהוא עובר לספר על קפלר וההורוסקופ ועל כך שהוא מבקש ללכת לכירומנטיסטית. עם זאת, שני יסודות בדבריו של הדובר-המספר המכוונים אל העתיד הם שוב בעלי מטען ריגושי מועצם, משום שהם מעידים על חרדות העתיד שלו. הפגישות שהוא מתכנן לעתיד אינן מתקיימות; אבל קפיצתו במשפט מוסגר מן ההווה אל העבר שקדם אל העתיד, אל עזיבתם של מאנפרד ואלינור, שוב כמו מטשטשת את העניין הקשה, שהוא החמצת הפגישה משום ההתאבדות. מן ה"עתיד" חוזר המספר אל ההווה ואל תגובתו של ישראל למראה דיוקנו המנבא רעות של חברו. הקטע נסגר במעבר מהיר מאוד ממרחב חדרו של גולדמן למרחב חדרו של ישראל ובתיאור אנלוגי של תגובת השניים על שיחתם. סגירת הקטע בתיאור התגובה הריגושית השלילית של השניים יוצרת קישור ריגושי ביניהם ומפרשת, במידה מסוימת, את הסיפר ואת הסטיות של הסיפר במרחב, בזמן ובדמויות. דמויות המשנה והסטיות השונות גורמות לכאורה לניוולציה ולדפתיזציה, משום שהפערים שהן יוצרות גורמים דווקא להעצמת התגובה של הנמען. ההתאבדות, שהיא השיא הריגושי של הקטע, דווקא מובלטת כתבליט, על רקע הגורמים המשניים.

רמת הסגנון של שבתאי היא עניינית מאוד ואינה מרבה במלים ארכאיות, בניאולוגיזמים או במטאפוריזציות העשויות להגביה את המישלב.

אפשר להגדיר את סגנונו כסגנון של "העניינות החדשה (Die Neue, Sachlichkeit) כפי שכינו הגרמנים אסכולה מסוימת שלהם בשנות העשרים. לסגנון זה יש, כמובן, ריתמוס ל"מרחקים ארוכים" משלו והיסוד הפיוטי, המושך את תשומת הלב, מתגלה בעיקר בתחום התחבירי והטיפוגרפי. ברמה הסמנטית, הרטורית והפיגורטיבית, סגנונו של שבתאי הוא ענייני ומפנה את הנמען אל הנתונים שאליהם הוא רוצה להפנות את תשומת לבו. פסח הבחין יפה בתכונה סגנונית שהובלטה גם בטקסט שהובא כאן: "העדרותם או לפחות נדירותם של אמצעי-קטיעה בטקסט מחייבת מעברים מעניין לעניין באמצעות מילות קישור החוזרות ונשנות - אלא ש... אבל, אחר כך, בינתיים, אשר אך, אמנם ואילו - המעוררות רושם של פתרון פשטני מדי לבעית המעברים. אך למעשה זוהי מערכת מורכבת ומתוחכמת הכוללת, לדוגמה, מעברים אסוציאטיביים המגשרים בין הרהורים בנושאים שונים, מעברים בין המתרחש בתודעה אל אירוע חיצוני שבעלילה, ולהיפך - מעברים שאינם מתרחשים בתודעה כלל, אלא רק במסגרת העלילה החיצונית, ומגשרים בין התרחשויות בזמנים שונים."[32] בהדגשות הטיפוגרפיות שהובאו בקטע-המובאה הצבענו הן על הקישורים שאמצעות מיליות בין יחידות הטקסט והן (בפירוש) על צורות הקישורים ותפקידם הריגושי. הקישורים הבין-מרחביים, בין-דמותיים ובין-ריגושיים בטקסט הם כמעט בלתי מוגבלים וכל מה שאפשר לעשות הוא להצביע על מספר קטן ובולט שלהם ולהבין שאין הם סתמיים ואינם שרירותיים, אלא ממלאים בדרך כלל תפקיד תמטי או ריגושי כלשהו.[33]

אין ליצירה זאת נקודות ראות ממוקדות או סמכויות מתחלפות ובכל זאת עוקב המספר

אחרי התנהגויותיהן, דבריהן והרהוריהן של שלוש דמויות-מוקד, שמערכת היחסים שלהן מאפיינת גם חלק מן הדמויות האחרות, מדובר בשלושת החברים גולדמן, צזאר וישראל.

הסמכות הכל-יודעת של המספר משחזרת את עברן המשפחתי המורכב בטכניקות שונות של נסיגה, מתוך זיקה מתמדת אל זמן הסיפר. כל אחת משלוש הדמויות הממוקדות נוירוטית לפי דרכה. שתיים מהן רדופות על ידי אבותיהן: גולדמן הבן, בנו של גולדמן האב, שמת בפתח הרומן, שסורס על ידי אביו האידיאולוג הדוגמטי, נתון במבוי סתום של קונפליקט פנימי עמוק, שלא הגיע לידי הכרעה עם אביו גם לאחר פטירתו ומשום כך גם אינו מסוגל לקיים קשר סביר עם נשים ולא למצוא את מקומו המקצועי או האישי בחברה.[34]

צזאר חברו מנסה לחקות את האומניפוטנטיות של אביו שלו, שהיו לו שתי נשים ושהכסף תפס אצלו את מקום האידיאולוגיה. כאביו, הוא מתגרש ונושא אשה וחי עם כמה וכמה פילגשים. מחלת בנו מקרבת גם אותו למבוי סתום. המספר מנמק את דמותו של צזאר ואינו מסתיר מניע ממניעיו. החישוף הבוטה של מניעי הדמויות, מצד הסמכות הכל יודעת של ה"מספר", חוזר על עצמו לאורך כל הרומן.[35] כשם שצזאר נומק בחריפות רבה נחשפות גם המוטיבציות הנסתרות והגלויות של אחותו למחצה (אהובתו לשעבר), רוחמה.[36] הסמכות המספרת סותרת השערות אפשריות של הדמות או של הנמענים ביחס לדמויות וחושפת את ההנמקות האמיתיות של פעולותיהן. החבר השלישי, ישראל הפסנתרן, חי באין משפחה, ולקראת סוף הרומן מסתבר, שהוא אב לילד שנולד מחוץ לנישואים.

שלוש הדמויות עומדות בצל האבות בין שנפטרו בראשית הרומן (גולדמן או בהמשך, ארווין אביו של צזאר) ובין שאינם מופיעים כלל (אביו המשוער של ישראל).[37] "שלושתם מבוססים להם במי אפסיים ואינם מצליחים לעשות דבר - לא לאהוב, לא להקים משפחה, לא למצוא להם עיסוק משמעותי, לא לבחור בין אפשרויות: לגבי שלושתם נשארות כל האפשרויות פתוחות תמיד, כמי שלא החליטו 'מה יעשו כשיהיו גדולים.'"[38] החברות של השלושה עומדת מעל ומעבר לכל יחסיהם המשפחתיים המשובשים וקשריהם המסובכים עם המין השני. החברות דוחה כל קשר אחר בחייהם. במסיבת הנישואים של צזאר ותהילה נאמר על צזאר: "אבל משראה אותם התאושש ומיהר וקם לקראתם, שהרי רק להם ציפה כל הזמן" (עמ' 235).

רעות הלוחמים וידידות בין גברים בקבוצות נעורים שונות היא נושא חשוב בסיפורת של מלחמת השחרור. נושא זה הוא מרכזי בנובלות של גורי (*"הספר המשוגע"* (1971) ו*"החקירה, פרקי רעואל"* (1980) ותופס מקום חשוב במערכת היחסים שבין הדמויות ב*"ימי צקלג"* של ס. יזהר (1958). ב*"ימי צקלג"* זו רעות לוחמים בין דמויות שיש ביניהן דיפרנציאציה אינטלקטואלית מסוימת אך אין ביניהן הבדלי אופי משמעותיים. אבותיה של קבוצה זאת אינם מופיעים בסיפר וכמעט שאינם מופיעים בסיפור זכרונותיהם של הגיבורים. אוכלוסיית הדמויות ב*"ימי צקלג"* מוצגת מזווית הראייה של הבנים בלבד ואלה אינם מתבוננים אלא בבני גילם ושכבתם החברתית. ברומן של שבתאי הבנים חיים תמיד בצל אבותיהם ונתונים בעימות ומאבק גלוי או נסתר עמהם. גיבורי *"ימי צקלג"* אינם עוברים כל משבר אדיפלי, ואילו גיבורי *"זכרון דברים"* לא הצליחו להתגבר עליו ונשארו תקועים בשלב זה של חייהם.

נקודות המוקד מתחלפות בתדירות גבוהה והמחבר מפנה את מבטו (של הזיכרון) מדמות לדמות כשם שהוא עובר בתדירות גבוהה מזמן סיפר לזמן סיפור וממרחב למרחב. היחסים בין זמן סיפר (Sujet) וזמן סיפור (Fabula) ברומן זה מורכבים מאוד. מספר הנסיגות לאחור (Analepsis) והחזויות לעתיד (Prolepsis) הוא (כפי שראינו בהדגמה שהבאנו) כמעט אין סופי;

והדבר גורם לעירוב מתמיד של הווה, עבר ועתיד. תחנות עיקריות אחדות בזמן הסיפר (לא לפי סדר הופעתן) הן: מות אביו של גולדמן, השבעה, מחלתו של ארווין ומותו, מחלתו של שאול, בנו של צזאר, יחסי ישראל-אלה, הסתבכות יחסי צזאר ואליעזרה (אחרי גירושיה), מותו של בש, גולדמן במילואים, הארוחה במסעדה של ישראל וצזאר, לאחר שנתברר שבנו של צזאר לקה בלאוקמיה, החתונה של צליק, בנם של ירמיה ותמימה, לפני מות גולדמן, מותו של גולדמן. חלק מתחנות אלה הן משברי קיום המתממשים בטקסים דתיים וחילוניים: מותו והלווייתו של גולדמן האב (עמ' 1-11), השבעה למותו (36 ואילך), חתונתם של צזאר ותהילה (עמ' 234), ההלוויה של ארווין (עמ' 239), ההלוויה של הדוד לוזר (עמ' 251), נישואיו של צליק (עמ' 269-270) והלידה החד-הורית: ישראל ואלה (עמ' 282).

בדיקה מפורטת של הסיפר מלמדת שהעלילה העיקרית - "עלילת התבליט", מבליטה שיאי קיום עיקריים בחיי המשפחות כשהנסיגות לעבר (זמן הסיפור) כמו מסבירות כיצד הגיעו המשפחות לידי משבר.[39] הרומן מעצב את דו-משמעותה של המשפחה היהודית (שהיא כמעט "קוזה נוסטרה" בסגנון האיטלקי) כגורם מאחד ומחניק כאחד,[40] ובה בעת מציב את האלטרנטיבה למשפחה הזאת כאלטרנטיבה גרועה יותר לאחדות שנופצה. היטיב לתאר דילמה זאת נסים קלדרון: "זו המשפחה הסוככת, המפשרת, שבה האמונות והדעות חשובות הרבה פחות מתחושת השייכות. ומי כמו שבתאי נתן לנו תיאור אדיר של השייכות המשפחתית הישראלית, שבה אין לשום דבר מחיר. רק למוות, אולי, יש סיכוי להשאיר באנשים הרגשה של מחיר בערפל משפחתי הזה.

ואולי גם לכן מנהלים הגיבורים של שבתאי רומנים ארוכים עם מותם."[41] במשפחה המסורתית מתו, הזדקנו, התגרשו ובגדו, אבל המסגרת נשמרה והראיה היא, שאותו חלק של המשפחה שעמד במבחן (כגון ציפורה ויואל לוויטן ובני משפחותיהם) נשאר כמין קוטב חיובי, מעין מחסה ומפלט לכל הבנים והנכדים. לעומת זה, קשור דורם של גולדמן וצזאר עדיין למשפחת הוריו, אך אינו מסוגל ליצור לעצמו מסגרת חדשה משלו. לאחר חתונתו של צליק המתרחשת לקראת סיום הרומן, שבו חוגגת המשפחה הישנה ניצחון חדש, מופיע סיום שני ובו נחשפות הדמויות העיקריות של התבליט, כשהן עומדות בניגוד גמור לדמויות הרקע ואינן מסוגלות לממש חיי משפחה. גולדמן הגרוש מתאבד, צזאר, הנשוי בשניה לאשה שהוא שונא, סובל ממחלת הלאוקמיה של בנו מנישואיו הראשונים וישראל מבקר את חברתו שילדה את בנו מחוץ למסגרת הנישואים.

מתברר, שהתפוררות החברתית היא קודם כל התפוררות של המשפחה והשבט, שהיו הבריח העיקרי שהחזיק את החברה היהודית בגולה ואת גלגולה בארץ ישראל, ושדמויות התבליט מודעות לכך שהתערערותן מקורה בהתפוררות מעגל החסות המשפחתי; בחלקן הן אף נכספות לאותה חסות, כגון גולדמן, הנכסף בסתר לבו לאחדות המשפחה (עמ' 214). הנושא העיקרי ביצירה הוא המשפחה ומרבית האירועים והמאבקים מתרחשים בתוכה.[42]

גורלותיהן של הדמויות השונות מעידים על אופי החורבן המתרחש בחברה המתוארת. די למנות כאן את מספר המתגרשים והמתאבדים ברומן כדי להבין, שהברירות

של המחבר יצרו עולם מעורער ומפורר; מספר הגירושים בשני השבטים העיקריים המופיעים ברומן זה הוא גדול למדי:
ארוין, גולדמן הבן, גולדמן האב (חצי גרוש), רוחמה, רחל לזאר, צזאר, תרצה, אליעזרה, זהרה, תקווה; גם מספר המתאבדים איננו זעיר: שלווה, אריה (הבן של יפה), אחותן של זינה ויפה, גולדמן, נעמי (ספק התאבדה ספק מתה בתאונה). גורם נוסף של התפוררות הן הדמויות הנוטשות את המשפחה ואת ארץ ישראל כאחד ובורחות ("יורדות") לארצות אחרות: בנו של צלרמאיר, רוחמה שירדה וחזרה; הבנים של מאקס שפילמאן; שמואל וברכה (שני אלה חזרו); אברם בנו של אהרן; ינק אחיה של סטפנה ואלתר. בברירותיו מצביע המחבר על שבט מתפורר, שהנאמנות בין המינים במקרה של דמויות הרקע היא היוצא מן הכלל המעיד על הכלל. ההתערערות מובילה כמה וכמה מבני השבט למבוי סתום - לירידה מהארץ או להתאבדות. צזאר - שחי עם תהילה, היה נשוי לתרצה וקיים יחסים עם רוחמה, אליעזרה וויקי - מצהיר על מות המשפחה המונוגמית ודבריו הם מעין אנטיתזה לנוסטלגיה של גולדמן ביחס לאחדותה: "וממילא איננו מאמין ב'מוסד המשפחה', שלכל הדעות הוא מוסד מיושן, שריד של תקופה אחרת, שהסתאב לגמרי ופשט את הרגל והפונקציה היחידה שהוא ממלא עדיין בהצלחה זה לקטול את האהבה ולהפקיר את בני הזוג לניבזותם ההדדית ולאנוכיותם ולהפוך את חייהם לגיהנום, כמו, למשל, חייהם של פיליפ וזהרה או חיי הוריו או חיי הוריו של גולדמן או חייהם של רוחמה ואביגדור עד שנפרדו, ונוסף לכך, אמר, הגבר הוא פוליגאמי וישאר פוליגאמי ואין שום סיבה שינסה להתנכר לטבעו ויקשור את עצמו לאשה אחת אפילו היא בריז'יט בארדו." (עמ' 167).
נסיונותיהם המיניים של הדמויות השונות, אבות ובנים כאחד, לפרוץ את גבולות המשפחה ולגרום להריסתה הם אולי הנושא הדרמטי העיקרי של הספר.
המתח המתמיד הוא בין הנורמה המדומה של המשפחה והשבט לבין פריצת המגבלות, שאיבדו את תוקפן הנורמטיבי, בכך שרוב האבות אכלו בוסר, על ידי הבנים, בין שהדבר נעשה על ידי מאהבות רבות (צזאר), זונות והתאבדות (גולדמן) או בדידות עלובה (ישראל).[43]
הרומן מסתיים בשלושה סיומים בעלי משמעות רבה ביחס לדרך שבה מעריך המחבר את העולם המעוצב. הארוחה החגיגית של ישראל וצזאר, שבה מספר צזאר לחברו על מחלת בנו שלקה בלאוקמיה (עמ' 266) ושאחריה מגיע גולדמן לחתונתו של צליק ונפגש עם בני המשפחה (ציפורה, אברם, רחל ואברהם שכטר, אביעזר, יואל ורות, אסתר, שמואל וברכה, משה צלרמייאר, דויד קוסטומולסקי, יונה קוצ'ינסקי, אורי ואשתו, אילנה ובעלה וילדיהם). השהיה בביצה המשפחתית (ובייחוד עם אברם היורד שהגיע לביקור) אינה גורמת ליחס חיובי אל המשפחה. אחרי המסיבה המשפחתית נותר גולדמן לבדו והבידוד מביא להתאבדותו, תשעה חודשים אחרי מות אביו.
תיאור מות גולדמן עוצב בצורה סתמית, כאירוע הכרחי וחסר משמעות מיוחדת: "וגם לא התקשר עם איש, אפילו לא עם צזאר או ישראל, שביום רביעי לפנות-ערב בא לבקר ולראות מה קרה לו וגילה אותו שרוע מת על המיטה שבחדר אחרי שבלע כדורי שינה ושתה קוניאק, כפי שנקבע לאחר מכן" (עמ' 225). אחרי תיאור זה בא תיאור הלווייתו ובין מלוויו נמצאים שוב צזאר וישראל, שניסו בזמנו גם לבוא להלוויית אביו. מותו של גולדמן הבן מייצג את סופה וקצה של פרשת משפחתו.
אחותו מתה בתאונה לאחר פרשת אהבתה עם אנגלי, "שבה ראה אביו של גולדמן את סיבת מותה" (עמ' 268), במותו של הבן נסגר המעגל: המשפחה החלוצית סגרה את חשבונה עם ארץ חמדת אבות (האם, סטפנה, חזרה בהזיותיה להוויה של יהדות פולין המתבוללת). אמנם ברקע נרמז, שלא הכול הלכו בדרך הזאת, אך היוצאים מן הכלל הם העדות הטובה ביותר לגורלו של הכלל.
הסיום האחרון של הרומן מתרכז דווקא בדמות המשנית ביותר מבין שלושה החברים - ישראל. ישראל מבקר בבית החולים אצל אלה שזה עתה ילדה.
האם אינה מוכנה להכיר באבהותו של האב ומתעלמת גם מן התינוק: "אבל אלה התעלמה מהתינוק, שראשו היה מכוסה פלומת שיער שחור, ומהפצרותיה הרכות של האחות, שאחזה אותו בידיה אובדת-עצות (...) אבל אלה הוסיפה להתעלם ממנו כפי שהוסיפה להתעלם מישראל, אשר המשיך לעמוד על מקומו בעקשנות ולא גרע ממנה את עיניו וראה איך היא הולכת ונפרמת ומתערפלת ונספגת בכלי המיטה הלבנים" (עמ' 282).
המחלה הסופנית הפוקדת את בנה של דמות מוקד אחת; מיאוסה של דמות מוקד שניה בהתחדשות משפחתה (בנישואי צליק) והתאבדותה משום שאיבדה את המגע עם העולם; ומצבה של דמות מוקד שלישית, שאינה מוכרת בתור אב על ידי אם ילדו, מעידות על קצה של המשפחה. חבורת השלושה מתפרקת וכל אחד ניצב לבדו מול גורלו. אבותיהם של גולדמן וצזאר שבקו חיים לכל חי ושניהם נותרים בלא אחיזה משלהם בחיים (משפחה) ואילו ישראל, הגלמוד מלכתחילה, מחמיץ גם הוא כל אפשרות לבניית משפחה.
הקרקע המשפחתית, שהמחבר, כנראה, החשיב אותה מאוד, נשמטת מתחת לרגליהם. בסיום מתגבר העיקרון האנטי משפחתי של בדידות ומוות על העיקרון המשפחתי העומד במרכז הרומן, שבו מרבית החוליות האנושיות, להוציא שלוש דמויות המוקד, קשורות בכל זאת בקשר משפחתי כלשהו. סיום זה הופך את עקרון המשפחה לתשליל של עצמו.
כמו אצל יוצרים אחרים בני דורו, גם אצל שבתאי התמוטטות המשפחה היא סינקדוכה של החברה. כתופעה שהיא מרכזית ביצירתו של שבתאי והאופיינית גם ליהושע (*"המאהב"*, *"גירושים מאוחרים"* *"מר מאני"*), קניוק (*"פוסט מורטם"*) ,אפלפלד (*"תוך הפלאות"*) ועמוס עוז (*"מנוחה נכונה"*, *"קופסה שחורה"*), היא מקנה משמעות חברתית לרומן על המשפחה המתפוררת, אף על פי שבראיון אחרון עמו טוען שבתאי: "האמת היא, שאני לא כתבתי את הספר מנקודת מבט חברתית. האספקט החברתי או התקופתי (אני לא יודע איך לקרוא לזה) הוא בעצם מין פועל יוצא. הוא יותר תוצאה של חומרי המציאות שהזינו את הספר הזה...
היה רצון לספר את הסיפור של תל-אביב,
תל-אביב מסוימת, אבל באיזה שהוא תהליך שמבחינתי הוא תהליך מאוד קריטי, זה תהליך ההשתנות הנוראה של העיר. בשבילי - היא פשוט - במובן מסוים - נהרסה."[44]
המשפחות שביצירתו כוללות מגוון עשיר של דמויות, אבות תנועת הפועלים בצפון תל-אביב וילדיהם, ובכללותן הן סינקדוכות של החברה, שעמדו, לכאורה, גם במרכז יצירתם של אחדים מבני "דור בארץ", כגון שמיר, יזהר, ברטוב, ניצן, שחם, מגד ואחרים; אך התמונה הכללית שהן מעמידות אצל שבתאי חושפת פסיפס עשיר ורבגוני פי כמה. לא עוד דמויות שהן שונות לכאורה אך בעצם דומות זו לזו כגיבורי *"ימי צקלג"*, אלא דמויות שונות ומשונות וקשת אנושית רחבה מאוד בגווניה. *"זכרון דברים"* הוא מעין תשובה סופית להחמצה האנושית שהיתה אצל כמה מן הסופרים בני דור אחר, שלא תמיד הבחינו באוצר האנושי שהקיפם.
האמינות החברתית, המושגת ב*""זכרון דברים"* נובעת גם מתוך כך שהמחבר התייחס לאירועים היסטוריים ממשיים והציג דמויות בעלות זהות פוליטית, הידועה ממקורות חוץ ספרותיים: הוא התייחס לעליית הסבים לארץ ישראל, הזכיר את מלחמת העולם השניה, את מלחמת ספרד ואת מלחמת ששת הימים ואת ההתעשרות הקלה שאחריה. גם רצח ארלוזורוב עדיין קיים ברקע והדמויות מתחלקות גם על פי השתייכותן הפוליטית והמפלגתית: גולדמן האב הוא סוציאליסט דוגמטי, ארווין הוא קפיטלסט, חיים לייב וראובן הם רוויזיוניסטים וקרובים לאצ"ל, הדוד לזאר

הוא אנרכיסט ושפילמן קומוניסט.
הרקע החברתי קושר בין הסינקדוכה שיש לה חוקיות משלה לבין המציאות החברתית במודל המשוער החוץ ספרותי, כשהמודל המעוצב בבדיון מתייחס לזה המשוער ומתמודד עמו.
מכל המסומנים החוץ-ספרותיים או החומרים הובלטה בעיקר העיר תל-אביב. באותו ראיון שהוזכר, התוודה המחבר על יחסו לתל-אביב הקטנה ועל מה שחולל בו חורבנה וביצירתו שיקף זאת היטב.
בקטע הבא, למשל, שבו מתקשר הרצח הגרוטסקי של הכלב 'נואי סומברה' עם סיפור תל-אביב, נוצר מעין רקוויאם לתל-אביב הקטנה שהיתה ואיננה עוד: "ואחר כך הכניס את גווייתו של הכלב לתוך שק ונשא אותו והשליך אותו הרחק, באחד משדות-הבור הרחבים, שהיו מכוסים קוצים ודרדרים ועשבי-בר, ואשר השתרעו עד מעבר לפרדסים ומשוכות הצבר של הכפרים הערביים, שנעלמו כעבור כמה שנים ביחד עם שדות-הבור ושדות המזרע והמקשאות והכרמים ועם חורשות האקליפטוס הקטנות ועם התנים, שזללו את נבלתו של 'נואי סומברה' נעלמו מפני הבניינים החדשים והרחובות המטופחים שניבנו שם בקצב מסחרר ואשר באחד מהם עבר האוטובוס והתקרב אל התחנה הסופית, שצזאר וישראל ירדו בה והלכו עם עוד אנשים לבית-ההלוויות העירוני" *"זכרון דברים"*, 1977, 14-15).[45]
אך בקטע זה מתגלה גם היחס הפרדוקסלי והדו-משמעי הקיים בטקסט כולו ביחס לעבר. יחס זה משתמע, לא מתוך הסמנטיקה של המלים הבודדות, אלא מתוך הסתירות המוכלות ברצף המלא. מצד אחד מופיע בטקסט (כמה פיסקאות לפני המובאה) האב הדוגמטי, שריד העבר, שהריגת הכלב וקבורתו הן דוגמה לדוגמטיות הפאנאטית שלו ודמותו מעוררת התנגדות לעבר החברתי-ההיסטורי של ארץ ישראל; מצד שני מוזכר נופה הנעלם של תל-אביב הקטנה, שתל אביב הגדולה, האורבנית, תפסה את מקומה. כשם שהטקסט מגנה את האב, שריד העבר, הוא כולל כיסופים אל השרידים הנעלמים של המרחב.
יחסו הדו-משמעי של המחבר לארץ ישראל בהווה ובעבר מתגלה, אפוא, בבירור בקטע זה. דוגמה נוספת לעיצובו הדו-משמעי של העבר הוא הקטע הבא: "הבטיח לאברם שלמחרת יקח אותו לסיור ויחד יגשו לראות את המקומות הללו, אבל חוץ מבית-הטהרה שבבית הקברות המוסלמי ובית-הספר שבו למדו ו'מעונות עובדים' ועוד מקומות בודדים, שניראו עכשיו חסרי כל קסם, ואפילו עלובים, לא נשאר שום בית מהבתים שהזכיר אברם, שכן רובם נהרסו עם השנים ותחתם ניבנו בתים אחרים, וכזה היה גם גורלם של כמה מגרשים ושל כמה גנים וחורשות קטנות ושטחי-בור, שפעם לפני שנים לא רבות, בילו בהם במשחקים או ערכו אליהם טיולים ואשר נעלמו זה כבר והפכו לרחובות עם בנייני מגורים ומשרדים ולאיזורי מלאכה וחרושת," (*"זכרון דברים"*, 1977, עמ' 272). בקטע זה עומד גולדמן לסייר בתל-אביב החדשה עם בן דודו אברם, יורד שחזר לביקור מולדת. המחבר מציג, ספק מנקודת ראותו של גולדמן וספק מנקודת-ראות הסמכות הכל-יודעת, את דיוקנה של תל-אביב האורבנית החדשה לעומת תל-אביב הקטנה והיפה. העבר מועדף על ההווה, אך שלילת ההווה נעשית על רקע דמותו של היורד, שהדיוקן השלילי שלו הועלה קודם בנישואיו של צליק. לגבי אברם, השינוי שנתחולל הוא מעין גילוי של חוני המעגל. הוא שנטש את הארץ לאנחות והשינוי שנתחולל בה בעצם אינו צריך להטריד אותו. הצירוף הוא בין ירידה וכיסופים לארץ ישראל, אמנם לא זו של ההווה אבל ודאי זו של העבר.
מה שמסתבר הוא, שלעתים קרובות משתמעת מ*"זכרון דברים"* אלגיה על הזמן שעבר. למרות שחלק מדמויות העבר, כאלה שעמוס עוז מכנה "מפלצות הגאולה", מוארות באור שלילי מאוד, הרי השינוי ה"ציוויליזציוני" שהתחולל במרחב מעורר במחבר (במחבר יותר מאשר בגיבוריו) התנגדות עזה. בנושא הקינה על ארץ ישראל היפה, ארץ הבוסתנים שקדמו לפרדסים, קרוב שבתאי ליזהר הרבה יותר מלסופרים בני דורו.[46]
החוויה הברנרית של כאב הקיום וקשיי הקיום בארץ ישראל וההרגשה שחלק גדול מיושבי הארץ מושחתים והורסים את המקום הם נושאים חוזרים ברומן.
מן הטקסט משתמעת הבחנה נורמטיבית בין ערכיו של החלוץ האמיתי, המיישב את האדמה, לבין מי שבוגד בייעוד. כשיורד אלתר הצעיר מן הארץ (עמ' 228-229) הוא נשפט כמי שבגד בייעוד. במקומות אחרים ברומן משתמע במודגש שעלילת-העל הציונית נכשלה, משום שיוצריה היו דוגמטיים (גולדמן) או בגדו ביעדיהם, כשהעדיפו את הכסף על הייעוד (ארווין). מרבית האבות זנחו את האידיאולגיה של תנועת העבודה ובכך הקלו על הבנים את מעשה הבגידה. הבנים הם "אובדי עצות" או דיאספורינים (יורדים), משום שהאבות זנחו או העכירו את עלילת-העל הציונית. שיניהם קהות עד שאין הם מסוגלים לבנות לעצמם עולם (משפחה) משלהם ולא נשאר להם תחום שיוכלו להתגדר בו, משום שאבותיהם אכלו בוסר.
ברקע קיימות כאן גם "מושבות פועלים אידיאולוגיות" המצדיקות את עלילת העל הציונית.
דמות "אידיאל" מעין זאת היא, למשל, ציפורה, שמה שנאמר עליה קרוב מאוד לעולם הרעיונות והחוויות של ברנר ושל תנועת העבודה במיטבה: "צפורה, שלא יכלה לשאת עצלות ופינוק ונירגנות כשם שלא יכלה לשאת שידברו בנוכחותה סרה בארץ-ישראל או שיטרידו אותה בדיבורים אין-סופיים על דיכדוכים ומחלות ומוות, השתדלה לעזור לה בכל יכולה, לפעמים ניחמה אותה ולפעמים הכחישה את דבריה ולפעמים גערה בה בתקיפות, ואפילו בגסות, ותמיד חזרה וניסתה לדרבן אותה שתמצא לעצמה איזושהי עבודה שתמלא את יומה ותפקיע אותה מהחטטנות והטרוניות והדיכדוך, ואף ניסתה תוך כדי כך לשכנע אותה שאדם שחי בארץ-ישראל חייב לאמץ לעצמו השקפת-חיים כדי לחיות בה ובעזרתה, אלא שצפורה לא פירשה מעולם מהי השקפת החיים הזאת, אשר לאמיתו של דבר לא היתה מחוורת גם לה עצמה, וכולה התגלמה בהשקפה, שהתגבשה בה לאט לאט מתוך פירטי חינוכה ונסיונות חייה, שהחיים תובעים מאמץ מתמיד, לפי שהסבך והקושי אינם תקלות אלא הם עצם בשרם של החיים, ויש לחיות אתם מתוך אחריות וקבלת עול חובות וערכים, כגון יושר, חריצות, נאמנות, צניעות, פשטות הליכות, וערכים

נוספים שמעולם לא פיקפקה בנכונותם ובתוקפם ומעולם לא נזקקו להוכחה משום שהיו חלק מתחושתה ותאמו את השכל הישר, שבו האמינה ואשר תוך שימוש בו, לפעמים שימוש זהיר ולפעמים אפילו ערמומי אם כי לרוב ישר ותקיף, הצליחה לנווט באומץ את חייה ואת חיי משפחתה בין המכשולים והפערים והסתירות וכו' " (שם, עמ' 218). דמות נוספת הנאמנה לערכים הסוציאליסטיים של תנועת העבודה הוא הדור לזאר (עמ' 141-145); הוא יצא להילחם בבריגדה הבינלאומית בספרד והוגלה על ידי עמיתיו הקומוניסטים ליאקוטיה, חזר ארצה אחרי שמונה עשרה שנה ומצא שאשתו נישאה לאחר וילדיו מתעלמים ממנו. לבסוף מתים הוא וחברתו לחיים, יהודית טנפאוס, מהרעלת גז, שחדר אליהם דרך סדקי הקירות בעקבות חיטוי שעשו השכנים (עמ' 251). איפיונו כמי "שלמד למעט בדיבור, להתייחס באדישות

גמורה אל הזמן, לשאת את השרירות ואת הספקות ואף להתחיות אתם, לחיות ללא ציפיות וכמעט ללא תוחלת, חיים מיום ליום, וכן להתנכר לגעגועיו אל משפחתו, . . . " (עמ' 140) - מקרב אותו אל האקזיסטנציאליזם החיובי של ברנר.

הניגוד בין האבות והבנים שבחזית (משפחות גולדמן וארווין וישראל) לבין הדמויות שברקע (צפורה והדוד לזאר) הוא הניגוד שבין ארץ ישראל הישנה לבין זו החדשה, בין ערכי תנועת העבודה המקורית לבין זו המידרדרת ושוקעת, בין ארץ ישראל המתעוררת לבין זו המצויה בתקופת הדגנרציה שלה. אם רומן זה הוא גם רומן על ירידתה ונפילתה של תנועת העבודה, הרי זה בעיקר בגלל הניגוד הקיצוני שבין דמויות המוקד (שלושה החברים ואבותיהם) לבין דמויות הרקע (דמויות כצפורה והדוד לזאר).

אך קיימת ברומן שכבת משמעות עמוקה יותר הקשורה אף היא לחומרים החברתיים. הרומן כולו עומד בסימן המוות: הוא מתחיל במוות ומסתיים במוות ובין שתי המיתות מתבלטת תשוקת המוות של הגיבורים ותשוקת החיים המשובשת והמעוותת המובילה אף היא לתשוקת מוות. תשוקת החיים של הדמויות מודרכת על פי הכלל "אכול, שתה וזיין, כי מחר תמות".

אהבהביו של צזאר, יחסיו המשובשים של גולדמן עם נשים ויחסי ישראל ואלה, כל אלה אינם ביטויים חיוביים של ליבידו אנושי. גם בכך דומים הבנים במידה רבה לאבותיהם, שגם יחסי האישות שלהם משובשים ומעוותים והם דועכים והולכים מבחינה אישית ורעיונית ושובקים חיים לכל חי; אלא שאצלם ההתבלות הולכת ומתעצמת והיא מובילה לקראת מותם: "וגולדמן, שהמשיך להחזיק בידו את כוס התה שהתרוקנה, הרגיש מתוך עצבות ואזלת-יד איך הכל מתבלה וכלה - הגוף והאנשים וקשרי האנשים, והוא עצמו חלק מתהליך הבליה הזה" (*זכרון דברים*", עמ' 214). תחושת ההתבלות איננה של גולדמן בלבד, המתכונן לללכת בעקבות אביו, משום שאינו מסוגל לשלוט בעצמו, בחייו ובעולמו. תנאטוס שולט בחייהם של מרבית בני דורו של גולדמן, ואם שלושה החברים הם סינקדוכה של הקבוצה החברתית - בני דור המדינה, הרי מעלה צזאר בפני ישראל את תורתו של גולדמן על המוות כמהות החיים. זו שיחה בשלושה, שרק שניים משתתפים בה בפועל, אך השלישי נוכח בה לא פחות משני חבריו: "בקושי היה נכון להקשיב ולהסתכל באותו מבט קפוא בצזאר, אשר קם והתהלך בחדר והתחיל לדבר בזעף על גולדמן, שיומיים לפני כן, בעת שרמז על מצב בנו, ביקש לעודד אותו ואמר לו שלא כדאי להיתפש לבהלה ושגם טובי הרופאים טועים ושהוא בטוח כי בסופו של דבר הכל יסתיים בטוב, ותוך כדי דבריו שינה מעט מנימת דיבורו והמשיך ואמר שהחיים אינם אלא מסע לקראת המוות, זאת ידעו כבר הקדמונים, והוא הוודאות היחידה הקיימת בהם, **ואף יותר מזה - המוות הוא תמצית מהותם של החיים והוא הולך ומתגלם בהם שעה שעה עד להתגלמותו הסופית בדומה לתולעת המתגלמת באופן בלתי נמנע והופכת לגולם שממנו יצא הפרפר, ומכיוון שכך על האדם לתרגל את עצמו לקבל את המוות שאף פעם אינו מקדים לבוא, וגם אם נידמה שהקדים אין טעם להתקומם עליו,**" (*זכרון דברים*", 1977, 255). "תורה" זאת של גולדמן בפי צזאר, המושמעת בפני ישראל, היא תיאור ביולוגי של התורה הדיאלקטית, המניחה שהתערערותן של אידיאולוגיות ושקיעתם של חברות ועמים כבר טמונות בעצם יצירתם וצמיחתם. המשמעות העיקרית של רומן זה היא בהשתבשות רצון החיים מעיקרו, כפי שהיא מתחוללת בנפשם של שלושה צעירים, שאבותיהם אכלו בוסר.

המשמעות החברתית היא הרחבה של מצע פסיכולוגי-אינדיבידואלי זה לחברת המוצא שלהם (תל-אביב, תנועת העבודה, ארץ ישראל). המחבר מבכה את מותם של אלה שאינם מסוגלים ואינם רוצים לחיות ומרמז שרצון החיים העודף (בעולמו של הפרט ובעולמה של ציוויליזציה המנסה להתפשט מעבר לגבולות סבירים) טומן בחובו את המוות. המוות הוא תמצית מהותם של החיים.

סוף דבר את האלוהים ירא

ספרו האחרון של יעקב שבתאי "*סוף דבר*" יצא בעריכתם של עדנה שבתאי ודן מירון, כשלוש שנים אחרי מותו, ב-4.7.1984 במבט ראשון נראה שהוא ממשיך, כביכול, בתמטיקה את "*זכרון דברים*", אך עיון מדוקדק מגלה שהוא שונה מן הרומן הקודם הן בעיצוב הספרותי והן במגמות התמטיות.

דמותו של הפרוטגוניסט של "*סוף דבר*", מאיר, מכילה כמה מתכונותיהן של שלוש הדמויות מן הרומן הקודם: שלטת בו תשוקת המוות של גולדמן, המיניות העזה של צזאר והבידוד האופייני לישראל. עלילתן של הדמויות ב"*זכרון דברים*" ארוגה בעלילתו של השבט החברתי וגורלן קרוב לגורלו, בנובלה האחרונה עוצב גורלו של יחיד המתייצב לעימות עם הוריו, אשתו, חבריו, המין, המחלה, המוות והאלוהים. יותר מש"*סוף דבר*" מתאר את מצבה של תנועת העבודה או של מדינת ישראל, הוא מעין מיתוס על מסעו של בן מלך סאקיאס, גאוטמה, שנתקל ביציאתו לדרך בזקן, בחולה ובגופת מת, ובסופו של דבר הוא מחליט לוותר על הבלי העולם הזה, זוכה להארה של נירוונה והופך לבודהה.[48] כך שניתן לראות ב"*סוף דבר*" סוג של ראייה מיתית, ולא רק זו שבמיתוס בודהה, הן דרך הייסורים, הלידה המחודשת וההארה המטאפיסית; אלא שאין הוא מיתוס בלבד אלא ישות ספרותית העומדת בפני עצמה (Sui generis) בתיאור בדידותו המוחלטת של האדם העומד לגורלו וניצב גלמוד מול תודעת המוות.

תחילתו של הרומן "*סוף דבר*" כנובלה נטורליסטית מפורטת ומדויקת וסיומו בחזון פנטסטי, שראשיתו בגיהנום או במצרף הקיומי של התולה הנידון למוות וסופו בחזון גן העדן, כשהמוות נתפס כגאולה מטלטולי הגיהנום הקיומי.

המחבר מוותר כאן על ההפרדה המוחלטת שעשה בשתי היצירות הקודמות בין סופר ומחבר. הוא מאותת לנו בגוף הטקסט שמי שכתב את "*סוף דבר*" קרוב למחבר שכתב את "*זכרון דברים*" וש"*סוף דבר*" הוא מעין רקוויאם למחבר זה: "ואחר כך בעוד היא (האם, ג.ש.) מחפשת במעמקי התיק, הוציאה מתוכו את '*זכרון דברים*' והניחה אותו על השולחן ואמרה 'אני לוקחת אותו איתי לגיבראלטר, שיהיה לי מה לקרוא'" (יעקב שבתאי, "*סוף דבר*", 1984, עמ' 227).

הדברים אינם בדיחה פרטית שבין המחבר לנמעניו אלא רמז לקשר שבין שני הטקסטים ואיתות לאפשרות שהאם המובלת לגיבראלטר של מעלה לוקחת עמה את ספרו של הבן (בלא שהיא משייכת את הספר למאיר) שתתראה אתו בקרוב בעולם שכולו טוב. בניגוד לרב-מיקודיות של הרומן "*זכרון דברים*", ממוקדת נובלה זאת לכל אורכה בדמותו של מאיר. התיאורים הם של תודעתו ופעולותיו של הגיבור ונמסרים בגוף שלישי; הם נעים בין נקודת ראות חיצונית ופנימית: "ואחר כך **הסתובב והתחיל לצעוד בחזרה**. כובד גוף וכאבי העייפות המוצצים ממש הכריעו אותו, השעה היתה מוקדמת עדיין עד יאוש, אף כי פה **ושם דימה להבחין בקורים הראשונים הערטילאיים ממש של הערב, אבל מיד** נוכח לאכזבתו שלא היה זה אלא מזג אוויר סגרירי," (עמ' 174). הדובר עובר מתיאורים חיצוניים לחלוטין של הגיבור המשויכים למתבונן חיצוני אל תיאורים חיצוניים ופנימיים המשויכים לנקודת הראות של הגיבור. שני המבטים מוסבים על הדמות האחת של הגיבור ומוגשים בדיבור בגוף שלישי ("דימה להבחין", "מיד נוכח"). האיפיון הזה - שלאורך כל הנובלה הוא מוסב על סובייקט תוך שמירה על הרחקה "אובייקטיבית" ממנו - יוצר את המיקוד החד-דמותי השליט בה.

הנובלה "*סוף דבר*" פותחת בעיצוב בלתי אמצעי ריאליסטי וכמעט נטורליסטי של מקום וזמן ממשיים; בהמשך, מעוצב המרחב כ"מיכל" של מטענים מאיימים והסיום הוא בפרק של התגלות חזיונית-פנטסטית, שבה הופכים המראות הריאליים לחזיונות

מטאפיסיים. התפתחות זאת, שיש לה גם ביטויים סגנונים, איננה מונעת מן המחבר מלמקם את הדמות ואת דמויות-הלוואי השונות בזמן מסוים ובמרחבים ממומשים ומפורטים לאורך כל הרצף. זמן העלילה של הנובלה הוא מעט לאחר עליית בגין לשלטון, הזמן שמכונה בעגה הפוליטית "המהפך". קביעת הזמן הזה נובעת מתוך הפניות המופיעות בטקסט, כגון מתוך דברי האם: "מי תיאר לעצמו שבגין זה ישלוט פה. אם ברל ובן גוריון היו קמים ורואים." (עמ' 51), ומתוך ציון העובדה שלאחר מותה מצפים לשיבתו של נכדה, בנו של מאיר, מתרגיל בסיני (עמ' 108). וליתר דיוק: זמן ההתרחשות הוא בין המהפך לבין ראשיתו של תהליך השלום עם מצרים.[49] אם יש לתשוקת המוות המשתמעת מדברי האם, האב והבן גם משמעות חברתית, הרי היא בכך שהם שייכים לקבוצה חברתית מידרדרת, לתנועת הפועלים המזדקנת, שהידרדרותה והמהפך הפוליטי תרמו לא מעט לתחושת היתמות והניכור שלהם. הפתיחה של הנובלה שבה מופיעה הצהרה מפורשת של הגיבור שחייו במדרון ומתקרבים לקצם ("בגיל ארבעים ושתיים, קצת אחרי סוכות, תקף את מאיר פחד-המוות, וזאת אחרי שהכיר בכך שהמוות הוא חלק ממשי מחייו, שכבר עברו את שיאם והם מתנהלים עכשיו במידרון, ושהוא מתקרב אליו במהירות ובנתיב ישר אשר מן הנמנע לסטות ממנו," (עמ' 9) מורה על הכיוון שאליו מובילה העלילה. לכאורה, ההצהרה היא פרטית מאוד, של דמות חד-פעמית. למעשה - היא מתארת "דרך כל בשר", גורלו של כל אדם, המוביל מחרדת המוות למימושה של החרדה. העלילה של נובלה זאת פורשת לפנינו את הרהורי הגיבור על חוף ימה של תל-אביב, את נדודיו על פני תל-אביב, את חיזוריו שבדמיון אחרי נשים, את ביקוריו בבית האם, את ביקוריו אצל הרופאים (הדר' ריינר והרופא הטבעוני), את מות האם ובדידות האב, את הנסיעה לאמסטרדם וללונדון וההתעלפות שם; את הביקור האחרון אצל הדר' ריינר, ולבסוף את המישגל שהוא מעין שיבה לחיק האם הכרוכה בחיזיון של מוות ותחיה חדשה. המסע לאורך תחנות גיאוגרפיות משתנות (תל-אביב, אמסטרדם, לונדון, תל-אביב, העולם הבא) משמש נקודת אחיזה לכמה וכמה תחנות קיומיות: מחלה וחרדת המוות, מות האם והתערערות האב. הדמות מלווה כמה וכמה דמויות המעצבות את קיומה ושיחסה אליהן מאפיין את חייה: בראש וראשונה, אלה הן דמויות הסבתא, האם והאב ואחר-כך, האשה, אביבה, ונשים אחרות (כגון רעיה, דרורה ועליזה), הדר' ריינר, שתמלא את תפקיד האם והאשה בפרק האחרון, חבר המשמש פרשן של דרך הייסורים (פוזנר) וחבר אחר (גברוש, שנפטר לפני מותו של הגיבור), המשמש קשר חיובי בינו לבין הארץ (האדמה), ודמויות משנה רבות הממלאות תפקידים שונים בדרכו של מאיר למותו. הסיפר של נובלה זאת מתאר את העלילה הטרגית של "כל אדם" - את סופיותו, אך העיצוב מתרחק מפתוס גס ומוגזם מאחר שהוא מאופק, ממותן ומפורט ונע תמיד בין המישלבים - הפתטי, הקומי, הטריוויאלי והנשגב. הגלישה אל הליקוי הפתטי נמנעת בעיקר על ידי הפירוט של המצבים והנוהגים, שהוא לעתים קרובות קומי. פירוט זה גם מעניק גם לחוויותיו של הגיבור אמינות רבה. כך, למשל, כשהמספר מדייק בפרטי סעודותיו ומשקאותיו של

הגיבור, המזמין קפוצ'ינו ועוגת שוקולד (עמ' 40), או שהוא מזכה כל פרט טריוואלי בנדודיו על פני רחובות תל-אביב ובמקומות אחרים בתיאור מפורט.[50] (למשל, בנדודיו על פני העיר, נכנס הגיבור לחנות ספרים ברחוב בן יהודה, כדי לקנות ספר מקצועי חדש, נתקל דווקא בספר *"חדוות המין"* ולמד ממנו על תנוחות התעלסות והזדווגות (עמ' 45). מאוחר יותר, הוא חוזר אל העניין הזה לפרטיו כשהוא "בולע" במבטו פקידת בנק צעירה (עמ' 56). הפרטים הנטורליסטיים המדויקים והמקוטלגים יוצרים לא רק רושם קומי אלא גם מעניקים למצבים ולדמויות אמינות רבה. אחד הקטעים המפורטים, הקומיים והאמינים ביותר הוא הקטע המתאר את המלחמה הפנימית של מאיר, שהחליט במצוות רופא טבעוני לקיים מצוות דיאטה טבעונית: "בעודו ממשיך לצעוד, עלה בדעתו לקנות לעצמו לחמניית פרג טריה, אפויה היטב, עם קרום שחום, מתבקע, ולקנח בה את פרשת חייו שעד כה ולדחות את הטבעונות ליום ראשון, ועד אז לגמור אותם התבשילים האסורים, שאביבה בישלה כבר והם עומדים במקרר, חבל להשליך אותם ובעיקר רצה ליהנות עוד פעם אחת אחרונה בחייו, ביום שישי ושבת, מהדגים הממולאים עם החלה הטריה ומהקלופס והבשר המטוגן של אמו, שלא לדבר על עוגות החמאה הנפלאות, וייתכן כי לשבת הזאת יבקש ממנה להכין גם חמין ומעיים ממולאים, זה נשמע הגיוני ולא פוגם בשום דבר, והוא אמר לעצמו, בלב מסוכסך ונמס ששום אסון לא יקרה אם הטיבעונות תידחה לשלושה ארבעה ימים ואם גופו המזוהם יזדהם עוד קצת, שהרי ככלות הכל מה משקלם של שלושה או ארבעה ימי זוהמה לעומת למעלה מארבעים שנה" (עמ' 72).

המספר מתאר כאן בפירוט רב את דרכי החשיבה של מי שנדון לדיאטה ודוחה את רוע הגזרה. הוא מפרט בציון המאכלים ואינו מסתפק בשמותיהם ובמניינם בלבד אלא מדייק, למשל, ככל האפשר, בתיאור לתמניית הפרג. כל התיאור, הנסוב על אדם רדוף-חרדת-מוות, מדגיש את הניגוד שבין האסקטיות הנדרשת מן החולה לבין תשוקת החיים ה"רבלאית" שלו. על רקע של חרדת המוות שלו, שבעטיה הוא נתבע לאסקזה, נראית תשוקתו האוראלית טרגיקומית. תשוקת החיים הקולינרית המפורטת, המתחברת כאן לחרדת המוות, יוצרת את הגרוטסקה במובן המעמיק ביותר של מונח זה; את זימון המחריד והמגוחך, החיים והמוות למחיצה אחת.

כפי שכבר נאמר, מדייק שבתאי במיוחד בתיאורה של תל-אביב. עירו ואשתו אביבה הן נמלי האם שמהם הוא יוצא אל מסעותיו למרחבים חיצוניים ופנימיים.

המסע שלו על פני מרחביה של תל-אביב הוא מדויק מאוד ומציין שמות של רחובות, בתי קולנוע, מסעדות ופינות רחוב. המיקום במרחב חשוב הרבה יותר מן המציאות ההיסטורית.

הוא מזכיר, למשל, את הרחובות פרישמן, סירקין, בוגרשוב, שדרות בן-ציון, קינג ג'ורג', בן-יהודה, דיזנגוף, גורדון, שדרות בן-גוריון ורחובות אחרים במרכזה וצפונה של תל-אביב; לעומת זה, אין מוזכרות יפו או דרום תל-אביב או שכונות כיד אליהו או התקווה. המרחב מגדיר את השכבה החברתית שבתוכה האירועים מתרחשים. זוהי נובלה תל-אביבית גם בתיאורי העיר וגם בתיאורי הגעגועים אליה המתעוררים בגיבור, למשל, בהיותו באמסטרדם: "ובתוך תקפה אותו הרגשה כי תל-אביב זאת עם הקיץ הזה אינם אלא זיכרון של משהו שנעלם ונמוג, והוא עצמו אינו אלא גולה-עולם ובהלה רבה עם געגועים מרים, שוברי לב הציפו אותו" (עמ' 175).

ב*"זכרון דברים"*, העיר שהפכה מטרופולין דוחה את הגיבור והוא נכסף לתל-אביב הקטנה שהיתה ואיננה עוד; ב*"סוף דבר"* הוא משלים עם העיר כמות שהיא ואוהב אותה, כשם שהוא מעדיף בסופו של דבר את אשתו על כל הנשים שהוא מבקש להתפתות להן. תל-אביב היא הבסיס הריאלי של קיומו וכל עוד שאינו מגיע לעולם שכולו טוב - ממנה הוא יצא ואליה הוא חוזר.[51]

היא ממשות ריאלית מפורטת ומדויקת וכל

המטענים הרגשיים קשורים בה. היא האם הגדולה הגוברת על המרחבים האחרים כשם שה"אמהות" האנושיות, הסבתא, האם, אביבה והדר' ריינר, המייצגות לא רק את עצמן אלא גם אותה, גוברות בתודעת הגיבור על התפתותו לדמויות אחרות.

ולעומת תל-אביב, המרחבים האחרים: מאיר נמלט לאמסטרדם כדי להינפש ממות אמו ולהימלט מחרדת המוות שלו. אמסטרדם צריכה היתה להיות עיר מפלט ומקלט מן המוות, אך הבידוד במטרופולין הזר מקרב אותו אל המוות. הנדודים חסרי התכלה ברחובות, הדאגה לחדר פנוי ותחלופת החדרים התדירה במלון, יוצרים בגיבור תחושה של דיסאוריינטציה ובידוד, הנוטלים ממנו אחיזה בעולם. התחושה הזאת מתעצמת על ידי תדירות הופעתם המוטיבית של דמויות ועצמים אשר מקנה להם ממד מאיים, הדוחק את הדמות למבוי סתום.

תיאור הקשור בתיק הירוק המכביד על הגיבור ("נשען בלי נוע אל הבית, עם התיק הירוק המעיק על כתפו, ימשיך ויעמוד ולוא גם אלף שנים עד שהאור הזה ידעך וייבלע כליל בלי להותיר אחריו רמז בחושך." (עמ' 180) מעצים את התחושה שתוארה כבר קודם (עמ' 141, 167), או התיאור: "הגבר המר בחליפה האלגנטית" (עמ' 154), המייצג את העולם הזר שמאיר נקלע לתוכו ונרדף על ידו, או עניין הבחורה האמריקאית השמנה, שאבותיה הגיעו לפני 150 שנה מהולנד לארה"ב, המזדמנת בדרכו של מאיר כשהוא מצפה לשווא שהיא תבוא להתעלס עמו (עמ' 147, 160, 181) - כל אלה ממחישים כסמלים את תחושות הגיבור, המועקה שהביא עמו מן הבית (התיק), החרדה בפני העולם הזר ובפני צל המוות (הגבר המר) והפיתוי המדומה של נשים מזדמנות, המבליטים יותר ויותר את בידודו במטרופולין הזר. אמסטרדם הופכת לאתר המסמל את מצבו של האדם, שהקרקע נשמטת מתחת לרגליו: "כל הזרות שבעולם היתה במגע הזה, ובזרותו המהדהדת של החדר הקטן, המלא דומיה מתישה. (עמ' 32). המסקנה של מאיר במישור הריאלי ביחס לאמסטרדם היא "שכל הנסיעה לאמסטרדם היתה טעות מיותרת, אבל הוא מיד התקומם נגדה וביטל אותה" (עמ' 136), אבל ברובד עמוק יותר, כבר המסע לאמסטרדם מקרב אותו אל החלל שמות האם יצר בחייו, אל מותו. אותות מובהקים לקו הקץ מתגלים דווקא בלונדון. גם בעיצובה של עיר זאת נזקק המחבר לפרטים מרחביים מפורטים ומדויקים: טוטנהם רואד ואוקספורד סטריט, הנשיונאל תיאטר שליד גשר ווטרלו (עמ' 185), חנות הספרים "פויל'ס" (עמ' 187) - כולם מסומנים בדיוק רב. גם בלונדון נעשה מאיר קרבן לכשלונות קטנים, המצטברים למעין כשלים של פסיכופתולוגיה בחיי היומיום: הוא שוכח את כספו בבית מארחיו ואינו יכול לקנות כרטיסים לתיאטרון למרות שהגיע לשם למטרה זאת, וכשהוא מבקש להחליף המחאות תיירים בכסף, מסתבר לו, שהשעה מוקדמת מדי, והבנקים נפתחים רק ב-10. המכשלות הקטנות הללו מסתיימות בסופו של דבר בהתמוטטותו בחנות הספרים ובזעקת השבר שלו שם, שהוא הולך למות. מעתה ואילך הוא מתקשה לשלוט בפעולותיו הבסיסיות (עמ' 192-193).

המסע מתל-אביב של מטה לאמסטרדם, שהיא ספק ממשית וספק סמלית, מסתיים בהתמוטטות ממשית, בלונדון הריאלית, שגם לה הקדים המחבר שרשרת אירועים פסיכופתולוגיים בחיי היומיום, המרמזים שהמסע הוא פנימי לא פחות מחיצוני; הוא הופך למסע של מחלה המובילה אל המוות (Sickness unto Death). סיומו של המסע מתרחש בתל-אביב, בביתה ובחיקה של הדר' ריינר. הגיבור מובל מחיקה של הדר' ריינר לגן עדן של מעלה, שבו הוא חוזר ופוגש את אהוביו ומגלה בחזון שהמוות הוא שיבה אל החיק ולידה חדשה.

כל הדמויות שחייו של מאיר ליפשיץ נסובים סביבן - סבתו ואמו הנערצות, אביו המבוזה, אשתו, חבריו ואף הנשים המזדמנות, המושא להזיותיו המיניות - בין שהן מופיעות ביחסים הממשיים שהוא מנהל לאורך העלילה ובין שהן דמויות מופנמות שיש לו שיג ושיח פנימי בלבד עמהן - הן מוטיבים המעידים על חיי הגיבור. דמות הסבתא, למשל, היא ביטוי מובהק לקשר העמוק של הגיבור לעולם ה"אימהות", והיא מעידה כאחד על תשוקת החיים ותשוקת המוות, המשמשות בתוכו בערבוביה, ועל חדירתו למשמעות המוות והאובדן (עמ' 83). ומשום כך אין זה מפליא שגם האם החולה, הנוטה למות, נראית כסבתו, שהוא חוזר ורואה אותה שוב רק בחזיון העולם הבא, לקראת סוף הנובלה: "הוא עשה ככל יכולתו ביידיש העילגת שלו כדי לשמח אותה, ואף הניח את כף ידו על ידה כדי שתרגיש את שפע האהבה הממלא אותו, ואגב כך סיפר לה על פרשת בן המשפחה מלוס אנג'לס וחקירת שושלת היוחסין המשפחתית," (עמ' 227); אך הדמות המשמעותית ביותר בחייו של מאיר היא אמו עייפת-החיים: "נמאס לה מעבודות הבית ומהאורחים ומכל החובות וההתחייבויות שאין להן קץ ושהיתה רוצה להשאיר את הכל ולברוח לקצה העולם לחיות שם לבדה, חופשית מהכל" (עמ' 18),[52] וש"יחסה למשפחה נעשה מסויג ומלא ניגודים ויחסה לארץ מלא טינה ואכזבה עד כי אילו יכלה היתה היא עצמה בורחת ממנה לקצות העולם," (עמ' 51). בתיאור השתוקקותה לעולם שכולו טוב, שבעיניה הוא גיבראלטר, שבה בילתה בשנים עברו וראתה אושר, משום שהיה שונה כל כך מארץ-ישראל של שנות השבעים, ושאליה הגיעה כנערה רומנטית ולבסוף נתאכזבה ממנה, ובתיאור יחסה אל ביל, שהוא דמות המשוחררת מן האידיאולוגיה הציונית ומן המועקה של הפרובינציה המחניקה והגורסת ש"יותר טוב להיות בודד כמו נמלה באמריקה, מאשר להיות לא-בודד פה בישראל, בין כל היהודים האלה," (עמ' 54) - מרמז המספר על ניצוץ אחרון של ליבידו ותשוקת חיים שנותרו בנשמת האם, אך במקביל הוא מבליט שיש לה "צורך ממאיר" (עמ' 51) להישאר בארץ ולא לחיות. שיבתו של ביל לאמריקה משמשת למספר מעין רמז למותה המתקרב והולך: "והתנשק עם אביו של מאיר ועם אמו, שאחרי שכולם הלכו רחצה את הכלים והחזירה כל דבר מקומו, בעודה מפזמת לה בלחש את 'אולי', שהיתה מפזמת לעצמה בהתעטף עליה נפשה, ושכעבור שבועות אחדים, בשלהי החורף, מתה." (עמ' 84) מחלתה של האם ומותה הם טראומות בחייו של מאיר. הוא מנסה אמנם לפצות את עצמו ב אותם המאכלים האהובים עליו שהשאירה אחריה ושהיו אחד מביטויי הקשר ביניהם (עמ' 87, והשווה גם עמ' 120), אך מותה גורם לו להזיות קשות של אימה ואשמה (עמ' 105), משום שהוא כמו מקרב ומנבא את מותו שלו. בשובו הביתה ממות אמו הוא "ידע שהכל השתנה, ולתמיד." (עמ' 95), ש"לא רק חייו השתנו אלא כל העולם השתנה, וחלקי העיר יהיו מעתה זרים לו משום שהיו חלקים בחיי אמו" (...) היו שייכים לאמו וזהים איתה, עד כי קיומם היה מותנה בכך שהיא תעבור על פניהם ותראה אותם, וכמוהם חלקים גדולים מהעיר על רחובותיה ושמיה," (עמ' 96) בסופו של חשבון, הוא עומד מכאן ואילך בודד וחשוף מול המוות: "ותקפה אותו ההרגשה, שמשהו שסכך וחסה עליו סולק, בבת אחת, ופעם הראשונה בחייו, נחשף לגמרי לסכנות הנוראות של העולם, ושעכשיו, עם מותה של אמו, הגיע תורו למות, משום שהיא, בעצם קיומה, חצצה בינו לבין המוות" (עמ' 113)." והוא אמר לעצמו, שעכשיו עם מותה, הגיע תורו למות." (עמ' 99).

עוצמתה של נובלה אינדיווידואלית זאת, הנקראת לעתים כווידוי אוטוביוגרפי, ויש לה בוודאי אחיזה בחייו של המחבר, היא בכך ששבתאי עיצב בה את מעמדה הרב-פני של של כל-אם ביחס לכל-אדם והצליח לחדור אל האוניברסליות של הקשר שבין בן לאם ושל מות האם. האם בנובלה זאת עוצבה כמקור מזין, המסתמל באכילה בביתה ובגעגועים למאכליה כקשר טבור קיומי. בחייה היא משמשת כמחיצה רופפת בפני המוות, ובמותה היא מוודעת אותו אליו. אל חיקה מבקש אותו אדם לשוב ולשם הוא אכן שב במותו.

יחסי גיבוריו של שבתאי אל אבותיהם מסובכים למדי. ב"*זכדון דברים*" האבות הם

לָאיוסים מסרסים, המטילים כל אחד לפי דרכו, חיתתם על בניהם; ב"*סוף דבר*" האב הוא לָאיוס אומלל, המתאבל על מות יוקסטה שלו, כשאדיפוס מנצחו כביכול, משום שהוא רואה במפלתו. הבן סולד מן האב המושפל והעלוב, משום שמתגלות בו החולשות שהוא מנסה להימלט מהן. שברו במות האם, המקרב אותו אל המוות, משתקף למולו בדרך ההתנהגות של האב: "בעיניו המוכות, הדעוכות מחיים" (עמ' 92) והוא אינו מסוגל לחזות באבל הבלתי גברי הזה של האב: "הוא לא יכול היה לראות עוד את אביו עם פניו שהתכערו ולשמוע אותו מתנה בקול בוכים את אומללותו. משהו מביש ואף בזוי היה לטעמו בכל זה, לא כך, באי כבוד היה רוצה שינהג באבלו, הוא עורר בו סלידה וקוצר-רוח," (עמ' 101); "וגופו המצטמק והמדולדל עם הליכתו וישיבתו הנירפות, וכמוהם גם קולו הפריך, המלא טרוניה בוכיה ואין-אונים, זה ממש הוציא אותו מדעתו, הוא רצה להיות אומלל עד כמה שאפשר ושכל העולם יראה כמה שהוא אומלל ומוכה," (עמ' 118-119). האב הוא שבר כלי מנוצח; בנובלה זאת, ניצח הבן את האב עוד בחיי האם, ואין לו כל יחס אדיפלי אליו: הסתלקות האם שמה קץ לתחרות ביניהם. כשהבן עומד לגורלו הוא אינו יכול להישען על שבר הכלי, שהוא אביו הביולוגי, החושף בחולשתו גם גם את שברירותו שלו, והוא מבקש פיצוי אצל שני חבריו המהווים עבורו תחליפי אב. האחד מהם, גברוש, מעניק לו תקווה כלשהי בעימות עם המוות בעזרת יחסו הבלתי אמצעי אל הטבע, והשני, פוזנר, מספק נחמות "פילוסופיות" בעימותו של האדם עם גזר הדין ההכרחי.

גברוש, אחרון הרומנטיקאים, המאוהב באשה נשואה ובארץ ישראל, מתואר מנקודת ראותו של מאיר כך: "הוא אוהב את הפנים הללו, העייפות והמסוגפות כאילו, כל טעמה של ארץ-ישראל היה בהן ואת גברוש עצמו עם חיבתו העמוקה לטבע ועם התלהבויותיו המרקיעות והדועכות חליפות ועם אהבתו הנערית," (עמ' 210). אהבתו של גברוש לטבע לארץ ולאהובתו הרומנטית הופכים אותו ל"גיבור" חלומותיו של מאיר, שאמנם נפטר טרם זמנו, אך אליו יכול היה מאיר לשאת עיניו ועמו הוא יכול להזדהות בניגוד לאב חסר הצבע, אך ההזדהות הזאת יכולה להתממש, כמובן, אך ורק בעולם שכולו טוב: "וכשראה את גברוש על גיבעה לא רחוקה, נעצר ועמד וסקר את כל מרחב הגבעות שלפניו עם אותו אור קבוע, אשר נראה כאילו קרן איכשהו מתוך האדמה ושולי השמיים, ואולי הוא שהוי כך מאז ומעולם בחלל הזה כאבק-אור תמידי שמלפני הבריאה וצובע את הגבעות הללו," (עמ' 210). גברוש קשור בחזונו של מאיר בהתגלות של האור העליון של טרם בריאה, האור המיסטי המעניק טעם מטאפיסי לקיום הפיסי.

גם יחסו אל הטבע מביא אותו להשקפה כמעט חיובית על משמעותו ותפקידו של המוות בחיי האדם: "ואחר כך אמר שאנשים חיים בטבע, והוא הכיר אחדים מהם בשנתיים שחי בכפר בהולנד ועבד כדייג, יודעים מילדותם שהמוות הוא חלק מהחיים, והוא כלול וטבוע בהם כמו טעם המלח במי הים, הם רואים את זה סביבם יום-יום בחי ובצומח, והם לומדים שהמוות אינו תאונה או תקלה ומשהו הסותר את החיים, ושחייהם אינם אלא גרגר אחד, זעיר, במשהו שהתחיל הרבה לפני שבאו לעולם ויימשך עד אינסוף, אחרי שימותו ויהפכו לחלק מהאדמה, שעליה הם דורכים וכך צריך להיות," ("*סוף דבר*", 1984, עמ' 37-38).

בעוד שגברוש מייצג תקווה מטאפיסית, המאפשרת חזיונות רליגיוזיים מטאפיסיים על-טבעיים, מבטא פוזנר צד ריאליסטי מפוכח בחייו של מאיר, שאינו נוסך תקוות שווא, אבל מעניק לאדם כלים רציונליים להתמודד עם מר המוות. פוזנר הוא האח הגדול, תחליף האב, שבניגוד לאב הביולוגי חסר האונים, הוא חזק ואומניפוטנטי, עד שהוא מסוגל להפוך את "בתו" לאהובתו (עמ' 30). הוא, הנראה בריא בגוף ובנפש לעומת חברו החולה, מנסה לפתור את חידות העולם בדרכים רציונליות ולפרש את החרדה והמוות באורח קר ושקול או כמשהו שעדיף להניח לו. שיחותיו הפילוסופיות של פוזנר עם מאיר הן פרשנויות עיוניות למצבים האנושיים המעוצבים, המבקשות להוציא את העוקץ הקיומי מן הסבל, על ידי הכללתו בקטגוריות כלליות.

פוזנר מתייחס למחלתו של מאיר באורח פילוסופי וטוען ש"בריאות היא בעצם מצב אידיאלי שמתאווים אליו ושבאופן קבוע ובלתי-נמנע הולכים ומתרחקים ממנו." (29, והשווה עמ' 63).

הקטע הבא משקף את הניגוד המתגלע בין החוויות הקיומיות של מאיר, המשקפות את הניכור ההולך וגדל בינו לבין גופו ואת ההרגשה שגופו הפך לישות נפרדת ועוינת, שרק המוות עשוי לגאול אותו מן הסבל הכפוי עליו, ובין תגובתם הרציונלית של פוזנר וחברתו: "בגלל המחלה השוכנת בגופו הוא מרגיש את עצמו זר בתוך גופו שלו, שגם הוא מצטייר לו כמשהו זר ונבדל ממנו, מין קליפה קשה מבשר, שבתוכה הוא כלוא, ובעצם, אילו רק היה יכול, היה רוצה להשיל אותו מעליו ולהשתחרר ממנו, ופוזנר אמר שזה מה שקורה על-פי כמה דתות לאדם במותו - רוחו משילה מעליה את גופו ומשתחררת ממועקה, וליאורה אמרה שקצת קשה לשמוע מישהו מדבר בצורה כזאת על הגוף שלו והציעה לו שינסה לגשת לרופא טבעוני" (עמ' 65-66). גישתו של פוזנר - שבהקשר זה הוא מנסה להפוך חוויה קיומית לתופעה בתורת הדתות, ובהקשר אחר, הוא מוכן לקצץ גם את כנפי הדמיון המטאפיסי של מאיר, המבקש נחמה לחרדת המוות בתחיית המתים (עמ' 225) - אין בה משום מרפא ונחמה לכאבו של מאיר, כשם שהפתרון הפשטני, כביכול, מצד השכל הישר, של ליאורה אין בו ארוכה למפגעיו.

בין הנחמה המטאפיסית של גברוש לפיכחון הקר וה"גברי" של פוזנר (המעורר קנאה גברית רבה במאיר) מעדיף המחבר כפי הנראה את התקווה המטאפיסית הטמונה באישיותו של הראשון.

שני החברים מעמידים שתי אופציות מנוגדות אבל משמעותיות לאתגר-העימות של האדם עם המוות: גברוש מבטא את הדמיון המטאפיסי ה"מייצר" חזיונות של העולם הבא ופוזנר את הפיכחון הריאליסטי, המלמד את האדם לקבל את המציאות כמות שהיא ולהתמודד עמה "עם שתי הרגליים על האדמה". הטקסט מוביל לפתרון הראשון. הנחמה המטאפיסית המשתמעת, כלומר - שכל מוות הוא לידה חדשה - היא המסר של הפרק האחרון. שני הגברים הם תחליפי אב ומשקפים שני צדדים

בדמותו.

אשת הגיבור אביבה משמשת, במידה רבה, תחליף אם. היא הממלאת תפקיד חיובי בחייו, בהיותה משענתו האחרונה בעימות עם המוות. בעצם, היא עצמה איננה טלית שכולה תכלת; כשם שהוא בגד וממשיך לנסות לבגוד בה, כדי להוכיח את גבריותו, כך, בגדה היא בו, אולי, כדי להוכיח את עצמאותה. בגידתה, שעליה סיפרה לו, היא עלבון צורב לאגו שלו. הוא ממרר לעצמו ולה את החיים על כך (עמ' 41-43). רק כשמאיר משלים עם מותו הוא משלים עם בגידתה, כאילו ההשלמה עם המוות היא רזיגנציה כוללת בכל התחומים הליבידליים;[53] אך על פי דרך העיצוב שלה בידי המספר, אביבה היא הדמות החיובית של "אם ואחות", הרציונלית וההגונה ביותר.

אביבה עושה בהקשרים שונים תמיד את

הדבר הנכון ביותר (עמ' 106-107).[54] הערכה זאת משתמעת מתיאור יחסו של מאיר אליה במקומות אחדים כגון שהוא חושב עליה: "והוא חשב עליה מתוך הרגשת קירבה ונחיצות, ומתוך ידיעה, פרי של התבהרות פתאום, שהיא היא כיברת הארץ היחידה הממשית שיש לו בחייו, הנגרפים והולכים," (עמ' 137) או שהוא חשב עליה כעל "הדבר היחיד שהוא בטח בו בתוהו הזה. אחרי שהכל, אפילו הוא עצמו, התגלה כתעתוע מתפורר." (עמ' 199)

שושלת האמהות, הסבתא, האם ואביבה, היא למעשה חוט השדרה של קיום הגיבור ואילו תשוקת חיים פרוורטית העולה בו לעתים ומאיימת לפרק את החוט הזה, דווקא היא מקרבת אותו אל המוות.

הדמות שכנגד לאביבה היא רעיה, האשה שמאיר קיים אתה מישגל שהוחמץ, מכיוון ששכב איתה "בבהלה עיוורת" (עמ' 21). הוא חוזר והוזה בהחמצה זאת ומבקש לתקן בדמיונו מה שעיוות במעשיו (עמ' 34), כשהנחתו היא, שאילו שכב איתה כהלכה, חייו היו שונים. להוציא תיאור יחסיו עם רעיה בעולם שכולו טוב, שבו הכישלון הופך להצלחה (עמ' 221), ההזיות על רעיה חוזרות בהקשרים שונים ומסתיימות על פי רוב במעשי אונן (עמ' 79, עמ' 133).

רעיה היא סמל לכל הנשים המזדמנות לו בנדודיו על פני שלוש הערים, שעמהן היה רוצה לשכב ולא שכב, כדי להוכיח את קיומו ובריאותו: "ובתוך כך אמר לעצמו שאילו היתה רעיה נמצאת איתו פה עכשיו, כי אז יכול היה לתקן את מה שחמיץ אז; אבל הוא היה שמח גם אילו היתה זאת פקידת הקבלה עם רגלי הספורטאית היפות או המגישה הצעירה עם המותניים הצרות והשדיים הגדולים, או כל אשה שלא תהיה, ובלבד שתשכב על ידו ותניח לו לעשות בה לפי תשוקתו." (עמ' 160). תשוקת החיים הבלתי מתועלת של הגיבור, יחסיו עם רעיה ודומותיה, מתגלים ביחסים תחליפיים ופרוורטיים משהו: מיניותו מתעוררת מהתבוננות בספרי פורנוגרפיה (עמ' 152) ומגירוי שמקורו בנערות מזדמנות והיא "מתפרקת" (במונח זה) באוננות. להוציא המישגל הכושל עם רעיה אין בכל הספר הזה, הגדוש מתחים מיניים, כל תיאור של מישגל.[55]

הגיבור אינו שוכב עם אשתו החוקית ולא עם הנשים "לעת מצוא", "שהיה רוצה שתהיינה כרוכות אחריו. מכל יחסיו הדמיוניים עם הנשים התחליפיות - עם רעיה, דרורה (פקידתו שיצא עמה, בלא שהצליח להביא את יחסיהם לידי מימוש - עמ' 14), פקידת הבנק עליזה, המלצרית, האמריקאית השמנה, שעם כולן יחד ועם כל אחת לחוד ביקש לממש את "חדוות המין" ולא הצליח - משתמע שתשוקת החיים חסרת האפיק היא בזבוז נורא של אנרגיה, תהליך שאינו עוצר את ההידרדרות אל המוות אלא מקדם אותה.

הדר' ריינר היא האם הגדולה הפורשת חסותה על המין, המחלה והמוות. הפגישה הגורלית בפרק האחרון הוכנה למן הפרק הראשון. היא הרופאה הקובעת את הדיאגנוזה של מחלתו ויחסיהם הולכים ומתהדקים במשך העלילה והופכים מיחסי רופא חולה ליחסי ידידות קרובים יותר. היא מציעה לו טרמפ הביתה בשעת גשם, (עמ' 80-81) אחר כך הוא מבקר בביתה לפי הזמנתה, כדי לייעץ לה, כביכול, בשיפוץ הבית (עמ' 123). בפרק האחרון, עם שובו של מאיר מחוץ לארץ, כשהוא חולה ומוכה, משתנים היחסים ביניהם: בעקבות הטראומה, שמחמת קירבת המוות בלונדון, הוא הולך אל הרופאה בתחושה שהיא המרפא למכאוביו. בין השניים נוצר מצב של קירבה שבה הולכת הרופאה ונעשית מאשה בשר ודם לסמל.

הסבתא, האם, אביבה וכל הנשים שניסו לחצוץ בינו לבין המוות מתמצות בה, והיא נעשית מחציצה בפני המוות (הרופאה) למפלט מחרדת המוות, על ידי כך שהיא מחזירה אותו לחיק החסות שהוא רחם וקבר: "שום תשוקה לא היתה בזה, אלא איזו צניחה איטית, הזויה, בנועם שעת בין-הערביים ורצון להיספגות" (עמ' 206-207). חרדת המוות היא מקור תשוקת המוות ותשוקת המוות מובילה, בסופו של דבר, אל הגאולה מן החרדה שהיא המוות עצמו.

במישגל עם האם הגדולה (כהגדרת אריך נוימאן - Die grosse Mutter) שב האדם-התינוק הנמלט מטראומת הקץ למצב העוברי: "הוא הרגיש את עצמו כבועה אפורה שצפה בתוך בועה אחרת, גדולה ממנה לאין שיעור" (עמ' 206). המישגל, השיבה לחיק האם והמוות נתפסים כתהליך אחד. המעבר הזה מעולם המבוגרים המלא וגדוש גירויים מיניים מעוותים, המעוררים תשוקת חיים פרוורטית, לעולם שבו חוזר הילד למקום חסותו הראשוני, שבו אינו נדרש לדבר אלא להפקיר עצמו לחיק האם הגדולה - הוא מבנה העומק הפנימי של הנובלה.

בניגוד לגאוטמה, המתבונן בדרך הייסורים של האדם (מחלה, זקנה ומוות) מבחוץ, חווה מאיר שלבים אלה בגופו ובנפשו פנימה: "והדרך היחידה הפתוחה לפניו, ואשר בה הוא כבר נדחף והולך, היא הדרך אל הזיקנה, שהנה גם נגעה בו, ואל המוות." (עמ' 33). הספר נפתח בחרדת המוות ובמודעות למחלה, ולכל אורך היצירה חוזר הנושא המציג את הגיבור כאדם הנושא צלבו בגופו.

משפטים כמו אלה שיובאו להלן הם לייטמוטיב חוזר, המטיל צלו על העלילה כולה: "המחלה הכריעה אותו בכאבים חזקים וצמרמורת קשה," (עמ'26), "הרגשת המחלה לא נעלמה אלא כאילו קפאה בגופו." (עמ' 22). "בעודם אוכלים, אמר, אבל ברוח מבודדת, שמעולם לא היה מעלה בדעתו שהגוף, שהיה לו מקור של תענוג והנאה, יהפוך לו לאויב ולמקור של טירדה וחרדה" (עמ' 65). החוויה הקשה ביותר היא תחושתו של הגיבור שהגוף הפך מאוהב לאויב: הוא מקור החרדה ותשוקת המוות המתחילות להשתלט עליו. המחלה איננה רק גורם המתיש אותו ומקרב את מותו, אלא היא מנהלת נגדו גם מלחמת התשה רוחנית. למעשה היא מעצבת את יחסו אל העולם:

"וכשהתקרב לשדירות בן-ציון ראה את עצמו מוקף מכל עבר ולכוד בידי המוות הזה, ישות שחורה, הממלאה את כל המרחבים וחזקה לאין שיעור, הרודפת אותו בעקשנות שאינה ניתנת לריכוך או הסחה כדי לבלוע אותו לתוכה, וברוב בהלתו נס מכדור הארץ אל תוך החשיכה הזרועה כוכבים, לרגע חש הרווחה, אבל רק לצעדים אחדים, לפי שמיד, בעצם הרגשת הרווחה הזאת, ידע והרגיש שהמוות ישיג אותו בכל מקום אליו מגיע היקום" (עמ' 67).

שבתאי עיצב את תחושת ההיקלעות והמילכוד של האדם שהמוות יושב בתוכו ושהדרך היחידה להימלט ממנו היא ללכת לקראתו ("נס מכדור הארץ אל תוך החשיכה הגדולה"). מה שגנסין עיצב בשרשרות של מטאפורות עיצב שבתאי במטאפורות ספורות וישירות, שאינן מתארות את חרדת המוות בלבד אלא גם את תהליך ההתשה, הבריחה וחוסר המוצא. חוויית המוות מצטיירת כאתר של ה"זמן הריק", שהאדם חייב לטפס אליו ללא מחילה. תהליך שהוא קשה כעונשו של סיזיפוס, אבל הוא חד-כיווני ואינו חוזר על עצמו: "וצעד מרחוב אל רחוב בלי כל מטרה, וחשב על הזמן המשתרע עוד בינו לבין הערב, הוא מצטייר בדעתו כערימה עצומה של פחיות ריקות וחלודות, שעליו לטפס עד פיסגתה, וזה הבהיל אותו, שכן, עכשיו פתאום התייצב מול פני הזמן הריק והבין שלא יוכל לעקוף אותו או לגרוע ממנו אפילו פירור אחד, אלא היה עליו לעבור אותו כולו, שניה אחר שניה," וכו' (עמ' 172-173).

שבתאי הבין לעומק, שהחרדה היא היא שגורמת לתשוקת האיון העצמי. גיבורו מבקש להעלם כדי להשתחרר ממועקת המחלה. מגעיו של הגיבור עם הטבע הם בדרך כלל השלכות לתשוקתו להתפוגג במגעיו עם האוויר, האדמה והמים. מוות הוא בשלב זה התמזגות עם יסודות הקיום, המשחררים את האדם מעומס גופו: "או מוטב קצת פרחים מפוזרים פה ושם על פני האחו, שניתן להשתרע בו בתוך העשבים, להניח עליהם את הראש קרוב לאדמה אפילו היא זרה לו, וכבר חש בזרותה, ולהתמכר למגעם ולמגע האוויר בזמן החולף העובר בלא כלום," (עמ' 160) ככל שהגיבור מתקרב למותו: "התעורר בו שוב (...) אותו

דחף רך אבל עקשני ללכת לקראת הדבר הנעים המצפה לו אי-שם בדרכו," (עמ' 221).

תשוקת המוות של הגיבור נתפסת כשקיקה מועצמת של הדמות אל המים, שהם אחד מן הסמלים המובהקים של החוויה התנאטית-אוקיאנית: "ובלי שבעה בעיניים מגולות הסתכל במרחב הכחול האינסופי, מיפרש לבן זעיר כראש נוצה היה נעוץ בלי מניע אי-שם במרחק, אשר המס כאילו את גבולות גופו ומוגג אותו אל תוכו עד שהיה לאחד עם חלל האוויר והמים, ועם זאת היה קיים ונבדל בגופו ואולי יותר מאי-פעם בשל תחושת השיזפון ותחושת הגמישות והכוח. הוא הניח לאדוות, אשר התגלגלו בפכפוך, להתרפק על כפות רגליו," (עמ' 222)

בשלהי הפרק השלישי מתעלף הגיבור בחנות הספרים "פוילי'ס" בלונדון. המקרה מתואר כקרוב למוות קליני והרדת הקץ מתוארת באמצעות מטאפורות גינקולוגיות. מוות הוא בלשונו המטאפורית של המספר שיבה של האדם אל שלייתו, שבה העובר הופך לנפל במקום לילוד: "והוא ניתק מעצמו ומסביבתו ונעטף בקליפה עשויה אוויר ספוגי, אפרפר, חוצצת בינו לבין משהו שבו הוא נתון כעובר מת בתוך השיליה" (עמ' 186). מטאפורה זאת מגדירה את המצב יפה יותר מן התיאור המודע של חרדת המוות הפוקדת את הגיבור, המופיע בהמשך. (עמ' 189)

בפרק האחרון מעוצב תהליך המוות כתמונת מישגל והיבלעות ומעבר לעולם מטאפיסי. אם הפרקים הקודמים היו פרקי גיהנום ומצרף (Inferno-Purgatorio) של קומדיה אלוהית זאת, הרי שהפרק האחרון הוא פרק גן העדן (Paradiso).

גם בפרק זה יש כמה וכמה תיאורים של תהליך התהוות רגע המוות באמצעות מטאפורות, המציירות מצבי גבול, המסמלים את סף הכאב ואת חרדת המבוי הסתום. הגאולה מן המילכוד באה לידי ביטוי בניסיון לעצב את אופיו האמהי של המוות כסופג את הנידון אל תוך חיקו הרך: "התחיל המרחק להצטמצם בינו ובין הקיר השחור המקומר, שגדל והלך, עד שכיסה כמעט את האופק והשמיים, ומשהו נדרך בתוכו ופירכס והוא אמר: 'זה סוף העולם', ולהרף עין חשב לפנות ולסגת, אבל הוא רק האט מעט את צעדיו, עד שהגיע ונעמד ליד הקיר, ושהה רגע, משהו כבד מאוד מאוד כגוש אוויר מעובה התהפך בחזהו וכמעט העתיק את נשימתו מעוצם הרוממות והיראה, ואחר-כך נשא עיניו כלפי מעלה, אלא שדבר לא נראה חוץ מהנד השחור שכיסה את הנוף ואת השמיים" (...) "ובתוך כך הרגיש איך בעדנה רבה, כאילו בשיוט, הוא נספג פנימה, ומשהו סמיך ועם זאת רפוף, כקצף גלים נוגע ולא נוגע, ליפף אותו בעדנה אשר לא תשוער, ומשהו מתוכו חיווה, אבל ללא צליל, 'הנועם האלוהי' והוא ידע כי כן הוא." (עמ' 233). החוויה תוארה כמעבר מן הניסיון הטראגי של החסימה הסופית (נד המים) לתחושה של היספגות מינית (נספג פנימה) ועד לגילוי המוות כמחווה אלוהי (נועם אלוהי).

אלה השלבים הראשונים של העיצוב המטאפיסי את המעבר מרגע המוות ל"עולם הבא". ניסוח חוויית המוות בפרק זה של הנובלה הוא כל-כך מרהיב ומדויק עד שניסיון ביקורתי לתרגמו ללשון המונחים והמושגים אולי נידון לכישלון מראש. קשה מאוד לחזור ולהבין כיצד ניסח אדם חוויה זאת לפני שחווה אותה. שבתאי מעצב את ההתגלות של העולם העליון ה-Paradiso באמצעות מטאפורות השאובות מתחום האור והחושך. הוא משתמש בציורים שמיסטיקאים בכל הדורות והעמים נזקקו להם כדי לתאר את הבלתי ניתן לתיאור: "אחר-כך פקח את עיניו וראה חושך צח, סמיך ושחור ככל ששחור יכול להיות ועם זאת היתה בו שקיפות מוחלטת והוא לא הפריע לו לראות דבר, לא את מעגלי האור הצבעוניים, אלה באו וחמקו כהרף עין, ולא את כתמי האור המרטטים אי-שם בעומק העלטה ונבלעים בה מייד, ואף לא את הנוגה הענוג, שנראה לו כנהרת שמש בטרם זריחה בכל פעם שפקח את עיניו" (עמ' 234). ציורי האור והחושך והאור המובלע בחשכה הם ציורים מיסטיים,

שבאמצעותם, כאמור, מתארים המיסטיקאים את הספרות האלוהיות ובאמצעותם הם מנסים להתקרב לסודות הבריאה, החיים והמוות. האור האלוהי מובלע באפלה נצחית (שחור מכל שחור) - חיי הנצח הם הסוד הנסתר והעמוק של המוות. הטקסט האפיפני מגיע לשיאו בשתי התגלויות: האחת, אולי העיקרית, היא המיזוג הציורי המטאפורי המפתיע בין "מכת הקץ" לבין "מכת הראשית" - חוויית המוות וחוויית הלידה, שתי חוויות שאינן זכורות לאדם חי ושכדי לתארן, נזקק המספר לשתיהן כדי שיפרשו זו את זו. השניה היא התמונה של מין עולם הבא רליגיוזי, שבו קמים המתים לתחיה והאהובים והפרודים חוזרים ומתאחדים בהרמוניה אלוהית בעולם שכולו טוב.

הקטעים הבאים מתארים את הקשר שבין שתי חוויות היסוד של הקיום האנושי: "ועם זאת, גם בהיותו שרוי בדמדומי העונג הרדום שבאיבוד גשמיותו, לא חדל לחוש בקיומו", "התחיל משהו רך להתרקם סביבו, כמטווה של פלומה מרפרפת" (...) "ואחר כך חש בפתאומיות, חש כאב נורא, אכזרי, כאילו כוח גדול ביקש לקרוע ממבנו איבר, ובבהלתו ניסה להתקומם, אבל הוא נגף בגסות וטולטל, נתון ללחצים קשי ולזעזועים, הכל היה מפחיד וחסר רחמים, ופתאום גבר הלחץ ללא נשוא, מכאיב ואכזרי, עד כי צווחה נתקעה בגרונו" (עמ' 234) (...) "והוא חש טפיחת צינה צורבת על גופו, עד כי נרעד והתכווץ ופרץ בבכי מר, מלא חרדה ועלבון ואובדן-עצות, והוא לא חדל לבכות, גם כשניגבו אותו ביד זריזה ועטפו אותו וניסו לפייס אותו, עד שהתעייף ונרגע, ומישהו החזיק בו בזהירות והגביה אותו מעט ואמר 'איזה ילד יפה' (עמ' 234-235). כוח התיאור של המעבר הפנטסטי-מטאפיסי מחוויית המוות, חוויית ההיזכרות, והפגישה בעולם אחר עם אוהביו ואהוביו אל חוויית הכאב הנורא, שהוא ספק סוף דבר וספק ראשית, תלוי ביכולתו של שבתאי לתאר אפיפניה זאת, באותו פירוט שבו הצליח לתאר מצבים ריאליים רבים בפרקים הקודמים. הנובלה מסתיימת, כאמור, כאפיפניה, המשקפת אמונה בעולם הבא ובחיי הנצח של האדם, אמונה בכך שהמוות לא יוכל לו, משום שהמוות הוא חוויה הרמונית המאפשרת התמזגות עם האוניברסום ולידה חדשה.[56] חוויית המוות והעולם הבא מעוצבות כאפיפניה, מעין מעמד הר סיני זוטא, המחזיר את האדם למרכז הבריאה: "בעודו מסתכל בשיפולי השמיים, ששום תנועה של אוויר או של ענן או ציפור לא ניכרה בהם, ניסה לחוש את עצמו שוכב למעלה על דופן קליפת הכדור ואת השמיים הללו פרושים מתחתיו," -עמ' 219),[57] אבל קודם כל כפגישה מחודשת עם אוהבים ואהובים, כהחזרת ההרמוניה הבין-אנושית, שנתפרקה על ידי הגבולות המטאפיסיים לתיקנה.

הגיבור חוזה חזון אחדות מחודשת של הילד עם אמהותיו: "הופיעה סבתו בשמלת השבת הפרחונית עם התיק הסרוג ונעלי השברו השבתיות עם הבליטות במקום הבהונות, והוא מיהר אליה, וחיבק אותה בכל מאודו ונשק לה על פניה הרחבות והמקומטות, הפנים עם הנהרה החכמה וחלקות העור המקומט, שהיו אהובות עליו מכל פנים שבעולם" (עמ' 226).[58] בעקבות הסבתא, "מתגלה" גם האם, שפטירתה היתה מעין הקדמה למותו ושהפגישה עמה היא עדות לכך, שהגבולות המטאפיסיים נפלו ואמהות הושבו לבנים ובנים לאמהותיהם: "אמו יצאה

מבין העצים בחצאית הלבנה, העשויה כמכנסיים, אשר בה הצטלמו על יד הצריף על רקע השיקמה הגדולה, והתקרבה אליהם (...) "הוא ביקש לגשת אליה ולחבק אותה לנשוק לה, אלא שמעוצם החרדה והרצון להחזיק בה לא זע ממקומו ובקושי נשם, ובתוך כך עטף את העצים ואותם מסך של גשם רך כדבש" (עמ' 227).

החזרת ההרמוניה המשפחתית לתקנה פירושה, שחסות האמהות הוחזרה לבן האבוד. הארה מעין זאת זאת של המוות מהווה נחמה מטאפיסית, משום שהיא הופכת את הקץ להתחלה חדשה ואת חרדת המוות לכיסופי הרמוניה העשויים להעניק לנידון למוות תחושת אושר גדולה: "כך צעדו, אמו מימין וסבתו משמאל והוא בתווך, ותחושה של אושר וביטחון אשר אין להביע מילאה אותו, לפי שידע בכוח אותה ידיעה גלומה בלתי-מובעת, ששום דבר לא יפר את האחדות המאושרת הזאת." (עמ' 228). ההארה האחרונה בדרך היסורים של גאוטמה אינה הופכת את מאיר לבודהה, השרוי במחוז הנירוונה של אובדן טוטאלי של רצון הקיום, אלא למי שהגיע כוירגיל של דנטה לגן העדן, שבו אין הוא מתאחד עם אהובתו אלא עם האהובות הקדמוניות של הבן האנושי - האמהות. זוהי הגשמה אידיאלית של החלום האדיפלי, לשכב עם האם ולהתחבר-להתמזג עמה לנצח נצחים. המוות לא הפריד בין האם לבנה - האב אין לו מקום באידיליה שמימית זאת - הבן בלבד ישהה במחיצתן של האמהות, שעם הסמל המייצג אותן שכב לפני שהתחבר עמהן. זוהי שיבה מיתולוגית למחוז האמהות (Die Mütter).

המישגל עם ה"אם" הוא שיבה אליה וההזיה הפוסט-מישגלית מצדיקה את האינצסט כדרך האחת והיחידה לחזור אל החיק או לחוות את הירידה אל הקבר כשיבה אליו (עמ' 228).[59] המוות הוא השתלטות סופית של "מחוז האמהות" על הבן "היתום" מן האב החי, משום שהאמהות המתות הן בעלות חיות גדולה יותר מן האב החי. כשם שהיה תלוי בהן בלבד בחייו, כך הוא חוזר אליהן במותו. תלות זו היא, אולי, המחיר שהבן משלם על הניצחון על האב, שהוא מעין כניעה מוחלטת לאם. הנדודים חסרי המשמעות על פני המרחב היו ביטוי לנדודים פנימיים חסרי מנוח של הנידון למוות הנרדף על ידי המחלה והחרדה. באמסטרדם איבד הנודד הרדוף את האוריינטציה ואינו יודע לאן תובלנה אותו חרדותיו (פרק שלישי), באנגליה מתרחשת הקטסטרופה והגיבור טועם לראשונה את טעם המוות.

ההתרה היא בפרק הרביעי במיטתה של הדר' ריינר: המוות הוא מישגל, שיבה לחיק האם ותחיה חדשה. מתוך *"סוף דבר"* משתמע, שהמספר והמחבר מאמינים בקיומו האידיאלי של עולם אחר, שבו הערכים קיימים גם לאחר יאוש ושניתן להגיע אליהם באורח דיאלקטי: הניסיון של הגיבור לברוח מהם מחזיר אותו אליהם. המוות הוא חוויה מטאפיסית המחזירה ילדים לאמהות וסבתות; הוא לידה חדשה, כניסה לעולם שכולו טוב, שבו מתגשם החזון האידילי של אחדות המשפחה ואחדות האדם עם הנוף. הנובלה המכאיבה הזאת, הגדושה פירוט טריוויאלי של חיי היומיום של הגיבור והדמויות המקיפות אותו וגחמות מיניות מסכנות שלו - מסתיימת, אפוא, בנחמה מטאפיסית.

אפשר כמעט לומר, שצוואתו הרוחנית של שבתאי ה"חילוני" הרליגיוזי, כמי שמאמין בעולם הבא, היא גלגול מוזר של משפט הסיום התמוה בפסימי שבכל ספרי המקרא - קוהלת - "סוף דבר את האלוהים ירא."

סיכום והערכה

שבתאי התגבר על חוויית המוות העומדת במרכז שתי היצירות העיקריות שלו בעזרת העיצוב המפורט של התהליך המוביל לקראתו. שהותו של האדם בעולם, המגע הבלתי אמצעי שלו עם הכאב ועם הזולת המכאיב ועם המראות שהחיים מעניקים לו, לטוב ולרע, בדרכו למותו, זו, אליבא דשבתאי, המשמעות העיקרית של החיים; ובגללה החיים כדאיים. נושאים כמו המשמעות החברתית של ירידת תנועת העבודה או התפוררות המשפחה והחברה הישראלית, שיש שמייחסים להם חשיבות עיקרית ביצירתו, הם משניים בעיני.

אינני צריך לומר ששבתאי הוא אחד מן היוצרים החשובים ילידי שנות השלושים. ליצירתו הוקדש כאן דיון מקיף, הן מפאת חשיבותה העניינית והן משום שהוא אחד מן היוצרים שניתן לסכם את יצירתו, כיוון שהגיע, מסיבות טרגיות, לסוף דרכו האמנותית.

שבתאי קרוב לבני דורו בקסם שמהלך עליו המוות. חלק גדול מיצירתו של א.ב. יהושע עמד בצלו של נושא זה, כתבי אהרן אפלפלד הם רקוויאם לעם היהודי שנהרג וגם יורם קניוק, ישעיה קורן (*"הלוויה בצהריים"*), רות אלמוג (*"מוות בגשם"*) ויצחק אורפז נמשכים לנושא המוות. שבתאי הוא, אפוא, בן דורו, אבל חרדת המוות ותשוקת המוות של הדור נתמצו ביצירתו והגיעו בה למימוש אמנותי מבריק.

אולם, וזה העיקר, ספרו *"זכרון דברים"* הוא מאגר אפשרויות (Genotype) ספרותי חדש, שיוצרים שונים בני דורו וצעירים מהם התמודדו ויתמודדו עמו. קניוק המאוחר ואפילו יהושע ב*"מולכו"* מתייחסים למאגר אפשרויות זה והוא מהווה מוקד של משיכה לדוד גרוסמן ובני דורו (לאחרונה גידי נבו). יצירתו של שבתאי נסתיימה אמנם, אך יש לה המשך והשפעה רבה. ■

הערות

1. אני מביא ביוגרפיה מקוצרת ומהימנה למדי זאת, המופיעה ברשימה המשמשת מעין הכנה לקראת הצגת מחהו *"קליגולה"* בקאמרי, (טלילה בן-זכאי, "שניים מוצגים - ואחד בדרך)", ("מעריב" 8.1.1975).
2. בין היתר תרגם את המחזות הבאים: *"אנדרוקלס והאריה"* מאת א. האריס (1966), *"הילולת רוחות"* מאת נואל קוארד (1969), תרגם ועיבד את *"מנדרגולה"* של מקיאוולי (1971) לצרכיו המיוחדים של הבמאי מייקל אלפרדס, *"השבוי בקומה ה-14"* מאת ניל סיימון (1972) ותרגם ועיבד גם את *"סטמפניו"* מאת שלום עליכם (1971) ובעיקר תרגם ועיבד את *"רוזיזוד"* של גוגול שהפך ל*"מבקר המדינה"* והוצג בתיאטרון חיפה (1974).
3. יעקב שבתאי, *"חיי קאליגולה, נמר הברבורות ואחרים"*, ת"א, 1995, עמ' 171.
4. עיבוד זה היה בעל משמעות פוליטית בשנת 1976. מעין מחזה אנטי-מלחמתי של "שלום עכשיו" ועיין: עדית זרטל, קריאת יאוש נגד המלחמה, "דבר", 25.6.1976.
5. אפשר לתאר את יצירותיו של שבתאי כהתקדמות איטית של עלילת בידוד. סופר שלא היה ידוע, כנראה, לשבתאי וכתב אחד מן הרומנים המבודדים ביותר בתולדות הסיפורת היהודית-גרמנית הוא יוסף רות, שדברי הסיום שלו לנובלה *"בריחה לאין קץ"* (Flucht ohne Ende) הם ביטוי מובהק לשיאו של תהליך הבידוד. תיאור המצב בנובלה של רות קרוב לתיאור מצבו של מאיר באמסטרדם בנובלה *"סוף דבר"* של שבתאי: "היה זה בעשרים ושבעה באוגוסט 1926 בשעה ארבע אחר הצהריים: החנויות מלאו קונים, נשים נדחקו בחנויות הכל-בו, בבוטיקים האופנתיים סובבו המודלים, במגדניות קישקשו הולכי בטל, בבתי החרושת סובבו הגלגלים, בחופי הסנה פלו קבצנים כיניהם, ביער בולון התנשקו הזוגות, ובגן הציבורי נסתחררו ילדים בסחרחרה. באותה שעה עצמה עמד ידידי טונדה כבן שלושים ושתיים בריא וחזק, איש צעיר בעל כשרונות רבים בכיכר המדלין ולא ידע מה לעשות עם עצמו. לא היה לו מקצוע לא אהבה, ולא תשוקה, תקווה, שאיפה ואפילו לא אהבה עצמית. איש בעולם לא היה מיותר ממנו." (Joseph Roth ,Flucht ohne Ende ,Schriften).
6. דן מירון, אחרית דבר, ל*"סוף דבר"*, ת"א, (1984) (אחרית הדבר של מירון נכתב בקיץ 1983) עמ' 247.
7. Deborah Steinhart, Shabtai and Gnessin: A Comparative Reading, "Prooftexts", (1994), Vol. 14, No. 3 pp. 233- 248
8. זו טענתו של חיים נגיד: בעיניו יצירתו של שבתאי היא המשך המסורת של הסיפורת הלירית, שראשיתה בגנסין והמשכה ביזהר ובכהנא-כרמון. (חיים נגיד, אבן פינה של הספרות העברית, על *"זכרון דברים"*, "ידיעות אחרונות", 11.3.1994).
9. ליצירתו של דוד שחר הקדשתי פרק מיוחד העומד לראות אור בספר היובל לכבוד אברהם הולץ.
10. יהודית אוריין מעלה אפשרות של השוואה לווירג'יניה וולף ובצדק מבטלת אותה ומציעה הצעת השוואה לטכניקה אחרת (השפעת הקולנוע) יהודית אוריין, במישור הוויתור הגדול, על הרומן *"זכרון דברים"* ליעקב שבתאי, "ידיעות אחרונות" 25.11.94. ההשוואה לטכניקה הקולנועית נראית בעיני מאלפת מאוד.
11. יעקב שבתאי מצהיר ב"ראיון האחרון" שהוא סולד מ"סימבוליזם" עקר: "(...) כששואלים אותי, מה הדבר הזה מסמל? אני עונה, שאני משתדל שהדבר לא יסמל. שהוא יהיה הוא עצמו. קודם כל, ושמובן יהיה טעון, אני רוצה שהדברים יהיו אוטונומיים, לא כמו פרויקציה של משהו אחר, ולא כמו נושא שליחות של משהו..." יעקב שבתאי, הראיון האחרון, "הכתיבה היא ריצה למרחקים ארוכים" (קטעים מתוך ראיון שנערך עם שבתאי בתוכנית הרדיו "פגישות" בעריכת אילנה צוקרמן), "ידיעות אחרונות", 4.9.81.
12. *"הסיפורת העברית" 1880-1980*, א', ת"א, 1977, עמ' 442-452.
13. שם, שם, עמ' 412-417.
14. דברי סיכום של מירון ל*"סוף דבר"*: רשימות שבתאי הערות לפרק א' 6: עניין תיאור (והגדרת) המוות בהתחלה

- להציץ ב'עצבים' של ברנר ("*סוף דבר*", 1984, עמ' 245) ועיין גם לעיל: מבוא עמ' והשווה:
Risa Domb "**Home Thoughts From Abroad** ", London, 1995, p.31

15. בתיה גור, המעשים שלא עשה הכריעו אותו, "*זכרון דברים*" מאת יעקב שבתאי, "הארץ" 11.3.1994. ההשוואות שעשתה גור בין גיבורי ברנר ועגנון לבין גולדמן ובין גיבורו של גנסין לבין צוארר או גיבורו של יזהר לישראל רחוקים מלשכנע. אלה עולמות שונים לחלוטין ובעיותיהם והתנהגותם של האחרונים שונות לחלוטין מאלה של הראשונים. זו השוואה שנראית לי יפה יותר מנכונה.

16. סיפור הכותרת "*הדוד פרץ ממריא*" זכה בפרס "קשת" לסיפור הקצר ונדפס ב"קשת" מב' (חורף 1969). סיפור אחר שלו "*קורדובה*" נדפס ב"קשת" לח' (חורף, 1968).

17. אלוני החל לפרסם סיפורים בשלהי שנת הארבעים. הסיפור הראשון מסיפורי קובץ זה "*חייל טודקי מאדידנה*" נדפס באוקטובר 1956 ב"משא". סיפורים אחרים נדפסו ב"קשת" בשלהי שנות החמישים: "*הינשוף*", (סתיו, 1958); "*להיות אופה*", (אביב ,1959); "*שמיל*", (קיץ 1960).

18. אלכס וזהבי, העבר הקרוב בעיניו של סופר צעיר, "ידיעות אחרונות", 21.4.1972. הוא השווה בין סיפורי ה"שכונה" של ברטוב וגורי לבין סיפוריו של שבתאי ומעדיף אותו עליהם.

19. יהודית אוריין בן-הרצל, משפחה רבת סגולות, "משא" "דבר", 12.5.72. ההבחנה שלה בענייני העלילה מקובלת עלי. אינני בטוח שהיא צודקת בהערכה של דרך העיצוב על הטקסט בנתונים אלה (כגון הערכה "שלילית" של הסיפור "*ביקוד*").

20. יעקב שביט, סיפורי יעקב שבתאי, "הארץ", 24.3.1972

21. אפרת פאניאס, סיפורים של עצב, יאוש וחידלון, "מעריב", 31.3.72. נראה, כאילו אפרת פאניאס מפרשת את שני הרומנים של שבתאי. היא מבחינה במה שקיים בכוח בסיפורים הקצרים יותר ממה שמומש בהם בפועל. מכל מקום, לאור התפתחותו של שבתאי הבחנותיה מענינות ביותר.

22. הסיפורים הקצרים הם מעין תרגילים לקראת הרומן הגדול.

23. אהוד בן עזר, "*הדוד פרץ ממריא*", "מאזנים", (יולי, 1972)

24. יעקב שבתאי, הראיון האחרון "הכתיבה היא ריצה למרחקים ארוכים", (קטעים מתוך ראיון שנערך עם שבתאי בתוכנית הרדיו "פגישות" בעריכת אילנה צוקרמן),"ידיעות אחרונות" 4.9.81. עיין לעיל הערה 10

25. דבריו של "היוצא מן הכלל" המעיד על הכלל, דן עומר: "ניתן לכנות ספר זה "יאריאצית גולדמן וחבריו". הנ"ל וחבריו מתאמצים לייצג גלריה בלתי חדלה של דמויות מזויפות, נטולות שיור כלשהו של אמינות וכו'" (דן עומר,"שבתאות", "העולם הזה" 20.2.1980, עמ' 69) נשמעים כיום מגוחכים יותר ממרושעים, ויש להזכירם כקוריוז בלבד.

26. יעקב שבתאי , שם, שם. (הערה 11)

27. נילי מירסקי, "*זכרון דברים*" , כיסופי מוות, רדיפת נשים והמוזיקה של ישראל, "שישי תקשורת", 4.3.1994. והשווה גם מלכה שקד, "*חוליות ושלשלת*", ת"א, 1990. עמ' 34-38, עמ' 268.

28. חיים פסח, במאמרו: חגיגה של גסיסה ושל התפוררות, "הארץ", 3.9.1977

29. דן מירון, הזיכרון כאידיאה, על הרומן "*זכרון דברים*" ליעקב שבתאי, "ידיעות אחרונות" 27.4.1978) השווה: צפורה כגן, פקעת הקיום ברומן, "*זכרון דברים*" ליעקב שבתאי, "עלי שיח", 9', 1980, עמ' 61-74.

30. משה רון, "*זכרון דברים*", המשפט, "סימן קריאה", 16-17, (אפריל 1983) עמ' 277.

31. Joseph Frank, Spatial Form in Literature, **Criticism**, (The Foundations of Modern Litrary Judgement) (Edit.Schorer, Miles , McKenzi), N.Y. 1948, pp.379- 392 .

32. חיים פסח, חגיגה של גסיסה ושל התפוררות, "הארץ", 23 .9.1977

משפחת גולדמן

ברוך חיים- חווה

אהרן יואל+צפורה(אשה) גולדמן+סטפנה(אשה) ברכה+שמואל (בעל) הדוד לאזר+ יהודית טנפאוס

אברם אביעזר, מאיר, גולדמן (מתאבד) - נעמי (מתה בתאונה) אילנה עמוס (ירד לחו"ל)
ירמיהו, אסתר, רות +דיתה (ללא הצלחה)
נחמה, תמימה,
(בוגדת בו)

משפחת ארווין

חדווה (פילגש) ארווין זינה (האשה) +בש (ידיד המשפחה) אלישבע (אשה קודמת)

וויקי ואליעזרה (פילגשיו) תהילה +תרצה (נשותיו) + צוארר, יפה, שלווה (נפטרה) רוחמה+מאקס שפילמן (ברוריה) שאול (חולה בלאוקמיה)

ישראל + אלה + ילד מחוץ לנישואים שנולד בסוף הספר.

33. מבחר דוגמאות נוספות של מעברים: ישראל וגולדמן למשה צלרמאיר ובנו נתן (עמ' 116) גולדמן, דיתה (עמ' 118); ציפורה ויואל (אלתר עומד לרדת מן הארץ) גולדמן וישראל. (עמ' 228-229); אחרי שנפרדו גדעון ואליעזרה, ישראל וצוארר (עמ' 230); ממסיבת החתונה של צוארר ותהילה לגסיסה של ארווין. זינה (עמ' 235-236); זינה, צוארר, יהודית מייזלר, סטיפנה, מאנפרד, ינק, משה צלרמאיר, נעמי, גולדמן (עמ' 259-241); יפה, זינה, תקווה, צוארר, תהילה, גולדמן. (עמ' 258-261); גולדמן, מאנפרד, סטיפנה. (עמ' 261-262).

34. ראה למשל, את קטע ההיזכרות שבו מתגלה היחס הדו-משמעי של הבן כלפי אביו ההמוכיח שהוא לא "גמר" את חשבונו עמו: "ותוך כדי כך מילאו אותו רגשי צער על אביו הקשה והבלתי-הוגן וגעגועים אליו, אף על פי שמעולם לא אהב אותו והוא לא השאיר בו אחריו אלא מעט רגשי גאווה על יושרו הקטלני ומעט מאד זכרונות טובים, שרק במאמץ היה ניתן היה להעלות אותם מתוך השיכחה ולהתחיות איתם רגע בהנאה, ורק זיכרון יחיד היה צף לפעמים ועולה מעצמו, זכרון שבת אחת מזהירה כשעוד היה ילד ואביו לקח אותו לים, השניים היו כחולים להפליא וכו'" (עמ' 155-156)

35. "אבל למרות טענתו החוזרת ונשנית, לא היתה כמובן בגידתה של תירצה הסיבה לגירושין שלהם, לכל היותר היתה זו סיבה צדדית, שכן, היו הפינוק והאנוכיות וחוסר הרצון או היכולת לוותר ולהתחייב, והיו הסרטים והמגאזינים וארווין ובש וציפיות ריקות ובלתי-רצינית והצורך הבלתי-נלאה לכבוש נשים רבות ככל האפשר ולהוכיח שוב שוב את כוחו ואת מידת גבריותו, אלא שעכשיו, כמו בכל שעת משבר ומצוקה, תקף אותו הלך-רוח של ריאליזם, אבל סנטימנטלי, ושל חרטה והוא אמר "זאת היתה טעות גמורה, הגירושין האלה, התנהגתי כמו ילד." (עמ' 168).

36. "אבל האמת היתה שרוחמה נישאה למאקס שפילמן לא משום שקנה את לבה במתנותיו היקרות ובמחוותיו המגושמות ולא משום שחמדה את רכושו, אלא משום שהיתה עייפה עד כדי כך שהתייחסה לכל, וגם לדברים הללו, בשוויון-נפש וכל רצונה היה למצוא לעצמה מנוח מהטילטולים האין-סופיים שבהם היטלטלה, שכן היא שבעה חיים והתרוצצויות ושבעה אהבה והרפתקאות אהבה ומין ושוב לא היתה מסוגלת ליהנות מהן, ואילו היה בש מציע לה שתינשא לו יתכן שהיתה נותנת את הסכמתה ונישאת לו;" (עמ'178)

37. המשבר הפסיכו-אידיאי של הבנים ביחסם לאבותיהם. הוסבר היטב על ידי: ארי אלון, אתה יודע שלא אהבתי אותו, האבות המייסדים והבנים העקודים (יחסי אבות ובנים ב"*זכרון דברים*" ליעקב שבתאי) (שני פרקים מחיבור) "עלי שיח", 35', 1995, עמ' 53-50; 36', 1995, עמ' 53-66. מעניינת מאוד היא ההשוואה שהוא עורך בין יחסם של הבנים למיתות אבותיהם, (שם, עמ' 47)

38. נילי מירסקי,"*זכרון דברים*" כיסופי מוות, רדיפת נשים והמוזיקה של ישראל, "שישי", תקשורת, 4.3.1994 וקדמה לה בניסוח דומה: צפורה כגן, פקעת הקיום ברומן "*זכרון דברים*" ליעקב שבתאי, "עלי שיח", 9 ' 1980, עמ' 71

39. דוגמאות לאירועי עבר המנמקים את הסיפר בהווה הן: זמן-עלייתם ארצה של הסבים ומגוריהם בצריף, מותה של נעמי, אחותו של גולדמן שהתגייסה לצבא הנשים הבריטי והיה לה מאהב לא-יהודי, מאהבי העבר של סטיפנה - מאנפרד וינק, עלייתם הכלכלית של ארווין ושפילמן, יחסי האהבה שבין צוארר לאחותו מצד אביו - רוחמה, היחסים שהיו בעבר בין גולדמן לימימה וגולדמן ודיתה.

40. עויין במאמרו הנ"ל של ארי אלון

41. נ. קלדרון, "*הרגשה של מקום*", ת"א, 1988, עמ' 34-35.

42. עצי המשפחה של שתי המשפחות העיקריות: גולדמן וארווין. בשתי המשפחות הבאתי את אבות המשפחה, את אבות אבותיה ואת האחים האחיות, הבנים הנשים והפילגשים. כל מה שהפך משפחות אלה למעין שבט מודרני.

43. "למעשה אין הבדל עקרוני בין תפיסתו זו של גולדמן לבין גישתו של צוארר - שניהם בסופו של דבר אינם מסוגלים לממש את מיניותם הגברית באמצעות אשה שאינה זונה. צוארר מתייחס לכל הנשים כאל זונות. וגולדמן לעומת זאת, יכול לממש את מיניותו רק בעזרת הזונות ה"מקצועיות" (ארי אלון, דודים, סבים ותחליפי אב אחרים, עיון ב"*זכרון דברים*" ליעקב שבתאי (חלק ב') "עלי שיח", 36, עמ' 63.

44. יעקב שבתאי, הראיון האחרון "הכתיבה היא ריצה למרחקים ארוכים" (קטעים מתוך ראיון שנערך עם שבתאי בתוכנית הרדיו; "פגישות" בעריכת אילנה צוקרמן), " ידיעות אחרונות", 4.9.81

45. אהבת העיר (בחג, במצב טרום אורבני) של גולדמן היא ביטוי נוסף ליחסו החיובי של המחבר אל עיר נעוריו-בנעוריה: "גולדמן, שצעד לאט לאט לאורך רחוב אלנבי, שהיה עכשיו ריק כמעט ממכוניות ומהולכי רגל, התנויות כבד היו נעולות, והיה שרוי בצל הנעים - העצוב של בין - ערביים של ליל-שבת וברגיעה גדולה, והוא חש בנועם של יום שישי לפנות ערב ובאהבתו לעיר שבה נולד וגדל, אהבה אשר רק לעתים רחוקות, ברגע של חסד, אחזה בו כפי שהיא, בלתי מופרעת. הוא הלך עד שדרות רוטשילד, ידיו משולבות מאחורי גבו, ותוך כדי הליכה ריפרפו מבטיו על פני חלונות הראוה - כשהגיע לשדרות נעצר ועמד כמה רגעים והסתכל בנחת בעצים שהיו מלאים ציפורים ובאנשים שהיו בדרכם לבית-הכנסת, לבושים בחגיגיות ותיק הסידור תחת זרועם." (עמ' 159)

46. אחד מן הקטעים המביעים כיסופים ל"תל-אביב

← המשך בעמ' 53

מצד זה

עמוס לויתן

מוספים, ספרים, אירועים

א. משה בבית מדרש-חילוני

תלמוד מביא במנחות כט ב את האגדה הבאה: "בשעה שעלה משה למרום (לקבל את התורה) מצאו לקב"ה שיושב וקושר כתרים לאותיות. אמר לו (משה) מי מעכב על ידך (למסור לי התורה)? אמר לו (הקב"ה) אדם אחד יש שעתיד לחיות בסוף כמה דורות ור' עקיבא שמו, שעתיד לדרוש על כל קוץ וקוץ (של אותיות התורה) תלי תלים של הלכות. אמר לו (משה) ריבונו של עולם הראנו ליז אמר לו (הקב"ה) חזור לאחוריך (למעשה, העבירו הקב"ה כמה דורות קדימה עד לימיו של ר' עקיבא). הלך וישב (משה בבית מדרשו של ר' עקיבא) בסוף שמונה שורות ולא ידע מה הם אומרים. תשש כוחו (התעלף משה). כיוון שהגיעו לדבר אחד (לסוגיה כלשהי) אמרו לו תלמידיו (של ר' עקיבא) רבי מניין לך? אמר להן הלכה למשה מסיני. שמע (משה) ונתיישבה דעתו (קם מעלפונו)".

אגדה מופלאה זו (הסוגריים הן שלי - ע.ל.) מביא אבי שגיא בספרו החדש *"אלו ואלו"* (הקיבוץ המאוחד 256 עמ' 1996) העוסק במשמעותו של השיח ההלכתי, ובעיקר בסוגיית המחלוקת, שהיא, לדברי המחבר, מתופעות היסוד של התרבות ההלכתית משחר ימיה.

אגדה זו עצמה היא כבר ביטוי סיפורי למחלוקת בין שתי תפיסות מנוגדות, שמרנית וחדשנית, הקשורות ללימוד התורה והיא מעלה את הרעיון הנועז כי משה רבנו, מקבל התורה ומוסרה, עתיד שלא להכירה מקץ כמה דורות בשל השינויים הרבים שיחולו בה. בשבתו בבית מדרשו של ר' עקיבא אין משה מבין על מה הם דנים והוא כל-כך נדהם מעובדה זו עד "שתששה" עליו דעתו, כלומר נתעלף. אולם בהמשך, כאשר הוא שומע את ר' עקיבא אומר לתלמידיו המקשים עליו בסוגיה מסוימת - מניין לך שכך היא? משיב להם כי היא "הלכה למשה מסיני", שבה רוחו של משה אליו והוא מתאושש מעלפונו. הסיפור בדרכו שלו מציע בסיומו מעין סינתזה מורכבת, האומרת כי על אף העובדה שהתורה עתידה לעבור שינויים רבים מאז קיבלה משה בסיני, היא עדיין אותה תורת-משה עצמה.

על מצע משותף זה של המחלוקת מרחיב ומעמיק אבי שגיא בספרו. הוא מסביר כי סיפור זה, שזכה לניתוחים ופרשנויות מרובים, מציב את משה במעמד שונה מזה שהמשנה במסכת אבות ("משה קיבל תורה מסיני ומסרה ליהושע, יהושע לזקנים..." וכו') ושאר המקורות המסורתניים משרטטים. משה אינו מקבל כאן את התורה בכוליותה ומוסרה לנושאי המסורת. הוא מקבל אמנם תורה-שבכתב ותורה שבעל-פה, אך התורה גדולה ורחבה משני יסודות אלה וגבולותיה נקבעים על-ידי המדרש שיעשה על ידי הדורות הבאים. המדרש קשור אמנם לטקסט, והוא נשען על אותם 'כתרים' שקשר הקב"ה לאותיות, אולם המדרש איננו מסורת, אלא חידוש. לדברי שגיא, מבליט הסיפור את ממד החידוש על-ידי מיקומו של משה בבית המדרש של ר' עקיבא, בו אין משה בכיר התלמידים דווקא וגם אין הוא מבין את השיח ההלכתי. מקבל התורה אינו יורד לעומקה של התורה שנשא. בסופו של דבר, יש בו איזון עדין בין חידוש למסורת, כי גם ר' עקיבא נזקק לה; עם זאת מודגש כאן כי לימוד התורה אינו תהליך של שינון וזכירה אלא תהליך של דרישה וחידוש.

קשה שלא לראות עד כמה מחלוקת תלמודית זו בין 'מסורתנים' ל'פרשנים' (מחדשים) רלוונטית עד היום. אפילו אם מושג החידוש נתון במחלוקת בין מי שגורסים שהוא כבר מצוי בטקסט והפרשן צריך רק לחושפו, לבין מי שרואים בו חידוש ממש, הנוצר בהשראה אלוהית. מכל מקום, לדעת שגיא, החידוש בסיפור תלמודי זה הוא כפול: ראשית, עצם ההדגשה על חירותו של לומד התורה להעמיק בה כמיטב שכלו. שנית, התורה רחבה ומקיפה מהטקסט וגבולותיה נקבעים על ידי העיון האנושי. מבחינה אקזיסטנציאלית האדם נעשה שותף לאל בעיצוב התורה (עמ' 185).

הערות אלה שמעיר כאן אבי שגיא בספרו (לדעתי הוא הולך במידה רבה בעקבות ישעיהו לייבוביץ בסוגיה זו) הן חשובות ביותר לא רק להבנת הוויכוח הפנים הלכתי בו עוסק המחבר, אלא בכך שהן פותחות גם פתח לקריאה תרבותית-חילונית של התורה ולדו-שיח בין חדש לישן ובין מודרני למסורתי.

אף ששגיא מסייג עצמו מבחינה זו ומזהיר מהשלכות אקטואליות גורפות של דבריו, דומני כי לא אטעה הרבה אם אומר שמבחינת הדו-שיח הזה מתברר כי הוא קל יותר לניהול כיום, בין היהודי-החילוני-המודרני לבין חז"ל, מאשר בין החילוני לחרדי בן זמננו.

על מאמר חז"ל "אלו ואלו דברי אלוהים חיים" מבוסס לא רק שם ספרו של שגיא, אלא התזה המרכזית שלו כולה. המאמר (שמקורו בשני סיפורים אחרים בתלמוד במסכת עירובין ובמסכת גטין) הוא מורכב ועל תופעתו במקורות ההלכתיים הבתר-תלמודיים מתחקה המחבר לאורך ספרו הלא קל. לפיכך, אסור לנו לעשות מלאכה קלה מדי ולייחסו בפשטנות למחלוקות ימינו, עם זאת מותר לנו להצביע על רעיון היסוד של הספר, הרואה בו ביטוי לפלורליזם הטבוע בעצם השיח ההלכתי: "הנחת התשתית של המסורת ההלכתית, כפי שראינו, היא כי התורה נמסרה לבני אדם, כיצורים קונקרטיים דווקא. לפיכך הבדלים בין בני אדם נעשים ליסוד מכונן של ההלכה. מכאן שהריבוי והגיוון נעשים נשמת אפה של התרבות ההלכתית. בעיית היסוד של התרבות ההלכתית אינה עצם הלגיטימיות של הריבוי, אלא היחס בין הריבוי והגיוון לאחדות כלשהי. המסורת ההלכתית משיבה לשאלת היחס הזה באמצעות ראייתו כיחס דיאלקטי" (עמ' 222).

דברים חשובים, המצריכים לימוד הדרוש לנו כל-כך בימים אלה. דומני שהחלה לעסוק בכך גם עמותה חדשה, שבראשה עומדת רות קלדרון, המנסה להקים בנווה צדק בית-מדרש חילוני שייקרא בשם 'עלמא'. בנוסח הסיפור ממנחות בו פתחנו, הייתי אומר כי הדור מצפה לאגדה חדשה שתספר על משה רבנו שנקלע 'לעלמא' לשיעור של ירון

לונדון (אחד מחברי האגודה, ראה 'סופשבוע' של מעריב 17.1.96) מתעלף בו ומתאושש כאחד. ואני מתכוון לכך ברצינות גמורה.

ב. יש הסכם - בעזרת השם

שמתם לב לשימוש הסלקטיבי שעושים המאמינים בביטוי "בעזרת השם"? כאשר מתרחש דבר שהוא לרצונם (הפוליטי או האישי) הם ממהרים לצרף לו את "בעזרת השם", אך כשמתרחש ההפך מזה, נאלם שם השם מדיבורם. למשל, לפני החתימה על הסכם חברון לא הפסיקו לומר כי הם מאמינים ש"בעזרת השם לא יקום ולא יהיה..." ואילו עתה, משנחתם ההסכם, חדלו להזכיר את שמו יתברך. וכבר שאל איוב: "את הטוב נקבל מאת השם ואת הרע לא נקבל?!"

לכן אין ספק שהחתימה היתה בעזרת השם, וכולה לטובה דווקא, כך אנו מאמינים. וראיה נוספת לדבר: מיד לאחריה נפתחו שערי שמים וגשמי ברכה החלו לרדת מקץ ימי בצורת מרובים.

ג. עודף מוטיבציה

החוגים הדתיים-לאומניים כמו נחרדו הפעם מן העובדה שטרוריסט נוסף הוא חובש כיפה, ומיהרו לתלות את מעשהו של נועם פרידמן, במופרעותו הנפשית, כביכול. הוא עצמו הכריז כי אינו משוגע, כי הערבים הם עוכרי ישראל ויש להרגם וכי אסור לצה"ל לפנות את חברון. הכרזות שאפשר היה לשמוע כמותן גם משרים בממשלה.

השאלה איננה אם נועם פרידמן מופרע באמת, אלא מדוע מופרעות זו, אמיתית או מדומה, הופנתה דווקא כלפי ערביי חברון ולא כלפי המתנחלים, למשל? לכך בלי ספק יש קשר לחינוכו הדתי-לאומי וללימודיו בישיבת 'מרכז הרב' ובישיבת 'חורב'. מורהו באותה ישיבה, הרב מרדכי אלון, היה אחד מאלה שהזדרזו לדבר על 'מופרעותו' של פרידמן ותהה אם היה צריך בכלל לגייסו לצבא. נראה כי אלון ניסה לנער את חוצנו מכל אחריות לחניכו לשעבר במהירות מחשידה. לא מכבר תהתה העיתונאית אורית שוחט ב'הארץ' על שיחותיו השבועיות בטלוויזיה של הרב מרדכי אלון בפרשת השבוע וכינתה אותן "שיחות מוטיבציה". פרשת השבוע, מסתבר, משמשת לו רק אמתלה לדיון בהיסטוריה היהודית כולה המסתיימת תמיד בארץ-ישראל השלמה.

ובאמת, דומה כי בעייתו של כל אותו דור, יוצאי הישיבות התיכוניות, שהוא לוקה בעודף מוטיבציה. צבי יהלום, מי שהיה מורה ב'ישיבת הדרום' אמר ברדיו, ביום הפיגוע של נועם פרידמן, כי הישיבות התיכוניות לא עשו חשבון נפש לאחר רצח רבין, אלא הפכו 'חממה לאלימות פוליטית המולידה הרבה עשבים שוטים'. לדבריו, עיקר הלימוד באותן ישיבות הפך ללימוד הקשור בארץ-ישראל

קובי אוז והוריו

השלמה, תוך הזנחת ערכים דתיים ואנושיים אחרים. תגובת משרד החינוך על דברים אלה, לא היתה לדון ברצינות בביקורת זו, שבאה הפעם מבפנים, אלא לפטר את יהלום ממשרתו.

ואגב מיהו מופרע? מי שאומר בגלוי (וגם עושה) מה שמלמדת התורה בסתר, למשל המצווה בדבר מחיקת זכר עמלק, שיש מפרשני התורה בימינו הרואים בפלסטינים את צאצאיהם?!

לכן, דומה, לאחר ברוך גולדשטיין, יגאל עמיר, נועם פרידמן, הרב אלבה, המחתרת היהודית ועוד ועוד, שמותר כבר להכליל ולומר כי חובשי כיפות, יוצאי ישיבות תיכוניות, הם פוטנציאל מסוכן של אלימות פוליטית.

ד. לחתוך את "קשר השתיקה"

יש ויכוחים מופרכים שהדרך הנאותה לסיימם היא לא בפתרונם, כי אם בביטולם - כפי שעשה אלכסנדר מוקדון ל"קשר הגורדי", שלא ניסה, לשווא, להתירו כי אם חתך אותו בחרבו.

ויכוח כזה הוא הוויכוח שעורר מחדש פרופ' יהודה שנהב ("קשר השתיקה" 'הארץ' 27.12.96) החוזר שוב ושוב על הטענות הרדודות מבית מדרשו של 'הפוליטיקלי קורקט' בדבר הגזענות האשכנזית המופנית כלפי היהדות המזרחית, שאליבא דשנהב, לקו בה אפילו 'ההיסטוריונים החדשים' והשמאל הישראלי (האשכנזי, כמובן) בכללו. זה זמן מה מתחזק בי הרושם שהשימוש בהגדרה "יהודים מזרחים" - ואף "יהודים ערביים" מצאתי - הוא פיקציה שנועדה לשרת בעיקר אינטלקטואלים מקצועיים ומקובלת הרבה פחות על מי שאמורים להיות נושאיה בפועל של "המזרחיות" הזו.

בעניין זה, אומר, מכל מקום, דברים חדים כתער, ולא בפעם הראשונה, הזמר, ועתה גם הסופר "המזרחי" במרכאות כפולות ומכופלות קובי אוז ('7 ימים' 10.1.97 'ה אוז לעמו יתן') אשר שב לא מכבר עם הוריו מ'ביקור מולדת' בתוניס. הוא מצטט בסוגיה זו את דבריה של השחקנית האמריקאית השחורה וופי גולדברג שאמרה פעם בוויכוח דומה בארה"ב: "עכשיו זה באופנה לקרוא לעצמנו אפריקאים-אמריקאים. אני לא יודעת. אני הייתי באפריקה. אני ראיתי איך חיים שם. ואני רוצה לומר לכם - אני לא אפריקאית-אמריקאית. אני לגמרי אמריקאית. זהו". ומה שקובי אוז אומר לנו בזאת - לתשומת לבך פרופ' שנהב - שהוא לא ישראלי-מזרחי, ולא ישראלי-ערבי ואפילו לא ישראלי-תוניסאי, אלא ישראלי-ישראלי. ועל אחת כמה וכמה נכון הדבר לגבי "היהודים האשכנזים" שהם גזע נכחד. אז קיימת בעיה של פער ושל נחשלות, אבל, אנא שנהב, הנח ל'גזענות האשכנזית'.

ה. רפואה ושירה

היה זה עבורי יום רע במיוחד, בעיקר מבחינה פיסית. חשתי תעוקה חריפה בחזה, קוצר נשימה, סחרחורת קלה. את הסיגריה השלכתי בצער (כשאיני מעשן אני משול למת...) כבר כמה שעות קודם לכן, ידעתי שהיא הסיבה, ולא בפעם ראשונה לתחושות רעות אלה, ובכל זאת עדיין לא הרגשתי הקלה. נכנסתי לחנות ספרים וקניתי שלושה - כל אחד מהם ענה על צורך אחר אותה שעה - השלישי שבהם נקרא *"איך אנחנו מתים: הרהורים על הפרק האחרון של החיים"* מאת שרווין נולנד ספריית אופקים, עם עובד, בתרגום עתליה זילבר, 1996.

אין זה ספר של "הרהורים" דווקא. שרווין נולנד הוא רופא, לא סופר ולא פילוסוף ובזה דווקא עיקר כוחו. הוא נותן לנו את העובדות כמות שהן, בכל הברוטליות הערומה שלהן, שהעולם הרפואי המודרני יודע כה טוב להסתיר, כפי שהוא חווה אותן מנסיונו האישי בפגישותיו שלו עם המוות: "בפעם הראשונה שראיתי בקריירה האישית שלי את עיניו האכזריות של המוות, הן היו נעוצות בגבר בן חמישים ושתיים, ששכב בנוחות מדומה בין סדינים רעננים של מיטה מוצעת למשעי בחדר פרטי של בית חולים אוניברסיטאי גדול. עתה זה התחלתי את לימודי השנה השלישית בבית הספר לרפואה, ואינה לי גורל מבלבל להיפגש עם המוות ועם המטופל הראשון שלי בעת ובעונה אחת" - כותב נולנד בפתח הפרק הראשון שנקרא 'הלב החנוק'. העמודים הבאים, המוקדשים לטיפול באותו חולה שסבל מדום לב, ג'יימס מקרטי שמו, הם מן הפרוזה המרתקת ביותר שקראתי מעודי. מתברר כי הרופא המומחה הניח את נולנד לבדו עם החולה הגוסס בשל מקרה דחוף

יותר, והוא כסטודנט חסר ניסיון מנסה לבצע את כל פעולות ההחייאה על-פי הספר. הוא חותך מתחת לפיטמה השמאלית של מקרטי, מגיע לחלל בית החזה, מפסק את הצלעות ושולח את ידו לעבר לבו, אשר פרפר עדיין, ומתחיל לעסותו, אולם ללא הועיל, כיוון שהלב היה כבר ריק מדם בשל עורקים חסומים. "ופתאום התרחש דבר מדהים בזוועתו - כותב נולנד - מקרטי המת, שנשמתו כבר יצאה לה, שמט שוב את ראשו לאחור ובהה אל התקרה בעיני מת פקוחות וזגוגות ושאג אל השמים הרחוקים שאגה צורמנית נוראה, שנשמעה כמו נביחתם של כלבי הגיהנום. רק לאחר זמן הבנתי שזו היתה גירסתו ל'נהמת המוות', הקול של עווית שרירי-הקול, הנגרמת עקב עליית החומציות בדמו של אדם שזה עתה נפטר."
למחרת היום, הוקל לי מעט, אולי גם בזכות פנים חדשות שפגשתי, שהיו מן הפנים הקורנות ביותר שיצא לי לפגוש. היה זה בהוצאת ספרים בה אני עובד ובה הוציאה היא ספר שירים. שוחחנו. מתברר שגם היא רופאה, ד"ר דבורה כץ שמה. כשסיפרתי לה על שרווין נולנד, שאלה, למה אתה צריך לקרוא דברים כאלה? היא עצמה סיימה לימודי דוקטור לאימונולוגיה במכון וייצמן, השלימה לימודי רפואה באוניברסיטת ת"א ועובדת כרופאת משפחה. אולם לדבריה, היא בורחת כל אימת שהיא רק יכולה מספרי הרפואה, שהיא חייבת לקרוא, אל השירה. באמצע החיים נתקפה בולמוס שירי כזה ובארבע השנים האחרונות פרסמה שלושה ספרים *"געגועים קשים כמלח"*, *"אירופה לאחר הגשם"* וספרה האחרון *"זהו הילד"* (ספרי עתון 77) שיצא זה עתה. בשיריה לא מצאתי זכר כלשהו לעיסוקה המקצועי, אולי פרט לשורות הבאות בשיר "לא, זה לא":

לא, זה לא קרה אתמול
כשבאתי אליך
היה כבר החלל מחולק
חדר חדר עליה ופרוזדור
מלאים עד אפס מקום
.....

לא נוכל
להציב מיטה
לא יהיה מקום
לא בחדר
לא בעליה
לא בפרוזדור
ולא ניתן להשליך דבר
הכל מקובע לדפנות (עמ' 55).

אם תרצו, משל על חדרי הלב, והאהבה. מומלץ. ■

אברהם שלי

הדברים נכתבו יום לפני אסון המסוקים, והם מוקדשים לבנים המשרתים והנופלים בדרום לבנון ובמקומות אחרים

בתוכנית טלוויזיה על ספר בראשית ועל העקדה, העלה המנחה את השאלה מדוע אברהם, שידע כה יפה לשאת-ולתת עם אלוהים על הצלת חיי אדם בפרשת סדום ועמורה, לא התקומם ולא התווכח עם האל כשצווה להעלות את בנו עצמו-ובשרו לעולה.
התשובה לשאלה זו טמונה לדעתי בשאלה קודמת והיא מה מספר לנו לאמיתו של דבר סיפור העקדה. לי נראה כי סיפור העומק החבוי בו, אינו הסיפור על אברהם הלוקח את בנו כדי להעלותו לעולה במצוות האל, אלא סיפור הפוך בדיוק: הסיפור על אברהם שהציל את בנו מהעקדה, ובהזדמנות זו גם ביטל בכלל את העלאת קורבנות האדם בדת יהוה, בניגוד למה שהיה מקובל כנראה במידה זו או אחרת בדתות האיזור.
העובדה הסיפורית שקיימת גם בסיפור הנגלה היא, שאברהם בסופו של דבר לא העלה את בנו לעולה והחזיר אותו חי הביתה.
בהיותי אדם חילוני שאינו מאמין בקולות אלוהיים, אני משערת כי הקול ששמע אברהם "אל תשלח ידך אל הנער" היה קול לבו שלו, לב של אב ושל מחדש דתי גדול (שהיה משוכנע בוודאי כי זהו קול האל). והוא שמע את הקול הזה לא ברגע האחרון כשהבן כבר היה עקוד על המזבח, אלא עוד קודם; והחליט לבטל מנהג קיים. מנהג קשה מאוד ואולי מושרש מאוד של הקרבת הבנים והבנות ברגעי מצוקה גדולים (איפיגניה, בת יפתח, בן המלך מישע) ואולי הקרבת ילדים גם בנסיבות אחרות (המולך - שלא כל כך ברור אם הילדים הוקרבו לו פשוטו כמשמעו או "רק" הועברו באש).
אברהם החליט לבטל מנהג קיים, שעם כל זוועתו היה אולי קשה מאוד לבטלו; כי אולי דווקא קיצוניותו היתרה של אמצעי זה היא זו שהבטיחה את התוצאות הרצויות כששום דבר אחר כבר לא עזר (ועיינו למשל בסיפור על מלך מישע, מלכים ב' ג' 26). קרוב לוודאי שהסיכוי של אברהם להצליח בהכנסת השינוי הגדול הזה היה רק במסגרת הדת המקובלת, ולא על-ידי התקוממות גלויה וישירה נגדה. לשם כך היה צריך להציג מהלך מורכב שראשיתו בנוהג דתי מקובל, והשינוי מתקיים גם הוא במסגרת הדתית הקיימת, ולא על-ידי טענה אנושית נגד האל ודרכיו (כפי שטענו איוב, למשל, או משוררי תהלים).
אברהם התחיל אפוא את מהלכיו בהיענותו לציווי האל להקריב את בנו, בהתאם לנוהג שהיה מקובל, ועם זאת היה בלי ספק נוהג קשה ביותר להורים גם אז (כפי שניתן ללמוד למשל מדברי דוד המלך במות אבשלום בנו). בשל קושי נורא זה יכול היה אברהם להציג את היענותו לצו כהוכחה אולטימטיבית לאמונתו ביהוה. עד כאן הוא נשאר לגמרי במסגרת נהגי הדת הקיימת, וממלאם בצורה הקיצונית ביותר.
ליתר תוקף הוא גם מתחיל בביצוע הצו: חובש את החמור, עומס את העצים, לוקח את המאכלת והאש ואת הילד, והולך איתו להר בארץ המוריה, שעליו היה נהוג כנראה להקריב קורבנות בהמה ואולי גם קורבנות אדם.
הרמז הראשון לשינוי הצפוי מובא בדו-שיח הקצר שמתנהל בדרך בינו לבין יצחק. יצחק שואל אותו: "ואיה השה לעולה?" והוא עונה: "אלוהים יראה לו השה לעולה בני". בסיפור הנגלה זהו מענה ערמומי שנועד להסתיר מיצחק את האמת המרה. בסיפור החבוי יש כאן הכנה זהירה לכך שעדיין לא הוכרע מי יוקרב למעשה על ההר בארץ המוריה. בהמשך מופיע האיל בסבך ברגע המתאים ואיתו הצו האלוהי להימנע מהקרבת יצחק. הקרבת הבן בוטלה, והומרה בהקרבת בהמה.
אילו ניסה אברהם לבטל את המנהג בדרך ישירה יותר, היה נתקל אולי בהתנגדות הסביבה, שראתה ככל הנראה בהקרבת הבנים לעיתים, הכרח שלא יגונה, שעולה בקנה אחד עם התביעה הדתית (הבן הוקרב לאל!). מנהג זה היה קיים באיזור מימים קדומים ונמשך פה ושם עד תקופה מאוחרת מאוד ("עולם התנך" "בראשית" עמ' 143; "ויקרא" עמ' 142 ועוד). לכן היה על אברהם לנהל את כל המהלך במסגרת הדת, ולהציג כל שלב ושלב שלו כפרי של צו אלוהי. אילו בחר להתווכח עם האל בשלב הראשון כשהאל ציווה עליו להקריב את בנו, היה מציג את עצמו כמאמין לא נאמן וכבעל השגות על האל, אותו אל שאולי הוא עצמו בראו. בוודאי שלא יכול היה להתקומם כנגד האל הזה ולהימנע מלמלא בכלל את מצוותו הנוראה, אבל הוא גם לא חש כל צורך לעשות זאת, כי הוא ידע מראש את ההמשך.
אם נשוב כעת לשאלה הפותחת: ברור אם כן שלא היה כל צורך בשום שלב מן השלבים בויכוח של אברהם עם האל ובוודאי שלא ביציאה נגדו ובהמריית פיו. הוא הלך עם האל לאורך כל הדרך, עד סופה הטוב שתוכנן על-ידו מראש.
עניין המשא-ומתן על החרבת סדום ועמורה היה שונה לגמרי. במקרה ההוא אברהם לא ניסה לבטל מנהג פולחני קיים אלא הציג את יהוה באמצעות המשא-ומתן ההוא כאל עושה צדקה ומשפט, שאינו מחריב בחופזה שתי ערים שלמות לפני שבדק כי אכן כל תושביהן, למעט משפחה אחת, הם רשעים גמורים.
אברהם אבי האומה שלנו לא היה אב שמקריב את בנו, אלא אב שמציל אותו. הוא גייס את כל אהבתו, את כל חוכמת לבו, כל עורמתו, תושייתו ונסיון-חייו כדי להציל את הבן. והוא הציל אותו.
אברהם העוקד את בנו ומקריבו לאל - איזה שיהיה - שייקרא נחלת אבותינו, שייקרא רמת הגולן, או דרום לבנון - אינו אברהם שלי.
הבנים שלנו פזורים עכשיו בכל מיני ארצות מוריה. מזמן הגיע הזמן להחזירם הביתה! ■

יהודית כפרי

החסרי מחלוקות אנו?

למערכת "עתון 77" שלום רב,

ברצוני להגיב על תופעה המטרידה אותי. כיוון ש"עתון 77" היה בזמנו הראשון שפרסם משירי ומתרגומי, אני מבקשת להשמיע מעל במה זו את תגובתי.
בימים אלה הגיעה אל ביתי פניה מטעם "על'ה - עמותה לקידום האמנות הישראלית/ בימת קדם לספרות", חתומה בידי סמי שלום שטרית כ"עורך" ויצחק גורמזאנו-גורן ורפי אהרון כ"מוציאים לאור",

←המשך מעמ' 47

הקטנה" הוא הקטע המתאר את ביקורו של גולדמן הבן בצריפם של חיים לייב וחיה "חודשים מעטים לפני שהרסו אותו" ובמקום שהיה פעם צריפם של הסבא ברוך -חיים והסבתא חווה. "מיום ליום, בתוך שנים לא רבות, המבירות ללא ליאות, שינתה העיר את פניה וממש לנגד עיניו השתלטה על מגרשי-החול ועל שדות-הבור ועל הכרמים והפרדסים והחורשות הקטנות ועל הכפרים הערביים," (עמ' 191-196). הקטע כולו עומד בסימן הנוסטלגיה אל העבר ואל הנוף שהושחת. והשווה: *"הסיפורת העברית 1880-1980"*, ד' (1993), עמ' 226-229.

47. לפי דברי העורכים הפרק השני והשלישי הושלמו על ידי שבתאי עצמו, הפרק הרביעי היה במצב סביר, ואילו בפרק הראשון היה עליהם לבחור בין גירסאות רבות. (דן מירון, אחרית דבר, *"סוף דבר"*, 1984, עמ' 243-247)

48. אני סבור שמאיר אגסי, הטוען שיצירתו של שבתאי היא עדות לשקיעתה והתפוררותה של מדינת ישראל הבן-גוריונית והפיכתה לארץ ישראל הבגינית מחפיאה את העיקר. אגסי סבור ש"על גשר של שפה עברית-ישראלית מיוחדת במינה ועם זאת כה פשוטה ויום יומית, כה קומוניקטיבית, הוביל אותנו שבתאי אל התרפיה הקבוצתית שלנו, אל חשבון הנפש הנוקב והמתחייב מהמצב ומן השעה. הוא נהיה לווידוי שלנו. "מאיר אגסי, "הוא הולך ומתרחק ממני, הולך וניתק..." על שבתאי ו"*סוף דבר*", "חדשות", 8.8.1986. אינני מקבל פירוש זה. זו יצירה המדברת אמנם "עלינו", אבל לאו דווקא על תושבי ישראל אלא "עלינו" כיצורים בשר ודם.

49. המחבר נוקק גם לדוקומנטציה מקומית זמנית-מקומית (דברים שנדפסו בשנים אלה). הוא מצטט מאמר של ורדה רזיאל-ויזלטיר על הנורמלי. בשבח הבלתי נורמלי. (עמ' 111). וכן את השורה "זאת השהות הנחלמת" מתוך שיר של עוזר רבין (עמ' 218). הויכוח באנגלית בין מאיר למוכר בחנות הספרים מצוטט באנגלית מודפסת באותיות עבריות כדי להעניק לו אמינות מקומית: "איי אם דאיינג. איט'ס פינישד, איי נו. דה בלאד פייפס אין מיי הד הד בין ספליטד." (עמ' 190)

50. נראה לי, שאמנון נבות תיאר בצורה משכנעת את התפתחותו של רומן זה מן הטריוויאלי אל ההתדרדרות והחידלון: "הרומן נבנה קודם כל ברובד גלוי ומוחצן של עשיה וקיום יום יומי (וליתר דיוק: תהליך התרופפות ברובד הזה): ביקור בבנק, רדיפה מעגלית אחרי נשים... ביקור יום-יומי אצל אמו, המגלמת ברומן באופן עוברי וכעין עלילת משנה (עלילת האם היא האנלוגיה הראשית לעלילת מאיר) את התהליך שיעבור על מאיר, כעין טופס מוקדם של העלילה הראשית המתבטאת במותה... עם מות האם, התרוקנותו האיטית מתוכן של הביקור בעל האופי הריטואלי אצל האם... מעצימים את תחושת החידלון, הדללה והתרוקנות חושית שעוברים על הגיבור. מה שמתואר ברובד החיצוני של הרומן כ'מחלה' - יתר לחץ דם - אינו אלא מסמן חיצוני לתהליך נפשי עמוק של התדרדרות וחידלון." (אמנון נבות, *"סוף דבר"* והבוקר שלאחריו, "מעריב", 3.8.1984; 10.3

51. **Home Thoughts From Abroad**, London, Risa Domb 1995, pp.25-34

52. נסים קלדרון מעיר בנושא זה הערה מצוינת כשהוא מתאר את האם ואת הבנים כגולים בארצם. נסים קלדרון, *"הרגשה של מקום"*, ת"א, 1988, עמ' 23. שניהם גולים שבניגוד לביל אין להם מקום אחר להימלט אליו (ג.ש.). ועיין גם קלדרון, שם, עמ' 27.

53. אובדן זיקתו הרגשית של מאיר לבגידתה של אביבה מנוסח כך: "הוא הרגיש בעליל, שמשהו חשוב, ואולי מכריע, אבד לו, משום שהיתה לו שייכות עמוקה לחייו, שהגדיר אותם דווקא בעלבון ובכאב כיישות נבדלת עם גורל נבדל ומיוחד לעצמו," (עמ' 214)

54. הרציונליות שלה מתגלה, למשל, בתגובתה להחלטתו של מאיר על דיאטה טבעונית: "היא בכלל מתנגדת לכך שאדם יסתובב כל ימיו מתוח ומלא מחשבות נרגזות על אוכל ועל מה שהוא מחמיץ שעה שעה, ויהיה מלא ריגשי אשמה וחרטה על כל פירור של משהו שיכניס לפיו, הרי זה במחיר עיוות החיים" (עמ' 72).

55. קלדרון מפרש את כשלון יחסיו של מאיר עם רעיה במה שהוא מכנה ה"מוסר ההסתדרותי", *"הרגשה של מקום"*, ת"א, 1988, עמ' 33. חוסר היכולת לחיות בגלל המשא המוסרי כביכול של העבר.

56. כבר בשלבים קודמים עם מות האם מעלה הגיבור את האופציה של עולם הבא והישארות הנפש. לא יתכן שלא יהיה קיים, טוען מאיר בפני עצמו: "אלא הוא עבר למקום אחר, אי-שם במרחבי היקום, ושם, במעבה מאפליה צחה, בכעין תחום ארץ אינסופית אך מוגדרת היטב, עם הרים וגאיות ושדות בור ודשאים ועם שמש נעימה התולה בלי נוע מעל, הוא ממשיך להתקיים לנצח ככתם אוויר אפור בצלמו ודמותו ולחיות את חייו הקודמים אך בשלווה ובלי צרכי הגוף בדומה לאופן שבו מוסיף העבר להתקיים בתוך ההווה, כך על כל פנים ראה באותו רגע את אמו, ומכאן גם תשוקתם של אלה למות, שכן רק במותם יוכלו לחזור ולהתאחד עם זה שהם כל כך מתאווים אליו וזקוקים לו, עד כי אין זה אפשר שיהיו נפרדים ממנו, כשם שמן הנמנע שיהיו נפרדים מעצמם." (עמ' 121)

57. אלוזיה למדרש על מעמד הר סיני: "אמר ר' אבהו בשם ר' יוחנן: כשנתן הקדוש- ברוך-הוא את התורה צפור לא ציץ, עוף לא פרח, שור לא נעה, אופנים לא עפו, שרפים לא אמרו קדוש, הים לא נזדעזע, הבריות לא דברו, אלא העולם שותק ומחריש - ויצא הקול: " אנכי ה' אלוהיך" (שמות רבא, כט')

58. מות הסבתא מופיע בקובץ *"הדוד פרץ ממריא"* בסיפור האחרון *"הסתלקות"*.

59. אפילו פוסט מורטם חוזר ועולה פחד הנטישה והכיסוף להיות עם האמהות לנצח נצחים. "הרגשה שהוא נעזב ונבגד התפשטה בתוכו מעורבת באותם רגשות מתוקים- מרירים של רחמים על עצמו, והוא ציפה שהן תתחרטנה ותחזורנה אליו, אבל הוא לא ייעתר אלא אחרי בקשות רבות. (עמ' 230) ובתחושות ההעדרות המתקרבת, שבאותותיה חש מזה זמן ואשר בעומק לבו כבר ידע כי אין למנוע אותה. ולכן כשראה את הדוד שמואל, שהתקרב ובא, חש הקלה ושמחה" (עמ' 231).

←

לשלוח מיצירותי לאסופה שתצא לאור בסוף קיץ 1997 ושתכלול "מיצירותיהם הספרותיות בעברית של כ-100 יוצרים ויוצרות ספרדים ומזרחים ב-100 השנים האחרונות" בשני כרכים, שירה ופרוזה. בהמשך נאמר עוד, כי "חשיבותה של האסופה מכרעת לחיזוק היצירה והיוצרים המזרחים בדורנו ובדורות הבאים" וכי לצערם של הפונים "יצירתם של מרבית היוצרים באסופה זו נדחקה לשוליים על ידי ההגמוניה התרבותית ספרותית היהודית אירופאית בישראל." אשר על כן, נאמר שם, "אחת הדרכים להצבתם מחדש של היצירה והיוצרים המזרחים במרכז היא על ידי כינון הוצאת ספרים שתפעל במרץ להוצאתם (כך!) לאור של יצירות נפלאות רבות."

ברצוני להבהיר בזאת, שכישראלית כותבת שירה ומתרגמת ספרות לא הרגשתי מעולם שאיזו דלת שהיא, שבחרתי להתדפק עליה, ננעלה בפני בשל העובדה שאבות אבותי נמנו עם מגורשי יהדות ספרד, עובדה שבוודאי לא היתה ידועה לשום עורך ותמהני מנין בכלל היא ידועה לפונים, שכן מעולם לא הגדרתי ולא אגדיר את עצמי כ"סופרת ספרדית ומזרחית" ועצם הניסיון הזה מוקצה מחמת מיאוס בעיני. זאת ועוד. אינני מאמינה שיצירות נפלאות באמת נדחות בבמות ספרותיות רק בשל עובדות הקשורות במקום הולדתם של אבותינו, ותעיד על כך רשימה ארוכה של יוצרים מוכשרים מן המוצא הנ"ל שכשרונם זיכה אותם בהכרה.

אילו קמה יוזמה לכנס אסופת יצירות - ללא שום קשר לזהותו העדתית או למוצאו של המחבר שתעסוקנה בתכנים ספציפיים הקשורים במורשת יהודי ספרד ו/או המזרח, כדי שתהיה לנו אסופה המתמקדת בהבטים נושאיים ספציפיים, ניחא, אפשר היה אולי אפילו לחזק את ידי העושים במלאכה ואף לתרום חומר מעניין, כמובן בתנאי שהגדרת המשימה היתה נעשית ברוחב דעת וברוחב אופקים, כדוגמת כתב העת "פעמים" בתחום המחקר המדעי. ואולם כפי שהדברים הוגדרו, לצערי הם מעירים בי רתיעה, שלא לומר סלידה, ואי רצון נחרץ לשתף פעולה במה שנקלט בי כיוזמה מיותרת, כקוריוז מצער של הפגנת פרטיקולריזם עדתי, שלא לומר גזענות.

החסרי מחלוקות, ידיבויות, פילוגים ושסעים בלתי נמנעים אנו, שנקים גם בתחום הספרות והאמנות לטיפונדיות על פי מוצאם העדתי של המחברים?! אודה לכם אם תוכלו לפרסם את דברי ואשמח לשמוע תגובות נוספות.

בברכה ■

דינה קטן בן-ציון

נשים כותבות מדברות שלום

הכינוס "נשים כותבות מדברות שלום - כינוס יוצרות מאגן הים התיכון" יתקיים במרכז סוזן דלל, נוה צדק, בין התאריכים 25 עד 27 במרץ, 1997.

הכינוס מתקיים ביוזמת משרד החינוך והתרבות - מינהל התרבות והאמנויות, משרד החוץ - קשתו"ם, עיריית תל אביב-יפו והמרכז הם תיכוני הבינלאומי בישראל.

מטרת הכינוס לקדם יחסים בין ישראל לבין מדינות אגן הים התיכון, ע"י הבלטת תרומתה הייחודית של האשה היוצרת לחברה ולתרבותה.

בנוסף, מטרת הכינוס ליצור ולקדם תהליך של קשר, הבנה ודו שיח ולתת הזדמנות לנשים יוצרות מאגן הים התיכון להשמיע קולן בנושאים משותפים, מקצועיים, אישיים וחברתיים באזור שהוא מוקד למתח וסכסוך - אבל עם עתיד של סיכוי ותקווה.

הכינוס ישאף לקידום היחסים בין נשים יוצרות מישראל וממדינות הים התיכון, מתוך הכרה בצורך לפתח, לצד התהליך הפוליטי, מסלול של קשר אנושי ותרבותי ישיר בין בני אדם ולא רק בין ממשלות.

זהו כינוס ראשון מסוגו בישראל, שבו תשתתפנה נשים יוצרות ממדינות אגן הים התיכון לצד נשים ישראליות ופלסטיניות - סופרות, משוררות, מחזאיות, תסריטאיות, עיתונאיות, תמלילניות וכו'.

אנו רואים חשיבות רבה בהשתתפותן של היוצרות הישראליות בכינוס חשוב זה.

לקבלת פרטים נוספים ניתן לפנות למזכירות הכינוס: כרמל ארגון כינוסים, ת.ד. 1912, רמת גן 52532 טל. 03-5754040 פקס. 03-5753107

←המשך מעמ' 23

חוק של צירוף הניגודים. יותר מכל אוהב באבל לצרף זה בזה חומרים בלתי מתיישבים: ליצור אי־התאמה בין אובייקט לאופן תיאורו, בין שני נושאים, בהם עוסק אותו סיפור, בין סגנון דיבורו של המספר לסגנון דיבורן של הדמויות, בין שני סגנונות שונים, הנקוטים על־ידי המספר וכו'; אביא דוגמאות אחדות: לפני דודה פסיה, אמו של מוגינשטיין שנרצח באשמת בניה, נואם בניה את הנאום הבא – "דודה פסיה", אמר אז בניה לזקנה הקטנה הפרועה, המתפלשת על הרצפה, 'אם החיים שלי נחוצים לך, את יכולה לקחת אותם. אבל אין מי שלא טועה אפילו אלוהים. יצאה פה טעות עצומה, דודה פסיה. אבל האם לא טעה האלוהים בשעה שהושיב את היהודים ברוסיה, שיתענו שמה כמו בגהינום? וכי מה רע היה אילו ישבו היהודים בשוויצריה, והיו מקיפים אותם שמה אגמים ממדרגה ראשונה, אוויר הרים וצרפתים בלתי־פוסקים?'" ("כך היו עושים זאת באודסה", שם, עמ' 20) או נאום מפורסם אחר של בניה, אותו נאם לפני אייכנבאום בעת שבא לבקש את יד בתו – "'שמע־נא, אייכנבאום', אמר לו המלך. 'כשתמות, אני אקבור אותך בבית־העלמין היהודי הראשון, ממש לפני השער. אני אציב לך מצבה של שיש ורוד, אייכנבאום. אני אעשה אותך גבאי של בית־הכנסת של יוצאי ברודי. אני אעזוב את המקצוע, אייכנבאום, ואכנס כשותף לעסק שלך (...)'" ("המלך", שם, עמ' 11). דמויותיו של באבל מרבות לפעול באופן בלתי־צפוי ולא הגיוני. התנהגותם של אנשי מולדאוואנקה כפופה להיגיון אחר, כפי ששפתם כפופה לחוקים אחרים, השונים מחוקי הדקדוק הרוסי הנורמטיבי.

המספרים של באבל אינם נוטים להרחיב בהסברים, את המלאכה הזאת הם משאירים לקורא. אולי דווקא משום כך סיפוריו פתוחים לפרשנויות כה רבות ושונות. תיאורים חיצוניים של סיטואציות והפצים, הנמסרים לעתים קרובות מנקודת תצפית משולבת של המספר והדמות, נועדו לתת ביטוי למניעיה הפנימיים של התנהגות הדמויות. דווקא תופעת הפיצול של קול המספר לקולות רבים ושונים מאפשרת בקלות לעבד את הסיפורים הללו לסצנות דרמטיות ולהפוך את סיפורו המונולוגי של המספר לפוליולוג דרמטי. את מקום המונולוג הפנימי תופסות אצל באבל הבעות פנים, שפת גוף ותנועות (סגנונו הפרוזאי הושפע כנראה גם מטכניקות קולנועיות של אותה תקופה, ואילו אייזנשטיין אף הודה באחת ההזדמנויות, שלמד רבות מהסיפורת של באבל.)

באבל הופך את האלימות והיצריות לנושא הקבוע שלו, המעסיק אותו הן ב"*סיפורי אודסה*" והן ב"*חיל הפרשים*". ו.פ. פולונסקי כתב על באבל ביומנו: "איננו יכול לעבוד עם החומר הרגיל, הוא צריך משהו מיוחד, חריג, פטלי. אכן האלימות מושכת את באבל, אך אין היא זוכה בסיפוריו לאישור מוסרי, כי אם הופכת לסגנון. יתרה מזו, את אלימותם של אצילי מולדאוואנקה, בניגוד לזו של הקוזאקים של "*חיל הפרשים*", מציג באבל כמעין אלימות ליבידינלית, שלא פוגעת בזולת. בניה קריק הורג אנשים במבטו ולא בנשקו: "'הם ירו באוויר, מפני שאם לא יורים באוויר אפשר להרוג בן־אדם'" ("המלך", שם, עמ' 10) או "'פרצוף של חוליגאן', הצטעק (טארטאקובסקי) למראה האורח (בניה), 'רוצח הלוואי שתקיא אותך האדמה! מנהג יפה עשית לך – להרוג אנשים חיים...'" ("כך היו עושים זאת באודסה", שם 19). אך הרי מוגינשטיין האומלל נרצח בטעות בלבד, המספר מציג את מותו כתוצאת חוק דטרמיניסטי או של גזירה קדומה, שעל פיה חייבים היהודים לשאת בעול הסבל העולמי: "ובתוך כך היתה הפורענות משוטטת מתחת לחלונות, כקבצן עם שחר. הפורענות פרצה ברעש לתוך הלשכה ואף־על־פי שלבשה הפעם את דמותו של היהודי טבקה בוציס, בכל־זאת היתה שיכורה כלוט" (שם, 18). בעוד שאצילי מולדאוואנקה אינם כפופים לחוק הזה, נהיה מוגינשטיין למעין תרנגול כפרות. דווקא בשל היותם "בנדיטים יהודים", אלימים רק בערבון מוגבל, נופלים בניה קריק ואנשיו קורבן לאלימות האמיתית, הבאה עם המהפכה הבולשביקית; כך מתוארת ההוצאה להורג של פרויים גראץ' – "החוקר נתקף שעמום ויצא לחיפושים. הוא עבר את כל הבניין, ולבסוף הציץ אל החצר האחורית. פרויים גראץ' שכב שם, שרוע מתחת ליריעת אברזין, ליד הקיר המכוסה קיסוס. שני חיילים של הצבא האדום עישנו סיגריות מגולגלות ליד גווייתו" ("פרויים גראץ'", שם, עמ' 40). ורק החוקר בורובוי, אודסאי במוצאו, הבין מה פירוש הרצח הזה: "הוא אזר כוח וגירש מעליו את הזכרונות. אחר־כך התאושש, ובהתעוררות פתח שוב וסיפר לצ'קיסטים שבאו ממוסקבה על חייו של פרויים גראץ', על ערמומיותו, על חמקנותו הזריזה, על הבוז שרחש לזולתו – כל אותם מעשים מופלאים שכבר היו לנחלת העבר..." (שם, עמ' 41). אולם לא במקרה חותמות את המשפט שלוש נקודות. "כל אותם המעשים" היו לאגדה, למיתוס, אותם אי אפשר להשמיד (הוצאתם להורג של פרויים גראץ' ובניה קריק מתוארת גם בתסריט לקולנוע "בניה קריק" שכתב באבל על־פי "*סיפורי אודסה*").

הסתירות בין עלילות הסיפורים השונים (למשל, ב"כך היו עושים זאת באודסה" מסופר כי בניה נשא את צילה, בתו של אייכנבאום, ואילו ב"האב" מסופר שהוא נשא את באסקה, בתו של פרויים גראץ' וכו') אינן מקריות כי אם נועדו להדגיש בפעם נוספת את אופיים המיתולוגי של הסיפורים המסופרים: מולדאוואנקה דאז איננה אלא בדיה, מיתוס, הנמסר מפה לאוזן בכמה וכמה גירסאות. והמיתוס הזה הוא הנחמה האחרונה שנשארה לאלה שאיחרו להיוולד ולדעת אריה־לייב אף אינם מסוגלים לראות מבעד לעדשות משקפיהם את מולדאוואנקה ה"אמיתית"; ואילו לדעת המחבר המשתמע דווקא משקפיו של המספר מאפשרים לו לראות את המציאות באופן שונה: כמעורפלת, מטושטשת, צבעונית, מוזרה ולא מציאותית (התפיסה האסתטית של באבל מובעת ביתר בהירות בסיפור "הקו והצבע"). המשקפיים הם הם אלה המאפשרים ליהודי קטן, היודע "לחולל מהומות" אך ורק על גבי הנייר, "להמציא" את מולדאוואנקה מחדש: "פתחתי אני. 'רב אריה לייב', אמרתי לזקן, 'נדבר קצת על בניה קריק. נדבר על תחילתו המהירה כברק ועל קצו הנורא. שלושה צללים עומדים כמכשול על דרכי דמיוני. הנה פרויים גראץ'. עשת עלילותיו – כלום נופלת היא מעוצמת ידו של המלך? הנה קולקה פאקובסקי. טירופו של האיש הזה היה בו מה שצריך אדם כדי לשלוט. וחיים דרונג – האמנם לא השכיל להבחין בברק זיוו של הכוכב החדש? מדוע אפוא טיפס בניה קריק לבדו אל ראש סולם־החבלים, שעה שכל השאר נשארו תלויים למטה, על השלבים הרופפים?'" ("כך היו עושים זאת באודסה", שם, 15).■

ליזה צ'ודנובסקי

ביבליוגרפיה

סיפורת:

1.Babel. Isaak. Sochineniya. Moskva. 1991.

ביקורת ומחקר:

1. Bloom. Harold (editor), Isaak Babel. New York. 1987.
2. Paustovsky. Konstantin. Naedine s osen 'iu. Moskva. 1967.
3. Sicher. Efraim. Style and Structure in the prose of Isaak Babel. Ohio. 1985.
4. Vosspominaniya o BAbele. Moskva. 1989.

הערות:

1. כל הציטוטים (בתרגום מילולי של הח"מ) על־פי: Isaak, Babel, Sochinenia, Hudojestvennaia Literatura, Moskva, 1991.
2. Vosspominaniya o Babele, Knijnaya Palata, Moskva, 1989, 195
3. עקרונית למחזור האודסאי שייכים הסיפורים הבאים: "המלך", "כך היו עושים זאת באודסה", "האב", "ליובקה קוזאק", פרויים גראץ'", "*השקיעה*", "הצדק במירכאות" – מתוכם תורגמו לעברית רק חמישה הראשונים. כל הציטוטים על־פי: "*איסאק, באבל, חיל הפרשים ועוד סיפורים*", מרוסית: נילי מירסקי, תל־אביב, 1987.

אברהם ב. יהושע: *מסע אל תום האלף*; הספריה החדשה; הוצאת הקיבוץ המאוחד/ ספרי סימן קריאה; 1997; 318 עמ'
בשנת 999 יוצא הסוחר בן-עטר למסע מטנג'יר לוורמיזא שבאירופה, אל אחיינו, כדי לחדש שותפות מסחרית שנותקה. מתלווים אליו שתי נשותיו, שותף מוסלמי ורב יהודי. המסע בודק דיאלוג תרבותי בין יהדות ספרד ליהדות אשכנז. המסע הוא גם מסע אישי של בן-עטר, "פילוסוף של אהבה". על אהבה, על זוגיות, על גברים ועל נשים, על נישואים, על כמיהה. "הדמיון שאין שני לו של יהושע, והאמפטיה שלו, חוללו רומן מצחיק, מרטיט ועמוק,..." (מנחם פרי - גב הספר)

אברהם ב. יהושע
מסע אל תום האלף

סמואל בקט: *הטרילוגיה*; מצרפתית: הלית ישורון; הספריה החדשה; הקיבוץ המאוחד/ ספרי סימן קריאה; 1997; 361 עמ'
שלושה הרומנים שכתב בקט בשנים 1947-1951; *"מולוי"*, *"מלון מת"* ו*"אלושם"*. תרגום מחודש של הלית ישורון לטרילוגיה שהיא משיאי הספרות המודרנית.

נורית גרץ עם דבורה גרץ: *אל מה שנמוג*; הוצאת עם-עובד; 1997; 171 עמ'
מסען של חוקרת התרבות והספרות נורית גרץ ואמה דבורה, אל העבר של משפחתן, פולין - איטליה - ארץ ישראל. "הספר הזה מורכב למעשה משלושה ספרים --- [מעידה גרץ] הראשון --- על בית ערבי חרב,--- את הספר השני כתבתי כבר עם אמא שלי--- היא כתבה זכרונות --- ואני כתבתי ספר הפוך. על הארץ שאליה עלתה. --- מתחת לו חבוי ספר נוסף. כלומר, מתחת לארץ הזאת יש ארץ נוספת. אז נסענו לפולניה וכתבנו את הספר השלישי." (מבוא)

יגאל שוורץ: *קינת היחיד ונצח השבט*; אהרן אפלפלד - תמונת עולם; הוצאת כתר; מאגנס; 1996; 235 עמ'
יגאל שוורץ מנסה לתאר את תמונת העולם העולה מיצירות אפלפלד ולהגיע לתובנות חדשות מהמקובלות בדיון ביצירתו עד כה. הספר מתחלק לשלושה שערים. הראשון דן בהתמודדות הסופר עם ילדותו (הנאצים פלשו לכפר מולדתו כשהיה בן 8). השער השני דן בממלכה הספרותית שברא אפלפלד. השער השלישי דן בעמדתו הרליגיוזית. מהדיון המשולש עולה דיון נוסף - הדיון במעמד השואה ביצירת אפלפלד. זאת, תוך התייחסות נרחבת לקורפוס יצירותיו של הסופר.

איתמר יעוז-קסט: *דלתות צריפים עוד נפתחות כי*; הוצאת עקד; 1997
אפשר לכנות את הספר פואמה אוטוביוגרפית, המצטמצמת לתקופת שהותו של הדובר במחנה השמדה, מהמפגש הראשון עם הסיטואציה החדשה, המזוויעה, עד יום השחרור. נימת הכנות והזוועה מתורגמת ללשון שירית נאמנה לדרך כתיבתו של המשורר. העבר שבא לידי ביטוי בספר עשוי להסביר את אופן הכתיבה ותפיסת עולמו של הכותב בספריו האחרים.
"דלתות צריפים ריקים בלילה/ וקרעי בגדים בין חוטי התיל הנטושים;/ רק בחלומותי עוד// אך לעת כזו/ יש ומישהו עוקר מגרוני בחושך/ קריאת עזרה אילמת/ ושב ושוקע/ בחלל חיצון של השנה,// ואת שואלת חשדנית: מה חלמת, שוב?"

שמעון אדף: *המונולוג של איקרוס*; הוצאת גוונים; 1997; 78 עמ'
ספר שירים ראשון לשמעון אדף, משורר ומוסיקאי. הספר זכה בפרס הביכורים של משרד החינוך, 1996.
"אהובתי,/ התכתי שקיעה בעצים,/ חלצתי ירח מארובת עיני,/ דיממתי כוכבים.//עשיתי לנו ערב רומנטי.// גנחתי רוחות ליישן עננים. חרחרתי גשמים דקים/ כמו שריטות בפורמיקה/ כשהאור נלכד. "

עוזי שביט: *בעלות השחר*; שירת ההשכלה: מפגש עם המודרניות; הוצאת הקיבוץ המאוחד 1997; 157 עמ'
השפעת המפגש של העברית הקדומה עם התרבות האירופית המודרנית על השירה העברית: שירת ההשכלה, שנוצרה בין שנות השמונים של המאה ה-18 לשנות השמונים של המאה ה-19.

גיל הראבן: *הבוקר הרגתי איש*; הוצאת כתר; סדרת כותרים; 1997; 195 עמ'
שלושה עשר סיפורים, אשר המכנה המשותף של רובם הוא מבט על התפקוד הנשי במציאות. אשה פוגשת את בנו של מאהבה הנשוי, ילדה הנכנסת לנעלי אמה המנותקת, אשה בעולם בדיוני בו נאסר על הנשים לקחת חלק פעיל, אשה הורגת איש שמסכן, לדעתה, את חיי בנה התינוק ואשה שנעזבת על-ידי איש.

חיים סבתו: *אמת מארץ תצמח*; ספרי עליית הגג; ידיעות אחרונות; ספרי חמד; 1997; 213 עמ'
שלושה סיפורים שכתב בן למשפחת רבנים מחלב ותלמיד חכם. "גלגל חוזר בעולם" מספר על גלגוליה של משפחה מחלב לפריז ולירושלים. "אמת מארץ תצמח" הוא סיפור מתח על קורותיו של כתב יד ו"שברי לוחות" מספר על אובדניו של דור העולים מארצות המזרח בשנות החמישים.

אפרת מישורי: *ממרחקי אפרת*; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1997
שירים שנכתבו בשנים 1994-1996. ספר שירים שני של אפרת מישורי, "משוררת גוף ודוגמנית של השירה". לצד הגרפי חזותי של השירים, כמו גם לווקאלי, חשיבות לא פחותה מזו של התוכן. לכן השירים מודפסים בצורה לא שגרתית. הם אינם מנוקדים, המלים יכולות להתפרק להברות או להמציא את עצמן. לפעמים השירים יוצרים צורות גרפיות ממש, לפעמים הם מוליכים את העין להרפתקה החורגת מהמבנה הרגיל של שיר על דף נייר. על אמא ועל אין-אמא, אל אימהות, על אהבה, על מלים.
"הי אתם,/ שלום,/ קוראים לי יתיתי// אני גדול/ אבל אף-פעם לא הייתיתי// אם תתנו לי לשגוא אתכם/ כפי שאני יודע לאהוב// אהיה לכם מה/ שמעולם לא הייתי לעצמי// פֶּה."

יעקב אורלנד: *מבחר כתבים*; ערך: דן מירון; כרכים א', ב'; הוצאת מוסד ביאליק - מחברות לספרות; 1997
מבחר משירתו הלירית והאפית של המשורר, המחזאי והמתרגם יעקב אורלנד. בכרך א': "אילן ברוח", "שירים על עט ועל יונה", "שירים מארץ עוץ", "שירי זמר" (שנות ה-40/30). בכרך ב': "עיר האובות", "יום תל-פאחר".

אסף גברון: *אייס*; הוצאת גוונים - סדרת גוונים של שחור; 1997; 205 עמ'
אייס (שיש לו אח תאום, ראובן), שחקן כדורגל לשעבר ורוצח, סובל מתסמונת אובדן תחושות הגוף. לעומת זאת, עזות תחושות הנפש שלו ואהבתו לדנה. כמו כן, אכזריותו. בלשון עכשווית, מעודכנת, קצבית, משרטט גברון תמונת מציאות מוזרה גם אם מוכרת.

גפי אמיר: *עד גיל 21 תגיע לירח*; הוצאת כתר/ סדרת כותרים; 1997; 176 עמ'
קובץ סיפורים על נשים ועל גברים, בודדים לרוב, נושאים כאב, למרות ההומור, הלשון השנונה וחדות הביטוי.

דגלס קופלנד: *כוכב הלכת שמפו*; מאנגלית: ורד שוסמן; הוצאת כנרת; 1996; 282 עמ'
גיבורו של קופלנד, טיילר, בנם של היפים, שרידי שנות ה-60, הוא צעיר רגיש ואמביציוזי המכור למיני שמפו ולג'אנק פוד; הוא, אמו ואחיו חיים בעיירה תעשייתית נידחת וגוועת, ממנה הוא יוצא למסע להוליווד. קצבי, מגוון וחינני למדי.

חמוטל שבתאי: *2020*; כתר; 1997; 628 עמ'
רומן בדיוני. השנה היא 2020. מגפה קטלנית משתוללת בעולם. המגע בין בני האדם אסור. החברה הופכת לפוריטנית ומפעילה סוגים של משטרת מין. גיבור הספר, ד"ר אנדי רוברטס, מוצא תרופה למחלה, אבל העניינים אינם פשוטים! רהוט ומותח.

אריאלה פרידמן: *באה מאהבה; אינטימיות וכוח בזהות הנשית*; הוצאת הקיבוץ המאוחד - קו אדום; 1996; 188 עמ'
על הזהות הנשית, על ההבדלים בין גברים ונשים, על הקונפליקט שבזהות הנשית - שבין אינטימיות ונתינה לכוח ואינדיווידואציה.

תיקון טעות

בגליון 202 נשמטה לצערנו השורה המסיימת בשירה של חמוטל כוכבי, אנו חוזרים ומדפיסים את השיר בשלמותו

מתנה

לְרֶגֶל יוֹם הוּלַדְתּוֹ שֶׁל אָבִי
אֲנִי מַדְפִּיסָה אֶת הָעִוִּית שֶׁלּוֹ
עַל פִּי
לְיַד הָאַף חֲרִיצִים חוֹשְׁפִים חִיּוּךְ לֹא רְצוֹנִי
אָבִי מִצְטָעֵר וּמִתְגַּדֵּל בְּכָל שָׁנָה מֵחָדָשׁ

העברות כספיות מחשבונך לכל חשבון בכל בנק

ישירות מהמחשב שלך

היום בעסקים, ניתן לבצע
העברות כספיות מחשבון לחשבון,
ישירות מהמחשב שלך,
מכל מקום, בכל שעה. רק בדיסקונט.

טלבנק מסופים

בנקאות ישירה בתקשורת מחשבים

'טלבנק מסופים' - שירותי בנקאות ישירה המתקדמים בעולם - מאפשרים ביצוע מיגוון פעולות בנקאיות בתקשורת ישירה מהמחשב שלך. מעכשיו, ניתן לבצע גם פעולות העברה כספיות מחשבונך לכל חשבון בכל סניף, בכל בנק ובכל שעה.

השירות החדש להעברות כספיות לצד ג' מצטרף לשירותי הבנקאות הישירה, הניתנים 24 שעות ביממה, באמצעות **'טלבנק מסופים'**: מידע על חשבונותיך, שיעורי ריבית עדכניים, מידע על תיקי יבוא, קניה ומכירה של ניירות-ערך וקרנות נאמנות, הפקדות ומשיכות בפקדונות שקליים ועוד.

פרטים והצטרפות בסניפי דיסקונט או בטלפון:

לקוחות דיסקונט ב'טלבנק שירות אישי' 03-5129111

לקוחות כל הבנקים ב'טלבנק ישיר' 03-5129333

בנק דיסקונט

ראל מבצעים, 03-5129111